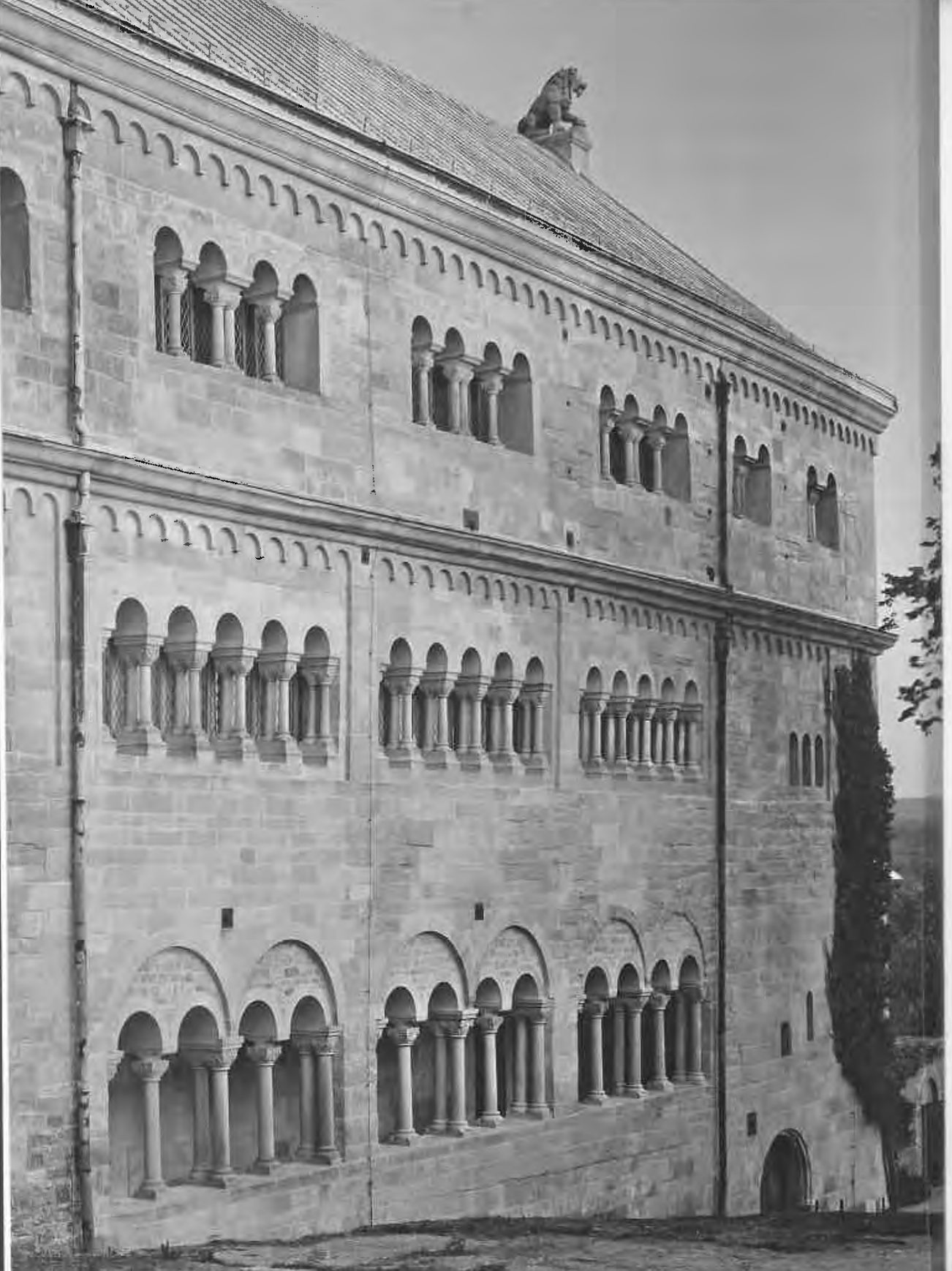


Tc 24/40

Geschichte der
bildenden Kunst in Deutschland Band 2

ROMANIK

Herausgegeben von
Susanne Wittekind

Autoren
Stephan Albrecht, Kristin Böse, Tanja Michalsky,
Heidrun Stein-Kecks, Matthias Untermann, Susanne Wittekind,
Andrea Worm, Hans-Joachim Ziegeler

Mit Beiträgen von
Uwe Bathe, Clemens M. M. Bayer, Manuela Beer, Heiko Brandl,
Christiane Elster, Christian Forster, Miriam Gepp, Achim Hubel,
Dorothee Kemper, Hiltrud Kier, Katharina Koselleck, Sascha Köhl,
Katinka Krug, Charlotte Lagemann, Thomas Labusiak, Frank Martin,
Petra Marx, Tanja Michalsky, Klara Katharina Petzel, Jan F. Richter,
Mona Stocker, Gabriele Unger, Martina Weber

Prestel
München · Berlin · London · New York

AUTOREN DER KATALOGBEITRÄGE

Stephan Albrecht (SA)
KAT. 304–323

Clemens M.M. Bayer (CB)
KAT. 146

Heiko Brandl (HB)
KAT. 73

Kristin Böse (KB)
KAT. 51–65

Manuela Beer (MB)
KAT. 125, 128–131

Uwe Bathe (UB)
KAT. 97

Christiane Elster (CE)
KAT. 4, 5

Christian Forster (CF)
KAT. 72, 111, 112, 123

Miriam Gepp (MG)
KAT. 93

Achim Hubel (AH)
KAT. 74, 75, 117, 132

Dorothee Kemper (DK)
KAT. 70, 71, 114, 120

Hiltrud Kier (HK)
KAT. 108–110

Katharina Koselleck (KK)
KAT. 24, 25

Katinka Krug (KKR)
KAT. 250

Sascha Köhl (SK)
KAT. 246

Charlotte Lagemann (CL)
KAT. 188, 192, 193, 211, 235

Thomas Labusiak (TL)
KAT. 118, 126

Frank Martin (FM)
KAT. 102–107

Petra Marx (PM)
KAT. 22, 68, 113, 115, 124

Tanja Michalsky (TM)
KAT. 162–164, 166–176

Klara Katharina Petzel (KKP)
KAT. 1–3, 6–66,

Jan F. Richter (JFR)
KAT. 76, 119, 121, 122, 127

Heidrun Stein-Kecks (HSK)
KAT. 67, 77–84, 86–92, 94, 96, 98, 100, 101, 116

Markus Späth (MS)
KAT. 138, 139

Mona Stocker (MST)
KAT. 69

Gabriele Unger (GU)
KAT. 85, 99

Matthias Untermann (MU)
KAT. 177, 178, 180–187, 189–191, 194, 196–200, 202, 203, 205–210, 218–222, 225, 226, 228–231, 234, 236–245, 247–249, 251–254, 256

Andrea Worm (AW)
KAT. 26–50, 165, 179, 195, 201, 204, 212–217, 223, 224, 227, 232, 233, 255, 271

Martina Weber (MW)
KAT. 95

Susanne Wittekind (SW)
KAT. 133–137, 140–145, 147–161, 301, 302

Hans-Joachim Ziegeler (HJZ)
KAT. 257–270, 272–300, 303

Rudolf-August Oetker Stiftung
für Kunst, Kultur, Wissenschaft und Denkmalpflege

Der Prestel Verlag dankt der
Rudolf-August Oetker Stiftung für die Unterstützung
bei der Herausgabe dieses achtbändigen Werkes.

ABT. ARCHITEKTUR
UNIV. KÖLN
28509

INHALT

8
Susanne Wittekind
Kulturelle Kontexte der Kunst im hohen Mittelalter

24
TAFELN

194
Susanne Wittekind, Andrea Worm, Kristin Böse
Liturgie
Kunst für Gottesdienst und Zeremoniell

264
Heidrun Stein-Kecks
Bilder im heiligen Raum
»An der Zierde deines Hauses habe ich mich erfreut, Herr.«

356
Susanne Wittekind
Heiligenkult
Kunst im Kontext von Heiligen- und Reliquienverehrung

388
Tanja Michalsky
Memoria
Formen und Funktionen der gemeinschaftlichen Erinnerung

410
Matthias Untermann
Kloster und Stift
Baukunst und Bildung der geistlichen Gemeinschaften

496
Hans-Joachim Ziegeler
Standes-Zeichen
Kunst und Kultur des Adels – eine Skizze

542
Stephan Albrecht
Die Stadt
Zivilisation des Ortes – Ort der Zivilisation

565
Literatur

604
Register

622
Bildnachweis

Susanne Wittekind, Andrea Worm, Kristin Böse

LITURGIE
KUNST FÜR GOTTESDIENST UND ZEREMONIELL

DIE KÜNSTLERISCHE AUSGESTALTUNG UND REFLEXION DER LITURGIE

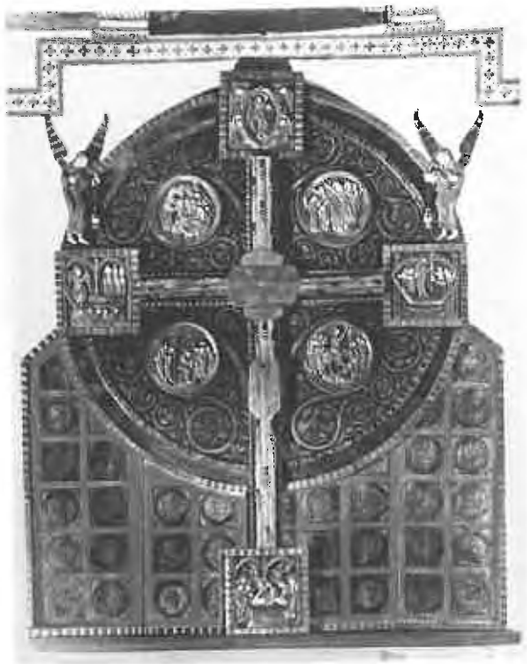
Religiöse Grundlagen

Die Gesamtheit der gottesdienstlichen Handlungen bezeichnet man heute als Liturgie, im Mittelalter sprach man vom *officium divinum*. Obwohl es verschiedene Formen liturgischer Feiern gibt – Taufe und Weiheriten, Segnungen, Prozessionen, Predigtgottesdienste und Gebetsstunden (Horen) –, war die Messfeier schon im Mittelalter die wichtigste. Denn in der Eucharistie wird das Opfer wiederholt, das Gott zur Überwindung der Sündhaftigkeit der Welt brachte, in dem er mit Christi Inkarnation und Opfertod selbst Genugtuung leistete für die Sühne, die die Menschen ihm schuldig sind. So wird der reuige Gläubige in der Eucharistiefeier der göttlichen Gnade und der Erlösung von seinen Sünden teilhaftig. Nicht nur den Geistlichen, sondern ebenso den Laien war im Hochmittelalter – verschärft durch die kirchliche Reformbewegung seit dem 11. Jh. – die Rettung des Seelenheils wichtigstes Anliegen. Denn das irdische Menschenleben misst angesichts der endzeitlichen Ewigkeit nur eine kurze Spanne. Gefürchtet war das göttliche Urteil im Jüngsten Gericht (Mt 25, Offb 20), in dem der Gläubige nach seinen Werken gerichtet würde. Durch die Taufe erlangte der Gläubige Aufnahme in die kirchliche Gemeinschaft, er wurde nach zeitgenössischer Vorstellung somit Teil des mystischen Leibes Christi. Doch die sündhafte menschliche Natur und persönliche Laster ließen ihn abirren vom rechten, durch Christi Lehre aufgezeigten Weg. Beichte und Buße, Gebete und Fürbitte durch andere, Verwandte, Geistliche oder Heilige, Werke der Barmherzigkeit und die Förderung der Kirche waren Mittel, die göttliche Gnade zu gewinnen.

1 Benedictionale Engilmars von Niederalteich, Bischof von Parenzo (reg. 1028–1045), Regensburg, 2. Viertel des 11. Jhs., Deckfarbenmalerei vor Goldgrund, Pergament, 23,2 × 16 cm, Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VII.1, Frontispiz fol. 16: Segnung der Opfergaben Brot und Wein in der Messfeier

Das wirksamste Heilsmittel aber war die Eucharistie (Abb. 1). Denn der Gläubige erfährt im Sakrament der Eucharistie, sofern er diese bewusst und reuigen Herzens vollzieht, die Befreiung von seinen Sünden, die Verbindung mit Christus und hofft auf endzeitliche Seligkeit. In der Messfeier wird im Brechen des Brotes und Trinken des Weines sowie mit der Wiederholung der Einsetzungsworte Christi durch den Priester an das Letzte Abendmahl Christi erinnert und damit seinem Auftrag Folge geleistet, dies zu seinem Gedächtnis zu tun. Die Worte Christi »dies ist mein Leib« und »dies ist mein Blut« wurden seit der frühen Kirche als Vorhersage des Kreuzesopfers interpretiert. Indem diese Einsetzungsworte vom Priester in der Messfeier beim Opfer der Gaben Brot und Wein wiederholt werden, werden Letztes Abendmahl und Kreuzesopfer Christi, die vergangene Heilszeit und der Neue Bund werden im Jetzt vergegenwärtigt und wirksam. Die Messfeier bietet den Gläubigen eine Annäherung an den unsichtbaren und unerreichbaren Gott. In der Eucharistie ist Christus durch sein Wort, durch die Erinnerung an sein Handeln real gegenwärtig.

Die mittelalterlichen Liturgiekommentare bezeugen, dass die Messfeier stark zeichenhaft-symbolisch interpretiert wurde. Sie erläutern den Ablauf, die Kleidung des Priesters und der Diakone, deren Worte, Gesten und Bewegungen im Altar- bzw. Kirchenraum sowie die benutzten Gegenstände hinsichtlich ihrer theologischen Bedeutung. Sie stellen die christliche Opferfeier mit Blick auf die alttestamentarisch-jüdischen Riten als Erneuerung und Wandlung dar und deuten die Handlungen der Messfeier als zeichenhaften Nachvollzug der Lebens- und Passionsgeschichte Jesu. Diese wird, indem die beteiligten Priester und (Sub)Diakone in die Rolle der historischen Personen schlüpfen, aktualisiert und miterlebbar. Die verwendeten Gegenstände und der Altar erhalten so mehrfache Bedeutungen: Der Altar ist als Ort der Eucharistie das Zentrum des geweihten Kirchenraumes, denn er ist nach mittelalterlichem Verständnis Repräsentant Christi. So erläutert Honorius Augustodunensis: »Der Al-



1 Soester Scheibenretabel, Soest, 1220–1230, Kiefern- und Fichtenholz, originale Fassung, 389 × 345 cm, Soest, Hohnekirche

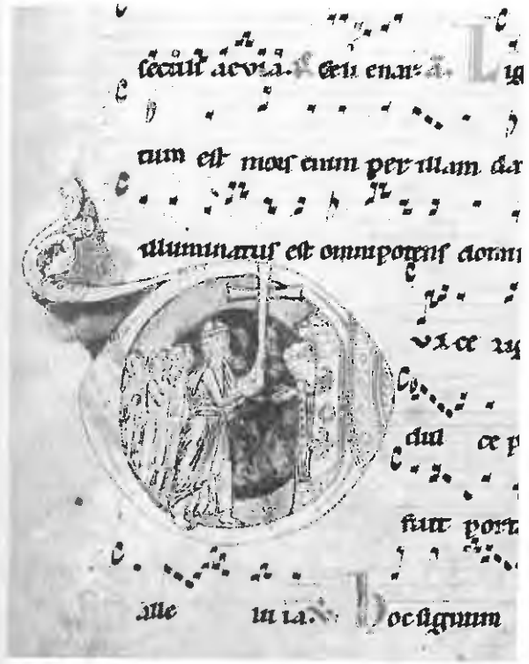
tar, auf dem geopfert wird, ist Christus, über dem das Opfer der Kirche angenommen wird. Der Leib Christi entsteht auf dem Altar, weil das an ihn glaubende Volk durch seinen Genuss wiederhergestellt wird.« Er erinnert an das Letzte Abendmahl und die Einsetzung der Eucharistie durch Christus. Der Priester spendet den Gläubigen am Altar Brot und Wein in Vertretung des höchsten Priesters Christus und zur Sündenerlösung. In Aufnahme und Umformung antiker und jüdischer Opfervorstellungen bezeichnet der Altar den Ort des erlösenden Selbstopfers Christi, des Gotteslamms (Agnus Dei). Er ist zugleich der himmlische Altar und Thron Gottes, der unter Lobpreis und Gesang des dreimaligen Sanctus – heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth – von den Ältesten, Engeln und Heiligen verehrt wird (Offb 4 und 5,6–14). So fallen im Vollzug der Eucharistiefeier die irdische und die himmlische Liturgie zusammen. Die Reliquien der Heiligen, die seit dem 9. Jh. im Rahmen der Kirch- und Altarweihe im Altar verschlossen werden, sind um Christus am irdischen Altar versammelt, wie ihre Seelen am himmlischen Thron Gottes. Darüber hinaus ist der Altar, auf den die Hostie, d.h. der Leib Christi in der Eucharistie gelegt wird, auch als Grab Christi zu verstehen, das Altartuch als Grabtuch. So werden in der Liturgie biblisches Heilsgeschehen, Gegenwart und himmlisch-endzeitliche Geschichte zusammengedacht.

Kunst

Die theologischen Diskussionen im Zuge des Abendmahlsstreits und der Kirchenreformbewegung des 11. Jhs. schärften das Bewusstsein für zeichentheoretische Probleme. Heftig diskutiert wurde die Frage, inwiefern im Messopfer mit den Einsetzungsworten Brot und Wein in Leib und Blut Christi wesenhaft, d.h. unter Beibehaltung ihrer äußeren Eigenschaften (Akzidenzien), gewandelt werden. Wird das Opfer Christi in der Messfeier also nicht nur memoriert und zeichenhaft-symbolisch, sondern realiter wiederholt? Ist Christus in den Gaben leibhaftig anwesend? Erst mit dem 4. Laterankonzil 1215 wird dieser Streit zugunsten der Lehre von der realen Wandlung der Essenz von Brot und Wein in Leib und Blut Christi in der Eucharistie und damit von der Realpräsenz Christi in der Eucharistie (Transsubstantiationslehre) dogmatisch entschieden.

Die künstlerisch gestalteten liturgischen Geräte selbst bezeugen das Nachdenken über das Verhältnis von Bildnis und Namen, von Abbild und Gemeintem; sie nutzen Bild-Textgefüge als visuelle Reflexionsmedien. Mit künstlerischen Mitteln wird die Sakralität liturgischer Orte und Handlungen inszeniert. Zusammen mit den erhöhten geistlichen Anforderungen an den zelebrierenden Priester hinsichtlich seiner Reinheit und Eignung sowie hinsichtlich der korrekten Ausführung aller Messhandlungen führt dies zu einem bewussten Einsatz künstlerischer Medien im Kontext der Liturgie. Der Altarraum wird als Ort des eucharistischen Opfers durch Stufen real wie sinnbildlich erhöht. Der Altar wird ausgezeichnet durch Antependien aus kostbaren Materialien, die bildlich auf seine Deutung hinweisen (KAT. 4 u. 166). Die gemäß kirchenrechtlichen Bestimmungen stets aus edlen Materialien gefertigten Kelche und Patenen, aber auch Altarleuchter, Vortragekreuze und Retabel werden zu Bild- und Inschriftenträgern, welche die geistliche Bedeutung des Messopfers und der liturgischen Handlungen erläutern (ABB. 2). So steht im Zentrum des monumentalen Scheibenkreuzes aus St. Maria zur Höhe in Soest ein Astkreuz, an dem ursprünglich der Gekreuzigte hing. Von diesem gehen Ranken aus, welche die kreisförmige Scheibe, Sinnbild des Weltenkreises, füllen und den Gekreuzigten als Baum des Lebens ausweisen. In die Ranken eingeschrieben sind Medaillons mit Szenen der Lehre und Passion Christi. Die außen umlaufende Inschrift wendet sich direkt an den Betrachter: »Siehe, wie ich leide, damit du folgest, wohin ich dich führe. Denn ich bin so ans Kreuz geschlagen, dass du durch meinen Tod erlöst werdest«. Diese Erlösung vom Tod ist Thema der Auferstehungsszenen in den rechteckigen Feldern an den Kreuzenden.

Die Reflexion über das Messgeschehen und die biblischen Heilsereignisse ist nicht länger eine Sache des gelehrten Studiums oder des geistlichen Schulunterrichts, sondern sie wird über bebilderte Objekte an den Ort des Geschehens und in die liturgische Handlung selbst verlegt. Damit wird



2 Schäftlarner Antiphonar, Kreuzauffindungsfest, Schäftlarn, 1. Viertel des 13. Jhs., kolorierte Federzeichnung, Pergament, 31 × 23 cm, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17010, fol. 144v

die Forderung der Kirchenreformer nach einem bewussteren Vollzug der Messfeier durch die Geistlichkeit praktisch umgesetzt. Bilder und Inschriften mit ihren vielfältigen Verknüpfungs- und Assoziationsmöglichkeiten werden als intellektuelle Reflexionsmedien genutzt.

Gesellschaft

Seit dem Frühmittelalter wird dem Gebet und der Fürbitte durch die Geistlichen große Bedeutung für das Seelenheil der Gläubigen beigemessen. In der Messfeier wird der Lebenden und Verstorbenen der Gemeinschaft im Gebet gedacht. Dies geschieht unter Nennung des Namens, mit dem nach mittelalterlichem Verständnis vor Gott die Person des Genannten aufgerufen und präsent ist. Hinzu kommen sog. Votiv- oder Privatmessen, die auf (bezahlten) Auftrag hin von einem Priester allein gelesen werden und die besondere Fürbitte zugunsten einer Person oder Familie einschließen. Im 12. Jh. wird die karolingische Tradition der Verbrüderungsbücher wiederbelebt, in denen neben den Mitgliedern befreundeter Konvente auch wichtige Förderer der jeweiligen Gemeinschaft zwecks Aufnahme in das Gebetsgedenken aufgezeichnet werden (KAT. 162 u. 164). Wichtige geistliche Amtsträger, weltliche Kirchengründer *(fundatores)* und Förderer *(benefactores)* der Kirche versuchen, ihren Namen und ihre Wohltaten für die Kirche in Erinnerung zu halten. Allein ihnen ist das Begräbnis im Innern der Kirche vor einem Altar vorbehalten (KAT. 259, 260 u. 262). Liturgische Handschriften und während der Messfeier benutzte liturgische Geräte und Textilien, aber auch Chorfenster werden mit Stifterinschriften oder Stifterbildern versehen (KAT. 2, 18 u. 61). Sie halten mit dem Namen den Wohltäter im Altarraum und somit vor Gott präsent; andererseits fordern sie oft direkt die Gläubigen zur Fürbitte auf.

Die Liturgie ist performativ, repetitiv und multimedial. Besondere Sprachformen, Gesang und liturgische Gewänder zeigen den vom Alltag abgehobenen Status der Handlungen an. Historische Vergangenheit und gegenwärtige Liturgie fallen zusammen. So wird am 3. Mai das Fest der Auffindung des Heiligen Kreuzes Christi begangen und zugleich der Rückführung des Kreuzes nach Jerusalem unter Kaiser Heraclius gedacht. Das Antiphonar aus dem bayerischen Prämonstratenserstift Schäftlarn vom Anfang des 13. Jhs. (ABB. 3, KAT. 41) stellt diese Kreuzesüberführung als historisches Urbild der zeitgenössischen Kreuzesprozession an diesem Tag voran. Die nachstehenden Gesänge preisen das Kreuz als Zeichen der Passion und des Opfers Christi wie als Zeichen des Lebens und Sieges über den Tod. In der Liturgie werden derartige zeremonielle Handlungsabläufe festgeschrieben und zugleich variiert. Beteiligt sind neben den Zelebranten als Hauptakteuren auch Geistlichkeit und Laien. Sie wirken je nach Amt und Anlass als Sprecher, Sänger und Zuhörer mit, so durch Kyrie-Rufe in der Litanei und als Teilnehmer oder Publikum einer Prozession. In der Regel wird die Liturgie in sakralen Räu-

3 Heiliggrabanlage des Abdinghofklosters bei Horn, Kreuzabnahmerelief, Paderborn, 1115–1150, Sandstein, gesamt: 550 × 360 cm, Horn

5 Prüfeninger Schatzverzeichnis im Glossarium Salomonis, Prüfening, 1165, kolorierte Federzeichnung, Pergament, 53,5 × 35,6 cm, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13002, fol. 5v

men gefeiert, doch greift sie in Prozessionen auch darüber hinaus, bezieht die Stadt und ihre Kirchen sowie das Umland mit ein. So erwirbt im Jahr 1093 das Kloster Abdinghof in Paderborn die nahe gelegene, markante Gruppe der Externsteine (ABB. 4). Durch ein überlebensgroßes Relief der Kreuzabnahme wird dieser Ort stellvertretend zu Golgatha. Die zugehörige Höhle wird zur Begräbnishöhle Christi, in der man seinen Sarkophag darstellte. Die Karfreitags- und Osterliturgie wird so außerhalb der Kirche, in einem natürlichen Ambiente »nachgespielt«, nacherlebt. Die Wiederkehr festgelegter Worte, Gesänge, Gesten, zeichenhafter Handlungen und Objektverwendungen macht die Liturgie zu einem Ritus. Dieser festigt einerseits die Autorität der Institution Kirche, stiftet andererseits Gemeinschaft und verbindet die Lebenden wie die Verstorbenen zur Kirche der Gläubigen. Da im Mittelalter die Gesellschaft noch nicht abstrakt als Einheit gefasst wird, sondern da sich die Gemeinschaft jeweils im aktualen Vollzug von Ritualen konstituiert und selbst beschreibt, ist die Teilnahme an der Liturgie für die Geistlichkeit wie für die Gläubigen von hoher Bedeutung. Hier wird die Gemeinschaft der Gläubigen erlebbar. In der Ordnung der liturgischen Prozessionen nach Ämtern und Würden ist die Ordnung der Gesellschaft mit ihren Ständen und ihrer Binnenhierarchie ablesbar. In Festliturgien und bei Reliquienübertragungen zeigt sich auch die besondere, dem

geistlichen Stand verwandte Rolle des Königs als Gesalbter des Herrn (s. S. 209). Der Ausschluss der Sünder von der Eucharistiefeier hingegen bedeutet eine soziale Ausgrenzung. Der Kirchenausschluss (Exkommunikation) ist eine gravierende Strafe, gehen mit ihm doch das Seelenheil wie die weltlichen Vertragsbindungen verloren.

Das Schatzverzeichnis des Klosters Prüfening (ABB. 5, KAT. 215), zeigt, welch große Bedeutung der Ausstattung der Liturgie für das Selbstverständnis der Mönche zukam. Gemeinsam mit Christus halten oben der als Heiliger verehrte Klostergründer Bischof Otto von Bamberg (reg. 1102–1139) und der Klosterpatron Georg ein Spruchband, das seitlich von Engeln getragen wird und sich direkt an den Leser richtet. Es mahnt, das vom Gründer für das Kloster Erworbene zu ehren und zu mehren. Dieser Appell umfängt die Auflistung des Schatzes, in die die beiden Initiatoren des Verzeichnisses eingeschlossen und unten namentlich sowie bildlich festgehalten sind, die Äbte Erbo (1121–1162) und Eberhard (1163–1168). Als Zeugen und Rechtsgaranten gegenwärtig sind zudem der damals amtierende Bamberger Bischof Eberhard (reg. 1146–1170) und der Apostel Paulus, der Schatzräubern die ewige Verdammnis *(anathema)* androht. Am unteren Rand bekräftigen fünf Mönche als Vertreter des Konvents das Geschriebene. Die Liste des Kirchenschatzes, auf die ein Bibliotheksverzeichnis (fol. 6rv) folgt, wird nicht nur dem Leser, sondern zugleich Christus vor Augen gestellt. Genannt werden zunächst die Dinge, die geistige Freude und heilige Andacht (»spiritualis leticie et sacre devotionis«) befördern, dann die Bücher, die den Mönchen als spirituelle Waffen dienen (»arma nostra spiritualia«). Geschmückt werden in der Kirche der Altar, Priester und Diakone sowie die Chorsänger. Entsprechend beginnt die Aufzählung mit der Altarzier durch Gefäße, Kreuze, Kelche und Messbücher, differenziert nach Material, nach Fest- und Alltagsgebrauch. Es folgen die Altartücher, Hostientücher *(corporalia)*, Priester- und Diakonsgewänder zusammen mit den von ihnen benötigten Handschriften. Daran angeschlossen werden weitere liturgische Geräte wie Weihrauchfässer, Leuchter und Aquamanile, sodann die für die Chorsänger vorhandenen Gewänder, schließlich die für die Zier und Abgrenzung des Chores verwendeten Textilien (*dorsalia, tapetae, vela*). sw

Liturgisches Gerät

Das Prüfeninger Verzeichnis beschreibt als wichtigsten Schatz des Konvents die kostbare Ausstattung des Altars, der Zelebranten und des Altarraumes. Diese Ausstattung dient der Vergegenwärtigung des in der liturgischen Symbolhandlung thematisierten Heilsgeschehens. Im Zentrum der Liturgie stehen der Altar und die Eucharistie. Das sich in ihr ereignende Heilsgeschehen und seine theologischen Grundlagen werden im 12. Jh. verstärkt reflektiert. Dies geschieht nicht nur in Form theologischer Liturgiekommentare, sondern auch durch Bilder und Inschriften. Die theologische Reflexion der liturgischen Handlungen wird auf die in der Liturgie verwendeten Objekte ausgedehnt. Altar und liturgisches Gerät werden durch Bilder und Inschriften zu visuellen Meditationsstützen. So halten diese Kunstwerke bestimmte Dimensionen der Eucharistiefeier präsent, die dann in Gesängen, Lesungen und Gebeten für den Messteilnehmer wieder aufscheinen können.

Die Kunstwerke inszenieren und akzentuieren sehr unterschiedlich die Bedeutung des Altars oder der Liturgie. Die hölzerne Tafel aus Soest (KAT. 5) verbindet das Bild des thronenden, von den vier Wesen der Apokalypse verehrten Weltenrichters mit dem Verweis auf das göttliche Gnadenwirken und die Fürsprache der Heiligen. Das Großcomburger Antependium (KAT. 4), das ebenfalls im Zentrum Christus in der Mandorla zeigt, betont hingegen die besondere Stellung der Apostel als Gerichtsbeisitzer und ihre Nachfolge Christi. Besonders reich wurden seit dem späten 11. Jh. Tragaltäre ausgestattet. Diese dienten Äbten oder Bischöfen zum Abhalten der täglichen Messe auf Reisen, wurden zuweilen aber auch in Kirchen über einem festen Altar verwendet, da an jedem Altar nur einmal täglich die Messe gelesen werden durfte (KAT. 2 u. 3). Ihre äußere Form nimmt die der festen Altäre auf, d. h. mit vorkragender Altarplatte *(mensa)* über einem kastenförmigen Sockel *(stipes)*, der durch Säulen oder Relieffelder gegliedert wird (KAT. 1). Stärker als die festen Altäre werden Tragaltäre jedoch mit Bildern und Inschriften geziert. Diese sind auf eine nahsichtige Betrachtung durch den Zelebranten hin angelegt und häufig sehr komplex.

Die wichtigsten am Altar verwendeten liturgischen Geräte sind Kelch und Hostienteller (Patene). Vorgeschrieben ist seit dem frühen Mittelalter die Verwendung edler Metalle für diese Objekte, da sie in direkten Kontakt mit den eucharistischen Gaben Brot und Wein bzw. Leib und Blut Christi kommen. Kelch und Patene sind dabei in ihrer Größe aufeinander abgestimmt. Während sie bis ins 11. Jh. meist schlicht gestaltet sind und somit ihr Materialwert dominiert (KAT. 7), werden sie im 12. Jh. zum Bildträger (ABB. 6). So nimmt die Hildesheimer Patene mit dem Weltenrichter im Zentrum das Leitmotiv der Antependien auf. Im Vollzug der Eucharistiefeier wird das Bildnis dann durch die Hostie, den Leib Christi, ersetzt, verehrt von den umgebenden apokalyptischen Wesen bzw. Evangelistensymbolen. Die Schale des zugehörigen Kelches, dessen Schaft und Fuß später ersetzt wurden, verweist mit den Szenen der Verkündigung, Geburt, Kreuzabnahme und Auferstehung Christi auf wichtige heilsgeschichtliche Ereignisse, nämlich auf die Fleischwerdung Gottes (Inkarnation), den Tod des Menschensohnes und die Überwindung des Todes. Die Inschriften, die wie ein Wellenband die Szenen rahmend verbinden, betonen diesen theologischen Sinngehalt.

Vielfach wird seit Mitte des 12. Jhs. auch Grubenschmelzemail für die Zier liturgischen Geräts verwendet, zuerst im Maasland, bald auch im Rheinland und in Niedersachsen.

Kelch mit Patene, Hildesheim, um 1200, Silber, vergoldet, ziseliert, nielliert, Kelch: H. 17,8 cm, Kuppa: H. 6,5 cm, Dm. 14,2 cm, Patene: Dm. 14,2 cm, Hannover, Kestner Museum, Leihgabe der Ev. Pfarrgemeinde St. Johannis, Einbeck-Iber

Anstelle teuren Goldes wird nun Kupfer als Grundstoff genommen. Doch die technischen Schwierigkeiten der Emailherstellung in Brennöfen mit verschiedenen Brenntemperaturen, der Reiz der kräftigen bunten Farben, v. a. aber das Bildprogramm verleihen dem Objekt dennoch die nötige sakrale Würde. Ein Beispiel für die rasche Aufnahme maasländischer Anregungen ist die Hildesheimer Hostiendose (KAT. 9). Im neuen Material präsentiert sie das für maasländische Elfenbeine des 11. Jhs. typische Thema der Kreuzigung mit den Personifikationen von Kirche *(ecclesia)* und Synagoge. Die aufkommende Passions-, Kreuzes- und Eucharistiefrömmigkeit akzentuiert nun den Kelch, der das Blut aus der Seitenwunde Christi aufnimmt und von der Personifikation der Kirche empfangen wird. Die Kreuzigungsdarstellung wird oft ersetzt durch die Kreuzabnahme mit der direkten, zärtlichen Berührung des toten Christus (ABB. 4, KAT. 14). Waren bis dahin edelsteingeschmückte Prozessions- und Vortragekreuze als Siegeszeichen die Regel, rückt nun die plastische Figur des Gekreuzigten ins Zentrum (KAT. 11). Kreuze werden nun direkt auf dem Altar aufgestellt; ihre Halterungen, die Kreuzfüße, sind daher aufwendiger, teils szenisch gestaltet – als Grab Christi oder mit dem auferstehenden Adam (KAT. 15). Das in der Eucharistie memorierte, im Kreuz vergegenwärtigte Kreuzesopfer Christi wird kommentiert durch Darstellungen alttestamentarischer Szenen. Es sind v. a. jene Opferszenen, die in der Messfeier nach der Wandlung in der Bitte um Annahme des Opfers aufgerufen werden: Abel, Abraham und Isaak (KAT. 9) oder Melchisedek, aber auch viele andere Vorbilder des Kreuzzeichens. Ereignisse des Alten Testaments wurden zwar schon in den Bibelkommentaren der Kirchenväter als Hinweise und Vorzeichen auf das Heilsgeschehen im Neuen Testament interpretiert. Doch nun wird diese Typologie ins Bild gesetzt, zuerst im Maasland (KAT. 12), schnell auch im Rheinland und in Niedersachsen.

Die Kunst wird im Hochmittelalter als intellektuelles Ausdrucksmedium im geistlichen Kontext etabliert. Bilder und Inschriften sind nicht länger auf das Medium Buch beschränkt, sondern finden sich im geistlichen Handlungsraum der Liturgie allerorten wieder, an Leuchtern, Weihrauchfässern, Weihwassereimern und Taufbecken. Die Zahlensymbolik spielt hierbei eine große Rolle. So wird mit dem siebenarmigen Leuchter nicht nur der Menorah-Leuchter des jüdischen Tempels aufgerufen (Ex 25), sondern die sieben Kerzen stehen im Zeitalter des neuen Bundes für die sieben Gaben des Heiligen Geistes (KAT. 5 u. 16). Lichterkronen (KAT. 18) weisen durch Inschriften wie durch ihre architektonischen Elemente, wenn nicht gar durch die Zwölfzahl der Tore, in denen die Heiligen oder Engel als Wächter stehen, auf die glänzende Gottesstadt des Himmlischen Jerusalems hin (Offb 21). Aus dem Zusammenhang der Kerzenweihe in der Osternacht, aber auch darüber hinaus sind Metaphern, die Christus als Licht der Welt und die Sünde als Dunkelheit beschreiben, lange geläufig. Nun wird die viereckige Sockelform der Leuchter benutzt, um das Ausstrahlen des Lichtes, d. h. der Lehre Christi, in alle vier Himmelsrichtungen zu verdeutlichen. Auf Weihwassereimern wird das Wasser mit Christus als dem einen, reinigenden Quell des Lebens verbunden. Die Verbreitung seiner Lehre in der Welt stellen die Paradiesflüsse und Evangelisten-

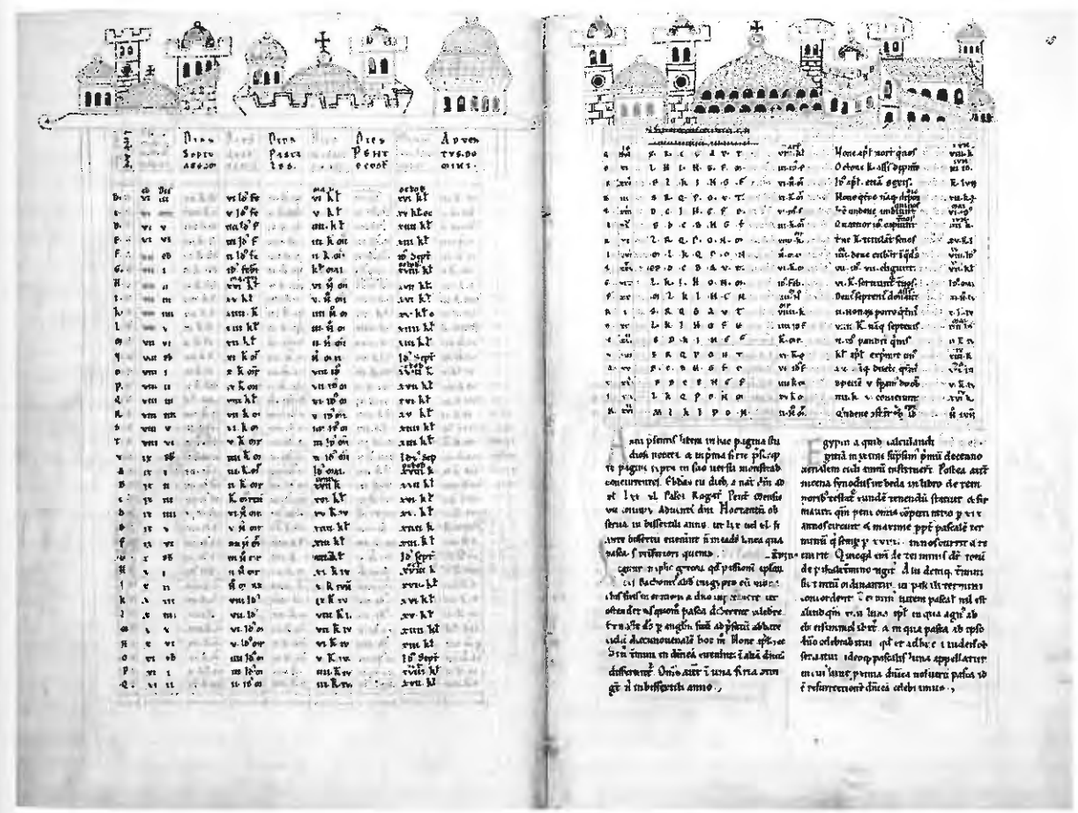
(-symbole) dar (KAT. 20). Taufbecken ergänzen die Taufe Christi im Jordan als Urbild des christlichen Taufritus um alttestamentarische Vorbilder der Taufe, die auch in der österlichen Taufliturgie genannt werden (KAT. 23). Andere verkörpern die Erneuerung des Alten Bundes durch die Gegenüberstellung der zwölf Propheten des Alten Testaments mit den zwölf Aposteln (KAT. 22). Weihrauchfässer weisen mit ihrer architektonischen Form auf das Himmlische Jerusalem, zu dessen göttlichem Herrn die Gebete der Gläubigen zusammen mit dem Weihrauch aufsteigen sollen (KAT. 19). Wie frei weitere assoziative Verknüpfungen möglich waren, zeigt der Kommentar des Honorius Augustodunensis, der das Gefäß als Leib Christi, den Weihrauch als Hinweis auf seine Gottheit, das entzündende Feuer als den Heiligen Geist und somit das Rauchfass trinitarisch deutet.

Wie im zeitgenössischen Bibelstudium und in kontemplativen Texten werden auch in der Liturgie durch die liturgischen Geräte Bilder und Stichworte aufgerufen und mit anderen Bildern und Texten, Objekten und Handlungen assoziativ verknüpft. Kunst bringt nicht nur die Wertschätzung des Sakraments zum Ausdruck, sondern die liturgischen Geräte geben denjenigen, die den Altardienst versehen, visuelle Anstöße zum Bedenken ihres Tuns. Die Theologisierung der Liturgie dringt aus den Schulen in die Praxis vor; die Kunst erweist sich dafür als geeignetes Ausdrucksmedium. SW

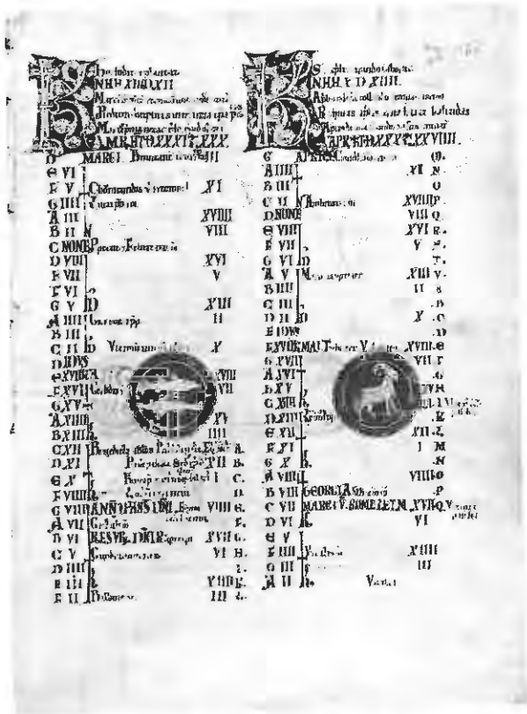
Bücher für Liturgie, Gebet und Schriftlesung

Bücher waren für den Vollzug der Liturgie von größter Bedeutung (ABB. 1). Die Kodifizierung von Texten und Handlungsabläufen stellte die Einheitlichkeit und Wiederholbarkeit sicher, durch welche rituelle Handlungen konstituiert und wirksam werden. Die große Vielfalt liturgischer Buchtypen im Mittelalter rührt daher, dass die Lesungen, Gebete und Gesänge, die von verschiedenen Personen an verschiedenen Orten in der Kirche vorzutragen sind, in unterschiedlichen Büchern zusammengestellt wurden. Die Wertschätzung, die den Handschriften zuteil wurde, spiegelt sich in der Pracht der Ausstattung: in kostbar verzierten Buchdeckeln und oftmals mit großem Aufwand ausgeführten Miniaturen, Zierseiten und Initialen, die den Text schmücken und gliedern.

Über der Beschäftigung mit dem Buchschmuck sollte nicht vergessen werden, dass gerade in liturgische Bücher häufig Aufzeichnungen eingetragen wurden, die für Ge-



Zwiefaltener Kapiteloffiziumsbuch, Ostertafel, Zwiefalten, um 1162 (vor 1165), z. T. farbige Federzeichnung, Pergament, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Hist. 2°415, fol. 14v–15r



Scheyerner Matutinalbuch, Kalenderseite zu März und April, Scheyern, um 1215–1225/1230 (vor 1241), kolorierte Federzeichnung, Pergament, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17401, fol. 21r

schichte, Besitz und Rechtsstellung der sie nutzenden religiösen Gemeinschaft von Bedeutung waren, wie Abtslisten, Güterverzeichnisse, Urkunden und Eidesformeln. Damit wurden sie zu identitätsstiftenden Objekten und Trägern des institutionellen Gedächtnisses (KAT. 28 u. 42).

Liturgische Zeit im Buch

Das Erleben von Zeit war im Mittelalter maßgeblich durch die Feste des Kirchenjahres bestimmt, in denen stets aufs Neue das Leben und der Erlösungstod Christi vergegenwärtigt wird. Darüber hinaus waren fast alle Tage vom Angedenken an Heilige bestimmt.

Nicht alle Feste fallen jedoch auf feste Kalendertage. Der Termin für das Osterfest, das am ersten Sonntag nach dem Frühlingsvollmond gefeiert wird, muss jährlich neu berechnet werden. Von hier aus ergeben sich dann der Beginn der vorösterlichen Fastenzeit sowie die Termine für Christi Himmelfahrt und Pfingsten. Das Osterdatum bestimmte man mithilfe tabellarisch angelegter Ostertafeln, die schon seit dem Frühmittelalter einen wichtigen Bestandteil liturgischer Bücher bilden (ABB. 7, KAT. 42). Die unbeweglichen Feste, also neben den Heiligen- und Marienfesten auch die Herrenfeste, die alljährlich am gleichen Termin begangen werden, sind im Kalender eingetragen (ABB. 8, KAT. 46). An den Kalendereinträgen ist auch ihr Rang ablesbar, nach dem sich der Aufwand der liturgischen Feier richtet. Dabei sind Auswahl und Rang der Feste durch lokale und zeitliche Unterschiede geprägt, häufig ganz spezifisch an den Gebrauch eines Ordens, einer Diözese oder einer Kirche angepasst. Diese Spezifika geben oft Aufschluss über den Entstehungs- und Verwendungszusammenhang von liturgischen Handschriften.

Liturgische Bücher für Stundengebet und Messfeier

Liturgische Bücher lassen sich unterscheiden in solche für das Stundengebet der Mönche und des Weltklerus (auch Tageszeitenliturgie genannt) und solche für die Messfeier, weiterhin nach ihrer Funktion, in Handschriften für Gebet, Gesang und Lesung.

Die Anordnung der Texte entspricht in der Regel der Abfolge der Feste im Kirchenjahr. Im Hochmittelalter werden sie allerdings nur noch selten unterschiedslos durchlaufend für den gesamten Jahreszyklus aufgezeichnet, sondern getrennt in Temporale und Sanctorale. Das Temporale enthält die Texte für die Sonntage und christologischen Feste, das Sanctorale diejenigen für die Heiligenfeste, wobei die weniger bedeutenden Heiligenfeste, denen kein spezifisches Messformular zugeordnet ist, im Commune Sanctorum zusammengestellt sind. Daran schließen sich Texte für Kirchweihe, Totenmessen und Messen für besondere Anliegen (sog. Votivmessen) an.

Das Stundengebet teilt den Tag in Gebetszeiten mit festgelegten Texten und Gesängen, die von Mönchen und von Klerikern, aber auch von Laien gebetet werden. Trotz bestehender Unterschiede in der Ausgestaltung des Stundengebets der Mönche und des Weltklerus, das römischem Ritus folgt, sehen beide Ordnungen acht Gebetszeiten vor: in den frühesten Stunden des Tages (Matutin), bei Tagesanbruch (Laudes), dann zur ersten, dritten, sechsten und neunten Stunde des Tages (Prim, Terz, Sext und Non), in der Abenddämmerung (Vesper) und vor der Nachtruhe (Komplet). Einer festen Ordnung folgend werden zu den Gebetszeiten Psalmen gebetet, so dass im Laufe der Woche der gesamte Psalter zum Vortrag kommt.

