

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: 30 (1973)

Heft: 3-4: Alte Schweizer Spielkarten

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

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: 08.02.2026

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

Buchbesprechungen

DIE BIBEL VON MOUTIER-GRANDVAL. British Museum Add. Ms. 10546. [Herausgegeben vom Verein Schweizerischer Lithographiebesitzer anlässlich seines 75jährigen Bestehens. *Textteil*: JOHANNES DUFT: Die Geschichte; BONIFATIUS FISCHER: Die Alkuin-Bibeln; ALBERT BRUCKNER: Der Codex und die Schrift; ELLEN J. BEER und ALFRED A. SCHMID: Die Buchkunst; *Anhang*: EVA IRBLICH: Das Album Add. Ms. 10547; HERMANN J. FREDE und JOHANNES DUFT: Verzeichnisse; *Bildteil*.]

(Verein Schweizerischer Lithographiebesitzer, Bern 1971.) 207 S. mit 103 Textabb., 42 Farbtafeln. Großformat 58 × 42 cm.

Die vorliegende Publikation über die turonische Vollbibel aus Moutier-Grandval, die sich heute im British Museum in London befindet, wurde in der Mitteilung der Schweizerischen Deutschen-Agentur anlässlich ihrer öffentlichen Vorstellung durch den Verein Schweizerischer Lithographiebesitzer, Bern, als «Faksimiledruck» bezeichnet¹. Die Publikation selbst schmückt sich nicht mit solchen Federn, die ihr auch gar nicht zukommen. Man ist geneigt, das Buch ein Werk der verpaßten Gelegenheiten zu nennen. Mit einer leichten Erhöhung der ohnehin schon hohen Kosten wäre es möglich gewesen, ein Vollfaksimile zu schaffen: die reinen Textseiten in schwarz-weißen Abbildungen, die Bilder und die Seiten mit Initialen und Schmuckschriften in farbigem Faksimile, in der Art der vorbildlichen Edition des Lindisfarne-Evangeliers. Dies wäre ein dringendes Desiderat der Wissenschaft gewesen – des Kodikologen, des Textkritikers, des Paläographen und des Kunsthistorikers –, würde aber auch zur Schonung des wertvollen Originals beitragen. Auf Grund der vorliegenden Ausgabe kann das British Museum in London die Einsicht in das Original nicht mit gutem Gewissen verwehren.

Die vier Bilder der Bibel und einige wenige Textseiten mit Initialen wurden farbig und im Format des Originals (495/505 × 375/380 mm) abgebildet. Zur Illustration der restlichen Initialen aber wurde jeweils nicht die ganze Seite reproduziert, sondern je bis zu vier Exemplare auf einer Tafel. Damit geht das wesentliche Element der auszeichnenden und ordnenden Wirkung der Initiale innerhalb der Buchseite verloren. Die Initiale interessiert nicht nur per se als graphisches Kunstwerk, sondern ebenso sehr in ihrer kodikologischen Funktion, wie dies die Bearbeiterin der Initialen, Ellen J. Beer, im Kommentar auch deutlich hervorhebt. Die Reproduktionen der Bilder, die je eine ganze Seite einnehmen, befriedigen nicht durchweg. Es war offenbar nicht möglich, die Handschrift für die Aufnahme aus einanderzunehmen (was eine seriöse kodikologische Untersuchung eigentlich gefordert hätte), so daß bei den Abbildungen ganzer Seiten auch ein Teil der gegenüberliegenden Seite zu sehen ist, oder aber es entsteht ein unregelmäßiger Rand (besonders störend beim Genesisbild, wo die Abbildung bis knapp zum Bildrand beschnitten ist). Die Farbqualität der Tafeln schwankt beträchtlich, was bei einer Luxusausgabe von diesem Monumentalformat und diesem Preis nicht vorkommen dürfte. Vor allem das Apokalypsebild vermag den Anforderungen, die an eine solche Edition gestellt werden, nicht nachzukommen. Die Tafeln wurden im Offset-Verfahren nach Farbdias des Formates 13 × 18 cm hergestellt.

