



ANTIKE IM FRÜHEN MITTELALTER

ERBE UND INNOVATION

Als ich ein wenig in den Werken der antiken Autoren umherstreifte, und die in unserem Zeitalter verfassten Schriften dagegen missfielen, weil sie sich von dem würdevollen Ton Ciceros und anderer entfernt hatten, dem auch die hervorragenden christlichen Schriftsteller nacheiferten: da fiel mir Euer Werk in die Hand.

Lupus von Ferrières an Einhard, 830

Die Epoche des 8. bis frühen 11. Jhs. zeichnete sich durch mehrere Phasen intensiver Reformen aus, deren Ziel es war, die Liturgie zu vereinheitlichen und die monastische Bildung zu verbessern. Sie trugen zur Erneuerung der Latinität und der Schriftkultur bei und prägten weite Bereiche des kulturellen Lebens (vgl. S. 434ff.). Die Antike, v. a. die Spätantike, bildete die wichtigste Grundlage, wobei die auf unterschiedlichen Ebenen unternommenen Versuche der Wiederbelebung und Aneignung ganz unter christlich-religiösen Vorzeichen standen.¹

Entscheidende Anstöße gingen zunächst von dem kleinen, internationalen Kreis der Gelehrten am Aachener Hof Karls des Großen aus, die als Träger dieser Bildungsideale in den Domschulen und Klöstern des Reichs wirkten. Besonders die Rezeption angelsächsischer Gelehrsamkeit eröffnete den Zugang zu den Kirchenvätern wie zu älteren antiken Autoren. Wichtigster Vermittler war dabei Alkuin, der in York aus einer der reichsten Bibliotheken des Abendlandes schöpfen konnte. Nach dem Sieg über die Langobarden 774 wurde ein Teil der antiken Italia und damit ein in vielem noch spätantik-mediterran geprägter Kulturraum dem fränkischen Reich angegliedert. Mit dem Bemühen um eine einheitliche franko-gallikanische Liturgie nach römischem Vorbild verband sich die wechselseitige Annäherung der fränkischen Könige und des Papsttums, das als Nach-

folger des Apostelfürsten im Westen die höchste kirchliche Autorität beanspruchte. Politisch wie religiös motiviert, erreichte sie einen Höhepunkt in der im Jahr 800 in Rom vollzogenen Krönung des fränkischen Königs Karls des Großen (reg. 768/800–814) zum Kaiser.

Nach Phasen der politischen Instabilität und der endgültigen Spaltung des Reichs knüpfte im ostfränkischen Reich die sächsische Herrscherfamilie der Ottonen an die kirchlichen und weltlichen Reformen der Karolinger an. Neue kulturelle Impulse gingen von dem intensivierten Austausch mit Byzanz aus, das das Erbe des antiken oströmischen Reichs tradierte. Mit Otto I. (reg. 936/962–973) wurde das Kaisertum des Westens erneuert und das abendländische Imperium dauerhaft an das ostfränkisch-deutsche Königtum gebunden. Seitdem die Kaiserkrönung nicht mehr von der Stadt Rom zu trennen war, gewann besonders unter dem zeitweilig in der Ewigen Stadt residierenden Otto III. (reg. 983/996–1002) die »Romidee« an Aktualität, ohne dass sich für das ottonisch-salische Reich damit eine langfristige Perspektive verband.²

Welche Rolle kam der bildenden Kunst im Zuge dieser tiefgreifenden, aber weder linear noch über einen längeren Zeitraum gesehen zielgerichtet verlaufenden Reformbestrebungen und Erneuerungsbewegungen zu? Wurde die Antike zu einer Norm erhoben und wenn ja, welche »Antike«? Die Vorstellung von Leitbildern, von denen man sich unglücklich entfernt hatte, denen man sich unter besonderen Anstrengungen aber wieder annähern könnte, wird für die Liturgie und für die Literatur vielerorts greifbar. Der eingangs zitierte Brief des Lupus von Ferrières an Karls Biographen und Berater Einhard mag dies verdeutlichen.³ Für die bildende Kunst bleiben solche Überlegungen in dieser expliziten Form ohne Parallelen. Wenn sich doch in zeitgenössischen Texten entsprechende Vorstellungen artikulieren, dann erschließen sich ihre Bezugsgrößen meist erst aus dem Kontext. Mit Blick auf die Ruinen in Mainz etwa meint »romano more«, »nach römischer Art«, die römisch-antike Bauweise und Bautechnik, vielleicht auch den paganen Ursprung. Dieselbe Wendung bezeichnet für die in

¹ Aachen, Dom, Außenportal der Vorhalle, Wolfstür, Detail des rechten Flügels, um 780–790, Bronze, gegossen, 392×134×4,2–5,9 cm (rechter Flügel)

Fulda errichtete karolingische Klosterkirche (Kat. 171) eine architektonische und memorialliturgische Disposition gemäß dem Vorbild der Peterskirche Konstantins des Großen in Rom. Schließlich kann sich damit auch der nordalpine Blick auf das »typisch Südländische« verbinden, wenn ein Junge »mit nach römischer Art schwarzen Augen« charakterisiert wird.⁴ Der Versuch, frühmittelalterliche Kunst an bestimmte Vorbilder in konkreter Form rückzubinden, sieht sich daher vor dem Problem, dass einerseits die Motivationen für formale Rückgriffe meist nur hypothetisch zu umschreiben sind. Andererseits kann ein Antikenrekurs vorrangig auf den religiösen und politischen Sinngehalt abzielen, ohne als solcher gleichzeitig ästhetisch wirksam zu werden.⁵

Eine Geschichte der Antikenrezeption im Sinn einer chronologischen Entwicklung zunehmender und abnehmender Antikennähe erscheint für die frühmittelalterliche Architektur und Kunst nicht sinnvoll, um so weniger, wenn sie weitgehend auf das Gebiet des ostfränkischen Reichs beschränkt ist. Indem Reims und Tours als Produktionsstätten und Karl der Kahle als Auftraggeber kaum in das Blickfeld treten, müsste ein primär an der zeitlichen Abfolge ausgerichtetes Bild für das 9. Jh. zwangsläufig verzerrt bleiben.

Daher sollen im Folgenden einzelne thematische Aspekte und Fragestellungen untersucht werden, die die Spannweite dessen, was als »Erbe« angenommen wurde, und den Umgang mit diesem Erbe beleuchten. Den Ausgangspunkt bildet die materiell überlieferte Antike und die Frage, was davon erhalten blieb, während anderes – bewusst oder unbewusst – dem Untergang preisgegeben wurde. Auch das »Bildgedächtnis« – der antike Formen- und Motivschatz – durchlief einen Prozess, der durch Verlust und selektive Aufnahme geprägt und vorrangig auf die theologischen und politischen Anforderungen an die Kunst ausgerichtet war. Antike Bildtypen, Motive und Stilmerkmale wurden unter neuem Vorzeichen und in neuen Funktionszusammenhängen adaptiert. Einige antike Gattungen und Medien blieben im Bewusstsein präsent und konnten aktualisiert werden, bestimmte handwerkliche Techniken wurden neu belebt.

Eine Darstellung, die die frühmittelalterliche Kunst primär nach der Wahrnehmung von Antike und dem Umgang mit der Antike befragt, läuft Gefahr, in der gezielt rückwärtsgerichteten Perspektive die eigenen, kreativen Leistungen der Zeit zu übersehen. Demgegenüber soll gezielt nach Veränderungen und Überformungen des antiken Erbes gefragt werden: nach einer Antikenrezeption als Grundlage und Katalysator für Innovation.

Die folgenden Überlegungen stehen in engem Zusammenhang mit den anderen Beiträgen dieses Bandes. Der Herrscherrepräsentation, die in vielem auf der Antike fußt, ist ein eigener Beitrag gewidmet (vgl. S. 238ff.), ebenso der Überlieferung und Neuformierung antiken Wissens (vgl. S. 520ff.), weshalb der *translatio studii* und der gerade im Be-

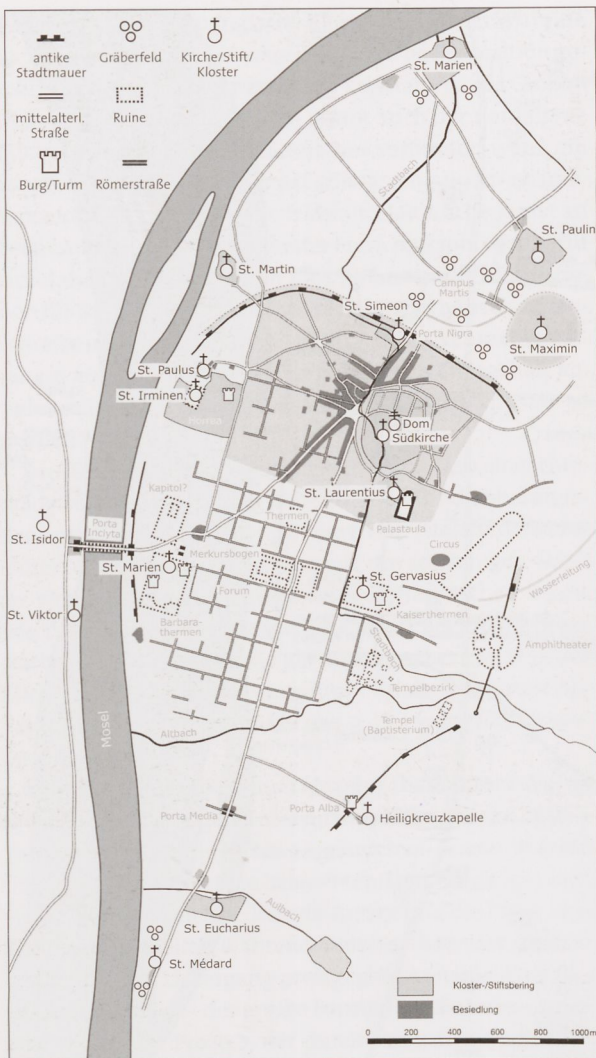
reich der Antikenrezeption wirksamen Auftraggeberschaft Ludwigs des Frommen hier nur wenig Raum gegeben ist.

DAS NACHLEBEN DER RUINEN

Den Bewohnern des ehemals römisch besiedelten Gebiets standen im ostfränkischen Reich vielerorts monumentale Überreste der Antike vor Augen.⁶ Im ländlichen Bereich blieben gepflasterte Straßen und die hohen Pfeiler der Aquädukte erhalten, im Weichbild der Städte überdauerten Reste von Grabmälern. Die umfriedeten Anlagen antiker Gutshöfe und Villen nutzte man als Friedhöfe.⁷ Die Ruinen antiker Großbauten bildeten den Kern neuer Siedlungen oder beherrschten als einsame Landmarken die Umgebung. Ihr Verfall und ihre Ausbeutung als Steinbruch schlugen sich als glückliche Säulenfunde in Chroniken nieder.

Die neu errichteten Kirchen baute man oft in römischen Ruinen, aber die Umwidmung eines Tempels in eine christliche Kirche ist nur in wenigen Fällen nachweisbar. Es kam nicht zu einer systematischen christlichen Reaktion auf den Kultcharakter der Bauten, vielmehr überwogen pragmatische Gründe.⁸ Heiligenviten, in denen die Protagonisten »heidnische« Tempel zerstören und an ihrer Stelle Kirchen errichten, spiegeln – im Gegensatz etwa zum östlichen Mittelmeergebiet – meist nicht das historische Geschehen wieder, sondern nahmen einen literarisch vorgeprägten Topos auf: In einer Zeit, in der pagane Praktiken noch Bestand hatten, entsprach die Zerstörung von Kultstätten den Erwartungen an einen Heiligen. Gleichfalls topischen Charakter haben die Berichte von Klostergründungen des 6. und 7. Jhs., die einst römisch besiedelte und jetzt »wilde« Gegenden schildern. Dieser Umstand wurde oft erst später ausschmückend hinzugefügt. So berichten die gegen Ende des 8. Jhs. entstandenen *Gesta Hrodberti*, dass Bischof Rupert von Salzburg († um 716) sein Kloster im Gebiet des antiken Iuvavum gründete, wo »zur Zeit der Römer schöne Wohnhäuser errichtet wurden, die aber in jener Zeit alle verfallen und von Wald überdeckt waren.« Den Ausgangspunkt bildeten hier wie in anderen Viten tatsächlich vorhandene Ruinen, die aber erst nachträglich Erwähnung fanden. Die Frage, ob solche Schilderungen eher die Vergänglichkeit des Heidentums unterstreichen sollten – und damit eine Folie für die sich strahlend abhebende mönchische Lebensform boten –, oder ob auf die Ruine als traditionsschaffende Größe rekurriert wurde, kann nur im Einzelfall geklärt werden.⁹ Unabhängig von der jeweiligen Motivation wird in diesen Zeugnissen der Blick auf die »Zeit der Römer« als abgeschlossene Ära offenbar.

Über die Kontinuität urbaner Strukturen und das Schicksal der Bauten größerer Städte entschieden ihre topographische Situation und die geopolitische Lage. Nida etwa, im 2. Jh. zum Verwaltungszentrum aufgestiegen und mit monumentalen Bauten ausgestattet, verfiel seit dem späten 3. Jh., als die Römer die rechtsrheinischen Gebiete nach



3 Trier im 11. Jh.

antiquarischer Forschung erscheinen lassen: Die zu seiner Zeit verbreitete Meinung, das Kastell von Deutz sei durch Julius Caesar gegründet, führt er auf dessen Berühmtheit gerade in Gallien zurück. Er setzt ihr einen epigraphischen Fund entgegen, der die gegensätzliche Ansicht stütze, dass nämlich das Kastell auf Konstantin den Großen zurückgehe. Als Beleg führt er jene Inschrift an, die die Forschung heute als die tatsächlich konstantinische Bauinschrift des Castrums bewertet.¹³

Eine besonders intensive Rezeption der lokalen Antike lässt sich für Trier nachzeichnen, das im Frühmittelalter einen umfangreichen Bestand antiker Bauten aufwies (vgl. S. 372ff.).¹⁴ Das Stadtgebiet der spätantiken Kaiserresidenz dürfte sich als ausgedehntes Ruinenfeld mit Ansiedlungen um wenige christliche Kultstätten präsentiert haben. Einige Großbauten wurden im Verlauf des Frühmittelalters neu genutzt und prägen das Stadtbild bis heute. Ein spätantiker Basilikenkomplex bildete den Ursprung für die Bischofskirche des 6. und 11. Jhs. Um 1040 bezog das

Simeonstift die Porta Nigra (Kat. 1). Die Kaiserthermen – *vetus castrum* – dienten der Sippe »de Castello« als befestigter Sitz. Das römische Straßennetz wurde im Siedlungsbereich überwiegend aufgegeben, überdauerte dagegen in Teilen der landwirtschaftlich geprägten Südstadt (Abb. 3). Hier schloss es die umliegenden Kirchen wie St. Eucharius an, die auf antike Sepulkralanlagen zurückgehen.

Die »allgegenwärtige Präsenz der Antike«¹⁵ beschränkte sich gerade in Trier nicht auf ihre praktische Nutzung. Eine wohl vor 1060 erstmals schriftlich gefasste Gründungslegende bedient sich der Antike, um Anciennität und Vorrangstellung der Trierer Kirche im Reich zu bekräftigen.¹⁶ Bemerkenswert ist weniger die Instrumentalisierung an sich als der spezifische Blick auf die Monumente. Einzelne Bauten zogen wegen ihrer Bautechnik das Interesse auf sich (Kat. 1). Aus der literarischen Überlieferung bekannte Funktionen wurden mit dem verbunden, was unmittelbar vor Augen stand, etwa »die bis heute bestehenden Ruinen des Theaters, das dem Brauch der Römer entsprechend errichtet wurde, um circensische Spiele und Ringkämpfe aufzuführen«. Das über die Gründung Erzählte sei belegt in »bildlichen Darstellungen und Inschriften«, die man an verschiedenen Orten der Stadt finden könne.¹⁷ Wo benötigt, wurde Antike neu geschaffen: Im späten 11. Jh. entstand *ex novo*, aber nach antikem Formular, eine Grabinschrift für den Vater Konstantins des Großen, die die zeitgenössische Geschichtsschreibung sogleich als Beleg für dessen Bestattung in Trier anführte.¹⁸

Während die Niederlegung antiker Bauten bereits im Frühmittelalter – wie sie in Köln nachweisbar ist – eher die Ausnahme blieb, zeichnet sich vielerorts im ausgehenden Hochmittelalter ihr oft endgültiger Verlust ab.¹⁹ Mit dem allmählichen Verschwinden der Antike – auch in Städten wie Trier, wo sie partiell überdauerte – ging die Erinnerung an den Ursprung bestimmter Bauten, aber auch an die antike Vorzeit der eigenen Stadt verloren. Die erneute Hinwendung zu einer lokalen Antike, wie sie die Antiquare im späten 15. und 16. Jh. etwa in Augsburg vollzogen,²⁰ musste demgegenüber als »Renaissance« erscheinen.

AACHEN – NEUES ROM

Die Verwendung antiker Materials war primär eine Verwertung: Marmor wurde zu Kalk gebrannt und Bronze eingeschmolzen, Ziegel gingen in mittelalterlichen Mauern auf. Diesem weitgehend ökonomisch bedingten Recycling steht jene Aneignung gegenüber, bei der Antike als Fragment, als Spolie in neuem Kontext sichtbar blieb, sich »materielle Aneignung und geistige Neubestimmung« verbinden konnten.²¹ Auch hier sind pragmatische Gründe zu berücksichtigen, jedoch macht der große Aufwand, etwa eines Transports antiker Werkstücke über die Alpen, andere Motive wahrscheinlicher. Der Gebrauch von Spolien belegt eine unmittelbare Auseinandersetzung mit einem Kapitell,

einer Statue oder einer Gemme. Der Umgang mit ihnen kann darüber Aufschluss geben, wie Antike wahrgenommen wurde: Als bloßer Werkstoff, als inhaltlich konnotierter, faszinierender Gegenstand, als ästhetisch ansprechendes Objekt, als Vorbild für das eigene Schaffen.

Im Bereich der Architektur sind Spolien am besten in der Aachener Pfalz Karls des Großen und im ottonischen Sachsen dokumentiert. Hier wirkten die Könige und Kaiser sowie ihr engster Umkreis als Auftraggeber, sodass sich der Wunsch nach Repräsentation mit den finanziellen und politischen Möglichkeiten verband, die für einen Spolienimport aus der Ferne ebenso notwendig waren wie für die Ausbeutung lokaler Ruinen. Für antike Spolien wird oft ein gezielter Verweis auf ihren ursprünglichen Kontext angenommen, sei es der Bezug zu einem bestimmten, legitimationsverheißenden Ort, sei es als Beweis von Alter und Tradition. Vor dem Hintergrund der vielschichtigen »renovatio«-Bemühungen Karls wie der ottonischen Herrscher seit Otto I. sind daher gerade Spolien daraufhin zu befragen, inwieweit sie zu Medien politischer und kultureller Konzepte wurden.

Eine zeitgenössische Quelle zur Verwendung antiker Spolien durch Karl liegt in einem wohl 787 verfassten Brief Hadrians I. (amt. 772–795) vor. Der fränkische König hatte darum gebeten, so der Papst, »dass wir Euch von den Mosaiken und Marmor und von den anderen Inkrustationen des Palastes der Stadt Ravenna, sowohl von den im Boden als auch von den an den Wänden befindlichen, etwas überlassen möchten.«²² Hadrian gestand dies zu. Bei dem Gebäude, das hier zur Plünderung freigegeben wurde, dürfte es sich um den Palast des Ostgotenkönigs Theoderich (reg. 470/474–526) gehandelt haben. Da der ambitionierte Bau der Aachener Marienkirche vermutlich in den 780er-Jahren im Gang war und ihre Säulen bereits 798 Thema gelehrter Gespräche sind, dürfte das Material zumindest auch für sie bestimmt gewesen sein (vgl. S. 328f., KAT. 167).²³ Neben Aachen ist an andere Pfalzen zu denken, etwa an Ingelheim, das als repräsentative Palastanlage nicht nur dem Vorbild antiker Villenarchitektur verpflichtet, sondern auch mit antiken Bauteilen ausgezeichnet war (KAT. 39).²⁴ Den Transport von Spolien über die Alpen bestätigt die um 828 entstandene Biographie Karls aus der Feder Einhardts: »Die christliche Religion [...] pflegte er mit höchster Frömmigkeit. Darum errichtete er die Kirche in Aachen von höchster Schönheit, mit Gold und Silber und mit Leuchtern sowie mit Gittern und Türen aus massiver Bronze. Da er zu ihrem Bau Säulen und Marmor von woandersher nicht bekommen konnte, ließ er sie von Rom und Ravenna herbeiführen.«²⁵

Im heutigen Aachener Dom fallen zunächst die Säulen aus unterschiedlichen Marmorsorten ins Auge, die paarig in die Rundbögen der Empore eingestellt sind (ABB. 4). Der jetzige Zustand sagt über den karolingischen Spolienegebrauch allerdings nur noch bedingt etwas aus, da die Säulen samt Kapitellen und Basen 1794 nach Paris überführt



4 Aachen, südwestliches Oktogon des Doms, ehem. Pfalzkapelle, historische Aufnahme vor 1913

wurden (KAT. 3). Nach der Rückkehr der meisten, aber nicht aller Bauteile und einer in den Originalbestand eingreifenden Rekonstruktion handelt es sich lediglich bei gut der Hälfte der Säulen um die ursprünglichen Stücke.²⁶ Als Spolien sind außerdem einige der korrodierten Pilasterkapitelle am Außenbau, die Inkrustationen des Fußbodens sowie die Platten des Throns zu erkennen (KAT. 38).²⁷

Unabhängig von dieser unglücklichen Überlieferung lässt sich in Aachen die Vorbildwirkung antiker Werke studieren. Offenbar waren die 38 notwendigen Kapitelle in entsprechender Größe nicht verfügbar, denn man ergänzte mit zeitgenössischen Arbeiten. Das abgebildete Kapitell (ABB. 5) kann – etwa aufgrund des Blumenstengels der oberen Zone – als nachantik identifiziert werden. Es zeigt ein bemerkenswertes Verständnis für die Struktur eines korinthischen Kapitells und souveränes handwerkliches Vermögen bei der Ausarbeitung der Akanthusblätter. Die offensichtliche Vorgabe, Antike zu imitieren, verbindet sich hier mit der hohen Qualität der Steinmetzen. Beides ist charakteristisch für einige anspruchsvolle karolingische Bauten und führte so weit, dass für einige Kapitelle – sei es in Aachen (ABB. 6), Ingelheim oder Lorsch (KAT. 14) – kein Konsens darüber besteht, ob es sich um provinzialrömische oder karolingische Stücke handelt.²⁸

Wie keine andere Pfalz ist Aachen mit antiken Bronzen ausgestattet worden. Im Jahr 801 überführte Karl eine Rei-



5 Aachen, Dom, korinthisches Kapitell aus der oberen Arkade des südlichen Emporengeschosses, letztes Drittel des 9. Jhs., Marmor, ca. 46 × 56 × 56 cm

terstatue von Ravenna nach Aachen. Die lokale ravennatische Überlieferung und ein Gedicht von Walahfrid Strabo, 829 am Aachener Hof verfasst, benennen diese Statue als Theoderich. Strabos Zeilen geben nur vage Hinweise zu ihrer



6 Aachen, Lapidarium, korinthisches Kapitell, provinzialrömisch (?), Marmor, 49 × 56 × 56 cm

Aufstellung in Aachen: Die wohl überlebensgroße, vergoldete Reiterstatue des gewappneten Herrschers blickte demnach auf die Pfalzgebäude, die sich zwischen ihr und dem Tierpark erhoben. Sie war »über Stein und Blei und hohlem Metall« aufgestellt, offenbar auf Säulen über einer Brunnenanlage.²⁹ Zur Rechten des Reiters stand die ebenfalls bronzene Aktfigur eines Musizierenden, vielleicht ein beckschlagender Satyr.³⁰ Spätere Quellen schweigen über diese Werke. Sie dürften bald zerstört worden sein, sei es im Zuge einer zunehmend negativen Bewertung Theoderichs, wie sie bereits Strabo formulierte, sei es im Jahr 881, als die Normannen in Aachen einfielen.

Hingegen blieb eine bemerkenswerte antike Tierplastik erhalten. Vermutlich handelt es sich um eine Bärin, im Mittelalter erkannte man in ihr jedoch eine Wölfin (ABB. 7, KAT. 4). Seit dem 14. Jh. erwähnt, gab sie der bronzenen Wolfstür ihren Namen (ABB. 1). Die beiden Löwenkopftürzieher an dieser Tür unterscheiden sich in den weich modellierten Tiergesichtern und den eingetieften Pupillen von denen aller anderen Türen (KAT. 9 u. 10). Vermutlich rezipierte der Künstler in den Löwen der Wolfstür die ausdrucksvolle antike Bronze, was gleichzeitig deren Aufstellung in Aachen in karolingischer Zeit belegen würde.

Hingegen ist gegenüber der erst neuzeitlichen Tradition Skepsis angebracht, dass Karl in dem in Aachen ausgestellten antiken Sarkophag mit der Darstellung des Proserpina-mythos seine letzte Ruhe gefunden habe (KAT. 6). Laut Einhard markierten ein Bild (*imago*), das wohl Karl selbst zeigte, und eine Inschrift sein Grab. Der antike Sarkophag gehörte nicht zum Grabmal oder war Einhard zumindest nicht der Erwähnung wert. Auch andere Karolinger sollen in antiken Sarkophagen bestattet worden sein,³¹ aber nur für



7 Aachen, Dom, Lupa (Detail), 2. Jh. n. Chr., Bronze, gegossen und ziseliert, H. 85 cm

Karls Nachfolger Ludwig den Frommen (reg. 814–840) liegt dazu eine breitere Überlieferung vor (KAT. 7).

Die Spolien der Aachener Pfalz werden bis heute sehr unterschiedlich bewertet. Dass Rom einen ideellen Bezugspunkt für Aachen darstellte, ist nicht zu bezweifeln. In zwei panegyrischen Dichtungen des frühen 9. Jhs. ist Aachen als »zweites Rom« und »neues Rom« bezeichnet, mit Karl sei »das goldene Rom [...] der Welt wiedergeboren«. ³² Zuvor war mit diesen Epitheta nur das »zweite Rom« Konstantins belegt worden. Vor diesem Hintergrund bietet eine südfranzösische Chronik scheinbar einen expliziten Deutungshorizont für die Pfalz: »Dort befestigte Karl seinen Hofsitze und erbaute eine Kirche von erstaunlicher Größe, deren Türen und Gitter er aus Bronze anfertigen ließ, und mit großer Sorgfalt und Achtsamkeit [...] gestaltete er diese Kirche in ihrem übrigen Schmuck. Er errichtete aber dort auch einen Palast, den er »Lateran« nannte.« ³³ Dokumentarische Quellen belegen jedoch, dass sich »Lateran« nicht auf die Pfalz insgesamt, sondern auf ein spezifisches Gebäude bezog, das u. a. als Schatzkammer diente. Damit ist nicht die Pfalz als Ganzes als Nachahmung des Lateran zu beschreiben, vielmehr lässt sich der Wunsch erkennen, in Aachen das päpstliche Rom zu evozieren – ohne es in seinen Gebäuden zu »kopieren«. In diesem Sinn ist auch die Aufstellung des Reiterstandbildes und der Bärin zu verstehen. Sie zitieren die Reiterstatue des Marc Aurel, die als *caballus Constantini* vor dem Lateran stand, und die dort ebenfalls aufgestellte Bronze der römischen Wölfin. Seit dem 9. bzw. 10. Jh. sind die *lupa* und der Reiter in Rom als Ort von Rechtsprechung und päpstlicher Gerichtsbarkeit nachweisbar. Von ihrer programmatischen Aneignung ist bereits im Kontext der päpstlichen Politik der 2. Hälfte des 8. Jhs. auszugehen. ³⁴ Einen expliziten Bezug auf Rom lässt auch der einst als Brunnen dienende monumentale Pinienzapfen erkennen (KAT. 5), denn auch im Vorhof von St. Peter stand ein Brunnen mit einer antiken *pigna*. Es wurde jedoch in jüngerer Zeit mit guten Gründen in Zweifel gezogen, dass diese Aachener Bronze in karolingischer Zeit entstand, weshalb sie Überlegungen zu dem Statuenensemble unter Karl nicht mehr stützen kann.

Die architektonischen Aachener Spolien fügen sich nicht ohne Weiteres in den abgesteckten Deutungsrahmen. Mehrfach wurde die Verwendung von rotem Porphyrt als Beleg für ihre imperialen Konnotationen bemüht. In Aachen (und Paris) gibt es jedoch weder Säulen aus diesem Material noch solche, die man dafür hätte halten können. ³⁵ Der Aussage Einhardts, man habe keinen Marmor aus dem Umland bekommen können, wurde entgegengesetzt, dass lokal sehr wohl römische Bauteile verfügbar gewesen seien, etwa in Trier. Karl habe sich aber, geleitet durch seinen imperialen Anspruch, für eine *translatio* aus Rom und Ravenna entschieden. Tatsächlich sind die vorhandenen Kapitelle aber neben stadtrömischer und karolingischer auch provinzialrömischer Herkunft. ³⁶ Freilich findet auch eine Bewertung der Spolien, die ihre Semantik ganz verneint und einzig auf



8 Ravenna, San Vitale, Weihe 547/48

den ästhetischen Reiz und ihre Kostbarkeit abhebt, in den zitierten zeitgenössischen Texten keine Grundlage – Einhard hebt eben die Herkunft, nicht die Schönheit hervor.

