

Zwischen Frömmigkeit und Politik

Reliquien im Mittelalter

Das Beispiel Erzbischof Egberts von Trier

WOLFGANG SCHMID

Werke der Schatzkunst waren im Mittelalter keine Kunstwerke im modernen Sinne, die in Schatzkammern wie in Museen ausgestellt wurden. Sie waren Gegenstände, die aufwendig und kunstreich aus kostbaren Materialien angefertigt wurden. Ein Kodex z.B. war mit prachtvollen Miniaturen geschmückt und besaß einen Deckel, der mit Gold, Edelsteinen, Elfenbein und Email verziert war. Ein Reliquiar barg die materiellen Überreste, die Reliquien eines Heiligen,¹ stellte in kostbaren Treibarbeiten und Medaillons seine Geschichte dar und ergänzte – wenn es sich um ein ›redendes‹ Reliquiar handelte – die Reliquien eines Heiligen zu einem goldenen Bild seines Körpers.² Diese Werke waren deshalb aus so

1 | Um nur wenige Titel herauszugreifen: Peter Dinzelsbacher/Dieter R. Bauer (Hg.): Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern 1990. Jürgen Petersohn (Hg.): Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter. Sigmaringen 1994 [= Vorträge und Forschungen 42]. Klaus Schreiner: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin. München/Wien 1994. Ders. (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002. – Für Auskünfte gedankt sei Klaus Gereon Beuckers, Toni Diederich, Michael Embach und Christoph Winterer.

2 | Vgl. allgemein Arnold Angenendt: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 1994. Ders.: Der Kult der Reliquien. In: Anton Legner (Hg.): Reliquien. Verehrung und Verklärung. Skizzen und Noten zur Thematik. Kat. Köln 1989, S. 9-24. Anton Legner: Vom Glanz und von der Präsenz des Heiltums – Bilder und Texte. In: Ebd., S. 33-148. Ders.: Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung. Darmstadt 1995 (zur Kritik an falschen Reliquien vgl. S. 49-54). Ders.: Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur. Köln 2003. Alfred Läßle: Reliquien. Verehrung Geschichte Kunst. Augsburg 1990. Edina Bozóky/Anne-Marie Helvétius (Hg.): Les reliques. Objets, cultes, symboles.

wertvollem Material, weil sie wichtige Funktionen zu erfüllen hatten: Sie bargen die Überreste eines Heiligen oder stellten seine Geschichte dar. Dann spielten sie in der Liturgie der Kirche eine wichtige Rolle, wurden bei Prozessionen mitgeführt, auf den Altären ausgestellt und den Pilgern zur Verehrung gezeigt.³ Sie besaßen eine Art Stellvertreterfunktion, indem sie den Heiligen repräsentierten und indem sie durch ihre Pracht das Maß der Verehrung und Opferbereitschaft einer Klostersgemeinschaft für ›ihren‹ Heiligen zum Ausdruck brachten. Insofern begründeten Heiligenverehrung und Schatzkunst Gemeinschaften, schufen Identitäten und Traditionen, wurden zu Symbolen der eigenen Geschichte.⁴ Die Konkur-

Turnhout 1999. Henk van Os (mit Beiträgen von Karel R. van Kooij u. Casper Staal): Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter. Regensburg 2001. Klaus Schreiner: »Discrimen veri ac falsi«. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters. In: Archiv für Kulturgeschichte 48 (1966), S. 1-53. Klaus Guth: Guibert von Nogent und die hochmittelalterliche Kritik an der Reliquienverehrung. Ottobrunn 1970 [= Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 21]. Ingeborg Bähr: Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozess des Jahres 1410. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 45 (1984), S. 41-57. Bruno Reudenbach: Authentizitätsverheißungen im mittelalterlichen Reliquienkult und in der Gegenwart. In: Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann. Berlin 1998, S. 375-383. Ders./Gia Toussaint (Hg.): Reliquiare im Mittelalter. Berlin 2005 [= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 5]. Ders.: Heil durch Sehen. Mittelalterliche Reliquiare und die visuelle Konstruktion von Heiligkeit. In: Markus Mayr (Hg.): Von Goldenen Gebeinen. Wirtschaft und Reliquie im Mittelalter. Innsbruck/Wien/München 2001 [= Geschichte und Ökonomie 9], S. 135-147. Stephanie Hartmann/August Heuser/Matthias Theodor Kloft (Hg.): Der heilige Leib und die Leiber der Heiligen. Kat. Frankfurt 2007. Philippe Cordez: Die Reliquien, ein Forschungsfeld. Traditionslinien und Erkundigungen. In: Kunstchronik 60 (2007), S. 271-282.

3 | Gabriela Signori: Ritual und Ereignis. Die Straßburger Bittgänge zur Zeit der Burgunderkriege (1474-1477). In: Historische Zeitschrift 264 (1997), S. 281-328. Andrea Löther: Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit. Köln/Weimar/Wien 1999 [= Norm und Struktur 12]. Dies.: Städtische Prozessionen zwischen repräsentativer Öffentlichkeit, Teilhabe und Publikum. In: Gert Melville/Peter von Moos (Hg.): Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne. Köln/Weimar/Wien 1998 [= Norm und Struktur 10], S. 435-459.

4 | Gert Melville: Wozu Geschichte schreiben? Stellung und Funktion der Historie im Mittelalter. In: Reinhard Koselleck u.a. (Hg.): Formen der Geschichtsschreibung. München 1982 [= Beiträge zur Historik 4], S. 86-146. Ders./Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Gründungsmythen Genealogien Memorialzeichen. Beiträge zur internationalen Konstruktion von Kontinuität. Köln/Weimar/Wien 2004. Klaus Schreiner: Erneuerung durch Erinnerung. Reformstreben, Geschichtsbewußtsein und Geschichtsschreibung im benediktinischen Mönchtum Südwestdeutschlands an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. In: Kurt Andermannn (Hg.): Historiographie am Oberrhein im späten

renz zu benachbarten Klöstern und Bischofssitzen führte dazu, dass eine enge Verbindung von Heiligenverehrung und Politik entstand: Reliquien und Reliquiare wurden zu Medien, mit denen man Rangstreitigkeiten austrug.⁵ Eine weitere Funktion sollten wir nicht außer Acht lassen: Werke mittelalterlicher Schatzkunst besaßen eine memoriale Funktion. Sie sollten das Andenken an ihren Stifter aufrechterhalten, sollten sein Bild bewahren, ein bestimmtes Rollenbild, das ihn in Verehrung »seines« Heiligen zeigte. Sie erinnerten die geistliche Gemeinschaft daran, wer das Werk gestiftet hatte. Dafür sollte diese bei Prozessionen und Stationsgottesdiensten seiner gedenken, für ihn beten und ihn aufgrund seiner bleibenden Verdienste in die »Gemeinschaft der Lebenden und der Toten« aufnehmen.⁶

»Memoria« ist ein vielschichtiger Begriff. Er umfasst sowohl den weltlichen Nachruhm in der Geschichtsschreibung als auch die Seelenheilsfürsorge durch das Gebet kirchlicher Gemeinschaften. Medien sind dabei Werke der Hagiografie, Viten, Translations- und Mirakelberichte, Kirchenbauten und eben auch Werke der Schatzkunst, Handschriften, Reliquiare

Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Sigmaringen 1988 [= Oberrheinische Studien 7], S. 35-87.

5 | Vgl. z.B. Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Wien 1992 [= Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Sbb. 596]. Siegfried de Rachewiltz/Josef Riedmann (Hg.): Kommunikation und Mobilität im Mittelalter. Begegnungen zwischen dem Süden und der Mitte Europas (11.-14. Jahrhundert). Sigmaringen 1995. Alfred Haverkamp (Hg.): Information, Kommunikation und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden. München 1998 [= Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 40]. Karl Heinz Spieß (Hg.): Medien der Kommunikation im Mittelalter. Stuttgart 2003 [= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 15]. Romy Günthart/Michael Jucker (Hg.): Kommunikation im Spätmittelalter. Spielarten – Wahrnehmung – Deutungen. Zürich 2005. Bernhard Schneider (Hg.): Wallfahrt und Kommunikation – Kommunikation über Wallfahrt. Mainz 2004 [= Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 109]. Karel Hruza: Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter. In: Ders. (Hg.): Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter (11.-16. Jahrhundert). Wien 2002 [= Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Denkschriften 307], S. 9-25, zur Öffentlichkeit S. 19-21.

6 | Karl Schmid/Joachim Wollasch: Die Gemeinschaft der Lebenden und Verstorbenen in Zeugnissen des Mittelalters. In: Frühmittelalterliche Studien 1 (1967), S. 365-405. Zum Problemkreis der »memoria« kann als Einführung dienen: Otto Gerhard Oexle: Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters. In: Joachim Heinze (Hg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt/Leipzig 1994, S. 297-323. Karl Schmid/Joachim Wollasch (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. München 1984 [= Münstersche Mittelalter-Schriften 48]. Dieter Geuenich/Otto Gerhard Oexle (Hg.): Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters. Göttingen 1994 [= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 111].

sowie liturgische Textilien.⁷ Der Stifter konnte sich in Form einer Inschrift ein Denkmal setzen, aber auch in eigener Person in ein Kunstwerk und somit in die Liturgie und das Gebetsgedenken einbringen. Es gibt dabei unterschiedliche Modelle und Visualisierungsstrategien der Stifterdarstellung sowie ihrer Relation zu den Bildern der Heiligen.⁸

ERZBISCHOF EGBERT

Es gibt nur wenige Kirchenfürsten des hohen Mittelalters, bei denen sich die Frage nach ihrer individuellen *Memoria* besser stellen und beantworten lässt als bei Erzbischof Egbert von Trier, der wie kaum ein anderer als Stifter und Auftraggeber von Kunstwerken, aber auch als Bauherr des Domes und anderer Kirchen hervorgetreten ist und dessen *Memoria* neben verlorenen Stücken mehrere Handschriften und Werke der Schatzkunst aufrechterhalten. Egbert wurde um 950 als Sohn des Grafen Dietrich I. von Holland geboren, besuchte die Schule im Kloster Egmont, war in der Hofkapelle Kaiser Ottos I. (912-973) tätig, einem Rekrutierungsbecken für dem Kaiserhaus nahestehende geistliche und weltliche Würdenträger, und wurde im Alter von 26 Jahren 976 Kanzler Ottos II. (955-983). 977 – inzwischen 27 Jahre alt – wurde er zum Trierer Erzbischof gewählt. 16 Jahre lang bekleidete Egbert dieses Amt; 993 starb er im Alter von nur 43 Jahren.⁹

7 | Wolfgang Giese: Zur Bautätigkeit von Bischöfen und Äbten des 10. bis 12. Jahrhunderts. In: Deutsches Archiv 38 (1982), S. 388-438. Gerhard Weilandt: Geistliche und Kunst. Ein Beitrag zur Kultur der ottonisch-salischen Reichskirche und zur Veränderung künstlerischer Traditionen im späten 11. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien 1992 [= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 35]. Christine Sauer: Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild. 1100-1350. Göttingen 1993 [= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 109].

8 | Joachim Prochno: Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei. Tl. 1: Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800-1100). Leipzig/Berlin 1929 [= Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses 2]. Ulrike Bergmann: PRIOR OMNIBUS AUTOR – an höchster Stelle aber steht der Stifter. In: Anton Legner (Hg.): Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Kat. 3 Bde. Köln 1985, Bd. 1, S. 117-148. Klaus Gereon Beuckers: Das ottonische Stifterbild. Bildtypen, Handlungsmotive und Stifterstatus in ottonischen und frühsalischen Stifterdarstellungen. In: Ders./Johannes Cramer/Michael Imhof (Hg.): Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte. Darmstadt²2006, S. 63-102.

9 | Vgl. zu Egbert neben den einschlägigen Lexikonartikeln Franz Ronig: Egbert, Erzbischof von Trier (977-993). Zum Jahrtausend seines Regierungsantritts. In: Festschrift 100 Jahre Rheinisches Landesmuseum Trier. Beiträge zur Archäologie und Kunst des Trierer Landes. Mainz 1979 [= Trierer Grabungen und Forschungen 14], S. 347-365. Ders. (Hg.): Egbert. Erzbischof von Trier 977-993. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag. 2 Bde. Trier 1993 [= Trierer Zeitschrift, Beih. 18]. – Zur ottonisch-salischen Reichskirche vgl. Josef Steinruck: Erzbischof Egbert von Trier (977-993). Ein

Die *Gesta Treverorum*, die um 1100 in St. Eucharius entstandene Trierer Bistumschronik, widmen seiner Regierungszeit einen ausführlichen Bericht. Danach sei Egbert ein Mann von bleibendem Andenken gewesen. Er habe seine Kirche, die durch Heiden und Christen gleichermaßen ausgeplündert gewesen sei (damit ist nicht nur der Normannensturm von 882 gemeint), reich ausgestattet. Egbert habe die Trierer Kirche mit goldenen und silbernen Kreuzifixen (»aureis et argenteis crucibus«) beschenkt. Es folgen Messbücher ohne nähere Angaben (»plenariis«) sowie eine längere Aufzählung liturgischer Gewänder, und zwar Kaseln (»casulis«), Dalmatiken (»dalmaticis«), Tuniken (»tunicis«), Pallien (»palliis« – eigentlich ein den Bischöfen vom Papst verliehenes Abzeichen, eine Berührungsreliquie vom Petrusgrab), Chormäntel (»cappis«) sowie Teppiche und Vorhänge (»velis«, »cortinisque«) und schließlich Grundstücke (»possessionibus«). Außerdem habe Egbert den Klöstern der Stadt bei der Wiedererlangung ihres entfremdeten Besitzes geholfen.¹⁰

Die *Gesta* berichten weiter, Egbert habe Otto I. 970 auf seinem Italienzug begleitet, sei 972 bei der Vermählung Ottos II. mit Theophanu (960-991) in Rom dabei gewesen und habe bei seiner Rückkehr Reliquien von St. Severus († 344) aus Terentia, von Gregor (um 540-604) und Pontianus († 235) aus Spoleto sowie von Felix und Regula (3. Jahrhundert) aus Zürich nach Trier gebracht. Weiter übertrug Egbert die Gebeine des heiligen Diakons Wulfilaich (6. Jahrhundert) nach Carignan und die des hl. Severus († 449) nach Münstermaifeld; damit steckte der Erzbischof im Osten und im Westen wichtige Eckpunkte seines Herrschaftsbereichs ab.¹¹

Egbert stiftete eine Bußprozession zum Dom, auf ihn geht wohl auch die Prozession des Domkapitels am Tag des hl. Eucharius – gleichzeitig

Repräsentant der Reichskirche in der Ottonenzeit. In: Ebd., Bd. 2, S. 197-205. Josef Fleckenstein: Problematik und Gestalt der ottonisch-salischen Reichskirche. In: Reich und Kirche vor dem Investiturstreit. Festschrift Gerd Tellenbach. Sigmaringen 1985, S. 83-98. Odilo Engels: Der Reichsbischof in ottonischer und frühsalischer Zeit. In: Irene Crusius (Hg.): Beiträge zu Geschichte und Struktur der mittelalterlichen Germania Sacra. Göttingen 1989 [= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 93], S. 135-175.

