

# Abkopiert – ummontiert – uminterpretiert: Buchmalerei und Elfenbein im 10. und 11. Jahrhundert – byzantinische Kunst missverstanden?

Formen der Aneignung antiker Kunst in früh- und hochmittelalterlichen Werken werden immer wieder Thema umfangreicher Arbeiten und Gegenstand methodischer Reflektion. Die Rezeption byzantinischer Artefakte in der westlichen Kunst wurde zwar konstatiert, aber seltener in ihren verschiedenen Facetten hinterfragt<sup>1</sup>.

Daher seien im Folgenden an einzelnen Fallbeispielen aus Buchmalerei und Elfenbeinschnitzerei Formen einer Übernahme und Integration byzantinischer Artefakte in der Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts diskutiert. Es wird jeweils um Fragen der Vorlage, der Art der Integration und der inhaltlichen Bedeutung gehen. Auf diesem Wege mag eine Annäherung an den Themenaspekt, ob byzantinische Kunst missverstanden wurde, stattfinden.

Das erste Fallbeispiel ist der Uta-Codex (**Abb. 1**)<sup>2</sup>, der ein Produkt der Regensburger Buchmalerei ist und um 1020-1025 im Kloster St. Emmeram zu Regensburg angefertigt wurde<sup>3</sup>. In ihm befindet sich auf fol. 4<sup>r</sup> die berühmte Miniatur mit der Messe des hl. Erhard. Auf dem Altar sind die überaus wertvollen und zum Teil noch heute erhaltenen Geschenke dargestellt, die Arnulf von Kärnten nach einem Sieg 893 seinem Schutzpatron, dem hl. Emmeram, vermacht hatte: der Codex Aureus<sup>4</sup>, das Ziborium<sup>5</sup> sowie Kelch und Patene. Zu erkennen sind aber auch ein golden eingefasstes Altartuch mit einem Medaillonmuster sowie ein Antependium, das ebenfalls Clipei zeigt, wobei in diesen Rundbildern geflügelte Pferde mit Fahnen gesehen werden können. Wie Adam Cohen in seiner Arbeit zum Uta-Codex darlegte, ist dieses Motiv sasanidischen Ursprungs und kommt gern auf orientalischen, insbesondere byzantinischen Textilien des 8./9. Jahrhunderts, oft in herrscherlichem Kontext, vor (**Abb. 2**), die ihrerseits die sasanidischen kopierten<sup>6</sup>. Daher ist es naheliegend, dass diese Stoffe zu den in den Quellen genannten *pallia coloratu* gehörten, die Arnulf dem hl. Em-

meram schenkte und die noch im frühen 11. Jahrhundert in Regensburg in Ehren gehalten wurden. Offenbar kopierten die Buchmaler diese Textilien ganz genau. Doch warum tat man dies? Adam Cohen gibt eine mögliche Erklärung: Der Maler habe Arnulf von Kärnten mit Arnulf, dem Vater Judiths, verwechselt; Judith war die Gemahlin Heinrichs I. von Bayern, die nach einer Pilgerreise ins Heilige Land Niedermünster reich beschenkt hatte; daher sei angenommen worden, dass die Schätze einst an Niedermünster gegangen seien, wo der hl. Erhard begraben liegt; eventuell sei diese Fälschung bewusst vorgenommen und daher Erhard mit diesen Gaben dargestellt worden, um so Niedermünster eine glorreiche Vergangenheit zu geben. Adam Cohen sieht dies im Kontext der Versuche Niedermünsters, sich dem bischöflichen Einfluss zu entziehen. Daher mussten die Geschenke ganz exakt wiedergegeben werden, auch die Textilien<sup>7</sup>. Das erste Fallbeispiel zeigt, dass sicher in Regensburg vorhandene besondere Stoffe aus dem Osten genau kopiert wurden, um so Bedeutung und Ansprüche herauszustellen. Inwieweit die ursprüngliche inhaltliche Bedeutung der geflügelten Pferde dabei transportiert wurde, lässt sich freilich nicht beantworten.

Etwas anders verhält es sich bei einem zweiten Fallbeispiel, dem Codex Aureus aus Echternach, also einem Evangeliar in Goldschrift, der heute in Nürnberg liegt<sup>8</sup>. Es handelt sich um ein Evangeliar, das nach der jüngsten Forschung im Jahrzehnt nach 1040 in der Abtei Echternach entstand. In ihm befinden sich Zierseiten mit ornamentaler Musterung, die wie tatsächliche byzantinische (oder orientalische) Seidenstoffe wirken. Die Doppelseite fol. 17<sup>v</sup>/18<sup>r</sup> imitiert ein Gewebe mit großen Medaillons, die ornamental gefüllt sind, wobei jede zweite Reihe dieser Clipei in der Mitte der Medaillons im Wechsel mit einer Ente und einem Adler gefüllt ist (**Abb. 3**). Fol. 51<sup>v</sup>/52<sup>r</sup> ahmt einen Stoff nach, der aus buntfarbenen Streifen besteht, die mit Greifen und anderen Tie-

1 Müller, Antike 192. – Popp, Duccio und die Antike 9f. 45-59. – Koenen, Rezeption.

2 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601.

3 Kat. Regensburg 1987, 33 Nr. 17 (U. Kuder). – Cohen, Uta Codex.

4 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000; vgl. Kat. Regensburg 1987, 31 Nr. 13 (U. Kuder).

5 München, Schatzkammer der Residenz, Inv.-Nr. Kat. Nr. 5; vgl. Siede, Ausstattung der Liturgie 452.

6 Vgl. Cohen, Uta Codex 78. – Vgl. Tietzel, Seidengewebe 20. 130f. Nr. 10; 134f. Nr. 12. – Erhalten hat sich solch eine Seide mit geflügelten Pferden z. B. in Città

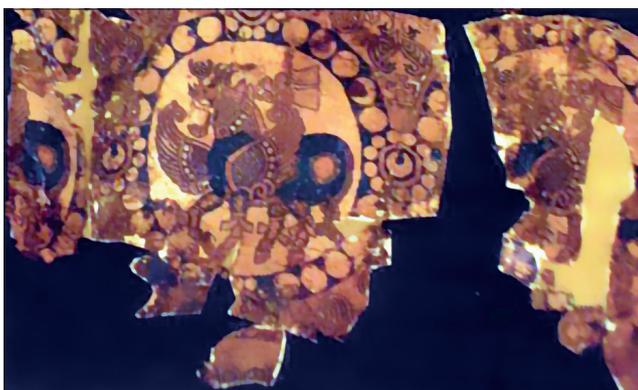
del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 7. Jh., »frühislamischer Künstler« (?), Seide, 31 cm × 21 cm; vgl. Grebe, Vatican 410. – Oder in Lyon, Musée des Tissus, MT 26812.11, 7. Jh. oder davor, Samit, Seide, 32 cm × 18 cm; vgl. Privat-Savigny, Guide 37.

7 Cohen, Uta Codex 93-96.

8 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142; vgl. Kahsnitz, Das goldene Evangelienbuch. – Grebe, Codex Aureus 50-53. 69. 79. 95.



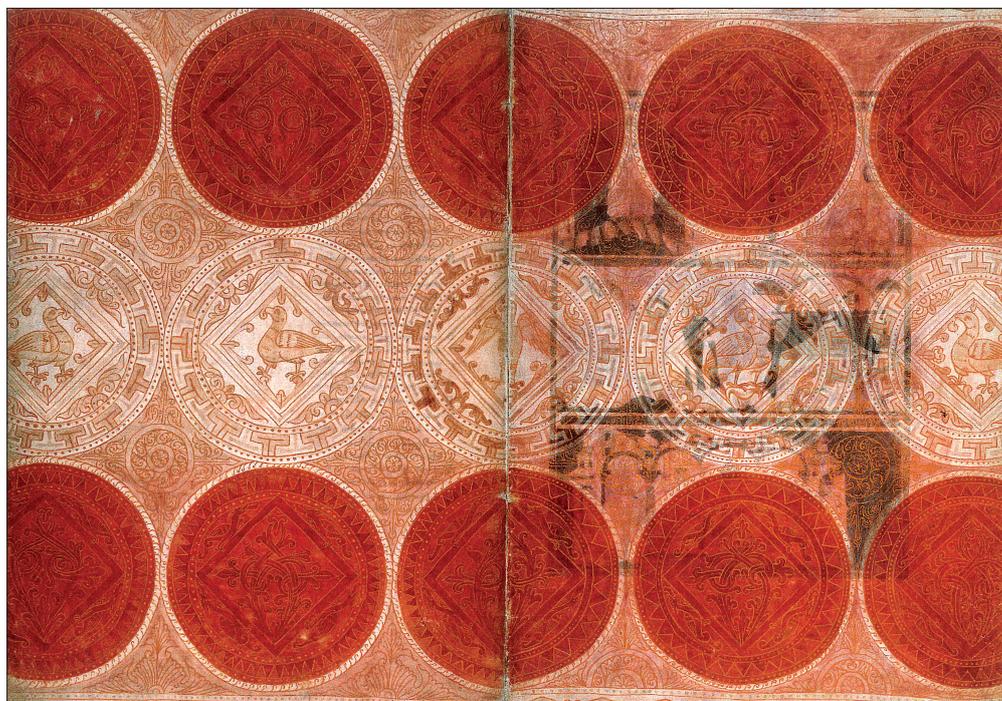
**Abb. 1** Uta-Codex, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, fol. 4r, Regensburg, 1020-1025. Messe des hl. Erhard. – (Nach Cohen, Uta Codex Color Taf. 5).



