

„DAS BILDMOTIV DER MAIESTAS DOMINI ALS ESCHATOLOGISCHER
BEZUG IM WIDMUNGSBILD DES AACHENER EVANGELIARS“

Bachelor-Abschlussarbeit
im Studiengang Kulturwissenschaften mit Fachschwerpunkt
Geschichte und Soziologie

Prüferin: Prof. Felicitas Schmieder
Institut für Geschichte und Gegenwart Alteuropas
Fernuniversität Hagen
WS 2014/ 2015

vorgelegt von

Hanka Owsian
Matrikelnummer: 63 90 773
Lahmannring 15, 01324 Dresden
Telefon: 0173 – 976 22 44
hanka.owsian@posteo.de

Dresden, den 27.12.2016

Inhalt

1	EINLEITUNG	4
2	BILDANALYSE	8
2.1	Bildbeschreibung	8
2.1.1	Bildanlage, Perspektive und Farbkonzept	8
2.1.2	Figuren und einzelne Bildelemente	10
2.2	Bildauslegung	14
2.2.1	Die eschatologische Bildschicht und ihre kommunikative Dimension	14
2.2.2	Die zentral inszenierte Imagination eines endzeitlichen Typus	16
2.2.3	Die Widmung in Wort und Bild	20
2.2.4	Die Erzählstruktur der beiden Dedikationsseiten	25
2.2.5	Das zentrale Bildmotiv des thronenden Herrschers	27
3	ESCHATOLOGISCHE IKONOGRAPHIE EINZELNER ELEMENTE	32
3.1	Das Maiestas-Domini-Motiv	32
3.1.1	Typen und Formen in ihrer eschatologischen Bedeutung	33
3.1.2	Die Abwandlung der Maiestas Domini im Aachener Widmungsbild	36
3.2	Die vier Evangelistensymbole	39
3.3	Das Crux Quadrata, die Kreisform und die Hand Gottes	41
3.4	Terra	44
4.	ASPEKTE DES ESCHATOLOGISCHEN DISKURSES UM 1000 UND SEINE BEZÜGE IM WIDMUNGSBILD	46
4.1	Die Denkfigur des Endes als allgegenwärtiges Definitivum	46
4.2	Die dialektische Spannung der neutestamentlichen Eschatologie und das feste Schema der Apokalyptik	49

4.3	Endzeitkaiser-Prophetie in der tiburtinischen Sibylle	51
4.4	Endzeitvorstellungen im Umkreis von Otto III.	55
5	DAS WIDMUNGSBILD IN SEINER ESCHATOLOGISCHEN DIMENSION – EINE ZUSAMMENFASSUNG	59
	ABBILDUNGEN	61
	Abbildungsnachweis	77
	Verzeichnis der Handschriften	82
	Literaturverzeichnis	83

1 EINLEITUNG

Die Jahrzehnte um das Jahr 1000¹ waren eine Zeit verdichteter Endzeiterwartung - eine Herausforderung² für den Kreis an Personen, welche in den eschatologischen Diskurs involviert waren oder davon Kenntnis hatten. Die Wiederkunft Jesu Christi und das Weltende wurden als nah bevorstehend erwartet. Der konkreten Erwartung stand die große *Ungewissheit* gegenüber. Wann genau musste man mit den apokalyptischen Geschehnissen rechnen? Sah man sie bereits? Noch dazu war das Jahr 1000 selbst ein ungenauer Zeitpunkt. Die Unsicherheit in komputistischen Fragen, welche sich mit der Terminierung die tausend Jahr nach Christi Geburt oder Tod beschäftigten, war ebenso groß, wie in der Frage, ob die 1000-Jahresfrist aus den heiligen Schriften richtig gedeutet war.³

Bei der Suche nach Gewissheit halfen die apokalyptischen Zeichen. Sie dienten als „Modell der Gegenwartsanalyse“ und „zeitgeschichtlichen Ortsbestimmung“.⁴ Zeichendeutung und Zeitanalyse beschäftigten die gelehrten Zeitgenossen, die politisch und geistig Führenden, aber die endzeitliche Spannung der Jahrtausendwende mit ihrer steten Frage, wann aus dem „zukünftigen Bald“ ein „gegenwärtiges Jetzt“ würde, ergriff auch weitere gesellschaftliche Kreise, wo sie eine eigene Prägung erhielt.⁵

Die Aktualisierung der Endwartung ist christlich-gelehrtes Werk. Sie verbleibt im Kontext der exegetischen Tradition einer topisch belegten Eschatologie und bedarf theologischer Schulung. Dennoch spiegeln erstaunlich wenige Quellen der Jahrtausendwende eine Weltuntergangsstimmung. In Briefen, Viten und Chroniken bleibt vieles unbestimmt und entsprechende Ängste werden kaum festgehalten.⁶

Wir haben es also mit einer Menge an Vagheit zu tun, wenn wir uns „apokalyptischen Phänomenen“ aus der endzeitlich gespannten Zeit der

¹ Über den zu veranschlagenden Zeitraum der eschatologischen Verdichtung um die Jahrtausendwende - Vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung*, Köln/ Wien 1989, S. 389-391.

² Vgl. Johannes Fried, *Dies Irae*, München 2016, S. 32

³ Vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung*, Köln/ Wien 1989, S. 389-393, insbesondere S.390-391 zur zeitgenössischen Terminierung und S. 392 zu den biblischen Zeugnissen der „tausend“ Jahre.

⁴ So definiert es anschaulich Johannes Fried - Vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung*, Köln/ Wien 1989, S. 389.

⁵ Vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung*, Köln/ Wien 1989, S. 389.

⁶ Johannes Fried hebt als solche Belege den Brief eines Mönches aus Saint-Germain an den Bischof von Verdun (um 960) hervor sowie Ados *epistola* an die westfränkische Königin Gerberga und deren Neubearbeitung für Erzbischof Heribert von Köln durch Albuin - Vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung*, Köln/ Wien 1989, S. 385 -387 sowie 389-392.

Jahrtausendwende nähern. Doch sind Ungewissheiten nicht gleich Unsicherheiten oder gar Belanglosigkeiten. Das vage Moment in der *Naherwartung* des Weltendes ist wesenhafter Ausdruck christlicher Eschatologie. In der gelehrten Auseinandersetzung markiert es gerade den Anspruch auf religiöse Wahrheit und als soziales Geschehen ist es Instrument „politischer“ Macht. Vor dem Hintergrund eines nahenden Endes besitzen nicht nur die Methoden der Bibelauslegung existentielles Gewicht,⁷ auch der Gehalt prophetischer Weissagungen oder bildlicher Inszenierungen wird wirklichkeitsbestimmend.

Dem Aachener Evangeliar⁸ und seinen Buchmalereien wird eine Entstehungszeit um 1000 zugeschrieben – die Datierungsfrage ist trotz reger Beiträge in der Forschung nicht abschließend geklärt.⁹ Im Reichenauer Kloster¹⁰ gefertigt, gehört die Handschrift zur sogenannten Liuthar-Gruppe.¹¹ Der für Otto III. (980 – 1002) hergestellte Codex¹² zeigt im rechten Teil des doppelseitigen Widmungsbildes¹³ das Thronbild eines Herrschers und folgt dort auffällig dem Bildschema der *Maiestas Domini*. Diese prominente Inszenierung des Herrschenden ist Gegenstand zahlreicher Forschungsdiskussionen,¹⁴ welche sich insbesondere mit der Frage der Apotheose beschäftigen. Die vorliegende Arbeit versucht, angesichts dieser ausgeweiteten Übertragung des *Maiestas-Domini*-Motivs, dessen ikonografisch eng gesetzten Rahmen deutlicher zu fokussieren. Die leitende Frage zielt auf die eschatologische Verweiskraft des Motivs in der Aachener Darstellung. Damit ist das Thema zugleich die zentrale These: Die Herrscherdarstellung kann als Visualisierung eines endzeitlichen Kaisers gesehen werden und nicht als die

⁷ Zur Einbettung der *Naherwartung* in ein irritierendes Wissen von den letzten Dingen - Vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung*, Köln/ Wien 1989, S. 393.

⁸ Sogenanntes „Liuthar-Evangeliar“, Aachen, Domschatzkammer G 25, um 1000.

⁹ Einen gestrafften Überblick gibt dazu Steffen Patzold, *Omnis anima potestatibus sublimioribus subdita sit. Zum Herrscherbild im Aachener Otto-Evangeliar* in: *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin/ New York 2001, S.245, ebenso Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989, S. 22, Anm.14.

¹⁰ Die Skriptorien der Klöster Reichenau und Echternach wurden von den ottonischen und salischen Herrschern bevorzugt mit der Herstellung und Gestaltung von Codices betraut. – vgl. dazu Holger Klein, *Aspekte der Byzanz-Rezeption im Abendland*, Kap. 6, S. 122-153, S. 142 in: Michael Brandt und Arne Effenberger (Hrsg.), *Byzanz. Die Macht der Bilder*, Ausstellungskatalog, Hildesheim 1998.

¹¹ Zur zunächst problematischen Definition der Reichenauer Malerschule allgemein sowie der sogenannten Liuthar-Gruppe – vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei. 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 9-23.

¹² Zur Frage des mit der Zeitstellung verbundenen Adressaten – vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 178-179, Anm. 97.

¹³ Aachener Evangeliar, Aachen, Domschatzkammer G 25, fol. 15r und 16v.

¹⁴ Einen knappen Überblick gibt Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989, S. 21.

Vergottung eines weltlichen Herrschers. In diesem Fall würde dem adressierten Betrachter Otto III. ein Herrscher (bildlich) veranschaulicht, der als ein eschatologischer Zeichenträger gelten kann. Diesem visuell vermittelten Typus kommt eine eindeutige wie tragende Position im heilsgeschichtlichen Verlauf, im zeitgenössischen Diskurs und im Weltgeschehen zu.

Ob Otto III. in der Wahrnehmung seiner Zeit tatsächlich als reale Verkörperung dieses endzeitlichen Typus gesehen wurde, gesehen werden wollte oder ob er sich selbst in dieser endzeitlichen Rolle sah, kann die vorliegende Arbeit nicht beantworten. Aber ausgehend von einem konkreten Phänomen der bildlichen Herrschafts(re-)präsentation, dem Dedikationsbild, werden ikonographische Bezüge in ihrer eschatologischen Dimension herausgearbeitet, die eine entsprechende Deutung nahelegen. Der Anspruch liegt nicht in einem umfassenden Vergleich von motivisch oder stilistisch ähnlichen Bildwerken der Jahrtausendwende. Der Fokus beschränkt sich bewusst auf das Aachener Dedikationsbild selbst und Darstellungen aus seiner unmittelbaren Umgebung, der Reichenauer Malerschule. Schriftliche Quellen, welche für die bildliche Umsetzung eschatologischer Vorstellungen in der Darstellung eine Rolle gespielt haben könnten, werden knapp eingebunden. Das Neue Testament ist der Ausgangspunkt der Überlegungen, da es als grundlegender ikonographischer Motivgeber einen Vergleich verschiedener Darstellungen ermöglicht und gleichzeitig als exegetische Quelle der Bezugspunkt für jede eschatologische Ausformung, auch bildlicher Natur, ist. Für die konkrete Vorstellung eines Endkaisers hingegen liefert die Prophetie der lateinischen Version der tiburtinischen Sibylle die entscheidenden Ausgangspunkte.

Um die intendierte Frage zu beantworten, welche eschatologischen Vorstellungen in die Bildmotive des Aachener Widmungsbildes eingeflossen sind, ist methodisch eine Übersetzung erforderlich. Die Arbeit wählt den Ansatz, ausgehend von der Ikonographie der motivischen Bildsprache eine Verbindung zu den diskursiv erneuerten Endzeitvorstellungen herzustellen.¹⁵ Mithilfe einer Bildanalyse, die eine Bildbeschreibung und eine Bildauslegung umfasst, sollen die zentralen Elemente auf ihre Bedeutung in der (christlich-) apokalyptischen

¹⁵ Auch wenn Ludger Körntgen darauf hinweist, dass das Fehlen ikonographischer Parallelen wohl eher zum Niederschlag einer bestimmten historischen Situation (in Anlehnung an Kuder – die des Quedlinburger Hoftages von 986) und nicht einer ikonographischen Tradition geführt habe – vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 198 und Anmerkung 247.

Bildsprache befragt werden. Vor dem Hintergrund einer kurzen Darstellung der wichtigsten Quellen des endzeitlichen Diskurses um das Jahr 1000, soll der eschatologische Gehalt des Aachener Dedikationsbildes herausgearbeitet werden.

2 BILDANALYSE

2.1 Bildbeschreibung

2.1.1 Bildanlage, Perspektive und Farbkonzept

Das Dedikationsbild ist als doppelseitige Bildanlage (Abb.1) dem Evangelien-Teil des Aachener Codex vorangestellt. Auf der linken Bildseite¹⁶ befindet sich die Darstellung Liuthars im Mönchsgewand. In einem Vierpass-Quadrat stehend ist er der thronenden Figur auf der gegenüberliegenden Bildseite zugewandt. Die stilistische Gestaltung lässt auf eine Herkunft aus dem Reichenauer Skriptorium schließen.¹⁷ So begegnen uns die Schriftbänder, mehr ein dezentes Indiz der Stilverwandtschaft, positioniert in Reihen ober- und unterhalb Liuthars, in ähnlicher Form auch in anderen Handschriften der Schule¹⁸.

Der so unterlegte Widmungstext verlautet folgendes:

*Hoc, auguste, libro tibi cor deus induat, Otto,
Quem de Liuthario te suscepisse memento.*¹⁹

Die Bildseite (Abb. 2) der Herrscherdarstellung²⁰ ist im Aufbau frontalsymmetrisch angelegt und kann in eine dominierende Längsachse sowie drei Bildzonen unterteilt werden.²¹ Die thronende Figur, die Größte aller ganzfigurigen Gestalten dieser Bildseite, ragt mit ihrem Oberkörper in die oberste der drei Bildzonen hinein. Sie wird am Haupt berührt oder bekrönt durch eine senkrecht von

¹⁶ Aachener Evangeliar, Aachen, Domschatzkammer G 25, fol. 15v.

¹⁷ Zur Diskussion um die Festlegung einer „Reichenauer Malerschule“ - vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 8-23.

¹⁸ Beispielsweise auf der Textziersseite (fol. 21r) im Reichenauer Evangeliar (Clm 4454), Anfang 11. Jh. gegenüber der Darstellung von Christus als Herrscher des Kosmos und Quell des Lebens (fol. 20v) oder auf der Textziersseite (fol. 1v) im Perikopenbuch Heinrich II. (Clm 4452), vermutlich zwischen 1007 und 1012 entstanden, gegenüber dem Krönungsbild von Heinrich und Kunigunde (fol. 2r).

¹⁹ Die Übersetzung als: „Gott bekleide, erhabener Otto, dein Herz mit diesem Buch,/ das du, sei dessen eingedenk, von Liuthar empfindest.“ ist so u.a. bei Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei. 850 – 1070*, Wiesbaden 2015 auf S. 93 zu finden.

²⁰ Aachener Evangeliar, fol. 16r.

²¹ Ludger Körntgen beschreibt einen dreizonigen Bildaufbau: Eine obere Zone mit der Hand Gottes und der Krone des Kaisers, eine mittlere mit einer Dreiecksdifferenzierung aus der Kaiserfigur und den beiden Gekrönten, eine unterste mit den vier Trabanten. Der vertikale Aufbau als Sinnbild einer hierarchischen Gliederung zu interpretieren, hält er für ein erst noch „zu überprüfendes Vorurteil“ - vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 205.

oben kommende Hand. Den Thronenden umgeben vier geflügelte Gestalten, die ein geschwungenes Band halten. Im mittleren Bildteil, welcher sich abwärts der Sitzfläche des Thrones erstreckt, sind zwei bekrönte, lanzentragende Figuren zu erkennen sowie unter dem Thron eine weitere Gestalt. Darunter sind in einer dritten Zone zwei Figurengruppen einander zugewandt. Die vertikale Achse spannt sich zwischen der krönenden Hand über den Thronenden bis zur Atlantenfigur hinunter.

Die (für den Betrachter) leichte Untersicht der Thronenden Figur wird durch kompositorische Mittel erzeugt. Mit der Positionierung im oberen Drittel der prominenten Mittelachse blickt die Hauptfigur auf den Betrachter herab, was einer Erhöhung des Thronenden gleichkommt. Das erzeugt den Eindruck, der Fluchtpunkt der Darstellung liege außerhalb des Bildes beim Betrachter. Ganz gleich in welcher Position er sich vor dem Bild befindet, die Augen des Thronenden schauen ihn an.

Dies ist ein Indiz, wie auch weitere Bildelemente und die Forschungsdiskussion²² nahelegen, für byzantinische Einflüsse. So finden sich in der Ikonenmalerei Techniken, die mittels eines spezifischen Winkels zwischen Kopfeigung und Blickrichtung dem Betrachter suggerieren, mit seiner Bewegung erwecke er das Dargestellte zum Leben.

In der byzantinischen Ikonenmalerei wie auch im Aachener Thronbild verleihen die malerischen Mittel den zentralen Figuren ein Eigenleben, infolgedessen löst sich die Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum auf. Das Bild ist damit kein Fenster in eine andere Wirklichkeit, sondern das Dargestellte und der Betrachter befinden sich in derselben Raum-Zeit.²³ In dieser so unmittelbaren Beziehung wird das Dargestellte sinnlich wahrnehmbar und für den Betrachter zu einem spirituellen Erlebnis. Das im Bild Offenbarte oder Verkündete wird *gegenwärtig*.²⁴

²² Vgl. dazu Johannes Fried und seine fraglichen Ausführungen zur „Flächigkeit der Aachener Komposition“, die unter dem Verzicht jeglicher Räumlichkeit als Zitat der zeitgenössischen „Raumlosigkeit byzantinischer Kaiserbilder“ zu verstehen sei – vgl. Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989, S. 36.

²³ Ähnlich äußert sich Ludger Körntgen, indem er von einem „eigenen Wirklichkeitsmodus“ spricht, jedoch schaffe das Bild „keine eigene, als solche geschlossene Wirklichkeit“ – vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 206.

²⁴ Die Grundlage hierfür ist das byzantinische Verständnis der Gott-Mensch-Beziehung, bei dem der erkennende Geist untrennbar mit dem erfahrenden Körper verbunden ist. In der Ikonenmalerei befinden sich der Betrachter und der dargestellte Heilige in der gleichen Raum-Zeit, wobei mit malerischen Mitteln der Eindruck eines Heraustretens der Figuren aus der Ikone erzeugt wird.

Das Farbkonzept des Aachener Dedikationsbildes nimmt ebenfalls Anleihen aus der byzantinischen Malerei. Erstmals in einem Reichenauer Codex wird der Untergrund in einem leuchtenden Gold gehalten.²⁵ Wird mit diesem warmen Ton grundiert und werden alle folgenden Farbschichten abgestuft aufgetragen, von warmen unteren zu kalten oberen, entstehen leuchtende Töne und die Tiefenwirkung verliert sich. Diese byzantinische Maltechnik, die Farben auf den Betrachter hin zu entwickeln, lässt das Dargestellte aus dem Bild heraustreten und ansatzweise ist das auch im Thronbild erkennbar.²⁶

Zum grundlegenden Bildaufbau aller weiteren 25 Miniaturen²⁷ des Liuthar-Evangeliars zählt, neben dem Hochformat, die rote Rahmung, die auch das Thronbild zeigt und die einem romanischen Fenster ähnelt (Abb. 3-4).²⁸ Insgesamt ist die Farbgebung des Dedikationsbildes reduziert auf die Palette Weiß – Gold – Purpur – Blau. Da es für die Farbsymbolik in der mittelalterlich-christlichen Kunst keine allgemeine Verbindlichkeit gegeben hat,²⁹ muss einem etwaigen Aussagegehalt der Palette mit Zurückhaltung begegnet werden.

2.1.2 Figuren und einzelne Bildelemente

Die thronende Hauptfigur hat kurzes gelocktes Haar, deutlich herausgearbeitete Gesichtszüge und trägt ein blau abgetöntes weißes Untergewand (Chlamys) und einen dunkelpurpurnes Obergewand (Tunika).³⁰ Die Füße sind beschuht und das rechte Schienbein wird sichtbar. Die Figur sitzt aufrecht, die beiden oberen Beinpartien verlaufen parallel und die beiden unteren gehen leicht aufeinander zu. Die Füße sind auf den Zehen aufgestellt. Die Armhaltung ist beidseitig nahezu rechtwinklig und beide Hände sind ab dem Handgelenk entblößt. Der linke Oberarm liegt dabei eng am Oberkörper an und die linke Hand ist offen, mit leicht nach oben

²⁵ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93.

²⁶ Ein Vergleich mit Miniaturen aus dem 985 entstandenen Menologium Kaiser Basileios II. zeigt die Virtuosität der byzantinischen Vorlagen, die im Liuthar-Evangeliar teilweise erkennbar ist. Andere Werke der Reichenauer Malerschule wie die Bamberger Apokalypse und das Perikopenbuch Heinrich II. zeigen eine deutlich konsequentere Umsetzung dieser Technik.

²⁷ Die 14 Kanontafeln zeigen einen etwas anderen Aufbau, fügen sich jedoch zu einem harmonischen Gesamteindruck.

²⁸ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93.

²⁹ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Neumann, *Ikongraphie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 129.

³⁰ Zur Bezeichnung der Bekleidungsstücke - vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93.

gedrehter der Handfläche. Der rechte Arm hat einen etwas stumpferen Winkel, so dass der Oberarm etwas mehr vom Körper absteht. Ein als Reichapfel identifizierbarer Gegenstand³¹ liegt in der rechten Hand und wird von den Fingern umschlossen.

Es zeigen sich formale Übereinstimmungen mit weiteren thronenden (Christus-)Figuren aus der Reichenauer Malerschule. Ein Vergleich mit dem Motiv des thronenden Christus in der Vision des Propheten Jesaja aus dem Bamberger Codex³² oder der Bergpredigt aus dem Evangeliar Otto III.³³ (Abb.5) sowie der thronende Christus in verschiedenen Miniaturen der Bamberger Apokalypse³⁴ (Abb.6-8) oder aus dem Krönungsbild im Perikopenbuch Heinrich II.³⁵ (Abb.9) veranschaulichen die formalen Ähnlichkeiten zum Thronenden im Aachener Widmungsbild. Außerdem weisen andere thronenden Figuren aus Reichenauer Miniaturen, wie unter anderem die Evangelisten im Evangeliar Otto III.³⁶ (Abb.10-11), einen vergleichbaren formalen (Sitz-)Habitus auf. So kann geschlussfolgert werden, dass kein exklusiver Bezug zwischen dem Thronenden im Aachener Evangeliar und dem Bildmotiv eines thronenden Christus besteht.

Jedoch muss eine Besonderheit hervorgehoben werden: Die spezifische Haltung der Arme³⁷ des Thronenden im Aachener Dedikationsbild findet sich bei keiner weiteren Thronfigur, außer bei Christus selbst. Diese Kongruenz zeigen am deutlichsten der thronende Christus der Jesaja-Vision³⁸ im Bamberger Codex, der des Krönungsbildes³⁹ im Perikopenbuch Heinrich II. (Abb.9) und die Darstellung des Thronenden Christus der Bergpredigt⁴⁰ im Evangeliar Otto III. (Abb.5). Weiterhin findet sich diese Armhaltung auch im Kontext eines stehenden, nicht thronenden

³¹ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93.

³² Diese Darstellung befindet sich in der Reichenauer Handschrift der Staatsbibliothek Bamberg, die ebenfalls zur Liuthar-Gruppe gehört (fol. 10 v) - Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 76 (A.I. 43), um 1000.

³³ Die Darstellung im sogenannten Evangeliar Otto III., entstanden um 1005, Bayrische Staatsbibliothek München, Clm 4453 (Cim. 58), fol. 34v zeigt den thronenden Christus der Bergpredigt.

³⁴ Gemeint sind die Darstellungen des thronenden Christus im Himmel (fol. 10v), des thronenden Christus beim Jüngsten Gericht (fol. 53r) und des thronenden Christus mit Strom des Lebens (fol. 57r) der Bamberger Apokalypse, Bamberg, Staatsbibliothek 140 (A. II. 42), entstanden um 1020.

³⁵ Einen thronenden Christus zeigt das Krönungsbild (fol. 2r) im Perikopenbuch Heinrich II., Bayrische Staatsbibliothek München Clm 4452 (Cim. 57), entstanden um 1007/ 1012.

