

### Neuerscheinungen des Jahres 1959 zur mittelalterlichen Kunst in Aachen

*Angezeigt von E. G. Grimme*

*Wilhelm Messerer „Zum Kaiserbild des Aachener Ottonencodex“ in „Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I“ philologisch-historische Klasse, Jahrgang 1959 Nr. 2, S. 28/36 mit 4 Abb. auf 2 Tafeln, van den Hoeck und Ruprecht Verlag in Göttingen.*

Das Kaiserbild des Aachener Ottonencodex, den man sich für Otto II., wahrscheinlicher aber für Otto III. gegen Ende des 10. Jahrhunderts auf der Insel Reichenau entstanden denken darf, gehört zu den bedeutendsten historischen und künstlerischen Zeugnissen der Zeit um die Jahrtausendwende. Ein purpurner Rahmen umzieht den in lichtem Gold strahlenden Bildgrund. Der Kaiser sitzt, angetan mit Chlamys und Tunika auf dem von der Terra, der aus der Antike bekannten weiblichen Personifikation der Erde, gestützten Thron. Seine Rechte hält den Reichsapfel, die Linke ist leer, doch wie in Erwartung geöffnet. Eine Mandorla, die spitzovale Glorie, die als Symbol gewöhnlich dem Mensch gewordenen Christus zugeordnet ist, umfängt die Herrschergestalt. Die Hand Gottes senkt sich vom Himmel herab und krönt das Haupt des Kaisers. Die vier Evangelistensymbole, symmetrisch links und rechts angeordnet, halten ein weißes Tuch, das in schwungvoller Drapierung vor der Brust des Kaisers verläuft. Zwei Könige mit Lehensfähnlein verharren in Akklamationsstellung. Darunter Krieger und Geistliche. Auf der gegenüberliegenden Seite erscheint ein als Liuthar bezeichneter Mönch, der ein Buch in den Händen hält. Zweifellos ist hiermit das Evangeliar selbst gemeint, das von seinem Verfertiger in Ehrfurcht dem Kaiser überreicht werden soll. Die Linke des Kaisers wird das Buch empfangen. Die Assistenzfiguren reichen nicht, wie die Figur des von Gott gekrönten, in den göttlichen Bereich hinein.

Messerers Arbeit versucht die Bedeutung des „Tuches“ und der Mandorla genauer zu umreißen, um von hier den Zugang zu dem rätselvollen Blatt zu erschließen. Schramm und Hauck hatten in früheren Beiträgen in dem Band die Grenze des himmlischen Bereichs gesehen, wodurch der Kaiser „aus der irdischen Sphäre noch in die himmlische hineinreicht“. Hieran anknüpfend hatte Ernst H. Kantorowicz (*The Kings two Bodies, A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957, S. 61 ff.) das Band als den Vorhang des Tabernakels gedeutet, der an 4 Säulen, Symbolen der Evangelisten, aufgehängt war. So wurde der Vorhang echtes Bild des Himmelsgewölbes und damit Grenze zwischen Himmel und Erde. Der Kaiser war somit ein Wesen doppelter Natur; die

gesalbten Körperteile, die ihn zum „christus“ – Bild Christi – machen, ragen noch über den „Himmel“ hinaus. Messerers Interpretation geht von der berühmten Beischrift des Bildes auf der der Kaiserdarstellung gegenüberliegenden Seite mit dem Bild des dedizierenden Liuthar aus. Da liest man nun den erstaunlichen Satz: „Seltsamerweise hat sie (die Inschrift) noch niemand für die Lösung unserer Frage herangezogen.“ Soweit wir sehen, sind alle Deutungsversuche, die die Aachener Forschung in den letzten Jahren zur Lösung des Problems beisteuerte, von eben dieser „Liutharseite“ mit der Inschrift ausgegangen. Erwähnt seien nur die Darstellungen, die H. Schnitzler, E. Stephany, W. Schoop sowie der Rezensent gegeben haben. Messerer setzt den von Liuthar dargereichten Codex mit dem „Tuch“, in dem der Verfasser wie schon Vöge 1891, ein Schriftband sieht, in eins. Die Evangelistensymbole aber legen das Bild getreu der Widmungsschrift um das Herz des Kaisers. Messerer schließt hieran einige interessante Hypothesen, betont aber vor allem den Insigniencharakter des Buches.

