

Neue Einbände für alte Handschriften

Mittelalterliche Bucheinbände haben in der Regel eine praktische, schützende Funktion. Werden Handschriften jedoch mit kostbaren ›Prachteinbänden‹ versehen, wird ihnen durch den Einband ein besonderer Wert zugewiesen und dieser äußerlich markiert, gegebenenfalls durch dessen künstlerische Gestaltung (Motive, Gliederung) auch inhaltlich verdeutlicht. Meist handelt es sich dabei um Einbände liturgischer Handschriften wie Evangeliar oder Evangelistar, Sakramentar oder Missale, Graduale und Antiphonar, sowie um Psalter aus herrscherlichem Besitz.¹ Aufgrund ihrer materiellen Kostbarkeit sind viele der in mittelalterlichen Schatzverzeichnissen beschriebenen Einbände liturgischer Handschriften geplündert worden oder ganz verlorenen gegangen, sei es durch Raub, durch Einschmelzen der Edelmetallzier oder durch Verpfändung in Notlagen, oder aber im Zuge der Trennung der Handschriften von ihren Prachteinbänden in Folge der Musealisierung mittelalterlicher Kunst im 19. Jahrhundert.² Doch auch der umgekehrte Vorgang lässt sich beobachten, das heißt die Bereicherung eines älteren Einbands um neuen Schmuck oder die nachträgliche Auszeichnung einer älteren Handschrift durch einen Prachteinband. In beiden Fällen ist daraus auf eine besondere, andauernde oder neu hinzukommende Wertschätzung der Handschrift zu schließen und eine Veränderung ihrer Bedeutung oder Funktion zu vermuten.

Diesem Phänomen der Neuanfertigung von Prachteinbänden für ältere Handschriften ist der folgende Beitrag gewidmet. Während der Fokus der Forschung seit Frauke Steenbocks grundlegender Untersuchung mittelalterlicher Prachteinbände auf den frühmittelalterlichen

Einbänden liegt, werden hier vor allem hoch- und spätmittelalterliche Beispiele in den Blick genommen.³ Nicht erst seit dem *spatial turn*, der dazu angeregt hat, den mittelalterlichen Codex als dreidimensionales Objekt und multiplen Bildträger zu betrachten,⁴ fragt die Forschung nach dem Verhältnis von Text und Bildschmuck der Handschrift einerseits sowie der Einbandgestaltung andererseits. Ihren Ausgang nimmt sie dabei meist von Beispielen, in denen Handschrift und zugehöriger Einband etwa zeitgleich für einander geschaffen wurden.⁵ Andere Forscher betonten die Rolle von Codices, insbesondere von Evangeliiaren, als symbolisch aufgeladene Objekte, deren Bedeutung als Verkörperung des *logos* in der Liturgie und in rituellen Handlungen (wie Prozessionen oder Weiheakten), aber auch in der Gestaltung ihrer Prachteinbände öffentlich demonstriert wurde.⁶ Aufgrund der Kosten wie des öffentlich-demonstrativen Charakters der Prachteinbände verdient der Fall, dass eine Handschrift nachträglich durch einen Prachteinband ausgezeichnet wird, besondere Beachtung. Im Sinne einer *biography of objects* ist diese Maßnahme daraufhin zu befragen, inwiefern sie, zusammen mit anderen Spuren in der Handschrift und an ihrem Einband, auf eine veränderte Bedeutung und Verwendung des Codex weist.⁷ Betroffen sind vor allem Evangeliar-Handschriften, in die seit dem Hochmittelalter häufig Schatzverzeichnisse, später auch Eidformeln eingetragen wurden; letzteres deutet auf die Verwendung dieser Evangeliiare bei der Eidesleistung von Konventsangehörigen hin.⁸ Die praktische Rolle des Evangeliiars als Buch für die Lesung trat bereits im Hochmittelalter zurück gegenüber der symbolischen Rolle des Evan-

geliars als Repräsentant Christi in der Liturgie. Sie machte das kostbar eingebundene Evangeliar zum privilegierten Ort des Stiftergedächtnisses, das über die Zeiten bewahrt werden sollte, damit aber zugleich das Alter und die Geschichtlichkeit der Institution vor Augen führte. Die Schätze einer geistlichen Gemeinschaft wurden in seinem Schutz aufgezeichnet, die Mitglieder einer geistlichen Gemeinschaft legten ihren Amtseid auf das Evangeliar ab, das heißt in Gegenwart Christi. Ein solcherweise benutzter und ausgezeichnete Evangeliencodex wurde zum identitätsstiftenden Symbol der geistlichen Gemeinschaft, die ihn besaß. Zu zeigen ist im Folgenden, wie diese neue, zusätzliche Bedeutung des Evangeliencodex mithilfe der Einbandgestaltung veranschaulicht wurde, sei es durch die bildliche und inschriftliche Erinnerung an Gründerfiguren, oder sei es durch das Aufgreifen älterer Einband-Schmucktypen und Zierelemente sowie Spolien, die auf das hohe Alter der Handschrift im Innern verweisen.⁹ Diese künstlerisch-retrospektiven Gestaltungselemente geben ein implizites kunsthistorisches Wissen zu erkennen. Alte (Evangeliar-)Handschriften wurden durch ihre neuen Einbände somit nicht mehr nur als symbolische Repräsentanten Christi deklariert, sondern seit dem 13. Jahrhundert auch als Repräsentanten der Gründungszeit, des Alters, der Tradition und des Ranges einer Institution inszeniert; sie wurden zu dinglichen Geschichtszeugen.¹⁰

Auf Fälle, in denen ältere Evangeliare lange nach ihrer Entstehung einen kostbaren Einband erhielten, trifft man nicht erst seit dem Hochmittelalter. Daher bildet ein Beispiel des 11. Jahrhunderts den Einstieg, das *Kleine Bernward-Evangeliar* in Hildesheim (Dom- und Diözesanmuseum, DS 13). Denn an ihm lässt sich die Umkodierung der Evangeliar-Handschrift durch die mehrfache (Um)Gestaltung ihres Einbands aufzeigen: vom Repräsentanten Christi zum Medium des Stiftergedenkens während der Messfeier und zur Berührungsreliquie eines verehrten Ortsbischofs. Der zweite

Fall, Quedlinburg, bietet ein frühes Beispiel für die Neubindung von Evangeliares als Demonstration des Alters und Ranges einer geistlichen Gemeinschaft. Zugleich ist es ein frühes Beispiel für die Gestaltung von Evangeliar-Einbänden als Pendants. Möglicherweise weist dies bereits auf einen Wandel hinsichtlich der Verwendung der Evangelienhandschriften hin, denn in der Liturgie benötigt man jeweils nur ein Pracht-evangeliar, während Pendants besonders geeignet sind für die symmetrisch geordnete Schau-stellung von Schätzen.¹¹ Spätmittelalterliche Pendant-Einbände für ältere Evangeliare bzw. Evangelistare bilden das Zentrum des Beitrags. Auf unterschiedliche Weise, sei es durch Darstellung der Gründungslegende, durch den Einsatz von Spolien oder durch altertümliche Einbandformen, verweisen diese Beispiele auf das Alter der Institution. Nachträge von Schatz-verzeichnissen oder Eidformeln verschiedener Amtsträger unterstreichen die Bedeutung, die diese Evangeliare bis in die Frühe Neuzeit für die jeweiligen Gemeinschaften hatten, weniger in der Liturgie, als vielmehr als Rechtssymbol im Kontext der Schatz- und Ämterverwaltung des Stifts oder Klosters.

I. Der Einband als Medium der Aneignung und Umdeutung: Das Kleine Bernward-Evangeliar in Hildesheim

Das *Kleine Bernward-Evangeliar* in Hildesheim ist ein gutes Beispiel, um verschiedene Phasen der Umgestaltung und des Bedeutungswandels eines Evangeliencodex zu erfassen.¹² Es ist jedoch insofern ein Sonderfall, als die hochmittelalterliche Veränderung seines Einbands mit der Heiligsprechung des Einbandstifters Bernward zusammenhängt.¹³ Bei dem Evangeliar handelt es sich um eine karolingische Handschrift des späten 9. Jahrhunderts aus dem nordöstlichen Frankreich. Ihr Buchschmuck beschränkt sich auf schlicht kolorierte Kanontafeln und Ini-



1 *Kleines Bernward-Evangeliar*, fol. 12v–13r, Beginn des Matthäusevangeliums, Nordostfrankreich, 3. Drittel des 9. Jahrhunderts, 187 Blatt, 22 × 16,7 cm. Hildesheim, Dommuseum, DS 13

tialzierseiten zu Beginn der Evangelien (Abb. 1). Am unteren Rand dieser vier Initialzierseiten sind am Ende des 10. Jahrhunderts (in Norddeutschland, vielleicht in Hildesheim) Evangelistenbilder mit ihren Evangelistensymbolen quer zum Text gezeichnet worden. Evangelistenbilder gehörten am Ende des 10. Jahrhunderts zum Ausstattungsrepertoire von Pracht-Evangelien. Vielleicht gab es in Hildesheim zu dieser Zeit Überlegungen, sie auch in diese Handschrift zu inserieren – so wie unter Erzbischof Egbert von Trier in St. Martin/Trier in ein Evangeliar von um 860 Evangelistenbilder eingefügt und Überschriften in Goldmajuskeln ersetzt wurden (Prag, Strahov Kloster, Ms DF III 3).¹⁴ Doch stattdessen wurde das Evangeliar Anfang des 11. Jahrhunderts im Auftrag Bischof Bernwards von Hildesheim (reg. 993–1022) mit einem kostbaren Einband versehen (Abb. 2).¹⁵ Im Zentrum des Vorderdeckels steht ein byzantinisches Elfenbein mit einer Kreuzigungsgruppe (3. Drittel des 10. Jahrhunderts), die ursprünglich den Mittelteil eines Triptychons bildete. Die Kupferplatte des Rückdeckels zeigt in vergoldetem Braunfirnis das Monogramm des Stifters: *Bernwardus ep(iscopu)s* (Abb. 3). Das byzantinische Elfen-

bein erhielt Bernward vermutlich als Geschenk, möglicherweise als Dank für seine Dienste unter Kaiser Otto III. (reg. 987–1002). Indem ein so kostbares Objekt für den Einband des relativ schlichten, alten Evangeliers verwendet wurde, ließ sich der besondere Wert und Rang dieser Handschrift unterstreichen. Durch das Bildthema der Kreuzigung wurde dabei das Opfer des Menschensohns als Leitthema der Evangelien herausgestellt.¹⁶ Die für byzantinische Elfenbeine der Zeit typische, im Sachsen Anfang des 11. Jahrhunderts jedoch sicher fremdartig erscheinende Baldachinrahmung der Kreuzigungsszene weist auf die Beziehungen des Stifters Bernward, auf seine hohe Stellung am Hof Ottos III. und auf die diplomatischen Kontakte hin, aufgrund derer das byzantinische Kunstwerk (vermutlich als Geschenk) nach Hildesheim gelangte. Der Rückdeckel unterstreicht durch die Wahl der noch neuen Braunfirnistechnik die kunsttechnologischen Ambitionen des Auftraggebers Bischof Bernward. Von einem breiten vergoldeten Rankenfries gerahmt, wird sein Name im Zentrum des Rückdeckels in monogrammatischer Form ausgestellt. Obwohl Bernward nur den schmückenden Einband zur Handschrift stiftete, eignet er sie sich mit seinem Namensmonogramm gleichsam an. Das Monogramm demonstriert zugleich seinen bischöflichen Herrschaftsanspruch. Denn die einer symmetrischen Figur eingeschriebenen Buchstaben des Namens rufen Herrschermonogramme karolingischer und ottonischer Herrscher auf, wie sie Königs- und Kaiserurkunden zierten.¹⁷ Mit dem von Schäften eingefassten X wird eine neue Grundstruktur gewählt, die einerseits an das von einer zentralen Raute ausgehende Kreuz des Karlsmonogramms erinnert, dieses aber mit dem seit Ludwig dem Frommen üblichen Schaftmonogramm verknüpft. Aufgenommen wird, wie erst seit Otto II. († 983) üblich, in Bernwards Monogramm auch sein Amtstitel. Wenn das Evangeliar im Rahmen der Messe feierlich auf dem Altar ausgestellt wurde, ruhte der Rückdeckel mit dem Namen des

bischöflichen Stifters Bernward direkt auf dem Altar, dem Thron Gottes, unsichtbar für Klerus und Gemeinde, aber in größtmöglicher Nähe zu Gott: eine privilegierte Form der *memoria*.¹⁸

