

# Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I. Barbarossa in Cappenberg

von Horst Appuhn

»Man sieht nur das was man schon einigermaßen versteht,  
und merkt meist nur das an, was man schon sucht.«

Stephan Beissel<sup>1</sup>

Das Bildnis des Kaisers Friedrich Barbarossa in der ehemaligen Prämonstratenser-Stiftskirche Cappenberg wurde seit seiner Entdeckung vor 90 Jahren in zahllosen Schriften erwähnt, beschrieben und ausführlich gewürdigt, wie im Anhang verzeichnet. Wenige, doch wie mir scheint entscheidende Fragen blieben strittig: Handelt es sich wirklich um ein zweckfreies Porträt, das der Kaiser seinem Taufpaten Otto von Cappenberg lediglich als Beweis seiner Gunst schenkte, oder verband er damit einen bestimmten Zweck? Welche Funktion hatte das Bildnis in den verschiedenen Stadien seiner Geschichte zu erfüllen? Was bedeuten die Teile seines Unterbaus?

Durch das freundliche Entgegenkommen des Pfarrers der Katholischen Pfarrgemeinde Cappenberg, der das Bildnis gehört, durfte ich das Original viele Male in die Hand nehmen und damit umgehen.

Einen entscheidenden Anstoß verdanke ich dem Versuch, es auf die Grabplatte des hl. Gottfried in Cappenberg zu setzen (Abb. 1). Daß es darauf paßt, wies mich auf Gedanken hin, die es vielleicht verdienen, erörtert und geprüft zu werden.

Statt einer eigenen Einführung sei ein Auszug aus dem Kunstbrief von Erich Meyer vorangestellt, der 1946 in der Notzeit erschien, aber seitdem nicht wieder aufgelegt worden ist. Damit möchte ich an den Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg der Zeit von 1948 bis 1961 erinnern, der 1935 zusammen mit Otto von Falke den ersten Band der Bronzegeräte des Mittelalters herausgab.

Dank gebührt allen, die im Lauf von hundert Jahren zu diesem Thema beitrugen, besonders aber den vielen Kollegen, die mir mit Rat und Tat halfen, nicht zuletzt durch ihre Kritik, wenn ich ihnen meine Beobachtungen vortrug!

## Einführung

### Bildnis und Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas

von Erich Meyer

Auszug aus dem Kunstbrief Nr. 27

Herausgegeben von Carl Georg Heise im Verlag  
Gebr. Mann Berlin 1946

Von den deutschen Kaisern des Mittelalters haben sich zwei dem Gedächtnis vor allen anderen eingeprägt: Karl der Große, der Begründer des Imperiums, und der Staufe Friedrich Barbarossa, mit dessen Regierung das Reich nach einer Zeit drückender Kämpfe mit dem Papsttum wieder auflebte und das glänzende Jahrhundert des Rittertums anbrach. Friedrich I. hat sich als Nachfolger Karls gefühlt und Karl im Jahre 1165 durch den von ihm eingesetzten Papst Paschalis III. heilig sprechen lassen. Ein Jahr später hat er es in einer Urkunde zu Aachen öffentlich als seinen Willen bekannt: »daß wir uns an die göttlichen Kaiser und Könige vor uns, hauptsächlich an den großen und ruhmreichen Kaiser Karl als Form des Lebens und der Untertanenregierung hielten und ihn dabei stets vor Augen hätten, um nach seinem Vorbilde das kirchliche Recht, den Zustand des Staates und die Unversehrtheit der Gesetze in unserem ganzen Reich zu bewahren«. Dem Wunsch, das Werk des ehrwürdigen Vorgängers fortzusetzen, mag auch die von Barbarossa für Karls Lieblingsbau, das Aachener Münster, gestiftete Licherkrone ihre Entstehung verdanken. Der lange lateinische Text besagt, daß Friedrich Barbarossa den Kronleuchter der Jungfrau Maria gewidmet habe, deren Fürsprache er für sich und seine Gemahlin Beatrix erbittete. In dem Leuchter sei das »von Golde lachende, von Zierat und Steinen strahlende himmlische Jerusalem, vom Sternenäther herabschwebend«, dargestellt, wie es Johannes in einer Vision erblickt habe. Die Verse aus der Offenbarung Johannes' (21,9–27) haben also, ebenso wie an den übrigen romanischen Radleuchtern, die formale Gestaltung bestimmt.

Günstige Umstände haben in einem am Ende des 12. Jahrhunderts geschriebenen Nekrologium des Aachener Münsters das Todesdatum (leider nur Tag und Monat) eines Bruders des Stiftskanonikers Stephan mit Namen *Wibertus* überliefert, der der Kirche zwei Häuser und zwei silberne Meßkännchen

zum Geschenk gemacht hat. Weiter heißt es: »Außerdem verwendete er die größte Mühe und Arbeit auf den Kronleuchter, auf das Dach der ganzen Kirche, auf ein vergoldetes Turmkreuz und auf die Glocken. Und alles brachte er glücklich zu stande«. Unklar bleibt, was der Meister selbst geschaffen hat und was er den zweifellos vorhandenen Werkstattgehilfen überließ. Das ist bezeichnend für diese Zeit, in der von wenigen führenden Künstlern geschaffene Stile von einer breiten Schicht handwerklich arbeitender Meister aufgenommen und nachgeahmt werden, so daß man besser von der Kunst bestimmter Landschaften als vom Stil des Einzelnen spricht. Die Aachener Gravierungen (Abb. 28) zeigen einen aus den Goldschmiedewerkstätten des Maastals hervorgegangenen und um die Mitte des 12. Jahrhunderts auch am Rhein verbreiteten Stil, für den neben dekorativem Reichtum auch heute noch für den deutschen Westen charakteristische Züge, wie temperamentvolle und großzügige, das Gegenständliche oft nur andeutende Gestaltung, flüssige Strichführung und Neigung zu Schönlinigkeit, ja Eleganz kennzeichnend sind. Aachen muß neben Köln und Lüttich für diese Kunst ein besonders günstiger Nährboden gewesen sein, denn es sonnte sich wie kein anderer Ort in der Gunst des Kaisers, der es immer wieder aufgesucht und »die Stadt, die die Hauptstadt des Deutschen Reiches ist«, genannt hat. Am engsten waren die Beziehungen Barbarossas zu seiner Residenz in den sechziger Jahren. Nach der Heilsprechung Karls des Großen hatte Friedrich Weihnachten 1165 in Aachen einen glänzenden Reichstag abgehalten und die Gebeine Karls erheben lassen. Unmittelbar nach der Erhebung der Gebeine dürfte der Kronleuchter in Auftrag gegeben und angefertigt worden sein, und zugleich mit ihm entstand ein kleinerer Kasten für einen Armknochen Karls. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Friedrich dies Reliquiar, das in den Pariser Louvre gelangte, selbst in Auftrag gegeben hat.

Künstler und Auftraggeber, Leuchterwerkstatt und Staufenkaiser, begegnen in der aus dem westfälischen Kloster Cappenberg stammenden Taufschale Friedrich Barbarossas im Berliner Schloßmuseum noch einmal. Im Boden der glatten, schön geformten, am Rand und in der Mitte vergoldeten Silberschale ist eine Taufszene dargestellt (Abb. 30). Ein Bischof mit der Mitra vollzieht den heiligen Akt an einem nackten Kinde, das er und ein Pate über die Fünte halten. Zwei weitere Paten und ein Geistlicher stehen als Zeugen dabei. Die Gravierung ist gleichförmiger und nicht ganz so ausdrucksvoll wie am Aachener Leuchter, aber doch sehr ähnlich.



Abb. 1

Das Bildnis Barbarossas auf der Hand des hl. Gottfried in der Pfarrkirche Cappenberg

Ein aufmerksamer Betrachter wird unschwer fast alle Gewandmotive und auch das Blattornament am Schalenrand in den Bildern des Kronleuchters wiederfinden, Kennzeichen genug für die Entstehung in der gleichen Werkstatt.

Wer mit den Dargestellten gemeint ist, verraten die lateinischen Inschriften. Der innere Kreis spricht nur allgemein von der Taufe: »Du, den das Wasser von außen wäscht, sei des inneren Menschen eingedenk / Damit du werdest, was du nicht bist, wasche ab und reinige, was du bist«. Der äußere lautet: »Friedrich, Kaiser und Mehrer des Reiches, hat diese Geschenke seinem Paten Otto überreicht, jener weihte sie Gott«. Es ist also nicht nur von einem Geschenk die Rede, sondern von mehreren. Die Namen FRIDERICUS IMPERATOR und OTTO über den Figuren selbst bestätigen noch einmal, daß die Taufe Friedrichs I. dargestellt und der Pate der mit den Stäufen verwandte Graf Otto von Cappenberg ist, Mitbegründer und von 1156 bis 1171 Propst des Prämonstratenserklosters Cappenberg. Friedrich ist um 1123/24 geboren worden, aber so früh kann die Gravierung nicht entstanden sein, denn sie nennt ihn schon Kaiser, und diesen Titel gewann Friedrich erst im Jahre 1155. Schriftband und Bild können überhaupt erst angefertigt worden sein, nachdem Barbarossa die Schale seinem – auch urkundlich als Paten nachweisbaren – Onkel geschenkt hatte, denn Otto spricht ja schon davon, daß er sie Gott – das will sagen, seinem Kloster – gewidmet habe. Hat also der Staufer seinem Paten eine glatte unverzierte Schale zu schenken für würdig befunden, die dieser dann der kaiserlichen Werkstatt übergab, um das Taufbild darin anbringen zu lassen, so liegt nichts näher als die Annahme, daß das jene Schale war, mit der Barbarossa drei Jahrzehnte vorher getauft worden war. Gegen diese Deutung können allerdings, wie sich noch zeigen wird, gewisse Einwände erhoben werden. Bedenken erweckt es auch, daß man zwar aus Schriftquellen von der Benutzung von Schalen bei der Taufe weiß, daß sich aber überhaupt keine mittelalterlichen Taufschüsseln erhalten zu haben scheinen. Im ganzen darf aber das Rätsel als gelöst gelten. Ein Rätsel übrigens, um das sich unter anderen auch Goethe zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vergeblich bemüht hat. Auf der gemeinsamen mit dem Freiherr vom Stein 1815 unternommenen Rheinfahrt hatte er die Schüssel in der Bonner Sammlung des Kanonikus Pick gesehen, und auf seine Empfehlung hin dürfte sie die Großherzogin Maria Paulowna in Weimar erworben haben. Aus dem Besitz der großherzoglichen Familie ging sie dann 1933 auf das Berliner Schloß-

museum über. Goethe hatte die besten Sachkenner aus dem Kreise der eben begründeten »Gesellschaft für die ältere deutsche Geschichtskunde« gebeten, die dargestellten Personen zu identifizieren. Aber es wurde keine Einigkeit erzielt, weil die heute bekannten Tatsachen damals noch nicht alle geläufig waren. In seinen Tag- und Jahresheften vermerkte Goethe daher 1820 unmutig: »Zu gleicher Zeit erkaufte die Frau Erbgroßherzogin aus der Auction des Canonicus Pik zu Köln eine wohlerhaltene silberne Schale, deren eingegrabene Darstellung sowohl als Inschrift sich auf einen Taufact Friedrich des Ersten beziehen und auf einen Pathen Otto genannt. Es wurde in Steindruck für Frankfurt copiert, daselbst und an mehreren Orten kommentiert; aber eben heraus zeigte sich, wie unmöglich es sei, antiquarische Meinungen zu vereinigen. Ein deshalb geführtes Aktenheft ist ein merkwürdiges Beispiel eines solchen antiquarisch-kritischen Dissensus, und ich läugne nicht, daß mir nach solcher Erfahrung weitere Lust und Muth zu diesem Studium ausging. Denn meiner gnädigsten Fürstin hatte ich eine Erklärung der Schale angekündigt, und da immer ein Widerspruch dem andern folgte, so ward die Sache dergestalt ungewiß daß man kaum noch die silberne Schale in der Hand zu halten glaubte und wirklich zweifelte, ob man Bild und Inschrift noch vor Augen habe«. Zwei Jahre später legte er die Schüssel endgültig mit der resignierenden Bemerkung aus der Hand: »Es ist um die Geschichte ein gar wunderlich Ding; das gewißeste Resultat aller Bemühungen deshalb ist der Zweifel. Hiervon hat mir die treffliche Gesellschaft deutscher Alterthumsforscher zu Frankfurt a. M. einen traurigen Beweis geliefert; wir besitzen ein Taufbecken mit eingegrabener alter Vorstellung und Inschrift, jedermann ist überzeugt, daß Kaiser Friedrich I. mit im Spiele sei, nun aber so viele Auslegungen über wer sonst, wie, wann und wo, daß die Sinne sich verwirren und man lieber das Becken wieder einschmelzte, damit nur niemand weiter darüber meinen könnte«.

Die Schaleninschrift sprach, wie gesagt, von mehreren Geschenken, und man muß fragen ob zu den weiteren Gaben des Kaisers an seinen Paten nicht auch der vergoldete Bronzekopf gehört haben könnte, der sich noch heute in Cappenberg befindet. Man darf es nicht verdrießen lassen, auch hier wieder von den Inschriften auszugehen. Zwei Verse sind in flüchtigen, ungleich hohen Majuskeln auf Kragen und Halsbinde eingeschrieben. Sie besagen, daß das Innere zur Aufnahme von Reliquien des Evangelisten Johannes bestimmt war. Der Untersatz (Abb. 13) besteht aus einer von vier Drachen

gestützten achteckigen Platte mit Zinnen und Türmen und drei um einen Pfeiler knienden, einen zweiten Zinnenkranz haltenden Engeln. Um den oberen Mauerrand läuft eine Inschrift, in der sich Graf Otto als Spender bezeichnet und den Evangelisten, der sein und seines Klosters Patron war, um Beistand bittet. Außerdem findet sich Ottos Name auf der Rückseite an jenem Platz, an dem man einen vierten Engel erwarten würde. Dort muß er also selbst dargestellt gewesen sein. Das Figürchen ist zwar verloren, aber ein abgebrochener Niet beweist, daß es einmal vorhanden war. Der Kopf ist dem Kloster von ihm geschenkt worden, denn Otto erwähnt ihn in seinem Testamente und empfiehlt ihn mit seinen anderen Gaben der Obhut der Mönche. Der Text dieser Urkunde ist von schwerwiegender Bedeutung. Es ist nämlich darin von einem »silbernen Haupte, nach dem Bilde des Kaisers gemacht, mit seiner ebenfalls silbernen Schale«, die Rede. Obwohl das Haupt aus vergoldeter Bronze besteht und nur die Augen und die nicht erhaltene Stirnbinde aus Silber waren, darf die Nachricht ohne Bedenken auf das Haupt und die Taufschale bezogen werden, denn derartige Ungenauigkeiten bei Materialangaben kommen im Mittelalter sehr häufig vor.

Der Kopf soll also die Züge Friedrich Barbarossas wiedergeben. Daraus folgt, daß er nicht von Anfang an als Reliquiar gedient haben kann, denn niemals hätte man im Mittelalter zur Unterbringung von Reliquien des stets jugendlich und unbärtig dargestellten Johannes einen bärigen Kopf mit einer Herrscherbinde angefertigt. Dagegen gibt es viele Beispiele für die sehr freie und bedenkenlose nachträgliche Verwendung von der Kirche verehrten rein weltlichen, ja heidnischen Gegenständen.

Otto muß also einen Kopf, den er besaß, nachträglich für kirchlichen Gebrauch hergerichtet haben. Erinnert man sich, daß er auch mit der Taufschale ähnlich verfahren war und daß in seinem Testamente »ein Kopf mit seiner Schale« als zusammengehörig genannt sind, daß außerdem die Beckeninschrift von mehreren Geschenken des Kaisers spricht, dann wird man schwerlich daran zweifeln wollen, daß der Barbarossakopf zu diesen Gaben gehört hat. Da diese Erkenntnis neu ist und für die Bewertung des Kopfes entscheidende Bedeutung hat, sei kurz erwähnt, wieviel unwahrscheinlicher es ist, daß Otto ihn für sich selbst hat herstellen lassen. Wegen der Imperatorenbinde im Haar könnte das nicht vor Friedrichs Kaiserkrönung im Jahre 1155 geschehen sein. Mindestens seit 1156

hat Otto aber dem geistlichen Stande angehört. Sollte er sich damals noch eine Kaiserbüste haben anfertigen lassen, um ihr schon nach spätestens 16 Jahren (Otto starb 1171) eine andere – so widersprechende – Bedeutung beizulegen? Friedrich andererseits hatte Grund genug zu einem so persönlichen Geschenk. Nicht nur, um dem Grafen nachträglich Dank abzustatten für seine Patenschaft, sondern um sich erkenntlich zu zeigen für eine bedeutende Erweiterung des staufischen Grundbesitzes, den Ottos frühverstorbener Bruder Gottfried seinem Vater, Herzog Friedrich II. von Schwaben, in offenbar sehr großzügiger Weise gegen »die schuldige, wenn auch bescheidene Leistung« von 400 Mark und ein byzantinisches Reliquienkreuz, »das die Grafen mit ungleich größerer Freude annahmen als das Geld« (!), abgetreten hatte.

Otto verfuhr mit Friedrichs Gaben ähnlich wie der Schatzmeister des Halberstädter Domes mit der durch Konrad von Krosigk aus dem Heiligen Lande mitgebrachten byzantinischen Weihbrotsschale. Ihrer Größe wegen war sie im abendländischen Ritus als Patene (Hostienteller) nicht zu gebrauchen, man versah sie deshalb mit einem Fuß, brachte in der Mitte eine Figur des Dompatrons Stephanus mit Reliquien und am Rande vier ihn steinigende Juden an. Damit wurde das Ganze zu einem Reliquiar, geeignet, an den Festen des Heiligen auf dem Altar ausgesetzt zu werden. Genau so werden in Cappenberg Haupt und Schale jahrhundertelang als Reliquiar des heiligen Johannes in Gebrauch gewesen und wegen der Erinnerung an den Kaiser und den Stifter besonders geschätzt worden sein. Erst die Säkularisation riß beide Stücke auseinander. Die Taufschale und die silberne Stirnbinde wurden ihres Materialwertes wegen verkauft, der Kopf blieb als wertlos zurück. Aber nicht diese späteren kirchlichen Wandlungen verdienen das Hauptinteresse, sondern das kurze, in seiner Bedeutung von der Forschung bisher kaum erkannte weltliche Vorspiel.

Mittelalterliche Kunstwerke haben – im Gegensatz zu modernen – gewöhnlich einen bestimmten Gebrauchszweck. Will man den ursprünglichen Sinn des Kopfes ergründen, wird man deshalb zunächst prüfen müssen, wozu er gedient haben könnte. Verlockend, an ein Gießgefäß zu denken, wie sie in der phantastischen Form erzgegossener Löwen, Drachen, Greifen, Köpfe und Büsten zum Händewaschen vor dem Mahl – damals war die Gabel noch unbekannt, man aß mit den Fingern – gebraucht wurden. Aber Nase und Ohren sind durchbohrt,



Abb. 2  
*Bildnis des Kaisers Friedrich I. Barbarossa, Kath. Pfarrkirche Cappenberg*



Abb. 3  
Bildnis Barbarossas in Cappenberg, Rückseite

Tülle, Eingußöffnung und Handgriff fehlen. Auch auf ein Räuchergefäß könnte man schließen. Man wird indessen beide Zwecke kaum als recht angemessen und würdig für ein Kaiserhaupt empfinden und daher den Gedanken nicht abweisen dürfen, daß es sich um ein zweckfreies Porträt handeln könne, eine Gabe, die der Kaiser dem Grafen aus dem gleichen Geist heraus dargeboten haben könnte, aus dem hervorragende Persönlichkeiten noch heute ihr Bild verschenken. Die Frage ist noch weiterer Untersuchung bedürftig. Wie man sie aber auch entscheiden möge, sicher ist, daß man es hierwohl zum erstenmal in der deutschen Geschichte – nicht mit einem »Stifterbild« zu tun hat, wie hohe Spender sie im Mittelalter auf ihren der Kirche geweihten Gaben anzubringen liebten, sondern daß das Herrscherbild als solches zum Selbstzweck geworden ist. Das ist eine erstaunliche, für die Zeit ganz neue Äußerung starken, stolzen Selbstvertrauens. Aber gerade Friedrich I. wäre sie zuzutrauen. Denn Friedrichs Charakter war von ungewöhnlich ausgeprägter Weltlichkeit. Wenn seine Handlungen auch nicht den leisesten Zweifel daran lassen, daß er ein strenggläubiger Christ war, eine freiere, allem Irdischen sich offener zuwendende Gesinnung konnte und mußte in ihm um so leichter groß werden, als er sich beinahe sein ganzes Leben lang in einem leidenschaftlichen Abwehrkampfe gegen die Ansprüche der Kurie befand. Die zeitgenössischen Quellen rühmen seinen unbeugsamen Willen, seine Kühnheit und seinen heiteren Sinn. Den Untertanen galt Friedrich als Inbegriff ritterlichen Wesens. Seine eigene Person stark hervortreten zu lassen, zwang ihn der Kern seiner gesamten Politik, der Wunsch, die alte Kaiserherrlichkeit wie zu Karls Zeiten wieder erstehen zu lassen. So entstanden auf sein und seines Kanzlers Geheiß eine Reihe von Geschichtswerken und Dichtungen, wie Otto von Freisings »Taten Kaiser Friedrichs I.«, der Kaiserhymnus des Archipoeta, der »Ligurinus« des Gunther von Pairis und das »Dramatische Spiel vom Deutschen Kaiser und Antichrist«. Alle diese nach Zahl und künstlerischer Bedeutung einzigartigen Werke sind Verherrlichungen seiner Person. Sie verfolgen keinen anderen Zweck als der Kopf, der in seiner erzenen Sinnfälligkeit nicht wie etwas Befremdendes, Unglaubliches neben ihnen steht, sondern wie eine notwendige Ergänzung, bewundernswert ebenso sehr als künstlerische Leistung wie als Tat eines Auftraggebers, in der Kühnheit der Gesinnung vergleichbar allein dem zur selben Zeit entstandenen frühesten »Denkmal« des Abendlandes, Herzog Heinrichs stolzem Löwenmonument vor der Braunschweiger Burg. Trotz aller Verschieden-

heit ihrer Charaktere und Ziele erweisen sich Staufer und Welfe in diesen ihren bedeutendsten bildkünstlerischen Hinterlassenschaften insofern verwandt, als beider Werke zugleich politische Bedeutung besitzen. Bei Friedrich gleitet das Politische aber stärker in den Bereich des Persönlichen hinein, weil er den alten Gedanken eines in seiner Person gipfelnden Weltkaisertums vertritt. Eben deshalb ist die staufische Dichtung politischer und persönlicher als die welfische, und eben deshalb verschentkt der Kaiser sein eigenes Bild. Das ist auch der Grund dafür, daß er es nicht mit einer Krone schmückt, wie die »Provinzkönige« von Frankreich und England sie auch hätten tragen können, sondern als der Erneuerer des »Heiligen Römischen Reiches« – er ist es, der diesen Namen einföhrt und sich als erster deutscher Kaiser wie die antiken Cäsaren ‚divus‘ (»göttlich«) nennt – mit der Binde der römischen Imperatoren.

Doch die Idee, die Friedrich als letzter deutscher Kaiser noch in dem Glauben, sie völlig durchsetzen zu können, vertritt, ist nicht die siegreiche. Die jungen Nationalstaaten steigen auf begrenzterer, aber gesunderer, tragfähigerer Grundlage empor. Die welfische Dichtung bedient sich schon der deutschen, die staufische noch der lateinischen Sprache. Die staufische ist formenschöne, vergeistigte Hofkunst, die welfische wirkt vielseitiger, ursprünglicher, freier. Auch in dem Gegensatz zwischen der juwelenhaften Köstlichkeit der Cappenberg Büste und der wuchtigen Kraft und Größe des Braunschweiger Löwen scheinen diese Unterschiede Gestalt gewonnen zu haben.

Ist dieser Kopf ähnlich? Mit Recht wird man insofern hohe Ansprüche stellen, als er auf Friedrichs Geheiß und wohl unter seinen Augen entstanden ist und Künstler und Auftraggeber einander von Angesicht gekannt haben dürften. Aber man muß mit seiner Forderung innerhalb der von der Zeit selbst gesetzten Schranken bleiben. Von dem Meister ein individuelles Porträt von unverwechselbarer Ähnlichkeit verlangen, hieße nichts anderes als etwa von Dürer ein Bild im Stil Rembrandts oder Menzels fordern. Den abendländischen Völkern war es noch nicht möglich geworden, Porträts im eigentlichen Sinne zu schaffen, denn das Interesse am Individuum und die Kunst, es darzustellen, waren noch nicht wieder voll erwacht. Aber das Bestreben ging, zwar weitgehend unbewußt und oft durch Gegenströmungen unterbrochen, im gesamten Bereich der bildenden Kunst doch schon lange darauf aus, das konstruierte Idealbild des Menschen immer stärker mit der Natur abgelausch-

ten Zügen zu durchsetzen. Und die Neigung dazu muß natürlich besonders stark gewesen sein, wenn es sich darum handelte, ein Porträt zu schaffen. Wieweit es dem Cappenberger Meister gelungen ist, das Einmalige der Persönlichkeit Friedrichs I. festzuhalten, läßt sich nur schwer nachprüfen. In Steinbildwerken, Siegeln, Goldschmiedearbeiten und Buchmalereien ist uns zwar mindestens ein Dutzend zu Lebzeiten oder höchstens ein bis zwei Jahrzehnte nach seinem Tod entstandener Kaiserporträts erhalten, aber sie sind unter sich so verschieden und der Büste sämtlich so weit unterlegen, daß sie nur dazu dienen können, deren höhere Qualität und Gültigkeit zu erweisen. Konkreter sind die literarischen Beschreibungen der Zeitgenossen, vor allem Rahewins ausführliche, fesselnde Schilderung des Kaisers. Haar- und Barttracht entsprechen seinem Bericht; sehr gut treffen seine Worte zu: »Die Lippen sind fein und werden nicht durch breite Mundwinkel erweitert«. Auch der Ausdruck des Strahlenden, den Rahewin wie alle Chronisten dem Kaiser nachröhmt und der für die Staufer überhaupt kennzeichnend gewesen sein muß,

meint man wiederzukennen. Alles übrige aber ist zu ungenau und allgemein, um verglichen werden zu können. So bleibt schließlich Otto von Cappenberg mit der unbefangenen Aussage seines Testamentes, »ein Haupt nach dem Bilde des Kaisers gemacht«, noch der beste Zeuge dafür, daß wirklich Ähnlichkeit erzielt worden sein muß.

Weder Kaiser noch Künstler werden aber – und das ist das Entscheidende – darin den Hauptzweck der Büste erblickt haben, beiden dürfte wichtiger gewesen sein, den Träger höchster weltlicher Macht würdig und überzeugend dargestellt zu wissen. Diese Aufgabe hat der Künstler unvergleichlich großartig gelöst. Herrscherlich stolz und ehrfurchtgebietend erhebt sich das Antlitz über dem Sockelrund des Halses, mit hieratisch über dem Gewölbe des Schädels getürmter Lockenfülle und drohend geschwungener vierfacher Braue. Der Blick berührt den Besucher eigentlich wach und lebendig und ist doch zugleich königlich in die Weite entrückt. Die dünne, zarte Haut spannt sich schmiegsam über den knapp gerundeten Wangen.

*Abb. 4  
Bildnis Barbarossas in Cappenberg, die Augen des Kaisers (vergrößert)*





Abb. 5

Bildnis Barbarossas in Cappenberg, die Engel des Untersatzes (vergrößert)

Erstaunlich lebensnah bis in die Unterschiede von links und rechts und die Verknorpelungen der Muschel hinein sind die Ohren. Die Oberfläche ist ornamental stilisiert und sorgfältig geglättet, das Ganze mehr Goldschmiedswerk als Bildhauerarbeit. Aber auch in der Großplastik des dritten

Jahrhundertviertels ist kein Kopf entstanden, in dem sich Monumentalität, Zartheit und Lebensfrische großartiger vereinigt fänden als in diesem Haupt, das den Ruhm für sich beanspruchen darf, das weitaus bedeutendste bis dahin in Deutschland geschaffene Kaiserbild zu sein.

Eine Bronze von so ungewöhnlicher Feinheit kann nur in Lothringen entstanden sein, dem alten Kern- und Herzstück des karolingischen Reiches, dessen schon von antiker Kultur getränkter Boden auch die für die Kunst des Erzgusses erforderlichen Metalle – vor allem den »Galmei«, die Zinkblende – barg. Von den im Maasgebiet zwischen Verdun im Süden, Lüttich und Aachen im Norden gelegenen Hütten sind während des ganzen Mittelalters Metallgeräte bis nach Skandinavien, Rußland, Italien, Spanien und Frankreich exportiert worden. An anderen Orten, namentlich in Westfalen und Niedersachsen, entstanden zwar sehr bald Werkstätten, in denen die Kunst des Bronzegusses aufgenommen wurde, zur Blüte gedieh und so monumentale, charaktervolle Arbeiten wie das Braunschweiger Löwendenkmal hervorbrachte. Die lothringischen Güsse verraten aber in ihren besten Werken eine leichtere, zartere Hand. Sie sind dünnwandig und schwerelos, herrlich ziseliert und durch Silber-, Niello- und Steinauflagen veredelt. Niemals wieder sind in Europa Bronzen von solch kleinodhafter handwerklicher Vollendung dem Feuer abgerungen worden.

Bisher hat die Forschung die Meinung vertreten, es gäbe in der deutschen Bildkunst weder eine »eigene staufische Gruppe«, noch eine »Schule oder Werkstatt, die sich rühmen dürfe, dem Kaiser nahegestanden zu haben«. Die erste dieser beiden Behauptungen wird durch die Existenz von fünf bedeutenden Goldschmiedearbeiten widerlegt, die für Friedrich I. selbst gemacht (Kronleuchter, Armreliquiar, Cappenberger Kopf), von ihm geplant (Karlsschrein) oder doch in engster Verbindung mit ihm entstanden sind (Cappenberger Schale), die zweite durch die Tatsache, daß zwei davon, Kronleuchter und Karlsschrein, durch Urkunden, das dritte (Cappenberger Schale) durch stilistische Eigenschaften als Aachener Arbeiten nachweisbar sind und die vierte, das Armreliquiar, im nahen Maastricht geschaffen worden ist. Es liegt daher nahe, auch die Heimat des Cappenberger Kopfes in diesem Kreis zu suchen, zumal es gewiß mehr als Zufall ist, daß der Aachener Domschatz auch das schönste aller mittelalterlichen Bronz aquamanilien in Kopfform, eine edle Bacchusbüste, besitzt (Abb. 39). Wie nahe Aachen und sein Münster Friedrich gestanden haben, ist schon betont worden. Eine weitere Bestätigung findet es darin, daß die damaligen Stiftspröpste Verwandte oder Freunde der Staufer waren. Den 1174 verstorbenen Propst Otto nannte Friedrich seinen Vetter; sein Nachfolger Gottfried († 1185) wurde Reichskanzler, und Propst Philipp, Barbarossas Sohn ward

1198, nach der Ermordung seines Bruders Heinrichs VI., deutscher König. Es ist daher verständlich, daß sich in diesen Aachener Arbeiten etwas Einheitliches, das man »staufisch« nennen darf, deutlich bemerkbar macht, unmittelbarer, deutlicher und persönlicher als das »Welfische« in der Kunst am Hof Heinrichs des Löwen in Braunschweig.

Das Bild, das man damit von der Persönlichkeit des großen Kaisers gewinnt, vermag das von der Geschichte und der Literaturwissenschaft gezeichnete zu klären und zu bereichern. Friedrichs Stiftungen gelten der Kirche und sind aus festem christlichem Glauben erwachsen. In der Verehrung für Karl den Großen und die Vorgänger auf dem Kaiserthron lassen sie den Bewahrer und zielbewußtsten Erneuerer des alten Reichsgedankens erkennen, in der bildlichen Darstellung der eigenen Person und Familie den seiner Aufgabe und Abstammung bewußtsten Herrscher, in der ganzen ungewöhnlichen Kühnheit und dem Selbstbewußtsein, mit dem diesen Gedanken Gestalt gegeben und das Weltliche in den Kreis des Darstellenswerten einbezogen wird, den großartigen Repräsentanten des neuen, daseinsfrohen ritterlichen Zeitalters.

## I

### Konstruktion, Zustand, Rekonstruktion

Das Bildnis aus Rotguß<sup>2</sup> ist zum Teil poliert und ganz vergoldet (Abb. 2). Aus Silber bestehen lediglich die Augäpfel<sup>3</sup>; sie wurden aus dünnen Platten eingelegt und nicht vergoldet (Abb. 4). Die Iris deckt ein schwarzbrauner Schmelz, der um 1890 ergänzt worden ist, denn die ersten Fotos<sup>4</sup> zeigen die Augen beschädigt, so als habe man den Schmelz abgefeilt, um das darunter liegende Material zu prüfen. Von Edelsteinen bzw. deren Fassung läßt sich darauf keinerlei Spur erkennen. – Von den gravierten Inschriften wurde lediglich der Name des Stifters OTTO auf der Rückseite des Untersatzes mit Niello ausgelegt (Abb. 3).

Der Kopf mißt mit seinem Untersatz 31,4 cm Höhe. Das Bildnis erreicht dadurch kaum die Hälfte der natürlichen Größe eines Männerkopfes. Die überaus feine Ausformung und Ziselierung kennzeichnet die Goldschmiedeplastik.

Der Kopf, mit dem Hals aus einem Stück hohl und sehr dünn (3–4 mm) gegossen, läßt sich von dem Untersatz abnehmen, der seinerseits aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist, nämlich einem oberen runden Zinnenkranz mit einer Laterne in der Mitte (von hinten gut zu erkennen, Abb. 3), drei einander nahezu gleichen, knienden Engeln, (Abb. 5, ein vierter, auf der Rückseite, fehlt heute) und dem unteren, achteckigen Zinnenkranz mit vier Türmen und vier Drachenfüßen. Diese Teile waren ursprünglich nur miteinander vernietet, heute sind sie z. T. verschraubt (Abb. 10).