10 | MG SS 8, S. 169. Johannes H. Wyttenbach/Michael F.J. Müller (Hg.): *Gesta Trevirorum integra*. Bd. 1, Trier 1838, Kap. 44f., hier: S. 115. Übers. v. Emil Zenz (Hg.): *Die Taten der Trierer*. Bd. 1, Trier 1955, Kap. 29 (Anmerkungen zur Übersetzung beachten). Heinz Thomas: *Studien zur Trierer Geschichtsschreibung des 11. Jahrhunderts insbesondere zu den Gesta Treverorum*. Bonn 1968 [= Rheinisches Archiv 68]. Ilse Haari-Oberg: *Die Wirkungsgeschichte der Trierer Gründungssage vom 10. bis 15. Jahrhundert*. Bern 1994 [= Europäische Hochschulschriften 3,607]. Michael Embach: *Trierer Literaturgeschichte. Das Mittelalter*. Trier 2007 [= Geschichte und Kultur des Trierer Landes 8], S. 393-399.

11 | Wolfgang Seibrich: Egbert als Metropolit und Erzbischof von Trier. In: Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 2, S. 187-195, hier: S. 189f.

auch Egberts Todestag – in die gleichnamige Abtei zurück.¹² Der Erzbischof förderte die Mönchsgemeinschaft nachdrücklich, er gilt als Bauherr der zwischen 977 und 993 errichteten *Egbert-Basilika*. Beim Neubau ›entdeckte‹ man das Grab des legendären Bischofs Celsus († angeblich 141). Nachdem eine Synode in Ingelheim diesen als Heiligen anerkannt hatte, ließ Egbert die Gebeine erheben und in die Kirche übertragen. Die feierliche Überführung in einer Prozession mit Vortragekreuzen, Kerzen und Rauchfässern sowie edelsteingeschmückten Evangelienbüchern ist dokumentiert (»cum crucibus et cereis, thuribulis quoque textibusque evangelii gemmatis omnique ecclesiastico apparatu«).¹³ Gestorben ist Egbert am Tag des Apostelschülers Eucharius, am 8. Dezember, nachdem er mit seinem Gefolge nach der Messfeier die Benediktinerabtei verlassen hatte, um den Mönchen nicht zur Last zu fallen. Begraben wurde er in der von ihm errichteten *Andreas-Kapelle* an der Nordseite des Domes, wo auch sein von ihm aus Italien nach Trier überführter Vorgänger Heinrich († 964) seine letzte Ruhestätte gefunden hatte.¹⁴

Führt man sich den Bericht der *Gesta* nochmals vor Augen, dann fällt auf, dass Kunstwerke genannt werden, die nicht erhalten sind, wie die vergoldeten Kreuze, von denen eines vielleicht mit einem 1152 unter Erzbischof Albero (um 1080-1152) genannten identisch sein könnte.¹⁵ Auch im Bereich der liturgischen Textilien sind vollständige Verluste zu beklagen; einige der Stiftungen werden im Domschatzinventar von 1235 noch genannt. Merkwürdig ist aber auf der anderen Seite das Fehlen mehrerer erhaltener Werke in dem Bericht: Während die Handschriften wenigstens

12 | Andreas Heinz: Die von Erzbischof Egbert gestiftete Bannfeier (Statio Bannita): Ursprung und Ende eines trierischen Prozessionsbrauchs. In: Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 2, S. 67-80.

13 | MG SS 8, S. 207. Ronig, Egbert 1979 (Anm. 9), S. 348. Weilandt, Geistliche und Kunst (Anm. 7), S. 84 u. 100. Petrus Becker: Die Benediktinerabtei St. Eucharius-St. Matthias vor Trier. Berlin/New York 1996 [= Germania Sacra N.F. 34], S. 396-397.

14 | Jochen Zink: Die Baugeschichte des Trierer Domes von den Anfängen im 4. Jahrhundert bis zur letzten Restaurierung. In: Franz J. Ronig (Hg.): Der Trierer Dom. Neuss 1980 [= Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Jahrbuch], S. 17-111, hier: S. 34. Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, Nr. 56.

15 | Mehrfach diente der Domschatz als Tresor, dessen Edelmetall als Kapitalreserve benutzt werden konnte: 1152 vermachte Erzbischof Albero dem Dom ein Legat, um ein vergoldetes Kreuz, das er zur Finanzierung einer Fehde seines Edelmetalls beraubt hatte, wiederherzustellen. Jörg Müller: Vir religiosus ac strenuus. Albero von Montreuil – Erzbischof von Trier (1132-1152). Trier 2006 [= Trierer Historische Forschungen 56], S. 740. – Vgl. allgemein Katharina Christa Schüppel: Silberne und goldene Monumentalkreuze. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kunstgeschichte. Weimar 2005, S. 204-205 (mit weiteren Beispielen). – Zur Herstellung eines goldenen Kreuzes für die Reimser Kirche in der Trierer Egbertwerkstatt vgl. Weilandt, Geistliche und Kunst (Anm. 7), S. 197.

summarisch genannt werden, vermisst man den *Hl. Nagel*, den *Petrus-Stab* und den *Andreas-Tragaltar* sowie den verlorenen *Eucharius-Schrein*. Es handelt sich um vier bedeutende Werke der Schatzkunst, die im Dom aufbewahrt wurden und in der Liturgie der Kathedrale Verwendung fanden.¹⁶ Ähnliches gilt für die Werke der Buchmalerei, die nur recht summarisch genannt werden. Diese Tatsache ist allein schon deshalb bemerkenswert, weil mehrere der von Egbert gestifteten Kunstwerke auch Funktionen der Geschichtsschreibung erfüllten und so die Berichte in den *Gesta* stützten. Zudem sei angemerkt, dass die *Gesta* Egbert zum Titelhelden seiner Epoche machen. Auf andere Stifter wird ebenso wenig hingewiesen wie auf die Künstler, obwohl diese sich in den von Egbert gestifteten Werken allein schon durch Bildnisse und Namen ihren Nachruhm gesichert hatten. Nicht erwähnt wird, dass Egbert die gefährdete Statik des Domes durch die Ummantelung von Vierungssäulen zu Kreuzpfeilern sicherte.¹⁷ Dafür enthält einer der Nachträge zu den *Gesta Treverorum* eine ausführliche Schilderung der Rückführung des *Petrus-Stabes* von Metz über Köln nach Trier.¹⁸

Überblickt man die *Gesta Treverorum* in ihrer Gesamtheit, dann lässt sich feststellen, dass es keinen anderen Trierer Oberhirten gibt, der wegen seines Mäzenatentums so hervorgehoben wird wie Egbert. Man muss schon nach Köln blicken, auf die Person Erzbischof Brunos (925-965), der gleichermaßen als Reliquiensammler und als Bauherr hervorgetreten ist,¹⁹ oder auf Gero (900-976), der – so berichtet Thietmar von Merseburg

16 | Adalbert Kurzeja (Hg.): Der älteste Liber Ordinarius der Trierer Domkirche. London, Brit. Mus., Harley 2958, Anfang 14. Jh. Ein Beitrag zur Liturgiegeschichte der deutschen Ortskirchen. Münster 1970 [= Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 52]. Franz Ronig: Was der Liber Ordinarius des Trierer Domes über die Einbeziehung der Kunstwerke in die Liturgie aussagt. In: Franz Kohlschein/Peter Wünsche (Hg.): Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen. Münster 1998 [= Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 82], S. 100-116.

17 | Die Rekonstruktion stützt sich auf eine Urkunde von 981 und auf dendrochronologisch datierbare Holzfunde an den Vierungspfeilern, vgl. Zink, Baugeschichte des Trierer Doms (Anm. 14), S. 32-34. Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, Nr. 56.

18 | Müller/Wyttenbach, *Gesta Trevirorum* (Anm. 10), Kap. 45. Übers. Zenz, Taten der Trierer (Anm. 10), S. 88f., Anm. 25.

19 | Irmingard Achter: Die Kölner Petrusreliquien und die Bautätigkeit Erzbischof Brunos (953-965) am Kölner Dom. In: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Textbd. 2. Düsseldorf 1964, S. 948-991. Hatto Kallfelz: Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe des 10.-12. Jahrhunderts. Darmstadt 1973 [= Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 11], S. 171-261, Kap. 27 u. 31-33, vgl. hier auch das Testament des Erzbischofs in Kap. 49. Odilo Engels: Ruotgers Vita Brunonis. In: Anton von Euw/Peter Schreiner (Hg.): Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und des Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. 2 Bde. Köln 1991, Bd. 1, S. 33-46. Hanns Peter Neuheuser: Der Kölner Dom unter Erzbischof Bruno. In: Ebd., S. 281-298. – Zum Grabmal: Ernst Gierlich: Die Grabstätten der rheinischen Bi-

(975-1018) in seiner *Chronik* – dem Dom ein wundertätiges Kreuz stiftete, das über seinem Grab aufgehängt war²⁰ und das später – mit der Grabplatte – in den gotischen Dom übertragen wurde.²¹ Andererseits genügt es, die Kataloge der großen Romanik-Ausstellungen der letzten Jahrzehnte – z.B. *Ornamenta Ecclesiae* (Köln 1985),²² *Kaiserin Theophanu* (Köln 1991),²³ *Bernward von Hildesheim* (Hildesheim 1993),²⁴ *Otto der Große* (Magdeburg 2001)²⁵ oder *Canossa 1077* (Paderborn 2006)²⁶ – durchzublättern, um festzustellen, wie wichtig die Schatzkunst mit ihren geistlichen und weltlichen Aufgaben für die Herrschergestalten der ottonisch-salischen Zeit war, wie zielstrebig sie als Mittel der Reichs- und Kirchenpolitik eingesetzt wurde und welche Möglichkeiten der Stifter- und Auftraggeberrepräsentation es

schöfe vor 1200. Mainz 1990 [= Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 65], S. 271-274. Wolfgang Georgi: Die Grablegen der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter. In: *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln. Festschrift zur 750-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Domes und zum 65. Geburtstag von Joachim Kardinal Meisner*. Köln 1998 [= Studien zum Kölner Dom 6], S. 233-265, hier: S. 242. Roswitha Neu-Kock: *Secundum postulationem et desiderium cordis eius ... – Das Grab Erzbischof Brunos in St. Pantaleon*. In: *Euw/Schreiner, Kaiserin Theophanu* (s.o.), Bd. 1, S. 311-324.

20 | Auf die Debatte um das »Gero-Kreuz« und seine Datierung kann hier nicht näher eingegangen werden. Christa Schulze-Senger u.a.: *Das Gero-Kreuz im Kölner Dom. Ergebnisse der restauratorischen und dendrochronologischen Untersuchungen im Jahre 1976*. In: *Kölner Domblatt* 41 (1976), S. 9-56. Renate Kroos: *Liturgische Quellen zum Kölner Domchor*. In: *Kölner Domblatt* 44-45 (1979/80), S. 35-202, hier: S. 46f., 92-96 u. 114-118. Günther Binding: *Die Datierung des sogenannten Gero-Kreuzifixes im Kölner Dom*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 64 (1982), S. 63-77. Legner, *Ornamenta Ecclesiae* (Anm. 8), Bd. 2, Nr. E 17. Günther Binding: *Noch einmal zur Datierung des sogenannten Gero-Kreuzes im Kölner Dom*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 64 (2003), S. 321-328. Manuela Beer: *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*. Regensburg 2005, S. 177-179.

21 | Zum »Gerograb« vgl. Gierlich, *Grabstätten der Bischöfe* (Anm. 19), S. 274-275. Georgi, *Grablegen der Erzbischöfe* (Anm. 19), S. 242. Klaus Hardering: *Rheinische Reliquientumben*. In: *Kölner Domblatt* 64 (1999), S. 55-88. Stefan Heinz/Barbara Rothbrust/Wolfgang Schmid: *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz*. Trier 2004, S. 16f. u. 81-82.

22 | Legner, *Ornamenta Ecclesiae* (Anm. 8).

23 | *Euw/Schreiner, Kaiserin Theophanu* (Anm. 19). *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu*. Kat. Köln 1991.

24 | Michael Brandt/Arne Eggebrecht (Hg.): *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*. Kat. 2 Bde. Hildesheim 1993.

25 | Matthias Puhle (Hg.): *Otto der Große. Magdeburg und Europa*. Kat. 2 Bde. Mainz 2001.

