

# Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle\*

von Hermann Schnitzler

Für Ludwig H. Heydenreich

zum 60. Geburtstag am 23. März 1963

## I.

Als die Kaiserin Irene in Ostrom zur Herrschaft gelangte, kam mit ihr eine Strömung hoch, die den seit 726 tobenden Bildersturm für knapp ein Menschenalter unterbrach, ehe er 843, nach einem erneuten Aufflackern unter Leo V. und Theophilus, endgültig zum Erliegen kam. Im Jahre 787 trat auf Geheiß der Kaiserin in Nicäa und der Hauptstadt jenes Konzil zusammen, dessen bilderfreundliche Entschlüsse »nun schon seit mehr als einem Jahrtausend ein Charakteristikum der Ostkirche« darstellen<sup>1</sup>.

Kaum etwas hatte so sehr dazu beigetragen, Rom von Byzanz zu trennen und den Franken zu verbünden, als der Bildersturm<sup>2</sup>. Um so mehr hätte alle Welt annehmen dürfen, daß Karl der Große den Sätzen von Nicäa beipflichten werde. Tatsächlich aber lehnte der König sie ab, und was auch immer seine Beweggründe waren — mehr politische, wie um 1900 angenommen wurde, oder mehr religiöse, wie die Forschung heute will<sup>3</sup> — er überreichte Papst Hadrian einen Protest und ließ 791, wahrscheinlich durch Theodulf von Orleans, ein Gutachten herstellen, das er mit wohl eigenhändigen Randbemerkungen und sogar seinem Namen versah: die *Libri Carolini*<sup>4</sup>. — Die Schrift, die ein Dokument dafür ist, wie wenig sich die Bilder im Frankenreich damals schon einer gesicherten Existenz erfreuen konnten, geht davon aus, daß Gott allein anzubeten sei. Das taten natürlich auch die Byzantiner, die in Nicäa aber erneut eine »Verehrung« (proskynesis) seiner Bilder zuließen. Gerade dagegen lehnten die Franken sich auf. Es fehle die Legitimierung in der Hl. Schrift und etwa die Bundeslade als »die allerheiligste Vorgestalt der künftigen Geheimnisse«<sup>5</sup> sei vorzuziehen. Das Wort habe den Vorrang. Nicht einmal ein religiöses Erziehungsmittel könnten die Bilder sein, höchstens daß sie es vermöchten, »rerum gestarum historias ad memoriam reducere«<sup>6</sup>. Dem Kreuz sei nachzufolgen: »non igitur quaedam materialis imago, sed Dominicae crucis mysterium vexillum est, quod in campo duelli, ut fortius confligamus, sequi debimus«<sup>7</sup>. — 794 wurde in Frankfurt erneut über die Bilder verhandelt, und es kam zu dem Be-

schluß, ihnen über die »adoratio« hinaus jede Art von »servitus« zu verweigern<sup>8</sup>. Die Gesandten Hadrians sahen sich dabei in der mißlichen Lage zu billigen, was sie in Nicäa abzulehnen hatten.

Eigentlich nur Hubert Janitschek ist die Diskrepanz voll zum Bewußtsein gekommen, die zwischen der Theorie und der zu seiner Zeit erst in Umrissen sich abzeichnenden Bilderpraxis Karls des Großen zu herrschen scheint<sup>9</sup>. Von ihm abgesehen hat die Kunstgeschichte die fränkischen Einwendungen zumeist weniger wichtig genommen. Für Julius v. Schlosser waren sie eine »wesentlich dogmatische« Sache, die das »praktische Kunstinteresse herzlich wenig« berühre<sup>10</sup>. Er berief das »frische germanische Gefühl« und die »gesunde sinnliche Freude« der Franken, die »eine Einschränkung der Bilderproduktion« ausschlossen<sup>11</sup>. Wie aber verhalten sich die Dinge im Lichte dessen, was heute die Wissenschaft über die Hofkunst weiß — oder doch begründet zu wissen wähnt.

Verfasser der *Libri Carolini* soll der Westgote Theodulf gewesen sein, der Karl seit dem Spanienzuge nahestand und 799-818 Bischof von Orleans war. Theodulf war ein Hofdichter von Rang. Berühmt ist seine metrische Beschreibung einer antiken Metallvase mit den Taten des Herkules und anderen Mythologien, wobei die Wandungen durch andauerndes Anfassen glatt und glänzend gescheuert waren (rasa politur)<sup>12</sup>. Gewiß ist so etwas ein Topos und seit dem späten Altertum geläufig, bei Theodulf aber hat es eine seither nicht wiedergewonnene Unmittelbarkeit<sup>13</sup>. Daß der Bischof ein Bibliophile war, zeigen die in Fleury, seiner Abtei, oder in Orleans um 800-810 entstandenen Prachtbibeln im Schatz der Kathedrale von Le Puy (*Abb. 1*) und der Pariser Nationalbibliothek (Lat. 9380)<sup>14</sup>. Es sind Meisterwerke, die ihresgleichen nicht haben, Meisterwerke aber nicht der figürlichen Buchmalerei, die ganz und gar fehlt, sondern einer verfeinerten Kaligraphie und Ornamentik, die an die damals größtenteils islamisch besetzte Heimat Theodulfs denken lassen. Den Bibeln ist das um 810-20 wohl ebenfalls in Fleury entstandene Evangeliar *Cod. 348* der Berner Burgerbibliothek

\* Der Text wurde am 5. Februar 1963 im Aachener Museumsverein vorgetragen. Für den Druck ist er mit Anmerkungen versehen worden.

(Abb. 2) anzureihen, wo das Titelbild mit der Hand Gottes und den Evangelistensymbolen wie ein »Abglanz der antikisierenden Werkstatt des Wiener Krönungsevangeliers« anmutet<sup>15</sup>. Auch hier wird auf die Wiedergabe von heiligen Personen verzichtet — ein Verzicht, der in Theodulfs Hauptschöpfung, dem Apsismosaik mit der Bundeslade in dem 806 geweihten Oratorium seiner Villa zu Germigny-des-Prés (Abb. 3)<sup>16</sup>, als die paradigmatische Verwirklichung jener erwähnten Stelle der Libri Carolini über ihren Vorzug vor den Bildern erscheint. Die Villa selbst ließ der spanische Asket und Ästhet mit so unverfänglichen Darstellungen wie den Allegorien der freien Künste und der Jahreszeiten ausmalen<sup>17</sup>.

## II.

Das wäre ein Stück des Hintergrundes, vor den die Prunkhandschriften der Hofschule Karls zu stellen sind. — Es ist Wilhelm Koehler zu danken, wenn in das Wesen und die Entwicklung dieser Schule ein Einblick gestattet ist, wie ihn Janitschek noch nicht haben konnte<sup>18</sup>. Jedenfalls von dem Zeitpunkt an, wo der Hof seinen Sitz in Aachen hatte, gehörte sie

der Pfalzkapelle an. Dabei ist dieser Begriff in dem erweiterten organisatorischen Sinne zu nehmen, den Wilhelm Lüders<sup>19</sup>, Hans-Walter Klewitz<sup>20</sup> und umfassend Josef Fleckenstein herausgearbeitet haben<sup>21</sup>.

Gewiß, die Schule erscheint weniger rigoros in bezug auf die heiligen Bilder, als die Fleury-Handschriften es tun. Es werden nicht lediglich Symbole zur Darstellung gebracht, sondern die Autoren der Evangelien selbst. Auch die Majestas Domini kommt in zwei repräsentativen Miniaturen ganzseitig vor, wobei aber sogleich zu differenzieren ist. Es sind nämlich die älteste und die jüngste Handschrift, die sie aufweisen: auf fol. 3a das *Godescalc-Evangelistar* (Abb. 4), *Nov. Acq. Lat. 1203* der Pariser Nationalbibliothek, um 781-783, sowie auf Teil I, p. 36 das in Alba Julia (Abb. 5) (Rumänien) und dem Vatikan (*Cod. Pal. 50*) aufbewahrte *Evangelium Aureum von Lorsch*, um 810. Die ältere Malerei liegt also ein Jahrzehnt vor der Abfassung der Libri Carolini, als deren Probleme noch nicht spruchreif waren, die jüngere fast zwei Jahrzehnte danach, als sie es schon nicht mehr waren und jene nachgiebigere Beurteilung der

Abb. 1 Le Puy, Kathedrale. Theodulf-Bibel, Kanontafeln

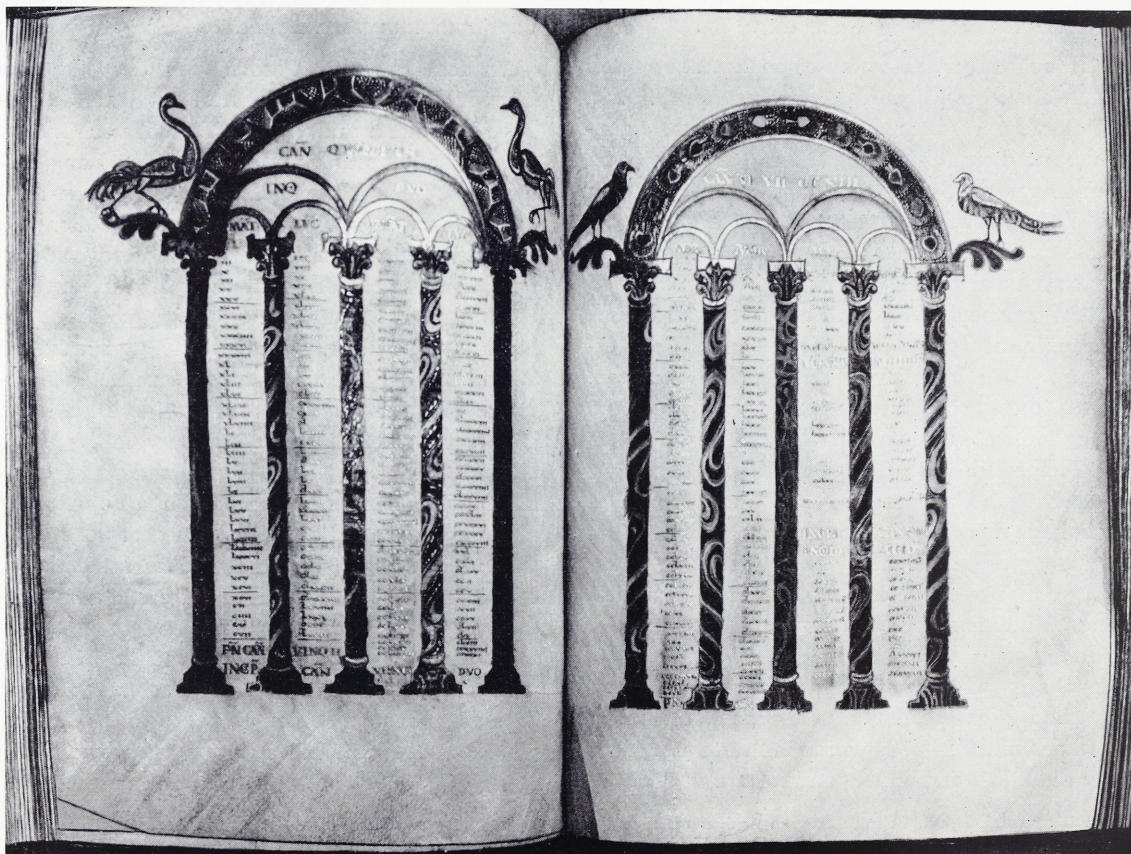




Abb. 2  
Bern, Burgerbibliothek.  
Evangeliar Cod. 348,  
Evangelistensymbole

Bilderfrage am Hofe sich abzuzeichnen begann, die unter Ludwig dem Frommen 825 auf dem Pariser Konzil im *Libellus synodalis Parisiensis* den Niederschlag fand<sup>22</sup>. Welche Entwicklung sich aber in der Spanne des Menschenalters dazwischen vollzog, als in Aachen die Pfalzkapelle mit ihrem Kuppelmosaik entstand, werden die folgenden Gegenüberstellungen deutlich machen.

