

# Nähe und Ferne: Zur Lesbarkeit von Raum in der ottonischen Buchmalerei

LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH

In der Kunstgeschichte des Abendlandes haben sich selten Bilder vergleichbar verändert wie an der Schwelle zum zweiten Jahrtausend. Ein neuer Ordnungswille scheint sie zu beherrschen, die Gestalten verlieren ihre Körper, Architektur und Landschaft werden zu Flächenmustern, die den Raum als Kontinuum negieren. Es entstehen Bilder von einer feierlichen, oft starr wirkenden Entrücktheit, die in ihrer Grundstruktur dann das Sehen bis ins späte Mittelalter prägen sollten. Wie weit, so fragt man sich, geht es hier lediglich um künstlerische Phänomene? Sind Bilder in einer – im Gegensatz zur karolingischen Zeit – weitgehend nicht mehr schriftlich, sondern wieder oral organisierten Gesellschaft, wie der ottonischen, nicht vielmehr Teil eines größeren Kommunikationssystems? Dann müsste sich in ihrer Veränderung auch ein Wandel dieses Systems spiegeln. Welche Aufgabe übernehmen sie darin, wie werden Künstler Teil neuer Strukturen und wie wirkt sich dies auf die Formgebung aus, wären Fragen, die in einem größeren Kontext zu stellen wären.

An zwei Beispielreihen soll gezeigt werden, welche tiefgreifende Folgen die formalen Veränderungen für das Erkennen der Bilder und deren Inhalte haben. Das strenge Bildgefüge, in dem die Körper der Akteure zu Zeichen geworden und in ihrer Zuordnung auf das genaueste definiert sind, erzwingt eine grundsätzlich neue Lesart. Soziale Beziehungen, aber auch die erlaubte Intensität im Bezug zum Heiligen werden mit dieser Formensprache ablesbar präzisiert. Darin spiegelt sich, so mein Vorschlag, ein Ringen um neue Ordnungssysteme, in denen unter anderen Kategorien auch diejenigen von Nähe und Ferne, auf die ich im folgenden eingehen möchte, in einem vorher nicht gekannten Maß eine Rolle spielen.

## Zur Hierarchisierung der Personen

Die Spannweite der formalen und damit einhergehenden inhaltlichen Veränderungen lässt sich an einer bis in die spätkarolingische Zeit zurückgehenden Gruppe von Darstellungen zum Pfingstereignis verdeutlichen. Im *Codex Egberti* (Abb. 525) ist noch in Ansätzen durchaus jenes

räumliche Kontinuum zu erkennen, das in der spätkarolingischen Variante der Bibel von San Paolo fuori le mura (Abb. 526) die Apostel erzählerisch im Sinne antiker Darstellungsgewohnheiten in einem Raum versammelt. Die im karolingischen Bild der Bibel räumlich aufgefasste oktogonale Architektur ist in der ottonischen Miniatur aus Trier zu einem in die Fläche geklappten Grundriss geworden, ohne dass damit ein in sich geschlossener Raum assoziiert würde. Das Bild ist nun in zwei Streifen aufgeteilt: Der nach hinten verweisende Raumteil der karolingischen Miniatur ist zu einem oben liegenden Streifen geworden