Der Psalter als zentrales Buch für das Stundengebet ist dabei dem jeweiligen Gebrauch (des Weltklerus oder eines Ordens) entsprechend eingerichtet und durch weitere Texte ergänzt, die ebenfalls Bestandteil der Tageszeitenliturgie sind, wie »Te deum«, »Gloria in excelsis«, die »Cantica« (alt- und neutestamentliche Lobpreisungen Gottes), Litanei, Totenoffizium, Gebete für besondere Anlässe und das Glaubensbekenntnis. Die Anfänge dieser Textbestandteile ebenso wie die für das Stundengebet wichtigen Psalmabschnitte wurden durch den Buchschmuck hervorgehoben, was ihre Auffindung erleichtert. Die sieben in der frühmorgendlichen Matutin gebeteten Psalmen beginnen mit Psalm 1, 26, 38, 52, 68, 80, 97, der Abschnitt für die abendliche Vesper setzt bei Psalm 109 ein (Zählung nach der im Mittelalter gebräuchlichen Bibelversion, der

sog. Vulgata). Meist verbindet sich in den Psalterien diese liturgisch bedingte Achtteilung mit einer rein numerischen Dreiteilung der 150 Psalmen zu Ps 1, 51 und 101, so dass sich eine Zehnteilung ergibt. Dabei wird Psalm 1 üblicherweise durch eine Zierinitiale hervorgehoben, oft verbunden mit einem Bild König Davids, der als Verfasser der Psalmen galt (ABB. 9, KAT. 47). Häufig unterstreichen die Bilder zu den Teilungsstellen die christologische Deutung des Psalmtextes: So ist z. B. Psalm 68 im *Großen Lombardus-Psalter* (KAT. 204) und im *Landgrafenpsalter* (KAT. 47) unter Bezug auf den Vers »sie gaben mir Galle zu essen und Essig zu trinken für meinen Durst« (Ps 68,22) mit der Kreuzigung Christi illustriert.

Der Psalter wurde im Hochmittelalter auch zum Gebetbuch für die Laien schlechthin (KAT. 47–49), bis er in dieser Funktion durch das Stundenbuch abgelöst wurde (KAT. 271). Die Zunahme von Büchern für die private Devotion seit dem 12. Jh. koinzidiert mit der Emanzipation des Laientums und der allgemeinen Zunahme von Lesefähigkeit und Bildung. Besonders jene Psalterien die als Gebetbücher für hochadelige und wohlhabende Laien – sehr häufig Frauen – hergestellt wurden, weisen meist reichen Bildschmuck auf. Die Bilder vergegenwärtigen die Heilsgeschichte und spielen eine wichtige Rolle für die zunehmende Verinnerlichung und Versinnlichung der Frömmigkeit.

Das Antiphonar verzeichnet die Gesänge für das Stundengebet, geordnet nach den Gebetsstunden und zusammengestellt in der Abfolge des Kirchenjahres. Antiphonen sind kurze, im Wechselgesang von zwei Chorhälften vorgetragene Gesangsstücke, die vor und nach den Psalmen den inhaltlichen Grundgedanken formulieren und die Tonart angeben. Die Antiphonare romanischer Zeit sind im Vergleich zu den großen (und reicher ausgestatteten) Chorbüchern des Spätmittelalters eher kleinformatig, denn sie dienten als Referenzwerke für den Cantor und die Schola, während die Gemeinschaft auswendig sang. Die Gesänge sind in der Regel mit musikalischer Notation versehen, wobei sich im Zeitraum von 1050 bis 1250 die folgenreiche Entwicklung von der Aufzeichnung in Neumen, die lediglich den Verlauf der Melodie festhalten, hin zur Notation auf Linien vollzog (KAT. 39 u. 41).

Neben Psalter und Antiphonar fand eine Vielzahl weiterer Buchtypen im Stundengebet Verwendung: Matutinalbücher (KAT. 46), Kapiteloffiziumsbücher (KAT. 42), Kollektare (KAT. 40), Bücher mit den Schriften und Predigten der Kirchenväter (KAT. 45), exegetische Texte und Heiligenviten (KAT. 42–45) sowie Bibeln (KAT. 26–28). Letztere zählen zwar nicht zu den liturgischen Handschriften im engeren Sinn, wurden aber für die Lesungen in der Matutin und bei den gemeinsam im Refektorium eingenommen Mahlzeiten sowie für das selbstständige Studium der Heiligen Schrift benötigt.

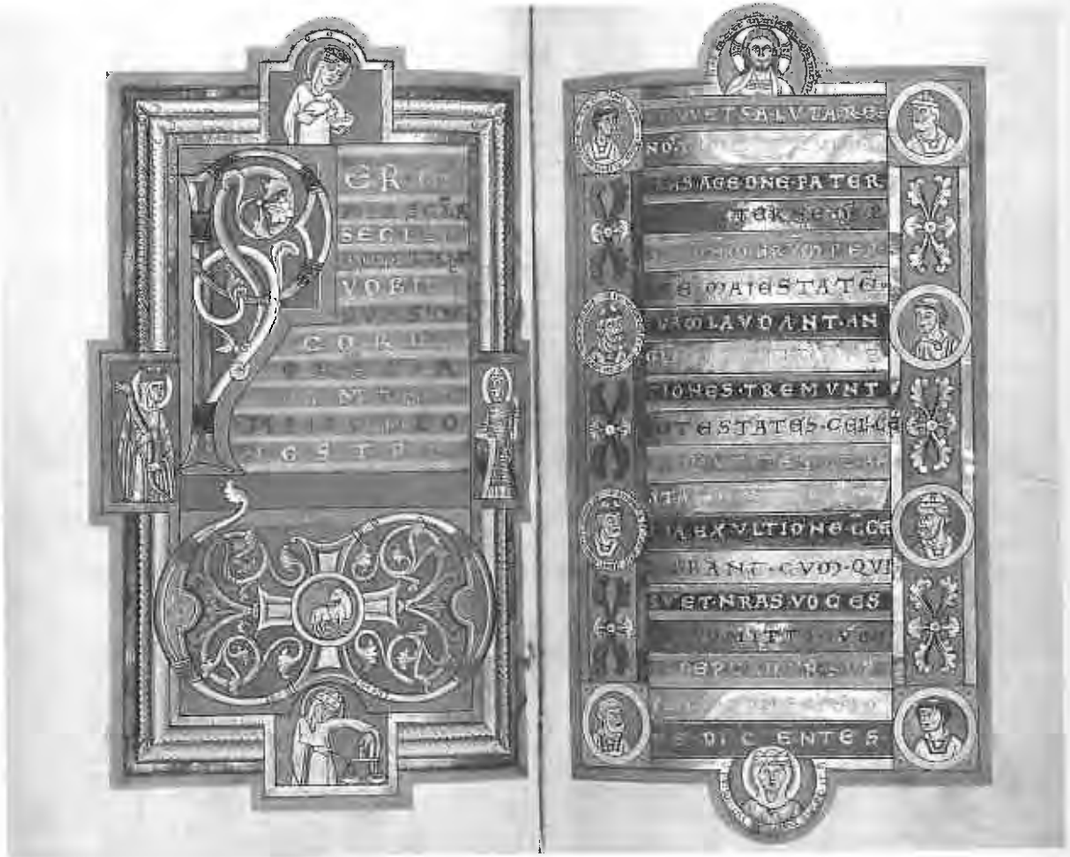
Ein Handschriftentypus, der sich nach früheren Mischformen im 11. und 12. Jh. herausbildete, ist das Brevier, in dem sämtliche Gebete, Texte und Gesänge (für gewöhnlich ohne Notation) des Stundengebets für den Vorsteher des Gottesdienstes zusammengestellt sind. Das Brevier gewann im Hoch- und Spätmittelalter größte Bedeutung als Normbuch der Tagzeitenliturgie, weil man damit auch allein, etwa auf Reisen, das Stundengebet beten konnte. Zu seiner Verbreitung trugen v. a. die Franziskaner bei, die im 13. Jh. das in der römischen Kurie gebräuchliche Brevier übernahmen.

Landgrafenpsalter, Beatus vir-Initiale, Thüringen, Reinhardsbrunn (?), 1211/13, Buchmalerei, Pergament, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB. II 24, fol 8v

In der Messe verbinden sich zwei Hauptteile: die Eröffnung und der Wortgottesdienst mit Lesungen und Gebeten einerseits, die eucharistische Feier (Hochgebet und »Wandlung« der Gaben von Brot und Wein) samt liturgischem Abschluss andererseits.

Lesungen aus dem Alten und Neuen Testament waren bereits in frühchristlicher Zeit fester Bestandteil der Messe. Die Texte für die vom Subdiakon vorgetragene Lesung aus dem Alten Testament, den Apostelbriefen oder der Apokalypse, welche der Evangelienlesung vorausgeht, sind im Epistolar zusammengestellt.

Die Evangelienlesung bildet den Höhepunkt des Wortgottesdienstes und wird vom Diakon am Ambo vorgetragen. Das Evangeliar ist in der Liturgie aber auch selbst Gegenstand und Bezugspunkt ritueller Handlung und Verehrung, da in ihm Christus anwesend gedacht wurde. Beim



Stammheim-Missale, Doppelseite zum Messkanon, Hildesheim, um 1165/1170, Buchmalerei, Pergament, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 64, fol. 84v–85r

feierlichen Einzug in die Kirche wurde es mitgetragen, bei Prozessionen mitgeführt und bei Versammlungen und Konzilien erhielt es einen Ehrenplatz. Entsprechend hohe Aufmerksamkeit wurde seiner künstlerischen Ausstattung gewidmet. Evangeliare erhielten besonders häufig kostbare Buchdeckel (KAT. 29 u. 30) und aufwendigen Buchschmuck, meist bestehend aus einer Folge von Kanontafeln (Konkordanztabellen, in denen die Parallelstellen in den Evangelien durch die Synopse von Kapitelangaben aufgeführt werden, KAT. 31), Autorenbildern der vier Evangelisten und Initialzierseiten zu den Evangelienanfängen. Hinzutreten konnten Bildfolgen zum Leben Christi (KAT. 29 u. 30).

Für den liturgischen Gebrauch wurde Evangeliaren ein Verzeichnis der Lesungen für die einzelnen Tage beigegeben (sog. Comes oder Capitulare Evangeliorum). Bereits im Frühmittelalter ging man dann dazu über, Bücher herzustellen, in denen nur noch die für die Lesung benötigten Abschnitte (Perikopen) in der Abfolge der Feste zusammengestellt sind. Man bezeichnet diese als Evangelistare oder Perikopenbücher (KAT. 32–34). Lektionare schließlich versammeln, nach Festtagen geordnet, alle für die Messfeier benötigten Lesungen und verbinden somit den Inhalt von Epistolar und Evangelistar. Sie wurden im Hochmittelalter selten aufwendig illustriert (KAT. 35); ebenso ist das Graduale, das die Gesänge für die Messe enthält, im Hochmittelalter meist ohne besonderen Schmuck geblieben.

Das zentrale Element der von Christus selbst im Letzten Abendmahl eingesetzten Messfeier, die Darbringung von Brot und Wein, erinnert an die Passahfeier Jesu mit den Jüngern, vergegenwärtigt aber gleichzeitig in der eucharistischen Wandlung das Selbstopfer Christi am Kreuz.

Die vom Zelebranten bei der Messe zu sprechenden Gebete sind im Sakramentar (KAT. 37 u. 38) enthalten und zwar die je nach Festinhalt veränderlichen sowie die gleichbleibenden; zudem die Anweisungen für die Handlungen und rituellen Gesten des Priesters in den sog. Rubriken (von lat. rubrum, rot; mit roter Tinte geschrieben). Den gleichbleibenden Teilen der Messe, dem sog. Ordo Missae, geht der feierliche Schluss der Sekret, des vom Priester laut gesprochenen Stillgebets »Per omnia saecula saeculorum« voraus (ABB. 10, KAT. 38). Der Ordo Missae selbst findet seinen Höhepunkt im Hochgebet, der die Konsekration der

Stammheim-Missale, Kanonbild, Majestas Domini und Kreuzigung, Hildesheim, um 1165/1170, Buchmalerei, Pergament, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 64, fol. 85v–86r

Opfergaben Brot und Wein und damit die Opferhandlung umfasst. Dieser wichtigste Teil der Messe wird von der Präfation eingeleitet, deren verschiedene Fassungen mit den Worten »Vere dignum et iustum est« – es ist in Wahrheit würdig und recht – beginnen und mit dem »Sanctus« schließen. Danach werden mit dem Beginn des Canon Missae, »Te igitur clementissime pater« – Dich also, gütigster Vater –, die Opfergaben Gott anempfohlen. Gerahmt von verschiedenen Gebeten vollzieht sich die Wandlung, auf die Kommunion und Abschluss der Messfeier folgen.

Der Buchschmuck von Sakramentaren und Missalen konzentriert sich in der Regel auf den Schluss der Sekret, auf die Präfation und den Canon Missae. Die Formel »Per omnia saecula saeculorum« wird häufig mit der Darstellung des thronenden Christus als Hinweis auf seine ewige Herrschaft illustriert (ABB. 11; KAT. 38).

Besonders elaborierte Initialen zieren auch das »Vere dignum«, dessen Buchstaben meist zu einer Buchstabenverbindung (Ligatur) gefügt wurden (ABB. 10). Das »Te igitur, clementissime Pater«, die Anrufung Gottvaters am Beginn des Canon Missae, wurde v. a. seit dem 11. Jh. häufig zum Bild der Kreuzigung ausgestaltet (ABB. 11; KAT. 38). Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Messkommentar Lothars von Segni, des späteren Papstes Innozenz III. (reg. 1198–1216): Das Bild *(imago)* Christi in Sakramentaren fördere das Andenken *(memoria)* an die Passion. Es sei eine glückliche Fügung der göttlichen Vorsehung, »daß der Canon mit dem Buchstaben T[hau] beginnt, der durch seine Form das Zeichen des Kreuzes darbietet und typologisch ausdrückt« (PL 217, 840–841; vgl. Ez 9,4). Angesprochen ist hier nicht allein die Funktion der Bilder für die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, sondern auch der Doppelcharakter des Buchstabens als Bild und Zeichen.

Zu den genannten Ausstattungselementen können, allerdings ist dies im Vergleich zu den karolingischen und ottonischen Sakramentaren seltener der Fall, Bildfolgen oder historisierte Initialen treten, die sich dann meist auf festspezifische Inhalte beziehen. Ab und an finden sich Darstellungen der Autoren, denen unterschiedliche Teile des Sakramentars zugeschrieben wurden, insbesondere Papst Gregors des Großen (†604).

Wie das Sakramentar dient später auch das Missale (KAT. 38 u. 39) allein dem Gebrauch des zelebrierenden Priesters. Es enthält wie dieses den Ordo Missae (die gleichbleibenden) sowie die variablen Teile der Messfeier und darüber hinaus auch die Lesungen und Gesänge. Der Ordo Missae ist meist in die christologischen Feste des Temporale und zwar zwischen der Feier der Ostervigil und des Ostersonntags eingeordnet, was ihn als Vergegenwärtigung des Opfertodes Christi sozusagen chronologisch richtig in die Textfolge der Handschrift eingliedert. Dies hat zudem den praktischen Effekt, dass er damit ungefähr in der Mitte des Buches zu stehen kommt und so bei der Messe ohne Schwierigkeiten aufgeschlagen liegen bleibt.

Das Missale wurde im 12. Jh. entwickelt und verdrängte bald als praktische Zusammenstellung aller für die Messe benötigten Texte das Sakramentar. Die Gründe für seine Verbreitung sind vielfältig. Zum einen war im Zuge der Reform des 11. Jhs. die Forderung aufgekommen, die Priester müssten alle in der Messe gesprochenen und gesungenen Texte und Gesänge still mitsprechen, was deren Zusammenstellung in einem Buch wünschenswert erscheinen ließ. Darüber hinaus veränderte sich die Auffassung von der Eucharistie. Die theologische Vorstellung von der eucharistischen Wandlung als Substanzverwandlung der konsekrierten Opfergaben Brot und Wein in Leib und Blut Christi setzte sich durch und wurde schließlich auf dem Vierten Laterankonzil 1215 sanktioniert und auf Dauer festgeschrieben. Diese gesteigerte Eucharistiefrömmigkeit dürfte insgesamt zu einer erhöhten Anzahl von Messfeiern geführt haben, was wiederum, da diese oftmals als Privatmessen von einem Priester allein zelebriert wurden, die Verbreitung des Missales förderte. Weitere Bücher für den priesterlichen Gebrauch sind das Rituale, das die Texte für die Sakramentenspendungen enthält und für die Aufgaben des Pfarrklerus unabdingbar war, und das Pontifikale mit den Texten für die dem Bischof vorbehaltenen Weihehandlungen. Beide Handschriftentypen wurden im Früh- und Hochmittelalter nur selten illustriert (KAT. 165).

Das liturgische Buch in der Romanik. Umbruch, Wandel und Aufbruch

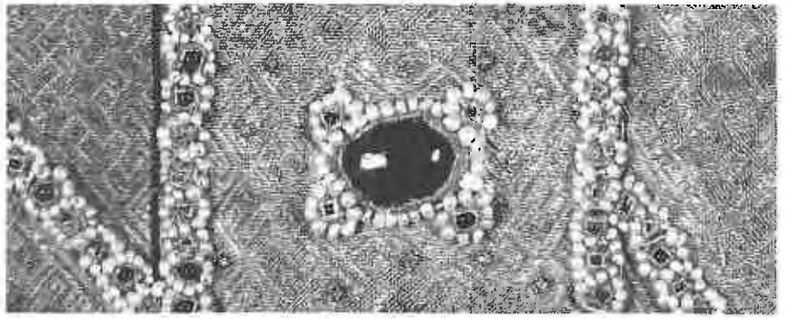
Unter den Veränderungen, die sich zwischen 1050 und 1250 vollzogen, ist die meist nach Papst Gregor VII. (reg. 1073–1085) benannte Neuordnung und Reform des klerikalen und monastischen Lebens von herausragender Bedeutung. Sie zielte u. a. auf stärkere Autonomie der Kirche und richtete sich damit implizit auch gegen die Ansprüche der Herrscher. Im sog. Investiturstreit erfuhr dieser Konflikt v. a. in Deutschland eine Zuspitzung. Dieses Auseinanderbrechen der spirituell-religiösen und rechtlichen Verbindung zwischen »regnum« (Reich) und »sacerdotium« (Kirche) wirkte sich auf die Herstellung liturgischer Bücher insofern aus, als die reich ausgestatteten Prachtcodices ihre Funktion im Austausch von herrscherlichen Geschenken und institutionalisiertem liturgischen Gebetsgedenken verloren. Dies hatte zur Folge, dass die Herrscher als Auftraggeber gegenüber ottonischer und salischer Zeit zurücktraten.

In der Ausstattung der Bücher zeigen sich die durch die Kirchenreform gewandelten Ideale; eine Tendenz zu materieller Schlichtheit ist zu beobachten: Viele Handschriften wurden – v. a. in den Reformklöstern – lediglich mit Federzeichnungen ausgestattet.

Insgesamt sind das späte 11. und 12. Jh. von einem Aufblühen in allen intellektuellen Gebieten gekennzeichnet. Bessere Bildung und Bibelkenntnis des Klerus war den Reformern ein wichtiges Anliegen, weshalb Bibelhandschriften in der Romanik ein besonderer Stellenwert zukommt (KAT. 26–28). Die Entwicklung einer durchgehenden Bebilderung der alt- und neutestamentlichen Bücher der Bibel zählt zu den größten Leistungen der romanischen Buchkultur. Das Studium und die Auslegung des biblischen Textes sind dabei nicht zuletzt durch das Interesse an der Bibel als Geschichtswerk charakterisiert. Wenn in der Exegese schon seit den Kirchenvätern, ja schon im Neuen Testament, der Zusammenhang der beiden Testamente herausgestellt wurde, erfolgt dies nun mit einem viel höheren Grad an systematischer Durchdringung, was sich auch in den typologischen Bildprogrammen niederschlug. Es entstanden intellektuell anspruchsvolle Schaubilder von hohem Abstraktionsgrad mit ergänzenden und kommentierenden Beischriften und Spruchbändern, die den Figuren Stimme verleihen (KAT. 27 u. 31). Formal wie inhaltlich gehören die enge Verschmelzung und die wechselseitige Ergänzung von Bild und Text sowie, in der figürlichen und historisierten Initiale, von Buchstabe und Bild zu den faszinierendsten Eigenheiten romanischer Buchkunst (KAT. 26 u. 27).

Neben der Intellektualisierung und der Entwicklung dialektischer Argumentationsstrukturen ist die Theologie des 12. und 13. Jhs. (Scholastik) auch durch eine mystisch-kontemplative Richtung geprägt, die eher im monastischen Milieu gepflegt wurde. Hier kommt dem Bild ebenfalls ein wichtiger Stellenwert zu. Gerade in den Psalterien, die nun in großer Zahl für die Andacht von Laien, sehr häufig von Frauen, hergestellt wurden, erhält das Bild neben dem Text eine bedeutende Rolle für den Zugang zu religiösen Inhalten (KAT. 47–50 u. 271).

Liturgische Handschriften spiegeln die frömmigkeitsgeschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ihrer Zeit besonders deutlich. Obgleich die Tendenz – wie die Entwicklung und Verbreitung von Missale und Brevier verdeutlichen – auf Vereinheitlichung und Systematisierung zielte, was mit der zunehmenden Zentralisierung der römischen Kirche in Zusammenhang steht, bleibt jedes von Hand geschriebene Buch ein singuläres Werk mit einer durch den jeweiligen Verwendungskontext geprägten Text- und Bildausstattung. Erst ab dem 16. Jh. wurde diese Vielfalt festen Normen unterworfen, wofür die Beschlüsse des Trienter Konzils (1545–1563) die Richtlinien vorgaben und der Buchdruck die technischen Mittel bereitstellte. AW



Vitalis-Kasel, Salzburg, 11. Jh., Seidengewebe, Schmuckborte in Gold, Flussperlen, Halbedelsteine, 152,5 × 209 cm, Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 232

Liturgische Textilien

Geistliche Kleidung

Die ersten erhaltenen liturgischen Gewänder in Deutschland sind aus dem 10. Jh. überliefert. Sie stammen fast alle aus dem Besitz von heilig gesprochenen Bischöfen und Päpsten, wurden zu ihrem Andenken geschaffen oder erst später namentlich mit ihnen verbunden. Ein nahezu vollständig erhaltenes Papst- bzw. Bischofsornat ist mit Kasel, Pluviale, Dalmatika, Cingulum, Stola und Pontifikalstrümpfen aus dem Grab Papst Clemens' II. († 1047) im Bamberger Dom überliefert (KAT. 52–54). Die einzelnen Paramente kennzeichnen den hohen kirchlichen Rang seines Trägers, dessen Ornat die verschiedenen hierarchischen Weihegrade in sich vereint. So ist die Dalmatika das typische Gewandstück des Diakons, die Glockenkasel das während der Messe getragene priesterliche Gewand, während das Pallium nur von Priestern im Rang eines Erzbischofs oder Papstes über der Kasel getragen werden durfte.

Der überwiegende Teil des Clemens-Ornates besteht aus einem goldgelben byzantinischen Seidengewebe, das ein Medaillonmuster mit unterschiedlichen Pflanzen- und Tierfüllungen aufweist. Die meisten liturgischen Gewänder aus ottonischer und salischer Zeit sind aus einfarbigen, oft in sich gemusterten, importierten Seidenstoffen gefertigt. Bis ins 13. Jh. bezog man diese aus Byzanz, dem Vorderen Orient und aus den muslimisch dominierten Gebieten der Iberischen Halbinsel. Man verfügte in Europa weder über das Rohmaterial noch beherrschte man die Herstellung solcher Gewebe, brachte aber der Ästhetik und Fertigkeit solcher Stoffe eine hohe Wertschätzung entgegen. Sie wurden für herrscherliche und liturgische Gewänder verwendet, dienten zur Bekleidung liturgischer Bücher, zum Auskleiden von Reliquienschreinen oder als Reliquienhüllen.

An der Vitaliskasel (ABB. 12) wird der importierte grüne Seidensamt des 11. Jhs. als Grundgewebe der Glockenkasel mit einer in Süddeutschland gefertigten, mit Perlen bestickten Borte aus Brettchenweberei geziert. Man verband die Kasel mit dem zweiten Bischof von Salzburg, dem hl. Vitalis († 730). Das Muster des Seidengewebes zeigt Greifen- und Pantherpaare in Medaillons sowie um einen Lebens-

baum gruppierte Vögel in den Zwickeln. Die mit Flussperlen besetzte Borte ist um den Halsausschnitt des Gewandes herumgeführt und schmückt die vordere Mitte. Die auf der Borte zu kleinen Rosetten geformten Perlenschnüre umschließen Edelsteine und Halbedelsteine, die in gestickten Fassungen aus Goldfäden liegen. Damit wird im textilen Medium die Ästhetik mit Edelsteinen verzierter Goldschmiedewerke imitiert. Die Borte wie der kostbare Seidensamit heben das Gewand aus der Alltagssphäre hervor und unterstreichen die Sakralität von Handlung und Ort.

Schon seit dem 9. Jh. dokumentieren Auslegungen der Messfeier den hohen Stellenwert der liturgischen Textilien in der Messe. Kostbare Stoffe bekleideten Altar, Wände, Fußböden, Arkaden sowie die Eingänge und Fenster des Kirchengebäudes, dazu Schreine oder Kreuze. Sie lassen sich für das Hochmittelalter in schriftlichen Quellen nachweisen, sind jedoch nicht erhalten. Erst seit Ende des 13. Jhs. sind vermehrt textile Antependien (KAT. 61) oder Fastenvelen überliefert. Eine dieser allegorischen Auslegungen der Messe, Durandus' von Mende *Rationale divinorum officiorum* trägt sogar ein liturgisches Gewand im Titel. Das Rationale bezeichnet ein Brust und Rücken bedeckendes, in der Regel auf den Schultern durch kreisförmige Scheiben zusammengehaltenes Kleidungsstück, das von Bischöfen über der Kasel getragen wurde (KAT. 55). In seinem Prolog leitet Durandus den tieferen Sinn seiner Erklärung des Gottesdienstes vom »Rationale« her. Die äußere kostbare Gestaltung des Rationale steht demnach für die Vielfalt und Wahrhaftigkeit der Offizien der Kirche, die von allen kirchlichen Dienern durch rechte Ausübung treu bewahrt werden sollen.

In den Messkommentaren erfahren die einzelnen Bestandteile der liturgischen Gewandung eine sinnbildliche Auslegung. So bezieht Amalar von Metz (um 775/780–um 850) in seinem *Liber officialis* die mit einem Cingulum gegürtete Alba (das priesterliche Untergewand) auf die durch die Vernunft gezügelten niederen Sinne. Die Tunika (ein weiteres Untergewand) deute auf die Werke des Geistes, während die Dalmatika der Diakone für die Sorge gegenüber den Nächsten stehe. Die Kasel symbolisiert bei Amalar die frommen körperlichen Werke. Mit Aarons Priesterkleidung werden gerechte und heilige Taten verbunden, die auch die Kasel versinnbildlicht. Somit betont die Kleiderallegorese, ähnlich wie die Ankleidegebete, die geforderte Tugendhaftigkeit der kirchlichen Würdenträger und ihre Aufgaben. Die Gewänder anzulegen bedeutete demnach, sich mit den Tugenden des Amtes zu bekleiden.

Umgekehrt sollte die Bekleidung die inneren Werte des Trägers, also seine Tugenden, zum Ausdruck bringen. Konkret nimmt die Inschrift »doctrina et veritas« – Lehre und Wahrheit – auf dem Bamberger Rationale darauf Bezug und ermahnt den Priester zur geistlichen Lehre und Vertretung der Wahrheit (KAT. 55).

Seit dem 11. Jh. verzierte man im deutschen Sprachraum liturgische Gewänder mit Bildstickereien. Durch diese Technik ergaben sich neue Möglichkeiten zur Gestaltung der Paramente, z. B. um Bezüge zum liturgischen Geschehen und Raum herzustellen. Der Kunigundenmantel und der Sternenmantel Kaiser Heinrichs II (reg. 1002–1024) stellen die ältesten bestickten Gewänder im liturgischen Gebrauch dar. Während der Sternenmantel erst später als liturgisches Kleidungsstück Verwendung fand, diente der Kunigundenmantel wohl von Beginn an als priesterliches Gewand; es ist spätestens seit dem 14. Jh. mit dem Namen der Kaiserin verbunden (KAT. 57). Das Gewand mit Goldstickerei trägt an hervorragender Stelle auf der Rückenmitte Christus in der Mandorla. Diese Darstellung bildet den formalen und inhaltlichen Schwerpunkt des Mantels, auf den das übrige Bildprogramm bezogen ist. Die Bildszenen der oberen Medaillonreihen sind dergestalt um neunzig Grad gegenüber den anderen Medaillonfüllungen gedreht, dass sie, wenn der Mantel getragen wurde, auf der Vorderseite rechts und links des Saumes zwei senkrechte Bahnen darstellten (KAT. 58). Damit rückt entsprechend der Bewegung des Priesters – ob er dem Betrachter Rücken oder Brust zuwendet – jeweils ein anderer inhaltlicher Akzent in den Vordergrund. Während vorne an die göttliche Gnadenwirkung durch die Fürsprache der Heiligen und an die Wiederholung der Passion Christi durch die Martyrien Petri und Pauli erinnert wird, verbindet die Rückseite die Weihnachtsgeschichte mit der endzeitlichen Verherrlichung Christi. Den Bezug zum liturgischen Geschehen stellen auch In- und Medaillonumschriften her, die Antiphonen (textlich freie Wechselgesänge der Messe) der Adventszeit beinhalten. Die Kleinteiligkeit von Ikonographie und Inschriften auf dem Mantel war nicht dafür gedacht, gesehen zu werden, sondern bringt stattdessen die Verwandlung des Trägers in den Amtskörper des Priesters zum Ausdruck.

Spätestens seit dem 13. Jh. beeinflussten die Auslegungen der Messfeier die bildliche Gestaltung der Paramente. So wurde die Messe einerseits allegorisch als Wiederholung der Passion Christ gedeutet und damit Heilsvergangenheit und Heilsgegenwart aufeinander bezogen. Andererseits wurde sie als Abbild der himmlischen Messe gefeiert. Entsprechend sind beide Ebenen auf der Glockenkasel des Gösser Ornates (KAT. 59) wahrnehmbar: Auf der Kaselvorderseite wird durch die Kreuzigungsdarstellung der allegorische Sinn der Eucharistiefeier betont. Dagegen gewinnt auf der Rückseite mit der Wiedergabe der Majestas Domini im zentralen Medaillon der endzeitliche Christus an Bedeutung. Zelebrierte der Priester am Altar mit dem Rücken zu den Laien, etwa bei der Wandlung von Brot und Wein in den Leib Christi, so verbanden sich hier irdische und himmlische Kirche sowie der Opfergedanke in der Person des handelnden Priesters.

Durch die Technologie, ganze Gewänder zu besticken, bot sich ferner die Möglichkeit, auf Patrone und besonders verehrte Heilige, auf Kirchengründer oder Stifter Bezug zu nehmen. So wurden in das Bildprogramm der Glockenkasel aus dem Benediktinerkloster St. Blasien die dort verehrten Heiligen aufgenommen (KAT. 58). Auf Teilen des gestickten Ornats aus dem Frauenstift Göss/Steiermark finden auch dessen Gründerin Adala sowie die Stifterin der Paramente, die Äbtissin Kunegunde, Platz (KAT. 59). Für Stifter wie Kunegunde ergab sich dadurch die Möglichkeit, zum Zeitpunkt der Messe am Altar anwesend zu sein, an dem ihr eine körperliche Präsenz verwehrt war.

Die liturgischen Gewänder aus St. Blasien und das Gösser Ornat zählen zu den ältesten, mit einer Vielzahl von Ornamenten, Bildmotiven und Bildszenen bestickten Ornaten. Das theologisch anspruchsvolle typologische Bildprogramm der Glockenkasel aus St. Blasien (KAT. 58) zeigt einen umfangreichen Zyklus, der thematisch und hinsichtlich seiner Anordnung mit den umfangreichen Bilderzählungen der Wand- und Buchmalerei vergleichbar ist. Die Vollständigkeit des Gösser Ornats bietet die Möglichkeit, das Zusammenspiel der verschiedenen liturgischen Gewänder entsprechend der darin agierenden Träger – Priester, Diakon, Subdiakon – auch an ihren jeweiligen Gestaltungsweisen nachzuvollziehen.

Liturgische Gewänder verweisen mittels der Farbe auf ihre Verwendung im Kirchenjahr. Erstmals findet unter Innozenz III. im sechsten Buch seiner Abhandlung *De sacro altaris mysterio* von 1200 eine Systematisierung liturgischer Farben statt, ohne dass der Farbkanon in der textilkünstlerischen Praxis bereits Allgemeinverbindlichkeit beansprucht hätte.

Herrschergewänder

Das Mittelalter ist geprägt von der Vorstellung eines sakralen Königtums. Durch göttliches Recht legitimiert, basierte es auf dem Modell Christi als König und Priester, »rex et sacerdos«, das dem König ebenso die Rolle des Vermittlers zwischen Gott und Mensch zuschrieb wie den Mitgliedern der kirchlichen Hierarchie. Nach dem Vorbild der alttestamentarischen Könige sicherten sich mittelalterliche Herrscher etwa durch die Salbung die sacerdotale (priesterliche) Macht und damit ihren Anteil am christlichen Modell. Eine solche Salbung im Kontext der Kaiserkrönung beschreibt Petrus de Ebulo in seinem *Liber ad honorem Augusti* Ende des 12. Jhs. (KAT. 267). Er berichtet von der Krönung Heinrichs VI. zum Kaiser am 15. April 1191 durch Papst Coelestin III. (reg. 1191–1198) in Rom. Vor den Stufen des Altars werden dem Kaiser die Hände gesalbt, damit er als Sieger beide Testamente als Schild und Schwert führen kann. Nach der Weihe der Arme, der Salbung der Schultern und der Brust übergibt der Papst dem Kaiser das Reichsschwert, welches ihn als Verteidiger der Kirche und des Reiches auszeichnet. Es folgt die Übergabe des Zepters, des päpstlichen Ringes und der Tiara, was den Anteil des Kaisers am apostolischen Amt manifestiert. Der Papst gewährte demnach dem Kaiser die Pontifikalien (bischöfliche Amtszeichen), doch übernahm der Kaiser keine klerikalen Pflichten. Vor der eigentlichen Weihe und Krönung wurde der zukünftige Kaiser in einer Seitenkapelle mit den geistlichen Gewändern bekleidet und damit formell in den Klerus aufgenommen.

Die enge Verbindung von Kaisertum und Kirche spiegelt sich auch in anderen Zeremonien wie den ritualisierten *adventi* (festlichen Einzügen) von Päpsten, Erzbischöfen oder Kaisern in Städte wider. So gilt im *Liber Ordinarius* des Trierer Doms von 1305 mit wenigen Abweichungen für kirchliche Würdenträger, Kaiser und Könige das gleiche Zeremoniell. Entsprechend ähneln sich geistliche und herrscherliche Gewänder. So erinnern die blaue Tunicella (KAT. 63), die Strümpfe und die Handschuhe (KAT. 64), die wahrscheinlich als Krönungsgewänder Friedrichs II. dienten, an Teile eines geistlichen Ornats. Wie die priesterlichen Gewänder bringen auch die herrscherlichen Gewänder die Verwandlung in einen repräsentierten Körper bzw. Amtskörper in einem Transitionsakt zum Ausdruck. Daran hat die Gestaltungsweise dieser Gewänder einen großen Anteil, indem sie durch Gold- und Perlenstickereien, Edelsteine oder Halbedelsteine den Träger aus der alltäglichen Sphäre hervorhebt. Nicht nur die Pracht herrscherlicher Gewänder, sondern gerade die Tatsache, dass sie durch den König oder Kaiser getragen wurden, machte sie geeignet zur Weiterverwendung als geistliche Gewänder. KB

Die künstlerische Ausgestaltung und Reflexion der Liturgie
Honorius Augustodunensis, Gemma – Rupert Tuitensis, De divinis officiis – Palazzo 2000 – Angenendt 1997 – Euw 1985, 405 (Zitat Honorius Augustodunensis) – Bärsch 2007 – Ausst. Kat. Regensburg 1985, Nr. 22 (Ulrich Kuder) – Beer 2005, Nr. 104 (Soester Scheibenkreuz) – Klemm 1998, Nr. 3 – Reinle 1988 – Ausst. Kat. Abglanz 2001, Nr. 4.30 (Michael Brandt).

Bücher für Liturgie, Gebet und Schriftlesung
Lothar von Segni (PL 217, Sp. 763-946) – Smalley 1952 – Steenbock 1965 – Euw/Plotzek 1979-1985 – Suntrup 1980 – Grotefend 1982 – Hughes 1982 – Cahn 1982 – Harper 1991 – Lentes 1998 – Palazzo 1998 – Häussling 2002 – Lowden 2003 – Büttner 2004 – Ausst. Kat. Divina Officia 2004 (Klöckener/Häussling) – Braun-Niehr 2007 – Fingernagel 2007.

Liturgische Textilien
Amalarii episcopi opera liturgica omnia – Ebulo – Braun 1907 – Schramm 1954/56 – Kurzeja 1970 – Baumgärtel-Fleischmann 1992 – Faupel-Drevs 2000 – Fleury-Lemberg 1988 – Palazzo 2000 – Stolleis 2001.

1 | Altar

Trachyt, Tuff, dunkler Marmor, Reste von Bemalung, 101×102 cm, 1222–1226
Köln, St. Kunibert
TAFEL S. 26

Der Altar besitzt als Ort der sakramentalen Gegenwart Christi und der Theophanie Heiligkeit. Seit dem 8./9. Jh. sind eigene Weiheformen überliefert (Ordo Romanus 41), nach denen die Altarweihe durch Waschung, Salbung und eine erste Messfeier vollzogen wird, die den Initiationssakramenten Taufe, Firmung und Eucharistie nachgebildet sind. In den Weiheritus integriert war die Einlagerung der Reliquien in das Altarsepulchrum. Papst Leo IV. († 855) legte fest, dass ausschließlich Reliquien, die vier Evangelien sowie die Vasa sacra (Kelch, Patene, Pyxis) auf den Altar gestellt werden dürfen (Homilia, PL Migne 115, 677–678); im 11. Jh. wird dieses Ensemble um Kreuze und Leuchter erweitert. Der architektonisch fixierte Altar wird in der hochmittelalterlichen Messallegorese zunehmend symbolisch überhöht: Als Träger der eucharistischen Gaben repräsentiert er – anschließend an die Selbstbezeichnung Christi als »Eckstein« (Mt 21,42, Ps 118,22) – Christus selbst, gleichzeitig wird er in der Eucharistiefeier zum himmlischen Thron und Altar Gottes sowie zur Stätte des Todes (Golgatha) und der Auferstehung Christi. (KAT. 2 u. 3). Ebenso wird der Altar als Abbild der Kirche gedeutet: Der vierseitig ausgedehnte Tisch erstreckt sich wie Ecclesia in alle vier Weltgegenden. Entsprechend werden vier Weihekreuze an den Ecken der Altarmensa auf die vier Himmelsrichtungen, d. h. auf den ganzen, durch das Kreuzopfer erlösten Kosmos, gesetzt. Ein fünftes Kreuz in der Mitte des Tisches erinnert an die Lokalisierung des Opfertodes im Zentrum der Welt (Jerusalem).
In der Kölner Kirche St. Kunibert haben sich, neben dem Hochaltar, zwei direkt an die ausgemalten Apsiden des Ostquerschiffes gebaute steinerne Seitenaltäre aus dem 13. Jh. erhalten. Sie sind der Muttergottes und Johannes dem Täufer geweiht. Die im Memorienbuch vermerkte, 1226 vollzogene Weihe der im Aufbau identischen Altäre wurde 1881 durch den Fund des (heute verlorenen) Siegels des Trierer Erzbischofs Dietrich von Wied (reg. seit 1212), früherer Propst an St. Kunibert, auf einem der beiden Altarsepulchren belegt. Jeweils vier Rundsäulen mit kleinen, wenig ausladenden Blattkapitellen und kräftig profilierten Basen gliedern die Front der Altäre in drei hochrechteckige, durch fragmentarisch erhaltene szenisch-figürliche Malereien ausgeschmückte Felder. Vor den farbig in Rot-, Blau- und Gelbtönen gefassten Architekturelementen des Altarstipes heben sich die schwarzen Marmorsäulen und die dunkle Mensa deutlich ab.
Anlass für die Schaffung solcher Nebenaltäre, deren Existenz seit dem 6. Jh. sicher belegt ist, gab einerseits der mit dem Heiligen- und Reliquienkult verbundene Wunsch, dem Heiligen, dessen Reliquien man besaß, einen eigenen Platz der Verehrung zu schaffen. Andererseits erforderte die zunehmend häufige Feier von Privatmessen die Aufstellung weiterer Altäre, um die ebenfalls seit dem 6. Jh. nachweisbare Bestimmung einhalten zu können, dass an einem Altar nur einmal täglich die Messe gelesen werden darf (KAT. 92).

KKP

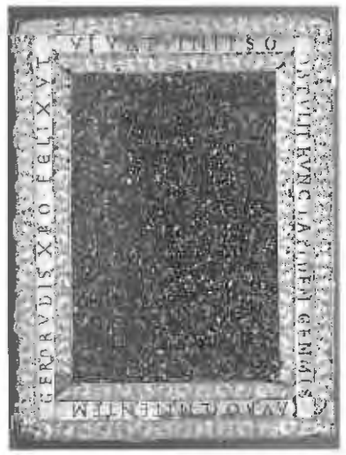
Braun 1924 – Claussen 1956, 255-261, bes. 255-259 – Ausst. Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 266-267, E56 (J.-H. Baumgarten) – Machat 1985, 25-26.

2 | Sog. Gertrudis-Tragaltar

Eichenholzkern, Goldblech, getrieben, Silberblech, getrieben und vergoldet, Filigrandraht, Zellenschmelz, Perlen, Glasfluss, roter Porphyr, 10,1×26,7×20,5 cm
Niedersachsen (Braunschweig oder Essen?), nach 1038 – vor 1077
Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. CMA 31.462

Tragaltäre dienen als äquivalenter Ersatz für einen geweihten, fest installierten Kirchenaltar (altare fixum), dessen liturgische Funktionen sie dort übernehmen, wo ein solcher nicht verfügbar ist, z. B. auf Reisen oder während der Krankenmesse. Weiheordines für Tragaltäre sind seit dem 8. Jh. bezeugt (Sakramentar von Gellone, Paris BN lat. 12048). Ebenso wie der ortsfeste Altar verfügen sie über eine steinerne Altarplatte und ein Sepulchrum (Grab), in dem bei der Altarweihe die Reliquien beigesetzt werden (KAT. 3, ABB. S. 392).

Gegen 1030 gründet die aus dem Hause Brunonen stammende Gräfin Gertrud, Gemahlin des Grafen Liudolf von Braunschweig und Westfriesland, das St. Blasius Stift im Bereich der Burg Dankwarderode (Braunschweig) und beschenkt es in den Folgejahren mit kostbaren, künstlerisch hochwertigen Altargeräten und Reliquiaren. Unter ihnen befindet sich – neben zwei goldenen, steinbesetzen Vortragekreuzen und dem Armreliquiar des hl. Blasius – dieser Tragaltar, der als das älteste erhaltene altarförmige Portatile seiner Art gilt. Nahezu alle geläufigen Goldschmiedetechniken des 11. Jhs. kommen in außergewöhnlich vielfältiger Kombination an dem nach seiner Stifterin benannten Gertrudis-Tragaltar zum Einsatz. Sein Bildprogramm weist einen deutlichen Akzent auf das dynastische Selbstverständnis der in enger verwandtschaftlicher Beziehung zum salischen Kaiserhaus stehenden Brunonen auf.
Die in die Oberseite eingelassene rote Porphyrplatte wird umrahmt von der niellierten Stifterinschrift, einem leoninischen Hexameter: GERTRVDIS XP(ist)O FELIX VT | VIVAT IN IPSO | OBTVLIT HVNC LAPIDEM GEMMIS | AVROQ(ue) NITENTEM – Gertrud hat Christus, damit sie glücklich in ihm lebe, diesen von Edelsteinen und Gold glänzenden [Altar-]Stein dargebracht (Übers. n. C. M. M. Bayer). Den Altarstipes zieren in Goldblech getriebene Figurenreliefs. Auf der vorderen Langseite, die durch eine farbig emaillierte, abwechslungsreich ornamentierte Rundbogenarkatur als Hauptschauseite gekennzeichnet ist, steht zentral Christus, flankiert von sechs auf ihn weisenden Aposteln. Die verbleibenden sechs Jünger sind zusammen mit Maria in ihrer Mitte auf der gegenüberliegenden Stipesseite unter getriebenen Rundbögen dargestellt. Die Darstellung der zwölf Apostel als Zeugen der Einsetzung der Eucharistie (1 Kor 11, 25) steht in engstem Zusammenhang mit der Funktion des Tragaltars.
Im Zentrum der rechten Schmalseite befindet sich ein großes Emailkreuz, eingefasst von vier ihm zugewandten Figuren, die inschriftlich als Sigismund, Konstantin, hl. Helena und hl. Adelheid bezeichnet sind. Über Konstantin den Großen († 337) und seine Mutter Helena († 329), durch die das wahre Kreuz aufgefunden wurde, ist innerhalb des Bildprogramms ein starker



Sog. Gertrudis-Tragaltar, Deckplatte mit Inschrift

Akzent auf die Kreuzverehrung gelegt – offenbar ein wichtiges Anliegen Gertruds, da sie ihnen mit dem Märtyrer Sigismund († 524) und der hl. Adelheid († 999), der Gattin Kaiser Ottos I., zwei Heilige an die Seite stellen ließ, die als Vorfahren des brunonischen Hauses gelten.
Die Arkadenbögen der linken Schmalseite überfangen den auf dem Drachen stehenden Erzengel Michael und vier weitere Engel. Möglicherweise ist ihre Darstellung am Tragaltar auf den Glauben an die Gegenwart der Engel in der kirchlichen Messliturgie zurückzuführen, die während des Altarsakraments mit der himmlischen Liturgie zusammenfällt. Im Messgebet Supplices, te rogamus – Demütig bitten wir dich – bittet der Priester, dass ein Engel das eucharistische Opfer zum himmlischen Altar emportrage.
Insgesamt bildet das ikonographische Programm des Tragaltars mit Christus, Maria, den Aposteln, ausgewählten Heiligen und Engeln die eschatologisch gedachte Heilsgemeinschaft der Communio sanctorum als Gemeinschaft derjenenigen ab, die an der Eucharistie Anteil haben.

KKP

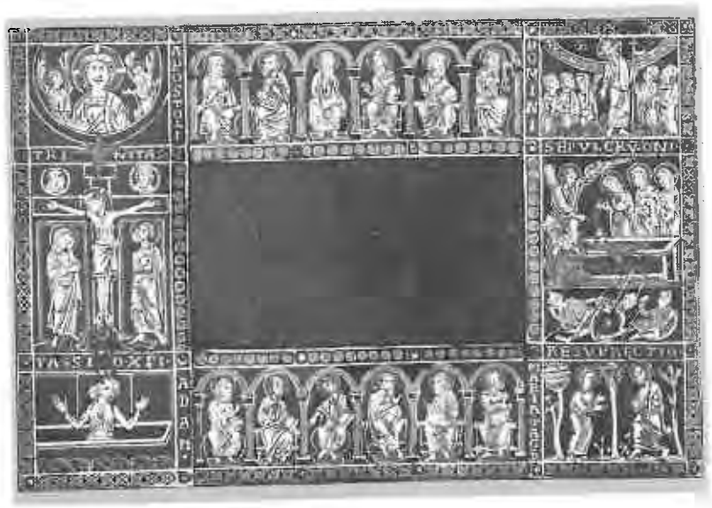
Budde 1997, Kat. Bd. 1, 90-98, Nr. 13 (mit älterer Lit.) – Peter 2001.

