

Ganz 2019: David Ganz: Ornatus Lapidum: Steine auf frühmittelalterlichen Büchern, in: Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm (Hrsg.): Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation, (Naturbilder. Images of Nature 8), Berlin, Boston 2019, S. 3-25.

David Ganz

## Ornatus lapidum

Steine auf frühmittelalterlichen Büchern

### Die Steine des Stephanus

Der frühneuzeitliche Buchdeckel eines karolingischen Evangeliars aus der Kathedrale von Metz zeigt die Steinigung des Stephanus durch zwei römische Soldaten (Taf. 1).<sup>1</sup> In die Gewänder eines Diakons gekleidet, kniet der Heilige auf einer Rasenbank, den Aufprall der Wurfgeschosse mit zum Gebet gefalteten Händen erwartend. Die Dynamik der Hinrichtung ist durch die simultane Darstellung von Bewegungsphasen veranschaulicht: Der Soldat zur Rechten geht in die Knie, um einen Stein vom Boden aufzuheben, derjenige zur Linken holt mit erhobenem rechten Arm zur Wurfbewegung aus. Ein dritter Stein hat bereits sein Ziel erreicht und das Haupt des Heiligen getroffen.

Einer langen ikonographischen Tradition folgend, ist die Szene des Martyriums mit der Erscheinung Christi gekoppelt, die Stephanus im Anschluss an sein Plädoyer vor dem Hohepriester „in den geöffneten Himmeln“ (Apg 7,55–56) erblickt.<sup>2</sup> Die entblößte Gestalt des mit Wundmalen gezeichneten Gottessohns im Wolkenkranz besetzt wie der Heilige die Mittelachse der Komposition. Durch das Sichtbarwerden Christi ist Stephanus als jener wahrhaftige Protomärtyrer ausgewiesen, der als erster den Weg der Nachfolge Christi antreten durfte.<sup>3</sup> Teil dieses Wegs zur Erlangung von Christusähnlichkeit ist auch die in

1 Vgl. Marie-Pierre Laffitte und Valérie Goupil: *Reliures précieuses*, Paris 1991, S. 99, Nr. 10; Marie-Pierre Laffitte und Jacqueline Sclafer: *Catalogue général des manuscrits latins. N<sup>os</sup> 8823 à 8921*, Paris 1997, S. 44.

2 Zur Bildtradition vgl. Gaynor Nitz: Stephanus, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Bd. 8, Rom u. a. 1976, Sp. 395–403. Wie Michael P. Fritz: *Giulio Romano. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Ein Spätwerk Raffaels von der Hand seines Schülers*, Frankfurt/M. 1996 (Kunststück), S. 46, herausstellt, ist die Himmelsvision eine „in Spätantike und Mittelalter nachzuweisende Bildformel“, die erst in der Hochrenaissance wieder aufgegriffen wird. Die Zuspitzung des Einbandbilds auf Christus – nach Apg 7,56 wäre eine Darstellung Christi „zur Rechten Gottes“ zu erwarten – bezieht das hagiographische Thema auf die sakramentale Funktion des Evangeliars als buchgewordener Christuskörper.

3 Vgl. dazu zuletzt Shelly Matthews: *Perfect Martyr. The Stoning of Stephen and the Construction of Christian Identity*, Oxford 2010.

einem geschlängelten Spruchband zu lesende Aufforderung des Heiligen, den Peinigern diese Tat nicht als Sünde anzurechnen („domine ne statuas illis hoc peccatum“, Apg 7,60). Schon in der Erzählung der Apostelgeschichte ist das ein Echo jener Worte, mit denen Christus im Lukasevangelium Vergebung für jene fordert, die ihn ans Kreuz schlagen („Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt“, Lk 23,34). Diese Angleichung an den Tod Christi am Kreuz spitzt das Bild dadurch weiter zu, dass es zwei römische Soldaten an die Stelle der Juden setzt, die in der Apostelgeschichte die Steinigung ausführen. Ohne zu „wissen [...], was sie tun“, agieren die beiden Männer eher als Helfer der Umwandlung des Diakons in einen Heiligen denn als seine Henker: Der gekrümmte Streifen Land, der den drei Männern als Standfläche dient, erinnert an eine frei auf den dunklen Bildgrund gesetzte Wolke, auf der Stephanus mit Unterstützung der Soldaten den Aufstieg in den Himmel vollzieht.

Verantwortlich für diesen Effekt einer doppelten Kodierung des Geschehens sind auch die verwendeten Materialien: Die Körper der Akteure, ihre Kleidung, die Bodenfläche und das Wolkenband mit Christus sind einheitlich in vergoldetem Silberrelief ausgeführt, das sich silhouettenhaft vom dunklen Grund der Samtbespannung abhebt und die Glorifizierung des Märtyrers vorwegnimmt. Die für den Tod des Stephanus so entscheidenden Steine sind dagegen als gefasste Edelsteine in die Komposition integriert. Die Steinigung mit Edelsteinen – anstelle der in der Bildtradition üblichen groben Steinbrocken – verwandelt die Tötungswerkzeuge in einen Vorschein jener Welt, die den knienden Diakon nach seinem Tod erwartet. Im Moment seines Martyriums wird Stephanus mit Juwelen überhäuft, die nach dem Bericht der Johannesoffenbarung (Offb 21,10–27) als Grundsteine der endzeitlichen Himmelsstadt galten: Die Hinrichtung bewirkt einen Transfer des Heiligen von der Schwelle des irdischen Jerusalem an jene des himmlischen Jerusalem. Diese Transformation gewöhnlicher Steine in das Baumaterial der Paradiesstadt erscheint gerade in der rechten der beiden Schergenfiguren thematisiert: Nicht nur das vorsichtige Umfassen des Steins mit spitzen Fingern, sondern auch der auf die steinerne ‚Krone‘ des Heiligen gerichtete Blick lassen die Kehrseite der Hinrichtung als Eröffnung des Paradieses sichtbar werden. In diesem Zusammenhang nehmen die drei Steine am Boden die Konnotation von Paradiessteinen ein. Die Rahmung durch Gräser, Kräuter und Erdformationen erinnert zugleich aber auch an die natürliche Herkunft der Edelsteine aus dem Erdboden. Ursprünglich wurde diese Wirkung noch durch einen grün gefärbten Samtstoff verstärkt, mit dem das Buch überzogen war.<sup>4</sup>

4 So im Inventar des Metzger Kathedralschatzes vom 17. Juni 1577: „Les IIII evangelistaires couvertes de velours vertes avec ung saint Estienne dargent doré pour ornement.“ Zit. nach Jean-Baptiste Pelt (Hg.): *Textes extraits principalement des registres capitulaires (1210–1790)*, Metz 1930, S. 166, Nr. 668. Die Neubindung in blauem Samt dürfte anlässlich von Restaurierungsmaßnahmen an den Schatzobjekten erfolgt sein, die für 1763/1764 dokumentiert sind, vgl. ebd., S. 284, Nr. 1021 und S. 287, Nr. 1032.

## Steine als Ornament

Thema meines Beitrags sind Praktiken der künstlerischen Einbettung von Edelsteinen auf frühmittelalterlichen Prachthandschriften – Praktiken, deren Hochzeit im Jahr 1574 schon lange zurücklag, als der mächtige Kardinal von Lothringen, Charles de Guise, dem Schatz der Metzger Kathedrale ein altes, aus dem frühen 9. Jahrhundert stammendes Evangelienbuch stiftete, das er mit der eben betrachteten Hülle ausstatten ließ (Abb. 4).<sup>5</sup> Wie schon die sorgfältige Auswahl der Handschrift belegt, handelt es sich bei dieser Stiftung um einen retrospektiven Vorgang, der das Evangeliar in ein Ensemble eingliedern sollte, dessen vornehmste Stücke ebenfalls aus dem frühen Mittelalter stammten. Welche Lesarten sich daraus für die Steinigung mit Edelsteinen ergeben, möchte ich am Schluss meines Beitrags diskutieren.

Einsetzen möchte ich mit dem Begriff des „ornement“, der in den Akten des Metzger Domkapitels für diese Einbandstiftung verwendet wird. Die Funktion der Steine als Ornament lässt sich auf einer ersten Ebene im Sinne der Angemessenheit von Schmückendem und Geschmücktem definieren: Zusammen mit den Edelmetallen standen Edelsteine an der Spitze mittelalterlicher „Materialhierarchien und Wertrelationen“,<sup>6</sup> wie sie die enzyklopädischen Schriften beispielsweise des Isidor von Sevilla im Anschluss an die *Naturalis historia* von Plinius d.Ä. formulierten und tradierten.<sup>7</sup> Edelsteine zierten die Bücher des christlichen Kults, vor allem den liturgisch verwendeten *textus evangelii*, der seinerseits an der Spitze der mittelalterlichen Buchhierarchie stand.<sup>8</sup> In der Abstufung von Einbänden aus kostengünstigen Materialien wie Leder und den Buchhüllen aus kostbaren

5 Die Person des Stifters und das Datum gehen aus dem Inventar von 1577 hervor, vgl. ebd., S. 165, Nr. 668.

6 Bruno Reudenbach: „Gold ist Schlamm.“ Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag*, Hamburg 2002, S. 1–13, hier S. 4–6. Vgl. auch Brigitte Buettner: *From Bones to Stones. Reflections on Jeweled Reliquaries*, in: Bruno Reudenbach und Gia Toussaint (Hg.): *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2005, S. 43–59.

7 Zu einem Überblick vgl. Gerda Friess: *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte* (in: *Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst*), Hildesheim 1980, S. 1–38.

8 Vgl. Nikolaus Gussone: *Der Codex auf dem Thron. Zur Ehrung des Evangelienbuches in Liturgie und Zeremoniell*, in: Hanns P. Neuheuser (Hg.): *Wort und Buch in der Liturgie. Interdisziplinäre Beiträge zur Wirkmächtigkeit des Wortes und Zeichenhaftigkeit des Buches*, St. Ottilien 1995, S. 191–231; Thomas Lentz: *Textus Evangelii. Materialität und Inszenierung des textus in der Liturgie*, in: Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (Hg.): *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen 2005, S. 133–148; Felix Heinzer: *Die Inszenierung des Evangelienbuches in der Liturgie*, in: Stephan Müller, Lieselotte E. Saurma und Peter Strohschneider (Hg.): *Codex und Raum*, Wiesbaden 2009, S. 43–58; Eric Palazzo: *Le „livre-corps“ à l’époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie*, in: *Quaestiones Medii Aevi Novae* 15 (2010), S. 31–63; Bruno Reudenbach: *Der Codex als Verkörperung Christi. Mediengeschichtliche, theologische und ikonographische Aspekte einer Leitidee früher Evangelienbücher*, in: Johann F. Quack und Daniela C. Luft (Hg.): *Erscheinungsformen und Handhabungen heiliger Schriften*, Berlin 2014, S. 229–244.

