



CREDO

CHRISTIANISIERUNG EUROPAS
IM MITTELALTER

Band II: Katalog

Herausgegeben von Christoph Stiegemann,
Martin Kroker und Wolfgang Walter

MICHAEL IMHOF VERLAG

CREDO – Christianisierung Europas im Mittelalter
26. Juli bis 3. November 2013

Eine Ausstellung
im Erzbischöflichen Diözesanmuseum
im Museum in der Kaiserpfalz
und in der Städtischen Galerie Am Abdinghof
zu Paderborn

Veranstalter

Gemeinnützige Ausstellungsgesellschaft Paderborn mbH
Am Abdinghof 11, 33098 Paderborn

Gesellschafter



Katalog zur Ausstellung in zwei Teilbänden
Band I: Essays
Band II: Katalog

Erschienen im
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25
D-36100 Petersberg
Tel. 0661/2919166-0; Fax 0661/2919166-9
info@imhof-verlag.de
www.imhof-verlag.com

Verlagslektorat

Dorothee Baganz M. A., Michael Imhof Verlag, Petersberg
Kataloggestaltung, Satz und Produktion
Vicki Schirdewahn, Michael Imhof Verlag, Petersberg
Litographie
Michael Imhof Verlag, Petersberg
Druck und Bindung
Grafisches Centrum Cuno, Calbe

Ausführliches Katalog- und Ausstellungsimpresum
siehe Band I

© 2013 Gemeinnützige Ausstellungsgesellschaft Paderborn mbH;
Michael Imhof Verlag, Petersberg und die Autoren

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliogra-
phische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Printed in EU

ISBN 978-3-86568-827-9

Inhaltsverzeichnis

Band II: Katalog

LUX MUNDI

„... darum geht zu allen Völkern ...“ (Mt 28,19)
Ausstellungseinheit im Diözesanmuseum

9 I Auftrag und Ausbreitung

Die Anfänge des Christentums in Rom

67 II „Cunctos Populos“

Das Christentum im Römischen Reich

98 Byzanz – Das Licht aus dem Osten

103 „Was bleibt, wenn Rom untergeht?“ –
Umbruch und Erneuerung

139 III Römisches Reich ohne Rom

Die Merowinger und das Christentum

177 IV „... bis an die Grenzen der Erde“ (Apg 1,8)

Ausbreitung des Christentums bei Iren und Angelsachsen

212 Das frühchristliche Irland

252 Insulare Klosterkultur

289 V Mission auf dem Kontinent

Willibrord und Bonifatius

311 VI Sterbende Götter

Christianisierung Skandinaviens

IN HOC SIGNO

Ausstellungseinheit im Museum in der Kaiserpfalz

395 VII Taufe oder Tod

Karl der Große unterwirft die Sachsen

457 VIII Zwei Konkurrenten – ein Ziel

Die Christianisierung Osteuropas

470 Kroatien

476 Bulgarien

484 Kiewer Rus

511 IX **Glauben wechseln – Herrschaft sichern**
Mission auf Anfrage

513 Böhmen

527 Ungarn

552 Polen

575 X 200 Jahre Krieg

Die Elbslawen – Ringen um Glauben, Macht und Freiheit

623 XI Mit Engelszungen

Otto von Bamberg missioniert in Pommern

643 XII Papst und Kaiser wollen es

Das Baltikum – Christianisierung mit allen Mitteln

QUO VADIS

Ausstellungseinheit in der Städtischen Galerie

689 XIII Europas Blick auf seine christlichen Wurzeln

690 Bilder gedeuteter Geschichte

698 Frühe Staatswerdung und christliches Bekenntnis –
Rezeption der Christianisierung im konfessionellen
Zeitalter

728 Christianisierung in nationalstaatlicher Perspektive
des 19. Jahrhunderts

765 Kampf um den „arteigenen Glauben“:
Völkisch-nationalsozialistische Rezeption der
Christianisierung

774 Europa und sein christliches Erbe

ANHANG

780 Abkürzungen

780 Quellen

783 Sekundärliteratur

822 Verzeichnis der Leihgaben nach Aufbewahrungsorten

829 Bildnachweis

Mit * gekennzeichnete Objekte konnten in der Ausstellung
nicht gezeigt werden.

1 Brief des Paulus an die Römer

Oberägypten, um 200

Tinte (Wasser, Gummiarabikum, Kohle) auf Papyrus – H. 20,6 cm, B. 13,7 cm
Dublin, Chester Beatty Library, P. Bibl. II

Dies ist das elfte Blatt in einem Codex biblischer Briefe, die dem heiligen Paulus zugeschrieben werden. Die Handschrift deutet auf eine Entstehung unmittelbar zu Beginn des 3. Jahrhunderts hin, womit dieses Exemplar der älteste und am vollständigsten erhaltene Beleg für die paulinischen Briefe wäre. Ursprünglich muss der Codex aus 52 aufeinandergelegten Papyrusblättern bestanden haben, die in der Mitte gefalzt waren und auf diese Weise einen Band mit 104 Seiten in einer einzigen Lage bildeten.

Von den 104 Blättern haben 86 die Zeiten überdauert; davon finden sich 56 Blätter in der Sammlung der Chester Beatty Library in Dublin, weitere 30 gehören zur Papyrussammlung der Universität Michigan. Alfred Chester Beatty (*1875, †1968) erwarb 1930 zusammen mit verschiedenen anderen biblischen Handschriften zehn Blätter des Codex und weitere 46 im Jahr 1935. Die Universität Michigan erwarb im Jahr 1930 sechs Blätter und weitere 24 im Winter 1932/33. Offensichtlich hatten ägyptische Händler den Codex in einzelne Teile zerlegt und ihn stückweise auf dem Markt angeboten; ob die heute 18 fehlenden Blätter 1930 noch existierten oder bereits zu einem früheren Zeitpunkt verloren gegangen waren, ist nicht bekannt.

Das vorliegende Blatt umfasst den Brief an die Römer 8,15–26 (auf der hier nicht ausgestellten 11v) und 8,27–37 (auf 11r, die hier zu sehen ist). Mit Ausnahme des unteren Teils ist der linke Rand erhalten, der rechte hingegen, wo sich die Bindung befand, ist stark beschädigt. Unten fehlen drei Zeilen des griechischen Textes, die sich jedoch ergänzen lassen, denn sie müssen Vers 36 und die ersten viereinhalb Wörter von Vers 37 enthalten haben. Am oberen Rand ist die Seitenzahl deutlich sichtbar. Am linken Rand (beispielsweise in der ersten Zeile) und in den Zwischenräumen zwischen den Zeilen (beispielsweise oberhalb von Zeile 3) weist die Seite eine Reihe von Markierungen auf. Diese wurden von einem späteren Leser eingefügt und befinden sich meist dort, wo nach heutiger Notierung ein neuer Vers beginnt (das Zeichen über Zeile 3 markiert etwa den Anfang von Vers 28). Ebenfalls deutlich sichtbar sind die sogenannten *Nomina sacra*, Zusammenziehungen heiliger Worte wie „Gott“, „Jesus“ oder „Sohn“. Diese bestehen aus dem ersten und letzten Buchstaben des Wortes (wobei die griechischen Kasusendungen miteinbezogen sind) und einem Überstrich über der Buchstabenfolge, der sie als *Nomen sacrum* ausweist. Ein Beispiel hierfür findet sich in der vorletzten Zeile auf dieser Seite, wo „ΘΝ“ mit Überstrich für das griechische Wort „ΘΕΟΝ“ („Gott“ im Akkusativ) steht. Nach den unterschiedlichen Handschriften zu urteilen, waren vier verschiedene Schreiber an dem Werk beteiligt (Royle 2008). Der erste schrieb den Text und nahm währenddessen oder kurz danach eine Reihe von Korrekturen vor. Zusätzliche Korrekturen wurden an-

schließend von drei weiteren Personen durchgeführt, von denen die zweite am produktivsten war und um die gleiche Zeit wirkte wie die erste. Außerdem fügte der zweite Korrektor am Ende jedes Briefes die Gesamtzeilenzahl ein. Der dritte Korrektor betätigte sich erst bedeutend später, gegen Ende des 3. Jahrhunderts. Die von den ersten beiden Schreibern verwendeten Buchstaben sind gefällig abgerundet und mit ebenmäßigen Zeichenabständen wunderschön ausgeführt. Die handwerkliche Perfektion spiegelt sich jedoch nicht in der Qualität des Textes wider, der zahlreiche Schreibfehler enthält.

Die im Codex präsentierten Textfassungen legen den Schluss nahe, dass er von einer bedeutenden Handschrift kopiert wurde (Holmes 2006). Eine Reihe von abweichenden Lesarten, die in anderen Handschriften der paulinischen Briefe nicht vorkommen, könnten darauf hinweisen, dass die vorliegende Abschrift von einer Gruppe aktiver Leser angefertigt wurde, die sich eingehend mit dem Ursprungstext beschäftigten und ihn so klar wie möglich ausgestalteten.

Arthur Verhoogt

| Lit.: Kenyon 1937; Holmes 2006; Royle 2008, S. 199–358

Die – noch lesbare – Textstelle des Papyrus (Röm 8, Vers 27–35) lautet:

27 ὁ δὲ ἐραυνῶν τὰς καρδίας οἶδεν τί τὸ φρόνημα τοῦ πνεύματος, ὅτι κατὰ θεὸν ἐντυγχάνει ὑπὲρ ἁγίων.

28 Οἶδαμεν δὲ ὅτι τοῖς ἀγαπῶσιν τὸν θεὸν πάντα συνεργεῖ εἰς ἀγαθόν, τοῖς κατὰ πρόθεσιν κλητοῖς οὖσιν.

29 ὅτι οὐς προέγνω, καὶ προώρισεν συμμόρφους τῆς εἰκόνας τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ, εἰς τὸ εἶναι αὐτὸν πρωτότοκον ἐν πολλοῖς ἀδελφοῖς.

30 οὐς δὲ προώρισεν, τούτους καὶ ἐκάλεσεν· καὶ οὐς ἐκάλεσεν, τούτους καὶ ἐδικαίωσεν· οὐς δὲ ἐδικαίωσεν, τούτους καὶ ἐδόξασεν.

31 Τί οὖν ἐροῦμεν πρὸς ταῦτα; εἰ ὁ θεὸς ὑπὲρ ἡμῶν, τίς καθ' ἡμῶν;

32 ὅς γε τοῦ ἰδίου υἱοῦ οὐκ ἐφείσατο ἀλλ' ὑπὲρ ἡμῶν

27 Und Gott, der die Herzen erforscht, weiß, was die Absicht des Geistes ist: Er tritt so, wie Gott es will, für die Heiligen ein.

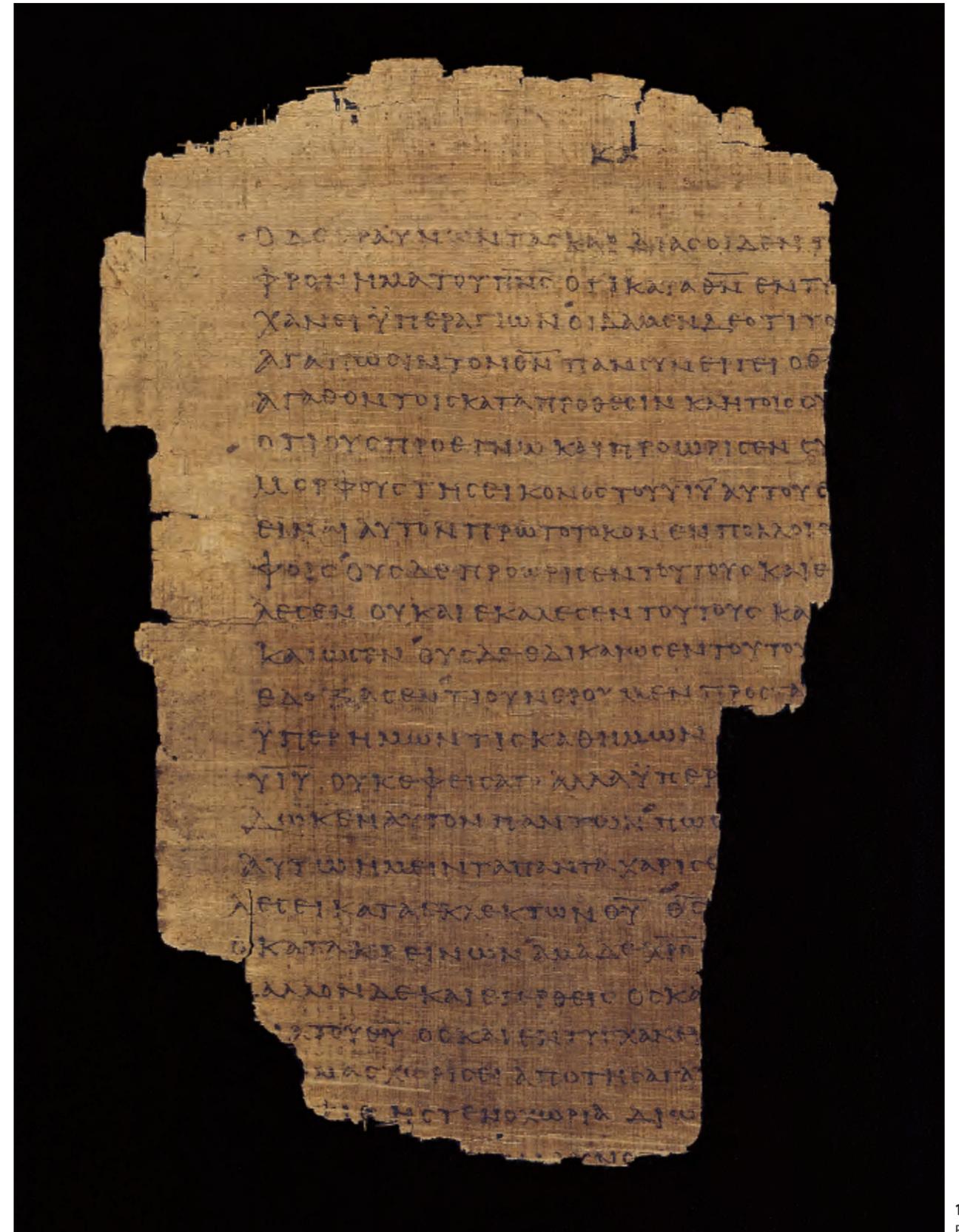
28 Wir wissen, dass Gott bei denen, die ihn lieben, alles zum Guten führt, bei denen, die nach seinem ewigen Plan berufen sind.

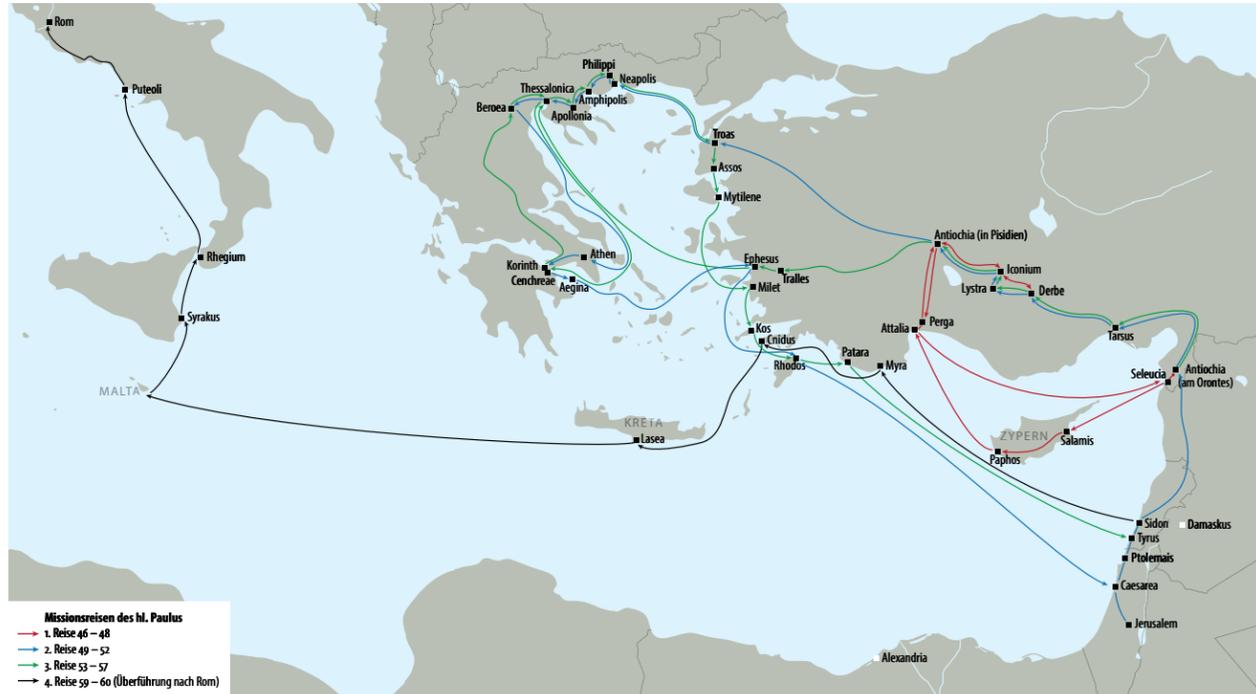
29 Denn alle, die er im Voraus erkannt hat, hat er auch im Voraus dazu bestimmt, an Wesen und Gestalt seines Sohnes teilzuhaben, damit dieser der Erstgeborene von vielen Brüdern sei.

30 Die aber, die er vorausbestimmt hat, hat er auch berufen, und die er berufen hat, hat er auch gerecht gemacht; die er aber gerecht gemacht hat, die hat er auch verherrlicht.

31 Was ergibt sich nun, wenn wir das alles bedenken? Ist Gott für uns, wer ist dann gegen uns?

32 Er hat seinen eigenen Sohn nicht verschont, sondern ihn





1 Karte: Die Reisen des heiligen Paulus

wurde Paulus in Jerusalem verhaftet (nach Apg 21,28f. unter der falschen Anschuldigung, einen Heiden in den inneren Tempelbezirk mitgenommen zu haben) und nach zweijähriger Haft nach Rom überstellt, weil er an den Kaiser appelliert hatte (Apg 25,12). Der Ausgang des Prozesses wird in der Apostelgeschichte nicht mehr erzählt, jedoch ergibt sich aus anderen Quellen, dass Paulus Anfang der sechziger Jahre in Rom hingerichtet wurde.

Zur Bedeutung der Briefe

Die Briefe des Paulus, die als Teil des Neuen Testaments zur „Heiligen Schrift“ wurden, hatten ursprünglich eine höchst aktuelle Funktion: Sie waren das Mittel, mit dem Paulus mit seinen Gemeinden in Verbindung blieb. Ohne Zweifel zielte sein Wirken als Missionar ganz prinzipiell auf die Gründung von Gemeinden (siehe 1 Th 2,19f.; Phil 2,15f.), aber es erschöpfte sich darin nicht. Paulus sah sich auch dafür verantwortlich, dass die Gemeinden auf der Spur blieben, auf die er sie mit seiner Verkündigung gebracht hatte. Deshalb ging er in den Briefen auf Fragen und Schwierigkeiten ein, die sich vor Ort in seiner Abwesenheit ergeben hatten. Besonders deutlich wird diese Situationsgebundenheit seiner Schreiben im Fall des 1. Korintherbriefs. Dennoch hat Paulus auch über die ursprüngliche Situation hinaus gewirkt. Die Briefe wurden abgeschrieben und unter den Gemeinden ausgetauscht: Der 1. Klemensbrief, frühestens am Ende des 1. Jahrhunderts in Rom entstanden, kennt zum Beispiel den 1. Korintherbrief. Offensichtlich wurde das Wort des Paulus auch über seinen Entstehungskontext hinaus als bedeutsam erachtet.

Konflikte

Die Briefe des Paulus bezeugen aber nicht nur seine Autorität, sondern auch die Konflikte, in die Paulus während seines Wirkens verwickelt war. Vor allem eine Frage war im Urchristentum umstritten: ob man Heiden in die Gemeinde aufnehmen könne, ohne sie auf die Vorschriften zu verpflichten, die im Gesetz des Mose niedergelegt waren. Paulus bejahte diese Frage ohne Wenn und Aber. Auf dem „Apostelkonzil“ (um 48) wurde sie in seinem Sinne entschieden (Gal 2,1–10). Dass er keine Begabung für Kompromisse hatte, wirkte sich in einer anderen Streitfrage noch deutlicher aus. Sie betraf das Miteinander von Judenchristen und Heidenchristen in einer Gemeinde. Wenn beide Gruppen Tischgemeinschaft hielten, konnten sich die Judenchristen nicht an die Speisevorschriften des mosaischen Gesetzes halten. War dies gerechtfertigt oder Verrat an der religiösen Tradition? Paulus votierte in dieser Frage, anders als der entschiedene Jakobus und der schwankende Petrus, eindeutig für die erste Position (Gal 2,11–14). Wahrscheinlich hat er sich damit in Antiochia nicht durchsetzen können und ist nach dem Bruch mit der dortigen Gemeinde zu seiner selbständigen Mission aufgebrochen, die ihn, wie oben beschrieben, nach Europa geführt hat.

Zur Wirkungsgeschichte

Die Kritik von jüdenchristlicher Seite, die Paulus als Zerstörer der auf Mose zurückgeführten Tradition sah, gehört ebenso zu seiner

Wirkungsgeschichte wie die Verehrung und Hochschätzung als Autorität aus der apostolischen Gründerzeit. So wurden nach seinem Tod unter seinem Namen Briefe geschrieben: Mehrere neutestamentliche Schreiben, die als Absender „Paulus“ nennen, gelten der Forschung als Zeugnisse aus einer späteren Zeit (meist werden Col, Eph, 2 Th, 1/2 Tim und Tit in diesem Sinn als nichtauthentisch eingestuft). Auch in erzählender Form blieb Paulus in kreativer Erinnerung. In den Thekla-Akten aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts wird Paulus (gegen das Zeugnis seiner Briefe) als Prediger der

Enthaltensamkeit stilisiert. Dass in dieser Schrift das Aussehen des Paulus geschildert wird, gründet zwar nicht in belastbaren Informationen, hat aber insofern nachhaltig gewirkt, als die Ikonographie des Paulus mit Kahlköpfigkeit verbunden ist. Historischer Wert und frömmigkeitsgeschichtliche Wirkung gehen in den altkirchlichen Zeugnissen nicht selten auseinander.

Gerd Häfner

| Quellen: Die Bibel. Einheitsübersetzung 2001; Paulusakten; Clemens von Rom, Epistola ad Corinthios (FChr 15)

| Lit.: Schnelle 2003; Wischmeyer 2006; Horn [in Vorbereitung]

2 Frühchristliche Grabinschrift mit Darstellung einer Taufe

Aquileia, zweite Hälfte 4. bis frühes 5. Jahrhundert

Marmor – H. 39 cm, B. 49 cm, T. 4 cm

Aquileia, Museo Archeologico Nazionale – Museo Paleocristiano, Inv.Nr. 167

Auf diesem viel diskutierten Grabstein rahmt die Inschrift die figürliche Darstellung ein: INNOCENTI SP(IRIT)O QUEM/ ELEGIT DOM(INUS) PAUSAT/ IN PACE/ FIDELIS/ X KAL(ENDAS) SEPT(EMBRES) – „Dem unschuldigen Geist, den der Herr erwählte und der gläubig in Frieden ruht. Er (sie) starb am 23. August.“ Name und Alter werden nicht genannt; es wird sich jedoch



um ein Kind handeln, da die Formulierung „unschuldiger Geist“ in anderen Grabinschriften für Kinder verwendet wird. Die Erwählung der kindlichen Seele durch Gott darf als Hinweis darauf verstanden werden, dass sie sich in Gottes Nähe aufhält. Das Ruhen in Frieden ist ein weit verbreitetes Motiv in christlichen Grabinschriften, und *fidelis* bringt zum Ausdruck, dass das Kind getauft verstarb.

Die Taufszene wird von zwei Bäumen gerahmt, am unteren Rand sind Büsche und drei Schafe zu erkennen. Bäume, Schafe und Sträucher deuten ein paradiesisches Ambiente an. In der Mitte des Bildes ist eine nackte Gestalt zu erkennen, die aufgrund der Kette um ihren Hals als weiblich bezeichnet wird. Sie steht frontal in einem wohl metallenen Gefäß, wie die Riefelungen annehmen lassen, und es ergießt sich ein breiter Wasserstrahl über sie, der aus einer Himmelscheibe mit Sternen und mit einer Taube strömt. Solche Gefäße sind für die Verwendung bei Taufen aus schriftlichen Quellen bekannt, und die sternbesetzte Himmelscheibe, vor der eine Taube schwebt, könnte auf den Schmuck von zeitgenössischen Baptisterien verweisen. Links des Mädchens steht ein in Tunika und Pallium gekleideter Mann, der seine Hand mit nach oben gerichteter Handfläche ausstreckt. Sein Kopf ist mit einem Nimbus versehen, der in der Regel Heiligen, Jesus Christus oder Gott zukommt; es wurde auch vorgeschlagen, dass hier ein Bischof dargestellt sei, der durch den Nimbus von der Gestalt rechts als höherrangig unterschieden sei. Eine solche Interpretation lässt sich allerdings nicht durch erhaltene Vergleiche stützen. Die Gestalt rechts trägt eine kurze Ärmeltunika und Stiefel, also eine antike Alltags- und Arbeitskleidung, die auch von Verstorbenen auf Grabsteinen Aquileias getragen wird. Sie wird auch als Hirte bezeichnet, trägt aber nicht die bei Hirten mit wenigen Ausnahmen anzutreffenden Wickelgamaschen, was eine Deutung als Hirte allerdings nicht ausschließt. Sie scheint den Kopf des Mädchens zu berühren, sodass dieser Gestus als „Handauflegung“ bezeichnet wird. Die Handauflegung, die als geistvermittelnder Ritus bei der Taufe in Aquileia bekannt ist, dürfte allerdings eher vom Bischof und nicht von einem untergeordneten Kleriker durchgeführt worden sein. Deutungen dieser Gestalt als der Gute Hirte Christus oder als Johannes der Täufer (der allerdings nie eine Ärmeltunika trägt und daher wohl eher nicht gemeint ist) können vor diesem Hintergrund nicht ausgeschlossen werden. Bei einer Interpretation als Guter Hirte Christus ergibt sich für die Gestalt links eine Benennung als Gottvater, der Christus in Anwesenheit des Heiligen Geistes die Durchführung der Taufe überlässt. Als Merkwürdigkeit bleibt anzumerken, dass Christus hier ohne Nimbus erscheint.

Die Interpretation der Szene als „Erinnerungsbild“ an die Taufe der Verstorbenen gilt nur in einem allgemeinen Sinn. Die Darstellung ist durch ein Nebeneinander von paradiesischer Landschaft, realistischen Elementen wie dem Taufbecken und dem Gestus der Handauflegung und überzeitlichen wie der Anwesenheit einer heiligen Gestalt gekennzeichnet. Für eine trinitarische Deutung spricht, dass in Anlehnung an Mt 28,19 die Taufformel von Anfang an trinitarisch

war. Wie so oft in der frühchristlichen Kunst liegen auch in diesem Bild verschiedene Bedeutungsebenen übereinander, die sich nicht voneinander trennen lassen und sich gegenseitig ergänzen.