26 | Christoph Stiegemann/Matthias Wemhoff (Hg.): *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*. Kat. 2 Bde. München 2006.

gab.²⁷ Hier befindet sich Egbert im wahren Sinne des Wortes »in guter Gesellschaft«, wobei festzuhalten bleibt, dass seine Stiftungen einer frühen Phase angehören; die meisten Werke der Schatzkunst der ottonisch-salischen Zeit entstanden im 11./12. Jahrhundert. Die byzantinische Kaiserin Theophanu hatte den Luxus des Orients in das Abendland gebracht. Die Person des Bischofs Bernward von Hildesheim (um 950/960-1022) steht für eine neue Qualität von Kunstförderung und Mäzenatentum, was sich nicht zuletzt auch in einer Vielzahl von Stifterbildern des 11./12. Jahrhunderts äußert.²⁸

DAS STIFTERBILD IM *CODEX EGBERTI*

Beginnen wir mit dem vor 985 in Trier oder auf der Reichenau entstandenen *Codex Egberti* der Trierer Stadtbibliothek, einem der bedeutendsten Werke der ottonischen Buchmalerei.²⁹ Es handelt sich um ein Evangelistar, das die einzelnen Evangelienabschnitte (Perikopen) in der Reihenfolge enthält, in der sie im Laufe des Kirchenjahres gelesen werden. Der 27 x 21 cm große, auf Pergament geschriebene *Codex* besteht aus 233 Blättern. Er gelangte nach Egberts Tod in den Dom und später in den Besitz des Stiftes St. Paulin. Der *Codex* beginnt mit einer in Hexametern verfassten Widmungsinschrift, wonach er ein Geschenk des Klosters auf der Reichenau an den Trierer Erzbischof war.

Dieser Vorgang wird auf der folgenden Seite, die ebenfalls in Purpur gefasst und mit einer Rahmenleiste versehen ist, illustriert (Abb. 1): In der Mitte sehen wir – durch eine Inschrift ausgewiesen – den thronenden Egbert, der frontal dem Betrachter entgegenblickt. Er sitzt auf einem zierlichen Faldistorium mit rotem Kissen, Löwenköpfen und Löwenpfoten.

27 | Prochno, Schreiber und Dedikationsbild (Anm. 8). Beuckers, Das ottonische Stifterbild (Anm. 8).

28 | Vgl. das bei Bergmann, *PRIOR OMNIBUS AUTOR* (Anm. 8), zusammengestellte Material.

29 | Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, Nr. 10. Gunther Franz (Hg.): *Der Egbert Codex. Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren. Kat. Trier 2005.* Hans-Joachim Kann: Nicht ohne Kommentar. Rezensionssaufsatz zum Begleitbd. der Ausst. des *Codex Egberti*. In: *Landeskundliche Vierteljahrsblätter* 51 (2005), S. 77-82. – Vgl. auch den Rezensionssaufsatz von Anton van Euw: *Der Egbert-Codex und der Meister des Registrum Gregorii*. In: *Kurtrierisches Jahrbuch* 46 (2006), S. 317-331. Michael Embach: *Der Codex Egberti - Ein Meisterwerk der Ottonischen Buchkunst. Trier 2009 [Meisterwerke der Stadtbibliothek Trier 1]*. Thomas Labusiak: *Die Ruodprechtgruppe der ottonischen Reichenauer Buchmalerei. Bildquellen - Ornamentik - stilgeschichtliche Voraussetzungen.* Berlin 2009 [Denkmäler deutscher Kunst], S. 246-249, Nr. 5. Walter Berschin: *Der Hauptschreiber des »Codex Egberti«.* Ein Kalligraph des X. Jahrhunderts. In: *Scriptorium* 61 (2007), S. 3-47. Hartmut Hoffmann: *Zum Trierer Skriptorium der Ottonenzeit.* In: *Deutsches Archiv* 64 (2008), S. 513-517.

ten und trägt die liturgischen Gewänder eines Erzbischofs: eine weißlichblaue Albe, darüber eine hellorange Dalmatik, eine rotbraune Kasel und das weiße Pallium. Er trägt eine Tonsur, sein Haupt ist von einem annähernd quadratischen Nimbus hinterfangen, der als Hoheitszeichen für weltliche Würdenträger zu deuten ist. In seiner linken Hand hält er einen zierlichen goldenen Bischofsstab.³⁰ Von links nähert sich, durch eine Beschriftung ausgewiesen, der Reichenauer Mönch Keraldus. Durch einen Bedeutungsmaßstab wird er wesentlich kleiner dargestellt als der zudem sitzende Erzbischof. Er trägt eine Tonsur, eine orangefarbene Tunika und darüber ein dunkelblaues Skapulier. Keraldus reicht über seinen Kopf einen Kodex nach oben, den Egbert mit seiner rechten Hand entgegennimmt, ohne den Schenker mit einem Blick zu würdigen. Auf der rechten Seite steht ein zweiter Mönch, der identisch gekleidet ist, den eine Inschrift als Heribert bezeichnet und der seinen *Codex* in beiden Händen festhält. Wie die Löwenfüße des Faldistoriums, so sprengen der rechte Fuß und der Umhang Keralds, aber auch die ruhig dastehende Figur Heriberts den Rahmen. Die Szene der Übergabe ist mit dunklem Purpurrot hinterlegt, sie wird von zwei goldenen Rahmen eingefasst, die sie von den ebenfalls sehr artifiziell gestalteten Drachen des eigentlichen Rahmens trennen.

Über die Frage, warum zwei Mönche zwei Handschriften überreichen, ist lange diskutiert worden.³¹ Dabei konnte nachgewiesen werden, dass Heribert nachträglich eingefügt wurde. Wahrscheinlich besteht ein Zusammenhang mit einer Planänderung bei der Konzeption des *Codex*, der zunächst als reine Texthandschrift geplant war und dann zu einem reich illustrierten Lektionar mit einem christologischen Zyklus umgestaltet wurde. Womöglich entschloss man sich dann dazu, einen zweiten Mönch einzufügen.

Halten wir fest: Erstens wird der *Codex* von einem Seitenpaar aus Widmungsinschrift und Dedikationsminiatur eröffnet, die kompositorisch eng aufeinander bezogen sind und sich inhaltlich ergänzen. Dies bringt zum Zweiten die Inschrift zum Ausdruck, wonach die glückliche Reichenau das Buch Egbert verehrt habe, der damit Wohlergehen und Freude in Ewigkeit haben solle. Die *Augia Fausta* wird dann auf der gegenüberliegenden Seite durch zwei Geistliche repräsentiert, die als Mönche, aber nicht als Künstler, Maler oder Schreiber dargestellt sind. Die drei Personen werden im Schema einer Dedikation präsentiert. Der Bedeutungsmaßstab unterstreicht den Unterschied zwischen den Mönchen und dem Erzbischof, sein Thronen, seine Frontalität, sein Nimbus und sein Vermeiden eines jeden Blickkontaktes machen ebenso wie die repräsentative Kleidung und der in Purpur und Gold gehaltene Rahmen deutlich, dass es

30 | Zu Egberts Kleidung vgl. Tilmann Buddensieg: Egberts linkes Knie. In: Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski. Berlin 1973, S. 101-114.

31 | Doris Oltrogge/Robert Fuchs: Kerald und Heribert. Zur Entstehungsgeschichte des Widmungsbildes im Codex Egberti. In: Kurtrierisches Jahrbuch 29 (1989), S. 65-85.

sich um das hoheitsvolle Repräsentationsbild eines Kirchenfürsten handelt, bei dem dieser den Platz einnimmt, der in anderen Buchmalereien Kaisern und Heiligen vorbehalten ist.³² Die religiöse Komponente tritt dagegen trotz der Funktion des *Codex* in den Hintergrund.

Abb. 1: Repräsentationsbild im Codex Egberti



DAS STIFTERBILD IM *EGBERT-PSALTER*

Werfen wir nach dem *Codex Egberti* einen Blick auf den *Egbert-Psalter*.³³ Es handelt sich um eine 24 x 19 cm große, auf Pergament geschriebene

³² | Prochno, Schreiber und Dedikationsbild (Anm. 8), S. 35.

³³ | Heinrich Volbert Sauerland/Arthur Haseloff: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale. Trier 1901. Franz J. Ronig: Der Psalter des Erzbischofs Egbert in Cividale. In: Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 2, S. 163-168; Bd. 1, Nr. 3. Brandt/Eggebrecht, Bernward von Hildesheim (Anm. 24), Bd. 2, Nr. IV-29. Claudio Barberi (Hg.): Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Na-

Abb. 2: Erstes Dedikationsbild Egbert-Psalter



Handschrift, die aus 233 Blättern besteht. Der *Egbert-Psalter* beinhaltet die 150 Psalmen, die allerdings nicht in drei, sondern in 15 Blöcke gegliedert sind, zwischen denen auf 14 Doppelseiten Trierer Bischöfe und Initialen gegenübergestellt sind. Der *Codex* wurde um 977/980 auf der Reichenau hergestellt und gelangte als Geschenk an den Trierer Dom, bereits im 11. Jahrhundert dann nach Kiew und über Zwiefalten und Andechs um 1229 nach Cividale, wo er heute im *Museo Archeologico Nazionale* aufbewahrt wird.

Der *Codex* wird von vier Widmungsbildern feierlich eingeleitet: Das erste zeigt einen Mann mit einem Buch in der Hand (Abb. 2). Es handelt sich, wie die Tonsur erkennen lässt, um einen Geistlichen, der ein kurzes rotes Skapulier über einer dunkelblauen Tunika trägt; die Farben sind also umgekehrt wie beim *Codex Egberti*. Auch die ganze Gestaltung ist anders: Die Kleidung mit ihren geschickt drapierten Falten ist mit großem Aufwand in Szene gesetzt, die lockigen Haare sind sorgfältig wiedergegeben. Dass es sich bei der Buchübergabe um ein wichtiges Ereignis handelt, zeigt auch der Hintergrund. Er ist purpurrot, die Farbe des kaiserlichen Staatszeremoniells, und er ist von einem goldenen Rahmen eingefasst, von Dämonenköpfen, aus denen verschlungene Ranken wachsen. Was der dargestellte Mann macht, ist schwer zu erschließen. Er wendet sich mit einem Buch nach rechts, einem Buch, das als Ausdruck seiner Bedeutung einen goldenen Buchdeckel besitzt. Er eilt oder er deutet eine knieende Bewegung, eine Art Verbeugung an. Hinzuweisen ist noch auf die lateinische Inschrift: »Donum fert Ruodprecht« [*Ruodprecht bringt das Geschenk*]. Das Präsent ist der *Codex*, und Ruodprecht ist der Hersteller, der Schreiber oder Maler; der Kleidung nach zu urteilen ein Mönch.

zionale di Cividale del Friuli. Triest 2000 [= *Relazioni della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici del Friuli-Venezia Giulia* 13]. Labusiak, Ruotprechtgruppe (Anm. 29), S. 231-235, Nr. 1.

Abb. 3: Zweites Dedikationsbild Egbert-Psalter



Wir haben das ebenso selbstbewusste wie kunstfertige Selbstbildnis des Künstlers vor uns. Leider ließ sich seine Person bisher nicht eindeutig identifizieren; es handelt sich wohl um einen Mönch von der Reichenau.

Die gegenüberliegende Seite ist identisch aufgebaut – wir kennen diese Doppelseiten bereits aus dem *Codex Egberti*. »Donum fert Ruodprecht« wird fortgesetzt durch »quod presul suscipit Egbreht« [»Ruodprecht bringt das Geschenk, das Bischof Egbert empfängt«]. Der bärtige Erzbischof sitzt auf einem prunkvoll geschmückten Bischofsthron, allerdings kein Löwensessel, sondern ein kastenförmiger Thron mit Kissen und Fußbank. Er trägt wiederum eine helle Albe, darüber eine Dalmatik, eine rot-goldgestickte Kasel und das weiße Pallium mit vier schwarzen Kreuzen, außerdem schwarze, goldbestickte Pontifikalschuhe und einen zierlichen goldenen Bischofsstab; eine Mitra und Pontifikalhandschuhe vermisst man dagegen. Stattdessen ist um seinen Kopf mit der Tonsur wiederum ein trapezförmiger Nimbus gezeichnet.³⁴

Wenn wir die beiden Seiten nebeneinander legen bzw. aufschlagen, dann lesen wir: Ruodprecht bringt das Geschenk, das Bischof Egbert empfängt. Hintergrund und Rahmen, die identisch gestaltet sind, schaffen einen einheitlichen Bild- und Handlungsraum. Der Künstler übergibt dem Auftraggeber sein Werk. Es sind zwei Rollenporträts: Ruodprecht ist ein Mönch, der ein »Geschenk« bringt. Er bewegt sich und blickt nach rechts. Egbert ist dagegen ein Erzbischof, der steif und hoheitsvoll auf seinem

34 | Hervorzuheben ist, dass sich die Porträtähnlichkeit der beiden annähernd zeitgleichen Darstellungen desselben Auftraggebers aus dem gleichen Künstlerkreis in Grenzen hält, vgl. Prochno, Schreiber und Dedikationsbild (Anm. 8), S. 33. – Auch der Haartracht widmen die Buchmaler ein unterschiedliches Maß an Aufmerksamkeit, beim Stifterbild des Egbert-Psalter könnten die sorgfältig drapierten Strähne eine zeremonielle Bedeutung besitzen.

Thron sitzt. Er blickt nicht zu dem Künstler, sondern wiederum dem Betrachter entgegen.

Wieder spielt der Künstler mit dem Rahmen: Er hat sich sehr viel Mühe gegeben, den thronenden Bischof so einzupassen, dass Nimbus und Thron gerade noch in den Rahmen passen. Auch das Künstlerbild stößt mit dem Kopf und dem rechten Fuß beinahe an die Begrenzung. Nur die beiden Finger der rechten Hand Egberts, die einen Rede- oder Segensgestus ausführen, sprengen den Rahmen.

