

Die Apokalypse Ottos III. und das Perikopenbuch Heinrichs II.

Bildtradition und imperiale Ideologie um das Jahr 1000*

von Peter K. Klein

Die ottonische Kunst, also die deutsche Kunst unter den Sachsenkaisern und Saliern, wird häufig mit der expressiv-visionären Spiritualität in Verbindung gebracht, die deutsche Kunsthistoriker nach dem 1. Weltkrieg unter dem Einfluß des zeitgenössischen Expressionismus in diesen frühmittelalterlichen Werken zu entdecken glaubten¹. Als Beispiele für diese Auffassung der ottonischen Kunst als einem vergeistigten Expressionismus werden häufig die berühmten Evangelistenbilder mit den visionär aufgerissenen Augen im Evangeliar Ottos III. in München (Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4453) angeführt², ebenso aber auch die Figuren mit den übersteigerten spektakulären Gesten – die sogenannten „Gebärdefiguren“ von Jantzen³ –, in denen das geistige Drama der Bilder „kulminiert“, wie wir es zum Beispiel in den Illustrationen des ebenso bekannten Perikopenbuches Heinrichs II. in München finden (Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452; vgl. Abb. 5)⁴. Diese beiden Handschriften sind Werke des berühmtesten und bedeutendsten ottonischen Skriptoriums, dem des Inselklosters der Reichenau auf dem Bodensee⁵.

Im folgenden sollen zwei der wichtigsten ottonischen Handschriften in ihren historischen Zusammenhang gestellt sowie ihre Kunst und Ikonographie auch anhand ihrer Funktion und Ideologie bestimmt werden. Es handelt sich um zwei Handschriften, die Kaiser Heinrich II. dem neu gegründeten Bistum Bamberg geschenkt hat⁶: um das bereits erwähnte Perikopenbuch in München und die ebenso bekannte Apokalypse der Bamberger Staatsbibliothek (Msc. bibl. 140)⁷.

Zur Datierung des Perikopenbuches

Von allen bekannten Bilderhandschriften ist das Perikopenbuch Heinrichs II. das klarste und beste Beispiel für die enge Beziehung dieses Herrschers zu seiner Gründung, dem Bistum Bamberg und dessen Dom. Darauf verweisen bereits die Inschrift auf dem Rahmen des reich geschmückten Einbandes (Abb. 42)⁸ und der Text des Widmungsgedichtes zu Beginn der Handschrift (fol. 1r), die beide den „König Heinrich“ und seine Gemahlin Kunigunde als Stifter dieses äußerst prachtvollen und zudem außergewöhnlich großen Buches (42,5 × 32 cm) nennen. Die innere Umschrift des Deckels, die ein kostbares spätkarolingisches Elfenbein mit der Kreuzigung Christi⁹ rahmt, endet mit den Worten ORNAT PERFECTAM REX HEINRIH STEMMATE SECTAM“ (König Heinrich schmückt die vollkommene Lehre mit einem „Stemma“);¹⁰ und die Verse des Widmungsgedichtes besagen, daß „REX HEINRICUS ... INTER OPUM VARIAS PRONO DE PECTORE GAZAS OBTULIT HUNC LIBRUM DIVINA LEGE REPERTUM ... IN DONARIA TEMPLI“ (König Heinrich ... hat mit anderem reichen Gerät dies Buch, das Gottes Gesetze enthält, in den Schatz des Tempels gestiftet)¹¹. Mit dem Wort „Tempel“ ist hier der Bamberger Dom gemeint. Denn in dem Widmungsgedicht werden die Patrone des Bamberger Domes, die Apostel Petrus und Paulus, als Fürbitter des königlichen Stifterpaares genannt: „O PETRE CUM PAULO ... HUNC TIBI DEVOTUM PRECE FAC SUPER ASTRA BEATUM/CUM CUNIGUNDA SIBI CONREGNANTE SERE-

NA“ (Oh Petrus, erhebe zusammen mit Paulus ihn, der Dir treu ergeben, durch Deine Fürbitte zur Seligkeit über den Sternen samt Kunigunde der Erlauchten, die mit ihm herrscht)¹². Auch auf dem zugehörigen Widmungsbild (Abb. 41) erscheinen die beiden Apostel und Patrone des Bamberger Domes als Fürbitter des Stifterpaares bei Christus, der hier das dargereichte Buch bereits auf den Knien hält und das königliche Paar krönt.

Die Handschrift wurde also ausdrücklich für den Bamberger Dom in Auftrag gegeben, und zwar noch vor der Kaiserkrönung Heinrichs II. (1014). Da laut Inschrift der Kodex zusammen „mit anderem reichen Gerät“ gestiftet wurde, wird er aus einem besonders feierlichen Anlaß dem Bamberger Dom vermacht worden sein. Zu Recht haben demnach Percy Ernst Schramm und Albert Boeckler den Zeitpunkt der Stiftung auf das Jahr der Bistumsgründung (1007) bzw. das Jahr der feierlichen Weihe des ersten Dombaues (1012) eingegrenzt¹³.

Von diesen beiden Jahren kommt aber sowohl aus stilistischen und ikonographischen als auch aus historischen Gründen nur das Datum der Bistumsgründung in Betracht (was bisher übersehen wurde). Denn zu keinem anderen Zeitpunkt hat Heinrich II. Bamberg und seinen Dom mit einer solchen Anzahl von Schenkungen überhäuft wie an dem Tag der Gründung des Bistums, als er diesem über zwei Dutzend weltliche und geistliche Besitzungen vermachte¹⁴. Diese Schenkungen hatten nicht nur den Sinn, das neue Bistum materiell möglichst ebenso gut auszustatten wie die schon bestehenden Bistümer, sondern sie waren auch als Manifestation eines politischen und kirchengeschichtlichen Triumphes gedacht. Denn nur gegen den erbitterten Widerstand des abwesenden Bischofs Heinrich von Würzburg konnte Heinrich II. der anfangs zögernden Synode von Frankfurt die schließlich einstimmige Zustimmung zur Gründung des Bamberger Bistums abringen, dessen Gründung den Einflußbereich des Würzburger Bischofs merklich einengte¹⁵. Heinrich II. hatte mehrere Gründe, sich gegen diesen bischöflichen Widerstand durchzusetzen. Er fühlte sich Bamberg persönlich verbunden, da er sich hier in seiner Jugend häufig aufgehalten, diesen Ort lieb gewonnen und ihn später bei seiner Vermählung seiner Gattin Kunigunde als Morgengabe vermacht hatte. Neben diesen persönlichen Motiven bewegten Heinrich vor allem aber auch machtpolitische, strategische und kirchenpolitische Überlegungen. Das Bistum Bam-

berg sollte als Ausgangspunkt für die Missionierung der oberen Mainregion dienen. Überdies sollte dem neuen Bistum die Funktion einer loyalen Ordnungsmacht zukommen, die dieses durch die Rebellion des Markgrafen von Schweinfurt beunruhigte Gebiet stabilisieren sollte. Schließlich war Bamberg auch als strategischer Stützpunkt in dem Grenzland mit den Slawen gedacht¹⁶.

Als historisch bedeutsamer Anlaß zur Stiftung des prachtvollen Perikopenbuches und der anderen reichen „liturgischen Geräte“ bietet sich also weniger die feierliche Domweihe im Jahre 1012 an als vielmehr die erfolgreiche Gründung des Bistums am 1. November 1007. Für dieses Datum scheint überdies die Darstellung von Petrus und Paulus auf dem Widmungsbild (Abb. 41) und ihre Hervorhebung als Fürbitter in dem Widmungsgedicht (s.o.) zu sprechen. Denn einschließlich bis zum Protokoll der Bistumsgründung auf der Frankfurter Synode werden als Patrone des Bamberger Domes nur Maria und Petrus genannt.¹⁷ In den anschließenden zahlreichen Schenkungsurkunden dieser Synode tritt dann aber neben Petrus immer auch Paulus (zusammen mit Maria, Kilian u. Georg) auf,¹⁸ während in den folgenden Jahren Paulus teilweise nicht mehr erwähnt wird und Georg stärker in den Vordergrund tritt; letzterer nimmt schließlich endgültig ab der Mitte des 11. Jahrhunderts die Stelle des zweitwichtigsten Kirchenpatrons und speziellen Protektors der Domkanoniker ein¹⁹. Demnach spricht auch die Überlieferung der Dedicationsformel des Bamberger Domes für eine Ansetzung des Perikopenbuches um 1007. Zumal schon im Mai dieses Jahres der Dom als „constructae sive dedicate“ bezeichnet wird, also nach einer Teilweihe schon in Benutzung war²⁰. Folglich wurden damals bereits liturgische Handschriften gebraucht. Die Schenkung des Perikopenbuches besaß also über die demonstrative Geste hinaus auch eine konkret praktische Bedeutung²¹. Was eine genauere Datierung des Perikopenbuches betrifft, so ist zu vermuten, daß dieser Prachtkodex noch nicht am Tage der Gründung des Bistums Bamberg fertiggestellt war, sondern wohl erst zu diesem Zeitpunkt vom König in Auftrag gegeben wurde. Denn Heinrich II. konnte kaum schon im voraus wissen, ob die deutschen Bischöfe der geplanten Gründung des Bistums Bamberg zustimmen würden. So wird sich die Vollendung des Perikopenbuches bis weit in das folgende Jahr hinausgezögert haben, aber wohl kaum viel länger. Denn der Kodex scheint mit

einer gewissen Eile geschrieben und illustriert worden zu sein: im Vergleich zu anderen ottonischen Prachthandschriften, wie z.B. dem Otto-Evangeliar in München (Clm 4453), bemerkt man „eine gewisse Eintönigkeit in Aufbau und Rahmung“ sowie „eine auffallende Sparsamkeit mit Ornamentik“.²²

Die Datierung der Bamberger Apokalypse

Läßt sich somit die mutmaßliche Entstehungszeit des Perikopenbuches auf die Jahre um 1007 eingrenzen, so ist bei dem zweiten berühmten Geschenk Heinrichs II. an Bamberg, der sogenannten Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140), bis heute umstritten, wer sie in Auftrag gegeben hat und wann sie entstanden ist. Sicher ist nur, daß sie aus dem Bamberger Kollegiatstift St. Stephan stammt und von dort bei der Säkularisierung 1803 in die Bamberger Staatsbibliothek gelangte²³. Ferner wissen wir, daß auf dem seit langem verschollenen reichen Schmuckdeckel des Kodex noch im 18. Jahrhundert die Inschrift „— Henric et Kunigunt/Haec tibi munera promunt“ zu lesen war²⁴. Der Kodex wurde also von Heinrich und Kunigunde dem zwischen 1007 und 1009 gegründeten Stift St. Stephan²⁵ geschenkt, wahrscheinlich zu dessen feierlicher Weihe im Jahr 1020, die durch Papst Benedikt VIII. vollzogen wurde²⁶. Ist demnach sicher der prachtvolle Einband der Handschrift von Heinrich und Kunigunde für die Stiftung an St. Stephan in Auftrag gegeben worden, so bleibt bis heute umstritten, ob auch die reich illustrierte Handschrift selber, mit dem Text der Apokalypse und eines Evangelistars, erst im Auftrage dieses Herrscherpaares um 1020 entstand²⁷ oder aber noch aus der Zeit Ottos III. stammt²⁸. Vereinfacht reduziert sich das Problem auf die Frage nach der Entstehung vor oder nach dem Perikopenbuch Heinrichs II., das — wie wir gesehen haben — sich ziemlich genau datieren läßt und überdies stilistisch und ikonographisch engstens mit der Bamberger Apokalypse verwandt ist. Zur Klärung des Verhältnisses beider Handschriften zueinander bieten sich vor allem die Darstellungen gleichen Inhalts an, also jeweils das Herrscherbild und die Illustrationen zum Neuen Testament, die sich in der Bamberger Apokalypse am Schluß des Kodex befinden²⁹.

Die Evangelistar-Illustrationen

Bei einer Durchsicht der vergleichbaren Miniaturen fällt als erstes auf, daß im Perikopenbuch häufig gegenüber dem Bamberger Zyklus die Illustrationen auf zwei Seiten „auseinandergelegt“ sind, normalerweise das Anzeichen einer späteren Bildform³⁰. Aber die spätere Entstehung des Perikopenbuches und seine Anhängigkeit von der Bamberger Apokalypse läßt sich auch in Einzelheiten nachweisen.

So sind die Geburt Christi und die Hirtenverkündigung in der Bamberger Apokalypse (Abb. 4) — wie in der älteren Reichenauer Schule — auf einer Seite vereinigt und folgen im wesentlichen dem Typus der Darstellungen in der frühen Liuthar-Gruppe (Abb. 2, 3)³¹, einem Typus, der sich aus dem gleichen Vorbilderkreis wie der Trierer Egbert-Kodex (Abb. 1)³² entwickelt hatte³³. Demgegenüber hat das Perikopenbuch Heinrichs II. diesen traditionellen Reichenauer Typus auf zwei getrennte Bilder erweitert, die auf zwei gegenüberliegenden Seiten angeordnet sind (Abb. 5 - 6), mit der Hirtenverkündigung auf der linken und der Geburt Christi auf der rechten Seite. Diese Ausweitung der traditionellen Komposition auf zwei getrennte Miniaturen weist das Perikopenbuch als jüngere Variante der Reichenauer Bildtradition aus. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht auch die Anordnung der Hirtenverkündigung, vor oder nach der Geburtsszene. Nach dem Bibeltext (Lukas II, 7 - 14) erfolgt die Hirtenverkündigung nach der Geburt Christi und ist deshalb auch in Bamberg (Abb. 4) wie in den meisten übrigen Reichenauer Handschriften (Abb. 1 - 3, 9, 10) unterhalb, d. h. in der Lesefolge zeitlich nach der Geburtsszene angeordnet. Abweichend von dieser Tradition und gegen die übliche Bildabfolge stellt jedoch das Perikopenbuch die Hirtenverkündigung vor die Geburt (Abb. 5 - 6), eine Anordnung, die sonst auf der Reichenau ohne jede Parallele ist! Zwar folgen zwei spätere Handschriften, das Lektionar der Hildesheimer Dombibliothek (Ms. Beverina 688)³⁴ und das Evangeliar aus St. Michael in Lüneburg (Hannover, Landesmuseum, W. M. XXIa, 37)³⁵ dem Perikopenbuch in der getrennten Darstellung der beiden Szenen auf zwei Seiten, aber die Hirtenverkündigung steht dort textgemäß nach der Geburt Christi!

Die Sonderstellung des Perikopenbuches wird aber auch in den Details deutlich. So erscheinen im Bild der Apokalypse (Abb. 4), wie auch im



Abb. 1 Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24 (Codex Egberti), fol. 13r: Geburt Christi u. Hirtenverkündigung

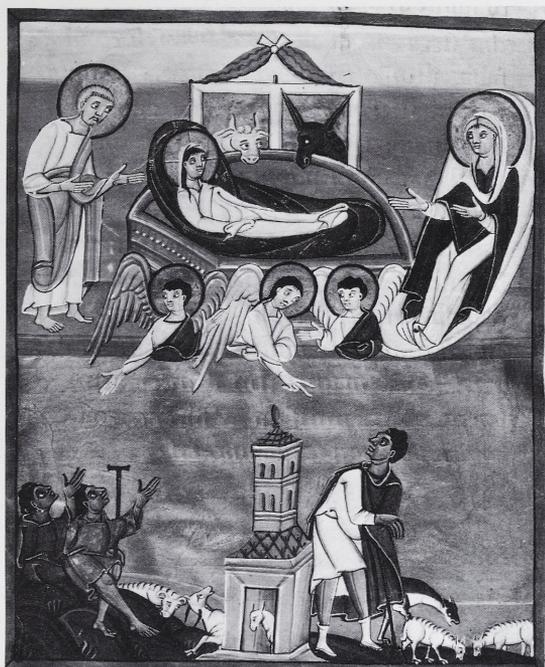


Abb. 4
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140 (Apokalypse), fol. 63v: Geburt Christi u. Hirtenverkündigung



Abb. 5
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452 (Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 8v: Hirtenverkündigung

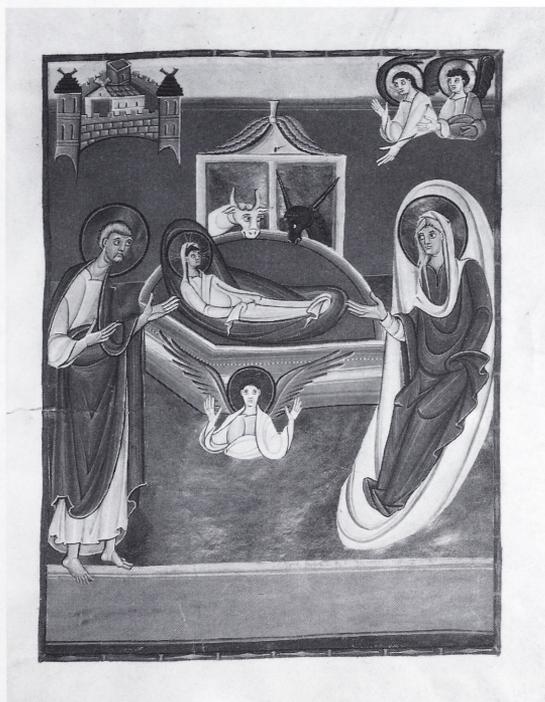


Abb. 6
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452 (Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 9r: Geburt Christi

Münchner Otto-Evangeliar (Abb. 3), unterhalb der Krippe die Halbfiguren dreier Engel der „himmlischen Heerscharen“ (Lukas II, 13), die sich im Redegestus den ebenfalls drei Hirten auf dem Felde zuwenden³⁶. Während allerdings im Otto-Evangeliar nur der mittlere Engel seine Hand nach unten ausstreckt (zu den beiden links sitzenden Hirten),³⁷ weisen im Bild der Apokalypse zwei Engel diesen Gestus auf; dabei wendet sich der mittlere Engel dem rechts stehenden Hirten zu, der sich an den Herdenturm, die „turris gregis“ des Codex Egberti (Abb. 1) anlehnt³⁸. Im Perikopenbuch (Abb. 6) ist jedoch nur ein einziger Engel unter der Krippe zu sehen. Da aber hier die Hirtenverkündigung auf die vorangehende Seite verlegt ist (vgl. Abb. 5), hat dieser Engel nun seine Funktion verloren:³⁹ weil die Hirten fehlen, ist seine traditionelle Dialoggebärde in einen Orantengestus umgewandelt, der an dieser Stelle sinnlos ist; denn im Unterschied zu den adorierenden Gestalten von Maria und Joseph ist er dem Christuskind nicht zugewandt! Die beiden

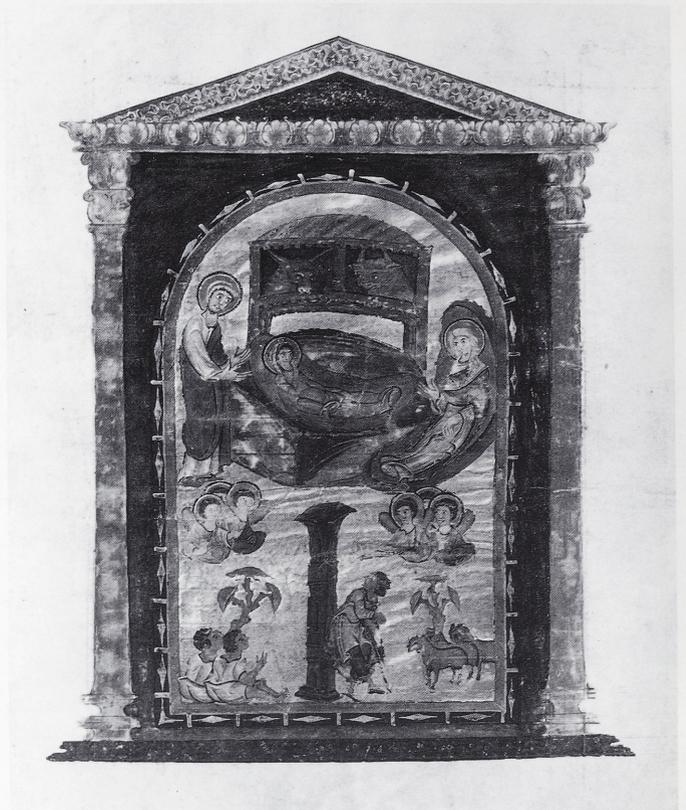


Abb. 2
Aachen, Domschatz, Liuthar-Evangeliar, fol.
128r: Geburt Christi u. Hirtenverkündigung



Abb. 3
München, Bayer. Staats-
bibliothek, Clm 4453
(Otto-Evangeliar), fol.
28r: Geburt Christi u.
Hirtenverkündigung



Abb. 8
 Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut. VI, 23 (Tetraevangeliar) fol. 105r:
 Geburt Christ u. Hirtenverkündigung



Abb. 9
 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 5 (Tropar), fol.
 65v: Geburt Christi u. Hirtenverkündigung

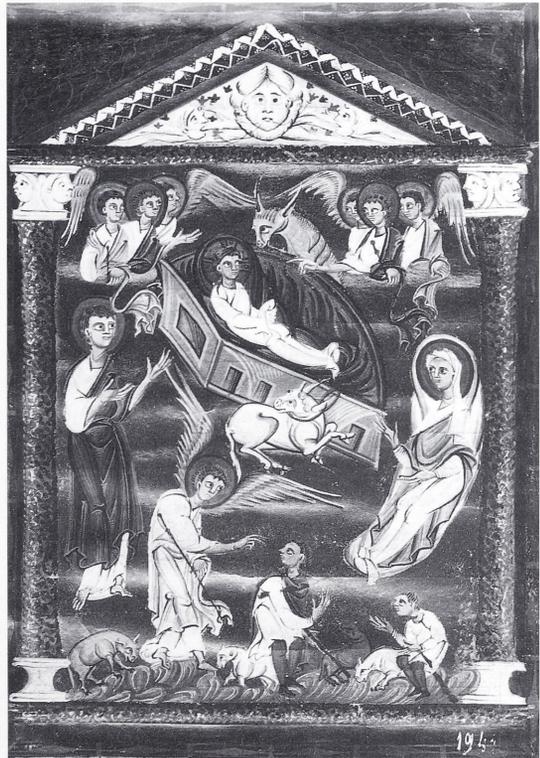


Abb. 10
 Köln, Dombibliothek, Col. Metr. 218
 (Evangeliar aus Limburg), fol. 21r: Geburt Christi
 u. Hirtenverkündigung

Abb. 7
 Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. Gr. 1613
 (*Menologium Basileios II.*), pag. 271: Geburt Christi u. Hirtenverkündigung



anderen Halbfiguren der Engel hat der Perikopenbuch-Maler rechts oberhalb des „Stalles“ plaziert, als Pendant zur Stadt Bethlehem links gegenüber. Beide Elemente dienen als „Füllung“ der durch Herausnahme der Hirtenverkündigung und entsprechendes Herunterrücken der Geburtszene entstandenen Leerstellen⁴⁰; aus den gleichen Gründen sind auch die Proportionen von Maria und Joseph extrem überlängt. Das Perikopenbuch gibt sich hier also als eindeutig spätere Variante des in den Otto-Evangeliaren und der Apokalypse vorliegenden Typus zu erkennen.

Diese Abhängigkeit, speziell von der Version der Bamberger Apokalypse, wird noch deutlicher bei der eigentlichen Hirtenszene. Während im Bild der Apokalypse (Abb. 4) – wie im Aachener und Münchener Evangeliar (Abb. 2, 3) – der rechts stehende Hirte sich an einen Wachturm⁴¹ anlehnt und den Kopf zu den Engeln zurückwendet, ist im Perikopenbuch (Abb. 5) der Wachturm – wie in fast allen späteren Reichenauer Handschriften – fortgelassen, und es erscheint statt dessen die „überweltliche Erscheinung“⁴² eines einzelnen, monumentalen Verkündigungsendgels. Da ferner der stützende Turm fortfiel, ist zur formalen Absicherung der Figur des stehenden Hirten dessen roter Mantel auch nach links (wo vorher der Turm war) weit ausgeschlagen; und um die Distanz zum hoch entfernt stehenden Engel zu überbrücken, hat der Hirte seine Rechte

grüßend bzw. zuhörend erhoben. Im übrigen ist die Figur jedoch nahezu identisch mit der vergleichbaren Gestalt der Apokalypse, der Oberkörper ist stark vornüber gebeugt, die Beine stehen gespreizt (beides im Unterschied zur älteren Version des Aachener und Münchener Otto-Evangeliars, vgl. Abb. 2, 3). Außerdem ist nicht zu verkennen, daß der Oberkörper des mächtigen Verkündigungsendgels genau der Haltung des mittleren Engels unter der Krippe in der Bamberger Apokalypse entspricht: der Kopf ist nach rechts gebeugt, die Rechte im Redegestus diagonal ausgestreckt, der linke Arm gewinkelt vor dem Körper gehalten. Die durch Einfügung des einzelnen Verkündigungsendgels nicht ‚betroffen‘, seitlich sitzenden beiden Hirten entsprechen hingegen dem älteren Liuthar-Typus (Abb. 2, 3), wie wir ihn auch im Bild der Apokalypse sehen.

Alles deutet also darauf hin, daß die Bildentwicklung dieses Themas von den beiden Otto-Evangeliaren in Aachen und München zur Variante der Bamberger Apokalypse und von dort zur grandiosen Umwandlung des Perikopenbuches führte. Diese Annahme wird zur Gewißheit, wenn wir uns die Herkunft des großen Verkündigungsendgels vergegenwärtigen. Da im Perikopenbuch erstmals Geburt und Hirtenverkündigung auf zwei Seiten verteilt sind, vermutete Wilhelm Vöge in seiner grundlegenden Untersuchung⁴³, daß der Perikopenbuch-Maler dieses neue Motiv

als erster in die Reichenauer Schule eingeführt habe. Jedoch findet sich das Motiv des einzelnen, bei den Hirten stehenden Verkündigungsendgels bereits bei drei älteren Liuthar-Handschriften der Jahrtausendwende: in dem Tropar der Bamberger Staatsbibliothek (Abb. 9), das zwischen Ende 1000 und Januar 1002 (also wohl im Jahr 1001) entstanden ist und offenbar auch zu den Handschriften zählt, die Heinrich II. dem Bamberger Dom gestiftet hat⁴⁴; weiterhin in dem Evangeliar aus Limburg a.d. Hardt in der Kölner Dombibliothek (Abb. 10), das aus den ersten Jahren des 11. Jhs. datiert⁴⁵, sowie schließlich in dem Evangelistar Ms. Barberini Lat. 711 der Biblioteca Vaticana (ebenfalls aus dem Anfang des 11. Jhs.), dessen Schrift nach St. Gallen weist, dessen Bilder aber zur Reichenauer Schule zu rechnen sind⁴⁶. Außerdem spricht auch der biblische Bericht des Lukas (II, 9) nur von einem Engel bei der Hirtenverkündigung („Et dixit illis angelus: Nolite timere ...“). Ferner kehrt auch in der zeitgenössischen byzantinischen Kunst das Motiv des einzelnen Verkündigungsendgels wieder, der von links kommend sich den Hirten im Redegestus zuwendet:⁴⁷ so etwa im Menologion für Kaiser Basileios II. aus dem Jahr 985 (Abb. 7)⁴⁸ und in dem Evangeliar Ms. Gr. 74 der Pariser Nationalbibliothek aus dem 11. Jahrhundert⁴⁹. In dem Tetraevangeliar Ms. Plut. VI, 23 der Florentiner Biblioteca Laurenziana (Abb. 8)⁵⁰, aus dem Ende des 11. Jhs., bemerken wir sogar die zwei am Fuße eines Hügels hockenden Hirten, die wir dann ähnlich auch bei einigen Reichenauer Handschriften der Liuthar-Gruppe wiederfinden (vgl. Abb. 2-5, 10).

