

Zum freundlichen Andenken
an die Fahrt Erlangen -
Regensburg WvdSt

Der Mensch in der ottonischen Weltordnung*)

Von WOLFRAM VON DEN STEINEN (Basel)

Wer sich in die ottonischen Geschichtsschreiber vertieft, gewinnt bald einen sehr lebendigen Eindruck von einer Reihe führender Persönlichkeiten jener Zeit. Etwa gleich im Kreise des ersten Otto: die so verschiedenen Königsbrüder Heinrich von Bayern und Brun von Köln, dann Herzog Konrad der Rote und Markgraf Gero, der heilige Bischof Udalrich von Augsburg und der wilde Sachsenrebell Wichmann, Ottos Mutter Mathilde und seine *consors imperii* Adelheid – sie und andere stellen sich mit entschiedenen Umrissen vors Auge. Bekanntlich liegt das nicht daran, daß die Geschichtsschreiber von ihnen sehr eindringliche und behutsam schattierte Charakteristiken geben, sie geben im Gegenteil – mit gelegentlichen Ausnahmen – reichlich schablonenhafte. In Gero, so schreibt Widukind¹⁾, »steckten viele gute Fähigkeiten, Kriegserfahrung, in Zivildingen gute Ratschläge, einige Beredsamkeit, viel an Wissen, und zwar so, daß er seine Klugheit lieber in Taten als Worten zeigte, im Erwerben Tatkraft, im Mitteilen Freigebigkeit und, was das beste war, im Gotteskult ein guter Eifer«. Aus solchen Worten wird der moderne Leser wenig entnehmen. Aber derselbe Widukind zeigt nun seinen Gero in der sinnfälligen Aktion, wie er seine kühnen Taten tut, wie er redet und antwortet: und da sehen wir ihn mit den Zügen des Lebens und empfangen ein in sich überzeugendes, die historische Phantasie beschwingendes Bild. Derart erzeugen die guten Geschichtsschreiber helle Vorstellungen von jenen Menschen zufolge ihrer Kunst, die Geschehnisse in einigen Hauptszenen zu verdichten und diese Szenen in ganz wenigen Gebärden, Worten und Handlungen der führenden Gestalten anschaulich zu machen. Formal ähnlich geschieht es ja im Epos, in der Saga oder der Ballade, jedoch mit anderm Verhältnis zur vorgegebenen Wirklichkeit, sintemal Klio weder frei erfinden darf noch will: im real Geschehenen selber sucht und findet sie den Sinn.

Kaum bedarf es hier des Hinweises, daß dies Kunstprinzip als solches

*) Im Nachwort S. 22f. suche man die Titel abgekürzt zitierter Werke.

¹⁾ Rerum gestarum Saxoniarum I. I c. 54 am Anfang.

nicht eben ottonisch zu nennen ist, man kann es sofort bis zu Herodot und weiter zurückführen, es liegt tief in der Natur des menschlichen Erlebens begründet. Soweit die mittelalterlichen und speziell ottonischen Historiker dafür eines Vorbildes bedurften, fanden sie es am meisten in den Geschichtsbüchern der Bibel. Doch muß ein Kunstprinzip, so alt es sein mag, jedesmal neu gemeistert – und es wird automatisch von dem Stil und der Denkweise der wechselnden Zeiten gefärbt werden.

Für den modernen Forscher, der in der Regel von einer Muse Klio nichts wissen will, entstehen da Schwierigkeiten: so auch gegenüber der ottonischen Überlieferung. Ganz los kommt er zwar nie von den lebensfrischen Bildern der Widukind und Liutprand, der Thietmar und Wipo, der Ruotger, Gerhard von Augsburg und Thankmar von Hildesheim, und wie manchen sollten wir noch nennen bis hinüber zu den immerhin auch-historischen Roswith und Ekkehart dem Vierten. Aber ersichtlich sind all die Bilder nicht Photographien, sondern stilisierte Gemälde, sie wollen es sein. Und wenn der Forscher nun fragt, wie es konkret und exakt und im einzelnen zugegangen sei, welche Menschen vom zweiten bis vierten Rang, welche Begleitumstände und sachlichen Bedingtheiten mitgewirkt haben, gar von welchen Motiven und Einflüssen die Führenden sich vielleicht leiten ließen, so ist er auf seine eignen Kombinationen angewiesen, für die er in den Urkunden und andern Quellen, öfter ja auch zwischen den Zeilen der Geschichtsschreiber, die dazu nötigen Anhaltspunkte erspäht.

Daß die Damaligen für solche modernen Fragen sehr wenig übrig hatten, ist abermals kein spezifischer Zug nur der ottonischen Zeit. Immerhin können wir sagen, im ottonischen Bezirk falle diese Fehlanzeige besonders auf, weil dort die namhafteren Historiker, durchweg ja Geistliche, einen gesunden und festen Erdensinn zeigen. Heinrich I., so meldet Thietmar, heiratet die Hatheburc »wegen ihrer Schönheit und des Vorteils ihrer reichen Erbschaft«; nachher verstößt er sie, um Mathilde »wegen ihrer Schönheit und ihres Vermögens« zu heiraten. »Er war ein solcher Mann« sagt Thietmar, »daß er die Seinen verständig zu behandeln, die Feinde aber schlaue und mannhaft zu überwinden wußte.«²⁾ Oder das wunderbare Epitaph Adalberts von Magdeburg auf den zweideutigen Friedrich von Mainz: »er war in seiner heiligen Verpflichtung tatkräftig und vielen Lobes wert, und allein darin erschien er tadelnswert, daß, sowie irgendwo auch nur einer als Feind des Königs auftrat, er selber sich sofort als zweiter beigesellte.«³⁾ Man muß anerkennen, diese Autoren sagen, wie sie es sehen. Auch wo sie sich behutsam äußern, wie etwa Ruotger von Köln anlässlich der Frage, ob ein Erz-

²⁾ Chronicon I 5 und 9.

³⁾ Continuatio Reginonis ad 954: *vir in sancta religione strenuus et valde laudabilis, nisi in hoc tantum videbatur reprehensibilis, quod sicubi vel unus regis inimicus emerit, ipse se statim secundum apposuit.*

bischof zugleich als Herzog amten könne, zeigen sie deutlich genug, worum es nach ihrer Einsicht ging.

Wenn also, modern geurteilt, die damaligen Historiker das Geschehen ihrer Zeit in der Darstellung stilisieren, so haben wir hinzuzufügen: es handelt sich bei den besseren Autoren um eine adäquate Stilisierung. Das Bewußtsein der Handelnden von ihren Taten und Motiven und von der allgemeinen Zeitlage wird ein wesentlich andres nicht gewesen sein. Auch für den Herrscher war die Schlacht ein Heldenkampf und das Regieren ein heiliger Dienst (so gewiß es nicht allein dieses war). Auch für den Bischof und Abt war ein gerechtfertigter Krieg ein Gotteswerk, war Gütererwerb und Verteidigung eigener Sachenrechte heilige Pflicht (so gewiß viel Menschliches hineinspielte). Für alle war Geschichte das, was die Großen der Welt lebten und taten. Die Schweise in erhaltenen Briefen und unmittelbaren Zeugnissen läuft mit derjenigen der Historiker treulich zusammen, so manche wertvolle Nuance dabei hinzukommt. Was wir eben Stilisierung nannten, das ist im Grunde die Art, wie damals die Menschen sich selber und ihre Rolle in der Welt verstanden.

Wenn es sich nun um Selbsteutung und entsprechende Selbstdarstellung des Menschen handelt, sollten wir auch das Menschenbild einbeziehen, wie die Kunst es darbietet – das wäre um die Jahrtausendwende vornehmlich die Kleinkunst: Buchmalerei nebst Elfenbeinschnitt und Goldschmiedewerk, da die Großplastik kaum gepflegt wurde und von Wandmalerei gar zu wenig übrig blieb. Indessen, recht anders scheinen sich hier die Dinge zu verhalten. Zwar wenn wir an den Geschichtsschreibern die Eindringlichkeit und Entschiedenheit, auch – im vorgegebenen Rahmen – die Vielfalt ihrer Darstellung vermerken: das könnte von den Miniaturen gleichfalls gerühmt werden. Dagegen ist Lebensfrische und Erdensinn gewiß das letzte, was man von der ottonischen Kunst aussagen würde. Ihr Kennzeichen ist vielmehr die Entrücktheit, die Aufhebung aller Erdschwere, die Entwirklichung der Dinge. Und das gilt auch dort, wo die Kunst eine historische Quelle sein könnte und eigentlich sein sollte, im Bildnis zeitgenössischer Persönlichkeiten.

Bildnisse von Herrschern und (zumal geistlichen) Fürsten, von Autoren, Dedikatoren usw. gibt es ziemlich viele in ottonischer Zeit, und die ältere Forschung hat sich um deren Realitätsgrad genugsam bemüht. Es war keine dankbare Frage. Denn die Maler geben allenfalls Haarfarbe und Barttracht und noch dies oder jenes Paßmerkmal ungefähr wieder, aber schon nach dem Gesichtsschnitt fragen sie nur im Ausnahmefall, nach der Statur überhaupt nicht, der Maler braucht den Gemalten nicht einmal persönlich gesehen zu haben, nicht zu reden von einem Fall wie dem, daß ein Bildnis Ottos III., da es dem früh Gestorbenen offenbar nicht mehr überreicht werden konnte, kurzerhand die Überschrift Heinricus erhielt, um damit dem

Nachfolger verehrt werden zu können⁴⁾. Das heißt, die Mühe des Malers, an der es wahrlich nicht fehlte, zielte auf andres als die Porträtähnlichkeit, von der just etwas mitlief. Daß das nicht an Unfähigkeit, aber auch nicht primär an der Knospenhaftigkeit einer noch sehr jungen Kunst lag, kann ich hier nur eben erwähnen: die Maler hielten sich an eine altchristliche, auch in Byzanz fortlebende Lehre von der Bedeutungslosigkeit des Individuellen, und wir haben es da genau so gut mit einem Spätwissen der Antike wie mit einer Frühstufe des Mittelalters zu tun. Richtiger: wir haben es mit einer großen, auch heute begreifbaren Idee zu tun⁵⁾.

Die Maler wie die Geschichtsschreiber sind zentral auf den Menschen eingestellt (nicht auf Sachen, Beziehungen oder Probleme) und denken dabei allermeist an den führenden und vorbildlichen Menschen. Aber der Bezug auf das, was wir Wirklichkeit nennen, ist bei beiden verschieden, weil der Geschichtsschreiber sich unbefangen den Vorgängen in der Welt zuwendet, während die Künstler, die ja durchweg Sakralwerke schaffen, auf das Zeitlose, Weltüberwindende hinzeigen. Das hieße also, beide blicken in verschiedener Richtung. Doch gerade damit ergänzen sie einander, und die Kunst sagt uns vieles, was wir in den literarischen Quellen leicht überlesen oder doch nicht gebührend einschätzen. Natürlich ist das keine neue Wahrnehmung. Insbesondere die jetzt so energisch vorgetriebene Erforschung der »Staatssymbolik« hat es ja großenteils mit Quellen zu tun, die sonst als Kunstdenkmäler gelten.

Wenn ich hier nun anhand von Bildern weiterentwickeln möchte, wie der Mensch sich selber und seine Funktion in der Welt ansah, so sollte ich dazu mindestens 60 bis 80 Belege vorführen. Da ich mich mit einem kleinen Bruchteil begnügen muß, bin ich auf Ihr Zutrauen angewiesen, daß ich meine Zeugnisse sachgemäß von der Mitte und nicht von zufälligen Randpunkten her genommen habe. Im übrigen wird uns der Weg nun nicht nach der Schnur gradeaus, sondern in einem weiten Bogen führen. Die dem Historiker naheliegenden Kaiserbilder, mit denen ich anfangs, weisen rasch über sich selbst hinaus.

Das Dedikationsbild zum Perikopenbuch Heinrichs II., dem berühmten cIm 4452, wurde in Heinrichs Königsjahren zwischen 1002 und 1014 gemalt (Abbildung 1)⁶⁾. Das Bild hat zwei Ebenen. Im obern Teil thront, das

⁴⁾ Bamberg, Staatl. Bibl., Cod. Class. 79: Einzelblatt, einer Handschrift des Josephus de bello Judaico vorgeheftet. Schramm S. 92 ff. und 194 f. mit T. 73. Farbige in Originalgröße in: Verf., Kaiser Heinrich der Zweite der Heilige, Bamberg 1924. *Ars sacra* n. 94.

⁵⁾ Hierzu vorläufig: Verf., Der himmlische und der irdische Mensch, *Antaios* III (1961), 138 ff.