Jutta Dresken-Weiland

| Lit.: Bisconti 2001, S. 417–421; Martorelli 2001, S. 502–505; Kat. Fort Worth 2007, S. 206, Nr. 38; Vergone 2007, S. 89ff.; Bisconti 2009, S. 97, Abb. 4; Jensen 2011, S. 71–76; Blumberg 2012, S. 157, 169, 264

3 Epitaph des neu getauften Victor

4. bis 5. Jahrhundert

Fundort: Rom, Via Appia, Katakomben von San Sebastiano, 1720

Weißer Marmor – H. 16 cm, B. 53,6 cm, T. 2,3 cm; Buchstabenhöhe: 3,5–1,5 cm

Vatikanstadt, Musei Vaticani, Lapidario Cristiano, Inv.Nr. 32360

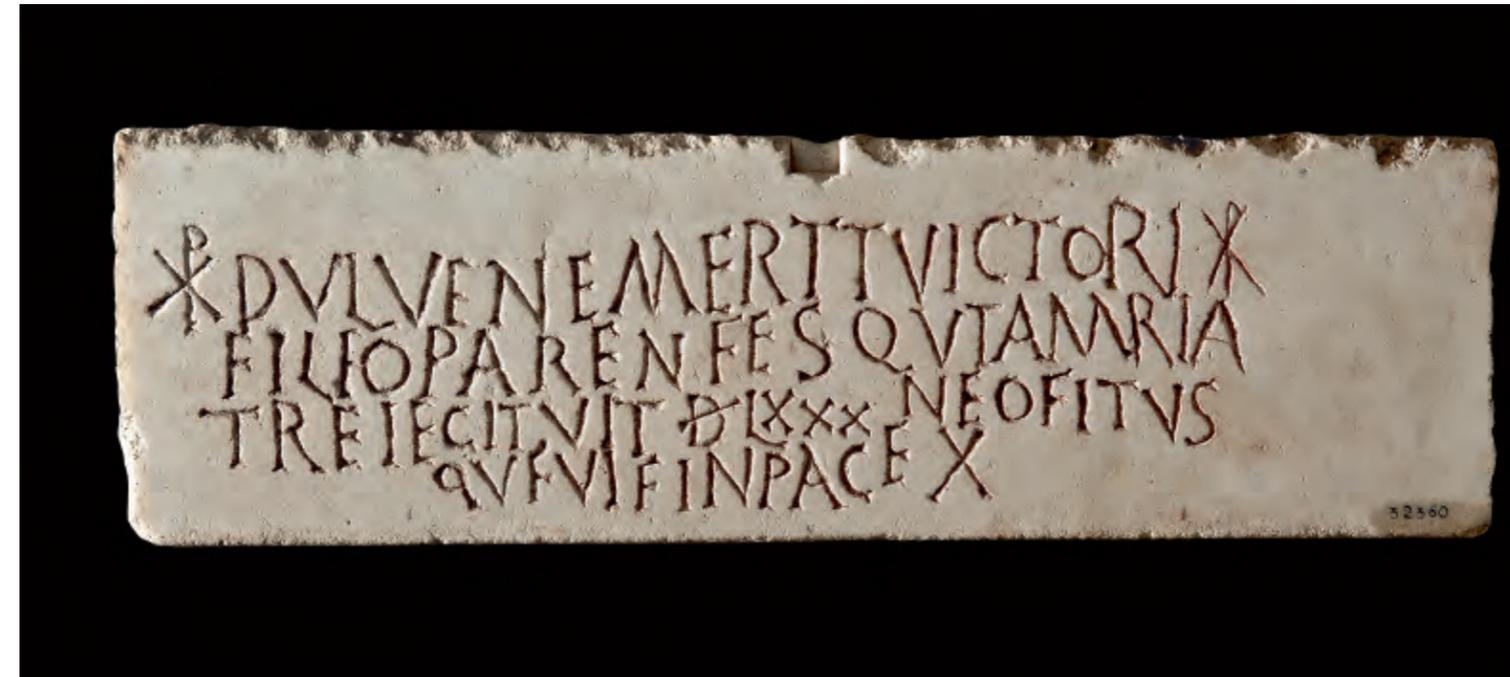
((Chrismon)) *Dul(ci), venemer(en)tt (!) Victori* ((Chrismon))
filfo (!) parenfes (!), qut (!) amria (!)
treiecit (!); vi(xi)t d(iebus) LXXX; neofitus (!)
qufvif (!) in pace C(risti).

„Die Eltern (ließen) ihren Sohn Victor (beerdigen), der sanft (und) der Liebe würdig war; er überquerte die Meere, lebte 80 Tage und ruht neugetauft im Frieden Christi.“

Zeile 1: VENEMER(EN)TT anstatt BENEMER(EN)TI; Zeile 2: FILFO PAREN FES QVT AMRIA anstatt FILIO PARENTES QVI MARIA; Zeile 3: TREIECIT anstatt TRAIECIT; NEOFITVS anstatt NEOPHYTVS; Zeile 4: QV FVIF wahrscheinlich eher anstelle von QVIEVIT als von QV(I) FVIT.

In dem Epitaph weisen die nicht namentlich genannten Eltern (in orthographisch falschem Latein) auf ein Ereignis im Leben des Neugeborenen hin, das vielleicht den frühen Tod verursacht hat, der ihn nach nur 80 Tagen ereilte: eine Überfahrt auf das Meer. Weder der Zweck noch das endgültige Ziel der Reise, wahrscheinlich Rom, werden mitgeteilt. Auch die Mittelmeerregion, in der sie in See stachen, ist nicht genannt, sodass keine Rückschlüsse auf die Dauer der Reise gezogen werden können. Wir wissen nicht, ob sie im afrikanischen Kontinent ihren Anfang nahm, woher Iulius Credentius stammte, der durch eine andere Inschrift bekannt ist und der *navigavit ex Bagense regione* („mit dem Schiff aus der Region von Bagai kam“, einer kleinen Stadt im antiken Numidien, dem heutigen Ksar Bāghāi in Algerien).

Credentius und die Familie von Victor sind nur einige von vielen Bewohnern aus den Provinzen, die vorübergehend in Rom weilten oder sich dauerhaft in der Stadt niederließen und bis zu ihrem Tod dort lebten. Schon damals war die Hauptstadt des Römischen Reiches wie heute eine Vielvölkerstadt mit Bewohnern von nah und fern und jeder trug auf seine Art zur Verbreitung unterschiedlicher Ideen, religiöser Kulte, Handelswaren, Moden und Lebensweisen bei. Davon berichten die antiken Autoren und Inschriften aller Epochen, darunter auch die der Spätantike mit christlichem Hinter-



3

grund. Viele von diesen bezeugen die Ankunft von Menschen, die der Wunsch nach *Urbs* (lateinisch „Stadt“ und oft als Name für Rom benutzt) geführt hat, die *loca sancta* („heiligen Stätten“) und vor allem die Märtyrergäbe zu besuchen.

Der bevorstehende Tod des kleinen Victor, der vielleicht einem Unfall oder unvorhergesehenem Zwischenfall in Verbindung mit der Überfahrt geschuldet war, hatte wohl die Spendung des Sakraments der Taufe in letzter Minute erfordert. Das geht aus dem Wort *neophytus* hervor (wörtlich der zum Christentum „Neukonvertierte“, vom griechischen *neōfutoj* – „neugepflanzt“). Dieser Begriff bezieht sich auf einen gerade Getauften, der zum wahren Glauben – dem Geschenk Gottes – gefunden hat und damit wie eine neue Rebe im Weinberg des Herrn (vgl. 1 Tim 3,6) Teil der christlichen Gemeinschaft geworden ist. In den griechischen Inschriften wurde der Neugetaufte auch als *neofētistoj* (*neophōtistos*), „der Neuerleuchtete“, bezeichnet – also als der von nun an vom Licht des Glaubens Beschiedene.

Die Schlussformel des Textes – *quievit in pace Ch(risti)* – deutet auf den Frieden hin, den Victor in seinem Grab gefunden hat, da er in Christus gestorben ist und von Gott im Jenseits erwartet wird. Der griechische Name *Cristōj* (*Christōs*), der in dieser Formel abgekürzt mit dem ersten Buchstaben (*compendium scripturae*) wiedergegeben wird, klingt auch in den symbolisch zu beiden Seiten der ersten Zeile platzierten Christusmonogrammen an, die jeweils eine Ligatur aus seinen ersten zwei Anfangsbuchstaben bilden. Rosanna Barbera

| Quellen: Inscriptiones Christianae Urbis Romae, V, 13226

| Lit.: Kat. Vatikanstadt 1997, S. 338f. (Ivan Di Stefano Manzella); Kat. Vatikanstadt 1997, S. 348f., Nr. 3.12.20 (Claudia Lega/Cecilia Ricci)

4 Relief mit alexandrinischen Gottheiten

Mitte 2. Jahrhundert

Entdeckt 1942 in Rom, Via della Conciliazione

Hymettischer Marmor – Die obere rechte Ecke des Reliefs mit dem Kopf des Toga-trägers und der Modius von Serapis fehlen, ebenso einige Attribute der Gottheiten. Das Gesicht der weiblichen Gottheit auf der linken Seite ist beschädigt. – H. 79 cm, B. 126 cm, T. 30 cm

Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv.Nr. MC 2425

Das an den Seiten mit zwei Schlangen verzierte Relief stellt auf synkretistische Weise eine Triade alexandrinischer Herkunft dar, die von einem Mann mit Toga flankiert wird.

Im Zentrum sitzt Serapis auf einem Thron. In der linken Hand hält er das Zepter, während er mit der rechten Zerberus berührt, um dessen Körper sich eine Schlange windet. Auf der anderen Seite des Throns steht eine kleine Harpokrates-Figur, die in der linken Hand ein Füllhorn trägt und mit typischer Geste einen Zeigefinger auf den Mund legt. Zur Rechten von Serapis steht Isis-Demeter. Sie ist mit einem leichten Chiton, einem über der Brust gebundenen Umschlag Tuch und einem schweren Himation bekleidet, das ihren Kopf bedeckt; darauf sitzt der Kalathos. In der rechten Hand hält die Göttin eine Fackel, in ihrer linken eine Ährengarbe. Links von Serapis ist die stehende Isis-Persephone mit einem ärmellosen Chitonikos sowie einem leichten Himation bekleidet dargestellt. Ihre rechte Hand hält ein Zepter, die linke das Sistrum. Über dem Kopf erhebt sich der zunehmende Mond sowie ein weiteres, heute verschollenes Attribut, möglicherweise eine Lotusblume oder eine Feder. Zur

Rechten der Göttergruppe steht eine in Toga und Calcei gekleidete Gestalt, deren Kopf weggebrochen ist. Es handelt sich dabei vermutlich um den Stifter oder einen Verstorbenen, der zu Lebzeiten ein Priester der Isis war.

Die Teilung der ägyptischen Göttin in Isis-Demeter und Isis-Persephone zu beiden Seiten des Serapis dokumentiert den Synkretismus jener Zeit, in diesem Fall mit Ursprung in Eleusis, der ausführlich im ptolemäischen Ägypten belegt ist.

Das Relief ist ein bedeutendes Zeugnis der weiten Verbreitung des Isis-Kults im Rom der Kaiserzeit. Nach anfänglichen Einschränkungen durch die konservative Haltung der Kaiser wurde diese Religion mit der Dynastie der Flavier offiziell angenommen.

Der Fundort des Reliefs im Bereich des *Ager Vaticanus* legt nahe, dass es ein Grabmal schmückte, da es dort keine Belege für Kultstätten zu Ehren alexandrinischer Götter gibt.

Vito Mazzuca

| Lit.: Pietrangeli 1942; Kat. Madrid 2007, S. 140f. (Serena Guglielmi); Murgia 2010

5 Ara taurobolica (Altar für das Stieropfer)

Datierung: 19. Juli 374

Gefunden bei Ausgrabungen im Oktober 1949 auf dem Petersplatz in Rom, nicht weit nördlich der Petersstatue, in 2,50 m Tiefe

Weißer, grobkörniger Marmor – Der Altar ist komplett erhalten, mit kleinen Absplitterungen auf der linken Seite des oberen Abschlusses. – H. 110,5 cm, B. (maximal) 73 cm, T. (maximal) 53,5 cm

Vatikanstadt, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, Abt. Culti Orientali (zwischen 1996 und 2012 im Antiquarium Romanum des Museo Gregoriano Etrusco), Inv.Nr. 9937

Der Altar steht auf einer schmalen Plinthe. Seine vier Seiten sind durch schmale Pfeiler gerahmt, welche die vier Ecken bilden. Im unteren Bereich jedes der vier Eckpfeiler ist die Kannelierung mit Füllstäben ausgefüllt. Auf dem Pulvinus, dem kämpferartigen Rahmen



5

5

oberhalb der Säulen, der auf der Inschriftenseite mit einer vegetabilen Ranke verziert ist, folgt ein weiterer Abschluss: Auf der Oberkante befinden sich zwei Paare von liegenden Tieren – womöglich zwei Widder oder zwei Stiere – die die Funktion von Akroterien übernehmen, während sich in der Mitte auf der Frontseite ein weiteres, nicht mehr erkennbares Element befindet.

Auf der rechten Schmalseite ist – in Flach- oder Halbr relief – im Vordergrund ein Stier abgebildet, der unter einem kleinen Pinienbaum – in Anspielung auf die Pinie (*arbor sancta*) von Attis – steht, an dessen Ästen drei Musikinstrumente hängen: links eine *syrix* (eine Art Panflöte, die aus mehreren Röhren unterschiedlicher Länge besteht), rechts ein *tympanon* (kleine Trommel) und ein *dioulos* (ein aus zwei auseinanderlaufenden Pfeifen gebautes Instrument). Die linke Seite weist eine ähnliche Dekoration auf: Hier ist ein Widder, ebenfalls vor einem Pinienbaum, dargestellt, an dem sich rechts die phrygische Mütze des Attis und links die zwei runden Scheiben einer Zimbel befinden.

Die Rückseite zeigt zwei brennende Fackeln, die sich in X-Form überkreuzen; links bzw. oben sind wieder zwei kreisförmige Scheiben mit einem Griff (vielleicht wieder eine Zimbel oder zwei *patere*,

niedrige Schüsseln für das Trankopfer), rechts hingegen ein *urceus* (ein kleiner Krug) und darunter ein *simpulum* (ein Schöpfgefäß) abgebildet.

Von großem Interesse ist die Inschrift auf der Altarfront: DIIS MAGNIS / M(ATRI) D(EUM) M(AGNAE) I(DAEAE) ET / ATTI-DI SANCTO MENOTYRANNO / ALFENIUS CEIONIUS IULIANUS / KAMENIUS V(IR) C(LARISSIMUS) VIIVIR EPUL(ONUM) / PATER ET HIEROCERYX SACR(ORUM) S(UMMI) I(NVICTI) / MITHRAE HIEROFANTAE HAECATAE / ARCH(I)BUCOLUS DEI LIBERI / ARAM TAUROBOLIO CRIOBOLIO / QUE PERCEPTO DICABIT / DIE XIII KAL(ENDIS) AUG(USTIS) D(OMINO) N(OSTRO) GRATIANO / AUG(USTO) III ET EQUITIO CONS(ULIBU)S. („Den hochwürdigen Göttern: der bedeutenden (glorreichen) Göttermutter, die auf dem Berg Ida verehrt wird, und Attis, dem heiligen Menotyranus, Alfenus Ceionius Julianus Kamenius – verehrter Senator, Mitglied des Rates der sieben Priester, die die religiösen Festmahle führen, als Pater und heiliger Herold in dem Kult des höchsten und unbesiegt Mithras auserwählt, Meister Initiator der heiligen Mysterien der Göttin Ecate, Präsident des heiligen Rates des Gottes Liber – nachdem (er) das Stier- und das Widder-

opfer erhalten hatte, vierzehn Tage vor den Kalenden des Monats August [19. Juli], während des Konsulats unseres Herren Graziano Augusto, das dritte Mal Konsul, und des [Flavius] Equizius [374] (diesen) Altar widmete.“).

Der Altar enthält eine große Anzahl ritueller Elemente, die im Kult der Großen Mutter (*magna mater*) Cibeles und des Attis, denen er gewidmet wurde, im Zusammenhang mit der Opferzeremonie stehen. Die Inschrift erwähnt allerdings auch die Verbindung des Alfenus Ceionius Iulianus Kamenius, der einer wichtigen römischen Adelsfamilie des 4. Jahrhunderts angehörte, mit weiteren Kulturen kleinasiatischen, indo-iranischen oder griechischen Ursprungs: Men, Mithras, Ecate, Liber. Die mit diesen Kulturen verbundenen rituellen Opfer, wie unter anderem das Taurobolium und das Criobolium, eine Art Taufe mit dem Blut eines Stieres bzw. eines Widders, fanden alle im Phrygium statt, dem großen Heiligtum an der rechten Seite des Tiber auf dem *mons Vaticanus* (Vatikanhügel), das synkretistisch für einige der wichtigsten orientalischen Kulte entstanden war, die sich in der Stadt Rom in der mittleren und späteren Kaiserzeit verbreitet hatten.

Giandomenico Spinola

| Lit.: Castagnoli 1992, S. 75; Kat. Rimini 1996, S. 204, Nr. 47; Liverani 1999, S. 104, Nr. 30; Kat. Rom 2000a, S. 515f., Nr. 143 (Paolo Liverani); Kat. Barcelona 2002; Sinn 2006, S. 298ff., Nr. 177, Taf. 100,3–4, 101,3



5

6 Porträt eines Priesters

Römisch, Kleinasien (?), spätes 3. Jahrhundert

Marmor – Oberfläche verrieben, teils verwittert; Gesicht bestoßen, Nase und rechte Partie der Oberlippe weggebrochen, linkes Auge und Augenbraue bestoßen – H. 38 cm, B. 26 cm, T. 26 cm

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.Nr. 1961.139 (ehemals Sammlung Prinz Alfred Antonin Juritzky)

Der aus Kleinasien stammende Kopf gehörte einst zu einer Gewandstatue, war jedoch gesondert gearbeitet und eingesetzt. Dargestellt ist ein bärtiger Mann mittleren Alters mit starr blickenden Augen und einem strengen Gesichtsausdruck. Der voluminöse Lorbeerkranz charakterisiert ihn als Priester.

Die Physiognomie des Kopfes wird von breiten Wangenknochen, einem mächtigen Kiefer und den in die Ferne blickenden Augen bestimmt. Diese sind nach oben gerichtet und weisen eine geritzte Iris und eine nur flach eingetiefte Pupille auf. Der Mund ist an den Seiten herabgezogen; mit den zusammengezogenen Brauen und den Nase-Mund-Falten entsteht eine grimmige Miene.

Die Haare sind über der Stirn in acht fülligen Sichellocken nach links gezeigt; an den Schläfen und über den Ohren sind sie zu brei-



5



6

ten, zugespitzten Büscheln geordnet. Über und hinter den Ohren sind sie unvollendet ausgearbeitet, die Haarmasse auf der Kalotte ist nur summarisch angegeben. Der dünne Vollbart weist eine einfache Schraffierung auf, ebenso die Augenbrauen.

Auf dem Kopf liegt ein über der Stirnmitte zusammenlaufender, sich von den Seiten verbreiternder Lorbeerkranz, dessen Blätter regelmäßig versetzt angeordnet sind. Lorbeerkränze der vorliegenden Form sind für verschiedene Priestergruppen bezeugt. Solche Kränze tragen auch die berühmten Porphyrtetrarchen von San Marco in Venedig; wenig später wird das Juwelendiadem zur dominierenden Form.

Nicht mehr zu bestimmen ist, ob es sich um einen hochrangigen Militär oder Beamten – vielleicht einen Statthalter – gehandelt hat, der als Mitglied eines Priesterkollegiums dargestellt wurde. Die Gestaltung mit einem dünnen Vollbart, kräftigen Haarsträhnen, einer strengen, unbewegten Mimik weist in diokletianische Zeit – gelegentlich wird der Kopf auch mit Kaiser Diokletian selbst verbunden.

Frank Hildebrandt

| Lit.: Hoffmann/Hewicker 1961, Taf. 30; Hoffmann 1962, S. 227–230; Inan/Alföldi-Rosenbaum 1979, S. 310f., Nr. 307, Taf. 217; Kat. Frankfurt am Main 1983, S. 493, Nr. 97 (Dagmar Stutzinger); L'Orange 1984, S. 96; Kat. Mainz 2009, S. 53, Nr. 27 (Kathrin Weber)

7 Das Haus der Götter – Römische Tempeldarstellungen

a) Sesterz des Tiberius, Rom, 35–36

Bronze – Dm. 3,4 cm, 12 h; 26,85 g

Vorderseite: Concordia-Tempel mit Kultbild, sechssäulige Tempelfront mit quergelegter Cella, zu den Seiten Mercurius (links), Apollo (rechts), auf dem Dach die Kapitoline Trias, flankiert von Ceres mit Füllhorn (rechts) und Mars (links) sowie zwei Victorien zu beiden Seiten

Rückseite: TI CAESAR DIVI A[VG F AV]GVST P M TR POT XXXVII. Großformatiges S C umgeben von der Umschrift

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Münzkabinett, Inv.Nr. 18235541

b) Sesterz des Antoninus Pius, Rom, 140–144

Bronze – Dm. 3,2 cm, 12 h; 22,48 g

Vorderseite: ANTONINVS AVG - PIVS P P TR P COS III, Kopf des Antoninus Pius mit Lorbeerkranz nach rechts

Rückseite: ROMA - AETERNAE // S C, die zehnsäulige Front des Tempels der Roma und der Venus in der Vorderansicht, in der Mitte eine Sitzfigur, oben Giebel- und Eckakrotere sowie einige Figuren im Giebfeld

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Münzkabinett, Inv.Nr. 18235538

c) Nummus des Maxentius, Rom, 308–310

Bronze – Dm. 2,6 cm, 11 h; 6,93 g

Vorderseite: IMP C MAXENTIVS P F AVG, Kopf des Maxentius mit Lorbeerkranz nach rechts

Rückseite: CONSERV - VRB SVAE // RBQ, sechssäuliger Tempel in der Frontalansicht, Kranz im Giebel, darin sitzt Roma in der Vorderansicht, den Kopf nach links gewandt, mit Speer in der linken und einem Globus in ihrer rechten Hand, zu ihren Füßen rechts ein Schild

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Münzkabinett, Inv.Nr. 18235524

Schon seit den Zeiten der Römischen Republik schmückten architektonische Darstellungen die Rückseiten von Münzbildern. Stolz auf das ehrwürdige Alter der Stadt und die Taten der Vorfahren stehen hier im Mittelpunkt. In der Kaiserzeit tritt der Herrscher nun stärker in den Vordergrund.

Architekturdarstellungen von bedeutenden Gebäuden, berühmten Altären und Brücken sollen wie die der Tempel in der Stadt Rom für den Betrachter als solche eindeutig identifizierbar sein. Zwar können einzelne Details der Darstellung vom realen Bau abweichen, doch



7a



7b

7c

der Tempel auf die Ewigkeit Roms verweisen; Maxentius nutzt noch stärker einen nationalrömischen und persönlichen Bezug in seiner Münzprägung. Zwar ist das Münzbildnis stark vereinfacht (sechs bzw. vier Säulen), dafür erscheint die Göttin Roma selbst im Tempeljoch zusammen mit der auf Maxentius zu beziehenden Aufschrift „Conservator Urbis suae“ (meist übersetzt als „Bewahrer seiner Stadt“), doch scheint „Retter“ hier den panegyrischen Charakter der Losung besser zu treffen. Diese Aufschrift stellt die häufigste Münzlegende unter Maxentius dar und zeigt deutlich, dass hier eine den Kaiser überhöhende, von Götterbeinamen übernommene Akklamation im Münzbild verwendet wird.

Karsten Dahmen

| Lit.: Zu a): Amersdorffer 1976, S. 77, Nr. 199, Abb. (dieses Stück); The Roman Imperial Coinage, Bd. 1, Nr. 61 (dieses Stück); zu b): The Roman Imperial Coinage, Bd. 3, Nr. 623; zu c): The Roman Imperial Coinage, Bd. 6, Nr. 210 (datiert 308–310); Ziemssen 2011

werden die Hauptkennzeichen der Architektur trotz mancher Verkürzung meist getreu wiedergegeben. Zudem geben die Münzaufschrift und die häufig anzutreffende Abbildung der jeweiligen Gottheit in der Tempelfront eindeutige Hinweise auf den betreffenden Tempelbau.

Unser erstes Münzbeispiel zeigt den von Kaiser Tiberius im Jahr 10 errichteten, auf Vorgänger des 4. Jahrhunderts zurückgehenden Tempel der Concordia (Eintracht), der an der Westseite des Forum Romanum nahe am Kapitülshügel liegt. Der republikanische Tempel sollte an die Eintracht zwischen Plebejern und Patriziern nach dem Ende der Ständekämpfe erinnern und war mehrfach erneuert worden. Im Jahre 7 vor Christus gelobte der spätere Kaiser Tiberius (reg. 14–37) den Bau eines neuen Tempels, der nun der Concordia Augusta geweiht war. Wie der archäologische Befund (nur das Podium und einige Architekturfragmente sind erhalten) und vor allem das Münzbild zeigen, handelte es sich um die selten belegte Form eines Podiumstempels mit quer gelegter Cella (Hauptraum) und einer Vorhalle mit sechs Säulen korinthischer Ordnung in der Front. Zudem schmückten Götterstatuen den Treppenaufgang und das Tempeldach. Der antike Schriftsteller Plinius der Ältere (†79) überliefert in seiner Naturgeschichte eine Liste der Kunstwerke, die Tiberius in dem Tempel aufstellen ließ (Plinius, Naturalis Historia, XXXIII, 73, 77, 80, 89–90; XXXV, 66, 196; XXXVI, 196; XXXVII, 4).

Der Tempel der Venus und der Roma, der auf dem Sesterz des Kaisers Antoninus Pius (reg. 138–161) erscheint, war der größte Tempel in der Stadt Rom. Mit seinem Bau wurde unter dem Vorgänger des Antoninus, Hadrianus (reg. 117–138), begonnen. Mit rund 105 mal 48 Metern Grundfläche dominiert dieser Doppeltempel den östlich des Forums und westlich des sogenannten Kolosseums gelegenen Hügel. Die westliche Seite zum Forum hin war der Göttin Roma geweiht, die östliche der Venus vorbehalten. Unter Kaiser Maxentius (reg. 307–312), dem Gegenspieler Konstantins des Großen, wurde der durch Brand beschädigte Tempel erneuert und umgebaut. Dabei wurden zusätzliche Innenräume eingebaut und ein Tonnengewölbe eingezogen. Schon unter Antoninus Pius sollen das Münzbild und

8 Porträt des Divus Augustus im Strahlendiadem

Bald nach dem Jahr 14; Fassung Mailand, 1550–1560

Kameo, zweischichtiger Sardonyx – Bildgrund links und oben leicht beschnitten – H. 6,69 cm, B. 4,94 cm

Köln, Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, Inv.Nr. 70,3

Das Profilporträt des Divus Augustus ist aus der weißen Schicht eines Sardonyx geschnitten, der Bildgrund ist braun. Seine Göttlichkeit ist durch das Strahlendiadem bezeichnet, zeigt sich jedoch auch in den Porträtzügen. Das alterslose Gesicht, das leicht angehobene Kinn und das nach oben gerichtete Auge sind Zeichen der Apotheose.