3 | Sog. Mauritius-Tragaltar

Eichenholzkern, Gruben- und Zellenschmelz, gegossene Drachenfüße, Kupfer- und Silberblech, gestanzt und vergoldet, roter Porphyr, 15,6×33,3×22,4 cm
Köln, um 1181
Siegburg, St. Servatius
TAFEL S. 27

Der auf vier Drachenfüßen stehende Tragaltar enthält neben dem Arm des hl. Mauritus eine Fülle von Reliquien, die in einem nach 1181 an der Unterseite des Tragaltars angebrachten Reliquienverzeichnis aufgelistet sind.
An den zwischen den vorkragenden Deck- und Sockelplatten leicht zurückspringenden Kastenwandungen sind die sechzehn Propheten, deren Weissagungen die Einheit des göttlichen Heilsplanes seit Anbeginn der Welt bezeugen, inschriftlich bezeichnet dargestellt.
Die um den Altarstein angeordneten, durch schmale Ornament- und Inschriftbänder getrennten Szenen der Deckplatte thematisieren das, was in der Eucharistiefeier erinnert und vergegenwärtigt wird: den Erlösungstod Jesu und die Annahme des Opfers durch Gottvater im Heiligen Geist. Über- und unterhalb der roten Porphyrplatte thronen disputierend und eingefasst von einer rundbogigen Arkatur die zwölf Apostel. Auf der linken Seitentafel ist im Zentrum die von Maria und Johannes flankierte Kreuzigung Christi dargestellt, auf deren kosmische Dimension die trauernden Verkörperungen von Sol und Luna durch ihre Anwesenheit verweisen. Zum Leben erweckt durch das in einem dreigeteilten Strom von Christi Füßen auf ihn herabrinnende Blut der Erlösung, hat sich Adam darunter im Orantengestus aus seinem Grab erhoben. Über dessen Grabstätte wurde der Legende nach im symbolisch aufgeladenen idealtopographischen Zentrum Golgathas das wahre Kreuz errichtet (vgl. KAT. 15). Oberhalb des Kreuzigungsbildes leitet die vor dem Kreuztitulus schwebende Taube des Heiligen Geistes über zu Gottvater, der segnend und begleitetet von zwei huldigenden Engeln in einem kreisförmig geöffneten Himmelssegment erscheint. Die Darstellung der Kreuzigung wird damit zu einem Dreifaltigkeitsbild (Trinitas) im Typus des Gnadenstuhls – der eucharistischen Bildformel schlechthin – erweitert: Gottvater empfängt den Leib des Sohnes und reicht ihn wieder dar. In der Darstellung des Gnadenstuhls kommt folglich der dogmatische Aspekt des eucharistischen Opfergedankens stärker als in der Kreuzigung zum Vorschein: Betont wird die Annahme des dargebrachten Opfers durch den dreieinigen Gott, um die im Messgebet »Suscipe, sancta Trinitas« in Erinnerung an das Leiden, die Auf-

Sog. Gertrudis-Tragaltar



Sog. Mauritius-Tragaltar, Deckplatte

erstehung und die Himmelfahrt Christi gebeten wird.
Das Mittelbild der rechten Seitentafel zeigt das Vorfinden des leeren Grabes durch die drei Marien am Ostermorgen. Ein vor dem Sarkophag sitzender Engel empfängt die Frauen und weist sie auf die durch das heraushängende weiße Leichentuch angezeigte Leere des Grabes hin, während er mit seiner hocherhobenen Linken auf die darüberliegende Himmelfahrtsszene deutet. Die sich in Anwesenheit Mariens und der Apostel vollziehende Himmelfahrt Christi rahmt zusammen mit der Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria Magdalena (Noli me tangere) die Ostermorgenszene.
Es ergibt sich eine kompositorisch-inhaltliche Verschränkung der beiden Seitentafeln, indem Kreuzigung und Auferstehung, Adam und Magdalena sowie Gottvater und Himmelfahrt Christi in Form axial aufeinander bezogener Bildpaare miteinander verknüpft sind.
Indem der Altar der mittelalterlichen Vorstellung nach zugleich immer auch Abbild des himmlischen Thrones Gottes ist, wird den Propheten und dem lehrenden Apostelkolleg, das um den Christus repräsentierenden Altarstein (1 Kor 10,4) herum angeordnet thront, auch eine endzeitliche Konnotation als Beisitzer des Jüngsten Gerichts zuteil. KKP

Bayer 1992/1993 – Budde 1997, Kat. Bd. 1, 348-361, Nr. 55 (mit älterer Lit.).

| Antependium aus Großcomburg

Holztafel, Kupferblech, getrieben, gepunzt, graviert, vergoldet, Grubenemail, Filigran, Steinbesatz, 85,5×193×7 cm
Schwaben (Comburg), vor 1140
Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg

Das Programm des streng hieratisch-repräsentativ angelegten Antependiums präsentiert sich als ein theologisch durchdachtes und auf den Altar und seine sakramentale Sinndimension abgestimmtes Gefüge verschiedener medialer Ebenen, nämlich der emaillierten Binnengliederung, des getriebenen Figurenprogramms und der Inschriften in Niello:
Die emaillierten sowie mit Filigran und Edelsteinen besetzten Rahmenstege bilden die geometrisch organisierte, formale Ordnung des Werkes. Durch die leuchtend blaue Farbigkeit setzt sich diese Binnenstruktur stark vom ganz in Gold gehaltenen getriebenen Figurenprogramm ab. In der motivisch wie materiell u. a. durch aufgesetzte Bergkristalle aufwendigeren Gestaltung der Mandorla zeigt sich eine hierarchische Abstufung des Rahmengerüstes, die auf die zentrale Christusfigur ausgerichtet ist und in deren kostbaren, edelsteinbesetzten Kreuznimbus kulminiert.
Das figürliche Programm wird durch zwei, an den inneren abgeschrägten Seiten des äußeren Rahmens und der Mandorla entlanglaufenden Inschriften in lateinischen leoninischen Hexametern eingefasst. Die äußere Inschrift behandelt die Apostel und ihr Verhältnis zu Christus: HI SVA SPES VITAE LIQVERVNT OM(n)IA SEQ(ue) | SECTANTES XR(ist)I FACTIS PRECEPTA MAGISTRI | PRO QVO MACTATATI VIVVNT SINE FINE BEATI | Q(u)I RESERANT DIGNIS CEL(u)M CLAVDVNTQ(ue) MALIGNIS | ET CV(m) DISTRICTO RESIDEBVNT IVDICE XR(ist)O | CVM MVNDVM DIGNE REDIENS EXAMINAT IGNE – Diese haben in der Hoffnung auf das [ewige] Leben alles und sich selbst verlassen, den Geboten ihres Lehrers Christi durch ihre Taten folgend. Für ihn geopfert, leben sie als Selige ohne Ende; sie öffnen den Würdigen den Himmel und verschließen ihn den Bösen; sie werden dem strengen Richter Christus beisitzen, wenn er, in Herrlichkeit zurückkehrend, die Welt im Feuer prüft.
Die Inschrift der Mandorla beschreibt die himmlische Herrschaft Christi: ALPHA VOCATVS E(t) O SVP(er)IS TERRESTRIA IVNGO / AD SOLIVM CELI DVM FORMAM TRANSFERO SERVI – Alpha und Omega genannt, verbinde ich [= Christus] das Irdische dem Himmlischen, in dem ich (meine) Knechtsgestalt zum himmlischen Thron trage (Übers. n. Kahsnitz, Ausst. Kat. Canossa 2006, leicht verändert von C. M. M. Bayer).
Die Darstellung der von den zwölf namentlich gekennzeichneten Aposteln flankierten, streng frontal ausgerichteten Majestas Domini durchbricht das gängige ikonographische Schema dieses im 12. Jh. überaus häufigen Motivs (vgl. Soester Antependium KAT. 5, Rupertsberger Antependium KAT. 166 und das Antependium aus Kloster Heiningen). Durch die Abweichungen werden andere Bildthemen in die Darstellung integriert, woraus eine komplexe und offen angelegte Überlagerung mehrerer Ikonographien resultiert. Die stehende Darstellung Christi und der Redegestus seiner Rechten weisen die himmlische, von den vier Evangelistensymbolen verehrte Herrschergestalt, v. a. im Hinblick auf die durch die Apostel thematisierte Christusnachfolge, zusätzlich als Lehrer aus. Der Darstellungsmodus und die Inschrift der Mandorla spielen darüber hinaus auf die Himmelfahrt Christi an und implizieren entsprechend der im Mittelalter gängigen theologischen Verknüpfung damit auch die Wiederkunft Christi. Auf das mit letzterem Ereignis verbundene Weltgericht wiederum verweist die Inschrift der Außenrahmung, indem sie die Apostel in ihrer Rolle als Beisitzer des göttlichen Richters nennt.
Innerhalb der starken Betonung der Erscheinung der göttlichen Herrschergestalt Christi wird eine Reflexion der zeitgenössischen Deutung des Messgeschehens sichtbar. Das Antependium ist als bildliche Parallele zur Realpräsenz Christi im eucharistischen Sakrament zu sehen: Es diente als Steigerung, Monumentalisierung und bleibende Festschreibung der über der Altarmensa vollzogenen Wandlung der Hostie direkt am Ort des Geschehens selbst. Durch die Betonung von Richter- und Lehramt Christi wird der Bedeutungsschwerpunkt aber vom Opfercharakter der Eucharistiefeier auf die Glorie des göttlichen Christus verlegt.
Obwohl das Antependium im Gegensatz zum Großcomburger Radleuchter (vgl. KAT. 18) seinen Auftraggeber nicht inschriftlich überliefert, kann es wie dieser der Stiftungstätigkeit des Abtes Hertwig, der von etwa 1104 bis mindestens 1139 dem der Hirsauer Reform angeschlossenen Benediktinerkloster auf der Comburg vorstand, zugewiesen werden.
Die stilistische Herkunft des Antependiums konnte bislang aufgrund fehlenden Vergleichsmaterials nicht bestimmt werden. Die regen Stiftungsaktivitäten Abt Hertwigs und ein Hinweis der Petershausener Chronik lassen seine Entstehung innerhalb einer direkt auf der Comburg ansässigen Goldschmiedewerkstatt vermuten. CE

Valentin 1963 – Lasko 1972, 185f. – Fuchß 1999, 87 – Ausst. Kat. Canossa 2006, 477-479, Kat. Nr. 560 (Kahsnitz).

| Soester Antependium

Tempera auf Lindenholz, Rahmen aus Eichenholz, 99,5×195,5 cm
Westfalen, um 1170
Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 1 WKV
TAFEL S. 28

Die Tafel besteht aus einem zentralen Bildfeld aus Lindenholz und einem Eichenholzrahmen, der mit 16 Medaillonmulden verziert ist. In den beiden oberen Eckmedaillons, in denen die Propheten Jesaja und Ezechiel dargestellt waren, sind nur Reste erkennbar. Das Bildfeld ist in drei Kompartimente unterteilt, dessen mittleres eine Majestas Domini zeigt, während links und rechts unter Arkaden die Heiligen Walburgis, Maria, Johannes der Täufer und Augustinus sich dem in einer Vierpassaureole thronenden Christus zuwenden. Die Darstellung des Antependiums verbindet den Bildtypus der Majestas Domini mit einer abgewandelten Deesis, in welche die sieben Gaben des Heiligen Geistes integriert werden. Die Propheten der Rahmenmedaillons verweisen mit ihren Inschriften (Jes 6,1 und Ez 1,5) sowohl auf den thronenden Christus als auch auf die ihn umgebenden Evangelistensymbole.
Das vielschichtige Bildprogramm des Soester Antependiums zeigt exemplarisch die Durchdringung der liturgisch-rituellen mit den heilsgeschichtlichen Zeit- und Handlungsschichten an den in der Liturgie verwendeten Objekten mittelalterlicher Sakralkunst. Unmittelbar am Altar als Vollzugsort des eucharistischen Opfers und damit Mittelpunkt christlicher Liturgie wird das Mysterium der Eucharistie und ihre sakramentale und eschatologische Sinndimension bildlich umgesetzt und gedeutet.
So ist die Theophanie des thronenden Christus als Verbildlichung seiner Realpräsenz im eucharistischen Sakrament zu deuten. Die Inschrift im Buch Christi dokumentiert den Bezug zur Eucharistie: E(go) SVM PANIS [v]IVVS Q(u)I DE CELO DESCE(n)DI – Ich bin das lebendige Brot, der ich vom Himmel herabgekommen bin (vulg. Joh 6,51). Das Bildthema der sieben Gaben des Heiligen Geistes geht auf Jes 11,1–3 zurück, wo die Gnadenfülle des Geistes Jahwes, die auf dem erwarteten Messias ruht, als siebenfältig beschrieben wird. Im Antependium werden die im Mittelalter auf Christus bezogenen Geistesgaben der gekrönten Gottesmutter in Form eines radähnlichen Gebildes mit Taubenmedaillons beigegeben. Sechs der Medaillons sind radial um eine größere Scheibe mit dem »[spiritus] (s)APIENTIE« angeordnet, wobei

Antependium aus Großcomburg

Soester Antependium, Majestas Domini (Detail)

letztere symbolisch für Christus steht. Dies belegen einige nordfranzösische Vorläufer des Bildtypus, bei denen im zentralen Medaillon statt einer Taube Christus Pantokrator zu sehen ist. Die Auszeichnung Mariens mit dem Septenar verweist auf das Inkarnationsgeschehen sowie ihre damit verbundene Begnadung durch den Heiligen Geist (Lk 1,35) und ist damit auch auf das Mysterium der eucharistischen Wandlung hin zu deuten. Denn analog zur Inkarnation im Fleisch der Jungfrau verwandelte der Priester beim Messopfer Brot und Wein in Christi Fleisch und Blut kraft des Geistes, um dessen Herabkunft in der Wandlungsepiklese des Hochgebets gefleht wurde. Auch das Lamm-Medaillon Johannes des Täufers ist auf das eucharistische Opfer zu beziehen, was besonders durch seine symmetrische Anordnung im Vergleich zum zentralen Medaillon des Septenars betont wird.

Neben der eucharistischen eröffnet das Bildprogramm auch eine eschatologische Bezugsebene und ist davon ausgehend als Darstellung des Himmlischen Jerusalem zu deuten. Dies wird abgesehen von den den thronenden Christus flankierenden Buchstaben Alpha und Omega, welche für die endzeitliche Herrschaft Gottes in der Himmelsstadt stehen (Offb 21,6), in den Stadtabbreviaturen der Zwickel der die Figuren rahmenden Arkaden sowie in den ehemals zwischen den Medaillons des Rahmens eingelassenen, die Grundsteine der himmlischen Stadtmauer symbolisierenden 16 Edelsteinen bzw. Edelsteinimitaten deutlich.

Der Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg (reg. 1167–1191) gab möglicherweise die Tafel in Auftrag, deren liturgische Funktion als Antependium erst ab 1624 sicher belegt, aber bereits von Anfang an anzunehmen ist. Sie diente als prominentes Ausstattungsstück für das von Philipps Vorgänger Reinald von Dassel gestiftete und 1166 geweihte Walburgiskloster in Soest, einem Konvent von Augustiner-Chorfrauen.

Während die Wahl der flankierenden hl. Walburgis als Klosterpatronin und des hl. Augustinus als Regelgeber das Walburgiskloster als Bestimmungsort des Antipendiums reflektieren, könnte die Überhöhung Mariens durch das Septenar mit den sieben Geistesgaben in Zusammenhang einer sich innerhalb der religiösen Bewegung des 12. Jhs. neu konstituierenden weiblichen Frömmigkeit stehen. In den Homilien des Bischofs Amadeus von Lausanne, eines Schülers Bernhards von Clairvaux, wird das Marienleben als siebenfaches Stufenmodell beschrieben. Mithilfe der sieben Geistesgaben vollzieht die Gottesmutter ihren Aufstieg zur Vollkommenheit, wobei die himmlische Verehrung des thronenden Christus durch den Spiritus sapientiae den Endpunkt darstellt. Ausgehend von der breiten Rezeption zisterziensischen Gedankengutes in weiblichen Konventen während des 12. und 13. Jhs. wäre zu fragen, ob die Darstellung im Hinblick auf eine spezifische Vorbildfunktion Mariens für die Konventualinnen und ihr persönliches Streben nach Vervollkommnung zu deuten sein könnte. CE

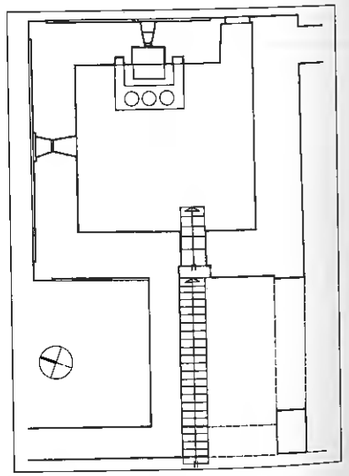
Causanensis 1960 – Rademacher-Chorus 1978, 30–45 – Pieper 1986, 21–38 – Löer 1993, 9–29 – Poeschke 2005.

Retabel

Stuck mit Resten polychromer Fassung, Bergkristall, 150 × 212 cm
Sachsen, um 1160
Erfurt, Dom
TAFEL S. 29

Das Erfurter Stuckretabel wurde in der Anfangsphase des romanischen Domneubaus (beg. 1154) für eine kleine im ersten Stock des Nordturms gelegene Kapelle angefertigt, in der es – eingepasst in eine heute noch existente Nische in der Ostwand – über einem gemauerten Altar platziert war (ABB.). Der um eine etwa 18 cm hohe Stufe angehobene Altar war ursprünglich wohl von einem antependiumartigen Kasten umgeben. An diesen schloss der rot-schwarz inkrustierte Estrichfußboden an, der die Altarinsel mit einem schachbrettartigen Muster überzieht, das durch drei kreisförmige Medaillons vor der Altarfront unterbrochen wird. Sie zeigen die stark zerstörten Halbfiguren von drei gekrönten weiblichen Heiligen und teilweise erhaltene Inschrift- und Spruchbänder, die sich auf das Bildprogramm des Retabels bezogen. 1836 wurde das Retabel zunächst in das Nordquerhaus und danach noch mehrfach innerhalb des Domes versetzt. Durch eine Reihe von Restaurierungsarbeiten ist das originäre Erscheinungsbild stark beschädigt worden; am Einschneidensten war das 1932 veranlasste Ablaugen der Farbfassung, die die Stuckoberfläche stark in Mitleidenschaft gezogen hat.

Im Zentrum des streng symmetrisch aufgebauten, tympanonförmigen Retabels sitzt, fast vollplastisch ausgearbeitet und frontal ausgerichtet, Maria auf einem antikisierenden Thronsessel. Ihre voluminöse Figur ist gewandet in ein kostbar verziertes, feine Falten werfendes Gewand und einen Mantel, der durch eine Brosche über der Brust geschlossen ist. Mariens Gesicht mit den großen, leicht nach oben gerichteten Augen ist vollkommen unbewegt, ihr Gesichtsausdruck dadurch majestätisch und



Retabel, Rekonstruktion des Standortes

würdevoll. In der Retabelrückwand hinter ihr befand sich eine kleine runde Öffnung, durch die Tageslicht in die ansonsten sehr dunkle Kapelle fiel und das Haupt der Muttergottesfigur wie ein natürlicher Nimbus umstrahlte. Mariens rechte Hand ist erhoben, während ihre linke den Körper des Kindes umfängt, das genau mittig in derselben aufrechten Haltung auf ihrem Schoß sitzt. In seiner Rechten hält das Jesuskind eine kleine Kugel, die Linke umfasst die große Hand der Mutter.

Die rundbogige Nische wird von einem Perlstabband gesäumt und eingefasst von einem breiten, nach außen durch ein Palmettenband begrenzten Rundbogenrahmen, der den Kontur der zentralen Nische aufgreift. Zentralaxial über der Muttergottes ist Christus als Salvator mundi mit zum Segensgestus erhobener Rechter und dem aufgeschlagenen Buch des Lebens in der Linken über einem Wolkenberg dargestellt. Er ist ausgezeichnet durch Kreuznimbus und Krone und umgeben von Sternen, die die obere Rahmenzone als Himmel ausweisen. Christus wird flankiert von den zwei etwas tiefer stehenden, frontal gezeigten Figuren der hl. Bischöfe Adolar und Eoban, die 755 zusammen mit dem hl. Bonifatius das Martyrium bei Dokkum erlitten und deren Gebeine beim Ausheben der Fundamente für die romanische Domkirche gefunden wurden. Ihre Reliquien werden seitdem im Erfurter Mariendom verehrt. Zuseiten des Thrones sind in der Sockelzone des Rahmens jeweils vier nicht näher zu bestimmende Märtyrer dargestellt, die sich in ihrer Körperhaltung zwar der Muttergottes zuwenden, jedoch, wie alle Dargestellten, frontal aus dem Bild heraus, dem Betrachter entgegenschauen.

Die genaue Funktion der Kapelle konnte – ebenso wie das heute unvollständige ortsspezifische Bildprogramm – bislang nicht eindeutig rekonstruiert werden. Es liegt jedoch nahe, dass es sich um eine Kult- und Gedächtnisstätte für die Kirchenpatronin Maria und die beiden Lokalheiligen Adolar und Eoban handelte. Dafür spricht auch die Treppenanlage, die zur Kapelle hinaufführt. Die schmale Treppe entspricht mit ihren 28 Stufen der sog. Heiligen Stiege (Scala Sancta), die der Legende nach aus dem Palast des Pontius Pilatus stammt und durch die hl. Helena aus Jerusalem nach Rom gebracht wurde, wo sie nun im Alten Lateranspalast in das Kapellenheiligtum mit dem dort verwahrten Reliquienschatz führt. Ob die abgeschiedene Kapelle im Erfurter Dom ausschließlich den Kanonikern des Marienstiftes für die Andacht vorbehalten blieb oder ob sie in begrenztem Ausmaß auch öffentliche Wallfahrtsstätte der beiden Märtyrer-Bischöfe war, kann nicht beantwortet werden. KKP

Beenken 1924, 130ff. – Berndt 1932, 20 – Fründt 1966, 206 – Budde 1979, 54ff. – Möller 1987 – Legner 1996, 51, 172, Nr. 237 – Wolter-von dem Knesebeck 2003.

Kelch und Patene

Gold, gehämmert und getrieben, Perlring über dem Nodus, H. Kelch: 4,6 cm, Durchmesser Patene: 5,1 cm
Trier, 1. Hälfte des 11. Jhs.
Trier, Katholische Kirchengemeinde Liebfrauen

In der Eucharistiefeier fungieren die Vasa sacra Kelch und Patene als Behältnisse der Sakramentsmaterien von Wein und Brot, in denen Christus auf dem Altar wesenhaft gegenwärtig ist. Wie kein anderes Altargerät dienen Kelch und Patene deshalb der Commemoratio von Passion und Erlösungsopfer. Ihrer hohen, unmittelbar mit der sakramentalen Realgegenwart Christi verknüpften liturgischen Funktion, die bereits in 1 Kor 11, 24–25 angedeutet ist, korrespondiert der hohe technische und künstlerische Aufwand, mit dem sie gestaltet sind. Gemäß einer durch Isidor von Sevilla und Honorius Augustonunensis überlieferten Legende wies bereits Papst Urban (reg. 222–230) an, ausschließlich die Edelmetalle Gold und Silber für die Herstellung von Kelchen und Patenen zu verwenden (vgl. S. 196). In der Messallegorese des Honorius, der die Messe als symbolisch-allegorische Veranschaulichung des im Leiden, Sterben und Auferstehen Christi kulminierenden heilsgeschichtlichen Geschehens begreift, in der jede Person, jede Handlung und jeder verwendete Gegenstand auf Ereignisse und Personen aus dem Leben Christi verweisen, findet sich die Deutung von Kelch und Patene als neues Grab Christi: »Der Kelch meint hier das Grab, die Patene den Stein, der das Grab verschlossen hatte.« (Gemma animae I, cap. 47, Migne, PL 172, 555)

Bei den hier ausgewählten schlichten und beinahe vollkommen schmucklosen Miniaturgeräten handelt es sich um Beigaben aus dem Grab des Trierer Erzbischofs Poppo von Babenberg (reg. 1016–1047), das sich bis 1803 in der Simeonskirche (Porta Nigra) befand, bevor es im Zuge der Säkularisation in die Pfarrkirche St. Gervasius überführt wurde. Eine Graböffnung im Jahr 1517 bestätigte, dass sich Erzbischof Poppo direkt zu Füßen des 1035 heilig gesprochenen Simeon – ad sanctos – beisetzen lassen hatte. Die gleiche Quelle berichtet, dass dem in Pontifikalkleidung Bestatteten neben einem hölzernen Bischofsstab Patene und Goldkelch – Letztere hielt er in seinen Händen – als priesterliche Amtsinsignien beigegeben waren. Im Unterschied zu anderen erhalte-

Kelch und Patene

nen Grabkelchen und -patenen, die größtenteils aus unedlen Materialien wie Zinn, Blei oder Kupfer gefertigt sind, verwendete man in diesem Fall Gold, ein Material, das auf eine vorherige Funktion als Reisekelch (calix viaticus) mit zugehöriger Patene deutet, die in ihrer Größe auf einen zugehörigen Tragaltar abgestimmt waren. KKP

Ausst. Kat. Ornamenta 1985 I, 455, Nr. C36 (A. v. Euw) – Gierlich 1990, 70–71 – Schmid 1998 – Ausst. Kat.. Magdeburg 2006, 155–156, Nr. III.27 (B. Päffgen).

8 | Sog. Siebenbrüderkelch

Silber, vergoldet, getrieben, ziseliert, graviert, punziert, nielliert; Nephrit-Intaglio,
H. 14,9 cm, Durchmesser Kuppa: 11,8 cm,
Durchmesser Fuß: 12,2 cm
Schwaben, um 1220
Ottobeuren, St. Alexander und Theodor
TAFEL S. 30

Der Siebenbrüderkelch besitzt ein komplexes Bildprogramm, in dem sich traditionelle Kelchikonographie mit ortsspezifischer Heiligenverehrung (vgl. S. 356–363 und persönlicher Stiftermemoria (vgl. S. 388–395) verbindet. Den Fuß des Kelches zieren die in aufwendiger Treibarbeit gestalteten Reliefbüsten seiner Namensgeber: Überfangen von Arkadenbögen und benannt durch nielliierte Inschriften sind die sieben Söhne der hl. Felicitas, Alexander, Vitalis, Martialis, Januarius, Felix, Philippus und Silvanus, dargestellt, die als Zeichen ihres unter Marc Aurel erlittenen Martyriums jeweils einen Palmzweig halten. Besonders hervorgehoben ist einzig der hl. Alexander – Hauptpatron der Benediktinerabtei Ottobeuren seit deren Gründung im Jahr 764 (?) –, indem er in seiner linken Hand zudem eine kleine runde Pyxis hält. Die auf dem einfach gestuften Standring angebrachte Stifterinschrift richtet sich mit der Bitte um Gnadenvermittlung direkt an die sieben Heiligen: LVMINA SEPTENA DE VERO SOLE SERENA | VAS OPERIS CLARI DANTES ORATE BEARI – Ihr sieben Lichter, hell durch die wahre Sonne [= Christus], betet, dass die, welche dieses Gefäß von ausgezeichneter Arbeit geben, selig werden (leoninischer Hexameter, übers. n. C. M. M. Bayer). Zwar werden die Stifter selbst nicht namentlich genannt, sie sind jedoch in Form

8 Sog. Siebenbrüderkelch (historische Aufnahme)

von zwei gravierten Büsten an dem siebenseitig gebrochenen, glatten Hals des Fußes bildkünstlerisch repräsentiert: ein Ritter mit geschultertem Schwert und seine Frau, deren Haar zu langen Zöpfen geflochten ist. Sie sind zuseiten eines ebenfalls gravierten Kreuzes dargestellt, dem sie sich im Gestus der Fürbitte zuwenden. Damit ist der Siebenbrüderkelch nicht nur ein sehr frühes Zeugnis für die Anbringung von Stifterbildern auf Kelchen, sondern auch eines der ersten Beispiele für eingravierte Kreuze, die sich auf späteren Kelchen und Patenen in zunehmender Häufigkeit finden. Das Gegenwärtighalten des Gedenkens an das Stifterpaar erfolgt hier auf außerordentlich repräsentative Weise im Zuge der eucharistischen Opferhandlung, dem Höhepunkt der kirchlichen Messfeier, insbesondere in jenem Moment, in dem der Priester nach der Wandlung den Kelch mit dem konsekrierten Wein emporhebt und der Gemeinde zeigt. Berücksichtigt man in diesem Kontext die zeitgenössische allegorische Deutung des Kelchs als Novum Christi sepulchrum, als neues Grab Christi, (vgl. KAT. 7), an dem die beiden Stifter folglich ihre gravierten Bildnisse anbringen ließen, wird nochmals deutlich, welcher Anspruch mit einer derartigen Stiftung verbunden war.
Das rückseitige Gegenstück zu der Kreuzgravur bildet ein antiker Intaglio mit der Darstellung der Göttin Athena. Diese starke kompositorische Bezugnahme auf das Kreuz lässt vermuten, dass es sich dabei nicht bloß um eine dekorative Anbringung einer kostbaren Spolie handelt, sondern dass die Gemme vielmehr bewusst, im Hinblick auf eine sich heute nicht mehr erschließende ikonographische Neudeutung, in die Kelchgestaltung integriert wurde. Den Nodus umgeben vier ovale Medaillons mit den Reliefs der Evangelistensymbole, die sich deutlich vor der Kreuzschraffur des Hintergrundes abheben. Die vier Lebenden Wesen aus den Visionen des Ezechiel (Ez 1,1–28) und der Apokalypse (Offb 4,1–11) werden seit der 2. Hälfte des 2. Jhs. den vier Evangelien zugeordnet und verbildlichen die Vorstellung von der Evangelienharmonie, derzufolge die Einheit der vier Evangelien in Christus gründet.
In spannungsreichem Gegensatz zur Plastizität der Reliefs an Fuß und Nodus steht der gravierte, graphisch wirkende Arkadenfries mit den zwölf Aposteln, der die Kelchkuppa umläuft. Das Apostelkollegium gehört, ebenso wie die Evangelistensymbole, zu den traditionellen ikonographischen Konstanten innerhalb der für Kelche entwickelten Bildprogramme. Als Zeugen der Einsetzung der Eucharistie (Mt 26, 26–28, Mk 14, 22–24, Lk 22, 19–20; 1 Kor 11,25) erinnern sie durch ihre Anwesenheit an den Typus des eucharistischen Mahles.
Noch bis 1960 waren an zwei der vier vernieteten Löcher im Lippenrand kurze Ketten befestigt, an deren Enden gefasste Reliquien hingen, u. a. ein Zahn des hl. Alexander. KKP

Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 470–471 – Skubiszewski 1982, 198–267, bes. 250–254 – Ausst. Kat. Augsburg 2003, 108–111 (A. Worm).

9 | Hostienpyxis

Holzkern, Kupfer, vergoldet, Grubenschmelz,
5,4 × 21,3 × 9,2 cm
Hildesheim, um 1170/1180
Cleveland, Museum of Art, Erwerb durch den J. H. Wade Fund, Inv. Nr. CMA 49.431
TAFEL S. 31

Zu den Vasa sacra zählen auch die Pyxiden, in denen konsekrierte Hostien verwahrt wurden, die insbesondere für Krankensalbungen stets verfügbar sein mussten.
Der Deckel der querrechteckigen, an den Schmalseiten jeweils apsisartig erweiterten Hildesheimer Pyxis weist ein typologisches Bildprogramm auf, das den Gedanken vom Zusammenhang zwischen Altarsakrament und Kreuzestod Christi bildkünstlerisch veranschaulicht. Die Darstellung des zentralen Bildfeldes zeigt Christus am Kreuz, flankiert von Ecclesia und Synagoge, hinter denen Maria und Johannes dem Gekreuzigten im Trauergestus zugewandt stehen. Ecclesia fängt, ausgestattet mit den Insignien Krone und Kreuzfahne, in einem Kelch Blut und Wasser aus Christi Seitenwunde auf, die schon von den Kirchenvätern als Pforte des Lebens, aus der die Sakramente der Kirche fließen, interpretiert wird. Ecclesia ist damit als Empfängerin des Erlösungsopfers gezeigt, das in der Messfeier liturgisch vergegenwärtigt wird und in dem die sakramentalen Heilshandlungen der Kirche gründen.
Die Gestalt der Synagoge schreitet hingegen mit verbundenen Augen, die ihr Nichterkennen der wahren Identität Christi versinnbildlichen, vom Kreuz weg, weist jedoch zugleich mit ihrer rechten Hand zurück auf den Gekreuzigten. Der fehlende Nimbus, die fallende Krone und das dünne, den darunter liegenden Körper betonende Gewand verdeutlichen, dass sie alle Zeichen ihrer Hoheit verloren hat. Eine textliche Grundlage für diese Darstellung der Synagoge liefert das 5. Klagelied des Propheten Jeremia, das Bestandteil der Karfreitagsliturgie war: Gefallen ist die Krone von unserem Haupte. Weh uns, dass wir gesündigt haben! Darum ist unser Herz traurig, darum sind unsere Augen düster. (Klgl 5, 16–17). In ihrer Linken hält die Gestalt der Synagoge die Leidenswerkzeuge Lanze und Ysopstab. Sie verweisen nach Joh 19, 28–37 auf die bereits in der alttestamentlichen Prophezeiung angekündigte heilsgeschichtliche Notwendigkeit von Passion und Tod Christi. Vor allem der Lanze kommt darüber hinaus als Attribut des Soldaten Longinus, dessen sinnbildlich zu verstehende Blindheit durch das Blut Christi geheilt und in die Erkenntnis Gottes verwandelt wurde, durchaus eine positive Bedeutung zu. Oberhalb des Kreuzquerbalkens verweisen die trauernden Personifikationen von Sol und Luna durch ihre Anwesenheit auf die kosmische Dimension des Ereignisses.
Das Kreuzigungsbild wird eingefasst von zwei alttestamentlichen Opferszenen, die

9 Hostienpyxis, Deckplatte

auch im Messgebet »supra quae«, der Bitte um die Annahme des eucharistischen Opfers, präfigurativ auf das Altarsakrament bezogen werden. Links ist Abel mit dem Lamm dargestellt, das er demütig gebeugt mit verhüllten Händen darbringt. Zwei helle Lichtstrahlen fallen als Zeichen der göttlichen Annahme des Opfers aus dem geöffneten Himmelssegment auf das nimbierte Haupt Abels und das Lamm. Die umlaufende Inschrift setzt Abels Opfer in Beziehung zum Kreuzesopfer Christi und zitiert mit der Bezeichnung Abels als »der Gerechte« den Text des Gebetes »supra quae«: + HEC DATA P(er) IVSTVM [...]AT IN CRVCE VICTIMA CHR(istu)M – Diese Opfergabe, die durch den Gerechten dargebracht wird, bezeichnet Christus am Kreuz (Übers. n. Wulf 2001). Das rechte halbrunde Seitenfeld zeigt das Sohnesopfer Abrahams. Ausgewählt wurde der dramatische Moment, in dem Abraham sein Schwert bereits erhoben hat, um seinen auf dem Altar liegenden Sohn Isaak zu töten, jedoch durch das Eingreifen Gottes – der hier in Form der das Schwert umgreifenden Rechten (dextra dei) Gottes in Erscheinung tritt – im letzten Moment daran gehindert wird. Hinter Abraham ist der im Strauch gefangene Widder dargestellt. Die Szene wird ebenfalls von einer exegetischen, auf die Kreuzigungsdarstellung bezogenen Inschrift gerahmt: + HOC ARIES P(re)FERT Q(uo)D [...] D(eu)S HOSTIA P(er)FERT – Der Widder präfiguriert das, was (hier) Gott als Opfer erduldet. Das Bildprogramm der Hildesheimer Pyxis kann damit insgesamt als Reflexion über den Opfercharakter der Messfeier bezeichnet werden: Die typologischen Rahmenbilder mit den ausdeutenden Inschriften und insbesondere die hervorgehobene Stellung der Ecclesia führen die Bedeutung des Messopfers als Repraesentatio des Kreuzesopfers anschaulich vor Augen. KKP

Falke 1930, 266–274, bes. 272 – Ausst. Kat. Abglanz 2001, 194, Nr. 4.34 (C. Wulf).

10 | Hostientaube

Kupfer, vergoldet, graviert, Email, Glasfluss, Türkise, H. 23,5 cm
(Sockel und Stütze nicht original)
Limoges, Anfang des 13. Jhs.
Salzburg, Domschatz

Bei der eucharistischen Taube handelt es sich um ein besonderes Behältnis für konsekrierte Hostien, die sich in einer muldenartigen, durch eine Rückenklappe verschließbaren Vertiefung im Innern des Vogels befanden. Wie die Mehrzahl der erhaltenen Limousiner Objekte stand vermutlich auch die Salzburger Taube ursprünglich auf einem patenenartigen Untersatz, der mittels drei oder vier Ketten über dem Altar aufgehängt wurde. Quellen berichten darüber hinaus mehrfach von textilen Vorhängen, mit denen die schwebenden Hostientauben ver- und enthüllt werden konnten.
Die detaillierte graphisch-ornamentale Ausgestaltung der Hostientaube zeugt von dem Bemühen, dem Gefäß ein morphologisch korrektes, naturnahes Erscheinungsbild zu verleihen, das jedoch zugleich durch Elemente wie die großflächige Vergoldung, die aufgesetzten Halbedelsteine und das stark farbige Email materialikonologisch überhöht wird.
Schon in den Schriften der Kirchenväter wird die Taube unter Bezugnahme auf die Jordantaufe (Mt 3, 16) als Symbol und

10 Hostientaube

Gestalt des Heiligen Geistes, aber auch als Sinnbild der wahren kirchlichen Lehre sowie des in der Kirche fortlebenden mystischen Herrenleibes gedeutet: Die Kirche ist der Leib des Herrn im Geist des Herrn. Seit Justinus († um 165) wird die Taube auch ganz konkret in der Epiklese (Hochgebet) der Eucharistiefeier genannt. Ab dem 9. Jh. mehren sich Wunderberichte, in denen geschildert wird, wie während der Messfeier im Moment der eucharistischen Wandlung und des Kommunionsempfangs eine Taube auf den Altar herabkommt und schwebend über dem Haupt des praktizierenden Priesters verweilt bzw. sich auf dessen Schulter niederlässt. In derartigen Beschreibungen manifestiert sich der Glaube an das konsekratorische Handeln des Heiligen Geistes in der Opfermesse, durch dessen Macht und Gnadenwirkung das Mysterium der eucharistischen Wandlung erfolgt. Konkret findet dies Niederschlag im Ordo Missae-Gebet Veni sanctificator (Komm, Heiligmacher), in dem der Liturge feierlich den Segen Gottes erbittet und den Geist zur Heiligung der Opfergaben herabruft.
Es liegt daher nahe, dass die Hostientauben eine Visualisierungsfunktion erfüllten, indem durch sie die Wirksamkeit des Heiligen Geistes während des Altarsakraments auf anschauliche Weise sichtbar gemacht werden konnte. KKP

Browe 1938, bes. 13–16 – Rossacher 1966, 116, Nr. 5, Tafel 2 – Nußbaum 1979, 329–364, bes. 356–361 – Ausst. Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, 475, Nr. C39 (A. v. Euw) – Elbern 2004, 182–189.

11 | **Elfenbeinkruzifix**

Elfenbein, Rückseite: Holz, H. 83 cm
Deutsch, um 1130–1140
Bamberg, Diözesanmuseum,
Inv. Nr. 2720/2–53

Beinahe vollkommen aufrecht, mit erhobenem, leicht nach rechts gewandtem Haupt und weit ausgebreiteten, bogenförmig fixierten Armen steht Christus vor dem Kreuz. Seine Füße ruhen parallel nebeneinander gesetzt fest auf dem halbrund abschließenden Fußbrett und weisen im Gegensatz zu den Handflächen keine Nagelwunden auf. Der kurz über Kniehöhe endende Lendenschurz aus einem schweren, scharfgratige steile Vertikalfalten werfenden Stoff mit Zierborte, in den ein regelmäßiges Muster aus kleinen querrechteckigen Ornamenten eingewebt ist, wird durch einen großen Knoten unterhalb des Bauchnabels gehalten. Der nur summarisch modellierte Körper mit dem fast blockhaft wirkenden Rumpf und den langen, schlanken Gliedern vermittelte ursprünglich – denkt man die durch Alterung und Beschädigung entstandenen Spuren weg – den Eindruck vollkommener, sinnlicher Makellosigkeit, die die Hoheliedzeile »sein Leib ist ein Kunstwerk aus Elfenbein« (Hl 5,14) unmittelbar ins Gedächtnis ruft. Den verinnerlichten, bis in feine Details minutiös ausgearbeiteten Gesichtszügen Christi ist jedoch das Leiden der überwundenen Passion eingeschrieben. Die geschlossenen, tief in den Höhlen liegenden Augen, der leicht geöffnete Mund und die eingefallenen Wangen werden gerahmt von graphisch-ornamental angeordneten Haupt- und Barthaaren. Im Rücken der Christusfigur befindet sich ein Reliquienrepositorium.
Der Elfenbeinkruzifixus hing im 13. Jh. vermutlich an einem Triumphkreuz über dem, am Eingang zum Westchor des Bamberger Doms platzierten Michaelsaltar. Der Bamberger Ordinarius J (1486–1491) berichtet, dass die Christusfigur in der Karwoche vom Kreuz abgenommen und in die Osterliturgie eingebunden wurde. Am Karfreitag bekleidete man sie von den Gesängen des Chores begleitet – der u. a. das Antiphon »Ecce lignum crucis« (Seht das Holz des Kreuzes) sang – mit einer roten Kasel und trug sie anschließend zum Stephanusaltar, wo sie enthüllt und zusammen mit weiteren Reliquiaren zur Verehrung aufgestellt wurde. Am Karfreitagabend wurde der wieder bekleidete Kruzifixus mit den Reliquiaren in einer feierlichen Prozession unter den Klängen des Wechselgesangs »Ecce quomodo moritur iustus« (Seht wie der Gerechte stirbt) zum Altar des Ostchores getragen. Dort war das Grab Christi errichtet worden, vor dem das Kreuz nach der Beisetzung von Reliquien (?) und Hostie aufgestellt wurde. In der Nacht zum Ostersonntag leerte man, während der Chor das Antiphon »Cum rex gloriae Christus« sang – Als der König der Herrlichkeit, Christus, die Unterwelt als künftiger Sieger betrat –, das Grab und überführte in einer Prozession den Elfenbeinkruzifixus, die verhüllte Hostienmonstranz und die Reliquien wieder in den Westchor, wo die Feier mit dem deutschsprachigen Lied »Christ ist erstanden« abgeschlossen wurde. Aus den mittelalterlichen Quellen zur Karfreitags- und Osterliturgie im Bamberger Dom geht nicht eindeutig hervor, ob das Elfenbeinkruzifix bereits im 13. Jh. in dieser Weise liturgisch eingebunden war (KAT. 74, 75, 117 u. 132). KKP

11 Elfenbeinkruzifix

Goldschmidt 1918, 53, Nr. 176, Taf. LIII – Baumgärtel-Fleischmann 1992, 30 – Wünsche 1998, 253, 331 – Baumgärtel-Fleischmann 2002 a, 364, Nr. 188 – Surmann 2007, 22–26.

12 | **Typologisches Kreuz**

Holzkern, Silber und Kupfer, graviert und vergoldet, Silberblech, getrieben, Grubenschmelz, Bergkristall, 44,5 × 31,5 cm
Maasgebiet (Lüttich?), 1160–1170
Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire,
Inv. Nr. 2293
TAFEL S. 32

Die fünf mit Beischriften versehenen Emailplatten der Kreuzvorderseite präsentieren alttestamentliche Darstellungen, die sich typologisch auf das Kreuzesopfer sowie auf die Erkenntnis und Verbreitung des rechten Glaubens beziehen. Zu Seiten der quadratisch erweiterten Kreuzmitte sind Kain und der durch einen Nimbus ausgezeichnete Abel mit ihren Opfergaben angeordnet (Gen 4,3–5). Die Bildfelder des Längsbalkens zeigen einen Juden, der SIMILIS AARON die Gerechten bezeichnet (Ez 9,4), darunter die Errichtung der ehernen Schlange durch Moses, der die Gesetzestafeln – LEX MOYSI – hält (Num 21,4–9), und schließlich die als MAC(t)ATIO AGNI betitelte Markierung der Hauseingänge, vor der Flucht aus Ägypten, mit dem Tau-Kreuz aus Lammblut (Ex 12,7–14).
Abels Opfer präfiguriert zum einen das Selbstopfer Christi, der in Jes 53,3–12 und in Joh 1,29 als Opferlamm bezeichnet wird, zum anderen verkörpert er – im Gegensatz zu Kain – beispielhaft den rechten Glauben, der sich an der inneren Bereitschaft des Opfernden misst (Hebr 11,4). Das Canon Missae-Gebet »Supra quae« – die Bitte um Annahme der Opfergaben – erinnert deshalb an Abels Vorbildhaftigkeit für den das eucharistische Opfer darbringenden Priester. Die beiden äußeren Szenen des Längsbalkens thematisieren die Bedeutung des Tau-Kreuzes als eschatologisches Schutzzeichen des Alten Bundes, das die Rechtgläubigen vor der Strafe Gottes bewahrt. Damit ist es nicht nur Typus des wahren Kreuzes und seiner Unheil abwendenden Wirksamkeit, sondern auch Vorwegnahme der Versiegelung des Täuflings auf den Namen Christi (2 Kor 1, 21–22/ Eph 1,13; 4,30/Offb 7,3). Gerade die beiden Tau-Darstellungen erhalten vor dem Hintergrund einer möglichen Nutzung des Brüsseler Kreuzes als Prozessions- und Vortragekreuz besondere Bedeutung, indem sie die erlösende und heilende Wirkung des sichtbaren Kreuzes thematisieren. Die durch eine Säule erhöhte eherne Schlange, deren Anblick vom Tode erlöst und ewiges Leben eröffnet, ist eine alttestamentliche Präfiguration des Gekreuzigten und eines der beiden typologischen Gleichnisse, die durch Christus selbst übermittelt sind (Joh 3,14–18). Sie liefern die entscheidende Legitimation theologischer Lehre anhand bildlicher Typologien (vgl. Lk 24,44). Mit seinem auf die Schlange gerichteten Zeigegestus und durch die aufgeschlagenen Gesetzestafeln in seiner Linken ist Moses hier ikonographisch als Lehrender gezeigt, der den Juden das göttliche Gesetz erläutert. Auf diese Weise wird Moses auch zum Typus des Geistlichen, dessen Aufgabe die Auslegung und anschauliche Vermittlung des Sinns der Heiligen Schrift ist.
In der mit appliziertem, rosettenförmige Blüten treibenden Rankenwerk geschmückten Rückseite des Kreuzes ist der Gedanke der Identität des Kreuzes (lignum crucis) mit dem paradiesischen Lebensbaum (lignum vitae, Gen 2,9) vergegenwärtigt. KKP

von Falke/Frauberger 1904, 71 – Borchgrave d'Altena o.J., Tafel 17–20 – Ausst. Kat. Lüttich 1951, Nr. 104 – Kat. Brüssel 1962, Nr. 38 – Ausst. Kat. Rhein und Maas 1972, 258, Nr. G21 (D. Kötzsche) – Buschhausen 1977; 247–277 – Ausst. Kat. Heinrich der Löwe 1995, 41–42 (F. Druffner) – Rudolf/Heizer/Sauer/Trost 1996a – Rudolf/Heizer/Sauer/Trost 1996b.

13 | **Bergkristallkreuz aus Scheldewindeke**

Holzkern, Kupfer, vergoldet, Email,
Bergkristall, H. 42 cm
Maasgebiet, um 1170–1180
Brüssel, Musées de Royaux d'Art et d'Histoire,
Inv. Nr. 3669
TAFEL S. 33

Das feingliedrige Kreuz besteht aus einzelnen gemugelten und durchbohrten Kristallen unterschiedlicher Größe und Form, die durch filigran- und cabochonverzierte Manschetten miteinander verbunden sind und den Blick auf den Holzkern freigeben. Durch einen großen hochrechteckigen Bergkristall ist die Kreuzmitte hervorgehoben. Die Vorderseiten der in heraldisch stilisierten Lilienblüten endenden Kreuzarme zeigen emaillierte Darstellungen, die sich auf den Opfertod Christi und seiner Vergegenwärtigung in der Messfeier beziehen. An den Enden des Querbalkens sind die halbfigurigen Personifikationen von Ecclesia und Synagoge einander gegenübergestellt. Ecclesia, ausgestattet mit den Triumphzeichen Krone und Kreuzfahne, deutet auf den Kelch mit Christi Blut in ihrer Linken, über dem sich eine mit dem Kreuzzeichen versehene Hostie befindet. Damit ist sie demonstrativ als Empfängerin des Erlösungsopfers und als Spenderin der Eucharistie hervorgehoben, während sich die Figur der Synagoge als Verkörperung des Alten Bundes mit gebrochener Lanze vom Kreuz abgewandt hat.
Ein Engel, der ein Medaillon mit dem Gotteslamm und ein Kreuz präsentiert, schmückt das obere Ende des Längsbalkens. Das Lamm Gottes ist Sinnbild des sich als Opfergabe darbringenden Erlösers (Jes 53, 7; Joh 1, 29) und besitzt damit eschatologischen Symbolgehalt, der im Bildprogramm des Scheldewindeker Kreuzes

durch die Darstellung Ecclesias mit dem eucharistischen Kelch besonders betont wird. Im Messordinaium wird mit den Worten des Agnus Dei-Gebets um Reinigung des Herzens und um Teilhabe an den Heilsfrüchten des Opfers gebeten.
Am unteren Ende des Kreuzlängsbalkens ist mit der Witwe von Sarepta, welche die beiden gekreuzten Hölzer vorweist, eine alttestamentliche Szene dargestellt (1 Kön 17, 9–24), die präfigurativ auf die Kreuztragung und die Kreuzigung Christi bezogen wird. Indem sie aufgrund ihres barmherzigen Handelns an dem Propheten Elias, der daraufhin ihren toten Sohn zum Leben erweckte, vor dem Hungertod bewahrt wurde, ist sie darüber hinaus auch Exempel der Erfahrung göttlicher Gnade (Lk 4, 26).
Das Brüsseler Kreuz – das älteste uns erhaltene romanische Altarkreuz aus Bergkristall – belegt die Existenz einer kristallverarbeitenden Werkstatt im Maasland am Ende des 12. Jhs. Es ist damit Prototyp für die seit der Gotik europaweit verbreiteten bergkristallenen Altarkreuze. Auskunft über die materialspezifischen Bearbeitungstechniken gibt Theophilus Presbyter in Kapitel XCIV seines vermutlich zwischen 1106 und 1122 verfassten Lehrbuchs *De diversis artibus*. KKP

Borchgrave d'Altena o. J., XXI – Destrée 1903, 57–59 – Ausst. Kat. Rhein und Maas 1972, 260, Nr. G24 – Buschhausen 1977, 247–277.

