

# Der Maler des Codex Egberti.

## Ein Versuch der Würdigung.

Von Hildegard Chorus, Trier.

(Hierzu 1 Tafel und 1 Abbildung.)

Wie sein Name sagt, verdankt der Codex, einer der kostbarsten Schätze der Stadtbibliothek zu Trier, seine Entstehung dem Erzbischof Egbert, der von 975 bis 993 in Trier seines Amtes waltete und sich als eifriger Förderer der Kunst erwies. Egbert bestellte den Codex auf der Reichenau, deren Malerschule damals an Bedeutung und Ruhm alle übrigen zu übertreffen begann, und zwar als er im Jahre 980 mit Kaiser Otto II. nach Italien zog, oder bei der Rückkehr aus dem Süden 984. Egbert selbst wahrscheinlich schenkte das Werk dem Trierer Stift St. Paulin, dessen letzter Kanonikus Wilhelm Götten es 1810 der Stadtbibliothek zu Trier überließ. Außer dem zweimaligen Verlust seiner kostbaren goldenen Einbände (des ersten aus der Zeit Egberts, des zweiten von 1773) ist das Buch prachtvoll erhalten. Mit seinen 51 Bildern zu den Evangelien des Kirchenjahres von der Verkündigung bis Pfingsten stellt der Egbert-Codex den frühesten neutestamentlichen Bilderkreis von solchem Umfang und gleicher Geschlossenheit dar. Seine hohe kunstgeschichtliche Bedeutung erhellt weiter daraus, daß er als der wichtigste Zeuge der ottonischen Renaissance gelten muß.

Wie die Verse der ersten Zierseite und das Widmungsbild des Codex bezeugen, haben die beiden Reichenauer Mönche, Keraldus und Heribertus, das Werk geschaffen. An welchem Punkt der Entwicklung, fragt es sich, stand die Reichenauer Malerschule, als das Buch entstand?<sup>1)</sup>

Die ersten endgültig als reichenauisch erwiesenen Werke stammen aus dem 10. Jahrhundert. Nach einem Schreiber heißt diese erste Gruppe „Eburnant-Gruppe“. Ihr bester Vertreter ist in Darmstadt der „Gero-Codex“. Da sich in der gesamten ottonischen Buchmalerei einerseits das Fortleben der durch die Antike beeinflussten karolingischen Tradition zeigt — im besonderen der Gruppe um die Ada-Handschrift — andererseits aber der Durchbruch germanisch-nordischen Formempfindens, so erscheint es angebracht, die Werke der Reichenauer Schule unter dem Gesichtspunkte zu betrachten, welche karolingischen und welche ottonischen Elemente sie enthalten<sup>2)</sup>.

Im Gero-Codex, der ja zeitlich der karolingischen Epoche am nächsten stand, ist der Einfluß der Ada-Tradition noch durchaus maßgebend. Er zeigt sich in der Gesamtanordnung der Darstellungen, im einzelnen dann im Gesichtstypus, der

<sup>1)</sup> Die folgende Zusammenfassung beruht auf dem ausführlichen und übersichtlichen Beitrag zu dem Werk: „Die Kultur der Reichenau“ von Albert Boeckler: „die Reichenauer Buchmalerei“.

<sup>2)</sup> Dieser Auffassung Boecklers tritt neuerdings Köhler entgegen in seinem Aufsatz: „Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei“. Zeit, schrift des Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1926, Heft 2 S. 41 ff. Er führt aus, daß von einem Fortleben im besonderen der Adagruppe in der ottonischen Zeit nicht die Rede sein könne, sondern daß z. B. der Gero-Codex nur die Kopie nach einer toten karolingischen Vorlage sei und daß sich außerdem dort etwa in der Gewandbehandlung „ein durchaus eigenartiger, überaus kraftvoller obschon noch jugendlich derber Stil“ zeige, dessen Entwicklungsgeschichte zurückzuverfolgen eine wichtige Aufgabe der Forschung wäre, die als Ergebnis freilich eine Art von Tradition als Bindeglied zwischen frühkarolingischem und ottonischem Stil finden würde, doch diese Tradition wäre völlig verschieden von jener, die nach der geltenden Auffassung die Verbindung hergestellt hätte. In dieser umstrittenen Frage ist das letzte Wort wohl noch nicht gesprochen.

Händebehandlung und der Faltenanordnung. In der Farbgebung dringt nun die neue reichenauische Art ein. Da findet sich starke Buntheit und kräftige Farbgebung neben einer Vorliebe für matte Töne (grün und lila besonders) und glatte Hintergründe. In der Ornamentik wird nunmehr Akanthusblattwerk bevorzugt.

In anderen Werken der Eburnant-Gruppe zeigt sich eine weitere wichtige Neuerung in der Hintergrundbehandlung: eine Aufteilung in mehrere farbige Streifen. Auch lernt man die gemusterten Purpurgründe schon hier kennen und die Rahmung der Miniaturen durch drei schmale goldene oder farbige Streifen.

Die „Ruodprecht-Gruppe“, die zeitlich mit dem Egbert-Codex zusammenfällt, entwicklungsgeschichtlich aber zu ihm überleitet, hat ihren Namen nach dem Schreiber des Hauptwerkes. Es ist der „Egbert-Psalter“. Er ist jetzt im Besitz der Bibliothek von Cividale. Dieses Psalmenbuch, das auch von Egbert bestellt und außergewöhnlich reich und prunkvoll ausgestattet wurde, enthält vier Widmungsbilder, die Darstellung von David mit der Harfe und von vierzehn Trierer Bischöfen.