Zu betonen ist der durchgängige Bezug zu Ravenna. ³⁷ Die Spolierung des Theoderich-Palatiums muss als spezifische Aneignung und Vereinnahmung verstanden werden, denn auch der von Hadrian beschriebene Inkrustationschmuck – um Säulen geht es in dem Brief explizit nicht! – wäre in der Kaiserresidenz Trier zu finden gewesen. Gleichzeitig bleibt San Vitale in Ravenna als oktogonaler Zentralbau mit zweigeschossigem »Säulengitter« das überzeugendste unter den für Aachen diskutierten Vorbildern (ABB. 4 u. 8). ³⁸ Schließlich ist es neben St. Peter einzig die Kirche von Ravenna, der Karl einen seiner berühmten silbernen Tische hinterlässt – jenen mit der *effigies* Roms. ³⁹

Man wird die bekannten Quellen zeitlich differenzieren müssen. Sie werden oft mit Blick auf das Kaisertum und

dessen Konkurrenz zu Byzanz bewertet, eine Lesart, die eine gleichbleibende Position Karls im Spannungsfeld von Papsttum und Byzanz über die 46 Jahre währende Königsherrschaft suggeriert (vgl. S. 248f.). War die Pfalzkapelle tatsächlich bereits in den ausgehenden 70er-Jahren im Bau, dann hatte sie ein König der Franken geplant, dem es gelungen war, über die Söhne seines Bruders hinweg die Herrschaft über das gesamte Frankenreich an sich zu ziehen, der als *rex Langobardorum* (774) diesem erstmals einen mediterran-spätantik geprägten Kulturraum der Italia eingliederte und als *patricius Romanorum* die römische Kirche schützte.⁴⁰ Die langobardischen Residenzen stellten Karl die Ausdrucksformen königlichen Status' in antiker Tradition vor Augen – inwieweit sie von dort adaptiert wurden, bleibt aufgrund unserer geringen Kenntnisse der langobardischen Paläste und Hofkultur offen. Die schmale Überlieferung erweist jedenfalls eine Situation kultureller Konkurrenz.⁴¹ Der Wunsch nach einer königlichen »Residenz«, ohne Vorbild und Vergleich nördlich der Alpen, sich jene des Ostgotenherrschers ideell und materialiter aneignend, lässt sich mit der ganz neuen machtpolitischen Situation und dem gestiegenen fränkischen »Anspruchsniveau« verbinden.⁴² Der oft vermutete Anspruch auf Ebenbürtigkeit mit dem Kaisertum in Byzanz, gar im Sinne des Kaisertitels, findet in den Quellen dieser Zeit keine Grundlage⁴³ und erscheint als Begründung für den Bau der Pfalzkirche problematisch. Unmittelbar nach der Kaiserkrönung ließ Karl die Theoderichstatue nach Aachen bringen, die er bei einem früheren Besuch nicht hatte mitnehmen können oder wollen. Sie blieb nördlich der Alpen über Jahrhunderte ohne Nachfolge. Dieser Akt der Statuenaufstellung ist als imperiale Setzung in antiker Tradition zu verstehen. Im Gegensatz zu der negativen Sicht auf Theoderich als tyrannischen Ketzler muss Theoderich für Karl Vorbildcharakter gehabt haben. Sein Name verband sich nicht nur weiterhin mit der Statue, sondern wurde nun auch an einen der (illegitimen) Söhne Karls vergeben, was durchaus als Anspinnung zu verstehen ist.⁴⁴ Dem Kaiser dürfte ein topisch überformtes Bild des Ostgoten überliefert worden sein, das diesen als selbstständigen Herrscher des Westens stilisierte. Der an Theoderich gerichtete *Panegyricus* des Ennodius war wohl bereits durch den Langobarden Paulus Diaconus an den Hof gelangt, und gerade im Jahr der Überführung der Statue bittet Alkuin seinen Schüler Angilbert, ihm die *Historia* des Jordanes zu senden, die auf der von Theoderich selbst in Auftrag gegebenen *Geschichte der Goten* Cassiodors fußt. Vielleicht hatte man den *Variae* Cassiodors auch entnommen, dass Theoderich selbst seinen Palast mit Spolien aus Rom geschmückt hatte, war also die Anregung zur Spolienverwendung literarisch vermittelt.⁴⁵

Wenn Einhard weit zurückblickend die Herkunft der Spolien mit Ravenna und Rom benannte, dann hob er damit v. a. den Aufwand im Dienst des *cultus divinus* hervor – als Schilderung der Ereignisse kann er nicht gelesen werden. Möglicherweise suchte er *ex post*, Karl einen imperialen

Habitus zuzusprechen, der zum Zeitpunkt der Spolienverwendung noch nicht aktuell gewesen war. Aachen entstand nicht als *secunda roma*, sondern wurde dazu erst unter dem Eindruck des neu gewonnenen okzidentalen Kaisertums.⁴⁶

EX AERE SOLIDO

Der hohe Anspruch, den Karl mit der Aachener Kirche verband, lässt sich auch an ihrer singulären Ausstattung mit monumentalen zeitgenössischen Bronzen ablesen. Fünf massiv gegossene Türen schmückten sie, darunter die Wolfstür am Haupteingang mit annähernd vier Metern Höhe und über 43 Zentnern Gewicht pro Flügel (ABB. 1, KAT. 8 u. 9). Acht ehemals vergoldete Gitter rahmen ringsum den Innenraum des Oktogons als Brüstungen (KAT. 11 u. 13). Basen und Kapitelle aus Bronze, für die nichts Vergleichbares bekannt ist, zeichneten einige Säulen besonders aus (KAT. 3).⁴⁷

Seit dem Fund einer Gusswerkstatt auf dem Boden der Pfalz wurden die Bronzen weitgehend einhellig als karolingische Arbeiten gewürdigt.⁴⁸ Ein vergleichbares Ensemble an Großbronzen ist im Mittelalter offenbar nicht entstanden. In Byzanz scheint die Praxis, massive Türen zu gießen, vom 7. Jh. bis zur Mitte des 9. Jhs. abgerissen gewesen zu sein, nachdem Justinian (reg. 527–565) die Hagia Sophia und das Palastvestibül noch reich mit Bronzen ausgestattet hatte.⁴⁹ In Rom nahm Papst Zacharias (amt. 741–751) in den Türen und Gittern, mit denen er die von ihm errichteten Bauten am Lateran ausstattete, die antike Tradition eherner Kirchenportale als prestigeträchtige Stiftungen hochrangiger Auftraggeber auf.⁵⁰ Als möglicherweise zeitgenössische Güsse blieben sie aber offenbar die Ausnahme, denn bei der von Hadrian I. aus Perugia in die Peterskirche überführten Tür wird es sich um eine Spolie gehandelt haben, wie dies nördlich der Alpen auch für die Tür der Mainzer St. Albanskirche gilt.⁵¹

Das Wagnis, massive Bronzetüren zu gießen, ist man dann offenbar erst nach der Jahrtausendwende wieder eingegangen. Zumindest blickte man in diesem Bewusstsein auf die Aachener Bronzen, wie die Inschrift auf jener Tür belegt, die um 1000 der Erzbischof von Mainz in Auftrag gab: »Nachdem der große Kaiser Karl sein Leben der Natur zurückgegeben hatte, brachte Erzbischof Willigis als erster Türflügel aus Metall zustande« (KAT. 10).

Für die Zeitgenossen – das machen diese Inschrift ebenso wie die bereits zitierten Passus bei Einhard und in der südfranzösischen Chronik deutlich – zeichneten die Bronzen die Aachener Kirche besonders aus. Es sind der Wert des verarbeiteten Materials und das nicht geringe Risiko der Herstellung »aus massiver Bronze« (so Einhard), die Qualität der Ausführung und v. a. die ideelle Konzeption, die diese Werke als herausragende Leistung kennzeichnen. Neben handwerklichem Können war eine langfristige Planung



9 Diptychon der Lampadii (Detail), Loge des Konsuls im Circus, 1. Hälfte des 5. Jhs., Elfenbein, 29 × 11 cm, Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, Inv. Nr. 4

notwendig: Vorsichtige Schätzungen veranschlagen pro Guss ein halbes Jahr. Die Türen wurden wohl zugunsten der Passgenauigkeit bereits beim Hochziehen des Mauerwerks eingesetzt.⁵²

Dieser unerhörte Aufwand lässt sich aus einer bewussten Aufnahme antiker Traditionen als einer Stiftungspolitik mit höchstem Anspruch erklären. Für diese Rezeption dürfte die literarische Überlieferung ebenso wie erhaltene Monumente den Maßstab gesetzt haben. Die antiken Autoren bezeugen Bronzen als bedeutende Weihgeschenke und Stiftungen, Plinius erwähnt Alter und Ansehen des Materials und den Ruhm der Bronzekünstler. Isidor zufolge besitzt Bronze unter den Metallen die größte Festigkeit und Stärke.⁵³ Dazu war ein Überlieferungsstrang der antiken technischen Fachliteratur verfügbar: Der älteste erhaltene, wohl Anfang des 9. Jhs. entstandene und in Karls Bibliothek verfügbare Vitruv-Codex führt auf seinen letzten Blättern Unterweisungen auf, die auf antike Vorlagen zurückgehen, *De fusuris* (Über das Gießen) und *De mensura caerae et metalli in operibus fusilibus* (Über das Verhältnis von Wachs und Metallen beim Gießen).⁵⁴ Genau diese Handschrift gelangte im frühen 10. Jh. nach Hildesheim, wo sie das Interesse des Bischofs Bernward auf sich gezogen haben dürfte, der wenige Jahre nach Willigis von Mainz als Auftraggeber von Großbronzen hervortrat (KAT. 100 u. 102).

Den Anstoß für die Ausstattung der Aachener Marienkirche mit Bronzen könnte die Hagia Sophia gegeben haben, deren Pracht die Gesandten beeindruckt haben dürfte – Karl selbst hat sie nie gesehen. Als direktes Vorbild wurde das

Portal der königlichen Abtei Saint-Denis erwogen, allerdings ist unsicher, ob diese Bronzeflügel bereits unter Karls Vater Pippin (reg. 751/755–768) die Kirche schmückten.⁵⁵ Die wichtige Frage, inwieweit Karl primär eine fränkisch-karolingische Tradition adaptierte und ihr dem neu begründeten Anspruch gemäß eine neue Dimension gab, ist damit nicht mehr zu klären. Sie stellt sich umso mehr, als in Saint-Denis möglicherweise auch antike Marmorsäulen Verwendung fanden.

Die Aachener Türen und jene in Mainz greifen den antiken Typus der bilderlosen Flügel auf.⁵⁶ Vor allem die Wolfstür mit ihren stark zurücktretenden Feldern identischer Größe variiert diese Vorbilder mit einer mehr gitterartigen Struktur. Wie die Rahmen auf antike Zierleisten zurückführen, so folgen die Löwenprotomen antiken Prototypen. In technischer Hinsicht unterscheiden sich die Aachener Vollgüsse von den aus Einzelgüssen zusammengesetzten antiken Türen, und hierin war Aachen Vorbild für Mainz und Hildesheim.

Die aus der Antike bekannte Praxis, Logen und Emporen hochrangiger Persönlichkeiten durch Gitter hervorzuheben, war aus oberitalienischen Bauten oder aus der bildlichen Überlieferung bekannt (ABB. 9). Die Vorbilder für die vier in Aachen jeweils in zwei Exemplaren vertretenen Gittertypen, die sich in ihrer Struktur und Ornamentik erheblich voneinander unterscheiden, sind in der Forschung intensiv diskutiert worden. Die jüngste Untersuchung erkannte eine Adaption von Strukturen und Mustern aus einem chronologisch wie geographisch so weiten Spektrum, dass es



10 Aachen, Dom, sog. Erstes klassizistisches Gitter (Detail), letztes Viertel des 8. Jhs., Bronze, gegossen, 124 × 426 cm



11 Aachen, Dom, sog. Zweites klassizistisches Gitter (Detail), letztes Viertel des 8. Jhs., Bronze, gegossen, 120 × 430 cm

primär die breite Kenntnis verfügbarer Modelle und die kreative Umformung des Gesehenen zu unterstreichen gilt.⁵⁷ Die Rezeption frühkaiserzeitlicher Akanthusranken (ABB. 10), frühbyzantinischer Kapitelltypen und des römischen Stützenapparates (ABB. 11) erscheint damit als eine Wahl neben anderen, nicht als Ergebnis einer chronologischen Entwicklung zugunsten antik-imperialer Vorbilder.⁵⁸ Vielmehr dürfte die Konzeption von vornherein auf die *varietas* abgezielt haben, die die vier Gitterpaare präsentieren. Ihre einzelnen Komponenten können als Reflex der innovativen Arbeitsweise karolingischer Künstler gelesen werden.

DIE REZEPTION DER ANTIKEN SÄULENORDNUNGEN

Lassen sich die antikisierenden Kapitelle in Aachen als Ergänzungen vorhandener Spolien am selben Bau erklären, so gilt dies nicht für die Bauornamentik, die außerhalb des Pfalzbaus am engsten dem antiken Kanon folgt. Besonders an der Lorschertorhalle manifestiert sich eine bemerkenswert differenzierte Rezeption der Ordnungen. Die halben Kompositkapitelle des Untergeschosses gleichen sich in ihrer Struktur und der feingliedrigen Blattgestalt ihren Vorbildern so weit an, dass sie von einigen Autoren für antik gehalten wurden (ABB. 12, KAT. 14). Es handelt sich um vier auseinandergesägte Vollkapitelle, die vermutlich um 810/820 für ein bald zerstörtes oder nie ausgeführtes Gebäude entstanden und als besonders qualitätvolle Arbeiten wohl in der Zeit Ludwigs des Deutschen (reg. 840–876) an der Torhalle eine neue Verwendung fanden. Über diese Kapitelle hinaus ist die Gliederung des Untergeschosses in der architektonischen Struktur (sog. Tabulariummotiv), den kräftigen Kämpferprofilen und den attischen Basen an antiken Vorbildern orientiert. Das Vorlagensystem des Obergeschosses hingegen löst den klassischen Kanon auf und variiert einzelne seiner Elemente zugunsten einer flächig-



12 Lorsch, Torhalle, Kompositkapitell der Westseite, um 800?, weißer Kalkstein, ca. 49 × 48 × 21 cm

dekorativen Wirkung. Für diesen Wandaufriß konnten bislang keine schlüssigen Parallelen angeführt werden. So ist für die Torhalle ein im Detail bis zur Imitation reichender, in der Gesamtausführung schöpferisch-freier Umgang mit der Antike hervorzuheben.

Adaptierten die bislang erwähnten Kapitelle die korinthische und die komposite Ordnung, so ist in Aachen wie in Lorsch ein nördlich der Alpen wohl singuläres Interesse für die Ionica festzustellen. Die vier Säulen der Marienkirche, die auf Bronzebasen ruhten, trugen ionische Kapitelle ebenfalls aus Bronze (KAT. 3). Eine prächtige Kanontafel des Aachener Schatzkammerevangeliers (KAT. 210) bildet in ihrer strengen Kolonnade gleichfalls ionische Kapitelle ab, vielleicht ein Reflex der Bronzen der Pfalzkirche. In Lorsch ist die ionische Ordnung nicht nur in dem singulären Pilastersarkophag und in den Pilasterkapitellen der Torhalle aufgenommen, sondern auch in der gemalten Architektur ihres Innenraums. Fingierte Wandinkrustationen und ionische Säulen verbinden sich hier zu einer illusionistischen Loggienarchitektur nach dem Vorbild antiker Villen (KAT. 15).

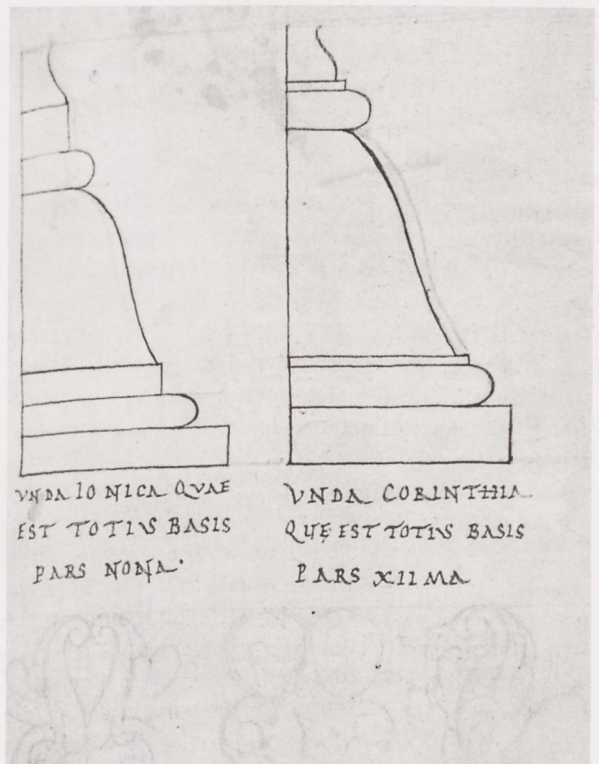
Sowohl die getreue Nachahmung antiker Baudekoration wie der kreative Umgang mit ihren Bestandteilen setzen die unmittelbare Anschauung antiker Architektur voraus. Der Wunsch, das Gesehene direkt mit dem schriftlich überlieferten antiken Wissen zu verbinden, wird hingegen nur selten sichtbar. Ein rares Zeugnis dafür ist ein Brief aus der Korrespondenz Einhards, der den seit dem 8. Jh. verbreitet rezipierten Text Vitruvs *Über die Architektur* mit der praktischen Anschauung verbindet. Sein anonymen Verfasser weist darauf hin, dass man ein gewisses Kästchen des Meisters E. (= Einhard?) mit Elfenbeinsäulen studieren solle, um einige dunkle Stellen bei Vitruv besser zu verstehen. Fragmente dieses Kästchens haben sich vielleicht in Seligenstadt erhalten, und auch hier begegnet die Ionica (KAT. 17).

De architectura wird nur in wenigen Handschriften von Bildern begleitet. Eine Ausnahme bildet ein Codex des 10. Jhs., in den beschriftete Illustrationen mit eingebunden sind (KAT. 312). Die raren Federzeichnungen zeigen und benennen u. a. die ionische und die korinthische Basis und vergleichen ihre Proportionen (ABB. 13). Der Text und die Bilder stehen jedoch lediglich in einem losen Zusammenhang, denn die verwendete Terminologie stimmt nicht mit jener Vitruvs überein, und die ebenfalls abgebildeten Gebälke erweisen eine nur vage Vorstellung von den architektonischen Vorbildern. Vermutlich folgen die Zeichnungen einem anderen antiken Lehrbuch.⁵⁹

Im Ganzen gesehen dominieren in der karolingischen Architektur und Schatzkunst Adaptionen der korinthischen und der kompositen Ordnung. Vor allem der Akanthus faszinierte und wurde losgelöst als vielseitig einsetzbares Ornament angewandt, wie es der sog. Lebuinus-Kelch, der St. Servatius-Schlüssel und die goldene Zierplatte eines Sporengehänges vorführen (KAT. 18, 130 u. 259).⁶⁰

SPOLIENVERWENDUNG UNTER DEN OTTONEN

Der Spolienegebrauch in Bauten ottonischer Zeit erscheint heute weniger spektakulär als jener unter Karl dem Großen. Plastiken sind nicht darunter, und der architektonische Kontext blieb nicht erhalten. Von einer überlieferten »Drittverwendung« muss auf die ottonische »Zweitverwendung« geschlossen werden. Dies gilt insbesondere für Magdeburg, wo die durch Otto I. errichtete Kathedrale des neu gegründeten Erzbistums im 13. Jh. durch einen Neubau ersetzt wurde. In ihm sind an hervorgehobener Position im Chor antike Säulen u. a. aus rotem und schwarzem Porphyrt angebracht (KAT. 41). Spätantik-byzantinische Kapitelle und weitere Säulen verteilen sich über die Klostergebäude.⁶¹ Ein spätantikes (?) Taufbecken aus Porphyrt, mehrere hochmittelalterliche Skulpturen aus Marmor sowie ein ergrabenes stadtrömisches Kapitell lassen den großen Umfang und die Qualität des Spolienmaterials erahnen. Die regelrechte Ausstellung der Säulen als ehrwürdige *partes pro toto* des Vorgängerbaus und das Zeugnis des Thietmar von Merseburg legen ihre Zugehörigkeit zu dem ottonischen Bau nahe. Dem Chronisten zufolge ließ im Jahr 968 »der Caesar kostbaren Marmor, Gold und Edelsteine [...] nach Magdeburg heranzuführen.«⁶² Da dies im Zusammenhang mit Reliquien-niederlegungen erwähnt wird und zuvor von Reliquien aus der »Italia« die Rede ist, darf ein Spolientransport aus Rom oder Oberitalien vermutet werden. Die bis zu 4,20 m hohen



13 Schlettstädter Sammelhandschrift, Zeichnung einer ionischen und einer korinthischen Basis, frühes 10. Jh., 19,1 × 14,8 cm, Schlettstadt (Sélestat, Frankreich), Bibliothèque Humaniste, Ms 17, fol. 35r



14 Lorsch Evangeliar, obere Elfenbeinplatte des Vorderdeckels, spätantik, 6,8 × 26,5 cm, London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 138-1866, vgl. auch TAFEL S. 48



15 Lorsch Evangeliar, obere Elfenbeinplatte des Rückdeckels, um 810, Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Museo Sacro, Pal. Lat. 50, vgl. auch TAFEL S. 49

Säulenschäfte könnten Arkaden der ottonischen Kirche getragen haben, anderes lässt sich als Bestandteil einer prächtigen liturgischen Ausstattung denken.⁶³ In weiteren Sakralbauten, die auf ältere ottonische Gründungen zurückgehen, fallen einzelne römische Architekturteile auf, so ein Kapitell in der Vorhalle der Soester Patrokluskirche und die Kreuzsäule im Essener Münster (KAT. 179 u. 196).⁶⁴ Das häufige Vorkommen einzelner Spolien auf dem Boden des Herzogtums Sachsen – also nicht im ehem. römisch besiedelten Gebiet – könnte sich aus der Initiative Ottos des Großen erklären.

Seine letzte Ruhestätte fand Otto I. Thietmar zufolge in einem »marmoreo [...] sarcophago«. Aus Marmor besteht tatsächlich nur die Deckplatte des als Grab des Kaisers verehrten Monumentes im Magdeburger Chor, ursprünglich eine Wandverkleidung (KAT. 19). Wie die buntfarbigen Säulen stach der polierte, geäderte Cipollino aus dem lokalen Baumaterial hervor und veranschaulichte den Aufwand seines Erwerbs und so die Möglichkeiten des Herrschers.

Der Spoliengebrauch dieses Kaisers wurde als dezidiert römisch-imperiale Aussage gelesen, als Ausdruck einer Herrschaftsideologie. Da Quellen dazu völlig fehlen, muss diese Annahme Hypothese bleiben, und möglicherweise knüpfte Otto eher an Aachen und damit an Repräsentationsformen Karls des Großen an. Auch hier dürfte der Begriff des herrscherlichen Anspruchsniveaus die Motivation für diesen außerordentlichen Aufwand am besten umschreiben.

Vereinzelt sind auch unter den späteren Ottonen Sakralbauten durch Spolien ausgezeichnet worden, so die »mit marmornen Säulen überaus schön« gebaute Kirche, die Otto III. 1001 für den hl. Adalbert errichtete.⁶⁵ Trägt die lückenhafte Überlieferung nicht, so erreichten Spolien in der Zeit der Nachfolger Ottos I. aber keine vergleichbare Prominenz mehr. Dem entspricht das sich wandelnde Verhält-

nis zeitgenössischer Kapitelle zur antiken Bauornamentik. Teilweise folgen sie weiterhin dem Kanon, reduzieren jedoch seine Bestandteile und zielen nicht auf eine Imitation ab. Um 1010/1020 brachen dann die Steinmetzen in Köln und Hildesheim gänzlich mit der antiken Tradition. Für Bauten hochrangiger Auftraggeber entstanden jetzt Würfelkapitelle, die prägend für die salische Architektur wurden.⁶⁶

SCHATZKUNST

Schatzverzeichnisse und Testamente erlauben einen Einblick in die Schätze der Kirchen und der Großen des frühmittelalterlichen Reiches. Neben zeitgenössischen Arbeiten und Stücken byzantinischer wie islamischer Provenienz versammelten sie antiken Schmuck, antike Münzen und Gefäße aus Edelmetall, geschnittene Steine und Elfenbeine. Die Funktion der Schätze als Fundus für diplomatische Geschenke und Stiftungen, als Pfandobjekte und Zahlungsmittel und ihr Schicksal als Erbmasse, Tribut und Kriegsbeute ließen diese kostbaren Stücke überaus beweglich werden.⁶⁷ Ohne dass man dies für einzelne Objekte verfolgen könnte, lassen sich die Wege aus Rom und Oberitalien über die Schätze der Westgoten und Langobarden in das fränkische Reich nachzeichnen, aus Geschenken und Tributen Konstantinopels zu den Hunnen und Awaren, deren legendären Schatz schließlich Karl der Große erbeutete. Dieser wiederum verteilte den Königsschatz u. a. an alle Erzbistümer des Reiches. Seit Otto I. zeichnet sich v. a. ein Zustrom von Artefakten aus Byzanz und dem islamischen Raum ab, darunter auch antike Werke.⁶⁸

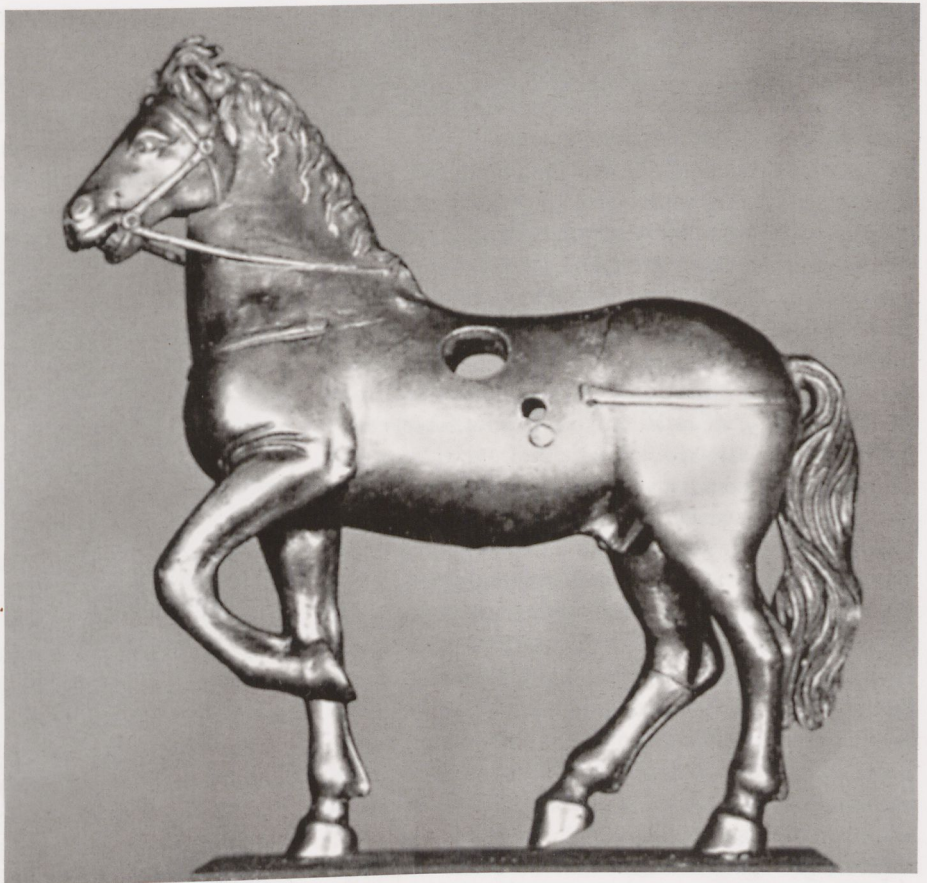
Einige der zirkulierenden Stücke wurden für die Goldschmiede und Elfenbeinschnitzer im Umkreis des Hofes und der Klöster verfügbar. Wie in der Architektur, eröffne-

ten sich mehrere Wege einer Neubestimmung. Elfenbeinreliefs ließen sich abarbeiten und die Tafeln wieder benutzen. Ihren Ursprung als spätantike Diptychen verraten einige frühmittelalterliche Elfenbeine durch Inschriften oder Reste von Relief (z. B. KAT. 142). War der Bildschmuck in diesen Fällen beschädigt oder unpassend, so adaptierte man bei anderen Platten die spätantike Darstellung, indem man sie überarbeitete. Es ist charakteristisch für die Fähigkeiten und die Zielsetzung karolingischer Künstler – aber auch für den Blick der Stilgeschichte auf diese Werke –, dass die Forschung bei einigen Stücken erst in jüngerer Zeit die Frage nach spätantiker Original oder karolingischer Rezeption einhellig beantwortet und andere weiterhin umstritten bleiben.⁶⁹ Ein forschungsgeschichtliches Lehrstück mit noch offenem Ausgang bieten die Deckel des Lorscher Evangeliars (KAT. 280). Galten sie zu Beginn des 20. Jhs. als frühmittelalterliche Kopien nach Vorbildern aus der Zeit Justinians, so erkannte man eine Generation später in der oberen Platte der »Christusseite« (ABB. 14) eine Arbeit des späten 5. Jhs., neu verwendet in den ansonsten karolingischen Deckeln. Diese Meinung fand keine Zustimmung, vielmehr wurden die stilistischen Unterschiede zwischen einzelnen Platten mit den formalen Eigenheiten unterschiedlicher Vorbilder erklärt. Der jüngsten These zufolge handelt es sich hingegen bei der oberen Platte der »Marinenseite« (ABB. 15) um eine spätantike Spolie.⁷⁰ Leicht be-

schädigt und daher im Umriss abgeschrägt, habe sie die für ein Diptychon ungewöhnliche trapezförmige Form des unteren Bildfeldes und die Schrägen der Seitentafeln bestimmt. Einige motivische Missverständnisse, etwa im Gewand – man vergleiche bei dem jeweils linken Engel die Führung des Gewandes über den vorderen Arm (ABB. 15) bzw. vor dem hinteren Arm (ABB. 14) –, in dem zu einer Kappe verunklärten Diadem und die dem *horror vacui* geschuldete Rosette unterstützen diese Überlegungen.

Eine Antikenadaptation, die auf das – zumindest aus moderner Sicht – gänzliche Aufgehen der Antike in der Neuschöpfung zielt, deren Ästhetik sich wiederum ganz auf die Spolie ausrichtet, war offenbar nicht auf die Elfenbeinkunst beschränkt. Die jüngste Untersuchung der Reiterstatuette aus Metz konnte glaubhaft machen, dass es sich bei dem Pferd um eine spätantike Arbeit handelt (ABB. 16, KAT. 31).⁷¹ Schon früher hatte man die erstaunliche Antikennähe des Pferdes bemerkt, ohne diesen gedanklichen Schritt zu vollziehen. Könnte die Preziose die Entstehung des einzigartigen Werkes erst angeregt haben?

Während sich um 1000 bei der Verwendung von Elfenbeinen das Interesse stärker auf karolingische und frühe mittelbyzantinische Arbeiten richtete, fanden unzählige antike Steinschnitte Eingang in die Goldschmiedekunst.⁷² Ihre Produktion war wohl im späten 4. Jh. ausgelaufen. Schon zuvor hatte man nördlich der Alpen begonnen, an-



16 Pferd der Reiterstatue aus Metz, spätantik?, Bronze, gegossen, urspr. vergoldet, H. 23,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 8260



17 Intaglio mit stehender Figur aus dem Brustbehang des sog. Giselaschmucks, römisch, Fassung: letztes Viertel des 10. Jhs. (?), Gesamtlänge 34 cm, Berlin, SMB, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 61,45

tike Gemmen in die wertvollsten Schmuckstücke zu fassen und sie damit als rare und kostbare Objekte gegenüber ihrem antiken Gebrauch aufzuwerten. Goldene Fibeln und Ringe mit römischen Kameen und Intagli zeichnen alamannische und merowingische Gräber hochrangiger Personen aus (KAT. 20). Ihre Träger dürften den Steinen heilende oder apotropäische Kräfte zugeschrieben haben. Die Bildinhalte gaben offenbar nur selten den Ausschlag, denn mythologische Figuren stehen neben Porträts und Motiven aus Fauna und Flora. Dies setzt sich fort in dem Reliquiar in Saint-Maurice (KAT. 21), das der Priester Teuderigus in Auftrag gab. Hier sind antike Intagli gemeinsam mit polierten Edelsteinen aufgesetzt, wobei ihre Motive schräg oder auf dem Kopf stehen. Bildlose Steine und antike Gemmen wurden gleichermaßen nach Farbe und Größe ausgesucht. Das Reliquiar dokumentiert, dass man spätestens in der ausgehenden Merowingerzeit begann, nach den Schmuckstücken auch sakrale Objekte mit antiken Preziosen zu bereichern. Mit ihm wird eine an Reliquiaren wie dem Egbertschrein (KAT. 119) weiter differenzierte Bildstrategie fassbar, die die kostbare Spolie nicht nur als Verweis auf den Reliquienschatz, sondern als authentifizierendes, das Alter des verborgenen Objektes beglaubigendes Medium neu bestimmt.⁷³

Im Gegensatz zu den antiken Intagli nimmt am Reliquiar des Teuderigus die frühmittelalterliche »Pseudo-Kamee« aus Glaspaste mit dem Bildnis des hl. Mauritius eine auszeichnende Position ein.⁷⁴ Nur wenige Exemplare dieser Gattung sind bekannt. Ihre Datierung – 7. oder 8. Jh.? – und Provenienz – Oberitalien? – sind noch unklar, aber da sie dezidiert zweischichtige antike Kameen nachahmen, dürften sie entstanden sein, als man die Technik des Steinschnitts nicht mehr beherrschte.

