

# Darstellungsprinzipien in der ottonischen Echternacher Buchmalerei

von Joachim Plotzek

In der Miniaturenkunst jener großen Künstlerpersönlichkeit, die unter dem Notnamen »Meister des Registrum Gregorii« der Kunstgeschichte bekannt ist, gipfelt die malerische Renaissance in ottonischer Zeit<sup>1</sup>. Die Entwicklung hin zu dem das vorangehende Bestreben nach illusionistischer, antiker Tradition folgendem Illustrationsweise in großartiger Verdichtung zusammenfassenden Werk des Gregormeisters ist bisher aufgrund fehlender Manuskripte der Trierer Buchmalerei aus der beginnenden 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts unerforscht geblieben. Allein ihre höchste Blüte läßt sich in einer Gruppe erhaltener Manuskripte gut erkennen, die kurz vor oder nach der Jahrtausendwende in der Moselmetropole geschrieben und kostbar ausgestattet worden sind<sup>2</sup>, und sodann der kaum überschaubare Einfluß dieser Cimelien auf die Buchkunst anderer Skriptorien wie etwa auf dasjenige der im Jahre 973 mit Mönchen des Trierer St. Maximinklosters neu besetzten Willibrordabtei in Echternach<sup>3</sup>.

Auf Miniaturen des Gregormeisters ereignet sich die dargestellte Szenerie eines historischen Geschehens in einer irdischen Landschaft. Engel und Marienfigur im Verkündigungsbild des Codex Egberti<sup>4</sup> stehen deutlich in einem räumlichen Hintereinander auf einem ockerfarbenen modulierten Schollengrund, dessen farbige Plastizität die Standebene der Personen zu einer Raumbühne in die Bildtiefe hinein verbreitert. Auch die Erhöhung der terra undulata zu einem Hügel, auf dem sich die Architektur der Stadt Nazareth auftürmt, trägt mit zu einer Vergrößerung der Standfläche bei. Ein zarttoniger Hintergrund, dessen Differenzierung in mehrfarbige Streifen mit chromatisch verfließenden Übergängen eine luftige Atmosphäre suggeriert, hinterfängt die Agierenden und architektonischen Versatzstücke und bettet sie ein in eine illusionistische Raumtiefe. Das um 1040 zu datierende Echternacher Evangelistar Heinrichs III. in der Bremer Staatsbibliothek<sup>5</sup> übernimmt den Kompositionstypus der Trierer Handschrift aus einer gemeinsamen Vorlage, jedoch welcher Schwund an farbperspektivischer Bildtiefe ist hier schon festzustellen. Der zweifarbige Streifenhintergrund entbehrt bereits in hohem Maße der Fähigkeit, als Luftraum die Figuren in sich einzubinden, wie andererseits die verminderte Plastizität der Gestal-

ten einer homogenen Verwebung von Vorder- und Hintergrund entgegenzuarbeiten beginnt. Hinzu kommt die Vereinfachung des Schollengrundes, auf dessen schmalem Band sich die Verkündigung in Aktio und Reaktio der Gebärden, im vorstoßenden Sprechgestus des Engels und dem antwortenden zwiespältigen Gestus Mariens als Zeichen eines im Erleben noch unbewältigten Augenblicks, vordergründig ereignet.

Dieser Grad der Wiedergabe von Wirklichkeitsraum wird in mehreren Miniaturen des Bremensis erreicht, wie er auch den Malern des Codex Aureus in Nürnberg<sup>6</sup> und des Brüsseler Evangelistar<sup>7</sup> darstellbar war. Allein, die Funktion und damit der Wert insbesondere des Hintergrundes als Bildelement erfährt in denselben Handschriften eine Wandelbarkeit, deren Mannigfaltigkeit im Betrachten weiterer Evangelienillustrationen durchsichtig wird. Die etwa eindrittseitige Miniatur mit der Heilung des Taubstummen in der Bremer Cimelie<sup>8</sup> zeigt innerhalb der Entwicklung zur Isolierung des Bildgrundes den nächsten Schritt von geradezu zwingender Folgerichtigkeit. Der Hintergrund ist einfarbig dunkelgrün zugestrichen und verliert damit das Moment der Raumbühnigkeit völlig, so daß die vielfigurige Szenerie nicht mehr in ihn eingebunden, sondern vor ihm in einer gesonderten, vorgelegten Bildebene autonom wird. Wenn sich auch einige Figuren im überschneidenden Hintereinander hochstaffeln, so wird damit keineswegs eine Tiefenräumlichkeit erreicht, da sie alle die Konturierung des Schollengrundes – und das heißt übersetzt in die topographische Wirklichkeit – den Landschaftshorizont als Standfläche benutzen. Darin wird die strenge Isolation der zwei einzigen Bildebenen – Hintergrund und vordergründiges Geschehen – erkennbar, wobei nun der einfarbige Untergrund den neuen Wert erhält, die Agierenden präsentativ in die vorderste Ebene zu halten beziehungsweise in der Funktion aufzugehen, Bildträger zu sein – und dies um so mehr, als er im Verlust seines ehemals räumlich-illusionistischen Spannungsmoments in gewissem Sinne neutral und »inhaltlos« geworden ist.