Fol. 9b des Londoner Evangeliiars *Harley 2788* (Abb. 6), um 790-800, bringt die Kanontafel V mit den Konkordanz nach Matthäus und Lukas. Sie ist dem entsprechenden Kanon fol. 10b im *Evangeliar von Saint Médard in Soissons*, Lat. 8850

(Abb. 7) der Pariser Nationalbibliothek, an die Seite zu stellen, dem jüngeren Hauptwerk der Hofschule aus dem ersten Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts. In der Lünette des älteren Kanons tragen die Symbole die von einem Gemmenkreuz überhöhte *Tabula Ansata* mit dem Titel. In den Zwickeln finden sich Henkelvasen, wie sie die Zeit als Abendmahlsgefäße benutzte. Vielleicht sind sie nur als Schmuck aufzufassen, sie könnten aber auch auf die *Libri Carolini* verweisen, wo der Kelch den Bildern vorgezogen wird: *in vasis igitur deo sacrificium, non in imaginibus offertur*. Und etwas weiter: *nostrae salutis auctor . . . non imaginem, sed calicem*



Abb. 3 Germigny-des-Prés. Apsisbild im Oratorium des Bischofs Theodulf von Orleans

accepisse perhibetur<sup>23</sup>. Von dieser Interpretation her wäre auch das Kreuz auf die Stelle zu beziehen, wo es als vexillum Christi über die Bilder gestellt wird. — Das Soissons-Evangeliar dagegen setzt zwei Pfauen an die Stelle der Vasen (als Unsterblichkeitssymbole?). Die Tabula fällt fort, und statt des Lukassymbols erscheint ein spiegelbildlich zu dem Matthäussymbol hinzuerfundener Engel. Beide tragen ein Medaillon, in dem der Salvator mit dem Kreuze emporschwebt: Illustration der Konkordanz von Lk. 4, 9 ff. und Mt. 4, 5 ff., wo bei der Versuchung Christi auf den Zinnen des Tempels Psalm 90 (91), 11-12 zitiert wird: »Seine Engel . . . werden dich auf ihren Händen tragen, damit du keinen Fuß an einen Stein stoßest.«

Ist es Künstlerlaune, daß der Herr in dem jüngeren Evangeliar zur Darstellung kommt, in dem älteren aber noch nicht? Immerhin könnte es sein, daß der Figurenprototyp der Hofschule von Anfang an bekannt war. Spiegelt er sich doch schon in den Brüsseler Elfenbeintafeln (Abb. 8) von Genoels-Elderen aus der Zeit, wenn auch wohl nicht der unmittelbaren Umgebung des Godescalc-Evangelistars um 980, wo Christus, zwar nicht von Engeln getragen aber doch zwischen ihnen, nach Vers 13 des gleichen Psalms 90 (91) auf Nattern und Basilisken den Löwen und den Drachen zertritt<sup>24</sup>.

Das zweite Bilderpaar führt fol. 109 a mit dem Beginn des Lukasevangeliums im Londoner Codex *Harley 2788* (Abb. 9) und entsprechend fol. 124 a im *Soissons-Evangeliar* vor Augen (Abb. 10). Die ältere Zierseite füllt das Q(uoniam) mit einer Verkündigung der Geburt des Johannes an Zacharias und bringt auf der Letter die Halbfiguren von Maria und Elisabeth, also die Heimsuchung. Das Soissons-Evangeliar verlegt diese Szene in das O des Quoniam und rückt den Altar des Zacharias über die Arkade, während die Verkündigung des Johannes selbst in den Zwickeln des Lukasbildes auf fol. 123 b ihren Platz erhält<sup>25</sup>. Als weitere Darstellung fügt der Maler die Verkündigung an Maria bei, den Zyklus auf diese Weise vervollständigend: Sind es doch die genannten Ereignisse, die das erste Lukaskapitel ausmachen. Das Kapitel endet mit dem »Magnificat« und der Ankündigung des Messias, »wie er verheißen von alters her und durch den Mund heiliger Propheten« (Lk. 1, 70). Daher nimmt hier der Thronende inmitten von unbenannten Propheten das Oval des Q(uoniam) ein<sup>25a</sup>.

Wieder zeigt das Elfenbeindiptychon von Genoels-Elderen (Abb. 11), daß die neuen Szenen nicht unbedingt erst zur Entstehungszeit des Soissons-Evangeliers bekannt wurden, sondern von Anfang



Abb. 4 Paris Nationalbibliothek.  
Godescalc-Evangelistary, Majestas Domini

Abb. 5 Alba Julia, Bibliothek. Codex Aureus  
von Lorsch, Majestas Domini

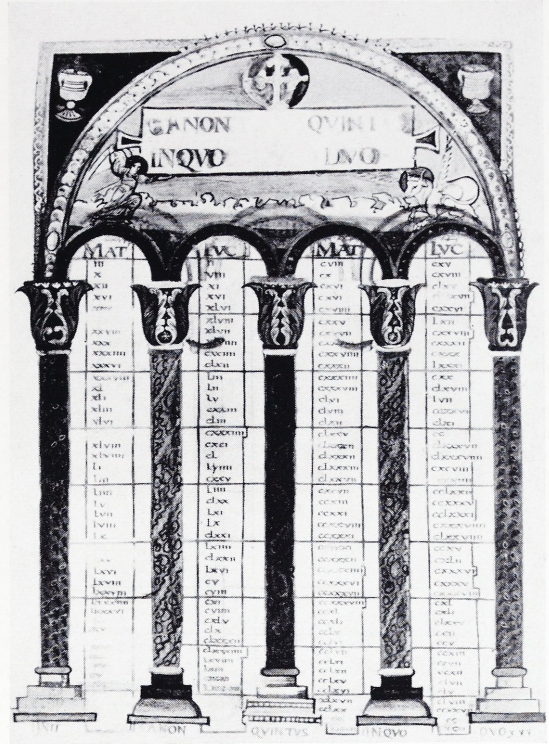


Abb. 6 London, Britisches Museum.  
Evangelium Harley 2788, Kanontafel

Abb. 7 Paris, Nationalbibliothek.  
Evangelium von Sain Médard in Soissons, Kanontafel





Abb. 8  
Brüssel, Cinqcentenaire-Museum. Elfenbeintafel  
von Genoels-Elderen, Christus nach Psalm 90 (91)

an vorgelegen haben könnten. Bereits die Gegen-  
tafel des Psalm-Christus vereinigt sie nämlich,  
wenn auch die Verkündigung des Johannes bei ihr  
fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt ist: Der  
Altar fehlt, die Figuren des Engels und des Johan-  
nes flankieren statt seiner die Heimsuchung, wobei  
der Engel, noch kenntlich am Schmuck des Gewan-  
des, die Flügel eingebüßt hat, wie auch Zacharias  
lediglich am Kopfputz und an der Lacerna, dem  
Mantel der alttestamentlichen Priester in der byzan-  
tinischen Kunst, zu identifizieren ist<sup>26</sup>.

Die Zierseite fol. 18 a (Abb. 12) mit dem Anfang  
des Matthäusevangeliums im *Cod. 4 der Biblio-  
thèque Municipale von Abbeville*, um 790-800,  
fügt dem L(iber generationis) Medaillons mit den  
Köpfen von Abraham, David und Jechonias ein,  
den Stammvätern der Patriarchen, der Könige und  
der nachexilischen Reihe<sup>27</sup>. Die Köpfe kommen  
um 810 über dem »Incipit« des Matthäus (Abb. 13)  
auf Teil I, p. 27 im *Evangelium Aureum von Lorsch*



Abb. 9  
London, Britisches Museum. Evangeliar  
Harley 2788, Beginn des Lukas-Evangeliums

wieder, vermehrt um je dreizehn Nachfahren und  
um den Thronenden, auf den sie als das Ziel des  
Geschlechtsregisters hinweisen. Benutzt dafür  
wurde der gleiche Figurentypus, der im Evangeliar  
von Lorsch ganzseitig auf Teil I, p. 36 noch einmal  
erscheint und zum ersten Mal wenige Jahre zuvor  
im Soissons-Evangeliar zur Illustration der Messias-  
Weissagung aufgetaucht war<sup>28</sup>.

Schließlich sei das »In Principio« auf fol. 162 a  
(Abb. 14) von *Harley 2788* der entsprechenden  
Zierseite fol. 181 a im *Soissons-Evangeliar* (Abb. 15)  
gegenübergestellt. Die Londoner Handschrift fügt  
dem I(n principio) die Halbfigur des Johannes  
ein, der mit den beiden Schülern (Jh. 1, 35-36) auf  
das Lamm verweist. Das Pariser Evangeliar ersetzt  
das Autorenbild durch eine Salvatorbüste, die zwei  
unbenannte Heilige begleiten, während das Jo-  
hannessymbol den Abschluß bildet. Bedeutsam er-  
scheint, daß auch diese Zierseite wieder Rand-  
miniaturen aus dem Leben Christi hinzufügt, links



Abb. 10  
Paris, Nationalbibliothek. *Evangelium von Saint Médard in Soissons, Beginn des Lukas-Evangeliums*



Abb. 11  
Brüssel, Cinquantenaire-Museum. *Elfenbeintafel von Genoels-Elderen. Verkündigung und Heimsuchung*

das nächtliche Lehrgespräch mit Nikodemus nach Jh. 3, 2 ff., rechts die Samariterin am Brunnen nach Jh. 4, 7 ff., beides Szenen, die einen ikonographischen Bezug zu dem Gehalt der Zierseite herstellen<sup>29</sup>.

### III.

Das alles bedeutet nun aber nichts anderes, als daß die Hofschule um 790-800 darauf verzichtet, im Gegensatz zu den Autoren der Evangelienbücher Christus selbst oder auch nur Bilder aus seinem Leben zur Darstellung zu bringen. Dabei geht es nicht an, diesen Verzicht lediglich darauf zurückzuführen zu wollen, daß nach so langen bildfernen Jahrhunderten die Franken noch nicht auf der Entwicklungsstufe dieser Bilder angelangt gewesen wären, oder die benutzten byzantinischen und italo-byzantinischen Prototypen nur die Evangelistenbilder<sup>30</sup>, nicht aber die Majestas Domini oder christologische Szenen enthielten. Es war ja fest-

zustellen, daß die frühestens seit etwa 800, dem Jahre der Kaiserkrönung Karls, auftauchenden Darstellungen in der Mehrzahl von Anbeginn an bekannt gewesen sein konnten. Demnach hat es sich wohl um einen bewußt geübten Verzicht gehandelt, der mit der Einstellung des Hofes zu diesen Bildern im Zusammenhang stehen könnte.