³⁶ Es handelt sich um die Darstellungen der Evangelisten Matthäus (fol. 25v), Markus (fol. 94v), Lukas (fol. 139v) und Johannes (206v) im Evangeliar Otto III., Bay. Staatsbibliothek (Clm 4453).

³⁷ Die Hände sind davon jedoch ausgenommen, denn dort unterscheiden sich die angeführten Darstellungen.

³⁸ Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 76 (A. I. 43), fol. 10v.

³⁹ Perikopenbuch Heinrich II, Bay. Staatsbibliothek (Clm 4452), fol. 2r.

⁴⁰ Evangeliar Otto III., Bay. Staatsbibliothek (Clm 4453), fol. 34v.

Christus bei Darstellungen der Himmelfahrt⁴¹ in der Bamberger Apokalypse (Abb.12) oder im Perikopenbuch Heinrich II.⁴² (Abb.13). Ein direkter Vergleich innerhalb des Aachener Codex ist nicht möglich, da keine Darstellung eines thronenden Christus im Evangeliar überliefert ist.

Der Thronende im Dedikationsbild wird im Moment einer Berührung seiner Krone durch eine vom oberen Bildrand kommende überdimensionierte Hand dargestellt. Diese Hand, deren Deutung als Hand Gottes evident erscheint,⁴³ ist umgeben von einer dickwandigen blauen Kreisform, die als Nimbus identifiziert werden kann.⁴⁴ Darin ist, teilweise durch die Hand verdeckt, ein quadratisches Kreuzsymbol eingezogen, ein sogenanntes griechisches Kreuz oder *crux quadrata*. Diese bildliche Konstellation ist selten anzutreffen. Ein Beispiel in ähnlicher Form, jedoch ohne den Krönungsaspekt, findet sich in einer Darstellung des Evangeliiars Otto III. bei der Verklärung Christi auf dem Berg Tabor (Abb. 14).⁴⁵ Die ikonografische Nähe zu einer Darstellung der *Transfiguratio Domini* erweitert den Deutungsspielraum für das Aachener Thronbild hin zu einem *Offenbarungsgeschehen*.

Die Hauptfigur im Aachener Dedikationsbild umrandet eine *angedeutete Mandorla* und sitzt auf einer Art Thron. Dieser ist mit einem verzierten Kissen gepolstert, dessen runde Enden links und rechts des Sitzenden sichtbar werden und annähernd die ganze Breite der Sitzfläche einnehmen. Die gesamte Darstellungsweise deckt sich mit anderen antikisierenden Thronkonzeptionen und spielt auf das römische Kaisertum an.⁴⁶

Im Aachener Codex ruht der gesamte Thron auf einem stützenden Unterbau, der wiederum von einer Figur an den Füßen gehalten wird. Diese Figur wird durch

⁴¹ Bamberger Apokalypse, Bamberg Staatsbibliothek Bibl. 140 (A. II. 42), fol. 71v.

⁴² Perikopenbuch Heinrich II., Bay. Staatsbibliothek (CIm 4452), fol. 131v.

⁴³ Ausführlich behandelt Ludger Körntgen die Bedeutung der Hand, vor allem hinsichtlich des Krönungsaspektes – vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, S. 187-188.

⁴⁴ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93.

⁴⁵ Evangeliar Otto III., Bay. Staatsbibliothek (CIm 4453), fol. 113r.

⁴⁶ So greift unter anderem das Thronbild Kaiser Otto III. (fol. 1ar) im sogenannten „Bamberger Flavius Iosephus“, Staatsbibliothek Bamberg, Class. 79, entstanden um 1000 in der Gestaltung auf spätantike Herrscherbilder zurück – vgl. dazu Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 99.

ihr langes Haar, eine ausgeprägte Augenpartie und dezente Nasengestalt sowie volle Lippen mit weiblichen Merkmalen charakterisiert und meist als *Terra* identifiziert.⁴⁷

Die vier geflügelten Gestalten der obersten Bildzone halten ein weißes Band, was in einem leichten Schwung vor der Brust des Thronenden verläuft. Sie können eindeutig als die vier Evangelisten-Symbole identifiziert werden: Oben links ein Engel (Matthäus), darunter ein Stier (Lukas) sowie oben rechts ein Adler (Johannes) und darunter ein Löwe (Markus). Deren formale Ausgestaltung folgt einem allgemeinen Darstellungsmuster, wobei innerhalb der Reichenauer Malerschule stilistische Unterschiede wahrzunehmen sind, wie ein Vergleich ihrer Darstellungen in der Miniatur „Christus als Weltenheiland“ des Münchener Codex Clm 4454⁴⁸ (Abb. 15) und der *Maiestas Domini* im Gero-Codex⁴⁹ (Abb. 16) zeigt.

Im mittleren und unteren Bildteil umgeben insgesamt sechs Gestalten den Herrscher. Über deren Zuschreibungen zu historischen Personen finden sich zahlreiche wissenschaftliche Beiträge,⁵⁰ deren Bewertung nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein kann, da vorwiegend eine ikonographische Annäherung versucht wird. Sie aufgrund ihrer Darstellung(-weise) und räumlicher Nähe zum Herrscher als geistliche und weltliche Granden zu beschreiben, dürfte mit Blick auf die Fragestellung genügen.

Im mittleren Bildteil flankieren zwei stehende, gekrönte Gestalten den Thron. Da sie Fahnenlanzen tragen, wurden sie in Bildauslegungen zum Teil als lehenspflichtig charakterisiert⁵¹ oder als die Könige Boleslaw I. und Stephan I. identifiziert.⁵² Sie führen mit jeweils einer Hand einen huldigenden Gestus⁵³ aus.

In der untersten Bildzone bilden vier weitere stehende Gestalten das Umfeld des Thronenden. In Bildbesprechungen wurden sie als Repräsentanten des Hofstaates

⁴⁷ Vgl. u.a. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93 und Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 199.

⁴⁸ Evangeliar, München, Bay. Staatsbibliothek Clm 4454 (Cim. 59), um 1010, fol. 20v.

⁴⁹ Gero-Codex, Evangelistar, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek „Gero-Codex“ 1948, vor oder um 969, fol. 5v.

⁵⁰ Insbesondere Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989 und auch bei Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, insbesondere S. 204-206.

⁵¹ So in Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93.

⁵² Vgl. Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989.

⁵³ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93.

beschrieben,⁵⁴ da sie mit einschlägigen Attributen versehen sind. Von links nach rechts finden sich zwei Lanzenträger mit Helm und Schild sowie gegenüber in liturgischem Gewand zwei Geistliche. Der Äußere von beiden hält ein Tintenhorn in seiner linken Hand und der Andere mit bedeckten Händen ein Kästchen.

2.2 Bildauslegung

2.2.1 Die eschatologische Bildschicht und ihre kommunikative Dimension

Hagen Keller weist ausdrücklich darauf hin, dass jede *repraesentatio* des Herrschers in bildlicher Form ein einmaliges Arrangement ist. Diese „gewollte Singularität“, welche er als „Eigenart“ der ottonischen Kaiserbildnisse hervorhebt, stehe für eine eigene, spezifische Aussage.⁵⁵ Gleichzeitig unterstreicht er die Relevanz des Kontextes einer jeden Herrscherdarstellung, denn bei der bildlichen Formulierung einer (ähnlichen, aber so noch nie getroffenen) Aussage sei auf zuvor Geschaffenes zurückgegriffen worden. Durch diese direkte oder formal variierte Übernahme von Bildelementen sei es zwar zu keinem festen Kanon ikonografischer Modelle gekommen, jedoch stehe jede Darstellung durch ihre Gestaltung im Diskurs mit anderen.⁵⁶

Diese kommunikative Dimension der Bildelemente, wie sie Keller beschreibt, wird fundamental, wenn nach dem eschatologischen Bezug eines sakral sehr prominent besetzten Bildmotives⁵⁷ gefragt wird – dem der *Maiestas Domini*. Dabei von einer synchronen Übernahme des Aussagewertes auszugehen, das heißt im Aachener Thronbild eine Stellvertretung der *Maiestas Domini* zu sehen, würde weder dem vielschichtigen Darstellungsdiskurs noch der gesamten Bildanlage gerecht. Die

⁵⁴ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93, als „Herrschaftsträger“ und „Zitat einer Herrscheraudienz“ sowie „Chiffren der kaiserlichen Macht“ bei Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 204-205.

⁵⁵ Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin/ New York 2001, S. 47.

⁵⁶ Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin/ New York: 2001, S. 47.

⁵⁷ Der Begriff des (Bild-)Elements beschreibt eine kleinere Einheit im Bild, wie beispielsweise die *Mandorla* oder den Thron. Der Begriff des (Bild-)Motivs definiert eine größere charakteristische Einheit, die sich meist aus mehreren Bildelementen zusammensetzt, wie beispielsweise das *Maiestas-Domini*-Motiv.

daran anknüpfende Deutung der Aachener Herrscherdarstellung als einer Apotheose wäre eine einfache Indienstnahme und diese lehnt nicht nur Hagen Keller ab.⁵⁸

Ebenso darf nicht davon ausgegangen werden, dass die eben angesprochene „Deutungsebene der *Maiestas Domini*“ in der Wahrnehmung der Betrachter um das Jahr 1000 keine Rolle gespielt hätte. Als eine von mehreren Schichten trägt sie zur gesamten Bildaussage bei. Ob sich dabei jene Aussageschichten mit ihrem jeweiligen Gehalt vermischen oder separat wie „Etagen“ im Bild liegen, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Da die unmittelbaren Rezipienten des Aachener Evangeliars einer schriftgeprägten Elite entstammten⁵⁹ und es sich um Miniaturen im Kontext einer biblischen Schrift handelt, ist es naheliegend, für die die Auslegung des Bildes dem Prinzip der mehrschichtigen Schriftauslegung⁶⁰ zu folgen und *parallele Deutungsstrukturen* anzunehmen bzw. anzuwenden. In Anlehnung an den vierten Schriftsinn soll im Folgenden der Blick für eine *eschatologische Bildschicht* im Aachener Dedikationsbild geschärft werden.

Wie eingangs erläutert, ist das Dedikationsbild zwar ein Einzelphänomen, aber keinesfalls isoliert. Da es in einem diskursiven Zusammenhang mit anderen Darstellungen steht, kann die eschatologische Bildschicht auch in ihrer kommunikativen Dimension erfasst werden. Ein Netz gegenseitiger Bezüge entsteht aus der gestalterischen Praxis, Bildelement anderer Darstellungen zu übernehmen. So kann jede einzelne Motivform zu einem lokalisierbaren (Bild-)Verweis werden. Als *verweismächtige* Kommunikations-Koordinaten strukturieren sie die Darstellung, deren Aussage und können auf ihre eschatologische Genealogie hin befragt werden. Damit schließt sich eine, wie es Hagen Keller formuliert, „rein innerweltliche Deutung“⁶¹ des Dedikationsbildes aus, noch dazu, weil im Medium „Bild“

⁵⁸ Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: Frühmittelalterliche Studien, Berlin/ New York: 2001, S. 48, aber auch Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, u.a. S. 178-179, S.185.

⁵⁹ Hagen Keller beschreibt die ottonischen Miniaturen als „Meisterwerke einer schriftorientierten Elitekultur“ und betrachtet diejenigen, welche die Darstellungen schufen als integralen Bestandteil im Prozess der Entschlüsselung. Keller spricht hier von „Dechiffrierung“ – vgl. *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: Frühmittelalterliche Studien, Berlin/ New York: 2001, S. 53-54.

⁶⁰ Gemeint ist hier der vierfache Schriftsinn.

⁶¹ Keller spricht dieses Verbot unter Verweis auf den Überlieferungskontext im Zusammenhang der Darstellung des thronenden Kaisers mit den vier huldigenden Provinzen aus - Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: Frühmittelalterliche Studien, Berlin/ New York 2001, S. 48.

theologische und exegetische Inhalte weitergedacht werden können.⁶² Ludger Körntgen betont den Verbund zwischen innerer und äußerer Kommunikation der Handschrift, indem er sie als Teil wie Medium eines Dialogs bezeichnet.⁶³ Es sei der Stiftungskontext, welcher im Bild eine szenische Kommunikationssituation schafft und gleichzeitig den Dialogcharakter des Codex in der Beziehung zwischen dem Kaiser und dem Stifter Liuthar bestimmt.

Die Frage nach dem eschatologischen Gehalt und der Genealogie des zentralen Bildmotivs der *Maiestas Domini* im Aachener Dedikationsbild richtet sich somit an eine kommunikativ aufgeladene Projektionsfläche. Es wäre abwegig, darin Zufälliges oder Belangloses zu suchen. Das Bild ausschließlich auf der Ebene einer Herrscherrepräsentation zu deuten, hieße lediglich den historischen und vielleicht allegorischen Sinn zu erfassen. Suchen wir nach einem moralischen und anagogischen Sinn, sollten wir das Thronbild nach dem *imaginatum*, also nach einer Vorstellung oder einer Idee, befragen.

2.2.2 Die zentral inszenierte Imagination eines endzeitlichen Typus

Aber was könnte imaginiert werden? Wie schon angemerkt, ermöglicht die bildliche Visualisierung ein Weiterdenken (gerade) hochkomplexer Inhalte. Entscheidender ist vermutlich, dass es deren Sichtbarkeit schafft. Körntgen spricht über den Zusammenhang von Widmungstext und Schriftrolle im Bild von einer „Verbalillustration“.⁶⁴ Er betont dabei den Bezug beider Bildseiten, der in der Komposition und Aussage des Thronbildes stärker zum Ausdruck käme als in einer äußeren Geste.⁶⁵

Nehmen wir diesen Gedanken auf, so wäre es im Bild möglich, mehr noch als bei einem Ritual, Beziehungen und gesellschaftliche Ordnung zu *inszenieren*. Das „Ins-Szene-setzen“ kalkuliert mit der Teilhabe der Betrachter und setzt einen Vorgang oder eine Handlung voraus - also ein visuelles Geschehen.

⁶² Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: Frühmittelalterliche Studien, Berlin/ New York: 2001, S. 56.

⁶³ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 181.

⁶⁴ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 182.

⁶⁵ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 182.

Wenn wir uns nun das vielgliedrige Thronbild vor Augen führen, wird dort – wie in der Bildbeschreibung ausgeführt – tatsächlich eine Handlung geschildert. Es ist die *Berührung* oder Krönung des Thronenden durch eine *himmlische Hand*. Das Geschehen baut sich entlang der vertikalen Bildachse auf. Diese zentrale Führung legt nahe, dass dort eine Hauptaussage getroffen wird.⁶⁶ Im Zentrum des Geschehens fließen die Aussagen aller Bildschichten, von der Repräsentation des Herrschers bis zur anklingenden Überhöhung durch die angedeutete Mandorla, zu einer komplexen Bildaussage zusammen. Die These, dass im Dedikationsbild die Idee von der Einsetzung eines (weltlichen) Endkaisers visualisiert wird, wäre die bildmedial weiterentwickelte Vorstellung von einem Herrscher, der über sein weltliches Amt hinaus, eine konkrete Rolle im Heiligen Geschehen inne hätte.

So kann der Deutungsansatz, im Dedikationsbild ein Mittel der Herrschaftslegitimation zu sehen, wie dies in der Forschungsdiskussion häufig hinsichtlich der ottonisch-salischen Herrscherbilder geäußert wird,⁶⁷ abgewandelt werden. Nicht die Legitimation scheint das vornehmliche Anliegen des Bildes zu sein, sondern deren Sichtbarkeit - die Visualisierung des heilsgeschichtlichen Szenariums einer Amtseinsetzung womöglich. Das heißt, imaginiert wird nicht die Idee einer spezifischen Herrschaftskonzeption Otto III.,⁶⁸ sondern die Idee von einem *endzeitlichen (Anti-)Typus* mit dem der Thronende im Bild in Verbindung gebracht wird. In einer als Endzeit verstandenen Gegenwart muss diese Vorstellung

⁶⁶ Ludger Körntgen akzentuiert anders: Er hält das Bild für nicht im Ganzen konzipiert, sondern für eine „Zusammenstellung verschiedener Bildelemente, die durchaus verschiedenen Vorlagen entstammen können“. Für ihn kann schon deshalb ein hierarchisch gedachter Bildaufbau nicht die „entscheidende Perspektive auf die wesentlichen ikonographischen Elemente eröffnen. Damit müsse der Interpretationsmittelpunkt vom vertikalen Bildaufbau hin zu einer herausgehobenen Bedeutung der mittleren Bildzone verschoben werden – vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 205.

⁶⁷ Diese Einschätzung trifft Steffen Patzold, *Zum Herrscherbild im Aachener Otto-Evangeliar*. In: Frühmittelalterliche Studien, Berlin/ New York: 2001, S. 247, Anm. 20. Einen kurzen Überblick zu zentralen Positionen hinsichtlich der Bedeutung des Aachener Thronbildes als Herrscherbild gibt Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 178-179.

⁶⁸ Die zentralen Aussagen der Forschung zur Bewertung des Dedikationsbildes im Sinne einer bildlich verdichteten Idee des sakralen Herrschertums finden sich ebenfalls bei Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 178-179.

universeller gedacht werden als ein rein politisches Konzept⁶⁹ oder eine gottgegebene Regierungs- und Herrschaftsidee⁷⁰.

Um diesen Ansatz zu vertiefen, können wir nochmals Hagen Keller heranziehen. Auch er akzentuiert im Allgemeinen, dass der Anspruch von Herrscherbildern nicht in einem realistischen Abbild liege, sondern vielmehr in einer „imaginierten Situation“ in einer Art „rituellen Versetzung“.⁷¹ Zwar erläutert er seine Auffassung nicht näher, aber er weitet an anderer Stelle den äußeren Kontext einer jeden Herrscherdarstellung dieser Zeit auf. Er bezeichnet sie als „rituelle Darstellung“, da sie zum einen in ihrem gegenständlichen Verbund (z.B. als Codex oder als liturgisches Gerät) in rituelle Vorgänge eingebunden waren, zum anderen bezieht er sich auf ihre Motivfunktion, wenn sie von Herrschern gestiftet wurden.⁷² Vor diesem Hintergrund sieht er im Aachener Dedikationsbild eine Art (reales wie symbolisches) *liturgisches Geschehen*⁷³ und spezifiziert dies weiter. Eingehend auf die Beziehung zwischen dem Widmungstext und dem weißen Band, was von den Evangelistensymbolen gehalten wird, vertieft er den liturgischen Deutungsansatz und spricht von einer „inneren Investitur“.⁷⁴

Aus dem gleichen Zusammenhang heraus zieht Ludger Körntgen seine Schlüsse verhaltener. Er spricht von einem inneren Vorgang, der zuerst in einer inneren spirituellen Haltung und erst dann im äußeren Verhalten Konsequenzen ausprägt. Dennoch setzt er die wörtliche Bekleidung des Herzens in einen Bezug zur (vermeintlich) krönenden Hand Gottes. Die Parallelität bestünde in der geistlichen Wirkung beider Vorgänge, so Ludger Körntgen. Beide verwiesen zwar auf die göttliche Einwirkung, auf eine Krönungshandlung, aber er verneint den Ansatz, darin

⁶⁹ In dem Sinne kann Fried interpretiert werden, wenn er von „königlicher Programmkunst“ spricht, die „authentische Zielsetzungen des liudolfingischen Königiums artikuliert“ - vgl.: Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989, S. 26.

⁷⁰ So erblickt beispielsweise Joachim Wieder im Bild „sinntürlich die mystisch gefärbte und hochfliegende Vorstellungswelt Otto III. von Gottesgnadentum und theokratischer Regierungsidee“ – zitiert nach: Steffen Patzold, *Zum Herrscherbild im Aachener Otto Evangeliar*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin/ New York: 2001, S. 247, Anm. 20.

⁷¹ Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin/ New York: 2001, S. 48.

⁷² Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin/ New York 2001, S. 48.

⁷³ Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin/ New York 2001, S. 49.

⁷⁴ Vgl. Hagen Keller, *Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin/ New York 2001, S. 49.

einen konstitutiven Akt einer Herrscherweihe zu sehen.⁷⁵ An anderer Stelle⁷⁶ spricht er dezidiert aus, dass das Thronbild nicht auf ein reales Zeremoniell abzielt, da aufgrund der fehlenden räumlichen Kategorien des Bildes, solche politischen Beziehungen nicht ausgedrückt werden könnten.⁷⁷ Jedoch betont er den grundsätzlich „intentionalen Charakter“ des Bildes, das etwas darstelle, das „nicht präsentisch-real“, sondern „intendiert“ ist.⁷⁸ Gleichzeitig zieht er daraus den Schluss, dass damit ein bewusster Abstand zwischen „gegenwärtiger und im Bild dargestellter Realität“ geschaffen würde, die in theologischer Hinsicht dem „qualitativen Unterschied von irdischer Gegenwart und eschatologischer Heilszukunft“ entspräche.⁷⁹

Gerade diesem Standpunkt Körntgens widerspricht die eingangs erörterte Auffassung der *Gegenwärtigkeit* des Bildgeschehens, was eben diesen qualitativen Unterschied aufhebt. Doch setzen wir zunächst den Gedanken, der liturgisch inszenierten (inneren) Investitur im Bild in einen heilsgeschichtlich-eschatologischen Zusammenhang. Damit gewinnt die eingangs genannte These einer Deutung des Thronenden als Endkaiser an Tragfähigkeit. Sehen wir nicht genau den Moment, wo dieser in sein „Amt“ eingesetzt wird? Dafür spricht nicht nur die Berührung des Thronenden durch die Hand Gottes, sondern auch die Bekleidungsmetapher⁸⁰ als zentrales Moment in der Darstellung. Das weiße Band bekleidet das Herz des Thronenden im Bild wie auch im Widmungstext, wo es mit dem Wort „*induere*“ ausgedrückt wird.

Doch welche Beziehung besteht zwischen dem thronenden Herrscher in der Darstellung, der als (Anti-)Typus verstanden werden muss, und dem wörtlich adressierten Otto? Feststeht, das Dedikationsbild richtet sich konkret an *einen*

⁷⁵ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 186-187.

⁷⁶ Bei dem er die Rolle der Figuren der unteren Bildzone in ihrer Funktion als Herrschaftsträger behandelt und sie als „Chiffren kaiserlicher Macht“ und „Zitat einer Herrscheraudienz“ charakterisiert – vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 204-205.

⁷⁷ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 205.

⁷⁸ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 206.

⁷⁹ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 206.

⁸⁰ Vgl. dazu auch Steffen Patzold, Zum Herrscherbild im Aachener Otto Evangeliar. In: Frühmittelalterliche Studien, Berlin/ New York: 2001, S. 244-245. Aber auch Hagen Keller verweist ausdrücklich auf diesen Zusammenhang zwischen Widmungstext und dem weißen Band vor dem Herzen des Herrschers - vgl.: Hagen Keller, Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches. In: Frühmittelalterliche Studien, Berlin/ New York: 2001, S. 48. Ähnlich argumentiert Ludger Körntgen, wenn er von der Verbalillustration in der Darstellung spricht: Gezeigt würde, was im Widmungsvers durch *induere* bezeichnet ist – die Evangelisten bekleiden das Herz des Kaisers. Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 182-183 sowie S. 185-186.

Betrachter - Otto III. Könnte dem Herrscher durch den visualisierten Typus, die Idee einer endzeitlichen Rolle vermittelt oder nahegelegt worden sein? Um diese Fragen zu beantworten, ist die Bedeutung und der Kontext der linken Bildseite⁸¹ essentiell, denn dort findet die wörtlich wie bildlich inszenierte Dedikation statt.

2.2.3 Die Widmung in Wort und Bild

Leiten wir Hagen Kellers Einschätzungen weiter ab, die sich im Allgemeinen auf die inhärente rituelle Dimension von Herrscherbildern bezieht sowie im Spezifischen auf den liturgischen Gehalt des Aachener Dedikationsbildes, so lässt sich der Gehalt des Letzteren auch als *Fürbitte* lesen. Ludger Körntgen sieht darin die Möglichkeit, die sakrale Deutung der Darstellung im Sinne einer Apotheose zu relativieren. Dem Eindruck der „Christusähnlichkeit der Kaiserfigur“, welcher durch fehlende methodische Distanz entstehen könne, stehe die Erschließung der Darstellung über die isolierten ikonographischen Elemente, den Vorlagen sowie von ihrem „Fürbittcharakter“ gegenüber.⁸² Für Körntgen ist damit die Frage verbunden, inwieweit die Deutung der Darstellung vom „Bildwort des Widmungsverses“ trägt,⁸³ ohne diese jedoch als Ausgangspunkt seiner Argumentation zu machen.⁸⁴

Dennoch verlangen diese Überlegungen, auf den Gehalt der wörtlichen Widmung und ihrer gestalterischen Einbindung auf der linken Seite der Bildanlage gesondert einzugehen. Die Worte Christi mögen durch Gott das Herz Ottos erfüllen – so die Aussage der Schriftbänder – und dieser Otto solle dem Mönch des Klosters,⁸⁵ von dem er die Botschaft empfangt, gedenken. Dem dedizierenden Liuthar war offensichtlich viel daran gelegen, dass seiner Vermittlung in so prominenter Weise erinnert wird (*memento*).

