

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	5 (1943)
Heft:	3
Artikel:	Eine unveröffentlichte Evangelienhandschrift aus der Zeit Karls des Grossen (Codex Bernensis 348)
Autor:	Homburger, Otto
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-162904

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eine unveröffentlichte Evangelienhandschrift aus der Zeit Karls des Großen (Codex Bernensis 348)

VON OTTO HOMBURGER

(TAFEL 39—45)

In den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist von Gelehrten wie Léopold Delisle, Hubert Janitschek, Adolph Goldschmidt die karolingische Buchmalerei durchforscht und die Gliederung der einzelnen «Schulen» in großen Zügen klargelegt worden. Wenn darüber hinaus Bilderhandschriften aus jener Periode auftauchen, die einen ausgeprägten Stil vertreten, aber in die seitdem immer mehr differenzierten Fächer des wissenschaftlichen Gerüstes sich nicht einordnen lassen, so bedeutet das eine nicht unerwünschte Bereicherung unserer Vorstellungen von jener für die Geschichte der Kunst und der geistigen Bildung so aufschlußreichen Epoche, und es mag deshalb erlaubt sein, ein nur mit einer Miniatur und einigen Kanonseiten geschmücktes Evangeliar vorzulegen und zu behandeln, das bisher nur Wilhelm Koehler¹ und, auf ihn fußend, Carl Nordenfalk² flüchtig erwähnt haben. Von Koehler, der von dem «Deutschen Verein für Kunsthissenschaft» mit der Sammlung und Bearbeitung des Materials der karolingischen Bilderhandschriften betraut worden ist und in seiner «Malschule von Tours» den ersten Teil einer monumentalen Quellenpublikation herausgegeben hat, ist der Codex 348 der Berner Stadtbibliothek seiner Schrift wegen als Produkt der Schule von Fleury (Saint-Benoît sur Loire) angesprochen worden, und auf Grund dieser Zuschreibung hat er ein kaligraphisch und historisch gleich wichtiges Manuskript der Bibliothek zu Tours, den in goldenen Unzialen – um 800 – geschriebenen Evangelienkodex Nr. 22³, auf den die französischen Könige im dortigen Kloster St. Martin den Eid als Ehrenchorherren abgelegt haben, gleichfalls als floriacensisch angesprochen. Die Autorität Koehlers erlaubt uns, die Attribution anzunehmen; sie trägt dazu bei, das Bild zu erhellen, das man sich

Wir veröffentlichen hier über einen auf der Berner Stadtbibliothek liegenden Codex eine Abhandlung, die vom Verfasser als Manuskript unter dem Titel «Eine karolingische Bilderhandschrift aus dem Kloster Fleury» Prof. Dr. Adolph Goldschmidt in Basel zum 80. Geburtstag gewidmet worden war. — Der Verfasser ist Gelehrten verschiedener Fachgebiete zu Dank verpflichtet für die wertvolle Unterstützung, die sie ihm bei der Vorbereitung dieser Arbeit gewährt haben; mit besonderem Dank gedenkt er der Hilfsbereitschaft von Prof. S. Singer.

¹⁾ Göttingische gelehrte Anzeigen, 1931, S. 324. Die Entstehung in Fleury wird in Brief vom 14. September 1939 nochmals für «absolut gesichert» erklärt.

²⁾ Vier Kanonestafeln eines spätantiken Evangelienbuches, Göteborgs Vetenskaps- och Vitterhets-Samhällens Handlingar, Femte Földjen, Ser. A, Bd. 6, Nr. 5, 1937, S. 21, Ann. 3.

³⁾ S. Berger, Histoire de la Vulgate, 1893, p. 47. — E. K. Rand, Studies in the Script of Tours, I, 1929, p. 102/3, pl. 34/35. — C. Nordenfalk, Beiträge zur Geschichte der turonischen Buchmalerei, Acta archaeologica, VII, 1937, p. 301, Fig. 15/6. — Wordsworth & White, Novum Testamentum Latine, 1889–1898, p. XIII (No 17).

von der überragenden wissenschaftlichen und literarischen Bedeutung der um Orléans gelegenen Loire-Klöster gemacht hat und zwar nach einer neuen, bisher noch dunkeln Seite hin⁴. Wir behalten uns vor, am Schluß dieser Arbeit über das Kunstschaffen, das sich mit Theodulph, dem damaligen Abt von Fleury und Bischof von Orléans in Verbindung bringen läßt, zusammenfassend zu berichten.

Der ziemlich starke Quartband⁵, der mit den Büchern und Handschriften von Jacques Bongars 1632 in die Berner Burgerbibliothek gelangt ist und noch einen Pergamenteinband des ausgehenden 16. Jahrhunderts trägt⁶, enthält die vier Evangelien, denen als Einleitung der Brief des Hieronymus an Papst Damasus, der Prolog zu den vier Evangelien: *plures fuisse* («argumentum Sancti Hieronimi» überschrieben), und der Brief des Eusebius an Carpianus: *Ammonius quidem vorangeschickt werden*⁷. Vor jedem der Evangelien begegnen zwei aufeinanderfolgende Kapitelverzeichnisse, von denen das zweite in einer um einige Dezennen späteren Schrift geschrieben ist und offenbar das erste ersetzen soll⁸ (Abb. e); während die erste Fassung von einer römisch-insularen Tradition her bekannt ist⁹, stimmt die zweite *Capitula* überein mit den entsprechenden Verzeichnissen, wie sie in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts – also nach der Zeit des Abtes Alkuin – den Turonischen Bibeln beigegeben werden¹⁰; man kann daraus schließen, daß Änderungen in der Einteilung des Textes, die unter einem der Nachfolger Alkuins in St. Martin durchgeführt wurden, eine starke Wirkung auf die «Schule» des Klosters, in dem unser Evangeliar entstanden ist, ausgeübt haben. Im Text des Evangelienbuches hat eine ungefähr gleichzeitige insulare Hand ausgelassene Worte und Sätze nachgetragen und einige Korrekturen vorgenommen (Abb. c), ebenso sind in einer gepflegten karolingischen Schrift – im Stil der Schule von Tours – Änderungen in dem der Alkuinischen Redaktion nahestehenden Text nach einer anderen Lesart eingetragen worden. Der ursprüngliche Text wurde in brauner Tinte niedergeschrieben von mehreren, bei Lagenwechseln sich ablösenden Mönchen in den Schriftzügen der früheren Karolingerzeit (etwa 800-820) (Abb. a/d). Die kaligraphische Ausstattung, die «mise en page», ist – etwa im Gegensatz zu der benachbarten turonischen Schule, – sehr un gepflegt und unsicher: Im allgemeinen leiten rote Unzialen die einzelnen Absätze ein, außerdem werden die Anfänge und Endzeilen der Bücher durch Kapitalen verschiedener Gattung hervorgehoben (Abb. d). Am Beginn des Johannes-Evangeliums ist ein größerer Abschnitt in silberner, jetzt okzidierter Unzial geschrieben. Mit einer unverhältnismäßig kleinen Zierinitiale, deren Stamm rot eingefäßt und von Bandgeflecht gefüllt ist, beginnt der Text des Matthäus (fol. 25) (Abb. a), am Anfang der Praefatio zum Lukas-Evangelium stehen drei Kapitalbuchstaben, deren Züge – nach insularer Art – von roten Punkten beiderseitig begleitet werden (Abb. b); vereinzelt

⁴⁾ Es handelt sich um die Benediktinerklöster Fleury, Micy, Ferrières, Auxerre. Siehe *L. Traube*, Vorlesungen und Abhandlungen, III, 1920, S. 12–14, vgl. auch Traubes Vorwort zu «Hieronymi Chronicorum Codicis Floriacensis Fragmenta», Codices Graeci et Latini, Suppl. I, 1902. – *E. Lesne*, Histoire de la propriété ecclésiastique, IV, Les livres, 1938, p. 548–559.

⁵⁾ 219 Bl. Maße: 248:196 mm – Schrift in 2 Kolonnen, 1 Kolonne 183:58 mm, 23 Zeilen. 29 Lagen, 1–9, 11–21, 23–29: Quaternionen, Lage 10: Doppelblatt, 22: Binio. Es fehlt 1 Blatt zwischen 169–170, zwischen 172–173, nach 219. 4 Doppelblätter aufs Mal liniiert, «Old Style». «Kustoden» von der 4. Lage ab, anfänglich durch Majuskel, dann durch Minuskelbuchstaben angegeben.

⁶⁾ Vorsatzblätter mit Wappen als Wasserzeichen, *Briquet*, Nr. 8070 und Nr. 8083: *Jacques Lebé*, 1578–1586 und 1598, Troyes – 8070 auch in Antwerpen und Holland.

⁷⁾ Also die Vorstücke 1, 3, 4. Vgl. die Tabelle bei *Koebler*, Die Schule von Tours, I, 1930, S. 318–20, aus der hervorgeht, daß in den turonischen Bibeln und Evangelieren das zweite Stück nie fehlt.

⁸⁾ Die Blätter, auf denen die zweiten Kapitelverzeichnisse eingetragen worden sind, gehören zu den ursprünglichen Lagen, sind also nicht später eingefügt.

⁹⁾ Vgl. *Wordsworth & White*, a.a.O., p. 18ff., Sp. I, p. 174ff., Sp. III, p. 274ff., Sp. I, p. 493ff., Sp. IV.

¹⁰⁾ Vgl. *Wordsworth & White*, a.a.O., p. 19ff., Sp. III, p. 175ff., Sp. V, p. 275ff., Sp. VI, p. 493ff., Sp. VI.

INC̄ EVANḠ MATTHEI
 liber generati
 sonis ih̄u xp̄ifili
 dauid filii abraham
 Abrahem autem genuit
 isaac.

a

Litteris Natione
 V̄C antioensis aste-
 medicus discipu-
 lis apostolorum
 vero postea peccatum securis

b

sc̄tis quia post biduum pascha fiet et filius hominis tradicetur ut episcopis
 summis & ihs sermoner
 potum . hospes enim
 & non collagistis me. Nu
 dus & non operulisti me

hor omnes dicit discipulis suis
 Iunc congregatis sunt
 principes sacerdotum

maclobur
 11. LVI
 eccl
 1. XX

p̄fessiōnū
 ih̄u xp̄i secundūm
 luitib⁹. Dñe h̄c dicit
 fuis. Sc̄tis quia peccatum
 uigilantez ludi⁹
 Cœcūtib⁹:

c

Undecim euentum discipuli
 ecclierunt ingelileam
 in montem ubi cantarū
 erat illud iste s. Petrus

EXPL. CT
 EVANGELV

Initib⁹
 Unde a mīsi
 pulabim̄ in ga.
 bta. Usq; ad
 consummatio
 nem rati.

d

petrionēq; filiorū zebedj.
 vni O econome barthimeo
 vni O epule asinj dñō adducto
 vni Ceficoarenti uendentes emenq; templū
 vni In qua potestate haec dñi faceret a sacerdos
 arguitur dñi uero responso

xlii Deresurrecionis dñi. Et ubi mag.
 uel discipulis apparet
 Ex i. L. c. i. v. t.
 CAPITV. L. A.

e

Abb. a. Fol. 25r, Beginn des Matthäus-Evangeliums, Incipit von anderer (jüngerer) Hand – Abb. b. Fol. 107r, Beginn der Praefatio zum Lucas-Evangelium – Abb. c. Fol. 64v, Eintragungen in «insularer» Hand (Matth. XXV, 42 und XXVI, 2) und Perikopennotizen auf dem Rand – Abb. d. Fol. 71v, Ende des Matthäus-Evangeliums und Perikopennotizen – Abb. e. Fol. 74v, Ende der 2. (späteren) Kapitula zu Marcus

finden sich daneben schwarze Initialbuchstaben mit gespaltenem Stamm. Die einzelnen Lagen werden abgeschlossen und gezählt durch Minuskelbuchstaben (Kustoden), von denen die meisten noch (über dem untern Rand) erhalten sind. Zum Gebrauch bei der Messe ist das Buch dadurch hergerichtet worden, daß in einer zierlichen und feinfühligen Schrift, deren Stil etwa von der Mitte des 9. Jahrhunderts an in der Schriftprovinz von Orléans sich eingebürgert hat, der Anfang der Lesestücke am Rand wiederholt wurde; nach Art der Perikopen ist jedem Stück ein «In illo tempore» vorgesetzt worden (Abb. c, d)¹¹. Dem Evangelientext geht eine Lage von vier Doppelblättern (Quaternio) voraus, die – in sich abgeschlossen – den künstlerischen Schmuck des Kodex enthält: Kanonseiten und eine Miniatur¹².

