

Der Codex Aureus von Lorsch, jetzt in Gyulafehérvár.

Von

Dr. Robert Szentiványi.

Lorsch ist eigentlich nur im Herbste schön; so meinen wenigstens die Heidelberger. Wenn die Blätter fallen und der Regen leise auf sie nedertropft, wenn die fränkische Vorhalle und die alte Klosterkirche zwischen dünnen Aesten hervorschauen, nur dann besitzt Lorsch seinen eigenen Reiz.

Die alte Laurissa der Benediktiner war mächtig, schön und reich.

Ihre Macht ist heute dahin; niemand fürchtet mehr den Reichsabt von Lauresham. Von einstiger Schönheit blieben nur schwache Spuren, graue Mauern und zerschlagenes Bildwerk. Die Klosterschätze sind geraubt — venerunt gentes in haereditatem — und spürte jemand den alten Herrlichkeiten nach, so müßte er vom British Museum bis zur Wiener Hofbibliothek und hinunter bis zur Vaticana wandern, die Kulturreste verklungener Jahrhunderte zu sammeln.

Der größte Schatz der Bibliotheca St. Nazarii, das „Evangelium pictum cum auro scriptum habens tabulas eburneas,“¹⁾ schien lange Zeit — teilweise wenigstens — verloren zu sein. Der Cod. Pal. Lat. n. 50, die Evangelien von Lukas und Johannes enthaltend, verriet sich schon als Lorsch'scher Eigentum durch die Eintragung: „Renovatus ac ligatus est liber iste sub reverendissimo domino praeposito Eberhardo de Wasen monasterii Lorsens anno domini (MCCCC)LXXIX. Ligatus per Johannem Fab(er) de Selligenstat vicarium ecclesiae Wormaciensis.“²⁾

1) Gottlieb, Ueber mittelalterliche Bibliotheken, Leipzig 1890. n. 109.

2) Beissel, Vatik. Miniaturen, Freiburg i. B. 1893, S. 10.

Vom ersten Teile konnte noch Falk i. J. 1902¹⁾ nichts mitteilen und auch Weinberger²⁾ gelingt es nicht, seine reiche Liste mit dieser Handschrift zu ergänzen. Doch schrieben andererseits schon Haseloff³⁾ und nach ihm Beissel, und Leprieur,⁴⁾ daß die Handschrift nicht verloren, sondern in österreichischem Privatbesitze sei.

Diese Angabe muß folgendermaßen formuliert werden: der erste Teil des Lorschener Evangeliars ist der Codex Aureus der Batthyány'schen Bibliothek von Gyulafehérvár (Karlsburg.)

I.

Die Prachthandschrift der Siebenbürger Bibliothek ist ein Codex in rötlich-braunem Kalbsledereinband mit Rotschnitt. Die Deckel und die darin eingepreßte Blumenverzierung weisen, wie auch viele andere Bücher jener Sammlung, auf Wiener Herkunft hin. Unter den Bücherschätzen des Kardinals und Erzbischofs Migazzi befanden sich ähnlich gebundene Werke. Auf der Rückseite des Einbandes liest man die Worte:

Evangelii

M. S.

wohl: Evangelium Manuscriptum.

Die Handschrift besteht aus 111 Pergamentblättern. Vorn und rückwärts wird sie durch 2 Papierblätter geschützt, welche mit dem neuen Einbände des Codex gleichalterig sind. Die 111 Pergamentblätter sind auf 15 Quaternionen verteilt. Die meisten haben die volle Zahl von 8 Blätter; eine Ausnahme bilden die erste und zweite Quaternio (6+6 Bl.), die dritte (das Bild des Matthäus ist einer Binio vorn angeklebt), die elfte (den 8 Blättern ist noch das Bild des Markus auf einem neunten Blatte beigefügt) und endlich die letzte, welche nur aus 5 Blättern zusammengesetzt ist.

Die Pergamentblätter sind von wohlgeglättetem, fast fehlerlosen Schafleder. Nur hie und da schimmert die Goldschrift oder die Silberzeichnung der anderen Seite durch die starken Folien. Von den 222 Seiten sind 2 mit Purpur gefärbt. Mit anderen purpurirten Handschriften verglichen, zeigen gerade diese Seiten eine auffallende Aehnlichkeit mit F. 25^r des Wiener Dagulfpsalters.⁵⁾

¹⁾ Falk, Beiträge zur Rekonstruktion der alten Bibliotheca Fuldensis und Bibl. Laureshamensis. Cent.-Bl. XXVI. Beihefte 1902.

²⁾ Weinberger, Beiträge zur Handschriftenkunde II. Wien 1909. a. b. S.

³⁾ Sauerland-Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier 1901. S. 125.

⁴⁾ Beissel, Geschichte der Evangeliendbücher etc. Freiburg i. Breisgau 1906. S. 179. A. 1; Leprieur in Michel's: Histoire de l'Art. Paris, 1905. I. 1. S. 338.

⁵⁾ Monumenta Paleographica, Vindobon. I. Leipzig, 1910. T. 19.

Die Größe der Blätter ist heute 367×268 mm. Ursprünglich waren die Blätter größer; beim wiederholten Einbinden schnitt das Messer des Buchbinders 22—35 mm von der Handschrift ab. Am auffallendsten ist dieses rücksichtslose Vorgehen an den beiden Purpurseiten des Codex, wo sogar die Maleereien verletzt worden sind.

In neuerer Zeit wurden die Seiten oben mit Bleistift numeriert. Von den Quaternionen ist nur die vierte des Evangelientextes (S. 94) mit vier roten senkrechten Strichen gekennzeichnet.

Der Text der Handschrift ist mit sehr wenigen Ausnahmen zweispaltig geschrieben. In einer Kolumne zählt man 31, hie und da unregelmäßig 30—35 Zeilen. Ueber dem Texte stehen die zwei Wörter „Secundum Mattheum,“ oder „Secundum Marcum.“ An der Seite der Kolumnen erglänzen die römischen Zahlen der Konkordanzstellen, von denen sich die roten Ziffern des Kanonblattes deutlich abheben. Die Zitate aus dem Alten Testamente werden mit V-förmigen Zeichen an der Seite angegeben, bisweilen ist eine Kreuzesform und weiter unten ein F sichtbar. Es sind die Grenzzeichen jener Perikopen, die für die Liturgie bestimmt waren. Die Worte trennt der Schreiber nur selten von einander. Zur Trennung der Sätze dient der größere Anfangsbuchstabe zu Beginn des Satzes und am Schlusse in mittlerer Höhe oder oben ein Punkt. Das Komma verwendet der Schreiber des Codex nicht; hin und wieder setzt er einen Punkt, wo wir das Komma brauchen. Das Fragezeichen hat die bekannte schräge Lage. Spätere Besitzer wendeten an mehreren Stellen noch Schriftzeichen an, die man aber an der Farbe und Tinte erkennt. Strichpunkt wird in der zusammengesetzten Form des Dagulpsalters und der Adahandschrift ; gebraucht. Die Sektionen des Eusebius werden konsequent in neuer Zeile mit noch größerem Buchstaben angefangen. Die spätere von Fortunatianus (?) stammende Einteilung des Evangelientextes fällt sofort ins Auge durch die rotgeschriebene Anfangszeile des Kapitels.

