

Die architektonischen Rahmenformen im Goldenen Psalter von St. Gallen

Autor(en): **Eggenberger, Christoph**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **40 (1983)**

Heft 2: **Die Buchmalerei des Mittelalters und ihre Beziehungen zu anderen Gattungen = L'enluminure du moyen âge et ses relations avec les autre techniques**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168127>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die architektonischen Rahmenformen im Goldenen Psalter von St. Gallen

von CHRISTOPH EGGENBERGER

Buchmalerei und Architektur stehen in vielfältiger Beziehung zueinander, beide sind im Mittelalter eine gelebte Realität – die gebaute Kirche ist es genauso wie das architektonisch aufgebaute Ziborium oder Reliquiar, wie das von Hand geschriebene Buch und die in der Heilsgeschichte eingebettete Miniatur. Alle architektonischen Formen der «artes minores» sind von der Monumentalarchitektur geprägt, vom Vokabular der Säulenstellungen, der Bogen, der Öffnungen und Wandflächen. Wenn auch in den heute noch bekannten Handschriften, beispielsweise im Kalender von 354 oder im Martyrologium des Wandalbert, ein starker Wille zur architektonischen Gestaltung der Bildrahmen spürbar wird, gibt es doch kein Beispiel, das volle Analogie zu den Rahmen im Goldenen Psalter von St. Gallen zeigt¹. Aber ich kann auch kein zeitgenössisches Bauwerk nennen, das ich zu einem zwingenden Vergleich neben die St. Galler Rahmen stellen könnte. Die Verbindungen zur gebauten Architektur sind von allgemeinerer Natur, mehr atmosphärischer Art, wenn ich das so sagen darf: es lag in St. Gallen sozusagen in der Luft, dass auch die Buchmaler sich architektonischer Formen bedienten. Davon gehe ich für die folgenden Ausführungen aus; um diese situieren zu können, seien zunächst einige Daten vorangestellt:

830 bis 837 entsteht unter Gozbert, dem ersten frei gewählten Abt, die neue Kirche des Klosters St. Gallen, die Gallusbasilika. Um 820 wird auf der Reichenau der sogenannte St. Galler Klosterplan gezeichnet und Gozbert gewidmet. 867 weiht Bischof Salomo von Konstanz die unter Abt Grimald (841–872) erbaute Otmarskirche, die im Westen an das Gozbert-Münster anschliesst, sowie die Michaelskapelle über dem Helmhaus zwischen den beiden Kirchen².

Unmittelbar daran anschliessend – nach der Heiligsprechung Otmars im Jahre 864 und vor dem Amtsantritt von Abt Hartmut (872–883) – entsteht im Skriptorium von St. Gallen die erste reich mit Purpur, Gold und Silber, mit Ornamenten, Initialen und Figuren geschmückte Prunkhandschrift: der *Folchard-Psalter*, Codex 23 der Stiftsbibliothek St. Gallen³. Es scheint, als ob nach der Vollendung der Neubauten künstlerische Kräfte im Kloster für andere Aufgaben freigeworden wären. Als zweite Prunkhandschrift schreiben und malen die Mönche unter Hartmut oder vielleicht erst unter Abt Salomo III. (890–919) den Goldenen Psalter, das *Psalterium aureum*, Codex 22 der Stiftsbibliothek. Die Handschrift enthält auf 344 Seiten zwei Vorreden und die 150 Psalmen. Die Vorreden werden von zwei repräsentativen Bildern begleitet: David

mit seinen vier Psalmisten auf pag. 2 (Abb. 1) und der Kirchenvater Hieronymus auf pag. 14 (Abb. 2). Ausgewählte zwölf Psalmen sind mit Miniaturen und einmal mit einer Figureninitiale geschmückt. Bei der Auswahl der zu illustrierenden Psalmen und bei der Wahl der Bilder hat die gleiche Bedachtsamkeit gewaltet, die auch die Form der architektonischen Rahmen der beiden Miniaturen des Vorspannes bestimmt hat⁴.