Steinen wurde diese Hierarchie nach außen sichtbar gemacht. Keineswegs unzutreffend spricht man im Englischen von „jewelled bindings“, um Prachteinbände von schlichteren Gebrauchseinbänden zu unterscheiden.

Mittelalterliche Quellen überliefern vielfach die Auffassung, wonach kostbare Steine essentieller Bestandteil des *ornatus* seien, der zu einer angemessenen Einkleidung der heiligen Bücher der Liturgie beitragen sollte. Wenn beispielsweise in Schatzverzeichnissen vom Edelsteinbesatz der Buchdeckel die Rede ist, dann ist die häufigste Formel „auro et gemmis ornati“.<sup>9</sup> Bisweilen werden die Edelsteine sogar eigens als Inbegriff des Buchschmucks hervorgehoben.<sup>10</sup> Damit konnten sie immer auch den Vorwurf purer materieller Prachtentfaltung auf sich ziehen. Zur Verteidigung des Edelsteinschmucks führt Rupert von Deutz in seinem Liturgiekommentar Folgendes an:

„Nicht zu Unrecht werden auch die Evangelienbücher mit Gold, Silber und kostbaren Steinen geschmückt. Denn in ihnen schimmert das Gold der himmlischen Weisheit, glänzt das Silber der gläubigen Beredsamkeit, leuchten die kostbaren Steine der Wunder, welche die ‚wie aus Gold gedrechselten, mit Hyazinth geschmückten Hände‘ [Hld 5,14] Christi gewirkt haben.“<sup>11</sup>

Zu dieser Homologie der Werte treten andere, wesentlich weiter reichende Ebenen der Ornamentfunktion hinzu. Wie das Rupert-Zitat andeutet, sind sie im Sinne einer Entsprechung zwischen den optischen Eigenschaften der Hülle und den unsichtbaren Qualitäten des Umhüllten zu denken: Das Leuchten der Edelsteine macht jenes ‚Leuchten‘ sichtbar, das den im Evangelienbuch aufgeschriebenen Wundern zukommt. Das Ornament beseitigt folglich einen Mangel fehlender Sichtbarkeit. In diesem Sinne hat die mit Steinen besetzte Hülle an einer sehr viel umfassenderen Transformation des Buches teil, als sie der moderne, auf eine bloß noch dekorative Wirkung hinauslaufende Begriff des Ornaments signalisiert.<sup>12</sup> Ziel meines Beitrags ist eine systematische Klärung dieser Ornamentfunk-

9 In Bernhard Bischoff: Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. Erster Teil: Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, München 1967 kommt diese Wendung in vier von 15 Fällen vor, in denen Edelsteine als Buchschmuck erwähnt werden: S. 17 (Bamberg, 1127), S. 19 (Bamberg, 1125–1150), S. 88 (Solnhofen, 1070–1150) und S. 98 (Trier, 1100–1150). In vier Fällen werden verwandte Verben verwendet: *decorare* und *distinguere* (S. 117, Zwiefalten, 1137–1141), *parare* (S. 32, Erstein, 900–950) und *vestire* (S. 33, Mainz, 1253).

10 „Sighart [...] thecam evangelii auream cum lapidibus pretiosis ornavit.“ Ebd., S. 122 (Fulda, um 916).

11 „Codices quoque evangelici auro et argento lapidibusque pretiosis non immerito decorantur, in quibus rutilat aurum caelestis sapientiae, nitet argentum fidelis eloquentiae, fulgent miraculorum pretiosi lapides, quae ‚manus‘ Christi ‚tornatiles aureae plenae hyacinthis‘ operatae sunt.“ Rupert von Deutz: *De divinis officiis*, hg. und übers. von Helmut Deutz und Ilse Deutz, Freiburg i. Br. u. a. 1999, S. 334 (2.23), dt. Übersetzung vom Verfasser korrigiert.

12 Wichtige Anstöße für eine Neubewertung des Ornaments in der mittelalterlichen Kunst bieten Beiträge des französischen Kunsthistorikers Jean-Claude Bonne: *De l'ornement dans l'art médiéval (VII<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècle). Le modèle insulaire*, in: Jérôme Baschet und Jean-Claude Schmitt (Hg.):

tion. Gegen eine Tendenz, den Stellenwert der Steine auf rein materialikonologische Aspekte oder eine Zahlenallegorese zu reduzieren, eröffnet die Kategorie des Ornaments eine produktionsästhetische Perspektive des Machens und Herstellens von Relationen.<sup>13</sup>

## Wirkmächtige Naturformen

In der Schatzkunst des frühen Mittelalters wurden Edelsteine unter besonderen Bedingungen bearbeitet: Sie waren Naturgegenstände, die üblicherweise selbst keiner weitergehenden künstlerischen Gestaltung durch das Einschneiden von Bildern, durch Eingravieren von Inschriften oder durch Einschleifen von geometrisch geordneten Facetten unterzogen wurden.<sup>14</sup> Ihre Bearbeitung beschränkte sich auf das Mugeln, ein leichtes Polieren und Wölben, das Unregelmäßigkeiten der Ausgangsform beließ. Die geringe Invasivität unterschied den Umgang mit Steinen grundsätzlich von der Behandlung anderer Materialien der Schatzkunst wie Gold oder Elfenbein, die im Zuge ihrer Verwendung umgeschmolzen und umgeformt wurden.

Wo Edelsteine künstlerisch gestalteten Objekten inseriert wurden, waren sie in der Tat ‚Naturformen‘, in denen in sie eingelassene Kräfte wirksam waren. Diese verborgenen Kräfte waren an die sichtbaren Qualitäten der Farbe und der Transluzenz, aber auch an die Ortsbeziehung ihrer gewussten oder vermuteten Provenienz gekoppelt, jene Parameter also, auf die sich bis ins 13. Jahrhundert die Beschreibung und Abgrenzung von Steinarten wesentlich stützte.<sup>15</sup> In einem wegweisenden Beitrag zu mittelalterlichen Reliquiaren hat Gia Toussaint erstmals die Vorstellung wirkmächtiger *virtus* als Leitprinzip künstlerischer

L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Paris 1996, S. 207–240; ders.: „Relève“ de l'ornementation celtique païenne dans un Évangile insulaire du VII<sup>e</sup> siècle (les Évangiles de Durrow), *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, Spoleto 1999, S. 1011–1053. Daran anknüpfend: Vera Beyer und Christian Spies (Hg.): *Ornament. Motiv, Modus, Bild*, München 2012; Katharina Theil: *Der Ornat der Heiligen Schrift. Zur Bedeutung der ornamentalen Gestaltung des Reichenauer Evangeliiars (Clm 4454)*, Magisterarbeit, Universität Heidelberg, 2016.

13 Gerade Bonne (s. Anm. 12) hat in seinen Texten immer wieder auf dem Ornament als „modus operandi“ insistiert. Wichtige Impulse für eine Stärkung dieses Aspekts kommen von Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, S. 73–95.

14 Die auf Einbänden und anderen Schatzobjekten anzutreffenden Schnittsteine (Gemmen, Kameen, Siegel) sind in der Regel wiederverwendete *spolia* aus antiker oder islamischer Produktion. Zugunsten einer Konzentration auf die Edelsteine als ‚Naturformen‘ möchte ich dieses in der Forschung schon häufiger beleuchtete Phänomen hier ausklammern, vgl. Dale Kinney: *The Concept of Spolia*, in: Conrad Rudolph (Hg.): *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Malden 2006, S. 233–252; Antje Krug: *Antike Gemmen an mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten im Kunstgewerbemuseum Berlin*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 37 (1995), S. 103–119; Gia Toussaint: *Cosmopolitan Claims. Islamicate Spolia During the Reign of Henry II 1002–1024*, in: *Journal of Medieval History* 15 (2012), S. 299–318.

15 Vgl. Christel Meier: *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977, S. 142, S. 236–237 und S. 331.

Edelsteinverwendung herausgearbeitet.<sup>16</sup> Am deutlichsten greifen lässt sich dieses Konzept im kurz vor Ende des 11. Jahrhunderts verfassten Steinbuch des Marbod von Rennes, das bis in die Zeit des frühen Buchdrucks hinein der populärste lithologische Text war.<sup>17</sup> Jede Steinsorte wird von Marbod erst nach Name, Aussehen und Herkunft beschrieben, bevor in einem letzten Abschnitt die medizinischen und magischen *virtutes* zur Sprache kommen.<sup>18</sup> Dagegen liegt der Schwerpunkt frühmittelalterlichen Schreibens über Edelsteine auf der allegorischen Auslegung biblischer Steinbilder.<sup>19</sup> Das bedeutet jedoch nicht, dass Steine in diesen Texten nur als Bedeutungsträger auftreten würden. Die frühmittelalterliche Auslegung der Edelsteine bei Beda Venerabilis oder Hrabanus Maurus integriert die *lapides pretiosi* in Wirkungszusammenhänge zwischen Himmel und Erde. Das Konzept der *virtus* im Edelstein wird nicht negiert, sondern auf *virtutes* im christlichen Sinn umgewendet, die Tugenden und ihre Manifestation in den Heiligen.<sup>20</sup> Dabei werden *lapides* und *virtus* keineswegs als streng distinkte Einheiten – die Tugenden als Entitäten außerhalb der Steine – sondern im Sinne von Verkörperung und Teilhabe behandelt. *Virtus* erweist sich so als Schlüsselbegriff, der den oft konstruierten Gegensatz zwischen Steintherapie und Steinmagie auf der einen und Steintheologie auf der anderen Seite zu über-

brücken vermag.<sup>21</sup> Der Glaube an von Natur aus vorhandene Kräfte medizinischer und magischer Art, wie sie Steinen schon in den antiken Kulturen des Mittelmeerraums zugeschrieben wurden, und die theologische Betrachtung der Steine waren weniger klar abgegrenzt, als es oft dargestellt wird.<sup>22</sup> Beide Diskurse, so meine Annahme, flossen in die Gestaltung steinbesetzter Kunstwerke des Frühmittelalters ein.