Kopf und Untersatz werden durch zwei Zapfen miteinander verbunden, die mit dem Kopf gegossen sind (Abb. 7). Sie hindern ein Aufstellen des Bildnisses ohne Untersatz – ein wesentliches Argument für die Zusammengehörigkeit von Kopf und Untersatz, es sei denn, man setze einen anderen Untersatz voraus. H. Fillitz 1963 weist darauf hin und betont die Einheit der Komposition, weil der Untersatz die Kegelform des Halses fortsetzt. Dagegen spricht der Unterschied der künstlerischen Qualität, denn die Engel erreichen die Präzision des Bildnisses nicht. Wer so kritisiert, vergißt allerdings, daß die vergleichbaren Kopfreliquiare<sup>5</sup> einen entsprechenden Untersatz entbehren, daß also irgendein in seiner Ikonographie vergleichbares Denkmal fehlt, welches zu dieser Kritik berechtigt. Im Gegenteil, ein hervorragendes Altarkreuz aus dem Maasgebiet um 1160 im Victoria-and-Albert-Museum London zeigt eine ähnliche Differenz zwischen dem Kruzifixus, der dem Typus des Reiner von Huy folgt, und den drei Erzengeln an seinem Fuß. Dort werden Kreuz und Kreuzfuß »aus ikonographischen und aus stilgeschichtlichen Gründen als einheitliche Arbeit« angesehen<sup>6</sup>. Aus denselben Gründen plädiert Fillitz für die gemeinsame Entstehung des Barbarossa-Bildnisses und seines Untersatzes, und ich sehe keinen Grund, ihm hierin nicht zu folgen. Der Rekonstruktionsversuch, den Peter Bloch 1964 entwarf (Abb. 6) erscheint dagegen sehr unbeholfen, ganz abgesehen davon, daß die erwähnten Dorne an der Unterseite des Kopfes einen solchen – verkürzten – Aufbau nicht gestatten. Wir müssen uns demnach auch bei derart kleinen Kunstwerken damit abfinden, daß die beste Hand nur einen Teil schuf – bei diesen beiden Werken den Entscheidenden – und den Untersatz einer untergeordneten Kraft überließ.

Die folgenden Beobachtungen zielen auf die Verbindung des Bildnisses mit dem Untersatz. Denn

im heutigen Zustand stört es empfindlich, daß der Unterrand des Halsansatzes so knapp auf den Zinnen des oberen Mauerrings aufsitzt, daß er drei von ihnen wegdrückte. Zwei wurden mit Stiften wieder befestigt, denn auf ihnen befanden sich einige Buchstaben der Inschrift – aber heute fehlen sie<sup>7</sup>. Sollte das so komplizierte Gebilde in seinem technischen Aufbau eine Fehlkonstruktion gewesen sein?

Geht man von dem heutigen Bestand aus, so erscheint die Laterne hinter den Engeln überflüssig, bestenfalls als eine zwischen den tragenden Engeln zusätzliche Stütze. Doch die Laterne öffnet sich in voller Größe in die Deckplatte des oberen Zinnenkranzes (Abb. 8). Und die Bodenplatte des Kopfes trägt ein entsprechende, fast quadratische Öffnung mit Falz (Abb. 7). Diese Öffnung wird zwar heute von einem mit einem Schubriegel versehenen eisernen Einsetztürchen verschlossen (im 19. Jahrhundert erneuert), weil der Kopf Reliquien birgt. Doch wäre das von Anfang an beabsichtigt worden, hätte man wohl ein an Scharniere hängendes Türchen geplant.

Die beiden Zapfen des Kopfes, die in die Deckplatte des Untersatzes greifen, sind wegen der Öffnung weit auseinandergerückt. Der linke von ihnen wurde konisch durchbohrt (Abb. 7). Das Loch sitzt so tief in dem Zapfen, daß ein darin eingeführter konischer Splint kaum halten würde. Er wäre erst sinnvoll, wenn er etwa 1 cm höher, unmittelbar unter der Platte des oberen Zinnenkranzes spannend eingetrieben werden könnte, um Kopf und Untersatz unverrückbar miteinander zu verriegeln. Ich legte versuchsweise einen Ring auf den oberen Zinnenkranz und erreichte dadurch, daß das Loch unmittelbar unter der Platte sitzt, also die erwünschte feste Verbindung möglich wird. Dadurch wird der Kopf über den Zinnenkranz emporgehoben und das knirschende Aufsitzen vermieden (Abb. 9). Die sich aufdrängende Konsequenz für die Ikonographie bleibe hier zunächst außer Betracht, weil es durchaus nicht sicher ist, woraus ein solcher Ring bestand (vgl. Kap. II).

Zunächst ist zu beobachten, daß sich das Bildnis dadurch etwas in den Nacken legt. Der Kaiser schaut den Betrachter nicht mehr direkt an, wie Keller 1939 bemerkte, sondern gleichsam über ihn hinweg, was mir sinnvoller vorkommt. – Weiter stellt das Anheben um ca. 1 cm die ursprüngliche Proportion des Bildnisses wieder her. Entsprechend den vier Drachenfüßen, vier Türmen, (ehemals)

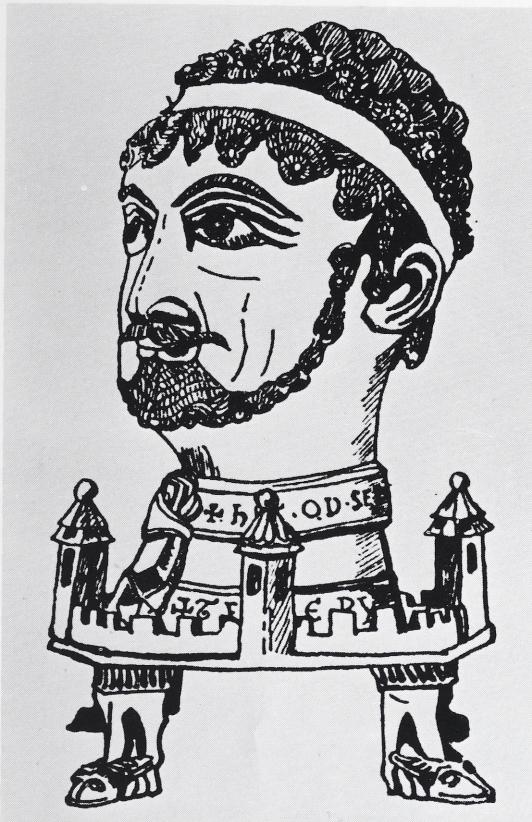


Abb. 6  
Bildnis Barbarossas mit verkürztem Untersatz  
Rekonstruktionsversuch von Peter Bloch 1964

welches das merkwürdige Halsband schließt. – Die einzige Abweichung von dieser Symmetrie findet sich an den Ohren, von denen das linke ziemlich stark absteht, während sich das rechte an den Kopf legt. Ich konnte nichts finden, was dieses – etwa durch einen Sturz – erklärt. So muß es wohl auf die Absicht des Künstlers zurückgehen, die Regel an einer Stelle zu durchbrechen, an der es möglich erschien, ohne den Gesamteindruck zu beeinträchtigen.



Abb. 7  
Bildnis Barbarossas in Cappenberg, Zapfen und Öffnung an der Unterseite des Kopfes

vier Trägerfiguren, sowie 4 x 6 Zinnen im unteren und (ehemals) 4 x 4 im oberen Zinnenkranz sind das Bildnis und sein Untersatz auch vertikal in vier gleich hohe Abschnitte unterteilt: Vom Scheitel bis zur Nasenwurzel, von dort bis zum Bart, vom Bart bis zur Platte der oberen Zinnen und von da bis zum Abschluß des unteren Zinnenkranzes werden jeweils 7,1 cm gemessen, zusammen also 28,4 cm<sup>8</sup>. Da die Füße in die Komposition der Maße nicht aufgenommen sind, bleibt 28,4 cm die Konstruktionshöhe. Sie stimmt mit dem Fußmaß am Thron Karls des Großen in Aachen (28,5 cm) nahezu überein<sup>9</sup>. Mit den 4 cm hohen Füßen ergibt das eine Gesamthöhe von ehemals 32,4 cm.

Die Symmetrie der Zahlen und Maße beherrscht die Gestaltung des Kopfes bis zu den Locken; ich zählte 32 über dem Stirnband, 18 darunter, zusammen also 50, sowie 12 Löckchen am Bart. – Dem Schleifchen, das hinten von dem glatten Stirnband herabhängt (Abb. 3), entspricht vorn ein ähnliches,

Abb. 8  
Bildnis Barbarossas in Cappenberg, Decke des Untersatzes

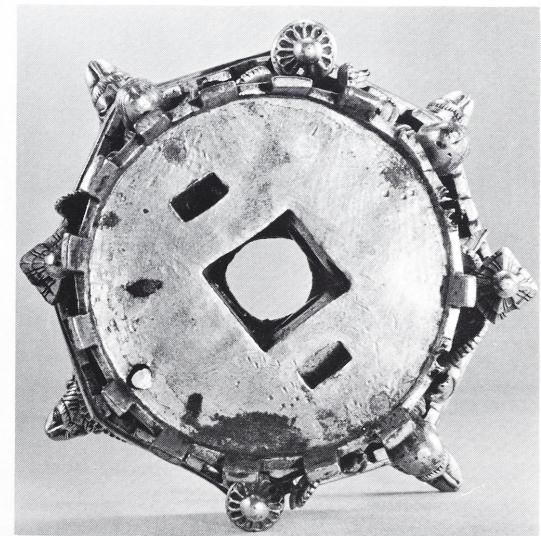


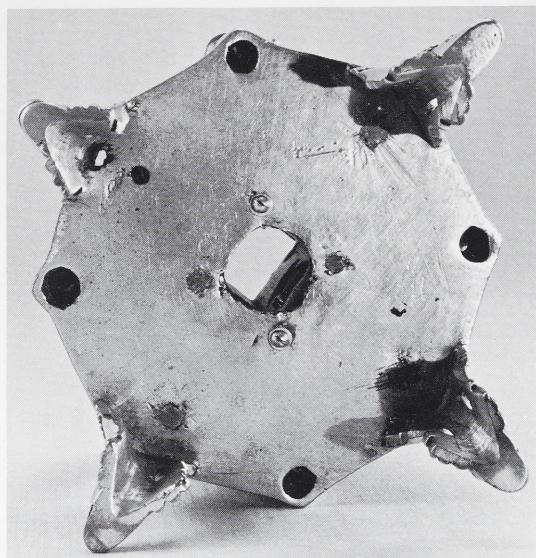


Abb. 9  
Bildnis Barbarossas in Cappenberg mit Ring zwischen Kopf und Untersatz

Außer dem Ring zwischen Kopf und Untersatz ging die silberne Krone verloren, die der Kaiser über dem flachen Band im Haar trug. Bei der Säkularisation des Prämonstratenserstiftes Cappenberg 1803 sei sie abhandengekommen, also vermutlich eingeschmolzen worden<sup>10</sup> wie so viele Kostbarkeiten vom Schmuck mittelalterlicher Reliquiare. Die silberne Taufschüssel (Abb. 30), ebenfalls säkularisiert, entging diesem Schicksal wohl nur, weil ihre Darstellung das Interesse der Historiker erregte, wie Goethes Bericht von 1821 zeigt. Also wird diese Krone kaum der Vorstellung einer abendländischen Kaiserkrone entsprochen haben. Das Silber, aus dem sie gefertigt war, verband sie zwar mit dem Weiß der Augäpfel, aber unterschied sie nachdrücklich von dem vergoldeten Haupt. Die Krone war nur mit Nieten über dem flachen Band im Haar befestigt; links neben der (mit dem Kopf gegossenen) Schleife über dem Nacken ist noch eine zu sehen, rechts davon ein Nietloch (Abb. 3). Über der Stirn und an den Seiten wurden weitere Nietlöcher verschlossen. An dem erhaltenen Niet läßt sich ermessen, daß er nur ein dünnes Blech befestigte. Die Schleife über dem Nacken erlaubt es, an einen Lorbeerkrantz zu denken, wie ihn die römischen Kaiser trugen.

Über das Halsband und den Rand des Halses, sowie die Zinnen des oberen Ringes zieht sich die lateinische Inschrift hinweg, die auf die Reliquien des »Apocalisten« Johannes verweist, die in dem Kopf liegen<sup>11</sup>. Die Buchstaben waren auf den breiten Bändern und den engen Zinnen nur in verschiedener Größe anzubringen. Sie sind keineswegs so sicher angeordnet und so sauber gestochen wie die Linien des Kopfes, nicht einmal diejenigen der Engel<sup>12</sup>. Diese Inschrift wurde sicherlich von einer dritten Hand angebracht, als Otto von Cappenberg das Bildnis des Kaisers zum Reliquiar machte.

Einer vierten Hand ist die Niello-Inschrift mit dem Namen des Stifters OTTO zuzuschreiben, die auf der Rückseite als einzige auf den Zinnen des unteren Kranzes steht (Abb. 3). Darüber befand sich ehemals gewiß eine vierte Engelfigur. Doch sie wurde durch eine andere ersetzt, für die man in die Platte des unteren Kranzes unmittelbar hinter dem Drachenfuß ein neues Nietloch brach (Abb. 10 links oben). Erscheint es gewagt, hier unmittelbar über seinem Namen, eine Figur des Stifters Otto zu vermuten? Die vierte Hand, die die Inschrift niellierte, könnte auch sie angefertigt haben; vielleicht erst nach Ottos Tod († 1171) zu seinem Gedächtnis, als seine Nachfolger das von Otto damit verbundene Reliquienkreuz von dem Bildnis wie-



*Abb. 10  
Bildnis Barbarossas in Cappenberg, Boden des Untersatzes*

der entfernten, um es in eine Staurothek einzulegen; vielleicht erst gegen 1320, als im Chor der Cappenger Kirche die gemeinsame Tumba für die beiden Stifter, Gottfried und Otto von Cappenberg, errichtet wurde. Die beiden Buchstaben des Namens OTTO lassen keine genaue Datierung zu.

Die Vergoldung ist bestoßen und abgegriffen, wo man das Haupt am Hals anzufassen pflegt. Ich zweifle nicht daran, daß es sich um eine ursprüngliche Feuervergoldung handelt, denn Gamans erwähnt sie bereits 1643 in den Acta Sanctorum. Freilich wurde sie an mehreren Stellen ergänzt, um die Spuren der Nieten auf dem Kopfband und die Folgen eines Sturzes zu verdecken, die das Bildnis 1961 auf seinem Ausflug zur Ausstellung in Barcelona erlitt. (In der Werkstatt von Elisabeth Treskow in Köln wurden danach die Teile des Untersatzes durch Schrauben miteinander verbunden, vgl. den Bericht des Landeskonservators 1968).

Auf Veranlassung von Hilde Claussen in Münster untersuchte der Goldschmiedemeister und Restaurator Teufel das Bildnis am 7. 2. 1962 und erstattete dem Landeskonservator für Westfalen-Lippe seinen Bericht. Er konnte »nicht feststellen, ob die Vergoldung ursprünglich oder sekundär ist. Von einer eventuellen ursprünglichen Versilberung (s. Urkunde Ottos von Cappenberg) ist auch bei genauer



Abb. 11  
Bildnis Barbarossas in Cappenberg, das linke Ohr des Kaisers  
(vergrößert)

Betrachtung der abgegriffenen Stellen nichts zu erkennen«. Wie wenig im Mittelalter nachvergoldet wurde, läßt sich m. E. am besten an den versteckten Stellen ablesen, die nachträglich verändert worden sind, wie z. B. an dem Nietloch für die vermutete Otto-Figur (Abb. 10). Dort wurde die Vergoldung nicht ergänzt. Dagegen hat man die Inschriften sicher gleich nachvergoldet, nachdem sie eingeschnitten waren. – Insgesamt: Der Zustand erscheint keineswegs so übel, wie bisher zumeist beschrieben!

Die Vergoldung bedeckt auch die Ränder eines großen Loches, das nach dem Guß in den Boden des unteren Zinnenkranzes gemeißelt worden ist (Abb. 10). Dieses Loch öffnet die darüber stehende Laterne, sodaß man einst, als noch kein Türchen den Kopf verschloß, durch den ganzen Untersatz und die Laterne bis in das Innere des Kopfes hineinsehen bzw. mit einem Stab hineinlangen konnte. Im Kopf sind die Naslöcher ebenso wie die Löcher in den Ohren bereits beim Guß entstanden<sup>13</sup>. Dadurch ist es technisch möglich, daß das Bildnis einst als Räuchergefäß dienen sollte, wie

Philippi schon vermutet hat<sup>14</sup>. Dazu benützt wurde es freilich nicht, weil sich keine Rußspuren darin befinden. Aber ich habe das Experiment gemacht: Wenn eine unter dem Loch im Boden entzündete Räucherkerze den Kopf mit Rauch ausgefüllt hat, tritt er in feinen Strähnen an Nase und Ohren heraus. – Vielleicht hat der Hersteller gehofft, das Räucherwerk in die Laterne auf den zunächst geschlossenen Boden des unteren Zinnenkranzes legen zu können. Aber es ist kaum möglich, an den Engeln vorbei in die Laterne hinter ihnen zu langen und dort das Räucherwerk mit einem Kienspan zu entzünden. Deshalb blieb wohl nichts anderes übrig, als den Boden nachträglich zu durchbrechen, um so zu verfahren, wie oben beschrieben. – Über diese, den heutigen Betrachter schockiernde Vorstellung des Kaisersbildnisses als Räucherkopf handelt ausführlich Kapitel III.

Außer dieser nachträglichen Änderung findet sich in der Platte des unteren Zinnenkranzes ein nicht benutztes Nietloch, das sorgfältig wieder verschlossen und vergoldet wurde (in Abb. 10 links neben der Durchbrechung schwach zu erkennen). Es war wohl für das Befestigen der Laterne gedacht. Da diese sich jedoch nach den Ecktürmen und den Füßen des Untersatzes ausrichtet, sitzt es an der falschen Stelle und mußte wieder geschlossen werden. – Schließlich gibt es auch einen richtigen Gußfehler, nämlich eine Gruppe kleiner Löcher am Hinterkopf links neben der Schleife, wo der Guß besonders dünn ausfiel. Von dem Kranz der darüber ansetzenden Locken werden sie fast verdeckt, weshalb man sie auf Abb. 3 nicht erkennt. Deswegen beeinträchtigen sie die Schönheit des Werkes nicht. In meinem Experiment kam der Rauch natürlich auch dort heraus!

## II

### Ikonographie

An welchen Zeichen können wir den Rang des Dargestellten erkennen? – Im heutigen Zustand fehlen Insignien. Von der Krone blieb als einziger Rest das Schleifchen im Nacken übrig, weil es mit dem Kopf gegossen ist (Abb. 3).

Eine zweite ähnliche Schleife bindet vorne unter dem Kinn das Halsband. Da es für solch' ein Halsband mit »Krawatte« in Kaiserbildnissen keine Parallelen gibt, schien es um der darauf gravierten Inschrift willen angebracht – doch diese kam erst

nachträglich hinzu. Percy Ernst Schramm sah darin das Band, das den Mantel zusammenhält<sup>15</sup>. Davon fehlt zwar jegliche Andeutung. Trotzdem traf der große Kenner der Insignien das Richtige: In völlig abstrahierter Weise erinnert dieses Halsband an die Chlamys des römischen Kaisers.

Einen plastischen Kaiserkopf der Antike hat der Künstler, der dieses neue Kaiserbildnis schuf, wohl kaum gesehen. Aber er kann Münzen und geschnittene Steine gekannt haben, die jene abbilden<sup>16</sup>. An einen Kameo denke ich besonders, weil er m. E. erklärt, wie es zu der Form der Halsbinde kam: Auf dem Kameo des Augustus am Lotharkreuz in Aachen liegt die Chlamys über der Schulter des Kaisers wie ein breites dunkles Band (Abb. 12). Weil darunter der Harnisch und der Ansatz des Armes wieder aus der weißen Schicht geschnitten wurden, konnte ein historisch nicht geschulter Beobachter diesen Kaisermantel wohl für einen Schal halten! Der Weg, der von dem natürlich fallenden Stoff auf der Schulter des Augustus zu der starren Binde am Hals Barbarossas führt, auf dem gleichsam die Naturform zur Formel erstarrt, kennzeichnet die abstrahierende Formensprache um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Am Untersatz des Bildnisses bilden die Engel dafür ein vorzügliches Beispiel (Abb. 5): Die Formel des Tragens reduzieren sie

auf wenige Hauptlinien, und es wird – auch von dem heutigen Betrachter – nicht einmal bemerkt, daß die Engel mit nach außen gerichteter Handfläche die Hände heben und garnicht tragen können! Das sollte uns warnen, das Bildnis im Sinne unserer Zeit für eine getreue Wiedergabe des Menschen Friedrich Barbarossa zu halten, auch wenn die einzelnen Züge mit der Schilderung durch seinen Biographen Rahewin übereinstimmen<sup>17</sup>. Die Zeichnerhaftigkeit erlaubt und verlangt es, jedes Teil für sich zu sehen und zu deuten. Dabei spielt sogar eine Rolle, daß das Band nur den oberen Teil des Halses bedeckt, darunter aber freiläßt bis zu einem Ring, der ihn nach unten abschließt. Dieser Ring trägt keine Randlinien und wird dadurch von dem Halsband unterschieden (erst die nachträglich gravierte Inschrift gleicht ihn in etwa an). Das schmale Halsband deutet an, daß der Oberkörper des Kaisers unbekleidet ist. Die (verlorene) Lorbeerkrone, die zur Halsbinde stilisierte Chlamys und der nackte Oberkörper sind Zeichen des römischen Imperators<sup>18</sup>. (Die deutschen Kaiser wiesen sich durch eine abendländische Krone, dazu Lilienzepter, Reichsapfel und deckenden Mantel aus.)

Zunächst die verlorene Krone. Das Schleifchen, das sie über dem Nacken schließt, verlangt eine Ergänzung als Binde, Diadem oder Kranz<sup>19</sup>. Wenn ich trotz des berühmten Mainzer Kopfes mit der Binde – nach der Arbeit von Kaiser 1960 ein Bildnis Kaiser Friedrich II. – einen Blätterkranz vermute, so bedarf das einer kurzen Begründung. Wir wissen aus dem Schleifchen, daß es ein antiker Kronentyp gewesen ist, aus dem Bericht, daß er aus Silber bestand und aus dem Niet, daß es sich um ein sehr dünnes Blech gehandelt hat. Eine plastisch wirkende Binde wie in Mainz bleibt deswegen ausgeschlossen. Zum Diadem römischer Art gehören Perlen und Edelsteine – davon ist in Cappenberg keine Rede. Deshalb bleibt nur ein Kranz aus Eichenblättern übrig, eine *carona civica*, wie sie zuerst Augustus erhielt, und seit Claudius I. zum Vorrecht der römischen Kaiser wurde, oder ein Lorbeerkrantz<sup>20</sup>. Nach dem Vorbild einer Münze Konstantins ließ Karl der Große nach seiner Anerkennung als Kaiser die bekannten Denare prägen, die auch ihn mit einem Kranz auszeichnen, obgleich er nie einen solchen trug<sup>21</sup>. Kaiser Friedrich II. ließ sich auf seinen Augustalen wieder damit schmücken, für die er – wie schon der Name der Münzen sagt – Vorbilder des Kaisers Augustus wählte<sup>22</sup>. Daß wir von Friedrich Barbarossa heute kein Denkmal kennen, auf dem er mit der Krone der Imperatoren auftritt, dürfte weniger dem Zufall

Abb. 12  
Augustus-Kameo am Lotharkreuz im Domschatz, Aachen



zu verdanken sein, als der Tatsache, daß ein Denkmal des Kaisers im 12. Jahrhundert auf Sonderfälle beschränkt blieb.

Für die Form des Kranzes gibt es in Cappenberg eine sonderbare Bestätigung: Der Haupttrakt des Konventsgebäudes wird – dem Querschiff der romanischen Stiftskirche gegenüber – von einem Mittelrisalit unterbrochen, den ein skulptiertes Tympanon krönt. Dessen Chronogramm-Inschrift bezeichnet das Baujahr 1708 und lautet DEO TRI-UNI ARCHITECTO MAGNO. Sie lässt darüber eine Darstellung der Hl. Dreieinigkeit erwarten. Als solche stehen dort zwischen Akanthus-Voluten drei mächtige Imperatorenbüsten, alle drei mit einem Lorbeerkrantz ausgezeichnet wie damals noch das Bildnis Barbarossas! Mögen Imperatorenbüsten im Barock auch häufig dekorative Aufgaben erfüllen (z. B. in Schloßgärten oder an Augsburger Silbergefäßen), hier müssen sie wegen der Inschrift als Bildnisse der drei göttlichen Personen verstanden werden. Das Barbarossa-Haupt, das längst zu einem Johannes-Reliquiar geworden war, machte m. E. diese sonderbare Darstellung möglich.

Die sorgsam ondulierten Locken wirken für die Kaiser des Mittelalters ebenso fremd wie für die des alten Rom. Jedoch Kopfreliquiare des 12. Jahrhunderts, wie z. B. das Alexander-Haupt aus Stablo, das des hl. Vitalis in Düsseldorf und das aus Fischbeck haben ähnlich genau gelegte Löckchen<sup>23</sup>; freilich jedes von ihnen in anderer Form, sodaß wir daraus nicht auf eine gemeinsame Herkunft schließen können. Die übergenaue Ordnung galt als Vollkommenheit und damit – ebenso wie das strahlende Gold und Silber – als Zeichen für die Heiligkeit<sup>24</sup> des Dargestellten, entsprechend auch der »Himmelsblick« der großen, von vierfachen Bögen überhöhten Augen. Allerdings gehörten diese schon zum Kaiserbildnis der Spätantike, z. B. Konstantins. Es ist also kein Widerspruch, wenn die Augen gleichzeitig zu den Zeichen des Imperators gezählt werden. Dasselbe gilt für das ondulierte Haar, denn es gibt in der Tat einige wenige antike Kaiserporträts mit ähnlich sorgfältig gelegter, wenn auch nicht ondulierter Lockenpracht, wie z. B. Münzen des Commodus. 1960 wies Kaiser im Zusammenhang mit dem Mainzer Kopf auf Augustus-Darstellungen hin, die sich von dem üblichen Schema lockerer Haare unterscheiden, welche seit Alexander d. Gr. das antike Staatsporträt bestimmen<sup>25</sup>. Und es zeigt sich, daß außer Kameen<sup>26</sup> auch monumentale Skulpturen von diesem Schema abweichen, wie z. B. ein Marmorbildnis Konstantins in Wien<sup>27</sup>. In einer Anmerkung vergleicht Kaiser weiter die



Abb. 13

*Goldbulle König Friedrichs I. Barbarossa von 1154  
Rückseite: Aurea Roma (vergrößert)*

Barttracht Barbarossas in Cappenberg mit einem Kopf in Berlin, der früher für ein Bildnis Kaiser Friedrichs II. gehalten wurde. Der kleine Schnurrbart, die auffallend schmalen, stumpf auslaufenden Lippen und das Bärtchen an der Spitze des Kinns, die schon das Bildnis Konstantins zieren, scheinen in Cappenberg wiederholt zu sein, wenn auch modifiziert durch den Typ der deutschen Kaiserdarstellungen seit Karl dem Großen. Das Bildnis Barbarossas steht offenbar in einer imperialen Tradition, die über Karl den Großen und Konstantin auf Augustus zurückführt.

Der Sockel verdeutlicht das durch die beiden Ringe mit Zinnen, von denen der untere auch noch mit vier Türmen bewehrt ist. Diese Ringe entsprechen dem Mauerring Roms auf der Rückseite der Kaiserbulle seit Heinrich II. und sind dort bezeichnet AUREA ROMA (Abb. 13). Also sagen Bildnis und Untersatz zusammen aus: Imperator Romanorum. Damit drängte Fillitz 1963 die ältere Ansicht zurück, die die Ringe der Zinnen und Türme als Himmlisches Jerusalem interpretierte, zumal der von Barbarossa gestiftete Radleuchter

im Münster zu Aachen mit ähnlichen 16 Türmen dies laut Inschrift bedeutet.

Die Deutungen schließen sich nicht aus, sondern ergänzen einander. Ehemals vier Engel tragen den oberen Mauerring und knien in dem unteren, der auf jeder zweiten seiner acht Ecken mit einem Türmchen besetzt ist. Den oberen Ring halte ich für die AUREA ROMA, wie es auf den Siegeln heißt. Das bedeutet eine Überhöhung des irdischen Roms und rückt dieses zwangsläufig in die Nähe der Himmelsstadt. Nach der Apokalypse (21,5) würde man über dem Mauerring den Thron des Lammes erwarten, bzw. das Bildnis des Erlösers. Und die Darstellungen von vier Engeln, die einen Kranz emporhalten, also die *imago clipeata*, z. B. in den Mosaiken der Gewölbe von San Vitale in Ravenna oder der Zeno-Kapelle der Kirche Santa Prassede in Rom, legen dieses nahe<sup>28</sup>. Statt dessen thront darüber der Imperator Friedrich Barbarossa. Er nimmt den Platz Christi ein.

Die Erklärung der Historiker weist auf den geistlichen Rang hin, den Friedrich Barbarossa durch die ideologische Deutung seines Kaisertums für sich beanspruchte. *Sacrum Imperium*, das Heilige Reich, das ist der Begriff, der die Stellung des Kaisers als eines Stellvertreters Christi rechtfertigt<sup>29</sup>. Die Wechselwirkung zwischen Glauben und Herrschaftsanspruch, die diesen Begriff füllte, verschließt sich unserem logischen Denken so sehr, daß es nicht gelingen will, ihn mit wenigen Worten zu umschreiben. Deshalb sei auf die ausführlichen Untersuchungen von Alois Dempf, Richard Schließer und neuerdings von Gottfried Koch verwiesen<sup>30</sup>. Mit dem Titel verknüpft sich das politische Programm der *Renovatio Imperii*<sup>31</sup> so innig, daß in der Zeit Barbarossas eine genaue Trennung kaum möglich erscheint. In der Widmungsinschrift der Lichtkrone in Aachen läßt sich Barbarossa CESAR CATHOLICUS ROMANORUM nennen<sup>32</sup>.

Wenn der Kaiser 1159 Rom als *caput imperii nostri* bezeichnet, spricht er seine Forderung aus, weil er als *Romanus imperator divina ordinatione* sei. Denn unter fränkischer Herrschaft habe das Imperium Romanum in den letzten Jahrhunderten weiterexistiert<sup>33</sup>. Und ROMA CAPUT MUNDI REGIT ORBIS FRENA ROTUNDI lautet die Umschrift des Rombildes auf der Rückseite seiner Bullen (Abb. 13). Entsprechend setzte Abt Wibald von Stablo in die für italienische Empfänger bestimmten Urkunden bereits unter Konrad III. den Titel ein: *Romanorum rex et semper augustus*, wie ihn die römischen Kaiser führten und nannte den König im

diplomatischen Verkehr mit Byzanz *Imperator*<sup>34</sup>. Wenn weiter die Kanzlei Barbarossas dessen Vorgänger Karl den Großen bereits 1152 – also 13 Jahre vor dessen Erhebung – als heilig bezeichnet<sup>35</sup>, spiegelt sich auch darin die Auffassung von der Heiligkeit der kaiserlichen Würde. Diese Heiligkeit berechtigt zu der Darstellung des Kaisers als *Vicarius Christi*.

Die damit ausgesprochene Ideologie Barbarossas sollte den aktuellen Kampf mit der Kurie um die kaiserlichen Rechte in Rom und in Italien unterstützen. Fast möchte es so scheinen, als habe dieses eminent politische Bildnis des Kaisers ebenso fungieren sollen wie einst die Bilder der Kaiser im alten Rom, nämlich als Repräsentationen der Kaiser selbst, wenn ihnen nach dem Antritt des Amtes in allen Provinzen gehuldigt wurde, oder wenn Abtrünnige sich unterwarfen<sup>36</sup>. Aber wir wissen von keinem zweiten Bildnis Barbarossas, weder in Mailand noch in Rom, das dieselbe Steigerung der Zeichen erfahren hätte oder das zu einem derartigen Zweck benutzt worden wäre. Eher erscheint es berechtigt, das Cappenerger Bildnis für einen Versuch zu halten, der aus uns unbekannten Gründen gescheitert ist. Denn das würde uns mit der Einmaligkeit seiner Existenz auch diejenige seiner Form erklären.

Die Engel, die die AUREA ROMA tragen, knien in dem zweiten unteren Mauerring, dem achteckigen, mit zwei runden und zwei quadratischen Türmen und 24 Zinnen bewehrten. Er bedeutet dasselbe Signum »Stadt«. Daß damit die Himmelsstadt gemeint ist, beweisen, wie gesagt, die Inschrift des Barbarossa-Leuchters in Aachen und die Engel, denn sie haben ihren Platz auf den Mauern dieser Stadt (Apokalypse 21,12). Bildlich heben sie die AUREA ROMA mit dem Kaiser als dem *Vicarius Christi* aus dem Ring des Neuen Jerusalems, der Himmlichen Stadt, empor. So ergänzen beide Interpretationen einander.

Konrad Hoffmann fügte 1968 dieselben Fakten in seine Theorie von der Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild ein, denn er glaubte in dem Cappenerger Kopf ein besonders sinnfälliges Beispiel dafür gefunden zu haben: »Die Büste war als glorifizierendes Stifterbildnis zur liturgischen Schale gedacht (Abb. 30); in kleinen Dimensionen wiederholte sie die reale Disposition des Baldachins oder der Stadtkrone mit Himmelsbedeutung über einem Taufbecken und zeigte bildhaft auf, wie der in der Schale unten als Exemplum der Taufe dargestellte Herrscher auch in exemplarischem Sinne

oben in der Wirkung des Taufsakraments vergegenwärtigt wurde: Bürger der Himmelsstadt als Umschreibung der Ekklesia zu sein, dies hier mit dem politischen Sinn der Stadtformel Rom als Kaiserstadt, wodurch der allgemein liturgische Symbolismus spezifisch auf den Herrscher konzentriert erschien. In dieser darstellenden Funktion einer allgemeinen politisch-theologischen Idee ist der eigentliche Sinn des Kaisergeschenks zu sehen« (S. 85). Hoffmann ging von der bisher in der Literatur allgemein angenommenen Vorstellung aus, der Kopf habe in der Schale gestanden. Wenn auch die beiden Kaisergeschenke engstens zusammengehören, wie uns Ottos Testament und die Inschrift der Schale versichern, die von den kaiserlichen Geschenken in der Mehrzahl spricht, so prüften Hilde Claussen und Ernst Günther Grimme dies, als beide Teile 1962 zur Ausstellung »Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst« in Aachen vereinigt waren mit folgendem Ergebnis: Zur Not läßt sich das Bildnis wohl in die 24,4 cm große Schale stellen (Abb. 14). Aber seine vier Drachenfüße stehen so weit (18,6 cm) auseinander, daß sie an der runden Wandung »hängenbleiben« und nicht auf den Boden gelangen. Die beiden Dellen, die man heute im Boden der Schale wahrnimmt, sind nur 16 cm voneinander entfernt und können demnach nicht von dem Bildnis eingedrückt worden sein. Zudem würde es über dem gewölbten Schalenboden bedenklich schwanken. (vgl. dessen Querschnitt, den Rosenberg 1890 wiedergab). – Diese – liebgewordene – Vorstellung müssen wir also begraben. Damit wird Hoffmanns Interpretation des Bildnisses unmöglich.