Aus diesen Gründen haben Hermann Schnitzler und Florentine Mutherich vermutet, daß der große Verkündigungsendgel bereits zum alten Bestand der Reichenauer Schule gehörte⁵¹. Dagegen spricht jedoch die Tatsache, daß dieser Engel in den ältesten erhaltenen Darstellungen der Reichenau (vgl. Abb. 1 - 3) fehlt und daß überdies in einigen Liuthar-Handschriften der Zeit um 1000 (z.B. Bamberger Tropar u. Barberini 711) neben dem einzelnen Verkündigungsendgel noch weitere byzantinische Elemente neu auftauchen⁵²: so die sitzende Stellung des Joseph und die über der Geburtsszene schwebenden Engelchöre (Abb. 9, 10)⁵³. Diese Motive, die in der älteren Reichenauer Malerei noch fehlen (vgl. Abb. 1 - 3), kehren ganz ähnlich in der mittelbyzantinischen Buchmalerei wieder (vgl. Abb. 7, 8), wo wir neben dem einzelnen Verkündigungsendgel auch die sitzende Gestalt des Joseph und die Engelchöre über bzw. hinter der Krippe bemerken.

Da auch sonst um die Jahrtausendwende in der Ikonographie der Reichenau ein verstärkter byzantinischer Einfluß zu bemerken ist⁵⁴, dürfen wir annehmen, daß auch die genannten byzantinischen Elemente der Geburt Christi und Hirtenverkündigung erst um das Jahr 1000 in der Reichenauer Schule Eingang fanden. Zumal sich dort auch die allmähliche Integration der neu aufgenommenen Motive aufzeigen läßt. Während z. B. im Bamberger Tropar (Abb. 9) der Hirte noch wie in der byzantinischen Tradition (vgl. Abb. 7) sich im Profil nach links dem Verkündigungsendgel zuwendet, ist er in dem nur wenige Jahre jüngeren Limburger Evangeliar (Abb. 10) bereits dem nach rechts gerichteten, den Kopf zurückwendenden Hirten neben dem Herdenturm im Aachener und Münchener Evangeliar (Abb. 2, 3) angepaßt. Das Perikopenbuch Heinrichs II. (Abb. 5) schließlich übernimmt den rückwärts gewandten Hirten aus der Bamberger Apokalypse (s. o.), die hochgestellten, weit ausgebreiteten Flügel des Verkündigungsendgels jedoch aus der Version des Limburger Evangeliers (Abb. 10).

Insgesamt zeigt dieser Vergleich, daß sich hier das Bild der Bamberger Apokalypse eng an die ältere Liuthar-Gruppe aus der Zeit vor 1000 anschließt, während das Perikopenbuch die Version der Apokalypse-Handschrift mit den neu von der Reichenau aufgenommenen byzantinischen Elemente zu einer monumentalen Komposition verschmilzt, die auch in ihren stilistischen Elementen weit über die Apokalypse hinausgeht. Man beachte nur die starke Streckung und Monumentalisierung der Figuren, etwa von Maria und Joseph, sowie die expressiv übersteigerten Gesten, wie beim diagonal ausfahrenden Arm des Verkündigungsendgels⁵⁵.

Die enge Abhängigkeit des Perikopenbuches vom Evangelistar-Zyklus der Bamberger Apokalypse läßt sich auch noch bei einer anderen Illustration nachweisen, die auf den ersten Blick starke Unterschiede aufzuweisen scheint: das Bild der Frauen am Grabe⁵⁶. Während in Bamberg (Abb. 13) der leere Grabbau mit den schlafenden Wächtern auf dem Dach, der vorne auf einem Sarkophag sitzende Engel und die Frauen auf einer Bildseite zusammengedrängt sind, hat der Perikopenbuch-Maler die Szene stark vereinfacht und auf zwei Seiten verteilt (Abb. 15, 16): unter zwei antikisierenden Giebelarkaden stehen sich die isolierten, monumentalen Figurenblöcke der drei Frauen und des Grabengels gegenüber. Die zweiseitige Anordnung des Perikopenbuches stellt einen Sonderfall innerhalb der Reichenauer Schule



Abb. 11
Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24 (Codex Egberti), fol. 86v:
Drei Frauen am Grabe



Abb. 12
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 5 (Tropar), fol. 82r:
Frauen am Grabe

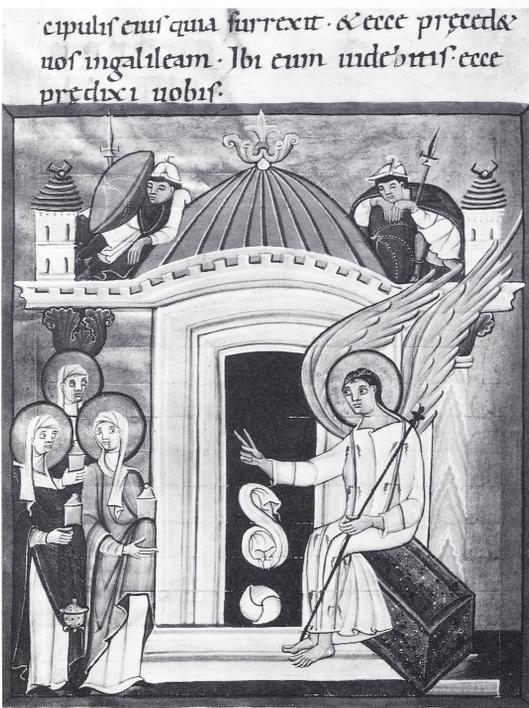


Abb. 13
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140 (Apokalypse), fol. 69v: Drei Frauen am Grabe

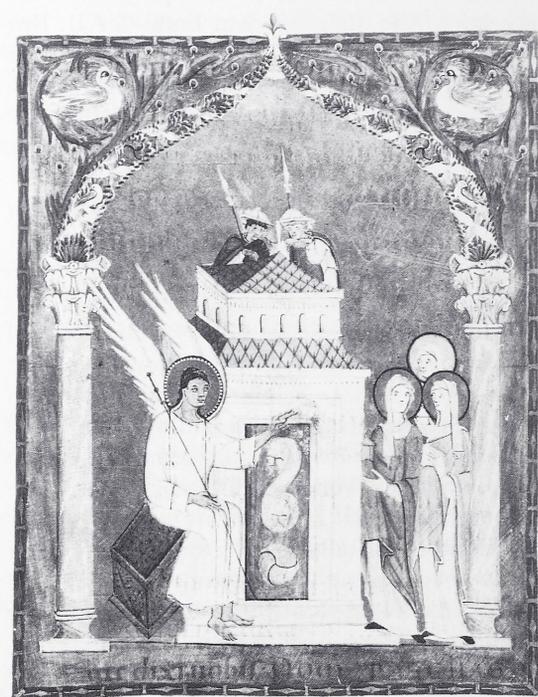


Abb. 14
Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, DMI, 3 (Evangelistar), fol. 51v: Drei Frauen am Grabe



Abb. 15
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452 (Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 116v: Drei Frauen am Grabe

dar, entspricht aber der bereits bemerkten Gewohnheit des Perikopenbuch-Malers, traditionell auf eine Seite beschränkte Bildtypen zu zweiseitigen Kompositionen zu erweitern und zu monumentalisieren. Bei dem vorliegenden Bild lassen sich sogar noch die möglichen Gründe und Motivationen zu dieser Umwandlung rekonstruieren.

Ausgangspunkt war offenbar die arkadenartige Struktur des Grabbaues in der Bamberger Apokalypse. Während in den frühen Reichenauer Handschriften der Grabbau meist ganz fehlt (wie z.B. im Codex Egberti, Abb. 11)⁵⁷, wird dieser – mit den schlafenden Wächtern auf dem Dach – um die Jahrtausendwende in die Schultradition eingefügt⁵⁸, so z. B. im Bamberger Tropar von 1001 (Abb. 12):⁵⁹ dort sitzt der Grabesengel in einem Portikus, der von einem Giebel und einem Turm mit Kuppel bekrönt wird. Diesen Typus in der Variante des Tropars nahm sich der Apokalypse-Maler als Ausgangspunkt seiner Grabarchitektur (Abb. 13)⁶⁰. Dabei rückte er jedoch die Säulen des Baues bis an die Bildränder auseinander, verlegte die seitliche Tür (in der im Tropar



Abb. 16
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452 (Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 117r: Grabengel

die Frauen stehen) ins Innere und erweiterte sie zu einer mächtigen, doppelt profilierten Öffnung; schließlich fügte er die Türme der Stadt Jerusalem (im Tropar links oben) seitlich an das Dach des Grabbaues an, gleichsam als hilfreiche Stütze, an die sich die schlafenden Wächter behaglich anlehnen. Der durch diese Umwandlung zustande gekommene, weite arkadenartige Unterbau des Grabmales im Bild der Bamberger Apokalypse wurde dann im Perikopenbuch zu einer majestätischen antikisierenden Giebelstellung erweitert (Abb. 16) und auch als Rahmung der herannahenden Frauen auf der vorangehenden Bildseite (Abb. 15) verwandt⁶¹.

In ähnlicher Weise war der Maler des Perikopenbuches auch verfahren, als er die Darstellung der Anbetung der Magier ebenfalls auf zwei Seiten erweiterte (Abb. 18)⁶². Allerdings sind hier beide Gruppen von einer zweigeteilten Arkade gerahmt, die der Perikopenbuch-Maler diesmal aus der entsprechenden Miniatur im Münchner Otto-Evangeliar (Abb. 17) übernommen hatte, das ihm auch bei den übrigen Details zum Vorbild



Abb. 17
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4453
(Otto-Evangeliar), fol. 29r: Anbetung der Könige

diente⁶³. Während jedoch die mittlere Säule im Münchener Evangeliar eine kompositionelle Funktion erfüllt, indem sie die beiden Personengruppen trennt, benutzt der Maler des Perikopenbuches sie als Hintergrund-Motiv für beide Gruppen, obwohl es dadurch bei den Figuren der Magier zu unschönen Überschneidungen kam und obgleich der Miniator des Limburger Evangeliers aus diesem Grunde schon vorher bei seiner entsprechenden Darstellung die Doppelparkade durch eine einfache Säulenstellung ersetzt hatte⁶⁴.

Noch aufschlußreicher als die Komposition und Rahmung der Szene ist jedoch die Anordnung der Frauen. Bei einem Teil der frühen Reichenauer Handschriften (Gero-Kodex, Poussay-Evangelistar, Limburger Evangeliar), wie auch in der Variante des dem Apokalypse-Maler als Modell dienenden Bamberger Tropars (Abb. 12), sind gemäß Matthäus XXVIII, 1 nur zwei Frauen zu sehen⁶⁵. In Anlehnung an den abweichenden Bericht des Markus (XVI, 1) hat der Apokalypse-Maler jedoch eine dritte Maria hinzugefügt (vgl. Abb. 13), aber nicht wie in dem älteren Codex Egberti (Abb. 11)⁶⁶ links neben die beiden ande-



Abb. 18
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452 (Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 17v-18r: Anbetung der Könige



ren Frauen, sondern in der Mitte hinter ihnen. Diese gestaffelte Stellung der dritten Maria im Bild der Apokalypse ist nicht nur durch die beengten Platzverhältnisse bedingt, sondern die pfeilerartig hochragende Gestalt ersetzt auch gleichsam die durch die Frauengruppe verdeckte Säule (man beachte, wie Nimbus und Kopf der Frau genau unter dem Kapitell zu stehen kommen!).

Diese demnach aus kompositionellen Gründen ganz bewußt gewählte Anordnung der drei Frauen im Bild der Apokalypse tritt noch deutlicher hervor, wenn wir sie mit ihren späteren Varianten in der Reichenauer Buchmalerei vergleichen. So ist in dem Evangelistar der Augsburger Städtischen Kunstsammlungen (Abb. 14)⁶⁷, das gewöhnlich um 1030 datiert wird⁶⁸, zwar die gestaffelte Anordnung der drei Frauen übernommen, diese stehen jedoch nun rechts neben und nicht mehr vor der Säule, so daß die formale Kongruenz von hinterer Frau und Säule nicht mehr gegeben ist. Die Abweichung von der geglückten formalen Lösung im Bild der Bamberger Apokalypse macht sich noch deutlicher in einem Lektionar aus der Mitte des 11. Jhs. in der Würzburger Universitätsbibliothek (M. p. th. q. 5) bemerkbar, wo die kompositionell so wichtigen Säulen sogar völlig fortgefallen sind!⁶⁹ Was nun das Perikopenbuch anlangt, so hat dieses durch die Verlegung der Frauengruppe auf eine eigene Bildseite (Abb. 13) genug Platz für die Figuren geschaffen. Gleichwohl übernahm es die für die speziellen Bedingungen des Bamberger Bildes gedachte, eng gedrängte Anordnung der drei Marien, und zwar in genau der gleichen Stellung, den gleichen Gesten und den gleichen Attributen!⁷⁰

Trotz der stark abweichenden Gesamtkomposition ergibt sich also auch hier wieder die direkte Abhängigkeit des Perikopenbuches von der Bamberger Apokalypse⁷¹. Das zeigt ebenso ein weiteres Detail: die im expressiven Redegestus ausgestreckte Hand des Engels. Zwar folgt die frontal auf der schräggestellten Sarkophagplatte thronende Gestalt des Grabesengels im Perikopenbuch (Abb. 16) einem anderen Typus, ähnlich dem des Codex Egberti (Abb. 11)⁷²; jedoch weichen die gespreizt nach oben gerichteten Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand von der dortigen krallenartig gekrümmten Fingerhaltung⁷³ ab, entsprechen aber genau dem Gestus des Engels in der Apokalypse (Abb. 13)⁷⁴ Die gespreizte Fingerhaltung der Redehand hat der

Perikopenbuch-Maler sogar in die Szene der Anbetung der Könige (Abb. 18) übernommen, wo die Finger der Hand des Jesusknaben noch stärker gespreizt sind als bei dem Grabesengel dieser Handschrift; sie kommen demnach der Gebärde des Grabesengels der Apokalypse noch näher! Dies ist umso bemerkenswerter, als das Jesuskind im ansonsten eng verwandten Bild des Münchner Otto-Evangeliars (Abb. 17, s.o.) die Finger gerade nicht gespreizt, sondern gekrümmt hält, wie der Grabesengel in den meisten anderen frühen Reichenauer Handschriften (vgl. Abb. 11)!

Das Motiv der gespreizten Fingerhaltung wie auch die sonstigen Details unserer vorangehenden Vergleiche der neutestamentlichen Szenen haben uns gezeigt, daß das Perikopenbuch im engsten Anschluß an den Evangelienzyklus der Bamberger Apokalypse illustriert wurde, also ohne jeden Zweifel nicht vor, sondern nach diesem entstanden ist⁷⁵. Wenn demnach die Apokalypse vor das Perikopenbuch Heinrichs II., das heißt vor 1007, zu setzen ist, so stellt sich sogleich die Frage, welcher zeitliche Abstand die beiden Handschriften voneinander trennt. Dies ist naturgemäß an Hand motivischer und ikonographischer Kriterien schlecht zu beantworten, zumindest bei den neutestamentlichen Szenen beider Handschriften.

Stilistische Einordnung von Apokalypse und Perikopenbuch

Deshalb kurz einige Bemerkungen zum Stil von Apokalypse und Perikopenbuch. Bereits die vorangehenden ikonographischen Vergleiche haben bei einigen Einzelheiten gezeigt, daß die Bamberger Apokalypse nicht zur gleichen Stilphase wie das Münchener Perikopenbuch gehört; es fehlt die metallische Härte und lineare Schärfe der Konturen, die großzügige Vereinfachung der Umrisse, die starke Überlängung der Proportionen und die fast gewalttätige Übersteigerung der Gesten. Man vergleiche nur die aggressive Wucht beim Redegestus des Engels im Perikopenbuch (Abb. 16) mit der fast geruhsamen Haltung des gleichen Engels in der Apokalypse (Abb. 13)⁷⁶, ebenso die kindlich gedrungenen, naiv-gesichtigen Gestalten von Maria und Joseph der Geburt Christi in der Apokalypse (Abb. 4) mit den grandios-majestätischen Gestalten in der Geburtsszene des Perikopenbuches (Abb. 6)! Diese stilistischen Unterschiede zum Perikopenbuch sind



Abb. 19
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140
(Apokalypse), fol. 1r: Auftrag an Johannes

entgegen der vorherrschenden Meinung der Forschung keineswegs Anzeichen einer „Abklärung und Beruhigung der Formen“ (Mütherich)⁷⁷, noch eines Mangels an „Spannkraft und Ausdrucksgröße“ (Jantzen)⁷⁸ oder gar einer „gewissen Verarmung“ und „sorglosen Art“ der Ausführung (Messerer)⁷⁹, sondern diese Eigenheiten sind vielmehr Kennzeichen eines Noch-Nicht, d.h. einer Zwischenstation auf dem Weg zur unübertroffenen Kulmination des Liuthar-Stiles im Perikopenbuch Heinrichs II. Aber neben diesen allgemeinen Stildifferenzen gibt es auch Figuren und Details in der Apokalypse, die dem Perikopenbuch bereits so nahe kommen, daß man von demselben Maler gesprochen hat⁸⁰. So hat bereits Alois Fauser darauf hingewiesen, daß die Johannes-Figur des ersten Bildes der Apokalypse (Abb. 19) in der unteren Gewand- und Beinpartie (mit dem stark vorgeschobenen Knie) und in der Farbgebung (blaßblaue Tunika, Mantel in Braunrot mit hell-mennigroten Höhungen) seitenerkehrt überraschend genau der Gestalt des Nikodemus rechts in der Kreuzabnahme des Perikopenbu-



Abb. 20
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452 (Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 108r (Ausschnitt): Kreuzabnahme

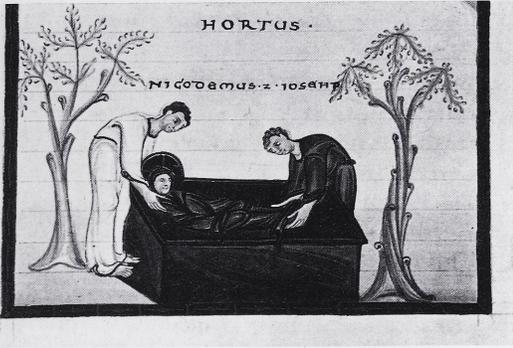


Abb. 21
Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24 (Codex Egberti), fol. 85v
(Ausschnitt): Grablegung

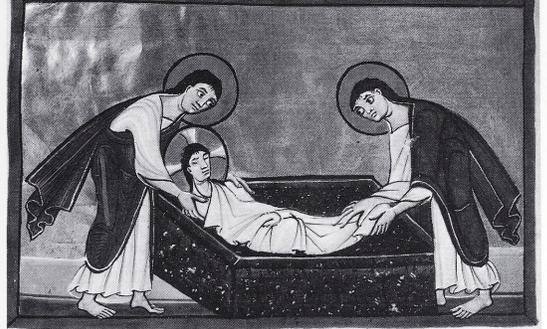


Abb. 23
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140 (Apokalypse), fol. 68v (Ausschnitt): Grablegung



Abb. 22
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4453
(Otto-Evangelium), fol. 248v (Ausschnitt): Grablegung

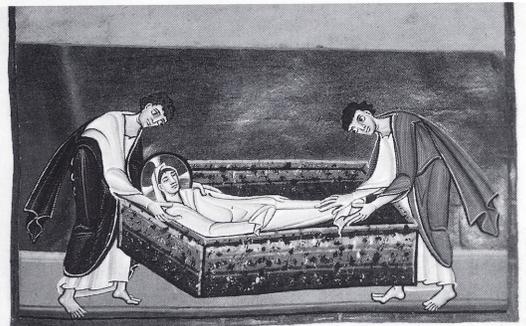


Abb. 24
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452
(Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 108r (Ausschnitt):
Grablegung

ches (Abb. 20) entspricht, ebenso wie auch das in „konstanter Kurve“ wehende Mantelende des Johannes bei der Gestalt des Joseph von Arimathea der Kreuzabnahme des Perikopenbuches (Abb. 20, linke Figur) seine Parallele findet⁸¹. Jedoch ergeben sich genauso auch Unterschiede: der braunrote Lokaltön des Mantels ist im Perikopenbuch heller, vor allem aber sind dort die Umrisse ungemein härter und metallischer (vgl. die wie aus Metallblech geschnittenen, starr abstehenden Mantelenden); ferner sind dort die Lichtreflexe – etwa auf den Knien – von linearer Härte, während die Apokalypse noch eine gewisse Modellierung der Licht- und Schattenpartien erkennen läßt⁸².

Die gleichen Unterschiede der Licht-Schatten-Modellierung kehren auch bei der Darstellung der Grablegung in beiden Handschriften (Abb. 23, 24) wieder, wo jedoch der Umriß der Mantelzipfel erneut sehr ähnlich ist. Allerdings hat der Perikopenbuch-Maler hier gegenüber der Apokalypse wieder eine sinnwidrige Abwandlung vorgenommen: während in der Apokalypse-Handschrift der Sarkophag Christi, wie bei dem Codex Egberti (Abb. 21) und dem Otto-Evangelium (Abb. 22), auf dem Bildrand aufsetzt bzw. an den Rand geschoben ist, wobei Joseph von Arimathea vor der linken und Nikodemus hinter der rechten Schmalseite steht, schwebt der Sarkophag im Bild des Perikopenbuches gleichsam in



Abb. 25
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140 (*Apokalypse*), fol. 4v: Botschaft an die Gemeinden von Ephesus u. Smyrna



Abb. 26
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 5 (*Tropar*), fol. 121v: Marientod

der Luft; dadurch erscheinen die teilweise vom Sarkophag verdeckten Füße des Nikodemus (die erstmals in der Variante der Apokalypse zu sehen sind) nun sinnwidrig unterhalb des schwebenden Steinsarges (vgl. Abb. 23, 24). Da ferner auch Joseph von Arimathäa teilweise vom hinteren Sargende überschritten wird (was sich bereits im Otto-Evangeliar vorgebildet findet, vgl. Abb. 22), scheint der Sarkophag im Perikopenbuch wie von Zauberhand beschworen vor den beiden Männern zu schweben. Im übrigen sind die beiden Bilder der Apokalypse und des Perikopenbuches nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch eng verwandt. Das wird besonders deutlich, wenn man sie mit der entsprechenden Szene im Codex Egberti (Abb. 21) und im Münchner Otto-Evangeliar (Abb. 22) vergleicht. Dort sind die Linien und Konturen noch wesentlich weicher, Licht und Schatten noch stärker modelliert als in der Apokalypse und im Perikopenbuch. Hier erscheint also die Apokalypse dem Perikopenbuch aus der Zeit um 1007 wesentlich näher als dem Codex Egberti von ca. 985 und dem Münchener Otto-Evangeliar aus den letzten Jahren des 10. Jahrhunderts⁸³.

Kommen demnach einige Miniaturen der Bamberger Apokalypse dem Stil des Perikopenbuches Heinrichs II. schon relativ nahe, so sind andere Bilder stärker dem älteren Liuthar-Stil vom Ende des Jahrtausends verpflichtet. Am deutlichsten greifbar sind diese altertümlichen Züge bei einer der Eingangsbildern der Apokalypse, der „Botschaft an die Gemeinden von Ephesus und Smyrna“ (Apc II, 1 - 11; Abb. 25). Wie bereits Heinrich Wölfflin bemerkte, ist dieses Bild in seiner Zeichnung, Perspektive und Farbgebung „von Grund aus anders“ als der Hauptteil des Apokalypse-Zyklus⁸⁴, und Fauser verwies auf die verwandte Behandlung des Inkarnats im Evangelistar Vat. Barb. lat. 711 und insbesondere im „Tod Mariens“ des Bamberger Tropars (Abb. 26):⁸⁵ der dortige Apostel links am Rand weist am Hals eine ähnlich groblineige rotbraune Schattierung auf, und die Apostel am Fußende des Bettes zeigen eine verwandte perückenartige Schuppung des Haares wie der Johannes im Bild der Apokalypse; Gesicht und Gewandzipfel der Engel sind vergleichbar skizzenhaft konturiert wie bei der Halbfigur Christi des Apokalypse-Bildes. Allerdings liegt auch hier nicht beide Male dieselbe Hand

vor, sondern die im Apokalypse-Blatt sich bereits ankündigende Verfestigung der Konturen läßt an einen Maler denken, der einerseits noch dem malerischen Stil der älteren Liuthar-Gruppe verpflichtet, andererseits aber auch schon von der stärkeren Linearität und Flächenhaftigkeit des Hauptmeisters der Apokalypse beeinflusst war. Es paßt zu dem Ekklektizismus des altertümlichen Malers (der sich sonst in der Apokalypse nicht mehr nachweisen läßt)⁸⁶, daß sein Bild von allen sieben Illustrationen der Botschaften an die Gemeinden Kleinasiens (Apc II-III) sich noch am getreuesten an die ältere Vorlagentradition dieses Zweiges der Apokalypse-Tradition hält⁸⁷. Zieht man die Quintessenz aus den vorangehenden Vergleichen, so scheint die Bamberger Apokalypse stilistisch und ikonographisch auf halbem Wege zwischen einerseits den Liuthar-Handschriften der Jahre um 1000 (Aachener und Münchener Otto-Evangeliar, Bamberger Tropar, Limburger Evangeliar) und andererseits dem Perikopenbuch Heinrichs II. der Zeit um 1007 zu stehen. Demnach würde man die Apokalypse entweder in die letzten Jahre Ottos III. (983-1002) oder aber den Beginn der Regierungszeit Heinrichs II. (1002-1024) setzen.