## Konfigurierte Steine

Zum Ornament wurden die Steine erst in einem Transformationsprozess der Anordnung, der Musterbildung und Rahmung. Als Schmuck der Bücher wurden Steine in größere Bildzusammenhänge eingefügt, die ihre Wirksamkeit umleiteten und dem Objekt zuführten, als dessen Schmuck sie fungierten. Das Zusammenspiel zwischen den Steinen als einem natürlichen Material und der künstlerischen Praxis, mittels derer die Steine in Buchschmuck verwandelt wurden, hatte seinen Ort nicht in den Steinen selbst, nicht in ihrer Formung durch Schneiden und Schleifen, sondern zwischen ihnen, in den Operationen

16 Vgl. Gia Toussaint: Heiliges Gebein und edler Stein. Der Edelsteinschmuck von Reliquiaren im Spiegel mittelalterlicher Wahrnehmung, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 8 (2003), S. 41–66, besonders S. 42–45. Das Konzept wird aufgegriffen bei Buettner 2005 (wie Anm. 6), S. 51–56.

17 Vgl. Marbod von Rennes: De lapidibus, hg. und übers. von John M. Riddle, Wiesbaden 1977. Zur Wirkungsgeschichte vgl. Valérie Gontero-Lauze: Sagesses minérales. Médecine et magie des pierres précieuses au Moyen Âge, Paris 2010; Evelin Chayes: L'éloquence des pierres précieuses. De Marbode de Rennes à Alard d'Amsterdam et Remy Belleau. Sur quelques lapidaires du XVI<sup>e</sup> siècle, Paris 2010.

18 Vgl. u. a. Philippe Cordez: Le chasseur des rois mages à Cologne et la christianisation de pierres magiques aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, in: Lucas Burkart u. a. (Hg.): Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets, Florenz 2010, S. 315–332.

19 Vgl. Meier 1977 (wie Anm. 15); Renate Prochno: Die Stephansburse. Die Sprache der Steine: Edelsteinallegorese im frühen Mittelalter, Regensburg 2012.

20 Zu Beda Venerabilis vgl. Expositio Apocalypseos, hg. von Roger Gryson, Turnhout 2001, S. 531–559 (XXXVII.97–379): „Variorum nominibus lapidum uel species uirtutum uel ordo uel diuersitas indicatur, quibus tota Hierusalem caelestis extruitur. Difficile est enim singulos cunctis florere uirtutibus.“ (S. 531, XXXVII.98–100). Zu Ambrosius Autpertus vgl. Expositionis in Apocalypsin Libri I–X, hg. von Robert Weber, 2 Bde., Turnhout 1975, Bd. 2, S. 818–823 (X.21.19–29): „Istis similitudinibus lapidum significantur omnium firmamenta uirtutum. Quibus et unusquisque sanctorum spiritaliter perornatur, et ipsa tota ciuitas isdem tamquam lapidibus et robore firma et uarietatis ornata compta describitur.“ (S. 819, X.21.19b). Zu Hrabanus Maurus vgl. De universo libri viginti duo, in: Jacques Paul Migne (Hg.), Patrologia Latina, Bd. 111, Paris 1852, Sp. 9–614, hier Sp. 462–474 (XVII.3–9): „Aliquando uero lapidis nomine significantur apostoli aut sancti uiri, sive ipsa opera uirtutum; unde scriptum est in Apocalypsi: Fundamenta muri ciuitatis omnia lapide pretioso ornata (Apoc. XXI)“ (Sp. 462B, XVII.3). Und zur Brustplatte des Hohepriesters: „Lapides quippe pretiosa opera sunt uirtutum spiritualium; habetque sacerdos in humeris lapides pretiosos [...], cum et ipse claritate bonorum operum cunctis admirandus exstiterit.“ (Sp. 471A, XVII.7).

21 Wie Meier 1977 (wie Anm. 15), S. 86f. und S. 114f. herausstellt, wurde für die Steine auf der Brustplatte des Hohepriesters schon früh eine Viererordnung stark gemacht, die die Steine auf die vier Kardinaltugenden bezog. So schreibt Hieronymus in einem Brief an Fabiola von „quattuor ordines, quas quattuor puto esse uirtutes: prudentiam, fortitudinem, iustitiam, temperantiam, quae sibi haerent inuicem et, dum mutuo miscentur duodenarium numerum efficiunt.“ Hieronymus: Epistolae I–LXX, hg. von Isidor Hilberg, 2. Aufl., Wien 1996, S. 611 (Ep. 64). Die Verknüpfung Edelsteine – Tugenden spielt auch in der Genesis-Exegese eine Rolle, wenn die Vierzahl der Paradiesflüsse auf die Vierzahl der Kardinaltugenden ausgelegt und dies an den Edelsteinen exemplifiziert wird, die in den vier Flüssen ihren Ursprung haben: Philo von Alexandria: Legum Allegoria (Allegorical Interpretation of Genesis II., III.), in: Philo: Volume I, hg. von Francis H. Colson und George H. Withaker, Cambridge 1929, S. 188–203 (I.XIX–XXVI); Ambrosius: De paradiso, in: Sancti Ambrosii opera. Pars prima, hg. von Karl Schenkl, Wien 1897, S. 279–281.

22 Dies betrifft einerseits Texte, die sich explizit einer Diskussion magischer Wirkungen verschreiben, wie etwa Josephus von Skythopolis (4. Jahrhundert), der in cap. 167 seines *Libellus memorialis* die „Kräfte der Steine, die in den Gürtel des Hohepriesters eingelegt sind“ auflistet und damit die magisch-medizinischen Wirkungen der Steine meint: Jacques Paul Migne (Hg.): Patrologia Graeca, Bd. 106, Paris 1863, Sp. 176CD. Dezidiert auf magische Effekte von am Körper befestigten Steinen zielt ab: Costa ben Luca: De physicis ligaturis (9. Jahrhundert), ediert in: Judith Wilcox und John M. Riddle: Quṣṭā Ibn Lūqā's Physical Ligatures and the Recognition of the Placebo Effect, in: Medieval Encounters 1 (1995), S. 1–50, hier S. 31–50. Hinweise auf magische Steinwirkungen finden sich aber auch in Texten, die grundsätzlich auf eine Christianisierung der Steinlehren hinarbeiten: so etwa in Isidors *Buch der Steine*, meist mit einem einschränkenden Zusatz, der aber das Grundprinzip selbst nicht in Frage stellt: „Volunt autem quidam iaspidem gemmam et gratiae et tutelae esse gestantibus, quod credere non fidei, sed superstitionis est.“ Isidor von Sevilla: Etymologiarum sive originum libri XX, hg. von Wallace M. Lindsay, Oxford 1911, XVI.6–14, hier: XVI.7, 8. „Hunc magi fulminibus resistere adfirmant, si creditur.“ Ebd., XVI.8, 1. „De qua promittunt magi quiddam ad coarguendas barbarorum insidias.“ Ebd., XVI.8, 5. „Magi suffitu earum, si creditur, tempestas avertunt, flumina sistunt.“ Ebd., XVI.11, 1. Hrabanus Maurus übernimmt in *De universo* mehrere dieser Passagen.

des Sortierens und Fassens. Erst diese künstlerische Einbettung verwandelte die Steine mit ihren von Natur aus bestehenden Wirkkräften und der natürlichen Schönheit ihrer Farben und ihrer Transluzidität in den *ornatus* des Buches.

Es lohnt sich, vor diesem Hintergrund noch einmal einen Blick auf die beiden wichtigsten biblischen Topoi mittelalterlicher Edelsteinkunde zu werfen. Die Beschreibung der Brustplatte des Hohepriesters in Exodus 28,17–20 und die Vision des Himmlischen Jerusalem in Offenbarung 21,10–27 kommen darin überein, Edelsteine in einem artifiziellen Rahmen zu verorten: die Brustplatte ist ein zentrales Element des nach Gottes Anweisungen hergestellten priesterlichen Ornaments, die apokalyptische Himmelsstadt eine architektonische Konstruktion. In beiden Fällen sind die Steine Teil einer größeren Gruppe, für die numerische Relationen (die Zwölfzahl) und die räumliche Anordnung (vier Dreierreihen) relevant sind. Die von Johannes genannte Reihe ist zwar nicht deckungsgleich mit der Anordnung der Brustplatte, aber gleichwohl mit einer intertextuellen Referenz auf diese ausgestattet, die Spielraum für typologische Lesarten bot.

Ein zentrales Element des jüdischen Priesterornaments und die allen Christen verheißene Stadt der Zukunft sind also zwei Steinkonfigurationen der Heiligen Schrift, die in der christlichen Literatur – in Steinbüchern und in Apokalypsekomentaren – zu Figuren einer durchaus realpräsentisch zu verstehenden *significatio* werden. Sie bezeichnen die Gemeinschaft der Heiligen oder das Kollektiv der Tugenden nicht nur, sondern lassen diese auch gegenwärtig werden. Dabei verhalten sich die Steine des Alten Testaments und die Steine der Apokalypse dahingehend komplementär zueinander, dass jene für den materiellen Schmuck des alten Gotteskults, diese aber den immateriellen Schmuck des zukünftigen Kultgebäudes repräsentieren.

Zu diesen Steinkonfigurationen der Bibel stehen die realen Steine des biblischen Kults in einem typologischen Verhältnis der Post- und Präfiguration. Dies gilt gerade auch für die mit Steinen geschmückten Evangelienbücher: Die Himmelsstadt ist allein schon dadurch eine Stadt der Heiligen Schrift, dass der Zutritt zu ihr nur denjenigen vorbehalten ist, die im Buch des Lebens verzeichnet sind.<sup>23</sup> Wilhelm Durandus schließlich deutet die Prachtevangeliiare geradezu als das christliche Gegenstück zur Brustplatte des Hohepriesters:

„Einige aber haben gesagt, dass dem Rationale heute kein Schmuck entspricht, da wir ja keine Menge wertvoller Steine haben, aber ähnlich wie dieses trägt der Bischof bei seiner Weihe vor dem ganzen Volk das Evangelienbuch vor seiner Brust. [...] Dies kann der Grund dafür sein, warum in gewissen Kirchen die Deckel des Evangelienbuches mit Gold, Silber und wertvollen Steinen geschmückt werden.“<sup>24</sup>

<sup>23</sup> „Nec intrabit in in ea [...] nisi qui scripti sunt in libro vitae Agni.“ (Offb 21,27)

<sup>24</sup> Wilhelm Durandus: *Rationale divinatorum officiorum* I–IV, hg. von Anselme Davril und Timothy M. Thibodeau, Turnhout 1995, S. 237: „Quidam autem dixerunt quod rationali nullum respondet hodie ornamentum quoniam non habemus copiam lapidum pretiosorum, sed ad instar illius defert

Die hier herausgestellte Komponente des Gemachtseins der Steinbilder bot Anknüpfungspunkte für eine Logik des Herstellens, Darbringens und Aufführens, die die Steine mehr sein ließ als Zeichenelemente, die gleich Worten in einem Text auf dahinter liegende, immaterielle Bedeutungen verweisen. Als materielles Ornament gingen sie keineswegs in einer bloß hermeneutischen Dimension der Allegorese auf, sondern waren mit Handlungsfeldern der künstlerischen Produktion, der frommen Stiftung und der liturgischen Performanz verflochten.