Engste Anlehnung an die Adagruppe zeigt sich in der rein zeichnerischen Technik. „Die Farbe ist kolorierend aufgetragen, die Formen werden dann in festen Linien eingezeichnet, von Modellierung kann nicht die Rede sein.“ Auf dieselbe Quelle weist die Typik der Köpfe und der Faltenwurf, im besonderen die kleinen Wellenlinien der Säume.

Was nun zum Egbert-Codex überleitet, ist die Malweise der Ornamentik, die sich schon erheblich von der Deckfarbenmalerei unterscheidet. Das mit Gold gezeichnete Blattwerk wird aus der purpurnen Seite ausgespart. Inhaltlich kennzeichnet sich das Neue in Vorkommen von Tieren: Vierfüßlern und Vögeln.

Der Gang der Entwicklung zeigt also bisher ein allmähliches Schwächerwerden der karolingischen Tradition und ein stufenweises Eindringen neuer reichenauischer Stileigentümlichkeiten, die dem Ausdruck nordischen Formempfindens entsprechend, sich später in der Liuthargruppe durchsetzen und in einer reinen Linien- und Flächenkunst münden.

Im Gegensatz dazu steht nun der Codex Egberti unerwartet und unvermittelt als etwas grundlegend Neues da, als Zeuge einer wahren Renaissance, einer Wiederaufnahme antiker Kunst. Als die vier wichtigsten Neuerungen lassen sich kurz bezeichnen:

- 1) die strenge Scheidung von Bild und Schrift,
- 2) die malerische modellierende Behandlungsweise.

Hierhin gehört die illusionistische Art in der Malerei des Gesichtes, des Haares, Bartes und der Hände.

- 3) Die Ausdruckskraft der Bewegungen,
- 4) die zarte und fein abgestimmte Farbgebung.

Trotzdem ist die reichenauische Überlieferung nicht ganz verleugnet. Sie zeigt sich z. B. in der Haltung verschiedenster Personen und in der ornamentalen Gewandanordnung.

Die Herkunft dieser Stileigentümlichkeiten aus Werken antiker Kunst ist einwandfrei belegt worden. Für Bewegungsmotive z. B. bildete die Wiener Genesis die Quelle, für die farbige Behandlung die Quedlinburger Italafragmente. Der Egbert-Codex berechtigt also in hohem Maße dazu, von einer ottonischen Renaissance zu sprechen (ottonisch im Gegensatz zur karolingischen, die wieder ganz andere Beziehungen mit der Antike verbanden). Selbstverständlich soll damit nicht gesagt werden, daß die Antike kopiert wurde, sondern, wie bei jeder wahren Renaissance handelt es sich um eine geniale Umstilisierung antiker Formen.

\* \* \*

Durch die bisherige geschichtliche Betrachtungsweise könnte der falsche Eindruck erweckt werden, als spiele bei der mittelalterlichen Buchmalerei der Maler — nehmen wir für unseren Fall mit Böckler an, es sei der auf dem Widmungsblatt

der Handschrift<sup>1)</sup> mit Heribertus überschriebene Mönch — eine nebensächliche Rolle; als habe er teils von vorhandenem Schulgut, teils von antiken Vorbildern gelebt, die er sich im Rahmen eines allerdings hochstehenden Kunsthandwerkes angeeignet habe. Soviel ist zweifellos richtig, daß in den Klöstern schulmäßige Kunst-Überlieferung geherrscht hat, bei der das Suchen nach Neuem stark in den Hintergrund trat, aber daneben war doch noch Platz genug für eine wahre künstlerische Begabung, sich im Eigenwüchsigen zu versuchen. Und ebenso braucht das kunsthandwerkliche, das bei allen Werken dieser Art immer ein wenig unverkennbar bleibt, nicht unbedingt als Hemmung angesehen zu werden, ja heute haben wir vielleicht mehr denn je wieder ein Auge für das Ruhige, Bodenständige, das der Kunstübung aus diesem Betrieb erwuchs. Der Meister des Egbert-Codex ist über Schulgut und Handwerk hinausgewachsen. In ihm haben wir zweifellos einen wirklichen, großen Künstler vor uns.

Wer war nun dieser Meister, dieser Maler Heribertus? Wenn wir die Geschichte nach Angaben über sein Leben und Wirken befragen, erhalten wir keine andere Auskunft, als daß er ein Reichenauer Mönch war. Für alles Weitere sind wir auf sein Werk selber angewiesen und dieses, das uns in ungetrübtem Glanze überkommen ist, kann uns Tieferes, Wesentlicheres von dem Menschen und Künstler erzählen, als die größte Fülle äußerer Angaben vermöchte.