Die Herrscherbilder

Glücklicherweise hat sich in der Bamberger Apokalypse ein Herrscherbild erhalten (Abb. 39)⁸⁸, dessen Deutung zwar ähnlich umstritten ist wie die Datierung der Handschrift, das aber gleichwohl einen ziemlich sicheren Aufschluß über den Auftraggeber und damit auch die Entstehungszeit des Kodex zuläßt. Dieses Bild steht zwischen dem Ende des Apokalypse-Textes und dem Beginn des Festtags-Evangelistars am Schluß der Handschrift. Im oberen Teil der doppelzonigen Darstellung thront ein junger, bartloser König, gekleidet in herrscherliche Gewänder (reich verzierte Tunika u. roter Mantel), mit dem Reichsapfel in der Linken und dem Zepter in der Rechten. Er wird flankiert von den Apostelfürsten Petrus und Paulus, die ihm die Krone aufsetzen. In der unteren Zone stehen vier huldigende „gentes“, die ihre gefüllten Schalen und Füllhörner dem Herrscher in der oberen Zone darbringen. Auf den purpurnen Streifen über beiden Bildfeldern stehen die Inschriften: „Utere terreno, caelesti postea regno / Distinctae gentes famulantur dona

ferentes.“ („Walte des irdischen, später dann des himmlischen Königtumes — Verschiedene Völker dienen, indem sie ihre Gaben bringen“)⁸⁹. Auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 40)⁹⁰ sind in einem ebenfalls doppelzonigen Bild vier weibliche Tugenden angeordnet, die jeweils mit dem Speer in der Rechten auf der nackten weiblichen Gestalt eines Lasters stehen und mit der Linken einen hervorragenden alttestamentarischen Vertreter der jeweiligen Tugend bei der Hand fassen. Nach der entsprechenden Beischrift „Iussa Dei complens, mundo sis corpore splendens/Poeniteat culpae, quid sit patientia disce.“ („Gottes Gebote befolgend mögest Du in einem reinen Körper erstrahlen. Bereue die Sünde! Lerne, was Geduld ist!“)⁹¹ sind hier die Tugenden des Gehorsams, der Keuschheit, der Buße und der Geduld gemeint. Der „Poenitentia“ und „Patientia“ in der unteren Zone sind die Gestalten König Davids und des leprösen Dulders Hiob zugeordnet, während die Deutung der beiden oberen weißbärtigen Alten in Tunika und Pallium offenbleibt (wohl Abraham und Moses)⁹².

Bekanntlich folgt das Herrscherbild der Apokalypse einer Tradition, die von den Porträts Ottos II. und Ottos III. begründet wurde⁹³, deren berühmtestes und bedeutendstes das Bild Ottos III. im Münchener Otto-Evangeliar (Abb. 33-34)⁹⁴ ist. Auf der rechten Bildseite erscheint Otto III., gleich dem Herrscher in der Bamberger Apokalypse frontal sitzend zwischen begleitenden Personen. Jedoch thront Otto III. im Münchener Bild vor bzw. (nach mittelalterlicher Darstellungsweise) in einem Palast, flankiert von hohen geistlichen und weltlichen Würdenträgern; ihm nahen sich auf der vorangehenden Seite (Abb. 33) mit ihren Gaben die Personifikationen der huldigenden Provinzen seines Reiches („Roma“, „Gallia“, „Germania“ und „Scлавinia“). Dieser Typus des doppelseitigen Herrscherbildes mit huldigenden Provinzen und Würdenträgern kehrt ganz ähnlich auch auf einem einzelnen Doppelblatt wieder, das einem Reichenauer Kodex aus dem Anfang des 11. Jhs. mit „De bello Judaico“ des Flavius Josephus nachträglich vorgeschaltet wurde (Abb. 31, 32)⁹⁵. Auf Grund der Beischrift „HEI(N)R(I)CHUS“ in weißer Capitalis über dem Kopf des Herrschers (vgl. Abb. 30) ist dieser häufig als Heinrich II. identifiziert worden⁹⁶, während jüngst Carl Nordenfalk in dieser Herrschergestalt Heinrich den Zänker (+995) gesehen hat, also den Vater Heinrichs II. und Gegenkönig Ottos III. im Jahre 984⁹⁷. Jedoch hat bereits Percy Ernst Schramm⁹⁸ darauf hingewiesen, daß der Name



Abb. 27
Chantilly, Musée Condé, Nr. 15654 (Einzelblatt eines 'Registrum Gregorii'): Kaiser Otto II. u. huldigende Nationen

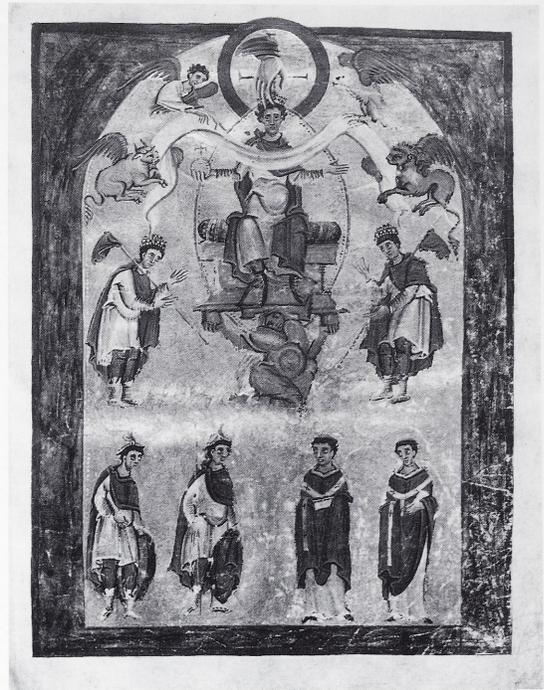


Abb. 28
Aachen, Domschatz, Liuthar-Evangeliar, fol. 16r: Kaiser Otto III. u. Würdenträger

„Heinrichus“ auch später hinzugefügt sein könnte, als man das Doppelblatt dem Flavius Josephus-Kodex beifügte. Darüberhinaus hat er aufgezeigt, daß dieses Herrscherbild nicht nur ikonographisch und stilistisch engstens mit dem Herrscherporträt Ottos III. im Münchener Evangeliar (Abb. 33, 34) zusammenhängt, sondern auch mit den zeitgenössischen Siegeln Ottos III. verwandt ist, daß ferner die Gestalt der huldigenden „Sclavinia“ sich hier – wie auch beim Münchener Evangeliar – nur auf den Sieg Ottos III. über die Slawen im Jahr 997 beziehen kann. Diese überzeugenden Argumente Schramms sind jedoch nur von einem Teil der Forschung aufgegriffen worden⁹⁹. Bei einem genauen Studium des Originals im Bamberger Josephus-Kodex lassen sich noch deutliche Rasurstellen erkennen, und zwar an Kinn und Wangen sowie seitlich des Herrscherkopfes (dort stand vermutlich ursprünglich eine später entfernte Inschrift, da links und rechts neben dem Kopf unter der Rasur noch zweimal der Buchstabe „R“ zu erkennen ist)¹⁰⁰. Diese Rasur- und Fehlstellen lassen sich entgegen den Vermutungen von H. Fischer und Nordenfalk

nicht damit erklären, daß das Doppelblatt mit dem Herrscherbild vor seinem Einfügen in den Josephus-Kodex durch Knicken (vgl. deutlich sichtbare Querfalten) und sorgloses Herumliegenlassen beschädigt worden sei¹⁰¹. Denn die genannten Fehlstellen sind weder durch die Querfalte noch durch Abnutzung, sondern vielmehr durch bewußte Rasuren entstanden. Die Beschädigungen erklären sich demnach am ehesten dadurch, daß ein (vielleicht auf Lager gearbeitetes) ursprüngliches Porträt Ottos III. nach dessen plötzlichem Tod nachträglich in ein Herrscherbild Heinrichs II. umgewandelt wurde (die Fehlstellen an Kinn und Wange könnten eventuell darauf hinweisen, daß hier nachträglich auch der typische Backenbart Heinrichs II. hinzugefügt werden sollte, aber dann doch nicht ausgeführt wurde). Eine vergleichbare Umwandlung findet sich auch in einer anderen zeitgenössischen Handschrift der Bamberger Staatsbibliothek (Msc. Patr. 88), deren ursprüngliche Widmung (wohl an Otto III.) durch nachträgliche, auf Rasur stehende Namensänderung Heinrich II. zugeeignet wurde¹⁰².



Abb. 29
Aachen, Domschatz, Lotharkreuz (Ausschnitt):
Augustus-Kameo



Abb. 30
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. class. 79 (Flavius Josephus), fol. 1a^r (Ausschnitt): Kaiser Otto III.



Abb. 31
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. class. 79 (Flavius Josephus), fol. 1v: Huldigende Nationen



Abb. 32
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. class 79 (Flavius Josephus), fol. 1a^r: Kaiser Otto III. u. Würdenträger



Abb. 33
München, Bayer. Staatsbibliothek, Cm 4453 (Otto-Evangeliar), fol. 23v: Huldigende Nationen

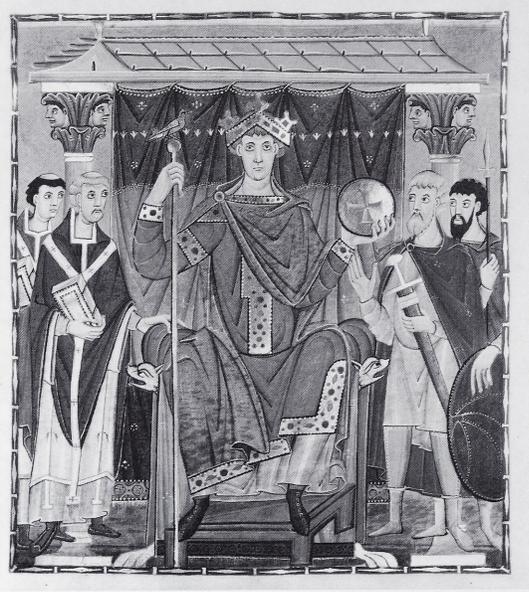


Abb. 34
München, Bayer. Staatsbibliothek, Cm 4453 (Otto-Evangeliar), fol. 24r: Kaiser Otto III. u. Würdenträger



Abb. 35
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. class. 79 (Flavius Josephus), fol. 1v, Detail: Gallia

Wie schon Schramm und Fischer erkannten¹⁰³, nimmt das Herrscherbild im Bamberger Flavius Josephus innerhalb der Reichenauer Tradition eine Mittelstellung ein zwischen dem posthumen Porträt Ottos II. in dem Einzelblatt von Chantilly aus der Zeit um 984 (Abb. 27)¹⁰⁴ und dem Bild Ottos III. im Münchener Evangeliar (Abb. 34): so übernimmt das Bamberger Bild vom Chantilly-Blatt nahezu wörtlich die Baldachinarchitektur, die Plazierung des Thrones und die Haltung der linken Hand des Herrschers. Ferner fällt auf, daß hier wie im Herrscherbild von Chantilly und in der Einleitung zu Gerberts „De rationale et ratione uti“¹⁰⁵ die „Nationen“ des ottonischen Reiches von der „Italia“ angeführt werden, im Münchener Otto-Evangeliar (Abb. 33) aber von der „Roma“, in Entsprechung zu der die letzten Jahre Ottos III. beherrschenden Idee der „renovatio romana“¹⁰⁶.

Hinzu kommt, daß die huldigenden Nationen im Bamberger Josephus-Kodex noch in einem anderen Detail den älteren, hier antiken Vorlagen näherzukommen scheint, wenn auch in mißverständlicher Weise. Jeweils eine der Nationen hält im Münchener und Bamberger Kodex eine Kugel. Während im Münchener Bild (Abb. 33) die letzte Gestalt, die „Sclavinia“, eine einfache goldene Kugel trägt, hält im Bamberger Bild (Abb.



Abb. 36
Wien, Kunsthistorisches Museum, Elfenbeintafel:
Roma



Abb. 37
Privatsammlung, Goldmünze (Semissis) des Kaisers
Anastasius, Rückseite: Victoria



Abb. 38
London, British Museum, Aureus des Generals
Laelianus, Rückseite: Hispania oder Gallia



Abb. 39 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140 (Apokalypse), fol. 59v: Kaiser Otto III. mit Petrus und Paulus.
Huldigende Nationen



Abb. 40 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. bibl. 140 (Apokalypse), fol. 60r: Triumph der Tugenden

31) die vorletzte Nation – die „Gallia“ (Abb. 35) – eine blaßgelbe Kugel mit einer eigenartigen Darstellung: eine purpurfarbene nackte Gestalt hockt bzw. sitzt auf einem winkelförmigen Gestänge und hält mit der erhobenen Linken eine ausgebreitete leere Schriftrolle, die hinter ihren Beinen nach unten fällt. Da im gegenüberliegenden Herrscherbild (Abb. 32) der Adler von Ottos Zepter und das Kreuz auf seinem Reichsapfel beide „oben auf diesen Attributen stehend zu denken“ sind, sieht Schramm hier „eine Victoria mit dem Siegeskranz, die oft auf der Weltkugel des römischen Kaisers abgebildet ist.“¹⁰⁷ Jedoch ist hier die Kugel nicht das Attribut des Kaisers, sondern einer der huldigenden Nationen. So liegt der Vergleich mit antiken Stadtgöttinnen, die eine Victoria auf der Kugel halten, näher: etwa mit der Gestalt der „Roma“ auf einer spätantiken Elfenbeintafel aus der Zeit um 500 (Abb. 36)¹⁰⁸, zumal diese Stadtgöttin einen ähnlichen Helm mit ausladender Feder trägt wie die „Roma“ auf der Huldigungsseite des Münchner Otto-Evangeliars (Abb. 33); in anderen antiken Darstellungen wird die Victoria-Figur auf dem Globus sogar von einer Stadtgöttin dem Kaiser überreicht¹⁰⁹. Allerdings ist auf diesen und den meisten weiteren antiken Beispielen die Victoria immer stehend gegeben, hat naturgemäß Flügel und hält in den Händen einen Lorbeerkranz und einen Palmenzweig. Jedoch finden sich vereinzelt auf römischen Münzen auch Bilder der auf der Kugel sitzenden Victoria, deren Hände entweder ausgestreckt im Schoß liegen oder einen Lorbeerkranz halten¹¹⁰. Für unseren Zusammenhang viel wichtiger sind jedoch die seit dem 3. Jahrhundert verstärkt auf römischen Münzen auftauchenden Bilder der Victoria, die auf einem Panzer sitzt und vor sich einen Rundschild hält, auf den sie etwas schreibt (vgl. Abb. 37)¹¹¹. Diese Darstellungen, durch die Victoria überdeutlich als Siegesgöttin gekennzeichnet werden sollte¹¹², verbanden sich häufig mit der Vorstellung der „Victoria de gentibus“, z.B. der „Victoria parthica“, „Victoria germanica“ etc., also der Victoria als Personifikation der Siege über feindliche (Barbaren-) Völker¹¹³. So wird etwa auf einem Aureus des Kaisers Caracalla (211-217) eine auf dem Panzer sitzende Victoria, die auf einen Rundschild schreibt als „Victoria parthica“ bezeichnet¹¹⁴. Noch wichtiger aber ist, daß auf einigen spätantiken Münzen dieses Bildtypus, wie z.B. auf einem Semissis des Kaisers Anastasius von 491-518 (Abb. 37),¹¹⁵ der Rundschild, auf den die Victoria „XXXX“ schreibt, einer Schriftrolle gleicht, während der Panzer, auf dem sie sitzt, scheinbar die

Fortsetzung dieser „Schriftrolle“ bildet. Da die Victoria hier überdies halbnackt erscheint, können wir annehmen, daß eine römische Münze dieser spätantiken Variante dem Reichenauer Maler für die hockende Gestalt auf der Kugel der „Gallia“ als mißverständenes Vorbild diente. Dies würde auch erklären, warum diese Gestalt nicht auf der Kugel, sondern – wie bei einer Münze – innerhalb des kreisförmigen Konturs erscheint. Allerdings bleibt bei dieser Ableitung noch offen, warum die Gestalt – entgegen der römischen Victoria – keine Flügel besitzt. Vielleicht liegt hier der Einfluß eines anderen, inhaltlich verwandten römischen Münzbildtypus vor. Dieser zeigt die Personifikation der unterworfenen Provinzen, wie sie entweder am Boden hockend dem Kaiser die Hand entgegenstrecken¹¹⁶ oder aber – unserer Gestalt noch vergleichbarer – allein auf dem Boden lagern und in der ausgestreckten Hand einen Palmenzweig halten: wie z.B. die Figur der „Hispania“ oder „Gallia“ (!) auf einem im germanisch-gallischen Gebiet geprägten Aureus des Generals Laelianus aus dem Jahr 268 (Abb. 38)¹¹⁷. Die kleine Gestalt auf der Kugel der „Gallia“ des Bamberger Josephus-Kodex ist also – durchaus dem Thema des Huldigungsbildes gemäß – von spätantiken Viktoria-Figuren und Länder-Personifikationen angeregt worden, ein Bezug, der bei der „leeren“ Kugel der „Sclavinia“ des Münchner Otto-Evangeliars (Abb. 33) nicht mehr gegeben ist.

All dies könnte zu der Annahme verleiten, daß dieser neue Reichenauer Typus des doppelseitigen Herrscherporträts (mit Würdenträgern beiderseits des Thrones u. den huldigenden Provinzen auf der vorangehenden Seite) vom Maler des Bamberger Blattes erfunden wurde (weil hier noch die meisten Elemente der älteren Version des Chantilly-Blattes bewahrt sind)¹¹⁸. Jedoch erreicht die Bamberger Miniatur bei weitem nicht die künstlerische Höhe der Herrscherbilder in Chantilly und München (vgl. die Unsicherheiten und Unstimmigkeiten der Komposition u. eine gewisse spannungslose Monotonie in der Reihung der Figuren)¹¹⁹. Außerdem ist das Motiv des Adlerszepters, das sich bekanntlich von dem Vorbild des antiken Augustus-Kameos auf dem Aachener Lothar-Kreuz (Abb. 29) herleitet¹²⁰, im Bamberger Blatt mißverstanden (der Adler ist dem übergroßen Knauf des Szepters einbeschrieben, vgl. Abb. 30), im Münchner Otto-Evangeliar (Abb. 34) aber korrekt wiedergegeben. Demnach ist zu vermuten, daß das Bamberger und Münchner Herrscherbild Ottos III. auf eine gemein-

same, heute verlorene Vorlage zurückgehen, die bereits den älteren Typus des Chantilly-Blattes mit den neuen Elementen verbunden hatte¹²¹.

Gegenüber den verwandten älteren Herrscherbildern Ottos II. und Ottos III. (Abb. 27. 32. 34) hat die entsprechende Miniatur in der Apokalypse (Abb. 39) nicht nur die Baldachinarchitektur über dem Herrscher fortgelassen, sondern erstmals auch eine zweizonige Einteilung des Bildes eingeführt, wobei die huldigenden Provinzen nicht mehr seitlich, sondern unterhalb des Herrschers zu stehen kommen. Man hat dieses hierarchische Zweizonen-Schema als Beleg für die „Tendenz zur Abstraktion“ in den späteren Reichenauer-Handschriften interpretieren wollen¹²². Aber es läßt sich noch viel konkreter als Anpassung an die mehrheitlich zweizonig angelegten übrigen Bilder der Apokalypse-Handschrift, auch der dem Herrscherbild folgenden Evangelistar-Illustrationen, erklären. Der Tendenz zu zweiseitigen Darstellungen, die sich bereits in den Herrscherbildern des Bamberger Josephus-Kodex und des Münchner Otto-Evangeliars ankündigt und im Perikopenbuch Heinrichs II. auch eine Reihe von Evangelien-Illustrationen (Abb. 5-6, 15-16) erfaßt hat, wird also in der Bamberger Apokalypse nicht gefolgt, vielleicht weil diese nicht ganz so großflächig und luxuriös wie die zuvor genannten Handschriften angelegt war.

Die Zweizonigkeit und das Fortlassen der Baldachinarchitektur kann darüber hinaus aber auch inhaltliche Gründe gehabt haben. Das wird deutlich, wenn man sich klarmacht, daß das Herrscherbild der Apokalypse nicht die Version von Josephus-Codex und Münchner Otto-Evangeliar (Abb. 31-34), sondern vielmehr die ältere Version des Einzelblattes in Chantilly (Abb. 27) als Vorlage benutzte: nur dort tragen die vier Nationen ähnlich gleichförmige Giebelkronen und sind ebenfalls in zwei getrennten Paaren der Mitte zugewandt; ebenso fehlen noch die flankierenden geistlichen und weltlichen Hofleute sowie das antikisierende Adlerzepter des Herrschers. Letzteres wurde erst in der mutmaßlich gemeinsamen Vorlage von Josephus-Codex und Münchener Otto-Evangeliar vom antiken Augustus-Kameo des zeitgenössischen Aachener Lothar-Kreuzes (Abb. 29) aufgegriffen (s.o.). Auch die darüber hinausgehenden Abweichungen und Bereicherungen im Münchener Otto-Evangeliar (vgl. z.B. Löwentron, Gewandtypus, Haltung der

linken Hand des Herrschers, Palastarchitektur) wurden im Herrscherbild der Apokalypse nicht berücksichtigt. Diese hat aus Gründen, die noch zu untersuchen wären, zweifellos die Version des Chantilly-Blattes als Ausgangspunkt benutzt. Da aber der Maler der Apokalypse erstmals das Motiv der Krönung des Herrschers durch Petrus und Paulus einführte, blieb in seinem vergleichsweise kleinformatigen Bild nicht genug Platz für die flankierenden Provinzen der Chantilly-Version, so daß diese jetzt unterhalb des Herrschers zu stehen kamen. Da ferner eine Beibehaltung des Baldachins den Herrscher gegenüber den himmlischen Apostelfürsten ungehörlich hervorgehoben hätte, wurde in der Apokalypse auch die imperiale Architekturrahmung fortgelassen. Schließlich fügte der Apokalypse-Maler über den beiden Bildzonen einen Purpurstreifen mit den bereits erwähnten Inschriften hinzu, ließ jedoch im Unterschied zu den vorangehenden Herrscherbildern die einzelnen Beischriften der Provinzen und des Herrschers fort.

Alle diese Varianten, die erst im Bild der Apokalypse zustande gekommen sein können, finden sich – wenn auch dem Gehalt entsprechend abgewandelt – in dem Herrscherbildnis des Perikopenbuches Heinrichs II. (Abb. 41) wieder. So die Zweizonigkeit des Bildes mit den streifenförmig angeordneten Tituli, die Platzierung der Provinzen in der unteren Zone, ebenso die flankierenden Gestalten von Petrus und Paulus und das Fehlen der Baldachin-Architektur in der oberen Zone. Das Perikopenbuch hat also auch hier wieder das Grundschema der Illustration der Bamberger Apokalypse übernommen,¹²³ was man auch daran erkennen kann, daß im Perikopenbuch die Provinzen und Städte sich ähnlich wie in der Apokalypse zur Mitte hin wenden, obgleich der Herrscher – dem diese Ehre gilt – hier links seitlich postiert ist.¹²⁴

Wegen dieses Zusammenhanges beider Herrscherbilder könnte vermutet werden, daß – wie im späteren Perikopenbuch – auch schon in der Bamberger Apokalypse (Abb. 39) Heinrich II. dargestellt sei. Dies war auch seit Wilhelm Vöge bis in die jüngste Zeit die allein vorherrschende Meinung der Kunsthistoriker¹²⁵, obgleich bereits in den zwanziger Jahren der Historiker Percy Ernst Schramm gewichtige, nie widerlegte Gründe für Otto III. ins Feld geführt hatte¹²⁶.



Abb. 41 München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452 (Perikopenbuch Heinrichs II.), fol. 2r: Widmungsbild

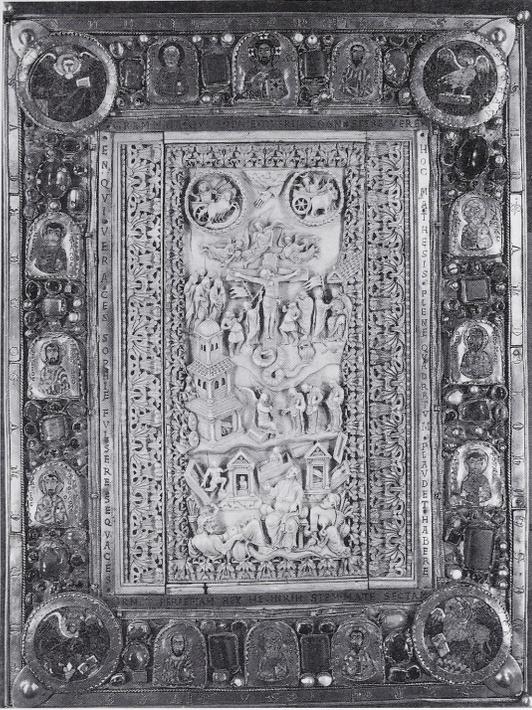


Abb. 42
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4452
(Perikopenbuch Heinrichs II.), Einbanddeckel



Abb. 43
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 53 (Pontifikale aus
Seeon), fol. 2v: Heinrich II. mit zwei Bischöfen

Gegen die Deutung als Heinrich II. spricht schon der Porträttypus des Herrschers, der deutlich von den bekannten Bildnissen Heinrichs II. abweicht: im Unterscheid zur jugendlich-bartlosen Gestalt des Herrschers in der Apokalypse wurde Heinrich II. immer mit Backen- und Schnurrbart dargestellt¹²⁷, wie wir es z.B. im Perikopenbuch (Abb. 41) sehen, ebenso in einem Pontifikale aus Seeon (Abb. 43), das aus dem ersten Jahrzehnt des 11. Jhs. stammt¹²⁸. Die letztgenannte Miniatur lehrt uns auch, daß die Herrscherbilder Heinrichs II. allgemein anderen ikonographischen Typen folgen als dem, dem wir in der Apokalypse begegnen: so wird im Pontifikale aus Seeon Heinrich II. von zwei Bischöfen an den Armen gehalten bzw. geführt, so wie gemäß den zeitgenössischen Ordines die deutschen Könige und Kaiser an den Hochfesten des Kirchenjahres und am Krönungstag von den Bischöfen in bzw. durch die Kirche geleitet wurden (vgl. z.B. die ‚Ordo ad regem benedicendum‘: „Postea suscipiant illum duo episcopi dextera levaque honorifice parati, ... ducant illum ad ecclesiam“ — „Deinde coronatus honorifice per chorum ducatur de altari ab episcopis usque ad solium“)¹²⁹. In gleicher Weise wird Heinrich II. auch in dem berühmten Regensburger Sakramentar (München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4456; Regensburg, 1002-1024) von den hl. Bischöfen Ulrich und Emmeram an den Armen gestützt, während ihm Christus die Krone aufsetzt¹³⁰. Im Unterschied zum unverheirateten Otto III.¹³¹ wird ferner Heinrich II. in dem Perikopenbuch (Abb. 41) zusammen mit seiner Gemahlin dargestellt, ähnlich wie auf dem Basler Antependium (Abb. 44), das von dem Herrscherpaar wohl 1019 zur Weihe des Basler Münsters gestiftet wurde¹³².