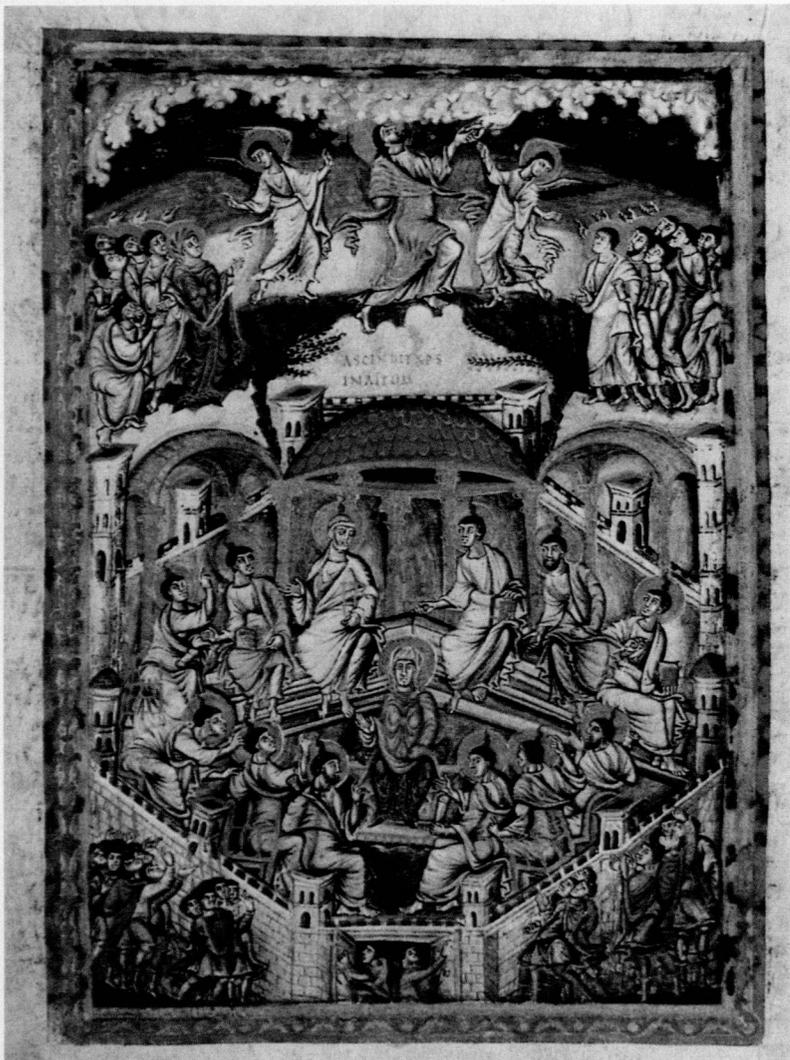
525 Pfingsten, Codex Egberti: Reichenau um 977–993. Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 103. – Kat. 02.02.01.



und der vordere, dem Betrachter nähere, zu einem unteren. Dabei erlebte das Oben und Unten insofern einen Bedeutungswandel, als die Darstellung, im Gegensatz zum Vorbild, dazu verwendet wurde, eine hierarchische Ordnung zu schaffen: Die vom Heiligen Geist ausgezeichneten Apostel befinden sich nun nämlich im oberen Bildbereich, wohingegen im unteren sich jenes Volk aufhält, das zusammen gekommen ist und staunend über die vom Geist erfüllten Apostel debattiert.

In dem jüngeren *Codex aureus* von Echternach (Abb. 527) schließlich verteilt sich das ehemals ganzseitige Bild auf drei Streifen. Christi Himmelfahrt, in der karolingischen Konzeption zwar ebenfalls oben, aber dennoch dank des illusionistischen Raumbildes als zum Pfingstbild zugehörig erfahrbar, wird hier in dem eigenständigen obersten Register gezeigt. Auf die zwei unteren sind die beiden Themen verteilt, die im *Codex Egberti* immer noch in einem Bild vereint waren: Die Ausgießung des Heiligen Geistes und die Gründung

526 Himmelfahrt und Pfingsten, Bibel von San Paolo fuori le mura: Reims (?) um 870. Roma, Abbazia di San Paolo fuori le mura, fol. 295v.



der Kirche. Allerdings ist der horizontalen Trennung auf drei Bildstreifen eine vertikale Hierarchisierung um eine Mittelachse eingeschrieben. Im Zentrum des obersten Registers steigt Christus in Orantenhaltung zur Himmelsgloriole. Die himmlischen Herolde, zwei Engel, richten sich, wie im karolingischen Vorbild, an die auf Christus symmetrisch angeordnete, links und rechts gruppierte Schar der Schüler und Maria (*Acta Apostolorum Apocrypha* 1, 9–11). Unmittelbar unter dem zum Himmel strebenden Christus sitzt im mittleren Bildstreifen in der zentralen Arkade der von den Aposteln umgebene Petrus. Hier wird jenes himmlische Kreissegment, zu dem Christus aufsteigt, nochmals wiederholt, strahlt doch aus ihm das Feuer des Heiligen Geistes auf die Apostel. Der Sockel der Arkadenarchitektur, unter der die Apostel thronen, führt unter dem Schriftband durch und überlappt die nach oben schwingenden Streifen im unteren Register. Damit ist offenbar die nach innen und oben geklappte Mauer des karolingischen Bildes gemeint, vor der hier nun die gottesfürchtigen Männer mit akklamierenden und adorierenden Gesten stehen. Wie im Egbert-Codex ist der Innenraum dieses Gebäudes mit der Beschriftung *communis vita* als Ort der Kirche gekennzeichnet.

