

Sonderdruck aus

LITURGIE

GESTALT UND VOLLZUG

Festschrift Joseph Pascher

HERAUSGEGEBEN

VON

WALTER DÜRIG

Mit 2 Karten und 2 Bildtafeln

1963

MAX HUEBER VERLAG MÜNCHEN

DAS BIBLISCHE THEMA DER REICHENAUER
»VISIONÄREN EVANGELISTEN«

VON
BERNHARD BISCHOFF

Die ottonische Miniatur, die mit den ihr verwandten Darstellungen im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen steht, ist ein Gipfelpunkt vergeistigter frühmittelalterlicher Kunst. Es ist das Bild des Evangelisten Lukas aus dem »Evangeliar Ottos III.« (Clm 4453)¹, einem der prächtigsten Werke der Reichenauer Malschule aus der Zeit kurz vor der Jahrtausendwende² und einem der Hauptstücke des reichen Ornatus, mit dem Heinrich II. die Domkirche des von ihm 1007 gegründeten Bamberger Bistums ausstattete (Taf. I).

Die Miniatur stellt den Evangelisten dar, wie er in einer Mandorla auf einem wolkenfarbenen Bogen thront. Seine Haltung ist aufgerichtet; sein Blick geht geradeaus, die Augen sind weitgeöffnet. In seinem Schoß liegen fünf geschlossene Codices. Seine Arme sind schräg nach oben gestreckt, und mit den Händen hält er den Rand eines aus größeren und kleineren Kreisen oder Scheiben bestehenden Gebildes, das den auf Säulen ruhenden Bogen, unter den das ganze Bild gestellt ist, fast bis zum Rande ausfüllt. Nur der mittlere Kreis mit dem

¹ Clm 4453 (Cim. 58), fol. 139^v. Abbildungen u. a.: G. LEIDINGER, *Das sog. Evangeliar Kaiser Ottos III. (Miniaturen aus Handschriften d. Bayer. Staatsbibliothek, H. I)*, München 1912, Taf. 33; A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei* 2, München 1928, Taf. 26; A. BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Königstein 1952, S. 29; W. MESSERER, *Der Bamberger Domschatz*, München 1952, Taf. 24. Über die Hs. vgl. P. E. SCHRAMM-FL. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1963, Nr. 108.

² Die Zweifel an der Einheit dieses fruchtbarsten Zentrums frühottonischer Buchmalerei, die R. BAUERREISS, in: *Stud. u. Mitt. z. Gesch. d. Benediktinerordens* 68 (1957) 40–72 aussprach (über Clm 4453 vgl. S. 57, 68) konnten die Ergebnisse von Wilhelm Vöge, Arthur Haseloff, Albert Boeckler und anderen im Kern um so weniger erschüttern, als sie an der überwältigenden Summe der kunst- und stilgeschichtlichen Tatsachen vorübergingen. Vgl. W. MESSERER, in: *Zs. f. bayer. Landesgesch.* 22 (1959) 139–144. B.s Arbeit bleibt jedoch eine Mahnung zu kritischer Untersuchung des Umfangs, der Wirkungen und der Ableger der Hauptschule. Einen wichtigen, noch nicht ausgenützten Beitrag zur Erforschung der Schule kann die paläographische Untersuchung der an den Handschriften beteiligten Schreiberhände liefern.

Lukassymbol, dem geflügelten Jungstier, der an den Nimbus des Evangelisten anstößt, ist voll sichtbar. Die fünf äußeren gleichgroßen Kreise sind von diesem mittleren zum Teil überschritten. In ihnen halten Engel mit mehr hinweisenden als stützenden Gesten kleinere, nur teilweise sichtbare Kreise, aus denen fünf gekrönte Figuren mit Schriftbändern auftauchen; Beischriften bezeichnen diese als »David«, »Ezechiel«, »Naum«, »Abacuc« und »Sophonias«. Alle Kreise oder Kreisbögen sind von Wolkensäumen eingefasst; auch sind die größeren Kreise mit grauer Wolkenfarbe ausgemalt. Aus den Kreisen brechen Strahlen hervor³. Unter der Mandorla erscheint ein Fels, der Paradiesberg, aus dem zwei Ströme herausquellen. Aus diesen trinken Lämmer, Symbole der Gläubigen. Die Darstellung deutet der Vers:

Fonte patrum ductas bos agnis elicit undas,

»Der Stier lockt für die Lämmer die Ströme hervor, die aus der Quelle der Väter geleitet sind«⁴.

