

# Das Kaiserbild im Kreuz\*

*Ein Beitrag zur politischen Theologie des früheren Mittelalters*

*E. Kantorowicz sexagenario*

## *I. Das Kaiserbild im Kreuz im Westen und in Byzanz während der sächsischen und makedonischen Kaiserzeit*

Längst ist man des für den heutigen Betrachter Ungewöhnlichen, Außerordentlichen, ja Unerhörten in der Ikonographie des im Aachener Münsterschatze aufbewahrten sogenannten »Lotharkreuzes«<sup>1)</sup>, dieses wohl schönsten aller ottonischen Prachtkreuze, bewußt. Während die Rückseite<sup>2)</sup> die gravierte Figur des Gekreuzigten zeigt — die Hand Gottvaters reicht ihm den Kranz, *Sol* und *Luna* beweinen ihn —, ist die durch den reichen Schmuck von Edelsteinen und Gemmen, von Goldfiligran und Email ausgezeichnete Hauptseite im Schnittpunkt der Balken mit einem antiken Sardonyx-Kameo, mit einem der besten Gemmenporträts des Kaisers Augustus verziert (Taf. 22). Unsere erste Aufgabe — sie ist ebenso reizvoll wie schwierig — besteht wohl in der Erklärung des Sinnes der Verwendung der antiken Kaiserkamee gerade für das Kreuzzentrum und damit der Bedeutung ihres Bildinhaltes für die ottonische Kaiserzeit.

Auszugehen ist dabei zunächst von der Prüfung der Möglichkeit, daß der römischen Kamee in der Kreuzkomposition vielleicht nur Schmuckwert zugedacht worden wäre, daß sie nicht als Bildnis, sondern nur als schöner und wertvoller Stein, höchstens als Arbeit von feiner und gefälliger Technik Verwendung gefunden hätte<sup>3)</sup>. Ihre Anbringung in der Vierung wäre nach dieser Deutung sinnfrei erfolgt, nicht anders als die eines besonders großen und schönen unbeschnittenen Steines an gleicher Stelle<sup>4)</sup>, oder

\* Die Publikation der Abhandlung samt den Tafeln wurde ermöglicht durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

1) Siehe dazu den Exkurs, unten S. 176 f.

2) Schöne Abbildung bei HERMANN SCHNITZLER, *Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950*, Taf. 49 (Ausschnitt); HANS JANTZEN, *Ottonische Kunst, München 1946*, Abb. 162.

3) P. E. SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, Leipzig 1928*, S. 52.

4) Wie zum Beispiel des großen, ovalen und unbeschnittenen Sardonyx in der Vierung des doppelarmigen Kreuzes, das einst in St-André in Vienne aufbewahrt wurde und von Peiresc noch gezeichnet worden ist, bevor es dann in der Revolutionszeit unterging. Seine Steine gelangten zum Teil in das Historische Museum in Lyon; siehe A. BLANCHET, *Les camées de la croix de Saint-André-Les Bas à Vienne en Dauphiné*, in: *Monuments Piot* 17 (1909), S. 74–84, u. Fig. 3. Das Kreuz war aber sicher nicht romanisch »aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts« (H. WENZEL, *Die vier Kameen im Aachener Domschatz usw.*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* VIII, 1954, S. 8), sondern wohl noch ottonisch, da in der Form die Enden der Kreuzarme genau mit

die von Kameen und Intaglien — darunter auch von Kaisergermmen<sup>5)</sup> —, auf den Balkenflächen zahlreicher mittelalterlicher Kreuze.

Diese nüchterne Erklärung scheidet jedoch an der Nichtbeachtung der Tatsache, daß der Treffpunkt der Balken die ikonographisch wichtigste Stelle eines jeden mit figürlichen Darstellungen ausgestatteten Kreuzes seit der christlichen Spätantike ist<sup>6)</sup>. Im Gegensatz zu der oft recht ungebundenen Bebilderung der Balkenflächen und deren Enden<sup>7)</sup>, scheint die Vierung auf Grund zahlreicher Beispiele gerade das Herz-

denen des Lothar- und des ersten Mathildenkreuzes übereinstimmen. Diese höchst charakteristische Form der Balkenenden kommt bei den Doppelkreuzen des 13. Jahrhunderts, so z. B. bei dem von Blanchefosse (J. EBERSOLT, *Les sanctuaires de Byzance*, Paris 1921, S. 150 f., Fig. 24), im Musée Cluny (EBERSOLT, *Orient et Occident*, Paris 1929, S. 84 f., Taf. XIV), Clairmarais (P. METZ in: BOSSERT V, S. 327) und Hohenfurt (Foto Marburg Nr. 96.710) überhaupt nicht mehr vor. Daß das Kreuz von Vienne doppelarmig war, ist noch kein Grund für seine Spätdatierung, denn im Domschatz von Salzburg ist bis heute ein zweiarmliges Reliquienkreuz aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts erhalten geblieben (*»Ars Sacra«*-Katalog, München 1950, Nr. 168). Daß Kreuze ihre Typologie haben und daß diese nicht nur einen Sinn besitzt, sondern auch zeitgebunden ist, wäre schwer zu leugnen. Wenn aber das von Peiresc sicher richtig gezeichnete Kreuz von Vienne aus dem 9.–11. Jahrhundert stammt, dann könnte die Chalzedon-gemme eines Laureatus (WENTZEL, a. a. O., Abb. 23) nur dann aus der Zeit und aus dem Kunstkreis Friedrichs II. herrühren, wenn es zu beweisen wäre, daß sie auf dem Kreuze späte Zutat ist. Furtwängler hielt übrigens die Kamee für julisch-claudisch, Blanchet für konstantinisch.

5) Der Lothar-Intaglio auf dem Unterarm des Aachener Kreuzes ist sicher nur Schmuck, ebenso die Kaisergerme auf der gleichen Stelle des einstigen Kreuzes in Vienne. Sinnfrei erfolgte — wie SCHMITZ (*Der Augustus-Kameo und der Grazienstein des Aachener Lotharkreuzes*, in: *Gymnasium* 59, 1952, S. 216) mit Recht betont — auch die Anbringung des sogenannten Graziensteins gleich unter dem Augustus-Kameo am Lotharkreuz sowie die des »Krieger vor Herme«-Intaglios (JANTZEN, a. a. O., Abb. 158) am linken, des Kleopatra-Kameos am rechten Querbalken des zweiten Mathildenkreuzes in Essen (EMMA MEDDING-ALP, *Rheinische Goldschmiedekunst in ottonischer Zeit*, Koblenz 1952, Abb. 36).

6) Zur Geschichte des Kreuzes: L. BRÉHIER, *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris 1908, 4<sup>e</sup> éd.; H. LECLERCQ, in: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, T. III/2, Paris 1914, Sp. 3045–3131; MAX SULZBERGER, *Le symbole de la croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens*, in: *Byzantion* II (1926), S. 337–448; G. DE JERPHANION, *La représentation de la croix et du Crucifix*, in: *La voix des monuments*, Paris 1930, S. 138–164; L. H. GRONDIJS, *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix* (Bibliotheca Byzantina Bruxellensis, T. I), Leyden 1941; E. DINKLER, *Zur Geschichte des Kreuzsymbols*, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 48 (1951), S. 148–172; E. SCHÄFER, *Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchristlichen Kunst*, in: *Römische Quartalschrift* 44 (1936), S. 48 ff.; J. STRAUBINGER, *Die Kreuzauffindungslegende*, in: *Forschungen zur christlichen Literatur- und Dogmengeschichte* XI, 3, 1912; C. CECHELLI, *Il trionfo della croce. La croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma 1954, mit reicher Literatur; über kultische Kreuze viel Material bei G. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe. Etudes Archéologiques sur ses monuments*. T. V., Paris 1887; J. BRAUN, *Das Christliche Altargerät*, München 1932, S. 466–489; F. W. VOLBACH, *La Croce. Lo sviluppo nell'oreficeria sacra* (Guida del Museo Sacro II), Città del Vaticano 1938.

7) Neben Bildern Christi, der Jungfrau, von Heiligen, Aposteln, Evangelisten und von deren Symbolen, von Stiftern, Sol, Luna, Tugenden usw. findet man an den Enden der Kreuzarme oft auch Darstellungen, die rein dekorativ bedingt zu sein scheinen: so etwa die Darstellung der Fabelwesen auf den Emailtäfelchen an den Enden des Querbalkens des Theophanukreuzes (MEDDING-ALP, a. a. O., Abb. 37) oder diejenige der affrontierten Vogelpaare auf dem zweiten Gertrudiskreuz in Braunschweig.

stück des Kreuzes gewesen zu sein, das immer dem Höchsten und Heiligsten vorbehalten blieb. Und zwar nicht bloß als Folge einer ikonographischen Konvention, sondern in der nie erlöschenden Erinnerung daran, daß gerade diese Stelle durch das Haupt des Erlösers eine besondere Weihe für allemal erhielt. Für das religiöse Empfinden der christlichen Zeiten ist das Kreuz nie ganz zu einem abstrakten Symbol geworden, sondern es blieb, was es schon für Konstantin den Großen war: »das Zeichen des heilbringenden Leidens«<sup>8)</sup>. Dasselbe gilt aber auch für das Kreuz als Kultobjekt. Wenn immer wir das Kreuz erblicken — sagt Hrabanus Maurus in seinem vielgelesenen »Lob des Heiligen Kreuzes« — haben wir dessen zu gedenken, der auf diesem für uns litt, um uns der Macht der Finsternis zu entreißen . . . , denn nicht mit gebrechlichem Silber und Gold, sondern mit dem teuren Blut Christi sind wir erlöst worden<sup>9)</sup>. Oder wie viel später noch der heilige Bonaventura († 1274) in seiner Kreuzhymne sang: *Crux est arbor decorata, Christi sanguine sacrata*<sup>10)</sup>.

Deshalb ist die Vierung der Reservatstelle für die Passionsreliquien, vor allem für Kreuzpartikel<sup>11)</sup>, meistens unter einem großen Bergkristall geborgen, der wegen seiner Durchsichtigkeit vermutlich »die Reinheit und Unschuld Christi« versinnbildlichte<sup>12)</sup>. Wollte man aber hier plastischen Figuren oder Emailbildern Platz einräumen, so kam dafür — auch für die ottonische Kunst — vor allem die Kreuzigung als Bildthema in Betracht<sup>13)</sup>. Sogar auf den Rückseiten von Kreuzen aus dieser Zeit findet man im Zentrum neben dem Crucifixus<sup>14)</sup> meistens das Lamm<sup>15)</sup>, das Symbol des Opfertodes, oder — in einem Falle, am Theophanukreuz in Essen<sup>16)</sup> — die gravierte Büste des segnenden Allherrschers Christi. Dieselbe Ikonographie, das heißt Kreuzigung auf der einen und der Pantokrator — in Büste oder thronend dargestellt — auf der anderen Seite, kennzeichnet die meisten byzantinischen und frühen italienischen Kreu-

8) Eusebius, Hist. eccl. IX, 9, 10–11, und Vita Const. 26.

9) De Laudibus Sanctae Crucis: Declaratio figurae I: . . . *ut quotiescumque crucem aspiciamus, ipsius recorderemur, qui nobis in ea passus est ut eriperet nos de potestate tenebrarum . . . , quod non de corruptibili argento vel auro redempti sumus . . . sed pretioso sanguine . . .* (MIGNE, Patrologiae latinae cursus completus. T. 107, S. 151).

10) Text bei KARL LANGOSCH, Hymnen und Vagantenlieder, Basel 1954, S. 22.

11) So schon am Kreuze Kaiser Justins II. und der Sophia im Petruschatz in Rom (beste Abbildung bei ROSENBERG, Ein goldenes Pektoralkreuz, in: Pantheon 1928, S. 151 ff., fig. 8); am Kreuz der Sancta Sanctorum aus dem 7. Jahrhundert im Vatikanischen Museum (VOLBACH, a. a. O., Fig. 1); am Theophanukreuz in Essen (MEDDING-ALP, a. a. O., Abb. 37–38), am Bernwardskreuz in Hildesheim (JANTZEN, a. a. O., Abb. 167), am 1. Fritzlarer Kreuz (MEDDING-ALP, a. a. O., S. 21, 36 f., Abb. 43–44, und DIESELBE in: Das Münster 1950, S. 266).

12) JANTZEN, a. a. O., S. 158.

13) So beim 1., 2. und 3. Essener Kreuz (MEDDING-ALP, a. a. O., Abb. 34, 36; JANTZEN, a. a. O., Abb. 166); beim Ekbert-Kreuz in Maastrich (MEDDING-ALP, a. a. O., Abb. 7), beim Gisela-Kreuz in München (JANTZEN, a. a. O., Abb. 160).

14) Lothar- und Gisela-Kreuz.

15) Essen I–II–III; schon auf dem Kreuze Justins II. in St. Peter.

16) GEORG HUMAN, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, Taf. 17. Weitere Beispiele für Kreuzdarstellungen mit zentralem Christusmedaillon aus Handschriften bei HUMAN, a. a. O., Textband S. 45 ff.

ze<sup>17)</sup>. Seltener war die Abbildung der Hand Gottes<sup>18)</sup>, der Gottesmutter<sup>19)</sup> oder die eines Heiligen<sup>20)</sup> in der Kreuzmitte. Wenn also zur Verzierung dieser Stelle eine antike Kamee mit deutlicher figürlicher Darstellung gewählt wurde, so konnte deren Bildinhalt unter keinen Umständen mehr sinnfrei bleiben, sondern er mußte in irgendeiner Weise jenen hohen Anforderungen entsprechen, welche die Erhabenheit des neuen, geheiligten Standortes an ihn stellte.

Gegen eine *l'art-pour-l'art*-Anwendung der Augustus-Kamee spricht aber nicht nur die herkömmliche Ikonographie mittelalterlicher Kreuze im allgemeinen, sondern im besonderen auch die Prüfung gewisser technischer Einzelheiten eben dieses Details des Lotharkreuzes. Die Kamee beherrscht — besonders bei der Betrachtung des Originals — das ganze Kreuz. Dieser Eindruck wird aber nicht nur durch ihre Größe (7,5 x 6,6 cm) und außerordentliche Schönheit, sondern auch durch einen bestimmten Kunstgriff des ottonischen Goldschmieds hervorgerufen. Ihre dominierende Wirkung in der Komposition erhält nämlich die Gemme durch die — in Schrägansicht sichtbare<sup>21)</sup> — mit Filigran belegte hohe Fassung, welche die Absicht des Künstlers nach Erhöhung und damit nach sinnvoller Betonung des Steines und dessen Bildes mit aller Deutlichkeit erkennen läßt. Die Mittel dazu sind die gleichen, mit denen man in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst die Heiligkeit von Symbolen und Bildern auch sonst zur Geltung zu bringen pflegte. So etwa die des Kreuzes in der Mitte der Kreuzkomposi-

17) Nur einige Beispiele: Beresford-Hoppe-Kreuz im Victoria and Albert Museum in London (YVONNE HACKENBROCH, *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Basel 1938, Abb. 6–7); Dagmarkkreuz, Nationalmuseum Kopenhagen (ebenda Abb. 6–7); Reliquienkreuz von Cosenza (ebenda Abb. 65–66, und DEER, *Der Kaiserornat Friedrichs II.*, Bern 1952, S. 66 ff., Taf. 31); ein byzantinisches goldenes Pektoralkreuz aus dem 10.–11. Jahrhundert in der Walters Art Gallery in Baltimore (Katalog der Ausstellung »Early Christian and Byzantine Art«, Baltimore 1947, Nr. 442, Taf. XLV). Ein sehr reiches Material auch zu der Ikonographie byzantinischer Brustkreuze bietet M. BÁRÁNY-OBERSCHALL, *Byzantinische Pektoralkreuze aus ungarischen Funden*, in: *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archaeologie Bd. II)*, Baden-Baden 1953, S. 207–251, Abb. 61–77a.

18) So auf einem Steinrelief hinter dem Bischofsthron in der Kathedrale von Torcello (Alinari Nr. 17.983): Hand Gottes zwischen Sonne und Mond, nach H. P. L'ORANGE (*Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, S. 197, Fig. 140), das Symbol des »Logos cosmocrator«; Hand Gottes in der Mitte von Kreuzen im Inneren von Patenen: BRAUN, *Altargerät*, Taf. 5, 14 und 11, 34.

19) Byzanz: Das Emailkreuz in der Mitte des Evangeliar-Einbandes in der Biblioteca S. Marco in Venedig (P. METZ in: BOSSERT, *Geschichte des Kunstgewerbes V*, S. 132); das Reliquienkreuz von Gaeta (HACKENBROCH, a. a. O., Abb. 31–32); zahlreiche Beispiele bei BÁRÁNY-OBERSCHALL, a. a. O. Im Westen: die Emailscheibe mit der betenden Jungfrau in der Mitte des Kreuzes auf dem Deckel des Evangeliars des Heiligen Gozelins von Toul († 962) in der Kathedrale von Nancy (METZ, a. a. O., S. 217).

20) In Byzanz: Elfenbeintafel bei GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, Bd. II, 1934, Nr. 38 B; die Büste des hl. Gregor von Nazianz in der Mitte einer Kreuzkomposition: H. OMONT, *Les miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1928, Taf. CVI, 2. Im Westen: das oben, Anm. 4, erwähnte Kreuz in Salzburg in der Vierung mit dem Gemmenbild des hl. Georg.

21) Siehe die Aufnahme bei MEDDING-ALP, a. a. O., Abb. 31.

tion des sogenannten »Pace« von Chiavenna <sup>22)</sup> durch die kunstvolle Aufeinanderreihung mehrerer Arkaden-Etagen. Diese gewollte Erhöhung liefert meines Erachtens einen der Beweise dafür, daß die Augustus-Kamee für den Künstler, der das Lotharkreuz schuf, einen konkreten ikonographischen Sinn besaß.

Beim Suchen nach einem solchen Sinn müssen wir vor allem der Möglichkeit einer religiösen Umdeutung des ursprünglichen Bildthemas der Kamee Rechnung tragen, und zwar nicht nur deshalb, weil die »Umtaufe« antiker Gemmen heidnischen Bildinhalts bei ihrer Anbringung an christlichen Kultgegenständen als häufige — wenn auch keineswegs ausnahmslose — Erscheinung sich nachweisen läßt <sup>23)</sup>, sondern auch deshalb, weil wir solche »umgetaufte« Steine sogar in mehreren Fällen selbst im Kreuzzentrum <sup>24)</sup> und im eindeutig christlichen Sinne verwendet vorfinden. In ottonischer Zeit zum Beispiel auf dem aus dem Basler Münsterschatz stammenden Kaiser-Heinrichs-Kreuz: in der Vierung sitze eine große antike Kamee, eine Frauenmaske, welche wohl als der Kopf Christi oder als derjenige der Jungfrau gedeutet wurde <sup>25)</sup>. Und so stellt sich auch für unseren Fall die durch die Darstellungsweise bedingte Frage: soll das lorbeerbekränzte Haupt des Augustus nicht etwa Christus mit der Dornenkrone <sup>26)</sup> oder mit jenem Kranz bedeuten, den die göttliche Hand auf der Rückseite des Kreuzes dem Gekreuzigten reicht?

Mag eine solche Frage in anderen Fällen sehr berechtigt sein, in bezug auf die Augustus-Kamee des Aachener Kreuzes ist sie unbedingt zu verneinen <sup>27)</sup>. Der Möglich-

22) HACKENBROCH, a. a. O., Abb. 18; A. MORASSI, *Antica oreficeria italiana*, Milano 1936, Taf. 34.

23) Vgl. FRANZ RADEMACHER, *Der Trierer Ekbertschrein. Seine Beziehungen zur fränkisch-karolingischen Goldschmiedekunst*, in: *Trierer Zeitschrift* 11 (1936), S. 157, und die in der folgenden Anm. angeführte Arbeit von WENTZEL *passim*.

24) Eine antike Kamee — deren Bildinhalt mir unbekannt ist — in der Vierung des sogenannten »Engelskreuzes« von Oviedo; siehe H. SCHLUNK, *The Crosses of Oviedo*, in: *The Art Bulletin* 32 (1950), S. 91–114. Ein römischer Bacchuskopf aus Chalzedon — wohl als Christus gedeutet — in der Mitte der Kreuzkomposition auf dem Deckel des Lebuinus-Evangeliars in Utrecht; siehe G. A. S. SNIJDER, *Antique and Medieval Gems on Bookcovers at Utrecht*, in: *The Art Bulletin* 14 (1932), S. 5–52, Abb. 1. In diesem Zusammenhang gehört der Venuskopf aus Lapis Lazuli, der für das Herimann-Kreuz in Köln um 1040 als Kopf des Gekreuzigten verwendet wurde (Katalog der Ausstellung »Kunst des frühen Mittelalters«, Bern 1949, Nr. 202; HANS WENTZEL, *Mittelalterliche Gemmen*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 8, 1941, S. 49, Abb. 4). Das sogenannte Kreuz des hl. Bonaventura im Convento di S. Damiano in Assisi (Gabinetto Foto-Grafico Nazionale, Roma: Serie F., Nr. 1913).

25) Früher im Schloßmuseum in Berlin, jetzt Landesmuseum Wiesbaden; siehe RUDOLF F. BURCKHARDT, *Der Basler Münsterschatz (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. II)*, Basel 1933, S. 44 ff., Abb. 19; *Europäische Kleinkunst aus deutschen Kirchenschätzen und Kunstkammern. Ausstellung im Landesmuseum Wiesbaden, 1951*, Nr. 17.

26) WENTZEL, a. a. O., S. 50.

27) Mit Recht betont PETER SCHMITZ (a. a. O., S. 213): »Vor dem großen beherrschenden Eindruck des Augustussteines sind nun aber die meisten, teilweise recht seltsamen Deutungen fernzuhalten, womit neuere Kunsthistoriker den offensbaren Widerspruch zwischen dem oft so profanen und heidnischen Inhalt der Gemmenbilder . . . und ihrer Verwendung am heiligen Gerät des christlichen Gottesdienstes zu deuten versuchen. Eine Zusammenstellung hierzu etwa bei Wentzel . . .« In der Tat konnte WENTZEL (a. a. O., S. 49, Abb. 3) nur in einem Falle die christliche Umdeutung einer antiken Kaisergemme nachweisen: beim Kaminer Kreuz von Beginn des

keit sowohl einer sinnfreien Anwendung wie auch einer religiösen Umdeutung widerspricht nämlich mit gleichem Nachdruck die Evidenz, daß das Bildthema der Kamee, besonders in der gebotenen Darstellungsweise, dem ganzen Mittelalter, insbesondere aber der ottonischen Kaiserzeit, einfach unmißverständlich und für jede Umdeutung von vornherein ungeeignet war. Um von der Völkerwanderungszeit hier ganz zu schweigen, zeigen uns die Münzen, Metallbullen, Wachssiegel und Siegelstempel der westlichen Herrscher, besonders seit Karl dem Großen — der bekanntlich während seiner ganzen Regierungszeit ein römisches Kaiserintaglio als Hauptsiegel führte<sup>28)</sup> —, immer wieder eine Herrscherbüste in Profil und mit einem nach antiker Art bekränzten oder diademierten Haupte<sup>29)</sup>. Eines dieser karolingischen Herrscherbilder fand gerade auf dem Unterbalken des Aachener Kreuzes Verwendung (Taf. 24, 1), und sein monarchischer Sinn konnte dem Künstler schon wegen der Umschrift — die einen König Lothar nennt<sup>30)</sup> — nicht verborgen bleiben. Für die gleiche Darstellungsweise in ottonischer und salischer Zeit genügt es, auf die Münzen und Metallbullen der *imperatores Romanorum* des Westens von Otto III. (Taf. 24, 2) an bis in die Frühzeit Heinrichs IV. hinein<sup>31)</sup>, wie auch auf die Medaillonbildnisse mehrerer Kaiser aus den genannten Häusern im Evangeliar der St-Chapelle<sup>32)</sup> und im Codex Aureus des Escorial<sup>33)</sup> hinzuweisen. Die offensichtliche Abhängigkeit der erwähnten ottonischen Herrscherbilder — zum Teil alleroffiziellster Natur — von antiken Vorlagen, seien diese nun Münzen oder Kameen gewesen, schließt die Möglichkeit sowohl des Mißverständnisses wie auch der religiösen Umdeutung des schönsten und berühmtesten dieser Vorbilder, nämlich der Aachener Augustus-Kamee, von vornherein aus. Das in der Hand des Augustus sichtbare Adlerszepter (Taf. 23, 2) hat man gerade in der bedeutendsten der für den Hof arbeitenden Werkstätten, auf der Reichenau, als ein Insigne römischer Kaiserherrschaft erkannt und als solches für die Gegenwart in Anspruch ge-

14. Jahrhunderts, wo der stehende Kaiser Claudius mit dem ilischen Palladion auf dem Arm sich in den hl. Christophorus verwandelte. Doch dürfte man aus diesem Einzel- und Sonderfall keine Rückschlüsse auf die mittelalterliche Deutung von Kaisergemmen im allgemeinen, besonders aber nicht in bezug auf solche Gemmen ziehen, bei denen — wie in unserem Fall — der Kaiser im Brustbild und mit Lorbeerkranz und Adlerszepter ausgestattet dargestellt ist. Wentzel scheint bei der einseitigen Betonung der »Umtaufe« auch sonst zu übersehen, daß durch die Weiterwirkung der hellenistischen und römischen Lapidaria dem Mittelalter der ursprüngliche Sinn sehr vieler antiker Bildthemen auf Gemmen voll erhalten blieb.

28) SCHRAMM, a. a. O., Text S. 24 und 167, Abb. 2a, und J. DEÉR, Ein Doppelbildnis Karls des Großen, in: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. II), Baden-Baden 1953, S. 134. Interessant ist der antike Hintergrund: Augustus benutzte das Bild Alexanders des Großen als Siegel, und dies ist neben Plinius gerade in der Augustusvita Suetons überliefert, die das Vorbild für Einhard abgab. Die Kaiser, von Tiberius bis auf Nero, siegelten mit einem Gemmenbildnis des Augustus: siehe HEIDI M.-L. VOLLENWEIDER, Verwendung und Bedeutung der Porträtgemmen für das politische Leben der römischen Republik, in: Museum Helveticum, Vol. 12, Fasc. 2 (1955), S. 97.