Neue Wege geht der Verfasser in der Interpretation der Mandorla im Kaiserbild. Hier nämlich kann er bisher nicht ausgewertetes Vergleichsmaterial vorlegen: ein Tropar und ein Sequentiar Reichenauer Herkunft mit Darstellungen Jubals und des Boëthius als Vätern der Musik in kreisrunder Aureole. Sie wird von Messerer als Hinweis auf göttliche Inspiration, nicht aber als Zeichen der Vergöttlichung verstanden, wie denn die Mandorla der Aachener Miniatur analog auch nur gleichnishaften Charakter habe. Die Aachener Mandorla wird dem Verfasser zu einem Element der neuen Wesenheit, in die eine Figur nun treten kann. Dies aber wäre eine Teilerscheinung des großen Umschmelzungsprozesses alles Überlieferten, in dem längst festgelegte Hoheitsformeln eine souveräne Neubewertung erfahren.

*Herbert Grundmann „Der Cappenberger Barbarossakopf“, 117 Seiten, 6 Abbildungen auf 4 Tafeln, Köln 1959, Böhlau-Verlag.*

Die eben erschienene Arbeit Herbert Grundmanns stellt erneut den Problemkreis um den bronzevergoldeten Cappenberger Barbarossakopf und die sogenannte Taufschale Friedrich Barbarossas in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Das „Haupt nach dem Bilde des Kaisers gemacht“ ist 32 cm hoch und entstand im niederlothringischen Kunst-raum, vermutlich sogar in Aachen selbst. Obgleich die strenge ornamentalisierende Gesamtaufassung des Kopfes durchaus die Züge des 3. Viertels des 12. Jahrhunderts vor dem Auftreten des Nikolaus von Verdun trägt, verrät der Kopf doch so viele individuelle Besonderheiten, daß man auch ohne Kenntnis der Urkunden auf

eine gewisse Porträthaftigkeit schließen könnte. Stets ist das einzigartige Stück in Verbindung mit der sogenannten Taufschale Friedrich Barbarossas behandelt worden. Diese zeigt auf dem Grunde einen Taufakt, der von einem Bischof unter Assistenz der Taufpaten sowie drei weiterer Personen durch die Immersio vollzogen wird. In der Inschrift, die sich um die szenische Darstellung herumzieht, heißt es: „Friedrich Kaiser und Mehrer des Reiches hat diese Geschenke seinem Paten Otto überreicht. Jener weihte sie Gott.“ Nicht zuletzt hat die Interpretation dieser Inschrift manche Verwirrung angerichtet. Zudem weist der stilistisch nicht zugehörige, vermutlich in einer niedersächsischen Werkstatt gefertigte Untersatz eine Inschrift auf, die den Kopf als Johannesreliquiar bezeichnet. Dadurch wird er mit Johannesreliquien in Verbindung gebracht, die, von einem Pectoralkreuz gefaßt, vom Vater Barbarossas, Herzog Friedrich II. von Schwaben, an die Cappenberger Grafen gegeben worden waren.

Die Cappenberger Stücke sind gerade in letzter Zeit häufig zum Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung geworden. Grundmann leistet nun mit den methodischen Mitteln der Geschichtswissenschaft die entscheidende Einordnung in die geschichtliche Gesamtsituation. Nach einleuchtender Untersuchung der Inschriften und bekannten Urkunden kommt der Verfasser zu einer klärenden Unterteilung der Vorgänge. Die Veräußerung des Reliquienkreuzes an die Cappenberger Grafen erfolgte um 1122/24. In der gleichen Zeit mag die Taufe Friedrich Barbarossas vollzogen worden sein. Barbarossa schenkt nach 1155, dem Jahr seiner Kaiserkrönung, Bildniskopf und Silberschale an Otto von Cappenberg. Dieser weiht den Kaiserkopf lt. Inschrift dem Apostel Johannes, die Schale Gott. Beides vermacht der Graf mit dem Johanneskreuz zusammen seinem Stift.