Außer den gewöhnlichen Abkürzungen der Nomina sacra schreibt der Skriptor Mat für Mattheus, Marc anstatt Marcus, calceamta für calciamenta. Als Abkürzungszeichen pflegt er eine horizontale Linie zu verwenden. Ein anderes Mal setzt er in die Mittelhöhe des letzten Buchstabens einen Punkt, z. B. Finib. Eine Linie unter dem Worte treffen wir auf Bl. 5^v. In p(rae)scriptus durchschneidet den Schaft des P ein goldener Strich.

Um die Buchstaben zu formen, verwendet der Schreiber

goldene Tinte. Die Tinte ist glattfließend und glänzend. Noch heudet leuchtet die Schrift in alter Frische. Hin und wieder bricht der goldene Faden der Schrift ab und glänzt eine Zeile in brennendem Rot. Am Anfange des Markusevangeliums heben sich vom goldenen und silbernen Grunde schwarze Kapitalen ab. Hie und da liest man ein Wörtchen bräunlich schwarz geschrieben. In späteren Jahrhunderten korrigierte man diese in den Text hinein. Sonst ist der Text der Handschrift in Majuskeln geschrieben. Bei größeren Abschnitten wurde Capitalis elegans oder C. artificiosa gebraucht. Cap. rustica ist an den Kanonblättern, am Schlusse der Abschnitte und über den Textspalten verwendet. Sonst ist alles in Unzialen geschrieben.

Keine der 60 Schriftarten, die Chatelain vorführt,¹⁾ kommt unserer Schrift so nahe, wie jene der Adahandschrift. Und zwar ist es die zweite Hand der Adahandschrift, welche an unserem Codex gearbeitet hat. Die erste, die des Dagulf,²⁾ schreibt noch die Unzialen gedrängter; A und U werden anders geformt. Sämtliche Stellen aber, die von der zweiten Hand der Adahandschrift in Unzialen ausgeführt worden sind,³⁾ stimmen in allen Einzelheiten mit der Schrift des Codex Aureus von Gyulafehérvár überein. Nicht nur in den allgemein charakteristischen Eigenschaften der littera uncialis gleichen sich die beiden Schriften, sondern auch in kleineren, anscheinend unwichtigen Zügen, z. B. in dem breiten Bogen des U, in der haarfeinen, abschließenden Linie des oberen Teiles von N, G, L, T und A werden vollständig gleichförmig gebildet.

Diese Gleichheit der Schrift weist schon auf die Schule hin, aus welcher der Codex Aureus von Gyulafehérvár stammt. Er gehört zur Adagruppe.

Das beweist außer der gleichen Schriftart noch der Umstand, daß seine Größe den bekannten Handschriften dieser Gruppe außerordentlich nahe steht. So London, Harley. n. 2788 hat 365×245 mm; Bibl. d'Abbeville n. 1 hat 350×320 mm; Paris, Bibl. Nat. n. 8850 hat 360×260 mm; Trier, Ada-Codex hat 365×245 mm; Bibl. Vat. Pal. Lat. n. 50 hat 372×268 mm; nur der Codex n. 599 der Arsenalbibl. von Paris ist kleiner, 266×185 mm, was wohl doch nicht ganz der Beschädigung von Seite des Buchbinders zugeschrieben werden kann, wie dies bei den Handschriften der Gruppe sonst augenscheinlich der Fall ist. Welch

¹⁾ Chatelain, *Uncialis Scriptura Cod. Lat.* Paris 1901. Taf. 1–60.

²⁾ Man muß Steffens und Beer unbedingt beipflichten. Auf Grund unserer Autopsie der beiden Handschriften läßt sich nicht anders urteilen.

³⁾ S. teilweise wenigstens in der Publikation „Die Trierer Adahandschrift,“ Leipzig 1889.

andere Maße herrschen in anderen Handschriftenklassen vor! Die Handschriften von Tours sind entweder viel zu groß (die Bibel von Zürich 480×370 mm, die von Bern 455×355 mm, die von Bamberg 476×346 mm, jene von Monza 510×375 mm) oder viel zu klein (Bibl. Nat. n. 17226 hat 275×190 mm); mit jenen der Adagruppe verglichen.¹⁾

Auffallend ist es weiter, daß in den zwei Spalten des Codex von Gyulafehérvár 31 Zeilen zu zählen sind, gerade wie in dem Pal. Lat. n. 50. Die Adahandschrift, der Codex n. 2788 des British Museums (Harley.), das Soissons-Evangeliar und n. 1 der Bibl. von Abbeville haben 32 Zeilen.²⁾

Lehrreich ist ferner der Vergleich der Schriftzeichen. Ueber den Abkürzungen, die sich in ähnlichem Kreise bewegen; wie im Codex von Gyulafehérvár, sieht man die horizontale, dünne, rechts und links abgegrenzte Linie im Pal. Lat. 50, in der Adahandschrift, im Dagulpsalter und in unserer Handschrift.³⁾

Interessant ist übrigens der Vergleich Bl. 19^r des Codex Aureus von Gyulafehérvár mit Bl. 16^r der Adahandschrift. Die Aehnlichkeit ist viel zu groß, als daß man sie mit Still-schweigen übergehen könnte. Entweder hat sie der erste Schreiber der Adahandschrift mit weniger Sorgfalt nach der Vorlage im Codex von Gyulafehérvár kopiert oder aber arbeiteten zwei Künstler mit mehr oder weniger Hingebung nach derselben Vorlage. Die beiden großen Initialen L, J finden sich in beiden Handschriften, nur sind diejenigen der Adahandschrift kleiner, unvollkommener als die reich kolorierten des Codex von Gyulafehérvár. Die Kapitalbuchstaben des Bl. 19^r unserer Handschrift sind der Reihe nach in der Adahandschrift wiederholt, ohne sie, wie es hier geschehen, mit Zier-raten zu überladen. Ueber JHV XPI versäumt der Schreiber des Adacodex nicht, gradeso das Abkürzungszeichen abzu-grenzen, wie das in unserer Handschrift einst geschehen, und wo auf Bl. 19^r die Kapitalen aufhören, da unterbricht der

¹⁾ Berger, *Histoire de la Vulgate*. Paris 1893, S. 374 u. folg. Weiter auch Beissel, *Vatikanische Miniaturen*, S. 10.

²⁾ Berger l. c., *Blanchinus (Bianchini) Evangeliarium quadruplex*. Romae 1749, tom. II. pag. DLXXVIII. über den Pal. lat. n. 50. Seit jener Zeit wurde die Handschrift nie mehr eingehender paläographisch gewürdigt. Stevenson, *Cod. Pal. Lat. Bibl. Vat. Romae*, 1886, widmet S. 9 kaum 5 Zeilen der Handschrift. Weder Berger noch Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen I*, München 1909, sagen mehr darüber. Falk verlegt sie in das 10. Jahrhundert (Beih. z. CB. XXVI. 1902, S. 56). Beissel und Haseloff betrachten sie wesentlich nur vom kunsthistorischen Standpunkte, Corssen verglich ihren Text. Und doch wäre die interessante Frage zu lösen, wie verhalten sich die Minuskeln des Comes vom Pal. lat. 50 zu jenen der zweiten Hand der Adahandschrift, wenn schon die Unzialen in den Handschriften von Gyulafehérvár und Trier sich gleich sind! . . .

³⁾ Blanchinus l. c.

