

LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH

Das Gebetbuch Ottos III.

Dem Herrscher zur Ermahnung und Verheißung bis in alle Ewigkeit

Einleitung: Ein Paradigmenwechsel in der Literatur, S. 55. – 1. Das Gebetbuch Ottos III. in der Forschung, S. 58. – 2. Der Kontext der Bilder, S. 60; Ein Buch für einen König, S. 61. – 3. Bilder für den König, S. 63; 3.1 Das Widmungsdiptychon, S. 64; Eine ungewöhnliche Dedikation, S. 66; Die Erleuchtung, S. 69; 3.2 Das mittlere Diptychon, S. 71; Die Engelsmajestas, S. 72; Der Herrscher in Proskynese, S. 73; Der Raum des Gebets, S. 74; Der Schwertträger, S. 75; Der Zusammenhang mit dem Text, S. 76; Der Bilddialog, S. 79; Die Sicherung der Kirche auf Erden, S. 80; 3.3 Das Eingangsdiptychon, S. 81; Die Fürbitte, S. 82; Bitte um Erleuchtung, S. 85. – Zusammenfassung, S. 86.

EINLEITUNG: EIN PARADIGMENWECHSEL IN DER LITERATUR

Über kein Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte wurde in den letzten zwanzig Jahren vergleichbar viel geschrieben wie über die frühmittelalterlichen Herrscherdarstellungen¹. Insbesondere die Bilder der ottonischen und salischen Herrscher sind als visualisierte Quellen zu den in der schriftlichen Überlieferung nur spärlich dokumentierten Auffassungen von Herrschaft verstanden worden². Konsens schien seit

¹ Eine Bibliographie zu diesem Thema würde einen eigenen Beitrag benötigen; vgl. IRMGARD STEDE, Zur Buchmalerei der ottonischen und salischen Zeit. Kritische Anmerkungen zum Forschungsstand mit einer Zusammenstellung wichtiger Publikationen 1963–1999, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53, 1998/1999, S. 151–196; am ausführlichsten zu den Einzelbeispielen ULRICH KUDER, Die Ottonen in der ottonischen Buchmalerei. Identifikation und Ikonographie, in: *Herrschaftspräsentation im ottonischen Sachsen*, hg. von GERD ALTHOFF – ERNST SCHUBERT (Vorträge und Forschungen 46) Sigmaringen 1998, S. 137–234; eine eingeschränkte Sicht auf den Forschungsstand bei LUDGER KÖRNTGEN, Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit (*Orbis mediaevalis* 2) Berlin 2001, S. 161–165, und ausführlicher zu den einzelnen Beispielen KLAUS GEREON BEUCKERS, Stifterbild und Stifterstatus. Bemerkungen zu den Darstellungen Papst Paschalis I. (817–824) in Rom und ihren Vorbildern, in: *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, hg. von STEFANIE LIEB, Darmstadt 2001, S. 56–74; DERS., Das ottonische Stifterbild. Bildtypen, Handlungsmotive und Stifterstatus in ottonischen und frühsalischen Stifterdarstellungen, in: *Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte*, hg. von KLAUS GEREON BEUCKERS – JOHANNES CRAMER – MICHAEL IMHOF, Darmstadt 2002, S. 63–102; WOLFGANG CHRISTIAN SCHNEIDER, Die *Generatio Imperatoris* in der *Generatio Christi*. Ein Motiv der Herrschaftstheologie Ottos III. in Trierer, Kölner und Echternacher Handschriften, in: *Frühmittelalterliche Studien* 25, 1991, S. 226–258; DERS., *Imperator Augustus* und *Christomimetes*. Das Selbstbild Ottos III. in der Buchmalerei, in: *Europas Mitte um 1000*, 1–3, hg. von ALFRIED WIECZOREK – HANS-MARTIN HINZ, Stuttgart 2000, 2, S. 798–808.

² Zur Quellenlage RUDOLF SCHIEFFER, *Mediator cleri et plebis*. Zum geistlichen Einfluß auf Verständnis und Darstellung des ottonischen Königtums, in: ALTHOFF – SCHUBERT (wie Anm. 1) S. 345–361, S. 346. Eine jeweils gewissenhafte Darstellung der Ansätze zu den einzelnen Objekten findet sich bei KUDER (wie Anm. 1) S. 137–234; allgemein HENRY MAYR-HARTING, *Ottonische Buchmalerei. Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte*, Stuttgart – Zürich 1991, S. 75–85.

den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit Percy Ernst Schramms ersten Untersuchungen zum frühmittelalterlichen Herrscherbild³ darin zu bestehen, daß ein „sakraler Charakter der Königsherrschaft“ in diesen Darstellungen Gestalt gefunden habe⁴. Bilder werden damit wie Insignien, Münzen, Siegel und wie auch das Zeremoniell in den Dienst einer visuellen Kommunikation von Herrschaft gestellt⁵. Zum Inbegriff des Bildgebrauchs als programmatischen Ausdrucks von Herrschaft wurde seit Kantorowicz' Analyse das Herrscherbild im Aachener Liutharevangeliar⁶. Diesen Ansatz hinterfragt eine Reihe von neueren Arbeiten, die auf den ausschließlich liturgischen Zusammenhang verweisen, in dem die Bilder vorkommen⁷. Zudem wird die Weise, in der Herrschaft bei den Ottonen ausgeübt wurde, jetzt anders gesehen, werden doch den programmatisch überhöhten Vorstellungen eine pragmatische Organisation von persönlichen Netzwerken und eine Austarierung der Interessen über Konfliktstrategien

³ PERCY ERNST SCHRAMM, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 2,1: Vorträge 1922–1923, hg. von FRITZ SAXL, Leipzig – Berlin 1924, S. 145–224; dazu KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 161–165.

⁴ HAGEN KELLER, Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. Zur Deutung der ottonischen Denkmäler, in: DERS., Ottonische Königsherrschaft. Organisation und Legitimation königlicher Macht, Darmstadt 2002, S. 167–183, S. 171 (zuerst in: Frühmittelalterliche Studien 19, 1985, S. 290–311). Dazu auch jüngst SCHNEIDER, Imperator Augustus (wie Anm. 1) S. 798–808.

⁵ Vorsichtiger argumentiert HAGEN KELLER, Das neue Bild des Herrschers. Zum Wandel der 'Herrschaftspräsentation' unter Otto dem Großen, in: Ottonische Neuanfänge. Symposium zur Ausstellung „Otto der Große, Magdeburg und Europa“, hg. von BERND SCHNEIDMÜLLER – STEFAN WEINFURTER, Mainz 2001, S. 189–211, S. 209, wenn er zwar Siegelbilder und historiographische Darstellung zusammenbringt, hiervon aber die „künstlerische und literarische Gestaltung von Ideen“ als für den Historiker relevantes Quellenmaterial abtrennt.

⁶ ERNST H. KANTOROWICZ, Die zwei Körper des Königs. 'The King's Two Bodies'. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München ²1994, S. 81–97; zu weiterer Literatur LUDGER KÖRNTGEN, König und Priester. Das sakrale Königtum der Ottonen zwischen Herrschaftstheologie, Herrschaftspraxis und Heilssorge, in: BEUCKERS – CRAMER – IMHOF (wie Anm. 1) S. 51–61; DERS. (wie Anm. 1) S. 178–211. Die Positionierung des Herrschers im oberen Bildteil über der Terra, seine Isolierung durch die ihn umgebende Mandorla und die deutliche Anlehnung an die Ikonographie der Majestas lassen Otto III. in dieser Darstellung als Sinnbild eines christozentrischen Königtums erscheinen. Johannes Fried durchbrach 1989 – soweit ich sehe – als erster die rein ideengeschichtliche Interpretation der Darstellung, indem er die staats theologische Aussage mit einer konkret politischen Situation verband. Fried sieht darin keinen Gegensatz, sondern schlägt ein Verständnis des Bildes vor, bei dem sich eine Repräsentation des Herrscherbegriffs gleichsam in der Wiedergabe einer bestimmten politischen Konstellation eröffnet. Während seine Interpretation von den Historikern zwar im Detail umstritten, aber in der Sache als die 'maßgebliche' akzeptiert ist, wurde sie vor allem von der kunsthistorischen Forschung weitgehend abgelehnt: JOHANNES FRIED, Otto III. und Boleslaw Chrobry. Das Widmungsbild des Aachener Evangeliiars, der 'Akt von Gnesen' und das frühe polnische und ungarische Königtum, Stuttgart ²2001, S. 151 f. Trat KUDER (wie Anm. 1) S. 162–190 in seiner Kritik an Frieds Ansatz vor allem gegen die Verbindung der Miniatur mit dem auch sonst weithin umstrittenen Akt von Gnesen ein und belegte die falsche Deutung der Bildimplikationen, so zweifelte er doch die grundsätzlich mögliche Interpretation des Blattes im Sinne einer staats theologischen und zugleich politischen Darstellung nicht an.

⁷ Dazu KÖRNTGEN (wie Anm. 6) S. 54; BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 96–101, zum „stifterischen Repräsentationsbild“; vor allem aber JOACHIM WOLLASCH, Kaiser und Könige als Brüder der Mönche. Zum Herrscherbild in liturgischen Handschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 40, 1984, S. 1–20, S. 15–20; KELLER (wie Anm. 4) S. 172 ff.

im Ritual entgegengesetzt⁸. Die Autoren der jüngsten Publikationen plädieren daher für einen Paradigmenwechsel. In seinem Aufsatz zum ottonischen Stifterbild fordert Klaus Gereon Beuckers eine stärker kontextbezogene Deutung der Bilder⁹. Ebenso können die Arbeiten von Ludger Körntgen als Plädoyers für eine neue Pragmatik gelesen werden. Beide Autoren verweisen auf die bisher in den meisten Interpretationen mißachtete Einbindung der Bilder in die Liturgie und deren Kontextualität. Nicht der Herrscherlegitimation sollen diese Bilder dienen, zumal sie – so Körntgen – ohnehin nur wenigen zugänglich waren, sondern sie sind ausschließlich im Kontext der religiösen Praxis, der Stiftung oder – so Beuckers – der Memoria zu lesen. Körntgens Ablehnung einer politischen oder gar staatstheologischen Aussage der frühmittelalterlichen Herrscherbilder bedient sich auch des Arguments, Herrschaftstheorien, wie sie den meisten Interpretationen zugrunde lägen, seien Konstrukte des 19. Jahrhunderts, wohingegen die neuere Forschung belegt habe, daß solche Konzeptionen von Herrschaft in der ottonisch-frühsalischen Zeit noch gar nicht existiert hätten¹⁰.

Im folgenden soll versucht werden, am Beispiel des Gebetbuchs Ottos III. der Forderung nach Kontextualisierung nachzukommen und dabei nicht nur die Beziehung der fünf Bilder zum Text und zum möglichen Gebrauchszusammenhang der Handschrift darzustellen, sondern auch auf die Interikonizität der Bilder selbst einzugehen. Das Ziel dieses Beitrags ist es, im Gegensatz zu der bisherigen Fixierung auf nur eine einzige gültige Funktion, zu zeigen, daß in den Bildern im Gegenteil mehrere Deutungsschichten¹¹ angelegt sein können und diese überdies im Blick verschiedener Ansprechpartner einen jeweils anderen Sinn schaffen. Anhand der Bilder und ihrer Mehrdeutigkeit soll für eine Multifunktionalität plädiert werden, die für ottonische Herrscherdarstellungen auch von anderen Autoren schon angedacht worden ist¹². Es soll zudem versucht werden, die unterschiedlichen impliziten Inszenierungen zu skizzieren, die sich dem jeweiligen Betrachter eröffnen, oder, wie man versucht ist zu sagen, die sich mit ihm ereignen.

Einen kritischen Umgang mit den Bildern vor dem Hintergrund kulturell und zeitgebundener Sehgewohnheiten hat Peter Burke jüngst mit großer Vehemenz gefordert¹³.

⁸ BERND SCHNEIDMÜLLER, Konsensuale Herrschaft. Ein Essay über Formen und Konzepte politischer Ordnung im Mittelalter, in: Reich, Regionen und Europa in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift Peter Moraw, hg. von PAUL-JOACHIM HEINIG u. a. (Historische Forschungen 67) Berlin 2000, S. 53–87, bes. S. 69 f.; HAGEN KELLER, Zum Charakter der 'Staatlichkeit' zwischen karolingischer Reichsreform und hochmittelalterlichem Herrschaftsausbau, in: DERS., Ottonische Königsherrschaft (wie Anm. 4) S. 11–21 (zuerst in: Frühmittelalterliche Studien 23, 1989, S. 248–264); GERD ALTHOFF, Königsherrschaft und Konfliktbewältigung im 10. und 11. Jahrhundert, in: DERS., Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt 1997, S. 21–56 (zuerst in: Frühmittelalterliche Studien 23, 1989, S. 265–290).

⁹ BEUCKERS, Stifterbild und Stifterstatus (wie Anm. 1) S. 56–74.

¹⁰ KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 161 f.

¹¹ Zu den für das Mittelalter charakteristischen mehrfachen Sinnschichten der Bilder und deren unterschiedlicher Deutbarkeit durch jeweils wechselnde Betrachter s. JÉRÔME BASCHET, Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie, in: Annales. Histoire, Sciences Sociales 51, 1996, S. 93–133, S. 103–107, dort ältere Literatur.

¹² KELLER (wie Anm. 4) S. 167–183.

¹³ PETER BURKE, Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence, London 2001, S. 178–189; s. auch die an Einzelthemen dargelegten Konsequenzen dieser Forderung bei JEAN WIRTH, L'image à

Ohne Zweifel geht es dabei um eine Rehabilitierung der Kunstgeschichte als eigener Formen- und Motivgeschichte¹⁴ und den Versuch, exemplarisch an einem Beispiel deutlich zu machen, welche Folgen eine kontextorientierte Forschung auch für die Untersuchung des Bildes haben wird. Wenn etwa in manchen Interpretationen das Aufgreifen byzantinischer Ikonographie als Beleg für ein hierarchisch christozentrisches Staatsverständnis dient¹⁵, wohingegen andere mit der beliebigen Verfügbarkeit byzantinischer Motive argumentieren und darin im Gegenteil lediglich mehr oder minder provinzielle Anleihen der Künstler sehen¹⁶, so ist damit die Frage in keiner Weise beantwortet, ob und was denn nun an inhaltlichen Implikationen mit diesen byzantinischen Elementen verbunden sein könnte, welche Wertigkeit ihnen innerhalb des Bildganzen zukäme¹⁷.

1. DAS GEBETBUCH OTTOS III. IN DER FORSCHUNG

Das zwar kleine, aber dennoch prunkvolle Gebetbuch¹⁸ ist schon mehrfach Gegenstand von Untersuchungen gewesen. Während die ältere Literatur in dem im Widmungsgedicht Angesprochenen Heinrich IV.¹⁹ vermutete, besteht seit längerer Zeit Konsens darüber, daß Otto III. der Adressat sein muß. In jüngerer Zeit fand das Bändchen eine ausführliche Darstellung in jener Publikation, die anlässlich des Ankaufs der Handschrift durch die Bayerische Staatsbibliothek vorgelegt wurde²⁰. Subtile Motivableitungen und Stilvergleiche erhellen das visuelle Umfeld der Bilder. Die von Rolf Ferdinand Lauer²¹ vorgeschlagene und anhand des Heiligenbestands in der Litanei schon

l'époque romane, Paris 1999, bes. S. 61–122, und JÉRÔME BASCHET, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'occident médiéval (Les temps des images)* Paris 2000, bes. S. 109 ff.

¹⁴ HORST BREDEKAMP – GABRIELE WERNER, Editorial, in: *Bildwelten des Wissens* 1, 2003, S. 7 f.; BASCHET (wie Anm. 11) S. 108 ff.

¹⁵ Dazu etwa die Diskussion um das Elfenbein mit der Krönung Ottos II. und der Theophanu: Paris, Musée National du Moyen Age – Thermes de Cluny, Cl. 392, vgl. *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. bis 13. Jahrhunderts*, 2: *Die Reliefs*, bearb. von ADOLPH GOLDSCHMIDT – KURT WEITZMANN, Berlin 1934, S. 50 f. Nr. 85 und Tafel XIV.34; zur Diskussion und Kritik an einer propagandistischen Deutung der byzantinischen Ikonographie KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 285 f. GUDE SUCKALE-REDLEFSEN, *Prachtvolle Bücher zur Zierde der Kirchen*, in: *Kaiser Heinrich II. 1002–1024. Ausstellungskatalog Bamberg 2002*, hg. von JOSEF KIRMEIER u. a., Stuttgart 2002, S. 52–77, S. 60 f., deutet die Aufnahme byzantinischer Vorlagen im Sinne einer 'höfischen' Vorbildlichkeit.

¹⁶ Dazu etwa der Hinweis auf die üblichen Byzantinismen an der Elfenbearbeit in Mailand, *Civiche Raccolte D'Arte Applicata*, Castello Sforzesco, A.15; vgl. Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. *Ausstellungskatalog Hildesheim 1993*, 1–2, hg. von MICHAEL BRANDT – ARNE EGGBRECHT, Hildesheim 1993, 2, S. 67 ff. mit Abb. Ähnlich argumentiert ELISABETH KLEMM, *Das Gebetbuch Ottos III.*, in: *Bayerische Staatsbibliothek. Gebetbuch Ottos III. Clm 30111 (Kulturstiftung der Länder – Patrimonia 84)* München 1995, S. 39–87, S. 69 f., zu den byzantinischen Elementen im Gebetbuch Ottos III.

¹⁷ Zu den Forderungen an eine den Bildkontext berücksichtigende Ikonographie BASCHET (wie Anm. 11) S. 98 ff.

¹⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30111; zur älteren Literatur KUDER (wie Anm. 1) S. 158–162.

¹⁹ Zur Forschungsgeschichte KLEMM (wie Anm. 16) S. 40 und Anm. 7–9.

²⁰ Gebetbuch (wie Anm. 16).

²¹ ROLF FERDINAND LAUER, *Mainzer Buchmalerei der Willigiszeit*, in: *1000 Jahre Mainzer Dom (975–1975). Werden und Wandel. Ausstellungskatalog und Handbuch*, hg. von WILHELM JUNG, Mainz 1975, S. 58–69, S. 63 f.; ausführlich DERS., *Studien zur ottonischen Mainzer Buchmalerei*, Diss. phil. Bonn 1987, S. 14 ff., 28 ff. und 252 ff.

von Endres und Ebner²² angenommene Lokalisierung der Handschrift nach Mainz kann Elisabeth Klemm bestätigen. Sie will das Werk in der Umgebung von Mainz entstanden wissen und überlegt, ob ein italienischer Maler in Mainz für die auffälligen Byzantinismen in den Bildern verantwortlich gemacht werden dürfe²³. Konsens besteht in der Frühdatierung der Handschrift in die Jahre 984/985, als Otto III. noch minderjährig war²⁴. Für eine Entstehung in Mainz in einer für den Erzbischof Willigis arbeitenden „Schule“ hatte schon Lauer plädiert²⁵. Einen Zusammenhang mit den im Mainzer Krönungsordo zum Ausdruck kommenden Vorstellungen von Herrschaft führt Lauer auf eine angenommene bebilderte Vorlage zurück²⁶. Ulrich Kuder²⁷ hat Lauers Verbindung mit dem Krönungsordo noch vertieft, zugleich verstärkt er aber die Bedeutung der von Elisabeth Klemm²⁸ hervorgehobenen Frömmigkeitspraxis²⁹ und betont die politisch-programmatischen Äußerungen der Bilder³⁰. Für Ludger Körntgen hingegen ist die ‚persönliche Devotion‘ des Königs das einzige und zentrale Thema. In der Anleitung und Ermahnung zum Beten sowie in der Aktualisierung der Beziehung des Betenden zu Gott sieht er den Zweck des Bändchens³¹. Vehement widerspricht er der Deutung der Bilder im Sinne konkret politischer Ansprüche oder der

²² JOSEPH-ANTON ENDRES – ADALBERT EBNER, Ein Königsgebetbuch des 11. Jahrhunderts, in: Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des deutschen Campo Santo in Rom, hg. von STEPHAN EHSES, Freiburg 1897, S. 296–307, S. 305. Die Mainzer Herkunft bestätigt auch WOLFGANG IRTENKAUF, Die Litanei des Pommersfelder Königsgebetbuches (für Otto III.), in: Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag, hg. von FRIEDA DETTWEILER – HERBERT KÖLLNER – PETER ANSELM RIEDL, Marburg an der Lahn 1967, S. 129–136.