Hiermit parallel kommt dem Bildgrund ein weiterer Wert zu, der aus seiner Einfarbigkeit und deren farbmaterieller Dichte resultiert: Er besitzt nun die



Abb. 1 Codex Bremensis, Gleichnis vom reichen Prasser und armen Lazarus

Potenz, durch bloßes Auftragen einer weißen Linie an beliebiger Stelle eine solche Verfestigung zu erfahren, daß eben diese Linie zur Standbühne für eine neue Aktion werden kann. Die zweigeteilte ganzseitige Miniatur der Kananitin im Bremer Kodex mag dies verdeutlichen<sup>9</sup>. Während sich die kananäische Frau in der unteren Bildhälfte bittend vor Jesus auf dem bekannten Schollengrund niederwirft, wird diese Umschreibung der landschaftlichen Standebene in der oberen Szene nicht wiederholt, vielmehr auf eine fadendünne Wellenlinie reduziert, die den Hintergrund durchschneidet. Da für die Kenntlichmachung einer zeitlichen Abfolge der Erzählung das vorgegebene Bildfeld für ein Hintereinander der Darstellung nicht ausreicht, kann über die Hintergrundfläche derart verfügt werden, daß sie aufgrund ihrer durch die Einfarbigkeit erreichten Verfestigung zur übereinandergestufteten Mehrszenigkeit dividiert wird. Die vollkommene Funktionswandlung des Bildgrundes von seiner atmosphärischen Tiefenräumlichkeit zur abstrakten Farbfläche führt von der epischen Landschaftsschilderung zu einer Ortsunbestimmtheit, die gerade im Verzicht auf topographische Hinweise den Geschehenskern einer Szene zum unbeeinflussten Bildmittelpunkt konzentriert<sup>10</sup>.

Die Entwicklung wird noch weiter getrieben. Die erste Bildseite zur Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus des Bremensis (Abb. 1) zeigt in der oberen Hälfte das Gelage des reichen Mannes, im linken unteren Bildviertel liegt er tot aufgebahrt, während zwei Teufel seine Seele in Gestalt eines nackten Kindes davontragen. Beide Szenen ereignen sich vor unterschiedlichem, jedoch einfarbigem Grund und auf einer Standebene von der Breite der die Farbflächen jeweils trennenden Konturen des ehemaligen Landschaftshorizonts. Der dritte Teil des evangelischen Berichts aber, der Tod des Lazarus, ist in einer isolierten vorderen Ebene noch weit unabhängiger von der Hintergrundeinteilung angelegt, deren Bahnen sich zu einem eigenwertigen Farbmuster zusammenfügen, über das die Gruppe der Engel mit der Seele des armen Mannes hinwegzieht. – Der Endpunkt dieser gänzlichen Verselbständigung des Bildgrundes wird im unteren Streifen der Illustration der Parabel vom Großen Gastmahl im Evangeliar des Escorial sichtbar<sup>11</sup>, der durch ein Farbstreifenmuster gegliedert ist. Das hinderte den spätottonischen Maler jedoch nicht, die Szene der zum Mahle geladenen Krüppel mit einem eigenen Hintergrund darzustellen, der die Streifenmusterung teilweise überdeckt, so daß bei der Vielszenigkeit der Erzählung eine geradezu ökonomische Flächenaufteilung den Bildwert des unteren Grundes für die Komposition wesentlich vermindert hat.

Auf anderen Miniaturen der Echternacher Buchmalerei wird der Hintergrund beziehungsweise dessen Gliederung zum aktiven Bildelement. In seiner diagonalen Teilung auf der hochformatigen Illustration des Bethlehemitischen Kindermordes im Bremer Evangelistar<sup>12</sup> erhält er innerhalb des Bildaufbaus größte Bedeutung, insofern er zum kompositorisch ausgleichenden Gegengewicht der vordergründigen, in entgegengesetzter Diagonale gestuften Szenerie aktiviert ist. Ungeachtet der Bodenlosigkeit ihres Stehens gleiten die Agierenden wie schwerelos über den farbigen Untergrund, werden jedoch im aufeinander Reagieren ihrer Gebärden zu einem vordergründigen Gitter zusammengehalten. Gerade an einer solchen Komposition wird das bildnerische Denken des Echternacher spätottonischen Miniaturisten erkennbar, wenn hier der Untergrund soweit von der Funktion, atmosphärischen Wirklichkeitsraum vorzustellen, gelöst ist, daß er in seiner farbigen Dichtigkeit allein als abstraktes Kompositionselement mit genau fixiertem Stellenwert innerhalb des Bildaufbaus indirekt in das Geschehen der vorderen, in sich doch autonomen Bildebene einzugreifen vermag.

Die Verhärtung des Grundes mit Hilfe der Einfarbigkeit ermöglicht nun auch bei der Anbetung der Magier im Bremer Perikopenbuch<sup>13</sup> den Bildgrund nicht nur als Träger des Geschehens zu nutzen, vielmehr ihn selbst in eine vordere Bildschicht zu verlagern, so daß er die Funktion eines verdeckenden Mediums übernimmt. Nur als Halbfiguren werden die bekrönten Magier auf der Reise hinter der Goldfläche sichtbar, geradeso wie auf den byzantinischen Vorbildern, wo sie von einem Hügel zum Teil verdeckt werden. Der landschaftliche Topos ist nun aber absorbiert in der Feierlichkeit der Goldfolie, die dennoch wieder den Charakter eines mauerartigen Versatzstückes erhält, wenn die Mantelenden der drei Weisen über sie hinabflattern. Auch hier wieder eine Aktivierung des Bildhintergrundes, der nun unmittelbar die Ausdehnung der oberen Szene in ihrer teilweisen Überdeckung beeinflusst.