Eine wichtige Feststellung bedeutet Grundmanns Nachweis der Herkunft des goldenen Reliquienkreuzes, das unter vielen anderen Reliquien Kopf und Barthaare des Apostels Johannes enthielt. Es muß nach 1105 als Geschenk der byzantinischen Kaiserin Irene an Barbarossas Großmutter Wulfhilde gekommen sein, die es ihrer Tochter Judith in die Ehe mit dem Schwabenherzog Friedrich II. gab. Obgleich es den Herzog gleichsam als staufisches Glückszeichen von Erfolg zu Erfolg geführt hatte, tauschte er es mit den Cappenberger Grafen gegen irdische Güter, als die Cappenberger Norbert von Xanten, dem Gründer des neuen Prämonstratenserordens, ihren ganzen Besitz übereigneten, um selbst Prämonstratenser zu werden. Herzog Friedrich II. von Schwaben mag anlässlich der Bestätigung der Cappenberger Stiftung durch Kaiser Heinrich V. in Lobwise bei Worms den Cappenberger Grafen begegnet sein. Bei dieser Gelegenheit scheint man den Tausch des Reliquienkreuzes gegen Cappenberger Besitz in Süddeutschland beschlossen zu haben. Vielleicht hat man auch damals Otto von Cappenberg zum Taufpaten des Herzogssohnes bestimmt. Auf dem Taufbild, das Friedrichs Pate Otto von Cappenberg später in die vom Kaiser geschenkte Silberschüssel gravieren ließ, ist er in Laienracht gekleidet, wie er sie vor seinem Ordenseintritt 1124 trug. Wie nur Otto ein zutreffendes Erinnerungsbild vom Taufakt geben konnte, so war auch er es, der den Bildniskopf zur Aufnahme des Johanneskreuzes bestimmte. Grund-

mann setzt sich dann mit dem verbreiteten Irrtum auseinander, daß die silberne Schale die beim Taufakt verwandte Taufschale gewesen sei, wie es die Bildgravur nahelegt. Dabei ist jedoch übersehen worden, daß in der Gravur ein großer Taufbrunnen zum Vollzug der Taufe durch dreimaliges Untertauchen erscheint. Erst im 13. Jahrhundert setzt sich mehr und mehr die Taufe durch Vollzug der Infusio mit Taufschüssel durch. Daß für Cappenberg eine Silberschale mit daraufstehendem Kopfbild nichts ungewöhnlich Neues war, erweist Grundmann durch eine Urkunde von 1137, die von „pelvim de argenteo et urceolum in modum capitis humani formatum“ spricht. Über die früher vorgeschlagenen abwegigen Deutungen des Kopfes als Gieß- oder Räuchergefäß braucht nicht mehr gesprochen zu werden. Grundmanns Interpretation des Kopfes gipfelt in der Feststellung, daß hier nicht mehr von einem „Stifterbild“, sondern von einem Herrscherbild, das als solches zum Selbstzweck geworden sei, gesprochen werden müsse. Diese Auffassung läßt sich nicht mehr mit der Deutung in Übereinstimmung bringen, die Rensing („Der Cappenberger Barbarosakopf“, Westfalen 32, 1954, S. 165/183) gegeben hatte. Rensing hatte vermutet, daß Barbarossa den Büstenkopf habe anfertigen lassen, damit er das von Friedrichs Vater verkaufte Reliquienkreuz an seinem Halse tragen solle, um dadurch gleichsam den Tausch rückgängig zu machen. Damit hätte der Porträtkopf stellvertretende Funktion erhalten. Nach Grundmanns Untersuchung muß es aber nunmehr als sicher gelten, daß erst Otto die Geschenke des Kaisers in enge Verbindung mit dessen Taufe und dem zur gleichen Zeit erworbenen Reliquienkreuz brachte. Rensings Deutung ist unserer Vorstellung vom wundergläubigen Sinn des Hochmittelalters sehr viel näher, und wir kennen die Unwägbarkeiten nicht, die sich des dokumentarischen und geschichtlichen Nachweises entziehen, doch läßt der Befund Grundmanns z. Z. kaum mehr eine andere Deutung als die von ihm vorgeschlagene zu, mag uns auch die damit verbundene Entzauberung und Entmythisierung schmerzlich berühren.

Am 15. April 1156 feierte Barbarossa das erste Osterfest nach seiner Kaiserkrönung in Münster, etwa zur gleichen Zeit war Otto von Cappenberg Propst des Cappenberger Stiftes geworden. Grundmann vermutet, daß sich der Kaiser und sein Taufpate damals begegneten. War dies der Anlaß zur Widmung von Kopfbild und Schüssel? Dann wäre der Cappenberger Kopf ein Bildnis Barbarossas im Alter von 34 Jahren im ersten Jahr seines Kaisertums.