²³ KLEMM (wie Anm. 16) S. 78 f.

²⁴ Ebd. S. 79.

²⁵ LAUER, Studien (wie Anm. 21) S. 14 ff. und öfter; DERS., Mainzer Buchmalerei (wie Anm. 21) S. 60 und 64, mit einem Datierungsvorschlag zwischen 983 und 991, in die Zeit der Zusammenarbeit zwischen dem Mainzer Erzbischof Willigis und Theophanu, die für die Byzantinismen in den Bildern maßgeblich gewesen sein soll. In: Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu. Ausstellungskatalog, Köln 1991, S. 92–96 Nr. 21, S. 93, konkretisiert LAUER den Zeitraum der Entstehung zwischen 983 und 986 mit dem Argument, die fol. 20v hinter Otto sichtbare Figur müsse das Schwert tragen, da Heinrich der Zänker bis 986 die Lanze besessen habe; RITA OTTO, Zu Mainzer Handschriften des frühen Mittelalters, in: Mainzer Zeitschrift 81, 1986, S. 1–32, S. 6, präferiert hingegen eine Datierung um 980; HARTMUT HOFFMANN, Buchkunst und Königtum im ottonischen und früh-salischen Reich (Schriften der MGH 30,1) Stuttgart 1986, S. 255 f., S. 256, schließt sich der Datierung um 990 an, „da die Gebetsanweisungen anscheinend an einen noch sehr jungen Menschen gerichtet sind ...“, obwohl er „aus paläographischen und kunsthistorischen Gründen“ auch Heinrich II. als Empfänger in Erwägung ziehen könnte.

²⁶ LAUER, Studien (wie Anm. 21) S. 81 und 88–92; KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 283.

²⁷ KUDER (wie Anm. 1) S. 158–162.

²⁸ KLEMM (wie Anm. 16) S. 54.

²⁹ In den Rahmen einer spezifisch ‚altmodischen‘ Frömmigkeitskultur ordnet MAYR-HARTING (wie Anm. 2) S. 187, 189 und 276 f., das Büchlein ein.

³⁰ Die Anwesenheit der Apostelfürsten in der Deesisminiatur versteht er als „Anspielung auf die Kaiserkrönung“; dazu KUDER (wie Anm. 1) S. 160, während er den in der Proskynese-miniatur auftauchenden Schwerträger gemeinsam mit LAUER, Studien (wie Anm. 21) S. 57 f., und KLEMM (wie Anm. 16) S. 59 in Zusammenhang mit der Legitimierung der in Mainz erfolgten Krönung Ottos III. bringt; dazu KUDER, S. 161.

³¹ KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 294–297.

Vermittlung von Vorstellungen des königlichen Amtes³². Der Hersteller habe einen eher konventionellen Auftrag erhalten, den Körntgen weder mit Theophanu noch mit Willigis in Verbindung gebracht sehen will³³. Sarah Hamilton³⁴ und Christoph Winterer³⁵ bringen einen Vorschlag wieder auf, den Karl Leyser schon einmal vorgetragen hatte³⁶, nämlich daß in dieser Handschrift eine angestrebte Prägung des Herrschers durch monastische Ideen zum Ausdruck gebracht werde. Für Winterers Argumentation spielt die Orientierung am Werk 'De laudibus sanctae crucis' des Hrabanus Maurus eine wichtige Rolle³⁷. Nach der ersten knappen Darstellung der Texte im Jahr 1897³⁸ hat sich nun Hamilton ihnen wieder gewidmet und sie einem Vergleich mit anderen Gebetbüchern unterzogen³⁹. Dabei stellt sie allenthalben den Einfluß monastischer Ratgeber fest. Hamiltons Sicht konzentriert sich freilich auf den Text und berücksichtigt die Bilder nur am Rande. Die in vielen Gebeten und den Psalmen anklingende Thematik der Buße versteht sie nicht als Ausdruck eines für Otto III. charakteristischen Sündenbewußtseins, wie dies insbesondere von der älteren Literatur vertreten wird⁴⁰, sondern sieht darin, im Sinne der Ritualforschung, Weisen des Regierens⁴¹.

2. DER KONTEXT DER BILDER

Im folgenden soll nach der Beziehung der Bilder zum Text und ihrer wechselseitigen Relation sowie den in ihnen aufscheinenden ikonographischen und formalen Implikationen gefragt werden. Ob sich der Maler der fünf Bilder vor einer üblichen Aufgabe sah, wie Körntgen annimmt⁴², wissen wir nicht, sind doch nur wenige vergleichbare Objekte auf uns gekommen. Jedoch darf auf jeden Fall angenommen werden, daß in einer Welt, in der Visualisierung ein so zentrales Mittel der Kommunikation

³² Ebd. S. 296: „Der junge König, der die Gebete des Buches ... verrichtete und dabei die Bilder des Buches anschaute, lernte dadurch kaum etwas über seine königliche Stellung ...“

³³ Daß es sich um einen Auftrag von Willigis handeln dürfte, war bis anhin weitgehend Konsens; dazu KLEMM (wie Anm. 16) S. 68; LAUER, Mainzer Buchmalerei (wie Anm. 21) S. 64; lediglich HOFFMANN (wie Anm. 25) S. 256 gibt zu bedenken, ob die schlechte Qualität nicht gegen eine Auftraggeberschaft von Willigis sprechen würde, wenn er auch einräumt, der Text *scripsi ... paravi* des Widmungsgedichts wäre dann mit „ich habe schreiben ... zubereiten lassen“ zu übersetzen.

³⁴ SARAH HAMILTON, 'Most Illustrious King of Kings'. Evidence for Ottonian Kingship in the Otto III Prayerbook (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30111), in: *Journal of Medieval History* 27, 2001, S. 257–288.

³⁵ CHRISTOPH WINTERER, Monastische *Meditatio* versus fürstliche Repräsentation? Überlegungen zu zwei Gebrauchsprofilen ottonischer Buchmalerei, in: BEUCKERS – CRAMER – IMHOF (wie Anm. 1) S. 103–128, S. 126 f.

³⁶ KARL LEYSER, The Tenth Century in Byzantine-Western Relationships, in: *Relations between East and West in the Middle Ages*, hg. von DEREK BAKER, Edinburgh 1976, S. 29–63, S. 44 f.

³⁷ WINTERER (wie Anm. 35) S. 127.

³⁸ ENDRES – EBNER (wie Anm. 22) S. 296–307.

³⁹ HAMILTON (wie Anm. 34).

⁴⁰ Zur Beurteilung der Frömmigkeit und Bußfertigkeit Ottos III. GERD ALTHOFF, *Otto III. (Gestalten des Mittelalters und der Renaissance)* Darmstadt 1996, S. 3–18; KNUT GÖRICH, *Kaiser Otto III.*, in: *Gebetbuch* (wie Anm. 16) S. 11–25, S. 22 f.; STEPHAN WALDHOFF, *Der Kaiser in der Krise? Zum Verständnis von Thietmar IV,48*, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 54, 1998, S. 23–54, S. 23 ff.

⁴¹ HAMILTON (wie Anm. 34) S. 259 und 278 f.

⁴² KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 296.

ist wie in der mittelalterlichen und besonders in der ottonischen⁴³, Bilder nicht als beliebige Äußerungen verstanden werden können. Die in ihnen angelegte Ordnung, die Leseanweisungen, insbesondere aber die aus der Tradition vertrauten Inhalte sind für den Kenner ebenso als Subtext⁴⁴ zu identifizieren, wie er etwa die im Text zitierten Autoritäten wiedererkennt. Die Fülle der in den Bildern vorhandenen Anspielungen wird im Rahmen eines Aufsatzes nicht zu erarbeiten sein. Es kann einzig darum gehen zu zeigen, daß Bild und Text auch hier „komplementäre Sinnträger“⁴⁵ sind, die in diesem Gebetbuch in ganz besonderem Maße im Dialog mit unterschiedlichen Ansprechpartnern jeweils entsprechend andere Bedeutungen eröffnen.

Ein Buch für einen König

Die schmale und kleinformatige Handschrift folgt mit ihren 44 Blättern, die lediglich 15 × 12 cm messen, ziemlich genau dem Format des für Karl den Kahlen bestimmten Königsgebetbuchs⁴⁶. Wie jene Handschrift enthält auch dieser Codex eine Sammlung von Gebeten und Bitten sowie Darstellungen eines Herrschers. Allein schon mit ihren ähnlichen Formaten unterscheiden sich die beiden Handschriften von jenen ebenfalls Herrscherbilder tragenden Prunkcodices⁴⁷, die jedoch für den öffentlichen liturgischen Gebrauch gedacht waren. Beide vertreten denn auch den aus frühmittelalterlicher Zeit nur selten überlieferten Buchtypus des für einen Laien bestimmten Privatgebetbuchs.

In dem trotz des kleinen Formats luxuriösen Bändchen sind die Texte in Goldschrift auf purpurnen, von einem goldenen Rahmen umgrenzten Grund geschrieben. Daß die Orationen und Psalmen einem König dienen sollten, läßt die Litanei auf fol. 18v erkennen, in welcher der König bittet: *Ut me famulum tuum et regem indignum et omnes*

⁴³ GERD ALTHOFF, Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit, in: DERS., Spielregeln (wie Anm. 8) S. 229–257, S. 229–232 (zuerst in: Frühmittelalterliche Studien 27, 1993, S. 27–50); DERS. (wie Anm. 8) S. 230 ff.; HAGEN KELLER, Ottonische Herrschersegel. Beobachtungen und Fragen zu Gestalt und Aussage und zur Funktion im historischen Kontext, in: DERS., Ottonische Königsherrschaft (wie Anm. 4) S. 131–166, S. 158 f. (zuerst in: Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum 65. Geburtstag, hg. von KONRAD KRIMM – HERWIG JOHN, Sigmaringen 1997, S. 3–51).

⁴⁴ Dazu BASCHET (wie Anm. 11) S. 111 ff.; SALVATORE SETTIS, Von *audivit* zu *vetustas*. Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51, 1988, S. 157–179.

⁴⁵ MICHAEL CURSCHMANN, *Pictura laicorum literatura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse, in: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen. Akten des Internationalen Kolloquiums 17. bis 19. Mai 1989, hg. von HAGEN KELLER – KLAUS GRUBMÜLLER – NIKOLAUS STAUBACH (Münstersche Mittelalter-Schriften 65) München 1992, S. 211–229, S. 226.

⁴⁶ München, Schatzkammer der Residenz: 46 Blätter, 13,5 × 10,5 cm; dazu PERCY ERNST SCHRAMM – FLORENTINE MÜTHERICH, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrscher-geschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II., 768–1250 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 2) München ²1981, S. 130 f. Nr. 43.

⁴⁷ Üblich sind Folioformate; dazu Evangeliiar Ottos III., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453: 33,4 × 24,2 cm; Bamberger Flavivus Josephus, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Class. 79: 31,5 × 24,5 cm. Die Kleinformate der beiden Gebetbücher sind offenbar im 9. und 10. Jahrhundert sehr selten; dazu CARLO BOZZOLO – EZIO ORNATO, Pour une histoire du livre manuscrit au moyen âge. Trois essais de codicologie quantitative, Paris 1980, S. 268, die lediglich 3,5% der Manuskripte in diesem Format fanden.

principes nostros in tua voluntate custodias te rogamus audi nos. Es war also ein König, der die Litaneien zu sprechen hatte, und ebendiese – so Hamilton⁴⁸ – waren auch für seine Person abgefaßt. Nach dem Explicit wird diesem König ein glückliches Leben gewünscht⁴⁹, an ihn richtet sich auch das Widmungsgedicht⁵⁰.

Einzelne Handlungsanweisungen lassen vermuten, daß das Werk für den tatsächlichen Gebrauch bestimmt war: Nach dem 'Vater Unser' sei das große Kreuzeszeichen zu schlagen⁵¹. Nach der Bitte um Heiligung und Schutz vor den Feinden durch das Zeichen des Kreuzes und des zur Erlösung vergossenen Blutes⁵² folgt die Anweisung, mit erhobenen Händen⁵³ das folgende Gebet zu sprechen: *In manus tuas domine commendo spiritum meum* (fol. 22v). Danach habe man sich zu erheben⁵⁴. Eine Anweisung verspricht dem Sprecher eines bestimmten Gebets, eine tägliche Wiederholung werde ihm die Qualen der Hölle in der Ewigkeit ersparen⁵⁵. Außerdem solle nach dem Erwachen der Herr gebeten werden, alles Handeln zu begleiten⁵⁶. Vor dem Aufstehen am Morgen seien vier Psalmen der Klagelieder mit der Bitte um Hilfe und Schutz des Herrn zu sprechen⁵⁷. Zu Karfreitag wird fol. 40v eine sehr genaue Anweisung erteilt: *Has orationes debetis agere in parasceve veniam querendo prostratus ante crucem Domini nostro Iesu Christi.* Hamilton und Waldhoff meinen, die meisten Gebete seien in einem säkularen und vor allem privaten Rahmen absolviert worden⁵⁸. Zugleich wird allerdings auch mit einem Wechsel der Umgebung gerechnet, wenn gefordert wird, beim Eintreten⁵⁹ oder Verlassen⁶⁰ der Kirche seien bestimmte Worte zu sprechen.

Nicht allein der persönlichen Frömmigkeit, sondern auch der Pflege jener Rituale, die von der individuellen Praxis in eine kollektive übergehen, sollten diese Texte

⁴⁸ HAMILTON (wie Anm. 34) S. 272.

⁴⁹ Fol. 42v: *Tu rex vive feliciter. Amen.*

⁵⁰ Fol. 44: *Hunc satis exiguum, rex illustrissime regum / Accipe sed vestra dignum pietate libellum / Auro quem scripsi, signis variisque paravi / Multiplici vestro quia mens mea fervet amore / Quapropter supplex humili vos voce saluto / Et precor, ut tibi vita salus perpesque potestas / Tempore sit vite, donec translatus ad astra / Cum Christo maneat, vigeas cum regibus almis.* Zur Korrektur bei *paravi* KLEMM (wie Anm. 16) S. 78.

⁵¹ Fol. 22: *dominica oratione finita hoc dicendum est facto signaculo sancte crucis in quatuor plagis corporis.*

⁵² Fol. 22: *Sanctifica me domine signaculo sancte crucis ut fiat mihi obstaculum contra seva iacula inimicorum. Defende me domine per lignum sanctum* (fol. 22v) *et per precium iusti sanguinis tui cum quo nos redemisti.*

⁵³ Fol. 22v: *Tunc elevatis manibus dicite*, in *Capitalis rustica* geschrieben.

⁵⁴ Fol. 22v: *Postea surgite*, die Handlungsanweisung ist in *Unziale* geschrieben.

⁵⁵ Fol. 31: *Quicumque hac oratione oraverit cottidie tormenta inferni in eternum non sentiet* (in *Capitalis rustica*). HAMILTON (wie Anm. 34) S. 274 und Anm. 71 benennt zwei weitere Belegstellen für diesen Text, der in einer angelsächsischen Handschrift als Text Gregors des Großen gilt.

⁵⁶ Fol. 34v: *Hac oratione de somno surgens debetis.* (fol. 35) *Orare* (in *Majuskel*). Das Gebet: *Mane cum surrexero incende ad me domine et governa omnes actus meos et verba mea et cogitationes meas ut tota die transeam in tua voluntate ...* (in *Minuskel*). Darauf folgt fol. 36v die Anweisung: *Et hoc vobis dicendum est mane antequam de lectulo surrexeritis* (in *Capitalis rustica*).

⁵⁷ Fol. 37: Psalm 3, 12, 42 und 69.

⁵⁸ HAMILTON (wie Anm. 34) S. 271–277; STEPHAN WALDHOFF, *Memoria im privaten Beten des frühen Mittelalters.* Anhand der Gebetstexte der Handschrift Paris, Bibl. Mazarine, ms. 512, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 38/39, 1996/1997, S. 173–250, S. 177 ff.

⁵⁹ Fol. 42v: *Ecclesiam intrando ita dicite* (*Capitalis rustica*) *Introibo domine in domum tuam, adorabo ad templum sanctum tuum et confitebor nomini tuo in timore tuo.*

⁶⁰ Fol. 42v: *Exeundo ita* (*Capitalis rustica*) *Domine deduc me in iustitia tua propter inimicos meos dirige in conspectu tuo viam meam.*

einem König dienen⁶¹. Nicht er war der Auftraggeber, sondern ihm wurde das Gebetbuch zur Pflege seines Heils dediziert. Dies entnehmen wir schon dem Explicit, in dem ihm ein glückliches Leben gewünscht wird⁶², und noch viel deutlicher dem Widmungsgedicht (Abb. 3–4). Darin spricht der anonyme Schreiber den Empfänger des Büchleins als *rex illustrissime regum* an⁶³. Sarah Hamilton vermag darzustellen, daß die meisten Texte zwar in anderen Gebetbüchern ebenfalls vorhanden sind⁶⁴, also einer älteren, karolingischen Tradition angehören, daß jedoch die Zusammenstellung einzigartig, ohne Vorläufer oder direkte Nachwirkung ist⁶⁵. Der Text, so ist anzunehmen, wurde eigens für den späteren Benutzer gleichsam maßgeschneidert konzipiert.

3. BILDER FÜR DEN KÖNIG

Als Anweisung zur täglichen Frömmigkeitspraxis ist nun freilich die kleine Handschrift in eine große Tradition eingestellt. Allein schon mit ihrer Goldschrift, aber auch ihren purpurnen Gründen erweist sie sich als den karolingischen Prunkhandschriften ebenbürtig, die sich ihrerseits an herrscherlichen Prachtcodices des byzantinischen Ostens orientieren⁶⁶. Im Godescalc-Evangelistar verspricht der Schreiber, diese Art der Ausstattung diene dem Aufstieg ins Himmelreich⁶⁷. Der ottonische Schreiber stellt denn auch das Büchlein als der Frömmigkeit des Herrschers würdig dar, bittet um Heil und beständige Macht für den König und verspricht ihm fol. 44: *Cum Christo maneat, vigeas cum regibus almis*. Dazu sollen seine Bitten, aber auch dieses Buch beitragen, das er nun nicht allein auf Purpur mit Gold geschrieben, sondern auch mit *variis signis* ausgestattet habe. Mit *signis* sind die Bilder angesprochen, für die er jenen Begriff verwendet, der eine Verschwägerung mit den Zeichen der Schrift anstrebt⁶⁸ und den Bildern of-

⁶¹ Dazu WALDHOF (wie Anm. 58) S. 177–180; HAMILTON (wie Anm. 34) S. 275 schlägt aufgrund der besonders ausgeprägten Anweisungen zur morgendlichen Andacht den freilich nicht belegbaren, aber dennoch verlockenden Gedanken vor, hier beginne das Zeremoniell eines herrscherlichen Levers.

⁶² Vgl. oben Anm. 49.

⁶³ Widmung des Gebetbuches Ottos III. wie Anm. 50; s. zur Widmung auch: Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters, 5: Die Ottonenzeit 3, hg. von GABRIEL SILAGI in Verbindung mit BERNHARD BISCHOFF (MGH Poetae Latini mediæ ævi 5,3) München 1979, S. 633 f. Obwohl HAMILTON (wie Anm. 34) S. 287 die MGH-Ausgabe als Quelle zum Widmungsgedicht zitiert, finden sich in ihrer Transkription einige Abweichungen.

⁶⁴ HAMILTON (wie Anm. 34) S. 281–288.

⁶⁵ Ebd. S. 266.

⁶⁶ ROSAMOND MCKITTERICK, *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge 1989, S. 143 f. Zu den Purpurhandschriften KLEMM (wie Anm. 16) S. 46–53.

⁶⁷ Hier geht es um die *doctrina Dei*, die in dieser Weise materialisiert zu ‚den lichten Hallen des lichtströmenden Reiches‘ führe; dazu BEAT BRENK, Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls des Großen, in: *Testo e immagine nell’alto medioevo 1–2* (Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo 41) Spoleto 1994, 2, S. 631–682, S. 642–646. Zum Dagulf-Psalter als Parallele zu Davids Psalter DAVID GANZ, *The Preconditions for Caroline Minuscule*, in: *Viator* 18, 1987, S. 23–44, S. 30 f.

