

Geschenke fürs Auge

Bernwards Prachteinbände und ihre Betrachter

David Ganz

In der mittelalterlichen Buchkultur haben Einbände einen eigenständigen Status gegenüber der Handschrift. Die Eigenständigkeit beginnt auf einer rein materiellen und technischen Ebene. Die beschriebenen und bemalten Pergamentblätter der Handschrift werden in Skriptorien hergestellt. Der Prachteinband, um den es in diesem Beitrag gehen soll, ist die Arbeit von Goldschmieden oder Elfenbeinschnitzern. Er ist nie jenes Beiwerk des Buches, von dem Gérard Genette mit Blick auf das moderne Verlagswesen sprach. Dieses wird immer in engem Verbund mit dem eigentlichen Buchcorpus produziert und ist in der Praxis kaum von ihm zu trennen.¹ Ganz anders dagegen die Situation im Mittelalter: Einband und Handschrift haben ihre je eigene Geschichte.

Schauen wir uns die kostspieligen Buchgeschenke an, mit denen Bernward von Hildesheim seine Kirchen bedachte. Nur zwei von ihnen besitzen noch Teile ihres ursprünglichen Einbands, was die generell niedrigeren Überlebenschancen von Einbänden im Verhältnis zu Handschriften widerspiegelt. Ein schönes Beispiel für die Heteronomie von Einband und Codex ist das Kleine Evangeliar.² Der Codex wurde im späten 9. Jahrhundert in einem französischen Skriptorium geschaffen und gelangte um die Jahrtausendwende in den Besitz des Hildesheimer Bischofs. Bevor er das spätkarolingische Evangeliar in das von ihm gegründete Kloster St. Michael stiftete, ließ er es mit einem kostbaren Einband ausstatten (Abb. 110, 111). Diskrepanzen zwar nicht in chronologischer, aber doch in materieller und medialer Hinsicht lassen sich auch für die zweite Buchstiftung Bernwards konstatieren, das Kostbare Evangeliar (Abb. 112, 113).³ Die Handschrift mit ihrer Folge ganzseitiger Miniaturen ist in diesem Fall eine Hildesheimer Neuproduktion im Auftrag des Bischofs. Dem Einband hingegen inkorporierte Bernward ein Artefakt fremder Provenienz, ein Elfenbeintäfelchen aus Byzanz,



Abb. 110: Hildesheim, Dom-Museum, DS 13, Kleines Bernward-Evangeliar, um 1015 und frühes 13. Jahrhundert: Rückdeckel

das er als Geschenk erhalten hatte. Ein Elfenbeinrelief gleicher Herkunft stellte er auch für den Vorderdeckel des Kleinen Evangeliers zur Verfügung. Deutlich tritt hier ein Grundprinzip der gesamten Gattung Prachteinband zutage: die Integration von Gegenständen aus unterschiedlichen Kultur- und Zeiträumen. Diese Spielregeln blieben auch in der nachbernwardinischen Zeit wirksam: Die kultische Verehrung des Bischofs bot den Büchern, die seinen Namen trugen, keinen Schutz vor massiven Veränderungen, ja sie provozierte vielmehr eine Umarbeitung der Buchhüllen. In beiden Fällen beließ man den Vorder-

1 Vgl. Genette 2001, S. 29–36.

2 Vgl. Kat.Nr. 13.

3 Vgl. Kat.Nr. 18.



Abb. 112: Hildesheim, Dom-Museum, DS 18, Kostbares Evangeliar, um 1015 und um 1192: Vorderdeckel



Abb. 113: Hildesheim, Dom-Museum, DS 18, Kostbares Evangeliar, um 1015 und um 1192: Rückdeckel



Abb. 111: Hildesheim, Dom-Museum, DS 13, Kleines Bernward-Evangeliar, um 1015 und frühes 13. Jahrhundert: Vorderdeckel

deckeln lediglich das zentrale Element der byzantinischen Elfenbeintäfelchen und überzog die Rahmenzone mit Edelsteinen, Perlen, Filigran und kleinen bildlichen Darstellungen. Die Eingriffe in die Substanz der Einbände waren so weitreichend, dass man diese mit gleichem Recht der Ottonenzeit und der Romanik zuordnen kann.⁴

Heilige Texte, heilige Bücher

Wie die meisten Prachteinbände wurden auch Bernwards Buchhüllen für Abschriften des Evangelienbuchs geschaffen. Der in ihnen beschlossene Text ist aus kulturwissenschaftlicher Perspektive ein herausragendes Beispiel für einen heiligen Text, der identitätsstiftend und handlungsleitend das Zentrum einer ganzen Religionsgemeinschaft konstituiert. Die Kanonizität seines Wortlauts er-

laubt keine Eingriffe in den Bestand des heiligen Texts. Diese Unberührbarkeit kann indes nur aufrechterhalten werden, wenn der heilige Text zum heiligen Buch gemacht wird, das als Mitspieler bei liturgischen Riten und Ritualen fungiert.⁵

Wenn man von der rituellen Dimension eines mittelalterlichen Evangelienbuchs spricht, wird man heute vorrangig an seinen Gebrauch im Wortgottesdienst denken, wie ihn die liturgischen Regularien vorschreiben: seinen feierlichen Einzug in die Kirche, sein Geleit auf den Ambo, die Lesung durch den Subdiakon, den Kuss durch den Priester und (je nach Liturgie) durch die Gemeinde und die abschließende Ausstellung des Buches auf dem Altarisch. Wie liturgiehistorische Untersuchungen gezeigt haben, liegt dem gesamten Ritus eine sakramentale Logik zugrunde. Handlungselemente, die für die Ehrung von Personen gebräuchlich waren, wurden auf die Verehrung des Buches übertragen.⁶ Man wird für das Mittelalter aber immer auch rituelle Praktiken außerhalb der Messliturgie berücksichtigen müssen: Prozessionen, Herrschereinzüge oder die Bischofsweihe sind Rituale, bei denen das Evangelienbuch gleichsam als Mitspieler eingesetzt wurde.⁷

