Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 61 (2004)

Heft: 1

Artikel: Karl der Grosse als Schüler Alkuins, das Kuppelmosaik des Aachener Domes und das Maiestasbild in Codex C 80 der Zentralbibliothek Zürich

Autor: Euw, Anton von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169707

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Karl der Grosse als Schüler Alkuins, das Kuppelmosaik des Aachener Domes und das Maiestasbild in Codex C 80 der Zentralbibliothek Zürich*

von Anton von Euw

Kein anderer Herrscher des Mittelalters gewann im Lauf der Jahrhunderte eine so hohe Verehrung wie Karl der Grosse (768-814).[1] Die nur 24 cm hohe Bronzestatuette im Louvre zeigt ihn als römischen Imperator zu Pferd. Sie ist ein Werk der Hofkünstler seines Enkels, Karls des Kahlen (840–877), und stammt aus dem Dom zu Metz, wo sie, so berichten die Quellen aus dem 17. Jahrhundert, am Todestag Karls, dem 28. Januar, zwischen vier brennenden Kerzen in memoriam aufgestellt wurde.[2]

In Aachen, seiner Lieblingsresidenz und Begräbnisstätte, war Karl im Jahr 1165 durch seinen Nachfolger Friedrich Barbarossa (1152–1190) aus dem Grab zu den Ehren der Altäre erhoben worden. Seine Gebeine ruhten seitdem in dem grossen, silbernen und vergoldeten Schrein, den Friedrich II. (1212–1250) nach dessen Vollendung und zwei Tage nach seiner Königskrönung im Aachener Marienmünster, am 27. Juli 1215, eigenhändig verschloss.[3] Der Schrein wurde mitten im Oktogon des Münsters aufgestellt, damit Karl im Licht des Himmlischen Jerusalems lebe, denn über ihm hing und hängt dort noch heute der von Kaiser Friedrich Barbarossa und seiner Gemahlin Beatrix gestiftete Radleuchter als grosses Symbol der himmlischen Stadt, in die nach den Visionen der Apokalypse die Gerechten eingehen werden.[4]

Karl wurde wahrscheinlich am 2. April 747 als Sohn des Frankenkönigs Pippin des Jüngeren (751–768) geboren und starb 814 als römischer Kaiser und Herrscher über ein riesiges Reich, das als Vorläufer des heutigen Europa betrachtet wird. Sein Leben schildert der Biograph Einhard (um 770–840), einer der Geistesmänner der Epoche, die sein Sohn, Ludwig der Fromme (814–840), noch eine Weile zu halten vermochte.[5] Einhard setzt die Kriegstaten an den Anfang seiner Vita Karoli Magni und spricht alsdann von den geistigen Bestrebungen Karls und von seinem Lernwillen. Eindrückliche Passagen, von denen hier einige in der Übersetzung folgen sollen, zeichnen den Herrscher auch als Schüler aus:

«Er beherrschte nicht nur seine Muttersprache, sondern erlernte auch fleissig Fremdsprachen. Latein verstand und sprach er wie seine eigene Sprache. Griechisch konnte er allerdings besser verstehen als sprechen. Er war rednerisch so begabt, dass er manchmal beinahe zu weitschweifig erschien. Die Sieben Freien Künste pflegte er mit grossem Eifer, achtete seine Lehrer und erwies ihnen grosse Ehrenbezeugungen. Der Diakon Peter von Pisa, der schon ein alter Mann war, lehrte ihn Grammatik. Ein anderer Diakon, Albinus, genannt Alkuin, ein Mann sächsischer Abstammung aus Britannien, der grösste Gelehrte seiner Zeit, unterrichtete ihn in den übrigen Wissenschaften: der König verwendete viel Zeit und Mühe auf das Studium der Rhetorik, Dialektik und besonders der Astronomie. Er lernte Rechnen und verfolgte mit grossem Wissensdurst und aufmerksamem Interesse die Bewegungen der Himmelskörper.»[6]

Schon zu Lebzeiten Karls schuf einer seiner Hofgelehrten und Dichter, vielleicht Angilbert, vielleicht Alkuin oder Theodulf, Moduin oder gar Einhard, das Karlsepos in 536 Hexametern. Es erhielt sich in dem in St. Gallen in der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts geschriebenen Ms. C 78 der Zürcher Zentralbibliothek. Es handelt von Karl und Papst Leo III. (795–816), der Karl 799 in Paderborn aufsuchte und ihn am Weihnachtstag des Jahres 800 in Rom zum Kaiser krönte. Beziehungen zwischen Aachen und St. Gallen ergeben sich auch durch *Die Taten Karls des Grossen*, die Notker Balbulus (um 840–912) in den 80er-Jahren des 9. Jahrhunderts verfasste. Sein Auftraggeber war kein Geringerer als Karl III. (876–887), Sohn des westfränkischen Königs Ludwig des Deutschen (843–876), und seit 881 römischer Kaiser.[7]

Das vielseitige Lebensbild des Frankenkönigs und römischen Kaisers, das aus den *Monumenta Germaniae Historica* mit ihren *Sectiones*, aber auch deutlich aus den erhaltenen Kunstdenkmälern resultiert, beeindruckt jeden Leser und Betrachter. Hier sei nun eine Episode herausgegriffen, um von der Literatur aus in das Reich der bildenden Kunst hinüberzuführen. Ausgangspunkt ist eine Zeichnung der «Maiestas Domini» in Ms. C 80 der Zentralbibliothek Zürich mit den Symbolen der vier Evangelisten in der Folge von Matthäus, Johannes, Lukas und Markus (Abb. 2).[8]

* Erweiterte Fassung des Vortrags vom 22. November 2001 in der Zentralbibliothek Zürich. Der Verfasser dankt Prof. Dr. Christoph Eggenberger, Leiter der Handschriftenabteilung, für die Einladung zum Vortrag und die Vermittlung zur Publikation an dieser Stelle.

Karl als Schüler Alkuins
Ms. C 80 der Zentralbibliothek Zürich

Die Handschrift, in die diese Zeichnung gleichsam eingebettet ist, wurde 1712 im Toggenburger Krieg von den Zürchern aus St. Gallen verschleppt. Sie enthält im ersten Teil kirchenrechtliche Texte, die im 13. Jahrhundert niedergeschrieben wurden. Im zweiten Teil aber finden sich von fol. 63r–117r die Werke Alkuins mit den antiken Disziplinen der «Dialectica» und «Rhetorica», die, wie wir von Einhard hörten, Karl als Schüler bei Alkuin erlernte.[9] Dieses Schüler-Lehrerverhältnis zwischen Herrscher und Philosophen erinnert an das grosse antike Beispiel von Alexander dem Welteroberer und Aristoteles.

Alkuin galt als der grösste Gelehrte seiner Zeit. Er wurde um 730 in England geboren und starb 804 als Abt des St. Martinsklosters in Tours.[10] Seit 766 war Alkuin Leiter der durch seine Bibliothek berühmten Domschule von York. 781 hören wir von seiner ersten Begegnung mit Karl in Parma, auf die hin seine Ernennung zum Leiter der Hofschule Karls erfolgte, wo Alkuin zum Lehrer vieler später selbst berühmter Geister wurde. 796 übernahm er die Leitung des Klosters in Tours und vollendete dort sein Bibelwerk, das heisst die textlich revidierte Neuedition aller biblischen Bücher, zusammengefasst in einem Band, in einem Pandekten. Einige dieser in Tours unter ihm und seinen Nachfolgern Fridugisus und Vivian entstandenen Riesenbibeln sind noch erhalten. Zwei davon gelangten nach St. Gallen und Zürich, wo sie als Cod. 75 der Stiftsbibliothek und als Car(olinum) C 1 der Zentralbibliothek aufbewahrt werden.[11]

Unsere erste Frage ist, wie kommt das Thema der «Maiestas Domini», mit dem Christus als Weltenschöpfer in den Sphären des Alls thronend und zugleich als Spender des viergestaltigen Evangeliums dargestellt ist, hinein in das Buch der säkularen Disziplinen der *Dialectica* und *Rhetorica*, die sich mit weltlicher Dichtung und Redekunst befassen? Ist diese Zeichnung etwa nur das Gelegenheitsprodukt eines späteren Lesers im 10. Jahrhundert, der auf einer einst leer gebliebenen Seite, vielleicht in St. Gallen, vielleicht aber auch anderswo, ein Zeugnis seines Könnens hinterliess?[12] Ist sie ein mit dem Inhalt verwachsenes Stück oder eine autonome Zeichnung, die nur da ist, weil im Text eine Seite frei geblieben war?

Die Zeichnung der «Maiestas Domini» ist von ausserordentlicher Qualität und steht mit dem in der Karolingerzeit abgeschriebenen Text in einem tieferen Sinnzusammenhang, der nun erklärt werden soll.[13] Sie findet sich nämlich auf fol. 83r in einem makellosen Quaternio (fol. 78r–85v), der die 11. Lage der gesamten Handschrift bildet.[14] Diese Lage enthält auf fol. 82v den Übergang von der *Dialectica* Alkuins zu dessen *Rhetorica*.[15] Ihn bilden die *Versus Heroici* Alkuins, ein Gedicht des Lehrers auf König Karl, seinen Schüler und Gesprächspartner im Dialog (Abb. 1).[16] Sie lauten übersetzt:

«Wer, frage ich, danach drängt, die bürgerlichen Sitten zu kennen,
der lese die Regeln, die dieses Buch enthält.
Denn geschrieben haben sie, behütet vom Hof,
König Karl und Alkuin zugleich;
dieser lehrt, jener billigt es.
Es ist das Werk beider, wenngleich verschieden der Anlass dazu;
Jener ist der Vater der Welt, dieser ihr armer Bewohner.»

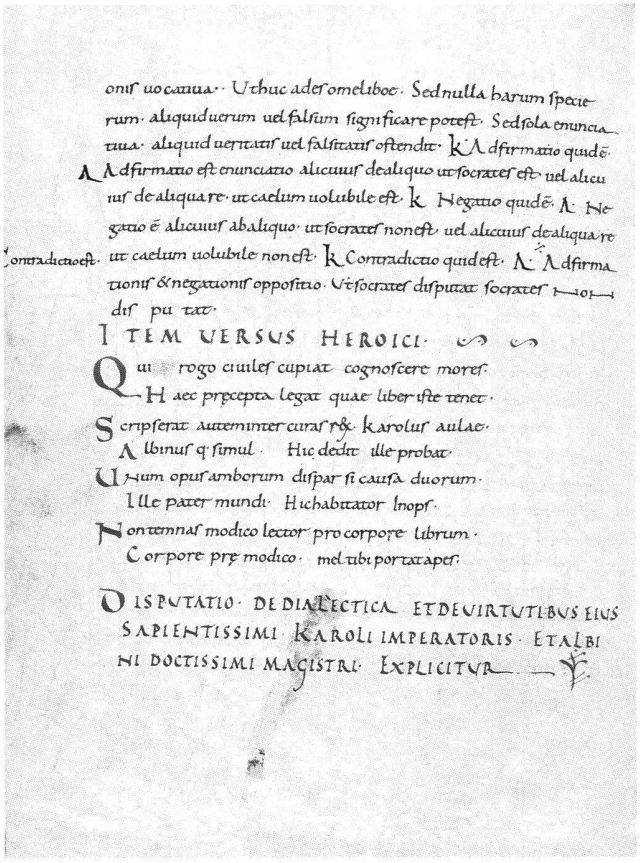
ITEM VERSUS HEROICI.
DISPUTATIO DE DIALECTICA ET DE VIRTUTIBUS EIUS SAPIENTISSIMI KAROLI IMPERATORIS ET ALBINI DOCTISSIMI MAGISTRI EXPLICITUR

Abb. 1 Alkuin, *Versus heroici.* St. Galler Schreiber, 2. Drittel 9. Jh. Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 80, fol. 82v.

Die Textgliederung des vorangehenden und nachfolgenden Traktates mit den Buchstaben K wie Karl und A wie Alkuin vor den einzelnen Sätzen kündet dem Leser an, von wem der Text im Dialog gesprochen wird. Die Themen sind so nach alter griechischer Sitte in Form des Zwiegesprächs behandelt, in dem Karl fragt und Alkuin antwortet. Die Seite schliesst mit der Rubrik: «Disputatio de dialectica et de virtutibvs eius sapientissimi Karoli Imperatoris et Albini doctissimi magistri explicitur».[17] Und dieser Seite gegenüber steht, mit sepia-brauner Tinte gezeichnet, wie

ein Pendant zu den *Versus Heroici*, die «Maiestas Domini» (Abb. 2). Auf der Rückseite der Zeichnung (fol. 83v) folgt der Titel «Incipit rhetorica Albini magistri», dessen Schlusskapitel über die Tugenden handelt.

Wie schon Luitpold Wallach,[18] Franz Brunhölzl[19] und Josef Fleckenstein[20] darstellten, nimmt der Dialog *De rhetorica et virtutibus* Alkuins innerhalb seiner Lehrschriften eine Sonderstellung ein, weil Alkuin in sein Bildungsprogramm die römischen Kardinaltugenden Prudentia,

Abb. 2 «Maiestas Domini», braune Federzeichnung. St. Galler Zeichner, 2. Drittel 9. Jh. Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 80, fol. 83r.