⁸¹ Aachener Evangeliar, Aachen, Domschatzkammer G25, fol. 15v.

⁸² Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 183.

⁸³ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 183.

⁸⁴ Körntgen leitet die fragliche Christusähnlichkeit aus der Bedeutung der Evangelistensymbole ab. Diese setzten in der Darstellung keinen Bezug zu einer *Maiestas Domini*, sind somit nicht apokalyptische Wesen, sondern ihre Bedeutung müsste aufgrund des Bezugs zur Schriftrolle in ihrer Rolle als Evangelisten hergeleitet werden - vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 184-185.

⁸⁵ Zur Identifikation der historischen Person Liuthar als Mönch und nicht als Abt - vgl.: Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, Einführung, insbesondere S. 11 und S. 28.

Diese bildlich wie wörtlich herausgestellte Rolle Liuthars als Vermittler korrespondiert mit seiner Relevanz für die Reichenauer Buchmalerei. Denn nach Anno und Ruodprecht⁸⁶ tritt um 990 bzw. spätestens 996 mit einem sogenannten „Liuthar“ ein erneuter Stilwandel in der Malerschule ein.⁸⁷ Die Darstellung eines geistlichen Akteurs im Kontext von Dedikationen ist dabei kein Novum in der Reichenauer Buchmalerei. Jedoch gibt es Unterschiede in der Art der Darstellung, besonders im hierarchischen Gefälle der daran „Beteiligten“, und im Wortgehalt des Widmungstextes. Im Folgenden sollen drei Beispiele dies verdeutlichen. Vorab festzuhalten bleibt, dass Adressat und angedachter Verwendungskontext des jeweiligen Codex nicht unerheblich dessen Ausgestaltung bestimmte.

So erscheinen im Codex Egberti Kerald und Heribert als Überbringer des Perikopenbuches (Abb. 17) an Egbert von Trier (977-993).⁸⁸ Sie sind verhaltener in die Darstellung gesetzt als der Widmungsakteur Liuthar im späteren Aachener Evangeliar. Ihre untergeordnete Stellung dem Erzbischof gegenüber äußert sich gestalterisch in ihrer geringeren Körpergröße, das Knie Egberts nicht überragend, sowie in ihrer ergebenen Körperhaltung. Die Schriftzüge *“Egbertus Treverorum archiepiscopus”* und *“Keraldus Heribertus Augigenses”*⁸⁹ identifizieren alle Dargestellten namentlich. Der Widmungstext auf der gegenüberliegenden Seite⁹⁰ lautet:

*„Hunc Egberte librum diuino dogmata plenum
Suscipiendo uale nec non in saecula gaude
Augia fausta tibi quem defert praesul honori.”*⁹¹

⁸⁶ Zur Unterteilung der Malerschule nach Albert Böckler - vgl.: Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 20. Böckler verortet die Anno-Gruppe in die 60er und 70er Jahre des 10. Jh. und die Ruodprecht-Gruppe in die Jahre 977 – 983.

⁸⁷ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 93.

⁸⁸ Codex Egberti, Evangelistar, Trier, Stadtbibliothek 24, 977/993, fol. 2r.

⁸⁹ „Egbert, Erzbischof der Trierer“ sowie „Kerald und Heribert, Reichenauer“ - zum Wortlaut der Schriftzüge und deren Übersetzung vgl. Gunther Franz und Franz Ronig, *Codex Egberti*, Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier, Textband, Wiesbaden 1983, S. 52.

⁹⁰ Codex Egberti, Stadtbibliothek 24, fol. 1v.

⁹¹ „Egbert, empfangе dieses Buch voll göttlicher Lehre! Wohlergehen und Freude mögest du dadurch in Ewigkeit haben. Die Glückliche Au bringt es dir, Bischof, zur Ehre dar.“ – zum Wortlaut des Widmungstextes und dessen Übersetzung vgl. Gunther Franz und Franz Ronig, *Codex Egberti*, Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier, Textband, Wiesbaden 1983, S. 51.

Egbert wird als Empfänger des Buches adressiert, das die göttliche Lehre trägt und soll dadurch in Ewigkeit mit Wohlergehen und Freude erfüllt sein. Das Buch tritt als zentrales Medium der Glaubenswahrheit hervor und wird zur Ehre Egberts dargebracht. Andere Adressaten wie heilige Vermittler werden nicht angesprochen.

Eine andere gestalterische Lösung zeigt der mit Ruodprecht verbundene Egbert-Psalter⁹². Die Dedikation des Buches vollzieht sich am Anfang des Psalteriums für den Erzbischof in zwei Szenen auf vier Blattseiten⁹³. Der szenische Charakter wird unterstrichen durch den mitlaufenden Schriftzug:

*„Donum fert Ruodpreht, quod presul suscipit Egbreht.
Qui tibi dat munus, dele sibi, Petre, reatus.“⁹⁴*

Der Text klärt, Ruodprecht gibt eine Gabe an Egbert und dieser wendet sich mit Bitte um Vergebung an Petrus. In Egberts Wunsch auf der Tilgung der Sündenschuld ist wohl auch Ruodprecht einbezogen.⁹⁵ Dieses Geschehen wird in einer linearen Bildfolge dargestellt und fächert die Handlung als szenische Erzählung in Einzelblättern auf. Da die Figuren jeweils eine Bildseite allein einnehmen, ist zur Entschlüsselung ihrer unterschiedlichen Bedeutung und hierarischen Stellung die Betrachtung der ganzen Folge notwendig. Erst im Vergleich der einzelnen Miniaturen erschließt sich das Dargestellte. Aber viel entscheidender für den Zusammenhalt wie zum Verständnis der Folge ist der mitlaufende Text.

⁹² Egbert-Psalter, Cividale, Museo Archeologico CXXXVI, 977/993.

⁹³ Der Mönch Ruodprecht (fol. 16v) schenkt (*donum fert*), den von ihm hergestellten Codex an den thronenden Egbert (fol. 17r). Dieser wiederum übergibt den Psalter (fol. 18v) dem thronenden Heiligen Petrus (fol. 19r), dem Patron des Trierer Domes – vgl.: Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S.27 sowie die fraglichen Foliumangaben bei Gunther Franz und Franz Ronig, *Codex Egberti*, Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier, Textband, Wiesbaden 1983, S. 52.

⁹⁴ „Eine Gabe bringt Ruodprecht, die Bischof Egbert empfängt./ [Dem,] der dir das Geschenk gibt, tilge ihm, Petrus, seine Missetaten“ – zur Übersetzung und zum Wortlaut vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 77.

⁹⁵ So zumindest Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 27. Sie ziehen diesen Schluss in Analogie zu den Dedikationsbildern und –versen im Gero-Codex und im Hornbacher Sakramentar.

Der „Gero-Codex“ aus der sogenannten Annogruppe⁹⁶ soll als letztes Beispiel dienen. Die Widmung (Abb. 18-21) vollzieht sich in Wort und Bild über vier Blattseiten⁹⁷ und steht nicht am Beginn der Handschrift. Der szenische Charakter ist hier weniger ausgeprägt, da die Teile des Widmungsgedichtes jeweils eigene Blattseiten erhalten. Das Geschehen wird dabei entgegen des Handlungsverlaufes erzählt, was einer Aufhebung der zeitlichen Kategorie gleich kommt. Bei der Darstellung von Petrus und Gero⁹⁸ artikuliert sich eine sehr vertrauliche Zueignung. Der Raum des Heiligen und des Irdischen scheinen nicht getrennt. Der Bestimmungszweck des Codex zum liturgischen Gebrauch erklärt der Teil des Widmungsgedichtes gegenüber:⁹⁹

*„Iantor o caeli, decus et lux aurea mundi,
 Princeps aecclesiae Petrus de nomine petrae,
 Credita terrigenas cui solvere summa potestas,
 Vilia, quaeso, tui munuscula suscipe servi,
 Nam fero, quod potero, non quantum debitor exto.
 Hunc ad servitium sanxi tibi ferre libellum,
 Hic in honore tuo maneat quo tempore cuncto.
 Hinc illum si quis temerarius auferat hostis,
 Criminis ob culpam domini concurrat in iram.
 Ianua, Petre, tuo caeli sit aperta Gerhoo.¹⁰⁰*

⁹⁶ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 51.

⁹⁷ Gero überreicht dem heiligen Petrus (fol. 6v) das Evangelistar. In den Versen der gegenüberliegenden Blattseite (fol. 7r) richtet sich Gero mit der Bitte um die Annahme der Gabe an Petrus. Anno, der Schreiber übergibt es Gero, dem Custos des Kölner Petrusdoms (fol. 7v). In den Versen gegenüber (fol. 8r) formuliert Anno die Erwartung einer Gegenleistung. Er möchte einst gemeinsam mit Gero den himmlischen Lohn erhalten – vgl. dazu Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 26 und S. 51.

⁹⁸ Gero-Codex, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek „Gero-Codex“ 1948, fol. 6v.

⁹⁹ Gero-Codex, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek „Gero-Codex“ 1948, fol. 7r.

¹⁰⁰ „O Himmelspfortner, du Zier und goldenes Licht der Welt,/ Fürst der Kirche, `Petrus´ nach dem Felsen geheißnen,/ dem volle Gewalt verliehen, die Erdgeborenen [von ihrer Sündenschuld] zu lösen,/ nimm an, ich bitte dich, die bescheidenen Gaben deines Knechts;/ denn ich bringe, was ich vermag, nicht was ich eigentlich schulde./ Dieses Buch beschloß ich, dir zu Diensten zu bringen,/ damit es hier zu deiner Ehre allzeit bleibe./ Wenn es irgendein verwegener Feind von hier wegnehmen sollte,/ dann soll er ob seines Verbrechens und seiner Schuld dem Zorn des Herrn verfallen./ Die Himmelspforte, o Petrus, stehe offen deinem Gero.“ – vgl.: Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 51.

Der Stifter Gero, zur Zeit der Herstellung des Evangelistars oder Perikopenbuches Custos des Kölner Petersdoms und später Erzbischof von Köln (969-976),¹⁰¹ wendet sich mit seiner Rede direkt an Petrus. Seine Bitte um den Eingang ins Himmelsreich bildet den Abschluss der Verse, die zuvor Lobpreisungen und die Bitte um Annahme des Buches als Gabe zum ehrenvollen Verbleib und liturgischem Einsatz im Dom beinhalten.

In der Darstellung tritt der Stifter nahe an den thronenden Petrus heran und übergibt den Codex in einer innigen Konstellation. Der Bedeutungsunterschied der Dargestellten wird im Größenverhältnis relativ gering gespiegelt, aber der Nimbus stellt Petrus eindeutig heraus. An der Kleidung Geros kann das Geschehen (bildlich) als liturgische Angelegenheit entschlüsselt werden.¹⁰² Dies und die Tatsache, dass im Kölner Dom der Heilige durch Reliquien präsent ist, könnte die Vertrautheit der Widmung erklären.¹⁰³

Der Variantenreichtum der ausgewählten Beispiele verdeutlicht, dass Dedikationen in Wort wie Bild jeweils spezifisch ausgestaltet wurden. Was allgemein für ottonische Herrscherbildnisse gilt, deren einzeln stehender Aussagegehalt, kann offenbar auch für Widmungen angenommen werden. Die Einmaligkeit, darauf muss hingewiesen werden, basiert auf der Verschränkung von Wort und Bild.¹⁰⁴ Mit diesem „visuellen System“ können gerade komplexe Handlungsfolgen und vielschichtige Bedeutungen veranschaulicht werden, was offenbar für Widmungen besonders relevant war.

Das Solitäre der Aachener Dedikation kann vor diesem Hintergrund, wie folgt umrissen werden: Der Textgehalt transformiert den Überbringer Liuthar in einen *Vermittler*. Denn Liuthar bringt keine Gabe mehr, sondern er vermittelt eine *Botschaft*. Diese Botschaft *möge durch Gott (!) in Otto verinnerlicht werden*. Damit

¹⁰¹ Im siebten Gedicht heißt es: „Basilicae Petri custos venerande beati/ Saepius optatum gratanter sume libellum,/ Quem tibi fert Anno ...“ – Verehrter Custos der Basilika des seligen Petrus,/ nimm mit Dank entgegen das oft schon gewünschte Buch,/ das dir Anno darbringt...“. Zitiert und übersetzt in: Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 51.

¹⁰² Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 51.

¹⁰³ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 51.

¹⁰⁴ An dieser Stelle muss unterschieden werden zwischen alleinstehenden Text- und Darstellungsseiten und Varianten, bei welchem Text und Bild in einer Darstellung verschmelzen.

liegt die Macht, dass Otto Erkenntnis erhält, bei Gott. Indem sich Liuthar mit der Bitte um das Memento an Otto wendet, tritt der Herrscher als Mittler zu Gott in einen *heiligen Funktionszusammenhang* ein. Insgesamt verschafft allein die wörtliche Widmung Klarheit über Ordnung und Rolle der Beteiligten. Die bildliche Gestaltung der linken Widmungsseite, mit ihrer dedizierenden Funktion, unterstreicht bzw. vertieft die Aussagen des Textes. Die Präsenz Liuthars auf der linken Seite entspricht der Herausstellung des Thronenden auf der rechten Seite, ohne dabei den Anspruch auf eine Gleichrangigkeit zu erheben. Der Codex tragende Liuthar ist eingebettet in die Worte der Zueignung. Gestalt und Haltung unterscheiden sich klar von der rechten Hauptfigur des Thronenden.

Wie der Vergleich mit anderen Dedikationen zeigte, formt der Bestimmungszweck ebenfalls die Gestaltung. Wenn das Evangeliar für den persönlichen Gebrauch Otto III. bestimmt war, wie das die direkte Adressierung im Widmungstext vermuten lässt, kann auch eine direkt auf den Kaiser bezogene Ansprache und Aussage geschlussfolgert werden. Was könnte Liuthar dem Kaiser ans Herz legen wollen? Die Imagination einer inneren Investitur zum Endkaiser liegt dabei nicht ganz fern, angesichts des endzeitlichen Zitats bei der Einsetzung des jungen Herrschers im Jahr 996 in Form eines mit apokalyptischen Motiven gezierten Mantels, von dem noch die Rede sein wird. Das Bildgeschehen könnte dann als endzeitlicher Krönungsakt verstanden werden. Und wer könnte den letzten Kaiser krönen, außer der Hand Gottes? Der Bildaufbau unterstreicht diese Deutung, liegt doch die Hand Gottes als oberste Instanz in der vertikalen Hauptachse und artikuliert innerhalb der Größenverhältnisse, welche Bedeutung und Beziehung der Dargestellten mitteilt, ein unerreichtes Ausmaß.

2.2.4 Die Erzählstrukturen der beiden Dedikationsseiten

Wie die vorherigen Beispiele der Dedikationen zeigen, wird in den Darstellungen ein mehrteiliges Geschehen erzählt, wobei sich deutliche Unterschiede in der gestalterischen Umsetzung feststellen lassen. Allen gemeinsam ist eine Verschränkung aus Wort und Bild. Sie interagieren als Informationsträger in visueller Form.

Das Besondere an der Aachener Dedikation ist die bildliche Umsetzung eines Geschehens, dessen Erzählung sich in zwei Ebenen vollzieht. Die beiden Dedikationsseiten stehen jeweils für einen Erzählstrang. Die Schriftbänder und Liuthar bilden dabei eine Rahmenerzählung, in welche die intradiegetische Erzählung des Thronbildes eingebettet ist. Der konzeptionellen Unterscheidung in zwei Stränge spiegelt sich in der gestalterischen Differenz zwischen beiden Widmungsseiten in ihrem Verbund (Abb. 1). Der Liutharseite fehlt die rote Rahmung, um kohärent mit dem Thronbild zu sein, außerdem korrespondieren die Schriftbänder und das Vierpass-Quadrat ebenfalls nicht mit der rechten Seite.

Durch diese Gestaltung fungiert die Liutharseite als Prolog für das Thronbild, was die Erzählung des folgenden Evangeliums eröffnet: Die gute Nachricht von den Zeugen des heilmächtigen Geschehens, dem Erscheinen Jesu in der Geschichte und damit der anbrechenden endzeitlichen Gottesherrschaft. Indem der Thronende diese einleitende Funktion innehat, ist er den folgenden Evangelistenbildern zugeordnet, was wiederum deren Deutungsrelevanz für das Thronbild erhöht. Die Schlüsselposition des Thronenden für die sich anschließende Heilsgeschichte weist ihm eine Rolle im Heilsgeschehen zu. Wenn wir den Thronenden als einen irdischen Herrscher verstehen, der so dem heiligen Bereich zugeordnet wird, wäre dies ein weiteres Indiz für die Imagination einer endzeitlichen Rolle. Plausibel sind jedoch auch andere Deutungen, wie die eines individuell ausgerichteten Heilswunsches¹⁰⁵ für den Thronenden durch die Botschaft des Evangeliums.

Im Gegensatz zu dieser darstellungsübergreifenden Erzählung kann die narrative Struktur des Thronbildes als innerbildliche Kommunikation verstanden werden. Der vielgliedrige, aber dennoch klar strukturierte Bildaufbau transportiert, vor allem entlang der vertikalen Hauptachse, eine dichte Erzählung. Nicht in linearer Szenenfolge, sondern in mehreren Sequenzen spannt sich die Handlung von der berührenden oder krönenden Hand in ihrer kosmischen Sphäre über den auratisch Thronenden bis zur mystischen Terrafigur. Die szenische Verdichtung in der

¹⁰⁵ Wie der Ansatz von Körntgen – vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, insbesondere S.210.

Darstellungen hebt die zeitliche – ein dezidiert endzeitlicher Topos¹⁰⁶- und räumliche Kategorie auf.

2.2.5 Das zentrale Bildmotiv des thronenden Herrschers

Am Ende der Zeit wurde die Wiederkunft Christi als Weltenrichter erwartet. Für Johannes Fried gleicht der Aachener Thronende diesem Christus der *zweiten Parusie*.¹⁰⁷ Wie auch Hagen Keller, beschreibt Fried sehr präzise die Darstellungstendenzen im Widmungsbild. Zum einen sieht er in der Darstellung, die für die ottonische Herrschaftskonzeption charakteristische Wirklichkeitsnähe und Entmythologisierung, zum anderen die bewusste Sakralisierung der Königsperson. Diese Entrückung des Menschen-Königs aus der irdischen Realität werde erreicht durch das Bildmotiv der *Maiestas Domini*. Die Mimese vergegenwärtige den Gott-König und erhebe damit auch den Menschen-König.¹⁰⁸ Fried gibt mit dieser Charakterisierung dem Motiv der *Maiestas Domini* den Hauptanteil an der visuellen Wirkung wie der Deutung des Bildes.

Im Vergleich zwischen ottonischen und karolingischen Herrscherdarstellungen differenziert Hagen Keller noch weiter als Johannes Fried. Die karolingischen Herrscher erscheinen für ihn in idealer, ja mythischer Umgebung, seien aber zugleich verortet in der irdischen Sphäre. Anders verhält es sich bei den Darstellungen Otto III. und Heinrich II. in besagter *Maiestas-Domini*-Funktion, so Keller. Dort verlassen die Entrückten die irdische Sphäre bei einer gleichzeitigen wirklichkeitsnahen, entmythologisierten Darstellungsform ihrer Person.¹⁰⁹

Auch Ludger Körntgen geht auf die Unterschiede zwischen der realen, aber dennoch idealtypischen Räumlichkeit am Beispiel der Darstellung Karl des Kahlen in der karolingischen Vivian-Bibel ein und stellt sie dem Aachener Thronbild gegenüber. Letzterem fehlten jegliche Realitätsbezogenheit und Räumlichkeit. Figuren und „ikonographische Chiffren“ treten an die Stelle der Raumbezüge und die

¹⁰⁶ Vgl. dazu den Inhalt der lateinischen Version der sibyllischen Tiburtina, bei der die Zeit des Antichrist gekennzeichnet ist von einer Verkürzung der Zeit und nach dem göttlichen Gericht der neue Himmel und die neue Erde unter der Herrschaft Gottes unter den Heiligen in alle Ewigkeit besteht – vgl.: Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 31.

¹⁰⁷ Vgl. Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989, S. 23.

¹⁰⁸ Vgl. Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart, 1989, S. 35-36.

¹⁰⁹ Vgl. Johannes Fried, *Otto III. Und Boleslaw Chobry*, Stuttgart, 1989, S. 35-36.

Beziehungen der Personen seien nicht durch „räumliche Ordnungsmomente“ strukturiert.¹¹⁰

Besonders die Auffassung Körntgens legt eine Erschließung der Bildbedeutung aus stilistischer und ikonographischer Perspektive nahe. Da sich offenbar in einzelnen Bildelementen der Aussagegehalt konzentriert, also diese zu Chiffren werden, müssen über grundlegende Raumbezüge wie Nähe und Größe¹¹¹ hinausgehend andere Lesarten hinzugezogen werden. Um die so chiffrierten Eigenheiten des Widmungsbildes zu erfassen, seien zu allererst einige Besonderheiten in der Gestaltung und Komposition des Thronenden herausgestellt.

Ein Spezifikum ist der *herrscherliche Habitus* der zentralen Hauptfigur. Dieser Aspekt steht nicht im Widerspruch zu Hagen Kellers Aussage einer entrückten, aber wirklichkeitsnahen Herrscherdarstellung, vielmehr findet diese janusköpfige Beschreibung eine Bestätigung im Aachener Evangeliar. Der Herrscher sitzt in gelassener Haltung, der die Strenge römischer Vorbilder fehlt, mit vollkommener Selbstverständlichkeit im sphärischen Raum. Diese Gediegenheit kommuniziert ein Selbstbewusstsein, bei dem jede Formenstrenge einer Rechtfertigung gleichkommen würde. Der Verzicht auf eine antike Rekursion lässt keine Fragen aufkommen: Der Kaiser legitimiert sich hier nicht durch eine römische Genealogie, sondern durch seine Person in einem durch Attribute und Chiffren bestimmten Kontext. Dieser Eindruck wird durch die Asymmetrie in der Anordnung seiner Kleider noch unterstrichen.

Schauen wir zum Vergleich die Darstellung Otto III. im „Bamberger Flavius Iosephus“¹¹² an, sind dort die Überlappungen des Obergewandes auf der Schulter-Arm-Partie und Oberschenkel-Knie-Partie gespiegelt.¹¹³ Die formale Strenge in der Gewandgestaltung erinnert an antike Herrscherdarstellungen. Ganz anders verhält es sich im Liuthar-Evangeliar. Hier folgen die Kleider in geschwungenen Faltenwürfen

¹¹⁰ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 188-189.

¹¹¹ Demgegenüber ist für Johannes Fried gerade Größe und Raumbezug, neben den Attributen, zur Verdeutlichung des hierarchischen Gefälles zwischen dem Thronenden und den Gekrönten im Bild entscheidend – vgl.: Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989, S. 57.

¹¹² „Bamberger Flavius Iosephus“, Bamberg, Staatsbibliothek Class. 79 (E. III. 16), um 1000, fol. 1ar.

¹¹³ Die gleiche Art der Darstellung findet sich bei Otto II. im Fragment von Chantilly.

den Körperformen. Diese Asymmetrie erzeugt ein Moment der Unordnung, was den Herrscher wirklicher und weltlicher erscheinen lässt.¹¹⁴

Was hat nun eine gediegene Haltung des Thronenden im Dedikationsbild mit dessen Deutung in einer endzeitlichen Rolle zu tun? Es ist sein christusähnlicher Habitus, der ihn trotz fehlender römischer Strenge als einen Herrscher identifiziert. Als Träger einer Würde, die ihn über die Königsherrschaft heraushebt, ihn aber dennoch in irdischer Sphäre verbleiben lässt.¹¹⁵ Dieser weltliche Bezug wird durch die Atlantenfigur der Terra verstärkt. Ein stilistischer Vergleich mit anderen Darstellungen weiblicher Figuren der Reichenauer Malerschule (Abb. 15) zeigt eine deutlich entmystifizierte Gestaltung in der Aachener Darstellung.¹¹⁶ Die Weltbezogenheit ist kein Mysterium mehr, sondern „imperiales Attribut“¹¹⁷.