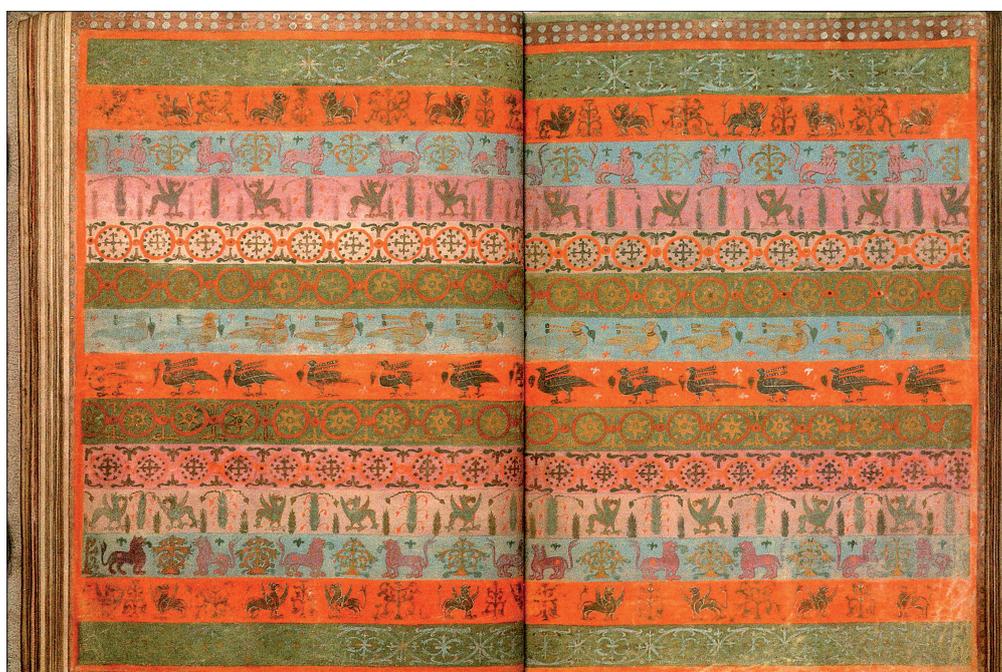
**Abb. 2** Samit, Lyon, Musée des tissus, MT 26812.11, Iran, 7. Jh. Flügelpferd. – (Nach Privat-Savigny, Guide 37).

ren gefüllt sind (Abb. 4). An Löwenstoffe erinnern die Darstellungen von fol. 75v/76r (Abb. 5; es sind kleine Münzen mit Profilköpfen). Ebenso scheint eine orientalische Textilie bei fol. 109v/110r beabsichtigt, wenn man das Lilienornament betrachtet (Abb. 6). Ihrem Farbton nach verweisen die Zierseiten auf rotfarbene Stoffe in Purpur oder Kermes, ihrer Motivik nach sind kostbarste byzantinische Gewebe mit Enten, Musterung, Löwen oder Lilien in Vierecken, Rauten oder Medaillons in fortlaufendem Rapport imitiert. Dass für diese Zierseiten Textilien aus Byzanz unmittelbare Vorlagen gewesen sein müssen oder zumindest den Buchmaler inspiriert haben dürften, wird auch daran deutlich, dass diese Seiten im Gegensatz zu allen anderen Bildseiten der Handschrift keine architektonisch-ornamentale Rahmung aufweisen. Alle diese Doppelseiten sind jeweils zwischen den Vorspann zum jeweiligen Evangelium, der aus Prolog und Kapitelverzeichnis

**Abb. 3** Codex Aureus, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142, fol. 17v/18r; Echternach, 1040-1050. Textilimitation. – (Nach Grebe, Codex Aureus 53 Abb. 32).



**Abb. 4** Codex Aureus, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142, fol. 51v/52r; Echternach, 1040-1050. Textilimitation. – (Nach Grebe, Codex Aureus 71 Abb. 50).



besteht, und damit nach das Explizit der Capitula, und die Streifenbilder mit heilsgeschichtlichen Szenen eingeschoben<sup>9</sup>. Die beiden Folios mit den Enten stehen unmittelbar vor den Bildseiten zur Vita Christi nach Matthäus, die mit den bunten Streifen vor den Bildseiten mit den Wundern Christi nach Markus, die mit dem Löwenrapport unmittelbar vor den Bildseiten mit den Gleichnissen nach Lukas, und die mit den stilisierten Blüten vor den Bildseiten zur Passion Christi sowie Himmelfahrt und Pfingsten. Vor der Maiestas Domini

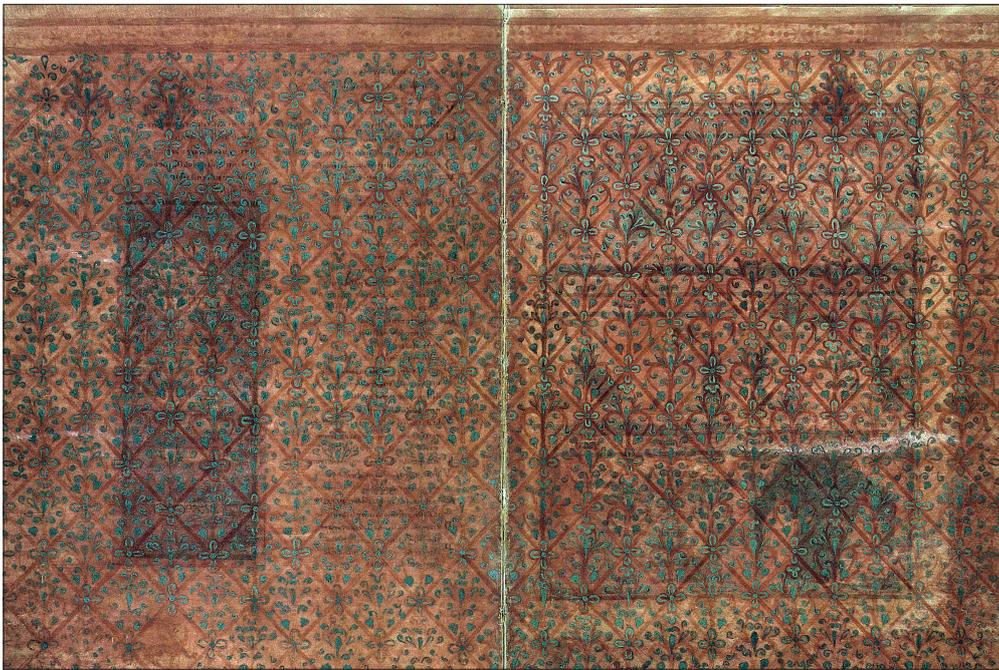
zu Beginn der Handschrift stehen vier rot gefärbte Seiten, als handele es sich um purpurgefärbte Seide ohne Musterrung. Für die Bildzyklen der Echternacher Buchmalerei sind der Codex Egberti und die Trier-Reichenauer Buchmalerei um den sog. Meister des Registrum Gregorii wichtige Bildquellen<sup>10</sup>. Stoffimitationen dieser Art, die mit ein Indiz für die hohe künstlerische Leistung Echternachs sind, finden sich dort allerdings nicht. Daher lassen sich diese Seiten nicht aus der Ausstattungstradition oder über die Vorlagen des Skrip-

9 Kahsnitz, Das goldene Evangelienbuch 76. 158. 172. 181. 190.

10 Ebenda 78-99.



**Abb. 5** Codex Aureus, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142, fol. 75<sup>v</sup>/76<sup>r</sup>; Echternach, 1040-1050. Textilimitation. – (Nach Grebe, Codex Aureus 83 Abb. 60).



**Abb. 6** Codex Aureus, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142, fol. 109<sup>v</sup>/110<sup>r</sup>; Echternach, 1040-1050. Textilimitation. – (Nach Grebe, Codex Aureus 96 Abb. 71).

toriums erklären. Als ein eventueller Vorläufer für die Idee gemalter textiler Muster ließe sich die Heiratsurkunde der Theophanu vom 14. April 972 nennen (Abb. 7), die wohl in Fulda hergestellt wurde<sup>11</sup>. Allerdings liegt bei der Urkunde mehr eine ornamentale Bezugnahme auf Textilien vor; sie ist nicht in gleicher Weise als Gewebe verstanden wie die Seiten im Codex Aureus. Berücksichtigt man vorangehende Bildquellen stellt sich also die Frage, warum in Echternach diese

Textilimitationen eingeführt wurden und welche Funktion dies gehabt haben mag<sup>12</sup>.

Ausstattungs- bzw. Codex-immanent sind sie sicher ein gliederndes Element, wie ja bereits festgestellt<sup>13</sup>, da sie den Fluss der Erzählung der christologischen Ereignisse in Text und Bild unterbrechen und in vier Gruppen zerlegen. Dies fügt sich in eins mit der Beobachtung, dass auch die Namen der

11 Kat. Magdeburg 2001, 127-129 Nr. III 16 (R. Kahsnitz).

12 Das Motivrepertoire mit Löwen, Adlern, Greifen in Medaillons auf kostbaren Geweben für weltliche und geistliche Herrscher bleibt bis ins 13. Jh. bestimm-

mend, wie der Ornat für Papst Bonifaz VIII. in Opus cyprense in Anagni, Tesoro della Cattedrale belegt; vgl. Righetti Tosti-Croce, Bonifacio VIII 240f.

13 Kahsnitz, Das goldene Evangelienbuch 76. 158. 172. 181. 190.

Evangelisten in den Zierseiten der Vorspänner des jeweiligen Evangeliums stark hervorgehoben sind.

Sodann trugen sie sicher auch zum kostbaren Charakter des Evangeliums bei. Die christliche Heilsbotschaft sollte hier als etwas besonders Kostbares inszeniert werden. Der Codex war zwar für den Eigengebrauch im Kloster gedacht und Echternach war unter Abt Humbert ab 1028 eher Reformideen zugewandt; doch Glanz zur Ehre des Evangeliums widersprach dem Gedankengut der Reformen nicht.