An einigen späteren Goldschmiedearbeiten sind dage-



18 Kameo mit der Darstellung der Victoria aus dem Juwelenkragen des sog. Giselaschmucks, frühaugusteisch, Fassung: letztes Viertel des 10. Jhs. (?), Gesamtlänge 64,5 cm, Berlin, SMB, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 61,44

gen antike Steinschnitte so platziert, dass sie gerade aufgrund ihres Motivs ausgewählt worden sein dürften. Den verlorenen Escrain Karls des Kahlen in Saint-Denis bekrönte ein erlesener Intaglio aus Aquamarin mit dem Profilbild der Tochter des Augustus. Auf einem begleitenden Stein ist als griechisches Monogramm »Heilige Mutter Gottes, Jesu Christi« eingraviert, das Porträt somit im Sinne einer *interpretatio christiana* umgewidmet. Zu Recht ist jüngst betont worden, dass das Bild nicht naiv falsch gelesen wurde, sondern eine bewusste Umdeutung erfuhr.⁷⁵

Auch ohne erklärende Beischrift lässt sich für die Mittelgemme des Juwelenkragens aus dem sog. Kaiserinnenschmuck erschließen, dass ihr Motiv, eine Victoria, Beachtung fand (KAT. 52). Der ursprünglich zweifarbige Kameo erhielt eine aufwendige Fassung und zentrale Position im Schmuck. Die anderen Intagli des Hals- und Brustschmucks wurden hingegen ohne Rücksicht auf das Motiv so abgearbeitet, dass sie in der Form- und Farbsymmetrie des Ganzen aufgingen und aus dem geziemenden Abstand zur Trägerin betrachtet nicht mehr von den polierten Edelsteinen zu unterscheiden waren. (ABB. 17 u. 18).⁷⁶

Zur gleichen Zeit konnten antike Steinschnitte zu zentralen, ein sakrales Schatzobjekt formal wie inhaltlich bestimmenden Elementen avancieren. An einem von Erzbischof Herimann von Köln (amt. 1036–1056) gestifteten bronzenen Kreuzifixus repräsentiert ein kleines antikes Frauenporträt aus Lapislazuli den Kopf Christi (KAT. 22). Die Überlegung, man habe das Bildnis nicht als antik identifiziert, sondern für eine Christusdarstellung gehalten und daher verwendet, kann mit Blick auf die gebildete klerikale Elite, der der Auftraggeber entstammt, nicht überzeugen. Den Schöpfern des karolingischen Escrain wird bewusst gewesen sein, dass das von ihnen verwendete feine Bildnis nicht Maria zeigt, und eben deshalb taufte man es um.

In ähnlicher Weise dürfte bei der Entstehung des Herimann-Kreuzes eine als antik erkannte, aber mit keiner Bedeutung besetzte Preziose als einzigartig, kostbar, schön und damit angemessen für den hohen Zweck angesehen worden sein.⁷⁷

Mehr noch hat der Augustuskameo am Lothar-Kreuz die Forschung gespalten, und dies auch, weil weder der Stifter dieser *Crux gemmata* noch ihre genaue zeitliche Einordnung feststehen (ABB. 19, KAT. 23). Es kann nicht vorausgesetzt werden, dass das Augustusbildnis als solches identifiziert wurde. Dies hätte nur im ikonographischen Vergleich mit antiken Münzbildern geschehen können, ein Vorgehen, das das Wissen um die unterschiedlichen Porträttypen und ein antiquarisches Interesse daran bedingt hätte. Man erkannte aufgrund der Attribute sicher, dass hier ein römischer Kaiser gezeigt war, aber kaum, um wen es sich handelte.⁷⁸ Die weitgehenden Überlagerungen von antikem Herrscherbild und Christusbild, die motivischen Entlehnungen aus der imperialen Sphäre, ihre Adaption unter christologischem Vorzeichen und ihre erneute Rückbindung an diese Sphäre in der Wiedergabe zeitgenössischer Herrscher ist zu betonen, und man wird gerade hier an die christomimetischen Darstellungen Ottos III. denken. Material und Form des Gemmenkreuzes verweisen nicht nur *per se* auf den *secundus adventus* Christi, sondern greifen Motive und Repräsentationsformen des spätantiken Kaisertums auf.⁷⁹ Bereits die Ansicht im Profil mit ihren Implikationen steht einem Verständnis als Christus entgegen. Das Adlerzepter ist gerade in ottonischen Herrscherbildern rezipiert worden, und einige unter ihnen, so die Bulle Heinrichs III. (KAT. 24), sind direkt auf den Kameo zurückzuführen. Auch



19 Lothar-Kreuz mit Kameo des Augustus, Kameo: frühaugusteisch, Sardonyx, 7,06 × 6,3 cm, Aachen, Domschatzkammer, Inv. Nr. G 22, vgl. KAT. 23



20 Ambo Heinrichs II. (Detail), frühes 11. Jh., Kupfer, getrieben und vergoldet, 146 × 115 cm, Aachen, Dom, vgl. KAT. 25

wenn sich den Zeitgenossen mehrere Rezeptionsebenen eröffnet haben dürften, stand damit die Repräsentation des ottonischen Herrschers durch das antike Kaiserbild offenbar im Vordergrund.

Nicht einzelne bedeutungstragende Elemente, sondern eine überwältigende, das Auge von einem Detail zum nächsten führende Vielfalt an Materialien, Texturen und Farben charakterisiert den Ambo, den Heinrich II. (reg. 1002/1014–1024) der Aachener Marienkirche stiftete (ABB. 20, KAT. 25). Elfenbeine mit Darstellungen antiker Götter und Krieger, fatimidische Gefäße aus Bergkristall umgeben von Schachfiguren aus Halbedelstein und eine spätantike Achatschale stehen neben Reliefs der vier Evangelisten. Für den distanzierten Blick formen diese Spolien eine monumentale, strahlende *Crux gemmata*, in der Nahsicht dominieren die im Detail ganz unterschiedlichen Stücke jeweils ein für sie reserviertes Feld und behalten ihre Eigenwertigkeit als einzigartige Objekte. In einer der kaiserzeitlichen Antike gänzlich fremden Weise konstituieren sie ein neues, ebenfalls einzigartiges Werk. Diese Spolienästhetik, die die wertvollsten erreichbaren Dinge zusammenfügte und si-



21 2. Königssiegel Ludwigs des Deutschen, nachweisbar 833–875, Wachs, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv

cher entscheidend von ihrer Präsenz angeregt wurde, war in den Augen der Zeitgenossen offenbar würdiger, der Verkündigung von Gottes Wort zu dienen, als ein einheitliches Werk der eigenen Zeit.

Auch in Byzanz wurden antike Steinschnitte neu bestimmt und verwendet,⁸⁰ jedoch bleiben viele Fragen zu ihrem sekundären Kontext hier offen. Das Phänomen der Spolie als einer von vielen Bestandteilen eines *mixtum compositum* blieb offenbar primär ein westliches Phänomen.

DER HERRSCHER IM PROFIL

Antiken Gemmen war im Mittelalter auch außerhalb der Schatzkunst ein »Nachleben« oder besser »Fortleben« beschieden. Die antike Tradition, mit Gemmen zu (Ver)Siegeln, wurde offenbar von den Merowingerkönigen nicht fortgeführt. Dagegen griffen die karolingischen Herrscher auf antike Intagli als Siegel zurück.⁸¹ Auch hier ist die Ikonographie der gewählten Steine nicht einheitlich: Der erste karolingische König, Pippin der Jüngere, siegelte mit einem weinbekränzten Bacchuskopf, Karlmann (reg. 768–771) mit einer Bacchantin, Karl der Große mit einem Bild des Jupiter Serapis. Noch Bischof Bernward bediente sich eines Medusenhauptes als Siegel. Für die Herrschersiegel überwiegen jedoch männliche Köpfe im Profil. Diese Porträts dürften für antike Kaiser gehalten worden sein, ohne dass man sie im Einzelnen zu identifizieren vermochte. Karl verband ein bärtiges Profil mit der Legende »Christus beschütze Karl, den König der Franken« (KAT. 26), Ludwig der Deutsche ließ für sein zweites Siegel als ostfränkischer König ein männliches Porträt (Hadrian?) ebenfalls mit dieser Umschrift unter seinem Namen umgeben (ABB. 21). Das iden-

tische Siegel, mittlerweile gesprungen und neu gefasst, verwendeten sein Sohn Ludwig III. der Jüngere (reg. 876–882) und noch sein Urenkel, Ludwig IV. das Kind (reg. 900–911). »Die Übermacht des antiken Bilderbes und der rechts-symbolische Charakter der Siegel, die sich wie Krone und Mantel vererben und deshalb nicht verändert werden, kommen in der merkwürdigen Geschichte dieser Gemme zugleich zum Ausdruck.«⁸² Vor diesem Hintergrund dürfte ein bestimmter Intaglio auch jenem Steinschneider als Modell vorgelegt worden sein, der das Bergkristallsiegel Lothars II. (reg. 855–869) am Lothar-Kreuz schuf (KAT. 23). Dieses Typar (Siegelstempel) orientiert sich eng an der Gemme, die Lothars Vater, Lothar I. (reg. 817/840–855), und dann er selbst als Siegel führten. Auch das weniger differenziert gearbeitete Typar des Trierer Erzbischofs Radpod (amt. 883–915) steht in der Tradition antiker Gemmen, aktualisiert sie aber in der Kopfform, die sich – man vergleiche die Reiterstatuette aus Metz (KAT. 31) – stärker an zeitgenössischen Bildnissen orientiert (KAT. 33).

Auch die zeitgenössischen karolingischen Siegel- und Bullenbilder bestimmte überwiegend der Herrscher im Profil, und hier setzte man sich, den antiken Vorbildern folgend, klar von der bei den Merowingern verbreiteten frontalen Aufnahme ab.⁸³ Erst Otto I. brach als Kaiser mit dieser Tradition, als er die hieratische en face-Darstellung wählte (KAT. 70). Es war dann die bleierne Kaiserbulle Ottos III., die den Herrscher im Brustbild erneut mit zur Seite gewandtem Kopf zeigte – in Bild und Umschrift ein Rekurs wohl nicht nur auf die Antike, sondern auch auf die Bulle Karls des Großen (KAT. 68).

Dem Bildformular im Profil, das in der römischen Kaiserzeit in der Glyptik wie auf Münzen überwog, folgt ein Großteil der karolingischen wie der ottonischen Münzen, sofern sie den Herrscher zeigen. Die Pippiniden hatten keine Münzen mit dem Bild des Herrschers geprägt. Auch im Vergleich mit älteren Prägungen nach spätantiken Vorbildern (KAT. 27) und den fränkischen pseudo-imperialen Münzen sind die Silberdenare, die Karl der Große mit seinem Bildnis im Profil prägen ließ, als Neubeginn zu werten (KAT. 28).⁸⁴ Auf überwiegend hohem qualitativen Niveau, das die Lesbarkeit von Bild und Legende garantierte, knüpfen sie mit Lorbeerkranz und auf der Schulter gefibeltem Mantel an antike Münzbilder an, etwa die Solidi Konstantins des Großen (reg. 307–337), ebenso in der Titulatur als »Karl, Kaiser (und) Augustus«.⁸⁵ Gleichzeitig setzt sich das Bildnis mit der runden Kopfform und dem Schnauzbart von antiken Prägungen ab. Die Rückseite zeigt vermutlich eine Tempelfront, wie sie auch antike Münzen tragen, und ersetzt die Kultstatue durch ein Kreuz. Grundlage der Herrschaft ist, wie die Legende festhält, die »christliche Religion«. An diese Prägung knüpften Karls Nachfolger an, v. a. Ludwig der Fromme, ohne ihre künstlerische Qualität und die Ausdruckskraft des Bildnisses zu erreichen.

Ein Seitenblick auf die Buchmalerei zeigt, dass das in der Münzprägung aktualisierte Profilbild im Rund besonders

geeignet erschien, den legitimierenden Verweis auf eine Tradition im Bild zu artikulieren. Vier Brustbilder im Profil besetzen den Rahmen der Zierseite, mit der in dem wohl 984/85 entstandenen Evangeliar aus der Sainte-Chapelle der Text des Matthäus beginnt (ABB. 22). Sie sind in einer fein in Weiß auf Gold zeichnenden, leicht schattierenden Malweise aufgeführt. Während einige spätere Handschriften an dieser Stelle buntfarbige, frontal oder schräg gesehene Büsten von Heiligen, Personifikationen oder historischen Personen im Bildtyp der *imago clipeata* zeigen, sind diese vier Bildnisse klar als fingierte Münzen angelegt. Die rund geführten Umschriften identifizieren die ohne jede Attribute Dargestellten oben als »OTTO IMPERATOR AUG(USTUS) ROMANOR(UM), unten als OTTO IUNIOR IMPERATOR AUGUST(U)S und seitlich jeweils als HEINRICUS REX FRANCORUM. Letzteres dürfte den Bayernherzog Heinrich II. benennen, der im Streit um die Nachfolge Ottos II. zum König gewählt wurde, sich aber kurz darauf der Regentin Theophanu beugen musste.⁸⁶ In dem nur für kurze Zeit aktuellen Bildprogramm dienen die gemalten Münzbilder dazu, eine Traditionslinie von Otto I. über Otto II. zu Heinrich zu ziehen, eine Bildidee, die auf die unter Karl dem Kahlen (reg. 843/875–877) im Skriptorium von Tours entstandenen Bibeln, zumal auf die Vivian-Bibel zurückgeht.⁸⁷ Das Material Gold findet keine Entsprechung in ottonischen Prägungen, ebensowenig das Fehlen jeglicher Attribute. Um die Legitimität des neuen Königs zu unterstreichen wurden damit nicht reale Münzen evoziert, sondern antik-kaiserzeitliche Goldprägungen im Namen der als Vorbild vereinnahmten Herrscher.

INNOVATION »EN MINIATURE«. DIE ADAPTION UND ÜBERFORMUNG ANTIKER BILDMOTIVE

Die Überlegungen zur karolingischen Buchmalerei und Schatzkunst, besonders zu den Elfenbeinen, kreisen seit Langem um die Frage, welche antiken, spätantiken, byzantinischen und insularen Vorlagen verarbeitet wurden, nicht zuletzt mit dem Ziel, diese überwiegend nicht erhaltenen Vorlagen zu rekonstruieren. Gegenüber der Vorstellung von »Kopien« ganzer Bildprogramme geriet in jüngerer Zeit verstärkt die Eigenständigkeit ins Blickfeld, mit der ein breites Spektrum an Bildtraditionen zugunsten neuer Aussagen transformiert wurde.⁸⁸ Der Versuch, die Prozesse der Aufnahme und Überformung sichtbar zu machen, sieht sich nicht nur einer schmalen Überlieferung gegenüber, sondern auch Adaptionen, die Typen und stilistische Charakteristika frei kombinieren. Abgesehen von der möglichen Verbindung der Lorscher Tafeln untereinander wurde bislang nur für ein Werk ein unmittelbares, dem Künstler direkt vorliegendes Vorbild einhellig benannt. Die Szenen der Vita Christi eines fragmentarisch erhaltenen spätantiken Diptychons sind in gleicher Reihenfolge und ähnlichen Kompositionen auf einem karolingischen Buchdeckel wie-



22 Evangeliar der Sainte-Chapelle, Incipit-Seite des Matthäusevangeliums mit Bildnissen ottonischer Herrscher, um 984/85 (?), Buchmalerei in Deckfarbe, 38,5 × 28,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms lat. 8851, fol. 16r

derholt (ABB. 23 u. 24, KAT. 29). Der Vergleich belegt stilistische Unterschiede, die auch qualitativ zu werten sind: In den Szenen des um 800 entstandenen Elfenbeins ist die Handlung nicht im Raumkontinuum entwickelt, den Figuren fehlt die plastische Modellierung, die antike Ornamentik ist flächig ausgeführt. Wenn hier der Unterschied zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Elfenbeinproduktion der frühen »Hofwerkstatt« sichtbar wird,⁸⁹ so überrascht, dass das Mittelfeld mit dem triumphierenden Christus nicht nur in dem kleinteilig strukturierten Faltenwurf und der zielgerichteten Handlung – die Tiere werden regelrecht niedergetreten – die Seitenszenen übertrifft. Das Programm des vorbildlichen fünfteiligen Ensembles wurde auf eine einzige, den Maßen des Elfenbeinzahns entsprechend weniger als halb so große Platte gedrängt, und dies mag eine Erklärung für die Unsicherheiten der Szenen sein. Vielleicht



wurde dasselbe spätantike Diptychon von Karls Sohn Drogo (amt. 823–855) nach Metz gebracht, wo seine Rezeption in Elfenbeinen der mit dem Erzbischof verbundenen »Älteren Metzger Schule« zu greifen ist.⁹⁰

Der elfenbeinerne Buchdeckel aus der »Hofschule« wirft exemplarisch ein Licht auf die enge Anlehnung an spätantike Vorbilder als eine Möglichkeit karolingischer Bildproduktion. Die im Umkreis des Aachener Hofes entstandene Buchmalerei erweist an dem zentralen Thema des Evangelistenbildes, welche Bandbreite des kreativen Umgangs mit ganz unterschiedlichen Vorlagen innerhalb von wenigen Jahrzehnten vorausgesetzt werden kann. Für das Godescalc-Evangelistar ließ sich die Transformation besonders ravennatischer, griechischer und insularer Anregungen zu eigenen Bildfindungen nachzeichnen, die die göttliche Inspiration der Evangelisten und das Buch als Träger der Offenbarung in bis dahin unbekannter Intensität anschaulich machen (KAT. 208). Demgegenüber präsentieren die Evangeliare der »Hofschule« hoheitsvolle Evangelisten-darstellungen, die mit solchen Bildformeln wie der rahmenden Architektur, dem zurückgeschlagenen Vorhang und dem Fußpodest spätantike Repräsentationsbilder in der Art der spätantiken Prunkhandschrift des Kalenders von 354 adaptieren (ABB. 25). Ein anderes Evangelistenbild tritt uns in den Codices um das Wiener Krönungsevangeliar entgegen: in zart lasierend angedeuteten Landschaften sitzen antike Philosophen, eingehüllt in weite Pallien und nur durch ihre mächtigen Nimben als Evangelisten gekennzeichnet (TAFEL S. 42). Ihre Künstler, byzantinischer oder italienischer Herkunft, folgen spätantiker illusionistischer Malerei, die sie offenbar aus unmittelbarer Anschauung kannten.⁹¹ In allen Handschriften sollen die Evangelistenbilder den hohen Rang der Heiligen Schrift veranschaulichen. Die jeweils unterschiedliche Wahl der Vorbilder und ihre Art der Verarbeitung zeigen, welche verschiedenen Wege zu diesem Ziel offenstanden.

Zwei Werke der Goldschmiedekunst führen die programmatische Überformung antiker Gattungen und Motive in einem neuen Kontext paradigmatisch vor Augen. Einhard stiftete einen – heute verlorenen – silbernen Bogen, der »das Zeichen des ewigen Sieges« tragen sollte (KAT. 30). Sein Bildprogramm erläuterte das Kreuz als Ort und Zeichen von Tod und Sieg. Antike Vorbilder kamen dabei auf mehreren Ebenen zum Tragen. Die Form ist die eines kaiserzeitlichen eintorigen Triumphbogens, wie er in Rom mit dem



25 Kopie des Filocalus-Kalenders von 354, Konstantius II. als Konsul, um 1620 nach einem spätantiken Codex, vermutlich vermittelt durch eine karolingische Handschrift, Federzeichnung, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 9135, fol. 13

Titusbogen vor Augen stand. Durch die Übernahme dieser Gattung der imperialen Repräsentationskunst wurden die Sieghaftigkeit des Kreuzes und die im Gemmenkreuz symbolisierte Parusie Christi als Einzug und Triumph des Herrschers anschaulich. Das architektonische Gliederungssystem war so reduziert, dass ein kohärentes heilsgeschichtliches Bildprogramm entwickelt werden konnte, das hier erstmals in der Goldschmiedekunst fassbar wird. Das christologische Programm geht auf verschiedene römische und östliche christlich-spätantike Vorbilder zurück. Die Überformung imperialer Bildkonzepte wird besonders an den berittenen Kriegern im Bogendurchgang deutlich. Als Milites Christi unterwerfen sie unter den Hufen ihrer Pferde schlangengestaltige Drachen, Sinnbilder des Bösen. Unabhängig von ihrer Identifikation ist hier die spätantike Vorstellung des unter dem Kreuz siegreichen Kaisers aufgegriffen. Sie wurde dem Frühmittelalter auf transportablen Objekten kaiserlicher Propaganda wie dem Barberini-Diptychon vermittelt, das sich nachweislich seit dem 7. Jh. im Westen befand (ABB. 26).⁹² Das Motiv des unter der Herrschaft Christi die Barbaren unterwerfenden, über die Erde regierenden Kaisers ist am Einhard-Bogen in der wohl auf Darstellungen Konstantins zurückgehenden Bildformel des Drachentöters aufgenommen. In den christlichen Reitern ist die spätantike Kaiseridee im Bewusstsein ihrer Erneuerung durch die Karolinger in einer Form aktualisiert worden, für die es in der bildlichen Überlieferung offenbar

23 (links) Rechter Seitenstreifen eines fünfteiligen Diptychons mit den Szenen Bethlehemischer Kindermord, Taufe Christi und Weinwunder zu Kanaa, frühes 5. Jh., Elfenbein, 20 × 8,1 cm, Berlin, SMB, Museum für Spätantike und Byzantinischer Kunst, Inv. Nr. I 2719

24 (rechts) Buchdeckel mit triumphierendem Christus und Szenen der Vita Christi, Detail mit Bethlehemischem Kindermord, Taufe Christi und Weinwunder zu Kanaa, um 800, Elfenbein, 21,1 × 12,5 cm, Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 176



26 Sog. Barberini-Diptychon, 2. Drittel des 6. Jhs., Elfenbein, 34,1 × 26,6 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 9063

weder ein unmittelbares Vorbild noch direkte Parallelen gibt. Als christlicher Triumphbogen wiederholt der Kreuzfuß nicht ein älteres Monument. In ihm ist aus zeitgenössischer Perspektive ein christologisches Programm formuliert, das im Rückgriff auf spezifische Elemente antiker Bildrhetorik in einer der Antike ganz fremden Konzeption zur Anschauung gebracht ist.

In der Nachfolge einer antiken Gattung imperialer Repräsentation steht auch die bronzene Reiterstatuette aus Metz (KAT. 31). Der Reiter, Karl der Große oder, nach anderer Deutung, Karl der Kahle, ist im Habitus antiker Imperatoren zu Pferde präsentiert. Er trägt jedoch die Tracht und die Attribute eines Karolingers, wobei der – in Darstellungen einzig für Karl den Kahlen belegte – Globus wiederum aus antiken Kaiserbildern übernommen ist. Das Bild des Herrschers erfuhr durch die Anleihen aus dem zeitgenössischen Thronbild⁹³ eine Akzentverschiebung vom siegreichen Feldherrn und Barbarenbezwinger zu einer stärker vom Zeremoniell abstrahierenden Herrschersymbolik.

Kreuzfuß und Reiterstatuette blieben offenbar ohne Nachfolge in der mittelalterlichen Kunst. Eine antike Tri-

umphalform hat erneut Bernward von Hildesheim unter christlichem Vorzeichen aufgegriffen. Die Bernward-Säule verbindet die Funktion spätantiker Kreuzsäulen mit der kaiserzeitlichen Form der reliefierten Ehrensäule zu einem christlichen Siegesmal, das die Vita Christi verkündigt – nicht mehr in zierlicher Goldschmiedearbeit, sondern in neuer Funktion als monumentale Bronze (KAT. 100).

TUGENDHELDEN UND LÜGNERISCHE BILDER

Die antike Götterwelt blieb durch die kontinuierlich überlieferten Dichtungen des Vergil in den frühmittelalterlichen Bibliotheken präsent.⁹⁴ Die in karolingischer Zeit stark steigende Handschriftenproduktion verbreitete Ovids Epen ebenso wie den Vergilkommentar des Servius. Homers *Ilias* und *Odyssee* waren nicht bekannt, aber eine Kurzfassung, die *Ilias latina*, wurde bereits im 9. Jh. gelesen. Die *Thebais* und die *Achilleis* des Statius stiegen zur Schullektüre auf. Auch für die spätantiken Mythographen wird eine dichtere Überlieferung fassbar, besonders für Fulgentius, dessen *Mitologiae* eine moralisierende Erklärung der antiken Sagengestalten boten. Die frühchristlicher Mythenkritik und allegorischen Ausdeutungen unterworfenen Götter und Heroen wurden außerhalb von astronomischen und komputistischen Handschriften jedoch selten bildlich dargestellt, es sei denn, sie fanden wie Sol und Luna als Personifikationen Eingang in die christliche Ikonographie (KAT. 427).

Nur wenigen Figuren des Mythos widmen sich umfangreichere Bildprogramme. Zu ihnen zählt der zum Tugendhelden sublimierte Herkules, dessen Taten auf den Elfenbeinen der Cathedra Petri in Rom ausgebreitet sind. Bilderzählungen der epischen Stoffe blieben ebenfalls selten. Eine Ausnahme bildet der liturgische Fächer aus der westfränkischen Abtei Saint-Philibert de Tournus, der ein gemaltes christologisches Programm mit Szenen aus den Eklogen Vergils in Elfenbein vereint (ABB. 27). Die bukolischen Figuren dürften als Typus des Guten Hirten verstanden worden sein, zudem ließ sich die vierte Ekloge als Verheißung der Ankunft Christi lesen.⁹⁵

Ein mythologisches Programm ist als Ausstattung eines frühmittelalterlichen Sakralbaus einzig in den fragmentarischen Wandmalereien der Abtei Corvey erhalten (KAT. 32). Entgegen der antiken Überlieferung hat Odysseus hier den Kampf mit der Skylla aufgenommen. Gleichwohl blieb der Held auch an der Kirchenwand eine mythologische Figur. Von Fulgentius und anderen zu einem Weisen stilisiert, der die »wollüstige Skylla« verachtete, konnte er wie Herkules als tugendhafter Kämpfer in einer sündigen Welt verstanden werden und den Gläubigen zum Vorbild dienen.⁹⁶

Gegenüber dieser schmalen Überlieferung aus dem fortgeschrittenen 9. Jh. fällt die detaillierte Schilderung mythologischer Bilder in den 791 entstandenen sog. *Libri Carolini* auf. In einem langen Passus suggeriert ihr Autor, Theodulf



27 Elfenbeinplatten eines liturgischen Fächers mit drei Szenen aus den Eklogen Vergils, Tityrus und Meliboeus (I), Pan und der trauernde Gallus (X), der klagende Hirte Corydon (II), Tours, 3. Viertel des 9. Jhs., H. der Platten 5–6,2 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. 31/C

von Orléans, die Griechen hätten sich in der Bilderfrage für heidnische Darstellungen ausgesprochen: »Verstoßen etwa jene Maler nicht gegen die heiligen Schriften, die den nichtigen Fabeln der Dichter folgen? Bilden sie doch historische Ereignisse zu immer wieder anderen unglaubhaften Albernheiten um [...] Oder ist es etwa nicht unvereinbar mit der Bibel, wenn dargestellt wird, wie Bellerophon die dreiköpfige Chimaira getötet hat, obwohl doch Bellerophon nicht, wie jene lügnerisch behaupten, ein Ungeheuer erlegt, sondern, nach Auffassung der meisten, einen Berg bewohnbar gemacht hat? [...] Ist es nicht unvereinbar mit der Bibel, wenn man eine mit Hundeköpfen umgürtete Skylla darstellt?« – (Es folgt eine lange Reihe von Göttern, Fabelwesen und Personifikationen) – »Dies und ähnliches [...] wird von den Dichtern der Heiden mit Vorliebe besungen, von ihren Philosophen mystisch ausgelegt, von den Malern geläufig dargestellt, ist aber, wie gesagt, den Heiligen Schriften ganz und gar zuwider.«⁹⁷ Ob, wo, und in welchen Medien diese Themen tatsächlich zu sehen waren, ist eines der Probleme bei der Interpretation der *Libri Carolini*, stellt sich damit doch grundlegend die Frage nach dem Verhältnis von Bildtheorie und Bildproduktion. Eine der ausführlichsten von Theodulf verfassten Ekphraseis, die Beschreibung einer Vase mit den Taten des Herkules, wurde mit guten Gründen als literarische Fiktion erkannt.⁹⁸ Auf der anderen Seite gibt es keine einleuchtende Erklärung dafür, dass die mythologischen Malereien in Corvey isoliert geblieben sind. Theodulf spricht sich nicht für ein Verbot dieser Bilder aus, und die *Libri Carolini* änderten offenbar nichts an der Bildpraxis. Primär geht es Theodulf nicht etwa um den Anbringungsort, sondern um die (fehlende) Wahrheit der mythologischen Schilderungen – tatsächlich stehen diese aber nicht in einem Gegensatz, sondern in überhaupt keinem Verhältnis zur Bibel. Es ist die Phantasie der Erfindungen, die Theodulf ablehnt. Seine Haltung ist dabei durchaus widersprüchlich: Für das Refektorium seines eigenen Klosters beschreibt er ein Bildprogramm, dass die Personifikationen der Grammatik und der Erde mit einschloss.⁹⁹

Geradezu spielerisch mutet der Umgang Einhards mit der Mythologie an – freilich auf literarischem Feld –, wenn er gegenüber seinem Freund Lupus von Ferrières zur Frage der Verehrung des Kreuzes gesteht, dass »ich an einen Knoten geriet, den ich, wenn er nicht göttlich wäre, geradezu als herkulisch bezeichnen würde.«¹⁰⁰



28 Detail des Epitaphs für Papst Hadrian I., Aachen ?, um 795, Kalkstein aus einem Steinbruch bei Namur, 220 × 117 cm, Rom, Vorhalle von St. Peter

GOLDENE BUCHSTABEN

Die von Karl dem Großen ausgehenden Ermahnungen zugunsten einer »renovatio« auf der Grundlage berichteter Texte äußern sich nicht zu Buchstabenformen und den ästhetischen Qualitäten von Schrift. Die Systematisierung der Schrift und die Disziplinierung des Schriftbildes, die Entwicklung der karolingischen Minuskel und die konsequente Hierarchisierung der Schrifttypen zeigen jedoch, dass auch die formale Gestaltung der Texte Bestandteil der neuen Schreibkultur war. Die Capitalis Quadrata, eine Majuskelschrift nach antikem Vorbild, diente in den Handschriften als Auszeichnungsschrift und wurde auch für monumentale Inschriften übernommen.¹⁰¹

Das bedeutendste epigraphische Zeugnis aus karolingischer Zeit, das Epitaph für Hadrian I., ist unmittelbar mit der Person Karls verbunden (ABB. 28, KAT. 34). Er ließ es nach dem Tod des ihm freundschaftlich verbundenen Papstes anfertigen und nach Rom in die Peterskirche schicken. Mit

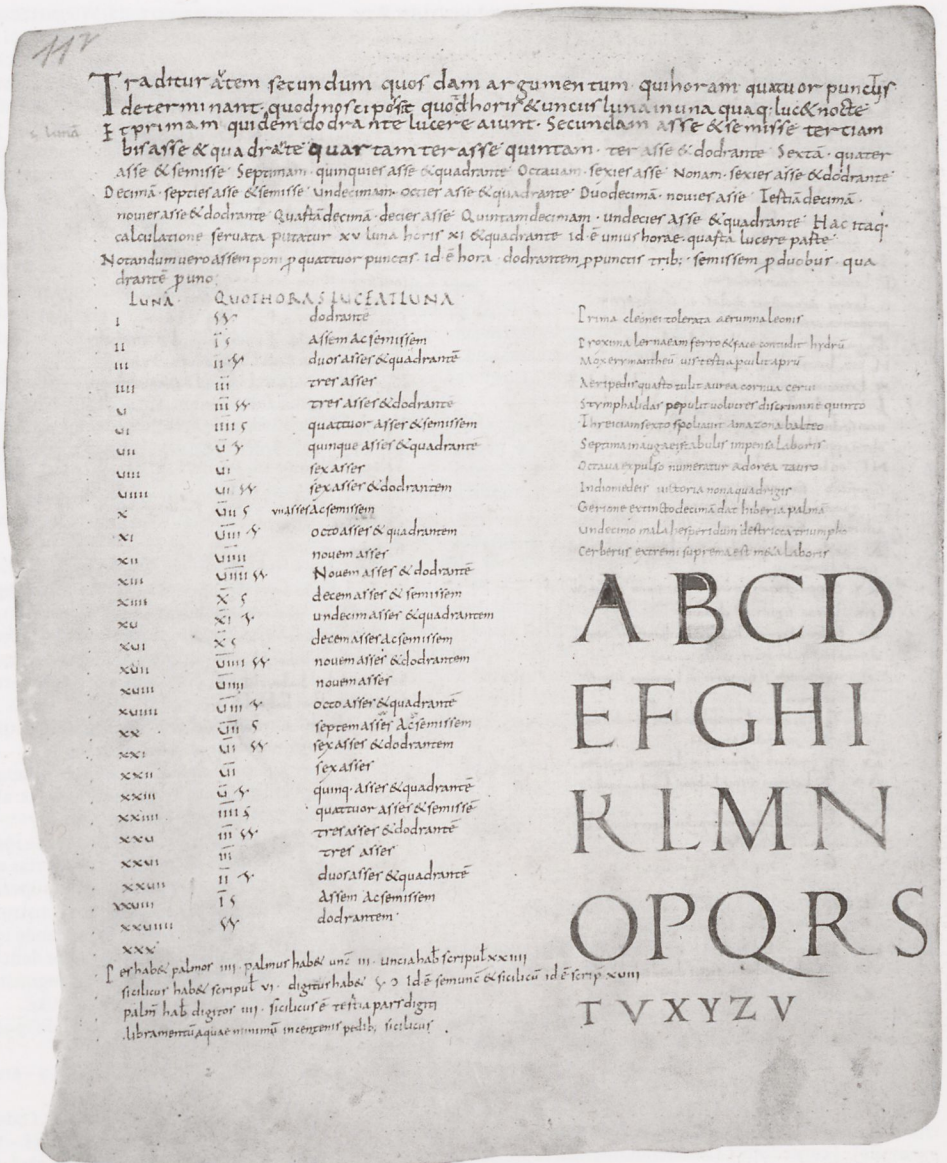
seinem Text, der auf Alkuin zurückgeht, sichert es nicht nur die liturgische Memoria des Verstorbenen, sondern auch die des Auftraggebers und damit die ständige Präsenz des karolingischen Königtums in St. Peter.¹⁰² Das Schriftbild ist trotz der Länge des Textes und den Anforderungen der Metrik von klarer Gleichmäßigkeit und verrät eine genaue Planung. Das Material spielt mit dem Eindruck von Bronze, gibt sich jedoch bei genauem Hinsehen als ein feinkörniger dunkelgrauer Kalkstein zu erkennen. Dies dürfte umso mehr Effekt gehabt haben, als es bis dahin keine Inschriften auf schwarzem Stein in Rom gab, aber mindestens eine altherwürdige antike Bronzeinschrift überdauert hatte. Die mit höchster Sorgfalt gemeißelten Buchstaben waren in der Tradition antiker »litterae aureae« offenbar mit Gold ausgemalt. In einem zweiten Grabtext auf Hadrian, angefertigt von Theodulf in Konkurrenz zu Alkuin, wird dies explizit erwähnt: »die goldene Schrift enthält das Grabgedicht, und es ertönt die goldene Farbe von tränenreichen Worten«, eine Formulierung, die an das Widmungsgedicht des Godescalc-Evangelistas erinnert (KAT. 208). Das Epitaph Hadrians ist in Inhalt und Form ein Monument der Herrscherrepräsentation und knüpft auch hierin an antike Vorbilder an. Die Auswahl des Steins, die Dichterkonkurrenz, die aufwendige Ausführung und der Transport nach Rom zeugen von der hohen Bedeutung dieser Inschrift, die im fränkischen Reich selbst ohne Parallele blieb. In Rom ist zu dieser Zeit nichts von vergleichbarer Qualität entstanden. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Inschrift auch als Versuch lesen, kulturelle Gleichrangigkeit zu demonstrieren.