Zu allem Ungemach hat der Verlag den wissenschaftlichen Kommentar im gleichen Monumentalformat wie die Tafeln gedruckt. Die Lektüre bei gleichzeitigem Verifizieren anhand der Abbildungen am Schluß des Bandes gestaltet sich als äußerst mühsames Unterfangen. Wie viel sinnvoller wäre es gewesen, den Kommentar in einem handlichen Format zu publizieren, so daß man Kommentar und Tafeln nebeneinander aufschlagen

könnte (ganz abgesehen vom verkaufstechnischen Standpunkt: der Kommentarband, ergänzt durch einige schwarz-weiße Abbildungen, hätte sich gut allein verkaufen lassen). Auch der Kommentarteil erspart uns nicht einige allgemeine kritische Bemerkungen: neben allzu vielen ärgerlichen Druckfehlern wurden die Abbildungen der Vergleichsdenkmäler in einem altärmelnden Braun-in-Braun gedruckt, so daß kaum Details zu erkennen sind. Dies erstaunt um so mehr, als ein Papier von hoher Qualität gewählt wurde. Auch den Herausgebern anzulasten ist die unterschiedliche Qualität der Beiträge der fünf Autoren *Ellen J. Beer, Albert Bruckner, Johannes Duft, Bonifatius Fischer, Eva Irblich und Alfred A. Schmid*. Durch unzumutbar knappe Termine, die dann doch nicht von allen Autoren eingehalten werden konnten, haben die Koordination zwischen den Autoren und z. T. deren Beiträge selbst gelitten.

Johannes Duft leitet seinen Beitrag zur Geschichte des Klosters Moutier-Grandval und ihrer Bibelhandschrift damit ein, daß der Codex mit dieser Publikation «eine Art Repatriierung – zwar nicht in bezug auf ihre Schriftheimat, wohl aber in Erinnerung an ihre frühere Bibliotheksheimat – zuteil werden solle» (S. 15). Duft wie auch Bruckner (S. 30) stellen fest, daß die Existenz der Handschrift in Moutier-Grandval vor 1534 nicht gesichert ist, wenn auch nichts dagegen spricht (so Fischer S. 97). Duft gibt im weiteren einen informativen Abriß der Geschichte des Klosters, das etwa um 1100 in ein Kanonikerkapitel umgewandelt wurde. Auf Fol. 449v. der Bibel befindet sich die Namenliste des Kapitels zur Zeit seines Aufenthaltes in Delsberg, geschrieben zwischen 1595 und 1606 (S. 31).

Wie nun könnte die karolingische Bibel von Tours nach dem jurassischen Kloster gelangt sein? Duft weist darauf hin, daß die turonischen Bibeln oft an königliche Adressaten gelangten (S. 21, 40): der Laienabt Luitfrid von Moutier-Grandval war der Sohn des Grafen Hugo von Tours, wodurch eine Beziehung Tours–Moutier-Grandval historisch zu belegen wäre.

Einen hochinteressanten Beitrag zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts liefert Duft in seinem Kapitel «Aus der Geschichte der Moutier-Grandval-Bibel». Nach der Flucht aus Moutier-Grandval ließen sich die Chorherren 1534 in Delsberg nieder. 1793 löste sich das Kapitel auf, und die kostbare Handschrift blieb in einem Versteck in Delsberg zurück. 1822 wurde sie in einem Dachstock wieder entdeckt und von einem Delsberger Advokaten erworben. Der Basler Kaufmann und Antiquar Johann Heinrich von Speyr kaufte die Handschrift und widmete ihr im Jahre 1829 die erste Veröffentlichung, deren Titel seine Wertschätzung der Bibel deutlich macht: «Description de la Bible écrite par Alchuin, de l'an 778 à 800, et offerte par lui à Charlemagne le jour de son couronnement à Rome, l'an 801.» Von Speyr besprach sich mündlich und schriftlich mit Jacob Burckhardt, dem Obersthelfer am Basler Münster und Vater des berühmten Historikers. Dieser konnte die Bibel im von Speyr'schen Haus sehen, wie ein Passus in einem seiner Briefe zeigt. Von Speyr versuchte die Bibel zu einem sehr hohen Preis zu veräußern und visierte dazu vor allen den französischen König Louis-Philippe an, indem er ihn als Nachfolger Karls des Großen ansprach, für welchen die Bibel seiner Meinung nach geschaffen worden war. Der französische Finanzminister lehnte aber ab. Nach vielen weiteren Fehlschlägen konnte schließlich das British Museum die Bibel zu einem bescheidenen Preis erwerben.

Wir übergehen die Anfänge der umfangreichen Forschungsgeschichte der Handschrift und erwähnen bloß deren vorläufigen bekrönenden Abschluß durch das Werk *Wilhelm Koehlers*, der in den Jahren 1930 bis 1933 in zwei Bänden Ornamentik und Bilder der karolingischen Handschriften aus Tours einge-

hend behandelte und eine Tafelmappe vorlegte². Einige seiner Hauptthesen seien hier kurz zusammengefaßt, denn sie bilden den Ausgangspunkt jeder weiteren Beschäftigung mit der Bibel und dem Scriptorium von Tours.