Nicht, dass die Einfassung wichtiger Figuren durch gemalte oder gezeichnete Architekturen in der Antike und im Mittelalter ungewöhnlich wäre: es sei – nur für die Psalterillustration –

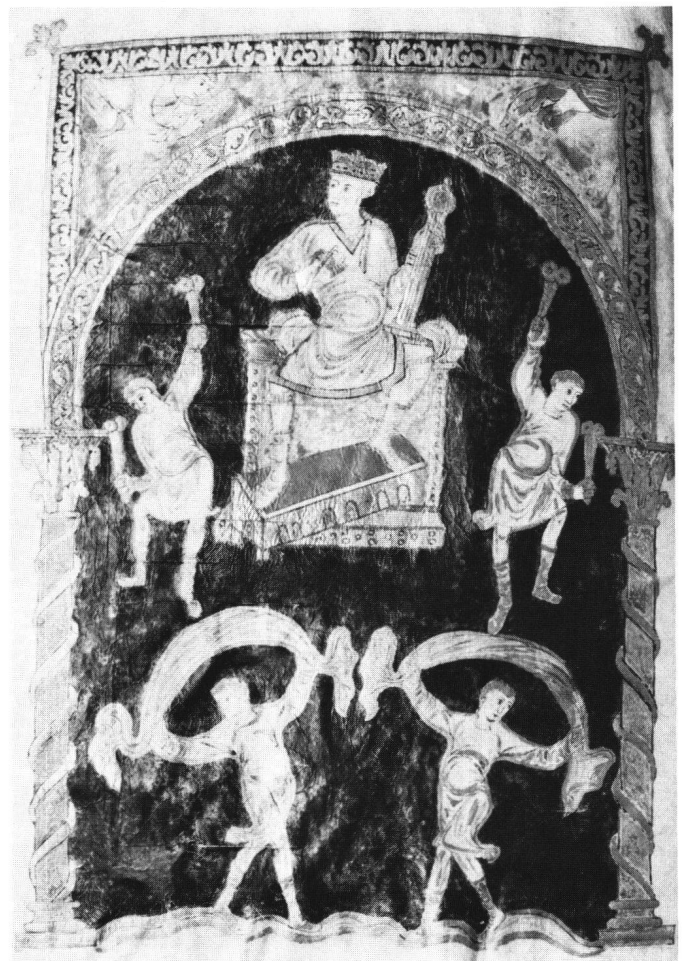


Abb. 1 David mit seinen vier Psalmisten. Stiftsbibliothek St. Gallen, Codex 22, pag. 2.

an das Frontispiz im Chludov-Psalter erinnert, an zahlreiche Beispiele im Stuttgarter-Psalter⁵ und – besonders anschaulich – an die Zeichnung des schreibenden David unter bzw. vor einem Baldachin auf fol. 1v (links oben) des Utrecht-Psalters (Abb. 3)⁶. Der Baldachin erhält eine rahmende, aber auch eine erhöhende Funktion: David und der hinter ihm stehende Engel werden gleichsam entrückt, zumal in der Gegenüberstellung mit dem Gottlosen vor seiner profanen Palastfront am rechten Bildrand. Die Säule mit Basis und Kapitell, der verbindende Rundbogen und der alles übergreifende flache Bogen, der hier als Ziegeldach mit einer Lilienbekrönung gegeben ist, bilden die Elemente einer triumphalen Ikonographie, die rangmässig über der einfachen Säulenstellung mit dem darüberliegenden Giebel der Palastfront steht⁷.

Säule und Bogen unter einem übergreifenden zusätzlichen Rahmenelement, sei es einem Rechteckrahmen oder einem Dreiecksgiebel, finden wir wieder als auszeichnende, erhöhende Rahmenform in den beiden Vorspannbildern des Goldenen Psalters. Das repräsentative Frontispiz auf pag. 2 – zugleich Illustration der Vorrede «Origo prophetiae David regis psalmodum numero CL»⁸ – zeigt auf purpurnem Grund den thronenden David mit der Cithara, umgeben von zwei Gabelbekenenspielern und einem Paar von Schleiertänzern. Was an dieser Miniatur zunächst auffällt, ist ihre prunkvolle Gestaltung, ihre



Abb. 2 Hieronymus. Stiftsbibliothek St. Gallen, Codex 22, pag. 14.

höfische Monumentalität, die uns in St. Gallen überrascht, da dort keine Vorstufen dazu zu finden sind. Wir können aber auch sonst kein Vorbild namhaft machen, das der St. Galler Maler unverändert hätte kopieren können.