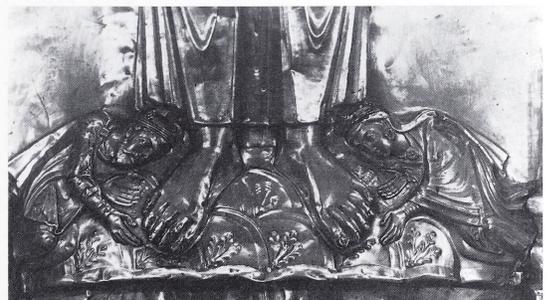


Abb. 44
Paris, Cluny-Museum, Antependium aus Basel, Detail:
Heinrich II. und Kunigunde

Das Herrscherbild der Bamberger Apokalypse hat demnach kaum etwas gemein mit den genannten Bildnistypen Heinrichs II. Demgegenüber ergeben sich zahlreiche Parallelen zu den gesicherten Herrscherbildern Ottos III. Wie bei dem Herrscherporträt der Apokalypse wird Otto III. in der Buchmalerei immer jung und bartlos dargestellt¹³³, wie z.B. im Bamberger Josephus-Kodex und im Münchener Otto-Evangeliar (Abb. 32, 34), wo er nach dem Vorbild des bereits erwähnten Augustus-Kameos auf dem Aachener Lothar-Kreuz (Abb. 29) im Typus des jugendlichen Augustus mit Adlerzepter gegeben ist. Wenn diese Angleichung an die imperiale Ikonographie der Antike schon eine treffende Vorstellung von den Präntionen Ottos III. vermittelt, so ist das zweifellos spektakulärste und – aus moderner Sicht – fast blasphemische Beispiel von Ottos übersteigerten macht- und kirchenpolitischen Ambitionen in seinem Herrscherbild im Aachener Ottonen-Kodex (Abb. 28)¹³⁴ zu sehen. Um der Apotheose Ottos III. den größtmöglichen Ausdruck zu verleihen, ist dort „das Äußerste an Christusähnlichkeit gewagt, was dem Mittelalter gerade noch erlaubt erschienen sein mag“¹³⁵: in der Würdeform der *Majestas Domini* thront Otto, umgeben von den Evangelisten-Symbolen, in der Mandorla, die Arme weit ausgebreitet (wie beim Christus der endzeitlichen Parusie), während ihm die Hand Gottes die Krone aufsetzt und die Atlantenfigur einer ‚Terra‘ seinen Thron stützt; der Apotheose des Herrschers akklamieren zwei hohe Vasallen des Kaisers, mit Krone und Lehnsfahne, wohl keine „Herzöge“¹³⁶, sondern eher abhängige Könige (‚reguli‘)¹³⁷, vielleicht die Könige von Ungarn und Polen, die Vasallen Ottos III. waren¹³⁸; in der unteren Zone vervollständigen zwei Heerführer und zwei Erzbischöfe den ‚Hofstaat‘ des Kaisers. Während die ältere Forschung bei diesem Bild zuweilen von einer „Vergottung“ des Herrschers gesprochen hat¹³⁹, haben in der Folgezeit Ernst Kantorowicz und Konrad Hoffmann in weitausgreifenden historischen Analysen auf die theologischen und liturgischen Quellen des hier zum Ausdruck kommenden Herrscherideals hingewiesen, d.h. der Auffassung des Herrschers als ‚*christomimetes*‘ und ‚*vicarius dei*‘ sowie der Deutung der Krönung als sakramentaler Metapher der Taufe¹⁴⁰. Trotz dieser Bezüge zu Aussagen der ‚politischen Theologie‘ der Zeit bleibt das außergewöhnliche Herrscherbild Ottos III. im Aachener Evangeliar jedoch ohne jede bildliche Parallele in den Herrscherapotheosen des gesamten frühen Mittelalters¹⁴¹. Demnach harrt das zentrale Problem

dieses Bildes weiterhin einer überzeugenden Erklärung.

Sehr im Unterschied zu den übersteigerten politischen wie auch bildpropagandistischen Ambitionen Ottos III.¹⁴² ließ sich Heinrich II., dessen Frömmigkeit gerühmt und der später sogar heiliggesprochen wurde¹⁴³, meist in eher bescheidenen und demütigen Bildnistypen darstellen (allerdings mit Ausnahme der beiden triumphalmajestätischen Herrscherbilder im Regensburger Sakramentar Heinrich II.). So erscheint er in dem Perikopenbuch nicht majestätisch in voller Gestalt thronend, sondern er steht in stark verkleinerter Gestalt mit demütig geneigtem Haupt vor dem Throne Christi¹⁴⁴. In noch stärkerer, fast miniaturhafter Verkleinerung knien Heinrich und Kunigunde auf dem Basler Antependium (Abb. 44) unterwürfig zu Füßen Christi, auf deren Maße sie hier reduziert sind und die sie anzubeten scheinen – eine Bildformel, die für Otto III. undenkbar gewesen wäre!

Es stellt sich demnach die Frage, ob das Herrscherbild der Bamberger Apokalypse eher den Idealen und kirchenpolitischen Zielen Heinrichs II. (der Herrscher als ‚*rex pius*‘)¹⁴⁵ näherkommt oder aber den cäsaropapistischen Ambitionen Ottos III. entspricht. Wenn wir die Gestalt des jugendlichen Herrschers im Bild der Apokalypse genauer betrachten und uns vergegenwärtigen, daß dieser die zentrale Stelle des Bildes einnimmt sowie in sitzender Stellung genauso groß ist wie die zu ihm aufblickenden Apostel Petrus und Paulus und somit stehend neben den Aposteln wie ein Riese wirken würde¹⁴⁶, dann erkennen wir, daß diese Miniatur der Apokalypse eine andere Sprache spricht als die devoten Herrscherbilder Heinrichs II.

Darüberhinaus kann uns die Darstellung von Petrus und Paulus in den beiden Herrscherbildern nähere Hinweise zur Bestimmung des Herrscher-Bildnisses in der Bamberger Apokalypse geben. Diejenigen, die in diesem Bildnis ein Porträt Heinrichs II. sehen wollten, haben die Anwesenheit der beiden Apostel – wie beim späteren Perikopenbuch – auf das von Heinrich gegründete Bistum Bamberg bezogen, dessen Hauptpatrone die beiden Apostel waren (s.o.)¹⁴⁷. Dieses Argument übersieht jedoch, daß die Apostelfürsten in beiden Bildern völlig verschiedene Funktionen besitzen. Im Perikopenbuch (Abb. 41) geleiten sie Heinrich und Kunigunde vor Gottes Thron und fungieren als ‚*intercessores*‘, als fürbitende Vermittler für das darbringende Königs-

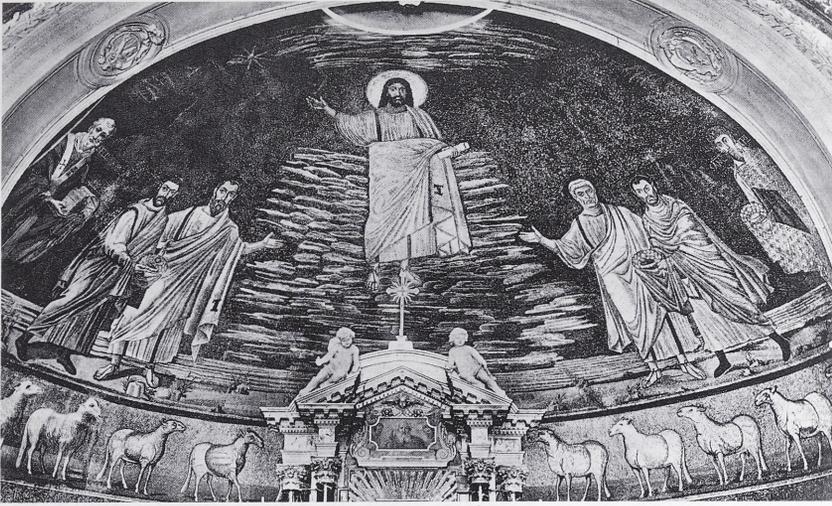


Abb. 45
Rom, SS. Cosma e
Damiano, Apsis: Parusie
Christi. Petrus und
Paulus mit Kirchen-
patronen u. Stiftern



Abb. 46
Mailand, Castello Sforzesco, Elfenbeintafel:
Otto II. und Theophanu mit ihrem Sohn Otto



Abb. 47
Cividale, Museo Archeologico Nazionale, Cod.
CXXXVI (Egbert-Psalter), fol. 10v: Krönungs-
bild mit Großfürst Jaropolk II. u. Irene

paar; ihr Geschenk, das Perikopenbuch, liegt bereits auf Christi Schoß. Petrus und Paulus entsprechen somit in Rolle und Bildtypus genau den Namens- und Kirchenpatronen, die seit frühchristlicher Zeit auf Apsiden und Triumphbögen, aber auch in der Buchmalerei, von den Seiten her kommend ihre jeweiligen Schützlinge dem in der Mitte erscheinenden Christus vorstellen¹⁴⁸, wie z.B. auf dem Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano in Rom aus den Jahren 526-530 (Abb. 45), wo die Apostel Petrus und Paulus den Stifter Felix samt den Heiligen Cosmas, Damian und Theodor dem Parusie-Christus zuführen¹⁴⁹. Dieser Typus des Dedikationsbildes mit Stiftern und fürbittenden Heiligen seitlich des thronenden Christus kehrt auch in der ottonischen Kunst wieder, so auf dem Elfenbeinrelief aus Seitenstetten mit Otto I. (New York, Metropolitan Museum, 3. Viertel 10. Jh.), der Mailänder Elfenbeintafel von 983 mit Otto II., Theophanu und Otto III. als Kind (Abb. 46) sowie auf dem Apsisfresko des Domes zu Aquileia (um 1031), mit Konrad II., Gisela und ihrem Sohn Heinrich III.¹⁵⁰. Noch auffälliger sind die Parallelen in einer etwas späteren russisch-byzantinischen Miniatur (Abb. 47), die zusammen mit fünf weiteren Bildern im Laufe des späteren 11. Jahrhunderts in Kiew (?) dem ottonischen Egbert-Psalter hinzugefügt wurde:¹⁵¹ wie im Dedikationsbild des Perikopenbuches werden hier der Großfürst von Kiew Jaropolk-Petrus II. (1078-1087) und seine Frau Irene von ihren Patronen Petrus und Irene dem in der Mitte thronenden Christus empfohlen, der das Fürstenpaar krönt; es sind demnach hier ebenfalls der abendländische Typus des Dedikationsbildes (Stifter und ihre Patrone seitlich des thronenden Christus) mit dem byzantinischen Typus der Krönung eines Herrscherpaares durch den in der Mitte stehenden Christus¹⁵² kombiniert worden¹⁵³, wohl nach ottonischen und byzantinischen Vorbildern¹⁵⁴. Alle diese Parallelen belegen, daß der Maler des Perikopenbuches sich einer damals verbreiteten Bildtradition des Dedikationsbildes angeschlossen hat, als er Petrus und Paulus in ihrer Funktion als Patrone des Bistums und Domes von Bamberg darstellte. Dem entspricht hier auch die Rolle von Heinrich II. als Gründer und Wohltäter des Bistums Bamberg, für dessen Dom bekanntlich das Perikopenbuch bestimmt war (s.w.o.).

Während demnach im Perikopenbuch Petrus und Paulus tatsächlich als Patrone des Bamberger Bistums und Doms dargestellt sind, vollziehen sie in der Minatur der Apokalypse den Akt der Krönung. Die göttliche Belehnung mit der Herr-

schergewalt wird also nicht – wie im Perikopenbuch – durch Christus, sondern durch seine apostolischen Stellvertreter vollzogen. Diese Bildkonzeption steht in keinem ursächlichen Zusammenhang mit der Rolle der beiden Apostelfürsten als Patrone des Bamberger Bistums, sondern spiegelt vielmehr entscheidende Wandlungen in der Staatsauffassung Ottos III. wieder¹⁵⁵. Nachdem Otto 999 auf seinem Zug nach Gnesen den scheinbaren Demutstitel ‚Servus Jesu Christi‘ angenommen hatte (in Wirklichkeit eine kühne Angleichung an den ‚Servus‘-Titel der Apostel und Päpste)¹⁵⁶, glich er im Januar 1001 in Rom seine Bullen römischen Kaisermünzen an und legte sich den scheinbar noch demutsvolleren Titel ‚Servus Apostolorum‘ zu, der in der Folgezeit sogar die anfangs noch geführte Bezeichnung ‚Imperator romanorum Augustus‘ verdrängte¹⁵⁷. Diese neue scheinbare Bescheidenheitsformel war in Wirklichkeit eine noch direktere Angleichung an den vornehmsten Ehrentitel der Päpste, nämlich ‚Servus servorum Dei‘¹⁵⁸. Mit den Aposteln waren bei dem Titel ‚Servus Apostolorum‘ vor allem Petrus und Paulus gemeint, denen sich der Kaiser nun direkt unterstellte¹⁵⁹ und sich damit als „weltlicher Statthalter St. Petri“¹⁶⁰, als „Vogt der römischen Kirche“¹⁶¹ neben dem Papst etablierte und sich damit rechtliche Wege eröffnete, selber in die weltlichen Belange des Kirchenstaates einzugreifen¹⁶². Da unter den erhaltenen frühmittelalterlichen Herrscherbildern allein das Bild in der Bamberger Apokalypse die Krönung des Herrschers gerade durch die beiden Apostelfürsten zur Darstellung bringt und da überdies in der darüber stehenden Bei-



Abb. 48 Aachen, Domschatz, Antependium (Pala d'Oro): Dornenkrönung



Abb. 49
New York, Pierpont
Morgan Library, M. 781
(*Evangeliar aus St. Peter
in Salzburg*), fol. 84v:
Dornenkrönung

schrift („Utere terreno, caelesti postea regno.“) von einer Mitherrschaft des Kaisers im Himmel die Rede ist¹⁶³, hat Schramm zu Recht hier einen direkten Bezug zu dem einzigartigen ‚Servus Apostolorum‘-Titel Ottos III. in den Jahren 1001-1002 angenommen¹⁶⁴. Wie der neue Titel, so ist auch die Darstellung der Krönung durch Petrus und Paulus in der Bamberger Apokalypse (statt der Krönung durch die Hand Christi wie im Perikopenbuch) nur scheinbar eine Demutsbezeugung. Im Kontext der damaligen staatsrechtlichen Wirklichkeit gesehen stellt sie vielmehr eine unvergleichliche ideale Erhöhung des Kaisertums dar, vergleichbar nur dem christusähnlichen Herrscherbild Ottos im Aachener Liuthar-Evangeliar (Abb. 28), das in gewisser Weise bereits die zweizonige Anlage des Herrscherporträts der Bamberger Apokalypse vorgeprägt hat.

Diese Deutung des Herrscherbildnisses der Apokalypse wird ferner bestätigt durch weitere, bisher unberücksichtigt gebliebene Merkmale. So weist die Krönung des frontal thronenden Otto III. durch die seitlich stehenden Apostelfürsten unverkennbare Analogien zu zeitgenössischen Darstellungen der Dornenkrönung und der Krönung Mariens auf¹⁶⁵. Das gilt zunächst für die Szene der Dornenkrönung auf der Pala d’Oro, dem goldenen Antependium des Aachener Domes (Abb. 48)¹⁶⁶ und für die entsprechende Miniatur im New Yorker Evangeliar aus St. Peter in Salzburg (Abb. 49)¹⁶⁷; das Bild der Dornenkrönung im Codex Aureus Heinrichs III. im Escorial (Cod. Vitr. 17)¹⁶⁸ weicht stärker ab, da hier Christus stehend und im Dreiviertelprofil gegeben ist.

Ähnlich wie Otto III. im Herrscherbild der Bamberger Apokalypse wird in diesen zeitgenössischen Darstellungen der Dornenkrönung der thronende Christus von zwei sich ihm zuwendenden Schergen flankiert, von denen einer ihm die Krone aufsetzt bzw. die ihn beide krönen (so im Codex Aureus des Escorial). Durch diese motivischen Analogien ist zunächst gesichert, daß es sich bei dem Bildnis Ottos III. in der Bamberger Apokalypse in der Tat um eine Krönung handelt¹⁶⁹, wenn auch nicht um den liturgischen Akt, sondern um eine symbolische Handlung. Darüberhinaus ergeben sich auch inhaltliche Entsprechungen. Denn durch das frontal herrscherliche Thronen Christi, durch das Buch in seiner Linken und den szepterartigen Stab in seiner Rechten sowie durch die akklamierenden Gesten der Schergen wird Christus in der Dornenkrönung der Pala d’Oro und der Salzburger Miniatur (Abb. 48, 49) nicht in seinem Leiden und seiner Erniedrigung, sondern vielmehr in seinem Herrschertum und seiner triumphalen Erhöhung dargestellt¹⁷⁰. Durch die partielle Übernahme dieses damals noch seltenen Bildtypus erhält Otto III. in der Miniatur der Apokalypse unterschwellig auch christusähnliche Züge, was an die christomimetische Darstellung Ottos im Aachener Liuthar-Kodex (Abb. 28) gemahnt, bei den Bildnissen Heinrichs II. jedoch kaum vorstellbar wäre! Auf ähnliche Bezüge verweist auch die Darstellung der Krönung Mariens im zeitgenössischen Evangeliar Bernwards von Hildesheim (Abb. 51)¹⁷¹. Denn dort wird die frontal thronende Maria mit dem Jesuskind in ähnlicher Weise von den seitlich stehenden Engelfürsten Michael und Gabriel



Abb. 50
Hildesheim, Domschatz, Cod. 18 (Bernward-
Evangelium), fol. 16v: Widmungsbild

gekrönt wie Kaiser Otto in der Bamberger Apokalypse. Da die beiden Erzengel auch als Thronwächter zu verstehen sind und da vor allem Maria streng hieratisch in der Mittelachse einer von einem ‚Triumphbogen‘ überwölbten Dreierarkade thront, erhält die Szene den Charakter einer ‚Majestas Mariae‘¹⁷², auf die sich das gegenüberstehende Widmungsbild mit dem im Profil gegebenen Stifter Bernward (Abb. 50) in ähnlicher Weise bezieht wie die huldigenden Nationen auf den Kaiser in den doppelseitigen Herrscherbildnissen Ottos III. in München und Bamberg (Abb. 31-34). Diese Parallelen im Hildesheimer Evangelium lassen die majestasähnlichen Züge der Krönung Ottos III. im Herrscherbild der Bamberger Apokalypse noch deutlicher hervortreten.

Darüberhinaus findet die Krönung Ottos III. im Bild der Apokalypse ihre genaueste inhaltliche wie typenmäßige Entsprechung in einem der ‚rätselhaften‘ Reliefs der frühchristlichen Holztür von S. Sabina in Rom aus der Zeit um 430 (Abb. 52)¹⁷³. Unterhalb der Parusie Christi wird dort die als ‚Orans velata‘ gegebene Gestalt der Maria-Ekklesia in gleicher Weise von den seitlich

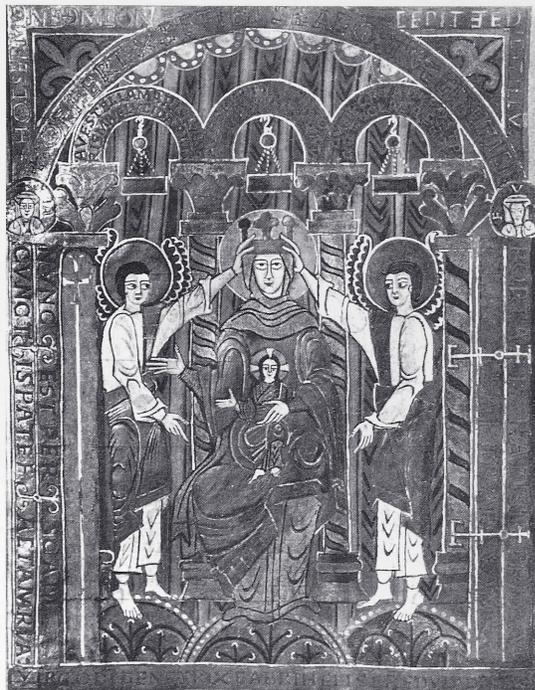


Abb. 51
Hildesheim, Domschatz, Cod. 18 (Bernward-
Evangelium), fol. 17r: Krönung Mariens

stehenden Apostelfürsten Petrus und Paulus bekrönt (mit dem Parusie-Kreuz)¹⁷⁴ wie Kaiser Otto III. im Bamberger Herrscherbild. Wie sich auf dem Türelief von S. Sabina gegenwärtige und endzeitliche Parusie Christi¹⁷⁵ mit dem Siegestriumph der Kirche verbindet, so verknüpft auch das Herrscherbild der Bamberger Apokalypse die irdische Epiphanie des als weltlicher wie sakraler Herrscher triumphierenden Kaisers mit dem Versprechen auf die endzeitliche ‚Parusie‘ Ottos als ‚Mitherrscher‘ Gottes. Dieser ‚Condominium‘-Topos der Bamberger Apokalypse ist also nicht als ‚Mahnung‘ gedacht¹⁷⁶, sondern als Ausdruck herrscherlichen Triumphes und imperialer Selbstüberschätzung¹⁷⁷.

Ebenso ist auch die Allegorie der Tugenden und Laster auf der nachfolgenden Bildseite (Abb. 40) weniger als mahnendes ‚exemplum‘ oder gar forderndes ‚Regulativ‘ beigegeben¹⁷⁸, sondern vielmehr steht diese Verbindung von Herrscher- und Tugendbild (speziell im Typus der über die Laster triumphierenden Tugenden) in einer langen Tradition des spätantiken wie frühmittelalterlichen Herrscherlobes¹⁷⁹. Zwar haben die beiden ein-

flußreichsten theologischen Ratgeber und Freunde Ottos III., Adalbert von Prag und Gerbert von Reims (Papst Silvester II.), mehrfach den jungen Kaiser auf die Notwendigkeit der Tugendhaftigkeit, insbesondere der Demut, eines christlichen Herrschers hingewiesen¹⁸⁰, aber die ‚humilitas‘ galt ebenso auch als eine Herrschaft legitimierende Tugend¹⁸¹. Überdies sind die Tugenden



Abb. 52
Rom, S. Sabina, Holztür, Detail: Parusie Christi.
Maria-Ekklesia mit Petrus u. Paulus

hier nicht als isolierte Einzelfiguren dem Kaiser zugeordnet, wie in anderen frühmittelalterlichen Herrscherbildern¹⁸², sondern sie erscheinen im Typus der Psychomachie als triumphierende Sieger über den unterworfenen Lastern und halten in gleicher Weise mit der erhobenen Rechten die siegreiche Lanze wie Kaiser Otto auf dem vorangehenden Herrscherbild seinen Szepterstab (vgl. Abb. 39, 40)! Durch diese Angleichung erscheint der Kaiser als hervorragender Vertreter der dargestellten Tugenden¹⁸³, aber nicht um damit die Frömmigkeit des Kaisers hervorzuheben (wie in einigen Herrscherbildnissen Heinrichs II.)¹⁸⁴, sondern vielmehr um den imperialen Anspruch Ottos III. verstärkt zu legitimieren. Zumal die in Ottos Ehrentitel vom Jahre 1000 (‚Servus Jesu Christi‘) zum Ausdruck kommende Auffassung des Herrscheramtes als ‚Apostolat‘ vorher ähnlich schon von den byzantinischen Herrschern vertreten und gerade auch mit der Tugendhaftigkeit der Kaiser gerechtfertigt wurde¹⁸⁵! Außerdem fällt auf, daß hier nicht – wie sonst meist bei frühmittelalterlichen Herrscherbildern – die vier Kardinaltugenden dem Kaiser zugeordnet sind¹⁸⁶, sondern die spezifisch mönchischen Tugenden des Gehorsams, der Keuschheit, der Buße und der Geduld¹⁸⁷. Dies läßt sich nicht dadurch erklären, daß der christusgleichen Selbsterhöhung Ottos III. auch ein entsprechend hoher Tugendkanon angemessen erschien¹⁸⁸; sondern Otto III. hat bekanntlich diese mönchischen Tugenden in Krisenzeiten auch selber praktiziert, insbesondere im Frühjahr 1001 nach dem Aufstand der Römer, als er sich im Kloster San Appollinare in Classe zu Ravenna und in der Eremitensiedlung Romualds von Camaldoli strengsten Bußübungen unterzog, gleichzeitig aber seine Renovatio-Idee und damit auch den Titel des ‚Servus Apostolorum‘ nicht aufgab¹⁸⁹. Der jugendliche Herrscher neben der Gestalt der ‚Poenitentia‘ links unten auf dem Tugendbild der Apokalypse (Abb. 40) ist also nicht nur der alttestamentliche König David (s.o.), sondern mit ihm ist indirekt auch Otto III. gemeint¹⁹⁰.

Steht somit der Zusammenhang zwischen einerseits dem Kaiser- und Tugendbild der Bamberger Apokalypse sowie andererseits Otto III. und seinem ‚Servus-Titel‘ außer Zweifel, so sprechen noch weitere Gründe für diesen Herrscher als Auftraggeber. So zeigt die Bamberger Apokalypse nach Bernhard Bischoff¹⁹¹ und Hartmut Hoffmann¹⁹² eine auffallend altertümliche, altmodische Schrift, deren Schreiber sich bei anderen Reichenauer Handschriften aus dem Ende des 10. Jhs.

nachweisen lassen¹⁹³. Demgegenüber weist das Perikopenbuch Heinrichs II. bereits die Charakteristika der neuen Schrägovaale auf. Ferner besitzen wir eine Nachricht darüber, daß Otto III. auch sonst Darstellungen zur Apokalypse in Auftrag gegeben hat. Denn wir wissen durch den Bericht der ‚Miracula S. Alexii‘, daß Otto III. dem Kloster S. Alessio in Rom seinen mit Bildern der Apokalypse in Gold bestickten Krönungsmantel geschenkt hat („*manthum ... , in quo omnis Apocalypsis erat auro insignata*“)¹⁹⁴. Die von Ottos Vorgängern bzw. Nachfolgern in Auftrag gegebenen liturgischen wie herrscherlichen Gewänder sind jedoch nicht mit Apokalypse-Szenen, sondern mit Darstellungen aus anderen Themenbereichen geschmückt, wie z.B. der bekannte Sternenmantel Heinrichs II. von 1014-1020 (Bamberg, Domschatz), dessen Schmuck kosmologischen Inhalts ist¹⁹⁵.

Die ursprüngliche Bestimmung der Apokalypse Ottos III.