Iustitia, Fortitudo und Temperantia aufnimmt, ein Tugendprogramm, das vom 9. bis zum 12. Jahrhundert ungezählte Werke der bildenden Kunst begleiten wird. Alkuin hatte seinem Werk einen neuen Sinn gegeben, indem er darin zu den «Auctoritates veterum» wie Cicero die Tugenden einflocht. Er machte es, wie Josef Fleckenstein sagt, zu einer Tugend- und Pflichtenlehre. Die Verbindung von Wissenschaft, Weisheit und Tugend soll «dem Königtum vor Gott seine letzte Rechtfertigung» verleihen.[21]

Im Kapitel *De virtutibus* kommt Alkuin auf den «Ordo animae» (die Ausrichtung des Seelenlebens) zu sprechen. Karl fragt ihn, wie deren Wertehierarchie sei, und Alkuin antwortet ihm:

> «Dass sie (die Seele) liebe, was überirdisch sei, nämlich Gott, und dass sie beherrsche, was unterhalb sei, nämlich den Körper; dass sie zudem die diesen (beiden) nahestehenden Seelenregungen mit Liebe erfülle und sie begünstige. Die durch diese Opfer gereinigte und entlastete Seele wird aus diesem mühe- und kummervollen Leben heimfliegen und in die Freude ihres Herrn eintreten.» Karl entgegnet ihm: «Du zeichnest mir, mein Lehrer, einen grossen und wahrhaft glücklichen Mann.» Und Alkuin beschliesst den Gedanken: «Gross und wahrhaft glücklich möge Dich, Herr, mein König, Gott machen und es zulassen, dass dieses (Dein) Jahrhundert auf der Quadriga der Tugenden, von der wir soeben sprachen, mit den Flügeln der Liebe zur Sphäre des himmlischen Reiches aufsteige.»[22]

Vom Inhalt der Schrift her betrachtet gäbe es demnach eine Stelle, die wir mit der «Maiestas Domini» auf fol. 83r von Zürich C 80 in Verbindung bringen könnten, nämlich den Schluss des *De rhetorica* mit dem Kapitel *De virtutibus*, in dem Alkuin Karl lehrt, seine Seele zu Gott zu erheben, um so gleichsam die Quadriga der Tugenden zu besteigen, die ihn zu den Sphären des himmlischen Reiches bringen wird. Natürlich wissen wir nicht, ob der Zeichner der «Maiestas Domini» den Schluss von *De rhetorica* geschrieben oder gelesen hat und so das Maiestasbild in Kenntnis des Inhaltes dem Traktat als Thronbild Gottes in den Sphären voranstellen wollte. Doch gibt es eine vergleichbare Komposition, deren Inschrift in gewisser Weise zu den Worten Alkuins zurückführt. Es ist die Elfenbeintafel auf dem Vorderdeckel des Evangelium Longum, Cod. 53 der Stiftsbibliothek St. Gallen, die der St. Galler Mönch Tuotilo (um 850 – um 913) wohl im Jahr 895 schuf (Abb. 3).[23] Die Inschrift dieser Tafel lautet: «Hic residet XPC virtutum stemmate septus» (hier thront Christus, umgeben vom Kranz der Tugenden).

Die klassischen römischen «Virtutes», die vier Kardinaltugenden, sind hier offensichtlich auf die vier Evangelisten Johannes, Matthäus, Markus und Lukas und ihre Symbole, den Adler, den Menschen, den Löwen und den Stier übertragen. Sie bilden das viergestaltige Evangelium Jesu Christi, der als Alpha und Omega, von Cherubim verehrt, auf dem Sphärenthron im Zentrum des Bildes erscheint. Die «Virtutes» als Evangelium, dieser auf die höhere Ebene transponierte Begriff könnte demnach die Entstehung der «Maiestas» in Cod. C 80 erklären. Die Zeichnung wäre in diesem Sinn ein Kommentar zur Tugendlehre Alkuins.

Wer aber war der geistige Initiator dieses an seiner Stelle so aussergewöhnlichen Bildes? Die Fragen um die Entstehungsgeschichte unserer aus der alten Bibliothek St. Gallens kommenden Handschrift beantwortete Bern-

hard Bischoff in seiner Arbeit über die «Bücher am Hofe Ludwigs des Deutschen und die Privatbibliothek des Kanzlers Grimald».[24] Sie ist nach seiner Meinung von St. Galler Schreibern im 2. Drittel des 9. Jahrhunderts in Regensburg geschrieben worden. Abt Grimald von St. Gallen (841–872) war Kanzler am ostfränkischen Hof König Ludwigs des Deutschen in Regensburg. Bei der Rückkehr aus dessen Diensten nach St. Gallen hinterliess er seiner Klosterbibliothek eine Reihe von Büchern, zu denen Bischoff auch C 80 in Zürich zählt. Über die Zeichnung der «Maiestas Domini» sagt er nichts.[25]

In der Tat ist die Zugehörigkeit der Zeichnung zum St. Galler Kreis gewissermassen nur auf Umwegen zu erklären. Das Paulusbild p. 12 im Sang. 64, das Augustinusbild p. 44 im Sang. 433, die Sternbilderzyklen in den Sang. 250 und 902 sowie die Zeichnungen im ersten Makkabäerbuch des Leidener Perizoni Fol. 17 passen nicht zur «Maiestas» in Zürich C 80.[26] Aber die «Maiestas» zeigt in der Stoffbehandlung des Gewandes fremde Stilelemente, die in einem anderen Bereich, nämlich in der St. Galler karolingischen Initialornamentik nachgewiesen werden können. Es sind jene die Höhen der Falten füllenden langen Striche, an deren Enden wie Tropfen kleine Kügelchen hängen, die zumeist von zwei kurzen Querstrichen «abgefangen» werden. Diese Art der Verzierung findet sich an St. Galler Initialen seit der Grimald-Zeit (841–872) und ist

Abb. 3 Vorderdeckel des Evangelium Longum mit Elfenbeintafel von Tuotilo, geschnitzt um 895. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 53.

Abb. 4 Evangelist Johannes, lavierte Federzeichnung. Bibel, Einsiedeln, um 1030–1050. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 1(8), fol. 405v.

auch in der Zeit des Konstanzer Bischofs Salomo (890–919) nachzuweisen.[27] Sie wird an den Evangelistenbildern und einigen der Genesis- und Exodusillustrationen in Form von Zeichnungen in der unter Abt Embrich (1021–1051) in Einsiedeln entstandenen Bibel Cod. 1(8) wieder sichtbar

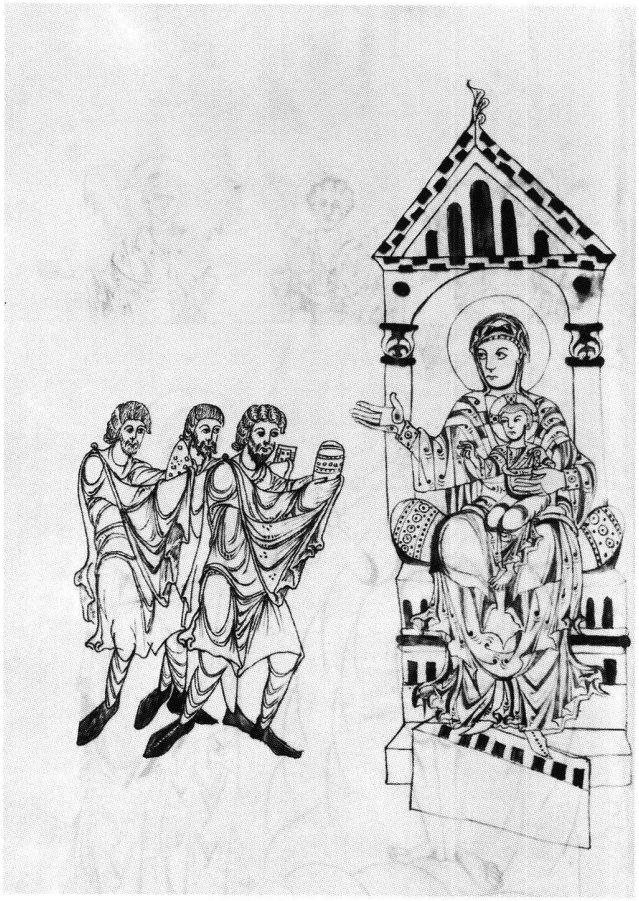

Abb. 5 Anbetung der Magier, lavierte Federzeichnung. Evangeliar, Corvey, letztes Viertel 10. Jh. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 16. 1. Aug. 2⁰, fol. 18v.

(Abb. 4).[28] Die Zeichnungen im Evangeliar Cod. Guelf. 16. 1. Aug. 2⁰ der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, einer im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts in Corvey entstandenen Handschrift, sind ein zeitlich dazwischen liegendes vergleichbares Phänomen (Abb. 5).[29]

Aus dem 9. Jahrhundert hat sich eine einzige Handschrift mit Federzeichnungen erhalten, deren Figuren mit denen der «Maiestas Domini» in Zürich C 80 annähernd verwandt erscheinen, nämlich das Evangelienbuch des Otfrid von Weissenburg (um 800–870), Cod. 2687 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.[30] Die breite Anlage der Figuren der Kreuzigung auf fol. 153r dieser Handschrift sowie ihre rundlichen Gesichter haben Ähnlichkeit mit der

Abb. 6 Einzug in Jerusalem, Federzeichnung. Otfrid von Weissenburg Evangelienharmonie, Weissenburg, 3. Viertel 9. Jh. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2687, fol. 112r.

«Maiestas» in Zürich C 80 sowie denn auch das Profilgesicht des Matthäus-Engels der Zürcher Handschrift mit den Profilgesichtern der ursprünglichen Figuren des Einzugs in Jerusalem auf fol. 112r der Wiener Handschrift einander gleichen (Abb. 6). Dazu ist zu sagen, dass der Zeichner der Zürcher «Maiestas» in seiner künstlerischen Qualität über dem der Wiener Evangelienharmonie steht.[31] Der Dichter des Werkes, Otfrid von Weissenburg (um

800–870), kam im Jahr 847 an den Hof König Ludwigs des Deutschen, vielleicht eingeführt von Abt Grimald von St. Gallen, der vor seiner Abtzeit in St. Gallen Abt von Weissenburg (833–839) im Elsass war. Dort dichtete Otfrid in den Jahren 863–871 die berühmte althochdeutsche Paraphrase zu den Evangelien.[32] Das Werk ist König Ludwig dem Deutschen (843–876) gewidmet und endet mit einer besonderen Dedikation an die St. Galler Mönche Hartmut und Werinbert. So schliesst sich der Kulturkreis, der die Abteien Weissenburg und St. Gallen sowie die Pfalz in Regensburg erfasst und damit eine bedeutende Region des Ostfrankenreiches in der Spätkarolingerzeit umgrenzt. Die faszinierende Zeichnung in Zürich C 80 aber ist unter den «Maiestas»-Darstellungen der Karolingerzeit eine ganz besondere, denn sie überliefert wahrscheinlich ein Stück vom Original des Kuppelmosaiks, das Karl der Grosse wohl noch vor dem Jahr 800 in der von ihm erbauten Aachener Marienkirche ausführen liess.[33]

Archäologie und Ikonographie des karolingischen Kuppelmosaiks im Aachener Dom

Gehen wir auf den Ort zu! Schon Albrecht Dürer schaute im Jahr 1520 vom heutigen Aachener Rathaus aus auf das gotische Münster hinab, dessen Mitte das von Karl erbaute Oktogon beherrscht.[34] Die von ihm angelegte Pfalz bietet folgenden archäologischen Grundriss: oben die Palastaula, heute das Rathaus, und einen direkten Verbindungsgang zur Marienkirche, zu dessen Seiten die Verwaltungsgebäude zu denken sind, und schliesslich unten die Marienkirche mit dem Oktogon, der ein Atrium vorgelagert ist und an dem nach Norden und Süden je ein Annexbau angegliedert war (Abb. 7).[35] Wir wissen von Einhard, dass Karl die Kirche regelmässig besuchte und auch an den nächtlichen Horen teilnahm, solange es seine Gesundheit erlaubte.[36] Er ging vom Palatium durch den Gang in die Empore der Kirche.

Sein Thron mit den Marmorplatten aus der Grabes- und Auferstehungskirche von Jerusalem stand von Anfang an im westlichen Obergeschoss, von dem aus er an den Gottesdiensten teilnahm (Abb. 8).[37] Die beiden Geschosse des Oktogons gliedern die berühmten Säulen aus verschiedenfarbigem Granit und Marmor, die er nach Einhard aus Rom und Ravenna nach Aachen bringen liess.[38] Karl schaute bei geöffneter Gittertür hinab auf den Marienaltar, den Hauptaltar der Kirche, der auch jetzt wieder im Osten des Oktogons steht. Ihm gegenüber stand auf der Empore der Salvatoraltar.[39] Wenn er vom Thron herabstieg und vor die Gittertür des Geländers trat, um in die Kuppel zu schauen, bot sich ihm dort eine apokalyptische Vision dar, die wir heute nur noch in dem vom belgischen Baron Jean Baptiste Bethune (1821–1894) in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts aufgrund alter Freskenreste auf dem Putz der Kuppel und anderer Dokumente nachempfundenen Mosaik vor Augen haben (Abb. 9).[40] Das alte karolingische Kuppelmosaik wurde nämlich 1725 zu Gunsten einer neuen Barockausstattung mit Stuck überzogen.[41] Aber Bethunes Mosaik erhielt uns wenigstens die Thematik der Kuppel, und, wie wir sehen werden, gibt es Zeugnisse, die auch Einzelheiten der Darstellungen enthalten.

Erste Zeichnungen vom karolingischen Kuppelmosaik verdanken wir dem französischen Archäologen Nicolas-

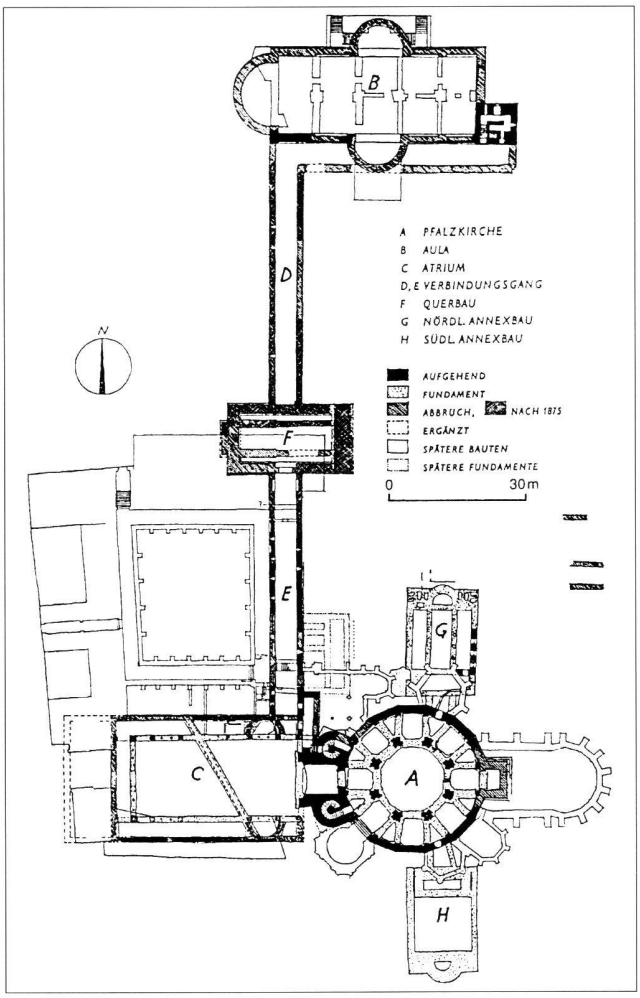

Abb. 7 Grundriss des Aachener Pfalzbezirkes, nach LEO HUGOT und FELIX KREUSCH (vgl. Anm. 35), Bestand 1964.

