



Abb. 1: Maiestas und Gottesvision Johannes des Täufers, frühes 10. Jahrhundert, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. KG 54:208a

David Ganz

Doppelbilder

Die innere Schau als Bildmontage im Frühmittelalter

Als Minimalform mehrteiliger Bildsysteme kann die Konfiguration des Diptychons gelten. Sie verdient überall dort besonderes Interesse, wo man ein elementares Anliegen christlicher Kunst in der Sichtbarmachung modaler Differenzen vermutet. Wolfgang Kemp, der die Aneignung der Diptychonform durch die frühchristliche Kunst nachgezeichnet hat, spricht von einem „Medium, das [...] schon in seiner Objektform als ein elementar-differentielles System angelegt ist“ und so zum Ausloten von Differenzen der unterschiedlichsten Art einlädt: „Der Dialog zwischen den paganen und den christlichen Gegenstücken, der Dialog zwischen den zwei Bildtafeln, der innere Dialog zwischen den Bildebenen, der Dialog zwischen den beiden Seiten und damit impliziert: der Dialog zwischen Schrift und Bild – es ist keine Möglichkeit ausgelassen worden.“¹ Lässt sich diese Reihung auch auf die für das Christentum konstitutive Differenz zweier Modi des Sehens ausweiten, des äußeren, körperlich-irdischen Blicks und der inneren, geistig-visionären Schau?

Wer innerhalb des Korpus mittelalterlicher Diptychen nach Bildpaaren mit visionärer Thematik sucht, wird weit seltener fündig, als man dies zunächst vermuten könnte. Womit wir uns im Folgenden beschäftigen werden, sind „komposite“ oder „konstruierte“ Visionsbilder: Bildgegenstände, die erst infolge ihrer Anordnung auf den beiden Seiten des Diptychons zur Darstellung einer visionären Erfahrung werden. Wie sich im Folgenden zeigen wird, ist es dabei im Hinblick auf die frühmittelalterliche Situation aus mehreren Gründen sinnvoll, zwei Phänomene gemeinsam zu betrachten, die von der Forschung gewöhnlich getrennt behandelt werden: das Diptychon in Gestalt des bebilderten Bucheinbands, wie es frühmittelalterlich vor allem in der Elfenbeinschnitzerei realisiert wurde, und die bebilderte Doppelseite mittelalterlicher Manuskripte.² Außer dem Mechanismus des Auf- und Zuklappens ist Doppelseiten und Einbänden eine enge Allianz mit dem Medium Buch gemeinsam, die der Schlüssel für spezifische Darstellungsstrategien des Visionären auf diesem Bildort ist.

Die Maiestas im Blick. Variationen über ein Motiv

Wenn es für unsere Frage so etwas wie einen Kristallisationskern gibt, der immer wieder zu visionären Bildpaarungen anregen konnte, dann war dies im Frühmittelalter das neue Bildformular der *Maiestas Domini*. Bekanntermaßen handelt es sich um einen synthetischen Bildtypus, der Elemente mehrerer biblischer Visionsberichte (Jes 6, 1–4; Ez 1, 5–12; Apk 4, 2–8) aufnimmt und in eine neue Gestaltseinheit integriert.³ Dieses immer schon visionär konnotierte Bild stellt ein schlechthin Unsichtbares vor Augen, welches den Propheten Jesaja, Ezechiel und Johannes jeweils nur in Teilen enthüllt worden war. Vor allem in liturgisch geprägten Kontexten konnte es an externe Instanzen des Schauens zurückgebunden werden.

Maiestas I. Zentral – lateral

Mein erstes Beispiel ist die Doppelseite fol. 5v–6r des *Metzer Sakramentarfragments*, das um 870 im Skriptorium Karls des Kahlen entstand (Abb. 2).⁴ Das *Maiestas*-Motiv weist hier eine besondere Füllung der vier Zwickel auf: Unten blicken *mare* und *terra* zum thronenden Christus empor und erkennen ihn so als Herrscher über die gesamte irdische Welt an. Oben wird Christus von zwei Seraphim flankiert, die auf den Bericht in Jes 6 rekurrieren. Der Grund dafür lässt sich an der Inschrift im unteren Teil der Miniatur ablesen: Es handelt sich um eine Illustration zum *Sanctus* des Messkanons, als dessen Urtext Jes 6, 3 gelten konnte. In den Gesang der Seraphim stimmen auf der linken Seite die himmlischen Chöre ein: Engel, Apostel, Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen. Zusammengekommen repräsentieren die beiden Bildfelder ein Geschehen der himmlischen Liturgie, die das Idealbild für die auf Erden gefeierte Messe abgibt.

Weshalb wurde für dieses Geschehen das Dispositiv der Doppelseite gewählt? Die gesamte Verehrungsszene vollzieht sich ja im Modus der *visio beatifica*, bei der sich die Schauenden gemeinsam mit dem Geschauten im Himmel befinden.⁵ Andere Beispiele zeigen, dass es den Konzeptoren der Handschrift leicht möglich gewesen wäre, einen solchen himmlischen Schauraum in einem einzigen Bildfeld unterzubringen.⁶ Dass die Künstler der Hofschule dennoch die zweiteilige Lösung realisierten, möchte ich auf einen Zugewinn an Differenzqualität zurückführen: eine scharfe Trennung zwischen der göttlichen Erscheinung als frontaler, in sich symmetrischer Konfiguration und den seitlich orientierten, parataktisch gereihten Visionären. Obwohl beide Miniaturen die gleichen Abmessungen haben und identisch gerahmt sind, wird die Versoseite so zu einer Darstellung sekundären, abgeleiteten Grades herabgestuft.

Robert Deshman hat darauf aufmerksam gemacht, dass die *Sanctus*-Miniaturen die antike Formel des *aurum coronarium* reaktivieren: Der obere und der untere der Himmelschöre (Engel und Jungfrauen) blicken nicht nur hinüber zu Christus, sie bringen ihm auch goldene Kronen dar.⁷ Deshmans Hinweis ist deshalb wertvoll für

uns, weil das *aurum coronarium* auch in anderen Zusammenhängen die Matrix für doppelseitige Kompositionen abgibt – zahlreiche Beispiele finden wir in der ottonischen Buchmalerei. Stets geht es dabei um die Ehrung einer Herrscherfigur durch Überreichung huldigender Gaben. Im *Evangeliar Ottos III.* offerieren die vier Provinzen des Reiches dem thronenden Kaiser ihre ehrenden Geschenke (Abb. 3). Wie im *Metzer Sakramentar* ist die Rectoseite zentralsymmetrisch aufgebaut, ohne einen szenischen Bezug nach links herzustellen.⁸ Der Blick der vier Frauen bleibt unerwidert, ihre Geschenke finden auf Seiten des Geehrten keine Beachtung.