Die Elfenbeine werden diese Beobachtung bestätigen, wie auch unter den literarisch aus dem Umkreis des Hofes überlieferten Werken keines ist, das widerspricht<sup>31</sup>. — Das Diptychon von Genoels-Elderen wurde genannt, es liegt vor der Abfassung der Libri Carolini. Erst um 810 wird sein Hauptvorwurf auf dem Deckel des Codex Aureus wieder aufgegriffen (Abb. 16)<sup>32</sup>. Aus stilistischen Gründen sind diesem Spätwerk alle übrigen Ada-Elfenbeine mit heiligen Gestalten, wie die Tafel von Oxford<sup>33</sup>, zeitlich anzuschließen. Das erweist allein schon ein Blick auf die um 783-795



Abb. 12  
Abbeville, Stadtbibliothek. *Evangeliar Cod. 4*,  
Beginn des Matthäus-Evangeliums

datierten David- und Hieronymustafeln vom *Dagulf-Psalter* (Abb. 17)<sup>34</sup>, die im Sinne der *Libri Carolini* freilich »geschichtliche Ereignisse dem Gedächtnis einprägen«, also keine »heiligen Bilder« sind. Auf den Rahmen führen sie das von Engeln angebetete Lamm inmitten der vier Wesen sowie die Hand Gottes zwischen Cherubim und vier Apostelbüsten vor Augen.

Nicht anders verhält es sich mit der Handschriftengruppe des Krönungs-Evangeliers, die sich in ihrem Klassizismus so abrupt von der Hofschule absetzt<sup>35</sup>. Wilhelm Koehler hat Aachen dennoch auch als ihre Heimat erwiesen und die Abfolge der vier erhaltenen Codices zwischen 795 und 810 in einer unlösbar erscheinenden Kette von ineinandergreifenden Beweisen geklärt. Die Seiten seines Schlußkapitels »Zusammenfassung, Folgerungen, Vermutungen« — mit denen Koehler die Feder aus der Hand gelegt hat — bilden einen Gipfel der neueren Kunstgeschichtsschreibung.

Koehler hat den Grund für das Einsetzen des neuen Stiles genannt<sup>36</sup>: »Wenn der Leiter der Aachener Werkstätten, wie nach einer Reihe von Quellenstellen anzunehmen ist, der Erneuerer der klassischen Lebensbeschreibung, Karls Biograph Einhard, war, würde er vermutlich die Persönlichkeit sein, die hinter unserer Gruppe steht, die Er-

neuerung einer klassischen Buchkunst zu verwirklichen suchte und die fremden Künstler an den Hof rief, in deren Werk der hellenistische Stil der Spätantike zum erstenmal im fränkischen Kulturbereich erscheint«. Es waren wohl unter den »fremden Künstlern« — »Lateiner oder in Italien beheimatete Griechen«, deutet Koehler an<sup>37</sup> — auch die Erzgießer, denen die Gitter (Abb. 18) und die Türflügel der Pfalzkapelle angehören, die einzigen Aachener Kunstwerke, die Einhard in seiner *vita Caroli* erwähnt<sup>38</sup>. Zumindest bei den Türflügeln ist es angesichts der spätantiken und byzantinischen Prototypen nicht selbstverständlich, sondern eher ungewöhnlich, daß sie ohne figürlichen Schmuck geblieben sind.

Als ein vorerst »isoliertes Denkmal« bildet das *Krönungs-Evangeliar* »in den letzten Jahren des 8. Jahrhunderts« den Auftakt der Handschriftengruppe<sup>39</sup>. Es zeigt die Autoren, nicht aber die *Majestas Domini*. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts reihen sich das Aachener Evangeliar mit seinem Evangelistenbild (Abb. 19) und — bilderlos — *Cod. E. II. 9* der *Biblioteca Queriniana* zu Brescia an. Erst um 810, auf fol. 16b des *Xantener Evangeliers Cod. 18723* in der *Bibliothèque Royale* zu Brüssel (Abb. 20), kommt schließlich auch die *Majestas Domini* vor<sup>40</sup>.

#### IV .

Ein Brief Alkuins überliefert, daß die Oktogonsäulen 798 »in opere pulcherrimo et mirabili ecclesiae, quam vostra dictavit sapientia«, aufrecht standen<sup>41</sup>. Das sind Epitheta, die kaum auf einen Rohbau zu beziehen sind. Um 798 war demnach die Pfalzkapelle in der Hauptsache fertig. Auch das Kuppelmosaik mit der Anbetung der vierundzwanzig Ältesten<sup>42</sup> wird fertig gewesen sein, wäre es doch mißlich gewesen, seinethalben das Oktogon erneut einzurüsten. Doch ist es nicht notwendig,

Abb. 13  
Alba Julia, Bibliothek. *Codex Aureus von Lorsch*,  
Beginn des Matthäus-Evangeliums





für seine Datierung in das letzte Jahrzehnt des 8. Jahrhunderts sich auf das einzige überlieferte Datum der Baugeschichte oder ein paar 1947 in einem Hohlraum der Kellermauer des Hauses Münsterplatz 27 gefundene Mosaikreste in einem »besonders feinem Ziegelbeischlagmörtel« zu berufen, der ebensowohl karolingisch wie auch jünger sein kann<sup>43</sup>. Als das Mosaik zu Anfang des 18. Jahrhunderts beseitigt wurde, blieben nämlich auf dem Putzgrund einige Ritzzeichnungen (Abb. 21) stehen, die im 19. Jahrhundert wieder ans Tageslicht kamen. Sorgfältig kopiert und schließlich auf Veranlassung Paul Clemens zuverlässig von dem Restaurator Bardenhewer festgehalten<sup>44</sup>, sind sie stilgeschichtlich noch nicht recht ausgewertet worden. — Auf die Zone der Ältesten beschränkt (Abb. 22) lassen sie sich in zwei Gruppen scheiden. Bei der ersten mit dem Fragment einer Muttergottes als Hauptstück handelt es sich um nicht benutzte Skizzen, bei der zweiten aber um genau detaillierte Vorzeichnungen, wie sie für Mosaizisten üblich waren. Werden sie den Miniaturen der Hofschule verglichen, so zeigt sich eine Stilverwandtschaft, die nur einen Schluß zuläßt: Es sind die Aachener

Buchmaler, die das Kuppelmosaik entworfen haben. Und zwar sind es Arbeiten der mittleren Zeit wie der Matthäus auf fol. 17 b (Abb. 23) im Evangeliar von Abbeville, die sich den Vorzeichnungen am besten gegenüberstellen lassen. Daraus folgt, daß die Teile des Mosaiks, die über diesen Vorzeichnungen saßen, also die vierundzwanzig Ältesten, um 790-800 anzusetzen sind. Bestätigt wird der Zusammenhang durch ein Stück Malerei in einer Fensterlaibung (Abb. 24) auf dem oberen Umgang, dessen Muster öfters in der Hofschule (Abb. 25) vorkommt<sup>45</sup>.

#### V.

Franz Cumont<sup>46</sup> und Theodor Klauser<sup>47</sup> haben den Kompositionstypus, die Darbringung des Aurum Coronarium, erhellt, dem auch die Anbetung des Thronenden oder des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten nach Apc. 4 und 5, beides in Gegenwart der vier Wesen, zugrundeliegt. Die Ältesten legen dabei ihre Kronen vor dem Throne nieder oder sie werfen sich mit Harfen und goldenen Weihrauchschalen dem Lamme zu Füßen. Außer dem Aachener Mosaik ist diesseits der Alpen

Abb. 14 London, Britisches Museum. Evangeliar Harley 2788, Beginn des Johannes-Evangeliums



Abb. 15 Paris, Nationalbibliothek. Evangeliar von Saint Médard in Soissons, Beginn des Johannes-Evangeliums





freilich nur ein Beispiel bekannt, wo die apokalyptische Szene eine Kuppel einnimmt: die 1952-53 aufgedeckten romanischen Malereien im Vorchorjoch der Pfarrkirche zu Neunkirchen a. d. Sieg (Abb. 26)<sup>48</sup>. In Italien schmückt sie den Triumphbogen bzw. die Apsis, eine Regel, von der das untergegangene Kuppelfresko aus dem Berlinghiero-Kreis von S. Stefano in Bologna die offenbar bedeutende Ausnahme bildete<sup>48 a</sup>.

Wie F. van der Meer gezeigt hat, heben beide Themen, zumeist miteinander verquickt, die Gestalt des Einen auf dem Thron oder das Lamm hervor<sup>49</sup>. —



Abb. 16

Vatikanstadt, Museo Cristiano. Elfenbeintafel aus Lorsch, Christus nach Psalm 90 (91)



Literarisch überliefert das Lamm schon der 48. Titulus im Dittochäum des Prudentius um 400<sup>50</sup>. Um 442-450 wurde unter Galla Placidia und Leo I. das stark restauriert überkommene Mosaik am Triumphbogen von S. Paolo f. l. m. (Abb. 27) angebracht, wo die Ältesten ihre Kronen dem Salvatore im Clipeus bringen<sup>51</sup>. Dieses Mosaikbild ist es gewesen, das Papst Hadrian in einem Schreiben gegen den Ikonoklasmus anführt: magis autem in basilica b. Pauli (Leo) . . . arcum faciens et musivo depingens Salvatorem . . . seu 24 seniores nomine suo versibus decoravit et a tunc usque actenus fideliter veneratur<sup>52</sup>. Es wäre demnach zu fragen, ob nicht gerade dieses Mosaik, mit Modifikationen

Abb. 17

Paris, Louvre. Elfenbeindiptychon vom Dagulfpsalter





Abb. 18  
Aachen, Dom. Detail  
vom Bronzegitter der  
Emporen

aus dem Geiste des Frankenkönigs freilich, die Anregung für die Pfalzkapelle gegeben habe — neben der kreisförmigen Anordnung in der Kuppel, die offenbar aus Bauten wie den ravennatischen Baptisterien stammt.

Der Zeit Felix IV. (526-530) gehört das Apsismosaik der SS. Cosma e Damiano beim Forum Romanum an, das der Triumphbogen mit dem Thron des Lammes, dem versiegelten Buch, den sieben Kandelabern, den Engeln, den vier Wesen, dem gläsernen Meer der Apokalypse und einer Crux Gemmata ergänzte. Nur Teile davon blieben bei einem Umbau Urbans VIII. nach 1631 bestehen<sup>53</sup>. — Mit dem Alt-St. Peter ist dessen Fassadenmosaik Leos I. aus der Zeit um 423-448 untergegangen. Wie eine Miniatur des 11. Jahrhunderts aus Farfa (Abb. 28) mit der Beerdigung Gregors des Großen im Codex Eton College 124 lehrt, wies

das Mosaik zu dieser Zeit das Lamm im Clipeus auf<sup>54</sup>. Unter Gregor IX. (1227-41) kam eine Deesis in die Mitte der Komposition, die in dieser Gestalt u. a. Grimaldi im Cod. Barb. lat. 2733 auf fol. 133b festhält<sup>55</sup>.

Rom hat den Vorwurf in den Jahrhunderten darauf — unter byzantinischem Einfluß — nicht behandelt und erst Paul I. (757-67) nahm ihn bei der Fassade von S. Maria Novella (»in turri«) vor dem Atrium des Alt-St. Peter wieder auf. In einer jüngeren Fassung mit einem byzantinisierenden Pantokrator hat Grimaldi (loc. cit. fol. 30b-32) das Werk überliefert<sup>56</sup>. — Leo III. (795-816) ließ ein Triclinium beim Lateran in Anlehnung an den Triumphbogen von S. Paolo ausschmücken<sup>57</sup>, auf dessen Vorbildlichkeit sein Vorgänger soeben hingewiesen hatte, während sich Paschalis I. (817-27) in S. Prassede (Abb. 29) an die SS. Cosma e Damiano hielt<sup>58</sup>.