Wie die präzise, an Inschriften des 2. Jhs. erinnernde Capitalis Quadrata zweier späterer Inschriften zeigt, blieben die technischen Möglichkeiten und der Sinn für die repräsentativen Qualitäten von Inschriften im 9. Jh. erhalten (KAT. 35). Dabei begegnet in Corvey eine noch aufwendigere Art von »litterae aureae«: In vertiefte Buchstabenformen wurden



29 Vergoldeter Buchstabe, urspr. eingelegt in eine Inschrift der Abteikirche von Corvey, 1. Hälfte des 9. Jhs., Kupfer oder Kupferlegierung, vergoldet, Dm. 5 cm, Dicke max. 0,25 cm, Münster, Westfälisches Museum für Archäologie

30 Rechenbuch des Victorius Aquitanus, Seite mit Musteralphabet, 1. Hälfte des 9. Jhs. (um 836?), Pergament, rote und schwarze Initialen, 30 x 23 cm, Bern, Burgerbibliothek, Cod. 250, fol. 1v



Traditur autem secundum quosdam argumentum quihorari quatuor punctis
 Determinant, quod nos cepisse quod horis & unius luna in una quaque luce & nocte
 I primam quidem doctra hinc lucere aiunt. Secundam asse & semissem tertiam
 bis asse & quadrante quartam ter asse quintam ter asse & doctra sextam quater
 asse & semissem septimam quinquies asse & quadrante octavam sexies asse nonam sexies asse & doctra
 Decimam septies asse & semissem undecimam octies asse & quadrante Duodecimam novies asse Testa decima
 novies asse & doctra Quarta decima decies asse Quintam decimam undecies asse & quadrante Hac itaq
 calculatione servata putatur xv luna horis xi & quadrante id e unius horae quasta lucere parte
 Notandum uero assem ponit quatuor punctis id e hora doctram ppunctis tribus semissem p duobus qua
 drante puncto

LUNA	QUOT HORAS	LUCIATI LUNA
I	ss	doctra
ii	Is	Assem Ac semissem
iii	ii ss	duor asse & quadrante
iiii	iii	tres asse
v	iii ss	tres asse & doctra
vi	iiii s	quatuor asse & semissem
vii	v s	quinque asse & quadrante
viii	vi	sex asse
iiiiii	vi ss	sex asse & doctra
x	vii s	septem asse & semissem
xi	viii s	octo asse & quadrante
xii	iiiiii	novem asse
xiii	iiiiii ss	Novem asse & doctra
xiiii	x s	decem asse & semissem
xv	xi s	undecim asse & quadrante
xvi	x s	decem asse Ac semissem
xvii	iiiiii ss	novem asse & doctra
xviii	iiiiii	novem asse
xiiiiii	viii s	octo asse & quadrante
xx	viii s	septem asse Ac semissem
xxi	ix ss	sex asse & doctra
xxii	xii	sex asse
xxiii	ix s	quinque asse & quadrante
xxiiii	iiiiii s	quatuor asse & semissem
xxv	iiiiii ss	tres asse & doctra
xxvi	iiiiii	tres asse
xxvii	iiii s	duor asse & quadrante
xxviii	Is	Assem Ac semissem
xxiiiiii	ss	doctra
xxx		

Prima domini tolerata cornua leonis
 Proxima lornacem ferro & face concilio hydra
 Maxima antea uis est a pulc apru
 Ater pedis quato ule aura cornua cornu
 Symphalida populis uoluer dixerunt quinto
 Thymian sexto spoliau amaxora balto
 Septima in aqua reit abul impetu laboris
 Octava in pulis numeratur ad orea tauru
 Indomider uictoria nona quadriga
 Gerione paritio decima daz hiberia palma
 undecimo mala reperi daz detra ceceum pho
 Cerberus extremi suprema est ma laboris

A B C D
 E F G H I
 K L M N
 O P Q R S
 T V X Y Z V

I per habet palmor iiii palmus habet unc iiii unci habet scriptum xxiiii
 siclicor habet scriptum vii digitor habet s s id e semunc & siclicor id e temp xxiiii
 palm hab digitor iiii siclicor e tertia part digiti
 libramenti aque minimu incogentis pedib siclicor

vergoldete Metallbuchstaben eingelegt. Einer dieser Buchstaben hat sich als einziges mittelalterliches Exemplar erhalten (ABB. 29).¹⁰³

Lagen den Steinmetzen dieser Meisterwerke antike Inschriften oder Arbeiten aus den Skriptorien vor, oder gab es bereits frühmittelalterliche Vorbilder in Stein? Die Inschriften einiger wohl um 750 für das Damenstift Jouarre bei Paris angefertigter Sarkophage weisen ein hohes handwerkliches Niveau in der Capitalis auf und setzen sie als auszeichnendes Motiv ein. Sie können darin als Vorläufer der seit dem späten 8. Jh. entstandenen karolingischen Inschriften gelten, aber kaum als ihre Vorbilder, da diese den antiken Monumenten näherstehen. Dass Vorlagen für die Gestaltung von Buchstaben kursierten, die selbst wiederum wohl auf antike Inschriften zurückgingen, belegt ein Rechenbuch aus in der 1. Hälfte des 9. Jhs. Den frei gebliebenen Raum eines Blattes füllt ein Musteralphabet in Capitalis

Quadrata – möglicherweise handelt es sich genau um jenen Codex mit einem »Muster der ganz großen Buchstaben«, den Lupus im Jahr 836 von Einhard erbat (ABB. 30).¹⁰⁴

Wie mit der Reiterstatuette aus Metz und dem Einhardbogen wird in der Epigraphik des 9. Jhs. eine antike Repräsentationsgattung unter christlichem Vorzeichen aufgegriffen. War bei den beiden Werken der Goldschmiedekunst die programmatische Neubestimmung und die Adaption im Kleinformat charakteristisch und überwog damit die Innovation, so zeichnen sich die Inschriften im Erscheinungsbild wie in der handwerklichen Ausführung durch eine Antikennähe aus, wie sie erst wieder im 15. Jh. erreicht wurde. Ihren Bezugspunkt bildete nicht die Spätantike, sondern die römische Kaiserzeit, deren Inschriften dem einzelnen Buchstaben eine monumentalisierende Ästhetik verliehen und sich im Gesamtbild durch Klarheit, Einheitlichkeit und besondere Ausgewogenheit auszeichnen. Die

Auswahl spezifischer antiker Vorbilder, die hier den Anspruch auf eine Wiederaufnahme der epigraphischen Kultur als repräsentativem Medium erkennen lässt, charakterisiert damit auch auf diesem Feld die Antikenrezeption karolingischer Zeit.

- 1 Einführend zur karolingischen und zur ottonischen »Renaissance« Schneider 1988 – Strothmann/Jakobi-Mirwald 2000 – Ott/Schupp 2001, s. a. Hiscock 2003. – Für Kritik und Hinweise danke ich herzlich Dieter Blume, Martin Büchsel, Andreas Goltz, Ingo Herklotz, Marianne Müller, Bruno Reudenbach und besonders Ralf Behrwald.
- 2 Zu der Diskussion um die »Romnähe« Ottos III. Dormeier 2002.
- 3 Marshall 1984, 2.
- 4 Jacobsen, Karolingische Renaissance 1988, 326f. – zu Mainz Clemens 2003, bes. 2-4, ebd. 282 »oculis more romano nigris« in der *Passio* des hl. Leopard.
- 5 Dazu im Zusammenhang des Begriffs der Architekturkopie Reudenbach, Architekturkopie 1999.
- 6 Zum Folgenden umfassend Clemens 2003 – Zur vieldiskutierten Frage der Kontinuitäten Staab 1994 – Biegert 2006 – Ristow 2007.
- 7 Ristow 2006, bes. 220f. – Clemens 2003, Kap. II, 3, zu villae 196f. – Reuter 2005.
- 8 Eismann 2004, bes. 129f., 139-141, 172f.
- 9 Clemens 2003, 258-267 – MGH rer. Merov. VI, 160 – s. a. Wrede 2004, 248.
- 10 Huld-Zetsche 1982 – Nuber/Seitz 2001.
- 11 Steuer 1987, 76-80 – Gechter 2000 – Clemens 2003, 44-56 – Ristow 2006, 231f. – Ristow 2007, 102-147.
- 12 Der ab dem 12. Jh. belegte Name beweist nicht, dass hier das antike Kapitol stand, sondern nur, dass man den Bau dafür hielt.
- 13 Grundmann 1966, 449 – CIL XIII, 8502 – Gechter 1991.
- 14 Zu Trier Clemens 2003, 63-75 – Clemens 2006 – Weber 2006 – Ristow 2007, 183-215.
- 15 Clemens 2003, 75.
- 16 Clemens 2003, 322-334 – Embach 2007, 390-393.
- 17 *Hystoria Treverorum*, MGH SS VIII, 146.
- 18 Graeven 1904 – Heinen 2000, 276f. – Clemens 2006, 247 – s. *Gesta Treverorum*, MGH SS VIII, 151.
- 19 Clemens 2003, 417-423.
- 20 Ott 2002 – zum linksrheinischen Gebiet Lemerle 2005.
- 21 Einführend Esch 1969 – Esch 2005 – Jäggi 1995 – Müller 2003 – zur Deutung Herklotz 1998 – Das Zitat nach Effenberger 1999, 643.
- 22 »[...] quod palatii Ravennate civitatis mosivo atque marmores ceterisque exemplis tam in strato quamque in parietibus sitis vobis tribuissemus. Nos [...] tam marmores quamque mosivo ceterisque exemplis [...] concedimus abstollendum«, MGH Epp. III, 614.
- 23 Zu der Diskussion um die Datierung der Kirche, die sich an der Dendrochronologie eines Ringankers entzündete, s. Binding 1997/1998 – Meckseper 1998, 75 – Untermann 2006, 118 (Beginn um 768, um 795 benutzbar), dagegen Jacobsen 1999, 633f. – Exner 2000, 250f. (letztes Jahrzehnt des 8. Jhs.) – Binding 2007, 20 zum »sermo de columnis«, MGH Epp. IV, 244.
- 24 Binding 2007, 18, 27f. – Peacock 1997, 711 – Grewe 2001, 160 geht von einer provincialrömischen Herkunft aus, vgl. für die Kapitelle aber Brandenburg 2000.
- 25 Einhard, Vita Karoli 1911, c. 26, 30f.: »Religionem Christianam [...] cum summa pietate coluit, ac propter hoc plurimae pulchritudinis basilicam Aquisgrani exstruxit, auroque et argento et luminariibus atque ex aere solido cancellis et ianuis adornavit. Ad cuius structuram cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Ravenna devehenda curavit.« Dazu Weigel 1996, Anm. 59f. – Binding 2007, 19-22.
- 26 Binding 2007, 18f. – Konnegen 2007.
- 27 Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 1, II.67f. (H. Kier).
- 28 Zu Ingelheim bes. Brandenburg 2000.
- 29 Dümmler 1881/1884, Bd. 2, 373, v. 110: »Aurea cui ludunt summis simulacra columnis« – 372, v. 69 »super lapides plumbumque et inane metallum« – Agnellus 1996, Bd. 2, 359 – Deliyannis 2006, 259 – vgl. Hoffmann 1962 – Thürlemann 1977 – Homeyer 1983 – Smolak 2001 – Wiegartz 2004, bes. 43-45 – Rosenfeld 1984, 428 erwägt zwei verschiedene Statuen.
- 30 Thürlemann 1977, 51f., Wiegartz 2004, 216-219.
- 31 Erlande-Brandenburg 1975, bes. 39.
- 32 *De Karolo rege et Leone papa*, Brockmann 1966, 66, 68 – Modoin von Autin, *Nasonis ecloga* 1: Dümmler 1881/1884, Bd. 1, 385f. – vgl. Hammer 1944, 52, 56 – Falkenstein 1966, 95-112.
- 33 *Chronicon Moissiacense*, MGH SS I, 303 – Falkenstein 1966 erschließt überzeugend, dass das als Versammlungsraum und Schatzkammer dienende Sekretarium »Lateran« genannt wurde, s. a. Classen 1985, Anm. 186.
- 34 Herklotz 2000 – Wiegartz 2004, 110f. Die römische Lupa wurde jüngst karolingisch datiert, Carruba 2006, 33f.
- 35 Ein Verlust auf dem Transport ist natürlich nicht auszuschließen. Kreuz 1968, 71 – Peacock 1997, bes. 710f. – Konnegen 2007, 17f.
- 36 Jacobsen 1996, 155f., dagegen Binding 2007, 23 – Ausst. Kat. Karl der Große 1965, Nr. 602a, 602b (A. Mann) – Kähler 1939, 83-86 – Meyer 1997, 37f., 563.
- 37 Weigel 1996, Anm. 59f. – Binding 2007, 22.
- 38 Zuletzt Untermann 2006, 45, 118, kritisch Meckseper 1998 – vgl. Reudenbach, Architekturkopie 1999.
- 39 Einhard, Vita Karoli 1911, c. 33, 40 – Brodersen 1996 – Deliyannis 2003 – vgl. Dieter Blume in diesem Band S. 520-551.
- 40 Hack 2006, 120-123.
- 41 Luchterhandt 2006, bes. 176 – vgl. Meckseper 1998 – Brandenburg 2000, 59 f.
- 42 Der Begriff bei Warnke 1976, 13.
- 43 Classen 1985, bes. 49, 57 – den »Weg zur Kaiserkrönung« skizziert Schieffer 2002/2003.
- 44 Zum Theoderichbild Karls bes. Löwe 1956, 66-74 und jetzt Goltz 2008, zu Alkuin Anm. 170 – Simoni 2001 – zu Ennodius Rouse/Rouse 1989, 92-95 – Rohr 1995, 170 – Zimmermann 1972.
- 45 Brenk 1987, 108.
- 46 Zu einem ähnlichen Schluss kommt, mit teilweise divergierender Argumentation, Meckseper 1998.
- 47 Zu einem später erwähnten Adler s. Römer 2001.
- 48 Braunfels 1965 – Mende 1994 – s. aber Caruba 2006, 34.
- 49 Bertelli 1990 – Mango 1991.
- 50 Meckseper 1998, 82 – Duchesne 1955, Bd. 1, 432: »Fecit autem [...] porticum atque turrem ubi et portas ereas atque cancellos instituit [...] et per ascendentes scalas in superioribus super eandem turrem triclinium et cancellos aereos construxit« – Massimo 2003, 17, 25.
- 51 Duchesne 1955, Bd. 1, 514 – Mende 1994 (2), 21f. – Die älteste erhaltene bronzene Glocke ist nicht vor dem 9. Jh. zu datieren – Drescher 1999, 357 – Neri 2006, bes. 9 f. zugunsten einer Kontinuität der Glockenproduktion seit der Antike.
- 52 Untermann 1999, 158 – Mende 1994, 131 – anders Braunfels 1965, 192f., 196 zur Dauer.
- 53 *Naturalis historia* XXXIV, 1, 3, 7 – *Etymologiae* XVI, c. 20, PL 82, 587 – *In numeros*, c. 26, 3, PL 83, 355A.
- 54 Datierung und Provenienz des Codex (Harley 2767) sind umstritten – zu den Texten Rose 1899 XX, XXIXf. – Wolters 2008, 44f. – vgl. Krinsky 1967, 51f. – Bischoff 1971, 281f., Schuler 1999, 347 – zum 10. Jh. Wesenberg 1955, 44f, 151 – Ausst. Kat. Bernward 1993, Bd. 2, VIII.8 (M. Folkerts).
- 55 Mende 1994, 21f. – Albrecht 2003, 151-157. Die Beschreibung von 799 nennt keine Bronzetüren – Bischoff, Beschreibung 1981 – Jacobsen 1983 – Ausst. Kat. Porphyre 2003, 87f. (P. Manguyres).
- 56 Mende 1994, 23. Vgl. einige oberitalienische Fragmente, Rossignani 1990.
- 57 Pawelec 1990, bes. 121f., 136-138, 127f., 176f. – vgl. Braunfels 1965 – Fillitz 1990, 141 f.
- 58 Meyer 1997, 30-34, zum Akanthus Pawelec 1990 – Fillitz 1990, 142 – Braunfels 1965, bes. 189-192, 199 (»Kaiserklassizismus«), dessen Bezeichnungen (»fränkisch« usw.) hier nur zur Orientierung beibehalten sind.
- 59 Bischoff 1971, 283f. – Scheller 1995, 103 – Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, II.40 (A. Zettler) – Schuler 1999, bes. 156f., 354.
- 60 Zum Akanthus Pawelec 1990 – L'acanthé 1993.
- 61 Meckseper 1996 – Meckseper 2001 – Peacock 1997, 71 – Schubert 1998 – Binding 2007, 28-30.
- 62 Thietmar, *Chronicon* 1935, II, 11, 748f.
- 63 Meckseper 1996 – Meckseper 2001, 374f., 376-379.
- 64 Zuletzt Brandl 2005.
- 65 *Brunonis vita*, MGH SS XV, 2, 720 – Binding 2007, 11.
- 66 Binding 2005.
- 67 Bischoff/Mütherich 1967 – Effenberger 2001 – Schreiner 2004 – Hardt 2004.
- 68 Effenberger 1993, 145f. – Kahnsnitz 1998, 58-61.

- 69 Effenberger 1999, bes. 647-649. Einen Überblick über die Verwendung spätantiker Elfenbeine bietet Wittekind 2008.
- 70 Koenen 2003.
- 71 Gaborit-Chopin 1999, 27 – zur Antikennähe Braunfels 1968, 373.
- 72 Zum Folgenden Krug 1993 – Ament 1991 – Zwierlein-Diehl 1998, 61-102 – Wiegartz 2004, 224-234.
- 73 Reudenbach 2000, 24-27 – s. a. Surmann 1999, 15 – Forsyth 1995 – als »bricolage« diskutiert bei Fricke 2007, bes. 295-310 – zum Egbert-Schrein Westermann-Angerhausen 1987.
- 74 Snijder 1933/4 – Sena Chiesa 2002, 216f., Nr. 58 (E. Galletti) – Gaut 2005.
- 75 Wiegartz 2004, 231f.
- 76 Krug 1993, 168, 169 – Krug 1994.
- 77 Wiegartz 2004, 225f. – Wentzel 1941, 49 erwog die Identifikation als Christus.
- 78 Anders Hausmann 1990, 392f. – Zwierlein-Diehl 1998, 75f. – Zwierlein-Diehl 2007, 262.
- 79 Jülich 1986/1987 – vgl. zur Christusikonographie Reudenbach 1994, hier Anm. 6 zum Lothar-Kreuz – zu Otto III. Boshof 1996, 354 – für das Adlerzepter s. Deér 1955, 54-56.
- 80 Mango/Mango 1993 – vgl. dagegen u. a. Sena Chiesa 2002, 11 – s. a. Forsyth 1995.
- 81 Keller 1998 – s. a. Demay 1877 – Schramm/Mütherich 1983, s. v. Gemmensiegel – Wiegartz 2004, 233f. – zu Bernward: Ausst. Kat. Bernward 1993, Bd. 2, 455-457 (R. Kahsnitz).
- 82 Zitat nach Schramm/Mütherich 1983, 64 – zum Folgenden Kornbluth 1990 – Zwierlein-Diehl 2007, 470.
- 83 Zum Folgenden vgl. Schramm/Mütherich 1983 – Keller 1998.
- 84 Zur vorkarolingischen Münzprägung Grierson/Blackburn 1986.
- 85 Zum Münzbild zuletzt Kluge 1999 – Coupland 2005.
- 86 Kahsnitz 1991.
- 87 Dutton/Kessler 1997, 42f., 98f., Abb. 2.
- 88 Brenk 1994 – Reudenbach 1994 – vgl. Reudenbach 1998 – Büchsel 1995/1996, 23 – Koenen 2003.
- 89 Fillitz 1999, 618 – s. a. Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, 696-698, X.7 (R. Kahsnitz).
- 90 Büchsel 1995/1996 – s. a. Ribbert 1992.
- 91 Zum Evangelistenbild Reudenbach 1998 – Boeckler 1952/1953 – Rosenbaum 1956 – Koehler 1960, 49-53 – Mütherich 1999, 567f. – zum Krönungsevangeliar zuletzt Crivello 2007, 257-262 – zum Kalender Stern 1953 – Salzman 1990, bes. 253-256 zur Datierung.
- 92 Weitzmann 1974 – Zum Arcus bes. Belting 1973 – Hauck 1974 – Schefers 1992, 274-306.
- 93 Schramm/Mütherich 1983, 174 – Henderson 1994, 261.
- 94 Reynolds 1983 – Reynolds/Wilson 1991 – Mazal 2003, 9-58 – vgl. den Beitrag von Dieter Blume in diesem Band – zur Cathedra Petri Nees 1991 – Staubach 1993 – Staubach 2002.
- 95 Gaborit-Chopin 1985 – Ausst. Kat. La Neustrie 1985, Nr. 121 (dies.) – Mütherich 1982.
- 96 Claussen 1994 (hier 350 das Zitat) – Staubach 2002.
- 97 *Opus Caroli regis*, MGH Concilia II, 1. 442f., 445, Übers. Staubach 2002, 91 – vgl. Freeman 1994 – Freeman 1998 im Anhang der Edition, 577-582.
- 98 Nees 1987.
- 99 Freeman im Anhang der Edition 1998, 29 – vgl. Dümmler 1881/1884, Bd. 1, 547f.
- 100 Hauck, Versuch 1974, 213.
- 101 McKitterick 1990, 301-304 – zum Schriftbild Brenk 1994 – Reudenbach 1998.
- 102 Scholz 1997 (377 das Zitat nach Theodulf) – Borgolte 1995, bes. 115 – Körntgen 2003, 98-100 – De Rubeis 2001, 120 – zum Material Gramaccini 1995, 133f. – Story u. a. 2005.
- 103 Neumüllers-Klauser 1989 – Lobbedey/Westphal 1998 – für den Buchstaben s. Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, 571f., VIII.53 (U. Lobbedey).
- 104 Ausst. Kat. Karl der Große 1965, 222f. (B. Bischoff) – Neumüllers-Klauser 1989, 135-137 – Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, VI.13 (H.-W. Stork).

1 | Kaspar Merian

1627–1686

Ansicht der Porta Nigra in Trier

Um 1650, Kupferstich, 28 × 38 cm
 erschienen in: Christoph Brower u. Jacob
 Masen, *Antiquitates et Annales Trevirenses*,
 Bd. 2, Lüttich 1670, 99

Das seit dem 11. Jh. als »schwarzes Tor« bezeichnete Stadttor gehört zu den besterhaltenen römischen Bauten in Deutschland. Es ist eines jener Gebäude, die als Kirche fortlebten und durch die Jahrhunderte das Stadtbild von Trier prägten. Der Stich Merians dokumentiert als die früheste bildliche Aufnahme der Porta Nigra ihren Zustand im 17. Jh.

An der Straße nach Koblenz gelegen, bildete das in der 2. Hälfte des 2. Jhs. errichtete Tor den nördlichen Abschluss des *Cardo* der *Augusta Treverorum*. Rund 34 m breit und an den Türmen 21,50 m tief, folgt es in seiner Disposition dem verbreiteten Schema einer Anlage mit zwei stadtauswärts halbrund abschließenden Türmen, die ein doppeltoriger Durchgangsbau verbindet. Dieser überdauerte in seiner ursprünglichen dreigeschossigen Höhe, während bei den Türmen das vierte Geschoss nur auf der Westseite erhalten blieb. Ein System aus vorgelegten Halbsäulen bzw. Pilastern und kräftigen Gesimsen bestimmt die Außengliederung. Oberhalb des Erdgeschosses ist der Bau allseitig reich durchfenstert. Das Stadttor blieb aus unbekanntem Gründen unvollendet: Die Baudekoration und die Steinflächen sind größtenteils nicht ausgearbeitet worden.

Im Frühmittelalter wurde das Tor zunächst als *Porta Martis* bezeichnet. Dieser Zeit sind die zahlreichen Löcher im Mauerwerk zuzuschreiben, die von der Suche nach Eisenkrampen und Blei zeugen. Um 1027 bezog der vom Sinai kommende Mönch Simeon auf Betreiben des Erzbischofs Poppo (amt. 1016–1047) als Rekluse einen Raum im Ostturm. Nach dem Tod Simeons 1035 ließ Poppo ihn in der Porta bestatten und betrieb erfolgreich die Heiligsprechung des Einsiedlers. Der Erzbischof institutionalisierte den rasch einsetzenden Kult, indem er in Verbindung mit einem Kanonikerstift eine Kirche in der Porta Nigra ansiedelte. Über die Kontinuität des Kultes hinaus bot sich die Toranlage zur Einrichtung einer Kir-



1 Kaspar Merian, Ansicht der Porta Nigra in Trier

che durch ihre Lage (ABB.) und ihr massives Quadermauerwerk an. Der westliche Torturm bildete einen monumentalen Westbau, der überdachte Hof diente als Mittelschiff, die Wehrgänge als Seitenschiffe und der Ostturm als Querhaus mit flach geschlossenem Chor. Die mehrgeschossige Anlage erlaubte die Einrichtung einer Pfarrkirche im 1. Obergeschoss und darüber einer Stiftskirche. Diese Disposition machte Geländeaufschüttungen für eine Freitreppe zur Unterkirche notwendig. Einer der Altäre der Unterkirche erhielt ein Georgspatroszinium, vielleicht Ausdruck einer »Christianisierung des einstigen an dem Tor haftenden Marskultes« (Clemens 2003, 20, Anm. 13). Der antike Ursprung des Baus blieb präsent. Sowohl seine Wertschätzung als auch die Einsicht in die eigenen technischen Möglichkeiten dürften dazu beigetragen haben, dass er nicht als Steinbruch zugunsten eines Neubaus unterging. Die Bewunderung für die römische Bautechnik belegt die wohl vor 1060 entstandene *Hystoria Treverorum* mit der richtigen Beobachtung, das Stadttor bestehe »aus Quadersteinen, die nicht mit Zement, sondern in wunderbarer Kunstfertigkeit mit Eisen zusammengefügt sind« (MGH SS VIII, 145).

Der Stich Merians zeigt das Simeonsstift von der Stadtseite. Der antike Baukörper ist weitgehend erhalten und in seiner Außengliederung gut zu erkennen. Neben dem Obergaden geht wohl auch der Glockenturm im Westen auf Poppo zurück. Das Durchgangsgeschoss der Toranlage ist aufgefüllt, die Freitreppe führt auf die Höhe der Unterkirche. Im 2. Obergeschoss des Ostturms markieren die vermauerten Fenster

den Ort der Zelle Simeons. Auf der rechten Seite ist die im 12. Jh. angebaute Apsis mit Zwerggalerie zu erkennen.

Nach der Besetzung Triers durch französische Truppen erfolgte 1802 die Auflösung des Stifts. Unter französischer, dann unter preußischer Aufsicht wurde der Bau zu einem römischen Stadttor »rückgebaut«, was den Verlust der mittelalterlichen Einbauten bedeutete. Der Konservator Carl Friedrich Quednow konnte lediglich den Abriss der römischen Apsis verhindern. RM

Kutzbach 1924 – Zahn 1969 – Heyen 2002, 31–153 – Goethert 2003 – Clemens 2003.

2 | Köln, St. Gereon

Ovalbau mit Nischen um 350–365,
 Dekagon um 1219–1227, Restaurierungen
 des 19. und 20. Jhs.

Der Kirchenraum von St. Gereon beeindruckt durch die Weite des rund 21 m langen Zentralbaus mit seinen steil aufragenden Wänden und dem lichten Gewölbe (Bd. 3, KAT. 3). In ihrer Grunddisposition, dem Grundriss und der Nischenarchitektur des Untergeschosses geht diese Kirche staufrischer Zeit auf ein spätantikes Gebäude zurück, das sie mit bis zu 21,5 m des aufgehenden Mauerwerks inkorporiert. Es kann als ein gewölbter Ovalbau mit acht hufeisenförmigen Nischen rekonstruiert werden, der sich im Osten in einer Apsis erweiterte. Reste von Bodenmosaiken, Wandmalerei und Wandinkrustationen lassen auf eine kostbare Ausstattung schließen. Auf die goldhinterlegten Glastesserae der Wand-

mosaiken geht die erstmals um 590 bei Gregor von Tours für den Bau belegte Benennung »die Goldenen Heiligen« zurück (Gregor von Tours 1885, 530). Die ursprüngliche Funktion dieses prächtigen, monumentalen Baus und sein Auftraggeber sind nicht überliefert. Auf dem Gräberfeld im Nordwesten des römischen Köln gelegen (ABB. S. 193), dürfte er als Grab- oder Memorialbau gedient haben. Aufwand und Qualität der Anlage lassen an ein Mitglied der kaiserlichen Familie oder einen ranghohen Beamten als Bauherrn denken.