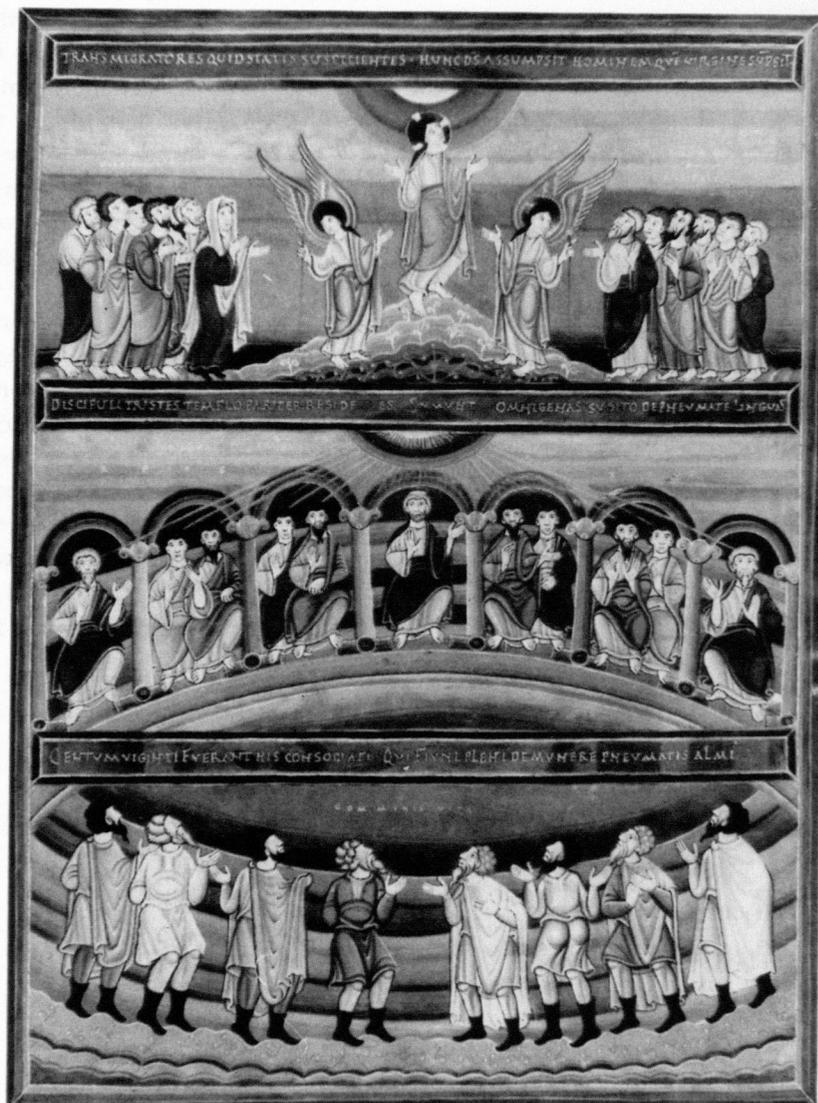
Während in dem karolingischen Manuskript (Abb. 526) das Pfingstereignis durch das staunende Volk erzählend ergänzt wird, das heraneilt und spottend oder ergriffen das Geschehen außerhalb der Mauer verfolgt (*Acta Apostolorum Apocrypha* 2,5), hat diese scheinbar anekdotische Zufügung im *Codex Egberti* (Abb. 525) an Bedeutung gewonnen. Die Vertreter der Völker, die sich in der Bibel von St. Paul am unteren Bildrand versammeln, treten im *Codex Egberti* über den Leerraum hinweg mit den Aposteln in visuellen Kontakt. In ihrer unterschiedlichen Rangordnung sind die beiden Parteien klar umschrieben. Einzig den Aposteln wird das Feuer des Heiligen Geistes zuteil, sie sind denn auch nicht allein durch ihre Stellung oben im Bilde, sondern auch durch die Arkadenarchitektur ausgezeichnet. Frontalität, gefasste Ruhe, Orantengestus und feierliche Gewandung bei den Aposteln kontrastieren mit den verdrehten Rückansichten, der gestikulierenden Wildheit und einfacheren Kleidung bei den Figuren am unteren Bildrand. Diese Völker, die hier „zitternd zusammen kommen“ (*Acta Apostolorum Apocrypha* 2,6) sind es, die es zu missionieren gilt.

