

der Gefühle setzt und diese damit nur momentan steigert, zweitens aber, indem ihr eine hohe und unabhängige Eigentümlichkeit innewohnt, vermöge deren sie eigentlich mit allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schließt und auf Kündigung. Und diese Bündnisse sind sehr frei; denn sie läßt sich von der religiösen oder anderen Aufgabe nur anregen, bringt aber das Wesentliche aus einem geheimnisvollen eigenen Lebensgrunde hervor“.

Betrachtet man, wie Bret Rothstein, allein die Religion als die bedingende Kraft, so ergeben sich leicht Fragestellungen, die ins Abseits führen.

VOLKER HERZNER
Karlsruhe

Elisabeth Klemm: Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek (*Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*; Band 2); Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2004; Textband: 274 S., Tafelband: 268 S. mit 32 Farbtaf. und 549 Abb.; ISBN 3-89500-348-4; € 220,-

Was die Bibliothèque Nationale in Paris für die karolingische, ist die Bayerische Staatsbibliothek für die ottonische Buchkunst: eine Schatzkammer, voll mit bedeutenden Prachthandschriften der betreffenden Zeit. Der Glanz dieser Cimelien findet einen Reflex in der schönen Ausstattung der beiden Bände, die Elisabeth Klemm, eine der angesehensten Wissenschaftlerinnen auf dem Gebiet kunsthistorischer Handschriftenforschung, in jahrelanger Arbeit erstellt hat. Sie krönt damit die Reihe der von ihr erarbeiteten Kataloge der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: den zweiteiligen Katalog der romanischen Handschriften (erschienen 1980 und 1988) und den der Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft¹ (1998). Damit zieht sie ein Fazit der vielfältigen Forschungen zur ottonischen Buchmalerei in Süddeutschland, von Forschungen also, die sie, an der Quelle sitzend und selbst ein Quell an Erkenntnissen über die von ihr bearbeiteten Codices für jeden, der sie in der Bayerischen Staatsbibliothek aufsuchte, über Jahre und Jahrzehnte hin wesentlich befördert hat.

Der neue Katalog behandelt 226 Handschriften „aus jenen kulturell deutschen Regionen, die sich in erster Linie durch die Sprache definieren“ (S. 8). Davon entfällt mit 176 der Hauptanteil auf den Südosten, nämlich auf Regensburg, St. Emmeram (33), Salzburg, St. Peter (8), Freising, Dom (37), Weihenstephan (9), Tegernsee (62), Niederaltaich (1) und Benediktbeuern (12). 14 bayerische Handschriften waren nicht näher lokalisierbar. Acht Handschriften waren dem Augsburger Domsriptorium zuzuweisen, sechs der Reichenau und die Herkunft von zehn südwestdeutschen Handschriften konnte nicht genauer bestimmt werden. In Mainz und im Mittelrheingebiet wurden jeweils elf der Handschriften hergestellt, in Sachsen und Niedersachsen vier.

¹ Siehe dazu die Besprechung von HELMUT ENGELHART in diesem *Journal* 7, 2003, S. 18–22.

Konzentriert und kenntnisreich wird jeweils die Geschichte der betreffenden Klöster und Domstifte sowie die ihrer Bibliotheken und Skriptorien der chronologisch geordneten Beschreibung der Handschriften vorangestellt, so daß jeweils ein Gesamtbild der betreffenden Malerschule entsteht.