Obwohl die ottonischen Doppelseiten keine visionäre Schau evozieren, sind sie doch eine wichtige Lesehilfe zum Verständnis der karolingischen Sanctus-Miniaturen. Deutlich wird, dass diese Bilder ihr Argument auf einer gestaltpsychologischen Ebene entwickeln: Symmetrie vs. Asymmetrie nicht nur im Aufbau der einzelnen Bildfelder, sondern auch im Gefüge der Doppelseite als Ganzer, die Gleichheit in Format und Rahmung als Ausgangspunkt für eine fundamentale Ungleichheit. Eine ganz eigene, den Betrachter unmittelbar einbeziehende Logik entfaltete diese Konstellation beim Auf- und Zublättern der Doppelseite. War die Gruppe der Verehrenden bei geöffnetem Zustand als hinzutretende charakterisiert, die als *exemplum*, als Rollenangebot für das Handeln des Betrachter/Benutzers fungierte, kam es beim Schließen der Seite zu einer materiellen Realisierung ihrer Offerte. Die Herrscherfigur schwenkte auf die Verehrenden zu, um schließlich in direkte Berührung mit ihnen zu gelangen. Im Gebrauch des Kodex wurde die Gabe an den Herrscher tatsächlich entgegengenommen.

An einer Reihe ottonischer Doppelseiten hat Wolfgang Christian Schneider darlegen können, wie der Vorgang der Entgegennahme bisweilen präzise in die Komposition der Bilder eingebaut wurde.⁹ So ist die Anbetung der Könige im *Perikopenbuch Heinrichs II.* so gestaltet, dass die Gaben der Könige beim Umblättern der Doppelseite genau auf den ausgestreckten Händen Mariens zu liegen kommen.¹⁰ „Jeder, der das Blatt wendet, vollzieht die Darreichung der huldigenden Gaben mit und tritt so ein in die mit der Gabendarbietung verbundene Anerkenntnis des göttlichen Kindes als des Weltenherrschers.“¹¹ Diese Aussage lässt sich problemlos auch auf die himmlische Liturgie des *Metzer Sakramentars* übertragen. Die Sanctus-Miniaturen zeigen zwar keine punktgenaue Abstimmung des „Krongolds“ auf die Hände seines Empfängers, doch entwickelt die Platzierung der Kronen im obersten und im untersten Register im Zusammenspiel mit der Gegenseite ihren eigenen Sinn: Die Reihe der Jungfrauen trifft beim Umblättern genau mit dem Feld der *inscriptio* zusammen. Dass es drei Kronen sind, die dargeboten werden, erweist sich als numerische Entsprechung zur dreifachen Intonation des *Sanctus*. Bei den Engeln wiederholt sich die Dreizahl, die in der christlichen Exegese trinitarisch ausgelegt wurde.¹² Wenn auch nicht in der exakten Position, so zielt ihre Gabe doch in der Höhenlage klar auf das Haupt des Maiestas-Christus. Das in der Anordnung auf zwei Seiten Getrennte wird im Gebrauch des Kodex zusammengeführt und verbunden.



Abb. 2: Sanctus, Metzger Sakramentar, um 870, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1141, fol. 5v-6r

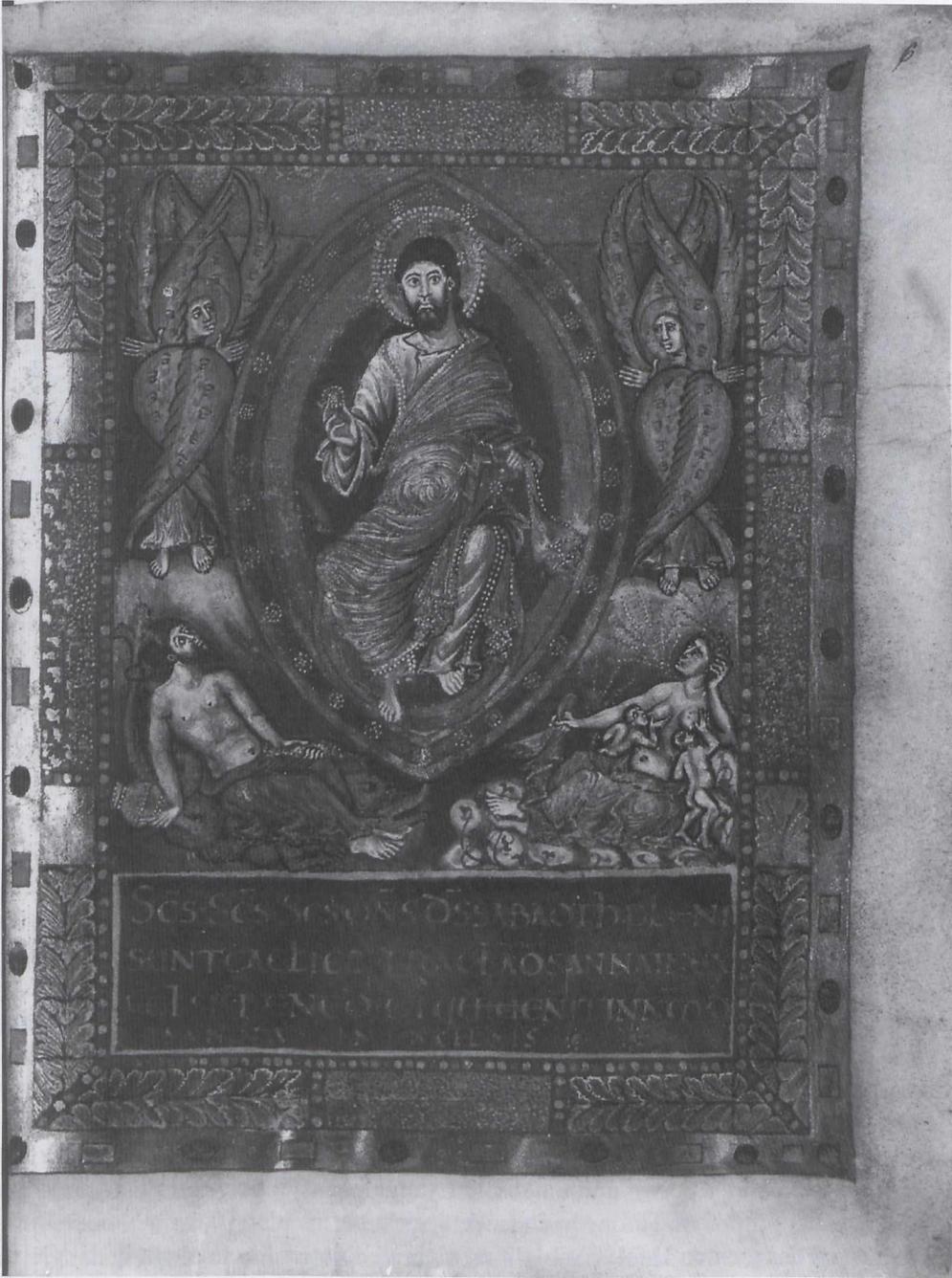




Abb. 3: Provinzen bringen Otto III. ihre Gaben dar, Evangeliar Ottos III., um 1000, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 23v-24r