Die Kombination von Rundbogenarkade und übergreifendem Rechteckrahmen wirkt als bewusst gewähltes Motiv aus der Triumphal-Ikonographie der Architektur: die Form des römischen Triumphbogens war in karolingischer Zeit geläufig, was z.B. der Einhardsbogen bezeugt⁹. Zur Zeit von Papst Paschalis I. (817–824) taucht im Liber pontificalis erstmals die Bezeichnung «arcus triumphalis» für die Stirnwand vor Querhaus oder Apsis im Kirchenbau auf¹⁰. Sowohl am *antiken* als auch am *kirchlichen* Triumphbogen umschliessen die beiden Elemente – Rundbogen und rechteckige Einfassung – speziell definierte Bildprogramme, ganz abgesehen vom Bogen selbst, der als Durchgang des über seine Feinde triumphierenden Kaisers in der Antike oder als Durchgang zum Hochaltar in der Kirche dient. Das Bildprogramm in den Zwickeln kann auf den folgenden Nenner gebracht werden: es werden die intermediären göttlichen Gestalten dargestellt, die Vermittler zwischen den Menschen und Gott oder den Göttern; *in den Kirchen* ist es der Platz der Erzengel und der 24 Ältesten¹¹ – am Einhardsbogen sind es die Evangelisten und ihre Symbole¹² – *an den antiken Triumphbogen* erscheinen die Viktorien (Abb. 4)¹³.

Auch im St. Galler Davidbild (Abb. 1) übernehmen die Zwickel diese Funktion, wobei neben dem Engel links, dem sich David zuwendet, rechts auch die Hand Gottes erscheint: da kann nicht mehr von intermediärem Eingreifen Gottes die Rede sein, da wird eine direkte Verbindung zwischen Gott und dem alttestamentlichen König, dem Vorläufer Christi, fassbar. Und doch: David wendet sich nicht der Hand Gottes zu, sondern dem Engel; *er* inspiriert David zu seiner Musik und zu den Psalmen. Die Hand Gottes hat im Zwickel sicher nicht ihren ursprünglichen Platz: wenn wir die Miniaturen aus Mailand des 10. Jahrhunderts als einigermaßen zuverlässige Quellen früherer Darstellungen gelten lassen wollen, sehen wir dort die Hand Gottes das eine Mal innerhalb des Bogens¹⁴ und das andere Mal in einem Medaillon im Scheitel des Bogens¹⁵. Das mailändische Davidbild im Vatikan (Abb. 5) erscheint zudem unter einer Bogenarkade mit einem übergreifenden Rechteckrahmen, aber in einer unarchitektonischen, dekorativen Art¹⁶; die Rahmen in St. Gallen gehen auf andere Quellen zurück.

Ob nun in der Gallusbasilika oder in der Otmarskirche die Triumph- und Apsisbogen vergleichbare Bilder getragen haben, wissen wir nicht; von den karolingischen Bauten kennen wir lediglich die Grundrisse und die Kapitelle¹⁷; die Casus Sancti Galli des Ratpertus sprechen von «pictura deaurata»¹⁸.

