V.

Das goldene Buch von Prüm

mit um das Jahr 1105 gestochenen Kupferplatten.

Von

Moriz Thausing und Karl Foltz.

(Mit 1 Kupfertafel.)

Wir hatten die gemeinsame Publication dieses Aufsatzes beabsichtigt und darüber eben erst Briefe gewechselt, als mein trefflicher Genosse Dr. Foltz verunglückte — seltsamer Weise auf dem Berge meines Namens! Tieferschüttet glaube ich nun im Sinne des allzufrüh Verblichenen zu handeln, indem ich unser gemeinsames Material verarbeite.

Wien, September 1879.

T h a u s i n g.

Das goldene Buch der Abtei Prüm, seit 1820 in der Stadtbibliothek zu Trier, jetzt 1709, LXXXVI. bezeichnet, enthält auf 114 Pergamentblättern eine Sammlung der Urkunden des Klosters nebst einigen historischen Aufzeichnungen. Es besteht aus zwei Theilen, welche zu verschiedenen Zeiten, in der ersten Hälfte des 10. und in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden sind.

Der erste Theil (f. 1—56) umfasst nach Abrechnung der später eingehafteten Blätter 1 und 10 noch 54 Blätter in 7 Lagen, von denen die I., VI. und VII. die ältesten sind. Zwei Mönche haben hier zu Beginn des 10. Jahrhunderts die Immunitäten und andere Privilegien der karolingischen Könige abgeschrieben, ferner jene mit drei Genossen auf den andern vier Quaternionen ebenfalls Diplome und nur zwei Urkunden nichtköniglicher Personen. Die jüngste Urkunde ist von 920, nicht viel später mag die Sammlung abgeschlossen sein.

Nicht alle Diplome waren damals aufgenommen worden. Zwei Schreiber konnten ums Jahr 1100 noch je ein Heft (VII. VIII. = f. 57—72) mit der Nachlese füllen, welche 16 Diplome des 8. und 9. Jahrh. und 4 von 916—1056 ergab. Die Lagen X—XIV (f. 75—107) sind vom Schreiber des VII. Quaternionio im Verein mit zwei andern durch Privaturkunden von 763—1063 und zwei Diplome von 1101 und 1103 ausgefüllt. Einer der beiden letzten Schreiber verzeichnete auf dem XV. und letzten Quaternionio f. 108 *Nomina abbatum Prumiensium* bis Nizo (1068—1077) und Wolfram (1077—1103, letzterer von anderer doch gleichzeitiger Hand), f. 108' *Nomina fratrum eiusdem loci* bis Leuzo pr. et monachus et decanus huius loci (1102 in einer Urkunde genannt, welche f. 110' eingetragen ist), endlich f. 111—114' nekrologische Annalen von 1039—1104, schliessend mit [A]nnus MCV ohne Eintragung. Ein anderer gleichzeitiger Schreiber trug auf einem grossen, vierfach zusammengelegten und zwischen f. 72 und 75 eingeschalteten Blatt die Daten von Krönung und Tod der karolingischen und deutschen Könige und Kaiser von Pippin bis Heinrich IV. † 1106 ein, ein dritter zeichnete mit der Feder die Bildnisse von Kaiser und Kaiserin als Büstenpaare in runde Medaillons von 35 Millimeter inneren Durchmessers und zwar in der obern Reihe 1) Kon-

rad II. und Gisela, 2) Heinrich III. und Agnes, 3) Heinrich IV. und Berta; in der unteren Reihe bloss 4) *Heinricus rex* (V.) ohne Gemahlin, für deren Bild aber die rechte Hälfte des Rundes leer gelassen ist. Heinrich V. vermählte sich erst im Jahre 1110, ein Jahr vor seinem Tode. Ein 6 Millimeter breiter Rand um jedes Medaillon enthält in rothen Maiuskeln die Namen der Dargestellten.

Wenn auch von Porträtähnlichkeit nicht die Rede sein kann, so sind die kleinen Bildnisse doch sehr geschickt mit der Feder schwarz umrissen, dann mit einer bräunlichen Mitteltinte leicht laviert und endlich an Gewand, Lippen und Wangen mit Mennig belebt. Die Männer tragen Haar und Bart kurzgeschoren, die Köpfe der Frauen sind in faltig auf die Brust herabfallende Schleier gehüllt, auf denen dann erst die Kronen sitzen. Die Kronen erscheinen sämtlich als Diademe oder Reifen aus vier gebogenen, mit Edelsteinen besetzten Blechstücken gebildet und an den sie verknüpfenden Charnieren von Lilien überstiegen.