Dagegen bleibt m. E. seine Ansicht hinsichtlich der Taufschale bestehen (S. 84): Eine »Taufschale« im eigentlichen Sinn des Wortes war sie wegen der im 12. Jahrhundert geübten und auf der Schale selbst dargestellten Immersionstaufen nicht. Dagegen konnte sie für das Chrisam der Tauf- und Firmsalbung benutzt werden. Entsprechende liturgische Schalen des 11. Jahrhunderts in Riga und Halle enthalten das Medaillon eines gekrönten Herrschers Otto mit zwei Pyxiden in Händen, umgeben von der Umschrift HIERUSALEM VISIO PACIS, dem Anfang des Kirchweih-Hymnus. Sie erinnern offensichtlich an den »Fundator Ecclesiae« Otto I. und bilden über ihre liturgische Funktion hinaus sein Denkmal. Die Inschrift verbindet die geweihte Kirche mit dem Neuen Jerusalem.

Da im Mittelalter jedweder Gegenstand mehrfach interpretiert wurde, sei auch hier ein weiterer, zusätzlicher Gedanke angemerkt: Wenn die Engel

knießen und sich neigen, dann allein vor dem Höchsten. Da dieser in der Person des Kaisers gegenwärtig ist, fungieren sie als dessen Trabanten. Das Motiv hat Vorbilder schon in der römischen Kunst, denn es gibt Abbildungen der *sellula curulis*, die von zwei geflügelten, knienden Eroten getragen werden. Und auf dem kaiserlichen Ehrensitz liegt der Lorbeerkrantz als *corona triumphalis*<sup>37</sup>. Das heißt, das ins Christliche gewandelte Motiv stammt ebenfalls aus der imperialen Sphäre der Antike. Schwer zu sagen, ob man im 12. Jahrhundert noch etwas davon wußte. Im Ottonen-Codex der Aachener Schatzkammer – einem der antiken Kunst verpflichteten Werk – trägt allerdings *Terra* den Thron des Kaisers, und den Bischofsstuhl in Bari stützen Sklaven und ihr Aufseher, doch in einem anderen Werk der Reichenauer Buchmalerei sieht man Christus auf einer Himmelskugel thronen, die zwei Engel emporheben<sup>38</sup>. Wenn diese Assoziation eines Thrones zutrifft, dann bedeuteten dieselben Engel unter dem Bildnis Barbarossas eine Steigerung des Kaisers, die über alles bisher Dagewesene weit hinausführt. Allein die oben gegebene Interpretation macht sie verständlich.

An dieser Stelle ist auf die oben vorgeschlagene Rekonstruktion zurückzukommen (Abb. 9). Der Ring, den ich zwischen Kopf und Untersatz einschob, mag wie ein Kissen aussehen, das man unter den Kopf zu legen pflegt (z. B. unter die Häupter der Hl. Drei Könige im Schrein zu Köln). Im Bilde eines Thrones wird es zu dem Polster, das auf vielen Darstellungen thronender Herrscher des Mittelalters als mächtiges »Wurstkissen« auffällt, auch in dem Aachener Codex. Deshalb wählte ich Samt für den Bezug dieses Rings. Aber er kann ebensowohl aus Elfenbein, Edelmetall oder Edelstein bestanden haben, also auch aus Silber oder Bergkristall, allen für einen Thron angemessenen Stoffen, denn er bildet ein Thronpolster nur ab.

Die entscheidenden Zonen des Bildnisses erheben sich über vier Drachenkopffüßen. Ästhetisch leiten diese aus der Waagrechten über zu dem unteren Zinnenkranz und zu dem sich nach oben verjüngenden Aufbau der Pyramide. An Leuchtern und Tragaltären in Köln und an der Maas sind Drachenkopffüße so gewöhnlich, daß man sich scheut, ihnen einen spezifischen Sinn beizulegen. Die gebändigten Drachen, die gezwungen sind, das Licht oder das Heiligtum zu tragen, scheinen Aussage genug. Auch die Interpretation des Bildnisses legt es nahe, in ihnen den Gegenpol der himmlischen Ordnung zu vermuten, die das Bildnis mit seinem Untersatz repräsentiert, nämlich die Welt, über die der Kaiser an Christi Stelle herrscht.



Abb. 14  
Das Bildnis Barbarossas in eine Kopie der Taufschüssel gesetzt

### III

#### Das Kaiserbildnis – Ein Räucherkopf

Solange noch keine Reliquien darin verschlossen waren, konnte man das Bildnis Barbarossas als Räucherkopf gebrauchen. Dazu war es technisch geeignet – wenn es auch nie dazu benutzt worden ist (Kap. I). Unterschiedliche Gefäße in Form eines menschlichen Kopfes gab es zu allen Zeiten und in allen Kulturen, man denke nur an die Gießgefäß des 12./13. Jahrhunderts, die Falke und Meyer herausgegeben<sup>39</sup>. Außer den Nachrichten von großen Räucherfiguren aus Gold und Silber, die wegen ihres hohen Wertes längst wieder in den Schmelztiegel wanderten<sup>40</sup>, wie z. B. die lebensgroßen Kraniche aus Silber, die im 12. Jahrhundert im

Mainzer Dom zu beiden Seiten des Altars standen und aus ihren Schnäbeln Rauch entließen<sup>41</sup>, oder ein entsprechendes Adlerpult von 975 im Kloster Lobbes im Hennegau<sup>42</sup>, haben wir noch heute ein Evangelienpult, das zum Räuchern eingerichtet ist im Original (Abb. 15). Es steht in der ev. Stadtkirche zu Freudenstadt und stammt wahrscheinlich aus der Klosterkirche Alpirsbach. Um dieselbe Zeit wie das Bildnis Barbarossas entstand es in einer Klosterwerkstatt der Hirsauer Kongregation. Hermann Gombert verdanken wir die genaue Untersuchung anlässlich der Wiederherstellung 1948/49 durch Paul H. Hübner in den Städtischen Sammlungen Freiburg i. Br.<sup>43</sup>. – Die Skulptur ist in jeder Hinsicht ungewöhnlich. Aus einem einzigen Lindenstamm sind die vier Evangelistenfiguren geschnitten, die das Pult tragen (Höhe 1,37 m).



Abb. 15  
Evangelienpult, Lindenholz,  
um 1150–60,  
Ev. Stadtkirche Freuden-  
stadt im Schwarzwald

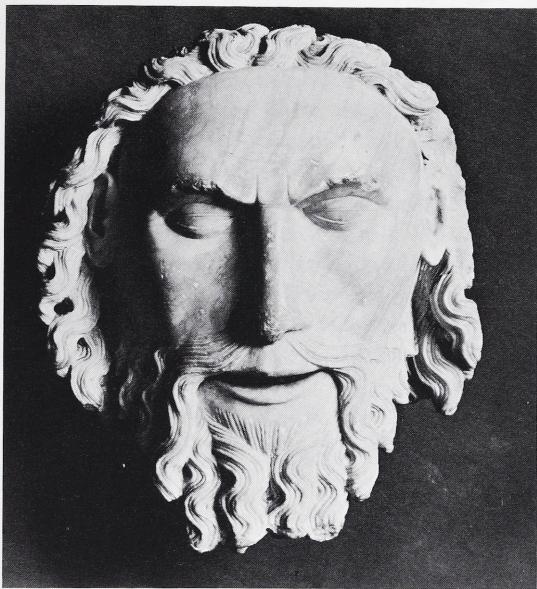


Abb. 16  
Johannes-Kopf, Alabaster, aus Uslar/Westfalen,  
Niedersächsische Landesgalerie Hannover

Die Seiten des Pültchens schmücken die Symbole der Evangelisten. Gombert berichtet<sup>44</sup>: »Nach Entfernung der modernen Deckplatte (auf der Pultschräge) fand sich darunterliegend der alte Kastendeckel, dessen Buchleiste abgeschnitten worden war. In der Mitte dieses Deckels ist ein ca. 17 cm großes kreisrundes Loch mit einem Falz, der ursprünglich wohl den Verschluß hielt. Die Öffnung führt in das Innere des Kastens, der hohl geschnitten ist. In die vier Seitenwände sind von innen Öffnungen gearbeitet, die durch die Evangelistsymbole als Gänge fortgeführt sind und durch deren Münden nach außen treten. Auffallend ist es nun, daß sich in diesen Kanälen ein schwarzer Niederschlag findet, der darauf schließen läßt, daß ehemals Rauch hindurchgezogen ist. Wahrscheinlich war ursprünglich ein Weihrauchgefäß im Innern des Kastens eingebaut, oder wurde ein solches bei der Verlesung des Evangeliums hineingestellt... Während der Verlesung entwich der Rauch aus den Münden der Symbole als Zeichen, daß die Lehre des Evangeliums sich nach allen Himmelsrichtungen ausbreiten sollte. Wie aus den zeitgenössischen Schriften des Hugo von S. Victor und des Honorius Augustodunensis hervorgeht, schrieb man jedem Evangelisten eine bestimmte Himmelsrichtung zu, in die er sein Evangelium verkünden sollte<sup>45</sup>. Matthäus war der Norden, Johannes der Süden, Markus der Osten und Lukas der Westen zugewiesen.«

Georg Swarzenski<sup>46</sup> und W. L. Hildburgh<sup>47</sup> stellten eine Reihe Johannesköpfe aus hartem Alabaster im Victoria and Albert-Museum London (ehemals Sammlung Hildburgh), in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover (Abb. 16 aus der Kirche in Uslar, Westfalen, Höhe 22 cm)<sup>48</sup> und im Museum d'Art et d'Histoire in Brüssel zusammen. Hildburgh betrachtet sie als die Erzeugnisse einer kontinentalen Werkstatt, ja als die Werke eines Meisters und datiert sie nach der Mitte des 15. Jahrhunderts. Swarzenski vermutet ihre Entstehung in Westfalen, woher die meisten Johannes-Schlüssel stammen. Gegenüber der Menge der in England (Nottingham) produzierten Johannes-Köpfe aus Alabaster zeichnen sich diese nicht nur durch ihre künstlerische Qualität und ihr härteres Material aus, sondern auch durch eine rechteckige Aushöhlung der Rückseite, die durch einen Kanal mit dem leicht geöffneten Mund verbunden ist. Bei dem Londoner Exemplar sind Höhlung und Kanal von Ruß geschwärzt<sup>49</sup>. Hildburgh vermutet, weil einst ein Licht darin brannte. Ich meine, daß ein Licht nur durch den Spalt des Mundes hätte scheinen können, weil der bemalte Alabaster undurchsichtig ist, und rechne deshalb auch hier mit Weihrauch.

Später gibt es in der Volkskunst aus Ton gebrannte Figuren der Muttergottes und des Vesperbildes, die, an vielen Stellen durchlöchert, nur als Räucherfiguren verwendet worden sein können<sup>50</sup>. Ich bilde eine bisher nicht publizierte 32 cm hohe Doppelbüste aus unglasierter Irdengeschirr ab, die Christus-König darstellt (Abb. 17, wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert. Landesmuseum Detmold).

Einer sehr alten Volkskunst, nämlich der Kopten, entstammen nur 20 cm hohe, aus Bronze gegossene Räucherstandgefäß in Kopfform<sup>51</sup>. Ihr stereotyp lächelnder Gesichtsausdruck mit großen strahlenden Augen und künstlichen Löckchen ähnelt sogar dem Bildnis Barbarossas, ihre hohe spitze Mütze den Türmen gotischer Räuchergefäß (Abb. 18). Wahrscheinlich gelangten schon mit dem Weihrauch aus dem vorderen Orient derartige Gefäß ins Abendland. Da hier jedoch das zu schwingende Rauchfaß üblich wurde, konnten solche Standgefäß nur im frühesten Stadium des Weihrauch-Gebrauchs Verwendung finden. Danach schied man sie aus. Deshalb gibt es nur wenige Räucher-Standgefäß abendländischer Fertigung. Joseph Braun bildet kein einziges ab, wahrscheinlich weil er glaubte, daß sie nicht am Altar benutzt worden sind<sup>52</sup>. Einige wenige haben sich indessen in den Museen in Cleveland, London (British Museum)



*Abb. 17  
Christus, gebrannter Ton, Doppelfigur als Räuchergefäß,  
Lippisches Landesmuseum Detmold*

und Berlin (Kunstgewerbemuseum)<sup>53</sup> erhalten, kleine Zentralbauten über vier Drachenfüßen mit vier Apsiden und Vierungsturm, mit Fenstern, Dachziegeln und Firstknäufen (Abb. 19).

Zusammenfassend heißt das: Es gab im frühen und hohen Mittelalter stehende Räuchergefäße an entscheidenden Stellen der Kirche (Evangelienpult) in Formen symbolischer Tiere, menschlicher Köpfe und Architekturen. Sie bestanden aus Edelmetall, Bronze, Holz und in jüngerer Volkskunst auch aus Ton. Über ihre Verwendung in der Liturgie geben die Evangelienpulte Aufschluß. Die Lesung des Evangeliums bildet noch heute einen Anlaß, in feierlicher Weise das Weihrauchfaß zu schwingen. Aber dies ist wie bekannt, nur einer; weitere Anlässe sind die Inzensation des Altars, der Opfergaben, des Kreuzes sowie etwaiger Reliquien auf dem Altar u. s. f.<sup>54</sup>. Wegen der Häufigkeit seines Gebrauchs könnte man das Rauchfaß sogar für das wichtigste der bei der feierlichen Messe benutzten Geräte ansehen.

Dem entspricht seine Gestalt. Die Architektur, die es abbildet, wird als Himmlisches Jerusalem gedeutet, wie z. B. auf dem Rauchfaß des Gozbertus in Trier<sup>55</sup>, auf dessen Deckel König Salomon thront. Das Rauchfaß des Reiner in Lille<sup>56</sup> trägt als Figurengruppe auf dem Deckel einen Engel mit den drei Jünglingen im feurigen Ofen (Abb. 20). In der Widmungsinschrift spricht Reiner, der Stifter, den Leser an und fügt hinzu: »Ich glaube, daß eure Gebete wie Weihrauch zum Angesicht Christi emporsteigen werden«. Wie schon im Bilde vom Opfer Kains und Abels wird der Rauch

*Abb. 18  
Koptischer Räucherkopf, Bronze. Ehem. Staatl. Museen  
Berlin (Kriegsverlust)*



des Opfers mit dem Gebet gleichgesetzt. Im Alten Testament bedeutet Räuchern so viel wie Beten – auch vor anderen Göttern (so Jer. 1,16 u. a.). Die entscheidenden Stellen im Neuen Testament, die von Weihrauch sprechen, stehen in der Apokalypse des Johannes. Dor heißt es z. B. »... und ein anderer Engel kam und trat an den Altar und hatte ein gülden Rauchfaß, und ihm ward viel Rauchwerk gegeben, daß er gebe zum Gebet aller Heiligen auf dem güldenen Altar vor dem Stuhl. Und der Rauch des Räucherwerks vom Gebet der Heiligen ging auf von der Hand des Engels vor Gott« (Kap. 8, 3 und 4). Das geschieht vor der Eröffnung des siebenten Siegels, mit dem die Apokalypse ihren Höhepunkt erreicht, ehe Johannes das Himmlische Jerusalem schaut.

Der Untersatz des Barbarossa-Bildnisses, dem der Gedanke an das Himmlische Jerusalem ebenfalls zugrundeliegt, verbindet sich formal mit den genannten Gefäßen durch die Türme mit ihren Schindeldächern und Knäufen auf den Spitzen, die

Engel und die Arkaden. Diese öffnen das Ciborium in der Mitte des Untersatzes. Sie deuten durch Ausschnitt und Gravierung kleine Säulchen mit Kapitellen und Basen an (Abb. 3) ähnlich wie am Rauchfaß des Gozbertus. Hätte man sich nicht dagegen gesträubt, das Bildnis Barbarossas als Räucherkopf anzusehen, wäre dieses gewiß längst aufgefallen! Und daß man sich sträubte, erscheint nur zu begreiflich, denn das Bildnis Friedrich Barbarossas, des Imperators, hat offenbar einen höheren Realitätsgrad als die Kraniche, Adler, Evangelistensymbole und Darstellungen des Himmlischen Jerusalem. Einzig der König Salomon inmitten seiner Stadt (auf dem Rauchfaß des Gozbertus) kommt dem Kaiser darin gleich.

Durch seinen geistlichen Rang als Diakon hatte der König das Recht, im feierlichen Gottesdienst an den Festen das Evangelium zu singen. Er durfte gewiß auch räuchern, denn dieses gehört zu den Aufgaben des Diakons. Und da das Räuchern das Aufsteigen der Gebete zu Gott bedeutet, wer wollte

Abb. 19

Räucherstandgefäß, Bronze, Maasgebiet 12. Jahrhundert  
Kunstgewerbemuseum Berlin



Abb. 20

Rauchfaß des Reiner, Bronze, Maasgebiet um 1160–1165,  
Palais des Beaux-Arts, Lille



das dem König verwehren? Aber ich kenne – im Gegensatz zur Lesung des Evangeliums<sup>57</sup> – keinen Bericht und keine Darstellung hiervon. Für den Historiker wäre das Grund genug, einen deutschen König mit dem Rauchfaß in der Hand als unmöglich abzutun. Solche Kritik übersieht, daß die Hoheit des Gekrönten im Mittelalter alle Darstellungen verhinderte, die ihn in einer dienenden Rolle zeigen mußten. Nicht einmal entscheidende historische Ereignisse, die sich ein Bildreporter heute auf keinen Fall entgehen lassen dürfte, wurden von den Zeitgenossen im Bilde dargestellt, wie z. B. Heinrich IV. vor Canossa oder die Erhebung der Gebeine der Hl. Elisabeth durch Friedrich II. – denn das Büßergewand, das die Kaiser als äußerliches Zeichen der Devotion dabei trugen, paßt nicht zu der Repräsentation, die ihre Darstellungen prägt. Noch am Ende des Mittelalters bewirkte diese Anschauung, daß Kaiser Maximilian in seinen Lebensgeschichten zwar in allen Bildern als Hauptfigur auftritt, aber kaum jemals als ein aktiv Handelnder, immer nur als der Befehlende, Weisende, Gebende oder Empfangende. Dies müssen wir also dem Historiker entgegenhalten: Wenn die Quellen keine Antwort geben, ob der Kaiser jemals ein Rauchfaß ergriff oder nicht, dann liegt das in diesem Fall an der Anschauung der Zeit, die einen momentanen Akt durch bildliche Darstellung nicht fixieren wollte, weil sie dadurch ein unzutreffendes Bild des Herrschers entworfen hätte!<sup>58</sup>

Wenn das Bildnis Barbarossas räucherte, tat es das stellvertretend für den Kaiser. Er verehrte also mit dem Rauchwerk einen anderen. Nach dem Vorbild der Hl. Drei Könige und ihren Weihegaben Gold, Weihrauch und Myrrhen meine ich, daß Barbarossa ebenfalls Christus verehrte, sowohl das Knäblein auf dem Schoß der Gottesmutter, als auch den Herrn der Welt, der durch seine Heiligen weiterwirkt.

## IV

### Das Kaiserbildnis als Johannes-Reliquiar

Auf den Bändern am Hals des Bildnisses ließ Otto von Cappenberg eingravieren, daß es Haare des hl. Johannes enthält. IOH(ANN)ES ist auf dem unteren Band links vorne groß und deutlich zu lesen (Abb. 9). Die Fortsetzung muß man dagegen suchen. Sie befindet sich auf den Zinnen des Untersetzes unter der linken Seite des Kopfes. Der tragende Engel verdeckt mit seiner rechten Hand auch noch den Beginn: + A – PO – CA – LIS – TA.

Sofern sich überhaupt jemand die Mühe machte, die Inschrift zu entziffern, war es doch außerordentlich schwierig, zumal mit drei der Zinnen mehrere Buchstaben verloren gingen (Kap. I).

Zu dem Kopf gehören noch heute Reliquien. Zur näheren Untersuchung wurden sie vom Landeskonservator von Westfalen-Lippe daraus entnommen. Nach einem Kurzreferat, das Dorothea Kluge darüber hielt, sind die Reliquien in Seidenstoffe verpackt, die mindestens aus dem 13. Jahrhundert herrühren, wahrscheinlich früher entstanden. Authentiken fehlen. Durch die Inschrift auf der Halsbinde gesichert sind nur Haare des Evangelisten Johannes. Jedoch die Überlieferung, Otto habe die Reliquien aus dem goldenen Kreuz, das er von Herzog Friedrich von Schwaben übernahm (s. S. 133), in den Kopf gefüllt, muß auch die hierbei erwähnten berücksichtigen: »natürliches Blut, das vom Leibe Christi floß, an drei Läppchen klebend; ein Teilchen vom Kreuz Christi; eine Partikel vom Rock des Herrn; Tränen, die vom Herzen Mariens flossen; Haar der Jungfrau Maria; Blumen, die Maria in der Hand hielt, als der Engel ihr Christi Fleischwerdung verkündete; auch etwas von ihren Kleidern; (das bereits genannte) Kopf- und Barthaar des Evangelisten Johannes; (schließlich) in drei Läppchen ziemlich viel vom Blut Johannes des Täufers; dazu noch Reliquien des Hl. Augustinus und der Hl. Katharina«<sup>59</sup>. So war auch Johannes Baptist in dem Kopfreliquiar vertreten.

Nach dem Beispiel des Ordensgründers Norbert von Xanten erwählte sich Otto von Cappenberg den Evangelisten Johannes zu seinem besonderen Patron (Umschrift seines Siegels: OTTO · JOHANNIS · AP(OSTOLI) · SERVUS, Abb. 36), und der Orden der Prämonstratenser insgesamt tat dasselbe. Jedoch die Mutterkirche in Prémontre hatte Norbert bereits Maria und Johannes dem Täufer geweiht<sup>60</sup>. Dazu Schreiber: »Von der Verehrung des Täufers wurde die des Evangelisten gefördert. Das vollzog sich in der Kraft eines kultdynamischen Gesetzes, wie wir an anderer Stelle nachwiesen<sup>61</sup>. Dort haben wir für diese Erscheinung die Bezeichnung Geschwisterheilige geprägt ... Cappenberg hatte als Inhaber des Hochaltars Maria und Johannes Evangelist, während ein anderer Altar der Kirche im südlichen Querhaus dem Täufer geweiht war. In der Kirche in Wesel, das von Cappenberg besetzt wurde, wurden beide Johannes verehrt. Ja, der Kult des ersten und zweiten Johannes verband sich oft genug mit dem des dritten Johannes, des Chorherrn Johannes Nepomuk, den die Hochwellen des

Barock durch die deutsche Frömmigkeit trugen«. Es wurde also keineswegs zwischen den beiden, bzw. später den drei, Johannes so säuberlich unterschieden, wie wir es heute tun. In Alt-St. Peter in Rom standen die wichtigen Altäre des Heiligen Kreuzes, der Mutter Anna, der Gottesmutter, des Evangelisten Johannes, des Täufers und der Heiligen Drei Könige in einer Reihe im Querschiff rechts neben dem Hauptaltar, die Altäre der beiden Johannes also unmittelbar beieinander<sup>62</sup>. An dem Baptisterium der Basilika San Giovanni in Laterano liegen die Kapellen des Täufers und des Evangelisten einander gegenüber und dokumentieren ein Doppelpatrozinium beider Johannes<sup>63</sup>. In Cappenberg wird die Südseite des Chorgestühls von 1520 von einer Wange geschlossen, auf deren Innenseite als ehemals gefaßte Figuren versammelt sind: Maria und Johannes Evangelist, Christus und Johannes der Täufer, d. h. die beiden Johannes den göttlichen Personen so zugeordnet, wie es die biblische Geschichte nahelegt. Auf der Außenseite derselben Wange – dem Altar zugewandt – erscheinen beide Johannes noch einmal<sup>64</sup>. Außerdem stellt ein Tafelgemälde aus derselben Zeit die beiden Johannes nebeneinander stehend dar<sup>65</sup>. Also wurden sie auch in Cappenberg im Spätmittelalter gleichgeachtet. Der Altar Johannes des Täufers befand sich in der Stiftskirche im südlichen Querhaus<sup>66</sup>, unmittelbar neben dem heutigen Grabe Gottfrieds. Obgleich Otto von Cappenberg in seinem Testament das Haupt zur feierlichen Ausgestaltung der beiden Feste (27. Dezember und 6. Mai) des Evangelisten bestimmte, konnte es mit Fug und Recht auch für die Feste des Täufers und der anderen Heiligen benutzt werden, deren Reliquien in dem Haupt lagen! Das bewirkte die zweite Wandlung des Hauptes vom Evangelisten Johannes in das des so volkstümlichen Täufers.

In Westfalen und am Niederrhein sind sog. Johannes-Schüsseln oder Johannes-Köpfe seit dem 14. Jahrhundert auffallend häufig zu finden<sup>67</sup>. In nahezu jeder größeren Kirche müssen sie vorhanden gewesen sein, um sie am Tage der Enthauptung des Heiligen (29. August) auf den Altar zu setzen, über den Türen der Johannes-Kirchen und -Kapellen aufzuhängen<sup>68</sup> oder in Prozessionen mitzuführen<sup>69</sup>. Das Volk glaubte, durch Berühren der Johannes-Schüssel würden Hals- und Kopfschmerzen geheilt. »Daher wurden diese Schüsseln in den Kirchen meist sehr niedrig angebracht. Wie uns Herr Dr. Fr. Witte mitteilte, stand in Dorsten in Westfalen (Kreis Recklinghausen) noch bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts eine steinerne Johannes-Schüssel auf einem konsolartigen Ausbau an der



Abb. 21

Haupt Johannes des Täufers auf der Schüssel, Stein um 1230  
Aus dem Radfenster des Südgiebels am Westquerhaus des Doms zu Münster

Wand und kamen Leute, welche von Kopfweh geplagt wurden, sie mit ihrem Kopf zu berühren. In der dem Täufer geweihten Kirche S. Giovanni Decapitato in Rom wird die Schüssel noch heute den Gläubigen auf das Haupt gelegt<sup>70</sup>.

Die ausführliche Arbeit von Hella Arndt und Renate Kroos, die 1969 in dieser Zeitschrift erschien, befreit mich davon, die Reliquiare Johannes des Täufers ausführlich schildern zu müssen. Als das für den vorliegenden Zusammenhang wichtige Ergebnis dieser Arbeit erscheint mir, daß den vielen Johannes-Schüsseln eine kleine Zahl von Büsten bzw. aufrechten Köpfen des Täufers gegenübersteht. Die Darstellung des abgeschlagenen Hauptes auf einer Schüssel folgt aus dem Martyrium und wird von der in Amiens verehrten Schädelreliquie bestätigt. Für das in einer Schüssel

aufrecht stehende Haupt des Täufers am Dom zu Münster (Abb. 21) und das Reliquienhaupt aus Fischbeck im Kestner-Museum Hannover vermuten Arndt und Kroos, daß sie dem Bildnis Barbarossas in Cappenberg nachgeahmt worden sind<sup>71</sup>. Vorausgesetzt wird dabei – ebenso wie hier – die Reliquie des Täufers in dem Bildnis und sein Standort in der Schale. Letzteres hat sich zwar als Irrtum herausgestellt, aber Bildnis und Schüssel gehörten seit je zusammen (Kap. II, Abb. 14), und die in der Schüssel dargestellte Taufe Barbarossas legt es natürlich nahe, an den Täufer Johannes zu denken. – H. Arndt und R. Kroos weisen neben Cappenberg und Münster auf den dritten Johannes-Kopf mit zugehöriger Schale in Kloster Berge bei Magdeburg, später im Halleschen Heiltem, hin. Hier handelt es sich zwar nicht um formale Ähnlichkeit, doch die historischen Beziehungen der Cappenberger Prämonstratenser führten in der Frühzeit ebenso wie nach Münster und Fischbeck auch dorthin, nämlich durch den Ordensgründer, den hl. Norbert von Xanten, der 1126 zum Erzbischof von Magdeburg gewählt wurde, 1129 das Kloster Berge zeitweilig mit Prämonstratensern besetzte und sich häufig dort aufhielt<sup>72</sup>. Danach läßt es sich nicht ausschließen, daß das Kaiserbildnis in Cappenberg als ein Haupt Johannes des Täufers nachgeahmt worden ist. (In diesem Zusammenhang ist auch an die oben genannten Johannesköpfe aus Alabaster zu erinnern, die zum Räuchern dienen konnten wie Abb. 16). Allerdings erhebt sich nur das Johannes-Haupt in Münster über einer gedrechselten Schüssel. Die Büste in Berge/Halle stelle ich mir so groß vor, daß sie lediglich in einer mächtigen Schale hätte stehen können. Für Fischbeck ist nichts überliefert, was auf eine Schüssel weist. (Möglichlicherweise bestanden die Schüsseln aus Holz und wurden weggeworfen, als man sie nicht mehr gebrauchte.) – Eine Krone war in Cappenberg und Berge/Halle vorhanden. Dafür fehlt sie in Münster und Fischbeck. Zudem war die Krone in Cappenberg ein Lorbeerkrantz (Kap. II), in Berge/Halle dagegen eine von Kaiser Otto II. gestiftete wirkliche Königskrone<sup>73</sup>, ebenso auf der Johannes-Büste in der ehem. Abtei St. Johannes Baptist in Aachen-Burtscheid<sup>74</sup>.

Das Bild des Täufers mit der Krone erklärt sich aus der Antiphon des Festes seiner Enthauptung (29. August): *Posuisti Domine, in capite ejus coronam de lapide pretioso* (= O Herr, Du krönst sein Haupt mit einer Krone von Edelstein). Diese Worte aus dem königlichen Psalm 20 (21), 4 wurden nach dem Mainzer Ordo in Aachen von den Geistlichen gesungen, wenn sie den neu gekrönten König vom

Chor durch die Kirche zum Thron Karls des Großen geleiteten<sup>75</sup>. Indem der König darauf Platz nahm, war er in das Regiment rechtens eingewiesen. Es hebt diesen einmaligen Akt hervor, daß er in den Ordines der Kaiserkrönung fehlt und mit ihm dieser Psalm<sup>76</sup>.

Diese Beziehung zwischen der Liturgie des Johannes-Festes und dem Ordo der Königskrönung, m. W. bisher nicht beachtet, kennzeichnet am besten den hervorgehobenen Platz, den man dem Täufer einräumte. Deshalb erhielt er in Gemälden gelegentlich die königlichen Insignien – nämlich Krone, Mantel und Thron<sup>77</sup>. Die Kronen auf den Reliquienbüsten waren besondere Weihegaben der jeweiligen Herrscher, denen sie einst gehörten. Bei der Erhebung der Gebeine der hl. Elisabeth in Marburg 1236 setzte Kaiser Friedrich II. eine Krone auf das Haupt der Heiligen<sup>78</sup>. Karl IV. bestimmte die böhmische Krone dem Schutzpatron Böhmens, dem hl. Wenzel<sup>79</sup>, und die Krone, die er bei seiner Krönung 1349 in Aachen trug, dem von ihm gestifteten Büstenreliquiar des heiligen Kaisers Karl<sup>80</sup>. Beide Kronen sollten nur zur Krönung eines Nachfolgers von den Häuptern der Heiligen »ausgeliehen« und benutzt werden. Die »heilige« Krone war sicherlich in keine bessere Obhut zu geben als in diejenige des Heiligen, der den Staat beschützte. Das hebt Johannes den Täufer wie die hll. Wenzel und Karl in den Rang eines Kronenhüters und gleich sein Bildnis dem der Könige an. Dieses geht auf die hohe Verehrung des Täufers zurück, ganz besonders durch die Könige und Kaiser, die in dem Vorläufer des Herrn ihr direktes Vorbild sahen. In Byzanz gehörten Johannes-Reliquien den hervorragenden Kirchen des Kaisers<sup>81</sup>. Für Deutschland nennt Rensing viele Beispiele, u. a. Aachen, und weist darauf hin, daß sich in Corvey der Platz des Kaisers über dem Taufbecken befand<sup>82</sup>. Konrad Hoffmann 1968 stellt ausführlich den Zusammenhang zwischen der Tauf-Salbung und der Salbung des Königs dar.

Während die erste Wandlung von Barbarossas Bildnis in ein Büstenreliquiar des »Apokalisten« Johannes auf den Zusammenhang mit dem Untersatz verweist (bzw. dem darin dargestellten himmlischen Jerusalem), bezieht sich diese zweite Wandlung in ein Haupt Johannes des Täufers auf den Ursprung, nämlich auf das Bildnis des Königs und Kaisers. Im Mittelalter konnte dieses in Cappenberg nicht der Vergessenheit anheimfallen<sup>83</sup>, und so hat man wohl die Mehrdeutigkeit des Bildnisses akzeptiert.

## V

### Das Kopfreliquiar in der Hand des hl. Gottfried von Cappenberg

Um die Funktion des Bildnisses erklären zu können, müßten wir Anweisungen für den kultischen Gebrauch haben. Im Klosterarchiv Cappenberg fehlen sie vollständig; dort werden nur die Urkunden aufbewahrt, die den Besitz verzeichnen. Der Mangel an schriftlichen Zeugnissen entbindet uns indessen nicht davon, wenigstens eine Antwort zu versuchen.

Wie im Vorwort berichtet, »paßt« das Bildnis auf die Grabplatte des hl. Gottfried von Cappenberg (Abb. 1 und 22). Ich stelle es auf einen kreuzförmigen Sockel, den der in seinen Gründungen als Heiliger verehrte Gottfried auf der skulptierten Platte in seiner rechten Hand hält, und mir schien, daß nicht nur die Maße übereinstimmen, sondern daß auch der Kreuzsockel hierdurch zum ersten Mal eine sinnvolle Verwendung findet: Er wird durch das Kaiserbild zum Kreuz und erhält dadurch die Bedeutung des Siegeszeichens Christi<sup>84</sup>.