Maiestas II. Neuer Bund – Alter Bund

Unser erstes Beispiel hat uns in einige elementare Wirkmechanismen der visionären Doppelseite eingeführt. Für unsere Suche nach Differenzierungen von äußerem und innerem Sehen wird es nun wichtig sein, das Prinzip zweier grundsätzlich eigenständiger Instanzen zu vertiefen, die erst im Diptychon zu einem gemeinsamen Visionsgeschehen miteinander verbunden werden. Zusätzlichen Aufschluss in diese Richtung verspricht unser zweites Fallbeispiel, ein Paar karolingischer Elfenbeintafeln im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Abb. 1).¹³ Die heute in einem neuzeitlichen Rahmen verbundenen Reliefs waren ursprünglich als Vorder- und Rückseite eines Bucheinbandes konzipiert, der einen liturgischen Text barg.¹⁴ Die linke Tafel zeigt in drei durch Rahmenleisten getrennten Registern den ikonographischen Standardtypus der *Maiestas Domini*: oben und unten die Evangelistensymbole, im Zentrum Christus auf einem Sphären-Thron sitzend. Weniger leicht zu identifizieren ist der Bildgegenstand der rechten Tafel: Ein bärtiger, nicht nimbierter Mann blickt in der Geste des *apospokein* nach oben.¹⁵ Ihm nähern sich quasi im Sturzflug zwei Engel mit einem Kranz, aus dem die Rechte Gottes herabgreift. Das Spruchband des Aufblickenden trägt den Text *ASPICIENS A LONGE ECCE VIDEO D[E]I POTENCIAM* („Von weit her blickend, siehe, schaue ich Gottes Macht“). Er ist dem Offizium der ersten Nokturn des ersten Adventsontages entnommen. Wie Rosalie Green zeigen konnte, wird der Spre-

cher damit als Johannes der Täufer ausgewiesen: Im maßgeblichen Kommentar zu den Texten des Offiziums werden diese Verse dem Täufer in den Mund gelegt.¹⁶

Sowohl die Gestik des *apokopein* wie die Aussage des Spruchbandes lassen das Sehen zum übergeordneten Thema der Elfenbeintafeln werden. Was aber erblickt Johannes? Im Rund des Kranzes wird lediglich die *dextera Dei* sichtbar. Die bloß fragmentarische Sichtbarkeit Gottes innerhalb des Kranzes steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Behauptung des VIDEO DEI POTENCIAM. Sehr viel eher würde man als Ziel von Johannes' Blick eine komplette Erscheinung Christi erwarten, wie sie auf der linken Bildtafel dargestellt ist. Das dort auf dem von Christus gehaltenen Kodex zu lesende Matthäus-Zitat – DATA EST MIHI O[M]NIS POTESTAS IN CELO ET IN T[ER]RA („Mir ist alle Gewalt gegeben im Himmel und auf Erden“, Mt 28, 18) – knüpft mit dem Begriff „potestas“ an die von Johannes geschaute „potencia Dei“ an. Das Verhältnis von rechter und linker Bildtafel kann also als eines zwischen fragmentarischer und vollständiger Sichtbarkeit Gottes beschrieben werden. Dieser Befund lässt sich unterschiedlich interpretieren. Kesslers Vorschlag lautet, hier sei die Opposition zwischen geistiger Schau (*Maiestas*) und körperlichem Blick (Johannes) ins Bild gesetzt.¹⁷ Dies scheint mir jedoch in die Irre zu führen. Die Geste des *apokopein* jedenfalls kann dafür kaum als Beleg herhalten, denn sie indiziert in anderen Zusammenhängen, wie in der etwas späteren *Bamberger Apokalypse*, gerade das Überschreiten einer nur irdischen Sphäre des Sehens.¹⁸

Bessere Anhaltspunkte finden sich für eine Lektüre, die das Verhältnis der beiden Tafeln zueinander als ein zeitliches im Sinne eines heilsgeschichtlichen Verheißungs-Erfüllungs-Zusammenhangs begreift.¹⁹ Johannes' fragmentarischer Blick durch das „Himmelsfenster“ des Kranzes steht für das Sehen „von einst“, das Sehen des Alten Bundes, der Propheten und Ankündiger Christi. Der vollständige, nicht mehr durch eine Rundform begrenzte, sondern einer Rundform (Sphärenthron) vielmehr vorgeblendete Anblick Christi im *Maiestas*-Motiv hingegen steht für das Sehen des Neuen Bundes, ist eine Antizipation des Christus der Parusie. Der Blick aus der Ferne wird mit dem *Secundus Adventus* von einer Naherfahrung abgelöst werden, die nicht mehr allein einem Auserwählten, sondern der gesamten Christenheit offen steht. Die Differenz zwischen bloß fragmentarischer und vollständiger Ansichtigkeit Christi ist dabei gekoppelt an den Unterschied zwischen medialen Aggregatzuständen von Sprache: Gott (seine Hand als Symbol seiner Stimme)²⁰ und Johannes (Spruchband) kommunizieren mündlich, der *Maiestas*-Christus ist nicht nur eingestellt in die Buchstaben Alpha und Omega, er und die vier Evangelistensymbole führen alle Schriftstücke mit sich.

Gerade in dieser Hinsicht können die *Darmstädter Elfenbeintafeln* als spezielle Ausprägung eines Anordnungsschemas verstanden werden, das Alten und Neuen Bund in Bildpaaren gegenüberstellt und unterschiedlichen medialen Modalitäten der Gotteserfahrung zuordnet. Eine besonders prägnante und subtile Ausdeutung erfährt die medientheoretische Aufladung christlicher Typologie im ottonischen *Moses-Thomas-Diptychon* (Abb. 4), das die Übergabe der Zehn Gebote mit einer Darstellung des Thomaszweifels paart.²¹ In der Begegnung mit dem ungläubigen Jünger, der seinen



Abb. 4: Moses-Thomas-Diptychon, Trier, um 990/995, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 8505/8506

Finger in die Seitenwunde einführt, wird die körperliche Offenbarung Christi zum Medium, das die Verheißung der Gesetzestafeln sowohl einlöst wie überbietet.²² Eine solche, Körper gegen Schrift ausspielende Argumentation scheint in Widerspruch zur Funktion der Tafeln zu stehen. Diese dürften als Einband eines *liber vitae* gedient haben, das die Personen auflistete, derer während der Messe gedacht werden sollte. Das Verlesen der dort eingetragenen Namen war von der Bitte begleitet, dass Gott diese in sein eigenes Buch des Lebens eintragen möge.²³

Die Opposition von Gesetzestafeln und Seitenwunde zielt folglich auf zwei verschiedene Seinsmodi von Schrift, den toten Buchstaben auf dem Pergament und den lebendigen des von Gott geführten Buches. In diesem Zusammenhang ist auf jene Stelle im 2. Korintherbrief zurückzukommen, welche die Forschung schon früh als implizite Textreferenz des Diptychons ausgemacht hat: „Ist doch offenbar geworden, dass ihr ein Brief Christi seid, [...] geschrieben nicht mit Tinte, sondern mit dem Geist des lebendigen Gottes, nicht in steinerne Tafeln, sondern in die fleischernen Tafeln des Herzens.“ (2 Kor 3, 3).²⁴ Was sich zunächst wie eine Gegenüberstellung starrer Gegensatzpaare liest, mündet für die Seite des Neuen Bundes in eine *contradictio in adiecto*: Die Tafeln des Herzens sind einerseits fleischern, doch andererseits mit Geist beschrieben. Gerade dieser Zusammenfall von Körperlichkeit und Geistigkeit dürfte die Pointe sein, die den Zugang zum Medienkonzept der frühmittelalterlichen Diptychen eröffnet: Was die Elfenbeintafeln im Hinblick auf den Text evozieren, den sie enthalten, ist die Verkörperung des Gottesworts in der liturgischen Gebrauchssituation: Das Wort wird Fleisch, die vom Geist erfüllte Aufführung der Schrift sorgt für körperliche Präsenz.²⁵