Claude Fabri de Peiresc (1580–1637), der uns unter anderem viel Wissenswertes über den römischen Staatskalender von 354 hinterliess.[42] Sein Bruder, Palamé de Fabri, zeichnete für ihn auf einer Reise durch Flandern 1607/1608 Figuren des Kuppelmosaiks, die den ikonographischen und formalen Bestand des karolingischen Kuppelmosaiks sichern.[43] Es sind Einzelfiguren der apokalyptischen vierundzwanzig Ältesten, die sich von ihren Thronen erhoben

haben, um nach antiker Sitte dem Herrscher oder seinem Symbol mit dem «Aurum coronarium», dem Darbringen goldener Kränze, zu huldigen. Zudem wissen wir aus anderen Quellen des frühen 17. Jahrhunderts, wie zum Beispiel dem Reisebericht des Pierre Bergeron, dass das Gewölbe der Kirche ganz mit Mosaiken geschmückt war und darin Christus, Engel, Sterne und das Christogramm XP dargestellt waren.[44] Dass das Ganze wirklich mosaiziert und nicht nur al fresco gemalt war, bescheinigt auch die Chronik des Johannes Noppius von 1632.[45] Die *Vita Karoli Magni* des Anonymus Aquensis aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts spricht schon vom «musivum opus» in der Aachener Marienkirche, und die ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert stammenden *Gesta Treverorum* wissen, dass Karl der Grosse «eine Menge Marmor und Mosaikschmuck von Trier nach Aachen abgefahren habe – Qui etiam Karolus multum marmor et museum plurimum Trebeni ad Aquis palatium vexit, [...]»[46]

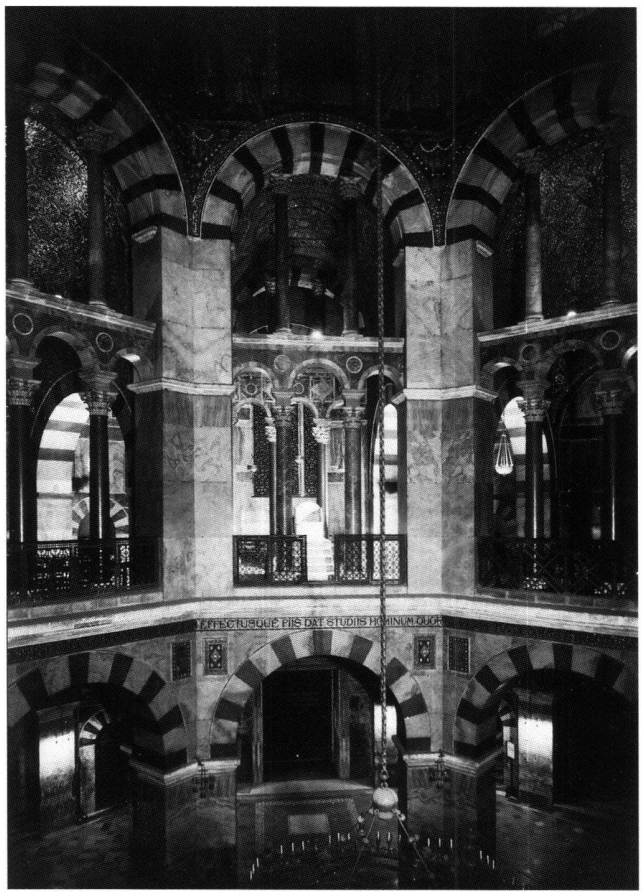

Abb. 8 Inneres des Aachener Domes. Blick vom Oktogon nach Westen auf die Empore mit dem Thron Karls des Grossen.

Abb. 9 Inneres des Aachener Domes. Blick vom Oktogon nach Osten in die Kuppel, Kuppelmosaik von Jean Baptiste Bethune, 1870–1880.

Fast im Gegensatz zu diesen Dokumenten stehen die im November 1869 beim Entfernen der barocken Stuckverzierung entdeckten Reste von Malereien, die schon Paul Clemen in seinem Werk über die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden 1916 veröffentlichte, wie denn überhaupt Clemens Publikation zur Grundlage künftiger Forschung wurde.[47] Die entdeckten Malereien waren 1870 in Originalgrösse durchgepaust und entsprechend aquarelliert worden. Sie ergeben, dass das apokalyptische Programm mit dem «Aurum coronarium» offenbar schon al fresco auf der Kuppel aufgemalt war. Eines der festgehaltenen Fragmente lässt eindeutig die Krone auf den verhüllten Händen eines der Ältesten erkennen (Abb. 10). Alle diese Originalfunde wurden durch das neue Mosaik von Bethune in den 1870er-Jahren zugedeckt.

Daraus erhebt sich natürlich die Frage, ob die Kuppel zur Zeit Karls des Grossen mosaiziert oder mit Fresken geschmückt war, ob sie nicht erst nach seinem Tod, etwa unter seinem Sohn Ludwig dem Frommen (814–840) mosaiziert worden sei.[48] Ulrike Wehling wandte sich in ihrer Bonner Dissertation (von 1992 beziehungsweise 1995) diesen Fragen zu und tendierte zur Annahme, die

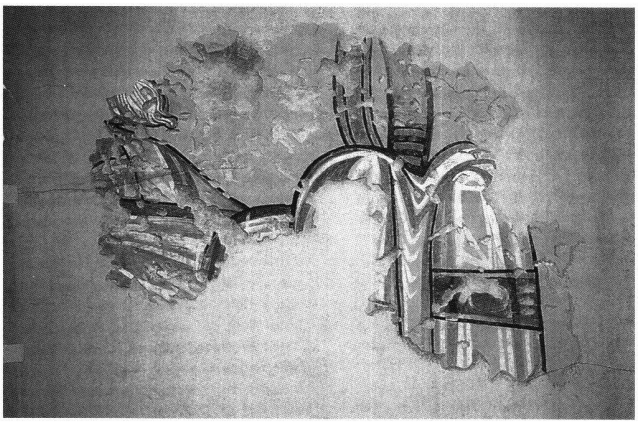

Abb. 10 Fragment eines Ältesten mit Kronreif auf den ausgestreckten, verhüllten Händen. Aquarell-Kopie der 1870 entdeckten Fresken in der Kuppel des Aachener Domes. Aachen, Archiv der Dombauverwaltung.

Mosaiken stammten erst aus der Zeit Ludwigs des Frommen.[49] Wir geben hier zu bedenken: Sollte denn die Hauskirche Karls, seine von ihm selbst mit Kanonikern zum ewigen Gebet bestellte Marien- und Salvatorkirche, unvollendet geblieben sein? Wenn wir die Spuren von «Tesserae», von Mosaiksteinchen, auf den Freskenresten noch nachweisen könnten, wäre die Frage wohl gelöst. Wir sollten uns zur Ansicht entschliessen, dass die Mosaizierung der Kuppel zur Vollendung des Baues zu Lebzeiten Karls gehörte.[50]

Wie auch immer, das Programm war zu Zeiten Karls festgelegt, und offenbar war es nicht das Lamm Gottes, dem die Ältesten huldigten, sondern die «Maiestas Domini», Christus thronend in voller Gestalt, ähnlich wie im Mosaik Bethunes (Abb. 9).[51] Ihm war ja auch der Altar auf dem Emporenumgang im Westen geweiht. Darüber also erschien die «Maiestas».

Das Thema stammt aus dem 4. Kapitel der Apokalypse, wo wir lesen: «Da, siehe, ein Thron stand im Himmel und Einer sass auf dem Throne [...]. Rings um den Thron sind vierundzwanzig Sitze und auf den Sitzen vierundzwanzig Älteste, angetan mit weissen Kleidern, und goldene Kränze auf ihren Häuptern [...]. Gerade vor dem Thron und rings um den Thron sind vier Wesen, vorn und hinten voller Augen.»[52] Schliesslich heisst es weiter: «Wenn die Wesen Lobpreis, Ehre und Dank erstattet haben dem, der auf dem Throne sitzt und lebt in alle Ewigkeit [4.9], fallen die vierundzwanzig Ältesten nieder vor dem Thronenden, beten an den ewig lebenden, legen ihre Kränze nieder und rufen: ‹Würdig bist du, unser Herr und Gott, zu empfangen den Lobpreis, die Ehre und die Macht, denn du hast alles geschaffen: durch Deinen Willen geschaffen war es.›.»[53]

Im 5. Kapitel der Apokalypse wiederholt Johannes dieses Bild mit einer Variante, in der er sagt (Vers 6): «Da sah ich in der Mitte vor dem Throne und den vier lebenden Wesen, umgeben von den Ältesten, ein Lamm wie geschlachtet [...].»[54] Zudem lesen wir danach: «[...] da fielen die vier Wesen und die vierundzwanzig Ältesten vor dem Lamme nieder – jeder trug eine Zither und goldene Schalen voll Weihrauch, das sind die Gebete der Heiligen.»[55] Zu welcher Lösung sollten sich nun die Theologen und mit ihnen Karl selbst entscheiden? Die liturgische Konzeption des Domes mit dem Salvatoraltar auf der Ebene des Karlsthrones mag den Ausschlag für Apokalypse 4 und die «Maiestas Domini» gegeben haben.

Als mein Lehrer, Hermann Schnitzler, sich 1964 mit dieser Frage befasste, war er anderer Ansicht.[56] Er meinte, es müsste nicht Kapitel 4, sondern Kapitel 5 gewesen sein; nicht der thronende Christus, sondern das Lamm sei das Zentrum der Anbetung der Ältesten gewesen. Es habe im Zenit der Kuppel gestanden, dort, wo jetzt ein ikonographisches Vakuum herrsche. Das zentrale Lamm sei durch das Aufhängen des Barbarossaleuchters im 12. Jahrhundert verschwunden und erst dann durch den Thronenden ersetzt worden.[57] Heute halten wir dagegen: Sollte denn der karolingische Dom, in dem die Kanoniker die nächtlichen Horen beteten, keinen Leuchter besessen haben? Wie Sven Schütte beobachtete, gehört der grossartige Schlussstein der Kuppel ohne Zweifel zum karolingischen Baubestand des Domes und enthielt schon die Öffnung zur Aufhängung eines Leuchters.[58] Das apokalyptische Lamm hatte daher nie im Zenit der Kuppel erscheinen können.

Hinter allen jenen ikonographischen und technischen Überlegungen Schnitzlers zum ursprünglichen Programm stand die Diskussion um den Einfluss des byzantinischen Bilderstreites auf die karolingische Geisteswelt und Kunst, stand die Frage nach dem Verhältnis der *Libri Carolini* zur Aachener Hofkunst Karls des Grossen.[59] Die Darstellung des Lammes als Symbol oder die Darstellung Jesu Christi in Menschengestalt war hier die Frage, die je nachdem eine pro- oder kontraikonoklastische Antwort abforderte. Der Verfasser der sich gegenüber dem Bilderkult reserviert verhaltenden *Libri Carolini* war ja der Spanier Theodulf von Orléans (um 760–821), dessen Einstellung zum Bilderkult insofern als negativ zu bezeichnen ist, als er die Darstellung Gottes in Menschengestalt vermied. Davon zeugt sehr eindrücklich das Apsismosaik seines Oratoriums in

Germigny-des-Prés, das Theodulf um 806 ausführen liess.[60] Dargestellt ist die Bundeslade als alttestamentliches Symbol für die Anwesenheit des unsichtbaren Gottes. «Hier sieh das heilige Orakel und die Cherubim und das Leuchten der Arche des Gottesbundes», sagt die Inschrift.

Zweites sei fol. 87r aus Ms. 644 der Pierpont Morgan Library, New York, zitiert mit der Darstellung zu den Versen der Apokalypse, Kapitel 5, 6 bis 8. Im Zentrum des Kreises steht wiederum das Lamm, in den vier Windrichtungen folgen darum herum die Evangelistensymbole und

Abb. 11 Apokalypsenkommentar des Beatus von Liebana, Apc 4,6–5,14: Huldigung der vierundzwanzig Ältesten. San Millán de la Cogolla, um 1000. Madrid, Real Academia de la Historia, Cod. Aemil. 33, fol. 92r.

Abb. 12 Die grosse Gottesvision nach Apc 19,4-6. Trierer Apokalypse, Westfrankreich, 1. Hälfte 9. Jh. Trier, Stadtbibliothek, Cod. 31, fol. 61r.