Das bringt uns zu der abschließenden Frage nach den konkreten Entstehungsumständen der Bamberger Apokalypse und dem ursprünglichen Zweck ihres Auftrags. Man hat immer wieder die Entstehung der Bamberger Apokalypse mit den angeblichen chiliastischen „Endzeiterwartungen“ um das Jahr 1000 in Verbindung zu bringen versucht¹⁹⁶. Von einer allgemeinen Weltuntergangsstimmung kann aber zu dieser Zeit keine Rede sein, vor allem nicht unter den Großen des deutschen Reiches; vereinzelte sektiererische Gruppen mit chiliastischen Endzeiterwartungen scheinen sich auf Frankreich beschränkt zu haben¹⁹⁷. Vor allem waren seit Augustinus in der abendländischen Exegese der Apokalypse sämtliche chiliastischen Tendenzen soweit wie möglich ausgemerzt und durch eine historisch unverbindliche, moralisierend-ekkesiologische Deutung verdrängt worden¹⁹⁸. War also die Apokalypse wichtig für Homiletik und Ekkesiologie, so wurde ihr Text auch zu den liturgischen Lesungen herangezogen, vor allem während der Osterzeit in der römischen und spanisch-mozarabischen Liturgie¹⁹⁹.

Vornehmlich für den liturgischen Gebrauch dürfte auch die Bamberger Apokalypse gedacht

gewesen sein, zumal in ihr der Apokalypse-Text mit einem Evangelistar verbunden ist²⁰⁰. Da die Apokalypse erst nach der Annahme des ‚Servus Apostolorum‘-Titels im Jahr 1001 entstanden sein kann, Otto aber bis zu seinem Tod im Januar des folgenden Jahres durchgehend in Italien blieb, muß der Kaiser die Handschrift in dieser Zeit von Italien aus bei dem Reichenauer Skriptorium in Auftrag gegeben haben. Nach dem Inhalt der Handschrift, der schmuckvollen Ausstattung, den geringen Gebrauchsspuren und der späteren Verwendung für St. Stephan in Bamberg zu schließen, muß die Apokalypse als kaiserliches Geschenk für einen kirchlichen oder klösterlichen Empfänger gedacht gewesen sein. Da Otto in der fraglichen Zeit laufend in Italien auf der Suche nach Verbündeten und Hilfstruppen weilte²⁰¹, da er zuvor dem römischen Kloster S. Alessio den erwähnten Apokalypse-Mantel geschenkt hatte und da außerdem die Apokalypse-Lesungen in der römischen Osterliturgie eine bedeutende Rolle spielten, liegt die Vermutung nahe, daß Otto III. die Apokalypse einem kirchlichen bzw. klösterlichen Empfänger in Rom oder zumindest in Italien zugedacht hatte. Diese Vermutung wird auch dadurch gestützt, daß der liturgische Text des Evangelistars der Bamberger Apokalypse deutlich von den übrigen Reichenauer Evangelistaren abweicht²⁰², die für Auftraggeber in Deutschland bestimmt waren.

Die Bamberger Apokalypse verdankt also ihre Entstehung nicht den angeblichen Endzeiterwartungen und Ängsten um das Jahr 1000, sondern war vielmehr als Ausdruck und Instrument der ideologischen Propaganda der überzogenen imperialen Ansprüche Ottos III. gedacht. Jedoch hat Otto III. seine Ansprüche teuer bezahlen müssen. Nur wenige Monate nach der triumphalen Adaption des ‚Servus Apostolorum‘-Titels riß ihn der plötzliche Aufstand der Römer jäh aus seinen imperialen Träumen, und weniger als ein Jahr später starb der junge Herrscher im Alter von nur 21 Jahren plötzlich an der Malaria, dem „*morbus italicus*“, der bereits 20 Jahre zuvor seinen Vater, Otto II., hingerafft hatte²⁰³. Es ist eine tragische Ironie der Geschichte, daß die Bamberger Apokalypse als letzter künstlerischer Auftrag Ottos III. dessen spektakulärste imperiale Ansprüche am nachdrücklichsten verkörpern sollte, jedoch dann von dessen frommen Nachfolger, Heinrich II., in ein Werk der religiösen Erbauung ‚umfunktioniert‘ wurde: das prätentiose Herrscherbild Otto III. wurde zunächst von seinem ursprünglichen Platz zu Beginn der Apoka-

lypse an dessen Schluß verbannt (wie aus bestimmten kodikologischen Besonderheiten hervorgeht)²⁰⁴, und später wurde dann die Handschrift von Heinrich II. an eine zweitrangige Stiftskirche in Bamberg verschenkt. Aber damit noch nicht genug des Mißgeschicks für den unglückseligen Kaiser Otto. Denn schließlich ver-

griffen sich auch noch die Kunsthistoriker an seinem letzten Herrscherporträt, der Verkörperung seiner höchsten imperialen Ansprüche und Träume, und schrieben dieses einzigartige Bildnis seinem bigotten Nachfolger, Heinrich II., zu! Es ist nur ein Akt historischer Gerechtigkeit, dieses Fehlurteil zu korrigieren!

ANMERKUNGEN

* Dies ist die stark erweiterte, teilweise revidierte Fassung eines Aufsatzes, der ursprünglich als Teil II eines Beitrages für die „Festschrift Gerd Zimmermann“ im „Bericht des Historischen Vereins Bamberg“ geplant war, dann aber an entlegener Stelle unter dem Titel „L'art et l'idéologie impériale des Ottoniens vers l'an mil“ erschien (in: „Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa“, Bd. 16, 1985).

Den Vorständen der Bayerischen Staatsbibliothek in München und der Staatsbibliothek Bamberg bin ich für das entgegenkommen beim Studium der dortigen Handschriften verpflichtet. Vor allem danke ich Florentine Mütherich und Konrad Hoffmann, ebenso auch Bernhard Bischoff, Reiner Hausserr, Anne Korteweg, Ulrich Kuder, Carl Nordenfalk und Gude Suckale-Redlfeßen für ihre Kritik und nützlichen Hinweise.

Abgekürzt zitierte Literatur:

- BLOCH, Einzelblatt –
PETER BLOCH, Das Reichenauer Einzelblatt mit den Frauen am Grabe im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 3 (1963), 24-43.
- BLOCH, Evangelistar –
PETER BOCH, Reichenauer Evangelistar. Faksimile-Ausgabe des Codex 78 A 2 aus dem Kupferstichkabinett Berlin (= Codices selecti, 31), Graz 1972.
- Das Evangeliar Ottos III. –
Das Evangeliar Ottos III. Clm 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Faksimile-Ausgabe u. Kommentar (F. DRESSLER, F. MÜTHERICH, H. BEUMANN), Frankfurt/Main 1978.
- FAUSER, Bamberger Apokalypse –
ALOIS FAUSER, Die Bamberger Apokalypse, Wiesbaden 1958.

- FISCHER, Mittelalterliche Miniaturen –
HANS FISCHER, Mittelalterliche Miniaturen aus der Staatlichen Bibliothek Bamberg. Reichenauer Schule II, Bamberg 1929.
- GUTTENBERG, Regesten –
ERICH VON GUTTENBERG, Die Regesten der Bischöfe und des Domkapitels von Bamberg (= Germania sacra, II, 1,1), I, Würzburg 1932.
- H. HOFFMANN, Buchkunst –
HARTMUT HOFFMANN, Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich (= Schriften der Monumenta Germaniae Historica, 30, 1), Stuttgart 1986.
- Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen –
Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild (Ausstellungskatalog). Hrsg. HORST FUHRMANN u. FLORENTINE MÜTHERICH, München 1986.
- KELLER, Herrscherbild –
HAGEN KELLER, Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. Zur Deutung der ottonischen Denkmäler, in: Frühmittelalterliche Studien, 19 (1985), 290-311.
- KORTEWEG, Evangelistar –
ANNE S. KORTEWEG, Das Evangelistar Clm 23338 und seine Stellung innerhalb der Reichenauer „Schulhandschriften“, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mütherich, München 1985, 125-144.
- LADNER, L'immagine –
GERHART B. LADNER, L'immagine dell'imperatore Ottone III (= Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma. Conferenze, 5). Rom 1988.
- MGH –
Monumenta Germaniae Historica, Hannover 1826ff. (DD – Diplomata, SS – Scriptorum).

- SCHNITZLER, Fulda –
HERMANN SCHNITZLER, Fulda oder Reichenau?,
in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 19 (1957), 39-132.
- SCHRAMM, Buchmalerei –
PERCY ERNST SCHRAMM, Zur Geschichte der Buchmalerei zu der Zeit der sächsischen Kaiser, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1 (1923), 54-82.
- SCHRAMM, Herrscherbild –
PERCY ERNST SCHRAMM, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 2 (1922/23), Leipzig-Berlin 1924, 145-224.
- SCHRAMM, Kaiser und Könige –
PERCY ERNST SCHRAMM, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit (– Entwicklung des menschlichen Bildnisses, I, 1), Leipzig-Berlin 1928; 2. erw. Aufl. (Hrsg. FLORENTINE MÜTHERICH), München 1983.
- SCHRAMM, Renovatio –
PERCY ERNST SCHRAMM, Kaiser, Rom und Renovatio (– Studien der Bibliothek Warburg, 17), Leipzig 1929.
- SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale –
PERCY ERNST SCHRAMM/FLORENTINE MÜTHERICH, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. 768-1250 (– Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 2), 2. Aufl. München 1981 (1. Aufl. 1962).
- v. d. STEINEN, Weltordnung –
WOLFRAM VON DEN STEINEN, Der Mensch in der ottonischen Weltordnung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 38 (1964), 1-23.
- VÖGE, Malerschule –
WILHELM VÖGE, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends (– Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Erg. Heft 7), Trier 1891.
- WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse –
HEINRICH WÖLFFLIN, Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre '1000', 2. erw. Aufl., München 1921 (1. Aufl. 1918).

Ausgabe, Hamburg 1958); WERNER WEISBACH, Ausdrucksgestaltung in mittelalterlicher Kunst, Einsiedeln 1948, 35 ff. – Ähnlich auch WILHELM MESSERER, Der Bamberger Domschatz, München 1952, 10 ff. Selbst HEINRICH WÖLFFLIN (der Lehrer von JANTZEN), der im allgemeinen einer eher klassizistischen Ästhetik verpflichtet war, geriet vorübergehend unter den Einfluß des zeitgenössischen Expressionismus, als er sein Buch über die Bamberger Apokalypse schrieb (Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre '1000', München 1918; 2. erw. Aufl., München 1921). Diese expressionistische Deutung der frühmittelalterlichen deutschen Buchmalerei hat zur selben Zeit sogar einem Buch „expressis verbis“ den Namen verliehen, und zwar der Studie „Expressionistische Miniaturen“ (München 1918) des Wölfflin-Schülers August L. Mayer.

² Zu den Evangelisten-Bildern des Münchner Otto-Evangeliiars vgl. zuletzt FLORENTINE MÜTHERICH, in: Das Evangelium Ottos III., Kommentarband, 84-89 (Bibl.).

³ JANTZEN, Ottonische Kunst, 80-82.

⁴ Zum Perikopenbuch Heinrichs II. vgl. VÖGE, Malerschule, 112-129; GEORG LEIDINGER, Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (cod. lat. 4452) (=Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek, 5), München 1914; WALTER GERNSHEIM, Die Buchmalerei der Reichenau, Diss. München 1934, 91-94; ALBERT BOECKLER, Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (= Kunstbrief), Berlin 1944 (Neuaufgabe in der Reihe „Werkmonographien zur bildenden Kunst“, Nr. 58, Stuttgart 1960, nach der im folgenden zitiert wird); JANTZEN, Ottonische Kunst, 83 ff.; MESSERER, Domschatz (s. Anm. 1), 12, 17-20, 53 Nr. 37-43; PETER METZ, Ottonische Buchmalerei: Evangelium Ottos III. Perikopenbuch Heinrichs II., München 1959, 45 ff.; SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, 156 f. Nr. 110 (Bibl.); SCHRAMM, Kaiser und Könige, 94 f., 100, 215 Nr. 122 (Bibl.); ROBERT G. CALKINS, Illuminated Books of the Middle Ages, Ithaca 1983, 150-160; PETER K. KLEIN, Zum Weltrechtsbild der Reichenau, in: K. Bierbrauer u.a. (Hg.), Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich, München 1985, 107-124; H. HOFFMANN, Buchkunst, 332 f.; Kat. Evangelium Heinrichs des Löwen, 43 f. Nr. 8.

⁵ Zu der früher umstrittenen Frage der Lokalisierung dieses Skriptoriums (das man auch in Trier, Seon, Regensburg oder Lorsch vermutet hatte) vgl. zuletzt KURT MARTIN, Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell, 2. erw. Aufl., Sigmaringen 1975; MÜTHERICH, in: Das Evangelium Ottos III., Kommentarband, 64 f.

¹ So z.B. in den Arbeiten von HANS JANTZEN (1881-1967) und WERNER WEISBACH (1873-1953), weniger deutlich auch von ALBERT BOECKLER (1892-1957), deren ästhetische Ideale und Sprachgestus vom deutschen Expressionismus geprägt wurden. Dazu allgemein, wenn auch unzureichend UDO KULTERMANN, Geschichte der Kunstgeschichte, Wien-Düsseldorf 1966, 350-372 (bes. 369). Vgl. ALBERT BOECKLER, Die Reichenauer Buchmalerei, in: K. BEYERLE (Hrsg.), Die Kultur der Abtei Reichenau, II, München 1925, 956-998; Ders., Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit, Berlin-Leipzig 1930, 44 ff.; HANS JANTZEN, Ottonische Kunst, in: Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag, Dresden 1935, 96-110; Ders., Ottonische Kunst, München 1947 (gekürzte 2.

⁶ Zu den Schenkungen Heinrichs II. an das Bistum Bamberg vgl. PERCY ERNST SCHRAMM, Herrschaftszeichen: gestiftet, verschenkt, verkauft, verpfändet. Belege aus dem Mittelalter, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Phil. Hist. Kl., 1957, Nr. 5, 161-226 (cf. 175 f.); FERDINAND GELDNER, Kaiser Heinrich II. der Bücherfreund auf dem deutschen Thron und sein schöpferisches Werk. Hochstift und Bücherstadt Bamberg, in: Bulletin du bibliophile, 4 (1974), 397-420; SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, Nr. 88-97, 107-136; KARIN DENGLER-SCHREIBER, Skriptorium und Bibliothek des Klosters Michelsberg in Bamberg (– Studien zur Bibliotheksgeschichte, 2), Graz 1979, 18 ff.

- ⁷ Zur Bamberger Apokalypse vgl. VÖGE, Malerschule, 139-142; WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse; FAUSER, Bamberger Apokalypse, passim u. 21 f. (ausführliche Bibl.); PETER K. KLEIN, Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Age (IXe-XIIIe s.), in: YVES CHRISTE (Hrsg.), L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, Genf 1979, 135-186 (cf. 140-143, 149-151, 154 f., 158); SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, 165, 485 Nr. 136 (Bibl.); SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 89 f., 94, 208 Nr. 112 (Bibl.); ERNST HARNISCHFEGGER, Die Bamberger Apokalypse, Stuttgart 1981; KLEIN, Weltgerichtsbild (s. Anm. 4), passim; Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 42 Nr. 7; H. HOFFMANN, Buchkunst, 39, 309 f., 331, 345.
- ⁸ Vgl. FRAUKE STEENBOCK, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter, Berlin 1965, 131-133 Nr. 50 (Bibl.); PETER LASKO, Ars Sacra 800-1200 (= The Pelican History of Art), Harmondsworth 1972, 124 u. Titelbild (Farbtafel).
- ⁹ Hofschule Karls des Kahlen, um 870. — Vgl. zuletzt A. VANDERSALL, The Ivories of the Court School of Charles the Bald, Ph. D. Yale University, 1965, 83 ff.; LASKO, Ars Sacra (s. Anm. 8), 35-38; HERMANN FILLITZ, Elfenbeinreliefs vom Hofe Karls des Kahlen, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift Hans Wentzel, Berlin 1975, 41-51; DANIELLE GABORIT-CHOPIN, Elfenbeinkunst im Mittelalter, Berlin 1978, 63 f., 189 Nr. 55 (Bibl.).
- ¹⁰ MGH, Poet. lat., V, 434; LEIDINGER, Perikopenbuch (s. Anm. 4), 3; BOECKLER, Perikopenbuch (s. Anm. 4), 22 (mit deutscher Übersetzung); Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 44 Nr. 8.
Das Wort 'Stemma' ist hier nicht in seiner lateinischen Bedeutung als 'Kranz' gemeint, sondern als der aus dem Byzantinischen übernommene Terminus für 'Krone'. Diese Bezeichnung bezieht sich hier auf die 12 byzantinischen Emails auf dem Rahmen des Deckels, die vermutlich von einer byzantinischen Frauenkrone des 10. Jhs. (von Theophanu?) stammen. Vgl. OLLE KÄLLSTRÖM, Ein neuentdecktes Majestätsdiadem ottonischer Zeit, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 2 (1951), 61-72; PERCY ERNST SCHRAMM, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik II (= Schriften der Monumenta Germaniae Historica, 13,2), Stuttgart 1955, 432 f. (JOSEF DEÉR, Mittelalterliche Frauenkronen in Ost und West), 638-642 (P. E. SCHRAMM, Ein byzantinisches Stemma aus dem Besitz Heinrichs II.); Ders., Kaiser und Könige (1983), 215 Nr. 122. — Zu anderen Meinungen vgl. ANDRÉ GRABAR, L'archéologie des insignes médiévaux du pouvoir (deuxième article), in: Journal des Savants, Avril-Juin 1956, 77-92, cf. 86-90 (wiederabgedruckt in: Ders., L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, I, Paris 1968, 90-99, cf. 95-97); JOSEF DEÉR, Otto der Große und die Reichskrone, in: Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters (= Akten des 7. Internationalen Kongresses für Frühmittelalterforschung, 1958), Graz-Köln 1962, 261-277 (cf. 272 ff.).
- ¹¹ MGH, Poet. lat., V, 433; LEIDINGER, Perikopenbuch (s. Anm. 4), 49; BOECKLER, Perikopenbuch (s. Anm. 4), 21f. (mit deutscher Übersetzung); Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 43 Nr. 8.
- ¹² s. o. Anm. 11.
- ¹³ BOECKLER, Perikopenbuch (s. Anm. 4), 4; SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 215 Nr. 122. — Diese Datierung findet sich schon andeutungsweise bei ANTON CHROUST, Monumenta Paleographica, Ser. I, Bd. III, Nr. 20, München 1906, Taf. 2.
- ¹⁴ Vgl. MGH, DD, III, Nr. 144-170; GUTTENBERG, Regesten, 25-37 Nr. 37-71.
- ¹⁵ Man vergleiche die lebendige Schilderung der Frankfurter Synode in der Chronik des Thietmar von Merseburg, MGH, SS, III, 814; MGH, SS, NS. 9, 1935, Hrsg. R. HOLTZMANN, 310 ff.
- ¹⁶ Zur Gründung des Bistums Bamberg u. ihrem historischen Zusammenhang vgl. ERICH VON GUTTENBERG, Die Territorienbildung am Obermain (= 79. Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 1925/26), Bamberg 1927, 72-87; Ders., Aus Bamberger Handschriften. II: Das Gründungsprivileg Johannes' XVIII. für das Bistum Bamberg, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, 4 (1931), 439-462; HEINRICH GÜNTHER, Kaiser Heinrich II. und Bamberg, in: Historisches Jahrbuch, 59 (1939), 273-290; HANNS LEO MIKOLETZKY, Kaiser Heinrich II. und die Kirche (= Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 8), Wien 1946, 52-57; THEODOR MAYER, Die Anfänge des Bistums Bamberg, in: Festschrift Edmund S. Stengel, Münster-Köln 1952, 272-288; HARALD ZIMMERMANN, Gründung und Bedeutung des Bistums Bamberg für den Osten, in: Südostdeutsches Archiv, 10 (1967), 35-39; RUDOLF ENDRES, Das Slawenmotiv bei der Gründung des Bistums Bamberg, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 109 (1973), 161-182; HELMUT BEUMANN, Die Ottonen, Stuttgart 1987, 165f.
- ¹⁷ Vgl. MGH, DD, III, Nr. 134, 135; GUTTENBERG, Regesten, 12 f. Nr. 21, 22; ALEXANDER VON REITZENSTEIN, Die Baugeschichte des Bamberger Domes, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, NS II (1934/35), 113-152 (cf. 138 Nr. 2).
- ¹⁸ Mit der Widmungsformel „in honorem sanctae Dei genitricis Marie sanctorumque apostolorum Petri et Pauli nec non matirium Kiliani atque Georii“. Nachweis s.o. Anm. 14.
- ¹⁹ REITZENSTEIN, Baugeschichte (s. Anm. 17), 116, 138 f. Diese neue Formel findet sich zum ersten Mal in der Schenkungsurkunde vom 18. Mai 1008: „aedesiae sancti Petri principis apostolorum sanctique Georii martiris Babenberge constructae.“ (MGH, DD, III, Nr. 177); ähnlich in einer Urkunde vom 25. Mai 1009 (MGH, ebenda, Nr. 195).
- ²⁰ Vgl. MGH, ebenda, Nr. 135; GUTTENBERG, Regesten, 12 Nr. 21; REITZENSTEIN, Baugeschichte (s. Anm. 17), 138 Nr. 2.
- ²¹ Diese liturgische Funktion des Perikopenbuches Heinrichs II. erkennt man auch daran, daß sich in ihm wesentlich deutlichere Gebrauchsspuren finden als in anderen Reichenauer Handschriften, wie z.B. in der Bamberger Apokalypse oder den beiden Kommentaren zum Alten Testament in der Bamberger Staatsbibliothek (Msc. Bibl. 22 u. Bibl. 76).
- ²² BOECKLER, Reichenauer Buchmalerei (s. Anm. 1), 992 f.
- ²³ Vgl. Bamberg, Staatsarchiv, Säkularisations-Akten, Rep. K. 202, Nr. 911; HEINRICH JOACHIM JÄCK, Vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg, I, Nürnberg 1831, S. XIX; FAUSER, Bamberger Apokalypse, 3f.
- ²⁴ So hat es CHRISTOPH GOTTLIEB MURR (Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg 1799, 141) vermerkt. Man vergleiche auch die

Notiz von HEINRICH JOACHIM JÄCK, Kustos der Bamberger Bibliothek zur Zeit der Säkularisation, auf dem Vorsatzblatt des Kodex: „Liber hic a S. Cunegunda ecclesiae collegiatae S. Stephani Bambergae donatus fuisse traditur. Prior ligatura erat pretiosissima...“.

²⁵ Zur Gründung von St. Stephan siehe S. HIRSCH, *Jahrbücher des deutschen Reiches unter Heinrich II.*, Bd. II, Berlin 1864, 88; MGH, DD, V, 208; GUTTENBERG, *Territorienbildung* (s. Anm. 16), 95, 98; Ders., *Regesten*, 37 f. Nr. 73, 47 Nr. 91.

²⁶ So bereits VÖGE, *Malerschule*, 140; ALBERT BOECKLER, in: *Ars sacra. Kunst des frühen Mittelalters* (Ausst.-Katalog), München 1950, 49 Nr. 95; FAUSER, *Bamberger Apokalypse*, 12.

Zur feierlichen Weihe von St. Stephan in Bamberg am 24. April 1020 (als „wertvolle Geschenke“ dieser Kirche gestiftet wurden) vgl. HIRSCH, *Jahrbücher* (s. Anm. 25), III, 1875, 162; MGH, SS, IV, 807; GUTTENBERG, *Regesten*, 76 Nr. 160.

²⁷ Das ist die Meinung von VÖGE, *Malerschule*, 24, 140; CHROUST, *Monumenta* (s. Anm. 13), Taf. 5; WÖLFFLIN, *Bamberger Apokalypse*, 15, 33; BOECKLER, *Reichenauer Buchmalerei* (s. Anm. 1), 89 f.; Ders., in: *Ars sacra* (s. Anm. 26), 49 Nr. 95; MESSERER, *Domschatz* (s. Anm. 1), 19, 53 f.; Ders., *Ottotonische Buchmalerei. Literaturbericht*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 (1963), 62-76 (cf. 67); K. HOFFMANN, *Taufsymbolik*, 28; HANS HOLLÄNDER, *Kunst des frühen Mittelalters* (= *Belser Stilgeschichte*, 5), Stuttgart 1969, 142 Abb. 114; BLOCH, *Evangelistar*, 50; FLORENTINE MÜTHERICH, in: L. GRODECKI u.a., *Die Zeit der Ottonen und Salier* (= *Universum der Kunst*), München 1973, 142-144; KURT RUPPERT, *Das Herrscherbild der ottonischen Zeit*, in: *Bericht des Historischen Vereins Bamberg*, 112 (1976), 9-55 (cf. 26, 34 f., 52); MÜTHERICH, in: SCHRAMM/MÜTHERICH, *Denkmale*, 165 Nr. 136; KORTEWEG, *Evangelistar*, 140.

²⁸ So SCHRAMM, *Buchmalerei*, 56-58; Ders., *Herrscherbild*, 206 f.; ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei*, II, *Florenz-München 1928*, 9; FAUSER, *Bamberger Apokalypse*, 14 f.; v. d. STEINEN, *Weltordnung 5 f.*; JOACHIM WIEDER, *Über die Kaiserbilder der ottonischen Buchmalerei*, in: *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, Rom 1976, 629-647 (cf. 641); PETER BLOCH, *Bildnis im Mittelalter. Herrscherbild - Grabbild - Stifterbild*, in: *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980*, Berlin 1980, 105-120 (cf. 110); HARNISCHFEGGER, *Bamberger Apokalypse* (s. Anm. 7), 26 f.; SCHRAMM, *Kaiser und Könige* (1983), 89 f., 208; GERHARDT B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters* (= *Monumenti di antichità cristiana*, Ser. II, 4), III, Rom 1984, 341 Anm. 4; KELLER, *Herrscherbild*, 292; LADNER, *L'immagine*, 52 f.

Bezeichnend für die kontroverse Diskussion dieser Frage ist, daß einige jüngere Publikationen die Identifizierung des Herrschers – Otto III. oder Heinrich II. – offenlassen. Siehe FLORENTINE MÜTHERICH, *The Library of Otto III*, in: PETER GANZ (Hg.), *The Role of the Book in Medieval Culture, Proceedings of the Oxford International Symposium 1982* (= *Bibliologia*, 4), II, Turnhout 1986, 11-25 (cf. 14). H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 309 f.; *Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen*, 42 f. Nr. 8 (F. MÜTHERICH).

²⁹ Entgegen der Ansicht von KORTEWEG (*Evangelistar*, 136, 138), daß nur stilistische Untersuchungen die Chronologie der Reichenauer Handschriften grundlegend klären könnten, gehen die nachfolgenden Ausführungen von der Annahme aus, daß sich auch an Hand von Motivwanderungen sowie ikonographischen und kompositionellen Wandlungen relativ genaue Entwicklungsreihen aufstellen lassen.

³⁰ So schon CHROUST, *Monumenta* (s. Anm. 13), Taf. 2. Vgl. zuletzt KLEIN, *Weltgerichtsbild* (s. Anm. 4), 107.