Wenn die *Darmstädter Tafeln* ihre Argumentation über eine andere Medienopposition entwickeln (Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit), dann geschieht dies letztlich mit der gleichen Zielrichtung: Die Schriftzeichen, die den Christus des Neuen Bundes als Insignien seiner „potestas“ begleiten, rahmen ja eine Figur in voller Körperlichkeit. Das Prinzip der Verkörperung im Gebrauch des liturgischen Kodex wird hier in einen Diskurs über die Gottesschau gekleidet: Was das innere Auge des Johannes nur fragmentarisch erblickt, wird mit der Wiederkunft Christi für alle uneingeschränkt sichtbar werden. Die Wiederaufführung des ersten *Adventus* nach dem Text des Antiphonars eröffnet den Teilnehmern der Messe schon einen Vorgeschmack dieses Seherlebnisses.

Maiestas III. Innen – Außen

Eine dritte Möglichkeit, die *Maiestas* mit einem separaten Visionär zu verknüpfen, führen zwei ottonische Elfenbeintafeln vor, die für den Einband eines Sakramentars geschaffen wurden (*Abb. 5*).²⁶ Der in einer achtförmigen Mandorla thronende Christus findet hier sein Gegenüber in dem schreibenden Papst Gregor, der als Verfasser des Sakramentars galt. Während der Kirchenvater seine Feder ins Tintenfass taucht, flüstert ihm die Taube des Heiligen Geistes den zu schreibenden Text ins Ohr. Das für uns entscheidende Motiv ist der Blick des Papstes, der sich nach links hin wendet. Wenn das Sakramentar während der Messe aufgeschlagen wurde, kam eine szenische Verbindung zwischen Gregor und Christus zustande. Der Sinn dieses Blickkontakts ist ein doppelter: Zum einen verweist er vom menschlichen Verfasser zurück zum göttlichen Autor des Messbuches. Dieses Ableitungsverhältnis konnte von Betrachtern in der Zusammenschau der beiden Tafeln weiter vertieft werden: Christus

und Gregor sind als Pendantfiguren entworfen, deren Entsprechungsverhältnis von der „auffallenden Trittstellung“²⁷ über das frontale Sitzmotiv bis hin zu den Kodizes reicht, die beide in ihrer Linken halten – der eine schon abgeschlossen, der andere noch fertig zu schreiben. Für uns noch wichtiger ist ein zweiter Aspekt: Nimmt man den Blickkontakt als szenische Verbindung ernst, dann wird die *Maiestas* über ihn als jenes visionäre „Bild“ qualifiziert, das Gregor bei Abfassung des Sakramentars vor Augen hatte. Der Inspirationsvorgang, der bei isolierter Betrachtung der rechten Tafel allein über Stimme und Ohr gesteuert erscheint, wird bei aufgeklapptem Zustand des Einbands auf das Feld der *visio* und auf die Erscheinung eines göttlichen Bildes verlagert.

Die räumliche Trennung zwischen *Maiestas* und Visionär wird in dieser Konstellation folgendermaßen semantisiert: ein irdischer Akteur (wie der Täufer in Darmstadt) nimmt direkten Blickkontakt (wie die Seligen des *Metzer Sakramentars*) mit dem im Himmel thronenden Christus auf. Die beiden Orte des Bilderpaars treten damit deutlich als Darstellung des äußeren Sehvorgangs (rechte Tafel) und als Darstellung einer inneren Seherfahrung (linke Tafel) auseinander. Gegenstand der Vision ist der inkarnierte Logos, dessen körperliche Erscheinung den Rahmen der achtförmigen Mandorla überschreitet. Die Übersetzung des Geschauten in das geschriebene Wort geht einher mit einer Beschriftung des eigenen Körpers: Gregor hält seinen Kodex in einer höchst unpraktischen Schreibposition vor der Brust aufgeschlagen. Die V-förmig zulaufenden Linien der geschriebenen Zeilen konvergieren mit den Bordüren seines *palliums*. In der Überlagerung von *textus* und Gewand wird das Priesteramt Gregors (und damit auch das des realen Zelebranten) als „Investitur“ definiert: Der Amtsträger streift sich den von Gott stammenden Messtext über. Wenn die Messe zelebriert wird, so suggeriert das Diptychon, besitzt der Kodex des Sakramentars die Kraft, im Priester die körperliche Gegenwart Christi zu generieren.

Die Verbindung von heiligem Autor/Priester und liturgischem Urbild wird das ganze Mittelalter hindurch immer wieder in diptychale Strukturen eingetragen. Das ebenfalls ottonische Fragment eines Sakramentars aus dem Skriptorium Corvey kombiniert die göttliche Inspiration Gregors mit der Kreuzigungsszene (*Abb. 6*):²⁸ Ganz ohne Schreibwerkzeug sitzt der Kirchenvater an seinem Pult und blättert in dem von ihm beschriebenen Kodex. Der dort zu lesende Text (SCRIBIT GREGORIVS DICTAT QVAE SP[IRITU]S ALMVS – „Gregor schreibt, was der gütige Geist diktiert“) stellt die göttliche Inspiration des Geschriebenen in den Vordergrund, ebenso wie die in artistischer Biegung von seinem Haupt herabhängende Taube. Doch Gregors Haltung mit dem in die Hand gestützten Kopf verkörpert eine Aktivität der *meditatio* über das Geschriebene.²⁹ Dabei gleitet der Blick des Heiligen über den aufgeschlagenen Text hinweg auf die Gegenseite mit dem Gekreuzigten.

Im Gegensatz zu den niedersächsischen Elfenbeintafeln zielen die Corveyer Miniaturen mehr auf die Rezeption als die Produktion des liturgischen Textes. Gregor blickt Anteil nehmend hinüber auf die Kreuzigungsszene, die in den beiden Begleitfiguren mit ihren expressiven Trauergesten selbst schon eine erste Ebene affektiv aufgeladener Rezeption enthält. Die Kreuzigung, die in anderen Sakramentaren der



Abb. 5: Gregor und Maiestas, Niedersachsen, 2. Viertel 11. Jahrhundert, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. quart. 2

Zeit den Eingang des Kanons schmückt, ist hier als Geschehen der Fürbitte aufgerufen: das Kreuz als grünfarbener Lebensbaum, um den sich unten eine Schlange windet, Maria und Johannes in den Beischriften als Anwälters der Gläubigen genannt: FVLGIDA STELLA MARIS PRO CUNCTIS POSCE MISCELLIS – ET TU IUNGE PRECES CU[M] VIRGINE VIRGO IOHANES – (Leuchtender Meerstern, bitte für alle Elenden – Und du, jungfräulicher Johannes, verbinde deine Bitten mit denen der Jungfrau).³⁰ Die gesamte Szene ist die Darstellung dessen, was Gregor innerlich vor Augen hat, ohne dass es am Ort seiner Betrachtung äußerlich präsent wäre. Als Betrachter der Doppelseite ist in diesem Fall eher der Zelebrant intendiert, der in der Vision Gregors eine Verbildlichung dessen vorfand, was sein eigenes Handeln während der Feier der Messe gegenwärtig werden lassen sollte.³¹