Bei Zusammenfaltung dieses grösseren Pergamentsstückes erscheint auf der dem Blatte 75 gegenüberstehenden Seite desselben eine grössere reich colorierte Darstellung; ein Papst überreicht dem zu seiner Linken sitzenden Kaiser ein Buch; es dient ohne Zweifel zur Illustrierung des auf dem gegenüberstehenden Blatte niedergeschriebenen *Decretes* Nicolaus I. an Karl den Kahlen. Die beiden Gestalten sitzen auf Pölstern in einer rundbogig abgeschlossenen Nische nebeneinander, bloss die Köpfe ein wenig gegeneinander gekehrt und mit den Blicken seitwärts schielend mehr als schauend. Der Papst hält das Buch mit beiden Händen hin, der Kaiser ergreift es mit der Rechten, während seine Linke das liliengekrönte Scepter hält. Der Papst trägt bischöfliches Gewand mit Pallium und eine ganz niedrige, oben quer abgeschnittene Mitra auf dem Haupte, das von einem grossen gelben, rothgeränderten Nimbus umschlossen wird; der Kaiser fränkische Tracht mit rothen Stiefeln, gelbem Beinkleid, rother Tunica und blauem Mantel, Bart und Haar kurz, und auf dem Haupte eine niedrige Kappe, durch welche die Krone ebenso ungenau dargestellt wird, wie beim Papste die Mitra. Die Miniatur ist zwar in lebhaften bunten Farben, aber ungemein roh ausgeführt; eigentlich bloss Umrisse, ausgefüllt mit ungebrochenen Localtönen. Doch erkennt man in der Zeichnung, im Typus der Köpfe noch deutlich die Verwandtschaft mit den reichen Miniaturen des Antiphonariums der Pariser Bibliothek, das um das Jahr 1000 ebenfalls in Prüm entstanden ist. Eine Probe davon bei Labarte, *Arts industriels*, Album, Tab. 90; erwähnt von C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Auflage IV. 633. Die Maler-

technik scheint inzwischen im Kloster in Verfall gerathen zu sein. — Die Innenseite des zusammengefalteten Blattes zeigt eine Stammtafel des karolingischen Hauses von Bischof Arnulf von Metz¹⁾ bis zum Erlöschen der Dynastie in Westfrancien 987 und eine Stammtafel des sächsischen Königshauses von Liudolf bis Heinrich II. († 1024) und der Verwandten bis König Philipp I. von Frankreich († 1108) und bis Kaiser Heinrich III. († 1056).

Aus alledem können wir mit Sicherheit den Schluss ziehen, dass der zweite Theil des Liber aureus Prumiensis in den Jahren 1101—1106 nach und nach geschrieben worden ist. Und aus derselben Zeit stammt nachweislich auch der Einband, welcher dem Codex den Namen gegeben hat. Die starken Deckel aus Eichenholz sind nämlich mit gestochenen und vergoldeten Kupferplatten überzogen, die wir schliesslich noch des Genaueren betrachten wollen.

Die zahlreichen Urkunden des Klosters Prüm sind, meist aus diesem Codex, veröffentlicht von Mabillon Ann. 1703 ff., Knauff Defensio abbatae Prumiensis 1716, Martene Coll. 1724, endlich von Beyer im Mittelrheinischen UB. 1860. Alle Prümer Diplome bis zum Schlusse des 12. Jahrh. (mit Ausnahme von D. Ottos II. St. 796, welches wohl in einem andern Archiv aufbewahrt wurde) sind uns in diesem Copialbuch am besten überliefert, es sind ihrer 77, bis auf 5 alle von karolingischen Herrschern ertheilt; die Originale sind längst verloren gegangen.