Mit der Fixierung des Miniaturengrundes eng verbunden ist die Beschaffenheit der Aktionsbühne für die vordergründige Szenerie. Im Verfolgen der variationsreichen Flächenbehandlung der untersten Bildebene, von einer angedeuteten Landschaftsschilderung mit topographischen Fixpunkten zur Eindeutigkeit des Verständnisses bis hin zu »inhaltlosen« Farbbahnen einer völligen Ortsunbestimmtheit wird auch der Wechsel in der Gestaltung der Standebene für die Agierenden von einer tiefen Raumbühne hin zur konturenhaften Standlinie deutlich. Schließlich wandeln alle Figuren – wie etwa bei der Speisung der 4000 im Bremensis<sup>14</sup> – auf dem Horizont der unteren Grünfläche und heben sich silhouettenhaft vordergründig vom hinterlegten Blau ab. Selbst in der unteren Szene des Bremer Speisungswunders wird dieses Schema einer geradezu hauchdünnen Standebene beibehalten, obwohl gerade hier das Grün des Grundes jene Wiese suggeriert, auf dem sich die Hungrigen niedergelassen haben. Der Topos Wiese wird hier keineswegs nur mit dem mitschwingenden Inhalt der realen Gegenständlichkeit dargestellt, als vielmehr vor allem in der Eigenschaft, Farbfläche zu sein, wo sich – räumlich gesehen – nicht auf ihr, sondern vor ihr die Speisung ereignet. Sie wäre beliebig nach oben zur Füllung der Miniaturenhöhe vergrößerbar, wie etwa die parallel übereinanderlagernden Wellenlinien das ganzseitige Bild des Bremensis mit der Stillung des Seesturms bestimmen, so daß der ottonische Künstler in der variablen Breite der flächenhaft ausgedehnten Standebene in erster Linie eine Möglichkeit zur Fixierung der Bildoberfläche, der kompositorisch ausgewogenen Bildeinteilung innerhalb des Rahmenviertels sieht.

Erst dann wird ihr ein zweiter Wert zugemessen, welcher einer Andeutung der dritten Dimension Rechnung trägt, wenn etwa auf der Verkündigungsminiatur derselben Handschrift im Höherstehen (durch Verbreiterung der Bodenwelle) der Stadt Nazareth ein in der »Bildtiefe« ferneres Zurückstehen der Architektur suggeriert wird<sup>15</sup>. In diesen Merkmalen läßt sich ein für die ottonische Buchmalerei höchst charakteristisches Darstellungsprinzip bestimmen, welches das künstlerische Spezifikum der Bild gewordenen Wirklichkeit – einer Realität von höherer Gültigkeit als die der irdischen Topographie – ganz deutlich werden läßt: In einer gewissen realistischen Undifferenziertheit werden die szenischen Versatzstücke auf ottonischen Buchillustrationen zu umschreibenden Benennungen mit suggestivem Bildwert. Innerhalb der Betrachtung von Echternacher Miniaturen wurde dies bisher für die Wiedergabe der landschaftlichen Hintergrundgestaltung und der stets vordergründigen Figurenstandebene erkannt, jedoch wird das gleiche Prinzip auch in der Darstellungsweise von Architektur und Agierenden durchsichtig.

Auf einer Miniatur wie der Hochzeit zu Kana des Bremensis<sup>16</sup> fehlt jegliche Architekturangabe, obwohl sich doch das Geschehen in einem Hausinneren ereignete. Aus einer solchen Ortsunbestimmtheit läßt sich herauslesen, welche Bedeutung der Maler Architekturversatzstücken (bei diesem Thema) zugemessen hat und in welchem geringem Maße Eindeutigkeit der historischen Örtlichkeit erstrebt war. Der Einwand, daß die Architekturdarstellung wegen Platzmangel fehlen könnte, ist um so weniger bedeutend, als ein entscheidendes Merkmal der künstlerischen Bilderfindung gerade in dem Umstand liegt, daß die Architektur überhaupt fehlen kann, daß sie von so geringer Notwendigkeit ist für die Fixierung eines bestimmten Ortes. Daraus resultiert eine Beschränkung auf die Figuren, auf ihre Aktion, auf ihre Gestik, die der Darstellung etwas Direktes, Unmittelbares vermittelt, etwas allein den Kern eines Geschehens Benennendes. Wenn im Höherstehen der Stadt Nazareth im Verkündigungsbild der suggestive Bildwert der Ferne auf kompositionelle Weise erreicht ist, so wird das erste Wunder Jesu geradezu in punktueller Gegenwartigkeit durch die inhaltlichen Versatzstücke der Weinkrüge suggeriert. In beiden Fällen wird Wirklichkeit nicht geschildert, sondern mit rein kompositionellen Bildelementen oder mit Versatzstücken aus der Dingwelt von hohem suggestivem Bildwert umschrieben; Wirklichkeit wird mit wenigen Fixpunkten, in denen sie sich verdichtet, neu zu-

sammengesetzt, wobei sich der lebendige Raum der Außenwelt zur Flächenkomposition der Bildwelt konzentriert.

Ähnlich verhält es sich bei der Miniatur mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel des Bremer Perikopenbuchs<sup>17</sup>. In keiner Weise ist die Tempelarchitektur angedeutet, vielmehr wird sie umschrieben mit Hilfe von mehreren indirekt auf einen Innenraum hinweisenden Versatzstücken: die Bank mit den sitzenden Schriftgelehrten, das Suppedaneum und der Thron, auf dem Christus lehrend sitzt und der ihn gleichzeitig erhöht und heraushebt als denjenigen, von dem aus die Handlung ihr inneres Movens erhält.