Abb. 6: Gregor und Kreuzigung, Sakramentarfragment, Corvey, Ende 10. Jahrhundert, Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. I 57, fol. 1v-2r

Augenöffnende Buchgeschenke Zur performativen Dimension der Diptychen

Die betrachteten Beispiele haben unterschiedliche Möglichkeiten zutage gefördert, das visionäre Bildformular der *Maiestas Domini* auf einem Paar getrennter Bildfelder in Szene zu setzen: Die eine, die im *Metzer Sakramentar* zu beobachten ist, zielt auf eine Opposition zwischen dem Geschauten als in sich zentriertem und vollkommenem Zeichen, und den Schauenden, die als Appendix oder Supplement in asymmetrischer Position hinzutreten. Die zweite Option behandelt die Grenze zwischen den beiden Bildträgern noch stärker als trennendes Element. Das Sehen Gottes fällt in zwei zeitlich getrennte Stufen auseinander, von denen die eine die fragmentarische Offenbarung des Alten und die andere die vollständige Offenbarung des Neuen Bundes vertritt. Am nächsten an die Differenz von äußerem und innerem Sehen führen uns die zuletzt betrachteten Autoren- und Priesterbilder. In ihnen wird der Blick eines menschlichen Akteurs zweimal dargestellt, von außen und von innen.

Bei aller Vielfalt können wir auch eine Gemeinsamkeit der betrachteten Beispiele erkennen: Ihr Interesse geht nicht vorrangig dahin, den visionären Blick als Teilhabe an einem perfekten göttlichen Sehen zu charakterisieren. Die Abgrenzung unterschiedlicher Orte der Schau soll ihren Rahmen in der performativen Gebrauchssituation der

Messfeier finden. Im Auseinander- und Aufeinanderklappen der beiden Bildseiten soll verdeutlicht werden, wie die Gläubigen während der Messe Anschluss an das visionäre Bild der *Maiestas* gewinnen können. Immer geht es dabei darum, die reale Verkörperung des Logos im Text sichtbar werden zu lassen und so die reale Gegenwart Christi in der Messe zu evozieren.

In seiner Studie zum Diptychon als Medium christlicher Kunst hat Wolfgang Kemp stark auf das Moment der „Chresis“, des Gebrauchs der Doppelbilder abgehoben.³² Zur Vertiefung dieses Zusammenhangs möchte ich abschließend zwei doppelseitige Darstellungen heranziehen, welche den inneren Blick über die Stiftung liturgischer Bücher an einen heiligen Empfänger konstituieren.³³ Ein besonders elaboriertes Beispiel ließ Bernward von Hildesheim in das sog. *Kostbare Evangeliar* einfügen, das er auf einen Marienaltar in Sankt Michael stiftete (*Abb. 7*).³⁴ Links bringt der Bischof den Kodex auf einem Altar dar, ihm gegenüber thront, von Engeln gekrönt, Maria mit Christus, die beide ihre Rechte zur Entgegennahme von Bernwards Gabe ausstrecken. Die mit zahlreichen Beischriften versehene Darstellung zeichnet sich dadurch aus, dass die Buchübergabe nicht direkt erfolgt, sondern über einen Vektor der Schau vom Diesseits ins Jenseits vermittelt wird: „Die sichtbare Handlung besteht darin, dass Bernward das Buch auf den Altar der Kirche legt, der sichtbaren Kirche auf Erden. Er tut dies in dem Bewusstsein, dass dem sichtbaren Tun eine unsichtbare Wirklichkeit entspricht. Und so sieht er mit den Augen des Glaubens, wie Christus und Maria schon ihre Hand ausgestreckt haben, um das ihnen dargebrachte Buch aus seiner Hand entgegenzunehmen, wenn er es gleich auf dem Altar niederlegt.“³⁵ Das Moment der visuellen Vermittlung einer Übergabehandlung an zwei verschiedenen Orten wird durch die konkrete Ausgestaltung der Metapher der von Eva geschlossenen und von Maria wieder geöffneten Paradiespforte stark gemacht, die in das rechte Bild eingefügt ist. Zugleich kommt über die geschlossene und die geöffnete Pforte das Handlungsmoment des Auf- und Zuklappens ins Spiel, das für das Funktionieren der Doppelseite als Ganzer von zentraler Bedeutung ist: Das Aufschlagen der beiden Blätter konstituiert ja erst den Blick durch die geöffnete Pforte hinüber zum Altar. Beim Umblättern wiederum fällt der Ort, an dem Bernward das Evangelium mit dem gold- und juwelengeschmückten Einband deponiert, mit der Marienfigur selbst zusammen: Auf der Ebene des handelnden Bildwerkes hat Maria das Geschenk Bernwards tatsächlich angenommen.

Eine zeitgleiche, in ihrer Genese aber wohl vollständig unabhängige Parallele findet die Doppelseite des *Kostbaren Evangeliers* im *Evangeliar von Egmond*, das Dietrich II. von Holland und seine Frau Hildegard an die von ihnen gegründete Klosterkirche Egmond stifteten (*Abb. 8*).³⁶ Links treten Dietrich und Hildegard innerhalb einer Bogenarchitektur, die für die Klosterkirche bzw. das Kloster als Ganzes steht, an einen aufwendigen Altaraufbau und legen dort den aufgeschlagenen Kodex nieder, den sie mit beiden Händen umfasst halten. Die am oberen Bildrand zu lesende Inschrift verknüpft diesen Akt mit der Schenkung des Evangeliums an den Patron des Klosters, den heiligen Adalbert.³⁷ Die Rectoseite antizipiert die Annahme der Stiftung: Adalbert nimmt die fuß- bzw. kniefällig vorgetragenen Bitten des Stifterpaares

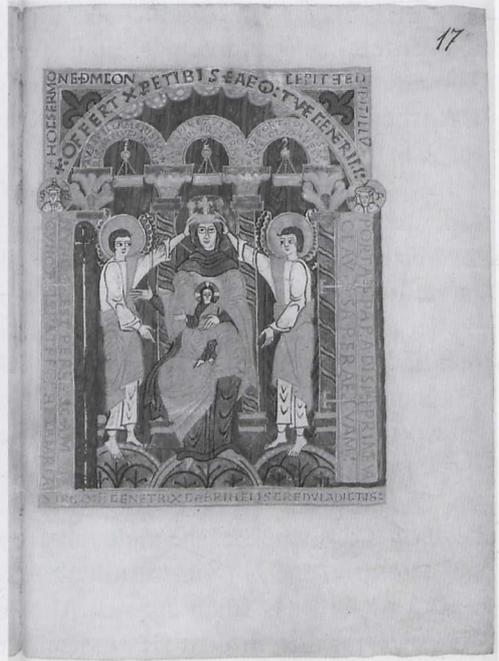
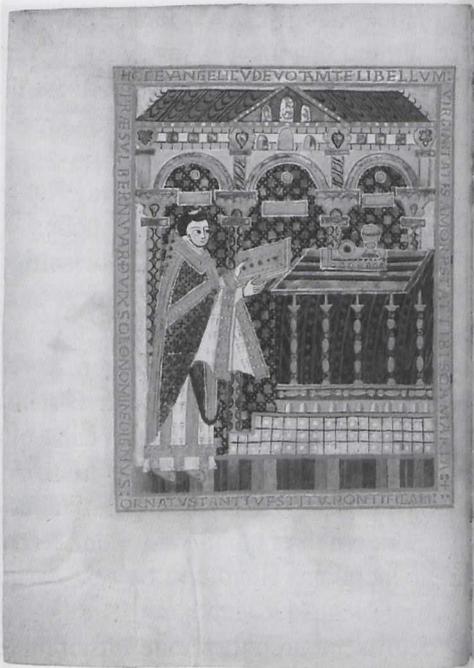


