

# BETRACHTUNGEN ÜBER DEN FIGURENSCHMUCK DER ADA-HANDSCHRIFTEN

Virgil Vătăşianu

Seit der ersten Würdigung der karolinischen Evangeliare, die unter dem Namen der „Ada-Gruppe“ veröffentlicht wurden<sup>1</sup>, ist die diesbezügliche Literatur beträchtlich angewachsen<sup>2</sup>. Als unbestreitbares Ergebnis all dieser Untersuchungen ist einerseits das Fortwirken der merowingisch-irischen Überlieferung im Dekorativen, andererseits das der italisch-orientalischen (byzantinisch-syrischen) Einflüsse auf die figürliche Darstellung zu betrachten. Wenn auch die Neigungen der einzelnen Forscher zwischen frühchristlich-italischen oder byzantinischen Vorbildern, sowie die Ansichten über die Bedeutung die der angelsächsischen Vermittlung zukommt im einzelnen schwanken, so sind dennoch die allgemeinen Schlüsse im Grunde übereinstimmend. Viel mehr wird auch die Zukunft kaum in der Lage sein hinzuzufügen, da eine Aussicht auf ein Auftauchen bisher unbekannter Handschriften schwerlich besteht.

Die chronologische Reihenfolge der betreffenden Handschriften wurde bereits von Janitschek<sup>3</sup> folgendermaßen vorgeschlagen:

Das Evangelistar des Schreibers Godescalc, 781 bestellt und vor April 783 vollendet.

Das Sakramentar des Bischofs Drogo.

Das Evangeliar aus Saint-Martin-des-Champs.

Das Harley Evangeliar, datierbar Ende des 8. Jahrhunderts.

Das Evangeliar aus dem Kloster Centula, im Inventar des Jahres 831 daselbst angeführt.

Der Figureschmuck des Ada-Evangeliars.

Das Evangeliar aus Saint-Médard in Soissons.

Das Lorsch Evangeliar, in einem Inventar des Klosters aus der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts erwähnt; Janitschek kannte damals nur den 2. Teil der Handschrift<sup>4</sup>.

Ausschlaggebend für die chronologische Reihenfolge war die Textkritik, über deren

Wert sich jedoch der Bearbeiter, P. Corsen, folgendermaßen äußert: „Den Einfluß des turonischen Textes über die Handschriften hinaus zu verfolgen, würde mich zu weit führen und leicht den Nachweis, den ich besonders ins Licht zu stellen wünschte, verdunkeln“<sup>5</sup>. Tatsache ist, daß die Textkritik auch heute noch nicht das letzte Wort gesprochen hat.

Die darauffolgenden Untersuchungen haben zu einigen Ein- und Ausschaltungen, sowie zu Änderungen der chronologischen Reihenfolge geführt; so daß die von Koehler vorgeschlagene und allgemein akzeptierte Variante folgende Handschriften umfaßt:

Das Godescalc Evangelistar, 781–783, Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Lat. 1203.

Das Evangeliar aus Saint-Martin-des-Champs (ohne Figureschmuck), Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 599.

Der Text des Ada-Evangeliars, die beiden letzteren nach 783 und vor Dezember 795;

Der Dagulf-Psalter (ohne Figureschmuck), datiert zwischen 783–795 (Todesdatum des Papstes Hadrian I, dem der Psalter gewidmet war), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1861,

Das Evangeliar aus Centula, Abbeville, Bibliothèque Municipale, Ms. 4,

Das Harley-Evangelium, London, British Museum, Harley 2788.

Das Evangelium aus Saint-Médard in Soissons, Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850.

Der Figurenschmuck des Ada-Evangeliums, Trier, Stadtbibliothek, Cod. 22.

Das Lorsch-Evangelium, und zwar beide Teile, der 1. Teil in Alba Iulia, Staatsbibliothek Batthyaneum, der 2. Teil in der Biblioteca ap. Vaticana, Pal. Lat. 50.

Für die letzten fünf Evangelien wird die Zeitspanne 796–810 angenommen. W. Koehler fügt hinzu: „Die chronologische Reihenfolge, in der die Handschriften hier angeordnet sind, ausführlich zu begründen, ist nicht nötig. . . Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus bestehen Schwierigkeiten allein bei der Einordnung des Evangeliums von Abbeville, das in seinen Kanontafeln und in einigen der Initialseiten und Evangelistenbilder eine Sonderstellung einnimmt, die es schwer macht zu entscheiden ob es älter oder jünger ist als das Londoner Evangelium. . . Von diesem Problem abgesehen, kann die Chronologie der Handschriften als gesichert gelten, zumal sie durch paläographische und textkritische Argumente kontrolliert und gestützt wird. . .“<sup>6</sup>.

Die Konsequenz dieser chronologischen Reihenfolge mußte naturgemäß zum Schlusse führen, daß die Entwicklung des Skriptoriums die Palastschule in Aachen – von der merowingisch-irischen Tradition ausgehend, dank angelsächsischer Vermittlung und schrittweiser direkter Übernahme italo-byzantinischen Formgutes, zunächst zu einer eigenartigen, zur Abstraktion neigenden Darstellungsweise gelangte, um dann, in ziemlich raschem Tempo, zu einer naturalistisch bedingten Stilisierung zu gelangen, einer Stilisierung die sich in den Kanontafeln der Evangelien aus Lorsch und Soissons und in der *Maestas Domini* Darstellung des ersteren mit der byzantinischen genau deckt. Das hieße, daß es in Aachen auf eigenen Wegen und Umwegen und auf

gänzlich verschiedenen Voraussetzungen fußend, zu einer Neuschaffung des bereits bestehenden byzantinischen Stils gekommen wäre. Soweit jedoch die bisherige kunstgeschichtliche Erfahrung lehrt, wäre ein solcher Fall nicht nur beispiellos, sondern auch theoretisch kaum denkbar.

Diese Betrachtungen haben die gegenwärtige Untersuchung angeregt. Sie beschränkt sich auf die figürlichen Darstellungen der engeren Gruppe, u.zw. der Evangelien aus Centula, Harley, Soissons, Ada und Lorsch, da das Godescalc-Evangelium zweifellos als ein stilistisch für sich bestehendes, wesentlich früheres und von der eigentlichen Palastschule in Aachen unabhängiges Werk zu betrachten ist.

Der allgemein anzutreffenden Tendenz, die grundsätzlichen stilistischen Eigenheiten der Figurendarstellungen zu erfassen und ihre Herkunft zu erklären, steht gegenüber ein kaum bemerkbares Interesse für die entsprechenden qualitativen Leistungen der an der Herstellung der erhaltenen Handschriften der Ada-Gruppe beteiligten Künstler. Bloß Robert Szentiványi und Wilhelm Koehler, letzterer aber nur in seinen postum veröffentlichten Aufzeichnungen, haben es versucht einiges Licht auf dieses Problem zu werfen. Die Tatsache, daß nur fünf mit Figurenschmuck versehene Evangelien des Skriptoriums erhalten sind und daß bei Kollektivarbeiten wie es diese Handschriften sind, die persönlichen, stilistischen Eigenheiten schwer zu fassen sind, hat wahrscheinlich viele in ihrem Versuch dieses Problem zu klären, zum Verzicht verpflichtet. Nach Szentiványis Meinung<sup>7</sup> wäre der Meister der Titelseite zum Matthäus und der Darstellung der *Maestas Domini* des Lorsch-Evangeliums identisch mit demjenigen des Dagulf-Psalters, die Evangelistenbilder hingegen Werke eines Schülers, eine Hypothese die auch eine abweichende Datierung der Handschrift bedingt. Koehler, seinerseits, unterscheidet<sup>8</sup> im Evangelium aus Soissons drei Maler. Dem Maler A (den er als einen „Flächenkünst-