Der wissenschaftliche Ertrag dieses Katalogs liegt gewiß zum einen darin, daß er den Forschungsstand zu verschiedenen hochkarätigen Prachthandschriften kritisch resümiert, wesentlicher ist jedoch, daß er viele kaum bekannte sogenannte Bibliothekshandschriften enthält, die oft nur wegen weniger kleinerer Initialen oder aufgrund ihrer Diagramme und Schemata kunsthistorisch relevant sind. Durch diese Handschriften exegetischen, philosophischen, grammatischen, rhetorischen, musiktheoretischen Inhalts gewinnen wir einen Einblick in den Bildungshorizont der Klöster, gelegentlich auch in die Entwicklung des Initialstils. Offenbar hat sich der Umfang dessen, was unter einer illuminierten Handschrift zu verstehen ist, in den letzten Jahrzehnten erheblich ausgeweitet. Von den 33 Handschriften des Emmeramsklosters wären in den fünfziger Jahren, als das Unternehmen einer Katalogisierung der illuminierten Handschriften in der damaligen Bundesrepublik gestartet oder vielmehr von neuem gestartet wurde, vermutlich nur sechs einbezogen worden: der Codex Aureus mit dem Ramwoldbild (Kat. 1), das Sakramentar Heinrichs II. (Kat. 9), Hartwics wissenschaftliche Sammelhandschrift mit dem Dedicationsbild und der O-Initiale (Kat. 12), der Utacodex (Kat. 18), das gezeichnete Fragment einer Kreuzigung (Kat. 22) und die Martianus Capella-Handschrift (Kat. 26).

Was die Verfasserin allein schon durch die Ordnung, in die sie die Handschriften gebracht hat, durch ihre Datierungs- und Lokalisierungsvorschläge und durch viele treffende Richtigstellungen geleistet hat, kann hier im einzelnen nicht gewürdigt werden. Die Lokalisierung des Evangeliars aus Michaelbeuern Clm 8272 (Kat. 36) nach Salzburg (statt, wie 1994 in einer Seeoner Ausstellung angenommen, nach Seon) erfolgt mit knapper, überzeugender Begründung, ebenso wie die Datierung „um 1030–1040“ (statt „um 1020–30“). Mit stichhaltigen Argumenten lehnt sie, um ein weiteres Beispiel herauszugreifen, die These ab, die zwischen 975 und 1000 erfolgte Restaurierung des Codex Aureus (Kat. 1) habe dazu gedient, ein durch die Zeit abgenutztes Werk zu einer kaiserlichen Insignie zu stilisieren, um damit die Legitimität der Herrschaft des bayerischen Herzogs über das gesamte Reich zu unterstreichen (S. 25). Doch finden sich in ihrem Katalog auch Stellen, die Bedenken oder Widerspruch hervorrufen. Zum Beispiel die folgenden.

Elisabeth Klemm nutzt die Einleitung in ihr Opus magnum dazu, die in den letzten Jahren üblich gewordene Unterscheidung zwischen ottonischem und salischem Stil zu bekämpfen. „Die ottonische Epoche“ reiche „bekanntlich über die Regierungszeit der sächsischen Kaiser – der Ottonen – hinaus bis weit in die Zeit der salischen Herrscher hinein“ (S. 7). Nun ist die Einteilung der Kunstgeschichte in Epochen, wie die narrative Kunstgeschichtsschreibung überhaupt, in hohem Maße zeitbedingt. Nicht zufällig kam ‚ottonisch‘ als Stilepochenbegriff im Wilhelminischen Kaiserreich (1871–1918) auf. Nach Arthur Haseloff hat die ottonische Kunst „die Dynastie, von der sie den Namen bekam, um ein Jahrhundert überlebt“ (ders., in: Michel

André [Hrsg.]: *Histoire de l'art*, 1; Paris 1905, S. 711). Ähnlich urteilte Hans Jantzen 1935 in der Festschrift Heinrich Wölfflin (ebd., S. 96). Über Alternativen zu seiner „ideologisch belasteten“ (Susanne Wacker: *Ottonik-Rezeption*; phil. Diss. Hamburg 2001, S. 4) Meistererzählung ‚*Ottonische Kunst*‘ (1947, revidierte Aufl. 1958, 1959, Neuausgabe 1990) sollte jedoch nachgedacht werden. Denn die Vorstellung einer bis zum Ende des 11. Jahrhunderts andauernden ottonischen Stilepoche ist in seinem Werk mit den fragwürdig gewordenen Stereotypen ‚deutsch‘ und ‚deutsche Kunst‘ nahtlos verbunden. Nach Jantzen ist die ottonische Kunst die erste deutsche Kunst; als solche durfte sie nicht nur von kurzer Dauer sein. Elisabeth Klemm, die Jantzens Buch als grundlegendes Werk bezeichnet (S. 7), hinterfragt seinen Begriff des Ottonischen nicht, weder dem Umfang noch dem Inhalt nach, versucht vielmehr, mit dem Adverb „bekanntlich“ (S. 7), ihn zu zementieren.