Auch in den anderen Bildern sind mit den Evangelisten, die von einem Kreise, von einer Mandorla oder einem auf der Spitze stehenden Quadrat umschlossen sind, die Engel und Propheten in der Wolke und Vertreter des Menschengeschlechts oder der Kirche vereinigt. Die Evangelisten sind in derselben aufgerichteten Haltung und mit dem gleichen starr frontalen Ausdruck dargestellt, aber die enge Verbindung zwischen ihnen und der belebten Wolke ist gelockert oder ganz gelöst. Nur mit der linken Hand berührt Johannes den Wolkensaum; die Rechte scheint er dem einen der unten schreibenden Bischöfe entgegenzustrecken. Markus ergreift mit beiden Händen seine Schriftrolle. Bei dem Matthäus-Bild ist die Wolke in zwei einander genau entsprechende Hälften geteilt, die sich oben und unten an den Kreis anschließen, in dem Matthäus mit staunend erhobenen Händen sitzt.

Von den Engeln abgesehen, sind die Figuren in den Wolken so verteilt, daß jedem Evangelisten fünf alttestamentliche Persönlichkeiten zugeordnet sind. Das mittlere Rund nimmt jeweils ein Großer aus dem Reiche Gottes ein, der eine Verheißung von Christus empfangen hat oder als Typus auf ihn hindeutet: Abraham, Moses, David, Salo-

³ Dieses »System des Zusammenschlusses von Kreisen« (Goldschmidt) ist in neueren Beschreibungen mehrfach dynamisch gedeutet worden. Vgl. z. B. H. JANTZEN, *Ottonische Kunst*, München 1947, 96: »magisch verschlungene Sphären«; W. MESSENER, *Der Bamberger Domschatz*, München 1952, 13 »Welten, in sich kreisend«; H. SCHRÄDE, *Vor- und frühromanische Malerei* (1), Köln 1958, 231: »Wolkenringe ... kreisen blitzend ineinander«. — Die Teile der Wolke, die sich schuppenartig überdecken, sind, körperhaft vorgestellt, Ausbuchtungen.

⁴ *MG Poetae* 5, 431.

mon, der geschichtlichen Ordnung folgend; ferner gehören zu jedem Bild je einer der großen und drei der kleinen Propheten, nach der Reihenfolge des Kanons. Ihrer aller Augensterne sind nach oben gerichtet. In den Tituli der Bilder des Matthäus, Markus und Johannes wird in üblichen Wendungen von dem mystischen Verhältnis zwischen den Evangelisten und ihren Symbolen gesprochen; nur der bereits zitierte Vers zum Lukas-Bild gibt mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die »Quelle der Väter« eine Andeutung, wie die größere Komposition zu verstehen sei.

Die Nebeneinanderstellung der Propheten als Kündler von Christus und der Verfasser der Evangelien hat ihre Wurzeln im Neuen Testament; denn Christus selbst hat ausgesprochen, daß die Propheten von ihm Zeugnis gegeben haben, und die Evangelisten haben ihre Worte aufgenommen⁵. Die Kunst hat dieses enge Verhältnis seit der altchristlichen Zeit gelegentlich zum Ausdruck gebracht; so stehen in den Evangeliaren von Sinope und Rossano neben den Bildern von evangelischen Szenen Propheten, darunter die gekrönten Gestalten Davids und Salomos⁶.

In unseren Reichenauer Evangelistenbildern nimmt die Sphäre der Propheten fast die Hälfte des Bildraumes ein, und der Evangelist selbst steht im Kontakt mit ihr; wenigstens bei Lukas und Johannes ist das buchstäblich der Fall. Daß im Schoß jedes der Evangelisten fünf Bücher liegen, die nur die prophetischen Schriften bedeuten können, läßt sie geradezu als Fortsetzer der Propheten erscheinen. In diesen Bildern ist die ikonographische Tradition der Evangelienbücher, die, an antike Autorenbilder anknüpfend, auch deren Verfasser beim Schreiben oder Diktieren der heiligen Texte darzustellen pflegte, in eigenwilliger Weise unterbrochen worden.

Für ihre formale Ableitung hat Walter Gernsheim den fruchtbaren Gedanken ausgesprochen, daß in drei von den Evangelistenbildern das Motiv des Atlanten zugrundeliegt. »Ungespalten« erscheint es nur im Bilde des Lukas. Bei Johannes ist es mit einer anderen Geste kontaminiert; selbst die erhobenen Hände des Matthäus, der nicht mehr trägt oder stützt, sind noch eine Umdeutung des Motivs⁷. Auch die

⁵ In einigen frühmittelalterlichen lateinischen Evangeliaren sind die *Testimonia scripturarum Veteris Testamenti* in Listen vor den einzelnen Evangelien zusammengestellt. Vgl. D. DE BRUYNE, *Préfaces de la Bible latine*, Namur 1920, 186–188.