⁶⁸ Zur Debatte s. LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Das Bild in der Worttheologie Karls des Großen. Zur Christologie in karolingischen Miniaturen*, in: *Das Frankfurter Konzil 794. Kristallisationspunkt karolingischer Kultur. Akten zweier Symposien* 23. bis 27. Februar und 13. bis 15. Oktober 1994 anlässlich der 1200-Jahrfeier der Stadt Frankfurt am Main 1–2, hg. von RAINER BERNDT (Quellen und Abhandlungen zur mittelhochdeutschen Kirchengeschichte 80) Mainz 1997, 2, S. 635–675 und S. 1069–1079, S. 638 f.

fenbar eine vergleichbare Gültigkeit und Überzeitlichkeit verleihen soll⁶⁹. Beide zusammen sollten dem Heil des Königs bis in alle Ewigkeit dienen. Ein Verhältnis von Text und Bild, in dem dieses nur als Verstärkung von jenem gesehen wird, verdeckt die Frage nach der zusätzlichen Qualität, die eine Handschrift durch die Ausstattung mit Bildern erhält. Verleihen ihr diese eine über das Lesen und Sprechen der Texte hinausgehende Möglichkeit zur Heilsgewinnung, oder sind sie – wie dies Klaus Gereon Beuckers pointiert formulierte – vor allem dazu da, die bildlich präsenten Gestalten bis in alle Ewigkeit in die Memoria, die Fürbitte, einzubeziehen⁷⁰? Der Fürbitte und der Erinnerung dient ein Gebetbuch ohne Zweifel, es müssen aber auch noch andere Abläufe bedacht werden, die sich zwischen Gott als dem Gebenden und Angesprochenen und dem König als Nehmendem und Beter während des Lesens, Sprechens und Betrachtens ereignen sollen.

3.1 Das Widmungsdiptychon

Das in der Reihe der Bilder letzte, das Widmungsbild (Abb. 3), und das zugehörige Gedicht (Abb. 4) malen gleichsam das Ziel aus, auf das das Werk insgesamt ausgerichtet sein soll. Da es dieses Ziel mit Hilfe der vorhergehenden, sich auf es hinbewegenden Texte und Bilder zu erreichen gilt, beginnen wir die Analyse der Bilder ungewöhnlicherweise mit dem letzten Bild und schreiten dann – gegen die Leserichtung des Büchleins – von hinten nach vorn. Anhand der offensichtlichen Wunschvorstellungen des abschließenden Widmungsbildes sind die wesentlich verschlüsselteren Intentionen des mittleren und des ersten Bilderdiphtychons leichter verständlich zu machen.

Im Widmungsgedicht⁷¹ bittet der Schreiber, der ‚überaus erleuchtete König‘⁷² möge das Büchlein annehmen. Auf der gegenüberliegenden Verso-Seite wird dies in einem Dedikationsbild⁷³ gezeigt. Nun sind freilich einige Elemente dieses zunächst so vertraut wirkenden Typus der Übergabe eines Codex durch einen Schreiber ungewöhnlich. In Übergröße thront Otto III. unter einer marmornen Tempelfront. Zwei kannelierte, vergoldete Rundpfeiler sind in der Mitte durch drei übereinanderliegende Wirtel verstärkt und schließen in Blattkapiteln ab. Sie tragen ein massives Giebfeld, das drei Öffnungen durchbrechen. Weiße, mit kostbaren Edelsteinen verzierte Goldborten tragende Vorhänge schlingen sich um die Pfeiler. Unter dieser hoheitsvollen Architektur thront Otto in vollem Herrscherornat. Allein in dieser Miniatur trägt er

⁶⁹ Dazu CATHERINE E. KARKOV, *Text and Picture in Anglo-Saxon England. Narrative Strategies in the Junius 11 Manuscript*, Cambridge 2001, S. 125–141.

⁷⁰ BEUCKERS, *Das ottonische Stifterbild* (wie Anm. 1) S. 102.

⁷¹ Vgl. zu fol. 44 oben Anm. 50, übersetzt bei KUDER (wie Anm. 1) S. 161 f.: ‚Nehmt dieses ziemlich kleine, eurer Frömmigkeit aber entsprechende Büchlein an, überaus erleuchteter König. Es ist mit mancherlei figürlichem Schmuck versehen und ich habe es mit Gold geschrieben, weil mein Sinn in mannigfaltiger Liebe zu euch erglüht. Deshalb grüße ich euch demütig flehend mit schwacher Stimme und ich bitte, daß euch in eurer Lebenszeit Leben, Heil und beständige Macht zuteil werde, bis daß du endlich, zu den Sternen [das heißt: in den Himmel] versetzt, bei Christus bleiben und mit den seligen Königen lebendig tätig sein mögest.‘

⁷² Dazu KUDER (wie Anm. 1) S. 162.

⁷³ Zur Begriffsklärung BEUCKERS, *Das ottonische Stifterbild* (wie Anm. 1) S. 64 f.

jene giebelförmige Krone mit drei gestielten Perlen⁷⁴, die sowohl auf dem Königs- als auch dem Kaisersiegel vorkommt⁷⁵. Er ist in eine bis zu den Knöcheln reichende, lose fallende und dennoch gegürtete Tunika gehüllt. Darüber liegt ein purpurnes, auf der rechten Schulter gefibertes Paludamentum⁷⁶. Mit einer Zierborte versehene Schuhe bekleiden seine Füße. In gelassener Haltung sitzt Otto, das linke über das rechte Bein geschlagen, auf einem mit Edelsteinen verzierten Thron. Mit der von innen sichtbaren Linken greift er mit entschiedenem Griff zu dem Buch, das ihm der sehr viel kleinere Schreiber, der hier zum Stifter wird, mit verhüllten Händen darbietet. Während seine ausgestreckte Rechte zum Buch und dem Akt des Übergabens weist, schweifen seine riesigen Augen auf die gegenüberliegende Seite zum Widmungsgedicht.

Wenn wir die Miniatur auf ihre visuellen Assoziationen hin befragen, erhalten wir ein mehrschichtiges Interpretationsangebot. Die mächtige Herrscherfigur dominiert das Bild so sehr, daß der das Buch stiftende Kleriker am rechten Bildrand zunächst gar nicht in unser Bewußtsein gerät. Als Herrscherbild wird uns diese Miniatur präsentiert, zumal nicht nur Otto die Insignien der Macht zeigt, sondern auch die Motive der mit den Velen verzierten Ädikula, des kostbaren Throns und der auf dem Suppedaneum ruhenden Füße an die Herrscherikonographie der Antike anknüpfen⁷⁷. Üblich ist dieses Repertoire allerdings keineswegs, scheint doch, wie schon Elisabeth Klemm betonte⁷⁸, einzig im Psalter Karls des Kahlen⁷⁹ ein vergleichbar antikisierendes Repertoire eingeführt worden zu sein. Stärker noch als diese Einzelmotive wirkt freilich die überwältigende physische Präsenz Ottos, der den Rahmen der Architektur zu sprengen scheint.

Gleichwohl ist das Thema der Darstellung nicht allein die Repräsentation von Herrschaft, wie dies in der Regel in der Literatur so verstanden wird⁸⁰, sondern es geht auch um die Beziehung zwischen den beiden Figuren. Schon die seitliche Drehung, in der sich Otto dem Kleriker und zugleich der gegenüberliegenden Seite zuwendet, widerspricht der vertrauten Herrscherikonographie in der Nachfolge des Kalenders von

⁷⁴ Eine verwandte Krone, allerdings mit anderen Aufsätzen, findet sich im Herrscherbild des Evangeliiars Ottos III.: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 24; Abb. SCHRAMM – MÜTHERICH (wie Anm. 46) Abb. 108.

⁷⁵ Dazu KELLER (wie Anm. 43) Abb. 5 f.; s. auch Bernward von Hildesheim (wie Anm. 16) 2, S. 21–25 Katalog II–6 bis II–8.

⁷⁶ Die Goldstickerei soll an byzantinische Hoftrachten gemahnen, wie wir sie aus der Zeit Justinians kennen, vgl. das Presbyterium von San Vitale in Ravenna, Abb. CARLO BERTELLI, *Il Mosaico*, Mailand 1988, S. 78 f. Bei der kostbaren, edelsteinbesetzten Giebelkrone mit Pendilien handelt es sich wohl um jene Krone, mit der Otto III. noch während der Regentschaft der Theophanu, also vor 991, auf dem goldenen Buchdeckel des Codex aureus Epternacensis dargestellt worden ist, Abb. SCHRAMM – MÜTHERICH (wie Anm. 46) Abb. 85. Dieselbe Krone scheint auch sein Königssiegel in Anlehnung an dasjenige seines Vaters geziert zu haben; Abb. KELLER (wie Anm. 43) Abb. 5. Als Argument für eine Datierung des Gebetbuches in die vorkaiserliche Zeit eignet sich diese Krone allerdings nicht, da die Giebelkrone mit Pendilien und Einsätzen ein Insigne ist, das ebenso als imperiale wie auch königliche Auszeichnung gelten darf.

⁷⁷ Vgl. Filocalus-Calender, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 2154, fol. 13; Abb. KLEMM (wie Anm. 16) Abb. 11 und S. 63 f.; s. auch HENRI STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations* (Bibliothèque archéologique et historique 55) Paris 1953, S. 152 ff.

⁷⁸ KLEMM (wie Anm. 16) S. 63.

⁷⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 1152, fol. 3v; Abb. JEAN HUBERT – JEAN PORCHER – WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *Die Kunst der Karolinger*, München 1969, S. 149 Abb. 135.

⁸⁰ Dazu etwa KLEMM (wie Anm. 16) S. 63.

354. Mit diesem Gestus folgt die Miniatur den Widmungsdarstellungen, wie sie vor allem im Pontifikale von Schaffhausen (Abb. 5)⁸¹ vergleichbar formuliert wurden. Für diese in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstandene Handschrift wurde wegen mancher Übereinstimmungen mit dem Gebetbuch oft eine gemeinsame Vorlage in Mainz vermutet⁸². Ein wichtiger Unterschied freilich besteht zu der Miniatur des Gebetbuchs, befinden sich doch der Beschenkte und der Stifter unter je einem ihnen eigenen Arkadenbogen und begegnen sich deren beiden Räume nur vor der trennenden Mittelsäule in dem gemeinsam gehaltenen Buch. Im Gebetbuch Ottos III. jedoch teilen die beiden Akteure denselben Hoheitsraum.

Eine ungewöhnliche Dedikation

Zwar nicht repräsentierend, aber gleichwohl übermächtig und dem Stifter durch seine Haltung, seinen auf die gegenüberliegende Seite schweifenden Blick und insbesondere durch das wie eine Abgrenzung wirkende, übergeschlagene Bein entrückt, greift Otto dennoch entschieden mit seiner Linken nach dem ihm dargebotenen Buch. Vergleichen wir hierzu die konventionelle Übergabe einer Stiftung an den Herrscher, wie etwa im Bamberger Ezechiel-Kommentar (Abb. 6)⁸³, so werden einzelne Unterschiede evident: Auch in Bamberg handelt es sich um eine konkrete Übergabe des goldenen Buchs, das der Mönch, vielleicht der Schreiber, dem thronenden Herrscher in dessen Rechte legt⁸⁴. Obwohl zwischen den beiden eine klare räumliche Distanz besteht, ist der Vorgang wesentlich eindeutiger gestaltet. Beide Personen sind auf eine gemeinsame Handlung konzentriert, reagieren mit Gestik, Körperhaltung und Blickrichtung auf den einen Vorgang der Übergabe und Annahme. Dazu gehört auch die segnende Hand Gottes, die in der Bilddiagonalen das Heil verdeutlicht, das auf dem Akt des Stiftens und ebenso des Annehmens ruht. Im Gegensatz zum Otto-Gebetbuch sitzt in der Bamberger Darstellung der Herrscher trotz seiner engeren Verbindung zum Stifter nahezu frontal und ist insofern stärker in den Stiftungsakt involviert, zugleich aber auch repräsentativer gezeigt. Im Bamberger Bild ist aber weder dieselbe physische Nähe noch eine vergleichbare Überlegenheit des Herrschers gesucht. Dieser thront wie in fast allen Dedikationsbildern auf der rechten Seite, während sich der Stifter von links nähert⁸⁵. Die Unterschiede zu unserem Bild liegen im Ablauf des Geschehens von links nach rechts, in der schon beobachteten anderen Haltung des Annehmenden und der prononcierteren Betonung der Übergabe.

Stiftungen, die dem Adressaten von der rechten Seite überreicht werden, scheinen sich auf Akte zu beziehen, in denen lebende Personen agieren. Beispielsweise

⁸¹ Schaffhausen, Stadt- und Ministerialbibliothek, Min. 94, fol. 2v; dazu: Heinrich II. (wie Anm. 15) S. 178 f. Katalog 52 mit älterer Literatur.

⁸² ROLF LAUER, Kunst und Herrscherbild in der Salierzeit, in: Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos. Katalog der Ausstellung in Aachen 1–2, hg. von MARIO KRAMP, Mainz 2000, 1, S. 314 ff. und S. 335 Katalog 3.19, mit älterer Literatur.

⁸³ Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 84, Vorsatzblatt; dazu BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 81; Heinrich II. (wie Anm. 15) S. 290 f. Katalog 125.

⁸⁴ Dazu BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 81.

⁸⁵ JOACHIM PROCHNO, Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, 1: Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, Leipzig – Berlin 1929, Abb. S. 11*, 20*, 26*, 28* etc.

überreicht Anno – ebenfalls von rechts – dem Kölner Erzbischof Gero jenen Codex, der in der vorangehenden Miniatur – hier von links nach rechts – durch Gero dem heiligen Petrus übergeben worden war⁸⁶. Es besteht wenig Zweifel daran, daß diese sich von rechts nach links entwickelnden Handlungsabläufe unkonventioneller sind, zumal sie dem Stifter eine optisch gewichtigere Rolle zuweisen als dies üblich ist. Sie scheinen dazu bestimmt zu sein, den Initiator der Stiftung zu betonen und eine besondere Nähe des Schenkenden zum Beschenkten herzustellen⁸⁷. Schon Joachim Prochno⁸⁸ hat darauf hingewiesen, daß solche Übertragungsreihen letztlich von den Handschriften zum ‘De laudibus sanctae crucis’ des Hrabanus Maurus stammen, in denen im jeweils ersten Bild der Stifter und Autor Hrabanus von seinem Lehrer Alkuin zum heiligen Martin geleitet wird und im zweiten Bild dann Hrabanus – von rechts kommend – dem amtierenden Papst Gregor sein Werk überantwortet, also die konkrete Übergabe des Codex gezeigt wird⁸⁹.

Beuckers macht hier unterschiedliche Handlungsbezüge geltend, nämlich denjenigen der Annahme der Stiftung durch die höchste Dignität und denjenigen der Übergabe⁹⁰. Um letzteres geht es in der Gebetbuchminiatur offensichtlich, zugleich jedoch sind noch andere Elemente angesprochen. Wie in den Varianten der Illustrationen zu Hrabanus Maurus, der Papst Gregor den Text überreicht, und vergleichbar mit der Verbindung zwischen Erzbischof Gero und Anno ist zwischen den konkreten Personen eine engere Beziehung räumlicher Art geschaffen als zwischen den höchsten Dignitäten und den Stiftern⁹¹. Eine *familiaritas* wird zwischen den von rechts kommenden Stiftern und den links Thronenden angesprochen, die im Gebetbuch in einem sonst nicht bekannten Maße verstärkt wird. In keiner anderen Darstellung sind beide Personen in denselben Raum eingebunden, der durch die Hoheitszeichen als herrscherlicher Raum verstanden werden kann⁹².

⁸⁶ Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 1948, fol. 6v und 7v; Abb. BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 78 und seitenverkehrt S. 79.

⁸⁷ Dies kommt auch darin zum Ausdruck, daß Anno und Gero sich auf demselben Grund befinden, wogegen Gero wesentlich kleiner und räumlich getrennt, ja sogar außerhalb des heiligen Raums von Petrus dargestellt ist.

⁸⁸ PROCHNO (wie Anm. 85) S. 28.

⁸⁹ Ebd. Abb. S. 11*: Maurus und Albinus vor dem heiligen Martin, vgl. auch S. 12*–14*.

⁹⁰ BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 81.

⁹¹ Vgl. dazu auch das Hartker-Antiphonar, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 390, fol. 6; Abb. BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 84.

⁹² In gewisser Weise trifft dies auch für das Widmungsbild der Viviansbibel (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 1, fol. 423) zu, die freilich deutliche Unterschiede in der durch Terrainangaben konkretisierten Positionierung im Raum macht; Abb. PERCY ERNST SCHRAMM, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190, Neuaufgabe hg. von FLORENTINE MÜTHERICH, München 1983, Abb. 36. Üblich sind undifferenzierte Räume wie im Gero-Codex (vgl. oben Anm. 86), im Hartker-Antiphonar (vgl. oben Anm. 91), in den meisten Hrabanus Maurus-Handschriften, PROCHNO (wie Anm. 85) S. 11*–13*, oder im Hornbacher Sakramentar (Solothurn, Schatzkammer St. Ursus, Cod. U 1, fol. 7–11), Abb. BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) Abb. S. 74f. Eine Besonderheit stellt der Hillinus-Codex (Köln, Erzbischöfliche Dom- und Diözesanbibliothek, Hs. 12, fol. 16v) dar, in dem der Stifter Hillinus seine Stiftung scheinbar in demselben Raum Petrus überreicht. Wie HOLGER SIMON, Architekturdarstellungen in der ottonischen Buchmalerei. Der Alte Kölner Dom im Hillinus-Codex, in: LIEB (wie Anm. 1) S. 32–44, S. 34 f., zeigte, werden hier mit dem Mittel der Bodenangaben gleichwohl Räume unterschieden.

Im Vergleich zu anderen Stifterbildern besteht also zwischen den beiden Akteuren eine ungewöhnliche physische Beziehung, die lediglich durch die Größenunterschiede und die Haltung des Thronenden relativiert wird⁹³. Die Wahrung einer bestimmten Distanz gehört, wie wir von den Untersuchungen Gerd Althoffs wissen, zu jenen Regeln, die zur Differenzierung der Beziehungen im 10. Jahrhundert außerordentlich genau beachtet werden⁹⁴. Der Stifter steht nun in Tuchfühlung vor oder neben dem Herrscher und überreicht diesem das Buch⁹⁵. Am rechten Bildrand stößt er an dieselbe Umrahmung wie der Herrscher mit seinem rechten Fuß und scheint sich zugleich im Hoheitsraum, zwischen Ädikula und Fußbank, zu befinden. Ähnlich wie Johannes in der Bamberger Apokalypse⁹⁶ vermittelt er zwischen einer Bühne als dem herrscherlichen Bereich und dem Betrachtterraum, indem er sozusagen aus dem Orchestergraben agiert. Dem so zum Halbfigurenbildnis gewordenen Stifter und gleichzeitigen Schreiber kommt denn auch eine ähnliche Funktion zu wie dem Johannes der Apokalypse; er schafft für den Betrachter eine Verbindung zu der riesigen Figur des an die vorderste Bildkante geschobenen Herrschers und verweist zugleich auf dessen Ausrichtung nach rechts, zu der Schrift des Widmungsgedichts. Der Schreiber ist damit sowohl Akteur – im Sinne der Stiftung – als auch Zeuge und Übermittler dieses Vorgangs.

Die Nähe zum König ist eine räumliche, aber dennoch keine der Vertrautheit. Die Übergröße gegenüber der verschwindenden Präsenz des Stifters, insbesondere aber die Haltung des Königs zerstreuen alle Bedenken gegen eine allzu große Nähe. Wie ein Repoussoir wirkt das übergeschlagene Bein Ottos. Nach Elisabeth Klemm könnte sich die Haltung des Königs auf den schriftlich erst im sächsischen Landrecht formulierten Habitus der zur Rechtsprechung von Richtern geforderten „bedeckten Beine“ beziehen⁹⁷. Trotz dieser späten schriftlichen Fixierung ist nicht auszuschließen, daß dieser Brauch schon früher existierte, wofür einige Bildbeispiele sprechen⁹⁸. In unterschiedlichen Varianten übereinandergelegte Beine scheinen jedoch häufiger vorzukommen und in der Deutung nicht klar festgelegt zu sein. Übeltäter wie auch besonders Ausgezeichnete können diese Position einnehmen⁹⁹.