Gewiß wandelte sich der Zeitstil nicht schlagartig mit dem Tod Heinrichs II. († 1024). Die sehr guten Farb- und Schwarzweiß-Abbildungen und die vergleichenden stilanalytischen Darlegungen dieses Katalogs lassen jedoch die Stildifferenz zwischen den unter den sächsischen Herrschern und den unter den Saliern (z. B. Kat. 36, 77, 78, 105, 114, 117, 150, 160, 183, 219, 226) entstandenen Handschriften so deutlich hervortreten, daß durch das vorliegende Werk die in seiner Einleitung verteidigte Ausdehnung des Ottonischen bis zur Zeit des Investiturstreits in Frage gestellt wird. Daß die salische Buchmalerei auf die ottonische vielfach zurückgriff, ändert nichts daran, daß sie gegenüber dieser steifere, sprödere und härtere Formen aufweist. Kontinuität und Wandel kennzeichnen stets die Entwicklung, auch die vom 11. zum 12. Jahrhundert, so daß über die Bedeutung der „mit und nach dem Investiturstreit eintretenden Veränderungen als Auslöser einer auch künstlerischen Neuorientierung“ (S. 7) im einzelnen sehr wohl diskutiert werden kann. Kontinuierliche Buchproduktion über die Grenze vom 11. zum 12. Jahrhundert hinweg läßt sich unter anderem in Regensburg, St. Emmeram bzw. Prüfening (S. 24), Salzburg (S. 61) und Tegernsee (S. 113) feststellen. Die Reichenau verlor zwar während des Investiturstreits ihre herausragende Stellung (S. 192), doch fand ihre Buchkunst bis ins 12. Jahrhundert hinein eine Fortsetzung, unter anderem im Allerheiligenkloster zu Schaffhausen. Die Kritik am Konzept einer bis zum Ende des 11. Jahrhunderts währenden ottonischen Kunstpoche geht jedenfalls vom Fach Kunstgeschichte selbst und von einer ideologiekritischen Reflexion auf seine Grundlagen aus. Sie ist, anders als Elisabeth Klemm vermutet, nicht lediglich durch „die Zunahme historischer Arbeiten über die Herrscherbilder in mittelalterlichen Handschriften“ (S. 8) veranlaßt.

Ihre Datierung der wissenschaftlichen Sammelhandschrift Clm 14272 (Kat. 12) „nach 1006 (bis ca. 1028)“ ist nur dann zwingend, wenn man mit ihr deren Hauptschreiber Hartwic mit jenem Hartwic identifiziert, der 1028–29 Abt von St. Emmeram war. Daß Hartwic, falls mit dem Abt identisch, die Texte „sicher vor seinem Amtsantritt“ ins Reine schrieb, leuchtet ein. Doch ist die Identifikation keineswegs sicher, so daß man bei einer Datierung in die zwanziger oder dreißiger Jahre des 11. Jahrhunderts wird bleiben können. Bernhard Bischoff (*Verfasserlexikon*, 2. Aufl., 3. Bd., 1980/81, Sp. 530) hatte zu Recht bemerkt: „Es ist fraglich, mit welchem der gleichna-

migen Mönche von St. Emmeram, deren einer von 1028 bis 1030 die Abtswürde innehatte, H[artwic] identisch ist.“