Abb. 7: Darbringung des Evangeliars an Maria, Kostbares Evangeliar, Hildesheim, um 1015, Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Inv. Nr. DS 18, fol. 16v-17r



Abb. 8: Dietrich II. und Hildegard deponieren das Evangeliar auf einem Altar, das Stifterehepaar vor Adalbert und Christus, Evangeliar von Egmond, Gent um 975, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Hs. 76 F 1, fol. 214v-215r

entgegen und leitet sie an ihren letzten Empfänger, den in der Mandorla erscheinenden Christus, weiter.³⁸ Der Stiftungsakt wird so erneut mit dem Thema der Gotteschau verknüpft, wobei letztere nicht durch einen Blick von Seite zu Seite repräsentiert ist, sondern durch eine Verdoppelung der Stifterfiguren im Bereich der jenseitigen, der inneren Schau. Auch hier wird die Auseinanderfaltung in eine äußere und eine innere Sphäre beim Schließen der Doppelseite in einen direkten Kontakt überführt: Der von den Stiftern gehaltene Kodex wandert dann in den unteren Bereich der Mandorla, und damit an genau jenen Punkt, wo auf dem Recto eine auffällige figurliche Leerstelle freigehalten wurde.

Eine grundsätzliche Gemeinsamkeit verbindet die von uns betrachteten Doppelbilder der karolingischen und ottonischen Zeit: Immer geht es um eine Blickbeziehung zwischen zwei heterogenen Bildelementen, deren Verschiedenartigkeit nicht aufgehoben werden soll. Der Doppelort der Diptychen war die ideale Matrix für neu kreierte Zusammenhänge der Schau, die zwei distinkte Instanzen miteinander interagieren ließen. Die Unabhängigkeit zweier Bildorte bot Raum für Experimente, welche eine innere Seherfahrung mit einer davon unabhängigen Position des äußeren Blicks verknüpften. Dieser künstlich „montierte“ Sehzusammenhang war jeweils für eine Gebrauchssituation bestimmt, welche die bildliche Darstellung in die Realität eines tatsächlichen Geschehens überführen sollte: durch Erstellung realer Präsenz im liturgischen Gebrauch der Kodizes.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang KEMP, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen*, München/Paris/London 1994, S. 185 und 221. Eine pointierte Zusammenfassung dieser Überlegungen in DERS., *Modus und Modul. Ein Beitrag zur Strukturanalyse romanischer Baukunst*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (2005), S. 449–474, hier: S. 472.
- 2 Zum Diptychon als Objektform vgl. Wolfgang Fritz VOLBACH, *Diptychon (Elfenbein)*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart/München 1937ff, Bd. 4 (1958), Sp. 50–60; Karl-August WIRTH, *Diptychon (Malerei)*, in: ebd., Sp. 61–74; Wolfgang KERMER, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog*, Diss. Univ. Tübingen, 1967; Susanne BÄUMLER, *Studien zum Adorationsdiptychon. Entstehung, Frühgeschichte und Entwicklung eines privaten Andachtsbildes mit Adorantendarstellung*, Diss. Univ. München, 1983. Zu doppelseitigen Darstellungen in der Buchmalerei vgl. jetzt Wolfgang Christian SCHNEIDER, *Geschlossene Bücher – offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumen im Schließen der Codices*, in: *Historische Zeitschrift* 271 (2000), S. 561–592; und DERS., *Die „Aufführung“ von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices. Zur performativen Dimension von Werken der Buchmalerei*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47 (2002), S. 7–35.
- 3 Zur ikonographischen Tradition vgl. Frits VAN DER MEER, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'Art Chrétien. Études sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Rom/Paris 1938; DERS., *Maiestas Domini*, in: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.), *Lexikon der christli-*

- chen *Ikonographie* [LCI], 8 Bde., Freiburg/Rom 1968–76, Bd. 3 (1971), Sp. 136–142; Soeren KASPERSEN, *Majestas Domini – Regnum et Sacerdotium. Zu Entstehung und Leben des Motivs bis zum Investiturstreit*, in: *Hafnia* 8 (1981), S. 83–146; Bianca KÜHNEL, *The End of Time and the Order of Things. Science and Eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg 2003, S. 25–64 und 222–246; Herbert L. KESSLER, „Hoc Visibile Imaginatum Figuratur Illud Invisibile Verum“. Imaging God in Pictures of Christ, in: Giselle DE NIE/Karl F. MORRISON/Marco MOSTERT (Hrsg.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout 2005, S. 291–325.
- 4 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1141. Pergament, 27,0 x 21,0 cm, 10 Blatt. Sakramentar (Fragment). Vgl. *Sakramentar von Metz. Fragment. Ms. lat. 1141, Bibliothèque nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe*, 2 Bde. (Faksimile und Kommentar), Kommentarband bearb. von Florentine MÜTHERICH, Graz 1972. Zur Doppelseite auf fol. 5v–6r vgl. MEER, *Majestas Domini* (wie Anm. 3), S. 338; Florentine MÜTHERICH, in: *Sakramentar von Metz*, S. 28–30.
- 5 Zur Diskussion der *visio beatifica* am karolingischen Hof vgl. Christian TROTTMANN, *La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rom 1995 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Atènes et de Rome, Bd. 289), S. 74–83.
- 6 So etwa die annähernd gleichzeitige Miniatur zur Parusie in der *Topographia Christiana* (Konstantinopel, 2. Hälfte 9. Jahrhundert. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Gr. 699), vgl. Herbert L. KESSLER: Gazing at the Future. The Parousia Miniature in Vatican Cod. gr. 699, in: Doula MOURIKI u.a. (Hrsg.), *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, S. 365–371, Wiederabdruck in: DERS., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000 (The Middle Age Series), S. 88–103.
- 7 Vgl. Robert DESHMAN, Anglo-Saxon Art after Alfred, in: *Art Bulletin* 56 (1974), S. 176–200, hier: S. 176; Thomas KLAUSER, *Aurum coronarium*, in: DERS./Ernst DASSMANN (Hrsg.), *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Stuttgart 1950ff., Bd. 1 (1950), Sp. 1010–1020.
- 8 Reichenau, um 1000. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453. Pergament, 33,4 x 24,2 cm, 278 Blatt. Zum Herrscherbild vgl. Ulrich KUDER, Die Ottonen in der ottonischen Buchmalerei. Identifikation und Ikonographie, in: Gerd ALTHOFF/Ernst SCHUBERT (Hrsg.), *Herrschaftsrepräsentation im ottonischen Sachsen*, Sigmaringen 1998, S. 137–218, hier: S. 193–196; Wolfgang Christian SCHNEIDER, *Imperator Augustus und Christomimetes. Das Selbstbild Ottos III. in der Buchmalerei*, in: Alfred WIECZOREK/Hans-Martin HINZ (Hrsg.), *Europas Mitte um 1000. Handbuch zur Ausstellung*, Stuttgart 2000, S. 798–808.
- 9 Vgl. SCHNEIDER, *Geschlossene Bücher* (wie Anm. 2); DERS., „Aufführung“ (wie Anm. 2).
- 10 Reichenau, um 1010. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 17v–18r. Pergament, 42,5 cm x 32 cm, 206 Blatt. Vgl. Hermann FILLITZ/Rainer KAHSNITZ/Ulrich KUDER, *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II.*, Ausstellungskatalog, München Bayerisches Nationalmuseum München, Frankfurt a. M. 1994.
- 11 SCHNEIDER, *Geschlossene Bücher* (wie Anm. 2), S. 562. Zur Rollenidentifikation zwischen Betrachtern und Königen allgemein Frank O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, S. 30: „Die Magier wirkten als Vorbild; ihrer Huldigung bildeten die Gläubigen den eigenen Andachtsausdruck nach, sie versetzten sich [...] in ihre Rolle bei der Anbetung des Kindes und bei der Darbringung von Geschenken.“
- 12 Vgl. AMALARIS VON METZ, *Opera Liturgica Omnia*, hrsg. von Johann Michael Hanssens, 3 Bde., Rom 1948–50, Bd. 1, S. 302 (*Expositio missae „Dominus vobiscum“* 20, 19–21): „Ideo enim tribus vicibus dicitur Sanctus, ut significetur Pater sanctus, Filius sanctus, Spiritus Patris et Filii sanctus.“
- 13 Trier (?), frühes 10. Jahrhundert. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. KG 54:208a. Elfenbein, je 20 x 8 cm. Vgl. Friedrich SCHNEIDER, *Les ivoires du Bas-Rhin et de la Meuse au Musée de Darmstadt, in: Revue de l'art chrétien* 38 (1888), S. 430–439; Adolph GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII.–XI. Jahrhundert*, 2 Bde., Berlin 1914–18 (Denkmäler der deutschen Kunst), Bd. 1, S. 79–80 (Nr. 162); MEER, *Majestas Domini* (wie Anm. 3), S. 341–342; Rosalie B. GREEN, *A Tenth-Century Ivory with the Response „Aspiciens*