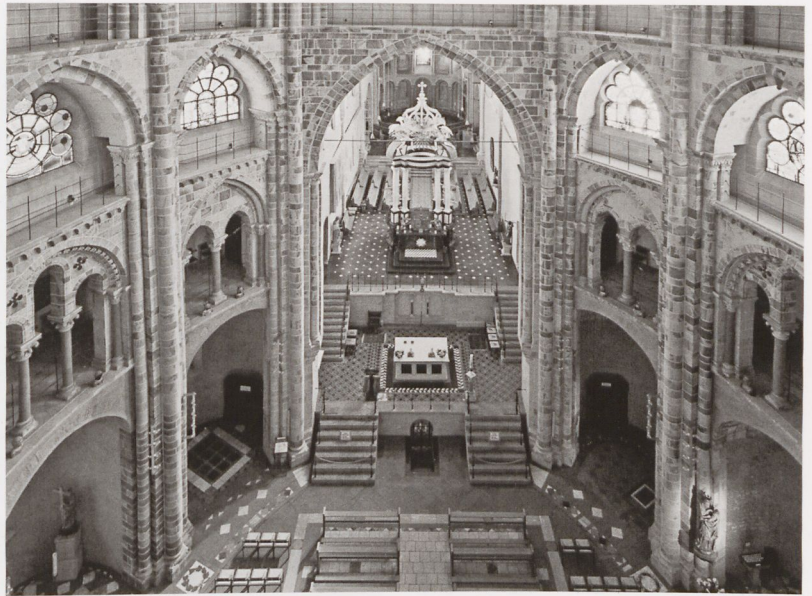
Den Untersuchungen Verstegens zufolge blieb der spätantike Ovalbau samt der Kuppel und Teilen der Ausstattung das Frühmittelalter hindurch erhalten. Auch eine Kontinuität der Bestattungen offenbar hochrangiger Personen kann erschlossen werden. Der Bau dürfte seinen repräsentativen Charakter bewahrt haben, da in ihm die Kölner Großen dem merowingischen König Theuderich II. (reg. 596–613) gehuldigt haben sollen. Als »templum« und »basilica« bei Gregor von Tours erwähnt, wurde das Gebäude spätestens im 6. Jh. als Kirche genutzt. Für sie ist seit dem frühen 8. Jh. das Patrozinium des hl. Gereon dokumentiert. Größere Eingriffe erfuhr lediglich die Ostpartie, deren Konche wohl im frühen 9. Jh. durch einen Rechteckchor ersetzt wurde. RM

Gechter 1991 – Püffgen/Ristow 1996 – Schwab 2002 – Odenthal/Gerhards 2005 – Verstegen 2006 – Ristow 2007, 116–122.

3 | Zwei Säulen aus dem Dom der Aachener Pfalz

Säulen: römisch, grüner Porphyr, H. 233 cm; Kapitelle: letztes Drittel des 9. Jhs. (links), provinzialrömisch (? , rechts), weißer Marmor, 46–49 × 56 × 56–58 cm; Basen: letztes Viertel des 8. Jhs., Bronze, Hohl-guss, 45,5 × ca. 45,5 × 19,6 cm Aachen, Domkreuzgang

Diese beiden antiken Säulen können exemplarisch für das Schicksal der Aachener Baupolien stehen. Sie stammen aus dem karolingischen Oktogon (KAT. 167) und gelangten mit anderen Säulen, Kapitellen und Basen 1795 als Beutegut nach Paris. Ihr ursprünglicher Aufstellungsort wurde nicht dokumentiert. Ein Großteil der Stücke, darunter diese beiden Schäfte, kehrte 1815 nach



2 Köln, St. Gereon

Aachen zurück, allerdings ersetzte man im Oktogon alle Basen und zahlreiche Kapitelle und Säulen zugunsten eines einheitlichen Eindrucks durch Neuanfertigungen. Die beiden Porphyrsäulen wurden in den

neogotischen Baldachin des Hauptaltars integriert. Die sie heute bekrönenden Kapitelle spürte Dombaumeister Felix Kreusch 1966 im Louvre auf, ebenso die Basen. Die heutige museale Aufstellung erlaubt die genaue Betrachtung der Bauteile, ihr architektonischer Kontext ist jedoch verloren. Die Basen, von denen ursprünglich vier Exemplare vorhanden waren, stellen als Bronzen eine außergewöhnliche Baudekoration dar. Sie folgen der attischen Form, wobei die Wülste flach gerieft und im Querschnitt wenig rund ausgeprägt sind. Der Guss in einem Stück mit der Plinthe verrät eine eher dekorative als architektonische Auffassung. Während aus der Antike vereinzelte Bauglieder aus Bronze überliefert sind (Liverani 1992/93), konnten für die m. E. karolingisch zu datierenden Aachener Basen (anders Kreusch 1968, 90) bislang keine Vergleiche angeführt werden. Die französischen Inventare nennen als Pendants zu den Basen vier bronzene ionische Kapitelle (ebd. 94, 96), deren Schicksal unbekannt ist. RM



Kreusch 1968 – Meyer 1997, 9–11, 15–17 – Peacock 1997 – Ausst. Kat. Otto der Große 2001, Bd. 2, IV.1 (C. Meckseper) – Siebigs 2004, 72–75 – Binding 2007, 7, 18f. – Konnegen 2007.

3 Zwei Säulen aus der Marienkirche der Aachener Pfalz

4 | Bärin, sog. Lupa

2. Jh. n. Chr., Bronze gegossen und ziseliert, das linke Vorderbein und die rechte Tatze ergänzt; H. 85 cm
Aachen, Domvorhalle

Großformatige bronzene Tierplastiken waren in der Antike eine geschätzte Gattung. Über den Topos der Naturnähe konnten sie maßgeblich zum Ruhm eines Künstlers beitragen, so die in zahlreichen Epigrammen gefeierte Kuh des Myron (Plinius, *Naturalis historia* XXXIV, 47). Die meisten von ihnen sind verloren oder lediglich in römischen Marmorkopien überliefert. Einige haben als Spolien in einem mittelalterlichen Aufstellungskontext überdauert – überwiegend in Italien, wie ein Widder aus Kastell Maniace in Syracus und die Pferde von San Marco in Venedig.

Die zoologische Einordnung der Aachener Lupa ist bis heute umstritten, da sie Charakteristika einer Bärin und einer Wölfin oder Molosserhündin vereint. Das Tier sitzt mit breit gestellten Vorderbeinen in aufrechter, nach links gewandter Haltung. Der geöffnete Fang zeigt ein kräftiges Gebiss, der Blick nach oben und das feine Ohrenspiel signalisieren Aufmerksamkeit. Der Wendung nach links folgend ist die Pranke der rechten Hinterhand aufgestellt, um im nächsten Moment den schweren Körper emporzustemmen. Das Fell ist an Hals und Schultern als natürlich bewegte, plastische Masse gestaltet, wird am Rücken und an den Beinen im Volumen zurückgenommen und verläuft im weich modellierten Gesicht in feinen, differenzierten Ziselierungen.

Die jüngste archäologische Untersuchung rekonstruiert die Lupa als verletzte Bärin im Zentrum einer hellenistischen Jagdgruppe und trägt damit einer als Stichwunde interpretierten Öffnung am Hals Rechnung (Künzl 2003). Jedoch überzeugt die Szenerie eines dramatischen Jagdgeschehens angesichts des aufmerksamen, aber nicht aggressiven Ausdrucks des Tieres nicht. Für eine Datierung in hellenistische Zeit, wie von Künzl vorgeschlagen, liegen nicht genügend Anhaltspunkte vor. Die Augen, die mit ihren hakenförmigen Vertiefungen zur Angabe des Glanzlichtes auf der Pupille mit dem Guss eins sind, weisen in das 2. Jh. n. Chr. (vgl. Lahusen/Formigli 2001, 464). Der von Künzl als Vergleich angeführte Wid-



4 Bärin, sog. Lupa

der in Palermo kann die These einer Frühdatierung gerade nicht stützen, da er in antoninische Zeit datiert (Gans 2005).

In der Aachener Pfalz (KAT. 36) ist die Plastik zunächst als »lupus« in mehreren Quellen seit dem 14. Jh. belegt, denen zufolge sie in der Nähe des Hauptportals der Kirche stand. Ihre Anwesenheit bereits in karolingischer Zeit legt der Vergleich mit den Löwenköpfen der Wolfstür nahe, die sich etwa in den vertieften Pupillen von den Türziehern der anderen Aachener Türen unterscheiden. Der Meister rezipierte dabei offenbar die antike Statue. Ab einem unbestimmten Zeitpunkt diente die Lupa als Brunnenfigur, wie die seit dem 16. Jh. dokumentierte runde Öffnung auf der Brust zeigt.

Karl der Große (reg. 768/800–814) nahm mit der Aufstellung antiker Skulpturen eine Tradition auf, wie sie sich besonders in der Spätantike in dem Transfer Hunderter von Kunstwerken nach Konstantinopel manifestiert hatte. Welche Motive ihn zur Aufstellung der Wölfin bewogen haben könnten, muss Vermutung bleiben. Die so lebendig charakterisierte Tierplastik, eine handwerkliche und künstlerische Meisterleistung, dürfte als geeignet für die Ausstattung einer herrscherlichen Pfalzanlage mit ihrem ausgedehnten Tierpark erschienen sein. Diese Wertschätzung schließt eine semantische Bedeutung nicht aus: Im Kontext der Aachener Pfalz liegt es nahe, die Auf-

stellung der Wölfin als Verweis auf jene Wölfin zu lesen, die wohl schon im späten 8. Jh. am päpstlichen Lateran in Rom stand und dort die Stelle des Gerichts markierte. Es bleibt offen, ob auch die Aachener Lupa als Gerichtssymbol angesehen wurde. RM

Falkenstein 1966, 51–53 – Beutler 1982, 76–83 – Gramaccini 1995, 131, 136 – Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 1, II, 70 (U. Mende) – Effenberger 1999, 652f. – Künzl 2003.

5 | Brunnenaufsatz in Form eines Pinienzapfens

Um 800 oder um 1000, Bronze gegossen, Spitze modern ergänzt, 91 × 59,5 cm
Aachen, Domvorhalle

TAFEL S. 37

Als eine der bronzenen Großplastiken des Aachener Doms zieht der Pinienzapfen ebenso wie die Lupa (KAT. 4) seit Langem die Aufmerksamkeit auf sich, ohne dass der ursprüngliche Kontext dieser Brunnendekoration bislang einhellig geklärt werden konnte. Die Funktion des Zapfens ist an den Öffnungen der Schuppen zu erkennen, die als Wasserausgüsse dienten. Er ruht auf einem profilierten Sockel, an dessen Ecken vier heute nur in Resten erhaltene Figuren als Personifikationen der vier Paradiesströme angebracht sind. Sie sitzen über weiteren Ausgüssen in Form von Amphoren. Pal-

mettenartige Blätter vermitteln zwischen Sockel und Zapfen. Eine über alle Seiten des Sockels verlaufende Inschrift konnte 1620 größtenteils transkribiert werden, bevor zwei Sockelleisten ausgebrochen wurden: DANT ORBI LATICES/QUAEQ(ue) INC(re)M(e)NTA GERENTES/FERTILIS EUFRATES VE/LOX UT MISSILE TYGRIS/[...]s/[...]N/AUCTORI GRATES CANIT UDALRICH PIUS ABBAS (»Gewässer schenken dem Erdkreis, was immer sie ihm an Wachstum bringen; der fruchtbare Euphrat, schnell wie ein Pfeil der Tigris [...] Dank singt dem Schöpfer Udalrich, der fromme Abt«). Die Brunnenbekrönung ist damit als Verweis auf den Lebensbrunnen verstanden, der von den Paradiesflüssen gespeist wird. Seine bereits in der Antike verbreitete Form erklärt sich aus der Vorstellung, die fruchtbare, da samenreiche Pinie versinnbildliche die sich immer wieder erneuernde Natur und damit das ewige Leben (Ambrosius, *Hexaemeron* III, 68; PL 14, 185C).

Der Aachener Zapfen stand vermutlich im Atrium der Pfalzkapelle (KAT. 167), unter dem eine Wasserleitung nachgewiesen werden konnte. Als Vorbild darf der *Cantharus* benannte Brunnen im Atrium von Alt-St. Peter in Rom gelten, eine Brunnenanlage, die neben anderen kostbaren Spolien eine monumentale antike »pigna« aufwies, die heute den Cortile della Pigna des Vatikan schmückt.

Über die unmittelbare Funktion hinaus ist die Bedeutung des Aachener Pinienbrunnens schwer zu fassen, da seine Datierung zwischen karolingisch und ottonisch schwankt. Der Name des Stifters bietet kein Indiz: Ein Abt Udalrich ist für das Marienstift nicht nachweisbar, sodass nicht ein-

mal eine ursprüngliche Aufstellung außerhalb Aachens ausgeschlossen werden kann. Nicht nur der überzeugende Verweis auf das päpstliche Rom, sondern auch der Umstand, dass das Motiv des Fons vitae gerade am Hofe Karls mehrfach aufgegriffen wurde (Reudenbach 1998, 68–78), machen eine karolingische Datierung des Zapfens plausibel. Die Buchstabenform und die Gestaltung der Sockelfiguren weisen hingegen in die Jahrzehnte um 1000. Entstand der Brunnenaufsatz tatsächlich aus einem Guss, wie Hans Drescher angibt (Ausst. Kat. Bernward 1993, Bd. 2, 116, dagegen Cüppers 1960/1961), dann gewinnt eine ottonische Datierung an Wahrscheinlichkeit. Am Zapfen selbst sprechen auch die flachen, schematisierten Palmettenblätter nicht für die Entstehung in einem karolingischen Kunstzentrum. RM

Wesenberg 1955, 152f. – Cüppers 1960/1961 – Braunfels 1968, 379 – Beutler 1982, 83–91 – Grimme 1985, 12f. – Finch 1991, 22 – Giersiepen 1992, 12f. – Ausst. Kat. Bernward 1993, Bd. 2, III.4 (A. Effenberger/H. Drescher) – Drescher 1993, 337 – Ausst. Kat. Heiliges Römisches Reich 2006, II.21 (L. Konnegen/H. Maintz).

6 | Proserpina-Sarkophag

1. Viertel des 3. Jhs., Carraramarmor, aus 18 Fragmenten zusammengesetzt, 62 × 215 × 65,5 cm
Aachen, Domschatzkammer, Inv. Nr. G3

Als ursprüngliche Ruhestätte Karls des Großen (reg. 768/800–814) wird in Aachen seit dem 16. Jh. ein heute deckelloser antiker Sarkophag gezeigt. Der in severischer Zeit in einer Werkstatt in Rom entstandene Kas-

ten zeigt auf den drei reliefierten Seiten Szenen aus dem Mythos um die Göttin Proserpina. Der Raub der Proserpina durch Pluto, den Gott der Unterwelt, gehört als Sinnbild eines verführten Todes zu den beliebtesten mythologischen Themen römischer Sarkophagkunst, rund 90 Exemplare sind bekannt.

Antonio de Beatis, der in den Jahren 1517 Aachen bereiste, bezeugte als erster, dass man diesen Sarkophag für das Grab Karls hielt: »Hier ruht Karls Leib unter einem kleinen Bogen in der Mauer zur rechten Seite des Hochaltars, in einem Kasten aus Marmor [...]« (De Beatis 1905, 54). Die moderne Forschung hat sich dem weitgehend angeschlossen und nach der Bedeutung gefragt, die der Mythos für die Wahl als Grablege gespielt haben könnte.

Die Bestattung Karls in diesem Sarkophag, der erstmals 700 Jahre nach dem Tod des Herrschers genannt wird, kann jedoch angesichts der Quellenlage nicht als sicher gelten. In der vergleichsweise ausführlichen zeitgenössischen Beschreibung der Grabstätte durch Einhard wird der mindestens durch sein Material bemerkenswerte Sarkophag nicht erwähnt: »[...] über dem Grab [tumulus] wurde ein vergoldeter Bogen mit (s)einem Bild und einer Inschrift errichtet. Jene Inschrift lautete in dieser Weise: »Unter diesem Grabmal [conditorio] liegt der Leib Karls, des großen und rechtgläubigen Kaisers [...]« (Einhard, *Vita Karoli* 1911, c. 31, 35). Möglicherweise bestand dieses Monument schon seit dem Normanneneinfall von 881 nicht mehr. Der Chronik des Thietmar zufolge musste Otto III. (reg. 983/996–1002) auf der Suche nach der Leiche Karls den Fußboden der Kirche aufbrechen und



6 Proserpina-Sarkophag



7 Fragmente eines Sarkophages

graben (Thietmar, *Chronicon* 1935, IV, 47, 185f.). Vielleicht wurde Karl danach in den römischen Sarkophag umgebettet, denn die Berichte über die 1165 erfolgte Translation der Überreste des nunmehr heilig gesprochenen Herrschers in ein Reliquiar merken an, dass man ihn aus einem marmornen Sarkophag hob. Allerdings bewundert noch Petrarca bei seinem Besuch 1333 die »tomba« Karls, ohne den antiken Sarkophag zu erwähnen (Quellen bei Buchkremer 1907). Stadtrömische Sarkophagen gelangten in der Antike in großer Zahl in die römischen Provinzen, das Vorhandensein eines Exemplars in Aachen bedarf daher keiner besonderen Erklärung. Angesichts der großen Bedeutung des Kaisers für seine Nachfolger wie für das Aachener Marienstift liegt eine spätere Traditionsbildung für den Sarkophag nahe. RM

Buchkremer 1907 – Robert 1919, 467–469 – Erlande-Brandenburg 1975, 8, 150f. – Schramm/Mütherich 1981, 120 – Beutler 1982, 65–76 – Dierkens 1991, 166f., 176–179 – Meckseper 1998, 75 – Effenberger 1999, 656–658 – Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, X.41 (T.-M. Schmidt) – Dierkens 2003, 48f. – Dierkens 2004, 364f. – Zanker/Ewald 2004, 11f.

7 | Fragmente eines Sarkophages

Ende des 4. Jhs., Carraramarmor, ursprüngliche Maße 44 × 230 × 37 cm
Metz, La Cour d'Or, Musées de Metz,
Inv. Nr. 12335

Einige Zeichnungen des 17. und 18. Jhs. geben Aufschluss über die Grabstätte Kaiser Ludwigs des Frommen (reg. 814–840) im Kloster Saint-Arnould in Metz. Nachdem das Grabmonument mehrfach versetzt worden war, dürfte zu dieser Zeit von seinen ursprünglichen Bestandteilen nur noch ein

frühchristlicher Sarkophag überdauert haben, der erstmals 1239 erwähnt wird. Nach den Zerstörungen durch die Französische Revolution erwarb das Metzzer Stadtmuseum die Fragmente des Sarkophags als spärliche Überreste des Grabmals. Mit Hilfe der Zeichnungen konnte die Front des Kastens ergänzt werden. Sie zeigt den Durchzug des Volkes Israel durch das Rote Meer (Ex 13,17–15,21). Die Prophetin Miriam, ganz rechts, schlägt bereits zu ihrem Dankeslied das Tamburin. Moses berührt hinter den Geretteten mit seinem Stab den Boden. Gott lässt das Rote Meer wieder zurückfließen und das ägyptische Heer, das die linke Reliefhälfte einnimmt, kommt darin um. Das Thema wurde als Sinnbild der Taufe (1. Kor 10,1f.) in der spätantiken Kunst aufgegriffen. Über die individuelle Jenseitshoffnung hinaus verband sich mit ihm im karolingischen Kontext ein herrschersymbolischer Deutungshorizont. Moses, der unter göttlichem Schutz sein Volk führte, fand als Prototyp des Herrschers Eingang in das Fürstenlob. Diesen Topos griff der Hofdichter Walahfridus Strabo für Ludwig den Frommen wieder auf. Der Kaiser wurde damit implizit in die Nachfolge Konstantins gestellt, den Eusebius von Caesarea in Ausdeutung des Sieges an der Milvischen Brücke als »Neuen Moses« rühmte. Das konstantinische Kreuzmonogramm, das sich ehem. auf dem Tamburin der Miriam befand, unterstrich diesen Bezug. RM

Hoffmann 1968, 49f. – Schöll 1974 – Erlande-Brandenburg 1975, 60f., 151f. – Schramm/Mütherich 1981, 122 – Melzak 1990 – Dierkens 1991, 167f. – Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, X.42 (T.-M. Schmidt) – Koch 2000, 491 – Christern-Briesenick 2003, 164–166 – Dierkens 2004, 364f.

8 | Flügeltür, sog. Wolfstür

Letztes Viertel des 8. Jhs., Bronze gegossen, die Löwenköpfe aufgenietet, Griffringe verloren, 392,3 × 134,5 cm
Aachen, Domvorhalle
TAFEL S. 36, ABB. S. 190

Von den fünf ursprünglich in der Marienkirche vorhandenen Bronzetüren (vgl. KAT. 9) ist die seit dem 14. Jh. als Porta lupi bekannte Flügeltür die größte. Sie diente stets als Haupteingang, bildet heute aber westlich ihrer ursprünglichen Aufstellung den Zugang zu der neuzeitlichen Vorhalle. Die in einem Guss entstandenen Flügel sind innerhalb eines umlaufenden Rahmens in jeweils acht vertiefte Felder gegliedert. Ihre Rahmen – Eierstab und Perlstab bzw. Perlstab und Zungenfries – folgen antiken Friesformen. Knapp auf Augenhöhe sind Löwenkopfpfrotomen in einem rund geführten Akanthus-Lotusfries appliziert. Die nach unten gerichteten Köpfe mit fein gezeichneten, großen Augen sind weich modelliert und von symmetrisch geordneten Locken gefasst.

Die Aufhängung der Aachener Türen lässt erkennen, dass sie bereits während des Aufmauerns der Wände eingesetzt wurden. Sollte sich der in der jüngeren Forschung postulierte zeitliche Ansatz der Pfalzkapelle bestätigen (Binding 1997/1998; Meckseper 1998, 75; Untermann 2006, 118; vgl. KAT. 167), dann ist das technisch wie künstlerisch herausragende Ensemble der Türen rund zwei Jahrzehnte vor dem bislang kanonischen Datum »um 800« einzuordnen. RM

Buchkremer 1924 – Braunfels 1965 – Mende 1981, bes. 16–20, 204f. – Fillitz 1990 – Pawelec 1990 – Mende 1994, 21–24, 131–133 – Untermann 2006, 117f.

9 | Flügeltür

Letztes Viertel des 8. Jhs., Bronze gegossen, die Löwenköpfe von der Rückseite genietet, 223,4 × 70 bzw. 73 cm

Aachen, Nordseite des Oktogons, Eingang zur Karlskapelle

An der Nord- und der Südseite der Marienkirche bildeten je im Ober- und Untergeschoss vier kleinere Türen die Verbindung vom Oktogon zu den Annexbauten. Das Flügelpaar, das heute als Eingang zur Karlskapelle dient, ist unter den drei überlieferten, in ihrer Form weitgehend übereinstimmenden Türen am besten erhalten. Dem Schema der Wolfstür folgend (KAT. 8), bestehen die Türflügel aus einer umlaufenden Rahmenleiste und vertieften, einzeln gerahmten Feldern. Die Anzahl der Kassetten ist auf je drei reduziert. Die Rahmenprofile greifen wie bei der Wolfstür antike Ornamentfriese auf, weichen aber in der feineren Ausführung und in der Auswähldoppelter Perlstab außen, Perlstab und Blattfries um die einzelnen Felder – von ihr ab. Die drei kleineren Türen verbindet untereinander auch der einheitliche Typus der Löwenkopfmassen. Die Gesichter, ganz umrahmt von einer kleinteiligen Mähne, sind stärker stilisiert als bei den Löwen der Wolfstür und zeigen nicht deren flüssige Modellierung. Die Applike des rechten Flügels wurde Mende zufolge mithilfe eines Modells für die Löwenmasken auf den Türen zur Annakapelle und zur Hubertuskapelle reproduziert. Bei allen diesen Köpfen sind die Pupillen graviert, aber nicht wie auf der Wolfstür eingetieft. RM

Buchkremer 1924 – Braunfels 1965 – Mende 1981, bes. 16–20, 204f. – Fillitz 1990 – Pawelec 1990 – Mende 1994, 21–24, 131–133 – Untermann 2006, 117f.

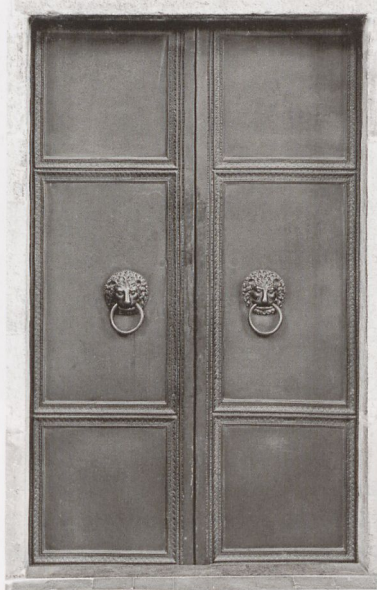
10 | Berenger

Nachweisbar um 1000

Flügeltür

Um 1000, Bronze massiv gegossen, die Löwenköpfe mit Klammern befestigt, Türgriff modern, 370 × 107 bzw. 102 cm
Mainz, Dom, nördliches Seitenschiffportal

Im Gegensatz zu den Aachener Bronzen trägt die Mainzer Tür eine Künstlersignatur und gibt auch über ihren Stifter Aus-



9 Flügeltür

kunft: POSTQUA(m) MAGNU(s) IMP(erator) KAROLUS/SUU(m) ESSE IURI DEDIT NATURAE/WILLIGISUS ARCHIEP(iscopu)s EX METALLI SPECIE/VALVAS EFFECERAT PRIMUS/BERENGERUS HUIUS OPERIS ARTIFEX LECTOR/UT P(ro) EO D(eu)m ROGES POSTULAT SUPPLEX (»Nachdem der große Kaiser Karl sein Leben der Natur zurückgegeben hatte, brachte Erzbischof Willigis als erster Türflügel aus Metall zustande. Berenger, der Künstler dieses Werkes, bittet inständig, dass du, Leser, zu Gott für ihn beten mögest«). Der Text ist



10 Berenger, Flügeltür

so geführt, dass die Personen hierarchisch in der Höhe abgestuft werden, der Künstlername im Gestus der *humilitas* also direkt über der Schwelle steht.

Die Tür ist dem Aachener Vorbild folgend als Rahmen mit flacher Füllung gestaltet. Von den vier ringsum fein profilierten Feldern tragen die beiden unteren je einen Türzieher in Form von Löwenprotomen. Die zugehörigen Köpfe gehen in ihrer großflächigen Anlage und kraftvoll-plastischen Modellierung auf naturnahe spätantike Vorbilder zurück, während der prächtige, bis zu 37 cm breite Mähnenkranz stärker ornamentalisiert ist. Mit aufgerissenem Maul und mächtigen Fangzähnen wirken sie wesentlich bedrohlicher als ihre Artgenossen in Aachen.

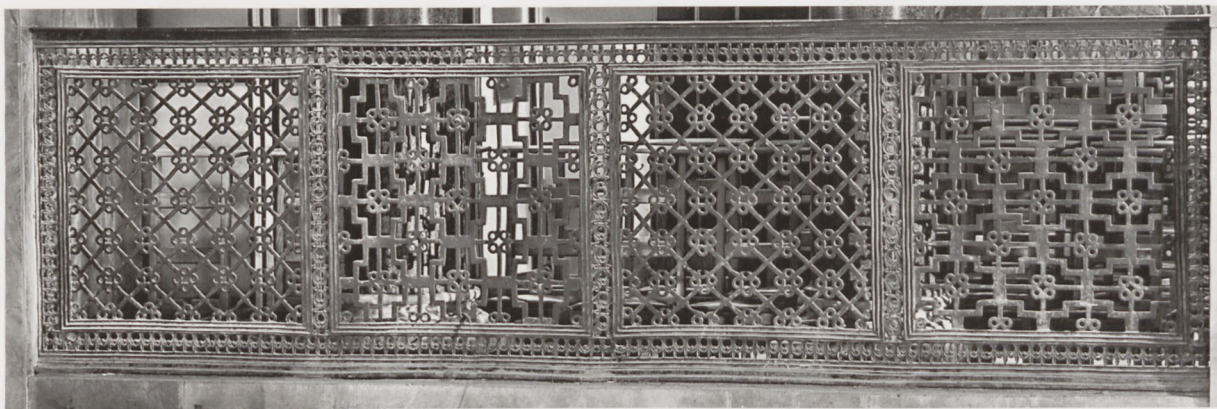
Die Tür entstand vor 1009 im Zuge des ehrgeizigen Neubaus des Mainzer Doms (KAT. 200, s. S. 291), den Willigis v. a. mit Blick auf das dem Mainzer Stuhl zugesprochene Privileg der Königsweihe verfolgt haben dürfte. Der Dom brannte jedoch am Tag der Weihe ab. Der Anbringungsort der Tür an dem 1039 geweihten Neubau ist nicht bekannt, aber da um 1136 auf ihr inschriftlich ein erzbischöfliches Privileg zugunsten der Bürger von Mainz angebracht wurde, dürfte sie stets eine prominente Position eingenommen haben. Mit Berenger signierte vermutlich der ausführende Gießer. Von ihm ist kein weiteres Werk bekannt. RM

Arens/Bauer 1958, 7, Nr. 5 – Mende 1981, 20f. – Grimme 1985, 17f. – Drescher 1993, 337, 349 – Mende 1994, 25–27, 133f. – Arens 1998, 52–55.

11 | Emporengitter, sog. Erstes fränkisches Gitter

Letztes Viertel des 8. Jhs., Bronze, massiv gegossen, ehem. vergoldet, 122 × 425 cm
Aachener Dom, südwestliche Empore

Als einzigartiges Ensemble bilden im Aachener Zentralbau acht Gitter aus Bronze die Brüstungen des Obergeschosses (KAT. 12 u. 13). Ihnen ist die Grundstruktur einer vertikalen Einteilung in drei oder vier Felder gemeinsam. Die Struktur und Ornamentik von Rahmen und Binnengliederung stimmen jeweils bei zwei Gittern weitgehend überein. Ihre Anbringung und Reihenfolge entspricht möglicherweise der ursprünglichen, denn immer ein Paar steht sich im



11 Emporengitter, sog. Erstes fränkisches Gitter

Oktagon gegenüber. Die Gitter wurden unter französischer Herrschaft demontiert, verblieben aber in Aachen und konnten wieder eingebaut werden.

Das Gitter im Südwesten ist durch einen stark profilierten Rahmen eingefasst. Vier jeweils für sich umgrenzte Felder sind untereinander und vom Rahmen durch ein Band getrennt, das umlaufend aus einem Fries fünfzähliger Blätter besteht und zwischen den Feldern ein Ornamentmotiv aus halben, zu einer Doppelvolutenform zusammengefassten Blättern übereinander setzt. Die Felder selbst weisen in alternierender Folge zwei verschiedene Gitterstrukturen auf. Die Binnengliederung ganz links kann als Muster schräg gestellter verschränkter Quadrate beschrieben werden, in deren Ecken Kreissegmente sitzen. Das zweite Feld zeigt abgetreppte, versetzt angeordnete Rechtecke, deren Mitte ebenfalls durch ein Vierkreismuster eingenommen wird. Dasselbe Muster kehrt um 90 Grad gedreht ganz rechts wieder.

