

Einleitung

Es besteht nicht selten ein eigenartiges Verhältnis zwischen dem Ort, an dem ein Gedanke gefasst wird, und dem Gedanken selbst. Sei es, dass die Aufmerksamkeit durch ein ungewöhnliches Detail der Umgebung in eine bestimmte Richtung gelenkt wird, oder aber, dass im Zuge einer Überlegung plötzlich ein Motiv der bereits gewohnten Umgebung in neuem Licht erscheint. Letzteres mag rechtfertigen, dass zunächst von jenem Gebäude die Rede ist, in dem die vorliegende Untersuchung zum Teil entstand.

Die neue Nationalbibliothek in Paris, im Südosten der Stadt gelegen, nach Entwürfen von Dominique Perrault im *quartier Tolbiac* von 1989 bis 1995 errichtet (Abb. 241), besticht durch vier als rechte Winkel konzipierte gläserne Türme, die sich über den Ecken einer großen Holzplattform erheben. Deren Mitte, ein Rechteck, blieb ausgespart. Zwei Stockwerke tiefer liegt dort ein abgeschlossener Garten, um den sich zuunterst die Lesesäle der Wissenschaftler, ein Stockwerk darüber, die der öffentlichen Bibliothek gruppieren.³

Nichts an dieser eigenartigen Konstellation hat den Unmut der Kritiker so erregt wie die vier Ecktürme, die unter einer gläsernen Hülle die Bestände der Bibliothek verwahren sollten (Abb. 234 und 239). In Kombination mit dem versenkten Garten (Abb. 235 und 236) meinte man, ein pharaonisches Monument zu erblicken, ein überdimensioniertes Kenotaph des Bauherrn Mitterand, der, gezeichnet vom nahenden Tod, in einer letzten Aufwallung lebenslanger Hybris die in der Bibliothek forschenden Wissenschaftler in unterirdischen Lesesälen begrabe, und die in den Türmen verwahrte Überlieferung Frankreichs der langsamen Zerstörung durch das entlang der gläsernen Fassaden ungebrochen einfallende Licht aussetze. Der Sinn der Türme, die jeder konventionellen Bibliotheksarchitektur mit ihren unterirdischen Speichern Hohn zu sprechen schienen, blieb den Kritikern verborgen.⁴

Welche Interpretation setzte der Architekt Dominique Perrault dem entgegen? In seinen Interviews und Schriften zeichnen sich mehrere Erklärungsansätze ab. Zum einen las er die Türme im Sinne einer *architecture parlante* als vier aufgeschlagene Codices, zum anderen sah er in ihrem kristallinen Material (Abb. 239) die Möglichkeit eines Lichterspiels voraus, das sie zu Signalfeuern des Wissens, zu Leuchttürmen in der Dunkelheit der Nacht verwandle (Abb. 240).⁵ Dabei waren die Türme eingebunden in ein Konzept, das die Bibliothek als sakralen Ort und Weltmodell pries. „Au cœur de la bibliothèque se trouve un morceau de forêt sauvage ... qui, petit à petit, va prendre toute son ampleur et tout son sens, celui d'être un lieu sacré, intouchable et inatteignable...“, erklärt Dominique Perrault in einem Interview der Zeitschrift *Archithese*.⁶ Der Weg zu diesem Garten Eden gleiche einem „parcours initiatique“, der die äußere Welt in ihrer durch die vier Himmelsrichtungen symbolisierten Gesamtheit ins ungreifbare Innere der Bibliothek transferiere: „Lorsqu'on s'approche du bâtiment et que l'on arrive sur l'esplanade, les quatre tours se positionnent aux quatre angles du système et dégagent des cadres du ciel. Le ciel fait irruption dans le projet.“⁷ Raunend bereitet der Architekt den Boden für eine kosmologische Deutung, welche die vier winkelförmigen Türme zu den Ecken der Welt im Kleinen erklärt.⁸

Was aber verbindet ein solches Abbild des Kosmos mit dem Bücherschrein? Gibt es einen inneren, über die oben erwähnte bildliche Vorstellung hinausweisenden Zusammenhang der vier rechten Winkel in den Ecken der Bibliothek mit der Welt des Buches? Tatsächlich stellt sich die Frage noch einmal an einem völlig anderen, knapp 1400 Jahre früher als Bücherhülle entstandenen Objekt: Den von der langobardischen Königin Theodelinda um

3 Vgl. Michel Jacques (Hg.), *Bibliothèque nationale de France: 1989–1995*. Dominique Perrault, architecte, Basel 1995.

4 Vgl. dazu François Chaslin, *L'infortune critique de la Bibliothèque de France*, in: *Le Débat*, 84, 1995, S. 150–169 und unten S. 221, Anm. 1279.