Die Kanonestafeln.

Der Schreiber hat den Text der Eusebianischen Tabellen auf 15 Seiten untergebracht. Unter einem großen, von Säulen getragenen Umfassungsbogen hat er auf Vorder- und Rückseite des ersten Blattes vier, auf den folgenden sieben Seiten drei, und auf dem Rest zwei Interkolumnien angeordnet¹³. Die Formen der Architekturglieder lehnen sich offenbar eng an eine antike Vorlage an; insbesondere auf der ersten Seite fällt die impressionistische Behandlung der stark belichteten Kapitelle und der marmorierten, nicht etwa durch Konturlinien eingeengten Säulen auf (Abb. 2). Bei den gleichfalls malerisch modellierten Basen ist – wohl aus Unverständnis – die Kehle nahezu unterdrückt worden. Auf den folgenden Tafeln wird die Behandlung der einzelnen Glieder wesentlich flüchtiger: in den Formen der Kapitelle entfernt sich der Künstler mehr und mehr von den antiken Schemata; wenn auch die Form der Deckplatte, die nach der Mitte zu sich verjüngt und durch eine mitunter kaum mehr kenntliche Rosette verziert ist, den antiken Charakter beibehält, so macht sich der Maler in der Bildung der Kapitelle allmählich frei von den Vorlagen. Auf einzelnen Seiten, wie fol. 4^r, fällt auf, wie nachlässiges und unverstandenes Kopieren des in luminosem Stil gehaltenen Vorbildes zum Auftragen kaum mehr motivierter weißer Streifen oder Flecken geführt hat, doch bleibt der Charakter der verschiedenfarbigen Marmorsäulen gewahrt. Zum Vergleich eignen sich die entsprechenden Seiten in dem zuvor erwähnten Evangeliar der Stadtbibliothek zu Tours, das in künstlerischer Hinsicht unserem Kodex überlegen ist¹⁴ (Abb. 5); auch finden sich dort noch halbpalmettenartige Gebilde und Sträucher zur Verzierung von Scheitel und Bogenansatz und Vögeln, die – ähnlich wie in den turonischen Bibeln¹⁵ – von ihrem Platz auf den Akroterien hinaufgerückt worden sind in die leere Fläche. Auch die dekorative Füllornamentik der

¹¹) Für die Art, wie hier – vermutlich im 10. Jahrhundert – die Perikopennotizen am Rande eingetragen sind, führt *Tb. Klausner*, «Das römische Capitulare Evangeliorum» (*Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen*, 28) I, 1935, S. XIII/XIV, XXXVI, als einziges Beispiel ein Evangeliar des British Museum, Royal I A XVIII, an (vgl. *Catalogue of Manuscripts in the Royal and King's Collection* I, 1921, p. 7, pl. 3). Den Codex, der in Frankreich, möglicherweise in Tours geschrieben worden ist, hat König Aethelstan (924–940) an St. Augustin, Canterbury, geschenkt. (*I. A. Robinson*, *The times of St. Dunstan*, 1923, p. 61. – *H. H. Glunz*, *History of the Vulgate in England*, 1933, p. 63ff., 90, 111. – *G. L. Micheli*, *L'Enluminure du haut moyenâge et les influences irlandaises*, 1939, p. 100, n. 1.)

¹²) Für die Randbemerkungen, Nachträge und Federproben vgl. den Anhang S. 164.

¹³) Die Verteilung stimmt nicht genau mit der des nächstverwandten, oben erwähnten Evangeliares Tours, Cod. 22, überein (vgl. *C. Nordenfalk*, *Die spätantiken Kanontafeln*, 1938, Beilage C, «Die zweite größere lateinische Kanonfolge»). Abweichend von dort sind aufgezeichnet auf der 9. Seite (fol. 5^r) noch der Rest von Kanon V und der Anfang von VI, auf der 10. Seite (fol. 5^v) der Rest des Kanon VI und der Anfang des VII. Kanons, auf der 11. Seite (fol. 6^r) der VIII. und der IX. Kanon, auf den folgenden 4 Seiten der X. Kanon, und zwar auf fol. 6^v Math. und Marcus, auf fol. 7^r Lucas, auf fol. 7^v und 8^r Johannes. Das 2. Interkolumnium auf fol. 8^r ist leer geblieben.

¹⁴) Vgl. *Nordenfalk*, *Beiträge a.a.O.* (*Acta archaeologica* VII), Fig. 15/6.

¹⁵) Zum Beispiel Bern, Cod. 4/5. – Basel, Cod. A N I 3. – Zürich, Cod. Car. C. 1.

Bögen ist auf der ersten Seite sorgfältig und mit künstlerischem Verständnis ausgeführt, um dann immer flüchtiger und summarischer zu werden; eine wellenförmige, rosarot gezeichnete, mit weiß gehöhte Weinranke, die alternierend in Beeren endigende Schößlinge aussendet, hebt sich von dunklerem, violett-rotem Grunde ab (Abb. 2). Der große Bogen ist nach außen durch ein zinn-oberrotes, braun eingefasstes Band gerahmt, auf der andern Seite dagegen durch eine schwarze Linie begrenzt, die – auf der Innenseite – von einem kaum sich abhebenden roten Strich begleitet wird. Die kleinen – untergeordneten – Bögen sind eingeteilt in einen roten und einen schiefenblauen Streifen; eine Reminiszenz an die malerische Modellierung des Vorbildes spricht sich darin aus, daß das rote Band nach außen von einer dunkleren, nach innen von einer beinahe weißen Linie gedeckt wird, auf das Blau ist ein hellerer blauer Streifen aufgetragen, außerdem sind rote Punkt-reihen oder Perländer auf das dunklere Blau aufgesetzt. Zur Verzierung des großen Umfassungs-bogens wird ferner ein mehr oder weniger roh ausgeführtes Kymation verwandt, bei dem das mit den Eiern wechselnde Glied verkümmert ist (fol. 1^r, 4^r, 7^r, 8^r) (Abb. 3). Weiterhin begegnen eine Reihe von Vierblattrosetten (fol. 3^v), verschiedene Arten von Guirlanden (fol. 2^v) (Abb. 4), die aber mitunter als solche kaum mehr zu erkennen sind, da die abstehenden Blätter des Kranz-gewindes wie Haken hintereinander aufgereiht sind (3^r, 4^v, 5^r) und im Umfassungsbogen des Bildes (Abb. 1) treffen wir – wie auf fol. 2^r, 5^v, 6^r – dreiblättrige, radialgestellte Blüten, die mit Punkt-rosetten abwechseln. Der Vergleich mit dem ähnlichen, aber sorgfältiger behandelten Füllmotiv, wie es in dem Evangeliar von Tours auf fol. 14^v (Nordenfalk, Beiträge, a. a. O., Abb. 16) be-gegnet, läßt vermuten, daß dieses – auf fol. 5^v und 6^r – schon sehr roh ausgeführte Ornament auf einen aus dreiteiligen Blättern zusammengesetzten vegetabilen Fries zurückgeht; die miteinander verbundenen Palmetten umschließen dort kreisförmige Zwischenräume, ein Motiv, das wohl vom ionischen Kymation herzuleiten ist. Die kleinen Bögen sind zumeist in einen helleren und einen dunkleren Farbstreifen gespalten und von einer weißen Linie durchzogen – in nicht mehr ver-standingener Nachahmung des impressionistischen Vorbildes. Zu ihrer «Ausschmückung» verwen-det der Maler gleichfalls den Perlstab, eine degenerierte Ranke und Reihen von Tupfen oder Punkten, die zumeist roh aufgetragen werden und in gleicher Weise Gedankenarmut und Flüchtig-keit des ausführenden Künstlers offenbaren. Man ist deshalb überrascht, auf der letzten Seite der Lage (8^v) ein nicht nur gegenständlich interessantes, sondern auch künstlerisch nicht unbedeutendes Gemälde anzutreffen.

Die Miniatur mit der Darstellung der Hand Gottes und der vier Evangelisten-symbole.

Die zweigeteilte Bogenstellung der letzten vier Kanonseiten ist als Rahmen für das Titelbild der vier Evangelien übernommen worden (Abb. 1). Die vier Evangelistsymbole werden so verteilt, daß Matthäus und Markus – untereinander – in der linken Bogenstellung, Johannes und Lukas in der rechten ihren Platz finden. Über jedem von ihnen ist in Antiqua der von einem Kürzungs-strich begleitete Anfangsbuchstabe des Namens angebracht. In dem Raum, der von dem Um-fassungsbogen und den beiden untergeordneten Bögen eingeschlossen wird, steigt aus dem von diesen gebildeten Winkel eine geöffnete, von innen gesehene Hand auf. Diese feinfühlig gezeichnete rechte Hand, die aus einem purpurbraunen, am Rande aufgehellt Ärmel hervorschaut, ist fleischfarben getönt und durch Auftrag weißer Lichter und dunklerer Töne modelliert. Hand-fläche und Finger sind auf der linken – belichteten – Seite rötlich, auf der rechten schwarzbraun konturiert. Der grauockergelbe Grund wird von leicht geschwungenen, rosaroten oder hell- und dunkelblauen Farbstichen belegt, die mit dem Pinsel breit aufgetragen sind: damit soll – wie auf

altchristlichen und frühmittelalterlichen Mosaiken Roms und Ravennas – der von Wolkenstreifen durchzogene Himmelsraum angedeutet werden. Die Fläche innerhalb der Interkolumnien ist tiefblau getönt und durch die rosettenartigen Sterne gleichfalls als Himmel charakterisiert¹⁶, sie wird von drei übereinander angeordneten Wolkenbänken durchzogen, die durch lichteres Blau und eine schwarze Abschlußlinie hervorgehoben sind¹⁷, auf den beiden unteren werden paarweise die Symbole der Evangelisten sichtbar. Der in voller Frontansicht dargestellte Engel des Matthäus schaut nur mit dem Oberkörper über die ihn überschneidende Wolkenschicht hervor, das rote, mit zwei Schließen verschene und mit weißen Tupfen (Metallknöpfen) ausgestattete Buch hält er mit den vom braunroten Mantel bedeckten Händen, die sich vor dem Leib begegnen¹⁸. Der verwandte Ton des Untergewandes, das am Hals von einer schwarzen, von weißen Lichtstreifen begleiteten Linie gesäumt wird, ist um eine geringe Intervalle gelblicher; er wird zum Teil zugedeckt von kalten Schatten, die durch den über die Schultern fallenden Mantel hervorgerufen sind. Indem er sich offenbar an die farbige Modellierung des antiken Vorbildes anlehnt, rundet der Maler die Stoffe dadurch, daß er die Faltentiefen durch eine dunklere Stufe der warmen braunen Farbe angibt und auf den Höhen lichtere Töne aufsetzt. Die Umrisse werden durch kräftige schwarze Striche angegeben, die Formen sind rundplastisch und abtastbar. Noch deutlicher zeigt sich die Abhängigkeit des Künstlers von der impressionistischen Malweise seiner Vorlage in der Art, wie der lockige, täniengeschmückte Kopf des Engels modelliert ist. Die Einfassung des Auges, der untere Rand der Nase, eine der Oberlippe entsprechende geschwungene Linie sind ebenso wie der schwarze Fleck der Oberlippmulde als Tiefenschatten, nicht als lineare Begrenzungen aufzufassen. Größere, weniger intensive Schattenflächen entstehen auf der Stirn – unter dem üppigen Lockenhaar – und an der rechten Wange, wo gleich daneben ein roter Rand das die Tiefe auflichtende Reflexlicht angeben soll. Die nach oben gerichteten Flügel sind ockergelb getönt, den einzelnen Federn entlang gleiten Lichter, die in pastosem Hellblau aufgetragen sind. In gewissen Abständen hat der Maler augenartige Gebilde auf ihnen angebracht – nach den Worten der Apokalypse (4,6): «quatuor animalia plena oculis ante et retro» und (4,8): «et quatuor animalia, singula eorum habebant alas senas, et in circuitu et intus plena sunt oculis». Daß auch in der Wiedergabe der Flügel der Maler sich an die Worte des eben angeführten Textes hält, wird deutlicher bei den drei übrigen Symbolen.