Hätte damals, um 795–800, in Aachen Theodulf das Sagen gehabt, wäre das Kuppelmosaik wohl etwa so ausgefallen, wie wir es in den spanischen Apokalypsenkommentaren des Beatus von Liebana sehen, der ein Zeitgenosse Theodulfs war. Fol. 92r in Cod. Aemili. 33 der Academia in Madrid, entstanden um 1000, enthält die Darstellung zu den Versen der Apokalypse, Kapitel 4, 6 bis 5, 14, mit dem Lamm im Zentrum und den im Kreis beschlossenen Symbolen der Evangelisten sowie ausserhalb des Kreises in den Bildzwickeln die vierundzwanzig Ältesten (Abb. 11).[61] Als dazwischen die Ältesten mit ihren Saiteninstrumenten und goldenen Schalen.[62] Beide Kompositionen könnten der Widerhall eines Kuppelmosaiks sein. Die spanischen Apokalypsen bevorzugen also die Darstellung des Lammes mit den vierundzwanzig Ältesten.[63] Dagegen findet sich die Anbetung der vierundzwanzig Ältesten nach Apokalypse 4, 1–4 und die grosse Gottesvision nach Apokalypse 19, 4–6 mit dem Thronenden und den Symbolen der Evangelisten auf fol. 14v und fol. 61r in der Trierer Apokalypse (Abb. 12), entstanden im 9. Jahrhundert, und zeigt dort erwar-

tungsgemäss die römische Reihung der Symbole – werden doch ihre Bilder auf eine italische Vorlage des 6. Jahrhunderts zurückgeführt.[64]

Die «Maiestas Domini» des Kuppelmosaiks in ihrer Beziehung zur Liturgie

Karl kannte ja das Thema selbst aus Rom, und die Wiederbelebung Roms durch das Abbild seiner Aachener Pfalz war, wie wir aus vielen Details wissen, sein hohes Ziel. Aus Rom und Ravenna erbat er sich Marmorsäulen für sein Aachener Marienstift,[65] aus Rom kamen bedeutende Handschriften, die er zur Kirchen- und Liturgiereform im Frankenreich brauchte.[66] In den Jahren 774, 781 und 787 war Karl in St. Peter zu Rom, wo er dann am Weihnachtstag des Jahres 800 zum Kaiser gekrönt wurde.[67] Er wird, vor der Fassade stehend, die Anbetung des Lammes betrachtet haben, die Papst Leo I. (423–448) nach Apokalypse 4 und 5 hatte ausführen lassen. Sie ist uns in einer im 11. Jahrhundert im Kloster Farfa entstandenen Handschrift, nämlich in Ms. 124 der Eton College Library erhalten (Abb. 13).[68] Ein Ausschnitt aus der Fassadenzeichnung in dieser Handschrift mit der Huldigung der Ältesten vor dem Lamm im Giebel der Basilika verdeutlicht die Komposition, in der die Evangelistensymbole das Lamm nicht umschweben, sondern zu den Seiten aufgereiht sind. Das Thema war ja auch in San Paolo fuori le mura am Mosaik des Triumphbogens zu sehen. Dort huldigen die Ältesten nicht dem Lamm, sondern der «Imago clipeata» Christi. Entscheidend für den Typus dieses Bildes ist die horizontale Reihung der Evangelistensymbole seitlich des Bildes Christi. Auch dieses Mosaik mit dem stark restaurierten Christusbild in der Mitte der Komposition entstammt der Zeit Papst Leos I. (Abb. 14).[69] In Rom gab es also beide Formen, die Huldigung vor dem Lamm und die Huldigung vor dem Menschenbild Jesu Christi mit den Symbolen der Evangelisten. In beiden Fällen waren die Evangelistensymbole hinsichtlich der Fassade und des Triumphbogens kompositionsbedingt seitlich des Lammes und des «Clipeus» Christi angebracht. Karl und die Aachener Theologen entschlossen sich für die Darstellung Christi in Menschengestalt. Der Erlöser sass wahrscheinlich, vergleichbar dem Maiestasbild auf fol. 18v in dem um 810 in der Aachener Hofschule Karls entstandenen Lorscher Evangeliar, auf einem hohen Thron, von einer Sphäre umgeben, ähnlich wie es Giovanni Giustino Ciampini zeichnete. Das Rund der goldenen Kuppel war mit roten Sternen übersät (4×38=144). Über den Sternen deuteten die Engel und der Lichterkranz im Zenit, wie es Bethune nachvollzog, den Himmel an. Das «Aurum coronarium» der vierundzwanzig Ältesten begegnete sich im Osten der Kuppelwölbung zu Füssen der «Maiestas Domini» (Abb. 15).[70]

Diese gewissermassen liturgisch auf den Aachener Dom und seinen Salvatoraltar zugeschnittene Ikonographie ist auch in nachkarolingischen Jahrhunderten dokumentiert. Aber in Bezug auf die «Maiestas Domini» gehen die Quellen auseinander. Eine Bildquelle enthalten die in Rom 1699 erschienenen *Vetera Monimenta* des Giovanni Giustino Ciampini, aus denen auch Paul Clemen den entsprechenden Stich abbildete (Abb. 16). Dem Werk des römischen Prälaten Ciampini ging ein schriftlicher Bericht des Aachener Domdechanten Johannes Vanderlingen († 1680) voraus, dem eine heute verlorene Skizze beigefügt

Abb. 13 Huldigung der vierundzwanzig Ältesten vor dem Lamm. Federzeichnung der Fassade des Petersdomes, Rom, mit dem von Papst Leo I. gestifteten Mosaik. Farfa, 1. Hälfte 11. Jh. Eton, Eton College Library, Ms. 124, Vita Gregorii, fol. 122r.

war.[71] Weder im Bericht noch im Stich Ciampinis umgeben jedoch die vier Evangelistensymbole den Thronenden. Dagegen spricht der Aachener Dompropst Petrus à Beeck in seiner Aachener Chronik *Aquisgranum* vom Jahr 1620 eingehend davon. Dort lesen wir nach den Worten von Apokalypse 4,7, dass der Thron Christi von den Symbolen

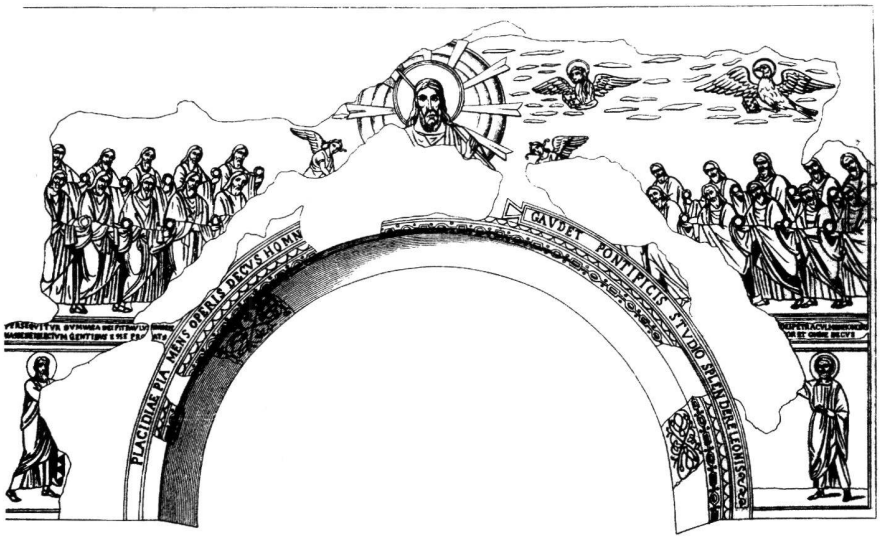

Abb. 14 Huldigung der vierundzwanzig Ältesten vor Christus. Triumphbogenmosaik in St. Paul vor den Mauern, Rom, 2. Viertel 5. Jh. Stich nach RAFAELE GARRUCCI (vgl. Anm. 69), Taf. 237.

des Löwen und des Stiers sowie des Menschen und Adlers umgeben sei. Wörtlich übersetzt heisst es: «[...] Um den Thron herum [sieht man] die vier Wesen, das erste Wesen gleicht dem Löwen und das zweite Wesen dem jungen Stier und das dritte Wesen hat das Gesicht eines Menschen und das vierte Wesen gleicht einem fliegenden Adler.»[72] Zudem sagt Petrus à Beeck, dass der thronende Salvator und Servator – der Heiler und Bewahrer – Christus mit dem heiligen Pallium-Pluviale (pluviali sacro pallio) oder der talarähnlichen Chlamys bekleidet sei (seu talari chlamyde amictus).[73] Ohne Zweifel beschreibt er eine «Maiestas Domini», wie sie in Zürich C 80 vorliegt. Und wenn er die Wesen von unten links nach oben rechts las, stimmt sogar die Reihenfolge der Evangelistensymbole in der Zeichnung mit der des Kuppelmosaiks überein. Es handelt sich nicht um die hieronymianische Folge von Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, sondern um die Folge der *Vetus Latina*. Die altlateinische Folge setzt die Apostel Matthäus und Johannes über die Apostelschüler Lukas und Markus.[74]

Einig waren sich Petrus à Beeck und Johannes Vanderlingen bezüglich der Kleidung des Thronenden. Seine Gewänder waren die fusslange Tunika und das auf der Brust gefibelte «Paludamentum» oder Pluviale, der Räuchermantel.[75] Mit dieser Kleidung aber stellt der thronende Christus in der Kuppel des Aachener Domes eine Sonderform der «Maiestas Domini» dar. Er ist das einzige monumentale Zeugnis dieser Art.

Dennoch kennen wir diese Bekleidung auch von Darstellungen alttestamentlicher Hohepriester aus der Karolingerzeit, etwa bei der Beräucherung des Altares. Als

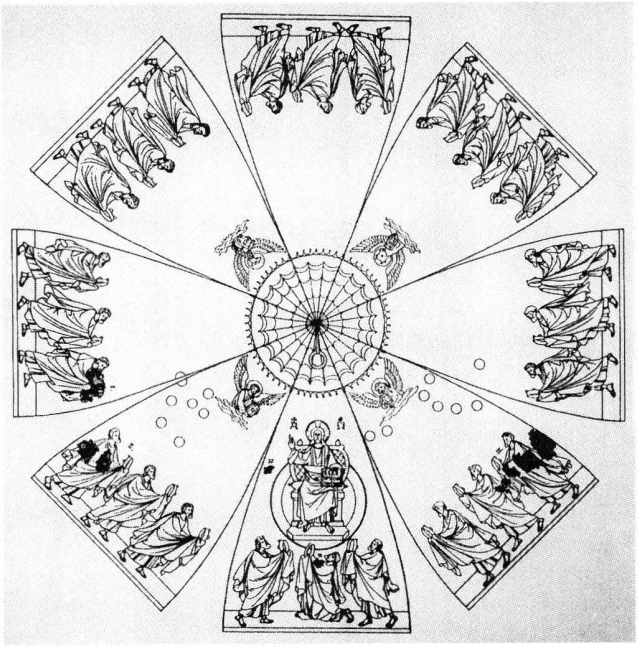

Abb. 15 Rekonstruktionszeichnung des karolingischen Kuppelmosaiks, mit Eintrag der um 1870 gefundenen Fresken. Aachen, Dombauarchiv (nach PAUL CLEMEN 1916 [vgl. Anm. 47]).

Beispiel diene der in der Hofschule Karls um 810 entstandene elfenbeingeschnitzte Deckel des Codex Aureus von Lorsch, auf dessen Mitte die Gottesmutter Maria und zu

den Seiten Johannes der Täufer sowie dessen Vater Zacharias als Vorläufer Christi dargestellt sind (Abb. 17).[76] Zacharias wird in seiner hohepriesterlichen Funktion mit Räuchergefäss, Weihrauchpyxis und der auf der Brust gefibelten «Lacerna» wiedergegeben, die nach den Untersuchungen Joseph Brauns die Vorläuferin des Pluviales ist.[77] Die Übertragung der «Lacerna» auf Christus in der «Maiestas» aber ist in vorromanischer Zeit im Bild nur einmal bezeugt, nämlich an der «Maiestas» vor Alkuins *De Rhetorica et virtutibus* in Cod. Zürich C 80. Wer zu lesen versteht, weiss, dass damit die im Alten Testament gründende hohepriesterliche Funktion Jesu Christi zum Ausdruck kommt. Die Karolinger hatten für dieses typologische Denken eine besondere Sensibilität.

Schon die Karolinger setzten sich mit den Gewandfragen der Antike auseinander und wollten die Kleidungsstücke nach ihrer Herkunft und Zugehörigkeit hinterfragen. Florentine Mütherich brachte dafür in der Festschrift zum 65. Geburtstag von Bernhard Bischoff ein schönes Beispiel.[78] In der Leidener Sammelhandschrift Voss. lat. Q. 33 mit dem *De inventione* des römischen Rhetors und Philosophen Cicero findet sich auf fol. 1v eine Zeichnung zur Kunst der Rhetorik (Abb. 18).[79] Es handelt sich um die «Rhetorica», der sich ja auch Alkuin mit dem Karl dem Grossen gewidmeten Dialog *De Rhetorica et virtutibus* zuwandte.[80] Die Zeichnung ist aber offensichtlich keine Illustration zu Cicero, sondern zum Fünften Buch des *De nuptiis Philologiae et Mercurii* des römischen Enzyklopädisten Martianus Capella (4. Jh.). Er beschreibt in seinem «Schultheater» den Auftritt der mit Panzer und Waffen gerüsteten «Rhetorica», und deren prominentes Gefolge, nämlich Cicero und Demostenes, die Rhetoren Roms und Griechenlands.[81] Remigius von Auxerre, der beste karolingische Martianus-Interpret, dessen Werk in die Hände des Notker Teutonicus (950–1022) von St. Gallen kam, sieht Cicero mit der «Trabea» bekleidet, weil diese das römisch-kaiserliche Gewand sei: «Est autem trabea habitus imperialis vel auguralis seu pontificalis.»[82] Der Zeichner aber versteht unter «Trabea» offensichtlich das auf der rechten Schulter gefibelte Obergewand, das wir heute als Chlamys bezeichnen. Demostenes, sagt Remigius, habe das «Pallium» an, weil er Grieche war und weil die griechischen Philosophen die Pallien trügen: «Demostenes ‹pallio circumdatus› quia Graecus erat. Philosophi Graeci palliis

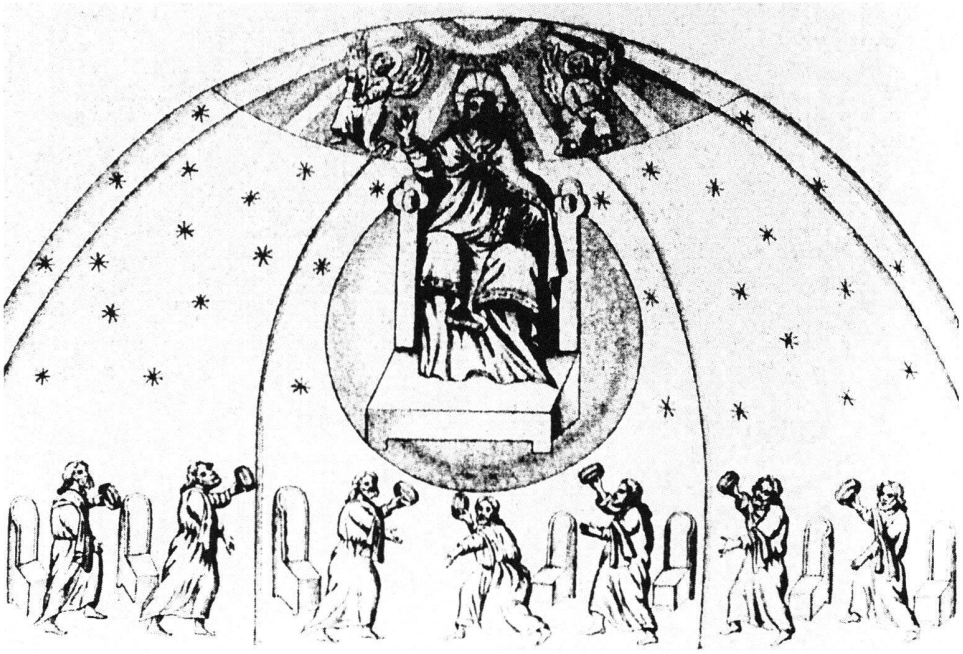

Abb. 16 Huldigung der vierundzwanzig Ältesten im Kuppelmosaik des Aachener Domes, nach einer Zeichnung umgesetzt von GIOVANNI GIUSTINO CIAMPINI (vgl. Anm. 75), übernommen von RAFFAELE GARRUCCI (vgl. Anm. 69).