5 Dominique Perrault, *Texte du concours* (juin, 1989), in: M. Jacques (Hg.), 1995, S. 74–76. Siehe auch unten S. 224, Anm. 1299.

6 Dominique Perrault/Romain Reuther, *La Bibliothèque nationale de France. Visite d'une „cathédrale à ciel ouvert“*, guidée par son architecte Dominique Perrault, in: *Archithese*, 25, 1995, S. 32–37, speziell S. 34.

7 D. Perrault/R. Reuther 1995, S. 34.

8 In einem Interview, das 1995 in der Zeitschrift *Connaissance des Arts* erschien, meint Dominique Perrault zum Garten: „C'est un jardin sacré. On n'y pénètre pas. C'est le jardin fondateur du lieu, évidemment symbolique ... C'est le jardin originel.“ Siehe Dominique Perrault/Philip Jodidio, *Le Plein et le vide*, in: *Connaissance des Arts*, Nr. 515, März 1995, S. 130–139, speziell S. 136. Der darüber hinausgehende Gedankensprung vom Garten der Bibliothek zu einer Metapher des Kosmos findet sich etwa in einem Artikel von Béatrice Loyer, *Monument et mémoire en réseau: La Bibliothèque Nationale de France*, in: *Techniques et Architecture*, No. 430, Feb./März 1997, S. 11–17, speziell S. 14: „L'étonnant à la BNF, est que les lecteurs ne sont pas en relation avec le monde urbain, mais avec un jardin. Vision classique ... Et puis plus profond – ce que l'on prendra c'est selon, pour bienfait ou une prétention démesurée – d'installer une mise en ordre du monde.“ Vgl. zu diesem Gedankenkomplex ausführlich unten S. 220–221.

600 an die Basilika San Giovanni in Monza gestifteten, goldenen Buchdeckelpaar, das – wenn auch ohne dazugehörige Handschrift – bis heute im Kirchenschatz des Monzeseer Doms erhalten blieb (Abb. 68 und 69).⁹ Es stellt den eigentlichen Anlass vorliegender Untersuchung dar.

Wiederum sind es vier rechte Winkel aus kristallinem Material, welche an diesem wohl bedeutendsten, materiell überlieferten Dokument zur Geschichte des spätantiken Bucheinbandes auffällig in Erscheinung treten. Gebildet aus einem feinen Zirkelschlagmuster von geschnittenen, rot leuchtenden Almandinen, ergänzt um blaue und grüne Steine an den Verbindungspunkten der Winkelarme, schmücken sie in gleicher Weise Vorder- wie Rückdeckel. Die Winkel sind jeweils zu Seiten eines mit Smaragden und Saphiren besetzten, zentralen Kreuzes platziert, das mit seinen Armen den äußeren, gleichfalls aus Almandinen gefertigten Rahmen der goldblechbeschlagenen Buchdeckel berührt. Dabei sind die Winkel in den Ecken des oberen bzw. unteren Drittels der Deckel positioniert, ein Bereich, der durch schmale Leisten mit der Stifterinschrift Theodelindas besonders ausgegrenzt erscheint. Innerhalb der sich so ergebenden vier Felder befinden sich sowohl an Vorder- wie Rückdeckel knapp unterhalb bzw. oberhalb der Winkelarme vier Gemmenbildnisse, von denen insgesamt sechs antike Gemmen den originalen Zustand repräsentieren, während zwei einer Restaurierung der Barockzeit zu verdanken sind.¹⁰

Der ungewöhnliche Dekor ist schlecht erforscht. In der bislang einzigen zusammenfassenden Untersuchung zur Ikonographie des christlichen Buchdeckels im frühen Mittelalter durch Frauke Steenbock ist der Blickwinkel der Analyse durch die Konzentration auf die nachfolgenden karolingischen und hochmittelalterlichen Beispiele bestimmt. Dabei ist es das Kreuz, welches die meiste Aufmerksamkeit erhält. Es stellt die Deckel aus Monza an den Beginn einer großen Gruppe mittelalterlicher Prachteinbände, die dieses Element verbinde.¹¹ Drei Formen werden unterschieden: Das Kreuz als symbolhaftes Zeichen, als Kruzifix und gliedernder Rahmen der von szenischen Darstellungen umgebenen *Maestas Domini*.¹² Die Monzeseer Buchdeckel dienen der Herleitung ersterer Ikonographie. Die *Crux gemmata* ihres Dekors wird mit den Triumphkreuzen der spätantiken Apsismosaiken verglichen (Abb. 223). Deren Bedeutung als Symbol der Parusie, der Wiederkunft Christi am jüngsten Tag, sieht Steenbock eingebettet in ein Abbild des gesamten christlichen Kosmos, dessen Ikonographie auf den Buchdeckel übertragen werde.¹³ Aufbauend auf älteren Überlegungen Elberns¹⁴ und Werckmeisters¹⁵ zur Symbolik von Kreuz, Kreis, Raute und Diagonale in der mittelalterlichen Schatzkunst führt Steenbock die häufige Kombination dieser Elemente am mittelalterlichen Buchdeckel auf das strukturierende Gerüst spätantiken Deckendekors zurück. Karl Lehmann folgend, ließ sich dieses Gerüst als Abbild des Kosmos deuten.¹⁶ Der so abstrahiert dargestellte „dome of heaven“, der sich einst geschmückt mit astrologisch-mythologischen Symbolen über dem thronenden Gottkaiser erhoben habe, wandle sich in der christlichen Kunst zur Kennzeichnung des Paradieses, in dessen Mitte das Kreuz als neues Siegeszeichen glänze.¹⁷