Eine Veränderung erfuhr der Einband des Evangeliiars im Umfeld der Heiligsprechung Bernwards, mithin sicherlich erst, nachdem eine Provinzialsynode 1150 die lokale Verehrung Bernwards in St. Michael gestattet hatte, möglicherweise anlässlich seiner päpstlichen Kanonisation 1193.¹⁹ Da der Rückdeckel den Namen Bernwards trug, war das Evangeliar eng mit seiner Person verbunden und wurde so

zur Sekundärreliquie. Man beließ die byzantinische Elfenbeinkreuzigung im Zentrum des Vorderdeckels, fasste sie aber nun durch einen vergoldeten Kupferrahmen mit Bergkristallen ein. Die Ecken zieren längsovale gemugelte Bergkristalle, die schräg nach innen weisen; zwischen ihnen steht oben und unten je ein weiterer längsovaler Bergkristall, während an den Schmalseiten je zwei kleinere rundliche Bergkristalle platziert sind. Durch unterlegtes, farbig bemaltes Pergament leuchten die Bergkristalle rot bzw. blau, erscheinen also wie farbige Edelsteine. Zwischen ihnen sind unter zehn



2 Vorderdeckel des *Kleinen Bernward-Evangeliiars*, 3. Drittel des 10. Jahrhunderts, byzantinisches Elfenbein mit Kreuzigungsgruppe, Rahmung Ende des 12. Jahrhunderts mit Bergkristall über gefärbtem Pergament, Hornplatten über Miniaturen der Evangelistensymbole und Brustbildern von Heiligen, 22,5 × 17 cm. Hildesheim, Dommuseum, DS 13



3 Rückdeckel des *Kleinen Bernward-Evangeliiars*, Anfang des 11. Jahrhunderts, Kupferplatte, Braunfirnis, vergoldet, mit Stiftermonogramm *Bernwardus ep(iscopu)s*. Hildesheim, Dommuseum, DS 13

transparenten, stark nachgedunkelten rechteckigen Hornplatten Miniaturen zu erkennen. Die beiden Miniaturen oben und unten zeigen die vier Evangelistensymbole, die seitlichen Brustbilder von sechs Heiligen: die Erzengel Michael und Gabriel, Bernward und Benedikt sowie die Erzdiakone Stephanus und Laurentius.²⁰ Evangelistensymbole wie Heiligenbildnisse sind seit dem Frühmittelalter als Schmuck von Einbänden geläufig. In der Präsentation dieser Motive unter Hornplatten ist einerseits eine kostengünstige Alternative zu Emailarbeiten zu sehen. Doch andererseits ist die Verwendung bemalten Pergaments unter Bergkristall, vor allem aber die Nutzung transparenter Hornplatten als Schutz von Miniaturen neuartig, das *Kleine Bernward-Evangeliar* ist vermutlich das früheste Beispiel.²¹ Zudem sind die Materialien spezifisch konnotiert. Denn Miniaturen auf Pergament stehen sonst einem Text voran; die Evangelistensymbole weisen somit durch ihre Materialität auf die im Codex enthaltenen Evangelien voraus. Durch die Hornplatten sind sie jedoch nur wie durch einen Schleier sichtbar. Die besondere Materialität und Ästhetik der dünn geschliffenen Hornplatten, welche die Transparenz von Bergkristall mit der Wärme und dem gelblichen Ton von Elfenbein verbinden, könnte mithin auch als Metapher eingesetzt sein, das heißt als Hinweis auf die verhüllte Verkörperung Christi im Evangelium, auf die Verschleierung des Blicks, die mittels der natürlichen Augen zur inneren, mentalen Erkenntnis führen soll. Bereits im 12. Jahrhundert wurden Hornplatten zudem für den Schmuck von Reliquien verwendet, wie ein Reliquienkreuz des Museum Schnütgen (Inv.-Nr. G 82) zeigt, dessen rautenförmig getreppter, ehemals vergoldeter Kupferbeschlag Hornplatten festhält, die wiederum die Reliquienkammern des Holzkerns bedecken.²² Denkbar ist, dass die Hornplatten somit den Codex als Berührungsreliquie des heiligen Bernward auszeichnen und dass diese Rolle die Funktion des Evangeliars als Repräsentant Christi in der Messfeier überlagert.

Das Beispiel des *Kleinen Bernward-Evangeliars* zeigt, dass im Codex als Objekt mehrere Phasen seiner Entstehung präsent gehalten werden. Der Einband ist nicht nur Zier und Ausdruck der Wertschätzung des Textes, des Evangeliars als Verkörperung des Wortes Gottes. Sondern er verleiht der Handschrift zusätzliche Bedeutungsschichten. Im Falle des *Kleinen Bernward-Evangeliars* wird die Kreuzigung und damit das Erlösungsoffer Christi als theologisches Leitthema der Evangelien propagiert. Zugleich demonstriert Bernward sein exquisites persönliches Netzwerk, das ihm den Zugang zu und den Besitz von byzantinischen Werken erlaubt, gepaart mit dem Nachweis seiner kunsttechnologischen Kennerchaft. Das an Monogramme königlicher Urkunden gemahnende Bernwards-Monogramm des Rückdeckels signalisiert sein Herrschaftsbewusstsein. Da der Rückdeckel des Evangeliars mit dem Monogramm in der Messe direkt auf dem Altar liegt, ist Bernward durch seinen Namen selbst dort, das heißt in unmittelbarer Nähe zum Allerheiligsten präsent (ebenso wie durch seine Stifterinschrift auf dem Rückdeckel des kostbaren Evangeliars). Die Stiftung eines wertvollen Elfenbeins und des Einbands für ein Evangeliar ist im Rahmen der zeitgenössischen Auffassung vom Bischofsamt zu verorten, das von Bischöfen die Förderung (und Ausstattung) ihrer Kirche erwartete.²³ Der Einband des Evangeliars gibt dem bischöflichen Stifter jedoch zugleich die Möglichkeit, sich ins Gebetsgedenken der beschenkten Kirche und ins Gedächtnis der Nachwelt einzuschreiben – auch als Kunst- und Technikkenner. Durch die Heiligsprechung Bernwards erfuhr der Codex eine neuerliche Aufwertung. Bernward wurde nun unter die (unter Hornplatten dargestellten) verehrten Heiligen eingereiht. Sein Evangeliar wurde zur Berührungsreliquie, deren religiöser Mehrwert durch vermehrten Schmuck hervorgehoben wurde.

II. Evangeliar-Einbände als künstlerisch inszenierte Alters- und Statuszeichen einer Institution: St. Servatius in Quedlinburg

In den 1220er-Jahren erhielten gleich zwei Evangeliare des Quedlinburger St. Servatius-Stifts kostbare neue Einbände: das karolingische *Samuhel-Evangeliar* (Süddeutschland, 2. Viertel des 9. Jahrhunderts) und das *Otto-Adelheid-Evangeliar* (um 1000).²⁴ Diese Maßnahme gehörte zu einer Ende des 12. Jahrhunderts von Äbtissin Agnes II. von Meißen (reg. 1184–1203) angestoßenen Kampagne, im Zuge derer wichtige Schatzstücke des 936 von Königin Mathilde und ihrem Sohn Otto I. gegründeten Damenstifts neu gefasst wurden.²⁵ Das Damenstift, das unter den Ottonen von Angehörigen der Königsfamilie geleitet worden war, zahlreiche Privilegien sowie

großen Landbesitz erhalten und als Residenz und Ort zahlreicher Hoftage gedient hatte, wurde auch unter den Saliern noch von Äbtissinnen aus dem Herrscherhaus regiert.²⁶ Danach ging die Stiftsleitung jedoch an Frauen aus regionalen Adelsfamilien über. Das Stift verlor an Macht; im Konflikt zwischen den Welfen, zu deren sächsischem Stammland Quedlinburg gehört, und den Staufern stand es auf der Seite letzterer.

Die Rückbesinnung auf die ottonische Gründungszeit wird zuerst im sogenannten *Servatiuskästchen* dinglich greifbar (Abb. 4). Es handelt sich um ein karolingisches Elfenbeinkästchen, entstanden um 870 im Umkreis des Hofes Karls des Kahlen, das vermutlich als Geschenk aus königlichem Besitz in das Damenstift gelangt war. Um 1200 wurde es mit einer kostbaren Goldschmiedemontierung versehen, die die herausragende



4 *Servatiuskästchen*, um 870, Elfenbein geschnitzt, Goldbeschlag mit Goldfiligran und Zellschmelz ca. 1200, 13,6 × 24,9 × 12,4 cm. Quedlinburg, St. Servatius



5 *Samuhel-Evangeliar*, fol. 17v – 18r, Beginn des Matthäusevangeliums, Süddeutschland, 2. Viertel des 9. Jahrhunderts, 191 Blatt, 37 × 28 cm. Quedlinburg, St. Servatius

künstlerische Qualität der karolingischen Reliefs geradezu ausstellt. Die silberne Bodenplatte zeigt Äbtissin Agnes und Priorin Oderade betend zu Füßen Christi, inmitten der Versammlung der lokal verehrten Heiligen. Ähnlich wie Bernward mit seinem Monogramm auf dem rückwärtigen Evangeliereinband sichern sich hier die beiden Stifterinnen mit ihren Namen und Bildnissen auf der Unterseite des Kästchens ihre *memoria* direkt am Altar, in der Gegenwart Gottes und seiner Heiligen, aber kaum sichtbar.²⁷ Die Einrahmung der karolingischen Reliefs mit Goldauflagen, die mit zartem Goldfiligran und kostbaren Edelsteinen verziert sind, sowie die zentrale Platzierung des römischen Amethysts an der Stirnseite betonen hingegen demonstrativ die materielle Kostbarkeit, die künstlerische Qualität und das hohe Alter des Objekts. All diese Elemente dürften als Indizien seiner königlichen Herkunft gelesen

worden sein und dadurch an die Gründungszeit des Stifts erinnern.

Eine andere Form künstlerischer Auszeichnung von Schatzobjekten der ottonischen Gründungszeit wählten Agnes' Nachfolgerinnen, die Äbtissinnen Sophie von Brehna (reg. 1203 – 1225) und Bertradis von Krosigk (reg. 1225 – 1229) im Fall der Ausstattung der alten Evangeliare mit neuen Einbänden. Denn anders als im Fall der Fassung des *Servatiuskästchens* verhüllen die Einbände notwendig die im Innern geborgenen Handschriften vollständig. Daher werden, so die These, für die Gestaltung der beiden Einbände retrospektiv ältere Typen der Einbandgestaltung aufgegriffen und Spolien eingesetzt.