Dem Matthäus-Engel zugewendet erscheint – auf der gleichen Wolkenbank – der Adler. Sein Hals ist aufgerichtet, die sechs mächtigen Flügel, die schon im Ansatz deutlich voneinander geschieden sind, hat das stolze Tier in prächtigem Schwung entfaltet; zwischen den Klauen hält er nicht das Buch, sondern eine strahlend weiße, durch rote Bänder verschnürte Schriftrolle; die flatternden Enden der Schnur heben sich ab von dem tiefen Blau des Hintergrundes. Das in malerischer Weise frei und sicher behandelte Gefieder des Vogels ist ockerbraun gefärbt und durch schwach hervortretende, hellere braune und graue Töne belebt.

¹⁶⁾ Daß für diese, aus Punkten zusammengesetzten rosettenartigen Gebilde Sterne als Vorbilder anzunehmen sind, wird durch Vergleich mit der Miniatur der «Nachtraben» im «Physiologus» der Berner Bibliothek (Cod. 318, fol. 10^r, vgl. Art Bulletin XII, 1930, Fig. 35) und mit Illustrationen zum «Utrechtsalter» (fol. 4^v, 12^r, 44^r, ed. E. T. DeWald, 1933, pl. VII, XIX, LXXI) nahegelegt.

¹⁷⁾ Man vergleiche hiermit den Hintergrund des David-Bildes in der turonischen «Vivian-Bibel», Bibl. Nat. lat. 1, fol. 215^v (Koebler, Die Schule von Tours, II, S. 57–60, Taf. 72).

¹⁸⁾ Über den ins klassische Altertum zurückreichenden Brauch, daß die Hände, die heilige Gegenstände darreichen oder empfangen, bedeckt sein müssen, vgl. A. Dieterich, Der Ritus der verhüllten Hände, Kleine Schriften, 1911, S. 440–448. – Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie X, 1, 1931, S. 1209–1212. – Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens III, 1930, S. 1387–1389.

Darunter sind – symmetrisch einander zugekehrt – die Bilder von Löwe und Stier wiedergegeben; sie sind nur bis zum Ansatz der hinteren Extremitäten sichtbar, die Säulen des Rahmens schneiden den Rest des Körpers ab. Wieder werden die eindrucksvollen Köpfe eingerahmt von je einem Paar dreigeteilter, hoch nach oben hinaufragender Flügel; mit den trefflich artikulierten Pfoten halten die Tiere je ein zinnoberrotes Buch (d. h. sie setzen die Pfoten auf das Buch). Die braune Farbe des Löwen geht ins Rötliche, während der Körper des Stieres braungrau getönt und durch hellblaue Lichter modelliert ist. Zu bemerken ist noch, daß keine Nimben angegeben sind.

Ob die Anordnung der Symbole durch ästhetische Momente begründet ist, wagen wir nicht zu entscheiden; jedenfalls begegnet auf Werken der karolingisch-ottonischen Kunst, wo zumeist die vier «Lebewesen», $\zeta\omega\alpha$, das Majestasbild einrahmen, die Verteilung, die oben den Engel dem Adler, unten den liegenden Löwen dem Stier gegenüberstellt, so häufig, daß geradezu von einer Gesetzmäßigkeit gesprochen werden kann. Daß eines der Tiere statt des Buches noch die Rolle hält als den Bewahrer des heiligen Textes, ist in der frühmittelalterlichen Ikonographie eine seltene, aber nicht vereinzelte Erscheinung; auf der einen der Elfenbein-Platten des Tuotilo zu St. Gallen ist es gleichfalls nur der Adler¹⁹, dessen Krallen sich der runden Form anpassen. Auf einigen weiteren Beispielen treten zu diesem Tier noch die Symbole von Markus und Lukas hinzu²⁰. Wie schon hervorgehoben wurde, interessiert uns vom gegenständlichen Standpunkt vor allem, daß in enger Anlehnung an den Text der Apokalypse (4,8) – «habebant alas senas» – der Maler jeden der Flügel mehr oder weniger deutlich in drei selbständige am Körper ansetzende Teile geschieden hat. Während wir in der karolingischen und ottonischen Buchmalerei, wie in der Kleinplastik, vergeblich nach einer Wiederholung dieses Motives suchen, tritt es in der frühmittelalterlichen Kunst Roms und anderer italienischer Städte so allgemein auf, daß geradezu von einer römisch-altchristlichen Tradition gesprochen werden kann: die zumeist dem 5. Jahrhundert zugeschriebenen Mosaiken der Taufkirche des Bischofs Soter zu Neapel²¹ (Abb. 7/8), der Kapelle Santa-Matrona a San Prisco bei Capua (erste Hälfte 5. Jahrhundert)²² (Abb. 6) und der Kirche Santa Pudenziana zu Rom²³ (402–417) eröffnen die bis ins hohe Mittelalter zu verfolgende Reihe jener über Wolken auftauchenden Wesen, deren Häupter durch die strahlenartig nach oben gerichteten Federnbündel eine so stolze Einrahmung erhalten. Besonders deutlich ist die Sechsteilung der Flügelpaare zu erkennen auf zwei frühchristlichen Werken der Elfenbeinplastik, die beide in Mailand aufbewahrt werden und wohl dortigen Werkstätten zuzuweisen sind: das eine von ihnen, die einzelne Diptychonplatte der Sammlung Trivulzio mit den Frauen am Grabe und den Symbolen von Lukas und Matthäus ist in die gleiche Zeit zu setzen, wie das zuvor erwähnte Mosaik von Santa Pudenziana²⁴ (Abb. 9), das andere, ein vierteiliges Diptychon des Domschatzes, mag in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts entstanden sein; die nur in ihrer vordern Hälfte sichtbaren

¹⁹⁾ Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen etc., I, 1914, Abb. 163a. Als weitere karolingische Beispiele seien genannt: Das turonische Dufay-Evangeliar (Koehler, a.a.O. Taf. 109/110), das St. Gallener Evangeliar zu Einsiedeln, Cod. 17 (A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, 1912, Taf. XXXVI).

²⁰⁾ 4 Elfenbeinplättchen, Köln, Schnütgen-Museum (Goldschmidt, I, Abb. 174): Mc.L.Joh. – Codex Aemilianus, Escorial (J.D.Bordona, Die spanische Buchmalerei, I, Taf. 28): Mc. L.Joh. – Evangeliar von Senlis, Bibliothèque St. Geneviève, Cod. 1190 (Boinet, La Miniature Carolingienne, 1913, pl. LXXXII/III): Mc. Joh.

²¹⁾ J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, 1916, S. 214ff. (Saec. IV), Taf. 39. – Marguerite van Berchem et Etienne Clouzot, Mosaïques Chrétiennes, 1924, p. 105ff., fig. 120/1. – P. Toesca, Storia dell'arte italiana I, 1927, p. 205/6. – Nach Wilpert, S. 931ff. ist das Motiv hier übernommen von nicht mehr erhaltenen Teilen des Mosaiks im Baptisterium des Lateran.

²²⁾ J. Wilpert, a.a.O., Taf. 74, 1, Taf. 77. – v. Berchem-Clouzot, fig. 95/6.

²³⁾ J. Wilpert, a.a.O., Taf. 42–44. – v. Berchem-Clouzot, fig. 65/6.

²⁴⁾ A. Haseloff, Die vorromanische Plastik in Italien (1930), S. 19, Taf. 18. – R. Delbrück, Die Consulardiptychen, 1927, S. 274, Taf. 68.

Figuren werden von medaillonartigen Blattkränzen eingefasst²⁵ (Abb. 10/12). Wiederaufgenommen wird das Motiv in Rom zu Beginn des 9. Jahrhunderts durch die retrospektiven Künstler, die den Mosaikenschmuck von S. Prassede (Papst Paschal, 817–824) und von S. Marco (Papst Gregor IV. 827–843) ausgeführt haben (Abb. 23)²⁶. Dann begegnen wir ihm aufs Neue im hohen Mittelalter in Fresken der Kapelle hinter S. Pudenziana (saec. XI) und am Triumphbogen von S. Croce di Gerusalemme (1144/5)²⁷.

Während die angeführten Beispiele unsere Miniatur in eine Beziehung setzen zu dem spätantik-alchristlichen Kunstkreis in Italien, läßt sich für eine zweite Eigentümlichkeit ihrer Evangelisten-Symbole, für die über die Flügel verteilten Augen, in Rom meines Wissens nur eine Parallele finden in dem soeben erwähnten Fresko von S. Croce. Die Darstellung des tronenden Christus auf dem von den «4 Lebewesen» umgebenen Wagen in Malereien des ägyptischen Klosters zu Bawit, wo wir derartig ausgestattete Flügel antreffen, führt nach dem Osten, eine Spur, die weiter zu verfolgen mir bisher nicht möglich war²⁸.

Für die Zusammenstellung der vier Evangelisten-Symbole auf einer Seite lassen sich Parallelen aufzeigen in dem – neuerdings auch erst nach 800 angesetzten – Book of Kells, wo solche Darstellungen mehrmals begegnen²⁹, und in verwandten irischen Handschriften; daneben finden sich – in primitiveren Kunstschulen dieser Zeit – Darstellungen, auf denen die Symbole das Brustbild Christi einrahmen³⁰. Auch auf unserem Bild sollten wir eine Wiedergabe von Christus erwarten; statte dessen begegnet eine aufrechtstehende, geöffnete rechte Hand. Ganz entsprechend stellen karolingische Verse, die zu einer Reihe von Tituli gehören und früher dem in Saint-Denis lebenden Iren Dungal zugeschrieben wurden, die Hand des Herrn mit den vier Evangelistsymbolen zusammen; diese Bilder schmückten offenbar ein Fenster an der dortigen Pfalz Karls des Großen und waren bestimmt, den Versucher fernzuhalten³¹.

²⁵⁾ A. Haseloff, a.a.O., S. 19, Taf. 21. – R. Delbrück, Antike Denkmäler, herausgegeben vom Deutschen Archaeologischen Institut, IV, 1927, Taf. 5/6. – Den Evangelistsymbolen mit sechsteiligen Flügeln begegnen wir in Mailand wieder an dem «Paliootto», dem goldgetriebenen, steingeschmückten Altar, der um 835 von transalpinen Künstlern für St. Ambrogio verfertigt worden ist (A. Haseloff, a.a.O., S. 68–70; P. Toesca, Storia dell'arte Italiana, I, 1927, p. 425–427, 438/9, 454).

²⁶⁾ S. Prassede; Berchem-Clouzot, a.a.O., S. 227–240, insbesondere Fig. 293/4. – S. Marco, ebenda, S. 251/3, Fig. 316.

²⁷⁾ S. Pudenziana (Kapelle): Wilpert, a.a.O., Taf. 235, 2. – S. Croce di Gerusalemme, ebenda, S. 353ff., Fig. 113. – Es sei ausdrücklich bemerkt, daß hier nicht sämtliche Beispiele von Evangelistsymbolen mit sechsteiligen, gespreizten Flügeln besprochen worden sind.

²⁸⁾ J. Clédat, Le Monastère et la Nécropole de Baouit, Mémoires de l'Institut Français d'archéologie orientale, T. XII, 1904 (mir nicht zugänglich). Dict. Arch. Lit. XII, 2, 1936, Fig. 8991. – Häufiger – und ausgeprägter – begegnen die Augen auf karolingischen Darstellungen des «Tetramorphs» (Drogosakramenter) und der sechsflügeligen Cherubim (Bibel von S. Paolo, Rom – Tuotilotafel, St. Gallen). Hier weist die Herkunft eindeutig auf den Orient (syrischer Rabula-Codex der Laurentiana von 586). Man vergleiche auch die byzantinischen oder byzantinisch beeinflußten Darstellungen von sechsflügeligen Cherubim auf Bildwerken des hohen Mittelalters (siehe Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, 1928, S. 245/6).