Allein, der Maler des Evangelistars der Bremer Staatsbibliothek kennt viele Variationen in der Gestaltung von Innen- und Außenarchitektur, wobei ein charakteristisches Kompositionselement darin liegt, daß gerade die Bereiche des Innen und Außen in der Darstellung stets fließend sind; auch sind sie nur wieder als Fixpunkte ohne durchgehend kausale Beziehungen umschrieben. So verbindet der spätottonische Maler auf dem Geburtsbild<sup>18</sup> Relikte des aus der Antike überlieferten dreidimensionalen Handlungsraumes mit vordergründigen Aktionsebenen, die nach den Gesetzen des Hinter- und Übereinanderstaffelns schichtenweise aufgeteilt sind. Dieses Architekturkonglomerat ist keineswegs eindeutig als Innenraum, in dem sich das Geburtsgeschehen abspielt, fixiert, vielmehr wird deutlich, daß ein jedes Architekturteil potentiell sowohl Innen wie Außen »bedeuten« kann.

Das Andeutungshafte auf ottonischen Miniaturen zeigt sich in einer weiteren Variante etwa bei der Heilung des Knechtes des Hauptmanns von Kapharnaum derselben Handschrift<sup>19</sup>, den man mit redender Gebärde auf seinem Lager liegend sieht, allerdings nicht in, sondern vor dem Hause. Abgesehen von der Unrichtigkeit der Darstellungsweise im Vergleich zum überlieferten Text (Christus heilte den Knecht »aus der Ferne«) und einer möglichen Bilderfindung durch Übernahme des liegenden Kranken als Figurentypus aus einem anderen inhaltlichen und kompositionellen Zusammenhang (der Typ des Liegenden wie auch die Matrissenform des Lagers deuten auf eine ehemals weibliche Kranke wie sie der Codex Egberti etwa bei der Heilung der Schwiegermutter Petri (fol. 22v) oder der Auferweckung der Tochter des Jairus (fol. 25r) bringt) liegt ein charakteristisches Merkmal ottonischer Darstellungsweise gerade im Zusammenbringen der Außenfassade einer Architektur und

uerum est quia solus non sum sed ego & qui misit me pater. Et in  
legenda scriptum est quia duorum hominum testimonium uerum  
est. Gosum qui testimonium phibeo de me ipso & testimoniu  
phibet de me qui misit me pater. Dicebant ergo ei. Ubi est pa  
ter tuus? Respondit ihc. Neque me scitis. neque patrem meo.  
Si me scitis. forsitan & patrem meum scitis. Hec uerba  
locutus est ihc in galilaea. docens in templo. et nemo ap  
prehendit eum quia nondum uenerat hora eius.



Abb. 2 Codex Bremensis, Die Juden versuchen Christus zu steinigen

eines Kranken auf der Lagerstatt, einem Fixpunkt der Innenräumlichkeit. Ähnlich wie etwa im Perikopenbuch Erzbischof Egberts genügt ein Innenraum umschreibendes Requisit als einzige Andeutung (jedoch mit konzentrierter Aussagekraft), den Ereignisort zu suggerieren; dabei bleibt alles übrige Hinzugefügte von entschieden geringerer Bedeutung.

Ein ganz entsprechendes künstlerisches Bilddenken läßt sich auf einer Miniatur des Bremensis beobachten, die den Versuch der Juden, Christus zu steinigen, darstellt (Abb. 2). Das Geschehen fand im Tempel statt, und so sieht man eine farbig aufgebrochene Längswand mit einer in plan-ausgebreiteter Flächigkeit sich anschließenden Giebelfront. In der Dachzone beider architektonischer Versatzstücke wird die Lücke in der perspektivischen Vorstellung des Malers besonders deutlich, wenn anstelle einer kausalen Beziehung aller Architekturteile ein isoliertes Erfassen der Einzelteile zur Darstellung kommt<sup>20</sup>. Dann aber zur eigentlichen Szenerie. Die Gruppe der Juden, obwohl im verdeckten Hintereinander der einzelnen Figuren in eine Rauntiefe gestaffelt, agiert vor dem Tempel, wie

auch Christus ihnen keineswegs durch die Tür entkommt (deren Farbgebung eine gewisse Plastizität suggeriert), vielmehr geradeso wie seine Verfolger vor der Architektur dahingleitet. Diese wird nicht aktiviert und ins Geschehen miteinbezogen, etwa um den Verlauf der Aktion zu begründen, sondern bleibt hinterlegte Folie mit reinem Zeichenwert.

Gesteigert wird diese Beziehungslosigkeit von architektonischem Ambiente und handelnden Figuren (die ebenso bei den sich immer stärker verselbständigenden Farbhintergründen festzustellen war) in Kompositionen wie dem Mahl haltenden Prasser in der Parabel vom armen Lazarus<sup>21</sup>. Insbesondere jene Bildstelle, die den mit Schwären bedeckten Armen, von Hunden beleckt, vor der offenstehenden Tür zeigt, kann das Darstellungsproblem sofort vor Augen bringen, wenn gerade das Faktum der offenstehenden Tür den Handlungsraum des Lazarus und der Hunde in keiner Weise bestimmt, die Aktion sich vielmehr vor der gesamten Türwand und noch weiter – ungeachtet der trennenden Mauern – in den Innenraum ausdehnt. Die offene Tür ist hier signifikantes Merkmal mit eindeutigem Inhalt, das die Verbindung zweier Räume, eines Draußen und Drinnen, suggeriert; jedoch malt der ottonische Miniaturist nicht eine offene Tür in ihrer räumlichen Erfahrbarkeit, sondern zeichen- oder gar chiffrenhaft das Offenstehen einer Tür, die nicht in notwendiger Beziehung in den Kontext einbezogen wird, vielmehr isoliert bleibt als suggestiver Bildwert, dem andere hinzugefügt werden. Insofern liegt in den ottonischen Miniaturen eine gewisse Unverbundenheit der einzelnen Bildteile, weil sie einander nicht unbedingt begründen, woraus im Überbrücken eben dieser Nahtstellen ein vielfach sich wiederholendes Spannungsmoment entsteht.