Koehler ordnete die biblischen Handschriften des Scriptoriums von St-Martin in Tours nach den Regierungszeiten der verschiedenen Äbte, angefangen bei Alkuin, der von 796 bis 804 dem Kloster vorgestanden hatte. Nachdem unter dem Nachfolger Alkuins, Fridugisus (807–834), die erste Handschrift mit einer ganzseitigen Miniatur – einer *Maiestas* – entstanden ist (Stuttgart, Landesbibl. H.B. II, 40), nimmt die unter dem gleichen Abt geschriebene, aber unter Abt Adalhard (834–843) geschmückte Bibel von Moutier-Grandval in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Durch die Umformung alter Ornamentmotive hat das Scriptorium erstmals seinen ausgeprägten Stil gefunden (Koehler 1, S. 197). Vier Bilder markieren Genesis, Exodus, Evangelien und Apokalypse (wobei zu bemerken ist, daß das Apokalypsenbild nicht am Anfang des Buches steht, sondern am Schluß des Buches und somit der ganzen Bibel). Als Vorlage sowohl für den korrigierten Text wie auch für die Bilder rekonstruierte Koehler eine Vollbibel aus der Zeit Papst Leos I., 440–461.

Erst in jüngster Zeit haben zwei amerikanische Forscher wesentlich Neues zur Kunstgeschichte des turonischen Scriptoriums beigetragen: *Joachim E. Gaehe* und *Herbert L. Kessler*. Ihre Arbeiten sind in der vorliegenden Publikation nicht berücksichtigt, obwohl deren Dissertationen 1963 und 1965 datiert sind (sie sind zwar unpubliziert, doch sind Teilveröffentlichungen in Zeitschriften greifbar³). Man hätte es nicht unterlassen dürfen, für die Publikation der Moutier-Grandval-Bibel diese beiden Autoren zu konsultieren. Somit trägt der kunsthistorische Kommentar der heutigen Forschungslage nicht Rechnung. Gaehdes Arbeiten gelten der Bibel von S. Paolo fuori le mura in Rom, die zwischen 866 und 869 von Reimser Schreibern und Malern auf Grund eines turonischen Vorbildes geschaffen wurde. Kessler geht den Quellen der vier Bilder nach, welche die Grandval-, die Vivian- und die St.-Pauls-Bibel gemeinsam haben; nur der Teil über das Genesis-Bild ist bis anhin publiziert.

Im Unterschied zu Kochler zieht Kessler zur Rekonstruktion des Vorbildes des turonischen Genesis-Frontispiz nicht nur die Grandval- und Vivian-Bibel hinzu, sondern auch die Bibeln von Bamberg und St. Paul. Diese Erweiterung führt ihn zu ähnlichen Resultaten, zu denen in langjähriger Forschung auch Kurt Weitzmann gekommen ist: der Archetypus der Bilder zeigte keine ganzseitigen Bilder, die der karolingische Maler tel quel übernehmen konnte, sondern er wies zahlreiche Wortillustrationen innerhalb des Textes auf, aus denen der Karolinger auswählte und seine ganzseitigen Kompositionen zusammenstellte. Im Falle der Genesis besitzen wir noch Fragmente einer spätantiken Handschrift mit zwischen den Zeilen eingestreuten Illustrationen: die Cotton Genesis, die wohl in Alexandria im 6. Jahrhundert geschaffen worden ist. Auch im Falle der Apokalypse darf eine reich illustrierte Handschrift des 6. Jahrhunderts als Vorbild für das ganzseitige Bild in der Bibel angenommen werden: es ist die künstlerische Leistung des karolingischen Malers, die Motive ausgewählt und zu einer neuen Komposition zusammengefügt zu haben⁴. Auf diese Dinge wies Kessler im Zusammenhang mit der Genesis-Darstellung in unserer Bibel bereits in seinem Artikel von 1967 hin (s. Anm. 3). Damit mußte die Annahme Koehlers einer leoninischen Vollbibel mit ganzseitigen Frontispiz-Miniaturen fallengelassen werden.