29) Siehe das Material bei SCHRAMM, a. a. O.: Abb. 2, 3, 6, 12, 14, 21–24, 33–35, 39–40, 42–58.

30) Siehe unten Exkurs, S. 176 f.

31) SCHRAMM, Abb. 69a–b, 70b, 91, 95 103a–d, 109.

32) Ebendort, S. 108f., 197, Abb. 82; zur Datierung: »Ars Sacra«-Katalog, Nr. 100.

33) Ebendort, S. 126, Abb. 100c.

nommen. Deshalb erscheint der Adlerstab — und zwar zum erstenmal überhaupt auf einem deutschen Herrscherbild — in der Rechten Ottos III. auf dem Repräsentationsbilde seines Evangeliars (Taf. 23, 3)<sup>34)</sup>. Er ist hier, in bewußtem Rückgriff auf die antike Kaiserherrlichkeit und im vollen Einklang mit der Aussage der im ottonischen Ideenkreis wurzelnden Quellen, das *sceptrum imperii, de more Iulii, Octaviani et Tiberii*<sup>35)</sup>. In demselben Kreis wurde auch der Lorbeerkranz, der auf der Aachener Kamee das Haupt des Augustus zierte, als das Insigne aufgefaßt, *de qua imperatores semper coronabantur*<sup>36)</sup>. Die Reichenauer Bilder Ottos III.<sup>37)</sup> gehen übrigens alle auf ein — einst im Cabinet des Médailles in Paris aufbewahrtes — Medaillon Konstantins des Großen zurück<sup>38)</sup>; der mittelalterliche Maler hatte nur die *protectores sacri lateris* durch die gleichaufgestellten Vertreter der Geistlichkeit und der *militia*, oder ein andermal durch allegorische Frauenfiguren — die gleichfalls der Spätantike entlehnt waren — zu ersetzen. In dieser Atmosphäre ließ sich der Adler schwerlich zu einer Taube und der Kranz zur Dornenkrone umdeuten.

Die beiden Königsbullenn Kaiser Heinrichs III.<sup>39)</sup> aus den Jahren 1040 bzw. 1041 (Taf. 23, 1) sind gerade als mittelalterliche Übersetzungen des Aachener Augustus-Kameos zu verstehen. In mancher Hinsicht greifen diese zu den Bullen des Vaters, Konrads II., zurück; »die Art jedoch — sagt Schramm — wie auf ihnen der Kopf in das umschriftete Rund eingefügt ist, zeigt soviel Geschick, daß man sich diese Lösung ohne ein antikes Vorbild schlecht vorstellen kann. Und in der Tat, in der Art, wie die Hand mit dem Vogelszepter dazu gesetzt ist, verrät sich die Vorlage. Genau ein solches Szepter mit der gleichen Handhaltung konnte der Stempelschneider auf dem berühmten Augustus-Kameo sehen, der seit dem 10. Jahrhundert das Lotharkreuz im Aachener Domschatz als ein Heinrich III. zweifellos zu Gesicht gekommenes Stück schmückte<sup>40)</sup>.« Der Goldschmied, der — am wahrscheinlichsten unter Otto III. — der Kamee ihren neuen Platz zwies, konnte ihren Bildinhalt kaum anders als bloß vierzig Jahre später der Stempelschneider Heinrichs III. deuten. Man geht kaum fehl, wenn man die entscheidende Anregung zur Einführung des Adlerszepters gerade dem zentralen Schmuck des Lotharkreuzes zuschreibt.

Man konnte aber den Kaiser der Gemme auch nicht als einen sogenannten *Christus imperator* deuten<sup>41)</sup>. Dieser Begriff stammt letzten Endes zwar aus der Heiligen

34) Cod. Monac. lat. 4453, Cim. 58, F. 24<sup>r</sup>.

35) Benzo von Alba, Ep. ad Henricum I, 9: MGSS XI, S. 602.

36) Libellus de ceremoniis aulae imperatoris c. 4., ed. SCHRAMM, Kaiser, Rom und Renovatio, II. Teil, Leipzig 1929, S. 93.

37) SCHRAMM, Bilder, Abb. 73–75.

38) Bei A. ALFÖLDI, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 50 (1935), Taf. 16, 1–2.

39) SCHRAMM, a. a. O., Abb. 103a–b.

40) Ebendort, Text S. 128.

41) So interpretiert die Augustus-Kamee HANS JANTZEN (a. a. O., S. 157): »Sie steht hier sicherlich nicht nur als Schmuckwert. Es bleibt vielmehr ein bedeutsames Zeichen für die *germanische Christus-König-Auffassung* in ottonischer Zeit, daß ein jugendlicher, mit dem Siegeslorbeer geschmückter antiker Herrscher als Symbol an die Stelle gesetzt werden kann, wo wir die

Schrift und spielt in der christlichen Literatur seit Anbeginn eine sehr wichtige Rolle, wurde aber in die Sprache des Bildes nie buchstäblich übersetzt<sup>42)</sup>. Christus wird zwar auch in der ottonischen Kunst manchmal — wenn auch keineswegs sehr oft — als König mit einer Krone auf dem Haupte dargestellt<sup>43)</sup>, aber immer in einer Art und Weise, welche die Möglichkeit einer Verwechslung des *rex regum et dominus dominantium* mit einem irdischen Machthaber von vornherein ausschließt<sup>44)</sup>.

So müssen wir uns mit der gesicherten Tatsache abfinden, daß die Gemme in der Vierung des Lotharkreuzes die volle ikonographische Bedeutung eines Herrscherbildes<sup>45)</sup> besitzt; wie Hermann Schnitzler<sup>46)</sup> sagt: »Das Bild des Kaisers erscheint in eins gesetzt mit dem Bilde des Erlösers.« Damit stellt sich aber die Frage, von der wir ausgingen, erst in ihrer ganzen Schärfe: wie war diese dem heutigen Menschen beinahe als blasphemisch erscheinende Gleichstellung des Kaiserbildes mit dem Gottesbilde auf den beiden Seiten des Kreuzes im ottonischen Deutschland überhaupt möglich?

Eine jede sofortige Antwort auf diese Frage — etwa unter Hinweis auf die Reichs-

Gestalt des Erlösers selbst oder ein christliches Symbol erwarten« (Hervorhebung von mir). Dazu ist zu sagen, daß die königliche Auffassung Christi bereits in der Hl. Schrift begründet war und ihre weitere Ausgestaltung in Wort und Bild in der christlichen Spätantike ohne germanische Mitwirkung erfolgte. Auch für die Auffassung RADEMACHERS (a. a. O., S. 160), »daß man gerade Christus im Mittelalter an Werken der Goldschmiedekunst symbolisch durch ein kostbares Schmuckstück, vor allem einen Edelstein, darstellte«, könnte ich keine Quellenbelege anführen.

42) Darüber siehe ausführlicher unten, S. 154 ff.

43) Im reichen Bildmaterial des Buches von Jantzen finde ich nur ein einziges Beispiel für den gekrönten Christus, und zwar auf der Kreuzigung-Miniatur des Uta-Codex (Abb. 108). In der Reichenauer Schule scheint man diese Darstellungsweise gerade gemieden zu haben. Das Thema wäre einer neuen Bearbeitung würdig. Einstweilen: M. HARTIG, Der Christuskönig in der Kunst, in: Die christliche Kunst 23 (1927), S. 291–312.

44) Ein gutes Beispiel liefert dafür die Szene der Dornenkrönung (vgl. oben, Anm. 26) in einem Salzburger Psalter aus dem ersten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts im Besitze der Pierpont-Morgan-Library (M. 781, f. 83<sup>v</sup>); siehe: *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art, Baltimore 1949, Nr. 10, S. 5.* Die Darstellung — auf die mich E. Kantorowicz nebst Zusendung einer Photographie noch 1950 aufmerksam gemacht hat — ist zwar der Krönung eines Königs weitgehend angeglichen: Christus sitzt auf einem regelrechten Thron, er trägt ein purpurnes Obergewand, und die Dornenkrone im Hintergrund des Kreuznimbus erweckt den Eindruck einer geschlossenen Kaiserkrone; die Folterknechte links und rechts krönen ihn, wie etwa die beiden Apostelfürsten Heinrich II. in der Bamberger Apokalypse (SCHRAMM, a. a. O., Abb. 78; für die Zuweisung: ANNA MARIA CETTO, *Mittelalterliche Miniaturen*, Bern 1950, Erklärung zu Tafel 10); doch wird dabei niemand an einen irdischen König denken können: der Dornengekrönte ist barfuß, in der Linken hält er das Gesetzbuch, das Insigne des Pantokrators.

45) Und zwar des Herrschers nicht in der Eigenschaft des Stifters, denn gerade in ottonischer Zeit pflegte man die Figuren der Stifter am Unterarm des Kreuzes, gleichsam zu Füßen des Crucifixus, anzubringen (1. und 2. Mathildenkreuz, Giselakreuz). Auch das verschollene Kreuzifix, das Otto III. dem Dom zu Speyer schenkte, war mit seinem Bilde geschmückt — an welcher Stelle, wissen wir nicht (SCHRAMM, a. a. O., S. 195). Die Stifterbildnisse Justins II. und seiner Frau befinden sich in den Endmedaillons des Querbalkens.

46) a. a. O., S. XIX.



idee Ottos III. 47) — könnte leicht zu voreiligen Schlüssen führen. Ein solches Vorgehen wäre nur berechtigt, wenn die Ikonographie des Lotharkreuzes wirklich eine »Neuschöpfung«, eine »eigenwillige Formulierung« darstellen würde, etwas Einmaliges, aus dem »Geist« der ottonischen Zeit unmittelbar Entsprungenes und daher auch daraus Deutbares — wie dies die moderne Kunstgeschichte als selbstverständlich anzunehmen geneigt ist.

Will man dagegen ein ikonographisches Problem mit der Methode der Ikonographie zu lösen versuchen, so muß man trotz der Ungewöhnlichkeit der Anbringung einer Augustus-Kamee in der Kreuzvierung danach fragen, ob der Fall wirklich ganz alleinstehend oder aber mit Analogien zu belegen und daher in gewissem Sinne doch als typisch anzusehen ist. Als wirkliche Analogien können aber nur Denkmäler gelten, bei denen das im Zentrum des Kreuzes erscheinende Kaiserbild keine antike Gemme oder frühere Goldmünze, sondern eine direkt für das betreffende Kreuz geschaffene, mit diesem gleichzeitige Herrscherdarstellung ist. Und gerade an Analogien in diesem strengen Sinne des Wortes, welche zugleich allen Unsicherheiten der Interpretation der Verwendung antiker Steine für mittelalterliche Kultgegenstände ein Ende bereiten, fehlt es eben nicht 48).

An erster Stelle unter diesen steht der Vorderdeckel des Einbandes des um 845 geschriebenen Psalters Kaiser Lothars I. im Besitze des British Museum (Taf. 24, 3) 49). Den Buchdeckel hat das erstemal P. E. Schramm veröffentlicht und für die Geschichte des mittelalterlichen Herrscherbildes verwertet 50). Die Beschläge des Vorderdeckels

47) So die im Exkurs, S. 176 f., genannten Arbeiten von P. SCHMITZ, A. SCHOOP und A. KOENIGS.

48) Die von der bisherigen Forschung genannten Analogien, so das Medaillon auf der Rückseite des Ekbertschreines in Trier (JANTZEN, a. a. O., S. 157) und das Kreuz von Minden (SCHMITZ, a. a. O., S. 220, Anm. 1) erfüllen das von uns aufgestellte Kriterium nicht. Beim Ekbertschrein sitzt inmitten des *Kreuznimbus* — also nicht eines Kreuzes — ein Solidus Justinians I., in der Vierung des Mindener Kreuzes eine antike Kamee mit dem Bildnis Domitians (FR. MATZ, Ein Cameo mit dem Bildnis Domitians, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 54, 1939, S. 145 ff.; vgl. jedoch SCHMITZ, a. a. O., S. 220, Anm. 1), also ebenfalls nur sekundär verwendete ältere Werke. Das Kreuz stammt außerdem erst aus spätgotischer Zeit. Über das Medaillon des Ekbertschreins siehe noch unten, S. 161 f. Ferner hat Peiresc 1612 in der Kirche St-Maurice in Vienne ein goldenes Gemmenkreuz gesehen: »au centre de laquelle il y a un camaieul d'agathe représentant la teste de sainte Héléne suivant ses vraies médailles« (nach MS. Bibl. Nat. lat. 17558, f. 29<sup>v</sup>; Peiresc Miscellanea, gedruckt bei R. POUFARDIN, Le Royaume de Provence sous les Carolingiens, Paris 1901, Bibl. de l'École des Hautes Etudes, fasc. 131, S. 367); gezeichnet hat er es leider nicht (Nachweise bei FLORENTINE MÜTHERICH, Die ursprüngliche Krone des Mauritiusreliquiars in Vienne, in: Kunstchronik 6, 1953, S. 33–36, Abb. 2b). Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eines der sieben Kreuze, die König Boso (879–887) der Kirche St-Maurice schenkte (POUPARDIN, a. a. O., S. 363, Text Nr. 1).

49) Cod. London British Museum Addit. Mss. 37768; siehe: Catalogue of Additions to the Mss. in the British Museum of the Years 1906–1910, London 1912, S. 128. Die Bildvorlagen verdanke ich der freundlichen Vermittlung von Herrn Konservator Peter E. Lasko, British Museum.

50) Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, Leipzig 1928, S. 50 und 173, Abb. 18b, und: Umstrittene Kaiserbilder aus dem 9.–12. Jahrhundert, in: Neues Archiv der

aus vergoldetem Silberblech stellen — wie so viele andere mittelalterliche Arbeiten derselben Gattung — eine Kreuzkomposition dar, der auch in diesem Falle die gleiche ikonographische Bedeutung wie einem »echten« Kreuze zukommt<sup>51)</sup>. Die Vierung des Kreuzes auf dem Deckel nimmt ein getriebenes Medaillon ein, das in Profilstellung die Büste eines mit Bügelkrone gekrönten Herrschers mit Schnurr- und Backenbart zeigt. In der Datierung kann ich mich im wesentlichen der Beweisführung Schramms anschließen. Der Vorderdeckel ist gewiß viel jünger als die Handschrift selbst, also sicher nachkarolingisch und für jeden Fall eine einheitliche Arbeit, deren Teile — einerseits die Rahmenleisten und die Kreuzarme (auf punziertem Grund mit gravierten Ranken geschmückt), andererseits das zentrale Bildnismedaillon (eine regelrechte *imago clipeata*) — aus derselben Werkstatt und Zeit, wohl aus dem 11. Jahrhundert, herrühren. Der Umstand, daß der Hinterdeckel des Einbandes heute mit einem Elfenbeinrelief König Davids aus dem 12. Jahrhundert geschmückt ist, ist für die Datierung des Vorderdeckels vollständig bedeutungslos, da hier das charakteristische Rahmenwerk aus Silberblech gänzlich fehlt und daher der jetzige Zustand nicht mehr als der ursprüngliche gelten kann. Da eine im Gegensatz zum schlichten Vorderdeckel reichere Ausstattung des Hinterdeckels mit einem Elfenbein höchst unwahrscheinlich ist, müssen wir die König-David-Tafel als späte Zutat ansehen. Der ursprüngliche Hinterdeckel zeigte wohl die gleiche Komposition wie der erhaltene Vorderdeckel, also ein Kreuz mit einem Bildnismedaillon in der Vierung, aber nicht mehr mit der Darstellung eines Herrschers, sondern mit derjenigen Christi oder der Kreuzigung.

Eine Präzisierungsmöglichkeit innerhalb der bisherigen Datierung bietet die Erkenntnis der technischen und ornamentalen Verwandtschaft des Rahmenwerkes mit einer Gruppe ähnlicher Arbeiten aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, deren zeitliche Stellung und örtliche Entstehung die kunstgeschichtliche Forschung in den letzten Jahrzehnten lebhaft beschäftigt haben. Es sind ausnahmslos Arbeiten aus Silberblech, zum Teil auch vergoldet und auf punziertem Grund mit feinen gravierten Ranken verziert, »deren eingerollte Zweige sich zu drei- bis fünfteiligen Blättern, palmettenartigen Blumen und gesprengten Palmetten auswachsen«<sup>52)</sup>. Seien nun diese Arbeiten der

Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde 47 (1928), S. 468 ff., besonders S. 473 f.; ferner: ADRIAN BLANCHET, in: Bulletin de la Société Française de Numismatique 4 (1949), Nr. 10, Dezember, S. 4 f.

51) Soweit ich sehe, weisen die Kreuzkompositionen auf Buchdeckeln, Miniaturen usw. gegenüber den echten Kreuzen keine ikonographischen Abweichungen auf. Ein Kreuz ist vor allem immer ein Symbol, ein Zeichen.

52) WOLFGANG M. SCHMID in: BASSERMANN—JORDAN—SCHMID, Der Bamberger Domschatz, München 1914, S. 22. Solche mit denjenigen auf dem Londoner Deckel vergleichbare gravierte Ranken finden wir unter anderem auf dem schräggestellten ornamentalen Fries des Vorderdeckels des Heinrichs-Portatils in München (MEDDING-ALP, a. a. O., Abb. 49), auf dem Tragaltar des Musée Cluny aus der Sammlung Spitzer (MOLINIER, Orfèvrerie, Pl. VI), am Tragaltar von Watterbach in München (H. GRAF, Romanische Altertümer des Bayer. Nat. Museums. Katalog des Bayer. Nat. Mus. V, München 1890, Nr. 198, Taf. XI, und JOSEF BRAUN, Meisterwerke deutscher Goldschmiedekunst I, Taf. 30), am Einband eines Sakramentars in der Staatsbibliothek Bamberg (W. MESSERER, Der Bamberger Domschatz, München 1952, Abb. 60) und des Evangeliiars des Bischofs Ellenhart von Freising (1053—1078) in der Münchner Staatsbibliothek

ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts nach Bamberg oder Regensburg<sup>53)</sup> oder vielmehr nach der Reichenau<sup>54)</sup> zu lokalisieren, sie gingen jedenfalls aus einer der bedeutendsten höfischen Werkstätten der späten Ottonenzeit hervor. Es mag der Vorderdeckel des Lotharpsalters in dieser höfischen Werkstatt selbst oder aber nur in einem von dieser beeinflussten kleineren Atelier von lokaler Bedeutung seine Entstehung gefunden haben, an seiner Gleichzeitigkeit mit den genannten Arbeiten ist kaum zu zweifeln.

Für die Datierung in das erste, spätestens in das zweite Viertel des 11. Jahrhunderts spricht aber noch entscheidender die Eigenart der Herrscherbüste im Bildnismedaillon des Deckels. Profilbüsten von Herrschern kommen auf den Metallbullenn, denen das Medaillon sowohl in bezug auf Gattung, wie auch auf Stil und Technik in der ganzen Kunstproduktion des 11. Jahrhunderts am nächsten steht, in dieser antikisierenden Prägung und in derart hoher Qualität nur in der Zeit zwischen Otto III. (Taf. 24, 2) und Heinrich III. (Taf. 23, 1) vor<sup>55)</sup>. Barttracht und Bügelkrone des auf dem Deckel Dargestellten erinnern besonders stark an die gleichen Einzelheiten auf den Miniaturbildnissen Kaiser Heinrichs II. (z. B. Taf. 27, 1)<sup>56)</sup>. Zu diesem stilistischen und antiquarischen Befund paßt vorzüglich das, was wir von der Geschichte der Handschrift wissen: sie wurde im Jahre 1010 dem Kloster St. Hubert in den Ardennen, dem sie bis dahin angehörte, gestohlen, gelangte aber bald darauf in den Besitz der Mutter Papst Leos IX. und ist von dieser den Mönchen zurückerstattet worden. Damals wohl verlor das Lotharpsalter seinen alten, noch karolingischen Einband und erhielt den neuen, schlichteren, von dem aber nur der Vorderdeckel bis heute erhalten geblieben ist<sup>57)</sup>. Die vollständige Entsprechung der Maße der Handschrift mit denjenigen des heutigen Deckels (23,2 x 18,2 cm) läßt uns bei der Deutung des im Bildnismedaillon dargestellten Herrschers keine andere Möglichkeit als eine Identifizierung mit dem auf einer Miniatur des Lotharpsalters abgebildeten Kaiser Lothar I.<sup>58)</sup> offen. Der Karolinger wurde aber auf dem neuen, ottonischen Deckel ganz so wie der damals regierende Kai-

(GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, a. a. O. II, Nr. 22, Taf. 22b), an dem Reliquienkasten aus Lüneburg im Landesmuseum zu Hannover (»Ars Sacra«-Katalog Nr. 175a, Abb. 45; vgl. H. FILLITZ, Studien zur römischen Reichskrone, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 50, 1953, Sonderheft Nr. 138, S. 46).

53) W. M. SCHMID, a. a. O., S. 23 ff., A. WEIXELGÄRTNER, Die weltliche Schatzkammer in Wien, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. I, 1926, S. 45, »Ars Sacra«-Katalog Nr. 163, 170, MESSERER, a. a. O., zu Abb. 56–59, 60, 65.

54) FILLITZ, a. a. O., S. 48.

55) Die seit 1065 nachweisbare Metallbulle Heinrichs IV. (SCHRAMM, a. a. O., Abb. 109) ist das letzte Beispiel für die Profildarstellung auf Bullen. Ihr Stil ist aber von dem der Bullen der vorangehenden Zeit grundverschieden.

56) Etwa SCHRAMM, a. a. O., Abb. 84, 86 (= unsere Taf. 27, 1), im Gegensatz zum langen Bart Konrads II. (ebenda Abb. 94–95, 96b) und Heinrichs III. (Abb. 100, 101, 103). Sehr ähnlich ist die Barttracht des Herrschers auf dem Medaillon derjenigen des Kopfes Papst Gregors d. Gr. auf dem Rückdeckel des Sakramentars Heinrichs II. (JANTZEN, Abb. 149, und MESSERER, Abb. 65). Zur Bügelkrone: SCHRAMM, Abb. 83–85.

57) SCHRAMM, Umstrittene Kaiserbilder, a. a. O., S. 470 und 474.

58) SCHRAMM, Bilder, Abb. 18a.

ser Heinrich dargestellt<sup>59)</sup>, und zu diesen zeitgemäßen Elementen gehört wohl auch die Anbringung des Kaiserbildes in der Kreuzmitte, die ikonographisch der Anordnung des Aachener Kreuzes genau entspricht. Wir werden sehen, daß es dafür aus der Zeit Heinrichs II. noch ein zweites Beispiel gibt.

Die zweite und dritte Analogie bieten uns die beiden einander beinahe gleichen Patenen oder Becken in den Museen von Halle und Riga (Taf. 25, 1), die von Max Sauerlandt<sup>60)</sup> und P. E. Schramm<sup>61)</sup> behandelt worden sind. Vom letztgenannten übernehme ich die folgende Beschreibung der Objekte: »Es handelt sich um Schalen aus Bronzeblech, die einen Durchmesser von ungefähr 30 bis 31 cm, bei einer Randhöhe von 8 bis 9 cm haben. Der innere Boden ist etwas herausgewölbt, der äußere Rand horizontal umgebogen. Die Höhlung der Becken ist durch vier aufgelötete Metallstreifen mit reichem Muster kreuzförmig aufgeteilt. Sie stoßen unten auf den gewölbten Boden, dessen Mitte ein gleichfalls aufgelötetes, rundes Medaillon mit einer Königsfigur einnimmt. Die hallische Schale, die einfacher ausgestattet ist, läßt die Metallstreifen am anderen Ende in Halbkreise mit ornamentalem Schmuck auslaufen. Dagegen ist auf dem Becken von Riga an dieser Stelle das Mittelmedaillon noch viermal wiederholt. Es übertrifft das andere Stück, bei dem die Segmente zwischen den Streifen mit einem schlichten geometrischen Muster ausgefüllt sind, auch dadurch, daß bei ihm in diese Flächen ein prachtvolles Ornament aus vegetabilen Motiven eingeritzt ist.« Über dem Kopf des im frontalen Hüftbild gezeigten Königs steht auf beiden Patenen der Name OTTO, während am Rande der — im ganzen siegelbildartigen — Komposition die Umschrift + HIERVSALEM VISIO PACIS, der Anfang des Kirchweihhymnus, zu lesen ist. Der Dargestellte ist also einer der drei Ottonen, nach der Ansicht Schramms der Erste und Große, der Stifter Magdeburgs. Aber aus welcher Zeit<sup>62)</sup>?

Die Datierung der Patenen ist umstritten. Während Sauerlandt eine Entstehung um das Jahr 1000, vornehmlich auf Grund von Vergleichen mit Handschriften aus dieser Zeit, für möglich hielt, gelangte Schramm — ohne dem Resultat der kunsthistorischen Analyse zu widersprechen —, gestützt vor allem auf die Darstellungsweise und auf die Tracht der Bildnisse, aber auch unter Berücksichtigung der kirchenpolitischen Lage Magdeburgs, zum Schlusse, daß die beiden Patenen erst in den dreißiger Jahren des 12. Jahrhunderts ihre Entstehung gefunden hätten. Er sieht in den Patenen den Ausdruck eines zähen künstlerischen Konservativismus, Beispiele dafür, »wie lange sich hier die ottonische Kunst hat erhalten können«. Ein derart nachhaltiges Weiterleben

59) Dies entspricht der Natur der mittelalterlichen Kunst, die zur treuen Wiedergabe der Trachten vergangener Zeit nicht fähig war. Auf dem Armreliquiar Karls des Großen aus Aachen (Louvre) werden Ludwig der Fromme und Otto III. den Staufischen Herrschern der Gegenwart gleich dargestellt: DEÉR, Schweizer Beiträge 7 (1949): vgl. Taf. I, 7 und II, 6 Taf. III, 1—2.

60) Zeitschrift für christliche Kunst 32 (1919), S. 49—58.

61) Die Magdeburger Patenen mit dem Bilde Ottos des Großen, in: Thüringisch-Sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst 17 (1928), S. 1—8, mit zwei Tafeln.