Schreiber des Adacodex mit derselben Punktation seine Kapitalbuchstaben, um in der nächsten Zeile mit Unzialen fortzufahren.

Dieselbe auffallende Aehnlichkeit zeigt Bl. 25^r des Dagulfpsalters. In der Purpurfärbung der Seite, in der Umrahmung, in den kleinen Quadraten an den Ecken, in den drei Minium Punkten neben den genannten Quadraten, ferner in dem Schmucke der Kapitalen offenbart sich dieselbe Hand, die an dem Blatt 19^r des Codex von Gyulafehervár gearbeitet hat. Ist Dagulf der Meister der ersten Psalmverse des Wiener Psalters, dann ist er auch wahrscheinlich der Meister der Purpurblätter des Codex von G. Und die Arbeit dieser Hand bestimmt die Entstehungszeit unseres Codex Aureus.¹⁾ Dagulf ist ein Zeitgenosse Karls des Großen. Früher konnte man noch darüber streiten, aber seit der Beweisführung Beers²⁾ kann kein Zweifel daran mehr bestehen. Den Wiener Psalter ließ vor dem Jahre 795 Karl der Große als Geschenk dem Papste Hadrian I. durch einen Kalligraphen, namens Dagulf, anfertigen, der sich auch am Schlusse des Dedikationsverses nennt:

„Rex pie — — — —
Exigui famuli Dagulfi sume laborem
Dignanter, docto mitis et ore lege.“³⁾

Derselbe Dagulf ist es, den sein Schüler Deodatus mit folgenden Versen rühmt:

„Dagulfum — — — —
Qui scit bibliales mire proscindere campos,
Ut domino digno verba decore micent,
Et sic multimodis ornare coloribus illa
Floribus ut variis prata micare putes.“⁴⁾

Auf die Frage, wo Dagulf und seine Genossen gearbeitet haben, läßt sich vorläufig keine bestimmte Antwort geben. Menzel sucht den Entstehungsort der Adahandschrift in der Schola Palatina von Aachen; Berger teilt diese Meinung. Janitschek argumentiert für Metz, Keuffer bricht eine Lanze für Trier, Beissel hält dafür, daß die Adahandschrift in Lorsch angefangen und vollendet wurde.⁵⁾

Wo ist aber die Lorsch Handschrift entstanden?

Sollte es nicht Aachen sein, wo damals eine berühmte

¹⁾ Wenn auch Dagulf sonst nicht an dieser Handschrift arbeitete, so muß man doch aus der Quaternio, zu der die beiden Purpurseiten gehören, auf das zeitliche Nebeneinander der Künstler des Codex schließen.

²⁾ Mon. Pal. Vind. I. 1910. S. 36 u. ff.

³⁾ Mon. Germ. Hist. Poet. t. I. p. 1. Berolini, 1880. S. 92.

⁴⁾ L. c. S. 93.

⁵⁾ Von der allbekanntesten Literatur wollen wir nur Beissel, Geschichte der Evangelienbücher, S. 180 anführen.

Schola war; wo die Kräfte vorhanden waren, die Alcuin später in Tours vermißte? Aus der Sorgfalt der schriftlichen und künstlerischen Ausführung und dem Namen Dagulfs allein läßt sich der Entstehungsort unseres Codex doch nicht erraten. Diese Angaben berechtigen uns nur zu Vermutungen.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein tüchtiger Kalligraph, wie Dagulf, in einem abseits liegenden Kloster an Prachthandschriften gearbeitet hätte, die im Auftrage eines Herrschers für Papst und hervorragende Persönlichkeiten geschrieben werden sollten. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Karl der Große die tüchtige Aachener Schola übergangen und die Bewohner eines fernen Klosters mit der Herstellung des Psalters und anderer Handschriften beauftragt hätte. Es ist auch nicht wahrscheinlich, daß man anderswo im fränkischen Reiche zu jener Zeit über eine solche Fülle von Schriftvorlagen und Mustern der Buchmalerei verfügte, daß ein ähnlicher Reichtum von Gold und Silber, von Farben und Elfenbein vorhanden gewesen wäre, wie gerade in Aachen. Bis 796 hält sich dort auch Alcuin auf, der hochgebildete, künstlerisch fühlende Angelsachse, aus dessen Feder die vielen Verse flossen, welche die Handschriften zierten,¹⁾ der höchstwahrscheinlich die treibende Kraft der Vulgatareform gewesen, ein wahrhaft führender Geist sowohl im Rate Karls wie auch in der Schola Palatina. Aachen war ein günstiges, ja sogar das günstigste Milieu. Ein ähnliches findet sich weder in Lorsch noch in Metz, noch in Tours, wo sich Alcuin noch über die *Turonica rusticitas* beklagte, vor.

Das Entstehungsjahr des Codex Aureus läßt sich heute noch nicht bestimmen. Man wird höchstens die äußersten Zeitgrenzen angeben können, die als *terminus a quo* und *t. ad quem* zu gelten haben. Nicht so sehr aus paläographischen, als vielmehr aus stilkritischen und textgeschichtlichen Gründen kann er nicht vor dem Godesscalc-Evangelistar, also nicht vor 783 geschrieben worden sein. Im Jahre 827 soll Ludwig der Fromme das prächtige Evangeliar (Bibl. Nat. 8850) der Kirche des hl. Medardus zu Soissons geschenkt haben, das wegen seiner stilistischen Pracht und Vollendung wohl als das letzte Glied der Reihe anzusehen ist. Vor ihm, also vor dem Jahre 827, mag der Codex Aureus von Gyulafehérvár, der wegen seiner paläographischen Kriterien als erster Teil des Lorsch Evangeliiars angesehen werden muß, geschrieben worden sein. Ob der zweite Teil der Adahandschrift vor oder nach ihm fertiggestellt wurde, läßt sich heute noch kaum beantworten!

1) Siehe weiter unten 148.

II.

Der Maler des Lorsch'er Evangeliars war gewiß ein namhafter Künstler. Was auf ihn wirkte, war eine verschlagene Welle der morgenländischen Kunst und einige Kopien der Mosaikbilder und Buchmalerei von Italien und Irland. Es war vielleicht wenig, was er sah, noch weniger, was er hören konnte. Anatomische Skizzen konnte er nicht entwerfen, von einer Perspektive hat er wohl kaum gehört. Seine künstlerische Tätigkeit ist vielfach unbewußt, sehr oft nur ein tüchtiges Kopieren. In figurlichen Details muß er als unvollkommen gelten. In der Ornamentik aber ist er auffallend reich und oft musterhaft. In der Schaffung der feinsten Nuancen, in der Ausnützung winziger Flächen ist sein erfinderisches Genie fast unerreichtbar.

Der Codex von Lorsch gefällt nicht nur für den Augenblick. Durch die Pracht der Farben, durch den Reichtum der zeichnerischen Motive, in der Frische des Gesamteindrucks bereitet er dauernden Genuß. Die 11 Jahrhunderte, die über Völker und Weltteile reich an so vielen Katastrophen hinweggingen, überstand er fast unversehrt; als ob seine Schönheit die vielen Räuber von Lorsch bezaubert hätte. Auf seinen 103¹⁾ Blättern sind überall die Kolumnen von einem zierlichen, farbigen Rahmen umgeben, — aber ohne Eintönigkeit. In den Farbtönen und Zeichnungen gibt es so viel Abwechslung, daß man 103 Rahmen unterscheiden kann. Die Zahl der zeichnerischen Motive aber ist gerade doppelt so hoch.