Eine dritte Überlegung geht von der liturgischen Praxis aus: Wenn gleich selten erhalten, wurden Bildseiten oft durch Seidenstoffe geschützt, die in Codices eingelegt oder bisweilen auch als sog. Velen über den Miniaturen in die Handschriften eingenäht wurden. Als Beispiel dafür sei an das Salzburger Perikopenbuch erinnert, das um 1020 in Salzburg geschrieben wurde und dessen Velen erhalten sind. Bei einem der Velen handelt es sich um einen buntfarbenen Stoff in der Art des dargestellten Gewebes von fol. 51<sup>v</sup>/52<sup>r</sup> des Codex Aureus. Weiterhin ist unter den kostbaren mittelalterlichen Geweben, die die Miniaturen schützten, ein Samit des 10./11. Jahrhunderts zu erwähnen, mit Adlermuster, der aus dem Byzantinischen Reich oder seinen Nachbarregionen stammt. Zeugnisse für das Einnähen sind Löcher im Pergament über den Miniaturen<sup>14</sup>. Diese Tücher dienten aber nicht nur dem Schutz der Bilder, sondern hatten ebenso eine symbolische Funktion: nämlich das heilige Geschehen einzuhüllen und durch das Zeremoniell des Enthüllens als etwas höchst Kostbares zu präsentieren und ihm damit die Aura von etwas Heiligem zu verleihen<sup>15</sup>. Aus Darstellungen in der Reichenauer Buchmalerei ist diese Praxis bildlich bekannt: Bei der Darbringung im Tempel im Perikopenbuch Heinrichs II. wird Christus von Simeon mit verletzten Händen in Empfang genommen<sup>16</sup>. Reliquien hüllte man in kostbare Stoffstücke, die im allgemeinen nicht gesehen wurden, da sie in Reliquiaren verwahrt wurden<sup>17</sup>. Die Ausführungen legen nachstehende Schlussfolgerung nahe: Die szenenreichen Streifenbilder zur Heilsgeschichte – und die vier Evangelientexte mit den Bildern sind der Kern des Evangeliums, nicht die Vorreden oder Autorenbilder – sollten durch von byzantinischen Geweben inspirierte und diese imitierende textile Verhüllungen hervorgehoben und von den Vorspänner unterschieden werden. Dem entspricht, dass z. B. das Echternacher Sakramentar, also das Buch mit den Messtexten zum Eigengebrauch im Kloster, keine solchen Stoffmitten zeigt<sup>18</sup>.

Eine vierte Überlegung betrifft die Verwendung von byzantinischen Geweben als Umschlag von Lagen oder Codexdeckeln. Beim Theophanuevangeliar in Essen war Seide für

- 14 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15713; 1962 wurden die Velen herausgenommen; vgl. Kat. München 2012, 106-111 Nr. 17 (K.-G. Pfändtner).
- 15 Eberlein, Apparitio.
- 16 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 35<sup>v</sup>; vgl. Kat. München 1994-1995, Taf. 20.
- 17 Vgl. u. a. Schilp, Frauen.
- 18 Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs. 1946.



Abb. 7 Heiratsurkunde der Theophanu, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv, 6 Urk 11, Fulda, um 972. Löwenmedaillons. – (Nach Gussone, Trauung und Krönung 163 Abb. 1).



**Abb. 8** Evangelistar, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 95, Einband, Stoff: Byzanz, wohl 10. Jh. – (Nach Kat. Bamberg 2002, 273 Abb. 6).

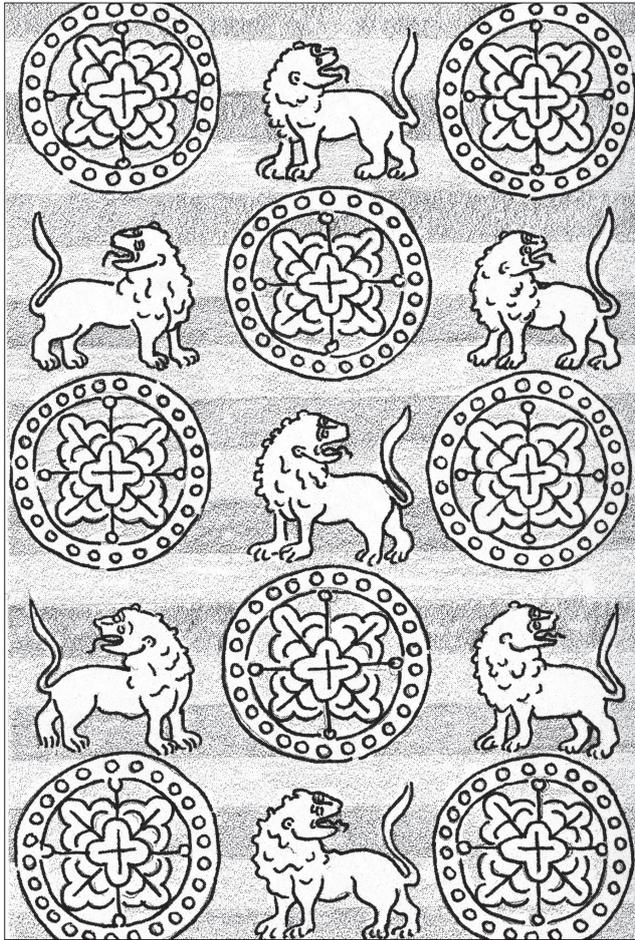
den Einband als Überzug des Holzdeckels gedacht<sup>19</sup>. Vereinzelt wurden Stoffe aber auch direkt über Pergamenteinbände gelegt. Hier ist an das für Heinrich II. zwischen 1007 und 1014 in Seeon gefertigte Bamberger Evangelistar<sup>20</sup> (Abb. 8) zu erinnern. Das Pergament wurde mit einem monochromen roten Seidendamast mit Rautenmuster bezogen, auf dem Darstellungen von Herrscherbüsten und von paarweise gegenständigen Vögeln mit Ring im Schnabel wechseln. Diese Seide entstammt einer byzantinischen Werkstatt der Zeit um 1000. Das Evangelistar wird in einem Buchkasten verwahrt. Der heutige Kasten ist allerdings jüngeren Datums. Doch ist davon auszugehen, dass dieser einen älteren ursprünglichen Kasten ersetzt. An den Nürnberger Codex Aureus ist heute ein noch im 10. Jahrhundert, wohl in Trier 985-991 gefertigter Vorderdeckel, d. h. ein Deckel aus der Zeit Ottos II. und Theophanus, montiert. Diese Montage scheint aber erst um 1050 erfolgt zu sein. Der rückwärtige Holzdeckel des Codex Aureus wurde mit byzantinischer Seide überzogen. Könnte aufgrund der hier diskutierten Beispiele der Vorderdeckel zuvor Teil eines Buchkastens gewesen sein? Zur Beantwortung dieser Frage fehlen die Quellen, wenngleich das Beispiel des Bamberger Evangelistar an einen Kasten auch für den Codex Aureus denken lässt. Eine Beobachtung jedoch mag diese Überlegung stützen: Die Textilimitationen nehmen jeweils End- und Anfangsblatt einer Lage ein<sup>21</sup>. Daher wird

man stark an in Stoffe eingeschlagene Lagen oder komplette, textil gebundene Bücher, sog. *libelli*, erinnert, die in Buchkästen verwahrt wurden. Alle diese Überlegungen zusammengenommen, erscheint es daher sehr wahrscheinlich, dass vier mit byzantinischen Stoffen eingeschlagene Evangelien, die in einem Buchkasten aufbewahrt wurden, die Vorlage oder Anregung für die Buchmaler der vier Teppichseiten des Codex Aureus geliefert haben<sup>22</sup>.

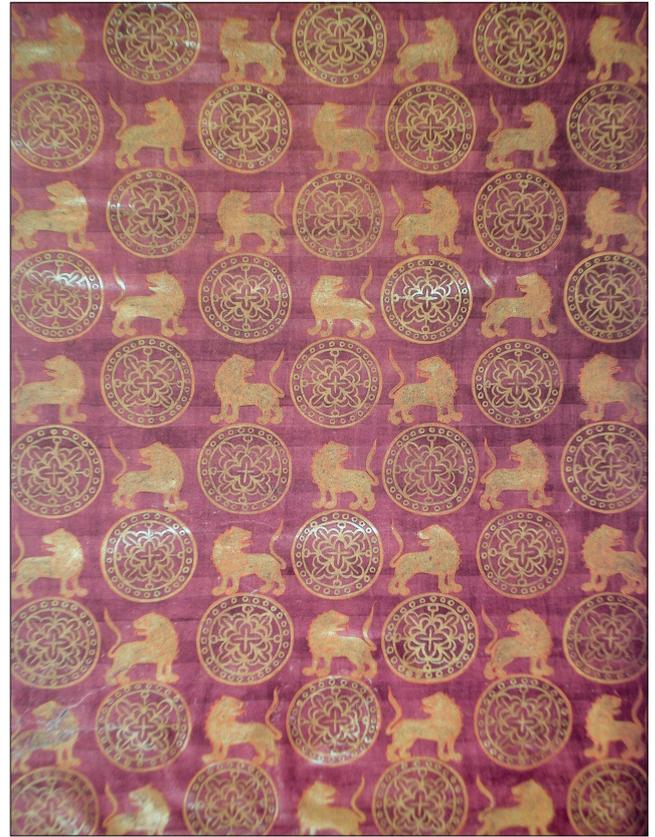
Eine Bestätigung unserer dritten Überlegung geben uns die anderen Echternacher Buchmalereien. Vor allem nach den technologischen Untersuchungen von Robert Fuchs und Doris Oltrogge müssen wir von der bisherigen relativen Chronologie etwas abgehen und davon ausgehen, dass die Echternacher Codices fast alle im Auftrag Heinrichs III. im kurzen Zeitraum zwischen 1040 und 1050 von einer Künstlerequippe aus Mönchen und Laien hergestellt wurden<sup>23</sup>. Das Geschenk Heinrichs III. an den Speyerer Dom, wieder ein Evangeliar in Goldschrift, ein Codex Aureus, heute im Escorial<sup>24</sup> verfährt wie der Nürnberger und gliedert durch Stoffimitationen in Abschnitte: z. B. zeigt die Doppelseite fol. 1<sup>v</sup>/2<sup>r</sup> eine Nachahmung eines Gewebes mit gegenständig um eine Rosette angeordneten Löwen (Abb. 9); sie ist vor der *Maiestas Domini* platziert; fol. 20<sup>v</sup>/21<sup>r</sup> ist durch ein Textilmuster hervorgehoben, bei dem je zwölf mit Glöckchen geschmückte Falken in fünf Reihen über beide Seiten reichen,

19 Essen, Domschatzkammer; vgl. Falk, *Gold vor Schwarz* 82 Nr. 15 (A. Pawlik).  
 20 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 95; vgl. Kat. Bamberg 1990, 76 f. (B. Schemmel). – Kat. Seeon 1994, 154 Nr. 19 (B. Schemmel). – Kat. Bamberg 2002, 273 f. Nr. 113 (G. Suckale-Redlefsen).  
 21 Kahsnitz, *Das goldene Evangelienbuch* 158. 172. 181. 190. – Grebe, *Codex Aureus* 53 f.