62) Nur der Kuriosität halber erwähne ich die Ansicht von JOSEF BRAUN (Das christliche Altargerät, S. 544 und Anm 16), nach welcher die durch die Beischrift OTTO bezeichnete Figur des Mittelmedaillons nicht einen der drei Ottonen, sondern Melchisedech darstellen würde. Er datiert die Patenen »um 1200«!

ottonischer Motive und dazu noch in einer derart reinen Prägung scheint mir jedoch kaum möglich gewesen zu sein<sup>63</sup>); auch passen die Herrscherbilder auf den Patenen meines Erachtens einwandfrei in die Zeit Konrads II. oder spätestens in die Heinrichs III. hinein<sup>64</sup>). Aber auch wenn sich die Datierung Schramms als richtig erweisen sollte, bleiben die Becken von Halle und Riga wegen ihren evidenten Beziehungen zur ottonischen Zeit doch vollwertige Analogien für die Ikonographie des Aachener Kreuzes<sup>65</sup>).

Aus den Beständen des Historischen Museums der Universität Lund hat Carl Nordenfalk 1944 eine Gruppe von bronzenen Vortragskreuzen mit interessanten figurlichen Darstellungen, welche alle in Skane (Schonen) entstanden sind, das erstmal veröffentlicht und eingehend behandelt<sup>66</sup>). Zu den frühesten unter ihnen gehört das

63) Das vegetabile Muster im Felde zwischen den Kreuzarmen bei der Patene in Riga (Taf. 25, 1) steht dem gleichen Motiv auf dem 1. Mathildenkreuz (MEDDING-ALP, a. a. O., Abb. 35) noch auffallend nahe, während dasselbe Motiv auf dem Deckel des Evangeliars des Bischofs Ellenhard von Freising (1053–1078; siehe oben, Anm. 59) schon deutliche Degenerierung aufweist. Auch die schönen Ranken auf den aufgelöteten Metallstreifen der beiden Patenen stimmen mit den Ornamenten von Handschriften aus der Reichenau (MESSERER, a. a. O., Abb. 14: Isaias-Kommentar) bis in kleine Einzelheiten hinein überein. Für die sächsische Kunst des 12. Jahrhunderts siehe: GEORG SWARZENSKI, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch VII–VIII (1932), S. 241 ff.

64) »Die schräg von den Seiten der Krone abstehenden Anhänger« (Pendilien), zusammen mit einem »von zwei kleinen Bügeln und drei Zacken« überhöhten Kronreif, kommen zusammen nicht nur »schon«, sondern *nur* auf den Münzen Konrads II. (SCHRAMM, Die deutschen Kaiser und Könige, Abb. 92h, i, k) und Heinrichs III. (ebenda, Abb. 105k, l) vor; weder diese »ganz widersinnige Stellung der Pendilien« noch die charakteristische Kronenform lassen sich – separat oder zusammen – auf den Münzen und sonstigen Herrscherbildern Heinrichs IV. und V. sowie Lothars III. belegen, womit die Frage der Datierung eigentlich schon entschieden ist. Mit den angeführten Münzbildern stimmt auch die Bart- und Schnurrbarttracht des Herrschers auf den Medaillons der Patenen von Halle und Riga überein, während diese für die zeitliche Stellung sehr bezeichnenden Einzelheiten in die Epoche Lothars III. – der auf seinen Siegeln schon bartlos erscheint (a. a. O., Abb. 126 f.) – nicht mehr recht gut passen. Es ist nämlich höchst unwahrscheinlich, daß man bei einer Herrscherdarstellung aus den 30er Jahren des 12. Jahrhunderts die historische Treue so weit getrieben hätte, daß man in der Barttracht auf die um ein Jahrhundert frühere Mode zurückgegriffen hätte. Das von Schramm für die Datierung aufgestellte Kriterium, nämlich das gemeinsame Vorkommen von Hüftbild und symmetrischer Handhaltung, spricht gerade gegen seine Zuweisung, da wir diese Darstellungsweisen nicht nur voneinander getrennt auf den Siegeln Heinrichs II. (a. a. O., Abb. 79a und b), sondern zusammen schon auf den Siegeln Ottos I. (a. a. O., Abb. 59c) und Ottos II. (a. a. O., Abb. 62c) vorfinden. Es handelt sich dabei also keineswegs um eine Errungenschaft der Stempelschneider erst des 12. Jahrhunderts. Daß die Patenen von Halle und Riga an vorchristliche und spätere nichtchristliche Schalen erinnern, die im Zentrum ein Königsbild aufweisen (etwa die berühmte Goldschale in der Bibl. Nat., mit der sassanidischen Kristallgemme, oder die islamische Emailschale von Innsbruck) und daher von kosmischer Symbolik sind, gebe ich gerne zu. Da aber die aufgelöteten Metallstreifen der beiden Patenen ganz eindeutig Medaillonkreuze bilden, hat ihre Ikonographie doch unter den verwandten Kreuzkompositionen ihren Platz.

65) Herr Landeskonservator Dr. Theodor Rensing bereitet über die Patenen von Halle und Riga eine Arbeit vor.

66) Konstantin den Store i Skåne, in Meddelanden från Lunds Universitets Historiska Museum, Lund 1944, S. 88–136, mit 31 Abb. und mit deutschem Auszug: Konstantin der Große in Schonen, S. 158–162.

auf Tafel 26 <sup>67)</sup> gezeigte Kreuz mit Gravierungen im spätottonischen Stil und aus der Zeit um etwa 1060. Auf der Vorderseite sieht man den Crucifixus in der Vierung, in den Medaillons der Balkenenden Szenen aus dem Evangelium. In der Mitte der Rückseite (Taf. 26) steht die Ganzfigur eines Herrschers mit Krone und geschultertem Schwert, dessen Haupt — genau im Treffpunkt der Kreuzarme — mit dem Heiligenschein ausgezeichnet ist. In den Gravierungen der Endmedaillons dieser Seite konnte Nordenfalk in einwandfreier Weise Darstellungen aus der römischen Sylvesterlegende erkennen. Der Herrscher in der Mitte ist also ohne Zweifel Konstantin der Große. Auf einem anderen, mit dem bisher behandelten nicht nur gleichzeitigen, sondern wohl auch von derselben Hand stammenden Bronzekreuz nimmt die Mitte der Rückseite die heilige Helena, mit dem von ihr aufgefundenen Golgathakreuz in der Rechten, ein <sup>68)</sup>.

Damit besitzen wir einstweilen nicht weniger als fünf Analogien für die scheinbar so vereinzelt Ikonographie des Aachener Kreuzes, die alle aus dem engen Zeitraum zwischen ca. 1000 und 1060 herkommen. Die Mannigfaltigkeit der einzelnen Denkmäler dieser Gruppe in bezug auf Form, Stil, Technik und Qualität schließt eine direkte und gemeinsame Abhängigkeit vom Lotharkreuz von vornherein aus: was sie miteinander verbindet, ist bei allen nur die zentrale Stellung des Herrscherbildes in der Kreuzkomposition und bei einigen von ihnen der Dualismus zwischen einem Herrscherbild und der Figur des Gekreuzigten. Was jedoch dieses Gemeinsame und Typische zu bedeuten hat, bleibt auch weiterhin unerklärt. So müssen wir nach dem Ursprung dieser eigenartigen Ikonographie fragen; den Ausgangspunkt geben uns die behandelten Denkmäler selber in die Hand.

Schon Nordenfalk hat klar gesehen, daß die Bronzekreuze aus Schonen »eine für die romanische Zeit ungewöhnliche Grundform mit Medaillons am Ende der Kreuzbalken« aufweisen und daß dieser Typus des Medaillonkreuzes letzten Endes byzantinisch ist. Gerade diesem im Westen seltenen Typus gehören aber nicht nur die Kreuze in Lund, sondern auch die Kreuzkompositionen der beiden Becken von Halle und Riga an. Weiter war es Nordenfalk mit Recht aufgefallen, daß Kaiser Konstantin auf dem Bronzekreuz aus Schonen (Taf. 26) den Nimbus hat: »eine Auszeichnung, die ihm im Westen ebenso selten, wie im Osten regelmäßig zukommt« <sup>69)</sup>. Da alle die hervorgehobenen Eigenheiten nach Byzanz weisen, liegt es nahe, auch die Erklärung für die Ikonographie in demselben Bereich zu suchen.

Adolf Goldschmidt und Kurt Weitzmann haben in ihrem Corpus der byzantinischen Elfenbeine unter anderem auch die im Museum zu Gotha befindliche Vordertafel eines der frühesten Diptychen, die der nach Kaiser Romanos II. benannten Gruppe angehören, veröffentlicht und behandelt (Taf. 29) <sup>70)</sup>. Sie zeigt uns eine durchaus

67) Auf freundliche Vermittlung von Herrn Professor Carl Nordenfalk hin habe ich die Bildvorlagen Herrn Dozent Dr. Eric Cinthio (Lund Historiska Museet) zu verdanken.

68) NORDENFALK, a. a. O., Abb. 19.

69) Ebenda, S. 160.

70) a. a. O., Nr. 36–37, Taf. XIV.

konventionelle Ikonographie: ein Kreuz mit kurzem Querbalken und sehr langem Unterarm; in der Vierung in einem Clipeus die *en face* gezeigte Büste des Pantokrators. Bezüglich der Rückseite waren die Herausgeber damals noch auf einen alten Stich bei Gori (1759) angewiesen, der das aus einer Sammlung in Lucca seither verschwundene Original wiedergab. Größe, Komposition und Ornamentik waren die gleichen wie bei der Tafel in Gotha, und der einzige, jedoch sehr wesentliche Unterschied zu dieser bestand darin, daß bei der Tafel von Lucca das Medaillon in der Mitte des Kreuzes nicht etwa das Bild der Gottesmutter — wie man das auf Grund eines anderen, gleichzeitigen Diptychons<sup>71)</sup> erwarten würde —, sondern das eines Kaisers mit Nimbus, Diadem und Loros zeigt, der seine Hände anbetend zu dem auf der vorderen Tafel dargestellten Pantokrator erhebt. In nicht unberechtigter Skepsis gegenüber der Treue von Abbildungen aus dem 18. Jahrhundert haben die Herausgeber bei der Interpretation zwar damit gerechnet, daß der hier im Bildnismedaillon erscheinende Kaiser Konstantin der Große sein könnte, andererseits aber die Möglichkeit der Darstellung eines Basileus des 10. Jahrhunderts, vor allem Konstantins VII. Porphyrogenetos (913–959), offengelassen. Im letzten Falle hätten die beiden Tafeln zusammen einst das Schreibdiptychon dieses gelehrten Kaisers gebildet.

Einige Jahre später tauchte aber die schon für verschollen gehaltene Hintertafel im Kunsthandel wieder auf, wurde vom Ehepaar Robert Woods-Bliss erworben und der Dumbarton Oaks Research Library and Collection der Harvard University geschenkt<sup>72)</sup>. Das wiedergefundene Original (Taf. 28) zeigt nun, daß der Stich bei Gori absolut treu war. Der Kaiser im Bildnismedaillon ist wirklich bartlos und von jugendlichem, ja geradezu kindlichem Gesichtsausdruck. Damit wird aber eine Identifizierung mit Konstantin dem Großen, der auf byzantinischen Elfenbeinwerken ausnahmslos als bärtig und alt erscheint<sup>73)</sup>, hinfällig; es bleibt dagegen diejenige mit einem der auf Münzen in der gleichen Weise dargestellten Kinderkaiser, entweder aus der makedonischen Dynastie oder aus dem Hause der Lekapenoi, als einzig reelle Zuweisungsmöglichkeit übrig. Grundsätzlich kämen der junge Konstantin VII. (seit 913), sein Sohn Romanos II. (Mitkaiser seit 945) sowie die drei Söhne seines Schwiegervaters Romanos I. Lekapenos, nämlich Christophoros (Mitkaiser seit 921), Stephanos und Konstantinos (Mitkaiser seit 924), ja sogar noch der Sohn Romanos' II., der junge Basileios II. (gleich nach dem Regierungsantritt des Nikephoros Phokas), mit dem gleichen Recht in Betracht. Von den genannten werden auf den Münzen Konstan-

71) Halberstadt, Domschatz: ebendort Nr. 60, Taf. XXIV.

72) Freundliche Mitteilung von Herrn Direktor Dr. Phil. John Seymour Thacher, Dumbarton Oaks, dem ich auch für die Zusendung der Vorlage für Taf. 28 verpflichtet bin.

73) GOLDSCHMIDT-WEITZMANN II, Nr. 39, Taf. XVI; Nr. 72a, Taf. XXVIII; Nr. 75a, Taf. XXIX; Nr. 77, Taf. XXX. Diese Darstellungsweise auf Elfenbeinen entspricht der allgemeinen byzantinischen Praxis; siehe die Aufzählung der Denkmäler mit der Darstellung Konstantins des Großen bei T. BERTELE, Costantino il Grande e S. Elena su alcune monete bizantine, in: Numismatica (Perugia) Nr. 4–6, 1948, S. 91–106, und DEÉR, Kaiserornat, S. 28, Anm. 2.

tin VII.<sup>74)</sup>, Romanos II.<sup>75)</sup>, Christophoros<sup>76)</sup> und Basileios II.<sup>77)</sup> neben dem jeweiligen — immer bärtigen — Hauptkaiser jugendlich und bartlos, also im wesentlichen der Diptychontafel in Dumbarton Oaks entsprechend, dargestellt. Die wahrscheinlichste unter diesen möglichen Identifizierungen der Kaiserbüste am Diptychon scheint mir diejenige mit dem  $\chi\alpha\lambda\delta\varsigma\ \pi\alpha\tilde{\iota}\varsigma$  Romanos II., mit dem Sohn und Mitkaiser Konstantins VII. zwischen 945 und 959, zu sein, der mit seiner ersten Frau Eudokia auf der berühmten Elfenbeintafel der Bibliothèque Nationale in Paris aus der Zeit zwischen 945 und 949 gleichfalls bartlos, mit Diadem, Loros und mit Nimbus um den Kopf abgebildet ist<sup>78)</sup>. Neben dieser Möglichkeit denkt Kurt Weitzmann auch daran, daß die *imago clipeata* in der Kreuzmitte ein Jugendbildnis Konstantins VII. sein könnte, womit die der Romanos-Eudokia-Tafel vorangehende Stilstufe des Diptychons Gotha-Dumbarton Oaks gut erklärt wäre<sup>79)</sup>. Jedenfalls handelt es sich um das Bild eines zeitgenössischen Kaisers aus der ersten Hälfte oder der Mitte des 10. Jahrhunderts.

Der Diptychonflügel von Dumbarton Oaks mit seiner den bisher behandelten westlichen Denkmälern sowohl in bezug auf die zentrale Stelle des Kaiserbildes wie auch auf den Dualismus von Kaiserbild und Christusbild entsprechenden Kreuzikonographie steht aber im damaligen Byzanz keineswegs isoliert da. Romanos I. Lekapenos (920—944), der Schwiegervater Konstantins VII. und der Großvater Romanos' II., erscheint auf der Vorderseite einer seiner Silbermünzen (Taf. 30, 2)<sup>80)</sup> in einer dem eben besprochenen Diptychon sehr verwandten Weise abgebildet. Die frontal gezeigte Kaiserbüste — eine besonders feierliche und offizielle Art der bildlichen Repräsentation<sup>81)</sup> — ist in die Mitte eines ovalen Medaillons, welches das Zentrum eines von den Reversen gleichzeitiger byzantinischer Münzen<sup>82)</sup> her wohlbekannten Kreuztypus bildet, gestellt. Das Standkreuz ruht auf einem aus mehreren Stufen gebildeten monu-

74) W. WROTH, Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum Vol. II., London 1908, S. 452, Taf. LII, 2—3 (mit seiner Mutter Zoe); S. 453, Taf. LII, 4; S. 454, Taf. LII, 5—6 (mit Romanos I.); S. 455, Taf. LII, 7—8 (allein).

75) WROTH, S. 465 f., Taf. LIII, 1—14; S. 466, Taf. LIV, 1 (mit Konstantin VII.).

76) WROTH, S. 459, Taf. LIII, 1 (mit Romanos I.).

77) Mitkaiser schon unter Romanos II., seit 960 (WROTH, S. 469: Bronzemünze mit Monogramm der beiden); dann abgebildet zusammen mit Nikephoros Phokas, ca. August 963: WROTH, S. 471, Taf. LIV, 4.

78) GOLDSCHMIDT—WEITZMANN II, Nr. 34, Taf. XIV.

79) Herr Professor Kurt Weitzmann—Princeton hatte die Freundlichkeit, mir die diesbezüglichen Resultate seiner am Symposion von Dumbarton Oaks (1953) gehaltenen und bisher unveröffentlichten Vorträge über das Thema »The Cultural Era of Constantine Porphyrogenitus« brieflich mitzuteilen. Er wird den Diptychonflügel von Dumbarton Oaks im Supplementband der »Elfenbeinskulpturen«, den er vorbereitet, veröffentlichen. Bei einer Identifizierung des jungen Kaisers im Bildnismedaillon der Tafel in Dumbarton Oaks mit Konstantin VII. muß man allerdings mit der Datierung unter ca. 927, da der 905 geborene Konstantin VII. auf der Rückseite eines Solidus Romanos' I. schon bärtig erscheint, herabrücken: WROTH, S. 459, Taf. LIII, 2.

80) WROTH, S. 461, Nr. 42, Taf. LIII, 5.

81) GRABAR, L'Empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, S. 10 ff.

82) Ebenda, S. 36, Taf. XXX, 1.



mentartigen Postament<sup>83)</sup>. Das seltsame Münzbild kommt dann — und zwar immer mit der Umschrift *IHSUS XRISTUS NICA* — unter den nachfolgenden Kaisern in verschiedenen Varianten noch zweimal vor: einmal unter Nikephoros Phokas (963—969) — Kaiserbüste in Vierpaßmedaillon (Taf. 30, 3)<sup>84)</sup> — und einmal unter Johannes Tzimiskes (969—976) — Kaiserbüste in Kreismedaillon (Taf. 30, 4)<sup>85)</sup>. Die Identität der im Kreuzzentrum Dargestellten mit den auf der Inschrift der Rückseiten genannten drei Kaisern ist durch die abgekürzte Angabe ihrer Namen auch auf der Vorderseite (Taf. 30, 2—4) in allen drei Fällen gesichert. Die Erklärung dieser Münzbilder haben wir Gustav Schlumberger zu verdanken: »Le médaillon . . . représente certainement le couvercle de quelque capsule, ou boîte, renfermant un fragment de la Vraie Croix. On sait que ces fragments vénérés étaient presque toujours placés dans une cavité ou réceptacle au centre des quatre branches de croix processionnelles ou autres. On gravait sur la face principale de la capsule le portrait du prince régnant et ces monnaies d'argent nous donnent la très exacte représentation d'une de ces croix reliquaires<sup>86)</sup>«. Diese Deutung, der seither Kenner der byzantinischen Numismatik wie Wroth<sup>87)</sup> und Frolow<sup>88)</sup> zustimmten, ist sicher die richtige. Sie läßt aber eine Frage offen, die damals noch nicht beantwortet werden konnte: wie sah die andere, auf den Münzen nicht gezeigte Seite solcher Kreuzpartikelreliquiare aus? Man hat diese schwerlich unebildert gelassen, sondern hat sie der ikonographischen Praxis der makedonischen Zeit entsprechend — die wir von den Münzen und Siegeln her gut kennen<sup>89)</sup> — wohl mit dem Bildnis des Pantokrators geschmückt. Und in der Tat hat man seither in Bulgarien eine bis dahin gänzlich unbekannte Silbermünze des nur ein Jahr regierenden Usurpators, Kaiser Alexanders († 913), des Onkels Konstantins VII., gefunden<sup>90)</sup>, welche die oben vorgeschlagene Rekonstruktion derartiger Kreuzpartikelreliquiare voll bestätigt. Die Münze (Taf. 30, 1) entspricht im ganzen der späteren des Romanos Lekapenos (Taf. 30, 2), mit dem einzigen Unterschied, daß in der Mitte des Medaillon-

83) Solche Standkreuze kommen oft auf den Elfenbeinen (GOLDSCHMIDT—WEITZMANN II, Text S. 23) vor, und ein solches Postament besitzt auch das auf dem Tisch zwischen Kaiser und Patriarch stehende Doppelkreuz auf der Miniatur im Menologium Basileios' II., die das VI. ökumenische Konzil darstellt: HENRI STERN, Les représentations des conciles dans l'église de la nativité à Bethléem, in: Byzantion 11 (1936), Taf. XIII.

84) WROTH II, S. 472 f., Taf. LIV, 6.

85) Ebenda, S. 475, Nr. 5, Taf. LIV, 13.

86) Un Empereur byzantin au dixième siècle. Nicéphore Phocas. Paris 1890, S. 494, und 1923<sup>2</sup>, S. 404 f.

87) a. a. O., S. 472, Anm. 2.

88) Numismatique byzantine et archéologie des Lieux Saints, in: Archives de l'Orient Chrétien I (Mémoires Louis Petit). Institut Français d'Études Byzantines. Bucarest 1948, S. 90, Anm. 7.

89) Über die Münzikonographie der makedonischen Zeit, GRABAR, a. a. O., S. 172 ff. Der Dualismus zwischen Christus- und Herrscherbild kennzeichnet die ganz unter byzantinischem Einfluß stehenden Siegel der Bulgarenzaren des 10. Jahrhunderts; siehe: TH. GERASIMOV, Einige Bleisiegel der bulgarischen Könige Simon und Peter, in: Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare XII (1938), S. 354 ff.

90) A. MUŠMOV, Une monnaie d'argent de l'empereur Alexandre, in: Byzantion 6 (1931), S. 99; unser Bild nach fig. auf S. 100.

kreuzes nicht wie bei den Münzen des Romanos Lekapenos, des Nikephoros Phokas und des Johannes Tzimiskes (Taf. 30, 2–4) der Kaiser selbst, sondern Christus als Pantokrator in Büste dargestellt ist. Die Annahme, daß Romanos Lekapenos als erster es gewagt habe, das Christusbild durch das eigene zu ersetzen, wäre sicher abwegig; es ist vielmehr daran zu denken, daß er die Kaiserseite, Alexander aber die Christusseite desselben Reliquiars auf der Münze abbilden ließ. Der Unterschied findet wohl in der Verschiedenheit der Stellung der beiden Usurpatoren seine Erklärung: Alexander hatte den legitimen Nachfolger seines Bruders, Leons VI., in krasser Usurpierung der Kaiserrechte vom Throne verdrängt, während Romanos seinen Staatsstreich dadurch zu legitimieren verstand, daß er seine Tochter dem jungen Konstantin zur Frau gab und sich auf diese Weise sowohl in der inneren wie auch in der auswärtigen Politik eine beträchtliche Handlungsfreiheit sicherte<sup>91)</sup>. Für Alexander war es ratsam, nur das Christusbild den Untertanen zu zeigen, während Romanos I. im gleichen Münzbild schon als frommer Kreuzverehrer hervortreten konnte.

Diese Deutung der behandelten Münzbilder erfährt nun ihre überraschende Bestätigung durch eine etwas spätere westliche Nachahmung eines solchen im Original nicht erhalten gebliebenen byzantinischen Reliquienkreuzes: durch das Reliquiar Kaiser Heinrichs II. im Louvre, das eine niedersächsische Arbeit aus der Zeit um 1170 bis 1180 ist und auch sonst starke byzantinische Einflüsse aufweist<sup>92)</sup>. Die eine Seite des Medaillonkreuzes (Taf. 27, 2) — dessen Form übrigens dem auf der Münze des Nikephoros Phokas sichtbaren (Taf. 30, 3) genau entspricht — nimmt das Emailbildnis des thronenden Erlösers, die andere das des thronenden Heiligen Kaisers ein<sup>93)</sup>.

Bei der Aufzählung der Denkmäler der uns beschäftigenden Kreuzkomposition im Westen habe ich bisher eine Analogie zur Ikonographie des Lotharkreuzes absichtlich unerwähnt gelassen, da ihr Charakter als Kreuzdarstellung mit einem Kaiserbild in der Mitte erst bei Kenntnis des eben ausgebreiteten byzantinischen Vergleichsmaterials einleuchten kann. Wie wir eben gesehen haben, steht auf der Münze des Nikephoros Phokas das Kaiserbild in der Mitte eines Vierpasses (Taf. 30, 3). Der Vierpaß ist aber eine der vielen Kreuzformen, die in Byzanz und im Ausstrahlungsbereich seiner Kultur vorkommen, wie dies — wegen der klaren Abgrenzung der Pässe — vielleicht am besten das im Grabe des Ungarnekönigs Béla III. († 1196) gefundene Brustkreuz

91) G. OSTROGORSKY, Geschichte des byzantinischen Staates, 1952<sup>2</sup>, S. 217 f.

92) O. VON FALKE, H. FRAUBERGER, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt 1904, S. 109 f., 133 f., Taf. 104; P. METZ in: BOSSERT V, S. 287; STEINBERG-PAPE, Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten I, 1931, Taf. 136–138a; G. SWARZENSKI, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch VII–VIII (1932), S. 346 ff.: das Reliquiar wird nach Braunschweig lokalisiert und hypothetisch auf einen Auftrag Heinrichs des Löwen zurückgeführt. Dieser Umstand würde sowohl die ungewöhnliche Gesamtform, wie auch die eigenartige Ikonographie gut erklären; denn Herzog Heinrich war der byzantinische Osten durch seine Pilgerfahrt ins Heilige Land bekannt. Swarzenski meint nun, daß das Bild des hl. Kaisers »als imago Dei dem Christus-Pantokrator angeglichen« (S. 347) und »dem Bilde Christi gleichwertig« (S. 348) sei, erklärt also die Ikonographie des Reliquiars im wesentlichen so, wie die oben angeführten Kunsthistoriker (Jantzen, Schnitzler u. a.) die des Aachener Lotharkreuzes.

93) Abgebildet bei SWARZENSKI, a. a. O., Abb. 292.

(Taf. 25, 2)<sup>94)</sup> vor Augen führt. Daß Kreuze dieser Form oft auch Kaiserbilder trugen, beweist nicht nur die Münze des Nikephoros Phokas (Taf. 30, 3), sondern auch das enkolpionartige Emailkreuz auf dem Ikon Chachulli (in Georgien)<sup>95)</sup>, mit der Darstellung des heiligen Kaiserpaares Konstantin und Helena in der Mitte (Taf. 25, 3).