Linienschmuck und Pflanzengebilde, also zeichnerische Motive, kommen in den Rahmen gleich häufig vor. Die mannigfaltigsten geometrischen Gestalten, der Punkt und seine zahlreichen Zusammensetzungen, gerade oder Zickzack-Linien, Goldgitter und Mäanderformen wechseln ab mit stilisierten Blüten. Den Linienreichtum überragt noch die Farbenfülle. Jeder Rahmen ist von einem großen Minium-Viereck umschlossen. Nach der dünnen roten Linie folgt ein goldener Streifen, den wieder eine Miniumlinie von einem silbernen Bande rennt. Nun laufen wieder innerhalb des silbernen Bandes rote und goldene Linien, um es von dem eigentlichen Rahmenschmuck zu trennen. In diesem ist die ganze Farbenskala zu genießen. Hier läuft auf purpurnem Grunde eine goldene Ranke in Wellenlinien, dort auf blauem Grunde eine weiße Girlande und dann wieder zieht auf goldenem Grunde ein purpurnes Gitter dahin. Hier umgibt der Silberstreifen ein-

¹⁾ Die Blätter mit den Canones können nicht mit eingerechnet werden.

faches grünes Blattornament, dort heben sich Vergißmeinnichtköpfchen vom dunkeln Grunde ab, oder aber es trägt ein Stengel eine Reihe von Blumenkelchen. An einer Stelle begegnet man dem Eierstab, an anderer Stelle erblickt man Tiermotive, Fische oder phantastische, langhalsige Vögel. Wenn das Auge schon müde wird von diesem Zauberspiel der Farben und Linien, dann kann es sich an einem einfacheren Muster ausruhen, wo nur ein violetter oder mattblauer Streifen sich zeigt.

An die Ecken der Rahmen schmiegen sich kleine goldene Quadrate, die mit 3 Minium-Tüpfeln oder aber mit einer Schlinge versehen sind.

Die 103 Rahmen wurden mit feinem Pinsel in sorgsamer Arbeit angefertigt; den vorletzten abgerechnet findet sich keine Spur von Flüchtigkeit. Auch die Zeit schonte diese schöne Arbeit längst dahingegangener Geschlechter. Nur einen Feind hatte sie. Das silberne Band der Rahmen fing an zu oxydieren, verlor seinen Glanz und frißt noch immer an den benachbarten Farben.

Noch vollkommeneres als die Rahmen bieten die 12 Kanontafeln. Schmucke Säulen umgeben die eintönig dahinflaufenden Zahlenreihen. Die Sockel sind abgestumpfte Pyramiden oder Kegel oder mehr kugelartig geformt; bald sind sie wie ein umgekehrtes, blattgeschmücktes Kapital. Der Sockel wird durch ein goldenes oder silbernes Kissen vom Schaft getrennt. Die meisten Säulenschäfte machen den Eindruck eines Marmorzylinders. In die Marmorierung mischt sich hie und da ein grotesker Menschenkopf, das freie Spiel einer übersprudelnden Phantasie. Starke Kapitale lagern auf den Schäften. Die Kapitale sind mit Blattornament versehen; an zweien sieht man Menschengestalten. Der Künstler verwendet große Mühe, um nicht eintönig zu werden. Wenn der Sockel dunkelblau war, setzt er ein goldenes Kissen darauf, den Schaft marmoriert er mit den verschiedenen Tönen der Lilafarbe, aber das Kapital malt er schon karminrot. Er hat auch Sinn für Schattierung. Eintönige Flächen duldet er nicht, sondern tönt sie mit einer dunkleren Nüance ab. Ueber die Säulen sind kleine, goldene Bogen geschlagen. Die beiden äußeren der 4 oder 5 Säulen werden durch einen starken, breiten Bogen verbunden. Jeder dieser Bögen ist zierlich geschmückt. Stilisierte Blattornamente, perspektivisch vertiefte Mäander oder einfacheres Linienspiel wechseln dabei ab. Die Motive sind schon in den Rahmen gegeben; ihre Ausführung ist aber noch sorgsamer als dort. Neben den größeren Bögen ragen zwei Blumenstengel empor, auf die Bögen treten Vögel, von denen der Pfau, der Phönix, der Adler, der Fasan, der Hahn, der Kranich, die Ente gut zu unterscheiden sind. In dem Halbkreis, der

durch die Bogen gebildet wird, steht auf einem Purpurviereck die Zahl der betreffenden Kanons folgenderweise: „Canon primus in quo quattuor.“ An 6 Kanontafeln halten Engel diese Purpurtafeln. In der Darstellung der Engel zeigt sich Bewegung, frisches, pulsierendes Leben. Die Kleidung fällt frei über die gut gezeichneten Gestalten. In ihren Zügen kommt jugendliche Schönheit und Selbstbewußtsein zum Ausdruck. Sie sind besser ausgeführt, als die späteren figürlichen Darstellungen des Codex. Der Künstler gab die Schattenseiten des Fleisches mit brauner und grüner Farbe, die Lichtseite mit weißer Farbe wieder. Der Mund der Engel ist klein, die Augenbrauen hochgezogen, aber ohne Verzerrung. Die Haarfarbe ist braun, darin ein weicher, rötlicher Ton. Es sind bewegte Wesen, welche tatsächlich die ihnen anvertraute Arbeit verrichten.

Außerdem aber haben die Kanonblätter noch anderen figuralen Schmuck. Als ob die altchristliche Malerei der Katakomben in diesem karolingischen Codex in verkleinertem Maßstabe wieder aufgelebt wäre! als ob ein gesprächiger, aber zum Stillschweigen verurteilter Redner verstohlen doch ein paar Worte sagen würde! als ob jemand das Verbot der Libri Carolini illusorisch machen und seine schöpferische Kraft wenigstens in kleinen, aber sehr gelungenen Leistungen zeigen wollte, so heben sich von den großen Bögen nämlich zerstreut rote, blaue und grüne elliptische Flächen und von ihnen kleine, mit weißen Pinselstrichen gezeichnete Figürchen ab.

An den filigranen Gestalten sind deutlich wahrnehmbar die fliegende römische Paenula, die natürliche dramatische Bewegung des Körpers, ein außerordentliches Ebenmaß der Glieder und oft auch das Thema der künstlerischen Darstellung. An einer Stelle nehmen zwei Gestalten Abschied; rechts und links von ihnen der Buchstabe P. Vielleicht verabschiedet sich Petrus von Paulus? Anderswo nähert sich eine schwarze Gestalt mit dem Stock in der Hand einer auf einem Felsen sitzenden Figur, als ob Christus vom Teufel versucht würde. Darunter nähert sich die weiße Christusgestalt einem liegenden Kranken, vielleicht der Schwiegermutter Petri. An einer anderen Stelle glaubt man den Blinden von Jericho zu sehen, dessen Auge der Heiland berührt. Auf dem letzten Kanonblatt sitzt ein Fischer am Strande und läßt seine Angel ins Wasser. Das Ganze besteht nur aus einigen wenigen Zügen, soweit überhaupt auf der winzigen Fläche der feinste Pinsel zu handhaben ist; aber jeder Strich ist ausdrucksvoll, lebendig und läßt den Gegenstand reden. Einzelne Darstellungen sind entschieden aus den Evangelien genommen, andere sind wahrscheinlich nur Bilder aus dem Alltagsleben. Aber alles ist

frisch, dramatisch, wie das Leben selbst, dem der Künstler die Szenen abgelauscht hat. Diese gemmenartige Behandlung treffen wir wiederholt an. In der Umrahmung der zwei Purpurseiten gibt es deren 14, in dem Bogen, der über den Evangelisten steht, kommen sie auch vor. Sogar auf Bl. 46^v und 47^r sind deren noch 12 in die Umrahmung gekommen. Außer Adler und Hund kann man noch einzelne Menschengestalten unterscheiden. Ob sie irgendwelchen Zusammenhang mit dem Text der Evangelien gerade an den betreffenden Stellen haben, ist uns noch ein Rätsel. Auch ihre Beziehungen zu den Zeichnungen des Utrechtspsalters bilden ein anregendes Problem!