Man kann vermuten, dass das Medium Prachteinband ganz wesentlich bestimmt war vom Abstand zwischen dem heiligen Text und dem Buch, dessen Heiligkeit in den Praktiken des Ritus nicht einfach abrufbar war, sondern immer wieder neu konstruiert werden musste. In frühmittelalterlichen Kontexten litt der Textträger Buch gleich in mehrfacher Hinsicht an einem eklatanten Wahrnehmbarkeitsdefizit. Das Evangeliar war in Zeichen und in einer Sprache notiert, deren Codes bis in höchste Gesellschaftsschichten hinein nur partiell geläufig waren. Aber auch dort, wo die Akteure über die nötigen Kompetenzen verfügten, blieb das Buch in den Handlungsvollzügen des Ritus und daran angelagerter Rituale die meiste Zeit über ein geschlossenes, lediglich von außen sichtbares Objekt. Die Einbände wirkten diesem mehrfachen Mangel durch ihre kostbare, leuchtende und figürlich ausgestaltete Außenseite entgegen. Die Verwandlung in einen Bildträger unterstützte und verstärkte die Zuschreibung von Heiligkeit an das Buch.

⁴ Die romanische Umgestaltung der beiden Prachteinbände kann hier aus Platzgründen nicht weiter diskutiert werden, ich verweise auf die Angaben in den Katalogeinträgen.

⁵ Vgl. zusammenfassend Assmann 2001; Quast 2005, S. 19–40.

⁶ Vgl. Gussone 1995; Lentjes 2005; Messner 2005.

⁷ Vgl. Beissel 1906, S. 1–10; Ew 1996; Schreiner 2001.

Typologie des Prachteinbands. Drei Modelle

Bekanntlich war der aus mehreren Blattlagen zusammengesetzte Codex schon sehr früh das vom Christentum bevorzugte Aufschreibemedium.⁸ Auch für die Hüllen der Bücher war damit von Beginn an eine bestimmte Form vorgegeben: ein Hochrechteck mit vier Schmal- und zwei Hauptseiten. Historisch haben sich aus diesen Möglichkeiten zwei deutlich zu unterscheidende Modelle der Einbandgestaltung herauskristallisiert. Eines davon können wir an den beiden Hildesheimer Beispielen beobachten: zwischen dem plastisch geformtem Vorderdeckel und der flachen Rückseite besteht ein deutliches mediales Gefälle. Man könnte von einem hierarchischen Dispositiv sprechen, das für die bekanntesten Einbandschöpfungen ottonischer Zeit maßgeblich war: das Evangeliar Ottos III. (Abb. 120), das Perikopenbuch Heinrichs II. (Abb. 116) und das Sakramentar Heinrichs II. (Abb. 119). Man muss sich jedoch klarmachen, dass von der Spätantike bis weit ins Frühmittelalter hinein eine gleichwertige Zuordnung von Vorder- und Rückdeckel vorherrschend gewesen war. Dieses Modell einer symmetrischen Zweipoligkeit von Vorder- und Rückseite hatte sein Prestige und seine Prägekraft nicht zuletzt aus medialen Anleihen beim spätantiken Konsulardiptychon bezogen. Die Aneignung dieses politischen Bildmediums manifestierte sich nicht zuletzt in einer starken Präferenz für Elfenbein als Trägermaterial, das überwiegend aus antiken Beständen stammte.⁹

In der Tradition der paarig zugeordneten Vorder- und Rückdeckel eines Prachteinbands ist die formale Abstimmung der Bilder so groß, dass vieles für die Vermutung spricht, im Zusammenhang der Lesung sei eine in den liturgischen Vorschriften nicht erwähnte Präsentation der geöffneten Buchaußenseiten für die Teilnehmer des Gottesdienstes üblich gewesen.¹⁰ Die Öffnung des Buches war bei diesem Einbandtypus der Höhepunkt der gesamten Aufführung. Vor und nach der Lesung waren Vorder- und Rückdeckel immer nur je einzeln sichtbar. Dagegen war der hierarchisch strukturierte Einband von vornherein mehr für Praktiken des geschlossenen Buchs ausge-



Abb. 114: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cm 13601, Uta-Codex, um 1020: Buchkasten

legt, das beispielsweise bei Prozessionen feierlich vorausgetragen wurde, wie es in der Bernward-Vita heißt.¹¹ Das Gefälle von plastisch gestalteter Vorder- und flacher Rückseite verbindet die Prachthandschriften dieses Typus mit anderen *ornamenta ecclesiae* wie Reliquiar, Tragaltar oder Vortragekreuz. Das Buch wird in dieser Aufmachung primär den Objekten des Kirchenschatzes zugerechnet, den man dem Publikum bei festlichen Anlässen präsentiert.¹² Indizien am Rückdeckel des Kostbaren Evangeliiars deuten darauf hin, dass der Einband bei seiner Umarbeitung im 12. Jahrhundert beträchtlich verkleinert wurde: die Silberbleche mit der Stifterinschrift sind an mehreren Stellen bis in die Anfangsbuchstaben hinein beschnitten und über-

8 Vgl. zuletzt Hurtado 2006.

9 Zum Diptychon vgl. den umfassenden Überblick in David 2007. Zur Diptychon-Struktur der frühen Prachteinbände vgl. Lowden 2007, S. 45 f.

10 Ebd., S. 45–47.

11 „Fecit et ad sollempnem processionem in praecipuis festis euangelia auro et gemmis clarissima [...]“, Vita Bernwardi, c. 8, S. 761.