Das im Egbert-Codex neue Thema der Gründung der Kirche gewinnt in der Echternacher Handschrift (Abb. 527) an Präzision. Nur die Gottesfürchtigen (*Acta Apostolorum Apocrypha* 2,5) schei-

nen hier noch versammelt. Auch sie stehen auf einem eigenen Terrainstreifen, sind aber zugleich so auf die Mauer projiziert, dass sie zu ihr zu gehören scheinen und an der *communis vita* schon teilnehmen. Adorierend schauen sie auf zu den unter den Arkaden sitzenden Aposteln, zu jenem Teil des gemeinsamen Hauses, der den Grundriss zu überwölben scheint.

Mit formalen Mitteln sind in den zwei ottonischen Varianten neue Inhalte und zugleich andere Formen des Lesens und Verstehens entwickelt worden. Dank der Trennung in verschiedene Register und einer höchst differenzierten Definition der Beziehungen zwischen den drei Zonen haben die verschiedenen Gruppierungen und Personen unterschiedliche hierarchische Positionen erhalten. Das ehemals in einem erzählenden Raum sich abspielende Ereignis ist nun in einen zu lesenden Raum transferiert. Die Ordnung in der Vertikalen ist eine hierarchische: An der Spitze des ganzen Blattes sowie in dessen Zentrum schwebt Christus unter dem himmlischen Kissegment. Unter ihm, in einer deutlich eigenen Zone, thront – ebenfalls im Zentrum – Petrus als Spitze der irdischen Kirche, zu der sich die beiden unteren Streifen zusammenfügen. Im untersten Register schließlich scharft sich das Christenvolk um diese wirksame Mitte, die zum Leerraum geworden ist, in den die Akteure nun aber nicht hineinragen. Das Oben und Unten ist also in dieser dreiregistrigen Anlage sowohl hierarchisch als auch historisch verstanden, ist doch im untersten Streifen zugleich auch der Betrachter gemeint, der ebenfalls zum Kirchenvolk gehört.

In ungefähr 50 Jahren – vom Egbert-Codex bis zum *Codex aureus* von Echternach – haben die Bilder einen Wandel erlebt, der dann ein bis zum Spätmittelalter gültiges Formprinzip werden sollte. Dabei ging es um nicht weniger als um den Verzicht auf das antikische Erbe, dem die karolingische Kunst doch noch sehr verpflichtet war. Anstelle des Raum- und Erzählkontinuums der spätkarolingischen Römer-Bibel wird zunehmend ein Netz von Flächenbezügen gebildet, in das die Formen fest eingespannt sind. Das Auge wird nun zu einer völlig anderen Leseweise gezwungen als in den erzählerischen, von links nach rechts zu lesenden und den Kontext des Raumes einbeziehenden, spätkarolingischen Miniaturen. Die Formen werden in der Fläche fest verortet, und der Lesevorgang wird durch das Zueinander der Formen bestimmt. Auf diese Weise entsteht im Bild eine Hierarchie von oben und unten und ebenso von links und rechts. Raum, in Fläche umgesetzt, existiert nur in einem übertragenen und ebenfalls hierarchisierenden



527 Himmelfahrt und Pfingsten, Codex aureus Epternacensis: Echternach um 1031. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 156142, fol. 112.