Dies ist der entscheidende Punkt und zugleich der größte Unterschied zum Stifterbild des *Codex Egberti*: Wir haben zwei Dedikationsminiaturen, die jeweils ein Repräsentationsbild des Kirchenfürsten und ein Rollenbild des Künstlers zeigen. Einmal sind sie in einen und einmal in zwei miteinander verbundene Räume verlegt. Einmal sind die Künstler im Sinne einer Bedeutungsperspektive verkleinert und einmal besitzen sie den gleichen Maßstab, ohne dass die Rangunterschiede aufgehoben werden. Nur die Handlung ist in zwei gerahmte Hoheitsräume verlegt, eines von mehreren artifiziellen Stilmitteln, das den hohen Anspruch von Künstler und Auftraggeber deutlich macht.³⁵ Durch diese neue Disposition muss auf den Gestus der Buchübergabe verzichtet werden. Ruodprecht bringt sein Werk, kann es aber nicht übergeben. Egbert nimmt es nicht entgegen, er nutzt die freie Hand, den Künstler zu segnen. Dadurch erhält das Werk eine beim *Codex Egberti* nicht vorhandene religiöse Dimension: Ruodprecht wird für sein Werk auch himmlischen Lohn ernten.

Der zweite Teil der Widmung ist wiederum auf zwei Blätter verteilt (Abb. 3). Wieder sehen wir links eine Gestalt, die ein Buch heranbringt. Die Szene ist dynamischer gestaltet als die auf dem Blatt zuvor, der Überbringer ist prachtvoll gekleidet, der Künstler hat seine kostbaren liturgischen Gewänder eindrucksvoll in Szene gesetzt. Wiederum sehen wir einen trapezförmigen Nimbus. Es handelt sich also um Erzbischof Egbert, der jetzt in die Rolle des Schenkers getreten ist. Die Rahmenarchitektur ist mit Akanthusblättern wesentlich aufwendiger gestaltet, um eine Steigerung anzudeuten. Auf der rechten Seite ist wiederum ein Mann auf einem prächtigen Thron dargestellt. Er trägt ein kostbares rot-goldenes gesticktes Gewand über seinem grauen Untergewand, ist barfuß, hat einen großen kreisförmigen Nimbus, der ihn als Heiligen ausweist, und hält in der linken Hand einen seltsamen Stab.

Wieder ermöglicht die in goldenen Buchstaben in Kopfhöhe angebrachte Inschrift eine Identifizierung: »Qui tibi dat mun(d)us – dele sibi, Petre, reatus« [»Dieser bringt Dir diese Gabe. Tilge Du, Petrus ihm seine Schuld«]. Erzbischof Egbert, dessen Namen die Inschrift nicht nennt, den aber seine Kleidung identifiziert, hat die Rolle des herbeieilenden Schenkers übernommen, der hl. Petrus die des Empfängers. Bei seinem

35 | Artifiziellen Charakter besitzt auch die Formulierung und Anbringung der Inschriften, bei der in der ersten Dedikation beide Zeilen auf »-REHT« enden und in der zweiten auf »-US«.

Stab handelt sich weder um den Petrus- noch um einen Bischofsstab³⁶ – sollte damit der *Petrus-Schlüssel* gemeint sein? Wieder wird demütig ein Geschenk überreicht, wieder revanchiert sich der Beschenkte mit einem Rede- oder Segensgestus. Doch hier können wir drei Unterschiede beobachten: Erstens reicht die Hand des Apostelfürsten, dessen mächtige Figur den ganzen Bildraum ausfüllt, nach links, überschreitet die Grenze des Bildrahmens. Zum Zweiten wendet der hl. Petrus dem Schenker den Kopf zu, er blickt ihn an. Und zum Dritten müssen wir auf den Text achten: Der Apostelfürst wird gebeten, die Schuld des Erzbischofs zu tilgen, er soll beim Jüngsten Gericht ein Wort für ihn einlegen, die fromme Stiftung des *Codex* soll seine irdischen Sünden aufwiegen. Der Segensgestus besagt, dass das Geschenk des Erzbischofs angenommen wird und seine Bitte Aussicht auf Erfüllung haben wird.

Noch eine Besonderheit der Handschrift ist hervorzuheben: Jeweils nach zehn Psalmen ist eine Doppelseite eingeschoben, die rechts eine prachtvolle Initiale und links einen heiligen Trierer Bischof darstellt. Die Oberhirten der Mosel-Metropole werden einheitlich präsentiert, um ihren Seriencharakter und somit ihre Kontinuität sowie ihre Legitimität zu unterstreichen: Sie tragen bischöfliche Gewänder, führen einen Oranten- bzw. Segensgestus aus und besitzen einen Heiligenschein. Ihre Präsentation in einem purpurfarbenen Feld mit repräsentativem Namenszug, jeweils mit einem »SANCTUS«, und goldenem Rahmen ist identisch. Der *Codex* enthält Bilder der drei Missionsbischofe Eucharius, Valerius und Maternus, dann ihrer drei Nachfolger Agritius († 329), Maximin († 346) und Paulin († 358). Danach ist die Bischofsreihe offensichtlich etwas durcheinander geraten; es folgen Nicetius († 566), Marus († ca. 500), Felix († 399), Modoald († 647), Liutwin († 715), Legontius († 445), Magnerich († 586) und Abrunculus († 525). Die Reihe der heiligen Bischöfe reicht also von den ersten drei Apostelschülern im 1. bis zu dem Gründer des Klosters Mettlach, dem Egbert eng verbunden war, im 8. Jahrhundert.³⁷

36 | Prochno, Schreiber und Dedikationsbild (Anm. 8), S. 28, mit weiteren Vergleichsbeispielen. – Zum Stab im »Gero-Codex« s.u. Anm. 39.

37 | Thomas Bauer: Die Verehrung heiliger Trierer Bischöfe aus Spätantike und Frühmittelalter (Anfänge bis ca. 930). In: Heinz Heinen u.a. (Hg.): Im Umbruch der Kulturen. Spätantike und Frühmittelalter. Trier 2003 [= Geschichte des Bistums Trier 1], S. 341-404. Heinz/Rothbrust/Schmid, Grabdenkmäler der Erzbischöfe (Anm. 21), S. 12-15 u. 20-24. Thomas Wunsch: Der heilige Bischof – Zur politischen Dimension von Heiligkeit im Mittelalter und ihrem Wandel. In: Archiv für Kulturgeschichte 82 (2000), S. 261-302. Helmut Flachendecker: Heilige Bischöfe als einheitsstiftende Klammer für mittelalterliche Diözesen. In: Römische Quartalschrift 97 (2002), S. 194-214. – Über die Lebensdaten der frühen Trierer Bischöfe kann man streiten; ich orientiere mich an den Angaben auf der Homepage des Bistums. Winfried Böhne: Erzbischof Egbert von Trier und die Fuldaer Schreib- und Malschule des 10. Jahrhunderts. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 42 (1990), S. 97-121. Kat. Glaube und Wissen (Anm. 48), Nr. 88.

Wir haben keine vollständige Bischofsliste vor uns, sondern eine Auswahl, eine Serie von Heiligen auf dem Bischofsthron. Ohne den Untersuchungen allzu weit vorgreifen zu wollen, lässt sich bereits jetzt festhalten: Der *Codex* in Cividale enthält eine Sammlung von Psalmen (eröffnet mit einem prachtvollen Autorenbild des Königs David und unterbrochen von einer Bischofsreihe) sowie eine Serie von Widmungsbildern, die den Künstler, den erzbischöflichen Stifter und den hl. Petrus präsentiert, wie sie den *Codex* übergeben, an ihre individuelle *Memoria* denken, aber auch an ihre weltliche Repräsentation. Die Bilder des thronenden Erzbischofs und des Apostelfürsten muss man sich als chronologische Klammer hinzudenken, wenn man versucht, die Serie der heiligen Trierer Bischöfe in die Konzeption des *Codex* einzubeziehen. Hier wird der Psalter zu einem Werk der Geschichtsschreibung, zu einem Medium der kirchenpolitischen Repräsentation: Dem Betrachter des *Codex* wird die bis in die Zeit Christi zurückreichende Tradition der Trierer Bischöfe vor Augen geführt, eine Tradition, die dadurch eine besondere Bedeutung gewinnt, dass 14 von ihnen als Heilige verehrt wurden. Dasselbe Programm finden wir auch am *Petrus-Stab*. Beides zusammengenommen zeigt, dass wir bei den Kunstwerken der Egbert-Zeit mit einem extrem hohen kirchenpolitischen Gehalt rechnen müssen. Wichtig erscheint in unserem Zusammenhang aber auch, dass diese Botschaft mit Egberts *Memoria* verbunden wird und dass sie – ebenso wie die am *Petrus-Stab* – in der Kathedrale öffentlich präsentiert wurde: Indem das Stabreliquiar und der Psalter in der Liturgie der Domkirche benutzt wurden, erhielten die memorialen Funktionen und die kirchenpolitische Botschaft öffentlichen Charakter und eine religiöse Weihe.

VERGLEICHBARE STIFTERBILDER: GERO, ADALBERT, EVERGER UND HILLIN

Wir haben also zwei unter Egbert entstandene Handschriften – die Fragen, wie groß sein Anteil bei der Auftragsvergabe war und ob es sich bei der ›Schenkung‹ der kostbaren Codices um literarische Topoi handelt, seien einmal unberücksichtigt gelassen –, die zwar eine ganze Reihe von Parallelen aufweisen, aber auch erhebliche Unterschiede erkennen lassen. Größere Sicherheit gewinnt man, wenn man einige Vergleichsbeispiele aus dem räumlichen und zeitlichen Kontext seiner Kunstförderung heranzieht. Bereits Egberts Eltern, Graf Theoderich II. von Holland (um 920-988) und seine Frau Hiltigard von Flandern (um 934-nach 972), hatten der Abtei Egmond, die von der Familie gegründet worden war und ihr als Grablege diente, ein prächtiges Evangeliar gestiftet, in das um 975 zwei Darstellungen der Dedikation eingehaftet wurden (Den Haag). Gezeigt wird, wie Egberts Eltern den *Codex* auf den Altar der Kirche legen, auf dem bereits weitere Handschriften platziert wurden, und auf dem der Schrein des hl. Adalbert (um 956-997), ein Gefährte des hl. Willibrord

(um 658-739), steht. In tiefer Proskynese vor dem Heiligen zeigt ein weiteres Blatt die Stifter.³⁸

Eine der ältesten auf der Reichenau entstandenen Handschriften ist der *Gero-Codex*, benannt nach dem bereits erwähnten späteren Kölner Erzbischof (969-976). Die heute in Darmstadt aufbewahrte Handschrift wurde um 969 von dem Mönch Anno angefertigt. Bereits hier finden wir einen zweiteiligen Widmungszyklus. Eine Miniatur zeigt, wie der deutlich kleiner dargestellte Mönch dem auf einem Thron sitzenden Gero den *Codex* übergibt. Auf einem anderen Blatt erkennen wir den verkleinert dargestellten Gero, der sich mit dem *Codex* dem hl. Petrus nähert, der groß und bildbeherrschend auf seinem Thron sitzt, der in einer Halle bzw. Kirche dargestellt ist.³⁹

Um 985/990 entstand, vielleicht auch in der Trierer Egbert-Werkstatt, das sogenannte ältere *Mathilden-Kreuz* des Essener Münsterschatzes, das auf einem kleinen Zellschmelz-Täfelchen am Fuße des 44,5 cm hohen, reich mit Gold und Edelsteinen geschmückten Kreuzes einen Mann und eine Frau zeigt, die gemeinsam ein Kreuz halten.⁴⁰ Der Mann auf der rechten Seite ist, wie die Inschrift verrät, Graf Otto I. von Bayern und Schwaben (954-982), die Frau auf der anderen Seite seine Schwester Mathilde II. (949-1011), die von 973 bis 1011 Äbtissin von Essen war. Die beiden waren Kinder des Schwabenherzogs Liudolf (930/931-957), eines Bruders König Ottos II. und somit Enkel Ottos I. des Großen; beide gehörten zu den Repräsentanten der ottonisch-salischen Reichskirche. In ihrer fast 40-jährigen Amtszeit als Äbtissin gab Mathilde mehrere Vortragekreuze, die *Goldene Madonna*, den verlorenen *Marsus-Schrein*, einen *Siebenarmigen Leuchter* und den Westbau des Damenstifts in Auftrag. Nach Ottos Tod 982 organisierte sie mit ihrer Mutter Ida (932/934-986) und dem Mainzer Erzbischof Willigis (um 940-1011) das Begräbnis ihres Bruders in Aschaffenburg sowie eine mit einer Memorienstiftung verbundene Armenspeisung.

38 | Prochno, Schreiber und Dedikationsbild (Anm. 8), S. 63f. Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, Nr. 28. Kat. Vor dem Jahr 1000 (Anm. 23), Nr. 49. Beuckers, Das ottonische Stifterbild (Anm. 8), S. 93-94.

39 | Prochno, Schreiber und Dedikationsbild (Anm. 8), S. 28f. Anton von Euw: Der Darmstädter Gero-Codex und die künstlerisch verwandten Reichenauer Prachthandschriften. In: Ders./Schreiner, Kaiserin Theophanu (Anm. 19), Bd. 1, S. 191-225. Kat. Vor dem Jahr 1000 (Anm. 23), Nr. 31.

