

Marcus Vitruvius Pollio: *De architectura libri X*

Handschrift, oberrheinisch-alemannischer Raum
(St. Gallen?) · Ende 9. bis Ende 10. Jahrhundert
Pergament, 215 Blätter · H 19,1 cm, B 14,8 cm
Sélestat, Bibliothèque Humaniste, Ms. 17

Am Hof Karls des Großen kannte man Vitruvs *Zehn Bücher über die Architektur* sehr genau. Alkuin hatte sie gelesen, Einhard diskutierte mit einem seiner Schüler, Vussin, über schwer verständliche Begriffe. Seit Langem wird vermutet, dass diese spätere, im oberrheinisch-alemannischen Raum entstandene Handschrift auf eben jenes Exemplar zurückgeht, das am Aachener Hof diskutiert wurde. Das älteste erhaltene Textzeugnis für Vitruvs architekturtheoretische Abhandlung ist dies also nicht, doch zeichnet es sich dadurch aus, dass auf drei Seiten Federzeichnungen die schwierige architektonische Begrifflichkeit erläutern. So finden sich eine »ionische« und eine »korinthische« Säulenbasis nebst floralen Ornamenten (fol. 35r), eine Konstruktionszeichnung für eine Rosette, Kapitelle »ionischer« und »dorischer« Ordnung (fol. 36r) sowie zwei Gebälke mit Bezeichnung ihrer Bestandteile (fol. 35v). Sie stellen eine kreative Umsetzung von Architekturbeschreibungen dar und sind ohne unmittelbare Vorlage entstanden. Wahrscheinlich wurden sie im späten 10. Jahrhundert in die Handschrift eingefügt, allerdings weisen sie keinen unmittelbaren Bezug zum Vitruvtext auf: Sie sind einem Abschnitt der *Mappae clavicula* mit Auszügen aus Vitruvs Proportionslehre und einem Text über die Säulenordnungen beigegeben; die Bezeichnungen für die Gebälkteile sind zwar antiken Ursprungs, werden aber nur zum Teil bei Vitruv benutzt. Der Codex umfasst also nicht allein den (unvollständig abgeschrieben) Text der *Zehn Bücher über die Architektur*, sondern auch eine Reihe kurzer Texte und technischer Rezepte (*Mappae clavicula*, fol. 2–51) sowie die Vitruvexzerpte des Cetus Faventinus (*Artis architectonicae liber*, fol. 52–62), eingetragen von mehreren Schreibern am Ende des 9. und im 10. Jahrhundert. Die hier zusammengestellten Texte belegen – in Verbindung mit den Zeichnungen – die Auseinandersetzung mit antiker Baukunst in den karolingerzeitlichen Klöstern und am Herrscherhof. FP

Kat. Paderborn 1999, Bd. 1, S. 78 f., Nr. II.40
(Alfons Zettler); Kat. Magdeburg 2012, S. 453 f.,
Nr. IV.25 (Klaus Gereon Beuckers); Heitz 1975;
Schuler 1999; Wirth 1967.



177

177

Bildnisdenar Karls des Großen

Münzstätte Aachen (?) · geprägt ab
11. September 813 (?)
Silber · Dm 2 cm, Gew. 1,55 g
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer
Kulturbesitz, Münzkabinett, Inv.-Nr. 1892-Sig.
Dannenberg, Objektnr. 18202749

Wenn man von der Reiterstatuette absieht, bei der strittig ist, ob sie Karl den Großen oder seinen Enkel Karl den Kahlen darstellt, bilden die Münzen die einzige zeitgenössische Quelle für das Bildnis Karls des Großen. Genaue gesagt handelt es sich nur um ganz wenige (weltweit etwa 30) Stücke, denn das Gros der durchaus nicht so seltenen Münzen Karls zeigt kein Bildnis, sondern lediglich ein Monogramm, hat auch keinen Kaisertitel (*imperator*) und nennt Karl durchweg nur *rex Francorum*. Entsprechend häufig sind die Bildnismünzen in der Forschung behandelt worden, ohne dass bisher eine Einigung darüber erzielt wurde, wann und wo sie entstanden sind. Einige tragen zwar Ortsnamen (Arles, Lyon, Melle, Trier, Dorestad, Quentovic), die meisten sind aber ohne Ortsbezeichnung oder zeigen einen Buchstaben unter der Büste des Kaisers (C, F, M, V). Diese Buchstaben sind analog zu solchen auf neuzeitlichen Münzen als Siglen beziehungsweise Abkürzungen der Münzstätten gedeutet.