12 Zum Buch im frühmittelalterlichen Kirchenschatz vgl. Palazzo 1996; Marchioli 2004.



Abb. 115: Berlin, Staatliche Museen, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 2394, Hodegetria mit Heiligenbüsten und Stifterinschrift Bischof Bertholds, Konstantinopel, 10. Jahrhundert

lappen an den Gehrungskanten. Die Marienfigur überragt die Rahmenkanten deutlich und ist für ein höheres Mittelfeld konzipiert. Im ursprünglichen Zustand dürfte der Einband daher 1–2 cm höher und breiter gewesen sein. Die Pergamentblätter des Evangeliums sind jedoch unbeschnitten. Da mittelalterliche Einbände den Buchblock allenfalls um wenige Millimeter überragen, muss die Buchhülle des Kostbaren Evangeliums anfangs eine andere Form besessen haben. Wie Michael Brandt zu Recht vermutet, war sie ursprünglich als Buchkasten gestaltet.¹³ In den Quellen der Zeit werden solche Behältnisse fallweise und nicht immer trennscharf als *capsa*, *cavea* oder *theca*

bezeichnet. Als dritter Typus des Prachteinbands haben sie sich deutlich seltener erhalten als fest mit der Handschrift verbundene Buchdeckel, was mit späteren Änderungen des liturgischen Rituals, aber auch mit dem späteren Transfer der Bücher aus den Schatzkammern der Kirchen in Bibliotheken zu tun hat.¹⁴ Eines der wenigen Beispiele für ein komplett überliefertes Ensemble von Buchkasten und Handschrift ist das Evangelistar der Äbtissin Uta (Abb. 114). Die mittlerweile in Leder gebundene Handschrift des Uta-Codex besaß bis ins 20. Jahrhundert hinein eine einfache Pergamenthülle, wie sie auch für das Kostbare Evangelium anzunehmen ist.¹⁵

Liturgiegeschichtliche Quellen erlauben es, folgende Verwendung für solche Kästen zu rekonstruieren: Beim Introitus wurde das Evangelienbuch in seiner *capsa* hereingetragen und auf dem Altar deponiert. Zur Lesung entnahm der Diakon den Codex seinem Behältnis und trug ihn unverhüllt auf den Ambo. Nach dem Kuss durch den Priester und ggf. auch die Gemeinde wurde das Buch wieder im Kasten verstaut.¹⁶ Der Moment der Lesung konnte so als Enthüllung des Heiligsten inszeniert werden. Aus seinem Gehäuse heraustretend, ging der im Buch fixierte Text auf die Stimme des Priesters über und erfüllte als lebendiges Wort den gesamten Kirchenraum. Wenn das Evangelienbuch wieder in sein kostbares Behältnis wanderte, kehrte es symbolisch zu den Objekten des Kirchenschatzes zurück, in deren Mitte es seinen festen Ort hatte.

Geschenke auf dem Altartisch

Mittelalterliche Schatzverzeichnisse sind voll von Einträgen zu kostbar umhüllten Büchern.¹⁷ Offensichtlich waren schon früh Standards etabliert, die eine Grundausrüstung großer Kathedral- und Klosterkirchen mit einer gewissen Anzahl von prachtvoll gebundenen liturgischen Büchern erforderlich machten. Gleichwohl bedurfte es stets der Initiative einzelner Stifter, die sich bereit fanden, die Ausstattung einer Prachthandschrift aus ihrem Ver-

¹³ Vgl. Brandt 1993b.

¹⁴ Vgl. Stork 2008.

¹⁵ Um 1010–20, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601. Vgl. Steenbock 1965, Nr. 59; Rütz 1995; Stork 2008, Nr. 3.

¹⁶ In den frühen Ordines Romani wird explizit erwähnt, dass das Evangelienbuch nach der Lesung und dem Kuss wieder in seine

capsa zurückzulegen sei: „Et post hoc praeparato acolyto [...] cum capsa in qua subdiaconus idem ponit evangelium ut sigilletur. Acolytus autem [...] revocat evangelium ad Lateranis.“ (Andrieu 1931–61, Bd. 2, S. 89f. [I.65]), „[...] inde retrudit in capsa sua.“ (Ebd., S. 161 [IV.33]).

¹⁷ Vgl. Bischoff 1967a.



Abb. 116: München,
Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452,
Perikopenbuch Heinrichs II., um 1010:
Vorderdeckel

mögen zu bestreiten. Vielfach haben sie die Memoria ihrer Stiftung durch Inschriften auf den Buchdeckeln gesichert, die uns wichtigen Aufschluss über die offizielle Motivation ihres Tuns geben. Eine Gruppe solcher Inschriften beschreibt die Transformation des Buches durch seinen Einband. Bischof Berthold von Toul beispiels-

weise stellte die gebührende Ehre („*honor decens*“) heraus, mit der sein Einband das Evangelienbuch umkränzt (Abb. 115).¹⁸ Vom Einband als einer Krone („*stemma*“), die dem Buch aufgesetzt wird, ist in der berühmten Inschrift auf dem Perikopenbuch Heinrichs II. die Rede (Abb. 116).¹⁹ In unterschiedlichen Sprachbildern wird so

18 „PRESVLIS IMPERIIS BERTOLDI CLAVDITVR OMNIS TEXTVS EVANGELII REDIMITVS HONORE DECENTI.“ Berlin, Staatliche Museen, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 2394. Vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1979, S. 40, Nr. 50; Marth 1999, S. 36f., Nr. 7; Cutler/North 2003, S. 3.

19 „GRAMMATA QVI SOPHIE QVERIT COGNOSCERE VERE HOC MATHE-
SIS PLENE QVADRATVM PLAVDET HABERE EN QVI VERACES SOPHIE
FVLSE RE SEGVACES ORNAT PERFECTAM REX HEINRIH [I] STEM-
MATE SECTAM.“ Vgl. Steenbock 1965, S. 131–133, Nr. 50; Fillitz/Kah-
nitz/Kuder 1994, S. 103–108.



Abb. 117: Hildesheim, Dom-Museum, DS 18, Kostbares Evangeliar, um 1015: Widmungsbild, Bernward mit dem Buch, fol. 16v

der Status des Einbands als *ornamentum* des Buchs thematisiert.