40 | Legner, Ornamenta Ecclesiae (Anm. 8), Bd. 1, Nr. B 1. Bergmann, PRIOR OMNIBUS AUTOR (Anm. 8), S. 135. Klaus Gereon Beuckers: Das Otto-Mathilden-Kreuz im Essener Münsterschatz. Überlegungen zu Charakter und Funktion des Stifterbildes. In: Katrinette Bordawé/Thomas Schilp (Hg.): Herrschaft, Liturgie und Raum. Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen. Essen 2002, S. 51-80 [= Essener Forschungen zum Frauenstift 1]. Ulrich Knapp/Klaus Gereon Beuckers: Farbige Gold. Die ottonischen Kreuze in der Domschatzkammer Essen und ihre Emails. Essen 2006, S. 8f. Birgitta Falk (Hg.): Der Essener Domschatz. Essen 2009, Nr. 6.

Die Deutung der Szene am Fuße des Kreuzes ist nicht ganz einfach, da sie sich einer Zuordnung zu einer einfachen Typologie verschließt; es wird keine Dedikation und keine Adoration dargestellt. Wir haben ein Vortragekreuz vor uns, das die beiden Geschwister präsentieren. Otto umfasst den Stab mit beiden Händen, scheint ihn aber eher festzuhalten als zu übergeben. Mathilde umfasst ihn mit der fest geschlossenen Linken und führt mit der rechten einen Gestus aus, bei dem unklar ist, ob es sich um eine Gebets-, Gruß- oder Empfangsgeste handelt und an welchen Empfänger – den Bruder oder den Betrachter – sie sich richtet. Die beiden Geschwister sind gleich groß, erscheinen gleichberechtigt und tragen beide weltliche Kleidung. Es handelt sich – so die hier verkürzt wiedergegebene minutiöse Beschreibung und Deutung von Klaus Gereon Beuckers, der ich bis hierher folge – um ein vermutlich postum entstandenes Memorialbild, das gerade bei der Verwendung des Vortragekreuzes bei Prozessionen die *Memoria* und die Fürbitten der Stiftsgemeinschaft einfordern sollte.

Allerdings sind bei der Deutung der Darstellung zwei Gesichtspunkte unberücksichtigt geblieben: Fast alle mittelalterlichen Stifterbilder lassen eine eindeutige Zuordnung nach links und rechts erkennen.⁴¹ Demnach wäre der verstorbene Bruder auf der rechten, der heraldisch gesehen linken Seite dargestellt; auf der wichtigeren linken Seite finden wir dagegen seine Schwester, was die Deutung von Beuckers, das Kreuz sei eine postume Memorialstiftung, weiter stützt. Von Bedeutung könnte auch die Tatsache sein, dass die beiden Geschwister »unter dem Kreuz« dargestellt sind, und zwar einmal am Fuß des Goldkreuzes und dann noch einmal unter dem Vortragekreuz auf der Emailplatte. Die Bedeutung der Darstellungen »unter dem Kreuz«, die dann im späten Mittelalter ungeheuer verbreitet waren, lassen sich auf Galater 6,14 zurückführen: »Es sei aber fern von mir, mich zu rühmen als allein des Kreuzes unseres Herrn Jesus Christus, durch den mir die Welt gekreuzigt ist und ich der Welt.« Als Demutsformel verwendet, kommt dieses Bibelzitat im Zusammenhang mit mittelalterlichen Künstler- und Auftraggeberdarstellungen häufig vor. Bescheiden unter bzw. im Kreuz dargestellt konnte die eigene Person in Kunstwerke eingebracht werden.⁴² Dass solche Deutungen zu dieser Zeit nichts Ungewöhnliches waren, belegt die Darstellung des Priesters Gundold in dem um 1000 in Köln entstandenen *Gundold-Evangeliar* (Stuttgart), der ebenfalls »unter dem Kreuz« kniet.⁴³ Ein ähnliches Darstellungsschema finden wir auch an dem um 1050 entstandenen *Herimann-Kreuz*, eine Stiftung

41 | Wolfgang Schmid: Stifterbilder als historische Quelle – Köln und Nürnberg im 15. und 16. Jahrhundert. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1994, S. 111-128 (mit weiterer Literatur).

42 | Anton Legner: *Illustres manus*. In: Ders., *Ornamenta Ecclesiae* (Anm. 8), Bd. 1, S. 187-230, hier: S. 206.

43 | Kat. Vor dem Jahr 1000 (Anm. 23), Nr. 4. Beuckers, Das ottonische Stifterbild (Anm. 8), S. 69-71.

des Kölner Erzbischofs Herimann (um 995-1056) und seiner Schwester Ida (vor 1025-1060), Äbtissin von St. Maria im Kapitol; die beiden waren Enkel Ottos II.⁴⁴

Um 983 entstand auf der Reichenau das *Hornbacher Sakramentar*, das enge Beziehungen zum *Codex Egberti* aufweist und heute in Solothurn aufbewahrt wird. Im *Hornbacher Codex* ist die Dedikation sogar auf vier Miniaturen verteilt: Jede von ihnen besteht aus der eigentlichen Darstellung der Übergabe, bei der jeweils ein Mann mit mehr oder minder geneigtem Haupt auf der linken den *Codex* einem weiteren Mann auf der rechten Seite übergibt. Alle Beteiligten stehen, doch wird die Hierarchie durch Kleidung und Nimbus deutlich gemacht. Auf der rechten Seite ist jeweils eine ausführliche Inschrift in goldenen Buchstaben auf Purpurgrund angebracht. Die erste Szene zeigt die Übergabe des *Codex* durch den Schreiber Eburnant an den ebenfalls schlicht gekleideten Abt Adalbert von Hornbach († um 990). Der ausführliche Widmungsvers macht deutlich, dass auch der Künstler auf himmlischen Lohn hoffte. Die zweite Tafel zeigt die Übergabe des *Codex* durch den Abt an den Klostergründer, den hl. Pirmin († 753). Als drittes übergibt der tief gebeugte Pirmin den *Codex* an den Klosterpatron und Himmelspfortner Petrus, den dieser dann in letzter Instanz auf dem vierten Blatt an Christus weiterreicht. Solche vierteiligen Dedikationszyklen sind außergewöhnlich, das Beispiel zeigt, dass gegenüber dem *Egbert-Psalter* durchaus noch eine Steigerung möglich war.⁴⁵

Hingewiesen sei noch auf das im ausgehenden 10. Jahrhundert in Köln entstandene *Everger-Lektionar* (Köln), eines der ersten Werke der ottonischen Kölner Malerschule, dessen Widmungsminiatur den Kölner Erzbischof (985-999), der ebenfalls als Kunstförderer hervorgetreten ist und dem die neuere Forschung das *Gero-Kreuz* zuschreiben möchte,⁴⁶ links in tiefer Proskynese vor dem Thron der Apostelfürsten Petrus und Paulus zeigt. Auf der rechten Seite ist Paulus dargestellt, der ihn segnet, und Petrus, der ihm die Hand entgegenstreckt, um ihm zu erlauben, sich zu erheben; beide halten sie einen Kodex in der Hand. Drei Hexameter bringen den Wunsch des Stifters zum Ausdruck, durch die Fürbitte von Petrus und Paulus von seiner Sündenschuld gereinigt zu werden.⁴⁷

44 | Legner, *Ornamenta Ecclesiae* (Anm. 8), Bd. 1, Nr. B 9. Beuckers, *Das ottonische Stifterbild* (Anm. 8), S. 68f.

45 | Prochno, *Schreiber und Dedikationsbild* (Anm. 8), S. 30f. Peter Bloch: *Das Hornbacher Sakramentar und seine Stellung innerhalb der frühen Reichenauer Buchmalerei*. Basel 1956, S. 52-76. Legner, *Ornamenta Ecclesiae* (Anm. 8), Bd. 1, Nr. B 2. Bergmann, *PRIOR OMNIBUS AUTOR* (Anm. 8), S. 139-142. Beuckers, *Das ottonische Stifterbild* (Anm. 8), S. 76f. (betont den Urkundencharakter der Dedikationsdarstellung).

46 | Binding, *Datierung des sogenannten Gero-Kruzifixes* (Anm. 20).

47 | Prochno, *Schreiber und Dedikationsbild* (Anm. 8), S. 58. Legner, *Ornamenta Ecclesiae* (Anm. 8), Bd. 1, Nr. B 3. Bergmann, *PRIOR OMNIBUS AUTOR* (Anm. 8), S. 142. Kat. Vor dem Jahr 1000 (Anm. 23), Nr. 1. Beuckers, *Das ottonische Stifterbild* (Anm. 8), S. 73.

Als letztes Vergleichsbeispiel sei noch das *Hillinus-Evangeliar* angeführt. Um 1010/20, also etwa ein halbes Jahrhundert nach Egbert, gab ein Kölner Domherr bei den Brüdern Purchardus und Chuonradus, zwei Mönchen von der Reichenau, einen Kodex in Auftrag. Der Schreibereintrag berichtet, Hillin habe die beiden Mönche erst eingeladen, dann gezwungen, das Werk zu schreiben und es auf den Hauptaltar des hl. Petrus zu legen. Da sie fest daran glauben, dass der Lohn des Stifters im Jenseits gewiss sei, hoffen sie aufgrund ihrer Verdienste auf die Gnade des Herrn. Die Dedikationsminiatur zeigt, wie Hillinus dem hl. Petrus seine Handschrift überreicht. Die Szene findet in einem Raum statt, dessen Hintergrund als leuchtender Goldgrund gestaltet ist, der einen rot-grünen Fliesenboden besitzt, der an die *Gero-Grabplatte* erinnert, und der von zwei Säulen mit Vorhängen gerahmt wird. Darüber ist der romanische Kölner Dom zu erkennen. Die Inschrift und die Abbildung des Kölner Domes machen darauf aufmerksam, dass der *Codex* dem hl. Petrus, und in dessen Vertretung dem Petersdom, dem Kölner Dom gestiftet und auf dem Hochaltar niedergelegt wurde.⁴⁸

Im 12. Jahrhundert werden die Beispiele für Künstler- und Stifterdarstellungen so zahlreich, dass wir unseren Überblick hier abbrechen können. Es lassen sich zwei Tatsachen festhalten: Zunächst gab es bezüglich der Darstellung von Stiftern, Künstlern und Heiligen gewisse Schemata, aber auch eine erhebliche Breite an Alternativen: das Dedikationsbild und das Repräsentationsbild, die Darstellung in Proskynese oder diejenige »unter dem Kreuz« oder auch die des Niederlegens von Gaben auf einem Altar. Bei den Dedikationsszenen waren erhebliche Varianten denkbar, etwa bei der Zahl der Szenen, der Pracht der Rahmungen und dem Aufwand, der mit der Darstellung von Kleidern getrieben wurde.⁴⁹

Zum Zweiten ist hervorzuheben, dass es den Künstlern gelungen ist, neben den Auftraggebern einen zwar nicht gleichberechtigten, aber doch sehr prominenten Platz einzunehmen. Sie werden im gleichen Bildraum dargestellt, ihre Namen halten Inschriften fest und ihre Sehnsucht nach Heilsgewissheit bringen die erläuternden Texte zum Ausdruck. Die Rollenverteilung wird nicht in Frage gestellt, der Auftraggeber trägt einen prachtvolleren Ornat, ist oftmals im Bedeutungsmaßstab größer dargestellt, und er ist näher bei den Heiligen platziert als der Künstler. Dennoch ist es diesen gelungen, sich selbstbewusst in ihren Werken zu verewigen und ihr Bild in einem Kodex unterzubringen, der in der Liturgie der Kathedrale Verwendung findet. Ihre *Memoria* ist also gesichert, wobei ein

48 | Prochno, Schreiber und Dedikationsbild (Anm. 8), S. 37. Joachim Plotzek u.a. (Hg.): *Glaube und Wissen im Mittelalter: Die Kölner Dombibliothek*. Kat. Köln 1998, S. 349-352.

49 | Zur Frage der Genese und Typologie hochmittelalterlicher Stifterbilder vgl. Prochno, Schreiber und Dedikationsbild (Anm. 8), S. IX-XXVIII, und Beuckers, *Das ottonische Stifterbild* (Anm. 8), S. 63-65 u. 96-102. Ders., *Otto-Mathilden-Kreuz* (Anm. 40), S. 60-64.

kleiner Unsicherheitsfaktor bleibt: Wir wissen nicht, ob Ruodprecht, Keraldus und Heribert die Maler, die Schreiber, vielleicht auch beides oder auch einfach nur Repräsentanten ihres Kloster sind.⁵⁰ Sie sind nicht durch Attribute als Schreiber oder als Maler gekennzeichnet, sondern nur durch ihre Kleidung als Geistliche und durch den Kodex, den sie ihren Auftraggebern überreichen. Außerdem ist festzuhalten, dass die Inschriften wie die Darstellungen der Übergabe an einen Heiligen einen memorialen Kontext konstituieren: Künstler, Schreiber und Stifter erhoffen sich als Lohn für ihre Mühen im Diesseits einen Eintrag in das Buch des Lebens; die Segensgesten der Heiligen zeigen, dass ihre Hoffnungen nicht unberechtigt sind. Bei den Texten steht weniger der geistliche und weltliche Nachruhm des Kirchenfürsten im Mittelpunkt als vielmehr die Sorge um sein Seelenheil.

