

Das Goldene Evangelienbuch von Echternach / ein Kommentar von Johannes Pommeranz
(Vortragsfassung - gehalten am 8.5.'15 in Nürnberg und am 7.7.'15 in Luxemburg)

In der Hierarchie sakraler Codices nahmen im Mittelalter Bibeln, Evangelistare, Evangeliare und Sakramentare den höchsten Rang ein. Sie galten als *liber vitae*, als Abbild des himmlischen Buchs des Lebens. Wer sich in diesen Büchern abgebildet wiederfand, durfte auf Gottes Gnade hoffen. Darüber hinaus lag der herausragende Stellenwert dieser Manuskripte in ihrer kultischen Bedeutung für die Messliturgie begründet, in der Gott respektive Jesus Christus für die versammelte Gemeinde nicht nur gegenwärtig, sondern selbst anwesend sei. Sie waren als zeremoniell instrumentalisierte *ornamenta ecclesiae* wesentlich für die liturgische Ausstattung von Kirchen und Klöstern, da die heiligen Bücher nicht nur das Wort Christi verkünden; sie sind das Schrift gewordene Wort des Herrn, das die Seele groß macht. Während der Eucharistiefeyer war der Altar ihr Zuhause, von dem aus als erhöhtem Ort das Evangelium verkündet wurde. Kurz, das Buch wurde transzendiert, wie es für das Mittelalter für zahlreiche Gerätschaften üblich war.

Unter allen mittelalterlichen Evangelienbüchern ragt der berühmte Codex aureus Epternacensis heraus. Er enthält die vier Evangelien vollständig. Einband und Manuskript zeichnen eine hohe Nobilität im Formalen aus. Seine materielle Kostbarkeit macht den Echternacher Kodex zu einer überaus prächtigen Gotteswohnung, die in zeitentrücktem Glanz erstrahlt. Zu Recht zählt der Epternacensis zu den bewundernswertesten Büchern seiner Art, in dem sich alle Teile geschmeidig zu einem Ganzen fügen. Seinen Namen verdankt er der Reichsabtei Echternach, in der er bis 1794 aufbewahrt wurde. Seiner besonderen Ausstattung – sie zeichnet auf feinstem Kalbpergament geschriebene Goldbuchstaben aus – verdankt er seinen Beinamen „Codex aureus“, goldener Kodex.

Die Handschrift beschreibt einen Höhepunkt in der künstlerischen Leistung des Echternacher Skriptoriums, sie weist die Werkstatt darüber hinaus als hochmittelalterliches Kunstzentrum aus. In der umfassenden Mittelaltersammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg steht der Epternacensis als ein Hauptwerk ottonisch-salischer Kunst gänzlich singulär da. Einband und Buchdeckel stammen aus unterschiedlichen Zeiten. Der goldene Buchdeckel zählt dabei nach einhelliger Forschungsmeinung zu den Hauptwerken der insbesondere für ihre Emailarbeiten berühmten Trierer Egbert-Werkstatt. Im Zentrum des Einbands thront ein mittig eingelassenes Elfenbein, das die Kreuzigungsszene wiedergibt. Es wird umgeben von vier Evangelisten nebst ihren Symbolen sowie sechs Heilige und zwei weltliche Herrscher.

Für den Einband, Zeugnis der Sakralität des ottonischen Königtums, haben sich keine direkten Quellen erhalten, die über den Entstehungszusammenhang Aufschluss geben. Bedeutsam sind hier die den Herrscherbildern beigegebenen gravierten Inschriften, die sie als König Otto III. und dessen Mutter, Kaiserin Theophanu bezeichnen. Demzufolge entstand dieser zwischen 983 und 991 im Auftrag Kaiserin Theophanus und Ottos III. als Stiftung an die Reichsabtei Echternach, sofern man annehmen will, dass der Buchdeckel zu Lebzeiten Theophanus übergeben worden ist. Denn die Darstellung des als „REX“ bezeichneten Otto III. und seiner als „IMP[eratrix]“ titulierten Mutter lässt als Entstehungszeit nur den genannten Zeitraum zu: Otto III. wurde 983 im Alter von drei Jahren zum König von Deutschland gekrönt. Theophanu hatte ob der Minderjährigkeit ihres Sohnes bis zu ihrem Tod die

Regentschaft über das Reich inne. Bei aller von der Forschung weithin geteilten Offensichtlichkeit der Datierungsfrage bleibt allerdings unbeantwortet, wann diese besondere Pretiose übergeben wurde. Und wir wissen auch nicht sicher, welchem Zweck sie diene.