Einen ganz anderen Akzent setzen demgegenüber die Buchstiftungen Bernwards. Die Inschrift auf dem Rückdeckel des Kostbaren Evangeliers geht auf das Buch gar nicht ein und spricht stattdessen von einem herausragenden Kunstwerk, das den göttlichen Personen zugeeignet wird: „HOC OPV[S] EXIMIV[M] BERNVVARDI P[RAE]SVLIS ARTE FACTV[M] CERNE D[EV]S MATER ET ALMA TVA +“ – dieses herausragende Werk des Bischofs Bernward, geschaffen durch [menschliche] Kunst, sieh [seht] es an, Gott und Du Deine gütige Mutter.²⁰ Die Buchhülle wird als Gabe ausgewiesen, durch die der Stifter Bernward mit Christus und Maria in Kontakt tritt. Dass die Gottesmutter in

der Inschrift und im Bild derart prominent figuriert, erklärt sich aus dem Bestimmungsort des Kostbaren Evangeliers: Es wurde für den 1015 geweihten Marienaltar in der Krypta von St. Michael gefertigt, vor dem sich Bernward später begraben ließ. Im doppelseitigen Widmungsbild des Evangeliers wird diese Bestimmung des Buches noch einmal bekräftigt (Abb. 117, 118).²¹ In der irdischen Hälfte der Komposition nähert sich Bernward in vollem liturgischem Ornat dem Altartisch, wo er das Buch neben Kelch und Patene ablegen wird. Rechts, im jenseitigen Bereich, strecken Maria und das Christuskind ihre Hand aus, um das Evangeliar entgegenzunehmen.

Expliziter als andere Buchstiftungen unterstreichen Bernwards Evangeliare ihren Geschenkstatus. Der Prachtcodex ist eben nicht nur liturgisches Medium göttlicher Präsenz, sondern erst einmal fromme Gabe an die Gottheit. Umso mehr gilt dies für den Einband, der als Surplus einen vom Stifter investierten Mehrwert nach außen sichtbar macht. Bereits die bloße Fixierung des Namens auf der Buchhülle hält den Absender des Geschenks permanent in Erinnerung. Wenn dann eine ganze Einbandseite für den Namenszug reserviert wird, wie es Bernward für den Rückdeckel des Kleinen Evangeliers anordnete, dann verleiht dies dem Stiftungsmoment oberste Priorität. Noch einen Schritt weiter geht die ausführliche Inschrift des Kostbaren Evangeliers, die herausstreicht, welche außerordentliche Leistung die Anfertigung des Einbands bedeutet. Die Inschrift auf dem Elfenbein des Vorderdeckels schließlich formuliert Bernwards Erwartung, im Jenseits mit einer Gegenleistung für die eigenen Gaben rechnen zu dürfen: „SIS PIA QVESO TVO BERNVVARDO TRINA POTESTAS“ – sei deinem Bernward gnädig, ich bitte dich, dreifache Macht.²²

Berührung und Bekleidung

Einen Gutteil seiner konzeptionellen Energien investierte Bernward in künstlerische Elemente, die die permanente Aktivierung seiner Buchgeschenke sicherstellen sollten. Die Gabe des Codex an den von ihm gegründeten Kon-

tere Übersetzung von „trina potestas“. Im Hinblick auf das Zusammenspiel der Inschrift mit der dreiteiligen Komposition des Elfenbeins ist jedoch der von Goldschmidt eingeführte Variante „dreifache Macht“ der Vorzug zu geben.

20 Zur Inschrift vgl. Wulf 2003, S. 182 f.

21 Vgl. Bruns 1997.

22 Zur Inschrift vgl. Wulf 2003, S. 182 f. Wie die Autorin (ebd., Anm. 7), betont, wäre „dreifaltige Macht“ die theologisch korrek-

vent sollte dem Seelenheil an seinem späteren Begräbnisplatz zugute kommen. Doch war die gesamte Transaktion für den mächtigen Bischof wohl mit größeren Unsicherheiten behaftet, als wir sie in unserem Rückblick auf das christliche Mittelalter meist wahrzunehmen bereit sind.²³ Das Bifolium des Widmungsbildes signalisiert es bereits auf der Ebene seiner zweiteiligen Bildstruktur: Die irdische Sphäre der Darbringung des Buches und die himmlische Sphäre der Annahme des Geschenks sind auf zwei verschiedene Seiten verwiesen und zusätzlich durch Rahmenleisten getrennt. Aus der Sicht eines menschlichen Beobachters war nur der linke Teil der Geschenkübergabe verifizierbar, das Geschehen auf dem rechten Blatt war Erwartung, Hoffnung, Glaube.

Es lohnt sich, die auf der linken Seite dargestellte Handlung sehr konkret auf den tatsächlichen Umgang mit dem Buch zu beziehen. Gerade wenn die materielle Seite der Geschenkübergabe nie weiter kommen konnte als bis zum Altartisch, musste dem Ablegen auf der Mensa die allerhöchste Signifikanz zukommen. Schaut man sich daraufhin die Rückdeckel der Einbände etwas genauer an, dann scheinen beide wie gemacht genau für diesen Moment: Beim Kleinen Evangeliar kam die Kupferplatte mit dem großen Namenszug auf dem Altartisch zu liegen. Beim Kostbaren Evangeliar war die Rahmenzone mit der Stifterinschrift Bernwards die Kontaktzone zwischen dem Altartisch und dem Buchgeschenk.

Es spricht für die Stichhaltigkeit der hier angestellten Überlegungen, dass das Mittelfeld mit dem Marienbild durch seine Eintiefung vom direkten Kontakt mit der Mensa ausgenommen ist. Eingerahmt von der Inschrift und durch den Rücksprung von ihr abgesetzt, sollte es als Stellvertreter jenes „Werks“ fungieren, von dem der Text handelt. In diesem Zusammenhang ist zuallererst die Verwendung einer speziellen Technik, des *opus interrasile*, aufschlussreich.²⁴ Die Silberplatte mit Maria und Christus wurde nicht nur wie die silbernen Rahmenleisten graviert, nielliert und teilvergoldet, sondern auch silhouettenförmig ausgestanzt. Zur Textur des *opus interra-*



Abb. 118: Hildesheim, Dom-Museum, DS 18, Kostbares Evangeliar, um 1015: Widmungsbild, thronende Maria mit Kind, fol. 17r

sile gehört die Wechselwirkung zwischen poliertem Metall und kostbarer Stoffbespannung des Untergrunds. Mit großer Wahrscheinlichkeit war auf dem Rückdeckel des Kostbaren Evangeliers eine Seide byzantinischer Herkunft aufgespannt. Bei der Umarbeitung des Einbands im späten 12. Jahrhundert ersetzte man sie durch eine dunkelblaue Seide mit Rankenornamenten aus islamischer Produktion, die unter den Metallbeschlägen erhalten blieb.²⁵ In seiner kompositen Oberflächentextur steht das *opus interrasile* am Übergang zwischen Goldschmiedekunst, Zeichnung und Textilkunst. Im Zeitalter der Ottonenkaiser ist es eine typische Technik für die Gestaltung von

23 Gegen normative und idealisierende Modelle des Gabentauschs bei Mauss, Bourdieu oder Godelier haben Groebner (2000, S. 22–36) und Jussen (2003) für eine kritischere Einschätzung plädiert.