Sicher dürfen wir keine direkten Einflüsse der Architektur und der monumentalen Malerei auf die Buchmalerei annehmen: es ist nicht etwa so, dass der Buchmaler im Gozbert-Münster gezeichnet und seine Skizzen in der Werkstatt auf das Pergament übertragen hätte. Ein solches Vorgehen war dem frühmittelalterlichen Künstler fremd. Doch eines glaube ich hier wie auch in der folgenden Hieronymus-Miniatur fassen zu

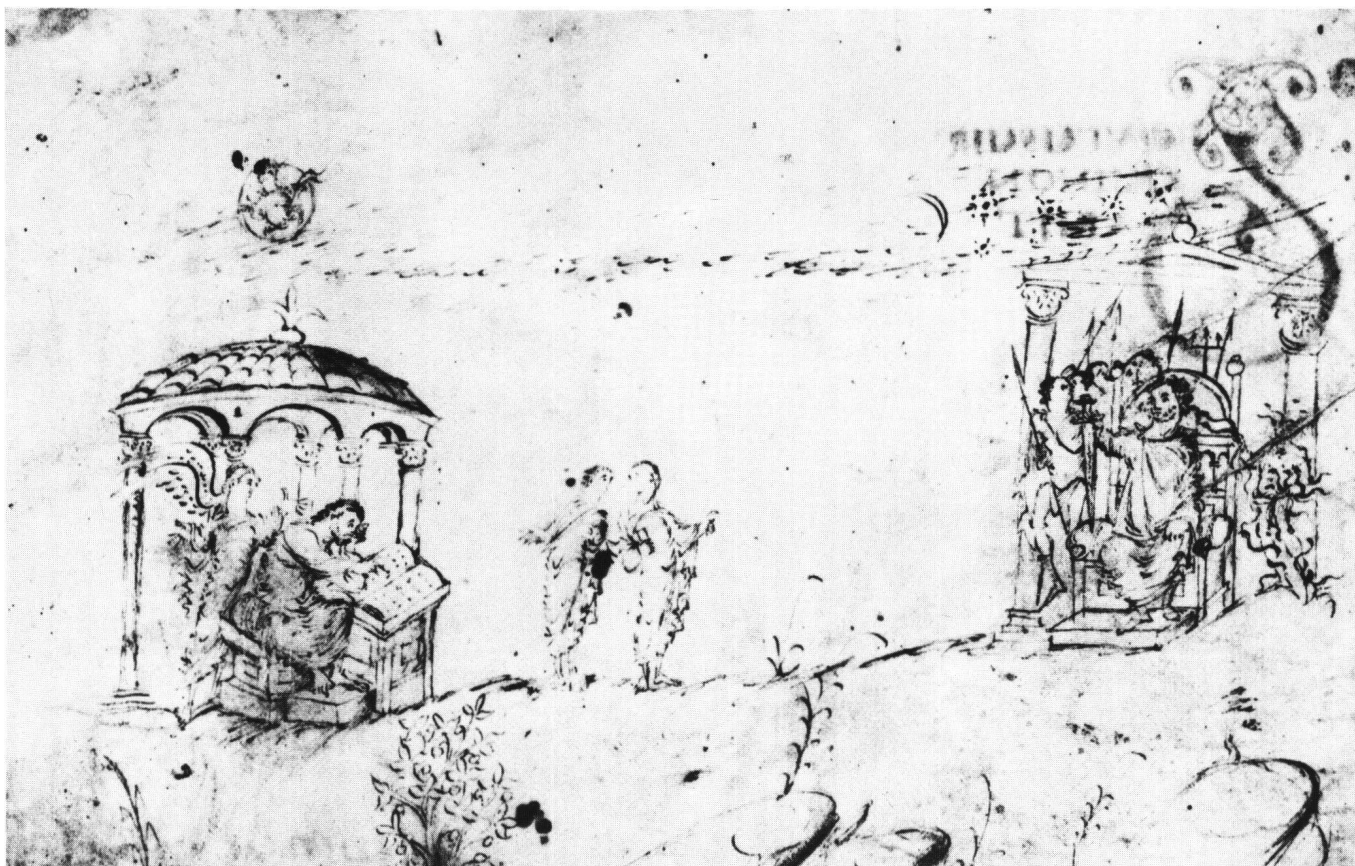


Abb. 3 Der psalmenschreibende David (links). Bibliothek der Reichsuniversität Utrecht, Codex 32, fol. 1v.