Die Grabplatte, um die es sich hier handelt, ist nicht das vielfach abgebildete Denkmal der beiden Stifter, Gottfried und Otto von Cappenberg, aus der Zeit um 1315–30, das heute an der Südwand des Chores aufgerichtet steht und ursprünglich eine Tumba bedeckte<sup>85</sup>. Vielmehr existiert für Gottfried allein eine zweite Grabplatte (Abb. 23), heute auf der Tumba, die im 19. Jahrhundert im südlichen Querhaus rekonstruiert worden ist (heute: Gottfrieds-Chor). Ich halte es nicht für notwendig, mit Fritz<sup>86</sup> anzunehmen, sie sei erst um 1340 nach einem Vorbild aus der Mitte des 13. Jahrhunderts geschaffen worden, denn der Dolch und der Dreieckschild werden seit dem Ende des 13. Jahrhunderts üblich<sup>87</sup>. Diesen Stein schuf um 1300 kein ebenso bedeutender Meister wie derjenige der Doppelgrabplatte. – Wie es dazu kommt, daß heute zwei Grabdenkmäler in Cappenberg an den hl. Gottfried erinnern, läßt sich nur vermuten: Wahrscheinlich nahm man Anstoß daran, daß nur Gottfried hierauf dargestellt ist, obgleich er zusammen mit seinem Bruder Otto das Stift gründete und dieser im Grabe Gottfrieds im oberen Chor vor dem Hauptaltar beigesetzt worden ist<sup>88</sup>. Historische Gewissenhaftigkeit und die Verehrung beider Stifter mag

Abb. 22

Das Bildnis Barbarossas auf dem Grab des hl. Gottfried in der Pfarrkirche Cappenberg



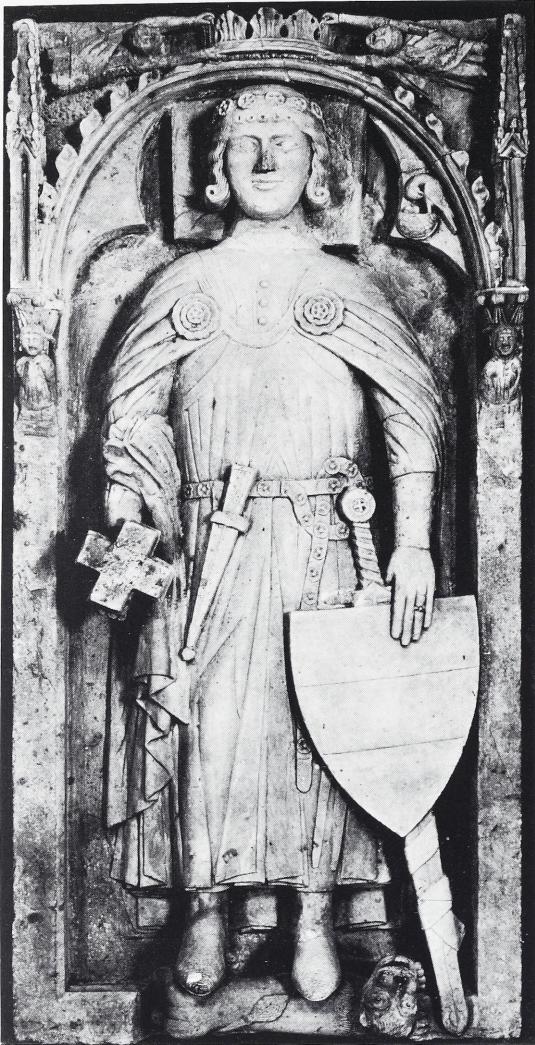


Abb. 23  
Grabplatte des hl. Gottfried, um 1300, Kath. Pfarrkirche Cappenberg

die Ursache dafür gewesen sein, diese Platte nicht lange nach ihrer Entstehung zu verwerfen und angeblich am Torhaus anzubringen<sup>89</sup>, woher sie im 19. Jahrhundert wieder in die Kirche zurückgeführt wurde<sup>90</sup>. – Als Ritter ist der Heilige dargestellt mit Mantel, Waffenhemd, Gürtel, Wappenschild, Schwert und Dolch. In der rechten Hand hält er den kreuzförmigen Sockel, von dem man bisher glaubte, er sei der untere Teil eines Kirchenmodells<sup>91</sup>. Abgesehen davon, daß ich keine Spuren einer Abarbeitung entdecken kann, wäre ein Modell wohl wie üblich in der Vorderansicht, wie der Heilige liegend, wiedergegeben worden<sup>92</sup>. Außerdem würde der Kreuz-Sockel nur einen Zentralbau

tragen können; die Kirche in Cappenberg ist jedoch eine Basilika. Vor allem: Welcher Stifter würde den Ausweis seiner Tat so niedrig halten? Betrachtet man den Sockel als Kreuzzeichen, wäre dieselbe Frage erst recht zu stellen. Deshalb bebezwecke ich mit dem Versuch zunächst, diese Merkwürdigkeit der Grabplatte zu erkunden.

Weil das Bronzebildnis nicht fest mit dem Stein verbunden wurde, kann dies nur sein vorübergehender Standort gewesen sein. Ich betone das ausdrücklich, weil ein so kostbares Reliquiar auch damals geschützt werden mußte und normalerweise in einem Reliquienschrank verschlossen blieb, wo es auch im vorigen Jahrhundert wiederentdeckt worden ist<sup>93</sup>.

Dagegen gehörte es wohl zum allgemeinen Brauch, am Gedächtnistag des Hauptstifters einer Kirche das wichtigste Heiltum auf sein Grab zu setzen. Schriftlich überliefert ist das im Dom zu Speyer: »Beim Jahrtag für Heinrich IV. (den Hauptstifter) am 6. August wurde über die Königsgräber ein kostbares Bahrtuch gebreitet und auf Heinrichs Grab das Heiltum (*Sanctuarium*) vom Hochaltar gestellt, vermutlich der kostbare Kreuzpartikel, welchen Heinrich III. dem Speierer Dome aus Italien mitgebracht hatte. Vor dem Heiltum brannten von der großen Vigil am Vorabend bis nach dem Seelenamt am Morgen zwei Kerzen von je einem halben Pfund Wachs«<sup>94</sup>. Über dem Grab des Kaisers befand sich, wie im Frühmittelalter üblich, eine flache Platte. Sie war leicht zu bedecken, zu besetzen oder anders zu schmücken. Und so wird es auch in Cappenberg anfänglich gewesen sein. Erst die skulptierten Grabdenkmäler behinderten das, wenn sie nicht, wie in diesem Fall, dafür eingerichteten wurden.

Kurt Bauch, dem ich mein Experiment in Cappenberg vorführte, nannte eine mögliche Parallele: In der ehemaligen Wallfahrtskirche zu Wilsnack wurde eine lebensgroße Sandstein-Figur des Havelberger Bischofs Johannes II. von Wöpelitz (1385–1401) aufgerichtet, der sich besonders um die Inneneinrichtung der Kirche bemühte. Statt eines Krummstabes hält der mit dem vollen Ornat bekleidete Bischof mit beiden Händen einen acht-eckigen Sockel frei vor die linke Körperhälfte. Bisher wurde dieser Sockel als eine Kapsel gedeutet, »worin wohl das heilige Blut zu denken ist«<sup>95</sup>, auf das sich die 1383 beginnende Wallfahrt gründet. Ich kenne keine spätgotische Reliquienkapsel dieser Form, sondern sehe darin einen Sockel für die verlorene Wunderblut-Monstranz. Nach ihrer Ab-

bildung auf dem Wunderblut-Schrein<sup>96</sup> war es eine spätgotische hochragende Zylindermonstranz mit Achtpass-Fuß. Wenn sie auf den Sockel paßte, konnte man sie dem Bildnis des Bischofs zeitweilig in die Hand geben. Da der Bischof hier nicht begraben liegt, da er nicht einmal als der erste Stifter der Kirche in Wilsnack anzusehen ist, fungierte er gleichsam über seinen Tod hinaus, indem er die Wunderbluthostien, deren Kult er förderte, selbst den Gläubigen darbot. Auch in diesem Fall ist zu betonen, daß die Steinfigur des Bischofs nur zeitweilig die Monstranz getragen haben kann, denn diese hatte ihren dauernden Platz in dem erwähnten Wunderblut-Schrein in der Sakristei.

Mir ist klar, daß man sich heute an den unterschiedlichen Materialien stößt. Aber müssen wir diese Bedenken nicht auf die vermeintliche Materialgerechtigkeit zurückführen, die erst in unserem Jahrhundert propagiert wurde? Im Mittelalter gab es solche Bedenken nicht. Alle monumentalen Leuchter oder Säulen aus Bronze oder Edelmetall stehen auf Steinsockeln (z. B. in Hildesheim, Braunschweig, Essen, Rom). Stephan Lochners Gemälde der Darbringung im Tempel aus St. Katharinen in Köln, heute in Darmstadt, trägt über der Hand des Stifters, eines Deutschordensherren, der hinter Simeon sich dem Betrachter zuwendet, die Spuren eines auf die Tafel montierten Reliquienkreuzes<sup>97</sup>. Die leere Hand des Stifters und der Zettel, den dieser mit der anderen Hand daneben hält, sind Hinweis genug, daß dies von Anfang an so gedacht war: Ihsu maria geit uns loen – mit dem rechtverdig simeo(n) – des heltu(m) ich hie zeigen schoen – 1447. Dieser Text des Schriftblattes weist auf die Reliquie des hl. Simeon in dem Kreuz hin. Es sieht ganz so aus, als habe der Stifter das Thema der Darstellung im Tempel gewählt, um Simeon herausstellen zu können. Das entsprach der Tradition, eine Reliquie in das Bild des Heiligen zu fügen und umgekehrt, das Bild durch sie zu heiligen. Das Gemälde wirkt wie ein großes »redendes« Reliquiar. Wir dürfen also vor dem uns Ungewohnten nicht zurückschrecken. Die Verbindung eines Reliquiars aus Goldschmiedearbeit mit gemalten oder plastischen Figuren war möglich, selbst wenn der Träger nicht den Rang eines Heiligen hatte! – Ein anderes Beispiel befindet sich in der Südböhmisches Aleš-Galerie auf Schloß Frauenberg-Hluboká: Auf einem Gemälde der hll. Felix und Adauctus, um 1450 aus dem ehemaligen Dominikanerkloster in Böhmis Budweis, sieht man noch heute zwischen den beiden stehenden Heiligen ein Reliquiar auf die Tafel genagelt, nämlich eine runde vergoldete Platte, in die ein Strahlenkranz graviert ist und

deren Mitte ein gemogelter Bergkristall einnimmt, unter dem die Reliquien des Hl. Kreuzes, der dargestellten Heiligen und des Apostels Petrus liegen<sup>97a</sup>.

Die weitere Suche nach Heiligen mit einer leeren Hand führt im Paradies des Doms von Münster zu dem hl. Ritter (Abb. 24), den Pieper »den schönsten Beitrag Westfalens zur Kunst des staufischen Zeitalters« nannte<sup>98</sup>. Nach Sauerländer ist er zwischen 1230 und 1240 entstanden<sup>99</sup>. Die seit 1854 übliche Benennung der Figur als Gottfried von Cappenberg entbehre jeder Grundlage, vermerkt Sauerländer dazu, ohne eine andere vorzuschlagen, oder die Hypothese Rensing, es sei der hl. Theodor gemeint, zu akzeptieren, denn dieser wiedersprachen schon Grundmann und Fritz mit gewichtigen Gründen<sup>100</sup>. Ich achte die Benennungen durch die ersten Erforscher der mittelalterlichen Kunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, weil diese dem Mittelalter um mehr als hundert Jahre näherstanden als wir und häufig aus einer – freilich nicht zitierten – mündlichen Überlieferung schöpfen konnten<sup>101</sup> und bleibe dabei.

»Aber steht es mit Gottfried von Cappenberg besser? Auch für ihn zeugt keine ältere Überlieferung. Auch er hat keinen Altar im Dom, keinen Festtag im Bistum; sein Name steht nicht einmal im Kalender. Denn er wurde keineswegs in ganz Westfalen als Heiliger verehrt, nur in den von ihm gegründeten Prämonstratenserstiften Cappenberg, Varlar und Ilbenstadt. Er wurde nie kanonisiert, nur dieser lokale Kult wurde kirchlich anerkannt«<sup>102</sup>. Allerdings ist auch hier einzuschränken, daß die entscheidenden Quellen fehlen, nämlich die Nekrologie des Doms zu Münster im 12. Jahrhundert. Wegen der vielen Stiftungen, die der Dom erhielt, hat man mehrfach die Nekrologie neu angelegt<sup>103</sup>. Deshalb läßt sich daraus nicht schließen, Gottfried sei in Münster unberücksichtigt geblieben. In der Tat verzeichnet der Nekrolog der Abtei Liesborn, die dem Dom zu Münster eng verbunden war, *Godefridus fundator in Cappenberge* an seinem Gedächtnistage, dem 13. Januar. Die Wunder an seinem Grabe, die seine Vita berichtet<sup>104</sup>, beweisen am besten, daß Gottfried verehrt worden ist.

Ausführlich stellt Grundmann<sup>105</sup> die engen Beziehungen zwischen Münster und Cappenberg dar, die ein Bildnis Gottfrieds im Paradies des Doms rechtfertigen: Die Grafen von der Mark (oder Altena, wie sie sich vor 1225 nannten) waren vom Ende des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts Vögte des Stiftes Cappenberg und ließen dort sich und ihre Angehörigen bestatten. Aus diesem Ge-



Abb. 24

Hl. Gottfried von Cappenberg und hl. Maria Magdalena, überlebensgroße Skulpturen, um 1230–1240 und nach 1250, im Paradies des Doms zu Münster. Gottfried trägt das goldene Paulus-Haupt aus dem Domschatz (Fotomontage)

schlecht stammte Bischof Gerhard (1260–1272), der den Dom in Münster 1264 weihte. Auch seine Vorgänger haben sich stets um Cappenberg bemüht. In den ersten 125 Jahren seines Bestehens erhielt es von ihnen nicht weniger als 54 Urkunden ausgestellt (von insgesamt 400 erhaltenen). Bischof Werner (1132–1151) soll sich mehr in Cappenberg als in Münster aufgehalten haben. Im Jahre 1150 setzte er die aus Ilbenstadt überführten Gebeine Gottfrieds feierlich bei und erreichte es auch, daß sich das Stift Cappenberg der Kirche in Münster unterstellt. Umgekehrt übernahm Münster das Cappenberger Wappen (den roten Balken in Gold). – Der Beginn dieser engen Beziehungen sah jedoch ganz anders aus: Als 1121 bei der Belagerung Münsters der Dom abbrannte, wurde dies den Cappenberger Grafen Gottfried und Otto zur Last gelegt. Dafür büßten sie durch Stiftung ihres gesamten Besitzes an die Kirche und durch ihren Eintritt in eines der darauf gegründeten Klöster<sup>106</sup>. Der Dom zu Münster hat damals als Entschädigung 105 wohl ausgestattete Ministerialen von ihnen erhalten. Das war sicher allen guten Gedenkens wert, woran in Münster ein Epigramm aus zwei Hexametern als Merkvers erinnert, den die Schüler auswendig lernen mußten<sup>107</sup>. Im Paradies unter dem Richter im Jüngsten Gericht, wo das geistliche Gericht tagte<sup>108</sup>, steht Gottfrieds Bildnis neben dem hl. Maria Magdalena, der Großen Sünderin. Gleich ihr war Gottfried durch Christi Spruch begnadigt. Das paßt zu der »Ehrenrettung« des Bischofs Dietrich von Isenburg, die man in den anderen drei Figuren dargestellt sah<sup>109</sup>: Dietrich, der 1225 den Grundstein für den Neubau des Doms gelegt hatte, war angeklagt, an der Ermordung des Erzbischofs Engelbert I. von Köln 1225 als Mitwisser teilgenommen zu haben und starb 1226, seines Amtes entsetzt, in Acht und Bann, ein Jahr bevor sein Bruder die Lösung und Rehabilitierung durch Papst Honorius III. erlangte. Der hl. Laurentius neben Bischof Dietrich bringt die verborgenen Verdienste der Sünder ans Licht und rettet dadurch ihre Seele<sup>110</sup>. So lehren die Figuren, wie der Höchste Richter gerecht urteilt und die bußfertigen Sünder dank ihrer guten Werke in den Himmel aufnimmt, wo sie neben den Heiligen stehen – ein ähnlicher Gedanke wie im Naumburger Stifterchor. Verzichtet man auf die »Ehrenrettung«, wie Sauerländer es wünscht, bleibt immer noch das Nebeneinander von Gottfried und der Großen Sünderin, auch wenn diese erst nach 1250 entstand. Und das scheint mir Aussage genug.

Diese ausführliche, aber notwendige Auseinandersetzung wird durch die Statue Gottfrieds verur-

sacht, denn im Gegensatz zu den drei anderen Figuren wird er weder durch einen Nimbus, noch durch irgendein persönliches Attribut oder eine Inschrift gekennzeichnet. Er erscheint im langen Waffenrock mit Gürtel und Mantel, also der ritterlichen Festtracht der Zeit wie auf dem Grabstein in Cappenberg. Seine Rechte hat den Mantel hochgehoben, um etwas frei vor dem Körper zu tragen – und dieses fehlt. Heute ragt ein eiserner Vierkantzapfen 3,5 cm hoch aus der Handfläche hervor, sorgfältig in ein rundes Loch im Stein verbleit. Die Fläche ist 12–12,3 cm breit – das Maß variiert, weil die Kanten leicht gerundet sind, – und jetzt 9 cm tief, weil sie durch grobes Abarbeiten nach hinten etwas vergrößert wurde (Abb. 25). Dies



Abb. 25

*Die leere Hand des hl. Gottfried im Paradies des Doms zu Münster*

geschah ebenso wie das Einsetzen des Zapfens, gewiß nachträglich. Die älteste Beschreibung der Figur 1854 erwähnt »in der mit dem Mantel umhüllten Rechten einen größtenteils zerstörten Gegenstand (vielleicht einen Reichsapfel?)«<sup>101</sup>. Dafür mag die Änderung erfolgt sein. Denn ein Reichsapfel zu Füßen der Barockfigur des hl. Gottfried in der Kirche in Oberzell bei Würzburg 1696<sup>111</sup> und der zweiten in Oberilbenstadt<sup>112</sup> gilt als ein Symbol der weltlichen Herrschaft, die der Heilige niedergelegte. Ein Totenschädel in seiner Hand oder zu seinen Füßen, auf Kleinen Andachtsbildern bevorzugt dargestellt<sup>113</sup>, bedeutet wohl allgemein den Sieg über den Tod. (Möglicherweise war in Münster auch ein solcher Schädel gemeint.) Beide Attribute wurden im 17. Jahrhundert üblich, seit eine sich schnell verbreitende Literatur des Prämonstratenser-Ordens dessen Heilige propagierte. 1611 endlich bemühte sich der Propst von Ilbenstadt in Rom um Gottfrieds Beatifikation, denn während des



Abb. 26  
Goldenes Paulus-Haupt  
im Domschatz zu Münster,  
11. Jahrhundert

Mittelalters scheint der Orden – ähnlich wie die Zisterzienser – auf die offizielle Anerkennung seiner Heiligen verzichtet zu haben<sup>114</sup>. So muß man wohl darin den Grund dafür sehen, daß Gottfried im Mittelalter der Glorienschein und das persönliche Attribut vorenthalten blieben, obgleich seine

um 1150 aufgezeichnete Vita sein Leben wie das eines Heiligen schildert und von den Wundern berichtet, die er nach seinem Tode wirkte. In die Acta Sanctorum wurden sogar drei verschiedene Fassungen in den ersten Band 1643 unter seinem Gedächtnistag, dem 13. Januar, aufgenommen<sup>104</sup>.

Im Mittelalter, so bestätigt der Augenschein, kann die Handfläche nichts getragen haben, das aus dem Stein gemeißelt war, denn der Gegenstand hätte sich ebenso wie bei Maria Magdalena und den gegenüber aufgestellten Figuren des hl. Laurentius und des Bischofs Dietrich an den Oberkörper angelehnt. Andererseits streckt Gottfried die Hand so weit vor und hält sie so hoch, daß man sich auf der Fläche nur einen Gegenstand vom Range eines Attributs vorstellen kann. Da Gottfried es – im Gegensatz zu den anderen drei Figuren – mit verdeckter Hand trug, muß es ein für heilig gehaltener Gegenstand gewesen sein<sup>115</sup>, und, weil er sich frei auf der flachen Hand erhob, aus anderem Material als Stein. Dieselben Beobachtungen wie in Cappenberg und Wilsnack lassen auch hier an ein Reliquiar in Goldschmiedearbeit denken.

Daß die beiden einander benachbarten monumentalen Darstellungen Gottfrieds sich in der seltenen Geste der leeren Hand gleichen, bestätigt ihren Zusammenhang. Daß auch auf die Hand des Heiligen in Münster ein kleines Kopfreliquiar paßt, und zwar das im Domschatz bewahrte goldene Paulus-Haupt<sup>116</sup>, das Heiltum des Dompatrons (Abb. 26), das kann bei diesem zweiten Fall nicht mehr auf einem zufälligen Übereinstimmen der Maße beruhen! Die 23 cm hohe Büste ist genau 12,1 cm breit und 7,2 cm tief. Vor dem Vergrößern der Handfläche und dem Eindübeln des Zapfens für den barocken Reichsapfel (Abb. 25) wird deren Tiefe die 7,2 cm wenig überschritten haben; die Breite stimmt noch heute genau. Die Fotomontage (Abb. 24) zeigt überdies, daß das in der Breite der Handfläche senkrecht herabfallende Mantelstück wie eine Stele die Büste unterstützt. Ein wirkungsvolleres Hervorheben des kleinen goldenen Reliquiars als dieses läßt sich kaum vorstellen.

Welche Argumente sprechen für bzw. gegen diesen Platz des Paulus-Kopfes auf der Hand des hl. Gottfried? Denn der ersehnte schriftliche Beweis ist hier ebensowenig wie in Cappenberg zu erbringen. – Wie in Cappenberg hat man ein Kirchenmodell auf der flachen Hand vermutet. Aber das zeichnet einen Stifter doch nur aus, wenn er in seiner eigenen Kirche dargestellt wird (also die Grafen Gottfried und Otto in Cappenberg, Gottfried allein in Ilbenstadt). Und es wäre aus dem Stein herausgeschlagen worden wie die Attribute der Nachbarfiguren<sup>117</sup>. – Die Goldschmiedearbeit auf der Steinfigur ist aus denselben Gründen wie oben gesagt möglich. Daß das Reliquiar dort nicht ständig seinen Platz hatte, setze ich hier ebenso voraus wie in Cappenberg, weil es, um es etwa dauernd dort

stehen zu lassen, besser geschützt worden wäre. Also kommt auch hier nur ein Aufstellen zu einzelnen Zeremonien in Betracht. In dem Kopf lag früher ein Zahn des hl. Paulus. Laut Inventar des Domschatzes von 1622 war dieser damals in einer Monstranz eingefügt, um sie den Gläubigen während der Prozession im Dom zum Kuß darzubieten<sup>118</sup>. Nicht unmöglich, daß dasselbe auch vorher mit dem Paulus-Kopf geschah, als noch die verehrte Reliquie darin ruhte<sup>119</sup>. In der Hand des hl. Gottfried wirkt das Haupt wie seine Stiftung analog dem Grundstein, den Bischof Dietrich vorweist. Dem steht entgegen, daß der Paulus-Kopf bereits im 11. Jahrhundert entstand. – Schließlich wissen wir nicht, für welchen Platz der hl. Gottfried und die drei anderen Figuren bestimmt waren, ob für das ehemalige Johannes-Portal an der Südfront des Ostquerschiffes, wie Wieschebrink meinte, oder im Innern des Doms<sup>120</sup>. An ihrem jetzigen Standort ragen die Plinthen zu weit über den Sockelfries vor, sodaß man ihre rohen Unterseiten sieht. So war es angesichts der außerordentlich feinen Ausarbeitung der Figuren gewiß nicht gedacht. – Trotz vieler offener Fragen reicht m. E. kein Argument aus, das Gegenteil zu beweisen, das die vorgeschlagene Rekonstruktion unmöglich macht.

Das Ergebnis lautet also: Die beiden monumentalen Skulpturen des hl. Gottfried auf seinem Grab in Cappenberg und im Paradies des Doms in Münster sind geeignet, auf eine hervorragende Weise (nämlich Kreuzsockel bzw. bedeckte Hand) je ein golden glänzendes Kopfreliquiar zu tragen. Der in seiner Zeit auffallende, weil seltene Typ des kleinen Kopfreliquiars fungierte dann als ein Attribut des Heiligen.

Obgleich die Figur und das Reliquiar in Münster älter sind als die Gegenstücke in Cappenberg, müssen wir die Erklärung dafür in Cappenberg suchen. Ehe um 1300 die Grabplatte Gottfrieds in Cappenberg entstand, mag – ähnlich wie die Kaisergräber in Speyer – ein glatter Stein seine Tumba bedeckt haben. Darauf konnte man an den Gedächtnistagen das Reliquiar und Leuchter setzen wie dort. Das Kopfreliquiar war das Außerordentliche, das auffiel. Als man in Münster um 1230–40 die Figur des Heiligen schuf, konnte man nicht umhin, das Beispiel von Cappenberg zu imitieren und die Figur mit leerer Hand darzustellen, damit sie ebenfalls ein Kopfreliquiar tragen kann, hier das Paulus-Haupt des Dompatrons. Das ließ nun wieder die Cappenberger nicht ruhen, und sie stellten um 1300 das Grabdenkmal her, das umgekehrt an die Münsteraner Figur erinnert.

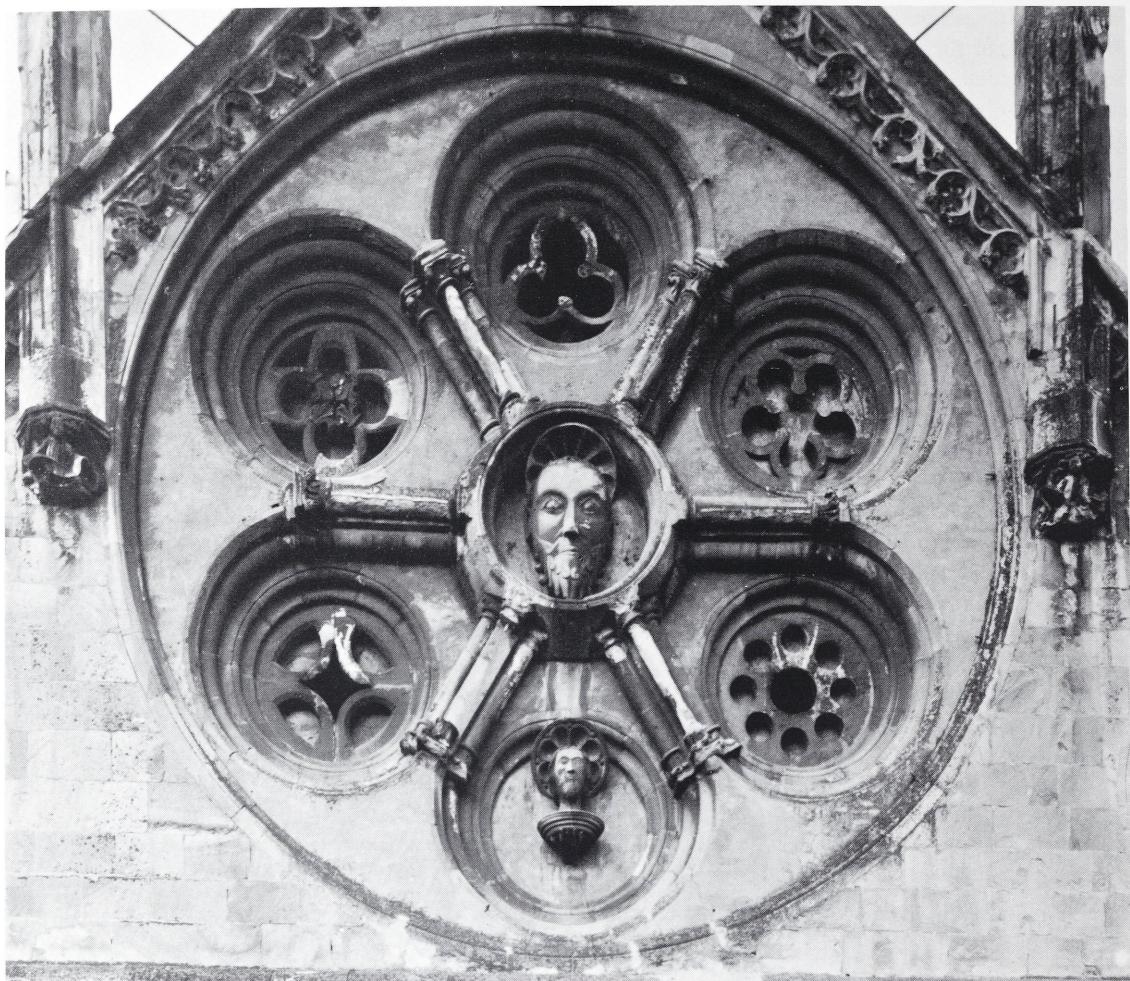


Abb. 27

Südgiebel am Westquerhaus des Doms zu Münster mit den H äuptern der hll. Paulus und Johannes Baptist

Am Anfang dieser ideellen Konkurrenz steht die Verwendung des Kaiserbildnisses als Reliquiar, die Otto von Cappenberg vor 1171 bewirkte. Damit wird er bewußt den Pauluskopf in Münster nachgeahmt haben, weil dieses goldene Reliquiar des Doms die größte Verehrung genoß. Indem er seiner Kirche ein ähnliches Kopfreliquiar schuf, suchte er sie der Bischofskirche anzugeleichen, der Cappenberg so eng verbunden war. Da beide Köpfe ungefähr gleich klein sind (21 bzw. 23 cm), war eine Ähnlichkeit bereits gegeben.

Diesen Wettbewerb spiegeln die monumentalen Darstellungen des hl. Paulus und des Johanneshäuptes auf der Schüssel wider, die um 1230 am Südgiebel des Westquerschiffs des Münsteraner

Doms angebracht wurden (Abb. 27): Das Antlitz des Paulus in der Nabe des Radfensters erinnert an den goldenen Pauluskopf<sup>121</sup>. Darunter streckt eine Hand die Schüssel mit dem steil aufgerichteten Johanneskopf vor (Abb. 21). Dieses Thema erwartet man eigentlich am Südgiebel des Ostquerschiffs, denn darunter lag ehedem das Johannes-Portal, und im Innern stand, unmittelbar dahinter, der Altar Johannes des Täufers<sup>122</sup>. Es ist diejenige Darstellung der Johannes-Schüssel, die am meisten an den Kopf in Cappenberg erinnert (Kap. IV). Man findet also beide goldenen Reliquienhäupter in dem Radfenster abgebildet. Die Unterordnung des Cappenberger Johannes unter den Dompatron dokumentiert für die Dauer die Rangordnung zwischen Münster und Cappenberg. Die steinernen

Abbildungen der Reliquiare bezeugen den ideellen Wettbewerb, der die Darstellung des hl. Gottfried in Münster hervorrief. In diesen Zusammenhang gestellt wird der ungewöhnliche Johanneskopf auf der Schüssel im Radfenster des Doms verständlich. Die Hand, die ihn aus dem Rad vorstreckt, kann nicht von der Figur Gottfrieds im Paradies abgeleitet worden sein, weil dort der Heilige seine Hand mit dem Mantel bedeckt. Vielmehr hält der hl. Paulus, dessen Kopf darüber steht, mit eigener Hand das Reliquiar des Täufers. Das entspricht im Bilde seiner in der Apostelgeschichte (19,4) überlieferten Rede an die Epheser, in der er des Johannes Worte zitiert: »daß sie glauben sollen an den, der nach ihm kommt«. Daran erinnert die Geste der vorgestreckten Hand. Hiervon wurde sie wohl für die Darstellungen des hl. Gottfried übernommen.

## VI

### Das Kaiserbildnis – eine Votivgabe

Kapitel IV und V handeln so ausführlich von dem Kaiserbildnis als Kopfreliquiar, weil wir darin sein Weiterwirken fassen können. Nun heißt es, das dort Erfahrene zu prüfen, wie weit es uns erlaubt, daraus auf die Seinsweise des Bildnisses vor seiner Wandlung zum Kopfreliquiar zurückzuschließen<sup>123</sup>. Also lautet die Frage, ob das Bildnis auch ohne Reliquien schon auf dem Grabe Gottfrieds stand und dort räucherte, und ob es ursprünglich für diesen Zweck gedacht war?

An dem Testament Ottos von Cappenberg läßt sich nicht deuteln: Die Geschenke vom Kaiser empfing Otto und schenkte sie seiner Kirche weiter (s. Anhang). Das suggerierte eine allein vom Kaiser ausgehende Aktivität, so als habe er seinem Taufpaten damit eine Freude machen wollen, wie man bisher meinte. Doch dafür wirkt der Aufwand übertrieben, und es paßt auch nicht dazu, daß Otto zu Barbarossas Lebzeiten das Bildnis änderte, »zweckentfremdete«, wie wir heute sagen. Wenn auch in Cappenberg durch Ottos Testament bekannt blieb, daß dies das Haupt des Kaisers ist, büßte es dadurch seinen ursprünglichen Charakter ein. Weil Otto es ändern durfte, hat er m. E. keinen geringeren Anteil daran. War er es vielleicht, der das Bildnis erbat, um seine Kirche mit einem goldenen Haupt wie den Dom in Münster ausstatten zu können (Kap. V)?

Grundmann verzeichnet die Gelegenheiten, bei denen Barbarossa und Ottoeinanderbegegnetsein könnten<sup>124</sup>: 1152 bei der Königskrönung in Aachen, danach in Dortmund und Soest, 1154 nochmals in Dortmund, Weihnachten 1156 in Münster (damals war Otto gerade Propst des Stiftes Cappenberg geworden), wahrscheinlich 1161 auf der Synode von Lodi, wo Barbarossa dem Stift Cappenberg seine Privilegien bestätigte in einer Urkunde, deren »Text höchstwahrscheinlich Otto selbst formuliert hatte«<sup>125</sup>. Nur in Cappenberg scheint Barbarossa nie gewesen zu sein.