Abb. 19 Aachen, Domschatz. Evangelistenbild aus dem karolingischen Evangeliar



Abb. 20  
Brüssel, Königl. Bibliothek.  
Evangeliar aus Xanten,  
*Majestas Domini*

## VI.

Das vom gleichen Papste hergestellte Triumphbogenmosaik von S. Cecilia wurde 1725 zerstört und später erneuert<sup>59</sup>. — Mit einem Blick seien noch die als »karolingisch« nur in einem erweiterten Sinne anzusprechenden Zyklen aus den Apokalypsen Cod. 31 der Trierer Stadtbibliothek und Ms. 386 der Bibliothèque de la Ville zu Cambrai gestreift, die unabhängig und abseits von der Hofkunst und der monumentalen Überlieferung die behandelten Fragen kaum berühren<sup>60</sup>. Fol. 23b in Trier (*Abb. 30*) mit der Theophanie des Lammes, dessen Wiedergabe im 9. Jahrhundert ja überhaupt den Höhepunkt erreicht<sup>61</sup>, und fol. 61 in Trier (*Abb. 31*) mit dem Thronenden im großen Alleluja mögen als stellvertretend erscheinen.

Die Mitte wechselt also, je nachdem das vierte oder das fünfte Kapitel der Offenbarung betont wird. Bei der Fassade des Alt-St. Peter ist sie sogar in einer bestehenden Komposition ausgewechselt worden. Die Hofschule Karls des Großen dagegen, die den Vorwurf in ihrem glanzvollsten Evangelienbuch behandelt, kennt nur die Anbetung des Lammes.

Wohl unmittelbar nach dem Kuppelmosaik, um 800-810, ist das Soissons-Evangeliar anzusetzen, das die Szene auf fol. 1b (*Abb. 32*) gleichsam als Fassade voranstellt. Mit Recht hat Wolfgang Schöne betont, »das Verhältnis zwischen der Eigenständigkeit der dargestellten Bildgegenstände und der abstraktiven Bildordnung« habe hier den gleichen



Abb. 21  
Aachen, Dom. Ritzzeichnung in der Kuppel  
(nach Clemen)

Klang wie die Aachener Architektur<sup>62</sup>. Es ist in der Tat der gleiche Geist, der beides beseelt. Mit Albert Boeckler bleibt dabei aber nicht zu übersehen, daß die Komposition, die wie eine Anlehnung an die Fassade des Alt-St. Peter und zugleich wie eine programmatische Entgegnung auf die von Hadrian als vorbildlich hingestellte Huldigung des Salvators von St. Paul erscheinen mag, sich aus Quellen außerhalb der monumentalen Überlieferung speist<sup>63</sup>.

Die Säulen, Velen und der querrrechteckige Abschluß sind der byzantinischen Buchkunst entnommen, hier aber vor eine scenae-frons-artige Architektur gestellt, die an Durchblicke auf dem oberen Umgang der Pfalzkapelle erinnert. In dieses Schema, wo das Thema der Himmlischen Stadt nur eben anklingt, wird eine Anbetung hineingepaßt, die sich von den römischen Mosaiken durch das Lamm ohne den Thron, durch die Clipei der Symbole, durch das an spätantike Flußlandschaften sich anlehnde Gläserne Meer und durch die Bartlosigkeit, die Lauten und die Nimben der Ältesten unterscheidet. Es sind Züge, die teilweise in Illustrationen des um 776-786 von dem Mönche Beatus verfaßten (in 22 Handschriften aus dem 10.-13. Jahrhundert überlieferten) Apokalypsenkommentars wiederkehren und wohl auch dessen voraussetzendem Prototyp entstammen<sup>64</sup>. Das erscheint um so eher möglich, als Beatus von Liebana es war, der mit Alkuin seit 785 in die Bekämpfung des sog. Adoptionismus durch Karl den Großen eingriff, einer spanischen Irrlehre, die 792 in Regensburg und zwei Jahre später auf der gleichen Frankfurter Synode verurteilt wurde, auf der als Punkt II der Tagesordnung die Bilderfrage stand<sup>65</sup>. Fol. 92 im Ms. 33 (Abb. 33) der Historischen Akademie von

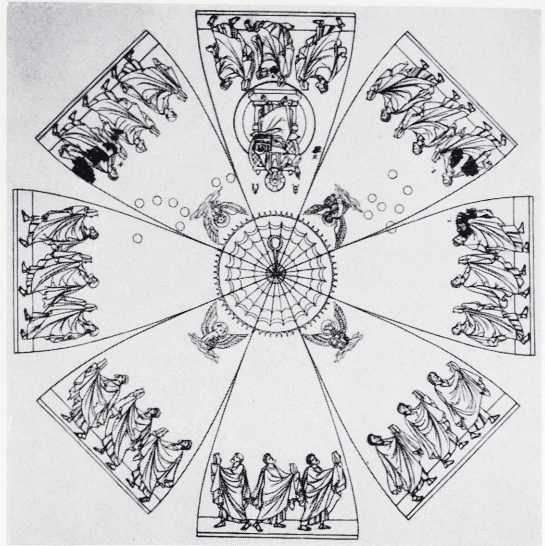


Abb. 22  
Aachen, Dom. Ritzzeichnungen und erneuertes Kuppelmosaik (nach Clemen)

Abb. 23  
Abbeville, Stadtbibliothek. Evangeliar Cod. 4, Matthäusbild



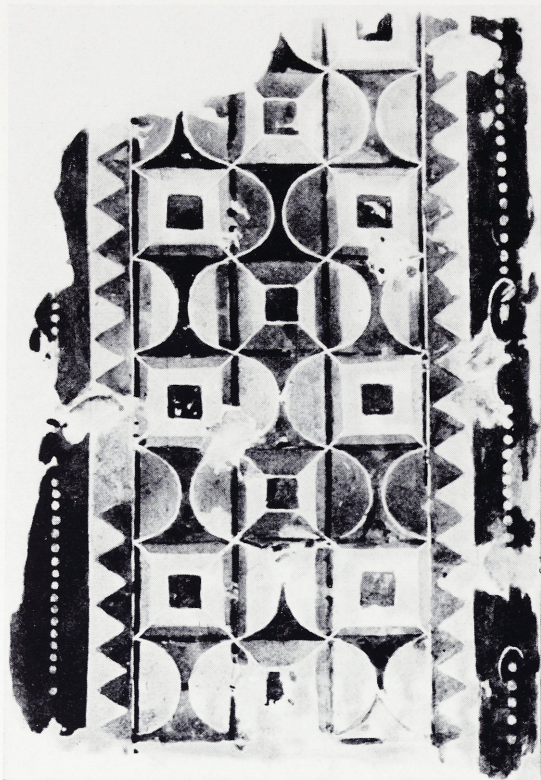


Abb. 24  
Aachen, Dom. Karolingische Malerei in einer Fensterlaibung (nach Clemen)

Madrid bietet ein gutes Beispiel<sup>66</sup>. Das Gläserne Meer wird dabei durch die Wellen veranschaulicht, die das mittlere Rund und die Medaillons mit den Wesen umspielen. Vielleicht sind auch die Ausbuchtungen um das Lamm im Soissons-Evangeliar, die Albert Boeckler dekorativ und Kurt Weitzmann<sup>67</sup> als Nachbildung einer Apsis erklären wollen, eher von der Beatus-Miniatur her zu verstehen, deren Rund bei der Einfügung in das Kompositionsschema dann halbiert worden wäre. Auffallend ist das Schwingen der Flügel, das nach 4, 5 der Apokalypse wohl die »Blitze und Stimmen und Donner« verdeutlichen soll, die in der Pariser Miniatur durch die Strahlen um das Lamm wiedergegeben sind. Wie schon bei dem Salvator von S. Paolo oder noch auf dem romanischen Modoaldus-Kreuz (Abb. 34) des Rogerus von Helmarshausen um 1107 im Schnütgen-Museum<sup>68</sup> gehören sie zu den typischen Bestandteilen der Komposition.

## VII.

Damit wäre der Kreis umschritten, in den es das Kuppelmosaik hineinzustellen gilt. Daß der Ma-



Abb. 25 London, Britisches Museum.  
Evangeliar Harley 2788, fol. 14a

jestasfigur dabei die Aufmerksamkeit zuzuwenden ist, bedarf nach dem Vorgegangenen keiner Begründung mehr. Die Frage, ob das Sinnbild oder das Bild als das Ziel der Anbetung darzustellen sei, war ja von Anbeginn an offen geblieben. In programmatischer Form hatte Hadrian auf den Salvator verwiesen, dessen Bild seit Leo dem Großen »bis zum heutigen Tage getreulich verehrt« werde, und wohl bewußt im Gegensatz dazu dürfte um 790-800 bei Hofe der Verzicht auf die Wiedergabe gerade dieses Gegenstandes gestanden haben. Es war ein Verzicht, der trotz der fortschreitenden Lockerung, mit der er im ersten Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts gehandhabt wurde, ganz erst seit 810, in den letzten Jahren Karls, überwunden erscheint.

So wie das Mosaik bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts bestanden hat, ist es, von Einzelheiten wie dem bloßen Schwenken der Kronen statt des Darbringens mit verhüllten Händen abgesehen, ungewöhnlich gut durch einen Stich von 1690 (Abb. 35) in den *Vetera Monumenta* des Giovanni Ciampini überliefert<sup>69</sup>, dem sich als Korrektur zwei erstmals durch Erich Stephany veröffentlichte Skiz-





Abb. 26  
Neunkirchen a. d. Sieg, Pfarrkirche. Malerei im  
Vorchorjoch

Abb. 27  
Rom, St. Paul. Triumphbogenmosaik  
(nach Garrucci)



**A** 1140 dñica incānātionis / excentesimo .v. beatus gregorius.  
 post quā sedē Romānē & aplūcē ecclē tridēcī annos.  
 moxē .v. & dies .x. gloriosissime rexit defunctus est.  
 Atq; ad finē regni cęlestis sedē tñs latus es r.



zen gesellen, die der provenzalische Archäologe Peirese um 1607-08 durch einen seiner Brüder hatte herstellen lassen<sup>70</sup>. Eine vorzügliche Beschreibung gab Petrus a Beeck, wobei dem bibelfesten Chronisten ein Irrtum nur deshalb unterlief, weil ihm die Vulgata leichter in die Feder floß, als was er mit eigenen Augen sah: Er ließ die vier Wesen in circuitu sedis, also um die Majestas Domini, angeordnet sein, weil es ja so geschrieben steht<sup>71</sup>. Mit Recht hat sie daher der Graf J. de Béthune aus Gent, dem die endlich auch einmal nach ihren eigenen Möglichkeiten zu beurteilende Neuschöpfung von 1881 verdankt wird, um den Zenith der Kuppel gruppiert. Diesen selbst freilich hat er ganz und gar verändert<sup>72</sup>. Bei Ciampini und Peirese brechen ringsum Strahlen hervor: e tholi centro, luminis in morem, erumpunt radii, sagt Ciampini<sup>73</sup>. Zweifellos war nun Bethune ein Kind seiner naturwissenschaftlichen Epoche und kam darum nicht um die Frage der Kausalität herum, wieso denn Strahlen aus einem Loch im Gewölbe hervorbrechen könnten, durch das sich nichts als die Kette des Bar-

Abb. 28

Eton, College-Library. Miniatur aus Farfa  
 (nach v. d. Meer)

Abb. 29

Rom, S. Prassede. Apsismosaik (nach Garrucci)





Abb. 30  
Trier, Stadtbibliothek. Apokalypse Cod. 31,  
Theophanie des Lammes (nach v. d. Meer)