³¹ *Evangeliar Ottos III. in Aachen (Domschatz)*, Reichenau, Ende des 10. Jhs., Werk des Schreibers u. Miniators (?) Liuthar, der der ganzen Handschriftengruppe den Namen gab. Vgl. zuletzt ERNST GÜNTHER GRIMME, *Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen*, Freiburg-Basel-Wien 1984, 60 u. Farbtafel S. 59. – Zur Datierung des Kodex vgl. FLORENTINE MÜTHERICH, *Zur Datierung des Aachener ottonischen Evangeliers*, in: *Aachener Kunstblätter*, 32 (1966), 66-69; K. HOFFMANN, *Taufsymbolik*, 14f.; H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 307; CLEMENS BAYER, *Untersuchungen zum ottonischen Evangeliar der Aachener Domschatzkammer. Datierung – Empfänger – Stiftung*, in: *Aachener Kunstblätter*, 54/55 (1986/87), 33-46. *Evangeliar Ottos III. in München* (Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4453), Reichenau, Ende des 10. Jhs. – Vgl. GEORG LEIDINGER, *Das sogenannte Evangeliarium Ottos III.* (= *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek in München*, 1), München 1912, 16 u. Taf. 17 (ältere Lit.); *Das Evangeliar Ottos III.*, Faksimile, fol. 28r u. Kommentarband, 94-96 (F. MÜTHERICH); RAINER KAHSNITZ, *Der christologische Zyklus im Odbert-Psalter*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 (1988), 33-125 (cf. 62f u. Abb. 33). – H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 333.

³² Trier, Stadtbibliothek, *Cod. 24. Evangelistar für Erzbischof Egbert von Trier (977-993)*. Reichenau (?), um 983. – Vgl. HUBERT SCHIEL, *Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier* (Faksimile-Ausgabe), Basel 1960, Faksimile, fol. 13r u. Kommentar, 115 f.; GUNTER FRANZ/Franz J. RONIG, *Codex Egberti, Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier*, Wiesbaden 1983, Faksimile, fol. 13r u. Kommentarband, 62-65. – H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 488 f.

³³ Zur Darstellung der Geburt Christi und der Hirtenverkündigung in der Reichenauer Schule vgl. VÖGE, *Malerschule*, 57, 203-213; SCHNITZLER, *Fulda*, 102-106; JOACHIM M. PLOTZEK, *Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei*, Diss. Köln 1970, 116-123, 351f. Anm. 379; ADOLPH WEIS, *Die spätantike Lektionar-Illustration im Skriptorium der Reichenau*, in: H. MAURER (Hrsg.), *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters, Sigmaringen 1974*, 311-362 (cf. 345-348); MÜTHERICH, in: *Das Evangeliar Ottos III.*, 95 f.; KORTEWEG, *Bernulphuscodex* (s. u. Anm. 46), 171-176; KAHSNITZ, *Odbert-Psalter* (s. Anm. 31), 162-167.

³⁴ Reichenau, ca. 1020-1030. – Vgl. F. C. HEIMANN, *Bilderhandschrift des XI. Jahrhunderts in der Dombibliothek zu Hildesheim*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 3 (1890), 137-152 (cf. Taf. I, II); VÖGE, *Malerschule*, 138 f., 207 u. Abb. 24; BLOCH, *Evangelistar*, 51 (Bibl.); KORTEWEG, *Evangelistar*, 125 ff. u. 139 f. (um 1030); H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 321 f. (ca. 1010-1030); RAINER KAHSNITZ, *Koimesis – dormitio – assumptio. Byzantinisches und Antikes in den Miniaturen der Liuthargruppe*, in: P. BJURSTRÖM u.a.

- (Hg.), *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Stockholm 1987, 91-122 (cf. 92 ff.: ca. 1015-1020).
- ³⁵ Norddeutschland (Niedersachsen ?), 2. Hälfte des 11. Jhs. — Vgl. F. STUTTMANN, *Der Reliquienschatz der Goldenen Tafel des St. Michaelsklosters in Lüneburg*, Berlin 1937, Taf. 57; VICTOR H. ELBERN, *Das erste Jahrtausend. Tafelband*, Düsseldorf 1962, Nr. 410 f. (Bibl.); BLOCH, *Evangelistar*, 53 (Bibl.).
- ³⁶ Wir finden dieses Motiv ebenso im Trierer Codex Egberti (Abb. 1) und im Aachener Liuthar-Evangeliar (Abb. 2). Dort erscheinen jedoch nicht drei, sondern vielmehr sechs (Liuthar-Kodex) bzw. sieben Engel (Codex Egberti) in einer eher seitlichen denn zentralen Anordnung.
- ³⁷ Vergleichbar dem linken vorderen Engel der Schar im Codex Egberti (Abb. 1) und dem linken Engel der rechten Gruppe im Aachener Liuthar-Evangeliar (Abb. 2).
- ³⁸ Das Motiv der 'turris gregis', in der Spätantike eine der Sehenswürdigkeiten der 'loca sancta' Palästinas (vgl. zuletzt KAHSNITZ, *Odbert-Psalter* (s. Anm. 31), 66), entstammt hier wohl der patristischen und mittelalterlichen Exegese. Vgl. GABRIEL MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe et XVIe siècles* (= Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 109), Paris 1916, 129; SCHIEL, *Codex Egberti* (s. Anm. 31), 116; FRANZ/RONIG, *Codex Egberti* (s. Anm. 32), 65.
- ³⁹ So bereits VÖGE (Malerschule, 207) und WÖLFFLIN (Bamberger Apokalypse, 34).
- ⁴⁰ So schon VÖGE, *Malerschule*, 213.
- ⁴¹ Bereits im Codex Egberti (Abb. 1) findet sich dieser Turm an analoger Stelle.
- ⁴² JANTZEN, *Ottonische Kunst*, 86.
- ⁴³ VÖGE, *Malerschule*, 207.
- ⁴⁴ Zu diesem Tropar u. Sequentiar (liturgische Handschrift mit den außerbiblischen Erweiterungen der Meßgesänge an den Festtagen) vgl. VÖGE, *Malerschule*, 147 f.; FISCHER, *Mittelalterliche Miniaturen*, 18-24; HEINRICH HUSMANN, *Tropen- und Sequenzhandschriften* (= Répertoire International des Sources Musicales, BV 1), München-Duisburg 1964, 58-61 (Bibl.); SCHRAMM/MÜTHERICH, *Denkmale*, 160 f., 485 Nr. 121; PETER K. KLEIN, *Zu einigen Handschriften Heinrichs II. für Bamberg*, in: *Festschrift Gerd Zimmermann* (= Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 120), Bamberg 1984, 417-422 (cf. 417-419).
- ⁴⁵ Vgl. VÖGE, *Malerschule*, 145 f.; PETER BLOCH, *Die beiden Reichenauer Evangeliare im Kölner Domschatz*, in: *Kölner Domblatt*, 16/17 (1959), 9-40 (cf. 11-27: erstes Jahrzehnt 11. Jh.); WALTER SCHULTEN, *Der Kölner Domschatz*, Köln 1980, 23 f., 105 Nr. 39; SCHRAMM/MÜTHERICH, *Denkmale*, 170 f., 486 Nr. 148 (Anf. 11. Jh.); KLEIN, *Weltgerichtsbild* (s. Anm. 4), 113 ff. (erste Jahre 11. Jh.); *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* (Ausst.-Katalog), I, Köln 1985, 426 Nr. C 11 (Anf. 11. Jh.); H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 329 (I. Drittel 11. Jh.).
- ⁴⁶ GOLDSCHMIDT, *Buchmalerei* (s. Anm. 28), II, Taf. 33. — Zur Handschrift vgl. VÖGE, *Malerschule*, 151; ADOLF MERTON, *Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrhundert*, 2. Aufl., Leipzig 1923, 87; GERNSSHEIM, *Reichenau* (s. Anm. 4), 62 f.; HUBERT SCHRADER, *Zu den Evangelistenbildern des Münchner Otto-Evangeliers*, in: *Festschrift Werner Fleischauer*, Konstanz-Stuttgart 1964, 9-34 (cf. 26 f.); ALBERT BOECKLER, *Das Züricher Notkerbild und die St. Galler Buchmalerei im 11. Jahrhundert*, in: *Festschrift für Karl Hermann Usener*, Marburg 1967, 161-167 (cf. 164); BERNHARD BISCHOFF, *Das biblische Thema der Reichenauer 'Visionären Evangelisten'*, in: Ders., *Mittelalterliche Studien*, II, Stuttgart 1967, 304-311 (cf. 308 ff.); P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, II (= *Studi e Testi*, 253), Rom 1969, 42 f. Nr. 72; BLOCH, *Evangelistar*, 52; ADOLF WEIS, *Die Hauptvorlagen der Reichenauer Buchmalereien*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 9 (1972), 37-64 (cf. 49-57); Ders., *Lektionar-Illustration* (s. Anm. 33), 358 f.; MÜTHERICH, in: *Zeit der Ottonen* (s. Anm. 27), 137-140; Dies., in: *Das Evangeliar Ottos III.*, 87; ANNA S. KORTWEG, *De Bernulphuscodex in het Rijksmuseum het Catharijneconvent te Utrecht en verwante handschriften*, Diss. Amsterdam 1979, 153; H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 394.
- ⁴⁷ So schon SCHNITZLER, *Fulda*, 104. — Zu den byzantinischen Darstellungen vgl. MILLET, *Recherches* (s. Anm. 38), 129 u. Fig. 42, 43, 78, 79; GÜNTER RISTOW, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen 1963, Abb. S. 36, 39, 40, 46, 52; KURT WEITZMANN, *A Tenth Century Lectionary. A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance*, in: *Revue des études Sud-est Européennes*, 9 (1971), 617-640 (cf. 632f. u. Abb. 13).
- ⁴⁸ Vgl. *Il menologio di Basilio II* (= *Codices e Vaticanis selecti*, 8), Turin 1907; SIRARPIE DER NERSESSIAN, *Remarks on the Date of the Menologion and the Psalter written for Basil II*, in: *Byzantion*, 15 (1940/41), 104-125; RISTOW, *Geburt* (s. Anm. 47), Farbtafel S. 39; IHOR SEVCENKO, *On Pantoleon the Painter*, in: *Festschrift Otto Demus* (= *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972), Wien 1972, 241-249.
- ⁴⁹ HENRI OMONT, *Évangiles avec peintures du XIe siècle. Reproduction des miniatures du Ms. Grec 74*, Paris 1908, Taf. 96; RISTOW, *Geburt* (s. Anm. 47), Abb. S. 46. — Vgl. *Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du IIe au XVIe siècle* (Ausst.-Katalog). Bibliothèque Nationale, Paris 1958, 13 f. Nr. 21 (Bibl.); SIRARPIE DER NERSESSIAN, *Recherches sur les miniatures du Parisinus grecus 74*, in: *Festschrift Otto Demus* (s. Anm. 48), 109-117.
- ⁵⁰ TANIA VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne. Florence, Laur. VI. 23* (= *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, 6), Paris 1971, 40 u. Fig. 185.
- ⁵¹ SCHNITZLER, *Fulda*, 104; MÜTHERICH, in: *Das Evangeliar Ottos III.*, 96. Im Anschluß daran jüngst auch KORTWEG, *Evangelistar*, 128.
- ⁵² Die byzantinische Herkunft dieses Motivs bemerkten bereits VÖGE, *Malerschule*, 212 f.; SCHNITZLER, *Fulda*, 104-106; PLOTZEK, *Perikopenbuch Heinrichs III.* (s. Anm. 33), 357 Anm. 418.
- ⁵³ Vgl. auch die Darstellung im Vat. Barberini 711. GOLDSCHMIDT, *Buchmalerei* (s. Anm. 28), II, Taf. 33.

- ⁵⁴ Besonders deutlich greifbar bei der Übernahme des byzantinischen Koimesis-Bildes; vgl. KAHSNITZ, Koimesis (s. Anm. 34). Vgl. auch KLEIN, Weltgerichtsbild (s. Anm. 4), 112 ff.
- ⁵⁵ Vgl. WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse, 34 f.
- ⁵⁶ Zur Darstellung dieses Themas in der Reichenauer Schule vgl. VÖGE, Malerschule, 223-227; SCHNITZLER, Fulda, 97-100; BLOCH, Einzelblatt, passim; PLOTZEK, Perikopenbuch Heinrichs III. (s. Anm. 33), 221-223; WEIS, Hauptvorlagen (s. Anm. 46), 50-54; KORTEWEG, Bernulphuscodex (s. Anm. 46), 200-204.
- ⁵⁷ Ebenso im Poussay-Evangelistar der Zeit um 980 (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 10514), im Aachener Liuthar-Kodex und im Limburger Evangeliar (BLOCH, Einzelblatt, Abb. 3, 8, 9, 12). Allein der Gero-Kodex von ca 969 (Darmstadt, Landesbibliothek, Cod. 1648; BLOCH, ebenda, Abb. 7) zeigt das Grab, allerdings in einer verkleinerten Abbréviatur, die nicht auf die ausgebildete Grabarchitektur der späteren Reichenauer Tradition vorausweist.
- ⁵⁸ Gegen die These von WEIS (Hauptvorlagen (s. Anm. 46), 50-54), daß bereits die Reichenauer „Urkomposition“ den Grabbau aufgewiesen habe, läßt sich das nahezu völlige Fehlen dieses Motives in den frühen Reichenauer Handschriften (mit Ausnahme des Gero-Kodex) anführen (s. o. Anm. 57). Demgegenüber haben bereits SCHNITZLER (Fulda, 98) und BLOCH (Einzelblatt, 34-36) vermutet, daß das Motiv des Grabes erst später in die Reichenauer Tradition Eingang gefunden hat. Sie rekonstruieren jedoch unterschiedliche Vorlagen, ohne den Zeitpunkt der Einführung des Motives in der Reichenauer Buchmalerei zu präzisieren.
- ⁵⁹ Ebenso im Bild des Vat. Barberini 711. BLOCH, Einzelblatt, Abb. 10; WEIS, Hauptvorlagen (s. Anm. 46), Abb. 15.
- ⁶⁰ Entgegen der Annahme von SCHNITZLER (Fulda, 98) und BLOCH (Einzelblatt, 36), die beide die Grabarchitektur in der Bamberger Apokalypse von einem frühchristlichen Vorbild ableiten. Zumal das von ihnen angeführte byzantinische Elfenbein (Köln, Privatbesitz) nicht aus dem 6. Jh., sondern vielmehr aus dem 10. bis 11. Jh. zu datieren scheint! Vgl. WOLFGANG FRITZ VOLBACH, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, 3. erw. Aufl., Mainz 1976, 138 Nr. 236 u. Taf. 109.
- ⁶¹ Was SCHNITZLER (Fulda, 98) und BLOCH (Einzelblatt, 35) entging, da sie die Komposition im Perikopenbuch entweder von dem hypothetischen frühchristlichen Vorbild (s. o. Anm. 60) oder aber direkt von der Formel im Bamberger Tropar und im Barberini 711 ableiten, ohne jedoch die Mittlerstellung des Bildes in der Apokalypse zu erkennen.
- ⁶² METZ, Ottonische Buchmalerei (s. Anm. 4), Farbtaf. 11, 12.
- ⁶³ So schon VÖGE, Malerschule, 213; JANTZEN, Ottonische Kunst, 84.
- ⁶⁴ BLOCH, Reichenauer Evangeliare (s. Anm. 45), Farbtafel S. 17.
- ⁶⁵ Vgl. BLOCH, Einzelblatt, 34 u. Abb. 7, 9, 11, 12.
- ⁶⁶ SCHIEL, Codex Egberti (s. Anm. 32), Faksimile, fol. 86v u. Kommentar, 140 f.; FRANZ/RONIG, Codex Egberti (s. Anm. 32), Faksimile, fol. 86v u. Kommentar, 121 f.
- ⁶⁷ Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, DM I, 3 (olim Ms. 15a). Vgl. MAX KEMMERICH, Ein unbekannter Codex der Vögeschen Malerschule in Augsburg, in: *Altbayerische Monatsschrift*, 7 (1907), 57-96 (cf. Taf. III); BLOCH, Einzelblatt, Abb. 19.
- ⁶⁸ Vgl. GERNESHEIM, Buchmalerei der Reichenau (s. Anm. 4), 97 (zeitgleich mit dem Kölner Hillinus-Kodex); BOECKLER, in: *Ars sacra* (s. Anm. 26), 50 Nr. 97 („ca. 1020-1040“); FLORENTINE MÜTHERICH, in: *Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben* (Ausst.-Katalog), Augsburg 1973, 175 Nr. 167 („um 1030“); KORTEWEG, *Evangelistar*, 140 (um 1030). — Demgegenüber datiert H. HOFFMANN (*Buchkunst*, 307) die Handschrift aus paläographischen Gründen in den „Anfang des 11. Jahrhunderts“. — Vgl. ansonsten BENE-DIKT KRAFT, *Die Handschriften der Bischöflichen Ordinaratsbibliothek in Augsburg*, Augsburg 1934, 64-70; BLOCH, *Evangelistar*, 51 (Bibl.); KORTEWEG, *Bernulphuscodex* (s. Anm. 46), 200-202; Dies., *Evangelistar*, 125 ff.
- ⁶⁹ BLOCH, Einzelblatt, 36 u. Abb. 20; Ders., *Evangelistar*, Abb. 9; HEINZ ROOSEN-RUNGE, *Beiträge zur Geschichte und zur Farbgebung des Lektionars M. p. th. q. 5 der Würzburger Universitätsbibliothek*, in: *Die Abtei Reichenau* (s. Anm. 33), Farbtafel 58. — Zur Handschrift vgl. VÖGE, *Malerschule*, 144 f.; Kat. *Ars sacra* (s. Anm. 26), 51 Nr. 98; BLOCH, *Evangelistar*, 35-41 (Bibl.) u. Abb. 1-20; ROOSEN-RUNGE, *Beiträge* (s.o.), 389-404; H. THURN, *Die Pergamenthandschriften der ehemaligen Dombibliothek (= Die Handschriften der Universitätsbibliothek Würzburg, 3, 1)*, Würzburg 1984, 90-92; H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 347 f. (vielleicht von einem Reichenauer Maler u. Schreiber in Würzburg ausgeführt).
- ⁷⁰ Nur in geringfügigen Details weichen die drei Marien im Perikopenbuch von der Version in der Apokalypse ab (so wird etwa das Rauchfaß von der vorderen Frau gehalten, die ihren Kopf nicht zurückwendet).
- ⁷¹ Auch wenn das Perikopenbuch nicht alle sonstigen Neuerungen des Apokalypse-Malers bei diesem Bild übernommen hat, wie etwa den reichen Clavusbesatz des Engengewandes, das Leichen- und Schweißbuch innerhalb des Grabbaues und die Haltung des Engels, der mit enggeschlossenen Beinen auf dem geschlossenen Sarkophag sitzt. Alle diese Details kehren aber später in den Lektionaren von Hildesheim (s.u. Anm. 74) und Würzburg (s.o. Anm. 69) wieder.
- ⁷² Vgl. auch das Poussay-Evangelistar in Paris und das Einzelblatt in Darmstadt (Landesmuseum, Ms. A.E. 323), letzteres aus dem ersten Jahrzehnt des 11. Jhs. (zur Datierung siehe BLOCH, Einzelblatt, 41). Vgl. BLOCH, ebenda, 34 u. Abb. 9, 13.
- ⁷³ Besonders deutlich im Limburger Evangeliar (BLOCH, ebenda, Abb. 12).
- ⁷⁴ Die Fingerhaltung dieser Gebärde kehrt später auch in dem Lektionar der Hildesheimer Dombibliothek (HS. 688) wieder, das aus den Jahren 1010-1030 stammt. Der in der Bamberger Apokalypse ausgebildete Typ der Frauen am Grabe wird hier ziemlich getreu wiederholt. — Vgl. HEIMANN, *Bilderhandschrift* (s. Anm. 34), Taf. III; BLOCH, Einzelblatt, 36 u. Abb. 17; KORTEWEG, *Bernulphuscodex* (s. Anm. 46), 200-202, 210-212.

- ⁷⁵ Gegen diese vom Verf. auch anderweitig vertretene These (vgl. KLEIN, Weltgerichtsbild (s. Anm. 4), passim) hat REINER HAUSSHERR (schriftl. Mitt. vom 2.1.1987) eingewandt, daß die Bamberger Apokalypse schon aus technischen Gründen kaum dem Perikopenbuch als Vorlage gedient haben könne, da „solche überaus kostbaren Handschriften ... doch fast immer möglichst sofort an Auftraggeber oder Empfänger ausgeliefert wurden“ und da sie – „schon um Beschädigungen zu vermeiden“ – kaum „direkt als Vorlage beim Malen benutzt“ worden sein könne. Dem ist entgegenzuhalten, daß es gute Gründe für die Annahme gibt, daß die Bamberger Apokalypse noch einige Zeit im Reichenauer Skriptorium aufbewahrt wurde (s.w.u.). Außerdem sind Prachthandschriften durchaus als Vorlagen benutzt worden (so z.B. der Vergilius Vaticanus u. der Ashburnham Pentateuch in Tours oder der Codex Aureus von St. Emmeram in Regensburg, um nur einige bekannte Beispiele zu nennen). Wobei offenbleibt, wie man beim Kopieren jeweils im einzelnen vorgeht.
- Ferner hat ULRICH KUDER (schriftl. Mitt. vom 8.10.1985; ähnlich auch ANNE KORTEWEG in mehreren Gesprächen) auf die Möglichkeit verwiesen, daß die Apokalypse nicht das direkte Vorbild des Perikopenbuches war, sondern ein „beiden gemeinsamer Prototyp“, zumal „das Perikopenbuch immer wieder Elemente bringt, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dem Prototyp angehört haben, die aber in der Apokalypse fehlen (vgl. im Himmelfahrtsbild die erhobenen Hände der Apostel ganz links und ganz rechts, sowie den Baum in der Mitte in Clm 4452, fol. 131v; beides fehlt in Bamberg, Bibl. 140, fol. 71v).“ Selbst wenn das Perikopenbuch zuweilen älteres Reichenauer Bildgut getreuer wiedergäbe (die aus dem Himmelfahrtsbild genannten Motive vermögen allerdings nicht zu überzeugen, da sie in der älteren Reichenauer Tradition fehlen!), kann es im übrigen durchaus die Bilder der Bamberger Apokalypse als Vorlage benutzt haben. Da überdies das Perikopenbuch häufig in singulärer Weise ganz spezifische Formulierungen der Bamberger Apokalypse aufgreift (so z.B. die gespreizten Finger der Redehand des Grabesengels, vgl. Abb. 13, 16, 18), ist diese direkte Abhängigkeit sogar höchstwahrscheinlich!
- ⁷⁶ Vgl. WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse, 36.
- ⁷⁷ MÜTHERICH, in: Die Zeit der Ottonen und Salier (s. Anm. 27), 144.
- ⁷⁸ JANTZEN, Ottonische Kunst, 90. – Ähnliche KORTEWEG (Evangelistar, 138), nach deren Ansicht die Bamberger Apokalypse im Vergleich zum Perikopenbuch sogar „ziemlich 'fade' wirkt.“
- ⁷⁹ MESSERER, Literaturbericht (s. Anm. 27), 67.
- ⁸⁰ FAUSER, Bamberger Apokalypse, 14.
- ⁸¹ FAUSER, ebenda, 6 f.
- ⁸² Es ist deshalb – entgegen der Ansicht von FAUSER (ebenda, 14) – wenig wahrscheinlich, daß diese Miniatur der Bamberger Apokalypse von einem Maler des Perikopenbuches stammt.
- ⁸³ Zur Entstehungszeit des Codex Egberti s.o. Anm. 32. Zur Datierung des Otto-Evangeliiars in München vgl. zuletzt MÜTHERICH, in: Das Evangeliar Otto III., 79, 120; SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 84.
- ⁸⁴ WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse, 18.
- ⁸⁵ FAUSER, Bamberger Apokalypse, 15 u. Farbtafel 4 (Bamberger Apokalypse); FISCHER, Mittelalterliche Miniaturen, Farbtafel 7 (Miniatur des Tropars). – Zur Reichenauer Tradition des Marientodes vgl. zuletzt KAHSNITZ, Koimesis (s. Anm. 34), 91 ff.
- ⁸⁶ So schon VÖGE, Malerschule, 309 f.; WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse, 18; FAUSER, Bamberger Apokalypse, 15.
- ⁸⁷ Man vergleiche nur den einschiffigen Kirchenbau (ohne rahmende Stadtmauer) und das offene Buch in der Hand des Johannes, die sich ganz ähnlich in der älteren Überlieferung dieses Zweiges der Apokalypse-Tradition wiederfinden: so in den beiden karolingischen Apokalypsen in Valenciennes (Bibliothèque Municipale, Ms. 99) und Paris (Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. lat. 1132) sowie in dem Fragment in München (Bayer. Staatsbibliothek, Clm 29270/12; olim Clm 29159). – Zu diesen Darstellungen und ihrer Überlieferung vgl. zuletzt CARL NORDENFALK, Ein unveröffentlichtes Apokalypsenfragment, in: Pantheon, 36 (1978), 114-118 u. Abb. 1, 6, 8; KLEIN, Cycles (s. Anm. 7), 139 f. u. Fig. 8, 9.
- ⁸⁸ FAUSER, Bamberger Apokalypse, Farbtafel 51; Kat. Heinrich der Löwe, Farbtafel 15.
- ⁸⁹ MGH, Poet. lat., V, 432; WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse, 33; FAUSER, Bamberger Apokalypse, 38; Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 43 Nr. 7. – Deutsche Fassung leicht abgeändert nach v. d. STEINEN, Weltordnung, 6. Ähnlich auch die Übersetzung bei KELLER, Herrscherbild, 310.
- ⁹⁰ FAUSER, Bamberger Apokalypse, Farbtafel 52.
- ⁹¹ s.o. Anm. 89. VÖGE, Malerschule, 141; WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse, 34. – FISCHER (Mittelalterliche Miniaturen, 16) übersetzt: „Gottes Gebote befolgend mögest in Gesundheit des Leibes du strahlen! Bereue die Sünde! Lerne was Geduld ist!“ Bei v.d. STEINEN (Weltordnung, 7) heißt es richtiger: „Erfülle Gottes Gebote – und schimmere mit reinem Leibe. – Bereue die Schuld – und lerne, was Geduld sei.“
- ⁹² Vgl. WÖLFFLIN (Bamberger Apokalypse, 33 f.), FAUSER (Bamberger Apokalypse, 38) und vor allem ADOLF KATZENELLENBOGEN (Allegories of Virtues and Vices in Medieval Art, 2. Aufl., New York 1964, 15). Nach KATZENELLENBOGEN entspricht diese Assoziierung der Tugenden mit Patriarchen des Alten Testaments der kanonischen Exegese. Als Beispiel verweist er auf Isidors „De ortu et obitu patrum“ (PL 83, 133 ff.): „Abraham... oboediens in praeceptis, Job... pro tanta virtute patientiae duplici in fine remuneratione sublevatur. David... pronus ad poenitentiam.“
- Gleichwohl fällt auf, daß die beiden Greise der oberen Zone, deren antikisierende Kleidung normalerweise auf biblische Gestalten schließen ließe (was zur vorgeschlagenen Deutung auf Abraham und Moses passen würde), erstaunlicherweise eine grünliche Hautfarbe aufweisen, wie wir sie sonst in dieser Handschrift nur bei den beiden Zeugen von Apc XI, 3-11 (Fauser, Bamberger Apokalypse, Farbtafel 27; HARNISCHFEGGER, Bamberger Apokalypse (s. Anm. 7), Farbtafel 26) und den Auferstehenden des „Jüngsten Gerichts“ (FAUSER, a.a.O., Farbtafel 48; HARNISCHFEGGER, a.a.O., Farbtafel 47) antreffen. Eine Erklärung dieser bisher übersehenen Besonderheit steht noch aus.