können: dass nämlich die karolingischen Neubauten im wachen Bewusstsein der Buchmaler waren – als Mönche bewegten sie sich ja täglich in diesen Räumen – und dass die Bauformen in einer allgemeinen inspirierenden Art auf die Miniaturen abgefärbt haben; und sei es nur dadurch, dass die Maler aus ihrem Vorlagematerial diese repräsentativen Rahmenformen aus dem Repertoire der Triumphal-Ikonographie ausgewählt haben. Von der prunkvollen Gestaltung der Bauten zeugen die erhaltenen Kapitelle. Miniaturen und Kapitelle stehen auf dem gleichen hohen künstlerischen Niveau¹⁹.

Es fällt schwer, genau übereinstimmende Vergleichsbeispiele aus anderen illustrierten Handschriften der Zeit heranzuziehen. Die Psalterien Karls des Kahlen und diejenigen aus Mailand kommen einander nahe. Auf ähnliche Rahmengestaltungen stossen wir in der Hofschule Karls des Grossen: die Bezüge sowohl zu Karl dem Grossen wie zu Karl dem Kahlen sind keineswegs zufällig; sie sind bestimmend für die sanktgallische Buchkunst²⁰. Die Evangelisten des Evangeliars aus Centula sitzen unter einem Bogen, der von einer Goldfläche mit einer einfachen Konturlinie eingerahmt wird²¹. Wieder ist es nicht die St. Galler Lösung, die einen Akanthusfries um diese Fläche legt. Unsere Analyse der Funktion der Zwickelfelder bestätigend, finden wir im Evangeliar in diesen Goldflächen Symbole des mittelbaren göttlichen Eingreifens in Form von Pfauen, die

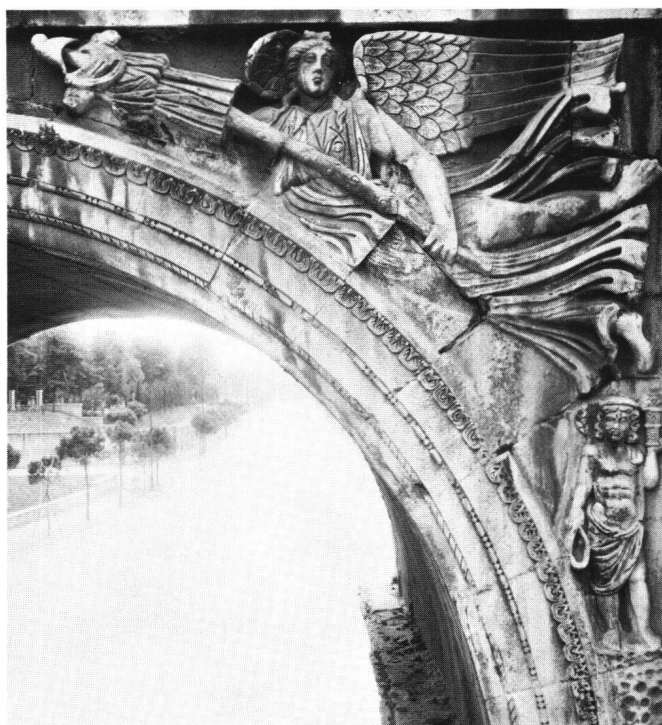


Abb. 4 Rom, Konstantinsbogen (Zwickel mit Viktorie).