Die auf Wahl und Tod der Kaiser bezüglichen Notizen sind von Wytttenbach, dem Trierer Stadtbibliothekar, 1821 im Archiv der Ges. f. ä. d. Gesch. 3, 23—26 vermengt mit den nekrologischen Annalen ungenau und lückenhaft abgedruckt, besser in Böhmer Fontes 4, 461—462; die Trierer Bischofsreihe ebenda 458—459, die der Aebte von Prüm 460—461. Die nekrologischen Annalen von 1039—1104 hat zuerst Martene Coll. 4, 517—520 veröffentlicht, dann Würdtwein Subs. 12, 326—333, Wytttenbach im Archiv 3, 24—26, alle mit vielen Auslassungen und Lesefehlern.

Die Bildwerke des Codex sind abgezeichnet bei Ramboux, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und zwar Taf. 4 und 5 der Vorder- und Hinterdeckel des Einbandes, T. 6 die Darstellung von Kaiser und Papst, T. 7 Krönungs- und Todestage der Kaiser, T. 8—11 Stammbäume, Medaillons, dazwischen Proben aus der Schrift des Codex. Letztere sind paläographisch ganz unbrauchbar. — Kunstdenkmäler des

¹⁾ Domnus Arnulfus Metensium episcopus, cuius pater Botgisus fuit, vir illustris vgl. dazu Bonnell: Die Anfänge des Karol. Hauses 29.

christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, hg. von Ernst aus'm Werth, I. Abth. T. 61 gibt die Deckel. — Kirchenmöbel und Utensilien in den Diöcesen Köln, Trier und Münster, hg. von Chr. W. Schmidt, Tafel 17 gibt ebenfalls die Deckel.

Diese Deckel sind weitaus der werthvollste Theil der Ausschmückung des Codex, sowohl in Bezug auf die Darstellungen wie auf die Technik und auf den Grad der künstlerischen Ausführung. Und obwohl Abbildungen derselben nun schon wiederholt veröffentlicht worden sind, glaubten wir doch mit einer nochmaligen, authentischen Reproduction wenigstens einer der beiden und zwar der vorderen Platte nicht zögern zu dürfen. Was wir bieten, ist nämlich keine blosse Nachzeichnung, sondern es ist sozusagen der Abdruck von der Kupferplatte selbst, bloss vermittelt durch einen galvanoplastischen Niederschlag, zu dessen Anfertigung dem k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien durch Herrn C. Schömann, Stadtbibliothekar von Trier, die Erlaubnis bereitwilligst ertheilt wurde. Unsere Tafel ist also nicht nur ein Facsimile der figürlichen Darstellungen und Inschriften auf dem Deckel — selbstredend nur im Gegensinne, so dass die Schrift verkehrt, und im Bilde rechts erscheint, was auf der Platte links steht — sie gibt uns zugleich genauen Aufschluss über die aus mannigfachen Gründen so wichtige Frage ihrer technischen Behandlung.

Was zunächst die Darstellung betrifft, so werden darin die Stifter und Gönner des Klosters, lauter Kaiser und Könige geschildert, wie sie ihre Schenkungsurkunden dem Heilande darbringen. Wir ersehen daraus, welchergestalt sie in der Vorstellung der damaligen Zeit lebten. Jede der beiden Platten zeigt zwei Reihen von Figuren übereinander. Auf der des vorderen Deckels, die wir abdrucken, erscheint oben inmitten auf einem mit Polster und Teppich belegten Sitze thronend Jesus mit ausgebreiteten Armen, noch im idealen Sinne der altchristlichen Kirche jugendlich, bartlos, mit dem kreuzförmig getheilten Nimbus zwischen A und Ω (letzteres verkehrt wie ein unciales M gebildet). Auf seinen Knien ruht ein aufgeschlagenes Buch mit der Stelle: „Ego diligentes me diligo“ (Proverb. 8, 17). Ueber seinen Arm und seinen Schoss fällt ein Schriftband herab mit den Worten aus Matth. 25, 34: „Venite benedicti patris mei.“ Zur Rechten Jesu steht der Stifter, König Pippin, ihm das Modell der Klosterkirche darbringend — es ist eine dreischiffige Basilica mit zwei den Seitenschiffen vorgelegten runden Thürmen. Der Heiland fasst mit der Rechten nach dem Kirchenmodell, indess er die Linke nach Karl dem Grossen streckt, der mit einem grossen Buche in den Händen von der

anderen Seite herannaht. In der unteren Reihe sind dann, gleich Pippin und Karl durch Inschriften gekennzeichnet, deren vier Nachfolger abgebildet: Ludwig der Fromme, Lothar, Ludwig der Deutsche und Karl der Kahle, wie sie emporblickend Christo mit dem rechten Arme ihre Bestätigungsdiplome in Form von Rollen hinaufhalten. Auf dem Umfassungsrande des ganzen Bildes in grossen Lettern die Inschrift: „Haec est generatio qverentivm dominvm, qverentivm faciem Dei Jacob“ (Psalm 23. 6).