Die flächige Binnenornamentik der Gitter im Südwesten und Nordosten erinnert an geschnittenes Blech oder Bein, ähnlich den durchbrochenen Elfenbeinen aus Genoels-Elderen (KAT. 134) und des Werdener Tragaltars (KAT. 111). Pawelec (1990, 128–130) konnte anhand von Vergleichen mit antikerömischen Mosaiken zeigen, dass sich die Vorbilder auch für dieses Gitterpaar nicht auf den »fränkischen« Raum beschränken lassen.

Das Südwestgitter ist in seinen Details gänzlich ausgearbeitet, während bei seinem Pendant im Nordosten die Kaltarbeit unvollendet blieb. Aus diesem Umstand konnten bislang ebenso wenig wie aus den Ornamentformen überzeugende Kriterien für eine relative Chronologie der Gitter gewonnen werden. Hält man sich die Bauabfolge und die Bedeutung der Ausstattungstücke vor Augen, so ist zu vermuten, dass die Türen vor den Gittern entstanden. Unter diesen dürfte dem Throngitter (KAT. 12) und dem Altargitter Priorität zukommen,

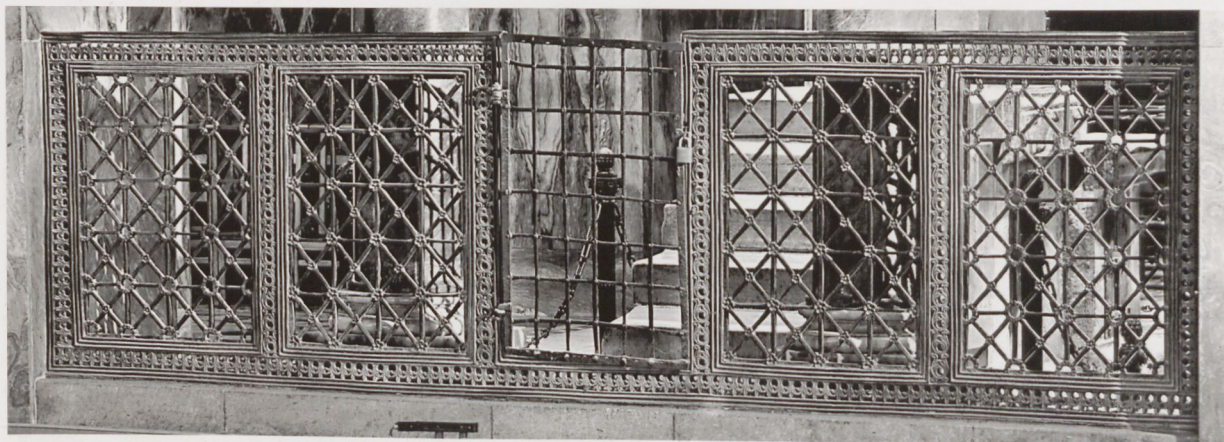
da beider Rahmen in dem aufwendigeren Hohl-gussverfahren entstanden und einige technische Mängel aufweisen, während alle andern massiv gegossen sind. RM

Braunfels 1965 – Braunfels 1976, 19f. – Grimme 1985, 8–10 – Fillitz 1990 – Pawelec 1990.

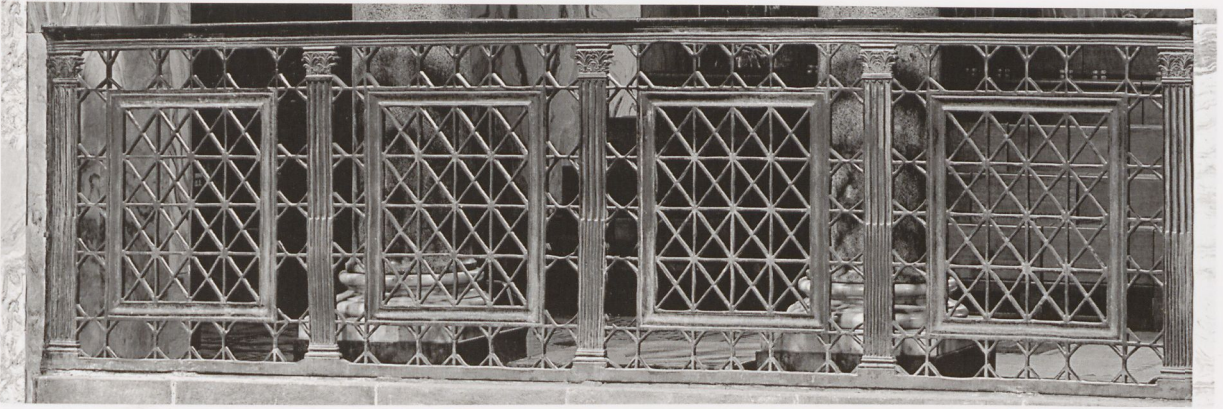
12 | Emporengitter vor dem Thron, sog. Erstes römisches Gitter

Letztes Viertel des 8. Jhs., Bronze, die Rahmen Hohl-guss, ehem. vergoldet 124 × 427 cm
Aachener Dom, westliche Empore

Das Gitter ist in vier Felder eingeteilt, weist aber im Gegensatz zu den anderen sieben (KAT. 11 u. 13) mittig eine schmale Auslassung auf, in der sich heute eine neuzeitliche Tür öffnet. Datiert der Thron aus karolingischer Zeit (KAT. 38), so dürfte das Gitter bereits ursprünglich an dieser Stelle den Blick hinunter erlaubt haben. Die Rahmenornamentik von Thron- und Altargitter ähnelt jener der



12 Emporengitter vor dem Thron, sog. Erstes römisches Gitter



13 Emporengitter, sog. Zweites klassizistisches Gitter

beiden »fränkischen« Gitter, die Binnenstruktur weicht jedoch erheblich von diesen ab. Zwei Typen von Füllungen sind nach dem Schema a-b-b-a angeordnet: Die äußeren folgen der Struktur zweier schräg übereinander gesetzter Netze aus Quadraten, wobei die Eckpunkte des senkrecht verlaufenden Netzes vegetabil besetzte Ringe einnehmen und die übrigen Schnittpunkte durch aufgesetzte Rosetten markiert sind. Die inneren Felder wiederholen die Netzstruktur, jedoch nicht die runden Aussparungen, an deren Stelle ebenfalls Rosetten treten.

Pawelec konnte ähnliche Gitterstrukturen an zahlreichen antiken und spätantiken Werken unterschiedlichster Gattungen nachweisen, des Weiteren hat sich ein in der Anlage vergleichbares Bronzegitter des 7. oder 8. Jhs. in Pavia erhalten. RM

Braunfels 1965 – Braunfels 1976, 19f. – Grimme 1985, 8–10 – Fillitz 1990 – Pawelec 1990.

13 | Emporengitter, sog. Zweites klassizistisches Gitter

Letztes Viertel des 8. Jhs., Bronze, ehem. vergoldet, die Rahmen Hohl-guss, 120 × 430 cm Aachener Dom, südliche Empore

Von den vier im Oktogon vertretenen Gittertypen zeichnen sich zwei durch eine ornamentale Auffassung des Rahmens aus (KAT. 11 u. 13), während die von Braunfels sog. »klassizistischen« Gitter architektonisch strukturiert sind (ABB. S. 199 u. ABB. S. 200). Kannelierte Pilaster mit korinthisierenden Kapitellen unterteilen das Süd- und das Nordgitter in vier Felder. Sie tragen ein

schmales Gebälk mit glatter Frieszone, das sich am Handlauf verbreitert. In jedes Feld ist mittig ein breiter profiliertes, hochrechteckiger Rahmen gesetzt, der ein dem Throngitter vergleichbares Gitter in Netzstruktur einfasst. Dieses »Gitter im Gitter« (Pawelec 1990, 20) ist nur durch wenige Stege mit dem durchlaufenden Sockel, den seitlichen Pilastern und dem abschließenden Gebälk verbunden, sodass der Rahmen zu schweben scheint. RM

Arens/Bauer 1958, 7, Nr. 5 – Mende 1981, 20f. – Grimme 1985, 17f. – Drescher 1993, 337, 349 – Mende 1994, 25–27, 133f. – Meyer 1997, 33f. – Arens 1998, 52–55.

14 | Sog. Torhalle

Um 774 oder um 880
Kloster Lorsch

TAFEL S. 66

Der Aufstieg des kleinen Eigenklosters Lorschham begann, als es an Erzbischof Chrodegang von Metz (amt. 742–766) übergang und 765 mit den Reliquien des römischen Märtyrers Nazarius ausgezeichnet wurde. Seit 772 direkt dem Herrscherhaus unterstellt, entwickelte sich Kloster Lorsch zu einem geistlichen, politischen und kulturellen Zentrum.

Die frühen Klosterbauten sind einschließlich der 774 in Anwesenheit König Karls



14 Sog. Torhalle, Ansicht von Westen

(reg. 768/800–814) geweihten Kirche fast völlig verloren. Demgegenüber ist der als Königshalle oder Torhalle bekannte Bau, der sich freistehend in dem ehem. großen Atrium vor der Kirche erhebt, eines der am besten erhaltenen Gebäude aus karolingischer Zeit. Der Konzeption und der Bauornamentik nach gehört es zu den qualitativsten Bauten des Frühmittelalters. Sein Anspruchsniveau kann besonders an dem ganz auf die ästhetische Wirkung abzielenden Vorlagensystem und an der Ausmalung des Obergeschosses abgelesen werden (KAT. 15).

Der nur knapp 11 m breite, zweigeschossige Bau trug ursprünglich ein flaches Satteldach. Im Untergeschoss öffnet er sich in weiten Arkaden als flach gedeckte Halle. Halbbrund an den Giebelseiten angesetzte Treppentürme (der nördliche nach Einsturz erneuert) bilden die Zugänge zum Obergeschoss, das ein einziger Raum einnimmt. Je drei kleine Rundbogenfenster an den Längsseiten beleuchten ihn. Den Außenbau bestimmt die lebhaftige Farbigkeit der Traufseiten, die gegenüber den Schmalseiten aus grob verputztem Bruchmauerwerk als Ansichtsseiten ausgezeichnet sind. Konisch in das Mauerwerk eingebundene Werkstücke aus rotem Sandstein erscheinen auf der Wandfläche als geometrische, sich nach oben verdichtende Inkrustationen, die sich von hellen Füllungen abheben. Alle gliedernden Elemente bestehen aus rötlichem und hellbraunem Sandstein, die Kapitelle aus weißem Kalkstein. Ost- und Westfassade zeigen dieselbe Gliederung, die in einem Arbeitsgang mit dem Mauerwerk entstand (Ludwig 2006, 12). Die Doppelgeschossigkeit wird außen durch ein umlaufendes Gesims aus Palmettenfries und Eierstab markiert, das jedoch unter dem Bodenniveau des Obergeschosses verläuft und darin die gezielte Strukturierung der Fassaden unterstreicht. Den Arkadenpfeilern vorgeblendete Halbsäulen flankieren die Bögen und tragen das Gesims. Ebenso wie die umlaufenden attischen Basen orientieren sich die halben kompositen Säulenkapitelle der Westseite (ABB.) eng an antiken Vorbildern.

Die Kapitelle der Ostseite folgen derselben Grundform, sind aber im Akanthus stärker stilisiert und gröber gearbeitet. M. E. spricht ihre Ausführung gegen eine von Schefers

(2003, 15) u. a. erwogene antike Datierung, zumal enge provinzialrömische Vergleiche nicht bekannt sind. Am nördlichen Kapitell der Ostseite stehen beide Blattaussführungen nebeneinander, weshalb die Kompositkapitelle zur gleichen Zeit, aber von der Hand unterschiedlicher Steinmetze entstanden sein dürften. Jüngste Untersuchungen haben gezeigt, dass es sich nicht um Halbsäulenkapitelle handelt, sondern um vier auseinandergesägte Vollkapitelle (Ludwig 2006, 37). Sie sind nicht ursprünglich für die Torhalle entstanden, sondern haben hier als Spolien eine sekundäre Verwendung gefunden. Kannelierte Flachpilaster und zu Ziergiebeln angeordnete Simse gliedern die obere Wandzone, die ein kräftiges Konsolgesims abschließt. Die ionischen Pilasterkapitelle zeigen antikes Vokabular in unkanonischer Zusammensetzung: Ihre Voluten überspannen einen doppelten Eierstab.

Der Bautyp, aber auch zahlreiche Details der Torhalle finden unter den bekannten Bauten des Frühmittelalters keine Parallele. Die Torhalle ist häufig auf antike Triumphbögen zurückgeführt worden, lässt jedoch eher an antike Stadttore denken, deren Struktur und auszeichnende Motive für ein freistehendes Gebäude adaptiert wurden. Die Wandinkrustation wurde mit jenen des Baptisteriums in Poitiers und der Krypta von Jouarre verglichen; sie weist in Lorsch freilich eine höhere handwerkliche Qualität auf und ist hier bestimmendes Merkmal der Architektur. Eine singuläre Stellung der Torhalle lässt sich angesichts der spärlichen Überlieferung karolingischer Architektur jedoch nicht postulieren, und gerade die Polychromie dürfte in der Architektur eine größere Rolle gespielt haben als es die erhaltenen Bauten nahelegen. In Lorsch selbst wurden in großer Zahl weiße und rote Werkstücke gefunden, die vermutlich zu der als »Bunte Kirche« bezeichneten Grabkapelle gehörten.

Die Nutzung der Torhalle ist nicht dokumentiert und am Bau selbst weist nichts auf eine frühe Verwendung etwa als Sakralbau hin. Für Lorsch konnten häufige Herrscherbesuche nachgewiesen werden und möglicherweise fand die Halle zu diesen Anlässen als Gerichtssaal und Audienzhalle Verwendung. Ein Bezug zum Zeremoniell des Herrscherempfangs liegt aufgrund der Lage im Atrium näher als die ebenfalls pos-

tulierte Verwendung als Bibliothek (Merkel 1993). Seit dem Tod Ludwig II. des Deutschen (reg. 840–876) befand sich die Grablege des ostfränkischen Königshauses in Lorsch, und so lässt sich die repräsentative Ausgestaltung der Eingangssituation mit der Memorialfunktion der Reichsabtei für das Herrscherhaus erklären. Damit gewinnt gegenüber der älteren Datierung der Torhalle um 774 der von Werner Jacobsen vorgeschlagene Ansatz um 870/880 an Plausibilität, der von einer gleichzeitigen Entstehung mit der Grabkapelle ausgeht. RM

Behn 1934, 70–90 – Ausst. Kat. Hessen im Frühmittelalter 1984, Nr. 215, 1–4, Nr. 236 (W. Jacobsen) – Jacobsen 1985 – Scholz 1993 – Merkel 1993 – Meyer 1997, s. v. Lorsch – Delahaye 1997 – Hangleiter u. a. 1998 – Silva 1999 – Schefers 2003 – Schefers 2004 – Hubel 2004 – Ludwig 2006.

15 | Sog. Torhalle

Wandmalerei im Obergeschoss
1. Drittel des 9. Jhs. oder um 880,
modern ergänzt
Kloster Lorsch

Die Wände des saalartigen Raumes tragen auf einem Deckputz karolingischer Zeit ein fingiertes Architektursystem, das trotz seiner sehr lückenhaften Erhaltung rekonstruiert werden kann. Die Wanddekoration zeigt 22 etwa 1,7 m hohe Säulen mit attischen Basen und ionischen Kapitellen auf einem gelb, hell- und dunkelgrau quadrierten Sockel. Ihre alternierend rote und dunkelgraue Farbgebung hebt sie vor dem weißen Hintergrund ab. Ein mehrfach profilierter Architrav bekrönt die Säulenstellung. Der Raum erscheint als lichte, allseitig offene Loggia aus kostbarem Material. Zu diesem Eindruck trägt die illusionistische Malweise bei: Quader und Säulen sind farbig gesprenkelt und erinnern an polierten Buntmarmor; dunkle Konturen an den Säulen und virtuos differenzierte Schattierungen am Architrav verleihen der Architektur Plastizität.

Für die überaus qualitätvolle Ausführung der Lorsch Malerei finden sich in der – freilich nur vereinzelt überlieferten – karolingischen Monumentalmalerei ebenso wenig direkte Parallelen wie für das rein profane Programm der Scheinarchitektur. Dieses

Dekorationssystem greift antike Wandmalerei auf, wie sie in provinziäl-römischen Villen vermutlich noch sichtbar war (Merkel 1993). Der Materialillusionismus dürfte zu Vergleichen mit den kostbaren realen Marmorinkrustationen karolingischer Bauten angeregt haben, wie sie etwa für die Pfalz von Ingelheim nachgewiesen werden konnten (KAT. 39).

Wie im Kloster Corvey (KAT. 185) wurden auch in Lorsch figürliche Skizzen entdeckt, die etwa zeitgleich, aber ohne jeden Bezug zur ausgeführten Malerei entstanden und in ihrer flüssigen Linienführung an Übungsstücke der Maler denken lassen. RM

Grabar/Nordenfalk 1957, 76–78 – Claussen/Exner 1990 – Exner 1993 – Merkel 1993 – Hangleiter 1998 – Exner 2006.

16 | Kapitell

Spätes 8. bis frühes 9. Jh., grauer Sandstein, 38 × 58 × 58 cm (Abakus)
Fulda, St. Michael

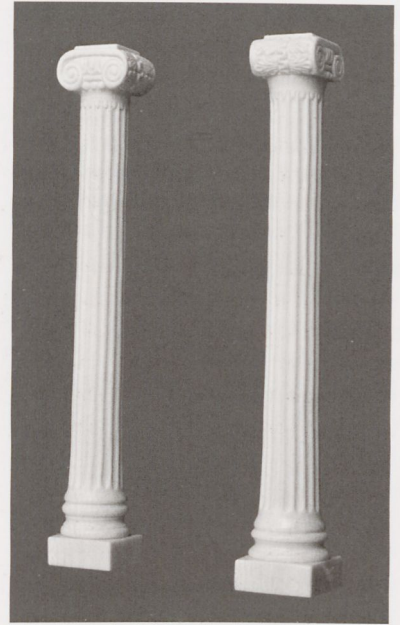
Die engste Parallele zu den Kapitellen an der Westfassade der Lorschertorhalle bildet das Kompositkapitell, das im Säulenkranz der Fuldaer Michaelsrotunde (KAT. 172) eingebaut ist. Es handelt sich um eine Spolie, deren ursprünglicher Kontext unbekannt ist: Das Kapitell musste in seiner unteren Partie stark abgearbeitet werden, um auf die Säule zu passen, die es in dem jetzigen, aus dem 11. Jh. stammenden Kapellenbau trägt. Daher bietet auch die Entstehung des karolingischen Vorgängerbaus von St. Mi-



15 Sog. Torhalle, Ansicht des Obergeschosses nach Osten mit gemalter Wandgliederung

chael unter Abt Eigil (amt. 819–822) keine sichere Basis für die Datierung des Kapitells, das Werner Jacobsen um 820 – und damit in der Entstehungszeit der Kapelle –, Ruth Meyer aber bereits im letzten Drittel des 8. Jhs. ansetzten (Jacobsen 1985, 24; Meyer 1997, 95). Nur die obere Zone des Kapitells ist erhalten: Ein zu den Ecken ausschwinger Abakus mit Mittelblatt und weit ausgreifende Eckvoluten, die den flachen Eierstab und Perlstab des Kapitellkörpers überspannen, darunter die Spitzen der Kranzblätter. In der gedrungeneren Anlage und den Details, wie den breit geführten Voluten und eingerollten Ranken zwischen den Akanthusblättern, weicht die Durchbildung von jener der Lorschertorhalle ab, und hierin entfernt sich das Kapitell in St. Michael auch stärker von antiken Vorbildern. RM

Ausst. Kat. Hessen im Frühmittelalter 1984, Nr. 237,8 (W. Jacobsen) – Jacobsen 1985, 24 – Jacobsen 1988, 287, 289 – Meyer 1997, 94–96.



17 Fragmente von Miniaturesäulen

17 | Fragmente von Miniaturesäulen

1. Drittel des 9. Jhs., Elfenbein, Brandspuren; Kapitell: 0,8 × 1,7 cm; Dm. einer Säule: 1,1 cm
Seligenstadt, Landschaftsmuseum

1939 stieß man im Hochaltar der Seligenstädter Basilika auf einen Beutel aus Stoffteilen mittelbyzantinischer Zeit. Neben Knochenresten befanden sich in ihm metallene Nägel und Stifte, Elfenbeinplättchen und zwölf Fragmente vollplastischer kanellierter Miniaturesäulen, darunter zwei ionische Kapitelle und zwei attische Basen. Trotz ihrer nur bruchstückhaften Erhaltung lassen die zierlichen Elfenbeine eine feine und sehr detaillierte, an antiken Vorbildern orientierte Ausarbeitung erkennen.

In karolingischer Zeit befand sich Seligenstadt im Besitz Einhardts, der hier 832 eine



16 Kapitell

neue Abteikirche errichten ließ (KAT. 176). Ein anonym Brief, der sich unter Einhards Korrespondenz fand und der sich an einen ansonsten unbekannt Vussin richtet, weist den Empfänger auf ein Kästchen mit Elfenbeinsäulen hin. Ein gewisser »Herr E.« habe es nach antikem Vorbild gearbeitet, und mit seiner Hilfe könne er, Vussin, einige dunkle Stellen bei Vitruv besser verstehen. Der Fundort und die sorgsame Aufbewahrung der Fragmente erlauben die Vermutung, dass diese vielleicht von Einhard selbst angefertigte »capsella« in den Seligenstädter Miniatursäulen zumindest fragmentarisch erhalten geblieben ist. RM

Büchler/Zeilinger 1971 – Belting 1973, 113f. – Hoffmann 1976, 98f. – Gaborit-Chopin 1978, 54, 187 – Ausst. Kat. Hessen im Frühmittelalter 1984, Nr. 217 (D. v. Reitzenstein) – Schefers 1992, bes. 261–274 – Ausst. Kat. 794. Karl der Große 1994, Nr. VII.18 (A. Thiel) – Meyer 1997, 279, 378–381 – Elbern 1997, 157f., 175f. – Dierkens 2004, 361f.

18 | Riemendurchzug

2. Drittel des 9. Jhs., Gold gegossen, Goldfiligran: 3,03 × 2,33 × 0,85 cm
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum,
Inv. Nr. Kg.54:259

Der feine Goldguss zeigt eindrucksvoll auf kleinstem Raum, wie die antikisierende Tier- und Pflanzenornamentik im 9. Jh. Eingang in die Dekoration kostbarer Gebrauchsgegenstände der karolingischen Großen fand. Gleichzeitig ist die kleine Zierplatte eines der selten erhaltenen Beispiele profaner Goldschmiedekunst der Karolingerzeit. Sie zeigt in durchbrochenem Relief zwei gegenüberliegend angeordnete Löwen mit rückgewandtem Kopf, langgeschwungener Zunge (nur links erhalten) und über den Rücken geführter Schwanzquaste. Sie flankieren drei Akanthusblätter, die durch Perldraht zusammengefasst sind, der sich auch schräg über die Tierkörper zieht. Die Platte war Bestandteil einer prächtigen Garnitur von Sporen, die, worauf der abgeriebene Zustand hinweist, einige Zeit lang in Gebrauch war.

Mehrfach wurde vermutet, dass der nach dem Ort seines Ankaufs als »Seeheimer Schmuckstück« bezeichnete Riemendurchzug zu der um 1800 in dem Lorscher Pilaster-



18 Riemendurchzug

sarkophag aufgefundenen und später verlorenen Ausstattung gehörte. Auch wenn Lorsch als königliche Grablege diente, muss dies ebenso hypothetisch bleiben wie die Identifikation des in dem Sarkophag Bestatteten mit Ludwig II. dem Deutschen (reg. 840–876). RM

Degen 1961/1962 – Werner 1969, 504–506 – Ausst. Kat. Hessen im Frühmittelalter 1984, Nr. 228 (E. Wamers) – Ausst. Kat. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, X.35 (E. Wamers) – Ausst. Kat. Macht des Silbers 2005, Nr. 23 (E. Wamers).

19 | Sarkophag Ottos I.

Platte: römisch, Cipollinomarmor, 3,9–7,8 × 95 × 216 cm
Kasten: um 973, Kalkstein, 55 × 62 × 211 cm
Magdeburg, Domchor

Nach seinem Tod im Jahr 973 wurde Otto I. (reg. 936/962–973) vermutlich neben seiner bereits 946 verstorbenen Frau Egdith bestattet. Ihre Grabstelle befand sich im nördlichen Bereich des unter Otto errichteten Doms zu Magdeburg. Zu der Ausgestaltung der Grablege Ottos gibt einzig das Zeugnis des Chronisten Thietmar von Merseburg einen Anhaltspunkt: der Leichnam wurde mit großen Ehren in Magdeburg empfangen und »in einen marmornen Sarkophag gelegt« (Thietmar, Chronicon 1935, II, 43, 92). Dieser dürfte identisch sein mit dem zwar nicht aus Marmor gearbeiteten, aber mit einer großen Marmorplatte verschlossenen Sarkophag, der heute das zentrale Monument im Chor des im 13. Jh. errichteten Nachfolgebau bildet. In ihm wurde

1844 ein Holzkasten mit einem menschlichen Skelett gefunden. Der auffallend schlichte Kasten kontrastiert mit der kostbaren Platte aus poliertem Cipollinomarmor, die seitlich über ihn hinaus ragt. Im neuen Dom war er zunächst mit einer Bogenarchitektur so verkleidet gewesen, dass dieses Missverhältnis unbemerkt blieb. Für die ottonische Zeit ist überzeugend vermutet worden, dass der Sarkophag selbst versenkt stand und nur die marmorne Platte ebenerdig das kaiserliche Grab markierte (Schubert/Lobbedey 2001). RM

Heidenreich 1967 – Weigel 1996, 122, 138f. – Schubert/Lobbedey 2001.

20 | Fingerring

Ring: 1. Drittel des 6. Jhs., Gold, Filigran, Dm. 1,9 cm; Intaglio: römisch, zweischichtiger Chalzedon, Dm. 0,5 cm
Krefeld, Landschaftsmuseum Burg Linn, aus dem Fürstengrab von Krefeld-Gellep (Grab 1782)

1962 wurde auf dem Gräberfeld von Krefeld-Gellep ein gänzlich ungestörtes Grab gefunden, das sich als eines der reichsten Gräber der Merowingerzeit in Mitteleuropa erweisen sollte. Bei dem Bestatteten, der wohl auf den Namen Arpvar hörte, handelte es sich um einen merowingischen Aristokraten, der möglicherweise im Auftrag des Frankenkönigs Chlodwig I. (reg. 481/482–511) oder seiner Söhne das ehem. römische Fiskalland um das Kastell Geldu-



19 Sarkophag Ottos I.

20 Fingerring



ba verwaltete, in dem sich jetzt Franken ansiedelten. Unter den Grabbeigaben sticht ein Fingerring aus massivem Gold hervor. Dicht mit feinem Goldfiligran überzogen, trägt der Reif in stark erhabener Fassung eine römische Gemme. Der Intaglio zeigt als Motiv zwei stehende nackte Männer, davon einer mit Flöte – vermutlich der Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas – und fasziniert durch das bläuliche Schimmern des Chalzedon. Als qualitätvolle Goldschmiedearbeit kann der Ring beispielhaft für die merowingerzeitliche Verwendung antiker Gemmen als Spolien stehen: Über Händler, als Beute oder durch Bodenfunde an ihre Besitzer gelangt, wurden sie in die kostbarsten Schmuckstücke integriert, meist goldene Ringe oder Fibeln. Soweit sich dies aus den Grabbeigaben erschließen lässt, gehörten antike Gemmen als Schmuckbesatz zu den Statussymbolen der merowingischen Oberschicht. RM

Pirling/Doppelfeld 1966, 56f., 78 – Pirling 1974, 126f. – Ament 1991, 404 – Krug 1993, 161f. – Pirling 1996, 261 – Ausst. Kat. Franken 1996, Bd. 2, V.4.8 (K. v. Welck/A. Wiczorek).

21 | Undiho und Ello

Nachweisbar in der 2. Hälfte des 7. Jhs.

Bursenreliquiar, sog. Teuderigus-Reliquiar

2. Hälfte des 7. Jhs., Holzkern, Gold auf Silber genietet; Zellenwerk, Almandineinlagen, Goldperlschnüre, Glaspaste, Gemmen, Edelsteine, Perlen; 12,5 × 18,5 × 6,5 cm
Saint-Maurice d'Agaune, Schatzkammer der Abtei, Inv. Nr. IV

TAFEL S. 67

Das Reliquiar gehört zusammen mit der sog. Kanne Karls des Großen und der sog. Kanne des hl. Martin zum ältesten Bestand des reichen Klosterschatzes von St. Moritz.

Das hausförmige, am Deckel zu öffnende Bursenreliquiar mit seitlichen Traglaschen ist vorne und an den Schmalseiten mit feinem goldenen Zellenwerk überzogen (*verroterie cloisonnée*), das an den Rändern Goldperlschnüre rahmen. Während die Zelleinlagen der wulstförmigen Bekrönung in Grün- und Blautönen variieren, dominiert Rot die Wände. Das Zellenwerk wird durch Rahmungen und drei-, viereckige sowie kreuzförmige Muster strukturiert, die aus größeren tropfenförmigen Füllungen und sie verbindenden Zellenstegen gebildet sind. Insgesamt 21 Edelsteine in Muldenfassungen, darunter zehn antike Intagii, heben sich vom Grund ab. Sie sind symmetrisch nach ihrer Farbe, Form und Größe angeordnet und durch Perlreihen zu einem Rautenmuster bzw. zu Kreuzen verbunden, die sich über die Zellenmuster legen. Im Zentrum der Schauseite steht eine ovale Glaspaste, die in Imitation antiker Kameen in weiß auf dunklem Grund einen behelmten Krieger im Profil nach links zeigt, vermutlich eine Darstellung des hl. Mauritius. Die Rückseite des Reliquiars ist von einem Perldrahtnetz in Schlingen- bzw. Rautenornamentik überzogen und damit in Relief

und Farbigkeit gegenüber den anderen Seiten zurückgenommen.

Der hohe ästhetische Anspruch, der das gesamte Reliquiar trotz einiger Unregelmäßigkeiten auszeichnet, wird auch in der Disposition der Stifterinschrift anschaulich, eine der seltenen Künstlerinschriften auf frühen Reliquiaren. Der Text verläuft in fünfzehn schräg geführten Zeilen, wobei meist ein Buchstabe ein Rautenfeld besetzt: *TE/UDE-RI/GUS PRES/BITER IN HO/NURE s(an)c(t)I MAU/RICII FIERI I/USSIT AMEN/NORDO-A-LAUS/ET RIHLINDIS/ORDENARUNT/FABRIGA-RE/UNDIHO/ET ELLO/FICER/UNT* (Der Priester Teuderigus ließ [dieses Werk] zu Ehren des hl. Mauritius ausführen. Amen. Nordoalaus und Rihlindis haben seine Anfertigung in Auftrag gegeben. Undiho und Ello haben es gemacht.)

Die erwähnten Personen sind ansonsten nicht nachweisbar. Die Lesung von Moosbrugger-Leu (1971, B, 87, Anm. 3) »E(t) TELLO« und die Identifikation dieses Goldschmiedes mit einem am Hof Dagobert II. (reg. 676–679) tätigen Schüler des hl. Eligius muss als wenig wahrscheinlich gelten, zumal der Name »Ello« mehrfach in Gallien nachzuweisen ist (Jörg 1977, 91). Vermutlich ist in Teuderigus der Auftraggeber und »concepteur« zu sehen, während mit Nordoalaus und Rihlindis die Stifter im materiellen Sinn genannt sind. Aus paläographischen und sprachlichen Gründen wurde das Kästchen der vorkarolingischen Zeit zugewiesen. Auch die Technik der Zelleinlage anstelle des im 8. Jh. verbreitet angewandten Zellschmelzes (Email), weist in das fortgeschrittene 7. Jh. Die wenigen Vergleichsbeispiele wie die sog. Krümme des hl. Germanus in Delémont lassen die



21 Undiho und Ello, Bursenreliquiar

Provenienz des Reliquiars nicht genau fassen: Neben Burgund (Elbern 1988, 18) wurde der südwestdeutsche Raum vorgeschlagen (Stékoffer 1996, 98).