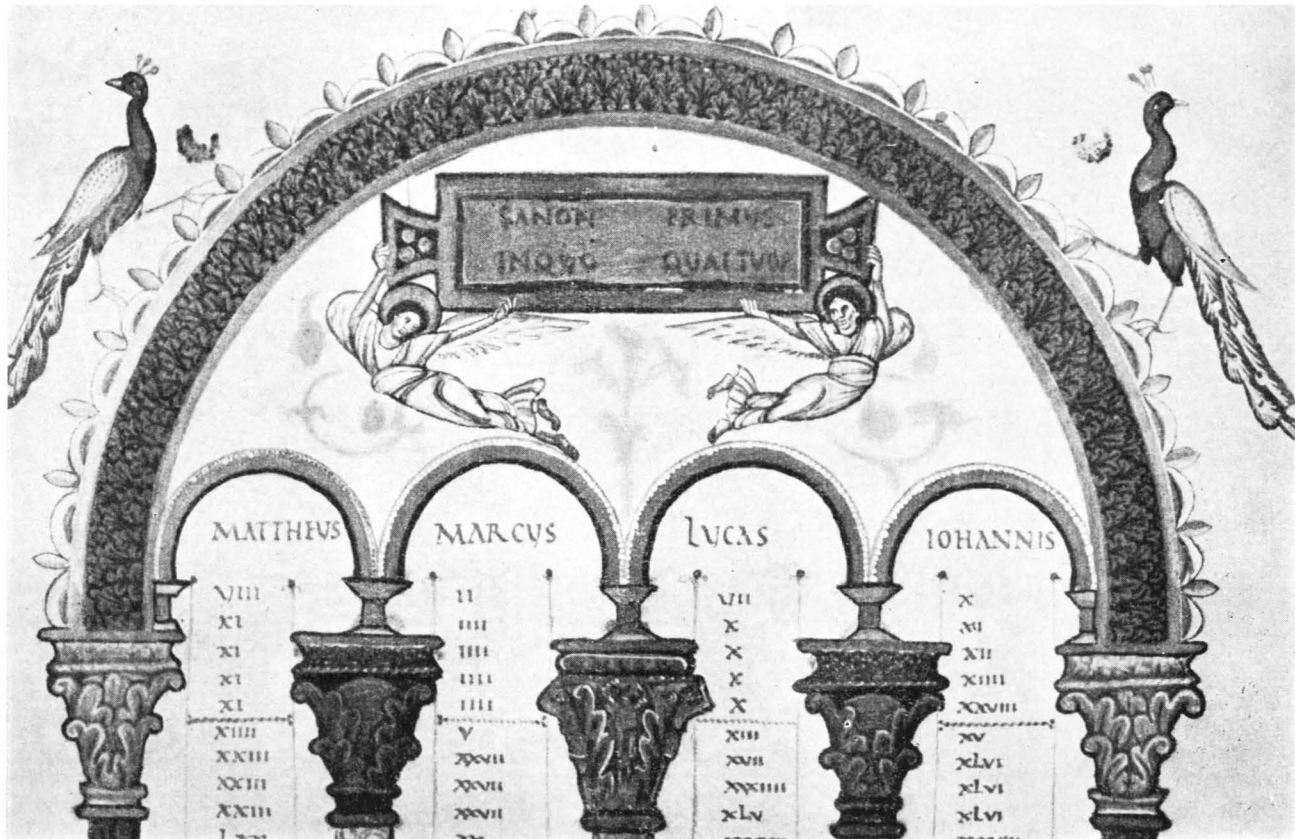


Abb. 1. — Lorsch, Canon primus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

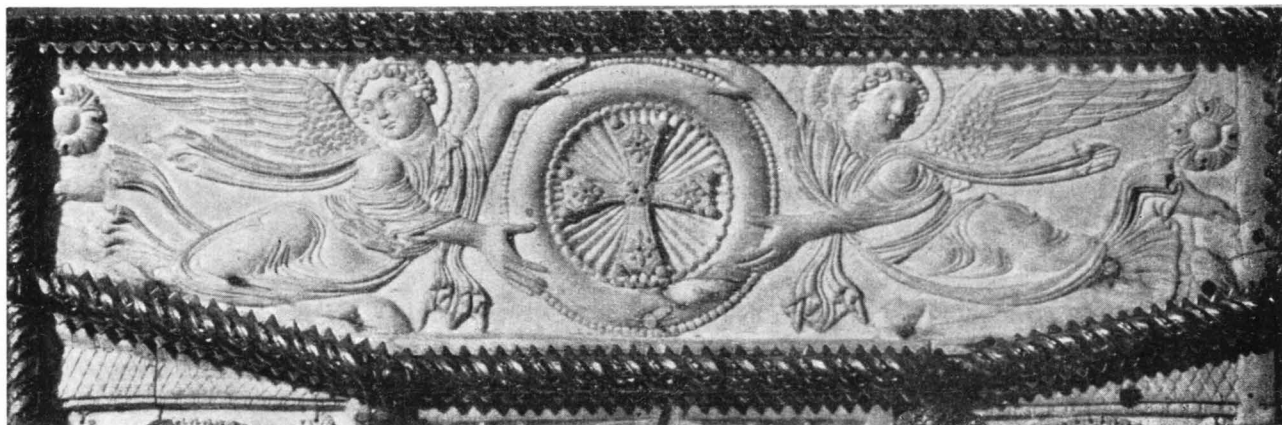


Abb. 2. — Lorsch, Engel der Christustafel, Vatican, Museo Sacro.

ler“ betrachtet, „kein Erfinder“ und als „Raphael“ benennt) schreibt er das Matthäusbild und die zugehörige Initialseite zu, sowie die Darstellungen des Matthäus und Markus im Ada-Evangeliar und des Johannes im Lorsch Evangeliar (siehe Abb. 26, 29, 35, 36). Ein anderer Maler,

B, wäre der Autor des Markusbildes (siehe Abb. 42) samt der zugehörigen Initialseite des Evangeliiars aus Soissons, während der Maler C (der begabteste, der Neuerer und Dramatiker, „Michelangelo“ benannt) in der Handschrift aus Soissons die Lukas- und Johannesbilder,



Abb. 3. — Lorsch, Engel der Marien tafel, London, Victoria & Albert Museum.



Abb. 4. — Harley, Canon secundus, London, British Museum.

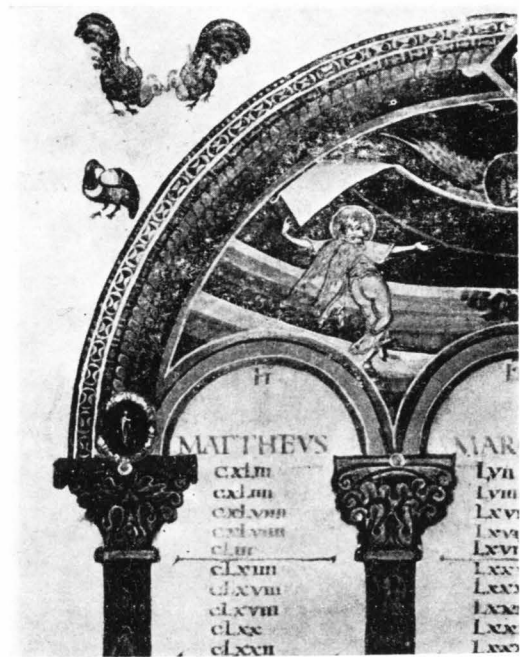


Abb. 5. — Soissons, Canon secundus, Paris, Bibliothèque Nationale.

die dazugehörigen Initialeseiten, die Fons Vitae, die Anbetung des Lammes, eventuell auch die Kanontafeln und weiterhin, im Ada-Evangeliar, den Lukas und Johannes geschafft hätte (siehe Abb. 5, 7, 8, 14, 17, 21, 33, 34, 37, 38).