Sinn: Nah- und Fernräume, Sprechräume und heilige Räume – so etwa die virtuelle symmetrische Achse im unteren Register – werden in der Fläche definiert und allein durch Unterschiede von Farben, Formen, Trennlinien und unterschiedliche Entfernungen geschaffen. Das Bild ist folglich – im Gegensatz zur karolingischen Miniatur – nicht als Gesamtraum zu erfassen, sondern muß gleichsam heraldisch gelesen werden: von oben nach unten, links und rechts sowie – den Raumschichten entsprechend – von vorne nach hinten.

#### Nähe und Ferne als Element zur Strukturierung von Gruppen

In einem solcherart verorteten Bildkonzept sind selbstverständlich auch die Rollen der einzelnen Figuren anhand ihrer Stellung zueinander sichtbar gemacht. Wie intensiv gerade daran gearbeitet wird, soll eine zweite Serie von Darstellungen veranschaulichen. Derselbe szenische Mo-

ment der Fußwaschung ist in dem antikisch beeinflussten *Codex Egberti* (Abb. 528) und in dem wohl um 990 entstandenen Aachener Liuthar-Evangeliar (Abb. 529) gestaltet. Verbildlicht wird nach Johannes 13,4 ff. jenes Gespräch zwischen Petrus und Jesus, in dem Jesus dem heftig gegen die Fußwaschung sich wehrenden Petrus antwortet, „wenn ich dich nicht wasche, so hast du keinen Teil mit mir“.

Im *Codex Egberti* spielt sich die Szene vor einem atmosphärischen Hintergrund und einer Halle ab, deren Säulen gleichsam den Fluss der Bilderzählung gliedernd zu unterstützen scheinen. Die offen gehaltene Bildmitte schafft den Raum für das Gespräch zwischen Jesus und Petrus. Die Gruppe der hinter Petrus stehenden Jünger auf der linken Seite erhält am rechten Bildrand ein Gegengewicht durch die aus dem antiken Typus des Sandalenbinders abgeleitete Figur, die sich hier die Füße wäscht. Zugleich führt diese Gestalt durch ihre

528 Fußwaschung. *Codex Egberti*: Reichenau um 977–993. Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 78. – Kat. 02.02.01.



Blickrichtung wiederum an den Beginn der Szene zurück. Der atmosphärische Raum und die innerhalb des Rahmens gemeinsam agierenden Gestalten sind in einen ihnen eigenen Handlungsraum eingebunden, der allen Figuren zur Verfügung steht.

Im Vergleich zum *Codex Egberti* wirkt die Darstellung in der jüngeren Aachener Handschrift (Abb. 529) wesentlich gedrängter. Entfaltete sich dort die Erzählung kontinuierlich im Raum, so wird dieser hier aufgehoben durch den Goldgrund und die feste Vernetzung der Formen mit der Architektur. Die gesamte Szene ist in ein eigenes Rahmensystem eingespannt und liegt wie eine Bildfolie vor jenem blauen Hintergrund, der in die illusionistisch wiedergegebene Arkade eingestellt ist. Damit ist das Bild in eine eigene, sowohl kostbare Materialität als auch Unerreichbarkeit anzeigende Ebene versetzt worden. Darin wirkt die flache Doppelarkade, welche von einer Baldachinbekrönung überwölbt ist, als Ordnungselement. Sie heftet alle Formen so in die Fläche, dass sie ihnen die jeweils angemessene Stellung zuweist. Von der rechten Arkade ausgezeichnet dominiert Christus seinen Bildteil, während die zu einer anonymen Schar gewordenen Jünger als kompakte Form hinter Petrus aufragend an den linken Bildrand drängen. Petrus nimmt eine Mittlerstellung ein, insofern er – nach vorne an den inneren Rahmen gerückt, auf der unteren Leiste beinahe balancierend – dennoch dem Aktionsraum Jesu zugehört und die Jünger zu einer hinter ihm liegenden Folie werden lässt. Indem die Architektur hier einzelne Gestalten auszeichnet und bestimmte Raumschichten schafft, entsteht eine Hierarchie von Handlungs- und Zuordnungsräumen.

