

Die Miniaturenhandschriften der Gießener Universitätsbibliothek und der Gräfl. Solmsischen Bibliothek zu Laubach.

Von Hermann Otto Baubel.

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Universitätsprofessor Dr. Christian Rauch, dem ich zu großem Danke verpflichtet bin. Ebenso schulde ich Herrn Universitätsbibliotheksdirektor Dr. Ebel vielen Dank für die Überlassung der Handschriften und manchen wertvollen Rat. Außerdem möchte ich nicht unterlassen, auch Sr. Erlaucht dem regierenden Herrn Grafen von Solms-Laubach an dieser Stelle gleichfalls meinen verbindlichsten Dank für die Erlaubnis zur Benutzung verschiedener Handschriften zu sagen. Die Arbeit wurde am 9. Dezember 1924 als Doktor-Dissertation von der philosophischen Fakultät der Gießener Universität genehmigt.

Einleitung.

Für unsere Untersuchungen kommen zwei Gruppen von Handschriften in Betracht:

A) Die größere Gruppe umfaßt sechs Hs. sakralen, theologischen und juristischen Inhalts, die der Gießener Universitätsbibliothek gehören und wohl fast alle aus der ehemaligen Bibliothek des Freiherrn Renatus Karl von Senckenberg stammen, der die U. B. den größten Teil ihrer Hs. verdankt ¹⁾.

B) Die zweite Gruppe umfaßt vier Breviere aus Gräfl. Laubachischem Besitz, die seither in der Universitätsbibliothek aufbewahrt wurden. Sie waren wohl fast alle ehemals in der Bibliothek des Zisterzienserklosters Arnsburg in der Wetterau, die nach dessen, im Jahre 1802 erfolgter Säkularisation in den Besitz der Grafen von Solms-Laubach überging.

Das Ergebnis unserer Untersuchungen beider Hs.-Gruppen gibt kurz zusammengefaßt folgendes Bild:

I. Hs. 660.

Quattuor Evangelia ex versione latine vulgata.

Werk der Kölner Schule um 1050.

¹⁾ a) D. Buchner, Bibliotheca Academica et Senckenbergiana, Gießen 1894. b) J. B. Adrian, Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Academicae Gissensis. Frankfurt 1840.

- II. Hf. 652.
Biblia latina vulgatae versionis.
Werk der österreichischen (Salzburger oder steirischen) Schule
im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts.
- III. Hf. 945.
Le Code de l'empereur Justinien.
Entstanden in Paris um 1290.
- IV. Hf. 944.
Codex Justinianus novem priores libros continens cum
glossa.
Entstanden in der Bolognesischen Schule um 1300.
- V. Französisches Brevier aus Laubacher Besitz.
Werk der Schule von Amiens-Corbis um 1310—20.
- VI. Hf. 1081.
Fuero Juzgo.
Werk der kastilischen Schule des ersten Viertels des 14. Jahr-
hunderts (wohl in Toledo entstanden).
- VII. Holländisches Brevier aus Laubacher Besitz.
Entstanden in der Diözese Utrecht etwa zwischen 1440 und 60.
- VIII. Hf. 683.
Sancti Gregorii Moraliu libri XIX ultimi.
Werk einer Klosterwerkstatt der Diözese Eichstätt zwischen
1445 und 1464.
- IX. Flämischer Livre d'heures aus Laubacher Besitz.
Werk der flämischen (Gent-Brügger) Schule zwischen 1480
und 1490.
- X. Französisches Livre d'heures aus Laubacher Besitz.
Werk der Schule von Rouen zwischen 1490 und 1495.

I.

Hf. 660.

Quattuor Evangelia ex versione latine vulgata.²⁾

Das Evangeliar ist in einen braunen Lederband des 18. Jahr-
hunderts gebunden. Es besteht aus 250 Blättern guten Pergamentes,
die auf die Größe 212:263 mm beschnitten und in Quaternionen

²⁾ Die Hf. ist bereits veröffentlicht von H. Ghl, in seinem Buche „Die
ottonische Kölner Buchmalerei“, Bonn 1922, S. 105 ff., Fig. 42—45. St. Weiszel
gibt in seiner „Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittel-
alters“, Freiburg 1906, an, daß die Hf. in Köln entstanden ist (S. 280, 334),
ohne aber eine Begründung dieser Lokalisierung zu geben.

(ohne Reklamanten) gebunden sind. Auf jeder Seite stehen 20 Schriftreihen in einer Kolumne. Ringsum ist ein breiter Rand freigelassen. Die einzelnen Zeilen waren anscheinend mit einem Stift liniert. Fol. 1 ist unbeschrieben, desgl. Fol. 250a. Fol. 2 und 3 tragen folgenden Titel:

„Quattuor in dominum proceres sollempnia laudum Pandunt matheus lucas marcusque iohannes Maximus orator scripti veterisque relator: Transtulit in stilum Geronimus omne latinum.“³⁾

Fol. 3a–7 tragen die Kanon-Tafeln.

Der eigentliche Text beginnt auf Fol. 7b mit den Worten: „Incipit argumentum secundum matth. Matheus exiudea sicut in ordine primus ponitur ita euangelium iniudea primus scripsit“, und endet auf Fol. 250: „et ego resuscitabo eum in nouissimo die.“

Die Schrift ist die entwickelte Minuskel der ottonischen Zeit. Große Ähnlichkeit im Gesamtcharakter zeigt z. B. die auf der Reichenau entstandene „Bamberger Apokalypse“.⁴⁾ Nur scheint uns in unserer Hs. die Horizontaltendenz ausgeprägter wie dort. Sie wird noch unterstrichen dadurch, daß die kleinen Buchstaben im Verhältnis zu den großen bedeutend kleiner gehalten sind wie in der Bamberger Apokalypse. Dieser Unterschied in den Größenverhältnissen dient aber gleichzeitig auch zur stärkeren Betonung des Kursivcharakters in unserer Hs., der noch durch das nahe Aneinanderreihen der Buchstaben verstärkt wird. Mit zu dem Kursivcharakter unserer Schrift trägt aber auch die im Vergleich zu der Apokalypse größere Rundlichkeit der einzelnen Buchstaben bei.

Dagegen scheint uns die Schrift des „Göttinger Sakramentars“⁵⁾, das gegen 975 entstanden ist, etwas früher zu sein wie die unserer Hs. Die g sind dort noch nicht geschlossen, die e sind am Ende nicht so scharf umgebogen. Überhaupt sind die oberen und die unteren Enden der Buchstaben im allgemeinen in unserer Hs. entwickelter. Dagegen besteht eine größere Übereinstimmung im Schriftcharakter, der sich in der Göttinger Hs. mehr dem Kursivcharakter nähert wie in der Apokalypse.

Außerdem gibt Ehl⁶⁾ an, daß unsere Hs. so starke paläographische Übereinstimmungen mit dem Kölner „Geronsevangeliar“ (ent-

³⁾ Abbreviaturenzeichen konnten an dieser und an den folgenden Stellen aus drucktechnischen Gründen nicht angebracht werden.

⁴⁾ Wölfflin, H., Die Bamberger Apokalypse, München 1918.

⁵⁾ G. D. Zimmermann, Fuldaer Buchmalerei, 1910, Tafel II.

⁶⁾ Ehl, a. a. O. S. 106.

standen zwischen 1030 und 1040) hat, daß beide in derselben Schreibstube entstanden sein müssen. Die Berechtigung dieser Angabe konnte ich leider nicht nachprüfen.

Die Hf. ist künstlerisch geschmückt:

1. Durch die Umrahmung der Kanontafeln.
2. Durch Ziertitel.
3. Durch die Evangelienanfänge.
4. Durch 7 ganzseitige Miniaturen.

Die Anordnung des künstlerischen Schmuckes ist die in der Kölner Schule übliche⁷⁾: Vor jedem Evangelium das Bild des Evangelisten mit folgendem Ziertitel und Evangelienanfang.

Die Kanonbogen sind nach einem Schema gegeben, das nur wenig variiert wird. Die Zahl der Bogen und Säulen hängt von der Zahl der Kanonspalten ab. Auf dem Stylobat erheben sich vier oder fünf schlanke Säulen. Ihre Basis wird zunächst durch eine Plinthe gebildet, auf die eine attische Basis aufgesetzt ist. Die Plinthe ist silbern oder golden, der untere Wulst der Basis ebenso, der obere immer golden. Das Kapitell ist eine Art von Kompositkapitell aus dorisierenden und korinthisierenden Bestandteilen. Zunächst kommt meist ein Echinus, darüber ein korinthisierendes Akanthusglied, auf das ein breiter, dünner Abakus aufgesetzt ist. Daneben kommt noch ein aus jonischen Bestandteilen gebildetes Kapitell vor, das an Stelle des Akanthusgliedes aus zwei im Gegenfinne aufeinanderliegenden jonischen Volutenbändern besteht. Auf diese Kapitelle sind direkt die Bogenfüße aufgesetzt. Nach oben wird die Bogenarchitektur durch eine Art Sima abgeschlossen. Auf diese Sima, die in Majuskeln die einzelnen Kanonaufschriften trägt, ist oft noch ein Giebeldreieck aufgesetzt, das mit Akroterien gekrönt ist. Der Giebelaufbau besitzt drei Rundbogenfenster, ein größeres in der Mitte und zwei kleinere links und rechts. Auf einigen Seiten fällt der Giebelaufbau weg, und die Akroterien, für die hier meist Vögel verwandt werden, sitzen direkt auf dem Architrav auf. Bei den Säulen, die sehr häufig marmoriert sind, herrscht eine reiche Abwechslung in Tönung und Zeichnung. Alle Säulen tragen rechts einen dunklen Schattenstreifen.

Ähnlich gegliederte Kanonsäulen finden sich in dem „Abdinghover Evangeliar“⁸⁾, obwohl diese bei uns wesentlich schlanker sind und auch in den Einzelheiten sich oft unterscheiden. Ebenso zeigen die Kanontafeln des Münchener „Evangeliiars Ottos III.“ zahlreiche Über-

⁷⁾ Gh1, a. a. D. S. 79.

⁸⁾ Gh1, a. a. D. S. 104.

einstimmungen mit unseren. Die Proportionen der Säulenkörper sind allerdings dort ebenfalls wesentlich breiter wie in unserer Hs., während unsere Basen mehr in die Breite gezogen sind, was auch von unseren Abaci gilt. Dafür sind in der Münchener Hs. die Akanthuskapitelle reicher entwickelt. Auf der anderen Seite finden wir dort bei den Säulenschäften ähnliche Marmorierung angewandt wie bei unseren⁹⁾. Auch das Motiv der als Akroterien verwandten Vögel ist dort verwendet¹⁰⁾.

Die Ziertitel bestehen aus zwei Teilen, dem Rahmenwerk und dem eigentlichen Titel. Das Rahmenwerk setzt sich aus verschiedenen aufeinanderliegenden, rechteckigen Rahmenteilern zusammen, die oft noch durch aufgesetztes Weiß profiliert sind. Der äußerste Rahmen ist plastisch behandelt, ebenso öfters auch der innerste. Manche Rahmentheile sind auch durch goldene oder silberne Wellenlinien, Spiralen und ähnliche Muster belebt. Die Ecken und Mittelpunkte der Rahmen sind öfter betont. An den Außenseiten sind goldene, mennig konturierte Punkt- und Pflanzenmuster angebracht; ebenso können auch auf den inneren Ecken der Rahmen und auch auf den Mitten der Rahmenseiten Pflanzen- oder geometrische Muster¹¹⁾ angebracht sein. Neben dieser komplizierteren Rahmenkonstruktion kommen aber noch bedeutend einfachere Rahmen vor. Innerhalb des Rahmens steht dann auf dunkeltem Grund ein silbernen oder goldenen Majuskeln der eigentliche Titel.

Die Evangelienanfänge beruhen in ihrer künstlerischen Ausgestaltung auf denselben Elementen wie die Ziertitel. Der Hauptunterschied ist, abgesehen von dem durchgehend größeren ornamentalen Reichtum, die Hervorhebung der oder des ersten Buchstabens, die als Initialen gegeben werden. Die Initialen setzen sich meist aus zwei nebeneinanderlaufenden goldenen, mennig konturierten Bändern zusammen, die sich an manchen Stellen vereinigen. Die Zwischenräume zwischen den Bändern sind entweder ausgespart oder durch bläuliche, rötliche oder grüne Töne ausgefüllt. Dasselbe gilt von dem Buchstabenpolster, nur daß hier noch oft goldene Ranken als Füllung auf das Polster aufgesetzt werden. Der Mittelpunkt der

⁹⁾ Die Beleuchtung der Schäfte ist allerdings anders, denn sie sind auf der linken Seite beschattet.

¹⁰⁾ Leidinger, Gg., Miniaturen a. d. kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, S. 1, das sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III., T. 1-6.

¹¹⁾ Am Anfang des ersten Evangeliums sind die vier Rahmenmitten durch vier Köpfe innerhalb goldner Medaillons betont.

gesamten Komposition wird besonders bezeichnet, sei es durch eine Blüte, oder wie bei Beginn des Johannesevangeliums auf Fol. 190 durch das agnus dei, das von einem Speere durchbohrt mit Kranz und Nimbus in einem Medaillon mit silbernem Rahmen und Goldhintergrund steht, das innerhalb eines verschlungenen I und N angebracht ist (Abb. 1).

Dieses ineinanderverschlungene I und N ist ein in der ottonischen Zeit sehr beliebtes Initialelement, das in verschiedenen Variationen in vielen ottonischen Hs. vorkommt. Wir erinnern z. B. nur an das „Bamberger Evangeliar“¹²⁾ und an das „Evangeliar Otos III.“ in München¹³⁾. Doch ist diese Ähnlichkeit nur äußerlich im Kompositionsschema u. a. enthalten. Eine weit größere Ähnlichkeit im ganzen zeigt sich in einigen Kölner Hs., speziell in der Hs. 312 des Kölner Stadtarchivs¹⁴⁾. Es ist wie bei uns der Anfang des Johannesevangeliums. Inmitten eines Rahmens, der sich, wenn auch anders angeordnet, aus Dekorationselementen zusammensetzt, die in unserer Hs. üblich sind, ist achsial zur Gesamtkomposition das I angeordnet, das gleichzeitig das quadratisch behandelte N der Länge nach halbiert, um an beiden Enden noch ein ganzes Stück über dieses Quadrat hinauszugehen. Gleichzeitig finden wir in beiden Hs. in der Mitte der Gesamtanlage ein Medaillon, innerhalb dessen in unserer Hs. das Lamm angeordnet ist, während in dem Gereons-evangeliar der Evangelist Johannes dargestellt ist. Charakteristisch für unsere Hs. ist, was bei Betrachtung der Einzelheiten sofort auffällt, die größere Übersichtlichkeit z. B. der Bandmotive der Buchstabenkörper, bei denen manchmal das Flechtmotiv vollkommen verschwindet. Dieselbe Tendenz äußert sich auch in der Dekoration des Rahmens. Diese auf der einen Seite zurückgehaltene Bewegung kommt dafür auf der anderen Seite wieder zum Ausdruck, und zwar sowohl in den stärker geschwungenen Ecken und Ausläufern des Buchstabenkörpers¹⁵⁾, als auch in dem häufiger dekorativ angewandten Spiralkanzenmotiv.

Auch die bildnerische Anordnung der Hs. zeigt ausgesprochene Verwandtschaft mit der des Gereons-evangeliar in Köln. Ehl sagt¹⁶⁾

¹²⁾ Jacobi, Fr., Deutsche Buchmalerei, 1923, Abb. 10.

¹³⁾ Böge, W., Deutsche Malerschule, 1891, Abb. 13.

¹⁴⁾ Ehl, a. a. D. S. 108. Es ist das sog. Gereons-Evangeliar.

¹⁵⁾ Dafür ist z. B. die an der rechten, unteren Ecke des Buchstabenkörpers auslaufende geschwungene Ranke charakteristisch.

¹⁶⁾ a. a. D. S. 106.

bei Beschreibung unserer Hs.: „Wie dort (bei dem Gereonsevangeliar) sind auch hier die Kanones zwischen der Majestas und den Evangelisten eingeschoben, zu denen hier noch Hieronymus tritt.“

Die einzelnen Miniaturen stellen dar:

1. Fol. 1. Majestas Domini. (Abb. 2.) (Größe 138:188 mm.)
Inmitten einer grünen Doppelscheibe, die in eine hellblaue Mandorla gesetzt ist, sitzt der bärtige Christus. Er trägt ein hellblaues, weiß gehöhntes Untergewand und schmutzrosaen, goldpunktierten, über die linke Schulter gezogenen Mantel, dessen Endzipfel zwischen den Knien herabfallen. In der linken Hand hält er ein goldenes Buch, das auf sein linkes Knie gestellt ist. Die rechte Hand ist in der gewohnten Weise mit gestrecktem Daumen, Zeige- und Mittelfinger erhoben. Die nackten Füße setzt er auf einen goldenen Schemel. Die Fersen berühren sich, während die Kniee auseinanderstehen. Der Nimbus ist im allgemeinen der in dieser Hs. immer wiederkehrende große goldene, der in ottonischen Hs. üblich ist. An die Mennigkontur schließt sich nach außen ein auf schwarzen Grund gesetzter weißer PunktKreis an. Innerhalb der Nimbusfläche ist mit Mennigstrichen ein Kreuz angegeben, auf dessen Balken von links nach rechts herumgehend die Buchstaben L U X angebracht sind. Außerhalb der Fläche der Mandorla, aber innerhalb des rosaen, plastisch behandelten Rahmens, der die ganze Darstellung umgibt, sind in den vier Ecken auf schwarzgrauem Grunde die vier Evangelistensymbole angebracht, jedes mit einem Buche und goldener Beischrift. Außerdem trägt auch Christus außerhalb des Nimbus, links und rechts von ihm, in goldener Majuskel die Buchstaben I H C X P C.

Auf den oberen Teil des Rahmens ist die (schon bei den Kanontafeln erwähnte) dreieckige Giebelarchitektur mit Fenstern aufgesetzt, die als Spitzenakroterion ein goldenes Kreuz trägt.

2. Fol. 2a. Hieronymus. (Größe 132:170 mm.)

In rechteckigem, einfachem Rahmen sitzt rechts der graubärtige und grauhaarige Hieronymus in blaugrauem Untergewand und rosa-grauem kasulaähnlichem Obergewand auf einem schwarzgrauen, dreistufigen, massiven Throne. Der längliche, tonsurierte Kopf ist von dem großen in der Hs. üblichen Nimbus umgeben, dem aber die mennigen Kreuzstriche wie auf der Majestas fehlen. In der linken Hand hält er eine Rolle. Seine Füße setzt er auf eine Fußbank, die quer zu den Stufen des Thrones steht. Links sitzt auf einem niedrigeren Sitz der Schreiber, der ein grauvioletttes Gewand trägt. Vor ihm liegt auf einem Lesepult ein Buch. Über dem Hieronymus

steht in Goldminuskel „Scs iheronimus prbr“, über dem Schreiber „notarius“. Der Hintergrund ist in horizontaler Richtung in parallele Streifen geteilt, die durch deckweiße Trennungslinien sich gegeneinander abheben. Die obere Hälfte des Hintergrundes ist karminrot, die untere gelbbraun, beide durch horizontale Wellenlinien in Gold oder einem dunkleren Ton der Lokalfarbe belebt.

3. Fol. 11 Matthäus. (Größe 136:169 mm.)

Der bärtige, grauhaarige Apostel sitzt inmitten eines einfachen rechteckigen Rahmens auf einem gelbbraunen Thron, frontal gerichtet. In der linken Hand hält er eine gelbbraune Rolle, die über seinen Knien liegt. Er trägt ein graublaues Untergewand und rosaen, goldpunktierten Mantel. Seine Füße stehen auf einem grünen, schwarzgerändertem Fußschemel. Der Hintergrund ist wie in der vorhergehenden Miniatur behandelt, mit dem einzigen Unterschied, daß hier die obere Hälfte schwarzgrau und die untere grauviolett gefärbt ist. Links von dem Nimbus des Apostels steht in goldener Minuskel „S. Math.“, rechts davon „euangist di“.

4. Fol. 78 Marcus. (Größe 111:171 mm.)

Inmitten eines einfachen, rechteckigen Rahmens sitzt in diagonalen Richtung von links nach rechts im $\frac{3}{4}$ -Profil auf einem gelblichen Throne, auf dem ein Kissen liegt, der kahlköpfige, graubärtige, nimbengekrönte Apostel in nachdenklicher Haltung. Er trägt ein hellblaues, goldgefäumtes Untergewand, rosavioletten, weißgefäumten, goldpunktierten Mantel. In der rechten Hand hält er eine goldene Feder, mit der linken hält er oben ein Buch, das auf seinem linken Knie steht. Der Hintergrund ist auf die übliche Art gegeben. Die Farben sind von oben nach unten: Gelbbraun, rosa, karminrot und blaugrau. Links von dem Nimbus steht in Goldminuskel „S. Marcus euan“, rechts davon „glt dni“. Die Farbe des Fußschemels ist grauviolett mit goldenem Rand.

5. Fol. 123 Lucas. (Größe 112:171 mm.)

Inmitten des gewohnten Rahmens sitzt frontal der Apostel mit nach rechts gedrehtem, nimbengekröntem Kopfe auf massivem, braunrotem, dreistufigem Throne. Er ist bartlos und braunhaarig und trägt hellblaues Untergewand und olivgrünen, goldpunktierten Mantel, der über die linke Schulter gezogen, über beide Kniee gelegt ist und über das linke Knie herunterfällt. In der Linken hält er eine geöffnete Rolle, die Rechte ist mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger emporgehoben. Die Füße nähern sich, während die Knie weiter auseinandergehen. Der Fußschemel ist schwarzgrau mit karminrotem

Rand. Die Farben der Hintergrundstreifen sind von oben nach unten: Schwarzgrau, Rosa und Gelbbraun.

6. Fol. 188 Kreuzigung. (Größe 117:172 mm.)

Inmitten eines einfachen, rechteckigen Goldrahmens ist genau achsial das goldene Kreuzifix gezeichnet. Christus ist mit geschlossenen Augen, anscheinend als gestorben, dargestellt. Sein violetter Lendenschurz geht von oberhalb der Kniee bis über den Nabel. Nägel sind keine zu sehen, wohl aber tropft Blut aus den Handwunden und aus der Seitenwunde. Die Füße stehen nebeneinander auf einem blauen Fußbrett, das in umgekehrter Perspektive derart gezeichnet ist, daß es nach hinten sich verbreitert. Zu Häupten des Kreuzifixes ist eine Schrifttafel angebracht mit den griechischen Buchstaben „Ι Η Χ Χ Ρ Ι“. Der Nimbus trägt nicht den Perlenkranz, sondern ist einfach schwarz umrissen. Er ist durch zwei V-förmig sich nach dem Kopfe zu schneidende, sich nach außen verbreiternde Balken gegliedert. Der Erdboden ist durch eine blaugraue Schicht angedeutet, die durch eine rankenbesetzte, violette Wellenlinie nach oben abgeschlossen wird. Den größten Teil des Hintergrundes bildet das ausgesparte Pergament. Oberhalb des Querbalkens sind zwei Scheiben, wohl sol und luna, zu sehen.

7. Fol. 189 Johannes. (Größe 112:170 mm.)

Inmitten des üblichen Rahmens sitzt der graubärtige und grauhaarige, nimbengefrönte Apostel auf dem frontal und im Verhältnis zur Gesamtanlage achsial gezeichneten Throne mit rotgepolsterter Lehne. Sein Unterkörper ist diagonal von links hinten nach rechts vorne gewendet, während sein Oberkörper sich derart dreht, daß er frontal in einer Ebene mit dem Throne sichtbar wird. Der Apostel trägt ein hellblaues Untergewand, das mit goldenen Streifen verziert ist, und gelbbraunen Mantel. Im Kopfe ist die Drehung des Oberkörpers nach der rechten Seite hin noch verstärkt und fortgesetzt, so daß er im $\frac{3}{4}$ -Profil erscheint. In der rechten Hand hält Johannes eine goldene Feder, die er prüfend betrachtet, die linke liegt auf einem Buche, das seinerseits auf einem Lesepult liegt, dessen Fußplatte der Apostel als Fußschemel benutzt. Der Hintergrund zerfällt von oben nach unten in die Farben schwarzgrau, rosa und braungelb, die ihrerseits wieder auf gewohnte Weise in verschiedenen Nuancen sich zerteilen, die ebenfalls horizontal angeordnet sind. Links von dem Nimbus steht in goldener Minuskel „S. ioh.“, rechts von ihm „euangls“.

Für die Farbengebung der Hs. sind die vielen Mischfarben typisch

und die damit zusammenhängende starke Nuancierung der einzelnen Farbtöne, die oft eine genaue Definition sehr erschweren, ebenso wie der dunkle Gesamtton. Die Farben sind vollkommen malerisch aufgetragen und gehen sogar teilweise ineinander über¹⁷⁾. Die hauptsächlich vorkommenden Farben sind: Karmin, Ultramarin, Rosa, Grün, Violett, Schwarzgrau, Mennig, Braun, Gelb, dazu viele Mischöne aus diesen Farben. Ferner kommen noch dazu Gold und Silber. Charakteristisch besonders für die Dekoration unserer Hs. ist die Zusammenstellung der drei Farbtöne Gold, Mennig und Ultramarin. Die Modellierung, die immer malerisch breit gehalten ist, wird durch dunklere Töne der Lokalfarbe, Deckweiß und Schwarz, gegeben. Eine Umrißzeichnung ist meist nur stellenweise durchgeführt, immer aber bei unbekleideten Teilen des Körpers.

Das Inkarnat ist rosa, durch Weiß gehöhlt und die Einzelheiten schwarzbraun gezeichnet. Eine gewisse Ausnahme macht Lucas, dessen Farbe mehr ins Bräunliche spielt.

Außerdem ist er die einzige bartlose Figur von allen Darstellungen. Seine Haarfarbe ist dunkelbraun, die Haare sind malerisch gelockt. Bei den Christusfiguren sind die Haare braun. Bei den meisten Figuren liegen die Haare um den Kopf eng an, um von da aus in Wellen auf die Schultern zu fallen. Das Haar der übrigen Evangelisten ist weißgrau, im übrigen aber ähnlich malerisch als Ganzes behandelt wie bei Lucas.

Die Faltengebung ist einfach und bedient sich weniger, elementarer Motive. Es sind das: Bogen- und Schüsselfalten, radial von einem Brennpunkt ausstrahlende Faltenbündel (ein sehr beliebtes Motiv), außerdem Vertikal- und Horizontalfalten. Charakteristisch ist die malerisch breite Behandlung, die gern eine Mehrzahl von Falten in einem Motiv zusammenfaßt, die sich am Ende derart verdicken, daß relativ breite, kräftige Schattenstreifen entstehen¹⁸⁾. Bei den Säumen des Untergewandes ist das Wellenlinienmotiv sehr beliebt.

Bei der stilistischen Betrachtung unserer Hs. finden wir die nächste Vergleichsmöglichkeit in Hs. der Kölner Schule. Schon rein äußerlich betrachtet, ist ja die Bevorzugung des Hochformates gegenüber dem Breitformat ein Charakteristikum der Kölner Schule¹⁹⁾, ebenso wie die Streifengründe²⁰⁾.

¹⁷⁾ All das entspricht der Kölner Farbengebung, wie sie Ghl, a. a. D. S. 60 ff. schildert.

¹⁸⁾ Ein gutes Beispiel dafür ist Marcus (Fol. 78).

¹⁹⁾ Ghl, a. a. D. S. 124. ²⁰⁾ Ghl, a. a. D. S. 70.

Eine große Ähnlichkeit in der Gesamtanlage zeigt unsere „Majestas“ mit der des Gereonsevangeliums in Köln²¹⁾. Schon die Haltung und der Gesichtstyp sind fast die gleichen, ebenso ist die Haarbehandlung sehr ähnlich. In beiden Hs. findet sich am Hals des Christus der Zackig angegebene Rand des Untergewandes. Der Mantel ist in beiden Hs. über die linke Schulter geschlagen und ebenso fallen in beiden seine Enden zu beiden Seiten des linken Beines herunter. Statt der oberen Doppelscheibe in unserer Hs. ist im Gereonsevangelium die Mandorla eingefügt, so daß dafür die in unserer Hs. die Doppelscheibe umschließende Mandorla wegfällt. Außerdem schließt in der Kölner Hs. die Mandorla nach außen mit einer weißen Zackenlinie ab, während in unserer Hs. sich nach außen hin noch ein plastischer Rahmen anschließt. Ferner fehlen in unserer Hs. die vier Propheten unterhalb des Christus und die zwei Engel oberhalb. Infolgedessen sind die Evangelistensymbole in der üblichen Reihenfolge in den Zwickeln außerhalb der Mandorla angeordnet. Die Rahmenkonstruktion mit dem aufgesetzten Giebel entspricht dagegen ganz wieder der unsrigen. Im allgemeinen scheint der Hauptunterschied zwischen beiden Hs., abgesehen von dem reduzierten Kompositionsschema, in der stärker malerischen Behandlung unserer Hs. zu liegen, die sich sehr deutlich z. B. auch in den äußerst plastisch wirkenden tiefen Schlagschatten des Mandorlarahmens äußert. Ebenso scheint uns z. B. die Gesichts- und auch die Gewandmodellierung wesentlich plastischer. Dazu kommt noch die größere Einheitlichkeit und Symmetrie der Gesamtanordnung. All das beweist, daß unsere Hs. entwickelter und wohl auch später wie das Gereonsevangelium ist.

Ein zweites Beispiel für die Beziehungen zwischen Gereonsevangelium und unserer Hs. bilden die Marcusdarstellungen beider Hs. Die Ähnlichkeit ist frappierend. Der Hauptunterschied ist rein äußerlicher Art, daß nämlich der Marcus im Kölner Evangelium sein Buch auf einem Lesepult liegen hat, während es der unsrige auf sein Knie stützt. Auch das spricht für eine größere Geschlossenheit und Differenziertheit in unserer Hs., die sich außerdem z. B. auch in der komplizierteren Stellung der Füße bei unserem Marcus äußert, wo der rechte Fuß vorgestellt ist, während der linke, der nur mit der Fußspitze den Boden berührt, zurückgesetzt ist, während in der Kölner Hs. Marcus anscheinend beide Beine und Füße parallel nebeneinanderstellt. Vielleicht kann man auch die stärkere Überschneidung des Rahmens durch den Fußschemel in unserer Hs. in dieser Hinsicht

²¹⁾ Ghl, a. a. O. Fig. 25.

verwerten. Das Auffallendste ist aber auch hier wieder die stärkere Betonung des Malerischen.

Die zweite Hs., die sehr starke Beziehungen zu unserer Hs. aufweist, ist der sogenannte „Hidtafoder“ in Darmstadt. Wenn wir auch hier wieder von der Vergleichung der beiden Majestasdarstellungen ausgehen²²⁾ so finden wir in der Darmstädter Hs. innerhalb des Rahmens genau dasselbe Kompositionsschema wie in unserer. Die Mandorla ist allerdings weggefallen und an ihre Stelle ist eine zweite, äußere Doppelscheibe getreten. Das Kreuz innerhalb des Nimbus Christi ist plastisch gegeben. Alle irgendwie ablenkenden Details sind verschwunden, z. B. das Giebeldreieck auf dem Rahmen und das Zickzackmuster des Mandorlarandes. Man spürt die Tendenz der stärkeren Zusammendrängung auf den Mittelpunkt der Komposition. Deshalb spielen auch die Evangelistensymbole eine geringere Rolle wie in unserer Hs. und sind in die Ecke gedrängt; andererseits sind sie aber direkt mit der Hauptfigur in Verbindung gebracht, indem sie den Kopf nach ihr wenden, oder wie das Matthäusymbol sogar den Rand der äußeren Doppelscheibe überschneiden. Ist so schon die größere Zentralisierung desselben Kompositionsschemas ein Kriterium für einen späteren Entstehungstermin des Hidtafoder gegenüber unserer Hs., so finden wir weitere Kriterien dafür bei Betrachtung der Technik. Die in unserem Evangeliar im Vergleich zum Gereonsevangeliar festgestellte malerische Anlage ist hier noch bedeutend weiter entwickelt. Diese Weiterentwicklung ist so stark, daß sie schon fast die Grenzen der malerischen Auflösung erreicht²³⁾.