Eine weitere Eigenheit des Dedikationsbildes ist die figürliche *Separation* des Herrschers im oberen Teil der zentralen Achse des Bildes. Er ist die *einzig*e Figur in *ganzer* Gestalt mit einer prominenten Position.¹¹⁸ Von Christus oder Gottvater sehen wir nur die krönende oder berührende Hand, die anhand ihrer Größe als *übergeordnete Dimension* erklärt wird. Dies bleibt die einzige körperliche

¹¹⁴ Ein ähnlicher Effekt ist in klassischen Maiestas-Domini-Darstellungen anderer Malerschulen zu beobachten. Meist ist die linke Schulter der Christusfigur vom Obergewand bedeckt, aber im Unterschied zum Aachener Widmungsbild auch der gesamte Hüft-Oberschenkel-Knie-Bereich bis zu den Waden. Knöchel und unbeschuhte Füße von Christus sind entblößt. Teilweise schaut der Saum des Untergewandes hervor (– so zum Beispiel im Gebetbuch Otto III. aus Mainz oder im Hitda-Codex).

¹¹⁵ Auf den bildlichen Kontext des Thronenden eingehend, der mit geistlichen und weltlichen Herrschaftsträgern umgeben ist, sieht Ludger Körntgen im Bild eine „Herrscherprädikation“ Otto III. umgesetzt. Kaiserherrschaft in ottonischer Zeit sei keine Herrschaft über Könige, sondern eine Würde, die der Königsherrschaft herausgehoben ist. Der Maler hätte entsprechend nach einer besonderen Bildformel gesucht, diese Kaiserwürde darzustellen – vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 198-199.

¹¹⁶ So finden sich im Münchener Evangeliar (Clm 4454) fünf weibliche Gestalten in der Darstellung „Christus als Weltenheiland“ (fol. 20v). Diese weisen deutlichere geschlechtliche Merkmale auf und vermitteln einen mystischen bzw. naturgöttlichen Eindruck. Sie stellen die vier Paradiesflüsse dar sowie die Erde, als Atlantenfigur dem Himmelgott Uranos gegenübergestellt – vgl. zur Identifizierung: Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850 – 1070*, Wiesbaden 2015, S. 109. Die Personifikationen von Sonne und Mond im Bild sind im Gegensatz dazu unverkennbar antiken Vorbildern entlehnt.

¹¹⁷ Zur Bedeutung der Terra führt Ludger Körntgen aus, dass diese im Sinne eines „imperiales Attribut[s]“ gedeutet werden muss, dass der Maler bei der Suche nach einer besonderen Bildformel zur Darstellung der kaiserlichen Würde Otto III. verwendet hat – vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S.199.

¹¹⁸ Ein Blick auf das Krönungsbild (fol. 2r) aus dem Perikopenbuch Heinrich II. (Clm 4452) zeigt zum Vergleich eine andere Situation (Abb. 9). Insgesamt vier ganzfigurige Gestalten bestimmen das Bildgeschehen der oberen Bildzone, wobei ihre Größenverhältnisse bis zu einem Drittel variieren.

Zuordnung, welche Otto III. erfährt - keine andere Figur kommt ihm vergleichbar nahe. Terra ist die Nächste – sie trägt seinen Thron.

So wird der Thronende als Einzelfigur absolut ins Zentrum des Bildaufbaus gerückt. Diese Gestaltung weist große formale Ähnlichkeiten zum Motiv der *Maiestas Domini* auf. Nicht allein aufgrund der Vereinzelung, denn Einzelstellungen finden sich auch von den Evangelisten oder Herrschern, sondern durch die spezifische Anordnung im oberen Bildteil.

Neben diesen Eigenheiten, die einen Bezug zum *Maiestas-Domini*-Motiv nahelegen, wie der herrscherliche Habitus des Thronenden und seine prominente Vereinzelung, gibt es Merkmale im Bildaufbau, wie die *vielgliedrige* Anlage in mehrere Zonen, die bereits auf *Weltgerichtsdarstellungen* verweisen. Dort verdichtet sich die Vorstellung vom großen Gericht am Ende der Tage, an dem Christus als Weltenrichter die Lebenden und Toten richtet, zu einem komplexen bildlichen Motiv.¹¹⁹ In den Reichenauer Monumentalgestaltungen verschwimmen die Unterschiede zwischen den beiden Motiven,¹²⁰ ähneln aber in ihrem Bildaufbau dem Aachener Thronbild. Wiederum artikuliert die gesamte Anlage der obersten Bildzone im Aachener Thronbild, bestehend aus der Hand Gottes im Nimbus sowie den vier Evangelistensymbolen um einen Thronenden in einer (hier angedeuteten) Mandorla, kaum Bezüge zu den beiden ältesten Reichenauer Weltgerichtsbildern,¹²¹ die der Bamberger Apokalypse¹²² (Abb. 8) und des Perikopenbuches Heinrich II.¹²³ (Abb. 22).

¹¹⁹ Das Bildmotiv des Jüngsten Gerichts setzt sich aus verschiedenen Berichten des Alten und Neuen Testaments zusammen und brauchte Jahrhunderte zu seiner Entstehung. Eines der wichtigsten Bestandteile ist der thronende Christus in den Wolken, der aus dem *Maiestas-Domini*-Motiv hervorgeht - vgl. dazu: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 199-200 (Eintrag Jüngstes Gericht) und S. 243-244 (Eintrag *Maiestas Domini*).

¹²⁰ So zeigt ein Vergleich der bereits um 1050 entstandenen, monumentalen Darstellung des wiederkehrenden Christus und des Weltgerichts in der Michaeliskapelle der Oberkirche von St. Georg in Reichenau-Oberzell mit der um 1120 zu datierenden, monumentalen *Maiestas Domini* der St. Peter und Paul-Kirche in Reichenau-Niederzell eine deutliche (gegenseitige) Durchdringung beider Motive in ihrer Entwicklung – vgl. dazu: Walter Berschin (Hg.), *Reichenauer Wandmalerei 840-1120*, Heidelberg 2012, Abb. S. 76 und S. 79 (Rekonstruktion und Foto der monumentalen Malerei „Der Wiederkehrende und das Weltgericht in der Michaeliskapelle von St. Georg, Reichenau-Oberzell“) sowie S. 85 und S. 86 (Fotos der *Maiestas Domini* in St. Peter und Paul, Reichenau-Niederzell).

¹²¹ Vgl. Walter Berschin (Hg.), *Reichenauer Wandmalerei 840-1120*, Heidelberg 2012, S. 77.

¹²² Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 140 (A.II.42), fol. 53r.

¹²³ München Clm 4452, fol. 201v/202v.

Diese formale Verwandtschaft des Aachener Thronbildes zum Motiv der *Maiestas Domini* und insofern auch zum Weltgericht kann neben einer Deutung des Herrschers als endzeitlichen letzten Kaiser noch eine weitere eschatologische Auslegung eröffnen. Diese formuliert Ludger Körntgen, indem er ausgehend von der bildlich dargestellten Bekleidung des Herzen des Thronenden, das für ihn eine auf den Widmungstext zurückverweisende Illustration darstellt, diesen als einen „überirdisch bewirkten, heilshaften Vorgang“ beschreibt.¹²⁴ Dabei ordnet er den Text in seiner Bedeutung über das Bild, setzt den Stiftungskontext als bestimmende Dimension für die Ikonographie fest und folgert einen Bezug zum Jüngsten Gericht. Die endzeitliche Funktion der vier Wesen, die das Herz des Herrschers bekleiden, vor dem Thron Gottes zu stehen, könnte nahelegen, dass sie ihn „vor dem Thron des endzeitlichen Richters präsentieren“ und dieser im „Kleid des Evangeliums vor dem Angesicht Gottes“ erscheint.¹²⁵

So betont Körntgen eine Deutung des Dedikationsbildes in individuell-eschatologischer Dimension im Sinne des ewigen Heils für den Herrschenden Otto III.¹²⁶ Damit zentriert Körntgen die Bildintension auf die Heilswirkung der Handschrift, dessen Empfänger nicht mehr in einem „Ist-Zustand kaiserlicher Herrschaft“ dargestellt würde,¹²⁷ sondern im Rahmen eines zukünftigen Geschehens, bei dem der irdische Herrscher zu einem mit ewigen Heil gekrönten himmlischen Mitherrscher würde.¹²⁸ Diese Auffassung deckt sich insofern mit den meisten Reichenauer Buch- und Wandmalereien, deren Hauptthema der menschgewordene Gottessohn¹²⁹ und nicht der Weltenrichter ist, dass so der Heils- und Fürbittcharakter besonders betont wird.

¹²⁴ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 208.

¹²⁵ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 208-209.

¹²⁶ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 208-209.

¹²⁷ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 210.

¹²⁸ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 211.

¹²⁹ Vgl. Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850-1070*. Wiesbaden 2015, S. 24.

3 ESCHATOLOGISCHE IKONOGRAPHIE EINZELNER ELEMENTE

Um die formalen und stilistischen Argumente der Bildanalyse für den eschatologischen Bezug allgemein wie auch hinsichtlich des Maiestas-Domini-Motivs zu untermauern, sollen im Folgenden relevante Bildelemente in ihrer spezifisch eschatologischen Ikonographie erläutert werden.

3.1 Das Maiestas-Domini-Motiv

Das Bildmotiv der Maiestas Domini verkörpert die *himmlische Herrlichkeit* des *menschgewordenen* Gottes und Herrn und beruht auf den Visionen des Propheten Ezechiel¹³⁰ und des Apostel Johannes¹³¹ sowie teilweise der Prophetie des Jesaja.¹³² In das Maiestas-Domini-Motiv fließen die visionären Vorstellungen ein, ohne jedoch eine detailgetreue Umsetzung einer literarischen Quelle zu sein. Die Bildform ist ein Konglomerat visionärer Bildsprache.¹³³

Die entscheidenden Züge des Maiestas-Domini-Motivs bilden sich schon im 4. Jahrhundert verbindlich aus¹³⁴ und umfassen den frontal inszenierten, thronenden Christus, der seine rechte Hand zu einem Gestus erhoben hat und umgeben ist von Symbolen, die den apokalyptischen und prophetischen Quellen entlehnt sind. Zu ihnen zählen die vier lebendigen Wesen als Sinnbilder der Evangelisten und die Mandorla. Ein Thron oder ein Segment des Himmelgewölbes dient als Sitz und die Füße Christi ruhen bisweilen auf einer Erdkugel oder Halbkreisform.

¹³⁰ Vgl. Ezechiel 1,4 ff.

¹³¹ Vgl. Walter Berschin (Hg.), *Reichenauer Wandmalerei 840-1120*, Heidelberg 2012, S. 84.

¹³² Jesaja 66,1: „Der Himmel ist mein Thron und die Erde meiner Füße Schemel.“ sowie Jesaja 6, 1-8. Vgl. dazu auch: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 243-244 (Eintrag Maiestas Domini) sowie Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850-1070*, Wiesbaden 2015, S. 95 zur Bamberger Maiestas-Vision des Jesaja.

¹³³ So kommt es zu Überschneidungen mit anderen Bildmotiven, wie u.a. der Deesis, dem Weltgericht, der Himmelfahrt, der Traditio legis und dem Krönungs- bzw. Belehnungsbild – vgl. dazu Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 13.

¹³⁴ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 12.

Aus der Vision des Jesaja entspringen die Darstellungen bei denen Christus auf einem regenbogenfarbigen Halbkreis sitzt (Abb. 6).¹³⁵ Die Darstellung der Vision des Jesaja aus einer Handschrift der Liuthargruppe¹³⁶ sowie die Autorenbilder im Evangeliar Otto III.¹³⁷ (Abb. 10-11) geben Beispiele ähnlicher Bildschemata, die auf Bildverwandtschaften innerhalb der Gestaltung visionärer Themen verweisen.

3.1.1 Typen und Formen in ihrer eschatologischen Bedeutung

Um die eschatologische Bedeutung des Maiestas-Domini-Motivs zu erfassen, dient zunächst Franz Rademachers Systematisierung.¹³⁸ An seiner grundlegenden Unterscheidungen zwischen einem thronenden Christus und einer Maiestas Domini sowie zwischen einem jugendlich-bartlosen und einem gesetzt-bärtigen Christusbild orientiert sich die Untersuchung des Aachner Thronbildes. Ebenso werden die attributiv erzeugten Charakterisierungen des thronenden Christi, wie sie Rademacher differenziert, mit einbezogen.

Franz Rademacher konstatiert, dass der Typus der Maiestas Domini das Kennzeichen einer *endzeitlichen* Verherrlichung Christi ist, bei dem dieser in seiner Herrlichkeit mit dem *Thronenden der Apokalypse* gleichgesetzt wird.¹³⁹ Der wesentliche Unterschied zum im ostkirchlichen Bereich dominierenden, nichtapokalyptischen thronenden Christustyp¹⁴⁰ liege in der Beifügung apokalyptischer *Symbole*, allen voran denen der Evangelisten.¹⁴¹

Die zweite grundlegende Unterscheidung Rademachers betrifft das Christusbild selbst. Dem bärtigen Porträts-Typus des byzantinischen Bereiches, dort verstanden als authentisches (historisches) Bildnis Christi, steht der *idealisierte*

¹³⁵ Die Miniatur „Thronender Christus im Himmel“ aus der Bamberger Apokalypse zeigt einen solchen Typus (Abb. 6) – Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 140 (A.II.42), fol. 10v.

¹³⁶ Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 76 (A.I.43), um 1000, fol. 10v.

¹³⁷ München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4453 (Cim. 58), sog. „Evangeliar Otto III.“, fol. 25v (Matthäus), fol. 94v (Markus), fol. 139 v (Lukas), fol. 206v (Johannes).

¹³⁸ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963.

¹³⁹ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 12. Dieser Typus blieb bis in hohe Mittelalter auf das lateinische Abendland beschränkt, da im byzantinischen Einflussbereich die Vorstellungen der Apokalypse weitgehend abgelehnt wurden. So findet sich dort vornehmlich der spätantike Typus des herrscherlich thronenden Christus, ohne apokalyptische Symbole.

¹⁴⁰ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 24.

¹⁴¹ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 20.

bartlose Typus gegenüber, der bis in ottonische Zeit hauptsächlich das Christusbild des Westens verkörperte.¹⁴²

Bei den attributiv artikulierten Christus-Auffassungen unterscheidet Rademacher drei Formen. Den lehrenden Christus¹⁴³ kennzeichnet das Buch bzw. die Schriftrolle in der linken und eine besondere Geste der erhobenen rechten Hand. Die Vorläufer dieser Form liegen im antiken Bildnis des philosophischen Lehrers sowie im politischen Repräsentationsbild. Dieser thronende Christus gilt als Verkünder des Neuen Gesetzes.

Beim thronenden Christus als Weltenherrscher¹⁴⁴ wird dessen überirdische Herrscherwürde betont. Derartige Darstellungen knüpfen an Formen des römischen Kaiserkultes an und sind der antiken Herrscherapotheose entlehnt. Die Verknüpfung von Christus- und Kaiserdarstellung stützt sich auf die Evangelien, in denen mehrfach die Rede vom himmlischen (endzeitlichen) Königtum ist, aber insbesondere auf die Vision der Offenbarung des Johannes.¹⁴⁵ Bildliche Kennzeichen sind das feierlich-frontale Thronen auf einem herrschaftlichen Thronsessel mit Fußstütze, der kaiserliche Purpur und Nimbus sowie die imperiale Geste einer erhobenen, geöffneten rechten Hand. Teilweise finden sich Darstellungen dieser Christusauffassung, bei denen kosmische Symbole (wie Sonne und Mond oder ein Globus) den thronenden Christus als Herr des Weltalls kennzeichnen.¹⁴⁶ Die enge kosmisch-symbolische Parallelsetzung von Kaiser und Christus stehe, laut Rademacher, für die unmittelbare Beziehung zwischen Gottesreich und irdischem Imperium. Ein so mit Weltallzeichen ausgestatteter Herrscher bezeuge die Auffassung, er sei der Stellvertreter Gottes (*vicarius dei*).

Dieser *Weltenherrscher*-Typus gewinnt besondere Bedeutung in der Portalplastik des 11. und 12. Jahrhunderts. Dort geht er in das Motiv des Jüngsten Gerichts ein und wird zum Typus des *Weltenrichters*. Im Rahmen dieser

¹⁴² Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 24-28.

¹⁴³ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 29-73.

¹⁴⁴ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 74-145.

¹⁴⁵ Dort wird Christus als *rex regum* und *dominus dominorum* bzw. *dominus dominantum* bezeichnet (Apok. 17,14 und 19,16) - vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 75.

¹⁴⁶ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 78.

Weltgerichtsdarstellungen tritt Christus teilweise mit seitlich ausgebreiteten Armen auf.¹⁴⁷

Bei der dritten, attributiv charakterisierten Form eines thronenden Christus ist dieser ausgestattet mit einer Stola. Franz Rademacher versteht sie als konkrete „liturgische Insignie“¹⁴⁸ und sieht darin die Verkörperung höchster Priesterwürde. Sie tritt ergänzend zu den beiden vorherigen Formen des lehrenden und weltherrschenden Christus hinzu. Der zentrale Bildgedanke zielt auf das opfernde Erlöserwerk Christi. Die Bildgestaltung des Priestertums Christi geht auf ostkirchliche Darstellungen der Apostelkommunion zurück. Rademacher weist auf die schwierige Unterscheidung zwischen selbstständigen Stolenbänder und den fest am Gewand verbundenen Zierstreifen (*clavi*) hin. Diese Bildform ist insofern nicht klar ausdifferenziert.

Mit der Systematisierung Rademachers können wir hinsichtlich des Aachener Dedikationsbildes folgende Aussagen treffen: Mit der Darstellung eines Thronenden, dem die Evangelistensymbole beigeordnet sind, wird ein eindeutiger ikonographischer Bezug zur *Maiestas Domini* gesetzt. Da das Motiv, nach Rademacher, die dezidiert endzeitliche Bedeutung besitzt, eine Gleichsetzung zum thronenden Christus der Apokalypse zu sein, kann die Darstellung im Aachener Evangeliar zumindest als eine Anspielung auf den apokalyptischen Christus gelesen werden. Dabei nehmen die Evangelistensymbole insofern eine entscheidende Rolle ein, dass durch sie der eindeutige Hinweis auf den apokalyptischen Christustyp vollzogen wird.

Die Darstellung als bartlosen, jugendlichen Typus setzt den Aachener Thronenden in Beziehung zum apokalyptischen Christus und nicht zum authentisch verstandenen Abbild im byzantinischen Verständnis. Die jugendlich-apokalyptische Darstellung ist ein idealisierter Typus und betont einen zeitlosen, vom irdischen Leben losgelösten Christus in seiner Rolle als Erlöser.¹⁴⁹ Dieses Sinnbild eines feierlich-hieratischen Thronenden wird entsprechend auch in der Aachener Darstellung transportiert.

¹⁴⁷ So im Weltgerichtstympanon des Meisters Gislebertus am Westportal der Kathedrale Saint-Lazare in Autun aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts.

¹⁴⁸ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 146-182, insbesondere S. 158.

¹⁴⁹ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 10.

Hinsichtlich der attributiven Charakterisierungen tritt im Aachener Dedikationsbild zunächst das Schriftband im Sinne der „Bekleidungsmetapher“ in den Vordergrund. Der Bezug zum lehrenden Christus in seiner eschatologischen Bedeutung muss vor allem als Verkünder des Neuen Gesetzes gesehen werden.¹⁵⁰

Die Darstellung des Aachener Thronenden kann außerdem als Vorgriff auf den späteren Typus des Weltenrichters gedeutet werden. Die ausgebreiteten Arme liefern das maßgebliche Kriterium für diese Aussage.¹⁵¹ In Anlehnung an die Systematisierung Rademachers kann geschlussfolgert werden, dass dieser Typus nicht nur eine ikonographische Erweiterung des Weltenherrschers darstellt. Weit mehr weist der bildliche Kontext – dem des letzten Gerichts – diesem Typus eine neue funktionale Rolle zu. Damit steht der Aachener Thronende nicht nur in einer Beziehung zum Weltenherrscher, der ohne die Armhaltung nicht thematisiert wäre,¹⁵² sondern auch zum Jüngsten Gericht. Der Bezug zum Weltenherrscher betont die Verbindung zwischen Gottesreich und weltlichem Imperium und wird mit dem Bezug zum Weltenrichter neu kontextualisiert. Der Aachener Thronende steht also *in* seiner weltlich-imperialen Funktion gleichzeitig in einer definierten Rolle bei den letzten Geschehnissen.

3.1.2 Die Anwendung der *Maiestas Domini* im Aachener Widmungsbild

Zunächst wird auf zwei Aspekte der *Maiestas Domini*, die Mandorla und die Genese aus der *traditio legis*, die eine gesonderte Bedeutung für das Aachener

¹⁵⁰ Auf den Zusammenhang zwischen der spezifischen Bekleidungsmetapher der Dedikation im Liuthar-Evangeliar, die eine verinnerlichte Botschaft der Evangelien thematisiert, und die Entwicklung der *Maiestas Domini* aus dem Motiv der Gesetzesübergabe wird noch gesondert eingegangen.

¹⁵¹ Auch Ludger Körntgen geht auf die kreuzförmige Haltung der Arme ein. Für ihn steht sie eher im Zusammenhang mit dem gekreuzigten Christi und interpretiert sie entsprechend als offenen Gestus des Aachener Thronenden, um seine Bekleidung des Herzens mit dem Evangelium zu empfangen – vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 192. Johannes Fried verweist ebenfalls auf die ausgebreiteten Arme in der Bedeutung eines Gestus, welcher im Zusammenhang mit dem Christus der zweiten Parusie stehe – vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 431. Die gekreuzten Arme könnten jedoch auch in einem (nicht ikonographischen) Bezug zum Interesse an der Kreuzthematik um die Jahrtausendwende stehen, die mit dem gesteigerten Bedürfnis im Zusammenhang steht den Opfertod und die Eucharistie mit dem Kommen des Jüngsten Gerichts zu verbinden – vgl. dazu Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 27. Ebenso kennzeichnen gekreuzte Arme den wiederkehrenden Christus als Weltenrichter in der Michaeliskapelle von St. Georg in Reichenau-Oberzell – vgl.: Walter Berschin (Hg.), *Reichenauer Wandmalerei 840-1120*, Heidelberg 2012, S. 75-80, insbesondere die Abbildung S. 79.

¹⁵² Eine direkte Beziehung zum Weltenherrscher wäre nur gegeben, im Sinne der Systematisierung Rademachers, wenn kosmische Symbole im Aachener Dedikationsbild auftreten würden.

Dedikationsbild besitzen, eingegangen werden. Anschließend sollen die Eigenheiten der Aachener Dedikation im Bezug zum „klassischen“ Maiestas-Domini-Motiv herausgestellt werden.

Die *Mandorla*, welche im Maiestas-Domini-Motiv den Christus ganzfigurig umgibt, gehört ikonografisch zur Lichtsymbolik. Blendendes Licht ist ein Zeichen höchster Göttlichkeit und Heiligkeit.¹⁵³ Göttliches Licht bezieht sich stets auf das himmlische Jerusalem, dass in der Offenbarung des Johannes beschrieben wird.¹⁵⁴ Die Heilige Stadt ist ein apokalyptisches Bildmotiv und gilt im Sinne der Typologie als das neue Paradies.¹⁵⁵ Die Gleichsetzung von Gott und Licht spiegelt sich in der früh- und hochmittelalterlichen Buch- und Monumentalmalerei wieder. Die selbstleuchtende Farbe vor einem raumlosen Grund, das sogenannte „Eigenlicht“,¹⁵⁶ ist Ausdruck dieser Bedeutungsvorstellung. Im Goldgrund ist es das Licht des Edelmetalls, das für das Licht des himmlischen Jerusalems steht.

Das im Aachener Evangeliar der Goldgrund als *Novum* in der Reichenauer Buchmalerei eingeführt wird, vermag den apokalyptisch besetzten Symbolwert der Farbe noch zu steigern. Eindringlicher scheint jedoch die Auszeichnung des Thronenden mit einer angedeuteten *Mandorla*. Diese Sonderform der *Aureole* ist ein festbegrenzter, mandelförmiger Strahlenkranz, die nur dem thronenden Christus im Jüngsten Gericht und in der *Maiestas Domini* bzw. der *Madonna* vorbehalten ist.¹⁵⁷ Damit haben wir es mit einem Motiv zu tun, dass ausschließlich in einem apokalyptischen bzw. prophetischen Zusammenhang eingesetzt wird. Diese Exklusivität erklärt einerseits die dezente Ausgestaltung im Aachener *Dedikationsbild*, andererseits wird damit die klare Aussage getroffen, dass es sich bei dem Thronenden um einen Träger göttlichen Lichts handelt.