34 | Kreuzfuß mit Kreuzabnahmegruppe

Bronze, gegossen, graviert, ziseliert, vergoldet, Bergkristall, Seide, 43,2 × 24,5 × 9,8 cm
Rhein-Maas-Gebiet (?), um 1150
London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 7944–1862
TAFEL S. 34

In seiner Funktion als Hostienpyxis war der Kreuzfuß unmittelbar in die liturgische Vergegenwärtigung des Kreuzesopfers eingebunden. Das abstrakte Glaubensmysterium von der Wesenseinheit des historischen und des eucharistischen Leibes Christi wird hier in ein anschauliches Bild übersetzt: Der Körper des toten Christus, der von Joseph von Arimathia und Nikodemus in Anwesenheit Mariens und Johannes' vom Kreuz abgenommen wird, liegt in Form der konsekrierten Hostie in der sarkophagähnlichen Pyxis, die durch die drei Bergkristalle auf dem architektonisch gebildeten Deckel als Heiliges Grab gekennzeichnet ist. Kreuzabnahme und Grablegung Christi werden in der Messallegorese auf die liturgischen Handlungen von Bischof und Diakon bezogen, die repräsentativ an den Schmalseiten des Deckels gekleidet in ihre charakteristische liturgische Gewandung und über aufgeschlagenen Büchern sitzend dargestellt sind: Honorius Augustodunensis vergleicht den Priester, die Hostie haltend, mit Nikodemus und den Diakon, der den Kelch hebt, mit Joseph von Arimathia (Gemma animae, Lib. I, cap. XLVII, in: Migne, Patrologia Latina 172, Sp. 558, Sp. 794).
Die Gestaltung des Kreuzfußes ist damit nicht nur bildkünstlerische Veranschaulichung des in der Messfeier erinnerten und erneut gegenwärtig gemachten biblischen Heilsgeschehens, sie enthält darüber hinaus den besonderen Appell an den Priester, über seine in der liturgischen Handlung vollzogene Vermittlungsleistung zu reflektieren.
Durch den ungewöhnlich reichen Bergkristallschmuck auf dem Behältnis, die gravierten Mauersteine an seinen Seiten und die gestaffelte Turmarchitektur wird die Thematik des Heiligen Grabes mit Motiven aus der apokalyptischen Vision von der edelsteingeschmückten Himmelsstadt (Offb 21,15–22) verbunden. In diesen Kontext passt auch das rankenschlagende, auf den paradiesischen Arbor vitae (Gen 2, 9) verweisende Lebensbaumkreuz mit den in Blütenknospen endenden Balken, die sich ikonographisch aus der Vorstellung von den Tugenden als den Früchten des Kreuzes herleiten lassen. Die Unheil verhindernde Wirkung des Kreuzes findet symbolischen Ausdruck in dem aufgerissenen Löwenrachen unter dem Kreuz sowie in den unterwürfig gebeugten Drachenfüßen, die Verkörperungen der Überwindung von Tod und Sünde darstellen. KKP

Kreuzfuß

Springer 1981, 136–140, Nr. 25 (mit älterer Lit.) – Ausst. Kat. Canossa 2006, 469–470, Nr. 554 (U. Mende).

35 | Kreuzfuß

Bronzeguss, H. 21,4 cm, B. 17,8 cm
Sachsen/Niedersachsen (Magdeburg?), 1130–1140
Chur, Domschatz

Die Ikonographie des Churer Kreuzfußes deutet das Kreuz als im Zentrum des Kosmos emporragendes lebenspendendes Siegeszeichen Christi.
Über den vier Löwenfüßen des Ständers sitzen, in ihre aufgeschlagenen Bücher schreibend, die vier Evangelisten dem (heute verlorenen) Kreuz zugewandt auf löwenkopfförmigen Wasserspeiern. Aus deren Mäulern ergießen sich die vier Paradiesflüsse, die den vor den Schreibpulten liegenden Amphoren entspringen. Inschriften auf den Stegen unterstützen die bereits kompositorisch akzentuierte Analogie der Paradiesströme, die ihren Ausgang vom Baum des Lebens im Paradies nehmen (Gen 2, 9–14) und die vier Weltgegenden begrenzen, mit den vier Evangelien, deren Quelle das Kreuz Christi ist (Ps 1,3; KAT. 19, 20 u. 23). Auch werden auf diese Weise Golgatha und Paradiesgarten als in eins gedachter Ort vorgestellt, was sich in der typologischen Gegenüberstellung von Christus und Adam fortsetzt (Röm 5, 12–21; 1 Kor 15, 21–22, 45–47), über dessen legendärer Grabstätte das Kreuz Christi errichtet wurde. Die Darstellung der Erweckung Adams, der sich emporblickend in seinem Grab aufgerichtet hat, verbildlicht exemplarisch die Erlösung der Menschheit durch das Kreuzesopfer Christi.
Darauf weist auch die auf dem Sarkophag angebrachte Inschrift hin: + ECCE RESVRGIT ADAM CVI | DAT D(eu)S IN CRVCE VITAM – Siehe, Adam ersteht auf, dem Gott am Kreuz das Leben gibt (leoninischer Hexameter).

Der Kreuzfuß gipfelt in einer kurzen, von huldigenden Engeln getragenen Triumphsäule, über der sich das Crux victrix erhob. Als repräsentativer Ausdruck individueller Erlösungshoffnung kann die inschriftliche Nennung von Stifter und Künstler auf dem unteren umlaufenden Steg gelten: + NOTPERTVS DEI GRA(tia) PRAEPOSITVS | HOC IMPETRAVIT OPVS AZZO ARTIFEX – Notpertus, von Gottes Gnaden Propst, hat dieses Werk in Auftrag gegeben; Azzo ist der Künstler (Übers. n. C. M. M. Bayer; vgl. KAT. 14). Vermutlich handelt es sich bei dem genannten Notpertus um den Gründer des Prämonstratenserordens und Erzbischof von Magdeburg, der ab 1311 das Kloster Gottesgnaden bei Kalbe an der Saale errichten ließ. KKP

Springer 1981, 112–116, Nr. 17 – Legner 1982, 180 – Ausst. Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, 261, Nr. B57.

36 | Siebenarmiger Leuchter, sog. Trivulzio-Leuchter

Bronze, gegossen, Bergkristall, Halbedelsteine, H. 500 cm
Maasland, um 1200
Mailand, Dom
TAFEL S. 35

Die Gestalt des christlichen Siebenarmigen Leuchters greift formal wie inhaltlich zurück auf den in der Stiftshütte und später im Salomonischen Tempel aufgestellten jüdischen Menorah-Leuchter (Ex 25, 31–40; 37, 17–24; Num 8, 1–4), der die Hoffnung des Judentums auf den kommenden Messias versinnbildlichte. Als Antitypos des markanten alttestamentlichen Tempelgeräts wird er in der christlichen Exegese zum Symbol des neuen, christlichen Tempels (Ecclesia), dessen Hoherpriester Christus ist (Hebr 9,11). Bereits die Kirchenväter deuten im Anschluss an die Messiasprophetie Jesajas vom Geist des Herrn die sieben Arme des Leuchters als die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die über der Wurzel Jesse ruhen (vgl. Jes 11,1–2; KAT. 5). Der Geist des Herrn wird bei Jesaja als Geist der Weisheit *(sapientia)* und des Verstandes *(intellectus)*, Geist des Rates *(concilium)* und der Stärke *(fortitudo)*, Geist der Erkenntnis *(scientia)*, der Gottesfurcht *(timor Dei)* und der Frömmigkeit *(pietas)* beschrieben.

Siebenarmiger Leuchter, sog. Trivulzio-Leuchter, Geometrie (Detail)

Im Gegensatz zu anderen erhaltenen Siebenarmigen Leuchtern, bei denen die charakteristische Urform der Menorah bewusst beibehalten wurde, so etwa im Essener Münster (um 1000), klingt sie in der formalen Gestalt des Mailänder Leuchters nur noch schemenhaft an. Die strenge Form des Tempelleuchters wurde ins Vegetabile übersetzt, wodurch die Wurzel Jesse-Thematik unmittelbar mit aufgerufen wird.
Den Leuchterfuß tragen vier Drachen mit flach zu Boden gedrückten Köpfen und hoch empor gereckten, volutenartig eingerollten Schweifen, in die jeweils zwei Figuren Rücken an Rücken eingefügt sind. Es handelt sich um die männlichen Personifikationen der vier Paradiesströme, paarweise dargestellt mit den weiblichen Verkörperungen der freien Künste (Artes liberales) Dialektik, Rhetorik, Musik und Geometrie (Detailabb.). In den vier mit dichtem Rankenwerk gefüllten Feldern zwischen den Drachenkörpern wird mittels acht Szenen beispielhaft das alttestamentliche Heilsgeschehen abgebildet: Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies, Noah in der Arche und das Abrahamsopfer, Gott erscheint Moses im brennenden Dornbusch und Durchzug durch das Rote Meer sowie die selten dargestellte Krönung Esthers und der Sieg Davids über Goliath. Darstellungen von Tugenden und Lastern (Psychomachia) sowie der zwölf Tierkreiszeichen erweitern zusammen mit den Paradiesflüssen und den Artes liberales den mit der Davidsgeschichte endenden alttestamentlichen Zyklus zu einem komplexen kosmologisch-enzyklopädischen Ensemble.
Der gleichsam aus David in die Höhe wachsende Leuchterstamm leitet hin zu der – um die Anbetung der Drei Heiligen Könige ergänzten – thronenden Muttergottesfigur auf dem Hauptknauf des Leuchters. Die Konzepteure des Bildprogramms griffen damit auf das kompositorische Schema der sich zeitgleich ausbildenden Wurzel Jesse-Ikonographie zurück, um die genealogische Abkunft Mariens aus dem Stamme Davids und ihre Bedeutung als Mittlerin zwischen Altem und Neuem Bund zu veranschaulichen. Ebenfalls der Wurzel Jesse-Motivik entnommen sind die auf die Muttergottes hinweisenden bzw. in Visionen versunkenen Propheten, die die Anbetungsszene einfassen: Sie weissagen den Messias als Frucht der Virga aus dem Stamme Davids, über dem die sieben Geistesgaben ruhen, die am Leuchter durch die brennenden Lichter symbolisiert sind (vgl. auch Röm 15,12; Offb 22,16). Die beiden alttestamentlichen, am Leuchterfuß dargestellten Szenen »Moses vor dem brennenden Dornbusch« und »Estherkrönung« können ebenfalls präfigurativ auf die Jungfrau und Himmelskönigin Maria bezogen werden. Immer wieder wird der Mailänder Leuchter deshalb auch Arbore della vergine (Baum der Jungfrau) genannt. KKP

Falke 1931 – Homburger 1949 – Bloch 1961, 55–190 – Angelucci 2000.

37 | Altarleuchter

Bronze, gegossen, ziseliert, H. 17 cm (mit Dorn)
Niedersachsen (Hildesheim?), Mitte bis 3. Viertel des 12. Jhs.
Berlin, SMB, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 90.1082

Wie das Kreuz konnte auch der Einzelleuchter, anknüpfend an die komplexe christologische Licht- und Kerzensymbolik, Sinnbild Christi sein, der jeden erleuchtet, der in diese Welt kommt (Joh 1, 9–10). Eine verbindliche Anleitung für das Aufstellen von Leuchtern auf dem Altar ist erstmals in der Schrift *De sacro altaris mysterio* von Innozenz III. (reg. 1198–1216) gegeben (Migne, PL 217, 811). Er schreibt vor, das Kreuz in der

17 Altarleuchter

Mitte zwischen zwei symmetrisch angeordneten Leuchtern aufzustellen. Die beiden Leuchter auf den Seiten des Altares symbolisieren demnach die Freude des Heiden- und des Judentums – denen durch das Kreuz das Licht zuteil wurde – über die Geburt des Weltheilands. Der einzelne nach dem Kyrie in der Mitte vor dem Altar stehende Leuchter repräsentiert Christus, der überall dort in der Mitte ist, wo sich zwei in seinem Namen versammeln. Auch die Kerze wurde allegorisch auf Christus hin ausgelegt: In der sich selbst verzehrenden und damit ihren Zweck erfüllenden Kerze wurde eine Parallele zum Selbstopfer Christi gesehen.

Der Berliner Leuchter wird durch drei flach zu Boden gedrückte, breitmäulige Drachen getragen. Ihre Leiber gehen in punzierte ansteigende Blattzungen über, die wiederum zum Nodus hinleiten. Die Zwickel sind durch schmales, Palmetten ausbildendes Rankenwerk gefüllt, das beinahe spiegelsymmetrisch um ein Zentrum herum angeordnet ist, aus dem drei weitere echsenartige Drachenwesen versuchen, in Richtung der lichtspendenden Kerze nach oben zu klettern. Den voluminösen, fast kugelförmigen, durchbrochen gearbeiteten Nodus zieren drei große Blattpalmetten, die jeweils in den durch die Füße vorgegebenen diagonalen Achsen liegen. Die Traufschale des Leuchters schmücken flache Zierbandornamente, an die sich wiederum drei drachenartige Wesen klammern. Zwischen ihnen bildet der Traufschalenrand tropfenförmige, vegetabil erscheinende Ausbuchtungen aus.

Die Darstellung von Drachenwesen an den tektonischen Leuchterelementen Fuß und Traufschale lässt sich ikonographisch als Symbol des überwundenen Bösen deuten, das zum Träger des (göttlichen) Lichts wird. KKP

Sauer 1902, 181–189 – Braun 1932, 513 – Falke/Meyer 1935, 5–6, Nr. 20 – Mende 1997, 183 – Ausst. Kat. Abglanz 2006, 223, Nr. 5.7 (U. Mende) – Mende 2006.

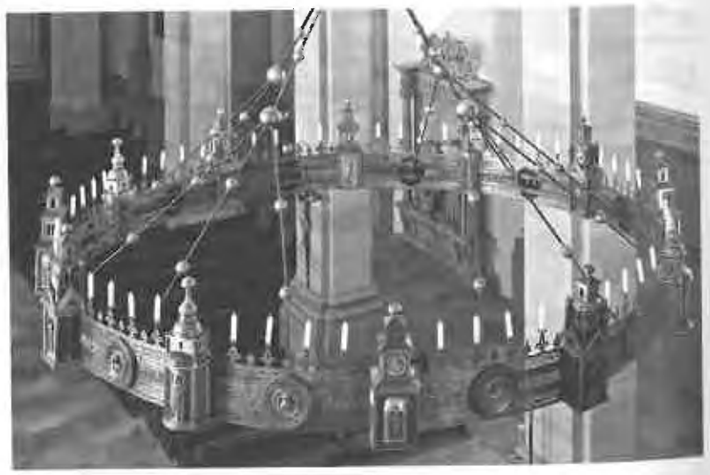
18 | **Radleuchter**

Kupferblech, getrieben, punziert, graviert, ausgeschnitten, vergoldet, Braunfirnis, Durchmesser: ca. 500 cm, Umfang: ca. 1460 cm, Turmhöhe: ca. 87 cm
Schwaben (Comburg), vor 1139
Großcomburg, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Nikolaus

Abt Hertwig, urkundlich nachweisbar zwischen 1102 und 1139, stiftete der Abteikirche des Benediktinerklosters Großcomburg diesen der Inschrift nach dem Kirchpatron Nikolaus gewidmeten Radleuchter (vgl. KAT. 4, vgl. S. 388–395). Er hängt bis heute im Gewölbe über dem Kreuzaltar der Kirche, vor dem sich auch die Grabstätten Hertwigs und des Klostergründers Graf Burkhard von Rothenburg-Comburg befinden.

Die zweistreifig um den Leuchterreif herumgeführte lateinische Inschrift bezeichnet den Radleuchter als Abbild des Himmlischen Jerusalem, jener zukünftigen, vom Himmel herabkommenden gold- und edelsteinleuchtenden Stadt des Lichts und des Heils, die in den endzeitlichen Prophetien des Alten Testamentes und v. a. in der apokalyptischen Vision des Johannes beschrieben ist (Offb 21,1–22,5). In den Öffnungen der zwölf mehrgeschossigen, laut Inschrift das Apostelkollegium darstellenden Tortürme, welche den Leuchterkranz in regelmäßigem Abstand durchbrechen, sind insgesamt 53 Wächterfiguren platziert (vgl. Jes 62, 6), darunter Heilige, Märtyrer, Engel, Krieger und Bischöfe, die die in der Heiligen Stadt wohnende Gemeinschaft der Seligen und damit die Ecclesia verkörpern (s. Detailabb.). Große runde Medaillons mit den Reliefbüsten der zwölf Propheten, die als erste Begründer des wahren Friedens inschriftlich genannt werden, sind mittig in die Reifsegmente zwischen den Türmen eingefügt. Ein Kranz aus 48 lilienförmigen Lichtträgern und Blattpalmetten bekrönt den aus drei durchbrochenen Ornamentstreifen und den beiden Inschriftbändern zusammengesetzten Leuchterreif.

Genau über der Mitte des kreisrunden Leuchters schwebt unter der vergoldeten Kugel, die den Angelpunkt des eisernen Tragegestänges markiert, eine abwärts gewandte halbfigurige Darstellung des segnenden Christus, ausgezeichnet mit dem Kreuznimbus und flankiert von den beiden griechischen Buchstaben Alpha und Omega. Sie beziehen sich auf die in der Offenbarung überlieferten Selbstbezeichnungen sowohl Gottvaters wie auch Christi als »der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende« (Offb 1,8; 21,6; 22,13). Auf Christus bezogen betonen A und Ω daher dessen Wesensgleichheit mit dem Vater. Mit den umlaufenden Worten aus dem Johannesevangelium + EGO SUM LVX MUNDI – Ich bin das Licht der Welt (vulg. Joh 8,12) – offenbart sich der verklärte Christus als das Licht des messianischen Heils und der Herrlichkeit Gottes, die in seinem Angesicht aufscheint (vgl. 2 Kor 4, 6; Hebr 1, 3; 1 Joh 1, 5; Jes 60, 1–3): Die göttliche Lichtstadt Jerusalem bedarf weder der Sonne noch des Mondes wie der alte Kosmos, sie ist erleuchtet von der Herrlichkeit Gottes und des Lammes (Christus), die gemeinsam über den Erlösten thronen (Offb 21, 23; 22, 5).



18 Radleuchter

Der Betrachter wird in der Inschrift auf ungewöhnlich direkte Weise aufgefordert, über Sinn und Bedeutung des Werks nachzudenken. Das Bild- und Inschriftenprogramm des Radleuchters wird so zum Anstoß einer intellektuellen Auseinandersetzung mit den in Bild und Wort reflektierten (mess)theologischen Zusammenhängen. Da das Großcomburger Kloster unter Abt Hertwig der Hirsauer Reform angeschlossen war, liegt es nahe, darin eine unmittelbare Reaktion auf die Forderung der Reformorden nach einem bewussteren Vollzug der Messfeier zu sehen, der eine innere Teilnahme des praktizierenden Liturgen während des Zeremoniells voraussetzt.

SEM(per) VT AD CELOS | NIS(us) EXTENDAT ANHELOS || HAC OPE VIRTVTV(m) | P(RO)SPEXIT IT(er) SIBI TVTV(m) || VIRIB(us) HAS SCANDENS | TOTIS HERTWIG(US) AD ARCES || ISTVD PRECLARO | Q(u)I FECIT OP(us) NICOLAO || Q(uo) PATRE MAGNORV(m) | SIBI P(re)MIA DANTE LABOR(um) || GAVDEAT I(n) CEL(IS) | SERVI MERCEDE FIDELIS || ARTE METALLOR(um) | VIS(us) DVM PASCITVR HOR(um) || Q(ue)RERE MENS CVRET | Q(ui)D OP(us) SIBI TALE FIGVRET || [T]VRRIBVS ET MVRIS | FVNDA(te) N(on) RVITVRIS || MYSTICAT ECCLESIE | STRVCTVRAM CIRCVL(us) ISTE || ARGENTO FERRO | (con) FECT(us) ET ERE SVB AVRO || MONSTRAT AP(osto)LICV(m) | TVRRIS BIS SENA SENATV(m) || P(ER) TOTIDE(m) METAS | SVA PANDIT IMAGO P(IO)PH(e)TAS || QVI PACIS VERE | FVND[a]MINA PRIMA DEDERE || VRBE SALVTARI | PLEBS DIGNA COEDIFICARI || ORDINE FRATERNO | COLLVCET ET IGNE SVP(er)NO || SIGNAT OP(us) FIDEI | NITOR AVREVS ILLIT(us) ERI || INNVIT ARGENTV(m) | VERBI CVMVLARE TALENTV(m) || DVRICIES FERRI | COM(m)ENDAT VIM PATIENDI || IGNIS AD ARDOREM | SERVARE VIDETVR AMOREM || CARDINE SVPREME | TENDENTIS I(n) ALTA CATENE || SPES DESIGNATVR | Q(ua) VIRT(us) QVAEQ(ue) LEVATVR || ET PATRIS ET FRATRIS | PETIT HOC Q(ui)CVNQ(ue) THEATRV(M) || SE FABRICE TALI | MERITVRVS (con)FABRICARI – Damit er immer das erlahmende Streben nach dem Himmel verstärke, hat Hertwig mit diesem Werk sich einen sicheren Tugendweg ersehen, mit allen Kräften zu diesen Höhen aufsteigend, er, der dieses Werk dem vortrefflichen Nikolaus geschaffen hat. Wenn dieser Vater den Preis für seine großen Arbeiten ihm gibt, möge er sich im Himmel des Lohnes eines getreuen Knechtes erfreuen. Während das Auge sich weidet an der Kunst dieser Metallarbeiten, suche der Geist zu ergründen, was solches Werk für ihn bedeute. Dieser Kranz bedeutet den Bau der auf unvergängliche Türme und Mauern gegründeten Kirche, von Silber, Eisen und vergoldetem Erz hergestellt. Die zweimal sechs Türme zeigen den Senat der Apostel; durch ebenso viele Säulen stellt das Bildwerk die Propheten dar, welche die ersten Grundlagen des wahren Friedens legten. Das Volk, das würdig ist, in die Heilsstadt eingebaut zu werden, erstrahlt in brüderlicher Ordnung und aus dem höchsten Feuerglanz. Der Glanz des Goldes, auf Erz aufgetragen, bezeichnet das Werk des Glaubens, das Silber weist darauf hin, den Wert des Wortes zu erhöhen; des Eisens Härte empfiehlt die Tugend der Geduld; das Feuer soll die Liebe auf dem Glühpunkt erhalten. Durch die Angel der oberen in die Höhe strebenden Kette wird die Hoffnung dargestellt, durch welche jede Tugend erleichtert wird. Wer nun dieses Schaustück des Vaters (Nikolaus) und des Bruders aufsucht, der soll sich würdig erweisen, einem solchen eingegliedert zu werden (Übers. n. Valentien 1963, mit Transkriptionskorrekturen von C. M. M. Bayer). KKP

Valentien 1963 – Ausst. Kat. Staufer, Bd. 1, 465-466, Nr. 592 – Raff 1995.

19 | **Rauchfass**

Messing, gegossen, neue Verzinnung, Fuß ergänzt, 15,5 × 9,5 cm
Trier (?), 1. Hälfte des 12. Jhs.
Trier, Domschatz

Kaum ein anderes liturgisches Gerät wurde in der Messallegorese des 12. Jhs. so detailliert ausgedeutet wie das Weihrauchfass. Anknüpfend an die jüdische Tradition des Rauchopfers interpretiert bereits die patristische Literatur das Rauchfass als Sinnbild Christi, der sich selbst als Opfer dargebracht hat. Während der Vorbereitung der eucharistischen Opferhandlung, der Beräucherung der Gaben und des Altars, wird Weihrauch auch als Zeichen des aufsteigenden Gebets eingesetzt: »Herr lass mein Gebet wie Weihrauch vor dein Antlitz dringen« (Ps 141, 2). Doch erst in Rupert von Deutz' *Liber de Divinis Officiis* (1, 29, PL Migne 170, 48 C) und der *Gemma animae* des Honorius Augustodunensis (1, 12, PL Migne 172, 548 A-B) werden auf nahezu identische Weise die einzelnen Bestandteile sowie die materielle Beschaffenheit des Gerätes auf Christus hin ausgelegt.

Das kleine kugelförmige, vollkommen durchbrochen gearbeitete Rauchfass aus dem Trierer Domschatz hängt an vier Ketten, die nach Honorius an die aus vier Elementen bestehende menschliche Natur Christi erinnern, der im Besitz der vierfachen Tugend ist. Die fünfte Kette zum Anheben des Deckels deutet er als Christi Seele, die im Tod vom Leib geschieden wurde. Der umlaufende Reif, an dem die Kettenösen befestigt sind, bezeichne die anfangs- und endlose Gottheit, von der alles gehalten und durch die alles gewirkt

19 Rauchfass

wird. In seiner Gesamtheit symbolisiert das Rauchfass den Leib Christi, der Weihrauch seine Gottheit und das Feuer den Heiligen Geist.
Die das Becken und den Deckel des Trierer Rauchfasses schmückenden Darstellungen sind kompositorisch wie ikonographisch axial aufeinander bezogen. Vier Medaillons am Becken rahmen die an Schreibpulten sitzenden, ins Profil gewendeten Evangelisten, ihre Symbole sind am Deckel in entsprechenden Ringen mit den eingravierten Evangelistennamen abgebildet. Breitbeinig stehende Atlantenfiguren unter den Kettenösen füllen die Räume zwischen den Medaillons des Beckens, am Deckel über ihnen sind die inschriftlich bezeichneten Personifikationen der vier Paradiesflüsse dargestellt (vgl. KAT. 15, 20 u. 23). Eine kleine zentralbauförmige Architekturbekrönung schließt den Deckel nach oben hin ab und erweitert das Bildprogramm des Weihrauchfasses – zusammen mit den vier apokalyptischen Wesen, die in der Vision des Johannes den Thron Gottes umgeben (Offb 4, 1–11), den als Himmelsträgern fungierenden Atlanten und den Evangelisten als Verkünder der christlichen Heilslehre – zu einem Abbild der Himmelsstadt Jerusalem, jener von den lebendigen Wassern durchströmten Stadt des Paradieses (Offb 21; 22, 1, vgl. KAT. 18). Ikonographisch weist das Trierer Stück damit auffällige Parallelen zu dem getriebenen goldenen Rauchfass auf, das Theophilus Presbyter in seinem kunsthandwerklichen Lehrbuch *De diversis artibus* (um 1106–1122) ausführlich beschreibt (Buch 3, Kap. 52/53). KKP

Sauer 1902, 204–208 – Irsch 1931, 340 – Ausst. Kat. Trier 1984, 117–118, Nr. 52 (F. Ronig) – Westermann-Angerhausen 1984, bes. 99–201.

20 | Situla aus St. Alban in Mainz

Bronze, gegossen, ziseliert, vergoldet, Silberplattierung, H. 16,5 cm, Durchmesser oben 17,8 cm, Durchmesser unten ca. 11 cm
Mainz (?), um 1116–1119
Speyer, Domschatzkammer im Historischen Museum der Pfalz, Inv. Nr. D 83
TAFEL S. 36

In zwei Bildfriesen, die durch silberplattierte Inschriftbänder voneinander getrennt sind, zieht sich das in kunstvollem Relief ausgeführte Bildprogramm um den konisch zulaufenden Weihwassereimer herum. Eine gedrungene, durchbrochen gearbeitete Arkatur mit kräftigen Pfeilern bildet den Fuß der Situla. Der darüber liegende Bildstreifen zeigt dynamisch bewegte Jagd- und Tierkampfmotive zwischen zierlichen Bäumen: Neben bewaffneten Reitern und Löwen finden sich hier auch dämonisch-wilde Fabelwesen, Greife sowie eine männliche Sphinx. Obwohl Jagdszenen immer wieder auf liturgischen Geräten auftauchen, lässt sich ihr spezifischer christlicher Gehalt aufgrund der bisweilen sehr unterschiedlichen Auslegung der Jagdtiere nur selten eindeutig bestimmen. So muss ihre genaue ikonographische Bedeutung auch bei der Mainzer Situla offen bleiben. Im Kontext des Gesamtprogramms wäre jedoch vorstellbar, dass sie als sinnbildhaftes Abbild der sündigen Welt zu lesen sind, in der das Gute durch das Böse verfolgt wird und der dennoch Erlösung zuteil werden kann.
Der Bildfries wird eingefasst von der zwei Schriftbänder füllenden Stifterinschrift, die den Weihwassereimer als Geschenk Abt Bertolds (1116–1119) an die Kirche des Mainzer Benediktinerklosters St. Alban ausweist: + HOC ALBANE DEO QVI VIVIS SANGVINE FVSO ABBATIS VOTV(m) BERTHOLDI SVSCIPE TECVM | + HVIC INFINITE DEPOSCENS GAVDIA VITE – Diese Weihgabe des Abtes Bertold nimm gnädig auf, Alban, der du bei Gott lebst, nachdem dein Blut vergossen wurde/Indem du für ihn die Wonnen des ewigen Lebens erbittest! (leoninische Hexameter, übers. n. Arens 1958/C. M. M. Bayer). Eine weitere in den Griff des Eimers eingravierte, bis 1883 noch vollständig erhaltene Inschrift benennt darüber hinaus auch den Konzepteur des Bildprogramms (Snello) und den ausführenden Goldschmied (Hartwich), die damit in Bertolds Bitte um Gnadenvermittlung eingeschlossen sind: HAERTWI(ch erat factor) ET SNELLO MEI FVIT AVCTO(r) – Hartwich war mein Verfertiger und Snello mein Urheber (leoninischer Hexameter, übers. n. Arens 1958).
Die Personifikationen der vier Paradiesströme sowie die anthromorph gestalteten Evangelistensymbole sind im oberen Bildfries alternierend und einander paarweise zugeordnet dargestellt. Geon, Phison, Tigris und Euphrates erscheinen als nackte sitzende Jünglinge mit amphorenartigen Gefäßen, aus denen Wasser strömt. Die hybriden, aus menschlichen Leibern und Tierköpfen zusammengesetzten Gestalten der Evangelistensymbole gehen zurück auf die Vision Ezechiels von den vier lebenden Wesen (Ez 1, 10). Sie sitzen, gekleidet in schwere, mit Schmuckborten verzierte Gewänder, erhöht auf halbkreisförmigen Bögen. In ihrer linken Hand halten sie jeweils ein geschlossenes Buch, auf das sie mit dem Zeigefinger ihrer Rechten deuten.

Der exegetische Text des obersten Inschriftbandes setzt die kosmosumgreifende, alle vier Welt- und Himmelsgegenden umfassende Ausdehnung des viergeteilten paradiesischen Lebenswasserstroms (Gen 2, 10–14) in Analogie zu der weltweiten Verbreitung der christlichen Heilslehre durch die vier Evangelien: BIS BINOS QVADRV(m) COMPLENTES DOGMATE MVNDV(m) DESIGNANT TOTIDE(m) DIFFVSA FLVENTA P(er) ORBE(m) – Die zweimal zwei [Evangelisten], die die vierteilige Welt mit ihrer Lehre erfüllen, bezeichnen ebensoviele Ströme, die sich über den Erdkreis ergießen (Übers. n. C. M. M. Bayer, vgl. KAT. 15, 19 u. 23). Das zu den Sakramentalien zählende geweihte Wasser in der Situla besitzt ebenfalls eine reinigende und heilende Wirkung, die durch seine Versprengung eine den Paradiesflüssen und dem Wort des Evangeliums vergleichbare Verbreitung findet. Zugleich ist die Besprengung mit Weihwasser Erinnerungszeichen und Erneuerung der Taufe. KKP

Arens 1958, 352–354 – Teuerkauff-Liederwald 1988, 47, Nr. 1 – Ausst. Kat. Salier 1992, 401, Nr. 4 (M. Schulze-Dörrlamm) – Ausst. Kat. Canossa 2006, 371–372, Nr. 470 (U. Mende).

21 | Lesepult

Sandstein mit Resten polychromer Fassung, lebensgroß
Mittelrhein (Mainz?), Mitte des 13. Jhs. (1250–1260)
Naumburg, Dom
TAFEL S. 37

Format und Gewicht der mittelalterlichen Codices erforderten Lesepulte, die seitlich am Altar oder am Choreingang aufgestellt waren. Wenn der Diakon das Evangeliar zur feierlichen Lesung an den kirchlichen Hochfesten, begleitet von Kerzen und Weihrauch, zum Lesepult trägt, befindet es sich im Zentrum des liturgischen Geschehens. Das Naumburger Lesepult gehört der besonderen Gattung der sog. Atzmänner an, die nahezu ausschließlich um die Mitte des 13. Jhs. entstanden sind und sich u. a. auch in Straßburg und Fritzlar erhalten haben. Ob sie nur für die Evangelien- oder auch für die Epistellesung bestimmt waren bzw. als Chorpulte Verwendung fanden, ist ungeklärt.
Hinter einem schlichten von einer kleinen Eiche getragenen Buchpult steht in beeindruckender körperlicher Präsenz die etwa lebensgroße Figur eines in sein liturgisches Gewand gekleideten Diakons. Die Hände behutsam an die äußeren Kanten des Pultes gelegt, das die Heilige Schrift trägt, hat er – den lockenumrahmten Kopf mit den engelsgleichen Gesichtszügen leicht geneigt – seinen Blick andächtig erhoben. Die Eiche ist hier nicht nur Würdezeichen für die aufgelegten liturgischen Bücher. Die Fruchtbarkeit des Baumes ließ ihn vielmehr auch zum Sinnbild für die wachsende Ausbreitung der christlichen Heilslehre werden, die in den am Pult gelesenen Evangelien verkündet wird. KKP

Reinle 1988, 50 – LThK VI, 518–519 – RDK I, 1220ff.

22 | Taufstein aus der Neumarktkirche in Merseburg

Roter Sandstein, H 127 cm, Dm 131 cm, Wandstärke (am Beckenrand) 16 cm, Relieftiefe in der Sockelzone max. 12 cm, in der Arkadenzone max. 6 cm; um 1180
Originale Fundamentplatte unter der Westempore der Neumarktkirche erhalten; zahlreiche Bestoßungen; Ausbrüche am oberen Ornamentfries und den Blendarkaden; auf dem oberen Beckenrand mehrere rechteckige Eintiefungen, eventuell von einer (späteren?) Abdeckung; Oberflächen teils stark abgewittert bzw. verschwärzt; Farbreste (?), nicht original
Merseburg, Dom St. Laurentius und St. Johannes der Täufer, Westvorhalle
TAFEL S. 38

Vier kauernde Löwen und die inschriftlich benannten Personifikationen der vier Paradiesflüsse Geon, Euphrat, Tigris und Phison bilden den Sockel des monolith gearbeiteten zylindrischen Taufsteins. Die Kufe ist von zwei auskragenden, oktogonal gebrochenen Gesimsen mit Palmettendekor und Perlstab eingefasst. Durch die Darstellung der Paradiesflüsse wird der Taufstein zum Gegenstück des paradiesischen Lebensbrunnens (fons vitae), von dem aus die heilbringenden Wasser in die Welt strömen: Mit der am Karsamstag im Namen der Dreifaltigkeit und unter Anrufung des Heiligen Geistes vollzogenen Weihe des Taufwassers wird es, wie das paradiesische Wasser, zur Quelle des Lebens (Ps 36,10) und zum Strom des Friedens (Jes 48,18). Das kommt auch in der den Beckenrand umgebenen Inschrift zum Ausdruck, die sich auf die reinigende Wirkung des Taufsakraments bezieht: HOS DEVS EMVNDA QVOS ISTIC ABLVIT VNDA | FIAT VT INTERIVS QVOD FIT ET EXTERIVS – Gott, reinige die, die dort die Woge abwäscht, damit innerlich geschehe, was auch äußerlich geschieht. (leoninischer Hexameter, übers. n. Forster 2004/C. M. M. Bayer) Die Löwen dagegen sind hier, wie an dem im Aufbau eng verwandten, älteren Freckenhorster Taufstein (KAT. 124), als furchterregende Bewohner einer Unterwelt zu interpretieren. Über die oktogonale Gesimsform wird ein zahlensymbolischer Bezug zur Auferstehung Christi und zum Jüngsten Gericht geschaffen. Dies steht unmittelbar in Beziehung zur Liturgie der österlichen Gedächtnisfeier, in der den Täuflingen – die durch den Tod Christi und seine Auferstehung in das neue Leben eingetreten sind (Röm 6,3-4) – gleichsam antizipativ die künftige Herrlichkeit in der Gemeinschaft der Seligen vor Augen geführt wird.

22 Taufstein aus der Neumarktkirche in Merseburg, Inschrift

Die die Kufe umlaufende Arkadenfolge mit ihren zwölf, auf schlanken Säulen lastenden Rundbögen kann darum als Abbild der Himmelsstadt Jerusalem gedeutet werden, der eschatologischen Wohnstätte der Gerechten (Offb 21, 1–22, 5, KAT. 18). In ihren Öffnungen stehen zwölf namentlich auf ihren Schriftbändern bezeichnete Propheten, die auf ihren Schultern die zwölf deutlich kleineren Apostel tragen (KAT. 75, 84). Sie halten stellvertretend für Evangelium und Glaubensbekenntnis geöffnete Bücher und sind namentlich in den Rundbögen bezeichnet. Diese Form der typologischen Zuordnung von Propheten und Aposteln verbildlicht auf besonders anschauliche Weise den Gedanken der heilsgeschichtlichen Zusammengehörigkeit der beiden Testamente (Gal 4, 24), nach der im Anschluss an Lk 24, 44 das Alte Testament als Ankündigung des Neuen und das Neue Testament als die Erfüllung des Alten Testamentes verstanden wird. Mit den Prophetendarstellungen am Merseburger Taufstein wird demnach v. a. der Verkündigungsgedanke der prophetischen Botschaft unterstrichen, in der die mit der Taufe verbundene Heilserwartung bereits im Voraus präsent ist. Daran wird auch in der Lesung der zwölf Prophetien erinnert, die in der Karsamstagsliturgie zwischen der Segnung der Osterkerze und der Weihe des Taufwassers angeordnet ist. Die Apostel stellen als Empfänger des Missions- und Taufbefehls Christi (Mt 28, 19–20) das Fundament der Himmlischen Ecclesia dar. Die weiblichen und männlichen Büsten in den Bogenzwickeln können mit Jes 62,6 (Auf deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt) möglicherweise als hl. Wächter der hl. Stadt interpretiert werden.

Kompositorisch und durch den Beginn der Inschrift hervorgehoben sind die Propheten Jeremia und Hosea mit den Apostelfürsten Paulus und Petrus. Zu Füßen des fast vollplastisch aus dem Reliefgrund gedrehten Jeremia kniet eine kleine, dem hl. Petrus zugewandte Stifterfigur im Mönchsgewand mit Abtsstab, die bislang wegen des verlorenen Köpfchens und fehlender Insignien nicht identifiziert werden konnte. Vielleicht stellte sie den Abt des Merseburger Benediktinerklosters St. Peter dar, dessen Äbte 1177 vom Papst das Privileg erhielten, eine Mitra zu tragen. Aufgrund der passenden Fundamentreste unter der Westempore der seit 1173 erbauten, 1188 erstmals urkundlich erwähnten und Thomas Becket geweihten Pfarrkirche am Neumarkt ist diese als ursprünglicher Standort gesichert. Die überlängten Propheten mit ihren raffiniert drapierten und aufwendig mit Borten und Mustern geschmückten Gewänder, deren konzentrisch parzellierende Strukturen die Körper netzartig überziehen, weisen eine große Nähe zu Werken der sächsischen-niedersächsischen Buchmalerei auf, insbesondere zu dem um 1188 in Helmarshausen für den Braunschweiger Dom angefertigten Evangeliar Heinrichs des Löwen (KAT. 31). PM/KKP

Nordström 1984 – Schmitt 1988 – Ramm 1996 – Leyk 1996 – Ausst. Kat. Merseburg 2004, 116–118 Nr. III.9 (Christian Forster) – Forster 2008

| Taufbecken

Bronzeguss, H. 170 cm, Umfang: 300 cm, Durchmesser: 96 cm
Mitteldeutschland (Hildesheim?), um 1225
Hildesheim, Dom
TAFEL S. 39

In seinem Umfang und seiner Vielschichtigkeit ist das komplexe Bild- und Inschriftenprogramm des Hildesheimer Taufbeckens einzigartig. Entscheidend für den formalen wie inhaltlichen Aufbau des Beckens ist die Zahl Vier. Die Vierzahl ist wiederum wichtiger Bestandteil der Taufliturgie. Bei der Weihe des Taufwassers am Karsamstag wird das Wasser zunächst kreuzförmig geteilt, in Erinnerung an das vom vierseitigen Kreuz in die vier Weltgegenden des neuen Paradieses fließende Blut der Erlösung. Nach der Segnung des Wassers wird es in Analogie zu den Paradiesströmen in die vier Himmelsrichtungen gegossen, denn »wie die vier Flüsse aus dem Paradies in alle Himmelsrichtungen fließen, so gehen die Gnadenströme von den kirchlichen Sakramenten aus« (Missale Romanum).

Die knienden, individualisiert personifizierten Paradiesflüsse Phison, Geon, Euphrat und Tigris sind es auch, die das leicht konisch zulaufende Taufbecken auf ihren Schultern tragen. Über ihren Köpfen befinden sich Darstellungen der vier Kardinaltugenden in reliefierten Medaillons, die durch die am unteren Kesselrand angebrachte Inschrift auf die Flüsse bezogen werden: Der seine Mündung verändernde Phison ist dem Klugen gleich. Geon, der Erdspalt, bezeichnet die Mäßigung. Schnell ist der Tigris, wodurch der Starke bezeichnet wird. Fruchtbringend ist der Euphrat

Taufbecken, Werke der Barmherzigkeit (Detail des Deckels)

und durch die (Tugend der) Gerechtigkeit gekennzeichnet (Übers. n. Wulf 2003). Die beiden Viererreihen aus Paradiesströmen und Tugenden werden erweitert um die vier großen Propheten (Jesaja, Jeremia, Daniel und Ezechiel) und die vier Evangelistensymbole, die sich in den vertikalen Achsen über den Tugendmedaillons befinden. Eine zweite, den Deckelrand umlaufende exegetische Inschrift deutet sie folgendermaßen: Die vier Paradiesflüsse bewässern die Welt, und ebenso viele Tugenden benetzen das Herz, das (in der Taufe) rein ist von Sünde. Was der Mund der Propheten vorausgesagt hatte, das haben die Evangelisten als gültig verkündet (Übers. n. Wulf 2003).

Zwischen diesen Achsen, überfangen von dreipassförmigen Arkadenbögen, befinden sich die vier Hauptbilder des Kessels: die Taufe Christi, flankiert von zwei alttestamentlichen Taufpräfigurationen – dem Durchzug durch das Rote Meer (Ex 14–15) und der Jordanüberquerung (Jos 3–4) – sowie das Dedikationsbild mit der thronenden, von der Stifterinschrift eingefassten Muttergottesfigur (Wilbernus schenkt in der Hoffnung auf Vergebung und zum Lob Mariens diesen Schmuck der Kirche. Nimm ihn, Christus, gnädig an, Übers. n. Wulf 2003). Die zugehörigen exegetischen Inschriften erklären die durch Christus vermittelte Heilswirkung des Taufsakraments jeweils in Bezug auf die dargestellte Szene.

Die Reliefs des Deckels zeigen vier allegorische Formen der Taufe (das Stabwunder Aarons, den Bethlehemitischen Kindermord, die Fußwaschung Maria Magdalenas sowie die sechs Werke der Barmherzigkeit), die in der Inschrift auf dem oberen Deckelrand erläutert werden: So wie das Wasser der heiligen Taufe das Unreine reinigt, so hat auch das gerecht vergossene Blut die Wirkung des reinigenden Bades. Danach reinigt die Beichte durch die Tränen die begangenen Sünden. Für diejenigen, die durch die Sünde entstellt sind, wird das Werk der Frömmigkeit zur Reinigung (Übers. n. Wulf 2003). Über die in den Zwickeln der dreipassförmigen Rahmen platzierten Propheten und alttestamentlichen Könige werden die Darstellungen des Deckels jeweils mit den Prophetien des Alten Bundes verknüpft.

Insgesamt stellt sich das Bild- und Inschriftenprogramm als vielschichtige, gleichermaßen inschriftlich wie bildtypologisch erfolgende Ausdeutung des Sakramentes der Taufe dar. KKP

Bertram 1900, 130–150, 162–166 – Algermissen 1957 – Müller-Hauck 1965 – Niehr 1992, 93–98, 257–263, Nr. 63 – Wolfsbauer 2000 – Wulf 2003, II, 292–302, Nr. 67.

| Sog. Annostab

Elfenbein, Holz, vergoldetes Silber, Eisen, H. gesamt 175 cm, H. der Krümme mit Nodus 20 cm
Köln (?), 11. Jh., Tülle oberhalb des Nodus
2. Hälfte des 11. Jhs.–1. Hälfte des 12. Jhs. (?)
Siegburg, Kath. Pfarrkirche St. Servatius, Schatzkammer

Dieses frühe Beispiel für einen gebogenen Krummstab soll der Legende nach Erzbischof Anno II., dem Gründer der Abtei St. Michael in Siegburg, mit ins Grab gelegt worden sein. Dagegen spricht der Bericht der *Translatio Annonis* (1186), demzufolge Annos Nachfolger, Erzbischof Hildorf († 1089), den Stab gemäß seiner Körpergröße hat kürzen lassen. So wurde der Stab nicht – wie z. T. üblich – zusammen mit seinem Träger begraben, sondern weitervererbt.

Die Funktion der bereits im 7. Jh. nachweisbaren Bischofs- oder Abtstäbe verändert sich seit ihrem Einsatz für die Zwecke der Investitur: das persönliche Würdezeichen wird zugleich Rechts- und Herrschaftssymbol. Der Stab versinnbildlicht die Verfügungsgewalt sowohl über geistliche als auch über weltliche Besitztümer. Demzufolge ist er ein an die Person des Bischofs oder Abts gebundenes Zeichen der Legitimität seines Amtes.