Um von einem stilistisch greifbaren Anhaltspunkt in unserer Untersuchung auszugehen, scheint es ratsam zunächst die spezifisch byzantinischen Darstellungen der Lorsch und Soissonser Evangeliare zu prüfen. Diese beginnen in

beiden Handschriften mit den Engelgestalten in den Tympana der Kanontafeln. Im Lorsch Evangeliar tragen zwei fliegende Engel eine typisch antike Tabula ansata, als Inschrifttafel mit dem „Canon primus“ (Abb. 1). Bewegung und Handlung sind überzeugend, trotz einiger, im übrigen unbedeutender, Verzeichnungen (die Arme und deren Gelenke); die Gewänder schmiegen sich an den Körper mit der betonten Absicht die Plastik der Glieder hervorzuheben. Ganz ähnlich

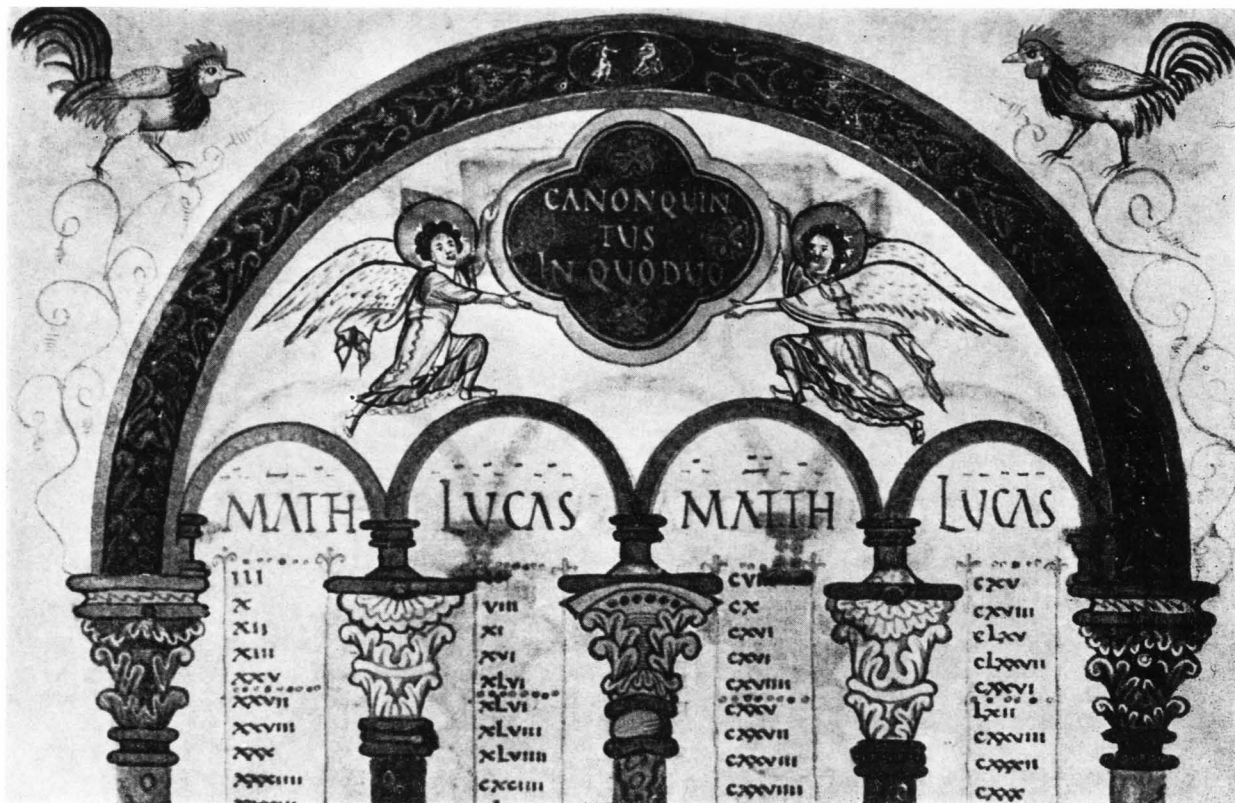


Abb. 6. — Lorsch, Canon quintus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.



Abb. 7. — Soissons, Canon tertius-quartus, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 8. — Soissons, Canon secundus-tertius, Paris, Bibliothèque Nationale.





Abb. 9. — Harley, Canon primus, London, British Museum.



Abb. 10. — Harley, Canon secundus-tertius, London, British Museum.



Abb. 11. — Harley, Canon quintus, London, British Museum.



Abb. 12. — Harley, Canon septimus-octavus, London, British Museum.

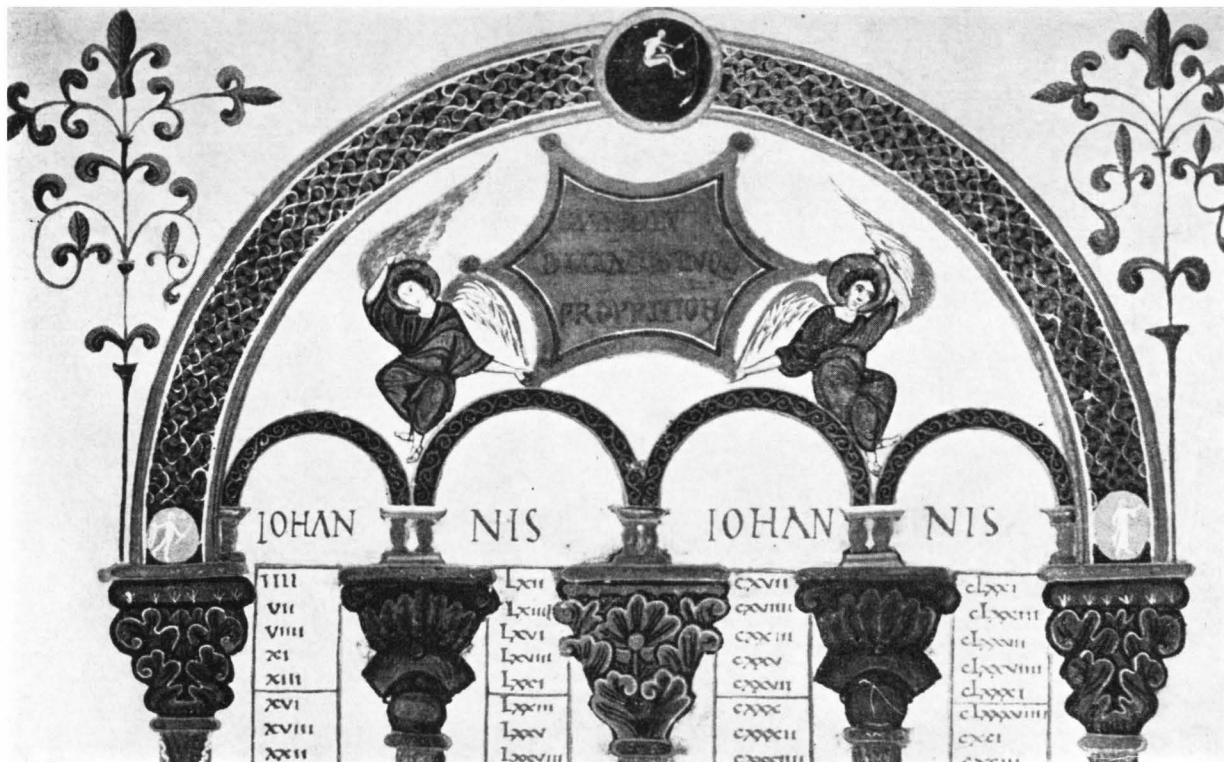


Abb. 13. — Lorsch, Canon decimus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