Von diesen Gelegenheiten war die erste, die Königskrönung in Aachen, zweifellos die wichtigste. An demselben Tage wurde auch der neue Bischof von Münster in Aachen geweiht, der ebenfalls Friedrich hieß. »Ein Tag sah in einer Kirche die Salbung der beiden Personen, die nach dem Brauch des Neuen und des Alten Testaments allein sakramental gesalbt und mit Recht ›Gesalbte des Herrn‹ genannt werden«<sup>126</sup>. Dabei wird Otto von Cappenberg kaum gefehlt haben.

Wie ein solches Treffen verlief, können wir uns etwa wie folgt vorstellen: Wenn der König sich mit seinem Taufpaten unterhielt, berichtete ihm dieser aus Cappenberg gewiß von den Wundern, die sich am Grabe seines Bruders Gottfried ereigneten, seit es Otto gelungen war, aus Ilbenstadt wenigstens die Hälfte von Gottfrieds Reliquien zu erhalten und sie am 16. September 1150 mit Hilfe des Bischofs Werner von Münster feierlich beizusetzen. Das waren die zu jener Zeit wichtigen Neuigkeiten aus Cappenberg, die der König so oder ähnlich erfuhr. Und der neue Bischof Friedrich von Münster konnte sie bestätigen. Was lag näher, als daß Otto den König dringend bat, nach Cappenberg zu kommen und den hl. Gottfried zu verehren? König Friedrich durfte hoffen, in dem jungen Heiligen, seinem Verwandten, einen gnädigen Fürsprecher im Himmel zu gewinnen, einen Helfer in allen Kämpfen, die er vor sich sah. Damit unterstelle ich ihm nur die gleiche Absicht, aus der heraus er 1165 Karl den Großen, seinen Vorgänger, zum Heiligen erhob. Das byzantinische Reliquienkreuz, das des Königs Vater, Friedrich von Schwaben, 1122 den Cappenberger Grafen im Tausch gegen deren Besitzungen überlassen hatte<sup>127</sup>, noch mehr die Verwandtschaft zwischen dem Staufer-Geschlecht und den Cappenberger Grafen<sup>128</sup>, waren über das Aktuelle hinaus Grund genug, einen solchen Besuch zu planen. Wenn es dazu weder 1152, noch 1154 oder 1156 kam, als Barbarossa in

Dortmund, Soest und Münster weilte, stempelte ihn das zu einem »Wortbrüchigen«. Das konnte er wieder gutmachen, indem er stellvertretend sein Bildnis schickte, also die gewünschte Reise *in effigie* doch noch unternahm.

Dieser Versuch, den Vorgang zu rekonstruieren, lässt die Taufschale aus, obgleich Barbarossa sie ebenfalls seinem Paten schenkte (Abb. 29). Die Aufzählung im sog. Testament wird nämlich überbewertet, wenn man daraus schließen möchte, Bildnis und Schale seien gleichzeitig geschenkt. Die silberne Schale kann Otto schon 1152 in Aachen erhalten haben, denn als Schale für das Salböl erinnerte sie unmittelbar an die Salbung des Königs ebenso wie an die Taufe des Knaben<sup>129</sup>. Gravierung und Inschrift fügte Otto erst hinzu, nachdem er auch das Bildnis erhielt, weil von den *munera* die Rede ist. Das Bildnis des neuen Königs mußte zuvor geschaffen werden. Deswegen kommt für dessen Übergabe erst eines der folgenden Jahre in Betracht, in denen Barbarossa alle Kräfte zum Kampf um Italien sammelte.

Wie die Inschriften und das sog. Testament Ottos zu versichern scheinen, betrachtete dieser die Geschenke des Kaisers als sein Eigentum, über das er frei verfügen konnte. So hört sich der Text für denjenigen an, der die vorhergehenden Urkunden nicht berücksichtigt. Die Schenkung von 105 Ministerialien an den Münsteraner Dom, die Gottfried und Otto gemeinsam vollzogen, also zwischen 1122 und 1126, hat Otto allein nach 1126 bestätigt<sup>130</sup>. Für ihre Stiftungen haben wir überhaupt nur die Bestätigungen durch den Bischof von Münster, Papst und Kaiser<sup>131</sup>. Es ist also kaum auszumachen, wann die einzelnen Schenkungen erfolgten. Da Gottfried früh starb, wurde Otto zum Vollender des gemeinsamen Werkes. Worüber er letztwillig verfügte, war bestenfalls der Rest, bzw. das, was er inzwischen noch erhalten hatte, wie z. B. einen Kelch, den ihm der Bischof von Troyes schickte (s. Anhang). Und diesen Rest teilte er auf die Konvente in Cappenberg und Wesel auf. Dabei steht auch das Kreuz des hl. Johannes mit Gemmen und goldenen Ketten, das er von Friedrich von Schwaben ertauscht hatte. Dieses alles führt Otto in seinem Testament auf, »damit es nicht durch Nachlässigkeit der Vergessenheit anheimgegeben werden oder durch Betrug irgendwie unterschlagen werden kann«. Demnach stellt dieses Testament auch nur eine schriftliche Bestätigung für bereits erfolgte Schenkungen dar. Für Otto war es sicher seit langem klar, daß sein gesamter Besitz seinen Stiftungen gehören solle, also für ihn privat nichts

übrig blieb. Deshalb erübrigt es sich auch für uns, zwischen ihm und seinen Stiftungen unterscheiden zu wollen. Für Barbarossa mußten sein Oheim Otto, der seit 1156 der dritte Propst von Cappenberg war, der hl. Gottfried und das Stift Cappenberg in der Frage des Vermögens ohnehin wie eine Einheit wirken – sofern er daran überhaupt dachte. Denn an wen sollte er den Boten abfertigen, der das Bildnis nach Cappenberg brachte, wenn nicht an den Propst? Wer außer ihm war befugt, das Bildnis zu empfangen und den Wunsch des Königs auszuführen?

Kapitel II sollte deutlich machen, wie sehr die Ikonographie des Bildnisses in jenen Tagen hochpolitisch wirkte, denn Barbarossa beanspruchte durch die Wahl zum deutschen König auch Imperator und Vicarius Dei zu sein, gezielt: der Herr über Rom. Dieser aus Urkunden und der Chronik des Otto von Freising überlieferte Anspruch gewann in dem Bildnis eine Gestalt, die damals unerhört neu, ja befremdend gewirkt haben muß. Ein goldenes Haupt als Denkmal des lebenden Königs – das erinnert an die verehrten Kaiserbilder der Antike, auch an das goldene Bild des Nebukadnezar von Babylon, dessen Anbetung die drei jüdischen Männer verweigerten (Daniel 3)<sup>132</sup>! Als Papst Bonifaz VIII. um 1300 seine Bildnisse in Lebensgröße – und in Bologna auch noch vergoldet – setzen ließ, hat man das übel vermerkt<sup>133</sup>. Nicht einmal Kaiser Karl IV., der keine Gelegenheit versäumte, seines und seiner Angehörigen Bildnisse an den von ihm gestifteten Kirchen (Veits-Dom, Prag), Burgen (Karlstein) und Reliquiaren (Domschatz, Prag) anzubringen, ließ ein vollplastisches Bildnis von sich schaffen, das man mit einem Denkmal für seine Person verwechseln konnte. Er erscheint stets als Stifter, in Anbetung der Heiligen, als Empfänger von Reliquien, oder als Glied seines Stammbaums<sup>134</sup>. Nur in einer dieser Funktionen war das Bildnis des lebenden Herrschers denkbar, besonders die nahezu lebensgroße goldene strahlende Vollskulptur<sup>135</sup>.

Historisch steht danach nichts mehr im Wege, sich das Bildnis Barbarossas zunächst auch ohne Reliquien auf dem damaligen Grabe Gottfrieds zur ewigen Anbetung niedergesetzt vorzustellen – wie noch heute Votivgaben auf die Gräber der Heiligen gelegt werden. Wenn es dort räucherte, stellte es ihn anbetend dar – so wie es Barbarossa m. E. wünschte. Hätte er von Anfang an ein Reliquienhaupt stiften wollen, wäre vielleicht eine Kombination aus Kopf und Tragaltar daraus geworden wie das Alexander-Reliquiar aus Stavelot<sup>23</sup>.

An dieser Stelle ist eine Beobachtung von dem heutigen Gottfried-Grab nachzutragen: Da der Heilige den Kreuzsockel leicht schräg hält (Abb. 23), blickt Barbarossa ihm gerade ins Gesicht, als ob er mit ihm Zwiesprache hielte (Abb. 22). Das verleiht beiden den Anschein lebendigen Redens, so deutlich wenden sie sich einander zu<sup>136</sup>. Da die Grabplatte erst aus der Zeit um 1300 stammt (Kap. V), spiegelt sie im Bilde den Eindruck wider, den die Betrachter des 12. Jahrhunderts zu haben glaubten, als eine flache Platte das Grab deckte.

Durch das Einfügen der Reliquien in das Kaiserhaupt änderte sich an diesem Bilde äußerlich nichts. Erst die Doppelgrabplatte beider Stifter (zwischen 1315 und 1330) verhinderte sein Aufstellen auf dem Grab<sup>136a</sup>. Seitdem konnte das Kaiserhaupt zunächst in der Funktion des Johannes-Reliquiars im Kult lebendig bleiben. Wahrscheinlich hat man es sogar – ähnlich wie in Münster das Reliquiar mit dem Paulus-Zahn – für den Bruderkuß benutzt, denn am Hals, wo man es anzufassen pflegte, ist die Vergoldung am stärksten abgegriffen (Kap. I).

Es läßt sich nicht leugnen, daß Friedrich Barbarossa zur Verehrung des hl. Gottfried in Cappenberg auch ein einfacheres Gebilde hätte schicken können, das den aufwendigen Apparat des Imperators Romanorum entbehrte. Allein die Einrichtung als Räucherkerkopf forderte den Untersatz. Und die Ikonographie der Rauchfässer als Abbilder des Himmlischen Jerusalem zwang dazu, dieselbe gekürzt zu wiederholen (Kap. III). Auf diesem Wege muß man sich die besondere Ikonographie des Bildnisses erklären (Kap. II). Dahinter steht die gewaltige Anziehungskraft, die der Gedanke an das Himmlische Jerusalem in jenen Tagen auf die führenden Geister ausübte, wie Otto von Freising durch seine ausführliche Erklärung am Schluß seiner Chronik bezeugt<sup>137</sup>. In diesem Bilde kommt dem König *Dei Gratia* ein hoher, genau umschriebener Platz zu, der ihn sowohl Gott als auch dem Reiche verpflichtet. Deshalb schließt die Repräsentation des Imperators die *Devotion*<sup>138</sup> gegenüber Gott und seinen Heiligen nicht aus. Wenn wir die Devotion als den Zweck von Barbarossas Darstellung betrachten, versetzen wir es in eine Dimension, die sich einem menschlichen Verstehen öffnet. Dann kann sich sein strahlendes Antlitz mit den lächelnden Zügen über den politischen Anspruch hinweg, den der Untersatz erhebt, dem jeweiligen Gegenüber zuwenden. Am besten, man stellt in Gedanken dem Bildnis das andere große Denkmal der Zeit gegenüber, den Löwen, den Herzog Heinrich in seiner Burg Dankwarderode

1166 errichtete<sup>139</sup>. Der Machtanspruch des Herzog drückt sich in dem gespannten Stehen und den scharfen Zügen des auf hohem Postament errichteten Tieres aus. Da ist kein Hinweis auf den Höchsten, keine Devotion, kein Bescheiden des eigenen Seins in die Himmlische Ordnung, vielmehr der unbeugsame Wille zur Macht zu spüren. Dieses Denkmal blieb deshalb auf dem Platz der Braunschweiger Burg außerhalb der Kirche.

## VII

### Zur Frage nach dem Meister, Zeit und Ort der Entstehung

Diese im engeren Sinn kunstgeschichtliche Frage harrt nach wie vor einer Antwort, weil es für dieses einzigartige Kunstwerk nichts Vergleichbares gibt. Zudem ist man kritischer geworden und vertraut den Augen nicht mehr allein. Ich kann nur Wege zeigen, die vielleicht in Zukunft zu einer Antwort führen werden.

Die Datierung, zunächst an den Barbarossaleuchter in Aachen und die Erhebung Karls des Großen im Jahre 1165 angelehnt, wurde schon von Fillitz um 10 Jahre vorverlegt<sup>140</sup>, von Grundmann aus historischen Gründen um 1156 angenommen<sup>141</sup>. Die Übergabe des Hauptes an Otto von Cappenberg stelle auch ich mir, wie im vorigen Kapitel ausgeführt, um 1156 vor. Aber seine Entstehung halte ich schon 1152, unmittelbar nach der Wahl Friedrichs zum König, für möglich. Diese Ansicht stützt sich zunächst auf die Schwierigkeiten, den Stil des Barbarossa-Bildnisses mit irgendeinem der großen Schreine zu verbinden, die nach 1150 an Maas und Rhein entstanden, und von denen mehrere 1972 in der Ausstellung »Rhein und Maas« in Köln bzw. Brüssel versammelt waren.

Lediglich für die Taufschale (Abb. 30) fand ich einen anderen Anknüpfungspunkt. Die gravierten Platten des Aachener Leuchters (Abb. 28), die seit Rosenbergs Veröffentlichung 1890 mit dem Bild der Schale verglichen werden, kommen mir heute so viel eleganter und in der Darstellung der Körper beweglicher vor, daß ich nicht mehr davon überzeugt bin, daß der Meister des Aachener Leuchters die Schale gravierte. Ich glaube nicht, daß das unterschiedliche Format und das andere Material Schuld daran tragen; die Zeichnung wurde anders graviert (glatter bzw. Tremolier-Stich); es ist ein anderer Stil. Ich meine diesen eher in den Reliefs des



Abb. 28

*Die Frauen und der Engel am Grabe Christi, gravierte Kupferplatte vom Barbarossa-Leuchter im Aachener Münster*

Hadelinus-Schreines zu finden, also in einem Werk, das wohl in Lüttich vor 1150 entstand<sup>142</sup>. Die beiden letzten Reliefs, Auferweckung der Guiza und Grablegung des Heiligen (Abb. 29), die einem zweiten Goldschmied zugeschrieben werden, ähneln in der Gruppierung der Figuren und deren Haltung, in der kompakten Plastizität und etwas stereotypen Wendung zu dem Beschauer der Eigenart des Schalenbildes. Da die Inschrift der Schale Friedrich

*Imperator* nennt, hielt man 1156 für den frühest möglichen Termin. Nach dem oben dazu gesagten und dieser Beobachtung darf man sie auf 1152 zurückdatieren.

Je früher wir Schale und Bildnis Barbarossas datieren, desto näher rücken wir sie an die Werke des Reiner von Huy und seines Kreises heran, die ihre Schönheit in für jene Zeit einzigartiger Weise antiker Kunst verdanken. Wenn das Haupt auch nicht zu diesem Kreis gerechnet werden kann, die Idee einer antikischen Schönheit prägt seine Form ebenso<sup>143</sup>, die eigenwillige Umsetzung der Einzelheiten in eine strenge, geradezu heraldische Stilisierung. Wir müssen in einem Kreis gänzlich anderer Kunstwerke nach Vergleichbarem suchen. Josef Deér legte dazu den Grund, als er die von K. H. Usener zusammengeordneten Werke (die jüngeren Reliefs des Hadelinus-Schreins, das Kreuzreliquiar in Ste. Croix in Lüttich, und das Armreliquiar Karls des Großen im Louvre) mit den Siegeln Friedrichs I. verknüpfte und dem *aurifaber G* des Wibald von Stablo zuschrieb<sup>144</sup>. Die Siegel sind durch überlieferte Briefe als dessen Arbeiten gesichert. Und Deér machte sich ohne Zweifel sehr verdient, als er die Siegel samt ihrer Geschichte in die Untersuchung der berühmten Werke der Goldschmiedekunst an der Maas einbezog<sup>145</sup>. Seine weiteren Folgerungen wurden nicht in den Katalog der Kölner Ausstellung übernommen, der uns als Handbuch dient, weil die Zuschreibung des Remaclus-Retabels sowie des Alexander-Haupts an denselben Meister

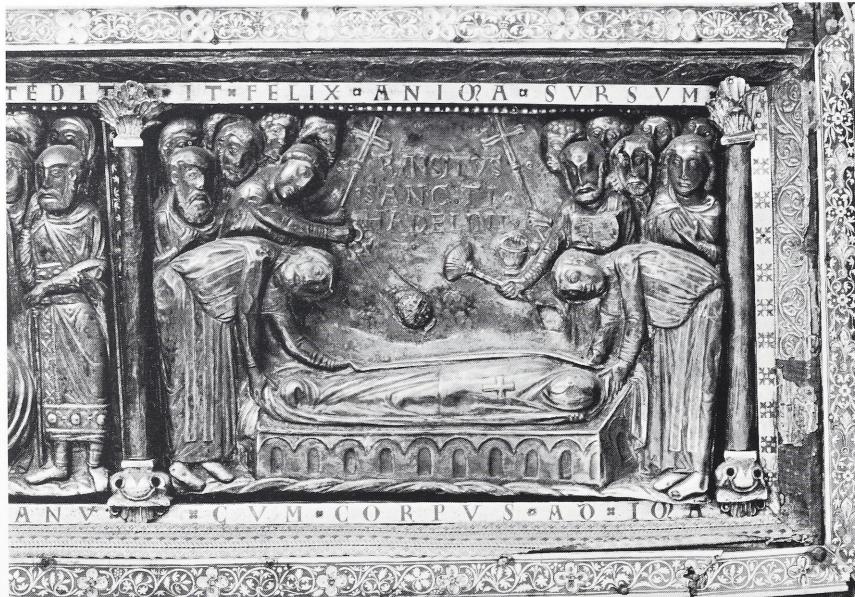


Abb. 29

*Grablegung  
des hl. Hadelinus,  
Silberrelief,  
gegen 1150 an seinem  
Schrein  
in Saint Martin in Visé*



Abb. 30

Taufschale Barbarossas aus Cappenberg, Silber graviert, teilweise vergoldet, Kunstgewerbemuseum Berlin

(den er mit dem berühmten Godefroid de Huy identifiziert) Werke miteinander verbindet, die stilistisch gerade voneinander unterschieden werden sollten. Die Cappenberger Büste und die Taufschale scheidet Deér darum folgerichtig aus<sup>146</sup>, ohne zu bemerken, daß die Eigenheiten der von ihm so sorgsam verglichenen Inschriften auf der Schalengravierung wiederkehren: das uniziale M, die Ligaturen mit dem Buchstaben R, sowie die Abkürzungen des Namens FRIDERIC und IP für IMPERATOR<sup>147</sup>. Sie bestätigen meinen Vorschlag, die Gravierung der Schale dem jüngeren

Meister des Hadelinus-Schreines zuzuordnen. Abgesehen von den Inschriften finde ich allerdings nur untergeordnete Details der Schalengravierung auf den Darstellungen der Siegel wieder, wie z. B. die kreuzförmig schraffierten Säume.

Die Schale erlaubt wohl deswegen einen Vergleich, weil sie ein »normales« Objekt damaliger Silberkunst darstellt. Das Bildnis Barbarossas bildet dagegen eine Ausnahme, außerhalb jeder Norm, in seiner Technik und Ikonographie ebensowohl wie in seiner minutiösen Ausführung von Guß und



Abb. 31  
Goldbulle Barbarossas 1154 (Ausschnitt stark vergrößert)



Abb. 32  
Siegel Barbarossas 1163 (Ausschnitt stark vergrößert)

Gravierung. Einige Einzelheiten können das belegen: Drachenkopffüße gibt es an vielen Leuchtern, Kreuzständern und Tragaltären. Aber ich fand keine derart scharfkantig stilisierten, nirgends die zu einem Band senkrechter Rillen vereinfachten Ohren und Drachenflügel (unmittelbar unter dem Mauerring). – Perländer (an der Kleidung der Engel) sind Allgemeingut der Zeit. Doch Perlreihen auf der Oberkante der Engelflügel suchte ich bei anderen Darstellungen (auch in Malerei und Plastik) vergeblich<sup>148</sup>. – Diese mehr dekorativen Einzelheiten fallen durch ihre scharfkantig-akkurate Form auf; darin übertreffen sie die gleichzeitigen Goldschmiedearbeiten. Deswegen liegt der Vergleich mit geschnittenen Siegeln nahe, wobei zu bedenken ist, daß auch sie von Goldschmieden gestochen wurden. Von der Spezialisierung der Goldschmiedewerkstätten an der Maas wissen wir freilich kaum etwas. Der Goldschmied des Wibald von Stablo muß auf diesem Gebiet besonders erfahren gewesen sein, weil er in der Lage war, die Siegel für Barbarossa in kürzester Frist zu liefern, ohne die Qualität zu verringern.

Die Wahrscheinlichkeit möchte dafür sprechen, daß er auch den Auftrag auf das Bildnis des Königs erhielt.

Die Ikonographie des Untersatzes wurde oben schon mit der Rückseite der Bulle (Abb. 13) verglichen (Kap. II). Ein Zinnenkranz, Ecktürme mit von Kugeln bekrönten Zelt- oder Kegeldächern bilden auch dort das Signum der dargestellten *Aurea Roma*. Auf der Vorderseite der Bulle steht Barbarossa in Halbfigur im Mauerring (Abb. 31). Er trägt eine vom Kreuz überragte Krone und hält Zepter und Reichsapfel weit zur Seite, wodurch sich die leeren Flächen des Rundes füllen. Der Entwurf steht dem Haupt in Cappenberg ebenbürtig gegenüber. Vergleichbar ist jedoch nur das Antlitz, aber dessen Größenunterschied beträgt im Original ungefähr 1:10! In der Verkleinerung bleiben die Hauptzüge des genau in der Vorderansicht gegebenen Gesichts jedoch deutlich erkennbar: die unter der Krone hervorquellenden Locken, die spitzovale Gesichtsform, die schlanke Nase, der schmale Mund, der angedeutete Backenbart, das



Abb. 33  
Barbarossa in Cappenberg



Abb. 34  
Karl der Große am Karlsschrein in Aachen

vorstehende Kinn, vor allem die unter hohen Brauenbögen weit geöffneten Augen. Die einzige Ausnahme bildet das waagrecht abstehende Schnurrbartchen des Hauptes in Cappenberg. Das gibt es auf der Bulle und auch auf den Siegeln (Abb. 32) nicht<sup>149</sup>. Warum findet er sich dann auf der Büste?

Die Frage spitzt sich auf »einen Streit um des Kaisers Bart« im wörtlichen Sinne zu. Rahewin spricht nur von dem durch dauerndes Nachschneiden kurz gehaltenen Haar und Backenbart<sup>150</sup>. Den Schnurrbart erwähnt er nicht. Die zeitgenössischen Darstellungen zeigen alle – wie die Siegel – die herabhängende Form<sup>151</sup>. Das waagrecht abstehende Schnurrbartchen wird auf ein Vorbild, ein Bildnis Karls des Großen, zurückgehen wie auf dem ältesten Siegel der Stadt Aachen zu sehen ( $\varnothing$  87 mm, Abb. 35). Erich Meuthen wies nach, daß dieses schon 1134 in Gebrauch war, und Rudolf M. Kloos fügte epigraphische Beobachtungen hinzu, nach denen es wahrscheinlich von demselben Goldschmied geschnitten wurde, der auch das Petrus-Siegel des Kölner Domkapitels vor 1125 schuf<sup>152</sup>. Hierauf

trägt Petrus ebenfalls den waagrecht abstehenden Schnurrbart und dazu die schönste Lockenpracht, wie sie seiner Ikonographie entspricht. Dem Goldschmied, der diese Siegel schnitt, müssen wir wohl das Wiedereinführen des geraden Schnurrbartes in das Karlsbildnis zuschreiben. Dieses Detail befand sich nämlich vorher in den Darstellungen Karls auf den verlorenen römischen Mosaiken im Triclinium des Laterans (rekonstruiert) und in Sta. Susanna<sup>153</sup>. Es wirkt nach auf die Figur am Karlsschrein, aber, wie Grimme hervorhob, vermittelt durch das Bildnis Barbarossas, denn »Karl und Friedrich I. sind darauf in einer Figur dargestellt«<sup>154</sup>, weiter auch auf das Eidesrelief in der Vorhalle von U. L. Vrouwekerk in Maastricht, das zwar keinen bestimmten König abbildet, aber offenkundig den Typ Karl-Barbarossa meint<sup>155</sup>.

Wie man hieran sieht, kommt es bei den Siegeln vielleicht noch mehr als bei anderen Kunstwerken darauf an, die ikonographische Tradition zu verfolgen, denn ihr Zweck, die Echtheit der Urkunde zu bekräftigen, fordert das Einhalten der Normen



*Abb. 35  
Karssiegel  
der Stadt Aachen  
vor 1134  
(vergrößert)*

und trotzdem feine Unterscheidungen, in deren Rahmen eine künstlerische Freiheit gegeben war. – Am Schluß stehe das Siegel des Propstes Otto von Cappenberg von seinem im Anhang wiedergegebenen Testament (Abb. 36). Dieses den Kaisersiegeln ebenbürtige kleine Kunstwerk ( $\varnothing$  51 mm) mit der Umschrift OTTO · IOHANNIS · AP·(OSTOLI) · SERVUS, die sich an den Titel der Päpste anlehnt, zeigt durch die Darstellung, was Otto in Worte faßte: Frontal in Dreiviertelfigur, bekleidet mit einem Chormantel, erscheint er als Geistlicher (mit Tonsur) und hält das von ihm hoch verehrte Johanneskreuz. In der anderen Hand, die wie bei der Figur Gottfrieds in Münster (Abb. 24) der Mantel verdeckt, trägt er das Evangelium. Leider ist der Abdruck nicht besser erhalten – ich fürchte, daß es keinen zweiten mehr gibt –, weshalb man die Feinheiten nicht deutlicher erkennt. Es könnte möglich sein, daß auch dieses Siegel aus der Goldschmiedewerkstatt Barbarossas stammt.

Ein andere Weg heißt, Miniaturen und Kleinplastiken des Maasgebiets aufzusuchen. Er wird nicht

*Abb. 36  
Siegel des Grafen Otto von Cappenberg als Propst (1156–71)  
von seinem Testament (Abb. 40)*



weniger Mühe verursachen, weil trotz mancher Vorarbeit und der Übersicht, die der Kölner Katalog von 1972 gestattet, die Herkunft der in diesem Zusammenhang wichtigen Werke noch der Erhellung bedarf. Von den Miniaturen kommen die Bibel und die Evangeliare (J 27–29 des Katalogs) von Floreffe und Averbode in Frage (beide Abteien gehörten wie Cappenberg zum Prämonstratenser-Orden, Floreffe wurde auch von Barbarossa gefördert); an Kleinplastiken die Elfenbeintafel des Hessischen Landesmuseums (J 16) und das Altarkreuz im Victoria and Albert Museum (G 14), dazu zwei Altarleuchter im Domschatz zu Hildesheim<sup>156</sup>; weiter Skulpturen wie die herrlichen Kölner Köpfe (J 35 und 36) und das oben genannte Relief der Eidesleistung in Maastricht.

Ein dritter Weg ist eine Frage der Methode. Mit dem Aachener Karlssiegel aus der Zeit vor 1134 wurde ein älteres Kunstwerk herangezogen, um mit dem Schnurrbart eine ikonographische Besonderheit des Bildnisses erklären zu können. In Kapitel II waren Vergleiche sogar mit antiker Kunst notwendig. Im Umkreis Aachens wird man nicht umhin können, auch die Denkmäler Karls des Großen unter der Frage zu betrachten: Was hat ein bedeutender Goldschmied und Bronzegießer um 1150 an ihnen gesehen und gelernt? Denn daß er blind an der Wolfstür oder den Gittern im Oktogon vorüberging, dürfen wir doch nicht voraussetzen. Zumindest mußte er die Größe und technische Vollendung der Güsse bewundern, die uns heute noch staunen machen. Da die Meisterwerke der Elfenbeinkunst und der Buchmalerei der Hofschule Karls des Großen heute über die ganze Welt verstreut sind, fällt es schwer sich vorzustellen, wie viele davon einst an Maas und Rhein versammelt waren. – Die großen Augen des Kaiserbildnisses kennzeichnen z. B. die Figuren des Elfenbeindeckels von dem berühmten Lorscher Evangeliar. Und dieser ist seinerseits spätantiken Werken verpflichtet, sodaß manche der beschriebenen Erinnerungen an die Antike auch durch karolingische Werke vermittelt worden sein können. In der Zeit Barbarossas bedeutet das Nachahmen der karolingischen Kunst nicht bloß ein Wiederanknüpfen an ältere Formen, sondern sicherlich bewußt eine Verherrlichung des Stifters dieser Werke, Karls des Großen. Die Karlstradition, sein Nachleben also, stellt uns vor die Probleme.

Diesen verschlungenen Pfaden gesellt sich ein vierter Weg hinzu, den ich kurz etikettiere als die Konkurrenz von Byzanz. Mit Wibald von Stablo, der die neuen Siegel Barbarossas besorgte, können

wir sogar den Verbindungsman dorthin benennen. Wenn er – ebenso wie die Siegel – den Auftrag für das Cappenberg-Bildnis vermittelte, liegt der Gedanke nahe, daß er sich nach den repräsentativen Darstellungen der Basileus richtete, die er auf seiner Reise nach Byzanz im Jahre 1155 gewiß gesehen hat, die Mosaiken in der Hagia Sophia<sup>157</sup>. Ihr golden strahlender Prunk, die majestätischen Gestalten mit ihrem herrscherlichen Blick – durch überbetonte hohe Brauenbögen – haben den für künstlerische Aussagen empfänglichen Diplomaten sicher tief beeindruckt. Wenn er seinem Künstler davon erzählte, konnte dieser danach das Bildnis in Cappenberg schaffen.

Es heißt also in Zukunft viele Wege zu verfolgen und gegeneinander abzuwagen. Wahrscheinlich trägt jeder von ihnen etwas zu dem kunstgeschichtlichen Phänomen bei. Über die Beobachtungen und Versuche, die von Cappenberg aus zu unternehmen sind, führen sie weit hinaus.

## VIII

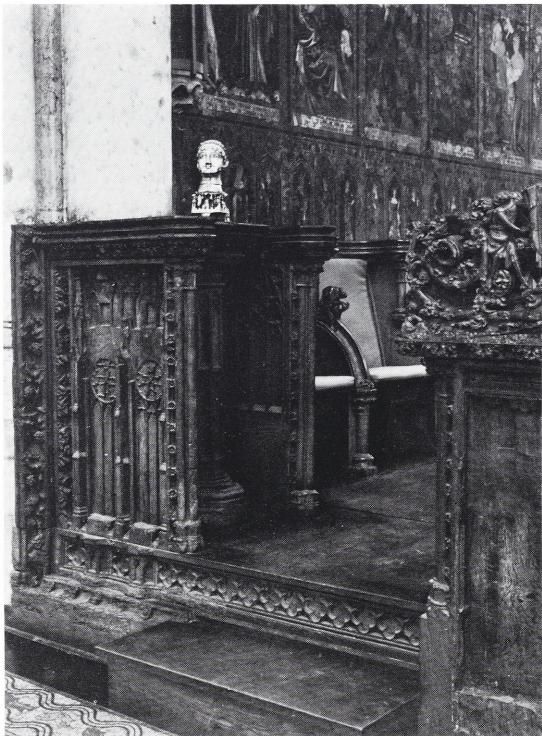
### Gab es weitere Exemplare von Barbarossas Bildnis?

Wer den hohen Anspruch des Bildnisses kennt und sich wundert, daß es sich ausgerechnet in einer bescheidenen Stiftskirche befindet, mag spontan die gestellte Frage bejahen. Denn ein solches Bildnis würde besser zu dem Rang eines Doms oder Münsters »passen«. Indessen zeugen nur einige Indizien dafür, daß es in Köln und Aachen solche gegeben hat, vorsichtiger ausgedrückt: daß sie im Dom zu Köln und im Münster zu Aachen möglich waren. Dasselbe ist keineswegs für alle Domkirchen und Reichsabteien anzunehmen, in denen der König einen Platz hatte, sei es im Chorgestühl als Kanoniker<sup>158</sup>, sei es ein Thronsitz in der Nähe des Altars<sup>159</sup> oder auf gesonderter Empore<sup>160</sup>. Solche Ehrensitze repräsentierten im hohen und späten Mittelalter schon durch ihr Vorhandensein und auch durch die an ihnen angebrachten Zeichen den Kaiser selbst<sup>161</sup>. Sein Bildnis war daher nicht mehr erforderlich. Es hätte, auf dem Sitz repräsentativ aufgestellt, die Verehrung gefordert, die doch gerade zu vermeiden war. Deshalb erübrigte es sich, diesen Gedanken weiter zu verfolgen. Nur bei zentralen Heiligtümern, vor denen Barbarossa in ewiger Anbetung verweilen konnte, darf man zu seinen Lebzeiten sein Bildnis erwarten (vgl. Kap.

IV). Das änderte sich erst mit seinem Tode als Kreuzfahrer. Ein Grabbild Barbarossas kennen wir nicht, aber theoretisch war ein Gedächtnisbild ebenso möglich wie die Statuette Karls des Großen, die an dessen Sterbetag in der Kathedrale von Metz auf dem Lettner zwischen brennenden Kerzen zur Verehrung aufgestellt wurde<sup>162</sup>, doch diese Stiftermemorie scheint ein Sonderfall gewesen zu sein.

Im Kölner Dom sind die ersten Plätze in der oberen Reihe des Chorgestühls von 1308–11<sup>163</sup> zu Podesten ausgebaut (Abb. 37), auf denen Bildnisse des Kaisers Konstantin (Südseite) und des hl. Papstes Silvester (Nordseite) standen, bis man sie 1770 anlässlich der Errichtung eines neuen Hochaltars wegnahm<sup>164</sup>. Wenn heute weltliche Potentaten im Chorgestühl an einer Messe teilnehmen, weist man ihnen den ersten Sitz unmittelbar neben dem Podest an<sup>165</sup>. Doch dieser Brauch trügt; der erste Platz ist der Ort des Podestes: Ursprünglich konnte dieser nämlich zwischen den vorspringenden Seitenwangen herausgenommen werden, um statt dessen einen Kasten hineinzuschieben, sodaß daraus ein Sitz wurde. Die Decke der Rücklehne

*Abb. 37  
Podest über dem ersten Platz im Chorgestühl des Kölner Doms mit einer Kopie von Barbarossas Bildnis*



*Abb. 38  
Deckplatte des Podestes über dem ersten Platz des Chorgestühls im Kölner Dom*

trägt deutlich sichtbar an der Vorderkante das dort zu erwartende Profil (Abb. 38). Darüberhinaus finden sich in den Deckplatten der Seitenwangen je zwei kräftige Zapfen, über denen zu vermutende Pfosten einst einen Baldachin stützten. Da hinter dem Podest der Pfeiler des Chores aufwächst, wurde dieses vor die Reihe der übrigen Sitze vorgezogen und auch dadurch ausgezeichnet<sup>166</sup>. – Die Konstruktion dieses Ehrenplatzes hat vielleicht der Hersteller des Chorgestühls erfunden. Aber sie war doch nur denkbar, wenn auch das Gestühl im alten Kölner Dom schon die ersten Plätze für König und Papst reservierte.