Unsere Kreuzigungsdarstellung (Fol. 188) zeigt auf den ersten Blick verschiedene Merkmale, die für die Kölner Schule typisch sind. Dazu gehört z. B. der bärtige Kopf des Christus²⁴⁾ und ebenso auch die auffallende Streckung seines Körpers²⁵⁾, in der sich die Vertikaltendenz der Schule äußert. Eine enge Verwandtschaft verbindet diese Darstellung mit der Kreuzigung im Hidtafoder²⁶⁾. Es fehlen allerdings bei uns Maria und Johannes, dafür sind aber die Übereinstimmungen um so größer. Die Darstellung des Christuskörpers zeigt, abgesehen von der sehr ähnlichen Armhaltung und

²²⁾ Ghl, a. a. D. Fig. 47.

²³⁾ Auch das Hieronymusbild und die Evangelisten des Hidtafoder zeigen, wie Ghl, a. a. D. S. 119/20 mitteilt, denselben Grad von Übereinstimmung mit den entsprechenden Darstellungen unserer Hs.

²⁴⁾ Michel, A., Histoire de l'Art, II, S. 750.

²⁵⁾ Ghl a. a. D., S. 124.

²⁶⁾ Ghl a. a. D., Fig. 55.

Beinstellung, in den einzelnen Körperteilen große Ähnlichkeit. Dieselben mageren Glieder und merkwürdig schmalen Knöchel. Auch der im Vergleich zu dem langen (bei beiden Darstellungen lila gefärbten) Lendenschurz schmale Oberkörper ist beiden Kreuzfixen gemeinsam; ebenso das in der Mitte des Schurzes herunterlaufende Faltenbündel, das dessen ganze Modellierung bestreitet. Ferner ist das zugespitzte untere Ende des goldenen Kreuzes auf dieselbe Art bei beiden in den welligen Boden gerammt. Bei beiden finden sich oberhalb des Querbalkens, links und rechts, Sonne und Mond dargestellt. Auf beiden Blättern ist der größte Teil des Hintergrundes ausgespart, bei beiden ist auf dieselbe Art bei dem Fußbrett besonders die rechte Seite nach hinten verbreitert.

Für die Modellierung des Christuskörpers bietet der Kreuzfix des „Gundoldkodes“²⁷⁾ in Stuttgart die beste Vergleichsmöglichkeit. Wir finden dort genau dieselbe Art der plastischen Akzentuierung bis in die kleinsten Einzelheiten. Das gilt ebenso für die des Oberkörpers wie für die der Glieder. Der Hauptunterschied zwischen beiden Darstellungen beruht auf der stärkeren Betonung des Hängens (infolgedessen sind die Arme tiefer gesenkt) in unserer Hs. gegenüber der Betonung des Stehens im Gundoldkode. Außerdem ist in letzterem der Hintergrund mit Streifen gegeben, während er bei uns ausgespart ist.

Das Fehlen des in anderen Schulen üblichen Symbols auf den Evangelistendarstellungen, an dessen Stelle in unserer Hs. die wagrechte Namensinschrift tritt, ist ein in der Kölner Schule mehrfach vorkommendes Motiv²⁸⁾.

So ergibt die Untersuchung unserer Hs. den zwingenden Schluß, daß sie ein Werk der spätottonischen Kölner Malerschule ist, das stilistisch zwischen das Gereonsevangeliar in Köln und den Hidtkode in Darmstadt einzureihen ist²⁹⁾. Damit ist die Datierung Ehl's bestätigt, der den Entstehungstermin unserer Hs. um die Mitte des 11. Jahrhunderts ansetzt.

²⁷⁾ Ehl a. a. D., Fig. 57.

²⁸⁾ Ehl a. a. D., S. 90.

²⁹⁾ Der Lucas unserer Hs. zeigt deutlich den Übergang von dem dunkeltonigen Kolorit, wie es noch im Gereons-Evangeliar herrscht, zum hellmalersischen Stil des Hidtkodes. (Ehl a. a. D., S. 122/23.)

II.

Hf. 652.

Biblia latina vulgatae versionis.

Die Hf. ist in einen braunen Ganzlederband gebunden, der vielleicht aus dem 18. Jahrhundert stammt. Auf der Vorder- und Rückseite trägt sie je vier metallene Buckel. Sie ist mit zwei Lederschnallen verschlossen. Die Hf. besteht aus 402 Blättern besonders starken Pergamentes, die auf die Größe 210:315 mm beschnitten und in Quinquionen, die nur zum Teil mit Reclamanten versehen sind, gebunden sind. Die Schrift ist auf jeder Seite in zwei Kolonnen von durchschnittlich je 51 Zeilen geteilt, die mit dem Bleistift liniert sind. Ringsum ist ein breiter Rand freigelassen, der mit kalligraphischen blauen und roten Verzierungen zum Teil ausgefüllt ist. Am Anfang vor und am Ende nach der eigentlichen Hf. ist je ein papiernes Schutzblatt eingebunden.

Die Hf. beginnt auf Fol. 1 nach dem Incipit mit den Worten: „Frater Ambrosius tua michi munuscula perferens detulit“ usw. und endet auf Fol. 402b: „consiliatores eorum.“ Darunter steht noch in anscheinend späterer Schrift hinzugefügt: „Dominus dedit dominus abstulit sicut domino.“ Auf dem unteren Rande von Fol. 1a steht in der gotischen Minuskel des 14. Jahrhunderts: „Monasterij sti Johannis in Seytz. Ordinis Cartusiensis . . .“

Damit ist wohl Seitz in der Steiermark gemeint, das nordwestlich von Graz liegt.

Die Schrift ist die gotische Minuskel des 13. Jahrhunderts. Die Hf. ist von einer ganzen Anzahl von Händen geschrieben. Zwischen Fol. 314/315 (die Rückseite von 314 ist unbeschrieben) ändert sich der Charakter der Schrift stark. Außerdem beschränkt sich von Fol. 315 ab der Schmuck der Hf. ganz auf kalligraphisch gezeichnete Initialen, wie sie sich ähnlich in vielen Hf. des ausgehenden 13. Jahrhunderts finden. Als Beispiel führen wir drei Salzburger Hf. um 1290 an⁸⁰⁾, die auch in der Schrift Ähnlichkeit mit diesen letzten Blättern haben. Die Schrift bis Fol. 314 scheint uns einige Zeit früher wie die nach Fol. 314 zu sein, denn sie ist noch nicht so stark gebrochen. Im Vergleich mit der Schrift des „Goslarer Evangeliums“⁸¹⁾, das zwischen 1240 und 1250 ent-

⁸⁰⁾ Abbild. bei Wichhoff & Dvorak, die illum. Handschriften in Österreich, Bd. IV, 1, Fig. 189, 192, 197.

⁸¹⁾ Goldschmidt, A., Das Evangelium im Rathaus zu Goslar, 1910.

standen ist, ist sie dagegen entwickelter. Während die Schrift der Goslarer Hs. durch verbindende Querstriche an den Füßen der Buchstaben sehr stark den kursiven Charakter betont, insolgedessen auch die Füße mehr abrundet, wendet unsere Hs. z. T. diese Mittel weniger an und versucht dasselbe Ziel auf anderem Wege zu erreichen, indem die einzelnen Buchstaben näher zusammengedrückt werden. Außerdem sind die einzelnen Buchstaben auch dementsprechend etwas stärker gebrochen. In diesem letzteren Punkte entspricht ihr mehr die Hs. 74 Admont²²⁾, die aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt.

Die Hs. ist künstlerisch geschmückt durch:

1. Initialen.
2. Zwei Miniaturen.

Die Initialbildung wird charakterisiert durch den Übergang von dem alten, aus mehreren Bändern zusammengesetzten Buchstabenkörper zu dem neuen, der aus einem Stoffe gebildet ist. Insolgedessen finden wir meist eine Vermischung dieser beiden Typen. Die herrschenden Farben sind Blau, Karmin und Grün, die durch den neutralen Ton des Goldes, das meist als Polster erscheint, zusammengefaßt werden. Abgesehen von kleineren Einbuchtungen ist dieses polierte goldene Polster meistens ungefähr rechteckig außen von einer schmalen Linie in einer der angegebenen Farben umzogen.

Der Buchstabenkörper setzt sich nun aus verschiedenen Elementen zusammen. Sehr viel angewandt wird das Motiv von zwei parallel laufenden, plastisch behandelten, weiß gehöhten Bändern, die da und dort durch Querstege, seltener durch geflochtene Bänder, verbunden werden und in eingerollten blattähnlichen Gebilden enden. Die Zwischenräume zwischen den Bändern werden oft farbig ausgefüllt. Das Buchstabeninnere wird meist durch zwei schmälere, selbständige plastische Ranken ausgefüllt, die sich öfters spiralenförmig verschlingen und auch jede in einer besonderen Spirale enden. Diese Ranken sind reich mit eingerollten Blättern, seltener mit stilisierten Blüten verziert.

Bei einem zweiten Typ ist der Buchstabenkörper derart im Sinne größerer Einheitlichkeit weiterentwickelt, daß er sich nur zum Teil aus dem (oben erwähnten) Doppelband zusammensetzt, zum anderen Teile aber dieses sich schon zu einem einheitlichen Bande verschmelzen läßt.

²²⁾ Wichhoff & Dvorak a. a. O., IV, 1, Fig. 93/94.

Diese Initialen leiten über zu der dritten Art, die ganz aus einer Masse gebildet ist. Hier werden auch manchmal Drachen- und Schlangenkörper zur Initialbildung herangezogen, die aber in ihrer schmalen, langen Form noch an die Bandornamentik erinnern. — Zu dem aus zwei Drachen gebildeten A aus unserer Hs. finden wir ein Gegenstück (aus etwas späterer Zeit) in einer in Salzburg um 1290 entstandenen Hs.⁸³). Während dort der Zusammenhang durch Verschlingung der beiden Drachenköpfe hergestellt wird, sind sie bei uns durch ein Flechtband verbunden.

Bei diesem dritten Initialtyp treten schon die ersten Anfänge geometrischer Muster auf, wie sie weiterentwickelt gegen Ende des Jahrhunderts, nachdem sich die Bildung des Initialkörpers aus einem Stück allgemein durchgesetzt hatte, in den meisten Fällen zu dessen Belebung verwandt werden. Eine ähnliche Entwicklung können wir auch bei der Füllung des Hintergrundes beobachten. Denn neben der bunten Rankenfüllung treffen wir schon auf das Goldpolster eingerichtete Spiralkranken.

Bei einer Abart dieses einheitlichen Typs sitzt der goldene Buchstabenkörper auf einem französisch aufgefaßten Kautenmuster, das zur Hälfte blau, zur Hälfte rot gefärbt ist. Eine eigenartige Bildung zeigt das P auf Fol. 304a: der Buchstabenkörper ist golden. Innerhalb der Rundung steht eine goldene Blattrosette. Die Zwischenräume zwischen den sechs Blättern dieser Rosette sind durch abwechselnd blaue und grüne Blätter ausgefüllt, die an den Rändern eingerollt sind, ähnlich den sonst in der Hs. üblichen stilisierten Blatttypen. Indem nun außen an dem goldenen Buchstabenkörper überall ein blaues, plastisch behandeltes Band entlanggeführt wird, treffen wir hier schon den Keim, aus dem sich der plastisch behandelte Rahmen entwickeln sollte.

Der allgemein sonst um diese Zeit üblichen Initialbildung gegenüber ist die große Symmetrie und Sparsamkeit in der Anwendung der Ausdrucksmittel bemerkenswert, ebenso wie die Klarheit und Übersichtlichkeit der Anlage. Wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir darin einen gewissen italienischen Einfluß vermuten. Denn im Vergleich zu dem ungeheueren Flechtengewirr, diesem großen abstrakten Pathos, das für die nordische (auch den größten Teil der deutschen) Ornamentik dieser Zeit charakteristisch ist, ist diese Beschränkung ein Zeichen romanischen Formempfindens.

⁸³) Wickhoff & Dvorak a. a. O., IV, 1, Fig. 201.

Eine Ähnlichkeit mit der durchschnittlichen Anlage unserer Initialen findet sich in einer italienischen Hs. des beginnenden 14. Jahrhunderts²⁴). Auch die Farben stimmen anscheinend mit den unseren überein. Nur scheint Braun stärker verwandt, das in unseren Initialen nur ganz selten vorkommt.

Die Initialbildung unserer Hs. wird also charakterisiert, wenn wir das Ergebnis ihrer Untersuchung noch einmal zusammenfassen, durch den Übergang von der plastisch-malerisch gewordenen Flechtornamentik zur linear-ornamentalen Ornamentik des 14. Jahrhunderts. Sie zeigt die für die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts und die 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts charakteristische Fülle von Experimenten auf dekorativem Gebiete²⁵).

Die beiden Miniaturen stellen dar:

1. Fol. 60. S. Georg. (In einem T.) (Abb. 3.) (Größe 55:80 mm)

Georg steht mit ausgebreiteten Armen, dem Querbalken des T entsprechend, und gespreizten Beinen. In der Rechten hält er sein Schwert, das den Buchstabenrand überschneidet, in der Linken seinen dreieckigen Schild. Auf dem Haupte hat er einen merkwürdig dreieckigen Helm. Er trägt anscheinend einen aus verschiedenen kleinen, schuppenförmigen Teilen zusammengesetzten braunen Lederkoller. Unter diesem kommt unten das Schuppenhemd heraus. An den Beinen trägt er rote Strumpfhosen, an den Füßen braune Schuhe, die oberhalb der Knöchel festgebunden sind. Die Hände sind durch Schuppenhandschuhe geschützt. Der Hintergrund ist golden, mit eingeritztem Kautenmuster, von einer grünen plastischen Linie umrahmt. Unterhalb des Querbalkens des T, links und rechts von seinem Längsbalken, ist auf blauem, rotumrahmtem Grunde je eine weiße Spiralkanke aufgerollt.

2. Fol. 217a. Kreuzigung. (Abb. 4.) (Größe 48:56 mm.)

Innerhalb eines auf blauem Grunde stehenden, aus einem Stücke gebildeten O, das grün umrahmt ist, hängt Christus am Kreuz, mit vier Nägeln angeheftet. Rechts von ihm sitzt Maria, den Kopf in die Linke gestützt, mit der rechten Hand den linken Ellenbogen umklammernd, links Johannes in derselben Stellung, nur umgekehrt. Die Gewänder der beiden Gestalten zu Füßen des Kreuzes und Christi Lententuch sind braun, die Nimben rot.

Die bei den Miniaturen vorkommenden Farben sind dieselben

²⁴) Abbild. bei Wichhoff & Dvorak a. a. D., III, Fig. 28.

²⁵) Dvorak, M., Die Illuminatoren des Joh. von Neumarkt, in Jahrb. der Kunstf. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhaujes, 1901, S. 36.

wie bei den Initialen: Ultramarin, Kobaltblau, Karmin, Dunkelgrün und Hellbraun. Auffallend ist die geringe Verwendung von zeichnerischen Mitteln. Die einzelnen Lokalfarben setzen sich oft ohne jede zeichnerische Linie gegeneinander und gegen den Goldhintergrund ab. Lediglich bei den nackten Teilen der Figuren werden immer die Einzelheiten und der Umriss durch schwarze Linien gegeben. Wenn sonst Einzelheiten angedeutet werden, dann geschieht es meist durch einen dunkleren Ton der betreffenden Lokalfarbe. Das Inkarnat ist rosa.

Da die zwei Miniaturen anscheinend von verschiedenen Händen gemalt sind, jedenfalls aber der hl. Georg einen ganz anderen Stil zeigt wie die Kreuzigung, betrachten wir beide getrennt.

Die Gesichtsmo­dellierung des Georg zeigt byzantinische Anklänge in den grünlich-weißen Schatten und dem roten Fleck in der Mitte des Mundes. Die Gesichtsbildung im allgemeinen zeigt große Ähnlichkeit mit der der Maria der Scheyerner „*Historia scolastica*“⁸⁶⁾. Bei beiden Darstellungen haben wir Enface. Der Scheyerner Kopf ist etwas schmaler wie unserer. Auf beiden ist die Pupille in die Mitte der mandelförmigen Augen an das Oberlid anschließend gezeichnet. Wir sehen dieselbe scharfe Nase mit dem Punkt zwischen ihr und der Oberlippe, ebenso wie das durch den Strich zwischen den Lippen und dem spitzen Kinn angedeutete Grübchen. Ähnlich sind auch die geschwungenen Augenbrauen und die nur in den unteren Zipfeln zum Vorschein kommenden Ohren. Auch die Haare unseres Georg sind anscheinend nicht anders gebildet wie zum Beispiel die der zur Seite der Maria stehenden Engel. Sie sind durch leichtgeschwungene, glatt durchgezogene, parallele Striche gegeben.

Eine in der Gesamtkomposition an unsere Darstellung an­klingende Miniatur des hl. Georg findet sich in einer sächsischen Hs. aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts⁸⁷⁾. Nur ist die Figur, die in einem M steht, in der Gesamtanlage in das M hinein­komponiert, während bei uns der Querbalken des T die Ursache der mehr gestreckten Arme des Georg ist. Ferner hält unser Heiliger in der Rechten ein Schwert, während der sächsische darin eine Lanze hat. Schließlich ist der sächsische Georg vollkommen mit einem Schuppenpanzer bedeckt, während das bei unserem nur zum Teil der Fall ist. Jedenfalls beweist aber das Vorkommen deselben

⁸⁶⁾ Abbild. bei Damrich, J., Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrh. aus Kloster Scheyern, 1904, Tafel IX, 18.

⁸⁷⁾ Bruck, R., Die Malereien in den Hs. des Königr. Sachsen, 1906, Fig. 41.

Typs in zwei verschiedenen Gegenden, daß er zu dieser Zeit verbreitet gewesen sein muß³⁸⁾.

Bei der Kreuzigung geht die starke Ausbiegung der Hüfte des Gekreuzigten und die damit zusammenhängende stärkere Gesamtschwingung weit über die z. B. des Scheyerner: „*liber matutinalis*“ hinaus³⁹⁾. Dann fehlt auch auf der Scheyerner Darstellung das bei uns noch vorhandene Fußbrett, das die Ursache dafür ist, daß bei unserer Darstellung die beiden Füße fast einen gestreckten Winkel bilden. Außerdem sind die Arme Christi viel stärker eckig, gotisch gebrochen. Die Behandlung der Brustmuskulatur ist ebenfalls ganz anders wie bei dem Scheyerner Christus, wo schon die gotische Art mit eingesenkenem Leibe verwandt wird. Sie wird bei uns durch drei Rippenpaare gegeben, die übereinander angeordnet sind. Sie erinnert mehr an die Körperbehandlung auf einer Kreuzigung einer sächsischen Hf.⁴⁰⁾, obwohl hier die Ausbiegung noch geringer ist wie bei dem Scheyerner Kreuzifix. Dafür finden wir hier aber auch bei Maria dieselbe Armhaltung wie bei unserer Maria, während Johannes, statt wie bei uns dieselbe Armhaltung wie Maria zu haben, in der Linken ein Buch hält.

Die Gesichtszeichnung und Gewandbehandlung bei unserer Kreuzigungsdarstellung ist im Gegensatz zum Georg im Ganzen so primitiv, daß wir wohl annehmen dürfen, daß der Miniator hier ohne direktes Vorbild gearbeitet hat, vielleicht auch ein anderer ist wie der, der den Georg malte.

Jedenfalls werden wir nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß die Hf. im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts auf österreichischem Gebiete (vielleicht in Steiermark oder Salzburg) in einem Kloster entstanden ist. Dafür spricht neben dem Ergebnis der bibliographischen auch das der stilistischen Betrachtung, bei der wir hier den Hauptwert auf die Initialen legen mußten, da in den beiden Miniaturen sich keine ausgesprochen künstlerische Persönlichkeit zeigte.

³⁸⁾ Die Entwicklung, die zum Fortfall des Drachen führte, ist vielleicht so zu erklären, daß der Drache erst in den Buchstabenkörper zurückgezogen wurde, dann aber bei dessen Bildung auf die ursprüngliche Absicht keine Rücksicht mehr genommen wurde.

³⁹⁾ Damrich a. a. D., Tafel I, 2.

⁴⁰⁾ Bruck a. a. D., S. 69, Fig. 45.

III.

Hf. 945.

Le Code de l'empereur Justinien.

L. I.—IX.

Die Hf. ist in einen alten braunen Lederband gebunden. Sie besteht aus 265 Blättern mittelmäßigen Pergamentes, die auf die Größe 399:250 mm beschnitten und in Quaternionen, die mit Reclamanten versehen sind, gebunden sind. Die Schrift ist auf jeder Seite in zwei Kolonnen von je 50 Zeilen geteilt, die mit dem Bleistift durchliniert sind. Rings um die Schrift ist ein breiter Rand freigelassen. Die Hf. hat am Anfang zwei und am Schluß ein Schutzblatt. Das erste Schutzblatt am Anfang ist aus einer älteren Hf. und beschrieben, das zweite und das am Schluß sind unbeschrieben.

Die Hf. beginnt auf Fol. 3 mit den Worten: „Ci comence la premiere constitutions qui deuse coment cist codes fu faiz. Li empereres Justinians au commencement de lueure met auant.“ Schluß der Schrift auf Fol. 269b: „Jci faut Code en romanz et toutes les lois del code i sont. E. x. p. l. i. c. i. t. Herneis le Romanceur le uendi. et qui uoudra auoir autel liure Si uiegne a lui. Il en aidera bien a conseillier. et de toz autres. et si meint aperis. devant nostre dame.“ Dann die Unterschrift einer späteren Hand: „Ce liure du code est au duc de nemours conte de la marche etc. Jaques.“ Dadurch wird die Hf. schon in Paris lokalisiert und war früher im Besitz von Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, eines der größten Bibliophilen des 15. Jahrhunderts, der 1477 enthauptet wurde.

Bei Betrachtung der Schrift können wir drei Hände unterscheiden: Der Schreiber A schrieb Fol. 1—16a einschließlich und außerdem Fol. 65—80a; B schrieb Fol. 17—64a und C Fol. 81—265a.

A hat die Tendenz, die Buchstaben auf ein Niveau zusammenzuziehen, angedeutet. Die einzelnen Teile sind kräftig gegeben. Der untere Hafen der g ist langgeschwungen. Im allgemeinen herrscht noch das Bestreben abzurunden, ebenso eine gewisse Vorliebe für Schnörkel. Die Buchstaben sind noch nicht an den Füßen durchgehend durch Querstriche verbunden. Die t sind oft zur τ-Form zusammengezogen.

Bei B sind die a zum Teil weiter entwickelt wie bei A. Sie steuern schon auf das geschlossene a hin. Das g ist geschlossen. Da-

durch daß die Buchstaben eines Wortes durchgehend mit Haarstrichen an den Füßen verbunden sind, nähern sie sich der Kursive, eine Tendenz, die durch die dadurch veranlaßte stärkere Abrundung der Füße noch stärker zum Ausdruck kommt. Im Ganzen eine sehr viel individuellere, vielleicht weniger ausgeschriebene Hand wie bei A.

Der Schreiber C nähert die T-Form am meisten dem τ an. Die Schrift wird charakterisiert durch eine deutliche Neigung nach links. Der Kursivcharakter und die Abrundung ist noch mehr durchgeführt wie bei B. Die g sind ein Mittelding zwischen dem geschlossenen g von B und dem offenen, geschwungenen von A, ebenso die a.

Also ist A, B und C gemeinsam: Neigung zur Abrundung und Kursive, ferner zur geschlossenen Form; Tendenz, die Buchstabenunterschiede auszugleichen; kräftige Grundstriche, Neigung des T zum τ ; ebenso die Haarstriche am Ende eines e, das am Zeilenende steht.

Der Gesamtcharakter der Schrift unserer Hs. zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der der Hs. Dresden Oc. 57⁴¹). Wir treffen dort dieselben geschwungenen g, die für den Schreiber A unserer Hs. so typisch sind, ebenso die τ -förmigen T, auch die Haarstriche am Ende des e am Zeilenende. Der Hauptunterschied, der gleich in die Augen fällt, ist aber der, daß die Schrift unserer Hs. bedeutend mehr zusammengezogen ist, daß ferner die Verbindung der Buchstabenfüße zahlreich ist, die dort nur sehr selten vorkommt. Außerdem sind in unserer Hs. die einzelnen Buchstaben viel mehr als feste Typen geschrieben, die sich immer wiederholen, während in der Dresdener Hs. die Form nicht so feststehend ist.

Außerdem sind gewisse verwandtschaftliche Züge der Hand B (der fortgeschrittensten) mit der Schrift der Hs. Méliacen⁴²) in Paris vorhanden. Besonders auffällig ist das bei den g, t, l und s. Allerdings scheinen uns die langen s schon etwas weiter entwickelt, wie in unserer Hs. Ebenso gilt das bei Betrachtung der Dresdener allgemein Gesagte auch hier: die einzelnen Buchstaben sind in unserer Hs. typischer und mehr zusammengezogen. Bizthum setzt die Dresdener Hs. in die Jahre zwischen 1280 und 1290 und die Pariser zwischen 1285 und 1291. Vielleicht kann man sagen, daß unsere

⁴¹) Abbild. bei Bizthum, Graf G. v., Die Pariser Miniaturmalerei, 1907, Tafel IV.

⁴²) Bizthum a. a. O., Tafel III.

Hs. der Schrift nach jedenfalls später als die Dresdener und etwa gleichzeitig oder nur wenig später wie die Pariser ist.

Früher dagegen erscheint sie uns als die Hs. „Evangiles de la Sainte Chapelle“⁴³⁾. Dort finden wir all' das, was bei unserer Hs. neu eingefügt hat, voll entfaltet. Die Formen sind vollkommen geschlossen, die Buchstaben in sich ausgeglichen. Bzthum setzt diese Hs. in das letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Weiter entwickelt ist diese Schrift dann in Honorés „Brevier Philipps des Schönen“⁴⁴⁾.

Eine vielleicht noch bessere Vergleichsmöglichkeit wie diese Prunkbücher bieten die in mehr kursivem Charakter geschriebenen Schwesterhs. in Paris, die eine Arsenal 3141, die andere Bibl. Nat. fr. 12467⁴⁵⁾. Auch hier finden wir, speziell bei der Arsenal Hs. die Ansätze, die in unserer Hs. gemacht wurden, entwickelter, besonders auffällig bei den a und langen s; auch die o, die in unserer Hs. noch rundlicher sind, zeigen dort mehr die in die Kursive übersekte Form der o der „Evangiles de la Sainte Chapelle“. Die letzte Hs. setzt Bzthum unmittelbar gegen Ende des 13. Jahrhunderts an.

Die Hs. ist geschmückt mit:

1. Kleinen, breiten blauen und roten Initialen im Text.
2. Langen, schmalen, blauen und roten Initialen an den Anfängen der einzelnen Abschnitte. Sie sind durch blaue oder rote vertikale Schnörkel verziert.
3. Größeren Zierinitialen an den Buchanfängen.
4. Einer Miniatur am Anfang des Textes.

Die Zierinitialen sind braunrot auf blauem Polster oder umgekehrt, dazu kommen Gold, Weiß, Ziegelrot und ganz wenig Grün. Abgeschlossen sind sie durch einen dünnen goldenen Rahmen. Die Zwickel zwischen den Initialkörpern und dem Rahmen sind durch ganz dünne, weiße, gerollte Ranken gefüllt, die in einer margueritenartigen Blüte endigen. Der Binnenraum des Initialkörpers ist belebt durch zwei Drachenleib-Bänder die sich meistens je dreimal verschlingen und mehrmals einrollen. Oft endigen sie in Drachenköpfen, sonst in breitlappigen, roten oder grünen Blättern. An einigen, wenigen Stellen sitzen diese Blätter auch an den Bändern selbst an. Ebenso wie der Initialkörper durch weiße Muster verziert ist, ist auch auf die Stäbe eine dünne weiße Linie aufgesetzt. Charakte-

⁴³⁾ London, Brit. Mus. Addit. 17341. Abbild. bei Bzthum a. a. D., Tafel V/VI.

⁴⁴⁾ Bzthum a. a. D., Tafel VIII.

⁴⁵⁾ Bzthum a. a. D., Tafel X/XI.

ristisch für die gesamte Initialornamentik ist ihre Abstraktion, die ganz im Widerspruch zu der sonst in dieser Zeit üblichen steht. In den auf den Rand der Blattlappen aufgesetzten weißen Punkten kündigt sich allerdings schon das gezackte Blattwerk an, das bald in Mode kommen sollte. Aber im Ganzen ist diese Art doch merkwürdig und läßt sich vielleicht am besten durch den überwiegend kalligraphischen Charakter des Schmuckes unserer Hs. erklären.

Ein ähnliches Stilgefühl scheint sich uns in der Füllung des K L des „Nekrologiums von St. Germain“⁴⁶⁾ auszuwirken. Dort ist auch dieselbe Vorliebe für abstrakte, in sich geschlossene Form und schwer zu entzifferndes Liniengewirr.

Ebenfalls zu wirken scheint uns dieses Gefühl in der Füllung eines L auf S. 1r. in dem ebenfalls erwähnten „Végèce“⁴⁷⁾. Allerdings ist es dort schon mehr nach der organischen Seite hin gestaltet, was besonders auffällig in den großen gezackten Blättern der Rankenden zum Ausdruck kommt. Noch reicher, aber übersichtlicher entwickelt ist das Rankenwerk in den „Evangiles de la Sainte Chapelle“⁴⁸⁾.

Bei einer an den Anfang des 14. Jahrhunderts zu setzenden, der Pariser Schule angehörenden, Bibel⁴⁹⁾ sehen wir ein ähnliches Gefühl mit anderen Mitteln sich ausdrücken. Hier trägt zu dem Eindruck eines verwirrenden Linienreichtums mit am meisten das vielfach gezackte, weißumränderte Blattwerk bei.

Die Miniatur (Fol. 1) Größe 27 : 34 mm (Abb. 5) stellt den Kaiser Justinian dar. Er sitzt auf einem ziegelroten Thron, über den eine blaue Decke gebreitet ist. In der linken Hand hält er ein Scepter, in der rechten ein Schwert. Er trägt ein braunrotes Untergewand und einen blauen Mantel. Auf dem Haupte hat er eine niedrige Krone. Die Kniee stehen schon parallel nebeneinander. Die Gewandbehandlung ist sehr einfach. Auf dem Untergewand sind durch ein paar schwarze kleine Striche Falten angedeutet. Das Obergewand ist in der Kniegegend durch Aufsetzen eines dunkleren Blaus etwas modelliert. Über den Kopf läßt sich wenig sagen, da er schlecht erhalten ist. Die Stirnlinie ist unregelmäßig, die Haare sind durch ziemlich stark stilisierte Locken gegeben. Die Hände sind

⁴⁶⁾ Bzthum a. a. D., Tafel II.

⁴⁷⁾ Bzthum a. a. D., Tafel IV.

⁴⁸⁾ Bzthum a. a. D., Tafel V.

⁴⁹⁾ Bzthum a. a. D., Tafel XXXV. In dieser Hs. kommen gleichfalls Drachenleib-Bänder vor.

klein und schmal, die Finger gut gezeichnet und in den Gelenken grazios gebogen.

Die Miniatur ist mit einem L verbunden und zwar derart, daß sie in den Winkel der beiden Balken gesetzt ist. Der Vertikalbalken überragt sie um mehr als das Doppelte der Bildhöhe, der Horizontalbalken geht nicht über die Bildfläche hinaus. Der Vertikalbalken besteht aus einem blauen und einem mattroten Streifen, die beide durch weiße, einfache Muster belebt sind, und endigt oben und unten in goldenen Voluten. Der Horizontalbalken und der Bildrahmen sind durch zwei verschiedenfarbige, schmälere Streifen ähnlich gegliedert, auf sie ist aber nur ein dünner, weißer Streifen aufgelegt. An den Außenecken wiederholt sich das Volutenmotiv vereinfacht durch kleine hellrote Punkte gegeben.

Die Gewandbehandlung erinnert etwas an die Méliacensh.⁵⁰⁾ Ebenso wie dort ist bei uns der Oberkörper fast ganz unbetont. Haare und Hände dagegen erscheinen bedeutend weiter entwickelt und weniger stilisiert, wenn sie auch noch nicht die Individualistif Honorés erreichen. — Für die Falte, die den Zug des rechten Beines des Justinian unterstreicht, finden wir eine Analogie in dem noch vor 1278 entstandenen „Nekrologium von St. Germain“⁵¹⁾. Bei dem dort auf Fol. 49r dargestellten Reiter kommt dasselbe Motiv an dem linken Bein vor. Ebenso finden wir dort in dem KL schon angedeutet das Füllmuster unserer Initialstreifen, die Zickzacklinien und die eckig umgebogenen breiten Streifen. Allerdings sind es bei uns schon zwei sich entsprechende Streifen, die in einander übergreifen, sodaß eine fortlaufende, doppelseitige Bewegung entsteht. Ebenso sind auch dort die betonten Ecken schon leise angedeutet.