Wie bei anderen Bursen deuten die seitlichen Tragevorrichtungen darauf, dass das Reliquiar, etwa auf Prozessionen, umgehängt präsentiert wurde. Dem entspricht die hier besonders ausgeprägte materielle und mediale Differenzierung der Seiten, die der Wahrnehmung bei dieser Art der Präsentation Rechnung trägt: Die beim Anlegen dem Priester vor Augen gebrachte, ansonsten sich »demütig« verbergende Rückseite bewahrt die Memoria der Stifter und der Künstler. Die sichtbaren Seiten verweisen mit ihren leuchtenden, kostbaren Edelsteinen, den sich überlagernden, kosmologisch deutbaren Kreuzen und dem Bild des Heiligen auf den Inhalt der Burse, die Reliquien, und lassen ihre Qualitäten als den eigentlichen Schatz anschaulich werden (vgl. Reudenbach 2000; Hahn 2005, bes. 245).

RM

Aubert 1872, 141–145 – Moosbrugger-Leu 1971, Bd. 2, 87, Anm. 3 – Bouffard 1974, 59–65 (gute Abb.) – Elbern 1974, 73, 76 – Jörg 1977, 89–91 – Roth 1986, 261 – Elbern 1988, 8, 18f., 121 – Ament 1991, 413 – Caillet 1994, 38f. – Thurre 1994, 82f. – Stékoffer 1996, 97f. – Poletti Ecclesia 2002, 58f. – Bierbrauer 2005 – Hahn 2005, 245 – zu Pseudo-Kameen: Snijder 1933 – Sena Chiesa 2002, 216f., Nr. 58 (E. Gagetti) – Gaut 2005.



22 Krückenkreuz, sog. Herimann-Kreuz, antikes Frauenbildnis

22 | Krückenkreuz, sog. Herimann-Kreuz

Kruzifixus: Bronze gegossen und ziseliert, vergoldet, die linke Hand angelötet; H. 16,5 cm; Rückseite: zwischen 1036 und 1060, vergoldetes Kupferblech, graviert; Kopf des Gekreuzigten: wohl 4/5 n. Chr., Lapislazuli, 2,2 cm; Holzkern, Rankenwerk, Kartusche und Nodus spätere Ergänzungen, evtl. auch der Bergkristall Köln, Kolumba-Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inv. Nr. H II

Das nach seinem Stifter benannte Herimann-Kreuz ist nur fragmentarisch überliefert. Da der Holzkern erneuert wurde, ist nicht einmal ausgeschlossen, dass die beiden Kreuzseiten ursprünglich nicht zusammengehörten. Auf der Vorderseite entstammt einzig die Figur des Gekreuzigten dem 11. Jh. Er ist durch eine ungewöhnliche Art des Spoliengebrauchs charakterisiert: Das Haupt Christi bildet ein antikes Köpfcchen aus Lapislazuli, vermutlich das Porträt der Livilla († 31 n. Chr.), Schwiegertochter des Kaisers Tiberius.

Antike Steinschnitte nehmen mehrfach die Kreuzesmitte einer *Crux gemmata* ein (KAT. 23), jedoch bleibt ohne Parallele, dass ein römisches Bildnis das Gesicht am Körper des Gekreuzigten repräsentiert. Nicht nur farblich, sondern auch mit seinen offenen Augen, den vollen Lippen und der weichen Haarmasse kontrastiert der Kopf mit dem Körper. Zierliche Arme, ein flacher Oberkörper über reich drapiertem Lententuch, leicht angewinkelte Beine, dabei fest auf ein Suppedaneum gesetzte Füße kennzeichnen seine Haltung zwischen Hängen und Stehen. In seinen Anleihen an das Kölner Gero-Kruzifix (KAT. 282), etwa dem wie aufgestauten Bauch und den hängenden Daumen, ist dies der Leib des toten Christus. Der bronzene Hinterkopf ist mit seiner Haarkalotte auf den Einsatzkopf hin ausgearbeitet – ein Verzicht auf die Spolie wäre technisch sicher weniger aufwendig gewesen. Als Rarität, damals wie heute, stellte das Köpfcchen aus dem leuchtend blauen Lapislazuli eine besondere Kostbarkeit dar. Kunstfertig gearbeitet wie es kein zeitgenössischer Meister vermochte, in den gelehrten Kreisen des hohen Kölner Klerus vielleicht verbunden mit dem lokal vielberufenen frühchristlichen Ursprung der Stadt, dürfte sich die *Mirabilie* für die ehrwürdige Funktion angeboten haben.

Die Rückseite des Kreuzes ist mit Kupferblech beschlagen, das der Form eines Krückenkreuzes mit quadratisch erweitertem Mittelstück und verbreiterten Balkenenden folgt. Wie auf der »Christusseite« des Lotharkreuzes (KAT. 23) ist das figürliche Programm schlicht graviert, der Bergkristall stellt möglicherweise eine spätere Ergänzung dar. Der Kreuzesstamm zeigt nach dem Vorbild byzantinischer Prozessionskreuze eine mit erhobenen Händen betende Maria im Bildtyp der »Blachernitissa«, einer in der Blachernenkirche in Byzanz verehrten Marienikone. Ziel der Fürbitte Mariens ist Christus, auf den ursprünglich wohl das Bild des Lammes oder eine Herrenreliquie verwies. Die Enden der Kreuzarme nehmen Medaillons mit Halbfiguren jugendlicher Männer ein (eines ist zu ergänzen), die als Personifikationen von Caritas, Fides und Spes gedeutet wurden, mit Codex und Schriftrolle aber auch an Heilige oder Propheten denken lassen. Die Vertiefungen dahinter dienten als Reliquiendepositum.

Aus der Inschrift *HERIMMAN(us) ARCHIEP(iscopu)s ME FIERI IUSSIT* (Erzbischof Herimann ließ mich machen) – kann Herimann, Enkel Ottos II. (reg. 961/967–983) und Erzbischof von Köln (amt. 1036–1056) als Stifter des Kreuzes erschlossen werden. Sein Name ist der kleinen männlichen Figur beigegeben, die, mit Albe und Stab versehen, zu Füßen Mariens kniet. Ihm gegenüber, die Füße der Gottesmutter ehrfurchtsvoll mit verhüllten Händen berührend, kniet eine Frau im Habit, die mit *IDA* benannt ist. Auch wenn die Namen etwas ungenau in die Darstellung eingefügt sind, dürften beide die ursprünglich gemeinten Personen bezeichnen. *Ida* († 1060), eine der Schwestern Herimanns, war Äbtissin von St. Maria im Kapitol in Köln. Das seit dem 19. Jh. in Köln belegte, vermutlich dort angefertigte Kreuz könnte anlässlich der Weihe des Kreuzaltars der neu errichteten Marienkirche im Kapitol (Bd. 2, KAT. 183) entstanden sein, die in Gegenwart des Papstes mit großem Aufwand vollzogen wurde. Die dann als Bescheidenheitstopos aufzufassende schlichte Gewandung des Erzbischofs wurde jedoch auch als Hinweis auf eine Entstehung des Kreuzes zwischen Herimanns Ernennung und der Weihe gelesen (Surmann 1999, 19f.), also noch im Jahr 1036, andererseits auf ein Gelöbnis des Erzbischofs, das erst post-

hum durch Ida umgesetzt wurde (Beuckers 2002, 68f.).

RM

Haussherr 1963, 54f. – Wesenberg 1973 – Beuckers 1993, bes. 207–212 – Stracke 1989, 126–332 – Bloch 1992, 82f., 86f. – Surmann 1999 – Ausst. Kat. Jahrtausend der Mönche 1999, Nr. 35 (R. Kahsnitz) – Siede 2000, 60 – Pellegris 2002, 140 – Beuckers 2002, 68f. – Wiegartz 2004, 225f., 229 – Ausst. Kat. Krone und Schleier 2005, Nr. 3 (U. Surmann) – zum römischen Porträt: Zwierlein-Diehl 1992 – Zwierlein-Diehl 2007, 159, 437.

23 | Gemmenkreuz, sog. Lothar-Kreuz

Um 980 oder um 1000, Goldblech und vergoldetes Silberblech über erneuertem Holzkern, Zellenschmelz, Filigran, Perlen, Edelsteine, Gemmen, 49,8 × 38,8 × 2,3 cm; Kameo: um 20 v. Chr. oder spätaugusteisch, dreischichtiger Sardonyx, 7,06 × 6,3 cm; Siegel: um 860, Bergkristall, ca. 4,2 × 3,6 cm; umfangreiche Ergänzungen, u. a. der Kreuzfuß und die Seitenflächen

Aachen, Domschatzkammer, Inv. Nr. G 22

TAFEL S. 68

Das Lothar-Kreuz kann als das aufwendigste und qualitativste der ottonischen Gemmenkreuze gelten und sticht besonders durch die Verwendung zweier rarer Steinschnitte als Spolien hervor. Die mit Goldfiligran überzogenen Kreuzarme sind dicht mit Perlen und Edelsteinen sowie bienenkorbbartigen Zierformen besetzt. Doppelte Wülste an den trapezförmig verbreiterten Kreuzenden und hohe Arkadenfassungen der mittig gereihten Steine verleihen der Vorderseite des Kreuzes Plastizität. Zwei Gemmen dominieren diese sog. Kaiserseite: Die Mitte nimmt ein antiker Kameo mit dem Profilbildnis des Augustus (Princeps 27 v. Chr.–14 n. Chr.) in Feldherrentracht mit Adlerzepter ein (nach anderer Deutung ein Legionsadler), am unteren Kreuzarm sitzt ein Bergkristallsiegel, entstanden vermutlich für den fränkischen König Lothar II. (reg. 855–869). Es zeigt den Herrscher ebenfalls im Brustbild nach links, begleitet von der Legende *XRE ADIUA HLOTHARIUM REG(EM)* (Christus, hilf König Lothar).

Theodor Jülich konnte nachweisen, dass viele der Edelsteine am Lothar-Kreuz ersetzt wurden. Von den 102 Edelsteinen, 35 Perlen und 6 »Bienenkörben« gehören demnach höchstens 85 Stücke zur ursprünglichen



23 Gemmenkreuz, sog. Lothar-Kreuz, Rückseite

Ausstattung, darunter zwei antike Intagli, die ohne Bezug auf ihre Motive (schreitender Löwe; die drei Grazien) eingesetzt sind. In Jülichs Rekonstruktionsvorschlag dominiert ein Farbakord aus Blau, Grün, Rot und Weiß. Da die Verluste erheblich sind und es sich bei den zum ursprünglichen Bestand gehörenden Intagli um einen schwärzlichen Onyx und einen rosafarbenen Stein handelt, dürfte das Kreuz buntfarbiger gewirkt haben.

In spannungsvollem Kontrast zu der Ästhetik der farbig-leuchtenden, durch zahllose plastische Einzelformen bestimmten Vorderseite steht die flache Rückseite, die das fein gravierte Bild des Gekreuzigten trägt. Die sparsame Linienführung reduziert die Binnenzeichnung weitgehend auf den Kopf, den Rumpf und das seitlich lang fließende Lententuch. Der Gekreuzigte ist als Leiden-der gegeben, der in den Anzeichen seines Todes als Mensch offenbar wird. Sein Körper hängt tief und schwingt in leichter Drehung nach rechts in der Hüfte aus, über der der Bauch als Wölbung eingetragen ist. Das mo-

numentale Gero-Kreuz (KAT. 282) ist hier als unmittelbares Vorbild verarbeitet und kongenial in die Fläche gesetzt. Dies gilt besonders für den Kopf: In das Profil gedreht, hängt er so schwer, dass er nur wenig über die Körperkontur hinausreicht und das Leiden mit großer Intensität vorträgt. Den Sieg über den Tod bringt die Hand Gottes zur Anschauung, die einen Siegeskranz hinabreicht und damit zugleich auf das überwundene Böse hinweist, das der Drache unten am Kreuz versinnbildlicht. Mit der Taube im Kranz wird bildrhetorisch der Kreuzesstamm als die bedeutungstragende Achse markiert und die göttliche Trinität als Grundlage der Heilslehre erwiesen. Gegenüber dieser Anschaulichkeit von Tod und Sieg vergegenwärtigt die *Crux gemmata* der Vorderseite die Heilswahrheit in symbolischer Form: Im mehrfachen Schriftsinn des Goldes, der Edelsteine und der Perlen, und verstanden als »Zeichen am Himmel«, welches dem Sohn bei seiner Wiederkehr zum Jüngsten Gericht vorangeht (Mt 24,30). Auch die Materialien, der antik-

kaiserlichen Sphäre entstammend, verweisen auf den himmlischen Triumphator. Überlegungen zur Datierung des Lothar-Kreuzes gründen sich weniger auf stilkritische Beobachtungen als auf die Interpretation der Spolien. Das Kaiserbildnis wurde in seiner Anbringung in der Kreuzmitte, dort, wo sich bei anderen Kreuzen ein Lamm befindet, auf Christus als siegreichen Gott-König bezogen (Hamann-MacLean 1949/1950). Dagegen steht die These, der zeitgenössische Herrscher und Stifter des Kreuzes habe den Kameo als sein eigenes Bildnis einsetzen lassen (Deér 1955). Otto III. (reg. 983/996–1002), unter dessen Herrschaft die Vorstellungen einer ottonischen »renovatio« gipfelten, schien damit als Auftraggeber am wahrscheinlichsten. Die Deutung des Kameos als Darstellung Konstantins wurde ebenfalls mit Otto III. verbunden, der sich durch die Stiftung in die Nachfolge des ersten christlichen Kaisers gestellt hätte (De Lachenal 1995, 147f.). Andererseits bot sich mit einer Datierung in die Regierungszeit Ottos II. (reg. 961/976–983) eine Erklärung, warum gerade an der Stelle, an der sich auf anderen Kreuzen Stifterdarstellungen finden, am Lothar-Kreuz das namensgebende karolingische Bergkristallsiegel Lothars II. angebracht ist: Der gleichnamige König Lothar von Frankreich (reg. 954–986) hatte im Jahr 978 vergeblich versucht, Otto II. in Aachen als Geisel zu nehmen und musste ihm Genugtuung leisten, was unter anderem mit Geschenken geschah. Das Lothar-Kreuz hätte mit der Position des Königssiegels *unter* dem Kaiserbild »in typum Christi« die anerkannte Ordnung bekräftigt (Elbern 1988, 111f.). Von historischer Seite wurde dieses Konzept einer Visualisierung von Hierarchie abgelehnt (Körntgen 2001, 317), allerdings dürfte auch König Lothar selbst nicht als Stifter infrage kommen, da unklar bleibt, was ihn, der sich nur kurz in Aachen aufhielt, zu einer derartig aufwendigen Stiftung in diese Kirche hätte motivieren sollen. Ein neuerer Ansatz schließlich liest das antike Porträt vor der Folie der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Augustus als ein Verweis auf Gottvater, wie er bei Pseudo-Hieronymus formuliert ist: »Augustus patrem figurat« (Wibiral 1994). Gegen diese Deutung ist einzuwenden, dass man das Bildnis des Augustus kaum als solches identifiziert haben dürfte. Die Position in

der Kreuzmitte und der semantische Kontext der *Crux gemmata* legen mit Blick auf die Zentralsteine anderer Gemmenkreuze zunächst nahe, in dem lorbeergekrönten Kaiser einen Verweis auf den sieghaften Christus zu sehen. Dem stehen der imperial konnotierte Darstellungsmodus im Profil und v. a. die auf ein Herrscherbildnis bezogene Rezeption in salischer Zeit entgegen. Zudem fand das Adlerzepter gerade mit den Bildnissen Ottos III. Eingang in die Herrscherikonographie (KAT. 62). Unter Otto III. ist eine überaus enge Annäherung und Überlagerung von Herrscherrepräsentation und Christusikonographie nachzuvollziehen. In Analogie zu byzantinischen Kreuzen und Kreuzesdarstellungen dürfte sich dieser Herrscher das antike Kaiserporträt angeeignet und als Repräsentation seiner selbst verstanden haben, vergleichbar den karolingischen Siegeln mit antiken Bildnissen (KAT. 25). Grundlegend ist die Zusammenschau beider Seiten: »Die Insignien des Herrscherbildes verweisen in Korrespondenz zur Rückseite auf die heilsnotwendige Imitatio dessen, der sich bis zum Kreuzestode demütigte; zugleich verweist der Ort des Auserwählten in der Kreuzesmitte auf die irdische Stellvertretung des Pantokrators« (Bornscheuer 1968, 239). Das Lothar-Kreuz entstand wohl als Altarwie als Vortragekreuz und wird in Aachen noch heute anlässlich von Bischofsweihen verwendet. RM

Hamann-Mac Lean 1949/50, 165f. – Schnitzler 1950, XIX – Deér 1955 – Elbern 1962, *Ausst. Kat. Das erste Jahrtausend* 1962, Nr. 303 (V. Elbern) – Haussherr 1963, 54f. – Bornscheuer 1968, 232–239 – Grimme 1972, 24–28 – Jülich 1986/87, bes. 159–168, 201–204, 212–214 – Megow 1987, 155, A 9 – Elbern 1988, 111f. – Hausmann 1990, bes. 388 – Wibiral 1994 – De Lachenal 1995, 147f. – Bayer 1996, 16f., 21 – Körntgen 2001, bes. 313–318 – Wiegartz 2004, 229, 233 – Zwielerlein-Diehl 2007, 148, 262, 432 – zum Siegel Lothars II.: Zwielerlein-Diehl 2007, 487 – Kornbluth 1995, bes. 58–63.

24 | Bulle Heinrichs III.

Einzig erhaltenes Exemplar an einer Urkunde vom 22. Juni 1040, Blei, Dm. 5 cm
St. Gallen, Stiftsarchiv

Die erste Königsbulle des Saliers Heinrich III. (reg. 1039/1046–1056; vgl. auch KAT. 68) ist offenbar nach dem Vorbild des Augustus-Kameos am Lothar-Kreuz entstanden (KAT. 23). Sie zeigt auf der Vorderseite das Brustbild des bekrönten Königs im Profil nach links. Die rechte Hand hält ein Zepter mit bekrönendem Adler, der dem Herrscher zugewandt ist. Die auf karolingische Siegel (KAT. 26) zurückgehende Umschrift lautet: *XPE PROTEGE HEINRICUM REGEM* (»Christus, beschütze König Heinrich«; vgl. auch KAT. 73). Die geschickte Komposition von Herrscherbüste und Vogelzepter im Rund bleibt in älteren Herrscherdarstellungen ohne Voraussetzung. Der Stempelschneider hat vermutlich direkt nach der antiken Gemme gearbeitet.

Die Rückseite der Bulle zeigt die Abbréviation einer Stadtdarstellung mit Mauerring und Türmen, bezeichnet als *AUREA ROMA*. Die Umschrift lautet hier, wie seit der Bulle Konrads II. (reg. 1024/1027–1039) üblich, *ROMA CAPUT MUNDI REGIT ORBIS FRENA ROTUNDI* (»Rom, das Haupt der Welt, führt die Zügel des Erdkreises«). RM

Posse 1913, Bd. 5, 20 – Deér 1955, 55f. – Schramm/Mütherich 1983, 80, 109, 111, 222, 228f.



24 Bulle Heinrichs III.

25 | Ambo Heinrichs II.

Zwischen 1002 und 1024, Kupfer, getrieben und vergoldet, über Eichenholzkern; vergoldetes Kupferfiligran, Braunfirmis, Edelsteine; 146 × 115 cm; als Spolien: eine Achatschale (3./4. Jh.), alexandrinische Elfenbeinreliefs (6. Jh.), Schachfiguren islamischer Herkunft aus Achat und Chalzedon (9./10. Jh.) und wohl fatimidische Bergkristallarbeiten (spätes 10. Jh.); umfangreiche Ergänzungen des 19. und 20. Jhs., darunter die Glasschale in der Mitte (1. Jh. n. Chr.), modern u. a. drei Evangelistenreliefs und die unten eingesezte Achatschale
Aachen, Dom

TAFEL S. 69

Der Aachener Ambo ist eine der größten und aufwendigsten Goldschmiedearbeiten des frühen Mittelalters. Reich mit antiken und islamischen Spolien aus Italien und dem östlichen Mittelmeerraum besetzt, führt er wie kein anderes Werk das Spektrum an Materialien und Artefakten vor Augen, die um 1000 in der königlichen Schatzkammer verfügbar waren und geeignet erschienen, Teil einer frommen Stiftung des Herrschers zu werden.

Über kleeblattförmigem Grundriss ist vergoldetes Kupferblech um einen Holzkern mit vertieften Kassetten und einer kreisrunden Öffnung in der Mitte gelegt. Auf der Schauseite rahmen edelsteinbesetzte Leisten fünfzehn annähernd quadratische Felder. Im Mittelteil sind in kreuzförmiger Anordnung Gefäße aus geschnittenen Steinen mit ihrer Unterseite zum Betrachter hin eingesetzt, umgeben von blockhaften Schachfiguren; die Ecken nehmen Reliefs mit den Darstellungen der vier Evangelisten ein (nur das Matthäusbild ist original). Die Mitte besetzte ursprünglich wohl ein heute in Wien aufbewahrter antiker Kameo aus Sardonyx, der einen Adler mit Palme und Kranz im Rund einbeschreibt (Appuhn 1966). Die jeweils drei seitlichen Felder des Ambo werden nahezu gesprengt durch spätantike Elfenbeinreliefs mit Darstellungen von Kriegerern und teilweise nackten mythologischen Gestalten. Dass die heute im Aachener Domschatz aufbewahrte Elfenbeinsitula (KAT. 263) bereits in mittelalterlicher Zeit dazu diente, das Lesepult auf dem Ambo zu tragen, muss eine Vermutung bleiben. Eine an der Brüstung einsetzende, heute weitgehend erneuerte Inschrift in Braun-

firmis eignet der Patronin der Kirche als Fürbitterin die fromme Stiftung zu: [HOC] OPUS AMBONIS AURO [GEMMISQUE MICANTIS REX PI]JUS HEINRICUS CELAE[STIS HONORIS ANHELUS/DAPSILIS EX PROPRIO TIBI DAT SANCTISSIMA VIRGO QUO PRE]CE SUMMA TUA SIBI [MERCES FIAT USIA] (»Dieses Werk des von Gold und Edelsteinen strahlenden Ambo gibt der fromme König Heinrich, nach himmlischer Ehre strebend, dir, heiligste Jungfrau, aus seinem Besitz/auf eigene Kosten, damit durch deine Fürbitte ihm höchster Lohn zuteil werde«).

Der Ambo ist zwischen der Krönung Heinrichs II. 1002 und seinem Tod 1024 entstanden. Mit seiner Stiftung knüpfte der Herrscher an die zahlreichen Gunsterweise an, die Aachen durch seinen Vorgänger Otto III. (reg. 983/996–1002) erfahren hatte. Dass Heinrich II. seine Memoria gerade durch ein Lesepult sichern wollte, lässt sich mit der Bedeutung dieses Ausstattungsgegenstandes in der Krönungsliturgie erklären: »Der König stieg als Diakon auf den Ambo und verkündete von dort das Evangelium« (Schomburg 1998, 15). Die ursprüngliche Aufstellung der Kanzel wurde im Erdgeschoss oder auf der Empore des Oktogons in räumlichem Bezug zum Altar vermutet. Über die Funktion als Ort der Lesung hinaus diente der Ambo seit einem unbestimmten Zeitpunkt offenbar auch als Reliquiengrab: 1959 kamen menschliche Knochen und Reste von Textilien in der Bodenplatte zu Tage.

Nimmt der Ambo in Grundriss und Aufbau die Gestalt der verbreitet in Stuck oder Stein ausgeführten Pulte auf (Ravenna, San Vitale, 2. Hälfte des 6. Jhs.), so drückt die Umsetzung als Goldschmiedearbeit ein besonderes Anspruchsniveau aus. Vergleichbare Werke haben sich nicht erhalten. Prächtige, ebenfalls mit Elfenbeinen geschmückte goldene Ambonen sind für die Hagia Sophia in Konstantinopel und für die Abteikirche von Saint-Denis belegt. Wie bei anderem liturgischen Gerät können die Materialien Gold, Elfenbein und Edelstein auf mehreren Sinnebenen gelesen werden. Als Schmuck des Ambo verweisen sie auf die göttliche Heilsbotschaft und ihre Verehrung, eine Aussage, die die Evangelistendarstellungen als Autorenbilder unmittelbar verständlich macht. Die mit den Gefäßen wie prächtigen Edelsteinen besetzten Felder zwischen

ihnen werden als Crux gemmata lesbar, das strahlende Siegeszeichen, in dessen Mittelpunkt die Darstellung des von Triumphmotiven begleiteten Adlers als Symbol für Christus einen überzeugenden Ort findet. Die Seitenteile mit den ägyptischen Elfenbeinen sind von diesem auf die göttliche Offenbarung ausgerichteten Programm unterschieden und abgetrennt. Es ist unwahrscheinlich, dass diese überwiegend mythologischen Gestalten in christlichem Sinn umgedeutet oder fehlgedeutet wurden. Sie dürften primär als kostbare, singuläre Dekoration wahrgenommen worden sein und erscheinen Fabelwesen gleich an den »Rändern« als Kontrast zur zentralen Heilsgesamtheit.

RM

Doberer 1957 – Fillitz 1957 – Appuhn 1966 – Grimme 1972, 38–43 – Schramm/Mütherich 1981, 165f. – Kluge-Pinsker 1991, 34f., 45 – Forsyth 1995 – Müller 1997, 126 – Schomburg 1998 – Matthews 1999 – Schulz-Rehberg 2006, 122–127 – Lepie/Münchow 2006, 26–57 – zu den Inschriften: Giersiepen 1992, 17f.

26 | Siegel Karls des Großen

807, nachweisbar 769–813, Wachs, Dm. ca. 5 cm
Staatsarchiv Würzburg, Domkapitel Würzburg 807 August 7

Unter Karl dem Großen (reg. 768/800–814) wurden zur Beglaubigung von Urkunden neben Metallbullen mindestens zwei unterschiedliche Siegel verwendet. Bei beiden kam das Bildmotiv durch die Adaption eines antiken Intaglios zustande. An zwei Gerichtsurkunden von 775 und 812 ist ein Siegel mit dem Kopf des Jupiter Serapis nachweisbar. Das andere Siegel, das beinahe über die gesamte Regierungszeit Karls als König und Kaiser Urkunden begleitete, zeigt die Profilbüste eines bärtigen Mannes mit gefibeltem Mantel, wohl eines Philosophen.

Während die Metallbullen unter Karl neu als Beglaubigungsinstrument eingeführt wurden, setzte er mit der Verwendung antiker Gemmen eine Tradition fort, die bereits sein Vater Pippin aufgegriffen hatte. Aber im Gegensatz zu dem Pippinschen Siegel und jenem, das sein jüngerer Bruder Karlmann (reg. 768–771) gebrauchte, zeichnet sich Karls Siegel durch eine Umschrift aus, die in die karolingische Metallfassung



26 Siegel Karls des Großen

des Steines graviert war: XPE PROTEGE CAROLUM REGE(m) FRANC(OR)UM («Christus, beschütze Karl, den König der Franken»). Die Siegel und Bullen späterer Herrscher (KAT. 24, vgl. auch KAT. 70) umgaben mit dieser Anrufung Christi unter ihrem Namen das eigene zeitgenössische Bildnis. Die antiken Bildnisse sowohl auf dem Siegel Karls des Großen als auch auf jenem Ludwig des Deutschen (reg. 840–876; ABB. S. 206) repräsentierten also den aktuellen Herrscher und waren angeeignete, umgedeutete Porträts. Gegen die zu dem sog. Gerichtssiegel von Zwierlein-Diehl (2007, 253) geäußerte Vermutung, »daß mittelalterliche Augen in dem Polos-gekrönten bärtigen Gott den Kaiser mit Krone erkennen«, ist daher einzuwenden, dass bezeichnenderweise dem Jupiter Serapis-Kopf diese Umschrift nicht hinzugefügt wurde. RM

Posse 1913, Bd. 5, 5 – Hiebaum 1931, 14 – Schramm/Mütherich 1983, 34f., 148f. – Dalas 1991, 95, Nr. 16 – Keller 1998, 403–410 – Wiegartz 2004, 233f. – Zwierlein-Diehl 2007, 253f., 470.

27 | Solidus

Fundort unbekannt, frühes 5. Jh.
Gold geprägt, 4,02 g, Dm. 2 cm
München, Staatliche Münzsammlung

Die Vorderseite der Goldmünze ahmt in reduzierter Formgebung ein antikes Kaiserbildnis im Profil nach. Die barbarisierte Um-

schrift erlaubt jedoch keinen sicheren Rückschluss auf einen bestimmten Herrscher. Die Darstellung der Rückseite imitiert ein spätantikes Münzbild, das zwei Kaiser in ganzer Figur und in ihrer Mitte die Siegesgöttin Victoria auf einem Globus zeigt. Die Legende der Rückseite wird man gegenüber der von Elbern vertretenen Lesung GLORIA AUGG(ustorum) eher als VICTO(ri)A I AUGG(ustorum) transkribieren. Die Beischrift CON im Abschnitt ist offenbar eine Verschreibung für COM, denn als Prototyp könnten in den Jahren 380 bis 385 in Norditalien geprägte Solidi des Theodosius I. (reg. 379–394) mit dieser Abkürzung für die Prägestätte gedient haben. Die Goldmünze, die weder eine Münzstätte noch den zeitgenössischen Herrscher nennt, dürfte im frühen 5. Jh. außerhalb des Reiches, wohl in rechtsrheinischem Gebiet für einen lokalen Herrscher entstanden sein (Lesung und Zuordnung



nach freundlichem Hinweis von Georges Depeyrot). RM

Elbern 1962, Tafelbd., Nr. 147 – Braunfels 1968, 371 – vgl. für die theodosianischen Prägungen: Depeyrot 1996, Typen 1/3, 2/3, 3/2 – zu »unattributed Germanic coins«: Grierson/Blackburn 1986, bes. 460.

28 | Denar Karls des Großen

Nach 800?, Silber, geprägt; Dm. 1,99 cm
Berlin, SMB, Münzkabinett, aus Slg. Gariel-Ferrari 1911

ABB. S. 20

Spätestens 793/794 führte Karl der Große (reg. 768/800–814) eine Münzreform durch, aus der die zur Frankfurter Reichssynode von 794 erwähnten »neuen Pfennige« hervorgingen, die schwerer und größer als die bisherigen merowingischen oder karolingischen Münzen waren. Die Mehrheit der Denare trägt ein griechisches Kreuz mit der Umschrift CARLUS REX FR(ancorum) (Karl, König der Franken), und auf der Rückseite ein aus »Karolus« gebildetes Monogramm sowie den Namen der Münzstätte.

Die demgegenüber sehr seltenen Bildnisdenare zeigen im Profil nach rechts die Büste des Herrschers im römischen Reitermantel mit einem Lorbeerkranz. Die auf den sog. Kaisermünzen in Verbindung mit dieser das Rund ausfüllenden Büste wiederkehrende Legende lautet KAROLUS IMP(erator) AUG(ustus) (Karl, Kaiser [und] Augustus). Das hier abgebildete qualitativvollste der überlieferten Exemplare trägt unter der Büste ein »F«, das als Hinweis auf die Prägestätte Frankfurt interpretiert wurde (Grierson 1965, 522f, ablehnend Kluge in: Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 1, 66f.). Auf seinem Revers zeigt dieser Denar



27 Solidus, Vorder- und Rückseite

die Abbeviatur eines Tempels mit der gräzifizierenden Umschrift *XRICTIANA RELIGIO*, »christliche Religion«. In der numismatischen Forschung bleibt umstritten, ob diese Prägungen als Festprägung bzw. Zeremonialmünzen anlässlich der Kaiserkrönung im Jahr 800 emittiert wurden (Kluge 1999) oder seit 812, dem Jahr, in dem Byzanz Karl als Kaiser des Westens anerkannte (zuletzt Coupland 2005, 212, 223f.).