¹⁵³ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 236-237 (Eintrag Lichtsymbolik).

¹⁵⁴ Offb. 21,2 sowie Offb. 21,10-22,5.

¹⁵⁵ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 175-176 (Eintrag himmlisches Jerusalem).

¹⁵⁶ Im Gegensatz dazu steht das „Beleuchtungslicht“, was den gemalten Gegenständen Raum und Atmosphäre gibt – vgl.: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 236-237 (Eintrag Lichtsymbolik).

¹⁵⁷ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 236-237 (Eintrag Lichtsymbolik).

Einer gesonderten Erwähnung bedarf die Entwicklungslinie des *Maiestas-Domini*-Motivs aus dem Motiv der *traditio legis*. Das Motiv der Gesetzesübergabe thematisiert den bezeugten Akt der Legitimation des Offenbarungsmittlers des Neuen Gesetzes (*nova lex*). Nach Franz Rademacher fließt dieses Motiv in die Darstellungsform des thronenden Christus als Lehrer ein.¹⁵⁸ Als Empfänger steht der bezeugte Mittler in eschatologischer Lesart direkt mit dem sich *bereits vollziehenden, gegenwärtigen* Heilsgeschehen in Verbindung. Die prominente Darstellung des Schriftbandes im Aachener Dedikationsbild kann damit in Zusammenhang gebracht werden. Die göttliche Botschaft vor dem Herzen des Thronenden betont die Gegenwart der Offenbarung im Bildgeschehen.

Demgegenüber widerspricht Ludger Körntgen einer Analogie zwischen dem Aachener Thronbild und dem Motiv der *traditio legis*, dessen zentrales Detail, die Übergabe, nicht im Bild zu sehen sei. Es fehlten darüber hinaus die aktiven Gesten des Herrschenden wie der beiden Gekrönten, rechts und links, so Körntgen. In keinem ikonographischen Detail finden sich Hinweise darauf, dass der Thronende als Subjekt der Weitergabe verstanden werden soll.¹⁵⁹ Doch an diese Stelle muss der Einwand gesetzt werden, dass der Aspekt einer Vermittlung sich nicht ausschließlich über Gesten oder Raumbezüge hergestellt. Das aufgerollte, überaus präzise Schriftband bleibt in seiner Funktion als zentrale Bildform, das Sinnbild der Offenbarung des Neuen Gesetzes, unabhängig weiterer Bildverweise.

Die Eigenheit der Aachener Dedikation besteht aus einer bewussten Abwandlung wie Übernahme einzelner Elemente des *Maiestas-Domini*-Motivs. Den Herrscher umgibt keine ausgestaltete Mandorla, sondern die reduzierte Form einer linearen Andeutung der Mandelform ohne farbliche Unterlegung. Der Herrscher sitzt zwar auf einem Thron, nicht auf einem regenbogenfarbenen Halbkreis, hält jedoch weder eine Schriftrolle noch ein Buch in der Hand und vollzieht keinen Segensgestus. Stattdessen breitet der Thronende die Arme kreuzförmig aus und hält in der rechten Hand ein herrscherliches Attribut, den Reichapfel als Herrschaftssymbol. Das Schriftband tritt als neues Element hinzu. Deutlich erkennbar sind die vier Evangelistensymbole, die den Herrscher umgeben. Neben der zentral

¹⁵⁸ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 29-73.

¹⁵⁹ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 194-195.

isolierten Inszenierung des bartlosen Thronenden setzten sie einen der deutlichsten Verweise zum Maiestas-Domini-Motiv.

3.2 Die vier Evangelistensymbole

Den Evangelistensymbolen kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, da sie ikonografisch, dem eschatologischen Bezug für das Aachener Thronbild Eindeutigkeit verleihen. Es handelt sich dabei um vier geflügelte Wesen – Engel bzw. Mensch, Stier, Löwe, Adler –, die entweder den Evangelisten beigeordnet werden oder diese selbst symbolisieren. Sie gelten außerdem als ein Symbol Christi, da er in seiner Person die vier Evangelien verkörpert. Sie treten als Bestandteile der Evangelistenbilder, der Maiestas Domini und des Jüngsten Gerichts auf. Die literarischen Quellen der Symbole sind die Gottesvision des Ezechiel¹⁶⁰ sowie die Offenbarung des Johannes.¹⁶¹ Die Deutung der vier Wesen aus den prophetischen und apokalyptischen Texte als Evangelisten vollzieht sich bereits in frühchristlicher Zeit, wohingegen die Zuweisung der Symbole zu den Evangelisten in der heute noch üblichen Verteilung¹⁶² erst bei Hieronymus (um 340/47 – 420) und Gregor dem Großen (540-604) auftritt.

Walter Berschin sieht in der ursprünglich antiken Bildidee von vier geflügelten Wesen mit Schriftbändern oder Büchern, deren doppelte Bedeutung herausgestellt, als Evangelisten wie als Verweis auf die irdischen Lebensstationen Jesu.¹⁶³ Während die Schriftbänder die Deutung als Evangelisten unterstreichen, spielt bei der zweiten Deutung ihre „biografische Symbolik“ hinsichtlich des Lebens Jesu eine Rolle.¹⁶⁴ Die Deutungen ergeben verschiedene Aufreihungen der

¹⁶⁰ Ez. (1).

¹⁶¹ Offb. (4,6-8).

¹⁶² Mensch oder Engel = Matthäus, Stier = Lukas, Löwe = Markus, Adler = Johannes.

¹⁶³ Vgl. Walter Berschin (Hg.): Reichenauer Wandmalerei 840-1120, Heidelberg 2012, S. 84-85. Dabei steht das Symbol des Menschen oder Engel für die Menschwerdung, der Stier für das Leiden, für die Auferstehung der Löwe und für die Himmelfahrt der Adler.

¹⁶⁴ Vgl. Walter Berschin, Reichenauer Wandmalerei 840-1120, Heidelberg 2012, S. 86-87.

Symbole,¹⁶⁵ so dass es, insbesondere bei der Anordnung um den thronenden Christus, zu Variationen kommt.

Da sich kein festgelegtes Bildschema entwickelt, tauchen die Evangelistensymbole als Motive in mehreren Darstellungskontexten auf. Sie sind jedoch von Anfang an auch mit dem Motiv des endzeitlichen Christus verbunden.¹⁶⁶ Schon ihre frühesten Darstellungen im 5. Jahrhundert stehen im Zusammenhang mit Huldigungs- oder Herrlichkeitsbildern Christi. Bereits in frühchristlicher Zeit ist ihre direkte Anordnung um Christus herum oder seinem Symbol weit verbreitet.¹⁶⁷ Seit der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts erscheinen die vier Wesen als Begleiter der Evangelisten und entwickeln zunehmend einen attributiven Charakter. In den Autorenbildern der Evangelien-Handschriften, zu deren Bildprogramm zunehmend auch die *Maiestas Domini* gehört, treten die Evangelistensymbole am häufigsten auf. Sie gruppieren sich aber auch mit den Evangelisten in „Evangelienharmonien“ gemeinsam um Christus und vermischen sich dort mit dem *Maiestas-Domini*-Motiv. Ebenso sind sie ein Element in Darstellungen des Jüngsten Gerichts oder versinnbildlichen in den Kreuzwinkel bzw. –enden die vier Paradiesflüsse.

Das Auftreten der Evangelistensymbole in unterschiedlichen Kontexten, trotz ihres oder gerade aufgrund ihres festen Deutungsgehalts, erklärt ihre dezidierte Thematisierung im Aachener Thronbild. Sie können dort als klar ausformulierte Motivformen erscheinen, ohne damit ein festgesetztes Bilddogma zu verletzen - wie dies beispielsweise im Fall einer „vollwertigen“ Mandorla um den Thronenden herum geschehen würde.

Dieser Auffassung stehen die Ausführungen Ludger Körntgens entgegen. Er konstatiert, dass die Evangelistensymbole aus ihrer ikonographischen Entwicklung heraus unterschiedliche Bedeutungen angenommen haben, welche unabhängig voneinander zitiert werden könnten und jeweils vom Kontext her zu verstehen seien.

¹⁶⁵ Die kanonische Reihenfolge der Evangelisten entspricht der Folge: Engel (Matthäus) – Löwe (Markus) – Stier (Lukas) – Adler (Johannes). Demgegenüber steht die Reihenfolge in der biografischen Reihenfolge: Engel (Menschwerdung) – Stier (Leiden) – Löwe (Auferstehung) – Adler (Himmelfahrt).

¹⁶⁶ Zum Beispiel das Apsismosaik aus S. Pudenziana – vgl.: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 128 (Eintrag Evangelistensymbole).

¹⁶⁷ Zum Beispiel auf einem Mosaik im Baptisterium von Neapel, um 400 – vgl.: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 128 (Eintrag Evangelistensymbole).

Dies ist für Körntgen das Hauptargument, weshalb ein Vergleich des Aachener Dedikationsbild mit einer *Maiestas Domini* nicht gerechtfertigt sei und reduziert ihre Bezugsgröße in einer harmonisierenden Funktion für das Evangelium.¹⁶⁸

Insoweit über den unterschiedlichen Bedeutungsgehalt der Evangelisten-Symbole noch diskutabel wäre, bleibt auch für Körntgen der Kontext die maßgebliche Deutungsrichtung. Es wäre unangemessen im Aachener Dedikationsbild nicht von einem Bezug zum *Maiestas-Domini*-Motiv auszugehen, zu offensichtlich sind die Verweise wie die Anordnung der Evangelistensymbole um den Thronenden. Trotzdem darf der Bedeutungsgehalt der Evangelistensymbole nicht gleichzeitig auf den Aachener Thronenden übertragen werden, was hieße im Bild eine *Maiestas Domini* zu sehen. Denn der Thronende steht, wie schon ausgeführt, für eine eigene Aussage, die sich aus den inneren wie äußeren Bildverweisen zusammensetzt. Es ist notwendig zwischen den einzelnen Aussageebenen, also Bildschichten zu differenzieren. Im Aachener Thronbild vollzieht sich ein assoziatives Spiel, so zumindest die hier vorgeschlagene These, bei dem nur angedeutet wird, nicht ausgesprochen. Sehr wohl wird das Motiv der *Maiestas Domini* hinsichtlich des Thronenden thematisiert. Jedoch nicht in Form einer synchronen Übersetzung in eine Verherrlichung des Thronenden, sondern es wird auf das Bildwissen des Betrachters gesetzt und auf dessen assoziative Übertragungen.

3.3 Das *Crux Quadrata*, die Kreisform und die Hand Gottes

Diese drei Bildelemente zählen nicht zum Motiv der *Maiestas Domini*, aber ihre ikonographischen wie stilistischen Eigenheiten sind für den Aussagegehalt des Aachener Thronbildes essentiell, insofern sie der vertikalen Hauptachse zugeordnet sind. Sie können hinsichtlich ihrer kompositorischen Zusammenstellung als eigenes Motiv aufgefasst werden.

Das *crux quadrata*, das sogenannte griechische Kreuz mit gleich langen Armen, gilt als ältestes christliches Zeichen und stimmt mit dem hebräischen

¹⁶⁸ Vgl. dazu Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 184-185.

Buchstaben *taw* überein.¹⁶⁹ Nach der Prophetie des Ezechiel¹⁷⁰ und dem zweiten Buch Mose¹⁷¹ wird es als eschatologisches Schutz- und Eigentumszeichen gedeutet. Bei Ezechiel ist es das Zeichen auf der Stirn der Gerechten, bei Moses das Blutzeichen an den Türen jener Israeliten, die unter Jahwes Schutz stehen. Daraus entwickelt sich seine Bedeutung als das Siegel Christi, als dessen Initiale und wird als Schutzsignierung angesehen.¹⁷²

Entscheidend für die eschatologische Bildschicht des Aachener Thronbildes ist die Einfassung des Kreuzes in eine *Kreisform*. Die geometrische Form des Kreises veranschaulicht, ikonografisch gesehen, die Unendlichkeit und steht, als immer wieder zu sich selbst zurückkehrende Linie ohne Anfang und Ende, für die *Ewigkeit*. Die Verbindung eines Kreises mit anderen Bild- und Symbolformen, wie in unserem Fall mit dem griechischen Kreuz, steigert die Bedeutung der Formen hin zu Zeichen mit kosmisch-übergeordnetem Charakter.¹⁷³ Die Blaue Farbe des Kreises in der Aachener Darstellung unterstreicht diesen Aspekt noch, da sie für die Unendlichkeit und den Himmel steht. Ein kreisförmig eingefasstes Kreuz ist konkret das Zeichen der *Herrschaft Christi* bzw. ein Zeichen für dessen Stellvertretung durch einen weltlichen Herrscher.¹⁷⁴

In der Aachener Miniatur generiert dieser Zeichenverweis insbesondere einen bildhaften Bezug zur universellen göttlichen Ordnung. Die Darstellung eines Thronenden, dessen bekröntes Haupt von einer kreisrund eingefassten Hand vor einem quadratischen Kreuz berührt wird, artikuliert den direkten Zusammenhang zwischen dem Reich Gottes, der Ordnung der irdischen Welt und dem Heilsgeschehen. Entscheidend ist die Inszenierung dieser umfassenden Vorstellung in einem *Bild*. Visualisiert wird nicht nur die Gottesherrschaft und dessen legitimierte irdische Stellvertretung - es zeigt, was nur der sieht, der die Zeichen deuten kann,

¹⁶⁹ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 213 (Eintrag Kreuz).

¹⁷⁰ Ezechiel (9,3 ff.).

¹⁷¹ 2. Mos. (12,22 ff.).

¹⁷² Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 213 (Eintrag Kreuz).

¹⁷³ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 143-144 (Eintrag geometrische Figuren).

¹⁷⁴ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 143-144 (Eintrag geometrische Figuren).

aber was alle Zeit offenbar ist: Das Wirken Gottes im Menschen – und das ist auch die zentrale Aussage der Evangelien, in dessen Kontext das Dedikationsdarstellung steht.

Was könnte diese Visualisierung, dem direkt adressierten Otto sagen? Was läge näher, seine Herrschaft als gottbewirktes Geschehen in der Heilsgeschichte zu verorten. In eschatologischer Lesart würde damit Otto selbst zu einem Zeichen!

Im Bildelement der Hand Gottes (*manus Dei*) finden sich weitere ikonographische Argumente für diesen Ansatz. Die Hand ist das häufigste Symbol für Gottvater und ein Sinnbild für dessen Eingreifen. Das ikonographische Motiv steht immer im Zusammenhang mit einem außerordentlichen *Ereignis*.¹⁷⁵

Ludger Körntgen erinnert daran, aus der berührenden Hand keine verengte Bildsicht folgen zu lassen und darin nur einen Krönungsvorgang zu sehen. Der ikonographischen Festlegung als Thronbild zustimmend unterstreicht er den Visualisierungseffekt der Hand Gottes und vor allem deren *Unmittelbarkeit*. Die göttliche Wirkung auf den Thronenden, als Hauptaussage der Verse, würde ikonographisch gesichert. Kein konstituierender oder legitimierender Akt der Herrscherwürde wäre abgebildet, sondern die bleibende Wirkung von Weihe und Salbung veranschaulicht. Die unmittelbare Gotteswirkung setze den Thronenden in eine göttliche Sphäre, was erst in ottonischen Darstellungen so gezeigt würde. Dieses stehe für einen stilgeschichtlichen Neuanatz, insbesondere in der Reichenauer Buchmalerei.¹⁷⁶

Die Darstellung *göttlicher Präsenz* im Thronenden, nach Körntgen also ein stilistisches und ikonographisches Novum, visualisiert die Aufhebung von irdischen Raum-Zeit-Bezügen, denn göttliche und irdische Sphäre stellen keine getrennten Wirklichkeiten mehr dar. Dies spiegelt sich in der bereits erläuterten, gestalterischen Gesamtkonzeption des Aachener Evangeliiars, die Gegenwärtigkeit erzeugt. So wie sich der Thronende in derselben Raum-Zeit wie Gott befindet, befindet sich der

¹⁷⁵ So u.a. bei den alttestamentarischen Motiven der Vertreibung aus dem Paradies, dem Opfer Abrahams, der Gesetzesübergabe an Moses oder Darstellungen von Kain und Abel. Im neutestamentlichen Bereich findet sich die Hand Gottes häufig bei der Taufe Christi, der Verklärung, der Kreuzigung und Himmelfahrt Christi – vgl.: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 158 (Eintrag Hand Gottes).

¹⁷⁶ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 187-188.

Betrachter in der Wirklichkeit des Bildes. Vollzieht sich im Bild, also in der Wirklichkeit des Thronenden, ein endzeitliches Geschehen, wäre dies auch die Wirklichkeit des Betrachters. Mit dem Sinnbild göttlicher Präsenz wird das künftige Reich Gottes imaginiert, wo Kategorien wie Zeit, Raum und Wirklichkeit obsolet werden.

3.4 Terra

Der Atlantenfigur des Thrones ist als Teil der vertikalen Hauptachse ein Bedeutungsträger für die zentrale Bildaussage. Die ikonographische Unterscheidung zwischen der Erde als Personifikation und als Element, findet in Bildwerken kaum einen formalen Niederschlag. Als Element steht sie in der Vierergruppe Wasser, Erde, Luft und Feuer für einen Bestandteil des Weltalls. Die allegorischen Personifikationen lassen stets einen kosmologischen Zusammenhang hervortreten und Versinnbildlichen einen abstrakten Begriff in der Gestalt eines Menschen. In dieser Bedeutung treten sie, einzeln oder zyklisch, in den Themenkreisen Kreuzigung, Schöpfung, Weltbilddarstellung und der *Maiestas Domini* auf. Dort wird die Erde meist verkörpert durch eine weibliche Gestalt, deren äußeres Erscheinungsbild oft antikisierende Züge trägt und auf ihren Ursprung in der antiken Vorstellungswelt hinweist. Dem Motiv „Erde als Thron Christi“ kommt insofern eine gewisse Sonderstellung zu, da es als Personifizierung im Sinne von Land gelten kann.¹⁷⁷

Im Aachener Thronbild tritt die *Terra* als Atlantenfigur auf, die den Thron trägt. Ludger Körntgen sieht darin eine malerische Bildformel, um der Würde des Herrschers Ausdruck zu verleihen. In diesem Sinne deutet er sie als imperiales Attribut, ohne jedoch Belege dafür anzuführen.¹⁷⁸ Da die Personifikation der *Terra* im Zusammenhang mit der *Maiestas Domini* einen *kosmologischen Bezug* herausstellt, kann dies auch für das Aachener Thronbildes angenommen werden. In

¹⁷⁷ Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Naumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, S. 348-349 (Eintrag Vier Elemente).

¹⁷⁸ Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 198-199.

Anlehnung an die Ausführungen Rademachers zum attributiven Typus des thronenden Christus als Weltenherrscher,¹⁷⁹ könnte die Terra die Funktion der kosmischen Symbole von Sonne und Mond übernehmen.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Vgl. Franz Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gusdorf*, Köln 1963, S. 74-145.

¹⁸⁰ Da die ikonografischen Belege für diese Deutung fehlen, stellt es jedoch kein verlässliches Argument dar.

4 ASPEKTE DES ESCHATOLOGISCHEN DISKURSES UM 1000 UND SEINE BEZÜGE IM WIDMUNGSBILD

In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurde versucht stilistische wie ikonografische Aspekte einer eschatologischen Bildschicht herauszuarbeiten. Um diese zu unterlegen, soll das folgende Kapitel einige Aspekte der schriftlichen Quellen hinzuziehen. Hannes Möhring weist darauf hin, dass die erzählenden Quellen in Bezug auf die Enderwartung um 1000 nicht sehr ergiebig sind, was nicht bedeutet, endzeitliche Vorstellungen wären nicht verbreitet gewesen.¹⁸¹

4.1 Die Denkfigur des Endes als allgegenwärtiges Definitivum

Im Kontext der christlichen Zukunftserschließung kann die Dogmatik der Schrift-Auslegung als eine religiöse Praktik verstanden werden, die zur Erkundung der Zukunft auf die Verbindlichkeit des Wortes vertraut. In der christlich-dogmatischen Lehre von den letzten Dingen ist Geschichte wie Welt zielgerichtet und endlich. Damit ist die christliche Eschatologie ein definitiver Entwurf über das kommende Weltgeschehen bei dem der – genuin christliche – Untergang der Welt Allgegenwärtigkeit genießt.¹⁸²

Diese Vorstellung von einer *allgegenwärtigen Endgültigkeit* generiert ein universelles (Be-)Deutungsprimat der finiten Heilsgeschichte und zugleich einen Imperativ des Handelns. Wenn nach dem Ende, nebst dem impliziten Gericht, nichts mehr folgt, ist auch nichts mehr revidierbar. „Eine grandiose Geschichtstheologie, Willenslehre und Handlungsethik war im Entstehen.“, so schreibt Johannes Fried hinsichtlich des mittelalterlichen Christentums. „Alles Handeln, alles Geschehen wurde an seiner Bedeutung für das letzte Geschick von Menschheit und Erde gemessen.“¹⁸³

Für welchen gesellschaftlich-sozialen historischen Kontext diese Generalisierung der Endausrichtung anzusetzen ist, bleibt bei Fried unklar. Von einer durchgängigen endzeitlichen Struktur im Diskurs litterater Eliten kann über das

¹⁸¹ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 26-27.

¹⁸² Vgl. Johannes Fried, *Dies Irae*, München 2016, S. 21.

¹⁸³ Vgl. Johannes Fried, *Dies Irae*, München 2016, S. 23.

gesamte Mittelalter hinweg ausgegangen werden. Inwieweit diese Kommunikation auch das Denken anderer, auch illitterater Gruppen und Milieus bestimmte, bleibt fraglich.

Mit Kategorien wie *Emotionsmuster* und *Denkfigur*, die auch Fried verwendet,¹⁸⁴ könnten endzeitliche Vorstellungswelten in mittelalterlichen Gesellschaften erschlossen werden. Jedoch betritt man bei Analysen unter diesen Gesichtspunkten schnell spekulatives Terrain. Dem Rekurs auf Gefühlslagen oder Gedankenstrukturen von historischen Individuen muss mit Vorsicht begegnet werden. Ansätze, welche Otto III. eine vertiefte Spiritualität oder religiöse Empfänglichkeit nachsagen,¹⁸⁵ mögen aus einzelnen Quellen herauszulesen sein. Für die Suche nach den eschatologischen Bezügen in einem Bildwerk können sie lediglich ein Motiv geben, diese aber nicht herleiten oder erklären. Feststeht, dass die Vorstellung eines drohenden Unterganges prinzipiell eine *Radikalisierung* im Denken und Leben ermöglicht bzw. nahelegt. Dies gilt jedoch zeitenübergreifend.

Der definit kategorisierte, endzeitliche Diskurs steht im Kontext der litteraten Exklusivität und der Deutungshoheit des daran beteiligten Personenkreises. Johannes Fried spricht, im Zusammenhang der römischen Tempelpriesterschaft, von „religiösem Deutungsmonopol“ solcher Gruppen.¹⁸⁶ Solche sozial geschlossenen Kreise entwickeln eine dezidierte, keineswegs kongruente, Zeichendeutung. Werden endzeitlich definierte Zeichen identifiziert, erfordert das ein heilsrelevantes Handeln und gleichzeitig kann Handeln monopolisiert gerechtfertigt werden (angesichts des nahenden Endes). Für einen derartigen legitimierten wie legitimierenden Handlungsimperativ ist die *Stringenz in der Argumentation* der entscheidende Faktor. Inwieweit individuelle oder kollektive Emotionslagen darauf Einfluss nehmen, kann nur schwer nachvollzogen werden.

Die endliche Heilsgeschichte ist im endzeitlichen Diskurs eine schlüssige Funktion zur Welterschließung. Um aus dem Lauf der Geschichte, die dem göttlichen Gesetz unterworfen ist, ein heilgeschichtliches Narrativ zu machen, braucht es *unabhängige Variablen*, die dieses durch die Zeiten tragen und den jeweiligen

¹⁸⁴ Vgl. Johannes Fried, *Dies Irae*, München 2016, S. 35.