8

Augustus (*63 v. Chr., reg. 27 v. Chr.–14) wurde nach seinem Tode feierlich bestattet. Vom Scheiterhaufen ließ man einen Adler aufsteigen, der nach eidlicher Aussage eines Zeugen das Abbild des Augustus zum Himmel trug. Der verstorbene Kaiser wurde durch Senatsbeschluss zum Gott erklärt, sein Kult von einem Priesterkollegium und einer Priesterin – die erste war seine Frau Livia – ausgeübt. Die Kultstatue trug das Strahlendiadem, welches hiermit als Kennzeichen des Divus eingeführt wurde. Die Strahlen sind die des Sol-Apollo. Zu Lebzeiten hatte Augustus diesen Gott besonders verehrt, weil er gemäß einer Prophezeiung der Herrscher der neuen goldenen Zeit sein sollte. Mit der Verehrung verband sich die Botschaft, dass die *aurea aetas* jetzt angebrochen sei. Der Divus ist nun dem Sol-Apollo gleich und garantiert die goldene Zeit für die Regierung seines Nachfolgers. Hier hat die Vorstellung von der periodischen Wiederkehr der *aurea aetas* beim Regierungsantritt eines Kaisers ihren Ursprung.

Das Profil des Divus ist auf subtile Weise an das des Tiberius (reg. 14–37) angeglichen. Die fingierte Ähnlichkeit mit dem nicht blutsverwandten Nachfolger soll die Kontinuität der Dynastie sichtbar machen.

Um 1550/60 erhielt der Kameo in Mailand seine prächtige Fassung. Im 18. Jahrhundert befand er sich in der Sammlung von George Forth Duke of Marlborough (Blenheim Palace), seit 1899 in jener der Familie Astor (Hever Castle). Über eine Auktion gelangte er nach Köln.

Erika Zwierlein-Diehl

| Lit.: Hackenbroch 1979, S. 41, Abb. 81A–B; Joppien 1980, Taf. 15; Zwierlein-Diehl 1980, Taf. 2–3, Abb. 1–7, Taf. 11, Abb. 63, Taf. 14,1–3 (Lit.); Bergmann 1998, S. 108–112, Taf. 22,2; Zwierlein-Diehl 2007, S. 155ff., 434f., Abb. 614a–b, 617 (Lit.); Boardman 2009, Nr. 543

9 Kameo mit der Apotheose des Kaisers Nero

Regierungszeit des Nero 54–68

Dreischichtiger Sardonyx – Rand und Kranz der Victoria leicht bestoßen – H. 7,1 cm, B. 6 cm

Nancy, Bibliothèque Municipale, ohne Inv.Nr.

Kaiser Nero (reg. 54–68) wird von einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen getragen, den Kopf schmückt ein Lorbeerkrantz, Bartflaum bedeckt die Wangen. Er trägt die mit dem Gorgoneion versehene Ägis des Jupiter; von seiner Rechten fliegt Victoria mit einem Siegeskranz auf ihn zu. Das Füllhorn in der Linken symbolisiert das vom Kaiser garantierte Wohlergehen des Reiches. Der zu ihm aufblickende Adler steht auf dem Blitz des Jupiter. Das Bild ist aus einem dreilagigen Sardonyx mit einer hellen zwischen zwei rotbraunen Lagen geschnitten. Der lebhaftere Farbwechsel im Adlergefieder erzeugt den Eindruck von wechselndem Licht und Schatten.

Das Bild evoziert zwei Vorstellungen, sowohl die von Jupiter wie die des vergöttlichten Kaisers, die beide vom Adler getragen werden; dennoch stellt es den lebenden Kaiser dar. Das Porträt entspricht



9

dem ersten Bildnistypus des Kaisers, der auf Münzen zwischen 54 und 59 belegt ist. Es ist gut möglich, dass der Kameo ein Geschenk zum Regierungsantritt war, das sein Verweis auf Sieg im Krieg und Segen im Frieden prophetisch zu verstehen ist, wie häufig in dieser Gattung. Schon auf früheren Kameen wurde der Kaiser mit Jupiter verglichen, diese Kleinodien waren jedoch nur für einen engeren höfischen Kreis sichtbar. Nero aber beanspruchte gegen Ende seiner Regierungszeit die Gottgleichheit auch öffentlich. Er schaffte die Verehrung des Divus Claudius (reg. 41–54) ab und ließ sich als erster Kaiser mit Ägis und Strahlendiadem, das zuvor nur den Divi zukam, auf stadtrömischen Münzen abbilden.

Der Kameo war Teil eines Armreliquiars, das René I. d'Anjou 1471 der Kirche von Saint-Nicolas-de-Port gestiftet hatte. Damals wurde er vermutlich als Bild des Evangelisten Johannes gedeutet. Das Reliquiar wurde 1792 im Zuge der Französischen Revolution zerstört.

Erika Zwierlein-Diehl

| Lit.: Jucker 1959/1960, S. 276, Taf. 7.1; Megow 1987, Nr. A 99, Taf. 35,3 (Lit.); Bergmann 1998, S. 149f., Taf. 29,1,2; Zwierlein-Diehl 2003, S. 44, Nr. 14, 47, Abb. 1, 3, 6, Taf. I, III; Zwierlein-Diehl 2008, S. 172f., Abb. 130, 321; Kat. Magdeburg 2012, Nr. I.29 (Rita Amedick)

10a Constantinus I. und seine Familie (sog. Ada-Kameo)

318–320 oder 323

Kameo auf dem Einband von 1499 des karolingischen Ada-Evangeliars Dreischichtiger Sardonyx – Bruch quer durch die Hälse der beiden rechten Figuren, Ausbruch im Haar der Fausta, kleine Bestoßungen – H. 8,5 cm, B. 10,7 cm Trier, Stadtbibliothek Trier, Sign. Hs 22

Constantinus I., der Große (reg. 306–337), und seine Familie werden in einem Wagen von zwei Adlern emporgetragen. Das Bild ist aus der braunen und weißen Schicht eines Sardonyx geschnitten, der

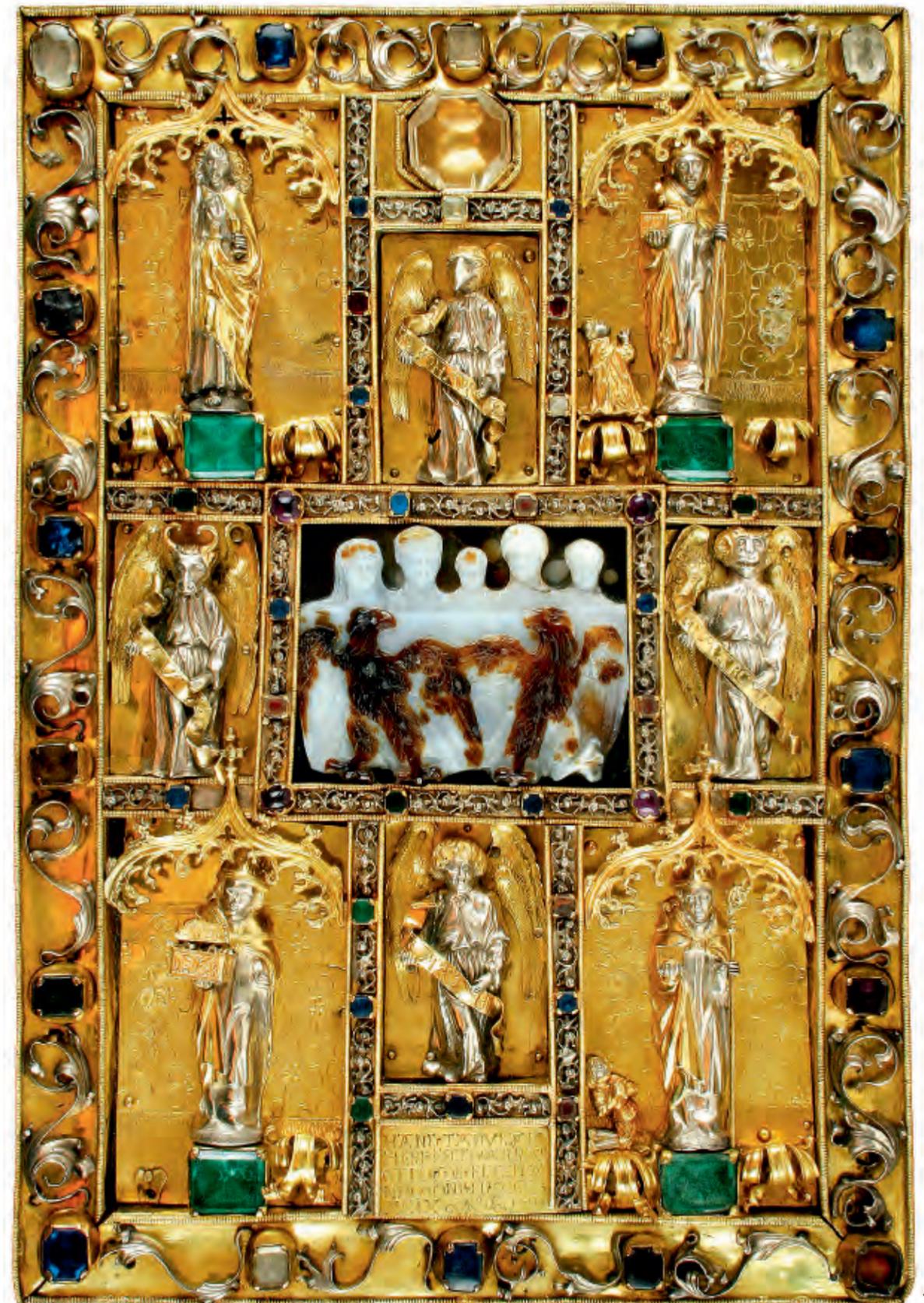
Bildgrund ist braun. Am Original ergeben sich keinerlei Anhaltspunkte für die Vermutung, der Cameo sei aus einem früheren (claudischen?) umgearbeitet. Der Wagen wird in dieser bildlichen Fiktion nur durch seine Brüstung angedeutet. Darüber erscheinen in Vorderansicht die Büsten des Kaiserpaars Constantinus I. und Fausta in der vordersten Ebene, zwischen ihnen die eines kleinen Sohnes, links die der Kaisermutter Helena, rechts die eines weiteren etwas größeren Sohnes. Die Adler sind, soweit es die Dicke der Schicht zuließ, braun, ebenso der Kopfschmuck der Dargestellten; Büsten und Wagenbrüstung sind hell. Konstantin trägt einen Lorbeerkranz, Fausta über dem Mittelscheitel ein ursprünglich ovales Stirnjuwel, dessen rechte Hälfte mit der Bruchstelle im Haar weggebrochen ist. Helena hat den Saum ihres Mantels als Schleier über den Kopf gelegt, auf dem in der Mitte gescheiteltes Haar sitzt ein Juwelendiamant. Der jüngere Knabe zwischen Konstantin und Fausta trägt einen auf einem Band sitzenden sechsstrahligen Stern im Haar. Auch der ältere Knabe trug einen Kopfschmuck, dessen Oberfläche jetzt

abgerieben ist, die verbliebene Furche zeigt, dass er von ovaler Form war und von einem Band, dessen Enden zu Seiten des Halses herabfallen, gehalten wurde.

Die Forschung ist sich weitgehend einig in der Benennung der Erwachsenen. Sicher ist, dass der Cameo vor 326 entstand, dem Jahr, in dem Fausta wegen Ehebruchs hingerichtet wurde. Probleme bereitet die Tatsache, dass nur zwei der vier Söhne des Constantinus I. dargestellt sind. Es waren Crispus (*um 300, Caesar 317, hingerichtet 326), aus der nicht ehelichen Verbindung mit Minervina, und drei Söhne der Fausta: Constantinus II. (*316, Caesar 317, reg. 337–340), Constantius II. (*317, Caesar 324, reg. 337–361) und Constans I. (*320 oder 323, Caesar 333, reg. 337–350). Nach einer vielfach akzeptierten Meinung wären die mit Licinius Iunior zwischen 317 und 324 als Caesares amtierenden Söhne des Constantinus I., Constantinus II. und Crispus, dargestellt. Die noch nicht zu Caesares ernannten Söhne wären weggelassen. Einen Ausweg böte die Datierung des Cameos in das Jahr 317, nach dem 1. März, der Erhebung der Prinzen



10a



10b



12

teriellen Zeugnissen für die weite Verbreitung des Kultes im 3. Jahrhundert, als er von verschiedenen Kaisern gefördert wurde.

Vito Mazzuca

| Lit.: Visconti 1874; Vermaseren 1956, S. 160, Nr. 352; Kat. Madrid 2007, S. 142f. (Serena Guglielmi)

13 Fragment einer Terra-sigillata-Schale mit Reliefauflagen

4. Jahrhundert

Erworben 1900, laut Inventar aus Rom

Roter Ton – fragmentierte Schale, weniger als die Hälfte erhalten – B. 13,7 cm, H. 5,3 cm

Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn, Inv.Nr. 671

Dieses Fragment einer Terra-sigillata-Schale besteht aus drei Einzelteilen und weist als Dekoration ein appliziertes Relief mit der Darstellung der Stiertötung durch den Gott Mithras auf. Die dynamische Bildkomposition ist von einer ungeheuren Dramatik geprägt: Der jugendhafte Gott kniet mit dem linken Bein auf dem mächtigen Stierkörper, greift mit seiner linken Hand dem Stier in die Nüstern und reißt dessen Kopf nach hinten, um dem Tier mit der Rechten den tödlichen Dolchstoß in den entblößten Hals zu versetzen. Aus der tiefen Wunde fließt bereits Blut. Mithras wird durch seine Kleidung mit reich geschmücktem Obergewand, langen Hosen, Mantel und phrygischer Mütze als Orientale aus dem fernen Persien ausgewiesen.

Die Stiertötung bildet im römischen Mithraskult die zentrale Heilstat des Gottes. Das göttliche Himmelsstier symbolisiert Fruchtbarkeit, weshalb sein Schwanz auch in einem Bündel Kornähren endet. Durch das blutige Opfer bringt Mithras den Menschen Leben und Vegetation.

Die 1900 in Rom erworbene Schale stammt wahrscheinlich aus nordafrikanischen Werkstätten, deren reliefverzierte Erzeugnisse sich im 4. und 5. Jahrhundert reichsweiter Beliebtheit erfreuten. Bislang sind nur zwei weitere vergleichbare Schalen aus Nordafrika und aus Lanuvium in der Nähe von Rom bekannt. Analog zu diesen Parallelstücken dürfte auf der fehlenden Hälfte der Bonner Schale ursprünglich eine weitere Szene aus dem Mithras-Mythos dargestellt gewesen sein, die der Stiertötung voranging: Nach langem, kräftezehrendem Ringen hat Mithras den widerspenstigen Stier bezwungen, packt ihn an den Hinterläufen und schleppt ihn auf dem Rücken zum Opfern in eine Grotte. Es ist unklar, ob die Schale nur als Weihegabe fungierte oder ob sie tatsächlich beim gemeinsamen Mahl, dem zentralen Ritual im Kult, Verwendung fand. Darius Frackowiak

| Lit.: Himmelmann 1972, S. 40, Nr. 30, Abb. 30; Kat. Frankfurt 1983, S. 551f., Nr. 148; Clauss 2012

14 Kultgefäß mit Reliefauflagen

2./3. Jahrhundert

Gefunden 1958 in der Zeughausstraße in Köln

Gelblicher Ton, Reliefs in Barbotine-Technik – fragmentiertes Gefäß, Ergänzungen (unter anderem): Henkel mit Schlange, Kopf des Cautes; Opferaltar nicht mehr erhalten – H. ca. 27 cm, Dm. 28,6 cm

Köln, Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, Inv.Nr. 58.289

Dieses doppelkonische, bauchige Kultgefäß aus gelblichem Ton wurde 1958 bei Bauarbeiten in der Zeughausstraße in Köln zwischen antiken Mauerresten zusammen mit zahlreichen weiteren Gefäßscherben entdeckt. Vermutlich handelte es sich bei diesen Strukturen um die Überreste eines Mithras-Heiligtums (Mithräum). Das fragmentarisch erhaltene Gefäß ist an mehreren Stellen ergänzt und weist ein reichhaltiges, appliziertes Reliefdekor auf. Die Rückseite wird von einem gepunkteten Schlangenleib durchzogen, dessen Kopf auf einem der Henkel aufliegt. Auf dem gegenüberliegenden Henkel ruht hingegen ein Löwe. Beide Tiere kommen häufig in Verbindung mit der Stiertötung, der zentralen Heilstat des Gottes Mithras, vor. Auf beiden Seiten des Gefäßes sind sechs von ursprünglich wohl sieben Sternen erkennbar, die einen Bezug zu den sieben hierarchisch gegliederten Einweihungsstufen in den römischen Mithrasmysterien haben dürften.

Die Hauptszene auf der Vorderseite bietet einen Hinweis auf die Funktion dieses „Kultgefäßes“ in der rituellen Praxis: Im Zentrum der Darstellung steht das Opfer durch Sol-Mithras, der von den beiden Fackelträgern Cautes und Cautopates, seinen Begleitern, flankiert wird. Der Gott ist durch heroische Nacktheit, wehenden Mantel und eine Strahlenkrone auf dem Haupt charakterisiert. In seiner linken Hand hält er ein rundes Objekt, wohl einen Weltglobus, während er mit der Rechten Räucherwerk in die Flammen eines (nicht mehr erhaltenen) Feueraltars streut. Ebenso verweist der dicke Rand des Gefäßes, der mit mehreren kleinen, als Rauchabzug dienenden Löchern versehen ist, auf die Funktion als Räuchergefäß.



13



14

Die Verwendung von Räucherwerk hatte im Kult große Bedeutung: In den höhlenartigen, von Dunkelheit ausgefüllten Heiligtümern des Mithras wurde durch Lichteffekte und Räucherwerk eine mystische Atmosphäre erzeugt, die es den Eingeweihten ermöglichte, in direkten Kontakt mit ihrer Gottheit zu treten. Darius Frackowiak

| Lit.: Binsfeld 1960/1961, Taf. 1–4, 16; Schwertheim 1974, S. 19f., Nr. 15a, Taf. 5; Bird 2004; Kat. Trier 2007, Nr. I.13.10; Clauss 2012

15 Relief mit siebenarmigem Leuchter

Kleinasien, 3./4. Jahrhundert

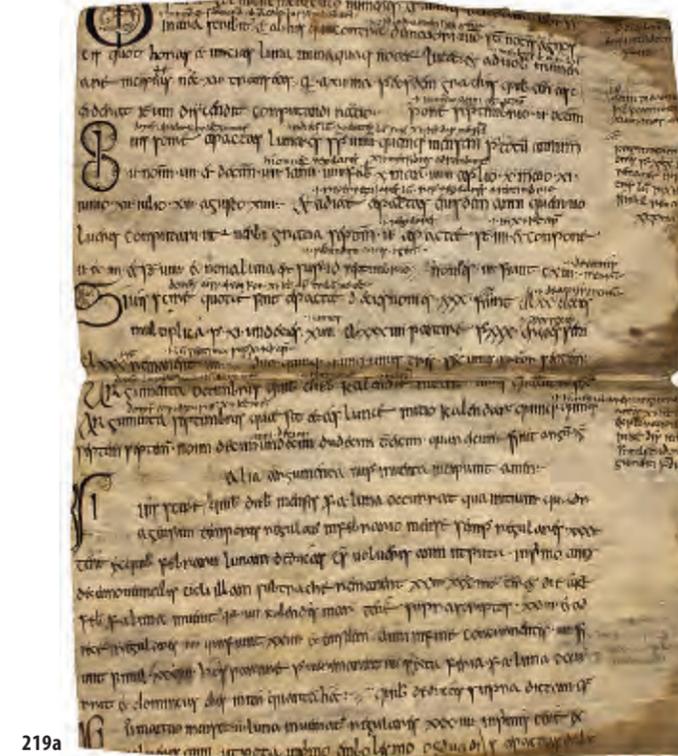
Marmor – die obere linke Ecke fehlt, rechts am Rand kleinere Ausbrüche – H. 61,5 cm, B. 61 cm, T. 10 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.Nr. 4691

Die Mission und der Osterstreit im Frühmittelalter

Mit dem Untergang des Weströmischen Reiches gegen Ende des 5. Jahrhunderts verloren die säkularen Bildungsinstitutionen ihre Grundlage. Wissen wurde nun in den sich rapide ausbreitenden Klöstern gesammelt und vermittelt. Bildung diente in diesen Einrichtungen primär einer einzigen Aufgabe: der Erklärung von Gottes Schöpfungswerk. Um die Heilige Schrift lesen und interpretieren zu können, musste jedoch zunächst die Sprache erlernt werden, in der diese verfasst war. Im Frühmittelalter zirkulierten die biblischen Texte in lateinischer Übersetzung aus dem Hebräischen, sodass lateinische Grammatik der erste und wichtigste Bestandteil des Curriculums war. Auf dieser Grundlage konnte dann die Bibel gelesen und interpretiert werden. Aber Gottes Schöpfungswerk manifestierte sich nicht nur in der Heiligen Schrift, sondern auch im Kosmos. Ein Verständnis gerade des Sonnen- und des Mondlaufes war besonders wichtig, weil sich der liturgische Kalender am höchsten Fest der Christenheit, der Auferstehung Christi, also Ostern, orientierte, welches sowohl vom julianischen Kalender als auch von den Mondphasen abhing. Die Wissenschaft, die sich im Speziellen mit der Berechnung des Osterfestes, im Allgemeinen mit der Erklärung von Naturphänomenen beschäftigte, wurde „Computus“ genannt. Für die Mission wurden somit nicht nur biblische und liturgische Texte benötigt, sondern vor allem auch grammatische und komputistische. Allerdings variierten die Methoden zur Berechnung des Osterfestes im lateinischen Westen. Drei Systeme konkurrierten miteinander: Das erste (der sogenannte *latercus*) wurde von Sulpicius Severus um 410 entwickelt und fand fast ausschließlich in den keltischen Regionen Irlands und Britanniens Anwendung, bis ins 8. Jahrhundert. Das zweite erstellte Victorius von Aquitanien 457 auf päpstliche Anordnung und es wurde an der Kurie bis zur Mitte des 7., im Frankenreich bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts befolgt. Beim dritten handelt es sich um die Übersetzung der im griechischen Osten verwendeten alexandrinischen Berechnungsmethode, welche Dionysius Exiguus im Jahre 525 bewerkstelligte und welche ab dem 9. Jahrhundert in der gesamten Christenheit verbindlich wurde. Der wesentlichste Unterschied zwischen diesen Methoden war ein theologischer, die Fest-

setzung der Mondaltergrenzen des Ostersonntags: Sulpicius sprach sich auf Grundlage der Kreuzigungschronologie des Johannesevangeliums für *luna* 14–20 aus, Victorius hingegen legte nach demselben Evangelium den Schwerpunkt auf die Auferstehung mit *luna* 16–22; Dionysius folgte den Synoptikern mit der Kreuzigung an *luna* 15–21. In der Mission führten diese Unterschiede zu tiefgreifenden Konflikten, zum einen, weil zugereiste Missionare auf einen in einer anderen Tradition verhafteten einheimischen Klerus trafen, zum anderen, weil bestimmte Regionen von zwei unterschiedlichen Seiten missioniert wurden. Als Columbanus der Jüngere 590 ins Frankenreich und später nach Norditalien kam, brachte er den *latercus* mit und stieß damit auf breiten Widerstand des fränkischen Klerus und vor allem auch Papst Gregors des Großen, da diese dem Victorius folgten. Das angelsächsische England wurde im 7. Jahrhundert sowohl von Rom als auch vom irischen Kloster Iona missioniert, wobei die Gegensätze, zu Lasten der Iren, auf der berühmten Synode von Whitby im Jahre 664 scheinbar beigelegt wurden. In Irland wurde in einem fast hundertjährigen, höchst konfliktträchtigen Prozess zwischen den 620er- und den 720er-Jahren der *latercus* zunächst von der victorinischen, dann von der dionysischen Methode abgelöst. Im Frankenreich kam es mit der angelsächsischen Mission des Willibrord ab 690 und später durch Bonifatius zu erheblichen Spannungen, da Willibrord und Bonifatius die dionysische Methode (und damit auch die Inkarnationsära) proklamierten, der fränkische Klerus jedoch noch im victorinischen System verhaftet war. Erst im Zuge des 8. Jahrhunderts, vor allem durch die Reformbemühungen Karls des Großen, wurde ein System, das dionysische, allgemein verbindlich, für die gesamte Christenheit bis zur Gregorianischen Kalenderreform des Jahres 1582, für die Ostkirche bis zum heutigen Tag. Die folgenden Exponate sind die wesentlichen Zeugen für die durch die Mission stark geförderte Einführung der dionysischen Berechnungsmethode im lateinischen Westen. Immo Warntjes | Lit.: Krusch 1884; Schmid 1904; Schmid 1907; Jones 1934; Corning 2006; Warntjes 2010, S. XXX–LI

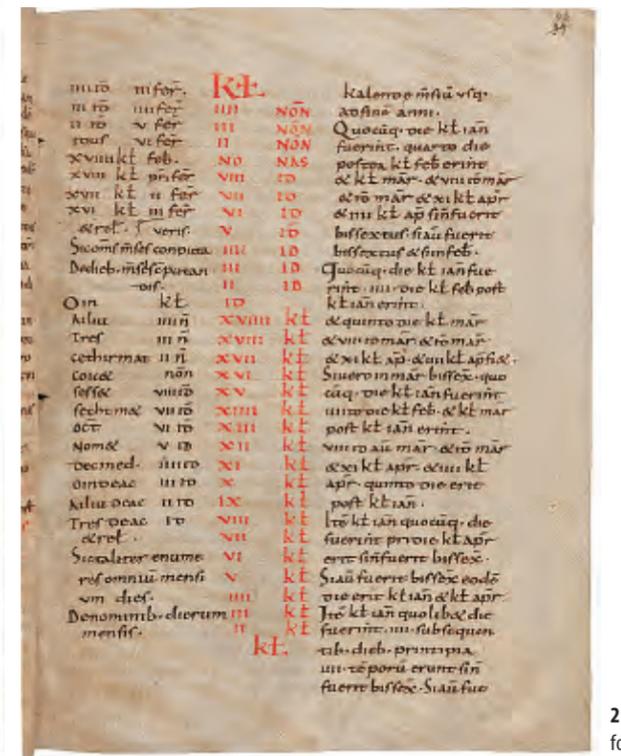


219a

219a „Fragmentum Nanciense“

Pseudo Dionysius Exiguus, Argumenta XI–XIII von 625; hier Kopie, Irland, spätes 8. oder 9. Jahrhundert
Pergament – H. 18,2 cm, B. 11,2 cm, T. 4,5 cm; Maße des Vorsatzblattes: H. 22,4 cm, B. 18,2 cm
Nancy, Bibliothèque Municipale, Sign. 317 (356), Vorsatzblatt

Die wichtigsten komputistischen Texte waren zunächst Ostertafeln, die neben dem julianischen Kalenderdatum des Ostersonntags auch alle anderen wichtigen Daten des jeweiligen Jahres vermittelten. Wie diese Daten jedoch berechnet wurden, erklärte nur Dionysius Exiguus, der seiner Ostertafel im Jahre 525 neun kalendarische Algorithmen, die sogenannten „Argumenta“, beifügte. Dieser Corpus wurde innerhalb der folgenden 150 Jahre durch weitere Rechenregeln ergänzt, zunächst in Italien, dann in Spanien und Irland, bevor sie ins angelsächsische England und zurück auf den Kontinent, ins Frankenreich, gelangten. Das „Fragmentum Nanciense“ ist eines der wichtigsten Zeugnisse in dieser Entwicklung und als solches von der Forschung erst in den letzten Jahren erkannt worden. Inhaltlich belegt es, dass die Argumenta XI bis XIII im Jahre 625 oder früher verfasst wurden. Es handelt sich hier um eine Abschrift in irischer Minuskel mit Altirischen Glossen, wodurch die irische Phase der Überlieferung dokumentiert wird. Der angelsächsische Missionar Willibrord brachte diese Formelsammlung zur dionysischen Osterfestberechnung im Jahre 690 als erster ins Frankenreich und löste



219b fol. 97r

damit nicht nur heftige Kontroversen aus, sondern er begründete somit auch die fränkische Komputistik. Immo Warntjes | Lit.: d'Arbois de Jubainville 1866/67; Gaidoz 1867; Zimmer 1881, S. xxx–xxxii, S. 262; Stokes/Strachan 1903, Bd. 2, S. xii, S. 41; Warntjes 2010, S. 69–72, S. 89–92, S. 96–105; Warntjes 2011, S. 8–10; Warntjes 2012, S. 56–58

*219b „Computus Einsidlensis“

Irland, um 700; hier Kopie, wohl Straßburg, letztes Viertel des 9. Jahrhunderts
Pergament
Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Sign. 321 (647), pag. 82–125

Die dionysischen „Argumenta“ vermittelten zwar Algorithmen zur Berechnung der Ostertafeldata, sie erklärten aber keineswegs das der dionysischen Osterfestberechnung unterliegende mathematische System. Generell fehlten weitreichende Erklärungen in dieser Hinsicht; weder Dionysius noch irgendein anderer Autor hatte eine Gesamtschau entworfen. Irische Gelehrte der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts waren die ersten, die sich diesem Problem annahmen. Sie rekonstruierten alle wesentlichen Details, korrigierten überlieferte Fehler und legten damit die Grundlage für die frühmittelalterliche Zeitrechnung. Das älteste bekannte umfassende Lehrbuch zur Zeitrechnung ist der sogenannte „Computus Einsidlensis“, benannt nach seinem heutigen Verwahrungsort im Benediktinerkloster Einsiedeln in den Schweizer Alpen. Es wurde um 700 von

einem irischen Autor verfasst, eindrucksvoll belegt durch die zahlreichen altirischen Wörter im sonst durchgängig lateinischen Text, hier zu sehen die frühesten irischen Ordinalzahlen von eins bis dreizehn. Die Überlieferung dieses Textes ist repräsentativ für andere irische Texte desselben Genres: Irische *peregrini* (asketische Wandermönche) brachten diese im 8. Jahrhundert über die Bretagne und die Loire zu den irischen Gründungen in den Vogesen und der heutigen Schweiz. Dort wurden sie, wie der „Computus Einsidlensis“, noch im 9. Jahrhundert kopiert und wertgeschätzt. Trotz der karolingischen Minuskel, in der diese Texte geschrieben sind, verraten noch viele irische Abkürzungen ihren wahren Ursprung.