Im Zusammenhang ihrer Ausführungen zum Uta-Evangelistar (Kat. 18) widmet Elisabeth Klemm einen längeren Passus dem Begriff *Plintespilon*, der in dem von Christi Kreuz in der Mitte durchschnittenen oder durchstoßenen Diagramm der Intervalle auf fol. 3v der Handschrift erscheint (Kat. 18; Abb. 36). *Plintespilon* ist der letzte in der Reihe der Begriffe, deren Buchstaben dort jeweils zu einem Quadrat geordnet sind: *mors* (4 Buchstaben), *mundus* (6), *infernus* (8) und *plintespilon* (12). Stehen die Längen zweier angeschlagener Saitenteile eines Monochords im Verhältnis $12:6 = 8:4 = 2:1$ bzw. im Verhältnis der ganzen Saitenlänge des Monochords zu seiner halben, ergibt sich eine Oktav, stehen sie im Verhältnis $8:6 = 4:3$, eine Quart, wenn sie im Verhältnis $12:8 = 6:4 = 3:2$ stehen, eine Quint. Diese Grundkonsonanzen, deren Bezeichnungen (*diapason* [*diapason*] *symphoniarum*, *diatesseron*, *diapente*) bogenförmig über oder unter den Quadraten stehen und diese miteinander verbinden, werden hier auf der Grundlage der Begriffe *mors*, *mundus*, *infernus* und *plintespilon* bzw. mit Hilfe der Anzahl ihrer Buchstaben dargestellt.

Stehen die Längen zweier angeschlagener Saitenteile eines Monochords im Verhältnis $12:6 = 8:4 = 2:1$ bzw. im Verhältnis der ganzen Saitenlänge des Monochords zu seiner halben, ergibt sich eine Oktav, stehen sie im Verhältnis $8:6 = 4:3$, eine Quart, wenn sie im Verhältnis $12:8 = 6:4 = 3:2$ stehen, eine Quint. Diese Grundkonsonanzen, deren Bezeichnungen (*diapason* [*diapason*] *symphoniarum*, *diatesseron*, *diapente*) bogenförmig über oder unter den Quadraten stehen und diese miteinander verbinden, werden hier auf der Grundlage der Begriffe *mors*, *mundus*, *infernus* und *plintespilon* bzw. mit Hilfe der Anzahl ihrer Buchstaben dargestellt. Diese Begriffe sind außerdem so angeordnet, daß sich, ebenfalls im Hinblick auf jene Zahlenverhältnisse, jeweils Gruppen von 2, 3 oder 4 Buchstaben ergeben; daher z. B. die Aufteilung: *MVN DVS* ($3 + 3 = 6$) oder: *PLIN TES PIL ON* ($4 + 3 + 3 + 2 = 12$).

Strittig ist der Sinn des Begriffs *plintespilon*, mit ihm der Sinn der Verbindung des Diagramms der Intervalle mit dem gekreuzigten Christus und damit das Verständnis dieser Kreuzesminiatur überhaupt. Von den verschiedenen Vorschlägen zur Erklärung von *plintespilon* hat Elisabeth Klemm bedauerlicherweise einen der abwegigsten ausgewählt, den sie favorisiert, nämlich den von Adam Seth Cohen, der, eine Konjektur von Frieder Zaminer und Thomas Ertelt variierend, *plintespilon* nicht als ein Wort, sondern als eine Folge von drei Wörtern, die teilweise abgekürzt notiert wurden, verstehen will. Er ergänzt willkürlich: $\pi\lambda\eta\nu\alpha\rho\acute{\iota}\alpha\ \tau\epsilon\sigma\acute{\sigma}\alpha\rho\omega\nu\ \pi\upsilon\lambda\acute{\omega}\nu$, was er, in der Meinung, vier Tore würden die Welt bedeuten, mit „fulfillment of the four gates“ (Erfüllung der vier Tore) übersetzt. Er vermag jedoch weder $\pi\lambda\eta\nu\alpha\rho\acute{\iota}\alpha$ (Vollzähligkeit, completeness) in der Bedeutung ‚Erfüllung, fulfillment‘ noch $\tau\epsilon\sigma\acute{\sigma}\alpha\rho\omega\nu\ \pi\upsilon\lambda\acute{\omega}\nu$ (vier Türflügel) in der Bedeutung ‚Welt‘ nachzuweisen (Adam S. Cohen: *The Uta Codex*; University Park 2000, S. 70f.). Sein Vorschlag ist allein schon deshalb zum Scheitern verurteilt, weil er *plintespilon* nicht als ein Substantiv von zwölf Buchstaben, sondern als eine aus insgesamt 21 Buchstaben bestehende Wortfolge begreift. Das im vierten Quadrat stehende Wort kann, will es seine Funktion im Zusammenhang des Dia-