Wir dürfen wohl ohne weiteres annehmen, daß der Codex Egberti das eigentliche Lebenswerk des Meisters Heribertus ist. Als junger Mönch mag er sich in der Reichenauer Schule zu einem tüchtigen Maler herangebildet haben, dem man dann ein Evangelienbuch ausführlich zu illustrieren gab; über der Arbeit mag er alt geworden sein. In den ersten ganzseitigen Bildern, dem Widmungsblatt und der Evangelistenreihe, spürt man noch kein persönliches Leben. Die Kunstgeschichte weiß ja auch Vergleichsstoff genug beizubringen, um die Abhängigkeit dieser Bilder von der Schulüberlieferung zu belegen. „Die Anbringung der ersten Zierseite und des Egbertbildes, sowie der Evangelisten auf je zwei gegenüberliegenden Seiten ist eine der alten Schulgewohnheiten. Die vier Evangelisten mit ihrer greisenhaften Bildung sind je zwei und zwei als vollkommene Gegenstücke komponiert: Matthäus und Markus, nach außen gewendet, einander den Rücken kehrend, das Pult beide Male auf der äußeren Seite, Lukas und Johannes streng frontal, auch hier die Pulte — sich entsprechend — an der Außenseite. Alle vier thronen vor den bekannten geometrisch gemusterten Purpurfolien, von denen vor allem das an Wandgetäfel erinnernde, aus pfeil- oder herzförmigen Gebilden bestehende Ornament hinter Matthäus und Lukas und das aus Rosetten und Kreuzen hinter Johannes fast wörtlich in früheren Schulwerken auftreten.“ (Boeckler.)

Auch der viereckige Heiligenschein Egberts findet sich schon im Egbert-Psalter. Er ist ein Zeichen von italienischem Einfluß, denn nur dort war es Sitte, lebenden hervorragenden Personen jenes Merkmal beizulegen, wie die Stifterpäpste auf den römischen Mosaiken zeigen.

Die eigentliche, eigenwüchsige Künstlerkraft Heriberts wird erst bei den späteren Bildern offenbar. Doch jetzt gilt es zuerst zwei Seiten des handwerklichen Könnens ins Auge zu fassen, die erste, nur um zu zeigen, daß der Maler sie nicht verschmäht hat; bei der zweiten spricht allerdings der Künstler schon wieder stark mit.

Die erste betrifft die Hilfslinien. Auf der Rückseite der Evangelienbilder läßt sich noch deutlich erkennen, daß der Maler sich ein ganzes Netz feiner Linien zur Einteilung des Blattes gezogen hat. Kann ihm deshalb der Vorwurf kleinlicher

<sup>1)</sup> Siehe die beigegebene farbige Reproduktion des Widmungsblattes (Tafel I), die wir dank freundlichen Entgegenkommens des Verlags der Münchener Drucke der Reichenaufestschrift von Beyerle entnehmen konnten. Die Reproduktion ist in der Kunstanstalt von Schaar & Dathe in Trier gefertigt.

Arbeit gemacht werden? Wohl kaum, denn es wäre doch sehr zu bezweifeln, ob ohne diese „pedantische“ Vorarbeit seine Bilder diesen Eindruck der Ausgeglichenheit machen würden.

Die zweite Seite des Handwerklichen bezieht sich auf das Verhältnis des Bildes zum Schriftteile des Blattes. Für den Egbert-Codex nimmt man an, daß Keraldus — der andere Mönch auf dem Widmungsblatte — der Schreiber gewesen ist. Sicher soll sein guter Geschmack nicht in Frage gestellt werden. Man braucht nur zu betrachten, wie er hervorzuhobende Anfangsworte zueinanderstellt, um zu erkennen, daß er ein feines Empfinden für die künstlerische Anordnung der Schrift, ein ausgeprägtes Raumgefühl hatte<sup>1)</sup>. Aber das Verhältnis zwischen Maler und Schreiber ist das gewesen, daß der Maler erst den nötigen Blatteil in Anspruch nahm und es dann dem Schreiber überließ, den Rest zu füllen. So kommt ihm wohl der Ruhm, Bild und Schrift in ein vorbildlich schönes Verhältnis gebracht zu haben, ungeschmälert zu. Diesen Gewinn mußte er allerdings mit dem Verzicht auf den überquellenden ornamentalen Reichtum bezahlen, auf dies liebenswürdige Geranke und kunstvoll verschlungene Bandwerk, die Vögel und Drachen und phantastischen Ungeheuer, die in anderen Handschriften dem Auge kein Entrinnen aus dem Labyrinth der Linien geben, in das es sich nur zu gerne einfangen läßt. Im Egbert-Codex sind Rankenwerk und Umrahmung völlig zurückgedrängt auf das schmale Band, das die Bilder streng gegen das Geschriebene abgrenzt. Doch welche Vornehmheit atmet diese Handschrift, welche maßvolle Zucht liegt in der Gliederung des Blattes! Das Verhältnis des Schriftteiles zur Höhe und Breite des Bildes wirkt äußerst wohlthuend. (Ein einziges Mal schleicht sich eine Initiale störend ein. Anscheinend hat der Maler seine ursprüngliche Absicht unter der Hand geändert.) Es soll nicht geleugnet werden, daß andere Künstler dem Egbert-Codex-Meister im Erfinden zierenden Beiwerks überlegen waren. Hier lag nicht seine starke Seite. Sie offenbart sich uns erst bei der Betrachtung der Evangelienbilder selbst.