⁹³ Eine vergleichbare Darstellung kennt einzig das St. Galler Augustinus-Homiliar: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 433, S. 44; Abb. BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 85; hier sind allerdings Text, Bild und Stiftung in einem ungewöhnlichen Maße miteinander verquickt.

⁹⁴ GERD ALTHOFF, Verwandtschaft, Freundschaft, Klientel, in: DERS., Spielregeln (wie Anm. 8) S. 185–198, S. 197 f.

⁹⁵ Er überreicht es nicht kniend, wie auch zu lesen ist, HAMILTON (wie Anm. 34) S. 262.

⁹⁶ Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, fol. 34v; Abb. ERNST HARNISCHFEGGER, Die Bamberger Apokalypse, Stuttgart 1981, Abb. 33.

⁹⁷ KLEMM (wie Anm. 16) S. 64 f.; WOLF-HERBERT DEUS, Richter mit gekreuzten Beinen, in: Soester Zeitschrift 82, 1970, S. 18–22.

⁹⁸ Dazu Modena, Archivio Capitolare, Ord. I,2, fol. 154v: Karl der Große und Pippin als Gesetzgeber; Abb. KLEMM (wie Anm. 16) Abb. 12.

⁹⁹ FRANÇOIS GARNIER, Le langage de l'image au Moyen Age 1–2, Paris 1982–1988, 1, S. 229 ff., und 2, S. 158 f.

Die Erleuchtung

Am häufigsten jedoch findet sich eine solche Stellung der Beine bei Evangelisten¹⁰⁰, Philosophen¹⁰¹ und anderen Autoritäten¹⁰², also bei Menschen, die durch Wissen erleuchtet sind. Die Agrimensoren im Wolfenbütteler Codex¹⁰³, die Pharmakologen im Wiener Dioskurides¹⁰⁴ oder einer der Musikanten in der Viviansbibel¹⁰⁵ präsentieren sich in dieser antikischen¹⁰⁶ Haltung, die somit in der mittelalterlichen Rezeption weniger den Mächtigen als den Wissenden eigen scheint. Eines der eindrucksvollsten Beispiele kennt der Chludov-Psalter, in dem zu Psalm 1 der ‚selige Mann‘, der Tag und Nacht über die Weisung des Herrn nachsinnt¹⁰⁷, mit übergeschlagenem Bein über einen Codex sich beugend liest, während ihm das Brustbild Christi erscheint. Ebenso wie die Haltung Ottos auf das Thema des Wissens und der Weisheit anspielt, darf wohl auch die besondere Ausgestaltung der Ädikula in dieser Richtung gedeutet werden. Die antikische Tempelfront mag mit ihren gewirbelten Säulen an die Säulen des Tempels von Jerusalem erinnern, wie etwa auch Knoten an den Säulen diese Assoziation ansprechen wollen¹⁰⁸. Die marmorne Ädikula unterscheidet sich mit ihrem Giebel, in dessen Feld drei Rundbogenfenster zu sehen sind, von der sonst üblichen hoheitlichen Architektur¹⁰⁹. Mit dem Motiv der drei Rundbogenfenster scheint das ehemals mit heidnischen Bedeutungen besetzte Kürzel für eine Tempelfront zu einer Formel für einen sakralen Raum geworden zu sein. Unter solchermaßen anverwandelt-

¹⁰⁰ Dazu etwa Codex Amiatinus: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Cod. amiat. I, fol. V; Abb. KURT WEITZMANN, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, München 1977, Abb. 48; s. auch den Vorderdeckel von Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 292; Abb. FRAUKE STEENBOCK, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik, Berlin 1965, Abb. 87.

¹⁰¹ Salomon als Lehrer: Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 136, fol. 48v; Abb. GARNIER (wie Anm. 99) 2, S. 347 Abb. 69; als Weiser: Beaune, Bibliothèque Municipale, Ms. 12, fol. 51; dazu GARNIER, 2, S. 351 Abb. 82.

¹⁰² Ebd. S. 229 Anm. 3.

¹⁰³ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 36.23 Aug. 2^o, fol. 67v; Abb. Corpus Agrimensorum Romanorum. Codex Arcerianus A der Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 36.23 A), eingeleitet von HANS BUTZMANN (Codices Graeci et Latini photographice depicti 22) Leiden 1970.

¹⁰⁴ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. med. gr. 1, fol. 3v; Abb. WEITZMANN (wie Anm. 100) Abb. 16.

¹⁰⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 1, fol. 215v; Abb. FLORENTINE MÜTHERICH – JOACHIM E. GAEHDE, Karolingische Buchmalerei, München 1976, Abb. 22.

¹⁰⁶ In der Antike sind auch Göttinnen in dieser Haltung dargestellt, etwa auf der Artemis-Platte, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz – Antikenabteilung, Misc. 7883; Abb. Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Katalog der Ausstellung New York 1977–1978, hg. von KURT WEITZMANN, New York 1979, S. 133 Nr. 111; s. auch den Poeten im Mosaik von Sousse: Tunis, Musée National du Bardo; Abb. ebd. S. 256 Nr. 239.

¹⁰⁷ Moskau, Gosudarstvennyj Istoriceskij Muzej, Ms. gr. 129, fol. 2; Abb. Miniatury chludovskoj psaltyri. Greceskij illjustrirannyj kodeks IX veka, bearb. von MARFA V. ŠČEPKINA, Moskau 1977; vgl. auch ebd. fol. 64 zur Vision Daniels.

¹⁰⁸ PAUL VON NAREDI-RAINER, Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer, Köln 1994, S. 139–154, S. 147; WILHELM MESSERER, Säule, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 1–8, hg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM – WOLFGANG BRAUNFELS, Freiburg im Breisgau 1968–1976, 4, 1972, Sp. 54 ff., Sp. 55.

¹⁰⁹ Vgl. oben Anm. 79 zum Psalter Karls des Kahlen.

ten Tempelfronten ist beispielsweise Papst Gregor, inspiriert vom Wort Gottes, auf dem Rückdeckel des Sakramentars Heinrichs II. zu sehen¹¹⁰.

Die Verbindung zwischen Stifter und Herrscher wird durch zwei weitere Elemente verstärkt: Otto trägt unter seinem purpurnen Paludamentum eine lange Tunika, die allein schon durch die starken Weißhöhlungen und die lockere Fältelung an die liturgische Gewandung eines Klerikers erinnert¹¹¹. Die lange Tunika war nach Mechtild Müller seit Karl dem Großen Teil des Herrscherornats, was insbesondere bei Otto III. zum festen Gebrauch wurde¹¹². Im Aachener Liuthar-Evangeliar¹¹³ und im Widmungsbild des Gebetbuchs trägt Otto III. dieselbe weiße, knöchellange Tunika mit purpurnem, langen Mantel. Als Herrschaftstunika soll sie wohl gerade in diesen beiden Bildern auch eine Verbundenheit stiften zwischen der Alba der Kleriker und der herrscherlichen Tunika¹¹⁴. Im Gebetbuch wird diese Verwandtschaft noch viel auffälliger über ihre gemeinsame Erscheinung als Lichtgestalten betont. Im Gegensatz zu allen anderen Miniaturen sind nicht nur die Gewänder, sondern vor allem die Gesichter beider Akteure von einem leuchtenden Weiß. Die von Licht erfüllte Gesichtsfarbe wird auch in anderen Handschriften dazu eingesetzt, die Auserwähltheit der Betreffenden zu betonen. So zeichnet ein weißes Gesicht im Lorscher Evangeliar beispielsweise Johannes aus, also jenen Evangelisten, der gemäß zeitgenössischer Theologie dem Wort Gottes am nächsten ist¹¹⁵.

Der *illustrissimus rex* des Widmungsgedichts ist folglich im gegenüberliegenden Bild im Sinne des Erleuchteten, Wissenden mit den nur minimal neu kontextualisierten, gängigen Hoheitsformeln gezeigt. Er ist über den Akt des Annehmens und Lesens – des Widmungsgedichts und, wie wir noch sehen werden, der übrigen Texte – zum Sehenden geworden. Sein Blick ist auf den im Widmungsgedicht ausgesprochenen Wunsch gerichtet, dereinst neben Christus und den Königen des Himmels zu regieren. Auch die verschwindende Größe des demütig bittenden Stifters soll noch seine Ehrerbietung verdeutlichen. Freilich fallen gerade in diesem Zusammenhang die oben beobachteten Abweichungen von den vertrauten Bildformeln auf. Herrscher und Stifter sind ja hier trotz der Größenunterschiede enger als üblich miteinander verbunden und befinden sich im selben lichterfüllten Hoheitsraum. Mit dieser Inszenierung scheint eine nicht geschriebene, aber in vielen anderen Widmungsversen zum Aus-

¹¹⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456; Abb. Heinrich II. (wie Anm. 15) S. 336 Abb. 168b.

¹¹¹ Eine solche Anpassung an eine geistliche Tracht ist selten. Diese Entwicklung, die sich bei adeligen Trachten erst im Laufe des 11. Jahrhunderts durchsetzen wird, ist als besonders deutliche Angleichung in der Darstellung Heinrichs II. zwischen zwei Bischöfen aus einer Seconer Handschrift zu sehen, in welcher der Einzug des Herrschers in eine Kirche gezeigt wird: Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 53, fol. 2v; Abb. FLORENTINE MÜTHERICH, Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild, München 1986, Tafel 21.

¹¹² MECHTHILD MÜLLER, Die Kleidung nach Quellen des frühen Mittelalters. Textilien und Mode von Karl dem Großen bis Heinrich III. (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 33) Berlin – New York 2003, S. 167–181, S. 180.

¹¹³ Aachen, Domschatz, G 25, fol. 16; Abb. KÖRNTGEN (wie Anm. 6) S. 55.

¹¹⁴ Dazu MÜLLER (wie Anm. 112) S. 177.

¹¹⁵ Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Pal. lat. 50, fol. 67v; Abb. Das Lorscher Evangeliar. Faksimileausgabe, hg. von HERMANN SCHEFFERS, Luzern 2000; zum theologischen Hintergrund SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 68) S. 646 f.

druck kommende Erwartung des Stifters¹¹⁶ verbildlicht worden zu sein, daß der Beschenkte nun ihn für seine Gabe in seine Gebete einschließen und um "himmlischen Lohn" bitten möge. Im irdischen Leben dürfte sich allerdings Gabe und Annahme des Geschenks nach dem Prinzip der Gegenseitigkeit viel konkreter gestalten: Otto ist dem Geber gegenüber zur Huld verpflichtet, ja er bleibt ihm wohlwollend verbunden bis in jene Zeit, in der er einst mit Christus im ewigen Leben regieren wird.

3.2 Das mittlere Diptychon

Als körperlich Erleuchteter ist Otto im letzten Bild zu sehen und wird damit zu jener Gestalt, die zu werden ihm die vorangehenden Miniaturen den Weg gewiesen haben. Nach der Litanei¹¹⁷, der heute am Sonntag der Weihnachtsoktav üblichen Oration¹¹⁸ und einer weiteren Oration zur Feier des Heiligen Geistes¹¹⁹ folgt das mittlere Bilderdiptychon (Abb. 7–8). Wiederum sind die beiden Seiten formal aufeinander bezogen. Auf der Verso-Seite liegt Otto III. in demutsvoller Haltung vor einer massiven Architektur, in deren Zentrum eine männliche Gestalt zu sehen ist, die ein nach unten gerichtetes Schwert mit der Rechten am Knauf und mit der durch die Chlamys verletzten Linken an der blanken Klinge berührt. Mit dem gesamten Körper, mit den von der Chlamys verhüllten Händen und vor allem ihren großen Augen ist die Gestalt Ottos auf die gegenüberliegende Seite ausgerichtet und wendet sich an den dort thronenden Christus. Dieser erscheint vor einer zur Lichtgloriole umgestalteten Mandorla, die zwei Engel tragen, während an den vier Ecken des Bildfeldes goldene Sterne aufleuchten. Christus sitzt auf einem Bogenthron, und seine Füße stehen auf dem goldenen Erdsegment. In seiner Linken präsentiert er das mit Gemmen verzierte goldene Buch, während er mit der Rechten einen Segensgestus vollführt, dem auch sein Blick folgt. Damit steht er in Verbindung zu den zwei Figuren auf der linken Seite, die beide ihre Augen auf ihn richten.

Bereits die Gewandung betont, daß es sich bei der liegend betenden Gestalt um einen Herrscher handelt. Der purpurne, im Vergleich zum Widmungsbild wesentlich kürzere Mantel, die mit Goldstickereien verzierte, geschürzte, nur bis zu den Knien reichende goldene Tunika und der in Gold bestickte Mantelbesatz, der wohl das byzantinische Hoheitszeichen, das Tablion, meint¹²⁰, zeichnen ihn als Herrscher aus¹²¹. Als

¹¹⁶ Dazu BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 76 f. mit Anm. 62.

¹¹⁷ Fol. 13v–19v; die Handschrift ist 1950 neu gebunden und offenbar bei einer späteren Restaurierung in die heutige Abfolge gebracht worden; dazu KLEMM (wie Anm. 16) S. 40.

¹¹⁸ Fol. 19v: *omnipotens sempiterna deus dirige actus nostros* ...; vgl. JOSEF ANDREAS JUNGSMANN, *Missarum sollemnium*. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2: Opfermesse, Wien – Freiburg im Breisgau – Basel ⁵1962, S. 557 mit Anm. 15; ENDRES – EBNER (wie Anm. 22) S. 300; HAMILTON (wie Anm. 34) S. 284.

¹¹⁹ Fol. 20: *Alia* (als Rubrik) *Deus cui omne cor patet et omnis voluntas loquitur et nullum latet secretum purifica per infusionem sancti spiritus cogitationes cordis mei ut te perfecte diligere et digne laudare merear per*; dazu ENDRES – EBNER (wie Anm. 22) S. 301 Anm. 1; HAMILTON (wie Anm. 34) S. 284.

¹²⁰ Hier handelt es sich lediglich um die Umrisse des Tablions, die auf den Mantel gestickt scheinen, und nicht um eigentliche Einsätze. KLEMM (wie Anm. 16) S. 59 vermutet in dem breiten bestickten Band, das Brust und Rücken verziert, eine weitere Assoziation an ein byzantinisches Hoheitszeichen, den Loros.

¹²¹ MÜLLER (wie Anm. 112) S. 175 f.

Bittender erscheint er hier und trägt folgerichtig nicht die Zeichen seines vollen Herrscherornats, insbesondere nicht die lange Tunika, die – nach Mechthild Müller¹²² – den Anspruch auf das Christuskönigtum zum Ausdruck bringen sollte. Der Typus von Ottos Goldtunika, der an die karolingische Tradition erinnert und von Widukind als *tunica stricta more Francorum*¹²³ bezeichnet wurde, ist somit das irdische Gegenstück zu der mit purpurnem Clavus verzierten, weiß-blauen Ärmeltunika des himmlischen Regenten. Erst im Widmungsbild kann Otto die lange weiße Tunika tragen, die an den erhöhten Christus gemahnt, nun nicht allein wegen der hier angesprochenen Verbildlichung der vollen Herrschaft, sondern vielmehr wegen des Zustands der Erleuchtung, in dem er sich befindet.

Eine Reihe von formalen Elementen lassen die mittleren Bilder als zusammengehöriges Diptychon erfahren. Des demütigen Herrschers purpurner Mantel verbindet ihn mit dem herrscherlichen Purpur des Palliums Christi. Zwischen den Akteuren beider Seiten wird ein intensiver Dialog geführt. Auf die Haltung tiefster Demut, welche Otto im untersten Bildfeld links einnimmt, antwortet der im Bildfeld erhöhte himmlische Herrscher. Sowohl Otto als auch der Schwertträger richten ihren Blick auf Christus, der ihnen mit einem Segensgestus antwortet. Das polarisierende Gegenüber von unten und oben schafft überdies ein dialektisches Verhältnis zwischen den beiden Seiten.

Die Engelsmajestas

Von der ikonographischen Tradition her entspricht die Gestaltung der Seite nicht, wie meist zu lesen ist, einer *Majestas Domini*¹²⁴, vielmehr geht der Bildtyp auf die byzantinische Ikonographie der Engelsmajestas zurück, die auch in der westlichen Ikonographie schon früher aufgenommen wurde¹²⁵. In zwei Zusammenhängen ist diese Formel gebräuchlich, nämlich für die Himmelfahrt¹²⁶ und als Bild des in der Vision gesehenen, erhöhten Gottessohnes. Im bereits mehrfach erwähnten Chludov-Psalter (Abb. 9)¹²⁷ kommt der Bildtyp oft vor und bezieht sich auf die Himmelfahrt. Offenbar dient die Formel dazu, im Sinne von 1. Timotheus 3,16 den Bogen von der Inkarnation bis zur Erhöhung des Gottessohnes und zu seiner Aufnahme in die göttliche Herrschaft zu verbildlichen. Verwandt sind im Chludov-Psalter – etwa in der Himmelfahrtsdarstellung zu Psalm 46,6 f. – nicht nur das ikonographische Thema, sondern

¹²² Ebd. S. 176.

¹²³ Widukinds 'Sachsengeschichte', in: Quellen zur Geschichte der sächsischen Kaiserzeit, neu bearb. von ALBERT BAUER – REINHOLD RAU (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr-vom-Stein-Gedächtnisausgabe 8) Darmstadt 2002, S. 1–183, S. 86, Z. 19 f.; dazu MÜLLER (wie Anm. 112) S. 172.

¹²⁴ MÜLLER (wie Anm. 112) S. 176; KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 295; Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos. Katalog der Ausstellung in Aachen 1–2, hg. von MARIO KRAMP, Mainz 2000, 1, S. 333 Katalog 3.14.

¹²⁵ Insbesondere die angelsächsische Ikonographie übernimmt diesen Typus; dazu ROBERT DESHMAN, *The Benedictional of Æthelwold* (Studies in Manuscript Illumination 9) Princeton 1995, Abb. 53; s. auch GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, Gütersloh 21986, Abb. 460, 464 und 467.

¹²⁶ SCHILLER (wie Anm. 125) S. 149–152.

¹²⁷ Moskau, Gosudarstvennyj Istoriceskij Muzej, Ms. gr. 129, fol. 46v; dazu ŠČEPKINA (wie Anm. 107).

auch die Detailmotive¹²⁸: Christus sitzt ebenfalls vor der Mandorla auf dem Bogenthron, und seine Füße ruhen auf dem Erdsegment. Anstelle von zwei wird die Mandorla zwar von vier Engeln begleitet, von denen aber nur die zwei unteren in beiden Miniaturen die tragende Funktion übernehmen. Vergleichbar sind sogar die auszeichnenden Gewänder, so tragen die Engel auch in der ottonischen Handschrift flatternde Diademe und sind über der – hier in Angleichung an den Himmelherrscher – mit Clavi geschmückten Tunika in ein rosafarbenes Pallium gehüllt. Mit einer verwandten Formel, allerdings nun mit dem vor Bogenthron und Erdsegment stehenden Christus (Abb. 10)¹²⁹, wird in derselben Handschrift Psalm 23,7: *Ad tollite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit Rex gloriae* wörtlich illustriert, sehen wir doch zwei Engel, die in der Himmelsgloriole die Tore öffnen. Die Mandorla, die von zwei Engeln getragen wird, ist allerdings in zweifacher Weise deutbar. Der Schreitgestus des Königs der Ehren ist auf das unter ihm sich abspielende Bildgeschehen bezogen, auf den unter ihm in Proskynese liegenden David, und die Bewegung der Engel erlaubt sowohl die Interpretation einer visionären Erscheinung¹³⁰ als auch die einer Erhebung und des Entschwindens.