gramms der Intervalle wahrnehmen, ebenso wie *mors*, *mundus* und *infernus*, nur ein Substantiv sein, und es muß, aus demselben Grund, aus genau zwölf Buchstaben bestehen. *Plintespilon* erfüllt diese Bedingungen. Ungerechtfertigt ist Elisabeth Klemms Transkription (S. 45): *Plin.tes.pilon* (statt richtig: *Plintespilon*), denn, was sie offenbar für Abkürzungspunkte oder für Markierungen zwischen zwei Wörtern hält, sind Reste von Zierstrichelchen, die, wie bei den drei vorausgehenden Begriffen, zu dem Quadrat, nicht zu der Buchstabenfolge gehören.

Mors, *mundus* und *infernus* sind durch Christus besiegt. Elisabeth Klemm möchte *mundus* – als ihrer Meinung nach nicht von Christus überwunden (?) – von *mors* und *infernus* absetzen (S. 48). Diese unbiblische, häretische Auffassung sollte dem Konzeptor dieser Bildseite, der wohl zu Recht mit Hartwic von St. Emmeram identifiziert wird, nicht unterstellt werden; Joh 16,33: *ego vici mundum*, vgl. auch 1. Joh 5, 4f. Was auch immer *plintespilon* bedeuten mag: auch über *plintespilon* muß Christus, ebenso wie über *mors*, *mundus* und *infernus*, am Kreuz den Sieg errungen haben. Als durch Christus Besiegter, der sich hinter *plintespilon* verbirgt, kommt zum Beispiel der Böse (Eph 6,16; vgl. 1. Joh 2,13f.) oder das Böse in Frage bzw., mit Johannes Scotus Eriugena (Periphyseon 5, Kap. 35, im Zusammenhang seiner Harmonielehre bzw. seiner Lehre von den Intervallen): *malitia vel malum ... turpitudine vel deformitas*. Der Konzeptor der vier ersten Bildseiten des Utacodex sah sich, da alle diese Begriffe weniger als zwölf Buchstaben enthalten, vor der Aufgabe, ein Substantiv von genau zwölf Buchstaben neu zu bilden, das eine der durch Christus besieigten Mächte bedeutet, ohne *mors*, *mundus* oder *infernus* mit diesem neuen Begriff inhaltlich zu wiederholen. Das Wort, das er kreierte, *plintespilon*, ist ein Hapaxlegomenon, das er in Analogie zu Gräzismen, deren Endung *-on* auf die Genitiv-Plural-Endung *-ων* zurückgeht, entwickelte: *Diapason* (Oktav), *Diatessaron* (Evangelienharmonie), *Diatesseron* (Quart), *Cathemerinon liber* (von *καθημερινών*; Tagebuch), *Periphyseon* (Über die Einteilung der Natur), *Peristephanon* (von *περί στεφάνων*; Über die Märtyrerkrone) u. a. m. Er gewann diesen bildhaften Ausdruck für den Bösen oder das Böse aus *πλινθίς σπίλων* (Drecksstück, Schmutzklotz), das er zu einem Wort zusammenzog. Die Austauschbarkeit von Theta und T sowie von Iota und E ist in Regensburger ottonischen Handschriften bezeugt. Mit dem ‚Drecksstück‘ mag sowohl der Böse wie auch das Böse gemeint sein. Zu *σπίλος* bzw. *σπίλοι* in der Bedeutung ‚Schmutzflecken‘ s. Eph 5,27 und 2. Petr 2,13 (dort auf Personen bezogen, die als Schmutz- bzw. Schandfleck bezeichnet werden), zu *πλινθίς* (Stein in Form eines Ziegel- oder Backsteins, Quadrat, Holzklötz, Grundstück u. a.) s. Liddell / Scott, A Greek-English Lexikon, Bd. 2, Oxford 1951, S. 1421.