Für die Fixierung eines Innenraumes kennt der Maler des Bremer Perikopenbuchs weitere Möglichkeiten. Die Darbringung Jesu im Tempel<sup>22</sup> verlegt er in das Rund einer Stadtmauerarchitektur, welche die Szene als kreisförmige beziehungsweise in Symmetrie ausgewogene Komposition vorbestimmt. Dabei ist die Darstellungsweise der zinnenbekrönten Ringmauer höchst problematisch, insofern der mittlere kreisrunde Ring in der oberen Hälfte den Fußpunkt, in der unteren die obere Begrenzung der Mauer angibt, und sich um diese Binnenfläche das gequaderte Mauerband zieht. Aufsicht (darauf weist der kreisförmige Grundriß) und Ansicht (die sichtbaren Mauerteile) werden auf eine derart unrealistische Weise miteinander verbunden, daß eine solche Darstellung kaum mehr sinnvoll an

dem Wirklichkeitsgrad gebauter Architektur gemessen werden kann, daß sie vielmehr als bestimmendes bildkompositorisches Element – also weniger als ein inhaltliches Faktum, sondern mehr als ein formprägender Kompositionsteil – größten Wert erhält. Da nun dieser Innenraum von einer Architektur geformt ist, die ein Außen angibt, entsteht eigentlich nur ein Binnenraum, dessen Dreidimensionalität jedoch aufgesogen wird gemäß dem ottonischen Kompositionsschema der am besten überschaubaren, also oberflächengebundenen Darstellungsweise. Eine Fläche wird von Architektur umbaut, doch die Aktion auf dieser Fläche steht in keiner unmittelbaren Wechselbeziehung zum rahmenden Mauerring, vielmehr wird sie durch ihn in tektonische Festigkeit gebannt.

Das Dedikationsbild des Bremensis<sup>23</sup> überliefert den bekanntesten Typus der Innenraumdarstellung; aber auch hier ist nicht eigentlich das Innere eines Gebäudes gezeigt, als vielmehr mit den suggestiven Bildwerten der vier Säulen angedeutet, welche die oberen Geschosse mit dem Dach in Außenansicht tragen. Der Topos Innenraum wird nur zeichenhaft ins Bild übertragen, so daß die Arkadenbögen geradezu problemlos auf der Miniatur König Heinrichs in Bremen<sup>24</sup> von keinen stützenden Gliedern getragen werden, wie andererseits auf dem Bild des Ungläubigen Thomas derselben Handschrift<sup>25</sup> die Schaftlänge der Säulen entsprechend der vordergründigen Aktionsszene variiert. Gerade eine solche Flexibilität der Architektur weist darauf hin, daß die gemalten Versatzstücke nicht nach ihrer gegenständlichen Richtigkeit bewertet werden, sondern nach ihrem optischen Suggestionswert, durch den der Handlungsort skizzenhaft definiert wird.

Die vielleicht aufwendigste Architekturmalerei der ottonischen Echternacher Buchmalerei auf der Miniatur mit der Darstellung der Schreibstube im Willibrordkloster<sup>26</sup> zeigt durchaus das Bemühen, die eigene Klosterkirche wiederzugeben. Dies geschieht wiederum mit Hilfe weniger charakteristischer Fixpunkte, durch die sich die Darstellung über das Unspezifische irgendeiner Kirchenansicht erhebt. Zu ihnen gehört etwa das Motiv der von einer großen Arkade überspannten Doppelbögen, das sich am vorhandenen Baubefund als jenes sogenannte »Echternacher System« belegen läßt. In einem solchen Detail wird der Ort – wieder suggestiv – bezeichnet, so daß sich innerhalb der Architekturdarstellung in der Echternacher Miniaturkunst eine weite Skala erkennen läßt, die von

einer völligen Ortsunbestimmtheit (Hochzeit zu Kana oder schon variiert beim Zwölfjährigen im Tempel) bis hin zu einer eindeutigen Ortsangabe reicht.

Die Darstellungsweise der gemalten Architektur entspricht derjenigen anderer ottonischer Skriptorien, wie sie bereits beschrieben worden ist<sup>27</sup>. »Doppelt-plane« Wände wie etwa auf der Darbringungsminiatur wechseln mit »plan-schrägen«<sup>28</sup>, bei welchen die jeweils plan und die schräg angegebenen Wände entweder von gleicher Breite beziehungsweise »Tiefe« sein können, oder aber in einer Andeutung von perspektivischem Verständnis differieren. Der Prospekt Nazareths auf dem Verkündigungsbild offenbart die darin liegende Problematik, wenn ein logischer, in der Aufeinanderfolge nachvollziehbarer Aufbau der Stadt nicht gegeben ist, weil die Architekturteile nicht eigentlich in einer konstruktiven Verbindung mit einem einander begründenden Neben- und Hintereinanderstehen angebracht sind, sondern in einer additiven Reihung und Staffelung, wobei alle Einzelteile von einem jeweils eigenen, nur für sie gültigen Ansichtspunkt fixiert sind. Daraus folgt, daß der Maler die Einzelteile kennt und mit ihnen arbeitet, ohne aber um ihre Veränderung (weil der Ansichtspunkt immer derselbe ist) bemüht, die entsteht, wenn mehrere Architekturglieder zusammentreten.