Eine der angeführten analoge Kreuzkomposition weist aber auch eines der bekanntesten Herrscherbilder der Ottonenzeit auf, nämlich das Bild Kaiser Heinrichs II. in der Evangelienhandschrift aus der von Byzanz her besonders stark beeinflussten Regensburger Schule, einem Geschenk des Kaisers an das Kloster Montecassino, bald nach seinem dortigen Besuch im Jahre 1022 (Taf. 27, 1)<sup>96)</sup>.

Im zentralen Medaillon dieses Vierpaßkreuzes<sup>97)</sup> thront Kaiser Heinrich genau so, wie auf byzantinischen Medaillonkreuzen — etwa auf dem byzantinisch-normannischen von Cosenza<sup>98)</sup> — die Sitzfigur des Pantokrators. Es fällt ferner nicht schwer, in den Darstellungen, die in den um dieses Zentrum gruppierten Pässen untergebracht sind, Punkt für Punkt die Spuren byzantinischer und westlicher Kreuzikonographie nachzuweisen: etwa in den allegorischen Gestalten der *Sapientia* und der *Prudentia* — links und rechts vom Kaiser — die Umbildungen von Evangelisten mit Schriftrolle und Buch zu erkennen<sup>99)</sup> sowie Beispiele für die Darstellung des Hl. Geistes an Kreuzen aufzuzeigen<sup>100)</sup>, auch ließe sich die Szene im unteren Paß<sup>101)</sup> mit erzählerischen Darstellungen anderer Kreuze<sup>102)</sup> in Parallele stellen.

94) D. DERCSÉNYI, A székesfehérvári királyi bazilika (Die Königsbasilika von Székesfehérvár-Stuhlweißenburg), Budapest 1943, S. 47, Anm. 1, Abb. 99.

95) WACHTANG ZIZISCHWILL, El icono de Jajuli, in: Archivio Español de Arte 24 (1951), S. 11–33.

96) Cod. Vat. Ottob. lat. 74, f. 193<sup>v</sup>. Zur Handschrift: G. SWARZENSKI, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Leipzig 1901, S. 123 ff.; SCHRAMM, Umstrittene Kaiserbilder, a. a. O., S. 481–483, und Deutsche Kaiser und Könige, S. 112 f., 198 und Abb. 86. Für die geschichtliche Interpretation des Bildes grundlegend: HERBERT BLOCH, Montecassino, Byzantium and the West in the Earlier Middle Ages, in: Dumbarton Oaks Papers 3 (1946), S. 177–187.

97) Unter den verwandten Kompositionen der Regensburger Schule kommt weder im Uta-Kodex noch im Vat. Ottob. 74 ein zweites solches Beispiel vor. Für den Kreuzcharakter dieses Vierpasses — der SWARZENSKI, S. 126, entgangen ist — siehe auch die Mitte des Gunhild-Kreuzes im Hist. Museum in Kopenhagen (NORDENFALK, a. a. O., Abb. 29) und den Vierpaß auf dem Unterarm des ersten Fritzlarer Kreuzes (MEDDING-ALP, a. a. O., Abb. 43). Daß der Vierpaß besonders in Süditalien als Kreuz verstanden wurde, zeigen die Taufbecken von dieser Form auf den Miniaturen der Exultet-Rollen bei M. AVERY, The Exultet Rolls of South Italy, Princeton, 1936, passim.

98) HACKENBROCH, a. a. O., S. 65, Abb. 65–66; DEÉR, Kaiserornat, S. 62 ff., Taf. XXXI.

99) Siehe z. B. das Reliquienkreuz im Dom von Neapel (HACKENBROCH, Abb. 50), das Gunhild-Kreuz in Kopenhagen (NORDENFALK, a. a. O., Abb. 29), das Caroccio-Kreuz von Brescia (MORASSI, a. a. O., Nr. 99, Abb. 39) und viele andere.

100) z. B. im Medaillon am Unterarm des Kreuzes von Cosenza (HACKENBROCH, Abb. 65).

101) BLOCH, a. a. O., S. 184 f.

102) Man denke etwa an die bewegte Darstellung der beiden Stifter im unteren Viereck der Rückseite des Herimannkreuzes in Köln (NORDENFALK, a. a. O., Abb. 22), an die biblischen und historischen Szenen in den Medaillons der Kreuze in Lund, an die Darstellung der Himmelfahrt Heinrichs II. am Unterbalken der Vorderseite des Kreuzes von Borghorst in Westfalen (SCHRAMM, a. a. O., Abb. 90a–b), oder an das spätere Kreuz um 1155 im Beuth-Schinkel-Museum in Charlottenburg (FALKE/FRAUBERGER, a. a. O., Taf. 74).

Gestützt auf die aufgezählten Beispiele aus dem Osten und aus dem Westen, die alle aus derselben Zeit stammen, können wir auf die erste Frage nach dem Sinn des Augustus-Kameos auf dem Lotharkreuz bereits eine Antwort erteilen. Da ein Augustuskreuz in der christlichen Ära grundsätzlich unmöglich<sup>103)</sup> und ein westliches Konstantinskreuz in der Kapelle der Ottonen höchst unwahrscheinlich ist<sup>104)</sup>, so kann der »Augustus« in der Vierung des Aachener Kreuzes nur den Sinn eines durch einen gleichzeitigen deutschen Herrscher, am wahrscheinlichsten wohl durch Otto III.<sup>105)</sup>,

103) Obwohl das Mittelalter dem Kaiser, unter dem Christus geboren wurde und unter dessen Gesetz er starb, große Achtung entgegenbrachte und obwohl Augustus in vieler Hinsicht das Vorbild der Herrscher in der Fortführung der römischen Kaisertradition blieb, galt er für die christlichen Jahrhunderte doch als Heide und als verdammt; vgl. z. B. Alexander Telesinus (MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores* V, S. 644): *Aut quid profuit Romanis imperatoribus, Octaviano, scilicet Augusto et Domitiano et Maximino caeterisque universo imperasse mundo, cum modo in inferno sepulti in aeternum cruciantur?* Nachdem der deutsche Chronist Berthold die Ablehnung des Dominus-Titels durch Augustus nach Isidorus Etym. IX 3,17 erzählt hat, fügt er die folgende höchst bezeichnende Bemerkung hinzu: *Et si tunc tanti vitrum, rex scilicet idolatra, at nunc quanti christianae dignitatis nobilis margaritum?* (MGSS V, S. 297). Zur Frage im frühen Christentum: ERICH PETERSON, *Der Monotheismus als politisches Problem*, Leipzig 1938, S. 59 ff. (über die Augustus-Theologie der Patristik); EUGEN von FRAUENHOLZ, *Imperator Octavianus Augustus in der Geschichte und Sage des Mittelalters*, in: *Historisches Jahrbuch* 46 (1926), S. 86–122; *Reallexikon für Antike und Christentum* I, Sp. 999 ff.; SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio* I, S. 256, und mehrere Quellennachweise im II. Teil; A. SCHOOP, a. a. O., S. 111.

104) Ein solches existierte bekanntlich in Byzanz. Konstantin VII. erwähnt in seinem Zeremonienbuch mehrfach »das große, schöne und wertvolle Kreuz des Heiligen Konstantin: I, 1: ed. VOGT I, S. 65–6, 720f.; II, 6: ed. Bonn, S. 534<sub>19</sub>; II, 40: S. 640<sub>17f.</sub>; ohne Erwähnung des Namens, doch darauf bezüglich: I, 10: ed. VOGT I, S. 69<sub>14</sub>; I, 32: S. 120<sub>19</sub>; I, 50: ed. VOGT II, S. 18<sub>32</sub>; I, 52: S. 27<sub>2</sub>; I, 53: S. 33<sub>11</sub>; Appendix ad lib. I ed. Bonn, S. 502<sub>11</sub>. Das ist der »*stauros nikopoios par excellence, inséparable de l'empereur en temps de paix comme en temps de guerre, qui le précédait dans les processions solennelles et l'accompagnait dans ses campagnes*« (GRABAR, a. a. O., S. 36). Ob dieses Kreuz mit dem Bild Konstantins d. Gr. geschmückt gewesen, wissen wir nicht; eine Quelle aus dem 12. Jahrhundert (RIANT, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae* II, Genève 1876, S. 215) sagt nur von ihm: *Crux argentea, inaurata et lapidibus ornata, quam rex Constantinus fieri curavit ad effigiem istius, quam viderat in coelo*. Das Kreuz gelangte nach 1204 nach Frankreich, wo es zusammen mit den anderen Hauptreliquien der byzantinischen Hauptstadt in der Ste-Chapelle aufbewahrt wurde. Zusammen mit diesen fand es in der Revolution seinen Untergang (siehe: EBERSOLT, *Les Sanctuaires de Byzance*, S. 105 ff.). Die Herrscher des Westens wurden seit Chlodwig kirchlicher- und besonders päpstlicherseits wiederholt mit dem ersten christlichen Kaiser verglichen. Diesen Vergleichen gegenüber ist schon bei Karl dem Großen eine bewußte Zurückhaltung festzustellen (H. FICHTENAU, *Byzanz und die Pfalz zu Aachen*, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, Bd. 59, 1951, S. 36 f.); sie setzen sich jedoch im 10. Jahrhundert in bezug auf Lambert, Berengar und Otto d. Gr. fort (SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio* I, S. 28, Anm. 1, und S. 68 f.), ohne einen nennenswerten Einfluß auf die ottonische Reichsidee auszuüben. Auch die Heilige Lanze streift nach Liutprand den Charakter als Konstantinslanze ab. Gerade für Otto III. mußte die Konstantinstradition gleichbedeutend mit den Ansprüchen des *Constitutum Constantini* erscheinen, das er als erster nicht nur ablehnte, sondern auch als Fälschung erkannte (DO III, Nr. 389, MG Dipl. II/2, S. 820).

105) So schon A. SCHOOP (a. a. O., S. 111): »So mag das Bild des römischen Imperators... nunmehr stehen für den Herrn der christlich gewordenen Welt..., d. h. also für Otto III.«

angeeigneten Bildnisses gehabt haben. Das »Wunder der Welt«<sup>105a)</sup> wandelte auch in dieser Hinsicht in den Fußstapfen seines heißverehrten Vorgängers, Karls des Großen, der nicht nur mit einer antiken Kaiser gemme während seiner ganzen Regierung siegelte, sondern auch die spätantike Reiterstatue Zenons oder Theoderichs wohl in Stellvertretung eines eigenen Reiterstandbildes vor seiner Aachener Pfalz aufstellen ließ<sup>106)</sup>.

Wenn wir nun die zeitliche Stellung dieser beiden Denkmalgruppen im Osten und im Westen uns vergegenwärtigen, so müssen wir in bezug auf das Vorkommen dieser Kreuzkomposition eine frappante Aufeinanderfolge und auch einen kausalen Zusammenhang zwischen den gleichen Erscheinungen in Byzanz und im Abendland feststellen. Der letzte Basileus, der auf den Münzen im Zentrum eines Reliquienkreuzes abgebildet wurde, Johannes Tzimiskes, ist zugleich der Oheim der im Jahre 972 zur Westkaiserin gewordenen Theophanu<sup>107)</sup>, der Gattin Ottos II. und der Mutter Ottos III. Wahrscheinlich Otto III. ließ in die Vierung des Aachener Kreuzes als eigenes Bildnis die römische Kaiserkamee setzen, wie eine solche Auszeichnung des Kaiserbildes im Heimatland und in der Familie seiner Mutter üblich war.

Obwohl byzantinische Einflüsse gleich nach der Annahme des Kaisertitels durch Otto I. (962) fühlbar werden, führte erst die Heirat des Sohnes mit der Nichte des Tzimiskes zu einem regelrechten Einströmen griechischen Kulturgutes, byzantinischer Repräsentationsformen, aber auch Ideen der politischen Theologie ins Abendland. Die Rolle der griechischen Bildung im Leben des Westens während des letzten Drittels des 10. und noch in den ersten Dezennien des folgenden Jahrhunderts wurde oft und mit vollem Recht mit der weltweiten Ausstrahlung französischer Kultur im 13. und dann wieder im 17. und 18. Jahrhundert verglichen. Trotz der unleugbaren Eigenständigkeit und Eigenentwicklung des Abendlandes im Bereiche der historischen »Realitäten« — vor allem in der Struktur von Staat, Gesellschaft und Wirtschaft — erhielt das Leben des Hofes und der führenden Schicht unter den beiden letzten Ottonen einen deutlicheren byzantinischen Anstrich als je zuvor oder nachher<sup>108)</sup>. Diese Anregungen beschränkten sich keineswegs nur auf die Literatur und auf die Kunst. Schon die Heiratsurkunde von 972 bezeichnet die eben angekommene Theophanu nicht nur als *di-*

105a) Belege bei SCHRAMM, Kaiser, Rom und Renovatio I, S. 185. Auf Grund der bei KANTOROWICZ, Kaiser Friedrich II., S. 473, und Ergänzungsband, S. 208 f., angeführten Quellenstellen — z. B. τὸ θαῦμα τῆς οἰκουμένης im Gedicht des Georgios von Gallipoli — scheint es mir jedoch, daß die Bezeichnung *mirabilia mundi* nicht erst für Otto III. geschaffen worden ist, um das »Stauenswerte und Rätselhafte« (SCHRAMM, a. a. O., S. 184) in seinem Wesen hervorzuheben, sondern daß wir auch in diesem Falle mit der Entlehnung eines Epithetons zu tun haben, das der byzantinischen Herrschertopik ziemlich geläufig gewesen sein muß und sowohl die Anwendung auf Otto III. in lateinischer wie auch die auf Friedrich II. in griechischer Fassung erklärt. Dafür würde auch sprechen, daß schon Paulus Diaconus Karl den Großen als »decus et mirabile mundi« anredet (SCHRAMM, a. a. O., S. 185, Anm. 2).

106) Siehe oben, Anm. 28, und FICHTENAU, a. a. O., S. 51 f.

107) F. DÖLGER, Wer war Theophano? in: Historisches Jahrbuch 62–69 (1949), S. 646 ff., und DERS., Nochmals: Wer war Theophano? in: Byzantinische Zeitschrift 43 (1950), S. 338 f. Seinem Standpunkt haben sich G. OSTROGORSKY in: Byz. Zeitschrift 46 (1953), S. 156, und W. OHNSORGE in: Saeculum V (1954), S. 216, angeschlossen.

108) Siehe jetzt zusammenfassend: WERNER OHNSORGE, Byzanz und das Abendland im 9. und 10. Jahrhundert, in: Saeculum V (1954), S. 194–220, und die dort angeführte Spezialliteratur.

*lectissima*, sondern auch als *sanctissima sponsa*<sup>109)</sup> — sicher ein unerhörtes Ehrenprädikat für eine abendländische Kaiserin! Dieselbe Theophanu wird aber nach dem frühen Tode ihres Gatten nicht nur zur Erzieherin des jungen Otto III., sondern auch zur klugen und energischen Regentin des Reiches<sup>110)</sup> und konnte daher in ihrer hohen Stellung der Aufgabe einer jeden nach dem Ausland verheirateten oströmischen Prinzessin, nämlich als Vertreterin byzantinischer Kultur und Gesinnung zu wirken<sup>111)</sup>, in ungewöhnlich hohem Grade entsprechen.

Was jedoch diese Einflüsse über die persönliche Wirkung der Theophanu hinaus am Leben erhielt, war die Rivalität zwischen dem westlichen und östlichen Kaiserreich, das Zweikaiserproblem<sup>112)</sup>. Die Übernahme byzantinischer Formen diente lediglich dazu, gerade durch sie die Ebenbürtigkeit des *imperator Romanorum* des Westens mit dem βασιλεύς Ῥωμαίων zum Ausdruck zu bringen.

Aus der langen Reihe von Byzantinismen möchte ich in diesem Zusammenhang nur diejenigen herausgreifen, die mit dem »staatlichen« Kult des Kreuzes zusammenhängen. Trotz gewisser früherer Ansätze<sup>113)</sup> erhielt doch erst in ottonischer Zeit das Kreuz in der Verehrung der höchsten Machthaber des Westens den Sinn eines eminent siegverbürgenden Zeichens, eines »instrument de la victoire impériale«, wie es André

109) DO II, Nr. 21, S. 29, vom 14. April 972. Auch Otto I. wird ebendort als *sanctissimus genitor* bezeichnet. Über die Bezeichnung des Herrschers als *divus* und *divinus* in den Briefen Gerberts von Reims siehe SCHRAMM, Kaiser, Rom und Renovatio I, S. 99, Anm. 3.

110) ROBERT HOLTZMANN, Geschichte der sächsischen Kaiserzeit, München 1941, S. 292 ff.

111) F. DÖLGER, Ungarn in der byzantinischen Reichspolitik, in: Archivum Europae Centro Orientalis VIII (1942), S. 323 und Anm. 14.

112) W. OHNSORGE, Das Zweikaiserproblem, Hildesheim 1947, und die oben, Anm. 108, angeführte Abhandlung.

113) Sowohl die Könige der Ostgoten und der Langobarden (S. FUCHS, Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen, Berlin 1938, S. 48, und Abb. 15), wie diejenigen der Westgoten (REINHART, Die Münzen des Westgotischen Reiches von Toledo, in: Deutsches Jahrbuch für Numismatik 3–4, 1940–1941, S. 69–103, und Taf. 7–12), erscheinen auf ihren Münzen mit einem Brustkreuz. Ein solches königliches Brustkreuz, dasjenige Berengars, ist im Schatz von Monza bis heute erhalten geblieben. Karl der Große wurde in Aachen unter anderem mit einem Pektoralkreuz bestattet, das dann Otto III. bei der Öffnung des Grabes sich aneignete (Thietmari Chronicon IV, 47, ed. R. HOLTZMANN, a. a. O., S. 186). Fragt man nach dem Sinn dieses allgemeinen frühmittelalterlichen Fürstenbrauchs, so finden wir dafür in den Briefen Papst Gregors des Großen, anlässlich seiner Kreuzschenkungen, immer nur eine rein religiöse Erklärung (Gregorii I papae registram epistolarum. MG ep. I, 1891: III, 33, S. 192; IX, 228, S. 225; XIV, 12, S. 43<sup>128</sup> f.). In den Libri Carolini II, 28 (MG Concilia II Supplementum, ed. H. BASTGEN, 1924, S. 89) heißt es zwar von der *dominica crux*: *Hoc est nostri regis insigne, non quaedam pictura, quod nostri exercitus indesimenter aspiciunt legiones. Hoc est signum nostri imperatoris. . . quod ad proelium nostre sequuntur cohortes*; die Stelle bezieht sich aber nicht auf den Brauch im fränkischen Heer, sondern auf die militia Christi im allgemeinen und geht wohl — mittelbar oder unmittelbar — auf eine Homelie des hl. Gregors von Nazianz (angeführt bei GRABAR, a. a. O., S. 36, Anm. 4) zurück. Erst bei Hrabanus Maurus (De laudibus sanctae crucis. De Imagine caesaris: declaratio figurae, Migne, Patr. lat. 107, Sp. 148) tritt der siegverbürgende Sinn des Kreuzes einigermaßen hervor, in enger Verbindung jedoch mit der Tugendlehre: *quatenus per vexillum sanctae crucis tua sacratissima virtus ipsius (sc. imperatoris) dexteram divina imbuat arte, atque triumphum ubique conferat iustitie*. Einen solchen Sinn besitzt dagegen die Inschrift des Siegeskreuzes von Oviedo bei SCHLUNK, a. a. O., S. 112.

Grabar <sup>114)</sup> in bezug auf Byzanz bezeichnete. Wie die Kaiser der makedonischen Periode die vornehmsten und wertvollsten Reliquienkreuze dem öffentlichen Kult in den großen Kirchen der Hauptstadt allmählich entzogen haben und sie als Unterpfänder ihrer Kaiserherrschaft in einem kleineren Heiligtum des Palastes aufbewahren ließen <sup>115)</sup>, so erscheinen bald darauf auch in der Kapelle der Ottonen und Salier besonders wertvolle und wirksame Kreuze als siegverbürgende und glückverheißende Zeichen, die von diesen Herrschern sowohl im Frieden wie auch im Krieg ebenso untrennbar sind, wie die verschiedenen »siegbringenden« und »lebensspendenden« Kreuze im Besitze ihrer Rivalen am Bosphorus <sup>116)</sup>. Zu ihnen gehört wohl auch das Aachener Lotharkreuz; am berühmtesten unter allen wurde jedoch das Reichskreuz <sup>117)</sup>, welches neben anderen Reliquien auch die Heilige Lanze in seinem Querbalken beherbergte <sup>118)</sup>. Bis tief in die staufische Zeit hinein ist es das wichtigste, an Bedeutung sogar die Reichskrone überragende Insigne der deutschen Könige und Kaiser <sup>119)</sup>; erst in der veränderten geistigen Atmosphäre des Spätmittelalters ist es zum Range einer bloßen »Reichsreliquie« herabgesunken. Insigne ist das Kreuz übrigens auch bei den Päpsten derselben Zeit <sup>120)</sup>.

Daß die Kreuzverehrung in diesem Sinne ohne byzantinische Anregungen kaum verständlich ist <sup>121)</sup>, zeigt die Inschrift auf den Schmalseiten des Reichskreuzes aufs einleuchtendste: »Vor diesem Kreuz des Herrn, da möge der Anhang des bösen Widersachers weichen, daher mögen auch vor dir, Konrad, alle Feinde die Flucht ergei-

114) a. a. O., S. 32 ff.

115) EBERSOLT, *Les sanctuaires de Byzance*, S. 23 ff.; TREITINGER, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee*, Jena 1938, S. 131 ff.

116) GRABAR, *Martyrium* (1946) I, S. 564 ff., hat schon die Parallele zwischen Pharoskirche in Konstantinopel und der Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen auch in bezug auf den Kult der Reliquien gezogen. Der Unterschied jedoch, der zwischen Byzanz und dem karolingischen Westen in dieser Hinsicht noch besteht, verschwindet dann seit der ottonischen Kaiserzeit allmählich. Die Hauptreliquien in der Kapelle der Ottonen und ihrer Nachfolger dienen kaum allein dem Kult und der Eidesleistung, sondern auch sie gelten »comme de preuves irréfutables de la continuité de l'Empire chrétien«. Zusammen mit den Insignien bildet ihr Besitz eine unerläßliche Voraussetzung für jede legitime Herrschaft; siehe z. B. den Brief Philipps von Schwaben an Papst Innozenz III., vom Juni 1206 (MG Const. II, Nr. 10, S. 12), oder das Testament Ottos IV. von 1218 (ebenda, S. 51 ff.) oder das Triefelsinventar von 1246.

117) FILLITZ, a. a. O., S. 21 und 53 f.

118) Es ist der Erwähnung wert, daß auch die 1204 in Konstantinopel erbeutete Heilige Lanze in der Ste-Chapelle in einem Gemmenkreuz untergebracht wurde; wohl erst damals und unter dem Einfluß der deutschen Heiligen Lanze: EBERSOLT, a. a. O., S. 120.

119) Einige Belege bei DEÉR, Adler aus der Zeit Friedrichs II.: *Victrix Aquila*. In: P. E. SCHRAMM, *Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil. Hist. Kl. 1955, dritte Folge, Nr. 36, S. 115.).

120) Thietmari *Chronicon* (ed. HOLTZMANN, a. a. O., S. 394) VI, 101, und *Annales Altahenses Maiores* a. 1060 (SS. rer. Germ. 1891, S. 56).

121) Dies hat EDUARD EICHMANN, *Die Kaiserkrönung im Abendlande* II, 1942, S. 118, schon klar gesehen.

fen«<sup>122)</sup>. Vergleichen wir damit die Inschrift des von Nikephoros Phokas gestifteten Kreuzreliquiars von Cortona: »Einst gab Christus dem mächtigen Kaiser Konstantin das Kreuz zum Heil, das jetzt im Besitz des Herrschers in Gott, Nikephoros ist, der damit die Barbarenvölker in die Flucht schlägt«<sup>123)</sup>.

In Byzanz wird im 10. Jahrhundert, besonders in den so kreuzzugähnlichen Araberkriegen des Nikephoros Phokas und des Johannes Tzimiskes, das Kreuz von Geistlichen begleitet und in Anknüpfung an eine sehr alte Tradition<sup>124)</sup> als Feldzeichen verwendet<sup>125)</sup>. In der gleichen Eigenschaft erscheint es in den Slavenkriegen Ottos III., als ein Bischof von Minden *arrepta in manibus cruce sua sequentibus signiferis precessit* . . .<sup>126)</sup>. Und als später Heinrich III. im Jahre 1044 seinen großen Sieg bei Ménfő über den Ungarnkönig errang, warf er sich zusammen mit seinem ganzen Heere *ante vitale sanctae crucis lignum* auf die Knie, um für den wunderbaren und blutlosen Sieg dem Herrn zu danken<sup>127)</sup>. Das Beispiel dafür gaben wohl die großen Heiden- und Barbarenkämpfer und zugleich Kreuzverehrer<sup>128)</sup> auf dem Throne des Ostreiches in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, die ihre Schlachten unter dem Schutze wundertätiger Kreuze ausfochten.

Die Ikonographie des Aachener Kreuzes und seiner Analogien aus dem Westen ist also einwandfrei auf das gleichzeitige Byzanz zurückzuführen, auch wenn gewisse Unterschiede künstlerischer und ikonographischer Natur zwischen den beiden Gruppen bestehen. So etwa die auch sonst reichlich belegte Vorliebe des Westens für die Profilstellung des Herrscherbildes, wie sie in der Wahl gerade des Augustus-Kameos zum Herrscherbild, aber auch bei einem zeitgenössischen Werk, wie dem Bildnismedaillon auf dem Deckel des Lotharpsalters, deutlich zum Ausdruck kommt. Während auf den behandelten byzantinischen Denkmälern der Kaiserbüste die Christusbüste gegenübersteht, scheint im Westen eher die Konfrontierung der Herrscherbüste mit der Figur des Gekreuzigten die Regel gewesen zu sein. Dies beweist aber nur, daß die Künstler der ottonischen Zeit die Traditionen ihrer eigenen Umwelt zu wahren wußten und die Anregungen aus dem Osten selbständig verarbeiteten. Entscheidend für die Beurtei-

122) *Ecce crucem Domini fugiat pars hostis iniqui  
Hinc Chuonrade tibi cedant omnes inimici.*

Unerklärt ist dabei die Übereinstimmung mit der Inschrift des Obeliskens auf dem Petersplatz in Rom (C. WEYMAN, in: *Hist. Jb.* 37, 1916, S. 79): *Ecce crux domini fugite partes adversae etc.*

123) Der griechische Text bei GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, a. a. O., II, Nr. 77, S. 48, und zusammen mit der ähnlichen Inschrift der Staurothek von Limburg bei GRABAR, *L'empereur*, S. 37, Anm. 2.