Die Verwandlung des Todes, der Welt, der Hölle und des Bösen zum Zusammenklang der drei Grundintervalle, als solche absurd, erklärt sich durch den gekreuzigten Christus, der, als zentraler Bestandteil des Diagramms, dieses in der Mitte durchteilt. Diese Verschränkung von Bild und Diagramm stellt den Kern der christlichen Botschaft, den in Christi Kreuzestod beschlossenen Sieg dar, der seinerseits immer ein unverständliches Skandalon sein wird; 1. Kor 1,23: *Iudaeis quidem scandalum, gentibus autem stultitiam*. Vor vielen Jahren schrieb Rudolf Bultmann aus gegebenem

Anlaß einen schönen Aufsatz zu diesem Thema: Das Befremdliche des christlichen Glaubens, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 55, 1958, S. 185–200.

Für den oberen Teil der zweizonigen Miniatur auf fol. 1v des Salzburger Perikopenbuchs Clm 15713 (Kat. 35, Abb. 75; um 1020) gibt Elisabeth Klemm folgendes Bildthema an: „Joseph empfängt Maria als Sponsa Christi“ (S. 65). Wieder möchte man den Konzeptor bzw. den Maler, diesmal einen Anonymus im Salzburger Peterskloster, gegen solch ungeheuerliche Häresie in Schutz nehmen. Als Sponsa Christi kann nur Christus selbst Maria empfangen! Elisabeth Klemm beruft sich auf eine Rezension von Piotr Skubiszewski aus dem Jahr 1987, der, seinerseits recht konfus, annimmt, hier liege die Szene der wunderbaren Speisung der Jungfrau durch einen Engel zugrunde. Das Brot, das dieser darreiche, sei durch ein Diadem ersetzt worden, um die „ekkesiologische Interpretation des Ereignisses“ im Sinne der „Vermählung der Jungfrau mit Gott“ auszudrücken. Angesichts dieser merkwürdigen Substitutionstheorie dürfte es ratsam sein, zu der Betrachtung zurückzukehren, die 1997 im Kommentar zur Faksimileausgabe dieser Handschrift angeregt wurde: „Durch die kleine Maria“, so heißt es dort, sind hier „diese vier Bildszenen miteinander verschränkt: Mariens Eltern übergeben sie dem Tempel, ein Engel krönt Maria, Mariens Verlobung mit Joseph und Josephs erster Traum“ (ebd., S. 74).

Im kunsthistorischen Kommentar zu den einzelnen Handschriften wird nicht zuletzt versucht, Vorbilder nachzuweisen. Im Fall des Sakramentars des Bischofs Abraham von Freising Clm 6421 (Freising, nach 984; Kat. 47) verweist die Verfasserin auf die karolingische „Freisinger Evangeliartradition in der Nachfolge der Reimser Schule“ (S. 82) und auf den Bodenseeraum, insbesondere auf die Reichenau, wobei die gestrichelten Blattornamente in Gold und Silber möglicherweise auf dem Umweg über Metz von der Reichenau nach Freising gelangt sein können. Der damit abgeschrittene Vorlagenhorizont dürfte jedoch im Hinblick auf die figurierten Initialen auf fol. 116r (Täufling; Abb. 111), 126r (Steckkreuz und Paradiesesbaum mit Schlange), 166v (Maria), und vor allem 162v (Hl. Sabina; Abb. 112) zu eng gefaßt sein. Zu denken wäre, darüber hinaus, auch an italienische und französische Vorbilder des 8. Jahrhunderts. Bischof Abraham hielt sich während seines Exils überwiegend in der Diözese Verona auf, und er bereicherte die Freisinger Dombibliothek um „mehrere wichtige und seltene Werke [...], von denen die interessantesten aus Oberitalien und aus Ostfrankreich kamen“ (Natalia Daniel: Handschriften des zehnten Jahrhunderts aus der Freisinger Dombibliothek; München 1973, S. 79; zu der Initiale auf fol. 162v s. auch meine Überlegungen in: Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt, Bd. 2; München – Dillingen 1994, S. 55–60).