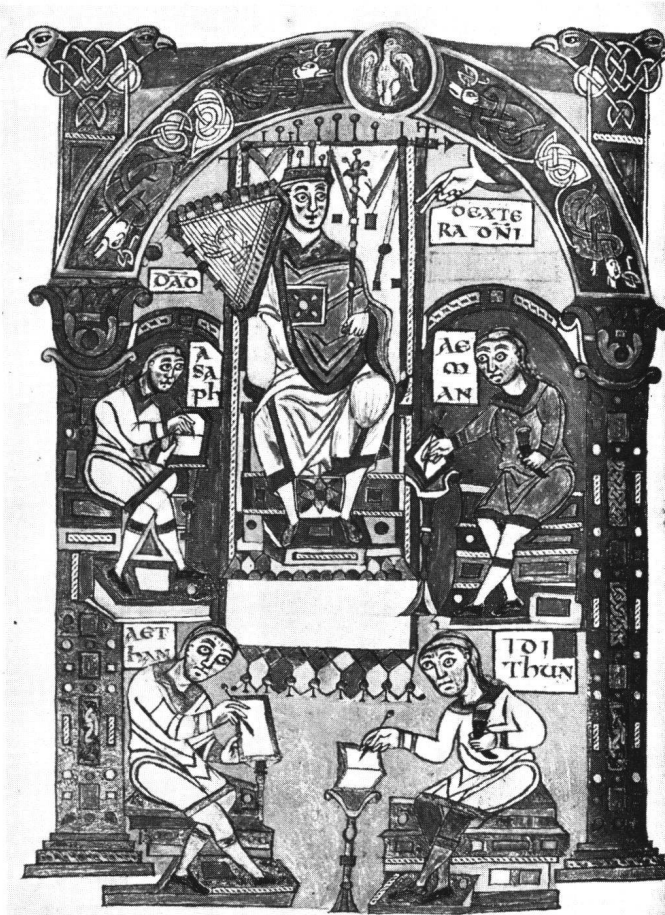


Abb. 5 König David. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vat. lat. 83, fol. 12v.

das ewige Leben andeuten, oder von Kelchen, die auf die Eucharistie hinweisen.

Die Pfauen finden wir wieder im Frontispiz der Apokalypse von Cambrai (Abb. 6): sie befinden sich auch dort in den Zwickeln zwischen einer Arkade – es ist diesmal eine Giebelarkade – und einem übergreifenden Rechteckrahmen. Die Handschrift stammt aus Nordfrankreich; wohl zu Beginn des 10. Jahrhunderts entstanden, zeigen die Miniaturen turonische Einflüsse²².

Diese Miniatur führt uns zum nächsten Bild im Goldenen Psalter – zu Hieronymus auf pag. 14 (Abb. 2). Das Grundelement des Rahmens dieses Bildes, der Dreieckgiebel mit dem durch den Rundbogen unterbrochenen Architrav, stellt ein seit der Antike sehr geläufiges und gerne angewandtes Motiv der gebauten Architektur dar – begonnen mit dem Hadrian-Tempel in Ephesos bis zu den mittelalterlichen Ziborien²³. Die christliche Architektur liebte das Motiv des «syrischen Giebels», da in ihm die Trinität anschaulich zur Darstellung gelangte²⁴. Der St. Galler Maler wählte es aus, um Hieronymus in die typologische Folge einzuordnen, die schon im Davidbild angeklungen ist. Der Maler hat sich auch hier nicht an einem Beispiel der gebauten Architektur orientiert – von dort kam

wohl bloss der Wille zu einer monumentalen Gestaltung, sondern an einer entsprechenden Darstellung im Vorlagematerial, das in der Werkstatt zur Verfügung stand. Dass das Motiv in der Buchmalerei geläufig war, zeigt die Miniatur aus der Apokalypse von Cambrai (Abb. 6). Der Giebel besitzt da kein Basiselement, keinen Architrav; an seiner Stelle erscheint wie in St. Gallen der eingeschriebene Rundbogen, der aber nicht in einer architektonischen Verbindung zum Giebel und zu den Kapitellen steht.

Die engen Zusammenhänge zwischen den beiden Miniaturen können nicht dem Zufall zugeschrieben werden. Ungefähr zur gleichen Zeit entstanden, gehen sie auf das gleiche Vorlagenmaterial zurück, das beiden Malern in ihren Werkstätten im Norden Frankreichs und in St. Gallen zur Verfügung gestanden hat. Beide hatten sie es aus einem Skriptorium mitgebracht, wo sie zu Ausbildungszwecken weilten²⁵. Dieses Skriptorium stand wohl in einer Nachfolgebeziehung zur früheren Hofschule Karls des Kahlen²⁶. Wenn auch nicht bis ins Detail belegbar, ist dieser Schluss für St. Gallen zwingend, da wir sonst die Eigentümlichkeiten der beiden Vorspannbilder nicht erklären können.