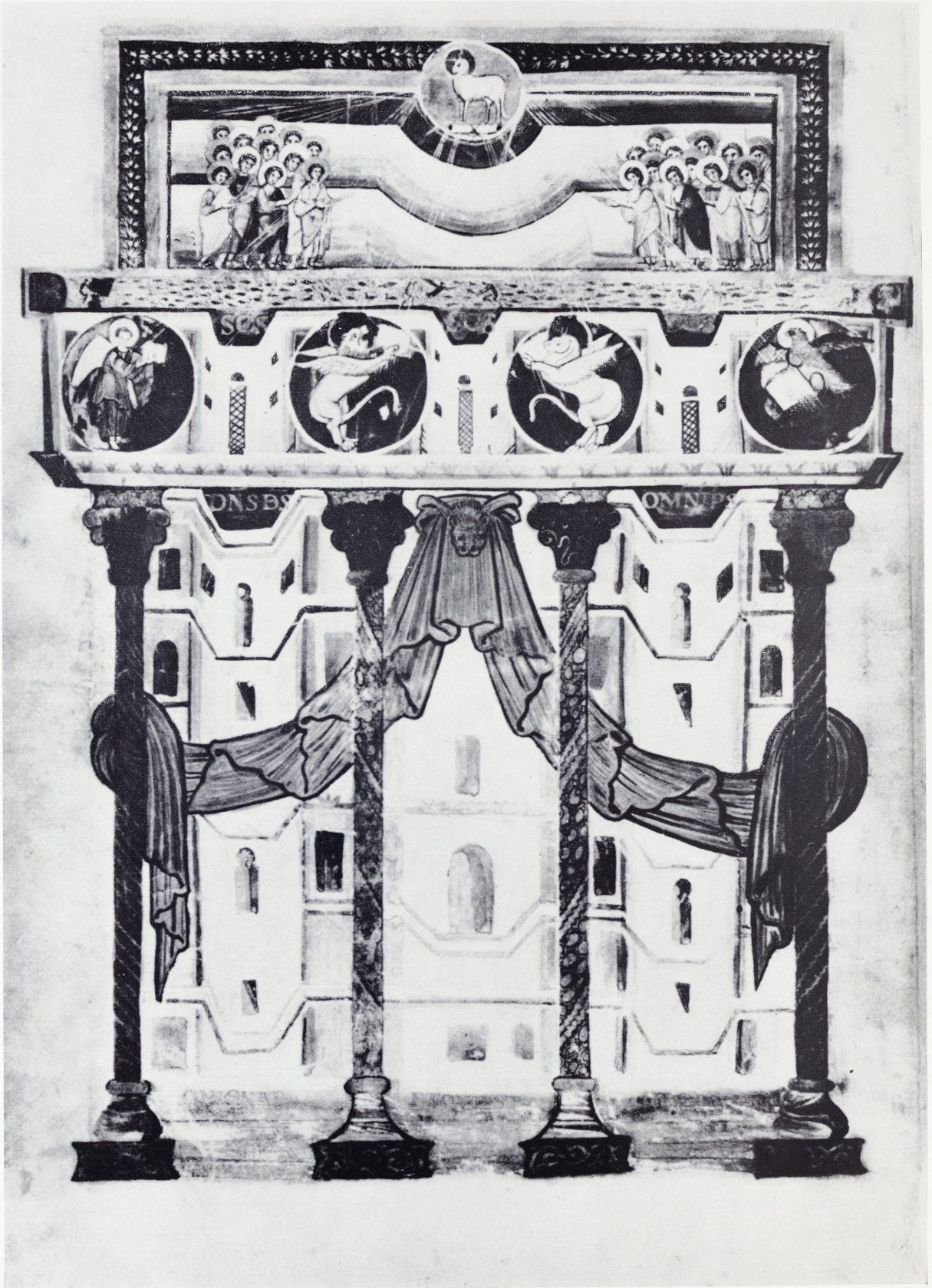
barossaleuchters hindurchzieht. So suchte er nach einer anderen Lösung, womit nun allerdings die von ihm entworfenen vier Wesen, die den Zenith umkreisen, ebenfalls in jenes Vakuum hineingerissen werden, das Jahrzehnte danach als der »Verlust der Mitte« entlarvt werden sollte.

Auch konnte es Bethune nicht entgehen, daß der Salvatorthron bei Ciampini sich ebensowohl von den Sitzen der Vierundzwanzig unterschied, wie von dem Marmorthron auf den Emporen. Für die beiden letzteren hätte er Parallelen finden können, die eine Entstehung unter Karl dem Großen so gut wie sicher machen. Für die Stühle der Ältesten wäre auf eine oströmische Elfenbeinarbeit wie das *Etschmiadzin-Diptychon* (Abb. 36) aus dem 6. Jahrhundert<sup>74</sup>, für den Karlsthron auf Koptisches in der Art der *Kathedra von Sakkarah* zu verweisen gewesen, wie Felix Kreisusch es tat<sup>75</sup>, oder auf die *Sedia di S. Marco* in Venedig (Abb. 37)<sup>76</sup>. Für Ciampinis Salvatorthron mit den hohen Armlehnen und deren nicht zu übersehende Dreiblattappliken wären aber einzig und allein spätromanische oder frühgotische Beispiele wie der Marmorsitz von Notre Dame des Doms (Abb. 38) in Avignon anzuführen, den die Päpste im Exil benutzten<sup>77</sup>. So gab



Abb. 31  
Trier, Stadtbibliothek. Apokalypse Cod. 31, Der  
Thronende im großen Alleluja (nach v. d. Meer)

Bethune es auf, Ciampinis Kathedra zu wiederholen; er klammerte sich an byzantinische Modelle. Noch anderswo verrät Bethune jene Art von Wissen, die seiner Zeit noch zu eigen war. So hatte er das voluminöse Erstlingswerk des weiland Kuratgeistlichen Dr. Franz Bock durchgearbeitet, die 1859 in Bonn erschienene Geschichte der liturgischen Gewänder. Dabei mag er zu dem Ergebnis gekommen sein, daß Ciampinis Majestas nicht das im frühen Mittelalter selbstverständliche Pallium trägt, sondern ein Pluviale, wie es nach Joseph Braun aber überhaupt erst in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts »Aufnahme fand und die Kasel aus einer Reihe von (liturgischen) Funktionen... zu verdrängen begann«<sup>78</sup>. Vor dem 11. Jahrhundert komme das Pluviale auf den Monumenten nicht vor, meinte der gelehrte Pater, wobei er freilich ein Denkmal übersah, die wohl unter Otto dem Großen anzusetzende Majestas der Weserschule (Abb. 39) (oder aus St. Gallen?) im MS. C. 80 der Stadtbibliothek von Zürich<sup>79</sup>. Von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an erscheinen die göttlichen Personen dann häufiger im Pluviale, mit oder ohne Krone, seit dem 14. Jahrhundert auch mit der Tiara, vor allem in liturgischer Funktion, wie um 1170 bei



der Marienkrönung am Westportal der Kathedrale von Senlis<sup>80</sup>. Um die gleiche Zeit ist frühestens die Vierblattform der Mantelschließe Ciampinis anzusetzen, wengleich es kein so altes erhaltenes Monile gibt. — Daß die Hofschule die Gewänder übrigens genau zu unterscheiden wußte, beweist die dem Pluviale im Schnitt gleichartige byzantinische Lacerna des Täufers auf der zweiten Lorscher Elfenbeintafel (Abb. 40) oder des Zacharias auf dem Diptychon von Genoels-Elderen<sup>81</sup>.

Bethune konnte demnach nicht zögern, seine Majestas in das übliche Pallium zu kleiden. Denn was er bei Ciampini sah, kam ihm mit Recht weder karolingisch vor, noch war es als ein Phantasieprodukt des Stechers abzutun, da ja ganz unabhängig von diesem auch Petrus a Beeck das Pluviale ausdrücklich erwähnt<sup>82</sup>. Mit anderen Worten: Der zu Beginn des 18. Jahrhunderts zerstörte Salvator war im Gegensatz zu den vierundzwanzig Ältesten erst im 12.-13. Jahrhundert entstanden, und zwar offenbar im Zusammenhang mit einem Eingriff in den Bestand des Mosaiks, wie er auch in dem Fassadenbild von Alt-St. Peter festzustellen ist.

Wie aber hat die karolingische Mitte ausgesehen? — Das unbestechliche Auge Josef Buchkremers konnte nicht übersehen, daß die Majestas Domini dem Könige auf seinem Marmorthrone unsichtbar blieb<sup>83</sup>. Es schmälert das Verdienst des Dombaumeisters nicht, wenn er das Faktum auf seine Weise erklärte, mit Gründen der Schicklichkeit nämlich, wie sie zwar der eignen Epoche, nicht aber der Frühzeit gemäß erscheinen. Dagegen konnte Karl im Zenith der Kuppel die Strahlen erblicken, die von dort ausgingen. Von dem ikonographischen Nichts ausgingen, das die Wesen umkreisen? Sollte nicht das Lamm auch hier die Strahlen ausgesendet haben?

### VIII.

Es wird sich wohl keiner der Wahrscheinlichkeit verschließen, daß es so gewesen sein könnte. Dafür spricht eine weitere Überlegung. Als um 1165-70 der von Barbarossa und Beatrix gestiftete Leuchter aufgehängt wurde, hatte Meister Wibert »die größte Mühe und Arbeit auf die Lichterkrone, das Dach der ganzen Kirche, ein vergoldetes Turmkreuz und die Glocken« aufzuwenden<sup>84</sup>. Ein Teil dieser Mühen bestand darin, was das Necrologium Aquense bei ihrer Aufzählung verschweigt, die 1,30 m dicke Mitte der Kuppel auszuwechseln<sup>85</sup>.



Abb. 32  
Paris, Nationalbibliothek. Evangeliar von Saint Médard in Soissons, Anbetung des Lammes



Abb. 33 Madrid, Akademie. Beatus-Commentar Ms. 33, Anbetung des Lammes

Abb. 34 Köln, Schnütgen-Museum. Modoaldus-Kreuz des Rogerus von Helmarshausen

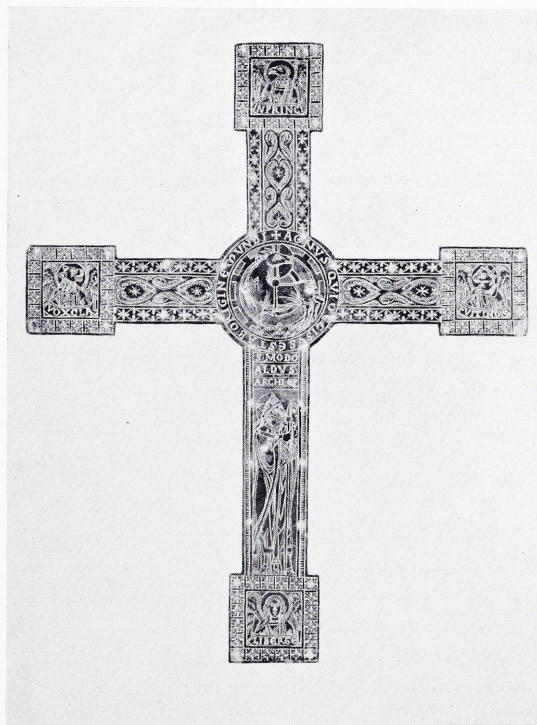




Abb. 35 Aachen, Dom. Kuppelmosaik (nach Ciampini und Carrucci)

Beides war nicht zu machen, ohne das Mosaik darunter mehr oder weniger weit abzuschlagen. Wie demnach auch immer die alte Mitte beschaffen war, Wibert hat sie nicht bestehen lassen. Das apokalyptische Lamm war nun um 1165-70 schon längst nicht mehr in dem gleichen Maße wie bei den Karolingern ein bevorzugter Gegenstand der Ikonographie. Es ist bei dem gegebenen Anlaß wohl auch darum, vielleicht unmittelbar bei der Hängung des Leuchters, vielleicht aber auch erst bei der neuerlichen Aufstockung des Oktogons im Gefolge des Brandes von 1224<sup>86</sup>, nicht mehr erneuert, sondern durch jene Majestas Domini ersetzt worden, die den Anschauungen der Stauferzeit soviel besser entsprach und darüber hinaus der West-Ost-Richtung in dem Zentralraum eine ursprünglich nicht vorhandene, vom hohen Mittelalter aber stets angestrebte Akzentuierung verlieh<sup>87</sup>.