Das nach seinem im Kolophon genannten Schreiber Samuhel benannte Evangeliar gehört zu den besonders kostbaren, in Goldtinte geschriebenen karolingischen Handschriften. Es



6 Vorderdeckel des *Samuhel-Evangeliums*, Niedersachsen, ca. 1220–1230, 37,5 × 28,2 cm. Quedlinburg, St. Servatius

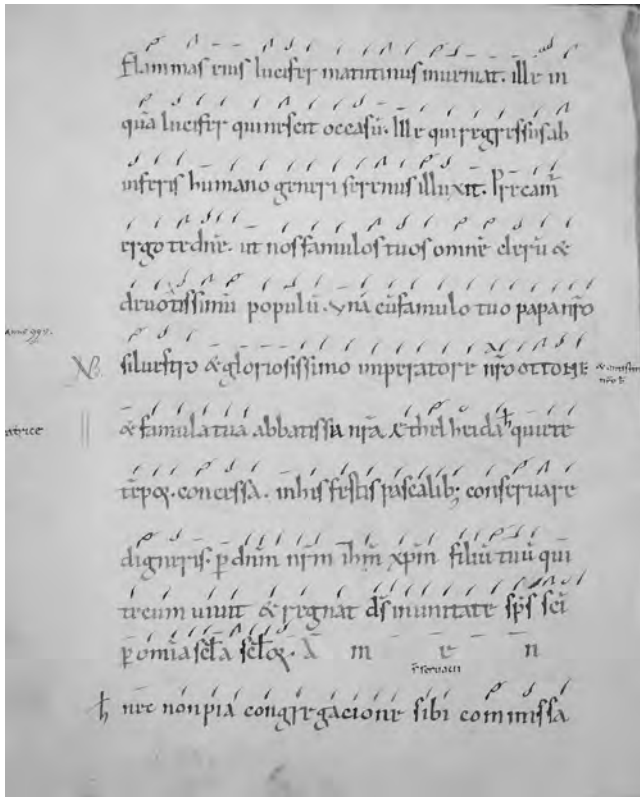


7 *Buchkasten aus St. Servatius in Maastricht*, 1. Viertel des 11. Jahrhunderts, 39,2 × 32 cm. Paris, Musée du Louvre, Orf. 13

enthält als Bildschmuck neben Kanontafeln auch Evangelistenbilder und gelangte wohl aus königlichem Besitz nach Quedlinburg (Abb. 5).²⁸ Um 1220–1230 erhielt es einen kostbar gestalteten Vorderdeckel, dessen Zentrum eine vergoldete Silbertreiarbeit bildet (Abb. 6). Diese präsentiert im oberen Teil die Madonna mit Kind in einer mit Edelsteinen gezierten Mandorla, darunter stehen die verehrten Stiftspatrone Bischof Servatius und Bischof Dionysius.²⁹ Der breite Rahmen wird von zartem, kleinteiligem, vegetabilem Goldfiligran bedeckt, das stilistisch eng verwandt ist mit benachbarten Halberstädter Werken dieser Zeit, etwa mit den Zierborten des *Nikolaus-Armreliquiars* (nach 1225) und dem Rahmen des *Tafelreliquiars* (2. Viertel des 13. Jahrhunderts).³⁰ Darin eingebettet sind große Edelsteine und Goldzellenschmelz-Emails, das heißt Spolien byzantinischer und norditalie-

nischer Herkunft. Sie werden symmetrisch in den Ecken und in den seitlichen Rahmenfeldern platziert, wiederum von kleineren Edelsteinen und Perlen quincunx-artig umgeben. Ihre Muldenfassungen sind für das 13. Jahrhundert ungewöhnlich und wirken ebenso wie die breiten Proportionen des Rahmens und die Verteilung der Edelsteinzier altertümlich.³¹ Die Gliederung des Vorderdeckels und seine Zierformen weisen somit zurück auf Bucheinbände des frühen 11. Jahrhunderts; als Vergleich angeführt sei der Deckel eines *Evangeliar-Buchkastens aus St. Servatius in Maastricht* aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts (Abb. 7).³²

In ähnlicher Weise gilt dies für das sogenannte *Otto-Adelheid-Evangeliar*. Die Handschrift selbst ist, anders als das *Samuhel-Evangeliar*, recht schlicht gestaltet und enthält lediglich einfache gezeichnete Kanontafeln und unvoll-

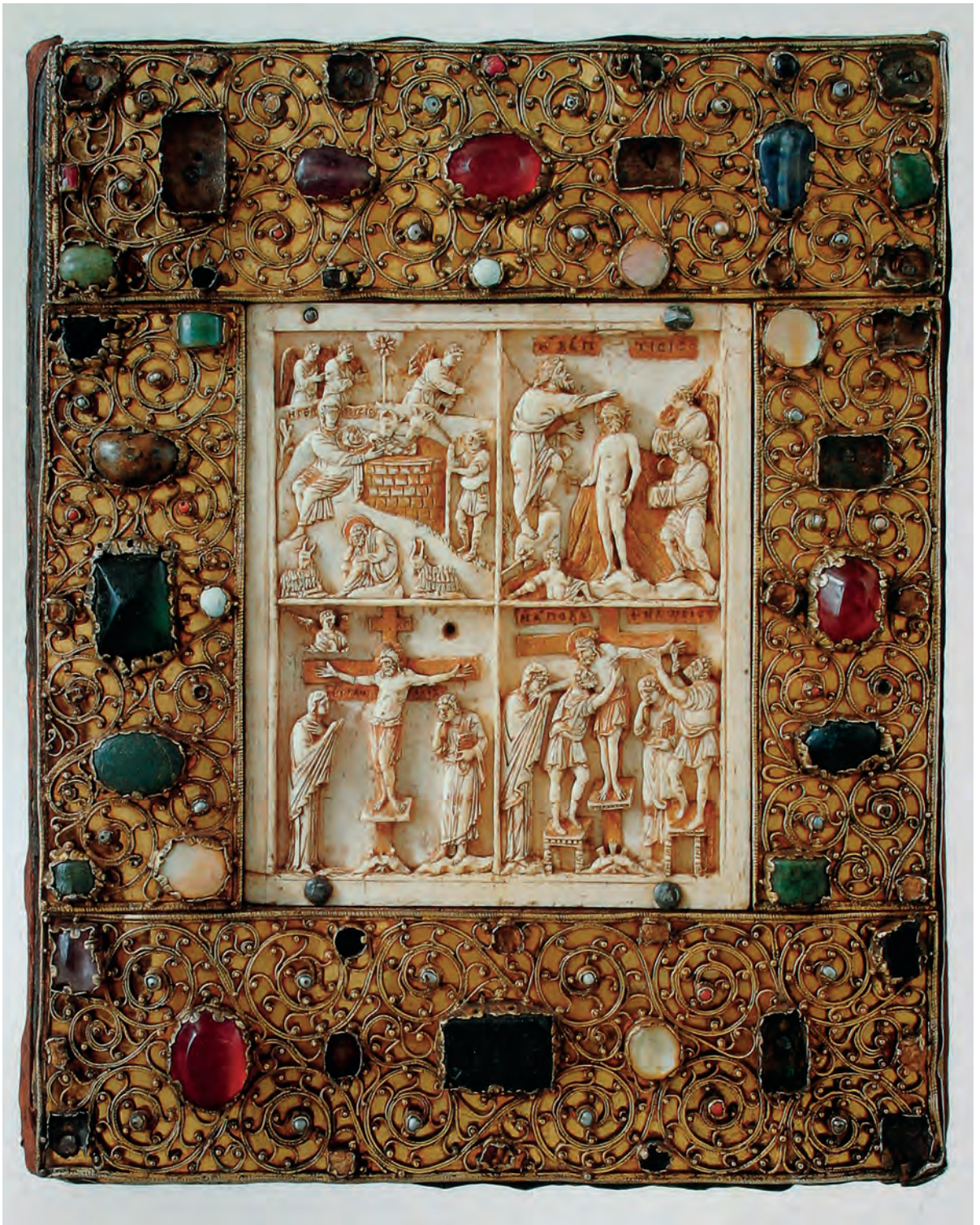


8 Otto-Adelheid-Evangelium, fol. 4v, Ordo der Kerzenweihe mit Fürbittgebet, ca. 1000, 175 Blatt, 27,7 × 22,3 cm. Quedlinburg, St. Servatius

endete Initialzierseiten (fol. 11v zu Mt, fol. 57r zu Mk). Doch ist den Evangelientexten ein Ordo zur österlichen Kerzenweihe angefügt, in dessen Schlussgebet Papst Silvester (reg. 999–1003), Kaiser Otto (reg. 996–1002) und Äbtissin Adelheid (reg. 999–1043) genannt sind (Abb. 8). Diese Namensnennungen erlauben eine Datierung der Handschrift auf die Jahre 999 bis 1001.³³ Doch sind sie zugleich ein wichtiges Zeugnis für die in dieser Zeit übliche Präsenz der ottonischen Herrscher zum Osterfest in Quedlinburg. Wenn das Evangelium später innerhalb der Festliturgie benutzt wurde, wurde diese Herrschernähe alljährlich in Erinnerung gerufen. Aufgrund der unvollständig gebliebenen Ausstattung der Handschrift scheint fraglich, ob sie schon um 1000 einen Prachteinband erhielt, zu dem dann möglicherweise bereits das vierteilige byzantinische Elfenbein (2. Hälfte des 10. Jahrhunderts)

gehörte, das heute den Vorderdeckel ziert (Abb. 9).³⁴ Es stellt Geburt, Taufe, Kreuzigung und Kreuzabnahme Christi dar und weist Reste goldener Fassung auf. Eingefasst wird es von einem breiten Rahmen mit spiralig-schneckenförmigem Goldfiligran, das sich ähnlich in den Schmuckborten des Halberstädter *Stephanus-Armreliquiars* (1205/1208) findet.³⁵ Kleinere Edelsteine am Rand des oberen und unteren Beschlags begleiten die großen, symmetrisch platzierten Edelsteine in dessen Mittelachse. Diese rahmende Struktur erinnert an ottonische Einbände wie den des reich illuminierten *Evangeliums Ottos III.* aus dem Bamberger Domschatz (Abb. 10).³⁶

Beide Vorderdeckel weisen, obgleich aufgrund stilistischer und materialer sowie technischer Details um 1220–1230 zu datieren, retrospektive Elemente auf, beide verwenden dazu gezielt auch Spolien. Die Einbände zeichnen somit nicht nur die beiden alten Evangeliumshandschriften als Repräsentanten des Wortes Gottes aus, sondern sie betonen deren Alter und deren Herkunft als Geschenke des ottonischen Herrscherhauses. Auffällig ist, dass gleich zwei Evangeliume in dieser Zeit einen neuen Prachteinband erhielten. Denn in der Liturgie wird stets nur ein Evangelium beim feierlichen Einzug vorangetragen, durch einen Kuss vom Priester geehrt und auf dem Altar ausgestellt. Die paarweise Ausstellung von kostbar geschmückten Büchern ist hingegen ein Phänomen, das eher aus dem Zusammenhang von Schatzpräsentationen geläufig ist. In Quedlinburg hatte Äbtissin Agnes II. im Nordquerhaus der Stiftskirche einen quadratischen Raum einbauen lassen, dessen zum Chor gewandte Seite mit Stuck verziert wurde. Mit nur einem kleinen Fenster versehen und ohne die für Sakristeien übliche *piscina* diente dieser Raum allein als Schatzkammer und wurde Zitter genannt.³⁷ Es ist daher zu vermuten, dass die beiden Evangeliume zusammen mit dem *Servatiuskästchen* und weiteren Anfang des 13. Jahrhunderts neu geschaffen oder neu



9 Vorderdeckel des *Otto-Adelheid-Evangeliars*, 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts, byzantinisches Elfenbeinrelief, Goldschmiederahmen mit Edelsteinen, Niedersachsen, ca. 1220–1230, 28 × 22,2 cm. Quedlinburg, St. Servatius



10 Vorderdeckel des *Evangeliums Ottos III.* aus dem Bamberger Domschatz, um 1000, 34,7 × 24,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4453

gefassten Schatzobjekten in diesem Raum aufbewahrt und ausgestellt wurden. Sie dienten in erster Linie zur Veranschaulichung der großen Tradition des Stifts, zur Demonstration gegenüber auswärtigen Besuchern des Damenstifts wie zur Selbstvergewisserung der Konventualinnen.