22 Siede, *Ausstattung der Liturgie* 479-481.  
 23 Grebe, *Codex Aureus* 130 f.  
 24 El Escorial, Real Biblioteca di San Lorenzo, Cod. Vitr. 17. – Vgl. Olmos Pieri, *Das salische Kaiser-Evangeliar*.



a



b

Abb. 9 Codex Aureus, El Escorial, Real Biblioteca di San Lorenzo, Cod. Vitr. 17, fol. 1<sup>v</sup>2', Echternach, 1040-1050. Stoffimitation mit Löwen. – (a nach von Euw, Ikonologie 180 Abb. 6; b nach Rathofer, Kommentar 1, fol. 1<sup>v</sup>2').

wobei die Falken eine Art Ohrgehänge im Schnabel tragen; diese Doppelseite befindet sich vor dem Evangelistenbild des Matthäus (Abb. 10; die Vorlage Abb. 11); die Seiten vor den Evangelisten Markus (fol. 60<sup>v</sup>/61<sup>r</sup>), Lukas (fol. 90<sup>v</sup>/91<sup>r</sup>) und Johannes (fol. 132<sup>v</sup>/133<sup>r</sup>) weiter hinten im Codex sind leer, so als ob man noch auf der Suche nach einer textilen Vorlage war. Die Idee, den eigentlichen Inhalt des Evangeliums durch gemalte Velen als etwas Heiliges hervorzuheben, spielte in diesem Fall keine Rolle. Hier scheint vor allem die gliedernde Funktion von Bedeutung gewesen zu sein<sup>25</sup>. Die Evangeliare in Paris und Uppsala gehen noch einen Schritt weiter. In ihnen ist der Gedanke der Präsentation von Bildern mit heiligem Inhalt auf kostbarem Stoff akzentuiert: Das Bild der Maiestas Domini in Uppsala<sup>26</sup> scheint auf einen purpurnen, gemusterten Seidenstoff gelegt (Abb. 12). Im Pariser Evangeliar<sup>27</sup> scheint die Miniatur der Maiestas auf einem kostbaren Purpurstoff zu liegen, der gegenständige Löwen in fortlaufendem Rapport aufweist (Abb. 13). Mag hierbei einerseits die Bedeutung des Löwen als Christus-Symbol eine

Rolle spielen<sup>28</sup>, so ist andererseits ein byzantinischer Löwenstoff als Vorlage unverkennbar. Die 976-1025 zu datierende Seide in Köln ist nächst verwandt (Abb. 14)<sup>29</sup>. Hier ist daran zu erinnern, dass die Herstellung von Seiden, insbesondere purpurner, in Byzanz von den Herrschern streng überwacht wurde. Sie erfolgte nach Rezepten, die geheim gehalten wurden und nach dem Eparchenbuch war auch deren Verkauf geregelt. Seide entstand in Hofmanufakturen oder in Werkstätten des Kaiserpalastes; die Stoffe hatten Bleisiegel und gelangten zum Teil als diplomatische Geschenke ins Abendland. Daher wurden sie dort dann immer wieder als etwas überaus Kostbares in neue Kontexte integriert<sup>30</sup>. In sie wurden die kompletten Gebeine von Heiligen eingehüllt, wie es bei den Grabtüchern des hl. Godehard und hl. Severin der Fall war, oder nur Stückchen wie bei anderen Reliquien. Für die Wertschätzung spricht, dass dann, wie Annemarie Stauffer aufzeigte, die schöne Gewebeerseite zur Reliquie gewandt wurde<sup>31</sup>. Das Evangeliar, das auf den Altar gelegt, die Präsenz Christi bedeutete, war ebenso etwas Heiliges und

25 Schubert, Anlage und Ausstattung 13-69. – Rathofer, Kommentar 1, 21-82 (hier versehentlich falsche Folioangaben).

26 Uppsala, Universitätsbibliothek, Cod. 93, fol. 3<sup>v</sup>. – Vgl. Grebe, Codex Aureus 126.

27 Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. Acq. 2196, fol. 1<sup>v</sup>.

28 Sachs/Badstübner/Neumann, Christliche Ikonographie 243f.

29 Köln, Diözesanmuseum; vgl. Lafontaine-Dosogne, Byzantinische Kunst 83.

30 Lafontaine-Dosogne, Byzantinische Kunst 82. – Bauer, Geschenkdiplomatie 20-23.

31 Kat. Essen 2012, 10-12 (A. Stauffer).



**Abb. 10** Codex Aureus, El Escorial, Real Biblioteca di San Lorenzo, Cod. Vitr. 17, fol. 20v/21r, Echternach, 1040-1050. Stoffimitation mit Falken. – (Nach Rathofer, Kommentar 1, 25).

daher ist hier die gleiche Praxis wie bei den Heiligenpartikeln zu beobachten: Die gemalte Gewebeoberseite wurde der *Maiestas*, also der Herrlichkeit Gottes zugewandt.

Ein dem textilen Bereich ähnlicher Vorgang der Aneignung byzantinischer Artefakte, dass nämlich solch ein Stück als Geschenk in den Westen kam, hier hochgeschätzt war und daher einen neuen Verwendungskontext erfuhr und dann gegebenenfalls sogar in einer anderen Gattung imitiert wurde<sup>32</sup>, ist auch für Elfenbeinschnitzwerke zu belegen<sup>33</sup>.

Dazu sei zunächst an die zahlreichen Maria-Hodegetria-Elfenbeine erinnert. Ein Beispiel ist der goldene Buchdeckel in der Aachener Domschatzkammer<sup>34</sup>, in den ein byzantinisches Elfenbeintäfelchen des 10. Jahrhunderts mit der Hodegetria (**Abb. 15**) eingesetzt und dessen Goldschmiedearbeit in der Zeit Heinrichs II. vollendet wurde. Das Elfenbein stammt von einem byzantinischen Triptychon, dessen Seitenflügel mit Heiligen auf den silbernen Buchdeckel montiert wurden. Eventuell zierten der goldene und der silberne Einband einen



**Abb. 11** Lindauer Evangelium, New York, Pierpont Morgan Library, M. 1, innerer Vorderdeckel, Stoff: Orient, 8.-9. Jh. Glückchengeschmückte Falken. – (Nach von Euw, *Ikonologie* 178 Abb. 3).

ursprünglichen Einband oder Kasten des Liutharevangeliums, zum einen wegen der Zusammengehörigkeit der Elfenbeine, zum anderen wegen der Datierung der Goldschmiedearbeit. Auch die Einbände des Poussaycodex in Paris<sup>35</sup>, des Leipziger Codex<sup>36</sup> oder des Fuldaer Sakramentars in Bamberg<sup>37</sup> schmücken kleine Hodegetriatafeln, die aus dem Zahn des Elefanten gearbeitet sind und wohl als Geschenke aus Byzanz ins Abendland gelangten<sup>38</sup>. In Erlangen wird ein Bucheinband aufbewahrt, auf dem eine byzantinische Hodegetria mit einem Elfenbeintäfelchen, das die Kreuzigung zeigt, kombiniert wurde<sup>39</sup>. Ein Buchkasten im Osnabrücker Domschatz (**Abb. 16**) zeigt ebenfalls eine solche Marienikone; sie gilt manchen Forschern als Konstantinopeler Arbeit aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts: Wenngleich von der Forschung kontrovers diskutiert, handelt es sich offenbar nicht um eine Kopie, sondern um eine Nachahmung der Tafel des Bamberger Sakramentars<sup>40</sup>. Dafür sprechen die lateinischen Tituli und lateinischen Lettern ebenso wie die beiden

32 z. B. im Gebetbuch Ottos III. wurde ein plastisches mittelbyzantinisches Elfenbein in Malerei umgesetzt; vgl. *Kat. Köln 1991*, 92-96 (R. Lauer).

33 Siehe auch den Beitrag von U. Koenen in diesem Band.

34 *Kat. Köln 1991*, 134-138 Nr. 36 (A. von Euw).

35 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 10514; vgl. Siede, *Elfenbeinkunst* 157.

36 Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. I 4 57; vgl. *Kat. Köln 1991*, 128-131 (A. von Euw / G. Bauer).

37 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 1; vgl. *Kat. Bamberg 1990*, 50 f. (B. Schemmel).

38 Siede, *Elfenbeinkunst 157-160*. – Bauer, *Byzantinische Geschenkdiplomatie* 8 f.

39 Erlangen, Universitätsbibliothek; vgl. Bauer, *Byzantinische Geschenkdiplomatie* 9 f.

40 Osnabrück, Domschatz; vgl. Siede, *Elfenbeinkunst* 157, 160. – Koenen, *Rezeption* 319 f.



Abb. 12 Codex Aureus, Uppsala, Universitetsbiblioteket, Cod. 93, fol. 3<sup>v</sup>, Echternach, 1040-1050. Maiestas Domini. – (Nach Grebe, Codex Aureus 126 Abb. 97).