¹⁸⁵ So Johannes Fried, der Otto III. im Zusammenhang mit dem Tod des Prager Bischofs Adalbert als „religiös höchst empfänglichen Kaiser“ beschreibt – vgl.: Johannes Fried, *Otto III. und Boleslaw Chobry*, Stuttgart 1989, S. 18.

¹⁸⁶ Vgl. Johannes Fried, *Dies Irae*, München 2016, S. 52;

Gegenwartsbezug herstellen. Die gottgenannten Zeichen erfüllen diese Aufgabe. Sie können je nach historischem Kontext mit aktuellen Argumenten besetzt werden. Die Zeichenfülle des Neuen und Alten Testaments steht so im Dienst der Gegenwartsdeutung. Die variabel besetzbaren Zeichen verlieren ihren visionären, prophetischen Charakter (der keiner Deutung bedarf) und werden zu säkularen, moralischen oder gar politischen Beweismitteln,¹⁸⁷ aus denen ganze Argumentationsketten aufgebaut werden können, wie die eines letzten Kaiser des römischen Reiches oder eines Antichristen.

Dieser Prozess der *Aktualisierung* durch Neudeutung resultiert aus der „Unhinterfragbarkeit“ des göttlichen Gesetzes, demgegenüber die menschliche Deutungsmacht unzureichend bleibt. Die beständig vertagte Naherwartung, die sich zu den berechneten, erwarteten, prophezeiten Zeitpunkten nicht erfüllt, muss entsprechend stets erneuert – aktualisiert – werden. Der verlagerte Fokus auf die Vorboten der letzten Geschehnisse¹⁸⁸ in seiner Suche nach (vermeintlicher) *Eindeutigkeit* generiert einen bilateralen Prozess der Zeichenlese zwischen (schriftlichen) Quellenmotiven und den Wirklichkeitserscheinungen. Aufgrund dieser *Korrespondenz* zwischen Schriftauslegung und Gegenwartereignissen wird der eschatologische Diskurs ein Spiegel des Zeitgeschehens.

Damit ergeben sich für die Einordnung des Dedikationsbildes folgende Fragen: Welche endzeitliche Variable wird mit dem Dedikationsbild besetzt und in welcher Argumentationskette steht es damit? Wie wird ferner Eindeutigkeit der transportierten eschatologischen Aussage erlangt? In den folgenden drei Abschnitten soll versucht werden, weitere Elemente des eschatologischen Diskurses herauszuarbeiten, um diese Fragen zu beantworten.

¹⁸⁷ Johannes Fried spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von „Argumentationshilfen“ – vgl.: Johannes Fried, *Dies Irae*, München 2016, S. 104.

¹⁸⁸ Das Forschen nach dem genauen Zeitpunkt des Weltendes ist nicht zulässig, handelt es sich doch um den exklusiven Wissensbestand Gottvaters.

4.2 Die dialektische Spannung der neutestamentlichen Eschatologie und das feste Schema der Apokalyptik

Eschaton – das Ende gibt dem Lauf der Geschichte ein Ziel. Diese Erwartung eines (nahe) bevorstehenden Abbruchs der Geschichte und der Anbruch eines neuen Äons ist zunächst ein allgemeines apokalyptisches Motiv.

Der Gedanke, Gottes eigentliche Offenbarung sei ein Ereignis der Zukunft, tradiert sich aus der Schriftprophetie des Alten Testaments zur Apokalyptik. Diese futuristische Orientierung – der Kern der Eschatologie – gerinnt in der Apokalyptik zu einem *festen zeitlichen Schema* und generiert damit für die Auslegungen das Potential zur politischen Sprache. Apokalyptisches Denken erschließt die Zukunft unter der Perspektive eines bevorstehenden Unheils, dem Erlösung bzw. Untergang folgt. Diese eschatologische Erwartung von Weltuntergang und Welterneuerung wird verknüpft mit einer Theorie der Weltgeschichte. Bedarf die vorchristliche Prophetie nicht notwendigerweise einer Deutung, ist in der christlichen Apokalyptik der Deutungsauftrag inhärent. Aufgrund der darin verkündeten zukünftigen Ereignisse hat sich der Glaube hin zu entwerfen.

Die *Absolutheit* des End-Gedankens ist dem Alten Testament noch relativ fremd.¹⁸⁹ Erst das Neue Testament konkretisiert und verlagert die Zukunftsauffassung hin zu einer radikalen Form, bei der das erwartete Heil gleichzeitig mit dem Untergang der Welt verknüpft ist. Dabei bietet die Schrift ein ganzes Portfolio endzeitlicher Motive, die weder einheitlich noch unstrukturiert sind. Die eschatologische Grundstruktur spannt stets den Bogen zwischen der *Erwartung* einer zukünftigen Heilsvollendung und der *Gewissheit* einer bereits gegenwärtigen, sich vollziehenden Heilswerklichkeit.¹⁹⁰

Dieses *eschatologisch gespannte Narrativ* des Neuen Testaments zwischen Gegenwart und Zukunft, Erwartung und Gewissheit eröffnet insofern auch den

¹⁸⁹ Ein zukünftiger Friedensherrscher (Jes. 9,1 ff.; 11,1 ff.; Mich. 5,1 ff.) wird noch *innerhalb* der Geschichte erwartet. In den prophetischen Büchern wird dann die Zukunftshoffnung zu einer Endzeiterwartung – vgl.: Joel (z.B. 2,1 ff.), Sacharja (Kap. 9-14) sowie in Daniel zu einer Auferstehungstheorie, wobei die Motive des Reiches eines Menschensohnes (Dan 7,13) und die Auferstehung der Toten (Kap. 12) hinzutreten. Die Vorstellung einer jenseitigen Welt wird hier entwickelt.

¹⁹⁰ Vgl. dazu grundlegend Klaus Koch/ Eckart Otto/ Jürgen Roloff und Hans Schmoldt (Hg.), *Reclams Bibellexikon*, Stuttgart 2004, Eintrag Eschatologie, S. 141 – 143.

grundlegenden eschatologischen Zugang zum Aachner Dedikationsbild. In den folgenden fünf Motiven wird deutlich, wie sich diese Spannung im Detail aufbauen kann:

Bereits in der Botschaft und im Wirken *Jesu* findet sich die Erwartung eines nahen Endes. Jesu selbst verkündet den bevorstehenden Anbruch des Reiches Gottes¹⁹¹ und das Kommen des Menschensohnes als Weltenrichter. Gleichzeitig wirkt in seinen Worten das Reich Gottes bereits in der Gegenwart.¹⁹² Im künftigen Weltgericht wird das Urteil von der im Jetzt getroffenen Entscheidung für Ihn abhängen.¹⁹³ Jesu Taten sind *zeichenhafte Vorwegnahme* des kommenden Heilswerdens¹⁹⁴ und mit seinem Erscheinen ist das erwartete zukünftige Handeln Gottes bereits in die Welt gekommen.

In der *Auferstehung* Jesu sah das Urchristentum das Ende bereits angebrochen. Die Zeit bis zur Parusie währte man kurz und die folgende sichtbare Herrschaft des Wiedergekehrten nah. Aber die Gegenwart wurde bereits als vom Gottesgeist durchflossen wahrgenommen.¹⁹⁵

In den Briefen des Apostel Paulus¹⁹⁶ findet sich eine dialektische Grundspannung aus der schon erfüllten *Christusgemeinschaft*, in der sich die Gerechtigkeit Gottes bereits offenbart,¹⁹⁷ die Heilsgaben in den Sakramenten empfangen werden können, und der Hoffnung auf kommende Vollendung in der Erscheinung Christi und der Entmachtung des Todes¹⁹⁸.

Besonders ist das Narrativ des Johannesevangelium: Die Spannung ist nahezu aufgelöst. Denn wer an Christus *glaubt*, ist bereits im Besitz des ewigen Lebens. Wer Christus Worte hört, ist dem Gericht herausgenommen und vom Tod zum Leben gegangen.¹⁹⁹ In seinen Worten ereignet sich bereits die Parusie, Christus selbst ist Auferstehung und Leben.²⁰⁰ Zukünftige Elemente sind stark reduziert und sprechen von der Auferweckung am letzten Tage.²⁰¹

¹⁹¹ Vgl. Mk 1,15 und Mt 10,7-8.

¹⁹² Vgl. Lk 17,20 f.

¹⁹³ Vgl. Lk 12,8.

¹⁹⁴ Vgl. Lk 11,20.

¹⁹⁵ Vgl. Apg 2, 16-21.

¹⁹⁶ Vgl. 1Kor 15,23; 1Thess 2,19-20; 3,13; 4,13-18.

¹⁹⁷ Vgl. Röm 3,21.

¹⁹⁸ Vgl. 1Kor 15,25f.

¹⁹⁹ Vgl. Joh 5,24-25; 6,40.47;8,51.

²⁰⁰ Vgl. Joh 11, 24-26.

²⁰¹ Vgl. Joh 6,39f.54.

Die Eschatologie des Hebräerbriefes ist ebenfalls von einer Besonderheit gekennzeichnet. Die Spannung zwischen Gegenwart und Zukunft wird transformiert in einen Gegensatz von *Irdischem* und *Himmlichem*. Die Dimension des Raumes tritt vor die Dimension der Zeit. Christus wird im Himmel verortet, wo er vor Gott für die Gemeinde eintritt. Dort ist das Ziel der Hoffnung.²⁰²

Die fünf Motive verdeutlichen, dass die neutestamentliche Eschatologie eine *konkrete* Erwartung beinhaltet. Damit wird die „Variable“ Zukunft in eine kalkulierbare Form gefasst. Zeit und Geschichte werden nach Gottes Vorsehung enden. In Jesus Christus, in seiner Auferstehung und seiner Wiederkunft, in der Gemeinschaft der Christen, im Glauben, in der Hoffnung – so die zentralen Aspekte dieser Vorstellung – ist der Lauf der Geschichte und der Zeit bereits *aufgehoben*. Dort sind die letzten Geschehnisse schon erlebbare Gegenwart.

Was können wir daraus, für das Dedikationsbild schließen? Der Aufgriff des Bildmotivs einer *Maiestas Domini*, die dem thronenden Christus der Apokalypse entspricht, verweist auf eine aufgelöste eschatologische Spannung, bei der Gegenwart und Zukunft nicht mehr auseinander fallen. Dies entspricht der Inszenierung der Darstellung im Bild als gegenwärtiges Geschehen.

4.3 Endzeitkaiser-Prophetie in der tiburtinischen Sibylle

Am Schluss einer lateinischen Version der tiburtinischen Sibylle findet sich die älteste und ursprünglichste überlieferte Form der Endzeitkaiser-Prophetie,²⁰³ deren älteste, bisher bekannte Handschrift aus dem Jahr 1047 stammt.²⁰⁴ Als letzte von zehn Sibyllen wird dort eine Schwester der Cassandra vorgestellt, die auf Griechisch Tiburtina, auf Lateinisch Albunea genannt worden sei. In der Weissagung deutet und beschreibt die Tiburtina die neun Sonnen aus einem gleichzeitigen Traum Römischer Senatoren als neun künftige Zeitalter.²⁰⁵

Im neunten Zeitalter weissagt Sie einen christlichen Kaiser der Römer, der am

²⁰² Vgl. Hebr. 3,6; 6,11; 10,23.

²⁰³ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 28 – dieser benutzt die auf sechs Handschriften basierende Edition von Sackur, Textteil, S. 177-187.

²⁰⁴ Es handelt sich um die Handschrift Escorial, San Lorenzo I 3, fol 240 r-242r - vgl.: Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 28.

²⁰⁵ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 28.

Ende der Zeiten in Jerusalem die Zeichen seiner Herrschaft ablegt und die Macht an Gott zurückgibt. Zuvor sind alle Feinde der Christen, bis auf den Antichrist, vernichtet oder bekehrt worden.²⁰⁶ Davor treten im neunten Zeitalter nach mehreren Königen drei Herrscher auf, deren Name mit O beginnt. Diese können mit Otto, dem Großen, Otto II. und Otto III. identifiziert werden.²⁰⁷ Erst nach ihnen erscheint der Endkaiser, der als König der Römer und Griechen in einer Welt voll Reichtum und Überfluss herrscht. Den Weisungen einer Schrift folgend bekehrt er alle Heiden und vernichtet die verbleibenden Ungläubigen. Daraufhin erscheint der Antichrist aus dem (jüdischen) Stamm Dan, der den Menschen Wunder und Zeichen vorgaukelt. Nachdem sich die Zeit verkürzt, erheben sich im Norden die unreinen Völker Gog und Magog. Der Endkaiser unterwirft sie und zieht nach Jerusalem, um seine Insignien abzulegen und die Herrschaft Gottvater und Jesus Christus zu überlassen. Nach dem Ende des Imperium Romanum gibt sich der Antichrist offen zu erkennen. Dieser bringt eine schwere Zeit der Verfolgungen und wird daraufhin von Gott durch den Erzengel Michael auf dem Ölberg getötet. Es folgt das Gericht des Herrn, was jeden Menschen seinen Taten entsprechend richtet. Daraufhin beginnt die Herrschaft Gottes unter den Heiligen, die von ewiger Dauer ist.

Die lateinische Tiburtina, welche nach dem Tod Otto III. geschrieben wurde,²⁰⁸ weist einige Widersprüche auf. Dies betrifft unter anderem Jahresangaben zu den Regierungszeiten der ottonischen Herrscher.²⁰⁹ Der Verfasser korrigierte nicht, weshalb Hannes Möhring annimmt, dass eine ältere Vorlage übernommen wurde, ohne entsprechende Anpassungen vorzunehmen.²¹⁰ Einen Rückgriff des Verfassers auf andere Weissagungen als Quellen vermutet Möhring außerdem bei dem Teil, der die Zeit des Mittelalters betrifft.²¹¹ Es wären dabei ältere Weissagungen umgeformt sowie auf gegenwärtige Zielsetzungen hin angepasst.²¹²

Vor dem Hintergrund der gesteigerten Parusie-Erwartung in der

²⁰⁶ Vgl. zum Inhalt der mittelalterlich-lateinischen Tiburtina - Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 28-32.

²⁰⁷ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 29 und S. 32.

²⁰⁸ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 29 und S. 32.

²⁰⁹ Es handelt sich um die verkürzt aufgeführten Regierungszeiten Otto II. (reg. 973-983) von sieben Jahren sowie von Otto III. (reg. 994-1002) mit vier Jahren.

²¹⁰ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 32 und S. 33-36.

²¹¹ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 32 und S. 35.

²¹² Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 35.

Entstehungszeit²¹³ gewinnt diese Einschätzung von Hannes Möhring an Bedeutung. Im Unterschied zum Verfasser der griechischen Version²¹⁴ hält der Verfasser der lateinischen Tiburtina das letzte Zeitalter für angebrochen, setzt jedoch den Beginn der Regierung des Endkaisers erst in 100 Jahren an und das Weltende in 200 Jahren.²¹⁵

Eine ablehnende Haltung gegenüber Otto III. und seinem Nachfolger Heinrich II. bzw. Konrad II. im Sinne einer politischen Intension kann aus dem Bild des Niedergangs gedeutet werden, das der Verfasser für die Zeit nach dem ersten Herrscher namens O, also Otto der Große, zeichnet. Unter der zweiten Herrschaft, also Otto II., käme es zu Kämpfen zwischen Heiden und Christen. Die Herrschaft des dritten, also Otto III., ist verbrecherisch. Völker kämpften gegeneinander und Kirchen würden zerstört.²¹⁶

Angesichts der Entstehung der lateinischen Version²¹⁷ bestreitet der Verfasser indirekt die Möglichkeit, dass der Endkaiser in einem bereits regierenden oder noch zukünftigen deutschen Herrscher zu sehen sei. Die möglichen Herrscher²¹⁸ sind einerseits durch mehrere andere Könige zum Endkaiser getrennt, zum anderen ist der Endkaiser als *rex Grecorum* bezeichnet und der letzte vorausgehende *rex Salicus* als Ausdruck göttlichen Zorns eine unheilvolle Herrschaft errichten soll.²¹⁹ Ebenso spricht die lateinische Tiburtina von (zukünftigen) Priestern und Bischöfen die Missstände förderten.²²⁰

Ludger Körntgen legt nahe, dass diese indirekt ausgeschlossene Endkaiser-Identifizierung Otto III. als eine mögliche, ablehnende Reaktion auf entsprechende,

²¹³ Möhring setzt dies für die erhaltenen griechischen wie lateinischen Versionen der Tiburtina an. – Vgl.: Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 37.

²¹⁴ Der antike Ursprung der mittelalterlichen-lateinischen Tiburtina beruht auf einer verlorenen, auf 378-390 zu datierende lateinische Fassung, die wiederum auf eine im selben Zeitraum entstandene griechische Weissagung zurückgeht. Letztere ist gleichzeitig Ursprung einer erhaltenen griechischen Sibylle, die der mittelalterlichen Tiburtina ähnelt – vgl. dazu Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 35-36.

²¹⁵ Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 37.

²¹⁶ Zum Inhalt der mittelalterlich-lateinischen Tiburtina – vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 28-32, insbesondere S. 29-30.

²¹⁷ Als sicheren terminus post quem gibt Hannes Möhring das Todesjahr Otto II. (983) an und als wahrscheinlichsten das Jahr 1015, also in der Mitte der Regierungszeit Heinrich II. (reg. 1002-1004). Den sichersten terminus ante quem bildet das Jahr 1047, auf das die Handschrift im Escorial datiert ist. – Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 32-33.

²¹⁸ Insbesondere Heinrich II. oder Konrad II.

²¹⁹ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, insbesondere S.38 sowie S. 30-31.

²²⁰ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, insbesondere S. 38 sowie S. 30.

schon auf Otto III. bezogene Prophezeiungen verstanden werden kann, wofür jedoch kein positives Zeugnis belegt ist.²²¹ Aber auch ohne eine vorhergehende Ottonenfreundliche Deutung könne die gegen die Ottonen gerichtete Formulierung erklärbar sein. Der Verfasser der lateinischen Tiburtina hat möglicherweise das „kritische Potential“ der Endzeit-Prophetie gegenüber jeder aktuellen Herrschaft erkannt und genutzt, so Körntgen.²²² Er nimmt damit Bezug zu Hannes Möhring,²²³ für den der Verfasser der lateinischen Tiburtina ein byzantinischer Untertan aus Süditalien sein könnte und der die langobardischen Großen an ihrem Widerstand gegen die deutschen Herrscher und deren Anspruch auf die Kaiserwürde unterstützen wollte. Körntgen vermutet, dass damit die italienische Herrschaft der Ottonen als „heilsgeschichtlich vorläufig“ qualifiziert werden sollte, um „politische Alternativen denkbar erscheinen zu lassen“.²²⁴

Mit dieser Einschätzung nimmt Ludger Körntgen den eschatologischen Auslegungsgehalt der Prophetie bezüglich Otto III. zurück und betont die herrschaftsaktuelle politische Dimension. Die Möglichkeit der Nutzung des politischen Potentials der Endzeit-Prophetie für Herrschaftskonstitution oder -diskreditierung scheint damit eines der entscheidenden Momente im eschatologischen Diskurs zu sein. Wenn die zeitgenössischen Quellen keine feststehenden kanonischen Werke waren, sondern veränderlich je nach politischer Intention, fungierten sie als Instrumente der Macht.

Ob tatsächlich die konkrete Vorstellung des Endkaisers der tiburtinisch-sibyllischen Weissagung durch das Dedicationsbild transportiert werden sollte, bleibt unklar. Aber zwischen den Deutungsmöglichkeiten einer Herrscherapotheose und einer machtpolitisch motivierten Herrscherrepräsentation könnte die Auffassung eines irdischen Herrschers mit heilsgeschichtlicher Rolle Platz haben. Das wäre eine neue Aufgabe für einen ottonischen Herrscher und bietet die Möglichkeit der Identifikation für einen Kaiser, der in einer Situation eine Herrschervorstellung entwickeln muss, welche als Zeitenwende apokalyptisch bedeutsam ist. Dieses Moment der Unsicherheit muss im Diktat des heilsgeschichtlichen Narrativ ausgefüllt werden. Vielleicht genügte dafür schon die eindeutige Einordnung in der

²²¹ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 202-203, Anm. 279.

²²² Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 202-203, Anm. 279.

²²³ Vgl. Hannes Möhring, *Der Weltkaiser der Endzeit*, Stuttgart 2000, S. 38-39.

²²⁴ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 202-203, Anm. 279.

Herrscherabfolge *vor* dem letzten Kaiser? Dieses Profil würde ausreichen, um Entscheidungen zu beeinflussen, die nach einem solchen endzeitlich belegten Machtinstrument verlangen. Die Idee, sich die Identität eines Endkaisers oder eines Herrschers davor zu geben, würde einerseits die Möglichkeiten bieten, an den eschatologischen Verlauf gebunden zu sein und damit heilsgeschichtlich bedeutend, andererseits festigt es die real machtpolitische Position eines Kaisers, die nicht im gesamtem ottonischen Herrschaftsbereich unterstützt wurde. Es würde Ottonen freundliche Argumente im Diskurs der Großen des Reiches liefern.

4.4 Endzeitvorstellungen im Umkreis Otto III.

Johannes Fried stellt fest, dass explizite Belege für eschatologische Ideen im näheren Umkreis von Otto III. fehlten, aber er stellt eine Reihe von acht apokalyptischen Hinweisen zusammen, die sich um den Herrscher konzentrierten.²²⁵

Darunter zählt Fried ottonische Herrscherbilder, in denen die Könige als Stifter oder in Devotion vor der *Maiestas Domini* erscheinen, so insbesondere die Darstellung im Gebetbuch Otto III., die den irdischen Herrscher in Proskynese vor der *Maiestas Domini* zeigt.²²⁶ Fried erwähnt weiterhin, den mit apokalyptischen Bildern geschmückten Mantel, den Otto zur Kaiserkrönung 996 getragen haben soll²²⁷ und der in dieser Form, das älteste Zeugnis für einen derartigen Bildzyklus außerhalb der Buchmalerei gelten kann.²²⁸ Auch die Bamberger Apokalypse mit ihren Neuerungen im apokalyptischen Bildprogramm ordnet er hier ein,²²⁹ aufgrund ihrer mutmaßlichen Widmung für Otto III. Dabei betont er insbesondere, deren

²²⁵ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 428-431.

²²⁶ Fried sieht unter Aufgriff des byzantinischen Bildtyps und abweichend von der karolingischen Bildtradition, die Bildaussage eines Königtums, dass sich in den Schatten des letzten Gerichts verortet. Das für Otto III. bestimmte Gebetbuch (CIm 30111, Bayrische Staatsbibliothek München, fol .20v/ 21 r, entstanden 984-991) zeigt den irdischen König, dessen Titel *rex illustrissimus regum*, so Fried, die Parusie beschwöre, in anbetender Haltung vor dem thronenden Christus – vgl.: dazu Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 428, (1).

²²⁷ Fried führt dazu den Passus aus *Miracula s. Alexii* (MGH SS 4 S. 620) an: *manthum, quo tegebatur coronatus, in quo omnis apocalypsis erat auro insignita.* – vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 429, insbesondere Anm. 199.

²²⁸ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 428-430, (2).

²²⁹ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 429, (3).

Bedeutung als Quelle der ältesten Antichrist-Darstellung²³⁰ außerhalb der Beatus-Tradition.

Neben den bildlichen Hinweisen führt Johannes Fried auch Stellen bei Brun von Querfurt, *Vita quinque fratrum* als Belege an.²³¹ Dieser spreche von den Vorzeichen nahenden Unheils²³² als bei den Feierlichkeiten in Rom zur Himmelfahrt Mariens im Jahr 1000, zu denen auch Otto III anwesend war, die Stadt von einer Überschwemmung heimgesucht wurde.²³³ Auch berichte Bruno²³⁴ über die Zuweisungen italienischer Anachoreten, die in Otto III., den sibyllisch geweissagten Endkaiser sehen und der seiner Königswürde entsagen wolle, um Mönch zu werden.²³⁵

Dass Ottos Vertrauter und Kanzler (994-1002), Erzbischof Heribert von Köln (999-1021), Empfänger einer weit verbreiteten und dadurch überaus wirksamen Redaktion von Adsos *Libellus de Antichristo* ist, ordnet Johannes Fried ebenfalls in diesen Zusammenhang ein.²³⁶ Genauso wertet er den Inhalt der, als Eigendiktate des Kaisers geltenden, beiden Sanctiones in den Diplomen Otto III. Nr. 331 und 347, da sich darin Hinweise auf das Jüngste Gericht finden.²³⁷

Das „merkwürdigstes Zeugnis“ ist für Fried jedoch das Aachener Dedikationsbild.²³⁸ Die Darstellung als ein apokalyptisches Indiz zu werten, liegt die Deutung als Stellvertretung einer Maiestas Domini zugrunde. Einerseits als Darstellung insgesamt, die eine fehlende Maiestas Domini in der Handschrift vertritt, wie auch in der Gestaltung des Bildes selbst, welche dem Christus der zweiten Parusie entspräche. Trotz der fraglichen Argumente hinsichtlich der Deutung kommt

²³⁰ Johannes Fried bezieht sich hier auf die Darstellung der Bamberger Apokalypse (fol. 49v) – vgl.: Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 429, insbesondere Anm. 200.