Von allerhöchster künstlerischer Qualität ist Clm 4453 (Kat. 187), das sogenannte Evangeliar Ottos III. Umstritten ist, ob diese Handschrift wirklich Otto III. oder ob sie nicht vielmehr seinem Nachfolger, Heinrich II., zuzuordnen sei, seitdem im Jahre 1739 Subkustos Johann Graff, der Betreuer der Bibliothek des Bamberger Domkapitels, für Heinrich II., der Kurhannoveranische Kupferstecher und Numismatiker Nikolaus Seeländer aber für Otto III. plädierte. Graffs Auffassung wird referiert bei Christian Gottlieb Schwarz: Erläuterung des Academischen Problematis Von Des

H. R. Reichs Erz-Schild-Herrn-Amt, Altdorf 1739, S. 238. Mit einer rein stilanalytischen Argumentation vermag Elisabeth Klemm zwar überzeugend darzulegen, daß der Clm 4453, von ihr ‚gegen 1000‘ datiert, vor dem Perikopenbuch Heinrichs II. (Clm 4452; um 1007 oder eher um 1012; Kat. 189), nicht aber, daß er noch unter Otto III. (+24.1.1002) hergestellt wurde. Ihre These, die Entstehung des Clm 4453 zur Zeit Heinrichs II. (König seit 1002) sei „vor allem vom Stil her nicht zu vertreten“ (S. 199), ist nicht haltbar, weil – jedenfalls bei Objekten des frühen Mittelalters – eine Datierung, die allein auf vergleichender Stilanalyse beruht, nicht auf zwei oder drei Jahre genau sein kann. Im übrigen liegen die von verschiedenen Händen herrührenden Miniaturen des Clm 4453, „vom Stil her“ betrachtet, zeitlich nach den weniger streng symmetrisch geordneten des Bamberger Tropars (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 5), das zwischen dem Ende des Jahres 1000 und dem Januar 1002 auf der Reichenau entstanden sein muß, und vor denen des Clm 4452. Doch kann, eben wegen der Unsicherheit stilanalytisch begründeter Datierung, diese Beobachtung nicht ausschlaggebend sein, zumal auf der Reichenau die Stilphasen einander überschneiden haben können; s. dazu Florentine Mutherich, in: dies. und Karl Dachs (Hrsg.): Das Evangeliar Ottos III.; München – London – New York 2001, S. 77.

Nicht aufgrund der Stilanalyse (obwohl auch der Stil zu einer deutlich nach dem Januar 1002 liegenden Datierung Anlaß gibt), sondern aufgrund der Ikonographie des Herrscherbildes auf foll. 24v/25r (Abb. 276/377) kann ausgeschlossen werden, daß es Otto III. darstellt. Die vier weiblichen Personifikationen Roma, Gallia, Germania und Sclavinia nähern sich dort barfuß (*nudis pedibus*), mit aufgelöstem Haar und gebeugtem Nacken (*collis flexis*), also in einem Selbsterniedrigungsritual dem thronenden Herrscher; zur politischen Bedeutung solcher Rituale s. Gerd Althoff: Spielregeln der Politik im Mittelalter; Darmstadt 1997, mit zahlreichen Belegen; ein Beleg für *collis flexis* in Bezug auf weibliche Personifikationen, die Länder repräsentieren, auch in MGH Poetae Latini 5/2; Berlin 1939, S. 479. Roma führt hier also, selbst gedemütigt, eine Gruppe von Gedemütigten an. Percy Ernst Schramm (Kaiser, Rom und Renovatio; Leipzig – Berlin 1929, S. 124) definierte Ottos III. Programm einer *Renovatio Imperii Romanorum*, das spätestens seit 998 Gestalt annahm, als „Erneuerung der Römischen Kirche und des Römischen Reiches von Rom aus zu Ehren des H. Petrus und zum Ruhm des Reiches, bewirkt durch die wechselseitige Unterstützung von Papst und Kaiser“; dazu, Schramms Auffassung bestätigend und in Auseinandersetzung mit anderen Meinungen, Heinrich Dormeier: Die Renovatio Imperii Romanorum und die ‚Außenpolitik‘ Ottos III. und seiner Berater, in: Michael Borgolte (Hrsg.): Polen und Deutschland vor 1000 Jahren; Berlin 2002, S. 163–191. Allein weil er den gedemütigten Habitus der Roma übersah, konnte Schramm vermeinen, jenes von ihm treffend beschriebene Programm, jener „Romgedanke“ Ottos III., sei im Herrscherbild des Clm 4453 aufzufinden.