In der symbolischen Auslegung des Bischofsstabs wird er als Baculus pastoralis verstanden. Die Amtsinhaber tragen ihn als Sinnbild der Hirtensorge voran, auf dass sie die ihnen anvertraute Herde – einem Hirten gleich – beaufsichtigen. Christus bezeichnet sich selbst als guten Hirten (Joh 10, 11) und wird als oberster Hirte der Herde Gottes – der Menschheit – verstanden. Folglich ist sein Hirtentum auf Erden auch das heilige Vorbild für den Bischof oder Abt. Die auf vergoldeten Silbertüllen oberhalb und unterhalb des Nodus angebrachte Inschrift des sog. Annostabs verweist auf die Verantwortung des Stabträgers gegenüber seiner Gemeinde: [1] + | TY/TY/RE | CO/GE | PE/CVS . | CE/COS | NE | DU/CI/TO | CE/CVS [2,1] + MORIBVS ESTO GRAVIS RECTOR | FORE DISCE SVAVIS [2,2] + ASTU SER/PENTIS VOLVCRIS TEGE SI(m)PLA GEM(en)TIS [3] [./V/././A]/R/T – [1] Tityrus, halte das Vieh zusammen! Du sollst nicht als Blinder Blinde führen! [2] Als Leiter sollst du ernst hinsichtlich deines Lebenswandels sein, lerne, angenehm zu sein; schütze mit der List der Schlange die Einfalt des seufzenden Vogels! (leoninischer Hexameter, übers. n. C. M. M. Bayer). Der erste Teil der Inschrift stammt aus Vergils *Bucolica* (III,20), wobei das antike, friedliche Bild des Hirten Tityrus in die christliche Symbolik übertragen wird. Auch Rupert von Deutz zitiert Vergils Eklogen als Rechtfertigung für die besondere Ausschmückung der zeitgenössischen Stäbe, die bereits bei Moses und Tityrus aufwendig gestaltet gewesen sein sollen. So beschreibt er den Bischofsstab mit einem elfenbeinernen Knoten und goldenen oder silbernen Auflagen, die auch der – möglicherweise Rupert nicht unbekann-

Sog. Annostab

te – Annostab aufweist. Der zweite Teil der Inschrift mahnt den Amtsträger zu Wachsamkeit, Sittenstrenge und Milde, wie es andere Stabinschriften aus dem 11. und 12. Jh. und später auch Honorius Augustodunensis in seiner *Gemma Animae* den Bischöfen oder Äbten in vergleichbarer Form nahelegen. Der letzte Teil der Inschrift auf dem Annostab bezieht sich auf Jesu Anweisung an die Apostel, sie sollen klug wie Schlangen und einfältig wie Tauben sein (Mt 10,16). Die Krümme übersetzt dies in ein anschauliches Bild: aus dem flachen Elfenbeinknauf steigt die sich verjüngende Kurvatur über einem achteckigen Grundriss hervor und endet in einem Drachen- oder Schlangenkopf, in dessen Maul eine Taube sitzt. Die Schlange (Drachen und Schlangen sind im Mittelalter gleichgestellt und mit derselben vielschichtigen Symbolik aufgeladen) beschützt die Taube in ihrem Maul; sie verkörpert die Klugheit des Stabträgers und der Vogel steht für die Einfalt der gefährdeten gläubigen Seelen. Das Bild der hier im Gegensatz zu KAT. 25 positiv besetzten Schlange basiert neben dem erwähnten Matthäuszitat auf dem alttestamentlichen Urpriester Aaron, dessen Stab sich in eine Schlange verwandelt und das Böse besiegt (Ex 7,8ff.), und auf den unheilabwehrenden Kräften der von Moses an seinem Stab errichteten ehernen Schlange (Num 21,4ff.). Eine vergleichbare Ikonographie weist der ebenfalls ins 11. Jh. datierte Abtsstab aus dem Benediktinerkloster Tyniec (PL) auf.

KK

Honorius Augustodunensis, Gemma animae, MPL 172, 609–611 – Rupertus Tuitiensis, In regulam 529ff. – Salmon 1960 – Kalinowski 1971, 175–207 – Ausst. Kat. Monumenta Annonis 1975, 172ff. (J. M. Plotzek) – Legner 1987, 372–434 – Vogtherr 2005 – Ausst. Kat. Canossa 2006, C 003, 104–106 (C. Bayer).

25 | Sog. Uttostab

Walrosszahn, z. T. beschädigt, Eichenholz, vergoldete Bronze, Bergkristall, H. gesamt 155 cm, H. der Krümme 16 cm
Süditalien, Anfang des 13. Jhs., Bronzezwinge u. Krabben Zutat Anfang des 15. Jhs.
Metten (Niederbayern), Benediktinerabtei

Dieser Abtsstab stammt sicher nicht von dem 1909 selig gesprochenen Utto († 829), sondern wurde fast 400 Jahre nach dessen Tod hergestellt und dem sehr verehrten Gründungsabt der Abtei Metten Utto nachträglich zugewiesen. Aufgrund von legendären Wunderheilungen, die mit dem Uttostab vollbracht worden waren, wurden im Laufe der Jahrhunderte von Stab und Krümme Partikel sichtbar abgeschabt, von denen sich Wallfahrer, Pilger und Gläubige eine heilende Wirkung versprachen.

Über einen dreigeteilten einfachen runden Holzschaft sitzt eine gedrungene Bergkristallkugel auf, die ihr Pendant darüber in dem hölzernem Knaufende der Verlängerung des Stabes findet. Oberhalb des Kristalls umspannt eine vierseitige nach obenhin in Halbkreisen endende Bronzezwinge den Stab, auf der eine Inschrift in romanischen Majuskeln eingraviert ist: Der leoninische Hexameter QVOD D(omi)N(u)S PE/TRO. PE/TRVS. TIBI CONT/VLIT.VTTO – Was der Herr [= Christus] Petrus übergab, das übergab Petrus dir, Utto – verweist auf die von Gott veranlasste Übertragung des Hirtenamtes zunächst auf den ersten Apostel Petrus und dann durch päpstliche Übertragung direkt auf den Abt Utto. Die Inschrift legitimiert also den Stabträger posthum seitens höchster Stelle und könnte ein Hinweis auf Unabhängigkeitsbestrebungen der Abtei Metten von vorgesetzten Bischöfen oder Landesherren sein. Die Sonderstellung Uttos als Gründungsabt wird unterstrichen. Die durchbrochen gearbeitete Krümme aus Walrosszahn ist in den Holzknauf eingelassen. Sie besteht aus mehreren

25 Sog. Uttostab

Teilen, die durch Zapfen und durch ein später hinzugefügtes, mit zehn z. T. abgebrochenen Krabben besetztes Metallband zusammengehalten werden. Die fast rund gestaltete, stark eingedrehte Kurva endet in einem Drachen, der mit weit aufgerissenem Maul dem zentral platzierten, zurückblickenden Agnus Dei nachstellt. Das Lamm wird durch eine später ersetzte bronzene Standarte gehalten, die eine Fahne mit einem eingravierten U (wohl für Utto) in gotischem Letter und das Kreuzzeichen zeigt; gleichzeitig ist ein punzierter Heiligenschein über dem Haupt des Gotteslamms an dem Schaft befestigt. Die nur einseitig ausgearbeitete Standarte bestimmt die Hauptschauseite der Krümme. Der Drachen steht hier im Gegensatz zu KAT. 24 eindeutig als Zeichen des Bösen, das es mithilfe Christi, dem Lamm Gottes, zu besiegen gilt. Diese ikonographische Tradition beruht zunächst auf der alttestamentlichen Schlange als Verkörperung der Sünde und findet ihre Fortsetzung in der Offenbarung des Johannes (Offb 17,14) oder in der mittelalterlichen Frömmigkeitsliteratur, z. B. im *Speculum virginum*, wo die Sünde in Form einer Schlange auf der Tugendleiter mit einem Kreuzstab besiegt wird. Das Gotteslamm geht durch sein Selbstopfer aus diesem Kampf siegreich hervor, somit hat der Gläubige durch Christus eine Chance auf Erlösung. Für den Abt ist der Stab Mahnung und Triumphzeichen in einem.

Die verarbeiteten Materialien halten sich an die bei Honorius Augustodunensis festgehaltene Symbolsprache, mit der die Stäbe seit dem frühen Mittelalter aufgeladen wurden. So steht die Krümme, die aus Elfenbein oder Knochen bestehen soll, für die Härte des Gesetzes, aber auch für die Herrschaft des Himmlischen. Der Knauf aus Edelstein oder Kristall symbolisiert die Göttlichkeit Christi, das Holz des Schaftes versinnbildlicht die Milde des Evangeliums und die eiserne Spitze erinnert an das Jüngste Gericht.

Seit dem hohen Mittelalter erhält ein Abt – neben anderen Insignien wie dem Ring – mit dem Stab die an seine Person gebundene Gewalt über ein Kloster. Durch die Aufnahme in das »Corpus iuris canonici« im 12. Jh. ist die kirchenrechtliche Verwendung festgeschrieben worden, mit dem Pontifikale des Durandus von Mende aus dem späten 13. Jh. erfährt der Stab seine endgültige Bestimmung im liturgischen Kontext. Innerhalb der Messliturgie wird der Abtsstab nur beim Ein- und Auszug und während der Evangeliumslesung vom Abt selbst gehalten. Darüber hinaus findet der Stab Verwendung etwa bei der Feier der ewigen Profess oder bei der Einkleidung im Kapitel.

KK

Honorius Augustodunensis, Gemma, 541–738 – Speculum virginum 2001, 651, 669 – Andrieu 1940, 311–683 – Ponschab 1910 – Fink 1922, 5 – Gröber 1927, 168ff. – Faike 1935, 266–270 – Focke 1950, 337–387 – Kaufmann 1989, 204–206 – Schreiner 1998, 67–111 – Vogtherr 2005, 83–90.

26 | Bibel aus St. Kastor in Koblenz

Pergament, 332 und 315 Bl., 45,0 × 33,5 cm, Buchmalerei in kolorierter Federzeichnung u. Deckfarben, Einband 18. Jh., Leder, in zwei Bänden
Mittelrhein, Trier (?), 1067/1077
Pommersfelden, Gräflich Schönborn'sche Schloßbibliothek, Hs. 333, 334 (2776)
TAFEL S. 40

Einem Schenkungsvermerk (fol. 1r) zufolge wurde die Handschrift durch einen Kanoniker namens Hongerus, der wahrscheinlich dem Trierer Domstift angehörte, dem Kanonikerstift von St. Kastor in Koblenz übereignet und zwar »unter dem ehrwürdigen Erzbischof Udo [von Trier (reg. 1067–1077)] zur Regierungszeit Heinrichs IV. (reg. 1056–1105)«.

Die Bibel ist mit drei ganzseitigen Miniaturen zum Beginn der Genesis ausgestattet, die das Sechstagewerk und den thronenden Schöpfer sowie die Erschaffung Evas zeigen (fol. 1v–2v). Die übrigen biblischen Bücher werden durch figürliche und ornamentale Initialen eingeleitet, gelegentlich kommen auch szenische Darstellungen vor, die jedoch keine direkte Verbindung mit den Initialen eingehen. Die Dekoration ist in farbiger, teilweise lavierter Federzeichnung ausgeführt mit Ausnahme der Miniatur, die den thronenden Schöpfergott zeigt (fol. 2r). Sie wurde nachträglich mit Deckfarben übermalt, wobei der Stil italienische Anregungen zeigt.

Der Schöpfer ist in Gestalt des präexistenten Christus-Logos dargestellt. Durch die Scheibe in seiner Hand mit der Aufschrift

26 Bibel aus St. Kastor in Koblenz, Initiale zum Buch Amos, cod. 333, fol. 323r

»Fiat lux« – es werde Licht (Vulg. Gen 1,3) ist die Schattung des Lichts angesprochen, aber auch die Entstehung der Zeit mit dem Wechsel von Tag und Nacht, worauf die Personifikationen von »Annus« (Jahr) und »Dies« (Tag) in den beiden Medaillons Bezug nehmen. Auf der gegenüberliegenden Versoseite ist das Sechstagewerk dargestellt. Dem gebieterischen Sprech- und Segensgestus des Schöpfers antwortet die Wendung der Tiere und des Menschen zu ihm hin. Dass nach Gottes Plan und auf seine Weisung das Universum, die Welt und alle Kreatur in ihr entstanden sind, dass er gleichzeitig Schöpfer der Zeit und Herr über sie ist, wird auch in den gereimten Inschriften thematisiert. Damit wird dem biblischen Text ein großartiges Schaubild zur Schöpfung von Welt und Zeit vorangestellt.

Die Initialen zu den biblischen Büchern sind mit ganzfigurigen Darstellungen oder Brustbildern der Autoren verknüpft, wie bei der Initiale zum Buch Amos (fol. 323r). Historisierte Initialen hingegen, bei denen die Figuren dem Buchstaben inkorporiert sind, sind noch selten (vgl. KAT. 27). Die szenischen und figürlichen Elemente werden mit den Initialen »parataktisch« verbunden, wie dies auch in den italienischen Bibelhandschriften des 11. Jhs. der Fall ist.

Die ikonographischen und stilistischen Wurzeln für die Ausstattung der Pommersfeldener Bibel sind in der karolingischen, insbesondere der touronischen, sowie in der italienischen und nordfranzösischen Bibelillustration des 11. Jhs. zu suchen (Ähnlichkeit besteht insbesondere zur Bibel aus St. Vaast, Arras, Bibliothèque municipale, MS. 55). In Textgestalt und Bildschmuck auf das Engste verwandt ist ihr die gleichfalls aus St. Kastor in Koblenz stammende Bibel (Koblenz, Landeshauptarchiv, Hs. 701/110), die etwa zeitgleich im selben Skriptorium hergestellt worden sein muss, von der sich aber nur der erste Band erhalten hat.

Entgegen älterer Forschungsannahmen ist von einer einheitlichen Ausstattung der Bibel von St. Kastor in den Jahren 1067/1077 auszugehen. Sie ist eine der frühesten romanischen Bibelhandschriften im nordalpinen Raum und damit nicht zuletzt ein herausragendes Zeugnis für die geistlichen Erneuerungsbestrebungen des 11. Jhs. (vgl. Essay, S. 203 u. 206). Zugleich kommt ihr für die Entwicklung kohärenter Ausstattungsprogramme größte Bedeutung zu.

AW

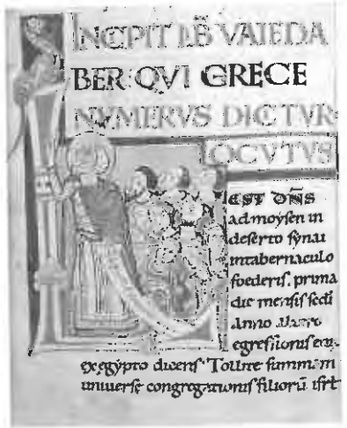
Ausst. Kat. Rhein und Maas 1972, Bd. 1, 213 Nr. E 20 – Plotzek 1973, 307 – Zahlten 1979, passim – Cahn 1982, 116–119, 256 Nr. 19 – Ausst. Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, 52 Nr. A 2 – Ausst. Kat. Grafen von Schönborn 1989, 451–456 Nr. 357 – Reudenbach 2006 a, 20–21 – Worm 2008a, 210–215 – Worm (in Vorbereitung).

27 | Bibel von Lobbes

Pergament, 276 Bl., 32,5 × 27,6 cm, Buchmalerei in kolorierter Federzeichnung vor farbig angelegten Gründen, Einband 15./16. Jh., Leder
Lobbes, 1084
Tournai, Bibliothèque du Séminaire, Ms. 1
TAFEL S. 41

Die Bibel von Lobbes wurde, wie ein ungewöhnlich ausführlicher Kolophon am Ende der Handschrift mitteilt, 1084 in der bei Lüttich gelegenen Benediktinerabtei St. Peter in Lobbes von dem Mönch Goderannus »mit dem Fleiß meiner Hände und im Schweiße des Angesichts« geschrieben unter Abt Arnulf von Lobbes und zur Zeit, als König Heinrich IV. (reg. 1056–1105) Rom belagerte, »wo sich der Rebell Hildebrand [gemeint ist Papst Gregor VII (1073–1085)] seit drei Jahren verschanzt hielt«. In dieser Formulierung manifestiert sich die kaisertreue Position der Abtei während des Investiturstreits.

Die Bibel von Lobbes enthält die Bücher von der Genesis bis zu den kleinen Propheten und bildet den ersten und einzig



27 Bibel von Lobbes, Initiale zu Numeri, fol. 59r

erhaltenen Band einer ursprünglich zweibändigen Bibel. Es handelt sich um eine der frühesten Handschriften, die durchgängig mit textbezogenen historisierten Initialen illustriert ist. Die monumentale, die gesamte Höhe der linken Textspalte einnehmende Initiale zur Genesis (fol. 6r) zeigt in sieben Medaillons von unten nach oben die Tage der Schöpfung. Die Erzählfolge beginnt mit der Erschaffung von Licht und Finsternis, die gemäß der Deutung durch Augustinus (*De civitate Dei*, XI, 9–11) mit der Erschaffung der Engel und dem Sturz der abtrünnigen Engel gleichgesetzt ist, wobei Luzifer im wahrsten Sinn des Wortes aus dem Ordnungsrahmen der Initiale hinausgestoßen wird. Das oberste Bildfeld zeigt den Schöpfer in Gestalt des präexistenten Christus-Logos, der sich mit Segensgestus und Spruchband »crescite et multiplicamini« – Wachset und vermehret euch! (Vulg. Gen 1,28) an den von ihm geschaffenen Menschen im Medaillon darunter wendet. Die Siebenzahl der Medaillons wird in den Buchstabenfeldern sowie in den am unteren Seitenrand folgenden sieben in Auszeichnungsschrift geschriebenen Textzeilen aufgenommen. So sind die Medaillons der Initiale, die Anfangsworte und der Eingangssatz in ein augenfälliges, durch die symbolisch bedeutsame Siebenzahl bestimmtes System gebracht.

Die übrigen biblischen Bücher werden durch historisierte Initialen mit Autorenbildern oder Szenen eingeleitet. Die Initiale zum Buch Numeri, dessen Titel in der hebräischen (Vaieda) und griechischen Bezeichnung (Numeri) angegeben ist, formt den Buchstaben L[octutus est dominius ad moysen] – der Herr sprach zu Mose (Num 1, 1), zu einer hohen Stele aus, auf der Moses die eherne Schlange aufrichtete (Num 21). Wer sie ansah, wurde von den Bissen der giftigen Schlage geheilt, die Gott den Israeliten für ihre Sünden geschickt hatte.

Einige Jahre nach der Vollendung der Bibel von Lobbes schufen Goderannus und sein Mitarbeiter Ernestus eine weitere monumentale Bibelhandschrift für die Abtei von Stavelot (London, British Library, Add. Ms. 28196–28107), die nach Ausweis des Kolophons in den vier Jahren von 1093 und 1097 geschrieben wurde, was einen Anhaltspunkt dafür liefert, wieviel Zeit die Herstellung solcher Bücher in Anspruch nahm. In beiden Handschriften zeigt die Ikonographie vielfältige Anregungen durch karolingische Bibeln sowie die nordfranzösische und italienische Bibelillustration des 11. Jhs.

In der Kohärenz und Folgerichtigkeit ihrer Programme gehören die beiden Bibelhandschriften des Goderannus zu den großen Leistungen der romanischen Buchkunst. Das in der Bibel von Lobbes erstmals greifbare ikonographische Modell der mit Bibelmedaillons besetzten »I[n principio]«-Initiale zum Beginn des Buches Genesis war bis weit ins Spätmittelalter richtungweisend. AW

Ausst. Kat. Rhein und Maas 1972, Bd. 1, 230–231 Nr. F 26 – Denny 1976/1977 – Zahlten 1979, 57–63 – Cahn 1982, 126–130, 136, 266 Nr. 48 – Ausst. Kat. Canossa 2006, Bd. 2, 459–460 Nr. 460 – Reudenbach 2006 a, 21–29 – Dubois 2006 – Worm 2008b.

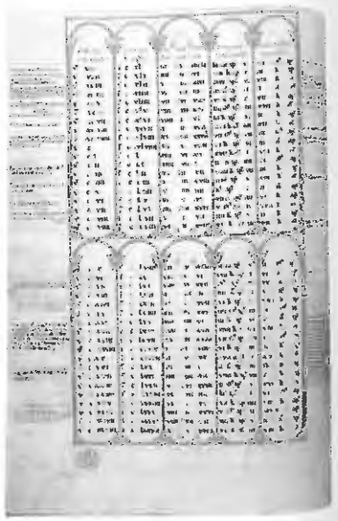
28 | Bibel von Floreffe

Pergament, 273 und 256 Bl., 47,5 × 33,5 cm, Farbige Federzeichnung u. Buchmalerei in Deckfarben mit Gold, Einband 19. Jh., Leder, in zwei Bänden
Floreffe, 1153/1172
London, British Library, Add. Ms. 17737, 17738
TAFEL S. 42/43

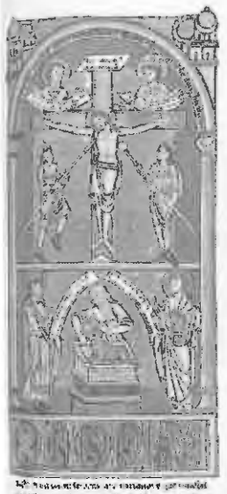
Die Bibel aus dem 1121 gegründeten Prämonstratenserstift Floreffe ist in ihrem künstlerischen wie intellektuellen Anspruch ein Hauptwerk der romanischen Buchmalerei. Das komplexe Bildprogramm spiegelt die geistige Ausrichtung der Prämonstratenser, denn der durch Norbert von Xanten 1120 in Prémontré ins Leben gerufene und 1126 päpstlich bestätigte Priester- und Predigerorden war der Gelehrsamkeit in besonderem Maße verpflichtet.

Die zweibändige Bibel enthält heute sechs Miniaturen – die Bildseite zum Beginn der Genesis wurde herausgeschnitten – und eine Vielzahl von historisierten und ornamentalen Initialen; daneben einige durch Arkaden gerahmte Seiten mit den Annalen der Abtei (fol. 2r–23v) und der Genealogie Christi (fol. 25r–32v) sowie einer Darstellung des Arbor Consanguinitatis. Zwei ganzseitige Miniaturen sind dem Buch Hiob vorangestellt, mit dem der zweite Band einsetzt, eine weitere hebt den Beginn des Johannesevangeliums hervor; die drei synoptischen Evangelien sind nur mit spaltenbreiten Bildern ausgestattet. Jedem der vier Evangelien ist eine der zentralen Heilstatsachen zugeordnet, die typologisch erweitert und ausgedeutet werden. So zeigt die Miniatur zum Lukasevangelium (fol. 187r) die Kreuzigung Christi und darunter die Opferung eines Stiers, was auf das Evangelistensymbol des Lukas, auf den Opfertod Christi, aber auch auf die Ablösung des alttestamentarischen Blutopfers durch den in Christus geschlossenen Neuen Bund hindeutet.

Typisch für den schaubildhaften Charakter der Miniaturen ist die Doppelseite zum



28 Bibel von Floreffe, Ostertafel-Annalen zu 1140-1170, Ms. 17737, fol. 17v



29 Bibel von Floreffe, Miniaturen zum Lukasevangelium, Ms. 17738, fol. 187r

Buch Hiob, die dem Text eine Art visuelle Exegese voranstellt. Auf der Versoseite sind allegorisch erweiterte Szenen aus dem Buch Hiob sowie im unteren Bildstreifen die Werke der Barmherzigkeit dargestellt, auf der gegenüberliegenden Rectoseite die Verklärung Christi und das Letzte Abendmahl (fol. 3v–4r). Das Gastmahl der Söhne und Töchter Hiobs (Hiob 1,4) wird dabei durch die visuelle Angleichung mit dem Abendmahl als dem immerwährenden himmlischen Gastmahl verbunden. Entsprechend dem verbreiteten Kommentar Gregors des Großen, den *Moralia in Iob* (ed. Adriaen 1979), werden die drei Töchter Hiobs mit den christlichen Tugenden – personifiziert durch die drei Frauen im mittleren Rundfeld – gleichgesetzt, seine sieben Söhne aber mit den Gaben des Heiligen Geistes, dargestellt durch die weiblichen Personifikationen und die Tauben in den Medaillons (KAT. 35 u. 37). Die Gaben des Heiligen Geistes wiederum motivieren die Darstellung des Pfingstwunders in den Zwickelfeldern unterhalb des Kreises. Der opfernde Hiob im oberen Bildfeld und die Werke der Barmherzigkeit (Mt 25, 42–43) im unteren Bildstreifen verweisen auf Gottesfurcht und tätige Nächstenliebe. Diese verbindet sich mit der kontemplativen Schau Gottes, wie sie auf der gegenüberliegenden Bildseite in der Verklärung Christi thematisiert wird. Das komplexe exegetische Diptychon verweist damit – ebenso wie die in Hexametern abgefassten Rahmeninschriften – auf die Verbindung der »vita activa et contemplativa« (des in der Welt tätigen und des kontemplativen Lebens) als zentralem Anliegen der Prämonstratenser.

Aufgrund der am Beginn der Handschrift eingetragenen historischen Aufzeichnungen ergibt sich eine Entstehung der Handschrift nach 1153. Die Annalen sind teilweise aus der Bibel des Prämonstratenserstifts von Fosses (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 14239) übernommen und dienten ihrerseits als Vorlage für die Annalen der Bibel des Prämonstratenserstifts Arnstein (London, British Library, Harley Ms. 2799 und Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Ms. 4128). Da Letztere sich auf das Jahr 1172 datieren lässt, wird die Bibel von Floreffe zwischen 1153 und 1172 entstanden sein. Die Ergänzung chronikalischer Aufzeichnungen zeigt das im 12. Jh. verstärkte Interesse an der Bibel als historischem Buch. Die Übernahme der Annalen erweist den Stellenwert gemeinsamer Historie für die Identitätsbildung des jungen Ordens.

Stilistisch ist die Bibel von Floreffe anderen maasländischen Werken aus dem dritten Viertel des 12. Jhs. eng verwandt, insbesondere einem Evangeliar in Brüssel (Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 10527) und dem etwas fortschrittlicheren Evangeliar aus Averbode (Lüttich, Bibliothèque de l'Université, Ms. 363 C). AW

Chapman 1964 – Ausst. Kat. Rhein und Maas 1972, 297 Nr. J 27 – Köllner 1973 – Watson 1979, 51 Nr. 194 – Cahn 1982, 265–266 Nr. 46 – Telesko 1993 – Kuder 1997 – Smeyers 1999, 99–106 – Bouché 2000.

29 | Evangeliar aus Helmarshausen

Pergament, 166 Bl., 32,5 × 24,0 cm, Buchmalerei in Deckfarben, Prunkeinband, zugehörig, um 1120, getriebenes, vergoldetes Kupfer- u. Silberblech auf Eichenholz, Filigran, Halbedelsteine, Silberperlen, Perlmutt, Zellenschmelzplättchen
Helmarshausen, Ende des 11. Jhs. (Handschrift)
Trier, Domschatz, Ms. 139/110/68
TAFEL S. 44

Der um 1120 in und für das Benediktinerkloster Helmarshausen an der Diemel hergestellte, prachtvolle Buchdeckel ziert das Festtagsevangeliar des Klosters. Die Entstehung von Handschrift und Buchdeckel fällt in die Amtszeit Abt Thietmars II. (1081–1115/1120), während der das Kloster wirtschaftlich und künstlerisch prosperierte.

Den Buchdeckel gliedert ein gleichschenkliges Kreuz, dessen Längsarme dem Rahmen eingepasst sind, während die Querarme ihn überschneiden. Kreuz und Rahmenleisten sind in regelhafter Abfolge mit Edelsteinen, Silberperlen und ottonischen Zellenschmelzemails besetzt und gegenüber dem Grund durch Filigranarkaden erhöht. In den durch das Kreuz ausgeschiedenen vier Binnenfeldern sind in Treibarbeit die Evangelistensymbole darge-

stellt. Ihre Körper sind raumgreifend und organisch bewegt, in den Händen bzw. Klauen halten sie Bücher. Ihre Flügel sind in flachem Relief gehalten und vermitteln dekorativ zwischen den plastischen Figuren und dem planen Grund. Alle Evangelistensymbole sind nach außen hin orientiert, wenden jedoch ihre Köpfe zurück zur Mitte, wo sie ehemals in einem großen, Christus repräsentierenden Stein, vielleicht einem Bergkristall oder Jaspis, ihren Bezugspunkt fanden. Dieser fehlt heute, wie überhaupt der Großteil des Steinbesatzes und die vier Zierplatten an den Ecken verloren sind.

Ausgestattet ist das Evangeliar mit Kanontafeln, Evangelistenbildern und Zierseiten zu den Evangelienanfängen sowie Textinitialen zu den Vorreden und Prologen. Ein Verzeichnis der Perikopen bezeugt den liturgischen Gebrauch der Handschrift. In den Miniaturen verbinden sich spätottonische und byzantinisierende Tendenzen zu einem Stil von ausgeprägter Eigenständigkeit mit flach aufgefassten Gewändern und splittrig gebrochenen Faltenzügen. Die Kanontafeln sind reich und phantasievoll verziert, teilweise bilden Masken oder Tiere die Kapitelle, auf denen die Arkaden ruhen. Mit zwei weiteren Evangeliaren (Trier, Domschatz, Hs. 138/64 und Hs. 137/133/65) gehört die Handschrift zu den frühesten Werken, die sich mit der Malerschule von Helmarshausen verbinden lassen. AW

Steenbock 1965, 171-173 Nr. 79 – Klemm 1992, 134-141 – Hoffmann 1992, 67-69 – Ronig 2006 – Ausst. Kat. Canossa 2006, Bd. 2, 410-412 Nr. 500.

Evangeliar aus Helmarshausen, Evangelistenbild des Matthäus mit Zierseite, fol. 14v–15r

| Evangeliar aus St. Ägidien in Braunschweig

Pergament, 191 Bl., 30,5 × 21,0 cm, Buchmalerei in Deckfarben u. Gold, Prunkeinband, zugehörig, um 1170/1190, Holzkern, Silber vergoldet, Walrosszahnplatten, Stein- und Perlenbesatz, Filigran
Niedersachen, Hildesheim (?),
3. Viertel des 12. Jhs.
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, MA 55
TAFEL S. 45

Das Evangeliar aus St. Ägidien ist dort im 18. Jh. bezeugt, doch für welche Kirche es ursprünglich bestimmt war, bleibt unklar. Weil es über das Predigerseminar in Riddagshausen 1832 an das Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig kam, wird es bisweilen auch als Riddagshausener Evangeliar bezeichnet.

Der kostbare, gut erhaltene Buchdeckel verdient besondere Beachtung. Der breite Rahmen ist aus mit Goldfiligran, Perlen und Edelsteinen geschmückten Rechtecksplatten gebildet. Er umschließt fünf Walrosszahntafeln, deren mittlere durch einen geschnitzten Blattrahmen und eine schmale, mit Granaten, Perlen und Goldfiligran verzierte Rahmenleiste ausgezeichnet ist. Sie zeigt die Majestas Domini, den in der Mandorla auf dem Regenbogen thronenden Christus umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Auf den schmalen flankierenden Platten erscheinen die schlanken Gestalten der Apostelfürsten Petrus und Paulus, die sich Christus zuwenden und ihm von zwei aus den Wolken herabfliegenden Engeln anempfohlen werden. Auf der oberen querrechteckigen Platte sind die Frauen am Grabe mit dem Engel dargestellt. Auf der unteren Querplatte erscheinen in umgekehrter Bewegungsrichtung die gekrönten Magier, die mit verhüllten Händen ihre Gaben dem auf dem Schoß Mariens thronenden Christusknaben darbringen.

In seiner formalen Gestaltung, in Bildprogramm und Stil rekurriert der Buchdeckel auf spätantike bzw. karolingische fünfteilige Elfenbeindiptychen. Ikonographische und stilistische Bezüge bestehen zu Werken des niedersächsisch-westfälischen Kunstkreises, so zu einem Buchdeckel mit Hildesheimer Emails von etwa 1170/1180 (Trier, Domschatz, Hs. 141). In der Eleganz der Figuren und der subtilen Gewandbehandlung übertreffen die Reliefs jedoch alle vergleichbaren Werke.

Die Handschrift enthält die Evangelien mit den üblichen Vorreden und ein Perikopen-Verzeichnis. Den Buchschmuck bilden Kanontafeln, vier Evangelistenbilder, Initialzierseiten und ein auf die Evangelienanfänge (außer Markus) verteilter christologischer Zyklus von sieben ganzseitigen Miniaturen sowie zwei an byzantinische Seidenstoffe erinnernde Purpurzierseiten mit einem Löwenmuster. Eine davon steht der Miniatur der Frauen am Grabe gegenüber (fol. 91v–92r), mit der die dem Lukasevangelium zugeordnete Bildfolge zur Passion und Auferstehung Christi schließt. Am unteren Rand weist sie eine Zierleiste mit pseudo-kufischer Inschrift auf, im 12. Jh. noch ein seltenes Motiv, das einen frühen Beleg für die Rezeption islamischer Kunst im Westen darstellt.

Die Miniatur mit den Frauen am Grab zeigt den Engel, dem Bericht der Evangelien entsprechend, mit strahlendem Antlitz. Er deutet auf den leeren Sarkophag und wendet sich den Frauen zu, die sich dem Grab mit Salbgefäßen und Weihrauchfässern nähern – dies in ikonographischer Übereinstimmung mit dem Buchdeckel. Insgesamt stehen die Miniaturen dem 1159 datierten Ratmann-Sakramentar (Hildesheim, Dom-Museum, DS 37 und dem Stammheim-Missale (KAT. 38) aus Hildesheim nahe, so dass eine Entstehung im Hildesheimer Kunstkreis wahrscheinlich ist, zumal in Braunschweig (eine Lokalisierung dorthin wurde in der Forschung mehrfach erwogen) Hinweise auf ein leistungsfähiges Skriptorium fehlen. AW

Riegel 1879, 33-36 Nr. 55 – Goldschmidt 1923 Nr. 57 – Steenbock 1965, 206-207 Nr. 107 – Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 489 Nr. 625 – Ausst. Kat. Stadt im Wandel 1985, 1180-1182 Nr. 1030a, b – Ausst. Kat. Heinrich der Löwe 1995, Bd. 1, 389-390 Nr. F 31 – Klössel 1995, 452-456.

| Evangeliar Heinrichs des Löwen

Pergament, 226 Bl., 34,0 × 25,5 cm, Buchmalerei in Deckfarben, Prunkeinband 1594, goldgeprägtes Leder, vergoldete Messingbeschläge, Reliquienkapsel
Helmarshausen, 1173–1188/89
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 noviss. 2°
TAFEL S. 49

Ein in Goldtinte geschriebenes Widmungsgedicht (fol. 4v) bezeugt, dass das Evangeliar im Auftrag Heinrichs des Löwen, Herzog von Bayern und Sachsen (reg. 1142–1180, †1195) und seiner Gemahlin Mathilde auf Weisung des Abtes Konrad II. von Helmarshausen (1170–1180/1189) von dem Mönch Herimann geschaffen wurde (»labor est Herimanni«). Über die Person Herimanns ist nichts bekannt, doch dürfte es sich eher um den Schreiber oder den verantwortlichen Leiter des Skriptoriums als um den Maler handeln.

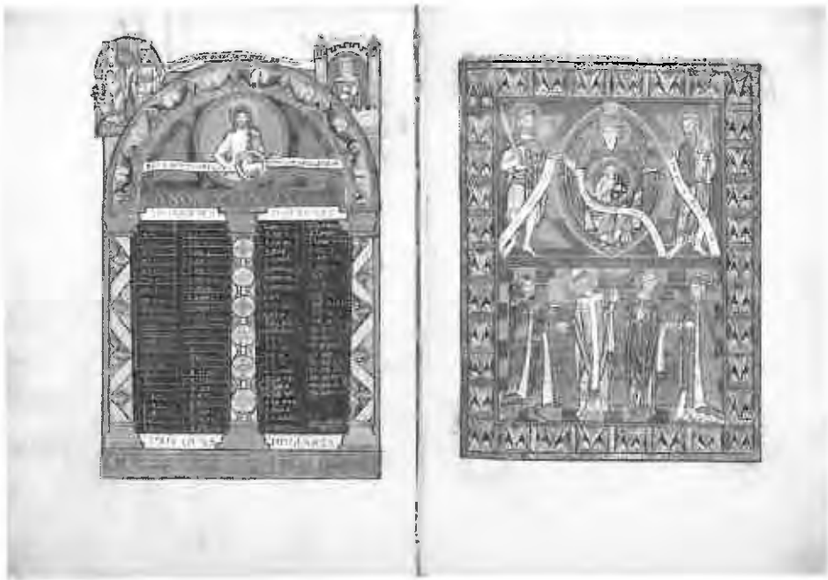
Durch die Darstellung des 1173 kanonisierten Thomas Becket (fol. 171v), und durch den Tod Mathildes 1189 kann die Handschrift datiert werden. Sie war bestimmt für den Marienaltar des Braunschweiger Doms und wurde wohl zu dessen Weihe 1188 geschaffen.

Das Evangeliar enthält die Evangelien mit den üblichen Vorreden und Prologen nebst Perikopenverzeichnis. Sie ist reich ausgestattet mit 17 prächtig dekorierten Kanontafeln, Evangelistenbildern, neun Zierseiten sowie 15 ganzseitigen Miniaturen mit christologischen Szenen, die jedoch keinen chronologisch durchlaufenden Zyklus bilden, sondern thematischen Gesichtspunkten folgend auf die Evangelienanfänge verteilt sind. Arkadengerahmte Textseiten, Textinitialen und mit farbigen Gründen unterlegte, goldene Auszeichnungsschriften vervollständigen das kostbare Erscheinungsbild des Codex.

Das Evangeliar weist zwei Widmungsbilder auf, von denen das eine der letzten Kanontafel gegenübersteht, gefolgt von den Bildseiten und dem Autorenbild zum Matthäusevangelium (fol. 18v–19r), die andere Doppelseite ist dem Johannesevangelium vorangestellt, sodass die beiden Stifterbilder Anfang und Ende der Bildfolge markieren: Das erste Widmungsbild zeigt unten Heinrich den Löwen mit dem Braunschweiger Patron Blasius und Mathilda mit dem hl. Ägidius, Patron des Braunschweiger St. Ägidienklosters. Die Heiligen empfehlen das Herzogspaar der Gottesmutter, der Heinrich der Löwe das von ihm gestiftete Evangeliar überreicht. Maria, thronend und gekrönt als Himmelskönigin, trägt vor der Brust einen Clipeus, in dem das Bild des Christusknaben erscheint, der hier in Anlehnung an byzantinische Ikonographie als der inkarnierte Logos gezeigt wird. Auffällig ist die Parallelisierung mit dem Lamm Gottes (Joh 1, 29) im Clipeus, auf das Johannes der Täufer auf der letzten, dem Dedikationsbild gegenübergestellten Kanontafel hinweist (fol. 18v). Flankiert wird Maria von Johannes dem Täufer mit Märtyrerpalme, dem ersten Patron der Blasiuskirche, und Bartholomäus mit Kreuzstab. Die Schriftbänder verweisen auf das ewige Leben. In der Komposition manifestiert sich einerseits die liturgische Bestimmung der Handschrift für den Braunschweiger Marienaltar, andererseits die Hoffnung der Stifter, mit ihren Gaben einen Beitrag zum eigenen Seelenheil zu leisten. In den Devotionsbildern haben sie Anteil am liturgischen Geschehen, wenn das Evangeliar in der Messe benutzt wird.

Das zweite, dem Johannesevangelium vorangehende Widmungsbild ist mit einer Darstellung des Creator Mundi auf einer Doppelseite zusammengestellt (fol. 171v–172r) und zeigt im unteren Register das mit himmlischen Kronen bekrönte und Kreuze tragende Herzogspaar im Kreise seiner kaiserlichen und königlichen Vorfahren. Angelpunkt der Komposition ist Christus, dessen Büste umgeben von Heiligen im Zentrum des oberen Registers erscheint; dort ist neben den Patronen des Braunschweiger Doms auch Thomas Becket dargestellt. Die Kreuze Heinrichs, Mathildes und ihrer Familienangehörigen sind als

Evangeliar aus St. Ägidien in Braunschweig, Frauen am Grabe, fol. 91v–92r



31 Evangeliar Heinrichs des Löwen, Kanontafel und Herrscherbild, fol. 18v–19r

Aufruf zur Kreuznahme und Christusnachfolge zu verstehen, wie das Spruchband Christi verdeutlicht (Mt 16,24). Sie dienen damit, zusammen mit den Kronen als Ausdruck der Jenseitshoffnung. Die Darstellung des Christus-Logos als Schöpfergott am Beginn des Johannesevangeliums ist theologisch durch den wortgleichen Anfang des Evangeliums und der Genesis (»In principio«) motiviert und zeigt die wesensmäßige Einheit des Schöpfergottes mit Christus als dem inkarnierten Logos.

Die gesamte Bildausstattung prägt ein hoher intellektueller und theologischer Anspruch, die Bilder erhalten durch allegorische und typologische Erweiterungen sowie durch eine Fülle von Beischriften und Spruchbändern stark exegetischen Charakter und sind darin der Buchmalerei des Maasgebiets und Hildesheims verwandt (KAT. 28 u. 38).

Die Schreib- und Malschule des Benediktinerklosters Helmarshausen erlebte zur Zeit Heinrichs des Löwen und durch seine Förderung eine künstlerische Blüte. Dem Evangeliar verwandt sind der fragmentarisch erhaltene Psalter Heinrichs des Löwen (London, British Library, Lansdowne Ms. 381, I), ein Evangeliar im Trierer Domschatz (Ms. 67/142) sowie ein 1194 datiertes Evangeliar in Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 65 Helmst.). Für die gesamte Gruppe charakteristisch sind komplex organisierte Rahmengefüge und ornamentale, an kostbare Textilien erinnernde Bildgründe, die den Figuren kaum Raum zur Aktion und Entfaltung lassen, gleichzeitig aber ein hohes Maß an dekorativer Vereinheitlichung der Bildseiten mit sich bringen.

Im Evangeliar Heinrichs des Löwen spiegeln sich Anspruch und Selbstverständnis des hochadligen Auftraggebers ebenso wie die Sorge um das eigene Seelenheil. Die Handschrift schließt deutlich an das Vorbild der von den ottonischen Kaisern gestifteten Werke an, in deren Nachfolge sich Heinrich als Herzog von Sachsen sah, sie übertrifft diese jedoch nicht nur in der schieren Prachtentfaltung, sondern auch in der Komplexität des Bildprogramms und darf damit als eines der kostbarsten und intellektuell anspruchsvollsten Werke der deutschen Buchmalerei des 12. Jhs. gelten.

AW

Haussherr 1980 – Klemm 1988 – Kötzsche 1989 – Nilgen 1989 – Gosebruch/Steigerwald 1992 – Hoffmann 1992, 43-45 – Ausst. Kat. Heinrich der Löwe 1995, Bd. 1, 206-210 Nr. D 31 – Wolter-von dem Knesebeck 2003 – Schneidmüller 2003.

Evangeliar Heinrichs des Löwen, gekröntes Herrscherpaar, fol. 171v

32 | **Pariser Perikopenbuch**

Pergament, 59 Bl., 27,0 × 20,5 cm, Buchmalerei in Deckfarben mit Gold u. Silber, Einband 18. Jh., Leder mit Goldprägung
Niedersachsen/Westfalen, um 1120/1130
Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 17325

Das Pariser Perikopenbuch enthält nur wenige Lesungstexte und diente ausschließlich dem Gebrauch an hohen Feiertagen. Vier Evangelistenbilder, 15 ganzseitige Miniaturen, die den Festlesungen zugeordnet sind, elf Zierseiten und eine Vielzahl von Textinitialen in Gold und Deckfarben zieren die Handschrift.

Die Miniaturen sind meist auf Doppelseiten zusammengestellt, wie im Fall der Himmelfahrt Christi und des von den vier lebenden Wesen umgebenen, thronenden Christus (vgl. Ez 1, 4–28 und Offb 4, 8), der Majestas Domini (fol. 39v–40r). Diese ungewöhnliche Gegenüberstellung betont den eschatologischen Gehalt der Himmelfahrt, verkündeten doch die Engel den Aposteln die Wiederkunft Christi (Offb 1, 11). Ein markantes Motiv ist der altarförmige Steinquader auf der Hügelkuppe, der auf einen in der Himmelfahrtskirche zu Jerusalem seit der Kreuzfahrerzeit verehrten Stein verweist, von dem aus Christus in den Himmel aufgefahren sein soll. Diese ikonographische Eigenheit begegnet nur in wenigen, aus dem niedersächsisch-westfälischen Raum stammenden Himmelfahrtsdarstellungen und stützt die Lokalisierung der Handschrift in diese Region. Enge Verbindungen bestehen zu einem in Helmarshausen um 1150/1160 hergestellten Evangeliar (Gnesen, Archivum Archidiecezjalne Katedra, Ms. 2). Der Maler ist stilistisch an italienischen Werken des 11. Jhs. bzw. rheinischen Werken, die ihrerseits italienische Stilströmungen verarbeiten, geschult (vgl. KAT. 26 u. 35). Ungewöhnlich ist die dezidierte Orientierung an ottonischen Prunkhandschriften, die sich wohl aus der Auftraggebersituation erklärt: Die Darstellung von Angehörigen eines Frauenkonvents in den Miniaturen zu Marientod und -begräbnis (fol. 51v–52r) legt nahe, dass die Handschrift für eines der bedeutenden Damenstifte im niedersächsisch-westfälischen Raum geschaffen wurde. Die Anlehnung an die liturgischen Prachtcodices des 11. Jhs. wäre dann als bewusste Anknüpfung an die eigene ottonisch-salische Tradition auch im Sinne der Selbstvergewisserung und Selbstbehauptung zu verstehen, zumal sich die ehemals mächtigen Damenstifte seit der Kirchenreform zunehmendem Druck ausgesetzt sahen.

AW

Schnitzler 1959, 31 Nr. 24 – Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 567-577 Nr. 748 – Nordenfalk 1988 – Avril/Rabel 1995, 117-119, Nr. 99 – Worm 2003 – Worm 2008a – Worm 2010.

32 Pariser Perikopenbuch, Himmelfahrt und Majestas Domini, fol. 39v–40r

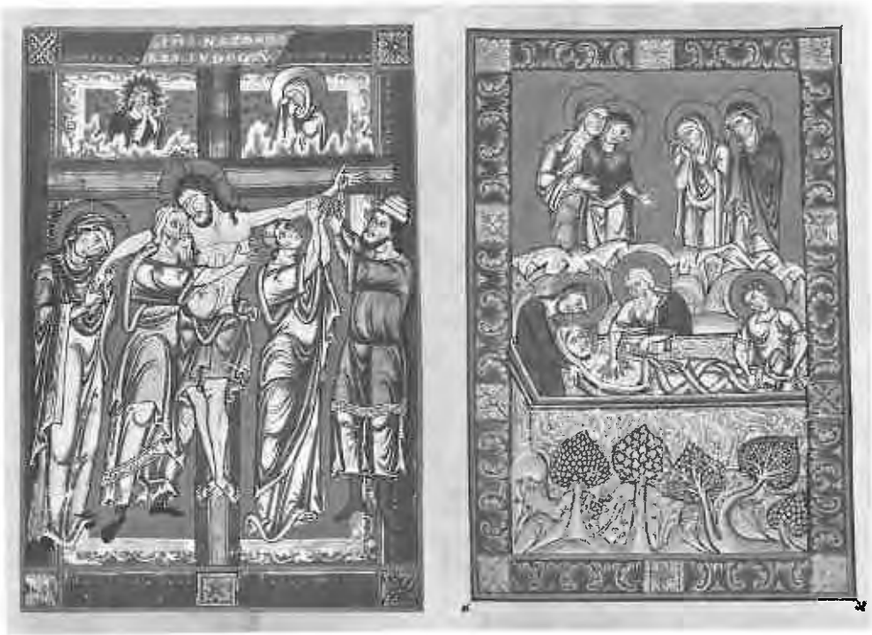
33 | **Evangelistar aus Groß St. Martin**

Pergament, 181 Bl., 25,0 × 16,5 cm, Buchmalerei in Deckfarben u. Gold, Einband 19. Jh., Leder
Köln, um 1220/1230
Brüssel, Bibliothèque Royale du Belgique, Ms. 466/9222

Die Bestimmung des Evangelistars für das Benediktinerkloster von Groß St. Martin in Köln ergibt sich aus der Rubrik »In festivitate nostri patroni« (zum Festtag unseres Patrons) zum Martinsfest (11. November) und aus der Auszeichnung der Festlesung mit einer ganzseitigen Miniatur (fol. 155r), sie zeigt sich aber auch im Fest der Translation der Martinsreliquien und den beiden Benediktsfesten. Eine nachgetragene Perikopenliste bezeugt, dass das Buch bis ins 18. Jahrhundert bei der Messfeier benutzt wurde.

Das Evangelistar aus Groß St. Martin war ursprünglich als Missale konzipiert. Am Anfang stehen die Messtexte, die durch zwei ganzseitige Miniaturen, Abendmahl und Majestas Domini, hervorgehoben sind. Der anschließende Evangelistarteil (ab fol. 24r) ist in Temporale und Sanctorale gegliedert

Evangelistar aus Groß St. Martin, Zachäus im Baum, fol. 162r



Brandenburger Evangelistar, Kreuzabnahme und Grablegung Christi, fol. 53v–54r

(vgl. Essay, S. 202) und mit 30 ganz- oder annähernd ganzseitigen Miniaturen ausgestattet, die den jeweiligen Lesungstexten zugeordnet sind. Dadurch kamen ungebräuchliche Szenen zur Darstellung, so der Versuch der Juden, Christus zu steinigen und einige Gleichnisse. Da die Evangelienpassage zum Einzug Christi am ersten Advents- und am Palmsonntag gelesen wird, ist diese Szene zweimal dargestellt (fol. 19r, 62r). Wie üblich illustrieren die Bilder den Perikopentext, selten den Festinhalt. Entspechend zeigt die Miniatur zur Kirchweihe die Episode von Christus und dem Zöllner Zachäus (Lk 19,1–10).