Mit der Bildgröße, die er sich anfangs wählt, und durchgängig beibehält, tat er einen guten Griff, denn nur sie war ihm wirklich gemäß. Bisweilen steigert er sie, vielleicht um den Bildern größere Ausdruckskraft zu verleihen, doch jedesmal entspricht der Ausgang eines solchen Versuches dem Gegenteil von dem, was er erzielen wollte. Die ganzseitigen Bilder stehen den kleineren bei weitem nach; denn Heribertus vergrößert „wörtlich“ und übersieht, daß andere Bildgröße auch anderen Aufbau verlangt. Was auf den durchgängigen Bildern von günstiger Wirkung ist, stört bei den größeren als ein Zuviel. Ist nicht sein Mißerfolg der beste Beweis für den Satz, daß wuchtige Wirkungen bei wachsender Bildgröße nur durch Verminderung der Zahl der Gegenstände gewahrt werden kann?<sup>2)</sup>

Mit Ausnahme der wenigen Darstellungen, die unter dem ungünstigen Größenverhältnis leiden, haben die Bilder eine erstaunliche Ausdruckskraft, sie überzeugen unwiderstehlich von dem, was sie darstellen wollen. Merkwürdigerweise kommt hierbei die Kennzeichnung der einzelnen Personen, der Gesichtsausdruck, kaum in Betracht. Es stehen dem Maler sogar nur einige wenige Typen zur Verfügung, die er der Überlieferung ohne jede Abänderung entnimmt. So ist Christus durchweg ein junger, bartloser Heiligenscheinträger; so hat Petrus ein breites Gesicht unter dem Flachsşh del, seine Frauen sind entweder schmal und in ein lose herabhängendes Kleid gehüllt, oder sie haben vollere Körperformen, denen sich das Gewand anschmiegt,

<sup>1)</sup> Die Schrift selbst macht nicht den vornehmen festlichen Eindruck, wie etwa die der Ada-Handschrift. Vielleicht liegt die Schuld hier nur an der „schlechteren Goldtinte“, die im Egbert-Codex wechselt. Bisweilen hat sie nämlich eine stärkere Beimischung von Schwarz, was ein wenig störend wirkt.

<sup>2)</sup> Noch später hat die Kunst um diese Erkenntnis ringen müssen und sie nicht immer gefunden. Man kann wohl sagen, daß der nordischen Tafelmalerie ihre Herkunft von der Buchmalerei deutlich anzusehen ist, ebenso wie der südlichen Buchmalerei des Quattrocento etwa die Verwandtschaft mit der Wandmalerei.

Wenn auch Christus hier und da etwas ungeheuer Großes, Gebieterisches im Blicke hat, so kann man doch im allgemeinen auch bei ihm nicht von Gesichtsausdruck sprechen. Durchweg sind ebenfalls die Bewegungen von geringer Bedeutung. Auch hier arbeitet der Maler mit einem sehr geringen Vorrat von Formen, den er nicht erweitert. Die immer gleiche Handbewegung der Apostel (erhobene Hand, drei Finger wie zum Schwur nach oben weisend) wirkt allmählich ermüdend. Gestalten in Rückenansicht oder in seitlicher Drehung mißlingen aus Mangel an anatomischen Kenntnissen. Bei den besten Bildern fehlen freilich diese Mängel und ist alles vorhanden, was dem Ausdruck dient: beseelte Gesichter, überzeugende Gesten, glückliche Linienführung und fein abgestimmte Farben. Doch in den meisten tragen Linienführung und vor allem die Farbe allein die Kosten des Ausdrucks und ihnen gelingt es, die oben erwähnten Mängel vergessen zu machen.

Wenn man die ganze Folge der Bilder aufmerksam daraufhin betrachtet, so kann man fast bei jedem einzelnen irgend einen glücklichen Einfall in der Linienführung finden, in dem seine Eindringlichkeit und Überzeugungskraft begründet liegt. Ein paar Beispiele mögen genügen. Bei dem Bilde von Christus und dem Blinden ist es die geschwungene Linie, die die zum Blinden gebeugte Heilandsgestalt und den am Boden wie ein zusammengerollter Igel kauern den Bettler verbindet. Bei der Begebenheit dagegen, wo Christus die Kanaaniterin abweist, streben alle Linien auseinander. Oft ist es nur ein grösserer oder kleinerer leerer Raum zwischen verschiedenen Gruppen, der die ganze Lage erhellt: Hier Zustimmung, dort Ablehnung. Große Eindringlichkeit wird auch durch reihenmäßige Wiederholung der gleichen Linie erzielt, wie sie anwendbar ist bei vorgeneigter Haltung mehrerer Gestalten, oder bei dem Faltenwurf der Gewänder einer ganzen Gruppe. Um Christus die betonte Stelle zu geben, verschmäht der Künstler meist das allzu nahe liegende Mittel, ihn in die Mitte zu setzen, sondern oft lenkt er nur durch das nachdrücklich gezeichnete Kreuz in seinem Heiligenschein den Blick zwingend auf die Hauptgestalt.

Nun aber die Farbe. Hier sind nur Worte der höchsten Bewunderung am Platze. Man kann nicht genug darüber staunen, wie feinsinnig Heribertus seine Farben zusammenzustellen weiß. Dabei verfügte er nur über einen verhältnismäßig beschränkten Vorrat, aber auch hier führte die Beschränkung zur Meisterschaft. Durch den langjährigen Umgang mit den wenigen lernte er seine Farben bis in ihre letzten Möglichkeiten kennen. Und mit welchem Eifer gab er sich Farbversuchen hin! Da ist er wirklich mit Leib und Seele dabei, da zeigt sich sein Eigenstes, das Wesentliche seiner Künstlernatur. Noch bei der Untersuchung der Linienführung könnte man mit der Möglichkeit rechnen, daß diese auf glücklicher Nachahmung von Vorlagen beruhe. Bei Betrachtung der Farbgebung kommen solche Gedanken nicht auf, denn hier spürt man unwiderstehlich, daß ein Künstler von unerreichbarem Feingefühl mit ursprünglicher Kraft am Werke ist. Wenn er nur Nachahmer gewesen wäre, so müßte der vollendete Takt, der allen diesen Bildern eigen ist, ihn manchmal verlassen haben. Damit ist nichts gesagt gegen die von der Kunstgeschichte aufgezeigte Tatsache, daß dem Meister antike Vorbilder zur Hand waren. Wie er sie mit völliger Freiheit benutzt, das eben macht seine Größe aus.