Im Evangeliar Ottos III. (Abb. 530)<sup>1</sup> schließlich wird die Ausgrenzung der Jünger noch offensichtlicher: Hervorgehoben durch den Goldgrund und als einziger ohne ordnende Bindung an die Architektur, ist Christus in den Freiraum des Goldgrundes unter der Baldachinarchitektur und damit ins Zentrum des Bildes gestellt. Sein Körper ist durch den weit ausgreifenden Segensgestus gleichsam zu einem tönenden Zeichen geworden, das mächtig durch den ihn umgebenden Goldgrund zu vibrieren scheint. Einzig der Wasserträger sowie das Wasserbecken und die Gesten Petri gehören in diesen geheiligten Raum. Die Jünger und der Sandalenbinder dagegen sind durch die Architektur und die anderen Hintergründe ausgegrenzt.

Verändert haben sich im Evangeliar Ottos III. die Beziehungen der Figuren zueinander. Gewaltig scheint die Distanz zwischen Petrus und Christus, wobei – wie im Liuthar-Evangeliar (Abb. 529) –

auch hier die beiden Gestalten durch Gesten, Blicke und Körperhaltung miteinander direkter kommunizieren als mit den übrigen Figuren. Abgetrennt von dieser auch über die demonstrative Entfernung geschaffenen Nähe ist der Sandalenbinder am rechten Bildrand, wohingegen die Jünger zwar außerhalb des Raumes zu sein scheinen, aber wiederum durch ihre enge Verbindung mit Petrus Anteil nehmen an dem Geschehen. Schwer zu deuten ist der Wasserträger, der zum inneren Raum gehört, aber hinter dem Rücken des wichtigsten Akteurs, Christus, in einer zunächst dienenden Rolle zu dessen Bedeutung beizutragen scheint.

Obwohl die ikonographische Formel im Evangeliar Ottos III. dieselbe wie im Egbert-Codex (Abb. 528) geblieben ist, sich also ebenfalls dem Gespräch zwischen Jesus und Petrus widmet, hat das Thema eine neue Note erhalten. Die gewechselten Worte scheinen durch ihre Verdichtung auf den Körper Christi eine geradezu ewige Wirkung gewonnen zu haben. Durch den Goldgrund ist der Raum, der von Christus dominiert wird, zu einem sakralen geworden. In diesem Sinne hat sich auch die Architektur über dem Baldachin verändert. Handelt es sich im Liuthar-Evangeliar (Abb. 529) um phantastische, an Kuppelbauten gemahnende Bekrönungen, so wird nun das Bild eines Kirchenbaus konkretisiert. Als drei- oder fünfschiffiger Bau mit Vierungsturm, Portikus und Atrium sowie Querschifftürmen kann das Gebäude entziffert werden. Allein durch die Veränderung der Baldachinbekrönung erhält das Bild gegenüber der allgemein gültigeren Version des Liuthar-Evangeliers eine zusätzliche Bedeutung. Das Gespräch zwischen Petrus und Christus wird infolgedessen nicht nur in dem ewig gültigen Raum des idealen Goldgrundes angesiedelt, sondern es wird zugleich zum Typus für das Zeremoniell der Fußwaschung, das mancherorts am Gründonnerstag gefeiert wurde. Diese Interpretation findet eine weitere Bestätigung in dem jüngeren Perikopenbuch Heinrichs II., in dem die Fußwaschung mit dem Abendmahl in einem Bild so zusammengefügt wird, wie es dem liturgischen Ablauf der Feiern zu Gründonnerstag entspricht<sup>2</sup>.

In den Bildern hat sich gezeigt, dass mit der straffen Formensprache erzählender Raum durch ein neues Thema ersetzt wird, nämlich dasjenige der Zuordnung und Definition von Beziehungen. Der Ort im Bild gilt nicht nur als Information für die Bedeutung der abgebildeten Gestalt, sondern definiert auf das genaueste deren Stellung innerhalb der Umgebung. Distanz ist – im Gegensatz zur karolingischen Version – nicht so sehr eine räumliche Angabe, als eine hierarchische Definition. Sie kann



529 Fußwaschung, Liuthar-Evangeliar (Aachener Otto-Evangeliar): Reichenau um 990. Aachen, Münsterschatz, S. 440. – Kat. 25.01.10.

zwar überbrückt werden durch Gesten und Körperhaltungen, wobei sich die daraus entstehende Nähe dann deutlich unterscheidet etwa von dem Zusammenschmelzen der Jünger in der Fußwaschung zu einer gemeinsamen sozialen Gruppe. Dabei wird – wie man am Sandalenbinder sieht – sehr genau unterschieden zwischen positiver und negativer Distanz. Huldvoll wird die Entfernung von Christus zu Petrus überbrückt, wogegen die an den rechten Rand abgedrängte Gestalt mit einigem Recht als Judas interpretiert werden darf.