Noch weiter ausgebildet finden wir dieses Eckmotiv in der Hf. Genf. lat. 6a Fol. 41r⁵²⁾, die Wigthum mit der Honoré-Schule in Verbindung bringt, und die um das Ende des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Auch das Motiv der doppelten, symmetrisch gebrochenen Rahmenstreifen kehrt hier wieder. Aber wir sehen doch, wie viel weiter entwickelt diese Hf. ist als andere. Die Eckpunkte z. B. sind zu Blättern umgestaltet. Die Voluten sind bedeutend mehr gezackt und durch eine Blattranke gefüllt. Auch im Figürlichen

⁵⁰⁾ Wigthum a. a. O., Tafel III.

⁵¹⁾ Wigthum a. a. O., Tafel II.

⁵²⁾ Wigthum a. a. O., Tafel XII.

dieselbe Wandlung von Abstrakten, Geometrischen zu organischeren Formen.

Die harmonische Einordnung der Figur in den Rahmen (so daß fast die Mittelachse der Figur mit der Mittelachse der Bildfläche zusammenfällt), die graziösen Hände, das abstrakte Rankenwerk usw. erinnern sehr stark an das Stilgefühl der Nekrologiumgruppe, ebenso wie der geometrische Aufbau der Figur selbst und die Bildung der großen Zierinitialen. In dem überlangen Oberkörper, dem leisen Überschnelden des Randes, dem freier bewegten Haar dagegen offenbart sich das gotische Gefühl der Méliacengruppe. Ferner erinnert an die Méliacien auch noch die stumpfe Färbung in Hellblau, Dunkelblau, Braunrot, Ziegelrot und ganz wenig Grün. Diese Skala ist noch nicht um die Farben bereichert, die Honoré bald darauf einführte.

Aus dem allen (Schrift, Stil, Dekoration, Farben usw.) ergibt sich, daß unsere Hs. wohl unmittelbar vor Honoré, jedenfalls bevor seine Art sich durchgesetzt hatte, in Paris entstanden ist. Dem Stilcharakter nach dürfen wir sie wohl zwischen die Nekrologium- und Méliacenschule setzen. Ihre Entstehungszeit dürfte also in die Jahre um die Wende des letzten und vorletzten Jahrzehnts des 13. Jahrhunderts fallen. Die Hs. ist das Erzeugnis einer größeren bürgerlichen Pariser Schreiberwerkstatt, was ja aus dem Eintrag am Schluß hervorgeht, und ist dort wohl auch illuminiert worden.

IV.

Hs. 944.

Codex Justinianus novem priores libros continens cum glossa.

Die Hs. besteht aus 330 Pergamentblättern, die auf die Größe 260 : 410 mm beschnitten sind. Sie ist in einen neueren Pappband gebunden. Am Anfang und am Ende ist je ein unbeschriebenes Papier-Schutzblatt eingehftet. Der Codex ist in Quinquionen gebunden, die mit Reclamanten versehen sind. Die Schrift ist auf jeder Seite in zwei Kolonnen von je 42 Zeilen geteilt. Auf dem übrig bleibenden breiten Rand steht in kleinerer Schrift das Glossar, von dem der eigentliche Text meistens vollkommen umrahmt wird.

Der Text beginnt auf Fol. 1 mit den Worten: „Hec que necessario corrigenda esse multis“ usw. und endet auf Fol. 330: „Sic gloria Jesu Christo. In eternum laudetur“.

Am Fuße der ersten Seite findet sich ein Vermerk in der la=

teinischen Kursive des 17./18. Jahrhunderts: „Ex libris bibliothecae Peutingendorum“. Es muß sich also hier um ein Werk aus der Bibliothek des berühmten Augsburger Stadtschreibers und Humanisten Conrad Peutingers handeln. Dessen große Bibliothek ging im Jahre 1715 durch Geschenk seines letzten Nachkommen in den Besitz des Augsburger Jesuitenklusters über⁵³⁾. Der Text trägt viele Randbemerkungen in der Kursive des späten 15. Jahrhunderts. Da uns für Peutingers bezeugt ist, daß er in fast all seinen Büchern solche Randglossen machte, dürfen wir wohl mit Sicherheit annehmen, daß unsere Hs. aus seinem persönlichen Besitze stammt. Da ferner Peutingers von 1482–86 in Padua, Bologna, Florenz usw. die Rechte studierte, geht man wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß er die Hs. sich damals aus Italien mitgebracht hat.

Der Codex ist in der italienisch-gotischen Minuskel des beginnenden 14. Jahrhunderts geschrieben. Eine sehr ähnliche Schrift findet sich in einer Hs. in Turin⁵⁴⁾.

Die Hs. ist künstlerisch geschmückt:

1. Durch Initialen.
2. Durch Randverzierungen.
3. Durch 10 Miniaturen.

Die Initialen zerfallen in zwei Typen:

1. Das Initial ruht auf einem rechteckigen, blauen Polster. Manchmal ist es von einem rechteckigen, plastischen Rahmen umgeben. Die Zwickel zwischen Buchstabenkörper und Initial sind durch einfache, weiße Punkt- und Strichmuster ausgefüllt. Der Buchstabenkörper setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen. Das eigentliche Gerüst ist pflanzenstengelähnlich modelliert. Als Ergänzung und gleichzeitige Füllung des Buchstabeninnern dienen abstrakt stilisierte Pflanzenornamente, bei denen breitlappige, gebogene, an einem Ende spitz zulaufende Blätter eine Rolle spielen. Manchmal wird auch das Motiv des in den Buchstabenkörper beißenden Drachen benutzt. Die Farbe des Rahmens ist (soweit einer vorhanden) hellfleischfarben oder rot, durch Weiß und Braun modelliert. Dieselben Farben wiederholen sich im Inneren, aber immer so, daß nie dieselben Farben nebeneinander stehen.

2. Dieser Typ unterscheidet sich im wesentlichen von dem ersten dadurch, daß Männerköpfe an Stelle der Blattmuster zur Füllung dienen, die stilistisch genau so wie die Köpfe der Miniaturen be-

⁵³⁾ Allgem. deutsche Biographie, Bd. 25, 1885, S. 567.

⁵⁴⁾ Abbild. bei Venturi, A. d., Storia dell'Arte italiana, Bd. III, Fig. 436/37.

handelt sind. Außerdem fällt bei diesem Typ der Rahmen immer fort und die Polsterränder sind lediglich durch Einbuchtungen akzentuiert, durch die die Form des Rechtecks stellenweise etwas umgebogen wird.

Beide Typen sind die der Bolognesischen Schule um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts. Das Pflanzenornament zeigt noch lange nicht die starke Bewegung und Auflösung, wie sie in einer Abmonter Hs.⁵⁵⁾ zum Ausdruck kommt, die aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt. In unser Hs. herrscht noch durchgehend die Spirale.

Gute Beispiele beider Initialtypen finden sich dagegen in der bei der Schriftbetrachtung erwähnten Turiner Hs.⁵⁶⁾. Wir sehen dort dieselbe Tendenz, alle Ornamentform auf die Spirale zu bringen, dieselben merkwürdig gelappten Blätter; auch in den Farben scheint uns Ähnlichkeit zu bestehen. Ebenso finden wir dort auch die auf den Rundstab aufgereihten perlenähnlichen Gebilde. Das Hauptmerkmal, durch das sich die Initialornamentik unserer Hs. von der erwähnten unterscheidet, ist die größere Übersichtlichkeit und Symmetrie bei uns.

Wenn schon die Initialornamentik enge Beziehungen zu der Bolognesischen Schule zeigte, so finden wir die in fast noch verstärktem Maße in der Randornamentik. Sie ist charakterisiert durch die zahlreiche Verwendung von Drolerien. Die Rahmen werden durch dieselben stengelähnlichen, gelblichweißen Stäbe gebildet, die wir schon bei der Initialbildung sahen, und die in länglichen Blättern auslaufen, welche auf der einen Seite vielfach eingebuchtet sind und außerdem auch die Blattrippen zeigen. Vielfach laufen diese Blätter auch in mehr oder weniger geschwungenen Fäden aus. Da und dort sind auf die Stengel einfach oder mehrfach die perlenähnlichen Verdickungen aufgereiht. Diese Rahmen gehen meist an einer, öfter auch an zwei Seiten um den Text herum und sind in letzterem Falle scharf eckig gebogen. Manchmal (z. B. Fol. 3 a) endet die Rahmenleiste auch in ein oder mehreren Spiralen, in deren Mitte naturalistisch gegebene Vögel sitzen.

An verschiedenen Stellen wird nun dieser Rahmen durch die Drolerien unterbrochen. Sie zeichnen sich durch die Mannigfaltigkeit der Erfindung aus, die oft nicht frei von Frivolität ist und

⁵⁵⁾ Wichhoff & Dvorak a. a. O., Bd. IV, 1, Fig. 151.

⁵⁶⁾ Venturi a. a. O., III, Abbild. 437, 439, 440.

fast immer sich der Karrikatur nähert⁵⁷⁾. Aus der unendlichen Fülle seien ein paar besonders charakteristische Typen herausgegriffen:

1. Fol. 16 a. Das Brustbild eines Mannes, der einen hohen spitzen Hut mit breitem Rande trägt und in der rechten Hand einen Kochlöffel hält.
2. Fol. 25 a. Ein Ochsenkopf auf einem Männerkörper, bei dem nur die linke Schulter durch ein Tuch bedeckt ist, alles übrige aber nackt⁵⁸⁾.
3. Fol. 26 a. Ein Mann mit einem Felskopf, der ein Schwert in der Hand hält.
4. Fol. 80 a. Ein Mann mit kurzem Kittel und roten Stiefeln hält eine große Schnecke in der Hand.
5. Fol. 288. Ein Hahnenkopf mit riesigem Schnabel sitzt auf einem mit langem Gewand bekleideten Körper. Die rechte Hand ist bozierend erhoben. usw.

Sehr ähnlich in seiner Gesamtwirkung ist der Randschmuck der in Bologna in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Hs. VIII, 194 der Rossiana⁵⁹⁾. Er unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von unserer Hs., daß er meist an drei Seiten um den Text herumgeführt ist, dann durch die viel stärkere Verwendung von Tieren, ferner durch die geringe Rolle, die die aus Tier- und Menschenteilen zusammengesetzten Figuren spielen, ebenso durch die Tatsache, daß die einzelnen Figuren immer mit anderen zu Gruppen zusammengefaßt stehen und anscheinend nie einzeln komponiert sind wie bei uns. Der tiefste Unterschied ist aber wohl der, daß bei uns die Figuren mit dem Rahmen ein geschlossenes Ganzes bilden, während in der anderen Hs. der Rahmen lediglich als fingierter Boden für die Darstellungen dient. Das alles veranlaßt uns, unseren Randschmuck etwas später als diesen anzusetzen.

Die Miniaturen stellen dar:

1. Fol. 1. (Größe 60:78 mm)

Inmitten einer Rundbogenarchitektur, durch die das Bildganze in zwei ungleiche Hälften geteilt wird, sitzt links ein Herrscher, während im rechten größeren Bogen mehrere Personen stehen. Der Herrscher trägt ein dunkelblaues Gewand und roten Mantel, auf dem Haupte eine Krone. Die linke Hand ruht auf seinem

⁵⁷⁾ Auffallend ist die häufige Verwendung von ganz- oder halbnaekten, mehr oder weniger obzönen Figuren.

⁵⁸⁾ Dieser Typ kommt auf fol. 26a mit einem Vogelkopf vor.

⁵⁹⁾ Wichhoff & Dvorak a. a. D., Bd. V, Fig. 83 ff.

Schoße, die rechte ist zu einem Knaben erhoben, der rechts vor ihm kniet und einige Bücher in den Händen hält. Er ist mit einem kurzen, dunkelblauen Kittel bekleidet. Hinter dem Knaben stehen verschiedene Männer in hellen, fleischfarbenen Untergewändern und blauen oder roten Mänteln mit weißen gezackten Kragen, die auf den Herrscher einsprechen. Die Architektur wird durch zwei Rundbogen mit vielen eingesetzten Nischen gebildet. Im linken Bogen schließt die Architektur glatt mit dem plastischen Rahmen ab, im rechten Bogen fehlt er oben ganz, und ein dachförmiger Aufbau mit rotem Ziegeldach bildet den einzigen Abschluß. Der Hintergrund ist in beiden Bogen azurblau.

2. Fol. 3a. (Größe 58:58 mm).

Das Bildganze wird durch eine dreibogige Rundbogenarchitektur in drei gleiche Teile geteilt. Im linken Bogen sitzt auf einem Thron, der mit zwei Kissen belegt ist, ein Herrscher, der die Füße auf einen Schemel stützt. Er trägt ein rotes Untergewand, fleischfarbenen Mantel und rote Krone. In der rechten Hand hält er ein weißes Scepter. Im mittleren Bogen stehen die Laien, zu vorderst einer in grauem Gewand und blauem Mantel, mit einem spitzulaufenden Hut. Hinter ihm stehen mehrere andere in roten Gewändern. Im rechten Bogen stehen Geistliche. Der vorderste trägt einen roten Chorrock, graues Untergewand und hält ein Buch in den Händen. Sein Haupt ist von einem Heiligenschein umgeben. Hinter ihm stehen verschiedene andere Personen, die anscheinend Mitren tragen. Die Architektur wird nach oben durch eine rote Leiste abgeschlossen, auf der blaue Zinnen aufsitzen. Ein eigentlicher Rahmen ist bloß unten angegeben, die Seitenteile werden durch die beiden äußeren Säulen gebildet.

3. Fol. 45a. (Abb. 6). (Größe 58:63 mm).

Durch zwei Rundbogen, von denen der rechte, größere, eine eingesezte, zweibogige Nische trägt, ist das Bildganze in zwei ungleiche Teile geteilt. In dem rechten kleineren Bogen sitzt auf dem kissenbedeckten Thron ein Herrscher, das Scepter in der Hand. Im rechten Bogen stehen links zwei Männer, die auf ihn einsprechen. Der rechte von ihnen deutet mit dem Herrscher zugelegtem Haupte auf eine Frau hin, die rechts von ihm steht, ein Buch in den Händen. Sie trägt blaues Untergewand, grauen Mantel, Kinn- und Stirnbinde. Ihr Haar fällt aufgelöst über ihre Schultern. Rechts hinter ihr taucht anscheinend der Kopf einer zweiten Frau auf. Der Hintergrund ist wieder blau, durch

weiße Punkte und Sterne belebt. Bei den übrigen Figuren wiederholen sich die Farben der anderen Miniaturen, nur die Verteilung wechselt immer ab.

4. Fol. 71 a. (Größe 58:63 mm).

Innerhalb der gewöhnlichen zweibogigen Architektur sitzt links ein Herrscher auf dem Throne, ein Buch in der Hand. Rechts von ihm steht ein Mann, der in der linken Hand eine Schriftrolle hält. Mit der Rechten deutet er auf drei rechts von ihm stehende Männer, die die Hände zum Herrscher erheben.

5. Fol. 97 a. (Größe 61:63 mm).

Innerhalb der dreibogigen Architektur sitzt links ein Herrscher, die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben. Im mittleren Bogen steht ein Mann mit unbedecktem Haupte, der auf den im rechten Bogen stehenden Mann hinweist, der einen flachen, tellerartigen Hut trägt und mit dem Herrscher redet. Zur Belebung des Hintergrundes dienen hier neben den weißen Punktmustern auch kleine Kreise und lange, gebogene, am Ende teilweise eingerollte Linien.

6. Fol. 138 a. (Abb. 7). (Größe 58:58 mm).

Innerhalb einer Architektur, die sich aus drei stumpfen Spitzbogen zusammensetzt, sitzt links ein diesmal unbärtiger Herrscher. Im mittleren Bogen steht ein Mann, der auf zwei im rechten Bogen stehende Personen hinweist, von denen die linke ein blaues kuttentähnliches Gewand und grauen Mantel trägt. Das Untergewand ist mit einem weißen Stricke gegürtet. Charakteristisch ist hier die Verwendung von drei Spitzbogen in der Architektur, in die je zwei Nasen eingesetzt sind.

7. Fol. 183. (Größe 60:63 mm).

Innerhalb einer dreibogigen Architektur (Spitzbogen ohne Nasen) sitzt links ein bartloser Herrscher, der eine rote flache Kopfbedeckung trägt. Im mittleren Bogen steht ein Mann mit flachem Hute, der auf einen im rechten Bogen herankommenden Bittflehenden hinweist. Hinter diesem stehen zwei Personen mit denselben flachen Hüten, wie die Figur im mittleren Bogen einen trägt.

8. Fol. 235 a. (Größe 60:67 mm).

Hier bildet die Architektur den Hauptunterschied gegen die vorhergehenden Kompositionen. Sie ist zwar wieder durch Säulenstellungen in drei Teile geteilt, aber die Säulen tragen diesmal eine balkenförmige Decke, so daß jeder Teil durch zwei Vertikal-

und einen Horizontalbalken gebildet wird, die durch zwei von den Kapitellen ausgehende, sich schneidende Querbalken gestützt werden. Die Anordnung der Figuren ist wie gewöhnlich. Rechts sitzt ein bärtiger Herrscher, ein Buch in der Hand; im mittleren Teile steht ein Mann, der auf einen im rechten Teil herankommenden Mann hinweist, hinter dem noch zwei andere stehen.

9. Fol. 276 a. (Abb. 8). (Größe 59:59 mm).

Hier nimmt die gewohnte Architektur als Thronbaldachin nur ein Drittel des Bildganzen ein. Ihr Abschluß ist rechteckig mit eingesetztem Dreipaß. Innerhalb dieser Architektur sitzt ein unbärtiger Herrscher, das Scepter in der trotzdem mit dem Zeigefinger deutenden Rechten. In der Mitte des übrigen Teiles steht ein turmähnliches Gebäude, vor dem rechts ein über den Bildrand hinauswachsender Baum zu sehen ist. Links von diesem Gebäude steht ein Mann, der auf einen rechts von ihm stehenden, ebenfalls zum Herrscher hingewendeten anderen deutet. Die Miniatur ist an den Stellen, wo die Architektur fehlt, mit plastischem Rahmen umgeben.

10. Fol. 307. (Größe 64:73 mm).

Innerhalb einer dreigeteilten Spitzbogenarchitektur (die beiden rechten Bogen haben je zwei eingesetzte Nasen) sitzt links ein Herrscher, ein Buch in der Hand; in der Mitte steht ein Mann mit ganz flachem, schwarzen Hut, der auf einen im rechten Bogen stehenden zweiten hinweist, der die rechte Hand zum Herrscher emporhebt. Der obere Rand der Architektur trägt teilweise blaue Zinnen.

Die Farben, die in der Hs. vorkommen sind: Azurblau, Ultramarin, Hellbraun, Dunkelbraun, Zinnober, Karmin, Blaugrau, Gelbweiß, Fleischfarbe, Rosa, Grün, Schwarz und Weiß. Das Inkarnat ist ein sehr stark aufgehelltes Rosa, das fast ins Weiße spielt. Es sind also im Grunde nur wenig Farben (Blau, Rot und Braun), aus denen durch Mischungen weitere Nuancen entstehen. Damit ist unsere Hs. als Übergangswerk der alten Bolognesischen Schule mit ihrer harten Farbgebung, die noch keine Mischfarben kannte, zum neuen reicher kolorierten Bolognesischen Stil, der mit dem beginnenden 14. Jahrhundert einsetzt, gekennzeichnet⁶⁰⁾. Manchmal klingt der alte Geschmack noch nach, wenn z. B. ein hartes Rot und Blau nebeneinander auftreten. Einzelheiten werden meist durch dunklere Striche der Lokalfarbe und seltener durch aufgesetzte weiße Striche

⁶⁰⁾ Venturi a. a. O., S. 460.

gegeben. Die Umrisse werden betont durch rein koloristische Mittel, indem die Farben der Figur scharf gegen das Azurblau des Hintergrundes kontrastieren.

Die Gesichtszeichnung ist meist durch schwärzliche Linien gegeben, einzelne Stellen sind manchmal durch weiße Linienlichter gehöhht. Die Schattierung erfolgt durch ein weißliches Grün. Typisch sind die immer wiederkehrenden grünen bogenförmigen Schatten unter den Augen. Die Stirn trägt gleichfalls einen solchen, ebenso das Kinn, die rechte Nasenseite und der Hals. Das entspricht genau der byzantinischen Tradition. Diese äußert sich außerdem z. B. in dem zarten Rosa auf den Wangen und am Hals, und dem Rot, das immer auf die Mitte der Lippen aufgetragen wird.

Die Kopfhaltung ist verschieden. Es kommen Profil, Enface und Dreiviertelprofil vor. Die Behandlung der langen, schmalen Hände, bei denen oft durch die Fingerhaltung die Parallele betont wird, ist wieder ganz byzantinisierend. Die Haarbehandlung dagegen entfernt sich von der byzantinischen Manier. Denn die braunen Haare sind ganz verschieden gegeben, einmal mehr gelockt, in kleinen Wellen herunterfallend, das andere Mal schlichter, durch kleinere parallele Striche angedeutet.

Charakteristisch ist der Unterschied in der Behandlung der Beine und Füße. Während meistens die Füße äußerst schmal sind, ebenso die Beine, kommen da und dort ganz natürlich voll gebildete Beine und Füße vor. Ein gutes Beispiel dafür ist Fol. 235 a; während dort der Herrscher und der Höfling braune hohe Schuhe tragen (wie die meisten Personen in der Hs.) und dementsprechend auch die schmale Bein- und Fußform haben, trägt der von rechts kommende Mann an den verhältnismäßig breiten Füßen umgeschlagene Stiefel, die seine natürlich gestalteten Waden sehen lassen. Die Bein- stellung bei sitzenden Figuren ist immer parallel.

Auch in der Faltengebung finden wir eine Vermischung der alten byzantinischen Motive mit dem neuen Geiste, dem das Trecento zum Siege verhalf. Wir können vier Arten von Falten unterscheiden: Neben den Faltenbündeln mit radial von einem Punkte ausgehenden Falten treten (besonders gern an herabhängenden Gewandsäumen) Zickzackfalten auf. Ferner kommen auch Faltenmotive vor, die sich aus mehreren parallel laufenden bogenförmigen Faltenzügen zusammensetzen. Das neue Stilgefühl offenbart sich dagegen in den häufig vorkommenden, glatt durchgezogenen Vertikalfalten. Denselben Dualismus finden wir auch in dem Ver-

hältnis von Körper und Gewand. Auf der einen Seite ein Vorherrschen des Gewandes, bei dem nur manchmal die ursprünglich organische Bildung durch die Manier hindurch sichtbar wird, auf der anderen Seite eine gewisse Annäherung an das Prinzip des Gleichgewichtes zwischen beiden. Die letztere Tendenz tritt z. B. in der Art hervor, wie durch ein paar kleine Horizontalstriche bei den stehenden Figuren die Stelle angedeutet ist, wo sich das Knie des Spielbeins durch das Gewand durchdrückt. Für das Vorherrschen des Gewandstiles ist das Sitzmotiv der Könige ein gutes Beispiel.

Die Gesamtbehandlung der Figuren ist durchaus unplastisch, da jede eigentliche Modellierung fehlt. Dementsprechend fehlt auch jeder Versuch, über die Ebene hinauszukommen in der Anordnung der Figuren zueinander. Die stehenden Personen sind meist frontal angeordnet oder auch von der Seite gesehen. Die sitzenden Herrscher sind meist halb von der Seite gesehen gegeben. Die Überschneidung der Figuren wird ziemlich oft verwandt. Für die Gesamtkomposition ist eine gewisse Symmetrie bezeichnend, die da und dort sich äußert, ohne daß diese aber besonders betont wäre.

Auf Fol. 276 kommt die einzige Darstellung des Vegetativen vor, die sich in unserer Hs. findet. Auf langem, schmalem, leicht nach rechts gebogenem, rotbraunem Stamme sitzt ein Blattbüschel, der sich aus drei blaugrünen, eichblattähnlichen großen Blättern zusammensetzt, die ohne Angabe von Blattadern sind. Die Umrisse der einzelnen Blätter werden innerhalb des Randes von einer weißen Linie nachgefahren.

Große Ähnlichkeit mit der Figurenkomposition unserer Hs. zeigt eine in Turin befindliche, in Bologna entstandene, Hs.⁶¹⁾ Wir sehen dort dasselbe halbschräge Sitzen wie bei unseren Herrschern und ebendieselben Faltenmotive. In derselben Hs. kommen auch die erwähnten stilisierten Beine und Füße neben den naturalistischen vor.

Dagegen geht die Faltengebung und Anordnung der wohl bald nach 1317 in Bologna entstandenen Admonter Hs. 111⁶²⁾ schon ziemlich über unsere Hs. hinaus. Dort herrscht z. B. schon die Vertikalfalte.

Wir dürfen demnach annehmen, daß unsere Hs. in einer noch unter den Nachwirkungen byzantinischen Einflusses stehenden Werkstatt Bolognas um 1300 entstanden ist. Dort war um diese Zeit

⁶¹⁾ Abbild. bei Venturi a. a. O., Fig. 436 ff.

⁶²⁾ Wichhoff & Dvorak a. a. O., IV, 1, Fig. 145.

die fabrikmäßige Herstellung von juristischen Büchern sehr verbreitet⁶³⁾.

V.

Französisches Brevier aus Laubacher Besitz.

Die Hs. besteht aus 174 Pergamentblättern, die auf die Größe 220:170 mm beschnitten und in einen alten braunen Lederband mit Stempelpressung gebunden sind. Der Band setzt sich aus Quaternionen zusammen, die mit Reclamanten versehen sind. Die Schrift geht in einer Kolumne auf jeder Seite durch. Auf jeder Seite stehen 16 Zeilen, die mit roter Tinte liniert sind. Ringsum ist ein breiter Rand freigelassen.

Fol. 1—3a sind unbeschrieben und dienen als Schutzblätter, desgl. Fol. 171—174. Zwischen dem Kalender und dem Beginn der Officien (zwischen Fol. 12 und 13) fehlen einige Blätter; ebenso ist zwischen Fol. 108 und 109 ein Blatt herausgeschnitten. Fol. 4—12a trägt das Kalender.

Der eigentliche Text beginnt auf Fol. 13 mit den Worten: (Joh. I, 1): „In principio erat uerbum et uerbum erat apud deum“ usw., und endet auf Fol. 168: „Et de tous ceulx qui le diront. Amen“.

Die Hs. stammt aus der Arnburger Klosterbibliothek, was aus dem handschriftlichen Eintrag auf Fol. 1 hervorgeht: „Bibliothec Arnburg“.

Die Schrift ist die französisch-gotische Minuskel der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Für sie ist charakteristisch, was Bightum sagt⁶⁴⁾: „Die Umrisse verlaufen in strengem Parallelismus, die Senkrechten dominieren, alle Öffnungen und Querstriche verkümmern. Dadurch gewinnt die Schrift an Regelmäßigkeit, aber sie verliert an Ausdruck. Es ist eine Erscheinung, die nach 1300 in Paris all-gemein wird“.

Die Schrift zeigt Verwandtschaft mit der Hs. im Brit. Mus. Addit. 17 341⁶⁵⁾, die aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts stammt. Allerdings ist sie nicht so breit, sondern mehr in die Höhe gehend, außerdem sind die großen und kleinen Buchstaben in der Größe mehr aneinander angeglichen. Ebenso scheint uns die

⁶³⁾ Venturi a. a. D., S. 457/58.

⁶⁴⁾ Bightum a. a. D., S. 23.

⁶⁵⁾ Bightum a. a. D., Tafel VI.

Schrift unserer Hs. mehr gebrochen und edig zu sein, im Gegensatz zu dem mehr rundlichen Charakter der Londoner Hs.

Schon mehr nähert sie sich dem „Breviar Philipps des Schönen“⁶⁶⁾. Doch geht sie in der Brechung noch bedeutend weiter als dieses, was z. B. bei den a und langen s deutlich zum Ausdruck kommt. Außerdem ist auch hier wieder der Unterschied, daß bei Honorés Hs. die Größenverhältnisse der großen und kleinen Buchstaben noch sehr verschieden sind und noch nicht so ausgesprochen die Tendenz zum Zusammenziehen auf ein Niveau wie in unserer Hs. zeigen.

Dagegen geht eine andere Hs.⁶⁷⁾, das sogenannte „Bréviaire de Belleville“ des Meisters Jean Pucelle, schon bedeutend in Schriftcharakter über unsere Hs. hinaus. Die Tendenz des Zusammenziehens auf ein Niveau und die Vertikaltendenz, die beide in unserer Hs. bereits angedeutet sind, sind dort noch viel stärker durchgeführt⁶⁸⁾. Wir dürfen also wohl die Schrift zwischen die der Hs. Honorés und der Pucelles setzen.

Die Hs. beginnt auf die übliche Art mit einem Kalender. Der Schmuck der Monatsblätter ist im wesentlichen immer auf die gleiche Art angeordnet. Die erste Seite jedes Monats ist reich verziert, der Rückseite fehlt dieser Schmuck vollkommen.

Links oben an jeder ersten Monatsseite sind die Buchstaben K L angebracht. Sie stehen auf goldenem Grunde, immer abwechselnd der eine blau und der andere rot und sind mit roten und blauen Dornblättern ausgefüllt. Rechts davon befindet sich immer die entsprechende Monatsdarstellung. Von dem K L nach unten geht ein blau und roter Streifen (Blau und Rot springen auf demselben Streifen um), auf den ein dünner, weißer Streifen gelegt ist. Nach außen schließt sich daran ein ebenso breiter Goldstreifen, von dem ein paar magere Dornblätter ausgehen. Der Streifen endet unten in einem goldenen Dorn, an den sich zwei Dornblattranken, links und rechts, anschließen. Eine weitere Ranke geht von dem K L aus in horizontaler Richtung nach rechts. In der rechten unteren Ecke der Gesamtanlage sind die Tierkreiszeichen der einzelnen Monate gemalt. Alle Farben sind durch Aufstrag von

⁶⁶⁾ Bigthum a. a. D., Tafel VIII.

⁶⁷⁾ Paris, Bibl. Nat. lat. 16483. Abbild. bei Bigthum a. a. D., Tafel XXXVIII.

⁶⁸⁾ Ferner ist dort die Schrift noch viel mehr in gotischem Sinne zugespitzt und gebrochen.

Weiß gehöht. Die erste Seite des Monats Januar macht insofern eine Ausnahme, als auf ihr der Dornblattstreifen, der oberhalb von dem K L nach rechts geht, weiterläuft und sich dann um die ganze Seite herumzieht, sodaß diese fast ganz eingerahmt wird.

Die sonstige Einteilung des Kalenders ist die allgemein gebräuchliche. In der ersten Kolumne die rote Zahl, in der zweiten der Sonntagsbuchstabe, in der zweiten und dritten das Datum, dahinter die Namen der Festtage und Heiligen, abwechselnd in schwarzer und roter Schrift.

In den Monatsbildern ist folgendes dargestellt:

1. Januar. Ein Mann sitzt am Tisch und isst und trinkt = Essen und Trinken.
2. Februar. Ein Mann, der sich die Stiefel ausgezogen hat, sitzt vor einem Kamin und hält die Füße über das Feuer = Kälte.
3. März. Ein Mann beschneidet Bäume = Baumpflege.
4. Ein Mann hat in beiden Händen je einen grünen Zweig = Frühling.
5. Mai. Ein Jäger reitet auf einem Pferde mit einem Falken auf dem linken Arme = Jagd.
6. Juni. Ein Bauer mäht mit einer Sense eine Wiese = Heuernte.
7. Juli. Ein Bauer schneidet das Korn = Getreideernte.
8. August. Ein Bauer bearbeitet mit einem Dreschflegel Getreidebündel = Korndreschen.
9. September. Ein Mann mit einer Kiepe auf dem Rücken. Ein zweiter steht hinter einem Bottich = Weinernte.
10. Oktober. Ein Bauer sät = Ausfaat.
11. November. Ein Bauer treibt ein Schwein in den Wald = Schweinemast.
12. Dezember. Ein Mann schlachtet ein Schwein = Schweine-schlachten.