⁶ Vgl. A. GRABAR, *Les peintures de l'évangélaire de Sinope*, Paris 1948, 21 ff. Vielleicht ist aus der Idee der Gegenwart der Propheten im Evangelium eine Erklärung der nimbierten Figuren in den Medaillons zu gewinnen, die in einigen Handschriften der Ada-Gruppe und ihrer Nachfolge die großen Initialen gliedern.

⁷ W. GERNSHEIM, *Die Buchmalerei der Reichenau*, Diss. München 1934, 80.

verwandten Evangelistendarstellungen des Codex Barberinianus Lat. 711 der Vaticana, von dem später genauer zu sprechen sein wird, hat Gernsheim herangezogen und als Reichenauer Vorbild der beiden Handschriften eine Schöpfung Liuthars erschlossen, der im Aachener Ottonencodex die Terra den Thron des Kaisers tragen läßt. Nach einer Beobachtung von Erwin Panofsky ist es sogar wahrscheinlich, daß dieser Typus direkt durch Atlantendarstellungen angeregt wurde. Er wies auf enge Übereinstimmungen mit einer mittelalterlichen Darstellung der »Astrologen« Atlas und Nimrod als Träger von Sphären hin⁸. Andere haben das Vorbild in jenen Engeln gesehen, die ein Medaillon mit dem Lamm Gottes oder mit dem Christusmonogramm hoch über sich halten und deren Typ schon in Viktorien als Trägerinnen von Portraits Verstorbener antike Vorläufer hat⁹. Doch weder die eine noch die andere Ableitung beantwortet die Frage, was mit einer so souveränen Abweichung von der hergebrachten Ikonographie der Evangelisten ausgesagt werden sollte¹⁰.

Für den Interpreten der Bilder geht es um das Verständnis der inneren Einheit der Darstellung, um das Problem, wie mit der gewohnten Gestalt des geschichtlich wirklichen Evangelisten das Wolkengebilde, das die alttestamentlichen Zeugen des Lebens und des Leidens Christi trägt, so eng verbunden werden konnte, daß nicht nur ihre Begrenzungen aneinanderstoßen, sondern eine Kommunikation zwischen ihnen sichtbar wird. Durch die Mandorla, den Kreis oder das Quadrat, in denen die Evangelisten thronen, sind sie über das Irdische erhöht, und man hat ihren starren Blick und ihre Haltung als Zeichen eines ekstatischen Zustandes angesehen. Das Thema ist nach Albert Boeckler die Darstellung der »göttlichen Inspiration, die wie mit

⁸ E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, 20 f. mit Abb.; die Übertragung des Motivs auf die Evangelisten als Träger der geheimnisvollen himmlischen Erscheinung habe dadurch erleichtert werden können, daß Atlas nach spätantiker Auffassung »des Himmels kundig« war. Das Bild der Himmelsträger aus Vatic. Pal. lat. 1417 saec. XI–XII auch bei F. SAXL, *Verzeichnis astrologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* (Sitzungsber. der Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. 1915, Abh. 6. 7), Taf. 21, Abb. 42. – Der Versuch von CH. DE TOLNAY, in: *The Burlington Magazine* 69 (1936) 257 ff., die Komposition aus der Ikonographie des Coelus, des antiken Himmelsgottes, zu erklären, ist von Panofsky und anderen abgelehnt worden.

⁹ W. R. HOVEY, in: *The Burlington Magazine* 70 (1937) 145; W. WEISBACH, in: *Gazette des Beaux-Arts* 21 (1939) 141 ff.

¹⁰ H. SWARZENSKI schlug vor, die Darstellung als Synthese aus drei Elementen anzusehen: 1) dem Atlasmotiv, 2) der Darstellung, bei der der Evangelist das Schriftband ergreift, das das Symbol vom Himmel herabreicht, und 3) einem franko-sächsischen Typ der Symbole, die inmitten eines Wolkenringes zu Häupten des Evangelisten stehen (*Art Bulletin* 24 [1942] 292).