Von dem hl. Papst Silvester besaß der Dom eine Schädelreliquie in einem silbernen Büstenreliquiar, das um 1800 eingeschmolzen worden ist. Nach den Heiligen Drei Königen und den in demselben Schrein geborgenen Leibern der Heiligen Felix, Nabor und Gregor von Spoleto hatte es unter den Reliquiaren den höchsten Rang, denn in dem Pilgerblatt von 1671, das den Domschatz abbildet, erscheint es unmittelbar neben dem Dreikönigenschrein<sup>167</sup>. Von der Konstantinbüste fehlt dagegen seit 1770 jegliche Spur. Auch von einer Schädelreliquie Konstantins ist in Köln m. W. nichts bekannt. Daraus schließe ich, daß die Büste des Kaisers aus unedlem Material bestand und nicht als

Reliquiar fungierte – ebensowenig wie das Haupt Barbarossas, ehe es in Cappenberg mit Reliquien gefüllt wurde. War dieses Konstantinsbild in Wirklichkeit ein Bildnis Barbarossas?

Kaiser Friedrich Barbarossa schenkte 1164 seinem Kanzler und Erzbischof Reinald von Dassel die Reliquien der Heiligen Drei Könige sowie der hll. Märtyrer Nabor und Felix. Das bedeutete mehr als ein verdienter Anteil an der Beute aus dem zerstörten Mailand und mehr als der Segen, den man von den Heiltümern erwartete. Im Dom des Erzbischofs, der beanspruchte, die deutschen Könige krönen zu dürfen, waren diese Reliquien sichtbarer Beweis für sein Vorrecht, denn seine Hand reichte nun den Segen weiter, den die Heiligen Drei Könige als Erste von Christus empfingen. Im Triumph ließ Reinald von Dassel sie am 23. Juli 1164 in Köln einholen. Und die weitere Geschichte der Drei Könige lehrt, welchen Anteil die Herrscher an ihrer Verehrung nahmen<sup>168</sup>. Wenn Barbarossa bei ihrem Schrein sein Bildnis zur ewigen Anbetung niedersetzte, bestätigte er dem Kölner Stuhl nicht nur seinen Anspruch, sondern verehrte in den Heiligen Drei Königen auch die Vorbilder des Königstums schlechthin. Er reihte sich ihnen, die als die Ersten Christus auf dem Schoß der Muttergottes anbeteten, ebenso an wie später Otto IV., der sich auf der goldenen Front des Schreins hinter den Drei Königen als vierter abbilden ließ. Was Otto IV. sich herausnehmen durfte, weil er das Gold zu dem Schrein gestiftet hat, war Friedrich nicht zu verwehren, der die Heiligen nach Köln schenkte. Dieser Vorschlag folgt aus der Erklärung des Hauptes in Cappenberg (Kap. VI).

Ähnlich ist die Situation in Aachen. Dort ließ Barbarossa am Tage Davids, dem 29. Dezember 1165 die Gebeine Karls des Großen erheben. Auch das war ohne Frage ein Politikum; es kleidet sich in die Verehrung des großen Vorgängers, den Barbarossa sich zum Vorbild wählte<sup>169</sup> und wirkt wie eine »Ansippung«<sup>170</sup>.

An dem im Jahre 1215 vollendeten silbernen Schrein für die Gebeine Karls trägt dieser, wie oben gesagt, die Züge Barbarossas (Abb. 33, 34). Dessen Bildnis fehlt dafür in der Reihe der an den Schreinwänden thronenden Herrscher und Wohltäter des Marienstifts – obgleich doch er es war, der Karl den Großen zum Heiligen erhob, und sich Aachen gegenüber besonders großzügig erwies<sup>171</sup>. »Karl und Friedrich I. sind in einer Figur dargestellt. Hinter der äußeren Ähnlichkeit zwischen dem Kopf der Karlsfigur und der Cappenberger Büste

verbirgt sich die Vorstellung, daß der Auftraggeber des Schreines, Friedrich I., am Karlsschrein als ein neuer Carolus erscheint«<sup>154</sup>.

Barbarossas Tod als Kreuzfahrer erhob ihn in der Sicht jener Tage in den Rang eines Märtyrers<sup>172</sup>, wie Karl den Großen, den man in Aachen als Apostel, Märtyrer und Bekenner verehrt<sup>173</sup>. Nach 1190 waren sie also einander gleich, und ihre Darstellung in einer Figur bedeutete von da an die Verehrung beider. Das machte ein eigenes Bildnis Barbarossas an dem Schrein entbehrliech. Doch das galt erst nach 1190.

Die Arbeiten am Karlsschrein haben früher, vermutlich kurz nach der Heiligsprechung 1165 begonnen<sup>154</sup>, als Barbarossa noch lebte. Bis der Schrein im Jahre 1215 durch Friedrich II. geschlossen werden konnte, ruhten die Gebeine Karls in einer Holzlade<sup>174</sup>. Der Widerspruch gegen das lebende Barbarossas Bildnis entfällt, wenn wir es in ewiger Anbetung als einzige Figur bei diesem provisorischen Schrein annehmen. In dieser Funktion war es erlaubt und sinnvoll. Wenn es schon bei dem provisorischen Schrein stand, lag es nahe, es später an dem endgültigen zu wiederholen.

Hierzu kommt eine Eigentümlichkeit, die uns so fremd ist, daß wir kaum mit ihr rechnen: Weil Karl der Große sich als David bezeichnen ließ und auch so dargestellt wurde, war es bereits im frühen Mittelalter möglich, den Herrscher der Zeit im Bilde mit einem »Heiligen« des Alten Testaments zu vereinigen<sup>175</sup>. Das ist die Denkweise, aus der heraus Otto von Cappenberg das Kaiserbildnis zu einem Johanneskopf wandeln konnte und trotzdem bezeugt, daß es *imperatoris effigie* geformt sei (Kap. IV). Da das in Cappenberg erlaubt war, kann in Aachen das entsprechende Bildnis Barbarossas als Karl der Große ausgegeben worden sein; und ich darf anschließen: in Köln ein drittes als Konstantin. Wenn in Aachen Karl, der Stifter des Münsters, im Bilde präsent war, mußte es logisch erscheinen, für den Kölner Dom sich ein Bildnis Konstantins zu wünschen, der 313 Köln zur bischöflichen Metropole erhob<sup>176</sup>.

Diese Hypothese entspricht der in Kapitel II gegebenen Begründung der Ikonographie des Bildnisses aus der imperialen Sphäre, die über Karl auf Konstantin zurückführt. Nochmals sei es gesagt: Wir haben in Köln nur den Hinweis auf ein bis 1770 vorhandenes Konstantins-Haupt, in Aachen nur die, allerdings frappierende, Ähnlichkeit mit dem Bildnis Karls des Großen an seinem Schrein.

Der Umbau des Hochaltars im Kölner Dom ließ das Konstantin-Barbarossa-Haupt verschwinden. Die Vollendung des Karls-Schreins in Aachen machte ein Karl-Barbarossa-Haupt entbehrlich, denn nun war ein solches aus Silber an der Schreinfront vorhanden<sup>177</sup>. Wie sah der Anfang aus?

Wurden die vermuteten Exemplare erst 1164 bzw. 1165 geschaffen? Für Köln weiß ich keinen Rat als das Jahr der Ankunft der Heiligen Drei Könige anzunehmen. In Aachen kommt m. E. ein früherer Termin in Betracht, weil die Verehrung Karls des Großen mindestens seit der ersten Öffnung seines Grabes durch Otto III. im Jahre 1000 in der Krönungsstadt Aachen selbstverständlich schien. Das städtische Karlssiegel zeugt davon (Abb. 35). Wenn Barbarossa Karl verehren wollte, so bildete dessen Erhebung zum Heiligen in Aachen keine Bedingung. Sie erscheint eher als eine Folge, wenn man bedenkt, daß Barbarossas Kanzlei schon 1152 Karl heilig nannte<sup>35</sup>.

Auch vor Barbarossa haben deutsche Könige dem Münster ihre Gaben dargebracht, Otto III. und Heinrich II. das Evangeliar, den Goldaltar, das Lotharkreuz, die Situla und den Ambo. Der Ambo weist in langer Inschrift Heinrichs Namen, das Evangeliar und die Situla bilden einen thronenden König ab, das Kreuz trägt den Augustus-Kameo, der Ambo enthält außerdem in seinen Elfenbeinen zwei Darstellungen antiker Imperatoren, von denen wir nicht wissen, ob man sie mit Namen benannte oder einfach auf die Herrscher der Zeit bezog. Es gab also in kleinerem Format schon mehrere Bilder der Könige an Gegenständen, die in der Liturgie eine entscheidende Rolle spielten. Mit dem großen Radleuchter setzte Barbarossa die Reihe dieser Stiftungen fort. Da die Leuchterinschrift diesen als Gabe des Kaisers Friedrich und seiner Gemahlin Beatrix bezeichnet, ist deren Eheschließung 1156 das frühest mögliche Jahr. Wenn trotzdem in den meisten Veröffentlichungen 1165–70 als die Zeit der Entstehung angegeben wird, so beruht das auf der Annahme, daß er im Zusammenhang mit der Erhebung Karls in Auftrag gegeben worden sei. Doch unter den damals erfolgten Stiftungen wird er nicht aufgeführt<sup>178</sup>. Und die lange Inschrift des Leuchters erwähnt Karl mit keiner Wendung, nur Maria, der – als Patronin des Münsters – das Werk gewidmet wird, ebenso wie einst der Ambo von Heinrich II. Das heißt doch, daß der Name Karls an einem derart zentralen Denkmal noch nicht neben denjenigen der Muttergottes gestellt werden konnte. Er war eben noch nicht offiziell heiliggesprochen. (Wir dürfen lediglich vermuten, daß

die Weihegabe, welche die von Karl gestiftete Kirche empfing, auch ihn und sein Grab auszeichnen sollte.) Von den Terminen vor 1165 bietet sich der Besuch des Kaiserpaars in Aachen im Mai 1157 an, also in dem auf 1156 folgenden Jahr, in dem ich die Übergabe des Hauptes an Otto von Cappenberg vermute (Kap. VI).

Dem Kronleuchter, der laut Inschrift die Himmelsche Stadt abbildet, fehlt der Thron Salomos (wie an dem Rauchfaß des Gozbertus) oder eines anderen Herrschers, der Christi Stelle vertritt. Das Bild der Himmelschen Stadt »erhält erst durch die Gegenwart des Kaisers seine volle Wirklichkeit. Er erst verleiht ihm den echten Glanz der Aurea Roma und des Himmels-Jerusalems«. Mit diesem Satz, den Grimme nach Kantorowicz zitiert<sup>179</sup>, wird offenbar, daß zu dem Leuchter entweder der Kaiser selbst gehört, der in das Münster tritt, oder stellvertretend sein Bildnis.

Für den Leuchter genügt ein neutrales Kaiserbild wie an den liturgischen Geräten. Zu ihnen gesellt sich das Gießgefäß aus vergoldeter Bronze<sup>180</sup>, also auch ein in der Liturgie zu benützendes Gerät. Es stellt in Vollskulptur einen bärtigen Mann mit einem stilisierten Weinlaubkranz über dem Haar ähnlich einem Bacchus dar (Abb. 39). Aber die Elfenbeinreliefs am Ambo zeigen den Gott des Weines jugendlich, ohne Bart und unbekleidet. Die Büste trägt dagegen Mantel und Tunika, wie sie dem König zustehen. Der Widerspruch läßt sich damit erklären, daß sich der König auch hier einer »Werkleidung« bedient, also – nach dem Vorbild der Ambo-Reliefs – den Weinlaubkranz nur als Attribut des Bacchus-Dionysos anlegt<sup>181</sup>, weil es sich um ein Gießgefäß handelt. Denn die Bewegung der Hand, die nach dem Mantelband greift, bedeutet m. E. ein Lösen des Bandes, um den Mantel abzunehmen. Nach dem Mainzer Ordo für den Empfang des Königs und die Krönung hat dieser, bevor er sich vor dem Kreuzaltar in Kreuzform zum Gebet ausstreckt, Mantel und Waffen abzulegen<sup>182</sup>. Das ist der Augenblick des Leuchters, da der Herr in seine Stadt einzieht.

Wo bereits fünf verschiedene liturgische Geräte Bildnisse der Herrscher tragen, darf man an ein sechstes denken. Denn das Haupt in Cappenberg konnte als Räucherkopf eine entsprechende Funktion ausüben (Kap. III). Zu dem zierlichen, nur 18,3 cm hohen Gießgefäß wäre es ein Gegenstück gewesen. Sollte es sich erweisen, daß dieses ihm voranging<sup>183</sup>, ergäbe sich auch noch ein Steigern der Formate von dem Figürchen an der Situla und



Abb. 39

Gießgefäß in Form einer Büste, vergoldeter Bronzeguss, Maasgebiet um 1215 oder um 1125–50, im Domschatz Aachen

dem Augustus-Kameo am Lotharkreuz über das Gießgefäß bis zu dem Barbarossa-Haupt. Entscheidend, daß hier ein Ensemble verschiedener liturgischer Geräte mit Herrscherbildnissen in unterschiedlicher »Verkleidung« heute noch vorhanden ist, dem sich ein Barbarossa-Haupt ohne Bruch hinzugesellt haben könnte.

Wenn so die Vorstellung, es habe weitere Exemplare gegeben, dem Cappenberger Bildnis auch seine Einmaligkeit nimmt, das älteste scheint es trotzdem gewesen zu sein. In Kapitel I wurde das

nachträgliche Durchbrechen der Bodenplatte seines Untersatzes (Abb. 10) damit erklärt, daß es anders nicht möglich war, das Haupt zum Räuchern zu benutzen. Das weist auf einen Versuch wie bei einem Probestück hin. Dasselbe deuten die erwähnte Änderung eines Nietloches in der Platte des unteren Zinnenkranzes und die Gußfehler im Hinterkopf an. Mindestens damals war das Bildnis von Cappenberg einmalig. Wenn ihm die in Aachen und Köln möglichen Exemplare folgten, dann – wie angedeutet – in einem zeitlichen Abstand.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Stephan Beissel S. J.: Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters (Ergänzungshefte zu Stimmen aus Maria Laach Nr. 92–93). Freiburg i. Br. 1906, S. VI.

<sup>2</sup> Gewicht 4.605 Gramm. Zum Material: Frida Schottmüller: Bronze, Statuetten und Geräte (Bibliothek für Kunst und Antiquitätsammler XII). Berlin 1921, S. 72. Hans Robert Weihrauch in: RDK II. Stuttgart 1948, Sp. 1182. – Eine chemische Untersuchung des Materials dürfte sich erst lohnen, wenn daraus Rückschlüsse auf den Entstehungsort gezogen werden können.

<sup>3</sup> Das mag dazu geführt haben, daß Otto von Cappenberg in seinem sog. Testament von einem silbernen Haupt spricht, s. die Übersetzung im Anhang.

<sup>4</sup> Philippi 1886. Er beschreibt die Augen als von schwarzblauem Schmelz. Darauf fußt Kemmerich 1909, wenn er das Bildnis mit der Beschreibung des Kaisers vergleicht. Ich kann mir nicht vorstellen, daß der Restaurator um 1890 die Farbe änderte, denn damals war ja bekannt, daß es sich um ein Bildnis Barbarossas handelt.

<sup>5</sup> Vgl. die Übersicht von Éva Kovács 1964.

<sup>6</sup> Dietrich Kötzsche in: Rhein und Maas, Köln 1972, G 14.

<sup>7</sup> Auf der Aufnahme von Philippi 1886 war die mittlere Zinne vorn noch vorhanden, nach der Reparatur der Augen fehlt sie bereits, s. die Aufnahme bei Ludorff 1893.

<sup>8</sup> Mit 14,4–14,7 cm im Durchmesser mißt der untere Zinnenkranz nur wenig mehr als das Doppelte des Grundmaßes 7,1 cm.

<sup>9</sup> Horst Appuhn: Zum Thron Karls des Großen. In: Aachener Kunstabläter 24/25. Aachen 1962/63, S. 129, 130.

<sup>10</sup> Nordhoff 1878, S. 349.

<sup>11</sup> Sie wurden erst vor 10 Jahren daraus entnommen und befinden sich z. Zt. beim Landeskonservator für Westfalen-Lippe in Münster. Dorothea Kluge untersuchte die Stoffe der Reliquienhüllen und bereitet deren Publikation vor. Danach sollten die Reliquien zurückgelegt werden.

<sup>12</sup> Deshalb dürfte eine epigraphische Beurteilung schwierig werden. Mit der sorgsam gestochenen Umschrift der Taufschale läßt sie sich nicht vergleichen.

<sup>13</sup> Die Löcher haben innen einen deutlich sichtbaren Grat vom Eintreiben der Gußstützen in den Kern.

<sup>14</sup> Philippi 1886, S. 160. – Ebenso Rensing 1954, S. 172.

<sup>15</sup> Percy Ernst Schramm: Kaiser, Könige und Päpste. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters, Bd. IV, 1: Beiträge zur allgemeinen Geschichte 4. Teil, 1. Hälfte, Rom und Kaiser, Geistliche und weltliche Gewalt. Das Reformpapsttum, Zur Geschichte von Nord- und Westeuropa. Stuttgart 1970, S. 255.

<sup>16</sup> Über die Nachahmung antiker Gemmen im Mittelalter vgl. Hans Wentzel: Der Augustalis Friedrichs II. und die abendländische Glyptik des 13. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 15. München-Berlin 1952, S. 185 – Heinz Ladendorf: Antikenstudium und Antikenkopie, Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit (Abhandlungen der sächsischen

- Akademie der Wissenschaft zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse Bd. 46, H. 2). 2. Aufl. Berlin 1958. – Harald Keller: Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart. Freiburg – Basel – Wien 1970, erwähnt das Bildnis Barbarossas nicht.
- <sup>17</sup> Vgl. Grundmann 1959, S. 46f. und 104f.
- <sup>18</sup> Vgl. Kaiser 1960, S. 163.
- <sup>19</sup> Vgl. Percy Ernst Schramm: Herrschaftszeichen und Staats-symbolik, Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert (Schriften der Monumenta Germaniae historica, Deutsches Institut für Erforschung des Mittelalters 13), Bd. II. Stuttgart 1955, S. 379f. – Richard Delbrueck: Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Weltreichs (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 8). Berlin – Leipzig 1933.
- <sup>20</sup> Andreas Alföldi: Insignien und Tracht der römischen Kaiser. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 50. München 1935, S. 10f. Neudruck in: ders.: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich. Darmstadt 1970, S. 128f.
- <sup>21</sup> Schramm a. a. O. S. 380. – P. H. Martin schlägt stattdessen eine Münze Traians vor, in: Numismatisches Nachrichten-blatt 21. Emden 1972, S. 438.
- <sup>22</sup> Percy Ernst Schramm: Kaiser Friedrichs II. Herrschafts-zeichen (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse, III. Folge, Nr. 36). Göttingen 1950, S. 138f. Abb. 87.
- <sup>23</sup> Abb. u. a. in: Swarzenski 1953. Taf. 163–65, – Falke-Meyer 1935. Taf. 142.
- <sup>24</sup> Vgl. Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittel-alter (DuMont Dokumente Reihe I). Köln 1963.
- <sup>25</sup> H. P. L'Orange: Apotheosis in Ancient Portraiture (Institutet for Sammenlignende Kulturforskning, Ser. B. Skrifter XLIV). Oslo 1947.
- <sup>26</sup> Kameo des Claudius in Wien, Alföldi a. a. O. Taf. 21.
- <sup>27</sup> Ludwig Voelkl: Der Kaiser Konstanin, Annalen einer Zeitenwende. München 1957, Taf. 8.
- <sup>28</sup> Abb. u. a. in H. P. L'Orange und P. J. Nordhagen: Mosaik, Von der Antike bis zum Mittelalter. München 1960, Taf. 74, 90.
- <sup>29</sup> Allgemein: Ernst H. Kantorowicz: The King's two Bodies, A Study in Mediaeval Political Theology. Princeton 1957.
- <sup>30</sup> Alois Dempf: Sacrum Imperium, Geschichts- und Staatsphi-losophie des Mittelalters und der politischen Renaissance. München und Berlin 1929, 3. Aufl. Darmstadt 1962. – Richard Schlicher: Weltherrschaftsgedanke und altdeutsches Kaiser-tum, Eine Untersuchung über die Bedeutung des Weltherr-schaftsgedankens für die Staatsidee des deutschen Mittel-alters vom 10. bis 12. Jahrhundert. Diss. phil. Tübingen 1934. 2. Aufl. Darmstadt 1968. – Gottfried Koch: Auf dem Wege zum Sacrum Imperium, Studien zur ideologischen Herr-schaftsbegründung der deutschen Zentralgewalt im 11. und 12. Jahrhundert. Wien – Köln – Graz 1972.
- <sup>31</sup> Percy Ernst Schramm: Kaiser, Rom und Renovatio, Studien zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens vom Ende des karolingischen Reiches bis zum Investiturstreit 1292, 2. Aufl. Darmstadt 1957 – Heinrich Appelt: Die Kaiseridee Friedrich Barbarossas (Österreichische Akademie der Wis-senschaften, Phil.-his. Klasse, Sitzungsberichte 252. Band, 4. Abhandlung). Graz – Wien – Köln 1967, bes. S. 12.
- <sup>32</sup> Felix Kreusch: Zur Planung des Aachener Barbarossa-leuchters. In: AKB 22. Aachen 1961, S. 26.
- <sup>33</sup> Koch: Sacrum Imperium S. 208.
- <sup>34</sup> Koch: Sacrum Imperium S. 217 – Rainer Maria Herkenrath: Regnum und Imperium, Das »Reich« in der frühstaufischen Kanzlei (1138–1155). (Österreichische Akademie der Wis-senschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 264. Bd, 5. Abhandlung) Wien 1969.
- <sup>35</sup> Koch: Sacrum Imperium S. 278.
- <sup>36</sup> Helmut Kruse: Studien zur offiziellen Geltung des Kaiser-bildes im römischen Reiche (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, Görres-Ges. 19. Bd. H. 3). Paderborn 1934. Reprint 1968. – Otto Treitinger: Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell, Vom oströmischen Staats- und Reichsgedanken. 2. Aufl. Darmstadt 1956, S. 204f. – Andreas Alföldi: Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römi-schen Kaiserhofe. In: Mitteilungen des Deutschen Archäolo-gischen Instituts, Römische Abt. Bd. 49, 1934 Neudruck in Alföldi: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich Darmstadt 1970, S. 65f.
- <sup>37</sup> Erna Diez: Die sella curulis auf provinzialrömischen Relief-steinen der Steiermark. In: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 36. 1946, S. 97–112.
- <sup>38</sup> André Grabar: Trônes Épiscopaux du XI ème et XII ème Siècle en Italie Méridionale. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16. Köln 1954, Fig. 4 (Fig. 24 und 25: Sellae curulis). – Über den Bischofsthron in Bari ist eine neue Untersuchung von Gerhard Bott zu erwarten, die seine Datierung richtigstellt. – Wolfram von den Steinen: Homo Caelestis, Das Wort der Kunst im Mittelaltar I/II. Bern und München 1965, Taf. 145: Miniatur zum Hohen Lied, Reichenau kurz nach 1000, von Heinrich II. dem Bamberger Dom geschenkt. Staatliche Bibliothek Bamberg Msc. bibl. 22, fol. 5.
- <sup>39</sup> Falke-Meyer 1935. Taf. 134–139. – Ilona Richter, 1967.
- <sup>40</sup> Joseph Braun S. J.: Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung. München 1932, S. 601.
- <sup>41</sup> Otto Lehmann-Brockhaus: Schriftquellen zur Kunstge-schichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien. Berlin 1939, S. 683f. Nr. 2860.
- <sup>42</sup> Johannes Enno Korn: Adler und Doppeladler, Ein Zeichen im Wandel der Geschichte. Diss. phil. Göttingen 1969, S. 220 nach: MGH SS IV, S. 70f.
- <sup>43</sup> Das Freilegen der ursprünglichen Fassung wirkte damals wie eine Sensation, weil man Figuren des 12. Jahrhunderts in ih-rer ursprünglichen Farbigkeit kaum kannte. Sie bestätigte den hohen Rang, der diesem Werk als Skulptur längst eingeräumt wird (Hermann Beenken: Romanische Skulptur in Deutsch-

land, 11. und 12. Jahrhundert. Leipzig 1924, S. 120–125). – Hermann Gombert: Das Freudenstädter Lesepult. In: *Das Münster* 3. München 1950, S. 257–265. – Georg Himmelheber: Bildwerke des Hirsauer Kunstsreiches. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24. München – Berlin 1961, S. 197. – Suevia Sacra, Frühe Kunst in Schwaben. Ausstellung Augsburg 1973, Kat. Nr. 38, Farbtaf. II. Wie mir der Direktor der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Bruno Buschardt, erzählte, wurde in dem vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in der Ausstellung veranstalteten Colloquium die Einrichtung des Pultes zum Räuchern bezweifelt, 1) weil die anwesenden Theologen ein räucherndes Lesepult als unmöglich bezeichneten – offensichtlich in Unkenntnis der oben zitierten Quellen, 2) weil im Innern des Pultkastens Fußspuren fehlen; nur die von Gombert beschriebenen Kanäle sind innen geschwärzt. Also muß ein Metalleinsatz vorhanden gewesen sein, von dem Röhrchen zu den Kanälen führten. Ein Metallgefäß ist in dem Holzpult ohnehin vorauszusetzen! 3) habe man bezweifelt, daß der Weihrauch in dem zugedeckten Pult ohne Sauerstoffzufuhr habe brennen können. Das sollte er auch garnicht für die ganze Dauer der Lesung, sondern nur vor ihrem Beginn, wie es noch heute geschieht. Für einen Augenblick wird der in dem Gefäß vorhandene Sauerstoff wohl gereicht haben. – Für das Freudenstädter Lesepult gilt dasselbe wie für das Bildnis Barbarossas: Es ist in jeder Hinsicht ein Einzelstück, vielleicht sogar ein Versuch. Nicht einmal über seine Datierung konnte man sich einigen, vgl. den Bericht von Willibald Sauerländer in: *Kunstchronik* 26. 1973, S. 354–355.

<sup>44</sup> Gombert: Freudenstädter Lesepult S. 258.

<sup>45</sup> Joseph Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Mit besonderer Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1924 (Nachdruck Münster 1964), S. 89f.

<sup>46</sup> Georg Swarzenski: Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts. In: *Städel-Jahrbuch* 1. Frankfurt 1920, S. 170.

<sup>47</sup> W. L. Hildburgh: A Curious Type of Stone St. John's Head. In: *The Antiquaries Journal* Bd. XVII. Oxford 1937, S. 419–423 (Taf. LXXXIX,1 und XC,1 miteinander vertauscht!).

<sup>48</sup> Gert von der Osten: Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover (Kataloge Bd. II), München 1957 Nr. 83. – Weitere Figuren in Mainz und München. Theodor Müller: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München Bd. XIII, 2). München 1959, Nr. 12, dort als englisch um 1430 bezeichnet.

<sup>49</sup> Hildburgh: A Curious Type, Taf. LXXXIX,2.

<sup>50</sup> Gisela Reineking-von Bock: Steinzeug (Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Katalog). Köln 1971, Nr. 778, 783. – Adelhart Zippelius: Volkskunst im Rheinland (Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums in Kommern 4). Düsseldorf 1968, Nr. 502. – Städtische Museen Aachen. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 32. Köln 1970, Abb. 224.

<sup>51</sup> Abb. 18 nach Oskar Wulf: Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke, Teil I, Altchristliche Bildwerke (Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung

der Bildwerke der christlichen Epochen Bd. 3). 2. Aufl. Berlin 1909, Nr. 978, Abb. Taf. XLVI: Bronze H. 20 cm. Seit 1945 verschollen.

<sup>52</sup> Braun: Altargerät. S. 598f. versucht zwischen Rauchfässern für liturgischen und nichtliturgischen Gebrauch zu unterscheiden. Ob das wirklich an der Form des Gerätes abgelesen werden kann?

<sup>53</sup> Dem Direktor des Kunstgewerbemuseums Berlin, Franz Adrian Dreier, verdanke ich die Hinweise. – Das Berliner Exemplar, aus Rotguß vergoldet, ist innen von Ruß geschwärzt. Die vier Apsiden sind abzuklappen, denn sie hängen an Scharnieren. Jedoch befindet sich nur hinter einer von ihnen eine Öffnung. Die drei anderen bilden, getrennt von dem Innenraum, kleine Gefäße. Zwei feine Nägelchen an der Mündung des Rundturms über der Mitte weisen darauf hin, daß hier etwas befestigt war. Trageketten waren nicht vorgesehen.

<sup>54</sup> Braun: Altargerät. S. 599f.

<sup>55</sup> Rhein und Maas. Köln 1972, H 1.

<sup>56</sup> Rhein und Maas. Köln 1972, G 15.

<sup>57</sup> König Siegmund in der Weihnachtsmesse 1414. In der Chronik Riechentals (2. Hälfte 15. Jhd.) Österreichische Nationalbibliothek Wien, Handschrift 3044 fol. 45r. – Abb. in: Jankuhn-Boockmann-Treue 1968. Taf. 99b.

<sup>58</sup> Nicht einmal aus der Antike, aus der genug Kaiser-Bildnisse erhalten sind, kann ich ein Beispiel benennen, das den Kaiser selbst räuchernd zeigt. Wohl gibt es genügend Zeugnisse für die Benutzung von Weihrauch zum Empfang des Kaisers, zu seiner Adoration im Hofzeremoniell und das Verehren von Kaiserbildern. Aber das ist doch gerade die entgegengesetzte Handlungsweise! Vgl. die bereits in Anm. 36 aufgeführten Arbeiten von Treitinger S. 70f. und Alföldi S. 74 und 113f. Im Abendland schreibt der sog. Mainzer Ordo (um 960) für die Einholung des Königs zur Krönung die Benutzung von Weihrauch vor (Schramm: Ges. Aufsätze, wie Anm. 15, Bd. III: Vom 10. bis zum 13. Jahrhundert. Stuttgart 1969, S. 63) – sicherlich nach dem Introitus für einen Bischof.

<sup>59</sup> Grundmann 1959. S. 13.

<sup>60</sup> Georg Schreiber: Die Prämonstratenser und der Kult des hl. Johannes Evangelist. In: *Zeitschrift für katholische Theologie* 65. Innsbruck 1941, S. 1–31, S. 9 – P. Norbert Backmund: *Monasticon Praemonstratense III*. Straubing 1956, S. 504.

<sup>61</sup> Georg Schreiber: Volksreligiosität im deutschen Lebensraum. In: *Volk und Volkstum* I. München 1936, S. 65f.

<sup>62</sup> Schüller-Piroli: 2000 Jahre Sankt Peter, Die Weltkirche von den Anfängen bis zur Gegenwart. Olten 1950, Plan S. 737. – Walther Buchowiecki: Handbuch der Kirchen Roms, Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart I. Wien 1967, S. 113, Taf. I.

<sup>63</sup> Buchowiecki: Kirchen Roms. S. 90.

<sup>64</sup> Ludorff 1893. Taf. 21.