²⁹⁾ E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, 1916, Taf. 174/5/6. – Sullivan, The Book of Kells, 4°, 1933, pl. IV und XII. – Für die Datierung vergleiche man A. M. Friend, The Canon-Tables of the Book of Kells, Mediaeval Studies in the Memory of A. K. Porter, 1939, p. 611–666.

³⁰⁾ Beispiele aus dem Umkreis der frühkarolingischen Malerei: Stuttgart, Landesbibliothek, Bibl. Fol. 23, fol. 77r (E. T. DeWald, The Stuttgart Psalter, 1930, Facsim.). Essen, Münsterschatz, Evangeliar, fol. 29v (G. Humann, Der Münsterschatz zu Essen, 1904, Taf. 3–9. – G. L. Michel, L'Enluminure du haut moyenâge et les influences irlandaises, 1939, p. 85, fig. 95). Trier, Stadtbibliothek, Cod. 23, Evangeliar, I, fol. 23v, fol. 80r, II, fol. 5v, fol. 62r (Ad. Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, II (1928), Taf. 9).

³¹⁾

Versus ad fenestram.

Ne David grabatum temptator callidus intret
Signetur domini ista fenestra manu
Quadrus euangelii defendat numerus omne
Corpus, et interius cunctipotens anima

Eine unmittelbare Vorstufe oder Vorlage für das Motiv der aufrechten, ausgestreckten Hand aufzuzeigen, bin ich nicht in der Lage, vermutlich haben wir es hier mit seinem ersten Auf-treten in der karolingischen Kunst zu tun; doch begegnet es – in vorwiegend dekorativer Verwendung – bald darauf in Bilderhandschriften aus dem benachbarten Martinskloster zu Tours³² (Abb. 18/19). In geradezu monumentaler Prägung aber hat es – nach der Jahrhundertmitte – Eingang gefunden in die unter Karl dem Kahlen blühende Malschule von Saint-Denis, die aus dem turonischen Bildvorrat schöpft: hier betont es den Mittelpunkt einer Zierseite (zum Johannesevangelium) in dem so prächtigen Evangeliar, das für jenen Kaiser von den Mönchen Liuthard und Beringar vermutlich in Saint-Denis hergestellt wurde und über St. Emeram in Regensburg in die Bayerische Staatsbibliothek gelangt ist³³ (Abb. 13). In Regensburg wurde es zu Beginn des 11. Jahrhunderts von Künstlern, die, obwohl Vertreter einer neuen blühenden Schule, vieles von dem Reichtum des karolingischen Werkes übernahmen, wieder verwandt, und so begegnet die Hand Gottes im Mittelpunkt eines der beiden Eröffnungsbilder des Evangeliers, das unter der Äbtissin Uta von Niedermünster geschrieben und mit beziehungsreichen Darstellungen ausgestattet worden ist (Abb. 14); auf der Gegenseite ist in entsprechend angeordnetem Gerüste von Schmuck- und Rahmengliedern die Madonna mit dem Christkind wiedergegeben³⁴. In dem Sakramenter Heinrichs II., dessen Entlehnungen aus der karolingischen Prachthandschrift stärker in die Augen fallen, ist die aus einem Wolkensegment hervorgestreckte Hand von außen gesehen und nach abwärts gewendet; der Künstler hat also das Motiv umgestaltet und einer viel geläufigeren Fassung angepaßt³⁵.

Auf die Frage, welche Vorstellungen den Malern oder ihren Auftraggebern vorgeschwobt haben, geben die Verse, die im Münchner «Codex aureus» das entsprechende Bild erklären, Auskunft. Es heißt hier:

«Dextera haec patris mundum dicione gubernans
protegat et Karolum semper ab hoste suum»³⁶.

In dem wissenschaftlichen Kreis, der Karl den Großen mit seinen literarischen Freunden und Ratgebern vereinte, führte der Kaiser den Namen des alttestamentlichen Königs und Sängers. Die Verse sind abgedruckt in den *Monumenta Germaniae historica, Poetae lat. aevi Carolini, I, 1881, S. 401* (*Carmen VI*) und bei *J. v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, N. F. IV), 1896, S. 317*. Nach Ansicht von *L. Traube (O Roma nobilis, Abhandlungen der Bayer. Akademie der Wissenschaften, philos. philologische Klasse, XIX, 1892, S. 334)* handelt es sich um Tituli, die in St.-Denis verfaßt worden sind, aber mit Dungal nichts zu tun haben.

³²) Die aufrechte Hand findet sich hier mehrmals im Gerüst oder im Innenraum von Initialen, so in der Bibel von Grandval (London, British Museum, Add. 10 546) auf fol. 41^r, 225^v und 411^v, in der Bamberger sogenannten Alkuin-Bibel auf fol. 6^r und in der Vivian-Bibel (Paris, Bibl. Nat., Cod. lat. 1) auf fol. 4^v; auf fol. 9^v dieses Kodex erscheint sie zweimal auf der Mittelsäule einer Kanones-Seite. (*Koebler, a.a.O., Taf. 44e, 45e, 46b, 57c, 80, 87a*).

³³) *Cod. Lat. Monac. 14000*, (Cim. 55) fol. 97^v. Vgl. *G. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts, 1901, S. 29–37, Taf. V, Abb. 13*. – *G. Leidinger, Der Codex aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München, 1921–1925, Bd. IV, Taf. 194, Bd. VI, S. 22*.

Auch auf dem Tragaltärchen Kaiser Arnulphs, das ein gleiches Geschick in die «Reiche Kapelle» der Münchner Residenz geführt hat, finden wir – in goldgetriebenem Relief – die aufrechte Hand Gottes in einem der vier Giebel, während die drei anderen mit Darstellungen des Lammes, der Taube und eines Engels geschmückt sind; auf den schrägen Flächen des Daches sind acht Szenen des Neuen Testaments wiedergegeben, die mit den vier Bildern aus dem Leben Jesu auf dem Deckel des Codex aureus enge stilistische Verwandtschaft aufweisen (vgl. *W. M. Schmid, Repertorium für Kunsthistorische XXIII, 1900, S. 199*. – *G. Swarzenski im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 92*. – *P. Mez, in Geschichte des Kunstgewerbes, V, [1932], S. 206*). Die Frage, ob diese Erzeugnisse karolingischer Goldschmiedekunst, die den Stil der Schule von Reims vertreten, dort oder in Saint-Denis verfertigt worden sind, soll hier nicht berührt werden.

³⁴) *Cod. lat. Monac. 13 601* (Cim. 54) fol. 1^v. – *G. Swarzenski, a.a.O., S. 88ff., insbesondere S. 91, Taf. XII, Abb. 28, 1*. – *St. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher, 1906, S. 256*.

³⁵) *Cod. Lat. Monac. 4456* (Cim. 60), geschrieben 1002–1014. *G. Swarzenski, a.a.O., S. 66ff., S. 70ff., Taf. V, Abb. 14*.

³⁶) Abgedruckt u. a. in *MGH, Poetae lat. aevi Carolini III, 1896, p. 252ff.* (ed *L. Traube*). – Daß die den Versen des «Codex aureus» ähnlichen Tituli, die *Dümmler* unter den Dichtungen Alkuins abgedruckt hat (*MGH, Poetae aevi Caro-*

In gleichem Sinn ist in dem Sakramentar Heinrichs II. von der schützenden, heiligen Rechten Gott-Vaters die Rede und analog handeln die zugehörigen Verse des Uta-Kodex von Gott, der alles Ewige durch sein Wort geschaffen hat³⁷.

Obwohl die angeführten Verse durchweg von der dextera patris, der Hand Gott Vaters sprechen, liegt es nahe zu fragen, ob nicht der Maler unseres Bildes – in Ergänzung zu den vier Zeichen der Evangelisten – eine symbolische Darstellung Gottes in der Person von Christus hat geben wollen; ein Satz in dem Psalmenkommentar Alkuins, des führenden Theologen am Hofe Karls des Großen, würde diese Annahme stützen. Der gelehrte Angelsachse schreibt zum 118. Psalm, Vers 173: «Cum dicit, fiat manus tua, designat dominum Salvatorem, qui factus ex semine David secundum carnem, per quem facta sunt universa et reguntur. Manum enim hic dexteram debemus accipere»³⁸. Denken wir aber an die überaus große Zahl von alttestamentlichen Bibelstellen, wo von der Hand, der Rechten, dem Arm des Herrn die Rede ist, oder fassen wie die – mit dem 4. Jahrhundert einsetzende – Reihe von Darstellungen ins Auge, wo die Hand Gott-Vaters «redend», aus den Wolken heraus, in einen darunter wiedergegebenen Vorgang eingreift oder wo sie den Kranz der Märtyrer herabsenkt auf das Haupt des tronenden oder gekreuzigten Christus, dann erscheint es gewagt, hier in einseitiger Weise eine Entscheidung zu treffen. Der Nachdruck, mit dem auch die karolingischen Theologen den Satz bei Johannes (10, 30) «Ego et pater unum sumus» vertreten³⁹, bestärkt uns darin, die dargestellte Hand schlechthin als Symbol der schöpferischen Kraft Gottes, seines Schutzes und seines verkündenden Wortes anzusehen⁴⁰.

Vermutlich hat schon die spätantike Vorlage unserer Miniatur, über die weiter unten zu handeln sein wird, das Bild der Hand Gottes enthalten, doch bleibt die Frage offen, ob sie hier schon in aufrechter Stellung, losgelöst von jeglicher Handlung, wiedergegeben war. Daß aber solche Handdarstellungen auch in anderen Kunstkreisen vorkommen, dafür sprechen die Beispiele auf zwei der wichtigsten irischen Hochkreuze, zu Monasterboice (Abb. 15) und Clonmacnoise, die zwar erst

limi, I, p. 252ff.) und die *Jul. v. Schlosser* (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, philos. histor. Klasse CXXIII, 1891, S. 107, 120) veranlaßt haben, eine alkuinische Vorlage für die Bilder des Codex aureus anzunehmen, wirklich bis in die Zeit Alkuins zurückgehen (wofür auch Leidinger, a.a.O., S. 97–108 sich einsetzt), ist von Sam. Berger (*Histoire de la vulgate*, 1893, p. 296) und von Ludwig Traube (*Wochenschrift für klassische Philologie*, 1890, Sp. 835 – Vorlesungen und Abhandlungen III, 1920, S. 290) bezweifelt worden. Aus den kunstgeschichtlichen Untersuchungen von Wilhelm Koehler über die Malschule von Tours ergibt sich, daß ein Bildzyklus mit einem Programm, wie es in den fraglichen Tituli umschrieben wird und in dem Codex aureus – um 870 – ausgeführt worden ist, während der Abtszeit Alkuins noch nicht erwartet werden kann. (Koehler streift die Frage der Verse, a.a.O., II, S. 5, Anm. 1.)

³⁷⁾ Die Verse des Heinrich-Sakramentars, die wiedergegeben sind bei Swarzenski, a.a.O., S. 66 und in MGH, Poetae lat. medii aevi, V, 1939 (ed. K. Strecker und N. Fickermann), S. 435, Nr. 12, lauten:

Sancta dei patris benedicat dextera nobis
Omnes atque suo nos salvet ubique sub umbro.

Im Uta-Kodex heißt es an der entsprechenden Stelle (s. Swarzenski, a.a.O., S. 91 – Poetae Latini, a.a.O., S. 439, Nr. 21):

Perpetua totum nutu cingens deus aevum
Sanxit ab aeterno, qu(a)e condidit omnia verbo.

Man beachte, daß die Hand hier als Symbol für das die Schöpfung vollziehende Gotteswort dargestellt ist.

³⁸⁾ Migne, Patrologia Latina, Bd. C, p. 619.

³⁹⁾ Libri Carolini, lib. I, cap. XV (MGH, Concilia, II, suppl. 1924, S. 35, Z. 40). – Vgl. auch den aus Augustin zitierten Satz in den Akten des Frankfurter Konzils von 794 (MGH Concilia II, 1, 1896, S. 151, Z. 16): Quocirca in quantum Deus est, ipse et pater unum sunt; in quantum homo est, pater major est illo.