III. Spätmittelalterliche Einband-Pendants als Schau-stellung der Ortsgeschichte: St. Nikola in Passau, Altomünster und St. Georg in Köln

Dass zwei alte Evangelienhandschriften unterschiedlicher Entstehungszeit etwa gleichzeitig mit neuen, ähnlich gestalteten Prachteinbänden versehen wurden, ist kein Einzelfall – Quedlinburg ist lediglich ein früher Beleg dafür. Insbesondere im Spätmittelalter ist die Einrichtung von alten Evangelien-Codices durch Einbände als Pendants häufig anzutreffen. Nur kurz hingewiesen sei auf zwei Beispiele: erstens das 1070 von Bischof Altmann von Passau gegründete Augustinerchorherrenstift St. Nikola vor Passau. Dort wurden um 1430–1440 ein illuminiertes Evangelistar (München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 16002) und ein schlichteres Evangeliar des 12. Jahrhunderts (Abb. 11) mit einem gleichartigen Prachteinband ausgezeichnet.³⁸ Als zweites Beispiel angeführt sei das Mitte des 8. Jahrhunderts vom angelsächsischen Missionar Alto gegründete Benediktinerkloster Altomünster, das 1485 wegen wirtschaftlichen Niedergangs aufgelöst und 1488 an den Birgittenorden übergeben wurde. 1489 wurden neue Einbände fast identischer Gestaltung für zwei Handschriften des Klosters aus dem 1. Drittel des 12. Jahrhunderts geschaffen, zum einen für ein reich illuminiertes Evangeliar, zum anderen für ein Evangelistar (Abb. 12 und 13).³⁹ Beide zeigen auf dem Vorderdeckel in Gravur die Klostergründungsszene aus der Altovita, während der Rahmen die inschriftliche Bitte um die Fürsprache Altos aufnimmt und die Inschrift des hinteren Einbanddeckels mit dem Christusmonogramm »IHS« Christi Erbarmen erfleht.



11 Vorderdeckel des *Evangeliers* aus St. Nikola vor Passau, ca. 1430–1440, 33,5 × 25,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 16003

In beiden Fällen entstanden die neuen Prachteinbände in Zeiten, in denen die historische Erinnerung an die Gründungszeit der geistlichen Institution und ihren als Heiligen verehrten Gründer (Altmann bzw. Alto) wach und dessen Vita ins Gedächtnis gerufen wird. Im Fall der Passauer Einbände erinnern die Bergkristall-Köpfe an den Einsatz antiker Spolien wie zum Beispiel am Herimannkreuz (Köln, Kolumba) Mitte des 11. Jahrhunderts; sie lassen mithin durch einen spezifischen Materialeinsatz an die Lebenszeit Altmanns zurückdenken.⁴⁰ In Altomünster hingegen wählt man eine erzählerische Form und das moderne Medium des gravierten Bildes, um die Erinnerung an die Klostergründung sowie an das Alter und die Geschichte des Klosters auch im neu aus Maihingen zuziehenden Konvent wach-



12 Vorderdeckel des *Evangelistars aus Altomünster*, 1489, 28 x 20,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 2939



13 Vorderdeckel des *Evangelists aus Altomünster*, 1489, 31,5 x 21,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 2938

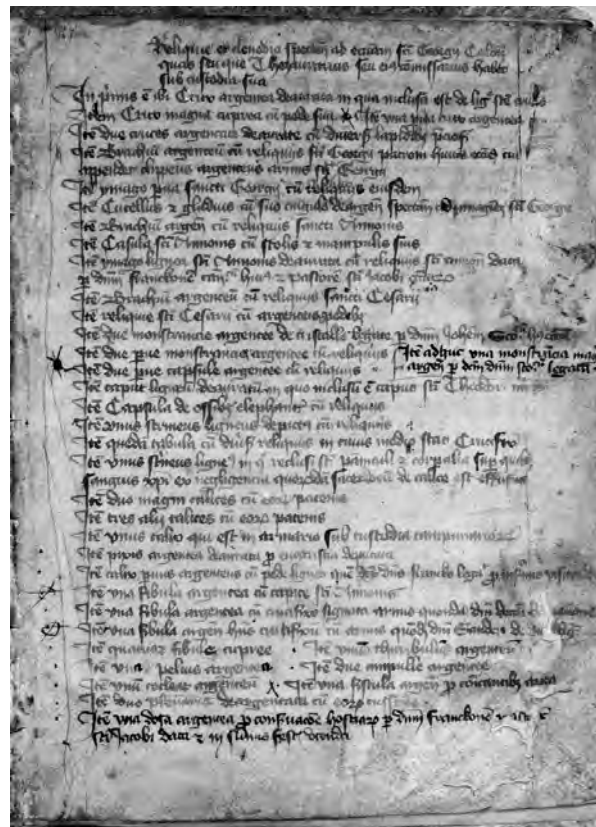
zuhalten. Ein drittes Beispiel soll im Folgenden etwas ausführlicher unter Berücksichtigung der in den Evangelien ergänzten Texte betrachtet werden.

Ende des 15. Jahrhunderts wurden zwei Evangelien aus dem Kölner Stift St. Georg neu als Pendants gebunden. Beide Handschriften stammten aus dem 11. Jahrhundert und gehörten wohl zur Erstaussstattung des 1059 von Erzbischof Anno II. gegründeten Stifts, dessen Kirche 1067 geweiht worden war. Nach der Auflösung des Stifts unter napoleonischer Herrschaft 1802 kam das eine Evangelien zunächst an die St. Georg unterstellte Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen, später als Leihgabe ins Museum Schnütgen; seit 2002 befindet es sich wieder in St. Georg.⁴¹ Das andere gelangte mit der Sammlung Hüpsch

(1730–1805) in die Hessische Landesbibliothek Darmstadt (Kg 54.210).⁴²

Das Evangelien in Darmstadt wird geschmückt durch vier Evangelistenbilder und Incipitseiten, deren Stil laut Anton von Euw in die Region Salzburg und in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts weist. Auf einem Vorsatzblatt (fol. 2r) wurde im späten 14. Jahrhundert unter dem Titel *Hec sunt ornamenta sive indumenta ecclesie beati Georgii* ein Verzeichnis der Paramente eingetragen.⁴³ Sehr viel umfangreicher ist das im Jahr 1431 vom letzten Thesaurar des Stifts, Gerhard Putman, auf fol. 1rv eingetragene Schatzverzeichnis, das die unter der Aufsicht des Thesaurars befindlichen Reliquiare sowie das liturgische Gerät der Kirche auflistet, darunter auch zwei versilberte Plenarien (Abb. 14).⁴⁴ Die-

sem Schatzeintrag von 1431 ist zu entnehmen, dass der im Vorderdeckel als Plenar bezeichnete Darmstädter Codex damals – schon oder noch – einen versilberten Einband besaß. Heute trägt der Vorderdeckel nur noch einen gestempelten Ledereinband wohl des 16. Jahrhunderts, während den Rückdeckel eine Elfenbeintafel mit Kreuzigungsdarstellung und Evangelistensymbolen ziert (Abb. 15). Entstanden in Köln um 1050 war dieses Elfenbein vielleicht schon dem im Schatzverzeichnis genannten älteren Einband zugehörig. Eingerahmt wurde es um 1480 von einem gravierten, versilberten Kupferblech mit schräg gestellten, gemugelten Bergkristallen in den Ecken. Das obere Rahmenfeld füllt ein kunstvoll graviertes Fischblasen- und Astmaßwerk, das untere eine üppige Ranke, in der mittig eine Eule zu entdecken ist. Links der elfenbeinernen Kreuzigungstafel ist der Stiftspatron Georg als eleganter, ritterlicher Drachenkämpfer auf einer reichen Maßwerkkonsole zu erkennen, rechts der inschriftlich bezeichnete Bischof Liborius, Patron von Paderborn, der als Attribut ein Buch mit drei Steinen darauf präsentiert. Daraus lässt sich ein Hinweis auf den Auftraggeber dieses Einbands gewinnen, denn Liborius genoss im Georgsstift erst im 15. Jahrhundert Verehrung, nachdem Heinrich Mangolt von Paderborn eine Stiftung zugunsten der feierlichen Begehung des Liboriusfestes in St. Georg tätigte.⁴⁵ Mangolt war seit 1474 Doktor beider Rechte in Köln, Proto-notarius des Papstes, Professor für Kirchenrecht an der Kölner Universität und 1494/1495 deren Rektor; er hielt als solcher (und seit 1478 als Pfarrer von St. Jakob) eine Präbende in St. Georg, war zudem Dompropst in Paderborn und Osnabrück, seit 1492 Scholaster und von 1499 bis zu seinem Tod 1505 Propst in St. Georg.⁴⁶ 1457 hatte Papst Calixt III. (reg. 1455–1458) auf Antrag des Kapitels das Thesaurarskanonikat an St. Georg aufgehoben und dessen Einkünfte auf die anderen Stiftskanonikate umverteilt. Als Vorsteher des Stifts oblag seitdem wohl dem Propst die Fürsorge für den Kirchenschatz.



14 *Evangeliar aus St. Georg/Köln*, fol. 1r, Schatzverzeichnis von 1431, Bayern, 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts, 239 Blatt, 24,3 × 17,7 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Kg 24.210

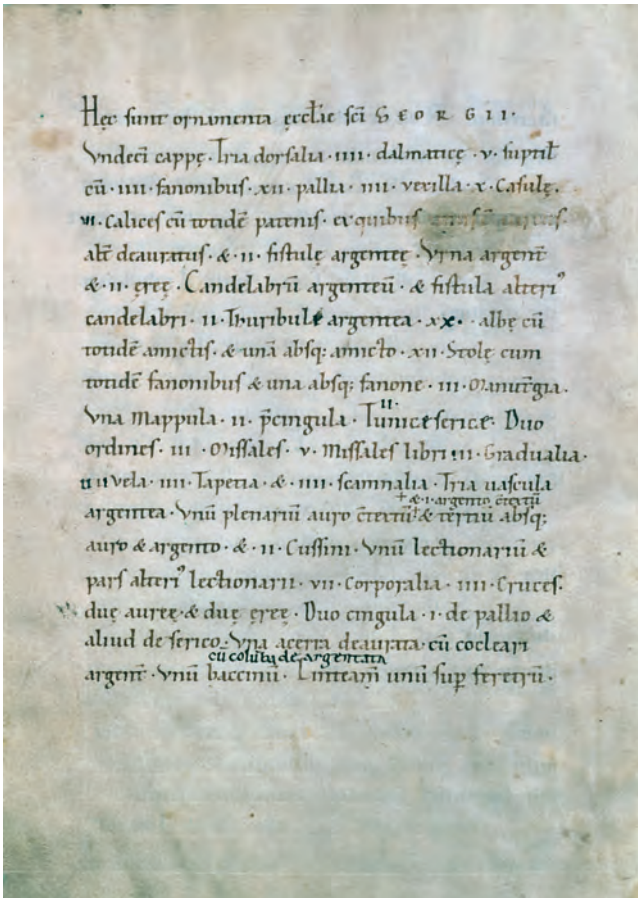
Der neue *Evangeliar*-Einband stellt mit dem qualitätvollen Elfenbein das hohe Alter des Stifts und seiner Handschrift zur Schau. Durch die Platzierung der Bergkristalle in den Ecken und der Darstellung der Heiligen an den Seiten (ähnlich wie beim eingangs besprochenen *Kleinen Bernward-Evangeliar* in Hildesheim), ruft der Einband ältere Formen der Einbandzier auf.⁴⁷ Andererseits präsentieren die exquisiten Gravuren der Ranken und Architekturelemente moderne zeitgenössische Formen, verwandt den Ornamentstichen Schongauers. Nicht nur die Gesamtdisposition des Einbands wird im Vorderdeckel des zweiten, heute in St. Georg befindlichen *Evangeliars* wiederholt, sondern auch die Architekturbaldachine über den Heiligen werden bis ins Detail übernommen (Abb. 16).