Bl. 14^r bietet etwas unerwartet Neues. Bevor die Einleitung Priscillians über den hl. Matthäus anfängt, zeichnet uns der Künstler ein Bild, worin die dreimal 14 Generationen erscheinen, welche Matthäus von dem Stammbaum Christi aufzählt. Im oberen Teile des handbreiten Bildes sitzt Christus wie auf einem Piedestal, thronend und segnend. Er ist in verkleinertem Maßstab der Christus des Purpurblattes 18^v. Vor dem Piedestal und auf dessen beiden Seiten erblicken wir drei Gruppen römisch gekleideter Figuren, die mit einer Hand ihre Paenula halten und mit der anderen auf Christus, ihren heiligen Nachkommen, hinweisen. Von jeder Gruppe hebt sich ein Brustbild auf Goldgrund ab; daneben mit Kapitalen die notwendige Erklärung: Abraham, David, Jechonias, getreu nach den Worten des hl. Matthäus: „Omnes itaque generationes ab Abraham usque ad David generationes quattuordecim, et a David usque ad transmigrationem Babylonis generationes quattuordecim et a transmigracione Babylonis usque ad Christum generationes quattuordecim.“ (Matth. I. 17) Von den 43 Figuren ist die schönste und gelungenste die des Heilandes. Die 42 Ahnen bleiben unter dem Niveau der figürlichen Darstellungen der Handschrift. Weder im Blicke der Augen, noch in der Haltung der Arme beobachtet man eine genügende Abwechslung und Natürlichkeit. Der Gegenstand dieser Darstellung aber steht einzig da unter den uns erhaltenen Schöpfungen karolingischer Kunst.

Der Mangel, der sich in der Darstellung der Ahnen Christi zeigt, wird reichlich ersetzt durch das schöne Purpurblatt 19^r. In einer doppelten, prunkvoll verzierten Umrahmung auf purpurnem Grunde liest man die Einleitung zu Matthäus: „Incipit Evangelium secundum Mattheum. Liber generationis Jesu Christi filii David, filii Abraham“ wobei die Zeilen mit goldenen und silbernen Kapitalen abwechseln. Auf dieser Seite ist alles zierlich: die Füllung des Rahmens, die sonst so feierlich einfachen Kapitalen, besonders aber das LJ.

Die beiden Lettern nehmen einen großen Teil der Purpurseite ein. Ihre Grundfarbe ist golden, aber auch silberne und rote Linien laufen darin einher. Das Innere wird mit Flechtwerk gefüllt. Dasselbe volle, reichliche Flechtwerk sieht man an den beiden Enden. Neben den Lettern ragen — ohne organischen Zusammenhang — Blumenzweige empor, auf denen Vögelchen sitzen. Zwischen den beiden großen Lettern sieht man zwei Kreuze und darunter das apokalyptische A und Ω . Was auf der Purpurseite noch frei war, zeichnete der Künstler noch voll mit verschiedenen Verzierungen.

Viel weniger Kraft und Kunst verwendete aber der Künstler auf die Ausschmückung der einleitenden Worte des Markus. Auf goldenen und silbernen Streifen liest man in schönen, großen, schwarzen Kapitalen das „Incipit Evangelium“ etc. Den einzigen Schmuck bilden die beiden schwarzen Ranken am Ende der Zeilen. Nicht so sehr durch eine prunkhafte Initiale, als vielmehr durch die ungewohnt breite, sorgfältig ausgeführte Umrahmung wies der Künstler darauf hin, daß wir an der Schwelle eines neuen Abschnittes stehen.

Vor beiden Evangelien stellt der Künstler den betreffenden Evangelisten mit seinem Symbol dar. Matthäus sitzt auf einem truhnenähnlichen Stuhle mit schwellendem Kissen, seine Füße ruhen auf einem Schemel. Neben ihm steht Schreibgerät. Auf beiden Seiten ragen dunkel marmorierte Säulen empor. Aus der Deckplatte der Kapitäle wachsen hohe, dünne Blumenstengel heraus. Die beiden Säulen sind durch einen starken Bogen verbunden, in dem ein Muschelschmuck einherläuft, der mit dem feinsten Geschmack nüanciert und ausgeführt ist. In dem Halbrund des Bogens ist eine Engelgestalt sichtbar mit roten Flügeln und weiblichen Zügen und einem Muschelimbus um den Kopf herum. Mit der Linken zeigt die Gestalt gegen Himmel, woher sie die Inspiration erwartet, in der Rechten hält sie das Rohr, bereit, um in ein offenes Buch zu schreiben. Die Minuten der Erwartung durchlebt auch der Evangelist. In seiner Linken ruht das geöffnete Buch, in der Rechten das Rohr, das er nach dem Empfang der göttlichen Eingebung in die Tinte eintauchen wird, um die leeren Blätter auszufüllen. Graulich-rötliches Haar deckt seinen fehlerhaft gezeichneten Kopf, dieselbe Farbe hat auch sein voller Bart. Starr blicken die großen, weitgeöffneten Augen. In seinen Zügen liegt Milde, Güte und edler Ernst. Die hochgezogenen Augenbrauen und der schön geformte Mund werden durch schwarze Linien begrenzt. Die gleiche Farbe haben die Pupillen und die untere Grenzlinie seiner etwas gebogenen Nase. In den Umrissen der ganzen Gestalt beobachten wir diese

schwarze Farbe. Ueber der blauen Tunika des Evangelisten ist eine lila Stola sichtbar; um die ganze Gestalt aber ist eine rote Toga geworfen. Die reichen Falten fließen frei herunter, aber so, daß sie die Lage und das Maß der Glieder ahnen lassen. Die linke Schulter ist auffallend klein und der Rumpf ist übermäßig stark. Von dem Kopfe gehen zu je 3 und 3 angeordnete Strahlen zu dem goldenen Nimbus des Evangelisten. Auf den bloßen Füßen ist der Riemen der Sandalen sichtbar. Im Hintergrund erheben sich lila Hügel mit grünen und lilafarbenen Bäumen. Noch weiter sieht man vier halbrunde Fenster eines Hauses und dessen leichtgeschwungene Mauer.