Neben diesem Darstellungsprinzip wird ein zweites befolgt, nach dem die Architektur in einer Gesamtauf sicht von oberhalb des Stadtniveaus fixiert wird<sup>29</sup>. Sehr deutlich ist dies an den Bedachungen der Mauertürme zu erkennen, die fast durchgehend in einer falschen, der sogenannten »umgekehrten« Perspektive dargestellt sind, wenn die Kanten der Schrägseiten in eine gedachte Bildtiefe auseinanderstreben<sup>30</sup>.

Den beiden Räumlichkeit suggerierenden Faktoren Mehrseitenansicht und perspektivische Aufsicht wird häufig noch ein drittes Volumen schaffendes Motiv beigegeben: es sind die offenstehenden Türen und Fenster, die in farbiger Nuancierung von Licht- und Schattenzone ein Vorne und Hinten zu bestimmen suchen. Jedoch weil die kausale Begründung in der Verbindung solcher Motive und Darstellungsweisen fehlt, weil ein jedes Detail isoliert bleibt als einzelner Bildgedanke, die offenen Türen von niemandem durchschritten werden, bleiben alle Kompositionselemente bildhafte Suggestivwerte, die einen Aktionsraum bezeichnen, jedoch nicht darstellen.

Gerade der Bildgrund, der zur Standfläche für die

Figuren wird, und die Architektur bestimmen das Volumen der Aktionsbühne. Bei Erwähnung der Hintergrundverfestigung durch die Einfarbigkeit wurde schon auf die Standebene als eine konturdünne Linie hingewiesen, zu der die Landschaftsdarstellung komprimiert wird. Ähnliches ist auf Miniaturen mit ausführlicher Architekturmalerei festzustellen, da die Fußpunkte der senkrecht aufragenden architektonischen Glieder auf einer einzigen waagrecht verlaufenden Standlinie ruhen. Dies ist etwa bei der Heilung des Wassersüchtigen im Bremensis zu beobachten<sup>31</sup>, wobei jedoch gleichzeitig die vorgegebene Bildfläche durch In-Beziehung-Treten der Figuren zum Handlungsraum erweitert und »vertieft« wird. Der ottonische Schichtenraum<sup>32</sup>, nachprüfbar an den verschiedenen Ebenen des farbigen Bildgrundes und der Architekturmalerei, wird von einer Raumdiagonalen durchzogen, die von der linken Seite aus der Bildtiefe über die kompositorisch vermittelnde Figur Christi in der Mitte zur rechten Seite in eine vorderste Ebene vorstößt, die der Wassersüchtige einnimmt. Er sitzt vor der Säule, während die linke Figurengruppe hinter der zweiten Säule hervorkommt, also zum Teil von ihr verdeckt wird. Innerhalb der figürlichen Szenerie kann man also nicht von einer schichtenweisen Staffelung der einzelnen Bildträger sprechen. Dies umso weniger, je stärker das Hintereinander sich von einer starren Abfolge mehrerer Ebenen löst und ineinander verzahnt ist. Eine solche Verzahnung einer Bildschicht mit einer anderen läßt sich etwa an der Figur des Christus am nächsten stehenden Juden nachweisen. Der Mann steht auf den vorderen Thronstufen, die fast in die Raumschicht des Wassersüchtigen reichen; sein Unterkörper jedoch wird von eben dem Thron verdeckt, so daß die Figur eigentlich hinter Christus zu denken ist. Somit kann eine einzige Gestalt innerhalb einer Figurenkomposition an mehreren Ebenen des ottonischen Schichtenraumbildes teilhaben; die Aufteilung steht allein unter dem Kompositionsgesetz einer präsentativen, momentan überschaubaren Darstellungsweise. Um sie zu erreichen, wird die ottonische Schichtenräumlichkeit nicht als mathematisch addierbares Hintereinander befolgt, vielmehr werden die schmalen Raumebenen etwa auf einer Miniatur wie dem Dedikationsbild des Bremer Evangelistars nach den oben aufgezeigten Möglichkeiten auf solch mannigfache Weise verzahnt, daß sie sich nach der Logik perspektivischer Räumlichkeit nicht mehr als »Schichtenräume« voneinander trennen lassen. Auf solchen Miniaturen ist die für einen ottonischen Künstler größtmögliche Tiefe der Handlungsbühne erreicht.

Für die Formulierungen der Echternacher Buchillustrationen als Gesamtkompositionen kann man eine recht mannigfaltige Stufung in der Abhängigkeit vom Vorbild nachweisen. Jedoch einmal abgesehen von der Praefiguration der Konzeptionen durch die Vorlage fällt die Häufigkeit der in sich tektonisch verfestigten Kompositionen auf, seien sie nun durch architektonische Rahmung bedingt wie beim Darbringungsbild des Bremensis oder durch die ausgewogene Symmetrie, wie sie das Kreuzigungsbild der Handschrift zeigt<sup>33</sup>, oder schließlich durch eine im Kreisen der Gebärden und Versatzstücke erreichten Geschlossenheit hervorgerufen, die bei der Blindenheilung zu erkennen ist<sup>34</sup>.