9 Zum Kontext der Stiftung siehe ausführlich unten S. 57–63.

10 Für eine materielle Beschreibung der Buchdeckel aus Monza vgl. Margaret Frazer, *Oreficerie altomedievali*, in: *Il duomo di Monza*, hg. v. Roberto Conti, 2 Bde., Bd. 2: *I tesori*, Mailand 1990, S. 15–48, speziell S. 24–25 (*Legatura di Teodolinda*). Zu den zum Schmuck der Buchdeckel verwendeten Edelsteinen vgl. Vincenzo di Michele/Gualtiero Manzini, *Munera Imperialia. Analisi delle gemme del duomo di Monza*, Mailand 1993, S. 26–39 sowie zu den Gemmen der Buchdeckel Gabriella Flaccomio, *Le gemme incise*, in: *Il duomo di Monza*, hg. v. Roberto Conti, 2 Bde., Bd. 2: *I tesori*, Mailand 1990, S. 49–54, speziell S. 49–51 (*Cammei della legatura di Teodolinda*).

11 F. Steenbock 1965, speziell S. 25 und S. 32 sowie Kat.-Nr. 12, S. 78–80.

12 Vgl. dazu Frauke Steenbock, *Kreuzförmige Typen frühmittelalterlicher Prachteinbände*, in: *Das Erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, hg. v. Victor H. Elbern, 3 Bde., Textbd. 1, Düsseldorf 1962, S. 495–513 und F. Steenbock 1965, S. 25–42.

13 F. Steenbock 1962, S. 502–504 und F. Steenbock 1965, S. 29–30.

14 Vgl. Victor H. Elbern, *Die Stele von Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters*, in: *Bonner Jahrbücher*, 155/156, 1955/1956, S. 184–214; weiters Victor Elbern, *Der Adelhausener Tragaltar. Formenschatz und Ikonographie*, Erlangen 1954 (*Nachrichten des Deutschen Instituts für Merowingisch-Karolingische Kunstforschung*, Heft 6/8) und Victor H. Elbern, *Die Dreifaltigkeitsminiatur im Book of Durrow*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 17, 1955, S. 5–42.

15 Otto Karl Werckmeister, *Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram. Ein Goldschmiedewerk des 9. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1963. Vgl. auch Otto Karl Werckmeister, *Irish-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität*, Berlin 1967.

16 Vgl. Karl Lehmann, *The Dome of Heaven*, in: *The Art Bulletin*, 27, 1945, S. 1–27

17 F. Steenbock 1965, S. 29–30: „Die Verbindung von Kreuz, Diagonale und Raute mit zentralem Kreis findet sich bereits in den Gewölbmalereien frühchristlicher Katakomben und Kirchen, die ihrerseits auf die Deckenschemata kosmologischer und religiös-imperialer Thematik in spätantiken Kaiserbauten zurückgehen. Freilich enthalten dort die geometrischen Figuren des Schemas meist

Die Erklärung ist abgehoben von den untersuchten Objekten; die Frage bleibt, was bringt den Himmel auf das Buch? Um den von Steenbock insinuierten Zusammenhang zwischen Deckenschmuck und Buchdeckel nachzuweisen, bedürfte es einer genauen Ableitung des Weges, den die kosmologischen Schemata der Antike auf den Buchdeckel nahmen. Eine solche bleibt Steenbock aber an den beiden Kronzeugen ihrer These, den Buchdeckeln aus Monza und dem Evangeliar Heinrichs II., Clm 4454 (Abb. 220), schuldig. Allein das Gemmenkreuz der beiden Deckel reicht ihr zur Verbindung von Buch und antiker Decke aus. Imperiales Siegeszeichen und Symbol christlicher Erlösungshoffnung kennzeichne es den Schmuck der Apsis wie des Buchdeckels als Ausdruck der neuen kaiserlichen Religion, die sich seit Konstantin in immergleichen Bildern der festen Ordnung des Heilsgeschehens im christlichen Kosmos versichere. Hinter der imperialen Rhetorik christlichen Triumphs droht das Buch als eigentliches Objekt der Untersuchung zu verschwinden. Dient sein Schmuck doch nicht bloß der Verherrlichung einer austauschbaren höheren Gewalt, sei es Christus, Kaiser oder Präsident, sondern zunächst einmal der Bestimmung des Objektes selbst. Was sagt der Schmuck des Deckels von dem Buch, das er verhüllt?