- ⁹³ Zu diesen Herrscherbildern vgl. zuletzt K. HOFFMANN, Herrscherbild; WIEDER, Kaiserbilder (s. Anm. 28), passim (referiert nur den Forschungsstand); RUPPERT, Herrscherbild (s. Anm. 27), 16-52 (teilweise unhaltbar); MÜTHERICH, in: Das Evangeliar Ottos III., 80-83; SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 82-90, 203-207; CARL NORDENFALK, Archbishop Egbert's 'Registrum Gregorii', in: Festschrift Florentine Mutherich (s. Anm. 4), 87-100; Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 28, 41 f. (F. MÜTHERICH); ALAIN LABBÉ, L'architecture des palais et des jardins dans la chanson de geste. Essai sur le thème du roi en majesté, Paris 1987, 460-471.
- ⁹⁴ Farbige Abbildungen bei MÜTHERICH, in: Zeit der Ottonen (s. Anm. 27), S. 90-91; Das Evangeliar Ottos III., Faksimile, fol. 23v - 24r; Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, Taf. 13, 14; LADNER, L'immagine, Fig. 10, 11. — Zu diesem Bild zuletzt Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 41 f. Nr. 6; LADNER, L'immagine, 46 f.
- ⁹⁵ Vgl. FISCHER, Mittelalterliche Miniaturen, 1-18 u. Farbtafel I, II; SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, 155 Nr. 107; SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 83 f., 205-207 Nr. 109; NORDENFALK, Archbishop Egbert (s. Anm. 93), 91 f.; Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 41 Nr. 5 u. Farbtafel 11-12; H. HOFFMANN, Buchkunst, 310 f.; LADNER, L'immagine, 52.
- ⁹⁶ So z.B. von FISCHER, Mittelalterliche Miniaturen, 12, 18; GERNSEHEIM, Buchmalerei der Reichenau (s. Anm. 4), 88; JANTZEN, Ottonische Kunst, 102; BOECKLER, in: Ars sacra (s. Anm. 26), 49 Nr. 94; K. HOFFMANN, Herrscherbild, 340; H. HOFFMANN, Buchkunst, 39, 310 f.
- ⁹⁷ NORDENFALK, Archbishop Egbert (s. Anm. 93), 92.
- ⁹⁸ SCHRAMM, Buchmalerei, 61-64; Ders., Herrscherbild, 202-204; Ders., Renovatio, 118 f.; Ders., Kaiser und Könige (1983), 83 f., 94, 205-207.
- ⁹⁹ So von ALOIS FAUSER, in: Aere perennius. Jubiläums-Ausstellung der Staatlichen Bibliothek Bamberg, Bamberg 1953, 20 Nr. 1; VICTOR H. ELBERN, in: Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr (Ausst.-Katalog), Essen 1956, 227 Nr. 381; W. WEIZSÄCKER, Imperator und huldigende Frauen, in: Festschrift für K. G. Hugelmann, II, Aalen 1959, 815-831; v. d. STEINEN, Weltordnung, 3 f.; Ders., Der Kosmos des Mittelalters, 2. Aufl., Bern 1967, 108, 363; JOACHIM M. PLOTZEK, Die Frühstufe der Trierer Buchmalerei und ihre Beziehung zur Reichenau, in: Kunstchronik, 25 (1972), 312-314 (cf. 313); LADNER, Papstbildnisse (s. Anm. 28), III, 1984, 341 Anm. 4; MÜTHERICH, in: Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 41; LADNER, L'immagine, 52.
- ¹⁰⁰ Von FISCHER (Mittelalterliche Miniaturen, 2 f.) als „Rex Romanorum“ gelesen. Die beiden Buchstaben sind auch heute noch zu sehen, wie mir GUDE SUCKALE-REDLEFSEN freundlicherweise bestätigt hat (schriftl. Mitt. vom 19.10.1987): „In Höhe der Ohren sind tatsächlich bei Streiflicht in derselben Kapitalis wie die obere HEINRICHUS-Inschrift in Weiß die Buchstaben „R“ und „R.“ auszumachen, allerdings wesentlich matter in der Farbe als die Buchstaben „HUS“ von oben rechts.“ Dem entspricht, daß der Titel des 'Romanorum Rex' für den deutschen Kaiser sich vereinzelt erst ab Heinrich II. (!), nicht aber schon unter Otto III. belegen läßt und erst unter Heinrich V. (1106-1125) zur Norm wird. Vgl. zuletzt HELMUT BEUMANN, Der deutsche König als „Romanorum Rex“ (= Sitzungsberichte der Wiss. Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Bd. XVIII, Nr. 2), Wiesbaden 1981, 45-47, 65f., 75, 79. — Außerdem GEORG WAITZ, Deutsche Verfassungsgeschichte, VI, 2. Aufl., Berlin 1896, 146 f.; SCHRAMM, Renovatio, 227 f.
- ¹⁰¹ FISCHER, Mittelalterliche Miniaturen, 2, 9; NORDENFALK, Archbishop Egbert (s. Anm. 93), 91.
- ¹⁰² Msc. Patr. 88 (Pseudo-Hieronymus, De assumptione beatae Mariae), fol. 16v: „Adiutrix proprii Heinrici (auf Rasur!) semper alumni/Sis foveasque tuum domina per secula servum.“ (MGH, Poet. lat., V, 400). — Vgl. Kat. Aere perennius (s. Anm. 99), 24 Nr. 25; SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, 162 Nr. 127 u. Taf. 127; H. HOFFMANN, Buchkunst, 14 Anm. 25; MÜTHERICH, Library of Otto III (s. Anm. 34), 19.
- ¹⁰³ FISCHER, Mittelalterliche Miniaturen, 10-14; SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 83 f., 206 f.
- ¹⁰⁴ Gegen die Deutung von SCHRAMM (Kaiser und Könige, 1983, 82 f., 203 Nr. 106) und LADNER (Papstbildnisse (s. Anm. 28), III, 1984, 335-343; L'immagine, 47-51), die in dem Herrscher des Chantilly-Blattes ein Portät Ottos III. sehen, wird diese Gestalt heute meist als eine posthume Apotheose des gerade verstorbenen Otto II. (+ 983) gedeutet. Vgl. zuletzt K. HOFFMANN, Herrscherbild, passim; MÜTHERICH in: Das Evangeliar Ottos III., 82; dies., in: SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, 147 f. Nr. 82; NORDENFALK, Archbishop Egbert (s. Anm. 93), passim; H. HOFFMANN, Buchkunst, 38, 468 f.
Das Blatt in Chantilly war Teil einer Handschrift des 'Registrum Gregorii' (Briefsammlung Gregors d. Gr.), von der sich in der Trierer Stadtbibliothek noch Einzelblätter mit dem Autorenporträt Gregors und den Widmungsversen Bischof Egberts erhalten haben. Ob die Textfragmente eines weiteren 'Registrum Gregorii' in Trier (Stadtbibliothek, Cod. 171/1626; Reichenau, 2. Hälfte 10. Jh.) zu derselben Handschrift gehörten, ist fraglich. Vgl. Schatzkunst Trier (= Treveris Sacra, 3), Trier 1984, 101 f. Nr. 29, 30 (FRANZ J. RONIG); H. HOFFMANN, Buchkunst, 345; LADNER, L'immagine, 50 Anm. 123.
- ¹⁰⁵ „Dant vires ferax frugum Italia, ferax militum Gallia et Germania, nec Scithae desunt nobis fortissima regna.“ Vgl. L. HAVET, Lettres de Gerbert, Paris 1889, 237 (Appendix II).
- ¹⁰⁶ Vgl. SCHRAMM, Renovatio, 116 ff.; MÜTHERICH, Library of Otto III (s. Anm. 28), 13.
- ¹⁰⁷ SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 84.
- ¹⁰⁸ Vgl. VOLBACH, Elfenbearbeiten der Spätantike (s. Anm. 60), 43 f. Nr. 38 (Bibl.); Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art (Ausst.-Kat.), New York 1979, 173-175 Nr. 153; ANTHONY CUTLER, „Roma“ and „Constantinopolis“ in Vienna, in: I. HUTTER (Hg.), Byzanz und der Westen (= Österr. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Sitz.-Ber., 432), Wien 1984, 43-64 (zweifelt die traditionelle Deutung als 'Roma' an und hält die Tafel samt ihrem Gegenstück mit der 'Constantinopolis' für eine karolingische Kopie, was sich beides nicht hat durchsetzen können). Auf römischen Münzen finden sich zahlreiche ganz ähnliche Darstellungen von Stadtgöttinnen, die eine Victoria-Figur auf der Kugel halten. Vgl. z. B. JOHN P. C. KENT u.a., Die römische Münze, München 1973, Nr. 691 R, 692 R, 713 R, 728 R. u. Taf. 146, 149, 155, 157.

- ¹⁰⁹ So z.B. auf einem Goldmedaillon Konstantins d. Gr., auf dem der thronende Kaiser von der Stadtgöttin von Konstantinopel eine kleine Victoria auf der Kugel erhält und von einer weiteren, hinter ihm stehenden Siegesgöttin bekränzt wird. Vgl. TONIO HÖLSCHER, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin*, Mainz 1967, 111 u. Taf. 14, 9.
- ¹¹⁰ Vgl. HÖLSCHER, *Victoria* (s. Anm. 109), 17, 108, 163, 180 VG II (Bibl.) u. Taf. 1, 7.
- ¹¹¹ Vgl. HÖLSCHER, *Victoria* (s. Anm. 109), 126-128 u. Taf. 14,2, 14,5; KENT, *Römische Münze* (s. Anm. 108), Nr. 412 R, 708 R, 732 R, 760 R, 791 R u. Taf. 96, 153, 158, 163, 172.
- ¹¹² HÖLSCHER, *Victoria* (s. Anm. 109), 134.
- ¹¹³ Zu Kult und Funktion der 'Victoria de gentibus' vgl. R. O. FINK, 'Victoria Parthica' and Kindred Victoriae, in: *Yale Classical Studies*, 8 (1942), 79-101; HÖLSCHER, *Victoria* (s. Anm. 109), 174, 176 f.
- ¹¹⁴ HÖLSCHER, *Victoria* (s. Anm. 109), 118 f., 127 f. u. Taf. 14,5; KENT, *Römische Münze* (s. Anm. 108), Nr. 412 R u. Taf. 96.
- ¹¹⁵ Vgl. C. MORRISON, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1970, Nr. 1/Cp/AV/16-18; KENT, *Römische Münze* (s. Anm. 108), 183 Nr. 791 R.
- ¹¹⁶ Wie etwa auf Goldmedaillons des Kaisers Constantius I. (296-299). Vgl. C. H. V. SUTHERLAND/R. A. G. CARSON (Hg.), *The Roman Imperial Coinage*, VI, London 1967, 167 Nr. 32, 33; KENT, *Römische Münze* (s. Anm. 108), 155 Nr. 592 u. Taf. 131; PIERRE BASTIEN/CATHERINE METZGER, *Le trésor de Beaurains, Wetteren 1977*, 95 f. Nr. 220-222; *Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz (Ausst.-Kat.)*. Rheinisches Landesmuseum Trier, Mainz 1984, 106 Nr. 26c, 26d u. Taf. S. 104.
- ¹¹⁷ Vgl. G. ELMER, *Die Münzprägung der gallischen Kaiser*, in: *Bonner Jahrbücher*, 146 (1941), 58 Nr. 623; KENT, *Römische Münze* (s. Anm. 108), 143 Nr. 516.
- ¹¹⁸ So zuletzt NORDENFALK, *Archbishop Egbert* (s. Anm. 93), 92.
- ¹¹⁹ Vgl. K. HOFFMANN, *Herrscherbild*, 326 f.; MÜTHERICH, in: *Das Evangeliar Ottos III.*, 82.
- ¹²⁰ Vgl. JOSEF DEÉR, *Das Kaiserbild im Kreuz*, in: *Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte*, 13 (1955), 48-110, cf. 55 f. (wiederabgedruckt in: Ders., *Byzanz und das abendländische Herrschertum. Ausgewählte Aufsätze*, Sigmaringen 1977, 125-177); SCHRAMM, *Kaiser und Könige* (1983), 206. Zum Lotharkreuz, einer wohl um das Jahr 1000 entstandenen rheinischen Arbeit, vgl. zuletzt ERNST GÜNTHER GRIMME, *Der Aachener Domschatz* (= *Aachener Kunstblätter*, 42, 1972), Düsseldorf 1972, 24-28 Nr. 22 u. Farbtafel II; SCHRAMM/MÜTHERICH, *Denkmale*, 155, 484 Nr. 106 (Bibl.).
- ¹²¹ Dies bereits von MÜTHERICH (in: *Das Evangeliar Ottos III.*, 82) und LADNER (*L'immagine*, 52) als Möglichkeit erwogen.
- ¹²² K. HOFFMANN, *Herrscherbild*, 340.
- ¹²³ So bereits SCHRAMM (*Buchmalerei*, 57; *Kaiser und Könige*, 1983, 94) und v. d. STEINEN (*Weltordnung*, 6), ohne allerdings dies näher auszuführen.
- ¹²⁴ Ansonsten weicht die Darstellung der Provinzen im Perikopenbuch — die in eine Hauptgruppe von drei größeren Gestalten und eine untere Reihe von sechs kleineren Figuren gegliedert ist — von der Bamberger Apokalypse und der vorangehenden Reichenauer Tradition ab. Die große zentrale Frauengestalt, mit Zepter, Weltkugel und Mauerkrone, ist 'Roma' (natürlich nicht die Personifikation der Burg Babenburg, wie CALKINS (*Illuminated Books* (s. Anm. 4), 150) vermutet!). Sie wird flankiert von zwei Frauen mit Strahlenkrone, die ihr einen Lorbeerkranz bzw. eine Kugel darreichen, wohl 'Germania' und 'Gallia' (nach KELLER, *Herrscherbild*, 292 Anm. 11, sind die beiden letzteren Gestalten wegen ihrer „Strahlen- (Zacken-) Krone des Sol.. vielleicht als Oriens und Occidens, d.h. zusammen mit der zentralen Gestalt der Roma als Verkörperung des Erdkreises zu deuten“; jedoch ist Sol gewöhnlich durch einen Strahlenkranz ausgezeichnet (vgl. Abb. 20), nicht aber durch eine Strahlenkrone wie hier die beiden weiblichen Personifikationen). Die 'Slavinia' ist hier fortgelassen, offenbar weil die östlichen Regionen des Reiches und die angrenzenden slawischen Gebiete (insbesondere Polen) unter Heinrich II. in geringerer Gunst standen als noch unter Otto III. Die Büsten der sechs kleinen bekrönten Frauengestalten, die mit Schalen und Füllhörnern hinter dem Bodenstreifen erscheinen, könnten als Personifikationen der deutschen Hauptstämme gemeint sein. — Siehe SCHRAMM, *Buchmalerei*, 57; Ders., *Kaiser und Könige* (1983), 94; v. d. STEINEN, *Weltordnung*, 5.
- ¹²⁵ s.o. Anm. 27.
- ¹²⁶ SCHRAMM, *Buchmalerei* (1923), 56-58; Ders., *Herrscherbild* (1924), 206 f.; Ders., *Kaiser und Könige* (1928), 101 f., 195; ebenda (1983), 89 f.; 220 f.
- ¹²⁷ Vgl. SCHRAMM, *Buchmalerei*, 56-58; Ders., *Kaiser und Könige* (1983), 220 f. u. Taf. 114-126, 128-130. Einzig die kleine Figureninitiale im Graduale aus Kaufungen (Kassel, Landesbibliothek, Ms. 40 Theol. 15, fol. 134v; Seeon, 1014-1024) zeigt Heinrich II. als jugendlich-bartlose Gestalt (SCHRAMM/MÜTHERICH, *Denkmale*, 164 f. Nr. 135; SCHRAMM, *Kaiser und Könige*, 1983, 217 u. Taf. 127). Nach SCHRAMM (ebenda, 99) ist die ausnahmsweise bartlose Gestalt Heinrichs hier damit zu erklären, daß die Initiale ein „Gedenkbild“ der Krönung dieses Königs im Jahr 1002 sei. Auch wenn man dieser Spekulation SCHRAMMS nicht unbedingt folgen will (denn bereits um 1007 wird Heinrich II. im Perikopenbuch bärtig dargestellt!), bleibt festzuhalten, daß nach den erhaltenen Bildern zu schließen für Heinrich II. ganz bestimmte Kopf- und Bildnistypen festgelegt waren. Die diesbezüglichen Zweifel von FISCHER (*Mittelalterliche Miniaturen*, 3-7) und H. HOFFMANN (*Buchkunst*, 12 f., 39) — die nur auf die Ausnahmen, aber nicht auf den Normalfall verweisen — können demnach nicht überzeugen.
- ¹²⁸ Vgl. SCHRAMM, *Herrscherbild*, 210 f.; Ders., *Kaiser und Könige* (1983), 95, 215 (Bibl.); SCHRAMM/MÜTHERICH, *Denkmale*, 159, 485 Nr. 117 (Bibl.); H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 39, 406 f.; *Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen*, 46 f. Nr. II u. Farbtafel 21.
- ¹²⁹ MGH, SS, XI, 602; PERCY ERNST SCHRAMM, *Die Krönung in Deutschland bis zum Beginn des Salischen Hauses*, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung*, 24 (1935), 184-332 (cf. 233, 310 f.

Nr. 2, 320 Nr. 19); CYRILLE VOGEL/REINHARD ELZE, Le pontifical romanogermanique du Xe siècle I, in: Studi et Testi, 226 (1963), 246, 258 Nr. LXXII.

Vgl. zu diesem Bildtyp SCHRAMM, Herrscherbild, 210; Ders., Kaiser und Könige (1983), 95; Kat. Ars sacra (s. Anm. 26), 72 Nr. 125 (A. BOECKLER); PLOTZEK, Perikopenbuch Heinrichs III. (s. Anm. 33), 23 f., 305 f. Anm. 91, 92; MEYER SCHAPIRO, Words and Pictures (= Approaches to Semiotics, 11), Den Haag-Paris 1973, 24 u. Anm. 42; JOACHIM WOLLASCH, Kaiser und Könige als Brüder der Mönche. Zum Herrscherbild in liturgischen Handschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, 40 (1984), 1-20 (cf. 19); Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 32 (F. MÜTHERICH); H. HOFFMANN, Buchkunst, 407.

¹³⁰ Vgl. zuletzt SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, 157, 484 Nr. 111 (Bibl.); KARL HAUCK, Erzbischof Adalbert von Magdeburg als Geschichtsschreiber, in: H. BEUMANN (Hrsg.), Festschrift für Walter Schlesinger, II, Köln-Wien 1974, 276-353 (cf. 308-311); SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 96, 215 f. Nr. 124 (Bibl.); KELLER, Herrscherbild, 305-308; Kat. Evangeliar Heinrichs des Löwen, 44 f. Nr. 9 u. Farbtafel 17; H. HOFFMANN, Buchkunst, 293 f.; Regensburger Buchmalerei. Ausstellung der Bayer. Staatsbibliothek München u. der Museen der Stadt Regensburg, München 1987, 32 f. Nr. 16 (Bibl.) u. Farbtafel 6.

Zu den ikonographischen Parallelen der beiden Herrscherbilder im Pontifikale und Sakramentar Heinrichs II. zu Darstellungen des Moses, dessen Arme während der Schlacht gegen die Amalekiter von Aaron und Hur hochgehalten werden, vgl. SCHAPIRO, Words and Pictures (s. Anm. 129), 17-26. — Auf die entsprechenden textlichen Parallelen in Ex XVII, 11-13 ist schon häufiger verwiesen worden (nicht aber auf die von SCHAPIRO genannten bildlichen Darstellungen dieses Exodus-Passus). Vgl. VICTOR H. ELBERN, Das erste Jahrtausend. Tafelband, Düsseldorf 1962, 67 Nr. 301; v. d. STEINEN, Weltordnung, 8; PLOTZEK, Perikopenbuch Heinrichs III. (s. Anm. 33), 306 Anm. 91; HAUCK, Erzbischof Adalbert (s.o.), 308-310; GEORGES DUBY, Le temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420, Paris 1976, 26; KELLER, Herrscherbild, 306.

Es sei hier offengelassen, ob dieser spezifische Typus des Herrscherbildnisses, der später auch in liturgischen Handschriften Heinrichs III. wiederkehrt, mit einer „besonderen Bindung“ (insbesondere Gebetsverbrüderung) des jeweiligen Herrschers an bzw. mit der geistlichen Gemeinschaft, welche die entsprechende liturgische Handschrift erhielt, zu erklären ist (so die These von WOLLASCH, Kaiser und Könige (s. Anm. 129), 19). Zwar hat WOLLASCH (ebenda, passim) nachgewiesen, daß viele der Stiftungen von liturgischen Handschriften durch die Gebetsverbrüderung eines Herrschers mit einer geistlichen Gemeinschaft (meist Klöstern) motiviert waren. Das erklärt aber nicht den auffälligen Tatbestand, daß der besagte Bildnistyp des Herrschers oder der Herrscherin, die von flankierenden geistlichen Würdenträgern gestützt bzw. geleitet werden, nur in liturgischen Handschriften Heinrichs II. und Heinrichs III. auftaucht!

¹³¹ Der nur einmal zusammen mit einer Frau dargestellt wird, nämlich zusammen mit seiner Mutter Theophanu auf dem Deckel des Codex Aureus aus Echternach (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Trier, um 985-991). Vgl. zuletzt RAINER KAHSNITZ, Das goldene Evangelienbuch von Echternach. Codex Aureus Epternacensis Hs. 156142 aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Faksi-

mile-Ausgabe, Frankfurt/Main 1982, Kommentarband, 145 ff.; SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 202 f. Nr. 104.

¹³² Vgl. TILMAN BUDDENSIEG, Die Basler Altartafel Heinrichs II., in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 19 (1957), 133-192; SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, 166, 486 Nr. 138 (Bibl.); SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 99 f., 217 f. Nr. 128 (Bibl.). — JOACHIM WOLLASCH zweifelt an der erst aus dem 15. Jh. stammenden Überlieferung, daß Heinrich II. die Altartafel anläßlich der Weihe von 1019 stiftete, und hält eine spätere Schenkung, etwa im Jahr 1023, für möglich. Vgl. JOACHIM WOLLASCH, Bemerkungen zur Goldenen Tafel von Basel, in: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. von CH. MEIER u. U. RUBERG, Wiesbaden 1980, 383-407.

¹³³ SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 220. — Allerdings ist nicht völlig auszuschließen, daß der bärtige Herrscher auf der elfenbeinernen Situla im Aachener Domschatz gemäß der (nachträglichen?) mittelalterlichen Inschrift („Otto“) Otto III. und nicht Heinrich II. darstellt (so zuletzt SCHRAMM, ebenda, 208 Nr. 113; H. HOFFMANN, Buchkunst, 13, 38 f.). Allerdings entspricht das ikonographische Programm der Aachener Situla eher der Herrschaftsauffassung und Kirchenpolitik Heinrichs II. Vgl. VICTOR H. ELBERN, Zum Verständnis und zur Datierung der Aachener Elfenbeinsitula, in: Ders. (Hg.), Das erste Jahrtausend. Textband II, Düsseldorf 1964, 1068-1079 (cf. 1074, 1076).

¹³⁴ Zuletzt GRIMME, Evangeliar Kaiser Ottos III. (s. Anm. 31), 12 (Bibl.), 14-20 u. Farbtafel S. 19; KELLER, Herrscherbild, 303-305; H. HOFFMANN, Buchkunst, 20 f., 307; LADNER, L'immagine, 44-46; WOLFGANG CHRISTIAN SCHNEIDER, Ruhm — Heilsgeschehen — Dialektik. Drei kognitive Ordnungen in Geschichtsschreibung und Buchmalerei der Ottonenzeit (= Historische Texte und Studien, 9), Hildesheim 1988, 296-305.

¹³⁵ H. HOFFMANN, Buchkunst, 21.

¹³⁶ SCHRAMM, Herrscherbild, 199; idem, Kaiser u. Könige (1983), 79.

¹³⁷ ERNST H. KANTOROWICZ, The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology, Princeton 1957, 62 f.

¹³⁸ LADNER, L'immagine, 46.

¹³⁹ So JANTZEN, Ottonische Kunst, 100; HANNS SWARZENSKI, Miniaturen des frühen Mittelalters, Bern 1952, 18. Nach v. d. STEINEN (Weltordnung, 9) ist Otto III. hier „fast ins Göttliche entrückt“, und man könne sich fragen, ob nicht „ein, allerdings stark verkaiserlichtes Christusbild gemeint sei.“

¹⁴⁰ KANTOROWICZ, King's Two Bodies (s. Anm. 137), 61-78; K. HOFFMANN, Taufsymbolik, 14-41.

¹⁴¹ So selbst K. HOFFMANN, ebenda, 15.

¹⁴² Zur Politik, imperialen Ideologie und außergewöhnlichen Persönlichkeit Ottos III. vgl. die grundlegende Arbeit von SCHRAMM, Renovatio, 82-187. — Außerdem HOLTZMANN, Kaiserzeit, 312-363; J.B. MORALL, Otto III: An Imperial Ideal, in: History Today, 9 (1959), 812-822; EDMOND-RENÉ LABANDE, 'Mirabilia mundi': essai sur la personnalité d'Otton III, in: Cahiers de civilisation médiévale, 6 (1963), 297-313, 455-476; BEUMANN, Ottonen (s. Anm. 16), 137-156; LADNER, L'immagine, 13-43.