Abb. 6 Frontispiz der Apokalypse von Cambrai. Bibliothèque Municipale Cambrai, Ms. 386, fol. 2v.

Nirgends im Goldenen Psalter finden wir eine andere Figur, deren Gewänder so deutlich definiert sind wie beim Hieronymus (Abb. 2). Mit grosser Sorgfalt hat der Maler den Kirchenvater als Priester mönch charakterisiert: die Tonsur fehlt nicht, ebensowenig die Planeta, die Alba, die Stola, die Mappula und das Buch; im Vergleich mit anderen Darstellungen liturgisch gekleideter Priester fehlt lediglich die Dalmatik und das Cingulum. In dieser deutlichen Charakterisierung liegt eine Absicht, die im Zusammenhang mit dem Architekturmotiv so umschrieben werden kann: Hieronymus ist als Kirchenvater die ekklesiastische Gegenfigur zu David, dem alttestamentlichen König.

Beide sind sie Glieder der Heilsgeschichte und stehen zugleich für andere, die weder auf diesen beiden Bildern noch sonstwo in der Handschrift erscheinen: für Christus und den karolingischen Kaiser. Hieronymus tritt im besonderen für die gegenwärtige Verkörperung der Heilsgeschichte auf, für den Kaiser als Haupt der fränkischen Kirche, aber auch für dessen Stellvertreter im näheren Bereich des Malers: für den Auftraggeber, den Abt des Klosters St. Gallen. David steht als Präfiguration Christi – aber *auch* des karolingischen Kaisers, der sich gerne des alttestamentlichen Beinamens bediente.