Wir wollen im Folgenden diese Frage anhand der detaillierten ikonographischen Untersuchung eines Motivs beantworten, das im Unterschied zum zentralen Kreuz in Steenbocks Analyse der Buchdeckel aus Monza keine Beachtung fand. Gemeint sind die vier Winkel in den Ecken der Deckel, die zunächst als nebensächlicher Dekor erscheinen. Dagegen spricht nun freilich eine ungewöhnliche Quelle. Ein in arabischer Sprache überliefertes, von Abraham Echellensis ins Lateinische übersetztes Vorwort zu den Konzilsakten des ersten, großen konstantinischen Konzils in Nicäa berichtet, das heilige Buch der simonianischen Gnostiker sei eine Fälschung des christlichen Evangeliums gewesen: „Sibi autem perfidi isti [Simonitae] Evangelium effinxerunt, quod in quatuor tomos secantes, librum quatuor angulorum, et cardinum mundi appellarunt.“¹⁸, übers.: „Diese ungläubigen [Simonianer] machten sich außerdem ein Evangelium nach, das, indem sie es in vier Teile trennten, sie Buch der vier Ecken und Himmelsrichtungen der Erde nannten.“ Die Bezeichnung der angeblichen Fälschung des Evangeliums als *liber quatuor angulorum et cardinum mundi* überrascht. Sie lässt an den Buchdeckelschmuck von Monza denken.¹⁹ Verbildlichen etwa dessen vier Winkel die Ecken der Welt, und wenn ja, was ist die Wurzel der eigenartigen Vorstellung, die diese mit dem Evangelium verband?

Bei der Suche nach einer möglichen Antwort werden wir im ersten Teil unserer Arbeit zunächst die frühe Ikonographie des Winkelmotivs in den Blick nehmen, die Anfänge, seine komplizierte Geschichte in der Antike, die uns über den Dekor von Grabstelen, Waffen und Mosaiken zum textilen Gebrauch führen wird. Erst dieser Hintergrund ermöglicht in einem zweiten Abschnitt, die spezifisch christliche Bedeutung des Motivs auszuloten, deren Relevanz für die Buchdeckel aus Monza im dritten Abschnitt des ersten Teils eine genaue Analyse der historischen Umstände ihrer Stiftung durch Theodelinda erhellen soll.

auch figürliche Elemente, die den Sinn der ‚abstrakten‘ Anordnungen festlegen. Während die Kunst der römischen Kaiserzeit dem kosmologischen Bereich entnommene Darstellungen dem Schema einfügte, wählte die christliche Kunst – ohne dass der aus der antiken Vorstellung in die christliche Gedankenwelt übernommene kosmologische Charakter verloren ginge – Paradieses- und Heilsymbole ... Kosmologische Vorstellungen verschmelzen mit der Paradiesesdarstellung. Beherrschend steht darüber das Kreuz...“

18 Concilii Nicaeni Praefatio, una cum titulis et argumentis Canonum, ac Constitutionum eiusdem, qui hactenus apud Orientales nationes extant. Nunc primum ex Arabica lingua Latine redditi Ab Abrahamo Echellensi, sacrae Theologiae et Philosophiae Doct. Interprete Regio, cum eisdem notis, Paris 1645, Kap. Concilii Nicaeni Praefatio, S. 25.

19 Eine Erwähnung der Stelle in Hinblick auf die Deutung der Winkelsymbole findet sich bereits bei Pau Figueras, *Decorated Jewish Ossuaries*, Leiden, 1983, S. 70, der es allerdings verabsäumt auf den Buchdeckel von Monza hinzuweisen. Er schreibt die Passage fälschlich Orosius zu. Das von ihm angeführte Zitat der PL (App II, 953) bezieht sich aber auf eine Anmerkung zu Hieronymus, *Commentaria in Matheum*, PL 26, cap. 24, vers 5, Sp. 176, Anm. e, in der völlig korrekt das von Abraham Echellensis ins Lateinische übersetzte, in arabischer Sprache überlieferte Vorwort zum Konzil von Nicäa als Quelle angegeben wird, dem selbst die Übersetzung einer Bischof Maruta von Maipherkat zugeschriebenen, syrischen Schrift der 1. H. des 5. Jhs zugrunde liegt. Siehe dazu unten S. 91, Anm. 494.