⁴⁰⁾ Adolph Goldschmidt macht mich aufmerksam auf die karolingischen, früher gleichfalls dem Dungal (*Hibernicus exul*) zugeschriebenen Verse (*Carmen XXI*), die *Schlösser*, a.a.O., Nr. 911, S. 318, abgedruckt hat (Poet. lat. aevi Carol. I, p. 411, vgl. auch L. Traube, O Roma nobilis, a.a.O. S. 335). Sie lauten:

Dextera magna dei ecclesiam tueatur ab hoste
Hanc quoque multiplicet dextera magna dei
Dextera summa dei Karolum conservet ovantem,
Augustum e protegat dextera summa dei,

Dextera celsa dei regiam conservet in evum
Prolem, et laetificet dextera celsa dei,
Dextera clara dei astrologos omnesque ministros
Salvet et ornnet, amet dextera clara dei.

um 900 errichtet worden sind, deren Bildserien aber wie die der irischen Handschriften ohne Bekanntschaft mit frühen orientalischen Fassungen christlicher Stoffe kaum erklärt werden können⁴¹. Wenn ferner in dem oberitalienischen Psalter der Münchner Staatsbibliothek (lat. 343, saec. X) mehrmals die offene, aufrechtstehende Hand begegnet (Abb. 16/17), so wäre auch hier klarzustellen, ob das Motiv zusammen mit anderen Eigentümlichkeiten des Bildvorrates aus byzantinischen Einflüssen zu erklären ist, oder ob – wie häufig in der norditalienischen Buchmalerei – Karolingisches nachwirkt⁴².

Weiter zurück, in den semitischen Orient, werden wir geführt, wenn wir ähnliche vollausgestreckte Hände aus Bronze zum Vergleich heranziehen, die in den syrischen Kulten des Jupiter Dolichenus, des Jupiter Heliopolitanus (Baalbeck) und des Θεος "Ψυστος, des höchsten Gottes der Juden, eine Rolle spielen (Abb. 21). In vielen Fällen ist freilich in die Handfläche allerlei Getier oder ein Symbol der Gottheit eingefügt, deren schützender und helfender Rechten zu Dank das Weihegeschenk dargebracht worden ist. Die Hand, als ein selbständiges Wesen, vertritt die Gesamtpersönlichkeit des Gottes – wie an überaus zahlreichen Stellen des Alten Testamentes die Rechte Jahwes, gleichsam als ein vom Ganzen losgelöster Teil, vermittelnd und handelnd in Erscheinung tritt⁴³. Ein schönes Beispiel einer aufrechtstehenden, aus dem Ärmel herausschauenden Hand, die 1925 in Arimea, auf der Straße von Alep nach Membridji (Hierapolis), gefunden worden ist, hat kürzlich Henri Seyrig in der « Syria » (1939) veröffentlicht; es ist das Symbol der syrischen Atargatis, das zusammen mit der blitzhaltenden Rechten des zugehörigen Gottes (Hadad) in der Nische einer steinernen Stele – in Hochrelief – wiedergegeben wurde.

Neben anderen Zeichen begegnet eine aufrechte, geöffnete Hand auf einer großen Reihe von Exvotosteinen Karthagos und Constantines, die semitische Inschriften für die Göttin Tanit und Baal Hammon tragen und zum Teil bis ins 6.–7. Jahrhundert v. Chr. zurückreichen (Abb. 20)⁴⁴. In

⁴¹) R. A. S. Macalister, Muiredach, Abbot of Monasterboice, 1914, p. 37, 77–79, Fig. 30. – A. Kingsley Porter, The Crosses and Culture of Ireland, 1931, p. 116, Fig. 221. – Vgl. auch Françoise Henry, La sculpture irlandaise, 1932, p. 16ff., p. 210, pl. 75, 3, pl. 81, 2, und Revue archéologique, 5. série, XXXII, 1930, insbesondere p. 104. – Am Kreuz Muiredachs zu Monasterboice (Unterseite des nördlichen Armes) ist die vom Rücken gesehene Hand nimbenartig von einem ornamentierten Kreis umgeben, den Macalister als Bild stilisierter Wolken anspricht. Am Kreuz König Flanns zu Clonmacnoise findet sich die Hand an ähnlicher Stelle.

⁴²) P. Toesca, La Pittura e la Miniatura nella Lomardia, 1912, p. 72/3, Tav. IV, fig. 46/7. – A. Boeckler, Abendländische Miniaturen, 1930, S. 66, 116, Taf. 65.

⁴³) « Und sie sahen die große Hand, die der Herr an den Ägyptern erzeigte hatte » (2 Mos. 14, 30/1). – « Daß deine Hand mit mir wäre » (1 Chron. 4, 10) usw. Vgl. Otto Weinreich, Antike Heilungswunder, Religionsgeschichtliche Versuche, VIII, 1909, S. 49.

Eine religionsgeschichtliche und archaeologische Untersuchung über Darstellungen der geöffneten Hand im Altertum um ihre symbolische Bedeutung – vergleichbar den Untersuchungen F. J. Dölgers über den heiligen Fisch (*Iχθύς*) – fehlt offenbar. Aus der neueren Literatur über die geöffneten Bronzehände als Weihegaben seien angeführt: R. Dussaud, Revue archéologique, 4ème série, Vol. V, 1905, p. 161–168, pl. III. – Paul Perdrizet im Archiv für Religionswissenschaft, XIV, 1911, p. 118–124, Taf. 1. – Rud. Noll, Eine neue Votivhand aus dem Dolichenus-Kult, Jahreshefte des österreichischen archaeologischen Instituts XXXI, 1939, Beiblatt, S. 67–78 (wo auch eine ungarische, mir nicht zugängliche Arbeit von F. Láng, Festschrift für Arpád Károlyi, 1933, angeführt wird). – H. Seyrig, Représentations de la main divine, « Syria » XX, 1939, p. 189–194, fig. 9–13. (Ich verdanke die letztergenannten Hinweise Dr. Hansjörg Bloesch.)

Eine besondere Gruppe von Bronzehänden gehört zum Kult des phrygischen Jupiter Sabazius – der verschmolzen ist mit dem semitischen Jahwe Sabaoth (vgl. Cumont, Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres, 1906, p. 63–70 und desselben Artikel bei Pauly-Wissowa, RE, IX, 1, 1914, Sp. 448); sie sind in diesem Zusammenhang von geringerem Interesse, weil die Hand nicht geöffnet ist, sondern die Haltung des lateinischen Segensgestus einnimmt (Chr. Blinkenberg, Archaeologische Studien, 1904, S. 67–90). Für geöffnete Votivhände aus Stein im römischen Gallien vergleiche man E. Espérandieu, Les basreliefs de la Gaule Romaine, III, 2444, IV, 3435, 4.

⁴⁴) Corpus Inscriptionum Semiticarum (Paris) I, 1, 1881, I, 2, 1899, I, 3, 1926, pass. – F. J. Dölger, 'Iχθύς, I, 20, 1928, S. 437/8, II, 1922, S. 272–274, Taf. XXVI, 1, XXVI, 3, XXVII, 3. – Pauly-Wissowa, RE, 2. Reihe, VIII, 1932, Sp. 2184ff., besonders 2194 (« Tanit »). – Musées de l'Algérie et de la Tunisie, Musée Lavigerie Saint-Louis de Carthage, 1900, insbes. pl. IV, 1; IV, 5.

diesem Zusammenhang mag daran erinnert werden, daß das hebräische Wort für Hand «jad» zugleich Denkmal bedeutet; wenn für das Monument, das von Saul in Karmel errichtet worden ist (1 Sam. 15, 12) oder für den Stein, den Absalom schon zu Lebzeiten sich im Königstal gesetzt hat (2 Sam. 18, 18), «jad» gebraucht wird, so verweisen moderne Kommentatoren eben auf jene karthagischen Bilder und nehmen an, daß auf den Denksteinen, von denen die Bibel spricht, gleichfalls die ausgestreckte Hand wiedergegeben war⁴⁵. Früher oder später stellt sich dann die apotropäische Bedeutung solcher Symbole ein⁴⁶ und an den Häusern der Araber in Afrika findet sich noch jetzt die Fatme, die Hand der Tochter des Propheten, die die bösen Geister abhalten soll; auch in den oben – in Anmerkung 31 – abgedruckten Versen eines karolingischen Dichters ist der Hand diese Aufgabe zugefallen. Gewiß besteht die Möglichkeit, daß der Maler, der unsere Miniatur entworfen hat, durch Darstellungen der von oben herabgesenkten, offenen Hand – wie sie u. a. in dem später zu besprechenden Mosaik zu Germigny-des-Prés begegnet – spontan veranlaßt worden ist, die vorliegende Fassung des Motivs zu wählen, aber auch das würde nicht ausschließen, daß ihm oder seinem Auftraggeber das eindrucksvolle Bild der aufrechten Hand bekannt war und daß auf uralte Überlieferung zurückgehende Vorstellungen von ihrer symbolischen Bedeutung hier nachwirken. Bei dem Fehlen einer greifbaren und unmittelbaren Vorlage für dieses Motiv hielten wir uns deshalb für berechtigt, auf die weiteren Perspektiven hinzuweisen.

In der Zeit, in der die ersten großen christlichen Mosaikzyklen Italiens ausgeführt worden sind, d. h. gegen Ende des 4. oder zu Anfang des 5. Jahrhunderts, wird wohl die Vorlage für die Berner Evangelistsymbole entstanden sein. So wesentlich wie sich die Miniatur in den sehr charakteristischen und ausgeprägten Merkmalen ihres Stiles unterscheidet von den Richtungen der bekannten karolingischen Malschulen, so deutlich ist noch der künstlerische Charakter einer früheren Epoche zu spüren, der, weil sie eine dem mittelalterlichen Künstler verständliche Formensprache geschaffen hat, große Bedeutung zukommt für die Weitergabe antiker Formelemente und Bildtypen an die karolingische und an spätere Kunstperioden. Die rundplastischen, naturnahen Bildungen der apokalyptischen Tiere, vor allem aber die hoheitsvolle Gestalt des täniengeschrückten Engels, dessen vollrunde Körperperformen unter den breit und weich darübergelegten Gewändern fühlbar sind, nähern die durch unser Bild gesehene Vorlage den klassizistisch-edeln Werken der Elfenbeinkunst, die wie die Münchner Tafel mit der Auferstehung Christi⁴⁷, die schon erwähnte Diptychon-Platte der Trivulzio-Sammlung, das heidnische Diptychon mit Darstellung von Aeskulap und Hygieia in Liverpool⁴⁸ als bezeichnende Vertreter der sogenannten Claudianischen oder Theodosianischen Renaissance anzusprechen sind.

In dieser Zeit sind ja auch die in weiterem Sinn stilverwandten Mosaiken zu Neapel, Capua und Rom (Santa Pudenziana) entstanden, deren gleichfalls nimbenlose Evangelistsymbole zum ikonographischen Vergleich herangezogen worden sind. So gehört auch das Vorbild der Berner Miniatur in die Reihe der frühesten Darstellungen dieser «Lebewesen», die hier noch ohne die Evangelistenfiguren begegnen; um diese Zeit hat in dem Kommentar des hl. Hieronymus zu

⁴⁵⁾ Fr. Schwally, Das Leben nach dem Tode, 1892, S. 58; vgl. auch die modernen Kommentare zu den Büchern Samuel und Jesajas. – Ein babylonischer Zylinder zeigt die aufrechte Hand, die aufgestellt ist auf einem Sockel, Contenau, Glyptique syro-hittite, 1922, pl. XVII, Nr. 129, Seyrig, a.a.O., p. 190, Fig. 10.

⁴⁶⁾ Es genügt zu verweisen auf: S. Seligmann, Der böse Blick und Verwandtes, II, 1910, S. 164ff. – F. J. Dölger, a.a.O., I, 2°, 1928, S. 431–433.

⁴⁷⁾ Die sogenannte von-Reidersche-Tafel, Haseloff, a.a.O., Taf. 19. – Koehler, a.a.O., Text II, Abb. 16a.