Abb. 13 Evangeliar, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Nouv. Acq. 2196, fol. 1<sup>v</sup>, Echternach, 1040-1050. Maiestas Domini. – (Nach Avril/Rabel, Manuscrits Taf. XI, 17).

ergänzten Leisten. Sie wurden oben und unten als Füllung zwischen den Rahmen und die Vertiefung des Holzdeckels eingefügt, um so die Hodegetria für einen zuvor anders gebrauchten Buchkasten passend zu machen. Sicher war der Buchkasten einstmal ein prunkvolles Objekt der Liturgie, da der Vorderdeckel noch Spuren einer Beschlagung mit Goldfiligran und Edelsteinen zeigt. Im Innern ist der Kasten mit einem purpurroten Gewebe in der Technik des Protolampas in Spitzzoalnmuster ausgeschlagen, wie wir es von der Willigiskasel in Mainz kennen und so einen *terminus post quem* zur Datierung haben<sup>41</sup>. Solch ein Futterstoff im Kasten war zugleich Schutz und angemessener Schmuck für den eingelegten Codex.

Die weite Verbreitung der Elfenbeintäfelchen mit dem Marientyp der Hodegetria im Abendland erklärt sich zum einen daraus, dass bis ins 11. Jahrhundert zahlreiche Elfenbein-Diptycha und -Triptycha in Byzanz entstanden. Die Elfenbeinschnitzerei scheint eine Art Luxusindustrie gewesen zu sein. Dies gilt insbesondere für die Hodegetriakonon (die

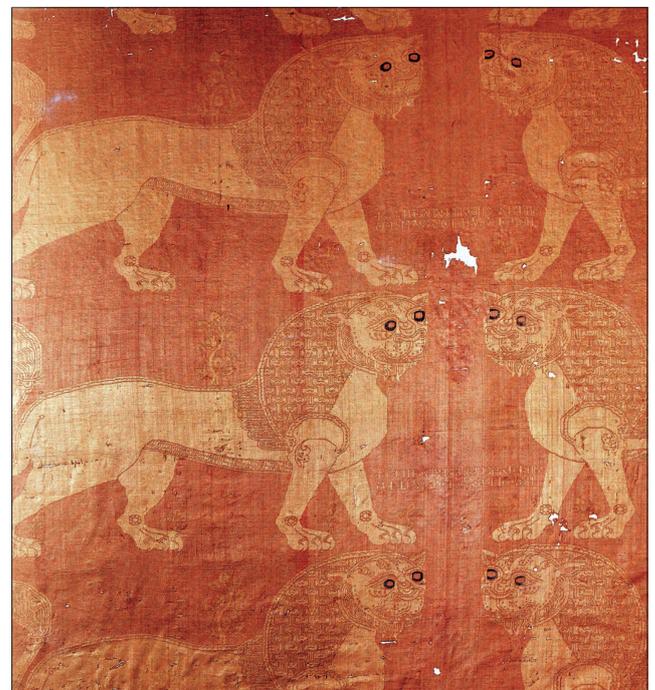
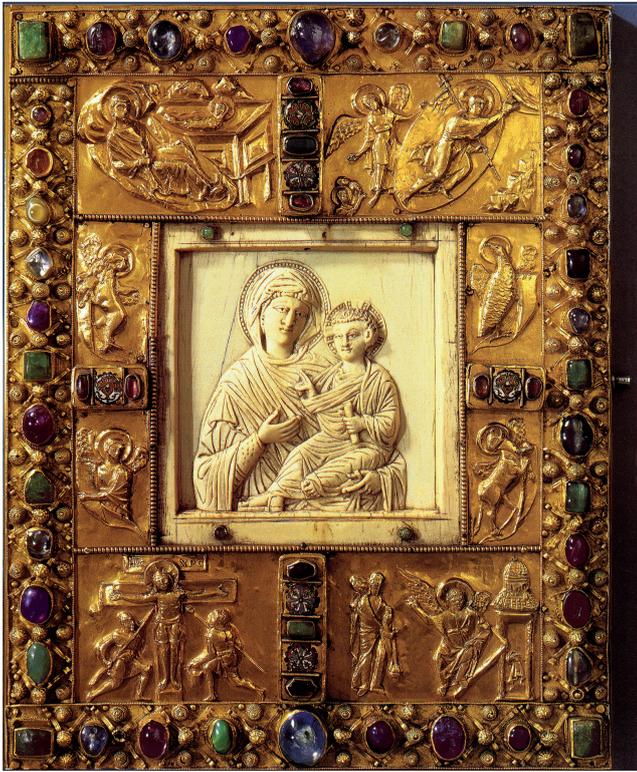


Abb. 14 Seidenstoff, Köln, Diözesanmuseum, Konstantinopel, 976-1025. Löwen. – (Nach Lafontaine-Dosogne, Byzantinische Kunst 83 Abb. 16).

41 Kat. Hildesheim 1993, 432f. Nr. VI-86 (A. Effenberger / R. Schorta). – Kat. Hildesheim 1993, 149-151 Nr. IV-1 (R. Schorta).



**Abb. 15** Bucheinband, Aachen, Domschatzkammer, Elfenbein: Konstantinopel, spätes 10. Jh. Hodegetria. – (Nach Siede, Elfenbeinkunst 159).



**Abb. 16** Buchkasten, Osnabrück, Domschatz, Bamberg(?), frühes 11. Jh. Hodegetria. – (Nach Kat. Hildesheim 1993, 433 Nr. VI-86).

Hodegetria ist die Wegweiserin), die man auch auf Reisen mitnahm<sup>42</sup>. Neben den vorgestellten halbfigurigen Marien kamen auch Hodegetrien in ganzer Figur ins Abendland<sup>43</sup>. Wie solche Elfenbeine in den Westen kamen und wo sie zerlegt wurden, lässt sich allerdings meist nur mutmaßen: Um das Jahr 1000 ist zum anderen auch an die Heiratspolitik der byzantinischen Kaiser zu erinnern, vor allem die Heirat Theophanus mit Otto II. im Jahre 972, in deren Folge Artefakte, aber auch Theophanus Gefolge mit Künstlern und Handwerkern in den Westen kamen. Die Elfenbeintafeln dürften außerdem über den Handel oder über diplomatische Kontakte eingetroffen sein. Waren sie einmal im Abendland, so führten neben der Form, sicherlich auch ihr materieller Wert, ihre Symbol- und Repräsentationskraft, die technische Kunstfertigkeit, die Qualität und die Schönheit dazu, dass man sie in abendländische Werke integrierte<sup>44</sup>. Die Bücher, auf die diese Hodegetrien dann im Westen ummontiert wurden, sind oft Evangeliare, die auch bei liturgischen Prozessionen mitgeführt wurden. Möglicherweise liegt ein Grund dafür in der Materialikonographie: Elfenbein galt im Abendland als

unverwundlich; wie Bergkristall ist Elfenbein ein Symbol der Jungfrau Mariens und beim Typ der Hodegetria wird auf die Gottesmutter als Gottesgebäerin angespielt<sup>45</sup>.

Die Anregung der Anbringung der Elfenbeine auf Bucheinbänden oder -kästen stammt nicht aus Byzanz; dort gibt es keine Bucheinbände mit zentralem Elfenbein<sup>46</sup>. Diese Form der Aneignung ist eine spezifisch westliche Gepflogenheit. Das bekannteste Beispiel dafür ist der Einband vom Evangeliar Ottos III.<sup>47</sup> Bekanntlich war dieses Elfenbein mit ein Ausgangspunkt für Darstellungen der Entschlafung Mariens in der Reichenauer Buchmalerei<sup>48</sup>.

Eine weitere Dimension der Adaption byzantinischer Artefakte lässt sich an den sog. Bamberger Kantatorien, die als in Seon 1014-1024 entstanden gelten, verdeutlichen (**Abb. 17**). Das sog. Gebetbuch Heinrichs II.<sup>49</sup> bekam als Vorder- und Rückeinband ein Petrus- und ein Pauluselfenbein aus Byzanz anmontiert, das sog. Gebetbuch Kunigundes<sup>50</sup> Elfenbeine mit Christus und Maria, ebenfalls byzantinische Arbeiten<sup>51</sup>. Kurt Weitzmann sah in diesen Elfenbeinen Teile einer byzantinischen Ikonostasis der Zeit um 1000. Diese

42 Lafontaine-Dosogne, *Byzantinische Kunst* 68-73.

43 Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Inv.-Nr. ABM b. i. 751; vgl. Siede, *Elfenbeinkunst* 160.

44 Tsamakda, *Kunstimport* 88.

45 Sachs/Badstübner/Neumann, *Christliche Ikonographie* 250-252.

46 Kat. München 2012, 324 (R. Kahsnitz).

47 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453; vgl. Kat. München 2012, 158-165 Nr. 32 (B. Hernald).

48 Kahsnitz, *Koimesis*.

49 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 7; vgl. Kat. Bamberg 1990, 80f. Nr. 33 (B. Schemmel).

50 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 8; vgl. Kat. Bamberg 1990, 80f. Nr. 34 (B. Schemmel).