Die Darstellung auf der anderen Platte, welche die Rückseite des Codex bildet, ist gewissermassen nur die Fortsetzung der ersteren. Hier erscheint am oberen Rande die Hand Gottes ein Schriftband haltend, das tief herabhängt und anschliessend an die Inschrift der Rolle auf der ersten Platte die Fortsetzung von Matth. 25, 34 enthält: „percipite preparatvm vobis regnvum ab initio secvli.“ In der oberen Reihe sind dann jederseits zwei, zusammen vier Kaiser, unten ebenso vier Könige angeordnet, die aber nicht namhaft gemacht, sondern bloss durch die wiederholte Ueberschrift als „Imperatores“ und als „Reges“ bezeichnet, auch sonst in der Tracht nicht von einander unterschieden sind. Nur ist die Haltung dieser vier Figuren weniger steif und ceremoniell. Sie blicken zwar alle zum Himmel empor, aber ihre Stellungen sind verschieden, mehr und minder bewegt, und sie halten, alle mit beiden Händen, aber jeder in anderer Weise, ihre Bücher oder Rollen hin. Keiner der Fürsten hält hier ein Scepter, nur zwei von den Kaisern tragen kurze Bärte, die anderen sind bartlos. An diesem Bilde sieht man, dass die ruhige Haltung nicht lediglich auf die Unfähigkeit des Künstlers zurückzuführen ist, vielmehr mit der Absicht, einen würdigen und feierlichen Eindruck zu machen, bewahrt wird. Die Umschrift des Ganzen lautet: „Hi svnt viri misericordie, qvorum ivsticie oblivionem non accepervnt, cvm semine eorvm permanent bona hacreditas sancta nepotes eorvm.“ (Eccles. 44, 10.)

Die Tracht ist bei sämtlichen Königsbildern dieselbe, sie entspricht der alten fränkischen. Anliegende Stiefel und Beinkleider, eine Tunica, die nicht ganz bis an die Kniee reicht und vor ihrem Ende mit einer handbreiten, vermuthlich kostbaren und mit Edelsteinen gezierten Bordure besetzt ist. Den gleichen Besatz haben die Aermel sowohl am Handgelenk wie am Oberarm, wo einst die Armspangen sassen. Um den Leib scheint ein Gürtel geschlagen. Ueber dieser Tunica tragen sie einen faltenreichen Mantel, der bis über die Waden herabfällt und nicht vorne, sondern über der rechten Schulter durch eine mächtige Fibel zusammengehalten wird, so dass der rechte Arm sich frei bewegen kann. Wie die Haare erscheinen auch die Backen-

bärte ziemlich kurz geschoren, nur die Schnurrbärte sind länger. Nicht so einfach wie die übrige Tracht erklärt sich die Beschaffenheit der Kronen, welche die Könige auf ihren Häuptern tragen. Sie sind im wesentlichen alle gleich und erscheinen wie niedrige Kappen, von je drei formlosen Zapfen überragt. Gleichwohl ist hier nicht etwa an Zinkenkronen zu denken. Wie schon die Analogie mit den oben beschriebenen Federzeichnungen im Codex verräth, sind auch hier Diademe mit Lilien gemeint. Es ist bloss die schwierige Kupferstichtechnik, welche hier zu einer Vereinfachung der Lilien führte. Der Stichel, ein spitzer Eisenstift, der durch Gegenstemmen des Handballens und mittels einer ziemlich starken Kraftanstrengung das Kupfer aus der zu ziehenden Linie herausgräbt, vermochte einer so subtilen Form, wie es der Umriss einer kleinen Lilie ist, nicht leicht zu folgen und so begnügte sich der Künstler mit deren Andeutung in Form eines hervorragenden Zapfens, während er die grösseren Lilien an der Spitze der Scepter in den Händen der Könige wirklich als solche bildete.