Das in der Physiognomie ganz fränkische Herrscherporträt knüpft im Bildformular und den Attributen an antike kaiserliche Prägungen an und erinnert an die bereits von den Zeitgenossen verwendete Bezeichnung Karls als »novus Constantinus«. Demgegenüber eröffnet die viersäulige, ein Kreuz rahmende und von einem weiteren Kreuz überhöhte Tempelfront mehrere Deutungsmöglichkeiten. Da der Sakralbau sich eng an antike Münzdarstellungen römischer Podiumstempel mit Kultbild anlehnt, erscheint das Motiv primär als demonstrative Ablösung des heidnischen durch das christliche Symbol (Kluge 1999, 83). Ein Bezug auf das Heilige Grab in Jerusalem, das als Rundtempel in ähnlicher verkürzter Form u. a. auf Pilgerampullen wiederkehrt (Elbern 1962, Schumacher-Wolfgarten 1994), erscheint nicht zwingend. Die Umschrift unterstreicht die »grundsätzliche Determinierung einer antiken bzw. spätantiken ›Form‹ vom ›Inhalt‹ her«, wie sie auch im Einhard-Bogen (KAT. 30) fassbar wird (Elbern 1997, 163). RM

Elbern 1962, Tafelbd., Nr. 200f. – Schramm, Karl der Große 1968, bes. 278–283 – Grierson 1965 – Schumacher-Wolfgarten 1994 – Matzke 1996 – Depeyrot 1998, 288, Nr. 1168 – Kluge 1999 – Ausst. Kat. 799, Karolingerzeit 1999, Bd. 1, II. 21f. (B. Kluge) – Coupland 2007 – Kluge 2007, 86–88.

29 | Buchdeckel mit triumphierendem Christus und Szenen der Vita Christi

Um 800, Elfenbein 21,1 × 12,5 cm
Oxford, Bodleian Library, MS Douce 176

TAFEL S. 44 u. ABB. S. 208

Das aus einer einzigen Elfenbeinplatte gearbeitete Relief folgt dem Schema spätantiker, aus fünf Platten zusammengesetzter Diptychen: Ein hochrechteckiges Mittelfeld ist auf allen Seiten von kleineren Bildfeldern eingerahmt. Die Mitte nimmt der

jugendliche Christus ein, der unter seinen Füßen Löwe, Drache, Aspis und Basilisk tritt. Die Darstellung folgt Psalm 90,13, der in der Inschrift des Buches in seiner Linken anklingt: *IHS XPS SUP(er) ASP(idem)*. Das Motiv des jugendlichen Christus Victor greift mit der Unterwerfung der Feinde und dem Stabkreuz auf das Bildrepertoire des kaiserlichen Repräsentationsbildes zurück, wie es spätantike Diptychen überliefern (ABB. S. 199). Das in frühchristlichen Darstellungen formulierte Thema (u. a. Ravenna, Stuckrelief im Baptisterium der Orthodoxen) nahm die frühmittelalterliche Elfenbeinkunst mit unterschiedlicher Akzentsetzung mehrfach auf. Die Oxforder Tafel verzichtet auf die flankierenden Engel, die auf dem früher entstandenen Buchdeckel von Genoels-Elderen (KAT. 134) und dem jüngeren Deckel des Lorscher Evangeliiars (KAT. 279) an das antike Thronbild erinnern. Sie zeichnet sich besonders durch die Gestaltung des Christus aus: Die von einem voluminös drapierten Gewand umspielte Figur dominiert in ihrer plastischen Modellierung nicht nur die schematische Hintergrundarchitektur, sondern überschneidet auch die rahmenden Leisten. Indem Christus mit geschultertem Kreuz kraftvoll die Tiere niedertritt, verleiht diese Geste seiner Sieghaftigkeit über eine attributive Bedeutung hinaus unmittelbare Anschaulichkeit.

Auch für die umlaufenden Erzählungen griff der Schnitzer auf ein spätantikes Vorbild zurück, das sich in diesem Fall direkt benennen lässt. Ein fragmentarisch überliefertes Diptychon des frühen 5. Jhs. (ABB. S. 199) bot die Vorlage für die Kindheits- und Wunderszenen. Diese beginnen oben links mit der Ankündigung der Empfängnis durch Jesaias, der Verkündigung an Maria und der Geburt Christi. Rechts folgen von oben die Anbetung der Könige, die Ermordung der unschuldigen Kinder, die Taufe Christi und die Verwandlung von Wasser zu Wein in Kana. Das Feld unter Christus nimmt das Schiff der Apostel auf den beruhigten Wellen des Sees Genesareth ein. Links setzen sich die Wunder in der Auferweckung der Tochter des Jairus, der Heilung des Besessenen von Gerasa, des Gichtbrüchigen und der Blutflüssigen fort. Die Tafel schmückt heute den Deckel eines um 800 wahrscheinlich im Kloster Chelles

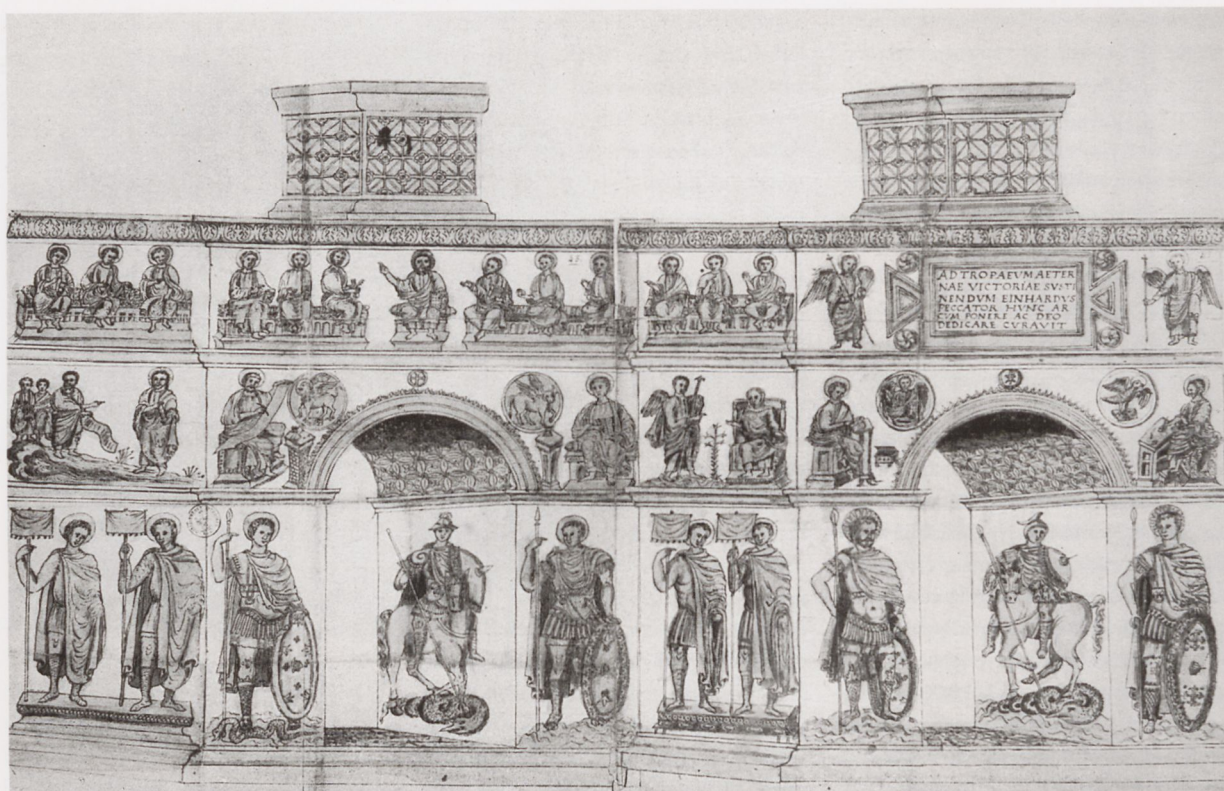
bei Paris entstandenen Evangelistars. Aufgrund des neuzeitlichen Einbandes ist nicht mehr festzustellen, ob das zur Produktion der Hofschule in Aachen gerechnete Elfenbein bereits ursprünglich zu der Handschrift gehörte, und z. B. etwa über Gisela, Schwester Karls des Großen und Äbtissin in Chelles, in das Kloster gelangt war. RM

Goldschmidt 1914, Bd. 1, 10f., Nr. 5 – Weigand 1932, 77f. – Fillitz 1966, 15, 18–20 – Elbern 1975, 865–869 – Volbach 1976, 131 – Harbison 1984 – Ausst. Kat. La Neustrie 1985, Nr. 117 (D. Gaborit-Chopin) – Ribbert 1992, 223–226, 254 – Reudenbach 1994 – Gaborit-Chopin 1995 – Büchsel 1995/1996, 17f. – Ausst. Kat. 799, Karolingerzeit 1999, Bd. 2, X.7 (R. Kahsnitz) – Fillitz 1999 – Exner 2000, 256f.

30 | Nachzeichnung eines Kreuzfußes, sog. Einhard-Bogen

17. Jh., Federzeichnung
Paris, Bibliothèque nationale de France,
fr. 10440, fol. 45

Einhard spielte als Auftraggeber, gelehrter Berater am Hof Karls des Großen und möglicherweise selbst ausführender Künstler eine maßgebliche Rolle im Rahmen der künstlerischen »renovatio«. In der Goldschmiedekunst lässt sich nur von einer seiner Stiftungen eine genauere Vorstellung gewinnen, einem silbernen Kreuzfuß in Form eines römischen Triumphbogens. Auch dieses liturgische Gerät ist ebenso wie das Kreuz, das es ursprünglich trug, verloren. Mehrere Quellen aus dem 17. Jh. – zwei Nachzeichnungen, eine Beschreibung sowie ein Prozessionsordo – belegen immerhin, dass sich der Bogen als Reliquiar zu dieser Zeit im Maastrichter Kanonikerstift St. Servatius befand, dem Einhard als Laienabt (in diesem Amt bezeugt seit um 820) vorstand. Sie erlauben auch, sein Aussehen und die Entstehungsumstände zu rekonstruieren. Danach war der rund 38 cm hohe und 23 cm breite Bogen durch einen kastenförmigen Aufsatz bekrönt, der dem Kreuz als Sockel diente. Ein in drei Register gegliedertes Bildprogramm umlief alle Seiten. Es dürfte sich um Reliefs aus getriebenen Silber gehandelt haben, die einen Holzkern verkleideten. Der Name des Stifters und die Verwendung als Kreuzfuß gingen aus der offenbar in Capitalis Quadrata ausgeführten Inschrift



30 Nachzeichnung eines Kreuzfußes, sog. Einhard-Bogen

hervor: AD TROPAEUM AETERNAE VICTORIAE SVPTI NENDVM EINHARDVS PECCATOR HUNC AR CVM PONERE AC DEO DEDICARE CVRAVIT («Damit er das Zeichen des ewigen Sieges trage, ließ der Sünder Einhard diesen Bogen errichten und Gott weihen»).

Die Pariser Zeichnung gibt den Bogen bis auf einige Details wohl weitgehend getreu wieder. Die Attikazone zeigte im Zentrum Christus, der inmitten der bis über die Schmalseiten verlaufenden, lebhaft gestikulierenden Apostelversammlung thronte, auf seinen Knien ein geöffnetes Buch. Damit war diese Ansicht als Vorderseite ausgezeichnet (anders Belting 1973, 93). Auf der Gegenseite befand sich die Stifterinschrift im antiken Format der Tabula ansata, gerahmt von Engeln mit Stabkreuzen. Waren mit der oberen Zone Christus als Lehrender auf Erden (Lk 4,20f.) und – in Zusammenschau mit dem bekronenden Kreuz – seine Wiederkunft zum Jüngsten Gericht, sein überzeitliches himmlisches Richteramt thematisiert (Mt 19,28), so verwiesen die Darstellungen der Bogenzone auf seine Menschwerdung und Passion: Die Evangelisten mit ihren Symbolen und Medaillons des Kreuzes bzw. des Christusmonogramms

als Zeugen und Übermittler der Frohen Botschaft auf den Breitseiten, die Verkündigung der Geburt Christi an Maria und das Zeugnis des Johannes für Christus, damit der Hinweis auf seinen stellvertretenden Sühnetod am Kreuz, auf den Schmalseiten (Joh 1,29).

Die äußere Sockelzone nahmen insgesamt acht stehende nimbierte Krieger ein. In ihrer Summe sind sie als Milites christiani anzusprechen, die Christus im Zeichen des Kreuzes in Tod und Sieg folgten. Die Militärs an den Pfeilerfronten lassen sich als Kriegerheilige lesen, ohne dass eine Benennung im Einzelnen möglich ist. Hingegen wurden die seitlichen Krieger als Soldatenheilige, Prinzen des Herrscherhauses oder Folge von Kaisern benannt, abhängig davon, ob man ihr Attribut als gewöhnliche Standarte oder als das Labarum, das antik-kaiserliche Feldzeichen las. Als ebenso problematisch erweist sich die Identifikation der beiden reitenden Krieger im Durchgang des Bogens, die unter den Hufen ihrer Pferde mit ihren Lanzen schlangengestaltige Drachen, Sinnbilder des Bösen, unterwerfen. Einhellig wurden sie als Hauptbilder dieser Zone erkannt. Da beide

keine Nimben tragen und der Helm eines Reiters eine frühmittelalterliche Form aufweist, schlug man gegen eine erste Deutung als Soldatenheilige die Gegenüberstellung von Konstantin (reg. 306–337) und Karl dem Großen (reg. 768/800–814) bzw. seinem Sohn Ludwig dem Frommen (reg. 814–840) vor, später eine Lesart als Ludwig den Frommen und Lothar I. (reg. 817/840–855). Weitzmann (1974, 41) sah eher die »Idee der Kreuzverehrung durch den christlichen Kaiser in Vergangenheit und Gegenwart« verbildlicht, nicht notwendigerweise bestimmte Persönlichkeiten. Hält man daran fest, dass die Stiftung bereits ursprünglich für die Abtei St. Servatius geplant war (vgl. Elbern 1997, 177) und damit nur einen engen Rezipientenkreis erreichte, ist eine Deutung des Einhard-Bogens als Stellungnahme zu zeitgenössischen theologischen Debatten und politischen Entwicklungen ohnehin problematisch.

Neu zu überdenken bleibt, ob den Reitern tatsächlich die ihnen zugesprochene zentrale Bedeutung zukam: Die Bildfelder waren entgegen ihrer Wiedergabe in dem häufig abgebildeten Modell gerade nicht prominent platziert, sondern verschattet

und nur in gesuchter Schrägsicht einsehbar.

In der spezifischen Aneignung unterschiedlicher Traditionen und Vorbilder – aus der spätantiken Elfenbeinschnitzerei und Buchmalerei, der antik-paganen und der frühchristlichen Monumentalkunst – bleibt der Einhard-Bogen ohne direkte Parallele. Auch als früheste bekannte Goldschmiedearbeit, die ein figürliches heilgeschichtliches Bildprogramm aufweist, kommt ihm eine Sonderstellung zu. Seine Konzeption und Entstehung wird verständlich aus der Verehrung des triumphierenden Kreuzes und aus der Persönlichkeit Einhards, auf den die souveräne Adaption einer »antiken Triumphalform« und ihre systematische »Verbindung mit einem kirchlichen Triumphprogramm« (Belting 1973, 97) zurückgeführt werden kann.

RM

Brassine 1938 – Montesquiou-Fezensac 1949 – Steppe 1955/1956 – Montesquiou-Fezensac 1956 – Belting 1973 – Hauck 1974 – Hauck, Versuch 1974 – Hoffmann 1976 – Beutler 1982, 102-127 – Scheffers 1992, bes. 274-306 – Elbern 1994, 174f. – Elbern 1997 – Dierkens 2004, bes. 346-350 – Ganz 2007, 39.

31 | Reiterstatuette

Um 800/820 oder um 870, Bronze, gegossen, ehem. vergoldet; 23,5 × 17,7 × 9,5 cm; Pferd spätantik?; Schweif und die drei den Boden berührenden Beine ergänzt

Paris, Musée de Louvre, Inv. Nr. OA 8260

TAFEL S. 70 u. ABB. S. 203

Die erstmals 1567 im Schatz der Metzger Kathedrale belegte Kleinplastik ist als einziges rundplastisches Herrscherbildnis karolingischer Zeit überliefert. Als Bildnis in Form einer Reiterstatuette blieb sie im Mittelalter offenbar singulär. Den aufrecht sitzenden Reiter charakterisieren seine Physiognomie mit rundem Kopf und langem Schnauzbar und die königlichen Insignien Sphaira und Kronreif mit Lilienaufsätzen als fränkischen Herrscher. Er trägt einen gefibelten Mantel über kurzer Tunika und fein geschnürte Schuhe. Links ragt eine Schwertscheide unter dem Mantel hervor; ob der Reiter das dazugehörige Schwert in der Rechten trug, muss offen bleiben, da diese einer Restaurierung entstammt. Das im Ponytyp stehende Pferd trägt schlichtes Sattel- und Zaum-

zeug und geht im Schritt energisch voran. Pferd, Reiter und das Haupt des Herrschers sind getrennt gegossen. Während dies beim Reiter wohl primär technische Gründe hat und der Kopf für ihn konzipiert wurde, gehörten Reiter und Pferd ursprünglich nicht zusammen. Der Sattel bedeckt ausgearbeitete Riemen und den markanten Widerrist des Pferdes; die Halterungsöffnungen an Satteldecke und Pferdekörper entsprechen einander nicht. Mit einer Legierung, die mehr Zink als Zinn enthält und Bläschen aufweist, unterscheidet sich das Pferd auch im Material von seinem Reiter. Da direkte Vergleiche sowohl aus karolingischer als auch aus antiker Zeit fehlen, kann das Tier nicht sicher datiert werden. Die Parallelen in provinziäl-römischen Bronzen und spätantiken Elfenbeinen, auf die Gaborit-Chopin (1999) hinwies, machen eine spätantike Datierung des Pferdes plausibel.

Auch in der Frage, wen der Herrscher darstellt, bleiben die Meinungen geteilt. Die mit den Denaren Karls des Großen (reg. 768/800–814; KAT. 28) vergleichbare Physiognomie schließt eine Identifikation als Karl der Kahle (reg. 843/875–877) keineswegs aus, da dieser sich als »novus Karolus« stilisierte (Diebold 1993) und seine Herrscherbilder, etwa jenes auf der Cathedra Petri in Rom, sich eng an die seines Großvaters anlehnen (Mütherich 1972). Zudem sind karolingische Herrscherdarstellungen mit Globus nur für Karl den Kahlen belegt (zuletzt betont von Hack 2008). Dennoch spricht einiges für die Lesart als Karl der Große. Aachen war ein Zentrum des Bronzegusses, wie es in karolingischer Zeit ansonsten nicht belegt ist. Die Entstehung des qualitativ bearbeiteten Gusses des Reiters fügt sich hier ein. In der Konzeption steht der Statuette der Kreuzfuß am nächsten, den Karls Vertrauter Einhard stiftete und der in seiner Form ebenfalls eine antik-kaiserzeitliche Repräsentationsgattung aufnahm (KAT. 30). Zudem stand in Aachen mit dem Reiterbild des Theoderich das wohl einzige monumentale Reiterbild nördlich der Alpen vor Augen, das sich auch für die Zeitgenossen als Vergleich aufgedrängt haben dürfte.

Möglicherweise gelangte die noch zu Lebzeiten Karls als Votivgabe oder kurz nach seinem Tod als Memorialbild entstandene Statuette über seinen illegitimen Sohn, Erzbischof Drogo, nach Metz, wo ihre Funktion

in der liturgischen Memoria Karls des Großen seit dem 16. Jh. belegt ist.

RM

Mütherich 1965 – Mütherich, Reiterstatuette 1974 – Gaborin-Chopin 1985 – Grimme 1985, 13-16 – Lasko 1994, 12f. – Elbern 1997, 177f. – Gaborit-Chopin 1999 – Ausst. Kat. Macht des Silbers 2005, Nr. 15 (E. Wamers) – Elbern 2005, 231 – Hack 2008.

32 | Odysseus und die Skylla

Vor 855, Kalkmalerei auf Wandputz
Corvey, St. Stephanus und Vitus

TAFEL S. 71

Im Westbau der ehem. Abteikirche Corvey (KAT. 35 u. 185) konnten im westlichen Nebenraum des Hauptgeschosses Reste eines gemalten, mit Meerwesen bevölkerten Gewölbefrieses freigelegt werden. Neben Delphinreitern, Schiffen und einer harfenschlagenden Vogelsirene ist der homerische Held Odysseus erkennbar, der mit dem Ungeheuer Skylla kämpft. Diese am besten erhaltene Szene zeigt entgegen der antiken Darstellungstradition Odysseus nicht auf seinem Schiff, von dem er mit ansehen muss, wie die Skylla seine Besatzung verschlingt. An der Kirchenwand ist er, einem drachentötenden hl. Michael gleich, zu einem Tugendhelden geworden, der den Kampf mit der Skylla aufnimmt. Das mit geifernden Hunden gegürtete Mischwesen mit menschlichem Oberkörper hat bereits einen Mann ergriffen, setzt sich jedoch vergeblich gegen Odysseus zur Wehr, der unbeirrbar mit seinem Speer auf es eindringt. Odysseus, der der patristischen Allegorese zufolge im sündigen »Meer der Welt« allen Anfechtungen trotz, konnte dem gebildeten Klerus und – im Bildmotiv des Drachentöters – auch den der Mythologie Unkundigen als Vorbild vor Augen gestellt werden. In christlicher Interpretation, aber ohne seine Identität als antike Sagen-gestalt zu verlieren, fand er so Eingang in das Bildprogramm eines Sakralbaus. Seine Vorbilder vermutet Hilde Clausen in westfränkischen Kunstzentren, Reims zumal, und nimmt ihre Vermittlung durch Musterblätter an.

RM

Clausen 1994 – Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, VIII.61 (H. Clausen) – Staubach 2002.

33 | Siegelstempel des Erzbischofs Radpod

Zwischen 883–915, Bergkristall,

3,5 × 2,8 × 0,6 cm

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe,

Inv. Nr. 1956.6

Das Siegel mit dem Bildnis des Radpod ist einer von nur rund zwanzig erhaltenen karolingischen Steinschnitten, die die Wiederbelebung dieser antiken, handwerklich sehr anspruchsvollen Technik im Frühmittelalter belegen. Die Büste des Klerikers ist als Intaglio im Profil nach links eingeschnitten, daher im Abdruck – und in der hier seitenverkehrten Abbildung – nach rechts gewandt. Die Inschrift RADPODUS AR(C)HIEP (iscopus) identifiziert ihn als Erzbischof Radpod von Trier, der den Trierer Stuhl von 883 bis zu seinem Tod 915 inne hatte. Das Siegel gehört damit zu den wenigen karolingischen Steinschnitten, die sich direkt mit einer bestimmten Persönlichkeit in Verbindung bringen lassen. Radpod konsolidierte das Erzbistum nach den Normaneneinfällen und erlangte besonders als lotharingischer Erzkanzler politisches Gewicht. Seine Einsetzung in dieses Amt im Jahr 895 könnte der Anlass gewesen sein, zu dem das Siegel angefertigt wurde.

Während der kräftige, tonsurierte Kopf mit niedriger Stirn, starken Augenbrauen und markanter Nase charakteristische Züge karolingischer Bildnisse trägt, folgt der auf der Schulter geschlossene Mantel antiken Profildarstellungen. Der Steinschneider dürfte eine Münze oder Gemme vor Augen gehabt haben.

Im Vergleich zu dem im Typus nahe stehenden Königssiegel auf dem Lothar-Kreuz (KAT. 23 u. TAFEL S. 68), aber auch zu dem aufwendigsten karolingischen Bergkristallschnitt, der Scheibe mit der alttestamentlichen Susannazählung (vor 869, London, British Museum), ist das erzbischöfliche Siegel im Umriss wie in den Details weniger differenziert gearbeitet. Sehr nahe steht ihm der Siegelstempel eines Abtes Teodulf (Halberstadt, Domschatz), der mit einem – freilich nicht als Abt belegten – Notar Radbods identisch sein könnte (Mütherich 1959, 73). In Details der Gestaltung bis hin zu den Buchstabenformen vergleichbar, wurde er demselben, unbekanntem Steinschneider zugeschrieben. Die genaue Lokalisierung der karolingischen Steinschnittwerkstät-



33 Siegelstempel des Erzbischof Radpod

ten ist ungewiss. Für den Bergkristall des Radpod könnte der Ort der Kanzlei in Trier auf eine dort ansässige Werkstatt schließen lassen. Der Vergleich mit Elfenbearbeiten, v. a. mit der »Jüngeren Metzger Gruppe«, und der erwähnten Susannascheibe – deren Provenienz allerdings auch nicht fest steht –, führte dazu, seinen Entstehungsort in dem künstlerischen Zentrum Metz zu vermuten (Kahsnitz 2001). RM

Mütherich 1959 – Kornbluth 1986, bes. 424f. – Kornbluth 1995, bes. 68f. – Ausst. Kat. Otto der Große 2001, Bd. 2, Nr. IV. 67 (R. Kahsnitz).

34 | Epitaph für Papst Hadrian I.

Um 796, Kalkstein aus einem Steinbruch

bei Namur, 220 × 117 cm

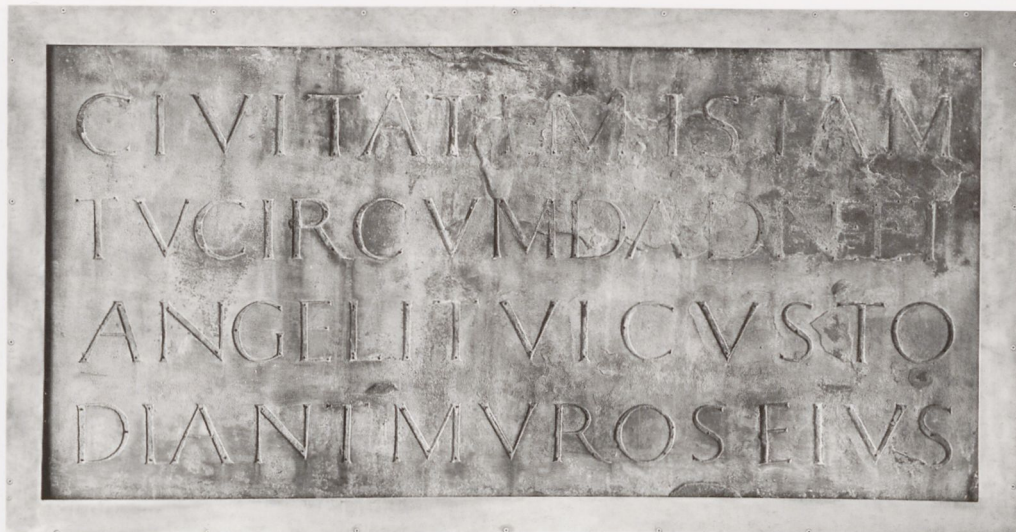
Rom, Vorhalle von St. Peter

TAFEL S. 72

Als Karl der Große (reg. 768/800–814) vom Tod Papst Hadrians I. (26. Dezember 795) erfuhr, »ließ er ein mit goldenen Buchstaben in Marmor aufgezeichnetes Epitaph in der

Francia anfertigen, damit es nach Rom geschickt werde, um das Grab des Papstes Hadrian zu schmücken« (Annales Laureshamenses, 1826, 36 [anno 795]). Der in 39 Distichen abgefasste Text stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Feder Alkuins, des »Horaz« der Aachener Hofschule (Dümmler 1881/1884, Bd. 1, 113f.). Hadrian wird darin für seine unvergleichliche Frömmigkeit, seine Güte und seine Freigebigkeit gerühmt. Karl selbst tritt als Trauernder auf, der den Toten direkt als seinen Vater anredet und ihn, der bereits in das Himmelreich eingegangen ist, um seine Fürsprache bittet. Ist dies bereits eine ungewöhnliche Wendung, so fällt noch mehr auf, dass die in Grabinschriften übliche Aufforderung zur Fürbitte in dem Epitaph Hadrians zugunsten Karls ausgedehnt wird: »wer die Verse liest, [...] bete: Herr, erbarme dich beider«. Die enge Verbindung zwischen den freundschaftlich verbundenen Personen Hadrian und Karl, aber auch zwischen Papsttum und fränkischem Königtum wurde damit an der wichtigsten

35 Inschriftentafel
vom Westbau
der ehem. Abtei-
kirche Corvey



Kirche der lateinischen Christenheit dokumentiert und perpetuiert. Ein von Theodulf von Orléans ebenfalls für die Grabinschrift verfasstes Gedicht, dass dem Gedenken an Hadrian mehr Raum gibt und Karl darin nicht einbezieht, wurde offenbar abgelehnt (Dümmler 1881/1884, Bd. 1, 489f.). Bereits die früheren fränkischen Herrscher hatten durch Stiftungen ihre liturgische Memoria in der Peterskirche gesichert, aber diese Schenkung und die damit verbundene demonstrative Präsenz des Königs blieben singulär.

Ebenso ungewöhnlich wie sein Inhalt ist die Form des Epitaphs. Auf tiefgrauem Stein leuchteten goldene Buchstaben in regelmäßiger Capitalis Quadrata, ohne Worttrennungen in Scriptura Continua gesetzt und gerahmt von einem Fries aus Weinranken. Die hohe handwerkliche Qualität der Inschrift, der materielle Aufwand und der Umstand, dass in ihre Entstehung mehrere Persönlichkeiten des Hofes involviert waren, machen ihre Entstehung in Aachen wahrscheinlich. Die Tafel schmückte ur-

sprünglich die Grabstätte des Papstes, die im südlichen Querhaus von Alt-St. Peter vermutet wird. RM

Wallach 1951 (mit Textedition) – Koehler 1960, 54f. – Ramackers 1964 – Gramaccini 1995, 133f. – Borgolte 1995, 114–116 – Scholz 1997 (mit dt. Übers.) – Ausst. Kat. Carlo Magno a Roma 2001, Nr. 10 (F. A. Bauer) – Schieffer 2002, 121f. – Körntgen 2003, 98–100 – Story u. a. 2005 – Hartmann 2006, 256–265.

35 | Inschriftentafel vom Westbau der ehem. Abteikirche Corvey

Um 840, schiefriger Sollingsandstein, poliert; ca. 87 × 173 × 4 cm
Höxter, Museum Höxter-Corvey

Die mit ihren gut 10 cm hohen, ursprünglich in Gold eingelegten Buchstaben beeindruckende und prächtige Inschrift wurde in den bis 885 errichteten Corveyer Westbau (KAT. 185) eingefügt, stammt vermutlich aber von einem älteren Klostergebäude. Ihr Text, dem liturgischen Stundengebet ent-

nommen, fasst das Kloster als Abbild des Himmlichen Jerusalem auf und stellt es unter göttlichen Schutz: CIVITATEM ISTAM/TU CIRCUMDA(OMI)NE ET/ANGELI TUI CUS- TO/DIANT MUROS EIUS (»Diese Stadt umhege, o Herr, und deine Engel mögen ihre Mauern bewachen«). Der Text ist über die vier Zeilen gleichmäßig in Scriptura Continua verteilt. Der repräsentative Charakter dieser Tafel wird durch die Buchstabenform der Capitalis Quadrata unterstrichen, die mit großer Sorgfalt präzise nach antikem Vorbild ausgeführt ist.

Während sich vereinzelte mittelalterliche Vergleiche für die Verwendung von eingelegten Metallbuchstaben in Süditalien finden, ist aus dem nordalpinen Bereich keine Inschrift bekannt, die in technischer Hinsicht und in der Qualität antiken Monumentalinschriften so nahe kommt. RM

Neumüllers-Klauser 1989 – Lobbedey/Westphal 1998 – Ausst. Kat. 799. Karolingerzeit 1999, Bd. 2, VIII.52 (U. Lobbedey).