51 Siehe dazu auch den Beitrag von U. Koenen in diesem Band.



Abb. 17 Einbände der Kantatorien, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 7 und 8, Seon, 1014-1024. Maria, Christus, Petrus und Paulus. – (Nach Kat. Seon 1994, 89).

habe einst einen umfassenden Festbildzyklus gezeigt, wobei Maria und Christus, da auf Podesten stehend, den Mittelteil dieses Balkens gebildet hätten. Barbara Schellewald äußerte inhaltliche und formale Bedenken an dieser Rekonstruktion, da kein solcher Festbildzyklus aus dem 10. Jahrhundert aus Byzanz erhalten ist und zugleich die Verteilung der Szenen formal nicht aufgeht<sup>52</sup>. Neuerdings wird daher angenommen, dass die Tafeln von zwei Diptycha herrühren. Wie auch immer, sie stammen aus Byzanz und wurden ummontiert und als adäquate Buchhüllen für die Kantatorien empfunden. Kantatorien sind Gesangbücher, genauer sog. Gradualhandschriften, die für den Gesang an den Stufen des Altars dienten und aus denen zur Ausschmückung der Messe der Vorsänger auch vom Ambo vortrug. Die Gestalt dieses Buchtyps war daher von frühester Zeit an von praktischen Erwägungen geprägt: Ein schmal-hohes, leicht transportables Format bildete sich aus. Das karolingische Antiphonar im Domschatz zu Monza erhielt als Einband ein umgearbeitetes Konsulardiptychon des 6. Jahrhunderts, bei dem die beiden Konsuln in David und Gregor verwandelt wurden<sup>53</sup>. Im Falle der Bamberger Kantatorien erfüllten offenbar die byzantinischen Täfelchen, die verfügbar waren und in die die Blätter gebunden wurden, weitgehend diese formale Anforderung: Ihr runder Abschluss bedingte, dass auch die Buchseiten nach oben rund beschnitten wurden<sup>54</sup>.

Warum aber zerlegte man die byzantinischen Diptychen oder Klappaltärchen und legte Blätter bzw. Lagen zwischen die Tafeln? Eine Antwort wird in der Frühzeit der Geschichte der liturgischen Bücher erkennbar. Am Übergang von Spätantike zu frühem Mittelalter hatte man oft zunächst sog. *libelli*. Auf Elfenbeintäfelchen gravierte man Namen, Perikopen und andere liturgische Notizen. Verfügbar waren meist

Konsulardiptycha. Diese Weiterverwendung hing wohl mit dem Übergang der Leitungsbefugnis auf Bischöfe zusammen. Zwischen die Tafeln wurden Lagen bzw. *libelli* gelegt, wobei nach Eric Palazzo die Plättchen vor allem auszeichnende Funktion hatten<sup>55</sup>. In diesem Kontext ist die Mailänder Liturgie eine wichtige Quelle, da sie den Fortbestand dieser Praxis bis weit ins Mittelalter hinein zeigt: Laut dem Mailänder Ordo des 12. Jahrhunderts wurden bei Aus- und Einzügen in die Kirche zwei spätantike, ein karolingisches und ein byzantinisches Diptychon mitgetragen. Es ist davon auszugehen, dass in diese Diptycha lose Blätter oder Codices eingelegt waren<sup>56</sup>. Bei den Bamberger Kantatorien könnte diese Tradition weitergewirkt haben: Entweder waren zunächst die Lagen tatsächlich einfach zwischen die Elfenbeine gelegt und wurden in einem späteren Moment gebunden, oder es wirkte lediglich die Tradition nach und bestimmte die beiden Codices in ihrer formalen Gestalt.

Der Zahn des Elefanten war ein rares und kostbares Material, das im 10. und 11. Jahrhundert im Abendland nur an wenigen Orten mit spätantiker Tradition wie in Metz und Mailand verarbeitet wurde. Da ab mittelbyzantinischer Zeit mariologische oder christologische Themen auf die Tafeln geschnitzt waren, hatte man im Westen wohl kein Problem, sich diese religiösen Artefakte des Ostens für die Liturgie anzueignen. Sie wurden sogar eine Art Mode. Bei der Adaption und dem Ummontieren im Westen verstand man Funktion und Programm der byzantinischen Elfenbeine insgesamt oft nicht<sup>57</sup>, nur einzelne Darstellungen wurden inhaltlich rezipiert, wie die Übertragung von Bildszenen der Schnitzereien in die Buchmalerei belegt. Der materielle Wert des Elfenbeins führte dazu, dass die feinen Reliefs einer neuen Funktion zugeführt wurden.

52 Schellewald, Ordnung einer Bilderwelt 41.

53 Siede, Ausstattung der Liturgie 462 f.

54 Palazzo, Moyaen Äge 90-94.

55 Palazzo, Moyaen Äge.

56 Kat. München 2012, 323 (R. Kahsnitz).

57 Koenen, Rezeption.

**Abb. 18** Sakramentar Heinrichs II., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, fol. 11<sup>r</sup>; Regensburg, bald nach 1002. Krönung Heinrichs II. – (Nach Kat. Bamberg 2002, 17 Abb. 2).



Kommen wir nun anhand eines der beiden Herrscherbilder des Sakramentars Heinrichs II. (**Abb. 18**), das nach Regensburg lokalisiert und für das eine Herstellung in den Jahren 1002-1014 eingegrenzt werden kann<sup>58</sup>, zum Aspekt der Uminterpretation. Das Sakramentar Heinrichs II., in dem Heinrich inschriftlich als König bezeichnet wird, enthält zwei Herrscherbilder, eines, bei dem Heinrich die Krone aufgesetzt wird, und ein zweites, bei dem er auf einem Thron zu erkennen ist. In diesem Zusammenhang interessiert vor allem das erste, bei dem Heinrich von zwei Bischöfen bzw. Heiligen die Arme gestützt werden. Es handelt sich um Emmeram und Ulrich, wie den Tituli zu entnehmen ist. Über die

Verse mag sich erklären, dass Heinrich zum einen die Heilige Lanze, zum anderen ein Schwert hält. Denn sie beginnen zu Füßen Heinrichs und lauten in der Übersetzung von Ulrich Kuder:

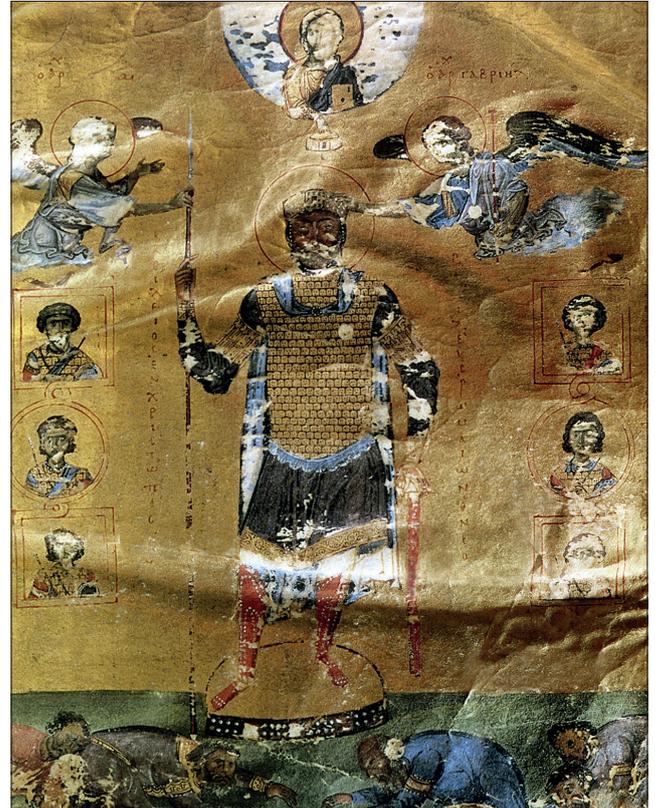
»Siehe, von Gott wird gekrönt und gesegnet der fromme, durch den Stamm seiner Ahnen hochberühmte König Heinrich. Ulrich möge das Herz und die Taten des Königs segnen, Emmeram möge ihn mit süßem Trost beglücken. Ein Engel bringt ihm die Lanze und wehrt dadurch ängstliche Sorge von ihm ab; der andere übergibt ihm das Schwert, mit dem er – und hier scheint mir Ludger Körntgens Übersetzung angemessener – Gottes-Furcht verbreiten wird«<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, fol. 11<sup>r</sup>. – vgl. Kat. Regensburg 1987, 23. 32-33 Nr. 16 (U. Kuder).

<sup>59</sup> Kat. Regensburg 1987, 23. 32-33 Nr. 16 (U. Kuder). – Körntgen, Königsherrschaft 212-216. 223.



**Abb. 19** Seoner Pontifikale, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 53, fol. 2r; Seon(?), frühes 11. Jh. Herrschereinzug. – (Nach Kat. Seon 1994, 62).



**Abb. 20** Psalter Basileios II. Bulgaroktokos, Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. Gr. 17, fol. 3r; Byzanz, spätes 10. Jh. Herrscherbild mit Basileios II. – (Nach Kat. Bamberg 2002, 60 Abb. 34).