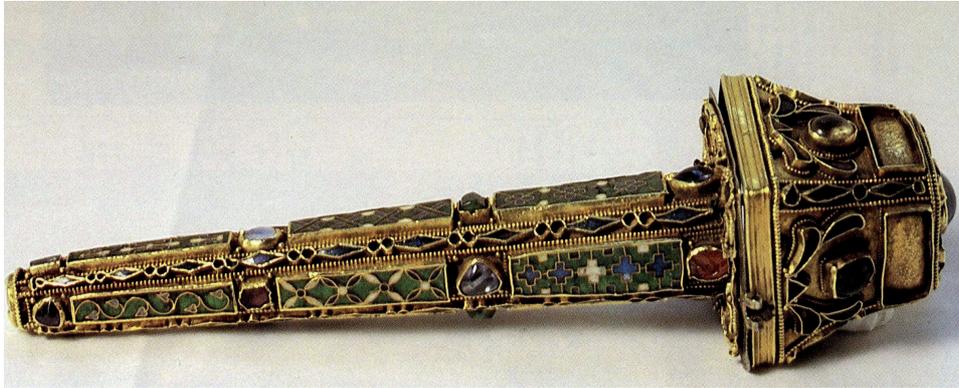
DER HEILIGE NAGEL

Im Trierer Domschatz befanden sich vier Werke der Schatzkunst, die mit Erzbischof Egbert in Zusammenhang gebracht wurden. Der *Heilige Nagel* und der *Andreas-Tragaltar* werden heute noch in Trier aufbewahrt; der *Petrus-Stab* gelangte nach Limburg, und das *Eucharius-Reliquiar* ging vermutlich 1792 verloren. Der Trierer Dom besaß der Legende nach einen von der Kaiserin Helena (248/250-um 330) der Trierer Kirche Geschenkten Nagel, mit dem Christus ans Kreuz geschlagen wurde. Zu dem Geschenk der Kaiserin gehörten auch der *Heilige Rock*, die Sandale des hl. Andreas und der Leichnam des hl. Matthias. Die *Helena-Legende* war für den Trierer Domklerus besonders wichtig, weil die Reliquien bereits im Mittelalter nicht unumstritten waren. Ihre Herkunft von der Kaiserin – die zudem das wahre Kreuz aufgefunden und die ihren Palast der Trierer Kirche Geschenkt hatte, der Dom galt seither als »Haus der Helena« – galt als unwiderlegbarer Beweis für die Echtheit der Reliquie. Zumal es sich bei zwei der genannten Heiltümer um Herrenreliquien, um Zeugnisse der Passion des Herrn, handelte. Die Legende entstand in verschiedenen Phasen zwischen dem 9. und dem 11. Jahrhundert (Doppelvita von Helena und Agritius), jedoch nennt bereits die um 850 ent-

50 | Hartmut Hoffmann: Buchkunst und Königtum im ottonischen und salischen Reich. 2 Bde. Stuttgart 1986 [= Schriften der MGH 30], S. 80-86. – Vgl. auch Beuckers, Das ottonische Stifterbild (Anm. 8), S. 98. Legner, *Illustres manus* (Anm. 42). Peter Cornelius Claussen: Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie. In: Karl Clausberg u.a. (Hg.): Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte. Gießen 1981, S. 7-34. Ders.: Künstlerinschriften. In: Legner, *Ornamenta Ecclesiae* (Anm. 8), Bd. 1, S. 263-276. Ders.: Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst. In: Matthias Winner (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Weinheim 1992, S. 19-54.

standene Lebensbeschreibung des Mönches Altmann von Hautvillers den *Hl. Nagel*, sodass diese Legende zur Egbert-Zeit in Trier nicht unbekannt gewesen sein dürfte.⁵¹

Abb. 4: Heiliger Nagel



Wahrscheinlich unter Erzbischof Egbert wurde eine kostbare Hülle für die Reliquie in Auftrag gegeben, ein ›redendes‹ Reliquiar, das die Form des Nagels widerspiegelt, das ihn passgenau barg, es aber auch erlaubte, den Behälter zu öffnen und die Reliquie zu zeigen oder zu berühren (Abb. 4).⁵² Zu diesen Zwecken schuf der Goldschmied einen viereckigen, sich nach unten verjüngenden Schaft, der mit Edelsteinen, Kameen und Emaillesteinen verziert ist. Das 21,4 cm lange Reliquiar wurde bei Prozessionen mitgeführt, bei Eidesleistungen verwendet und bei Heilumsweisungen am *Allerheiligenaltar* gezeigt, wo es mehrfach Blinde geheilt haben soll.⁵³

51 | Zur hl. Helena vgl. Josef Dietz: St. Helena in der rheinischen Überlieferung. In: Festschrift Matthias Zender. Studien zu Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte. Bd. 1, Köln 1972, S. 356-383. Hans A. Pohlsander: Helena: Empress and Saint. Chicago 1995. Michael Friedrich: Tradition - Imagination - Legitimation: Untersuchungen zur Visualisierung lokaler Sonderformen allgemeiner Heiligentradiation am Beispiel der Heiligen Helena. Diss. phil. Trier 2000. Lukas Clemens/Wolfgang Schmid: Traditionen der konstantinischen Familie in Trier. In: Alexander Demandt/Josef Engemann (Hg.): Konstantin der Große. Kat. Trier 2007, S. 488-497. Embach, Trierer Literaturgeschichte (Anm. 10), S. 308-326.

52 | Franz Xaver Kraus: Der heilige Nagel in der Domkirche zu Trier zugleich ein Beitrag zur Archaeologie der Kreuzigung Christi. Trier 1868 [= Beitrage zur Trierischen Archaeologie und Geschichte 1]. Hans-Joachim Kann: Der Trierer »Heilige Nagel«. Geschichte und Verehrung im Spiegel unedierter Pilgerandenken. In: Kurtrierisches Jahrbuch 35 (1995), S. 69-87. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 13,1: Der Dom zu Trier. Düsseldorf 1931, S. 334f. Hiltrud Westermann-Angerhausen: Das Nagelreliquiar im Trierer Egbertschrein - Das »künstlerisch edelste Werk der Egbertwerkstätte«? In: Festschrift für Peter Bloch. Mainz 1990, S. 9-23. Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, Nr. 44.

53 | Sybille E. Eckenfels-Kunst: Kostbar wie Edelstein. Zur Verwendung ottonischer Emails. In: Cramer/Imhoff, Die Ottonen (Anm. 8), S. 175-188.

Was man vermisst, ist jeder Hinweis auf Egbert und den Goldschmied. Der Erzbischof hat sich in seinen Handschriften als Stifter darstellen lassen und seine Urheberschaft bei den anderen Auftragsarbeiten im Bereich der Schatzkunst mit Inschriften deutlich gemacht. Beim *Hl. Nagel* fehlt beides. Erstens dürfte es bei Reliquiaren andere Konventionen gegeben haben; man brachte Inschriften statt Dedikationsbilder an. Aber auf eine Inschrift konnte man beim *Hl. Nagel* vielleicht auch deswegen verzichten, weil er von Anfang an im *Andreas-Tragaltar* verwahrt werden sollte.

Abb. 5: Andreas-Tragaltar



DER ANDREAS-TRAGALTAR

Bei diesem Werk stand der Goldschmied vor der schwierigen Aufgabe, zwei klassische Gattungen der Schatzkunst miteinander zu verbinden: ein ›redendes‹ Reliquiar und einen Tragaltar. Die erste Aufgabe löste er, indem er einen rechteckigen Eichenholzkasten mit Schiebedeckel anfertigte, an dem auf allen Seiten kostbare Zier-Elemente angebracht wurden: Senk- und Vollschnelze, Edelsteinbänder, *Opus interrasile* und Perlschnüre (31 x 45 x 22 cm, Abb. 5).⁵⁴ Der Schatzbehälter wurde zu einem ›redenden‹ Reliquiar, nachdem auf der Oberseite ein aus massivem Goldblech getriebenes Bild des Apostelfußes befestigt wurde. Es zeigt dem Betrachter,

⁵⁴ | Kunstdenkmäler im Rheinland (Anm. 52), S. 329-334. Hiltrud Westermann-Angerhausen: Die Goldschmiedearbeiten der Trierer Egbertwerkstatt. Trier 1973, S. 21-32, 121-125 u. 135f. Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, Nr. 41. Antje Krug: Die Bekrönung des Egbertschreins. In: Trierer Zeitschrift 63 (2000), S. 353-363. Rüdiger Fuchs (Bearb.): Die Inschriften der Stadt Trier I (bis 1500). Wiesbaden 2006 [= Die Deutschen Inschriften 80], Nr. 52.

dass in dem kostbaren Kasten eine Sandale des Heiligen aufbewahrt wird. Die edelsteinbesetzten Sandalenriemen unterstreichen diese Botschaft. Außerdem sollte der Goldschmied einen Tragaltar herstellen, einen beweglichen Altar, den ranghohe Persönlichkeiten seit dem 6. Jahrhundert auf Reisen mit sich führten und an dem sie auch in ihrem Haus, bei Bann und Interdikt die Messe lesen lassen konnten. Auf diese Funktion weist am *Andreas-Tragaltar* eine antike *Millefioriplatte* auf der Oberseite, deren Umschrift darüber Auskunft gibt, dass der Tragaltar dem hl. Andreas geweiht ist.

Wahrscheinlich wurde der Tragaltar in der *Andreas-Kapelle* aufbewahrt, deren Bau die große Verehrung des Apostels durch den Erzbischof deutlich macht. Warum zusätzlich zu dem Altar der Kapelle noch ein Tragaltar in Auftrag gegeben wurde, warum in dieser Nebenkapelle bedeutende Herren- und Apostelreliquien aufbewahrt wurden und warum der Tragaltar – im Gegensatz zum *Hl. Nagel* und zum *Petrus-Stab* – in der Domliturgie keine Rolle spielte, all das sind Fragen, die noch auf ihre Beantwortung harren.

Der *Andreas-Tragaltar* war somit ein ›redendes‹ Reliquiar, ein Tragaltar und ein Sammelbehälter für Reliquien, die darin außerhalb des Domes mitgeführt werden konnten. Eine umlaufende Inschrift benennt zunächst einmal Erzbischof Egbert als Stifter – »Hoc sacrum reliquiarum conditorium Egbertus archiep(iscopu)s fieri fecit«. Dann werden die dem Schrein enthaltenen Reliquien benannt, wobei die Liste unvollständig ist, weil ein Teil einer Inschriftenleiste fehlt: Der *Hl. Nagel*, (ein Zahn,) Barthaare und Glieder der Ketten des hl. Petrus und die Sandale des hl. Andreas. Die Schlussformel enthält ein Anathem, Diebe des Reliquiars werden verflucht. Das Domschatzinventar von 1776 verzeichnet als Inhalt des Tragaltars den *Hl. Nagel*, die Andreassohle und ein »merckliches Gebein« des Heiligen, ferner zwei Glieder der Ketten Petri, ein Stück vom Grab Christi, »ein aus Jaspis geschnittenes Trinkgeschirr der Kaiserin Helena – oben silber verguldt eingesetzt« – und »die Krone dieser Kaiserin«. Zu einem unbekanntem Zeitraum waren also weitere Reliquien in dem Schrein geborgen worden.⁵⁵

Für die Frage nach Egberts *Memoria* sind zwei Beobachtungen wichtig: Erstens enthält der *Andreas-Tragaltar* keinerlei Hinweis auf den Künstler, und zum Zweiten ist der Name des Urhebers ›nur‹ durch eine Inschrift festgehalten. Allerdings befindet sich Egberts Name genau dem des hl. Andreas gegenüber. Stifterbilder waren bei Werken der Schatzkunst

55 | Aus dem Inventar geht eindeutig hervor, dass es sich bei der Krone nicht um den Reif, der auf der »Helena-Schale« angebracht ist, handeln kann, sondern dass es sich dabei um zwei verschiedene Gegenstände handelt, von denen einer als Reif und der andere als Krone bezeichnet wird. Die Deutung in Demandt/Engemann, Konstantin der Große (Anm. 51), Nr. III.16.2., ist somit nicht richtig. Vgl. Wolfgang Schmid: Wallfahrt und Memoria. Die Luxemburger und das spätmittelalterliche Rheinland. In: Rheinische Vierteljahrsblätter 70 (2006), S. 155-214, hier: S. 200f.

eher selten, wenngleich das ältere *Mathilden-Kreuz* belegt, dass es Ausnahmen gab. Womöglich besaßen Reliquiare als Behälter von Reliquien ein höheres Maß an Sakralität und auch eine andere materielle Qualität als Handschriften, vielleicht waren sie auch an eine andere, eine größere Öffentlichkeit adressiert. In jedem Fall hat Egbert seine Autorschaft durch eine Inschrift dokumentiert, die zwar bescheiden ist und weder seine geistlichen und weltlichen Taten noch seine Frömmigkeit und *Memoria* zum Ausdruck bringt, die aber dennoch Gewicht hat.

Zunächst einmal bezeichnet die Inschrift Egbert als Urheber. Er war nicht nur der Stifter des kostbaren Schreins, sondern ist dadurch auch für dessen außergewöhnliche materielle, künstlerische und handwerkliche Qualität verantwortlich, ebenso für das heilsgeschichtliche Bildprogramm. Zum Zweiten ist die Inschrift auf dem Deckel zu lesen. Sie befindet sich in der Nähe des goldenen Andreas-Fußes und der *Millefioriplatte*. Wenn der Schrein also genutzt wurde, sei es als Tragaltar oder bei Prozessionen, dann hatten die Teilnehmer und Zelebrianten stets den Namen des Stifters vor Augen, sollten also auch seiner gedenken. Vor allem bei der Messfeier kommt dieser Tatsache eine besondere Bedeutung zu. Und schließlich stellte Egbert eine unverbrüchliche Verbindung zur Person des hl. Andreas her, den er besonders verehrte und zu dessen Ehre er eine Kapelle errichtete. Außerdem wurden auch die anderen Domreliquien in Egberts Seelenheil-Konzeption integriert: Hier ist vor allem der hl. Petrus anzuführen, der Dompatron, welcher der Legende nach seine drei Jünger zur Missionierung Triers in den Norden geschickt hatte und damit die Trierer Bischofsreihe begründete. Vor allem aber ist der *Hl. Nagel* zu nennen: Wie die Inschriftenleiste belegt, sollte die von der hl. Helena nach Trier gebrachte Herrenreliquie im *Andreas-Schrein* verwahrt werden. Dieser war die kostbare Hülle für den *Hl. Nagel* und bezog Christus ein, den man sich, wie das *Hornbacher Evangeliar* zeigt, als Schlusspunkt von Dedikationsprozessen vorstellen muss.