Das entspricht dem herkömmlichen Kalenderzyklus, der sich mit geringen lokalen Abweichungen in fast allen gleichzeitigen französischen und auch deutschen Hs. dieser Art wiederholt.

Das Kalendard gibt uns einen sicheren Terminus post. Denn der heilige Ludwig, der 1297 kanonisiert wurde, ist dort schon als ursprüngliche Eintragung vorhanden⁶⁹⁾. Ferner gibt uns das

⁶⁹⁾ Wie weit der Umstand, daß die 1313 kanonisierten Petrus de Morone, der besonders in Reims, Tournai und Paris verehrt wurde, und St. Cölestin im Kalendard nicht vorkommen, zur Bestimmung eines terminus ante verwandt werden kann, möchten wir nicht endgültig entscheiden.

Kalender auch die Möglichkeit, die Hf. ungefähr zu lokalisieren. Denn es ist dort am 9. Mai St. Nicholas in roter Schrift angegeben. Das kann sich aber nur auf die „translatio Nicolai“ beziehen, die nur in Senlis und Amiens als festum fori gefeiert wurde. Außerdem findet sich noch (neben vielen anderen typisch nordfranzösischen Heiligen) am ersten Dezember St. Eloy, dessen Tag in Amiens, Noyon und Senlis als festum fori gefeiert wurde. Daß die Hf. aber nicht für Amiens selbst gefertigt worden sein kann, beweist das Fehlen von St. Firmin. Die Bilder der Monatsbeschäftigungen weisen mehr nach Paris als nach Amiens⁷⁰⁾.

Der eigentliche Text der Hf. ist künstlerisch geschmückt:

1. Durch farbige Initialen.
2. Durch Verschlüsse.
3. Durch Zierseiten mit Miniaturen.

Die Initialen sind golden. In den Polstern wechseln Blau und ein dunkles Rot ab. Immer ist innen eine andere Farbe wie außen. Öfters springt auch die Farbe in der Umrahmung nochmals um. Das Innere der Initialen ist mit einfachen, weißen Spiralen-, Punkt- und gewundenen Rankenmustern ornamentiert. Oft endigen die Ranken auch in Blattrosetten.

Die Versenden sind, wenn sie nicht mit den Zeilenenden zusammenfallen, durch Ornamentbänder abgeschlossen. Diese sind durch runde und eckige Goldflecken in Bezirke von verschiedener Farbe geteilt, sodaß hier Blau und Rot in einem Bande oft drei-, viermal umspringen. Neben den schon erwähnten Goldflecken kommen auf den Bändern auch goldene Zickzacklinien und weiße Wellen- und Zickzacklinien vor.

Die Zierseiten sind geschmückt durch Bildinitialen und durch die Seitenumrahmung, die den Text meist vollständig umschließt. Das Grundelement des Rahmenschmuckes ist das Dornblatt, das als Drei- und Fünfblatt vorkommt und blau, rot oder golden gefärbt ist. Die Blätter sind an dünnen Ranken befestigt, auf die weiße Rippen aufgetragen sind. Weiß ist auch auf die Dornblätter aufgesetzt. Die Dornranken gehen aus von dem Rahmen, der aus einem blauen oder dunkelroten Streifen besteht, auf den ein dünner weißer Streif aufgesetzt ist, und an den sich nach außen ein gleichbreiter Goldstreifen anschließt. Charakteristisch ist auch bei dem Rahmen wieder das Umspringen von Blau und Rot innerhalb

⁷⁰⁾ Male, E., Die kirchliche Kunst des 13. Jahrh. in Frankreich, 1907, S. 85 ff.

derselben Leiste, das wir schon bei den Versenden fanden. An den oberen Enden der Zierseiten befinden sich durchweg Drolerien (nur Fol. 13 macht eine Ausnahme). Meistens ist rechts und links je ein geflügelter Drache, der mehr oder weniger gekrümmt ist. Oft sind auf diesen Drachen Menschenköpfe und -oberkörper aufgesetzt. Manchmal sitzen diese auch direkt auf den Rahmenstreifen auf. Im allgemeinen ist die Rahmendekoration sehr sparsam und sucht jedes Überladensein ängstlich zu vermeiden, ein typisches Kennzeichen der Pariser und der unter ihrem Einfluß stehenden Schulen ihrer Zeit. Eine besonders reiche Dekoration trägt Fol. 53a.

Die Bildinitialen bestehen aus dem Buchstabenkörper und dem Polster. Sie sind durch einen meistens beinahe quadratischen Goldstreifen konturiert. Bei dem Buchstabenkörper und dem Polster wechseln Blau und Rot gegenseitig ab. Beide sind durch weiße Muster ornamentiert. Die Polster tragen dünne, weiße Spiralaranken, der Buchstabenkörper kräftige weiße Musterung, deren Schema ungefähr auf folgende Art sich öfters wiederholt: Die linke Seite wird oben und unten durch einen vierzackigen Stern betont, im übrigen durch irgend ein einfaches weißes Muster ausgefüllt. In der Mitte der rechten Seite wird eine Blattrosette gezeichnet, um die links ein von oben kommendes und zum unteren Rande gehendes weißes Zackenband herumgeführt ist. Der noch freibleibende Raum wird durch Stauden, Kreise und Punkte ausgefüllt.

Die Hl. ist mit 16 Miniaturen geschmückt. Zwei davon (die erste und die letzte) sind von einem rechteckigen goldenen Rahmen umschlossen, die übrigen 14 sind innerhalb von Initialen.

Die rechteckig umrahmten Miniaturen stellen dar:

1. Fol. 13. Der Evangelist Johannes auf Patmos. (Abb. 9). (Größe 90:70 mm).

Johannes sitzt in blauem Mantel mit weißem Futter und rotem Untergewand in einer Inselandschaft, die durch stilisierte Bäume und Mistelstauden belebt ist. Von links kommt der Teufel auf ihn zu; ringsum sind die Köpfe von apokalyptischen Tieren. Die mit stilisierten Bäumen belebte Insel wird im Halbkreis umflossen von einem weißen Strom mit bläulichen Wellenlinien, der durch Fische belebt ist. Goldhintergrund.

2. Fol. 159a. Maria mit dem Kind. (Größe 82:75 mm).

Maria sitzt in blauem Mantel mit weißem Futter und rotem Untergewand (diese Farben wiederholen sich bei allen Mariendarstellungen der Hl.) auf einer trühenartigen Bank. Mit der Rechten

hält sie das Kind, das in rosaem Kleid auf ihrem rechten Knie sitzt, in der Linken trägt sie einen Mistelzweig. Der Hintergrund ist dunkelrot mit darauf gezeichnetem goldenen Quadrat- und Lilienmuster.

Die Bildinitialen stellen dar:

1. Fol. 24a. Mariä Heimsuchung (in einem D).

(Größe 55:52 mm).

Maria und Elisabeth sind in einer Landschaft, die durch Bäume und Mistelstauden in der hier üblichen Weise charakterisiert ist, vor einem goldenen Hintergrunde. Maria steht; Elisabeth in rotem, weiß gefüttertem Mantel und rotbraunem Untergewand kniet vor ihr nieder und berührt mit der rechten Hand den Leib der Maria.

2. Fol. 32a. Christi Geburt (in einem D). (Abb. 10).

(Größe 41:41 mm).

Vorne liegt auf einem Lager Maria, hinter ihr, anscheinend in einer Krippe, das als gewickelter Säugling gezeichnete Christkind, neben dem rechts (merkwürdiger Weise ohne Nimbus) der Kopf von Joseph aufsteht. Den Abschluß nach hinten bilden in einer dritten Ebene Ochse und Esel, von denen beiden nur die Köpfe zu sehen sind. Links von ihnen eine perspektivisch gezeichnete Krippe, dunkelroter, goldquadrirter Hintergrund.

3. Fol. 36a. Verkündigung an die Hirten (in einem D).

(Größe 57:55 mm).

Zwei Hirten mit Hunden und Schafen in einer üblich stilisierten Landschaft. Von rechts oben kommt ein Engel, der ein Spruchband flattern läßt, auf dem steht: „annuncio uobis“. Die Hirten haben die bäurische Tracht, wie sie am Anfang des 14. Jahrhunderts in Frankreich üblich war. Der linke trägt eine rötliche Gonnel (Bluse), auf dem Rücken eine blaue Kapuze, einen Gürtel mit schwarzer Tasche daran und enge Hosen mit Lederstiefeln. In der Hand hält er einen Dudelsack. Der rechte trägt einen bis zu den Knien gehenden blauen Rock, eine rötliche Kapuze und rote Strümpfe. In der linken Hand hält er einen gebogenen Hirtenstab. Der Hintergrund ist zinnoberrot, und wird durch eine sich stark verästelnde dünne Goldranke ornamentiert.

4. Fol. 39a. Anbetung der heiligen drei Könige (in einem D).

(Abb. 11). (Größe 55:55 mm).

Links sitzt Maria, die gleich den segnenden Königen außer dem Nimbus noch eine Krone trägt, mit dem segnend die Rechte erhebenden rot gekleideten Christkind auf dem Schoß. Rechts kniet

Melchior, in rotem Mantel und blauem Obergewand und langem grauem Haar und Bart. Im Hintergrund stehen nebeneinander die beiden anderen Könige, jugendlich dargestellt, mit im Nacken abgeschnittenem dichtem Haar. Der eine trägt ein langes rosaes Gewand, der andere ein blaues Wams, rosaes Strumpfhosen mit Gürtel⁷¹⁾. In den Händen halten die beiden stehenden Könige goldene Gefäße, der knieende hat außerdem seine Krone abgenommen und hält sie in der Linken. Links oben steht der goldene Stern von Bethlehem. Der Hintergrund ist rosa mit Goldranke wie auf Fol. 36 a⁷²⁾.

5. Fol. 42. Bethlehemitischer Kindermord (in einem D).
(Größe 46:50 mm).

Links sitzt auf einem hellgrünen Throne Herodes. Er trägt roten Mantel, blaues Untergewand und auf dem Haupte eine Krone. In der Rechten hält er ein Schwert, mit der Linken deutet er nach rechts, wo zwei Mütter sitzen, die eine in blauem, die andere in rosaem Gewand. Die Blaue hält einen Säugling im Arm, bei dem starke Blutspuren gezeichnet sind, die Rosaes ein älteres Kind, das gleichfalls starke rote Striche zeigt. Hinter dieser Gruppe stehen in der zweiten Ebene vier Kriegsknechte, die Kettenhauben und Helme tragen. Die Helme sind in ihrer Form ebenso wie die Kettenhauben überhaupt charakteristisch für die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende. Um die Tiefenwirkung zu vervollständigen, sind hinter den Kriegsknechten noch zwei Speere zu sehen, und außerdem läuft ein perspektivisch gezeichneter Architekturstreifen auf der rechten Seite des Bildes nach hinten. Der Hintergrund ist golden, ornamentiert durch schwarze und weiße Quadrierung.

⁷¹⁾ Die Tracht des letzteren kam um die Wende des 13. zum 14. Jahrh. auf und wurde in den ersten Jahrzehnten des 14. als Hausracht getragen (s. Hefner-Alteneck, Tafel 145).

⁷²⁾ Eine ikonographisch ähnliche Darstellung, mit dem einzigen Unterschied, daß hier Maria rechts sitzt statt links wie auf unserem Bilde, findet sich auf einem französischen Elfenbeinrelief vom Anfang des 14. Jahrh. im Germanischen Nationalmuseum. (Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germ. N. M. Nürnberg, 1910, Tafel LXIII, 630.) Dort kommt ebenfalls die kammartige Hand vor. Allerdings ist dort alles etwas entwickelter derart, daß die Grazie in den Figuren selbst liegt und nicht durch symmetrische Komposition von außen hereingetragen wird. Dasselbe gilt von dem inhaltlich gleichen Relief 623, Tafel LXII. Das beweist, daß es sich um einen dieser Zeit geläufigen ikonographischen Typ handelt (s. auch Geisberg-Meier, das Landesmuseum der Provinz Westfalen, Bd. I, 1914, Die Skulpturen, Tafel XLIX, 248).

Fol. 45. Flucht nach Ägypten (in einem D).

(Größe 57:54 mm).

Links reitet Maria auf einem weißen Esel, das Jesuskind im Arm. Rechts geht Joseph in rotem Gewand, diesmal ohne Bart und ebenfalls wie in Fol. 32a ohne Nimbus mit einem am Ende umgebogenen Stab über der linken Schulter, über den ein blauer Mantel hängt. Die linke Hälfte des Bildes nimmt eine hellgrün angelegte Landschaft ein, diesmal durch umgebogene weiße Tupfen belebt, die rechte eine blauviolett gezeichnete doppeltstöckige Architektur. Im Hintergrund wieder das übliche Rot mit umgebogener Goldranke⁷⁹⁾.

7. Fol. 50. Darstellung im Tempel (in einem C).

(Größe 56:55 mm).

Rechts steht hinter einem roten, perspektivisch gezeichneten Altar, über den ein weißes Tuch gebreitet ist, Simeon, in blauem Gewand und langem grauem Bart, ein Tuch in der Hand, um das Kind in Empfang zu nehmen. Links steht Maria mit dem rot gekleideten Kind auf dem Arm. Hinter ihr eine weibliche Gestalt in rotem Gewand, die in der rechten Hand das Körbchen mit den Opfertauben trägt. Der Hintergrund ist golden, belebt durch schwarze und weiße Quadratmuster.

8. Fol. 53a. Christus als Rex gloriae (in einem D).

(Größe 60:54 mm).

Inmitten einer rot-rosaen Aureole, die durch Gold von dem blauen Initialkörper abgegrenzt ist, sitzt Christus in blauem, rot gefüttertem Gewand. Er trägt auf dem Haupte eine dreistufige Tiara. In der linken Hand hält er die Weltkugel, die rechte ist mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger emporgehoben. Links neben ihm steht auf dem übertrieben verkürzten, trühenartigen Thron ein goldener Kelch. In den vier Ecken der Aureole sind die Evangelistensymbole angebracht, die Spruchbänder mit den Namen der Evangelisten tragen.

⁷⁹⁾ Eine ikonographisch ähnliche Darstellung findet sich auf dem linken Flügel eines französischen Elfenbeindiptychons vom Ende des 15. Jahrh. in London, das allerdings bedeutend weiter entwickelt ist (Abbild. im Cicerone, 1920, S. 446). Also handelt es sich auch hier um einen festen ikonographischen Typ. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß dieselbe Darstellung auch auf dem hochromanischen Weihnachtsfenster in Chartres (Abbild. bei Schmarzow, Kompositionsgesetze roman. Glasgemälde, 1916) vorkommt. Ebenso finden wir dort eine ikonographisch ähnliche Geburtsdarstellung und „Verkündigung“.

9. Fol. 66. Die Kreuzigung (in einem D). (Abb. 12).
(Größe 61:56 mm).

In der Mitte Christus am Kreuz mit übertrieben langen Gliedmaßen, schmal, mager und bartlos. Er ist mit drei Nägeln an das Kreuz geschlagen, der rechte Fuß liegt über dem linken. An der rechten Seite ist die Seitenwunde angegeben. Links sitzt Maria, in blauem, weiß gefüttertem Mantel und rotem Untergewand, rechts Johannes in rotem, weiß gefüttertem Mantel und blauem Untergewand. Zu Füßen des Kreuzes liegen auf dem Boden zwei Totenschädel und Gebeine, als Andeutung von Golgatha. Der obere Teil des Hintergrundes ist reines Gold, der untere ist mit blauen, weißen und schwarzen Quadraten bemustert. Vielleicht klingt in dem Sitzmotiv von Maria und Johannes (für das wir sonst keine Belege finden konnten) noch die Symbolik der vorausgegangenen Zeit nach, die Ecclesia und Synagoge zu Füßen des Kreuzes sitzen ließ.

10. Fol. 71. Die Ausgießung des hl. Geistes (in einem D).
(Größe 61:60 mm).

Die Apostel sind in zwei Gruppen geteilt. Die vordere Gruppe sitzt, die zweite steht dahinter, sodaß von ihr nur Kopf und Oberkörper zu sehen sind. Über den Aposteln schwebt die Taube des hl. Geistes herab, von der goldene Strahlen nach ihren Häuptern gehen⁷⁴).

11. Fol. 75. Totenmesse (in einem B). (Größe 59:48 mm).

Über dem Initial steht (anscheinend als Anweisung für den Miniator): „as vespres de mors antienne“. Hinter einer mensa, die mit einem zinnoberroten Tuche bedeckt ist, das mit goldenen Kauten- und Lilienmustern verziert ist, steht ein Totenpult mit Noten darauf. Links von ihm stehen drei Leute mit priesterlicher Kleidung, rechts vier ganz schwarz gekleidete Personen mit schwarzem Kopftuche. Die vorderste von ihnen hat ein Buch in der Hand. Auf der mensa liegt gleichfalls ein Buch. Vor ihm stehen vier brennende Leuchter auf dem unteren Rande des Buchstabens. Der Hintergrund ist blau mit goldenem Rankenmuster.

12. Fol. 121 a. Maria mit dem Kinde (in einem N).
(Größe 54:49 mm).

Maria sitzt auf einem truheartigen Sitz und hat das grau-

⁷⁴) Eine anscheinend spätere Hand hat zwischen den beiden Droleriefiguren der oberen Randdekoration ein Spruchband angebracht mit den Worten: „mont de bonnes gens“. Man kann noch die Rasur an den Händen der einen Figur sehen, die notwendig war, um den Händen eine andere Lage zu geben.

schwarzgekleidete Jesuskind rechts auf dem Schoße. Den Hintergrund bildet ein abwechselnd blau, weiß, schwarz und golden gegebenes Rautenmuster.

13. Fol. 125 a. Christus auf dem Throne (in einem B).

(Größe 34:37 mm).

Christus sitzt auf einem ähnlichen Sitze wie Fol. 53 a. Die Arm- und Handhaltung ist dieselbe, auch steht rechts von ihm wieder der Kelch. Nur fehlen die Evangelistensymbole und alles ist bedeutend primitiver. Die Faltengebung an den Beinen zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der des thronenden Christus im „Psautier de S. Louis“⁷⁵⁾ Nur sind auf unserem Bilde die gerollten Saumfalten vom linken auf das rechte Bein übertragen. Der Hintergrund ist auf dieselbe Art ornamentiert wie in Fol. 121 a.

14. Fol. 130. Maria mit dem Kinde (in einem D).

(Größe 56:54 mm).

Die Darstellung unterscheidet sich von der auf Fol. 121 a dadurch, daß Maria ein rotes Obergewand und blaues Untergewand trägt, das Jesuskind ein hellviolettes Kleid, und das Sigmotiv der Maria und des Kindes etwas anders ist.

Die Farben, die in der Handschrift vorkommen sind: Rot, Blau, Braunrot, Graubraun, Dunkelgrün, Hellgrün, Schwarz, Rosa, Gelb und Grauviolett. Die Einzelheiten werden gegeben durch schwarze und braune Striche, daneben tritt Modellierung durch Auftrag von Deckweiß. Eine deutliche Konturierung durch kräftige schwarze Striche wird kaum angewandt. Meistens besorgen Kontraste der Lokalfarbe allein diese Aufgabe. Diese Geringschätzung dem Kontur und der Silhouette gegenüber ist typisch für unsere Hs. Das Inkarnat ist ein sehr helles Rosa-Weiß.

Im Dekorationsstil zeigt unsere Hs. starke Anklänge an die Hs. Brit. Mus. Abb. 29 923⁷⁶⁾. Wir finden dort die gleichen farbigen Versenden häufig, ebenso die roten, goldenen, und blauen Fünfblätter, die z. B. auch in einer Pariser Hs.⁷⁷⁾ vorkommen. Beide Hs. sind etwa um die Jahrhundertwende entstanden und dürfen unmittelbar mit der Schule Honorés in Verbindung gebracht werden.

Die Gesichtsbearbeitung ist sehr verschieden. Fast überall sind der Nasenrücken und Teile des Gesichtes durch Auftragen von Weiß

⁷⁵⁾ Omont, H., Miniatures du psautier de S. Louis, Tafel 23.

⁷⁶⁾ Vigtum a. a. D., S. 45.

⁷⁷⁾ Bibl. Nat. fr. 24 429.

akzentuiert. Die Augen werden bei den wichtigsten Darstellungen mit doppeltem Oberlid und mit Unterlid gegeben. Die Nase bildet dann mit der einen Braue, von der sie ausgeht, zusammen eine S-förmige Kurve. Bei allen übrigen Darstellungen dagegen fehlt das Unterlid und die Nase ist nur abgekürzt durch die Nasenspitze angegeben. In der Mundbehandlung fallen die ersten Anzeichen der Individualisierung auf. Meistens wird der Mund durch einen leichtgeschwungenen kleinen Strich mit einem Punkt darunter gezeichnet. An den Mundwinkeln wird dieser Strich scharf umgebogen, sodaß zwei kleine Falten entstehen. Es werden nun die einzelnen Personen genau unterschieden durch die größere oder geringere Länge dieser Falten oder dadurch, daß sie ganz wegbleiben. Ebenso wird manchmal auch die Unterlippe zu einem größeren oder kleineren Strich erweitert. Oft wird der Mund auch durch einen ganz leichten Auftrag von Rot belebt.

Ferner wird das Kinn und die Gesichtslinie schon verschieden angegeben. Bei Frauen weiche, gerundete Umrisse, bei Männern gebrochene, eckige. Typisch für den Meister ist die häufig in größerer oder geringerer Stärke auftretende gebrochene Kinnlinie. Schmale und breite Köpfe, hohe und niedrige Stirnen treten nebeneinander auf.

Auch in der Haarbehandlung zeigen sich Ansätze, über das Typische hinauszukommen. Das Haar unterscheidet sich bei den einzelnen Personen durch größere oder geringere Dichte, durch lockige oder schlichte Behandlung und durch die Farbe. Dagegen bleibt sich die Anordnung immer gleich. In der Mitte ist meistens eine gerade Lage, von der nach beiden Seiten die Strähnen herunterfallen. Manchmal wird auch ein Scheitel angedeutet.

Die Hälse werden gleichfalls unterschieden, ebenso wie das bei den Händen versucht wird. Man kann da drei verschiedene Handtypen erkennen. Der eine wird charakterisiert durch den langen ausgestreckten Zeigefinger und den abgespreizten Daumen, der an der Spitze leicht nach außen umgebogen ist; außerdem ist diese Hand etwas voll und rundlich. Die zweite Hand ist sehr zart, und bei ihr gehen die Finger von der Handwurzel aus in leichter Schwingung fächerförmig auseinander. Bei der dritten, schlechtesten, Art der Hände stehen die Finger spitz und eckig wie die Zinken einer Gabel nebeneinander. Oft werden alle drei Arten der Hände auf einem Bilde nebeneinander gegeben (so Fol. 71).

Wenn wir nun zur Gewandbehandlung übergehen, so fallen uns sofort zwei große Unterschiede auf: Bei vielen Miniaturen haben

wir reich und elegant geschwungene symmetrische Faltenzüge, weich modelliert und organisch gegliedert. Bei anderen dagegen wieder lineare, hart und grade oder gebrochen durchgezogene Falten, ohne jede stilisierende Bewegung. Aber es läßt sich auch bei ihnen der Versuch erkennen, der Natur nahe zu kommen (Fol. 39a und 45).

Wenn wir uns die Bilder nun näher betrachten, bei denen dieser Unterschied besonders auffällt, so sehen wir auch große Unterschiede in der Komposition. Bei den Bildern der ersten Art herrscht auch symmetrische Komposition nach der Tiefe hin. Die Gestalten sind aber nicht etwa in zwei Ebenen hintereinander angeordnet, sondern es wird wirklich versucht, eine Tiefenillusion zu erwecken. Bei den zweiten Bildern dagegen sind die Gestalten streng in eine bezw. zwei Ebenen hineinkomponiert. Diese Tiefenillusion wird meistens versucht durch perspektivisch angeordnete Architektur zu geben. Wir sehen also auf der einen Seite eine mehr malerische, auf der anderen eine mehr lineare Manier dasselbe Ziel, eine Annäherung an die Natur, verfolgen.

Viele Einzelheiten sind nun aber an Bildern der beiden Typen gleich, sodaß man wohl annehmen kann, daß sie von derselben Hand ausgeführt sind. Ferner vermischen sich auch bei manchen beide Prinzipien. Verschiedene typische Faltenzüge, wie z. B. der auf der Seite doppelt umgeschlagene weiße Saum eines bunten Gewandes, kommen auf allen Bildern vor; ebenso überall dieselbe Art der Haar-, Gesichts- und Handbehandlung. Gleichzeitig finden sich auf allen Zierseiten dieselben Dekorations-elemente.

Dieser Unterschied ist nun wohl so zu erklären, daß bei den Bildern mit mehr malerischer Tendenz wohl ein Vorbild kopiert wurde, während unser Meister in den anderen Bildern, die er, da er für sie keine Vorbilder hatte, von sich aus komponieren mußte, versuchte mehr oder weniger aus sich heraus, Ähnliches zu geben. Dabei konnte er aber doch nicht über seine lineare Einstellung hinaus⁷⁸⁾.

Charakteristisch für unseren Meister sind die bei jeder Gelegenheit vorkommenden betonten überhängenden Faltenzipfel, die durch zwei im Gegensinn verlaufende Wellen stilisiert sind. An manchen Stellen ist dieser Zug so unmotiviert, daß der Saumzipfel aus herunterhängenden Backen zu bestehen scheint. Diesen Zug haben wir am ausgeprägtesten gefunden in der Hs. der Nürnberger Stadtbibliothek „Solger in 4“. Auf dem Fol. 20 dieser Hs.⁷⁹⁾ ist eine Santa Clara

⁷⁸⁾ Dafür spricht auch der starke qualitative Unterschied beider Typen.

⁷⁹⁾ Bigthum a. a. O., Tafel IX.

dargestellt, bei der dieser Zug des Gewandzipfels stark auffällt. Sehr ähnlich ist dort auch die Augen- und Mundbildung; ebenso kommen dort wie auch bei uns die kurzen hakigen Striche vor, die Honoré noch nicht anwendet. Diese Nürnberger Hs. setzt Bizthum um 1300 an.

Die weißen Rippen des Dornblattwerkes tauchen zuerst in einer Hs. Honorés vom ausgehenden 13. Jahrhundert auf und sind dort schon vollkommen durchgeführt (Paris, Bibl. Nat. lat. 1023)⁸⁰). In den Miniaturen dieses sichereren Werkes Honorés finden wir gleichfalls⁸¹) Anklänge an die unserer Hs. Wir sehen z. B. wie häufig, gleich wie bei unserer Hs., dort die zwei-, dreimal in demselben Sinne geschwungenen Saumfalten sind. Auch die in die Augenwinkel gerückten Pupillen stimmen mit unserer Hs. überein, z. T. auch die Munddarstellung. Allerdings ist bei uns alles wesentlich vereinfacht und vergrößert. Das kommt auch in der Haarbehandlung, der Darstellung der Körperformen und in allen übrigen Einzelheiten zum Ausdruck.

Über Honoré hinaus geht die Darstellung der Tiefe. Die Figuren werden nicht mehr friesartig in einer Ebene aufgereiht, sondern man versucht sie hintereinander zu ordnen. Aus derselben Tendenz wird auch versucht, die Architektur perspektivisch darzustellen. Die Farbgebung geht gleichfalls über die Honorés hinaus, der Tiefblau, Kirschrot, Braunrot, Graubraun und Violett liebt. In unserer Hs. kommen dazu Dunkelgrün, Hellgrün, Rosa und Gelb, im wesentlichen also etwas abgeschwächende, ausgleichende Farben.

Auffällig bei Honoré ist die Verbindung weichgeschwungener Falten und Säume mit heftig gebrochenen Säumen (der Gegensatz von Bewegung und Ruhe), die schon im Londoner Evangelienbuch (Brit. Mus. Addit. 17 341) auftaucht. Dieser Gegensatz klingt in unserer Hs. nur noch leise nach. Im allgemeinen dominiert die langgezogene, weiche, fließende Falte, und das eckig gebrochene Element wird nur durch die erwähnten Hafenfalten und die ausgezackten Gewandzipfel betont.

Kompositionelle und formale Beziehungen zu unserer Hs. sind vorhanden in der Hs. Brit. Mus. Arundel 83, II. Am auffälligsten sind sie bei der Darstellung der Geburt Christi (Fol. 124)⁸²). Die

⁸⁰) Bizthum a. a. O., S. 41.

⁸¹) Bizthum a. a. O., Tafel VII, VIII.

⁸²) Abbild. bei „Brit. Mus., Reproductions from Illuminated Manuscripts“ Serie III, Tafel 23.

Anordnung ist hier im Prinzip genau dieselbe wie in unserer Hs. Vorne liegt auf einem Lager Maria, hinter ihr in der Krippe das Christkind (auch hier als Säugling), neben dem rechts Joseph auftaucht. Den Abschluß nach hinten bilden links ein Ochse, rechts ein Esel. Von letzteren ist in unserer Hs. abgekürzt nur der Kopf gegeben. Seiner allgemeinen Tendenz entsprechend versucht der Meister unserer Hs. die Tiefenillusion noch durch eine perspektivisch gezeichnete Kaufe zu verstärken⁸³⁾. Stilistisch merkwürdig ist an unserer Geburtsdarstellung die fast symmetrische Wiederholung der Saumfalten des Tuches, mit dem Maria bedeckt ist, bei dem Saum des Tuches, das von ihrem Lager niederhängt. Diese symmetrische Wiederholung, fast noch mehr gesteigert, findet sich in der Londoner Hs. Nur sind dort die Falten der qualitativ besseren Ausführung entsprechend komplizierter stilisiert wie in unserer Hs. Auch die Armhaltung der Maria ist auf beiden Darstellungen ähnlich, wenn auch wieder die geringe eigene künstlerische Fähigkeit unseres Miniators in dem absolut mißverstandenen Ansatz des linken Armes zum Ausdruck kommt.

Das Motiv des mehrfach gefältelten Zipfels des Obergewandes, das besonders auf Fol. 71 bei dem vorne knienden Apostel auffällt, kommt ähnlich bei der Kathedrale von Amiens mehrfach vor, so bei dem sogenannten „Beau Dieu“⁸⁴⁾, ferner bei verschiedenen Aposteln der „Porte de la Vierge dorée“ besonders auffällig bei dem vierten, rechts von dem Baldachin⁸⁵⁾, außerdem am Mantelsaum der „Vierge“ selbst. Typisch für unseren Meister ist die Tatsache, daß trotz seines Bestrebens, die Gewandteile organisch zu gliedern, die entsprechenden Formen an der Kathedrale, trotzdem sie auf den ersten Blick ornamentaler erscheinen, organischer wirken wie bei uns⁸⁶⁾. Ferner ist das Motiv sehr häufig bei den Königen der Westfassade von Amiens angewandt⁸⁷⁾. Schon bedeutend weiter entwickelt kommt es bei verschiedenen nordfranzösischen Madonnen vor, z. B. auf der linken Mantelseite einer Maria mit dem Kinde aus

⁸³⁾ Eine ganz ähnliche Geburtsdarstellung findet sich außerdem in einer Brüsseler Hs. (Kgl. Bibl. 155, fol. 40), die bei *W i g t h u m* a. a. O., Tafel XXIV, abgebildet ist.

⁸⁴⁾ Vitry & Brière, Documents de sculpture française en Moyen-age, Paris 1884, Pl. LVII.

⁸⁵⁾ Vitry & Brière a. a. O., Pl. LX.

⁸⁶⁾ Dies Motiv kommt nicht nur in Amiens vor, sondern ist auch in der gleichzeitigen Plastik der übrigen nordfranzösischen Kathedralen häufig, z. B. bei den Reimser Aposteln.

⁸⁷⁾ Vitry & Brière a. a. O., Pl. LXXV, 1 u. 3.

der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Kirche von Magny-en-Vergin (Dpt. Seine et Oise) südöstlich von Rouen⁸⁸⁾ und ebenso bei einer Maria in der Hl. Kreuzkirche von Bernay⁸⁹⁾, westlich von Rouen. Noch weiter entwickelt ist es bei einer sitzenden Maria mit dem Kinde in der Kathedrale von Sens, südöstlich von Paris⁹⁰⁾. Es hat also ganz den Anschein, als ob es sich hier um ein typisch nordfranzösisches Motiv dieser Zeit handelt.