124) HELMUT KRUSE, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche* (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, Bd. XIX, Heft 3), Paderborn 1934, S. 76 f.: der Übergang von der religiösen Verehrung der Standarte zur *adoratio crucis*.

125) Leon Diaconus I, 3; IV, 5 (ed. Bonn, S. 8 und 61). Vgl. SCHLUMBERGER, *Un empereur*, 1923, S. 414.

126) Thietmari *Chronicon* IV, 29 (ed. HOLTZMANN, a. a. O., S. 167).

127) *Annales Altahenses maiores* a. 1044 (a. a. O., S. 37).

128) EBERSOLT, a. a. O., S. 37; STÉPHANE BINON, *Un »Éloge de la Sainte Croix« dans un chrysobulle de Nicéphore Phocas*, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XVIII (1937), S. 109 ff.



lung des uns hier beschäftigenden Problems bleibt nicht das Trennende im Einzelnen, sondern das Verbindende im Ganzen: einerseits die zentrale Stellung des Kaiserbildes im Kreuz, andererseits der Dualismus zwischen Herrscherbild und Christusbild. Beide Elemente sind einwandfrei byzantinisch.

Damit betreten wir einen Bereich, wo die Ikonographie Knochen und Rippen hat, wo eine strikte Beziehung zwischen Kunst und politischer Theologie besteht, wo dem Künstler nur die Ausführung, der kirchlichen Obrigkeit aber die Festsetzung des Kanons zusteht<sup>129)</sup>, in dem also keine Improvisierung und Deviation, ja nicht einmal ein Irrtum möglich ist. Trotzdem ist das Suchen nach einer erklärenden Verbindung zwischen Bild und Wort noch immer als verfrüht zu bezeichnen, und zwar deshalb, weil die Synthese von Kaiserbild und Kreuz nicht erst in der mittelbyzantinischen Zeit zustande gekommen, sondern älter, sehr viel älter ist. Die Abbildung von Reliquienkreuzen auf Münzen der Kaiser des 10. Jahrhunderts, deren eine Seite das Kaiserbild trägt, darf uns nicht zum Trugschluß verleiten, daß die Kreuze selbst, die diese Ikonographie aufweisen, eine Neuschöpfung der makedonischen Periode darstellen. Dieses methodische Bedenken findet nun im Denkmalbefund seine volle Rechtfertigung.

## *II. Das Herrscherbild im Kreuz im langobardischen Italien und im christlichen Römerreich*

Wenn wir jetzt dem Ursprung der uns beschäftigenden Darstellungsweise in den Jahrhunderten des frühen Mittelalters und der christlichen Spätantike nachgehen wollen, so müssen wir dabei allerdings aus der hohen Sphäre der höfischen und offiziellen Kunst in die Niederungen volkstümlicher Kunstindustrie hinabsteigen. Neben der Vernachlässigung der byzantinischen Analogien stellt die Nichtberücksichtigung dieses qualitativ bescheidenen, historisch jedoch um so aufschlußreicheren Materials einen der Hauptgründe für das Verkennen des wahren Sinnes der Ikonographie des Lotharkreuzes dar.

Brustkreuze haben nicht nur die Könige und Kaiser, sondern auch ihre Untertanen getragen, wenn auch keineswegs in der künstlerischen Qualität und vom materiellen Wert etwa des Berengarkreuzes in Monza. Von der allgemeinen Verbreitung dieses Brauchs vor allem beim Adel und Kriegerstand zeugen unter anderem die langobardischen Goldblattkreuze, die — obwohl bisher in Italien nur wenige Reihengräberfelder ausgegraben worden sind — aus der Hinterlassenschaft dieses Volkes geradezu massenhaft zum Vorschein gekommen sind<sup>130)</sup>. Was nun den Ursprung dieser Tracht bei den Langobarden betrifft, so ist — trotz des Widerspruchs von Siegfried Fuchs — unver-

129) LUCAS KOCH, Christusbild-Kaiserbild, in: Benediktinische Monatsschrift 21 (1939), S. 84 ff.

130) Der Katalog des Werkes von SIEGFRIED FUCHS, Die langobardischen Goldblattkreuze, 1938, zählt allein aus Italien 187 Kreuze auf; ein neuer Fund: G. ROBERTI in Studi Trentini di Scienze Storiche 25 (1946), S. 56 ff.

ändert an der folgenden Feststellung Joachim Werners<sup>131)</sup> festzuhalten: »Die Sitte, auf die Kleidung aufgenähte Goldkreuze zu tragen, haben die Langobarden von der italisch-byzantinischen Bevölkerung übernommen; auch im byzantinischen Ägypten war sie bekannt. Das Auftreten von Goldblattkreuzen in Süddeutschland<sup>132)</sup> kann nur mit Italien in Verbindung gebracht werden.« Für das Tragen von nicht um den Hals gehängten, sondern direkt auf die Kleidung befestigten (aufgenähten) Kreuzen im byzantinischen Bereich liefert neben den aus Ägypten und Kleinasien stammenden Goldblattkreuzen<sup>133)</sup> auch die Darstellung eines Kriegers auf dem Bruchstück eines Hornes — einer koptischen Arbeit aus dem frühen 7. Jahrhundert — einen guten Beweis<sup>134)</sup>.

Unter den langobardischen Goldblattkreuzen aus Italien und aus Süddeutschland gibt es eine »offenbar regelmäßig durch das Bildnis des jeweiligen Herrschers verzierte Reihe«, von der auch S. Fuchs<sup>135)</sup> zugibt, daß sie ein schwerwiegendes Zeugnis »für die starke Einwirkung der spätantiken Formen und Darstellungswelt auf die Langobarden der Landnahmezeit« darstellt. Das früheste Beispiel für ein langobardisches Goldblattkreuz, dessen Vierung mit dem Kopfe eines Königs aus diesem Volke verziert ist, wurde in Lavis bei Trient gefunden: die Inschrift über dem Kopf konnte Fuchs als *Dominus noster Clef* entziffern, wodurch das Kreuz in die Zeit des zwischen 572 und 574 regierenden Königs dieses Namens datiert ist<sup>136)</sup>. Noch einwandfreier ist die Zuweisung im Falle eines in Beinasco bei Turin gefundenen Kreuzes (Taf. 30, 5)<sup>137)</sup>, dessen Zentrum — laut Umschrift — das Bildnis eines *AGLU . . . FREX*, das heißt König Agilulfs (590—610) einnimmt. Der gleiche Sinn liegt wohl auch jenen Goldblattkreuzen zugrunde, bei denen das Medaillon in der Vierung nicht mit dem Bild, sondern mit

131) Münzdatierte austrasische Grabfunde (Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit, hg. von HANS ZEISS, Bd. III, Röm.-Germ. Kommission des Archaeolog. Instituts des deutschen Reiches), Berlin-Leipzig 1935, S. 42, und DERS., Das alamannische Fürstengrab von Wittislingen (Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, Bd. 2), München 1950, S. 33 ff.

132) Ihr Katalog bei WERNER, Münzdatierte austrasische Grabfunde, Beilage 5, S. 77 f.

133) WERNER, a. a. O., S. 42, Anm. 2 (aus Achim-Panapolis); vier Kreuze aus dünnem Silberblech und ein Kreuz aus Goldblech, im Thermenmuseum in Rom, mit griechischen Inschriften, alle aus Adalia in Kleinasien: FUCHS, S. 15 und 17, mit Anm. 2, mit der kaum haltbaren Vermutung, daß es sich bei diesen Funden »sehr wohl auch um byzantinische Nachahmungen germanischer Kreuze handeln kann«; die als Vorbild dienenden Kreuze hätten Langobarden getragen, die als Hilfstruppe 575 gegen die Perser kämpften! Auch die Feststellung, »byzantinische Goldbleche in Preßtechnik, die sicher aus vorlangobardischer Zeit stammen, gibt es in Italien jedenfalls nicht«, ist unrichtig: siehe die drei Goldblechscheiben im Berliner Museum bei H. SCHLUNK, Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum. Spätantike und byzantinische Kleinkunst aus Berliner Besitz, Berlin 1939, Nr. 54—56, alle drei aus Italien und aus dem 6. Jh. und im Stil rein byzantinisch; ein verwandtes Stück auch im Museo Nazionale in Neapel: CECHELLI, Il trionfo della Croce, fig. 82.

134) Katalog der Ausstellung »Early Christian and Byzantine Art«, Baltimore 1947, Nr. 158, Taf. XXI.

135) a. a. O., S. 45.

136) Ebenda, S. 42, Katalog Nr. 32, Taf. 8.

137) Ebenda, S. 45 f., Katalog Nr. 104, Taf. 28; überzeugender Vergleich des Königskopfes auf dem Kreuz von Beinasco mit der Figur Agilulfs auf der Helmplatte in Florenz, auf S. 33, Abb. 9—10.

dem Namensmonogramm eines Langobardenherrschers ausgestattet ist<sup>138)</sup>. Daß die Vorbilder für Kreuze mit dieser Ikonographie italisch-byzantinische Kreuze waren, bei denen die gleiche Stelle das Bild des früheren Landesherrn, des byzantinischen Kaisers einnahm, beweisen jene — auf Grund ihrer Form und Ornamentik einwandfrei langobardischen — Goldblattkreuze, die — meistens in der Vierung, in einigen Fällen auch am Ende der Balken — nicht das Bild des Königs, sondern, nach dem Abdruck einer Münze, dasjenige des byzantinischen Kaisers zeigen: so ein Kreuz aus Novara das Bild Justins II. (565 bis 578)<sup>139)</sup>, ein anderes aus Güttingen das Bild Maurikios' (582—602)<sup>140)</sup>, eines aus Langerringen das Bild Phokas' (602—610)<sup>141)</sup> — also der drei aufeinanderfolgenden Kaiser, die gerade in den ersten Jahrzehnten nach der langobardischen Landnahme herrschten. Ein viel späteres Kreuz mit dem Kaiserkopf nach einer Münze Leons III. (717—741) weist keine langobardische Ornamentik mehr auf und stammt vermutlich aus Benevent, wo gerade in dieser Zeit der Ostkaiser noch als Oberherr galt; im politischen Sinne ist also dieses Kreuz (Taf. 30, 6)<sup>142)</sup> eher als italisch-byzantinisch zu bezeichnen. Die Tatsache, daß auf den langobardischen Kreuzen die Abdrucke der Münzen früherer Kaiser weitaus überwiegen, noch mehr aber, daß in mehreren Fällen das Kaiserbild durch das Bild des eigenen Herrschers oder durch dessen Monogramm ersetzt worden ist, beweist mit aller Deutlichkeit, daß der Sinn und damit die politische Bedeutung dieser Kreuzikonographie den Langobarden keineswegs verborgen waren, mag auch in anderen Fällen dieser Sinn nicht ganz klar erfaßt worden sein<sup>143)</sup>. Die berühmte Helmplatte im Museo Archeologico in Florenz mit der Triumphaldarstellung des Agilulfs ist eine ausgesprochene Massenware<sup>144)</sup> und bezeugt eben durch diesen ihren Charakter dasselbe wie die genannten Goldblattkreuze: die Langobarden haben von den Römern das Tragen des Herrscherbildes — sei es in offizieller oder privater Form — übernommen, das heißt sie haben das kaiserliche Bildrecht auf ihre eigenen Könige übertragen. Das Herrscherbild in der Vierung hat

138) Ebenda, S. 47, Katalog Nr. 62 (Taf. 16), Nr. 63—64 (Taf. 15).

139) Ebenda, S. 46, Katalog Nr. 93, Taf. 26: die Kopfseite der Münze wurde hier auf den Enden der Balken abgedruckt, die Mitte wurde mit der anderen Seite derselben Münze verziert.

140) WERNER, a. a. O., S. 77, Nr. 4.

141) Ebenda, S. 78, Nr. 20; FUCHS, S. 48, Abb. 13.

142) FUCHS, a. a. O., S. 46 f., Katalog Nr. 173, Taf. 37.

143) Ich habe mich hier auf die ganz einwandfreien Fälle beschränkt, bei denen es sich sicher um ein Herrscherbild in der Kreuzvierung handelt. Ich möchte diese Denkmäler keineswegs in ein straffes ikonographisches System pressen, vielmehr sehe ich in ihnen nur die Spiegelungen einer früheren und auch festeren Tradition. Deswegen gehe ich auf die Frage, ob die mit Königsnamen nicht versehenen Köpfe im Zentrum von Kreuzen Christusdarstellungen sind oder nicht, gar nicht ein. FUCHS, S. 36, führt die Fälle, bei denen der menschliche Kopf auf den Balkenenden Platz bekommen hat, auf eine andere byzantinische Kreuzkomposition, und zwar auf die des Justinuskreuzes im Petruschatz, zurück. Dort ist diese Darstellungsweise jedoch durch die Notwendigkeit der Abbildung zweier Personen bedingt, während bei den erwähnten langobardischen Kreuzen immer derselbe Kopf abgedruckt wird. Siehe unten, S. 167 f.

144) Diesen Umstand hebt SUNE LINDQUIST, *Gotlands Bildsteine I*, Stockholm 1941, S. 97, Anm. 1, mit Nachdruck hervor.

für sie bald mehr als eine nur konventionelle Zier bedeutet, und sie wollten nicht die *imago* des feindlichen Kaisers, sondern die ihres eigenen Herrn in der Mitte ihrer Brustkreuze tragen.

Diese Rekonstruktion des Vorganges findet nun ihre volle Bestätigung durch ein Goldblattkreuz, das sicher noch aus vorlangobardischer Zeit stammt und aller Wahrscheinlichkeit nach nicht italischer, sondern östlicher Herkunft ist. Es ist das im Vergleich zu den langobardischen Kreuzen reicher ausgestattete Goldblattkreuz in der Sammlung Kalebadian in New York, dessen Mitte der Abdruck einer Münze Kaiser Zenons (474–491) einnimmt (Taf. 31, 1)<sup>145)</sup>. »Dieses Stück« — schreibt Siegfried Fuchs<sup>146)</sup> — »ist bisher das einzige, das mit wirklicher Berechtigung als eines der byzantinischen Vorbilder für die langobardischen Goldblattkreuze angesehen werden kann, da es nach der frühen Zeitstellung der verwandten Münze zu urteilen, schon im ausgehenden 5. oder 6. Jahrhundert entstanden sein dürfte.« Für uns bedeutet das Objekt den unwiderlegbaren Beweis dafür, daß diese Kreuzikonographie spätrömischen Ursprungs ist. Damit besitzen wir für das »Kaiserbild im Kreuz« eine ununterbrochene Reihe vom späten 5. Jahrhundert an bis in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts hinein, und zwar in Denkmälern, welche angesichts ihrer Zahl und ihrer bescheidenen künstlerischen Qualität keinen Zweifel in bezug auf die allgemeine Verbreitung und Beliebtheit ihrer Ikonographie hinterlassen können. Wahrscheinlich haben wir es mit einer Art der privaten Verwendung des Kaiserbildes als Loyalitätskundgebung zu tun, die »insbesondere als Schmuckform schon in der frühen Kaiserzeit nicht selten« war<sup>147)</sup>. Das allerhöchste Bild in dieser Verwendung gehört wohl in die gleichen niedrigen Sphären des spätrömischen Kaiserkultes wie der Schwur auf die *salus* des Monarchen<sup>148)</sup> oder jene Anrufung des Kaisernamens in Not, auf die unlängst Ernst

145) PEIRCE-TYLER, L'art byzantin, Taf. 184C.

146) a. a. O., S. 48.

147) KRUSE, a. a. O., S. 111, Anm. 1. Reiches Material an spätrömischen Juwelen dieser Art bei W. DENNISON, A Gold Treasure of the Late Roman Period (University of Michigan, Studies, Humanistic Series XII, 2), New York 1918. Über Bilderkult und Porträtgemmen, sowie über die hellenistischen Voraussetzungen des Tragens des Kaiserbildes im römischen Heere, siehe: H. M. L. VOLLENWEIDER (oben, Anm. 28), S. 99, und Anm. 17. Mit dem Übertritt der Langobarden zum Katholizismus seit Agilulf — wie FUCHS a. a. O., S. 22 ff., glaubt —, haben die Goldblattkreuze kaum etwas zu tun; dieser Annahme widerspricht schon die von Fuchs für die Kreuze aufgestellte Chronologie, die in die allererste Zeit der langobardischen Landnahme führt; ebensowenig scheint mir »eine offizielle Bedeutung« (FUCHS, S. 20) wahrscheinlich zu sein; dagegen spricht ihr Vorkommen auch in Frauengräbern ganz eindeutig. Ein Goldblattkreuz trägt nicht nur Theodahad auf seiner bekannten Münze (FUCHS, S. 48, Abb. 17), sondern — wegen der Farbigkeit besonders deutlich sichtbar — auch die heilige Felicitas auf ihrem Mosaikbild in der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna, aus der Zeit zwischen 494 und 520; siehe: C. O. NORDSTRÖM, Ravennastudien, Stockholm 1953, Farbtafel III.

148) PETER CLASSEN, Romanum Gubernans Imperium, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 9 (1951), S. 103 ff.

Kantorowicz<sup>149)</sup> hingewiesen hat. Daß das Kreuz selbst ein Amulett ist<sup>150)</sup>, brauchen wir kaum eingehender darzulegen.

Das späte 5. Jahrhundert bildet allerdings nicht die unterste Grenze für das Vorkommen des Herrscherbildes in der Vierung eines Kreuzes. Es bleibt noch ein Denkmal zu besprechen, mit dem unsere Reihe ihren Abschluß findet und das zugleich den Schlüssel für die Deutung bietet.

Carlo Cecchelli<sup>151)</sup> hat vor kurzem das Fragment eines kleinen Bronzekreuzes, das in Aquileia gefunden worden und im dortigen Museum aufbewahrt ist, veröffentlicht und behandelt (Taf. 31, 2)<sup>152)</sup>. Es fehlt ihm beinahe gänzlich der untere Arm, aber auch die Enden der anderen drei sind abgebrochen (60 x 70 mm). Die Löcher am oberen und am rechten Arm zeigen, daß das kleine Kreuz ursprünglich auf ein anderes Objekt — nach der Vermutung von Cecchelli auf einen Kasten aus Holz — montiert war; sicheres läßt sich kaum mehr ermitteln. Die Balken verbreitern sich leicht nach den Enden; es kann also kein Zweifel darüber bestehen, daß es sich nicht um eine zufällige Vierung, sondern um ein regelrechtes Kreuz handelt. Wie sich aus den Maßen schließen läßt, besaß das Kreuz — wie auf den Münzen — wahrscheinlich die »lateinische« Form.

Der einzige Bildschmuck des schlichten Objektes ist die gravierte, von einer flüchtigen, doch nicht unerfahrenen Hand gezeichnete Büste eines Jünglings, wenn nicht eines Kindes (Taf. 32, 2). Der Kopf ist nach links gewandt, zugleich etwas nach unten gebeugt und von einem Nimbus von unregelmäßiger Form umgeben; die Konturen des Schädels sind durch eine scharfe, über dem Haar mit der Kontur des Nimbus teilweise parallel verlaufende Linie angegeben. Das Haar ist aus krausen Locken gebildet und läßt nur eine niedrige Stirn frei; vor dem rechten Ohr eine Locke; zwischen Ohr und Schulter glaube ich das Nackenhaar erkennen zu können. Der Schädel ist kurz und rund, die Wangen fleischig, die Nase gerade und kurz, der Mund klein. Von den Augen sind Brauen, Lider und Pupillen ausgeführt; der Blick ist starr und etwas leer. Und all dies ist trotz der bescheidenen Qualität doch in einem bestimmten Stil ausgeführt.

Bekleidet ist die Büste mit der Chlamys, welche durch eine runde Scheibenfibel zusammengehalten wird; auch die von der Fibel ausgehenden drei vertikalen Hänge-

149) Kaiser Friedrich II. und das Königsbild des Hellenismus, in: *Varia Variorum*, Festschrift Reinhardt, Münster und Köln 1952, S. 169–193, besonders S. 174 ff. DERS., *Invocatio nominis imperatoris*, in: *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, Vol. III (1955), S. 1–16 (des Sonderabdrucks).

150) GRABAR, in: *Dumbarton Oaks Papers* 6 (1951), besonders S. 27–33, und LECLERCQ, *Amulettes*, in: *Dictionnaire I/2*, Sp. 1784 ff.

151) *Due singolari cimeli del Museo di Aquileia. I: una figurazione gnostica*, in: *Studi Aquileiesi offerti a Giovanni Brusin*, Aquileia 1953, S. 245–252, und DERS., *Il trionfo della Croce*, S. 204 zu fig. 79 und S. 186.

152) Das Fragment wurde in Aquileia in der Zone des Mithraeums ausgegraben. Für die Beschaffung der Vorlage für Taf. 31, 2 und 32, 2 bin ich Herrn Professor Dr. Guido von Kaschnitz–Weinberg–Rom zu herzlichem Danke verpflichtet.

schnüre sind ganz deutlich zu erkennen. Die Chlamys läßt von der Tunica nur den linken Schulterteil mit einem runden *segmentum*, mit Perlenbesatz, frei <sup>153)</sup>.

Diese Tracht zusammen mit dem Nimbus definiert den Dargestellten ganz eindeutig als eine kaiserliche Person, die das sogenannte Dienstkostüm oder militärische Friedenskostüm <sup>154)</sup> mit all dessen rangbezeichnenden Einzelheiten trägt. Von der Voraussetzung ausgehend, daß im Zentrum eines Kreuzes keine andere Person als Christus dargestellt werden könne <sup>155)</sup>, wollte Cecchelli in der Figur einen *Christo fanciullo* oder *giovannotto* erkennen. Um die besonders auf einem Kreuze ungewöhnliche, ja befremdende jugendliche Erscheinung Christi erklären zu können, nahm er an, daß es sich vielleicht um eine gnostische Darstellung handle. Mit dem oben erbrachten Nachweis einer ununterbrochenen und bis an das Ende des 5. Jahrhunderts herabreichenden Reihe von Kreuzen, bei denen die gleiche Stelle immer eine Herrscherbüste einnimmt, ist aber ein neuer Ausgangspunkt auch für die Erklärung der Ikonographie des Kreuzes von Aquileia gewonnen.

Eine Identifizierung mit Christus käme allein in Frage, wenn wir die Büste ikonographisch als einen Pantokrator — ähnlich jenem späteren in der Vierung des Kreuzes in der Apsis von San Apollinare in Classe — und sinngemäß als einen Christus imperator deuten könnten. Beides ist unmöglich.

Die Büste in der Vierung des Kreuzes von Aquileia als die Vorstufe der genannten späteren ebenfalls ins Kreuzzentrum gerückten Pantokrator-Darstellungen zu erklären, ist nicht so sehr wegen des Unterschieds im Alter <sup>156)</sup>, als wegen des Unterschieds in der Haltung unmöglich: der Jüngling mit dem nicht nur seitlich, sondern auch abwärts gewandten Haupte und nach unten gerichteten Blicke — das heißt in einer demütigen Haltung — kann selbst auf einem so bescheidenen Werke unter keinen Umständen den Allherrscher verkörpert haben. Sehr lehrreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich der gravierten Büste mit einem der frühesten Medaillonbildnisse des jugendlichen Christus, mit deutlichem Himmelsblick, auf der Lipsanothek von Brescia <sup>157)</sup>.

153) Alle diese Elemente des Kostüms wurden schon von Cecchelli erkannt; er erwähnt dabei die Darstellung eines verstorbenen Jünglings auf einer Grabinschrift in Aquileia aus dem 4. Jahrhundert (CABROL-LECLERCQ, Dictionnaire, Fasc. XXVIII, Sp. 1405, fig. 2812). Die Tracht ist derjenigen der Büste auf dem Kreuz wirklich sehr ähnlich — Toten war manches erlaubt —, ohne jedoch einwandfrei kaiserlich zu sein. Vor allem fehlt dort der Nimbus, welcher der Büste ihren eindeutig kaiserlichen Charakter verleiht.

154) Über dieses siehe ALFÖLDI, in: Röm. Mitt. 50 (1935), S. 57 ff., ebendort, S. 60, über das *segmentum*.

155) a. a. O., S. 247: »Non si vede quale altra immagine possa essere questa figura al centro di una croce, fuorchè quella del Christo.«

156) Vgl. CECHELLI, Trionfo, S. 186.

157) Schöne Abbildung bei ALFÖLDI, Atlantis XXI (1949), Februar, S. 80 und 86 (Gesamtaufnahme). Das Kästchen wird von Alföldi auf die mittleren Jahrzehnte, von DELBRUECK (Probleme der Lipsanothek zu Brescia, Bonn 1952) auf das 2. Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts datiert und für eine norditalische Arbeit gehalten. In jedem Fall liegt es sowohl zeitlich wie auch räumlich dem Kreuze von Aquileia — wie ich es datiere — sehr nahe.