Der Evangelist Markus ist ähnlich wie Matthäus auf einem Stuhle mit farbigem Kissen sitzend, dargestellt. Neben ihm steht kein Schreibgerät, sondern ein offenes Buch. Die beiden Säulenschäfte sind nicht mehr gerade, sondern spiralförmig gewunden. Sie sind mit Trauben, Ranken und einer weinlesenden (?) Gestalt gefüllt. Ueber dem goldenen Kapitäl wächst hier auch Pflanzenschmuck empor. Das bekannte Symbol des Evangelisten, ein Löwe, hält das offene Buch in den Krallen. An dessen Kopf ist der goldene Nimbus sichtbar; die Spitze des blauen Flügels ist schon azurblau. Wie Matthäus ist auch Markus bärtig dargestellt, aber der Kopf ist von vollem braunen Haar bedeckt und sein ovales Gesicht ist gut gezeichnet. Die Lichtseiten des Fleisches werden — wie bei Matthäus — mit weißen Strichen wiedergegeben. Seine Augen sind groß, seine Augenbrauen gerade so hochgezogene schwarze Linien. Den rechten Arm hält er unnatürlich hoch. Das Rohr in der Hand ist zum Schreiben bereit. Mit der Linken hält er das offene Buch und lauscht. Eine rote Tunika und eine violette breite Toga bedecken den Körper. Unter den Falten sieht man ganz gut die Maße des Körpers. Die Lichtseiten der Kleider werden nicht durch goldene Linien, wie bei den anderen Evangelisten, sondern durch weiße Streifen wiedergegeben. An seiner sonst gut ausgeführten Gestalt sind die auseinander stehenden Zehen, die starre, hohe Haltung des rechten Armes und der schiefe Blick der Augen weniger gelungen. Hinter ihm ist eine Mauer und darauf goldvergitterte Fenster.

Das schönste, sorgfältigste Bild des Codex Aureus von Gyulafehérvár aber ist die Figur Christi auf Bl. 18^v. Von einer blauen Mandorla umgeben, sitzt der Heiland auf einem Throne mit goldener Lehne. Er ist in eine blaue Tunika und eine bräunliche Toga gehüllt. Die Linke liegt auf dem Buche des Lebens, die Rechte erhebt sich zum griechischen Segen. Das schöne, ovale, jugendliche Gesicht ist bartlos. Das reiche braune Haar fließt frei herab auf die Schultern. Seine Nase



Evang. Marcus (Codex Aureus von Lorsch S. 144).

ist fein, gerade; der Mund klein. Die großen Augen blicken zu starr, die Augenbrauen sind auch hier zu hoch gezogen. Die charakteristische Stirnlocke ist deutlich wahrnehmbar. Sein Haupt ist von goldenem Nimbus umgeben, in dem nach drei Richtungen Strahlen ziehen. Jugendkraft und die Ruhe der Ewigkeit fließen um seine Gestalt. Alles an ihm ist sorgfältig ausgeführt. Die Schattenseiten der Fleischteile werden durch einen grünen Ton angegeben; auf der Kleidung aber stellen weiße und schwarze Streifen die Licht- und Schattenseiten dar. Von dem goldenen Throne hängt ein Vorhang herab, dessen unteres Ende zurückgeworfen ist. Um die Mandorla läuft ein kreisförmiger Streifen, in dem Mäander- und Würfelschmuck mit acht Engeln und den vier Symbolen der Evangelisten abwechseln. Auf dem purpurnen Grunde liest man in goldenen Kapitalen die zwei Hexameter: „Quattuor ergo viros“ etc.; dann folgen die beiden breiten, mit Mäander, stilisierten Kreuzen und Kameen geschmückten Umrahmungen. An den Ecken sieht man noch gut das blattförmige Zeichen des Künstlers, vielleicht des Dagulf.¹⁾ (S. das Titelbild.)

Auf die Frage, ob all diese Bilder von einer Hand herstammten, ist wohl die Antwort zu geben, daß die Evangelisten und die Kanonblätter nicht von dem Künstler des Christusbildes geschaffen worden sind. Der Maler der Christusfigur dieser Handschrift zeichnete den menschlichen Körper besser und brauchte zur Schattierung des Fleisches ausschließlich die grüne Farbe. Vielleicht ist in den auffallenden Zeichen an den Ecken der Umrahmung schon ausgedrückt, daß die Hand, die das blattförmige Zeichen entworfen hat, wohl nicht diejenige war, welche sonst nur ein Quadrat mit drei Punkten als Zeichen gebraucht. Somit wären an diesem Codex drei Künstler tätig gewesen: der Meister der beiden Purpurseiten, der Künstler der Evangelisten und Kanonblätter und der Maler mit der kleinen Schlinge als Zeichen.

Der Bilderschmuck des Codex von Gyulafehérvár reiht ihn also — auffallender noch als die paläographischen Eigenschaften — in die Adagruppe ein. Wohl ist die Gestalt Christi ein Bild, das sich auch in zwei Handschriften der Reichenauer Schule, in dem Sacramentarium Gelasianum von Petershausen²⁾ und in dem Gero-codex findet,³⁾ aber ein Blick auf diese unvollkommenen Bilder überzeugt sofort davon, daß es sich um schwache Kopien handelt. Oechelhäusers Bemerkung, daß das

1) Dasselbe Zeichen, das auch an den Kanonblättern der Adahandschrift wiederkehrt.

2) Jetzt Cod. Sal. IX. b der Universitätsbibliothek von Heidelberg.

3) Darmstadt, Großh. Bibl. n. 1948.

Christusbild des Sacramentars von Petershausen eine ältere, bessere Vorlage gehabt habe,¹⁾ findet in dem Christusbild des Codex Aureus von Gyulafehérvár eine genügende Stütze. Nun ist es sicher, daß auch dieses reiche, volle Bild auf eine orientalische Vorlage zurückgeht. Diese ewig ruhigen, starr blickenden, mit griechischem Gestus segnenden Gestalten haben ihre Heimat im Orient.

Aber weder die beiden Reichenauer Handschriften, noch Cim. 56 der Münchener Hofbibliothek können als nächste Verwandte des Codex Aureus von Gyulafehérvár angesehen werden. Die vier Evangelisten und die Kanonblätter der Münchener Handschrift sind abgetönte, mißlungene Kopien des Lorsch'schen Evangeliars.²⁾ Sie alle zehren von den Traditionen einer kräftigen Künstlerschule, gehören aber nicht als *pars integralis* dazu. Wirklich stammverwandte Handschriften sind nur diejenige der Adagruppe. Wenn man Lukas und Johannes von Pal. Lat. n. 50 betrachtet und ihre Bilder im Einzelnen mit den Evangelistenbildern des Codex von Gyulafehérvár vergleicht, wenn man die Säulen, die Bögen, die großen Symbole, Kleidung und Haltung der Evangelisten, das Schreibgerät und den Sitz vergleicht, so ist wohl der enge Zusammenhang nicht zu verkennen. Das kleine, liebliche Christusbild auf Blatt 14^r wiederholt sich Blatt 124^r des Soissons-Evangeliars. Der Schreiber des Harley n. 2788 benützte zu Anfang des Matth.-Evangeliums dieselbe Vorlage, die unseren Künstler inspirierte und sieht man die schönen Canones des Soissons-evangeliars näher an, so wird man diejenige der Handschrift von Gyulafehérvár als nahe verwandt erkennen müssen. All das, worin Haseloff die künstlerischen Kennzeichen der Adagruppe erblickt, findet sich auch in unserem Codex.³⁾ Die schwarzen Umrisse der Gestalten, das Hervorheben der Lichtseite durch Streifen, manchmal durch Goldstreifen, die braunen, roten und grünen Elemente der Schattierung, mit einem Worte: viele wichtige Eigenschaften des technischen Verfahrens, neben der Gemeinsamkeit der künstlerischen Motive, bestimmen für den oberflächlichen Beschauer ebensogut wie für den gründlichen Forscher leicht die Stellung des Codex von Gyulafe-

¹⁾ Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. Heidelberg, 1887. S. 32 u. Taf. 1 u. 9.