Es gibt eben Fälle, wo die zwingenden Forderungen der Technik bei der Beurtheilung des dargestellten Gegenstandes scharf ins Auge zu fassen sind. Ein solcher Fall ergibt sich auch bei der Betrachtung der Siegel auf den Kaiserdiplomen. Ein wesentliches Werkzeug zur Herstellung von deren Matrizen ist die Punze, ein Eisenstift mit stumpfer Spitze, welche mittels eines Hammerschlages in das Metall hineingetrieben wird und so eine runde oder auch oblonge oder anderweit geformte Telle darin bildet. So entsteht auch das, was K. Foltz in seiner gründlichen Abhandlung über die „Siegel der deutschen Könige und Kaiser aus dem sächsischen Hause 911—1024“¹⁾ Perlen nennt. Wo nun dort von gestielten Perlen über der Krone die Rede ist, namentlich wo „drei Gruppen von je drei Perlen an Stielen“ das Diadem überragen, da sehe ich nichts anderes als Lilien, die der Graveur am schnellsten dadurch versinnlichte, indem er für jedes Blatt der Lilie einen Punzenschlag führte und die Tellen dann durch Linien d. i. Furchen verband.

Desgleichen ist die Giebelform des Diadems, wie sie auf Zeichnungen und Siegeln häufig erscheint, nicht zu buchstäblich zu nehmen. Sie ist ebenfalls mehr einem Nothbehelfe des Künstlers entsprungen als der wirklichen Erscheinung des gekrönten Monarchen abgelauscht. Es ist immer wieder das oben offene, etwa mit Stoff

¹⁾ Neues Archiv f. d. Gesch. III. Ich muss hier beifügen, dass bei wiederholten mündlichen Erörterungen, zu denen mich Foltz bei Abfassung jener Arbeit heranzog, manches zwischen uns controvers geblieben ist, so dass ich die Verantwortlichkeit für das nun folgende allein auf mich nehmen muss.

gefütterte Diadem, das aus vier gebogenen Stücken von Goldblech besteht, mit Charnieren, die von Lilien überragt werden. Von diesen Lilien kommt eine mitten über die Stirne, die andere rückwärts, die beiden letzten seitlich über die Ohren zu stehen. Um nun dieselbe, immer gleich grosse Krone den verschiedenen Köpfen anzupassen, läuft im Inneren ein biegsamer Eisen- oder Metallstab ringsum. Da aber die Blechstücke, welche die Krone selbst bildeten, immer fest blieben, so entstanden wohl an ihren Berührungslinien, an den Charnieren leicht Winkel, die namentlich von der Untenseite etwas wie eine Giebelform ergaben. Diese wurde dann von weniger geschickten Zeichnern durch allzugerade Linienführung zu sehr ausgeprägt. Andere Zeichner wieder sahen von dieser Viertheilung des Diadems ganz ab und bildeten die Krone bloss als einen rund um das Haupt laufenden Reif. Zu diesen letzteren gehört denn auch der Stecher unserer Kupferplatten.

Ich sage „Stecher“, denn wir haben es hier allerdings genau mit derselben Metalltechnik zu thun, welche nachmals als Kupferstich eine solche Bedeutung für die Kunstgeschichte erlangt hat. Die Kunst, eine Zeichnung in eine Metallplatte zu graben, ist freilich uralte, sie ward schon im Alterthume und das ganze Mittelalter hindurch geübt, z. B. beim Grubenemail. Wenn die Furchen nicht allzutief und mit keiner sonstigen Masse wieder ausgefüllt sind, so hat es keine Schwierigkeit, mittels Druckerschwärze Abdrücke davon zu nehmen. Auf diese Weise wurden denn auch die sechzehn gravierten Platten veröffentlicht, welche sich an der unteren Seite des von Kaiser Friedrich I. dem Dome von Aachen gestifteten Kronleuchters befinden. (Fr. Bock, Der Kronleuchter des Kaisers Friedrich Barbarossa im karolingischen Münster zu Aachen. Leipzig 1864.) Mit der Herstellung solcher, heutzutage druckfähiger Platten war jedoch der Kupferstich als reproducierende Kunst noch keineswegs erfunden und nicht etwa bloss aus dem ganz äusserlichen, übrigens nicht einmal überall stichhaltigen Grunde, weil man des Papiere zum Abdrucke entbehrte, sondern weil das geistige Bedürfniss nach Vervielfältigung von Bild oder Wort fehlte, weil die Welt den Drang zur öffentlichen Mittheilung, zur Publicität noch nirgends empfand. Diesen unwiderstehlichen Trieb zur Popularisierung von Kunst und Wissen kennt erst das deutsche Volk des 15. Jahrhunderts — es erfindet daher die Druckkunst.