Heribertus als Farbkünstler! Man ist versucht Bild für Bild daraufhin betrachtend zu zergliedern, doch sollen hier nur einige allgemeine Ergebnisse aufgeführt werden.

Zunächst ein Wort über die Malweise. Es ist die der Deckfarbenmalerei. Auf getöntem Untergrund werden die Gegenstände farbig aufgetragen. Das läßt sich bei manchen Blättern sehr deutlich erkennen. Dort haben sich Farbteilchen losgelöst — aus mangelndem Ölgehalt — und lassen die Untermalung sehen. Aber auch bei gänzlich unversehrten Bildern schillert das Hell des Untergrundes durch.

Vor allem kennzeichnend für die Farbgebung des Meisters ist die streng durchgeführte Scheidung zwischen den Hintergrunds- und Vordergrundsfarben.

Den Hintergrund gibt er immer in ganz lichten zarten Tönungen. Die tieferen Farben behält er der eigentlichen Darstellung vor. Man fragt sich erstaunt, ob der Mönch des zehnten Jahrhunderts sich der raumschaffenden Kraft der Farbe bewußt war, die erst heute wieder den Künstlern aufgegangen zu sein scheint, allerdings als ein Gebiet, das sie erst tastend zu betreten wagen, woraus dem Schaffen unserer Zeit aber neue, ungeahnte Antriebe erwachsen könnten<sup>1)</sup>. Wie dem auch sei, jedenfalls ist die Wirkung da, daß mit Hilfe von zwei farbig verschieden behandelten Bildebenen die Betonung des Wesentlichen erreicht wird, die den Bildern eine wohltuende Klarheit verleiht. Für den Hintergrund hat Heribertus immer nur helle Farben von verwandter Leuchtkraft, nennen wir es „Farben eines Bereiches“ benutzt. Hierbei kommt es also durchaus nicht darauf an, ob er blau, oder grün, oder orange nimmt, sondern ob dies Blau ruhig oder lebhaft, ob dies Gelb stechend oder stumpf wirkt. Die Darstellung der Begebenheiten gibt er in Farben eines anderen, aber nur eines Bereiches von stärkerer Leuchtkraft. Es ist nun keineswegs so, daß er in seinem Werke stets denselben Vordergrunds- oder Hintergrunds-Farbbereich hat, sondern — und das macht die Untersuchung gerade so fesselnd — der Meister hat mit hingebendem Eifer und sichtbarer Freude Versuche angestellt, und arbeitet bald mit Farben aus einem wärmeren, bald mit solchen aus einem kälteren Farbbereich; hier wählt er grellere, dort gedämpftere Töne. Diese Werte gibt es bei allen Farben; aber wie er nun seine Farben auswählt, und zusammenstellt, das mutet uns zuweilen geradezu kühn an. Gewöhnlich schlägt er im Hintergrund einen Dreiklang von Farben an, die in Streifen übereinanderliegen, z. B. blau-violett, rot-violett und grau. Das sind aber nur die beherrschenden Farben, daneben schwingen zahllose zartere Töne mit, die erst das volle spielende Leben des Hintergrundes ausmachen. Es läßt sich gar nicht mit Worten ausdrücken, wie weich diese Töne ineinander verschmelzen. Wo findet sich etwas gleich Volledetes?<sup>2)</sup>

Je nach dem Gegenstand der Darstellung wechselt die Stimmung des Hintergrundes. Manchmal hat man beim Herumblättern den Eindruck, als stehe man vor einem ganz neuen Künstler, als so vielseitig erweist er sich. Vor diese zarte Tönung des Hintergrundes setzt er nun die Gestalten seiner Begebenheiten, die er darum mit vorbildlicher Klarheit wiederzugeben vermag, weil ihm die Farbe hilft, eine räumliche Wirkung auch innerhalb derselben Ebene zu erzielen, und so den Mangel an perspektivischer Zeichnung auszugleichen. Bei den selten vorkommenden, hintereinander geschichteten Gruppen gibt er der vorderen lebhaftere Farben. Denselben Zweck wie ineinanderklingende Linien erfüllen oft gleiche oder verwandte Farben: sie verbinden zugeordnete Gestalten. In einigen Fällen darf sogar an eine Kennzeichnung der Persönlichkeit durch die Gewandfarbe gedacht werden. Petrus, der Apostelfürst, nimmt den Platz ein, der nur ihm gebührt: Vorne steht er in leuchtenderem Gewande als die übrigen Apostel. Nach seiner Auferstehung ist des Herrn Gewand in ganz zartem lichtem Grauweiß gehalten, wie es nur verklärte

<sup>1)</sup> In der Blütezeit der italienischen Malerei hatte man jedenfalls keine Ahnung von diesen Werten der Farbe. Raphael koloriert nur, „streicht an“, allerdings im allgemeinen mit Geschmack, da er „ein Gefühl für das besaß, was dem menschlichen Auge angenehm ist, wie niemand vor ihm“ (Wölfflin). Die Tiefenwirkung erreicht er stets nur durch die Perspektive. Rembrandt dagegen holt sein Vorne mit Helle aus dem Dunkel heraus, gräbt seine Tiefe mit Schatten hinter das Licht, nicht mehr die Linie, sondern die Tönung schafft ihm den Raum. Die Aufgabe, Farbkunst in den Dienst der Innenarchitektur zu stellen, also z. B. eine Wand durch den farbigen Anstrich massig oder leicht, ernst oder heiter wirken zu lassen, blieb wohl unserer Zeit vorbehalten. Einen bedeutenden Versuch der Lösung haben wir in St. Michael in Saarbrücken von Architekt Herkommer, Stuttgart, von dem auch noch das Paulusheim in Bruchsal genannt sei.