### In der Saumzone

Auf bislang noch kaum erforschte Weise werden Steine auf den Buchhüllen mittelalterlicher Prachthandschriften in Zusammenhänge integriert, die eine Transformation des natürlichen Materials bewirken sollen: Die Konfigurationen aus Stein sind mehr als eine bloße Addition von Einzelementen, die magische oder göttliche *virtutes* in sich tragen. Sie sind aber auch kein schwereloses, flächiges Muster, aus dem man die Materialität der Bestandteile herausrechnen könnte, wie dies die ältere Einbandforschung mit ihrer Vorliebe für lineare Schemata gerne praktizierte.<sup>25</sup>

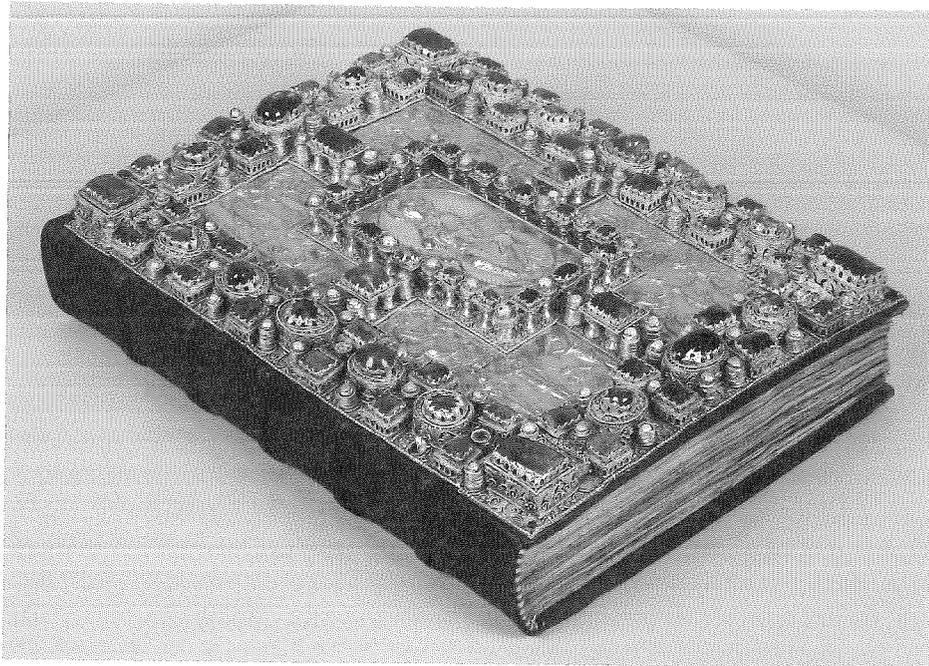
Der charakteristische Ort der Arbeit mit Steinen ist die Randzone der Einbände, die man mit der Bezeichnung Rahmen zwar nicht unzutreffend, aber dennoch missverständlich bestimmt, insofern mit dieser Kategorie ein neuzeitliches oder modernes Verständnis einer untergeordneten und supplementären Funktion des Rahmens für das figürliche Bild mitschwingt (Taf. 2 und 3, Abb. 3 und 5).<sup>26</sup> Einer solchen Abwertung stehen allein schon die Proportionen entgegen, die den Rändern einen ähnlich hohen Anteil einräumen wie der meist figürlich gestalteten Mitte. Im Hinblick auf die vestimentäre Funktion der Einbände als Ornat des buchgewordenen Christus könnte man zutreffender von Saumzonen sprechen.<sup>27</sup> Pointiert könnte man sagen, dass die Ränder Zonen darstellen, in denen sich

pontifex in consecratione sua textum evangelii ante pectus coram toto populo. [...] et hec potest esse causa quare in quibusdam ecclesiis postes codicis evangelici ex auro, argento et lapidibus pretiosior ornantur.“

<sup>25</sup> Ich beziehe mich auf die beiden Monographien von Frauke Steenbock: *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965 und Otto Karl Werckmeister: *Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram. Ein Goldschmiedewerk des 9. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1963. Vgl. dazu David Ganz: *The Cross on the Book. Diagram, Ornament, Materiality*, in: Michelle P. Brown, Ildar Garipzanov und Benjamin Tilghman (Hg.): *Graphic Devices and the Early Decorated Book*, Woodbridge 2017, S. 243–264, hier S. 246–252.

<sup>26</sup> Zur kritischen Revision dieses Modells vgl. u. a. Paul Duro (Hg.): *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge 1996; Vera Beyer: *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*, München 2008; Hans Körner und Karl Möseneder (Hg.): *Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, Berlin 2010.

<sup>27</sup> Vgl. David Ganz: *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter*, Berlin 2015, S. 32–105.

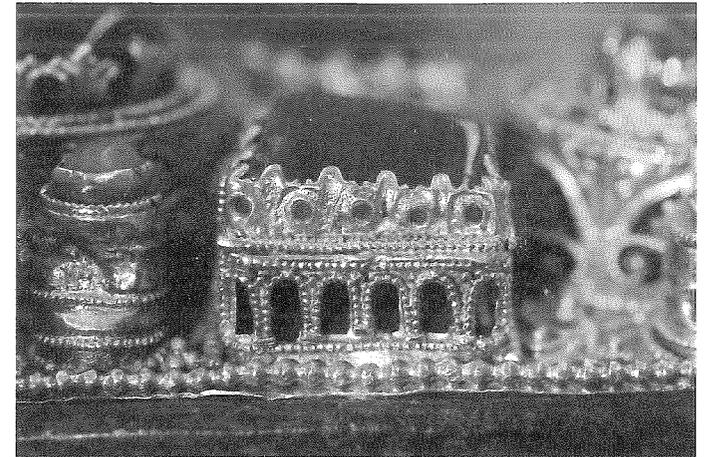


1 *Codex Aureus von St. Emmeram*, 870, Schrägansicht, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000

die ornamentale Funktion der gesamten Einbände verdichtet. In diesem Sinne können sie auch genutzt werden, um am Verhältnis von Rand zu Mitte eine Spiegelung des Verhältnisses von Buchhülle und Buchinnerem vorzunehmen.

Charakteristisch für die frühmittelalterliche Gestaltung der ‚Stein-Säume‘ ist die Anordnung der Elemente in regelmäßigen Mustern, bei denen Steine nach Farbe, Größe und Form sortiert und dann in geometrischen Figuren aufeinander bezogen werden. Mit dieser schon wegen der Knappheit der Ressourcen schwer zu realisierenden Operation des Auslegens werden die Naturformen der Steine in ein Ornament zweiter Stufe transformiert, das auf die Herstellung und Sichtbarmachung von Ordnung abzielt.<sup>28</sup> Wobei man diese zweite Stufe gleich noch einmal in eine Mikro- und eine Makroebene unterteilen muss: Typischerweise werden Muster im Kleinen, aus denen sich der Rapport der Patterns aufbaut (Taf. 2, Abb. 1–3), in ein Verhältnis der Entsprechung und Spiegelung zu den übergeordneten Figuren gesetzt, die die Positionierung der Steine auf der Gesamtfläche des Buchdeckels bestimmten (Taf. 2). Der streng rechteckige Zuschnitt von Büchern im

28 Zur Ordnungsfunktion von Ornamenten vgl. Ernst H. Gombrich: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979 und weitergehend Theil 2016 (wie Anm. 12), S. 10–17.



2 *Codex Aureus von St. Emmeram*, 870, Detail des Vorderdeckels: Smaragd in hausförmiger Fassung, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000



3 *Codex Aureus von St. Emmeram*, 870, Detail des Vorderdeckels: Smaragde und Perlen in kelchförmiger Fassung, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000

Kodexformat begünstigt solche ‚Auslegespiele‘, die hier ein anderes Möglichkeitsfeld vorfinden als auf unregelmäßig geformten Objekten wie Kreuzen, Bursenreliquiaren oder Kronen, auf denen grundsätzlich die gleichen Techniken angewendet werden.<sup>29</sup>

29 In dieser Hinsicht könnte man die edelsteingeschmückten Buchdeckel mit dem Zyklus der 28 *carmina figurata* des *Liber de laudibus sanctae crucis* von Hrabanus Maurus vergleichen, deren Figuren in das annähernd quadratische Raster eines Basisgedichts eingewebt sind, vgl. Ulrich Ernst: *Car-*

Beliebte, auf vielen Buchdeckeln anzufindende Muster, die für eine Verwebung von Mikro- und Makroebene sorgen, sind das Kreuz und die Quincunx, die oft die Bildung kleiner Cluster aus Edelsteinen und Perlen bestimmen und auf der großen Skala wiederkehren, indem die vier Eckpositionen und die Mittelachsen durch größere Steine oder umfangreichere Cluster akzentuiert werden (Taf. 2, Abb. 3 und 5). Angedeutet werden so geometrische Figuren des Kreuzes, des Diagonalkreuzes oder der Raute. Auf den schon von Frauke Steenbock und Victor Elbern herausgearbeiteten kosmologischen Gehalt dieser Schemata muss ich an dieser Stelle nicht mehr ausführlicher eingehen.<sup>30</sup> In unserer Perspektive ist entscheidend, dass über das Ornament der Steine die auf den vier Achsen des Kreuzes basierende Ordnung des christlichen Kosmos weniger bildhaft dargestellt als realpräsentisch hergestellt wird.<sup>31</sup> Komplementär dazu sorgen die Leitrelation der Vierzahl und der enge Bezug auf das Rechteckformat des Kodex für eine starke Verankerung dieser Ordnung im Buch. Letzten Endes geht es also um eine enge Verknüpfung, wenn nicht gar um eine Ineinssetzung von Welt und (Evangelien-)Buch.<sup>32</sup>