Erkennbare Vorlage für diese Komposition im Sakramentar sind Bilder des Herrschereinzuges in Pontifikalhandschriften, z. B. im Seoner Pontifikale<sup>60</sup> (**Abb. 19**). Der Bildinhalt des Einzugs wurde um einen zweiten ergänzt, der Christus in einer Mandorla zeigt, der Heinrich die Krone aufsetzt. Der Titulus der Mandorla lautet wieder in der Übersetzung von Ulrich Kuder »Christus, gib deinem Gesalbten ein langes Leben, dass er, dir ergeben, den Gebrauch der Zeit nicht vergeude«<sup>61</sup>. Die Krönung des Königs durch Christus ist ein byzantinisches Motiv und wurde einer Vorlage entnommen, die dem Herrscherbild des oströmischen Kaisers Basileios II. in dem für ihn geschaffenen Psalter in der Marciana in Venedig<sup>62</sup> sehr ähnlich gewesen sein muss (**Abb. 20**). Konzeptionell und inhaltlich wurde daher eindeutig auf eine byzantinische Vorlage zurückgegriffen, die leider nicht erhalten ist: Wie im Psalter, ist im Sakramentar Christus über dem Herrscher gezeigt, wie dort reichen Engel zu Seiten Christi dem Herrscher Attribute, unter diesen eine Lanze, und wie dort sind seitlich Begleitfiguren gezeigt. Im Sakramentar Heinrichs II. fehlen jedoch der Panzer des byzantinischen Kaisers, die Untergebenen und der Goldgrund. Auch die Farbigkeit, die feste

Zeichnung und die Kopftypen des Sakramentars gelten als von Byzanz beeinflusst. Die Vorlage in der Art des Psalters des Basileios wurde also nicht wirklich abkopiert, sondern eher motivisch und inhaltlich benutzt und neu interpretiert, indem sie mit Elementen des Herrschereinzugs aus Pontifikalhandschriften verbunden wurde<sup>63</sup>. Vielleicht gelangte die Vorlage an Heinrich II., als dieser 1002 mit der Delegation Basileios' II. in Frankfurt zusammentraf. Über Heinrich persönlich könnte die Vorlage nach Regensburg gekommen sein. Theoretisch wäre die Motivübernahme auch auf ein Musterbuch zurückführbar – ein bekanntes Beispiel wäre das Wolfenbütteler Musterbuch aus dem 13. Jahrhundert<sup>64</sup> – ist aber für ein so ausgefeiltes Programm nicht naheliegend. Für das zweite Herrscherbild wurde die lokale Vorlage des Herrscherbildes Karls des Kahlen im Codex Aureus von St. Emmeram<sup>65</sup> benutzt. Sollte daher im Sakramentar Heinrichs II. durch das Vereinen zweier Vorlagen die Idee west- wie oströmischer Herrschaftsrepräsentation bildlich transportiert werden? Meines Erachtens ist dies zu bejahen; denn 1002 nach dem Tod Ottos III. fiel die Krone an die Regensburger Seitenlinie, und Heinrich II. wurde König. Zudem ist zu beachten, wie von

60 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 53, fol. 2r; vgl. Kat. Bamberg 1990, 74f. Nr. 30 (B. Schemmel).

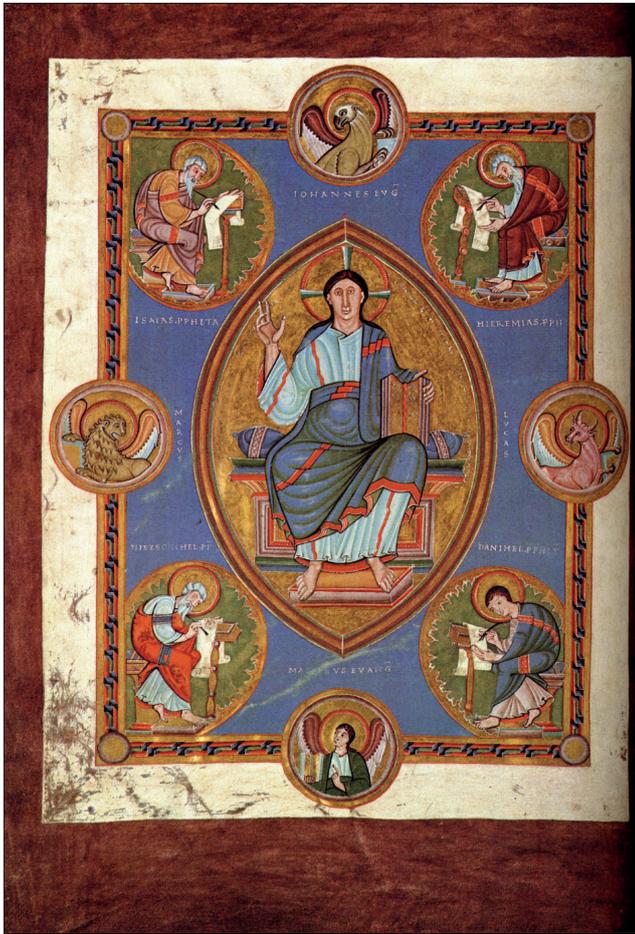
61 Kat. Regensburg 1987, 23. 32-33 Nr. 16 (U. Kuder).

62 Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. Gr. 17, fol. 3r; vgl. Kat. Bamberg 2002, 60 Abb. 34 (G. Suckale-Redlefsen).

63 Kat. Regensburg 1987, 23. 32f. Nr. 16 (U. Kuder).

64 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf 61.2 Aug. 8°. – Musterbuchzeichnungen gab es auch im 10. und 11. Jh.; vgl. Kat. Wolfenbüttel 1989, 156-160.

65 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000, fol. 5r; vgl. Schramm, Deutsche Kaiser und Könige 170 Nr. 40 (F. Mütterich).



**Abb. 21** Codex Aureus, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142, fol. 2<sup>v</sup>, Echternach 1040-1050. Maiestas Domini. – (Nach Grebe, Codex Aureus 42 Abb. 18).

Ludger Körntgen überzeugend dargelegt, dass die komplexe Miniatur nicht die reale Krönung und Investitur des Königs zeigen wollte, sondern deren Deutung. Daher ist der Titulus als an Emmeram und Ulrich gerichtete Fürbitte formuliert, mithin der Ikonographie ein liturgischer Bezug gegeben<sup>66</sup>. Für das neu gegründete Bistum Bamberg sollte eines der leistungsfähigen Skriptorien ein Prunkwerk liturgischer Repräsentation fertigen.

Nicht unerwähnt bleiben soll in diesem Zusammenhang aber auch, dass illuminierte Handschriften die häufigsten

Geschenke byzantinischer Artefakte waren, häufiger noch als Elfenbeine. Außerdem gelangten sie in die griechischen Klöster außerhalb von Byzanz. Als weitere Möglichkeit der Vermittlung der Vorlage an Regensburg wäre auch an die zahlreichen byzantinischen Künstler zu denken, die bis zur normannischen Eroberung im 11. Jahrhundert in Süditalien und vereinzelt auch andernorts im Abendland arbeiteten. Heinrich II. war selbst in Süditalien. Auch über diese Verbindungen könnte die Kenntnis der Bildsprache Ostroms nach Regensburg gelangt sein. Bisweilen kamen solche Handwerker östlicher Herkunft auch nach nördlich der Alpen: Um 1020 wurde die Bartholomäuskapelle in Paderborn von griechisch-byzantinischen Bauleuten errichtet. Egbert von Trier beschäftigte Griechen und griechischsprachige Künstler<sup>67</sup>.

Damit ist unter dem Aspekt des Uminterpretierens am Beispiel des Herrscherbilds des Sakramentars Heinrichs II. folgendes Resumé zu formulieren: Einer byzantinischen Vorlage wurden bewusst nur einzelne Motive entnommen, diese wurden aber sehr wohl in ihrer inhaltlichen Bedeutung verstanden und in einen neuen Kontext übernommen und dienen der Repräsentation des Herrschers in der Liturgie.

Kehren wir mit der Fragestellung der Missverständnisse nochmals zur Buchmalerei zurück und nun zu einem anderen Aspekt der Byzanzrezeption, den griechischen Tituli. Hier gibt es Dinge, die darauf deuten, dass etwas nicht verstanden wurde<sup>68</sup>. Im Kreuzigungsbild des Sakramentars Heinrichs II. ist das Griechische missverstanden bzw., wie Walter Berschin deutlich machte, wollte der Herrscher mit dem Medium der griechischen Buchstaben und Worte auf seine Bildung und seine erhöhte, universale Stellung aufmerksam machen<sup>69</sup>. In anderen Werken war das Griechische sicher auch in seiner Wortbedeutung erfasst: Im Codex Aureus aus Nürnberg zeigt das Bild der Maiestas Domini an ungewöhnlicher Stelle einen griechischen Titulus, im Innern der Mandorla vor Goldgrund<sup>70</sup> (**Abb. 21**). Diese goldene Beischrift enthält Psalm 44 (45),7 (»Dein Thron, Gott, steht in alle Ewigkeit, das Szepter der Gerechtigkeit ist das Szepter Deiner Herrschaft). »Genau das ist ein Thema der Maiestasdarstellung. Möglicherweise ist das Griechische als Heilige Sprache hier bewusst den Worten aus dem Alten Testament vorbehalten, das Lateinische dem Neuen Testament.

66 Körntgen, Königsherrschaft 222 f.

67 Lilie, Kooperation und Konkurrenz 77.

68 Berschin, Majestas-Tituli.

69 Ebenda bes. 48.

70 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142, fol. 2<sup>v</sup>; vgl. Berschin, Majestas-Tituli 40-44, 51 f. – Körntgen, Königsherrschaft 253 f.