⁶⁾ Codex lat. Monac. (= cIm) 4452 fol. 2^r. Schramm S. 107 f. und 197; T. 81. Sämtliche Bilder des monumentalen Codex (42,5 × 32 cm) wurden publiziert und beschrieben durch G. Leidinger, Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II., Mün-

ganze Blatt beherrschend, Christus, in jeder Hand eine Krone, die er dem Königspaar aufsetzt. Heinrich und Kunigunde empfangen sie stehend, aber sehr klein, in allen Gebärden voll Demut; das Auge empfindet, daß die welt-herrscherliche Sphaira in Heinrichs Linker nur ein Lehen des Thronenden ist. Das Paar wird herangeführt und gleichsam aufrecht erhalten durch Petrus (dessen Schlüssel sein Monogramm zeigt) und Paulus. Wie gewaltig überragen die barfüßigen Apostel ihre im Ornat prangenden Schützlinge! Dies alles auf raumlosem Goldgrund. Dazu gehört oben der Vers: Tut was gerecht, erfasset immer was ehrbar ist – das Nützliche füge sich dazu, wie der Ratschluß des Gesetzes es begehrt. Mit andern Worten: Der Herrscher hat, was er zu haben scheint, allein von dem Herrn aller Herren; der aber fordert, daß er sich ans *Justum* und *Honestum* halte, und heiligt zugleich das gesetzliche *Utile*.

Auf der untern Ebene erkennt man in der Mitte die Roma an ihrer Mauerkrone; ihre Sphaira sagt, daß die symbolische Weltherrschaft von Rom ausgeht. Die beiden andern Frauen werden *Germania* und *Gallia* sein, und unten blicken noch sechs Provinzen oder Stämme mit Füllhörnern und Schalen aufwärts, dem von Gott Gekrönten zu huldigen. Dazu der Vers: Hier zahlen wir dir, König, den Zins nach bleibendem Rechte – sei milde für die Deinen: wir bringen das alljährlich dar.

Man sieht: nicht eigentlich Heinrich und Kunigunde werden hier gefeiert, sondern das Königtum und die geheiligte Ordnung, für die im gegenwärtigen Augenblick diese zwei Personen – die kleinsten im ganzen Bilde! – eintreten. Wunderbar kündigt schon der geradezu mathematische Bildaufbau (die Mittelachse; die Reihung der Köpfe und Figuren unten wie oben!) den Gedanken des Ganzen. Jedem kommt ideell sein genauer Platz zu. Die irdischen Mächte ragen hoch empor, und doch nur, um dem Höheren zu huldigen. Alles geht von Christus aus und weist auf ihn hin – und gleichwohl ist Christus nicht allein: seine Apostelfürsten gehören als Dienende, doch auch als Freunde zu ihm.

So allgemein diese Bildaussage vorläufig klingen mag, sie ist nicht ein Dogma oder eine Moralpredigt, sondern ein lebendiger Leitgedanke, der sehr verschiedene Gestalten annehmen kann und dadurch etwa auch Beziehung zu dem dargestellten Herrscher bekommt.

Das Widmungsbild der Bamberger Apokalypse stellt Otto den III. gegen Ende seines Lebens dar, 1001 oder 1002 (Abbildung 2)⁷⁾. Es ist also nur

chen 1914 (= Miniaturen aus Hss. der Kgl. Hof- und Staatsbibl. in München 5). Das Buch wurde von Heinrich II. selber dem (1007 begründeten, 1012 geweihten) Bamberger Dom geschenkt. *Ars sacra* n. 91.

⁷⁾ Bamberg, Cod. Bibl. 140 fol. 59^v/60^r. Schramm S. 101 f., 195; T. 81 (nur die linke Seite). Farbige Wiedergabe aller Bilder mit Kommentarband durch A. Fauser im Inselverlag, Wiesbaden 1958. Heinrich Wölfflin, *Die Bamberger Apoka-*

wenige Jahre vor dem eben gezeigten gemalt und zwar in der gleichen Werkstatt, deren Lokalisierung auf der Reichenau zwar nicht strikte zu beweisen, aber auch schwerlich zu widerlegen ist. Sofort sehen wir denn die Ähnlichkeiten: Darstellung in zwei Ebenen, unten huldigende Nationen mit Füllhörnern und Schalen, oben der gekrönte Kaiser zwischen Peter und Paul. Aber nur desto mehr fallen die Unterschiede auf. Die im untern Teile dürfen wir jetzt vernachlässigen, lesen wir nur rasch den zugehörigen Vers: Unterschiedliche Völker dienen mit ihren Gaben. Das wäre also bei Heinrich II. ausführlicher formuliert worden. Aber nun im obern Teile: der krönende Christus fehlt, Otto III. selber sitzt zentral auf dem Thron, um von den beiden Aposteln gekrönt zu werden. Damit ist das ganze Bildthema anders gestellt als eben im Perikopenbuch Heinrichs II., und den historischen Hintergrund davon hat Percy Ernst Schramm⁶⁾ seinerzeit aufgehell: Otto hatte damals mit Bedeutung den Titel *servus apostolorum* angenommen. Sind wir hier also ungeachtet des Goldgrundes nicht in die himmlische Region emporgeführt, so sagt die Aufschrift bestätigend: Walte des irdischen, später dann des himmlischen Königtumes –

Utere terreno, caelesti postea regno.

Tatsächlich erscheint Otto III. auf den vier oder fünf Bildern, die zuverlässig mit ihm in Beziehung stehen, zwar stets auf einem zentral erhöhten Throne, getrennt von Seinesgleichen, aber doch stets im *Regnum terrenum* – während sein Vater Otto II. wie sein Nachfolger Heinrich II. in der Regel von Christus gekrönt oder sonstwie vom *Regnum caeleste* her sichtbar beglaubigt werden. Eine karolingische und ostkirchliche Tradition, die der dritte Otto sich verbeten zu haben scheint.

Doch eben damit thront er hier gleichwie ein irdischer Christus, auch ist er nicht klein neben den Apostelfürsten, deren *servus* er sein wollte, eher größer. Ihrem gehobenen Menschtum gehört er zu, und indem sie ihn krönen, blicken sie zu ihm auf. Nicht daß Otto das so bestellt haben müßte: nach dem Eindruck seiner Persönlichkeit und Zügführung glaubte wohl der Werker, ihm mit solcher Darstellungsweise gerecht zu werden. Damit kommen wir auf die eigentliche Aufgabe eines solchen Bildnismalers: den Kaiser nach der Art zu malen, wie er seinen Auftrag in der Welt erfaßt und erfüllt. Denken wir noch hinzu, daß die Bilder ja nicht für die sogenannte Öffentlichkeit oder die Kunstfreunde existierten, sondern, Altarhandschriften feierlich vorangesetzt, für die Augen Gottes selber und die des Kaisers als ihres Besitzers. Entsprechend geben sie keine Realismen, natürlich auch

lypse, München ²1921. *Ars sacra* n. 95. Das Kaiserbild steht an der Spitze eines dem Apokalypsentext angehängten Evangelistars.

⁶⁾ Kaiser, Rom und Renovatio I, Leipzig 1929, 147 ff.

nicht Expressionen einer Künstlerseele, sondern das Signifikative: geistige, vor der Gottheit verantwortete Bedeutung.

Und nun kommt zu dieser linken Seite im Codex der Bamberger Apokalypse noch die genau gleich eingeteilte Gegenseite hinzu. Hier sehen wir oben und unten je zwei Gruppen: immer ist links eine hochgebietende Frau, die eine kleine nackte Frau niedertritt und zugleich mit der Lanze niederhält – immer rechts ein von der Gebieterin energisch gehaltener Mann. Es sind vier Tugenden, die – vergleiche Prudentius, Psychomachie – das entgegenstehende Laster besiegt haben, und die Doppelaufschrift teilt das Nähere mit. Oben: Erfülle Gottes Gebote – und schimmere mit reinem Leibe. Das wären also Gehorsam und Keuschheit, wobei Oboedientia die zur Rechten sein wird, weil das Buch des Mannes auf die im Vers genannten *inssa dei* deutet. Und unten: Bereue die Schuld – und lerne, was Geduld sei. Die Patientia rechts führt ihren Prototypen, den geschundenen Hiob. Zur Reue oder Buße aber, der Poenitentia, gehört aus der Reihe springend ein junger König im Ornat. Historisch mag David gemeint sein, jedoch: so wurde es für den zwanzigjährigen Otto III. gemalt! Die Mahnung ist von anderer Art als das Justum, Honestum und Utile bei Heinrich II. Der so hoch über die Welt erhöht ist, ein Christusgleicher vor den Menschen, er soll sich Gehorsam, Keuschheit, Geduld vor Augen halten, ganz besonders aber die Bußbereitschaft. Wir wissen, wie sehr Otto das auch getan hat. Was in der Geschichte oft als innerer Widerspruch eines noch Unfertigen erschien, sein betonter Kaiserstolz hier, seine tiefen Zerknirschungen dort, das stellt das Bild als etwas sinnvoll Zusammengehöriges vor uns hin.

Nun noch ein andres Bild Heinrichs II. aus Regensburg, in der buntgedrängten, etwas teppichhaften Weise dieser seiner Heimatstadt gemalt, Titelblatt eines Sakramentars, das gleich dem Perikopenbuch vor seiner Kaiserkrönung für ihn gefertigt wurde (Abbildung 3)⁹⁾. Diesmal steht nun aber

⁹⁾ clm 4456 fol. 11r. Schramm S. 110ff. und 198; T. 85a. Wilhelm Messerer, Der Bamberger Domschatz, München 1952, S. 64f. mit T. 63. Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Leipzig 1901, S. 61ff. Ars sacra n. 120. Die deutsch zitierte Umschrift der Mandorla:

*Ut tibi devotus non perdat temporis usus,
Clemens christe tuo longum da vivere christo.*

Zu den Engeln links und rechts:

*Propulsans curam sibi confert angelus hastam.
Aptat et hic ensam cui praesignando timorem.*

Unten um den Körper des Königs:

*Rex pius Heinricus, proavorum stirpe polosus,
Eccē coronatur divinitus atque beatur.*

‘Heinrich der fromme König, erlaucht durch die Reihe der Ahnen, Sieh, er wird von der göttlichen Macht gekrönt und beseligt’. (Das ziemlich singuläre Wort

Heinrich nicht klein, vielmehr in überragender Größe da, für das Auge weit größer als der ferne Christus über ihm. Zwei Heilige, Udalrich und Emmeram, stützen seine Arme, wie einst Aaron und Hur in der Schlacht die Arme des Moses stützten. Lanze und Schwert zeigen hoch in den Himmel hinein, ja sie werden dem Könige dorthier von Engeln gereicht, und die Inschriften sagen, es möge die Lanze der Sorge wehren, das Schwert Furcht vor ihm hertragen. An ihrer Spitze trägt die heilige Lanze klein, doch bedeutsam den Gekreuzigten. Der lebende, allenkende Christus aber sitzt auf dem Weltenbogen in seiner spitzen Mandorla, die seine Jenseitssphäre andeutet, um von dorthier den König zu krönen. Sehr zu beachten: während die Ulrich und Emmeram von der Zone der Engel streng geschieden bleiben, darf Heinrich mit Haupt und Schulter so hoch emportragen, daß er ein Stück der Mandorla verdeckt. Das zeigt: wie ihm die Macht vom Himmel herabgegeben wird, so ragt auch er zum Himmel empor. Um die Mandorla läuft der an den Herrn gerichtete Vers: Daß der dir Hingegebene den Ertrag der Zeit nicht verliere, gib gütig, Christus, deinem Christus langes Leben:

Clemens Christe tuo longum da vivere Christo.

Daß der Herrscher nicht nur als Gesalbter »Christos« heißen darf, sondern mit seinem Amte gradezu den ewigen Herrscher Christus vertritt, das lag seit Konstantin im westlichen wie im östlichen Bewußtsein und fand im Westen um die Jahrtausendwende seine letzte geschlossene Ausprägung. Nach Wipo z. B. hätte Aribo von Mainz bei der Königsweihe zu Konrad II. rundheraus gesagt: *vicarius es Christi*, und hätte weiter erklärt: die Liebe Gottes hat dich heute in einen andern Mann verwandelt und zum Teilhaber seines *numen* (sagen wir: seines Geistes) gemacht. Als der gekrönte Konrad dann in Prozession die Kirche verläßt, schreibt Wipo, als hätte er unser zehn bis zwanzig Jahre zuvor gemaltes Bild vor Augen: »Wie man es von König Saul liest, so ging er gleichsam von der Schulter aufwärts höher als alle andern dahin und sozusagen zu einem vorher an ihm nicht geschehen Gehaben umgestaltet.« Wenn Wipo hier *quasi* und *veluti* sagt, so liegt darin, daß es photographisch nicht so war. Aber er wie der Maler statuiert darüber hinaus eine geistig-menschliche, wirksame Wirklichkeit.