Zu den hier beschriebenen Effekten tragen entscheidend die Farben der Steine bei: Gemessen an der reichen Vielfalt chromatischer Nuancen, welche die biblischen und die enzyklopädischen Steinkataloge beschreiben, fällt an den frühmittelalterlichen Bucheinbänden die Reduzierung der Steinornamente auf wenige Grundtöne und Varietäten auf. Generell dominieren das Grün von Smaragden, das Blau von Saphiren, die durch das Rot von Rubinen, durch das Weiß der ebenfalls zu den Steinen gerechneten Perlen und das Violett von Amethysten ergänzt werden.<sup>33</sup> In diesem Punkt wird ein Ansatz gewählt, der sich von den biblischen Edelsteinimaginationen des Alten und Neuen Testaments fundamental unterscheidet: Sowohl die Brustplatte des Hohepriesters als auch die Himmels-

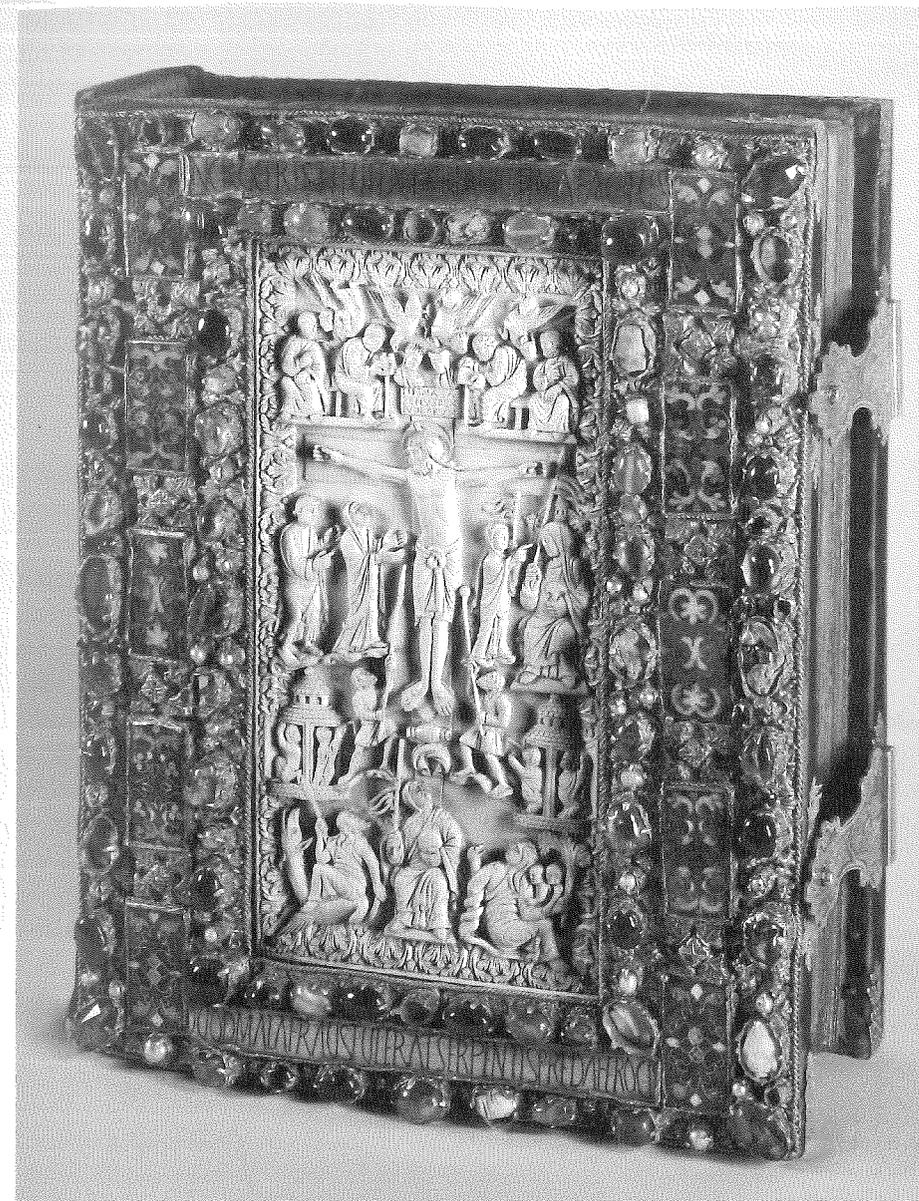
men figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters, Köln 1991, S. 222–332; Matthias Schulz: Der codierte Christus. Figuration als Bild-Text-Dynamik im „De laudibus sanctae crucis“ des Hrabanus Maurus, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 79 (2016), S. 10–43. Allgemein zu edelsteingeschmückten Objekten vgl. Gemma Sena Chiesa, Graziella Buccellati und Anna Marchi (Hg.): Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste, Mailand 2002. Zu einzelnen Gattungen vgl. Theo Jülich: Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert, in: Aachener Kunstblätter 54/55 (1986/87), S. 99–258; Buettner 2005 (wie Anm. 6); Prochno 2012 (wie Anm. 19).

<sup>30</sup> Vgl. Victor H. Elbern: Die Stele vom Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters, in: Bonner Jahrbuch 155/156 (1955/56), S. 184–214; Victor H. Elbern: Bildstruktur – Sinnzeichen – Bildaussage. Zusammenfassende Studie zur unfigürlichen Ikonographie im frühen Mittelalter, in: Arte medievale 1 (1983), S. 17–37.

<sup>31</sup> Auch im Hinblick auf die Zentralität der Kreuzform, das Interesse an diagrammatischen Figuren und die Relevanz von Zahlenrelationen bestehen zahlreiche Anknüpfungspunkte an den *Liber de laudibus sanctae crucis* (s.o. Anm. 29).

<sup>32</sup> Vgl. Theil 2016 (wie Anm. 12), S. 38–47.

<sup>33</sup> Die Zuordnung der Steine zu distinkten Varietäten bleibt hier und im Folgenden sehr schematisch, weil in der Regel offen bleiben muss, über welches mineralogische Wissen die mittelalterlichen Produzenten und Rezipienten jeweils verfügten und wie sie dieses Wissen in Beziehung zu konkreten Steinen setzten. Zu den Farbkombinationen wichtige Beobachtungen bei Friess 1980 (wie Anm. 7), S. 39–75.



4 Evangeliar aus Metz, ca. 870/880, Schrägansicht, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9383

stadt des Johannes sind aus einer Serie von zwölf unterschiedlichen Steinen mit je eigenen Farbwerten aufgebaut. Diese Zwölfzahl der Steinsorten wird in den Kommentaren zur Apokalypse als Ausweis einer nicht mehr zu übertreffenden Fülle von Tugenden ausgelegt, die in der Paradiesstadt anzutreffen seien.<sup>34</sup> Statt den Versuch zu unternehmen, diese Konfiguration nachzustellen, wird über die ausgeprägte Gruppenbildung eine Logik der Durchdringung von Elementen und Sphären etabliert: In der frühmittelalterlichen Edelsteinliteratur ist das Grün der Smaragde mit Vegetation und Wachstum assoziiert, das Blau der Saphire mit Himmel und Reinheit und das Rot der Rubine mit Feuer, Blut und Fleisch.<sup>35</sup>

### Einfassungen

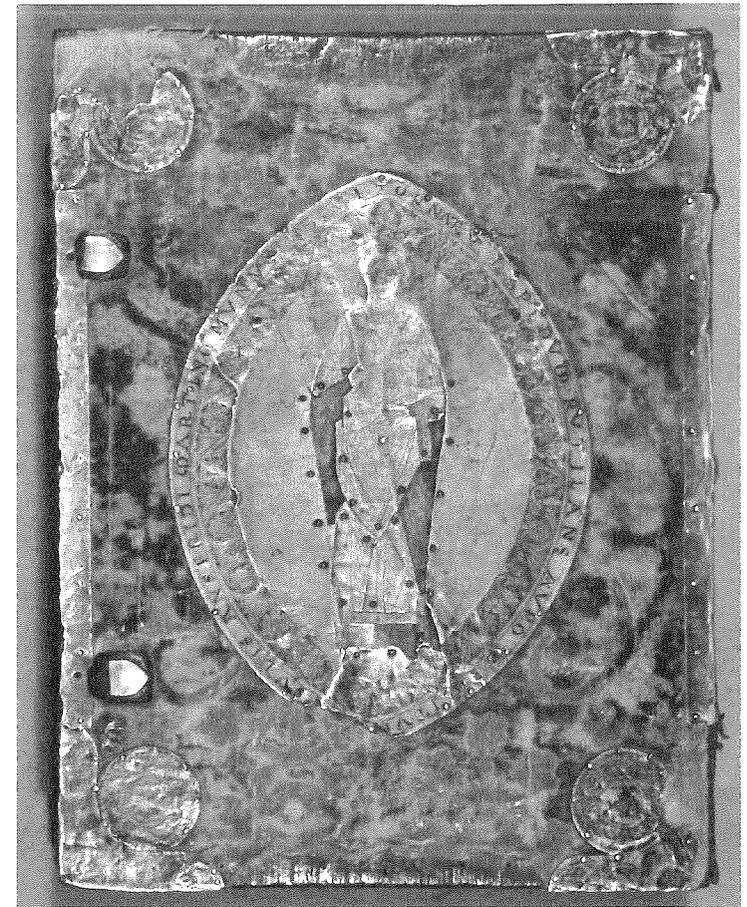
An verschiedenen Stellen erfolgt diese Kanalisierung der Wirksamkeit der Steine durch ihre Einbettung in Goldschmiedearbeiten, die spezifische semantische Referenzen erzeugen. Ein Beispiel hierfür sind die kunstvoll gearbeiteten Sockelfassungen, die auf verschiedenen Einbänden der späteren Karolingerzeit die Steine weit über die Bildzone in der Mitte hinausragen und bei einer Drehung des Buches über diese legen lassen. Wiederholt angesprochen wurde dieser Effekt für den in München aufbewahrten *Codex Aureus von St. Emmeram*, ein 870 für Karl den Kahlen geschriebenes Prachtevangeliar, dessen Vorderdeckel kaum von späteren Veränderungen tangiert wurde (Taf. 2).<sup>36</sup> Die Zusammenstellung der Steine konzentriert sich ganz auf das intensive Grün-Blau großformatiger Smaragde und Saphire.<sup>37</sup> Gemeinsam mit den zahlreich verwendeten Perlen sitzen sie auf filigran durchbrochenen Aufbauten, die auf den ersten Blick an Gebäude erinnern, sich in Arkaden öffnende Paläste und zylindrische Rundtürme (Abb. 1). Die beiden bemerkenswerten Beschreibungen des Buchdeckels aus dem mittleren 11. Jahrhundert, als der *Codex*

<sup>34</sup> Vgl. die Belege in Anm. 20.