Alfred A. Schmid, der Bearbeiter der Miniaturen in der vorliegenden Ausgabe, bespricht zunächst die Kanontafeln und anschließend die vier Vollbilder. Nordenfalk hat in seiner grundlegenden Arbeit über die Kanontafeln (1938) die Grandval-Bibel nicht berücksichtigt: die architektonische Rahmung der Tafeln erweist sich denn auch als singulär und ohne spätantike

Vorläufer (und ihnen war das Buch Nordenfalks gewidmet). Im Sinne Kesslers weist Schmid darauf hin, daß die Vorlagen zu den Tafeln nicht in einer Vollbibel zu suchen sind, sondern in einem spätantiken Evangeliar, ohne daß man sich hier festlegen könnte. Für die Ausformung des architektonischen Aufbaus über den Bogen macht Schmid allgemeine Parallelen in spätantiken Handschriften des 5. und 6. Jahrhunderts geltend wie auch in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (S. 156; Deichmann Tf. 100, nicht 101) und an den Stadttorsarkophagen. Eine genaue Parallele des von Mauern überragten Bogens kann nicht beigebracht werden, was wieder die Originalität des turonischen Künstlers beweist. Ob allerdings die roten Punktreihen, die die Arkaden umgeben, so fraglos als insulare Motiv bezeichnet werden können, wie Schmid annimmt, sei dahingestellt. Die insularen Miniaturen haben wohl Initialen rot umpunktelt, nicht aber die Kanonesbogen.

Die von Schmid angegebenen Gründe, daß er bei der Besprechung der Bilder von der originalen Reihenfolge abweicht, vermögen nicht ganz zu überzeugen. Ein solches Vorgehen nimmt zu wenig Rücksicht auf den Gesamtkunstwerk-Charakter des Pandekten, dessen Konzeption wohl von einem gelehrten Mönch des Klosters erarbeitet wurde.

Für das Genesis-Bild kann – wie erwähnt – auf die Arbeiten Kesslers hingewiesen werden. Wie dieser zieht auch Schmid die Bamberger und die St.-Pauls-Bibel hinzu, glaubt aber nicht an die Herkunft der verschiedenen Motive aus ein- und derselben Rezension (Schmid S. 170; Kessler 1971, S. 147–149). Die Annahme Weitzmanns, daß die Cotton Genesis 330 Bilder besaß, spricht für die These Kesslers: daß nämlich die Abweichungen in den karolingischen Handschriften nur darauf zurückzuführen seien, daß sie verschiedene Episoden aus derselben Rezension kopieren. Auf Grund stilistischer Vergleiche – besonders gegenüber dem Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3235) und den Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom – setzt Schmidt das Vorbild ins ausgehende 5./beginnende 6. Jahrhundert und nimmt an, daß dieses bereits die Streifenkomposition zeigte (S. 174). Damit lassen sich die Resultate Schmids nicht mit denjenigen Kesslers in Deckung bringen. Schmid weist zu Recht darauf hin, daß die Methode der zyklischen Erzählung im Hellenismus entwickelt wurde, doch darf diese Erkenntnis nicht tel quel auf die Genesis-Illustration angewandt werden. Für die im Text verstreuten Bildchen sprechen die Cotton Genesis und die Octateuche eine deutliche Sprache. (Es ist kein Zufall, daß im Octateuch Vat. gr. 746, fol. 37v., derselbe Büschelbaum-Typus auftritt wie in der Grandval-Bibel und zudem auch in einer Genesisszene: es muß ein gemeinsames Vorbild angenommen werden.) Die von Schmid angeführten Beispiele (Quedlinburger Itala, Vergilius Vaticanus, Ilias Ambrosiana, Wiener Genesis, Codex Rossanensis, Augustinus-Evangeliar, Gregor Paris 510, Menologion Vat. gr. 1699: S. 171f.) belegen neben der Cotton Genesis und den Octateuchen die Art der spätantiken Illustrationstechnik, die auch dem Vorbild des turonischen Malers zugrunde liegen hat.

Schmid gibt in seinem Kommentar keine Erklärung für die beiden assistierenden Engel bei der Erschaffung Adams und Evas. Kessler glaubt darin ein Element einer jüdischen Apokryphe zu sehen, was mit der vorsichtigen Annahme von H. Strauss zusammengeht, der in der Frage jüdischer Quellen der frühchristlichen Kunst eine literarische Anregung einer bildlichen vorzieht⁵.