²⁾ Beissel, Vat. Min. Taf. V, und Sauerland-Haseloff l. c. Taf. 57 und 61. Was in diesem Werke auf Grundlage des Vergleiches mit Pal. lat. 50 gesagt wurde, können wir bezüglich Matthäus und Markus und der Kanonblätter aus Aufopsis ergänzen. Cim. 56 von München ist seinem Bilderschmuck nach einfach eine Kopie des Lorsch'schen Evangeliars – mittelbar oder unmittelbar, das lassen wir dahingestellt!

³⁾ Haseloff l. c. (S. 131). Der Gewährsmann H's. war Prof. W. A. Neumann-Wien, welcher zuerst die Zugehörigkeit unserer Handschrift, nach einer Ausstellung derselben zu Budapest i. J. 1896, erkannt hat.

hévár in der Kunstgeschichte. Er gehört zu jener großen Schule, welche man nach der Adahandschrift benennt, die an den alten westlichen Handschriften sich nährend und die Elemente der syrischen Kunst in sich aufnehmend, etwas Großes und Bleibendes geschaffen hat in bezug auf Buchillustration, jener Schule, die man wohl am besten als Palastschule bezeichnen kann. Der Dagulfpsalter, den Karl der Große Hadrian I. zu widmen beabsichtigte, das Evangeliar von Soissons, das Ludwig der Fromme im Jahre 827 dem Kloster St. Medard schenkte und die ihnen so nahe stehenden Handschriften sind wohl als Erzeugnisse dieser Schule in Aachen entstanden.

Der Wiener Schatzkammercodex, den man auch als Erzeugnis der Palastschule betrachtete, scheint überhaupt nicht diesseits der Alpen entstanden zu sein. Sein Perikopenverzeichnis ist verschieden von dem der Adahandschrift. Seine künstlerische Ausstattung zeigt altrömische Muster, hat keinen Einfluß ausgeübt auf die Buchmalerei der Adagruppe, wurde aber auch von ihr nicht beeinflußt. Seine kalligraphisch gestaltete Schrift ist schöner, feiner als jene der Adagruppe. Sein Purpurpergament ist anders gefärbt wie die Purpurseiten in den Handschriften von Gyulafehérvár und dem Dagulfpsalter, Harley 2788. Auch die Eintragung Bl. 118^r, rechts von der Schriftspalte, die von Arne¹⁾ übersehen worden ist: DEMETRIVS PRS bestärkt uns in der Annahme, daß die Handschrift in Rom entstanden sei und als Geschenk des Papstes vor 830 nach Aachen kam. Sie ist von dem Künstler des Aachener²⁾ und Xantener³⁾ Evangeliars und von den Schreibern des Ebo-Evangeliars⁴⁾ als Vorlage benützt worden. Es ist hier nicht Ort und Stelle, alle unsere Beweise dafür anzuführen. Wir wollen nur dieselben andeuten, um die verwickelten Probleme karolingischer Kunst einigermaßen zu erhellen.

Der Codex von Gyulafehérvár gehört enge zur Adagruppe, so lautet unser Satz. Er wurde mit seinen stammverwandten Handschriften in der Aachener Schola Palatina hergestellt; das ist unsere Vermutung, die wir einigermaßen zu begründen suchten. Paläographisch und stilistisch hängt er mit Pal. Lat. 50 so nahe zusammen, daß wir ihn ohne Bedenken als den ersten, für verloren geltenden Teil des Lorscher Evangeliars ansehen müssen.

1) Arne, Ueber das Evangelium Karls des Großen in den Denkschriften der k. k. Akad. der Wiss. B. XIII, Wien 1864.

2) Aachen, Münsterschatz.

3) Jetzt in Brüssel, Bibl. Royale n. 18723.

4) Epernay, Bibliothek n. 1.

Diesen Standpunkt unterstützt auch der textkritische Vergleich.

III.

Der Text unseres Codex ist vollständig so angeordnet, wie jener der Adahandschrift.

Blatt 1^r Incipit / Praefatio / Sci Hieronimi / Plures fuisse . . . bis Blatt 3^v . . . vivis canendas.

Blatt 4^r Beato Papae / Damaso / Hiero / nimus / Novum opus . . . bis Blatt 6^r papa beatissime . . .

In dieser Reihenfolge kommen die zwei Vorreden nur noch in den vier Evangeliarien vor: in dem Adacodex, in dem Soissons-Evangeliar, in n. 8849 der Bibl. Nat. und in dem Codex n. 3 Bibl. Vat. Urb.¹⁾

Blatt 7^r bis 12^v enthalten die Canones von Eusebius.

Blatt 14^r hebt der priscillianische Prolog an: „Incipit argumentum. Mattheus ex Judaea qui et Levi . . .“

Blatt 15^r „Explicit argumentum“ und „Incipiunt capitula.“

Nach dieser Einteilung hat Matthäus 28 Kapitel. Die Inhaltsangabe klingt auffallend: Nativitas XPJ / Magorum munera . . . So heißt es außer in der Adahandschrift nur noch in der Adagruppe! . . .²⁾

Bl. 17^r Expliciunt capitula evangelii secundum Mattheum . .

Bl. 18^v sind die zwei Hexameter zu lesen:

„Quattuor ergo viros animalia sancta figurant,
Sacra salutiferi narrantes munera Christi.“

Dies erinnert an den V. 7 der Apoc.: „Et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et quartum animal simile aquilae volanti“ und einen Vers vorher: „Et in conspectu sedis tamquam mare vitreum simile crystallo: et in medio sedis, et in circuitu sedis quattuor animalia plena oculis ante et retro.“ An dem Majestasbild, wo Christus von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben sitzt und vor dem Texte der vier Evangelien, haben die Verse einen besonders geeigneten Platz.

Nun fragt es sich aber, von wem die Hexameter stammen?

Wir kennen Verse aus der karolingischen Periode, die uns ähnlich vorkommen:

„Matthei et Marci, Lucae liber atque Iohannis
Inclya gesta tenens salvantis saecula Christi.“

(M. G. Poet. I. 1. S. 287.)

¹⁾ Die drei ersten rechnet Berger zur Godescalc- oder Adagruppe, das vierte ist eine Arbeit der Reimser Schule, also einer Schule, die textlich sicher von der Adagruppe viel gelernt hat. Berger, Histoire de la Vulgate, 262, 268 S.

²⁾ München, Hofbibliothek c. 56, die Handschrift, die wir früher nannten, hat auch: „Nativitas Christi, magorum munera!“ . . .

und „Hinc quadriga Dei, cherubin comitante refulget.
 Quae Christi in mundum tempora sacra sonat.
 Matheus, Marcus, Lucas simul atque Iohannes
 Scribentes Christi gesta sacrata Dei.“

(M. G. Poet. I. 1. S. 291.)

Die Verse werden Alcuin zugeschrieben.