So unvereinbar diese Gestalt der Roma im Clm 4453 mit der politischen Rhetorik Ottos III. und seiner Berater in den Jahren 998–1002 ist, so nahtlos fügt sie sich in die politische Ikonographie Heinrichs II. Während Leo von Vercelli, einer der engsten Freunde Ottos III., im März/April 998 im Sinne jenes Romgedankens seine ‚Versus de

Gregorio et Ottone Augusto' verfaßte, die er eigenhändig in den Bamberger Codex Can.1 eintrug (Dormeier, a. a. O., S. 172 Anm. 30), Verse, deren Refrain in die Zeile mündet: *Surgat Roma imperio sub Ottone tertio*, kommentierte Thietmar von Merseburg (Chronik, im Prolog zu Buch VII) die Kaiserkrönung Heinrichs II. vom 14. 2. 1014 mit folgenden Worten: *Ista dies pulchro signetur clara lapillo, / Qua regi nostro se subdit Roma benigno* (Merkt euch den glanzvollen Tag im Kalender mit leuchtendem Zeichen! Rom hat an ihm sich gebeugt vor unserem gütigen König). Dieses Sich-Unterstellen, -Unterwerfen Roms gegenüber Heinrich II. findet auch im Herrscherbild der Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140 foll. 59v/60r; Reichenau, zwischen 1014 und 1020) sprechenden Ausdruck, indem dort die Apostelfürsten und Patrone Roms Heinrich II. krönen, sich dem thronenden Herrscher wie Diener oder Trabanten von der Seite her nähernd; zu dem Schema „Thronender Herr in der Mitte, seine Untergebenen zu seinen Seiten stehend oder auf ihn von beiden Seiten her zueilend“ vgl. auch Abb. 12, 22, 74, 257, 377, 519 im vorliegenden Tafelband.

Die politische Ideologie Ottos III. intendiert somit, daß Roma erhoben werde, die Heinrichs II. hingegen, daß sie sich beuge. Der im Clm 4453 jugendlich dargestellte Heinrich II. hat auch auf seinem Siegel den jugendlichen Typus Ottos III. übernommen (Percy Ernst Schramm: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190; München 1983, Abb. 116, vgl. mit ebd., Abb. 100); zur Austauschbarkeit der Bildtypen des Herrschers s. auch Rainer Kahsnitz: Herrscherbilder der Ottonen, in: Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos. Ausst.-Kat.; Aachen 2000, S. 283–293, bes. S. 286. Fraglos hat Elisabeth Klemm (S. 199) recht, wenn sie sagt, daß „bereits in der älteren Forschung die maßgeblichen Stimmen [...] mehrheitlich für Otto III.“ entschieden (und auch in der neueren Forschung hat sich daran nichts geändert), nur: entscheidend sind in wissenschaftlichen Fragen weder das Gewicht noch die Anzahl der Stimmen, sondern die Exaktheit der Beobachtungen sowie die Stichhaltigkeit und die Überzeugungskraft der Argumente.

Manche Transkriptionen sind ungenau; es muß heißen: *Uodalricus* statt *Odalricus* (S. 32), *Emmerammus* statt *Emmeramus* (S. 32) und *Agge(us)* statt *Age(us)* (S. 197).

Über die deutsche Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts wird ein letztes Wort niemals gesprochen werden. Das schöne Werk von Elisabeth Klemm aber wird immer eines der vorzüglichsten Arbeitsinstrumente zu ihrer Erforschung sein.

ULRICH KUDER

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Arne Karsten: Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom. Leben und Werk; München: C. H. Beck 2006; 271 S. mit 51 Abb. im Text; ISBN 3-406-54085-6; EUR 24,90

In der Schnellschußproduktion von Büchern hat das Kunsthistorische Institut der Berliner Humboldt-Universität derzeit eine einsame Spitzenposition erlangt. Drei Buchpublikationen in fünf Jahren – für manch einen der dortigen Wissenschaftler