Der Großteil der Miniaturen stammt von einem Maler, dessen Stil durch kräftig gebildete, natürlich bewegte Figuren bestimmt ist. Antikisch anmutende Gewänder umspielen den Körper in weichen Falten. Das Evangelistar vertritt damit eine Tendenz, die für die Kunst in Nordfrankreich, im Maasgebiet und im Rheinland von etwa 1180 bis 1230 bestimmend war. Der weichen, schlauchartigen, bisweilen eingedellten Falten wegen hat die Kunstgeschichte die Bezeichnung »Muldenfaltenstil« für sie geprägt. In der romanischen Buchmalerei Kölns nimmt das Evangelistar aus Groß St. Martin eine Sonderstellung ein. Die anderen überlieferten romanischen Evangeliare und Evangelistare weisen keine christologischen Zyklen auf. AW

Swarzenski 1936, 11–13, 85–86 Nr. 1, Abb. 1–13 – Schnitzler 1959, 40–41 Nr. 32 – Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 580–581 Nr. 751 – Grimme 1989.

| Brandenburger Evangelistar

Pergament, 109 Bl., 33,5 × 24,0 cm, Buchmalerei in Deckfarben u. Gold, Einband modern, Leder, ehem. spätgotischer Buchdeckel mit der Kreuzigung Christi in Treibarbeit, seit 1945 verschollen
Thüringen, 1210/1220 (nach 1194)
Brandenburg, Domstiftsarchiv, ohne Signatur

Das Evangelistar enthält die Evangelienlesungen für das Kirchenjahr von der Weihnachtsvigil bis zum vierten Adventssonntag, getrennt in Temporale, Sanctorale und Commune Sanctorum, Votiv- und Totenmessen. Seine Bestimmung für das von Prämonstratensern besetzte Brandenburger Domstift geht aus der Textauswahl und einigen ikonographischen Besonderheiten hervor, etwa der Darstellung des hl. Augustinus (fol. 98v), an dessen Ordensregel sich die der Prämonstratenser orientiert.

Der von mindestens drei Malern ausgeführte Buchschmuck besteht in 18 ganzseitigen Miniaturen, mehreren kleineren Bildern, einer Initialzierseite sowie historisierten und ornamentalen Initialen. 15 jeweils den Lesungstexten zugeordnete Miniaturen bilden einen christologischen Zyklus vom Traum Josefs bis Pfingsten. Am üppigsten ausgestattet sind, entspechend ihrer Bedeutung, die Lesungen des weihnachtlichen und österlichen Festkreises. Die Hervorhebung des Peter- und Paulsfestes durch ein Vollbild spricht wohl für eine Entstehung der Handschrift nach 1194, als Paulus als zweiter Patron des Brandenburger Domes bezeugt ist.

Die Miniaturen zu Kreuzabnahme und Grablegung Christi (fol. 53v–54r) stehen am Ende der Passionslesung (Joh 18,1–19,42). Die Kreuzabnahme, letztlich auf byzantinische Vorlagen zurückgehend, folgt einer seit dem 12. Jh. in Sachsen verbreiteten Darstellungsform.

Oberhalb des Kreuzbalkens erscheinen die Personifikationen von Sonne und Mond, die auf die kosmische Dimension des Geschehens hinweisen.

Joseph von Arimathea hält den vom Kreuz herabsinkenden Leib Christi umfasst, während Nikodemus mit einer Zange den Nagel aus seiner linken Hand entfernt, wobei ihm Johannes assistiert. In Leid versunken hält Maria die Rechte ihres Sohnes. Sind die Figuren bei der Kreuzabnahme friesartig gereiht, zeichnet sich die Komposition der Grablegung durch tiefenräumliche Staffelung aus. Im Vordergrund deuten Hügel und Bäume den Garten an, in dem sich das Grab Christi befindet. Die mittlere Zone nimmt der Sarkophag mit dem von Joseph von Arimathea und Nikodemus gesalbten Leichnam Christi ein. Oberhalb des Felsengrabes stehen Johannes und die drei Marien. Bemerkenswert ist bei beiden Miniaturen die eindrückliche Schilderung der Gefühlsregungen.

Wo das Evangelistar hergestellt wurde, ist unklar. Da das Bistum Brandenburg nach seiner Zerstörung durch die Wenden erst im 12. Jh. von Magdeburg aus wiederbegründet wurde und sich keine eigene Buchmalereitradition entwickelte, ist eine Entstehung dort nicht wahrscheinlich. Enge Beziehungen weist die Handschrift zur Erfurter Buchmalerei des frühen 13. Jhs. auf, so zum Codex Aureus in Pommersfelden (Gräflich Schönborn'sche Schloßbibliothek, Hs. 2889 [249]) und zum Erfurter Missale (KAT. 39). Es wäre denkbar, dass die künstlerisch überaus anspruchsvolle Handschrift von Bischof Gernand von Magdeburg (reg. 1222–1241) in Auftrag gegeben wurde, der seit 1212 als Dekan des Domstifts wirkte und über weit gespannte Verbindungen verfügte. AW

Gülden/Rothe/Opfermann 1961 – Wilckens 1964 – Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 602–604 Nr. 625 – Ausst. Kat. Heinrich der Löwe 1995, Bd. 1, 493–496 Nr. G 15 – Braun-Niehr 2005 – Braun-Niehr 2008.

| Lektionar aus Siegburg

Pergament, 106 Bl., 27,0 × 15,5 cm,
Buchmalerei in Deckfarben u. Gold
Einband 19. Jh., Leder
Köln oder Siegburg, um 1120/1130
London, British Library, Harley Ms. 2889

Die Benediktinerabtei St. Michael in Siegburg bei Köln wurde von Erzbischof Anno (reg. 1056–1075) gegründet und entwickelte sich im 11. und 12. Jh. zu einem wichtigen Reformzentrum im Reich. Die Bestimmung des Lektionars für Siegburg geht aus dem Eintrag des Kirchweihfestes (22.9.1066) und aus der Auszeichnung der Feste der beiden Patrone Michael und Mauritius mit ganzseitigen Miniaturen (fol. 66v, 68r) klar hervor.

Während Evangeliare und Evangelistare häufig über Bildausstattung verfügen, sind illustrierte Lektionare eher selten. Das Siegburger Lektionar enthält im Wesentlichen die Lesungen aus den Apostelbriefen und den alttestamentarischen prophetischen Büchern, geordnet nach der Abfolge der Feste im Kirchenjahr. Die dem Text auf drei Doppelseiten vorangestellten Autorenbilder zeigen Petrus und Paulus, Jacobus und Johannes den Evangelisten sowie den Propheten Jesaja und die Wurzel Jesse. Nach der in der Exegese auf Christus bezogenen Prophezeiung Jesajas werde aus der Wurzel Jesse ein Reis mit einer Blüte hervorgehen, und auf ihr werde der Geist des Herrn ruhen (Jes 11,1–2). Die Miniatur illustriert dies wortgetreu und verdient als eine der frühesten Darstellungen des Themas besondere Beachtung. Sehr ungewöhnlich ist, dass Jesse als Toter im offenen Sarg liegend wiedergegeben ist. Die von der Blüte ausgehenden Zweige enden in Medaillons mit sieben Tauben, welche durch die Inschriften als die Sieben Gaben des Heiligen Geistes ausgewiesen sind (vgl. KAT. 37). Auf der folgenden Seite beginnt der Lesungstext zur Weihnachtsvigil, so dass die Wurzel Jesse einerseits als Erweiterung des Autorenbildes, andererseits aber auch als ein allegorisches Festbild zu Weihnachten gelesen werden kann. Weitere Miniaturen sind den Lesungstexten direkt zugeordnet: Sie zeigen die Frauen am Grab und die Heiligen Mauritius (beide Bilder sind, abweichend von der übrigen Ausstattung, als Federzeichnungen vor farbigem Grund angelegt) sowie Michael im Kampf gegen den Drachen. Darüber hinaus sind die hohen Festtage (Weihnachten, Epiphanie, Ostern und Pfingsten sowie das Michaelfest) mit prächtigen Initialzierseiten auf Purpurgrund ausgestattet.

Deutlich sind die Bezüge des Miniaturenstils und der Rahmenornamentik zu italienischen Werken des späten 11. und frühen 12. Jhs., etwa den Fresken im Baptisterium von Concordia Sagittaria im Veneto. Sie erklären sich wohl durch die seit Anno bestehenden Kontakte nach Oberitalien, hatte dieser doch den Siegburger Gründungskonvent mit Mönchen aus dem Reformkloster Fruttuaria in Piemont besetzt. Die Initialen zeigen maasländische Züge, wie sie die Kölner Kunst jener Zeit prägten. Die Nähe zu einer 1124/1126 entstandenen Handschrift der Victoria Verbi Dei (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14055) und zum vor 1131 datierbaren sog. Friedrichs-Lektionar (KAT. 201) legt eine

Lektionar aus Siegburg, Jesaja und Wurzel Jesse, fol. 3v–4r

38 Sakramentar aus Maria Laach, Majestas Domini und Heilige, fol. 9v–10r

Entstehung des Siegburger Lektionars um 1120/1130 nahe. AW

Turner 1962 – Bloch/Mittler 1964 – Ausst. Kat. Monumenta Annonis 1975, 229–233 – Backhouse 1997, 48 – Ausst. Kat. Canossa 2006, Bd. 2, 399–400 Nr. 492 – Worm 2008a, 175–176, 207–218.

38 | Sakramentar aus Maria Laach

Pergament, 170 Bl., 27,5×19,0 cm, Buchmalerei in Federzeichnung, Deckfarben mit Gold u. Silber, Einband, 19. Jh., Halbleder
Maria Laach, um 1150/1160 (vor 1156)
Darmstadt, Landes- u. Hochschulbibliothek, Hs. 891

Die Bestimmung des Sakramentars für das Benediktinerkloster Maria Laach in der Eifel ist aus den hervorgehobenen Heiligenfesten der Patrone von Kirche und Orden, Maria und Benedikt ersichtlich. Das nachgetragene Weihedatum des Hauptaltars am 24.8.1156 (fol. 169r–170v) gibt einen Datierungshinweis.
Das Sakramentar enthält die vom Priester während der Messe zu sprechenden Texte und Gebete für das Temporale, beginnend mit der Weihnachtsvigil, sowie den Canon Missae, Sanctorale, Votivmessen und Commune Sanctorum, ferner Messformulare zur Kirchweihe, Totenmesse, Benediktionen und Gebete.
Dem Kalender schließt sich ein dem Text vorgeschalteter Bildzyklus (fol. 7v–10v) an. Er beginnt mit der Verkündigung an Maria und der Geburt Christi, es folgen Majestas Domini und Geißelung Christi vor Pontius Pilatus, dann Papst Gregor (mittelalterlicher Vorstellung zufolge Autor des Sakramentars), begleitet vom Diakon Petrus und eine weitere Darstellung der Majestas Domini. Zwei Bildseiten mit Aposteln, Märtyrern, Bekennern und Jungfrauen schließen die Bildfolge ab.
Nur der Apostel Petrus, der hl. Nikolaus – neben Maria der zweite Patron des Klosters – und der hl. Benedikt sind sicher identifizierbar. Verbildlicht ist in dieser ikonographisch ungewöhnlichen Sequenz offenbar der Inhalt des Credo: empfangen vom Heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria, gelitten unter Pontius Pilatus, bis hin zur Gemeinschaft der Heiligen. Das eucharistische Hochgebet ist – wie üblich – durch Kreuzigungsbild und Zierinitialen ausgezeichnet (fol. 55v–56r). Das Sanctorale zieren zwei halbseitige Miniaturen zu den Festen von Petrus und Paulus sowie Mariä Himmelfahrt.
Der Buchschmuck wurde von drei klar unterscheidbaren Künstlern ausgeführt, von denen zwei, der Maler der christologischen Miniaturen und der Maler der Heiligenbilder, rheinische Stilmerkmale zeigen. Der Stil des dritten Malers, der das Kanonbild (fol. 55v) ausführte, ist hingegen, wie der Initialstil, maasländisch geprägt. Dies erklärt sich historisch, denn Maria Laach war von 1110/1112 bis 1138 dem Priorat des cluniazensischen Klosters Affligem (Diözese Cambrai) in Brabant unterstellt. Von dort kamen Abt Giselbert von Affligem (1127/1138–1152) und eine große Zahl von Mönchen. Die Textvorlagen stammen aus Affligem und Trier, von wo aus die Abtei Maria Laach gegründet worden war, so dass sich im Textbestand wie im Miniaturenstil die Geschichte des Klosters widerspiegelt.
Eng verwandt sind Laacher Handschriften aus dem zweiten Viertel des 12. Jhs., etwa ein Homiliar und eine Abschrift von Hieronymusbriefen (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, theol. lat. fol. 269/270 und lat. fol. 194). AW

Frank 1956 – Eizenhöfer/Knaus 1968, 38–43 Nr. 2 – Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 577–578 Nr. 749 – Cohen-Mushlin 1990, 117–121 – Fingernagel 1991, 48–49.

39 | Berthold-Sakramentar

Pergament, 165 Bl. 29,5×20,5 cm, Buchmalerei in Deckfarben mit Gold u. Silber; Blattgold u. Blattsilber, Prunkeinband zugehörig, 1215/1217, Eichenholz, getriebenes Silber, Goldblech, Goldfiligran, Edelsteine, Halbedelsteine, Zellenschmelzemail
Weingarten, 1215/1217
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M 710
TAFEL S. 46/47

Das Berthold-Sakramentar ist eine der kostbarsten und kunsthistorisch bedeutendsten Handschriften der deutschen Spätromanik. Unter Abt Berthold (1200–1232) erlebte das welfische Hauskloster Weingarten eine kulturelle und künstlerische Blüte. Berthold förderte auch die Verehrung der Heilig-Blut-Reliquie, die dem Kloster 1094 von Judith von Flandern, der Gemahlin des Klostergründers Herzog Welf IV. (reg. 1056–1101), geschenkt worden war. Aus dem Skriptorium, das schon im 12. Jh. illuminierte Handschriften hergestellt hatte (KAT. 40 u. 44) gingen in seiner Amtszeit Werke von höchstem Rang hervor.
Das Berthold-Sakramentar wurde wohl nach dem Brand der Klosterkirche 1215 und vor ihrer Neuweihe 1217 geschaffen. Es enthält die vom Priester bei der Messe zu sprechenden Texte und Gebete, mit dem Ordo Missae am Anfang, gefolgt von Temporale und Sanctorale – das Commune Sanctorum ist nicht enthalten –, Votivmessen und Benediktionsformeln. Damit diente die Handschrift dem Gebrauch des Abtes bei den feierlichen Konventgottesdiensten.
Das Berthold-Sakramentar vertritt einen gegenüber dem Missale veralteten Buchtypus. Dies ist als bewusstes Festhalten an Traditionen zu verstehen, könnte damit doch eine beim Brand 1215 verlorene ältere Prunkhandschrift ersetzt worden sein. Bei der Gestaltung des Buchdeckels orientierte man sich an karolingischen Vorbildern. Der Vorderdeckel ist aus Eichenholz gefertigt, mit vergoldetem Silberblech verkleidet und reich mit Goldfiligran, Edelsteinen, Halbedelsteinen und Glasfluss verziert. Im Zentrum thront die Gottesmutter mit dem Christusknaben. Krone und Brustschmuck sind separat aus Goldblech gearbeitet und mit Edelsteinen besetzt. Das eingetiefte, hochrechteckige Bildfeld, das die in stark erhabener Treibarbeit ausgeführte Figur einfasst, ist mit der Rahmenleiste des Deckels durch kurze Stege verbunden, so dass sich als Grundform ein Kreuz ergibt. Die abgestuften Rahmen- und Zierleisten teilen vier eingetiefte Felder in den Ecken ab, in denen die Evangelisten mit ihren Symbolen und Begleitfiguren dargestellt sind. Zu Johannes treten der Erzengel Michael mit Kreuzstab und eine nimbierte Personifikation der als Heilige interpretierten Virginitas (Jungfräulichkeit), zu Matthäus der Erzengel Gabriel und Humilitas (Demut), Lukas wird vom hl. Martin, dem Patron Weingartens, und dem hl. Nikolaus begleitet, Markus vom hl. Oswald, als König Englands mit Krone und Zepter, auch er (seit der Neuweihe von 1217) ein Patron Weingartens, sowie von Abt Berthold selbst, dem Auftraggeber der Handschrift, mit Abtsstab. Wie eine umlaufende Inschrift mitteilt, sind im Buchdeckel Reliquien Mariens, mehrerer Apostel sowie Georgs und Oswalds geborgen. Angefertigt wurde der Buchdeckel wohl in Weingarten selbst, doch liegen die künstlerischen Wurzeln eher in der lothringischen und rheinischen als in der süddeutschen Kunst.
Der Pracht des Buchdeckels entspricht die glanzvolle Ausstattung der Handschrift, die reicher als jedes andere Sakramentar geschmückt wurde: 12 gerahmte Kalenderseiten, 21 ganz- und 5 halbseitige Miniaturen, 2 Streifenbilder, 6 Initialzierseiten, eine Textzierseite, dazu eine Vielzahl historisierter und ornamentaler Initialen. Der Bildschmuck stammt zum größten Teil von der Hand des sog. Berthold-Meisters, während die Initialen weitgehend von Kräften aus dem Weingartner Skriptorium ausgeführt wurden. Der größte Aufwand wurde auf das eucharistische Hochgebet (fol. 8v–14v) und die Hochfeste verwendet. Der Canon Missae ist mit einem Bild der Kreuzigung (fol. 10v) und einer großen Initiale zum »Te Igitur« (fol. 11v) ausgezeichnet, die den Buchstaben zu einem von der Büste Christi bekrönten Thau-Kreuz ausformt. Die Texte und Gebete zum Pfingstfest werden durch eine Miniatur und eine Initialzierseite eingeleitet (fol. 64v–65r). Die Apostel sitzen in einer phantastischen Architekturkulisse. Die Herabkunft des Heiligen Geistes wird durch die Taube angedeutet, die in den Eckmedaillons dargestellten Paradiesflüsse spielen auf die Verbreitung des Evangeliums, d. h. auf den mit dem Pfingstereignis verbundenen Missionsauftrag der Apostel an (Apg 2,5–12). Die sieben Tauben in der Initiale versinnbildlichen die Gaben des Heiligen Geistes nach Jes 11,2–5 (KAT. 25 u. 28). Kennzeichnend für den Stil des Berthold-Meisters ist seine Vorliebe für komplexe Bewegungen und kühne Figurenansichten, was mit einer expressiven Gebärdensprache, durchaus auch mit einer gewissen Psychologisierung einhergeht. Die Gewänder betonen die darunter liegenden Gliedmaßen. Die als feine, weiße Linien aufgetragenen Weißhöhungen verselbstständigen sich dabei häufig und auf den Oberschenkeln nehmen sie die Gestalt filigraner Ranken an. Deutlich spürbar ist die Anregung durch die nordfranzösische und englische Buchmalerei der 2. Hälfte des 12. Jhs. Der Berthold-Meister ist eine markante und eigenständige Künstlerpersönlichkeit, dessen Werk wenig Verbindungen zur übrigen deutschen Buchmalerei der Zeit erkennen lässt. Wahrscheinlich war er ein Laie und professioneller Buchmaler, den Abt Berthold als Spezialisten nach Weingarten berief. Zuschreiben lassen sich ihm auch ein Doppelblatt mit einer Evangelisten- und

39 Berthold-Sakramentar, Te Igitur-Initiale, fol. 11v

Weihnachtsdarstellung (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 46), eine Handschrift mit Prophetenbüchern und Heiligenviten (St. Petersburg, Saltykow-Schtschedrin-Bibliothek, Ms. lat. F. v. I. 133 und New York, Pierpont Morgan Library, Spencer Ms. 1); das sog. Heinricus-Sacrista-Sakramentar (New York, Pierpont Morgan Libary, Ms. M 711) ist seinem Umkreis zuzuordnen. Die von Abt Berthold nach Weingarten berufenen Maler und Goldschmiede machten das Kloster für kurze Zeit zu einem bedeutenden Kunstzentrum und schufen für ihren Auftraggeber Werke höchsten Anspruchs. AW

Swarzenski 1943 – Harrsen 1958, 31–33 Nr. 20 – Steenbock 1965, 215–216 Nr. 116 – Jakobi-Mirwald 1994, Bd. 1, 190–194 – Rudolf/Heinzer/Sauer/Trost 1996 – Heinzer/Rudolf 1999.

30 | Sog. Stammheim-Missale

Pergament, 184 Bl., 28,5 × 19,0 cm, Buchmalerei in Deckfarben mit Gold u. Silber
Einband 16./17. Jh., Leder; im Vorderdeckel ehem. Elfenbeinrelief (ehem. Berlin, Kaiser Friedrich Museum, dort 1945 verbrannt)
Hildesheim, um 1165/1170
Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 64
ABB S. 204 u. 205

Das Stammheim-Missale, benannt nach der Gräflich von Fürstenberg'schen Bibliothek in Schloss Stammheim bei Köln, wo es sich bis 1997 befand, bevor es in den Besitz des J. Paul Getty Museum überging, gehört zu den Spitzenwerken der deutschen romanischen Buchkunst. Sein Schmuck umfasst zwölf Kalenderseiten mit den Tierkreiszeichen und 29 von Arkadenbögen überfangene Textseiten sowie drei Zierseiten, zwölf ganzseitige Miniaturen, zehn historisierte und eine Vielzahl ornamentaler Initialen in Gold, Silber und Deckfarben. Dem hohen materiellen Aufwand entspricht das herausragende künstlerische und geistige Niveau der Miniaturen, die alle von der Hand desselben Malers stammen. Der Codex weist kaum Gebrauchsspuren auf. Er wurde offenbar nur an den höchsten kirchlichen Feiertagen verwendet, während für den täglichen Dienst am Altar seine einfacher ausgestattete Schwesterhandschrift, das Ratmann-Sakramentar von 1159 diente.

Das Missale etablierte sich als liturgischer Buchtyp erst ab dem 12. Jh. Wie bei den frühen Missalien häufig, setzt sich das Stammheim-Missale aus einem separaten Graduale, einem Sakramentar und einem Lektionarteil zusammen, der in diesem Fall nur ausgewählte Lesungen aufweist (vgl. Essay, S. 205 f.).
Auf die mit den Tierkreiszeichen und Personifikationen der Monate verzierten Kalenderseiten folgen als Einführung drei ganzseitige Miniaturen, welche die Schöpfungstage, eine Personifikation der göttlichen Weisheit und die Verkündigung an Maria zeigen (fol. 10r–11v). Daran schließen sich die mit Neumennotation versehenen Gesänge des Graduale an, eingeleitet von einer ganzseitigen Initiale zur ersten Antiphon, »Ad te levavi« (fol. 12r). Wie bei den meisten selbstständigen Antiphonaren und Gradualen, beschränkt sich die Ausstattung in diesem Abschnitt auf historisierte und ornamentale Initialen. Zierseiten und ganzseitige Miniaturen zeichnen das eucharistische Hochgebet im Sakramentarteil aus (fol. 84v–86r), Miniaturseiten die Festlesungen zu den christlichen Hochfesten sowie zu den Festen des hl. Michael und hl. Bernhard, der Patrone des Klosters.
Das eucharistische Hochgebet wird von zwei Zierseiten mit den Präfationen eingeleitet (fol. 84v–85r), wobei die Initialen des »Vere dignum« wie üblich zu einer Ligatur verbunden sind, die in der Mitte ein Medaillon mit dem Lamm Gottes trägt. Im Rahmen erscheinen Personifikationen der vier Kardinaltugenden Mäßigung, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Klugheit. Die gegenüberliegende Seite zeigt in Medaillons die Brustbilder Christi und der göttlichen Weisheit.
Darstellungen der Majestas Domini und der Kreuzigung Christi (fol. 85v–86r) sind dem eucharistischen Hochgebet vorangestellt und führen die überzeitliche Herrschaft Christi (»Per omnia saecula«) und seinen Opfertod vor Augen. Beide Bildthemen haben an dieser Stelle eine lange Tradition in der Sakramentarillustration. Bezeichnend für das Stammheim-Missale ist aber die Ausdeutung der Bilder durch ein System allegorischer und typologischer Bezüge. So wenden sich dem in der Mandorla thronenden Christus, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, die Propheten und Patriarchen Baruch, Moses, Daniel und Jeremias zu. Sie tragen Schriftbänder mit exegetisch auf Christus bezogenen Prophezeiungen, die sowohl die wesensmäßige Einheit des alttestamentarischen Schöpfergottes sowie des von den Propheten angekündigten Messias mit Christus bezeugen, aber auch eschatologisch auf seine Wiederkunft am Ende der Zeiten Bezug nehmen.
Christus am Kreuz wird von Longinus, der mit der Lanze die Seite des Herrn aufsticht, und Stephaton, der ihm den Essigschwamm reicht, flankiert, während Maria und Johannes in zwei separat gerahmten Feldern erscheinen. Oberhalb des Querbalkens sind, als Hinweis auf die Überwindung des Alten Bundes in der Kreuzigung, Ecclesia und Synagoge plaziert; an den Enden der Kreuzarme erscheinen die Personifikationen von Vita (Leben) und Mors (Tod). Sie korrespondieren inhaltlich mit dem über dem Oberkörper Christi drapierten Spruchband, das Christi Sieg über den Tod zum Ausdruck bringt: »Oh Tod, ich werde dein Tod sein, dein Stachel bin ich, Hölle.« (Hos 13,14) Auf die Eucharistie verweist das Bild der Kelter (Jes 62,2–3), das in der Exegese für die Reinwaschung der Welt durch das Blut Christi steht und gleichzeitig die Wandlung des Messweins versinnbildlicht. Somit führt die Kreuzigungsminiatur die historischen wie die sakramentalen Aspekte des eucharistischen Opfers vor Augen.
Diese Art der visuellen Exegese ist v. a. für maasländische Werke des 12. Jhs. charakteristisch, verwiesen sei nur auf den Tragaltar von Stavelot und die Bibel von Floreffe (KAT. 28). Aufgegriffen wird sie im Hildesheimer Kunstkreis und auch im Evangeliar Heinrichs des Löwen (KAT. 31). Die exegetische Verknüpfung von Altem und Neuem Testament in der Typologie sowie bildlich-formale, symbolische oder numerische Analogien sind für die Theologie der Zeit charakteristisch. Das Stammheim-Missale zeigt das Kloster und Skriptorium von St. Michael intellektuell und künstlerisch auf der Höhe seiner Zeit. Nachdem die Buchproduktion dort über Jahrhunderte brachgelegen hatte, scheint die 1150 auf der Provinzialsynode zu Erfurt gestattete lokale Verehrung Bischof Bernwards als Heiligen den entscheidenden Impuls für die neuerliche Aktivität des Skriptoriums gegeben zu haben. AW

*Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 588–589 Nr. 758 – Menke 1987 – Ausst. Kat. Bernward 1993, Bd. 2, 607–609 Nr. *IX-10 und 557–559 Nr. *VIII-24 – Teviotdale 1999 – Teviotdale 2001 – Teviotdale 2003.*

31 Missale aus Erfurt, Initiale mit Auferstehung zum Resurrexi des Introitus, fol. 22v

31 | Missale aus Erfurt

Pergament, 245 Bl., 29,0 × 20,0 cm, Buchmalerei in Deckfarben u. Gold
Einband 17./18. Jh., Leder mit Goldprägung
Erfurt, um 1200/1210
Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Ross. 181

Das Missale wurde, wie Nachträge belegen, bis zum 18. Jh. im Erfurter Peterskloster bei der Messfeier benutzt. Wahrscheinlich gelangte es erst im Zuge der Säkularisation über die Sammlung de Rossi in die vatikanische Bibliothek.
Die Handschrift enthält einen Kalender und die für die Messe benötigten Texte und Gesänge, zusammengestellt in der Reihenfolge des Kirchenjahrs –, allerdings nur für die zweite Jahreshälfte von Ostern bis Pfingsten. Daran schließen sich Commune Sanctorum, Toten- und Votivmessen. Die gesungenen Teile sind in Neumen aufgezeichnet, die den Melodieverlauf und die Tondauer angeben.
Den Auftakt bilden Texte und Gebete für den Karsamstag, gefolgt vom Canon Missae, danach die Festtagslesungen und Gesänge. Der Buchschmuck besteht aus vier ganzseitigen und zwei dreiviertelseitigen Miniaturen, zwei Zierseiten zum Canon Missae sowie einigen annähernd ganzseitigen historisierten Initialen. Besonders hervorgehoben sind der Canon Missae mit einer Sequenz von zwei Zierseiten, Kreuzigung und Kreuzabnahme (ursprünglich fol. 16v–18rv) und der österliche Festkreis mit dem Autorenbild des Markus und zwei historisierten Initialen zur Auferstehung und den Frauen am Grabe sowie Deckfarbeninitialen zu Tagesgebet und Epistellesung (fol. 22r–25r). Die Evangelistenbilder markieren – was ungewöhnlich ist – zentrale Textpassagen aus ihren Evangelien wie die Markus-Perikope zu Ostern. Bemerkenswert ist ferner die Wahl von zwei Osterbildern: Der in den Evangelien geschilderte Besuch der Frauen am Grab steht dem Evangelistenbild gegenüber und leitet die Evangelienlesung ein, während die Auferstehung Christi, von der die Bibel nicht berichtet, gewissermaßen wörtlich das »Resurrexi« – ich bin auferstanden –, den Beginn der Introitus-Antiphon (fol. 22v) illustriert. Als ikonographisches Thema hatte sich die Auferstehung erst im 12. Jh. entwickelt, verdrängte dann aber als Osterbild zunehmend die Frauen am Grab. Der namentlich nicht ausgewiesene Mönch wie auch der Maler, der den unteren Schaft der Initiale nachzieht, wählten dieses Bild sicherlich bewusst für ihre Selbstdarstellung, um damit ihrer Hoffnung auf Teilhabe an Christi Sieg über Leben und Tod Ausdruck zu verleihen (KAT. 45).
Das Erfurter Missale schließt sich mit weiteren Handschriften, etwa einem Evangeliar in London (British Library, Add. Ms. 14813) und dem sog. Codex Aureus in Pommersfelden (Gräflich Schönborn'sche Schloßbibliothek, Hs. 2889 [249]) zu einer Gruppe zusammen, in der sich ein radikaler Bruch mit der Skriptoriumstradition des Petersklosters vollzieht: Die vorher dort entstandenen Bücher waren, gemäß den Gepflogenheiten der Hirsauser Reform, lediglich mit Federzeichnungen ausgestattet. Dass nun Deckfarbenbilder verwendet wurden, spiegelt eine Wende in der geistigen Haltung der Abtei, die mit dem Amtsantritt Abt Witelos (1201–1221) koinzidiert, der offenbar den Anstoß für eine erneuerte Buchproduktion im Kloster gab. AW

Ausst. Kat. Vaticana 1992, 189–201 Nr. 40 – Braun-Niehr 1986 – Braun-Niehr 1996 – Blume 2004.

32 | Kollektar aus Weingarten

Pergament, 146 Bl., 30,0 × 21,5 cm, Buchmalerei in Deckfarben mit Gold u. Silber
Einband 15. Jh., blindgepresstes Leder
Weingarten, um 1120/1130
Fulda, Hessische Landes- u. Hochschulbibliothek, Ms. Aa 35; Einzelblatt München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 39789, K 581

Die frühesten erhaltenen, aus dem Skriptorium des 1056 gegründeten Benediktinerklosters Weingarten hervorgegangenen Handschriften stammen aus der Zeit Abt Kunos von Waldburg (1109–1132), auf dessen

Initiative auch das Kollektar zurückgeht. Die Herkunft aus und die Bestimmung der Handschrift für Weingarten schlägt sich etwa in der Betonung des Festes des hl. Martin, des Patrons der Klosterkirche, nieder. Nachträge bis ins 15. Jh. belegen die durchgängige Benutzung in Weingarten.

Als Buchtyp versammelt das Kollektar die Orationen, mit denen die beiden wichtigsten Horen der Tagzeitenliturgie, die Laudes und die Vesper, beendet werden (die sog. Kollekten) und die Capitula (die der Heiligen Schrift entnommenen kurzen Lesungen für die Tageshoren Terz, Sext und Non), die in den Klöstern von Abt oder Äbtissin vorgetragen werden. Der Gebrauch durch den Abt hat sich im Fall des Weingartner Kollektars offenbar auf das hohe Anspruchsniveau der Ausstattung ausgewirkt. Ansonsten sind Handschriften dieses Typs eher selten mit aufwendigem Schmuck versehen worden. Die Ausstattung besteht aus 14 Miniaturen, davon sechs ganzseitige, die weiteren kleiner oder als Streifenbilder angelegt, zwei gerahmten Initialzierseiten sowie etwa 300 Textinitialen in Gold, Silber und Deckfarben.

Die Bildseite zur Passion (fol. 81r) ist in drei Register gegliedert. Im oberen ist das Abendmahl mit dem an der Brust Christi ruhenden Johannes und der Reichung des Bissens an Judas dargestellt, direkt mit der Szene verbunden wird die Fußwaschung. Es folgen Christus vor Pilatus sowie die Dornenkrönung im mittleren und die Kreuzabnahme im unteren Register. Johannes fängt bei der Kreuzabnahme das Blut Christi in einem Kelch auf – die pointierte Hervorhebung ist sicherlich durch die Heilig-Blut-Reliquie in Weingarten motiviert, die der Abtei 1094 von Judith von Flandern, der Gemahlin des Klostergründers Herzog Welf IV. (reg. 1056–1101), geschenkt und die seither dort verehrt wurde. Mit dieser Stiftung gelangten auch einige englische Handschriften an das Kloster, deren Vorbild v. a. die Gestaltung der Rahmenornamentik im Weingartner Skriptorium beeinflusst hat. Das Kollektar selbst ist hier ebenso zu nennen, wie eine Handschrift in Fulda (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Ms. Aa 6), die ähnlich aufwendig dekoriert wurde und wohl gleichfalls für den zelebrierenden Abt bestimmt war. Auch in Reformklöstern – Weingarten gehörte dem Hirsauer Verband an – konnten demnach durchaus kostbare Handschriften entstehen, wenn seitens der Auftraggeber entsprechende Interessen bestanden. AW

Köllner/Jakobi-Mirwald 1979/1993, 79–85 Nr. 39 – Hausmann 1992, XXI, 87–89 – Jakobi-Mirwald 1994, 185, 189 – Ausst. Kat. Canossa 2006, Bd. 2, 303–304 Nr. 411.

Kollektar aus Weingarten, Bildseite zum Karfreitag: Abendmahl und Fußwaschung, Christus vor Pilatus und Dornenkrönung, Kreuzabnahme, fol. 81r

| Antiphonar aus Schäftlarn

Pergament, 264 Bl., 31,5 × 23–24 cm (Schnitt unregelmäßig), Buchmalerei in farbiger Federzeichnung vor farbig angelegtem Grund, Einband
16./17. Jh., blindgepresstes Leder
Schäftlarn, um 1215/1220
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17010
ABB. S. 197

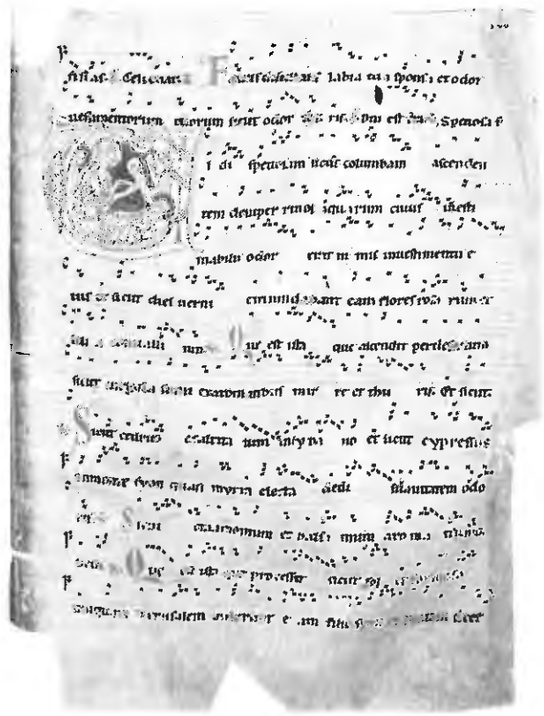
Das Prämonstratenserkloster Schäftlarn im Bistum Freising war im 12. und 13. Jh. ein bedeutendes Zentrum monastischer Gelehrsamkeit und verfügte über eine hervorragende Bibliothek (KAT. 223). Das Skriptorium zeichnet sich v. a. durch eine kontinuierliche Produktion von Gebrauchshandschriften auf hohem Niveau aus.

Das Antiphonar enthält die Gesänge für die Schola Cantorum, geordnet nach der Abfolge der Festtage im Kirchenjahr und wie üblich in Temporale, Sanctorale und Commune Sanctorum gegliedert; es folgen ein Hymnar und diverse Nachträge. In diesen Ergänzungen und in den deutlichen Gebrauchsspuren spiegelt sich die häufige Benutzung der Handschrift.

Ausgestattet ist das Antiphonar mit Initialen in Federzeichnung, 23 davon historisiert, deren Darstellungen auf den Inhalt der Feste Bezug nehmen. Die Initiale zur Himmelfahrt Mariens (15.8.) zeigt den Tod der Gottesmutter: Ihre Seele entweicht als nackte, nimbierte Figur, aus dem Mund der Toten und wird von Christus entgegengenommen.

Die Handschrift gehört zu einer Gruppe von Schäftlarner Werken des späten 12. und frühen 13. Jhs., der auch ein besonders eng verwandtes Graduale (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17041) zuzurechnen ist. Antiphonar und Graduale bilden frühe Beispiele für Handschriften mit liturgischen Gesängen, die mit anspruchsvollerem bildlichem Schmuck ausgestattet wurden. Bemerkenswert ist ferner, dass die Melodien bereits auf Linien notiert sind (KAT. 39). Dieser Übergang zum vierlinigen Notationssystem vollzog sich im nordalpinen Raum im späten 12. und im 13. Jh. AW

Ruf 1962, 84–86 – Klemm 1998, 19, 21–23 Nr. 3.



Antiphonar aus Schäftlarn, Initiale zum Fest der Assumptio Mariae, fol. 160r

| Kapiteloffiziumsbuch aus Zwiefalten

Pergament, 153 Bl., 31,5 × 22,0 cm, Buchmalerei in roter und schwarzer Federzeichnung
Einband 15. Jh., Leder
Zwiefalten, um 1162 (vor 1165)
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Hist. 2°415
TAFEL S. 50, ABB. S. 201

Das Zwiefaltener Kapiteloffiziumsbuch wurde etwa 1162 im und für das Benediktinerkloster Zwiefalten, das dem Hirsauer Reformkreis zuzurechnen ist, geschrieben und illuminiert. Die Handschrift enthält die Annalen der Abtei (»Annales Zwifaltensis Minores«), aus denen sich die Datierung um 1162 ergibt, ferner Texte zum Computus, zu Astronomie, Astrologie und Prognostik, über den Menschen als Mikrokosmos und über die Jahreszeiten. Den Hauptteil bildet das Martyrologium, dem sich die Benediktsregel und ein Homiliar anschließen.

Verwendung finden Kapiteloffiziumsbücher bei der Lesung im Kapitelsaal, wo sich die Mönche nach der Prim versammeln. Hier werden Texte zum Tagesheiligen vorgelesen und der Verstorbenen der eigenen Gemeinschaft gedacht, weshalb Kapiteloffiziumsbücher häufig auch Nekrologien und Obituarien enthalten. Gelesen wird außerdem ein Kapitel aus der Benediktsregel sowie, zu bestimmten Gelegenheiten, eine Homilie. Kapiteloffiziumsbücher sind demnach stets komposite, aus mehreren separaten Einheiten bestehende Handschriften.

Das Zwiefaltener Kapiteloffiziumsbuch verfügt im ersten Abschnitt über zahlreiche Diagramme und Schaubilder zu den kosmologisch-naturphilosophischen Wissensbereichen Mensch, Welt und Zeit – so zum Menschen als Mikrokosmos, zu den Planetensphären und Mondphasen sowie Tafeln zur Zeitberechnung. Zwei einander ergänzende Bildseiten zu den Schöpfungstagen und zum Jahreskreis (fol. 17r, 17v) leiten zum Martyrologteil über. Den in der Reihenfolge der Heiligenfeste geordneten Texten sind jeweils eine Kalenderseite und Bildseiten zu den Monatsheiligen vorangestellt. Eine letzte Miniatur, der Benediktsregel als Titelbild vorangestellt, zeigt den Heiligen beim Verfassen derselben (fol. 87r).

Darüber hinaus ist die Handschrift mit historisierten und ornamentalen Initialen ausgestattet. Die Bildseiten im Martyrologteil vereinen Darstellungen mehrerer Heiliger, teils nur als Einzelfiguren oder Büsten, teils in Szenen, meist beim Erleiden ihres Martyriums. So zeigt die zweite Bildseite zu den Heiligen des Monats Juni (fol. 45r) Szenen aus den Viten von Barnabas, Vitus, Modestus und Crescentia, Gallicanus und Paulus sowie das Martyrium von Petrus und Paulus. Die übrigen Heiligen sind als Büsten in die als Rahmen fungierende, turmreiche Stadtmauer eingefügt. Nur dem auf einem Faldistorium thronenden Papst Leo kommt eine herausgehobene Position zu. Die Auswahl der illustrierten Feste richtet sich jedoch nicht nach dem Text des Martyrologiums, sondern entspricht dem Festkalender von Zwiefalten, weshalb neben den Heiligenfesten auch christologische und mariologische Feste in Bildern vertreten sind. Die Hauptvorlage für die Heiligendarstellungen bildet das Zwiefaltener Passionale von etwa 1125/1130 (KAT. 133), aus dem zahlreiche Szenen übernommen wurden.

Das Frontispiz der Benediktsregel zeigt den schreibenden Autor zwischen der Jakobsleiter mit den auf- und absteigenden Engeln (Gen 28,12–19) und der ihr nachgebildeten Mönchs- und Jungfrauenleiter. Diese ragt aus dem Rachen des dreiköpfigen Leviathan auf (Ijob 40,18–21), den Christus an einer Angelschnur hält. Versinnbildlicht ist hier der moralische Aufstieg durch ein der Regel des hl. Benedikt entsprechendes Leben, und zwar – mit den Nonnen und Mönchen – in einer dem Doppelkloster Zwiefalten gemäßen Formulierung.

Das Kapiteloffiziumsbuch aus Zwiefalten bietet ein exzellentes Beispiel für die Buchausstattung in Federzeichnung, wie sie in den Reformklöstern gebräuchlich war. Es zeigt auch, dass bestimmte liturgische Buchtypen den Charakter universaler Kom-

Kapiteloffiziumsbuch aus Zwiefalten, Benedikt beim Verfassen der Regel und Tugendleiter, fol. 87r

pendien mit historiographischen, aber auch naturphilosophischen Elementen annehmen können. AW

Haefeli-Sonin 1984, 102–105 – Borries-Schulten 1987, 1–3, 8–10, 19–23, passim, 97–111 Nr. 64 – Borries-Schulten 1989 – Hamburger 1990, 230 – Heck 1997, 56 – Heinzer 2001.

| Legendar aus Arnstein

Pergament, 198 Bl., 55,0 × 36,5 cm, Buchmalerei in farbiger Federzeichnung
Einband 19. Jh., Leder
Arnstein, um 1160/1170
London, British Library, Harley
Ms. 2800–2802

Im Jahr 1139, kurze Zeit nach dem Tod des Ordensgründers Norbert von Xanten, wurde das Prämonstratenserstift St. Maria und Nikolaus von Arnstein an der Lahn gegründet. Unter dem zweiten Abt Eustachius (1151–1180), der in den Quellen als außergewöhnlich tugendhaft und begabt geschildert wird, verfügte das Kloster offensichtlich bereits über ein leistungsfähiges Skriptorium, aus dem eine Gruppe künstlerisch bedeutender Handschriften hervorging.
Legendare dienen dem Studium und der gemeinschaftlichen Lesung der Heiligenviten während der Matutin sowie nach der Prim im Kapitelhaus oder im Refektorium. Das dreibändige, mit zahlreichen Initialen ausgestattete Passionale aus Arnstein enthält eine Sammlung von Märtyrerviten, die mit ornamentalen und historisierten Initialen in farbiger Federzeichnung eingeleitet werden. Die Darstellung des Martyriums der Heiligen Petrus und Paulus ist die einzige ganzseitige Illustration (fol. 21r). Die erste Szene schildert die in den apokryphen Petrusakten überlieferte Begegnung Petri mit dem auferstandenen Christus, bei der dieser ihm sein bevorstehendes Martyrium ankündigt. Auf den Spruchbändern steht die berühmte Frage des Petrus »domine quo vadis« (Herr, wohin gehst du?), worauf Christus antwortet »venio romam iterum crucifigi« (Ich komme nach Rom, um abermals gekreuzigt zu werden). Eine Beischrift bezeichnet Rom als Ort des Geschehens. Analog ist auf der rechten Seite die Ankündigung des Martyriums Pauli in Jerusalem dargestellt (Apg 23,11). Damit werden beide Begebenheiten, aber auch die beiden heiligen Städte Rom und Jerusalem in sinnfällige Beziehung gebracht. Im unteren Bildfeld ist die Kreuzigung Petri und die Enthauptung Pauli vor den thronenden Kaisern Nero und Agrippa zu sehen. Hinzuweisen ist auf die – bei mittelalterlichen Bildern häufiger anzutreffende – »fromme Verstümmelung«: Die Köpfe der beiden Schergen, die Paulus ans Kreuz nageln, wurden sichtlich erst abgeschabt und dann sogar herausgeschnitten.
Die Initialen des Legendars sind stilistisch denen einer Abschrift von Hrabanus Maurus' *De laudibus sanctae crucis* (London, Harley Ms. 3045) sowie denen der 1172 entstandenen Bibel von Arnstein (London, British Library, Harley Ms. 2799) verwandt, wodurch ein Anhaltspunkt für die Datierung der Handschrift gegeben ist. Diese Gruppe markiert die Blüte der Buchmalerei in Arnstein, die jedoch nur von kurzer Dauer war. AW

Krings 1990, 207–208 – Backhouse 1997, 55 Nr. 42 – Ausst. Kat. Krone und Schleier 2005, 174 Nr. 11.