- ¹⁴³ Allerdings hat Heinrich II. bekanntlich in der politischen Realität die Angelegenheiten der Kirche häufig den Interessen des Reiches untergeordnet. Zum Verhältnis Heinrichs II. zur Kirche vgl. u.a. MIKOLETZKY, Heinrich II. und die Kirche (s. Anm. 16), passim und — als Korrektiv — MARIE LUISE BULST-THIELE, Das Reich vor dem Investiturstreit, in: B. GEBHARDT, Handbuch der deutschen Geschichte, Hrsg. von H. GRUNDMANN, 9. Aufl., I, Stuttgart 1970, 290-293; HERBERT ZIELINSKI, Der Reichsepiskopat in spätottonischer und salischer Zeit, (1002-1125), I, Wiesbaden 1984, 20-22, 221-223; BEUMANN, Ottonen (s. Anm. 16), 160 ff.
- ¹⁴⁴ Vgl. v. d. STEINEN, Weltordnung, 5: Heinrich und Kunigunde sind „die kleinsten im ganzen Bilde!“, sie sind „in allen Gebärden voll Demut“.
- ¹⁴⁵ So wird Heinrich II. in der Beischrift der Krönungsszene in dem Sakramentar aus Regensburg (s.o. Anm. 130) ausdrücklich als „Rex pius Heinricus“ bezeichnet (MGH, Poet. lat., V, 434), und in dem Regensburger Evangeliar aus Monte Cassino ist demselben Kaiser auffälligerweise auch die Tugend der „Pietas“ zugeordnet (s.u. Anm. 149).
- ¹⁴⁶ Vgl. v. d. STEINEN, Weltordnung, 6.
- ¹⁴⁷ So VÖGE, Malerschule, 140; WÖLFFLIN, Bamberger Apokalypse, 15; MESSERER, Literaturbericht (s. Anm. 27), 67.
- ¹⁴⁸ Zu diesem Typus vgl. JOACHIM PROCHNO, Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, Leipzig-Berlin 1929; PETER BLOCH, Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus, in: V. H. ELBERN (Hrsg.), Das erste Jahrtausend, Textband I, Düsseldorf 1962, 471-494 (cf. 473-481); Ders., Dedikationsbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, I, Freiburg/Br. 1969, 491-494 (Bibl.); Ders., Bildnis im Mittelalter (s. Anm. 28), 116-118.
- ¹⁴⁹ Vgl. CHRISTA IHM, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts (= Forschungen zur Kunstgeschichte u. christlichen Archäologie, 4), Wiesbaden 1960, 137 f. (Bibl.); GUGLIELMO MATTHIAE, Mosaici medioevali delle chiese di Roma, Rom 1967, 135-142; BEAT BRENK, Spätantike und frühes Christentum (= Propyläen Kunstgeschichte, Suppl. 1), Berlin 1977, 132 u. Farbtafel 37.
- ¹⁵⁰ BLOCH, Zum Dedikationsbild (s. Anm. 148), Abb. 9, 18, 19; SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), Taf. 85, 93, 142. — Außerdem SCHNEIDER, Ruhm — Heilsgeschehen (s. Anm. 134), Abb. 19-20 (Poussay-Evangelistar), 103-104 (Echternacher Evangeliar London, Harley 2821).
- ¹⁵¹ So schon GÉRARD CAMES, Byzance et la peinture romane de Germanie, Paris 1966, 67. — Zu den byzantinisierenden Miniaturen des Egbert-Psalters vgl. HEINRICH V. SAUERLAND/ARTHUR HASELOFF, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Trier 1901, 24 ff.; Mostra storica nazionale della minatura. Palazzo di Venezia, Roma (Ausst.-Kat.), Florenz 1954, 27-29 Nr. 39 (Bibl.); Kat. Byzantine Art, Athen 1964, 350 f. Nr. 374; ANDRÉ GRABAR, Die mittelalterliche Kunst Osteuropas (= Kunst der Welt), Baden-Baden 1968, 154; IOHANNIS SPATHARAKIS, The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts, Leiden 1976, 39-43; B. KÜRBIS, Die Gertrudianischen Gebete im Psalterium Egberti, in: Europa Slavia — Europa Orientalis. Festschrift für Herbert Ludat (= Gießener Abhandlungen zur Agrar- u. Wirtschaftsforschung des Europäischen Ostens, 100), Berlin 1980, 249-261; Sankt Elisabeth. Fürstin, Dienerin, Heilige (Ausst.-Kat.), Sigmaringen 1982, 336-338 Nr. 12 (KATHARINA BIERBRAUER).
- ¹⁵² Vgl. z.B. das byzantinische Elfenbein in Paris (Cabinet des Médailles) mit Romanos IV. (1068-1071) und seiner Frau Eudoxia sowie die byzantinisierende Elfenbeintafel im Pariser Cluny-Museum und zwei ebenfalls unter byzantinischem Einfluß entstandene Bleimedaillons (Leningrad, Helsinki), die jeweils Otto II. und Theophanu zeigen. Bei all diesen Beispielen wird das Herrscherpaar von dem in der Mitte stehenden Christus gekrönt. — Vgl. ADOLPH GOLDSCHMIDT/KURT WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, II, 2. Aufl., Berlin 1979, Nr. 34, 35; IOLI KALAVREZOU/MAXEINER, Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 31 (1977), 305-325 (cf. 315-319); SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 193 f. Nr. 194 f. Nr. 92; DORIS GERSTL, Das Elfenbeinrelief mit Otto und Theophanu im Musée de Cluny in Paris, Magisterarbeit, Universität Regensburg, 1989 (hält die Elfenbeintafel des Cluny-Museums und die beiden Bleimedaillons für Fälschungen des 19. Jhs., was kaum zutreffen dürfte).
- ¹⁵³ So schon CAMES, Byzance (s. Anm. 151), 66 f.
- ¹⁵⁴ Zum byzantinischen und westeuropäischen Einfluß bei den russisch-byzantinischen Miniaturen des Egbert-Psalters vgl. GRABAR, Kunst Osteuropas (s. Anm. 151), 154; CAMES, Byzance (s. Anm. 151), 67 Anm. 363.
- ¹⁵⁵ Wie dies bereits SCHRAMM in den zwanziger Jahren nachgewiesen hat. Vgl. Ders., Buchmalerei, 56-58; Ders., Herrscherbild, 206 f.; Ders., Kaiser und Könige (1928), 101 f., 195; ebenda (1983), 89 f., 220 f.
- ¹⁵⁶ MGH, DD, O. III, Nr. 344, 346-349. SCHRAMM, *Renovatio*, 141-146.
- ¹⁵⁷ MGH, DD, O. III, Nr. 389-391, 397, 404, 406, 410, 413, 417, 418, 420, 421, 423; SCHRAMM, *Renovatio*, 147-176.
- ¹⁵⁸ So vor allem in der Formel, die in einigen der damaligen Urkunden Ottos III. gebraucht wurde, wie z.B. in MGH, DD, O. III, 389.
- ¹⁵⁹ SCHRAMM, *Renovatio*, 158 f.
- ¹⁶⁰ SCHRAMM, Kaiser und Könige (1983), 89.
- ¹⁶¹ SCHRAMM, *Renovatio*, 175.
- ¹⁶² SCHRAMM, ebenda, 174 ff.
- ¹⁶³ SCHRAMM, Herrscherbild, 222f.; Ders., 'Mitherrschaft im Himmel': Ein Topos des Herrscherkults in christlicher Einkleidung, in: Ders., Kaiser, Könige und Päpste, I, Stuttgart 1968, 79-85 (cf. 84). Dieser Topos kehrt allerdings auch in der Schlußzeile der Inschrift zur Krönungsszene im Sakramentar Heinrichs II. wieder („Hec modo suscipias, celi sumpture coronas.“; MGH, Poet. lat., V, 435); er war bereits in den ottonischen Krönungsordines vorgebildet, so z. B. im Gebet zur Salbung des Königs: „et temporalī regno iustus modera minibus executō eternaliter cum eo regnare merearis“ (zit. nach CARL ERDMANN, Forschungen zur politischen Ideenwelt des Frühmittelalters, Berlin 1951, 88). Vgl. KELLER, Herrscherbild, 293, 306.
- ¹⁶⁴ S.o. Anm. 155. Im Anschluß an SCHRAMM auch LADNER, Papstbildnisse (s. Anm. 28), III, 341 Anm. 4; Ders., *L'immagine*, 53.

- ¹⁶⁵ So schon SCHRAMM, Herrscherbild, 206 Anm. 209.
- ¹⁶⁶ Westdeutsch (Fulda?), um 1020. — Vgl. HERMANN SCHNITZLER, Rheinische Schatzkammer, Düsseldorf 1957, 28f. u. Taf. 84; Ders., Fulda, passim; Ders., Der Goldaltar von Aachen, Mönchengladbach 1965; GRIMME, Domschatz (s. Anm. 105), 29 f. Nr. 23 (Bibl.).
- ¹⁶⁷ Salzburg, Anfang 11. Jh. — Vgl. GEORG SWARZENSKI, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, Leipzig 1913, 34 u. Abb. 49; SCHNITZLER, Fulda, 86 u. Abb. 40. — Zur Hs. vgl. META HARRSEN, Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library, New York 1958, Nr. 9 (Bibl.); ANTHONY E. BENVIN, The Glazier Evangelistary: Manuscript Illumination in Salzburg in the 11th Century, Ph. D. Binghamton 1984, 88-100.
- ¹⁶⁸ Echternach, 1045/46. — Vgl. ALBERT BOECKLER, Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III., Berlin 1933, 37 u. Abb. 91.
- ¹⁶⁹ Entgegen KELLER, Herrscherbild, 292: „da der Herrscher thront, darf man die Darstellung nicht als Abbildung eines Krönungsaktes verstehen“, Petrus und Paulus „stützen“ (sic!) die Krone.
- ¹⁷⁰ Vgl. P. THOMAS MICHELS, Die Dornenkrönung als Triumph Christi, in: GERTRUDE GSODAM (Hg.), Festschrift Wladimir Sas-Zaloziecky, Graz 1956, 119-124.
- ¹⁷¹ Hildesheim, um 1015. — Zur Handschrift vgl. VICTOR H. ELBERN/HANS REUTHER, Der Hildesheimer Domschatz, Hildesheim 1969, 29-31 Nr. 18; GERD BAUER, Corvey oder Hildesheim? Zur ottonischen Buchmalerei in Norddeutschland, Diss. Hamburg 1977, II, 195 ff.; MARLIS STÄHLI, Die Handschriften im Domschatz zu Hildesheim (= Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen, 7), Wiesbaden 1984, 17-50 Nr. 18 (Bibl.).
Zur Szene der Marienkrönung im Bernward-Evangeliar vgl. vor allem ERNST GULDAN, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz — Köln 1966, 13-18, 43-45. — Wenig ergiebig dagegen SCHNEIDER, Ruhm — Heilsgeschehen (s. Anm. 134), 286-293.
- ¹⁷² GULDAN, Eva und Maria (s. Anm. 171), 15.
- ¹⁷³ Auf diese Parallele hat bereits K. HOFFMANN (Herrscherbild, 340 Anm. 85) kurz hingewiesen, allerdings ohne dies näher auszuführen. — Zu dem Parusie-Relief der Holztür von S. Sabina vgl. J. WIEGAND, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina, Trier 1900, 52 ff.; ERNST H. KANTOROWICZ, The King's Advent and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina, in: The Art Bulletin, 26 (1944), 207-231, cf. 223 ff. (wiederabgedruckt in: Ders., Selected Studies, Locust Valley 1965, 37-75); FRIEDRICH GERKE, Christus in der spätantiken Plastik, 3. Aufl., Mainz 1948, 70 f.; WOLFGANG FRITZ VOLBACH, Frühchristliche Kunst, München 1958, 63 f. (Bibl.); IHM, Programme (s. Anm. 149), 98; BEAT BRENK, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (= Wiener Byzantinische Studien, 3), Wien 1966, 60 f.; GISELA JEREMIAS, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom, Tübingen 1980, 80-88.
- ¹⁷⁴ Wir folgen hier der Interpretation von GERKE und IHM (s.o. Anm. 141). Dagegen deuten KANTOROWICZ (The King's Advent (s. Anm. 173), 224-227) und — ihm folgend — BRENK (Tradition (s. Anm. 173), 60) die Orantenfigur als Maria und den Gestus der Apostelfürsten als Akklamation. Nach JEREMIAS (Holztür (s. Anm. 173), 86) wiederum strecken Petrus und Paulus ihre Arme „verlangend“ und „begrüßend“ zum Parusie-Kreuz empor. Zwar wird in der Tat die entsprechende linke Hand des Petrus von dem Ring des Kreuzes überschritten (ebenda 148 Anm. 312), aber die rechte Hand des Paulus scheint mit dem Ring zu verschmelzen. So ergibt sich — zumindest optisch — der Eindruck, daß die Hand des Paulus den Ring des Parusie-Kreuzes trägt oder stützt.
- ¹⁷⁵ Zu dieser Unterscheidung zwischen gegenwärtiger und endzeitlicher Parusie vgl. die Arbeiten von YVES CHRISTE, z.B.: Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristlichen Kunst. Die Apsis von Sancta Pudenzia, in: Orbis scientiarum, 2 (1972), 47-59; ebenso JOSEF ENGMANN, Auf die Parusie Christi hinweisende Darstellungen in der frühchristlichen Kunst, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, 19 (1976), 139-156.
- ¹⁷⁶ So K. HOFFMANN, Herrscherbild, 340.
- ¹⁷⁷ Dieser übersteigerte Anspruch sollte bald darauf an den harten politischen Realitäten scheitern, als Otto III. nach dem Aufstand der Römer aus der Heiligen Stadt vertrieben wurde und zu gleicher Zeit eine Anzahl deutscher Fürsten sich gegen den Kaiser erhob. Vgl. HOLTZMANN, Kaiserzeit, 354 ff.
- ¹⁷⁸ So K. HOFFMANN (Herrscherbild, 340) bzw. RUPPERT (Herrscherbild (s. Anm. 27), 26). Ähnlich auch KELLER, Herrscherbild, 310.
- ¹⁷⁹ Vgl. ERNST H. KANTOROWICZ, $\Sigma\text{YN}\Theta\text{P}\text{O}\text{N}\text{O}\Sigma \Delta\text{I}\text{K}\text{H}\text{I}$ (Synthronos Dikei), in: American Journal of Archaeology, 57 (1953), 65-70 (wiedergeabdruckt in: Ders., Selected Studies (s. Anm. 173), 1-6); Ders., The King's Two Bodies (s. Anm. 137), 107-143; JOSEF DEÉR, Ein Doppelbildnis Karls des Großen, in: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 2), Wiesbaden 1953, 103-156 (cf. 125 ff.); KATZENELLENBOGEN, Allegories of Virtues (s. Anm. 92), 15, 28-36; K. HOFFMANN, Taufsymbolik, 73-75; SIBYLLE MÄHL, Quadriga Virtutum. Die Kardinaltugenden in der Geistesgeschichte der Karolingerzeit, Köln — Wien 1969, 165 ff., 172 ff.
- ¹⁸⁰ Vgl. FRITZ WEIGLE (Hg.), Die Briefsammlung Gerberts von Reims (= MGH. Die Briefe der deutschen Kaiserzeit, 2), Weimar 1966, 224 Nr. 187; MGH, SS, IV, 591 f. ('Vita S. Adalberti auctore Iohanne Canapario'), 605 ('Vita S. Adalberti auctore Brunone'); LADNER, L'immagine, 19, 29.
- ¹⁸¹ Vgl. LOTHAR BORNSCHEUER, Miseriae Regum. Untersuchungen zu den herrschaftstheologischen Vorstellungen der ottonischen Zeit (= Arbeiten zur Frühmittelalterforschung, 4), Berlin 1968, 76-93.
- ¹⁸² Vgl. die Liste der frühmittelalterlichen Herrscherbilder mit Tugenddarstellungen bei DEÉR, Doppelbildnis (s. Anm. 179), 126 f.; MÄHL, Quadriga (s. Anm. 179), 171 f. u. Abb. 1-5; K. HOFFMANN, Taufsymbolik, Abb. 4, 6, 42.
Auf dem karolingischen Elfenbein aus dem Anfang des 9. Jhs. in Florenz (Museo Nazionale) ist allerdings zweimal ein Krieger im Psychomachie-Typus als Doppelbildnis Karls des Großen dargestellt; die eigentlichen Tugendpersonifikationen erscheinen jedoch auch hier als einzelne Köpfe auf der Rahmenleiste (vgl. DEÉR, Doppelbildnis, 125, 128 f. u. Abb. 25).

- ¹⁸³ So bereits andeutungsweise K. HOFFMANN (Taufsymbolik, 74), im Unterschied zu seiner späteren Interpretation (vgl. Ders., Herrscherbild, 340).
- ¹⁸⁴ So z.B. auf dem Basler Antependium, wo Heinrich II. und Kunigunde demütig zu Füßen Christi knien (Abb. 48), während in den Zwickeln über der Arkadenreihe mit Christus und den Engeln die Büsten der vier Kardinaltugenden (Prudentia, Justitia, Temperantia u. Fortitudo) erscheinen (s.o. Anm. 132).
Etwas anders gelagert ist die Darstellung Heinrichs II. in dem Evangeliar aus Monte Cassino (Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. Ottob. Lat. 74; Regensburg, vor 1024; vgl. zuletzt SCHRAMM, Kaiser und Könige, 1983, 219 Nr. 130; H. HOFFMANN, Buchkunst, 300 f.; Kat. Regensburger Buchmalerei (s. Anm. 130), 34 Nr. 18). Zwischen den Tugenden der Justitia, Pietas (!), Sapientia und Prudentia thront dort Heinrich II. als priesterlicher Richter und „Mittler zwischen göttlicher Vernunft und menschlichem Gesetz“ (KANTOROWICZ, King's Two Bodies (s. Anm. 137), 114). Die allzu spekulative Interpretation dieser Miniatur durch K. HOFFMANN (Taufsymbolik, 70-81), der hier einen Bezug zur Taufliturgie und eine Angleichung des Herrschers an den endzeitlichen Christus vermutet, vermag nicht zu überzeugen. Vgl. die Rezension von LUDWIG FALKENSTEIN, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 80 (1970), 263-271, bes. 268-271.
- ¹⁸⁵ So z.B. in den Akten des Konzils von Nicaea im Jahr 787. Vgl. SCHRAMM, Renovatio, 145.
- ¹⁸⁶ Vgl. MÄHL, Quadriga (s. Anm. 179), 172 ff., bes. 174.
- ¹⁸⁷ Zu den mönchischen Tugenden Vgl. MÄHL, ebenda, 163 f.
- ¹⁸⁸ v. d. STEINEN, Weltordnung, 7.
- ¹⁸⁹ Vgl. HOLTZMANN, Kaiserzeit, 356; LABANDE, Mirabilia (s. Anm. 142), 471; LADNER, L'immagine, 38.
- ¹⁹⁰ So schon v. d. STEINEN, Weltordnung, 7.
- ¹⁹¹ Mdl. Mitt. vom 26.9.1981.
- ¹⁹² H. HOFFMANN, Buchkunst, 309 f.
- ¹⁹³ H. HOFFMANN (ebenda, 309 f.) identifiziert die Hand A der Apokalypse (fol. 1r – 2v) mit einer Hand in dem Isaias-Kommentar in Bamberg (Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 76) vom Ende des 10. Jahrhunderts. Den Hauptschreiber B der Apokalypse sieht er auch in dem Evangelistar in Lüttich (Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Inv. Nr. 735), aus dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts. Die Hand C der Apokalypse (fol. 4r) erinnert ihn an die Reichenauer Handschriften der Anno-Zeit.
- ¹⁹⁴ MGH, SS. IV, 620. Vgl. ROBERT EISLER, Weltenmantel und Himmelszelt, I, München 1910, 22 ff.; SCHRAMM, Herrschaftszeichen (s. Anm. 10), II, 579; LADNER, L'immagine, 27 Anm. 47.
- ¹⁹⁵ Vgl. SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale, 163, 485 Nr. 130 (Bibl.); SIGMUND VON PÖLNITZ, Die Bamberger Kaisermäntel, Weißenhorn 1973, 32-39; ELIZABETH C.W. O'CONNOR, The Star Mantle of Henry II, Ph. D. Columbia University, New York, 1980 (unveröffentlicht).
- ¹⁹⁶ So z.B. FAUSER, Bamberger Apokalypse, 14; HARNISCH-FEGER, Bamberger Apokalypse (s. Anm. 7), 25 f.; JOACHIM M. PLOTZEK, Apokalypse. Darstellungen in der bildenden Kunst, in: Lexikon des Mittelalters, I, Lief. 4, München 1979, 752-755 (cf. 753).
- ¹⁹⁷ Siehe HENRI FOCILLON, L'an mil, Paris 1952, 39-64; BRUNO BARBATTI, Der heilige Adalbert von Prag und der Glaube an den Weltuntergang im Jahre 1000, in: Archiv für Kulturgeschichte, 35 (1953), 123-141; ERNST SACKUR, Die Cluniacenser, II, Darmstadt 1965, 223-226; RICHARD LAUFNER, in: Trierer Apokalypse, Faksimile-Ausgabe (= Codices selecti, 48), Kommentarband, Graz 1975, 47 f.
- ¹⁹⁸ Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Apokalypse-Exegese vgl. die grundlegende Studie von WILHELM KAMLAH, Apokalypse und Geschichtstheologie. Die mittelalterliche Auslegung der Apokalypse vor Joachim von Fiore (= Historische Studien, 285), Berlin 1935; ebenso PIERRE PRIGENT, Apocalypse 12. Histoire de l'exégèse (= Beiträge zur Geschichte der biblischen Exegese, 2), Tübingen 1959.
- ¹⁹⁹ Vgl. die ältesten der 'Ordines romani' im Kodex Vat. Pal. 277 (fol. 92v) der Biblioteca Vaticana in Rom: „diebus autem pasce epistulae Apostolorum et actus Apostolorum atque Apocalipsis usque pentecostem“. — C. SILVA-TARUNCA, Giovanni 'Archicantor' e l'Ordo Romanus da lui composto, in: Memorie della Pontificia Accademia di Archeologia, I, 1, Rom 1923, 159-219 (cf. 173); F. VAN DER MEER, Maestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien (= Studi di Antichità cristiana, 13), Rom 1938, 475.
- ²⁰⁰ Beide Teile gehörten auch schon ursprünglich zusammen, da derselbe Schreiber (Hand B) fast die gesamte Handschrift, also sowohl die Apokalypse wie das Evangelistar, geschrieben hat (vgl. CHROUST, Monumenta (s. Anm. 13), Text zu Taf. 6; FAUSER, Bamberger Apokalypse, 6; H. HOFFMANN, Buchkunst, 309). Außerdem stimmt auch die Linierung beider Teile überein, nur die Abstände weichen leicht ab.
- ²⁰¹ Vgl. HOLTZMANN, Kaiserzeit, 350-361; MORALL, Otto III (s. Anm. 142), 818.
- ²⁰² Vgl. FAUSER, Bamberger Apokalypse, 11.
- ²⁰³ Vgl. ANNA CELLI-FRAENTZEL, Quellen zur Geschichte der Malaria in Italien und ihrer Bedeutung für die deutschen Kaiserzüge des Mittelalters, in: Quellen und Studien zur Geschichte der Medizin, IV, 4 (1935), 341-425 (cf. 353-355); JOSEF FLECKENSTEIN, Das Reich der Ottonen, in: GEBHARDT (Hrsg.), Handbuch (s. Anm. 143), 278.
- ²⁰⁴ Wie bereits WÖLFFLIN (Bamberger Apokalypse, 8 f.), FISCHER (Mittelalterliche Miniaturen, 26 Anm. 4) und FAUSER (Bamberger Apokalypse, 5 f.) bemerkt haben, ist der Zustand der Lagen zu Beginn der beiden Teile der Handschrift und an deren Schluß nicht mehr ursprünglich. Außerdem stehen die ottonischen Herrscherbilder normalerweise zu Beginn der Handschriften (vgl. z.B. SCHRAMM, Kaiser und Könige, 1983, Nr. 105, 107-111, 121-125, 129, 143, 144, 156, 157, 159) und nicht an deren Schluß, wie hier in der Bamberger Apokalypse. Demnach ist anzunehmen, daß die ursprüngliche Anordnung des Kodex geändert wurde, und zwar noch während die Handschrift in Arbeit war (wie bereits WÖLFFLIN (Bamberger Apokalypse, 8) richtig vermutet hat). Denn die beiden ersten Blätter (fol. 1v, 2r, 2v) der

unvollständigen ersten Lage (1 Doppelblatt + Einzelblatt) sind von einem Schreiber (Hand A) geschrieben, der sonst in der Handschrift nicht wiederkehrt (so schon LEIDINGER, zit. bei WÖLFFLIN, *Bamberger Apokalypse*, 8; FISCHER, *Mittelalterliche Miniaturen*, 26 Anm. 4; H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 309). Demgegenüber unterscheiden sich die beiden Miniaturen dieser ersten Lage (fol. 1r, 3r; Abb. 18) nicht von den Apokalypse-Bildern der folgenden Lagen (entgegen der Ansicht von FAUSER, *Bamberger Apokalypse*, 7).

Alle diese Gegebenheiten und historischen Umstände lassen darauf schließen, daß die Handschrift bei dem plötzlichen Tod Ottos III., des Auftraggebers, noch nicht vollendet war und daß das einzelne Doppelblatt mit dem Herrscherbild und den zugehörigen Darstellungen der Tugenden vom Anfang an den Schluß des Apokalypse-Textes verlegt wurde; dabei wurde vermutlich auch ein Widmungsgedicht an Otto III. zu Beginn der ersten Lage entfernt, so daß diese heute unvollständig ist (so bereits die Theorie von FAUSER (*Bamberger Apokalypse*, 6 f., 15), der allerdings diese Veränderung erst in die Zeit der Stiftung des Kodex an St. Stephan

in Bamberg – also um 1020 – datiert, was aus den oben genannten Gründen kaum möglich ist; noch unhaltbarer ist die These von RUPPERT (*Herrscherbild* (s. Anm. 27), 26, 34), der offenbar durch ein Mißverständnis der Theorie FAUSERS einzig das Herrscherbild in die Jahre Ottos III. setzt, den Rest der Handschrift aber der Zeit Heinrichs II. zuschreibt!). Das Herrscherbild gehört demnach – entgegen v. d. STEINEN (*Weltordnung*, 6 Anm. 7) und KELLER (*Herrscherbild*, 292 Anm. 9) – nicht „zum folgenden Evangelistar“, sondern stand ursprünglich zu Beginn der Apokalypse. Darauf weist auch der Zustand der Lagenzählung hin: nur der Text der Apokalypse weist Kustoden auf, die vom „II“ bis „VII“ zählen (während das Evangelistar überhaupt keine Lagenzählung besitzt!); der Apokalypse-Text muß also immer am Anfang des Kodex gestanden haben. Da überdies auf der letzten Seite des Apokalypse-Teils in zeitgenössischer Schrift eine Perikope des nachfolgenden Evangelistars nachgetragen ist, müssen beide Teile schon ursprünglich zusammengehört und das Evangelistar auch schon immer am Schluß gestanden haben (vgl. FISCHER, *Mittelalterliche Miniaturen*, 26 Anm. 4; H. HOFFMANN, *Buchkunst*, 309).