Zweifellos aber war dieses Geschenk ein sprechendes Beispiel herrschaftlicher Freigebigkeit. Dennoch stellt sich die Frage, ob die Echternacher Mönche Otto III. dafür eine Gegengabe darboten. Es ist auffallend, dass nahezu alle überkommenen Herrscherbilder der Ottonen- und Salierzeit von Werken überliefert werden, die mit der Messliturgie in Zusammenhang stehen. Die Repräsentation des Königtums scheint folglich mit dem Gottesdienst verbunden gewesen zu sein. Welcher Art war diese Verbindung, welche Funktion hatten die Herrscherbilder? Bereits Otto Gerhard Oexle stellte fest, dass Herrschaftszeichen wie Herrscherbilder der Memoria dienten. Es wurde vermutet, dass derartige Stiftungen mit dem Gebetsgedenken einhergehen, das der physischen Abwesenheit der Herrscher in der Messfeier Rechnung trägt. Selbst Regierende können sich immer nur an einem Ort ihres Reichs aufhalten. Herrscherbilder im Sinne von Memorialbildern deutend, geht Wolfgang Wagner in diesem Zusammenhang von einer Gebetsverbrüderung aus – mit König und Kaiser als „Bruder der Mönche“. Hat der Historiker Recht, dann kam dem Prunkdeckel in der Messe selbst durch die abgebildeten Herrscher eine politische Funktion zu. Für Echternach ist weder ein Besuch Ottos III. noch Kaiserin Theophanus dokumentiert. Das ottonische Kerngebiet war die Harz-Region sowie die im mittel- und niederrheinischen Gebiet gelegenen Pfalzen. Die Anwesenheit des Königs war als Rahmenbedingung seiner Herrschaft aber unerlässlich. Es galt, durch Gegenwart Frieden zu schaffen, was in Zeiten des Reisekönigtums eine große Herausforderung war. Eine umso größere Bedeutung kam der rituellen Kommunikation zu, und möglicherweise ist der Einband ein Teil dieser Kommunikation. Es ist unbestritten, dass Herrscherbilder für eine stellvertretende Präsenz abwesender Könige sorgten. Und sicher ist auch, dass die Herrscherdarstellungen auf dem Einband des Epternacensis zum Akt der Heilsversicherung zählen, selbst wenn sie offenbar nicht auf ein größeres Publikum zielten. Vielmehr beschränkten sie sich auf den Dialog zwischen dem Herrscher, dem Liturgen und Gott.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Bewertung der überlieferten Quellen und damit nach einer näheren oder entfernteren Verbindung der Ottonen zur Reichsabtei Echternach. Ein in Aachen ausgestelltes Diplom vom 3. April 992 verrät die noch darüber hinausgehende wohlwollende Haltung Ottos III. gegenüber dem Kloster Echternach. In diesem übertrug der Kaiser Abt Ravenger sogar das Recht, eine eigene Münzstätte zu errichten und gab damit ein prinzipiell königliches Recht an das Reichskloster ab, wodurch die privilegierte Beziehung zwischen den Ottonen und der Abtei Echternach deutlich zu Tage tritt.

Als Gegenleistung verpflichtete der Herrscher die Mönche dazu, für das Seelenheil der Ottonen zu bitten. Darüber hinaus erneuerte der Kaiser in einem in Metz ausgestellten Diplom mit Datum vom 15. Mai 993 die Besitzrechte des Klosters umfänglich, und zwar über die ihm zustehenden Kirchen, die an andere zu Lehen oder ungerechterweise entfremdet worden waren – alles für das Seelenheil seiner Familie.

Der Wert der immateriellen Gegengabe des monastischen Gebets ist nicht hoch genug einzuschätzen. In der apokryphen Überlieferung der Makkabäerbücher findet sich eine Äußerung, auf die das Gebetsgedenken im Mittelalter aufbaut. Gemäß der alten Vulgataversion heißt es: „Folglich [ist] der Gedanke heilig und heilbringend für die Toten zu bitten, damit sie von den Sünden befreit würden“. Die Lebenden können die Verstorbenen folglich in den Himmel beten. Es steht außer Frage, dass Mönchsgemeinschaften, denen der Ruf der Frömmigkeit vorseilte, in Gebetsfragen besondere Kompetenz nachgesagt wurde.