Legendar aus Arnstein, Martyrium von Petrus und Paulus, fol. 21r

| Legendar aus Weingarten

Pergament, 181 Bl., 38,5 × 26,0 cm, Buchmalerei in Deckfarben, Einband 15. Jh., geprägtes Leder
Weingarten, um 1188–1200
Cambridge, Fitzwilliam Museum,
Ms. McClean 101; Einzelblatt Chicago,
The Art Institute, Inv. Nr. 1944.704
TAFEL S. 51

Das großformatige Legendar enthält eine Sammlung von Heiligenviten, unter denen die von Johannes Diaconus verfasste Vita des hl. Gregor die erste und bei Weitem längste ist (fol. 3r–86v). Die Viten sind mit aufwendigen ornamentalen Initialen eingeleitet, selten figürlichen wie im Falle der Pirmins-Vita (fol. 157r). Zwei Texte über die Weingartner Heilig-Blut-Reliquie *De Inventione Sanguinis Domini* und *De Translatione Sanguinis Christi* (fol. 1r–2v, 179v) wurden kurz nach 1200 nachgetragen, als deren Verehrung unter Abt Berthold (1200–1232) einen bedeutenden Aufschwung nahm (KAT. 37).
Legendare sind Vitensammlungen, in denen, anders als in Passionalen oder Martyrologien, auch Heilige, wie Gregor der Große verzeichnet sind, die kein Martyrium erlitten haben. Sie dienen dem persönlichen Studium und der Erbauung ebenso wie der gemeinschaftlichen Lesung zum Fest des Heiligen im Kapitelsaal oder im Refektorium.
Das Legendar aus Weingarten war ursprünglich mit zwei ganzseitigen Miniaturen auf der Vorder- und Rückseite eines später aus dem Codex herausgetrennten Blattes geschmückt, das sich heute im Art Institute in Chicago (Inv. 1944.704) befindet, aber bislang nicht als zur Handschrift gehörig erkannt wurde. Korrespondierende Maße und Wurmlöcher erweisen jedoch zweifelsfrei, dass die Rectoseite mit dem Bild Gregors als schreibendem Autor ehemals das Frontispiz bildete, während die Versoseite mit dem die Messe zelebrierenden Papst dem Textbeginn der Gregor-Vita auf fol. 3r gegenüberstand.
Die Handschrift ist wahrscheinlich mit der *Vita maior sancti Gregorii* zu identifizieren, von der quellenmäßig bezeugt ist, dass sie im Auftrag des Abtes Meingoz (1188–1200) von einem gewissen Counradus geschrieben wurde, dem auch die Abschriften des *Registrum Epistolarum* und der *Regula Pastoralis* des hl. Gregor (Fulda, Hessische Landesbibliothek, Aa 39) verdankt werden: »due per eum [Meingoz] et per dominum Counradum partes Josephi sunt conscripte, vita maior sancti Gregorii, registum eundem et pastoralis curia«. Im Miniaturen- und Initialstil steht das Legendar diesen und anderen Weingartner Werken des späten 12. Jhs. nahe. AW

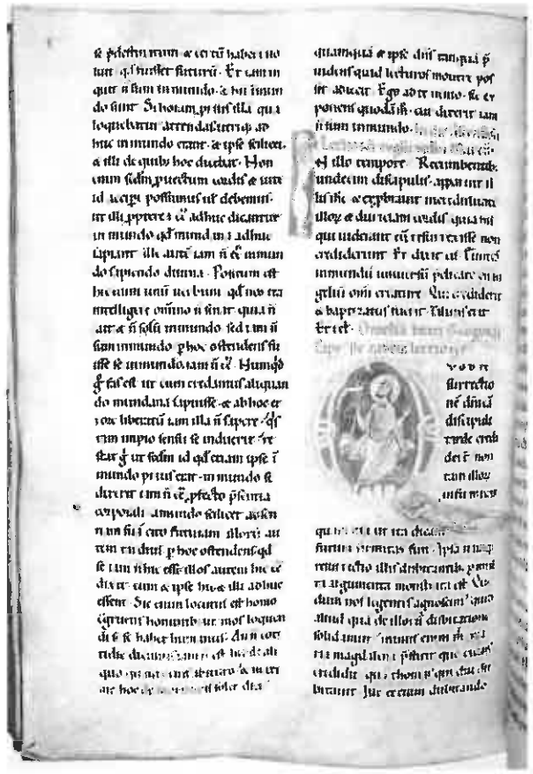
Legendar aus Weingarten, Initiale zur Pirmins-Vita, fol. 157r

Swarzenski 1943, 7–17, 24–26 – Köllner/Jakobi-Mirwald 1979/1993, 101–103 – Kruse 1994a, 78–87, 95–96 – Kruse 1994b, 124, 134–135 – Panayotova/Morgan 2009, Bd. 1, Nr. 68 (Hanna Vorholt/Andrea Worm).

| Homiliar aus Springiersbach

Pergament, 253 Bl., 42,0 × 30,5 cm, Buchmalerei in teilweise lavierter, farbiger Federzeichnung in Deckfarben, Einband 15./16. Jh., hellbraunes, geprägtes Leder auf Holz
Trier oder Springiersbach, um 1160/1170
Trier, Stadtbibliothek, Hs. 261/1140 2°

Das Augustiner-Chorherrenstift Springiersbach war im 12. Jh., v. a. unter dem tatkräftigen Abt Richard I. (1129–1158), eines der wichtigsten Reformzentren im Rheinland. Ob die für Springiersbach bezeugten Handschriften dort oder in der nahen Bischofsstadt Trier hergestellt wurden, bleibt indes offen. Eng verwandt sind dem Homiliar ein



Homiliar aus Springiersbach, Himmelfahrt Christi mit Engilbertus, Pictor et Scriptor, fol. 153r

ebenfalls aus Springiersbach stammendes Legendar (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. 790) und das 1170/1180 wohl in Trier hergestellte Hildegard-Gebetbuch (KAT. 150).
Homiliare enthalten Sammlungen von Predigten (Homilien) vorwiegend der Kirchenväter, die sich exegetisch auf den Inhalt der Evangelienlesung an den jeweiligen Festtagen beziehen und auch in der Abfolge der Kirchenfeste angeordnet werden. In der Regel geht den Predigten dabei die abgekürzte Tagesperikope voraus. Die Textauswahl im Homiliar aus Springiersbach folgt der Predigtsammlung des Paulus Diakonus, die seit Karl dem Großen im Reich verbindlich war. Benutzt wurden Homiliare im Rahmen des monastischen Stundengebets für die Lesungen in der dritten Nokturn der Vigil/Matutin. Bereichert und gegliedert durch den Gesang von Psalmen mit Antiphonen und Versikeln werden dabei eine Passage aus der Heiligen Schrift, ein Text zum Tagesheiligen und zuletzt eine Homilie vorgelesen.
Das Homiliar aus Springiersbach verfügt über eine für diesen Buchtyp ungewöhnlich reiche Dekoration mit qualitätvollen historisierten und ornamentalen Initialen, von denen einige in späterer Zeit grob herausgeschnitten wurden. Sie schmücken die Anfänge der abgekürzten Evangelientexte der Tageslesungen ebenso wie die Anfänge der Homilien und nehmen, wenn sie figürlich gestaltet sind, auf den Festinhalt Bezug, wie die Initiale zum Fest der Himmelfahrt Christi. Als Cauda des »Q[uod]« erscheint hier die Figur des Schreibers und Malers, »Engilbertus Pictor et Scriptor«, der sich mit betend erhobenen Händen Christus zuwendet. Diese Initiale ist nicht nur als eines der verhältnismäßig seltenen Beispiele für die Selbstdarstellung mittelalterlicher Künstler von Interesse. Ihre Beischrift belegt darüber hinaus, dass Schrift und künstlerische Ausstattung von derselben Person ausgeführt wurden. An seiner Tracht ist erkennbar, dass Engilbertus Laie war, was die zunehmende Professionalisierung in der Buchherstellung anzeigt, die dann v. a. das 13. Jh. prägen sollte. AW

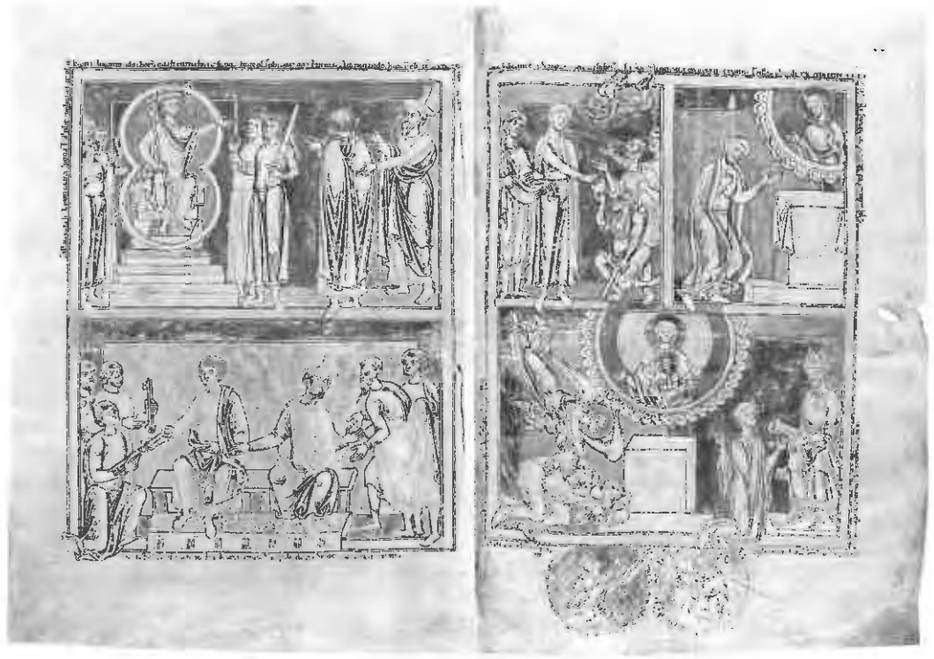
Keuffer 1894, Bd. 3, 55–56 – Plotzek 1973, 312 – Ronig 1973, 337 – Klemm 1987, 283–284 – Gilles/Schaaf 2002, 439–440.

46 | Matutinalbuch aus Scheyern

Pergament, 474 Bl., 55,5×39,0 cm, Buchmalerei in lavierter Federzeichnung vor farbig angelegtem Grund, Einband modern, drei Teilbände, erster Band unter Wiederverwendung des Scheyerner, Bibliotheks-einbands aus dem 18. Jh.
Scheyern, um 1215–1225/1230 (vor 1241)
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17401
TAFEL S. 52, ABB. S. 202

Die Benediktinerabtei Scheyern, Hauskloster und Grablege der Wittelsbacher, erlebte in der 1. Hälfte des 13. Jhs. eine wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit, in der eine Reihe von Handschriften hergestellt wurde, unter denen das Scheyerner Matutinalbuch als die bedeutendste herausragt.
Die Datierung ergibt sich aus der im Kalender eingetragenen Kirchweihe von 1215 (fol. 22v) sowie durch zwei Schreibervermerke (fol. 269v, 473r), denen zufolge das Buch von einem »frater Chuonradus sacerdos« zu Ehren der Muttergottes und unter Abt Konrad I. (1206–1225) geschrieben wurde, der auch in der Bücherliste des Klosters von 1241 als Auftraggeber genannt wird (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17403, fol. 7v). Fertiggestellt wurde das Matutinalbuch jedoch offenbar erst nach seiner Amtsenthebung, denn die Beischrift des Stifterbildes auf fol. 19r lautet »[...] abbas dictus eram« – Abt ward ich genannt.
Das Matutinale, ein verhältnismäßig seltener Handschriftentyp, versammelt die Lesungen zur ersten und längsten Stunde der monastischen Tagzeitenliturgie, der Matutin (vgl. S. 202). Besteht diese in den kurzen Nächten des Sommerhalbjahrs nur aus einer Nokturn, so sind es an Sonn- und Festtagen sowie während der längeren Nächte des Winterhalbjahres drei Nokturnen. Als solche bezeichnet man die getrennten Abschnitte, in denen – jeweils bereichert und gegliedert durch den Gesang von Psalmen mit Antiphonen und Versikeln – aus dem Alten und Neuen Testament, aus Schriften der Kirchenväter oder aus hagiographischen Texten vorgelesen wird (KAT. 45). Neben den Lesungstexten enthält das Scheyerner Matutinalbuch die (unvollständig erhaltene) Regel Chrodegangs von Metz, eine bis in die Abfassungszeit geführte Papst- und Kaiserchronik mit Annalen, eine tabellarische Übersicht zu den Genealogien der biblischen und nachbiblischen Herrschergeschlechter, eine Sammlung von erbaulichen Gedichten, Güterverzeichnis und Urbar des Klosters, Ostertafel und Kalender (ABB. S. 202), sowie zwei textunabhängige Miniaturenzyklen. Auf sie folgen die Lesungstexte, die keine Illustrationen enthalten, und schließlich am Ende der Handschrift eine Liste der Äbte und der Stifter.
Berühmt ist die außergewöhnlich großformatige Handschrift ihres Bildschmucks wegen. Sie verfügt über insgesamt 25 Miniaturen. Während die ersten drei Bildseiten (fol. 14v–15v) allegorisch-eschatologischen Charakters sind, rücken die narrativen Bilder zu den Legenden von der schwangeren Äbtissin (fol. 16r–17r) und zum Teufelspakt des Theophilus die Rolle der Gottesmutter als Retterin aus scheinbar ausweglosen Situationen in den Blick (17v–19v). Die dritte Bildsequenz folgt auf den Kalender und zeigt christologische Szenen sowie die Patrone des Klosters (23v–25r).
Die Darstellung Mariens mit dem Kind in Gestalt des geflügelten apokalyptischen Weibes auf der Flucht vor dem Drachen (Offb 12,13–18) eröffnet die erste Bildsequenz, darauf folgt die Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes. Der Stamm des Kreuzes wächst aus dem Rachen des Drachens empor, als Sinnbild der Überwindung des Bösen und des Todes durch den Opfertod Christi. Bei der Himmelfahrt Christi wird das Geschehen durch eine Inschrift am oberen Bildrand auf die Entrückung des Kindes der apokalyptischen Frau zu Gott hin gedeutet. Darunter ist der siegreiche Kampf der orthodoxen Bischöfe gegen den Drachen und die von ihm ausgespienen Häretiker dargestellt. Durch die Figur Konstantins und entsprechende Beischriften ist dies auf das Konzil von Nicaia (325) und die Verdammung der Irrlehrer bezogen. Diese äußerst ungewöhnliche Interpretation des apokalyptischen Geschehens lässt, wie die Bildfolge insgesamt, den Einfluss exegetischer Texte erkennen, im Speziellen der Apokalypse-Kommentare von Rupert von Deutz (PL 169, bes. 1060–1061) und Anselm von Havelberg (PL 188, 1226 c), in denen die in der Offenbarung geschilderten Zeichen christologisch und historisch interpretiert werden.
Ganz anderen Charakter haben die Bilder zu der im 12. und 13. Jh. ausgesprochen populären Theophilus-Legende. Sie berichtet, wie der Priester Theophilus aus Erbitterung über seine Amtsenthebung durch den Bischof einen Pakt mit dem Teufel schließt und dadurch seine Position zurückerlangt. Als er sich reumütig an die Gottesmutter wendet, löst sie den unseligen Vertrag, worauf Theophilus das Schriftstück demütig dem Bischof aushändigt. Die Verdammung des unrechtmäßigen Ämterkaufs ist ebenso augenfällig wie die Aufforderung zu Demut und Gehorsam gegenüber der bischöflichen Autorität. Bemerkenswerterweise wählten Schreiber und Auftraggeber gerade diese Szene zur Selbstdarstellung.
Die Malereien des ersten Zyklus stehen in Stil und Ikonographie Werken des Regensburg-Prüfeninger Skriptoriums nahe, was sich wohl aus den insgesamt engen Kontakten der beiden Klöster erklärt, die von Hirsau aus reformiert worden waren (KAT. 215). Die Miniaturen des zweiten, christologischen Zyklus vertreten, wie die Miniaturen des ersten Zyklus, eine süddeutsche Ausformung des sog. Zackenstils (vgl. KAT. 47), sind möglicherweise etwas später anzusetzen, jedenfalls aber vor 1241.
Die Miniaturen im Scheyerner Matutinalbuch mit ihrer ungewöhnlichen Ikonographie zeugen vom hohen Bildungsstand im Kloster. Starke Gebrauchsspuren und die bis ins Spätmittelalter hinein vorgenommenen liturgischen Aktualisierungen deuten auf die hohe Wertschätzung der Handschrift, die gerade durch die in ihr enthaltenen außerliturgischen Texte auch als Träger des kollektiven Gedächtnisses der Abtei fungierte. AW

46 Matutinalbuch aus Scheyern, Himmelfahrt, fol. 15r



46 Matutinalbuch aus Scheyern, Theophilus-Legende mit Stifterbild, fol. 18v–19r

Boeckler 1923b – Hauke/Kroos 1980a – Hauke/Kroos 1980b – Ausst. Kat. Wittelsbach und Bayern 1980, Bd. 1,2, 128–129 Nr. 157 – Kroos 1980, 479–486 – Klein 1981, 136–139 – Klemm 1998, 27–34 Nr. 10.

47 | Landgrafenpsalter

Pergament, 181 Bl., 23,5×17,0 cm, Buchmalerei in Deckfarben mit Gold, Einband 19. Jh., Leder mit goldgeprägten Initialen und Wappen König Friedrichs von Württemberg
Thüringen/Sachsen, Reinhardsbrunn (?), 1210/1211–1213
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB. II 24
TAFEL S. 53, ABB. S. 203

Der sog. Landgrafenpsalter wurde für den Landgrafen Hermann I. von Thüringen (reg. 1190–1217) und seine zweite Gemahlin Sophia von Wittelsbach angefertigt, die beide in den Arkadenrahmen der Litanei dargestellt sind (fol. 174v). Dass der Psalter für Landgräfin Sophia bestimmt war, ergibt sich aus der Formulierung der Gebete, außerdem hält sie in der Miniatur

die Handschrift in Händen. Hermann von Thüringen war nicht nur eine mächtige und schillernde Persönlichkeit im politischen Geschehen seiner Zeit, sondern auch ein bedeutender Mäzen. Der wahrscheinlich im Skriptorium der Benediktinerabtei Reinhardsbrunn, des Hausklosters der Ludowinger, hergestellte, luxuriös ausgestattete Psalter spiegelt die hohen künstlerischen Ansprüche des Landgrafenhofes.

Die Handschrift enthält einen Kalender, die Psalmen, das Glaubensbekenntnis, Cantica, Litanei und Totenoffizium. Die von Arkadenrahmen überfangenen Kalenderseiten zeigen Darstellungen der Monatsarbeiten und der zwölf Apostel. Der die liturgischen Teilungsstellen markierende Bildzyklus, der heute mit der Taufe beginnt und sechs Miniaturen umfasst, ist unvollständig erhalten; zwischen Kalender und Textbeginn sind Seiten herausgeschnitten.

Der erste Psalm wird durch eine Initialzierseite mit einem Autorenbild König Davids (Abb. S. 203) eingeleitet. Der für das Stundengebet wichtige Matutinalpsalm 68 (vgl. S. 202–203) wurde unter der Bezugnahme auf Ps 68,22 (»sie gaben mir Galle zu essen und Essig zu trinken«) mit der Kreuzigung Christi illustriert. Großer Aufwand wurde auf die Gestaltung der Litanei gelegt: Die Eingangsminiatur zeigt die Trinität im Bildtypus des sog. Gnadenstuhls (fol. 172v), ist aber durch die Mandorla und die vier Evangelistensymbole zu einer »Majestas Trinitatis« erweitert.

Gleichzeitig ist auf das Weltgericht angespielt, denn Maria und Johannes der Täufer, die in den Lünetten der ersten, arkadengerahmten Seite der Litanei dargestellt sind, flankieren üblicherweise beim Jüngsten Gericht als Fürsprecher den thronenden Christus. Die inhaltlich eng aufeinander bezogenen Illustrationen der Doppelseite stellen die Anrufung der Heiligen in der Litanei damit in den Kontext des Weltgerichts und verleihen der Hoffnung auf ihren Beistand Ausdruck. Es folgen sieben mit Doppelarkaden gerahmte Seiten, die in den Bogenfeldern eine Galerie von historischen Personen und Heiligen aufweisen. Neben dem Landgrafenpaar erscheinen hier mit diesem verwandtschaftlich und freundschaftlich verbundene Herrscherpaare, u. a. Andreas II. von Ungarn (reg. 1205–1235) und seine 1213 ermordete erste Gemahlin Gertrud sowie

Landgrafenpsalter, Litanei, fol. 172v–173r

König Ottokar von Böhmen (reg. 1198–1230), der Vetter des Landgrafen, samt seiner zweiten Gemahlin Konstanze von Ungarn. Hieraus ergibt sich für die Datierung ein *terminus post quem*, denn seit 1210 wurden Heiratsverhandlungen mit dem ungarischen Königshaus geführt, die 1211 in der Entsendung Elisabeths, der Tochter Andreas II., an den Landgrafenhof resultierten. Als *terminus ante quem* hat das Todesjahr Königin Gertruds 1213 zu gelten.

Dem Beginn des Totenoffiziums ist eine Darstellung des Paradieses vorangestellt (fol. 176v). In Abrahams Schoß thront der arme Lazarus (aus dem Gleichnis Lk 16,19–31) und verteilt in höfischer Manier Paradiesfrüchte an junge Frauen. Dieselbe adelige Verfeinerung der Gesten zeigt sich bei den Seligen im oberen Register, die als Blumen haltende Höflinge widergegeben sind.

Der Landgrafenpsalter und seine – gleichfalls für die Landgräfin Sophia angefertigte – Schwesterhandschrift, der zwischen 1200/1201 und 1208 entstandene sog. Elisabethpsalter (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. cxxxvii), gehören zu den frühesten und bedeutendsten Beispielen der v. a. im 13. Jh. für wohlhabende Laien, häufig für adlige Frauen, hergestellten Luxuspsalterien. Künstlerisch sind sie zu einer größeren Gruppe von Handschriften aus dem niedersächsischen Raum zu rechnen, die 1897 erstmals von dem Kunsthistoriker Arthur Haseloff systematisch untersucht wurden und häufig nach ihm benannt werden. Die beiden Landgrafenpsalterien zeichnen sich durch einen Stil aus, der in der deutschen Malerei den Übergang zwischen Romanik und Gotik markiert und der sich in seiner Genese einerseits aus Vorbildern des englisch-französischen sog. Chanel Style, andererseits aus byzantinischen Einflüssen speist. Wegen seiner hartbrechenden, bisweilen splittrigen, unruhigen Faltenformen hat er die Bezeichnung »Zackenstil« erhalten. AW

Landgrafenpsalter, Teilungsstelle »Salvum me fac«, Kreuzigung und Initiale, fol. 73v–74r

Haseloff 1897, 9–10, passim – Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 594–596 Nr. 764 – Büchler 1989 – Holladay 1990 – Heinzer 1992 – Sauer/Kuder 1996, 106–108 Nr. 39 – Wolter-von dem Knesebeck 2006 a, 182–190, 197.

| **Bamberger Psalter**

Pergament, 208 Bl., 25,5×18,0 cm, Buchmalerei in Deckfarben und Gold, Hornplatteneinband zugehörig, Buchmalerei in Deckfarben auf Pergament unter Hornplatten, montiert mit schmalen Silberleisten
Bamberg, um 1220/1230
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 48
Tafel S. 54

Der Bamberger Psalter gelangte im Zuge der Säkularisation aus der Bibliothek des Domstifts, wo er seit 1430/31 nachweisbar ist, in die Bayerische Staatsbibliothek München. Er gehört zum Typus der reich bebilderten Luxuspsalterien, wie sie v. a. im 13. Jh. häufig für den Gebrauch hochgestellter Laien hergestellt wurden.

Sein Hornplatteneinband ist ein besonders schönes Beispiel dieser selten erhaltenen Sorte von Bucheinbänden. Vorder- und Rückdeckel sind mit Miniaturen beklebt, die durch dünne, mit Silberleisten montierte Hornplatten geschützt werden. Der Vorderdeckel zeigt Christus mit den Evangelistensymbolen, Cherubim und den Erzengeln Michael und Gabriel. Der formal analog aufgebaute Rückdeckel stellt die Muttergottes mit vier weiblichen Personifikationen, wohl den Kardinaltugenden sowie vier Szenen des Alten Testaments dar, die typologisch auf die Jungfräulichkeit der Gottesmutter verweisen: Aaron mit dem blühenden Stab (Num 17,16–26), die Wurzel Jesse (Jes 11,1), die verschlossene Pforte (Ez 44,2) und Salomon mit dem versiegelten Brunnen aus dem Hohen Lied (Hld 4,12). Hornplatteneinbände begegnen v. a. bei Psalterien und Gebetbüchern für den privaten Gebrauch, da sie die Handschriften angemessen schmücken, ohne die Benutzung dieser auch im Format meist handlichen Bücher beim Gebet zu erschweren. Die meisten erhaltenen Beispiele stammen aus Franken.

Die Handschrift umfasst Kalender, Psalmen, Cantica, Litanei, Orationen und Gebete. Der Kalender ist mit Medaillons der Tierkreiszeichen und Monatsdarstellungen geschmückt. Die Teilungsstellen des Psalters zu Ps 1, 51 und 101 werden jeweils durch fünf ganzseitige Miniaturen hervorgehoben, die einen christologischen Zyklus mit insgesamt 15 Szenen bilden. Psalm 1 und 51 sind zusätzlich mit großen historisierten Initialen betont, die den musizierenden David als Autor der Psalmen (Ps 1) und Davids Kampf mit Goliath (Ps 51) zeigen. Ornamentale Initialen markieren die acht liturgischen Teilungsstellen, so dass sich die übliche Zehnteilung ergibt (S. 202–203).

Sowohl die Gefangennahme Christi wie der Kampf Davids gegen Goliath beziehen sich auf den Inhalt von Ps 51, denn dieser thematisiert die Überheblichkeit und Bosheit der Feinde Gottes und das Gottvertrauen der Frommen. Das Bildfeld der Gefangennahme ist mit den großen, schlank proportionierten Figuren gefüllt; Christus steht im Zentrum, bedrängt durch die Knechte, die ihn ergreifen sollen. Eine weitere räumliche Ebene wird im Vordergrund durch Petrus eröffnet, der mit dem Schwert ausholt, um dem Diener des Hohenpriesters, Malchus, das Ohr abzuschlagen (Joh 18,10).

Charakteristisch für diesen Maler sind die häufig über den Rahmen hinausgreifenden Kompositionen, die räumliche Staffelung von Figurengruppen sowie die energische, raumbezogene Aktion der Figuren. Plastisch modellierte Gewänder mit unruhig gebrochenen Falten- und Saumlinien sorgen für eine zusätzliche dramatische Aufladung. Die historisierten Initialen, die Miniaturen des Einbands und das Weltgerichtsbild sind einer ruhigeren, zweiten Hand zuzuschreiben. Solche Stilpluralität innerhalb derselben Werkstatt begegnet bei Handschriften des späteren 12. und der 1. Hälfte des 13. Jhs. durchaus häufiger (Kat. 36 u. 49); sie muss nicht im Sinne einer zeitlichen Differenz interpretiert werden. Den Miniaturen, die eine bayerisch-fränkische Variante des sog. Zackenstils (Kat. 46 u. 47) vertreten, lässt sich kaum Vergleichbares zur Seite stellen. Am ehesten überzeugen die Bezüge zu den Chorschrankenreliefs des Bamberger

Bamberger Psalter, Gefangennahme Christi und Quid gloriaris-Initiale mit Davidsszene, fol. 62v–63r

Doms. Die im Kalender nachgetragene Ermordung Graf Gerhards von Hirschberg, des Vogtes des Eichstätter Hochstifts, im Jahre 1245 spricht wohl dafür, dass die Handschrift für ein Mitglied dieser Familie geschaffen wurde. AW

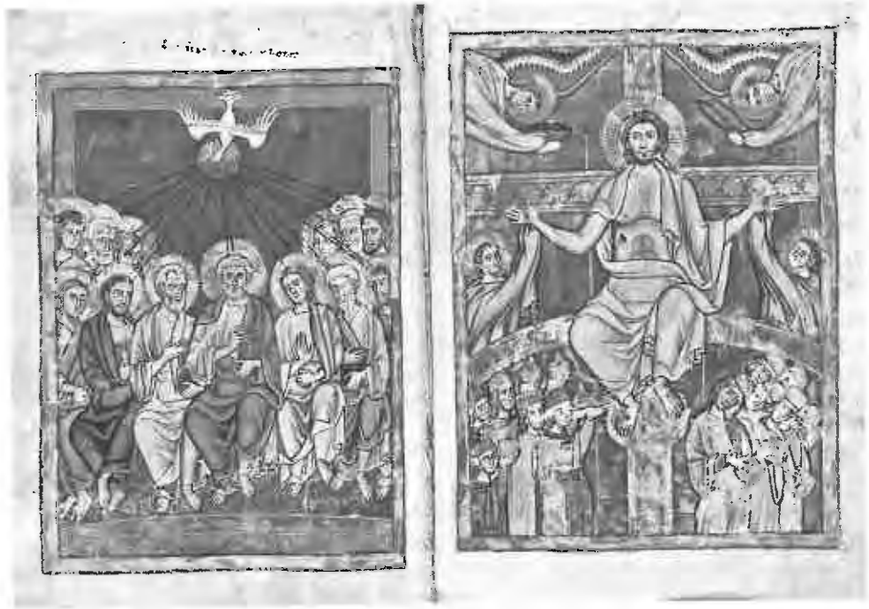
Swarzenski 1936, 63–65, 143–144 Nr. 69; Abb. 140–809 – Steenbock 1969, 220–221 Nr. 119 – Rothe/Zimmermann 1973 – Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 559–560 Nr. 736 – Klemm 1980 – Engelhart 1987, 326–331- Ausst. Kat. Andechs-Meranier 1998, 378–379 Nr. 6.24 – Suckale-Redlefsen 1998, 256–259.

| Psalter aus Augsburg

Pergament, 203 Bl., 23,5 × 16,5 cm, Buchmalerei in Deckfarben mit Gold u. Silber, Einband 14./15. Jh., Leder mit Streicheisenlinien
Augsburg, um 1210/1220
Augsburg, Universitätsbibliothek, Sammlung Oettingen-Wallerstein, Cod. I, 2,4°19

Die Auswahl der Heiligen in Kalender und Litanei, insbesondere Ulrich, Afra, Hilaria und Narzissus, sowie die Eintragung der Domweihe (28.9.1066) beweisen die Bestimmung des Psalters für die Diözese Augsburg. Die dort im 13. Jh. für einen breiten Bestellerkreis gefertigten Psalterhandschriften lassen sich, wie für die städtische Buchproduktion dieser Zeit typisch, nicht mehr einzelnen Skriptorien zuweisen.
Der Psalter enthält Kalender, Psalmen, Cantica, Pater noster, Credo, Tedeum, Quicumque, Litanei und Orationen sowie nachgetragene, z. T. volkssprachliche Gebete. Die Kalenderseiten zeigen die Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten, die ikonographisch sehr originell ausfallen, etwa die Traubenkelter im September oder der Aderlass eines Mannes im Oktober. Die neun Bildseiten sind als separate Doppelblätter mit ursprünglich leeren Rückseiten in den Codex eingebunden und zeigen vor Ps 1 zwei weibliche Heilige, die Verkündigung, die Geburt Christi, die thronende Gottesmutter und die Kreuzigung, vor Ps 51 die Heiligen Ulrich, Nikolaus, Jacobus und Johannes, vor Ps 101 Pfingsten und das Weltgericht (fol. 123v–124r). Den zum Gericht auf dem Regenbogen thronenden Christus flankieren zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen, zwei weitere fangen mit verhüllten Händen sein Blut auf. Stellvertretend für die gerichtete Menschheit erscheinen die zehn klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25,1–13). Ferner sind die acht liturgischen Teilungsstellen durch Initialen hervorgehoben, so dass der Augsburger Psalter insgesamt die übliche Zehnteilung aufweist.
Die künstlerisch inhomogene Ausstattung lässt auf die Zusammenarbeit unterschiedlicher Kräfte im selben Atelier schließen: Die eher anspruchslosen Heiligenbilder und Initialen entsprechen in Stil und Niveau den sonstigen Augsburger Erzeugnissen der Zeit, während die ungleich qualitätvolleren Kalenderseiten und die christologischen Szenen von einem auswärtigen Maler ausgeführt wurden, der eher nicht aus Franken kam, wie meist angenommen, sondern vom Oberrhein, was ein Vergleich mit den Miniaturen des sog. Waldkirch-Psalters aus dem frühen 13. Jh. nahelegt (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 4° 125).
Besonderes Interesse verdienen die frühmittelhochdeutschen Randglossen, die angeben, in welchen Situationen der entsprechende Psalm Hilfe verspricht, etwa »da man ein lich bestate« (Ps 131) oder »So du groze angst habest so liz disen salmen« (Ps 39). Diese Nachträge sind für die mittelalterliche Frömmigkeitspraxis äußerst aufschlussreich. Neben anderen Argumenten sprechen sie zudem dafür, dass der Psalter bald nach seiner Herstellung im Besitz einer Nonne war; nach den im Kalender nachgetragenen Heiligen zu schließen, wahrscheinlich einer Franziskanerin. AW

Swarzenski 1936, 57–58, 136–137 Nr. 57; Abb. 685–707 – Eis 1956 – Ausst. Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 555–556 Nr. 733 – Frankenberger/Rupp 1987, 54–55 – Klemm 1998, 138 – Hilg 2007, 76–79.



Psalter aus Augsburg, Pfingsten und Jüngstes Gericht, fol. 123v–124r

Sog. Hildegard-Gebetbuch, Christus und die Ehebrecherin, fol. 28v

| Sog. Hildegard-Gebetbuch

Pergament, 76 Bl., 16,0 × 11,0 cm, Buchmalerei in farbiger Federzeichnung u. Deckfarben
Einband 16. Jh., blauer Samt
Mittelrhein, Trier (?), um 1175/1180
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 935

Die Verbindung des Gebetbuchs mit der hl. Hildegard von Bingen beruht auf einer älteren Tradition, die sich auch in einem Eintrag des späten 16. Jhs. in der Handschrift selbst niedergeschlagen hat, der sie als Verfasserin der Texte und als Besitzerin des Buches nennt. Es ist zwar denkbar, dass sich das Gebetbuch im Besitz der hl. Hildegard befand, doch ist dies weder für die Gebete noch für das Bildprogramm wirklich relevant, die keine Verbindung zu den Werken der berühmten Visionärin aufweisen (KAT. 255).
Die Texte gehen auf ein vor der Mitte des 12. Jhs. verfasstes Gebetbuch zurück, von dem sich, mit gewissen Varianten, mehrere Abschriften erhalten haben. Die früheste ist ein oberrheinisches Gebetbuch (Schlettstadt, Bibliothèque humaniste, Ms. 104). Dem Hildegard-Gebetbuch steht in Text und Bild das Gebetbuch aus Kloster Lilienfeld von etwa 1200 nahe (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2739 *). Eine späte Abschrift, die für Abt Ulrich Rösch von St. Gallen 1472 angefertigt wurde (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 285), könnte direkt vom Hildegard-Gebetbuch abhängen. Alle Handschriften sind mit Bildern ausgestattet, am reichsten das Hildegard-Gebetbuch und das Gebetbuch in Wien.
Der Bildzyklus des Hildegard-Gebetbuchs beginnt mit dem Schöpfungswerk und endet mit dem Weltgericht. Die 72 Miniaturen sind in der Regel so angeordnet, dass sie den Textseiten gegenüberstehen. So entsteht eine regelhafte Folge von Bildern und Gebetstexten. Den Bildern kommt also eine dem Text gleichberechtigte Bedeutung für die Andacht zu. Auffällig ist die Nahsichtigkeit der Kompositionen: Die Figuren nehmen den durch den Bildrahmen vorgegebenen Raum ganz ein, sprengen ihn bisweilen sogar. Darüber hinaus bewirkt die Reduzierung auf wenige Protagonisten eine deutliche Konzentration auf den emotionalen Gehalt der Szenen. Die Darstellung von Christus und der Ehebrecherin (fol. 28v) zeigt Christus, im Vordergrund auf einem Erdhügel sitzend. Mit dem Finger zeichnet er den ersten Buchstaben des Satzes in den Staub, der sich als Aufschrift auf dem Spruchband findet, »Wer von Euch ohne Sünde ist, werfe als erster einen Stein auf sie.« (Joh. 8,7). Hinter ihm steht, die Hände bittend erhoben, die des Ehebruchs beschuldigte Frau, deren Ankläger sich bereits betroffen und mit gesenkten Köpfen zum Gehen gewandt haben (vgl. KAT. 179).
Das Hildegard-Gebetbuch zeugt wie die gleichfalls für die private Andacht bestimmten Psalterien (KAT. 47–49) und frühen Stundenbücher (KAT. 271) von der für das Hochmittelalter charakteristischen Zunahme individueller Frömmigkeitsübung und erweist v. a. den gesteigerten Stellenwert, der Bildern für die Vergegenwärtigung und Verinnerlichung des Heilsgeschehens zukommt. AW

Klemm 1978 – Hauke/Achten/Schneider/Klemm 1987 – Klemm 1988, 207–210 Nr. 312 – Hamburger 1998, 51, 165–184 – Ausst. Kat. Krone und Schleier 2005, 311–312 Nr. 200.

| Einband eines Evangeliars

Farbige Seidenstickerei; Stiel-, Spalt- und Flachstich auf Leinen, 35,6 × 22,5 cm
Mitte des 12. Jhs.
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. bibl. 71

Vornehmlich sind mittelalterliche Einbände aus Materialien wie Elfenbein, Silber, Gold oder Email bekannt. Weitaus seltener stehen textile Einbände oder Innendeckelverkleidungen aus gewebten und bestickten Stoffen im Blickpunkt des Forschungsinteresses. Insgesamt sind nur einige wenige gestickte Einbände überliefert. Der einst farbige, heute verblasste Einband eines Evangeliars aus dem Benediktinerkloster Alspach im Elsass zeigt auf seiner Vorderseite den von den vier Wesen umgebenen, von den Buchstaben Alpha und Omega

flankierten thronenden Christus in der Mandorla, der seine rechte Hand zum Segensgestus erhebt und mit seiner Linken ein aufgeklapptes Buch verweist. Die Inschrift im Rahmen der Mandorla lehnt sich an Joh 7,37f. an, wo Christus als die den Gläubigen dargebotene Lebensquelle gedeutet wird: SITIENTES HIC PROPERATE FONS EGO SVM VITE – Ihr, die dürstet, eilt nach hier: ich bin der Quell des Lebens. Eine Bordüre mit Flechtbandfüllung und vegetabilen Ranken aus Palmettenformen schließt die Darstellung nach außen hin ab. Auf dem gestickten Rücken des Einbands ist die Bergpredigt Christi wiedergegeben, der sich mit einer Schriftrolle einer Gruppe von Zuhörern zuwendet (Mt 5–7; Lk 6,20–47). In der Rahmung der Darstellung sitzt ein Kleriker, womöglich der Auftraggeber und Stifter der Handschrift, der Christus ein Buch darreicht. Insgesamt stehen Bildaufteilung und Komposition der Stickerei Gestaltungsprinzipien der Buchmalerei nahe.

Sowohl das Sujet der Vorder- wie auch der Rückenseite des Einbands lässt sich auf den liturgischen Text der Handschrift beziehen, die die Stickerei umkleidet. So stehen die Christus auf der Vorderseite des Einbands flankierenden griechischen Buchstaben Alpha und Omega für den Namen und das Wort Gottes, das durch Christus Fleisch geworden ist, wovon schließlich die Evangelien zeugen. Auf die Evangelien als missionarische Medien der Verbreitung von Gottes Wort lassen sich sowohl die Bergpredigt Christi auf dem Rückendeckel als auch die inschriftliche Bezeichnung Christi als Quelle beziehen. KB

RDK II, 1382 – Ausst. Kat. Augsburg, 1973, Kat. 218 – Ausst. Kat. Staufer 1977, 637, Kat. 803.

51 Einband eines Evangeliars

52 | Kasel aus dem Grab Papst Clemens' II.

Seidensamit, Rückseite 156 cm
1. Hälfte des 11. Jhs.
Bamberg, Domschatz, ohne Inv. Nr.
TAFEL S. 55

Als man am 3. Juni 1942 im Peterschor des Bamberger Doms den Sarkophag des Papstes Clemens' II. öffnete, trat ein fast vollständiger bischöflicher bzw. päpstlicher Ornat des 11. Jhs. zutage. Suidger, der seit 1040 Bischof von Bamberg gewesen war, wurde im Jahre 1046 zum Papst Clemens II. gewählt. Nach seinem Tod im Jahre 1047 in Italien überführte man seinen Leichnam umgehend nach Bamberg und bestattete ihn im vollen Ornat im Dom. Dieser Ornat umfasst Kasel, Dalmatika, Pluviale und Pontifikalstrümpfe sowie Cingulum und Stola. Von den übrigen Gewandstücken, die im Grab gefunden wurden, sind Reste des Palliums, der liturgischen Handschuhe, der Mitra, ein Seidenschleier sowie lange Bänder erhalten. Die einzelnen Paramente kennzeichnen den hohen kirchlichen Rang seines Trägers, dessen Ornat die verschiedenen hierarchischen Weihegrade in sich vereint.

Der damit älteste nahezu vollständig erhaltene Ornat kennzeichnet eine Vielfalt an Stoffen und Mustern, die zusammen mit der frühsten Erwähnung des Grabes im Jahre 1052 einen wichtigen zeitlichen Anhaltspunkt zur Einordnung weiterer Textilien darstellen. Die Stoffe stammen überwiegend aus Byzanz, von wo man bis in das 13. Jh. hochwertig fabrizierte Textilien für die Herstellung liturgischer Gewänder importierte. Die einzelnen Kleidungsstücke sind ungefüttert, was charakteristisch für liturgische Gewänder des 10. bis 12. Jhs. ist. Allerdings besitzen sie im Inneren Kantenbesätze aus farbigen Stoffen, die, so Schorta 2001, während der Bewegung sichtbar in Erscheinung traten sowie Farb- und Lichtakzente setzten. So besitzt etwa die Kasel, das priesterliche Messgewand, das aus einem goldgelben einfarbig gemusterten Samit gearbeitet ist und jene für das Hochmittelalter typische Glockenform aufweist, innere Halsausschnitt-, Naht- und Saumbesätze aus grün-braunem Seidengewebe (Protolampas). Das Muster des Kaselstoffes besteht aus zugespitzten Kreisformen in horizontaler Reihung, die mit distelartigen Blüten in Punktbandkreisen, eingerahmt von einem Kranz breitlappiger Blätter, gefüllt sind. In den Zwickeln finden sich Rauten mit Rosetten-Motiven. KB

Ausst. Kat. München 1955, 22f., Kat. 27a – Müller-Christensen 1960, 37-39 – Ausst. Kat. München 1998, 221, Kat. 70.2 – Schorta 2001, 86f., 169-171 – Ausst. Kat. Paderborn 2006, 257, Kat. 364.

53 Dalmatika aus dem Grab Papst Clemens' II.

53 | Dalmatika aus dem Grab Papst Clemens' II.

Seidensamit, Rückseite 144 × 198,5 cm
1. Hälfte des 11. Jhs.
Bamberg, Domschatz, ohne Inv. Nr.

Bei der Dalmatika aus dem Grab Clemens' II. handelt es sich um eine der wenigen, die aus dem Hochmittelalter erhalten sind. Sie besteht als einziges Kleidungsstück des Ornats aus einem ungemusterten Seidensamit. Das gelbgoldfarbene Gewand ist vermutlich aus einer Stoffbahn von etwa 152,5 cm Webbreite gefertigt und weist einen schlichten geraden Schnitt in der Form einer spätantiken Tunika auf. Wie die Glockenkasel ist auch die Dalmatika mit einem inneren Halsausschnitt-, Ärmel- und Saumbesatz aus buntem, gemusterten Seidengewebe verziert, dessen Muster z. T. noch rekonstruiert werden kann. Es besteht aus adossierten Elefanten, die in einen Kreisrahmen aus Flechtwerk mit Perlbändern eingelassen sind. KB

Ausst. Kat. München 1955, 23, Kat. 27c – Müller-Christensen 1960, 41-44 – Ausst. Kat. München 1998, 221f., Kat. 70.3.

54 | Pontifikalstrümpfe aus dem Grab Papst Clemens' II.

Seidengewebe (Protolampas), H. 58 cm, Fußlänge 31 cm
1. Hälfte des 11. Jhs.
Bamberg, Domschatz, ohne Inv. Nr.

Die Pontifikalstrümpfe aus dem Grab Clemens' II. sind aus drei Teilen gefertigt: Fußstück, Schaft und Sohle. Die Strümpfe wurden durch schmale Bänder am oberen Rand gebunden. Sie sind aus einem ursprünglich weißen und gemusterten Seidengewebe gearbeitet, das vermutlich in Byzanz entstanden ist. Das Muster besteht aus reihenweise versetzt angeordneten Medaillons, in denen abwechselnd Paare von Greifen und Panther in Erscheinung treten. Die Zwickel füllen stehende Vogelpaare, die entweder ihre Flügel schlagen oder aber zur Seite eines Bäumchens angeordnet sind. Die Körper der Tiere sind durch Ornamente wie etwa Rosetten oder Punktbänder akzentuiert. Das Medaillonmuster tritt glänzend aus mattem Grund hervor. Die Kantenbesätze im Innern sowie die Bindebänder sind aus einfarbig gemustertem, dunkelblauem Seidengewebe gefertigt. KB

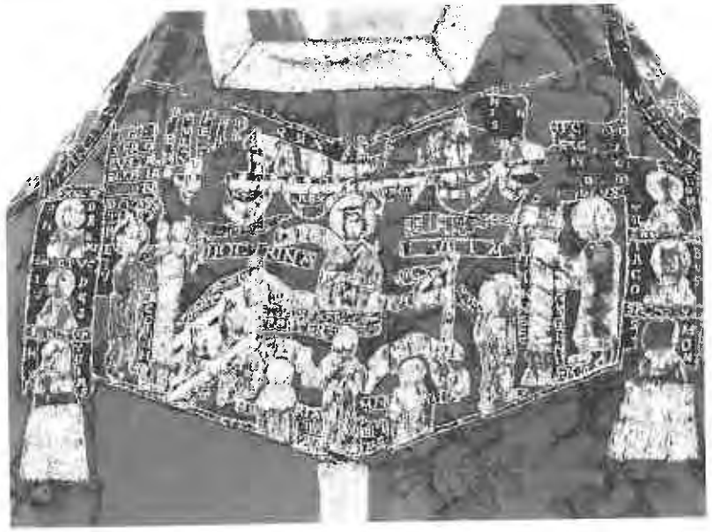
54 Ponitifikalstrümpfe aus dem Grab Papst Clemens' II.

Ausst. Kat. München 1955, 23, Kat. 27d – Müller-Christensen 1960, 44-46 – Baumgärtel-Fleischmann 1992, 24 – Ausst. Kat. München 1998, 221, Kat. 70.1.

55 | Sog. Bamberger Rationale

Goldstickerei in Anlegetechnik, Vorderseite 26 × 46 cm, Rückseite 33 × 41 cm
1. Hälfte des 11. Jhs.
Bamberg, Domschatz, ohne Inv. Nr.
TAFEL S. 56

Das Rationale ist ein Brust und Rücken bedeckendes, in der Regel auf den Schultern durch kreisförmige Scheiben zusammengehaltenes Gewandstück, das von Bischöfen über der Kasel getragen wurde. Es gehört nicht zur liturgischen Bekleidung, sondern bildet einen auszeichnenden Schmuck. Vermutlich existierten für Rationale keine verbindlichen Schnittformen. Schriftliche Quellen überliefern, dass Rationale spätestens seit dem 10. Jh. im deutschsprachigen Raum getragen wurden. Das Bamberger Rationale ist das älteste erhaltene. Es war von Anfang an auf einem Parament aufgestickt und für den Bamberger Dom bestimmt. Bei einer Reparatur in den Jahren 1454–1456 wurde die Stickerei auf eine Glockenkasel aus blauer Seide aufgebracht. Etwa zu dieser Zeit entstand eine Aquarellzeichnung, die sich heute in Pommersfelden (Schloss Weißenstein) befindet, und die die Stickereien der Rückseite des Rationale mit Abweichungen im Detail wiedergibt. In der ältesten Bamberger Gottesdienstordnung aus der Mitte des 13. Jhs. wird das Tragen des Rationale allen Priestern erlaubt und nicht auf den Bischof beschränkt. Danach sollte es zu den Festtagen Petri und Pauli, den



Sog. Bamberger Rationale

Patronen des westlichen Hochaltars, sowie des hl. Stephanus, des Weiteren zu Dreikönig, Ostersonntag, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, zur Domkirchenweihe, Allerheiligen und an den Translationstagen der Bamberger Heiligen Heinrich, Kunigunde und Bischof Otto getragen werden.

Das Bildprogramm des Bamberger Rationale fügt alttestamentarische und eschatologische Aspekte sowie lokale Bezüge zusammen. Die eigentliche Schauseite, die Rückseite des Rationale, zeigt das zwischen den vier Wesen stehende apokalyptische Lamm (Offb 5,6f.) unterhalb des segnenden und das apokalyptische Buch haltenden Christus in der Mandorla (Offb 19, 12). Die Erscheinung des Lammes wird auf besondere Weise als Vision inszeniert: Die Figur des Johannes überschneidet als einzige den das Lamm umfassenden Medaillonrahmen und ist dadurch als Übermittler der göttlichen Offenbarung ausgewiesen.

Auf der Vorderseite des Rationale thront Christus in König Salomons Prachtbett (Hld 3, 9–11) und wird von Heiligen des Neuen Testaments und frühchristlichen Heiligen flankiert. Die Heiligen Petrus und Paulus berühren zu beiden Seiten die silbernen und gedrehten Säulen des Prachtbettes, wodurch nicht nur der Bezug zur neutestamentarischen Kirche, sondern auch zum Bamberger Dom selbst hergestellt wird, dessen Patrone sie sind. Die im Bamberger Dom ebenso verehrten Protomärtyrerheiligen Stephanus und Dionysius stehen auf der zum Bett des neuen Salomon führenden Stiege, die durch ihre Purpurfarbe an das vergossene Blut der Märtyrer erinnert. Damit wird zugleich auf die unter dem Altar ruhenden Seelen der Märtyrer verwiesen (Offb 6, 9) und das Prachtbett Salomons mit dem christlichen Altar, an dem der das Rationale tragende Priester zelebriert, in Beziehung gesetzt.