Der Herrscher in Proskynese

Dem erhöhten Christus unseres Gebetbuchs gegenüber liegt der irdische Herrscher in tiefster Humilität, eine Kombination, die der Chludov-Psalter (Abb. 10) in einem Bild vereint. Daß die Aufteilung des byzantinischen Themas auf zwei Seiten im Gebetbuch Ottos nicht eine bloße Frage des Layouts ist, legen inhaltliche Veränderungen nahe. Die beiden Seiten sind so aufeinander bezogen, daß sie formal das Thema des oben und unten gegeneinander ausspielen, zugleich aber auch – quasi als Flügel eines Diptychons – ihre Zusammengehörigkeit demonstrieren. In unserer Miniatur wird dem Bittenden die Vision des erhöhten Gottessohnes zuteil, womit sich die Darstellung nicht nur mit dem byzantinischen Beispiel Davids im Chludov-Psalter vergleichen läßt, sondern auch in der westlichen Ikonographie einige Parallelen besitzt. Klaus Gereon Beuckers erwähnt sowohl die Darstellung der um 900 in St. Gallen entstandenen Einsiedler Handschrift (Abb. 11)¹³¹ als auch das sogenannte Notker-Elfenbein¹³². In der Einsiedler Handschrift ist der Stifter kniend an einem Betpult gezeigt, wie er nach oben blickend dem dort erscheinenden thronenden Christus den – wie die Schrift auf dem Buch kundtut – *liber evangeliorum* darbietet. Ist hier der mit Kukulle und Tonsur als Mönch charakterisierte Sehende kraft seiner Stiftung und seines Gebets mit dieser Vision ausgezeichnet worden, so ist Notker in seinem Elfenbein (Abb. 12), das den

¹²⁸ Weitere Darstellungen dieses Typus finden sich fol. 14 zu Psalm 17,11 (hier mit zwei Engeln) und fol. 22, der stehende Christus, zu Psalm 23,7.

¹²⁹ Moskau, Gosudarstvennyj Istoriceskij Muzej, Ms. gr. 129, fol. 22.

¹³⁰ Ähnlich deutbar ist auch der erscheinende Christus in der von Engeln getragenen Mandorla im Soissons-Evangeliar; Abb. SCHILLER (wie Anm. 125) Abb. 470.

¹³¹ Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 17, fol. 23; dazu BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 73 f.; Otto der Große, Magdeburg und Europa. Ausstellungskatalog Magdeburg 2001, hg. von MATTHIAS PUHLE, Mainz 2001, S. 221–224 Katalog IV 27.

¹³² Lüttich, Musée d'Archéologie et d'Arts décoratifs, Musée Curtius, 12/1; dazu BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 74; Bernward von Hildesheim (wie Anm. 16) 2, S. 215 f.

Lütticher Bischof lesend in einem heiligen Raum zeigt, wie David im Chludov-Psalter kraft seines Gebets und – sofern die Inschrift nicht jüngeren Datums ist¹³³ – durch sein Sündenbewußtsein mit der Vision begnadet worden.

Der Raum des Gebets

Notker kniet unter der *Majestas Domini* in einem Kontext, der auch in der Einsiedler Handschrift (Abb. 11) angesprochen wird, nämlich dem Raum des Gebets. Erinnert der Betschemel der Einsiedler Handschrift an jenes auffällige Gebilde im Psalter Ludwigs des Deutschen¹³⁴, in dem – wie im Gebetbuch Karls des Kahlen (Abb. 13–14) – der Zusammenhang mit der Karfreitagsliturgie hergestellt wird, so konkretisiert das Notker-Elfenbein die Umgebung noch deutlicher. Der Lütticher Bischof verrichtet sein Gebet vor einer Architektur, in der ein Altar zu sehen ist¹³⁵, während hinter ihm der bischöfliche Stuhl steht. Ein Raum des Betens, vielleicht auch des Büßens, ist in beiden Beispielen gemeint, wobei damit zugleich, jedenfalls im Falle Notkers, die Angaben auch attributiven Charakter besitzen. In diesem Raum wird ihm die visionäre Erscheinung geschenkt.

Die Frage, wo sich der betende Herrscher in unserer Handschrift aufhält, hat zu mancher Spekulation geführt, von der die unkonventionellste die jüngste sein dürfte, schlägt doch Ludger Körntgen vor, es müsse sich hier um einen geheimen und privaten Ort handeln¹³⁶. Er interpretiert die Beziehung des Betenden zu seiner Umgebung als „außerhalb des realen Raumes“ und sieht keinerlei Beziehung zu dem unter dem Torbogen stehenden Schwertträger, nicht einmal im Sinne einer Würdeformel¹³⁷.

In der Tat sind die Hinweise auf den Ort, an dem sich Otto befindet, nur zu deuten, wenn man sich der Darstellungskonventionen der Zeit bewußt ist. Den Bildrahmen mit den Füßen überschneidend hat sich Otto vor einem symmetrisch angelegten Gebäude niedergeworfen, dessen Außenmauern aus massivem Haustein mit großer Genauigkeit gezeitigt werden. Darüber erhebt sich eine Fensterzone. Ein rundbogiger Eingang sitzt in der Mitte der beiden identischen Gebäudeteile und scheint diese voneinander zu trennen. Freilich läßt uns der darüber liegende Giebel, von dem aus in einem stumpfen Winkel die beiden Satteldächer ausgehen, ahnen, daß es sich hier nicht um einen denkbaren Blick auf eine Stadtmauer mit Tor und Turm handeln kann¹³⁸,

¹³³ Zu diesem Problem vgl. Bernward von Hildesheim (wie Anm. 16) 2, S. 215 f. – *ENEGO NOTKERVS PECCATI PONDERE PRESSVS – AD TE FLECTV GENV QUI TERRES OMNIA NVTV* – „Sieh her, ich, Notker, vom Gewicht der Sünde bedrückt, knie hier vor Dir nieder, der Du das All mit einem Wink erzittern läßt.“

¹³⁴ Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. fol. 58, fol. 120; Abb. BEUKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 70.

¹³⁵ Ebd. S. 74.

¹³⁶ Die früheren Meinungen faßt KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 296 und Anm. 126 zusammen. Da nach alter Tradition zum persönlichen Gebet die Verborgenheit gehöre, deutet der Autor den Raum S. 296 wie folgt: „(...) vielleicht soll ja auch durch die Darstellung des Königs vor dem Torbogen zum Ausdruck gebracht werden, daß der König sein persönliches Gebet nicht vor den Augen aller verrichtet, sondern in der Abgeschlossenheit, nicht in der Pfalz, sondern vor ihren Toren.“

¹³⁷ Ebd. S. 296.

¹³⁸ Nach LAUER, Studien (wie Anm. 21) S. 57 f., könnten Stadtmauer und Tor auf die Krönungsstadt Aachen verweisen; ebenso KLEMM (wie Anm. 16) S. 59; KUDER (wie Anm. 1) S. 161.

sondern daß wir es mit einer abgeklappten Flächenprojektion der beiden Seiten eines Langhauses mit Obergadenfenstern zu tun haben. Dies wird durch die aufeinander zulaufenden Fluchten der Dachziegel bestätigt. Über dem Giebel, in seiner tatsächlichen Positionierung unklar, ragt ein Rundturm auf.

Seit karolingischer Zeit werden sakrale Gebäude häufig mit einem Sockel aus Hausteinen, einem Obergadenbereich und projizierten Langhauswänden dargestellt¹³⁹. In extremer Konsequenz verfolgt die ottonische Architekturdarstellung dieses Prinzip. So findet sich beispielsweise in der fuldensischen Buchmalerei – etwa in der Hannoveraner Handschrift der Kilians- und Margarethenlegende¹⁴⁰ – eine vergleichbare Flächenprojektion von Kirchengebäuden. Hier wird auch deutlich, daß trotz der Außenseite, in der uns die Gebäude präsentiert werden, nicht gemeint ist, die Szene spiele sich auf dem freien Feld ab, sondern diese wird der besseren Sichtbarkeit zuliebe lediglich vor die Architektur projiziert, in der sich der Betrachter das Geschehen vorzustellen hat.

Der Schwertträger

Wichtiger als Ottos Positionierung im Raum war es offenbar mitzuteilen, daß der von dem Bogen umrahmte Schwertträger sich hinter dem liegenden Herrscher befinde. Auf diese Weise konnte ihm zugleich die Auszeichnung durch einen eigenen Arkadenbogen zuteil werden. Mit einer solchen Umrahmung, die zur Hoheitsformel wird, werden üblicherweise nur herausragende Gestalten charakterisiert¹⁴¹. Nun ist die Aufgabe für den Maler wahrlich keine einfache gewesen. Ein hinter einer liegenden Figur stehender Schwertträger könnte als Vollstreckung eines Urteils mißverstanden werden. Rundbogen und Schwertträger sind aber formal so angeordnet, daß sie unmittelbar zu der liegenden Gestalt gehören. Der mit goldener Chlamys und blauer Tunika bekleidete Mann ist zwar vom Torbogen umrahmt, scheint sich aber zugleich im Raum selbst zu befinden und signalisiert – wie im Widmungsbild – auf Grund der ungewöhnlichen physischen Nähe die enge Verbindung zu dem vor ihm liegenden Otto. Dies wird durch die Übereinstimmung der Gewandung wie auch durch die gemeinsame Blickrichtung bestätigt, wird doch offensichtlich der Schwertträger ebenfalls mit der Vision der Engelsmajestas begnadet. Der Arkadenbogen wird – wie in der Kiliansvita¹⁴² – als Hoheitszeichen verwendet, zeigt aber ebenso an, daß man sich die Ereignisse im Zentrum des Raumes vorzustellen habe, in dem sich der Schwertträger hinter dem betenden Herrscher befindet.

¹³⁹ Bibel von San Paolo fuori le mura, Abb. HERBERT L. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours* (Studies in Manuscript Illumination 7) Princeton 1965, Abb. 141 zum Beginn des Psalters, hier mit den vergleichbaren Rundtürmen; nahezu alle Tempeldarstellungen im Utrecht-Psalter entsprechen diesem Architekturtypus, vgl. etwa KOERT VAN DER HORST, *The Utrecht Psalter. Picturing the Psalms of David*, in: *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*. Ausstellungskatalog Utrecht 1996, hg. von KOERT VAN DER HORST – WILLIAM NOEL – WILHELMINA C. M. WÜSTEFELD, MS 't Goy-Houten 1996, S. 23–84 Abb. 20 ff.

¹⁴⁰ Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, Ms. I 189, fol. 3v, 4, 7; dazu MAYR-HARTING (wie Anm. 2) S. 327–332; Abb. 'Passio Kiliani', Pseudo Theotimus 'Passio Margarethae'. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Ms I 189 aus dem Besitz der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover, Kommentar von CYNTHIA HAHN (Codices selecti 83) Graz 1988.

¹⁴¹ Dazu SIMON (wie Anm. 92) S. 37.

¹⁴² 'Passio Kiliani' (wie Anm. 140) fol. 2v, 3v, 4.

Zur Herrschaftspräsentation sind Schwertträger nicht unbedingt üblich, was auch Rolf Ferdinand Lauer dazu veranlaßt hat, darin einen Anhaltspunkt zur Datierung zu sehen¹⁴³. Um die Aachener Krönung soll es sich hier handeln, bei der das Schwert die übrigen nicht zur Verfügung stehenden Insignien habe vertreten müssen¹⁴⁴. In der Tat existiert nur eine vergleichbare Präsentation eines nach unten gehaltenen Schwertes als Ausdruck eines herrscherlichen Hoheitszeichens. Im Lothar-Evangeliar¹⁴⁵ hält eine der beiden Assistenzfiguren das Schwert nicht nur in ähnlicher Weise, sondern präsentiert es deutlich sichtbar vor der Thronlehne. Daß das Schwert im Gebetbuch als Hoheitszeichen und als Zeichen einer allgemeinen Wehrhaftigkeit dient, ist allein schon anhand des Herrscherbildnisses evident. Die Frage stellt sich sogar, ob diese mit der goldenen Chlamys angetane und ebenfalls der Vision ansichtige Gestalt nicht eine Verdoppelung Ottos selbst darstellt, ist doch die golddurchwirkte Chlamys ein Herrschaftsinsignium¹⁴⁶. Die Figur ist in keiner Weise von dem Betenden unterschieden, sondern nimmt im Gegenteil seine Züge unmittelbar auf.

Der Zusammenhang mit dem Text

In der westlichen Ikonographie sind Herrscher in der Proskynese nicht sehr häufig zu finden. Das in seiner Anlage am nächsten verwandte Beispiel kennt das Gebetbuch Karls des Kahlen (Abb. 13–14)¹⁴⁷. Auch wenn die spätkarolingische Handschrift, wie Sarah Hamilton belegen kann, von den Texten her nicht als Grundlage für die ottonische gelten darf¹⁴⁸, sind doch ähnliche Ideen in den Bildseiten verwirklicht worden. Freilich dient die Proskynese des Karolingers – wie übrigens auch diejenige Ludwigs des Deutschen in dessen Psalter¹⁴⁹ – der Verehrung des Kreuzes. Eng ist hier die Verbindung zum Text, der sich – wie auch das über Karl sichtbare Gebet – auf die Karfreitagsliturgie bezieht¹⁵⁰. In unserem Gebetbuch, das in der Textabfolge allerdings nicht wirklich gesichert ist, finden sich die entsprechenden Gebete erst gegen Ende der Handschrift¹⁵¹.

Ottos Proskynese unmittelbar voran geht das folgende Gebet: *Deus cui omne cor patet et omnis voluntas loquitur et nullum latet secretum, purifica per infusionem sancti spiritus cogitationes cordis mei ut te perfecte diligere et digne laudare merear ...*¹⁵², also eine Bitte um die Erleuchtung des Herzens durch den Heiligen Geist und damit um vollkommene und würdige Gottesliebe. Die Rückseite der Miniatur mit der Engelsmajestas (fol. 21v) ist

¹⁴³ LAUER, Studien (wie Anm. 21) S. 57 f.

¹⁴⁴ Dazu auch KUDER (wie Anm. 1) S. 161.

¹⁴⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat 266, fol. 1v; Abb. Krönungen (wie Anm. 124) 1, S. 200.

¹⁴⁶ MÜLLER (wie Anm. 112) S. 154 berichtet, Otto III. habe einen ebensolchen Mantel an das Kloster Sant'Alessio in Rom geschenkt.

¹⁴⁷ Gebetbuch Karls des Kahlen, München, Schatzkammer der Residenz, ResMü. Schk 4, fol. 38v/39; dazu BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 70 f. und Anm. 38, mit älterer Literatur.

¹⁴⁸ HAMILTON (wie Anm. 34) S. 266 und Appendix A.

¹⁴⁹ Dazu oben Anm. 134.

¹⁵⁰ BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild (wie Anm. 1) S. 70; ROBERT DESHMAN, The Exalted Servant. The Ruler Theology of the Prayerbook of Charles the Bald, in: Viator 11, 1980, S. 385–417, S. 387 ff.

¹⁵¹ Ab fol. 40v; dazu HAMILTON (wie Anm. 34) S. 275.

¹⁵² Fol. 20: ‚Gott, dem jedes Herz offensteht und jeder Wille bekannt ist, dem nichts verborgen bleibt, reigne die Gedanken meines Herzens durch die Eingießung des Heiligen Geistes, damit ich Dich vollkommen zu lieben und würdig zu preisen vermag.‘

leer geblieben, und die gegenüberliegende Seite (Abb. 15) setzt mit einer kleineren Initiale ein. Der Bitte um Sündenvergebung¹⁵³ folgt dreimalig der Beginn von Psalm 69 mit der Bitte um Hilfe und schließlich das *Pater noster*¹⁵⁴. Daran schließt sich die Anweisung, der Betende solle das große Kreuz schlagen und Gott bitten, ihn zu heiligen mit dem Zeichen des Kreuzes, damit die Feinde ihm nichts anzuhaben vermöchten. Am Ende dieser Sequenz (fol. 22v) soll er mit erhobenen Händen sprechen: ‚In Deine Hände, oh Herr, übergebe ich meinen Geist.‘ Darauf möge er sich erheben¹⁵⁵.

Elisabeth Klemm folgerte aus der kleinen Initiale auf fol. 22, also dem Wiedereinsetzen des Textes nach den Miniaturen, es handle sich hier um eine gekürzte Sequenz, bei der keine wesentlichen Verluste zu verzeichnen seien¹⁵⁶. Die Verbindung wäre denn naheliegend, daß in der Proskynese-Darstellung jene Anweisungen aufgegriffen wurden, die auch in den Rubriken zu lesen sind. Dies würde bedeuten, daß die Darstellung selbst im Zusammenhang der Bitte um Errettung vor den inneren und äußeren Feinden, also letztlich im Kontext der Bußgebete zu lesen wäre.

Nun haben freilich Stephan Waldhoff¹⁵⁷ und Sarah Hamilton¹⁵⁸ belegen können, daß die Bitte um Sündenvergebung zu einer größeren Sammlung von morgendlich zu sprechenden Gebeten paßt, die auch in anderen Gebetbüchern vorhanden ist. Waldhoff nimmt an, gerade diese fol. 22 einsetzende Sequenz gehöre mit der Aufforderung zum Aufstehen in die die Handschrift einleitenden Bußpsalmen und zur Litanei¹⁵⁹, wogegen Hamilton auf die weiteren Gebete zur morgendlichen Andacht in einem nachfolgenden Teil der Handschrift hinweist¹⁶⁰.

Für die Interpretation Ottos vor der Engelsmajestas läßt sich hieraus einzig der Schluß ziehen, daß der nachfolgende Text ursprünglich wohl nicht unmittelbar auf das Bildpaar folgte. Jedoch besteht durchaus ein Bezug zur vorangehenden Textsequenz, die von Anfang an mit den Miniaturen verbunden gewesen sein muß. Diese besteht aus den sieben Bußpsalmen¹⁶¹, die – bis auf den prägnanter ausgezeichneten, Trost versprechenden 31. Psalm¹⁶² – mit einer drei oder vier Zeilen umfassenden, goldenen Initiale ausgezeichnet sind. Anschließend an das *Gloria Patri* setzt die Litanei ein¹⁶³. Wie Wolfgang Irtenkauf darlegte, ist sie ungewöhnlich umfangreich¹⁶⁴ und, wie schon

¹⁵³ Fol. 22: *Domine Ihesu Christe fili dei vivi in nomine tuo lavabo peccator manus meas qui in trinitate perfecta vivis et regnas deus* – ‚Herr Jesus Christus, lebendiger Sohn Gottes, in Deinem Namen werde ich Sünder meine Hände waschen, der Du Gott in der Dreieinigkeit vollkommen lebst und herrschst.‘

¹⁵⁴ Fol. 22: *Deus in adiutorium meum intende. Tribus vicibus. Pater noster.*

¹⁵⁵ Zu den Textzitate oben Anm. 51–54.

¹⁵⁶ KLEMM (wie Anm. 16) S. 42.

¹⁵⁷ WALDHOFF (wie Anm. 40) S. 31 f. und Anm. 32.

¹⁵⁸ HAMILTON (wie Anm. 34) S. 273.

¹⁵⁹ WALDHOFF (wie Anm. 40) Anm. 32.

¹⁶⁰ HAMILTON (wie Anm. 34) S. 273 und Anm. 66.

¹⁶¹ Psalm 6, 31, 37, 50, 101, 129 und 142; dazu WALDHOFF (wie Anm. 58) S. 183. Im Gegensatz zu den Texten, die Waldhoff untersucht hat, sind hier lediglich die Psalmentexte angeführt und keine weiteren verbindenden Gebetsstücke.

¹⁶² Fol. 3v: Die Initiale erstreckt sich über fünf Zeilen.

¹⁶³ Fol. 13: *Deinde sequitur supplicatio letanie* (Capitalis rustica), fol. 13v: *kyrieleison Christeleison Christe audi nos III Saluator mundi adiuva nos III.*

¹⁶⁴ Die Namenszählung schwankt, HAMILTON (wie Anm. 34) S. 271 nennt 81 Namen (wahrscheinlich mit den drei Erzengeln); IRTENKAUF (wie Anm. 22) S. 130 dagegen nur 61.

erwähnt, offensichtlich für einen König maßgeschneidert zusammengestellt¹⁶⁵. Auf die Litanei folgen zwei Orationen. Unmittelbar unter der Litanei, nur durch eine über drei Zeilen führende Initiale und die Überschrift *Oratio* von ihr unterschieden, findet sich die Bitte um Unterstützung und Hilfe für das eigene Tun¹⁶⁶. Ihr schließt sich die schon erwähnte Oration zur Heiliggeistmesse an mit der Bitte um die würdige und vollständige Gottesliebe¹⁶⁷. Obwohl Gebete nach der Litanei üblich sind¹⁶⁸, vermag Sarah Hamilton die hier vorgebrachte Kombination wiederum in keinem weiteren Beispiel nachzuweisen¹⁶⁹.