⁴⁸⁾ Delbrück, Consulardiptychen, a.a.O., Taf. 55. – Koehler, a.a.O., II, Abb. 15d. – H. Peirce & R. Tyler, L'Art byzantin, I, 1932, Taf. 81.

Ezechiel (Lib. I, Cap. 1) die seither gültige Verteilung der Symbole an die vier Verfasser der Evangelien Eingang gefunden⁴⁹.

Es spricht demnach vieles dafür, daß ein in Rom um 400 fertiggestelltes Kunstwerk, vermutlich eine Handschrift der Evangelien, nach dem Norden verbracht und im Kloster Fleury – zu Beginn des 9. Jahrhunderts – nachgebildet worden ist. Zu jener Zeit führte den Abtstab des Klosters Bischof Theodulph von Orléans, der 800, als er in Begleitung Karls des Großen in Rom weilte, von Papst Leo III. das Pallium erhielt⁵⁰. Theodulph, der – neben Alkuin einer der führenden Berater des Kaisers – am Hofe eine hervorragende Rolle gespielt hat, tritt hervor als theologischer Schriftsteller und vor allem als Verfasser von formvollendeten und geistvollen Gedichten; ebenso wie auf Alkuin geht auf ihn eine Rezension der Bibel zurück, von der einige untereinander in Text und Schrift eng verwandte Handschriften Zeugnis ablegen; Léopold Delisle hat sie erstmalig in der *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, Bd. XL/1879, zusammengestellt, von Dom Quentin, dem einstigen Präsidenten der päpstlichen Bibelkommission, ist ihr gegenseitiges Verhältnis neu geprüft worden⁵¹. Ihre hochstehende künstlerische Ausstattung erstreckt sich lediglich auf die Kanontafeln, von deren antikisierendem Charakter man sich in Nordenfalks schöner Publikation über die «Spätantiken Kanontafeln» überzeugen kann. Die Vorlage ist eine andere, als die, welche die Maler des Evangeliars Tours Cod. 22 und des Bernensis benutzt haben. Dagegen gehen nach Nordenfalks Annahme die Kanonseiten eines Londoner Evangeliars, Brit. Museum Harley 2795, das in Fleury oder Ferrières entstanden ist, auf das gleiche antike Vorbild zurück, wie die sogenannten Theodulph-Bibeln⁵². In der Kunstgeschichte ist Theodulph vor allem bekannt als der Erbauer der kleinen Kapelle von Germigny-des-Prés, die der Bischof in einem Fleury benachbarten Dorf zusammen mit seinem Landhaus (806) errichtet hat. Über die eigenartige architektonische Gestalt dieses kunstreichen Baues, über seine Ausstattung mit Stukkaturen und Mosaiken, vor allem über seine Geschichte, deren Unbilden schon mit einem Brand im 9. Jahrhundert einsetzen, ist öfters gehandelt worden⁵³. Uns interessiert hier das von dem kostbaren Schmuck vor allem erhaltene Mosaik der Apsiswölbung, das trotz mannigfacher, mehr oder weniger einschneidender Restaurierungen für die kunstkritische Betrachtung zu verwerten ist (Abb. 22). Überraschenderweise findet sich hier, im Schnittpunkt aller Blickrichtungen, nicht ein Bild der heiligen Personen, sondern es ist die Lade des «Alten Bundes» dargestellt, und ent-

⁴⁹) *Migne, Patrologia Latina*, tom. 25, p. 21, C.: *Quidam quattuor Evangelia... horum animalium putant nominibus designari: Matthaei, quod quasi hominem descriperit... Leonis ad Marcum referunt... Vituli ad Lucae evangelium... Aquilae ad Johannis exordium etc.* – Schon etwa 200 Jahre früher hat *Irenaeus*, «Contra Haereses», III, 8, *Migne, Patrologia graeca*, VII, p. 886, die vier apokalyptischen Tiere auf die Evangelisten bezogen, doch schwankt die Verteilung noch bei Hieronymus. Siehe *Tb. Zahn, Forschungen zur Geschichte des neutestamentlichen Kanons*, II, 1881, S. 257 ff. – *Jos. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes*, 2^o, 1924, S. 227 ff., 410 ff.

⁵⁰) Theodulph ist geboren – wahrscheinlich in Spanien – um 755–760. Spätestens von 798 ab ist er Bischof von Orléans, 798 oder 802 wird er Abt von Fleury (Saint-Benoît sur Loire), 818 fällt er in Ungnade und wird abgesetzt. Vgl. *Cb. Cuisard*, «Théodulfe» in *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, XXIV, 1892, 1–351. – *M. Manitius*, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, 1911, S. 537–543. – *A. Hauck*, Kirchengeschichte Deutschlands, II, 4^o, 1912, S. 169–173. – Lexikon für Theologie und Kirche, X, 1938, Sp. 61/2.

⁵¹) *Sam. Berger, Histoire de la Vulgate*, 1893, p. 145–148. – *Dom. H. Quentin*, Mémoire sur l'établissement du texte de la vulgate (Collectanea Biblica VI), 1922, p. 249–266.

⁵²) *Carl Nordenfalk, Die spätantiken Kanontafeln*, 1938, S. 176/7, 191, Anm. 1, Taf. 64–71.

⁵³) Es sei hingewiesen vor allem auf *Paul Clemen*, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, 1916, p. 54–59, 713–724 (mit reichen Quellen- und Literaturangaben). – *J. Hubert*, Congrès archéologique, 1930, p. 534–568. Derselbe, L'Art préroman, 1938, p. 22 und pass. Abb. Pl. XIX, XX, XXI. – Gute Abbildungen bei *R. Hamann-Mac Lean*, Frühe Kunst im westfränkischen Reich, 1939, Taf. 41/2. – *Clemen* nimmt (S. 723/4) an, daß die Mosaiken, die in Rom in der Zeit der Päpste Leo III. und Paschal ausgeführt worden sind und einen gemeinsamen, retrospektiven Stil vertreten (siehe oben, S. 156 und Abb. 23), Einfluß ausgeübt haben auf die von Theodulph aufgetragenen Gemälde.

sprechend der Beschreibung Exodus 25, 11–20, die der Künstler wörtlich befolgt, wird die Lade bewacht von zwei darüber wiedergegebenen Cherubim, die, einander zugewandt, die Flügel ausbreiten. Dies Bild mitsamt der ganzen Innenfläche der Apsiswölbung wird eingerahmt von den symmetrisch einander zugewandten Figuren zweier überragend großer Keruben, deren Nimben sich beinahe auf der Mittelachse begegnen, während die längsten Federn der Flügel sich bereits durchflechten. Ihre äußern Arme sind in der Gebärde des bedeutungsvollen Zeigens ausgestreckt, die innern sind gewinkelt, während die zugehörige Hand, von innen gesehen, aufrecht vor die Brust gehalten wird. Zwischen den Häuptern der Engel, bzw. deren Nimben, und unmittelbar über dem Geflecht der sich begegnenden Flügel, erscheint wieder die geöffnete Rechte Gottes, die diesmal von oben her – aus der himmlischen Sphäre – herabgestreckt wird und offenbar der Hand des Berner Evangeliiars sehr ähnlich gebildet ist.

Es ist aufschlußreich, auch diesem Teil des Mosaiks den biblischen Text gegenüberzustellen (Exod. 25, 22): «Und dort werde ich mich dir offenbaren und mit dir reden von der Deckplatte aus, von dem Ort zwischen den beiden Keruben, die sich auf der Gesetzeslade befinden...» Für die beiden großen Engelsgestalten aber hat die Beschreibung des Salomonischen Tempels die Anregung gegeben (1 Kön. 6, 23–27); hier heißt es: «Und er machte im Hinterraum zwei Kerube aus Holz vom wilden Ölbaum, je zehn Ellen hoch (etwa 5,5 m) ... Und er stellte die Kerube mitten ins Innerste des Gebäudes, und sie hielten ihre Flügel ausgebreitet, so daß der Flügel des einen an die Wand rührte und der Flügel des andern Kerub an die andere Wand rührte, während ihre Flügel in der Mitte des Raumes aneinander stießen.»...

Für die Bedeutung Theodulphs als Auftraggeber von Kunstwerken zeugen schließlich noch zwei Gedichte, in denen mit mythologischen und allegorischen Bildern geschmückte runde Platten beschrieben werden; vermutlich handelt es sich um Tische mit erhabenen oder eingeschnittenen Darstellungen⁵⁴.

Überschauen wir die aufgezählten kirchlichen Werke, so fällt auf, daß nirgends, weder in Handschriften noch an den Wänden, heilige Personen oder Szenen der biblischen Geschichte dargestellt sind, und es liegt nahe zu fragen, ob hier die Anschauungen mitbestimmend waren, aus denen heraus um jene Zeit (790–792) im Auftrag Karls des Großen fränkische Theologen die Schrift gegen die Anbetung und Verehrung der Bilder, die «Libri Carolini» verfaßt haben. Aus einer spirituellen Einstellung heraus⁵⁵ wird hier dem Geschriebenen der Vorzug gegeben vor dem Gemalten, wird das Bild verworfen zugunsten des Wortes, «denn durch die Bücher, nicht durch die Bilder erhalten wir die Unterweisung in der Lehre von den überirdischen Dingen»⁵⁶. Die anthropomorphe Darstellung des Göttlichen ist verpönt; wer billigt, daß das Bild Gottes nach dem Bild des Menschen gestaltet werde, sieht in Gott etwas Körperliches, was zu glauben sündhaft ist, «denn Gott ist unkörperlich»⁵⁷.

⁵⁴⁾ Abgedruckt von Dümmler, MGH, Poet. Lat. aev. Carol., I, p. 544–548 (Carmen 46 und 47), und von J. v. Schlosser, a.a.O., Nr. 1026 und Nr. 1031 (auch in desselben Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Quellenschriften N. F. VII, 1896, S. 121–126). In der Interpretation dieser Verse und in der Beurteilung der Kunstwerke weichen die zahlreichen Autoren weit voneinander ab. Man vergleiche u.a.: Schlosser in dem oben, Anm. 36, erwähnten Sitzungsbericht, S. 133–136, S. 154. – P. Clemen, a.a.O., S. 744.

⁵⁵⁾ A. Harnack, Dogmengeschichte, 4^o, III, 1910, S. 303. «Gegen die Bilderverehrung reagierte ein spirituelles augustinisches Element, aber zugleich war hier – so paradox dies klingt – der tiefere Stand der dogmatischen Bildung wirksam.» – Walter Delius, Die Bilderfrage im Karolingerreich (Hallesche theolog. Diss.), 1928, S. 29ff.

⁵⁶⁾ «quia in libris, non in imaginibus doctrinae spiritualis eruditio nem discimus.» (Libri Carolini, Lib. II, 30, MGH, Concilia II, suppl. 1924, p. 92/3; vgl. ferner p. 94, Z. 5, p. 95, Z. 37.)

⁵⁷⁾ Libri Carolini, lib. I, cap. VII (a.a.O., p. 24/5).

Es würde zu weit führen, auf die äußereren Verhältnisse, vor allem auf die Bestimmungen des 2. Nicäischen Konzils einzugehen, die zur Abfassung der theologischen Streitschrift geführt haben, aber es mag daran erinnert werden, daß, wenn auch Alkuin zumeist als der Verfasser dieser Akten gilt, doch auch Stimmen laut geworden sind, die in Theodulph den Redaktor der Schrift sehen möchten⁵⁸. Den von ihnen vorgebrachten Gründen soll als weiteres Argument hinzugefügt werden, daß in den « Libri Carolini » an zwei Stellen (I, 15 und II, 26) die Bundeslade mit den Cherubim beschrieben und der dazwischen vernehmbaren Stimme Gottes Erwähnung getan wird – ganz in Übereinstimmung mit dem Mosaik in Theodulphs Pfälzkapelle, wo die von oben herabgestreckte Hand dieser Stimme bildlichen Ausdruck verleiht (siehe oben S. 157). Das eine Mal fährt der Text fort: «Völlig sinnlos, ja geradezu leichtfertig ist es, wenn man versucht, der Bundeslade des Herrn die Bilder gleichzusetzen und einer Sache, die durch den Befehl der göttlichen Stimme geschaffen ist, Dinge anzugleichen, die begründet sind auf das Gutdünken irgend eines Künstlers». Es ist nicht leicht, derartigen Gedankengängen zu folgen, wir haben jedoch die angeführten Stellen aus der theologischen Staatschrijt herausgegriffen, weil sie ergänzend illustrieren, was bei zwei verschiedenartigen, vermutlich für den gleichen Auftraggeber geschaffenen Kunstwerken aufgefallen ist; daß man auf die Darstellung Christi und der Heiligen an hervorragender Stelle verzichtet hat und daß stattdessen Symbole abgebildet wurden, die dem Vorstellungskreis des alten Testamentes angehören.