<sup>35</sup> Vgl. Meier 1977 (wie Anm. 15), S. 147–161. Einen biblischen Anknüpfungspunkt für eine Konzentration auf wenige Varietäten stellt Offb 4,3 dar, wo Jaspis, Sarder und Smaragd die große Gotteserscheinung begleiten: „Et qui sedebat similis erat aspectui lapidis iaspidis et sardini, et iris in circuitu sedis similis visioni zmaragdinae.“ Eine ausführliche Diskussion dieser beiden Teilverse bietet Ambrosius Autpertus 1975 (wie Anm. 20), S. 207–210 (III.4, 3).

<sup>36</sup> Vgl. zuletzt Ganz 2015 (wie Anm. 27), S. 159–191. Zu einer Analyse der Edelsteine vgl. Karl Jäckel: Die Restaurierung des *Codex Aureus* (cod. lat. 14000) im Institut für Buch- und Handschriftenrestaurierung der Bayerischen Staatsbibliothek München im Jahr 1966, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 81 (1968), S. 146–151.

<sup>37</sup> Ausschlaggebend für die im Vergleich mit anderen Prachteinbänden bemerkenswerte Dominanz der grünen Smaragde könnte die bei Hrabanus Maurus, aber auch in den Apokalypsekommentaren zu findende Auslegung sein, wonach der Smaragd als jener Stein, den die Johannes-Offenbarung an vierter Stelle der zwölf Edelsteine nennt, in besonderer Weise mit den vier Büchern der Evangelien verbunden ist: „Et quia tanta fidei sublimitas per Evangelium mundo innouit; apte propter quatuor Evangelii libros quarto loco smaragdus ponitur.“ Beda Venerabilis (wie Anm. 20), S. 541 (cap. XXXVII.189–191); Hrabanus Maurus 1852 (wie Anm. 20), Sp. 467C (XVII.7).



5 *Ansfridus-Evangelistar*, Rückdeckel, frühes 11. Jahrhundert und um 1500, Frontalansicht, Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM h2

*Aureus* sich bereits im Regensburger Kloster St. Emmeram befand, akzentuieren genau dieses dreidimensionale Weichbild des Einbands und klammern die in Goldblech getriebenen Bilder im Zentrum weitgehend aus. Dabei lassen die von den Verfassern entwickelten Lesarten den weiten semantischen Spielraum erkennen, den die ornamentale Gestaltung des Rahmens eröffnet: Während der Autor des *Liber translationis Dionysii Areopagitae* in den Goldschmiedearbeiten ein Gebäude erkennt, welches das Himmlische Jerusalem figuriert,<sup>38</sup> hebt Arnold von St. Emmeram in seiner Schrift *De miraculis et memoria beati*

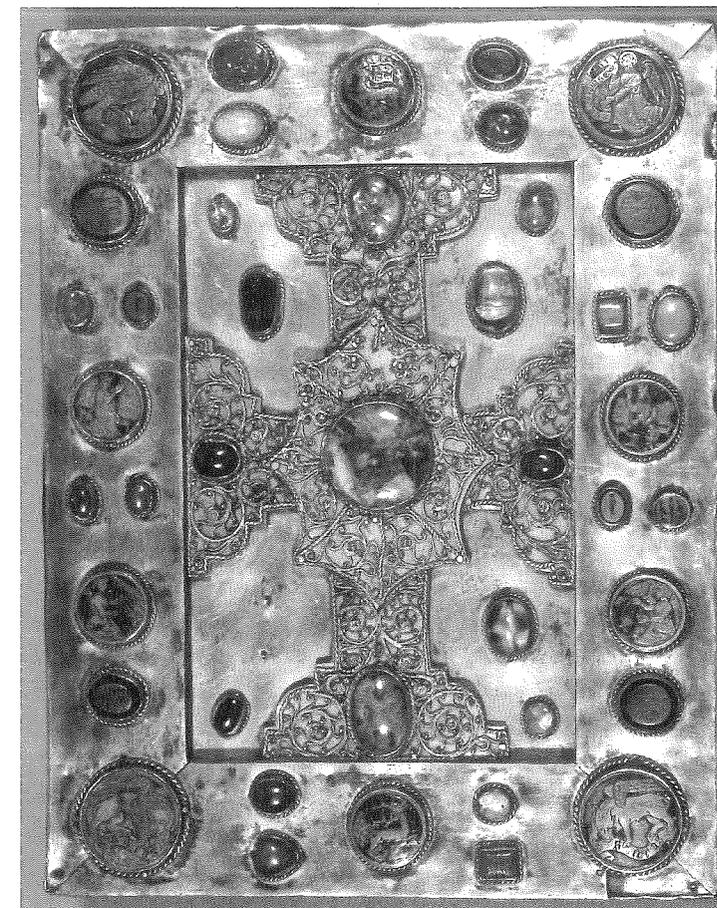
<sup>38</sup> „Librum ewangeliorum [...] cuius in superficie quasi quoddam edificium in quadrum positum cernitur, quo celestis Jerusalem figuratur.“ Die jüngere Translatio s. Dionysii Areopagitae, hg. von Veronika Lukas, Wiesbaden 2013, S. 442 und S. 444.

*Emmerami* auf das Korrespondenzverhältnis zwischen dem äußeren Rahmen mit seinen Gebäudeformen und dem inneren Rahmen mit seinen Kelchfassungen ab.<sup>39</sup>

Wie schon Otto Karl Werckmeister zutreffend festhielt, integrieren die aufwendigen goldenen Sockel die Steine nicht in ein ‚Bild‘ des Himmlischen Jerusalem.<sup>40</sup> Die edelsteinbesetzte Saumzone bleibt auch in dieser Hinsicht ornamentale Struktur, die zweierlei leistet: Auf der einen Seite stellt sie in ihrer Uneindeutigkeit eine Offenheit her, die einen unabschließbaren Reichtum semantischer Referenzen ermöglicht.<sup>41</sup> Auf der anderen Seite sorgt sie dafür, dass die gefassten Steine als Schmuck des Buches erkennbar bleiben. Die Differenz zwischen der Materialität der Mineralien auf dem Buch und der Immaterialität des Himmlischen Jerusalem, einer Buchvision, die den Ort verheißt, in den all diejenigen einziehen werden, die im Buch des Lebens stehen, bleibt gewahrt, und vermag mittels der auf goldenen Sockeln sitzenden Steine doch überbrückt zu werden.

Edelsteine als Vehikel, die das tote Gebilde aus Tierhäuten und Holz mit lebendigen Kräften umgeben und so dem Evangeliar als Buch des Lebens zu einer sakramentalen Gegenwärtigkeit verhelfen, sind in verschiedenen Fällen Gegenstand der künstlerischen Arbeit in den Randzonen der Einbände. Auch der so oft als Stadtlandschaft beschriebene Edelsteinbesatz des *Codex Aureus* erweist sich bei genauerem Hinsehen als Zone pflanzlicher Auswüchse von Akanthusblättern und Filigranranken (Abb. 2). Unter die kelchförmigen Fassungen des inneren Rahmens sind stilisierte Palmetten gepflanzt, die außen rot und innen grün gefüllt sind, und so an das durch Christi Blut gespendete Leben denken lassen.<sup>42</sup> Das vegetabilische Ornament der Fassungen und die Rankenstrukturen des Filigranwerks evozieren eine Zone paradieshafter Natur, die in der Johannes-Offenbarung die letzte Facette der als Kippfigur angelegten Jerusalemvision ist: die *civitas sancta* als Braut im kostbaren Hochzeitsgewand, als Stadt mit prachtvollem Befestigungsring und als baumbestandener Garten mit dem Strom des Lebens im Zentrum.

Ein ähnliches Insistieren auf pflanzlichem Wachstum, das von den Steinen ausgeht und zu diesen hinführt, lässt sich auf der breiten Saumzone eines Evangeliiars aus dem Bamberger Domschatz beobachten (Taf. 6).<sup>43</sup> Von blattförmigen Fassungen gehalten und



6 *Ansfridus-Evangelistar*, Vorderdeckel, frühes 13. Jahrhundert und um 1500, Frontalansicht, Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM h2

39 „Intimus autem ordo contractior calices habet triginta duos singulatim gemmis minoribus operatos, quibus venuste respondet extimo amplioribus per castella dispositis necnon margaritis per propugnacula insertis deliciosissime compto.“ Arnold von St. Emmeram, *Libri II de Sancto Emmerammo* (Excerpta), hg. von Georg Waitz, Hannover 1841, S. 551; vgl. dazu Ganz 2015 (wie Anm. 27), S. 175–177; David Ganz: Exzess der Materialität. Prachteinbände im Mittelalter, in: Patrizia Carmassi und Gia Toussaint (Hg.): *Codex und Material*, Wiesbaden 2018, S. 179–214.

40 Werckmeister 1963 (wie Anm. 25), S. 70.

41 Gell 1998 (wie Anm. 13), S. 80f. beschreibt diesen Effekt als „unfinished business“.

42 Wie die 1966 durchgeführten Materialuntersuchungen gezeigt haben, bestehen diese Füllungen aus Glas und Granat, vgl. Jäckel 1968 (wie Anm. 36), S. 149. Zur Verbindung der Kelche mit dem Buch vgl. Ganz 2015 (wie Anm. 27), S. 177.

43 Ottonischer Einband für ein karolingisches Evangeliar aus Fulda, zur Handschrift vgl. Katharina Bierbrauer: *Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 1990, S. 115–117. Zum Einband Wilhelm Messerer: *Der Bamberger Domschatz*

umgeben von filigranen Ranken, Blüten und Früchten, scheinen die Edelsteine hier regelrecht aus dem Buchdeckel hervorzutreiben. Die Goldschmiedearbeit umschließt eine Elfenbeintafel mit der ungewöhnlichen Szene der Taufe Christi. Im spektakulären Aufreißen eines über die Gestirne Sol und Luna hinaufreichenden himmlischen Kanals manifestiert sich dort die göttliche Natur des entblößten Christuskörpers. Die enge Verbindung des Täuflings mit den Elementen Wasser und Erde lässt an die Schöpferrolle Christi bei der Erschaffung der Welt denken. Wasser und Erde sind in der frühmittelalterlichen Literatur die primären Fundorte von Edelsteinen, die selbst Produkte dieser lebens-

in seinem Bestande bis zum Ende der Hohenstaufen-Zeit, München 1952, S. 24f.; Steenbock 1965 (wie Anm. 25), S. 108–110, Nr. 32.

spendenden Schöpfungstätigkeit des Logos sind. Gleichzeitig bringen die auffälligen Rotakzente, die dieser Einband in den Mittelachsen und Diagonalen aufweist, die typologische Beziehung zwischen der Taufe Christi und dem Durchzug durch das Rote Meer ins Spiel.<sup>44</sup> An den Gestaden des *mare rubrum*, so Isidor von Sevilla, können rote Edelsteine gefunden werden.<sup>45</sup> Diese kündigen die Taufe in Wasser und in Blut an, die an Christus vollzogen wird und lassen das Feuer des Heiligen Geistes aufflammen. Zugleich können sie als Gewand für den im Buch verkörperten Christus verstanden werden, dessen menschliche Gestalt in der Mitte der Elfenbeinplatte aus weißem Elfenbein nachgeformt ist.