DER *PETRUS-STAB*

Beim *Petrus-Stab* handelt sich um ein Langzepter, von dem Teile im 10. Jahrhundert nach Köln und im 14. nach Prag gelangten (Abb. 6).⁵⁶ Die Trierer

56 | Westermann-Angerhausen, Die Goldschmiedearbeiten (Anm. 54), S. 34-40. Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, Nr. 43. Rüdiger Fuchs: La tradition apostolique et impériale à Trèves: mythes de fondations et leurs monuments. In: *Épigraphie et iconographie*. Poitiers 1996 [= *Civilisation Médiévale* 2], S. 57-73. Matthias Theodor Kloft: Dom und Domschatz in Limburg an der Lahn. Königstein 2004, S. 82-88. Legner, Ornamenta Ecclesiae (Anm. 8), Bd. 2, Nr. E 21. Brandt/Eggebrecht, Bernward von Hildesheim (Anm. 24), Bd. 2, Nr. IV-52. Puhle, Otto der Große (Anm. 25), Bd. 2, Nr. IV. 81. Hartmann/Heuser/Kloft, Der heilige Leib (Anm. 2), Nr. 10. Fuchs, Die Inschriften (Anm. 54), Nr. 53.

Reliquie, die unter Egbert mit einer goldenen Hülle versehen wurde, befindet sich heute im Limburger Domschatz. An dem Stab ist eine Inschrift angebracht, die wichtige Informationen zu seiner Geschichte und Deutung enthält; ein umfangreicherer Text findet sich in der 965/969 entstandenen *Eucharius-Vita* und in den um 1100 niedergeschriebenen *Gesta Treverorum*. Danach hat der hl. Petrus persönlich seine Schüler Eucharius, Valerius und Maternus zur Missionierung nach Trier geschickt. Als Letzterer auf der Reise im Elsass starb, übersandte Petrus seinen Stab, mit dem er nach 40 Tagen Grabesruhe wieder auferweckt wurde – die Parallelen zum Jüngling von Naim und zur Auferstehung Christi sind unübersehbar. Anschließend reisten Eucharius, Valerius und Maternus in die Mosel-Metropole und bekleideten dort nacheinander das Bischofsamt; Maternus soll außerdem die Bistümer Köln und Tongern gegründet haben.

Abb. 6: Petrus-Stab



Die Inschrift berichtet daran anschließend, der *Petrus-Stab* sei während der Bedrohung und Eroberung Triers durch die Hunnen – wohl im Jahre 451 – mit den übrigen Schätzen der Trierer Kirche nach Metz gebracht worden. Danach habe man den Stab offensichtlich nicht zurückgebracht, sondern er blieb in Metz bis zur Zeit Kaiser Ottos I. († 962). Dessen Bruder, der Kölner Erzbischof Bruno († 965), ließ den *Petrus-Stab* nach Köln bringen. Es muss sich um einen ungeheuerlichen Vorgang gehandelt haben, denn erstens war Metz ein Trierer Suffraganbistum, zweitens war der *Petrus-Stab* aufgrund der Gründungslegende eine der bedeutendsten Reliquien der Trierer Kirche und drittens hatte ihn Bruno natürlich nicht ohne Hintergedanken an sich gebracht. Der Erzbischof, der die Position der Kölner Kirche auch durch den Erwerb von Reliquien des Apostelfürsten Petrus u.a. aus Rom zielstrebig gestärkt hatte, konnte mit dem *Petrus-Stab* die apostolische Nachfolge der Kölner Kirche unter Beweis stellen. Schließlich forderte, so die Inschrift, Egbert den Stab zurück und zwar unter der Herrschaft Ottos II. (967-983). Da Egbert seit 977 Erzbischof war, können diese Ereignisse auf die Jahre 977 bis 983 eingegrenzt werden. Die Kontrahenten konnten sich zunächst nicht einigen und schließlich stimmte der Kölner Erzbischof Warin (976-985) einer salomonischen Lösung zu: Der *Petrus-Stab* wurde in zwei Hälften geteilt. Trier erhielt den oberen Teil (135 cm), Köln den etwas längeren unteren (143 cm). Jede der beiden Hälften besaß die gleiche Heilskraft wie der ganze Stab, und so konnte die Trierer wie auch die Kölner Kirche behaupten, mit diesem *Petrus-Stab* sei ›ihr‹ Maternus wiedererweckt worden. Schließlich ließ Egbert den *Petrus-Stab* durch ein Anathem schützen: »Wer auch immer diesen Stab eben dieser Kirche entwendet oder ihn herausgibt, der sei auf ewig verflucht.«

Der *Petrus-Stab* spielte in der Liturgie der Kathedrale eine wichtige Rolle. Er wurde bei vielen Prozessionen mitgeführt, in der Regel mit dem *Hl. Nagel*, und er wurde beim feierlichen Einritt dem neuen Bischof entgegengetragen, wie z.B. eine Federzeichnung in der Bilderhandschrift von *Kaiser Heinrichs Romfahrt* belegt, die den »adventus« Erzbischof Baldwins im Jahre 1308 zeigt.⁵⁷ Egbert war es also gelungen, zumindest eine Hälfte des *Petrus-Stabes* zurückzuerhalten, und dies bildete den Anlass für die Herstellung eines prachtvollen Reliquiars aus Gold, Edelsteinen und Emails. Es besteht aus einem Kugelknäuf, einem Halsring und einem langen Schaft. Das Reliquiar nimmt sich also ein antikes Kugelszepter bzw. einen Senatoren-Stab zum Vorbild.

57 | Wolfgang Schmid: *Kaiser Heinrichs Romfahrt*. Zur Inszenierung von Politik in einer Trierer Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts. Kat. Koblenz 2000 [= Mittelrheinische Hefte 21], S. 43-49 u. 132-135. Winfried Reichert: »Im Glanz des Friedens und der Eintracht«? Die Moseltterritorien Trier und Luxemburg im hohen und späten Mittelalter. In: *Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte* 24 (1998), S. 73-104, hier: S. 74f. Wyttenbach/Müller, *Gesta Trevirorum* (Anm. 10), Bd. 2, Kap. 223. Übers. Zenz, *Taten der Trierer* (Anm. 10), Bd. 5, Kap. 218.

Der Kugelknauf ist durch Bänder mit Edelsteinen in acht trapezförmige Felder unterteilt, die als Emailbilder oben die vier Evangelistensymbole und unten – diesen zugeordnet – vier Brustbilder mit Heiligen zeigen, die durch Inschriften als Petrus, Eucharius, Valerius und Maternus bezeichnet sind. Der Halsring ist in zwei Reihen unterteilt, die Emailplatten mit zwölf Apostelbildnissen enthalten. An dem Schaft schließlich sind in Treiarbeit Medaillons mit leider sehr zerdrückten Brustbildern von zehn Päpsten, von den Petrus-Nachfolgern Clemens († 99) und Linus († 79) und Kletus (Anaklet † 90) bis zu Benedikt VII. († 983) angebracht, hinzu kommen zehn Trierer Bischöfe, beginnend mit Agritius († 329), dem vierten in der Reihe, bis zu Egbert. Bis auf ihn werden alle Trierer Oberhirten ebenso wie sämtliche Päpste als Heilige bezeichnet. Die Liste weicht von der leicht durcheinander geratenen im *Egbert-Psalter* ab, es fehlen Legontius, Magnerich und Abrunculus; dafür findet sich hier der hl. Severus. Die Unterschiede zu den verschiedenen Auflistungen heiliger Bischöfe in den Bischofskatalogen zeigt, dass diese sich im 10. Jahrhundert noch nicht kanonisch verfestigt hatten.

Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass solche Bischofsreihen ein gängiges Medium der Geschichtsschreibung waren. Weltliche Herrschaftsträger benutzten die Genealogie, um ihre Herkunft von bedeutenden Ahnen, zu denen möglichst auch einige Heilige gehören sollten, nachzuweisen. Bei Geistlichen schied diese Methode aus. Man stellte stattdessen die lange und ununterbrochene Reihe der Amtsinhaber in den Vordergrund, spricht von Amtsgenealogie oder Sukzession. Beispiele sind der zwischen 1182 und 1215 entstandene Aachener *Karlsschrein* mit 16 Herrscherdarstellungen, der bald nach 1183 fertig gestellte Siegburger *Anno-Schrein* mit sechs heiligen Kölner Bischöfen, der Siegburger *Gregorius-Tragaltar* von ca. 1180 mit zwölf Erzbischöfen, die um 1120 datierten Papst-Darstellungen im Lateranpalast, die um 1180 entstandenen zwölf Herrscherfenster im Straßburger Münster, die um 1340 angefertigten und später fortgesetzten Chorschranken-Malereien mit Bischofs- und Königsreihen im Kölner Domchor sowie als spätes Beispiel der 1633 fertig gestellte Kölner *Engelbert-Schrein*. Gemeinsam ist allen Herrscherreihen, dass es ihnen nicht um die Geschichtsschreibung an sich, sondern um eine Form sakral überhöhter kirchenpolitischer Propaganda in Zeiten der Krise und des Umbruchs ging, für die diese Reihen instrumentalisiert wurden.⁵⁸

58 | Gert Melville: Vorfahren und Vorgänger. Spätmittelalterliche Genealogien als dynastische Legitimation zur Herrschaft. In: Peter-Johannes Schuler (Hg.): Die Familie als sozialer und historischer Verband. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit. Sigmaringen 1987, S. 203-309. Ursula Nilgen: Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der Kunstpropaganda des Hochmittelalters. In: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich. München 1985, S. 217-234. Heinz/Rothbrust/Schmid, Grabdenkmäler der Erzbischöfe (Anm. 21), S. 93-100 u. 193-201.

Egberts Urheberschaft wird in der *Petrus-Stab*-Inschrift an zwei Stellen angesprochen: Einmal hält diese fest, dass Egbert und Warin vereinbart hätten, den strittigen Stab zu teilen, sodass eine Hälfte nach Trier zurückgelangen konnte. Schließlich habe Egbert den Trierer Teil in eine Kapsel (»theca«) geborgen. Er hat also die goldene Hülle für die Reliquie anfertigen lassen. Außerdem nennt die Inschrift das Jahr 980. Wir haben also eine Stifterkennzeichnung, wie wir sie vom *Andreas-Tragaltar* her kennen, und dennoch ist sie anders. Wiederum wird die Stiftung durch eine Inschrift gekennzeichnet, wird aber jetzt in die *Historia* der Reliquie eingebunden. Anders als bei der Sandale des hl. Andreas, die er vorgefunden hatte, und ähnlich wie beim *Hl. Nagel*, um den sich ebenfalls Diebstahlslegenden unter Beteiligung der Kölner Konkurrenz ranken,⁵⁹ hatte Egbert hier große Verdienste erworben. Vergleichbar ist wiederum die Tatsache, dass das Reliquiar den Namen des Erzbischofs trägt, was gerade auch bei seiner Verwendung in der Liturgie der *Memoria* eine zusätzliche Komponente verlieh. Im Unterschied zu dem womöglich in der *Andreas-Kapelle* aufbewahrten *Andreas-Schrein* spielte der *Petrus-Stab* in der Domliturgie eine große Rolle. Er wurde z.B. im Zusammenhang mit den Weisungen des *Hl. Rocks* ab 1512 ausgestellt, ebenso im politischen Zeremoniell, beim *Adventus* der neu gewählten Bischöfe mitgeführt. Seine Bedeutung kommt auch darin zum Ausdruck, dass der *Petrus-Stab* – wie auch der *Egbert-Psalter* – eine Serie der heiligen Trierer Bischöfe enthält, die jedoch um eine Papstreihe ergänzt wird.

DAS EUCHARIUS-KÄSTCHEN

Auf eine vierte Schenkung Egberts für den Domschatz haben wir leider nur dürftige Hinweise. Das Domschatz-Inventar von 1776 nennt ein silbervergoldetes, mit Perlen besetztes Kästchen, in dem Reliquien des hl. Eucharicus aufbewahrt wurden.⁶⁰ Die Inschrift bezeichnet Egbert als Urheber (»Hoc opus Ekkbertus fecit venerabile presul«), der es nach seinem Tod dem hl. Eucharicus übergeben habe. Der Text endet wiederum mit einem ausführlichen Anathem. Eine Jahreszahl fehlt wie auch beim *Hl. Nagel* und beim *Andreas-Tragaltar*, ergibt sich aber vielleicht aus Egberts Todesjahr

59 | Ronig, Egbert 1979 (Anm. 9), S. 357. Kraus (Anm. 52), S. 151-153. Wolfgang Schmid: Die Wallfahrtslandschaft Rheinland am Vorabend der Reformation. Studien zu Trierer und Kölner Heiltumsdrucken. In: Schneider, Wallfahrt und Kommunikation (Anm. 5), S. 17-195, hier: S. 69-72.

60 | Fuchs, Inschriften (Anm. 54), Nr. 54. Hiltrud Westermann-Angerhausen: Spolie und Umfeld in Egberts Trier. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987), S. 305-336, hier: S. 308. Hans Wolfgang Kuhn: Zur Geschichte des Trierer und des Limburger Domschatzes. Die Pretiosenüberlieferung aus dem linksrheinischen Erzstift Trier seit 1792. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 28 (1976), S. 155-207; das hier genannte Kästchen (S. 198) ist nicht ganz überzeugend.