Sturm und Blitz« über sie hereinbricht¹¹; über ihnen erscheinen die alttestamentlichen Vorläufer in himmlischer Glorie, so daß ein Bild entsteht, das »unwirklich und packend« ist »wie eine Vision«¹². Daß die Bilder auch einen theologischen Gedanken enthalten, hat besonders Carl Nordenfalk betont: »Die Vereinigung von Propheten, Evangelisten und apokalyptischen Symbolen soll darauf hinweisen, daß Christus Logos schon im Alten Bunde gegenwärtig ist und die Evangelisten die Propheten des Neuen Bundes sind«¹³.

Eine andere Deutung, die in den letzten Jahren Anklang gefunden hat, geht auf Hans Jantzen zurück, der das oft gebrauchte Wort von den »visionären Evangelisten« in eine neue Richtung lenkte. Die über ihren Häuptionern schwebende Konstellation der Engel und Propheten wird nun selbst zum Gegenstand ihrer Schau. »Die Phantastik der Bildvorstellung« erscheint »auf die weitaufgerissenen Augen der starr frontal gegebenen Evangelistenköpfe bezogen«¹⁴. Die Vision des Evangelisten ist unabhängig von der Gegenüberstellung von Seher und Geschautem, wie sie so häufig in der gleichzeitigen Reichenauer Kunst begegnet. Denn sie »ist eine innere«. Hubert Schrade hat diesen Gedanken bei der Kommentierung des Lukasbildes am eingehendsten und konsequentesten entwickelt¹⁵.

Viel Scharfsinn, ja Subtilität ist daran gewendet worden, den Bild-

¹¹ A. BOECKLER, *Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters*, München 1950, 44.

¹² Ders., in: *Die Kultur der Abtei Reichenau*, München 1925, 2, 992. Vgl. auch A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei* 2, München 1928, 10 zu Taf. 25 f.; H. SWARZENSKI, *Miniaturen des frühen Mittelalters*, Bern 1951, 18 zu Taf. 10.

¹³ In: A. GRABAR-C. NORDENFALK, *Das frühe Mittelalter vom IV. bis zum XI. Jahrhundert (Die großen Jahrhunderte der Malerei)*, Genf 1957, 207.

¹⁴ H. JANTZEN, *Ottonische Kunst*, München 1947, 96. Entschiedener als Jantzen sagt W. MESSERER: »Der Evangelist ist ‚außer sich‘ zu ihnen (den Vorauskündern und Engeln) emporgerückt oder in sie aufgenommen. Erst zusammen mit der visionär geschauten Welt, für die er da ist, wird seine ‚Persönlichkeit‘ vollständig.« (*Der Bamberger Domschatz*, München 1952, 13).

¹⁵ *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln 1958, 231 zu Taf. 95: »Die Vision, die er hat, ist eine innere. Und doch erscheint sie über ihm. Wolkenringe, aus denen Blitze fahren, mit dem Symbol des Evangelisten, den Halbfiguren oder Brustbildern von Propheten und Engeln, schauend, hoch erregt auch sie, kreisen blitzend ineinander. Alles Wirkliche, das erscheint, wird in einen ganz unwirklichen Zusammenhang gehoben. Aber doch ist dieses unwirklich Unfaßbare so tatsächlich, daß der Evangelist nach ihm greifen und es in seinen erhobenen Händen wie ein Ding hoch über seinem Haupte halten kann ... Wohl nie mehr in der abendländischen Kunst sind das Außersichsein des Sehers, das so höchste Erregtheit der Subjektivität wie Ergriffenheit von einer die Subjektivität überwältigenden Macht ist – die übersinnliche Herkunft dieser Macht, ihre inspirierende, Visionen auslösende Kraft –, die sinnenfällige Anschaubarkeit, ja Ergreifbarkeit des Übersinnlichen (nur so paradox kann man den bildlichen Tatbestand umschreiben) – derart bezwingend Gestalt geworden.«

gedanken zu enträtseln, während er sich aufs ungezwungenste aus einer einfachen, vorgegebenen Formel deuten läßt. Dieser Weg der Entschlüsselung hat um so größeren Anspruch darauf, an den Punkt zu führen, an dem der Ursprung der künstlerischen Idee liegt, als man zu ihrem Verständnis der Paradoxie wie überhaupt jeder von außen herangetragenen Erklärung gänzlich entraten kann. Man muß sich nur vergegenwärtigen, was in den Bildern des Barberini-Codex¹⁶ vorgeht, deren größere Nähe zur originalen Erfindung nicht bestritten werden kann, um in der Darstellung Wort für Wort den Inhalt eines biblischen Satzes zu erkennen.