Kehren wir an dieser Stelle auf die eingangs gestellten Fragen nach dem Zeitpunkt der Übergabe an die Echternacher Kongregation und die Funktion des Einbands zurück. Gemäß den Urkunden bittet Otto III. bei der brüderlichen Gemeinschaft zweimal darum, für sein und das Seelenheil seiner Familie zu beten, eben in den erwähnten Diplomen. Ersteres wurde wie erwähnt in Aachen, letzteres in Metz ausgestellt. Seine Mutter Theophanu erwähnt Otto III. in beiden Urkunden namentlich, um die Mönchsgemeinschaft zum Gebetsgedenken für seine Mutter zu verpflichten. Sie starb bekanntlich kurz zuvor (991). Möglicherweise standen nicht nur das 992 eingeräumte Münzrecht und die 993 verfügten Besitzrechte an das Kloster Echternach für das Zugeständnis einer Memorialleistung in Form von Gebeten. Auch der Einband selbst könnte den herrscherlichen Gepflogenheiten im Frühmittelalter gemäß als kostbares Geschenk von Otto III. auf dem Altar der Abtei dargebracht worden sein, um für seine Familie im Allgemeinen und für sich und seine kürzlich verstorbene Mutter im Besonderen um Gebetshilfe zu bitten. Er wird von den Echternacher Mönchen zweifellos als für würdig genug angesehen worden sein, den Hauptaltar der Kirche zu schmücken. Auch auf die Datierung des Einbands wirkt sich diese These aus. In der Forschung wurde immer davon ausgegangen, dass das Werk zu Lebzeiten Theophanus, also vor 991 geschaffen worden ist. Aber falls es sich bei dem Geschenk des Prunkdeckel um eine Gegengabe für die tüchtigen Gebete der frommen Echternacher Gemeinschaft handelt, dann ist der Einband entgegen der geläufigen Forschungsmeinung erst nach dem Tod Theophanus in Auftrag gegeben worden und vermutlich erst zwischen 992 und 993 entstanden.

Die ottonisch-salische Bilderhandschrift: ein Monument christlicher Autorität

Der Buchdeckel öffnet sich, und das Auge des Betrachters gleitet in eine Welt, in der die Gesetze des Alltags aufgehoben scheinen. Die Entstehungszeit des Evangeliars fällt in die salische Zeit. Konrad II. (um 990–1039) wurde 1027 als erster Salier zum römisch-deutschen Kaiser gekrönt. Dennoch sprechen wir beim Echternacher Kodex von einem Meisterwerk ottonisch-salischer Kunst, weil die frühe salische Kunst noch in der Kontinuität der vorangegangenen Epoche steht, ein typisches Merkmal der Kunst des Hochmittelalters. Es sind die alten Themen wie Gottesliebe, Vergänglichkeit, Hoffnung auf ein Paradies, die sich nur bedingt neue Formen suchten. Und diese Formen lebten in einem gleichberechtigten Miteinander, fern jeglicher Rangordnung. Dem Erfolg beim elitären Publikum taten retardierende Rückgriffe auf Bewährtes und Gewohntes offenbar keinen Abbruch. Dieser Zielgruppe malte der Buchmaler den Erlöser mit der Absicht ins Gemüt, Kunst ins Leben zu überführen.

Typisch für den Malstil des Echternacher Kodex ist zudem, dass sich zu den insularen und spätantiken Ornamentformen byzantinische hinzugesellen, worauf die berühmten sogenannten Teppichseiten und der hohe Purpuranteil der Handschrift hinweisen.

Charakteristisch ist ferner, dass kostbarste Materialien für die visuell überaus reiche Handschrift aufgeboden wurden, um eine Stimmung zu erzeugen, vor allem aber eine Botschaft zu vermitteln: Als Pretiosen von Klöstern und Herrschaftshäusern haben Handschriften immer etwas Prunkvolles, als Evangeliare sind sie heilig. Denn in der Hoffnung auf das selige Jenseits fern der Welt der Dinge vermählt das Evangeliar den Gläubigen mit den Lebensworten Christi. Zum Text tritt eine faszinierende Bilderwelt hinzu, die den Malern die Möglichkeit bot, ihre Liebe zu Gott zu zeigen.