15 Rückdeckel des *Evangeliums aus St. Georg/Köln*, Elfenbeinrelief mit Kreuzigungsgruppe Mitte des 11. Jahrhunderts, versilberter Kupfer-Rahmen mit Bergkristallen und Gravur: Georg als Drachenkämpfer und Bischof Liborius, Köln, Ende des 15. Jahrhunderts. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Kg 24.210



16 Vorderdeckel des *Evangeliums aus St. Georg/Köln*, Mitte des 11. Jahrhunderts, Relief mit Kreuzigungsgruppe, vergoldeter Rahmen mit gravierten Figuren Gottvaters, Georgs Drachenkampf, Madonna mit Kind und Bischof Anno II., Köln, Ende des 15. Jahrhunderts, 31 × 23,3 cm. Köln, St. Georg



17 *Evangelium aus St. Georg/Köln, fol. 215v, Schatzverzeichnis, Köln, um 1100–1120, 225 Blatt, 29,5 × 22,5 cm. Köln, St. Georg*

Durch diese Wiederholung des Aufbaus bilden die beiden Handschriften unterschiedlicher Herkunft und Ausstattung äußerlich ein Paar bzw. Pendants, auch wenn sie sich hinsichtlich ihrer Farbigekeit unterscheiden. Durch die Vergoldung, aber auch durch die Präsenz des Weltenrichters über dem Elfenbein und den seitlichen Heiligenfiguren, die an den Vorderdeckel des Essener Theophanu-Evangeliums erinnern, sowie durch die Einbeziehung des Stiftsgründers Bischof Anno II. gegenüber der Patronin des Kryptenaltars von St. Georg, Maria, wird das Evangelium in St. Georg als das wichtigere hervorgehoben.

Die zugehörige Evangelium-Handschrift wurde in Köln gefertigt, allerdings nicht ganz vollendet, denn es fehlt der Johannes-Prolog. Die

Evangeliumsbilder und je eine leitmotivische Miniatur zum Evangelium wurden nachgetragen. Dennoch blieben Leerseiten übrig, die genutzt wurden. So wurde am Ende der Handschrift bereits Anfang des 12. Jahrhunderts ein Schatzverzeichnis angefügt, das unter anderem gleich drei *Plenaria* nennt (fol. 215v): ein golden umhülltes, ein silbernes und eines ohne Gold oder Silber (»unum plenarium auro contextum et unum argento contextum et tertium absque auro et argento«) sowie zwei zugehörige Kissen (»cussini«), auf die diese gelegt wurden (Abb. 17).⁴⁸ Welches davon das Evangelium in St. Georg meint, bleibt unsicher. Kontinuierlich wurden mit der Zeit weitere Texte eingefügt: auf fol. 168r–171r (anstelle des Johannesprologs) um 1200 eine Liste der Kölner Erzbischöfe von Maternus bis Philipp von Heinsberg († 1191), dann Traditionsnotizen sowie Schwurformeln für verschiedene Amtsträger des Stifts, denn diese leisteten ihren Schwur auf die Evangeliumshandschrift selbst. Der Schrift und einzelnen genannten Namen zufolge stammen diese Nachträge vornehmlich aus dem 15. Jahrhundert. Im 14./15. Jahrhundert wurde eine Lage angefügt (fol. 216r–223v), auf der in Textura die Eidformeln für die verschiedenen Amtsträger nochmals in »moderner« Schrift zusammengestellt sind, aufgrund der Nennung des Thesaurarats erfolgte dies vor 1457.⁴⁹ Im 16./17. Jahrhundert wurden die Eidformeln dann zusätzlich in moderner Humanistica auf Leerseiten zwischen den Evangelientexten eingefügt, zusammen mit einer Liste zur Fundortangabe zu Beginn der Handschrift. Diese Nachträge zeugen von einer langen Benutzung des Evangeliums, vornehmlich jedoch als Rechtsdokument im Kontext der Schatz- und Ämterverwaltung des Stifts, nicht mehr in der Liturgie.

Die neuen Einbände der alten Evangelien aus St. Georg übernehmen zwar mit den älteren Elfenbeinen das Leitthema der Kreuzigung und akzentuieren auf diese Weise weiterhin die Präsenz des Christus *logos* im Evangelium. Doch verleihen die neuen Einbände den lokal verehrten

Patronen mehr Gewicht. Mit dem Bildnis des Stiftsgründers Anno II. wird zudem eine Brücke vom Einband zur nachgetragenen Bischofsliste im Innern der Handschrift geschlagen. Das Stift, seine Geschichte und seine Amtsträger werden in die Heilsgeschichte einbezogen, dem Segen Gottes anvertraut – wie sie im Gegenzug ihren Eid abschließen mit den Worten: »Sic me Deus adiuvet et sancta dei evangelia« (So möge mir Gott helfen und Gottes heilige Evangelien). Die Gestaltung als Pendants weist auf eine Aufbewahrung und Ausstellung der beiden Evangeliar-Handschriften in der Schatzkammer oder an Festtagen, zusammen mit Reliquiaren und anderen Stücken des Kirchenschatzes, auf dem Hochaltar hin.⁵⁰

IV. Schluss

Natürlich waren im 15. Jahrhundert nur in manchem alten Konvent mehrere kostbare alte Evangelien-Handschriften vorhanden, die mit neuen Prachteinbänden versehen werden konnten. Selbst wenn dies der Fall war, geschah eine solche Bearbeitung aber nicht zwangsläufig. Ein prominentes Beispiel dafür ist das Kloster St. Maximin in Trier. Hier wurde eine prächtige touronische Vollbibel von um 845, die bis ins 15. Jahrhundert immer wieder durch Einträge als Besitz der Abtei markiert worden war, zerschnitten, um als Einbandmaterial für Inkunabeln zu dienen, die man im Zuge der Bursfelder Klosterreform erworben hatte.⁵¹ Nach Verlust der Reichsfreiheit 1130 hatte es in St. Maximin keine nennenswerte Buchproduktion mehr gegeben – bis zum Anschluss des Klosters an die Bursfelder Reformkongregation unter Abt Antonius de Tribulis aus St. Matthias/Trier (amt. 1453–1482). In der Folge fand eine Erneuerung des geistigen Lebens in diesem und in anderen Konventen der Stadt statt. In die gleiche Zeit fällt die Gründung der Trierer Universität 1472.⁵² In St. Maximin selbst wurden 1468, 1482 und 1490 Provinzialtage der Bursfelder Kongrega-



18 Vorderdeckel des *Ada-Evangeliums* aus St. Maximin/Trier, angefertigt im Auftrag des Abtes Otto von Elten, 1499. Trier, Stadtbibliothek Cod. 22

tion abgehalten. Unter Abt Antonius und seinem Nachfolger Otto von Elten (amt. 1483–1502) wurden zudem gezielt Texte hoch- und spätmittelalterlicher Theologen für St. Maximin sowie circa 1000 Inkunabeln erworben – und für diese die karolingische Bibel zerschnitten.⁵³

Eine andere karolingische Handschrift aber, das kurz vor 800 entstandene sogenannte *Ada-Evangelium*, erhielt im Auftrag von Abt Otto von Elten 1499 einen neuen Einband, wie eine Inschriftentafel auf dem Vorderdeckel mitteilt: »Hanc tabulam fieri fecit abbas otto de elten anno domini MCCCCXCIX« (Abb. 18). Dieses Evangelium ist in Goldtinte geschrieben sowie mit Kanontafeln, vier Evangelistenbildern und Initial-

zierseiten ausgestattet.⁵⁴ Ein Eintrag am Schluss der Handschrift identifiziert die in Schenkungen des 8. Jahrhunderts genannte *ancilla Ada* mit einer Schwester Karls des Großen.⁵⁵ Diese angebliche Zugehörigkeit Adas zum karolingischen Herrscherhaus schützte das Evangeliar vor Vernichtung, denn es war ein geeignetes Zeugnis für Rang und Bedeutung des Klosters, nach außen wie nach innen.

Im Zentrum des Einbands wurde als Hinweis auf die (legendarisch ausgeschmückte) antike Gründungsgeschichte der Stadt ein Sardonyx-Kameo platziert, der Helena, Konstantin, Konstantin II., Fausta und Crispus darstellt. Er bildet die Mitte eines Kreuzes, das den Deckel, ähnlich jenen der karolingischen Codex-Aureus Gruppe, in vier Kompartimente gliedert. Die Kreuzarme nehmen die vier anthropomorphen Evangelistensymbole ein, in den Zwickelfeldern stehen vier Heilige auf Postamenten unter polyloben Kielbögen: oben links der erste Patron des Klosters, Johannes Evangelista (mit Kelch), dem einer Tradition des 11. Jahrhunderts zufolge Bischof Agritius († 329) das Kloster geweiht haben soll. Agritius ist deshalb links unterhalb von Johannes platziert. Oben gegenüber steht der Patron und Nachfolger des Agritius, Bischof Maximin († 346), dessen Grab die Abteikirche St. Maximin birgt. Neben diesem kniet der Stifter des Einbands, Abt Otto von Elten, erkennbar an seinem Wappen. Unterhalb folgt mit Bischof Nicetius († 566/569) ein weiterer Heiliger der Frühzeit Triers. Das Evangeliar wird mittels dieses Einband-Bildprogramms zum Beleg für das Alter und die Heiligkeit von Stadt und Kloster. Der Stifter hebt diese heraus und stellt sich selbst zugleich demütig im Glanz der großen geistlichen Vorgänger und Förderer des Klosters dar.

Der Umstand, dass im selben Kloster zur gleichen Zeit eine karolingische Handschrift zerstört, die andere aber durch einen kostbaren Einband neu inszeniert werden konnte, lässt nach den Gründen fragen, die – lange vor ihrer Musealisierung – zur Bewahrung und demonstrativen

künstlerischen Aufwertung ganz bestimmter alter Handschriften führten. Die wiederholte Abschrift der Eidformeln in ›neuer‹ Schrift im Evangeliar von St. Georg demonstriert, dass man bereits im Spätmittelalter Schwierigkeiten bei der Lektüre der karolingischen Minuskelschrift hatte und alte Handschriften kaum noch für liturgische Lesungen praktisch nutzbar waren. Umso mehr Aufmerksamkeit verdienen diejenigen früh- und hochmittelalterlichen Handschriften, die dennoch später, bis in die Zeit des Buchdrucks hinein, mit neuen, kostbaren Einbänden versehen wurden. So betrachtet lassen sich Prachteinbände als Indikator für die Wertschätzung und Bedeutung einer alten Handschrift für die Gemeinschaft lesen, die sie besitzt. Zusammen mit Benutzerspuren und späteren Einträgen geben die Einbände zudem wichtige Hinweise auf den Wandel von Gebrauch und Bedeutung der enthaltenen Codices. Charakteristisch für die meisten der vorgestellten Einbände ist, dass sie demonstrativ vom Alter der Handschrift künden, die sie bergen, und damit zugleich vom Alter und Rang der Institution, die sie besitzt. Dies geschah manchmal durch die Wiederverwendung alter Einbandzier wie Elfenbeintafeln oder Zellenschmelzemails. Oft aber glich man den Schmuck des kostbaren neuen Buchdeckels älteren Dekorationsschemata für Prachteinbände an. Ein solches künstlerisches Vorgehen zeugt von einem recht guten kunsthistorischen Wissen um zeittypische Konventionen, um historische Formen, Techniken und Motive der Gestaltung.⁵⁶ Dieses wurde eingesetzt, um auf die große Vergangenheit der geistlichen Institutionen anzuspielen. Dies geschah jedoch nicht im Sinne einer direkten Imitation oder durch die Präsentation eines vorgeblich alten Einbands, vielmehr wurde der Rückverweis durch neuartige künstlerische Elemente, Materialien und zeitgenössische Stilformen selbstbewusst transformiert. Die auf die Gegenwart zielende, künstlerische und (kirchen)politische Retrospektion ging dabei oftmals mit Reform-