tet worden. Dieses Exemplar (das einzige mit dem Buchstaben C unter der Kaiserbüste) ist daher von Schramm 1928 der Münzstätte Mantua (*Cenomania*), von Grierson 1965 der Münzstätte Koblenz (*Confluentia*) und von Lafaurie 1978 der Münzstätte Köln (*Colonia*) zugewiesen worden. Alle Zuweisungen sind wie ihre Grundlage – die Deutung der Buchstaben als Münzstättenigle – äußerst hypothetisch. Das Porträt ist auf allen diesen »Buchstaben-Münzen« von gleicher Hand, sodass sie wohl auch in einer Münzstätte entstanden sind. Als solche kommt eigentlich nur die »Hauptstadt« Karls des Großen in Frage: Aachen.

Aufgrund ihrer Seltenheit werden die Porträtmünzen entweder als besondere Zeremonial- und Auszeichnungsmünzen anlässlich der Kaiserkrönung des Jahres 800 gedeutet (Kluge 2004) oder mit der späten Anerkennung des Kaisertums Karls durch die Byzantiner im Jahr 812 in Verbindung gebracht (Lafaurie 1978). Der Zeitraum von nur anderthalb Jahren, vom Sommer 812, als eine byzantinische Gesandtschaft Karl in Aachen als *basileus* huldigte, bis zu seinem Tod am 28. Januar 814, würde die Seltenheit dieser Münzserie erklären. Es gibt aber auch eine andere, bisher noch nicht in die Diskussion gebrachte Erklärung. Ludwig der Fromme hat den Porträttyp des Vaters mit seinem eigenen Namen nach der Regierungsübernahme fortgesetzt. Da einige der Porträtmünzen Ludwigs typologisch und stilistisch den Karlsmünzen sehr nahe stehen, könnte man die Ausgabe der beiderseitigen Porträtmünzen auch mit dem Datum des 11. September 813 verbinden, an dem Karl seinen Sohn zum Mitkaiser krönte. Nach römischer Tradition steht dem Mitkaiser auch das Münzrecht zu. Die Kaisermünzen Karls und Ludwigs könnten mit dem Krönungsdatum Ludwigs am 11. September 813 beginnen. Die Serie mit dem Namen Karls wäre mit dem Tod des Kaisers am 28. Januar 814 (oder bald danach) beendet und dann nur noch die Serie Kaiser Ludwigs des Frommen fortgesetzt worden.

Auf der Vorderseite der Münze ist Karl der Große als Kaiser im Brustbild nach rechts mit Lorbeerkranz und Kaisermantel (*paludamentum*) dargestellt, darum die Umschrift *KAROLUS IMP(erator) AVG(ustus)*. Die Rückseite zeigt ein viersäuliges Kirchengebäude mit Kreuz in der Mitte und auf dem Giebel, umgeben von der Umschrift *XPICTIANA RELIGIO* (oder *RELIGIO XPICTIANA*, je nachdem, ob man oben rechts oder unten links zu lesen beginnt). Die Ableitung dieses Münzbildes von der Darstellung antiker Tempel auf römischen Kaisermünzen ist sicher beabsichtigt. Versuche, darin die Abbildung eines Bauwerks der Zeit zu sehen (St. Peter in Rom, Pfalzkapelle in Aachen), sind zu Recht abgelehnt worden. Ebenso unwahrscheinlich ist die Deutung des Kirchengebäudes als Abbeviatur für Kalvarienberg und Grabeskirche in Jerusalem (Schumacher-Wolfgarten 1994). BK

Kat. Magdeburg 2012, S. 433, Nr. IV.13a (Bernd Kluge); Depeyrot 2008, Nr. 1167; Grierson 1965; Kluge 1999, S. 82–87; Kluge 2002, Nr. 16; Kluge 2007, Nr. 216; Lafaurie 1978, Nr. 17; Morrison/Grunthal 1967, Nr. 315; Schramm 1928; Schramm 1983, S. 150, Nr. 6:2a; Schumacher-Wolfgarten 1994.