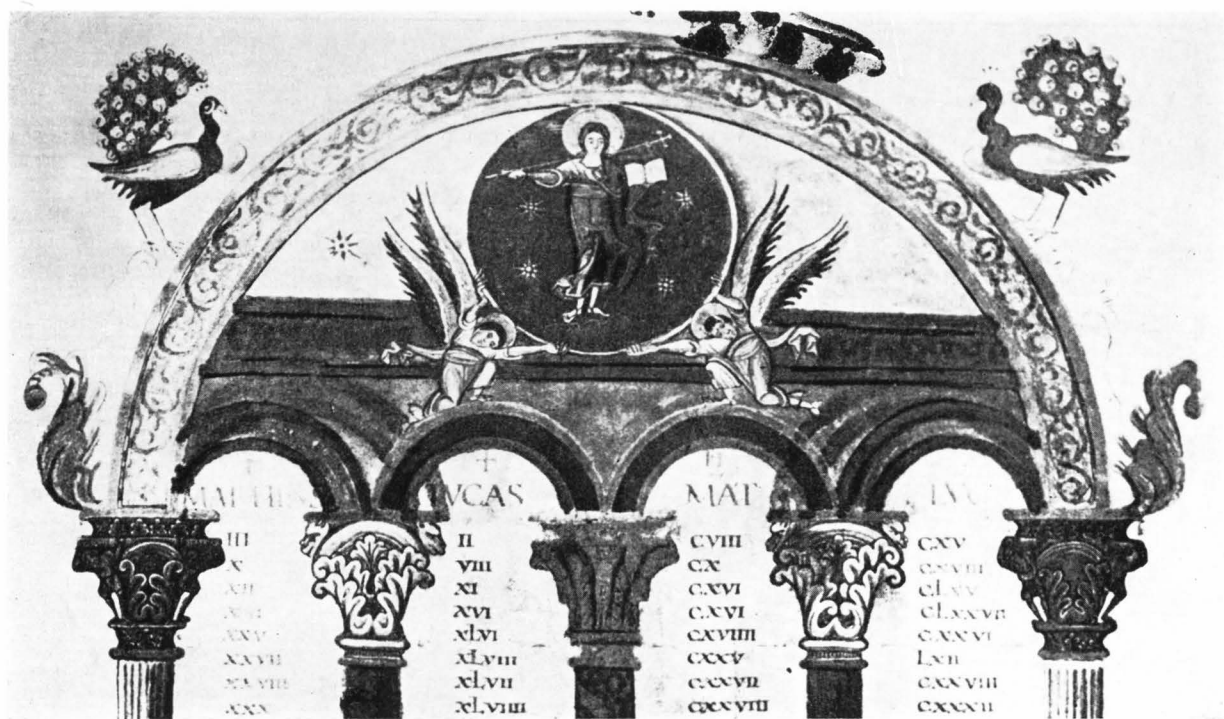


Abb. 14. — Soissons, Canon quintus-sextus, Paris, Bibliothèque Nationale









Abb. 17. — Soissons, Canon primus-se-cundus, Paris, Bibliothèque Nationale.

geschieht das auch auf den beiden Elfenbeintafeln des Lorsch-Evangeliars (Abb. 2, Vatican, Museo Sacro, 3, London, Victoria & Albert Museum), obwohl die hier etwas zu dicht gehäuften Falten die Körperformen weniger klar umschreiben. Bezeichnend ist es dennoch, daß die eben erwähnte Tafel im Vatican von einem so guten Kenner byzantinischer Kunst, wie Ch. R. Morey<sup>9</sup>, als eine Originalarbeit des 5. Jahrhunderts angesehen werden konnte. Die zeitlich und örtlich enge Beziehung zwischen der obengenannten Miniatur und der Elfenbeinschnitzerei ist jedenfalls augenscheinlich und bestätigt die Beobachtung Hermann Schnitzlers, die Palastschule Karls des Großen betreffend, im Zusammenhang mit einem verwandten Stück — das Harrach-Diptychon und Analogien im Rabula-Codex — die zu folgendem Schluß führte: „Es wären dann die Buchmaler gewesen die vermittelt hätten — ein weiterer Hinweis darauf, wie eng die Zusammenarbeit mit den Elfenbeinschnitzern in der Hofschule zu denken ist“<sup>10</sup>.

Wie sieht nun ein fliegender Engel im Harley-Evangeliar aus (Abb. 4)? Die Bewegung entspricht weniger einem Schweben, als eher einem Schwimmen. Schüchterne Versuche Körperformen anzudeuten sind vorhanden, aber die Mißverständnisse, oder, vielleicht richtiger, eine andere formale Einstellung annullieren die naturnahe Suggestion. Zu vergleichen sind diesbezüglich auch die Faltengruppen auf dem rechten Oberarm des Engels in Harley mit den entsprechenden auf der Elfenbeintafel (Abb. 3) des Lorsch-Evangeliars. Es fragt sich nun, kann dieser Engel im Harley-Evangeliar den Meistern des Lorsch-Codex (Maler und Schnitzer) als Vorbild gedient haben, oder ist der Maler des Harley-Evangeliars vielmehr ein Nachahmer, dem die Prinzipien einer auf naturalistischen Voraussetzungen fußenden Stilisierung, wie sie die Byzantiner geschaffen hatten, teils unverständlich, teils unentsprechend schienen? Ob letzterer tatsächlich die Arbeit der Lorsch-Meister als Vorlage benutzte, oder eine andere, verschollene, läßt sich nicht unbedingt entscheiden,



Abb. 18. — Lorsch, Maiestas Domini, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

aber, wie weiter gezeigt werden soll, mehr sich die Beispiele, die für eine nähere Beziehung zwischen dem Lorsch und dem Harley-Meister zeugen.

Zunächst ist es jedoch wichtig ganz allgemein auf die Engelfiguren im Evangeliar aus Soissons hinzuweisen. Ihre plastische Qualität und Bewegungsfreiheit scheint sogar die Leistungen im Lorsch Evangeliar zu übertreffen (z.B. auf einer Seite des Canon secundus, Abb. 5), obwohl sie, meines Erachtens nach, stilistisch

ohne Schwierigkeit demselben Meister zugeschrieben werden könnten.

Aufklärend für unsere Betrachtung ist das Motiv des laufenden und stützenden Engels, dargestellt in den Tympana des Canon quintus (Abb. 6) und sextus-septimus des Lorsch Evangeliers, im Canon tertius-quartus (Abb. 7) und im Canon septimus-octavus des Evangeliers aus Soissons, denen als Haltung auch der stützende Engel ebendasselbst, im Canon secundus-tertius (Abb. 8), angeschlossen werden



Abb. 19. — Lorsch, Genealogie, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

kann. In den Kanontafeln des Lorsch Evangeliiars sind diese Engel bloß Träger der Inschrifttafeln, während sie in den Kanontafeln des Soissonser Evangeliiars als Sinnbild des Matthäus auftreten. Dieselbe Rolle kommt allen Engeln im Harley-Evangeliar zu. Da wären zunächst die Engeldarstellungen im Canon primus (Abb. 9) und Canon secundus zu erwähnen, Halbfiguren, die wie zögernde Reduzierungen der Vorbilder anmuten. Ein Ver-

gleich des Faltenwurfs über dem linken Arm des Engels aus Harley mit dem entsprechenden aus Soissons (Abb. 8) bestätigt die etwas linksische Übernahme und Übertragung ins Liniare. Das Motiv des Laufens und gleichzeitigen Stützens wagt dann der Meister auf den Seiten des Canon secundus-tertius (Abb. 10), quintus (Abb. 11) und septimus-octavus (Abb. 12). Bei näherer Betrachtung hat man den Eindruck einer schrittweisen





Abb. 20. — Soissons, Q<uoniam>, Paris, Bibliothèque Nationale.

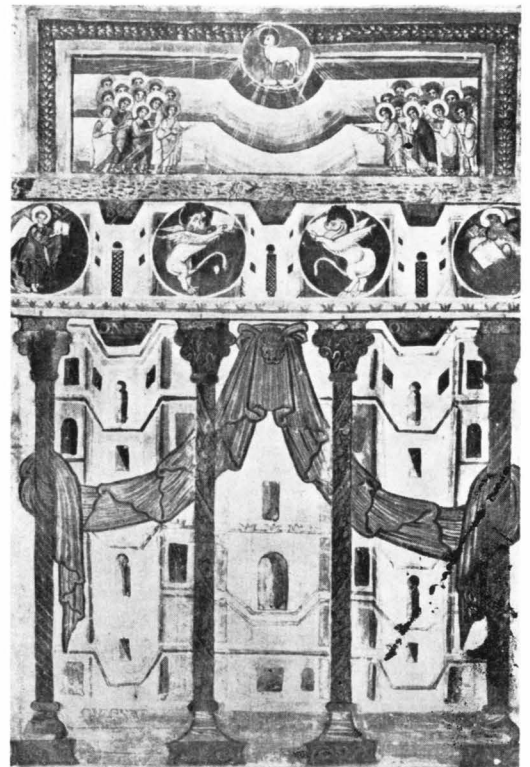


Abb. 21. — Soissons, Anbetung des Lammes, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 22. — Harley, Johannes, London, British Museum.