Charakteristisch für unsere Hs. sind auch die (besonders bei den Sitzfiguren) symmetrisch auf beiden Seiten herabwallenden und lang auf dem Boden ausgebreiteten Gewandmassen.

Mit den Rankeninitialen unserer Hs., die dort am Anfang und am Schluß vorkommen, zeigen zwei Bibelhs. (Chantilly, Musée Condé No. 4 und Paris, Bibl. de l' Arsenal 50 59)⁹¹⁾ einige Verwandtschaft, die Wigthum in das erste oder zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts setzt. Nur ist in unserer Hs. das Motiv noch nicht so reich entwickelt, die Ranken sind noch nicht gespalten.

Mit der Pariser Hs., die um 1317 entstanden ist, besteht auch eine ikonographische Verbindung bei unserer Hs. Wir finden dort, wie es aus der Beschreibung⁹²⁾ hervorgeht, eine Christusdarstellung ähnlich wie in unserer Hs. auf Fol. 125a. Dafür daß diese Hs. vielleicht etwas später sein könnte wie unsere, spricht die Weiterentwicklung der Rahmen dort. Während wir in unserer Hs. nur einfache Rahmen ohne Musterung finden, sind dort gemusterte Rahmen mit einspringenden Golddecken.

Noch stärker weiter entwickelt wie unsere Hs. ist das sogenannte „Breviaire de Belleville“⁹³⁾. Schon bei dem Kalender tritt das auffällig in Erscheinung. Der viel reicher verzierte Rahmen ist rings herumgeführt, und neben die Monatsbeschäftigungen treten noch andere Darstellungen. Noch mehr fällt das bei den eigentlichen Miniaturen auf. In der Gewandbehandlung ist aus der Synthese des englischen und französischen Formgefühls eine stellenweise rocaillehafte Stilisierung entstanden. Besonders auffällig tritt das auf Fol. 163 des Breviers⁹⁴⁾ bei der Maria der Verkündigung zutage. Ferner sind die Figuren organischer mit der Architektur in Verbindung ge-

⁸⁸⁾ Vitry & Brière a. a. D., Pl. CXIV, 7.

⁸⁹⁾ Vitry & Brière, Pl. CV, 8.

⁹⁰⁾ Vitry & Brière a. a. D., Pl. XCV, 6.

⁹¹⁾ Wigthum a. a. D., Tafel 35 u. 36.

⁹²⁾ Wigthum a. a. D., S. 174.

⁹³⁾ Delisle, Notice de douze livres royaux, 1902, Pl. XV—XVII.

⁹⁴⁾ Wigthum a. a. D., Tafel XXXVIII.

bracht, der man anmerkt, daß sie aus wirklich beginnendem Raumgefühl gestaltet ist.

Wir sehen also, daß einerseits in unserer Hs. noch die Pariser Honorésschule nachwirkt, andererseits aber schon englische Einflüsse eindringen, ohne sich aber so zu vermischen, daß sie wie bei Jean Pucelle ein untrennbares Ganzes bilden, oder wenigstens, wie es im 2. Jahrzehnt der Fall war, der englische Einfluß dominiert⁹⁵⁾.

Ein Kennzeichen des Pariser Einflusses ist die Tatsache, daß die ganze Ornamentik im wesentlichen durch das Dornblattwerk bestritten wird, während Drollerien nur sparsam verwandt werden, im Gegensatz zu den flämischen, englischen und lothringischen Hs. der Zeit. Auch der Pariser Farbengeschmack, die Gegenüberstellung von Blau, Weiß und Rot klingt sehr stark durch. Dagegen kommt das Umspringen der Farben in Paris nicht vor. Bizthum führt es als typisch provinziell bei zwei Reims'er Hs. an⁹⁶⁾. Ferner sind mehrere typische Eigenheiten der von Bizthum um die Jahrhundertwende angelegten Schule von Amiens-Corbie nachzuweisen. Dazu gehören die weißen Blattadern, „die eine Spezialität der Gegend zu sein scheinen“, ebenso die kräftige weiße Musterung der Bildinitialen und die eckige Herumführung des Rankenbandes, sodaß die Seite fast geschlossen ist. Außerdem ist ein Kriterium für die provinzielle Entstehung das teilweise Hinausgehen der Figuren über den Rand des Initials. Die Versenden, die in unserer Hs. noch häufig vorkommen, sind in Paris schon um 1314 aus der Mode⁹⁷⁾. Da wir unmittelbare Pariser Einflüsse in unserer Hs. feststellen konnten, dürfen wir wohl annehmen, daß sie (die Versenden) wohl auch nicht viel später in der dauernd mit Paris in Verbindung stehenden Schule von Amiens-Corbie nicht mehr angewandt wurden.

Die schon bei der stilistischen Betrachtung festgestellten stilistischen Verschiedenheiten können wir uns jetzt noch verständlicher machen, wenn wir annehmen, daß der Maler sich teilweise Pariser Vorbilder zum Muster genommen, diese allerdings z. T. mit seiner Art durchsetzt hat, zum anderen Teil aber mehr aus sich heraus in größerer oder geringerer, direkter oder indirekter Anlehnung an englische Vorbilder, die seiner Art mehr entsprachen, geschaffen hat.

Unsere stilistischen Untersuchungen haben ergeben, daß die Hs. zwischen die mehr zeichnerische Richtung Honorés und die mehr

⁹⁵⁾ Bizthum a. a. O., S. 149.

⁹⁶⁾ Bizthum a. a. O., S. 65.

⁹⁷⁾ Bizthum a. a. O., S. 81.

malerische Bucelles einzugliedern ist, ebenso daß sie der Schule von Amiens-Corbie sehr nahe steht, eine Lokalisierung und Datierung, die beide durch die Angaben des Kalenders bestätigt werden. Damit können wir ungefähr die Zeit um 1310 als Entstehungszeit annehmen, was auch mit dem Schriftcharakter übereinstimmt⁹⁸⁾.

Nachtrag:

In der gräflichen Bibliothek zu Laubach befinden sich außerdem noch 3 lose Blätter mit Miniaturen, die zweifellos zu dieser Hf. gehören. Sie sind sämtlich mit einem rechteckigen Goldrahmen umgeben, und stellen dar:

1. Maria mit dem Kinde.

Maria sitzt, eine Krone auf dem vom Nimbus umgebenen Haupte, in blauem Mantel und karminrotem Untergewand auf einer braunen Truhe. Auf ihrem Schoße sitzt das nimbengekrönte, rotgekleidete Kind, das in der Linken einen goldenen Apfel hält. Den Hintergrund bildet ein abwechselnd blau, weiß, schwarz und golden gegebenes Rautenmuster.

2. Desfis.

Aus dem Munde des mit karminrotem Mantel und hellblauem Gewand bekleideten sitzenden Gottvaters kommt eine weiße Taube; der Gottvater hat langes, gelbgraues Haar. Sein Kopf ist vom Nimbus umgeben. Er hält in den ausgebreiteten Armen das Kreuzifix. Aus der Seitenwunde des gleichfalls nimbierten Christus, ebenso wie aus den Wunden an Händen, Füßen und beiden Armen fließt Blut. Christus trägt langes gelbgraues Haar aber keinen Bart. Den Hintergrund bildet dasselbe Rautenmuster wie in der vorigen Darstellung. Am unteren Rande des Bildes ist ein schmaler grüner Bodenstreif sichtbar.

3. Maria mit Kinde.

Maria sitzt in karminrotem Untergewand und blauem Mantel auf goldener Truhe. Auf dem Schoße hält sie das rotgekleidete Kind. In der Rechten hat sie ein Spruchband mit den Worten: „Orate pro me mater dei memento mei.“ Der Hintergrund ist rot, mit goldenen Rafetten und Kreismustern mit goldenen Lilien.

⁹⁸⁾ Vielleicht kann man die Tatsache, daß von fol. 109—111 überhaupt kein Schmuck verwandt wird, und dann auf den folgenden Blättern fol. 112—168 nur in einem in Vergleich zu fol. 1—108 äußerst beschränktem Maße, mit dem um 1310 von Philipp dem Schönen erlassenen Verbot, Goldgeräte herzustellen, in Verbindung bringen (Witzthum a. a. O., S. 173).

VI.

Hf. 1081.

Fuero juzgo.

(Forum Judicum sive Lex Wisigothorum.)

Die Hf. ist in einen alten Ganzpergamentband gebunden, der ohne jede Verzierung ist. Sie besteht aus 124 starken Pergamentblättern, die auf die Größe 185 : 245 mm beschnitten und in Quaternionen, die mit Reclamanten versehen sind, gebunden sind. Die Schrift ist auf jeder Seite in zwei Kolonnen von je 34 Zeilen eingeteilt, die mit Bleistift liniert sind. Ringsum ist ein Rand freigelassen, der verschieden breit ist. Vor dem Text sind zwei Papierblätter als Schutzblätter angeheftet. Fol. 1 ist unbeschrieben, ebenso Fol. 124. Fol. 2—4a trägt das Kalendrar.

Die Hf. beginnt auf Fol. 5 mit den Worten: „El primero titulo es de la e[le]ccion de los principes e del ense[nam]iento como deuen iudgar derecho. e de la pena da qu'ellos q' d'judga' tuerto“ usw., und endet auf Fol. 119^b: „Estas leyes que son escriptas fueron leydas a los Judios en la eglia de sca. Ma. en la cibdad de Toledo VI dias por andar de Ennero en el p'mero ano q' nt'o Senor el bien aueturado do' Orihus regno. Acabado es este libro benitto sea Jesu Christo.“

Daran schließen sich noch nachträgliche Eintragungen, deren erste am 18. März 1330 niedergeschrieben ist: „Et ante nos los escriuanos publicos de Talaua q' escriuiemos nros nobres en fin desta carta por testigos Somos testigos dello fecha la carta dize ocho dias de marco. Era de mil Trezietos treynta anos;“ Darauf folgen die Unterschriften der „escriuanos publicos de Talauera“⁹⁹).

Die Eintragungen des Kalendars weisen auf die Gegend von Toledo. Neben vielen Heiligen, die Sevilla und Toledo gemeinsam sind, kommen einige vor, deren Tage nur in Toledo gefeiert wurden, nämlich 9. V. „Gregorii“ und 27. VIII. „Victoris“.

Die Schrift ist die spanische Abart der gotischen Minuskel. Charakteristisch ist die starke Abrundung und die Horizontaltendenz, die neben der Angleichung der Buchstaben an ein Niveau sich auch in den kräftig nach der Seite ausgezogenen Haken der f, langen s, d usw. äußert. Sie zeigt gewisse Anklänge an die französische Schrift vom Ende des 13. Jahrhunderts.

Die datierte Schrift der nachträglichen Eintragung von 1330

⁹⁹) Talavera (de la Reina) liegt westlich von Toledo.

bietet uns durch den Vergleich mit der Originalschrift der Hs. vielleicht eine gewisse Möglichkeit, diese selbst auch ungefähr zeitlich zu bestimmen. Der Hauptunterschied zwischen beiden ist die in der datierten Eintragung stärker hervortretende Eckigkeit der Buchstaben, ebenso wie ihre größere Symmetrie. Daraus ergibt sich, daß wir unsere Hs. der Schrift nach ein, zwei Jahrzehnte früher ansetzen müssen.

Die Hs. ist künstlerisch geschmückt:

1. Durch Initialen.
2. Durch 59 medaillenförmig gerahmte Miniaturen.
3. Durch 8 rechteckig gerahmte Miniaturen.

Bei den Initialen sind zwei Typen zu unterscheiden:

1. Ein vegetabilisch-ornamentaler Typ.
2. Ein Greifen- (Drachen-) initial.

Das vegetabilisch gebildete Initial setzt sich folgendermaßen zusammen: Es wird umgeben von einem rechteckigen Rahmen mit einspringenden Golddecken, letztere mit einer schwarzen Linie konturiert, auf die weiße Punkte aufgesetzt sind¹⁰⁰). Bei den Rahmen werden für die beiden Lang- und die beiden Breitseiten verschiedene Farben angewandt. Diese Farben werden nach der Innenseite des Rahmens zu heller, sodaß der ganze Rahmen plastisch erscheint. Innerhalb dieses Rahmens steht das Initial. Charakteristisch ist der Umstand, daß auch der Buchstabenkörper durch eingesprengte Goldmuster belebt wird, die auf ähnliche Art wie die Golddecken der Rahmen gebildet werden. Die Enden des Buchstabenkörpers laufen in leicht volutenförmig umgerollte Blattlappen aus. Die Farbe des oberen, und des unteren Teiles des Buchstabenkörpers ist verschieden. Außerdem sind die Blattvoluten unter sich und von dem eigentlichen Körper verschieden gefärbt. Das Umspringen der Farbe wird gern durch die erwähnten Goldflecke betont. Der Buchstabenkörper wird an den Rändern aufgehellert, der innere Teil durch punktierte Kreise und andere einfache Muster belebt, die gegenüber den helleren Rändern in segmentförmigen Figuren zusammengefaßt werden. Die Polster des Initials sind ebenfalls meist horizontal in zwei verschiedene Farben geteilt. Und zwar so, daß immer ein Teil dem gegenüberliegenden Teil des Buchstabenkörpers in der Farbe entspricht. Die Zwickel sind nur durch dünne Punktmuster ornamentiert. Der Innenraum

¹⁰⁰) Vielleicht handelt es sich hier um ein Ornament, das noch aus einer viel früheren Zeit stammt, denn wir finden dieselbe Art der Konturierung bei den Rimben unserer ottonischen Kölner Hs.

des Initials ist mit gerollten Ranken, an die sich breitlappige umgebogene Blätter anschließen, oder durch kalligraphische dünne weiße Ranken belebt. Manchmal sind auch auf den Initialrahmen weiße Punkte aufgetragen.

Bei dem zweiten Typ, der im wesentlichen nach demselben Prinzip gebildet wird, ist der Hauptunterschied der, daß entweder als Teil des Buchstabenkörpers oder der Füllung das Motiv eines geflügelten Drachen genommen wird. Typisch für diese Art der Initialbildung ist auch der reichere Gesamtcharakter der Füllung. Einmal (Fol. 23a) kommt sogar eine Drolerie vor, ein bärtiger Männerkopf, der mit einer spitzen Mütze bedeckt ist.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit Typ zwei, allerdings nur in den großen Zügen, zeigt ein Initial¹⁰¹⁾ einer englischen Gratianhs. von 1314 in Paris. Der Unterschied unserem Typ gegenüber liegt hauptsächlich darin, daß einerseits bei uns die Blattwerkfüllung abstrakter stilisiert ist als in der Pariser Hs., wo schon das Dornblatt sich findet, andererseits aber bei uns der Drache sowohl der Form als auch der Bewegung nach naturalistischer gebildet ist wie dort. In der Pariser Hs. ist der Hals des Drachen spiralförmig umgebogen, der ganze Körper überhaupt stärker bewegt¹⁰²⁾. In unserer Hs. (Fol. 13a) heißt der nicht so unnatürlich gewundene Drache in den Buchstabenkörper, den er auf diese Weise bilden hilft. Ein besonderer Unterschied zwischen beiden Initialen ist auch die bei unserem, bei gleicher Fülle, stärker wirkende Übersichtlichkeit.

Eine Einzelheit, die in unseren beiden Typen gemeinsam ist, die breitlappigen, eigentümlich gebogenen Rankenblätter, finden wir in einer französischen Aristoteleshs. vom Ende des 13. Jahrhunderts¹⁰³⁾.

Die medaillonförmige gerahmten Miniaturen (Größe d. h. durchschnittlicher Durchmesser 57 mm) geben die Bildnisse der Westgotenkönige wieder. Auf Fol. 13—18 sind es folgende:

1. Athanarigo. 2. Marigo. 3. Athaulpho. 4. Bualia. 5. Sigerigo.
6. Theuderedo. 7. Thurismundo. 8. Eurigo. 9. Theodorigo. (Abb. 13).
10. Marigo. 11. Gifaleygo. 12. Theudio. 13. Theodisco. 14. Agila.
15. Athanagillo. 16. Leonegillo. 17. Vinba. 18. Recaredo. 19. Vinba II.

¹⁰¹⁾ Bithum a. a. O., Tafel XVIII.

¹⁰²⁾ Vielleicht äußert sich in dieser abstrakten Bewegung das nordisch-germanische Empfinden.

¹⁰³⁾ Wichhoff & Dvorak a. a. O., Bd. IV, 1, Tafel XXII, 4; auch die Schrift dieser Hs. zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit unserer, obwohl uns letztere weiter entwickelt erscheint.

20. Gundemaio. 21. Birerigo. 22. Sisebumo. 23. Haredo. 24. Sun-
tilla. 25. Recaredo (II). 26. Hymiro. 27. Sisnando. 28. Tutgas.
29. Cintilla. 30. Cindasiundo. 31. Becejiundo. 32. Cruigio. 33. Hamba.
34. Egica. 35. Vitiza. 36. Rodrigo.

Darauf folgen noch 23 ähnliche Königsdarstellungen, die nicht näher bezeichnet sind, und zwar davon 13 auf Fol. 18a—20a, durchschnittlicher Durchmesser 53 mm, und auf den folgenden Seiten je eine: Fol. 22a, Fol. 40a, Fol. 51a, Fol. 67a, Fol. 91, Fol. 97, Fol. 97a, Fol. 101a, Fol. 102, Fol. 103a.

Diese Medaillonbilder sind alle nach einem Schema behandelt. Der Rahmen der ersten 36 Medaillons besteht aus drei konzentrischen Kreisen, bei denen abwechselnd der äußere und der innere blau und gelb sind, während der mittlere ausgespart bleibt. Diese runden Rahmen sind einem mit der Feder gezeichneten blauen oder roten Quadrat einbeschrieben. Die Zwickel sind mit kalligraphisch behandeltem blauem oder rotem Schnörkelmuster ausgefüllt. Innerhalb dieser Rahmen sind nun die einzelnen Könige dargestellt. Sie sitzen auf einem truhens- oder thronähnlichen Sitze, der manchmal mit einer Decke, einem Kissen, manchmal mit beiden bedeckt ist. Sie sind bekleidet mit einem Untergewand und einem goldgefäumten Mantel, der am Halse durch eine goldene Spange zusammengehalten wird. Außerdem kommt noch ein vollkommen geschlossenes Obergewand vor, mit weiten Ärmeln. Auf dem Haupte tragen sie eine Krone, an den Füßen goldene Schnabelschuhe. In den Händen halten sie abwechselnd Szepter, Reichsapfel und Schwert, und zwar entweder eins davon oder auch zwei. Dieses Schema wird nun durch die in jedem Medaillon verschiedene Farbenverteilung belebt. Die Farben wechseln sowohl im Hintergrund der Medaillons als auch an den Gewändern der Könige. Die nicht mit Namen bezeichneten 23 Medaillons unterscheiden sich nur wenig von den anderen. Bei ihnen fällt nämlich das das Medaillon umschreibende kalligraphische Quadrat weg, und außerdem ist die Farbenverteilung bei den konzentrischen Rahmen etwas anders.

Die rechteckig umrahmten Miniaturen stellen dar¹⁰⁴):

1. Fol. 5. Das vierte Konzil von Toledo. (Größe 143:60 mm.)

Links stehen in drei Reihen übereinander eine große Zahl von Bischöfen. Sie tragen alle Alba, Dalmatica, Casula, und Mitra. Der zweite von rechts hält ein Buch in den Händen. Rechts von den Bischöfen kniet ein König in rosaem Untergewand und violetter

¹⁰⁴) Die Rahmen sind auf dieselbe Art behandelt wie die Initialrahmen.

Mantel und hebt die Hände bittend empor. Rechts hinter ihm stehen verschiedene Bürger und schauen auf den König herab. Der Hintergrund ist blau, mit Violett und Weiß kasettiert.

2. Fol. 20a. (Abb. 14). (Größe 68:65 mm).

Inmitten einer gotischen Architektur (Doppelbogen in je 2 Gruppen zu je zweien) sitzt links ein König und rechts von ihm drei Bischöfe. Alle vier halten ein rotes Buch in der Hand, die beiden linken in der rechten, die beiden rechten in der linken Hand. Das Bildganze wird durch die Architektur in zwei Teile geteilt. Sie wird folgendermaßen gebildet: Auf drei goldenen Säulen mit Akanthuskapitell erheben sich zwei Spitzbögen, in die je zwei Nischen eingeseht sind. In den Bogenzwickeln setzen die Richtung der Säulen nach oben drei fialenähnliche kleine Türmchen fort.

Der links sitzende König trägt ein rosae Untergewand und violetten goldgesäumten Mantel, auf dem Haupte eine Krone. Der rechts von ihm sitzende Erzbischof trägt violette Dalmatika, unter der der Saum der weißen Alba hervorkommt, rosae Casula, Mitra und Pallium. Er spricht mit dem Könige. Innerhalb des zweiten Bogens sitzen zwei Bischöfe, ähnlich gekleidet, im Gespräch miteinander, nur fehlt ihnen das Pallium. Bei ihnen wechseln in der Kleidung die Farben Rosa und ein etwas dunkleres Violett von links nach rechts ebenso wie im ersten Bogen. Alle vier Personen tragen die schon erwähnten spitzen goldenen Schuhe. Der Hintergrund ist im linken Bogen blau mit schwarzem, weiß ornamentiertem Kautenmuster, im rechten rosa, sonst ebenso. Der Zwickel zwischen Bogen und Bildrand sind im Gegenfinne gefärbt, links rosa und rechts blau, durch weiße Punkte belebt.

3. Fol. 23a. (Größe 69:73 mm).

Dasselbe Motiv wie in Fol. 20a, nur erscheint im rechten Bogen zwischen den beiden Bischöfen noch der Kopf eines dritten. Außerdem ist diesmal der König der sprechende Teil, während der Erzbischof und auch die drei anderen Bischöfe zuhören. Auch die Farbverteilung ist etwas anders. Bei den Figuren kommt noch (das in 20a im Hintergrund verwandte) Blau vor.

4. Fol. 41. (Größe 69:70 mm).

Inmitten der beschriebenen Architektur sitzt auf einem Throne im linken Bogen ein König, im rechten ein Bischof. Der König trägt eine Krone, blaues Untergewand und rosae Obergewand und hält in der linken Hand ein Szepter. Der Bischof trägt rosae Dalmatika, schwarzviolette Casula, Alba, Mitra und hat einen Krumm-

stab in der linken Hand. Der Hintergrund ist im linken Bogen grauviolett, im rechten rosa, beide mit dem erwähnten Rautenmuster. Die Architektur ist etwas bereichert, da über dem Spitzbogen je ein giebelähnlicher Aufbau angebracht ist, der wie der Hintergrund innerhalb des betreffenden Bogens gefärbt ist. Außerdem sind die Nasen der Spitzbogen im Gegenfinne wie die entsprechenden Hintergründe gefärbt, also links rosa, rechts blauviolett.

5. Fol. 68. (Größe 66 : 66 mm).

Innerhalb der gotischen Architektur sitzt im linken, schmälere Bogen ein König, der in der rechten Hand einen Reichsapfel hält, und mit der Linken die mittlere Säule anfakt. Er trägt ein karminrotes Untergewand und blauen Mantel mit Goldsaum. Auf dem Haupte hat er eine Krone. Links hinter ihm steht ein Krieger mit Kettenhaube und flachem Helm in zinnoberrotem Gewande. Im rechten Bogen sitzen acht Personen in drei Reihen hintereinander derart, daß in der ersten Reihe drei Personen, in der zweiten zwei und in der dritten wieder drei angeordnet sind. Die Farben ihrer Gewänder variieren in denselben Tönen wie im linken Bogen. Stark betont ist hier das Zinnoberrot. Die drei vorderen Personen haben dieselbe typische Handhaltung. Abwechselnd hält immer die eine Hand den Mantel zusammen und die andere ist emporgehoben. Der linke Bogen ist im Hintergrund karminrot, der rechte blauviolett, beide mit Rautenmuster.

6. Fol. 91. (Größe 67 : 33 mm).

In einem rechteckigen schwarzen Rahmen sitzen auf je einem Throne links ein König, rechts ein Bischof. Beide tragen die Insignien ihrer Würde: Der König Krone, Szepter und Reichsapfel, der Bischof Krummstab und Mitra. Die einzelnen Gewandstücke des Bischofs sind nicht genau zu erkennen. Man sieht nur ein mantelähnliches blaues Obergewand, unter dem die Alba zum Vorschein kommt. Der König trägt ein blaues Untergewand und rosaen Mantel mit Goldsaum. Die Hälfte des Rechtecks, in der der König sitzt, ist blau, die andere rosa im Hintergrund.

7. Fol. 102. (Größe 66 : 63 mm).

Innerhalb eines quadratischen Rahmens, der nach Art der Initialrahmen gebildet ist, sitzt links ein König in zinnoberrotem Untergewand und rosaem Mantel mit Goldsaum. Er trägt eine Krone und hält in der linken Hand ein Szepter; mit der erhobenen Rechten wendet er sich an den rechts sitzenden Bischof hin der ein rotbraunes Buch mit goldenen Schließen in den Händen hält. Der

Bischof trägt eine Mitra und ist bekleidet mit rosaem Untergewand und blauviolettem Mantel. Beide sitzen auf einem mit grünem Tuch überschlagenem Sitze. Der Hintergrund der Darstellung ist kobaltblau.

8. Fol. 103a. (Abb. 15.) (Größe 65 : 64 mm).

Die Anordnung ist dieselbe wie in Fol. 102, nur hält der König in der linken Hand einen Reichsapfel und der Bischof sein Buch in der Linken, und seine Rechte ist zum Könige hin erhoben. Dies violette Übergewand des Bischofs ist geschlossen, das Untergewand ist rosa. Der König trägt grünes Untergewand und rosaen Mantel. Der Sitz ist mit einem gelben Tuche bedeckt. Der Hintergrund ist wieder blau.

Die Farben, die in der Hs. vorkommen, sind: Hellblau, Dunkelblau, Blaugrau, Hellgrau, Dunkelgrau, Hellgrün, Olivgrün, Chromgelb, Blauviolett, Violett, Orange, Karmin, Zinnober, Rosa, Hellbraun, Gold, Schwarz und Weiß. Das Inkarnat hat meist die Farbe des Pergamentes. Charakteristisch für unsere Hs. ist der äußerst entwickelte Farbensgeschmack der mit Vorliebe Nuancen derselben Töne nebeneinandersetzt. Modelliert wird durch zeichnerische schwarze Striche und durch malerisches Auftragen von dunkleren und helleren Tönen der Lokalfarbe. Manchmal wird auch durch Weiß gehöhlt.

Es lassen sich hier schon drei verschiedene Hände unterscheiden, die teils mehr malerisch, teils mehr zeichnerisch arbeiten. Bei näherer Betrachtung vertieft sich dieser Eindruck noch mehr; wahrscheinlich handelt es sich also um die Zusammenarbeit einer Werkstatt. Da es aber nicht möglich ist, die einzelnen Hände genau zu trennen, denn oft sind an einer Darstellung mehrere Hände beschäftigt, müssen wir uns darauf beschränken, im Folgenden in der Hauptsache das Typische der Schule hervorzuheben. Die Köpfe sind durchschnittlich ziemlich breit mit kurzen, breiten Nasen, tiefliegenden Augen bei denen die Pupillen immer nach der Seite gerichtet sind und geschwungenen Augenbrauen. Der Mund ist ziemlich breit, mit schmalen Lippen, die durch leichten Auftrag von Rot, das sich auch manchmal auf den Wangen findet, gehöhlt werden. Charakteristisch sind die doppelten Falten an den Mundwinkeln. Die Hälse sind mager. Die Hände sind meist gut gebildet mit langen, schmalen Fingern und schmalen Gelenken. Die Haare sind gelockt und fallen in kürzeren oder längeren Wellen, die sich am Ende etwas einrollen, auf die Schultern. In der Gesichtshaltung wird durchgehend das $\frac{3}{4}$ -Profil angewandt. All diese Einzelheiten erinnern an die Menschentypen der franzö-

fischen Hf. um die Jahrhundertwende, ohne daß sich Belege für irgendwelche direkten Einflüsse fänden.

In der Beinstellung klingt noch mehr oder weniger stark das romanische Sigmotiv mit auseinandergedrückten Knien nach. Ebenso taucht noch selten da und dort das Lächeln des 13. Jahrhunderts auf. In der Faltengebung sind hauptsächlich zwei Motive zu unterscheiden, beide aus dem Sigmotiv hervorgehend. Bei den Königen liegt der Hauptakzent auf der Behandlung der Mantelfalten zwischen den Knien. Es werden dort Hänge- und Dreiecksfalten nach verschiedenen Richtungen hin variiert. Bei den Bischöfen wird die Faltengebung der Casula besonders betont. Dadurch daß diese zwischen beiden Armen durchgezogen ist, fällt vorne ein bogenförmiger Zipfel herunter. Der Miniator hat es nun verstanden, das durch das Schwergewicht bedingte Schüsselfaltenmotiv mit dem durch die Armhaltung verursachten radialen Falten zu einem organischen Ganzen zu vereinen, das den Eindruck großer Plastizität hervorruft.

Typisch für unsere Hf. ist der bei Betrachtung der Initialen bereits festgestellte Sinn für Organisches und Symmetrie. Nicht nur die für den Aufbau des Körpers wichtigen Punkte sind bezeichnet, sondern auch die Körperformen selbst kommen da und dort zum Vorschein. Auf diese Art wird alles vermieden, was die Übersichtlichkeit stören könnte. Weiterhin charakteristisch ist die in unserer Hf. sich äußernde Vorliebe für glatte Gewandsäume, die ganz im Gegensatz zu dem damals in Frankreich beliebten von England übernommenen Wellensaummotiv steht. Nur ganz selten wird dieser Mode einmal eine Konzession gemacht, dann aber ist die Anordnung doch wieder so symmetrisch, daß sie einen ganz anderen Eindruck hervorruft. Es sind die herunterhängenden Säume der Tücher, mit denen die Sitze bedeckt sind. Als Beispiel wählen wir Fol. 113a. Erstens sind dort die Einschlüge des Tuches ganz symmetrisch verteilt, dann sind aber auch die Vertikalfalten so angeordnet, daß immer auf ein auf der Basis stehendes Faltendreieck ein auf der Spitze stehendes folgt.

Eine ähnliche Art der Rahmenarchitektur finden wir in einem Breviar der Pariser Honorésschule¹⁰⁵⁾. Allerdings erstreckt sich diese Ähnlichkeit nur auf die Gesamtanordnung, nicht auf Einzelheiten.

In der Figurenkomposition der rechteckigen Miniaturen wiederholt sich meist dasselbe Motiv. Der Unterkörper ist frontal gerichtet, der Oberkörper mehr oder weniger stark gedreht, die Köpfe im

¹⁰⁵⁾ B i z t h u m a. a. O., Tafel IX.

$\frac{3}{4}$ -Profil. Die Gesamtheit der Figuren ist immer in eine Ebene hineinkomponiert. Auch bei der Darstellung einer Massenszene, wie beim Konzil von Toledo, sind die drei Gruppen genau auf drei Ebenen gebracht. Lediglich durch die oft sehr malerische Gewandbehandlung wird eine gewisse körperliche Illusion erzielt, die aber durch die rein ornamentale Hintergrundbehandlung wieder z. T. aufgehoben wird.

Ein gewisser Unterschied zeigt sich auch hier in der Behandlung der Medaillons den rechteckigen Miniaturen gegenüber. In den Medaillons herrscht im allgemeinen die frontale Gebundenheit viel stärker, sodaß auch die Köpfe in Enface gegeben werden. Dem entspricht auch die hier mehr zeichnerische Behandlung, die auch mehr Wert auf den Umriß legt.

Es zeigt sich also, daß in unserer Hs. französische Motive nachklingen¹⁰⁶), ohne daß diese aber kopiert wären. Wir finden im Gegenteil eine ganz freie, selbständige Umarbeitung dieser Motive, sodaß sie zu einem neuen Ganzen werden. Charakteristisch, d. h. typisch spanisch, ist neben der großen Zahl der fein abgestimmten und nuancierten Farben die Symmetrie und Abgewogenheit der Komposition, die z. T. weit über das hinausgeht, was wir in französischen Hs. dieser Zeit finden¹⁰⁷).

Zusammenfassend möchten wir die Hs. als kastilische Werkstattarbeit bezeichnen, die in dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts in der Gegend von Toledo entstanden ist.

VII.

Holländisches Brevier aus Laubacher Besitz.