Formal gehören alle dem Bildpaar vorangehenden Texte zu einem Block. Es sind dabei fünf Themen bestimmend: Die Bitte um Hilfe gegen die inneren und äußeren Feinde, das Sündenbekenntnis und die Bitten um ehrliche Reue – *compunctio cordis* – und Sündenvergebung¹⁷⁰, ferner die Bitte um wahre Gottesliebe und schließlich die Bitten für die Fürsten, die Kirche und die gesamte Christenheit¹⁷¹.

Die Kombination der Bußsalmen mit einer nachfolgenden Litanei scheint im monastischen Rahmen üblich gewesen zu sein¹⁷², so berichtet Ælfric von dieser Abfolge als einer vertrauten Gewohnheit¹⁷³. Wenn wir auf Grund des Textbefunds annehmen, das Bilderdiptychon gehöre zu dem vorangehenden Textblock, dürfte die wörtliche Sinnschicht in der Bitte um Gottes Hilfe in der *vita activa* und der Erlangung der vollkommenen Gottesliebe liegen. Darum betet Otto demütig wie einst David (Abb. 10) oder auch Notker (Abb. 11) und wird mit der Gottesvision beschenkt. In der Benediktusregel finden sich Parallelen zu dem Gebet der Heiliggeistmesse, dessen Essenz sich in dem Bildpaar spiegeln dürfte. Dort stellt die *Caritas Dei perfecta* das höchste Ziel der Demut dar, das nur dank der Gnade des Heiligen Geistes zu erreichen ist¹⁷⁴. Ein monastisches Konzept von Heilsgewinnung ist damit angesprochen.

¹⁶⁵ Fol. 17v, Bitte um die Tränen: *Ut cordis conpunctionem fontemque* (fol. 18) *lacrimarum nobis dones te rogamus audi nos*, und fol. 18v die Bitte des Königs: *Ut me famulum tuum et regem indignum et omnes principes nostros in tua voluntate custodias te rogamus audi nos*; zur „königlichen Hierarchie in der Litanei“ IRTENKAUF (wie Anm. 22) S. 130.

¹⁶⁶ Fol. 19v: *Omnipotens sempiterna deus dirige actus nostros in beneplacito tuo in nomine* (fol. 20) *dilecti filii tui* (ut nachgetragen) *mereamur bonis operibus habundare* – „Allmächtiger ewiger Gott, lenke unser Tun nach Deinem Wohlgefallen, damit wir im Namen Deines geliebten Sohnes überreich werden an guten Werken“; ANSELM SCHOTT, Das vollständige römische Meßbuch, hg. von den Benediktinern der Erzabtei Beuron, Freiburg im Breisgau 1952, S. 64; JUNGSMANN (wie Anm. 118) S. 557 mit Anm. 15.

¹⁶⁷ Fol. 20 wie oben Anm. 119.

¹⁶⁸ WALDHOFF (wie Anm. 58) S. 183.

¹⁶⁹ Dazu HAMILTON (wie Anm. 34) S. 272.

¹⁷⁰ Fol. 17: *peccatores te rogamus*; fol. 17v: *ut cordis* ..., vgl. oben Anm. 165; dazu WALDHOFF (wie Anm. 40) S. 32 f.

¹⁷¹ Fol. 18v: *Ut me famulum* ... (vgl. oben Anm. 165) / *Ut pontifices nostros et cunctas congregationes sibi commissas in sancta religione conservare digneris* ... / *Ut cunctum populum Christianum pretioso sanguine tuo redemptum conservare digneris* ...

¹⁷² WALDHOFF (wie Anm. 58) S. 183; HAMILTON (wie Anm. 34) S. 272.

¹⁷³ HAMILTON (wie Anm. 34) S. 272 Anm. 58.

¹⁷⁴ Die Benediktusregel. Regula benedicti (lateinisch / deutsch), hg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz, Beuron 2001, S. 114 f. Kapitel 7,67.

Der Bilddialog

Freilich scheinen noch weitere Vorstellungen in der formalen Anlage und der Ikonographie der Bilder zum Ausdruck gebracht worden zu sein. Unübersehbar besteht eine kontrapunktische Beziehung zwischen dem Thronenden im Himmel und dem im Vordergrund liegenden und in den Betrachtterraum hineinragenden Herrscher. Das Zentralthema der Demut steht zur Erhöhung in einem dialektischen Verhältnis. Ins Bild umgesetzt wird die Vorstellung der *humiliatio*, die zur *exaltatio* führe, welche Lothar Bornscheuer ebenfalls in der Verpflichtung zur Prostratio im Krönungsordo verbildlicht sieht¹⁷⁵. Die im Ordo geforderte Prostratio *humiliter totus in cruce*¹⁷⁶ versteht er als „*Imitatio* jenes gestrengen Gehorsams vor Gott, aufgrund dessen Christus selbst zum Kosmokrator erhöht wurde“¹⁷⁷. Zugleich sieht Bornscheuer eine auf der Vorstellung des Königtums als Christusvikariat beruhende „teleologische Offenheit zur himmlischen Mitherrschaft ... in der Zukunft, nach dem Tode des Herrschers“¹⁷⁸. Was dem Empfänger des Buches im Widmungsgedicht gewünscht wird, glaubt er in diesem Doppelblatt sehen zu können, insbesondere auch die körperlich erfahrene, tiefste Erniedrigung als Vorbedingung der Erhöhung. Die Voraussetzung für diese *humilitatio-exaltatio*-Vorstellungen sind – wie Bornscheuer nachweist¹⁷⁹ – Bibelstellen, insbesondere die im Paulusbrief an die Philipper angesprochene volle Menschlichkeit und Göttlichkeit Christi¹⁸⁰, die auch in der Engelsmajestas eine Rolle spielen.

Ungewöhnlich an der Darstellung ist die in den Farben des Regenbogens erstrahlende Mandorla¹⁸¹. Obwohl Ezechiel in seiner Vision der Herrlichkeit Gottes den Regenbogen als Vergleich für den von Gott ausgehenden Glanz heranzieht¹⁸², setzt sich in der Ikonographie das Bild der Apokalypse durch, in der von einem Regenbogen berichtet wird, der von dem Thron ausginge¹⁸³. So leuchtet denn nicht die Mandorla in Regenbogenfarben¹⁸⁴, sondern die Lichterscheinung wird auf den Thron übertragen¹⁸⁵. Am Beispiel des Benediktionale des Æthelwold, das mehrfach das Thema der Regenbogenaura gestaltet, vermutet Robert Deshman, hier würde das Thema der Inkarnation und der zwei Naturen Christi Anlaß für die unüblichen Bildgestaltungen bie-

¹⁷⁵ LOTHAR BORNSCHEUER, *Miseriae regum. Untersuchungen zum Krisen- und Todesgedanken in den herrschaftstheologischen Vorstellungen der ottonisch-salischen Zeit* (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 4) Berlin 1968, S. 194–205.

¹⁷⁶ *Le pontifical romano-germanique du dixième siècle* 1, hg. von CYRILLE VOGEL – REINHARD ELZE (Studi e testi 226) Città del Vaticano 1963, LXXII 6 S. 247.

¹⁷⁷ BORNSCHEUER (wie Anm. 175) S. 201.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd. vor allem S. 201.

¹⁸⁰ Philipper 2,7–10.

¹⁸¹ Dazu WILHELM MESSERER, *Mandorla*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (wie Anm. 108) 3, 1971, Sp. 147 ff., Sp. 148; s. auch URSULA NILGEN, *Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein ottonisches Evangeliar, Text- und Tafelband*, Bonn 1967, S. 102–105 und 109–115.

¹⁸² Ezechiel 1,28.

¹⁸³ Apokalypse 4,3.

¹⁸⁴ NILGEN (wie Anm. 181) S. 112 und Anm. 241–244 weist ausdrücklich auf die Farben der Mandorla hin, die blau oder grün, seltener purpurfarben sind und erst im 11. Jahrhundert mit lichtereren Farben besetzt werden.

¹⁸⁵ Ebd. S. 113 f.

ten¹⁸⁶. Die Spannweite unserer Darstellung umfaßt also, sofern die Regenbogenaura in diesem Sinne zu deuten ist¹⁸⁷, die Zeit von der Inkarnation über die Jetztzeit bis zur Endzeit, die mit den apokalyptischen Elementen zum Ausdruck gebracht wird¹⁸⁸.

Die Demut, in der Otto verharret, kommt von Christus¹⁸⁹ und führt auch zu ihm¹⁹⁰. Nicht allein die formale Gegensätzlichkeit der Erhöhung und Erniedrigung, sondern auch der Segensgestus, der Blickkontakt und die Verbindung über die purpurne Farbe schaffen eine gegenseitige Bedingtheit: Otto, dem im Widmungsgedicht am Ende der Handschrift gewünscht wird, er möge, dereinst ‚zu den Sternen versetzt bei Christus bleiben und mit den seligen Königen lebendig tätig sein ...‘¹⁹¹, wird hier jener Vision ansichtig, die ihm diese ewige Regentschaft gewähren soll¹⁹². In der Demutshaltung des Herrschers ist also sowohl das Thema der *humilitas* im Sinne der *imitatio Christi* angesprochen als auch das Thema der Erhöhung, die gerade über diese Form der *humilitas* gewährt wird. Nicht im Sinne einer weltlichen Herrschaft ist hier Erhöhung verstanden, sondern als in die physische Erniedrigung der Proskynese umgesetzte Erinnerung an jenen, von dem die Erhöhung kommt, als Mahnung an die Notwendigkeit zur ständigen demütigen Bitte, da nur sie der irdischen Herrschaft Heil bringen wird und nur durch sie das himmlische *regnum* erreicht werden kann¹⁹³.

Die Sicherung der Kirche auf Erden

Nicht nur um die Sicherung des Heils als übergeordneter Größe, um das in der Litanei ebenso gefleht wird wie um die tätige Reue¹⁹⁴ als das richtige Sündenbewußtsein, sondern auch um Frieden und Sicherung aller Christen wird hier gebeten¹⁹⁵. Im Mainzer Ordo wird nach der Ölung, die gemäß mittelalterlicher Vorstellung die Herabkunft

¹⁸⁶ Dazu DESHMAN (wie Anm. 125) S. 99 ff. Der Regenbogen könne als Allegorie auf die zwei Naturen Christi gedeutet werden: das Eintreten Christi in die Welt sei wie der Durchbruch der Sonne durch die Wolken; ebd. Anm. 247.

¹⁸⁷ In ottonischer Zeit nehmen die Mandorlen eine neue Farbenpracht an; so wird etwa Jesajas Gottesvision im Bamberger Jesaja-Kommentar mit der goldenen, in Purpur eingebetteten Mandorla, die von blauen, rosafarbenen und grauen Wolken umgeben ist, dieser Interpretation entsprechen; Abb. Heinrich II. (wie Anm. 15) S. 312.

¹⁸⁸ Hierzu gehören neben Regenbogenaura und Bogenthron auch die vier goldenen Sterne; dazu NILGEN (wie Anm. 181) S. 108.

¹⁸⁹ OTTO SCHAFFNER, *Christliche Demut. Des hl. Augustinus Lehre von der Humilitas* (Cassiciacum 17) Würzburg 1959, S. 86.

¹⁹⁰ Johannes 14,6: ‚Niemand kommt zum Vater denn durch mich‘; s. auch SCHAFFNER (wie Anm. 189) S. 290–293.

¹⁹¹ Zu fol. 44 vgl. oben Anm. 50. Übersetzung nach KUDER (wie Anm. 1) S. 162.

¹⁹² In denselben Komplex gehört zweifellos auch die Wahl des Tages für die Kaiserkrönung, die am Himmelfahrtstag 994 abgehalten wurde.

¹⁹³ BORNSCHEUER (wie Anm. 175) S. 199; zu Bußbereitschaft und Königsheil WALDHOFF (wie Anm. 40) S. 33 ff.

¹⁹⁴ Fol. 17: *Ut veram penitentiam nobis agere (fol. 17v) concedes ... Ut indulgentiam peccatorum nostrorum nobis dones ... Ut cordis conpunctionem fontemque (fol. 18) lacrimarum nobis dones ...*

¹⁹⁵ Fol. 17v: *Ut ecclesiam tuam pacificare nobis, custodire et regere digneris ... Ut gentes paganas que in sua feritate confidunt comprimere digneris ... Ut eas ad cognitionem sancti tui nominis venire facias ...*; zu fol. 18v vgl. oben Anm. 165.

des Heiligen Geistes über den König bedeutet¹⁹⁶ und damit jene Wandlung schenkt, die das Bilderpaar anspricht, die Vorstellung der Friedenssicherung mit der nach der Krönung erfolgenden Übergabe des Schwertes mit den Worten eingeleitet: *Accipe gladium per manus episcoporum licet indignas, vice tamen et auctoritate sanctorum apostolorum consecratas, tibi regaliter inpositum nostraeque benedictionis officio in defensionem sanctae Dei ecclesiae divinitus ordinatum, et esto memor de quo psalmista prophetavit dicens: ‘Accingere gladio tuo super femur tuum potentissime’, ut in hoc per eundem vim equitatis exerceas, molem iniquitatis potenter destruas et sanctam Dei ecclesiam eiusque fideles propugnes ac protegas, nec minus sub fide falsos quam christiani nominis hostes execres ac destruas, viduas et pupillos clementer adiuves ac defendas, desolata restaures, restaurata conserves, ulciscaris iniusta, confirmes bene disposita, quatinus haec in agendo, virtutum triumpho gloriosus iustitiaeque cultor egregius, cum mundi salvatore, cuius typum geris in nomine, sine fine merearis regnare.*¹⁹⁷

Vor den im Mainzer Ordo angesprochenen Bildern erhält der Schwertträger einen Sinn über die rein attributive Anführung eines Hoheitszeichens hinaus. Er dürfte jenes Schwert tragen, das bereits prophetisch in den Psalmen durch David besungen worden war und das nicht allein mit militärischer Macht die Feinde der Kirche besiegen soll, sondern – so fährt der Ordo fort – auch gegen die falschen Propheten und gegen Ungerechtigkeit kämpfen soll, auf daß die Tugend siege. Diese Deutung wird durch die Interpretation der Architektur als sakrale gestützt. Der Schwertträger und der das gesamte Bild ausfüllende betende Herrscher sind infolgedessen mit ihren Handlungen dazu bestimmt, jenen Raum, vor dem oder sogar in dem sie sich befinden, zu schützen, nämlich die *sancta ecclesia Dei*.

3.3 Das Eingangsdiptychon

Manche der bisher aufgezeigten Bedeutungen werden noch klarer, wenn die beiden Eingangsbilder mit einbezogen werden (Abb. 16–17). Wie das mittlere Bildpaar ist auch diese Doppelseite wiederum als Diptychon angelegt. Im Gegensatz zu den zuvor analysierten Miniaturen, in denen eine jeweils dynamische Beziehung zwischen den beiden Seiten charakteristisch war, herrscht hier eine statische Verhaltenseinheit, ja beinahe eine rhythmische Wiederholung. Jeweils eine Dreiergruppe, die auf eine zentrale Gestalt hin konzentriert ist, bestimmt die Bildfelder. Das Repetieren von Gebäuden und Gruppenanordnungen wirkt wie eine Alliteration desselben Themas: Gleichsam zum Ausgangspunkt wird die Dreiergruppe der Kreuzigung auf der linken Seite. Auf der rechten Seite wird in den beiden unterschiedlich farbigen Registern das Motiv in einer jeweils anderen Konstellation variiert, wobei gerade durch die Wiederholung eine inhaltliche Verbindung zwischen den Gestalten vor dem purpurnen und denjenigen vor dem blauen Grund suggeriert wird. Im Vergleich zu den so anders gestalteten übrigen Miniaturen wird deutlich, daß es sich bei dieser gleichförmigen Anordnung nicht bloß um zufällige oder einfallslose Wiederholungen handeln kann, sondern inhaltliche Zusammenhänge mit formalen Mitteln betont werden sollen.

¹⁹⁶ VOGEL – ELZE (wie Anm. 176) LXXII 16 S. 254: *Spiritus sancti gratia, humilitatis nostrae officio, in te copiosa descendat, ut, sicut manibus nostris indignis oleo materiali pinguescis exterius oblitus ...*

¹⁹⁷ Ebd. LXXII 19 S. 255 f.

Daß eine Verbindung zwischen der Darstellung des von Maria zu seiner Rechten und Johannes dem Evangelisten zu seiner Linken flankierten Gekreuzigten und der Dreiergruppe im oberen Register der rechten Darstellung besteht, ist insofern einleuchtend, als hier eine gewisse Kontinuität der Personen besteht. Der Kreuzigung gegenübergestellt ist im oberen Bildfeld vor blauem Hintergrund eine Deesis. Der in ein blaues Pallium und eine mit Clavi verzierte, blaue Tunika – gleichsam als himmlische Variante der irdischen Purpurbekleidung – gehüllte Christus präsentiert segnend die Schrift in seiner Linken. Ihm als Fürbitter zur Seite gestellt ist Johannes der Täufer zu seiner Rechten und Maria zu seiner Linken, auch sie im Gegensatz zur Kreuzigungsszene nun nicht in kaiserliches Purpur, sondern in Blau gekleidet. Im unteren Bildteil steht vor dem purpurnen Grund, unmittelbar unter dem Erlöser, der jugendliche Otto. Er trägt wie die karolingischen Herrscher die uns schon bekannte purpurne Chlamys über einer geschürzten Tunika, die mit kostbaren Goldstickereien verziert ist. Mit seinen weit ausgebreiteten Armen ist er als Betender dargestellt. Zu seiner Linken steht Petrus, der in seiner linken Hand den Schlüssel hält und mit der Rechten denselben Segensgestus wie der Erlöser ausführt, jenes in der römischen Kirche übliche Segenszeichen mit Zeige- und Mittelfinger, womit er zugleich auf den oberen Bildteil verweist. Auf Ottos rechter Seite steht Paulus, in der verhüllten Linken ein Buch, das er mit seiner Rechten segnet, nun allerdings mit dem byzantinischen, dreifingrigen Gestus¹⁹⁸. Die Gemmen auf dem Buchdeckel lassen keinen Zweifel, daß es sich dabei um dieselbe Schrift wie diejenige im Arm des Erlösers handelt. Beide Apostel richten ihre Blicke auf den sie überragenden Herrscher, der sich seinerseits nach außen zum Betrachter hin wendet. Damit ist eine Parallele zum Gekreuzigten geschaffen, mit dessen ausgebreiteten Armen die Haltung des Oranten übereinstimmt.

Die Fürbitte

Die im Mainzer Ordo geforderte Haltung des *coronandus*, während der Litanei *humiliter totus in cruce* vor dem Altar zu liegen¹⁹⁹, ist in den Miniaturen offenbar in zwei Varianten verdeutlicht worden. Während Otto im mittleren Bilderpaar in Proskynese bittend dem erhöhten Gottessohn gegenüberliegt, ist er hier *totus in cruce* stehend und betend gezeigt. Der auch im Ordo angesprochene Gedanke der *imitatio Christi*²⁰⁰ wird in diesen Miniaturen im Sinne einer weitergehenden Übereinstimmung mehrfach aufgegriffen. Nicht allein über die verwandte Körperhaltung des *totus in cruce* besteht eine Vorbild-Abbild-Relation zum Gekreuzigten, sondern Otto ist auch mit dem Christus der Deesis parallelisiert. Er befindet sich unmittelbar unter dem Erlöser, und die beiden unterschiedlich farbigen Zonen charakterisieren das untere Register als Ort der Welt, in der auch der Menschenleib des Gottessohnes geopfert wurde, wogegen die blaue Zone die himmlische ist²⁰¹. Das Christusvikariat des Herrschers²⁰² ist damit klar

¹⁹⁸ Dazu JOACHIM POESCHKE, Segen, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 108) 4, 1972, Sp. 145 f.

¹⁹⁹ VOGEL – ELZE (wie Anm. 176) LXXII 6 S. 247.

²⁰⁰ Dazu BORNSCHEUER (wie Anm. 175) S. 196; s. auch DESHMAN (wie Anm. 150) S. 391.

²⁰¹ Farbensymbolik, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 108) 2, 1970, Sp. 7–14, Sp. 9 f.