Nicht also als Denkmäler des Kupferstiches, aber als Vorstufen zu dessen Erfindung sind solche gravierte Platten von hohem Interesse; und allen anderen Beispielen voran gehen in dieser Beziehung die

vorliegenden Deckplatten des Goldenen Buches von Prüm. Einmal wegen des seltenen künstlerischen und technischen Geschickes, mit dem dieselben gestochen sind; es setzt dies eine geübte, mit dem widerspänstigen Metalle wohl vertraute Hand voraus; an wenigen Stellen nur — wie z. B. an den Fersen der Figuren — bemerkt man Härten oder Ausgleitung des Stichels. Sodann ist die genaue Datierbarkeit der Arbeit und die Verbindung derselben mit einem Buche von besonderer Wichtigkeit. Bekanntlich ist zwar der Bilderdruck dem Schriftdruck oder Buchdruck lange vorangegangen. Doch lässt sich beobachten, dass die Vervielfältigung von Bildern frühzeitig mit dem Bücherwesen in nahem Zusammenhange steht. Die ältesten Formschnitte, die wir besitzen, und fast alle Schrottblätter stammen aus alten Codices, wo sie zur Verzierung an die Innenseiten, auch wohl an die Aussenseiten der Buchdeckel geklebt waren. Ja das scheint schon der Zweck ihrer Herstellung gewesen zu sein; dieselbe bildete gewissermassen einen höheren Zweig der Buchbinderarbeit in gewissen Klöstern, deren Name oder Wappen auch zuweilen auf diesen colorierten Heiligenbildern mit angebracht ist.

Das älteste bekannte Denkmal der Formschneidekunst, das den Kunstformen nach bereits ins 12. Jahrhundert zurückversetzt werden muss und insoferne ganz vereinzelt dasteht, ist sicher nichts anderes als ein solches Meisterstückchen klösterlicher Buchbinderarbeit. Das Blatt befand sich in der Weigeliana und hat allen Sachverständigen viel Kopfbrechens verursacht¹⁾. Es ist ein schon ziemlich schadhafte coloriertes Pergamentblatt, welches die Aussenseite eines Buchdeckels zierte. In einer Randeinfassung ist darauf der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes dargestellt. Die braunen Umrisse der Zeichnung erscheinen hier in das Pergament eingepresst, wie es beim Druckverfahren des Formschnittes geschieht. Wenn die Zeichnung nicht etwa mittels eines heissen Metallgriffels aufgetragen und eingedrückt wurde, was vielleicht den gleichen Effect erzielte, so muss allerdings der Druck von einer Hochplatte angenommen werden. Diese Hochplatte könnte aber nur zum Zwecke eines solchen Abdruckes angefertigt worden sein, denn Maria erscheint auf dem Bilde zur Rechten, Johannes zur Linken des Gekreuzigten. Es ward somit die Umkehrung des Bildes im Abdruck bereits in Rechnung gezogen. Was das technische Ver-

¹⁾ Abgebildet bei T. O. Weigel und A. Zestermann, Anfänge der Druckerkunst I. 25 Nr. 11. Vgl. Passavant, Peintre Graveur I. 20 und 96. A. Essenwein, Aelteste Druckerzeugnisse, im Anzeiger f. Kunde d. d. Vorzeit 1872, Sp. 241. F. Lippmann, Ueber die Anfänge der Formschneidekunst, im Repertorium für Kunstw. I. 218. Das Blatt ist noch in Leipzig im Privatbesitz, wie ich glaube, bei Dr. Felix.

fahren anbelangt, läge hier somit ein wirklicher Formschnitt vor — aber auch nur in Bezug auf die Technik, denn eine öftere Wiederholung des Druckes, eine Vervielfältigung des Bildes durch den Druck war gewiss nicht beabsichtigt. Hat wirklich eine Platte zur Herstellung dieses Bildes gedient, so hätte dieselbe doch nur etwa die Bedeutung der Stanze in der Hand unserer Buchbinder. Es ist auch bezeichnend, dass die ältesten Formschnitte, diese Incunabeln des Bilddruckes, fast ausnahmslos nur je in einem einzigen Exemplare auf uns gekommen sind.