Die Hs. ist in einen alten braunen Lederband gebunden. Sie besteht aus 163 Blättern nicht besonders guten Pergamentes, die auf die Größe 153 : 107 mm beschnitten und in Quaternionen (ohne Reclamanten) gebunden sind. Auf jeder Seite sind 19 Schriftreihen so angeordnet, daß ringsum ein breiter Rand bleibt. Auf der Vorderseite des ersten Blattes, dessen Rückseite unbeschrieben ist, befindet sich folgender Eintrag: „Ex liberali munificentia praenobilis pij ac eruditi Adolescentis Thomas Petri a Steenberghen ex Nyenbeck ipso Pacchanatorum festo datus Adolpho Bernardo Essero.“

¹⁰⁶) Im Gegensatz zu aragonischen Hs. dieser Zeit, die schon unter dem Einfluß der sienesischen Schule stehen.

¹⁰⁷) Die Zierlichkeit mancher Ornamente scheint uns noch ein Nachklingen eines gewissen maurischen Stilgefühls zu sein.

Darunter durch einen Strich getrennt: „Ex liberali donatione pl'm rdi ac clariss Dr. Apollinaris Rick Eccl. Coll: B. V. M. Res et Can: Cap: et Parochii me possidet Bibliotheca Arnsburg 1785.“

Die Hs. beginnt auf Fol. 15 mit den Worten: „Hier beghint die lange vrouwe tide. Here du salte op doen mine lippen ende myn mont sal voert kundige dyn loff“, und endigt auf Fol. 163: „Here ghif hem die ewighe ruste ende dat ewighe licht moet he luchten. Sie moten rusten in vreden. Amen.“

Dem eigentlichen Text geht auf Fol. 2–15 ein Kalender voraus, das dem Kalender der Utrechter Diözese fast genau entspricht.

Die Schrift zeigt sehr große Verwandtschaft mit der zweier Hs., die Winkler¹⁰⁸⁾ veröffentlicht hat. Es sind das die Hs. Wien Cod. 2771/72¹⁰⁹⁾, die um 1431 entstanden ist, und Lüttich U. B. Gebetbuch No. 34. Wir finden dort dieselbe breite kräftige, gotische Minuskel wie in unserer Hs. Während bei der Hs. 2771/72 einige Verschiedenheiten in die Augen fallen, wie die stärkere Rundung und größere Kontrastierung der Buchstaben, ist die Ähnlichkeit mit der Schrift des Lütticher Gebetbuches um so frappanter. Wir treffen dort z. B. dieselbe Tendenz, das Niveau der großen und kleinen Buchstaben aneinander anzugleichen, dieselbe Form der großen Buchstaben (z. B. H und O), dieselben am unteren Ende wenig umgebogenen Stege der kleinen Buchstaben und andere Übereinstimmungen mehr, sodaß wir unbedenklich beide Hs. als Produkte einer Epoche ansehen können¹¹⁰⁾. Dieses Lütticher Gebetbuch bringt Winkler in Verbindung mit dem Lütticher Gebetbuch No. 13, das er auf die Zeit zwischen 1437 und 1456 datiert¹¹¹⁾.

Die Hs. ist geschmückt:

1. Durch große rote, blaue und goldene Buchstaben im Text und Kalender, die ohne jede Verzierung sind.
2. Durch einfache Zeilenenden¹¹²⁾.
3. Durch Randverzierungen.
4. Durch Initialen.
5. Durch eine Miniatur am Anfang des Textes auf Fol. 15.

¹⁰⁸⁾ Winkler, Fr., Studien zur Geschichte der niederländischen Min. Malerei im 15. und 16. Jahrh., in Jahrb. d. K. S. d. K. S. Bd. 32. 1915.

¹⁰⁹⁾ Winkler a. a. D., Tafel 21.

¹¹⁰⁾ Allerdings ist die Schrift des Lütticher Gebetbuches wesentlich sorgfältiger, insolgedessen auch schnörkelhafter wie unsere.

¹¹¹⁾ Winkler a. a. D., S. 332.

¹¹²⁾ Sie setzen sich aus je einem blauen und roten Striche zusammen, zwischen denen in der Mitte ein goldener Punkt sitzt.

Bei den Randverzierungen sind zwei Typen zu unterscheiden, ein reicherer (A) und ein einfacherer, aus diesem reduzierter (B). A kommt nur einmal vor auf Fol. 15, B wird bei allen übrigen Initialen angewandt.

A setzt sich zusammen aus kalligraphisch mit der Feder gezeichneten Ranken, die durch kleine kurze Federstriche, die auf beiden Seiten des Stengels sitzen, verziert sind. An den Enden der Ranken sitzen plastisch behandelte, gelappte blaue, rosae oder goldene Rankenblätter, die höchstens einmal eingerollt sind. Mehrmals springt die Farbe auf demselben Rankenblatte um, entweder von Blau auf Rosa oder von Grün auf Rosa. Zwischen den Ranken sitzen als Füllung:

1. Goldene Punkte; entweder einzeln oder mehrere nebeneinander.
2. Naturalistisch gegebene Früchte (eine Erdbeere, ein Kürbis (?) usw.).
3. Ornamental stilisierte blaue und rosae Blüten, die in der Mitte gleichfalls einen goldenen Punkt tragen.

Diese Randverzierung rahmt den Text an den drei Außenseiten ein. Das Mittelstück des Rahmens wird noch besonders dadurch betont, daß hier auf der Innenseite (neben dem Text) von unten nach oben ein schmaler Rahmenstreif läuft. Er zerfällt in drei Teile, oben rötlich, unten blau und in der Mitte golden. Die roten und blauen Teile sind durch dünne weiße Zickzackmuster belebt.

Der Typ B ist eine Reduktion aus A. Bei ihm ist charakteristisch die Vernachlässigung der oberen und der unteren Randleiste, die oft nur durch Goldpunkte belebt sind. Der mittlere Außenrand wird durch kleine grüne Blätter und Goldblätter, die sich aus der Zusammensetzung mehrerer (der erwähnten) Goldpunkte ergeben, geschmückt. Manchmal läuft auch noch der erwähnte Rahmenstreifen nebenher, bei dem die Farbenverteilung aber hier verschieden ist von der bei A. Dieser Streifen zerfällt in zwei Teile, einen durchgehenden goldenen auf der Innenseite und daran nach außen anschließend einen zweiten Streifen, der zur Hälfte blau, zur Hälfte rosa gefärbt ist, und die erwähnten Zickzackmuster trägt¹¹⁹⁾.

Der Randschmuck unserer Hs. ist typisch holländisch. Er stellt

¹¹⁹⁾ In gewissem Sinne charakteristisch sind die zackig auslaufenden Enden des Rahmenstreifens, in denen wohl noch etwas die Tendenz des französischen Dornblattmusters nachklingt. Ebenso scheint uns das in den Goldblättern der Fall zu sein, die weiter nichts sind als abgerundete Dornblätter ohne Dornen.

eine Vermischung der von Bogelsang¹¹⁴⁾ aufgestellten Typen A und B des holländischen Randschmuckes des 15. Jahrhunderts dar. Fast allen holländischen Systemen ist die Füllung mit goldenen Punkten gemeinsam. Mit Typus A überein stimmt die bei uns noch leise nachklingende Tendenz des Dornblattwerkes, die dort noch herrscht. Andererseits kommt unser Typ A Bogelsangs Typ B schon sehr nahe, für den als Grundmotiv charakteristisch ist „die Verbindung des schon gleichzeitig mit Typus A zu beobachtenden Distel-Akantusblattes mit einem als Wellenlinie oder Spiralaranke gebogenen Stengel“. An Bogelsangs A dagegen erinnert wieder mehr die dünne Stengellinie, die bei dem ausgebildeten Bogelsang'schen B bereits verschwunden ist.

Im Ganzen aber entspricht der Grundcharakter unseres Randschmuckes doch am meisten dem B von Bogelsang, denn wir finden hier das Charakteristikum Bogelsangs für B: „Nicht auf die Nachahmung in der Natur vorkommender Formen wird hier abgezielt, sondern es sollen phantastische Formen sich den Gesetzen der Symmetrie und Eurhythmie fügen“. Dem widerspricht nicht das Vorkommen naturalistischer Einzelheiten (Früchte), da sie sich hier vollkommen unterordnen und verschwinden.

Der Typ A hat nach Bogelsang bereits um die Jahrhundertmitte seinen Höhepunkt weit überschritten und seine Ausführung verroht allmählich. Der Typ B kommt fertig entwickelt erst um 1450 vor, in einzelnen Teilen schon früher. Da unsere Hf. zwischen A und B steht, darf man wohl ihre ungefähre Entstehungszeit in das 2. Drittel des 15. Jahrhunderts setzen.

Mit dem bereits in der Schrift verglichenen Lütticher Gebetbuch No. 34 besteht auch eine Ähnlichkeit in der Schmuckbehandlung. Der Randschmuck ist allerdings dort viel reichhaltiger. Dem entspricht 1a auch die dort festgestellte sorgfältigere Schrift.

Sehr ähnlich, wenn auch sorgfältiger und reicher, ist auch der Rahmen des bei Winkler S. 329 abgebildeten Bildinitials. Wir finden dort dasselbe schmale an den Ecken gezackte Goldpolster wie bei uns auf Fol. 15. Die Ähnlichkeit geht bis in die Einzelheiten. So ist z. B. das H dort fast genau so gestaltet, sodaß am oberen Rande des Initials das Goldpolster den schmalen Vertikalstreifen des H fast vollkommen umschließt. Die Füllung des Buchstabenkörpers ist aber natürlich, dem ganzen Charakter der Lütticher Hf. angemessen, viel reicher wie in unserer.

¹¹⁴⁾ Bogelsang, W., *Holländ. Miniaturen*, 1889, S. 20 ff.

Die Initialen sind Goldbuchstaben. Entweder ist das Polster rosa oder die Füllung. Während das Polster nur durch einfache weiße Rahmenlinien umzogen wird, sitzt in der Füllung meist eine weiße, mehr kalligraphisch als naturalistisch behandelte Staupe.

Die Miniatur auf Fol. 15 (Größe 45 : 60 mm) (Abb. 16) stellt (in einem H) die hl. Jungfrau dar, mit blauem Mantel, eine Krone auf dem Haupte, und das nackte Kind auf dem rechten Arme, das mit dem goldenen Apfel spielt. Das Polster des Buchstabens ist golden und gezackt ähnlich wie bei den Initialen des Dornblattornamentstiles. Der Buchstabenkörper ist blau, mit einfachem weißem kalligraphischem Muster. Der Hintergrund in der Füllung ist rotbraun. Am unteren Ende der Füllung hebt sich deutlich ein schmaler sichel-förmiger Goldstreifen ab (vielleicht Maria auf der Mondichel?). Die Zeichnung ist durch braunschwarze Linien gegeben, stärker betont die Gewandfarben, die Fleischteile nur leicht umrissen.

Der Typus der Madonna scheint uns am stärksten an den J. van Eycks und den Rogiers v. d. Weyden zu erinnern. Dazu würden auch die langen noch nicht geknickten Vertikalfalten des Mantels stimmen. Die Madonna hat noch nicht den Strahlennimbus der späteren niederländischen Kunst. Der Typ des Kindes scheint uns auf den Rogiers hinzuweisen¹¹⁵⁾. Dagegen erinnert die Tatsache, daß das Haar der Maria nicht hinter die Ohren zurückgestrichen ist, sodaß diese unsichtbar bleiben, etwas mehr an Hubert v. Eyck¹¹⁶⁾. An die Madonna Rogiers „mit der Lilie“ erinnert dagegen die Fassung der Komposition als Halbfigurenbild. Die Gesichtszüge unserer Madonna sind anscheinend später retouchiert worden, sodaß man sie kaum zu einer Stilkritik heranziehen kann.

Wir sehen also, daß auch die Ergebnisse der stilistischen Behandlung¹¹⁷⁾ mit dem Resultat übereinstimmen, das wir bei Behandlung der Schrift und des Rahmenschmuckes fanden. Infolgedessen können wir die Zeit zwischen zirka 1440 und 1460 als Entstehungszeit dieses handwerksmäßig mittelmäßigen Breviers ansehen, das wahrscheinlich in einem Orte der Diözese Utrecht hergestellt worden ist.

¹¹⁵⁾ s. „Madonna mit der Lilie“ in E. Hässe, Roger van Brügge, 1904, Tafel VIII.

¹¹⁶⁾ s. Maria des Genter Altars.

¹¹⁷⁾ Soweit sie in diesem Falle, wo sie sich auf eine einzige Miniatur, die dazu nicht sehr gut erhalten ist, beschränken mußte, in Frage kommen kann.

VIII.

Hs. 683.

Sancti Gregorii Moraliu libri XIX. ultimi.

Die Hs. ist in einen alten braunen Lederband mit einfacher Stempelpressung gebunden, der vielleicht noch der Originalband ist. Auf der Vorderseite ist sechsmal das Wort „maria“ eingepreßt, was vielleicht auf die Entstehung der Hs., jedenfalls aber wohl des Einbandes, in einer Klosterwerkstatt hinweist. Die Hs. besteht aus 306 Blättern starken Pergamentes, die auf die Größe von 375 : 285 mm beschnitten und in Quinquionen, die mit Reclamanten versehen sind, gebunden sind. Die Schrift ist auf jeder Seite in 42 Zeilen eingeteilt. Ringsum ist ein breiter Rand freigelassen, der da und dort mit Randschmuck versehen ist. Fol. 1 ist unbeschrieben als Schutzblatt, die Rückseite von Fol. 306 gleichfalls.

Der Codex beginnt auf Fol. 2 mit den Worten: „*Quociens in sancti uiri hystoria per nouum uolumen enodare misterium typice exposicionis aggredimur*“ usw. und endet auf Fol. 306: „*rediens postpositis uerborum foliis postpositis sentenciam ramis dum ipsam subtiliter radicem mee*“.

Die Schrift ist eine italienisierende Minuskel, wie wir sie in Oberdeutschland und Österreich im 15. Jahrhundert oft finden.

Die Hs. ist künstlerisch geschmückt:

1. Durch eine Miniatur innerhalb eines O auf Fol. 2. (Abb. 17).
2. Durch Zierinitialen auf Fol. 13, 36, 51 a, 70 a, 80, 94 a, 109, 122 a, 134, 186 a, 204, 223 a, 247 a, 262 a, 283, 295 a.

Die Miniatur (Größe 75 : 77 mm) stellt vier Figuren dar, die in Kreuzesform angeordnet sind, mit zwei nebeneinanderstehenden Wappen. Es sind drei Engel mit langen, blonden Haaren, mit braunen Gewändern bekleidet, und ein Wappenkind, in rotem gegürteten Gewand. Die oberste Figur hält eine Mitra, von den beiden darunter jede ein Wappenschild, und die unterste Figur (Wappenkind) stützt beide Schilde zusammen. Die beiden mittleren Figuren tragen zwei über die Schultern laufende an der Brust sich kreuzende weiße Bänder, auf denen übereinander rote Kreuze angebracht sind. Der Kopf des zu oberst angeordneten Engels ist von Flügeln umgeben, die sich aus drei konzentrischen Ringen zusammensetzen, die von innen nach außen blau, grün und gelb gefärbt sind.

Bei den mittleren Figuren sind nur auf der Innenseite der Köpfe Reste des Flügels, bei der untersten Figur fehlt er ganz. Der Raum zwischen den Engeln und dem Innenrande des Initials wird ausgefüllt durch gebogene dünne Goldranken mit weißen rosettenähnlich angeordneten Blüten. Der Hintergrund innerhalb der Wappenschilde wird durch eine grüne Steinmauer gefüllt.

Der linke Wappenschild ist in zwei Teile geteilt durch eine von links unten nach rechts oben quer durchlaufende fünfzackige Zickzacklinie. Der untere Teil des so geteilten Schildes trägt in rotem Feld eine weiße Rosette, der obere ist weiß und trägt eine rote Rosette. Das ist das Wappen des Eichstätter Bischofs Johann III. von Eych (1445—64)^{117a)}. Der rechte Wappenschild zeigt drei goldene Leoparden übereinander in rotem Feld. Das ist das Wappen von England, das von dem deutschen Domkapitel von Eichstätt übernommen worden war, weil der Gründer des Bistums, der Hl. Willibald, der Legende nach ein englischer Prinz war¹¹⁸⁾. Dasselbe Wappen führte auch das Frauenkloster St. Walburga in Eichstätt¹¹⁹⁾.

Diese Wappen deuten darauf hin, daß wir es hier mit einer der Abschriften der Moralschriften Gregors VII. zu tun haben, die im Auftrage des Eichstätter Bischofs Johann III. mehrfach angefertigt wurden¹²⁰⁾.

Stilistisch ist über die Miniatur nicht viel zu sagen. Die Technik ist handwerksmäßig, und man merkt, daß der Miniator wenig Übung in der Figurendarstellung hatte. Charakteristisch sind die roten Backen und die stark durch Nebeneinandersetzung von Schwarz und Weiß betonten Augen. Die Faltengebung ist sehr primitiv. Die einfache, gerade durchgezogene Vertikale dominiert. Bei der untersten, knieenden Wappenfigur zeigt sich ein gewisses Bestreben, sich dem Organischen zu nähern, in den etwas gerundeten und gebogenen Faltenzügen des unteren Gewandteiles.

Charakteristisch für unsere Handschrift ist der feine Farbengeschmack und die reiche Verwendung von Glanzgold. Beides tritt besonders deutlich zutage im Randschmuck. Er geht meistens nur an einer,

^{117a)} Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Professor Dr. F. Vonwerden, Eichstätt.

¹¹⁸⁾ Siebmachers Wappenbuch I, 5, 1, Tafel 23.

¹¹⁹⁾ Siebmachers Wappenbuch I, 5, 2, Tafel 26.

¹²⁰⁾ f. Sax, Zul., Die Bischöfe und Reichsfürsten von Eichstätt, Landshut 1884, S. 317.

höchstens an zwei Seiten des Randes entlang. Nur einmal auf dem Titelblatt (das auch die Miniatur trägt), umschließt er beinahe den gesamten Text. Die Verzierung des Titelblattes ist aber auch nach anderer Seite hin von besonderer Bedeutung. Sie unterscheidet sich sehr deutlich von den Verzierungen der folgenden Blätter durch die rahmenartige Zusammenfassung. Das Rankenwerk hebt sich nämlich von einem Goldgrund ab und wird dadurch rahmenartig zu einer geschlossenen Einheit verbunden. Mit dem Initial steht es nur dadurch in Verbindung, daß es vom unteren Ende des Buchstabenkörpers ausgeht. Gleichzeitig finden wir auch an dieser einzigen Stelle der Hs. in der Randverzierung Tiere (Vögel und Schmetterling) verwandt.

Besser zum Ausdruck kommt der typisch oberdeutsche Schmuckcharakter der Hs. in der Ornamentik der übrigen Zierseiten. Die Initialen stehen in rechteckigen einfach profilierten Rahmen, die eine Imitation von Holzrahmen darstellen. Der äußere Teil des Rahmens ist in einer Farbe gehalten. Bei dem inneren wechseln Licht und Schatten, sodaß immer an der linken und oberen Seite des Rahmens mit einem dunkleren Ton der Farbe des äußeren Rahmenteils der Schatten und rechts und unten mit einem helleren Ton das Licht angegeben wird. Meistens sind Grün, Blau und Rot die Grundfarben. Im Inneren des Rahmens steht dann auf Goldgrund das Initial. Dieser Goldgrund ist aber nur in den Zwickeln zwischen Buchstabenkörper und Rahmen in seiner Reinheit beibehalten und lediglich durch eine dem Rahmen ringsum parallel laufende mit Mattgold aufgetragene Wellenlinie belebt. Im Innern des Buchstabenkörpers wechseln verschiedene Muster. Das häufigste Motiv sind spiralenförmige dünne Goldranken auf verschiedenfarbigen Gründen. Manchmal wechseln sogar die Farben der Gründe innerhalb desselben Initials. Daneben tritt auch ein Raffettenmuster auf, das mit rosettenartigen Gebilden gefüllt ist, und ganz naturalistische Blumenranken. Der Buchstabenkörper selbst ist in Unimalerei durchgeführt. Er wird durch in hellerer Farbe aufgesetztes stark bewegtes Kollwerk belebt, bei dem die oft vorkommende spiralenförmige Umbiegung charakteristisch ist. Eine Ausnahme von diesem eben beschriebenen Typ machen allein die I. Bei ihnen fallen die Rahmen weg und sie gehen unmittelbar in das Rankenwerk über. Bei ihnen trägt aus diesem Grunde auch die Füllung des Buchstabenkörpers oft naturalistischeren Charakter wie sonst.

Die Randzier wird gebildet durch eine in rhythmischen Wellen von dem Initial ausgehende Ranke. Sie ist mit reichem, breitem und bewegtem Blattwerk besetzt, außerdem da und dort mit naturalistischen Blüten, wie sie erst nach der Mitte des Jahrhunderts in Oberdeutschland auftreten¹²¹⁾. Typisch ist die häufige spiralenförmige Einrollung, die an den Abzweigungen und etwas seltener auch bei der Hauptranke auftritt. Durch die Einrollung entstehende Binnenräume werden mit Gold ausgefüllt. Außerdem sind Goldpunkte, um die mit der Feder ein Kreis von zentrifugal ausstrahlenden geraden oder gebogenen Linien gelegt ist, überall zwischen den Ranken zerstreut.

Charakteristisch ist die Symmetrie der Rankendekoration, die immer so angelegt ist, daß sie mit einem imaginären rechteckigen Rahmen umzogen werden kann¹²²⁾. Ebenso charakteristisch ist die Art, wie zwischen Randschmuck und Initial eine Verbindung hergestellt wird. Die Rahmen sind als eine Fortsetzung des Buchstabenkörpers gedacht. Gleichzeitig wird auch dadurch die Illusion der Körperlichkeit des Rahmens, die schon durch die malerische Modellierung versucht wird, vertieft. Die Ranken scheinen nämlich von dem Buchstabenkörper aus unter dem Rahmen hindurch zu gehen, um dann ihre randfüllende Bestimmung aufzunehmen. Manchmal ranken sich auch Ausläufer des Randschmucks um den Rahmen schlingpflanzenähnlich herum. Allerdings ist dies letztere Motiv nur schwach entwickelt.

Die ganze Art des Schmucks ähnelt stark dem (in ganz Oberdeutschland um diese Zeit verbreiteten) Augsburger Dekorationsstil der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Er unterscheidet sich wesentlich von dem südwestdeutschen Stil dieser Zeit, der bedeutend knapper in seiner Anlage ist¹²³⁾.

Wenn wir das Ergebnis unserer Untersuchung zusammenfassen, so dürfen wir die Hs. wohl als das Produkt einer süddeutschen Klosterwerkstatt der Diözese Eichstätt bezeichnen, das zwischen 1445 und 1464 im Auftrage des Bischofs Johann III. von Eich angefertigt wurde. Abgesehen von der Miniatur zeigt der Randschmuck

¹²¹⁾ Raspe, Th., Nürnberger Miniaturmalerei, S. 31.

¹²²⁾ Auf Fol. 2 wird ja faktisch die Konsequenz aus diesem Prinzip gezogen und die Dekoration auf einen rechteckigen Goldrahmen aufgesetzt.

¹²³⁾ Bredt, E. W., Katalog der mittelalt. Miniaturen des German. National-Museums, S. 65.

eine im Ornament geübte und gewandte Hand, ebenso feinen Far-
bengeſchmack.

IX.

Flämiſches

Livre d'Heures aus Laubacher Beſitz.

Die Hf. iſt in einen braunen mit wenig Gold verzierten Leder-
band des beginnenden 19. Jahrhunderts gebunden. Sie beſteht aus
127 Blättern guten Pergamentes, die auf die Größe 85:120 mm
beſchnitten und in Quaternionen, die mit Reclamanten verſehen
ſind, gebunden ſind. Auf jeder Seite ſtehen 14 Schriftreihen in
einer Kolumne. Ringsum iſt ein breiter Rand (anſcheinend für
Randverzierungen, die aber nicht ausgeführt wurden) freige-
laſſen. Die einzelnen Schriftreihen ſind mit roten Linien liniert. Auf der
Vorderſeite des erſten Blattes, deſſen Rückſeite unbeſchrieben iſt,
ſteht folgender Eintrag: „Dieſes Altertum zum Neujahr in die
hochgr. laub. Bibliothek gewidmet von Joh. Bapt. Schue. Gießen 7.
Xbr. 1804“. Da dieſer Joh. Bapt. Schue¹²⁴⁾ ein ehemaliger
Mönch des zur Zeit der Schenkung ſchon ſäkulariſierten Kloſters
Arnsburg war, darf man wohl annehmen, daß die Handschrift aus
dem Beſitz dieſes Kloſters ſtammt.

Fol. 20 iſt unbeſchrieben¹²⁵⁾, deſgleichen Fol. 127 als Schluß-
blatt. Fol. 2—13 trägt das Kalendrar, das abwechſelnd mit roten,
blauen und goldenen Buchſtaben geſchrieben iſt. Der eigentliche
Text beginnt auf Fol. 14 mit den Worten (Joh. I, 1.): „In princi-
pio erat uerbum et uerbum erat apud deum et deus erat uerbum“. Er
endet auf Fol. 126a mit: „Omnipotens ſempiterna deus qui
corpus glorioſe uirginis et martiris tue katherine in monte
synay ab angelis deferris et ſepeliri iuſſiſti. concede quominus
eius obtentu nos ad arcem uirtutum prouehi quo uisionis tue clari-
tatem mereamur intueri. per dominum“.

Das Kalendrar trägt nicht das Kennzeichen einer beſtimmten
Diözefe. Es hat ſehr ſtarke Anklänge an das Utrechter Kalendrar,
bringt aber auch ſehr viele nordoſtfranzöſiſche Heilige. Es weiſt alſo,
was uns ſpäter auch die Illuminierung beſtätigen wird, nach
Flandern.

¹²⁴⁾ Dieſe Mitteilung verdanke ich Herrn Bibliotheksdirektor Prof. Dr.
Ebel, Gießen.

¹²⁵⁾ Anſcheinend war hier die Miniatur des Evangelisten Lucas vor-
geſehen.

Die Schrift ist die französisch-niederländische der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Große Verwandtschaft mit ihr zeigt der Cod. 1857 der Wiener Hofbibliothek¹²⁶⁾. Typisch für unsere Hs. ist unter anderem die oft auftretende verschiedenartige Ausbildung der zwei Stege des n, so daß der hintere bedeutend mehr gebrochen wird wie die beiden vorderen. Dasselbe finden wir in der Wiener Hs., wie wir dort auch dieselbe Art der Form der a und o, dieselben relativ schwachen Horizontalhaken an den f und s, dieselbe Annäherung an die Kursive durch fast durchgehende Verbindung mit Haarstrichen haben. Doch ist bei unserer Hs. der Schriftcharakter im allgemeinen nicht mehr so spätgotisch stark gezackt, sondern mehr abgerundet und erweicht, welsch letzteres z. B. in der größeren Individualität der einzelnen Buchstaben zum Ausdruck kommt. Eine noch größere Übereinstimmung in der Schrift besitzt unsere Hs. mit dem Gebetbuch der Sammlung I. Withehead¹²⁷⁾. Beide Hs. (die Wiener und diese) sind nach Winkler zwischen 1480 und 1500 entstanden. Weiter entwickelt als unsere Hs. scheint mir ein Gebetbuch der Madrider Nationalbibliothek, das nach 1508 entstanden ist¹²⁸⁾.

Die Handschrift ist künstlerisch geschmückt:

1. Durch Zierbuchstaben und Zeilenenden.
2. Durch 16 ganzseitige Miniaturen. (Blattgröße 80 : 120 mm).

Bei den Zierbuchstaben sind zwei Typen zu unterscheiden:

A) Kleinere:

Der Buchstabenkörper ist golden und steht auf rotem oder blauem Grund. Der noch freibleibende Raum wird durch einfache goldene Strich- und Punktmuster, seltener durch goldene Ranken ausgefüllt.

B) Größere:

Der Buchstabenkörper ist blau auf rotem Polster oder umgekehrt. Er wird ebenso wie der innerhalb der Buchstabenumrahmung freibleibende Raum durch goldene Rankenmuster belebt.

Die Zeilenenden sind blau oder rot und tragen goldene Muster. Entweder ist es das schon im 14. Jahrhundert dort angewandte Wellenlinien- oder Zickzackmuster, oder es sind plastisch behandelte bandartige Streifen, oder Spiralen, ebenso Ableitungen aus all diesen Mustern.

¹²⁶⁾ Abbild. bei Winkler a. a. D. S. 285.

¹²⁷⁾ Abbild. bei Winkler a. a. D. S. 253.

¹²⁸⁾ Abbild. bei Winkler, Der Brügger Meister des Dresdener Gebetbuches und seine Werke (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. Bd. 35, S. 239).

Eine ähnliche Art der Dekoration finden wir in der schon erwähnten Hs. 1857 der Wiener Hofbibliothek. Aber dort sind die Muster wesentlich weniger abstrakt und mehr organisch. Es klingt noch die Tendenz des naturalistischen Dornblattmusters und der Ranke nach. Dann sind auch in der Wiener Hs. (soweit man das auf den Abbildungen sehen kann) die Buchstabenkörper z. T. noch nicht so stark aufgelöst, wie in unserer Hs. In dem Breviar der Isabella von Spanien¹²⁹⁾ (vor 1497) im Brit. Mus. überwindet z. T. schon das Füllmuster den Buchstabenkörper, während in dem bereits erwähnten Gebetbuch in Madrid der Buchstabenkörper schon zum Teil durch das ursprüngliche Muster ersetzt wird und infolgedessen gezackt und geschwungen wird wie dieses. Noch weiter entwickelt ist dies im „Breviarium Bruckenthal“¹³⁰⁾, wo die Buchstabenkörper plastisch behandelt sind und in eine schon fast barocke Bewegung geraten.

Die Miniaturen stellen dar:

1. Fol. 14. Johannes auf Patmos. (Abb. 18).
(Größe 72:92 mm).

Der Evangelist, ein Jüngling mit einer Schriftrolle in der Hand, sitzt in braunem Gewande auf einer rings von Wasser umgebenen kleinen Insel. Rechts von ihm steigt ein steiler Fels empor. Links von ihm ist ein Adler. Den Hintergrund füllt eine Wasser- und Berglandschaft aus mit Schlöffern und Wäldern. Auf dem Wasser liegt ein Schiff.

2. Fol. 16a. Der Evangelist Matthäus. (Größe 72:92 mm).

Matthäus, ein härtiger Greis, sitzt in einem Raum, der sich nach dem Hintergrund zu öffnet. Er trägt einen dunkelblauen Mantel und rotes Untergewand. Die rechte Hand ist erhoben zu einem Engel, der in gelbbraunem Gewand und blauen Flügeln links vor ihm steht mit einem Buch in der Hand. Matthäus hält in der rechten Hand eine Schriftrolle. Zu seinen Füßen am Boden liegen drei Bücher. Den Raum schließt nach rechts eine goldbraune Wand ab, die auf vier Vertikalfeldern in je drei Kreisbogen Reliefdarstellungen trägt. Im Hintergrund sieht man eine hügelige Wiesen- und Heckenlandschaft, rechts auf einer Anhöhe ein Schloß.

3. Fol. 18a. Der Evangelist Markus. (Größe 44:45 mm).

Inmitten eines architektonisch reich gegliederten Raumes, der links und rechts im Hintergrund den Durchblick auf eine Wiesen-

¹²⁹⁾ Abbild. bei Winkler a. a. O. S. 233 ff.

¹³⁰⁾ Esaki, M., Das B. B., Hermannstadt 1912.

und Heckenlandschaft offen läßt, sitzt der Evangelist auf einem reichverzierten, goldbraunen Stuhl. Vor ihm steht ein brauner Lesepult, auf dem eine Schreibrolle und Bücher liegen. Rechts von ihm auf einer Truhe liegen gleichfalls Bücher. Der Evangelist trägt ein gelbes Untergewand, einen blauen Mantel und eine rote hermelinbesetzte Mütze. Links von ihm steht sein Löwe.