Abb. 23. — Centula, Matthäus, Abbeville, Bibliothèque Municipale.



Abb. 24. — Lorsch, Matthäus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

Klärung beizuwohnen, u.zw. einer Akzentuierung des Linienspiels und einer Übertragung der für Lorsch kennzeichnenden naturalistischen Bewegung (vgl. Abb. 6) in eine zum Expressiven neigende Sprache (Abb. 12).

Ein weiteres Motiv ist dasjenige des sitzenden-tragenden Engels aus Lorsch, Canon decimus (Abb. 13), und der knieenden Engel aus Soissons, im Canon quintus-sextus (Abb. 14). Als Gegenstück sind dann die beiden Engel im Harley-Evangeliar, Canon nonus-decimus (Abb. 15), so verblüffend meisterhaft gezeichnet und bewegt — stilistisch auch so verschieden von den bisherigen Engelfiguren im genannten Evangeliar — daß man sich fragen muß, ob diese Seite nicht dem Meister der Kanontafeln aus Lorsch und Soissons zuzuschreiben ist.

Ein letztes Motiv ist der den Titeln entrollende Engel. Im Lorsch-Evangeliar schmückt er die beiden letzten Seiten des Canon secundus, wobei nur Kopf und Arme sichtbar bleiben (Abb. 16).



Abb. 25. — Lorsch, Christus, Detail aus der Christustafel, Vatican, Musco Sacro.

Bemerkenswert sind auf diesem Blatt auch die jugendlichen Atlantenpaare auf den Seitenkapitellen, die ebenso — aber in variiert Haltung — auf dem Blatt des Canon quintus-sextus im Soissonser Evangeliar (vgl. Abb. 14) zu sehen sind. Der Engel mit dem Titelblatt findet sich im Soissonser Evangeliar am Ende des Canon primus (Abb. 17) wieder, wobei die Engel-

figur, etwas höher gestellt, als Brustbild erscheint. Leicht abgewandelt – Blickrichtung, Kopfwendung – wiederholt sich die gleiche Stellung im Matthäusengel der Evangelistenbilder in Centula (Abb. 23), Harley (Abb. 40) und Ada (Abb. 35), die aber alle anderen Meistern zugeschrieben werden müssen. Hier sei vorläufig nur allgemein auf die weniger korrekte Zeichnung des Faltenwurfs und auf den Versuch hingewiesen auch den Unterkörper der Symbolfiguren hinzuzufügen, jedesmal jedoch wenig übereinstimmend mit dem entsprechenden Brustbild.

Zu den besten Leistungen die man dem Meister der Kanontafeln im Lorsch und Soissonser Evangeliar zuschreiben kann, gehört die *Maiestas Domini* der Lorsch Handschrift (Abb. 18). Die jugendliche Figur als solche läßt sich auf ein frühchristliches Vorbild zurückführen, ein Vorbild das sich zumindest bis in das 6. Jahrhundert erhalten hat. Die Modellierung des Gesichtes, die naturnachahmend korrekt stilisierte Kleidung mit vertikal fallenden Falten, sowie der Segensgestus bezeugen aber die Übertragung in die byzantinische Formsprache. Das Gleiche gilt für die Symbolfigur des Matthäus und die acht Engelsköpfe, die den kreisförmigen Rahmen beleben. Zu den Eigenheiten der Christusfigur, die für weitere Vergleiche beachtenswert sein werden, gehören: der über die Taille als Gürtel geschlungene Mantel, die schräg-vertikale Doppelfalte über dem Unterleib, die wie eine Art *Clavis* aussieht (in der Tat lediglich eine Fortführung der oberen Brustfalte), der Faltenwurf mit Zipfel zwischen den Beinen, die seitlichen Treppenfalten, endlich die scharf gezeichnete Falte welche Handfläche und Finger trennt.

Dieselben Züge, einerseits etwas vereinfacht, weil stark verkleinert, andererseits aber bereichert durch eine vertikale Treppenfalte auf der linken Schulter, kehren in zwei weiteren Christusdarstellungen, eine im Medaillon über der Genealogie

im Lorsch Codex (Abb. 19), die andere im *Quoniam* der Titelseite zu Lukas in der Soissonser Handschrift (Abb. 20).

Die einzigartige ikonographische Fassung der Genealogie, wo die drei Stammväter (Abraham, David, Jechonias) als Brustbilder in Ikonen erscheinen, verrät, seitens des Meisters, eine zweifellos absichtliche Stellungnahme zum Problem des Bilderstreites, der auch im Karolingischen Reich seine Auswirkung gehabt hat (Frankfurter Synode, 794). Schwer zu entscheiden scheint die Frage der Autorschaft dieser beiden letztgenannten Christusdarstellungen. Der Hauptmeister, dem man die Kanontafeln und die *Maiestas* zuschreiben muß, könnte den Entwurf zur Genealogie geschaffen haben, kann aber für die Ausführung der je dreizehn Abkömmlinge der Stammväter kaum verantwortlich gemacht werden. In der Gruppe um Abraham verwirrt sich sogar die Anzahl der Füße und ihre Zugehörigkeit; in den Rückansichten zweier Figuren der Mittelgruppe (ganz links) werden ferner anatomische Details angedeutet, die eine naive Übernahme aus den Engeldarstellungen der Kanontafeln (vgl. Abb. 5, 7) verraten. Ähnliche Unzulänglichkeiten enthält auch das *Quoniam*-Blatt des Soissonser Codex, u.zw. in den Verkündigungsszenen an Zacharias und an Maria, sowie in der Heimsuchung. Dieser zweite Meister hat aller Wahrscheinlichkeit nach auch das Blatt mit der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten im Soissonser Evangeliar (Abb. 21) entworfen und ausgeführt. Die Figuren der Ältesten wirken genau so monoton, wie die Abkömmlinge in der Genealogie, und der Mangel an Verständnis für den natürlichen Faltenwurf ist augenscheinlich in der Draperie welche die Säulen umschlingt. Den Falten kommt hier eine rein dekorative Rolle zu.

Lehrreich scheint endlich ein Vergleich des Evangelisten Johannes aus dem Harley-Evangeliar (Abb. 22) mit Christus aus der Lorsch *Maiestas*. Beide sind streng frontal angeordnet und als Sitz-



figur ist der eine das Spiegelbild des andern. Christus schiebt den rechten Fuß leicht vor, Johannes den linken. Verscheiden ist nur die Haltung der Arme. Johannes taucht mit der Linken den Griffel (der Stilus der antiken Vorlagen wird überall in der Ada-Gruppe beibehalten, obwohl die Schreiber sich stets der Tinte bedienen) in das Tintenfaß, während er mit der Rechten das Evangelium hochhält. Die Gürtelfalten des Mantels kehren verdoppelt wieder und desgleichen die Falte über dem Unterleib. Das Schema der Falten ist in beiden Fällen dasselbe, aber im Johannesbild mehrt und verdichtet sich ihr Spiel, die Linien werden nervöser und die Kontraste kräftiger. Dem ruhigen, selbstbewußten Christus steht eine scharf blickende, entschlossene Persönlichkeit gegenüber. Die enge ikonographische Typenverwandtschaft ist unleugbar, aber wie läßt sich die Frage nach dem Vorbild, einerseits, und dessen Auswertung durch den Interpreten, andererseits, beantworten? Nach der bisherigen Auffassung wäre der Johannes früher als der Christus entstanden. Das hieße, daß der Maler der *Maestas* aus der Johannesdarstellung die zwar stilisierten, aber naturalistisch wertvollen Elemente herausgeklaut und gleichzeitig alles was dem Johannes die spezifisch expressive Erscheinung verleiht, weggelassen hätte. Ist so etwas wahrscheinlich, oder auch nur möglich? Ist es erfahrungsgemäß nicht eher umgekehrt, d.h. ist der Johannes nicht eine vergeistigte und gleichzeitig eine energiegeladene Replik eines hochbegabten Interpreten?

In die Nähe dieses Interpreten läßt sich das Matthäusbild aus Centula (Abb. 23) rücken. Den Kopf des vorherbesprochenen Johannes mit demjenigen des Engels vergleichend, möchte man denselben Meister annehmen. Der Matthäus ist jedoch wesentlich bewegter und das Faltenspiel der Figuren etwas kleinlicher.

Mit dem Maler der *Maestas* und der Kanontafeln aus Lorsch und Soissons —

ein seine Formenwelt beherrschender Meister byzantinischer Schulung, daher auch bis zu einem gewissen Grade fähig originell zu entwerfen — und dem selbständig interpretierenden Maler des Johannes aus Harley, beziehungsweise auch des Matthäus aus Centula, läßt sich qualitativ kaum ein anderer Figurenmaler der Gruppe vergleichen, obwohl sich die angebahnte Entwicklung zum Dekorativen und zur Unterstreichung des Ausdrucks weiter entfaltet. Aber alle sind nunmehr ausgesprochene Kompilatoren, mit mehr oder weniger Verständnis für die Formsprache die sie handhaben und deren Umwandlung offenbar durch das kulturelle Milieu bedingt wird. So bescheiden auch die Anzahl der erhaltenen Handschriften gegenüber derjenigen der im Skriptorium offensichtlich im Kollektiv arbeitenden Meister auch ist, so fragmentarisch daher auch die Anhaltspunkte für eine Begutachtung ihrer Tätigkeit vom qualitativen Standpunkt aus auch sind, so lassen sich dennoch einige aufschlußreiche Beobachtungen machen. Ausgangspunkt möge abermals das Lorsch-Evangelium sein, u.zw. der Matthäus mit seinem Sinnbild (Abb. 24). Zu beachten ist, daß dieses Blatt, sowie dasjenige des Evangelisten Markus, das weiter unten zu besprechen sein wird, den entsprechenden Lagen vorgeklebt sind<sup>11</sup>, was W. Kochler entgangen war. Auffallend in der Matthäusdarstellung ist die plastische Betonung der Figuren, die ihresgleichen in den Ada-Evangeliaren sonst nicht aufzuweisen hat. Man könnte diesbezüglich höchstens einen Vergleich mit der plastischen Struktur der Christustafel (vgl. Abb. 2 und 25) vorschlagen. Die strenge Frontalität ist jedoch hier zu Gunsten einer Bewegung des Engels nach rechts und einer leichten Wendung des Evangelisten nach links gewichen. Bemerkenswert sind zunächst die Gesten des Engels: während er mit der Rechten schreibt, weist die gezierte Haltung der Linken nach oben, offensichtlich auf die himm-



Abb. 26. — Soissons, Matthäus, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 27. — Lorsch, Markus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.



Abb. 28. — Lorsch, Lukas, Biblioteca ap. Vaticana.



Abb. 29. — Lorsch, Johannes, Biblioteca ap. Vaticana.



Abb. 30. — Centula, Johannes, Abbeville, Bibliothèque Municipale.



Abb. 31. — Centula, Lukas, Abbeville, Bibliothèque Municipale.



Abb. 32. — Harlev, Markus, London, British Museum.



Abb. 33. — Soissons, Lukas, Paris, Bibliothèque Nationale.





Abb. 34. — Soissons, Johannes, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 35. — Ada, Matthäus, Trier, Stadtbibliothek.



Abb. 36. — Ada, Markus, Trier, Stadtbibliothek.



Abb. 37. — Ada, Lukas, Trier, Stadtbibliothek.



Abb. 38. — Ada, Johannes, Trier, Stadtbibliothek.



Abb. 39. — Centula, Markus, Abbeville, Bibliothèque Municipale.



Abb. 40. — Harley, Matthäus, London, British Museum.



Abb. 41. — Harley, Lukas, London, British Museum.



Abb. 42. — Soissons, Markus, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 43. — Krönungs-Evangeliar, Matthäus, Wien, Weltliche Schatzkammer der Hofburg.



Abb. 44. — Ebo-Evangeliar, Matthäus, Épernay, Bibliothèque Municipale.



lische Inspiration. Ob dieser Gestus als eine originelle Erfindung betrachtet werden kann ist kaum anzunehmen, aber es ist sicher, daß dieses Blatt zumindest dem Vorbild näher steht als die zu erwähnenden Repliken. Eine solche Replik ist zunächst der Evangelist Matthäus im Soissonser Evangeliar (Abb. 26). Seine Gesten entsprechen genau denjenigen des Engels aus Lorsch, aber der ursprüngliche Sinn der linken Hand ist verlorengegangen und man kann nicht recht erraten, was der Daumen und Zeigefinger, beide vor dem Auge zusammengespißt, zu bedeuten haben. Zupfen sie die Augenbraue, oder soll die Gebärde einen subtilen Gedanken unterstreichen?

Diesen Gestus und die ganze Haltung kopiert dann der bescheidene Maler des Markus im Lorschener Evangeliar (Abb. 27), fühlt sich aber verpflichtet einen Vorwand für die Haltung der linken Hand auszuklügeln; sie muß daher einen Griffel halten, auf den der Evangelist schielt. Dieses Motiv ist nun dem Matthäus aus Lorsch entliehen. Dabei sei aber auf die verworrene Zeichnung der beiden Arme des Markus hingewiesen. Man weiß nicht recht wohin der Ellenbogen der Hand mit dem Griffel gehört.

Eine in sich geschlossene Gestalt, trotz der widerspruchsvollen Perspektive des Truhensitzes und der Fußplatte, ist der Matthäus aus Lorsch (Abb. 24). Das Buch in der Linken, prüft er bedächtig den Griffel. Reiche, gerundete Gewandfalten, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem Elfenbeindeckel (vgl. Abb. 25) aufweisen, heben die Plastizität hervor. Eine breite Clavis mit geometrischer Ranke schmückt die linke Seite des Untergewandes und eine ähnliche Clavis, nun in Gold ausgeführt – der rote Mantel ist überhaupt stark mit Goldlichtern gehöhnt – gibt der Falte über dem Unterleib, der wir zum ersten Mal in der Maiestasdarstellung begegnet sind – und die wir, mit wenigen Ausnahmen, bei den Evangelisten der Ada-Handschriften

immer wieder antreffen – ein neues Gepräge. Einzig in dieser Darstellung ist auch der Hintergrund: zwei Landschaftskulissen mit Bäumchen und Grasstauden steigen von Links nach rechts bergauf, vor einem architektonischen Hintergrund mit Fenstern, in welche ein von rechts einfallendes Licht abgestufte Schatten wirft. Auch die Plastik der Truhe ist mit ähnlichem Schattenspiel belebt. Matthäusbild und Engel sind das Werk eines Meisters der antike, im Landschaftsbild dagegen byzantinische Vorbilder zusammenschweißt, ohne sich durch etliche Inkongruenzen beunruhigen zu lassen. Freier, jedoch viel flächenhafter, trotz der zahlreichen Überschneidungen<sup>12</sup>, ist der Matthäus des Soissonser Evangeliars, aber die Benützung des Lorschener Vorbildes offenbart sich dennoch in einigen weiteren Details: die Fußplatte über der aber der linke Fuß ohne Halt schwebt – wiederholt genau dieselbe geometrische Ranke, während die Gemme am Schlußstein des Bogens das Thema des Fischers glücklich variiert. Runde Falten – jedoch ganz verschieden konzipiert – wechseln auch hier mit straffen, die hinzugefügte Rückenlehne des Truhenthrones ist aber verzeichnet. Ärger verzerren sich dann die Dinge im Markusbild des Lorschener Evangeliars, obwohl die eigenwillig unterstrichenen Falten, darunter auch die Treppenfalte am Rücken, der Darstellung eine gewisse Nervosität aufprägen. Nolens-volens müssen wir drei verschiedene Maler als Autoren der einzigen drei härtigen Evangelisten der Ada-Handschriften annehmen.