24 Vgl. Suckale-Redlefsen 1995. Im frühen 12. Jahrhundert beschreibt Theophilus die handwerklichen Details des Verfahrens, bei dem die Silhouetten der gewünschten Formen mit Meißel, Hammer und

Feile herausgearbeitet werden. Die Technik sei typisch für „laminæ argenteae super libros“. Vgl. Presbyter 1987, S. 221 (LXXII).

25 Vgl. Brandt 1993b, S. 56 und 61f. (Regula Schorta). Generell zur Verwendung von Seidenstoffen auf Prachteinbänden vgl. Wilckens 1990. Zum Import byzantinischer Seiden im Zeitalter der Ottonen vgl. Muthesius 1997.

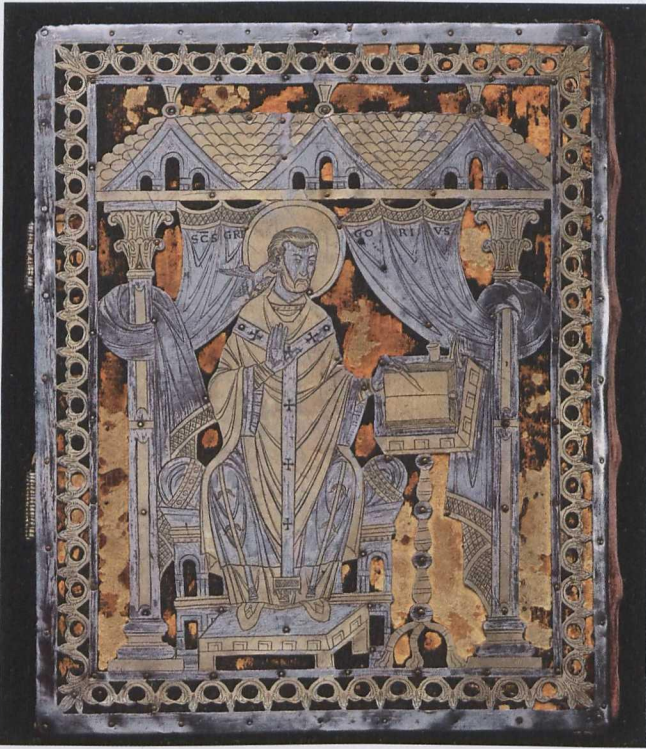


Abb. 119: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, Sakramentar Heinrichs II., um 1010: Rückdeckel

flachen Buchrückseiten, die einigen der Buchstiftungen Heinrichs II. für Bamberg ihr Gepräge verleiht. Die wohl eindrucksvollste Demonstration ihrer künstlerischen Möglichkeiten begegnet uns auf dem Prachtsakramentar für den Bamberger Dom (Abb. 119).²⁶ Sowohl am Körper der Hauptperson wie in der Rahmenarchitektur dieses Autorenporträts konzentrierte sich das Interesse ihrer Schöpfer vorrangig auf die Darstellung von Textilien: Gregor ist mit liturgischen Gewändern angetan, die in mehreren Schichten übereinander liegen, während um die flankierenden Säulen die Bahnen eines Vorhangs geschlungen sind. Das Neben- bzw. Hintereinander solcher dargestellter Textilien im Verhältnis zur realen Textilerfläche des Hintergrunds gab solchen Einbänden eine große Nähe zu den kunstvoll gestalteten Oberflächen der Paramente, mit denen der Altartisch und die Akteure der liturgischen Handlung bekleidet wurden. Auf der Rückseite des kostbaren Evangeliums waren es die lang herabfallenden Gewandflächen der Marienfigur, die mit dem aufgespannten

Seidenstoff interagierten. Über den textilen Hintergrund entstand der Eindruck, der von Bernward gestiftete Buchkasten sei so etwas wie ein Gewand für das Evangelium, ein Nachbar des goldenen Maphorions, das sich um die Gottesmutter legt.

Das Thema lässt sich innerhalb der Handschrift weiterverfolgen. Einige der Miniaturen des Bilderzyklus scheinen die Technik des *opus intarsiale* nachzuahmen, so sehr erinnern ihre auffällig gemusterten Hintergründe an Stoffspannungen. Bernward betritt die Bühne des Widmungsbildes ebenfalls in gemusterten Gewändern mit breiten Goldstreifen. Eine ganze Zeile des umlaufenden Widmungsgedichts ist dem „ORNATUS TANTI VESTITUS PONTIFICALI“ des Bischofs reserviert. Die üppige Verzierung des Buches stattet dieses mit der gleichen Ehre aus, die Bernward aus dem Pontifikalgewand bezieht.

Bildtransfer

Eine der wesentlichen Differenzen zwischen dem in sich relativ homogenen Ensemble der Handschrift und der Buchhülle ist das Moment der *bricolage*, das in der Zusammenfügung von wertvollen Objekten unterschiedlicher Herkunft zutage tritt. Einen Hang zu solcher „Bastelei“, wie sie Claude Lévi-Strauss einst dem „mythischen Denken“ zuordnete, hat man jüngst der gesamten Schatzkunst des Mittelalters attestiert.²⁷ Wenn man den Kirchenschatz als Sammlung wertvoller *ornamenta ecclesiae* bestimmen kann, die durch mannigfache Akte der Schenkung zustande kommt, dann haben die Objekte des *thesaurus* (nicht immer, aber sehr häufig) die Tendenz, eine Art Schatz im Schatz auszubilden. Auch Bernwards Einbände zeigen sich diesem Muster verpflichtet. Als Fremdkörper sind ihnen die beiden Elfenbeinreliefs byzantinischer Herkunft mit den Darstellungen einer Kreuzigung und einer Deesis inkorporiert.