²³¹ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 429-430, (4) sowie S. 431, (8).

²³² Brun von Querfurt, *Vita quinque fratrum* c. 2, ed. Jadwiga Karwasinska, *Monumenta Poloniae Historica* S.N. 43 (1973) S.33, 19 ff. – vgl.: bei Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 429, Anm. 201.

²³³ Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 429-430, (4).

²³⁴ Brun von Querfurt, *Vita quinque fratrum* c. 3, ed. Jadwiga Karwasinska, *Monumenta Poloniae Historica* S.N. 43 (1973) S.38, 8-23 – vgl.: bei Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 431, Anm. 209.

²³⁵ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 431, (8).

²³⁶ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 430, (5).

²³⁷ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 430, (6).

²³⁸ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 430-431, (7).

der Aachener Darstellung ein gesonderter Status innerhalb der von Fried aufgeführten eschatologischen Hinweise zu.

Ob Otto III. als Herrscher mit einer besonderen eschatologischen Funktion verbunden wurde, konnte bisher nicht nachgewiesen werden, konstatiert Ludger Körntgen.²³⁹ Er sieht auch im Dedicationsbild keine konkreten Hinweise für endzeitliche Erwartungen.²⁴⁰ Besonders im Zusammenhang mit den Vorstellungen eines sibyllischen Endkaisers würde nicht das Thronen unter *principes* dargestellt, sondern die Niederlegung der Königswürde in Jerusalem, so Körntgen.²⁴¹

An den Hrabanus Kommentar eines Samuelverses anknüpfend²⁴² neigt er zu einer individuell-eschatologischen Deutung der Darstellung, worunter eine spezifische Heilsverheißung für den Kaiser, ohne eine heilsgeschichtlich-funktionale Implikation zu verstehen sei.²⁴³ Körntgen akzentuiert mit diesem Ansatz die Bedeutung der Gekrönten im Bild.

Außerdem bezieht er sich auf den achten eschatologischen Hinweis von Johannes Fried, bei dem es sich um die anachoretische Zuordnung Ottos III. als den sibyllisch geweissagten Endkaiser handelt. Körntgen widerspricht der Auffassung Frieds und sieht in der Stelle bei Brun von Querfurt eben keine endzeitliche Vorstellung gespiegelt, sondern lediglich das Versprechen des Kaisers seiner Herrschaft zu entsagen und Mönch zu werden.²⁴⁴ Dies belegt er mit der auch von Fried geäußerten²⁴⁵ Zurückhaltung Bruns gegenüber einer eschatologischen Sinngebung. In diesem Sinne versteht Körntgen die Brun'sche Interpretation des Verhaltens Otto III. als monastisch und nicht als eschatologisch-apokalyptisch.²⁴⁶

²³⁹ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 202-203.

²⁴⁰ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 203.

²⁴¹ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 202, Anm. 279.

²⁴² Ludger Körntgen bezieht sich bei der Deutung der Gekrönten im Aachener Thronbild auf die „Schar der Getreuen Davids“ und folgert unter der Hinzunahme einer exegetischen Auslegung des Hrabanus Maurus, welcher auf die Herrschertugenden Davids eingeht, zunächst die hrabanische Deutung der „Helden Davids“ als Präfigurationen der Heiligen“ und entwickelt für die Deutung der Aachener Darstellung den Ansatz einer Heilsverheißung für den Herrscher – vgl.: Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 200-203.

²⁴³ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 203.

²⁴⁴ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 202-203, Anm. 279.

²⁴⁵ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende*, Köln/ Wien 1989, S. 431-432 sowie Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 202-203, Anm. 279.

²⁴⁶ Vgl. Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade*, Berlin 2001, S. 202-203, Anm. 279.

Da, nach Johannes Fried,²⁴⁷ in den Aufgabenbereich eines christlichen Königs, neben Friedens- und Rechtswahrung, auch Gegenwartsdeutung und Zukunftserforschung fällt, um daraus Maßstäbe für sein Handeln abzuleiten, erwartet der Herrscher von seinen Gelehrten sorgfältige Beobachtung, Prüfung und Beratung – sie fließen in seine Handlungsintentionen ein. Aber unterschiedliche Interpretationsmodelle von gleicher Gültigkeit konkurrieren miteinander, soweit Fried.

Insofern stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien die Modelle bewertet wurden, um Handlungsgrundlage zu werden. Der schon genannte Aspekt einer schlüssigen Argumentation im Aktualisierungsprozess des Endzeitdiskurses erscheint hier ebenso plausibel, wie machtpolitische Interessen. Fraglich ist, ob für Otto III. tatsächlich eine Identifizierung als Endkaiser angesichts der Quellen zulässig ist. Aber vielleicht reichte schon eine genaue Verortung im heilsgeschichtlichen Verlauf vor dem letzten römischen Herrscher. Wäre damit eine Einordnung der Gegenwart nichts bereits geschehen?

Gleichzeitig beinhaltet (nicht nur) daraus abgeleitetes herrscherliches Handeln einen symbolischen Akt der königlichen bzw. kaiserlichen Würde. Da Regierungszeit und Kaiserkrönung Otto III. in die apokalyptische Spannung der Jahrtausendwende fällt, könnten zeichenbelegte Gegenwartsdeutungen das symbolische Kapital des Herrschers aufladen.

²⁴⁷ Vgl. Johannes Fried, *Endzeiterwartung*, Köln/ Wien 1989, S. 393.

5 ZUSAMMENFASSUNG - DAS WIDMUNGSBILD IN SEINER ESCHATOLOGISCHEN DIMENSION

Das eschatologische Grundmuster aus Erwartung und Gewissheit diszipliniert, philosophisch gesehen, menschliche (Selbst-)Überhöhung - insofern der Hybris vom eschatologischen Topos ihres essentiellen Glaubens an Stabilität und Sicherheit beraubt wird. Das dafür verantwortliche unwissende Moment, die Vagheit, bezieht sich auf genauen Zeitpunkt des beginnenden Endes. Über die Geschehnisse selbst, über das, was am Ende kommen wird – darüber gibt es keine Zweifel. Das fest umrissene (menschliche) Nicht-Wissen steht einer göttlichen Weltordnung gegenüber, deren endliche Absolutheit Handlungsimperative setzt und zu Argumenten politischer Sprache werden kann.

Die Vorstellung von einem christusähnlichen Gottherrscher ist eine (menschliche) Antwort auf die irdische Unwissenheit. Im Aachener Dedikationsbild die Intention einer Herrscherapotheose zu vermuten, würde dem Herrscher wie den Widmenden Hybris unterstellen; es als Imagination einer endzeitlichen Herrscherrolle zu sehen, würde angesichts der apokalyptischen Aufladung der Jahrtausendwende zumindest heilsgeschichtliche, wenn nicht gar politische Argumente für einen irdischen Herrscher evozieren.

Dem beunruhigenden Unwissen verhilft die Hoffnung auf das *rechtzeitige Erkennen* der Zeichen des nahenden Endes zur Linderung. Zeichen bieten, wenn nicht Gewissheit, so doch Orientierung im gespannten (*Zeit-*)Verhältnis zwischen Gegenwart und endzeitlicher Zukunft.

Der eschatologische Gehalt des Aachener Widmungsbildes setzt einen solchen Hoffnungspunkt. Im gestalterisch erzeugten gegenwärtigen Bildgeschehen tritt die zukünftige Heilsgeschichte in die irdische Gegenwart hinein. So kann die Intension des Bildes, die Imagination einer *endzeitlichen Herrscherrolle*, in die Wirklichkeit des Betrachters (Otto III.) eintreten. Der visualisierte Endzeit-*Typus* unterbreitet – in direkter Adressierung- eine Art Identifikationsvorschlag für den jungen Herrscher. Das Dedikationsbild offenbarte damit eine realistische Option. Nicht nur die Rolle eines Endkaisers, auch ein Herrscher davor, der eindeutig im Heilsgeschehen verortet ist, könnte eine schlüssige Argumentationskette im (politischen) Endzeit-Diskurs gewährleisten. Wenn Otto das Zeichen erkennt, wird

aus der Erwartung Gewissheit. Er, der irdische Herrscher, ist dann Teil des Heilsgeschehens. Im Bild ist das Erwartete bereits *präsent* geworden. Er *selbst* ist dort ein *Zeichen* des nahenden Endes.

Der endzeitliche Kommunikationsgehalt des Aachener Bildes basiert auf der inneren eschatologischen Bildschicht und auf der äußeren Bezugnahme durch verweisende apokalyptische Motive. Der ikonographische Fluchtpunkt des bildlichen Narrativ bleibt die *Maiestas Domini*. Der gediegene, irdische Herrscherhabitus im Gestaltungsstil verneint einen Bezug zur Genealogie der römischen Kaiser, setzt aber mit der Armhaltung einen Bezug zum Christus als Weltenrichter. Trotz der formalen Orientierung am *Maiestas-Domini*-Motiv ist der Thronende kein vergotteter Herrscher. Der direkt adressierte Widmungstextes und die zentral inszenierte Imagination des Thronenden repräsentieren einen irdischen Herrscher, dem eine (geweissagte) Rolle im Heilsgeschehen zukommt. Nur insoweit ist er auserwählt.

Da die leitende Frage war, welche eschatologischen Denktraditionen mit welchen spezifischen Bildtraditionen im Dedikationsbild verknüpft, kann festgehalten werden, dass die endzeitlichen Vorstellung einer Herrscherfolge aus der tiburtinischen Sibylle mit der apokalyptisch besetzten Ikonographie der *Maiestas Domini* verknüpft sein könnten. Das Dedikationsbild kommunizierte dann einen Herrscher, der anhand seiner definierten Position im Heilsgeschehen zu einem *gewissen Zeichen* des nahenden Endes würde.

Abbildungen



Abb. 1: Aachener Evangeliar – Widmungsbild, fol. 15v/ 16r

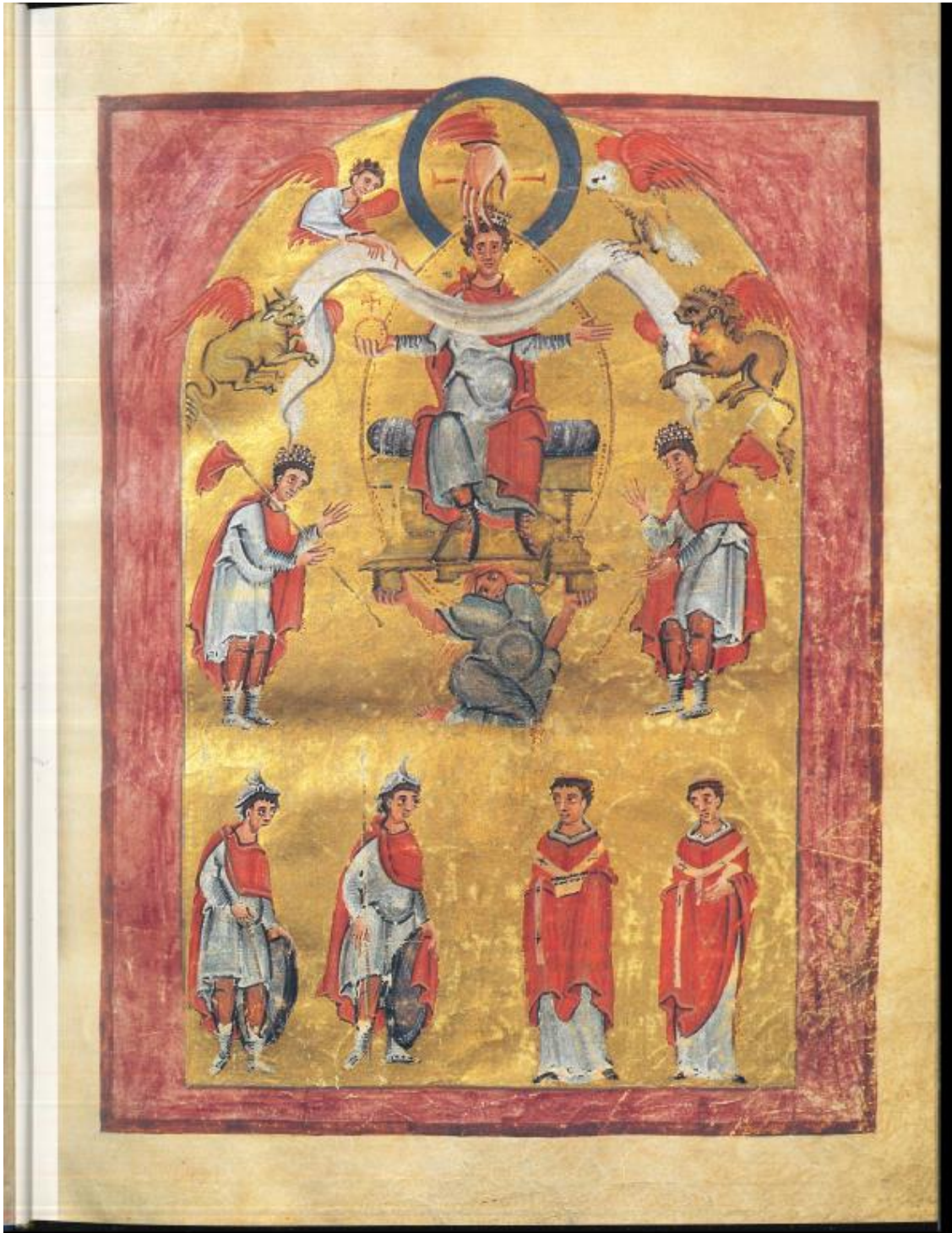


Abb. 2: Aachener Evangeliar – Widmungsbild (Thronbild), fo1.16r



Abb. 3: Aachener Evangeliar – Tanz der Salome (fol. 51v) und Verklärung Christi (fol. 52r)

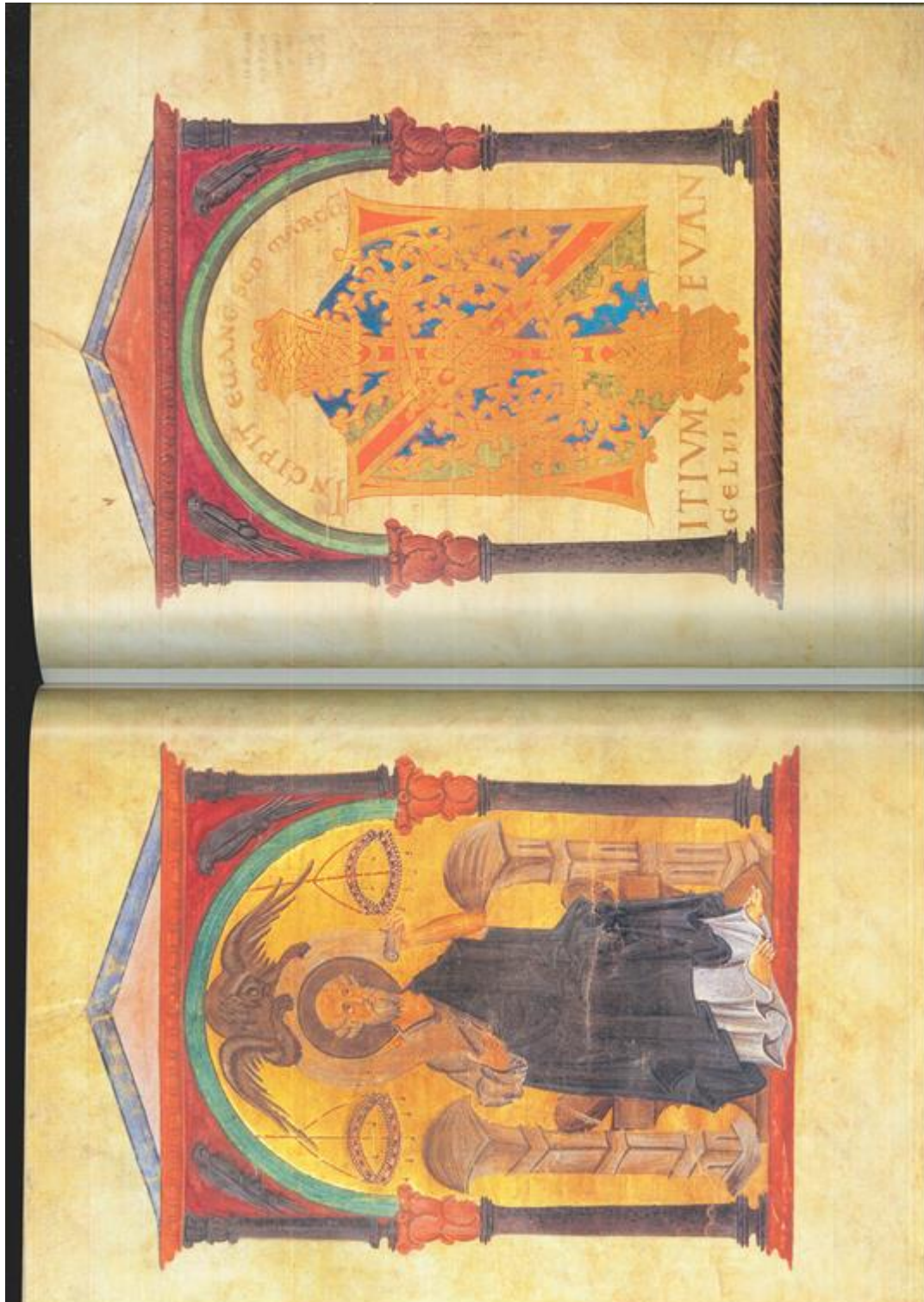


Abb. 4: Aachener Evangeliar – Evangelist Markus (fol. 80v) und Initialseite (fol. 81r)

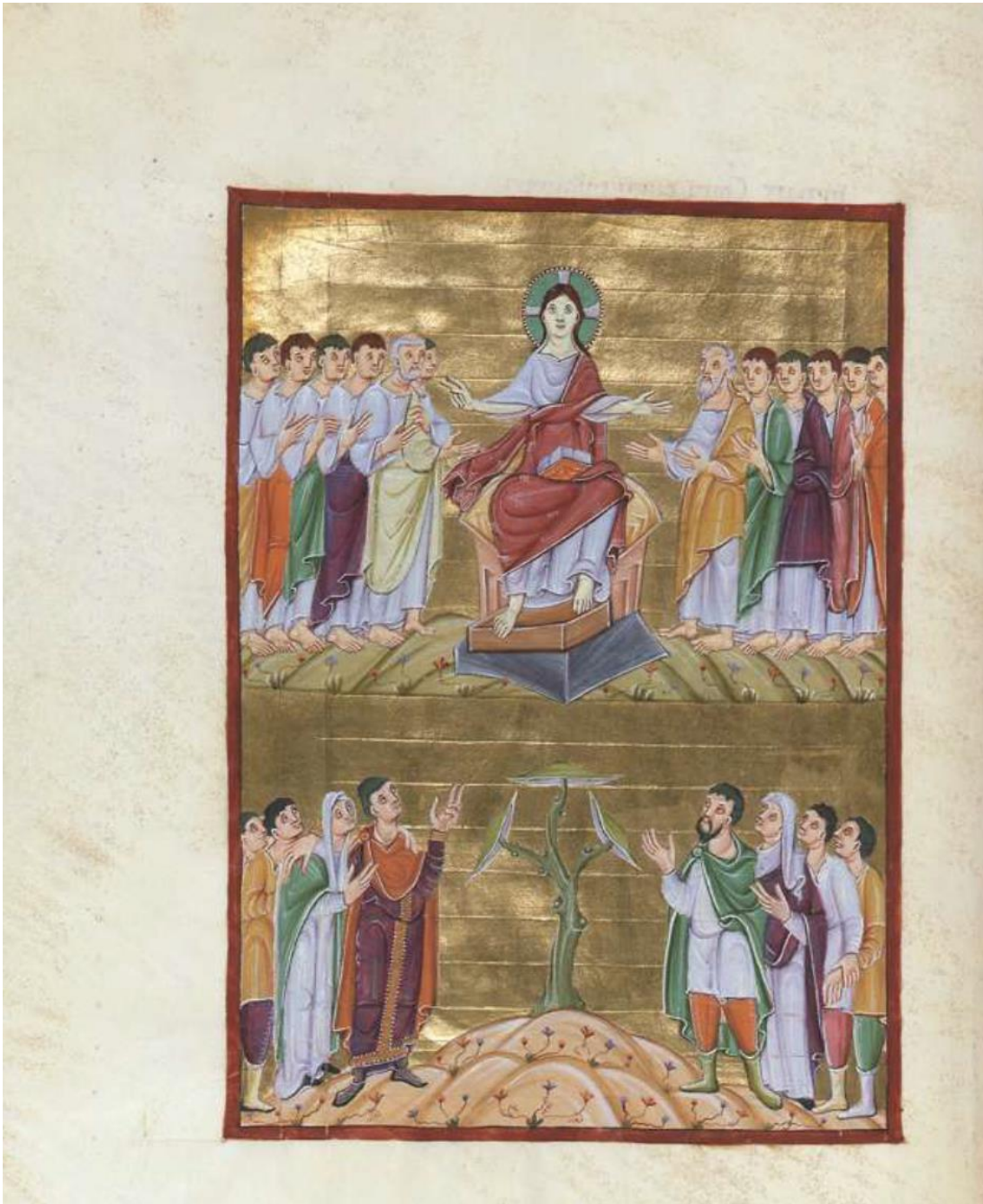


Abb. 5: Evangeliar Otto III. (C.1066) – Bergpredigt (fol. 34v)



Abb. 6: Bamberger Apokalypse – Thronender Christus im Himmel (fol. 10v)



Abb.7: Bamberger Apokalypse – Thronender Christus mit Strom des Lebens (fol. 57r)

semare in
in hierusalem
de celo. ad
atam uro
de throno
um di cum
f. Et ipse
ls cum esse
ls omnem
mors ultra
nor. neq
uer. Et dicit
notia. facio
ex uerba
et mibi. fac
um & finis
que uir. g
& ero illi

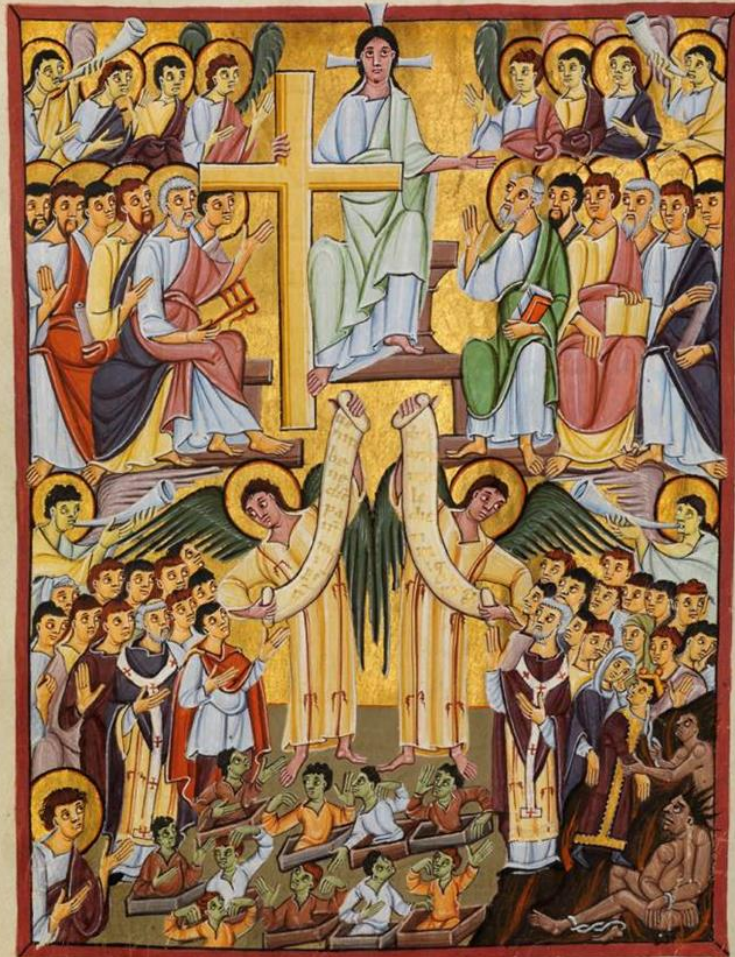


Abb. 8: Bamberger Apokalypse – Jüngstes Gericht (fol. 53r)