#### IX.

Um 870 hat die Hofschule Karls des Kahlen, der ja auch als Herrscher dem großen Vorgänger nachzueifern trachtete, den apokalyptischen Vorwurf im Codex Aureus von St. Emmeram (Abb. 42) erneut aufgegriffen<sup>88</sup>. Die Handschrift folgt in den Kanontafeln und anderen Einzelheiten dem Soissons-Evangeliar<sup>89</sup>, das daher wohl die Anregung gab.

Abb. 36

Kloster Etschmiadzin. Elfenbeindeckel mit der thronenden Gottesmutter vom armenischen Evangeliar aus dem Jahre 989





Abb. 37 Venedig, S. Marco. Sedia di S. Marco

Freilich nur zu der Thematik des Bildes, nicht aber zu dessen Ikonographie und Gestalt. In allem nämlich, wo die Pariser Miniatur sich der monumentalen Überlieferung versagte, um wahrscheinlich dem Beatus-Kommentar zu folgen, schließt die Münchner sich auf fol. 6 ihr an: Die Vierundzwanzig tragen Bärte, sie haben keinen Nimbus und bringen, mit verhüllten Händen zumeist, die Kronen dar. So steht die Miniatur ikonographisch dem Kuppelmosaik nahe, das mit ihr weiterhin die sonst nirgendwo mehr nachzuweisende Eigentümlichkeit gemein hat, daß die Ältesten sich von ihrem Sitz erheben, während sie in der Regel stehend oder sitzend erscheinen. Auf fol 5b geht der Anbetung das Stifterbild des Kaisers (Abb. 41) inmitten von schützenden Kriegeren und huldigenden Nationen unter der ausgestreckten Hand Gottes voran. Karl der Kahle wendet sich dem Lamme zu. Es ist wie ein Abbild dessen, was wohl die Caroli praesentia in der Pfalzkapelle war. — Vielleicht wird es von dieser Aachener Wirklichkeit her verständlich, daß Einhard das Kuppelmosaik nicht erwähnte, als er in den Jahren nach dem Pariser Konzil seine vita verfaßte und jenen Kreuzessockel in der Gestalt eines Triumphbogens um 830 für Maastricht in Auftrag gab, der sich von dem Mosaik gerade auch durch den Reichtum seiner unverschlüsselten Bilder unterschied<sup>90</sup>. Doch war es nicht antiker Geist allein, der Einhard bestimmte; näher noch hat ihm das

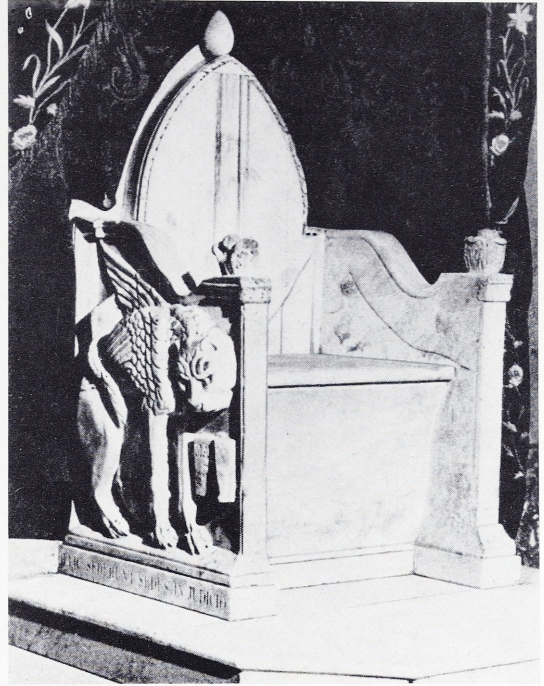


Abb. 38 Avignon, Notre Dame des Doms. Marmorthron

Byzantinische, vielleicht in italo-byzantinischer Abwandlung, gestanden, wie es Koehler dartut: die Kunst des Ostens also, der das Lamm als Gegen-

Abb. 39 Zürich, Stadtbibliothek. Majestas Domini im MS. C. 80





Abb. 40 London, Victoria and Albert Museum. Elfenbeintafel aus Lorsch mit der Gottesmutter





Abb. 41 München, Staatsbibliothek. Codex Aureus, Kaiser Karl der Kahle

stand seit dem Trullanum von 692 untersagt war. Darin ist wohl auch der Grund zu suchen, daß weder die von Einhard geförderte Gruppe des Krönungsevangeliers noch die zum Teil davon beeinflusste Buchkunst Theodulfs im Gegensatz zur Hofschule das Lamm zur Darstellung bringen, und abgesehen von seiner stilgeschichtlichen Zugehörigkeit zur Hofschule wird das Kuppelmosaik daher wohl auch ikonographisch den Anschauungen Einhardts zuwider gewesen sein.

#### X.

»Zusammenfassung, Folgerungen, Vermutungen« — die Potenzierung von Wahrscheinlichkeiten ergibt auch hier keine Gewißheit. Ebensovohl verbietet sie aber auch, die nunmehr offenbar gewordene Unwahrscheinlichkeit eines karolingischen Salvators in der Kuppel vom Fundament von geschichtsphilosophischen Spekulationen zu machen, wie sie eher für das staufische als für das karolingische Königtum zutreffen mögen. — Zuletzt münden



Abb. 42 München, Staatsbibliothek. Codex Aureus, Anbetung des Lammes

diese Fragen in die eine nach den einst sie stellten Persönlichkeiten ein. Als 791 die Libri Carolini entstanden, war es — ganz abgesehen von der damaligen, noch nicht ganz bilderreifen Entwicklungsstufe der Franken — der wohl vom Islam her bilderfeindlich gesinnte Spanier Theodulf, dem sich das Ohr des Königs neigte. Sicher hat der vom Alten Testament und seinem Bilderverbot so stark mitgeprägte Alkuin ihm beigestanden. Drei Jahre vor Theodulf, 796, verließ er ja den Hof, um in Tours jene Schule der Buchkunst grundzulegen, die zu seinen Lebzeiten die Bilder so radikal ablehnte, wie Theodulf es auch weiterhin fortfuhr zu tun — sich in etwas verstrickend, das unter Ludwig dem Frommen mit seiner Verdächtigung und Festnahme endete. So mag es der Abschied von den alten Freunden im Morgenlicht von Einhardts Gestirn gewesen sein, der schließlich zu der milderen Beurteilung bei dem greisen Kaiser führte. Erst diese Revision einer zuungunsten des Bildes bereits getroffenen Entscheidung hätte dann die Kunst des Mittelalters möglich gemacht.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> G. Haendler, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958, S. 21. — Außer dieser ausgezeichneten Arbeit, der sich der Verf. dankbar verpflichtet weiß, und die S. 162 ff. ein ausführliches Literaturverzeichnis enthält, sind über die hier behandelten Fragen insbesondere zu nennen: C. J. v. Hefele, *Conciliengeschichte III*, Freiburg i. Br. 1877, S. 366 ff. — K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit*, Gotha 1890. — G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits*, Breslau 1929. — J. Kollwitz, in: *Reallexikon f. Antike u. Christentum II*, Stuttgart 1954, Sp. 318 ff., mit Literaturverzeichnis Sp. 341. — A. Grabar, *L'Iconoclasme Byzantin*, Paris 1957.