Hiermit sind wir auf das meisterörterte und in der Tat auffallendste Kaiserbild vorbereitet, das Widmungsbild zum Ottonenevangeliar des Aache-

polosus geht auf Martianus Capella zurück.)

Zu den Heiligen links und rechts am Rande:

Huius Uodalricus cor regis signet et actus.

Emmeramus ei faveat solamine dulci.

Udalrich (von Augsburg, † 973) segne das Herz und die Handlungen dieses Königs. Emmeram (Klosterbischof in Regensburg um 700) sei ihm mit sanftem Troste hold'.

Die Zitate aus Wipo: *Gesta Chuonradi* c. 3.

ner Domschatzes (Abbildungen 4 und 5)¹⁰⁾. Waren die bisher betrachteten Handschriften aller Vermutung nach im kaiserlichen Auftrag gefertigt worden, so ist es hier anders: ein Mönch Liuthar hat sie dem Kaiser dargebracht. In dieser Rolle steht er auf der linken Buchseite, aufblickend, aber durchaus nicht klein und überdemütig; gar die Unterschrift »denke daran, daß du dies Buch von Liuthar empfangen hast« kann sich nicht auf einen beauftragten Schreiber- oder Malermönch, sondern nur auf den hochgeborenen Stifter der Handschrift beziehen, der uns sonst unbekannt ist – der freilich, wie Bernward und andre, auch als Künstler hervorgeragt haben mag. Wir sehen hier also, mit welchem Bilde ein vornehmer Geistlicher seinem Kaiser etwas zu sagen hoffte. Es ist nach der herrschenden Annahme Otto II.

Zur raschen Orientierung: Unten die Träger des Reiches, zwei Bischöfe und zwei Krieger. Daß die Bischöfe gegen die Etikette zu des Kaisers linker Hand stehen, könnte eine Demutformel des Stifters sein. In der höheren Ebene zuseiten zwei huldigende Kronenträger mit Fahnenlanzen: eher Könige als Herzöge. In der Mitte trägt (nach alten Vorbildern) die Gestalt der Tellus den Herrscherthron. Der so hoch erhobene Otto ist durch eine ange deutete Mandorla fast ins Göttliche entrückt; er hat die Unterarme zur Kreuzform abgestreckt, trägt das Zeichen christlicher Weltherrschaft in der Rechten und wird aus einem kreuzerfüllten Jenseitskreis heraus von der Hand Gottes gekrönt. Die vier Zeichen der Evangelisten umgeben den Erhöhten und halten ein weitgeschwungenes weißes Band vor seiner Brust hin. Ersichtlich ist das Kaiserbild dem traditionellen Christusbild so stark angenähert, daß man sich oft gefragt hat, ob nicht überhaupt ein, allerdings stark verkaiserlichtes, Christusbild gemeint sei.

Die Miniatur wurde sehr eingehend einst von Beissel, dann von Schramm und neuerdings bis in all ihre ikonographischen Elemente hinein von Kantorowicz analysiert, wobei immer wieder eine solche Vergöttlichung eines Ottonen verwunderlich blieb. Das entscheidende Wort hat dann Messerer hinzugefügt, indem er sich den Widmungsvers auf der linken Seite etwas

¹⁰⁾ Schramm 81 ff., 191; T. 64 (nur die rechte Seite). Es sind die Folien 15^v und 16^r des unnummerierten Codex; je 30 × 22 cm. Veraltete Reproduktion aller Bilder mit immer noch wertvollem Text: St. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, Aachen 1886. Ernst H. Kantorowicz, The King's Two Bodies, Princeton 1957, S. 61–78 mit reichen Literaturangaben. Abschließend Wilhelm Messerer, Zum Kaiserbild des Aachener Ottonencodex, in: Nachrichten Akad. Wiss. Göttingen, I. Phil.-hist. Klasse, 1959, Nr. 2. Unter vielen andern vgl. noch Jantzen 100f. – Elbern Nr. 298 (S. 66) sieht in dem Kaiser wieder den dritten Otto, womit wir wegen der Anrede *auguste* auf frühestens 996 zu datieren hätten (sonst: vor 983). In diesem mich vorerst nicht überzeugenden Falle hätte sich Otto III. in den alsbald selbst bestellten Bildern von der Auffassung Liuthars scharf abgewandt.

genauer überlegte. (Es ist ein methodischer Erbfehler bei Kunsthistorikern wie Historikern und Philologen, daß Bilder und Bildtexte gern wie zwei getrennte Sachen behandelt werden.) »Mit diesem Buche möge dir, Kaiser Otto, Gott das Herz bekleiden.« »Dies Buch« ist das vierfältige Evangelium, das von Liuthar überreicht wird. Es bekleidet – das ist ein gutes neutestamentliches Bild¹¹⁾ – das nackte Herz, das sonst in seiner Unbewehrtheit dem Bösen verfällt. Und Gott selber muß der Bekleidende sein, weil der bloße Menschenverstand im Evangelium nichts als den Buchstaben liest. Dieser so wohlgeprägte Hexameter erklärt genau das, was am Bild gegenüber am meisten befremdet: nämlich daß die himmlischen Evangelistensymbole, die sonst der Majestas Christi zugehören, hier einem zeitlichen Kaiser zu huldigen scheinen. Sie huldigen gar nicht, sondern tun nur, was der Vers sagt: sie bekleiden – unter dem Winke Gottes – Ottos Herz; bekleiden es mit dem weißen Bande, das sie gemeinsam halten, das gleich einer Schriftrolle ihr vereinigtes Evangelium bezeichnet.

Es bleibt übrig, daß der Kaiser auf ungewöhnliche Weise erhöht ist. Aber auch hier verknüpft er Himmel und Erde, und diesmal nicht nur in der allgemeinen Komposition des Bildes und seiner Linien, sondern noch spezifisch dadurch, daß unten die Tellus, oben die Gotteshand die beiden Pole seiner Mandorla bilden. Das von Liuthar gestiftete Bild zielt auf den Punkt, wo der einmalig-ewige Christus und sein zeitlicher Vikar einander am nächsten kommen, fast ineinander übergehen möchten. Es gibt dafür noch ein zweites Beispiel und aus der ungefähr gleichen Zeit: das Aachener Lotharkreuz mit dem Idealbild des Kaisers an der Stelle, wo sonst Christus hingehört. Das müssen wir jetzt beiseite lassen¹²⁾.

Wohl aber sollten wir hier noch einmal Wipo zitieren. Der Biograph Konrads II. verdankt seine Beliebtheit den lebens- und kraftvollen Geschichten

¹¹⁾ Vgl. nur die Concordanz s. v. *induere*.

¹²⁾ Zum Lotharkreuz: Verf., *Der Kosmos des Mittelalters*, Bern 1959, S. 363 f. mit T. 9. Eingehende Analyse des Werkes von Josef Deér, *Das Kaiserbild im Kreuz*, in: *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte* 13 (1955), S. 48–112.

Die stärkste karolingische Annäherung eines Herrschers an Christus bietet der Codex aureus von Sankt Emmeram (clm 14000), der früh von Frankreich nach Regensburg gelangte und im Kreise Heinrichs II. wohlbekannt war. Von Karl dem Kahlen 870 in Auftrag gegeben, zeigt er eingangs auf einem Doppelblatt (f. 5 v/6r) links den thronenden Erdenkönig unter der Segenshand Gottes, von zwei Engeln sowie seinen Ländern Francia und Gotia umhuldigt – rechts über einem Stern das himmlische Gotteslamm, dem die 24 Ältesten der Apokalypse huldigen. Doppelabbildung bei Schrader T. 30/31, dazu S. 42 f.; farbig in der Gesamtwiedergabe des Codex von Georg Leidinger, München 1926; Schramm S. 56 f. und 178 f. mit T. 29 (nur die linke Hälfte). Dies Gegenüber, das in Verbindung mit den Versinschriften (MG. Poetae lat. III 252 f.) zu interpretieren wäre, macht recht eigentlich den Herrscher zum irdischen *vicarius Christi*.

und Aussprüchen, die er von seinem Helden bringt, gewiß in der eingangs erwähnten Weise zugespitzt oder stilisiert, aber gut und glaubhaft, nicht aufgeschönt oder klerikalisiert. Nachdem Konrad einmal durch Wahl und Weihe in sein Gottesamt eingesetzt ist, handelt er durchaus als die Erdenatur, die er ist. Aber Wipo war auch der hingeebene, gedankenvolle Dichter der großen Ostersequenz *Victimae paschali*; und so, als Gefolgsmann des Einen Herrn, rechtfertigt er seine Biographie mit dem Hinweis: »Wenn unsre katholischen Könige als Schirmherren des wahren Glaubens Gesetz und Frieden Christi von Irrtum ungefährdet wahren – was tun dann die Darsteller ihrer guten Taten andres, als daß sie das Evangelium Christi verkündigen?«¹³⁾ Dies heißt deutlich, das Evangelium geht auch heute weiter; geht weiter ganz wesentlich durch den christlichen König als den *vicarius* des Königs Christus. Es ist noch einmal jene alte Anschauung, die dann im Westen durch die gregorianische Bewegung unterhöhlt wurde. Für unsern Zusammenhang ist hier der Bezirk, wo Geschichtsschreiber und Künstler das gleiche sagen.

Während aber der Geschichtsschreiber von hier aus in seine Gegenwart eintritt, verharren die Sakralkünste im Überzeitlichen. Zwar haben bereits unsre wenigen Beispiele gezeigt, daß auch die streng symbolische Gestaltung den jeweiligen Herrscher bedeutsam zu charakterisieren vermag (im Falle Liuthars charakterisiert sie, mit welchem Idealbilde der Stifter dem Herrscher zu gefallen hofft). Und zweifellos war es für den Maler ein erregendes Moment, das zu fassen, was von diesem Otto oder Heinrich bis zu ihm hinstrahlte. Aber sein eigentliches Thema war eben doch nicht der und der König, sondern das in ihm erscheinende Königtum selber; das Königtum als lebendiges Organ der göttlichen Weltordnung.

Die ottonische Ikonographie hat ihren sehr bestimmten, sehr engen Themenkreis. Sie ist mit aller Entschiedenheit auf Christus und sein Evangelium konzentriert, weit einseitiger als die vorangehende karolingische, geschweige denn irgendeine nachfolgende Kunst. Das Alte Testament, ein Hauptthema noch im 9. Jahrhundert, fehlt fast ganz, Maria und die Heiligen spielen fast nur mit, soweit sie in Verbindung mit ihrem Herrn gezeigt werden können, die außerchristlichen Motive der Tradition sind zu Rudimenten eingeschrumpft, und von weltlichen Themenstellungen haben wir nur dürftigste Nachricht, keinerlei Rest. Die neutestamentlichen Bilder ihrerseits sind so unbedingt wie nur möglich ins Zeitlose vergeistigt, die Ereignisse spielen auf Goldgrund, Stadt oder Landschaft, Baum oder Zimmer

¹³⁾ *Gesta Chuonradi, Prologus (nach der Mitte): Si enim nostri catholici reges verae fidei defensores legem ac pacem Christi, quam nobis per evangelium suum tradidit, sine vericulo erroris gubernant – qui eorum benefacta scriptis suis manifestabunt, quid aliud quam evangelium Christi praedicabunt?*

werden nur als Zeichen angedeutet, auch die Menschenkörper, ja die Szenen selber sind reine und strenge Zeichen. Im Vergleich damit erscheint die gewiß überweltliche karolingische Kunst erzählend, erinnernd, zeigend, beinahe gegenständlich. Nicht darauf kommt es im Evangeliar der Äbtissin Hitda an, daß eine Hochzeit gefeiert wird, geschweige daß sie zu Kana stattfindet, nicht auf den Durst der Gäste und nicht einmal auf das Wort der Maria zu ihrem Sohn, sondern einzig auf das von Christus Vollzogene: Wasser wird zu Wein¹⁴⁾. Materiell könnte man das ja nur indirekt sichtbar machen, aber auch am Materiellen des Wunders liegt dem ottonisch-kölnischen Meister nichts. Schon die altchristliche Kunst hatte mit dem Vorgang an die sakramentale Macht des Herrn erinnern wollen, der wie damals Wasser in Wein, so alle Tage Wein in Blut verwandelt – aber hier ist doch anders als solch ein Erinnern: es tritt hinzu, daß die Macht Christi ihre Antwort findet; dem Herrn stehen seine Getreuen aufnehmend gegenüber.