- a longe“, in: *Art Bulletin* 28 (1946), S. 112–114; KESSLER, *Spiritual Seeing* (wie Anm. 6), S. 125–127.
- 14 So bereits GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 80.
- 15 Vgl. Peter K. KLEIN, Stellung und Bedeutung des Bamberger Apokalypse-Zyklus, in: Gude SUCKALE-REDLEFSEN/Bernhard SCHEMMELE (Hrsg.), *Das Buch mit 7 Siegeln. Die Bamberger Apokalypse*, Ausstellungskatalog, Bayerische Staatsbibliothek Bamberg, Luzern 2000, S. 105–136, hier: S. 113.
- 16 Vgl. GREEN, *A Tenth-Century Ivory* (wie Anm. 13), S. 112–113 unter Bezug auf den *Liber de ordine antiphonarii* des Amalarius von Metz, in: AMALARIUS VON METZ, *Opera* (wie Anm. 12), Bd. 3, S. 38 (VIII.2–3): „In primo responsorio introducit cantor dicta seu facta Iohannis praecursoris. Ex persona Iohannis potest dici: *Adspiciens a longe*, scilicet tantum a longe, quantum distat coelum a terra.“
- 17 Vgl. KESSLER, *Spiritual Seeing* (wie Anm. 6), S. 126–127: „John can not see and point out Christ because Christ is not longer in the flesh on earth; as the eternal Deity in heaven, he is visible only in the mind.“ Der Kommentar des Amalarius, den Kessler heranzieht, liefert m.E. keine Bestätigung dieser Deutung.
- 18 Reichenau, 1000–1020, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, fol. 3r. Vgl. KLEIN, Stellung und Bedeutung (wie Anm. 15), S. 119.
- 19 So bereits SCHNEIDER, *Les ivoires* (wie Anm. 13), S. 438; GREEN, *A Tenth-Century Ivory* (wie Anm. 13), S. 113.
- 20 So KESSLER, *Spiritual Seeing* (wie Anm. 6), S. 126. Zur Gotteshand vgl. Hand Gottes, in: LCI (wie Anm. 3), Bd. 2 (1970), Sp. 211–214; Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, dt. Ausgabe: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. 89–109; Horst WENZEL, Von der Gotteshand zum Datenhandschuh. Über den Zusammenhang von Bild, Schrift, Zahl, in: Sybille KRÄMER/Horst BREDEKAMP (Hrsg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003 (Bild, Schrift, Zahl), S. 25–56, hier: S. 30–31.
- 21 Trier, um 990/995, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 8505/8506. Elfenbein, je 24 x 10 cm. Vgl. Friedrich SCHNEIDER, Ein Diptychon des X. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 1 (1888), Sp. 15–26; GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen* (wie Anm. 13), Bd. 2, S. 22–23 (Nr. 24); Rainer KAHSNITZ, Diptychon mit Christus-Thomas und Moses, in: Michael BRANDT/Arne EGGBRECHTS (Hrsg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Ausstellungskatalog, Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, 2 Bde., Hildesheim/Mainz 1993, S. 192–193 (Nr. IV-35). Zur Interpretation vgl. KEMP, *Christliche Kunst* (wie Anm. 1), S. 217–221; William J. DIEBOLD, *Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art*, Boulder/Oxford 2000, S. 76–80; BERND MOHNHAUPT, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern/Berlin/Brüssel u.a. 2000 (Vestigia Bibliae, Bd. 22), S. 56–64; KEMP, *Modus und Modul* (wie Anm. 1), S. 472.
- 22 Auf der Doppelseite eines byzantinischen Evangeliiars des 12. Jahrhunderts (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. Plut. VI 32, fol. 7v–8r) werden mit ähnlicher Stoßrichtung die Gesetzesübergabe auf dem Sinai und das Maestas-Motiv verbunden, vgl. KESSLER, *Spiritual Seeing* (wie Anm. 6), S. 40.
- 23 Vgl. KEMP, *Christliche Kunst* (wie Anm. 1), S. 219.
- 24 „Quoniam epistula estis Christi [...] scripta non atramento sed Spiritu Dei vivi non in tabulis lapideis sed in tabulis cordis carnalibus.“ Vgl. SCHNEIDER, Diptychon (wie Anm. 21), Sp. 24.
- 25 Zu ähnlichen Schlussfolgerungen gelangt auch Bernd MOHNHAUPT, Auf Augenhöhe. Ottonische Bilder und ihre Betrachter, in: Achim HUBEL/Bernd SCHNEIDMÜLLER (Hrsg.), *Aufbruch ins zweite Jahrtausend. Innovation und Kontinuität in der Mitte des Mittelalters*, Ostfildern 2004, S. 183–203, hier: S. 191, für ein Paar ottonischer Elfenbeintafeln mit der Kreuzigung (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456) und der Himmelfahrt (Wien, Kunsthistorisches Museum), die er als Vorder- und Rückseite eines Einbandes rekonstruiert.
- 26 Niedersachsen, 2. Viertel 11. Jahrhundert, Einband eines Sakramentars aus dem späten 10. Jahrhundert, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. quart. 2. Elfenbein, je 15,5 x 10,7 cm. Vgl. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen* (wie Anm. 13), Bd. 2, S. 44 (Nr. 144); Rainer KAHSNITZ, Sakramentar aus der