Einige verwandte Züge mit Markus weist Lukas aus Lorsch auf (Abb. 28). Das Vorbild, nach dem Lukas konzipiert ist, stammt aber aus einem anderen antiken Bereich. Der jugendliche Evangelist sitzt zwar auch nach rechts gewendet, aber mit übergeschlagenen Beinen. Er hält das Buch mit beiden Händen, der Blick starrt jedoch ins Leere. Manches im Faltenwurf entspricht noch einer illusionistischen Auffassung, aber der schwere Mantelzipfel,

der straff auf der linken Seite herabhängt, berücksichtigt nicht die Kante des Thron-sitzes, genau wie beim Markus (vgl. Abb. 27, dagegen aber die etwas korrektere Zeichnung beim Matthäus aus Lorsch, Abb. 24 und aus Soissons, Abb. 26). Ähnlich behandelt, sind auch die kleinen Mantelfalten und ihre Belichtung am rechten Oberschenkel des Markus und Lukas. Als weitere Inkongruenzen beim letzteren wäre noch die mißverständene Landschaftskulisse rechts unten zu vermerken, welche die Thronlehne überschneidet. Man wäre geneigt die beiden Evangelisten demselben Eklektiker zuzuschreiben.

Das Vorbild des bartlosen, jugendlichen Gesichtes bei Lukas könnte der Lorsch Johannes (Abb. 29) gewesen sein. Hier aber hat das antike Vorbild seinen wesentlichen Charakter beibehalten. Die frontal-gesehene Sitzfigur ist diesmal eine ausgeglichene Gestaltung. Der Evangelist, das offene Buch auf das linke Knie gestützt, blickt sinnend auf die rechte Hand, die den Stilus in das Tintenfaß taucht; man hat den Eindruck einer der Überlegung gewidmeten Pause. Die geerbten illusionistischen Elemente herrschen vor, der Mantel trägt sogar ein gewirktes Ornament, ein Kreismuster, das sich jedoch mit dem Faltenspiel nur teilweise deckt. Es ist aber überraschend, daß auch in dieser Darstellung die Erinnerung an die Unterleibfalte nicht ausgelöscht ist: zwei kleine, vertikal angeordnete Kreise, genau unter der linken Ecke des Buches, beweisen es. Nichtsdestoweniger steht diese ausgewogene Figur wieder einzeln da.

Obgleich qualitativ zurückstehend, kann dennoch in diesem Zusammenhang, als Nachahmung eines antiken Vorbildes, auch der Johannes im Centula-Evangeliar (Abb. 30) erwähnt werden. Die etwas zu schräg fallende Treppenfalte am rechten Bein wirkt jedoch leicht störend. Zu diesem Johannes gehört womöglich auch der Lukas derselben Handschrift (Abb. 31). Beide zeichnen sich durch eine Vereinfachung der Gewandfalten aus; zum Teil

mag jedoch dieser Eindruck auch die Folge der Abblätterung der Farbschichten sein. Die vertikale Unterleibfalte ist auch beim Lukas noch zu erkennen.

Die bisher angetroffenen Stellungen der Evangelisten – frontal oder nach rechts gewendet, den Griffel ins Tintenfaß tauchend, schreibend, das Buch abwechselnd in der linken Hand, im Schoß, auf dem Pult – werden auch weiterhin beibehalten und abgewandelt. Das Kennzeichnende der Entwicklung bleibt, wie gesagt, der schrittweise Verzicht auf Logik und die Häufung des Faltenspiels, das jedoch das Grundsche-ma, das im Christus der Maestas erhalten ist, nie völlig verwischt. Bezeichnend für den Autor des Markus aus Harley (Abb. 32) ist die leicht gewellte, zögernd gezogene Falte über dem Schoß, die das linke Knie mit dem rechten Schenkel verbindet, sowie die nachträglich eingezeichnete Fußplatte, die den Mantelzipfel links und die Profile am Thron-sitz, rechts, überschneidet und dennoch durchblicken läßt. Ein anderer Maler, dem man den Lukas (Abb. 33) und den Johannes (Abb. 34) aus Soissons zuschreiben kann, gibt sich nicht nur dank der verwandten Gesichtsbildung, sondern auch infolge der Bemühung die linke Hüfte durch den Faltenwurf des Mantels abzurunden, zu erkennen. Dabei wird der Treppenfalte eine immer größere Rolle eingeräumt. Der Johannes sitzt mit übergeschlagenen Beinen, ähnlich dem Lukas aus Lorsch (vgl. Abb. 28), aber die Zeichnung ist wesentlich unklarerer. Treppenfalten kreuz und quer, ohne sich dem Gesetz der Schwere zu unterwerfen, entsprechend denen in der Anbetung des Lammes (vgl. Abb. 21), findet man ständig bei den noch zu besprechenden Evangelisten der Ada-Handschrift. Sie tauchten bereits unter der Brust des Engels auf, der sich auf der linken Seite der Christustafel befindet (vgl. Abb. 2), waren aber dort offenbar durch die Bewegung begründet. Beim Matthäus (Abb. 35), nach rechts

gewendet, schreibend, Kopf und Blick jedoch abgewendet, kehrt die Beinstellung des Matthäus aus Soissons (vgl. Abb. 26) und des Markus aus Lorsch (vgl. Abb. 27) wieder, bloß mit dem Unterschied, daß hier beide Füße haltlos schweben. Stilistisch verwandt, aber kaum von derselben Hand, ist der Markus (Abb. 36), dessen kindlich-sanftes Antlitz so anziehend wirkt, daß man leicht die Verzeichnung des Unterleibes im Verhältnis zum Oberkörper übersieht. Charakteristisch ist hier die gerundete Mantelfalte auf der linken Schulter, gleich am Hals, sowie die Falten, die die Knie leicht modellieren und die sich plastisch in den folgenden zwei Evangelistenbildern – im Lukas (Abb. 37) und im Johannes (Abb. 38) – verschärfen, wobei auch die Farbkontraste etwas härter werden. Neu sind aber in diesen Bildern die Gesichtszüge, mit den Aufmerksamkeit heischenden, hochgezogenen Brauen, die den didaktischen Gestus der den Stilus hochhaltenden rechten Hand begleiten. Man wäre geneigt, die letztgenannten drei Evangelistenbilder, d.h. den Markus, Lukas und Johannes, demselben Maler zuzuschreiben und die Wandlungen als eine schrittweise Entwicklung seiner Formensprache zu deuten. Ähnlich, aber wesentlich äußerlicher, dekorativer, verdichtet sich das Faltenspiel in den Darstellungen der Evangelisten Markus aus Centula (Abb. 39) und Matthäus aus Harley (Abb. 40). Beim Matthäus nehmen dann die Falten an der rechten Hüfte das Aussehen einer ausgesprochenen Halbpalmette an. Schließlich umfaßt das willkürliche Linienspiel auch die geschwungenen Formen des Thronsitzes (Lukas, aus Harley, Abb. 41).

Als Einzelgänger, im Kreise der Schöpfer der erhaltenen Evangelistenbilder, steht endlich der Maler des Markus im Evangeliar aus Soissons (Abb. 42). Sein Werk zeichnet sich durch eckige, energisch gebrochene Formen und durch den aufmerksamen und lebhaften Blick aus, den der

Evangelist auf sein inspirierendes Sinnbild richtet.