Auch in den kirchlichen Handschriften anderer Malschulen, die zu Karls des Großen Zeit blühten, ist bei aller Pracht und Vollkommenheit der ornamentalen wie figuralen Ausschmückung die Beigabe von Bildern äußerst spärlich; wohl begegnen zumeist die vier Evangelisten, aber nur in zwei Codices der sogenannten « Adaschule » finden wir Miniaturen, die den tronenden Christus darstellen. Szenen aus dem Neuen Testament sind nur in einem Fall, in dem Evangeliar aus Saint Médard zu Soissons (Bibliothèque Nationale, lat. 8850) in kleinen, skizzenhaften Malereien über dem breiten Rahmen – ganz verschwiegen – eingetragen worden. Dafür entschädigen zwei reichillustrierte Psalterhandschriften (Stuttgart, Biblia, Fol. 23, und Amiens, 18) durch die Fülle ihrer «Wortillustrationen». Unter den folgenden Karolingern nimmt – im Zusammenhang mit der veränderten Einstellung des Hofes zur Bilderfrage – die Zahl der heiligen Bilder zu, wenn auch die Gegenstände noch vorwiegend dem Alten Testamente angehören. Erst in der nächsten Periode der mittelalterlichen Kunst, die ihren Namen von dem ottonischen Herrscherhaus übernommen hat, ist ein durchgreifender Wandel eingetreten; davon zeugen die großartigen Zyklen des Neuen Testamentes, die zahlreich in verschiedenen Zentren Mittel- und Westeuropas geschaffen worden sind.

⁵⁸⁾ H. v. Schubert, Geschichte der Kirche im Frühmittelalter, 1922, S. 836. – A. Allgeier, Psalmtexte und die Herkunft der Libri Carolini, Histor. Jahrbuch 1926, S. 333–353. – Wolfgang von den Steinen, Karl der Große und die Libri Carolini, Neues Archiv, IL, 1930, S. 207–280.

ANHANG

RANDBEMERKUNGEN, NACHTRÄGE UND FEDERPROBEN

fol. 7v. Auf den Rand der Kanonseite ist in einer spitzen Schrift (saec. IX) der aus dem Fränkischen latinisierte Name Raganerius eingetragen (dankenswerte Auskunft von Prof. G. Binz) (s. Abb. 3), gegenüber, auf fol. 8r, ist an der gleichen Stelle eine Rasur, darüber ein Kreuz. Vielleicht ist auch «Ing» auf fol. 9 als Anfang eines Namens anzusehen.

fol. 24v. Meßgebet zum Fest von Mariæ Geburt (in Schrift des 10.–11. Jahrhunderts), vgl. die ähnlichen Texte des erweiterten «Gregorianums» bei Ménard, *Sacramentarium Gregorianum* (Paris 1642), wiederabgedruckt von Migne, *Patrologia Latina*, Bd. 78, p. 137, A, B, und des *Missale Roberts von Jumièges*, ed. H. A. Wilson, Henry Bradshaw Society XI, 1896, p. 209.

Vom Rand überschnitten steht oben auf der Seite: «rex noster» (Ps. 73, 12) und entsprechend auf der gegenüberliegenden Seite, von Neumen begleitet: «salus autem justorum a dom(ino)» (Ps. 36, 39).

Auf fol. 169r und v ist von einer Hand des 9. Jahrhunderts – mit tironischen Noten gemischt – ein Traktat «Isidori de ratione digitorum» eingetragen worden. Es handelt sich um den gleichen Text, mit dem das 1. Kapitel von Bedas Schrift «De temporum ratione» beginnt (abgedruckt bei Migne PL, Bd. 90, p. 295–297 C, vgl. auch Cod. Bern. 110, fol. 1). Diese Abhandlung begegnet auch gesondert in alten Katalogen unter Bedas Namen (Manitius, Gesch. der lateinischen Literatur des Mittelalters, I, 1911, S. 81). Dom G. Morin, dem ich den Hinweis auf Beda verdanke, macht geltend, daß die Tradition von Fleury in einer Frage, die Isidor und Spanien betrifft, wegen der Herkunft Theodulfs – a priori – Vertrauen verdiene (Briefl. Mitteilung).

fol. 219v. Auf der letzten, leeren Seite begegnen folgende Eintragungen bzw. Federproben: (in Hand des 9. Jahrhunderts) «XII die ante kalendas decembbris drunmed obiit». Der Name ist bisher nicht belegt. Nach Ansicht Max Försters ist keltischer Ursprung kaum anzunehmen, dagegen wäre es möglich, daß es einen niederfränkischen Namen Drunmed gegeben hat.

Zu Federproben ist von verschiedenen Händen – des 9. und 10. Jahrhunderts – der Anfang einer Strophe aus dem Rhythmus (Reimgebet) «De Caritate» verwandt worden; nur einer der Schreibenden gibt zwei volle Verse wieder: «Qui non habet caritatem nichil habet sed (geschrieben: hab& s&c) in tenebris et umbre (sic!) mortis manet (man&).» Das Gedicht, das auch auf fol. 1 des nach Fleury gestifteten Bernensis 277 (saec. x ?) nachträglich eingetragen wurde, ist abgedruckt in den MGH, Poetae lat. aevi Carolini, IV, II, 1, 1914, p. 526/9 und bei Dom A. Wilmart, *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen-âge latin*, 1932, p. 35. (dankenswerter Hinweis von Prof. S. Singer, der zur Identifizierung des Textes verholfen hat.) Von dem zuletzt genannten Mönch röhrt auch der Anfang einer Antiphone zur Palmsonntagsliturgie (ad primam) her: «pueri ebreorum tollentes ramos olivarum» (Migne, PL 67, p. 763 A) – ferner «das Antiphonenbruchstück» «filie hierus salem venite & videte ma(rytes)» aus dem Commune martyrum tempore paschali und «num quid d(omi)n(u)m sub plu...». Nicht in der gleichen Tinte sind Neumen überschrieben worden, die, wie mir Prof. Handschin mitteilt, auch dem 10. oder 11. Jahrhundert angehören können und von ihm verglichen werden mit den Neumen einer vatikanischen Handschrift (Regin. 215, abgeb. bei Bannister, Monum. Vaticana di paleografia musicale Latina, 1913, Tav. X), die im letzten Viertel des 9. Jahrhunderts in Fleury oder Tours eingetragen sein sollen⁵⁹⁾. Rechts daneben steht «cumque egressi essent de navi» (Marc. 6, 54); die hier übergeschriebenen Neumen, die nicht zu dem Text gehören, sowie die ohne Text eingetragene Neumenzeile, die einen Text voraussetzt, werden von Handschin als «eher nordostfranzösisch» angeprochen. Nach seiner Ansicht ist auch das unten auf der Seite begegnete, von Neumen überschriebene «Cum audisset» – ebenso wie «pueri ebreor.» als Anfang einer Palmsonntags-Prozessions-Antiphone aufzufassen⁶⁰⁾.

Vermutlich von der gleichen Hand, von der die beiden ersten Federproben «Qui non habet caritatem» herstammen, sind die Namen Gislebertus (zweimal) und Mauricus eingetragen.

⁵⁹⁾ Vgl. über diese Handschrift ferner E. K. Rand, *A Survey of the MSS. of Tours*, I, 1929, p. 181ff., No. 164; Dom Andr. Wilmart, *Codices Reginenses Latini*, I, 1937, p. 507–512.

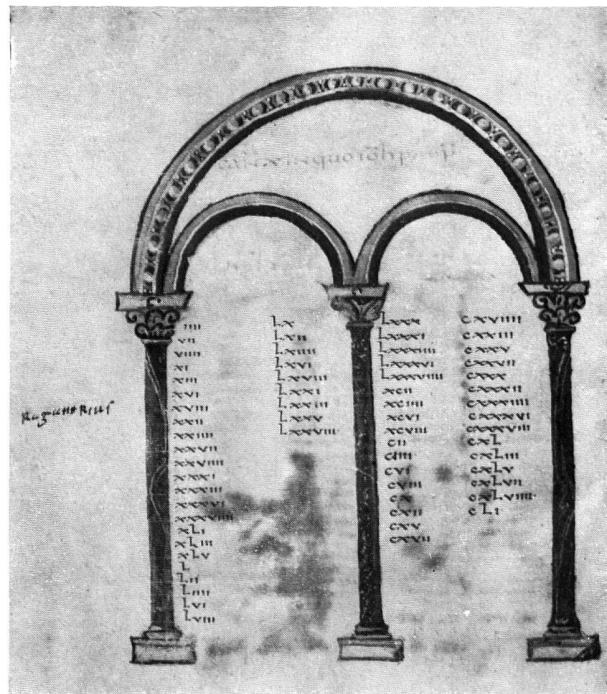
⁶⁰⁾ Über die Feier des Palmsonntags in Fleury und über Theodulfs für diesen Festtag gedichteten Hymnus «Gloria, laus et honor» (Carmina 69) vgl. Ch. Cuisard, «Théodulfe», *Mémoires de la Soc. archéologique et historique de l'Orléanais* XXIV, 1892, p. 134ff.; MGH, Poetae latini aevi carolini, I, p. 558 ed. E. Dümmler.



Abb. 1. DIE VIER EVANGELISTENSYMBOLE MIT DER HAND GOTTES
Bern, Stadtbibliothek, Cod. 348, Fol. 8v.