Ebensowenig läßt sich aber die Büste als »Christus-Imperator«<sup>158)</sup> deuten. Innerhalb des zeitlichen Rahmens, der für eine Datierung überhaupt in Betracht kommt, gibt es einfach kein Beispiel für eine Christusbüste, welche mit dem kaiserlichen Dienstkostüm bekleidet wäre. Der Heiland erscheint auf Werken der spätantiken Kunst immer als Philosoph, er »trägt das Pallium, seine Füße sind mit Sandalen bekleidet; in der einen Hand hält er die Evangelienrolle . . . ; die andere Hand Christi aber hält den Wunderstab, mit dem die reisenden Wunderapostel ihre Wunder vollbrachten . . . Dieser Christus philosophicus wird für die Folgezeit kanonisch. Wie sehr sich sein Bild im Laufe des 4. Jahrhunderts verändern mag, so bleibt er doch immer der Palliumträger mit den Sandalen, und Prediger mit der Buchrolle und der Träger des Zauberstabes«<sup>159)</sup>, und zwar auch dann, wenn seine Gestalt in Szenen erscheint, die dem kaiserlichen Bildrepertoire entlehnt sind oder wenn ihr gelegentlich kaiserliche Attribute beigegeben werden<sup>160)</sup>. Den eindeutigen Verzicht der christlichen Kunst auf eine wirkliche kaiserliche Darstellung Christi kann uns nichts einleuchtender als die Tatsache vor Augen führen, daß dieselbe Kunst mit den kaiserlichen Insignien wie auch mit dem Gala- und Dienstkostüm die Erzengel bekleidet hat<sup>161)</sup>, die Schöpfungen und Untertanen des *imperator angelorum* sind<sup>162)</sup>. Auch in den höchst seltenen und späteren Fällen — aus dem 6. Jahrhundert —, in denen Christus im kaiserlichen

158) H. J. KRAUS, Die Königsherrschaft Gottes im Alten Testament, 1951; GERHARD KITTEL, Christus und Imperator. Das Urteil der ersten Christen über den Staat, Stuttgart-Berlin 1939; ERICH PETERSON, Christus Imperator, in: *Catholica, Zeitschrift für Kontroverstheologie* 5 (1936); J. KOLLWITZ, Das Bild von Christus dem König in Kunst und Liturgie der christlichen Frühzeit, in: *Theologie und Glaube*, Jg. 1947—1948, S. 95—117; K. WESSEL, Christus rex, Kaiserkult und Christusbild, in: *Archaeologischer Anzeiger* 68 (1953), S. 118 bis 136; WILHELM ENSSLIN, Gottkaiser und Kaiser von Gottes Gnaden, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Abteilung*, Jg. 1943, Heft 6, München 1943.

159) FR. GERKE, Christus in der spätantiken Plastik, Berlin 1940, S. 10 der 3. Auflage von 1948.

160) Über das Verhältnis der Themen der kaiserlichen und christlichen Kunst grundlegend: GRABAR, *L'empereur . . . III<sup>e</sup> Partie: L'art impérial et l'art chrétien*, S. 189 ff. Die Grenze zwischen Christus- und Kaiserdarstellung bleibt auch in jenen Fällen bewahrt, auf die Kollwitz und Wessel (siehe oben, Anm. 158) als auf die am weitesten gehenden Beispiele der Angleichung hingewiesen haben. Christus wird trotz *sella curulis*, Haarbinde — allerdings kein Juweliendiamant — usw. nie zum Kaiser. Wenn Wessel der auf die konstantinische Wendung folgenden Zeit die Tendenz zuschreibt, »Christus noch radikaler und in jeder Beziehung dem Kaiser . . . anzugleichen« (S. 126), so geht er mit dieser Formulierung meines Erachtens zu weit.

161) So z. B. die Erzengel in S. Apollinare in Classe; abwechselnd tragen die beiden kaiserlichen Kostümart die vier Erzengel auf dem Kuppelmosaik der Cappella Palatina in Palermo, alle halten das Labarum in der Rechten, den Globus in der linken Hand, und die Kaiserstiefel Raffaels sind sogar mit dem goldenen Adler geschmückt: O. DEMUS, *The Mosaics of the Norman Sicily*, London 1950, Taf. 13.

162) Auf diesen wesentlichsten Punkt weist A. GRABAR, *Un médaillon en or provenant de Mersin en Cilicie*, in *Dumbarton Oaks Papers* 6 (1951), S. 38 f., hin: »Ces insignes, qui avaient encore toute leur valeur symbolique dans la réalité de la vie de l'Empire, représentaient peut-être d'une façon trop nette, pour les contemporains, le pouvoir politique sur terre. On ne pouvait donc pas, sans diminuer le Christ, le charger lui-même de ses insignes, mais seulement les anges et notamment les archanges, protecteurs traditionnels des nations terrestres et de leurs princes.« Vgl. über die Tracht der Erzengel auch DELBRUECK, *Der spätantike Kaiserornat*, in: *Die Antike* 8 (1932), S. 20.

Panzerkostüm erscheint, handelt es sich ausnahmslos um die Darstellung des auf ihn bezogenen Psalters 90 (bzw. 91), und auch dies geschieht immer in einer Art und Weise, die eine Verwechslung des Königs und der Könige mit dem irdischen Kaiser von vornherein ausschließt. So auch auf dem Mosaik des erzbischöflichen Palastes in Ravenna: auf Schlange und Löwen tretend, mit purpurnem Paludament bekleidet, mit der Kaiserfibel mit Hängeschnüren geschmückt, mit dem goldenen Schalenpanzer auf der Brust, mit den Kaiserstiefeln am Fuß, bleibt er durch das geschulterte Kreuz — statt der Lanze — und noch mehr durch das offene Gesetzbuch — an Stelle des Globus — unmißverständlich doch der himmlische Imperator <sup>163</sup>). Es gibt also gewisse Angleichungen, die jedoch nie ganz bis zu Ende durchgeführt worden sind, sondern vielmehr eine feste Grenze erkennen lassen. »Die letzte Konsequenz — schreibt Delbrueck — wäre die bildliche Gleichsetzung des Kaisers mit Christus gewesen, aber dafür war es zu spät geworden. Zu lange hatte das Christentum außerhalb des Staates gestanden. Versuche sind allerdings anscheinend gemacht worden und eine gewisse Angleichung Christi an den Kaiser ist erfolgt . . . Aber immer wieder kam es nicht zum letzten Schritte, zur Investitur Christi als Kaiser. Man sieht, wieviel widerstandsfähiger die Gestalt Christi gegen eine Gleichsetzung mit irdischen Herrschern war, als die der heidnischen Götter. Es könnte sogar einen Alexander als Artemis geben, einen Demetrios als Tyche, auch noch einen Gallienus als Demeter, einen Constantinus als Sol, aber keinen Constantinus-Christus mehr <sup>164</sup>).« Wir haben keinen Grund anzunehmen, daß diese der ganzen frühchristlichen Kunst fremde letzte Konsequenz gerade im Falle des Kreuzes von Aquileia gezogen worden wäre. So müssen wir die Büste in seiner Vierung — bei der alle unterschiedlichen Merkmale einer Christusdarstellung vollkommen fehlen — als die einer kaiserlichen Person deuten.

Schon Cecchelli datierte das Kreuz von Aquileia in die erste Hälfte, spätestens in die Mitte des 4. Jahrhunderts, und ich möchte mich dieser Zuweisung — wenn auch unter Heranziehung eines zum Teil anderen Vergleichsmaterials <sup>165</sup>) — anschließen. Dargestellt ist meines Erachtens ein Mitglied des konstantinischen Hauses, und zwar, wie auf Grund der ausgesprochenen Kinderfrisur geschlossen werden kann, einer der Konstantinssöhne im Kindesalter und im Range eines Cäsar: entweder der 316 geborene Constantinus II. oder der 317 geborene Constantius II. oder aber auch Constans (geboren 323); sie sind auf ihren Jugendbildnissen nicht so deutlich wie auf den späte-

163) Siehe über dieses Mosaik und über das thematisch verwandte Stuckrelief im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna: E. WEIGAND, Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus, in: Byzantinische Zeitschrift 32 (1932), S. 72 ff. (dazu ebendort Taf. IV, 3 und 4), und GRABAR, L'empereur, S. 237 ff.

164) Der spätantike Kaiserornat, a. a. O., S. 20. Über die gerade entgegengesetzte Entwicklung im späten Heidentum, vor allem im Sonnenkult: O. BRENDL, Der Schild des Achilles, in: Die Antike 12 (1936), besonders S. 274 ff., und zusammenfassend H. P. L'ORANGE, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens, Berlin 1939, S. 179 f. Unvergleichlich stärker als Christus dem Kaiser wurde die Gottesmutter der Kaiserin angeglichen, so auf den Mosaiken des Triumphbogens der Sta. Maria Maggiore und auf der Malerei in der Sta. Maria Antiqua.

165) So möchte ich z. B. die Petersburger Silberschalen mit den Bildnissen Constantius' II. als sicher östliche Erzeugnisse nicht berücksichtigen.



ren Münzporträts voneinander zu unterscheiden<sup>166</sup>). Die für die konstantinische Kunst des Westens typische Kopfhaltung, zusammen mit dem lockigen Haar<sup>167</sup>) und dem runden fleischigen Gesicht, finden wir auf einem der vier Bildnismedaillons einer Goldglasschale mit christlichen Wunderszenen im Wallraf-Richartz-Museum in Köln<sup>168</sup>), welches nach der Zuweisung Delbruecks<sup>169</sup>) den jungen Constantius II. um 325/326 darstellt (Taf. 32, 4) und in jeder Hinsicht — vor allem in bezug auf Kopfhaltung, Gesichtstypus und Frisur — die allernächste Analogie zu der gravierten Büste auf dem Kreuze von Aquileia bietet. An zweiter Stelle — besonders für den Gesichtstypus, für die Mund- und Nasenbildung — kommt das dürtig individualisierte Bildnis eines konstantinischen Prinzen, vermutlich ebenfalls des Constantius II., auf dem Trierer Kameo (zusammen mit dem damaligen Ensemble der Kaiserfamilie, aus der Zeit zwischen 326 und 329) für einen Vergleich in Betracht (Taf. 32, 5)<sup>170</sup>). Das Kreuz von Aquileia mag mit den genannten Denkmälern der Kleinkunst ungefähr gleichzeitig sein — eine genauere Datierung auf Grund dynastischer Indizien ist nicht möglich, da nur eine Person abgebildet ist. Die obere Grenze würde das Jahr 337 bilden, in dem alle Söhne Konstantins Augusti wurden. Für diese Zeit bereitet die Erklärung des Auftauchens eines Kreuzes mit dem Bildnis eines Mitglieds des Kaiserhauses, und gerade in Aquileia, gar keine Schwierigkeit. Auf den Reversen der Bronzemünzen aus diesem Atelier und aus der Zeit zwischen der Erhebung des Constans (25. Dezember 333) und des Delmatius (18. Dezember 335) zum Cäsar erscheint im Mittelfelde zwischen zwei stehenden, einander zugewandten Soldaten und deren Feldzeichen ein kleines, jedoch ganz deutliches »lateinisches« Kreuz<sup>171</sup>).

Aber nicht nur der Stil, sondern auch die Attribute und die Einzelheiten der Tracht der Büste weisen eindeutig in die konstantinische Zeit, und zwar in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts. Der Nimbus umrahmt das Haupt Konstantins des Großen sowohl auf den Reliefmedaillons seines römischen Triumphbogens<sup>172</sup>) wie auch auf den Prägungen aus Ticinum aus dem Jahre 315 (Taf. 32, 3)<sup>173</sup>), wobei die Gleichheit der Kopf-

166) DELBRUECK, Kaiserporträts, S. 20, und der Vergleich der Münzbildnisse der drei Konstantinssöhne auf Abb. 6.

167) Diese konstantinische Jünglingsfrisur findet man noch auf dem späteren Kopfe im Museo Capitolino, bei DELBRUECK, Kaiserporträts, S. 21 und Abb. 9 auf S. 23.

168) FREMERSDORF, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N. F. I (1930), S. 282—304.

169) Kaiserporträts, S. 132 ff., Taf. 45, Abb. 35—36. Unser Bild, Taf. 45 C; für die Vermittlung der Museumsaufnahme habe ich Herrn Dr. Victor Elbern-Bonn zu danken.

170) ALFÖLDI, Der große römische Kameo der Trierer Stadtbibliothek, in: Trierer Zeitschrift 19 (1950), S. 41—44 (mit Angabe der älteren Literatur), und J. M. C. TOYNBEE, Der römische Kameo der Stadtbibliothek Trier, ebendort 20 (1951), S. 175—177. Das Detailbild verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. Hans Eichler, Trier. Vgl. auch die Bronzemünze mit Constantius II. als Cäsar aus Trier, 326—330: MAURICE, Numismatique Constantinienne I, Paris 1908, S. 475, Taf. XXIII, 12.

171) MAURICE I, S. 333, Taf. XX, 18; über die »croix particulière d'Aquilée«, ebendort S. 331 f.; CECHELLI, a. a. O., S. 107, Anm. 214b; weitere Kreuzdarstellungen auf Denkmälern der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts bietet GRABAR in: Dumbarton Oaks Papers 6 (1951), S. 45.

172) L'ORANGE, Konstantinsbogen, S. 177.

173) ALFÖLDI, The Helmet of Constantine with the Christian Monogram, in: The Journal of Roman Studies 22 (1932), Taf. II, 17—20. Unsere Abb. nach Taf. II, 17.

haltung eine besondere Beachtung verdient. Auf Münzen und Monumentaldenkmalern dieser Zeit findet man die runde Scheibenfibula zusammen mit den Hängeschmüren<sup>174)</sup>, ebenso aber auch dasselbe runde und mit Perlen belegte Schultersegment des Dienstkostüms<sup>175)</sup>, welches so verschieden vom gleichen Detail der Tracht auf dem Missorium von Madrid aus dem Jahre 388<sup>176)</sup> ist. Diese Tracht, zusammen mit dem Nimbus — der auch für die Cäsaren gut belegt ist<sup>177)</sup> —, kommt dann auf den späteren Münzdarstellungen der Konstantinssöhne wiederholt vor, die für die Zeitstellung der Büste auf dem Kreuze von Aquileia so bezeichnende Kopfhaltung jedoch meines Wissens nur ein einziges Mal und zwar auf dem *Natales-Caesarum*-Bild Constantius' II. im Kalender des Jahres 354 (Taf. 32, 1)<sup>178)</sup>, während die bekannten Medaillons des Constantians aus Siscia (337—338)<sup>179)</sup> und des Constantius II. aus Antiochia (entweder 342 oder 348)<sup>180)</sup> schon die deutliche Tendenz zu jener durch die streng durchgeführte Frontalstellung verursachten Versteifung aufweisen, die sowohl das höfische Zeremoniell, wie auch die bildliche Repräsentation der östlichen Reichshälfte zunehmend kennzeichnet und allmählich auch den Westen in ihren Bann zieht<sup>181)</sup>. Sollte der hier vorgeschlagene — mit derjenigen Cecchellis übereinstimmenden — Datierung des Kreuzes auf das dritte bis vierte Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts entgegengehalten werden, daß dieser Stil bei einer Arbeit von geringer Qualität auch bei einer späteren Entstehung gut möglich sei, so muß man sich vergegenwärtigen, daß Aquileia eine Großstadt und ferner Residenz mit eigener Münzprägung und verschiedenen kaiserlichen Werkstätten war<sup>182)</sup>, wo ein gewisses Schritthalten mit der jeweiligen offiziellen Richtung in der Abbildung der höchsten Personen auch in den niedrigeren Regionen der Kunstindustrie deshalb mit gutem Rechte anzunehmen ist. Der Stil der Büste auf dem Kreuz scheint mir auch dem der Gravierungen auf den Grabinschriften Aquileias aus dem 4. Jahrhundert<sup>183)</sup> zu entsprechen. Die beiden silbernen Reliquiare des Domes zu Grado, die wahrscheinlich in Aquileia und um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden sind, zeigen uns nicht nur in der Figur der thronenden Gottesmutter, sondern auch im Medaillonbildnis des jugendlichen Christus das Prinzip strengster Frontalität voll durchgeführt. Die Kaiserbüste auf dem Kreuz kann nicht aus derselben Zeit wie die Christusbüste des

174) Belege bei DEÉR, Kaiserornat Friedrichs II., Bern 1952, S. 49, Taf. XXIV, 1—3.

175) Dieses tragen unter anderen Licinius und sein Sohn auf ihrem Goldmedaillon in der Sammlung Beistegui, Nr. 232, Konstantin d. Gr. auf seinen Goldmedaillons (einst in Paris).

ALFÖLDI, Röm. Mitt. 50, 1935, Taf. 16, 1—2; Anführung weiterer Beispiele ebendort, S. 60.

176) DELBRUECK, Kaiserporträts, S. 200, Taf. 94—98, und Consulardiptychen Nr. 63.

177) Auch dem Cäsar gebührt der Nimbus; siehe das Bild des Gallus im Kalender von 354: H. STERN, Le Calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations, Paris 1953, S. 152 ff., Taf. XV; weitere Münzbelege bei STERN, S. 148 f.

178) STERN, a. a. O., S. 145 f., Taf. IV, 2.

179) Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum, Nr. 13, Taf. 3, vergl. bei ALFÖLDI, Röm. Mitt. 50 (1935), Abb. 7.

180) Ebendort, Nr. 8, Taf. 2, und vergl. ALFÖLDI, a. a. O., Taf. 17, 1.

181) STERN, a. a. O., S. 146 und 349.

182) DELBRUECK, Die Probleme der Lipsanothek zu Brescia, S. 75.

183) LECLERCQ, in: Dictionnaire I/2, Sp. 2668 ff. und fig. 871, 874, 875 (vgl. oben, Anm. 153).

ovalen Reliquiars herrühren, sondern muß wesentlich früher als diese ihre Entstehung gefunden haben.

Die Einfassung eines Cäsarenbildes in ein Kreuz kommt einem klaren Bekenntnis zum Christentum gleich; ein solches Bekenntnis aber stellt in der für die Entstehung angenommenen Zeit nichts Überraschendes mehr dar. Schon 313 läßt Konstantin in die Hand seiner römischen Sitzstatue »das Zeichen des heilbringenden Leidens« — wohl ein Kreuz oder ein Monogrammkreuz — geben<sup>184)</sup>; seit 315 schmückt seinen Kaiserhelm auf den Münzen das Christusmonogramm<sup>185)</sup>; die Kaiserin Fausta erscheint kurz vor ihrer Hinrichtung (326) auf rohen Lampenbildern mit dem Christusmonogramm auf der Brust und mit der Taube auf dem Kopf<sup>186)</sup>, und das Christusmonogramm findet man ebenfalls in das Stirnjuwel des Diadems der Helena auf ihrer Pariser Statuette um 325/26 eingraviert<sup>187)</sup>. Auf das »lateinische« Kreuz auf Münzen aus Aquileia (333–335) wurde bereits hingewiesen.

Diese erste Synthese von Kaiserbild und Kreuz steht zeitlich dem Kreuze mit dem Münzbild Zenons in der Sammlung Kalebdiyan relativ nahe, und dieser Umstand erlaubt es uns, das Kreuz von Aquileia an die Spitze der von uns nachgewiesenen langen und kontinuierlichen Reihe zu stellen. Daß diese Ikonographie nicht erst für den einstigen Isaurierhäuptling Zenon-Tarasikodissa erfunden werden konnte, sondern viel früher, in der entscheidenden Entwicklungsphase der Verchristlichung des Kaisertums entstanden sein mußte, ist unmittelbar einleuchtend: wie so vieles, geht auch diese Äußerung christlich-kaiserlicher Bildrepräsentation auf Konstantin den Großen selbst zurück. Das Kreuz von Aquileia ist wohl nur Massenware, aber gerade wegen dieser seiner Eigenschaft bürgt es für die weite Verbreitung seiner Ikonographie zur Zeit der Entstehung des bescheidenen Objektes. Der Kult mit den Bildern kaiserlicher Prinzen zu dynastischer Propaganda hat in der römischen Welt seine lange Geschichte, die eben unter Konstantin einen ihrer Höhepunkte erreicht hat<sup>188)</sup>, und so liegt die Vermutung nahe, im Kreuz von Aquileia eine verchristlichte Form dieses Prinzenkultes zu erblicken — wenschon die Darstellungsweise selbst schon damals kaum auf die Cäsaren allein beschränkt bleiben konnte.

So haben wir mit diesem Denkmal wohl die unterste Zeitgrenze für das Vorkommen des Kaiserbildes in der Vierung eines Kreuzes erreicht; eventuell noch übersehene Denkmäler oder künftige Funde werden die Lücken ausfüllen und das gewonnene Bild abrunden, dieses aber kaum grundlegend ändern können. Erst jetzt, da die tiefste Schicht erreicht ist, sind wir berechtigt, nach dem zeitlichen Verhältnis des Erschei-

184) ALFÖLDI, *Hoc signo victor eris*, in: *Pisciculi* für F. J. DÖLGER, 1940, S. 1 ff.; HEINZ KÄHLER, Konstantin 313, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 67 (1952), S. 1–30; CECHELLI, *Il trionfo della croce*, S. 7 ff.; ALFÖLDI, *Das Kreuzzepter Konstantins des Großen*, in: *Schweizer Münzblätter* 4 (1954), Heft 16, S. 81–85.

185) ALFÖLDI, zuletzt *Schweizer Münzblätter* 4 (1954), S. 81 ff., und seine dort (Anm. 1) angeführten früheren Arbeiten.

186) DELBRUECK, *Kaiserporträts*, S. 19 und S. 167 f., Taf. 68.

187) Ebendort, S. 163 ff., Taf. 62–64 und Abb. 58 (Monogramm).

188) ALFÖLDI, *Römische Porträtmedaillons aus Glas*, in: *Ur-Schweiz* 15 (1951), Heft 4, Dezember, S. 66–80, und DERS., *Trierer Zeitschrift* 19 (1950), S. 41 ff.

nens des Kaiserbildes einerseits und des Christusbildes andererseits an derselben Stelle des Kreuzes zu fragen: Aus welcher Zeit besitzen wir die ersten Belege für die Darstellung Christi im Brustbild und in der Bedeutung des Pantokrators im Kreuzzentrum?

Die Antwort darauf muß lauten, daß dies recht spät, ja viel später als im Falle der gleichen Gattung des Kaiserbildes geschieht. Ich kenne kein früheres Beispiel als das Medaillonkreuz in der Apsis der im Jahre 549 geweihten Basilika S. Apollinare in Classe in Ravenna<sup>189)</sup>; darauf folgen das Kreuz-Goluchov, eine syrische Arbeit um 700<sup>190)</sup>, und dann die Kreuze auf den Malereien der Kapelle der Vierzig Märtyrer neben Sta. Maria Antiqua in Rom aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts<sup>191)</sup>. Sollten sich eventuell noch etwas ältere Beispiele als die hier angeführten nachweisen lassen — vielleicht aus Palästina und Syrien, wo man den Ursprung dieser Ikonographie gesucht hat<sup>192)</sup> —, der zeitliche Abstand, der zwischen dem Kreuz von Aquileia und dem in der Apsis von S. Apollinare in Classe besteht, wird wohl zuletzt unüberbrückbar bleiben. Wenn aber dieser Abstand so groß ist, so erlaubt dies einen kaum anfechtbaren Rückschluß auf die zeitliche Priorität und auch auf die Vorbildlichkeit der Kaiserbüste in der Kreuzvierung gegenüber der Christusbüste an gleicher Stelle. Eine andere Reihenfolge ist unmöglich, denn die Christusbüste in und über dem Kreuz ist von dieser Zeit an »une manifestation concrète de la divinité du Christ, une figuration de sa puissance éternelle triomphante«, ein Ausdruck der Idee »du salut par la victoire du Christ sur la Croix« geworden<sup>192a)</sup>.

Das Phänomen der Priorität einer bestimmten Darstellungsweise im kaiserlichen Bildbereich, und ihre erst sekundäre Verwendung für die Abbildung Christi, ist aber keine alleinstehende Erscheinung, sondern vielmehr die Regel in der frühchristlichen Kunst. Beinahe alle Attribute und Insignien, die dann größtenteils allein Christus vorbehalten wurden, zeichneten ursprünglich das Kaiserbild aus und sind erst nachträglich auf den Erlöser übertragen worden.

So das *Kreuzszepter*<sup>193)</sup>. Für Tertullian noch unterscheidet es Christus von den diademierten und szeptertragenden irdischen Herrschern, daß er als der *novus rex*

189) Abbildung (Anderson) bei CECHELLI, *Il trionfo*, Fig. 81. Zur Datierung: NORDSTRÖM, *Ravennastudien*, Stockholm 1953, S. 122 f.

190) M. ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*, zweiter Teil: *Der Zellschmelz*, Heft 3, Frankfurt am Main 1922, S. 44, fig. 61.

191) J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten*, Freiburg 1917, Bd. III, Tafel 200, 1, und Text Bd. IV, S. 725. Die Datierung von W. DE GRÜNEISEN (*Sainte Marie Antique, Rome 1911*) in das 6. Jahrhundert ist sicher zu früh; CECHELLI, a. a. O., S. 186, legt sie in das 7. Jahrhundert.

192) CECHELLI, a. a. O., S. 186; über die palästinische Kreuzikonographie siehe: H. STERN, *La représentation des Conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem*, in: *Byzantion XI* (1936), besonders S. 146 ff.; GRABAR, *Martyrium II*, Paris 1946, S. 194 f., und P. A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, in: *Dumbarton Oaks Papers 5* (1950), besonders S. 98 ff. Auch die frühesten Beispiele für die sicher palästinische Darstellungsweise — Christusbüste über dem Kreuz — auf einigen Ampullen von Monza und Bobbio sowie in der Apsis der Kirche S. Stefano Rotondo in Rom (CECHELLI, a. a. O., S. 57) sind aus dem 6. bis 7. Jahrhundert und ihre Zurückführung auf die konstantinische Zeit ist nur eine Hypothese.

192a) GRABAR, *Martyrium II*, Paris 1946, S. 194.

193) E. WEIGAND, in: *Byzantinische Zeitschrift 32* (1932), S. 70 f.

*saeculorum . . . et potestatem et sublimitatem suam in humero extulit, crucem scilicet* <sup>194</sup>). Erst Konstantin der Große ließ in die Hand seiner 313 in Rom errichteten Sitzstatue »das Zeichen des heilbringenden Leidens« — am wahrscheinlichsten ein mit dem Monogrammkreuz gekröntes Szepter —, ganz nach der Art eines Herrscherstabes, geben <sup>195</sup>), und sogar die Münzen Theodosius' II. und Valentinians III., die schon mit dem kurzen Kreuzszepter in der Hand dargestellt werden <sup>196</sup>), sind wesentlich früher als die Darstellungen Christi mit dem gleichen Abzeichen auf dem Barberini-Diptychon <sup>197</sup>), auf der Stuckfigur im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna <sup>198</sup>), auf der Elfenbeinpyxis des Museo Cristiano im Vatikan, die alle schon aus dem 6. Jahrhundert stammen <sup>199</sup>). Auch die Gattin Valentinians III., die Licinia Eudoxia, führt das Kreuzszepter früher <sup>200</sup>) als die Gottesmutter auf dem runden Silberreliquiar in Grado <sup>201</sup>). Geschultert tragen das Kreuz nach dieser Zeit nur noch Heilige.