bestrebungen und den Anfängen klösterlicher Chronistik einher. Die spätmittelalterlichen Einbände alter Evangeliarhandschriften wurden zu Demonstrationen des Alters und der Geschichte der geistlichen Gemeinschaft, der sie gehörten und die sie schmückten; mit ihnen stellte sich der jeweilige Konvent unter den Schutz seiner heiligen Patrone. Die zunehmend wichtige Rolle des Evangeliencodex als Eidbuch machte ihn zugleich zum Sinnbild institutioneller Identität. Der vermehrte Einsatz von Perikopenbüchern für die Evangelienlesung in der Messfeier im 10./11. Jahrhundert und die Entwicklung des Vollmissale im 12. Jahrhundert, das neben den Gebeten nun auch die liturgischen Gesänge und Lesungstexte für den Zelebranten in einem Codex zusammenfasste, hatten zur Folge, dass sich die Rolle des Evangeliars in der Liturgie auf seine Funktion als Symbol und Verkörperung Christi verengte. Diese symbolische Bedeutung des Evangeliars wurde durch einen kostbaren Einband unterstrichen, wovon die große Zahl von Evangeliar- und Evangelistar-Prachteinbänden des Hoch- und Spätmittelalters zeugt. Wie die Beispiele aus Passau und Altomünster zeigen, wurde im Spätmittelalter nicht mehr

unterschieden zwischen dem besonderen Rang des Evangeliars als *textus* gegenüber anderen Büchern wie Bibeln oder Evangelistaren, die ebenfalls Evangelientexte enthalten. Der Prachteinband präsentierte nun das in den Evangelien inkarnierte Wort Gottes als Schauobjekt. Gerade die allein symbolische Bedeutung des Evangeliencodex zog andere Funktionen an und neue Bedeutungen nach sich, so seine Rolle als Schatzbewahrer und Eidbuch eines Konvents, als kostbares materielles Zeugnis von Alter und Rang einer geistlichen Institution. Die äußerlich ähnliche Gestaltung zweier Evangeliare, wie im Fall von St. Georg mit silbernem oder vergoldetem Buchdeckel, stellte die Gleichartigkeit ihres Inhalts heraus, nahm jedoch hinsichtlich des Materials eine festspezifische Abstufung der Feierlichkeit vor. Die darüber hinausgehende Gestaltung als Pendants aber zielte auf eine vergleichende Betrachtung außerhalb der Liturgie. Sie lässt auf eine Präsentation von Evangeliaren und Evangelistaren mit Prachteinbänden als Teil spätmittelalterlicher Schätze schließen, sei es zu festlichen Anlässen auf Altären, dauerhaft in Flügelaltären wie der Lüneburger Goldenen Tafel oder in Schatzkammern.⁵⁷

1 Vgl. Frauke Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965, 51 – 58.

2 Siehe Bernhard Bischoff (Hg.), *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, Bd. 1: Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, München 1967; Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, 26–28; Wolfgang Brückle und Pierre-Alain Mariaux (Hg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin 2015.

3 Hier seien nur einige jüngere Arbeiten zu frühmittelalterlichen Einbänden genannt, so Thomas Rainer, *Das Buch und die vier Ecken der Welt. Von der Hülle der Thorarolle zum Deckel des Evangeliencodex*, Wiesbaden 2011, dessen Ausgangspunkt ein von der Langobardenkönigin Theodelinde der Kathedrale von Monza geschenkter Buchdeckel ist; Susannah D. Fisher, *Materializing the Word. Ottonian Treasury*

Bindings and Viewer Reception, Diss. Rutgers University, New Brunswick 2012, die sechs ottonische Evangeliar- bzw. Evangelistar-Prachteinbände (München, BSB Clm 4454, 4452 und 13601, sowie die Einbände des Essener Theophanu-Evangeliars, des Aachener Hofschul-Evangeliars und des Echternacher Codex Aureus in Nürnberg) mit Blick auf die Rezeption älterer Einbandtraditionen und auf die Wirkung der kostbar eingebundenen Evangeliare in der Liturgie am Beispiel Bambergers erörtert; David Ganz, *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter*, Berlin 2015, arbeitet in Fallstudien die Bedeutung des Evangeliar-Einbands als ›Bekleidung‹ und ›ornatus‹ des inkarnierten Gotteswortes heraus, betont die Rolle solch kostbar eingebundener Evangeliare in Ritualen und macht am Beispiel Bambergers auf den Charakter der Einbände als ›Schatzausstellungen‹ aufmerksam. Spätmittelalterliche Prachteinbände dagegen sind bisher weder systematisch gesammelt noch kunst-

- historisch untersucht worden; auf dieses Desiderat wies jüngst Robert Suckale, *Klosterreform und Buchkunst. Die Handschriften des Mettener Abtes Peter I., München Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8201 und Clm 8201d*, Petersberg 2012, 60 mit Anm. 241, hin.
- 4 Vgl. Stephan Müller, Lieselotte Saurma-Jeltsch und Peter Strohschneider (Hg.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, Bd. 21), Wiesbaden 2009.
- 5 Frauke Steenbock, Psalterien mit kostbaren Einbänden, in: Jeffrey Hamburger und Frank O. Büttner (Hg.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of Its Images*, Turnhout 2004, 435–440 und 577–581, hier 435–440. Helmut Engelhart, Der Hornplatteneinband. Eine charakteristische Form der Einbandgestaltung illuminierten Psalterhandschriften des 13. Jahrhunderts, in: Hamburger und Büttner 2004 (wie oben), 441–456 und 582–585, hier 441–456, sieht in der Herstellung von Psaltern für bestimmte Empfänger und in der privaten Nutzung der Psalter einen Grund für deren oft individuelle Gestaltung und für das enge Zusammenspiel des Schmucks von Einband und Handschrift.
- 6 Siehe Nikolaus Gussone, Der Codex auf dem Thron. Zur Ehrung des Evangelienbuches in Liturgie und Zeremoniell, in: Hanns-Peter Neuheuser (Hg.), *Wort und Buch in der Liturgie*, St. Ottilien 1995, 191–231; Anton von Euw, Die Textgeschichte des Lorscher Evangeliiars, in: Hermann Schefers (Hg.), *Das Lorscher Evangeliar*, Darmstadt 2000, 33–53; Thomas Lentjes, *Textus Evangelii*. Materialität und Inszenierung des *textus* in der Liturgie, in: Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (Hg.), *›Textus‹ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen 2006, 133–148; John Lowden, The Word Made Visible. The Exterior of the Early Christian Book as Visual Argument, in: William E. Klingshirn und Linda Safran (Hg.), *The Early Christian Book*, Washington 2007, 13–47; Felix Heinzer, Die Inszenierung des Evangelienbuches in der Liturgie, in: Müller, Saurma-Jeltsch und Strohschneider 2009 (wie Anm. 4), 43–58; Ganz 2015 (wie Anm. 3), 18 und 22.
- 7 Dietrich Boschung, Patric Alexander Kreuz und Tobias Kienlin (Hg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (Morphomata, Bd. 31), München 2015. Zum veränderten Gebrauch des Gerresheimer Evangeliiars im Spätmittelalter vgl. den Beitrag von Doris Oltrogge in diesem Heft.
- 8 Anton von Euw, Das Evangeliar von St. Maria Lyskirchen. Bestimmung und Gebrauch einer mittelalterlichen Handschrift, in: *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins* 64, 1993, 15–36; Andreas Bihrer, Die Handschrift im Gebrauch. Das Gerresheimer Evangeliar als Eid- und Sakristeibuch, in: Klaus-Gereon Beuckers und Beate Johlen-Budnik (Hg.), *Das Gerresheimer Evangeliar. Eine spätottonische Prachthandschrift als Geschichtsquelle*, Köln/Weimar/Wien 2016, 135–153. Zum Evangelieneid siehe Philipp Hofmeister, *Die christlichen Eidesformen. Eine liturgie- und rechtsgeschichtliche Untersuchung*, München 1957.
- 9 Vgl. Fritz 1982 (wie Anm. 2), 272: »In der Gotik wurden manche ehrwürdigen Buchdeckel erneuert und dabei oft sehr pietätvoll wesentliche Teile des kostbaren Schmucks des alten Deckels wiederverwendet oder dieser in seiner Form und Anordnung nachgebildet.« Auf Einbänden wie an Reliquaren ist die Wiederverwendung antiker Gemmen, frühmittelalterlicher oder byzantinischer Goldemails, von Edelsteinen und durchbohrten Perlen, die zuvor vermutlich zu weltlichem Schmuck gehörten, weit verbreitet; vgl. Erika Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin/New York 2007, 250–263; Dale Kinney, Ancient Gems in the Middle Ages: Riches and Ready-Mades, in: ders. und Richard Brilliant (Hg.), *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham 2011, 97–120; als Beispiel siehe unten den Einband des *Samuhel-Evangeliars*. Abt Thiofrid von Echternach (1081–1110) fordert in seinen *Flores Epitaphii sanctorum* (Lib. 2.1) Laien sogar explizit auf, ihren Schmuck den Heiligen zu schenken; vgl. Michele C. Ferrari (Hg.), *Thiofridi Abbatis Epternacensis flores epytaphii sanctorvm* (Corpus christianorum Continuatio mediaevalis, Bd. 133), Turnhout 1996, 31–33. Von dieser Wiederverwendung von Schmucksteinen zu unterscheiden ist der Einsatz von älteren, oft spätantiken oder byzantinischen Elfenbeinen auf Buchdeckeln, die als kostbares Material, im Gestus der Überwindung einer heidnischen Antike oder als Altersnachweis, Würdezeichen und inhaltliche Kennzeichnung eines darin eingebundenen Textes dienen konnten; vgl. Susanne Wittekind, Die mittelalterliche Verwendung spätantiker Elfenbeine, in: dies. und Dietrich Boschung (Hg.), *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter* (ZAKMIRA-Schriften, Bd. 6), Wiesbaden 2008, 285–318. Auch Ganz 2015 (wie Anm. 3), 258–340, reflektiert anhand von Fallstudien den jeweiligen Sinn der Aufnahme alter Elfenbeinreliefs und anderer Spolien. Gia Toussaint, Elfenbein an der Schwelle: Einband und Codex im Dialog, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 40, 2013, 43–61, hingegen betrachtet spätantike oder byzantinische Elfenbeine auf Bucheinbänden eher als Vermittler von Bildformeln oder Motiven in die Buchmalerei. Zur Unterscheidung des Konzepts des ›Reframing‹ von der Verwendung von Spolien vgl. die Einleitung zu diesem Themenheft.
- 10 Siehe Markus Späth, Sehen und Deuten: Zur Bedeutung von Visualität in der Vergangenheitswahrnehmung klösterlicher Chronistik des 11. und