Auch über die Herstellung des Codex aureus wissen wir nichts aus erster Hand, da sich keine schriftlichen Quellen erhalten haben. Einen tiefen Einblick in die Maltechnik vermitteln jedoch die mit Spannung erwarteten Ergebnisse der technologischen Untersuchungen von Doris Oltrogge und Robert Fuchs, die 2009 veröffentlicht wurden. Die angewandte Methode der Bandpassfilter-Reflektographie legte chirurgisch offen, dass die Miniaturen jedes dritten Blatts übermalt worden sind, was eine seriöse Händescheidung nahezu unmöglich macht.

Zeitfenster für die Entstehung

Nicht weniger umstritten als die Frage nach den beteiligten Händen ist die Frage nach der Datierung des Epternacensis. So einig sich die Forschung darüber ist, dass die Handschrift in die frühsalische Zeit gehört, so uneins ist sie in der Frage der Feindatierung. Deren Beantwortung wird durch den Umstand erschwert, dass keine äußeren, keine historischen Argumente als Bestimmungshilfe angeführt werden können: Der Echternacher Kodex entbehrt sowohl der Herrscherbilder, die Rückschlüsse auf den Auftraggeber zuließen, als auch der Dedikationsverse. Offenbar waren die Mönche ihr eigener Auftraggeber und nutzen das Evangeliar als Festevangeliar. Daher bleibt für seine Einordnung nur die weiche Methode kunsthistorischer Stilanalyse übrig, deren Ergebnisse immer diskutabel bleiben. Albert Boeckler vermutete eine Entstehung in den 1020er Jahren, während Peter Metz ihn stilistisch um 1050 einordnet. Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich alle nachfolgenden Datierungsvorschläge. Tatsächlich entschieden sich nachfolgende Interpreten zumeist für eine frühe Datierung, und zwar um 1030. Da wir wissen, dass 1031 Erzbischof Poppo von Trier (1016–1047) den Neubau der 1016 stark beschädigten Abteikirche weihte, ist die Mutmaßung naheliegend, dass die Entstehung des Manuskripts in diesem Zusammenhang zu sehen ist.

Die Grammatik der inneren Ausstattung

Der formale Aufbau des Kodizes entspricht der festgelegten Reihenfolge der Evangelientexte, denen die Kanontafeln vorgebunden sind. Den Regularien kirchlicher Dogmatik unterworfen, folgen dem Evangelium nach Matthäus das Markusevangelium, dann die Evangelien nach Lukas und Johannes. Am Anfang aber steht die Konzentration auf das Bild. Tatsächlich ist auffallend, dass die schmückenden Miniaturen dem heiligen Text an Bedeutung und Gewicht kaum nachstehen. Eine ganze Reihe von weitgehend autonomen Miniaturen sind den Texten an strategischen Punkten vorangestellt. Ganzseitige und friesartig situierte Miniaturen in szenisch-narrativer Funktion betonen die Bildlichkeit der Handschrift.

Das feste Schema der Illuminationen fängt mit den Prologen zu den Evangelien an, die mit einem Incipit-Feld beginnen, dem ein ausschließlich dem jeweils ersten Wort des Prologs vorbehaltenes Initial-Feld gegenübersteht. Es folgen die Kapitel-Verzeichnisse, dann die zwei Teppichseiten. Wie Theatervorhänge, für jedwede Inszenierung unentbehrlich, um vor Beginn eines geistlichen Schauspiels die Bühne vor den neugierigen Blicken des Publikums zu schützen, verwehren sie den unmittelbaren Blick des Betrachters auf das Heilsgeschehen. Den Teppichseiten folgen jeweils vier Bildseiten mit Szenen aus dem Leben Christi. Insgesamt sind es also bis zu dreizehn Bild- und Zierseiten die dem eigentlichen Evangelientext voranstehen.