Anhand der Gegenüberstellung der beiden Exodus-Bilder in der Grandval- und der Vivian-Bibel hat Koehler seine geniale Definition des «Schichtenraums» entwickelt (Bd. 2, S. 41): der Maler der älteren Grandval-Bibel bemüht sich um eine Darstellung des Innenraums, in dem sich die Figuren bewegen können, so wie er es in seiner spätantiken Vorlage gesehen hat. Die beiden Miniaturen zum Tod der Dido im Vergilius Vaticanus

von etwa 420 (Vat. lat. 3225, fol. 40 und 41) illustrieren treffend die Art dieses Vorbildes. Während dort die Figuren in den Räumen atmen und sich bewegen können, fand sich der karolingische Maler bei der Wiedergabe der Figuren nicht so gut zurecht: die Plazierung der Köpfe und Füße der Israeliten bereitet ihm offensichtlich Schwierigkeiten. Der Miniatur der späteren Vivian-Bibel hat sich mehr von seiner Vorlage gelöst, die Figuren in straffer Komposition aneinandergereiht und zudem die Räumlichkeiten aufgegeben: er erreichte damit eine Komposition von linearer Konsequenz, die man gegenüber dem noch spätantiken Empfinden des Grandval-Malers als mittelalterlich bezeichnen könnte.

Die von Schmid angeführten Vergleichsbeispiele führen ihn zu einer Datierung der Vorlage in den Anfang des 6. Jahrhunderts (S. 178): besonderes Gewicht ist der Übereinstimmung des Moses-Kopfes mit dem Paulus-Typus zuzumessen, wie er im Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano erscheint. Der Autor läßt die Frage offen, ob im Vorbild die beiden Szenen des Gesetzesempfangs und der Gesetzesweitergabe schon zu einem Doppelbild vereinigt gewesen seien, da dies «von der kunstgeschichtlichen Untersuchung her nicht entschieden werden» könne (S. 178). In Analogie zu den Untersuchungen Kesslers zur Genesis-Miniatur ist man geneigt, auch hier zwei Einzeldarstellungen als Vorbilder anzunehmen (aus einem Octateuch). Dies wurde neuerdings durch die Untersuchung der Miniatur mit derselben Bilderkombination im Palatina-Psalter (Vat. Pal. gr. 381, fol. 172) bestätigt. H. Belting hat gezeigt, daß es dem Kopisten ein Anliegen war, die Gesetzesübergabe an Moses und die Gesetzesbelehrung der Israeliten in einem Doppelbild zu vereinen⁶. Da er dazu in seinem Vorbild – dem Pariser Psalter (Bibl. Nat. gr. 139) – keine Unterlage gefunden hatte, nahm er daraus verschiedene Figuren und fügte sie zu einer eigenen Komposition zusammen. Für ein ähnliches Vorgehen im Falle der Grandval-Miniatur spricht vieles: Die Miniatur figuriert als Frontispiz zum 2. Buch Moses (Exodus) und vermischt die Motive der beiden Sinaibesteigungen durch Moses (Josua war nur beim ersten Mal dabei, während er beim zweiten Mal und bei der Gesetzesbelehrung vom Text nicht erwähnt wird; s. Schmid, S. 175). Für die Gesetzesbelehrung kann Schmid keine Parallelen nennen (S. 176): so wären die Unstimmigkeiten in der Gestaltung der Gruppe der Israeliten weniger auf ein Mißgeschick beim Kopieren zurückzuführen als vielmehr auf die Schwierigkeiten, denen sich der karolingische Maler gegenüber sah bei der freien Gestaltung einer Figurengruppe mit einzelnen Figurentypen aus der ihm zur Verfügung stehenden Vorlage. Der Titulus wurde speziell für diese neue Bildkombination geschaffen, wie die Angabe «... superi sed infra...» zeigt: «Svscipit legē Moyses corvsca regis dextra svperi sed infra iā docet Xri popvlū repletus nectare sō.» Der Ausdruck «corusca» bezieht sich auf die Engel mit ihren flammenspeienden Füllhörnern, die die Hand Gottes begleiten: ein Motiv, das z. B. bei der Gesetzesübergabe im Pariser Psalter nicht erscheint, das aber ein spätantikes Motiv darstellt, wie eine Miniatur in der karolingischen, wohl in Rom entstandenen Hiob-Handschrift, Vat. gr. 749, fol. 226, zeigt (s. die heidnische Variante im Vergilius Romanus, Vat. lat. 3867, fol. 77). Stilistisch gemahnt die lustige Darstellung der beiden Engel an die Reimser Buchkunst wie z. B. im Ebo-Evangeliar in Epernay. Weiter spricht für das selbständige Zusammenfügen verschiedener Figurentypen durch den karolingischen Maler die bildliche Gleichsetzung des Moses mit dem seit dem 5. Jahrhundert geläufigen Paulus-Typus (Schmid, S. 176f.).