Und Berger zögert nicht, die Verse der Adahandschrift

„Hic liber est vitae paradisi quattuor amnes
 Clara salutiferi pandens miracula Christi . . .“

auch dem Leiter der Schola Palatina zuzuschreiben. Es sind aber die Ideen und Ausdrücke so ähnlich, daß wir nach dem Beispiel Bergers auch die zwei Hexameter des Lorscher Codex als Gedicht Alcuins betrachten. Ob Alcuin die Verse direkt für unseren Codex gedichtet oder ob man aus seinem literarischen Nachlaß geschöpft, muß dahingestellt werden.

Blatt 19^r fängt das Evangelium des Matthäus an. Wir haben seinen Text an 40 charakteristischen Stellen mit anderen karolingischen Handschriften verglichen.

Von den 40 Stellen stimmte mit dem Codex von Lorsch überein:

39mal die Adahandschrift (der verbesserte Text!),

39mal das Soissons-Evangeliar (Bibl. Nat. 8850),

32mal das Evang. von Abbeville (Bibl. de la ville d'Abbeville n. 1),

24mal der Cod. n. 599 der Arsenalbibliothek in Paris,

21mal das Evangeliar von London (Harley n. 2788).

Von den älteren Handschriften von Tours:

13mal die Bibel von Zürich (C. 1),

15mal die Bibel von Bamberg.

Von den jüngeren Handschriften von Tours aber:

30mal das Evang. Lothars (Bibl. Nat. n. 266),

27mal die Bibel Vivians (Bibl. Nat. 1).

Von den Handschriften der Schule von Reims:

25mal das Evang. Ebos (Epernay, Bibl. n. 1),

33mal die zweite Bibel Karls II. (Bibl. Nat. n. 2).¹⁾

Diese Zahlen sprechen verständlich genug. Die früheren Handschriften der anderen karolingischen Schulen stehen unserem Codex noch fern. Man beobachtet aber an dem schnellen Anwachsen der übereinstimmenden Stellen die rasche Verbreitung der Textreform. Die späteren Handschriften der Schulen von Tours und Rheims stimmen schon auffallend überein mit dem Lorscher Evangeliar. Die Reform des Textes

¹⁾ Nach Corssens Tabelle in der „Trierer Adahandschrift“ S. 49 ff. Wir müssen noch bemerken, daß diese Arbeit Corssens noch immer volle Geltung hat und wir können noch lange davon zehren.

scheint in der Adagruppe zuerst abgeschlossen worden zu sein. Alcuin scheint noch die Vorlagen der ältesten Handschriften dieser Gruppe mit nach Tours genommen zu haben. Auffällig ist der Fortschritt in der Adagruppe von Harley n. 2788 bis zu dem Lorschener Evangeliar und mit ihm zu den besten Vulgatahandschriften. Der erste Schreiber der Adahandschrift kopierte noch unvollkommenere Vorlagen. Nur der zweite Schreiber kannte den Text, der dem Lorschener- und Soissons-Evangeliar als Vorlage diente.

Pal. Lat. n. 50 kommt nach Corssens Urteil textlich dem Soissons-Evangeliar am nächsten. Somit wäre auch die textliche Verwandtschaft der beiden Teile des Lorschener Evangeliiars festgestellt.

IV.

Das Evangeliar von Lorsch hat selbst seine eigene, reiche Geschichte. In der Mitte des 9. Jahrhunderts war es schon sicher in Lorsch. Der Bücherkatalog der Abtei¹⁾ aus derselben Zeit nennt es schon an erster Stelle. Wie es dahin kam, läßt sich zeitlich noch nicht genau bestimmen. Wahrscheinlich kam es als Geschenk Karls des Großen an die Abtei, welcher der kunstliebende Herrscher besonders geneigt war. Damals hatte es schon seine Elfenbeindeckel. Von allen Urteilen, die über diesen Gegenstand geschrieben worden, scheint nur eines richtig zu sein, das Wort Goldschmidts: „So könnten die Lorschener Platten, die Graeven nach einer alten Angabe in das Ende des 10. Jahrhunderts setzen zu müssen glaubt, noch ebensowohl, ja wahrscheinlicher, in das 9. gehören, denn sie stehen in ihrem Stil den Leistungen des 10. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Buchmalerei ganz fern.“²⁾ Der tüchtige Forscher ging von dem richtigen Grundsatz aus, daß die Elfenbeinreliefs in organischem Zusammenhang mit dem inneren Bilderschmuck erklärt werden müssen. Die Uebereinstimmung der Reliefdarstellungen mit den Engelgestalten, dem Christusbilde, den Kanonbögen, dem Kleiderwurf etc. der Malerei des Lorschener Evangeliiars bestätigt das Urteil Goldschmidts.

Bezüglich der weiteren Geschichte des Codex ist die aus dem Jahre 1479 stammende Notiz, die sich auf den Einband der Handschrift bezieht, wichtig. Damals wurde letztere schon zum erstenmal geschädigt.

Aus einer Chronik des 16. Jahrhunderts erfahren wir, daß die Bibliothek des Klosters Lorsch i. J. 1555 auf Befehl des

¹⁾ In dem Cod. Vat. Pal. Lat. n. 1877.

²⁾ Goldschmidt, in dem „Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen“ XXVI. B. Berlin 1905, S. 59.

Pfalzgrafen Friedrich nach Heidelberg gebracht worden ist.¹⁾ Wohl war das schöne Evangeliar auch unter den weiter beförderten Bücherschätzen.

Im September 1622 wird Heidelberg geplündert und die Pfalzbibliothek fortgeschafft. Sie ward dem Papste geschenkt.

Kam der erste Teil tatsächlich nach Rom oder wurde er bei der Plünderung durch einen Soldaten geraubt? Das ist noch heute eine offene Frage. Uns scheint weder der erste Teil des Evangeliiars noch der Elfenbeindeckel des South Kensington-Museums, der dazu gehört, jemals in Rom gewesen zu sein. Wie nachweislich auch andere Handschriften, kam auch der Codex von Gyulafehérvár in andere Hände.

Am Ende des 18. Jahrhunderts war er im Besitze des Kardinalerzbischofs Migazzi in Wien.

Graf Ignaz Batthyány, der gelehrte Bischof von Siebenbürgen, kaufte die Prachthandschrift von Lorsch mit 5000 anderen, für Oesterreich so wertvollen Bücherschätzen, von seinem alten Freunde. So kam das karolingische Kunstwerk vom Rhein zum Maros.²⁾

Habent sua fata libelli.

Die wesentlichsten Resultate meiner Forschung habe ich bereits in ungarischer Sprache kurz in Nr. 30 der Kőzművelődés 1910 n. 30 (Gyulafehérvár) veröffentlicht, sowie neuerlich in der Zeitschrift Batthyaneum, Brassó, 1911, S. 5—37 in etwas ausführlicherer Weise.

¹⁾ Falk, Beiträge zur Rekonstruktion etc. (Beih. z. CB. XXVI. S. 48.)

²⁾ Wie wir nach Feststellung unserer Resultate vernommen, arbeitet auch Hofrat W. A. Neumann an einer größeren Publikation über den Codex Aureus Laureshamensis. Wir sehen mit großem Interesse dem Werke des verdienten ehemaligen Wiener Universitätsprofessors entgegen, da er schon länger den stilkritischen Spuren nachgeht, um die Stellung der Handschrift in den karolingischen Schulen über alle Zweifeln festzustellen.