12. Jahrhunderts, in: *Das Mittelalter* 8, 2003, H. 2, 67–82; Hans-Werner Goetz, Mittelalterliche Wahrnehmungs- und Deutungsmuster am Beispiel der Vorstellungen der Zeiten in der früh- und hochmittelalterlichen Historiographie, in: ders., Hartmut Bleumer und Steffen Patzold (Hg.), *Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*, Köln 2010, 157–202.
- 11 Vgl. Susanne Wittekind, Treasures on Display in Medieval Churches, in: Gianfranco Adornato, Gabriella Cirucci und Walter Cupperi (Hg.), *Beyond »Art Collections«. Owning and Accumulating Objects from Greek and Roman Antiquity to the Early Modern Period* (Tagung der Scuola Normale Superiore, Pisa 2016), erscheint voraussichtlich 2018.
- 12 Zum Codex siehe Marlis Stähli und Helmar Härtel, *Die Handschriften im Domschatz zu Hildesheim* (Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen, Bd. 7), Wiesbaden 1984, Kat.-Nr. 1; *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Ausst.-Kat. Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum), 2 Bde., hg. von Michael Brandt und Arne Eggebrecht, Hildesheim/Mainz 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. VIII.19 (Ulrich Kuder/Martina Pippal); zuletzt Esther-Luisa Schuster, *Visuelle Kulturvermittlung. Kölner und Hildesheimer Bischofsbilder im 12. Jahrhundert* (Eikoniká, Bd. 7), Regensburg 2016, 162f.; Bilder der Handschrift finden sich in der *Deutschen Digitalen Bibliothek*, URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/GMAYJE45EEIJUR6BTV4YRJWSZJGNQ26E> (letzter Zugriff am 28. Mai 2016).
- 13 Andere Fälle, in denen Evangeliiare mit Heiligen verbunden und als Reliquien verehrt wurden, sind die Fuldaer Bonifatius-Codices, deren frühmittelalterliche Einbände bewahrt wurden. Für die Auszeichnung eines Codex, der, wie beim *Kleinen Bernward-Evangeliar*, mit einem Heiligen oder verehrten Kirchengründer verbunden wurde, durch einen kostbaren Vorderdeckel, findet man zeitgenössische Vergleichsbeispiele, so das fränkische, um 740 entstandene Burkard-Evangeliar (Würzburg, Universitätsbibliothek, M.p.theol. fol. 68), das in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts einen neuen Prachteinband erhielt (vgl. Steenbock 1965 [wie Anm. 1], Kat.-Nr. 71), oder das Evangeliar des hl. Lebuinus, um 835 entstanden, aus St. Lebuinus in Deventer (Utrecht, Erzbischöfliches Museum, Kat.-Nr. 750), dessen Einband des 11. Jahrhunderts im 12. Jahrhundert Elfenbeinreliefs erhielt (ebenda, Kat.-Nr. 86).
- 14 Ausst.-Kat. *Bernward von Hildesheim* 1993 (wie Anm. 12), Kat.-Nr. IV-30 (Ulrich Kuder); Stephan Albrecht, Artistic Strategies for Institutional Memory: Trier, Villeneuve, Glastonbury, in: John McNeill und Richard Plant (Hg.), *Romanesque and the Past*, Leeds 2013, 209–220, hier 209–212, mit Bezug auf Untersuchungen von Doris Oltrogge; vgl. deren Beitrag in diesem Heft.
- 15 Steenbock 1965 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 65; *Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim* (Ausst.-Kat. Hildesheim, Dommuseum), hg. von Michel Brandt, Regensburg 2001, Kat.-Nr. 4.4 (Michael Brandt); David Ganz, Geschenke fürs Auge. Bernwards Prachteinbände und ihre Betrachter, in: Monika E. Müller (Hg.), *Schätze im Himmel – Bücher auf Erden. Mittelalterliche Handschriften aus Hildesheim*, Wiesbaden 2010, 197–211, hier 197 und 204; Ganz 2015 (wie Anm. 3), 351.
- 16 Dieses Thema wird seit der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts für Vorderdeckel von Evangeliiaren gewählt, vgl. die Kruzifix-Gruppe bei Steenbock 1965 (wie Anm. 1), 34–36; Ganz 2015 (wie Anm. 3), 107–155.
- 17 Alfred Gawlik, Monogramm, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, München/Zürich 1993, Sp. 762.
- 18 Vgl. Ganz 2015 (wie Anm. 3), 200.
- 19 Hans Jakob Schuffels, Die Erhebung Bernwards zum Heiligen, in: Ausst.-Kat. *Bernward von Hildesheim* 1993 (wie Anm. 12), Bd. 1, 407–417.
- 20 Die Identifizierung der nimbierten Heiligen ist schwierig, hier die Angabe nach Ausst.-Kat. *Bernward von Hildesheim* 1993 (wie Anm. 12), Bd. 2, Kat.-Nr. VIII-19. Die paarweise Gegenüberstellung von Heiligen des gleichen Status findet sich bereits an den seitlichen Rahmenreliefs des Vorderdeckels des Theophanu-Evangeliars um 1050 (Essen, Domschatz, Inv.-Nr. 7), hier oben die Apostelfürsten Petrus und Paulus, darunter die Stiftspatrone Cosmas und Damian; vgl. Steenbock 1965 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 62; *Gold vor Schwarz. Der Essener Domschatz auf Zollverein* (Ausst.-Kat. Essen, Ruhr Museum), hg. von Birgitta Falk, Essen 2008, Kat.-Nr. 15 (Anna Pawlik).
- 21 Ein mit dem dreimaligen *sanctus* beschriftetes Pergament ist dem zentralen Bergkristall des Tragaltars aus Kloster Stavelot, ca. 1150 (Brüssel, Musées royaux, Inv.-Nr. 1580), unterlegt; vgl. Susanne Wittekind, *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo* (Pictura et poesis, Bd. 17), Köln/Weimar/Wien 2004, 52. Engelhart 2004 (wie Anm. 5), 442f. weist darauf hin, dass Hornplatteneinbände mit unterlegten Miniaturen seit dem 13. Jahrhundert vor allem für Psalter und damit für Gebetshandschriften privater Nutzung verwendet wurden; er erwägt, dass die Hornplatten des *Kleinen Bernward-Evangeliars* ursprünglich geplante Metallreliefs oder Emailplättchen ersetzen oder solche imitieren.
- 22 Zum Kreuz und zu den zwei tafelförmigen Sammelreliquiaren des 13./14. Jahrhunderts mit Hornplatten im Bestand des Museum Schnütgen vgl. Anton Legner, Kölnische Hagiophilie: Die Domreliquienschränke und ihre Nachfolgerschaft in Kölner Kirchen, in: *Kölner Domblatt* 51, 1986, 195–274, hier 228–230; zum Reliquientuch mit Hornplatten (3.

- Drittel des 13. Jahrhunderts) im Halberstädter Domschatz siehe Harald Meller und Ingo Mundt (Hg.), *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008, 114, Kat.-Nr. 29 (Jörg Richter).
- 23 Gerhard Weilandt, *Geistliche und Kunst. Ein Beitrag zur Kultur der ottonisch-salischen Reichskirche und zur Veränderung künstlerischer Traditionen im späten 11. Jahrhundert* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 35), Köln/Weimar 1992.
 - 24 Dietrich Kötzsche (Hg.), *Der Quedlinburger Schatz*, Berlin 1992, 44–51, Kat.-Nr. 4 (Dietrich Kötzsche/Katharina Bierbrauer); 62–68, Kat.-Nr. 8 (Dietrich Kötzsche/Hartmut Hoffmann).
 - 25 Vgl. Cynthia Hahn, *Relics and Reliquaries. The Construction of Imperial Memory and Meaning, with Particular Attention to Treasuries at Conques, Aachen and Quedlinburg*, in: Robert Maxwell (Hg.), *Representing History 900–1300. Art, Music, History*, Pennsylvania 2010, 133–147; Katharina Ulrike Mersch, *Soziale Dimensionen visueller Kommunikation in hoch- und spätmittelalterlichen Frauenkommunitäten. Stifte, Chorfrauenstifte und Klöster im Vergleich* (Nova Mediaevalia, Bd. 10), Göttingen 2012, 76–105. Sie verortet die Neufassung des *Servatiuskästchens* in den Kontext der (Bildungs-)Reform des Stifts und weiterer künstlerischer Unternehmungen, zu denen die Ausmalung der Krypta (vgl. Thomas Foerster, *Bildprogramme hochmittelalterlicher Wandmalereien. Die bildlichen Argumentationsstrategien in Hildesheim, Quedlinburg und Kloster Gröningen*, Jena 2011, 244–390) sowie die Anfertigung des berühmten Teppichs mit der Darstellung der Hochzeit von Merkur und Philologie nach Martianus Capella gehört. Siehe auch Christoph Diedrichs, *Der sogenannte Reliquienkasten Heinrichs I. im Schatz der Stiftskirche zu Quedlinburg*, in: Elisabeth Rüber-Schütte (Hg.), *Kunst, Kultur und Geschichte im Harz und Harzvorland um 1200* (Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Arbeitsbericht 8), Petersberg 2008, 314–335.
 - 26 Die letzte salische Äbtissin ist Agnes (ca. 1111–1125), Schwester Heinrichs IV. Vgl. Mersch 2012 (wie Anm. 25), 79f.
 - 27 Kötzsche 1992 (wie Anm. 24), Kat.-Nr. 5 (Michael Peter/Dietrich Kötzsche/Antje Krug); Michael Peter, *Das karolingische Elfenbeinkästchen im Schatz der Quedlinburger Stiftskirche*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53, 1998/1999 (2001), 53–92; Eliza Garrison, *The Reliquary of St. Servatius in Quedlinburg*, in: *Gesta* 49, 2010, H. 1, 17–29.
 - 28 Vgl. Kötzsche 1992 (wie Anm. 24), Kat.-Nr. 4; Horst Fuhrmann, *Vom einstigen Glanze Quedlinburgs*, in: *Das Samuhel-Evangeliar aus dem Quedlinburger Dom* (Ausst.-Kat. München, Bayerische Staatsbibliothek), hg. von Florentine Mutherich und Karl Dachs, Berlin 1991, 13–22.
 - 29 Das Bild der frontal thronenden Maria als *sedes sapientiae* erinnert entfernt an frühmittelalterliche Elfenbeindiptychen (vgl. Steenbock 1965 [wie Anm. 1], Kat.-Nr. 9–11). Die Zier der Mandorla durch Edelsteine kommt auf Einbänden erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auf. Vgl. die Einbände der Evangeliare Judiths von Flandern aus Kloster Weingarten, 3. Viertel des 11. Jahrhunderts (New York, Pierpont Morgan Library, M 709 und M 708); siehe dazu Steenbock 1965 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 76 und 77. Bei letzterem ist eine vergleichbare Zweiteilung des zentralen Bildfeldes zu beobachten, hier oben der in Mandorla thronende Pantokrator, darunter eine Kreuzigungsszene.
 - 30 Zu diesen siehe Meller und Mundt 2008 (wie Anm. 22), Kat.-Nr. 22 (Gia Toussaint) und 24 (Martina Junghans).
 - 31 Kötzsche 1992 (wie Anm. 24), Kat.-Nr. 4.
 - 32 Zu diesem siehe Steenbock 1965 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 56, Abb. 78.
 - 33 Vgl. Kötzsche 1992 (wie Anm. 24), Kat.-Nr. 8: Eine Majestas Domini-Miniatur zwischen fol. 10 und 11 wurde ausgeschnitten und ist nur noch im Abklatsch zu erahnen.
 - 34 Aufschluss darüber könnte möglicherweise eine (dendrochronologische) Untersuchung des Holzkerns geben.
 - 35 Dort findet man jedoch nicht die Betonung der Mittelknospen der Filigranranken durch kleine Perlen und Korallen; zum Stephanus-Armreliquiar siehe Meller und Mundt 2008 (wie Anm. 22), Kat.-Nr. 23 (Martina Junghans).
 - 36 Steenbock 1965 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 43; *Prachteinbände 870–1685. Schätze aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Ausst.-Kat. München, Bayerische Staatsbibliothek), hg. von Béatrice Hernald, München 2001, Kat.-Nr. 3; Bruno Reudenbach (Hg.), *Karolingische und ottonische Kunst* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 1), München/New York 2009, 316, Kat.-Nr. 137 (Andrea Schaller); *Pracht auf Pergament. Schätze der Buchmalerei von 780 bis 1180* (Ausst.-Kat. München, Hypo-Kulturstiftung), hg. von Claudia Fabian und Christiane Lange, München 2012, 158–164, Kat.-Nr. 32.
 - 37 Andreas Bräm, *Schatz und Schatzkammer – zur Interdependenz um 1200*, in: Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux u. a. (Hg.), *Le trésor au Moyen Âge* (Micrologus' Library, Bd. 32), Florenz 2010, 345–365, zu Quedlinburg 351–354.
 - 38 Beide Vorderdeckel weisen im vertieften Mittelfeld eine Messing getriebene, vergoldete Relieffigur mit Bergkristallkopf auf, am Evangelistardeckel einen thronenden Weltenrichter, am Evangeliardeckel die thronende Maria mit Kind von Engeln verehrt, in den Ecken des breiten, gestuften Rahmens jeweils