- <sup>2</sup> E. Caspar, Das Papsttum unter fränkischer Herrschaft, in: Zeitschr. f. Kirchengeschichte LIV (1935), S. 134 ff. — Haendler a. a. O., S. 20.
- <sup>3</sup> Über das Auf und Ab der Forschung unterrichtet Haendler a. a. O.
- <sup>4</sup> MG Leges III, Concilia II Suppl., herausgeg. v. H. Bastgen 1924. — Ausführliche Literaturangaben bei Haendler a. a. O. Hervorzuheben sind: H. Bastgen, Das Capitulare Karls d. Gr. über die Bilder, in: Neues Archiv d. Ges. f. ältere dt. Geschichtskunde XXXVI (1911), S. 631 ff. und XXXVII (1912), S. 15 ff., S. 455 ff. — A. Allgeier, in: Hist. Jahrb. XLVI (1926), S. 352. — W. v. d. Steinen, Die Entstehungsgeschichte der Libri Carolini, in: Quellen u. Forschungen aus ital. Bibliotheken XXI (1929) S. 72 ff. — Derselbe, Karl d. Gr. u. d. Libri Carolini, in: Neues Archiv d. Ges. f. ältere dt. Geschichtskunde XLIX (1932), S. 207 ff. — A. Freemann, in: Speculum XXXII (1957), p. 663 s. — H. Schade S. J., Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild, in: Zeitschr. f. kath. Theologie LXXIX (1957), S. 69 ff. — H. Schrader, Vor und frühromanische Malerei, Köln 1958, S. 114 ff. — L. Wallach, Alcuin and Charlemagne, in: Cornell Studies in Classical Philology XXXII, Ithaca 1959, p. 169 ss. (Der Verfasser erwägt die Autorschaft Alkuins).
- <sup>5</sup> LC II, 15 (zitiert nach Schrader, Malerei a. a. O., S. 44).
- <sup>6</sup> LC III, 23. — Haendler a. a. O., S. 82.
- <sup>7</sup> LC II, 28. — Haendler a. a. O., S. 89.
- <sup>8</sup> MG Leges III, Concilia II, 1, herausgeg. v. Werminghoff 1906, S. 165. — Haendler a. a. O., S. 36.
- <sup>9</sup> H. Janitschek, Bilderstreit und Bilderproduktion, in: Straßburger Festgruß für Anton Springer, Berlin und Stuttgart 1885, S. 16 ff.
- <sup>10</sup> J. v. Schlosser, Beiträge z. Kunstgeschichte a. d. Schriftquellen d. frühen Mittelalters, Wien 1891, S. 21.
- <sup>11</sup> Zitiert nach Haendler a. a. O., S. 141 f.
- <sup>12</sup> J. v. Schlosser, Schriftquellen z. Geschichte d. karol. Kunst, Wien 1892, Nr. 1134. — MGH Poetae Latini Aevi Carolini, herausgeg. v. E. Dümmler u. a., Berlin 1881-1923; I, p. 498-499; II, p. 179-202.
- <sup>13</sup> H. Liebeschütz, Theodulf of Orleans and the problem of the Carolingian Renaissance, in: Fritz Saxl, ed. by D. J. Gordon, London 1957, p. 86.
- <sup>14</sup> L. Delisle, Les Bibles de Théodulfe, in: Bibliothèque de l'École des Chartes XL, Paris 1879, p. 1 ss., 259. — C. Nordenfalk, Die spätantiken Kanontafeln, Göteborg 1938, S. 176, Taf. 60-63. Weitere Literatur im Katalog »Les Manuscrits à Peintures en France«, Paris 1954, Nr. 81.
- <sup>15</sup> O. Homburger, Eine unveröffentlichte Evangelienhandschrift aus der Zeit K. d. Gr., in: Zeitschr. f. schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte V (1943), S. 149 ff., Taf. 39-45. — Derselbe, Die illustr. Handschriften der Bürgerbibliothek Bern, Bern 1962, S. 50 ff., Taf. 4, Abb. 45.
- <sup>16</sup> P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei i. d. Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 54 ff. — J. Hubert, L'Art Pré-Roman, Paris 1938, Index S. 183. — A. Grabar, Les Mosaïques de Germigny-des-Prés, in: Cahiers Archéologiques VII (1954), p. 171 ss. — Derselbe, in: A. Grabar u. C. Nordenfalk, Die großen Jahrhunderte der Malerei. Das frühe Mittelalter, Genf 1957, S. 69 ff. — Schrader a. a. O., S. 43 ff. — P. Bloch, Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraf-Richartz-Jahrb. XXIII (1961), S. 97 f.
- <sup>17</sup> Theodulfi Carmen 46. — v. Schlosser, Schriftquellen, Nr. 1026.
- <sup>18</sup> W. Koehler, Die Hofschule Karls des Großen, Berlin 1958. — Besprechung v. C. Nordenfalk, in: Kunstchronik XII (1959), S. 305 ff. — W. Koehler, An illustrated Evangelistary of the Ada School and its model, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XV (1952), p. 48 ss.
- <sup>19</sup> W. Lüders, Capella. Die Hofkapelle der Karolinger, in: Archiv f. Urkundenforschung II (1909), S. 1 ff.
- <sup>20</sup> H.-W. Klewitz, Cancellaria, in: Deutsches Archiv I (1937), S. 44 ff.
- <sup>21</sup> J. Fleckenstein, Die Hofkapelle d. dt. Könige (Schriften der MGH 16, 1), Stuttgart 1959.
- <sup>22</sup> W. Ekehard, Zur Überlieferung des Pariser Konzils 825, in: Zeitschr. f. Kirchengeschichte LXV (1952-53), S. 126 ff. — Haendler a. a. O., S. 43 ff., 64 ff., 102 ff., 130 ff.
- <sup>23</sup> LC II, 27. — Haendler a. a. O., S. 79.
- <sup>24</sup> A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen I, Berlin 1914, Nr. 1 (und 2). — Wohl mit Recht hat schon W. Koehler, in: Belgische Kunstdenkmäler I, herausgeg. v. P. Clemen, München 1923, S. 3-4, die Tafel und ihr Gegenstück aus der Adagruppe herausgelöst, doch übersah er die deutlich erkennbaren ikonographischen Zusammenhänge mit der Gruppe. — Zum Thema vgl. T. Buddensieg, Die Basler Altartafel Heinrichs II., in: Wallraf-Richartz-Jahrb. XIX (1957), S. 150 f. Dabei wäre freilich zu unterscheiden zwischen Denkmälern, auf denen die Engel Christus wirklich »tragen« und solchen, auf denen sie ihn lediglich begleiten. — Stilistisch sind Beziehungen der Tafeln von Genoels-Elderen zu den Miniaturen Davids (fol. 1v) und Christi (fol. 2v) im Psalter von Mondsee (Montpellier, Bibl. Univ., MS. 409) erkennbar, dessen erster Besitzer im Familienkreise Karls d. Gr. vermutet wurde (K. Holter, Der Codex Millenarius, in: Forschungen z. Gesch. Oberösterreichs 6, Graz-Köln 1959, S. 132 ff., m. Abb.). Auch eine oberitalienische Hs. wie der von Holter für den Psalter herangezogene Gregor Cod. CXLVIII der Bibl. Capit. von Vercelli läßt sich den Tafeln vergleichen (N. Gabrielli, in: Arte del Primo Millenio, Torino 1950, p. 301 s., m. Abb.).
- <sup>25</sup> Koehler, Hofschule a. a. O., Taf. 85.
- <sup>26a</sup> Das Goslarer Evangeliar z. B. illustriert an seiner statt den Beginn von Lk. 2, also die Geburt Christi (A. Goldschmidt, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Berlin 1910, Taf. 7-8).
- <sup>26</sup> J. Braun S. J., Die liturgische Gewandung, Freiburg i. Br. 1907, S. 348 f. — Zur Lacerna auch Koehler, Illustrated Evangelistary loc. cit., p. 62. — Verstümmelt kommt die Verkündigung des Johannes (offenbar weil die Szene selten war) auch auf dem ottonischen Elfenbeinkästchen der Aachener Slg. Dr. Peter und Irene Ludwig im Kölner Schnütgen-Museum vor. Siehe H. Schnitzler, Eine ottonische Reliquienbursa, in: Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 200 ff. — Durch den Nachweis, daß die Tafel von Genoels-Elderen auf eine ähnliche Vorlage wie fol. 109 a in Harley 2788 und fol. 124 a im Soissons-Evangeliar zurückgeht, die ikonographisch als Zyklus einzig und allein aus dem ersten Lukaskapitel zu erklären ist, bedürfen das von Koehler (Evangelistary loc. cit.) publizierte Londoner Einzelblatt Cotton Claudius B. V. und die daraus entwickelte These eines bebilderten Evangelistars der Hofschule einer erneuten Prüfung. Siehe dazu auch die von Nordenfalk (Kunstchronik XII, 1959, S. 306) vorgetragene einschränkende Beobachtung, daß jenes Fragment auf dem verso unbeschriftet blieb.
- <sup>27</sup> Zur Ikonographie P. Bloch, Die beiden Reichenauer Evangeliare im Kölner Domschatz, in: Kölner Domblatt XVI (1959), S. 12 ff.
- <sup>28</sup> Zur Herkunft dieses Typus der Majestas Domini siehe A. Boeckler, Formgeschichtliche Studien zur Adagruppe, München 1956, S. 20 ff.
- <sup>29</sup> Zu diesen und einigen weiteren Darstellungen Koehler, Illustrated Evangelistary loc. cit., p. 52 ss. — Abwegig erscheint der Versuch, sie als Illustration zu den Evangelistenprologen des Priscillian anzusehen: R. M. Walker, Illustrations to the Priscillian Prologues in the Gospel Manuscripts of the Carolingian Ada-School, in: The Art Bulletin XXX (1948), p. 1 ss.

- <sup>30</sup> Zur Herkunft der Evangelistenbilder in der Hofschule siehe A. Boeckler, Die Evangelistenbilder der Adagruppe, in: Münchner Jahrb. d. bildenden Kunst, 3. Folge, III/IV (1952-53), S. 121 ff. — E. Rosenbaum, The evangelist portraits of the Ada School and their models, in: The Art Bulletin XXXVIII (1956), p. 81 ss. — Kritisch zu Boeckler nimmt Stellung: H. Buchthal, A byzantine miniature of the fourth evangelist and its relatives, in: Dumbarton Oaks Papers XV (1961), p. 129 ss.
- <sup>31</sup> Eine Durchsicht der bei Schlosser a. a. O. aufgeführten Schriftquellen führt zu dem Ergebnis, daß unter den genannten »heiligen Bildern« keine sind, die mit Notwendigkeit der kritischen Zeit um 790-800 und zugleich der Hofkunst Karls d. Gr. — und nur darum geht es bei der hier vorgelegten These — zuzuweisen sind. Die zuletzt von Schade (a. a. O., S. 77) als Beispiel für den »sakralen Charakter« karolingischer Bilder angeführte Majestas Domini mit Seraphim, Cherubim und den Evangelistensymbolen in der Apsis der Klosterkirche von Gorze (Schlosser, Nr. 900) läßt sich mit dem Weihedatum von 765 in Zusammenhang bringen. Sie läge dann noch in der Zeit vor dem Godescalc-Evangelistar und dem Diptychon von Genoels-Elderen, also weit vor den Libri Carolini.
- <sup>32</sup> Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 13 (und 14).
- <sup>33</sup> Ebendort, Nr. 5. — Die Marienverkündigung der Oxforder Tafel geht offenbar auf eine ähnliche Vorlage zurück, wie sie für das Diptychon von Genoels-Elderen maßgebend war. Auffällig in diesem Zusammenhang ist auch, daß der Engel der Marienverkündigung auf fol. 124 a im Soissons-Evangeliar als Typus der gleichen Figur auf der Elfenbeintafel entspricht.
- <sup>34</sup> Ebendort, Nr. 3 u. 4.
- <sup>35</sup> W. Koehler, Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliers (I. Teil) und Metzger Handschriften (II. Teil), Berlin 1960. — Besprechung von C. Nordenfalk, in: Kunstchronik XIV (1961), S. 243 ff. — Zur Lokalisierung vgl. E. Kitzinger, in: The Art Bulletin XXXIV (1962), p. 61 s.
- <sup>36</sup> Koehler, Krönungs-Evangeliar a. a. O., S. 55.
- <sup>37</sup> Ebendort, S. 51.
- <sup>38</sup> Ebendort, S. 54. — Einhard, Vita Caroli Magni, cap. 26 (MG Hist. Script. Rer. Germ. in us. schol. 1947, p. 30). Das Chronicon Moissiacense (MG Hist. script. I, 303) erwähnt die Aachener Bronzewecke bereits zum Jahre 796. — Man wird Nordenfalk in seiner »Besprechung« kaum beipflichten, wenn er die Bronzegitter und den stilistisch damit zusammenhängenden Elfenbeinkelch von Deventer (vgl. hierzu Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 152 und W. Meyer-Barkhausen, in: Zeitschr. f. bild. Kunst LXIV (1930/31), S. 244 ff.) näher an die Hofschule als an die Gruppe des Krönungs-Evangeliers heranrücken will.
- <sup>39</sup> Koehler, Krönungs-Evangeliar a. a. O., S. 53 u. 49.
- <sup>40</sup> Ebendort, Taf. 44, 48 b.
- <sup>41</sup> Jaffé, Bibl. rer. German. VI, Monumenta Alcuini, p. 425. — MG Epist. IV, 244. — Clemen, Monumentalmalerei a. a. O., S. 8, Anm. 1.
- <sup>42</sup> Die Literatur bis 1916 bei Clemen, Monumentalmalerei a. a. O., S. 1 ff. — Hervorzuheben ist X. Barbier de Montault, La Mosaïque du Dôme à Aix-la-Chapelle, in: Annales Archéologiques XXVI (1869), p. 285-338, 296-298. — Das neuere Schrifttum verzeichnet W. Schöne, Die künstlerische und liturgische Gestalt der Pfalzkapelle Karls d. Gr. in Aachen, in: Zeitschr. f. Kunstwissenschaft XV (1961), S. 102, Anm. 9.
- <sup>43</sup> F. Kreuzsch, Dom zu Aachen. Beiträge zur Baugeschichte IV, Aachen 1958, S. 101 f. — Derselbe, in: Kirche und Burg in der Archäologie des Rheinlandes, Ausstellung im Rhein. Landesmuseum Bonn 1962, Düsseldorf 1962, S. 37.
- <sup>44</sup> Clemen, Monumentalmalerei a. a. O., Taf. I. — P. Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Düsseldorf 1905, Taf. I und 2.
- <sup>45</sup> Clemen, Monumentalmalerei a. a. O., S. 39 f., Fig. 25. — Für die Hofschule vgl. z. B. fol. 14 a im Codex Harley 2788 (Koehler, Taf. 55) oder fol. 18 a im Evangeliar von Soissons (Koehler, Taf. 82).
- <sup>46</sup> F. Cumont, L'Adoration des mages et l'art triomphal de Rome, in: Memorie della Pont. Accad. Romana di Archeologia III (1932/33), p. 81 ss.
- <sup>47</sup> Th. Klauer, Aurum Coronarium, in: Mitteilungen d. dt. Archäol. Instituts, Röm. Abt. LIX (1944 [1946]), S. 129 ff.
- <sup>48</sup> R. Ehmke, in: Jahrb. d. Rhein. Denkmalpflege XXIV (1962), S. 23, Abb. 10-26.
- <sup>48a</sup> E. B. Garrison, jr., A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna, in: The Art Bulletin XXVIII (1946), p. 211 ss., 219 ss.
- <sup>49</sup> F. van der Meer, Majestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'Art Chrétien, Città del Vaticano, Roma et Paris 1938.
- <sup>50</sup> CSEL 61, p. 449, XLIX. — v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 89. — Chr. Ihm, Die Programme der christl. Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960, S. 136.
- <sup>51</sup> R. Garrucci, Storia dell' Arte Cristiana, Prato 1881, Tav. 237. — J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten, Freiburg i. Br. 1916, S. 554; II, S. 371. — M. v. Berchem — E. Clouzot, Mosaïques chrétiennes du IV<sup>e</sup> au Xe siècle, Genf 1924, p. 187 ss. — E. Lavagnino, S. Paolo f. l. m., Roma s. d., p. 37. — v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 89 s. — Ihm, Apsismalerei a. a. O., S. 135 f. — St. Waetzoldt, Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaïks von St. Paul in Rom, in: Miscellanea Bibliothecae Hertizianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich, L. Schudt, München 1961, S. 19 ff.
- <sup>52</sup> MG Epist. V, p. 50. — v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 89.
- <sup>53</sup> Garrucci loc. cit., Tav. 253. — Wilpert, Mosaiken und Malereien a. a. O., II, S. 1070 f. — Ch. R. Morey, Lost mosaics and frescoes of Rome, Princeton 1915, p. 36. — v. Berchem-Clouzot loc. cit., p. 119 ss. — v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 94 ss. — Ihm, Apsismalerei a. a. O., S. 137 f. — T. Buddensieg, Le Coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran, in: Cahiers Archéologiques X (1959), p. 170. — C. Davis-Weyer, Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge, in: Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, 3. Folge, XII (1961), S. 17 ff.
- <sup>54</sup> Wilpert, Mosaiken und Malereien a. a. O., S. 373. — v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 93 s. — Schüller-Piroli, 2000 Jahre Sankt Peter, Olten 1950, S. 184 f., Abb. S. 186. — Waetzoldt, Ikonographie a. a. O., S. 22 f., Anm. 19.
- <sup>55</sup> v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 93, n. 5. — H. Belting, Das Fassadenmosaik des Atriums von Alt-St. Peter in Rom, in: Wallraf-Richartz-Jb. XXIII (1961), S. 51 ff.
- <sup>56</sup> v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 98.
- <sup>57</sup> v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 98.
- <sup>58</sup> Garrucci loc. cit., Tav. 286. — Wilpert, Mosaiken und Malereien a. a. O., S. 1075, Taf. 202 f. — v. Berchem-Clouzot, Mosaïques loc. cit., figs. 293-298. — v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 96 s., Fig. 18. — Ihm, Apsismalerei a. a. O., S. 138. — W. Messerer, Zum Juvenianus-Codex, in: Miscellanea Bibliothecae Hertizianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich, L. Schudt, München 1961, S. 58 f. — C. Davis-Weyer, Das Traditio-Legis-Bild a. a. O., S. 18, Anm. 61. — Auch die ottonisch-römischen Malereien von S. Maria in Pallara waren dem Mosaik der SS. Cosma e Damiano nachgebildet. Vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien

- a. a. O., S. 1075 ff., Fig. 513-515.
- <sup>59</sup> Carrucci loc. cit., Tav. 292. — v. Berchem-Clouzot, Mosaïques loc. cit., Fig. 311. — v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 99.
- <sup>60</sup> v. d. Meer, Majestas loc. cit., Register S. 514 und S. 498.
- <sup>61</sup> v. d. Meer, Majestas loc. cit., p. 129.
- <sup>62</sup> Schöne, Pfalzkapelle a. a. O., S. 123.
- <sup>63</sup> A. Boeckler, Formgeschichtliche Studien a. a. O., S. 13 ff.
- <sup>64</sup> W. Neuß, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, Münster 1931. — v. d. Meer, Majestas loc. cit., Register S. 527. — J. Marqués Casanovas, C. E. Dubler, W. Neuß, Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerundensis, Oltun et Lausannae MCMLXII, p. 44 ss.
- <sup>65</sup> Haendler a. a. O., S. 99 f., mit der weiteren Literatur.
- <sup>66</sup> v. d. Meer, Majestas loc. cit., Fig. 25.
- <sup>67</sup> K. Weitzmann, Besprechung der oben Anm. 28 zitierten Arbeit von Boeckler, in: Byzantinische Zeitschr. LI (1958), S. 410 f.
- <sup>68</sup> Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, 2. Aufl. Köln 1961, Nr. 22.
- <sup>69</sup> Clemen, Monumentalmalerei a. a. O., S. 23, Fig. 5 (mit Literatur).
- <sup>70</sup> E. Stephany, Die Bilder aus Aachen für Monsieur Peirese, in: Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins LXIX (1957), S. 67 ff.
- <sup>71</sup> Petrus à Becke, Aquisgranum, Aachen 1620, p. 50. — Die Stelle ist abgedruckt bei Clemen, Monumentalmalerei a. a. O., S. 22, Anm. 45.
- <sup>72</sup> Er ist inzwischen nach einem Entwurf von H. Schaper erneut umgestaltet und durch das heutige Umbraculum ersetzt worden. Vgl. J. Buchkemer, Dom zu Aachen. Beiträge zur Baugeschichte III, Aachen 1955, S. 78. — Über Béthune unternimmt ausführlich die Monographie von J. Helbig, Le Baron Béthune, fondateur des écoles St.-Luc, préface par le comte Verspeyn, Lille-Bruges 1906.
- <sup>73</sup> Clemen, Monumentalmalerei a. a. O., S. 23, Anm. 49. — Schöne (a. a. O., S. 102, Anm. 9) hält es für möglich, daß sich »im Zentrum der Strahlung eine Taube« befunden habe, wofür er auf die Koimesiskirche von Nicäa verweist. Doch könnte die Taube aus ikonographischen Gründen nicht karolingisch gewesen sein, selbst wenn die beiden mittleren Striche in der Zeichnung des Peirese so zu deuten wären.
- <sup>74</sup> W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, Nr. 142.
- <sup>75</sup> Kreuzsch, Dom zu Aachen a. a. O., S. 98, Bild 18. — Über den ursprünglichen Zustand des Kaiserthrones Kreuzsch, ebendort S. 85 ff. — Siehe auch P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik I, Stuttgart 1954, S. 336 ff. — H. Appuhn, in: Aachener Kunstblätter XXIV/XXV (1962/63), S. 127 ff.
- <sup>76</sup> A. Grabar, La »Sedia di San Marco« à Venise, in: Cahiers Archéologiques VII (1954), p. 19 ss., Pl. VI-VIII. — Schrader, Malerei a. a. O., S. 93, mit Abb. des »Gegenstückes« aus dem Dom zu Grado auf Taf. 37.
- <sup>77</sup> M. Viollet-le-Duc, Dictionnaire Raisonné de l'Architecture II, Paris 1867, p. 416 (m. Abb.). — A. Villard, Art de Provence, (Paris) 1957, Fig. 119. — A. Kingsley Porter, Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads, Boston 1923, p. 213. — R. de Lasteyrie, L'Architecture Religieuse en France à l'Époque Romane, Paris 1929<sup>2</sup>, p. 695. — G. de Francovich, Benedetto Antelami, Milano-Firenze 1952, p. 165 bis 165, Tav. 123.
- <sup>78</sup> Braun, Die liturgische Gewandung a. a. O., S. 311.
- <sup>79</sup> A. Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei I, Firenze und München 1928, Taf. 87. — Immerhin wird es nicht ganz klar, ob es sich wirklich um ein Pluviale handelt.
- <sup>80</sup> M. Aubert, Die gotische Plastik Frankreichs, Leipzig 1929, Taf. 56.
- <sup>81</sup> Siehe oben Anm. 24 und 26.
- <sup>82</sup> Siehe oben Anm. 71.
- <sup>83</sup> J. Buchkemer, Dom zu Aachen. Beiträge zur Baugeschichte II. Vom Königsstuhl und seiner Umgebung, Aachen 1941, S. 38. — Kreuzsch a. a. O., S. 101. — Vgl. auch E. Stephany, Der Dom zu Aachen, Mönchengladbach 1958, S. VIII. — U. Rapp, Das Mysterienbild, Münsterschwarzach 1952, S. 132 f., Anm. 127.
- <sup>84</sup> F. Bock, Der Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas, Leipzig 1864. — M. Creutz, Der Künstler und der Werkmeister des Kronleuchters Friedrich Barbarossas, in: Annalen des Hist. Vereins f. d. Niederrhein XLIV (1913), S. 51 ff. — K. Faymonville, Das Münster zu Aachen, Düsseldorf 1916, S. 136 ff. — Weitere Literatur: H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, Düsseldorf 1959, S. 19.
- <sup>85</sup> Der Verfasser ist Herrn Dombaumeister Dr. F. Kreuzsch für eine erneute Nachprüfung zu Dank verpflichtet.
- <sup>86</sup> H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950, S. XXII.
- <sup>87</sup> Mit Recht hat G. Bandmann mündlich darauf hingewiesen, daß die Mosaikfigur des thronenden Christus in der Kuppel des Florentiner Baptisteriums (um 1250) einen vergleichbaren Platz einnimmt.
- <sup>88</sup> G. Leidinger, Der Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München, München 1925 (Faksimile-Ausgabe).
- <sup>89</sup> Über das Verhältnis der Kanontafeln des Codex Aureus Monacensis zu denen des Soissons-Evangeliars siehe A. M. Friend, jr., The canon tables of the Book of Kells, in: Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter II, Cambridge 1939, p. 611 ss. — Über die Kanonbogen der Hofschule: A. Boeckler, Die Kanonbogen der Adagruppe und ihre Vorlagen, in: Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, 3. Folge, V (1954), S. 7 ff. — E. Rosenbaum, The vine columns of Old St. Peter's in the carolingian canon tables, in: Journal of the Warburg and Courtauld Instituts XVIII (1955), p. 1 ss. — Es erübrigt sich, auf die früher viel diskutierte Frage der Alkuin zu Unrecht zugewiesenen Tituli einzugehen, die in etwas abgewandelter Form bei den Bildern des Codex Aureus wiederkehren. Sie können schon deswegen nicht von Alkuin stammen oder auch nur aus der Zeit Karls d. Gr. sein, weil sie einen Typus des Majestasbildes mit Propheten und Evangelisten (bzw. deren Symbolen) voraussetzen, der erstmalig in der Schule von Tours unter dem Abte Adelhard (834-43) in der Bibel von Grandval (London, Add. 10546) auftritt. Die späteren Fassungen des Bildtypus, auch die Majestas im Codex Aureus, sind davon abhängig. Vgl. W. Koehler, Die Schule von Tours II, Berlin 1933, bes. S. 132 ff. — Über die Tituli selbst und ihr Verhältnis zum Codex Aureus siehe Leidinger a. a. O., Textband S. 97 ff. — Die Tituli sind auch abgedruckt bei v. Schlosser, Schriftquellen a. a. O., Nr. 1057.
- <sup>90</sup> B. de Montesquiou-Fezensac, L'Arc de Triomphe d'Einhardus, in: Cahiers Archéologiques IV (1949), p. 79 ss. — Derselbe, L'Arc d'Einhard: ebendort VIII (1956), p. 147 ss. — Koehler, Krönungs-Evangeliar a. a. O., S. 55, Anm. 68.