Weitaus häufiger als die Taufe ist die Kreuzigung Christi Anknüpfungspunkt ornamenter Steinformen, die das Kreuz als Umschlagpunkt vom Tod zum Leben ausweisen.<sup>46</sup> Auf einem spätkarolingischen Evangelieneinband, der wie das Eingangsbeispiel aus der Kathedrale von Metz stammt, ist das Elfenbein mit der Kreuzigung Christi von einem doppelten Edelsteinkranz umgeben (Abb. 6).<sup>47</sup> Seine Fassungen sind ähnlich wie diejenigen des *Codex Aureus* als steil aufragende Zylinder gebildet.<sup>48</sup> Der Schmuck dieser Sockel wird ebenso wie jener der dazwischen gesetzten Goldornamente von Blatt- und Blütenformen dominiert. Die in kräftigen Blau-, Rot- und Gelbtönen aufleuchtenden Emailplatten, die in den Zwischenraum der beiden Edelsteinreihen gesetzt wurden, sind mit stilisierten Blättern und Blüten gefüllt. Gemeinsam mit den Steinen beschwören die Fassungen, Ornamente und Emails die Aussicht auf eine Rückkehr jenes Paradieses, dessen Verlust durch die boshafte Täuschung der Schlange die Inschrift unterhalb des Elfenbeins beklagt: „Zu einem frommen Opfer gemacht, hat Christus am Kreuz all das wiederhergestellt, was der üble Betrug der bössartigen Schlange als Beute hinweggenommen.“ (IN CRVCE RES-TITVIT XPS PIA VICTIMA FACTVS / QVOD MALA FRAVS TVLERAT SERPENTIS PRED A FEROCIS)

44 Der Steinbestand ist stark verändert und wurde bislang nicht systematisch untersucht – ich gehe für den ursprünglichen Zustand von einer regelmäßigen Disposition von roten Steinen auf den Hauptachsen und blauen und grünen Nebenachsen bzw. Begleitsteinen aus.

45 „Ob hoc etiam in his litoribus gemmae rubrae inveniuntur.“ Isidor von Sevilla 1911 (wie Anm. 22), XIII.17.

46 Zu Einbänden mit Kreuzigungsbildern vgl. Ganz 2015 (wie Anm. 27), S. 106–157.

47 Vgl. Steenbock 1965 (wie Anm. 25), S. 110f., Nr. 33; Marie-Pierre Laffitte, Charlotte Denoël und Marianne Besseyre (Hg.): *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Ausst.-Kat. (Bibliothèque nationale de France Paris), Paris 2007, S. 204f., Nr. 55b; David Ganz: *Inlibration. Buchwerdung und Verkörperung in einem frühmittelalterlichen Evangelium*, in: Pia Selmayr und Saskia Wenzel (Hg.): *Übertragungen. Bildlichkeit in Literatur und Kunst des Mittelalters*, Wiesbaden 2017, S. 25–46.

48 Vgl. Genevra Kornbluth: *Bibliothèque Nationale Ms. lat. 9383. Archaeology and Function of a Late Carolingian Treasure Binding*, in: *Aachener Kunstblätter* 62 (1998–2002), S. 185–200.

## Edelsteine als Gabe

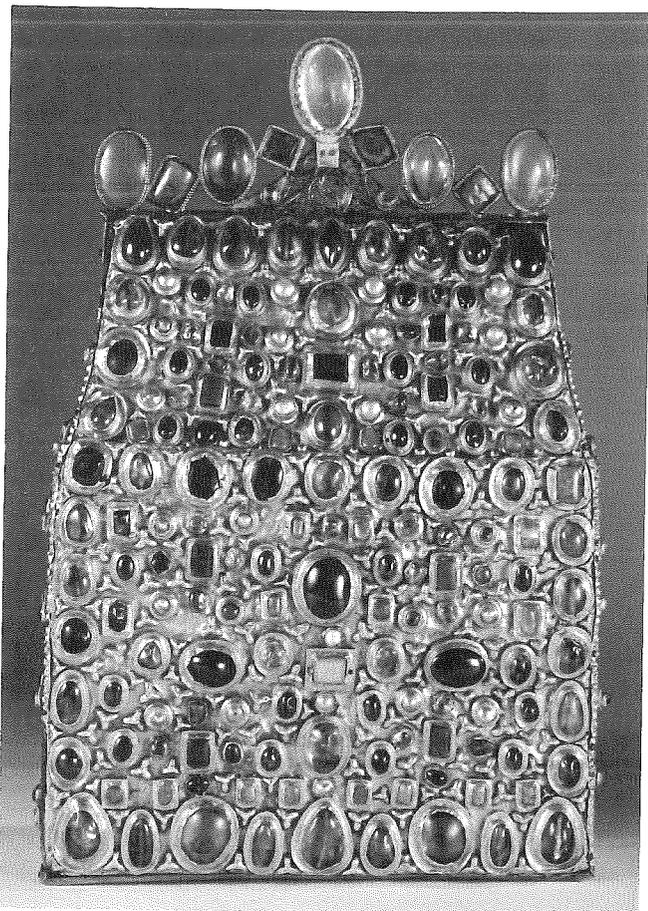
Gerade in seiner Vielschichtigkeit und Unbestimmtheit war das Ornament der Edelsteine ein wirkungsvolles Mittel, die Teilhabe des Buchs am Jenseitsort des Paradieses sichtbar zu markieren. Diese Teilhabe war das Produkt von Handlungen des Herstellens, aber auch des Veränderns. So gelangt Genevra Kornbluth in ihrer Untersuchung des Metzger Buchdeckels zu dem Ergebnis, dass von 73 Edelsteinfassungen lediglich fünf mit Steinen besetzt sind, die sich noch an ihrem originalen Ort befinden.<sup>49</sup> Dieser zwar extreme, aber durchaus repräsentative Befund führt uns zu der Frage nach jenen menschlichen Aktivitäten, die das steinerne Ornament herstellen und verändern. Weit mehr als die übrigen Elemente der Buchhüllen war gerade der Edelsteinschmuck von Verlusten und Ergänzungen betroffen. Wie andere Schatzobjekte wurden auch Schatzbücher geplündert, nicht selten aber auch einzelne Preziosen umgewidmet. Was mit solchen Eingriffen aufs Spiel gesetzt wurde, wird an der Inschrift auf dem Rückdeckel des Utrechter *Ansfridus-Evangelistars* ausgesprochen (Abb. 5):<sup>50</sup> „Im Schmuck der Steine glänzend und verziert mit Gold, gelangte ich als ein Geschenk des Bischofs Ansfridus zum heiligen Martin.“ (ORNATV LAPIDVM RVTILANS AVROQVE POLITVM PRAESVLIS ANSFRIDI MARTINO MVNVS OBIVI).

Die Inschrift ist in einen mandorlaförmigen Rahmen eingetragen, der die Darstellung des Buchstifters umgibt. Doch es ist nicht dieser, sondern das Buch selbst, das in einer Ich-Botschaft erklärt, dass es von Ansfrid, dem Bischof Utrechts zwischen 995 und 1010, dem heiligen Martin geschenkt wurde, dem Patron der Utrechter Kathedrale. Das Ich des Buches insistiert darauf, dass es ein wertvolles Geschenk sei, mit Materialien geschmückt, die auf dem Vorderdeckel des *Evangelistars* zu finden waren (Abb. 6). Die Inschrift lässt daran denken, dass die kostbaren Steine und das Gold, mit denen die Buchhülle ausgestattet war, nicht nur die Großzügigkeit der Stiftung nach außen hin sichtbar machten, sondern das Gelingen der Transaktion zwischen Ansfrid und dem Kirchenpatron aktiv begünstigten. Erst sein Ornat setzte das in St. Gallen hergestellte *Evangelium* in Bewegung Richtung Martin und stattete es mit einer Stimme aus, die die Erinnerung an die Stiftung wachzuhalten vermochte.

Beim eingangs betrachteten Beispiel des Metzger Einbands kann man diese Handlungsebene in der Erzählung des Stephanusmartyriums gespiegelt finden. Wie der *Ansfridus-Codex* ist das Metzger *Evangelium* eine ältere Handschrift, die vom Stifter mit einem neuen Einband versehen und in dieser ‚Verpackung‘ dem Patron der Kathedrale dar-

49 Ebd., S. 190.

50 Zum Einband vgl. Frauke Steenbock: *Buchdeckel im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht*, in: Kurt Böhner u. a. (Hg.): *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. 2. Textband I*, Düsseldorf 1962, S. 555–563; Steenbock 1965 (wie Anm. 25), S. 189, Nr. 89. Ausführliche Informationen und eine laufend aktualisierte Bibliographie unter: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/61090?q=Lebunuscodex> (29.05.2018).



7 *Stephansbursa*, um 800/840, Wien, Weltliche Schatzkammer

gebracht wurde.<sup>51</sup> Dabei ermöglicht die Geschichte des Kirchenpatrons eine bemerkenswerte Engführung zwischen Stiftergabe und lokaler Kultpraxis: Seit dem 11. Jahrhundert entwickelte sich ein Stein, an dem noch Haare des Heiligen klebten, zur wichtigsten Stephanus-Reliquie der Kathedrale.<sup>52</sup> Bei den Hauptfesten des Erzmärtyrers am 26. Dezember und am 3. August (Auffindung der Gebeine) war das silberne Behältnis mit dem Stein zusammen mit zwei Armreliquiaren das Zentrum einer umfassenden Zurschaustellung

51 Zum Stephanus-Patronat vgl. Romuald Bauerreiss: *Stefanskult und frühe Bischofsstadt*, München 1963, S. 33f.; Sarah Petit: *Saint Étienne, patron de la ville de Metz*, in: *Les cahiers lorrains* (2003), S. 14–51.