- <sup>65</sup> Ludorff 1893, S. 29.
- <sup>66</sup> Hüsing 1882, S. 59.
- <sup>67</sup> Heinrich Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümern in Deutschland. Leipzig 1905, S. 363.
- <sup>68</sup> Z. B. in der Propsteikirche Dortmund (Arndt-Kroos 1969, Abb. 60).
- <sup>69</sup> Franz Mennemeyer: Kult und Brauchtum Johannes des Täufers in Westfalen, Ein Beitrag zur Kult- und Brauchtumsforschung. Emsdetten 1940, S. 119.
- <sup>70</sup> Justus Brinckmann: Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Bericht für das Jahr 1908. Hamburg 1909, S. 32. – Vgl. Hans Bächtold-Stäubli: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens IV. Berlin und Leipzig 1931/32, Sp. 740–741.
- <sup>71</sup> Allerdings ohne den Untersatz. Arndt-Kroos 1969, S. 271 und 249f. Das Original des Steinkopfes im Landesmuseum Münster (Burkard Meier: Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, I Die Skulpturen. Berlin 1914, Nr. 12).
- <sup>72</sup> Michael Buchberger: Kirchliches Handlexikon I. Freiburg/Br. 1907, Sp. 580. – G. Hertel: Leben des heiligen Norbert, Erzbischofs von Magdeburg (Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit, 12. Jahrhundert Bd. XIII). Leipzig 1881, S. 67 (29. 10. 1129), 80.
- <sup>73</sup> Franz Rademacher: Eine Krone Kaiser Ottos II., Ein Beitrag zur ottonischen Goldschmiedekunst. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunsthissenschaft 1. Berlin 1934, S. 79–94. – Schramm: Herrschaftszeichen (wie Anm. 19) III. S. 403–404.
- <sup>74</sup> Grimme 1962, Nr. 24.
- <sup>75</sup> Schramm: Ges. Aufsätze (wie Anm. 15) Bd. III. Stuttgart 1969, S. 101.
- <sup>76</sup> Reinhard Elze: Die Ordines für die Weihe und die Krönung des Kaisers und der Kaiserin (Fontes juris germanici antiqui in usum scholarum ex monumentis germaniae historicis IX). Hannover 1960.
- <sup>77</sup> Beispiele der Krone: Byzantinisierendes Tafelbild des späten 13. Jhdts. in Siena (Alexandre Masseron: Saint Jean Baptiste dans l'art. Paris 1957, Abb. 17), – des Mantels: Genter Altar 1432 (Masseron, Abb. 133), Umkreis des Simone Martini (Robert Oertel: Frühe italienische Malerei in Altenburg. Berlin 1961 Nr. 42 Taf. 9), – des Throns: Mosaik im Baptisterium des Doms von Florenz (Masseron, Abb. 3).
- <sup>78</sup> Schramm: Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen (wie Anm. 22), S. 27f.
- <sup>79</sup> Schramm a. a. O. S. 35, Abb. 18.
- <sup>80</sup> Schramm: Herrschaftszeichen (wie Anm. 19) III. Stuttgart 1956, S. 876–882. – Grimme 1972, Nr. 69.
- <sup>81</sup> H. Arndt – R. Kroos 1969, S. 245.
- <sup>82</sup> Theodor Rensing: Johannes der Täufer, Patron des Westwerks von Corvey und Patron des Königstums. In: Westfalen 42. Münster 1964, S. 361–362.
- <sup>83</sup> Das sog. Testament Ottos von Cappenberg (s. Anhang) wurde im 14. Jahrhundert in ein tadellos geschriebenes und mit prächtigen Initialen verziertes Kopiar eingetragen (Klosterarchiv Cappenberg A II b 1). In rotes Leder gebunden ist es ein Denkmal der Privilegien. Der entscheidende Wortlaut *capud argenteum* steht deutlich darin. Die Urkunde ist am Anfang zwischen die Bestätigungen der Klostergründung eingeordnet, also an einer Stelle, die nicht überschen werden konnte. Auch das Regest auf der Rückseite des Originals hebt das *capud argenteum* hervor.
- <sup>84</sup> Josef Deér: Das Kaiserbild im Kreuz, Ein Beitrag zur politischen Theologie des früheren Mittelalters. In: Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte 13. 1955, S. 48–112.
- <sup>85</sup> Richard Hamann und Kurt Wilhelm Kästner: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge II. Richard Hamann: Die Plastik. Marburg a. d. Lahn 1929, S. 142f. – Alexander Freiherr von Reitzenstein: Der Ritter im Heergewäte, Bemerkungen über einige Bildgrabsteine der Hochgotik. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965. München 1965, S. 73–91 (datiert das Denkmal Anfang der 20er Jahre des 14. Jhdts.).
- <sup>86</sup> Rolf Fritz: Die Ikonographie des heiligen Gottfried von Cappenberg. In: Westfälische Zeitschrift 111. Münster 1961, S. 1–20, besonders S. 2. – ders.: Die Grabplatte des heiligen Gottfried von Cappenberg. In: Westfalen 27. Münster 1948, S. 221–223.
- <sup>87</sup> Heribert Seitz: Blankwaffen I. Geschichte und Typenentwicklung im europäischen Kulturbereich, Von der prähistorischen Zeit bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde Bd. IV). Braunschweig 1965, S. 200. – Vgl. Reitzenstein (wie Anm. 85).
- <sup>88</sup> Gamans 1643 in: Acta Sanctorum I. Ed. nov. 1866, S. 125 (nach Mallinckrott).
- <sup>89</sup> Wahrscheinlich identisch mit dem Tor, das Propst Johannes von Cule 1305 errichtete (Schnieder 1949, S. 67 nach Johannes Stadtmauer: Synopticus Elenchus 1622. Abschrift im Staatsarchiv Münster als Depositum des Altertumsvereins Münster, Mscr. Nr. 25, fol. 27 v.).
- <sup>90</sup> Schnieder 1949, S. 56: 1866. Seine Quelle habe ich im Pfarrarchiv Cappenberg nicht wiedergefunden. Lübke 1853, S. 378 beschreibt schon beide Grabdenkmale in der Kirche. Ludorff 1893 Taf. 14 bildet Gottfrieds Grabplatte bereits auf einer Tumba liegend ab.
- <sup>91</sup> Fritz: Die Grabplatte des hl. Gottfried (wie Anm. 86). S. 223.
- <sup>92</sup> Vgl. Gottfrieds Grabplatte in Ilbenstadt (Fritz: Ikonographie des hl. Gottfried, wie Anm. 86, Abb. 2. – Hans Weigert: Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350. Marburg/Lahn 1927, Taf. 4a), Grabplatte Heinrichs des Löwen im Braunschweiger Dom (Erwin Panofsky: Grabplastik, Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Hrsg. von Horst W. Janson, dt. Übers. v. Lise Lotte Möller. Köln 1964, Abb. 222). M. W. die einzige Ausnahme: Pfalzgraf Heinrich in Maria Laach (Weigert: Stilstufen a. a. O. Taf. 4b).
- <sup>93</sup> Hüsing 1882, S. 68.

- <sup>94</sup> Konrad von Busch und Franz Xaver Glasschröder: Chorregel und jüngeres Seelbuch des alten Speirer Domkapitels (Historisches Museum der Pfalz e. V., Veröff. Bd. 1 und 2). Speier 1923 und 1926, Bd. II S. XX, Bd. I S. 381. – Zum Jahresgedächtnis das Grab mit einem Tuch zu bedecken und vier Kerzen darauf zu setzen war anscheinend allgemeiner Brauch, s. Nikolaus Kyll: Tod, Grab, Begräbnisplatz, Totenfeier, Zur Geschichte ihres Brauchtums im Trierer Lande und in Luxemburg unter besonderer Berücksichtigung des Visitationshandbuchs des Regino von Prüm († 915) (Rheinisches Archiv, Veröff. d. Institutsf. Geschichtl. Landeskunde der Rheinlande an der Universität Bonn 81). Bonn 1972, S. 155.
- <sup>95</sup> Rheinhardt Hootz: Mecklenburg (Deutsche Kunstdenkmäler, Ein Bildhandbuch). Darmstadt 1971, Taf. 320. – Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, I. Teil 1 Kreis Westprignitz. Berlin 1909, S. 326, Taf. 43. – Otto-Friedrich Gandert: Das Heilige Blut von Wilsack und seine Pilgerzeichen. In: Brandenburgische Jahrhunderte, Festgabe für Johannes Schultze zum 90. Geburtstag, hrsg. v. Gerd Heinrich und Werner Vogel. Berlin 1971, S. 73–90.
- <sup>96</sup> Hootz: Mecklenburg, Taf. 322.
- <sup>97</sup> Die Sammlungen des Barons von Hüpsch, Ein Kölner Kunstkabinett um 1800. Ausstellung des Hessischen Landesmuseums im Schnütgen-Museum Köln 1964, Kat. Nr. 70 (bearbeitet von Rolf Wallrath).
- <sup>97a</sup> V. Denkstein und F. Matouš: Südböhmishe Gotik. Prag 1955, Abb. 178, Abb. 179 Rückseite der Tafel: Schmerzensmann mit den Leidenswerkzeugen.
- <sup>98</sup> Paul Pieper: Der Dom zu Münster. Mit Bildern von Wilhelm Rösch. Münster 1965. – Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen 41, 5. Teil: Max Geisberg: Die Stadt Münster, 5. Teil, Der Dom. Münster 1937, S. 55f.
- <sup>99</sup> Willibald Sauerländer: Die kunstgeschichtliche Stellung der Figurenportale des 13. Jahrhunderts in Westfalen, Zum Stand der Forschung. In: Westfalen 49. Münster 1971, S. 1–76, S. 31.
- <sup>100</sup> Theodor Rensing: Die Ermordung Engelberts und die Ehrenrettung für Dietrich von Isenburg. In: Westfalen 33. Münster 1955, S. 125–143. – Herbert Grundmann: Der hl. Theodor oder Gottfried von Cappenberg im Domparadies zu Münster. In: Westfalen 37. Münster 1959, S. 160–173. – R. Fritz: Ikonographie des hl. Gottfried von Cappenberg (wie Anm. 86), S. 3f. – Seitdem wurde die Figur wieder »wahrscheinlich Gottfried von Cappenberg« benannt (Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Westfalen, Bearbeitet von Dorothea Kluge und Wilfried Hausmann. München – Berlin 1969, S. 359).
- Weil die vier Figuren an den Seitenwänden des Paradieses, nämlich Gottfried und Magdalena, Bischof Dietrich und Laurentius, eine »Ehrenrettung« des Bischofs Dietrich darstellen sollten, schien ihre Entstehung zwischen 1261 und 1265 gesichert. Sauerländer datiert sie dagegen zwischen 1230 und 1240, nur die Magdalena nach 1250. Ich sehe nicht ein, weshalb dieser Neu-Datierung zuliebe Gottfried und auch Magdalena umgetauft werden müssen. Sauerländer S. 26.f.: »Die Identifizierung der Figur als hl. Magdalena ist zwar sehr wahrscheinlich, aber sie scheint eben doch nicht völlig gesichert«, und in Anm. 74: »Man könnte ebenso an eine der beiden anderen zum Grabe elenden Frauen denken«, denn Sauerländer deutet an, daß sie zu einem Heiligen Grab gehört
- habe. Dagegen ist einzuwenden: Dieses wäre nicht nur das erste der monumentalen Heiligen Gräber gewesen, sondern m. W. auch das einzige mit überlebensgroßen Figuren! Die Wiedertäufer haben zwar in Münster viel zerstört, aber davon findet sich keine Spur (vgl. Geisberg: Der Dom, wie Anm. 98, S. 22f.).
- Die Suche nach Zyklen, aus denen die Figuren stammen könnten, führt nicht weiter, wenn wir die wenigen schriftlichen Quellen, die wir haben, ohne schwerwiegende Gründe in Frage stellen. Die Inschrift, die nach der Marienfelder Chronik im Paradies stand, möchte ich nicht wie Sauerländer S. 23 als unglaublich beiseiteschieben. Ich betrachte sie als ein Denkmal der Grundsteinlegung und halte es methodisch für gerechtfertigt, sie mit der Figur des Bischofs Dietrich, der den Grundstein trägt, zu verknüpfen. Mag die »Ehrenrettung« in der unten geschilderten Form vielleicht nicht zutreffen, die Aussage des Bischofs-Denkmales müssen wir dennoch als eine Erinnerung an den Dom-Neubau anerkennen.
- <sup>101</sup> Heinrich Geisberg: Merkwürdigkeiten der Stadt Münster mit besonderer Berücksichtigung ihrer Kunstdenkmäler. Münster 1854, S. 15.
- <sup>102</sup> Grundmann: Der hl. Theodor (wie Anm. 100) S. 168.
- <sup>103</sup> Im Staatsarchiv Münster sind 4 Bände mit 6 Nekrologen aus dem 13.–16. Jahrhundert erhalten (Msc. I/9–12). Davon stimmen zwei miteinander überein. Das Fragment des ältesten Nekrologs (wahrscheinlich von 1278) nennt unter dem 30. März Otto, den zweiten Propst von Cappenberg (1136–56) und Vorgänger des Grafen Otto, der 1156 dritter Propst wurde († 1171). – Den nachfolgenden Hinweis auf den Nekrolog von Liesborn (ebendort Msc. II/76 S. 342: Abschrift des 18. Jahrhunderts nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts) verdanke ich Herrn Staatsarchivrat Dr. Müller.
- <sup>104</sup> Gamans 1643 in: Acta Sanctorum I. Ed. nov. 1866, S. 136 und 142.
- <sup>105</sup> Grundmann 1959, S. 86f. – Grundmann: Der hl. Theodor (wie Anm. 100), S. 169f.
- <sup>106</sup> Grundmann 1959, S. 19–20. – ders.: Gottfried von Cappenberg. In: Wilhelm Steffens – Karl Zuhorn: Westfälische Lebensbilder 8. Münster 1959, S. 1–16.
- <sup>107</sup> Hermann Bücker: Epigramme und Denksprüche zur Geschichte der Bischöfe von Münster. In: Alois Schröer, Monasterium, Festschrift zum siebenhundertjährigen Weihegedächtnis des Paulus-Doms zu Münster. Münster 1966, S. 431.
- <sup>108</sup> Max Geisberg: Der Dom (wie Anm. 98), S. 56.
- <sup>109</sup> Rensing: Die Ermordung Engelberts (wie Anm. 100).
- <sup>110</sup> Jacobus de Voragine: Die Legenda aurea, aus dem Lateinschen übersetzt von Richard Benz. Heidelberg o. J. S. 572.
- <sup>111</sup> Fritz: Ikonographie des hl. Gottfried (wie Anm. 86), Abb. 11, Kat. Nr. 28.
- <sup>112</sup> Ludwig Baron Döry: Die Barockaltäre des ehemaligen Prämonstratenserinnen-Klosters Niederilbenstadt. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 17. 1965, S. 340. – Von Fritz a. a. O. Kat. Nr. 21 als Weltkugel bezeichnet.

- <sup>113</sup> Fritz a. a. O. S. 10, 11 Abb. 10, 14.
- <sup>114</sup> Schnieder 1949. S. 32 und Anm. 38. Auch Norbert von Xanten wurde erst 1582 kanonisiert.
- <sup>115</sup> Die Geste der verdeckten Hand bedeutet Devotion. Am Kaiserhof in Byzanz war sie Pflicht (Treitinger, Oströmische Kaiser- und Reichsidee, wie Anm. 36. S. 63f.). In der Liturgie pflegt der Priester das Allerheiligste mit dem Saum des Mantels zu fassen. Entsprechend trägt der Evangelist Lukas in der Domierung in Münster sein Evangeliar (Abb. u. a. in Sauerländer, Figurenportale, wie Anm. 99, Abb. 51 und Pieper, Dom, wie Anm. 98, Taf. 34); Herzog Widukind auf seinem Grabmal in Enger das Zepter (Panofsky: Grabplastik, wie Anm. 92, Abb. 199); Karl der Große an der Wange des Bremer Ratsthefts (nach 1405) den Reichsapfel (Dietrich Kötzsche: Darstellungen Karls des Großen in der lokalen Verehrung des Mittelalters. In: Wolfgang Braunfels: Karl der Große IV, Das Nachleben. Düsseldorf 1967, S. 188–189, Abb. 15, 16); Barbarossa ebenso im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall (Kemmerich 1909, Abb. 64).
- <sup>116</sup> Paul Pieper: Der Goldene Pauluskopf des Domes zu Münster. In: Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters, Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag am 19. August 1965. Marburg/Lahn 1967, S. 33–40. – Auf der Unterseite trug der Pauluskopf die Inschrift: *Ecclesiae decus hoc praesul Gerarde dedisti, In quo dens Pauli latet, ut moriens statuisti.* Sie wurde bisher schön übersetzt, aber leider falsch: Du, Bischof Gerhard, hast diesen Schatz der Kirche geschenkt, In dem der Zahn des Paulus verborgen ist, wie du sterbend bestimmt hast. – Da Bischof Gerhard von der Mark 1272 starb, schien die Inschrift einer Entstehung des Haupts im 11. Jahrhundert zu widersprechen. Jedoch *hoc decus* bedeutet nur *dieser Zierat bzw. Schmuck* und bezieht sich also auf die Filigranschmuckstücke, die in der Tat aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen.
- <sup>117</sup> Mir wurde nur eine Ausnahme bekannt, ein aus Messing gegossenes Modell des Aachener Doms aus dem 15. oder 16. Jahrhundert, das auf den Dorn in der Hand einer Stifterfigur gesetzt worden sein könnte, also wohl Karls des Großen in Aachen (Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Nr. 904).
- <sup>118</sup> Max Geisberg: Der Dom (wie Anm. 98). S. 388–90.
- <sup>119</sup> Als Kaiser Karl IV. 1377 nach Dortmund kam, küßte er, wie der Chronist vermerkt, demütig das Reliquenhaupt des Stadtpatrons, des hl. Reinolds (Dietrich Westhoff, Dortmunder Chronik. In: Die Chroniken der deutschen Städte 20. Leipzig 1887, S. 231). Derselbe Brauch wird für das Büstenreliquar Karls des Großen in Aachen überliefert (Grimme 1972. Nr. 69).
- <sup>120</sup> Theodor Wieschebrink: Das Johannesportal am Dom zu Münster. In: Westfalen 37. Münster 1959, S. 154–159.
- <sup>121</sup> Pieper: Pauluskopf (wie Anm. 116). S. 37. – Arndt-Kroos: Johannesschüssel, 1969. S. 271f.
- <sup>122</sup> Max Geisberg: Der Dom (wie Anm. 98), S. 198. Der Altar Johannes des Täufers in Cappenberg befand sich an der entsprechenden Stelle, s. Hüsing 1882 S. 59. – Das Original des Pauluskopfes aus dem Radfenster befindet sich im Landesmuseum (Meier: Die Skulpturen, wie Anm. 71, Nr. 11).
- <sup>123</sup> Daß diese Wandlung überhaupt möglich war, sagt über die Schätzung des Bildnisses nur aus, daß man es für wertvoll hielt – ebenso wie andere kostbare Geräte nichtkirchlichen Gebrauchs, die als Reliquiare verwendet worden sind.
- <sup>124</sup> Grundmann 1959. S. 43–45.
- <sup>125</sup> Grundmann 1959. S. 44.
- <sup>126</sup> Otto von Freising: Gesta Frederici II, 4 (Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe XVI, hrsg. v. Franz-Josef Schmale. Darmstadt 1965, S. 289).
- <sup>127</sup> Vgl. Rensing 1954. – Grundmann 1959. S. 12–16.
- <sup>128</sup> C. Geisberg 1851.
- <sup>129</sup> Rensing 1954. S. 179f. – Hoffmann 1968. S. 84f.
- <sup>130</sup> Erhard 1851. Nr. 1498, 1499.
- <sup>131</sup> Erhard 1851. Nr. 1492, 1791, 1882, 1885.
- <sup>132</sup> Kruse: Geltung des Kaiserbildes (wie Anm. 36). S. 85f. – Johannes Kollwitz: Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung. In: Das Gottesbild im Abendland (Glaube und Forschung, Veröffentlichungen der Ev. Studiengemeinschaft 15). Witten und Berlin 1957, S. 68f.
- <sup>133</sup> Gerhard B. Ladner: Die Papstbilder des Altertums und des Mittelalters II, Von Innozenz II. zu Benedikt XI. (Monumenti di Antichità Christiana II. Serie, Bd. IV). Città del Vaticano 1970, S. 296–99.
- <sup>134</sup> Karl M. Swoboda: Gotik in Böhmen, Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei. München 1969. – Abbildungen auch in: Michael Eschborn: Karlstein, Das Rätsel um die Burg Karls IV. Stuttgart 1971.
- <sup>135</sup> Erst dem Toten wurde die Darstellung in Vollskulptur zugestanden (ältestes Beispiel: Rudolf von Schwaben in Merseburg † 1080). Nicht unmöglich, aber wenig wahrscheinlich, daß der junge König und seine Ratgeber in der Freude der Krönungsstage den Rahmen des damals Möglichen überschätzten, obgleich Otto von Freising in seinem zitierten Bericht von der Krönungsfeier gerade die Strenge des jungen Königs röhmt.
- <sup>136</sup> Ähnlich wie die kurz vor 1300 entstandenen Figuren des Auferstandenen und der Muttergottes in Wienhausen (Horst Appuhn: Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen, Über Kunst und Kult im späten Mittelalter. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunsts geschichte 1. Köln 1961, S. 123).
- <sup>136a</sup> Als um 1700 die Grabplatte an der Südwand des Chors aufgerichtet wurde, stellte man darüber eine 55 cm hohe Figur der thronenden Muttergottes auf (Hamann-Kästner: Elisabethkirche Marburg II, wie Anm. 85, S. 145f. – H. Appuhn: Cappenberg. Große Baudenkämler H. 274. München – Berlin 1973, S. 14 m. Abb.). Stilistisch gehört sie zu dem Grabmal. Wie sie aber ursprünglich damit verbunden gewesen ist, gilt als ein Rätsel: Auch ihre Rückseite ist nämlich sorgfältig bemalt, weshalb sie frei gestanden haben muß! – Eine Parallele aus derselben Zeit steht in der nahen Stiftskirche Fröndenberg, das in seinem Aufbau ähnliche Grabmal des Grafen Everhard II. von der Mark († 1308)

und seiner Frau Ermgard von Berg († 1293), s. Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen Bd. 47, Hans Thümmler: Kreis Unna. Münster 1959, S. 139–140. Eine sitzende Muttergottes »von anatomisch unmöglichen Verhältnissen« wird – weil locker beweglich – zwischen die Köpfe der Dargestellten gelegt oder gestellt, denn dort blieb auf der Platte dafür Platz. Bei dem Cappenberg-Denkmal müßte, um die Muttergottes zu Häupten der Grafen aufrecht aufstellen zu können, am Kopfende der Tumba ein Pfeiler angebaut werden sein. Dann konnten die Grafen das Kirchenmodell der Muttergottes darbringen. – Das ergibt ein entsprechendes Bild wie das Barbarossa-Haupt auf dem Einzelgrab Gottfrieds (Abb. 1). Nicht auszuschließen, daß die Doppelgrabplatte entsprechend den beiden Baldachinen *zwei* Pfeiler mit Konsolen erhielt für die beiden Patrone der Kirche, Maria und Johannes (= Barbarossa-Haupt)! Allein dafür haben wir keinerlei Zeugnis. – Andere Parallelen kenne ich nicht.

<sup>137</sup> Otto von Freising: Chronik oder die Geschichte der zwei Staaten VIII, 25 und 26. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe XVI. Darmstadt 1960, S. 642f. – Robert Konrad: Das himmlische und das irdische Jerusalem im mittelalterlichen Denken, Mystische Vorstellung und geschichtliche Wirkung. In: Speculum historiale, Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung (Festschrift für Johannes Spörl). Freiburg – München 1965, S. 523–540.

<sup>138</sup> Das Wort *Devotion* hat erst in der Neuzeit zu seinem ursprünglichen Sinn der Andacht und Verehrung den häßlichen Beigeschmack des Frömmelnden oder Unterwürfigen angenommen. Nur in seiner alten Bedeutung sei es hier wieder gebraucht. Es umfaßt auch den Votivgedanken. In der Kunstgeschichte pflegt man von *Devotionalien* zu sprechen, wenn es sich um kleine Angebinde (meistens der Volkskunst) handelt, von *Stifterbildern*, wenn von Kunstwerken die Rede ist. Damit machen wir es uns unnötig schwer: Das sog. Stifterbild entstand aus derselben Devotion, denn der Stifter erscheint durchweg betend und tut dieses für die Dauer! Es handelt sich um *ewige Anbetung*, vgl. Leo Bruhns: Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte (der Biblioteca Hertziana) IV. Wien 1940, S. 253–432.

<sup>139</sup> Karl Jordan – Martin Gosebruch: 800 Jahre Braunschweiger Burglöwe 1166 – 1966 (Braunschweiger Werkstücke Reihe A Bd. 1 = der ganzen Reihe Bd. 38). Braunschweig 1967. – Frank Steigerwald: Der Meister des Grabsmals Friedrichs von Wettin und sein Braunschweiger Löwendenkmal. In: Festschrift Kurt Badt. Köln 1970, S. 128f.

<sup>140</sup> Fillitz 1963, S. 43, 44.

<sup>141</sup> Grundmann 1959, S. 44.

<sup>142</sup> Rhein und Maas. Köln 1972, G 4.

<sup>143</sup> Wie vielfältig die Möglichkeiten waren, zeigt deutlich das Alexander-Haupt aus Stavelot, das sich viel enger an antike Bildnisse anschließt.

<sup>144</sup> Josef Deér: Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit. In: Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959. Basel und

Stuttgart 1961, S. 47–102. – K. H. Usener: Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 7. Marburg 1933, S. 77–139.

<sup>145</sup> »Die Klage, die Kunstgeschichte nehme sich dieses Zweiges mittelalterlicher Kunst zu wenig an, ist alt und berechtigt.« (Rainer Kahsnitz: Spätgotische Siegel am Nieder- und Oberrhein, Zu den Ausstellungen in Köln und Karlsruhe im Sommer 1970. In: Archivalische Zeitschrift 67. Köln – Wien 1971, S. 133).

<sup>146</sup> Deér a. a. O. S. 81.

<sup>147</sup> a. a. O. S. 66f. – Dagegen finde ich wenig Gemeinsamkeit mit den Inschriften des Barbarossaleuchters (im Gegensatz zu Dietrich Kötzsche in: Rhein und Maas. Köln 1972, H 5).

<sup>148</sup> Sie können aus geprellten Konturen entstanden sein wie z. B. in den Miniaturen des Rupertsberger Kodex um 1165, s. Hildegard von Bingen: Wisse die Wege, Scivias. Salzburg 1954, Abb. 47.

<sup>149</sup> Der herabhängende Schnurrbart gehört zur Tradition der Siegel seit Konrad III., s. Deér a. a. O. S. 55.

<sup>150</sup> Rahewin: Gesta Friderici IV, 86 (Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe XVII. Darmstadt 1965, S. 709).

<sup>151</sup> Miniaturen in: Robert von Saint Remi: Historia Hierosolymitana, im Auftrage des Propstes Heinrich von Schäftlarn (1164–1200) für Friedrich Barbarossa geschrieben. M. S. Biblioteca Vaticana Vat. Lat. 2001 (Schramm-Mütherich. 1962 Nr. 178 – farbige Abb. in: Weltgeschichte in Bildern 6, Die Kirche im Mittelalter, Die Kreuzzüge, Das mongolische Asien. Lausanne 1969, S. 28, 29) und in der Weingartner Welfenchronik zwischen 1179 und 1191 (Fulda, Landesbibl. Hs. D 11. Vgl. Rosy Kahn: Hochromanische Handschriften aus Kloster Weingarten in Schwaben. In: Städels-Jahrbuch 1. Frankfurt/M. 1921, S. 43–74 – farbige Abb. in: Suevia Sacra, Frühe Kunst in Schwaben. Ausstellung Augsburg 1973, Taf. VI, Kat. Nr. 186). Die gelockten Haare, die Rahewin hervorhebt sind auf den Darstellungen deutlich zu erkennen.

<sup>152</sup> Erich Meuthen: Zur Datierung und Bedeutung des älteren Aachener Karlssiegels. In: ZAGV 77. Aachen 1965, S. 5–16 – Rudolf M. Kloos: Epigraphische Bemerkungen zum Aachener Karlssiegel. In: ZAGV 82. Aachen 1972, S. 5–10, Petrusiegel Abb. VIII.

<sup>153</sup> P. E. Schramm: Ges. Aufsätze (wie Anm. 15) I. Von der Spätantike bis zum Tode Karls des Großen. Stuttgart 1968, S. 231f. – ders.: Karl der Große im Lichte seiner Siegel und Bullen sowie der Bild- und Wortzeugnisse über sein Aussehen. In: Wolfgang Braufels: Karl der Große, Lebenswerk und Nachleben I, Persönlichkeit und Geschichte, hrsg. von Helmut Beumann. Düsseldorf 1965, S. 20–21.

<sup>154</sup> Grimme 1972, Nr. 44 S. 66.

<sup>155</sup> J. J. M. Timmers: De Kunst van het Maasland. Assen 1971, Abb. 399 und farbiger Umschlag.

<sup>156</sup> Otto von Falke bildetete den Kreuzfuß und die Figuren der Leuchter schon 1932 in Pantheon 10, S. 283 nebeneinander ab, dann Falke-Meyer 1935, Abb. 47 und Swarzenski 1953, Taf. 175. Habicht 1917 verglich die Leuchterfiguren mit den Engeln des Barbarossa-Hauptes.

- <sup>157</sup> Bei der Rückkehr von einer zweiten Reise 1157/58 ist er gestorben. – Werner Ohnsorge: Abendland und Byzanz, Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der byzantinisch-abendländischen Beziehungen und des Kaisertums. Darmstadt 1958, S. 543. – Zu den Mosaiken: Philipp Schweinfurth: Die byzantinische Form, ihr Wesen und ihre Wirkung. Mainz 2. Auf. 1954 Nachtrag Abb. 130. – David Talbot Rice: Kunst aus Byzanz (Aufnahmen von Max Hirmer). München 1959, Farbtaf. XXIII. – Walter Hotz: Byzanz – Konstantinopel – Istanbul, Handbuch der Kunstdenkmäler. Darmstadt 1971, Abb. 86. – Allgemein: André Grabar: L'empereur dans l'art byzantin. Strasbourg 1936. Reprint London 1971. – Josef Deér: Der Kaiserornat Friedrichs II. (Dissertationes Bernenses Ser. II, Fasc. 2). Bern 1952.
- <sup>158</sup> Aloys Schulte: Deutsche Könige, Kaiser, Päpste als Kanoniker an deutschen und römischen Kirchen. In: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 54. 1934, S. 137–177 (Neudruck: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1960, Libelli Bd. 70). – Josef Fleckenstein: Über Entstehung und Bedeutung des mittelalterlichen Königskanonikates. In: Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem siebzigsten Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet I. Wiesbaden 1964, S. 57–71. – Joseph Prinz: Prebenda regis. In: Alois Schröer: Monasterium, Festschrift zum siebenhundertjährigen Weihegedächtnis des Paulus-Domes zu Münster. Münster 1966, S. 511–545.
- <sup>159</sup> so im ehem. Dom in Goslar, Erich Meyer: Der Kaiserstuhl in Goslar. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 10. Berlin 1943, S. 183–208.
- <sup>160</sup> so in Corvey, Hermann Busen: Kloster und Klosterkirche zu Corvey. In: Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600, Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen, Katalog Bd. I. Corvey 1966, S. 36, 37. – Adelhard Gerke OSB: Die Benediktinerabtei Corvey, Das Heiligtum Westfalens, Die wiederentdeckte karolingische Gesamtbaukonzeption. Paderborn 1973.
- <sup>161</sup> Z. B. Steinschanke um den Kaiserstuhl in Goslar (s. Anm. 159).
- <sup>162</sup> Florentine Mütherich: Die Reiterstatuette aus der Metzer Kathedrale. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965. München 1965, S. 9f.
- <sup>163</sup> Bernhard von Tieschowitz: Das Chorgestühl des Kölner Doms. Marburg 1930, Taf. 1–3. – Ernst Hollstein: Jahrhingchronologien aus dem Chorgestühl im Kölner Dom. In: Kölner Domblatt 20/27. Köln 1967, S. 57–64.
- <sup>164</sup> Hermann Hüffer: Forschungen auf dem Gebiete des französischen und rheinischen Kirchenrechts nebst geschichtlichen Nachrichten über das Bistum Aachen und das Domkapitel zu Köln. Münster 1863, S. 266. – Arnold Stelzmann: Kaiser und Papst als Kanoniker am Kölner Dom. In: Kölner Domblatt 8/9. Köln 1954, S. 131–142, bes. S. 137f.
- <sup>165</sup> Joseph Hoster: Das Chorgestühl des Kölner Domes. In: Köln, Vierteljahresschrift für die Freunde der Stadt. Köln, Heft 4, Dezember 1968.
- <sup>166</sup> An diesen so hervorgehobenen Plätzen fällt auf, daß ihren östlichen Abschlußwangen heute der entscheidende Schmuck fehlt: Unter den mit Maßwerk besonders verzierten Blenden standen auf vorspringenden Sockeln freiplastische Figuren. Nach der Größe der Holzdübel werden diese aus Holz gewesen sein, aber wahrscheinlich mit farbiger Fassung – im Gegensatz zu allen anderen Schnitzereien dieses wohl reichsten Chorgestühls der Gotik.
- <sup>167</sup> Paul Clemen: Der Dom zu Köln (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. I, 3. Abt.). Düsseldorf 1937, S. 376, Fig. 255.
- <sup>168</sup> Jakob Torsy: Achthundert Jahre Dreikönigenverehrung in Köln. In: Kölner Domblatt 23/24. Köln 1964, S. 15–162, bes. S. 26f.
- <sup>169</sup> Vgl. den am 8. 1. 1166 ausgestellten Freiheitsbrief für Aachen: Erich Meuthen: Karl der Große – Barbarossa – Aachen, Zur Interpretation des Karlsprivilegs für Aachen. In: Wolfgang Braunfels: Karl der Große, Lebenswerk und Nachleben IV, Das Nachleben. Düsseldorf 1967, S. 54–76.
- <sup>170</sup> Zum Begriff: Karl Hauck: Geblütsheiligkeit. In: Liber Floridus, Mittelalterliche Studien Paul Lehmann gewidmet. St. Ottilien 1950, S. 187–240. – Heinz Löwe: Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen, Das Werden des Abendlandes im Geschichtsbild des frühen Mittelalters (Libelli 29). Darmstadt 1956, S. 67.
- <sup>171</sup> Maria Schmitz: Die Beziehungen Friedrich Barbarossas zu Aachen. In: ZAGV 24. Aachen 1902, S. 1–64.
- <sup>172</sup> Die Kreuzfahrer betrachteten sich als Märtyrer, Rudolph Wahl: Barbarossa, Eine Historie. 4. Auf. München 1959, S. 340.
- <sup>173</sup> Grimme 1967. S. 234.
- <sup>174</sup> Maria Schmitz (wie Anm. 171) S. 17.
- <sup>175</sup> Hugo Steger: David rex et propheta, König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunswissenschaft 6). Nürnberg 1961, S. 125f. – Vgl. P. E. Schramm: Gesammelte Aufsätze (wie Anm. 15) I. S. 211f. u. 214; IV, 1. S. 128f. – Später wurde dies allgemeiner Brauch, man denke an die Bildnisse Kardinal Albrechts von Brandenburg als hl. Erasmus (Grünewald) und hl. Hieronymus (Cranach).
- <sup>176</sup> Über die Bedeutung Konstantins als Vorbild der Herrscher des Mittelalters: Ernst Günther Grimme: Novus Constantinus, Die Gestalt Konstantins des Großen in der imperialen Kunst der mittelalterlichen Kaiserzeit. In: AKB 22. Aachen 1961, S. 7–20.
- <sup>177</sup> Ich erinnere an J. Buchkremers Rekonstruktion einer Karlsmemorie aus Proserpina-Sarkophag und Figur, die bis 1788 bestand. (Das Grab Karls des Großen. In: ZAGV 29. Aachen 1907, S. 117–118). Ob das Bildnis dafür weiterbenutzt worden ist?
- <sup>178</sup> Maria Schmitz: Beziehungen Barbarossas (wie Anm. 171) S. 31, 32.
- <sup>179</sup> Grimme 1972. Nr. 42, S. 62 nach E. H. Kantorowicz: The King's Advent. In: Art Bulletin 26. 1944.
- <sup>180</sup> Grimme 1972, Nr. 47.

<sup>181</sup> Dionyos ist nicht bloß der Gott des Weines. »Nachdem er endlich seine Anbetung in der ganzen Welt erzwungen hatte, stieg er zum Himmel auf und sitzt zur rechten Hand des Zeus«, s. Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie Quellen und Deutung I (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 113/114). Hamburg 1960, § 27k.