So schmückt auch der *Nimbus* <sup>202</sup>), diese ursprünglich heidnische, insignienartige Auszeichnung solarer Weltherrschaft seit der Tetrarchie, zuerst das Haupt des Kaisers und erst um 400 das Haupt Christi, aber auch dann vorerst nur bei frontaler, das heißt betont repräsentativer Darstellung.

Dasselbe gilt sogar für den *Monogrammnimbus* <sup>203</sup>), der das erstmal um das Haupt Kaiser Valentinians — entweder des ersten (364–375) oder des zweiten (383–392) — auf dem Missorium von Genf <sup>204</sup>) und erst darauf auf Christusdarstellungen von 400 an erscheint.

Der *Kreuznimbus* für Christus ist um 400 gut belegt, aber — wie E. Weigand sagt — »es brauchte keine Überraschung hervorzurufen, wenn eines Tages . . . ein Denkmal zutage käme, auf dem ein Kaiser den Kreuznimbus trägt« <sup>205</sup>). In dem Medaillon auf der Schmalseite des Trierer Ekbertschreines bildet den Mittelpunkt ein Solidus Justinians I., der eindeutig erkennbar von einem Kreuznimbus umgeben ist <sup>206</sup>). Unabhän-

194) Adv. Judeos 10: angeführt bei GERKE, Christus, S. 95 f., Anm. 34.

195) Siehe die erhaltene Rechte der Kolossalstatue im Palazzo dei Conservatori: CECHELLI, a. a. O., fig. 35, 1.

196) Theodosius II. (408–450) auf dem Solidus von Konstantinopel aus dem Jahre 430: DELBRUECK, Kaiserporträts, S. 95, Nr. 5, Taf. 17,5; Valentinianus III. (425–455) auf einem Solidus aus Rom und aus dem Jahre 435: ebendort, S. 99, Nr. 6, Taf. 21,6.

197) DELBRUECK, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Berlin 1932, N 48, S. 188 ff.; seine neue Zuweisung in Felix Ravenna 1951 ändert die Datierung nicht wesentlich.

198) GRABAR, L'empereur, Pl. XXVII/1.

199) W. F. VOLBACH, Avori Medioevali (Bibliotheca Apostolica Vaticana. Museo Sacro, Guida V), 1942, fig. 3.

200) WEIGAND, a. a. O., S. 70; DELBRUECK, Consulardiptychen, Texttafel I,7.

201) MORASSI, a. a. O., fig. 20.

202) L'ORANGE, Konstantinsbogen, S. 177; STERN, Calendrier, S. 148 f.; ENSSLIN, a. a. O., S. 70; bei Christus: GERKE, a. a. O., S. 56 und Anm. 25 auf S. 95.

203) E. WEIGAND, Der Monogrammnimbus auf der Tür von Sta-Sabina in Rom, in: Byz. Zeitschrift 30 (1929–1930), S. 587–595.

204) DELBRUECK, Kaiserporträts, S. 179, Taf. 79.

205) Byz. Zeitschrift 30 (1929–1930), S. 592.

206) JANTZEN, a. a. O., Abb. 151. Für Literaturnachweise sowie für die freundliche Zusendung von Detailphotographien der Scheibe bin ich Herrn Dr. Hans Eichler, Trier, zu großem Danke verpflichtet.

gig von der umstrittenen Datierung dieses Medaillons, dessen Münze und Almandinen jedenfalls noch aus dem 6. Jahrhundert herrühren<sup>207)</sup>, steht fest, daß diese Darstellungsweise sicher auf ältere Vorbilder zurückgeht.

*Sol* und *Luna*<sup>208)</sup> sind im späten Heidentum Attribute der kosmischen Weltherrschaft des Kaisers und werden dann nach Konstantin zu weltanschaulich neutralen Auszeichnungen der christlichen Imperatoren; erst in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts nimmt man sie für Christus als Kosmokrator in Anspruch.

Aber auch die beiden Bildtypen, in denen Christus als Herrscher, als Pantokrator und Pambasileus<sup>209)</sup>, erscheint, sind in bezug auf ihren Ursprung kaiserlich. Der thronende Christus — und folglich die Jungfrau und die Gottesmutter in derselben Stellung — haben in der entsprechenden Darstellung des Kaisers und der Kaiserin in konstantinischer Zeit ihre Vorbilder<sup>210)</sup>. Dasselbe gilt aber auch für das *frontale Brustbild* des Pantokrators: Im Westen etwa für die *imago clipeata* Christi auf dem Barberini-Diptychon aus den ersten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts, — von den Symbolen der Sonne und des Mondes flankiert, mit dem kaiserlichen Kreuzzepter in der Hand. Noch deutlicher ist die Abhängigkeit beim östlichen, bärtigen Pantokrator-Typus, wie dieser meines Wissens das erstemal auf beiden Tafeln des Konsulardiptychons des Justinus<sup>211)</sup>, aus dem Jahre 540, zwischen den ikonographisch genau entsprechenden Büsten des Kaiserpaares, Justinians I. und der Theodora, erscheint. Auch hier wird der Pantokrator durch Frisur und Kleidung sowie — aber nur auf der Vordertafel — auch durch den Kreuznimbus von den irdischen Machthabern unterschieden; aber gerade das Nebeneinander der Büsten verrät die grundlegende ikonographische Übereinstimmung und damit die Priorität dieses Typus des Kaiserbildes.

In die gleiche Reihe der Erscheinungen gehört auch das Kaiserbild im Kreuz. Da dieses ebenfalls älter ist als die entsprechende Abbildung Christi, kann auch nicht die Rede davon sein, daß in dieser Frühphase unserer Ikonographie irgendeine Spannung oder gar eine »Rivalität« zwischen Kaiserbild und Christusbild bestanden hätte, und zwar einfach darum nicht, weil die Voraussetzung dafür, ein dualistisches und korrelatives Verhältnis zwischen den beiden, noch fehlt. Die Darstellung des Kaisers in der Kreuzvierung bedeutete also keine »Angleichung«, »In-eins-Setzung« usw. mit Christus, denn so etwas wäre nur möglich gewesen, wenn das Kaiserbild erst später hinzugekommen wäre: gerade das Gegenteil ist aber der Fall. Aber ebensowenig wie zwischen Herrscher- und Pantokratorbüste besteht ein Dualismus zwischen der Herrscherbüste und der Darstellung der Kreuzigung auf den beiden Seiten des Kreuzes. Vor dem Beginn des 5. Jahrhunderts gibt es bekanntlich überhaupt kein Kreuzigungs-

207) FR. RADEMACHER, Der Trierer Ekbertschrein, in: Trierer Zeitschrift 11 (1936), S. 156; er hält die Scheibe sonst für eine ottonische Arbeit. Vgl. auch N. IRSCH, Der Dom zu Trier, Düsseldorf 1931, S. 331.

208) L'ORANGE, Konstantinsbogen, S. 179 f., und Cosmic Kingship passim; GRABAR, Un Médaillon de Mersin, a. a. O., besonders S. 34 f.

209) Nachweise für diesen Terminus aus der frühchristlichen Literatur bei KOLLWITZ, a. a. O., S. 110 f.

210) GRABAR, L'empereur, S. 196 ff.

211) DELBRUECK, Consulardiptychen, N 34, S. 151 ff.

bild <sup>212)</sup>, und auf Kreuzen taucht das Thema noch viel später auf; die ersten Beispiele sind erst aus dem 6. Jahrhundert <sup>213)</sup>. So stellt »das Kaiserbild im Kreuz« die früheste Art der Bebilderung eines Kreuzes überhaupt dar.

Diese Interpretation wird auch durch die Eigenart jener Denkmäler, die wir in diesem Abschnitt untersucht haben, gestützt. Sowohl das Kreuz von Aquileia wie die byzantinischen und langobardischen Goldblattkreuze sind einseitig, das heißt es gibt auf ihnen nur für ein Bild Platz, den das des Herrschers einnimmt. Daß dies überhaupt möglich war und dazu noch bei einer derart verbreiteten Verwendung, von der die Goldblattkreuze zeugen, erklärt sich einzig und allein aus der oben nachgewiesenen Priorität des Kaiserbildes gerade an dieser Stelle. Daraus folgt aber wiederum, daß diese Kreuzikonographie ursprünglich einen ganz anderen Sinn gehabt haben muß als denjenigen, an den man in etwas voreiliger Deutung beim Aachener Lotharkreuz gedacht hat.

Auf die wahrscheinliche Funktion, welche Kreuze mit einem Herrscherbilde in ihrem Zentrum in der Spätantike und im frühen Mittelalter zu erfüllen hatten, wurde bereits bei der Besprechung der byzantinischen und langobardischen Goldblattkreuze hingewiesen. Man könnte an Hand dieser Erscheinung, die wohl der privaten Sphäre des Bildtragers angehörte, daran denken, daß man den altüberlieferten Brauch durch die Einfassung des Bildes in ein Kreuz christlich legitimieren, das heißt die der kaiserlichen *imago* gebührende Adoration in eine *adoratio crucis* umwandeln wollte. Wir wissen nämlich, daß die im wesentlichen unveränderte Fortführung des noch aus der Zeit des Gottkaisertums herrührenden Zeremoniells durch die christlichen Kaiser nicht nur einen verbissenen Zeloten, wie Lucifer von Cagliari, zu den leidenschaftlichsten Ausfällen veranlaßt <sup>214)</sup>, sondern sogar bei einigen späteren, sonst durchaus loyal gesinnten Kirchenvätern gewisse Bedenken ausgelöst hat. So erscheint zum Beispiel dem hl. Hieronymus der Kult der *laureatae imagines* als etwas, was einst fromme Männer in Befolgung des göttlichen Gebots dem Nabukodonosor verweigert hätten <sup>215)</sup>. Die Umrahmung des Kaiserbildes mit einem Kreuze wäre also bezüglich der Tendenz vergleichbar mit der Anbringung eines Nagels vom Kreuze Christi im Diadem Kon-

212) LECLERCQ, in: Dictionnaire III/2, Sp. 3045 ff.; G. DE JERPHANION, La représentation de la Croix et du Crucifix aux origines de l'art chrétien, in: Voix des Monuments, Paris 1930, S. 136 ff.; L. H. GRONDIJS, L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix (Bibliotheca Byzantina Bruxellensis Nr. 1), Leyden 1941; JOHN J. MARTIN, The Dead Christ on the Byzantine Art, in: Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Princeton 1955, S. 189–196; CECHELLI, a. a. O., S. 117, Anm. 233.

213) VOLBACH, La croce, S. 7, fig. 2 und 4.

214) De non parcendo in Deum delinquentibus (ed. G. HARTEL, in: Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Vol. 14, 1886, S. 272): ... *et nos, episcopos quos spiritus sanctus ad regendam Dei ecclesiam constituerit, ... debemus vereri regni tui diademam, in aurem etiam et dextrocheria, debemus insignes quas esse censes, vestes tuas honorare et despiciere rerum creatorem atque rectorem?*

215) In Daniel III, 18: MIGNE, Patr. lat. XXV, Sp. 530 C; weitere Quellenbelege bei ENSSLIN, a. a. O., S. 69 und Anm. 2.

stantins des Großen durch dessen Mutter Helena: *ut crux Christi in regibus adoretur*, wie Ambrosius von Mailand diese Tat auslegte <sup>216</sup>). Mögen auch derartige Überlegungen und Tendenzen unsere Ikonographie gerechtfertigt haben, entscheidend für ihre Herausbildung waren sie sicher nicht. Dazu ist sie, trotz der großen Verbreitung des Brauches, auf welche wir auf Grund der erwähnten Goldblattkreuze schließen dürfen, zu wenig allgemein, und die herkömmlichen Arten des Kaiserbildes erscheinen weiterhin als fest eingebürgert. Ambrosius spricht ohne jede Entrüstung von den ehernen und marmornen Standbildern der Kaiser, denen die Untertanen ihre Adoration erweisen <sup>217</sup>). Ein solches Standbild hat man sogar noch Konstantin VI. (780 bis 797) errichtet <sup>218</sup>), und die Akten des Konzils von Nicäa (787) zeigen deutlich, daß der Kult der Herrscherbilder im Vergleich zum 5. Jahrhundert keine wesentliche Änderung erfahren hat <sup>219</sup>), das heißt keineswegs unbedingt einer Verchristlichung bedurfte. Zwischen der Adorierung des Kaiserbildes und der des Kreuzes sah die Spätantike keine Inkompatibilität, vielmehr eine Parallelität <sup>220</sup>).

Man könnte aber auch daran denken, daß die Goldblattkreuze mit dem Herrscherbild nichts anderes als Amulette waren, da nachweisbar sowohl das Kreuz wie das Herrscherbild auch unabhängig voneinander als solche galten und in einem, und zwar sehr frühen Falle, das Medaillon mit dem Kaiserbild gerade jene Stelle am Amulett einnimmt, die sonst dem Kreuze gebührt <sup>221</sup>). Vom Tragen derartiger Schmucksachen ist zwar ein apothropäischer Sinn nie ganz wegzudenken; um so zweifelhafter scheint es mir jedoch, daß dieser Sinn eben bei den behandelten Goldblattkreuzen der primäre gewesen wäre. Ein solcher Sinn hätte nämlich eher ein Nebeneinander als ein Ineinander der beiden Elemente unserer Komposition gefördert. Vielmehr läßt das auszeichnende Erscheinen des Kaiserbildes in der Kreuzvierung darauf schließen, daß diese Anordnung vor allem für den im Kreuze Dargestellten und nicht für den Träger des Kreuzes von Bedeutung war.

Die Lösung gerade auf diesem Wege zu suchen, empfiehlt uns auch die Überlegung, daß das Kreuz für den Menschen der Spätantike und des frühen Mittelalters ein Instrument des göttlichen Schutzes bedeutete. Es schützt gegen Krankheit, Tod, Sünde denjenigen, der es berührt, es mit den Händen faßt, um den Hals hängt, auf sein Kleid befestigt; auf dem Helm angebracht <sup>222</sup>), schützt es den Krieger; in das Grab gelegt,

216) De obitu Theodosii c. 48, ed. MANNIX, Washington 1925, S. 61.

217) Hexaemeron VI, 9, 57; MIGNE, Patr. lat. XIV, Sp. 281 D.

218) L. BRÉHIER/P. BATIFFOL, Les survivances du culte impérial romain, Paris 1920, S. 60 und 64.

219) MANSI, Concilia T. XII, Sp. 1014.

220) Eine solche Parallele wird in der Homilie des Johannes Chrysostomus, De laudibus Pauli apostoli (MIGNE, Patr. Graeca L., Sp. 507 f.) gezogen, wobei in bezug auf die obligatorische Adoration des Kreuzes bzw. des Kaiserbildes die Gläubigen mit den loyalen Reichsuntertanen, die Ungläubigen aber mit den Barbaren verglichen werden.

221) GRABAR, in: Dumbarton Oaks Papers 6 (1951), S. 33.

222) Helme mit christlichen Zeichen, in: SCHRAMM, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik (Schriften der Monumenta Germaniae historica 13 (I), Stuttgart 1954, S. 313 ff.



den Toten gegen den ewigen Tod — es schützt auch den Herrscher, der das Zeichen auf sein Diadem, auf seinen Globus<sup>222a)</sup> und Thron setzt, der das Kreuz als Szepter führt.

Wir wissen ferner, daß die Spätantike vom Glauben der Wesensgleichheit des Abgebildeten mit seinem Bilde<sup>223)</sup> und des Menschen mit seinem Namen<sup>224)</sup> tief erfüllt war. So stehen auch für die Person des Herrschers als vollwertige Stellvertretungen seine *imago* wie auch sein *nomen*. In der Provinz erweist man seinem Bild die Adoration, im Gericht leistet man auf seinen Namen den Eid. Der Ausruf seines Namens befreit vor Verfolgung subalternen Behörden<sup>225)</sup>, die Berührung seines Standbildes gewährt Asyl<sup>226)</sup>.

Wenn es aber einmal so ist, dann entsprechen dem Kaiser, der auf seinen Insignien das heilbringende Zeichen führt, der das Kreuz mit den Händen packt, um eine physische Beziehung zu ihm zu haben, im Bereiche des Bildes und in stellvertretendem Sinne die Kaiserbüste oder auch sein Namensmonogramm, wenn sie in die Vierung eines Kreuzes gesetzt werden. Das Tragen eines solchen Kreuzes drückt den Wunsch des loyalen Untertanen aus, daß das Kreuz den in seinem Zentrum Abgebildeten bzw. Genannten beschütze, ihm zum Sieg ver helfe. Diese Deutung läßt sich nun quellenmäßig gut belegen.

Bei mehreren langobardischen Goldblattkreuzen ist das Bild des Königs durch sein Namensmonogramm ersetzt, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Bild und Name an gleicher Stelle dasselbe zu bedeuten haben. Die Anbringung des Namens auf einem Kreuz, und zwar eben desjenigen, auf den der Schutz des Kreuzes herabgefleht wird, ist aber eine ziemlich oft vorkommende Erscheinung in der frühchristlichen Kunstindustrie. Schon in der *Vita Silvestri* des Liber Pontificalis ist unter den Schenkungen Konstantins des Großen an die Petrusbasilika ein schweres Kreuz aus massi-

222a) Nach Rudolphus Glaber (*Historia* I,5: MGSS VII, S. 59) überreichte Papst Benedikt VIII. im Jahre 1014 Heinrich II. bei dessen Empfang in Rom *aureum pomum . . . ac desuper auream crucem*, was zu bedeuten hatte, daß *non aliter debere imperare vel militare in mundo, quam ut dignus haberetur vivificae crucis tueri vexillo*.

223) Zum Problem der Bilder: G. OSTROGORSKY, Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites, Breslau 1929; G. LADNER, Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendländischen Theologie, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 50 (1931), S. 1–23; DERS., The Concept of the Images in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy, in: *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953), S. 3–34; DERS., Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy, in: *Mediaeval Studies* (Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto) II (1940), S. 127 ff.; LUCAS KOCH, Zur Theologie der Christusikone, in: *Benediktinische Monatsschrift* XIX (1937), S. 375 ff.; XX (1938), S. 32 ff., 168 ff., 281 ff. und 437 ff.; DERS., Christusbild und Kaiserbild, a. a. O. Nur noch für die Anmerkungen konnte ich die neue, grundlegende Bearbeitung der Schriftquellen der vorikonoklastischen Periode durch E. KITZINGER (*The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 8, 1954, S. 85–150) heranziehen.

224) H. FICHTENAU, Karl der Große und das Kaisertum, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 61 (1953), S. 259 ff. (Belege zu *nomen*).

225) Siehe oben, Anm. 149.

226) *Codex Justinianus* I, 25 (ed. P. KRUEGER, Bd. II, S. 76) und *Institutiones* I, 8 (ebenda, Bd. I, S. 3); vgl. jetzt KITZINGER, a. a. O., S. 122 f.

vem Gold erwähnt, dessen Inschrift die Stifternamen *Constantinus augustus et Helena augusta* enthielt <sup>226a)</sup>. In bezug auf Privatpersonen läßt sich der Brauch vor allem bei Grabkreuzen nachweisen: »Für die Seelenruhe des Didymos« — lesen wir auf einem koptischen Silberkreuz des 5./6. Jahrhunderts aus Luxor, das sich heute im Museum zu Kairo befindet <sup>227)</sup>; YPER MNEMES KAI ANAPAUSEOS OLINPIOU in schönen durchbrochenen Lettern auf dem Bronzekreuz im Museo Sacro im Vatikan <sup>228)</sup>, wobei die Anbringung des Namens des Verstorbenen gerade in der Vierung eine besondere Beachtung verdient. Auf der Inschrift eines wunderbaren niellierten Goldkreuzes, gleichfalls aus dem 5. Jahrhundert und in demselben Museum, spricht der Tote in erster Person, ohne die Nennung seines Namens, was jedoch um so bezeichnender für den Sinn derartiger Kreuze ist: *Emanuel nobis cum Deo. Crux est vita mihi, mors, inimice, tibi* <sup>229)</sup>. Auf einen Lebenden, ja gerade auf einen Kaiser bezogen erscheint der Name in der Vierung der kreuzförmigen Inschrift auf der Rückseite des Reliquiars von Cortona, in der Nikephoros Phokas als Barbarenbesieger kraft des heilspendenden und siebringenden Kreuzes gepriesen wird <sup>230)</sup>. Das Innere von zwei gleichen Bronzescheiben aus dem 10./11. Jahrhundert, in einer amerikanischen Privatsammlung, ist durch eine aus den Buchstaben des Namens eines Kaisers Romanos gebildete und *kreuzförmig angeordnete* Inschrift ausgefüllt <sup>231)</sup>. In denselben Zusammenhang wie diese ganz klaren Beispiele gehören aber auch die Inschriften an den beiden Kreuzen von Oviedo sowie an dem Kreuz von Santiago de Compostela <sup>232)</sup> und auch die Inschrift des Reichskreuzes <sup>233)</sup>. Kaisername und folglich auch Kaiserbild wurden also in der Vierung des Kreuzes angebracht, um den dort, »im Kreuze«, Abgebildeten oder mit Namen Genannten die Unterstützung des lebenspendenden, heil- und siebringenden Zeichens zu sichern. Diese beinahe körperliche Beziehung der Machthaber zum Kreuz drücken auch verschiedene Akklamationen des Zeremonienbuches Konstantins VII. aus.

So werden den Kaisern im Hippodrom zu Beginn der Spiele Kreuze aus Blumen unter dem Zuruf überreicht: »O lebenspendendes Kreuz, schütze unsere Herren! In ihm ward Ihr gekrönt, o Wohltäter, in ihm habt Ihr regiert und gesiegt, in ihm sollt Ihr über alle Völker herrschen! O Dreimalheiliges, beschütze unsere Herren!« <sup>234)</sup>.

226a) Ed. DUCHESNE I, S. 176, dazu, ebendort, Anm. 67 auf S. 195.

227) CABROL-LECLERCQ, Dictionnaire III/2, Sp. 3125 f., fig. 3421.

228) VOLBACH, La croce, S. 6, fig. 5.

229) Ebenda, S. 6, fig. 3; JERPHANION, a. a. O., S. 147 und Anm. 1 auf S. 148 (vor 410).

230) Siehe oben, S. 148.

231) Early Christian and Byzantine Art, Baltimore 1947, Nr. 315, Taf. 46.

232) Die Inschriften enthalten die Namen der königlichen Stifter und die Verse:

*Hoc signo tuetur pius,  
Hoc signo vincitur inimicus.*

Die Anlehnung an die Konstantintradition ist offenkundig.

233) Siehe oben, S. 147 f.

234) De Cerim. I 69 (ed. Bonn, S. 324 und — sehr ähnlich — S. 326; vgl. noch I. 70. S. 344): ὁ ζωοποιὸς σταυρὸς, βοήθησον τοὺς δεσπότας ... ἐν τούτῳ ἐστέφθητε, εὐεργέται ... ἐν τούτῳ βασιλεύετε καὶ νικάτε ... ἐν τούτῳ βασιλεύετε τὰ ἔθνη πάντα ... τρισάγια, βοήθησον τοὺς δεσπότας. J. GAGÉ, La victoire impériale dans l'Empire chrétien, in: Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 1933, S. 372; GRABAR, L'empereur, S. 37; TREITINGER, a. a. O., S. 144, 180 f.

Diese Wirkung des Herrschens und Siegens kommt aber vom Kreuze: τοῦ σταυροῦ ἡ δόξαμις<sup>235)</sup>. Das der angeführten Akklamation zugrunde liegende ENTOVTONIKA kommt als Münzlegende seit Herakleios vor<sup>236)</sup> und ist nichts anderes als das berühmte HOC SIGNO VICTOR ERIS<sup>237)</sup> der Vision Konstantins des Großen — zugleich der letzte Sinn aller Kreuze mit dem Kaiserbild, vom Fragment aus Aquileia an bis zum Aachener Kreuz Kaiser Ottos.

Das läßt es aber als höchst wahrscheinlich erscheinen, daß Kreuze mit dieser Ikonographie schon von Anfang an kaum nur auf jene niedrige Sphäre der Kunstübung beschränkt waren, aus der sowohl die byzantinischen und langobardischen Goldblattkreuze, wie auch das konstantinische Bronzekreuz aus Aquileia herrühren. Vielmehr müssen wir schließen, daß diese bescheidenen Objekte »gesunkenes Gut« darstellen und uns eine Ikonographie überliefern, deren Ausgangspunkt im Kaiserpalast selbst zu suchen ist. Zu diesem Schluß werden wir berechtigt durch die klare Übereinstimmung zwischen den genannten Produkten der volkstümlichen Kunstindustrie aus der Frühzeit einerseits und den Werken ausgesprochen höfischen Charakters aus der makedonischen und ottonischen Periode andererseits. Denn daß bei den letztgenannten die Anregung für eine solche Verwendung des Kaiserbildes nicht von den byzantinischen und langobardischen Goldblattkreuzen kam, sondern daß sie eine aus der Hofwerkstatt nie verschwundene Tradition fortsetzten, glaube ich nicht eingehender beweisen zu müssen.