<sup>2)</sup> Zum Vergleich regen vielleicht die früh-christlichen Mosaiken an, z. B. das von San Cosmas e Damiano in Rom (6. Jahrhundert). Dort dasselbe schmelzende Hinübergleiten vom Wiesengrün des Lämmerfrieses zum Goldblau der Luft darüber. Dort dieselbe Kühnheit der Farbenzusammenstellung in den Wolken, auf denen Christus schwebt.

Leiber tragen können. Maria Magdalena tat von Herzen Buße: düster, matt, ohne jedes aufgesetzte Licht ist ihr Kleid. Diese Beispiele ließen sich beliebig mehren, doch ist hier Zurückhaltung auch schon aus dem Grund geboten, daß nicht der Schein erweckt werde, als sollte ungebührliches Gewicht auf diese psychologischen Werte der Farbgebung gelegt werden, die beim Maler doch erst an zweiter und dritter Stelle stehen müssen. Sein erstes ist und bleibt die Farbe an sich.

\*            \*            \*

Wenn eines von den 51 Evangelienbildern geeignet ist, alle die oben aufgezeigten Vorzüge in schönster Vereinigung zu zeigen, so ist es zweifellos das Bild: Christus und der Hauptmann von Kapernaum (Abb. 1). So gut Worte es vermögen, sei hier ein Begriff davon gegeben<sup>1)</sup>.

Zwischen drei oberen und sieben unteren Zeilen Text steht das Bild an Breite dem Schriftraum gleich, an Höhe den Platz von elf Zeilen ausfüllend, in wohltuendem Verhältnis zu den Maßen der ganzen Buchseite. Ein schmales, sehr einfaches Band aus senkrechten Strichen und liegenden Rauten im Wechsel gebildet, rahmt es ein. Der Ort der Handlung ist so unbestimmt wie nur möglich gehalten. Ein verhältnismäßig breiter Bodenstreifen, dessen Grün allmählich in das zarte Farbenspiel der Luft übergeht; Erde und Luft, sonst nichts, und darauf und darin zehn Menschen. In der Mitte des Bildes steht Christus, rechts von ihm Petrus und drei Apostel, links der Hauptmann und vier Leute seiner Gefolgschaft. Alle Gestalten sind in Vorderansicht gegeben, die Breitspurigkeit ihres Dastehens könnte man vielleicht bemängeln, doch da sonst keine Verzeichnungen da sind, wiegt das nicht schwer. Aber es war doch wohl auch kein Kunststück, bei Gestalten in unverkürzter Vorderansicht solche Verzeichnungen zu vermeiden? Sicher würde man sagen können, der Maler habe es sich zu leicht gemacht, wenn nicht Christus in einer Schwierigkeit der Stellung wiedergegeben wäre, die ihresgleichen sucht. Der Kopf des Aufrechtstehenden ist den Aposteln zugewandt, sein rechter Arm aber geht in ungemein starker und in zeichnerischer Hinsicht kühner Gegenbewegung über den ganzen Körper hinweg, um mit dem Finger auf den Hauptmann zu zeigen. Die Linke greift unter der Rechten durch und hält das von der rechten Schulter niederfallende Gewand gleichzeitig mit einem Buche fest. Was Christus nun die überragende Größe gibt, ist die durchlaufende Senkrechte, die von der Spitze des rechten Fußes über die scharf gezeichnete Nase bis in den oberen Kreuzesarm des Heiligenscheins geht. Eine zweite ausgeprägte Linie läuft mit allen Falten des Gewandes von links herüber durch den rechten Arm des Herrn, beim Ausklang in den übergroßen Zeigefinger noch einmal besonderen Nachdruck gewinnend. Den unaussprechlich starken Blick, der das Wesen der Dinge sieht, auf die Apostel gerichtet, wobei der wagerechte Kreuzarm des Heiligenscheins die Blickrichtung noch unterstreicht, muß er in diesem Augenblick die Worte sprechen: „Wahrlich, einen solchen Glauben habe ich in Israel nicht gefunden.“

In der Apostelgruppe steht zweifellos Petrus „im Vordergrund“, er ist der Führer dieser Schar. Er allein trägt auch gewisse persönliche Züge. An dem breiten, kräftigen Gesichtsbau, der Bartlosigkeit, dem flachen Schädel mit dem kurzgeschorenen greisen Haar, ist er leicht erkenntlich. Seine Linke hält ebenso wie bei Christus das großartig umgeworfene Gewand zusammen und gleichzeitig eine Rolle, die Rechte hat er wie im Staunen erhoben, den Daumen etwas seitlich gespreizt. Wie das Obergewand in Falten gelegt ist, wie der Saum abwechslungsreiche Kräusel bildet, wie das Untergewand sich am Halse bauscht und zurückfällt, das alles verrät des Malers Freude am Spiel der Linien und es wirkt durchaus nicht langweilig, daß

<sup>1)</sup> Die in dem oben angegebenen Reichenau-Werke befindliche, allerdings farblose, darum nur schwache Wiedergabe dieses Bildes können wir hier dank des Entgegenkommens des Verlags der Münchener Drucke, beifügen.

mundata est lepra eius. Et ait illi hīs. Videte enim  
dixeris. sed uade ostendete sacerdoti. et offer munus  
quod precepit moyses in testimonium illis.