Die kurze Zeitspanne, die man wohl mit recht dem Skriptorium gönnt, hat sicherlich nicht schrittweise, d.h. nach und nach, zu den beschriebenen Wandlungen geführt. Vielmehr hat die große Anzahl der gleichzeitig tätigen Künstler die Verantwortung für all diese Variationen und Verflechtungen zu tragen. Wenn demnach auch nur sehr kurze Intervalle zwischen den erhaltenen Vorbildern, einerseits, und den stilistisch zum Expressiven neigenden, die Logik opfernden Umbildungen, andererseits, anzunehmen sind, so erhellt daraus dennoch, daß die bisher akzeptierte Chronologie als unhaltbar erscheint. Überraschend ist weiterhin auch die Art und Weise der Arbeitsverteilung im Skriptorium, oder, besser gesagt, der Mangel einer diesbezüglichen Konsequenz. Einen relativ einheitlichen Figureschmuck hat nur das Ada-Evangeliar aufzuweisen, weniger einheitlich sind das Evangeliar aus Centula und das Harley-Evangeliar, während diejenigen aus Lorsch und Soissons – abgesehen von der chronologisch an der Spitze stehenden gemeinsamen Autorschaft, welche die Kanontafeln und die Maestas Domini betrifft – stark heterogen wirken. Für die Lorsch Handschrift liefern die, zum mindesten im ersten Teil, eingeklebten Evangelistenbilder eine Erklärung.

Eines erhellt ferner aus all diesem, u. zw. daß die Entstehung der Bilder mit der chronologischen Reihenfolge der Texte, der Abschrift und den Schmuckrahmen auf den Textseiten nicht unbedingt zusammenfällt. Bezeichnend ist in diesem Sinne auch die Ada-Handschrift. Hier wurden nicht nur sämtliche Evangelistenbilder nachträglich eingefügt; auch der Text erhielt nur zum Teil (d.h. nur auf den ersten acht Blättern) den üblichen Rahmenschmuck, dann folgen Blätter wo die Vorzeichnungen für den Rahmen unausgeführt blieben, und schließlich (mit dem Evangelium des Mar-

kus beginnend) bleiben auch diese Vorzeichnungen aus.

Die Auffassung, daß die Entwicklung der Figurendarstellungen in der Ada-Gruppe von der antiken, illusionistischen, inzwischen byzantinisch stilisierten Tradition ausging und erst allmählich zu einer augenscheinlich willkürlichen, im Grunde aber nach Expressivität ringenden Form neigte, läßt sich auch durch eine andere, parallel verlaufende Erscheinung belegen: das der Ada-Gruppe gleichzeitige Skriptorium, in welchem, unter anderem, das Wiener Krönungsevangeliar entstand und wo die italische antike Überlieferung sich gleich von Anfang an in viel reineren Formen durchsetzte, um dann aber rasch, noch im Verlauf der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, eine ausgesprochene und

reife expressive Zeichnung zu entwickeln. Beispielgebend wäre in diesem Sinne der Utrecht-Psalter. Besonders lehrreich ist ein Vergleich des Evangelisten Matthäus im Krönungsevangeliar (um 800, Abb. 43) mit dem Matthäus des Reimser Ebo-Evangeliars (zwischen 816–835, Abb. 44). Im Ebo-Evangeliar erreicht das von den Ada-Malern noch wirt erprobte Linienspiel nicht nur in der Gewandbehandlung, sondern auch in der Zeichnung der Gesichtszüge, endlich in der Landschaft und ganz allgemein in der alles umfassenden, sprühenden Bewegung seine Klärung und sein eigentliches Ziel. Es kommt eine wahrhaftig neue künstlerische Ausdrucksweise zu Wort, und zu dieser könnte man die Experimente der Ada-Meister als Vorspiel betrachten.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Die Trierer Ada-Handschrift, bearbeitet und herausgegeben von: MENZEL, CORSEN, JANITSCHKE, SCHNÜTGEN, LAMPRECHT (Publ. der Gesellschaft f. rheinische Geschichtskunde, VI), Leipzig, 1889.

<sup>2</sup> Zu den meiner Kenntnis nach wichtigsten Abhandlungen gehören: ALBERT BOECKLER, *Die Evangelistenbilder der Adagruppe*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. III/IV, München, 1952/3; idem, *Die Kanonbogen der Adagruppe und ihre Vorlagen*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. V, München, 1954; idem, *Formgeschichtliche Studien zur Adagruppe*, in: *Bayerische Akad. d. Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Abhandlungen*, N.F. Heft 42, München, 1956; WOLFGANG BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München, 1968; HUGO BUCHTHAL, *A Byzantine Miniature of the Four Evangelists and its Relatives*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, XV, 1961; A.M. FRIEND, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, in: *Art Studies* V–1927, VII–1929; A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei, I, Die karolingische Buchmalerei*, Florenz-München, 1928; *Karl der Große. Werk und Wirkung* (Ausstellungskatalog), Aachen, 1965; WILHELM KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen, I. Die Schule von Tours*, Berlin, 1930, II. *Die Hofschule Karls des Großen*, Berlin, 1958, III. *Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars. Metzger Handschriften*, Berlin, 1960; WILHELM KOEHLER, *An Illustrated Evangelistary of the Ada School and its Model*, in: *Journal of the*

*Warburg and Courtauld Institutes*, XV, London, 1952; idem, *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, herausgegeben von Ernst Kitzinger und Florentine Mutherich, München, 1972; FLORENTINE MÜTHERICH, *Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen*, in: *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, III, Düsseldorf, 1965; CARL NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Göteborg, 1938; idem, *Kapitel Buchmalerei*, in: ANDRÉ GRABAR, C. NORDENFALK, *Das frühe Mittelalter vom 4. bis zum 11. Jahrhundert*, Genève, 1937; ELISABETH ROSENBAUM, *The Vine Columns of Old St. Peter's in Carolingian Canon Tables*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, London, 1955; idem, *The Evangelist Portraits of the Ada School and their Models*, in: *The Art Bulletin*, XXXVIII, 1956; DAN SIMONESCU, *Codex Aureus*, Bucureşti, 1972; SZENTIVÁNYI ROBERT, *A gyulafehérvári Codex Aureus*, in: *Batthyaneum*, I, Braşov, 1911; derselbe *Der Codex Aureus von Lorsch, jetzt in Gyulafehérvár*, in: *Studien und Mitteilungen z. Geschichte des Benediktinerordens*, N.F. 2, 1912; derselbe *Catalogus concinnus librorum manuscriptorum bibliothecae Batthyanyanae*, ed. IV, retractata adaucta illuminata, Szeged, 1958; ROBERT M. WALKER, *Illustrations to the Priscillian Prologues in the Gospel Manuscripts of the Carolingian Ada School*, in: *The Art Bulletin*, XXX, 1948.



<sup>3</sup> Die Trierer Ada-Handschrift, S. 85–91.

<sup>4</sup> Den ersten Teil hielt man für verloren.

<sup>5</sup> Die Trierer Ada-Handschrift, S. 59.

<sup>6</sup> WILHELM KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. II, S. 13.

<sup>7</sup> SZENTIVÁNYI R., *A gyulafehérvári Codex Aureus*, S. 15 ff.; derselbe, *Der Codex Aureus von Lorsch*, S. 9 ff.; derselbe, *Catalogus concinnus*, S. 92–93.

<sup>8</sup> WILHELM KOEHLER, *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, S. 119–121 und Anm. 78 auf S. 193.

<sup>9</sup> Karl der Große (Ausstellungskatalog), S. 255.

<sup>10</sup> HERMANN SCHNITZLER, in *Karl der Große* (Ausstellungskatalog), S. 317.

<sup>11</sup> Der erste Teil des Lorsch-Evangeliiars besteht aus: 2 Ternios (fol. 1–6, 7–12), dem Blatt mit Matthäus (fol. 13 v.), 1 Binio (fol. 14–17), 7 Quaternios (fol. 18–25, 26–33, 34–41, 42–49, 50–57, 58–65, 66–73), dem Blatt mit Markus (fol. 74 v.), 4 Quaternios (fol. 75–82, 83–90, 91–98, 99–106), 1 Binio und ein dazugeklebtes Blatt (fol. 107–111).

<sup>12</sup> Dieselbe Feststellung bei KOEHLER, *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, S. 120.