Bei der Behandlung der Maiestas-Miniatur kommt Schmid auf Grund ikonographischer und stilistischer Kriterien zur Ansicht, daß erst der turonische Miniatur verschiedene Elemente – sogar aus verschiedenen Vorlagen – zu einer neuen Komposition zusammengefügt hat. Dies wird besonders an den Nahtstellen deutlich: Wohl ist der Grund in spätantiker Manier in Streifen

aufgelöst, doch es sind keine konsequenten Terrainstreifen angegeben (die beiden oberen Propheten stehen auf zwei verschiedenen Streifen; s. auch die unbeholfene Gestik des Propheten unten links). Die Bäumchen gehören nicht in den Zusammenhang der Maiestas, was ein Blick auf die erhaltenen Maiestas-Darstellungen deutlich macht: am ehesten zu vergleichen ist die Miniatur auf Fol. 796v. im Codex Amiatinus in Florenz, dessen Vorlage in die Mitte oder die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts datiert wird (Bruce-Mitford, Wright und Belting; die Angabe dieser Datierung fehlt bei Schmid). Ebenfalls neu zur Komposition der Maiestas hinzugefügt wurde das Rautenmotiv, über dessen Bedeutung sich Schmid interessante Gedanken macht (S. 159–162).

Die Raute taucht zunächst als hellenistisches Schmuckmotiv auf. Aus dem 3./4. Jahrhundert stammt ein römisches Goldglas, das das Brustbild Christi in einem übereckgestellten Quadrat zeigt, und im 6. Jahrhundert findet sich der Rautenrahmen – «als Würdeschema» – auf den Konsulardiptychen; schließlich konnte auch die kosmische Symbolik der Raute im rechteckigen Rahmen nachgewiesen werden. Zu Recht glaubt Schmid, keine selbständige irisch-angelsächsische Traditionsserie des Rautenmotivs anzunehmen zu müssen (S. 161, Anm. 41). Vielleicht müßte aber doch darauf hingewiesen werden, daß in diesem Bereich die Raute als selbständiges, abstraktes Motiv mit christologischem Gehalt begegnet (s. z. B. die XP-Initiale im Book of Kells, fol. 34r.).

Nach stilistischen Kriterien unterscheidet Schmid zwei verschiedene spätantike Vorlagen, die eine aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts und die andere aus der Zeit um 500/1. Viertel des 6. Jahrhunderts. Die Propheten und die Baumtypen sind aus der ersten Vorlage übernommen: Schmid zieht Konsulardiptychen und die Miniaturen des Vergilius Vaticanus heran, während er für Gesichts- und Gewandtypus des thronenden Christus treffend ein Vorbild in der Art des Apsismosaiks in SS. Cosma e Damiano in Rom (526–530) annimmt. (Für den Gesichtstypus könnten allerdings auch römische Goldgläser des 4. Jahrhunderts herangezogen werden, s. Volbach-Hirmer, Frühchristliche Kunst, Tf. 11.) Das Schema der Raute im Hochrechteck paßt am ehesten zum späteren Vorbild, während die Rustica der Beischrift sowohl im 5. wie im 6. Jahrhundert geläufig war.

Diese Aufteilung vermag die formale Erscheinungsform und z. T. auch den Gehalt der einzelnen Elemente erklären zu helfen: ob nun aber die reiche Komposition als eigenständiges Werk des turonischen Künstlers (oder auch des theologischen Beraters oder des Auftraggebers) zu betrachten ist, bleibt doch zweifelhaft. Die von Schmid beobachteten Inkonsistenzen und Differenzen innerhalb der Miniatur sprechen sicher dafür, daß sich der Maler verschiedener Vorlagen bediente. Doch das Gesamtkonzept einer Maiestas mußte dem Maler bekannt sein: am nächsten kommt die bereits erwähnte Miniatur im Codex Amiatinus (als zusätzliches Element treten dort noch zwei Christus flankierende Engel auf, wie auch im Gundohinus-Evangeliar in Autun). Wir müssen also noch einen weiteren, dritten Vorlagentypus annehmen, dem der Maler bloß in den großen Zügen gefolgt ist. Die künstlerische Leistung des turonischen Miniatur liegt darin, daß er ein bekanntes Schema mit Elementen aus zwei verschiedenen Vorlagen neu bestückte und zudem noch dessen Gehalt verfeinerte durch die Symbolik der Raute.