Cum autem introisset capharnaum. accessit ad  
eum centurio. rogans eum et dicens. Domine. puer  
meus iacet in domo paraliticus. et male torquetur.  
Et ait illi hīs. Ego ueniam. et curabo eum. Et re-  
spondens centurio ait. Domine. non sum dignus. ut sub  
tectum meum intres. sed tantum dic uerbo. et sana-  
bitur puer meus. Nam et ego homo sum. sub po-

Abb. 1. Christus und der Hauptmann von Kapernaum.  
Evangelienbild aus dem Trierer Egbert-Codex.

dieses Linienspiel von der Petrusgestalt an jedem der übrigen Apostel wiederkehrt, sondern für den, der sehen will, kommt dadurch ein leises wogendes Drängen vom Bildrand her auf Christus zu in die Apostelgruppe.

Bei der linken Gruppe ist der Hauptmann vielleicht noch stärker als Petrus auf der anderen Seite als die beherrschende Persönlichkeit gekennzeichnet. Seine Begleiter sollen nur die Worte verdeutlichen: „Denn auch ich bin ein Mensch, der unter Oberen steht, habe unter mir Soldaten.“ So muß er eben gesprochen haben, wie seine seitlich erhobene Rechte angibt. Während Christus und die Apostel in Ober- und Untergewand gekleidet sind, trägt der Hauptmann mit seiner Schar einen Mantel, der sich vorne öffnet und am Halse mit einer Spange und zwei Bändern mit lustig flatternden Enden zusammengehalten ist. Des Führers Mantel ist vor den andern ausgezeichnet durch ein wundervoll leuchtendes Orange, das sich sonst im Bilde nirgends hervorwagt.

Wie stark die Farbe gerade bei diesem Bilde der Grund für den Eindruck der vollendeten Abgewogenheit ist, das spürt man erst so recht, wenn man vom Original zur farblosen Wiedergabe kommt. Es ist, als ob eine Starre, eine „Eintönigkeit“ über dem Blatte läge. Man muß die ganze steigende und fallende Melodie der Farben hören können, die zurückhaltende, gleichsam nur gesummte des Luftfarbenspiels, die kräftigere, bewegtere der Gewandfarben; hier taucht dies weiche Blau auf, entschwindet dann dem Auge, um sich ihm dort wieder schmeichelnd zu nahen — soll man die einzige Schönheit des Werkes recht genießen.

Aber mit der Betrachtung der formalen Vorzüge ist erst eine Seite des Kunstwerkes erfaßt, die tiefere bleibt noch zu würdigen. Was uns am innerlichsten packt, das sind doch nicht Linien und Farben, sondern es ist der Ausdruck des Bildes, die Seele, die in ihm lebt. Ist es nicht barbarisch, so viel Worte über Gewandfalten und Farbenspiel zu machen, angesichts eines solchen Christus! Wie groß, hoheitsvoll unerschütterlich steht er da! Wie paßt die Wucht seines Ausdrucks zu der Bedeutung seiner Worte: „Amen dico vobis non inveni tantam fidem in Israel.“ Und weiter: „dico autem vobis quod multi ab Oriente et Occidente venient et recumbent cum Abraham et Isaac et Jacob in regno coelorum: filii autem regni ejicerentur in tenebras exteriores: ibi erit fletus et stridor dentium.“ Beim Anblick dieses Christus wagt nicht der leiseste Zweifel aufzukommen, daß es dem Herrn nicht ganz so ernst gemeint sei, wie er spreche. Nein, hier ist er ganz der gestrenge aber gerechte Richter über Leben und Tod, der unerbittliche und in seiner Unbeugsamkeit vielleicht unbegreifliche Hüter des Gesetzes. Das ist der Geist des Urchristentums, der Katakomben, welcher sich hier offenbart.

Und wenn wir schauen, wie der Maler uns den Hauptmann zeigt: in seiner Haltung prägt sich ein freies schönes Selbstbewußtsein aus, gepaart mit Demut und Ehrfurcht. Aus den markigen Zügen spricht eine edle große Seele, die ihm die Worte eingibt: „Domine non sum dignus ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbum et sanabitur puer meus!“ Auch die Haltung des Petrus ist voll Würde und Größe. Er mit seinen Gefährten dient nicht zur Füllung des Bildes, sondern er steht da als Vertreter der gesamten Christenheit und nimmt des Herrn Worte entgegen, damit sie über ihn und seine Nachfolger durch die Jahrtausende fortleben.