²⁰² BORNSCHEUER (wie Anm. 175) S. 196–204.

definiert: Als Fürbitter, flankiert von den beiden Aposteln und Gründern der Ost- und Westkirche, hat Otto in der Welt zu wirken. Über ihm steht der Erlöser, an dessen Seiten Maria und Johannes die Fürbitte weiterleiten. Die Beziehung zwischen den Akteuren wird auch hier wiederum in Form räumlicher Nähe oder Distanz zum Ausdruck gebracht. Am weitesten in den Raum des Betrachters greift Otto ein, indem er nicht nur frontal auf ihn schauend dargestellt ist, sondern sogar über den unteren Bildrand hinaus in den Betrachtterraum vorstößt. Die beiden Apostel stehen ihm zur Seite, allerdings mit größerem Abstand als die Assistenzfiguren der Deesis. Beide sind mit ihren Blicken auf Otto gerichtet, segnend und – so jedenfalls Petrus – auch zugleich nach oben vermittelnd. Marias rote Schuhe schaffen eine Verbindung zu der irdischen Welt, der geopferten Menschennatur des Gottessohnes, während der Erlöser sich mit den Augen – wie Otto in der Proskynese – zu Johannes und auf die andere Seite wendet. Damit ist eine Verklammerung geschaffen zwischen Fürbitte- und Erlösungsthema, kommuniziert doch der Erlöser sowohl mit jenem, der zuerst seine Göttlichkeit bezeugte, mit Johannes Baptista, und greift zugleich auch die Verbindung wieder auf zu seiner Menschennatur, die am Kreuz gelitten hatte.

Daß das Thema der Deesis hier nicht im Sinne des Weltgerichts zu verstehen ist, wie es in der westlichen Ikonographie später eingesetzt wird, läßt sich allein schon an der engen Anlehnung an byzantinische Bildmuster erkennen, wird doch von diesen die für das westliche Verständnis unübliche Stellung Marias zur Linken des Erlösers übernommen²⁰³. In der byzantinischen Kunst ist das Thema der Deesis eng mit der Fürbitte und der Kommemoration von Heiligen verbunden²⁰⁴. Anhand der Inschrift eines wohl für Konstantin Porphyrogenetos entstandenen Elfenbein-Triptychons²⁰⁵ mit einer Deesis über einer Apostelreihe und Heiligen auf den Flügeln schließt Elisabeth Klemm²⁰⁶ auf eine verwandte Aussage der Deesisseite im Gebetbuch. Laut Inschrift spricht im Elfenbein Christus zu Maria und Johannes sowie zu seinen Jüngern die folgenden Worte: ‚Befreit den Konstantin von jeglichem Übel. Ich aber werde ihm alle Macht (allen Ruhm) verleihen.‘²⁰⁷ Die nämlichen Vorstellungen sieht Klemm auch in der Miniatur im Sinne einer Bezeugung der von Christus übergebenen Macht an den unter ihm stehenden Herrscher, verbunden mit der Idee der Fürbitte und des Schutzes des Herrschers durch die beiden Apostel, die hier anstelle der Apostel- und Heiligenreihen in der byzantinischen Arbeit stehen²⁰⁸.

In der klaren Trennung von oben und unten, die ja zugleich auch eine der Zeitlichkeit darstellt, ist zwar das Verständnis von Herrschaft im Sinne des Christusvikariats angesprochen, jedoch scheint dies – und hierfür spricht allein schon der Orantengestus Ottos – nicht so sehr im Sinn der Machttranslation als vielmehr einer Pflichtübertragung verstanden zu werden. Otto reiht sich ein in die Hierarchie der heiligen Figuren

²⁰³ THOMAS VON BOGYAY, Deesis, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (wie Anm. 108) 1, 1968, Sp. 494–499, Sp. 495; s. auch KLEMM (wie Anm. 16) S. 55.

²⁰⁴ IOANNA ZERVOU TOGNAZZI, Δέησις. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina, in: *Costantinopoli e l'arte delle province orientali*, hg. von FERNANDA DE' MAFFEI – CLAUDIA BARSANTI – ALESSANDRA GIUGLIA-GUIDOBALDI (Milion 2) Rom 1990, S. 391–420.

²⁰⁵ Rom, Palazzo Venezia; Abb. GOLDSCHMIDT – WEITZMANN (wie Anm. 15) S. 33 Nr. 31 und Tafel X.

²⁰⁶ KLEMM (wie Anm. 16) S. 57.

²⁰⁷ Übersetzung der Inschrift nach GOLDSCHMIDT – WEITZMANN (wie Anm. 15) S. 33.

²⁰⁸ KLEMM (wie Anm. 16) S. 57.

als Betender, so wie üblicherweise die Heiligen selbst als Fürbitter für die *sancta ecclesia* auftreten²⁰⁹.

Unter dem thematischen Aspekt der Fürbitte gesehen wird durch Otto und seine beiden Begleiter noch eine weitere herrscherliche Pflicht verbildlicht: Das Muster der Dreiergruppe erinnert an die frühchristliche Ikonographie der Gesetzesübergabe an die Apostel Paulus und Petrus²¹⁰, die in der ottonischen Kunst zu neuer Bedeutung gelangt ist²¹¹. Ursprünglich für die Legitimierung des römischen Papsttums relevant, dürfte das Motiv für die Ottonen im Rahmen der Missionierung²¹² und der Schutzpflicht des Herrscherhauses gegenüber der Kirche eine neue Ausrichtung erhalten haben²¹³. Freilich steht im Gebetbuch zwischen den beiden Aposteln Otto III. anstelle Christi. Von der formalen Zuordnung sind die beiden Gestalten nicht unmittelbar Otto verbunden, sondern als Assistenzfiguren auf ihn ausgerichtet und deutlich kleiner dargestellt. Im Umfeld der *Traditio legis*-Darstellungen existiert eine Reihe von motivisch verwandten Dreiergruppierungen, die nach Christa Ihm den Apostelfürsten die Rolle der „apostolischen Miliz“ zuweisen²¹⁴. Der Konstellation im Gebetbuch am nächsten verwandt ist die zu vermutende Darstellung Karls des Kahlen im Metzger Sakramentar (Abb. 18)²¹⁵. Nikolaus Staubach schlägt als bisher einleuchtendste Interpretation dieser Miniatur vor, hier die „heilstiftende, gemeinnützige Funktion des Königtums“ zu sehen, die darin bestehe, „allen Ständen des irdischen Gottesvolkes, den Geistlichen, wie den Laien, auf ihrem Weg zur ‚Gemeinschaft der Himmelsbürger‘ be-

²⁰⁹ Vgl. etwa den heiligen Apollinaris in Sant'Apollinare in Classe in Ravenna, der in der Kalotte des Presbyteriums als Hirte für seine Herde bittet; Abb. WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 173; s. auch die Reihen der heiligen Onesiphoros, Porphyrios und Damianos in Thessaloniki, Hagios Georgios, ebd. Abb. 124–127.

²¹⁰ WALTER N. SCHUHMACHER, *Traditio legis*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (wie Anm. 108) 4, 1972, Sp. 347–351.

²¹¹ Die Ikonographie wird in so bedeutenden Stücken wie den Magdeburger Elfenbeintafeln aufgenommen; Abb. Otto der Große (wie Anm. 131) S. 365, sowie am Ciborium in Sant'Ambrogio in Mailand; Abb. CARLO BERTELLI, *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa (II Millennio Ambrosiano)* Mailand 1988, S. 26, und am Rückdeckel des Evangeliiars von Aribert; Abb. SERGIO ANGELUCCI, *Evangeliaro di Ariberto*, in: *Evangeliaro di Ariberto*, hg. von ALESSANDRO TOMEI, Mailand 1999, S. 145.

²¹² Der Missionierungsauftrag im Motiv der *Traditio legis* ist zumindest für die Frühzeit umstritten, aber in den karolingischen Wiederaufnahmen eindeutig; vgl. etwa das Apsismosaik des Trikliniums Leos III. in Rom; dazu: 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Ausstellungskatalog Paderborn 1999, 1–3, hg. von CHRISTOPH STIEGEMANN – MATTHIAS WEMHOFF, Mainz 1999, 2, S. 636 f. Katalog IX.22.

²¹³ Eine Mischung beider Motive in diesem Sinn hat Aribert vornehmen lassen, der in die *Deesis* die *Traditio legis* integriert. Christus hält hier in der einen Hand die Schriftrolle mit der Inschrift *Lex et Pax*, während er mit der anderen Aribert segnet, der, von Johannes Baptista präsentiert, seine Stiftung darbietet; dazu MARCO BUSSAGLI, *L'Evangeliaro di Ariberto Intimiano. Percorsi iconologici*, in: TOMEI (wie Anm. 211) S. 81–101, S. 86 f.

²¹⁴ CHRISTA IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4) Stuttgart 21992, S. 30.

²¹⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 1141, fol. 2v; dazu: Sakramentar von Metz. Fragment. Ms. lat. 1141, Bibliothèque Nationale, Paris, Einführung von FLORENTINE MÜTHERICH (*Codices selecti* 28) Graz 1972.

hilfflich zu sein“²¹⁶. Daß hier das Papstgeleit im Sinne der gesamten *sancta ecclesia* verstanden werden soll, lassen die beiden so deutlich unterschiedenen Segensgesten im Ritus Ost- beziehungsweise Westroms bei Paulus und Petrus vermuten.

Ottos Gebet ist somit aufgenommen in jene Gebete der Fürbitter, die in der Litanei desselben Büchleins angerufen werden. Der *Salvator mundi*, der Erlöser, wird um Hilfe angefleht, und jene, deren Vermittlung in der Litanei erbeten wird, übertragen diese Hilferufe²¹⁷. Otto bittet – wie wir aus der nachfolgenden Textsequenz erfahren – sowohl um die Gewährung seines eigenen Heils als auch um dasjenige des gesamten Christenvolkes. So leistet er als Stellvertreter Christi Fürbitte auf Erden und schließt sich damit an eine zweite zentrale Eigenschaft Christi an, nämlich an dessen Bereitschaft zur Fürsorge, zur *caritas*.

Bitte um Erleuchtung

Auf der gegenüberliegenden Seite nun wird im Kreuzestod Christi die Heilsversicherung verbildlicht. In dem Gebet (Abb. 16), das auf dem Purpurgrund in Goldschrift zu lesen ist, heißt es: *Deus qui crucem ascendisti et mundi tenebras inluminasti tu cor et corpus meum inluminare dignare qui cum patre et spiritu sancto vivis et regnas deus per omnia secula seculorum. Amen.* Das Gebet bittet also um Erleuchtung, und zwar des Körpers wie auch des Herzens, mithin des gesamten Wesens. Um Erleuchtung ging es auch in der Darstellung der Proskynese, führte doch dort die von Christus kommende *humilitas* zu Christus zurück, zur Vision und zur Erhöhung. In der letzten Miniatur wurde die körperliche Erleuchtung ja sogar visualisiert und zum Ausdruck der idealen herrscherlichen Haltung. Diese, so wird an der Kreuzigung deutlich, findet ihren Urgrund bei dem hier dargestellten Ereignis.

In der Kreuzigung selbst scheinen mehrere Vorstellungen verbildlicht worden zu sein. Christus steht mit einem Lententuch mit Clavi bekleidet auf einem Suppedaneum vor dem Kreuz. Sein linkes Bein ist in einer leichten Schreitstellung nach vorn geschoben, er hält die Augen geschlossen und hat das Haupt leicht nach unten zu Maria geneigt. Obwohl aus seinen Händen, Füßen und aus der Brustwunde Blut strömt, ist er in Bewegung und nicht leidend dargestellt. Der physische Tod Christi ist zwar durch das Blut thematisiert und damit zugleich seine Menschennatur ins Bild gesetzt²¹⁸, sein intakter Leib spricht aber für seinen Sieg in der künftigen Auferstehung. Die Diademe tragenden Engel über dem Kreuz sind durch ihre Clavi an der Tunika und das helle Pallium sowohl mit dem Christus der Kreuzigung als auch dem *Salvator mundi* auf der gegenüberliegenden Seite verbunden und feiern zunächst als imperiale Begleiter seine

²¹⁶ NIKOLAUS STAUBACH, *Rex christianus. Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen*, 2: Die Grundlegung der 'religion royale' (Pictura et poesis 2) Köln – Weimar – Wien 1993, S. 232.

²¹⁷ Die Reihenfolge der Dargestellten entspricht dem Beginn der Litanei fol. 13v: *Salvator mundi adiuva nos III; Sancta virgo virginum ora pro nobis, Sancta dei genitrix intercede pro nobis ... Sancte Johannes Baptista ora pro nobis, Sancte Petre ora pro nobis*, (fol. 14) *Sancte Paule ora pro nobis*.

²¹⁸ Dazu SCHILLER (wie Anm. 125) 2: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, S. 106 f.; s. auch CELIA CHAZELLE, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge 2001, S. 150.

göttliche Natur²¹⁹, zugleich weisen sie aber auch auf die *Adoratio crucis* und die Vergewärtigung des Opfers in der Messe²²⁰. Diese Erinnerung sollen auch die Blutströme auslösen, von denen diejenigen aus der Seitenwunde²²¹ auf die Gebetsschrift fließen und den Zusammenhang zwischen dem Opfer und dessen Wiederholung in der Eucharistiefeyer sowie der im Gebet angesprochenen Bitte um Erleuchtung herstellen. Ein weiteres Element des Bildes weist auf eine Verknüpfung des historischen Ereignisses mit der Eucharistiefeyer hin, nämlich die durch die Gewänder verhüllten Hände von Maria und Johannes. Während in der Deesis die beiden Fürbitter, ihrerseits aufgenommen in die himmlische Hierarchie, mit offenen Händen ihre Bitte an den Erlöser richten, verehren die beiden Zeugen der historischen Kreuzigung mit velierten Händen den Gekreuzigten²²².

ZUSAMMENFASSUNG

Die eingehende Untersuchung der fünf Bilder hat ergeben, daß sie der Handschrift Bedeutungsschichten verleihen, die im Text allein nicht angelegt, jedenfalls nicht explizit zum Ausdruck gebracht werden. Ihre Beziehung zum Text wie auch zur Funktion des Büchleins als Gebetbuch ist zwar evident und muß in ihre Interpretation einbezogen werden, wird aber als alleinige Erklärung der Eigengesetzlichkeit des Mediums Bild nicht gerecht. Erst die Verknüpfung einer Untersuchung des Zusammenspiels von Bild und Text mit einer Analyse der seriellen Ikonographie, wie sie neuerdings wieder Jérôme Baschet²²³ fordert, wird es erlauben, die Bildaussagen angemessen zu werten. Auch wenn die damaligen Schreiber und Maler mit der Herstellung eines solchen Büchleins vielleicht vertrauter²²⁴ waren, als uns das dezimiert überlieferte Material annehmen läßt, kann dennoch nicht davon ausgegangen werden, daß die Maler zufällig gefundene oder schlecht verstandene ikonographische Muster zusammenfügten. In Details, wie etwa in den roten Schuhspitzen, die unter Marias Gewand in der Deesis (Abb. 17) hervorblitzen und ihr eine dem Irdischen nähere Vermittlerposition verleihen als den anderen Personen der Fürbittegruppe, kommen eigenwillige Anliegen der Illustratoren zum Ausdruck. Um die Bilder verstehen zu können, müssen folglich die Seh- und Gestaltungsgewohnheiten der Maler ebenfalls berücksichtigt werden.

Nimmt man die Bilder in ihrer ikonographischen und formalen Eigengesetzlichkeit ernst und berücksichtigt etwa auch Farbe, Komposition, Projektion von Flächen, Größenverhältnisse und heraldische Leserichtungen, so kann ihnen eine Reihe von Assoziationen entnommen werden, die je nach Benutzer anders gewichtet worden sein

²¹⁹ SCHILLER (wie Anm. 218) S. 119.

²²⁰ CHAZELLE (wie Anm. 218) S. 273.

²²¹ KUDER (wie Anm. 1) S. 159.

²²² Zum Zusammenhang der Ansprache mit bloßen Händen beziehungsweise der Verehrung mit velierten Händen TOGNAZZI (wie Anm. 204) S. 414 f.

²²³ BASCHET (wie Anm. 11).

²²⁴ Sicher kann es sich nicht, wie KÖRNTGEN (wie Anm. 1) S. 296 meint, um eine übliche Routine-Aufgabe gehandelt haben. Ebenso einmalig wie sich die Textzusammenstellung herausgestellt hat, ist auch die Bildgestaltung gewesen.

dürften. Am offensichtlichsten wird dieses Angebot gleitender Interpretationen am Beispiel des Widmungsbildes (Abb. 3): Dem königlichen Betrachter dürfte diese Miniatur zur Belehrung, Ermahnung und Verheißung dienen, der geistliche Stifter oder dessen Nachfolger dagegen wird darin viel eher das monastische Vorbild eines Herrschers und das Versprechen der königlichen Huld gesehen haben. Überdies muß ihm die Bezeugung der Stiftung und die damit verbundene Hoffnung auf seine Teilhaftigkeit am Raum der Erleuchtung wichtig gewesen sein.

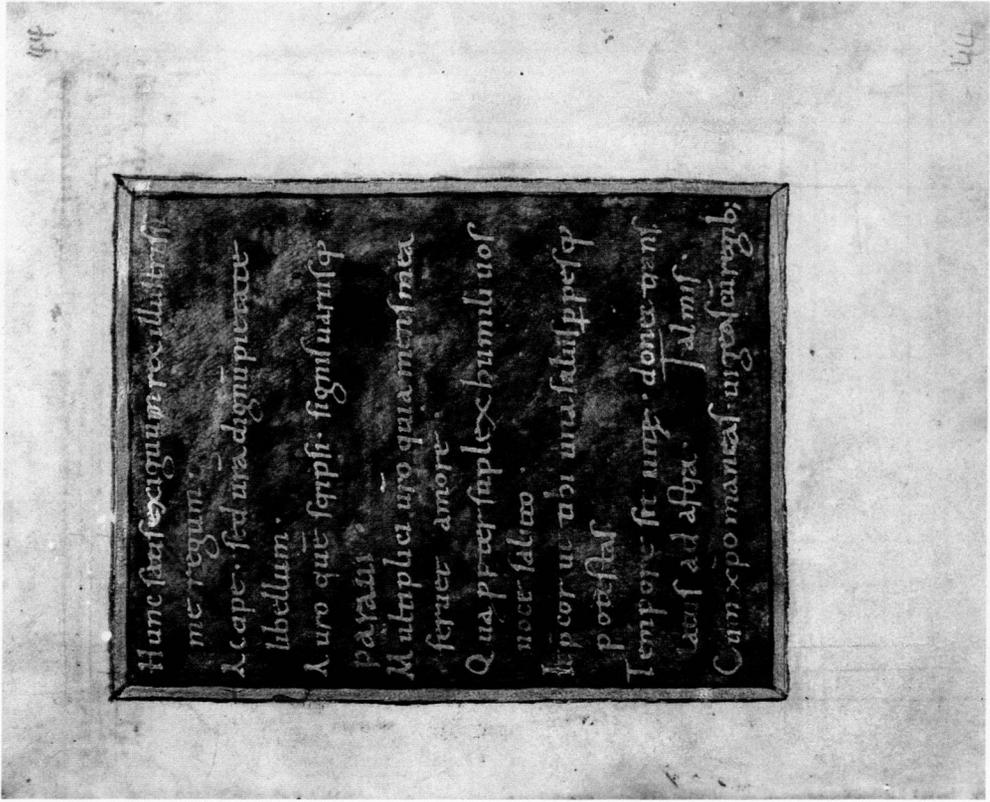
Für alle Betrachter jedoch bleibt ein Gesamtkonzept maßgeblich, nämlich der Kontext des Gebetbuches. Texte wie Bilder sind jenem funktionalen Zusammenhang eingebunden, der durch das Beten für die Erhaltung und Gewinnung des persönlichen wie auch des königlichen Heils definiert wird²²⁵. In allen Bildern ist es die Physis des dargestellten Akteurs, des Herrschers, die eine nicht zu übersehende Rolle spielt. Dem diese Darstellungen betrachtenden König wird damit ein visualisiertes Vor-Bild vor Augen gestellt, das er nicht nur zu erinnern, sondern sich sozusagen einzuverleiben habe. In diesem Sinn wird ein Auftrag dem Betrachter übermittelt, der ja in erster Linie der beschenkte König sein soll und allenfalls auch noch die ihm Nachfolgenden. Diese Aufforderung zur physischen Verinnerlichung wird begleitet von Begründungen, die ein monastisch geprägtes Herrscherideal vermuten lassen. Die Vorstellung des Christusvikariats wird im ersten Bilderpaar konkretisiert: Der Betende habe auf Erden Fürbitte für das gesamte Christentum zu leisten wie Christus im Himmel und solle damit die *caritas Christi* nachahmen. Sein Gebet, so macht die Zusammenstellung deutlich, ist für den Schutz der *ecclesia sancta* vonnöten, und daher hat er, wie ihn Gedicht und Bild auf der Kreuzigungsminiatur belehren, danach zu trachten, auch in physisch richtiger Haltung dem Vorbild Christus zu entsprechen. Nur dank des Opfers Christi freilich und dessen immerwährender Kommemoration in der Messe ist es ihm, dem Herrscher, überhaupt möglich, dieses Heil zu erleben. Bilder und Texte fordern von Otto nicht nur eine moralische Nachfolge, sondern auch eine ebenso körperlich verpflichtende Identifizierung mit den Tugenden Christi. Die Deutung sowohl der Beziehung zu Petrus und Paulus als auch des Schwertträgers in der Proskynese-Miniatur zeigte, daß Otto erst dank dieser Tugenden sich einreihen kann in die Hierarchie der Fürbitter, denen gegenüber er seinerseits zum Schutz verpflichtet ist.