4. Fol. 22. Die Verkündigung. (Größe 72:90 mm).

Links kniet Maria in blauem Untergewand und blauem Mantel vor einem Betpult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Auf ihren Knien hat sie gleichfalls ein aufgeschlagenes Buch liegen. Rechts von ihr kniet ein Engel in braunem Unter-, braungelben Obergewand und blauen Flügeln, der in seiner Rechten ein Spruchband hält. Im Hintergrund eine in der Dekoration anscheinend einem Kirchenportal nachgebildete, nach hinten offene Halle, mit Putten und Heiligen unter Baldachinen. Rechts von Maria hinter dem beschriebenen Engel acht ebensolche Engel, in Paaren von je zwei vom Himmel kommend. Von ihnen gehen links goldene Strahlen aus, auf denen die Taube des hl. Geistes niederschwebt. Ganz im Hintergrund des Gesamtbildes die herkömmliche bereits beschriebene Landschaft.

5. Fol. 38. Die Heimsuchung. (Größe 76:93 mm).

Links kniet Maria, rechts Elisabeth in karminrotem Kleide und weißem Kopfstuch. Hinter ihr ragt ein teilweise begrünter Felsen hervor. Im Hintergrund eine Landschaft mit einem Dorf, einer weidenden Kuh, zwei Hügeln mit Burgen, Wiesen, Felder und Hecken. Ganz am Horizont anscheinend das Meer.

6. Fol. 48. Kreuzigung. (Abb. 19). (Größe 76:95 mm).

In der Mitte Christus am Kreuz. Rechts von ihm eine dichtgedrängte Reiterschar mit Hellebarden und Lanzen. An ihrer Spitze anscheinend ein Hauptmann und ein Richter, letzterer mit einem Stab in der Rechten. Links niedergesunken Maria, in blauem Gewand und weißem Halstuch, mit betend gefalteten Händen. Hinter ihr kniend Johannes in braunrotem Gewand. Er stützt Maria. Hinter dieser Gruppe Magdalena in blauem Gewand, links von ihr noch zwei weitere Frauen, die eine in karminrotem, die andere in braunem Gewand. Hinter dieser Gruppe, getrennt von ihr durch eine Baumreihe, sieht man die Zinnen von Jerusalem. Den Horizont bilden eine Reihe von Bergkegeln. Zu Füßen des Kreuzes liegt ein Totenschädel.

7. Fol. 48 a. Pfingstwunder. (Abb. 20). (Größe 76:97 mm).

Rechts kniet Maria, hinter ihr die Apostel. Links ein Heiliger in schwarzblauem Untergewand und braunem Mantel, vielleicht Petrus. Von rechts oben kommt die Taube des hl. Geistes. Die Szene geht in einem Raum vor sich, der z. T. von gewundenen Säulen getragen wird. Durch ein Fenster mit eingestellten Säulen im Hintergrund sieht man auf eine grüne Landschaft.

8. Fol. 51. Anbetung der Hirten. (Größe 75:95 mm).

Im Vordergrund rechts kniet Maria mit betend gefalteten Händen. Hinter ihr in derselben Stellung Joseph in karminrotem Gewand und blauem Schultertragen. Links von ihnen liegt auf einem weißen Tuch das Jesuskind. Rechts von diesem knien die Hirten. Hinter Maria und Joseph öffnet sich der Stall, aus dem am Ende Ochsen und Esel heraussehen. Hinter den Hirten eine Hügelandschaft.

9. Fol. 55. Verkündigung an die Hirten. (Größe 73:94 mm).

Drei Hirten: der erste von rechts liegt im Gras neben einem Wasser. Neben ihm liegt sein Hirtenstab. Er stützt den Kopf in den linken Arm. Er trägt einen karminroten Kittel, weiße Strumpfhosen und eine blaue Mütze. Links vom ihm kniet ein zweiter Hirte im Gebet. Er trägt einen schwarzblauen Mantel, rötliche Strumpfhosen und einen rotbraunen Schultertragen. Auch neben ihm liegt sein Stab. Der dritte steht in braunem Gewand und Mütze links hinter dem zweiten. In der rechten hält er seinen Hirtenstab, mit der Linken greift er nach seiner Mütze. Zwischen den Hirten weidet ihre Schafherde. Im Mittelgrund des Bildes ein burgähnliches Gebäude umgeben von Bäumen, das einen Turm trägt. Links davon undeutlich eine Stadt. Im Hintergrund Hügel mit Burgen. In der Mitte des oberen Bildrandes die blaue Gruppe der Engel.

10. Fol. 58 a. Anbetung der Könige. (Größe 75:95 mm).

Vor dem Stalle knien Maria und Joseph. Maria hält in ihrem linken Arm das nackte Kind. Joseph trägt diesmal außer seinem gewöhnlichen Anzug noch einen Gürtel mit einer Tasche daran. Links von Maria kniet der härtige Melchior in braunem Mantel mit weißem Hermelintragen. Er hält in den Händen ein goldenes Gefäß. Rechts vor ihm steht auf dem Boden seine tiaraähnliche Krone. Hinter Melchior stehen die beiden anderen Könige; beide tragen gleichfalls goldene Gefäße in ihrer Rechten, außerdem Kronen auf dem Haupte. Der eine hat ein blaues, der andere ein karmin-

rotes Gewand. Hinter ihnen öffnet sich der Blick auf eine Wiesenlandschaft.

11. Fol. 62. Darstellung im Tempel. (Größe 73:101 mm).

Im Tempelraum, der sich im Hintergrund nach zwei Seiten auf die Landschaft hin öffnet, steht vor einem Altar rechts Maria und reicht das nackte Kind dem links von ihm stehenden Simeon hin. Dieser trägt ein blaues Untergewand, hellbraunes Obergewand und auf dem Haupte eine Mitra. Über seine Arme, die er nach dem Kinde hin ausgestreckt hat, hat er ein weißes Tuch gebreitet. Rechts hinter Maria steht eine Dienerin in karminrotem Gewand, weißen Ärmeln und blauer spitzer Mütze. In der linken Hand hält sie ein kleines Körbchen, in dem wohl die Opfertauben enthalten sind.

12. Fol. 65 a. Flucht nach Ägypten. (Größe 73:99 mm).

Die Mitte der Szene nimmt Maria ein, die auf einem Esel sitzt und in ihren Händen das in ein braunes Tuch gewickelte Jesuskind hält. Links von ihr geht Joseph, mit rotem Rock, blauer Hose und roter Kapuze den Stab über der rechten Schulter. In der linken Hand hält er die Leine, an der er den Esel führt. Hinter Maria steigt ein begrünter Felsen auf. Im Hintergrunde des ganzen Bildes eine hügelige Feld- und Wiesenlandschaft, am Horizont begrenzt durch z. T. burggekrönte Hügel.

13. Fol. 71. Krönung Mariä. (Größe 71:99 mm).

Links kniet Maria mit betend gefalteten Händen. Rechts von ihr steht in blauschwarzem Gewand Christus. Mit der Linken setzt er Maria die Krone auf das Haupt. Die Rechte hebt er mit ausgestrecktem Daumen, Zeige- und Mittelfinger empor. Hinter ihm steht ein mit hellbraunem Tuch verhangener Thron. Links und rechts von diesem zwei braune Engel. Hinter diesen eine Reihe von blauen Engeln mit gekreuzten Flügeln. Hinter den blauen als Abschluß eine Reihe von roten Engeln.

14. Fol. 82. Bathseba im Bade. (Abb. 21). (Größe 77:95 mm).

Links steht die nur mit einer goldenen Halskette bekleidete Bathseba bis über die Knie in einem Wasserloch mit aufgelösten rotbraunen Haaren. Rechts von ihr kniet eine Dienerin mit einer braunen geschuppten Mütze und rotem Gewand mit weißen Ärmeln. Neben ihr liegt ein blaues Tuch. Durch ein bewachsenes Gitter von dem Vordergrund getrennt sieht man im Mittelgrund rechts vor einem abgetreppten hohen Palastportal König David mit seinem Hofstaat. Der König trägt ein schwarzblaues, goldbesetztes Gewand

und auf dem Kopfe eine Krone. Rechts von ihm stehen drei Hofleute, zwei in blauem, einer in rotem Gewande. Links von der Architektur ist ein Garten mit Wegen, Beeten und einem Baum angedeutet. Durch einen Laubengang ist der Mittelgrund vom Hintergrund getrennt. Dort sieht man eine langsam ansteigende Wiesen- und Heckenlandschaft, in der rechts zwei Häuser liegen.

15. Fol. 122. Maria und das Kind. (Größe 72:100 mm).

In der Mitte eines Raumes, der links durch eine Tür und rechts durch ein geöffnetes Fenster einen Blick in die Landschaft bietet, kniet Maria im Gebet, ein rotes Buch mit Goldrand vor sich. Hinter ihr ein gelbgrüner Vorhang. Von links kommt in hellblauem Gewand anscheinend das Jesuskind mit erhobenen Händen auf sie zu. Hinter ihm stehen zwei musizierende Engel.

16. Fol. 126. St. Katharina. (Größe 77:101 mm).

Die Heilige steht vor einer Brüstung. Sie trägt ein hellblaues enganliegendes, ausgeschnittenes Niederkleid und braunroten Mantel. Um den Hals hängt ihr eine Goldkette. Auf dem braunroten Haar sitzt eine goldene Krone. In den Händen hält sie Buch, Schwert und Palme. (Die Tracht ist die der Jungfrauen auf Memlings Ursula-Schrein). Über die Brüstung hinaus sieht man eine leichtgewellte Feld- und Wiesenlandschaft.

Die Hauptfarben die in der Handschrift vorkommen sind: Alle Schattierungen von Blau, dann Braun, Karminrot und Grün, außerdem selten Schwarz. Das Infarnat ist verschieden: Es ist bei den Männern durchschnittlich ein nach Rosa spielendes Braun, bei den Frauen, Engeln und Jünglingen mehr weißlich. Die Wangen sind leicht gerötet, die Lippen überall rot gegeben.

Merkwürdig ist der Unterschied in der Farbenbehandlung zwischen Figur und Landschaft. Während bei der Landschaft fein abgewogene und nuancierte Farbenstimmungen ohne irgendwelche harten Gegensätze in einander übergehen und alles außerdem durch einen gemeinsamen bläulichen Grundton zusammengehalten wird, werden die Farbwerte der Figuren hart und unvermittelt nebeneinander gesetzt. Auch innerhalb der Figuren fehlt da jeder Übergang. Es herrscht die Lokalfarbe, die höchstens durch dunklere Töne derselben Farbe und durch Gold oder Weiß akzentuiert wird. In der Wiedergabe der Architektur treffen beide Farbengebungen zusammen.

Wir haben also hier den Übergang von der alten, harten Farbgebung (bei den Figuren) zur neuen tonig gebundenen (in der Landschaft), die am Ende des 15. Jahrhunderts herrschend wird. Ähn-

lich zeigt sich auch dieser Gegensatz bei Memling, der nur bei Hell- dunkel tonige Farben verwendet, während er sonst mehr die alte harte Manier beibehält. Bei Geertgen van Haarlem z. B. herrscht die neue tonige Art schon unbestritten.

Der Typ der Madonna erinnert stark an den Memlings. Wir finden denselben relativ großen Kopf mit der hohen Stirn, der langen, schmalen Nase, den langen, schmalen Augenlidern und den hochgeschwungenen Augenbrauen. Ebenso die betonte Furchung zwischen Mund und Nase, die etwas volle, kleine Unterlippe, den Schatten zwischen der Unterlippe und dem spitzen Kinn und den im Verhältnis zum Kopfe schmalen Hals. Ein Unterschied ist nur der, daß bei Memling die Kinnlinie von den Jochbeinen ab spitzer verläuft, während sie bei uns oft mehr abgerundet erscheint, sodaß die Gesichtsform sich mehr dem reinen Oval und damit der Gesichtsform des Gérard David nähert. Dagegen stimmt die Haarbehandlung wieder mit der des späten Memling überein. Nur erscheint sie uns weiter entwickelt im Sinne stärkerer Bewegung, sodaß die Haare mehr gewellt sind. Aber auch hier finden wir wie dort weniger durchlaufende Wellen als in kleinere Teile aufgelöste. Das Haarmotiv ist das bei Memling zuerst auf dem Ursula-Schrein vorkommende. In den oberen Partien liegt das Haar eng an dem Kopfe an, und unterhalb fließt es dann in freien Wellen entlang der Schulterlinie. Auch für die hier meist sehr summarisch behandelnden Hände bietet Memling die nächste Vergleichsmöglichkeit.

Die Männerköpfe dagegen entsprechen dem Memlingschen Typ nicht. Ihre breite Form, die breiten Lippen und der Backenbart haben eine gewisse Ähnlichkeit mit denen des Hugo v. d. Goes (Tod Mariä). Sie repräsentieren jedenfalls einen durchaus nordischen Typ.

Der Akt der Bathseba steht ungefähr in der Mitte zwischen der Eva von d. Goes und einer Vanitas¹⁸¹⁾, die man Memling oder S. Marmion zuteilt. Die Formen sind im allgemeinen schon bedeutend voller und gerundeter wie bei v. d. Goes; die hoch angelegten Brüste und die relativ breiteren Hüften nähern sich schon den Proportionen der Vanitas. Die Faltengebung erinnert an den Memlingschen Spätstil. Im oberen Teil der Figuren nur wenige lange, übersichtlich gezogene Vertikalfalten, kaum gebrochen, die sich, sobald sich ihnen ein Widerstand entgegenstellt, in horizontaler Richtung in ein Gewirr von vielen kleinen, eckig und mehrfach ge-

¹⁸¹⁾ s. Voll, Karl, Memling, Stuttgart 1909, S. 128.

brochenen, lebhaft bewegten Faltenmassen auflösen, sodaß auch nicht das kleinste Gewandstück dort unbewegt erscheint. Zwischen den Vertikal- und den gebrochenen Falten vermitteln leicht ausgebogene lange Faltenstege. Dieser Faltentwurf ist nun meist so behandelt, daß die für den Aufbau des Körpers und für die Übersicht seiner Stellung notwendigen Teile hervortreten, sodaß der Dualismus zwischen Körperlichkeit und Gewanddrapierung sich ziemlich die Wage hält. Daneben sind aber eine große Zahl Figuren (besonders die Engel) wesentlich vereinfacht behandelt. Dort beschränkt sich die Belegung des rein kubisch behandelten Gewandes auf wenige Vertikalfalten, die glatt durchgezogen sind. Von Körperlichkeit ist dabei keine Rede. Bei anderen fällt auch das weg, und es wird einzig Goldschraffierung zur plastischen Illusion angewandt.

Die Formen, in denen sich die Bewegung bei unseren Figuren äußert, sind im allgemeinen stereotyp und unbeholfen. Charakteristisch dafür ist die häufige Wiederkehr des Niederknien mit betend gefalteten Händen. Typisch ist z. B. auch bei dem Bilde „Bathscha im Bade“, wie da König und Hofstaat genau dieselbe Armhaltung haben. Das trägt mit dazu bei, daß die Heiligen in einer Sphäre, die außerhalb der des Beschauers liegt, bleiben. In demselben Sinne wirkt auch die Tatsache, daß die Figuren nie ihre Gefühle zum Ausdruck bringen und so vermenslicht werden, sondern z. B. immer dieselbe etwas fade, gleichmütige Miene aufsetzen. Noch nicht einmal die Typen untereinander sind verschieden. Auf der „Anbetung der Könige“ hat der König denselben Kopftyp wie Joseph, ohne daß im geringsten individualisiert wäre. Eine einzige doppelte Ausnahme scheint die Maria der „Kreuzigung“ zu bilden, die mit ihrer weißen Gesichtsfarbe und der schmerzlich verzogenen Miene ein Ausdruck des Jammers ist. Johannes aber, der sie stützt, ebenso wie die hl. Frauen hinter ihr, sehen mehr interessiert als schmerzbewegt aus. Auch wenn Maria das Kind auf dem Schoße hat, fehlt völlig jeder Versuch der Andeutung einer menschlichen Beziehung zwischen beiden, wie sie die Maler dieser Zeit sonst oft schildern.

Charakteristisch für unsere Hs. ist das häufige Vorkommen von überschnittenen Figuren. Daraus spricht ein Wille, dem es weniger darauf ankam, eine harmonisch in sich abgeschlossene Figurenkomposition zu geben, als das Geschehen möglichst deutlich zu illustrieren (also noch eine ganz mittelalterliche Anschauung). Es kreuzen sich in der Figurenkomposition die Einflüsse Fouquets und Memlings.

Neben Massenszenen nach Fouquet'scher Manier¹³²⁾ treten Miniaturen, denen man deutlich das Bestreben anmerkt, die verhältnismäßig wenig gedrängte Komposition symmetrisch und geschlossen zu geben, wie es Memling tut. Allerdings liegt diese Art unserem Meister weniger. Die Art, wie die Figuren ziemlich frei in den Raum gestellt werden, ist gleichfalls Memling.

Den Unterschied, den wir bereits bei Betrachtung der Farbengebung zwischen Figuren und Landschaft feststellten, können wir bei Betrachtung der Darstellung im allgemeinen noch vertiefen. Während die Landschaft schon mit rein malerischen Mitteln Tiefenwirkung erzielt, sind die Figuren noch ganz flächenhaft aufgefaßt. Das trifft sowohl für die Einzelfiguren wie für die Beziehungen der Figuren untereinander zu. Es fällt meistens nicht schwer, die Gruppen der Dargestellten auf mehrere verschiedene Ebenen zusammenzubringen. Das erinnert etwas an die Schichtbildung, wie sie bei Geertgen van Haarlem, dort allerdings bedeutend entwickelter und ausgeprägter, vorkommt (Heilige Sippe).

Um nun diesen Mangel an Körperlichkeit auszugleichen, sind die Figuren oft in einen architektonisch reich gegliederten Raum einbezogen, wo durch die linearen Mittel der Perspektive versucht wird, das zu erreichen, was unmittelbar durch malerische nicht gelingt. Die Perspektive ist, soweit wir das sehen konnten, durchschnittlich immer nach dem Augenpunkt geordnet. Es wird auch bereits versucht, durch Verteilung von Licht und Schatten die Tiefenwirkung der Perspektive zu unterstützen, aber die letzte Raumillusion wird dadurch nicht erreicht.

Ein auffallendes Beispiel für den Versuch, auch in der Landschaft durch lineare Mittel Tiefenillusion zu erzielen, bietet die „Verkündigung an die Hirten“. An der rechten Bildseite ist dort die Ecke eines Wasserbassins zu sehen, sodaß es vom Bildrand überschritten wird. Parallel zu dessen Rande liegt nun ein Hirte in diagonaler Richtung zum Bildganzen auf dem Boden. Zwischen ihm und dem Wasserrand, parallel zu beiden, und die Diagonale noch unterstreichend, sein Hirtenstab. Wie wenig bewußt aber kompo-

¹³²⁾ Die schematisch angehäuften Massen der Engel mit den gekreuzten Flügeln erinnern sehr stark an Fouquet. Ebenfalls sind vielleicht die Reiter der „Kreuzigung“ ein Rest seiner Massendarstellung. Allerdings sind die einzelnen Individuen bei uns nicht so unterschieden wie dort, sondern kompakter und roher zusammengefaßt. Sonst erinnert die Darstellung der Kreuzigung mehr an Memlings Kreuzigung, da Maria nicht mehr wie bei Roger den Stamm des Kreuzes umklammert, sondern rechts davon niedergesunken ist.

niert wird, beweist die Tatsache, daß sowohl die oben angeführte Diagonale als auch eine zweite, die durch den ganzen Komplex der drei Hirten und der Herde gebildet wird, aus dem Rahmen des Bildes hinausstreben und verpuffen, sodaß an Stelle der Konzentration auf den geistigen Mittelpunkt eine Diffusion der Wirkung erreicht wird.

Bei Betrachtung der Architektur fallen verschiedene Züge auf, die nur von J. Fouquet übernommen sein können. Dazu gehören die häufig verwandten gedrehten Säulen, ein Motiv, das Fouquet aus Rom mitgebracht hatte, ferner die geflügelten Putten, die als Dekorationselement verwandt werden, ebenso die Hallenarchitektur z. B. auf der „Verkündigung“, die ohne Kenntnis Fouquet'scher Kompositionen (*Antiquités Judaïques*) undenkbar wäre¹³³). Dagegen stammen andere Motive wieder von Memling, wie die Anordnung eines Architekturteiles inmitten des Bildes, die vielfache perspektivische Durchblicke nach dem Hintergrund zu gestattet, ferner das Motiv des Dachaufbaues des Stalles bei der „Anbetung“. Außerdem scheint uns auch das bei Memlings Madonnendarstellungen so beliebte Baldachinmotiv in etwas umgewandelter Form bei der Darstellung unserer St. Katharina wiederzukehren.

Im allgemeinen ist die Landschaft das am meisten in malerischer Richtung fortgeschrittene Element der Gesamtkomposition. Sie zeigt im großen und ganzen den Typ der Fouquet'schen Landschaften, nur mehr nach dem Charakter der flämisch-holländischen Landschaft hin verflacht (in wörtlicher Bedeutung). Ebenso zeigt auch die Technik der Landschaftsbehandlung gewisse Übereinstimmung mit der Fouquet'schen Technik, nur daß in unserer Hs. die Technik noch routinierter und auch malerischer ist. Wir finden zwar dieselbe Art, Kontur und Farben zu verwischen wie bei Fouquet, ebenso wie die großzügigere Schilderung des Hintergrundes der mehr detaillierenden des Vordergrundes gegenüber, aber bei uns sind alle Übergänge noch bedeutend weicher, vibrierender, vielleicht ein zweites Beispiel für die schon vorhin festgestellte flämisch-holländische Landschaftsauffassung, die hier sich in dem weichen Ton der feuchten Seeluft offenbart. Außerdem spürt man bei Fouquet, wie in seiner ganzen Komposition auch in der Landschaftsdarstellung, sein romantisches Blut, das sich in der Gliederung der Landschaft zeigt, die oft etwas fast Stilisirtes hat, um nur ja nicht die tektonischen Ge-

¹³³) Ähnliche Übereinstimmungen mit Fouquet hat man ja auch bei dem späten Memling festgestellt, z. B. das Girlanden- und Puttenmotiv.

sehe, denen er unwillkürlich auch den Aufbau der Landschaft unterwirft, undeutlich zu lassen. Davon ist bei unserer Landschaftskomposition nicht die Rede, sondern es wird eher alles getan, jeden Schein von Gefekmäßigkeit zu vermeiden.

Die Einzelheiten stimmen nun sehr stark mit Fouquet überein. Der hohe Horizont, die Lichtperspektive, die hügelige Burgenlandschaft und die Felsen, die bei uns aber weniger schroff und auch weniger verstanden sind. Nur tritt an die Stelle der Fouquet'schen Flußlandschaft bei uns öfter das Meer.

Die Wasserspiegelung auf unserer Johannes-Darstellung ist ebenfalls eine Weiterentwicklung Fouquet'scher Technik. Der Burgberg am äußersten links auf derselben Miniatur zeigt sehr große Übereinstimmung mit einer Landschaftsdarstellung Simon Marmions in seinem „*Livre des sept âges du monde*“¹⁸⁴). Wir sehen dort denselben Burghügel mit einer ähnlich turmgekrönten Burg, zu der ein ähnlicher Serpentinweg hinaufführt, auf dem man ein paar winzige Gestalten sieht. Da wir auch einen ähnlichen Felsen wie auf unserer Miniatur haben, gehört, zumal wenn wir die auf Marmions Bild zu Füßen der Burg liegende Stadt mit einem Walde umgeben, nicht viel dazu, um aus der Marmionschen Landschaft die Landschaft unseres „Johannes auf Patmos“ entstehen zu lassen. Abgesehen von dieser Einzelheit erinnert öfter die Behandlung der Bäume und Felsen stark an die Marmionsche Technik.

Im allgemeinen ist die Landschaftsdarstellung in unserer Hs. schon weit vorgeschritten. Denn die Landschaft ist nicht mehr ein lediglich dekoratives Mittel, den Hintergrund zu beleben, sondern sie spielt zum Teil schon ihre eigene Rolle. Von dieser Auffassung bis zu der, die den Hauptwert auf die Landschaft legt, ist dann kein allzu großer Schritt mehr.

Wenn wir das Ergebnis unserer stilistischen Untersuchung noch einmal zusammenfassen, so sehen wir, daß wir sehr starke Anklänge an den Stil der flämischen Meister der 70er, 80er Jahre fanden, ebenso wie an Fouquet. Besonders beeinflusst ist unser Miniator aber vom späten Memling, ohne daß aber direkte Kopien nachzuweisen sind.

Das deckt sich mit dem Ergebnis unserer bibliographischen Be-

¹⁸⁴) Abbild. 13/14 bei Winkler „S. Marmion als Miniaturmaler“ (Jahrb. d. preuß. R. S. 34, S. 264/65).

trachtung, sodaß wir die Hs. wohl als ein Werk der flämischen (Gent-Brügger) Schule¹⁸⁵) zwischen 1480 und 1490 ansetzen können.

Wenn sich der Miniator auch bemüht, die eigenen und fremden Kompositionselemente zu einem neuen Ganzen zusammenzubringen, so kann er noch nicht darüber wegtäuschen, daß er weder formal noch inhaltlich besondere Eigenwerte besitzt. Damit ist die Hs. als handwerkliches Produkt gekennzeichnet.

X.

Französisches

Livre d'heures aus Laubacher Besitz.

Die Hs. ist in einen alten braunroten Lederband gebunden, der mit einfachen Goldornamenten verziert ist. Außerdem hat sie Goldschnitt. Sie besteht aus 79 Blättern starken Pergamentes, die auf die Größe 180:130 mm beschnitten und in Quaternionen, die ohne Reclamanten sind, gebunden sind. Auf jeder Seite stehen 20 Schriftreihen, die mit roten Linien liniert sind, in einer Kolonne angeordnet. Ringsum ist ein verhältnismäßig breiter Rand freigelassen, der stellenweise mit Verzierungen geschmückt ist.

Fol. 1—12 a trägt das Kalendar. In ihm sind nur die besonderen Feste mit roter Tinte geschrieben, alle übrigen Tage in schwarzer. Es weist seinen Heiligen nach in die Gegend von Rouen: Juni 13 Translatio St. Romani, Oktober 23 St. Romanus (rot). Auf Fol. 13 beginnt der Text mit dem Anfang des Johannes-Evangeliums: „In principio erat verbum et verbum erat apud deum et deus erat verbum“. Er endet auf Fol. 17: „Que vray confes puisse mouru. Amen“.

Daran schließen sich dann noch Familieneintragungen aus dem beginnenden 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Die älteste davon hat folgenden Wortlaut: „Le XIIIe jour de septembre mil cinq cens vingt huit . . . a finit . . . la marche“. Damit ist ein sicherer terminus ante gegeben. Ähnliche Familieneintragungen finden sich auch in dem Kalendar auf Fol.

¹⁸⁵) Vielleicht ist die Handschrift unter dem Einfluß von Werkstattgenossen des Jakob Vrelant entstanden, für dessen Werkstatt die Verbindung von französischen und holländischen Elementen bezeichnend ist, die wir ja auch dort feststellten (L. Kaemmerer, Nordniederländische Buchkunst und ostdeutsche Tafelmalerei im 15. Jh. im Jahrb. d. preuß. K. S. 40/41, S. 36 ff.).

4 a, 5 und 5 a. Die in diesen Eintragungen vorkommenden Adelsnamen weisen in die Gegend nordwestlich von Rouen ¹⁸⁶⁾.

Zwischen Fol. 71 a und 72 fehlen einige Seiten, da auf Fol. 72 oben unvermittelt mitten im Satz der Text französisch wird.

Die Schrift ist die gotische Minuskel, wie sie in französisch-flämischen Hs. der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig vorkommt. Charakteristisch für sie ist, daß die einzelnen Buchstaben sehr individuell behandelt werden. Spätgotisches Stilgefühl äußert sich z. B. in den ausgezogenen Zacken am oberen und unteren Ende der einzelnen Stege, ein ähnliches Gefühl findet in der Überhöhung der Spitze im Eselsrücken seinen Ausdruck. Die Schrift unserer Hs. unterscheidet sich von der sonst in Hs. dieser Art üblichen durch die geringere Betonung des Kursivcharakters, die größere Dicke der Stege und durch die im Gegensatz zur sonst herrschenden Vertikale hier mehr in die Erscheinung tretende Horizontale.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Schrift unserer Hs. zeigt die des erwähnten Lütticher Gebetbuches Nr. 13 ¹⁸⁷⁾. Doch erstreckt sich diese nur auf die großen allgemeinen Züge. Die Schrift unserer Hs. ist sehr viel mehr im Sinne der Spätgotik gebrochen und gebogen. Dasselbe gilt von dem Verhältnis der Schrift der „Antiquités Judaïques“ des J. Fouquet zu unserer Schrift, ebenso von der des „Missel d'Autun“ ¹⁸⁸⁾, das vor 1483 entstanden ist.

Die Hs. ist geschmückt:

1. Mit Zierbuchstaben.
2. Mit Zeilenenden.
3. Mit Zierleisten.
4. Mit acht ganzseitigen Miniaturen, einer im Format 45 : 50 mm, einer innerhalb eines Initials.

Bei den Zierbuchstaben sind im wesentlichen zwei Typen zu unterscheiden:

1) Kleinere Initialen.

Der Buchstabenkörper ist immer in Gold, der Grund in Rot oder Blau gehalten. Diese Initialen sind nur ganz einfach mit kleinen Schnörkeln und Strichmustern verziert.

¹⁸⁶⁾ J. B. Fol. 4 a und 5: Clany, St. Vaste (= St. Vaast?), Cranille (= Grainville?).

¹⁸⁷⁾ Winkler a. a. O. S. 330. Vor 1450.

¹⁸⁸⁾ F. de Mély, Les primitives et leur signatures; les miniaturistes, 1913, Pl. XIV.

2) Größere Initialen.

Sie stehen auf goldenem Polster. Der Buchstabenkörper ist dunkel, schwärzlichbraun. Im Gegensatz zu 1) ist er hier schon in plastisch behandeltes Rollwerk aufgelöst, das nach innen und außen über den eigentlichen Körper hinausgeht. Es ist weißlich und mit blaugrauen Schattentönen modelliert. Das Buchstabeninnere wird meist durch naturalistisch behandelte Blätter und Blüten belebt. Auf diese Art 2) sind auch die K L im Kalender behandelt.

Die Zeilenenden sind sehr einfach gehalten. Kalligraphische goldene Strich-, Punkt- und Kreismuster auf blauem oder rotem Grunde.

Bei der Randornamentik, die nur einmal (Fol. 19a) getrennt von einer Miniatur erscheint, sind ebenfalls zwei Typen vorhanden:

Der Randschmuck setzt sich bei dem ersten Typ zusammen aus spätgotisch gerolltem, ziemlich breitlappigem Rankenwerk, zwischen das naturalistische Blüten, Blätter und Früchte (Trauben, Erdbeeren usw.) verteilt sind. Die Ranken sind abwechselnd blau und hellbraun, wobei diese Farben an derselben Ranke einmal oder auch mehrfach umspringen. Als Füllung sind dann zwischen Ranken und Blüten unzählige Punkte und kleine Kreise verwandt, die z. T. mit Gold gefüllt sind. Der französische Farbengeschmack klingt in dem im Verhältnis zu den abgeschwächten anderen Farben kräftig behandelten Blau und Rot durch, das sich deutlich von dem weißlichen Untergrund des Pergamentes abhebt. Französisches Formempfinden äußert sich in dem symmetrisch genauen ornamentalen Aufbau des Rahmenwerkes, das Ranken und Blüten immer deutlich trennt. Denn ganz im Gegensatz zu der niederländischen Auffassung sind hier Blüten und Früchte, also die naturalistischen Teile, von den abstrakteren Ranken dadurch getrennt, daß sie in planimetrischen Figuren z. B. Rechtecken, Vierpässen usw. zusammengefaßt sind. Die Gesamtheit des Rahmenschmuckes liegt innerhalb einer rechteckig herumgeführten Randleiste, die auf der Innenseite bedeutend schmaler wie auf den Außenseiten ist. Bei den Miniaturen umschließt das Rahmenwerk das Bild meistens auf drei Seiten derart, daß die obere Seite frei bleibt.

Diese Art des Rahmenwerkes kommt in französischen Hs. des ausgehenden 15. Jahrhunderts oft vor. Als Beispiel führen wir die Hs. 70 der Rossiana an (um 1480)¹⁹⁹⁾. Nur ist dort die Be-

¹⁹⁹⁾ Wichhoff & Dvorak a. a. O., Bd. V, S. 44 ff.

wegung noch nicht so stark, wie sie sich in der Einrollung des Rankenwerks unserer Hs. äußert. Außerdem sind dort die Ranken noch etwas zarter, noch nicht so breitlappig. Überhaupt klingt in dieser Hs. noch manchmal die elegante, zierliche, mehr ausstreuende Tendenz der Randornamentik vom Beginne des Jahrhunderts nach, des letzten Ausläufers des Dornblattwerks.