Abb. 17 Zacharias als Hohepriester, gekleidet mit der auf der Brust gefibelten Lacerna. Elfenbeinschnitzerei auf dem Rückdeckel des Lorscher Evangeliars. Aachen, Hofschule Karls des Grossen, um 810. London, Victoria and Albert Museum.

ututur.»[83] Was der im späten 9. oder frühen 10. Jahrhundert in St. Gallen tätige Zeichner unter «Pallium» verstand, sehen wir als Obergewand des Demostenes. Es ist keineswegs der Überwurf der Philosophen und Dichter, wie wir ihn von griechischen und römischen Marmorstatuen her kennen, sondern der auf der Brust gefibelte Umhang, den wir soeben an der karolingischen Elfenbeinschnitzerei als «Lacerna» beschrieben. Hat der Zeichner jener Darstellung der «Rhetorica» die Begriffe vertauscht oder sind die Begriffe «Pallium» und «Lacerna» in der Karolingerzeit in gewissem Sinne synonym?[84] Kann etwa auch die Gottheit sowohl mit dem einen als auch mit dem anderen gekleidet dargestellt werden?

Abb. 18 Rhetorica mit Cicero und Demostenes. Federzeichnung, St. Gallen, 1. Viertel 10. Jh. Leiden, Universiteitsbibliothek, Voss.lat.Q.33, fol. 1v.

Wir kennen den grossartigen Versuch der Aachener Hofschule Karls, im Evangeliar Bruxelles Ms. 18723 auf fol. 16v die «Maiestas Domini» zu formieren (Abb. 19).[85] Der Künstler sieht Christus, in Tunika und Pallium gekleidet, als Weltenschöpfer auf der Sphäre des Universums thronend. Er hält das von ihm gespendete Evangelium in der Linken und redet mit der Rechten. Darunter erscheinen die Symbole der vier Evangelisten in blauer Grisaillemalerei als Schattenbilder in den Wolken, und auf der Erde verfassen die Evangelisten in der hieronymianischen Folge ihre Berichte, die zum viergestaltigen Evangelium werden. Die Reihung der Evangelistensymbole in eine Ebene entspricht der römischen Tradition im Triumphbogenmosaik von St. Paul.

Christus als Weltenherrscher in Tunika und Pallium gekleidet, so sehen ihn auch die Schüler Alkuins, die in Tours

die Evangeliare und Bibeln für Kaiser Lothar und Karl den Kahlen schufen. Das zwischen 849 und 851 entstandene Lothar-Evangeliar, Paris BNF. Lat. 266, zeigt Christus mit einer kleinen goldenen Scheibe in der Hand, die er zwischen den Fingern hält.[86] Er ist der Wäger der Welt, «der durch sein machtvolles Wort das All tragende».[87] Auch die

Abb. 19 Christus mit den Evangelistensymbolen und den schreibenden Evangelisten. Aachen, Hofschule Karls des Grossen, um 800. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 18723, fol. 16v.

Vivian-Bibel, Paris BNF. Lat. 1, aus den Jahren 845–846 zeigt ihn in dieser Pose mit den Evangelistensymbolen.[88] In den Ausblähungen der Raute – sie bedeutet das aus den vier Elementen Erde, Wasser, Feuer und Luft zusammengesetzte Universum – sind die Halbfiguren der Propheten Isaias, Ezechiel, Daniel und Jeremias, in den Bildecken die schreibenden Evangelisten zu sehen. In den Evangelienbüchern wird demnach Christus auf dem Sphärenthron ausnahmslos mit dem Pallium gekleidet dargestellt, mit dem Pallium der griechischen Philosophen.

Anders verhielt es sich im Aachener Dom und verhält es sich in der Handschrift Zürich C 80. Der Zeichner der Zürcher Handschrift stellt zwar auch die Herrlichkeit Gottes in den durch seine exakt mit dem Zirkel gezogenen Sphären dar, doch versieht er seine Gotteserscheinung mit anderen Merkmalen. Nicht nur die vor der Brust gefibelte hohepriesterliche Lacerna unterscheidet ihn von allen anderen karolingischen und ottonischen Kompositionen dieser Art, auch die Haltung der Arme und Hände ist anders, nämlich nach unten gerichtet. Die Rechte ist nicht zum Reden erhoben, sondern redet nach unten. In der ebenso leicht nach unten gehaltenen Linken hält er nicht das Evangelium, sondern eine grosse, mit einem Kreuz und vier Punkten versehene Scheibe. Was hat sie zu bedeuten? Ist es die viergeteilte Welt,[89] die er dem Herrscher Karl, wie es in den *Versus heroici* auf der gegenüber liegenden Seite heisst – dem Vater der Welt – zur guten Regierung überreicht? Oder ist es die kreuzgekerbte Hostie, die Christus aus den Händen des Priesters am Altar entgegennahm und damit dessen im Canon missae ausgesprochene Bitte erhörte, er möge die Gabe annehmen, wie er das Opfer Abels, das Opfer Abrahams und das Opfer Melchisedechs angenommen habe?[90] Die Aussage unserer Zeichnung passt jedenfalls in den Gesamtzusammenhang des karolingischen Kuppelmosaiks im Aachener Dom, unabhängig davon, zu welcher Variante der Deutung man sich entschliesst. Ihre ikonographischen Besonderheiten wie die Gewandung des Thronenden passen auch zu den nachmittelalterlichen Überlieferungen zum Mosaik in Wort und Bild. Die Anordnung der Evangelistensymbole könnte – wie im Brüsseler Evangeliar – nach römischer Tradition horizontal gewesen sein.

Kommen wir zum Schluss und fassen die Erkenntnisse zusammen. Die Zeichnung der «Maiestas Domini» im Alkuin-Teil der Handschrift Zürich C 80 ist nicht das Nebenprodukt eines südwestdeutschen Zeichners des 10. Jahrhunderts, sondern ein auf den Text bezogenes Bild des Spenders der höchsten Tugenden, nämlich der vier Evangelien. Es ist bewusst zwischen die *Dialectica* und *Rhetorica* Alkuins gesetzt, dessen eine sie beschliesst und dessen andere sie einleitet. Die gegenüberstehenden *Versus heroici*, in denen Karl von Alkuin als «pater mundi» (Vater der Welt) bezeichnet wird, und die «Maiestas» bilden zusammen ein Spiegelbild von irdischem und himmlischem Herrscher der Welt. Zugleich aber ist die Zeichnung aus der Erinnerung an das Kuppelmosaik der Marienkirche Karls des Grossen in Aachen entstanden. Ihr Schöpfer wird ein im 3. Viertel des 9. Jahrhunderts in Regensburg am Hof Ludwigs des Deutschen tätiger St. Galler Künstler gewesen sein, der mit dem St. Galler Abt Grimald (841–872) und Kanzler Ludwigs (848–870) vielleicht selbst in Aachen war oder das Bild nach «Diktat» seines Auftraggebers zeichnete.[91] Seine Verwandtschaft mit

der Schilderung des Thronenden im Aachener Mosaik nach dem Bericht des Petrus à Beeck von 1620 und mit dem Stich von Giovanni Guistino Ciampini von 1699 und seine Einmaligkeit in der gesamten mittelalterlichen Überlieferung erlauben uns zu folgern, dass es – in Anpassung an das im 9. Jahrhundert geläufige Schema der «Maiestas Domini» auf dem Sphärenthron – ein Erinnerungsbild an das Aachener Mosaik sei. Die besondere, liturgische Gewandung Christi sowie die ebenso besondere, leicht nach unten weisende Haltung der Hände sind aus den Zusammenhängen zwischen der Liturgie und der Bildaussage des Mosaiks im Aachener Dom zu erklären. Die Position der «Maiestas» war nämlich über dem Salvatoraltar im Osten der Empore, dem Thron Karls gegenüber, der Marienaltar stand darunter im Osten des Untergeschosses. Von seinem Thron und der vor dem Gitter plazierten Gebetsbank aus konnte Karl somit an den Horen seiner Kanoniker im Untergeschoss, aber auch an den Gottesdiensten teilnehmen, die für das Volk am Salvatoraltar im Obergeschoss gefeiert wurden. So konnte er der gesamten Liturgie teilhaftig werden, und das Kuppelmosaik mit dem apokalyptischen Thema der Huldigung der vierundzwanzig Ältesten vor der «Maiestas Domini» war das gültige biblische Vorbild dieser Teilhabe.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1-2: Zentralbibliothek, Zürich.
Abb. 3: Stiftsbibliothek, St. Gallen.
Abb. 4: Stiftsbibliothek, Einsiedeln.
Abb. 5: Rheinisches Bildarchiv, Köln.
Abb. 6: Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
Abb. 7: Repro aus GÜNTHER BINDING (vgl. Anm. 33), S. 65.
Abb. 8–9: Domkapitel Aachen (Foto Ann Münchow).
Abb. 10: Repro aus *Krönungen: Könige in Aachen – Geschichte und* Mythos (= Ausstellungskatalog), hrsg. von MARIO KRAMP, Mainz 2000, S. 227, Abb. 3.
Abb. 11: Repro aus JOHN WILLIAMS (vgl. Anm. 61), S. 24.
Abb. 12: Repro aus *Trierer Apokalypse*, Faksimileausgabe (vgl. Anm. 64).
Abb. 13: Repro aus FREDERIK VAN DER MEER, *Maiestas domin: theophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien; étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ* (= Studi di antichità christiana, 13), Rom 1938, S. 93.
Abb. 14, 16: Repros aus RAFAELE GARRUCCI (vgl. Anm. 69).
Abb. 15: Repro aus PAUL CLEMEN 1916 (vgl. Anm. 47), S. 21, Fig. 8.
Abb. 17: Foto Ann Münchow, Neu-Moresnet.
Abb. 18: Universiteitsbibliotheek, Leiden.

ANMERKUNGEN

1 Die Lebens- und Wirkensaspekte Karls des Grossen sowie die Literatur sind zusammengefasst bei: JOSEF FLECKENSTEIN, *Karl (I.) der Grosse,* in: Lexikon des Mittelalters 5, 1991, Sp. 956–960.

2 PERCY ERNST SCHRAMM / FLORENTINE MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II. 768–1250*, München [2] 1982, Nr. 58. – PERCY ERNST SCHRAMM, *Die deut-*

schen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190. Neuauflage unter Mitarbeit von PETER BERGHAUS / NIKOLAUS GUSSONE / FLORENTINE MÜTHERICH, hrsg. von FLORENTINE MÜTHERICH, München 1983, S. 58–59, 173–174, passim, Abb. 43.

3 *Der Schrein Karls des Grossen. Bestand und Sicherung 1982–1988*, hrsg. vom Domkapitel Aachen, mit Beiträgen von HERMANN FILLITZ / HELGA GIERSIEPEN / HERTA LEPIE et al., Aachen 1998.

4 GEORG MINKENBERG, *Der Barbarossaleuchter im Dom zu Aachen,* in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 96, 1984, S. 69–102. – CLEMENS BAYER, *Die beiden grossen Inschriften des Barbarossaleuchters,* in: CLEMENS BAYER (Hrsg.), *Cecilia Iherusalem: Festschrift Erich Stephany*, Köln/Siegburg 1986, S. 213–240. – HELGA GIERSIEPEN, *Die Inschriften des Aachener Domes,* Wiesbaden 1992, S. 91. – ERNST GÜNTHER GRIMME, *Der Dom zu Aachen. Architektur und Ausstattung,* Aachen 1994, S. 140–148, Abb. 51–55, Taf. XVI. – HERTA LEPIE / LOTHAR SCHMIDT, *Der Barbarossaleuchter im Dom zu Aachen.* Aachen 1998.

5 EINHARD, *Vita Karoli Magni,* ed. von GEORG HEINRICH PERTZ (= MGH SS rer. Germ. 25, ^{6}1911), 1–41. – EINHARD, *Leben Karls des Grossen,* in: Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte 1, hrsg. von REINHOLD RAU (= Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 5), Darmstadt 1974, S. 157–211.