ANMERKUNGEN

- ¹ Dies einige Elemente aus der Diskussion, die dem Referat an der Lausanner Tagung gefolgt ist. Zum Kalender von 354: HENRI STERN, *Le Calendrier de 354. Etude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953. – Zum Martyrologium zuletzt: ELLEN J. BEER, *Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264*, in: *Florilegium Sangallense*, Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag, St. Gallen/Sigmaringen 1980, S. 54–57.
- ² siehe WALTER HORN und ERNEST BORN, *The Plan of St. Gall. A Study of the Architecture and Economy of, and life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*, Berkeley/Los Angeles/London 1979, Bd. 1, S. 10f.; Bd. 2, S. 319; Bd. 3, S. 218–220 mit Literatur. Zuletzt: HANS RUDOLF SENNHAUSER, *Das Münster des Abtes Gozbert (816–837) und seine Ausmalung unter Hartmut (Proabbas 841, Abt 872–883)*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 34, 1983, S. 152–167.
- ³ CHRISTOPH EGGENBERGER, *Zur Illustration des St. Galler Folchard-Psalters*, in: *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bologna 1979 (im Druck). – BEER (wie Anm. 1), S. 31ff.
- ⁴ Der Verfasser bereitet eine umfassende Publikation über die Illustration des Goldenen Psalters vor. – J. RUDOLF RAHN, *Das Psalterium aureum von Sanct Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei*, St. Gallen 1878.
- ⁵ Chludov: RAINER KAHSNITZ, *Der Werdener Psalter in Berlin Ms. theol. lat. fol. 358. Eine Untersuchung zu Problemen mittelalterlicher Psalterillustration*, Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland Bd. 24, Düsseldorf 1979, Abb. 58. – Stuttgart: *Der Stuttgarter Bilderpsalter Bibl. fol. 23 Württembergische Landesbibliothek*, Bd. 1, Stuttgart 1965, passim.
- ⁶ ERNEST T. DE WALD, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton/London/Leipzig 1932, Tafel 1. – Faksimile-Edition, Graz/Luzern 1982, fol. 1v.
- ⁷ Zum Baldachin: ADOLF REINLE, *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Zürich/München 1976, S. 337–348.
- ⁸ DONATIEN DE BRUYNE, *Préfaces de la Bible Latine*, Namur 1920, S. 43f. – ANTON VON EUW, *Studien zu den Elfenbeinarbeiten der Hofschule Karls des Grossen*, in: *Aachener Kunstblätter* 34, 1967, S. 47.
- ⁹ *Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi*, hrsg. von KARL HAUCK, *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse*, 3. Folge Nr. 87, Göttingen 1974.
- ¹⁰ HANS BELTING, *Der Einhardsbogen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36, 1973, S. 105.
- ¹¹ STEPHAN WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* Bd. 18, Wien/München 1964, Nr. 64f., 571, 835, 972f., 980f., 1019f.
- ¹² *Das Einhardkreuz* (wie Anm. 9), Tafel 20.
- ¹³ THEODOR KRAUS, *Das römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 2, Berlin 1967, Abb. 44, 46, 48.
- ¹⁴ Vat. lat. 83, fol. 12v; KAHSNITZ (wie Anm. 5), Abb. 228.
- ¹⁵ Clm 343, fol. 12v; KAHSNITZ (wie Anm. 5), Abb. 230.
- ¹⁶ Wie auch im Psalter Karls des Kahlen, BN lat. 1152, fol. 3v, 4r: WILHELM KOEHLER und FLORENTINE MÜTHERICH, *Die karolingischen Miniaturen* Bd. 5: *Die Hofschule Karls des Kahlen*, Berlin 1982, S. 132–143, Tafel 26.
- ¹⁷ Siehe HORN/BORN (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 169; Bd. 2, S. 358f.
- ¹⁸ Ratperti Casus Sancti Galli, cap. 26: *Mittheilungen zur vaterländischen Geschichte* (hrsg. vom historischen Verein in St. Gallen) 13, St. Gallen 1872, S. 46. Siehe SENNHAUSER (wie Anm. 2).
- ¹⁹ Die Kapitelle sind im Lapidarium, St. Gallen, ausgestellt.
- ²⁰ Siehe Anm. 3. – RAHN (wie Anm. 4), S. 27, 53.
- ²¹ Abbeville, Bibliothèque Municipale, Ms. 4: WILHELM KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen* Bd. 2: *Die Hofschule Karls des Grossen*, Berlin 1958, S. 49–55, Tafeln 38–41.
- ²² Cambrai, Bibliothèque Municipale, Ms. 386: YVES CHRISTE, *Trois images carolingiennes en forme de commentaires sur l'apocalypse*, in: *Cahiers Archéologiques* 25, 1976, S. 80. Aus Tours stammt auch eine nahe Parallele zur Rahmenform von pag. 2: Die *Dedicatio* in der Vivian-Bibel (Paris Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1, fol. 423r.); siehe WILHELM KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. 1: *Die Schule von Tours*, Berlin 1933, Tafel 76.
- ²³ KRAUS (wie Anm. 13), Abb. 24 (Ephesos), 99 (Split). – HERMANN FILLITZ, *Das Mittelalter I*, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 5, Berlin 1969, Abb. 126, 127 (Ciborien von Mailand und Civate).
- ²⁴ ULYA VOGT-GÖKNIL, *Giebel, Bogen und Architrav. Spätromisches Erbe im christlichen und islamischen Mittelalter*, in: *Neue Zürcher Zeitung, Literatur und Kunst* Nr. 291, 13/14. Dezember 1980, S. 65.
- ²⁵ siehe zur Verbindung St. Gallens mit Metz: BEER (wie Anm. 1), S. 43f.
- ²⁶ Dies wird auch an den Figurentypen im Davidbild des Goldenen Psalters deutlich.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Aufnahmen des Verfassers mit freundlicher Erlaubnis der Stiftsbibliothek St. Gallen.

Abb. 3 : Mit freundlicher Erlaubnis der Handschriftenabteilung der Utrechter Reichsbibliothek.

Abb. 4: Mit freundlicher Erlaubnis des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom.

Abb. 5: Mit freundlicher Erlaubnis der Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 6: Aufnahme des Verfassers mit freundlicher Erlaubnis der Bibliothèque Municipale, Cambrai.