Eine zentrale Aufgabe der Bilder scheint es somit zu sein, die Verhältnisse, in denen bestimmte Akteure zueinander zu stehen haben, zu visualisieren. Dies wird mit Hilfe der strengen Verortung der Figuren im Bildganzen lesbar gemacht. Nähe und Distanz scheinen Kategorien zu sein, welche dem Betrachter als Code zur Entzifferung einer bestimmten Wertigkeit der Zugehörigkeit dienen konnten. Wie eingangs überlegt, dürften in der vorwiegend



530 Fußwaschung, Evangeliar Ottos III.: Reichenau um 998–1001. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 237. – Kat. 22.01.01.

oralen Hofgesellschaft, zu der die ottonische im Gegensatz zur karolingischen geworden war, solche nonverbalen Mittel zur visuellen Kommunikation gehören. Nun scheint dieselbe Tendenz einer Codierung, einer nachvollziehbaren Lesbarkeit, die wir in den Bildern entdeckt haben, auch zu den damals zentralen Instrumentarien politischen Handelns gehört zu haben. Indem ein Herrscher sich beispielsweise streng an einen hierarchischen Umgang mit Nähe und Distanz hält, unterwirft er sich selbst wiederholbaren Abläufen des Verhaltens

und macht diese so zu einem lesbaren Muster. Er regiert also auch dadurch, dass er auf diese Weise bestimmte rituell notwendige Antworten erzwingen kann.

G. Althoff etwa versteht das Herrschen Ottos III. weitgehend als ein Bemühen, in seiner Umgebung soziale Beziehungen durch geregelte Visualisierung so wiederholbar und lesbar zu organisieren, dass sie sich normativ zu festigen beginnen<sup>3</sup>. In den Zusammenhang der Visualisierung von Beziehungen durch die Bekräftigung der königlichen Präsenz dürfte auch die sprunghaft ansteigende Reisetätigkeit Ottos III. und Heinrichs II. einzuordnen sein<sup>4</sup>. G. Koziol spricht sogar von einem „iconic kingship“, bei dem reglierte Umgangsformen die Autorität des Herrschers derart zu vergegenwärtigen hätten, als werde mit ihr eine von Gott gegebene Herrschaft intakt abgebildet<sup>5</sup>. Dies bedeutet, dass dem sichtbaren Zeichen im Kontext von Ritual und Zeremonie eine eminente Bedeutung zukommt. Es ist daher naheliegend, für eine bildhaft sich inszenierende politische Ordnung auch die Bilder selbst einzusetzen. Voraussetzung dafür freilich, dass diese formalisierte visuelle Kommunikation stattfinden kann, ist das Wissen um die Konventionen sowohl auf der Seite der Inszenierenden als auch der Inszenierten. In einer Konflikte rasch mit Gewalt austragenden Hofentourage wie der ottonischen wird eine Disziplinierung aller Beteiligten notwendig in dem Sinne, dass diese fähig werden müssen, mit ihrem Verhalten bewusst bestimmte Bedeutungskonstellationen einzugehen, und dass sie lernen, diese auch zu lesen. Die Einübung des Blicks in die Entzifferung bestimmter Codes ist also eine der Voraussetzungen für die Funktionsfähigkeit des Regelwerks, mit dem die sozialen Beziehungen im Umfeld des Herrschers reorganisiert werden sollen.

#### Anmerkungen

- 1 U. Kuder sieht in der Handschrift ein Evangeliar Heinrichs II. und datiert 1004 oder etwas später. Kuder (1998) 137–234; bes. 140.
- 2 Kuder (1994) 109–132; bes. 120.
- 3 Althoff (1996) 19f.
- 4 Zotz (1997) 349–386, bes. 351f.
- 5 Koziol (1992) 138–173.