Welche Antwort erhielten wir nun auf die Ausgangsfrage nach der Eigenart des Malermönches Heribertus? Zusammenfassend läßt sich sagen: der stärkste, künstlerische Einfluß, den Heribertus erfahren hat, rührt von der Antike her, besser vom Urchristentum, d. h. von jener Kunst, die die antiken Formen mit christlichem Geist beseelte. Sein eingeborenes starkes Formgefühl — damit ist vor allem gemeint, sein Sinn für Schönheit der Linienführung und mehr noch sein außerordentlich feines Empfinden für malerische Farbgebung — erklärt es nun hinreichend, warum Heribertus für das Altchristliche so empfänglich war. Denn gerade diese Eigenschaften zeichneten den antiken Künstler aus; es ist darum eigentlich eine seltsame

Erkenntnis, daß gerade die Vorzüge der südlichen Meister unserem schwäbischen Malermönch eigen sind. In der Tat, unter seinen nordischen Zeitgenossen spüren wir ein weit verschiedenes Stilwollen zum Durchbruch dringen. Dort verrät die Kunst eine reiche Vorstellungsgabe, eine Vorliebe für stürmische Bewegungen und eine Freude am rein Zeichnerischen. Die Richtung, die der Egbert-Maler vertritt, steht denn auch ganz vereinzelt, findet später keine Nachfolger und hat nur einen „Blutsverwandten“ in einem Codex, der sich jetzt in Berlin befindet. Meister Heribertus können wir also als einen deutschen Künstler mit stark südlichem, klassischem Einschlag bezeichnen. Sein Werk kennzeichnet ihn als Maler einer ruhigen, ausgeglichene Anlage. Still und besonnen mag er sein Leben lang in seiner Zelle geschafft haben, nur um sein Werk in zäher Ausdauer bemüht. An seinen Farben wird er sorgfältig und mit Behagen gemischt haben und eine heimliche Freude muß ihm, wenn eine besonders reizvolle Zusammenstellung geglückt war, beseelt und zu immer neuen Versuchen angetrieben haben. Unter seinen Darstellungen lagen ihm zweifellos die am meisten, die Christus als Wundertäter zum Gegenstand haben. Die gemütvollen Begebenheiten (die Weihnachtsbilder, z. B. die Verkündigung an die Hirten), wie erst recht die Leidensgeschichte, weiß er nicht so überzeugend wiederzugeben wie das tätige Leben des Herrn, etwa seine wunderbare Brotvermehrung. Die Allmacht, die Größe Christi, das sind die Züge, die darzustellen er nicht müde wird. Wäre Meister Heribertus zur Zeit des Heidentums geboren worden, so hätte man ihn, den Besonnenen, Zuchtvollen, gewiß unter den Stoikern zu suchen gehabt. Doch wahrlich, der Meister des Codex Egberti hat die Verkündigung des Evangeliums vernommen, und es ist mit milder Gewalt in sein Herz eingegangen. Voll Liebe und Ehrfurcht steht er ihm gegenüber, jedes Wort ist ihm heilig. Alle seine Bilder verraten diesen Geist des unbedingten, von aller Zweifelsucht freien Glaubens, wie er jene Jahrhunderte beherrschte. Mag man dies Hangen am Wort allzu kindlich und einfach finden — wir ahnen darin die ungebrochene Kraft des ursprünglichen schöpferischen Menschen, die sich in der Geborgenheit einer einheitlichen Weltanschauung sicher fühlte und so das Gebäude einer so hohen Kultur errichten konnte, um die wir das Mittelalter zu beneiden gelernt haben.

## Weihinschrift vom Stumpfen Turm (*Belginum*).

Von J. B. Keune, Trier.

(Mit 2 Abbildungen.)

Der „Stumpfe Turm“, nördlich vom Dorfe Hinzerath<sup>1)</sup> auf dem Hunsrück (im Kreise Bernkastel) gelegen, ist in der Trierischen und überhaupt in der Rheinischen Altertumsforschung wohlbekannt und oft genannt wegen der häufigen Funde, die in seiner Nähe zutage gefördert wurden und die hauptsächlich aus der Zeit der Römerherrschaft herrühren<sup>2)</sup>. Die Turm-Ruine<sup>3)</sup> steht neben der Landstraße,

<sup>1)</sup> Die Angaben „bei Heinerath“ beruhen auf Verwechslung mit dem weiter westlich gelegenen Dorf Heinerath, in dessen Nähe die für den alten Straßenlauf wichtige Fundstelle „Heidenpütz“ („Heidenpfütze“), d. h. Heidenbrunnen, liegt. Brambach, Corp. Inscr. Rhen. (1867) p. 173 hat die irrige Ortsangabe „Heingerath“ verschuldet. Abseits, westlich vom Stumpfen Turm liegt auch Gonzerath (CIL XIII, 3, 2: s. Anm. 2).

<sup>2)</sup> Nachrichten über Altertumsfunde am Stumpfen Turm sind im Fundregister des Provinzialmuseums Trier gesammelt. Von den älteren Funden seien außer den nachher berücksichtigten zwei inschriftlichen Steindenkmälern der Epona erwähnt die in der Trierer Zeitschrift „Philanthrop“ 1844, No. 2, sowie in den Bonner Jahrbüchern IV (1844) S. 207 verzeichneten zwei Bronzen, davon eine ein Bildchen des Mars, die im Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen vom Jahre 1853 (Trier 1854), S. 68 aufgeführte Bronze-Statuette des Herkules, die im Jahresbericht dieser Gesellschaft von 1869/71 (Trier 1872), S. 92 verzeichneten zwei bronzenen Geschirre, eines eine Schale mit Anfassern und mit einpunktierter Weihung: *D(eo) Mercurio* [Hettner, ]Illustr. Führer durch das Provinzialmuseum in Trier, 1903, S. 85 mit Abbildung S. 84; CIL XIII, 3, 2 p. 697, nr. 10027, 68 (auch bei Riese, Das rheinische Germanien