Immo Warntjes

| Lit.: Warntjes 2005; Bisagni/Warntjes 2008; Warntjes 2010, S. LII–LVI, S. CXXXIII–CLII; Warntjes 2011 S. 10–21

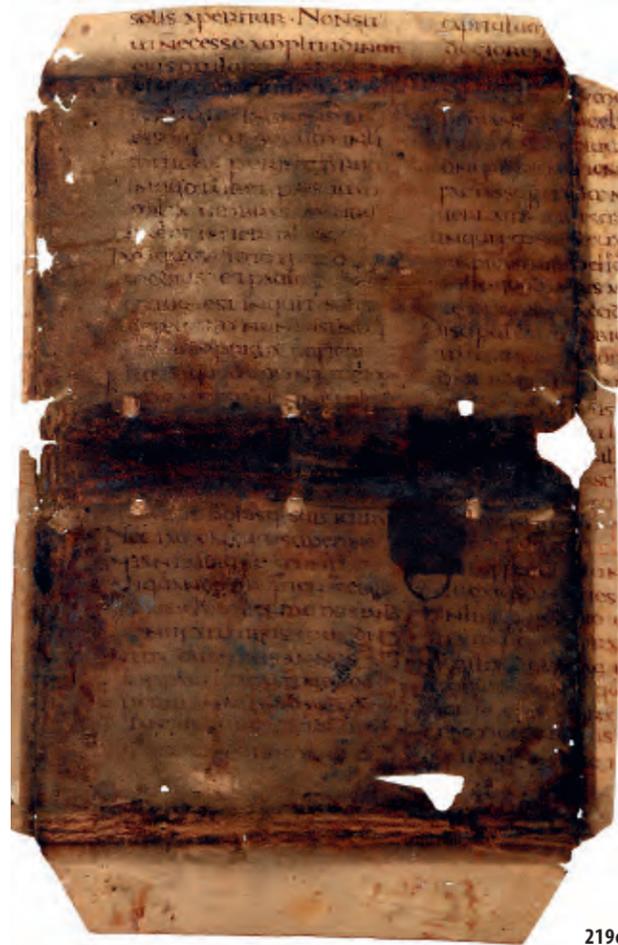
219c Beda Venerabilis, „De temporum ratione“

Northumbria, 725; hier Fragment einer Kopie, Northumbria, vor 735

Pergament – H. 27,4 cm, B. 17,8 cm

Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Sign. 4262

Bis in die 760er-Jahre dominierte irische Gelehrsamkeit die fränkische Auseinandersetzung mit der Zeitrechnung im Speziellen, mit den Naturwissenschaften im Allgemeinen. Gegen Ende des 8. Jahrhunderts gewann aber ein anderer Text zunehmend an Bedeutung, „De temporum ratione“, vom Angelsachsen Beda Venerabilis im Jahre 725 verfasst. Beda wuchs in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts in Northumbrien auf, einem Gebiet, welches sowohl durch die irische als auch die römische Mission geprägt war und somit ideale Voraussetzungen zur Wissensaneignung bot. Beda wusste dies in vorbildlicher Weise zu nutzen. Schon vor Beda übten ursprünglich aus Northumbrien stammende Angelsachsen erheblichen Einfluss auf die fränkischen Wissenschaften aus, vor allem ausgehend von Willibrords Kloster Echternach; er war es, der beispielsweise mit der dionysischen Osterberechnung auch die Inkarnationsära im Frankenreich einführte. Bedas Schriften, besonders sein „De temporum ratione“, fanden dann zuerst durch einen weiteren Missionar Verbreitung, den heiligen Bonifatius, der sich bis zu seinem Märtyrertod in Friesland im Jahre 754 immer wieder um die aktuellsten Schriften aus seiner angelsächsischen Heimat kümmerte. Ein anderer Angelsachse, Alkuin, ein Schüler Bedas der zweiten Generation und Vorsteher der Palastschule Karls des Großen in Aachen, war es dann, der Bedas Werke zum Standard erklärte. Ab dem 9. Jahrhundert war „De temporum ratione“ das einflussreichste computistische Werk des Frühmittelalters, bezeugt durch die weit über hundert Handschriften, die es überliefern. Ein Original dieses Textes ist, wie fast immer im Frühmittelalter, nicht erhalten. Die frühesten handschriftlichen Zeugnisse sind Fragmente von kurz vor der Mitte des 8. Jahrhunderts entstandenen Abschriften, die sich ausschließlich auf dem Kontinent erhalten haben und somit wohl der bonifatianischen



219c

Mission zuzuordnen sind. Hier zu sehen ist das älteste Fragment dieses Textes, vor 735 in northumbrischer Unciale geschrieben.

Immo Warntjes

| Lit.: Staub 1983; Petersohn 1966a; Petersohn 1966b; Bischoff 1979, S. 250; Stevens 1985, S. 39–40; Wallis 1999, S. LXXXV–XCII

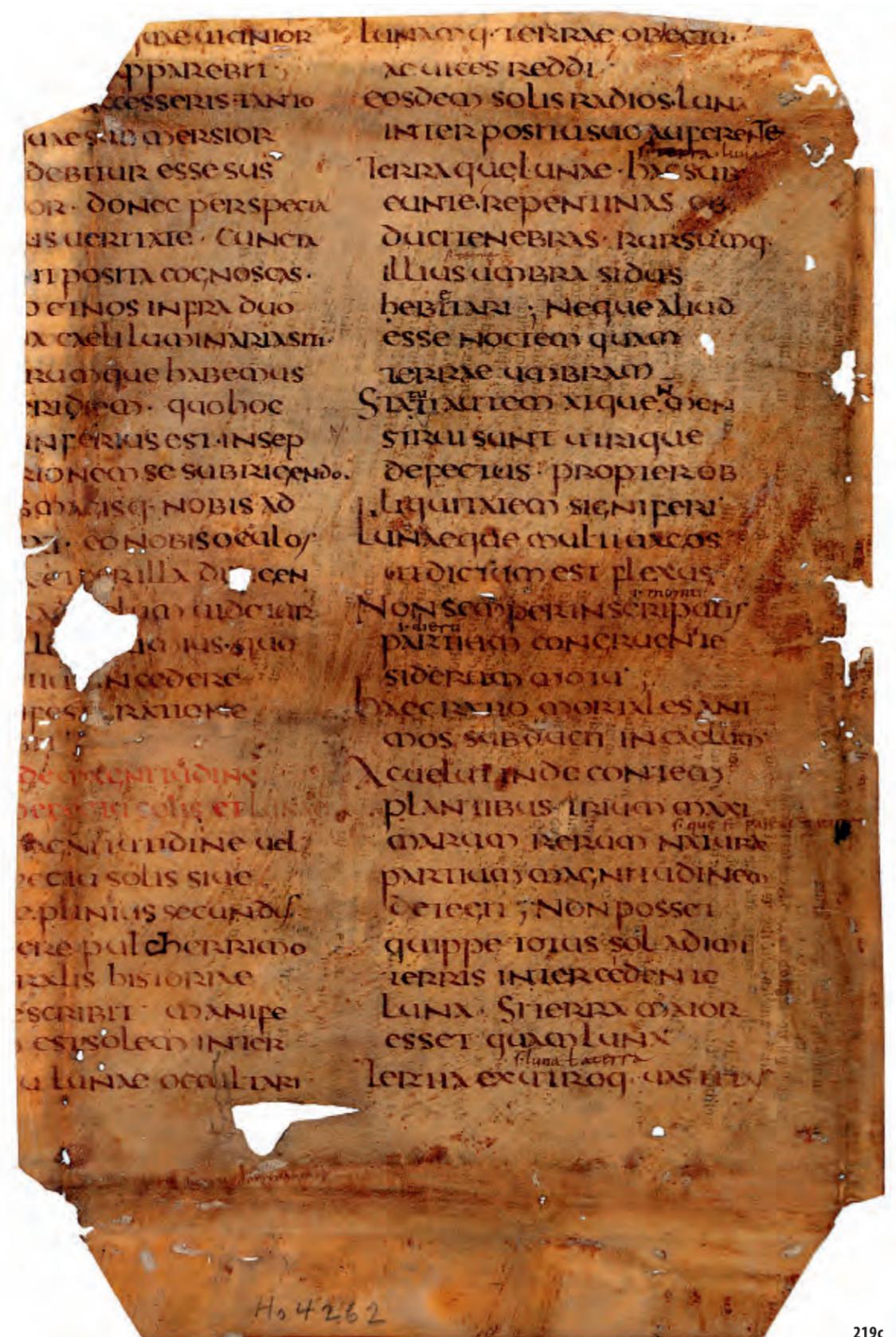
220 Beda Venerabilis, „Historia ecclesiastica gentis Anglorum“ (sog. Tiberius-Beda)

Südostengland (Christ Church, Canterbury?), frühes 9. Jahrhundert

Pergament; Tinte und Pigmente – H. 27,2 cm, B. 21,6 cm; 157 Bl.

London, British Library, Sign. Cotton MS Tiberius C.ii

Der Tiberius-Beda ist die viertälteste erhaltene Abschrift von Bedas „Historia ecclesiastica gentis Anglorum“ („Kirchengeschichte des englischen Volkes“). Die Handschrift belegt die anhaltende Beliebtheit des Werkes bei der einheimischen Leserschaft, in diesem Fall bei der Bevölkerung südlich des Humber und nicht in Bedas Heimat Northumbrien. Sie entstand im frühen 9. Jahrhundert in Canterbury und ist stärker ornamentiert als die Handschriften aus Wearmouth-



219c

Jarrow. Die großen Initialen und Schauschrifttafeln weisen ein verspieltes Repertoire an schnappenden Tieren und freien, „heraldischen“ Phantasiegestalten auf; dies ist typisch für die angelsächsische Kunst im damaligen Mercia, die mit ihrer Vorliebe für die Exotik des östlichen Mittelmeerraums auch die internationalen Handelsbeziehungen Mercias widerspiegelt. Zum Teil ist die Ornamentik auch den Metallarbeiten der damaligen Zeit entlehnt: So erinnert bei der großen Initiale „b“ am Anfang des ersten Buches (fol. 5v) die Füllung des Bogens an die seinerzeit beliebten Scheibenfibeln. Dieses Buch ist der Namensgeber für eine wichtige, in Südumbrien entstandene Tiberius-Handschriftengruppe aus dem 8. und 9. Jahrhundert, zu der so wichtige Werke wie der Vespasian-Psalter, der Stockholmer Codex Aureus, das Barberini-Evangeliar, das Buch von Cerne und die Royal Bible zählen. Der Signatur zufolge befand sich die Handschrift in der Bibliothek des berühmten englischen Büchersammlers und Parlamentariers Sir Robert Cotton (†1631) an zweiter Stelle im dritten Regal jenes Bücherschranks, der von einer Büste des römischen Kaisers Tiberius gekrönt wurde.

Die elegante, spitze Minuskelschrift weist Ähnlichkeiten mit der Schrift der Urkunden auf, die in den 820er- und 830er-Jahren im Skriptorium von Christ Church in Canterbury entstanden. Möglicherweise war ein Schreiber dieses Skriptoriums an der Entstehung der letzten großen Handschrift der Tiberius-Gruppe, der Royal Bible (British Library, Royal MS 1.E.vi), beteiligt, die zu einem späteren Zeitpunkt im mittelalterlichen Canterbury geschrieben wurde. Aufgrund einer fast zeitgenössischen Ergänzung zu Bedas einleitendem

Brief wurde vermutet, dass diese Abschrift der „Historia ecclesiastica“ einst der Klostergemeinschaft des heiligen Cuthbert (ursprünglich in Lindisfarne) gehörte. Die stilistischen Ähnlichkeiten dieses Buchs zu südenenglischen Handschriften jedoch legen nahe, dass die Korrektur zusammen mit dem eigentlichen Text von einer northumbri-schen Vorlage abgeschrieben wurde. Michelle P. Brown

| Lit.: Lowe 1935, Nr. 191; Ker 1957, Nr. 198; Alexander 1978, Nr. 33; Kat. London 1991, Nr. 170; Brown 2002; Brown (im Druck)

221 Runenkästchen von Auzon, genannt „Franks Casket“ (Tafel von der rechten Schmalseite)

Angelsächsisch, Northumbrien, England, frühes 8. Jahrhundert
Walbein; in Relief geschnitzt – sehr frühe Beschädigung – H. 10,5 cm, B. 18,5 cm
Florenz, Polo Museale della Città di Firenze – Museo Nazionale del Bargello, Inv.Nr. 25C (Inv. Solenne 868; Legato Carrand 1099)

Diese Tafel von einem rechteckigen Kästchen mit Deckel zeigt drei Szenen aus einer unbekanntenen germanischen Legende. Sie wird von einer Runeninschrift umrahmt. Ort der Handlung ist ein wilder Wald: In der Mitte steht ein Pferd mit Dreifachknoten zwischen den Vorder- und Hinterbeinen, das sich über ein Hügelgrab mit menschlichen Gebeinen beugt. Vor dem Pferd steht eine Figur, die einen Stab und einen Kelch hält, unter ihm fliegt ein Vogel. Drei Runenwörter, WUDU („Wald“), RISCO („Schilf“) und BITA



(„bitter“; in Bezug auf Pferd oder Stab?), sind in das Bild eingearbeitet. In der linken Szene sitzt auf einem Hügel eine geflügelte Gestalt, halb Mensch, halb Pferd, deren Maul von einer Schlange zugehalten wird. Diesem seltsamen Wesen gegenüber steht ein Krieger mit Helm, Schild und Speer. In der rechten Szene packen zwei in Umhänge gehüllte Figuren eine dritte Figur. Die Hauptinschrift ist ein Stabreim, bei dem die Schriftzeichen für die Vokale geschickt mithilfe älterer Runenzeichen wiedergegeben sind. Die Inschrift lautet:

HER HOS SITIP ON HARMBERGA
AGL[.] DRIGIP SWA HIRÆ ERTAE GISGRAF
SARDEN SORGA AND SEFA TORNA
„Hier sitzt Hos auf dem Harmhügel,
Sie muss das Leid ertragen, das Erta ihr aufgebürdet hat,
Eine Höhle voller Gram und Herzensqual.“

Die Tafel bildete einst die rechte Schmalseite des Kästchens, das ursprünglich mit einem Schloss, Scharnieren und anderen Beschlägen ausgestattet war. Die vier Seiten und der Deckel sind mit einem komplexen Bildprogramm verziert, das sich aus klassischen, germanischen, christlichen und jüdischen Quellen speist. Die Darstellungen sind paarweise zu lesen, beginnend mit den beiden gegenüberliegenden Szenen auf der Vorderseite, auf der die Rache Wielands des Schmieds und die Anbetung der Könige dargestellt sind. Beide Szenen handeln von Exil und Erlösung. Der Deckel zeigt eine eroberte Festung, in der bewaffnete Krieger den germanischen Helden Egil angreifen. Auf der Rückseite ist die Zerstörung Jerusalems und des Tempels unter dem römischen Feldherrn Titus zu sehen. Die Darstellung auf der linken Schmalseite mit der Auffindung von Romulus und Remus, die von der Wölfin gesäugt werden, kann als Sinnbild für die römische Mutterkirche interpretiert werden. Die Szenen auf der rechten Schmalseite finden ebenfalls in einem wilden Wald statt; die Geschichte lässt sich nicht eindeutig zuordnen, Inschrift und Bilder legen jedoch nahe, dass sie von Tod und Unter-

drückung handeln. Im Gegensatz zur erlösenden Botschaft der Romulus-und-Remus-Tafel repräsentiert sie die harsche heidnische Welt, in der der Mensch von Gottes Gnade ausgeschlossen ist. Die Ikonographie des Kästchens illustriert christliche Themen wie Erlösung und gute und schlechte Herrschaft, indem sie Erzählungen aus den germanischen, klassischen und christlichen Traditionen einander gegenüberstellt; sie alle wurden als Teil einer umfassenden Universalgeschichte verstanden, die in der durch Christus verkörperten christlichen Botschaft kulminiert. Das Kästchen wurde wahrscheinlich für ein Mitglied des angelsächsischen Königshauses angefertigt, wobei die Bilder die Mächtigen an ihre Verpflichtungen erinnern sollten. Möglicherweise enthielt es eine erbauliche Handschrift wie zum Beispiel einen Psalter.

Das Kästchen wurde in Northumbrien zur Zeit von Beda Venerabilis angefertigt, also etwa 100 Jahre nach Ankunft der ersten christlichen Missionare im angelsächsischen England. Es ist stark an dem Typus italienischer Reliquienbehälter aus dem 4. Jahrhundert orientiert, den auch das Kästchen von Brescia verkörpert. Die erfindungsreiche Gegenüberstellung heidnischer und christlicher Themen geht auf die Anweisung Papst Gregors an die neue Kirche zurück, das Vertraute heranzuziehen, um der Bevölkerung die christliche Botschaft zugänglich zu machen. Die auf der Tafel dargestellte germanische Legende ist uns heute nicht mehr bekannt, war aber eindeutig dazu ausersehen, die Dunkelheit der heidnischen Welt mit dem Licht der christlichen Erlösung zu kontrastieren.

Das Kästchen ist nach Augustus Franks benannt, der das schöne Stück dem British Museum vermachte. Es wurde im frühen 19. Jahrhundert in einem Privatbesitz in Auzon (Haute-Loire, Frankreich) entdeckt. Es gilt jedoch als nahezu gesichert, dass es bis 1793 als Reliquienbehälter in der berühmten Kirche von Saint Julien im nahegelegenen Brioude bewahrt wurde.

Leslie Webster

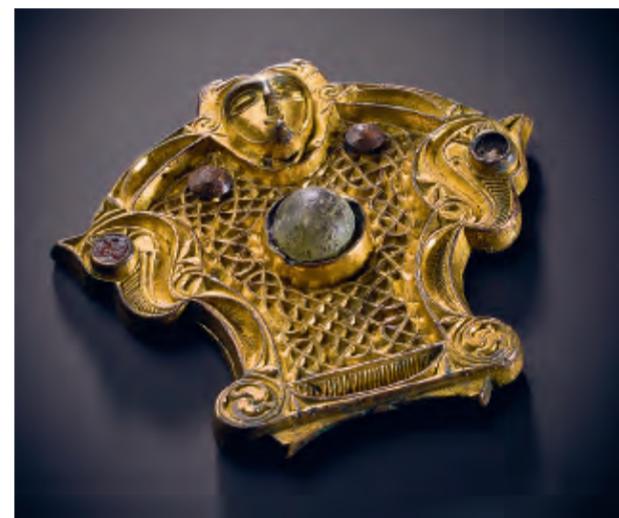
| Lit.: Napier 1901, S. 362–381; Neumann de Vegvar 2008; Page 1999, S. 172–179; Webster 1999; Webster 2012b

222 Beschlag aus Crieff (Perthshire), Schottland

Insular, 8. Jahrhundert

Kupferlegierung; vergoldet; Bergkristall; bernsteinfarbenes Glas – H. 5,8 cm, B. 5,5 cm
Edinburgh, On loan courtesy of the Trustees of the National Museums Scotland, Inv.Nr. X.FC 3

Vergoldeter Beschlag aus gegossener Kupferlegierung mit im Kerbschnitt ausgeführten Flechtbandornamenten, Adlerköpfen und einem maskenhaften Gesicht. Bergkristall wird in der insularen Metallarbeit vergleichsweise selten verwendet und erscheint – wenn überhaupt – vornehmlich auf aufwendig gestaltetem liturgischem Gerät, wie etwa dem Kelch von Ardagh. Das menschliche Antlitz in Verbindung mit zwei Vogelköpfen wird als Darstellung Christi interpretiert. Dieses Stück gehört zu einem Paar von Beschlägen, die anscheinend beide ihrem eigentlichen Zweck entfremdet und wie-



222



223

derverwendet wurden. Ihre ursprüngliche Funktion lässt sich heute nicht mehr bestimmen, doch gehörten sie wahrscheinlich zu einem reich verzierten kirchlichen Objekt, vielleicht einem Kästchen oder einem Bucheinband.

Martin Goldberg

| Lit.: Kat. Dublin/Edinburgh/London 1989, S. 119f., Nr. 117; Spearman 1993

223 Fibel aus Rogart (Sutherland), Schottland

Insular, 8. Jahrhundert

Silber; vergoldet; bernsteinfarbenes und blaues Glas – Dm. 12 cm, L. der Nadel 19,3 cm
Edinburgh, On loan courtesy of the Trustees of the National Museums Scotland, Inv.Nr. X.FC 2

Offene Ringfibel aus gegossenem Silber mit im Kerbschnitt ausgeführten Flechtbandornamenten, Einlagen aus bernsteinfarbenem Glas und getrennt gegossenen zoomorphen Köpfen mit blauen Glasaugen. Die vogelartigen Wesen tauchen den Schnabel in eine runde Schale, als wollten sie daraus trinken. Am Boden jeder Schale befindet sich eine einfache Kreuzform. Die Endknäufe der Fibel sind als Vierpass aus-

gebildet und veranschaulichen ebenso wie die plastisch gearbeiteten Tierköpfe, wie christliche Bilder und Symbole in die einheimische Silberschmiedekunst Eingang fanden. Diese Fibel gehörte zu einem umfangreichen Hortfund, der 1868 bei Bauarbeiten entdeckt wurde. Ein Großteil der Objekte war stark beschädigt.

Martin Goldberg

| Lit.: Kat. Dublin/Edinburgh/London 1989, S. 116, Nr. 111



223

Flechtbandornament. Die Ecken schwingen leicht nach außen und sind jeweils mit einem erhabenen, linsenförmigen Element versehen. Zwischen diesen beiden Elementen findet sich in der Mitte des äußeren Randes eine halbkreisförmige Fassung, unter der ein weiterer, heute ebenfalls verschollener Nagel verborgen war. Der von den Rändern eingefasste Bereich in der Mitte des Seitenarms ist in drei Felder unterteilt. Das mittlere Feld ist ein Rechteck mit konkaven Schmalseiten, in dem eine Reihe von eng gewundenen Spiralmotiven zu sehen ist, die in Tierelemente münden; diese sind wiederum durch Trompetenmotive verbunden. An dieses Feld grenzen beidseitig halbkreisförmige Felder, die je eine Doppelvolute enthalten.

Es handelt sich bei diesem Gegenstand vermutlich um einen Beschlag für ein Holzkreuz wie das Kreuz von Tully Lough (Kat.Nr. 209). Fragmente ähnlicher, in Irland und in norwegischen Wikingergräbern gefundener Beschläge bezeugen die Existenz zahlreicher Altarkreuze dieses Typs. Der Beschlag könnte zur Verlängerung eines Kreuzarms oder als Ornament in der Mitte des Kreuzes gedient haben. Stil und Aufbau weisen Ähnlichkeiten mit den pyramidenförmigen Buckeln auf dem Kreuz von Tully Lough auf, allerdings wurden diese getrennt von den flacheren, bikonkaven Feldern auf den Kreuzarmen gegossen. Die hier abgebildeten Tiere sind stilistisch mit den Tieren auf der Rückseite der Tarafibel verwandt. Vergleichbare Elemente finden sich auch in der Durchbrucharbeit auf dem Kreuz von Tully Lough. Gekreuzte Tierköpfe

kommen sehr häufig vor, so in der Filigranarbeit der Patene von Derrynaflan (8. Jahrhundert) und auf dem Ring der Tarafibel.

Maeve Sikora

| Lit.: Crawford 1923, S. 87f.; Mahr 1932, Taf. 18.6; Raftery 1941, S. 98

231 Kalotte aus Steeple Bumpstead

Steeple Bumpstead, Essex, 8. Jahrhundert

Bronze; gegossen, vergoldet; Silbertauschierung; Kerbschnitt; Steinsetzungen – eine Hälfte des Kragens fehlt; die Steinsetzungen sind leer; die Tauschierung ist beschädigt – H. 3,6 cm, Dm. 12,8 cm

London, The British Museum, Inv.Nr. 1916.0705.1

Die Kalotte, vermutlich eines Reliquiers oder Buchreliquiers, wurde in Südostengland gefunden, stammte aber aus Irland oder Nordengland und könnte in den Zusammenhang der irischen Mission bei den Angelsachsen gehören. Sie ist in sechs horizontale Zonen eingeteilt und mit vier vertikalen kauernden Vierbeinern zusätzlich in vier Quadranten strukturiert. Die erste Zone, von außen kommend gesehen, fängt mit dem Kragen an, der in Felder eingeteilt ist, die wiederum mit jeweils vier Spiralen verziert sind, die in stilisierten Tierköpfen enden. Dann folgt eine Zone mit Feldern, die mit jeweils vier nahezu identischen ineinander verflochtenen Tieren gefüllt sind. Die Felder im drit-



ten Ring entsprechen den Spiralen mit Tierköpfen im äußersten Ring. Dann folgt eine eingetiefte Zone, die in 26 Zellen, die mit Niello gefüllt waren, eingeteilt ist. Der nächste Abschnitt besteht aus vier versenkten vergoldeten Feldern, die wohl ursprünglich mit Goldfiligrandraht geschmückt waren. Und schließlich ist die gerippte Fassung im Zentrum in die ein großer nun verlorener Schmuckstein eingesetzt war, möglicherweise aus Bernstein oder Bergkristall. Bernstein wurde vermutlich auch verwendet in den 24 Schmucksteinfassungen, die die einzelnen Felder begrenzen und die Pracht der Kalotte zusätzlich erhöhten. Ikonographische, stilistische und technische Vergleiche finden sich auf mehreren herausragenden irischen Objekten, wie zum Beispiel der Tarafibel oder dem Beschlag aus Romfohjellen, Norwegen. Die vier plastisch gestalteten Vierbeiner hat Young auf Grund ihrer charakteristischen Haltung, der mähenartig stilisierten Locken auf dem Rücken und der Klauen an den Füßen als Löwen identifiziert. Sie waren von spätantiken Beispielen abgeleitet und wenn sie hier die Reliquien zu bewachen scheinen, hatten sie ihre traditionelle Unheil abwehrende Rolle behalten.

Keines der Bildelemente ist eindeutig christlich. Die Kalotte ist ein gutes Beispiel dafür, wie eine traditionelle Bildersprache, ihre Themen, Motive und Strukturen verwendet wurden, um einen Gegenstand zu schaffen, der in der christlichen Liturgie bedeutsam war. Die ineinander verflochtenen Tiere, die Spiralen, die klar abgegrenzten Bildfelder, die gefassten Steine, die Symmetrien waren das Vokabular, das in einem christlichen Kontext neue Bedeutung gewann. Charlotte Behr | Lit.: Kat. Dublin/Edinburgh/London 1989, S. 146–147 (Susan Youngs); Youngs 1993; Harbison 1998, S. 72; Webster 2003, S. 16–18

232 Tafel vom Jedburgh-Schrein

9. Jahrhundert

Fundort: Abtei von Jedburgh, Schottland

Sandstein – H. 79 cm, B. 60 cm, T. 26 cm

Jedburgh, Jedburgh Abbey – On loan from Historic Scotland, Inv.Nr. JED 076

Größe und Qualität der Tafel legen nahe, dass sie für ein wichtiges religiöses Monument bestimmt war. Da an der Rückseite der Tafel ein senkrechter Schlitz eingesenkt ist, könnte die Tafel zu einem Schrein gehört haben, in dem die Gebeine eines Heiligen aufbewahrt wurden.

Die Tafel ist mit einer plastisch geschnitzten Weinranke geschmückt, die durch Vögel und Tiere belebt wird. Die Ornamentierung greift damit ein frühchristliches Motiv auf, das ursprünglich aus dem Nahen Osten stammt. Als Symbol für die Eucharistie fanden Weinranken im 8. und 9. Jahrhundert in Northumbrien und in der piktschen Kunst weite Verbreitung. Ähnliche Beispiele sind auf Kreuzen und an Kirchenbauten in Nordengland und Schottland zu sehen, zum Beispiel in Easby in North Yorkshire, Ruthwell in Dumfries and Galloway und Jarrow in Tyne and Wear.

Die 1890 entdeckte Tafel war als Sturz im Südschiff der Abtei von Jedburgh wiederverwendet worden. Zwei vermutlich mit ihr zusammenhängende Fragmente wurden erst später gefunden, eines in der Abtei selbst, das andere in Ancrum, einer bedeutenden altkirchlichen Stätte bei Jedburgh nahe der englisch-schottischen Grenze.

Hugh Morrison



232

233 Gandersheimer Kästchen, sog. Runenkästchen

Angelsächsisch, spätes 8. Jahrhundert
Walrosszahn(?) -Platten; geschnitzt, genutet, vernietet, gekittet; Bronze; gegossen, verlötet, punziert, graviert – H. 12,6 cm, B. 12,6 cm, T. 6,8 cm; Dicke der Platten 1 cm
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv.Nr. MA 58

Das Gandersheimer Kästchen gehört zu den bedeutendsten und anspruchsvollsten Werken angelsächsischen Kunstschaffens des frühen Mittelalters.

Das mit walmdachförmigem Deckel, Überwurfschloss und zwei Scharnieren versehene Behältnis ist aus genuteten Knochenplatten

zusammengefügt und weist an den Kanten gegossene Bronzebeschläge auf. Auf der ebenfalls bronzenen, separaten Bodenrahmung, in die das Kästchen nur eingestellt ist, befindet sich eine Runenschrift, nach der das Stück als Gandersheimer Runenkästchen benannt ist. Bei der Bodenrahmung handelt es sich vermutlich nicht mehr um das Original; die Inschrift selbst könnte jedoch durchaus einen mittelalterlichen Vorgänger besessen haben. Insgesamt scheint der heute sichtbare Zustand des Kästchens nicht mehr der ursprüngliche zu sein, worauf Reste älterer Montagen bzw. Spuren von Beschneidungen an den Platten hinweisen.

Der Überlieferung zufolge soll sich das Kästchen einst in Gandersheim befunden haben, in den erhaltenen Schatzverzeichnissen des dortigen Stiftes kann es jedoch nicht zweifelsfrei identifiziert werden.

Eine erste sichere Erwähnung findet das Runenkästchen in einer Aktennotiz des Direktors des Herzoglichen Museums Braunschweig, Johann Ferdinand Friedrich Emperius. Er zählt das Kästchen, das auch zwei vermeintliche Gewandreliquien enthalte und ehemals in Gandersheim gewesen sei, unter die „Bereicherungen des Museums im Jahr 1815“. Das Runenkästchen ist heute leer. Allerdings weist Regine Marth zu den erwähnten Stoffreliquien auf ein Fragment byzantinischer Seide des 10. Jahrhunderts aus den Beständen des Herzog Anton Ulrich-Museums hin, das aus dem Gandersheimer Kästchen stammen könnte und zu einem größeren Fragment eines noch heute in der Stiftskirche von Gandersheim bewahrten byzantinischen Seidensamits gehört – Marth zufolge auch ein starkes Indiz für die Herkunft des Kästchens selbst.

Das Gandersheimer Kästchen gehört zur Familie der hausförmigen Schreine, denen eine Funktion als Reliquiar oder eine Nutzung als Behältnis zur Aufbewahrung von Hostien oder heiligen Salbölen zugeschrieben wird. Zeitlich insgesamt dem frühen 7. bis frühen 10. Jahrhundert zuzuordnen, kommen die meisten dieser Kästchen in den Herrschaftsgebieten der merowingischen und karolingischen Könige sowie bei Angelsachsen und Iren vor.

Von der Mehrzahl der hausförmigen Schreine unterscheidet sich das Gandersheimer Kästchen dadurch, dass es nie seitliche Ösen zur Aufnahme von Trageketten besessen hat. Darüber hinaus ist auch

seine Fertigung aus Knochen ein eher selteneres Merkmal dieser Objektgruppe, besitzt doch die Mehrheit der hausförmigen Schreine einen Metall- oder Holzkorpus.

Die Verzierung des Kästchens ist als überaus regelmäßig und durchdacht zu bezeichnen. Die Vorderseite ist in zwölf, die Rückseite in sechs Kompartimente unterteilt, der Deckel der Vorderseite weist deren zwei, derjenige der Rückseite deren drei auf. Die Kompartimente, deren Rahmungen geschnitzte Kordeln bilden, werden von Tieren echsen-, drachen- oder vogelartiger Ausprägung bevölkert, die auf dem Korpus des Kästchens symmetrische, gegenständige Muster bilden. Auf der Vorderseite wird jedes Kompartiment von einem einzelnen Tier eingenommen, auf der Rückseite von je zweien. Bei den Deckeln dagegen zeigen die Rückseite Einfachbelegung und die Vorderseite Zweifachbelegung ihrer Kompartimente. Alle Tiere enden in fein ausgearbeitetem Flechtwerk, bei den Zweiergruppen gar in vervielfachten Flechtbandmustern. Alle genannten Merkmale zeigen die Ausgewogenheit und die planvolle Anlage der Zier des Gandersheimer Kästchens. Es ist allerdings anzumerken, dass das Stück – darauf weisen die beobachteten Spuren der Veränderung der Montage hin – in seiner heutigen Form möglicherweise nicht der ursprünglichen Konzeption entspricht.

Neben den symmetrisch angeordneten Echsen-, Drachen- oder Vogelwesen lässt das Bildprogramm des Kästchens vier weitere Motive er-



233

aufwendig. Der Begriff „hausförmig“ ist eigentlich eine Fehlbezeichnung, denn die Form dieser Schreine ist an die eines Sarkophags angelehnt, wie es sich für einen Behälter sterblicher Überreste gehört. Die Sarkophagform legt zudem wie so viele andere Darstellungen und Motive der frühmittelalterlichen Kunst einen Bezug auf das Grab Christi in Jerusalem nahe. Bei manchen irischen Hochkreuzen schließt der Kreuzstamm oben mit einer kirchenartigen Bekrönung ab, die einem hausförmigen Schrein gleicht. Der symbolische Kreis von Grab, Kirche und letzter Ruhestätte des Heiligen, dessen sterbliche Reste im Reliquienschrein bewahrt werden, wird somit bei Betrachtung des Sarkophagreliquiars augenfällig. Allerdings enthielten wohl nicht alle hausförmigen Schreine tatsächlich Körperreliquien. In der jüngeren Forschung nimmt man an, dass hausförmige Kästchen möglicherweise als Hostienbehälter verwendet wurden. Die irischen Reliquiare lehnen sich an eine weit verbreitete merowingische Form des tragbaren Schreins an.

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive kann dieses bemerkenswerte Reliquiar in das 8./9. Jahrhundert datiert werden. Wie es in die Sammlung der Universität Bologna gelangte, ist ungewiss, doch sein guter Erhaltungszustand legt nahe, dass es niemals vergraben war, sondern über Jahrhunderte sorgsam aufbewahrt wurde, möglicherweise in einem großen Kloster in Norditalien. Sein Ursprung jedoch liegt im äußersten Westen Europas.

Michael Ryan

| Lit.: Blindheim 1984; Kat. Dublin/Edinburgh/London 1989, S. 139f., Nr. 132 (Susan Youngs); O'Donoghue 2011



236 Salaberga-Psalter

Northumbrien, 1. Hälfte 8. Jahrhundert

Pergament – Einband schwarzes Maroquin, 18. Jahrhundert – H. 35 cm, B. 24,5 cm; 66 Bl.

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Sign. Ms. Hamilton 553

Zur Herkunft des Salaberga-Psalters gibt das im 12. Jahrhundert eingetragene Schatzverzeichnis auf fol. 26v einen Hinweis, wonach dieser im Nonnenkloster Saint-Jean in Laon aufbewahrt wurde. Wo der Psalter gefertigt wurde und wie er nach Laon gelangte, ist nicht überliefert. Jean Mabillon (17. Jahrhundert) benannte den Psalter nach der hl. Salaberga (†665/70), der Gründerin des Klosters Notre Dame-la-Profonde, des späteren Klosters Saint-Jean. Ein Bezug der hl. Salaberga zur Entstehungszeit des Psalters ist jedoch auszuschließen.

Das Folio-Format des Psalters, der vor allem in irischen Handschriften verbreitete Text des Psalterium Romanum (Weber: Sigle H), die insularen Schriftarten sowie die Ausstattung mit vierzehn unterschiedlich großen, sorgfältig ausgeführten Initialen mit ihrer typisch insularen Ornamentierung zeugen von einem bedeutenden Skriptorium, das in Northumbrien zu lokalisieren sein dürfte. Zimmermann sieht den Salaberga-Psalter stilgeschichtlich in der Nachfolge der Lindisfarne-Handschriften, in denen die Initialtypen und Ornamentformen vorgebildet sind.



Dem Psalterium Romanum geht auf fol. 1r das Glaubensbekenntnis („Symbolum Nicaeno-Constantinopolitanum“) voraus, und auf fol. 62v bis fol. 64v folgt ihm der unvollständig erhaltene Cantica-Text. Die Psalmen sind formal dreigeteilt und zugleich nach dem liturgischen Teilungssystem gegliedert (Kahsnitz). Die Handschrift weist als einzigen Schmuck Initialen auf, von denen das b auf fol. 2r zu Beginn von Ps 1 in seiner über zwölf Textzeilen reichenden Größe, in seiner Ornamentierung und mehrfarbigen Kolorierung hervorsticht. Das Blatt ist oben beschnitten, sodass die der Initialkrone seitlich angefügten Flechtwerkaufläufer mit Spiralwirbeln und Trompetenschörkeln nur zum Teil erhalten sind. Der Initialkörper ist schwarz umrandet und in sechs farbig gerahmte Felder unterteilt, die abwechselnd mit gegenständigen Vögeln, Spiralranken und Flechtwerk auf schwarzem Grund gefüllt sind. Blaue Flechtwerkblätter mit gelben Punkten füllen das Binnenfeld der Initialen aus, das von einem greifvogelartigen Kopf unterteilt wird, der den dekorativen Abschluss des sich nach innen krümmenden b-Bogens bildet. Aus den um den Initialkörper geführten schwarzen, gelb eingefassten Bändern entwickeln sich die unteren und seitlichen gegenständigen Flechtbandformen mit gelber und blauer Ausmalung. Flechtwerk füllt auch das obere und untere Binnenfeld der nachfolgenden Ziermajuskel E aus, in die das kleinere A eingefügt ist. Schwarz, Blau und Gelb mit ein wenig Grün sowie die für insulare Handschriften übliche hellrote Punktierung kennzeichnen die farbliche Gestaltung. Die der Initialkomposition folgenden acht in vergrößerter insularer Majuskel geschriebenen Zeilen füllen zwei weitere Fünftel der linken Spalte aus. Ihre Binnenfelder sind mit Gelb, Grün und Blau ausgemalt. Anschließend ist der Psalmentext in schwarzer insularer Halbunziale fortgeführt. Den Anfang der einzelnen Psalmverse heben größere, aus dem Textblock vorgezogene und mit Gelb ausgemalte Majuskeln hervor. Die über vier Textzeilen verlaufende Initiale q mit ihrer roten Punktierung sowie ihren grün und blau ausgemalten Binnenfeldern markiert zusammen mit der roten Überschrift den Beginn des zweiten Psalms.

Götz Denzinger

| Lit.: Zimmermann 1916, S. 119–120, S. 272–273, Taf. 249–250; Weber 1953, Sigle H; Lowe 1959, S. 1048; Alexander 1978, S. 45, Nr. 14; Kahsnitz 1979, S. 97–98, S. 120–121, 126; Cróinín 1994; Cróinín 1995, S. 127–135; Fingernagel 1999, S. 123–124, Nr. 118; Denzinger 2012, S. 75, Nr. 150

237 Das Petersburger Evangeliar

England (Mercia oder von Künstlern aus Mercia gefertigt, die in Kontinentaleuropa wirkten?), zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts

Pergament; Tinte und Pigmente – H. 34,5 cm, B. 24,5 cm; 215 Bl.

St. Petersburg, National Library of Russia, Sign. Cod. F.V.1.8

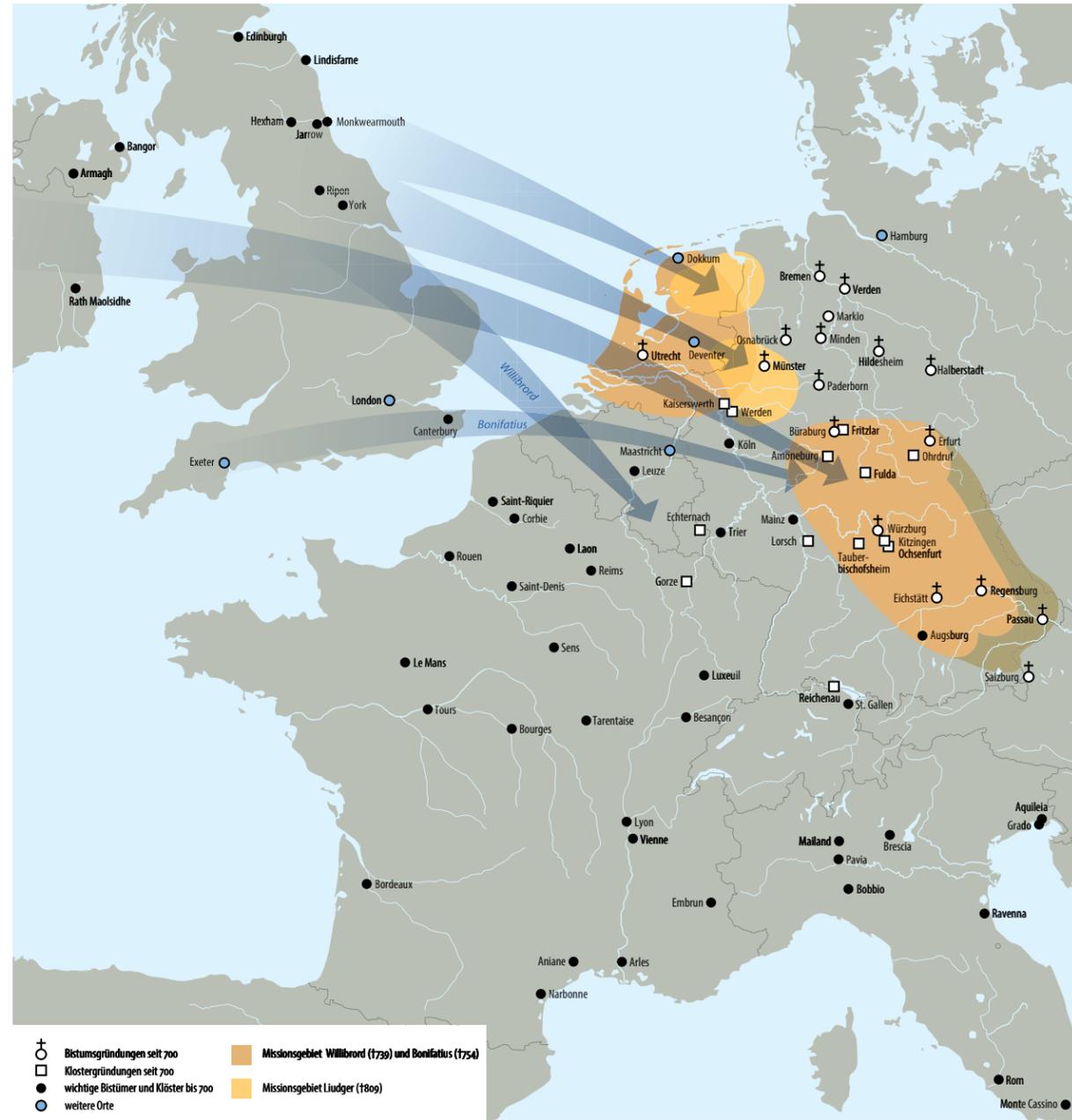
Der Prachtband mit einer Abschrift der vier Evangelien, der Prologe des heiligen Hieronymus und der Eusebischen Konkordanztabellen ist ein schönes Beispiel für die illuminierten Evangelien, die zwischen dem späten 7. und dem 9. Jahrhundert in England, Irland und

britischen Skriptorien in Kontinentaleuropa gefertigt wurden. Derartige Bücher dienten als wichtige Schaustücke an öffentlichen Versammlungsorten, sowohl bei der Feier der Messe, wo aus ihnen das Evangelium gelesen wurde, als auch als Ausstellungstücke an den Verehrungsstätten der bedeutendsten Heiligen. Vor solchen Evangelien wurden Rechtsgeschäfte getätigt und in sie wurden Urkunden eingetragen; sie veranschaulichen den Einfluss der christlichen Philosophie und Kultur des Mittelmeerraums auf die hochentwickelten vorchristlichen Kulturen Nordeuropas.

Dieses Exemplar weist zwar keine Evangelistenminiaturen oder Teppichseiten auf, jedoch sind die Konkordanztabellen von Säulenmotiven umrahmt, deren Form an westgotische oder nordafrikanische Architektur erinnert und die mit Flechtbandornamenten in Tiergestalt verziert sind. Die Anfänge der einzelnen Evangelien sind durch große Initialen und Schauschrift gekennzeichnet. Die Ornamentik erinnert an den „hibernosächsischen“ Evangelienstil, der etwa aus dem Buch von Lindisfarne (British Library, Cotton MS Nero D.iv) und dem auch als Lichfield-Evangelienbuch bekannten Buch von Chad (Lichfield Cathedral Library, HS 1) bekannt ist, weist aber zudem Schauschrift und einzelne (nicht in Flechtbänder integrierte) Tiere auf, die aus der südenglischen Tiberius-Handschriftengruppe abgeleitet sind. Die eher undiszipliniert gehaltene Schauschrift lässt eine provinzielle Nachahmung der im 8. Jahrhundert in Northumbrien und dem nördlichen Mercia üblichen Kunst vermuten. Diese Mischung aus verschiedenen Einflüssen, die auch an den Handschriften mindestens dreier Schreiber und Künstler erkennbar ist, deutet auf ein Skriptorium in Mercia oder ein britisches Skriptorium in Kontinentaleuropa als Entstehungsort des Werks hin. Die Incipitseite des Matthäusevangeliums (fol. 18r) zeigt ein großes, rehähnliches Tier in anmutig tänzelnder Pose. Es ist im merzischen Stil gehalten und erinnert an eine Tierdarstellung im Buch von Cerne (Cambridge University Library, HS Ll.1.10). Auch die Farbgebung in Erdtönen und Schiefergrau oder -blau entspricht jener des Buchs von Cerne. Der Text ist in insularer Halbunziale mit merzischem Charakter geschrieben. Einige eigentümliche Aspekte der Ornamentik deuten darauf hin, dass vielleicht auch hier merzische Künstler beteiligt waren, die in Kontinentaleuropa wirkten. Nach heutigem Erkenntnisstand dürften Buchkünstler aus England bis ins 9. Jahrhundert (und nicht nur, wie Wilhelm Levison glaubte, im späten 7. und im 8. Jahrhundert) von kontinentaleuropäischen Werkstätten rekrutiert worden sein. Andererseits jedoch sind keine klaren Anzeichen für einen kontinentaleuropäischen Ursprung der Handschrift zu erkennen und so bleibt Mercia die wahrscheinlichste Ursprungsregion.

Dieses Buch ist eines von zwei Evangelien, die von derselben neapolitanischen Vorlage wie das Buch von Lindisfarne (British Library, Cotton MS Nero D.iv) abgeschrieben wurden. Das andere befindet sich in der British Library als Royal MS 1.B.vii. Diese Vorlage wurde vermutlich in Wearmouth-Jarrow zur weiteren Verbreitung abgeschrieben und enthält eine besonders gute Version der Vulgata des heiligen Hieronymus. Die These einer Überlieferung der Vorlage über Wearmouth-Jarrow erhärtet sich durch die Chi-Rho-Symbole,





20 Karte: Das Karolingerreich zur Zeit Karls des Großen 768–814

239 Alkuin, „Vita sancti Willibrordi“

Echternach, 2. Viertel 9. Jahrhundert

Pergament mit Deckfarbeninitialen – Einband weißes Leder, Konstanz 15. Jahrhundert – H. 23,5 cm, B. 17 cm; 41 Bl.

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Sign. HB XIV 1

Willibrord (*um 658, †739) war einer der vielen angelsächsischen und iro-schottischen Mönche, die sich auf die als *peregrinatio* (Pilger-

schaft) verstandene Reise machten, um auf dem Kontinent als Missionare zu wirken. Geboren in Northumbria, einem Zentrum des insularen Mönchtums, wirkte er vor allem bei den Friesen, die noch nicht von den Hausmeiern der merowingischen Könige unterworfen waren, weshalb er auch Apostel der Friesen genannt wird. Er unternahm dies jedoch nicht auf eigene Faust, sondern mit Einverständnis des Hausmeiers Pippin II. (*ca. 640, †714) und im Auftrag des Papstes Sergius I. (amt. 687–701), den er bei einer eigens dafür unternommenen Romreise erhielt. 695 gründete Willibrord in Friesland das



239 fol. 3v–4r

Bistum Utrecht und war bis zu seinem Tod dessen erster Bischof. Weitere Missionsversuche, unter anderem bei den Dänen, blieben ohne Erfolg. Willibrord starb 739 in dem 698 von ihm selbst nahe dem friesischen Gebiet, aber auf fränkischem Boden gegründeten Kloster Echternach und wurde in der dortigen Kirche begraben. Schon bald wurde er als Heiliger verehrt und ein anderer Angelsachse, Alkuin von York (*735, †804), einflussreicher Berater Karls des Großen, verfasste wahrscheinlich 796 die Lebensbeschreibung. Deren ältestes erhaltenes Exemplar ist die Stuttgarter Handschrift, die aber sicher nicht zu Lebzeiten Alkuins entstanden ist, wie gelegentlich vermutet wurde, sondern erst im 2. Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts, und zwar in Echternach. Die Schrift ist eine karolingische Minuskel mit einzelnen insularen Einsprengseln, die noch an die Herkunft des Klostergründers und seiner mit ihm gekommenen 12 Gefährten erinnern. Noch mehr gilt dies für die farbig lavierten Initialen, in denen Fadengeflecht und Tierköpfe als Motive dominieren.

Peter Burkhart

| Quellen: Alkuin, Vita S. Willibrordi (MGH SSrM 7), S. 113–141 (Libri I); Alkuin, Vita S. Willibrordi metrica (MGH Poetae 1) (Libri II)

| Lit.: Verfasserlexikon 1, Sp. 248 (Art. Alkuin: Dieter Schaller); Buhl/Kurras 1969, S. 95; Berschin 1991, S. 118, Anm. 55, S. 133, 175; Berschin 2010, S. 169, Anm. 2, S. 177; Burkhart 2013, Nr. 46

240 Martyrologium und Kalendarium des heiligen Willibrord

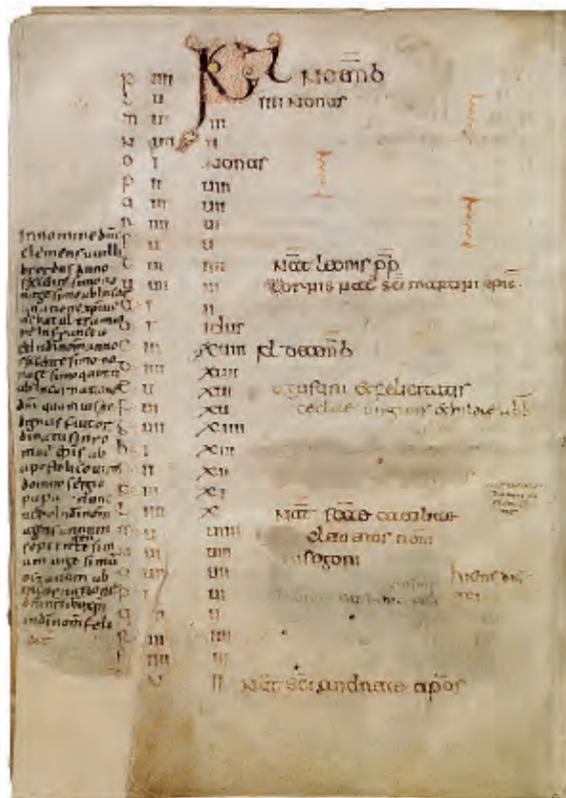
Echternach, frühes 8. Jahrhundert

Pergament – Kalbsledereinband mit eingepprägtem Monogramm von Louis-Philippe – H. 26 cm, B. 20,5 cm; 45 Bl.

Provenienz: heiliger Willibrord von Echternach (Erwähnung im 15. Jahrhundert auf Bl. 2: „Continet“; Versand nach Paris durch Jean-Baptiste Maugérard im Oktober 1802; Stempel der Bibliothèque nationale aus der Zeit des Nationalkonvents (in Benutzung 1792/93–1804) sowie der Bibliothèque royale aus der Zeit der Julimonarchie Paris, Bibliothèque nationale de France, Sign. Ms. lat. 10837

Um das Wort Gottes auf dem europäischen Festland zu verbreiten, baute der northumbische Missionar und Heilige Willibrord (*um 658, †739) in der um 697/98 von ihm gegründeten Abtei Echternach nach Kräften eine Bibliothek auf, indem er Bücher von den iro-angelsächsischen Inseln importierte. Dieser kleine Kernbestand wurde dank der regen Tätigkeit des Abteiskriptoriums, in dem zahlreiche iro-angelsächsische Kopisten beschäftigt waren, sehr rasch erheblich erweitert. Seit Beginn des 8. Jahrhunderts belieferte dieses das Kloster mit Bibelhandschriften sowie patristischer und liturgischer Literatur. Die vorliegende Sammelhandschrift ist das älteste Zeugnis

der Liturgie, die in der Abtei Echternach praktiziert wurde. Sie setzt sich zunächst zusammen aus einem „Martyrologium des Hieronymus“ (Bll. 2–32v), das versehen ist mit der Signatur des Schreibers Laurentius, dessen Name auf mehreren Echternacher Urkunden aus den Jahren 704 bis 722 erscheint, einem Kalendarium (Bll. 34–41), das möglicherweise ebenfalls aus Laurentius’ Feder stammt, sowie Ostertafeln für die Jahre 684 bis 759 (Bl. 44), die ihrerseits der heilige Willibrord aus Irland mitgebracht haben könnte. Das Kalendarium in sächsischen Halbunzialen dürfte allem Anschein nach vor 728 kopiert worden sein, wie eine auf Bl. 39v hinzugefügte Marginalie nahelegt, die auf den Klostergründer Bezug nimmt. Zu diesem originären Teil kamen dann ein Zeitberechnungsschema, eine Messe für die Vigil am Himmelfahrtstag und Ostertafeln für die Jahre 760 bis 797 hinzu (Bll. 42–43). Diese drei Teile wurden um 760 kopiert und sind ebenfalls in sächsischer Schrift verfasst. Die Hauptgliederungspunkte des Martyrologiums und des Kalendariums sind durch spärliche Verzierungen im typisch insularen Stil hervorgehoben, die große Ähnlichkeiten zu den Handschriften aufweisen, welche zur selben Zeit in Echternach entstanden, etwa dem Echternacher Evangeliar (Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. 1.2.4° 2). Die kleinen, mit dunkelbrauner Tinte gezeichneten und mit orangefarbenen Punktierungen akzentuierten Initialen sind mit filigranen graphischen Flecht- und Spiralornamenten versehen, die an den Enden und Kreuzungspunkten hier und da mit Tier- oder Pflanzenmotiven geschmückt sind.

240
fol. 39v

Das Kalendarium, das über hundert Heilige verzeichnet, liefert wertvolle Informationen über die liturgischen Vorlieben des heiligen Willibrord. Er war seinen angelsächsischen Wurzeln treu geblieben und folgte dem altgaelischen Ritus, den irische, italienische und orientalische Einflüsse prägten. Er vernachlässigte die fränkischen zugunsten der iro-angelsächsischen und der italienischen Heiligen, deren Ritus über die Kirchenmänner Augustinus von Canterbury, Benedict Biscop und Wilfrid von York Eingang in die angelsächsische Liturgie fand.

Charlotte Denoël

| Quelle: Willibrord, Kalender

| Lit.: Lowe 1934–1971, Bd. 5, Nr. 605, 606a–b; Samaran/Marichal 1974, S. 639f.; Dubois 1978, S. 30; Müller 1981, S. 202–206; Avril/Danz Stirnemann 1987, S. 4f., Taf. I; Netzer 1989; Netzer 1994; Borst 1998; Ebersperger 1999, S. 177ff., 185f.; Ferrari/Schroeder/Trauffer 1999, S. 57–60, 86, 124–127, 305; Jullien/Perelman 1999, S. 146; McKitterick 2000, S. 499–522

241 Tragaltar des heiligen Willibrord

Byzanz, 8. Jahrhundert, Trier, 11. Jahrhundert, Mitte 12. Jahrhundert und um 1320 Holzkern; grüner Porphy, Elfenbein; Silber getrieben, Kupfer vergoldet und Braunfirnis – H. 18 cm, B. 21 cm, L. 49 cm

Trier, Kath. Kirchengemeinde Liebfrauen Trier

Der kastenförmige Tragaltar über rechteckigem Grundriss auf Löwenfüßen erhielt seine heutige Gestalt in der Mitte des 12. Jahrhunderts. Teile aus unterschiedlicher Zeit und Provenienz sind um den Altarstein aus grünem Porphyrfest gefügt, der das Zentrum der Oberseite bildet. Dieser geht offenbar noch auf den heiligen Willibrord (*um 658, †739) zurück. Darauf weist die umlaufende Inschrift: + HOC ALTARE BEATVS WILLIBRORDVS IN HONORE D(OMI)N(I) + SALVATORIS CONSECRAVIT. SVpra QUOD IN ITINERE MISSARV(M) + OBLATIONES D(OMI)NO OFFERTE CONSVIT, IN QUO CONTINETVR DE LIGNO CRVCIS XPICTI ET DE SVDARIO CAPITIS IPSIVS + („Diesen Altar konsekrierte der heilige Willibrord zu Ehren des Herrn, des Heilands; auf ihm war er gewohnt auf der Reise das Messopfer Gott darzubringen; in ihm befindet sich vom Holz des Kreuzes Christi und vom Schweißstuch seines eigenen Hauptes.“). Zur Entstehungszeit des Tragaltars in der Mitte des 12. Jahrhunderts war der Altarstein des angelsächsischen Missionars und Begründers der nahen Abtei Echternach also bereits eine hoch verehrte Reliquie.

Die Längsseiten des Kastens weisen je drei eingetiefte Felder auf, die von Bändern mit Rosettendekor in Braunfirnis eingefasst sind. In diese sind die jeweils zusammengehörigen Tafeln zweier mittelbyzantinischer Elfenbeintriptychen aus dem frühen 11. Jahrhundert eingelassen. Die Mitteltafel auf der einen Längsseite zeigt eine stehende Muttergottes mit dem Kind auf dem linken Arm im Typus der „Hodegetria“, der „Wegführerin“, benannt nach einer berühmten Ikone im Hodegon-Kloster in Konstantinopel. Die seitlichen Flügel zeigen je drei halbfigurige, durch Beischriften bezeichnete Heilige mit Buch: links die Heiligen Paulus, Lukas und Charalambos; rechts die Heiligen



241

Petrus, Matthäus und Nikolaus. Auf der Mitteltafel des zweiten Triptychons ist der Tod Mariens im Kreis der Apostel wiedergegeben. Hinter der Entschlafenen erscheint Christus, der ihre kindhaft kleine Seele in Empfang nimmt und zum Himmel trägt. Auf den Flügelreliefs an den Seiten erscheinen je zwei Bischofsheilige in Halbfigur: links die Heiligen Nikolaus und Basileios, rechts die Heiligen Gregorius und Johannes Chrysostomos. Die verbleibenden Silberflächen der Felder sind mit getriebenen Reliefbüsten von Trierer Bischöfen und anderen Heiligen mit Muschelnimben geschmückt. Auf der von Inschriften gerahmten Oberseite mit dem Altarstein wurden im späten 12. Jahrhundert weitere Silberreliefs mit Darstellungen von Christus zwischen Petrus und Paulus sowie Maria orans zwischen zwei Heiligen ergänzt. Auf den Schmalseiten kamen schließlich um 1320 vorn die „Deesis“ (Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer) sowie die Mönchsväter des Westens und des Ostens – Benedikt und Basilius – auf der hinteren Schmalseite hinzu.

Von unten ist der Tragaltar zum Hineinlegen der Reliquien zu öffnen. Sie werden in einer längeren Umschrift auf den Längsseiten genannt: Teile des Gewandes der Muttergottes, Reliquien von Haupt, Arm und Rippe des heiligen Pontianus, Reliquien von Stephanus, dem Erzmärtyrer, von Ciriacus, Papst Stephan I., Mauritius, Papst Felix, Bischof Nemesius von Emesa in Syrien. Von dort brachten syrische Kaufleute nach der lokalen Tradition den Christusglauben als erste nach Trier. Weiterhin sind Reliquien des Diakons und Märtyrers Abundus, von Chromatius, Bischof von Aquileia und Märtyrer sowie des heiligen Florian genannt. Es folgen die Bekenner: Medardus, Fronimus, Simeon der Eremit, Flodolf und Celsus.

Der Tragaltar des heiligen Willibrord stammt ursprünglich aus der berühmten, bereits im 7. Jahrhundert gegründeten Benediktinerabtei St. Maria ad martyres, die vor den nördlichen Stadtmauern von Trier lag. Während des Trierer Reichstags von 1512 gelangte er seiner Reliquien wegen zu besonderer Berühmtheit. Diese von Kai-

ser Maximilian einberufene Zusammenkunft gilt als eine der bedeutendsten Reichsversammlungen der Frühen Neuzeit. Zugleich kam es im Umfeld des Trierer Reichstags zur ersten öffentlichen Ausstellung des Heiligen Rockes, der im Trierer Dom bewahrten zentralen Herrenreliquie. In Analogie wie Konkurrenz zum Heiligen Rock steht die ebenfalls 1512 erfolgte Auffindung der „Tunica Mariens“ unter den Reliquien im Tragaltar des heiligen Willibrord in St. Maria ad martyres. Der Erzbischof von Mainz und der Bischof von Straßburg, die beide am Reichstag teilnahmen, hätten anlässlich eines Klosterbesuchs auf dem Tragaltar des heiligen Willibrord eine Inschrift „ziemlich dunklen Inhalts“ entdeckt, daraufhin den Altar öffnen lassen und darin die Tunika Mariens gefunden, die der Tunika Christi „bis auf die Farbe ähnlich war“ (Schmid 2004, S. 95–124). Noch 1512, zeitgleich mit den Heiliumsschriften zur Tunika Christi, wurde ein entsprechendes Reliquienbuch („De Tunica beatae Mariae virginis ...“) der Abtei St. Maria ad martyres gedruckt. Das Gewand Marias sei – so die Legende – ursprünglich von Papst Sergius dem heiligen Willibrord geschenkt worden, dann aber in Vergessenheit geraten. Die Beliebtheit der Christus- und Marienheiltümer fügt sich gut in das Konzept einer auf unmittelbare Christuserfahrung und Jesusnachfolge angelegten Frömmigkeit am Anfang des 16. Jahrhunderts. Sie war Ausdruck jener „neuen“ Spiritualität, wie sie etwa in ähnlicher Weise die *devotio moderna* in den Niederlanden und Westfalen propagierte und wie sie vor allem in den reformorientierten Klöstern gelebt wurde. Letztlich zielten auch die Forderungen der Reformatoren in diese Richtung.

Christoph Stiegemann

| Lit.: Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 116, Taf. XLIII; Kat. Trier 1984, S. 110f., Nr. 40 (Franz Ronig) (mit älterer Lit.); Kat. Utrecht 1995, S. 84f., Nr. 55 (Marieke van Vlieden); Seibrich 1995, S. 89; Kat. Mannheim 2000, S. 442, Nr. 21.02.04 (Irmgard Siede); Kat. Amsterdam/Utrecht 2001, S. 162, Abb. 193; Schmid 2004; Kat. St. Paul/Dalheim 2009, S. 66f., Nr. 4.24 (Holger Kempkens)



335



335

Die Runensteine und die Christianisierung Skandinaviens

Obgleich Steine mit Runeninschriften bereits ab dem 6. Jahrhundert aufgestellt wurden, begegnen sie bis in das 10. Jahrhundert nur selten. Die spätwikingzeitliche Sitte, Verstorbene mit einem Runenstein zu ehren, beginnt mit dem Runenstein von Jelling, der etwa auf das Jahr 970 datiert wird. Ihre Blüte erlebte diese Sitte im 11. Jahrhundert; ab dem frühen 12. Jahrhundert wurde sie nicht mehr gepflegt. Die Runensteine bilden eine unschätzbare Sammlung zeitgenössischer schriftlicher Quellen aus der Region. Die Inschriften nennen zuerst den Namen des Stifters und des Verstorbenen sowie das Verwandtschaftsverhältnis zwischen den beiden. Die spätwikingzeitlichen Tierornamente lassen sich stilistisch in sechs Gruppen unterteilen, die sowohl archäologisch als auch genealogisch eine chronologische Reihenfolge darstellen. Insgesamt sind in Schweden etwa 2400 Runensteine (davon 1300 aus Uppland) bekannt, in Dänemark etwa 400 und in Norwegen etwa 140.

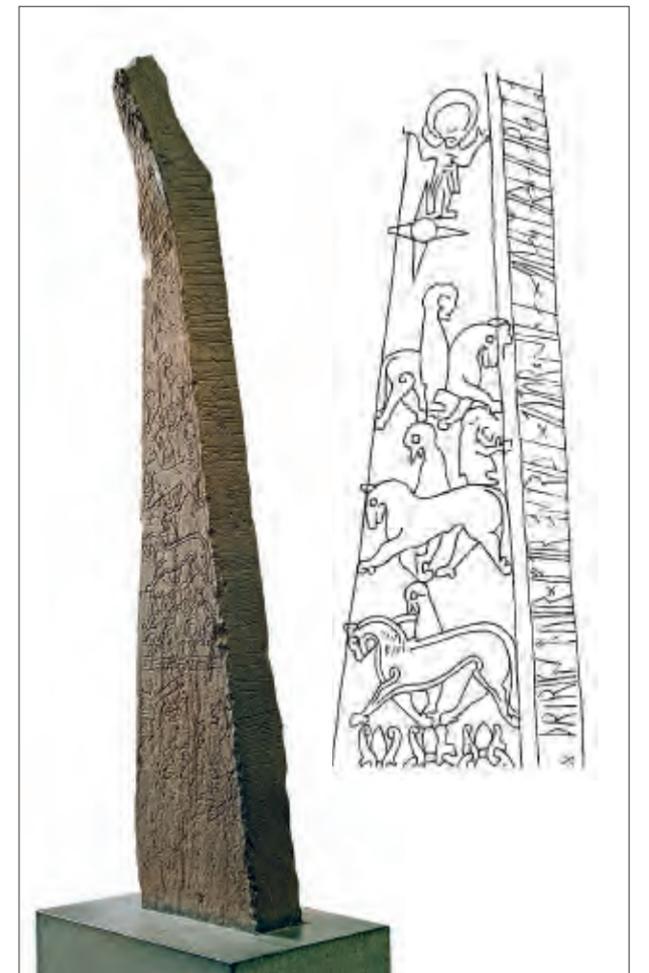
Der Runenstein von Jelling hat die Form einer dreiseitigen Pyramide, auf der ein von einer Schlange umschlungenes Tier sowie die Figur des Gekreuzigten abgebildet sind. Die Inschrift lautet: „König Harald ließ dieses Denkmal zum Andenken an seinen Vater Gorm und seine Mutter Thyra errichten. Jener Harald, der ganz Dänemark und Norwegen eroberte und die Dänen zu Christen machte.“ Der Stein wird manchmal als „Taufschein Dänemarks“ bezeichnet. Die Runensteine von Kuli in Norwegen und Frösön in Schweden berichten ebenfalls von der Christianisierung. Der Stein von Kuli, auf dem der Text „zwölf Winter war das Christentum in Norwegen gewesen“ zu lesen ist, wurde durch die dendrochronologische Datierung des Holzes aus einem Brückenfundament nahe des Steins auf das Jahr 1034 datiert, also zwölf Jahre nach 1022, dem wahrscheinlichen Datum des Things von Moster, auf dem das Christentum offiziell angenommen wurde. Der Stein von Frösön entstand zwar erst um 1050 und ist somit jünger als der Runenstein von Jelling, entspricht diesem aber in verschiedener Hinsicht. Die Inschrift lautet: „Östman, Sohn des Gudfast, ließ diesen Stein aufstellen und diese Brücke bauen, auch hieß er Jämtland christlich werden.“ Möglicherweise war Östman der Gesetzgeber der Provinz Jämtland und somit, wenn auch mit weniger hohem Rang, Inhaber eines ähnlichen Amtes wie Harald Blauzahn.

Gebete und/oder ein mittig platziertes Kreuz als Hinweise auf die Christianisierung und das Christentum waren neue Elemente bei der Gestaltung von skandinavischen Runensteinen. Fast 60 Prozent der schwedischen Runensteine weisen christliche Bezüge auf, jedoch sind diese auf Steinen aus Dänemark und Norwegen deutlich seltener. Das Aufstellen von Runensteinen war anfangs auf die Ober-

schicht beschränkt, wurde aber nach und nach häufiger und breitete sich auch auf die Mittelschicht aus.

Viele Inschriften enden mit dem einfachen Gebet: „Gott stehe seiner/ihrer Seele bei.“ Auch längere Gebete kommen vor, wie etwa „Mögen Gott und die Muttergottes seinem Geist und seiner Seele beistehen und ihm das Licht und das Paradies gewähren“ oder auch „Christus lasse Tummes Seele in das Licht und das Paradies gelangen, in die Welt, die für Christen die Beste ist.“ Andere Gebete lauten: „Dies wird nun für seine Seele gesprochen. Möge Gott helfen“

28 Der Runenstein von Dynna mit Darstellung der Heiligen Drei Könige (Stein und Umzeichnung), Oslo, Uio Kulturhistorisk museum, Inv.Nr. C9909



338 Byzantinische Elfenbeintafel mit Darstellung einer Kreuzigung

Byzanz, 2. Hälfte 10. Jahrhundert; skandinavische Runeninschrift sowie Zeichnung auf der Rückseite um 1100

Elfenbein – H. 23,2 cm, B. 12,3 cm, T. 1,2 cm

Kopenhagen, Nationalmuseum Dänemark, Inv.Nr. D12123

Das Elfenbeinrelief zeigt den gekreuzigten Christus zwischen Maria und dem Evangelisten Johannes. Alle drei Figuren befinden sich unter einem durchbrochenen Baldachin, der auf zwei ebenfalls durchbrochenen Säulen ruht. Eine der beiden Säulen fehlt beinahe vollständig, die andere ist beschädigt. Über und unter dem Baldachin erscheinen jeweils zwei Engel, die Christus huldigen. Insbesondere bei dem Baldachin und den Armen Christi, die teilweise nicht mit dem Hintergrund verbunden sind, ist die Schnitzarbeit sehr detailreich. Einige in das Elfenbein gebohrte Löcher deuten darauf hin, dass das Relief einst die mittlere Tafel eines Triptychons darstellte. Das Suppedaneum Christi trägt die Runeninschrift „JESUS“, die offensichtlich von einem Skandinavier eingefügt wurde. Sie könnte entweder nach der Ankunft des Reliefs in Skandinavien oder bereits in Byzanz durch ein Mitglied der kaiserlichen Garde geschnitten worden sein, die ausschließlich aus weit entfernt von den byzantinischen Hofintrigen rekrutierten Skandinaviern bestand. Die glatte Rückseite der Tafel trägt eine sehr elegante, eingeritzte Skizze der Jungfrau Maria im westlichen Stil, die aus der Zeit um 1100 stammt und bezeugt, dass sich das Relief zu diesem Zeitpunkt bereits in Skandinavien befand. Leider ist seine Provenienz vor seiner Auffindung in Dänemark unbekannt. Es lag in Textilien eingewickelt in einem Schrank aus dem frühen 19. Jahrhundert. 1931 wurde es mit Hilfe einer Schenkung der Ny-Carlsberg-Stiftung durch das Nationalmuseum erworben. Poul Grønder-Hansen

[Lit.: Kat. Kopenhagen 1996, Nr. 92 (Øystein Hjort); Kat. New York 1997, S. 489, Nr. 323 (Charles T. Little); Nørlund 1934; Goldschmidt/Weitzmann 1934, Bd. 2, Nr. 28



338

339 Elfenbeintafel mit Darstellung der Maria Hodegetria und nachträglich angebrachter Runeninschrift

Südrussland (?), 11./12. Jahrhundert

Elfenbein – H. 11,3 cm, B. 9 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.Nr. 577

Die Elfenbeinplatte, einst vermutlich der mittlere Teil eines Reisealtars, zeigt ein wohl um das Jahr 1000 entstandenes byzantisches Relief. Auf der Rückseite findet sich im linken Bereich eine Inschrift mit jüngeren skandinavischen Runen, die zwei unterschiedlichen kryptographischen Systemen folgen. Eine von der ursprünglichen Seitenkante her nachträglich eingezogene Vertiefung bildet dort die

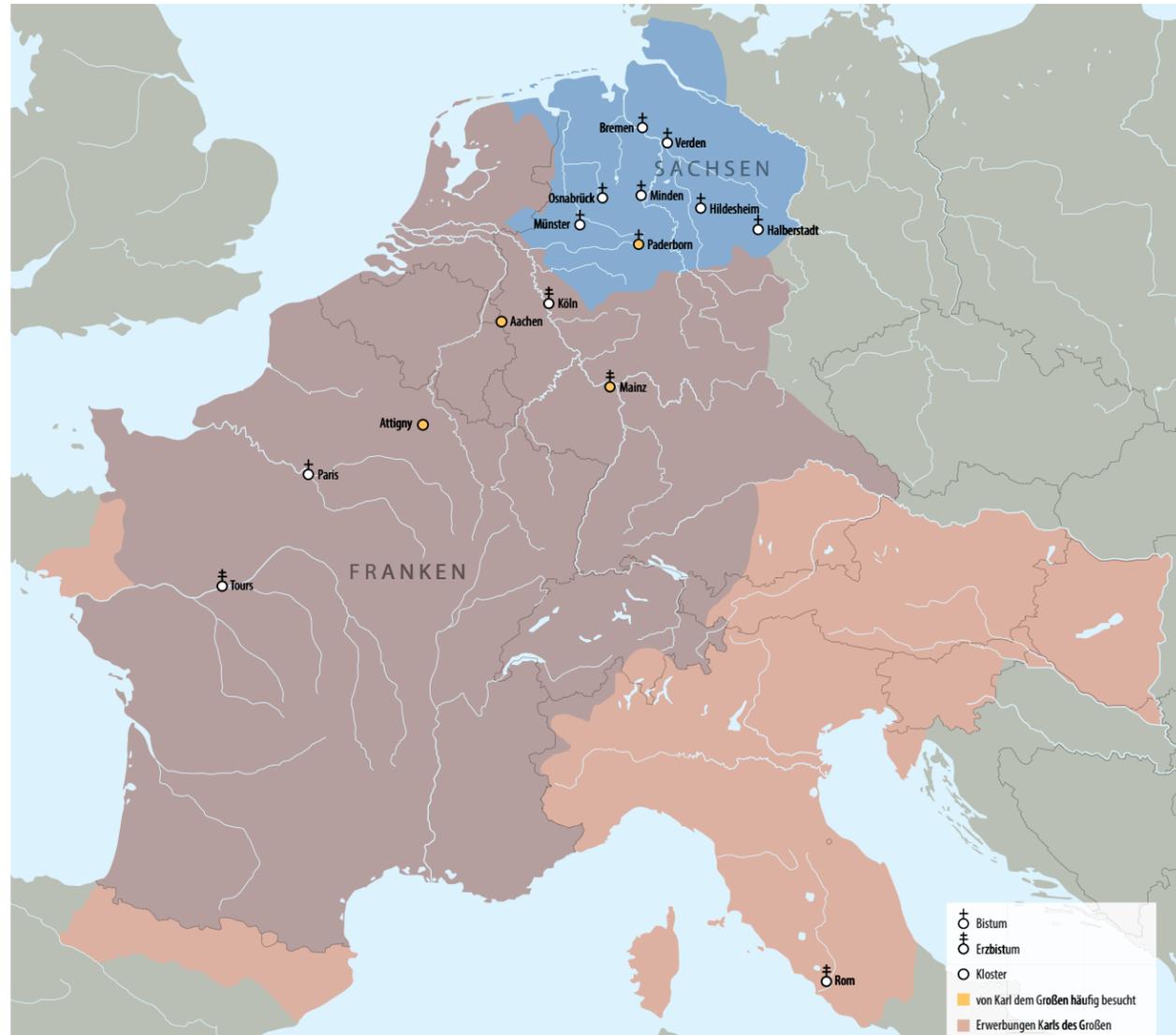
drei bis sieben Millimeter breite Randfläche, in die die Beschriftung geritzt ist. Eine entsprechende Abschabung findet sich auch entlang der gegenüberliegenden Kante. Diese Formkorrekturen wurden möglicherweise vorgenommen, um das Stück, etwa für den Einband eines Buches, in ein Rahmenwerk einzupassen (vgl. Nørlund 1934, S. 192).

Der Runentext ist als Inschrift Nummer 415 im Korpus der dänischen Runeninschriften (Danmarks runeindskrifter) publiziert. Er ist leicht leserlich und besteht aus achtzehn Zeichen, die alle offensichtlich mit einem Messer geschnitten sind. Den fünfzehn Runen des ersten Teils folgt jeweils ein durch einen Kreis dargestellter Punkt; bei den drei Runen des zweiten Teiles ist dies nicht der Fall (Bild 339-1).

Obwohl die Lesbarkeit keine größeren Probleme bereitet, ergibt die Inschrift dennoch keinen unmittelbar verständlichen Sinn. Angesichts dessen hat Frederik Orluf 1936 mit Bezug auf den ersten Teil



338



30 Karte: Das Karolingerreich zur Zeit Karls des Großen 768–814

341 Reliefstein mit Reiterbild

Ende 6.–7. Jahrhundert

Hornhausen, Kr. Börde

Sandstein, skulptiert – H. 78 cm, B. 66 cm, T. 15 cm

Halle (Saale), Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie – Landesmuseum für Vorgeschichte – Sachsen-Anhalt, Inv.Nr. HK 13:2712

Der an oberer und unterer Schmalseite zerstörte Bildstein hat eine dreizonige Schauseite, in deren Mitte ein mit Lanze, Schwert und Schild bewaffneter bärtiger Reiter dominiert. Sein riesiger Hengst läuft – vom Betrachter aus gesehen – nach links über eine mäanderartig gefaltete Schlange, deren Kopf wie leblos auf der rechten Seite herabhängt. Darunter befindet sich ein zoomorphes Flechtband mit vier an-

tithetischen Tierköpfen, deren lange Kiefer miteinander verwachsen sind. Oberhalb des Zopfbandes über dem Reiter sind nur noch die Füße von mindestens vier Personen zu erkennen, offenbar die Reste einer Prozessionsszene. Ikonographie und Ornamentik des Werkes entsprechen dem germanischen Tierstil II. Die Rückseite ist unverziert. Auf die Funktion hinweisende Details sind nicht erhalten.

Der „Reiterstein“ zählt zu den wichtigsten frühmittelalterlichen Steinmetzarbeiten. Seine exakte Zeitstellung und Funktion werden aber wegen der unklaren Fundzusammenhänge unterschiedlich beurteilt. Vom ursprünglichen Fundort stammen Fragmente von mindestens fünf weiteren Reliefsteinen gleicher Machart und Bilderwelt. Dort registrierte man Jahre später Reste eines verpfügten Doppelgrabes. So lässt sich eine Nutzung als Grabarchitektur belegen. Strittig ist, ob dies in Erst- oder in Zweitverwendung erfolgte.