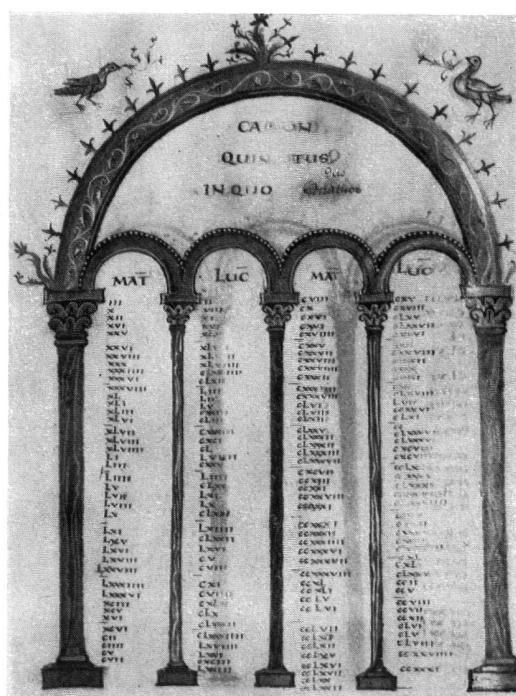
2



3



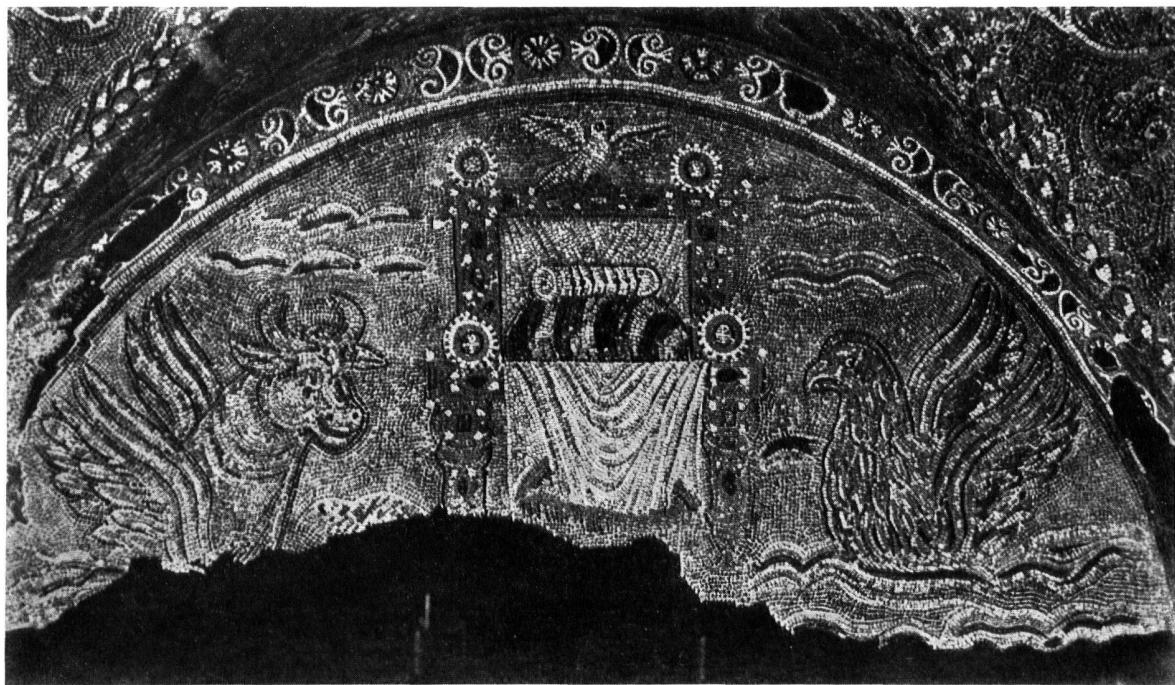
4



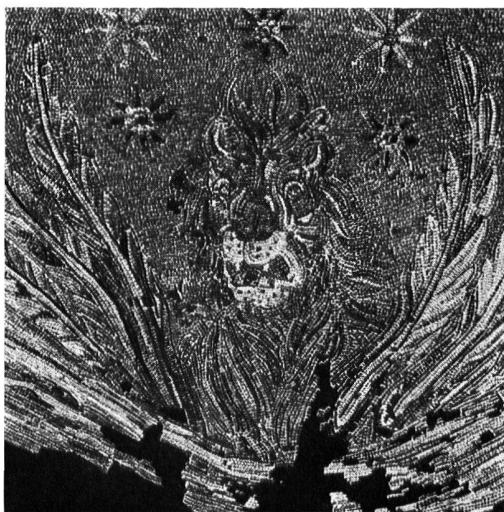
5

KANONESSEITEN

Abb. 2–4. Aus dem Evangeliar in Bern, Stadtbibliothek, Cod. 348, Fol. 1^r, Fol. 7^v, Fol. 3^r (Phot. Stadtbibliothek Bern). – Abb. 5. Aus dem Evangeliar in Tours, Bibliothèque de la ville, Cod. 22, Fol. 11^v (Phot. von Carl Nordenfalk in dankenswerter Weise überlassen)



6



7



8

EVANGELISTENSYMBOLE AUF ALTCHRISTLICHEN MOSAIKEN

Abb. 6. Oratorium Santa Matrona, Kirche San Prisco bei Capua. Abb. 7–8. S. Giovanni in fonte, Neapel (nach Wilpert)



9



10



11

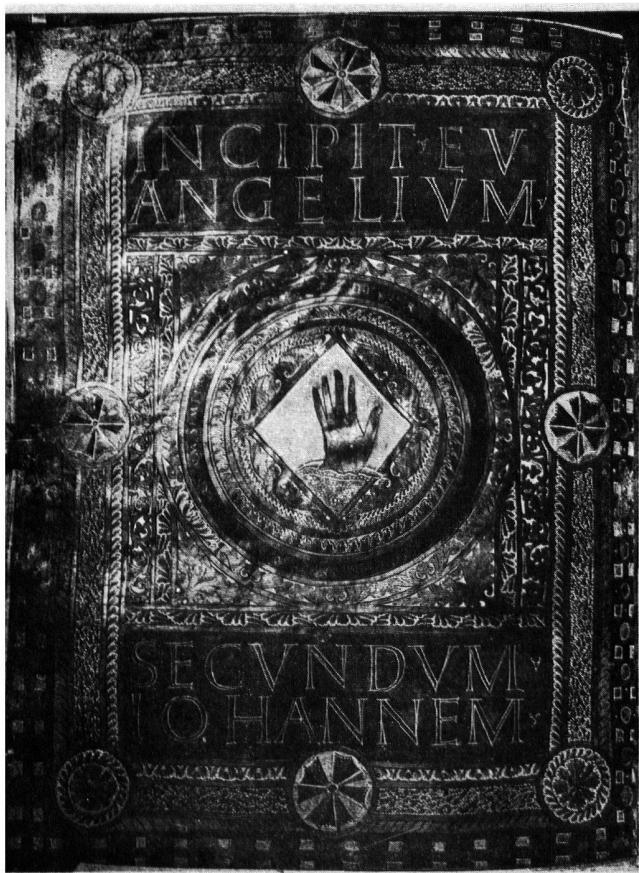


12

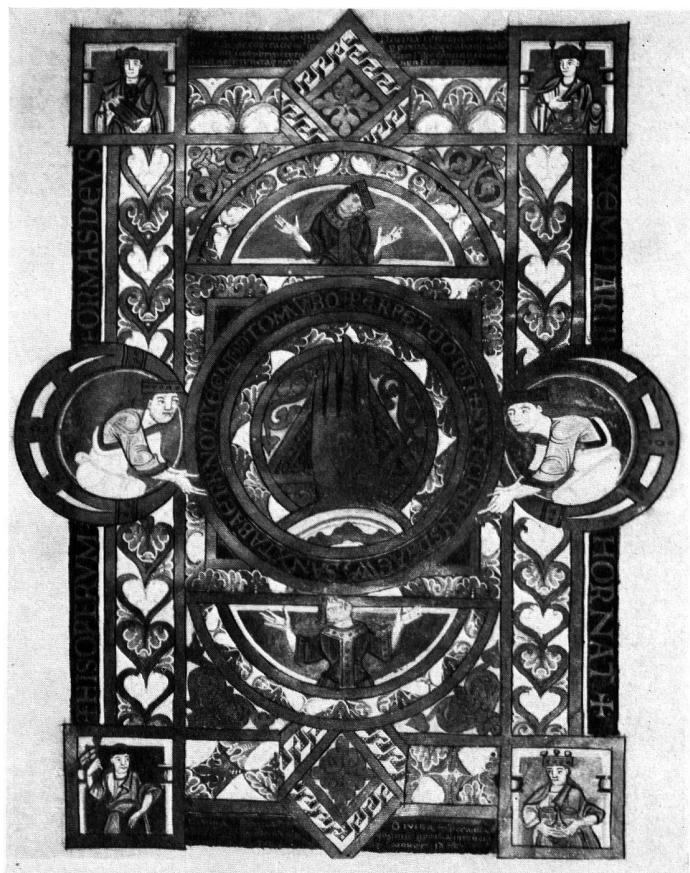
Abb. 9. Mailand, Sammlung Principe Trivulzio
(nach Haseloff).

Abb. 10–12. Mailand, Dom (nach Antike Denkmäler IV)

EVANGELISTENSYMBOLE AUF ELFENBEIN-DIPTYCHEN



13



14



15

FRÜHMITTELALTERLICHE DARSTELLUNGEN DER HAND GOTTES

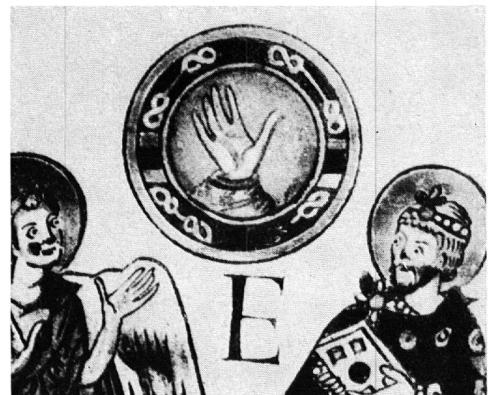
Abb. 13. «Codex aureus», Zierseite zum Evangelium Johannis (nach Swarzenski). München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 14 000, Fol. 97v. – Abb. 14. Evangeliar der Äbtissin Uta von Niedermünster (Phot. Teufel, Verlag Kunstgeschichtl. Seminar Marburg). München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 13 601, Fol. 1v. – Abb. 15. Steinkreuz des Abtes Muiredach, Monasterboice, Irland (nach Henry).



16



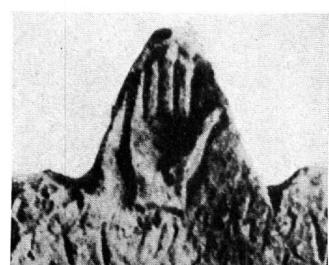
18



17



19

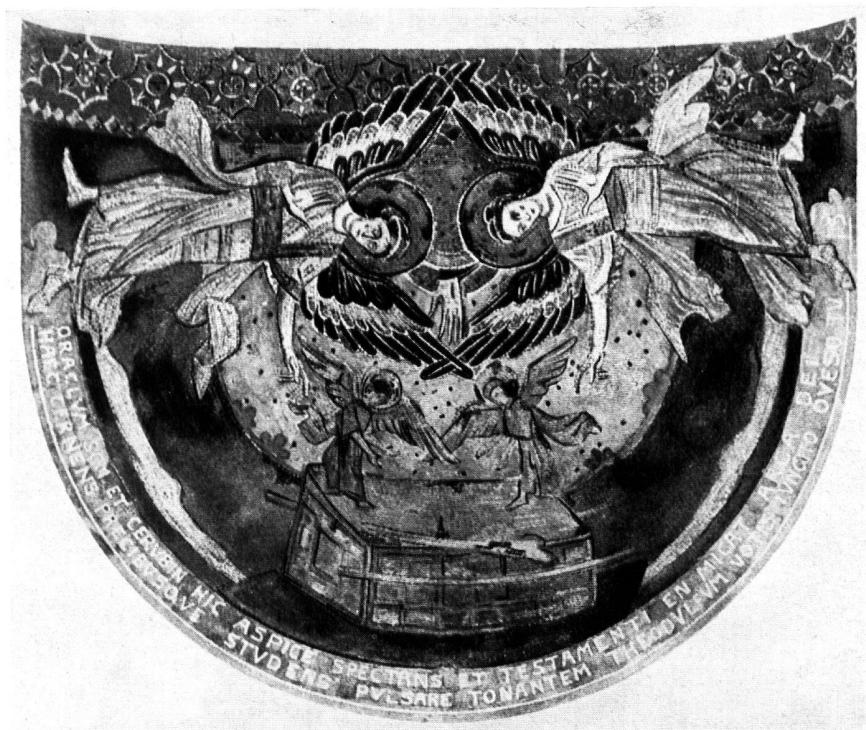


20



21

Abb. 16–17. Psalterium, Oberitalien, 10. Jahrh. München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 343 (Phot. Teufel und nach Boeckler). — Abb. 18. Bibel, Tours, 9. Jahrh. Bamberg, Staatl. Bibliothek, Ms. Bibl. I, Praefation des Hieronymus zum Pentateuch (nach Koehler). — Abb. 19. «Vivianbibel», Tours, 9. Jahrh. Paris, Bibl. nationale, Cod. lat. 1, Brief des Hieronymus an Paulinus, (nach «Peintures et initiales de la première bible de Charles le Chauve»). — Abb. 20. Oberteil eines Weihesteins mit Tanit-Symbol. Karthago, Musée Lavigerie (nach Musées de l'Algérie, Vol. 8). — Abb. 21. Votivhand aus Bronze mit Inschrift der Stifterin (nach «Syria»).



22



23

DIE HAND GOTTES UND EVANGELISTENSYMBOLE

Abb. 22. Germigny-des-Prés, Apsismosaik in der Pfalzkapelle Theodulfs (nach Clemen). – Abb. 23. Rom, S. Prassede,
Mosaik an der Stirnwand der Apsis (Phot. Alinari)