Christliche Figurenbilder

In der Buchmalerei des noch jungen Hochmittelalters fällt dem unabhängigen Figurenbild lediglich eine untergeordnete Rolle zu. Es sind insbesondere Autorenbilder, die von dieser Nebenrolle gegenständlicher Darstellung zeugen. Der Codex aureus stemmt sich dieser die Frühromanik dominierenden Grundströmung entgegen. Das Figurale hielt nicht nur in Form von Propheten- und Evangelistendarstellungen, sondern auch als szenische Erzählung der Kindheits- und Lebensgeschichte Jesu Christi Einzug in die Handschrift. In zahlreichen Bildern, darunter 21 Voll-Bildseiten (Majestas Domini, Evangelistenbilder, Leben-Jesu-Bilder) schildert das Buch Leben, Sterben und Apotheose eines jungen Mannes vom Land, der gekommen war, um die Menschheit zu erlösen. Der Bilderzyklus ist von satter Farbigkeit. Eine einzige Seite reicht für drei Szenen, drei Schauplätze. Sie berichten somit vom Weg Jesu Christi. Zudem wird durch die Schilderung der oft vierteiligen Bildfolge der Lebensgeschichte Jesu in den illuminierten Evangelien das biblische Geschehen gleichsam in die Allgemeingültigkeit übertragen. Den Mechanismus der Zeit aushängend, lassen sie keinen Zeitbezug erkennen, denn sie spielen vor hintergrundlosen Farbbühnen, für deren Konstruktion es nicht viel an künstlerischer Phantasie braucht. Vielmehr leiteten die Buchmaler das Bestreben, mit ihrer Kunst zu durchleuchten, was die Theologen durch die Exegese auf religionswissenschaftlichem Weg zu erfassen suchten: das Wesen des Glaubens. Uns begegnen daher auch Drachen, Greifen und Höllendämonen als Sinnbilder für den spirituellen Kampf. Und uns begegnen unwandelbare Wesen wie Christus, Engel und Heilige, die Zeugnis ablegen von mehr als einer Welt. Das Buch, das zum Paradies führen soll, öffnet gleichzeitig das Tor zur Hölle als jenseitigen Strafort. Die Höllendarstellung bietet dem Betrachter ein geradezu infernalisches Schauspiel rauschhafter Religiosität. Protagonist des inszenierten Verglühens ist Satan selbst, der gemäß der Johannes-Apokalypse Ketten an die Hölle fesseln (Offb. 20, 2). Wir begegnen diesen widernatürlichen Wesen, um Zeugen des andauernden Kampfes zwischen Glauben und Unglauben und somit zwischen der Auseinandersetzung von wahrer und falscher Kirche zu sein. Dem Handlungsverlauf zufolge findet der Epitaph nach vielen freundlichen Szenen zu diesen unvergesslichen Schreckensbildern: Geißelung, Kreuzigung und Hölle zeigen den Kampf Christi für die Menschheit, der auch ein Kampf mit sich selbst ist. Am Anfang der Bildfolgen steht Christus, dessen Siegesgewissheit ihm wie eine Standarte voranweht. Alles auf der Miniatur dreht sich um Christus als Krone, der über den Blick, und somit direkt und wirkungsvoll in

Augenkontakt zum Betrachter tritt. Diese Kompositions-idee ist allerdings keine Echternacher Erfindung. Die Illuminatoren kopierten und variierten vielmehr Bildvorlagen, die als wandernde Kunstwerke in die Skriptorien gelangten. Auch nahmen die Künstler Ortswechsel vor und lernten so Werke kennen, aus denen andere Malschulen Bildideen schöpften.

Zum Torcharakter großer Zierinitialen

Noch beeindruckender als die Figurenszenen sind die ornamentalen Zierseiten, denen Initialen ein Gesicht geben. Diese aus der Schrift entwickelte Zierform kam im 7. Jahrhundert auf und wuchs sich dank der Erfindungsgabe schottischer Mönche in der Folgezeit zu ganzseitigen Illustrationen aus. Über Jahrhunderte blieben sie vom Ornament dominiert, ehe im 12. Jahrhundert figürliche und szenische Initialen die Vorherrschaft übernahmen. Entsprechend der Entstehungszeit des Codex aureus um 1030 wurden die großen Zierinitialen noch mit prachtvoller Ornamentik versehen.