Man könnte als das Kernthema ungefähr aller ottonischen Kunst Theophania bezeichnen, das Erscheinen des Göttlichen in der Menschenwelt – wenn wir nicht sogleich bemerken müßten, daß das ja, generell genommen, das Thema aller christlichen, ja aller religiösen Kunst ist: auch die des Parthenon ist theophantisch im höchsten Sinne. Das Altchristlich-mittelalterliche läge darin, daß der ewig-eine Gott von einem unfaßbaren Jenseits her als Mensch unter Menschen gewirkt hat; und auf dies – mit dem Anfang des Johannesevangeliums vorgezeichnete – Thema konzentriert sich die ottonische Kunst mit ungemeiner Bestimmtheit. Den jenseitigen Gott kann man und den irdischen Menschen will man nicht malen: das Thema ist, in Christus den göttlichen Übermenschen aufscheinen zu lassen. Und der verwandelt dann zugleich die ihm gegenüberstehenden gewöhnlichen Sterblichen. Was wir schon an den Kaiserbildern sahen: ein sich Begegnen von Himmel und Erde.

Als Theophania im besondern Sinne galt von je die Taufe Christi, weil durch die Himmelsstimme und die Taube die ganze Dreifaltigkeit sich offenbarte. Das berühmte Münchner Elfenbein aus der Zeit um 960/980, gern dem sogenannten Registrum-Gregorii-Meister zugeschrieben (Abbildung 6)¹⁵⁾, gestaltet den Vorgang mit der erregten Leidenschaft des ottoni-

¹⁴⁾ Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibl. Cod. 1640 fol. 169r; um 1020. Farbige bei W. Messerer, *Frühe deutsche Miniaturen*, Darmstadt (Dt. Buchgemeinschaft) 1958 T. 9. Schwarzweiß z.B. bei Jantzen, Abb. 66. Heinrich Ehl, *Die ottonische Kölner Buchmalerei*, Bonn 1922, S. 108ff. mit Abb. 54. *Ars sacra* n. 112 mit Abb. 29.

¹⁵⁾ München, Staatsbibl., Vorderdeckel des Evangeliiars clm 4451. Das Elfenbein (20,6 × 11,5 cm) liegt in reichem Goldedelsteinrahmen; Abbildungen z.B. bei Messerer, *Domschatz* (wie Anm. 9) T. 9–11, dazu S. 24f. und 46f.; dort weitere Literatur. *Ars sacra* n. 137.

schen Geistes bei deutlicher Schulung an der altchristlichen und karolingischen Klassik. Denkt man den oberen Teil weg, so steht die irdische Handlung klar und ausgeglichen da: aber auch dann zeigt der stilisierte Erdenvordergrund und der dienend getürmte Fluß, daß es um einen kosmischen Vorgang geht, den erst der obere Teil verständlich macht. Die Gotteshand breitet sich herab, die Taube schießt einen dreifachen Strahl auf Christi Haupt, und um diese trinitarische Achse gruppieren sich in mächtigem Teilnehmen die Engel droben, der Täufer und der dienende Engel am Boden sowie, zwischen dies- und jenseits, die fackeltragenden Sol und Luna. Sichtbar kommen Himmel und Erde zusammen; aktuell tun sie es in der unbewegt hinnehmenden Gestalt Jesu.

Daß man die Taufe Christi auch ganz anders gestalten konnte, zeige die kölnische Miniatur des Hitda-Evangeliers in Darmstadt (Abbildung 7)¹⁶. Die himmlischen Teilnehmer fehlen hier, der Herr gibt sich unscheinbar, der Täufer trägt sein härenes, nimmer ein klassisches Gewand. Unten liegt nach altchristlichen Vorbildern der *Jordannus fluvius* in Person mit seiner Wasserurne; die Fische aber deuten sinnbildlich auf die künftigen Täuflinge, die Getreuen des einen Ichthys. Alle Einzelheiten dienen dem unfaßlichen Vorgang, daß in dem Demütigen, in dessen Kreuznimbus das Wort LICHT eingezeichnet ist, Überirdisches sichtbar und Irdisches allgültig wird. Der Himmel Gottes ist aufgetan, von ihm her schießt die gewaltige Taube herab.

Ein Gegenbild möge nun verdeutlichen, worum es in dieser ottonischen Geisteswelt eigentlich geht. Wir rücken fast zweihundert Jahre weiter in die Zeit des höfischen Stils und der heranreifenden Scholastik und betrachten ein ca. 1195 geschaffenes Lehrbild der Taufe Christi aus einem Evangeliar des Klosters Helmarshausen in Hessen (Abbildung 8)¹⁷.

Das untere Bild zeigt deutlich den gemeinten Vorgang. In der Mitte steht nackt der Täufling im stilisiert aufsteigenden Wasser. Jesus ist hier bärtig, nicht ohne Sorge in den Mienen. Die Rechte erhebt er weisend, während die Linke das Spruchband trägt: Taufe mich, Johannes! Dem zu entsprechen erhebt Johannes den Arm, während sein Gesicht und seine Linke der Taube zugewandt sind, die auf den Erlöser herabstößt. Gegenüber stehen zwei heilige Jünger mit den Kleidern für Christus bereit. Das ganze begibt sich –

¹⁶) Darmstadt (wie Anm. 14) 1640 fol. 75^r; ca. 29 × 22 cm. Die Handschrift heißt nach der als Stifterin abgebildeten, historisch sonst nicht bekannten Äbtissin Hitda von Meschede; ein Hauptwerk der Kölner Schule, deren malerisch bewegter Stil sich unschwer zu erkennen gibt.

¹⁷) Trier, Domschatz Cod. 142 fol. 54^v; 35 × 24,5 cm. Zu der Hs.: Franz Jansen, Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen, Hildesheim 1933, S. 118 ff. und passim; Georg Swarzenski, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch 7/8 (1932), 262 ff.

starker Kontrast gegen das vorige Bild – vor einem kunstvoll ornamentierten, gerahmten Hintergrund, den ein zweiter Rahmen auch gegen das obere Bild abschließt.

Hier erscheint über symmetrisch gehäuften Wasser ein Sakralbau, in dessen offener Kuppel ein dunkelbärtiger Mann von einer herabfliegenden Taube ein Zweiglein entgegennimmt. Die Analogien zum unteren Bilde liegen offen, und die Deutung auf Noah ergibt sich von selbst, wenn man weiß, daß die Errettung aus der Sintflut von jeher auf das Taufsakrament typologisch bezogen wurde. Daher auch die kirchenähnliche Gestaltung der Arche: denn auch dies war altlebendige Rede, daß nur die in der Arche der Kirche Geborgenen gerettet werden. Neben dem Noahbilde ragen ein König und eine Königin auf, beide ein Psalmwort entrollend. Links: Unter Unschuldigen werde ich meine Hände waschen; rechts: Du wirst mich waschen und ich werde weißer werden als Schnee (Ps. 25, 6 und 50, 9). Die Meinung ist also: König David spricht als Typus des Bräutigams Christus, und ihm respondiert mit einem seiner eignen Worte die Braut Ecclesia.

Auch diese Allegorien stehen raum- und zeitlos in ihrem Rahmen, und über dem Ganzen erhebt sich nun Gott der Vater, hier noch treu-evangelisch mit dem Antlitz Christi, um (laut der Umschrift) die evangelischen Worte zu sprechen: Dies ist mein lieber Sohn.

Die Gestalten haben die vornehme Anmut ihrer Zeit, wie denn etwa Heinrich der Löwe, großer Förderer der höfischen Kultur, in Helmarshausen für sich malen ließ. Höfisch wirkt sogar des Täufers kamelhaarverbrämter Überrock, wenn wir mit dem zottigen Kleide des Hitda-Täufers vergleichen. Vor allem aber: denkt der Maler an eine Vereinigung von Himmel und Erde? Der Himmel ist ja nirgends da, und die Erde nur rudimentär zu den Füßen Christi. Auch kommt es schwerlich von ungefähr, wenn hier der Vater – den die beiden früheren Bilder gar nicht zeigten – durch Noah und mehrfache Rahmen von dem lieben Sohne getrennt bleibt. Das evangelische Ereignis, an lehrhaften Beziehungen und Bedeutungen überreich, vollzieht sich in seiner gesonderten Ideal- und Sakralsphäre. Aus Theophanie wird Theologie.

Für eine visionäre Theophanie sind das unüberbietbare, mit Recht berühmteste Beispiel die Evangelisten im Evangeliar Ottos III., besonders der Lukas, der auf seinen emporgerreckten Armen einen ganzen Himmel zu tragen scheint¹⁸⁾. Hier ist der menschliche Gotteskünder in seiner Mandorla

¹⁸⁾ clm 4453 fol. 139^v; um 1000. Bildgröße 24,9 × 19,1 cm. Farbig z. B. in: Meisterwerke deutscher Buchmalerei des Mittelalters, Baden-Baden 1955, T. 5; Peter Metz, Ottonische Buchmalerei, München 1959, T. 6 (klein). Erläuterte Gesamtwiedergabe des Codex von Georg Leidinger: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Heft 1 (1912). Messerer, Domschatz (wie Anm. 9), S. 49f. Jantzen S. 79ff. und viele andre. *Ars sacra* n. 89.

zu fast jenseitiger Höhe erhoben. Aber zu Füßen des gewaltig Bewegten trinken die Lämmer Christi still vom Wasser des Lebens, und noch die goldgestrichelten Enten hocken im Purpurrahmen nicht ohne Sinn: in paradiesischer Friedlichkeit klingt die flammende Extase aus¹⁹⁾.

Ist dieser Lukas sogar in der ottonischen Welt ohnegleichen und doch allein in ihr denkbar, so gilt entsprechendes von dem Inkarnationsbild weit geringeren Kunstwertes, das Bernward von Hildesheim in das reichste seiner Evangeliare malen ließ (Abbildung 9)²⁰⁾. Es gehört zum Anfang des Johannes. Oben thront der Herr in seinem eignen Raum, der goldene Himmel sein Thron, die grüne Erde seiner Füße Schemel, von zwei Seraphim mit der Kreuzgebärde umhuldigt. Zackenhafte Ausschnitte der Sternensphären wölben sich um die runde Mitte. Der Herr hält in der Linken das Buch der VITA, in der Rechten statt der Sphaira eine himmelblaue Scheibe mit dem Lamm, das seinen eignen Kreuznimbus trägt: das deutet an, er hat seinen Opfergang beschlossen. Unten aber reckt in der Mitte ein Ungetüm aus der Wasserfläche seinen Kopf in den tellurischen Streifenhintergrund empor, darin, einem Altare gleich, die Krippe des Christkinds eher schwebt als steht. Links blickt ein halbnackter, bärtiger Mann mit geflügeltem Haupt zum Himmel: der alte Oceanus mit dem Krug, aus dem seine Wasser fließen. Gegenüber sitzt eine halbnackte Frau mit zwei Kindern vor der Brust, sie umgreift einen Baum, um den eine Schlange sich windet, und das eine Kind faßt nach deren Schwanz, das andre aber nach einem goldnen Apfel, den die Schlange im Maul trägt. Es ist Terra oder Tellus mit Adam und Eva.

Untersucht man nun im Seminar, wo jedes Bildelement herkommt, so sei unsre Frage, was das Ganze sagen will. Die Wechselbeziehung von Sünde und Erlösung ist deutlich, aber doch nur ein Ding an der Seite. Das Bestimmende ist zunächst einmal die Herrschaft und Hoheit des alterslosen Gottes Christus, dessen Zeichen das Lamm und das Kreuz sind, also Reinheit und Opfer. Dann das Providentielle seiner Herrschaft: er hat den Weg von seinen ersten Geschöpfen bis zu seiner eignen Erdengeburt geplant und

¹⁹⁾ An solchen Stellen führt die Scheidung von religiöser und künstlerischer (oder gar bloß traditioneller) Symbolik nur von der Wirklichkeit weg. Auch wenn die Tiere nichts »bedeuteten«, wären sie an ihrem Platz.