Unter Außerachtlassung weiterer Kompositionsschemata wie der Dreieckskomposition der Himmelfahrt Christi<sup>35</sup> und anderer Möglichkeiten stellt sich gerade bei den bereits kompositorisch in sich verfestigten Illustrationen die Frage nach der Randempfindlichkeit solcher Miniaturen. Es wird deutlich, daß hier die Rahmung lediglich noch einmal betonte optische Kontur einer in sich bereits geschlossenen Szenerie ist, die durch die Farbbänder, welche ein plastisches Rahmenprofil intendieren, vom Textspiegel abgesetzt wird<sup>36</sup>. Auf der ersten Miniatur zur Parabel vom Reichen Prasser erfüllt die Rahmung die nächstliegende Aufgabe, die Vielszenigkeit in einem einzigen Bild zusammenzuhalten und das Labile in der farbigen Gliederung des Hintergrundes, dieses Fließens der Farbbahnen zu bannen und kompositorisch zu festigen. Auf anderen Bildern jedoch erhält der Rahmen eine unmittelbar innerkompositorische Funktion, indem er das

Bildfeld beziehungsweise die Figurenabstände, das heißt den Handlungsraum, fixiert, durch dessen Begrenzung erst eine spannungsvolle Bildfläche entsteht. Bei dem Versuch der Juden im Tempel, Christus zu steinigen (Abb. 2), geht der Herr vor hellvioletter Grund nach rechts aus dem Bild heraus. »Doch liegt bis zum Rahmen ein freigebliebenes Bildfeld vor ihm, das durch das Gehen und den Sprechgestus Christi kompositorisch aktiviert wird, es suggeriert den Weg und damit stärker das Bewegungsmoment der Figur, das sich ohne den begrenzenden Rahmen ins Undefinierte verlieren würde«<sup>37</sup>. Die Bildfläche wird durch den Rahmen definiert, die Figurenabstände werden ausgewogen, die Spannungswerte erst ermöglicht, die als suggestive Bildmotive die Komposition bestimmen.

Alle Bilder besitzen etwas Suggestives, sind Fixpunkte des Verständnisses von momentaner Einsichtigkeit, die in der Gebärdensprache kulminiert (manchmal auch in einem Figurentypus) und von der Vordergründigkeit des Dargestellten unterstrichen wird<sup>38</sup>. Das Dargestellte ist Bildoberfläche, ohne täuschende, zum Nachspüren anregende räumliche Komplexität; das Suggestiv-Erfaßbare liegt stets an der Oberfläche. Wohl gerade im Kriterium des suggestiven Bildwerts, von dem her sich die Eindringlichkeit ottonischer Miniaturen erklärt, ist ein grundlegendes Darstellungsprinzip zu erkennen, das in den aufgezeigten Varianten vielfältige Anwendung in der Echternacher Buchillustration gefunden hat<sup>39</sup> und sich als ein entscheidendes Merkmal im bildnerischen Denken des ottonischen Mittelalters offenbart.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Nordenfalk, Carl: Der Meister des Registrum Gregorii, in: Münchner Jahrb. d. Bild. Kunst, Folge 3, Bd. I, 1950, 61–67.

<sup>2</sup> Nitschke, Brigitte: Die Handschriftengruppe um den Meister des Registrum Gregorii. Recklinghausen 1966 = Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, 5.

<sup>3</sup> Boeckler, Albert: Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III., Berlin 1933. – Plotzek, Joachim M.: Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei. Diss. Köln 1969, Köln 1970.

<sup>4</sup> Schiel, Hubert: Der Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier. Basel 1961, Faksimile fol. 9v.

<sup>5</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12267.

<sup>6</sup> Metz, Peter: Das Goldene Evangelienbuch von Echternach, München 1956.

<sup>7</sup> A. Boeckler, 1933, Abb. 180, 182–184. – J. M. Plotzek, 1970; hier werden alle Evangelienillustrationen des Brüsseler Evangelistars zum Bildvergleich herangezogen.

<sup>8</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12285.

<sup>9</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12273.

<sup>10</sup> Siehe hierzu auch: Imdahl, Max: Das Ereignisbild im Codex Egberti, in: Kunstchronik, 11, 1958, (10), 301–305.

<sup>11</sup> Boeckler, 1933, Abb. 122.

<sup>12</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12268.

<sup>13</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12268.

<sup>14</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12285.

<sup>15</sup> Darauf wird schon hingewiesen bei: Schmarsow, August: Die Wandgemälde der Benediktinerkirche auf der Reichenau, in: Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, 3, Bonn 1922, 78–89; S. 85, »Durch ein Emporrücken auf eine höhere Grundlinie entsteht ein zweiter Plan, vor dem der Vordergrund freibleibt. Es ist also ein Surrogat für die Tiefe, das lediglich aus den Abmessungen der Höhendimension gewonnen wird.«

<sup>16</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12269.

<sup>17</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12269.

<sup>18</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12267.

<sup>19</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12270.

<sup>20</sup> Dabei kommen auch solche Gebäudeteile zur Darstellung, die bei einer perspektivischen Darstellung unsichtbar bleiben würden. Siehe: Prinz, Wolfram: Die umgekehrte Perspektive in der Architekturdarstellung des Mittelalters, in: Festschrift Edwin Redslob, Berlin 1954, 253–262; S. 254: »Die Sichtbarmachung der nach heutiger perspektivischer Anschauung nicht sichtbaren Seiten des Baues entspricht wohl allein dem Wunsche nach größerer Schaulbarkeit des Gegenstandes, wie er in so vielen mittelalterlichen Darstellungen zum Vorschein kommt.«

<sup>21</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12283.

<sup>22</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12289.

<sup>23</sup> Spang, Paul: Handschriften und ihre Schreiber. Ein Blick in das Skriptorium der Abtei Echternach, Luxemburg 1967, Farbabb. S. 44.

<sup>24</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12263.

<sup>25</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12277.

<sup>26</sup> P. Spang, 1967, Farbabb. S. 11. – J. M. Plotzek, 1970, 17–20.