Die Handschrift zeigt alemannische Schrift und dürfte der gleichen Generation entstammen wie Clm 4453. Von ihren Bildern sind drei erhalten¹⁷. Die Evangelisten (Matthäus, Markus, Johannes) sitzen auch hier unter Arkaden oder Giebeln in einer Mandorla, die aus zwei Kreisen oder Ovalen gebildet ist; wie es scheint, werden sie als auf dem unteren sitzend vorgestellt, jedenfalls fehlt der Wolkenbogen. In ihrem Schoß liegen jeweils vier Bücher. Die Bilder haben keine Verstiuli, und es fehlt auch jede Beischrift zu den gekrönten Gestalten, die wie in Clm 4453 durch Schriftbänder als Propheten und Kündler Christi gekennzeichnet sind. Das Feld, in dem die Engel und Propheten in gleicher Zahl wie in jenem Codex rings um das Symbol gruppiert sind, füllt den Giebel oder den Arkadenbogen ganz aus und ist am unteren Rande von einem großen Kreisbogen begrenzt. Dieser sowie alle anderen Kreise und Bögen, die Engel und Propheten einrahmen, sind mit einem Wolkenrand versehen, doch fehlen Strahlen und Blitze. Viel deutlicher als im Clm 4453 ist zum Ausdruck gebracht, daß die Schilde der Propheten von den Engeln gehalten werden, sogar mit Anstrengung gehalten werden; denn ihre Ärmel sind hochgestreift und ihre Unterarme liegen den Rändern flach an. Der Wolkenrand fehlt dem Schilde mit dem Symbol, der an den Nimbus des Evangelisten grenzt; das Symbol ist also nicht ein Teil jener Zusammenballung, die die Wolke umschließt (Taf. II).

¹⁶ Außer diesem sind die beiden Bilder (Johannes und Markus) in dem Evangelistar in Utrecht, Erzbischöfliches Museum Nr. 3 mit Clm 4453 vergleichbar. Da sie aber bis in Einzelheiten dem Münchener Codex folgen, müssen sie außer Betracht bleiben. Für die freundliche Leihgabe der in seinem Besitz befindlichen Photographien danke ich Hermann Schnitzler. Beschreibung bei ST. BEISSEL, *Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim*, Hildesheim 1891, 24 f.

¹⁷ Abb. von Matthäus: CH. DE TOLNAY, in: *The Burlington Magazine* 69 (1936) 257 ff., Taf. 1 A; Markus: *ibid.* Taf. 2 D; Johannes: *ibid.* Taf. 2 A; GOLDSCHMIDT, *Deutsche Buchmalerei*, 2, Taf. 32, dazu S. 44; W. WEISBACH, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1939, 143; PANOFKY, *l. c.*, Taf. 4 Abb. 7.

Der wichtigste Unterschied im Aufbau der Bilder der beiden Handschriften liegt in der Verbindung zwischen den Evangelisten und dem Gebilde über ihnen. Im Barberini-Codex reichen die Wolken tiefer, lastender herab, bis zur Mitte des Nimbus des Evangelisten, auch bei dem Markus, der wie Lukas im Clm 4453 frontal blickt und die Wolke mit beiden Armen stützt. Matthäus und Johannes aber neigen das Haupt, wie um einer Bürde auszuweichen, die auf ihrem Nacken liegt; Matthäus stützt sie außerdem mit der Linken, und Johannes nimmt beide Hände zu Hilfe. Anders als in den freieren Kompositionen des Münchener Codex bleibt in allen drei Bildern die Bindung zwischen dem Evangelisten unten und der von oben kommenden Last funktionell.

Noch ein anderer Zug gibt den beiden Folgen einen ganz verschiedenen Charakter. Im Barberini-Codex findet sich nichts von der Erregtheit der Münchener Bilder. Es fehlt der starre, gebannte Blick der Evangelisten, der die Interpretation der letzteren so sehr bestimmt hat, und man mag sich erinnern, daß dieser Blick schon ganz ähnlich bei zwei »schreibenden« Evangelisten des etwas älteren Codex Egberti begegnet; der Gegensatz läßt sich durch die Worte Gernsheims bezeichnen, der von einer »visionären träumenden Haltung« und einer »holden innigen Bewegung« der Evangelisten im Barberini-Codex spricht¹⁸.