- gravierte Evangelistensymbole in Medaillonform unter Glas; vgl. Elisabeth Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Teil 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, 2 Bde., Wiesbaden 1980, Bd. 1, Kat.-Nr. 206 und 205; Fritz 1982 (wie Anm. 2), 269f.; Ausst.-Kat. *Prachteinbände* 2001 (wie Anm. 36), Kat.-Nr. 14; *Außen-Ansichten. Bucheinbände aus 1000 Jahren aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Ausst.-Kat. München, Bayerische Staatsbibliothek), hg. von Bettina Wagner, Wiesbaden 2006, Kat.-Nr. 8; Egon Boshof, Geschichte des Klosters St. Nikola, in: *900 Jahre Stift Reichersberg. Augustiner Chorherren zwischen Passau und Salzburg* (Ausst.-Kat. Stift Reichersberg), hg. von Dietmar Straub, Linz 1984, 33–43; Jörg Kastner, Buchmalerei, in: Egon Boshof (Hg.), *Geschichte der Stadt Passau*, Regensburg 1999, 489–498, hier 495f. Im Stift St. Nikola hielt man das Andenken an den als Heiligen verehrten Gründer Altmann lebendig; um 1450 entstand dort eine mit Federzeichnungen illuminierte Handschrift seiner Vita (München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 16112, fol. 1–14, gefolgt von Urkundenabschriften); Egon Boshof, Die Stadt im Früh- und Hochmittelalter. Unter der Herrschaft der Bischöfe, ebenda, 63–96, hier 77 mit Abb. 48; Richard Loibl, Die Stadt im späten Mittelalter. Wirtschaftskraft und Verfassungstreit, ebenda, 97–132.
- 39 Die Rahmeninschrift des Vorderdeckels lautet »Ora pro nobis / Sancte alto ut digni efficiamur / promissionibus Christi, Anno domini M CCCC 89«, die des Rückdeckels »Miserere / mei deus Secundum / magnam mi / sericordiam tuam«; vgl. Elisabeth Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Teil 2: Die Bistümer Freising und Augsburg, verschiedene deutsche Provenienzen*, 2 Bde., Wiesbaden, 1988, Bd. 1, Kat.-Nr. 3 und 4; Ausst.-Kat. *Prachteinbände* 2001 (wie Anm. 36), Kat.-Nr. 16; Ausst.-Kat. *Außen-Ansichten* 2006 (wie Anm. 38), 26, Kat.-Nr. 9 (Béatrice Hernad); Johann Michael Fritz, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Köln 1966, 218, 417 und Kat.-Nr. 498, Abb. 185.
- 40 Reudenbach 2009 (wie Anm. 36), Kat.-Nr. 22 (Rebecca Müller).
- 41 Anton von Euw, *Die Handschriften und Einzelblätter des Schnütgen-Museums Köln. Bestandskatalog*, Köln 1997, 27–37, Kat.-Nr. 2; Harald Wolter von dem Knesbeck, Liturgische Prachthandschriften der Romanik in Köln. Schätze für Liturgie, Memoria und Status, in: *Colonia Romanica* 30, 2015, 73–92, hier 80–83 und 87–89.
- 42 *Die Sammlungen des Baron von Hüpsch. Ein Kölner Kunstkabinett um 1800* (Ausst.-Kat. Köln, Schnütgen-Museum), bearb. von Hermann Schnitzler, Köln 1964, Kat.-Nr. 52 (Anton von Euw).
- 43 Manfred Groten, Schatzverzeichnisse des Mittelalters, in: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* (Ausst.-Kat. Köln, Schnütgen-Museum und Haubrich Kunsthalle), hg. von Anton Legner, Bd. 2, Köln 1985, 149–154, hier 150–152.
- 44 Hinzu kommen auf freien Blättern nachgetragene Traditionsnotizen (fol. 239r).
- 45 Liborius wird nicht im Memorienbuch des 12. Jahrhunderts genannt, aber in jenem des 15. Jahrhunderts (Geistl. Abt. 96 B 2). Vgl. Anna-Dorothee von den Brincken, *Das Stift St. Georg zu Köln. Urkunden und Akten 1059–1802* (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln, Bd. 51), Köln 1966, 355.
- 46 Karl Corsten, Geschichte des Kollegiatstiftes St. Georg in Köln (1059–1802), in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein* 146/147, 1948, 64–150, hier 122f.
- 47 Verwiesen sei hier auf den Einband des Theophanu-Evangeliars im Essener Domschatz, dessen zentrales Kreuzigungs-Elfenbein seitlich von stehenden Heiligen unter Arkaden gerahmt wird (vgl. Steenbock 1965 [wie Anm. 1], Kat.-Nr. 62); eine vergleichbare seitliche Platzierung der Heiligen unter Arkaden findet sich auch im gravierten Deckel des Evangeliars aus einer Abtei bei Laon (Oxford, Bodleian Library, Cod. Douce 292) aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts (vgl. ebenda, Kat.-Nr. 63).
- 48 Bischoff 1967 (wie Anm. 2), 44f., Kat.-Nr. 36; Groten 1985 (wie Anm. 43), 150; von Euw 1993 (wie Anm. 8), 19.
- 49 Auch im Gerresheimer Evangeliar des 11. Jahrhunderts wurden im Spätmittelalter die Schwurformeln nachgetragen, zunächst für die Äbtissin, dann für weitere Amtsträgerinnen, Kanoniker und Vikare, später nochmals in neuzeitlicher Schrift wiederholt, vgl. Bihrer 2016 (wie Anm. 8), sowie Philipp Frey und Friederike Szill, Die Nachträge des Gerresheimer Evangeliars. Kommentierte Transkription und Übersetzung, in: Beuckers und Johlen-Budnik 2016 (wie Anm. 8), 153–162.
- 50 Für St. Georg ist dies nicht in den Quellen fassbar, doch berichtet z. B. die spätmittelalterliche *Chronica praesulem spirensium*, dass an hohen Festen ein Kopfreliquiar des päpstlichen Märtyrers Stephan über einem von Kaiserin Beatrix gestifteten Tragaltar auf dem Hochaltar aufgestellt wurde (vgl. Johann Friedrich Böhmer und Alois Huber [Hg.], *Fontes rerum Germanicarum*, Bd. 4, Stuttgart 1868, Nachdruck Aalen 1969, 345f.). Diese temporäre Form der Ausstellung von Reliquien- und Kirchenschätzen auf dem Hochaltar wurde im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit mancherorts überführt in eine ständige Präsenz des Schatzes am Hochaltar. Dazu konnte der Mittelschrein von Retabeln dienen wie im Fall der sogenannten Goldenen Tafel vom Hochaltar der Lüneburger Benediktinerkloster-

- kirche St. Michaelis, um 1400 (Flügel heute im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, einzelne Schatzstücke des verlorenen Schreins im Kestner-Museum Hannover). Vgl. Bruno Klein (Hg.), *Gotik* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3), München/Berlin 2007, Kat.-Nr. 140 (Gerhard Lutz); Regine Marth und Michael Lindner, *Der Schatz der Goldenen Tafel*, Hannover 1994; zum Forschungsprojekt zur Goldenen Tafel siehe URL: http://www.landmuseum-hannover.niedersachsen.de/portal/live.php?navigation_id=-30786&article_id=105978&_psmand=183 (letzter Zugriff am 30. Mai 2016). Andernorts bewahrte man sie in Schränken am Hochaltar, so im Halberstädter Dom Anfang des 16. Jahrhunderts oder in der Kapelle der Moritzburg in Halle seit 1513. Vgl. Meller und Mundt 2008 (wie Anm. 22), 41.
- 51 Reiner Nolden, Die Fragmente der touronischen Bibel von St. Maximin vor Trier, in: ders., *Die touronische Bibel der Abtei St. Maximin vor Trier. Faksimile der erhaltenen Blätter, Farbtafeln mit den Initialen, Aufsätze*, Trier 2002, 205–232.
- 52 Rüdiger Tewes, Die frühe Trierer Universität im Kontext der deutschen Universitätsgeschichte, in: Michael Embach und Elisabeth Dühr (Hg.), *Der Trierer Reichstag von 1512 in seinem historischen Kontext*, Trier 2012, 133–145.
- 53 Franz-Josef Heyen, Isabel Knoblich, Theo Kölzer u. a., Trier St. Maximin, in: Friedhelm Jürgensmeier (Hg.), *Die Männer- und Frauenklöster der Benediktiner in Rheinland-Pfalz und Saarland* (Germania Benedictina, Bd. 9), München 1999, 1010–1088, hier 1028 und 1031; Anne Conrad, Reliquienkonsum und moderne Frömmigkeit. Trierer Ordensgemeinschaften zu Beginn des 16. Jahrhunderts, in: Embach und Dühr 2012 (wie Anm. 52), 119–131, hier 123.
- 54 Michael Embach, *Das Ada-Evangeliar (StB Trier, Hs 22). Die karolingische Bilderhandschrift* (Kostbarkeiten der Stadtbibliothek Trier, Bd. 2), Trier 2010.
- 55 Heyen, Knoblich, Kölzer u. a. 1999 (wie Anm. 53), 1015.
- 56 Die hohe Wertschätzung der konzeptionellen Anlage wie der künstlerischen Qualität eines hochmittelalterlichen Werkes im Spätmittelalter wird an der Ergänzung des Klosterneuburger Ambos und seiner Umarbeitung in ein Altarretabel besonders deutlich, wie der Beitrag von Heike Schlie in diesem Heft zeigt.
- 57 Vgl. Anm. 50, Wittekind 2018 (wie Anm. 11); siehe die Beobachtungen zur Verwendung der beiden byzantinischen *kalymmata* als Fahnenpaar in Halberstadt im Beitrag von Patricia Strohmaier und zur paarweisen Gestaltung spätmittelalterlicher Reliquienbüsten den Beitrag von Ulrike Bergmann in diesem Heft.

Abbildungsnachweis: 1 Dommuseum Hildesheim. – 2 Ausst.-Kat *Bernward von Hildesheim* 1993 (wie Anm. 12), Bd. 2, 551. – 3 Ausst.-Kat *Bernward von Hildesheim* 1993 (wie Anm. 12), Bd. 2, 6. – 4 *Otto der Große. Magdeburg und Europa* (Ausst.-Kat. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum), hg. v. Matthias Puhle, Mainz 2001, 152, Abb. 2. – 5 Ausst.-Kat. *Samuhel-Evangeliar* 1991 (wie Anm. 28), Tf. 6–7. – 6 Kötzsche 1992 (wie Anm. 24), 45. – 7 Steenbock 1965 (wie Anm. 1), Abb. 78. – 8 Kötzsche 1992 (wie Anm. 24), 64. – 9 Kötzsche 1992 (wie Anm. 24), 63. – 10 Ausst.-Kat. *Prachteinbände* 2001 (wie Anm. 36), Kat.-Nr. 3. – 11 Ausst.-Kat. *Prachteinbände* 2001 (wie Anm. 36), Kat.-Nr. 14. – 12 Ausst.-Kat. *Prachteinbände* 2001 (wie Anm. 36), Kat.-Nr. 16. – 13 Bayerische Staatsbibliothek München. – 14 Hessisches Landesmuseum Darmstadt. – 15 Ausst.-Kat. *Ornamenta Ecclesiae* 1985 (wie Anm. 43), 289. – 16 Ausst.-Kat. *Ornamenta Ecclesiae* 1985 (wie Anm. 43), 288. – 17 Rheinisches Bildarchiv. – 18 *Otto der Große und das Römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter* (Ausst.-Kat. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum), hg. von Matthias Puhle und Gabriele Köster, Regensburg 2012, 219.