178

Sammelhandschrift mit Zeichnung des Einhardsbogens

Handschrift · 17. Jahrhundert

Papier · H 28 cm, B 20,5 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France,

Ms. lat. 10440, fol. 45

Zu den merkwürdigsten Hervorbringungen karolingischer Zierkunst gehört der Einhardsbogen (*arcus Einhardi*). Er ist nur durch zwei Zeichnungen des 17./18. Jahrhunderts überliefert, von denen die hier gezeigte die weitaus detailliertere ist. Blaise de Montesquiou-Fezensac hat angesichts dieser Zeichnung 1948 zunächst an ein Werk der Architektur innerhalb eines Kirchenraumes geglaubt, bevor seine Entdeckung und die Beschreibung eines vermaßten bogenförmigen Reliquiars aus Silber im Maastrichter Kirchenschatz in einem Aufsatz von Jan Karel Stepe zusammenfanden. Damit ist der in den Revolutionswirren der 1790er Jahre verlorene *arcus* beschreibbar als ein 31,9 cm hohes, 24,6 cm breites und 11,6 cm tiefes silbernes Objekt (über einem hohlen Holzkern?) in der Form eines rundum gestalteten Bogens, der zuletzt als Reliquiar benutzt wurde.

Die Pariser Zeichnung stellt den Bogen etwas kleiner dar als das Original und aufgefaltet: Der Bogen hat nur einen Durchgang; die rechte Zeichnung zeigt die Rückseite des Bogens mit der in der oberen Bildzone von Stäbe tragenden Engeln (oder Viktorien) flankierten *tabula ansata*, deren lateinische Inschrift Zweck und Stifter nennt: »Um das Symbol ewigen Sieges aufzunehmen veranlasste Einhard der Sünder, diesen Bogen zu setzen.« Von rechts nach links gesehen folgt die rechtwinklig nach »hinten« umzuklappende linke Schmalseite des Bogens, dann, wieder rechtwinklig zu ihr, die Vorderseite des Bogens, während die zweite Schmalseite das Ganze vollends zu einem dreidimensionalen Objekt werden lässt.

Die gesamte Konstruktion steht auf einer Art Platte mit umlaufendem Sockelprofil. Auf dieser Platte ist der aus drei Zonen gebildete Aufbau errichtet: Zunächst die untere Bildzone mit ihren acht Flächen (zwei Schauseiten, zwei äußere Bildflächen und die zwei breiten Flächen im Durchgang des Bogens) bis zum Kämpfer, der sich als ein den Bogen und auch das Innere des Durchgangs umlaufendes Profil fortsetzt. Darüber befinden sich die jeweils vier Bildflächen aufweisende mittlere und obere Bildzone, getrennt durch einen umlaufenden Sims und bekrönt durch ein Palmettenfries. Der *arcus* trägt eine mittig in der Deckplatte eingesetzte, an einen geschmückten Altar oder an die »römischen« der Aachener Bronzegitter erinnernde Vorrichtung, in die das *tropaeum* eingesetzt werden konnte. Durch die Inschrift ist das *tropaeum* des immerwährenden Sieges als das eigentlich Bedeutende, von diesem Bogen zu Tragende bestimmt: Es ist das Kreuz Christi.

Durch die dem Betrachter des Kreuzes zugewandte Seite wird die Seite des Bogens als Vorderseite bestimmbar, die als zentrales Detail der oberen Bildebene eine Apostelversammlung mit Christus in ihrer Mitte zeigt. Er sitzt, mit lehrend erhobener Rechter und Buch, auf einem Thron. Ihm zur Seite sitzen links und rechts zwei Gruppen zu jeweils drei Personen, die sich Christus zuwenden, auf jeweils einer Bank. Die beiden inneren Figuren, die Christus am nächsten sind, können als

Ausdruck der Macht – Karolingische Repräsentationsarchitektur