Die ersten Denkmäler des Kupferstiches sind überall viel jünger als die des Formschnittes. Namentlich kam man erst viel später auf den Gedanken, auch von der Tiefplatte Abdrücke auf Papier oder Pergament zu nehmen; und zwar geschah dies vor der Mitte des 15. Jahrhunderts ebenfalls in Deutschland und nicht etwa in Italien, denn Vasaris Fabel von der Erfindung des Kupferstiches durch den Nielleur Maso Finiguerra darf als längst abgethan angesehen werden. Niello ist eine uralte Goldschmiedetechnik, mittels deren eine Zeichnung in die Metallplatte gegraben wird, um sodann mit einer schwarzen Masse (Nigellum) ausgefüllt zu werden, und so als dunkles Bild auf der blanken Metallfläche zu erscheinen. Eine solche Platte ist nicht bestimmt, durch Abdruck Bilder zu liefern, sondern sie selbst ist und bleibt die alleinige Trägerin des gestochenen Bildes. In gewissem Sinne sind nun auch die Deckelplatten des Goldenen Buches von Prüm solche Niellen. Ja es ist sogar wahrscheinlich, dass die Gravierung derselben, namentlich die sehr tief gestochenen Buchstaben der Um- und Überschriften mit einer dunkeln Paste angefüllt waren, schwarz, blau oder roth. Ich habe freilich in den Furchen eine Spur von Farbe nicht mehr constatieren können, sie mag im Laufe der Jahrhunderte herausgebröckelt sein. Aber auch wenn kein Farbstoff in die Vertiefungen eingerieben wird, setzt sich rasch und allmählig immer mehr Staub und Schmutz in denselben fest, so dass die gravierte Zeichnung sich alsbald dunkel von der blanken Metallfläche abhebt. Dieses Aussehen haben auch die sonst wohlerhaltenen Kupferplatten gegenwärtig.

Dass die Platten von vorneherein keinen anderen Zweck hatten, als diesem Diplomatar zu Schutz und Zierde zu dienen, lehren schon die Darstellungen und die Bibelsprüche auf denselben. Auch über die Zeit ihrer Anfertigung lassen die Charaktere der Figuren und Buchstaben dem Zweifel nur wenig Spielraum. Gleichwohl könnten noch Bedenken bestehen, ob der Stich dieser Platten und der Einband des Codex wirklich mit dem Abschlusse der Eintragungen zusammenfalle.

Auch diese Bedenken beseitigt eine genaue Prüfung der Buchdeckel. Ihr Kern besteht wie gesagt aus Brettchen von Eichenholz. An deren Aussenseiten sind die Kupferplatten mittels Nieten befestigt, wie auch im Abdrucke noch bemerkbar ist. Desgleichen sind die Ränder der Deckel mit einem acht Millimeter breiten Kupferbande beschlagen, das mit einem Streifen von vergoldetem Zickzack verziert ist. Die Innenseiten sind sodann mit Pergamentblättern aus dem Codex verklebt. Auf dem Blatte nun, welches den hinteren Deckel innen verkleidet und das ersichtlich schon zum ursprünglichen Einbände gehörte, liest man schräge ins Eck hineingeschrieben von der Hand des letzten Schreibers, der Urkunden in den Codex eingetragen hat, in drei Zeilen folgende stark abbreviirte Federprobe:

„Versus bonus
vel malus igitur malus quia
non bene scriptus.“

„Der Vers sei gut oder schlecht, so ist er schlecht, weil (wenn) er nicht gut (d. i. nicht schön) geschrieben ist“ — ein Scherz, wie ihn eben nur der Schreiber des Codex und nicht leicht ein anderer Mönch des Klosters hinzufügen konnte. Die Worte enthalten theils eine artige Selbstironie, zugleich aber spricht aus ihnen auch das Selbstbewusstsein einer Zeit, in der es noch etwas galt, schreiben zu können.