<sup>182</sup> P. E. Schramm: Ges. Aufsätze (wie Anm. 15) III. S. 95.

<sup>183</sup> Im Gegensatz zu Schnitzler 1959, S. 21, Grimmé zuletzt 1972, Nr. 47 und Konrad Hoffmann (The Year 1200. Metropolitan-Museum of Art. New York 1970, Kat. Nr. 124),

welche die Büste mit den Figuren des Marienschreins vergleichen und in die Zeit von dessen Beginn um 1215 setzen, wird sie in der älteren Literatur in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert (Falke-Meyer 1935, Nr. 328, S. 109 – Swarzenski 1953 Fig. 358: 2. Viertel 12. Jhd.) Da es mir nicht gelingt, einen Zusammenhang mit dem Schrein zu erkennen, neige ich dazu, die Frühdatierung wieder aufzugreifen. Sollte sie sich bestätigen, wäre weiter darüber zu diskutieren, ob damit ein bestimmter Herrscher abgebildet werden sollte. Ich denke an Konrad III., dessen Halbfigur am Armreliquiar Karls des Großen einen ähnlich kurz geschnittenen Bart zeigt (Deér: Siegel, wie Anm. 144, Abb. 27).

## Anhang

### Das sogenannte Testament Ottos von Cappenberg

Schenkung des Grafen Otto von Cappenberg, des Mitstifters und dritten Propstes (1156–71) an die Konvente in Cappenberg und Wesel. Ohne Datum, wahrscheinlich letztwillige Verfügung, Abb. 40.

Stein-Archiv Schloß Cappenberg, Klosterarchiv No. 13.

Lateinischer Text s. Erhard 1851. Die nachfolgende Übersetzung verdanke ich Frau Oberarchivärin Dr. Gerlinde Niemeyer, Münster.

Im Namen der heiligen und ungeteilten Dreifaltigkeit, des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes. Ich Otto von Gottes Gnaden mit meinem Bruder Gottfried seligen Andenkens demütiger Gründer der Cappenberger Kirche, später aber durch die gleiche Gnade desselben Ortes dritter Propst, an alle meine künftigen Nachfolger. Weil nach der Gewohnheit und Ergebenheit einiger nicht abgeschmackt Denkender, die sich besondere Patrone aus der Zahl der Heiligen wählen, auch ich den heiligsten und durch die Liebe Christi bevorzugten geliebten Apostel Johannes mir mit größter Ergebenheit zum Patron gewählt habe, dulde ich nicht, daß diese Ergebenheit der Bestätigung durch Werke ermangele, denn wie es heißt, ist die Bewährung der Liebe die Darbringung von Werken. Daher war ich bestrebt, nach Kräften Einiges zusammenzutragen, wovon an beiden Festen dieses seligen Johannes unsernen in Gott geliebten Brüdern eine feierlichere Mahlzeit bereitet werden könnte. Das führe ich im Folgenden namentlich auf, damit es nicht durch Nachlässigkeit der Vergessenheit anheimgegeben werden oder durch Betrug irgendwie untergeschlagen werden kann: In Wethmar (Ksp. Bork/Lippe) 16 Schillinge für das ewige Licht dieser Kirche; aus der Pflanzung bei Ingelheim 1 Fuder Wein, das die Weseler erhalten; in Remagen die Hälfte des Weins von einem Weinberg, der Chundemen genannt wird; ferner in

Remagen 1 Mark, die der Kellner von Cappenberg aus teilen wird; in Wessum (Krs. Ahaus) 4 münsterische Schillinge von dem Kotten, den der Schmied besitzt; in Hagen (Ksp. Olfen?) 4 münsterische Schillinge; in Ripenhorst 2 Schillinge der gleichen Münze; in Erthburg (Ksp. Harsewinkel) 9 dortmunder Schillinge; aus unserem Haus in Hilbeck (Krs. Unna) 4 Scheffel Nußschalen zum Anzünden der Lampen an beiden Festen des hl. Johannes; aus Büdenrothe (Büderich bei Wesel?) 5 weseler Schillinge und 3 Malter Roggen für die Schwestern in Wesel am Fest der Oktav des hl. Johannes nach Weihnachten. – Vom Folgenden aber will ich, daß es nicht nur der Kenntnis meiner Nachfolger, sondern auch der des ganzen Konvents eingeprägt sei: daß ich nämlich – so wie ich das Obenstehende den Mahlzeiten der genannten Brüdern und Schwestern zukommen ließ, so auch ein goldenes Kreuz, das ich (Kreuz) des hl. Johannes zu nennen pflegte, mit Gemmen und goldenen Kettchen, sowie das silberne Haupt, das nach dem Bild des Kaisers geformt ist, mit seiner ebenfalls silbernen Schüssel, wie auch den Kelch, den mir der Bischof von Troyes schickte –, daß ich dies ausdrücklich zum ewigen Schmuck der genannten Kirche in aller Ergebenheit unverbrüchlich geschenkt habe.

Dies alles also, so wie es hier aufgeschrieben ist, vertraue ich nicht nur meinen Nachfolgern, sondern auch dem ganzen Konvent zu bewahren und zu erfüllen an mit jenem Vertrauen, mit dem Christus seine heiligste Mutter und ewige Jungfrau seinem lieben Johannes am Kreuz hängend anvertraute. Und weil diese Anempfehlung zwar einem frommen Herzen lieb ist, ein hartes und vermessenes Herz jedoch nicht genügend schreckt oder zwingt, binden wir den Verletzer dieser Urkunde mit ewigem Bann, bis er sich bekehrend alles, was er minderte oder entzog, vollständig wiederhergestellt und erneuert hat. Dem Bewahrer sei Frieden und Gnade vom Vater und Sohn und heiligen Geist; den Verächter möge der Zorn und die Rache dieser Dreifaltigkeit und ungeteilten Einheit verfolgen. So sei es, so sei es.

Il nomine sc̄e et trinitatis trinitatis p̄f̄is se filii et spiritus sanctus. H. ego dicitur gratias.  
 Cale et b̄ h̄nsis ecclie. cum pie memorie fr̄ meo Johesfr̄ d. denot fundator. pot̄ tea aut eade q̄a tepe eiusdem loci  
 P̄. omnib̄ successorib̄ meis in perpetuū. Qm̄ iuxta c̄stutione et duotione quida n̄ insipient cogitantui. qui sp̄eciale patr̄os de numero  
 Sc̄i eligunt. cho q̄q; sc̄i�mu. & apo privilegio amoris dilecti tu. Johesfr̄ n̄ o ap̄l. in summa cu denotione patr̄u elegi. in sum p̄ff. hac  
 duotione. op̄f attestatione cap̄. iuxta illud qd̄ die tu e. Probatio dilecti tui. exhibito et op̄f. Tugit f̄tudiu p̄f̄b alio collige.  
 dñm̄. f̄t. to ipi beati Johes. do dilecti tuis nr̄ respectio sollepnior peccari posse. Que et nomati subcepit. ne v̄ ignorantia negre  
 et tui dapi. uel dolo possent ullaten fubcelari. In Wermereavi. solidos ad ppetua lumenaria ecclie ipsi. Ap̄d Ingerthhei d'plantatio  
 cappita vini. qm̄ plouent Wiselenes. In Reomago medietate vini d̄ gla vinea. quocat Thundmen. te il Reomago marea. q̄ habet f̄llari  
 Lapnōgnes. In Weßheim. iii. solidos d̄ onai t. de orando que tal tenuit. In Hagen. iii. solidos d̄ onai t. In Rupenhor  
 ii. solidos edē oronete. In Fr̄tburg. ix. solidos tm̄oniens. Dom̄ ipsa in Hilbeke. iii. orodos muci. ad lampades succendidas. in t̄eq;  
 festo s. Johis. De Bedenrothe av. solid Wiselenes. et tre orando silugius. sororib̄ in Wela. in t̄a t̄a s. Johis p̄ nativitate dñi.  
 Sed et hoc n̄ solum successori meo. veruetia toti congregationi notice imp̄v et cupio. qd̄ sic hec que p̄scripta sunt. ad memoriati  
 trum ac toroſ refec tione deputari. ita etiā truce aurea qua sei Johes s. appellare soleba. eu gemis et catenulis aureis.  
 incepta ap̄ptea. ad Imperatoris formata effigie. cum sua pelvi nichomui ap̄ptea. nec et calice que in Trekacensis misit ep̄. qd̄ hec  
 ing. ad ppetuū ornati memorie ecclie. tota devotio inviolabilit̄ dicavi. Iḡ hec oia tea ut hic annotata st. non solv successori  
 bus meis. s. et toti congregationi consuanda atq; implenda. in eadē comitto. q̄c̄p̄ oblate suam. sc̄illina et ppetua Virgineo.  
 capo suo Johes in cruce pendens commendavit. qm̄ hec commendatio licet pro cordi amabil sit. tñ dñr̄ et temerari cor n̄ satis  
 terret aut conf tringit. huī pagine violatore eterno ligam anathemate. qv̄q; resupiens. quecūq; immunit aut subextit.  
 ad integrum refauget atq; reformat. JC onsuetori sit pax. et gra. a patre et filio. et spirito sancto contemp  
 tose. eiusdem Tr̄. In Istdt s. et individuo unitati. qm̄ et vindic ta p̄f̄equat. f̄iat. f̄iādāt.



Abb. 40

Sogenanntes Testament des Grafen Otto von Cappenberg als Propst von Cappenberg (1156–1171).  
Pergamenturkunde im Stein-Archiv Cappenberg, ehem. Klosterarchiv

## Literatur zum Bildnis Kaiser Friedrichs und der Taufschale

In der Reihenfolge des Erscheinens mit Hinweisen auf den Inhalt, gedacht als Kurzbericht über die bisherige Forschung.

Bloße Erwähnungen sind nicht aufgenommen.

Im Text und in den Anmerkungen werden die hier verzeichneten Titel nur mit dem Nachnamen des Verfassers und dem Erscheinungsjahr zitiert.

1643

Gamans, Johannes: B. Godefridus Cappenbergensis. In: Johannes Bollandus: Acta Sanctorum I. Antwerpen 1643, S. 834f. Editio novissima I. Paris (1866) S. 116f. (hiernach zitiert)

S. 126 § XI Abs. 56,57: *Johannes-Kreuz, Verzeichnis der Reliquien, Inschrift des vergoldeten Kopfes (hier so bezeichnet)*  
Vgl. Gerlinde Niemeyer: *Die Vitae Godefridi Cappenbergensis*. In: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 23. 1967, S. 405–467.

1821

Goethe, Johann Wolfgang von: Über eine silberne Schale, welche von I. K. H. der Durchl. Frau Erbgrößherzogin von Sachsen aus der Slg. des verstorbenen Chorherrn Pik zu Cölln erkauf und den Weimar'schen Sammlungen zugesetzen worden. In: Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde Band 3. 1821 S. 454–68. Mit den Gutachten von K. G. Dümpe und G. F. Grotewald  
Weitere Diskussion ebenda Bd. 4. 1822 S. 271f. und 507f., sowie Bd. 5. 1824 S. 656f. (Vgl. Schmidt 1933, S. 190f., Grundmann 1959, S. 2f.) Ergebnis: Dargestellt sind *Friedrich Barbarossa und Otto von Cappenberg*.

1851

Geisberg, C(aspar): Das Leben des Grafen Godfried von Kappenberg und seine Klosterstiftung (Eine Vorlesung von 1838, mit Noten und Zusätzen hrsg. von H. Geisberg). In: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde (= Westfälische Zeitschrift) Bd. 12 (N. F. Bd. 2). Münster 1851, S. 309–373  
S. 371–373 Beilage II: *Reliquien aus Schwaben, Taufschale*

Erhard, Heinrich August: Regesta Historiae Westfaliae, Band 2. Münster 1851, S. 39 Nr. 1849: *Schenkung des Grafen Otto von Cappenberg, des Mitstifters und dritten Propstes (1156–71) an die Konvente in Cappenberg und Wesel. Ohne Datum, wahrscheinlich letztwillige Verfügung. Lateinischer Text in dem anhängenden Codex diplomaticus = Urkundenbuch zur*

Geschichte Westfalens S. 85,86 Nr. CCCX. *Darin ist das entscheidende Wort verlesen: lampadem argenteum ad imperatoris formatum effigiem, statt: capud. Vgl. die vorstehende Übersetzung.*

1878

Nordhoff, J. B.: Hohenstaufen-Kleinodien des Klosters Cappenberg. Zugleich ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte. In: Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands mit besonderer Berücksichtigung der Rheinlande und Westfalens, hrsg. von Richard Pick, Jg. 4. Trier 1878, S. 344–360

S. 349: *Bildnis Barbarossas als Kopf des hl. Johannes erwähnt. »Nach amtlichen Berichten aus den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts... befand sich dasselbe bis dahin in einem Wandschranke an der Nordseite des Chores ... die silberne Krone ist säcularisiert«.*

1882

Hüsing, Augustin: Der hl. Gottfried, Graf von Cappenberg, Prämonstratenser-Mönch, und das Kloster Cappenberg. Münster 1882

S. 68 *Bildnis Barbarossas (= Haupt des hl. Johannes des Täufers) im Wandschrank vorhanden. S. 69–70 Taufschale.*

1886

Philippi, F.: Die Cappenerger Porträtbüste Kaiser Friedrichs I. In: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde (= Westfälische Zeitschrift) Bd. 44, Münster 1886, S. 150–161

*Erste Monographie mit zwei Lichtdrucktafeln im damaligen Zustand.*

1890

Rosenberg, Marc: Die Cappenerger Schale. In: Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 3. Düsseldorf 1890, Sp. 365–376

*Erste kunstgeschichtliche Untersuchung der Taufschale*

1893

Ludorff, A.: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen). Münster 1893

Taf. 24 *Bildnis Barbarossas nach der Reparatur der Augen (Aufnahme 1891)*

1901

Cornelius, Carl: Bildniskunst, II. Teil Mittelalter. Freiburg i. Br. 1901

S. 42 *Bildnis Barbarossas: Weist auf die Stilisierung der Augenhöhlen hin als primitive Symbolisierung der Lebhaftigkeit des Blickes und des Geistes*

- 1904
- Falke, Otto von und Frauberger, Heinrich: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Frankfurt a. M. 1904  
*S. 136–137 Bildnis Barbarossas: Aus derselben Werkstatt des Wibert in Aachen das Kopfreliquiar der Lambertikirche in Düsseldorf (Taf. 119), verwandt der Kreuzfuß der Sammlung von und zur Mühlen, Haus Offer (Taf. 120)*
- 1907
- Bezold, Gustav von: Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1907. Nürnberg 1907, S. 77–89  
*S. 89: Kopfreliquiar in Cappenberg vor 1171 gefertigt, äußerst streng stilisiert, kein nach dem Leben gearbeitetes Porträt*
- 1908
- Lehnert, G.: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes Bd. I. O. von Falke – E. Pernice – G. Swarzenski: Das Kunstgewerbe im Altertum, im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance. Berlin o. J. (1908 oder 1909)  
*S. 278 Abb. 217 Bildnis Barbarossas: vor 1171, mit einiger Berechtigung des Meister Wibert in Aachen zuzuschreiben, ebenso der Kopf der Lambertikirche in Düsseldorf*
- 1909
- Kemmerich, Max: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1909  
*S. 171–192: Das Porträt Kaiser Friedrich Barbarossas. Vergleich mit anderen Darstellungen Barbarossas und der schriftlichen Überlieferung. Datiert danach um 1150 (S. 184)*
- 1916
- Wahl, H.: Briefwechsel des Herzogs-Großherzogs Carl August mit Goethe 1807–1820, Bd. II. Berlin 1916  
*S. 254: Brief vom 19. 9. 1819 betr. Taufschale*
- 1917
- Habicht, V. Curt: Die mittelalterliche Plastik Hildesheims (Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte II, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 195. Heft). Straßburg 1917  
*S. 18–19: Bildnis Barbarossas um 1171 in Hildesheim entstanden nach dem Kopf aus Fischbeck. Vergleich mit Leuchtern im Domschatz Hildesheim und Epiphanius-Schrein ebendorf*
- 1919
- Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst I. Berlin und Leipzig 1919  
*S. 365: Reliquienkopf in Cappenberg, »in dem man das Porträt Friedrich Barbarossas hat erkennen wollen; welches anzunehmen allerdings mehr Glauben erfordert, als dem Verfasser zur Verfügung steht«. Abb. 409 gegenüber dem Braunschweiger Löwen (Abb. 408)*
- 1923
- Lüthgen, Eugen: Romanische Plastik in Deutschland. Bonn und Leipzig 1923  
*S. 82–83: Bildnis Barbarossas sei irrtümlich so benannt! Gegen 1170 zu datieren*
- 1926
- Woermann, Karl: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker III. Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters. 2. Aufl. Leipzig 1926  
*S. 282: Verbindet Bildnis Barbarossas mit den Werken des Roger von Helmarshausen sowie den Bronzen in Erfurt und Braunschweig. – Die Locken zeigen das Ringelschema archaisch-griechischer Werke, das um 1200 wieder erscheint*
- 1929
- Hauttmann, Max: Die Kunst des frühen Mittelalters (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. VI). Berlin 1929  
*S. 125, 732, Taf. XXXVI Bildnis Barbarossas: Aus dem Atelier des Meisters Wibert von Aachen, nach 1165*
- 1930
- Baum, Julius: Die Malerei und Plastik des Mittelalters II, Deutschland, Frankreich und Britannien (Handbuch der Kunswissenschaft). Wildpark-Potsdam 1930  
*S. 327 erwähnt Bildnis Barbarossas unter niedersächsischer Goldschmiedekunst*
- 1932
- Metz, Peter: Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik. In: H. Th. Bossert: Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker Bd. V. Berlin 1932  
*S. 296 Bildnis Barbarossas: vor 1171*
- 1933
- Schmidt, Robert: Die Taufschale Kaiser Friedrich Barbarossas. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. 54. Berlin 1933, S. 189–198  
*Ausführliche Darstellung aus Anlaß der Erwerbung. Kanonikus Pick, Goethe – Otto von Cappenberg und Friedrich Barbarossa – Ableitung aus Aachen, Meister Wibert*
- 1935
- Falke, Otto von und Meyer, Erich: Romanische Leuchter und Gefäße, Gießgefäß der Gotik (Denkmäler deutscher Kunst, hrsg. vom Deutschen Verein für Kunsthissenschaft, Bronzegeräte des Mittelalters, I. Band). Berlin 1935  
*Nr. 343 Abb. 319 Bildnis Barbarossas: Nieder-Lothringen – Aachen – Maastricht, zwischen 1166 und 1171. S. 55–56 (v. Falke): Keine Merkmale für die Zuweisung an Meister Wibert*
- 1936
- Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit. Ausstellung aus Anlaß der XI. Olympischen Spiele. Berlin 1936  
*S. 14 Bildnis Barbarossas*
- 1939
- Keller, Harald: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 3. Wien 1939, S. 227–365  
*S. 235–36 Bildnis Barbarossas*
- Lutzenberger, Wilhelm: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit (von Friedrich I. bis zu

- Albrecht II., 1152–1439). Diss. phil. (M. S.) Göttingen 1939 (nicht eingesehen)  
 Nr. 4 *Bildnis Barbarossas*
- 1940
- Braun, Joseph: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. Freiburg i. Br. 1940  
 S. 413 *Bildnis Barbarossas als Kopfreliquiar*
- 1941
- Schardt, Alois J.: Die Kunst des Mittelalters in Deutschland. Berlin 1941  
 S. 242: *Bildnis Barbarossas in Kupfer getrieben, Augäpfel ehemals von Edelsteinen gebildet!*
- 1943
- Pinder, Wilhelm: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik (Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Geschichtliche Betrachtungen I) Bildband 1. Aufl. Leipzig 1943, 2. Aufl. Frankfurt 1952  
 1. Aufl. Abb. 214, S. 422: *Bildnis Barbarossas in Kupfer getrieben, »vor 1171 vielleicht als Werk des Aachener Meisters Wibert entstanden«. Taf. 251: Seligpreisung vom Leuchter in Aachen*
- 1946
- Meyer, Erich: Bildnis und Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas (Der Kunstbrief Nr. 27). Berlin 1946. 23. S. mit 16 Tafeln.  
*Für weitere Kreise gedachte Einführung, auch für die Taufschale. Betont das »zweckfreie Porträt« (S. 16), Auszug hier abgedruckt als Einführung*
- 1949
- Uit de Schatkamers der Middeleeuwen. Ausstellung Amsterdam 1949  
 Nr. 102: *Bildnis Barbarossas*
- Schnieder, Stephan: Cappenberg. Münster 1949  
 S. 58–60 *Taufschale und Bildnis Barbarossas*
- 1950
- Ars Sacra, Kunst des frühen Mittelalters. Ausstellung München 1950  
 Nr. 323 *Bildnis Barbarossas*
- 1951
- Westfalia Sacra. Ausstellung Münster 1952  
 Nr. 64 *Bildnis Barbarossas: Aachen? um 1160*
- Mann, Karl Friedrich Albrecht: Das Herrscherbild der Hohenstaufenzzeit. Diss. phil. (M. S.) F. U. Berlin 1952  
 S. 30–34 *Bildnis Barbarossas. Betont die Frage nach seinem ursprünglichen Zweck*
- Heer, Friedrich: Die Tragödie des Heiligen Reiches I/II. Stuttgart 1952 und 1953  
 Bd. I, S. 96, 97, Bd. II, S. 48: *Barbarossas Bildnis im Gefolge der Heiligenbüsten und Figuren. »Aurea majestas« wie St. Fides in Conques. Die »grausame übermenschliche Starrheit« habe einen »heiligen Schrecken« hervorgerufen. Bildnis eines »heiligen Kaisers«.*
- 1953
- Feulner, Adolf und Müller, Theodor: Geschichte der deutschen Plastik (Bruckmanns deutsche Kunsts geschichte Bd. II). München 1953  
 S. 69 *Bildnis Barbarossas: Aachen um 1160–70*
- Kunstgewerbe der Antike und des Mittelalters, Museum Dahlem. Berlin 1953  
 Kat. Nr. 77: *Taufschale. Vom Kaiser unverziert verschenkt. Otto ließ zwischen 1155 und 1171 die Gravierung anbringen*
- Swarzenski, Hanns: Monuments of Romanesque Art, The Art of Church Treasures in North-Western Europe. London (1953)  
 Abb. 363. *Barbarossa: Aachen und Niedersachsen 1155–71.*  
 387: *Kreuzfuß London: Maas um 1170. 427: Barbarossa-Leuchter: Aachen um 1165 Meister Wibertus. 328: Taufschale: Aachen 1155–71 Meister Wibertus(?)*
- 1954
- Rensing, Theodor: Der Kappenberger Barbarossakopf. In: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde Bd. 32. Münster 1954. S. 165–183  
*Erklärt das Bildnis Barbarossas aus dem Wunsch des Kaisers, sich mit dem goldenen Reliquienkreuz, dem Heilszeichen der Staufer-Familie, zu verbinden, das sein Vater den Cappenberger Grafen 1122 verkaufte*
- 1957
- Baumgart, Fritz: Geschichte der abendländischen Plastik von den Anfängen bis zur Gegenwart. Köln 1957  
 S. 57–58, Taf. 40, 41: *Braunschweiger Löwe 1166 und Bildnis Barbarossas um 1165*
- Grimme, Ernst Günther: Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter von Karl dem Großen bis zu Karl V. Köln 1957  
 S. 31–37 *Werkstatt des Barbarossaleuchters. Das Bildnis Barbarossas gehört in den Umkreis der Aachener Arbeiten (S. 37). Taf. 15, 16: Gegenüberstellung von Barbarossa und Karl d. Gr. am Karlsschrein*
- 1959
- Grundmann, Herbert: Der Cappenberger Barbarossakopf und die Anfänge des Stiftes Cappenberg (Münstersche Forschungen, hrsg. von Jost Trier und Herbert Grundmann 12). Köln – Graz 1959, 113 S.  
*Grundlegende historische Untersuchung: Inschriften – Das Reliquienkreuz aus Stauferbesitz – Die Bekehrung der Grafen von Cappenberg – Barbarossas Geburt und Taufe – Die Kaiser geschenke an Otto von Cappenberg – Die Frage der Porträtahnlichkeit – Vergleich mit Rabewins Schilderung des Kaisers*
- Hootz, Reinhard: Westfalen (Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch). München – Berlin 1959  
 Taf. 42 *Bildnis Barbarossas erläutert nach Rensing 1954*
- Schnitzler, Hermann: Rheinische Schatzkammer, Die Romanik, Tafelband. Düsseldorf 1959  
 S. 49 *Vergleicht Barbarossa mit Reliquienkästchen des Dom schatzes zu Xanten (Taf. 162–164). Nr. 10: Kronleuchter in Aachen*

<p>1960 Kaiser, Wilhelm Bernhard: Zum Mainzer Kopf mit der Binde. In: Zeitschrift (des deutschen Vereins) für Kunstwissenschaft 14. Berlin 1960, S. 155–166 <i>S. 158, Ann. 25: Vergleicht Barbarossas Bart mit den Köpfen von Lanuvio und Berlin (sog. Friedrich II.)</i></p>	<p>1964 Kovács, Éva: Kopfreliquiare des Mittelalters (Insel-Bücherei Nr. 840). Leipzig 1964 <i>Taf. 4 Bildnis Barbarossas: Niederrheinisch oder lothringisch um 1155, Sockel und Inschriften etwas später</i></p>
<p>1961 Bandmann, Günter: Besprechung des Buches von Grundmann 1959 in: Historische Zeitschrift Bd.192. München 1961, S. 122–127 <i>Hält Rensing These von 1954 der geschichtlichen und religiösen Situation in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts angemessener als den Gedanken eines zweckfreien Porträts (Meyer 1946)</i></p>	<p>1964 Bloch, Peter: Bildende Kunst der Romanik. In: Kubach, Erich – Bloch, Peter: Früh- und Hochromanik (Die Kulturen des Abendlandes, Kunst der Welt, ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen Bd. 15). Baden-Baden 1964 <i>S. 145–47: Rekonstruktionsversuch des Barbarossa-Bildnisses ohne die tragenden Engel, hier Abb. 6</i></p>
<p>El Arte Románico, Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los Auspicios del Consejo de Europa. Barcelona 1961 <i>Nr. 1157 Bildnis Barbarossas: Aachen 1155–71 (Hermann Schnitzler)</i></p>	<p>1965 Botzenhardt, Erich – Hubatsch, Walther: Freiherr vom Stein, Briefe und amtliche Schriften Bd. 6 bearbeitet von Alfred Hartlieb von Wallthor. Stuttgart 1965 <i>S. 243 Brief des Freiherrn vom Stein an Büchler 6. 4. 1820: Die Taufschale »gehörte dem Kloster Cappenberg, kam in der neuesten Zeit abhanden und zuletzt in das Kabinett des Herrn Kanonikus Pick«.</i></p>
<p>Steingräber, Erich: Deutsche Plastik der Frühzeit (Blaue Bücher). Königstein i. T. 1961 <i>Abb. S. 60, 61 Braunschweiger Löwe 1166 und Bildnis Barbarossas: Niederrheinisch (Aachen?) zwischen 1155 und 1171</i></p>	<p>1965 Ladner, Gerhart B.: Ad Imaginem Dei – The Image of Man in Mediaeval Art. In: Wimmer Lecture 1962. Latrobe, Penn. 1965.–Wiederabgedruckt in: Eugene Kleinbauer: Modern Perspectives in Western Art History, An Anthology of 20th-Century-Writings on the Visual Arts. New York u. a. 1971, S. 432–461 <i>S. 443: Bildnis Barbarossas</i></p>
<p>1962 Grimme, Ernst Günther: Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst (Ausstellung Aachen 1962. Aachener Kunstblätter H. 26) Aachen 1962 <i>Nr. 5,6 Taufschale und Bildnis Barbarossas, beide: Werkstatt des Barbarossaleuchters zwischen 1155 und 1171</i></p>	<p>1967 Grimme, Ernst Günther: Karl der Große in seiner Stadt. In: Braunfels, Wolfgang: Karl der Große, Lebenswerk und Nachleben Bd. IV, Das Nachleben. Düsseldorf 1967, S. 229–273 <i>S. 238 Übereinstimmung des Bildnisses Barbarossas mit Karl d. Gr. am Karlsschrein in Aachen: Friedrich I. als ein neuer Carolus</i></p>
<p>Schramm, Percy Ernst und Mütherich, Florentine: Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768–1250 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München II). München 1962 <i>Nr. 172 Taufschale: Aachen um 1160; 173 Bildnis Barbarossas: Aachen zwischen 1150 und 1171; 177 Radleuchter Aachen: Aachen um 1165/70</i></p>	<p>1967 Richter, Ilona, geb. Raab: Das Kopfgefäß, Zur Typologie einer Gefäßform. Magister-Arbeit phil. Köln 1967 <i>S. 59, Nr. 170: Bildnis Barbarossas</i></p>
<p>1963 Fillitz, Hermann: Der Cappenberger Barbarossakopf. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst III. Folge Bd. 14. München 1963, S. 39–50 <i>Bespricht die Arbeiten von Rensing 1954, Grundmann 1959 – Über den Zweck des Bildnisses – Zusammenghörigkeit von Bildnis und Untersatz – Deutung des Untersatzes als Roma aurea nach den Goldbullen Barbarossas</i></p>	<p>1968 Spiller, Armin Gottlieb: Kanonikus Franz Pick, Ein Leben für die Kunst, die Vaterstadt und die Seinen. Diss. phil. Bonn 1967 (Auszug in: Bonner Geschichtsblätter, Jahrbuch des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins Bd. 23, Bonn 1969, S. 122–228) <i>S. 50–52 (Auszug S. 147–148): Die Taufschale im Besitz Picks</i></p>
<p>(Schönberger, Arno:) Kunstgewerbemuseum, Ausgewählte Werke. (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen). Berlin 1963 <i>Nr. 9 Taufschale: um 1122 (?), Gravierung Werkstatt des Meisters des Aachener Kronleuchters nach 1155</i></p>	<p>1968 Hoffmann, Konrad: Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild (Bonner Beiträge zur Kunsthistorischen, hrsg. von Herbert von Einem und Heinrich Lützeler Bd. 9). Düsseldorf 1968 <i>S. 82–88 Der Cappenberger Kopf. Glaubt, daß die Büste in der Schale gestanden habe – was nicht möglich ist, s. S. 148 – und erklärt daraus seine Deutung. Betrachtet die Büste als glorifizierte Selbstdarstellung des Kaisers.</i></p>

zierendes Stifterbildnis zur liturgischen Schale« und sieht in dessen »darstellender Funktion den eigentlichen Sinn des Kaiser geschenks« (S. 85). Leugnet die spätere Benützung als Reliquiar (S. 87). Vgl. die ablehnende Besprechung durch Ludwig Falkenstein in *ZAGV* 80, 1970, S. 263–271

Jankuhn, Herbert – Boockmann, Hartmut – Treue, Wilhelm: *Athenaion Bilderaltar zur Deutschen Geschichte* (Handbuch der Deutschen Geschichte hrsg. von Otto Brandt, Arnold Oskar Meyer und Leo Just, Bd. 5). Frankfurt a. M. 1968

Taf. 173a *Bildnis Barbarossas: zwischen 1150 und 71*

Landeskonservator von Westfalen-Lippe: Einzelberichte zur Denkmalpflege 1962–66. in: Westfalen 46. Münster 1968

S. 241: *Barbarossakopf um 1160, 1962 wiederhergestellt durch Prof. Elisabeth Treskow, Köln*

1969

Arndt, Hella und Kroos, Renate: Zur Ikonographie der Johannesschüssel. In: *Aachener Kunstblätter* Bd. 38. Düsseldorf 1969, S. 243–328

S. 249–252: *Bildnis Barbarossas als Johannes-Reliquiar*

Fillitz, Hermann: *Das Mittelalter I (Propyläen-Kunstgeschichte* Bd. 5). Berlin 1969

Taf. 354 *Bildnis Barbarossas: Aachen zwischen 1155 und 1160*

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Schloß Cappenberg (Foto G. Bock und U. Haustein)  
S. 131, 134, 135, 137, 138, 141 rechts, 141 unten, 142, 143, 144, 149, 157, 158, 171 links, 172 unten, 187  
Reproduktionen S. 141 links, 152 rechts, Fotomontage S. 160

Dr. Horst Appuhn, Schloß Cappenberg  
S. 161, 172 oben, 174 links, 174 rechts

Ann Bredol-Lepper, Aachen, S. 171 rechts, 177

Niedersächsisches Staatsarchiv, Wolfenbüttel  
S. 146, 170 rechts, 170 links

Städt. Suermondt-Museum, Aachen, S. 145

Rheinisches Bildarchiv, Köln, S. 153 rechts, 168 unten

Kohlhaussen, Heinrich: *Europäisches Kunsthantwerk, Vorromanik und Romanik (Monumente des Abendlandes)*, hrsg. von Harald Busch). Frankfurt a. M. 1969

Nr. 67 *Barbarossa: Rheinisch um 1155/70, Fuß und Inschrift hinzugefügt; 75: Taufschale Rheinisch um 1123, Gravierung zwischen 1155 und 1171*

1972

*Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800–1400.*  
Ausstellung Kunsthalle Köln 1972

H 5 *Taufschale: Aachen um 1160; H 6 Barbarossaleuchter: Aachen um 1165–70; G 14 Altarkreuz London; Mit Abb. und Lit.*

Grimme, Ernst Günther: Der Aachener Domschatz, mit einer Einführung von Erich Stephany. Katalog der Ausstellung Aachen 1972. (Aachener Kunstblätter Bd. 42/1972). Düsseldorf 1972

Nr. 42 *Radleuchter in Aachen: Aachen 1165–70, mit Lit.*

Grimme, Ernst Günther: Goldschmiedekunst im Mittelalter, Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500 (Du Mont Dokumente). Köln 1972

S. 64–66: *Barbarossakopf 1156?*

Hilda Deecke, Berlin, S. 153 links, 169

Ann Münchow, Aachen, S. 168 oben

Denkmalamt Westfalen-Lippe

S. 162, 164 (Repro nach Aufnahme von 1900 der Staatlichen Bildstelle Berlin)

Wilhelm Rösch, Münster aus: Paul Pieper, *Der Dom zu Münster*. Verlag Aschendorff, Münster 1967. Vorlage für die Fotomontage S. 160, S. 155

Lippisches Landesmuseum, Detmold S. 152 links

Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover S. 151

Verlag Karl Alber, Freiburg S. 150