52 Vgl. Petit 2003 (wie Anm. 51), S. 21.

des Metzger Kirchenschatzes.<sup>53</sup> Das Buchgeschenk des Kardinals sollte diese bis weit in die Frühe Neuzeit hinein begangenen Feiern um ein prestigeträchtiges Requisite ergänzen: einen Evangelienkodex, der den anderen Objekten im Schatz an Alter in nichts nachstand. In diesem Kontext war die Darstellung der auf den Heiligen geschleuderten Steine mittels Edelsteinen eine Anspielung auf die wirkmächtige Steinreliquie der Kathedrale – ähnlich wie man dies für die dicht mit Steinen besetzte *Stephansbursa* aus dem frühen 9. Jahrhundert annehmen kann, die der Überlieferung nach Erde enthielt, die mit dem Blut des Stephanus getränkt war (Abb. 7).<sup>54</sup>

Wie eingangs bemerkt wurde, weist die Aktivität der Soldaten eine doppelte Kodierung auf. Deshalb konnte man in ihrem gewalttätigen Tun auch das fromme Handeln des Kardinals gespiegelt sehen: Weil die Wurfgeschosse gewöhnliche Steine darstellten, *lapides vulgari* aus verdichteter Erde,<sup>55</sup> aber als Edelsteine lesbar blieben, ließen sie sich auch als ironischer Hinweis auf die Stiftung des edelsteingeschmückten Buches für Stephanus deuten – auf diese Ebene macht der Soldat rechts ja dadurch aufmerksam, dass er seinen linken Fuß auf die Buchschließe stützt, also von außen in die Martyriumsszene eingedrungen ist. Wie die unregelmäßig gerundeten Formen erkennen lassen, handelte es sich um alte, im frühen Mittelalter bearbeitete Steine, die das Buch hervorragend in das traditionsreiche Ensemble der Schatzobjekte einfügten.

### Historische Zäsuren

Rückbezüge des Metzger Buchdeckels auf frühmittelalterliche Stein-Ornamente sind offensichtlich. Zugleich zeigen sich an ihm auch tiefgreifende Verschiebungen im Verhältnis von Stein und Ornament. Man kann dies daran festmachen, dass die Steine auf dem Metzger Einband in den narrativen Bildzusammenhang integriert werden und damit in eine Position geraten, welche die Steinsetzungspraxis des frühen Mittelalters konsequent vermieden hatte. Die erzählerische Motivation wird nicht nur an den szenischen Vektoren der Wurfbahnen deutlich, sondern auch an der Zuordnung der Farben, die einen dynamischen Verlauf suggerieren: vom Rot der vier Ecksteine über das Violett der Steine

53 „Super altare debet esse capella magna argentea, in qua dependent tria philacteria aurea, unum ante, duo a dextra et a sinistra parte, infra qua ponitur scrinium aureum, in quo continetur quoddam os magnum de brachio sancti Stephani. Super illud scrinium aureum ponitur vas argenteum, in quo continetur quedam pars brachii, que dicitur dreue. A dextra parte ponitur quoddam vas argenteum, in quo continetur saxum, cui adherent capilli sancti Stephani. [...]“ Liber de ordinatione et officio tocius anni in ecclesia metensi, Abschrift von 1246, ehem. Metz, Bibliothèque municipale, Ms. 82 (1944 zerstört), zit. nach Bischoff 1967 (wie Anm. 9), S. 138 (De dedicatione ecclesie sancti Stephani). Neben vielen weiteren Reliquiaren, Kelchen und Kreuzen wird auch die Ausstellung von Prachtevangelien gefordert: „Item retro capellam super scabellum sunt octo texti aurei. Item super duo cornua altaris ponuntur duo libri cooperti argento.“ Ebd., S. 139.

54 Vgl. Prochno 2012 (wie Anm. 19), S. 77–79.

55 Isidor von Sevilla 1911 (wie Anm. 22), XVI.3; Hrabanus Maurus 1852 (wie Anm. 20), Sp. 462f.

auf dem Boden, das Dunkelblau des Steins in der Hand des Schleudernden links bis zum hellen Blau des Steins, der das Haupt des Stephanus bekrönt. Tatsächlich ordnet beispielsweise Beda in seinem Apokalypsekomentar den violetten Amethyst den opferbereiten Heiligen zu, welche die Flammen ihrer Caritas selbst noch über ihre Feinde breiten und mit dem Ausruf des Stephanus „Herr, rechne ihnen dieses nicht als Sünde an“ auf Knien für sie bitten, während sie den Kelch des Leidens trinken.<sup>56</sup> Farblich stehen die vier violetten Steine zwischen dem blutaffinen Rot der Rubine und dem Blau von Saphir und Hyazinth, das durchweg auf den transzendenten Himmel ausgelegt wurde, dessen Licht diese Steine aufzunehmen und weiterzusenden in der Lage waren. Die Verteilung der Steinsorten weist das Martyrium als Prozess aus, der über das Vergießen des eigenen Blutes in den Himmel führt.

Auf den retrospektiven Prachteinbänden der Frühen Neuzeit verstärkt sich eine schon im Hochmittelalter einsetzende Tendenz, den Steinschmuck auf Einbänden abzubauen. Man könnte dies auf andere ökonomische Rahmenbedingungen zurückführen und argumentieren, dass die Einfügung der Steine in die Bilderzählung eine elegante Möglichkeit war, die Knappheit der Ressource Edelstein zu kaschieren. Dass man die wenigen verbliebenen Steine eher in der Bild- als in der Saumzone platzierte, ist aber auch ein wichtiger Hinweis auf ein neues Konzept des Rands als Rahmen in einem neuzeitlichen Sinne. Dieser soll sich nun dem Bild unterordnen, wozu sich Gold und ornamentale Formen offenkundig besser eignen als Edelsteine. Vom Gewicht der Steine, ihrer farblichen Attraktivität, aber auch der ihnen weiterhin zugeschriebenen *virtus* soll die Saumzone nicht nur der Bücher nun entlastet werden.

56 „Amethystus purpureus est, permixto uiolatio colore et quasi rosae nitore quasdam leniter flammam fundens [...] Purpureus ergo decor caelestis habitum, roseus uero atque violatius humilem sanctorum uerecundiam pretiosamque mortem designet, [...] quique flammam caritatis non ad se tantum inuicem, sed ad ipsos etiam persecutores spargentes positus genibus implorant: Domine, ne statuas illis hoc peccatum [...]“. Beda Venerabilis 2001 (wie Anm. 20), S. 555–557 (XXXVII, 328–340).



1 *Steinigung des Stephanus*, Vorderdeckel eines Evangeliiars aus der Kathedrale von Metz, vor 1577, Frontalansicht, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8849



2 *Codex Aureus von St. Emmeram*, 870, Frontalansicht, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000

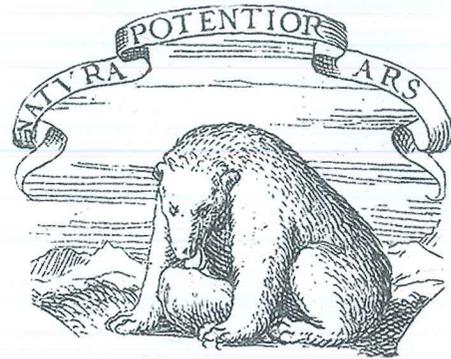


3 *Evangeliar aus dem Bamberger Domschatz*, Vorderdeckel, um 980/990, Frontalansicht, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4451

NATURBILDER  
IMAGES OF NATURE

Herausgegeben von  
Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Iris Wenderholm

BAND 8



STEINFORMEN

Materialität, Qualität, Imitation

Herausgegeben von  
Isabella Augart, Maurice Saß und  
Iris Wenderholm

DE GRUYTER

Veröffentlicht mit großzügiger Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung sowie der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung.

Hamburgische  
Wissenschaftliche  
Stiftung



ISBN 978-3-11-058199-7  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-058361-8  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-058206-2  
ISSN 2367-1955

Library of Congress Control Number: 2018960464

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: J. de Momper II., Allegorie des Winters © akg images  
Reihenlayout und Satz: Petra Florath, Berlin  
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)



## Inhaltsverzeichnis

Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm Steinformen – Stein formen	IX
---	----

### M A T E R I A L I T Ä T

David Ganz Ornatus lapidum Steine auf frühmittelalterlichen Büchern	3
Isabella Augart Luoghi aspri Stone and Solitude in Trecento Painting	25
Yamit Rachman-Schrire Christ's Side-Wound and Francis' Stigmatization at La-Verna Reflections on the Rock of Golgotha	45
David Young Kim Stonework and Crack in Giovanni Bellini's <i>St. Francis in the Wilderness</i>	59
Christopher J. Nygren A Stone Through the Window of Art History Paintings on Stone and the Legacy of Pictorial Illusionism	75
Farbtafeln	97
Joris van Gastel Dressed in Marble <i>Stoffwechsel</i> and Ephemerality in Baroque Naples The High Altar of San Domenico Maggiore	129

## Abstracts

### Ornatus lapidum. Steine auf frühmittelalterlichen Büchern

David Ganz

The insertion of precious stones was one of the prerequisites of dressing up and therefore constituting the body of early medieval sacred books. On the back cover of the *Ansfridus Codex* in Utrecht, the “ornament of stones” (*ornatus lapidum*) is recorded as essential element for the transactions between the donor and God. Starting with a case of early modern redressing of a Carolingian gospel book, this paper focusses on the complex ways by which early medieval artists transformed gemstones into the ornament of the book. As a natural resource from paradise, coming from the east, gemstones were considered to be powerful objects, able to mediate between frame and image, between exterior and interior, between the material and the immaterial realm. At the same time, they remained physical objects that were subject to looting and restitution and therefore were able to bear testimony to their history and the history of their institutions.

### Luoghi aspri. Stone and Solitude in Trecento Painting

Isabella Augart

The paper focuses on the material semantics of stone in the religious context of anchorite solitude. Representations of hermits amidst stony scenery appear frequently in Italian painting of the fourteenth century. Discussing representations of the lives of Early Christian desert fathers like Anthony the Great, Agathon and Paul, the paper explores the material qualities of stone in the religious and spatial context of the *desertum*. It argues that paintings of rock formations establish places of barren wilderness – *luoghi aspri* – in order to reflect on the material qualities of the spiritual life. Considering depictions of Mount La Verna, the remote place where St. Francis received the stigmata of Christ, the paper