Nicht emporgerissen, sondern eher in Demut tragen und stützen diese Evangelisten das von den alttestamentlichen Kündern Christi belebte Wolkengebilde, und die Engel helfen ihnen, nicht mit lässigen Gesten, sondern mit festem Griff, so daß dies Wunder möglich wird. Ihnen ist buchstäblich eine »Wolke von Zeugen aufgelegt«, wie es im Brief an die Hebräer Kapitel 12, Vers 1 heißt: *Ideoque et nos tantam habentes impositam nubem testium*.

In seinem Kontext handelt dieses Wort nicht eigentlich von den Zeugen des Glaubens an Christus und sein Kommen, sondern von den alttestamentlichen Zeugen der Glaubensstärke, die dem einzelnen Vorbild in seinem eigenen Kampf sein sollen. Deswegen ist aus der alten lateinischen Exegese des in der Patristik und im Frühmittelalter verhältnismäßig selten kommentierten Briefes kein Hinweis zu gewinnen, daß das *nos* des Verses auf die Evangelisten bezogen werden könnte¹⁹. Das lateinische *fides* aber umfaßt jene beiden Bedeutungen,

¹⁸ W. GERNSHEIM, l. c. 81.

¹⁹ Vgl. E. RIGGENBACH, *Die ältesten lateinischen Kommentare zum Hebräerbrief*, Leipzig 1907. Der griechische Text steht mit 'περικείμενον ἡμῖν νέφος μαρτύρων' der bildhaften Vorstellung ferner, die aus dem lateinischen *impositam* entspringen konnte.

was die Übertragung von den Helden des Glaubens auf die Zeugen der Erwartung des Menschensohnes erleichtert, und es kommt noch hinzu, daß viele alttestamentliche Persönlichkeiten durch beides ausgezeichnet sind. In dem vorausgehenden Kapitel, dessen Inhalt der Vers 12, 1 mit seiner schönen Metapher zusammenfaßt, erscheinen als alttestamentliche »Zeugen«: Abel, Henoch, Noah, A b r a h a m, Isaac, Jakob, Joseph, die Eltern Moses', M o s e s, die Israeliten, Rahab, Gideon, Barak, Simson, D a v i d, Samuel und die P r o p h e t e n, die nur als Gruppe genannt sind. Mit Ausnahme Salomos finden sich also alle hier vereinigt, deren Namen im Münchener Evangeliar den Figuren beigeschrieben sind.

Dem Künstler, der die Komposition entwarf, bot sich in diesem Bilde ein Stichwort dar, das ihn inspirieren konnte, den ererbten Gedanken der Verbindung des Alten und des Neuen Bundes, den gerade der Hebräerbrief vom ersten Satz an so lebhaft ausführt, in neuartiger Weise darzustellen. Mit Phantasie und mit realistischer Vorstellung übersetzte er das Wort in sichtbare Zeichen. Darstellungen der antiken Himmelsträger mögen ihm sehr wohl bekannt gewesen sein und ihm bei der Verwirklichung des künstlerischen Einfalls geholfen haben.

Die wörtlich genommene Darstellung bildlicher Rede war im Frühmittelalter verbreitet, vor allem in der Wortillustration der Psalterien. Aber in diesem besonderen Falle der konsequenten Veranschaulichung einer schwierigen Metapher wird man an das Kaiserbild des Reichenauer Ottonencodex in Aachen erinnert. Gelang es doch hier dem Künstler, die Lösung zu finden, wie er den Wunsch, Gott möge mit dem Evangelienbuch das Herz Ottos bekleiden, wiedergeben könnte: Er stellte es als Schriftrulle dar, die von den Evangelistensymbolen gehalten wird²⁰.

Von Liuthar, dem Schöpfer dieses Bildes, könnten die kühnen Gestaltungen der »Wolke der Zeugen« aus dem Wort des Hebräerbriefs stammen, die der Barberini-Codex getreulich, wenngleich etwas matt, bewahrt hat²¹; die Deutung bestätigt die Priorität seiner Bilder. Als das Motiv wenige Jahre später in der Evangelistenreihe des Münchener Evangeliiars frei variiert wurde, mit dem Ziel, die Möglichkeiten der ornamentalen Wirkung auszuschöpfen, war das Schlüsselwort vielleicht schon vergessen.

²⁰ Die von W. MESSERER gefundene Deutung in: *Zum Kaiserbild des Aachener Ottonencodex* (Nachr. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, I. Philol.-histor. Kl., 1959, Nr. 2), 30 f.

²¹ Aus stilistischen Gründen hat GERNSEIM, l. c. 81 f., Liuthar als den Erfinder der Komposition angesprochen.



Tafel I