²⁰⁾ Hildesheim, Domschatz Cod. 18 fol. 174^r; um 1015. Format 27,8 × 20,5 cm. Die Aufnahme spiegelt das Gold ungleich, so daß es stellenweise hell, stellenweise (z.B. die Krippe; links unten die Fische) schwarz herauskommt; die beiden Sterne in den oberen Ecken sind im Original einander gleich. Unvollkommene kleine Farbwiedergabe in: Bernward und Godehard von Hildesheim, hrsg. Konrad Altermissen, Hildesheim 1960, nach S. 136. Vgl. Francis J. Tschann, Saint Bernward of Hildesheim (3 Bände), Notre Dame, Indiana 1942-1952, t. II 52f., 58f. und passim, dazu die Bibliographie; t. III T. 73 (hier Wiedergabe sämtlicher Miniaturen).

hält ihn fest zusammen. Endlich der kosmische Charakter seines Heilswerkes: die Mutter Erde und das Meer selber, diese Kreaturen des ersten aller Tage, spüren seine Inkarnation, wie ja dann das Meer dem Heiland gehorchte, und die Erde bei seinem Tode erbebte. Sogar der Leviathan spürt einen unheimlichen Vorgang und reckt sich dagegen empor in dumpfer Ahnung, daß dies Kind ihm bald mit seinem Kreuzesstab den Rachen durchstoßen werde (dies nach Hiob Kap. 40). Die beiden Menschen freilich sehen von dem Wunder nichts; aber auf ihre Lösung aus der Verstricktheit deuten ihnen gegenüber die beiden goldenen Fische, Sinnbilder der Zugehörigkeit zu Christus, wie wir schon vorhin beim Hitda-codex bemerkten. Ihr Gold verbindet sie augenhaft mit der goldenen Krippe, die ihrerseits durch goldene Strahlenblätter mit dem Goldstern von Bethlehem verbunden ist, der genauen Mitte und sozusagen dem Brennpunkt des Bildes. Anschaulich durchdringen einander die Welt und die Überwelt.

Die kosmische Mythe der alten Christen, die ich einmal darzustellen suchte, hat in diesem Blatt einen außerordentlichen Ausdruck gefunden. Daß die Konzeption stärker überzeugt als die Ausführung, wird aus der Zweifelt des Auftraggebers und des treubemühten, aber nicht ausreichenden Malers zu erklären sein.

Vor solchen ottonischen Bildern haben viele bei aller Bewunderung doch empfunden, der Mensch sei hier eigentlich eliminiert. Tatsächlich existiert er hier als Naturwesen nicht – wie wir die Natur seit etwa der Renaissance verstehen –, sondern rein als Geschöpf seines Herrn, wie Bernward selber das programmatisch formuliert hat: »Jede Kreatur mit dem Namen Mensch ist deshalb von ihrem Kreator geschaffen worden, damit sie nach dem Fug der Natur (*iuxta ritum naturae*) lieber ihrem Schöpfer diene als dem Geschöpf.«²¹⁾ Für den autonomen Menschen bleibt kein Fußbreit Raum. Sobald wir uns jedoch, mindestens in historischer Hypothese, auf diese Weise einlassen, ist der Mensch das wahre Thema der ottonischen Kunst, die ja tatsächlich, ausschließlicher als die irgend einer andern Zeit seit der Spätantike, Menschen – und seien es nur zeichenhafte Menschen – darbildet. Überall wird uns vorgeführt – nicht wie der Mensch in seinen Tagen lebt und schafft, wohl aber, wie er zu seinem wahren Sein emporsteigt, wie er seinem göttlichen Herrn huldigt und sich zubildet, und vor allem: wie der menschgewordene Gott selber sich den Seinen offenbart, sie erfüllt und ihrem höhern Wesen zuführt. *Dominus cum suis*: dies Leitthema hält die vielen Hunderte von Evangelienbildern zusammen, die das Irdische des Jesus von Nazareth kaum zu achten scheinen und andererseits der statuarischen Ruhe

²¹⁾ Incipit der Dotationsurkunde für Sankt Michael in Hildesheim vom 1. November 1019; Verf., Bernward von Hildesheim über sich selbst, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 12 (1956), 340.



Abbildung 1

Dedikationsbild zum Perikopenbuch Heinrichs II. (clm. 4452).



Abbildung 2
Widmungsbild der Bamberger Apokalypse.

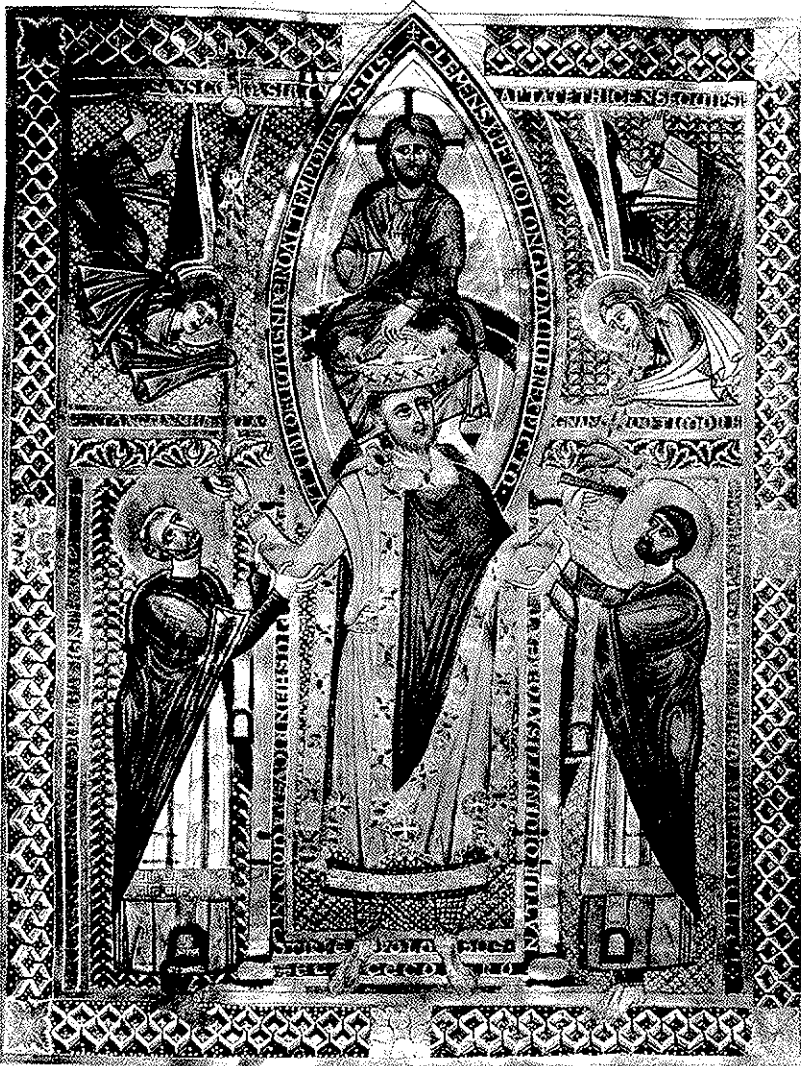


Abbildung 3

Bild Heinrichs II. aus Regensburg (clm. 4456).

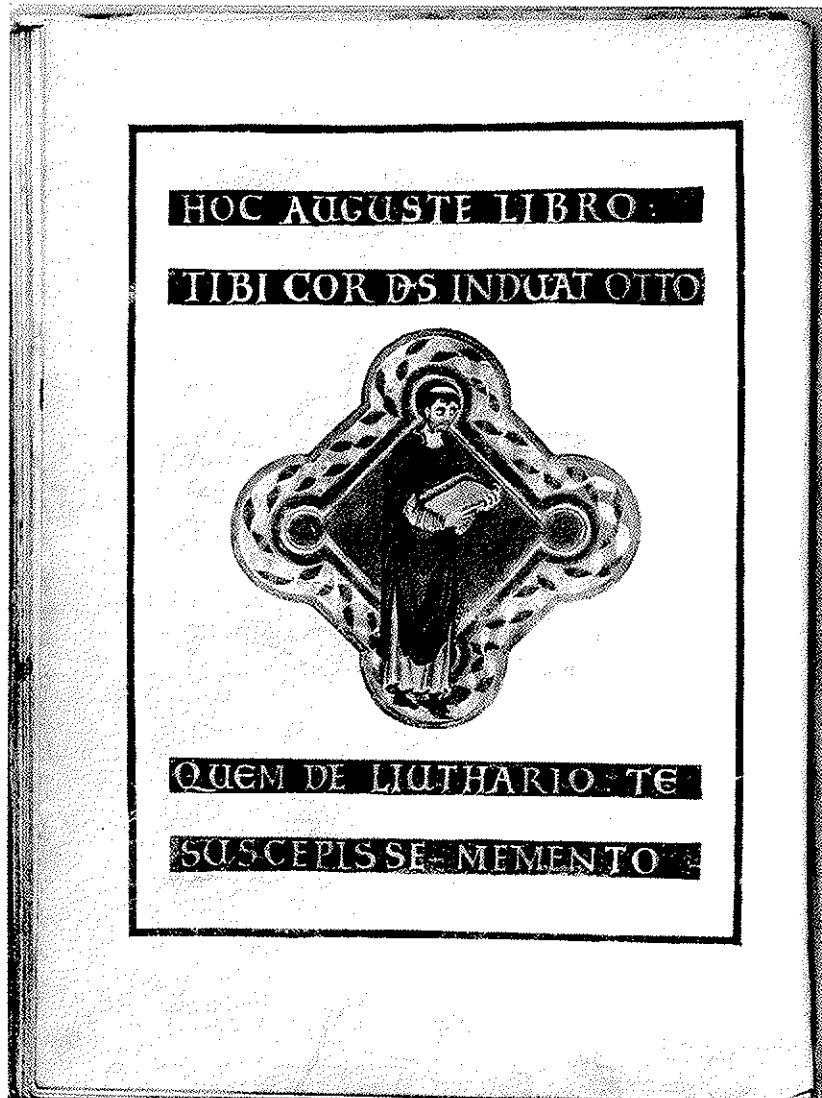


Abbildung 4

Widmungsbild zum Aachener Ottonenevangeliar: Liuthar.



Abbildung 5

Desgleichen: der Kaiser (Domschatz Aachen).

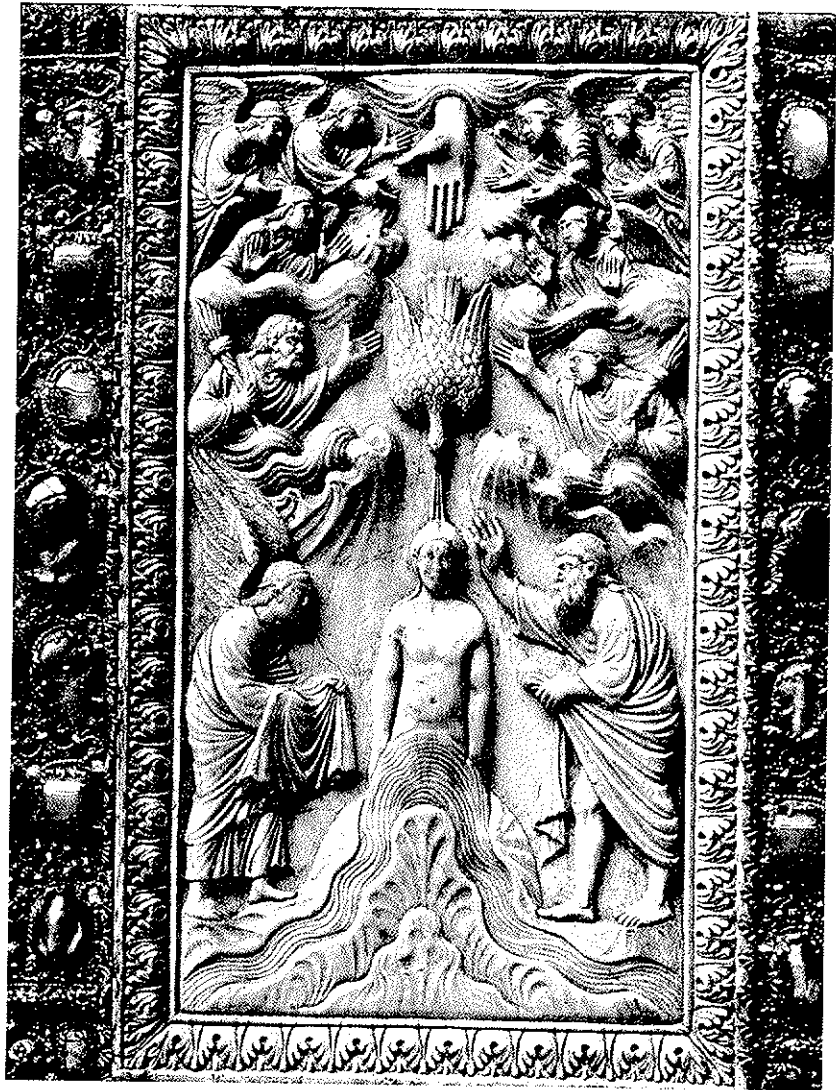


Abbildung 6

Elfenbeindeckel zu clm. 4451; westdeutsch ca. 960/980.