Die „griechische Mode“ der Jahrtausendwende, die zu einer massenhaften Montage byzantinischer Elfenbeinarbeiten auf westeuropäischen Buchdeckeln führte, ist in der Forschung der letzten Jahre intensiv diskutiert worden.²⁸ Wie etwa Anthony Cutler zeigen konnte, ist der

26 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456. Vgl. Steenbock 1965, S. 149–151, Nr. 60; Hernad 2001, S. 19f.

27 Fricke 2007, S. 300–314.

28 Vgl. Effenberger 1993; Cutler 1998; Kahsnitz 1998; Klein 1998; Zeitler 2003.

kulturüberschreitende Transfer der Elfenbeine immer ein Übersetzungsprozess zwischen zwei grundverschiedenen Bildfunktionen: die byzantinischen Elfenbeine stammen durchweg aus buchfernen Kontexten. Die meisten wurden für kleinformatige Triptychen geschaffen, die in privaten Formen frommer Bildinszenierung verschlossen und aufgeklappt wurden. Ein untrügliches Indiz dieses Verwendungszusammenhangs sind alte Bohrlöcher für die Scharniere der Seitenflügel, wie sie sich auch an beiden Hildesheimer Plättchen beobachten lassen. Beim Kleinen Evangeliar reichen die Spuren aber noch wesentlich weiter: Die extrem abgeriebene Oberfläche der Kreuzigung kündigt von einem multisensorischen Bildgebrauch, bei dem die Elfenbeinschnitzereien nicht nur angeschaut, sondern auch berührt und gestreichelt wurden.²⁹

Im lateinischen Westen war Elfenbein seit der Spätantike stark mit dem Trägermedium Buch assoziiert. Das mag eine Erklärung dafür sein, weshalb man die über Schenkungen oder Tauschhandel erworbenen Klappbilder aus diesem Material zu Buchhüllen weiterverarbeitete. Kaum überraschend führte diese Integration von Bildern über die Gattungsgrenzen hinweg zu eklatanten Konflikten mit bestehenden Konventionen des Mediums. Eine der populärsten Bildformeln des Byzanz-Imports beispielsweise war die Maria Hodegetria. Mit ihr eroberte sich erstmals Maria den Platz auf den Vorderdeckeln des Evangelienbuchs, der bislang klar Christus vorbehalten war. Der Ausschnitt des Halbfigurenformats, in dem die Hodegetria meist repräsentiert wird, war bis dahin innerhalb der Einbandkunst ungebräuchlich. Nahsichtiger Blickkontakt trat an die Stelle hoheitsvoller Distanzierung. In anderen Fällen entschied man sich für Ikonographien, die auf dem Einband eines Evangeliiars deplatziert anmuten: Ein eklatantes Beispiel ist die apokryphe Szene der Koimesis (Marien Tod), die den Vorderdeckel eines von Otto III. gestifteten Evangeliiars schmückt (Abb. 120).³⁰ Ähnlich neuartig wie dieses Thema war im westlichen Europa die Bildformel der Deesis mit Maria und dem Täufer als Fürbittern

vor Christus.³¹ Die Elfenbeintafel des Kostbaren Evangeliiars repräsentiert einen Bildgegenstand, der keine Textreferenz in den Evangelien besitzt, noch in irgendeiner anderen Beziehung zum Evangelienbuch steht.

Wenn Auftraggeber der Ottonenzeit byzantinische Bilder für ihre Bücher aussuchten, legten sie erstaunlich wenig Wert auf Ikonographien, die mit den Anforderungen des Mediums in Einklang zu bringen waren. Durch hochentwickelte Verfahren der Montage war man dennoch in der Lage, die Dinge nicht allzu sehr aus dem Ruder laufen zu lassen. Einbände wie der Goldene und Silberne Buchdeckel in Aachen bauten die zerteilten Elemente der Triptychen in neue Zusammenhänge ein und verliehen ihnen durch Kombination mit anderen Bildern einen buchspezifischeren Sinn (Abb. 121).³² Die bernwardinischen Buchhüllen stehen zusammen etwa mit dem schon erwähnten Prachteinband Ottos III. für eine andere Option: Die Zerlegung des Triptychons wurde hier zuallererst als Chance begriffen, Bilder wie man heute sagen würde, „freizustellen“ und aus möglichen pluralen Verbindungen zu isolieren.³³

In diesem Zusammenhang verdient die Inschrift Bernwards auf der Deesis-Tafel noch einmal genauere Beachtung. Die Bitte um Gnade für „deinen Bernward“ ist als direkte Ansprache der drei dargestellten Personen formuliert. Der Appell an die dreifache Macht bekräftigt den Gedanken der Interzession, der im Bildformular der Deesis ohnehin angelegt ist.³⁴ Unabhängig davon, auf wen man die Ich-Rede des „QVESO“ bezieht (Bernward oder das Buch), wird unmissverständlich ausgesprochen, wem die Fürbitte zugute kommen soll: Es geht allein und ausschließlich um das persönliche Seelenheil Bernwards, der den Marienaltar seiner Michaelskirche als Grabstätte ausgewählt hatte. Gerade in ihrer Isolierung aus pluralen Bildverknüpfungen wird die byzantinische Elfenbeinschnitzerei also als wirkmächtiges Bildmodell verstanden, das es dem Stifter erlaubt, in einen direkten Kontakt mit dem Trio der dargestellten Personen zu treten. Der Transfer

29 Vgl. Cutler 1994, S. 34 f. Es erscheint demgegenüber wenig stichhaltig, wenn Brandt (2008) das Relief als „Elfenbeinikone“ (S. 44) anspricht, die auf dem Buchkasten „den Charakter des Kultbildes“ bewahrt habe.