6 EINHARD, *Vita Karoli Magni*, c. 25 (vgl. Anm. 5), 30. – EINHARD, *Leben Karls des Grossen* (vgl. Anm. 5), S. 196–197.

7 Zum Karlsepos: *Karolus Magnus et Leo Papa,* ed. ERNST DÜMMLER (= MGH Poet. Lat. I), 366–379. – *Karolus Magnus et Leo papa,* Text und Übersetzung von FRANZ BRUNHÖLZL, in: JOSEPH BROCKMANN (Hrsg.), *Karolus Magnus et Leo papa. Ein Paderborner Epos vom Jahre 799* (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 8), Paderborn 1966, S. 55–97. – Zur Handschrift Zürich C 78: ALBERT BRUCKNER, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica III,* Genf 1938, S. 126. – CUNIBERT LEO MOHLBERG, *Mittelalterliche Handschriften der Zentralbibliothek Zürich* (= Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich 1), Zürich (1932), ^{2}1952, Nr. 110, 64f. – Zu den Gesta Karoli: REINHOLD RAU (Hrsg.), *Jahrbücher von Fulda, Regino Chronik, Notker, Taten Karls* (= Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte, Teil 3) Darmstadt 1960.

8 CUNIBERT LEO MOHLBERG (vgl. Anm. 7), Nr. 112. – ADOLF MERTON, *Die Buchmalerei in St. Gallen vom neunten bis zum elften Jahrhundert,* Halle ^{2}1923, S. 63–64, Taf. LIV. – ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei I,* Florenz/München 1928, S. 24, 64, Nr. 87, Taf. 87.

9 Edition der Dialectica Alkuins: Migne, PL 101, S. 950–976. – Edition der Rhetorica Alkuins: Migne, PL 101, S. 919–950. – CAROLUS HALM, *Rhetores latini minores,* Leipzig 1863, 523–550.

10 Zu Alkuin vgl. den Überblick von MENSO FOLKERTS, *Alkuin,* in: Lexikon des Mittelalters 1, 1980, Sp. 417–420.

11 WILHELM KOEHLER (Hrsg.), *Die karolingischen Miniaturen I, Die Schule von Tours,* Teil 1, Berlin 1930, S. 364, Nr. 1 (St. Gallen, Cod.75); S. 374, Nr. 16 (Zürich, Car.C 1).

12 Zu dieser Annahme neigt ADOLPH GOLDSCHMIDT (vgl. Anm. 8), S. 64, wenn er die Zeichnung um die Mitte des 10. Jahrhunderts datiert und als Orte das «Wesergebiet» oder «St. Gallen?» ins Auge fasst. – ADOLF MERTON (vgl. Anm. 8) S. 63–64, erkannte den Text als st.gallisch «Ca. Mitte 9. Jh.», sah aber die Zeichnung auch als nachträglich «von einer Hand im frühen 10. Jahrhundert» gemacht an.

13 Die Zusammenhänge von Text und Bild und die gleichzeitige Entstehung im 9. Jahrhundert versuchte der Verfasser schon früher darzulegen. Vgl. ANTON VON EUW, *Das Maiestasbild im karolingischen Codex C 80 der Zentralbibliothek Zürich,* in: *Sancta Treveris*. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag, hrsg. von MICHAEL EMBACH u.a., Trier 1999, S. 107–117, Abb. 1.

14 Die Lagen von C 80 sind: Teil I (fol.1r–62v) = $1–6^{8}$, 7^{6}, 8^{8}; Teil II (fol. 63r–113v) = 9^{8-1}, $10–14^{8}$, 15^{4} (110 und 111 Einzelblätter).

15 Zu den Besonderheiten von C 80 gehört die Reihenfolge der Bücher, in der die Dialectica vor der Rhetorica steht. Die Handschrift teilt diese Reihenfolge mit Cod. 64 und Cod. 273 der Stiftsbibliothek St. Gallen (GUSTAV SCHERRER, *Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen,* Halle 1885, Nr. 64 u. Nr. 273), die jedoch keine Bilder der «Maiestas Domini» enthalten. Ob das Explicit DISPVTATIO DE DIALECTICA ET DE VIRTVTIBVS EIVS SAPIENTISSIMI KAROLI IMPERATORIS ET ALBINI DOCTISSIMI MAGISTRI EXPLICITVR, durch das die Dialectica Alkuins mit dessen Kapitel DE VIRTVTIBVS (PL 101, 943 C – 946 D) in Verbindung gebracht wird (anstatt die Rhetorica, deren Schluss es bildet), ein Verschreiben des Schreibers von C 80 oder eine Übernahme aus der Vorlage ist, müsste am Handschriftenstemma der beiden Traktate geprüft werden.

16 Edition: MGH Poet. Lat. I, 300; Migne, PL 101, 919. – Zur Überlieferung DIETER SCHALLER / EWALD KÖNSGEN, *Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antquiorum,* Göttingen 1977, Nr. 13368.

17 Zu diesem «Irrtum» siehe die Bemerkung in Anm. 15.

18 LUITPOLD WALLACH, *Alcuin and Charlemagne: Studies in Carolingian History and Literature,* Ithaca, N.Y. 1959, S. 35ff., 48ff.

19 FRANZ BRUNHÖLZL, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters,* Bd. 1, München 1975, S. 272–273, 547.

20 JOSEF FLECKENSTEIN, *Alkuin im Kreis der Hofgelehrten Karls des Grossen,* in: PAUL LEO BUTZER / DIETRICH LOHRMANN (Hrsg.), *Science in Western and Eastern Civilization in Carolingian Times*, Basel 1993, S. 8–9.

21 JOSEF FLECKENSTEIN (vgl. Anm. 20), S. 9.

22 PL 101, 946 B–C: Car. Quis est ordo animae? – Alb. ut diligat, quod superius est, id est, Deum; et regat quod inferius est, id est, corpus; et socias animas dilectione nutriat et foveat. His enim sacrificiis purgata atque exonerata anima ab hac laboriosa et aerumnosa vita revolabit (ad quietem) et intrabit (al. emigrabit) in gaudium Domini sui. – Car. Magnum quemdam virum et vere beatum praedicas magister. – Alb. Magnum te faciat Deus et vere beatum, domine mi rex, et in hac virtutum quadriga, de qua paulo ante egimus, ad coelestis regni arcem geminis dilectionis pennis saeculum hoc nequam transvolare concedat.

23 ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin 1914, Nr. 163. – JOHANNES DUFT / RUDOLF SCHNYDER, *Die Elfenbeineinbände der Stiftsbibliothek St. Gallen,* Beuron 1984, S. 62–81, Taf. VI. – ANTON VON EUW, *Wer war Sintram? Zu Ekkeharts IV. Casus sancti Galli, c. 22,* in: *Scripturus vitam*. Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag, hrsg. von DOROTHEA WALZ, Heidelberg 2002, S. 423–434.

24 BERNHARD BISCHOFF, *Bücher am Hofe Ludwigs des Deutschen und die Privatbibliothek des Kanzlers Grimald,* in: BERNHARD BISCHOFF, *Mittelalterliche Studien*, Bd. 3, Stuttgart 1981, S. 187–212.

25 BERNHARD BISCHOFF (vgl. Anm. 24), S. 198–199. – Zu Grimald siehe JOHANNES DUFT / ANTON GÖSSI / WERNER VOGLER, *Die Abtei St. Gallen. Abriss der Geschichte, Kurzbiographie der Äbte; das stift-sanktgallische Offizialat* (Sonderdruck aus

Helvetia Sacra III/1), St. Gallen 1986, S. 23, 105–106. – JOHANNES DUFT, *Die Abtei St. Gallen,* Bd. 2: *Beiträge zur Kenntnis ihrer Persönlichkeiten,* Sigmaringen 1991, S. 63–65.

26 ADOLF MERTON (vgl. Anm. 8), S. 60–67, Taf. XLVIII–LXIV. – ANTON VON EUW, *St. Galler Kunst im frühen und hohen Mittelalter,* in: PETER OCHSENBEIN (Hrsg.), *Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert,* Darmstadt/Stuttgart 1999, S. 175, Abb. 76, S. 181, Abb. 82, S. 189.

27 ADOLF MERTON (vgl. Anm. 8), Taf. 18, 33. – PETER OCHSENBEIN (Hrsg.), (vgl. Anm. 26), S. 127, Abb. 65.

28 ANTON VON EUW, *Die Bibelhandschriften des Klosters Einsiedeln vom 10. bis 11. Jahrhundert,* in: *Die Bibel in der Schweiz. Ursprung und Geschichte,* hrsg. von der Schweizerischen Bibelgesellschaft, Basel 1997, S. 63–78, Abb. S. 67, 72, 77.

29 ANTON VON EUW (vgl. Anm. 28), S. 69. – GERD BAUER et al., *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu* (= Ausstellungskatalog), Köln 1991, Nr. 11, Abb. 46–47.

30 HERMANN JULIUS HERMANN, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien,* Bd. 1, Wien 1923, S. 126–127, Taf. XXIXf. – HANS BUTZMANN, *Otfrid von Weissenburg, Evangelienharmonie: Codex Vindobonensis 2687* (Codices selecti photypice impressi 30), Graz 1972.

31 Die Qualität der Zeichnung zeigt sich nicht zuletzt an den Evangelistensymbolen, ihrer Bewegtheit und zeichnerischen Präzision. Es erhielt sich keine Federzeichnung aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, die mit der Zeichnung der «Maiestas Domini» unmittelbar vergleichbar wäre. Andererseits wird der Vorschlag von ADOLPH GOLDSCHMIDT (vgl. Anm. 8 und 12), ihre Entstehung im Wesergebiet zu suchen, hinfällig. Der Faltenstil der Zeichnung ist zwar grossflächig wie die Zeichnungen der sog. Wesergruppe und zeigt wie einige ihrer Werke eine braun lavierende Schattierung (Wolfenbüttel, Guelf. 16. I Aug. 2⁰; Leipzig, Rep. I 57), doch unterscheiden sich deren Figuren in allen anderen Elementen wesentlich. Die von ADOLF MERTON (vgl. Anm. 8), S. 62 herangezogene Zeichnung des sogenannten Mönchs mit dem Sehrohr (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod.18) darf als Verlegenheitslösung mangels geeigneteren Materials angesehen werden. – Im untersten Kreis zu Füssen der «Maiestas» ist eine Bleistiftzeichnung erkennbar, deren Oberteil eine menschliche Figur mit atlantenartig erhobenen Händen zeigt, die unter die Füsse Christi reichen und die deshalb als Atlant gedeutet werden könnte. Aus dem Brustkörper dieses Wesens wachsen aber zwei erst nach unten, dann aber nach oben schwingende und in Haupthöhe spitz endende «Triebe» aus, die an Darstellungen von Sirenen erinnern. Dem Stil nach könnte die Zeichnung als Kritzelei eines Benutzers im 11.–12. Jahrhundert entstanden sein.

32 ULRICH ERNST, *Otfrid v. Weissenburg,* in: Lexikon des Mittelalters 6, 1993, Sp. 1557–1559.

33 Zusammenfassend zuletzt: GÜNTHER BINDING, *Die Aachener Pfalz Karls des Grossen als archäologisch-baugeschichtliches Problem,* in: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters 25/26, 1997/98, S. 63–85, bes. S. 67, 72–73, 77–79. Er kommt zum Schluss, dass 788/89 die Neubauten der Pfalz fortgeschritten waren. «Ab 794 wird Aachen Dauerresidenz, so dass anzunehmen ist, dass spätestens seit dieser Zeit die Pfalz einschliesslich der Kapelle für die feierlichen Messen zu Weihnachten und Ostern ganz fertig gewesen ist.» – GÜNTHER BINDING / BETTINA JOST / JOCHEN SCHRÖDER, *Zur Ikonologie der Aachener Pfalzkapelle nach den Schriftquellen,* in: DIETER R. BAUER (Hrsg.), *Mönchtum – Kirche – Herrschaft 750–1000,* Sigmaringen 1998, S. 187–211. – MAX KERNER, *Karl der Grosse. Entschleierung eines Mythos,* Köln/Weimar/Wien 2001, S. 243–250.

34 Albrecht Dürer, Silberstiftzeichnung, Aachen, Oktober 1520. London British Museum, Inv.-Nr. 1895-9-15-982, abgebildet u.a. bei ERNST GÜNTHER GRIMME (vgl. Anm. 4), S. 57, Fig. 16.

35 Zur Gesamtanlage der Aachener Pfalz: FELIX KREUSCH, *Kirche, Atrium und Portikus der Aachener Pfalz,* in: WOLFGANG BRAUNFELS / HERMANN SCHNITZLER (Hrsg.), *Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben,* Bd. 3: *Karolingische Kunst,* Düsseldorf 1965, S. 463–533. – LEO HUGOT, *Die Pfalz Karls des Grossen in Aachen,* in: ebenda, S. 534–572. – GÜNTHER BINDING 1997/98 (vgl. Anm. 33), S. 63–77 mit allen Grund- und Aufrissen und Diskussion der älteren Literatur. – SVEN SCHÜTTE, *Überlegungen zu den architektonischen Vorbildern der Pfalzen Ingelheim und Aachen,* in: MARIO KRAMP (Hrsg.), *Krönungen: Könige in Aachen – Geschichte und Mythos* (= Ausstellungskatalog, Bd. 1), Mainz 2000, S. 203–211. – LAMBERT ROSENBUSCH, *Karls Pfalz Kapelle.* Polygonfotografie am Beispiel des oktogonalen Zentralbaues zu Aachen EDV/CAD, Hamburg 2001. Der Autor dankt Prof. Rosenbusch für die Übersendung der CD.

36 EINHARD, *Vita Karoli Magni,* c. 26 (vgl. Anm. 5), 30. – EINHARD, *Leben Karls des Grossen* (vgl. Anm. 5), S. 198–199.