Abbildung 7

Aus dem Hitda-Evangeliar in Darmstadt.

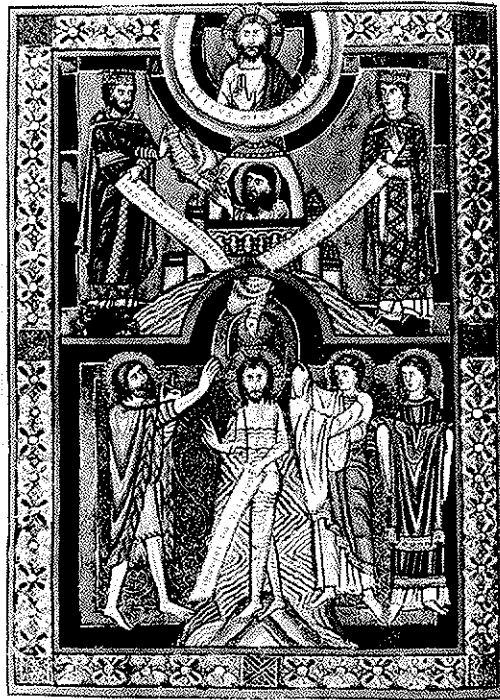


Abbildung 8

Evangeliar von Helmarshausen,
ca. 1195 (Trierer Domschatz).



Abbildung 9

Aus dem reichen Evangeliar Bernwards von Hildesheim:
die Inkarnation (Domschatz Hildesheim).

mundata est lepra eius. Et ait illihs. Uidenemini
 dixeris. sed uade ostendite sacerdoti. et offer munus
 quod precepit moyses in testimonium illis.



Cum autem introisset ephraim. accessit ad
 eum centurio. rogans eum dicens. Domine. puer
 meus iacet in domo paraliticus. et male torquetur.
 Et ait illihs. Ego ueniam. et curabo eum. Et re-
 spondens centurio ait. Domine. non sum dignus. ut sub
 tectum meum intres. sed tantum dic uerbo. et san-
 abitur puer meus. Nam et ego homo sum. sub po-

Abbildung 10

Aus dem Codex Egberti (Trier): der römische Hauptmann.

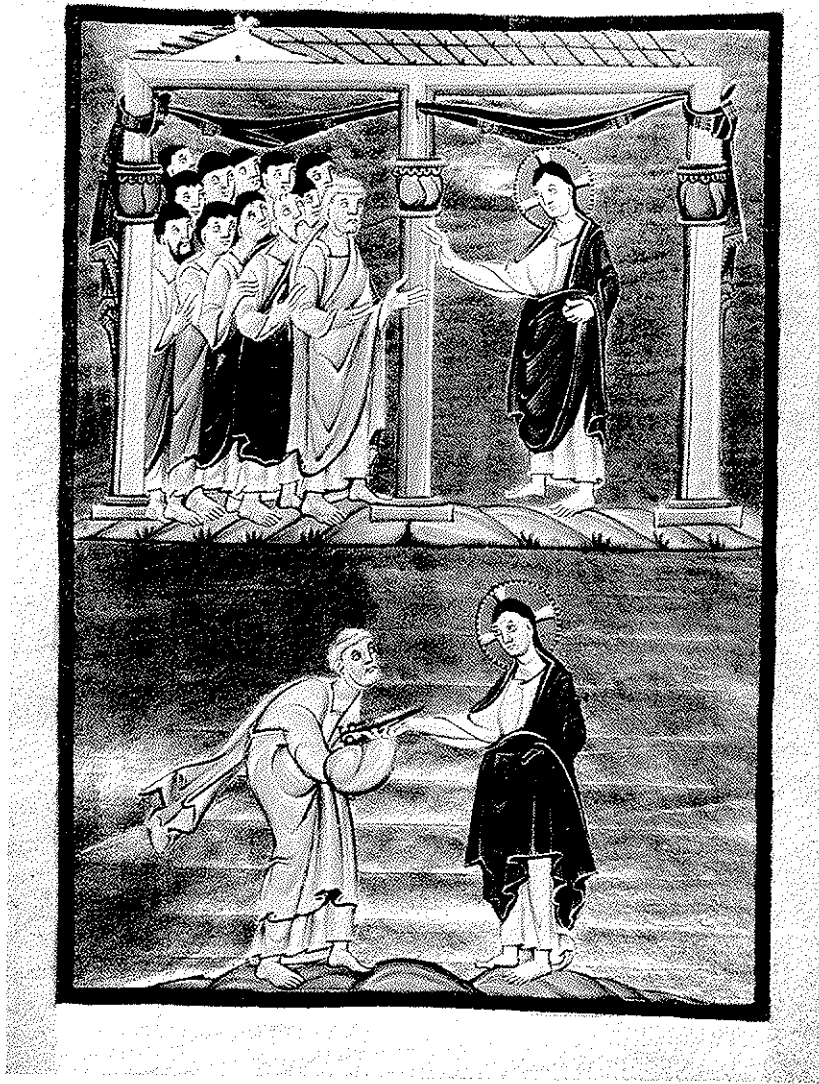


Abbildung 11

Aus dem Evangeliar Ottos III. (clm. 4453): zu Matth. 16, 13-19.



Abbildung 12

Aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. (clm. 4452): Abschied Christi.

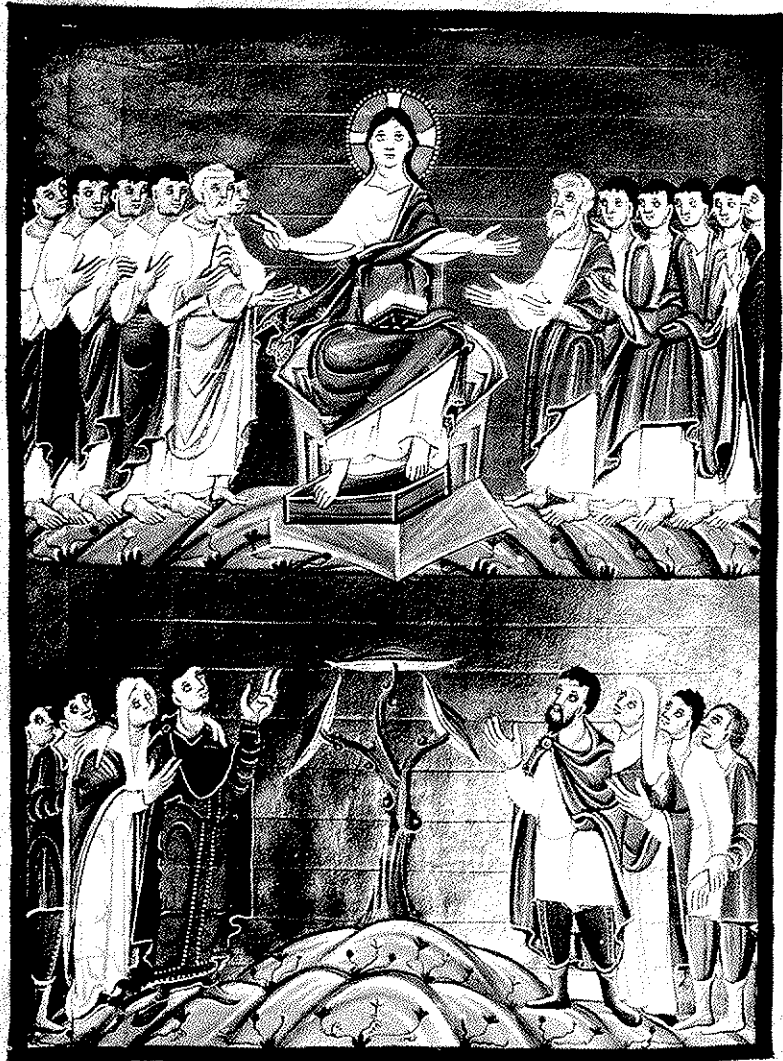


Abbildung 13

Aus dem Evangeliar Ottos III. (clm. 4453): die Bergpredigt.

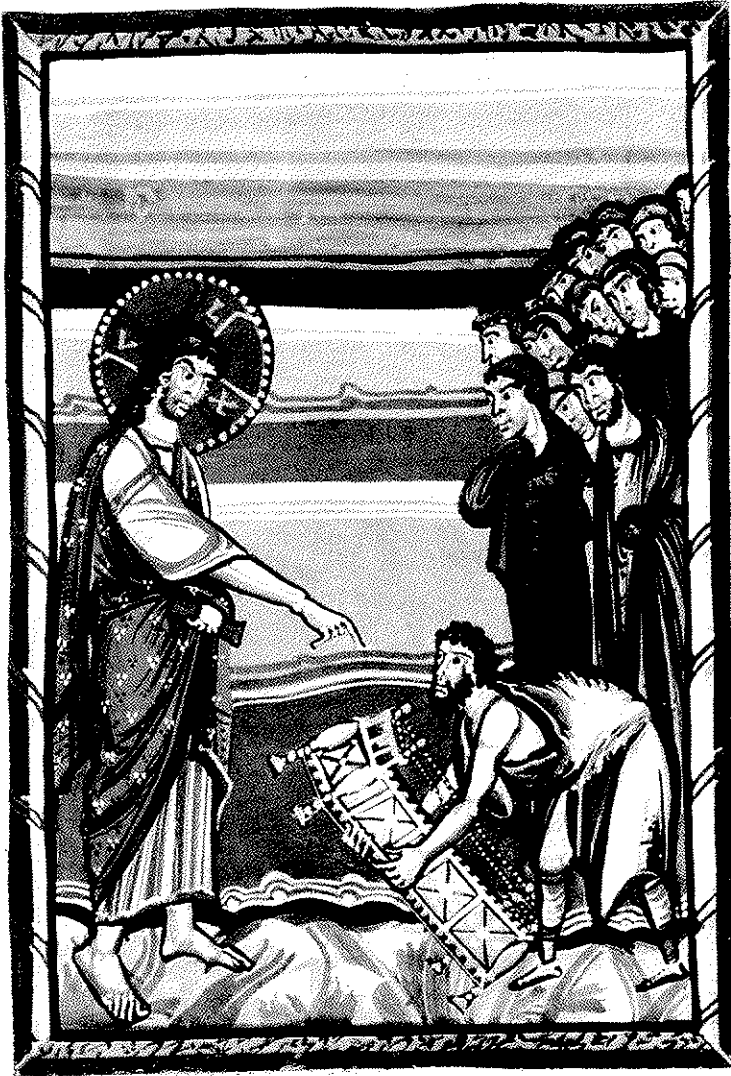
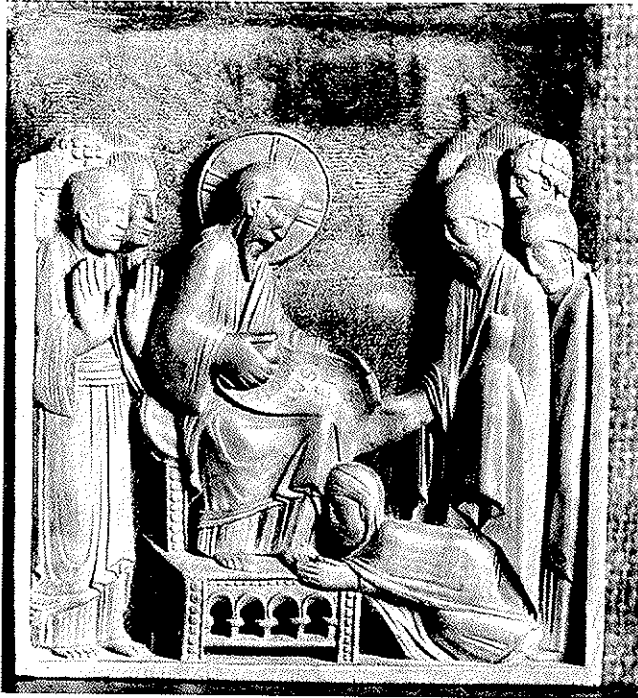


Abbildung 14

Aus dem Hilti-Evangeliar in Darmstadt: Tolle grabatum.



Elfenbeinstücke vom
Magdeburger Antependium
Ottos des
Großen:

Abbildung 15
Die Sünderin
(Lukas 7).



Abbildung 16
Der ungläu-
bige Thomas.



Abbildung 17
Sankt Udalrich und zwei
Äbte (Wien).



Abbildung 18
Herzog Heinrich der
Zänker (Bamberg).