- Diözese Utrecht, Elfenbeinplatten vom Einband, in: BRANDT/EGGEBRECHTS, *Bernward* (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 262–265 (Nr. V-9).
- 27 Ebd., S. 264. Bereits GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen* (wie Anm. 13), Bd. 2, S. 44 betont die „Beinstellung“ als formale Entsprechung der beiden Sitzfiguren.
- 28 Corvey, Ende 10. Jahrhundert und Reichenau, um 970. Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. I 57. Pergament, 29,8 x 22,9 cm, 5 Blatt. Sakramentar (Fragment) und Evangelistar. Das Fragment gelangte kurz nach seiner Entstehung auf die Reichenau (nachträglich hinzugefügte Fürbitten auf fol. 1r) und wurde einem Evangelistar aus dem dortigen Skriptorium vorgebunden. Vgl. Ulrich KUDER, Sakramentarfragment in Reichenauer Evangelistar, in: BRANDT/EGGEBRECHTS, *Bernward* (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 407–410 (Nr. VI-68).
- 29 Vgl. HORST WENZEL, Walther von der Vogelweide, Jesus Christ, and Jeff Wall. The Portrait of the Author in European Tradition, in: *Studies in Medievalism* 3 (1991), S. 453–466.
- 30 Weitere Inschriften: ANNUAT HOC AGNUS MUNDI PRO PESTE PEREMPTUS –, „Diese Darstellung bedeutet das Lamm, das für das Verderben der Welt vernichtet wurde“ (im Rahmen). IN CRUCE CHR[IST]E TUA CONFIGE NOCENTIA CUNCTA –, „An dein Kreuz, Christus, hefte alle Schuld“ (in der Füllung des Bildfeldes). Transkriptionen und Übersetzung nach KUDER, Sakramentarfragment (wie Anm. 27), S. 407.
- 31 Ähnliche Überlegungen bei MOHNHAUPT, Auf Augenhöhe (wie Anm. 25), S. 191–192.
- 32 KEMP, *Christliche Kunst* (wie Anm. 1), S. 186.
- 33 Zu Beispielen vgl. Joachim PROCHNO, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei. I. Teil. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800–1100)*, Leipzig/Berlin 1929 (Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses, Bd. 2); Klaus Gereon BEUCKERS, Das ottonische Stifterbild. Bildtypen, Handlungsmotive und Stifterstatus in ottonischen und frühsalischen Stifterdarstellungen, in: DERS./Johannes CRAMER/Michael IMHOF (Hrsg.), *Die Ottonen. Kunst–Architektur–Geschichte*, Petersberg 2002, S. 63–102.
- 34 Hildesheim, um 1015. Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Inv. Nr. DS 18. Pergament, 28,0 x 20,0 cm, 234 Blatt. Evangeliar. Vgl. PROCHNO, *Schreiber- und Dedikationsbild* (wie Anm. 33), S. 78; Rainer KAHSNITZ, Inhalt und Aufbau der Handschrift. Die Bilder, in: Michael Brandt (Hrsg.), *Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernhard*, München 1993, S. 18–55, hier: S. 27–30; Ulrich KUDER, Sog. Kostbares Evangeliar, in: BRANDT/EGGEBRECHTS, *Bernward* (wie Anm. 21), S. 574–578; Bernhard BRUNS, Das Widmungsbild im Kostbaren Evangeliar des hl. Bernhard, in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 65 (1997), S. 29–55.
- 35 Ebd., S. 32.
- 36 Reims, drittes Viertel 9. Jahrhundert, Nordwestfrankreich, um 900, und Gent, um 975. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Hs. 76 F 1. Pergament, 23,1 x 20,7 cm, 231 Blatt. Evangeliar. Vgl. PROCHNO, *Schreiber- und Dedikationsbild* (wie Anm. 32), S. 63–64; Beatrijs BRENNINKMEYER-DE ROOY, The Miniatures of the Egmond Gospels, in: *Simiolus* 5 (1971), S. 150–171, hier: S. 161–168; Anne S. KORTEWEG, Thierry II, count of Holland, and his wife Hildegard and their donations to Edmond Abbey, in: Victoria D. VAN AALST/Krijnie NELLY Ciggaar (Hrsg.), *Byzantium and the Low Countries in the Tenth Century. Aspects of Art and History in the Ottonian Era*, Hernen 1985, S. 146–164; Anton VON EUW, Evangeliar von Egmond, in: DERS. (Hrsg.), *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu*, Ausstellungskatalog, Schnütgen-Museum Köln, Köln 1991, S. 165–168 (Nr. 49); Anne S. KORTEWEG, Das Evangeliar von Egmond, in: BRANDT/EGGEBRECHTS, *Bernward* (wie Anm. 21), S. 262 (Nr. V-8); Klaus Gereon BEUCKERS, Das Otto-Mathildenkreuz im Essener Münsterschatz. Überlegungen zu Charakter und Funktion des Stifterbildes, in: Katrinette BODARWÉ/Thomas SCHILP (Hrsg.), *Herrschaft, Liturgie und Raum. Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen*, Essen 2002, S. 51–80, hier: S. 78–79. Zur Strukturparallele mit dem *Kostbaren Evangeliar* vgl. KORTEWEG, Thierry II, S. 148.
- 37 HOC TEXTUM DEDIT ALMO PATRI TEODRICUS HABENDUM NECNE SIBI CONIUNCTA SIMUL HILDEGARDIS AMORE ALBERTO QUORUM MENTOR UT SIT IURE PERENNIS („Dieses Buch schenkte Dietrich und auch die ihm angetraute Hildegardis aus Liebe dem erhabenen Vater Adalbert, damit er ihrer rechtens eingedenk sei auf alle Zeiten“). Transkription und Übersetzung zit. nach EUW, *Evangeliar* (wie Anm. 36), S. 168.

- 38 SUMME D[EU]S ROGITO MISERANS CONSERVA BENIGNE. HOS TIBI QUO IUGITER FAMULARI DIGNE LABORENT („Höchster Gott, ich bitte dich inständig, behüte diese beiden, die bemüht sein sollen, dir stets würdig zu dienen“). Transkription und Übersetzung zit. nach Euw, *Evangeliar* (wie Anm. 36), S. 168.

Bildnachweis

Abb. 1: Hessisches Landesmuseum; Abb. 2: Paris, Bibliothèque Nationale; Abb. 3: München, Bayerische Staatsbibliothek; Abb. 4: Berlin SMPK, Skulpturensammlung; Abb. 5: Berlin, Staatsbibliothek; Darmstadt, Abb. 6: Leipzig, Universitätsbibliothek; Abb. 7: Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum; Abb. 8: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek.