

RAINER WARLAND

Himmlicher Lichtglanz im Evangeliar

Zum ästhetischen Konzept des Hitda-Codex

HIMMLISCHER LICHTGLANZ IM EVANGELIAR

ZUM ÄSTHETISCHEN KONZEPT DES HITDA-CODEX

RAINER WARLAND, FREIBURG

Der Hitda-Codex (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Hs. 1640) gehört mit seinen 22 ganzseitigen Illustrationen zu den Prachthandschriften der ottonischen Buchmalerei¹. Innerhalb der Kölner Werkstatt, aber auch generell in der so produktiven Zeit um 1000 n. Chr., nimmt er in der Art seiner Bildfassungen eine Sonderstellung ein. Großformatige Bibelszenen dominieren, fokussiert auf die Hauptfiguren, in expressiver Formensprache und in eigenwilligem Kolorit. Blaue Dächer und blaue Berge, in bunten Streifen aufgeschichtete Hintergründe und Gegenstände, die zum Leben erweckt scheinen – in der Kunst der Vormoderne gibt dieser koloristische Pathosstil viele Fragen auf. W. Berschin erkannte zugleich in den Textkommentaren Ansätze einer Bildtheologie: »auf Purpurgrund in Goldtinte mit den Buchstaben der Urkundenschrift geschrieben« ... »ein abendländisches Chrysobull der Bildertheologie«². Diesen Beobachtungen soll im Folgenden nachgegangen werden³.

Ausgangspunkt ist das besondere Text-Bild-Verhältnis: Beim Hitda-Codex handelt es sich nicht um herkömmliche Frontispiz-Illustrationen. Den Bildern werden vielmehr ganzseitige Schmuckblätter gegenübergestellt, die in gerahmten Tituli den Bildsinn ansprechen. Text und Bild sind damit auf das engste aufeinander bezogen. Jeweils vier (vor dem Johannes-Evangelium drei) dieser Doppelblätter sind sodann zu einem Bild-Text-Vorspann koordiniert und dem Textblock des jeweiligen Evangeliums vorausgeschickt⁴. Die ältere Kölner Malerschule macht sich dieses Medium der ausdeutenden Text-Bild-Interpretation besonders zu eigen. Auch die Schwesterhandschriften des Hitda-Codex, das Evangeliar in Mailand (Ambrosiana C 53 Sup.) und das Sakramentar aus St. Gereon (Paris, B. N. lat. 817), besaßen bemerkenswerte Schmucktituli mit bildtheologischem Gehalt. Doch entwickelt der

Hitda-Codex am deutlichsten ein kohärentes Gesamtkonzept.

Der Hinweis Berschins lief bislang ins Leere, weil über Augustinus und Johannes Scottus hinaus keine eindeutige Referenz an eine große theologische Schule nachzuweisen ist⁵. Aber eben dies darf als Ergebnis aufgenommen werden: Text- und Bildrelation sind eigens für die Handschrift geschaffen. Die Tituli sind ad hoc-Dichtung für das Evangeliar. Sie liefern im Umblättern der Texte und Bilder den Aufriß eines Bildkonzeptes, das immer neu zwei Schlüsselbegriffe in Beziehung setzt: Imago und Lux.

Das Maiestasbild⁶ (fol. 7r) (Abb. 1) und sein Schmucktitel intonieren den Imago-Begriff, der in vielfältigen Aspekten entfaltet wird. Unterschieden werden die von Menschenhand geschaffenen irdischen Bilder und das eine wahre Bild Gottes. Das Maiestas-Bild gibt das Leitmotiv vor, das in den Illustrationen der Evangelien in seiner Vielfalt erschlossen wird und im Kreuzigungsbild (fol. 207v) (Abb. 2) als Schlußminiatur sein Gegenstück findet.

Maiestas **Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum**
 cuius splendor penetrat mundum cum bis binis candelabris ...

Hieronymus **Hoc pictum aequivocat Ihieronimum ...**⁷
Matthäus *Incipit evangelium secundum Mattheum*
Markus **Statua Marci simulatur ...**
Lukas **Assidet imago Lucae ...**
Johannes **Johannis species hic picta sedet ...**

Kreuzigung **Ille cuius imaginem hic cernis ... est conditor ac rector universae creaturae**

¹ Faksimile: Der Darmstädter Hitda-Codex. Bilder und Zierseiten aus der Handschrift 1640 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek. Mit Erläuterungen von P. Bloch und einem Vorwort von E. Zimmermann, Frankfurt am Main/Berlin 1968. Als Kommentar grundlegend Peter Bloch und Hermann Schnitzler, Die ottonische Kölner Malerschule. 2 Bde., Düsseldorf 1967-1970, I 44-53; Anton von Euw (Hrsg.), Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu, Ausstellungskatalog, Köln 1991, Nr. 5. – Vgl. ferner: Elisabeth Schipperges, Der Darmstädter Hitdacodex. Eine Kölner Handschrift, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 19, 1937, 235-301; Anton von Euw, Die ottonische Kölner Malerschule. Synthese der künstlerischen Strömungen aus West und Ost, in: Anton von Euw und Peter Schreiner (Hrsg.), Kaiserin Theophanu, Köln 1991, I, 251-280; Henry Mayr-Harting, Ottonische Buchmalerei. Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte, Stuttgart 1991; Rainer Kahnsniz, Frühottonische Buch-

malerei, in: Otto der Große. Magdeburg und Europa, Ausstellungskatalog Magdeburg 2001, I, 225-250.

² Walter Berschin, Griechisch-lateinisches Mittelalter. Von Hieronymus zu Nikolaus von Kues, Bern/München 1980, 234-236, dort 235.

³ Die Frage der Auftraggeberschaft kann demgegenüber zurückgestellt werden: vgl. hierzu Gerhard Weilandt, Wer stiftete den Hitda Codex? Ein Beitrag zur Entwicklung der ottonischen Kölner Buchmalerei, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein insbesondere das alte Erzbistum Köln 90, 1987, 49-83 (Spätdatierung der malerischen Gruppe für 1025-30 vorgeschlagen); Klaus Gereon Beuckers, Die Ezzonen und ihre Stiftungen. Eine Untersuchung zur Stiftungstätigkeit im 11. Jh., Münster 1993, 168-175; Ulrich Kuder und Gerhard Walter, Hidda peregrina und der Hitdacodex, in: Forum der Forschung (BTU Cottbus) 4, 1996, 91-101.

⁴ Streifenartige Tituli kommen bekanntlich in der touronischen Buch-

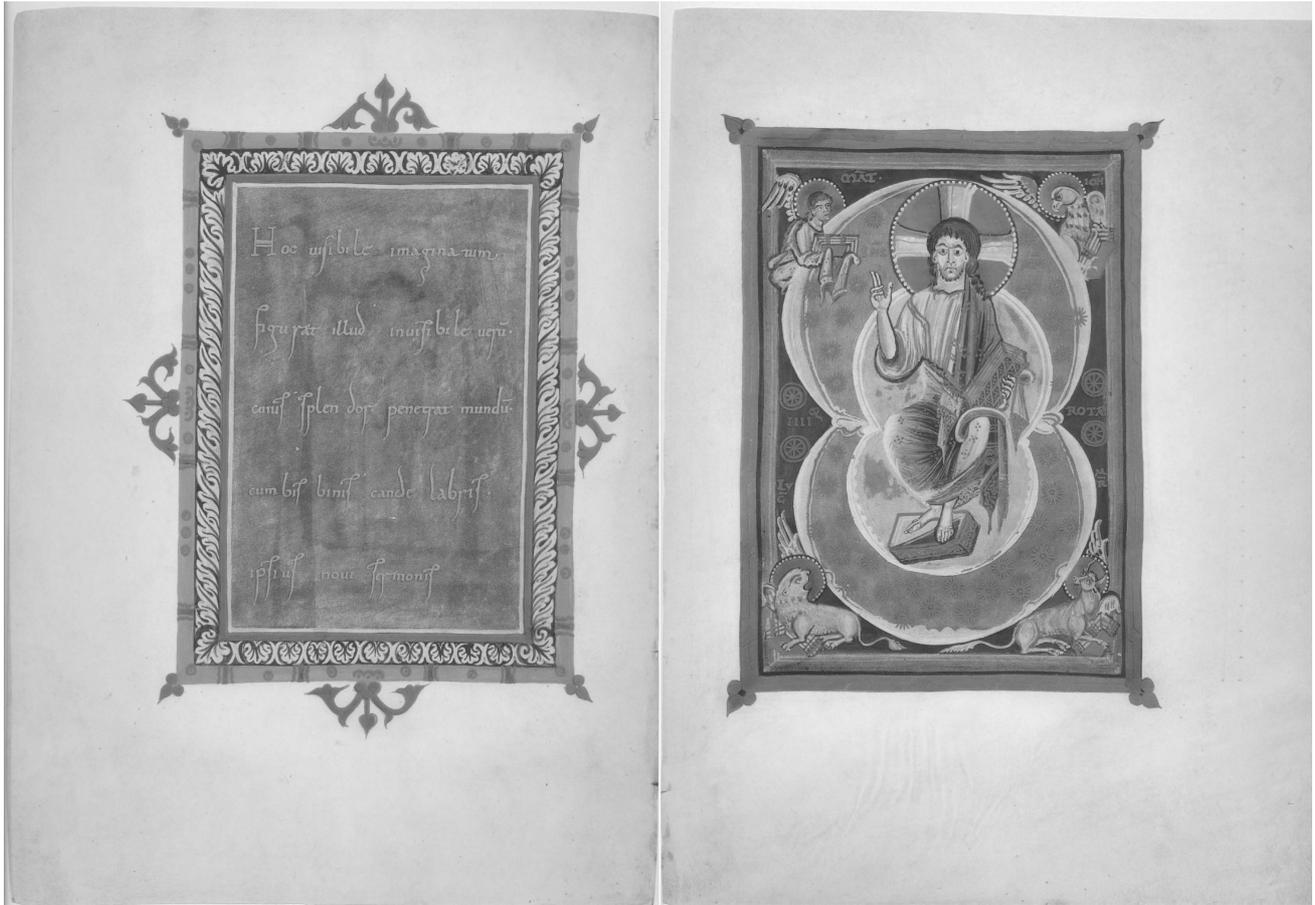


Abb. 1 Schmucktitulus mit Maiestas Domini, Hitda-Codex fol. 6v/7r.

Der Bildbegriff wird gattungsübergreifend entfaltet und in den Qualitäten seiner Bildlichkeit reflektiert: als künstlerisches Artefakt der Malerei und der Skulptur und als Begriff der Philosophie und aristotelischer Kategorienlehre. Dabei leitet das Bild (*imago*) seine Glaubwürdigkeit grundsätzlich aus der Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten ab. Das Bild des Gekreuzigten aber zeigt und bezeichnet – wahrhaft (*«est»*) – den Allmächtigen⁸. Daß dem Kreuzigungsbild diese Stellung zugewiesen wird, kann historisch mit der Fortentwicklung der karolingischen Kreuzestheologie erklärt werden⁹. Seit karolingischer Zeit wird Christus mit geschlossenen Augen als

Toter am Kreuz gezeigt. Als wahrer Mensch leidet Gott am Kreuz. Der Titulus zum Kreuzigungsbild überschreitet alle kunstgeschichtliche und philosophische Ästhetik und bezeugt im toten Christus Gott den Allmächtigen selbst. Dem angesprochenen Bildbetrachter (*«hic cernis»*) wird ein Gottesbild vorgelegt, welches das Eingangsbild der überzeitlichen Maiestas einholt und inkarnationstheologisch überbietet. Dort wiederum wurde das Grundverständnis aller künstlerisch-theologischer Bildkunst des Mittelalters benannt, demzufolge das in der Visualität Vorstellbare das zugrunde liegende Unsichtbare bezeichnet (*«figuratur»*).

malerei als begleitender Kommentar auf. Sie verselbständigen sich in der ottonischen Kunst zu theologischen Gedichten, die als gerahmte Schmuckseiten gleichwertig neben das Bild treten. Vgl. Arwed Arnulf, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter* (Kunstwissenschaftliche Studien 72), München/Berlin 1997.

⁵ Selbst so markante Formulierungen wie *«conditor ac rector universae creaturae»* erbringen keinen älteren Nachweis.

⁶ Die Bildfassung des Maiestabildes steht in der Tradition der tounonischen Buchillustration und verbindet den auf der Sphaira thronenden Christus mit dem Theophaniewagen des Ezechiel (*rotae IIII*).

⁷ Daß Hieronymus (fol. 8r) statt Matthäus zu den vier Leuchten gezählt wird, kann ich mir nur mit einem Versehen in einem arbeitsteiligen Werkstattverfahren erklären. Es ist notdürftig dadurch korrigiert, daß

Matthäus keinen eigenen Titulus erhält, sondern ein schlichtes *«Incipit»*. Entsprechend wird Hieronymus, der in der Beischrift wie üblich *«Presbyter egregius»* benannt ist, im Bildtypus den anderen Evangelisten mit wenigen Änderungen angeglichen: Die Diktatszene mit Notarius, wie sie im Gießener Evangeliar (Bloch-Schnitzler, wie Anm. 1, I, 55 Taf. XI) vollständig vorliegt, wird um die Nebenfigur gekürzt und das Pult mit Buch nun als Attribut dem Heiligen zugeordnet. Nur die eigentümlich vorgeneigte Körperhaltung des Hieronymus erinnert noch an die zugrunde liegende Vollszene.

⁸ Innerhalb der monotheistischen Religionen zeichnet sich das Christentum durch eine für das Gottesverständnis konstitutive Bildlichkeit aus: nach Kol. 1, 15 f. ist Christus das Bild des unsichtbaren Vaters.

⁹ Marie-Christine Sepière, *L'image d'un dieu souffrant (IXe-Xe siècle). Aux origines du crucifix*, Paris 1994.



Abb. 2 Kreuzigung Christi mit Schmucktitulus, Hitda-Codex fol. 207v/208r.

Das Doppelblatt der Maiestas verknüpft zugleich den Imago-Begriff mit dem des Lichtes: Das unsichtbare Göttliche durchdringt als Lichtglanz die Welt (*»cuius splendor penetrat mundum«*). Der Titulus des Maiestabildes entlehnt das Leuchtermotiv der Eröffnungstheophanie der Offenbarung und prägt es um¹⁰. In Kapitel 1, 12 f. und 20 der Apokalypse ereignet sich die Theophanie des Menschensohnes inmitten von sieben Leuchten (*candelabris*). Im Hitda-Codex machen nun die vier Evangelien (*»bis binis candelabris«*) diesen göttlichen Lichtglanz im Handeln Christi inmitten der Schöpfung sichtbar. In den Bildkommentaren der Evangelienillustrationen werden dementsprechend vielfältige Gottesprädikationen beigegeben wie *Conditor*, *Rector*, *Factor*, *Judex*, *Spiritus lucis*, *Verbum divinum*, *Virtus divinum*. Den Schmucktituli ist es aufgetragen, dieses Mehr an Bedeutung in den vielfältigen Heilstaten Christi anzusprechen. Tituli und Bilder korrelieren auf der jeweiligen Doppelseite in derselben Akzentsetzung. Der Titulus führt als Verständnishilfe und Kommentar direkt hin zur Bildfassung. Es handelt sich letztlich um eine Weiterentwicklung der sog. Wortillustration, einem spätantiken Illustrationsprinzip¹¹.

In der Verkündigungsszene (fol. 20r) grüßt der Bote des Himmelskönigs (*»regis caelestis angelus«*) die künftige Himmelskönigin (*»futura caeli regina«*). Die Miniatur zeigt

Gabriel und Maria zwar durch die Saumkante des wehenden Vorhangs zwei unterschiedlichen Sphären zugewiesen, doch ist die Szene insgesamt in herrscherlichen Purpurtönen gehalten. In der Darbringung im Tempel (fol. 23r) fallen die riesigen Hände des Simeon auf, mit denen (*»in ulnis«* – vgl. Lk 2, 28) er den Christusknaben hält, obwohl doch selbst die Weite der himmlischen Sphären den Knaben nicht umfassen kann. Die Heilung des Besessenen (fol. 76r) präsentiert sich ganz als Dualität von Licht und Schatten. In den dunkelblauen, erdverhafteten Schichten (*»tenebras«*) befindet sich der Mensch, bis zur Nasenspitze im Dunkel stehend, darüber herrscht orangerot das Licht, das als weißer Streifen Christi Kopf (*»verbo lucis«*) hinterlegt ist und den Besessenen durch das Wort des Lichtes heilt. Die Schwiegermutter Petri (fol. 77r) heilt Christus durch Wort und Berührung (*»verbo et tactu«*) und so umgreift Christus auch das Handgelenk der Kranken¹².

¹⁰ Vgl. das Trierer Evangeliar aus St. Maximin (Berlin Ms. Theol. Lat. fol. 283) fol. 11r: Anton von Euw (Hrsg.), Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu, Ausstellungskatalog Köln 1991, Nr. 39.

¹¹ Vgl. Verf., Text und Bild im Vergilius Vaticanus, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 244, 1992, 187-206.

¹² Zum Griff ans Handgelenk, der die göttliche Macht des Handelnden sichtbar macht: Walter Loeschke, Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer

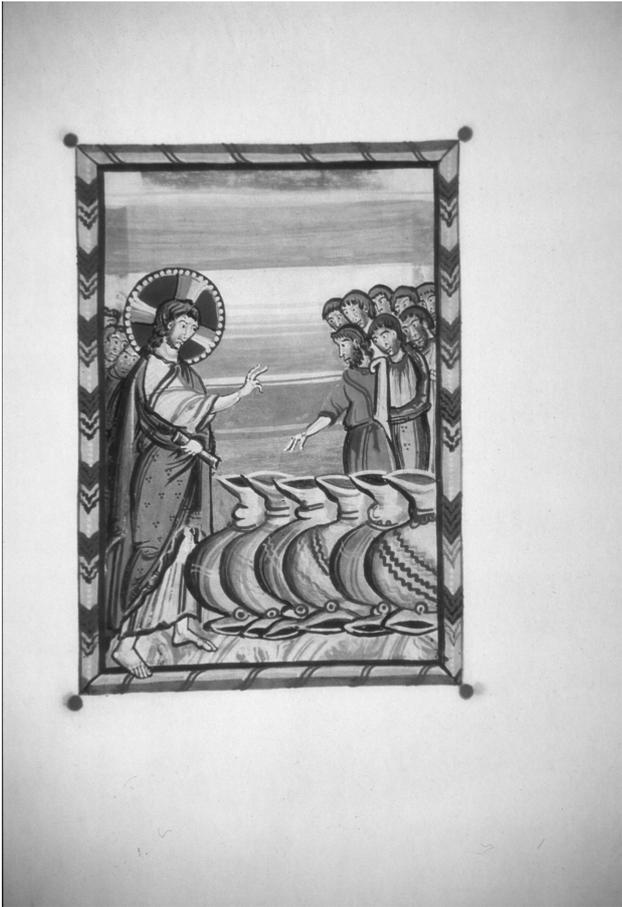


Abb. 3 Hochzeit zu Kana, Hitda-Codex fol. 169r.

In der Szene der Hochzeit zu Kana (fol. 169r) (Abb. 3) befiehlt Christus nicht etwa den Dienern, sondern den Krügen selbst (*»Hic ter binis vasis iussit XPC«*) und – wie durch diesen Befehl zum Leben erweckt – recken die Krüge ihre Hälse zu Christus hin und scheinen auf ihn hin zu marschieren¹³. In solcher Detailanalyse ließen sich alle Miniaturen auf das Zusammenspiel von Bildfassung und theologischer Kommentierung durchsprechen.

Das himmlische Licht manifestiert sich insbesondere in der Person Christi. Die herkömmliche Ikonographie des

motivgeschichtlichen Untersuchung, in: Festschrift für Peter Metz, Berlin 1965, 46-73; Donat de Chapeauxrouge, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt 2001, 26 f.

¹³ Vgl. ähnlich Ernst Günther Grimme, Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei, Köln 1980, 81. – Auch im Sturm auf dem See (fol. 117r) wird der Drachenkopf des Bootes zum Leben erweckt: ein aufgerissener Mund spiegelt Todesangst vor dem sich jäh öffnenden Abgrund.

¹⁴ Kurt Weitzmann und Herbert L. Kessler, *The Cotton Genesis*, Princeton 1986, 37.

¹⁵ Auf dem Diptychon aus Genoels-Elderen (Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, Nr. 217 Taf. 101) sind in den Nimbus Christi die Buchstaben R-E-X eingetragen. Im Homiliar Gregors des Großen in Vercelli, *Biblioteca Capitolare Ms.*

Christus-Logos¹⁴ wird zu einer Christus-Lux-Ikonographie umgeformt. Christus trägt nicht nur den seit der Zeit um 500 n. Chr. üblichen Kreuznimbus. Der Meister des *Registrum Gregorii* – und einiger Miniaturen des *Trierer Codex Egberti* – hat diesem Typus noch einmal eine eigene Aura verliehen. Im *Hitda-Codex* werden dem Kreuznimbus nun zusätzlich die drei Buchstaben L-U-X eingeschrieben als Hinweis auf die göttliche Lichtgestalt Christi¹⁵. Bilder und Tituli des *Hitda-Codex* sind zentral auf diese Lichtmetaphorik ausgerichtet.

Blau, Weiß und Gold sind die drei Lichtfarben schlechthin der christlichen Kunst. Ein Blick auf die Verklärung Christi im Apsismosaik des Katharinenklosters am Berg Sinai (Mitte 6. Jh.) zeigt, wie die Lichtepiphanie sich dort dieser drei Farben im Wechsel bedient. Vor goldenem Apsisgrund tritt die weiße Lichtgestalt Christi als Quelle des Lichts auf, das von einer Mandorla mit blauen Stufungen umfassen wird¹⁶. Der *Hitda-Codex* liefert selbst die Bestätigung dieser Farbsemantik. In der Szene der Hochzeit zu Kana (fol. 169r) werden die Kreuzhasten im Nimbus Christi blau und weiß vor goldenem Grund herausgehoben.

Mit diesem Zugang wird auch der Sinn des eigenwilligen Kolorits evident. In den gestaffelten Farbschichten der Hintergründe wird Licht in all seinen Brechungen sichtbar gemacht. Die blauen Gebäude, die blauen Erdschollen und die blauen Golgathaberger sind von göttlichem Licht durchdrungen, weil sie teilhaben an der Lichtbotschaft der Evangelisten, der vier »Leuchten«. Farbige ist hier weder der Erzählung geschuldet noch Skurrilität oder Laune eines Malers, sondern steht im Dienst der Visualisierung eines theologischen Sinngehaltes.

Die Evangelienillustrationen sind Zeugnisse des Lichtbringers Christus. Der *Hitda-Meister* bietet wie die visionären Evangelisten des Münchener Evangeliiars Ottos III. (Cm 4453) eine Schau (*visio*) Gottes an, die sich aus den Evangelien eröffnet. Hinterlegen die Prachthandschriften der Reichenau (Aachener Otto Evangeliar, Münchener Otto Evangeliar und Perikopenbuch Heinrichs II.) den neutestamentlichen Wunderszenen den Glanz von Blattgold¹⁷, so entwickelt der *Hitda-Meister* sein Evangeliar des *splendor lucis* ganz aus der lichtführenden Farbe. Himmlischer Lichtglanz strahlt auf im Farblicht des Evangeliiars.

CXLVIII, fol. 8r (Jean Hubert, Jean Porcher, Wolfgang Fritz Volbach, *Frühzeit des Mittelalters*, München 1968, 149 Abb. 163) sind in den Feldern der Kreuzhasten die Buchstaben L-U-X zu lesen. Für den *Hitda-Codex* dürften derartige Vorlagen karolingischer Zeit die Anregung gegeben haben.

¹⁶ Farbabb.: George H. Forsyth, Kurt Weitzmann, *The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1973, Taf. 103-104; Verf., *Die Gegenwart des Heils. Strategien der Vergegenwärtigung in der frühbyzantinischen Kunst*, in: Ders. (Hrsg.), *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie*, Wiesbaden 2002, 51-74, dort 58.

¹⁷ Ernst Günther Grimme, *Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen*, Freiburg 1984, 94; Hermann Fillitz, Rainer Kahsnitz, Ulrich Kuder, *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II.*, Frankfurt am Main 1994, 26; Florentine Mütterich und Karl Dachs, *Das Evangeliar Ottos III. Cm 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, München 2001, 77.