Die Form der Initialen unserer Hs., und zwar beider Typen, findet sich ähnlich in einem livre d'heures wieder, das Jean Bourdichon z. T. illuminiert hat¹⁴⁰).

Eine ähnliche Behandlung der K L im Kalender findet sich in dem Kalender der „Heures des Herzogs von Cumberland“¹⁴¹). Allerdings erscheint uns dort die Auflösung des Buchstabenkörpers noch weiter fortgeschritten.

Außerdem kommt noch eine zweite Art des Rahmenwerks (allerdings nur einmal auf Fol. 32) in unserer Hs. vor. Es besteht aus einem unverstandenen nachgeahmten Renaissance-Architektur-Aufbau. Auf einem Stylobat erheben sich links und rechts von dem Bilde je zwei gekuppelte korinthische Halbsäulen, die einen giebelähnlichen Aufbau tragen. Das Unverständene, Unorganische des Aufbaus kommt noch besonders darin zum Ausdruck, daß man einerseits die Symmetrie wahren wollte und deshalb unter das Stylobat dem Giebelaufbau entsprechende Glieder einschob, andererseits aber nicht bedachte, daß dadurch die Architekturillusion vollkommen zerstört wurde.

Auch diese zweite Art der Rahmgebung ist in der französischen Illumination des ausgehenden 15. Jahrhunderts sehr beliebt, wenn sie auch nicht immer so mißverstanden wird wie hier. Ganz ähnlich, allerdings bedeutend weiter entwickelt, kommt dieser Rahmen in der Hs. 76 der Rossiana vor¹⁴²). In gewissem Sinne typisch ist diese Rahmgebung für Jean Bourdichon. Bei ihm kommt sie, organisch gebildet und verstanden, häufig vor.

Die ganzseitigen Miniaturen stellen dar:

1. Fol. 13. Johannes auf Patmos. (Abb. 22).

(Größe 67:100 mm).

Inmitten einer hügeligen Parklandschaft mit versatzstückartig verteilten Bäumen kniet Johannes in blauem Untergewand und

¹⁴⁰) E. Male, „J. Bourdichon et son atelier“ in Gazette d. B. A., 1904, Tafel zwischen S. 442 und 443.

¹⁴¹) Mély a. a. O. Pl. XXII.

¹⁴²) Wichhoff und Dvorak a. a. O., Bd. V, S. 22, Fig. 64.

farminrotem Mantel, eine Rolle auf dem rechten Knie, auf der er schreibt. Von links kommt der Adler. Im Mittelgrund sieht man eine Stadt, während der Hintergrund durch zwei burgenbedeckte Hügel abgeschlossen wird, an deren wagrecht geteilten Abhängen da und dort Baumgruppen stehen. Vor dem rechten Burghügel sieht man eine größere Wasserfläche, anscheinend eine Meeresbucht. In der linken unteren Ecke des Bildes ist gleichfalls noch ein kleiner Wasserstreifen sichtbar. Von oben kommt ein goldener Strahl auf den Evangelisten herab¹⁴³).

2. Fol. 22. Mariä Verkündigung. (Abb. 23).

(Größe 160:125 mm).

Inmitten eines halb gotisch, halb renaissancemäßig gedachten Raumes, der von einem gotischen Baldachin in der Mitte überdeckt wird, kniet links Maria, mit betend gefalteten Händen, rechts der Engel. Maria trägt ein blaßrotes Untergewand und kobaltblauen Mantel. Der Engel trägt ein weißes und grünes Untergewand, farminrotes Obergewand und grüne Flügel. In der linken Hand hält er einen Lilienstab, die Rechte hebt er mit ausgestrecktem Zeigefinger empor. Zwischen dem Engel und Maria liegt auf einem hellgrün ausgeschlagenen Pult ein Buch.

3. Fol. 30. Heimsuchung. (Abb. 24). (Größe 71:100 mm).

Links steht Maria, rechts kniet Elisabeth in farminrotem Untergewand, etwas hellerem Mantel und weißem Kopf- und Halstuch. Links von Maria kniet ein Engel, mit farminrotem Gewand und ebensolchen Flügeln, mit gefalteten Händen. Im Mittelpunkt rechts liegt auf einem Hügel, der zum Vordergrund zu einem Felshang abfällt, ein Schloß. Links von ihm unten eine Stadt, und im Hintergrund die Burghügel mit der Wasserfläche. Von der Mitte oben kommt ein goldener Strahl auf die beiden Frauen herab.

4. Fol. 38. Geburt Christi. (Größe 70:100 mm).

Inmitten eines Stalles knien Maria und Joseph. Vor ihnen liegt auf einem Mantelzipfel Marias das nackte Kind. Maria faltet die Hände. Joseph, der ein farminrotes Gewand und blaues Schultertuch trägt, hebt die Hände erstaunt in die Höhe. Rechts knien Ochs und Esel. Durch die Türe durch erblickt man im Hintergrunde eine blaue Burghügel-Landschaft.

¹⁴³) Das Motiv des links im Vordergrund sichtbar werdenden Wasserflecks finden wir in ganz ähnlicher Weise gleichfalls bei Bourdichon auf der Johannesdarstellung eines livre d'heures (Gazette d. B. A., 1909, S. 193).

5. Fol. 45. Darstellung im Tempel. (Größe 70:100 mm).

In einem renaissancemäßig gedachten Raume hält links Maria das nackte Kind in einem weißen Tuch. Rechts steht Simeon mit gefalteten Händen in blauem Unter-, rotem Obergewand, eine Mitra auf dem Haupte. Zwischen Maria und ihm steht ein altarähnlicher Tisch, über dem ein roter Baldachin sich erhebt. Rechts hinter Simeon steht ein Diener in hellblauem Rock, grünem Schultertuch und blauer Mütze. Links hinter Maria steht eine Dienerin in rotem Gewand. Zwischen Maria und Simeon steht Joseph, der gleichfalls die Hände faltet.

6. Fol. 48a. Krönung Mariä. (Größe 70:100 mm).

Links kniet Maria. Rechts von ihr sitzt auf einem baldachinüberdeckten Throne Christus, in blauem Unter- und rotem Obergewand. Die Rechte ist mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger segnend erhoben, die Linke enthält einen goldenen Reichsapfel. Der Hintergrund ist zur Hälfte von einem karminroten Teppich abgeteilt, über dem oben ein blauer Sternhimmel zum Vorschein kommt. Von ihm herab schwebt ein Engel in weißem Gewand, der die Krone in den Händen hält.

7. Fol. 66a. Ausgießung des hl. Geistes. (Größe 70:100 mm).

Inmitten eines Renaissance-Raumes knien Maria und die Apostel. Am meisten links kniet Maria, diesmal als Matrone, mit über den Kopf gezogenem Mantel und weißem Halstuch, hinter ihr schließen sich die Apostel an. Von links oben kommt die Taube auf einem goldenen Strahl herab.

8. Fol. 69. Hiob und seine Freunde. (Größe 70:100 mm).

Der unbekleidete Hiob sitzt auf einem Misthaufen. Rechts von ihm kniet einer seiner Freunde. Hinter diesem stehen drei andere. Hinter Hiob sieht man ein von einem mächtigen Baume überragtes schloßähnliches Gebäude. Rechts von diesem, von Büschen umgeben, in den Wiesen eine größere Ansiedlung und im Hintergrunde ein Hügel mit einer Burg. Von oben kommt auf Hiob ein goldener Strahl herab.

Die Miniatur in kleinerem Formate (45:50 mm) stellt dar:

Den hl. Christophorus mit dem Kinde auf der Schulter. Christophorus trägt einen blauen Rock, der aber nur bis zur Mitte der Oberschenkel geht, und flatternden roten Mantel. Der Heilige steht bis zu den Knien im Wasser des Flusses, den er durchwaten. Er stützt sich mit beiden Händen auf einen Stab. Auf seiner linken

Schulter sitzt das Kind in einem hellroten Kittel. Im Hintergrund sieht man burgenbedeckte blaue Hügel.

Die Initialminiatur stellt innerhalb eines D den hl. Sebastian dar. Er steht nur mit einem Schamttuch bekleidet an einen Baum gebunden. Hinter ihm öffnet sich der Blick auf die übliche blaue Landschaft.

Die Farbenzusammenstellung unserer Miniatur ist einfach und beschränkt sich auf wenige Grundfarben, die z. T. nuanciert werden. Kobaltblau und alle Schattierungen von Karmin herrschen vor. Dazu kommen ein helles Grasgrün, ein helleres manchmal abgestuftes Braun, Grau und die Zwischenstufen zwischen beiden. Außerdem sehen wir noch ein ganz dunkles, fast schwarzes Grün beim Laubwerk. Da und dort wird auch einmal Weiß verwandt. Das Inkarnat ist bei Frauen und jungen Menschen sehr hell, fast weiß. Bei den älteren Männern ist es dunkeler, rötlicher. Die Modellierung erfolgt im Allgemeinen durch dunklere Töne der Lokalfarbe. Zum Aufsetzen der Lichter wird Gold verwandt, allerdings nur sparsam, wie überhaupt in dieser Handschrift.

Typisch für unsere Hs. ist das Vorherrschen der alten gebundenen Farbengebung. Vielleicht zeigt sich in der Tatsache, daß öfters in einer Miniatur bestimmte Farben, wenn auch in verschiedenen Nuancen vorherrschen, ein Versuch, einen gemeinsamen Farbton in das Bild hineinzubekommen.

Der Gesichtstyp unserer Figuren zeigt sehr starke Verwandtschaft mit dem J. Bourdichons. Wir finden bei der Maria dieselbe gerade Nase, dasselbe Gesichtsoval, dieselbe charakteristische Gesichtslinie im Dreiviertel-Profil, die an den Augen beginnend in einem nur leicht geschwungenen Bogen zum Kinn läuft, dieselben hochgeschwungenen Augenbrauen und dieselbe zierliche Mundbildung. Auch der zierliche Hals stimmt damit überein, ebenso die oft überhohe Stirn und auch die schmalen, langfingerigen Hände. Allerdings ist auf diesem letzten Gebiete der Vergleich hier schwerer durchzuführen, da hierin nicht die Stärke unseres Meisters lag.

Auch in den breiteren Formen der Männerköpfe zeigt sich Übereinstimmung mit den starken geraden Nasen und den buschigen Augenbrauen Bourdichons. Ebenso ist die Haarbehandlung ähnlich. Das Haar der Maria liegt eng am Kopfe an, und fällt dann in zarten, kleinen Wellen an der Schulter herunter. Bis in die Einzelheiten überein stimmt die Haar- und Bartbehandlung bei den Männern.

Der Akt des Hiob ist ziemlich unbeholfen dargestellt. Mit ganz primitiven Mitteln wird versucht, den abgekehrten Körper eines Greises zu geben. Der Brustkasten hebt sich von dem Leibe so ab, daß man meinen könnte, es sei ein Stück von dem letzteren herausgeschnitten. Typisch ist die Art wie in der Mitte des Brustkorbs durch runde übereinandergesetzte Pünktchen die einzelnen Rippen sichtbar werden.

Der Faltenwurf zeigt gewisse Anklänge an Fouquet, z. B. an die „Heures d' Etienne Chevalier“. Allerdings sind z. B. bei der knienden Figur der Maria die Kontraste zwischen den Vertikalfalten des Mantels, solange er am Körper niederhängt, und dem eckig gebrochenen Faltenemirr, sobald er sich am Boden staut, in unserer Hs. nicht mehr so stark wie bei Fouquet. Die graden Vertikalen beginnen bei uns sich bald in großen, stumpfen Knicken zu brechen, die dann allmählich in immer kleinere Knick übergehen. Ferner sind bei uns die Falten der auf dem Boden liegenden Gewandmassen großzügiger gebrochen wie bei Fouquet.

Das Motiv des knienden Engels bei der „Verkündigung“ in unserer Hs., dessen Obergewand an der Seite geschlitzt ist, sodaß das Untergewand sichtbar wird, kommt gleichfalls auf einer Miniatur von J. Fouquet vor¹⁴⁴). Die ganze Anordnung dort zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der Komposition auf unserer Miniatur.

Der Hauptunterschied zwischen dem Faltenwurf auf unseren Miniaturen und dem Bourdichons liegt, abgesehen von der dort bedeutend komplizierteren Stilisierung, in einer stärkeren Plastizität. Bourdichon war ein Maler, der sehr stark mit den Kontrasten von Licht und Schatten arbeitete. Infolgedessen erscheinen auch die Faltenmassen seiner Gewänder durch die ausgiebige Verwendung dieser beiden Elemente sehr stark plastisch. Vielleicht war diese weichere, die Lokalfarbe weniger aufwühlende Gliederung, die wir in unserer Hs. finden, eine Eigentümlichkeit der Schule von Rouen überhaupt. Denn wir finden sie ähnlich in einer Hs. aus der Gegend von Rouen vom Jahre 1503, wenn auch dort z. T. schon der mehr kontrastierenden Richtung, wie sie Bourdichon vertritt, Konzessionen gemacht sind¹⁴⁵). Auf derselben Miniatur sehen wir auch das Motiv der hakenförmig umgebogenen Falten nachklingen, das bei der Gewanddarstellung unserer Hs. häufig verwandt wird.

¹⁴⁴) I. I. Marquet de Vasselot, Deux émaux de J. Fouquet (Gazette d. B. A., 1904, S. 143).

¹⁴⁵) Michel, A., Histoire de l'Art, Tafel IV, 2, S. 749).

Die innere, seelische Bewegung äußert sich nur, wie in den meisten Hs. dieser Art und Zeit, in sehr beschränkter Form, hauptsächlich in Handgesten und durch Niederknien. Die Hände sind meist entweder gefaltet, oder es werden erstaunt die Arme ausgebreitet. In den Gesichtszügen werden blos die einzelnen Typen charakterisiert, und auch die nur in großen Zügen. Jedes Sichtbarwerden des augenblicklichen Vorganges fehlt. Charakteristisch für das eigentliche Wollen dieser Kunst ist der schon erwähnte Hiob. Trotzdem er sich in einer äußerst primitiven Lage befindet, sind Haare und Bart wohl gepflegt und genau nach demselben Schema dargestellt, wie der Bart und das Haar z. B. des Simeon oder seiner (Hiobs) wohlgekleideten Freunde ¹⁴⁶⁾.

Das mittelalterliche Empfinden, das, anstatt sich indirekt, wie es modernem Empfinden entspricht, durch Sichtbarmachung des Effekts einer sinnlich nicht faßbaren Ursache, lieber diese Ursache selbst in einem sinnlichen Symbol gibt, äußert sich in der häufigen Verwendung der erwähnten vom Himmel sich ergießenden goldenen Strahlen.

Die Raumbehandlung erinnert wieder sehr stark an Bourdichon, wenn auch dort die Mischung von gotischen und Renaissance-Architekturteilen überwunden ist, die bei uns doch mehrfach vorkommt. Wir finden die gleichen durch Pilaster gegliederten Mauern, an denen oben ein Majuskelfries hinläuft, ebenso wie das Fliesenmuster am Boden. Die für Bourdichon charakteristische stärkere Betonung des Malerischen tritt auch in der Perspektive hervor. Bourdichon arbeitet bei Innenräumen mit malerischer Perspektive, durch besondere Licht- und Schattenwirkungen. Deshalb kann er auch auf Ecken verzichten und verwendet sehr gerne halbrunde Räume. Bei uns dagegen haben die Innenräume alle Ecken und es wird im Wesentlichen mit linearer Perspektive gearbeitet.

In der Landschaft sind durch verschiedene Farbtöne die drei Gründe unterschieden. Der Vordergrund ist am kräftigsten unterstrichen und die Farben sind dort am vollsten. Das Laubwerk ist fast schwarzgrün, die Lichter sind etwas heller und durch Gold gehöhht. Bei dem Laubwerk sind überall dunkle Schlagschatten angegeben. Diese Funktion kommt auch wohl den öfters unterhalb der Büsche herlaufenden schwarzen Horizontalstrichen zu, die wohl noch verstärkt werden sollten, sodaß kein Zwischenraum zwischen dem

¹⁴⁶⁾ Wie anders hätte ein gleichzeitiger Niederländer diese Szene dargestellt!

Laubwerk und ihnen mehr übrig bleibt, wie es auch an anderen Stellen geschehen ist. Der Grasboden wird ganz ohne Einzelheiten lediglich durch parallele Vertikalstriche, die lang durchgezogen sind, gegeben. Ähnlich primitiv werden Felsenhänge nur durch übereinanderlaufende Wellenlinien angedeutet. Eine Angabe der Wasserpiegelung fehlt vollkommen. Im Mittelgrund nimmt die ganze Landschaft schon einen bläulichen Ton an, aber die Lokalfarbe bricht meistens doch noch durch. Nur das Laubwerk der kugelförmigen Büsche ist ganz blau gehalten, ebenso ihre Schlagschatten. Die Dächer sind dort weiß aufgesetzt.

Dieser blaue Ton wird dann im Hintergrunde ganz einheitlich durchgeführt. Das ist ein typisches Kennzeichen der französischen Schulen des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Am Himmel ist dann auch die Luftperspektive vollkommen durchgeführt derart, daß er, je mehr er sich dem Horizont nähert, desto heller wird.

Die einzelnen landschaftlichen Elemente sind die in Frankreich zu dieser Zeit typischen. Schon bei Fouquet kommen die burgenbedeckten Hügel und die Städte an ihrem Fuße vor, ebenso bei Bourdichon und allen anderen Miniaturen der Zeit. Dasselbe gilt auch von den im Hintergrunde einspringenden Wasserflächen.

Wenn wir die Gesamtanlage der Komposition betrachten, so fällt uns die zahlreiche Verwendung der Diagonalen zur Raumvertiefung auf, mag das durch einen diagonal nach hinten gerichteten Altar wie auf der „Darstellung“ (Fol. 45) oder durch diagonal komponierte Figuren geschehen. Oft treffen beide Arten zusammen wie auf der „Geburt“ (Fol. 38). Dort geht der Blick links von Maria über Joseph in die Landschaft, die rechts im Hintergrunde sichtbar wird. Diese Blickrichtung wird noch durch die parallel zu dieser laufende Diagonale der beiden Tiere verstärkt.

An die Stelle dieser Komposition tritt auch manchmal eine rein zentrale Komposition wie auf den Bildern des „Christoph“ und „Sebastian“. Daß der Mittelpunkt des Bildes für die Gesamtanlage überhaupt eine gewisse Rolle spielt, dafür spricht vielleicht die Tatsache, daß er fast immer in einem Punkte liegt, der durch die Zeichnung betont wird, sodaß er also immer durch eine Linie geschnitten wird. Stellenweise bricht auch die Horizontal- und Vertikalachse durch.

Diese beiden Arten der Komposition, die zentrale, in einer Ebene liegende, und die diagonale finden wir nun ebenso bei Bourdichon wieder, ohne daß sie aber für ihn charakteristisch wären. Denn

sie kommen zahlreich in allen französischen und flämischen Hs. der Zeit vor. Das im Grunde nach möglichster Übersichtlichkeit strebende Wollen unseres Miniators äußert sich auch darin, daß er Überschneidungen nur in möglichst geringem Maße anwendet, aber wenn er es tut, auf jede Weise die Klarheit der Komposition zu wahren sucht.

Wir haben in unserer Hs. starke Einflüsse Bourdichons und in schwächerem Maße auch hier und da solche J. Fouquets festgestellt, ohne daß es uns aber gelungen wäre, unveränderte Übernahmen von einem der beiden festzustellen. Die Einwirkungen beschränken sich lediglich auf den Grad, den sehr viele französische Hs. vom Ausgange des 15. Jahrhunderts zeigen. Denn Bourdichon und die Schule von Tours beherrschten um diese Zeit die französische Malerei.

Durch die Kalenderuntersuchung, die in gewisser Weise vielleicht durch die erwähnten Familieneinträge gestützt wird, haben wir Rouen als den mutmaßlichen Entstehungsort unseres Livre d'Heures bestimmen können. Auf Grund der Stilkritik glauben wir es als ein stark handwerkliches Erzeugnis der beginnenden 1490er Jahre bezeichnen zu können. Vielleicht kann man es in Verbindung bringen mit der durch Kardinal Georges d'Amboise, den Minister Ludwigs XII., unterstützten, besonders um die Jahrhundertwende blühenden Miniatorenschule von Rouen ¹⁴⁷⁾.

Anhang.

Im Besitze der gräflichen Bibliothek in Laubach (Oberhessen) befinden sich außer den beschriebenen an Ort und Stelle noch folgende Miniaturen, die gleichfalls alle aus dem Besitze der ehemaligen Urnsburger Klosterbibliothek stammen:

1. Liber Psalmorum.

Diese Hs. besteht in der Hauptsache aus Pergamentblättern, die wohl der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstammen. Am Anfang und Schluß sind eine Anzahl Papierblätter (wahrscheinlich am Anfang des 16. Jahrhunderts) eingehesftet. Das erste dieser Papierblätter trägt eine künstlerisch ganz unbedeutende Miniatur in einem B, die den harfeschlagenden König David darstellt. Sie stammt wohl auch aus dem beginnenden 16. Jahrhundert. Die Initialen dieser Papierblätter zeigen Anklänge an den niederländisch-französischen Stil dieser Zeit.

¹⁴⁷⁾ Michel, Histoire de l'Art, Tafel IV, 2, S. 748.

2. Fragment einer Reimbibel.

Es sind 2 Pergamentblätter, von denen das eine eine unkolorierte Zeichnung aus dem Ende des 14. Jahrhunderts trägt, die laut der Beischrift „Zacharias und den Engel“ darstellt.

3. Barlaam.

Die Hs. ist bereits philologisch behandelt in der Marburger Dissertation von Adolf Perdisch „Der Laubacher Barlaam“, 1903. Dort ist sie auch bibliographisch beschrieben. Die Hs. trägt am Anfang eine kolorierte Zeichnung des Barlaam, der als König gegeben ist, mit einem Buche in der Hand. Diese Zeichnung stammt dem Stile nach aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Sie wird wohl gleichzeitig mit der Schrift angefertigt sein, die durch einen Eintrag am Schluß auf 1392 datiert wird. An der gleichen Stelle nennt der Schreiber seinen Namen. Es ist der Kleriker Gerlach von Wehlar.



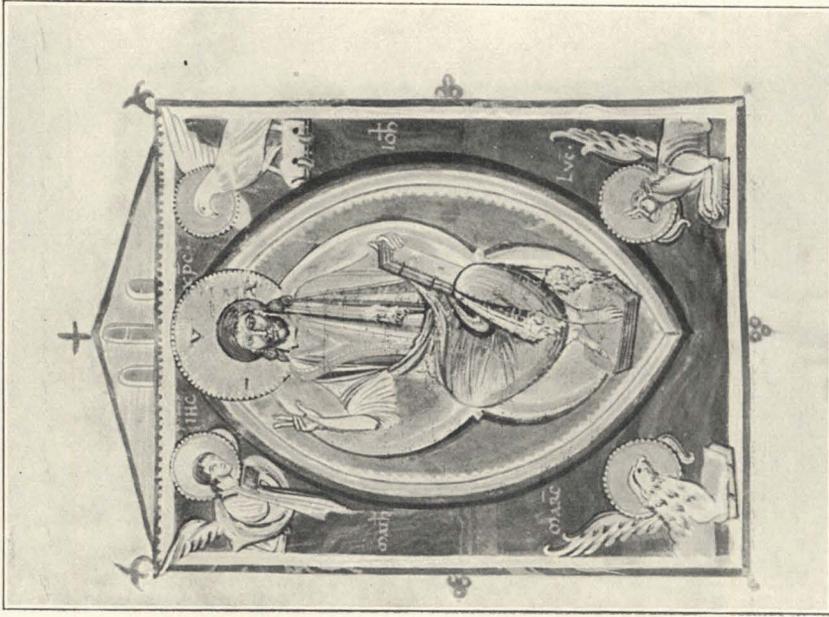


Abb. 2. Majestas Domini (5f. I, fol. 1a)

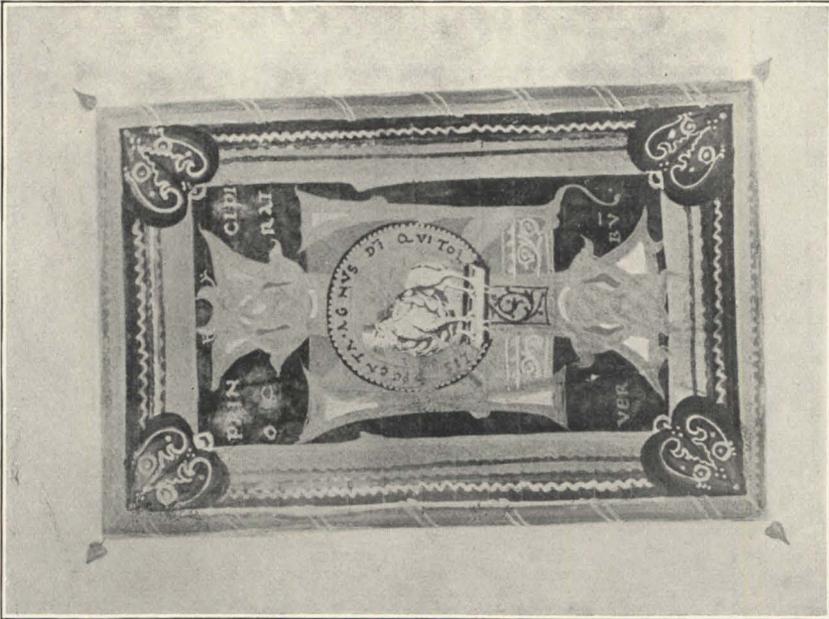


Abb. 1. Anfang des Job. Evang. (5f. I, fol. 190)



Abb. 3. St. Georg (Hf. II, fol. 60)



Abb. 4. Kreuzigung (Hf. II, fol. 217a)

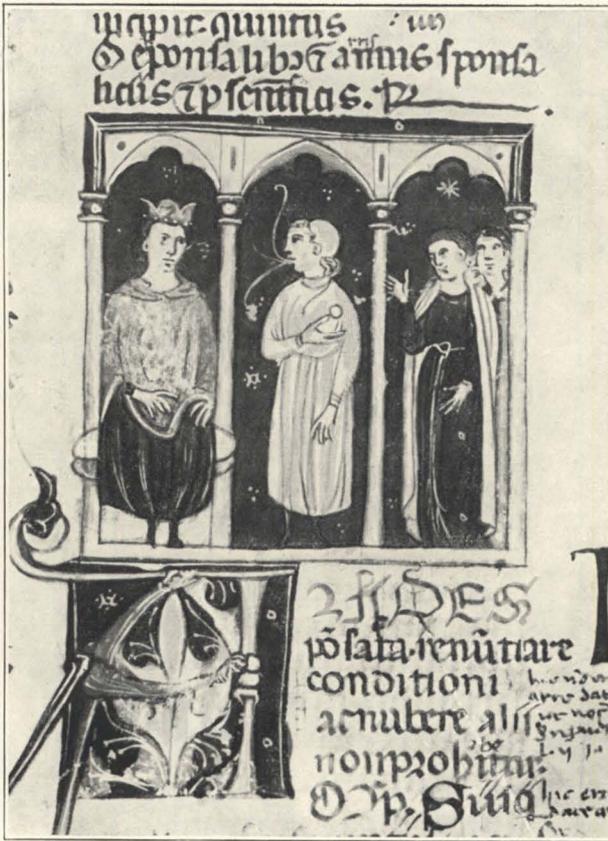


Abb. 7. (5j. IV, fol 138a)



Abb. 8. (5j. IV, fol. 276a)



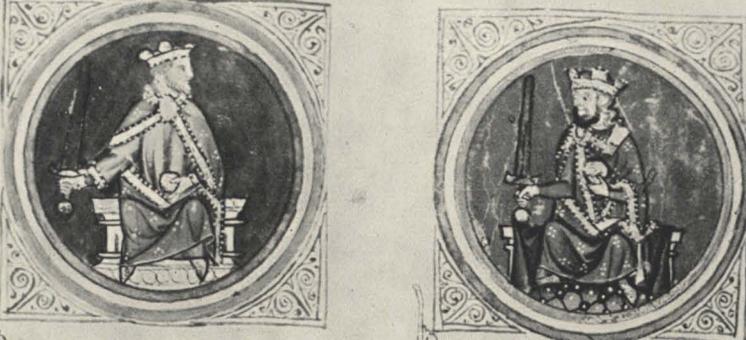
Abb. 12. Kreuzigung (51. V, fol. 66)



Abb. 11. Anbetung der Könige (51. V, fol. 39a)

no de colofa pora ceter a la alana alle
de del panubio. r uero el grand. leuila
roy de la bugar. r deu tener en la ma
ne una espada. — — — — —

mucha rra en Espanna ceter si. r a de
tener en la mano una espada. — — —



E la era de .ccc. lxxv. m. iiii.
Reyno Theodorico .iiij. años. r
fueno Rogano el rey de la Sueg. en
via dangeay entre altoiga. r Leon. r gaue
mucha rra en Espanna. r deu tener en
la mano diestra una flor. r de la or. magana

E la era de .d. lxxv. años. Rog
no alargo .xxvij. años. r ouo
guerra a Alouingio Rey de ariana. r
muio en una batalla en Peitrey. r a
de tener en la una mano una flor. r en
la otra una magana. — — — — —

Abb. 13. Theodorigo u. Marigo (Sf. VI, fol. 14)

alro .xii. de deualar los muertos. r de
sar las costas r dichos lo arth. lo. m.

maso pumew de emendar r de en
car los iudizios r de ueudar los
tros lo capitulos lo. m. — — — — —
como el Rey manda a sus alcaides q



Como el Rey manda a sus alca
ides q sean melumados en dar
el iuzio... — — — — — J.
... q iwie

Abb. 14. Westgotenkönige (Sf. VI, fol 104a)



Abb. 16. Maria mit dem Kinde (5j VII, fol. 15)



Abb. 15. (5j. VI, fol. 20a)



Abb. 18. Johannes auf Patmos (5j. IX, fol. 14)



Abb. 17. Wappen des Johann v. Eyck (5j. VIII, fol. 2)



Abb. 20. Pfingsttrouder (5j. IX, fol. 48a)

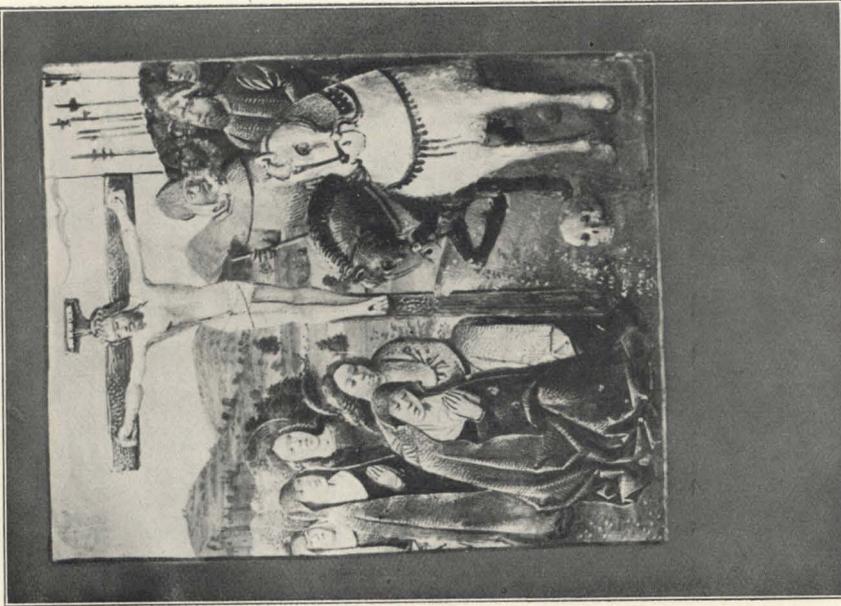


Abb. 19. Kreuzigung (5j. IX, fol. 48)



Abb. 22. Johannes auf Patmos (5f. X, fol. 13)



Abb 21. Bathseba im Bade (5f. IX, fol 82)



Abb. 23. Verkündigung (5f. X, fol. 22)



Abb. 24. Heimsuchung (5f. X, fol. 30)