Hatte der Verfasser bis zu diesem Punkt der Untersuchung weitgehend auf dem schon zusammengetragenen, umfangreichen Material der früheren Forschung aufbauen können, so geht er in der Behandlung der Frage nach der Porträtähnlichkeit ganz neue Wege und baut seine Untersuchung auf der von früheren Arbeiten meist negativ bewerteten Schilderung Barbarossas durch den Freisinger Propst Rahewin auf, der die „Gesta FridERICI I“ Ottos von Freising bis 1160 fortsetzte. Da sind zunächst mannigfache Irrtümer auszuräumen, hatte doch noch F. Heer behauptet, „daß keines der Merkmale des Kaisers in der Schilderung Ottos von Freising hier zutrefte“. Rahewin bedient sich weitgehend früherer Beschreibungen, wie sie etwa von Sidonius Apollinaris

am westgotischen Hof für Theoderich II. oder von Einhard für Karl den Großen niedergeschrieben worden waren. Hatte die frühere Forschung aus der Erkenntnis solcher Vorbilder den dokumentarischen Wert des Rahewin-Textes gering geachtet, so wird Grundmann der Cappenberger Kopf geradezu zum Modell, an dem er prüft, was Rahewin aus seinen Vorlagen auswählte oder verwarf. Hier wird deutlich, was dem Chronisten, der ja Friedrich Barbarossa persönlich kannte, bemerkenswert erschien. Ohne dem Text Zwang anzutun, ergibt sich eine erstaunliche Entsprechung zum Cappenberger Kopf. – Die großangelegte, mit umfangreichem Anmerkungs-material versehene Untersuchung besticht durch die Klarheit ihrer Beweisführung und die Konsequenz ihrer Schlüsse. Eine bessere Klärung der differenzierten Problematik um den Cappenberger Kopf hätte man sich vom Standort des Historikers kaum wünschen können.

Dagegen wiegen Desiderata am Rande vergleichsweise gering. Ist die Beziehung zum Aachener Karlsschrein wirklich so unbedeutend, daß sie in eine Anmerkung (Anm. 8, S. 48) verwiesen werden kann, die lediglich die Irrtümer F. Heers aus dem Kommentarband der „Tragödie des Heiligen Reiches“ referiert? Es will scheinen, daß zwischen dem Cappenberger Kopf und dem Kopf Karls des Großen vom Karlsschrein Ähnlichkeiten bestehen, die nicht zufälliger Natur sind. Die Gestalt Karls an der Stirnseite des Schreines steht in einem übergeordneten Zusammenhang. In der Mittelarkade der Dreibogenarchitektur thront Karl. In den kleineren Bögen links und rechts stehen die Figuren Papst Leos III. und des Reimser Erzbischofs Turpin. Über der Figur Karls erscheint in einem Medaillonfeld Christus, von dem der Kaiser seinen Auftrag erhält. Die Gestalt Karls wird in diesem Zusammenhang zur Inkarnation des deutschen Herrschertums. Carolus und Fridericus (dessen Name in keiner Seitenarkade erscheint) sind gleichsam in einer Figur dargestellt. In diesem Triumphtor, dem von Gott belehten Kaiser hat staufischer Herrschaftsanspruch in einer gegen den französischen Karlskult gerichteten Dokumentation seine eindeutige Ausprägung gefunden. Das knapp umrissene Gesicht Karls mit den stark wirkenden Brauenarkaden, den feinartikulierten Tränensäcken, dem charakteristischen Schnurrbart und der Lockenfülle der Haartracht hat seine nächste Entsprechung in dem ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Cappenberger Kopf, obgleich die stilistische Situation eine andere ist und individuelle Merkmale, wie die in Cappenberg stark betonte Bildung der Ohren, wegfallen. Wie sehr die Stirnwand des Schreines im übrigen der imperialen Ikonographie der Stauferzeit in der Ära Friedrichs I. verpflichtet ist, zeigt der Vergleich mit dem berühmten Blatt aus der Weingartner Welfenchronik (zwischen 1170 und 1191, Fulda, Landesbibliothek, Hs. D. 11), die eine in der Anordnung vergleichbare Dreibogenarchitektur zeigt, in deren Mitte, durch besondere Größe ausgezeichnet, Barbarossa thront, während in den Nebenarkaden seine Söhne König Heinrich und Herzog Friedrich erscheinen. Hinter der äußerlichen Ähnlichkeit zwischen dem Kopf Karls vom Schrein und der Cappenberger Büste verbirgt sich die Vorstellung, daß der Auftraggeber des Schreines Friedrich I. am Karlsschrein als ein neuer – un alter Carolus – erscheint.