993. Zu der Abtei St. Eucharius, in der der Trierer Gründerbischof begraben wurde, hatte Egbert enge Beziehungen. Im 10. Jahrhundert wurden mehrfach Eucharius-Reliquien abgegeben, aber von einer Translation in den Dom ist nichts bekannt. Wenn die Überlieferung den Tatsachen entspricht, dann hatte Egbert von der von ihm besonders geförderten Abtei Reliquien des ersten Missionsbischofs für den Dom erhalten, was die apostolische Sukzession der Trierer Oberhirten besonders unterstrich; 1035 sollte Erzbischof Poppo von Babenberg die Reliquien des hl. Maternus, des dritten Gründerbischofs, von St. Eucharius in den Dom überführen.⁶¹

EGBERT ALS AUFTRAGGEBER

Wenn wir zum Abschluss die Koordinaten von Egberts Kunstpolitik und seiner *Memoria* überblicken, dann lässt sich festhalten, dass er als Auftraggeber für Buchmaler, Goldschmiede und Textilsticker hervorgetreten ist, dass wir aber nur von den ersten beiden Bereichen eine gewisse Vorstellung haben, weil im Sektor der liturgischen Gewänder und Textilien ein Totalverlust zu beklagen und auch bei den Büchern und Reliquiaren nicht alles erhalten ist. Bei diesen beiden Medien können wir festhalten, dass es unterschiedliche Visualisierungsstrategien, aber auch zahlreiche Parallelen gab: Bei Handschriften wurden der Auftraggeber und die Künstler in Form von Bildnissen und teils kürzeren, teils aber auch längeren Inschriften einbezogen. Die Inschriften geben in vielen Fällen Hinweise darauf, dass diese Handschriften eine memoriale Funktion hatten. Nicht nur der Stifter, sondern auch der Künstler hoffte auf eine Vergebung ihrer Sünden am Jüngsten Tag. Dazu trug die Tatsache bei, dass die Handschriften auf einen Altar abgelegt wurden und dass sie einem Heiligen, wenn nicht Christus persönlich Geschenkt wurden.

Bei den Werken der Schatzkunst gelten andere Regeln: Die Künstler werden nicht genannt, die Stifter in der Regel auch nicht abgebildet, ihre Rolle nur in einer kurzen Inschrift gewürdigt. Dieses Zurücktreten wurde durch die höhere Sakralität des Reliquiars, das die Überreste des verehrten Heiligen barg, durch das kostbare Material, aber auch durch die Verwendung in der Liturgie, bei Messen, Prozessionen und Stationsgottesdiensten, mehr als aufgewogen.

Egberts Mäzenatentum ist außergewöhnlich. Keiner seiner Vorgänger und Nachfolger auf dem Trierer Bischofsstuhl, aber auch seiner Amtskollegen ist in diesem Maße als Stifter und Auftraggeber von Kunstwerken hervorgetreten. Die *Gesta Treverorum* urteilen, Egbert sei ein Mann von bleibendem Andenken gewesen. Er habe seine Kirche reich ausgestattet –

61 | MG SS 8, S. 181. Becker, Die Benediktinerabtei (Anm. 13), S. 391-392. Kurzeja, Der älteste Liber Ordinarius (Anm. 16), S. 205, 286-287 u. 336. Wolfgang Schmid: Poppo von Babenberg († 1047). Erzbischof von Trier – Förderer des hl. Simeon – Schutzpatron der Habsburger. Trier 1998, S. 20.

die Freigiebigkeit (»largitas«) war eine wichtige Herrschertugend.⁶² Egbert förderte vor allem den Dom, dessen gefährdete Statik er sicherte, in den er Reliquien zurückführte, den er mit kostbaren Werken der Schatzkunst ausstattete und an dem er die *Andreas-Kapelle* errichtete. Weiter förderte er die Abteien St. Eucharius und Mettlach, aber auch zahlreiche andere geistliche Institutionen in Stadt und Bistum Trier. Mangels Quellenbelegen und Vergleichsbeispielen kann man nur vermuten, dass die Familientradition (Stiftungen für Kloster Egmont) eine wichtige Rolle spielte, aber auch ein hohes Maß an Bildung, das die Hofkapelle Kaiser Ottos I. und seines Bruders Bruno vermittelt hatte.⁶³ Hier hatte er das Amtsverständnis der Bischöfe der ottonisch-salischen Reichskirche kennen gelernt, wobei der Kölner Erzbischof Bruno mit seiner Kirchen-, Primats- und Reliquienpolitik ein Vorbild gewesen sein könnte.⁶⁴ Als Vorbild kann auch dessen Nachfolger Gero angesehen werden, der durch außergewöhnliche Kunststiftungen hervorgetreten ist, den *Gero-Codex*, die Grabstätte im Dom, wo er als zweiter Kölner Erzbischof bestattet wurde, dann die außergewöhnliche Grabplatte, das erste erhaltene Bischofsgrab im Rheinland, und schließlich das wundertätige monumentale *Gero-Kreuz*.⁶⁵ All dies sind zwar keine unmittelbaren Vorbilder für Egberts Kunstpolitik, sie zeigen aber dennoch, dass das 10. Jahrhundert eine Phase des fruchtbaren Experimentierens war, bei der höchst unterschiedliche Lösungen entwickelt wurden. Gero gab zwar auch einen Kodex mit einer Dedikationsminiatur in Auftrag, aber die Schatzkunst spielte in Köln trotz des Besitzes bedeutender Reliquien (*Petrus-Stab*, *Ketten Petri*, *Hl. Nagel*) nie die Rolle wie in Trier.

LITURGIE, *MEMORIA* UND KIRCHENPOLITIK

Egberts Werke der Schatzkunst erfüllten liturgische, memoriale und kirchenpolitische Funktionen. Die Schatzkunst war das Medium, mit dem sich die Herrschaftsträger der ottonisch-salischen Reichskirche präsentierten. Die enge Einbindung Egberts in dieses Herrschaftssystem zeigen die Inschrift am *Petrus-Stab*, aus der seine engen Kontakte zu den Erz-

62 | Zum Bischofsideal vgl. Anm. 9. Marie-Luise Laudage: *Caritas und Memoria mittelalterlicher Bischöfe*. Köln/Weimar/Wien 1993 [= Münstersche Historische Forschungen 3]. Stephanie Coué: *Hagiographie im Kontext. Schreibenanlaß und Funktion von Bischofsviten aus dem 11. und vom Anfang des 12. Jahrhunderts*. Berlin/New York 1997 [= Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 24]. Valerie Figge: *Das Bild des Bischofs. Bischofsviten in Bilderzählungen des 9. und 13. Jahrhunderts*. Weimar 2000 [= Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 1].

63 | Ronig, Egbert 1979 (Anm. 9), S. 361. Hans Hubert Anton: *Egberts politischer und geistlicher Umkreis*. In: Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, S. 7-13.

64 | Vgl. Anm. 19.

65 | Vgl. Anm. 20f. u. 39.

bischöfen Bruno und Warin sowie zu König Otto II. deutlich werden, oder die Stifterdarstellungen Ottos III. (980-1002) und Theophanus auf dem um 985/987 in der Egbert-Werkstatt gefertigten Vorderdeckel des *Codex Aureus Epternacensis* (Nürnberg).⁶⁶ Deutlich lassen die beiden Miniaturen des thronenden Egbert ihre Herkunft aus dem antiken Herrscherbild erkennen und verweisen auf das byzantinische Hofzeremoniell.⁶⁷ Bereits der Purpurgrund mit seinen Goldranken macht deutlich, dass der Herrscher in einer überirdischen Sphäre angesiedelt ist, in der Nähe der Heiligen und Christi, deren Bilder nach den gleichen Schemata inszeniert sind. Ihre Entsprechung finden diese Antikenverweise bei den Spolien der Schatzkunst, bei der Wiederverwendung antiker oder zumindest älterer Teile, bei denen der Goldschmied erst gar nicht versucht hat, sie optisch anzugleichen.⁶⁸ Genannt seien die antiken Gemmen an den Sandalenriemen des *Andreas-Fußes*, ein Pferdchen am *Hl. Nagel* oder eine Fortuna am *Petrus-Stab*, weiter die vergoldeten Bronzelöwen angelsächsischer Herkunft, die *Millefioriplatte* und die *Almandinscheibe* mit der Goldmünze Kaiser Justinians I. († 565) am *Andreas-Tragaltar* sowie die Saphir- und Perlengruppen zwischen den Apostelemails am *Petrus-Stab*.

Der *Petrus-Stab* birgt nicht nur eine kostbare Reliquie, sondern erzählt auch die Geschichte der Trierer Kirche, und zwar in zweierlei Hinsicht: Zunächst enthält er eine Inschrift, die von ihrer Funktion her gesehen eine Urkunde darstellt; sie dokumentiert das Schicksal der Reliquie und hebt die Leistung Egberts hervor. Dann haben wir die vier Evangelisten, ähnlich wie am *Andreas-Tragaltar*, die auf die frohe Botschaft des Neuen Testaments hinweisen, die durch die vier Evangelisten, die zwölf Apostel bzw. die 72

66 | Ronig, Egbert (Anm. 9), Bd. 1, Nr. 45 u. 48.

67 | Thomas Rahn: Art. »Hofzeremoniell«. In: Werner Paravicini (Hg.): Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Tl. 2: Bilder und Begriffe. Ostfildern 2005, S. 307-311. – Auf die Frage der Rituale kann im Rahmen dieser Studie nicht eingegangen werden, vgl. Gerd Althoff: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Friede und Fehde. Darmstadt 1997. Ders. (Hg.): Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation im Mittelalter. Stuttgart 2001 [= Vorträge und Forschungen 51]. Ders.: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt 2003. Ders.: Inszenierte Herrschaft. Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter. Darmstadt 2003. Beuckers, Das ottonische Stifterbild (Anm. 8), S. 64.

68 | Joachim Poeschke (Hg.): Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance. München 1996. Arnold Esch: Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien. In: Archiv für Kulturgeschichte 51 (1969), S. 1-64. Lukas Clemens: Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters. Stuttgart 2003 [= Monographien zur Geschichte des Mittelalters 50]. Hiltrud Westermann-Angerhausen: Egbert von Trier und Gregor der Große – Tradition und Repräsentation. In: Sancta Treveris. Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag. Trier 1999, S. 709-723, hier: S. 720-723. Dies., Spolie und Umfeld (Anm. 60).

Jünger in alle Himmelsrichtungen getragen wurde. Dann kommt die Bischofsreihe, die bei dem Maternus-Nachfolger Agritius einsetzt und bis Egbert reicht, dessen Urheberschaft an dem Stab auch die Inschrift deutlich macht. Die Botschaft der apostolischen Sukzession der Trierer Bischöfe, die auf eine lange und ungebrochene Reihe der Vorgänger im Amt zurückblicken können, wird durch die Papstreihe nochmals aufgewertet: Die Trierer Kirche ist die »roma secunda«, das zweite Rom, was neben der Bischofsreihe auch der Besitz bedeutender Heiltümer verbildlicht und was auch die *Helena-Legende* zum Ausdruck bringt. Der *Petrus-Stab*, aber auch die anderen Werke wie der *Egbert-Psalter* mit seiner Reihe heiliger Bischöfe, waren also Medien im Primatsstreit der Erzbistümer.⁶⁹

Fasst man diese Überlegungen zusammen, dann hat Egberts außergewöhnliches Mäzenatentum individuelle Motive, eine kirchenpolitische Komponente (Primatsstreit) und spiegelt gleichzeitig ein neues Selbstbewusstsein der Oberhirten der ottonisch-salischen Reichskirche wider. Man kann geradezu ein Regierungsprogramm erkennen, das auch in der Förderung bestimmter Kirchen und in Reliquienübertragungen in seinem Bistum zum Ausdruck kommt. Seine Kunstaufträge haben aber auch noch eine weitere Komponente. Er brachte seine eigene Person ein, sicherte sein Andenken und den Fortbestand der Erinnerung an sein Aussehen für die Nachwelt. Er dachte dabei einerseits an seinen weltlichen Nachruhm, das Bischofsbild im *Egbert-Psalter* zeigt uns den thronenden Reichsbischof in prachtvollen liturgischen Gewändern auf einem prächtigen Thron. Ein rechteckiger Nimbus hebt seine Bedeutung hervor, man denkt im ersten Moment an einen Heiligenschein. So weit geht Egbert nicht, aber er wäre nicht der erste Trierer Bischof gewesen, der zur Ehre der Altäre gelangt war, auch sein Amtskollege Gero von Köln stand an der Schwelle zur Heiligsprechung. Egbert war im frühen 13. Jahrhundert auf der Staurothek in Mettlach mit einem Heiligenschein dargestellt, und im Falle von Gero übertrug man die Grabplatte und das wundertätige *Gero-Kreuz* um 1300 aus dem alten in den neuen Dom.⁷⁰

69 | Gerold Bönnen: Trier zwischen dem 10. und dem beginnenden 12. Jahrhundert – Erzbischöfe und Erststift, regionale Herrschaftsträger und Stadtbevölkerung. In: Hans Hubert Anton/Alfred Haverkamp (Hg.): Trier im Mittelalter. Trier 1996 [= 2000 Jahre Trier 2], S. 203-237, hier: S. 215-218. Odilo Engels: Metropolit oder Erzbischof? Zur Rivalität der Erzstühle von Köln, Mainz und Trier bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. In: Dombau und Theologie (Anm. 19), S. 267-294. Ders., Reichsbischof (Anm. 9). Thomas Bauer: Lotharingen als historischer Raum. Raumbildung und Raumbewußtsein. Den Bezug zu den Werken der Buch- und Schatzkunst stellten die Arbeiten von Westermann-Angerhausen (vgl. Anm. 52, 54, 60 u. 68) und Fuchs (Anm. 54 u. 56) her, vgl. auch Ronig, Egbert 1979 (Anm. 9).

70 | Sauer, Fundatio und Memoria (Anm. 7), S. 306-314. Franz Ronig: Wurde Erzbischof Egbert (977-993) vielleicht als Heiliger verehrt? Eine Nachlese zum Egbert-Jubiläum 1993. In: Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festschrift für Ursula Nilgen. St. Ottilien 1997, S. 99-108.