30 Vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1979, S. 25, Nr. 1; Steenbock 1965, S. 121–123, Nr. 43; Baumstark 1998, S. 154–158, Nr. 41 (Rainer Kahsnitz); Mütterich/Dachs 2001, S. 25 f. Kahsnitz (1998, S. 48) nennt das Thema „für ein Evangelienbuch durchaus nicht über-

mäßig passend“ und vermutet „überwiegend ästhetische Kriterien [...], die den Ausschlag gaben, das byzantinische Relief ins Zentrum des ottonischen Buchdeckels zu rücken.“

31 Zur Ikonographie vgl. Cutler 1987.

32 Vgl. Cutler 1998 und Zeitler 2003.

33 Zum spezifischen Sinnpotential pluraler Bildformen vgl. Ganz 2010 und Ganz/Thürlemann 2010.

34 Vgl. Klein 1998, S. 131 f.



Abb. 120: München,
Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453,
Evangeliar Ottos III., um 1000: Vorderdeckel

der Kreuzigungsplatte auf das Kleine Evangeliar erfolgte wahrscheinlich aus ähnlichen Gründen. Ein Verständnis der beiden Zeugen Maria und Johannes als Fürbitter war in ottonischer Zeit durchaus geläufig und konnte in diesem Fall durch die offensichtlichen Parallelen zur Deesis-Tafel noch gestützt werden.³⁵

Bei der Auswahl der griechischen Elfenbeinbilder scheint Bernward darauf geachtet zu haben, dass ein kostbar ge-

bundener Codex selbst als Bildgegenstand vorhanden war. Solche Bücher auf Büchern sind alles andere als unüblich in der Einbandproduktion der Zeit, ganz im Gegenteil: Es gibt in der Bildkunst der Zeit wohl kein Medium, das einen ähnlichen Grad an Selbstreferentialität besitzt. Wenn der thronende Christus ein Buch in Händen hält, wenn die Evangelisten beim Verfassen ihrer Bücher gezeigt werden, dann sind die dargestellten Bücher jener heilige „Pro-

35 Vgl. etwa die Kreuzigungsminiatur aus einem Corveyer Sakramentarfragment des späten 10. Jhs. (Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. I 57, fol. 1v), in der Maria und Johannes durch Beischriften

zur Fürbittetätigkeit aufgerufen werden, vgl. Brandt/Eggebrecht 1993, Nr. VI–68 (Ulrich Kuder).

totyp“, der die Evangeliare mit einer Aura des Göttlichen ausstattet. In der sehr persönlichen Ausrichtung, die Bernward seinen Buchdeckeln gab, waren die kostbaren Bände auf den Elfenbeinen jedoch mehr. In beiden Fällen waren die Bücher zweifellos auch als Stellvertreter der Prachtbände gemeint, die der Bischof den heiligen Personen zum Geschenk machen wollte.

Viele Augen

Als Medium an der Oberfläche hat der Einband einer Prachthandschrift genuin mit Strategien des Sichtbarmachens, mit Wahrnehmungsmöglichkeiten und Betrachterkompetenzen zu tun. Als äußere Hülle ist er die nach außen sichtbare Fassade eines Prachtevangeliars in den unterschiedlichen Verwendungssituationen. Mit dieser Feststellung ist allerdings noch nicht viel darüber gesagt, was die Buchhülle zu sehen gab und für wen.

Beim Weg durch den Kirchenraum und bei Prozessionen außerhalb der Kirche sorgten die glänzenden Metalloberflächen und die hell strahlenden Elfenbeintafeln – kurz die kostbaren Materialien der Einbände – für eine weithin wahrnehmbare Lichtwirkung. Was das Buch als Träger von Bildern und Inschriften angeht, ist aber grundsätzlich nur mit einer partiellen Lesbarkeit in der Aufführungssituation zu rechnen. Die Hildesheimer Buchhüllen liegen wegen ihrer Beschränkung auf Einzelbilder mit wenigen Figuren hier schon eher am oberen Ende der Skala. Wer als Betrachter ohnehin erwartet, dass auf einem Evangeliar zentrale Personen des christlichen Kults dargestellt sein müssten, kann noch über viele Meter hinweg zu einer Identifizierung der Hauptfiguren in der Lage sein. Keineswegs also beschränkte sich der Rezipientenkreis auf die Kleriker, die das Evangeliar in Händen halten durften. Materieller Glanz und figürliche Bilder stellten auch über größere Entfernungen hinweg die eingangs angesprochene Heiligung des Evangelienbuchs sicher. Der Lesbarkeitsradius verringert sich allerdings merklich, wenn man nach den Inschriften und der wahrscheinlich meist verdeckten Rückseite fragt. Stellt man zusätzlich noch die zeitliche Dynamik der Gebrauchssituation in Rechnung, dann wird vollends evident, dass eine totale Lektüre, wie sie die Rezeptionsästhetik klassischerweise annimmt, innerhalb solcher Rahmenbedingungen nicht möglich war.



Abb. 121: Aachen, Domschatz, Goldener Buchdeckel, um 1000

Insbesondere diejenigen Elemente, die besonders zur Aktivierung der Buchgeschenke dienen sollten, blieben den Umstehenden ganz oder teilweise verborgen.

Wie alternative Sichtbarkeiten und Rezeptionsformen aussehen konnten, ist mangels Quellen nicht leicht anzugeben. Glücklicherweise ist das Kostbare Evangeliar ein in dieser Hinsicht ungewöhnlich mitteilbares Objekt. Texte auf dem Buchkasten und im Codex selbst sind für eine Mediengeschichte des Prachteinbands insgesamt von höchstem Interesse. Der erste ist die schon zitierte Inschrift auf dem Rückdeckel. „CERNE“ – betrachte, sieh an – heißt es dort in Befehlsform, und gemeint ist niemand anderes als die beiden Personen, die im Mittelfeld dargestellt sind. Christus und Maria sind aufgefordert, ihren Blick auf „dieses Werk“ zu richten und das von Bernward offerierte Buchgeschenk zu bewerten. Ein göttlicher Blick, der das Geschenk auch dann wahrnimmt, wenn es menschlichen Augen verborgen ist, ein Blick, der zu jener totalen Lektüre in der Lage ist, die die Dynamik des Ritus verhindert – das ist letztlich die entscheidende Pointe der gesamten Schenkungsstrategie Bernwards. Die unsichere

Annahme der frommen Büchergabe sollte sich in einem unsichtbaren Blick heiliger Augen vollziehen.