## Bibliographie

- Avril/Rabel, Manuscris: Manuscris enluminés d'origine germanique 1: X<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle, par F. Avril / C. Rabel (Paris 1995).
- Bauer, Geschenkdiplomatie: F. A. Bauer, Byzantinische Geschenkdiplomatie. In: F. Daim / J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz – das Römerreich im Mittelalter 3: Peripherie und Nachbarschaft. Monographien des RGZM 84, 3 (Mainz 2010) 1-35.
- Berschin, Majestas-Tituli: W. Berschin, Drei griechische Majestas-Tituli in der Trier-Echternacher Buchmalerei. In: W. Nyssen (Hrsg.), Begegnung zwischen Rom und Byzanz um das Jahr 1000 zum 1000. Geburtstag der Kaiserin Theophanu (Köln 1991) 37-53.
- Cohen, Uta Codex: A. S. Cohen, The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany (University Park PA 2000).
- Eberlein, Apparitio: J. K. Eberlein, Apparitio imperatoris – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters (Wiesbaden 1990).
- von Euw, Ikonologie: A. von Euw, Ikonologie der Heiratsurkunde der Kaiserin Theophanu. In: von Euw/Schreiner, Theophanu 2, 175-191.
- von Euw/Schreiner, Theophanu: A. von Euw / P. Schreiner (Hrsg.), Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends 1-2 (Köln 1991).
- Falk, Gold vor Schwarz: B. Falk (Hrsg.), Gold vor Schwarz. Der Essener Domschatz (Essen 2009).
- Grebe, Codex Aureus: A. Grebe, Codex Aureus. Das goldene Evangelienbuch von Echternach (Darmstadt 2007).
- Vatican: A. Grebe, The Vatican. All the Paintings (Berlin 2013).
- Gussone, Trauung und Krönung: N. Gussone, Trauung und Krönung. Zur Hochzeit der byzantinischen Prinzessin Theophanu mit Kaiser Otto III.. In: von Euw/Schreiner, Theophanu 2, 161-173.
- Kahsnitz, Das goldene Evangelienbuch: R. Kahsnitz / U. Mende / E. Rücker, Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Eine Prunkhandschrift des 11. Jahrhunderts (Frankfurt a.M. 1982).
- Koimesis: R. Kahsnitz, Koimesis – dormitio – assumptio. Byzantisches und Antikes in den Miniaturen der Liuthargruppe. In: P. Bjurström u. a. (Hrsg.), Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum (Stockholm 1987) 91-122.
- Kat. Bamberg 1990: B. Schemmel, Staatsbibliothek Bamberg. Handschriften – Buchdruck um 1500 in Bamberg – E. T. A. Hoffmann [Ausstellungskat.] (Bamberg 1990).
- 2002: J. Kirmeier u. a. (Hrsg.), Kaiser Heinrich II. (1002-1024) [Ausstellungskat.] (Augsburg 2002).
- Kat. Essen 2012: Domkapitel Essen (Hrsg.), Von Byzanz nach Essen. Frühmittelalterliche Seidenstoffe aus dem Essener Frauenstift [Ausstellungskat.] (Essen 2012).
- Kat. Hildesheim 1993: M. Brand / A. Eggebrecht (Hrsg.), Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen [Ausstellungskat.] (Mainz 1993).
- Kat. Köln 1991: A. von Euw, Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu [Ausstellungskat.] (Köln 1991).
- Kat. Magdeburg 2001: M. Puhle (Hrsg.), Otto der Große. Magdeburg und Europa [Ausstellungskat.] (Mainz 2001).
- Kat. München 1994-1995: Bayerische Staatsbibliothek München / Bayerisches Nationalmuseum (Hrsg.), Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II. [Ausstellungskat.] (Frankfurt a. M. 1994).
- 2012: Pracht auf Pergament. Schätze der Buchmalerei 780 bis 1280 [Ausstellungskat.] (München 2012).
- Kat. Regensburg 1987: Regensburger Buchmalerei: Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters [Ausstellungskat.] (München 1987).
- Kat. Seeon 1994: J. Kirmeier / A. Schütz / E. Brockhoff (Hrsg.), Schreibkunst. Mittelalterliche Buchkunst aus dem Kloster Seeon [Ausstellungskat.] (Augsburg 1994).
- Kat. Wolfenbüttel 1989: Wolfenbütteler Cimelien. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen in der Herzog August Bibliothek [Ausstellungskat.] (Weinheim 1989).
- Koenen, Rezeption: U. Koenen, Zur Rezeption byzantinischer Kunstwerke im mittelalterlichen Westen. In: M. Altripp (Hrsg.), Byzanz in Europa. Europas östliches Erbe. Akten des Kolloquiums »Byzanz in Europa« vom 11. bis 15. Dezember 2007 in Greifswald (Turnhout 2011) 309-328.
- Körntgen, Königsherrschaft: L. Körntgen, Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit (Berlin 2001).
- Lafontaine-Dosogne, Byzantinische Kunst: J. Lafontaine-Dosogne, Die Byzantinische Kunst nach dem Ikonoklasmus bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts: Miniaturen, Elfenbein, Goldarbeiten, Email, Glas, Kristall, Stoffe. In: von Euw/Schreiner, Theophanu 2, 63-85.
- Lilie, Kooperation und Konkurrenz: R.-J. Lilie, Kooperation und Konkurrenz zwischen Byzanz und dem lateinischen Europa im 9. und 10. Jahrhundert. In: M. Altripp (Hrsg.), Byzanz in Europa. Europas östliches Erbe. Akten des Kolloquiums »Byzanz in Europa« vom 11. bis 15. Dezember 2007 in Greifswald (Turnhout 2011) 65-80.
- Müller, Antike: R. Müller, Antike im frühen Mittelalter. Erbe und Innovation. In: B. Reudenbach (Hrsg.), Karolingische und ottonische Kunst, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 1 (München u. a. 2009) 190-237.
- Olmos Pieri, Das salische Kaiser-Evangeliar: C. Olmos Pieri (Hrsg.), Das salische Kaiser-Evangeliar: El Escorial, Faksimile (Madrid 1995).
- Palazzo, Moyen Âge: E. Palazzo, Le Moyen Âge, Des origines au XIII<sup>ème</sup> siècle, histoire des livres liturgiques (Paris 1993).
- Popp, Duccio und die Antike: D. Popp, Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Beiträge zur Kunstwissenschaft (München 1996).
- Privat-Savigny, Guide: M.-A. Privat-Savigny, Guide des collections. Musée Historique des Tissus (Lyon 2010).
- Rathofer, Kommentar 1: J. Rathofer (Hrsg.), Das salische Kaiser-Evangeliar, Der Kommentar 1 (Madrid 1999).
- Righetti Tosti-Croce, Bonifacio VIII: M. Righetti Tosti-Croce (Hrsg.), Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo (Milano 2000).

- Sachs/Badstübner/Neumann, Christliche Ikonographie: H. Sachs / E. Badstübner / H. Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten (München, Berlin 1996).
- Schellewald, Ordnung einer Bilderwelt: B. Schellewald, Ordnung einer Bilderwelt. Bilder und Bildprogramme in Byzanz im 10. und 11. Jahrhundert. In: von Euw/Schreiner, Theophanu 2, 41-62.
- Schilp, Frauen: Th. Schilp (Hrsg.), Frauen bauen Europa. Internationale Verflechtungen des Frauenstifts Essen (Essen 2011).
- Schramm, Deutsche Kaiser und Könige: P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751-1190 (München 1983).
- Schubert, Anlage und Ausstattung: M. J. Schubert, Anlage und Ausstattung des »Lebensbuches« Heinrichs III. In: J. Rathofer (Hrsg.), Das salische Kaiser-Evangeliar, Der Kommentar 2 (Madrid 2001) 13-94.
- Siede, Ausstattung der Liturgie: I. Siede, Die Ausstattung der Liturgie. Bücher, Geräte, Textilien. In: B. Reudenbach (Hrsg.), Karolingische und ottonische Kunst, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 1 (München u. a. 2009) 434-495.
- Elfenbeinkunst: I. Siede, Elfenbeinkunst. Funktion – Wirkung – Auftraggeber. In: K. G. Beuckers / J. Cramer / M. Imhof (Hrsg.), Die Ottonen: Kunst – Architektur – Geschichte (Petersberg 2002) 153-164.
- Tietzel, Seidengewebe: B. Tietzel, Italienische Seidengewebe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts (Köln 1984).
- Tsamakda, Kunstimport: V. Tsamakda: Kunstimport aus Byzanz. In: B. Fourlas (Hrsg.), Wege nach Byzanz (Mainz 2011) 88-99.

## Zusammenfassung / Summary / Résumé

### Abkopiert – ummontiert – uminterpretiert: Buchmalerei und Elfenbein im 10. und 11. Jahrhundert – byzantinische Kunst missverstanden?

Der Beitrag geht auf die Rezeption byzantinischer Artefakte in ausgewählten Werken der westlichen Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts ein. Textilien und Elfenbeine, die oft als diplomatische Geschenke in den Westen kamen, fanden neue Kontexte. Die abbildliche Wiedergabe der Textilgeschenke im Uta-Codex zeigt Anspruch und Bedeutung Niedermünsters. Stoffimitationen vor christologischen Bildzyklen der Echternacher Buchmalerei dienen der Betonung des heiligen Geschehens und gehen auf die Praxis, Lagen in Stoff zu hüllen, zurück. Bucheinbände mit Elfenbeinen fußen auf der Tradition der Konsulardiptycha. Daher wanderten Elfenbeine aus Byzanz wie die Stoffe in neue Kontexte.

### Copied – Detached – Reinterpreted: Book Illumination and Ivory in the 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> Centuries – Byzantine Art Misunderstood?

This article deals with the reception of Byzantine objects in selected works of Western art of the 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries. Textiles and ivories, which often arrived in the West as diplomatic gifts, found new contexts. The illustrative reproduction of textile presents in the Uta Codex reveals the entitlement and importance of Niedermünster. Textile imitations in front of Christological image cycles in the Echternach book illuminations serve to emphasise holy events and date from the practice of wrapping quires of paper in textiles. Book covers with ivory are based upon the tradition of consular diptychs. As a result, ivory from Byzantium, like the textiles, wandered into new contexts.

Translation: C. Bridger

### Copiés – remontés – réinterprétés: Les miniatures et l'ivoire aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles. L'art byzantin incompris?

Cet article se penche sur la réception d'objets byzantins dans une sélection d'œuvres occidentales des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècle. Des textiles et de l'ivoire, arrivés en Occident comme cadeaux diplomatiques, y trouvèrent de nouveaux contextes. L'illustration dans le codex Uta des textiles offerts en cadeau démontre l'ambition et l'importance de Niedermünster. Des imitations d'étoffes devant les cycles d'images christologiques des miniatures d'Echternach servent à souligner l'événement sacré et remontent à la pratique d'emballer des cahiers de parchemin dans du tissu. Les reliures en ivoire sont issues de la tradition des diptyques consulaires. Ainsi, les objets d'ivoire byzantins comme également les textiles furent intégrés dans de nouveaux contextes.

Traduction: Y. Gautier