Entscheidend ist dabei die kontroverse Bilddedeutung, die sich entweder auf spätantike mediterran-christliche oder frühmittelalterliche germanisch-pagane Parallelen stützt. Gilt der von einer Apostelreihe beschirmte Reiter als christlicher Heiliger, der über Teufel und Unglaube symbolisierende Bestien triumphiert, wird das Relief meist auch als Teil einer Chorschranke interpretiert; diese könnte einer zerstörten merowingisch-frühchristlichen Kirche im ostfränkisch beherrschten „Sachsen“-Gebiet entnommen und sekundär als Grabstein genutzt worden sein. Allerdings fehlt in der Fundregion jeglicher Hinweis auf diesen postulierten Sakralbau.

Basiert die Bilddedeutung dagegen auf Elementen der germanischen Mythologie und erkennt im Reiter Gott Odin/Wotan selbst oder aber einen vorbildlichen Herrscher auf dem Weg westwärts (= links) nach Walhall, begleitet von seinem Gefolge, so wird der Stein gerne als Teil einer Grabkammer oder eines Grabmonuments für einen sächsischen oder gar südsandinavischen „Edeling“ rekonstruiert.

Arnold Muhl

| Lit.: Böhner 1982; Kat. Halle 2001a, S. 58f., Nr. 9 (Ralf Schwarz); Theune-Großkopf 2005; Schiavone 2011

342 Das frühmittelalterliche Gräberfeld von Wünnenberg-Fürstenberg: Grab 61 – Letzte Ruhestätte eines ranghohen Kriegers

Spätes 6. Jahrhundert

Wünnenberg-Fürstenberg, Kr. Paderborn, Grab 61

Bei Arbeiten für eine Gasleitung bei Wünnenberg-Fürstenberg, etwa 23 Kilometer südlich von Paderborn, entdeckten Bauarbeiter 1982 ein frühmittelalterliches Gräberfeld. Bis 1984 untersuchten Archäologen einen Teilbereich des Friedhofes und legten 54 Körper- und neun Pferdebestattungen aus zwei unterschiedlichen Belegungsphasen frei. Die Mehrzahl der Gräber ist karolingisch und gehört der jüngeren Gruppe an, die um 800 einsetzte und bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts andauerte. Die beigabenlosen, West-Ost orientierten Gräber sowie christliche Motive auf insgesamt vier Gewandschließen (Kat.Nr. 377) zeigen, dass die Verstorbenen bereits Christen waren.

Die ältere Belegungsphase, zu der fünf Körper- und mindestens fünf Pferdegräber zählen, datiert in die Zeit um 600. Unter den merowingzeitlichen Bestattungen ist besonders Grab 61 auf Grund seiner Bauweise und seiner Beigaben hervorzuheben. Es handelt sich hierbei um ein etwa 2,7–3,2 mal 1,3 Meter großes und 1,2 Meter tiefes Kammergrab, von dem sich noch Reste der Holzverschalten Wände erhalten haben. Vermutlich war ehemals ein obertägiger Grabhügel vorhanden. Es ist West-Ost ausgerichtet und unterscheidet sich darin von den anderen Gräbern der Zeit um 600 in Wünnenberg-Fürstenberg, die Nord-Süd orientiert sind. Die Bestattung des 23 bis 39 Jahre alten Mannes, der in einem Holzsarg lag, sticht durch die reichen Beigaben hervor. Ein umfangreiches Waffenensemble, zu

dem Schild, Franziska, Lanze, Pfeile und eine Ringknaufspatha (Kat.Nr. 343) gehören, zeichnen den Verstorbenen als ranghohen Krieger aus. Es ist zu vermuten, dass mindestens ein Pferdegrab in direktem Kontext zu Grab 61 steht. Eine aus dem Rheinland importierte Schale und ein kleiner Holzeimer mit Bronzebeschlägen, ähnlich dem des sogenannten Fürsten von Beckum, weisen auf einen gewissen Wohlstand hin. Bei den anderen Funden handelt es sich um Gebrauchsgegenstände des Alltags und um Bestandteile der Kleidung. Das Grab und seine Ausstattung belegen einen deutlich fränkischen Einfluss. Ob der Mann Franke oder Sachse war, lässt sich nicht eindeutig beantworten.

a) Sax

Eisen, Holz, Bast – L. 43,3 cm; Klinge: L. 30,8 cm, B. 3,6 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün. 61.2

Der Schmalsax mit spitzovaler Knaufplatte hing ehemals links am Gürtel des Verstorbenen. Er war so gedreht, dass er mit der Spitze zum Kopf wies. Der hölzerne Griff und Reste einer Bastumwicklung der Scheide haben sich erhalten.

b) Lanzenspitze

Eisen – L. 52 cm, B. 3,8 cm, Dm. 2,3 cm (Tülle)

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün. 61.3

Die Lanzenspitze hat einen langen, vierkantigen Hals. In der Tülle fanden sich noch geringe Holzreste des Schaftes. Sie war maximal 3,0 Meter lang und lag rechts des Verstorbenen außerhalb des Holzсарges.

c) Franziska

Eisen mit geringen Holzresten – H. 9,6 cm (Schneide), L. 18,5 cm, B. 4,3 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün 61.4

Die Franziska bezeichnet eine Axt mit auffällig geschwungener Form, die im 6. Jahrhundert weit verbreitet war und nach Schriftquellen als Wurf- und Hiebwaaffe Verwendung fand. Der Name taucht erstmals in der „Etymologiarum sive originum libri XX“ des Isidor von Sevilla (um 560–636) auf. Die Franziska in Grab 61 lag im linken Kniebereich des Verstorbenen.

d) Drei Pfeilspitzen

Eisen – a) L. 15,4 cm, B. 2,8 cm, Dm. 1,3 cm; b) L. 9,6 cm, B. 2,3 cm, Dm. 1,1 cm; c) L. 10,1 cm, B. 2,3 cm, Dm. 1,1 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün. 61.5 a–c

Die Pfeilspitzen lagen eng zusammen am linken Oberschenkel des Verstorbenen. Ihre Spitzen wiesen in Richtung des Kopfes. Geringe Holzreste haben sich jeweils in den Tüllen erhalten. Ob der zugehörige Bogen auch als Beigabe in das Grab gelangte, bleibt nur zu vermuten. Da er aus organischem Material bestand, wäre er vollständig vergangen.



342a–d, k

e) Holzeimer

Holz und Buntmetall – H. 12 cm (ohne Henkel), Dm. 12 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün 61.7

Der Eimer befand sich auf der rechten Brustseite des Verstorbenen. Er besteht aus einem Holzboden (Pappel?) und zwölf Holzdauben (Kiefer?). Vier horizontale und drei senkrechte Streifen aus Buntmetall halten die Dauben zusammen. Der punzverzierte Henkel ist in Attaschen eingehängt, die unten nach links und rechts halbmondförmig auslaufen. Dieses Zierelement greifen vier weitere halbmondförmige Bleche auf, an denen jeweils ein kleiner Buntmetallring befestigt ist. Damit besitzt der Eimer aus Wünnenberg-Fürstenberg eine Verzierung, die bereits aus der späten Kaiserzeit bekannt ist. Er fasst 0,78 Liter und gehörte zum Trinkgeschirr des Toten.

f) Schüssel

Ton – H. 8,2 cm, Dm. 20 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün 61.8

Die auf der Drehscheibe gefertigte und oxydierend gebrannte Schüssel stammt vermutlich aus dem Rheinland. Sie lag außerhalb des Holzсарges zu Füßen des Verstorbenen.

g) Rechteckschnalle

Weißmetall, Buntmetall – L. 1,3 cm, B. 1,6 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün. 61.12

Die kleine Rechteckschnalle verschloss eine Ledertasche, die am Gürtel des Verstorbenen befestigt war. Zum Inhalt gehörten zwei Eisenmesser sowie Feuerstahl und Feuerstein. Alle Objekte lagen dicht zusammen im Bauchbereich.

h) Zwei Messer

Eisen – L. 17,1 cm, B. 2 cm, St. 0,35 cm und L. 17,1 cm, B. 2 cm, St. 0,25 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün. 61.10 und 61.11

i) Feuerstahl und Feuerstein

Feuerstahl: Eisen – L. 6 cm, D. 1,5 mm

Feuerstein: nordeuropäischer Flint – L. 3,5 cm, B. 3,5 cm, H. 1 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün. 61.13 und 61.14

j) Schilddornschnalle und drei Gürtelhaften

Schilddornschnalle: Weißmetall und Eisen – L. 3,1 cm, B. 3,4 cm, H. 1,9 cm

Gürtelhaften: Eisen – L. 2,1 cm, B. 1,1 cm, H. 0,8 cm

Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz – LWL-Archäologie für Westfalen, Inv.Nr. Wün. 61.9 a und b

dem alemannischen Südwestdeutschland und bis nach Italien, in jene Regionen also, in denen sich just zu dieser Zeit das Christentum unter den germanischen Stämmen ausbreitet. Erst ab der Zeit um 700 haben größere Bevölkerungsteile den Friedhof genutzt, bis in der Folge der Sachsenkriege die Toten nur noch bei den nunmehr sicher in Soest belegten Kirchen beigesetzt wurden. Daniel Peters

| Lit.: Melzer 2010; Peters 2011

344 Cloisonné-Scheibenfibel aus dem Soester Grab 106

Südwestdeutsch/Italienisch, spätes 6. Jahrhundert

Soest, Lübecker Ring, Grab 106

Gold; gegitterte Goldfolie unter Cloisonnéeinlagen; Granate und Glasfluss; geritzte Runeninschriften; aufgelötete goldene Nadelhalterung und Öse – Abnutzung, Nadel fehlt – H. 1,1 cm, Dm. 5 cm

Soest, Burghofmuseum, Inv.Nr. 106.1

Grab 106 ist nicht nur das größte und reichste der zehn Soester Kammergräber, sondern auch eine der herausragenden Grablagen der Merowingerzeit insgesamt, vielleicht das reichste Grab aus der Zeit um 600. Dass es 1930 ausgegraben werden konnte, ist ein Glücksfall, da es bei Bauarbeiten entdeckt und der Oberboden bereits weitgehend abgetragen worden war. Wie die meisten Soester Kammergräber war die fast 4 Meter lange Grabgrube mit Holzwänden und einer Bodendielung versehen. Die eigentliche Bestattung erfolgte in einem zentral in der Kammer deponierten Sarg. Neben umfangreichen Kleidungs- und Schmuckbestandteilen, wie Fibeln, Goldanhängern, Schnallen, einem Gehänge mit Geräten, Schlüsseln und einer Zierscheibe sowie einer silbernen Wadenbindengarnitur, wurden der Verstorbenen auch ein umfangreiches Geschirrensemble, bestehend aus Glasbecher, wertvollem bronzenen Handwaschbecken und exklusivem Daubeneimer, mitgegeben. Die Cloisonné-

Scheibenfibel lag auf der linken Schulter, von einer Öse, die auf der ebenfalls aus Gold gefertigten Rückseite angebracht war, nahm hier ein mehrreihiger Perlenschmuck seinen Ausgang, der über die gesamte Brust verlief und auch mehrere Goldanhänger umfasste. Die Schauseite besteht aus 202 Zellen aufgelöteter Goldstege. Diese Anzahl ist singulär und dass alle Zelleinlagen noch erhalten sind, ist ebenfalls außergewöhnlich. Das engzellige Cloisonné ist in fünf konzentrische Bereiche gegliedert. Der äußerste Ring besteht aus 80 Granateinlagen, angeordnet in sanduhrförmig gegenüberliegenden Dreiecken und Treppenstegmuster, wobei unterschiedliche Rottöne einander abwechseln. Der zweite Ring enthält 52 Granate in gestuften Zellen. Der dritte Ring weist ein komplexeres Muster auf und besteht aus 36 Granaten und 12 Glaseinlagen. Die Außenkante besteht aus mit der Spitze nach innen weisenden Dreiecken, mit 12 roten und vier grünen Einlagen. Daran schließt ein Strahlenkranz aus fünfeckigen Feldern an, die abwechselnd durch Zickzacklinien oder kleinere Fünfecke unterteilt sind, wobei die kleinen Fünfecke wiederum abwechselnd mit opakem blauem und orange-farbenem Glasfluss gefüllt sind. Der vierte Ring besteht aus geraden Stegen mit 16 konisch geformten roten Steineinlagen. Den zentralen Kreis bildet ein Dreifachwirbel aus roten Einlagen und drei Randzellen mit gelbdurchsichtigem Glas. Von den 202 Zellen sind acht mit opakem Glas versehen, alle übrigen Zellen enthielten durchsichtige Füllungen (sieben aus Glas, 187 aus Granat), die mit reflektierenden, gewaffelten Goldfolien hinterlegt sind. Auch die Rückseite ist beachtenswert, so sind die aufgelöteten Nadelbestandteile nicht nur aus Gold gefertigt, sondern darüber hinaus verziert. Insbesondere aber die eingeritzten Runeninschriften wecken das Interesse. Neben Einzelzeichen begegnet klar lesbar die Inschrift „rada : dapa“, die als Frauennamen in Kurzform interpretiert werden, zumindest Rada kann wohl als fränkischer Name gelten. Als Monogramm wird ein Runenkreuz interpretiert, dessen Kreuzarme werden durch angefügte Runenzweige zu „Atano“, einem Männernamen in Genitivform. Die zugrunde liegende X-Form



344



344



345

345 Bügelfibel paar aus dem Soester Grab 106

Rheinland, spätes 6. Jahrhundert

Soest, Lübecker Ring, Grab 106

Silber; vergoldeter Kerbschnitt; Nielloeinlagen; eingezapfte vergoldete Buntmetallknöpfe; rückseitige Nielloverzierung – leichte Abnutzung – L. 12,8 cm, B. 7,3 cm
Soest, Burghofmuseum, Inv.Nr. 106.2

Zwei Bügelfibeln lagen zwischen den Beinen der in Grab 106 bestatteten Frau. Es handelt sich primär um statusbetonende Schmuckgegenstände, kaum mehr um einen profanen Kleidungsverschluss. Die mit nahezu 13 Zentimetern Länge ungewöhnlich großen Fibeln sind aus Silber gefertigt. Mittels bronzenen Nieten sind an der Kopfplatte vergoldete, runde Kupferknöpfe angebracht worden. An den Rändern finden sich schwärzliche Niellozierenlagen, die eigentlichen Zierflächen sind mit Kerbschnittornament versehen und vergoldet. Beide Fibeln sind als zusammengehöriges Paar gefertigt worden, jedoch zeigen sich in Details Unterschiede der Bearbeitung. Rechteckige Kopfplatte, Bügel und ovale Fußplatte sind flächendeckend

wird als Begriffsrunen „g“ für Gabe verstanden. Die in vielerlei Hinsicht einzigartige Fibel ist wahrscheinlich in Italien mit Steinen aus Indien hergestellt und wohl in Süddeutschland mit Runeninschriften versehen worden. Isotopenanalysen zufolge ist die Frau aus Grab 106 nicht gleichermaßen mobil gewesen: Sie weist lokal übliche Signaturen auf. Angesichts der Inschriften erscheint eine Interpretation als Geschenk wahrscheinlich und zeigt eindrücklich das weiträumige Kontaktnetz der merowingerzeitlichen Elite auf. Die Fibel findet enge Parallelen etwa in einem Grab von Dunningen, das gesamte Grabensemble in einer langobardischen Bestattung von Nocera Umbra, Grab 17. Während in Dunningen durch die Lage in einer Kirche der christliche Glaube demonstriert wird, geschieht dies in Nocera Umbra durch die Mitgabe eines Goldblattkreuzes. Eine deutliche christliche Positionierung fehlt für die Frau aus Soest, nur die silbernen Wadenbinden weisen ein Kreuz auf, allerdings fehlt ebenso eine heidnische Kennzeichnung. Sicher ist aber, dass sie enge Kontakte zu den christlichen Eliten des Merowingerreiches hatte.

Daniel Peters

| Lit.: Stieren 1930; Hermann 1989; Vielitz 2003; Peters 2011

607 Haupt des Apostels Jakobus des Älteren

Westpreußen, um 1340

Kunststein, farbige Fassungsreste – H. 29 cm, B. 26 cm, T. 25 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O. 2941 (Depositum der Bundesrepublik Deutschland)

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

Der Kopf gehörte zu einer lebensgroßen Ganzfigur in der 1344 vollendeten Kapelle des Hochschlosses der Marienburg, des 1309 von Venedig an das Ufer der Nogat verlegten Verwaltungszentrums des Deutschen Ordens und seines Staates. Von einem Baldachin beschirmt stand sie nebst den im Zweiten Weltkrieg teilweise zerstörten Bildwerken Christi, Mariens, der zwölf Apostel, weiterer Heiliger sowie den Personifikationen von Ecclesia und Synagoge auf mit den gewölbstützenden Diensten verbundenen Konsolen an den Wänden des Raums. Die massiven, aus gegossenen Blöcken gemeißelten Skulpturen, deren Positionierung an den tragenden Architekturelementen den zeichenhaften Verweis darstellt, dass Christus und seine Heiligen die Grundpfeiler der Kirche bilden, beeindruckten in der Kompaktheit der Körperformung und der dazu in spannungsvollem Kontrast stehenden differenzierten Gestaltung der Köpfe. Das Jakobushaupt, dessen Antlitz von einem stilisierten Kinnbart und lockig unter dem Pilgerhut hervorquellendem, die Ohren sanft umspielenden Haupthaar gerahmt wird, ist sprechender Ausdruck dieses bemerkenswerten Sensualismus. Auch die tektonische Wölbung der Wangenknochen sowie die schwingvolle Anlage der Augenbrauen und Lippen kennzeichnen eine in Westpreußen in jener Zeit sonst kaum anzutreffende skulpturale Qualität. Die Bildhauerwerkstatt, die hier im Zusammenhang mit dem Ausbau der Burg zum Hochmeistersitz wirkte, besaß Kenntnisse der modernen künstlerischen Strömungen in Westeuropa und muss aus Mitteleuropa gerufen worden sein. Aufgrund der formalen Nähe der Statuen zum bildnerischen Bestand des Lettners in der Marburger St. Elisabethkirche ist zu vermuten, dass der Ritterorden, der jenes Gotteshaus mit den hochverehrten Reliquien der thüringischen Landgräfin betreute, Kräfte aus Hessen kommen ließ. Für die prachtvolle Gestaltung der Burg im Kolonisationsgebiet orientierte man sich offensichtlich an wichtigen kulturellen Zentren und dem dort herrschenden künstlerischen Niveau. Frank Matthias Kammel

| Lit.: Clasen 1939, Bd. 1, S. 60f.; Schmid 1955, S. 30; Stafski 1965, Nr. 198; Kahsnitz 1984, S. 80; Kat. Nürnberg 1990, S. 102–105; Kammel 2006, S. 229f.

608 Torso des heiligen Jakobus des Älteren aus dem Apostelkollegium der Marienkirche im Hochschloss Marienburg

1340–1343

Kunststein – in einer Form abgegossen und steinmetztechnisch bearbeitet, kleine Spuren der Polychromie in den Falten des Gewandes – H. 61,5 cm, B. 46 cm, T. 25,5 cm
Marienburg, Muzeum Zamkowe w Malborku, Inv.Nr. MZM/DA/135

Als der Kreuzritterorden 1331 mit den Ausbaurbeiten der Marienkapelle im Hochschloss Marienburg begann, war Kunststein ein im Gebiet des Ordensstaates allgemein verwendetes Material zur Herstellung von bauplastischen Elementen. Die Anfänge der Verwendung reichen im Ordensstaat bis etwa 1280 zurück. Seine Blütezeit ist mit Deutschland verbunden. Am Außenportal des Hochschlosses in Marienburg befinden sich zwei bauplastische Elemente aus gegossenem Kunststein. Es handelt sich dabei jedoch nicht um klassischen Kunststein, wie wir ihn von Bauten im Ordensstaat aus der Zeit nach 1310 kennen. Hier dominiert Kalk als Bindemittel, der Estrichgips ist lediglich eine Beigabe, die das Binden beschleunigt. Seit etwa 1310 wurden immer mehr Elemente aus Kunststein mit Estrichgips als Bindemittel hergestellt. Dies war auch der Grundstoff für die bauplastischen und skulpturalen Ausstattungselemente des Schlossausbaus in den Jahren 1330 bis 1350.

Die aus Kunststein hergestellte Figur des heiligen Jakobus des Älteren war Teil des sogenannten Apostelkollegiums in der Marienkirche im Hochschloss Marienburg. Ähnliche Apostelkollegien wurden im Gebiet des Ordensstaates in den Pfarrkirchen von Chełmno (1330/40) und Brodnica (um 1370), in der Kathedrale zu Królewiec sowie in der Schlosskapelle in Brodnica (vor 1339) realisiert, ein weiteres, in Holz gefertigtes Kollegium aus dem 15. Jahrhundert befindet sich an den Langhauspfeilern der Pfarrkirche des heiligen Nikolaus in der Altstadt von Elbing (Elbląg). In Marienburg wurden die Apostelskulpturen als Pfeilerfiguren (ähnlich wie in der Pfarrkirche zu Brodnica) aufgestellt.

Vor der Zerstörung der Kirche in der Endphase des Zweiten Weltkrieges stand die Skulptur des heiligen Jakobus des Älteren – optisch die Funktion eines Pilasters übernehmend – auf einer Konsole unter einem Baldachin. Während der Pfeiler und das Kapitell – den starken Scherungskräften des Gewölbegewichtes ausgesetzt – aus Kalkstein hergestellt waren, wurden der Baldachin, die frei stehende Skulptur und die Konsole aus einem weicheren, aber für die Steinmetzbearbeitung besser geeigneten Kunststein gefertigt. Bis 1945 war die Skulptur an einem Pfeiler in der Mitte der Südwand der Schlosskirche in Marienburg platziert.

Die Skulptur ist nicht ganz lebensgroß (die Höhe der Skulpturen beträgt zwischen 140 und 160 Zentimetern) und von proportionalem Körperbau. Sie war mit der Vorderseite zum Kircheninneren, in leichtem Kontrapost positioniert. Gekleidet ist sie in ein Untergewand, das in der Taille von einem Gürtel gehalten wird und in einfachen, vertikalen Falten hinab bis auf die unter dem Gewand hervorschauenden nackten Füße fällt. Darüber trägt Jakobus einen Mantel, der am Hals zusammengebunden ist und dessen Stoff sich in dynamisch angeordneten Falten um den Körper des Heiligen legt. Der ebenfalls erhaltene Kopf ist mit einem kegelförmigen Pilgerhut bedeckt. In der rechten Hand hält der Heilige ein Buch. Die Haltung der Hände deutet darauf hin, dass sich Jakobus ursprünglich möglicherweise auf einen Pilgerstock gestützt hat; darauf weist auch die Verlagerung des Körperschwerpunktes auf das rechte Bein sowie die natürliche unbelastete Stellung des linken Fußes hin. Ursprünglich





608

war die Skulptur farbig gefasst, in Folge der Witterungsverhältnisse, denen die Figur zwischen 1945 und 1955 ausgesetzt war, wurde jedoch sowohl die Polychromie als auch die äußere Steinschicht beschädigt.

Im Februar 1945 stürzte die Skulptur samt der Ostwand und des Gewölbes der Kirche in Folge des Artilleriebeschusses der Roten Armee ein. Sie zerbarst in mehrere Teile, von denen einige nicht wieder aufgefunden werden konnten. Aus den Trümmern konnten der obere Teil des Körpers von den Knien bis zu den Schultern sowie der abgebrochene Kopf geborgen werden. Der letztgenannte Kopf wurde in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts unter ungeklärten Umständen aus den Sammlungen des Schlossmuseums in Marienburg gestohlen und gelangte in die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Kat.Nr. 607). Bernard Jesionowski

| Lit.: Żmijewski 1972; Grzimek 1975, S. 73; Jurkowlaniec 1989, S. 79, 136; Kat. Nürnberg 1990; Grzybowski 1997, S. 172; Rogóż/Gryczewski/Stachera 2006

609 Apostelfigur aus dem Apostelkollegium der Marienkirche im Hochschloss Marienburg

1340–1343

Kunststein, in einer Form abgossen und steinmetztechnisch bearbeitet – Polychromie im Gesicht und in den Falten des Gewandes teilweise erhalten geblieben – H. 131,5 cm, B. 45 cm, T. 25 cm

Marienburg, Muzeum Zamkowe w Malborku, Inv.Nr. MZM/DA/104

Die Apostelfigur gehört – wie der heilige Jakobus (Kat.Nr. 608) – zum sogenannten Apostelkollegium der Marienkirche im Hochschloss Marienburg. Bis 1945 war sie in der Mitte der Südwand der Schlosskirche, östlich von der ebenfalls in der Ausstellung gezeigten Skulptur des heiligen Jakobus des Älteren platziert. Im Februar 1945 stürzte sie in Folge des Artilleriebeschusses der Kirche zusammen mit den Kirchenmauern ein und verblieb bis etwa 1955 in den Trümmern.

Die Skulptur wurde in den Jahren von 1340 bis 1343, also in der Endphase des Ausbaus der Kirche, gefertigt. Sie war mit Blick in Richtung des Kircheninneren angebracht. Der Heilige ist in ein Gewand gekleidet, das in vertikalen Falten auf die nicht sichtbaren Füße hinabfiel. Darüber trägt er einen Mantel, der auf der rechten Seite auf Höhe des Ellenbogens gebunden ist und frei bis unter die Knie in axialen Kaskadenfalten herabfällt. Der Kopf ist unbedeckt, die üppigen Haare legen sich in Wellen, ähnlich bearbeitet ist der Bartwuchs. Mit dem rechten, gebeugten Arm führte der Heilige eine Geste der Segnung oder Belehrung aus, in der linken Hand hält er eine Schriftrolle. Die Skulptur war ursprünglich polychrom gefasst, nachdem sie jedoch etwa zehn Jahre lang den Witterungseinflüssen ausgesetzt war, ist diese Fassung fast vollständig verloren. Lediglich im Gesicht und im oberen Teil des Körpers sind größere Fragmente der Farbfassung erhalten geblieben. Auf der Brust der Heiligenfigur ist ein Zapfen sichtbar, der den mittelalterlichen Eisenhaken zur Befestigung der Skulptur an der Wand bedeckt.