<sup>27</sup> Wulff, Oskar: Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht, eine Raumschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance, in: Kunstwiss. Beiträge, Leipzig 1907. – W. Prinz, 1954, 253–262. – Sedlmayr, Hans: Epochen und Werke, Wien 1959, 140–154. – Panowsky, Erwin: La prospettiva come »forma simbolica« e altri scritti, Milano 1961. – Lampl, Paul: Schemes of Architectural Representation in Early Medieval Art, in: *Marsyas*, 9, 1961, 6, 13. – Trell, Bluma L.: A Further Study in Architectura Numismatica, in: *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, 344–358.

<sup>28</sup> Termini von: Ueberwasser, Walter: Deutsche Architekturdarstellung um das Jahr 1000, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, 45–70.

<sup>29</sup> Siehe dazu den Aufsatz von O. Wulff, 1907.

<sup>30</sup> Hierzu vor allem: O. Wulff, 1907 und W. Prinz, 1954.

<sup>31</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12287.

<sup>32</sup> Siehe hierzu wieder den Aufsatz von C. Nordenfalk, 3, 1, 1950.

<sup>33</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12277.

<sup>34</sup> Jaeger, Wolfgang: Die Heilung des Blinden in der Kunst, Konstanz 1960, Abb. 28.

<sup>35</sup> Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12280.

<sup>36</sup> Zum Rahmen siehe: Everth, Erich: Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen, Diss., Leipzig 1909, Halle 1909. – Ehlich, Werner: Bild und Rahmen im Altertum, Die Geschichte des Bilderrahmens, Leipzig 1954. – Messerer, Wilhelm: Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter, in: *Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. und Geistesgesch.*, 36, 1962, (2), 157–178, bes. 169–171.

<sup>37</sup> J. M. Plotzek, 1970, 271.

<sup>38</sup> Diese Vordergründigkeit steigert sich im Fehlen eines perspektivischen Raumes. Dazu Hans Jantzen: *Ottotonische Kunst*, Hamburg 1959, 74: »Man muß indessen verstehen, daß der Un-Raum seine eigenen künstlerischen Möglichkeiten und Gesetze besitzt. Die Malerei hat die eigentümliche Möglichkeit, zwischen erfahrbarem Raum und Un-Raum die verschiedensten Zwischenstufen zu veranschaulichen und als Ausdrucksmittel zu benutzen. Im Un-Raum gibt es weder Tiefe noch Schwerkraft. Figuren und Dinge bleiben körperlos und gewichtslos. Und eben diese Loslösung vom erfahrbaren Raum ermöglicht der frühdeutschen Malerei, da die Figuren zwar ihren »Körper« verlieren, aber »Gestalt«, bleiben, etwas Über-Räumliches und Über-Zeitliches auszusagen. Die Figur wird nicht etwa aus einer umweltbezogenen Auffassung herausgeschnitten, sondern erhält ihre eigene Aussagekraft und Gestalt als Gebärdefigur.«

<sup>39</sup> So etwa auch bei der Darstellung der Rückenfigur auf den Pfingstbildern der Echternacher Cimelien (Epternacensis P. Metz, 1956, Abb. 86; Bremensis, Foto Rhein. Bildarchiv, Köln, Pl.-Nr. 12282), wobei die erregt gestikulierenden Männergestalten teilweise en face, als Profil- und als Rückenfigur wiedergegeben sind, so daß eher ein suggestiver Bildwert von in rückwärtiger Ansicht gedachten Figuren entsteht, als von sich in den Raum hineinbewegenden Gestalten. Koch, Margarete: Die Rückenfigur im Bild: Recklinghausen 1965, 36: »Dennoch bleibt der Bildwert der Funktion erhalten, da er weder an irgendeine Form realer Räumlichkeit, noch an eine raumhafte Bewegtheit der Figur gebunden ist, sondern nur an den Zeichenwert ihrer Rückansichtigkeit als solcher.«

## Die karolingisch-salische Klosterkirche Hersfeld

von Günther Binding

Die in eindrucksvollen Ruinen erhaltene ehemalige Benediktiner-Klosterkirche Hersfeld ist eine 103 m lange, dreischiffige, flachgedeckte Säulen-Basilika mit durchgehendem, »römischem« Querschiff von 56,50 m Länge und langgestrecktem Mönchschor mit leicht eingezogener Apsis und dreischiffiger Krypta sowie mit doppeltürmig angelegtem Westbau. Sie ist in Bruchsteinen mit Verputz und sorgfältig behandelten Hausteingliederungen aus wechselnd roten und weißen Schichtenerbaut. Der Außenbau ist höchst einfach gestaltet, nur die Apsis ist mit vier Pilastern und verkröpftem Schmiegegengesims gegliedert, darüber als Vorläufer der Zwerggalerie ein Kranz eingetiefter Rundbogennischen. Die 1040 geweihte Krypta hat drei Schiffe gleicher Breite mit

Kreuzgewölben, vier Paar Säulen mit steilen attischen Basen ohne Eckblätter, mit Wandpfeilern und Blendbogen; der unter der Apsis liegende Teil mit drei Altären ist schmaler und durch zwei Pfeiler abgesondert, aber in einheitlichem Bauverband entstanden. Der Langchor ist innen durch schlanke Blendengegliedert. An das Querschiff schließen zwei hohe, gestelzte Apsiden an, die in die Fensterzone hineinragen und so nur Platz für ein Rundfenster mit Vierpaß lassen. Das flachgedeckte Langhaus war mit beiderseits acht Säulen mit verjüngten monolithen Schäften, attischen Basen mit Ecksporen und mächtigen Würfelkapitellen in drei Schiffe geteilt. Den Obergaden des 22 m hohen Mittelschiffes und die Seitenschiffmauern durchbrechen ungewöhnlich