37 Die Annahme, der Thron Karls sei erst 936 zur Krönung Ottos I. am heutigen Platz aufgestellt worden (GÜNTHER BINDING 1997/98 [vgl. Anm. 33], S. 80), konnte von Sven Schütte durch Funde und Beobachtungen widerlegt werden: SVEN SCHÜTTE, *Der Aachener Thron,* in: MARIO KRAMP (vgl. Anm. 35), S. 213–222. – SVEN SCHÜTTE, *Der Aachener Königsstuhl,* in: Kölner Stadtanzeiger Nr. 127, Pfingsten 2001. – Schütte nimmt an, der Thron habe seit Karls Zeiten an seinem jetzigen Platz gestanden.

38 Vgl. u.a. GÜNTHER BINDING 1997/98 (vgl. Anm. 33), S. 79.

39 Der Salvator-, später auch Kreuzaltar genannte Altar im Osten der Empore, ist schon in Thegans Vita Hludowici Imperatoris in Zusammenhang mit Karl dem Grossen bezeugt. Vgl. MGH SS II, 2, 591f. und THEGAN, *Gesta Hludowici imperatoris,* ed. von ERNST TREMP (= MGH SS rer. Germ. 64), 1993, S. 91: «[...] pervenit ante altare quod erat in eminentiori loco constructum caeteris altaribus, et consecratum in honore domini nostri Jesu Christi.» – Dazu: LUDWIG FALKENSTEIN, *Otto III. und Aachen* (= MGH Studien und Texte 22), Hannover 1998, S. 135–136. – Der Salvatoraltar ist zudem in den auf eine Chorordnung des 12. Jahrhunderts zurückgehenden Chorordnungen G 1 und G 2 des Aachener Domarchivs aus dem 14. und 15. Jahrhundert erwähnt. Dazu: ODILO GATZWEILER, *Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterstiftes,* in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 46, 1924 (zugleich Liturgiegeschichtliche Quellen 10, 1926), S. 12–23. – ANTON VON EUW, *Die liturgischen Handschriften des Aachener Marienstiftes,* in: *Federstrich: liturgische Handschriften der ehemaligen Stiftsbibliothek* (= Ausstellungskatalog), hrsg. vom Domkapitel Aachen, Aachen 2001, S. 26–27, Nr. 2, 8–9.

40 Die Geschichte des neuen Kuppelmosaiks ist kurz zusammengefasst bei ERNST GÜNTHER GRIMME (vgl. Anm. 4), S. 338–341.

41 ISA FLEISCHMANN, *Die barocke Ausstattung des Aachener Münsters,* in: Aachener Kunstblätter 59, 1991/1993, S. 259–293. – Die Mosaiksteine des alten Kuppelmosaiks wurden 1719 vom Putz geschlagen und gesammelt. Zudem kamen 1869/70 bei der Entfernung des barocken Stucks weitere Tesserae zu Tage und wurden, einschliesslich der vom neuen Mosaik Bethunes übrig gebliebenen Steinchen, der Sammlung einverleibt. Diese enthält heute ca. 290 000 Tesserae (ca. 42 m² Mosaikfläche). Naturwissenschaftliche Untersuchungen der Tesserae führten bisher nicht zum Erfolg ihrer Datierung. – Vgl. dazu zuletzt

GEORG MINKENBERG, Kat. Nr. 2.9 (Mosaiksteine des ehemaligen karolingischen Kuppelmosaiks der Aachener Marienkirche), in: MARIO KRAMP (vgl. Anm. 35), S. 235.

42 Zum Kalender von 354 zuletzt: MICHELE R. SALZMAN; *On Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity,* Los Angeles/Oxford 1990, S. 70–71. – Zum Aratus Latinus: BERNHARD BISCHOFF / BRUCE S. EASTWOOD / THOMAS A. KLEIN / FLORENTINE MÜTHERICH / PIETER F. J. OBBEMA, *Aratea. Kommentar zum Aratus des Germanicus Ms. Voss. Lat. Q. 79 Bibliotheek der Rijksuniversiteit Leiden,* Luzern 1989, S. 63–64.

43 Die Zeichnungen von Fabri befinden sich in Ms. 1791, fol. 490r und 491r, der Bibliothèque Inguimbertine in Carpentras. Publiziert wurden sie von ERICH STEPHANY, *Die Bilder aus Aachen für Monsieur Peiresc,* in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 69, 1957, S. 67–70. – ULRIKE WEHLING, *Die Mosaiken im Aachener Münster und ihre Vorstufen* (= Arbeitshefte der rheinischen Denkmalpflege 46), Köln/Bonn 1995, S. 14–16, Abb. 5–6.

44 HENRI MICHELANT, *Voyage de Pierre Bergeron* (= Publication des Bibliophiles Liégeois XIII), Lüttich 1875, S. 201. – ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), S. 16, Anm. 76.

45 JOHANNES NOPPIUS, Aachener Chronik, Köln ²1643, S. 25. – ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), S. 16, Anm. 82.

46 Es handelt sich um Buch I, c. 16 De excellentia sancte Aquensis ecclesie, Die Stelle lautet: «[...].et musivum opus oculis et animo advertat.» – Zur Vita Karoli Magni des Anonymus Aquensis: P. STEFAN KAENTZLER (ed.), *Vita sancti Karoli Magni saec. XII,* Ruremonde 1874, S. 9–13, bes. S. 18–19. – HELMUT und ILSE DEUTZ, *Die Aachener «Vita Karoli Magni» des 12. Jahrhunderts,* Siegburg 2002, S. 116–117. – Zu den um 1100 entstandenen Gesta Treverorum: GEORG WAITZ (ed.), *Gesta Treverorum,* c. 25 (= MGH SS 8, 163).

47 PAUL CLEMEN, *Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande,* Düsseldorf 1905, Taf. 1–2. – PAUL CLEMEN, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden,* Düsseldorf 1916, S. 1–76, Fig. 5–8, Taf. I. – ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), S. 23–27, Abb. 14–18. – Das hier abgebildete Aquarell auf Karton (108 × 130 cm) befindet sich mit weiteren Fundkopien als Malereifund 1 im Archiv der Dombauverwaltung, Aachen. GEORG MINKENBERG, Kat. Nr. 2.10 (Reste des alten Mosaiks der Aachener Marienkirche), in: MARIO KRAMP (vgl. Anm. 35), S. 236 bemerkt dazu: «Die Befunde selbst wurden bei der Mosaikausstattung 1880/1881 zerstört. Es fanden sich zwei übereinander liegende Malschichten, die kurz nacheinander vor der mittelalterlichen Mosaizierung der Kuppel entstanden sind. Die untere zeigt in Rötel skizzenhaft gegebene Figuren (rechter Teil des ausgestellten Blattes); die darüber liegende mehrfarbige (linker Teil des ausgestellten Blattes) gibt in Thema und Gestalt bereits das zeitlich nachfolgende Mosaik mit den vierundzwanzig Ältesten vor.»

48 HANS BELTING, *Das Aachener Münster im 19. Jahrhundert,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 45, 1984, S. 257–289, bes. S. 267–273, lässt die Frage, ob die Malereien «Vorzeichnungen» für die Mosaiken oder ob sie Fresken waren, offen.

49 ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), S. 39.

50 Für diese Lösung plädierte auch MATTHIAS EXNER, *Besprechung von* ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), in: Die Denkmalpflege 54, 1996, S. 79–83, bes. 81–82 – Exner ist nicht der Meinung, dass die Malereien einen Endzustand darstellten und tritt für eine Mosaizierung unter Karl dem Grossen ein. – Vgl. auch MATTHIAS EXNER, *Die Wandmalerei im Reich der Karolinger,* in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 4, 2002, S. 5–16, bes. S. 6.

51 Siehe oben S. 17, Anm. 39.

52 Apc 4, 2–7.

53 Apc 4, 9–11.

54 Apc 5, 6.

55 Apc 5, 8.

56 HERMANN SCHNITZLER, *Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle,* in: Aachener Kunstblätter 29, 1964, S. 17–44.

57 HERMANN SCHNITZLER (vgl. Anm. 56), S. 34–35, 37. – Gegen die Ansicht Schnitzlers waren: HUBERT SCHRADE, *Zum Kuppelmosaik der Pfalzkapelle und zum Theoderich-Denkmal in Aachen,* in: Aachener Kunstblätter 30, 1965, S. 25–37, und WOLFGANG GRAPPE, *Karolingische Kunst und Ikonoklasmus,* in: Aachener Kunstblätter 45, 1974, S. 49–58. Grappe meint S. 54 zur Zeichnung in Zürich C 80 ohne weitere Begründung: «Das Argument mit dem Pluviale hat Schnitzler selbst widerlegt, indem er auf die Majestaszeichnung des Zürcher Cod. C 80 aus der Mitte des 10. Jahrhunderts hinwies. Ergänzend sei hinzugefügt, dass die Handschrift aus dem 9. Jahrhundert stammt und dass die zugehörige Zeichnung auf eine frühkarolingische Miniatur zurückgeht.»

58 Freundliche Mitteilung von Dr. Sven Schütte, Köln.

59 HERMANN SCHNITZLER (vgl. Anm. 56), S. 17–24. – Vgl. zum Thema: LISELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Karolingische Bildtheologie. Zur karolingischen Haltung gegenüber dem Bilderstreit,* in: *794 – Karl der Grosse in Frankfurt am Main: ein König bei der Arbeit* (= Ausstellungskatalog), Sigmaringen 1994, S. 69–72, mit neuerer Literatur.

60 PETER BLOCH, *Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés. Karl der Grosse und der Alte Bund,* in: WOLFGANG BRAUNFELS / HERMANN SCHNITZLER (vgl. Anm. 35), S. 234–261. – *794 – Karl der Grosse in Frankfurt am Main: ein König bei der Arbeit* (= Ausstellungskatalog) (vgl. Anm 59), S. 82, Abb. IV/13. – *Karl der Grosse. Werk und Wirkung* (= Ausstellungskatalog), Aachen 1965, S. 483, Nr. 662, Abb. 118.

61 JOHN WILLIAMS, Frühe spanische Buchmalerei, München 1977, 84–86, Taf. 24. – Die Handschrift stammt aus San Millán de la Cogolla und entstand dort um 1000. – ANGELA FRANCO MATA, *Los Beatos,* in: ANTON VON EUW / PETER SCHREINER (Hrsg.), *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu* (= Akten des Internationalen Colloquiums, veranstaltet vom Schnütgen-Museum Köln 13.–15. Juni 1991), Köln 1993, S. 201–255, bes. S. 209–210, Fig. 10.

62 JOHN WILLIAMS (vgl. Anm. 61), S. 64–83, bes. S. 72, Taf. 17. – ANGELA FRANCO MATA (vgl. Anm. 61), S. 212.

63 Die Beatus-Handschriften, die dieses Thema erfassen, zählt ANGELA FRANCO MATA (vgl. Anm. 61), S. 232–233 auf. Es sind 11 von insgesamt 34.

64 *Trierer Apokalypse.* Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 31 der Stadtbibliothek Trier. Kommentarband von RICHARD LAUFNER und PETER KLEIN, Graz 1975. Zu fol. 14v, 18v, 23r und 61r vgl. den Kommentar von PETER KLEIN, S. 121–124, 126–127, 145. Zur Herkunft der Vorlage S. 89–103.

65 Vgl. S. 17, Anm. 38.

66 THEODOR KLAUSER, *Die liturgischen Austauschbeziehungen zwischen der römischen und der fränkisch-deutschen Kirche vom achten bis zum elften Jahrhundert,* in: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 53, 1933, S. 169–189. – ANTON VON EUW, *Die Textgeschichte des Lorscher Evangeliars,* in: HERMANN SCHEFERS (Hrsg.), *Das Lorscher Evangeliar.* Kommentar (zum Faksimile), Luzern 2000, S. 33–53, bes. S. 43–44.

67 JOHANN FRIEDRICH BÖHMER, *Regesta Imperii 1. Die Regesten des Kaiserreichs unter den Karolingern 751–918 (926),* bearb. von ENGELBERT MÜHLBACHER, Innsbruck ²1908, S. 73–74, 98–99, 117–118, 164–167. – KLAUS HERBERS, *Die Stadt Rom und die Päpste von der Spätantike bis zum 9. Jahrhundert,* in:

CHRISTOPH STIEGEMANN / MATTHIAS WEMHOFF (Hrsg.), *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn* (= Ausstellungskatalog), Bd. 2, Mainz 1999, S. 594–606, bes. S. 601–602.

68 RICHARD KRAUTHEIMER / WILLIAM SPENCER CORBETT / ALFRED K. FRAZER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae 5* (= Monumenti di antichità cristiana 2.2), Città del Vaticano 1977, S. 168, 173, 176, 222, 256. – CHRISTOPH STIEGEMANN / MATTHIAS WEMHOFF (vgl. Anm. 67), Nr. IX. 3, Abb. S. 612 (URSULA NILGEN).

69 CHRISTA IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4), Wiesbaden 1960, S. 135–137, passim. – Den Zustand vor der Restaurierung erfasst RAFAELE GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa VI,* Prato 1881, Taf. 237. – HERMANN SCHNITZLER (vgl. Anm. 56), S. 17, Abb. 27. – CHRISTOPH STIEGEMANN / MATTHIAS WEMHOFF (vgl. Anm. 67), Nr. IX. 9 (URSULA NILGEN), Literatur.

70 Siehe die Rekonstruktionszeichnungen und den Fundstellenplan der Kuppelmalereien bei PAUL CLEMEN 1916 (vgl. Anm. 47), Fig. 8 und ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), S. 26–27, Abb. 20–22. – Zum Lorsacher Evangeliar siehe: HERMANN SCHEFERS (Hrsg.), *Das Lorscher Evangeliar.* Biblioteca Documentara Batthyáneum, Alba Julia, Ms. R II 1, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vaticanus Palatinus 50, Faksimile. Kommentar von KATHARINA BIERBRAUER / GÖTZ DENZINGER / ANTON VON EUW et al., Luzern 2000, S. 82–83, Taf. XIX.

71 Zuletzt ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), S. 16, zu Ciampini ausführlich S. 17–19, Abb. 7–13.

72 PETRUS À BEECK, *Aquisgranum sive Historica Narratio de regiae S.R.J. et Coronationis Regum Romanorum,* Aachen 1620, S. 50–51. – Der lateinische Text bei ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), S. 118, Anm. 77. Die Folge der Wesen entspricht auch der in Off 4,7, weshalb HERMANN SCHNITZLER (vgl. Anm. 56), S. 34, Petrus á Beeck unterstellte, ihm als bibelfestem Chronisten sei die Vulgata leichter aus der Feder geflossen, als was er mit eigenen Augen gesehen habe.