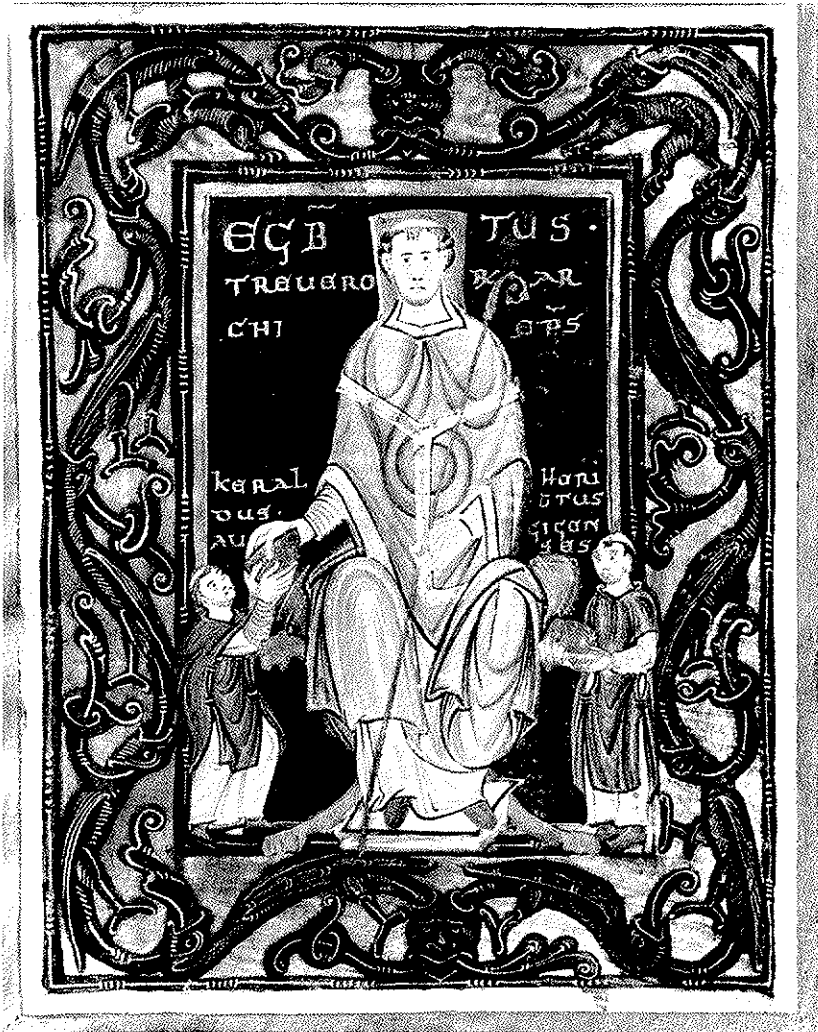


Abbildung 19

Widmungsblatt zum Codex Egberti (Trier).

der alt- und ostkirchlichen, dem Darstellungsreichtum noch der karolingischen Kunst entfremdet sind.

Hier aus dem Trierer Codex Egberti das Gespräch des Herrn mit dem römischen Hauptmann (Abbildung 10)²²⁾, der um die Heilung seines Knechtes bittet und erklärt, Jesus brauche nicht erst hinzukommen: wie er selber einem Soldaten befehlen könne »tue das«, so brauche es von dem Herrn nur ein Wort, und der Knecht sei gesund. Worauf Jesus zu den Seinen sagt, solch ein Vertrauen habe er in Israel nicht gefunden. Der Maler gibt von dem Wunder so wenig wie von dem Orte Kapernaum; er gibt rein das Gespräch unter Männern und zeigt, wie der Herr vor den Seinen steht und wirkt: in freier Größe,weisend und Mitte gebend, ein höherer Mensch. Als Freie stehen sie zu ihm.

Oder im Evangeliar Ottos III. das *Tu es Petrus*, Matthäus 16 (Abbildung 11)²³⁾. Oben, nicht eben in Caesarea Philippi, immerhin in einer Art baulichen Rahmens, die Erkennungsszene: Du bist Christus – Und du bist Petrus. Unten aber wie auf hohem Berge vor dem wandellosen Goldgrund die Schlüsselübergabe.

Oder im Perikopenbuch Heinrichs II. der Abschied des Herrn von den Jüngern, Johannes 14: Wer mich liebt, wird meine Rede bewahren – den Frieden lasse ich euch, Meinen Frieden gebe ich euch (Abbildung 12)²⁴⁾. Man sieht den Tausch zwischen der gedrängt empfangenden Schar und dem, der als der Gebende und Gebietende – und Scheidende – in einsamer Größe steht.

Bei solchen Bildern könnte man sich an die alten Bande der Gefolgschaft erinnern, an die Treuidee zwischen Herrn und Mann, an das personale Gefüge grade im ottonischen Staat der Menschen. Aber ebenso wäre zu fragen, welcherart die sozialen Strukturen des frühen Mittelalters durch die vom Evangelium ausgehende Gemeinschaftsstiftung vergeistigt und göltig geformt wurden.

Und nun müßte man eine Handschrift im ganzen durchgehen, um wahrzunehmen, wieviele durch das Denkbild des *Dominus cum suis* bestimmt und beseelt wird. Das ist hier nicht möglich. Aber sehen wir nur, wie das Evan-

²²⁾ Trier, Stadtbibl. Cod. 24 fol. 22^v; um 980. Blattbreite 21 cm. Der Codex, dem Erzbischof Egbert (977–993) gewidmet, enthält die Lektionen des Evangeliums; ein vollständiges farbiges Facsimile (auch der Textseiten) wurde herausgegeben und kommentiert von Hubert Schiel, Basel (1960). Das Centurioblatt wird, wie das Elfenbein Abb. 6, dem Gregoriusmeister zugeschrieben. Die kleinen Aufschriften bezeichnen die Personen; ganz rechts: *senior(es) Jud(aeorum)*.

²³⁾ clm 4453 (wie Anm. 18) fol. 60^v; Bildgröße 20,4 × 14,8 cm. Der Schlüsselbart zeigt wie üblich das Monogramm PETRVS.

²⁴⁾ clm 4452 (wie Anm. 6) fol. 136^r.

geliar Ottos III. die Bergpredigt erfaßt (Abbildung 13)²⁵): einerseits die Hoheit, ja Entrücktheit des sich kündenden Deushomo, andererseits das gesammelte, willige Empfangen bei den Seinen. Das ist eigentlich alles, was der Maler sagt. Denn wenn wir etwa nach dem Volke fragen – das sind weniger Leute als die zwölf Erwählten um den Herrn. Oder noch ein Bild der kölnischen Schule, aus dem schon zitierten Evangeliar der Hitda von Meschede: Nimm dein Bett und wandle (Abbildung 14)²⁶). Das Wunder konnte auch in ottonischer Zeit anders dargestellt werden, der Kern bleibt doch immer von der Art, die hier so stark heraustritt: machtvolles Ausstrahlen von dem, der selber LUX ist, Gehorsam – nicht etwa Dürftigkeit – des Geheilten, dazu das verdeutlichende Erstaunen der Zeugen.

Nehmen wir noch zwei Elfenbeintäfelchen hinzu, Trümmer von einem längst auseinandergerissenen Antependium, das Otto der Große um 970 für seinen Magdeburger Dom fertigen ließ, vielleicht in Mailand. Die Stücke sind nur etwa wie ein Handteller groß. Das eine hier gezeigte, heute in Compiègne (Abbildung 15)²⁷), gibt nach Lukas 7 die Szene von jener Sünderin, die die Füße Christi salbte und mit ihren Tränen netzte, worauf der gastgebende Pharisäer denkt: wäre dieser ein Prophet, er wüßte, daß ihn eine Sünderin anfaßt. Aber Jesus zeigt durch eine schöne Rede zu Petrus, daß er es weiß, und vergibt der Frau ihre Sünden. Das hatte der Bildschnitzer vor sich, und wie hat er's ins Beseelt-menschliche verwandelt! Was er als Lehre aus der Szene gewinnt, sagt die Aufschrift auf der Buchrolle Christi: der Herr gibt das Gesetz. Man könnte kommentieren: er gibt ein andres Gesetz als die Pharisäer.

Das zweite Bild ist im Münchner Nationalmuseum (Abbildung 16)²⁸): die sehr häufig dargestellte Szene vom ungläubigen Thomas. Als ihr Wesentliches galt in den alten Auslegungen nicht die Unzulänglichkeit des Jüngers, sondern das Providentielle, daß er durch seinen Zweifel die Wahrheit, nämlich die Körperlichkeit des Auferstandenen, für alle Späteren sicherte. Hier gibt der Schnitzer einmal eine deutliche Lokalität: es gehört zu diesem Wunder, daß man sich im verriegelten Raume befand (Joh. 20, 26). Aber das

²⁵) clm 4453 (wie Anm. 18) fol. 34^v.

²⁶) Darmstadt (wie Anm. 14) fol. 170^r.

²⁷) Musée Vivencel Nr. 338. 8,5 × 9,1 cm; Rand und Hintergrund sind abgebrochen. Auf Christi Schriftband steht: DOMINVS + LEIEM DAT. Dies muß schon um 970 eingeritzt sein; *leiem* statt *legem* mag die auch sonst zu vermutende Herkunft aus Mailand bestätigen. – Die Reste des Magdeburger Antependiums: Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Bd. II (Berlin 1918) Nr. 4–16; III (1923) Nr. 301–303. Hermann Fillitz, Die Spätphase des 'langobardischen' Stiles, in: Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen in Wien 54 (1958), 67ff.

²⁸) Nr. 17/419; 10,8 × 10,8 cm. Vgl. Anm. 27. Ars sacra n. 136.

Thema ist wiederum und in besonderm Maße die Gebietermacht des Herrn und seine Gemeinschaft mit den Seinen.

Es gibt noch 17 andre Platten von diesem Antependium Ottos des Ersten. Sie gehören zum intensivsten der damaligen Kunst.

Nun soll wahrlich nicht behauptet werden, allein in der ottonischen Welt habe man sich den göttlichen Herrn in solchem Zusammen und lebenweckendem Gegenüber zu den ihm Hingegebenen (dazu manchmal in entsprechender Abstoßung der Verworfenen) vorgestellt: es gibt davon auch vor- und nachher wunderbare Gestaltungen, besonders in den angrenzenden Zeiten, der karolingischen und der frühromanischen. Aber da ist es ein Thema, oder besser ein künstlerischer Impuls, neben manchen andern, während um die Jahrtausendwende diese Vision dominiert. Freilich ist meine These auch nicht, es müsse in der ottonischen Kunst nun alles und jedes unserm Doppelstichwort Theophania und *Dominus cum suis* zugeordnet werden. Es gibt gelegentlich auch andres und muß es schon deshalb geben, weil keine abendländische Generation unter Einem nennbaren Gesichtspunkt ganz aufgeht. Aber wenn ein Zug durchaus vorherrscht, das Beste durchseelt und das meiste berührt und mit seiner Macht vielleicht sogar das Gegensätzliche bedingt, dann macht er eben das eigentlich Historische aus. Für die ottonische darstellende Kunst scheint mir schon die Erfahrung genug, daß in dem Augenblick, wo man sich ihre Leitidee zu eigen gemacht hat, sehr viele bis dahin bloß interessante Bilder auf einmal ihre Seele, ihre Notwendigkeit zurückgewinnen.