Das komplexe ikonographische Programm wird durch eine Vielzahl an Schriftbändern ergänzt, die die jeweils dargestellten Themen durch Auszüge aus dem Alten und Neuen Testament, den Schriften der Kirchenväter oder liturgischen Texten ergänzen und kommentieren. Diese waren allerdings nicht dazu gedacht, während der Messe gelesen zu werden, da sie ähnlich den Darstellungen ausgesprochen kleinteilig in Szene gesetzt sind. Einige Inschriften konnten nur dann gelesen werden, wenn man das Rationale um 90 oder 180 Grad drehte.

Das durch Gebete begleitete Anlegen der liturgischen Gewänder durch den Priester brachte die Verwandlung in den Amtskörper zum Ausdruck. Dabei wurde der Priester mit seinen Pflichten und Aufgaben konfrontiert: In einem Messbuch des Bischofs Siegbert von Minden von ca. 1030 (Wolfenbüttel, Cod. Helmstad. 1151) wird im Gebet, welches das Anlegen des Rationale begleitet, Gott darum gebeten, dass seine Wahrheit, »veritatem tuam«, dem würdigen Volk dauerhaft bleiben möge und die Lehre seiner Wahrheit, »doctrinam veritatis«, offenbar wird. Mit den Termini »doctrina« und »veritas« sind erhaltene Rationale, so auch das Bamberger Rationale, bestickt. Beide Begriffe flankieren hier die Darstellung Christi auf dem Prachtbett. Später verbindet Durandus von Mende in seinem Messkommentar aus der 2. Hälfte des 13. Jhs., der sogar das Rationale im Titel trägt, die Bedeutung und Funktion eines Evangeliums mit dem Rationale dergestalt, dass der Bischof im Herzen die »Wahrheit« des Evangeliums und im Mund die »Lehre« haben muss. Zugleich leitete man das Rationale vom alttestamentarischen Gewand des Hohepriesters her. So werden bereits in der Vulgata, der lateinischen Übersetzung der Bibel, der mit Edelsteinen besetzte Brustschild des hohepriesterlichen Gewandes »Rationale« und die textilen Schulterstücke »Superhumerale« bezeichnet. In der Stickerei des Bamberger Rationale sind diese Einzelbestandteile weiterhin als getrennte Elemente wahrnehmbar und erinnern damit, vielleicht bewusst, an den Schmuck des alttestamentarischen Priestergewandes. KB

Messerer 1952, 67-70 – Ausst. Kat. München 1955, 22, Kat. 26 – Honselmann 1975, 43f., 107f., Quellenauszug Nr. 25, Bildteil Nr. 1, 2 – Faupel-Drevs 2000, 335 – Baumgärtel-Fleischmann 2002 b.

Sog. Mitra des hl. Otto

Leinen u. weiße Seide, Perlen u. Goldstickerei auf roter Seide, H. 26 cm
Ende des 12. Jhs.
Bamberg, Domschatz, ohne Inv. Nr.

Wie viele aus dem Mittelalter überlieferte liturgische Kleidungsstücke wird auch die Mitra aus dem Domschatz in Bamberg mit einem Heiligen, hier dem hl. Otto (reg. 1102–1139), Bischof von Bamberg, in Verbindung gebracht. Die Mitra, die liturgische Kopfbedeckung des Bischofs, ist innen mit Pergament abgesteift und mit weißem Leinen, sodann mit einem weißen, ungemusterten Seidenstoff bezogen. Sie hat die seit der Mitte des 12. Jhs. übliche dreieckige Form, die bis in das 14. Jh. verbindlich war. Das Stirnband sowie die Borte, die die

Sog. Mitra des hl. Otto

Mitra vertikal mittig ziert, sind aus einer roten Seide gearbeitet, die mit einem Muster aus miteinander verketteten Medaillons bestickt ist. Diese waren ursprünglich mit Perlen besetzt. Medaillons und Zwickel sind mit Ornamenten in Goldstickerei gefüllt. Verloren sind ein Großteil des Perlenschmucks sowie metallene Rundmedaillons, die ursprünglich in den Zwickeln der Hörner auf der Vorder- und Rückseite platziert waren.

Die Infeln, die auf der Rückseite der Mitra herabfallenden Bänder, bestehen aus Leinen, welches mit grüner Seide bezogen ist. Ihre Enden sind mit geflochtenen Kugeln und Seidenquasten geschmückt. KB

Ausst. Kat. München 1955, 27, Nr. 46.

Sog. Kunigundenmantel

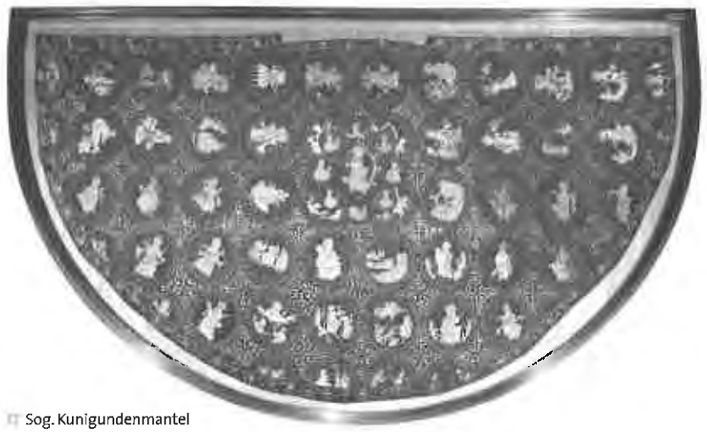
Goldstickerei in Anlegetechnik auf Seidensamit, Rückseite 158 × 500 cm
1. Viertel des 11. Jhs.
Bamberg, Domschatz, ohne Inv. Nr.

Der sog. Kunigundenmantel stellt zusammen mit dem Sternenmantel Kaiser Heinrichs II. (reg. 1014–1024) eines der ältesten bestickten Gewänder liturgischen Gebrauchs im deutschen Sprachraum dar. Während der Sternenmantel zunächst als herrscherliches Gewand fungierte und erst später als liturgisches Kleidungsstück Verwendung fand, diente der Kunigundenmantel wohl von Beginn an als priesterliches Gewand. Spätestens seit dem 14. Jh. ist der Mantel mit dem Namen der Kaiserin verbunden. Kaiser Heinrich II. und seine Frau Kunigunde sind die Gründer des Bamberger Bistums. Im Bamberger Dom wurden ihre Gebeine verehrt, wovon eine Fülle von Kunstwerken, u. a. auch der Kunigundenmantel, zeugen. Der Form einer Glockenkasel ähnelnd diente der Mantel wahrscheinlich als priesterliches Messgewand im Bamberger Dom, wobei auch eine Nutzung als Pluviale nicht auszuschließen ist.

Ursprünglich auf dunkelblauer Seide gefertigt, die dann im Zuge einer Restaurierung durch einen Seidensatin ersetzt wurde, ziert die Goldstickerei das gesamte Gewand. Binnenzeichnungen und Konturen sind mit Seide in verschiedenen Farben in Stielstich aufgetragen. Das flächendeckende Muster besteht aus reihenweise angeordneten Medaillons, die figürliche Szenen enthalten. Die Medaillons sind durch ihre Rahmen miteinander verbunden, in die Inschriften und Blattranken eingelassen sind. Die Zwickelfelder zeigen ornamental aufgefasste Kreuze, während Blattranken den Saum des Mantels akzentuieren. Die durchgehende Medaillonmusterung scheint Gewebe etwa aus Byzanz oder Süditalien im Medium der Stickerei ästhetisch nachzuempfinden.

Auf der Rückenmitte wird das regelmäßige Medaillonmuster durchbrochen durch den mandelförmig von Strahlen und Sternen umgebenen Christus, dessen Darstellung sich über vier Medaillons legt, in denen sich menschliche Figuren in anbetender Haltung der Lichterscheinung zuwenden. Unklar ist, ob Christus auf einem Thronkissen sitzt oder aber segnend den Menschen entgegenschreitet. Diese Darstellung bildet einen formalen und inhaltlichen Höhepunkt des Mantels, auf den das übrige Bildprogramm bezogen ist. Dieses wird in der unteren Hälfte der Rückseite durch Szenen der Inkarnation, Geburt und Anbetung des Jesuskindes bestimmt. Die Inschriften in den Medaillonrahmen zitieren aus Antiphonen der Advents- und Weihnachtszeit und stellen damit einen direkten Bezug zum liturgischen Geschehen her. Links und rechts der Szenen der Menschwerdung Jesu wenden sich in Medaillons eingeschlossene Propheten den Bildthemen der zentralen Mittelachse zu. Zum Licht aufblickende Gestalten am Saum bilden den Abschluss des Programms.

Die oberen seitlichen Medaillonreihen haben die Vita Petri sowie die Martyrien von Petrus und Paulus zum Thema. Diese Medaillons sind dergestalt um neunzig Grad gegenüber den anderen gedreht, dass sie, wenn der Mantel getragen wurde, auf der Vorderseite rechts und links der Kaselöffnung zwei senkrechte Bahnen bildeten. Damit rückte entsprechend der Bewegung des



Sog. Kunigundenmantel

Priesters – ob er dem Betrachter Rücken oder Brust zuwendete – jeweils ein anderer inhaltlicher Akzent in den Vordergrund. Während vorne an die göttliche Gnadenwirkung durch die Fürsprache der Dompatrone und an die Wiederholung der Passion Christi durch die Martyrien Petri und Pauli erinnert wird, verbindet die Rückseite die Weihnachtsgeschichte mit der himmlischen Verherrlichung Christi. KB

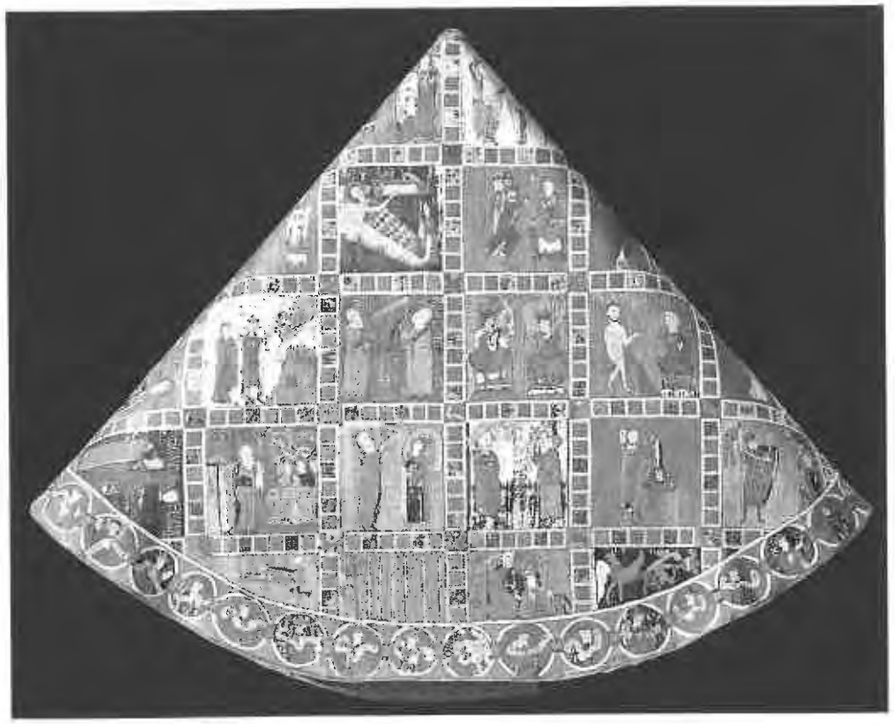
Messerer 1952, 57–61 – Ausst. Kat. München 1955, 20, Nr. 25 – Schramm/Mütherich 1962, 163, Nr. 131 – Schuette/Müller-Christensen 1963, 26, Nr. 17–22 -Wilckens 1991, 178f. – Baumgärtel-Fleischmann 1992, 18–22 – Baumgärtel-Fleischmann 1997, 102f.

| Glockenkasel

Farbige Seidenstickerei; Ketten- u. Zopfstich auf Leinen, Rückseite 160 × 210 cm
1. Hälfte des 12. Jhs.
St. Paul im Lavanttal, Benediktinerstift St. Paul, Stiftsmuseen, ohne Inv. Nr.
TAFEL S. 57

Die Glockenkasel ist das älteste von insgesamt drei, für das Benediktinerkloster St. Blasien im Südschwarzwald gefertigten liturgischen Gewändern, die neben dieser Kasel eine weitere aus der Mitte des 13. Jhs. sowie ein Pluviale aus dem 3. Viertel des 13. Jhs. umfassen. Die Stickerei der ältesten Kasel wurde auf dem zuvor formgerecht zusammengesetzten Gewebe über einer Vorzeichnung ausgeführt und bedeckt das gesamte Gewand. Das Bildprogramm ist in einem Raster aus Rechteckfeldern eingepasst und fügt Szenen aus dem Neuen und Alten Testament, ergänzt um Darstellungen von Propheten und Heiligen, zusammen. Inschriften bezeichnen die Figuren oder signalisieren als Spruchbänder die wörtliche Rede ihres Trägers. Der Saum der Kasel wird hervorgehoben durch einen Kranz von 26 Medaillons, in denen Halbfiguren mit sprechenden Gesten oder Gebetsgebärden wie Apostel, Propheten, Konstantin der Große, Kaiserin Helena und Otto der Große dargestellt sind.
Indem einige Bildszenen und -figuren gegenüber anderen um neunzig Grad gedreht sind, wurde auch dieses Bildprogramm vergleichbar dem Kunigundenmantel (KAT. 57) auf das Tragen der Kasel und die Bewegung des Priesters abgestimmt. Entsprechend seinem Standpunkt im Verhältnis zum Betrachter ergaben sich dabei verschiedene inhaltliche Schwerpunkte: Die Rückseite der Kasel wird im oberen Bereich durch Szenen aus der Vita und Passion Christi – Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Heiligen Drei Könige, die Taufe im Jordan, Gefangennahme und Geißelung – bestimmt. Unten wird das Programm ergänzt um Prophetenpaare, die, Spruchbänder haltend, sich miteinander im Gespräch befinden. Hinzu kommen Szenen aus dem Alten Testament, etwa die Erscheinung der drei Engel in Abrahams Haus, die im typologischen Zusammenhang mit der Verkündigung an Maria steht, weil die Engel Abraham die Geburt eines Sohnes durch seine Frau Sara voraussagten (Gen 18, 1–10).
Auf der Vorderseite der Kasel stehen sich an oberster Stelle zu beiden Seiten der Kaselöffnung die Kreuzigung Christi und die Majestas Domini gegenüber, umgeben von den vier apokalyptischen Wesen. Alttestamentarische Darstellungen in räumlicher Nähe zur Kreuzigung, beispielsweise die Erschaffung Evas aus der Rippe Adams oder verschiedene Opferhandlungen, ermöglichen es, auch hier typologische Zusammenhänge zu erkennen. So lassen sich etwa die alttestamentarischen Opferhandlungen als Vorausdeutung auf den Tod Christi am Kreuz auffassen. Durch die Verwendung der Kasel im Gottesdienst erfährt diese Typologie eine weitere, auf die irdische Kirche und das in der Liturgie zelebrierte Messopfer bezogene Dimension. Auf der gegenüberliegenden und rechten Kaselvorderseite wird die Darstellung der Majestas Domini erweitert um Heiligenfiguren wie den hl. Blasius, Patron des Benediktinerklosters, und den hier besonders verehrten hl. Nikolaus. Die vielleicht unter Abt Bertholdus I. (1124–1141) in Auftrag gegebene Glockenkasel trägt damit ein sowohl formales als auch inhaltlich anspruchsvolles Bildprogramm, dem typologische Strukturen eingeschrieben sind und das ferner durch die Auswahl der Heiligen auf den Bestimmungsort verweist. KB

Heinemeyer 1958, 107–112 – Schuette/Müller-Christensen 1963, 32, Nr. 106–109 – Ausst. Kat. St. Blasien 1983, Bd. 1, 238, Bd. 2, 172, Kat. 155 – Heinz 1991 – Iliek 1991 – Iliek 1998, 32–35 – Otavsky 1998 – Stolleis 2001, 67f., Kat. 3 – Ausst. Kat. Paderborn 2006, 308f., Kat. 416.



Glockenkasel, Rückseite

| Kasel des Gösser Ornats

Farbige Seidenstickerei; Flach-, Gobelin-, Zopf-, Stiel- u. Hexenstich auf Leinen, 123 × 73 cm
3. Viertel des 13. Jhs.
Wien, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. T 6903

Die Kasel ist Bestandteil eines Ornats, der von Kunegunde, der Äbtissin des Frauenstiftes Göss im Bistum Loeben (Steiermark), gestiftet wurde. Er umfasst die Gewänder des Priesters (Kasel, Pluviale) und des ihn assistierenden Diakons (Dalmatika) und Subdiakons (Tunicella) sowie die Bekleidung des Altars (Antependium). Zusammen mit anderen Kanonissen hatte die zwischen 1239 und 1269 amtierende Kunegunde den Ornat gestickt und war wahrscheinlich auch für dessen Konzeption verantwortlich. Ihre Urheberschaft bezeugen Texte sowie Bildnisse der Äbtissin auf den Paramenten. Der Ornat wurde sehr wahrscheinlich zum Gottesdienst am Gedächtnistag der Gründerin des Stiftes, der aus dem Geschlecht der Aribonen stammenden Pfalzgräfin Adala (†1020), am 7. September angelegt. Als liturgisches Zentrum der Gedächtnismesse fungierte nicht jener der Maria geweihte Hochaltar der Stiftskirche, sondern der im Zentrum des Langhauses situierte Katharinenaltar, der das Hochgrab der Stiftsgründerin Adala und ihrer Tochter Kunegunde, der ersten Äbtissin des Stiftes, auszeichnete.
Einzelne Bestandteil des Ornats wurden in ihrer Form und hinsichtlich ihres Bildprogramms verändert. So ist etwa der Schnitt der Kasel dem barocken Zeitgeschmack entsprechend einer Bassgeigenform angepasst worden. Auf der Rückseite des ursprünglich als Glockenkasel ausgeführten Paraments lässt sich an den Seiten noch erkennen, welche Muster einst an die szenischen Darstellungen anschlossen. In der oberen Hälfte bestand es aus unterschiedlichen, in Quadraten eingelassenen Tieren, im unteren Bereich aus geometrischen Ornamenten.
Auf der Vorderseite der Kasel dominiert im Brustbereich der in einem Medaillonrahmen eingeschlossene, von Maria und dem hl. Johannes flankierte Gekreuzigte. Daran schließen sich Darstellungen der unter Arkaden platzierten Apostel an, von denen vier abgetrennt und auf die Vorderseite des Pluviale gesetzt wurden. Mit der Kreuzigungsdarstellung wird auf der Kaselvorderseite der allegorische Aspekt der Eucharistiefeier betont, indem der heilsgeschichtliche Bezug zur Passion Christi hergestellt wird. In dieser Ansicht verkörpert der Priester Christi als Opfer. Ungewöhnlich ist, dass die Kreuzigung nicht auf der Rückseite der Kasel platziert ist, da im Moment der Wandlung, bei dem der die Messe zelebrierende Priester den Laien den Rücken zuwendet, gerade der Opferaspekt an Bedeutung gewinnt.
Die Äbtissin und die Kanonissen stellten den Ornat also für das Geschehen an einem Altar her, an dem sie zum Zeitpunkt der Messe nicht physisch zugegen sein konnten. Anlässlich wichtiger Festtage, vielleicht auch zum Todes- und Gedächtnistag der Gründerin Adala, versammelten sich die Kanonissen im Chor, ansonsten auf der Westempore. Sowohl vom Chor als auch von der Westempore aus konnten sie nur eingeschränkt und in erster Linie auditiv am liturgischen Geschehen am Katharinenaltar teilnehmen.

Kasel des Gösser Ornats

Die Darstellung der Rückseite der Kasel führt entgegen der Opferthematik der Vorderseite den eschatologischen Christus vor, der als Majestas Domini im zentralen Medaillon wiedergegeben ist. Mittels des Bildprogramms werden irdische und himmlische Messe aufeinander bezogen. Die Rückseite bekamen die Laien dann zu sehen, wenn der Priester am Altar die Wandlung von Brot und Wein in den Leib Christi vollzog. Ursprünglich befand sich unterhalb der Darstellung der Majestas und den sich daran anschließenden Engeln in drei Arkadenreihen ein Bildnis der Stifterin Kunegunde, welches heute seinen Platz auf dem Pluviale gefunden hat. Kunegunde platzierte sich damit an der Nahtstelle zwischen der auf dem Parament in Erinnerung gebrachten himmlischen sowie der durch den Träger der Kasel repräsentierten irdischen Kirche. Zugleich wird die Anwesenheit Kunegundes zum Zeitpunkt der Wandlung und Elevation der Hostie hervorgehoben, wenn die Laien gerade die Rückseite der Kasel zu Gesicht bekamen. KB

Dreger 1908, 636–648 – Heinemeyer 1958, 101–103 – Schuette/Müller-Christensen 1963, 33, Nr. 115 – Eggert 2007, 281–288.

Tunicella des Gösser Ornats

60 | Tunicella des Gösser Ornats

Farbige Seidenstickerei; Flach-, Gobelin-, Zopf-, Stiel- und Hexenstich auf Leinen, 2.–3. Viertel des 13. Jhs.
Wien, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. T 6906

Vergleichbar der Dalmatika und im Unterschied zur Kasel, zum Pluviale und zum Antependium weist die Tunicella, das Gewand des Subdiakons, keine szenischen Darstellungen auf, sondern es dominiert eine ornamentale Gestaltungsweise. Die unterschiedliche Gestaltung der einzelnen Paramente spiegelt damit die Hierarchie der an der Messe beteiligten Geistlichen, Priester, Diakone und Subdiakone, wider. Die Besonderheit der Tunicella, die wohl ihre äußere Form bewahrt hat, besteht in einem Muster, dass den unteren Bereich des Gewandes bestimmt: miteinander verkettete Medaillons, in denen Tiere wie Hirsche, Adler, Greifen oder Steinböcke jeweils paarweise sowie gegenständig platziert sind. Die Stickereien im Brustbereich der Tunicella und auf den Ärmeln hingegen waren sehr wahrscheinlich Bestandteil der ursprünglich glockenförmigen Kasel.
Am heutigen Zustand der Tunicella sind die verschiedenen im Medium der Stickerei gefertigten Muster hervorzuheben, die sich so oder leicht verändert auch auf den anderen Paramenten wiederfinden und Kennzeichen des Gösser Ornats sind. So war das Fragment mit Rautenmotiven im oberen Rückenbereich der Tunicella ursprünglich nicht nur Bestandteil der Glockenkasel, sondern das Muster kehrt ebenso auf dem Antependium wieder. Und das Muster der in quadratischen Feldern eingelassenen Tiere, welches die Stickerei eines der Ärmel bestimmt, die ursprünglich zur Kasel gehörte, dominiert gleichfalls die Gestaltungsweise der Dalmatika und findet sich schließlich auch auf dem Pluviale. Die einzelnen auf verschiedenen Paramenten auftauchenden Muster betonen die Einheitlichkeit des Ornats. Einige der durch die Stickerei entworfenen Muster erinnern an gewebte Stoffe, so etwa der Brettchenweberei. Das mit Tieren gefüllte Medaillonmuster der Tunicella steht möglicherweise in der Tradition byzantinischer und orientalischer Gewebe. Der Eindruck gewebter Stoffe wird auch dadurch erweckt, dass die szenischen Darstellungsweisen auf Pluviale, Kasel und Antependium die Mustergründe scheinbar überlappen und wie auf einem gewebten Stoff aufgestickt erscheinen. Daher stehen die verschiedenen Muster zugleich für eine bewusst gesuchte Vielfalt, ergänzt um den Farbreichtum der als Stickmaterial verwendeten Seidenfäden. KB

Dreger 1908, 648-650 – Heinemeyer 1958, 105 – Eggert 2007, 281-288.

61 | Antependium des Gösser Ornats

Farbige Seidenstickerei; Flach-, Gobelin-, Zopf-, Stiel- und Hexenstich auf Leinen, 140 × 300 cm
2.–3. Viertel des 13. Jhs.
Wien, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. T 6902
TAFEL S. 60

Das Antependium des Gösser Ornates stellt eines der frühsten erhaltenen textilen Antependien aus dem deutschsprachigen Raum dar, während zuvor Antependien eher aus starren Materialien überliefert sind. Die Bedeutung von Altarbekleidungen ist bestimmt durch die von den mittelalterlichen Autoren wiederholt formulierte symbolische Gleichsetzung des Altars mit Christus. Daher wurden Stoffe, die den Altar und damit auch Christus selbst bekleideten, besonders geschätzt, was u. a. die Verwendung von Altardecken als Grabbeigaben belegt. Die liturgische Verwendung und die damit verbundenen allegorischen und metaphorischen Zuschreibungen an Altarbekleidungen zeichnete diese als nicht zur Sphäre des Alltags gehörende Objekte mit besonderer Heil bringender Kraft aus. Gläubige, wie die Gösser Äbtissin Kunegunde verschafften sich durch die Stiftung eines Antependiums die Möglichkeit, am Altar und damit in einem Raum, der ihnen ansonsten unzugänglich war, präsent zu sein. Kunegundes Nähe zur göttlichen Sphäre sicherte ihr Bildnis, das sich nicht nur auf dem Antependium, sondern auch auf dem Pluviale befindet und früher auch die Kasel schmückte.
Das Antependium des Gösser Ornats ist mit seinen szenischen Darstellungen der Patronin des Gösser Stiftes Maria verpflichtet. Die ikonographischen Hauptakzente werden durch drei Medaillons gesetzt: Das linke bildet den Rahmen einer Verkündigungsdarstellung, die, ergänzt um das Gedeonsvlies und das Einhorn, das Mysterium der Inkarnation zum Thema hat. Im mittleren ist Maria als Herrscherin mit dem Christuskind auf dem Schoß wiedergegeben, dem sich im rechten Medaillon die Heiligen Drei Könige mit ihren Geschenken zuwenden. Auf der rechten und linken Seite des Antependiums bilden verschiedene gestickte Muster den seitlichen Abschluss des Altarbehangs. Während das linke ein Rautenmuster aufweist, das aus geometrisch aufgefasstem Flechtwerk gebildet ist, steht auf der rechten Seite ein zunächst quadratischer, sodann ein aus übereck gestellten Quadraten geschaffener Dekor nebeneinander. Oberhalb des zentralen Medaillons schwingen zwei Engel ihre Weihrauchfässer, während unterhalb die Bildnisse der Stifterin des Ornats Kunegunde sowie der nimbierten Stiftsgründerin Adala platziert sind. Unterschiedliche Aspekte heben die Nähe zwischen beiden Stifterinnen und ihrem Vorbild Maria sowie der Heilsgeschichte hervor: So imitieren die Gewänder Kunegundes farblich jene der Kleidung Mariens, während Adala ihre als Architekturabbreviatur dargestellte Stiftung vergleichbar den Geschenken der Heiligen Drei Könige darbringt. Gleichfalls verknüpfen jene die einzelnen Medaillons rahmenden und zugleich ineinander verschlungenen Inschriftenbänder die Heils- und die Stiftsgeschichte. So werden in der Inschrift des dritten Medaillons die Namen der Könige zusammen mit dem der Adala aufgeführt, während im ersten Medaillon der Englische Gruß AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINVS/ TECV(m) BENEDICA TV, mit der Stifterinschrift Kunegundes, CHVNEGVNDIS ABBATISSA ME FECIT, vereint wird. KB

Dreger 1908, 620-629 – Heinemeyer 1958, 105f. – Schuette/Müller-Christensen 1963, 33, Nr. 114-116 – Eggert 2007, 281-288.

62 | Mantel Rogers II.

Goldstickerei in Anlegetechnik, Seiden- u. Perlenstickerei, Gold mit Zellenschmelzemail, Würmchenfiligran, Edel- u. Glassteine, Brettchenborte auf rotem Samit, 146 × 345 cm
Palermo, 1133/34
Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv. Nr. XIII 14
TAFEL S. 58

In einer kopial überlieferten Urkunde bestätigt Konrad IV., Sohn Kaiser Friedrich II., dass ihm im Jahr 1246 die auf der Burg Trifels in der Rheinpfalz aufbewahrten Insignien und Reichskleinodien übergeben wurden. Darunter befanden sich verschiedene Textilien, die in der Forschung als die in Sizilien hergestellten, teilweise später als Krönungsgewänder verwendeten Kleidungsstücke identifiziert wurden. Hierzu gehörten die für die Normannenkönige Roger II. und Wilhelm IV. in ihren Hofwerkstätten in Palermo geschaffenen Kleidungsstücke: ein Mantel, eine Tunicella, eine Alba sowie Strümpfe. Ferner zählten die sehr wahrscheinlich unter Friedrich II. ebenfalls in Palermo hergestellten Handschuhe und das Zeremonienschwert dazu.
Die in der Urkundenabschrift als »kayserliche zeychen« gemeinsam beschriebenen Kleidungsstücke waren also ursprünglich nicht zusammen geschaffen worden. Somit erhalten sie – und hier v. a. die unter den Normannenkönigen hergestellten Kleidungsstücke – ihre spezifische politische Bedeutung als kaiserliche Insignien erst zu einem späteren Zeitpunkt. Angenommen wird, dass Mantel, Tunicella, Alba und Strümpfe spätestens unter Friedrich II. nach Deutschland gelangten und vielleicht sogar von ihm in seiner Krönung zum Kaiser erstmals gemeinsam getragen wurden.
Der halbkreisförmige Mantel Rogers II. ist ein Werk aus dem normannischen Kulturraum, in dem sich lateinische, byzantinische und arabische Traditionen in einzigartiger Weise mischten. Über einer dunklen Unterzeichnung wurde der Goldfaden in Anlegetechnik großflächig auf rotem und kleinteilig gemustertem Samit aufgestickt. An einer mittig platzierten Palme im Binnenfeld des Mantels ist ein Löwe, der ein Kamel niederdrückt, symmetrisch gespiegelt. Mit leicht nach hinten gebogenem Kopf und gewölbter Brust steht er mit seinen Pranken auf dem Hals und den Beinen des Kamels, das mit Sattel und Zaumzeug domestiziert ist. Ornamentale Binnenstrukturen der Tierkörper unterstreichen, wie etwa die parallel gesetzten roten Streifen, deren spannungsvolle Haltung. Konturen der Tierkörper und einige Ornamente werden durch doppelte Perlenreihen akzentuiert und waren ursprünglich durch dunkelblaue Seidenfäden konturiert. Auch die Löwenkrallen sowie die Poren der Kamelbarthaare hob man zusätzlich mit dunkler Seide hervor.
Eine acht Zentimeter breite, von doppelten Perlenreihen gerahmte Borte säumt die gerade Seite des Mantels. Die Perlenschnüre geben auch das Binnenmuster der Borte vor, das aus alternierenden, über Ecke gestellten Quadraten und Vierpässen besteht, in die einerseits Emailplättchen, andererseits Palmettenbäumchen in Goldstickerei eingelassen sind. Der Saum des Mantels weist eine durch Perlen gerahmte, in Gold gestickte arabische Kufi-Inschrift auf. Diese überliefert, dass der Mantel in den königlichen Werkstätten im Jahre 1133/34 gefertigt wurde.
Die Darstellung von asymmetrisch an einem Lebensbaum ausgerichteten Tieren wird als orientalisches Motiv gewertet, welches zeitgleich öfter in Palermo begegnet. Im Vergleich zur Bildtradition von Tierkämpfen wird auf dem Mantel Rogers II. das Kamel als unterlegenes Tier nicht getötet. In jüngster Zeit wurde davon Abstand genommen, den Tierkampf als Machtdemonstration der Normannen gegenüber den Arabern zu deuten. Vielmehr wird aufgrund der Rosetten, die Bestandteil der Binnenornamentik der Tierkörper sind, der Bezug zu mittelalterlichen Sternenbildern herausgestrichen, wenn auch unklar ist, ob es sich um eine einzigartige, mit dem Leben Rogers II. verbundene Himmelskonstellation handelt. Die hier aufgegriffene orientalische, im Westen rezipierte Bildtradition von Sternenbildern auf mittelalterlichen Herrschermänteln (siehe etwa den Sternenmantel Kaiser Heinrichs II. im Bamberger Domschatz) zielte darauf, die Herrschaft des Trägers als eine unter einem günstigen Stern und Schutz stehende auszuzeichnen. Die Darstellung einer glücklichen und prosperierenden Zeit unter der Herrschaft Rogers II. findet eine

inhaltlich sinnvolle Ergänzung durch die Inschrift auf dem Mantel.
Der Text der arabischen Kufi-Schrift unterscheidet sich von den üblichen in der islamischen Kunst auf Textilien seit dem 8. Jh. verbreiteten Inschriften. Es fehlen sowohl die Gottesanrufung als auch die Nennung des Auftraggebers. Auch der Zweck des Mantels ist nicht überliefert. Stattdessen werden die Qualitäten der königlichen Werkstätten ausführlich gepriesen. Auch erfüllte die Inschrift die Aufgabe, das Bildthema zu rahmen und den Blick des Betrachters durch die langen vertikalen Hastae einiger Buchstaben auf das zentrale Motiv zu lenken. Das Gewicht des Mantels von ca. 50 kg zwang seinen Träger, sich langsam zu bewegen, weshalb es relativ unwahrscheinlich erscheint, dass der Mantel anlässlich von Prozessionen getragen wurde. Einige Jahre nach seiner Entstehung wurde die Cappella Palatina in Palermo, die Palastkapelle der normannischen Könige, fertiggestellt, in der möglicherweise ein Balkon der physischen Erscheinung des Herrschers diente.
Die ästhetischen Qualitäten des Mantels und seine aufwendige Herstellung aus den wertvollsten Materialien machten ihn zu einem Symbol herrscherlicher Macht, das seine Rezeption durch die Staufer als kaiserliche Insignie begründete. Zuletzt wurde bezweifelt, ob der Mantel tatsächlich bereits von Friedrich II. als Krönungsmantel getragen wurde, da die dazu wahrscheinlich in seinem Auftrag gefertigten Handschuhe (KAT. 64) den Adler als Symboltier des Staufers tragen. Der Löwe auf dem Mantel Rogers II. hingegen stellt das Symboltier des Hauses Hauteville dar.
In einer Urkunde aus dem Jahre 1350 wird der Mantel ein weiteres Mal anlässlich der Übergabe der kaiserlichen Insignien und Reichskleinodien an Karl IV. erwähnt. Zu diesem Zeitpunkt wurden der Mantel und einige andere Stücke bereits als von Karl dem Großen kommende Heiltümer angesehen. Entsprechend stattete Albrecht Dürer in einer Skizze von 1510 (Wien, Albertina) für das Gemälde Karls des Großen diesen mit dem Mantel Rogers II. aus. KB

Fillitz 1954, 57 – Schramm/Mütherich 1962, 182, Nr. 179 – Schuette/Müller-Christensen 1963, 29, Nr. 60–62 – Fillitz 1986, 171, Nr. 8 – Pferschy-Maleczek 1992 – Ausst. Kat. Wien/Palermo 2004, 259–264, Kat. 66 – Grabar 2005, 30–48.

63 Tunicella (Dalmatika)

63 | Tunicella (Dalmatika)

Blauer Samit, Goldstickerei, Goldröhrchen, Goldappliken mit Zellenschmelzemail u. Filigran, Perlen auf rotem Samit, Brettchenborte, H. 141,5 cm
2. Viertel des 12. Jhs.
Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv. Nr. XIII 6

Die in den Werkstätten von Palermo auf Sizilien vermutlich ebenfalls unter Roger II. hergestellte Tunicella lässt sich erstmals in einer Urkunde identifizieren, die die Übergabe der kaiserlichen Insignien und Reichskleinodien an Karl IV. im Jahre 1350 bestätigt. Sehr wahrscheinlich gehörte sie aber bereits zu den Konrad IV. übergebenen kaiserlichen Insignien im Jahre 1246, da in der entsprechenden Urkundenabschrift ein »Rochk von Samitte« erwähnt wird, mit dem eventuell die Tunicella aus blauem, ungemustertem Samit gemeint sein könnte. Die oben schmal geschnittene und nach unten hin glockig ausfallende Tunicella zeigt am Halsausschnitt eine zwei Zentimeter schmale Brettchenborte. Die Tunicella ist mit bestickten Besätzen aus rotem, gemustertem Seidensamit an Ärmeln und Saum akzentuiert. Sowohl die Herkunft des blauen als auch des roten Seidensamits für die Borten ist weiterhin unklar. Auf den Besätzen der Manschetten bilden Perlenschnüre ein Muster aus Palmetten, die gefüllt sind mit aufgenähten

und danach flach gedrückten Goldröhrchen, wofür bisher kein Vorbild benannt werden kann. Den Abschluss der Besätze bilden achtförmige Appliken mit Zellenschmelzemail, die denjenigen auf dem Mantel Rogers II. ähneln. Der Besatz des Saumes weist eine Goldstickerei auf, die ein Muster aus Palmetten und zarten Lilien ausbildet. Der Besatz ist oben und unten durch zwei Reihen von Perlenschnüren gerahmt. Vergleichbar dem Mantel Rogers II. waren die Motive ursprünglich mit dunklen Seidenfäden konturiert. KB

Fillitz 1954, 58 – Schramm/Mütherich 1962, 183, Nr. 181 – Schuette/Müller-Christensen 1963, 29, Nr. 65/66 – Ausst. Kat. Wien/Palermo 2004, 264–266, Nr. 67.

64 | Handschuhe

Goldstickerei in Anlegetechnik, Goldappliken mit Zellenschmelzemail, Nielloplättchen u. Edelsteine auf rotem Samit, L. 26,3 bzw. 27,7 cm
Palermo, vor 1220
Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv. Nr. XIII 11
TAFEL S. 59

Im Gegensatz zum Mantel Rogers II. und der Tunika wurden die Handschuhe sowie das Zeremonienschwert später, und zwar erst vor 1220, in den einst von Roger II. in Palermo eingerichteten Hofwerkstätten gefertigt. Die Stickereien auf dem ungemusterten roten Samit weisen auf dem Handrücken und auf der Handinnenfläche jeweils verschiedene Gestaltungsweisen auf. Auf dem Handrücken sind Perlen, Edelsteine, Goldappliken mit Zellenschmelzemail und Nielloplättchen so dicht aufgetragen, das auf den ersten Blick kaum eine Struktur zu erkennen ist, stattdessen Pracht und Reichtum der Stickerei ins Auge fällt. Auf den zweiten Blick erweisen sich aus Goldstickerei gefertigte Ranken, aus denen Blätter hervorgehen, als Strukturelemente der Fläche. Steine und Appliken fügen sich in das vorgegebene Muster ein. So liegen etwa auf den Fingern die durch Perlenschnüre gefassten Edelsteine in den von den Ranken ausgesparten Räumen und wirken dadurch wie durch die Goldstickerei gerahmt. Auf der zentralen Achse des Handrückens ist im oberen Bereich des linken Handschuhs ein fünfseitiges Plättchen in Niellotechnik mit dem Brustbild eines Engels und auf dem rechten Handschuh der Rest eines sternenförmigen Emails platziert, das von zwei Adlerköpfen in Zellenschmelzemail flankiert wird. Eine Zellenschmelzapplik in Form einer Lilie schmückt den unteren Teil der zentralen Achse und ist eingerahmt von zwei spitzovalen Schildchen mit einem wappenartigen Muster, wiederum als Zellenschmelzarbeit ausgeführt. Vergleichbar den Edelsteinen sind auch alle Appliken durch Perlenschnüre gefasst.
Die Innenseite der Handfläche schmückt jeweils ein auffliegender Adler in Goldstickerei, dessen nimbierter Kopf in den Mittelfinger und dessen ausgebreitete Flügel in den Zeige- und Ringfinger hineinragen. Vergleichbar der Handrückenseite ist auch die Innenseite mit einem Rankenmuster in Goldstickerei geschmückt, die jedoch noch stärker als auf den Vorderseiten ausgefallen ist. Nach unten hin werden die Handschuhe auf Vorder- und Rückseite durch eine mit doppelten Perlenschnüren gerahmte Borte abgeschlossen. Eine Goldstickerei, Ranken mit eingerollten Blättern, bildet auch hier das Grundgerüst für ein Muster, in dem durch Perlenschnüre gefasste Edelsteine und Emailplättchen alternieren.
Es wird angenommen, dass die Handschuhe für Friedrich II. entstanden sind, der sie möglicherweise zu seiner Kaiserkrönung im Jahre 1220 getragen hat. Diese Zuschreibung basiert u. a. auf der stilistischen Verwandtschaft zu jener Krone, die Konstanze, Friedrichs 1198 verstorbene Mutter, in ihr Grab in Palermo gegeben wurde. Zudem war der Adler, der auf den Handschuhen auch auf den Außenseiten in Erscheinung tritt, Symboltier Friedrichs II., der diesen aufgrund der traditionellen Verbindung mit den römischen Kaisern möglicherweise auch als ein kaiserliches Symbol aufgefasst hat. Unter Friedrichs Herrschaft wurde der Adler in einer Vielzahl von Medien, etwa Münzen, Siegeln oder Textilien verbreitet. Ungewöhnlich ist, dass er auf der Innenseite der Handschuhe nimbiert in Erscheinung tritt, was vielleicht die Sakralität des Kaisertums demonstrieren sollte. Die Handschuhe werden erstmals in der Urkunde, die die Übergabe der Insignien und Reichskleinodien an Konrad IV. im Jahre 1246 bestätigt, als »zwene Handschuhe mit edelen Steynen« erwähnt. KB

Deér 1952 – Fillitz 1954, 59 – Schramm/Mütherich 1962, 190, Nr. 200 – Schuette/Müller-Christensen 1963, 29, Nr. 68, 70 – Pferschy-Maleczek 1992 – Fillitz 1986, 173, Nr. 13 – Ausst. Kat. Wien/Palermo 2004, 279f., Nr. 72.

65 | Zeremonienschwert

Schwertklinge aus Stahl, Griff u. Parierstange aus Holz mit Goldblech, Email u. Filigran, Schwertknauf aus Silber, vergoldet, Scheide aus Holz mit Goldplatten, Senkschmelz u. Würmchenfiligran, Perlen u. Rubinen, L. 108,5 cm
Palermo, vor 1220, Schwertknauf 3. Viertel des 14. Jhs.
Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv. Nr. XIII 16

Wie die Handschuhe so ist auch das Zeremonienschwert unter Friedrich II. in den Werkstätten von Palermo gefertigt und eventuell zur Kaiserkrönung (1220) verwendet worden. Das Reichsschwert wurde während der Salbung zum Kaiser durch den Papst überreicht, der dem Kaiser damit symbolisch die Aufgabe übertrug, dieses zum Schutz von Kirche und Reich zu führen. Für das Zeremonienschwert ist in Sizilien eine Scheide gearbeitet worden, deren Dekor auf einen Leinengrund aufgetragen wurde. Hierin zeigt sich, dass die Gattungen Textil und Goldschmiedekunst in der mittelalterlichen Kunst nicht so getrennt definiert und verstanden wurden, wie es moderne kunsthistorische Klassifizierungen nahelegen. Den Dekor der Scheide dominieren übereck gestellte quadratische und von doppelten Perlenschnüren gerahmte Emailplatten. Sie sind der Verjüngung der Scheide dergestalt angepasst, dass ihre Größe sich kontinuierlich reduziert. Die oberste und größte Platte zeigt jeweils einen Reichsadler mit ausgebreiteten Flügeln, eines der frühsten Formulierungen dieses Motivs. Die ausgesparten Zwickelfelder sind mit Filigran akzentuiert. Die Scheidenspitze ist mit einer rundbogig endenden Emailplatte mit Rautenmuster verziert. Das Mundstück der Scheide schmücken in Vierpässe gefasste Rubine, die wiederum von Perlenschnüren umgeben sind. Die Parierstange weist auf je-

Zeremonienschwert

der Seite ein Muster aus Rauten und Medaillons auf. Der Schwertknauf aus dem 3. Viertel des 14. Jhs. wurde unter Karl IV. hinzugefügt, dem die Reichskleinodien 1350 übergeben worden waren. KB

Schramm/Mütherich 1962, 189, Nr. 197 – Fillitz 1986, 173, Kat. Nr. 14 – Ausst. Kat. Wien 2004, 236-239, Kat. 57.

| Armilla mit der Darstellung der Auferstehung Christi

Grubenschmelz, H. 11,5 cm, B. 14,7 cm
Maasland, um 1180
Paris, Musée du Louvre, Départment des Objets d'Art
TAFEL S. 61

Bei den Armillae handelt es sich um in der Regel paarweise am Oberarm getragene Armspangen, die eine lange bis in die Antike zurückreichende Tradition als Schmuck, aber auch als Herrschafts- und Standeszeichen haben. Im ottonischen Krönungsordo (um 960) werden sie erstmalig zu den Herrschaftszeichen der deutschen Könige gezählt, die bei ihrer Krönung die Armillae zusammen mit den Insignien, dem Mantel und dem Ring empfingen. Sie wurden darüber hinaus bei besonderen politischen oder festlichen Anlässen getragen. Aus staufischer Zeit sind heute noch vier Armillae bekannt, die alle um 1180 – also während der Regierungszeit Friedrich Barbarossas – in maasländischen Goldschmiedewerkstätten angefertigt wurden. Im Unterschied zu den römisch-byzantinischen Vorbildern sind sie nicht mehr als schmale, edelsteingeschmückte goldene Armreifen gestaltet, sondern bestehen vielmehr aus großen schildförmig gebogenen Emailplatten, auf denen mit Geburt, Darbringung, Kreuzigung und Auferstehung Christi die zentralen Ereignisse der christlichen Heilsgeschichte dargestellt sind.

Im Zentrum der Auferstehungsarmilla entsteigt Christus dem geöffneten Sarkophag mit dem zurückgeschobenen Deckel, vor dem zwei schlafende Wächter liegen. In seiner linken Hand hält er einen schlanken Kreuzstab, seine Rechte hat das rot-violette Grabtuch als Zeichen seiner wahrhaften Auferstehung umgriffen und angehoben – ein äußerst seltenes Motiv, das vielleicht auf die Himmelfahrt des Elias anspielt, der dem Schüler Elisa seinen Mantel vom feurigen Thronwagen aus zuwarf. Ikonographisch ungewöhnlich sind auch die beiden Engel mit den langen Lilienzeptern, die Christus nach der Art byzantinischer Majestätsbilder flankieren.

Die »falsche« Schreibweise der Inschrift REXUREXTIO D(omi)NI beinhaltet möglicherweise eine doppelte, bewusste Anspielung auf Christus als König *(rex)* sowie auf den königlichen Träger der Armilla.

Die zweite Armilla zeigt die Kreuzigung Christi in Anwesenheit von Maria und Johannes, die jedoch jeweils weit an den hinteren Rand der Armspange gesetzt sind. Unmittelbar flankiert wird der auf einem ungewöhnlich großen Fußbrett stehende Gekreuzigte von Stephaton und Longinus, der gerade im Begriff ist, Christi Seite mit der Lanze zu öffnen. Unterhalb des Kreuzes würfeln drei Soldaten um das Gewand Christi. Zwei halbfigurige, in dieser Form nur selten auftauchende Engel auf Wolkenbändern weisen an den beiden Enden des Querbalkens auf Christus.

Das zweite, Geburt und Darbringung Christi abbildende Armillaepaar gehörte ehemals zum Bestand der Reichskleinodien des Heiligen Römischen Reiches, bevor es am Ende des 18. Jhs. in den durch die französischen Revolutionstruppen ausgelösten Unruhen verloren ging. Die kompositorische und ikonographische Ausgestaltung der Armspangen ist jedoch durch einen 1790 veröffentlichten Kupferstich von Johann Delsenbach überliefert. KKP

Schramm 1955, 538-553 – Ausst. Kat. Staufer 1977, Nr. 540-541 – Kahsnitz 1979 – Suckale 2005, 101.

Armillae mit den Darstellungen von Geburt und Darbringung Christi, Kupferstich von J. A. Delsenbach, 1790, Nürnberg, Städtisches Museum

Armilla mit der Darstellung der Kreuzigung Christi, H. 12 cm, B. 11,7 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. KG 1239