Als noch komplexer erweist sich der Gehalt der Miniatur zur Apokalypse. Schmid konnte auf Grund der Vorarbeiten von F. van der Meer, H. Schade und K. Hoffmann tiefere Einsicht in die theologischen Hintergründe gewinnen, als es noch Koehler möglich war. (Hier ist beizufügen, daß Koehler weitere Forschungen angeregt hat, da er selbst seine anfänglichen Notizen infolge des Krieges nicht mehr am Original verifizieren konnte. Einige seiner späteren Erkenntnisse sind heute in der Nachlaßpublikation zugänglich gemacht worden.) Schon Koehler hat

den Kommentar zur Apokalypse von Victorinus von Pettau herangezogen zur Deutung der oberen Szene (Thronaltar mit dem Buch mit den sieben Siegeln, Lamm und Löwe, die Evangelistsymbole), übersah aber dort eine Stelle, die auch zur Erklärung der unteren Szene dienen kann. Ein thronender Greis hält über seinem Haupt einen Schleier, den die Symbole Löwe, Stier und Adler berühren, während *«homo»* mit einem Horn dem Thronenden ins Gesicht bläst. Von der Meer hat erkannt, daß es sich um Moses handelt, dem die christliche Offenbarung zuteil wird. Nach Victorinus wird «das Antlitz des Moses offenbar und enthüllt; deshalb spricht man von einer Apokalypse, einer Enthüllung. Moses wird aber von Christus enthüllt, der durch die vier Evangelistsymbole bezeichnet wird» (Schmid, S. 181; dazu auch der Hinweis von der Meers auf die Paulus-Stelle 2. Kor. 3, 13–18). Schmid erläutert den Schleier über dem Haupt Mosis mit dem antiken Motiv der «*velificatio*», was Verklärung und himmlische Erleuchtung bezeichnet (S. 181). Mit dieser Deutung wird das Motiv des Wegzerrens des Tuches durch die Symbole bei der Interpretation des Bildes hinfällig: die Symbole geben der «*velificatio*» den spezifisch christlichen Gehalt. So lehnt Kessler die Theorie der Enthüllung ab: die Tiere würden auch gar nicht am Tuch zerren. Er sieht auch keine Verbindung zu Victorinus, sondern glaubt, daß die Szene aus einer illuminierten Apokalypse-Handschrift des 6. Jahrhunderts zusammengestellt wurde⁷.

Zum Schluß faßt Schmid seine Ergebnisse zusammen (S. 184f.) und betont vor allem die innere Zusammengehörigkeit der Bilder der Genesis und der Maiestas – Adam und Christus – einerseits und anderseits des Exodus und der Apokalypse – «die paulinische Vorstellung der Verhüllung des Wortes im Gesetz und seiner Enthüllung im Neuen Bund». Das paulinische Element wird ja auch durch den Paulus-Kopf betont, der in beiden Bildern dem Moses aufgesetzt wurde.

Die übrigen Beiträge können wir hier leider nur noch kurz streifen. *Ellen J. Beer* behandelt die Initialen mit großer Hingabe. Schon Koehler hat festgestellt, daß die Initialen mit zur Gruppierung der Bücher beitragen. Hat aber Koehler den Pandekten auf Grund der Initialen in sieben Gruppen aufgeteilt, glaubt Beer dreizehn beobachten zu können. Die Einteilung Koehlers entspricht aber auch der von Bonifatius Fischer, dem Bearbeiter des Bibeltextes, festgestellten Ordnung der Bücher (s. 77). Treffend charakterisiert die Autorin «jenes goldschmiedehaft kostbare Wesen, das der gesamten Buchkunst der Grandval-Bibel anhaftet», und sie sieht gleichlaufende Tendenzen in der Goldschmiedekunst und in der Buchmalerei, wobei nicht auszumachen ist, welches der gebende und welches der nehmende Teil war (S. 137).

Die kodikologische und paläographische Untersuchung wird von *Albert Bruckner* unternommen. Das Pergament des 449 Folios umfassenden Codex ist von hoher Qualität, die Tinte schwarz und von großer Gleichmäßigkeit. Bruckner konnte einen ungewöhnlich regelmäßigen Lagenaufbau (Quaternionen) und eine überraschende Einheitlichkeit in der exakten Aufeinanderfolge von Haar- und Fleischseiten beobachten. Er entfächert eine reiche Skala von Schriftarten und unterscheidet 24 Schreiberhände (ohne Rubrikatoren und Explicit-Schreiber). Auf Grund der Paläographie setzt der Autor vorsichtig die Entstehungszeit der Grandval-Bibel um 834/35 an, d.h. also in die Übergangszeit von der Regierung des Abtes Fridigisus zu derjenigen des Adalhardus.