Hier werfen wir noch einmal einen Blick auf die Gattung der Bildnisse, mit der wir ja anfangen. Wir sahen, manche Kaiserbilder verbinden sichtbar Himmel und Erde, und jedenfalls ordnen sie, nach Bernwards klarer Formel, den Menschen als Geschöpf seinem Schöpfer zu. In irgend einem Sinne tun das die Bildnisse alle. Abt Bern von der Reichenau widmete in den 1020er Jahren seine Vita St. Ulrichs dem Abt Fridebold von St. Ulrich und Afra; und das zugehörige Widmungsbild (Abbildung 17)²⁹⁾ zeigt nun unter Gottes Hand den großen Augsburger Heiligen, wie er die beiden verknüpft, seinen Biographen und seinen bewidmeten Landsmann. Wieder beglaubigt schon der Bildaufbau das Zusammen von Himmel und Erde. Dabei kann der Weg vom Menschen zu seinem Schöpfer weit sein, im Hornbacher Sakramentar geht er über ganze vier Bildseiten: der Schreiber überreicht das heilige Buch dem Abt, der Abt dem Klosterheiligen Pirmin, Pirmin gibt

²⁹⁾ Wien, Nationalbibliothek Cod. 573 fol. 26^v. Bildgröße 14,3 × 11,5 cm. Farbig mit Erläuterung bei H. J. Hermann, Die deutschen romanischen Handschriften (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, N. F. II), Wien 1926, T. 1. Zu Berns 'Vita Udairici' (Migne PL 142, 1183 ff.) vgl. Manitius II 207f. Zum Widmungsbilde: Joachim Prochno, Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, Lpz. 1929, S. 41.

es an den Apostelfürsten und Petrus endlich bringt es Christus dar³⁰). Der abgebildete Mensch kann auch winzig klein vor dem himmlischen Herrn erscheinen, wie Heinrich II. auf der Basler Altartafel³¹). Das ist die eine Seite. Auf der Gegenseite kann der Patriarch Poppo von Aquileja seinen Kaiser Konrad II. mit Familie, zugleich auch sich selber, weithin sichtbar in die Apsis seiner Kathedrale malen lassen, zwar von größeren Heiligen geleitet, immerhin nach einer damals im Abendland nicht mehr üblichen Weise in die Sphäre der Himmlischen erhoben³²). Oder wenn die Äbtissin Hitda ihrer Heiligen Walburga das Evangelienbuch überreicht³³), so bleibt sie zwar eine Stufe tiefer, steht aber aufrecht in der gleichen Größe da. Wer wird sich gar Herzog Heinrich den Zänker als Heiligen vorstellen? Allerdings trifft die übliche Behauptung nicht zu, wonach dies Bild bereits zu seinen Lebzeiten gemalt wäre (Abbildung 18)³⁴). Bald nach seinem Tode 995 haben die dankbaren Nonnen des von ihm reorganisierten Klosters Niedermünster ihn so ihrem Regelbuch an die Spitze gestellt, mit seiner Lanze und Tracht gleichsam ein Denkmal ihres Fürsten. Das Buch trägt er in der Hand, weil er für die Einhaltung der Regula energisch gesorgt hatte; deshalb fanden sie es offenbar auch recht, ihn aus eigenem Antrieb zu kanonisieren.

Im Grunde hielt sich solches an altchristlichen Sinn, wie denn die Prozedur der Heiligsprechung erst in der gregorianischen Kirche reglementiert wurde. Auch Notker den Dichter zum Beispiel, der es freilich ganz anders

³⁰) Peter Bloch, Das Hornbacher Sakramentar, Diss. Basel 1954 (erschienen 1956), mit Abbildungen. 980er Jahre. Die Hs. liegt in Solothurn, Schatzkammer der Kathedrale.

³¹) Im Musée Cluny, Paris. Schramm S. 114f., 199f.; T. 89a-c. Jantzen 134ff. mit Abb. 126-128. Rudolf F. Burckhardt, Der Basler Münsterschatz (= Kunstdenkmäler Basel-Stadt II), 1933, S. 29ff. Hans Reinhardt, Kaiser Heinrich II. und das Basler Bistum, Basel 1942, T. II.

³²) Schramm 122ff. und 203f.; T. 96.

³³) Jantzen Abb. 93. Elbern T. 352. Prochno (wie Anm. 29) S. 61. Zur Hs. s. Anm. 14.

³⁴) Bamberg, Staatl. Bibl. Lit. 142 fol. 4^v. Bildgröße 14,9 × 10,8 cm. Das gegenüber (fol. 5^r) in Goldminuskel eingetragene Gedicht von 20 Hexametern beginnt:

*Conspicitur pictus dux nobilis atque serenus
Heinricus prestans bauarica regna gubernans:*

‘Hier sieht man den Herzog, wie er regiert’. Das Präsens beweist nicht, daß er lebt, obwohl auch weiterhin von seinem Tode nichts gesagt wird; der Text preist allein, was Heinrich in Erfüllung des letzten Willens seiner Mutter Judith für das Kloster getan hat. Der Gedanke zielt auf die in dieser Handschrift niedergelegte Regel (V. 17: *ritum postscripti regminis*). – Zur vollen Würdigung des Bildnisses müßte man die in der gleichen Hs. dargestellten Heiligen Benedikt und Caesarius hinzuziehen.

Schramm 85f. und 192f.; T. 67. Prochno (wie Anm. 29) S. 90. Schrade 92 und T. 38. Den Grund legte Georg Swarzenski (wie Anm. 9) S. 46ff.

verdiente, hat man um 1025 als Heiligen gemalt, obgleich es keinen Kult für ihn gab³⁵). Wieder einen andern Aspekt gewährt das Widmungsblatt zum Codex Egberti: die Reichenauer Mönche Kerald und Heribert überreichen dem thronenden Erzbischof das von ihm gestiftete, vielleicht von ihnen geschriebene und gemalte Evangeliar (Abbildung 19)³⁶). Durch den vier-eckigen Nimbus der Lebenden ausgezeichnet, scheint Egbert allein schon durch seine Größe die Erde mit dem Himmel zu verbinden, ohne daß vom Himmel selber etwas angedeutet würde. Diese seine Mittlerschaft wollten die Mönche ihm ersichtlich bekennen. Und das zeigen ja die literarischen Quellen sehr vielfältig – als ein namhaftes Beispiel könnten wir etwa Brun von Querfurt herausgreifen – wie nahe Gottes Himmel der Menschenerde war. Darum hat sich der Mensch manchmal sehr klein, zuweilen aber auch in aller Unbefangenheit erhöht und geadelt gesehen³⁷).

Von vornherein erinnerten wir uns, daß wir in der ottonischen Bildüberlieferung das Laikal-profane noch weniger erwarten dürfen als in der Dichtung und Geschichtsschreibung. Jetzt hätten wir wohl hinzuzufügen: das Profane fehlt nicht deshalb, weil es totgeschwiegen wurde, sondern weil die gespannte Seelenkraft und tiefe Leidenschaft der Zeit auf andres ging.

Es ist uns geläufig, wie sehr die Mittelalterlichen alles im Gefüge sahen, von Adam bis zum Antichrist oder vom 'Es werde Licht' bis zum Ende aller Tage, vom Himmel durch die Welt zur Hölle – wie sehr sie über alles Konkrete hinaus nach dem Gesamtplan fragten und forschten. Dies Allgemein-mittelalterliche scheint um die Jahrtausendwende eher zu jenen Voraussetzungen gehört zu haben, die man kaum zu nennen braucht. Wie die Ottonenzeit keine weit ausgreifenden Theologen erzeugt hat, wie sogar eine Weltchronik erst geschrieben wurde, als sie sich bereits ihrem Ende zu-

³⁵) Verf., Notker der Dichter und seine geistige Welt, Bern 1948, Editionsband T. 1; dazu u. a. die Materialien im Darstellungsband 509f.

³⁶) Elbern T. 323. Prochno (Anm. 29) 35. Jantzen Abb. 92. Schrade T. 51, alle mit zugehörigem Text. Vorhin Anm. 22.

³⁷) Stärkstes Beispiel der Erhöhung: das Bildnis seiner selbst, das der von Trier stammende Reformabt Ramwold von St. Emmeram (975–1001) in den von ihm restaurierten Goldcodex seines Klosters (vorhin Anm. 12) gleich vorn fol. 1 hineinmalen ließ. Er hält ein kleines Buch – es ist nicht das riesige Evangeliar, sondern gewiß die 'Regula Benedicti'. Der überreich gezierte Rahmen zeigt um ihn die vier Kardinaltugenden, in den Ecken die vier Zeichen der Evangelisten; dazu die Aufschrift: *Ramvoldus indignus abbas*. Rein sachlich sagt das, der Abt vertritt vor den Seinen Christus, Regula c. 2: *Christi enim agere vices in monasterio creditur*. Wenn Ramwold dies so entschieden ausdrücken ließ, statt sich – *indignus* – wie üblich in der Demut vor Christus zu zeigen, so mag ihn das Herrscherbild des gleichen Codex (Anm. 12) mitangeregt haben. Vgl. Schrade 92 ff. (mit T. 39), dessen Auslegung mir freilich etwas modern klingt. Prochno 89 fügt einige Sachangaben hinzu.

neigte, so bestätigen in der Kunst die seltenen kosmischen Darstellungen das, was uns an den Kaiserbildern oder an Bernwards Inkarnationsbild entgegnet: das Universelle wird im Menschen gesucht und erfahren. Hier konzentriert es sich – nicht im 'Erdenwurm' allerdings, den man in dieser hohen Sphäre rasch vergißt, sondern in dem Menschen, der über sich selber hinausweist. Der ist das eigentliche Thema der ottonischen Bilderwelt.

Der Text hält einen Vortrag fest, der zur Jahrestagung der Monumenta Germaniae historica und der Historischen Kommission bei der Bayer. Akademie der Wissenschaften am 4. Oktober 1961 gehalten wurde.

Mit dem Menschenbilde des frühern Mittelalters beschäftigen sich umfassend, aber von verschiedener Materie her und ohne wechselseitige Berührung zwei deutsche Werke von ungewöhnlichem Einsatz:

Georg Misch, Geschichte der Autobiographie Bd. II, 2. Hälfte (dazu auch stückweise Bd. III, 1. Hälfte), Frankfurt/M. 1955–1959;

Hubert Schrade, Vor- und frühromanische Malerei, Köln 1958.

Die Auseinandersetzung mit diesen Werken brachte reiche Anregung. Sie untersuchen bis ins einzelne, wie der Mensch den Menschen zu erfassen suchte. Dabei nehmen sie im Sinne des Historismus als gegeben an, daß die mittelalterliche Menschendarstellung einerseits etwas Unbewußt-zeitgebundenes, andererseits eine subjektive Leistung der Schriftsteller beziehungsweise Maler sei: und wer wird leugnen, daß diese beiden Momente immer mitwirkten? Doch wollte ich darüber hinaus bereits in meinem Titel andeuten, daß sehr vieles, was der Historiker 'zeitgebunden' nennt, dazumal in Wahrheit von der freien, bewußten und täglich verantworteten Anerkennung überzeitlicher Werte bestimmt wurde. Die Tatsache, daß diese Werte für die Neuzeit nicht mehr gelten und daß sie auch im Mittelalter, auch im ottonischen Jahrhundert von den verschiedenen Menschen verschieden erfaßt wurden, rechtfertigt noch nicht die Folgerung, die Werte seien bloß aus dem Unbewußten projiziert und es handle sich hier eben um Entwicklungsstufen des abendländischen (manche meinen gar des menschlichen) Geistes. Ich habe den Eindruck, daß die Menschen jener Jahrtausendwende die Art, wie sie sich sahen und gestalteten, bis ins Letztmögliche zu vertreten wußten – nicht nur obgleich, sondern auch weil ihnen unser Begriffs- und Erfahrungsapparat fehlte.

In der von Walter Goetz herausgegebenen Reihe 'Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses' (gemeint war: die Darstellungsweise von Zeitgenossen im Mittelalter) erschien:

Percy Ernst Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, I. Teil: Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts, Leipzig 1928.

Das in allerlei Einzelheiten (am meisten durch den Verfasser selber) überholte Werk ist nicht nur heute noch grundlegend, es bedeutete auch eine Wendung. Denn indem der Verfasser dem Porträtcharakter seiner Bilder, den vor ihm besonders Max Kemmerich an körperlichen Merkmalen hatte bestimmen wollen, besser gerecht zu werden suchte, erkannte er die Aussagekraft der bildlichen Symbole, die Wirklichkeit in der so erdenfern erscheinenden Idealität, und erschloß sich damit den Weg zu dem von ihm begründeten und gemästerten Forschungszweig der Staatssymbolik. Wie viele Belchrung mein Vortrag ihm verdankt, wird deutlich sein.

Ferner sind zu zitieren:

Hans Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947.

Das erste Jahrtausend: Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Tafelband von Viktor H. Elbern, Düsseldorf 1962. (Textband 1963).

Hermann Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, Düsseldorf 1957: hervorragende Aufnahmen.

Ars Sacra, Kunst des frühen Mittelalters, München 1950. Dieser von Alfred Boeckler meisterhaft redigierte Ausstellungskatalog dient als eine Art Register der meisten wichtigeren in Deutschland verwahrten Bildhandschriften wie auch zahlreicher Kleinkunstwerke bis etwa 1200. Darüber hinaus wird hier nur auf die jeweils nächstliegende Literatur verwiesen.

NACHWEIS DER ABBILDUNGEN:

- AACHEN, Ann Bredol-Lepper: Nr. 4, 5, 10.
BAMBERG, Staatl. Bibliothek: Nr. 18.
DARMSTADT, Landesbibliothek: Nr. 7, 14.
HILDESHEIM, Photo-Wehmeyer: Nr. 9.
MARBURG, Bildarchiv: Nr. 2, 6, 8, 13, 19.
MÜNCHEN: Hirmer Verlag: Nr. 3, 11, 12.
Bayer. Nationalmuseum: Nr. 16.
Staatsbibliothek: Nr. 1.
PARIS, Archives Photographiques: Nr. 15.
WIEN, Österr. Nationalbibliothek: Nr. 17.