Den Anfang macht die große Initiale B(eato papae Damaso) mit doppelter Blattwerkrahmung, der goldene Majuskeln nachstehen. Sie leitet die Grußadresse des heiligen Hieronymus (347–420) an Damasus I. (305–384) ein, verdankt doch der Kirchenvater dem Bischof von Rom den Impuls zu dessen neuer Übersetzung der Evangelien ins Lateinische, die als Vulgata bekannt geworden ist. Sie ist im Vergleich mit den nachfolgenden Vorreden allgemeiner Art am aufwendigsten gestaltet. Den Binnenraum der Bögen der großen B-Initiale füllt üppiges Rankenwerk, das in Rosetten vor lichtem Purpurgrund mündet. Flechtwerk betont in endlosen Formverschlingungen Bogenbauch und Buchstabenstamm. Statt Serifen zeichnen Blattwerk speiende kleine Drachenköpfe die Versalie aus, die in ihrer Art an mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen erinnern. Einen besonderen Akzent in der Komposition der Versalie setzt die Taille, die aufwendig als Maske gestaltet ist. Mund und Hörnerlöcher durchlaufen Ranken und Flechten der Bögen, um sich anschließend ineinander zu verästeln.

Es drängt sich zwangsläufig die Frage auf: „Birgt soviel Schönheit nicht auch einen tieferen Sinn?“ Zumal weitere, ähnlich mit Drachenköpfen verzierte Zierinitialen den Evangelien vorangehen, um als eine Art Titelblatt einen herausragenden Platz in der Gestaltung des Evangeliars einzunehmen. Es fehlen zeitgenössische schriftliche Quellen, die die Frage nach einer etwaigen inhaltlichen Bedeutung dieser großen Zierinitialen beantworten könnten. Versuchen wir daher, uns dem Thema mittelbar zu nähern. Es ist zunächst auffällig, dass dieses Dickicht dichten Zierrats, das das Initialinnere dominiert, keinen Bezug zum Text der Evangelien hat und sich offenbar als eine Art ornamentaler Übergang von der umkämpften irdischen Welt zur Gotteswelt versteht, für die das Evangelium stellvertretend steht. In diesem Sinne könnten die großen Zierinitialen des Epternacensis als drachenbewehrte Türen zu deuten sein, die zum Reich Gottes führen.

Woher das Drachentormotiv stammt, wissen wir nicht. In der gebauten Architektur finden sich Zeugnisse von frühen Beispielen vornehmlich in der islamischen Welt.

Augenscheinlich stehen die Drachenköpfe im Verbund mit dem bannenden Schlingenmotiv des Rankenwerks der Zierseiten aber nicht nur für die umkämpfte Profanwelt, sondern

haben außerdem die Aufgabe, den heiligen Raum zu bewachen. Darin erinnern sie an die kleinformatische Bauplastik, die wir unter anderem von den Säulenbasen und -kapitellen unserer Kirchen- und Kathedraalfassaden her kennen.

Fazit

Der Codex aureus Epternacensis ist ein Hauptwerk ottonisch-salischer Kunst. Da alle zeitgenössischen Quellen über den Codex schweigen, kann man sich diesem Schatzstück nur mittelbar nähern. Die Analyse der erhaltenen Kaiserurkunden hat ergeben, dass, anders als in der Forschung bislang dargestellt, sehr wohl eine enge Verbindung zwischen den Ottonen und der Reichsabtei Echternach bestanden hat. Diese Erkenntnis wirft die Frage nach der Datierung des Einbands neu auf, die man bislang zwischen 983-991 ansetzte. Unter Berücksichtigung des Memoria-Gedankens und der in den Quellen erwähnten Gebetsverpflichtung könnte der Prunkdeckel des Epternacensis durchaus erst nach dem Tod Theophanus geschaffen worden sein, und zwar zwischen 991 und 993. Als Zeitraum für die nicht nachweisbare persönliche Übergabe des Prunkeinbands an die Echternacher Mönche durch Otto III. böte sich der Zeitraum April 992-Mai 993 an. Wie aus den Diplomen hervorgeht, war der König offenbar am 3. April 992 in Aachen und am 15. Mai 993 in Metz. Der Prachteinband könnte daher von Otto III. auf seinem Weg von Aachen nach Metz übergeben worden sein, Echternach liegt in der Mitte.

Unter den Bildseiten der Handschrift üben die ornamentalen Initialen einen besonderen Reiz auf den Betrachter aus. Sie haben aber nicht nur dekorativen Charakter, sondern erfüllen darüber hinaus auch eine Funktion: Die großen Zierinitialen in den Prologen mit ihren Flechtwerkverschlingungen und Drachenköpfen bilden Übergänge und damit Tore zu Gott. Der Codex aureus beschreibt damit in Wort und Bild den Weg, den Jesus Christus für uns gegangen ist.