Der in der Stifterinschrift vorgesehene Konnex ist für uns umso aufschlussreicher, als das gleiche Verb – *cernere* – auch im Stiftereintrag am Ende des Kostbaren Evangeliars wiederkehrt. „*Hunc ego Bernwardus codice[m] conscribere feci atq[ue] meas ut cernis opes super addere iubens*“ – diesen Codex habe ich, Bernward, schreiben lassen und – wie Du siehst – veranlasst, ihm meine Schätze hinzuzufügen.³⁶ Vom Sehen ist hier in Bezug auf Augen die Rede, die weder den Teilnehmern des Ritus gehören noch den heiligen Personen der Einbandinschrift: Es sind die Augen menschlicher Zeugen, die die Freigiebigkeit bestätigen sollen, die Bernward dem Buchgeschenk angedeihen ließ. Derartige Betrachter außerhalb des Ritus sollen die Erinnerung des Geschenks unter den Menschen sichern. Eine ähnlich lautende Formel der Anerkennung ist auch in das Leuchterpaar eingraviert, das Bernward zur Ausstattung von St. Michael stiftete. Hier ist es die Bestätigung der speziellen Technik eines Gusses – weder aus Gold noch aus Silber und doch wie du ihn siehst: „*NON AVRO NON ARGENTO ET TAMEN VT CERNIS*“ –, welche die Inschrift einfordert.³⁷ Wie mir scheint, ist in solchen Wendungen eine Betrachtung von Prachthandschriften und anderen Objekten des kirchlichen *thesaurus* angesprochen, die einem bestimmten Personenkreis außerhalb der Messfeier und anderer Aufführungssituationen möglich war.

Kehren wir abschließend noch einmal zum Rückdeckel des Kostbaren Evangeliars zurück. Die umlaufende Inschrift bezeichnet den Gegenstand, den Maria und Christus betrachten sollen, nicht als *codex*, *libellum* oder *textus evangelii*, sondern als „*opus eximium*“. Diskursgeschichtlich betrachtet, ist diese Wortwahl hochgradig signifikant. Wie Bernhard Jussen ausführt, ist *opus* jener Begriff, der im frühen Mittelalter besonders häufig mit der göttlichen Belohnung menschlicher Geschenke in Verbindung gebracht wird.³⁸ Darin artikuliert sich die Erwartung, dass es letztlich nicht auf die geschenkten Gegenstände selbst

ankam, sondern auf die Taten und Werke des Schenkenden. Oder, in den Begriffen der beiden Stifterinschriften des Kostbaren Evangeliars: Was zählen sollte, waren nicht *opes*, sondern *opus*.

Worin aber besteht die herausragende Qualität des „Werks“? Die Inschrift verweist auf die Kunst(fertigkeit), mit der es produziert wurde. Das ist ein außergewöhnlicher Anspruch, der einigermaßen verwundert, wenn man sich die hohen Standards der großen kaiserlichen Stiftungen, aber auch der großen Kunstaufträge Bernwards vor Augen hält. Abgesehen von der aufwendigen buchmalerischen Ausstattung des Codex gibt es eigentlich nur ein Element, das die großen Worte gerechtfertigt erscheinen lässt: die Metallarbeit auf dem Rückdeckel. Die schlanke Marienfigur mit dem lang von den Armen herabhängenden Maphorion und den geraden Faltenbahnen der Tunika ist eine einzigartige Adaption byzantinischer Vorbilder. Ein Marienbild vom Typus der ganzfigurigen Hodegetria, wie es Auftraggeber und Künstler auf einem Elfenbein kennengelernt haben mochten, wird hier primär als Repräsentation in einer bestimmten Bildsprache zitiert. Die heute frei schwebend auf den Hintergrund montierten Buchstaben imitieren die Beischrift „MP THY“, welche die byzantinischen Madonnenbilder in Schulterhöhe rahmt. Doch ist die Darstellung zugleich eine Neuschöpfung mit typisch westlichen Zügen, und dies nicht allein aufgrund ikonographischer Eigenheiten – Maria trägt ihr Kind auf dem rechten Arm, in der Linken die Palme der Jungfräulichkeit und Christus in Entsprechung dazu eine Weltkugel – sondern auch aufgrund der damals vergleichsweise neuartigen Technik des *opus interrasile*, deren Anwendung ein hohes Maß an Kunstfertigkeit voraussetzt.³⁹

Über den byzantinischen Darstellungsmodus wird eine Verklammerung von Vorder- und Rückseite des Buches erreicht. Wie wir gesehen haben, galt er bei der Elfenbeintafel als besonders wirksames Mittel, um mit den dargestellten Personen in Kontakt zu treten. Indem das Marienbild die byzantinische Bildsprache „kunstvoll“ aufnahm,

36 Der Eintrag ist identisch mit jenem auf fol. 270r des Guntbald-Evangeliars (Hildesheim, Dom-Museum, DS 33), dessen Einband im Dreißigjährigen Krieg zerstört wurde, vgl. Exner 2008, S. 16.

37 Vgl. Wulf 2003, S. 183–185.

38 Vgl. Jussen 2003, S. 187–189. Von *opus* als Distinktionsmerkmal des Stifters gegenüber anderen Menschen ist auch in der Dotationsurkunde Bernwards für St. Michael die Rede, vgl. Wulf 2008, S. 9.

39 Zur Ikonographie und zum Abgleich mit der byzantinischen Hodegetria vgl. Saurma 1988, S. 105–109; Brandt 1993b, S. 57; Klein 1998, S. 132.

bekräftigte es den Anspruch des Stifters, ein so kostbares Geschenk zu Recht am Altar der Gottesmutter darbringen zu dürfen. Gerade die Ungewissheit über die unsichtbare Entgegennahme des Buchgeschenks durch seine Adressaten bescherte folglich der „Kunst“ seiner Anfertigung eine Schlüsselrolle. *Ars* sollte den unsichtbaren Blick der heili-

gen Personen, an den die Inschrift appelliert, vom Wert des Geschenks überzeugen. In der Aneignung eines fremden Stils durch das Bildmedium des *opus interrasile* sollten himmlische Augen jenes hohe Maß an Kunstfertigkeit erkennen, welches den Bucheinband zu einem außergewöhnlichen Werk im Tatenkatalog seines Stifters machte.