Vielleicht hätte man auch das Relief mit der Darstellung Barbarossas vom Armreliquiar Karls des Großen (Paris, Louvre; bis 1794/95 in Aachen), das nach 1165 in Aachen oder Maastricht entstand und die Reliefs mit dem Bild des Kaisers im pfälzischen Museum zu Speyer und das St. Zenokreuz in Reichenhall hinzuziehen können, um der Ikonographie Friedrichs I. im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts eine breitere Basis zu geben. Hier könnte die Zusammenarbeit zwischen Geschichts- und Kunstwissenschaft noch sehr lohnend sein, um den einzigartigen Werken ihren gesicherten Ort zuzuweisen.

*Hermann Schnitzler „Rheinische Schatzkammer“, Die Romanik, 40 Seiten Text, 10 Farbtafeln, 164 Tafeln schwarz-weiß, Düsseldorf 1959, Schwann-Verlag.*

Der 2. Teil des großen Publikationswerkes „Rheinische Schatzkammer“ liegt nunmehr vor. Hatte der 1. Band die vorromanische Schatzkunst vorgeführt, so ist das jüngst erschienene repräsentative Tafelwerk Hauptstücken der Romanik „am und vom Rhein“ vorbehalten. Am Anfang steht Trier mit Arbeiten aus dem Dom und St. Matthias. Aachen wird durch die Denkmäler der Stauferzeit würdig repräsentiert. Im Zentrum des Buches findet man Kölns Dreikönigenschrein, „summa mittelalterlicher Reliquienverehrung“. Die Cimelien aus den Stiftskirchen und Abteien St. Heribert, St. Pantaleon, St. Gereon und St. Kunibert vervollständigen das Bild. Nun erscheint auch die Stadt Siegburg in der Reihe der stolzen Schatzbewahrer, während Essen erst im Zeitalter der Gotik seine große Tradition fortsetzt. Xanten und Mönchen-Gladbach fügen mit Reliquienbehältern und Tragaltären dem Gesamtbild noch einige Glanzlichter hinzu.

Vom Wandel der Werkstoffe her – Elfenbein, Gold und Zellschmelz werden selten, Bronze, Kupfer, Silber und Grubenschmelz herrschen vor – deutet Schnitzler den neuen Sinn: „Wie die Reliquie in das Sichtbare gehoben wird, kommt auch die Umhüllung aus dem Verborgenen hervor, um hell im Kirchenraum zu leuchten. Schatzkunst im eigentlichen Sinne ist sie nicht mehr, und es erscheint als Teil eines umfassenderen geschichtlichen Vorganges, wenn sie sich aus der Isolierung begibt und den größeren Künsten sich nähert...“

Die Einleitung weist den Leser auf den kommenden Textband, doch so sinnfällig sind die Auswahl und Aufeinanderfolge der Tafeln, so unmißverständlich die weiterführenden Katalogangaben, daß die Richtung unschwer zu erkennen ist, die auch der Textband der Forschung weisen wird: War im 1. Band neues Licht auf die Fuldaer Schule gefallen, so werden nunmehr vor allem die Kunstzentren im lothringisch-maasländischen Bereich, Metz, Reims und Lüttich in ihrer Bedeutung für die komplexe Erscheinungsfülle der Kunst am Rhein eine neue Bewertung erfahren. Dabei stellt sich die Frage, warum zentrale Werke wie die Lütticher Bronzetaufe, das aus Aachen stammende Pariser Armreliquiar Karls des Großen oder der Cappenberger Barbarosakopf ausgeklammert bleiben, während das Lütticher Sakramentar der Kölner Dombibliothek und der Kruzifix des Reiner von Huy, ja selbst das Aachener Anastasiusreliquiar aufgenommen wurden. Die ersten Tafeln zeigen den Buchdeckel des Roger von Helmarshausen im Trierer Dom-