Die Werkstatt Herkunft der Skulptur ist unbekannt. Es wird angenommen, dass sie ein Erzeugnis derselben Werkstatt ist, die die Figuren für die Pfarrkirche von Chelmno gefertigt hat (Anna Błażejewska). Beachtenswert ist jedoch, dass die Figuren aus der Pfarrkirche von Chelmno besonders schlank sind; die Apostelskulpturen aus Marienburg sind dies nicht (ähnlich wie die Figuren aus der Pfarrkirche von Brodnica). Vielmehr ähneln die Marienburger Figuren in ihren Proportionen dem Apostel-Ensemble aus der Elisabethkirche in Marburg, woher möglicherweise auch die künstlerische Inspiration kam. Darauf deutet auch ein anderer Aspekt hin, nämlich die Tatsache, dass die Marienburger Figuren jeweils Bestandteil eines Pfeilers sind, wodurch sie sich von den freistehenden Skulpturen des Apostelkollegiums von Chelmno, Królewiec oder Elbing (Elbląg) unterscheiden und näher an den Figuren aus der Pfarrkirche von Brodnica zu sein scheinen. Die Marienburger Figuren bilden dagegen eine Einheit mit der Konsole, dem Baldachin, dem Dienst und dem Dienstkapitell. Eine solche Komposition mindert die Wichtig-

keit der Skulpturen als solche und betonte stattdessen ihre architektonische Einbindung: Die Figuren waren baulicher Bestandteil des Pfeilers und diesem nicht bloß vorgeblendet, wie zum Beispiel in Chelmno. Die Unterschiede in der Bearbeitung der Konsolen und Baldachine sowie stilistische Unterschiede in der Skulpturengestaltung der beiden Gruppen lassen vermuten, dass hier zwei verschiedene Werkstätten am Werk waren. Die stilistischen Abweichungen – außer der oben erwähnten unterschiedlichen Proportionierung der Skulpturen – liegen auch in der größeren Faltentiefe und -dynamik der Gewanddraperie beim Marienburger Ensemble, in der Dynamisierung der Figuren durch Körperdrehungen und Bewegungsmotive sowie in der Individualisierung der einzelnen Figuren durch differenzierte Gesichtsausdrücke, Haar- und Bartgestaltung. Ein unbestrittener Hinweis zur Bestätigung der These einer unterschiedlichen Werkstatt Herkunft der Marienburger Skulpturen und der Skulpturen von Chelmno sind auch die Materialanalysen (erstellt für das Marienburger Ensemble) sowie der Vergleich der Gusstechniken, die durch eine Betrachtung der Rückseiten der Statuen nachvollziehbar sind. Das Apostelkollegium aus der Marienkirche in Marienburg zählt zu jenen Darstellungen, die – als Gemälde oder Plastik – in den Sakralräumen des Ordensstaates in Preußen häufig zu sehen sind. Außer den erwähnten Ensembles aus Chelmno und Brodnica sind ähnliche Apostelkollegien im Dom zu Królewiec und auch Gemäldezyklen aus den Kirchen in Marianka bei Pasłęk oder Okonin im Gebiet von Chelmno erwähnenswert. Auf die Umarbeitung der Skulpturen- in Bilderzyklen in Dorfkirchen weist Juliusz Raczkowski hin. Clasen sieht die künstlerischen Inspirationen im Südwesten Deutschlands (Rottweil), Jurkowlaniec in Nürnberg. Zweifellos hatte das „Apostelkollegium“ aus der Kirche St. Elisabeth in Marburg einen großen Einfluss auf diese Art der skulpturalen Ausschmückung. Das aus der französischen Kathedralarchitektur des 12. und 13. Jahrhunderts bezogene Motiv stieß bei den Stiftern im Ordensstaat auf Verständnis und Akzeptanz. Die genaue Inspirationsquelle ist jedoch bis heute nicht endgültig erforscht.

Im Februar 1945 stürzte die Skulptur samt der Ostwand und des Gewölbes der Kirche in Folge des Artilleriebeschusses der Roten Armee ein. Sie zerbrach in mehrere Teile, von denen einige (der untere Bereich der Figur, der rechte Fuß und auch die rechte Hand) trotz Suchens nicht wieder aufgefunden werden konnten. In den Jahren von 2008 bis 2010 wurde sie in der Restaurierungswerkstatt der Mikołaj-Kopernik-Universität in Toruń restauriert. In Folge dieser Arbeiten wurden die aus den Kirchentümmern geborgenen Fragmente zusammengesetzt, ohne dass die fehlenden Teile ersetzt wurden; auch die Verluststellen an den Gewändern, am Kopf und an den Händen wurden nicht rekonstruiert. Die Restbestände der Farbfassung wurden konserviert, die Struktur der erodierten und angeschlagenen Oberfläche des Kunststeins wurde verstärkt. Bernard Jesionowski | Lit.: Clasen 1939; Żmijewski 1972; Jurkowlaniec 1989, S. 82ff., 176f.; Rogóż/Gryczewski/Stachera 2006; Kat. Malbork 2010, Nr. 1.2.27 (Anna Błażejewska); Kat. Malbork 2010, Nr. 1.3.4 (Juliusz Raczkowski)



609

Christianisierung in nationalstaatlicher Perspektive des 19. Jahrhunderts

660 Widmungsblatt an Napoleon zu seiner Kaiserkrönung 1804

Aquarell von Ferdinand Jansen (?) mit einem lateinischen Lobgedicht von Johann Gerhard Joseph von Asten; Druck bei „Typis J.-G. Beaufort“ – H. 51 cm, B. 39,4 cm
Aachen, Suermond-Ludwig-Museum Aachen, Inv.Nr. BK 1287

Auch in Aachen entstand nach seiner Erhebung zur Hauptstadt des neuen Roer-Departements (ab 1798) und der Einführung des *Code civil* eine Begeisterung für Napoleon, die sich unter anderem in zwei handbemalten Widmungsblättern von 1803 und 1804 äußerte. Sie waren seinem Rang als 1. Konsul bzw. seiner Kaiserkrönung gewidmet: Bei letzterer lautet die als Chronogramm gestaltete Überschrift: *Napoleon, dem Kaiser der Franzosen, der am 5. (Tag) vor den Iden des November gekrönt wurde, gratuliert die pflichtgetreue und gehorsame*



Stadt Aachen. Genannt ist noch der ursprüngliche Krönungstermin des 9.11., nicht der tatsächliche des 2.12.1804.

In Text und Bild (laut Krüssel wohl vom Aachener Historien- und Vedutenmaler F. Jansen, 1758–1834) wird bei der Verherrlichung Napoleons vor allem auf die Kontinuität zu Karl dem Großen Bezug genommen. Das Aquarell zeigt Karl in einer Wolke mit Aureole, Rüstung und Hermelinmantel, wie er Krone und Zepter seinem „Nachfolger“ Napoleon darbietet, dessen Name in einem Lorbeerkrantz erscheint. Ergänzt wird das Bild durch das französische Staatswappen mit Krone und durch die aus der Wolke emporsteigende Ansicht des Aachener Domes. Letztere verweist darauf, dass Napoleon seit dem Konkordat von 1801 auch als Beschützer und Erneuerer vor allem der katholischen Kirche gesehen wird. Bereits mit der erstmaligen Errichtung eines Bistums Aachen hatte er 1802 Karls Marienkirche zur Kathedrale erhoben und somit auch kirchenpolitisch eine Ortskontinuität zu seinem großen Vorgänger dokumentiert. Adam C. Oellers | Lit.: Kat. Aachen 1994, S. 471, Nr. D11; Krüssel 2004, S. 399f., Abb. S. 396

661 Napoleons Geschenke an den Bischof von Aachen

Um 1800

Domschatzkammer Aachen

a) **Bischofsstab Marc Antoine Berdolets**

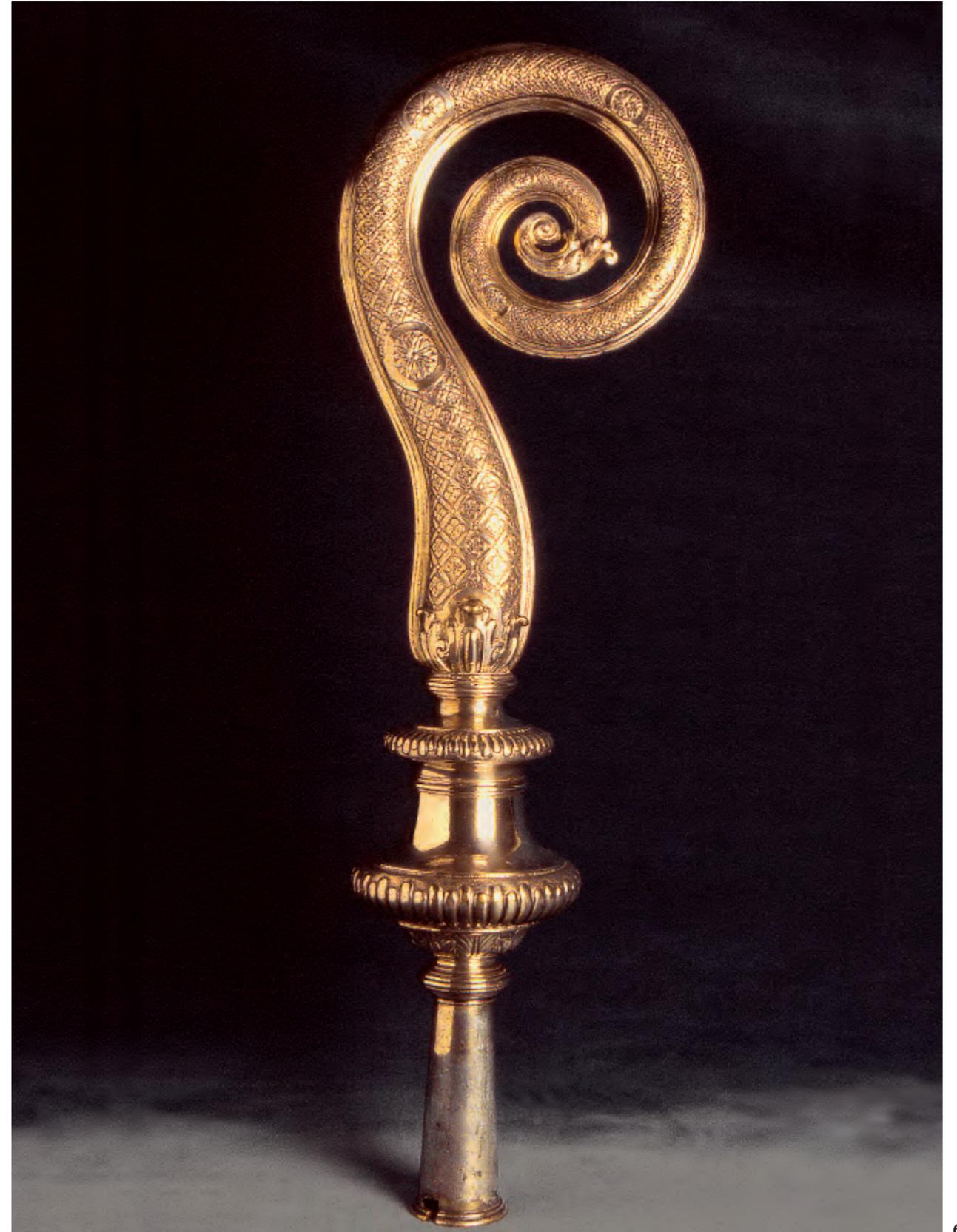
Messing, versilbert – H. 40 cm, B. 15,5 cm

Aachen, Domschatzkammer, Inv.Nr. G 160

b) **Mitra Marc Antoine Berdolets**

Seidenstickerei, Goldborte, Seidenfutter – H. 42,5 cm, H. (inkl. Infuln) 76 cm, B. 36,5 cm
Aachen, Domschatzkammer

Nachdem sich Napoleon 1799 nach einem Staatsstreich zum „Ersten Konsul“ hatte ausrufen lassen, ging er daran, die Auseinandersetzungen mit der katholischen Kirche in seinem Sinne zu beenden. Napoleon schwebte eine französische Staatskirche vor, deshalb wollte er die französisch besetzten linksrheinischen Territorien aus ihrer Verflechtung mit rechtsrheinischen Gebieten lösen. Im Jahr 1801 schloss er ein Konkordat mit Papst Pius VII., das unter anderem eine Neuorganisation der Bistümer vorsah. Während die Erzdiözese Köln aufgelöst wurde, Köln sogar als Bistum unterging, wurde Aachen am 10. April 1802 zu einem selbstständigen Bistum erhoben. Unterstellt war es dem Erzbistum Mechelen. Die Stadt eignete sich wie keine zweite für die napoleonische Propaganda. Die Erinnerung an Karl den Großen, mit dem sich Napoleon gleichzusetzen versuchte, sollte herrschaftssichernd wirken.





661b

Erster Bischof der neuen Diözese wurde Marc Antoine Berdolet (*1740, †1809), dem Napoleon wie allen anderen französischen Bischöfen einen Ring, einen Bischofsstab, eine Mitra und ein Brustkreuz schenkte. Napoleon wiederholte damit quasi die mittelalterliche Investitur durch den König und ließ keinen Zweifel daran, dass der neue Bischof vor allem seiner Person verpflichtet sei. Tatsächlich galten alle französischen Bischöfe bis 1815 als „violette Präfekte“, also als staatliche Ordnungshüter in kirchlichem Ornat.

Bischofsstab und Mitra sind noch im vorrevolutionären Stil des Louis-seize gearbeitet. Die Krümmung des Bischofsstabes zeigt ein filigranes geometrisches Muster, ergänzt durch dezente Blütenblätter. An der Mitra fällt vor allem die schön ausgeführte Seidenstickerei auf.

Frank Huismann

| Lit.: Grimme 1973; Kraus 2007

662 Marc Antoine Berdolet

Johann Peter Joseph Scheuren, 1807
Öl auf Leinwand – H. 169 cm, B. 125 cm
Aachen Domschatzkammer, Inv.Nr. GK 838

Der am 13. September 1740 in Rougemont-le-Château im Elsass geborene Berdolet studierte Theologie, erhielt 1767 die Priesterweihe und begann seine Karriere als Kantor und später Pfarrer. Er sympathisierte mit den Forderungen der Französischen Revolution und stellte sich auf die Seite der sogenannten konstitutionellen Kirche. 1796 wurde er in Colmar/Elsass zum Bischof des Bistums Haut-Rhin geweiht. Dieses Amt gab er 1802 auf, um die neugegründete Diözese Aachen zu übernehmen.

Berdolet war durch und durch ein Mann Napoleons. Er ließ seinen Herrscher bei unterschiedlichen Anlässen feiern. Napoleons Gemahlin Josephine übergab er wertvolle Reliquien aus dem Aachener Domschatz, von denen sich einige bis heute in Frankreich befinden. Entsprechend reserviert begegnete man anfangs Berdolet in Aachen. Allerdings gelang es ihm durch Zugänglichkeit und Liebeshwürdigkeit, vor allem aber durch persönliche Bescheidenheit, sein Verhältnis zu Klerus und Gläubigen zu verbessern. Auch im organisatorischen Bereich konnte er durchaus Erfolge vorweisen. Immerhin musste das neue Bistum erst einmal aufgebaut werden, was ihm größtenteils gelang. Auf der anderen Seite irritierte seine übertriebene Napoleon-Verehrung immer wieder. So setzte Berdolet 1807 auch den neuen „Katechismus zum Gebrauche aller Kirchen des



662

666 Köln: Ansicht vom Rheinufer

Aus: Karl Simrock, das malerische und romantische Rheinland, S. 453, Leipzig 1838–1840
Zeichnung von Karl Frommelt, Stich von Carl Ludwig Frommelt und Henry Winkles –
H. 32 cm, B. 23,5 cm (aufgeschlagen)

Detmold, Lippische Landesbibliothek Detmold, Sign. K-354-6

Zwei Wanderer machen Rast am Ufer des Rheins. Mit ihnen blickt der Betrachter über den mächtigen Strom auf die Stadtsilhouette von Köln. Sie wird dominiert vom Dom, der alle Gebäude überragt und doch noch immer unvollendet ist. Die Rheinromantik, die hier zum Ausdruck kommt, prägt die Landesbeschreibung von Karl Simrock (*1802, †1876). Der Dichter und Professor für Germanistik widmete sich ausführlich der Geschichte der Stadt Köln, die „(...) das Malerische selbst in seine Landschaft (...)“ (S. 481) bringt. Der Dombau erhielt ein eigenes Kapitel, dem programmatisch das Zitat von Max von Schenkendorf vorangestellt ist: „Seh ich immer noch erhoben / Auf dem Dom den alten Krahn, / Denk ich, dass das Werk verschoben / Bis die rechten Meister nahn.“ (S. 458). Die Fertigstellung der mittel-

alterlichen Kathedrale stilisiert Simrock zu einer nationalen Aufgabe, die aber erst verwirklicht werden kann, „wenn einst Deutschland leiblich und geistig erstarkt (...)“ (S. 460).

Andreas Neuwöhner

| Lit.: NDB 24, S. 447–449 (Johannes Barth: Art. „Simrock, Karl Joseph“); Wolff 1996, S. 113–125

667 Der Kölner Dom von Nordwesten

Samuel Prout, 1824

Papier, Aquarell – H. 27,0 cm, B. 18,5 cm

Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.Nr. KSM 2001/868

Der englische Maler Samuel Prout (*1783, †1852), bekannt für seine Stadtansichten, fertigte hier eine eher seltene Ansicht des noch unvollendeten Doms. Im Hintergrund ist der Südturm (ohne den eigentlich darauf befindlichen Baukran) zu sehen, im Vordergrund erkennt man das barocke Portal zu den Stallungen der ehemaligen Dompropstei. Der 1657/58 errichtete Bau mit dem springenden



Pferd auf dem Giebel steht mit seiner repräsentativen Fassade im Zentrum des Bildes.

Der Dom, so vermittelt das Bild, ist zwar unvollendet, aber funktionstüchtig. Jahrhundertlang hatte man sich mit dem Zustand des Bauwerks abgefunden. Statt den Dombau voranzutreiben, errichtete man Nebengebäude im Stil der jeweiligen Zeit. Erste Baumaßnahmen am Dom begannen jedoch schon 1823, auch wenn es sich vorerst nur um Sicherungsarbeiten handelte. Seit 1821 gab Sulpiz Boisserée ein großes Werk mit Stichen vom Dom heraus und erreichte damit eine größere Öffentlichkeit.

Nachdem die französischen Behörden während der Besetzung versucht hatten, die linksrheinischen Gebiete Frankreich einzuverleiben, setzte nach 1815 eine Gegenbewegung ein. Die linksrheinischen Landstriche sollten ganz und gar „deutsch“ sein. Die Vollendung des gotischen Doms wurde dabei zu einem nationalen Anliegen. Im 19. Jahrhundert hielt man die Gotik, unabhängig von ihrer tatsächlichen historischen Genese, für den deutschen Baustil des Mittelalters, das allgemein als Vorbild für ein geeintes und starkes Deutschland herangezogen wurde.

Prouts Bild steht somit an einem Wendepunkt, der Maler wusste sicherlich um die Anstrengungen zur Vollendung des Bauwerkes.

Frank Huismann

| Lit.: Beuckers 2004; Kramp/Euler-Schmidt/Schock-Werner 2011

668 Das Kölner Dombaufest am 4. September 1842

Georg Osterwald (*1803, †1884), Köln, 1842

Lithographie – H. 30,5 cm, B. 27 cm

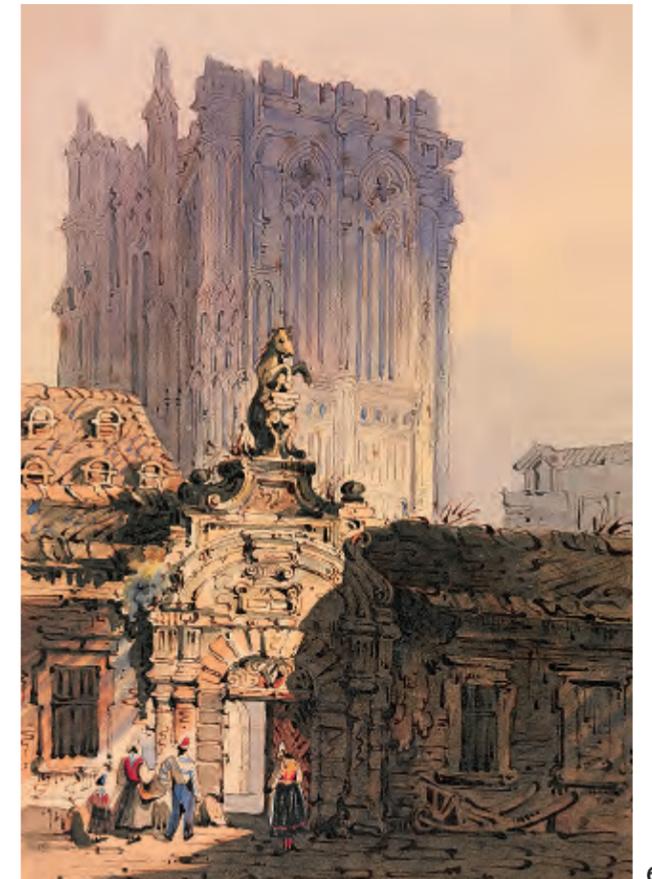
Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. G 14096 b

Nachdem Friedrich Wilhelm IV. 1840 preußischer König geworden war, ließ er sich von der Begeisterung für eine Fertigstellung des gotischen Doms in Köln anstecken. Erst mit seiner Zusage, erhebliche Mittel für die Vollendung der Kathedrale zur Verfügung zu stellen, konnte der Dom in seiner ursprünglich geplanten mittelalterlichen Form errichtet werden. Der daraufhin gegründete Dombauverein verbreitete sich in ganz Deutschland.

Am 4. September 1842 beging man die Grundsteinlegung für den Weiterbau mit einem großen Volksfest (Kat.Nr. 669).

Festgehalten wurde die Feier in einer Zeichnung von Georg Osterwald. Er begann seine Karriere als technischer Zeichner, studierte dann Malerei in Bonn und München und ließ sich als Maler in Hannover, Dresden und Köln nieder. 1864 wurde er zum Professor ernannt.

Anwesend waren bei der Grundsteinlegung der König und der Koadjutor Johannes von Geissel, der Erzbischof Clemens August II. von Droste zu Vischering vertrat. Clemens August II. hatte sich vor allem in Fragen konfessioneller Mischehen den preußischen Anordnungen widersetzt und lebte im Exil. Dennoch konnten Kirche und König beim Dombaufest gemeinsam auftreten, denn der Dombau galt als überkonfessionelles nationales Anliegen.



Der Eintrag in Wagners Katalog beschreibt das ikonische Bild erschöpfend: „Auf einer Anhöhe neben der gefällten Wodans-Eiche, welche den Sturz des Heidenthums bezeichnet, steht der Apostel der Deutschen, in der Hand die Axt, die er auf die Erde stützt, mit der Rechten auf das Kreuz deutend, welches er, das Sinnbild des von ihm gegründeten Christenthums, in den Stumpf der Eiche aufgepflanzt hat (...).“ Rethel schuf in den folgenden Jahren zwei weitere Bilder zum Motivfeld der Christianisierung durch Bonifatius. Sie sind vielfiguriger und ausgeführter, die schlagende Wirkung des ersten Werkes erreichten sie nicht mehr (Kat.Nr. 671). Zur Meisterschaft gelangte Rethel in den Fresken zum Leben Karls des Großen im Rathaus zu Aachen (Kat.Nr. 665), zu differenzierten, auch resignierten Aussagen in dem faszinierenden Graphikzyklus „Auch ein Totentanz“, der nach der Revolution von 1848 entstand.

Angelika Wesenberg

| Lit.: Koetschau 1929, S. 123ff.; Schmidt 1898, S. 9ff.; Kittelmann/Verwiebe/Wesenberg 2011



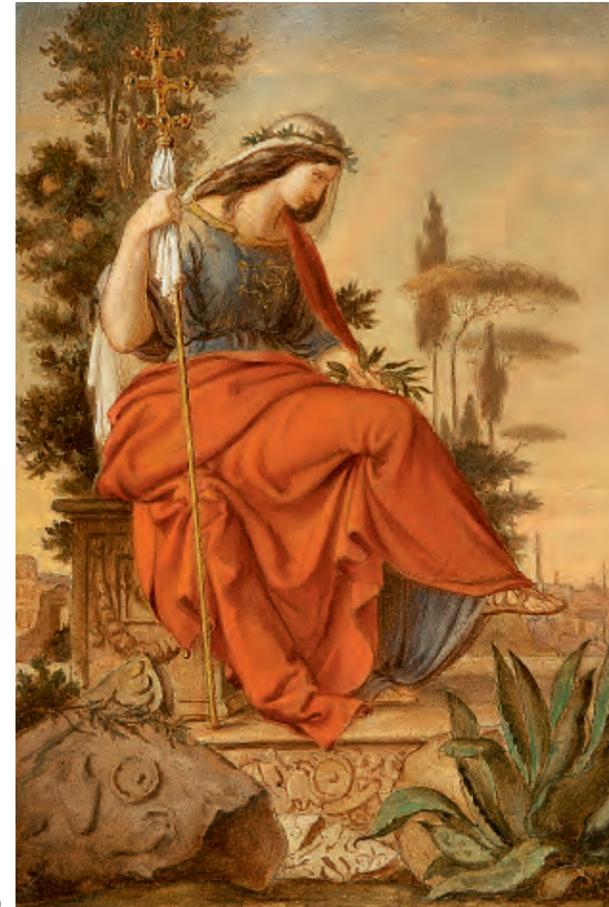
671

671 Die Predigt des heiligen Bonifatius

Alfred Rethel (*Aachen 1816, †1859 Düsseldorf), 1835

Öl auf Leinwand – signiert und datiert unten rechts – H. 183 cm, B. 213 cm
Aachen, Suermond-Ludwig-Museum Aachen, Inv.Nr. GK 423

Die Gemälde und Zeichnungen zum Leben des heiligen Bonifatius sind das erste zyklische Geschichtswerk des jungen Rethel (1833–1836). Beseelt vom Drang zu jugendlich-romantischer Dramatik und geprägt vom christlichen Idealismus der Schadow-Schule legt er bereits 1835 ein monumentales Gemälde vor, das die Übungen in den privaten „Componier-Vereinen“ mustergültig umsetzt und auch direkt zur Kunstvereins-Verlosung angekauft wurde. Die leicht versetzte Mittelachse des Bildes wird durch den mit einem dünnen Nimbus versehenen Heiligen gebildet, der auf dem Stumpf der gefällten Donareiche steht und mit der Rechten zum Himmel weist.



672b



672c

Kreisförmig umrahmt wird er von knienden Kriegen, christlichen Begleitern und einer Gruppe andächtig lauschender Heiden, die verschiedene Lebensalter widerspiegeln und unter denen auch ein Selbstbildnis vermutet wurde. Außen erscheinen zwei sich abwendende Männer; der Linke stellt einen alten, nachdenklich wegtretenden Druiden dar. Rethel war von Schadow angehalten worden, möglichst keine historischen Trachten, sondern lange Gewänder aus dem Dekorationsfundus zu verwenden. Die Szene spielt in einer natürlichen, baumbestandenen Landschaft; in der Mitte ist – neben dem Stamm der nach links gefallenen Eiche – ein schmaler Ausblick mit weiteren, sich nähernden Personen frei gelassen. Die klare Komposition der Figuren mittels Axial- und Kreisordnungen findet ihr Pendant in den verschränkten Lanzen und Fahnenstangen. Malerische Atmosphäre vermitteln die detailreichen, zugleich aber gedämpften Farben. Am hohen Pathos der Germanenmission, das sich auch im theatralischen Gesten- und Mienenspiel ausdrückt, meldeten trotz der frühen Anerkennung bereits die Zeitgenossen gewisse Zweifel an – zum Beispiel, dass sich „eine Heidenschaar (...) von verschiedenen Ständen und so verschiedenem Alter (...) wie mit einem Schlage bekehrt dem Heiligen zu Fuße wirft“ (Quix, 1837).

Adam C. Oellers

| Quelle: Quix 1837

| Lit.: Müller von Königswinter 1861, S. 8–12; Schoenen 1960/1961, S. 69; Grimme 1963, S. 307, Nr. 179 (weitere Lit.); Oellers 1982, S. 114; Kat. Fulda 2004

672 Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum

Philipp Veit (*1793, †1877), um 1835

a) Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum

Farbskizze, Öl auf Eichenholz – H. 27,1 cm, B. 61,1 cm

Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.Nr. 966

b) Italia

Farbskizze, Öl auf Pappe – H. 27,1 cm, B. 18,8 cm

Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.Nr. 975

c) Germania

Farbskizze, Öl auf Pappe – H. 27,3 cm, B. 19,1 cm

Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.Nr. 974

Philipp Veits Gemälde „Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum“ entstand 1834–1836 als Fresko für das