Noch eindringlicher wird der Verpflichtungscharakter im zweiten Bilderpaar. Nur über die Stufe der tiefsten Demut kann der Herrscher um Erhöhung bitten, und zwar geht es dabei nicht um das irdische Leben, sondern er betet in einem monastischen Sinn um die Gnade der richtigen Gottesliebe. Erst dank all dieser Akte der Buße, der tätigen Reue, der Fürbitte und vor allem der richtigen physischen *imitatio Christi* wird er jene Tugenden erreichen, die ihn in der letzten Darstellung auszeichnen. In diesem Bild ist er als der weise und gerechte Herrscher zur wahren Anschauung gebracht, der, erleuchtet an Körper und Geist, auch den Stifter in seine Huld und *caritas* einbezogen hat. In der ewigen Kommemoration durch die Nachwelt, wozu auch die Erfüllung der im Gebetbuch niedergelegten Verpflichtungen durch seine späteren Benutzer zählt, wird die Regentschaft Ottos im Himmel gesichert wie auch das Heil des Stifters und seines Kollegiums gewährleistet werden.

²²⁵ Zum Beten WALDHOFF (wie Anm. 58) S. 30 f.

Wenn man von einem monastischen Verständnis des hier ins Bild gesetzten Herrschertums ausgeht, dann scheinen manche Aspekte den als Fürstenspiegel abgefaßten Text der 'Gesta Chuonradi' von Wipo vorwegzunehmen²²⁶. Gerade dadurch, daß die Physis des dargestellten Akteurs das visualisierte Vorbild so betont, wird Otto an seine Pflichten als Herrscher gemahnt, auf daß deren Erfüllung die Sicherung des Königsheils und damit der gesamten Christenheit bewirke.

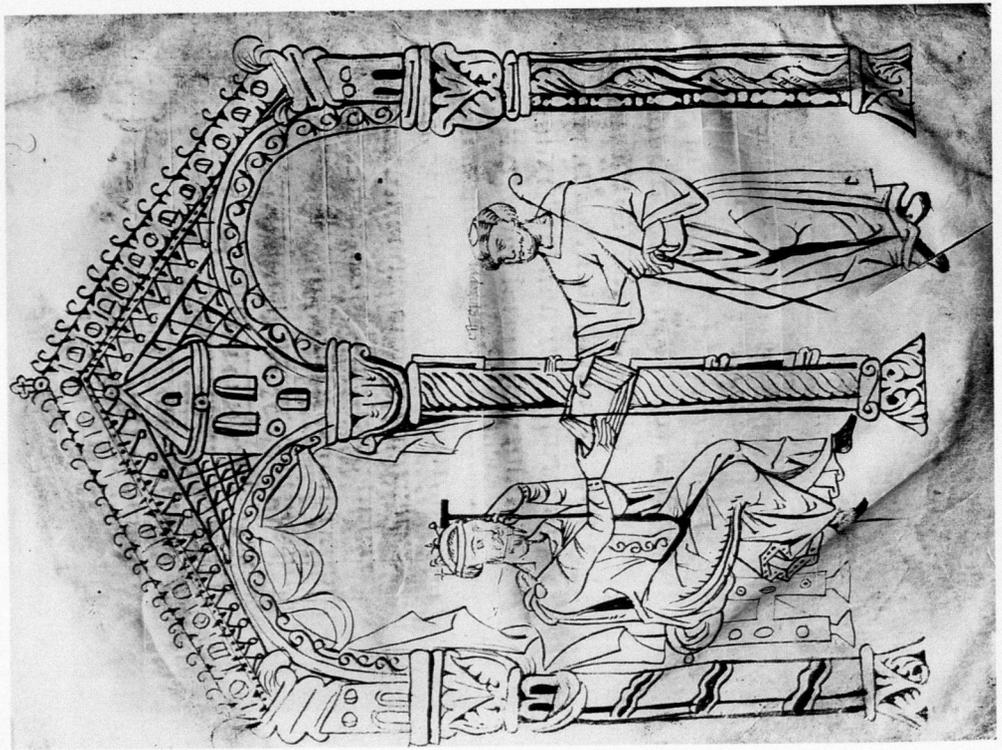
²²⁶ Ebd. S. 136 ff.; HAGEN KELLER, Das Bildnis Kaiser Heinrichs im Regensburger Evangeliar aus Montecassino (Bibl. Vat., Ottob. lat. 74). Zugleich ein Beitrag zu Wipos "Tetralogus", in: Frühmittelalterliche Studien 30, 1996, S. 173–214; insbesondere die Begriffe *pietas* und *sapientia* scheinen in diesen Bildern eine wichtige Rolle zu spielen, dazu ebd. S. 189 ff.



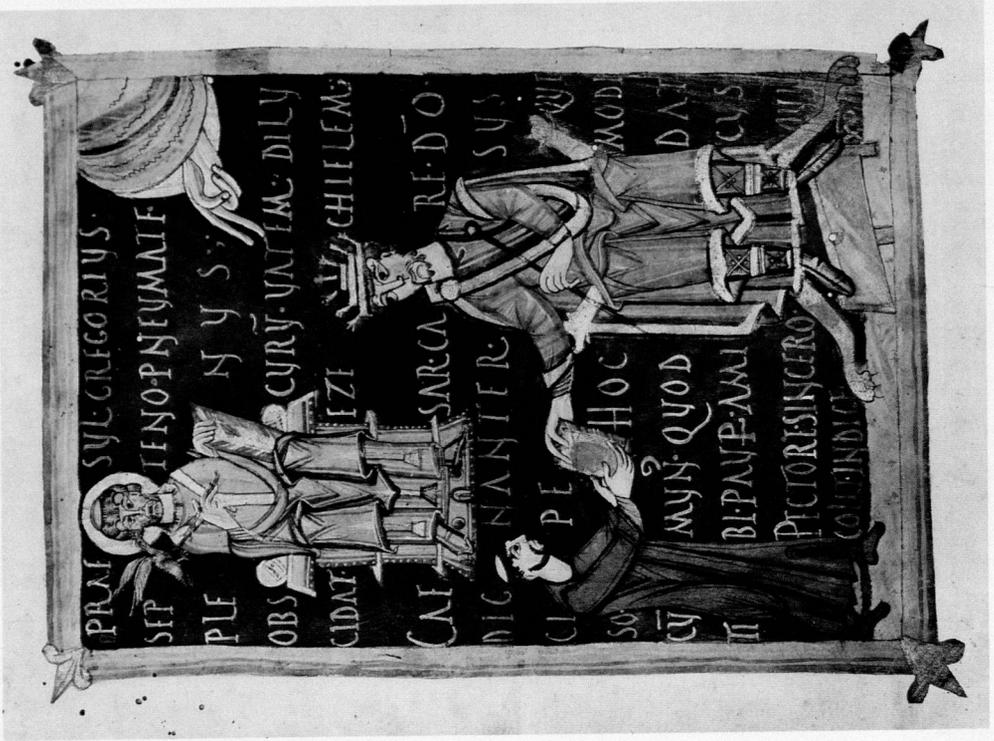
4 Gebetbuch Ottos III. (Ms. lat. 30111, fol. 44), Widmungsgedicht.
 Photo: Bayerische Staatsbibliothek München.



3 Gebetbuch Ottos III. (Ms. lat. 30111, fol. 43v), Widmungsbild.
 Photo: Bayerische Staatsbibliothek München.



5 Pontifcale von Schaffhausen (Min. 94, fol. 2v), Widmungsblatt.
 Photo: Stadt- und Ministerialbibliothek Schaffhausen, Rolf Wessendorf.



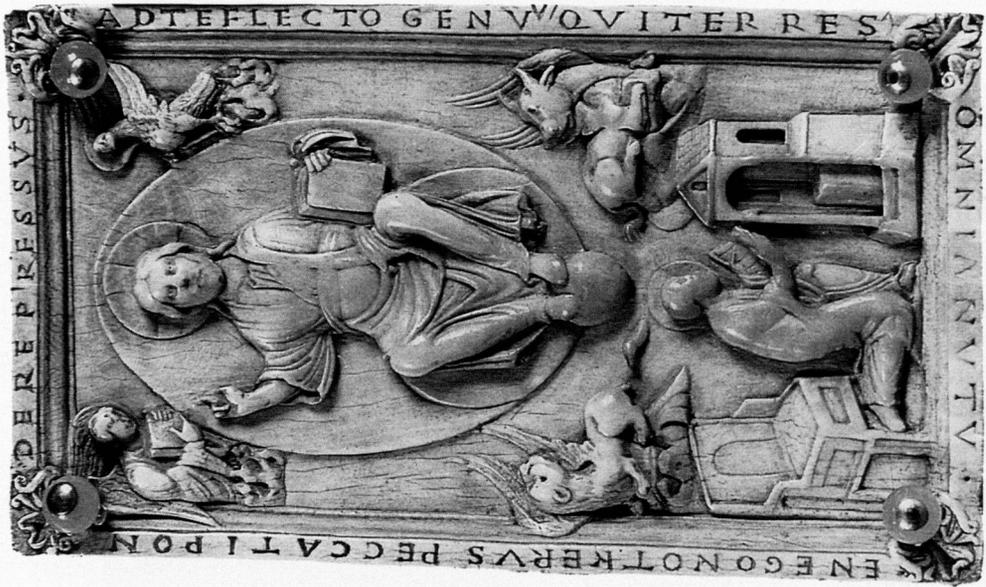
6 Ezechiel-Kommentar (Msc. Bibl. 84, Vorsatzblatt), Widmungsblatt.
 Photo: Staatsbibliothek Bamberg.



8 Geberbuch Ottos III. (Ms. lat. 30111, fol. 21), Maicastas.
Photo: Bayerische Staatsbibliothek München.



7 Geberbuch Ottos III. (Ms. lat. 30111, fol. 20v), Otto in Proskynese.
Photo: Bayerische Staatsbibliothek München.



12 Notker-Elfenbein (Lüttich, Musée d' Archéologie et d'Arts décoratifs, Musée Curtius: 12/1), Vision Notkers.
Photo: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

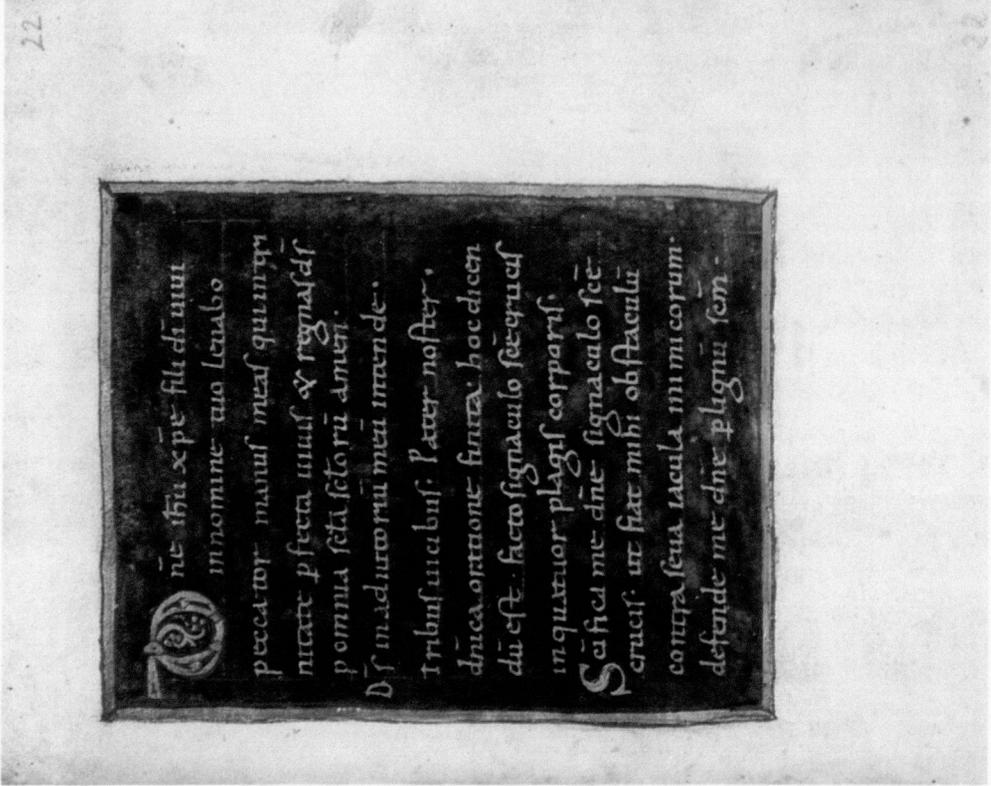


11 St. Galler Evangeliar (Cod. 17, fol. 23), Widmungsbild.
Photo: Stiftsbibliothek Benediktinerabtei Einsiedeln.

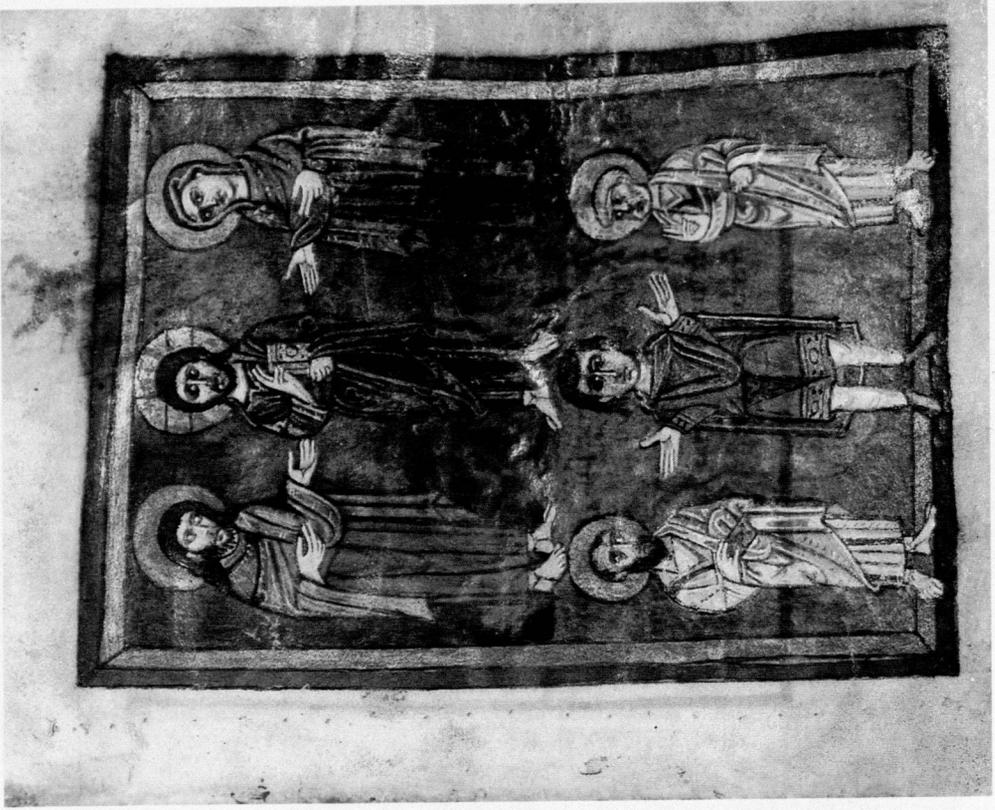


13 Gebetbuch Karls des Kahlen (ResMü. Schk 4, fol. 38v),
Karl der Kahle in Proskynese.
Photo: Schatzkammer der Residenz München.

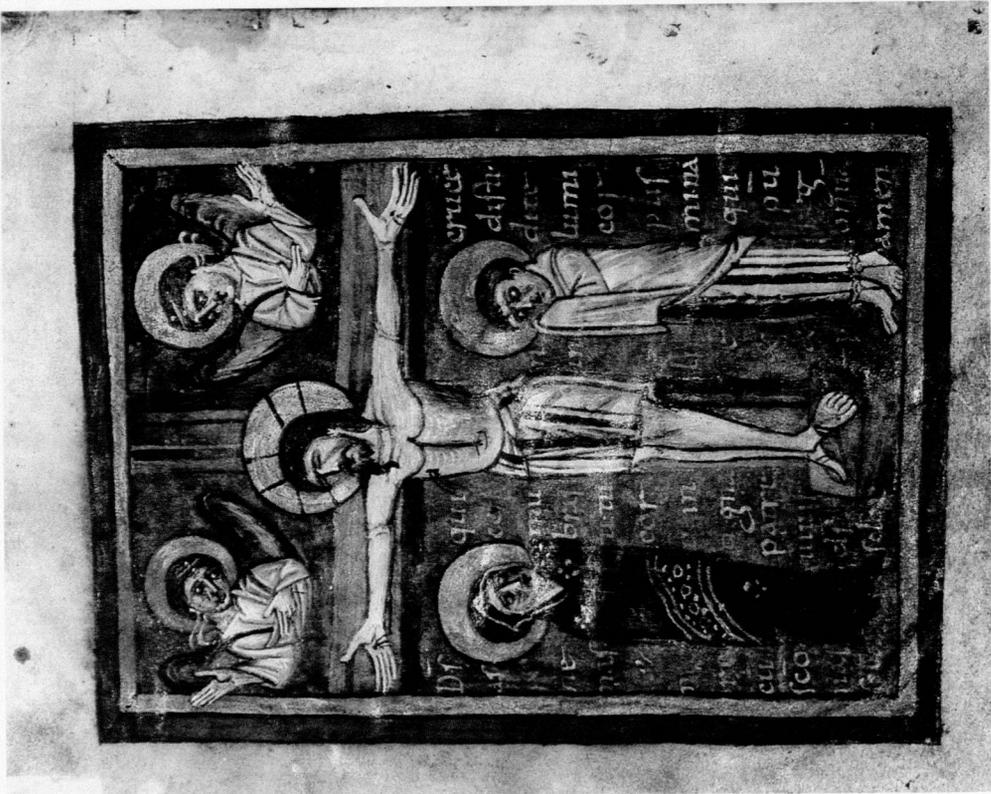
14 Gebetbuch Karls des Kahlen (ResMü. Schk 4, fol. 39), Kruzifixus.
Photo: Schatzkammer der Residenz München.



15 Gebetbuch Ottos III. (Ms. lat. 30111, fol. 22),
 D-Initiale zur Bitte um Sündenvergebung.
 Photo: Bayerische Staatsbibliothek München.



17 Gebetbuch Ottos III. (Ms. lat. 30111, fol. 2), Deesis.
Photo: Bayerische Staatsbibliothek München.



16 Gebetbuch Ottos III. (Ms. lat. 30111, fol. 1v), Kreuzigung.
Photo: Bayerische Staatsbibliothek München.



18 Metzzer Sakramentar (Ms. lat. 1141, fol. 2v),
Karl der Kahle zwischen Paulus und Petrus.
Photo: Bibliothèque nationale de France Paris.