Abb. 9: Perikopenbuch Heinrich II. (Clm 4452) – Krönungsbild (fol. 2r)



Abb. 10: Evangeliar Otto III. (Cm 4453) – Evangelist Matthäus (fol. 25v)



Abb. 11: Evangeliar Otto III. (Cm 4453) – Evangelist Lukas (fol. 139v)

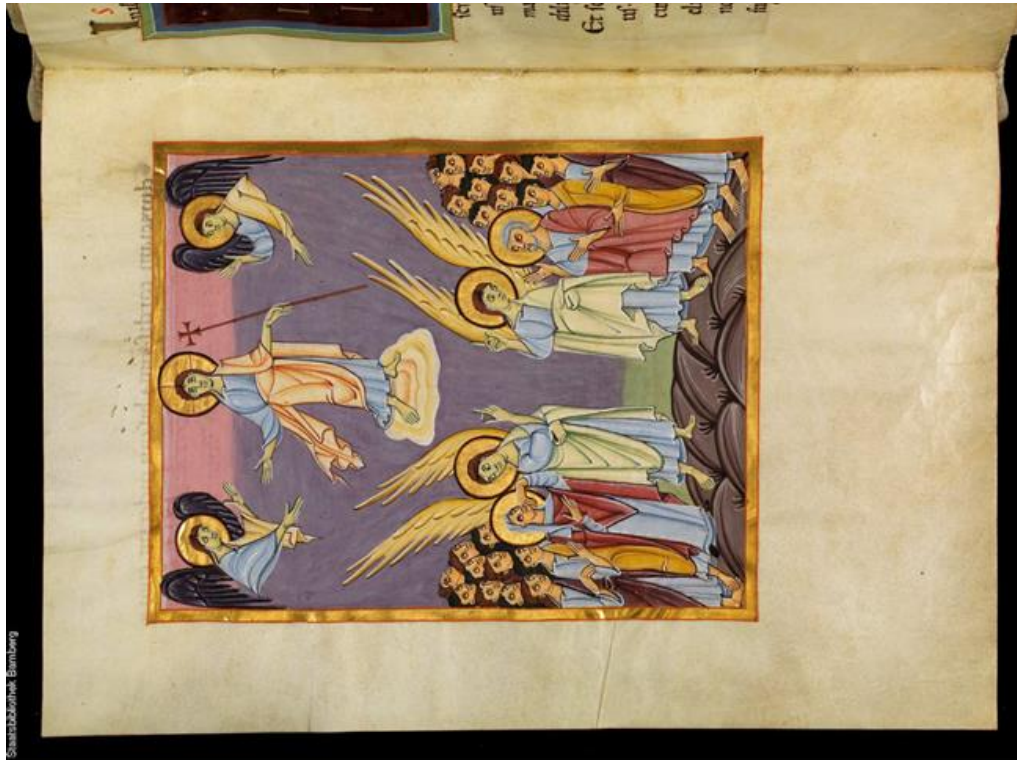


Abb. 12: Bamberger Apokalypse –Himmelfahrt (fol. 71v)



Abb. 13: Perikopenbuch Heinrich II. (CIm 4452) – Himmelfahrt (fol. 131v)

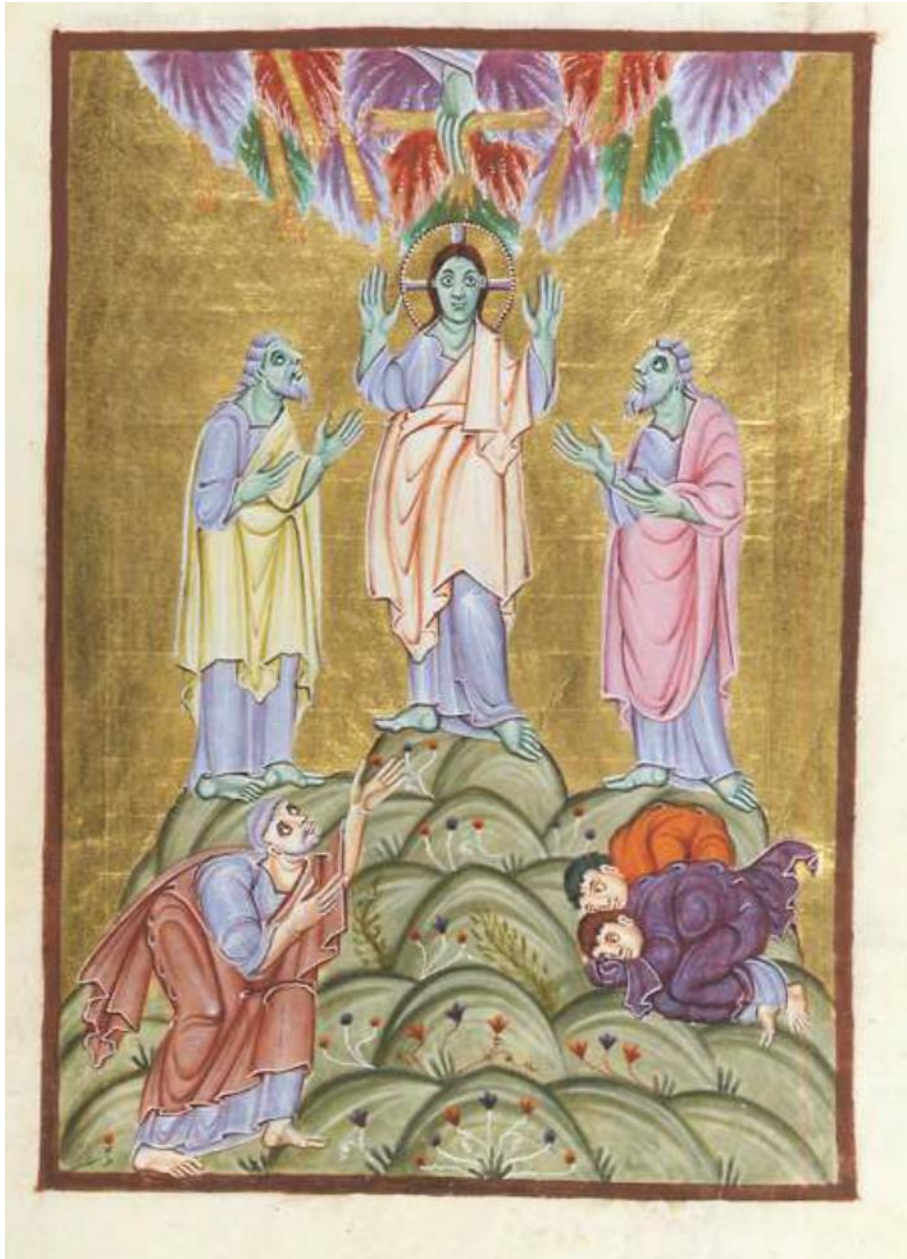


Abb. 14: Evangeliar Otto III. (CIm 4453) – Verklärung Christi (fol. 113v)



Abb. 15: Evangeliar Cm 4454 - Christus als Weltenheiland (fol. 20v)



Abb. 16: Gero-Codex – Maiestas Domini (fol. 5v)

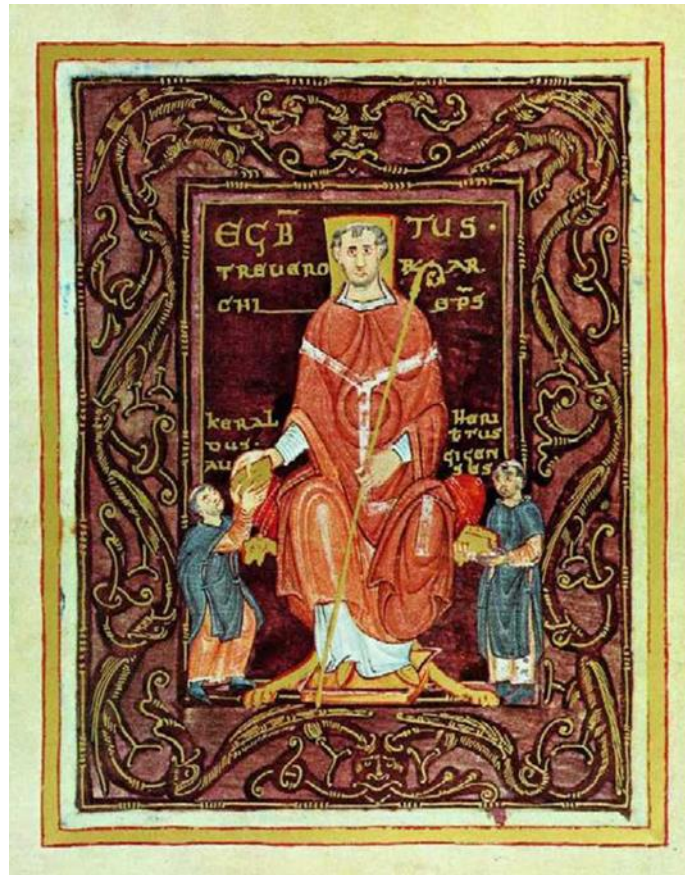


Abb. 17 Codex Egberti – Widmungsbild (fol. 2r)



Abb. 18: Gero Codex – Gero und Petrus (fol. 6v)



Abb.18: Gero Codex: Widmungstext (fol. 7r)

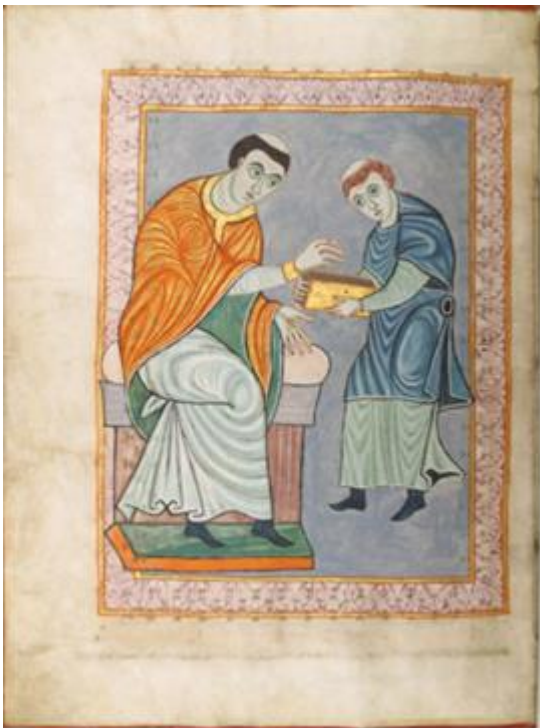


Abb. 20: Gero Codex – Anno und Gero (fol. 7v)

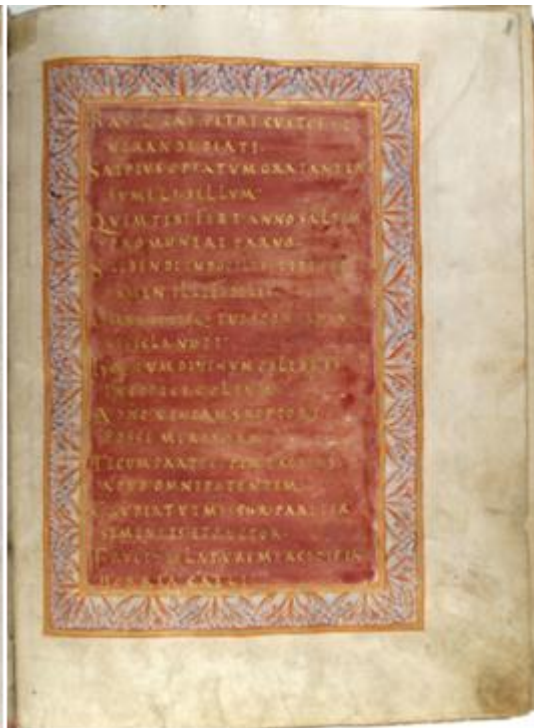


Abb. 21: Gero Codex – Widmungstext (fol. 8r)



Abb. 22: Perikopenbuch Heinrich II. (CIm 4452) – Jüngstes Gericht (fol. 202r)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 (S.61): Dedikationsbild, „Liuthar Evangeliar“, um 1000
 Evangeliar. Aachen, Domschatzkammer G 25, fol. 15v-16r
 Grimme, *Evangeliar Otto III.*, Freiburg 1984, S. 18-19.
- Abb. 2 (S.62): Dedikationsbild, „Liuthar Evangeliar“, um 1000
 Evangeliar. Aachen, Domschatzkammer G 25, fol. 16r
 Grimme, *Evangeliar Otto III.*, Freiburg 1984, S. 19.
- Abb. 3 (S.63): Tanz der Salome (fol. 51v) und Verklärung Christi (fol. 52r),
 „Liuthar Evangeliar“, um 1000
 Evangeliar. Aachen, Domschatzkammer G 25, fol. 51v-52r
 Grimme, *Evangeliar Otto III.*, Freiburg 1984, S. 34-35.
- Abb. 4 (S.64): Evangelist Markus (fol. 80v) und Initialseite (Anfang
 Markusevangelium) (fol. 81r), „Liuthar Evangeliar“, um 1000
 Evangeliar. Aachen, Domschatzkammer G 25, fol. 80v-81r
 Grimme, *Evangeliar Otto III.*, Freiburg 1984, S. 42-43.
- Abb. 5 (S.65): Bergpredigt, „Evangeliar Otto III.“, um 1005
 Evangeliar, München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4453 (Cim.
 58), fol. 34v
http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096593/image_32.
 (Zugriff 1.12.2016)
 urn:nbn:de:bvb:12-bsb00096593-3.
- Abb.6 (S.66): Thronender Christus im Himmel, „Bamberger Apokalypse“, um 1020
 Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 140 (A. II. 42), fol 10v
<http://bsbsbb.bsb.lrz.de/~db/0000/sbb00000063/images/index.html?seite=00026&signatur=Msc.Bibl.140> (Zugriff 1.12.2016).

Abb. 7 (S.66): Thronender Christus mit Strom des Lebens, „Bamberger Apokalypse“, um 1020

Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 140 (A. II. 42), fol. 57r

<http://bsbsbb.bsb.lrz.de/~db/0000/sbb00000063/images/index.html?seite=00119&signatur=Msc.Bibl.140> (Zugriff 1.12.2016).

Abb. 8 (S.67): Jüngstes Gericht, „Bamberger Apokalypse“, um 1020

Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 140 (A. II. 42), fol. 53r

<http://bsbsbb.bsb.lrz.de/~db/0000/sbb00000063/images/index.html?seite=00111&signatur=Msc.Bibl.140> (Zugriff 1.12.2016).

Abb. 9 (S.68): Krönungsbild, „Perikopenbuch Heinrich II.“, um 1007/ 1012

Evangelistar. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4452 (Cim. 57), fol. 2r

<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087481/images/index.html?id=00087481&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=7> (Zugriff 1.12.2016).

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087481-7.

Abb. 10 (S.69): Evangelist Matthäus, „sog. Evangeliar Otto III.“, um 1005

München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4453 (Cim. 58), fol. 25v

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096593/image_22 (Zugriff 1.12.2016).

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00096593-3

Abb.11 (S.69): Evangelist Lukas, „sog. Evangeliar Otto III.“, um 1005

München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4453 (Cim. 58), fol. 139v

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096593/image_58 (Zugriff 1.12.2016).

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00096593-3

Abb. 12 (S.70): Himmelfahrt, „Bamberger Apokalypse“, um 1020

Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 140 (A. II. 42), fol. 71v

[http://bsbsbb.bsb.lrz.de/~db/0000/sbb00000063/images/index.html?](http://bsbsbb.bsb.lrz.de/~db/0000/sbb00000063/images/index.html?seite=00148&signatur=Msc.Bibl.140)

[seite=00148&signatur=Msc.Bibl.140](http://bsbsbb.bsb.lrz.de/~db/0000/sbb00000063/images/index.html?seite=00148&signatur=Msc.Bibl.140) (Zugriff 1.12.2016).

Abb. 13(S.70): Himmelfahrt, „Perikopenbuch Heinrich II.“, um 1007/ 1012

Evangelistar. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4452 (Cim.

57), fol. 131v

<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087481/images/>

[index.html?id=00087481&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=](http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087481/images/index.html?id=00087481&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=266)

[266](http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087481/images/index.html?id=00087481&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=266) (Zugriff 1.12.2016).

[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087481-7](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087481-7).

Abb.14 (S.71): Verklärung Christi, „sog. Evangeliar Otto III.“, um 1005

München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4453 (Cim. 58), fol. 113v

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096593/image_49 (Zugriff

1.12.2016).

[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00096593-3](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00096593-3)

Abb.15 (S.72) „Christus als Weltenheiland“, München Clm 4454, um 1010

Evangeliar. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4454 (Cim.

59), fol 20v

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00004502/image_48 (Zugriff

1.12.2016).

[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00004502-1](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00004502-1)

Abb. 16 (S.73): Maiestas Domini, „Gero Codex“, vor oder um 969

Evangelistar. Darmstadt, Universitäts-und Landesbibliothek „Gero-

Codex“ 1948, fol. 5v

<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-1948/0011> (Zugriff

19.12.2016).

- Abb. 17 (S.74): Widmungsbild, „Codex Egberti“, 977/993
Evangelistar. Trier, Stadtbibliothek 24 „Codex Egberti“, fol. 2r
Franz, Gunther/ Ronig, Franz: *Codex Egberti. Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier*. Tafelband. Wiesbaden: Reichert 1983. (Tafelband ohne Seitenangabe).
- Abb. 18 (S.75): Widmungsbild (Gero überreicht Petrus den Codex), „Gero-Codex“, vor oder um 969
Evangelistar. Darmstadt, Universitäts-und Landesbibliothek „Gero-Codex“ 1948, fol. 6v
<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-1948/0013> (Zugriff 19.12.2016).
- Abb.19 (S.75): Widmungstext (zu Gero überreicht Petrus den Codex), „Gero-Codex“, vor oder um 969
Evangelistar. Darmstadt, Universitäts-und Landesbibliothek „Gero-Codex“ 1948, fol. 7r
<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-1948/0014> (Zugriff 19.12.2016).
- Abb. 20 (S.75):Widmungsbild (Anno überreicht Gero den Codex),“Gero-Codex“, vor oder um 969
Evangelistar. Darmstadt, Universitäts-und Landesbibliothek „Gero-Codex“ 1948, fol. 7v
<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-1948/0015> (Zugriff 19.12.2016).
- Abb. 21 (S.75):Widmungstext (zu Anno überreicht Gero den Codex), „Gero-Codex“, vor oder um 969
Evangelistar. Darmstadt, Universitäts-und Landesbibliothek „Gero-Codex“ 1948, fol. 8r
<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-1948/0016> (Zugriff 19.12.2016)

Abb. 22 (S.76): Jüngstes Gericht, „Perikopenbuch Heinrich II.“, um 1007/ 1012
Evangelistar. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4452 (Cim.
57), fol. 202r
http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087481/image_407 (Zugriff
1.12.2016).
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087481-7.

Verzeichnis der Handschriften (alphabetisch)

Bamberg Bibl. 76: Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 76, (A. I. 43), um 1000.

Bamberger Apokalypse: Bamberg, Staatsbibliothek Bibl. 140 (A. II. 42), um 1020.

Bamberger Flavius Iosephus: Bamberg, Staatsbibliothek Class. 79, (E. III. 16), um 1000.

Codex Egberti: Evangelistar. Trier, Stadtbibliothek 24 „Codex Egberti“, um 977/993.

Egbert-Psalter: Cividale, Museo Archeologico CXXXVI, 977/993.

Evangeliar Clm 4454: Evangeliar. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4454 (Cim. 59), um 1010.

Evangeliar Otto III./ Clm 4453: Evangeliar. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4453 (Cim. 58), um 1005.

Gero-Codex: Evangelistar. Darmstadt, Universitäts-und Landesbibliothek „Gero-Codex“ 1948, vor 969.

Liuthar Evangeliar/ Aachener Evangeliar: Evangeliar. Aachen, Domschatzkammer G 25, um 1000.

Perikopenbuch Heinrich II.: Evangelistar. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4452 (Cim. 57), um 1007/ 1012.

Literaturverzeichnis

- Berschin, Walter (Hg.): *Reichenauer Wandmalerei 840–1120. Goldbach - Reichenau-Oberzell St. Georg. Reichenau-Niederzell St. Peter und Paul.*
Unter Mitarbeit von Ulrich Kuder. Heidelberg: Mattes 2012.
- Berschin, Walter/ Kuder, Ulrich: *Reichenauer Buchmalerei 850 –1070.* Wiesbaden: Reichert 2015.
- Brandt, Michael/ Effenberger, Arndt (Hg.): *Byzanz. Die Macht der Bilder.*
Ausstellungskatalog zur Ausstellung der Stiftung des Preußischen Kulturbesitz und des Dom-Museums Hildesheim. Hildesheim: Gerstenberg Druck 1998.
- Franz, Gunther/ Ronig, Franz: *Codex Egberti. Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier.* 2 Bände. Wiesbaden: Reichert 1983.
- Fried, Johannes: *Dies irae. Eine Geschichte des Weltuntergangs.* München: C.H. Beck 2016.
- Fried, Johannes: „Endzeiterwartung um die Jahrtausendwende“, in: Fuhrmann, Horst (Hg.); Schaller, Hans Martin (Hg.): *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters.* Band 45. Köln/ Wien: Böhlau 1989, S. 381 - 473.
- Fried, Johannes: *Otto III. und Boleslaw Chobry. Das Widmungsbild des Aachener Evangeliiars, der „Akt von Gnesen“ und das frühe polnische und ungarische Königtum. Eine Bildanalyse und ihre historischen Folgen.* Stuttgart: Steiner Verlag Wiesbaden 1989 (= Frankfurter historische Abhandlungen Band 30).
- Grimme, Ernst Günther: *Das Evangeliar Kaiser Otto III. im Domschatz zu Aachen.*
Fotografien von Ann Münchow. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder 1984

- Keller, Hagen: „Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches“, in: Althoff, Gerd (Hg.); Keller, Hagen (Hg.); Meier, Christel (Hg.): *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*. Band 35. Berlin/ New York: Walter de Gruyter 2001, S. 23-59.
- Klein, Holger: Aspekte der Byzanz-Rezeption im Abendland, Kap. 6, S. 122-153, in: Michael Brandt und Arne Effenberger (Hg.), *Byzanz. Die Macht der Bilder*. Ausstellungskatalog, Hildesheim: Gerstenberg 1998.
- Klemm, Elisabeth: *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*. Band 2. Wiesbaden: Ludwig Reichert 2004.
- Koch, Klaus/ Otto, Eckart/ Roloff, Jürgen/ Schmoldt, Hans (Hg.): *Reclams Bibellexikon*, 7. Auflage, Stuttgart: Reclam 2004.
- Körntgen, Ludger: *Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit*. Berlin: Akademie 2001(= Vorstellungswelten des Mittelalters Band 2).
- Möhring, Hannes: *Der Weltkaiser der Endzeit. Entstehung, Wandel und Wirkung einer tausendjährigen Weissagung*. Stuttgart: Thorbecke 2000.
- Nyssen, Wilhelm: *Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzanz*. Hg. v. Julius Tyciak, Wilhelm Nyssen. Band 2. Freiburg im Breisgau: Lambertus 1962.
- Patzold, Steffen: „Omnis anima potestatibus sublimioribus subdita sit. Zum Herrscherbild im Aachener Otto-Evangeliar“, in: Althoff, Gerd (Hg.); Keller, Hagen (Hg.); Meier, Christel (Hg.): *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*. Band 35. Berlin/ New York: Walter de Gruyter 2001, S. 23-59.

Rademacher, Franz: *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. Eine ikonographische Untersuchung*. Köln/ Graz: Böhlau 1964 (= Beihefte der Bonner Jahrbücher Band 12).

Sachs, Hannelore/ Badstübner, Ernst/ Neumann, Helga: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang 1973.

Versicherung

Hiermit versichere ich § 13 der Prüfungsordnung, dass ich die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt habe.

Dresden, den 27.12.2016