73 PETRUS À BEECK (vgl. Anm. 72), S. 50–51, fügt hinzu: «Wie er in Rom in S. Giovanni in Laterano, S. Saba und anderen alten Kirchen zu sehen sei.» – Lateinischer Text bei ULRIKE WEHLING (vgl. Anm. 43), S. 118, Anm. 77.

74 PETER BLOCH et al., *Evangelisten*, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 6, 1973, Sp. 449.

75 PETRUS À BEECK: «[...] et supra sedem in maiestate sedens Salvator ac Servator Christus Dominus pluviali sacro pallio seu talari chlamyde amictus.» – JOHANNES VANDERLINGEN nach GIOVANNI GIUSTINO CIAMPINI, *Vetera Monimenta II,* Rom 1699, S. 134: «at universum corpus talaris obtegit tunica, cui paludamentum rubei coloris super imponitur gemmea fibula apte connexum.»

76 ADOLPH GOLDSCHMIDT (vgl. Anm. 23), Nr. 14, Taf. 8. – WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters,* Mainz [3]1976, Nr. 224, Taf. 104.

77 JOSEPH BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik,* Freiburg i.Br. 1907, S. 348. – ANTON VON EUW (vgl. Anm. 13), S. 113.

78 FLORENTINE MÜTHERICH, *»De Rhetorica«. Eine Illustration zu Martianus Capella,* in: JOHANNE AUTENRIETH / FRANZ BRUNHÖLZL (Hrsg.), *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag, dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern*, Stuttgart 1971, S. 198–206, Taf. 11–14.

79 Zur Handschrift: KAREL ADRIAAN DE MEYIER, *Codices Vossiani Latini, Pars II: Codices in quarto.* (= Bibliothecae Universitatis Leidensis Codices manuscripti, 14), Leiden 1975, S. 85–94. – FLORENTINE MÜTHERICH (vgl. Anm. 78), S. 200–202, Taf. 11.

80 Siehe oben S. 16, Anm. 9.

81 MARTIANI MINNEI FELICIS CAPELLAE, *De nuptiis Philologiae et Mercurii,* Lib. V, 426–429, JAMES WILLIS (Hrsg), Leipzig 1983, S. 148–149.

82 CORA E. LUTZ (Hrsg.), *Remigii autissidorensis comentum in Martianum Capellam,* Leiden 1965, Bd. II, S. 67.

83 Zitiert nach FLORENTINE MÜTHERICH (vgl. Anm. 78), S. 203.

84 In den mittelalterlichen Schatzverzeichnissen findet sich das Wort Lacerna nicht, Pallium hat stets die Bedeutung von Decke, Chlamys als liturgischer Mantel ab und zu, vgl. BERNHARD BISCHOFF (Hrsg.), *Glossar,* in: Mittelalterliche Schatzverzeichnisse I. Von der Zeit Karls des Grossen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte IV), München 1967, S. 169, 188, 191.

85 WILHELM KOEHLER (Hrsg.), *Die karolingischen Miniaturen,* Bd. 3, Teil 1*: Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars,* Berlin 1960, S. 85–93, Taf. 44, 48b. – FLORENTINE MÜTHERICH, *Die Erneuerung in der Buchmalerei am Hof Karls des Grossen,* in: CHRISTOPH STIEGEMANN / MATTHIAS WEMHOFF (vgl. Anm. 67), S. 560–609, bes. 564, Abb. 34.

86 WILHELM KOEHLER (vgl. Anm. 11), Teile 1 und 2, Berlin 1930–1933, Teil 2, S. 403–405, Nr. 41, Taf. 98 b. – FLORENTINE MÜTHERICH / JOACHIM GAEHDE, *Karolingische Buchmalerei,* München 1976, S. 82–87. – Zu Christus als dem Wäger der Welt siehe HERBERT SCHADE, *Hinweise zur frühmittelalterlichen Ikonographie,* in: Das Münster (= Zeitschrift für christliche Kunstwissenschaft 11/12), 1958, S. 15–18.

87 Die Formulierung stammt aus der «Epistula synodica Patriarcharum Orientalium» c. III (entstanden nach dem byzantinischen Bilderstreit gegen Ende des 9. Jahrhunderts). Dazu: HEINZ GAUER, *Texte zum byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten* (= Studien und Texte zur Byzantinistik, 1), Frankfurt a.M. 1994, S. 4–5.

88 WILHELM KOEHLER (vgl. Anm. 86), S. 396–401, Nr. 38, Taf. 73. – FLORENTINE MÜTHERICH / JOACHIM GAEHDE (vgl. Anm. 86), S. 75–81, Taf. 23.

89 Das heisst das aus den vier Elementen zusammengesetzte Universum, vgl. Isidor von Sevilla, *De natura rerum c. XI*: «Mundus est universitas omnis, qui constat excaelo et terra.[...] quia ille ex quattuor elementis concreatus est.[...]». JACQUES FONTAINE (Hrsg.), *Isidore de Séville. Traité de la nature,* Bordeaux 1960.

90 Vgl. den Text des «Canon missae» im «Sacramentarium Gregorianum» in: JEAN DESHUSSES (Hrsg.), *Le sacramentaire grégorien: ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, Bd. 1, Fribourg/Suisse 1979, Nr. 12–13.

91 Zu Grimald siehe die Literatur in Anm. 21. – Aus der Widmung der Visio Wettini an Grimald (= MGH Poet. Lat. 2, 301) geht hervor, dass Grimald schon 824 in der kaiserlichen Kapelle tätig war. Dass er am Aachener Hof Karls des Grossen den Unterricht Alkuins († 804) erlebt haben soll (vgl. MONACHUS SANGALLENSIS [Notker Balbulus], De Carolo Magno, pars I, c. IX [MVG 36, 1920,7]), ist unwahrscheinlich. Vgl. JOHANNES DUFT / ANTON GÖSSI / WERNER VOGLER (vgl. Anm. 25), S. 105.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Kuppelmosaik des von Karl dem Grossen (768–814) erbauten Aachener Domes wurde im 18. Jahrhundert zu Gunsten einer Barockausstattung zerstört; etwa 290 000 Mosaiksteine wurden abgeschlagen und in Kisten verwahrt. In den Jahren 1869/1870 entfernte man die barocke Stuckverzierung und fand auf dem alten Putz Reste von Malereien, die offenbar als Vorarbeit für die Mosaizierung der Oktogonkuppel gedient hatten. Anhand dieser Malereien sowie Skizzen und Beschreibungen des Mosaiks in historischen Werken schuf Jean Baptiste Bethune nach 1870 das heute zu sehende Kuppelmosaik. Es hat Kap. 4,2–7 der Apokalypse zum Thema, nach dem die vierundzwanzig Ältesten der inmitten der vier Evangelistensymbole thronenden «Maiestas Domini» huldigen. Bei der Bekleidung Christi in Tunika und Pallium hielt sich Bethune jedoch nicht an die Quellen. Sie überliefern, dass Christus mit dem Pluviale gekleidet war. Diese hohepriesterliche Kleidung der «Maiestas» ist sonst nur an einer einzigen Stelle nachweisbar, nämlich in einer Zeichnung in Codex C 80 der Zentralbibliothek Zürich. Sie ist eingebettet in die Traktate Alkuins über die Dialectica und Rethorica. In letzterer lehrt Alkuin seinen Schüler Karl die Kardinaltugenden. Die Handschrift wurde um 850–860 von St. Galler Schreibern geschrieben, die Zeichnung ist von ausserordentlicher Schönheit und als Illustration der Tugendlehre zu verstehen. Das Werk gehörte Abt Grimald von St. Gallen (840–872), der 837 an der Spitze der Kanzlei Kaiser Ludwigs des Frommen (814–840) stand und von 848–870 Kanzler König Ludwigs des Deutschen am Hof in Regensburg war. Aus diesen Zusammenhängen heraus darf die Zürcher Zeichnung als Erinnerungsbild an das karolingische Aachener Kuppelmosaik gesehen werden.

RIASSUNTO

Il mosaico della cupola del duomo di Aquisgrana (Aachen), che è stato fatto costruire da Carlo Magno (768–814), nel XVIII secolo è stato rimosso in favore di una decorazione barocca. Nel corso dei lavori sono stati tolti circa 290 000 tasselli, poi conservati in casse di legno. Nel 1869/1870, durante la rimozione della decorazione barocca, sono stati rinvenuti residui di affreschi, probabili lavori preliminari eseguiti in funzione dell'applicazione dell'antico mosaico della cupola ottagonale. Dopo un attento esame di tali residui, come pure degli schizzi e delle descrizioni del mosaico rinvenute in diversi testi d'epoca, Jean Baptiste Bethune ha ricostruito dopo il 1870 il mosaico della cupola. Il mosaico ha come tema il cap. 4,2–7 dell'apocalisse e raffigura i 24 anziani che rendono onore alla «Maiestas Domini», seduta sul trono circondata dai quattro simboli degli evangelisti. Per quanto riguarda l'abito del Cristo, vestito con *tunica* e *pallium*, Bethune non è tuttavia rimasto fedele alle fonti, secondo le quali Cristo indossava piviale. L'uso di tale abito da sommo sacerdote da parte della «Maiestas» è corroborato da una sola fonte: un disegno del Codice C 80 della biblioteca centrale di Zurigo. Tale disegno è conservato fra i trattati di Alcuino sulla dialettica e sulla retorica. Nel trattato sulla retorica, Alcuino insegna al suo allievo Carlo Magno le virtù cardinali. Il manoscritto è un'opera eseguita attorno al 850-860 da scrivani di San Gallo. Il disegno è di una bellezza straordinaria e va percepito quale illustrazione dell'insegnamento delle virtù. L'opera apparteneva a Grimald, abate di San Gallo (840–872), che nel 837 era a capo della cancelleria di Ludovico il Pio (814–840) e dal 848 al 870 fu cancelliere a Ratisbona (Regensburg), alla corte di Re Ludovico il Germanico. Quanto descritto lascia presumere che il disegno conservato a Zurigo fosse un'immagine in ricordo del mosaico della cupola carolingia di Aquisgrana.

RÉSUMÉ

La mosaïque qui décore la coupole de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (Aachen) érigée pour Charlemagne fut détruite au XVIIIe siècle au profit d'une décoration baroque; quelque 290 000 tesselles de mosaïque furent démontées et conservées dans des caisses. Dans les années 1869/1870, en retirant la décoration en stuc d'époque baroque on découvrit sur l'ancien enduit des restes de peintures, qui manifestement avaient servi de travail préalable à l'assemblage de la mosaïque destinée à décorer la coupole octogonale. Sur la base de ces peintures, ainsi que des croquis et des descriptions de la mosaïque contenus dans des ouvrages historiques, Jean Baptiste Bethune réalisa après 1870 la mosaïque qui orne encore aujourd'hui la coupole. Celle-ci a pour thème le chapitre 4,2–7 de l'Apocalypse, où les vingt-quatre vieillards rendent hommage à la «Maiestas Domini» trônant au milieu des symboles des quatre évangélistes. Cependant, pour ce qui est des habits du Christ – une tunique et un pallium – Bethune ne s'est pas conformé aux sources, selon lesquelles le Christ était vêtu d'une chape. Ce long manteau porté par les hauts dignitaires ecclésiastiques, symbole de la «Maiestas», n'est par ailleurs attesté qu'à un seul endroit, un dessin du Codex C 80 de la Bibliothèque centrale de Zurich, inséré dans les traités d'Alcuin sur la «Dialectica» et la «Rhethorica». Alcuin y enseigne à son élève Charles les vertus cardinales. Le manuscrit fut rédigé autour de 850–860 par des copistes saint-gallois et le dessin, d'une beauté extraordinaire, peut être interprété comme une illustration de l'enseignement de la vertu. Cet ouvrage appartenait à l'abbé Grimald de Saint-Gall (840–872), qui en 837 se trouvait à la tête de la chancellerie de l'empereur Louis le Pieux (814–840) et fut chancelier du roi Louis le Germanique à la cour de Ratisbonne (Regensburg) de 848 à 870. Dans ce contexte historique, le dessin conservé à Zurich peut être interprété comme une image commémorative de la mosaïque d'époque carolingienne qui décorait la coupole de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

SUMMARY

The mosaic in the cupola of the Aachen Cathedral built under Emperor Charlemagne (768–814) was demolished in the 18th century to make room for Baroque refurbishment. Some 290,000 mosaic stones were knocked off and packed in boxes. In the years 1869/1870, the Baroque stucco was removed revealing remains of pictures that had apparently been painted in preparation for applying the mosaic in the octagonal cupola. After 1870 Jean Baptiste Bethune used these paintings as well as historical sketches and descriptions of the mosaic to create the mosaic that still embellishes the cupola today. Its subject matter is chapter 4, 2–7 in Revelation, in which the 24 elders pay homage to the throned Maiestas Domini surrounded by the symbols of the four Evangelists. However, unlike the sources, which describe Christ as being clothed in the pluvial, Bethune depicts Him wearing the tunicle and pallium. These high priest's vestments of the Maiestas are known to be recorded only once in a drawing in Codex C 80 at the Zentralbibliothek, the main library of Zürich. The illustration is embedded in Alcuin's tract on dialectics and rhetoric. In the latter Alcuin teaches his pupil Charlemagne the cardinal virtues. The manuscript was written around 850–860 by scribes in St. Gall. The drawing is of extraordinary beauty and is to be understood as an illustration of the doctrine of virtue. The manuscript belonged to Abbot Grimald of St. Gall (840–872), who headed up the Chancellery of Ludwig the Pious (814–840) in 837 and was Chancellor to King Ludwig the German at the court in Regensburg from 848-870. In view of these connections, the drawing in Zürich may be seen as a memento of the Carolingian mosaic in the Aachen Cathedral.