Einen überaus bedeutenden und grundlegenden Beitrag liefert *Bonifatius Fischer*: «Die Alkuin-Bibeln» (S. 49–98), auf den

hier nur kurz hingewiesen werden soll. Der Autor wendet sich gegen die weitverbreitete Auffassung, daß Karl der Große Alkuin den Auftrag gegeben habe, den lateinischen Bibeltext zu revidieren, und daß er diesen Text in seinem Reich eingeführt habe (S. 50). Bei den Erlassen Karls handelt es sich bloß um allgemeine Richtlinien, für einen korrekten Bibeltext zu sorgen. «Es geht nicht um einen kritischen Bibeltext und um abweichende Lesarten», sondern primär um ein korrektes Latein, «um Rechtschreibung, Satzzeichen und die Ausmerzung von Fehlern, grammatischen Schnitzern und Verballhornungen» (S. 51). Interessant sind Fischers Bemerkungen zum wirtschaftlichen Hintergrund, den ein Kloster aufweisen mußte, um überhaupt großformatige Pandekten herstellen zu können: pro Pandekt wurden 210 bis 225 Schafe benötigt, die voll ausgewachsen sein mußten (dies erforderte Winterweide, wie sie in Tours möglich ist; S. 65, Anm. 182).

Die Revision des turonischen Evangelientextes tritt gleichzeitig mit dem Beginn der figurativen Malerei in Tours auf, zu Beginn der Regierungszeit des Abtes Adalhardus. Bei der Befreiung des Psalmtextes kommt Fischer auf die Darstellungen der Elfenbeinplatten des Dagulf-Psalters zu sprechen, den Karl der Große für Papst Hadrian herstellen ließ: Papst Damasus gibt Hieronymus den Auftrag zur Korrektur des Textes (das Gallicanum). Es ergeben sich die Beziehungen Damasus–Hadrian und Hieronymus–Alkuin, während das Davidbild auf Karl den Großen hinweist (S. 83–85). Das Schlußkapitel ist dem Einfluß und dem Nachleben der Alkuin-Bibel gewidmet.

In einem Anhang stellt *Eva Irblich* das «Album» des Johann Heinrich von Speyr vor, das vom British Museum gleichzeitig mit der Bibel erworben wurde (Add. Ms. 10547). Vier ausführliche Verzeichnisse von *H. J. Frede* und *J. Duft* beschließen den Kommentarteil.

Die vom künstlerischen Standpunkt wichtigen Teile der Handschrift liegen in meist guten Abbildungen im Originalformat vor. Der Kommentar ordnet die früheren Forschungsmeinungen, bringt aber auch wertvolle neue Ergebnisse und Interpretationen; zuweilen reizt er zum Widerspruch. In mancher Beziehung ein vielleicht nicht ganz ausgereiftes, aber doch nützliches Werk, das dem Spezialisten seine Dienste tut, aber auch vom Laien konsultiert werden kann.

Christoph Eggenberger

Anmerkungen

¹ Neue Zürcher Zeitung, 30. Juni 1972.

² W. KOEHLER: *Die karolingischen Miniaturen I; Die Schule von Tours 1, 2*. Berlin 1930, 1933.

³ J. E. GAEHDE: *The Turonian Sources of the Bible of San Paolo fuori le mura in Rome*, in: Frühmittelalterliche Studien, 5, 1971, S. 359–400.

H. L. KESSLER: *An Unnoticed Scene in the Grandval Bible*, in: Cahiers Archéologiques, 17, 1967, S. 113–120; und: *Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles*, in: Art Bulletin, 53, 2, 1971, S. 143–160. Diese Arbeit und die Dissertation H. L. KESSLERS erwähnt A. A. SCHMID (S. 184), ohne daß er sie noch für seine Arbeit auswerten konnte.

⁴ J. E. GAEHDE 1971, S. 392: zitiert nach KESSLERS Dissertation.

⁵ H. STRAUSS, in: Zeitschr. f. neutest. Wiss., 57, 1966, S. 114–136. Siehe aber auch H. SCHADE, der das Motiv als augustinisch bezeichnet (Das Münster, 11, 1958, S. 376).

⁶ *Festschrift Otto Demus*, Jb. öst. Byz., 21, 1972, S. 17–38.

⁷ J. E. GAEHDE 1971, S. 392f.: zitiert nach H. L. KESSLERS Dissertation.