Das einzige Denkmal, das uns aus früheren Zeiten und aus der hohen Sphäre der offiziellen Kunst erhalten geblieben ist, scheint nun allerdings beim ersten Anblick unserer Erklärung zu widersprechen. Ich meine das schon vorher mehrmals erwähnte Kreuz Kaiser Justins II. in der Sakristei der Peterskirche (Taf. 33, 3)<sup>238)</sup>. Die Vorderseite ist ein regelrechtes Gemmenkreuz, in der Vierung mit der Partikel des III. Kreuzes und auf der inneren Fläche der Balken mit der Inschrift: LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM SUBDIDIT HOSTEM. DAT ROMAE IUSTINUS OPEM ET SOCIA DECOREM. Die Rückseite zeigt im zentralen Medaillon nicht das Herrscherbild, sondern in sinnvoller Entsprechung der gleichen Stelle der Vorderseite die getriebene Figur des Lammes. Für die Büsten der kaiserlichen Stifter, die hier als Oranten dargestellt werden, bleibt nur auf den beiden Endmedaillons des Querbalkens Platz, während die beiden Medaillons des vertikalen Armes, also zweimal, die Büste des Pantokrators einnimmt. Der Gegensatz zu den bisher behandelten Kreuzen ist jedoch nur ein scheinbarer, da dieser einzig und allein dadurch bedingt ist, daß der Künstler auf dem Kreuze zwei Stifterbildnisse unterzubringen hatte, womit die zentrale Abbildung eines einzigen Herrscherbildes von vornherein unmöglich gemacht wurde. Wir wissen, daß die Sophia als staatsrechtlich

235) De Cerim. I, 69 (S. 311), I, 71 (S. 351). Sehr ähnlich der Mainzer Ordo um 961, § 10 (ed. SCHRAMM, a. a. O., S. 314): . . . *per dominum nostrum, qui virtute crucis tartara destruxit, regni que diaboli superato ad caelos victor ascendit, in quo potestas omnis regumque constitit victoria.*

236) Belege bei GRABAR, L'empereur, S. 35 und Anm. 4.

237) ALFÖLDI, in: Atlantis 25 (1953), S. 155, 159 (Beischrift zur Kupfermünze des Vetrano).

238) Nachweise bei LECLERCQ, Dictionnaire III/2, Sp. 3110.

anerkannte Mitherrscherin ihres Gemahls galt<sup>239)</sup>, die ihr Bildrecht sogar auf den Münzen weitgehend durchsetzte<sup>240)</sup>. Auf dem vatikanischen Kreuze wird sie sehr bezeichnend nicht mit dem Namen genannt, sondern unter unmißverständlicher Anspielung auf ihre staatsrechtliche Stellung als Justins *socia* angeführt. Das vatikanische Kreuz stellt also einen dynastisch-staatsrechtlich bedingten Sonderfall dar, durch welchen der einwandfreie Zusammenhang, der zwischen unseren frühen und späteren Beispielen für dieselbe Ikonographie besteht, gar keinen Bruch erleidet.

Das Kreuz des Kaiserpaares bedeutet trotzdem gerade einen Meilenstein in der Entwicklung. Das erstmal erscheint hier nämlich auf einem Kreuze neben den Kaiserbüsten sowohl das Bild Christi als des Pantokrators wie auch sein Symbol — das Lamm —, und zwar beide den Bildnissen der irdischen Machthaber eindeutig übergeordnet: *oben* das Brustbild Christi, in der Vierung das Lamm und nur seitlich die Büsten der Kaiser, die ihre Untertänigkeit auch durch den Gebetsgestus bekunden. Die Erkenntnis dieser Sachlage führt uns zur letzten Strecke des Weges, die wir noch zurückzulegen haben: wie kam es überhaupt dazu, daß das Kaiserbild nicht mehr allein, sondern nur noch zusammen mit dem Bilde Christi auf einem Kreuz dargestellt werden konnte?

Man hat mit vollen Recht auf die epochale und die symptomatische Bedeutung der Prägungen Justinians II. (685–695 und 705–711) für die Geschichte der säkularen Auseinandersetzung zwischen Kaiserbild und Christusbild hingewiesen<sup>241)</sup> (Taf. 33, 4–5). Aus dem Umstand, daß die Vorderseite dieser Münze — und dies das erstmal auf einer Reichsprägung überhaupt — die durch Umschrift als *rex regnantium* bezeichnete Büste Christi zeigt, während auf der Rückseite die *stehende* Figur des durch die Legende als *servus Christi* gekennzeichneten Kaisers erscheint, konnte man wirklich nur den Schluß ziehen, daß dadurch der Pantokrator und Pambasileus die Oberherrschaft über den irdischen Autokrator und Basileus im Bereiche des Bildes erlangt hatte. Diese Wendung in der offiziellen Münzikonographie kam jedoch keineswegs unvorbereitet; sie ist sicher nicht dem persönlichen Einfall des zugleich frommen und grausamen Justinian II. zuzuschreiben, sondern die Lösung reifte auf dem Wege einer langen Entwicklung heran.

Um die wahre Natur dieser Entwicklung erkennen zu können, müssen wir zuerst noch einmal auf jene Attribute und Insignien zurückkommen, mit denen Christus in Anschluß an die Tradition der kaiserlichen Kunst seit dem 4. Jahrhundert ausgezeichnet wurde. Im Falle von *Sol* und *Luna* sowie im Falle des Nimbus wurden ihrem Ursprung nach heidnische, aus dem Sonnenkult entnommene Götter- und Kaiserattribute, welche in der Repräsentation der christlichen Kaiser inzwischen eine weltanschauliche Neutralisierung erfahren hatten, auf Christus übertragen. Beim Monogrammnimbus und beim Kreuzszepter handelt es sich zwar um Attribute und Abzeichen

239) G. OSTROGORSKY, Das Doppelkaiserturn in Ostrom, 474 bis 711, in: E. KORNEMANN, Doppelprinzipat und Reichsteilung im Imperium Romanum, Leipzig-Berlin 1930, S. 159.

240) WROTH I, Taf. XII, 7, 8, 10, 11, 14; XIII, 6, 9.

241) WROTH II, Taf. XXXVIII, 15, 16, 20, 21, 24, XXXIX, 3; dazu GRABAR, L'empereur, S. 19, und LUCAS KOCH, Christusbild-Kaiserbild, a. a. O., S. 92; KITZINGER, a. a. O., S. 126, der gestützt auf die Schriftquellen auf die Voraussetzungen der Wandlung hinweist.

christlichen Charakters, doch keineswegs um solche, die Christus selbst nach der Praxis der vorkonstantinischen christlichen Kunst eigen waren. Geschaffen hat man diese vorerst nicht für den Heiland, sondern für die christlichen Kaiser. Diesem Ursprung entsprechend erfolgte sowohl die Verwendung des Visionszeichens für den Nimbus um das Haupt des Kaisers, wie auch die Umbildung des Leidenskreuzes zu einem Szepter, das heißt zu einem Insigne im römischen Sinne des Wortes, aus Anlaß der unausweichlich gewordenen Verchristlichung der kaiserlichen Repräsentation seit dem 4. Jahrhundert. Die Art und Weise jedoch, wie diese Verchristlichung des Nimbus durch das Monogramm und diejenige des Szepters durch das Kreuz vor sich gingen, zeugt von der Stärke der vorangehenden heidnischen Attribut- und Insignientradition. Die Strahlenreihe *hinter* dem Haupte des Helios-Sol Invictus<sup>242)</sup> und daraufhin hinter dem des Kaisers — so zum Beispiel des Caracalla auf der Berliner Bronzescheibe<sup>243)</sup> — waren natürlich für die christlichen Kaiser untragbar geworden; aber diese Auszeichnung bildete sicher das Vorbild für die »technisch« gleiche Anwendung des Christusmonogramms, wodurch auch der Nimbus vorchristlichen Ursprungs verchristlicht werden konnte<sup>243a)</sup>. Gleich verhält es sich aber auch mit dem Kreuzszepter seit Konstantin dem Großen. Als Insigne des neuen Gottes ersetzt das Kreuz (oder Monogrammkreuz) *per analogiam* wohl nur die älteren Götterszepter und deren Bekrönungen: den Adler des Jupiter<sup>244)</sup>, die *fastis* des Hercules, den *caduceus* Merkurs, die früher, »dem Dominus vorangetragen, seinen leeren Göttersitz an den Spielen bezeichnen oder auch in seiner eigenen Hand erscheinen« konnten<sup>245)</sup> — also in allen denjenigen Anwendungen wie seit Konstantin das Kreuz.

Überblickt man diese Erscheinung, so wird man den üblichen Ausdruck »Angleichung Christi an den Kaiser« kaum mehr als voll befriedigende Bezeichnung des Vorganges empfinden können. Denn es handelt sich hier vor allem darum, daß die Kaiser seit Konstantin sich gezwungen sahen, sowohl ihre vorchristlichen wie auch ihre für sie geschaffenen neuen verchristlichten Auszeichnungen zuerst mit Christus zu teilen, dann aber manche von diesen ihm ganz zu überlassen. Im Gegensatz zu Sol Invictus, der seine Attribute nacheinander dem Kaiser abtreten und diesem gegenüber als dessen Begleitfigur und Spiegelbild immer mehr zurücktreten mußte, erwies sich die Gestalt Christi von Anfang an als mächtiger als die Kaiser.

242) Für Helios: die Terracotta-clipei aus dem Erotengrab aus Eretria (L'ORANGE, *Cosmic Kingship*, S. 94, fig. 66); für Sol Invictus: der Reliefschmuck des Panzers einer römischen Panzerstatue im Lateranmuseum (BRENDL, a. a. O., Abb. 3-4).

243) BRENDL, Abb. 2; L'ORANGE, Abb. 70.

243a) Die heidnische Voraussetzung für den christlichen Monogrammnimbus bilden wohl die Darstellungen solarer Gottheiten mit Sonnenstrahlen *im* Nimbus, z. B. auf den Skulpturen aus den neuen Ausgrabungen (1951/52) in Hatra (Darstellungen des dem Helios entsprechenden semitischen Sonnengotts Shamash); siehe: HARALD INGHOLOTT, *Parthian Sculptures from Hatra. Orient and Hellas in Art and Religion*, in: *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, Vol. XII, 1954. July. New Haven Connecticut. Yale University Press, 1954, S. 23 f., Taf. VI.

244) Seine Ersetzung durch das Kreuz ist besonders gut an den Konsularszeptern zu beobachten: DELBRÜCK, a. a. O., S. 61 und N 6, 8, 40, 41, 43, 48, 67.

245) ALFÖLDI, in: *Röm. Mitt.* 50 (1935), S. 122.

Diese Verschiedenheit der Entwicklung auch im Bereiche bildlicher Darstellung ist vor allem der Tatsache zuzuschreiben, daß das Christentum durch seine Lehre über das Verhältnis göttlicher und menschlicher Herrschergewalt der Herausbildung eines neuen Gottkaisertums ein für allemal den Riegel geschoben und damit auch die »Aufsaugung« des Göttlichen durch das Kaisertum mit vollem Erfolg verhindert hat <sup>246)</sup>.

Schon im ersten Timotheusbrief (6,15) und in den Offenbarungen des Johannes (19,16; 17,14) wird Christus als *rex regum, dominus dominantium* bezeichnet — eine Formel, welche die Unterordnung aller irdischen Machthaber unter die Oberherrschaft Christi unmißverständlich zum Ausdruck brachte. Sogar für einen Eusebius ist Konstantin, obwohl er »in seiner Seele durch kaiserliche Tugenden geformt ist zu einem Abbild der himmlischen Kaiserherrschaft« <sup>247)</sup>, doch nicht mehr als der »Statthalter des Großen Königs« <sup>248)</sup>, dessen ὑπαρχος, »was den praefectus praetorio bedeuten könnte« <sup>249)</sup>.

Wenn es aber einmal festgesetzt worden ist, daß der wahre Kaiser Christus und der christliche Imperator nur sein Stellvertreter mit abgeleitetem Herrschaftsrecht sei, dann konnte der letztere nur noch in einer Art und Weise abgebildet werden, welche in der bereits fest herausgebildeten Praxis des römischen Bildrechtes dem bildlichen Ausdruck der Unterordnung entsprach. Und dieses römische Bildrecht hat in einem solchen Falle verlangt: 1) Daß der Untergeordnete nicht allein, sondern immer nur zusammen mit dem Bilde seines Oberherrn erscheine, und 2) daß diesem Oberherrn bei der gemeinsamen Darstellung bzw. Bildaufstellung immer Platz und Seite des Ranghöheren — dem Hofzeremoniell entsprechend — gewahrt bleibe <sup>250)</sup>.

Diese Grundsätze des römischen Bildrechtes wurden auch bei der Abbildung der höchsten Personen auf den sogenannten Bildnisschilden der Konsulardiptychen weitgehend und folgerichtig berücksichtigt. Wenn nur zwei Personen — immer das Herrscherpaar <sup>251)</sup> — dargestellt werden, steht das Bildnisschild des Kaisers immer rechts, das der Kaiserin links, so auch während der ganzen byzantinischen Periode. Bei Diptychen mit drei Bildnisschilden, anlässlich des Konsulats des Anthemius 515 und des Anastasius von 517, nimmt die Büste des Kaisers immer das mittlere, an der Giebelspitze des Tribunals, ein; das Schild auf dem linken Postament trägt immer das Bildnis

<sup>246)</sup> Da das Thema in der oben, Anm. 158, angeführten Literatur sehr eingehend behandelt worden ist, beschränke ich mich im folgenden auf die Anführung von einigen besonders bezeichnenden Quellenstellen.

<sup>247)</sup> Vita Constantini 5, 2. WESSEL, a. a. O., S. 126.

<sup>248)</sup> Ebendort, 3, 6 und 7, 13. ENSSLIN, S. 61 und 81.

<sup>249)</sup> ENSSLIN, S. 81.

<sup>250)</sup> am deutlichsten überliefert in dem durch Procopius (De bello gothico, ed. J. HAURY, Procopii Caesariensis Opera Omnia, Vol. II, p. 29, Leipzig, Teubner, 1905) erwähnten Friedensvorschlag Theodahads an Justinian im Jahre 536: εἰκόνα τε χαλκῆν ἢ ὕλης ἐτέρας μὴ ποτε Θεοδάτω μόνῳ καθίστασθαι, ἀλλὰ γίνεσθαι μὲν αἰεὶ ἀμφοτέροις, στήσεσθαι δὲ οὕτως ἐν δεξιᾷ μὲν τὴν βασιλέως, ἐπὶ θάτερα δὲ τὴν Θεοδάτου.

»Standbilder aus Erz oder aus anderem Material sollten niemals dem Theodahad *allein* errichtet werden, sondern stets beiden zusammen und zwar so, daß die Statue des Kaisers rechts, die des Theodahad links stehe.« Für die ältere Zeit siehe KRUSE, a. a. O., passim.

<sup>251)</sup> Clementinus 513: Anastasius und Ariadne (DELBRUECK, N 16, S. 119), und Orestes 530: Atalarich und Amalasintha (N 32, S. 149).

der Kaiserin, das auf dem rechten Postament wird der Büste eines Verwandten oder Vorgängers des Jahreskonsuls vorbehalten. Für diese protokollarische Anordnung der Bildnisschilde auf Konsulardiptychen haben wir aus dem zweiten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts, aus der Regierungszeit des Kaisers Anastasius, nicht weniger als vier Denkmäler<sup>252)</sup>, so daß ihr Hauptmerkmal, daß nämlich die in den Bildnisschilden dargestellten Personen ausschließlich dem Kreise der höchsten Vertreter des Staates entnommen werden, für die Zeit ihrer Entstehung noch durchaus als typisch anzusehen ist. Auf dem Konsulardiptychon des Justinus, des letzten Untertanenkonsuls aus dem Jahre 540<sup>253)</sup> (Taf. 33, 2), wird dagegen das Schema der drei Bildnisschilde im wesentlichen zwar beibehalten, doch mit einem ganz neuen Inhalt erfüllt. Die vornehmste Stelle, den Mittelplatz, nimmt nicht mehr die Büste des regierenden Kaisers, sondern die des Pantokrators ein, und die Bildnisschilde Justinians I. und der Theodora werden rechts bzw. links von ihm untergebracht. Vergleicht man nun die Konsulardiptychen des Anastasius aus dem Jahre 517 im Cabinet des Médailles in Paris (Taf. 33, 1) mit dem Konsulardiptychon des Justinus aus dem Jahre 540 im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Taf. 33, 2), so muß man feststellen, daß das Kaiserbild — und zwar innerhalb derselben Bildgattung — zwischen 517 und 540 eine Herabsetzung, das Christusbild dagegen eine unmißverständliche Erhöhung erfahren hat, indem dieses den früher dem regierenden Kaiser vorbehaltenen höchsten Ehrenplatz im System der Bildnisschilden erhielt. Diese Änderung konnte aber nach den Regeln des römisch-byzantinischen Bildrechtes nur eintreten, wenn der irdische Kaiser die Oberherrschaft des himmlischen anerkannte und dementsprechend sich mit dem rangzweiten Platz, der früher den Verwandten des Jahreskonsuls vorbehalten war, begnügte. Diesem neuen, nunmehr mit transzendenter Inhalt erfüllten System der Bildnisschilden entspricht genau die Anordnung der Bildnismedaillons auf der Rückseite des Kreuzes Justins II. Alle diese Denkmäler des 6. Jahrhunderts<sup>254)</sup> legen Zeugnis davon ab, wie die kaiserliche Kunst in zunehmendem Maße von der politischen Theologie des Christentums durchdrungen wurde. Seit Justinian II., noch mehr aber nach der Überwindung des

252) a) Anthemius 515: Anastasius — der frühere Kaiser Anthemius — Ariadne (N 17, S. 122); b) Anastasius 517: Anastasius — der Consul Pompeius — Ariadne (N 19, S. 126); c) Anastasius 517: die Bildnisschilde wie bei b (N 20, S. 128); d) Anastasius 517: wie bei b-c (N 21, S. 131 f.).

253) DELBRUECK, N 34, S. 151 ff.

254) Zu diesen gehört auch das Barberini-Diptychon (DELBRUECK, N 48, S. 188): der Kaiser im Mittelteil wird gesegnet von Christus im *clipeus* des oberen Teiles, der von zwei schwebenden Victorien-Engeln gehalten wird. Art und Stelle dieser Abbildung Christi waren früher den Bildnissen der Personifikationen Roms oder Konstantinopels vorbehalten. In der höfischen Kleinkunst beginnt sich also schon in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts jene neue Haltung zu zeigen, die im Gegensatz zur »self-confident autocratic pose of the Great Justinian« (KITZINGER, a. a. O., S. 126) steht, welche noch das berühmte Mosaik in San Vitale in Ravenna kennzeichnet, dessen Zusammenhang mit der Kunst der Hauptstadt jedoch höchst zweifelhaft ist. Vgl. F. W. DEICHMANN, *Contributi all'iconografia e al significato storico dei mosaici imperiali in S. Vitale*, in: *Felix Ravenna IX* (1953), S. 5–20; KURT WEITZMANN, *Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels*, in: *Alte und Neue Kunst. Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter III* (1954), S. 43.

Bildersturmes — dieser letzten Auflehnung des kaiserlichen Anspruchs auf Ausschließlichkeit in der Bildrepräsentation<sup>255)</sup> — ist es so weit gekommen, daß die Kaiser der makedonischen Zeit ohne ihren himmlischen Oberherrn praktisch überhaupt nicht mehr abgebildet werden konnten.

Am bezeichnendsten dafür ist die irrtümliche Behauptung der orientalischen Patriarchen in ihrem Synodalschreiben von 836, nach der schon »Konstantin der Gerechte und Große, der Apostel unter den Kaisern . . . zum Zeichen seiner frommen Gesinnung gegen Christus, unseren wahren Gott, in die kaiserliche Reichsmünze das Zeichen des ihm am Himmel erschienenen heil- und lebenspendenden Kreuzes und das verehrungswürdige gottmenschliche Bild Christi zusammen mit seinem eigenen einprägen ließ, um so darauf hinzuweisen, daß der himmlische Kaiser die Oberherrlichkeit (*αὐθεντία*) erlangt habe über den irdischen . . .«<sup>256)</sup>. Nach dem Sieg der Orthodoxie über den Bildersturm (843) wird der Dualismus und die Korrelativität zwischen Christus- und Kaiserbild geradezu kanonisch für die byzantinische Ikonographie und dringt im Münz- und Siegelwesen ebenso wie in den Werken der höfischen Monumental- und Kleinkunst vollständig durch<sup>257)</sup>.

Unter diesen Denkmälern steht der untere, aus Byzanz stammende Teil der heiligen Krone Ungarns — schon wegen seiner Bestimmung für die Herrscherweihe — wohl an erster Stelle. Auf den beiden Emailplatten, die den horizontalen Reif überragen, ist auf der Vorderseite der einen der Pantokrator hoch über den Erzengeln Michael und Gabriel *thronend* dargestellt, auf der Hinterseite der andern Kaiser Michael VII. Dukas, aber nur im Brustbild, immerhin erhöht über den Bildern seines Sohnes und Mitkaisers — rechts unten — und des Ungarnkönigs Géza I. — links unten —, für dessen griechische Frau das Diadem ursprünglich bestimmt war<sup>258)</sup>. Also trotz der vollständigen Parallelität zwischen der himmlischen und irdischen Hierarchie doch eine unmißverständliche Hervorhebung des Rangunterschieds zwischen dem Pambasileus und Pantokrator und dem Basileus und Autokrator der Römer.

Eine solche Ikonographie ist sicher ein Ausdruck für die besondere Gottesnähe des

255) Vgl. jetzt KITZINGER, a. a. O., S. 128.

256) LUCAS KOCH, Christusbild-Kaiserbild, a. a. O., S. 91 f.

257) GRABAR, L'empereur, S. 172 ff.

258) Für diese Details siehe: P. J. KELLEHER, The Holy Crown of Hungary (Papers and Monographs of the American Academy in Rome, Vol. XII, 1951), Taf. II–III, XI. Über den unteren Teil der Krone: J. DEÉR, Mittelalterliche Frauenkronen in Ost und West, in: P. E. SCHRAMM, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Bd. II, 1955, Beitrag Nr. 18. Durch die Feststellungen dieser inzwischen erschienenen Arbeit sowie durch die hier gebotene Erklärung des Sinnes der Paralleldarstellungen von Christus und Kaiser in der byz. Kunst sind meines Erachtens jene Schwierigkeiten größtenteils behoben, auf welche unlängst H. FILLITZ in MIOG 63 (1955), S. 92 ff., bezüglich des ursprünglichen Zusammenhangs des horizontalen Kronreifes mit den Aufsätzen der *corona graeca* dankenswerterweise hingewiesen hat. Auf Fillitz' Einwände technischer Natur komme ich in der Besprechung des Schrammschen Sammelwerkes in der Byz. Zeitschrift demnächst zurück.



Kaisers<sup>259</sup>). Die gemeinsame Abbildung Christi und des Kaisers hat nach dem oben angeführten Synodalschreiben auch zu bedeuten gehabt, »daß ein Friedensbündnis und ein Vertrag vollkommenen Friedens zwischen ihnen geschlossen und so aus Engeln und Menschen eine einzige Herde geworden sei und beide (Engel und Menschen) von jetzt an unter der Herrschaft ein und derselben Macht stünden«<sup>260</sup>). Das gemeinsame Erscheinen im Bild ist also noch keine Gleichsetzung des Kaisers mit Gott im Sinne des alten, heidnischen Gottkaiseriums, sondern vornehmlich nur eine Auszeichnung vor der übrigen Menschheit im Sinne des christlichen Gottesgnadentums. Der Kaiser ist nach dem Zeremonienbuch *πρόβλημα τῆς τριάδος*<sup>261</sup>) und auch im ottonischen Westen ein *typus* Christi<sup>262</sup>) — das heißt weit über alle Sterblichen erhoben<sup>263</sup>). Der

259) TREITINGER, a. a. O., S. 38 ff., sowie die oben, Anm. 150, angeführte Arbeit von KANTOROWICZ; DERS., *Deus per naturam, Deus per gratiam*, in: Harvard Theological Review XLV (1952), S. 253–277, und jetzt GRABAR, *God and the »Family of Princes«*, Presided over by the Byzantine Emperor, in: Harvard Slavic Studies II (1954), S. 117–123, und MILTON V. ANASTOS, *Political Theory in the Lives of the Slavic Saints Constantin and Methodius* ebendort, S. 11–38, besonders S. 29 ff.: *The Byzantine Concept of the Kingship*.

260) KOCH, a. a. O., S. 92.

261) Die Stellen aus *De Caerim.* sind angeführt bei TREITINGER, a. a. O., S. 38, Anm. 31.

262) Im Mainzer Ordo um 961 bei SCHRAMM, *Die Krönung in Deutschland*, a. a. O., Anhang II (S. 309 ff.): § 14 (S. 317) ... *cum mundi salvatore cuius typum geris in nomine* ...; § 17 (S. 319): ... *cum redemptore* ... *cuius nomen vicemque gestare crederis* ...; dazu SCHRAMM, ebendort, S. 236 und 270, sowie DERS., *Sacerdotium und Regnum im Austausch ihrer Vorrechte*, in: *Studi Gregoriani* II (1947), S. 426. Hierher gehören auch die noch in der Ideenwelt Ottos III. wurzelnden Ansichten Benzos von Alba; siehe SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio* I, S. 272.

263) Nach dem Mainzer Ordo § 19 (S. 320) ist der König wie Christus *mediator Dei et hominum, mediator cleri et plebis*. Hierher gehört die von karolingischen Vorlagen übernommene, doch in ottonischer Zeit oft verwendete Arengaformel: *Opportet igitur nos, qui divino sumus munere ceteris mortalibus prelati* ... (DD. Heinrich I. Nr. 15, Otto I. Nr. 22, Otto II. Nr. 303, Otto III. Nr. 1 und 121). Diese Hervorhebung ist jedoch ebensowenig mit einer Herrschervergötterung gleichbedeutend wie ihr bildlicher Ausdruck: etwa die berühmte Miniatur im Aacheener Evangeliar Ottos II. oder III. (SCHRAMM, Abb. 64). Im Gegensatz zu der richtigen Interpretation SCHRAMMS (*Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters*. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1922–1923, S. 199 f.), wonach das Bild seine Erklärung in der Vicarius-Dei-Vorstellung findet, wollten darin neulich H. SWARZENSKI (*Miniaturen des frühen Mittelalters*, Bern 1951, S. 18) und nach ihm W. OHNSORGE (*Die Legation des Kaisers Basileios II. an Heinrich II.*, in: *Historisches Jahrbuch* 73, 1954, S. 71) »ein Sinnbild kaiserlichen Gottesgnadentums, wie es selbst die byzantinische Theokratie auszudenken nicht gewagt« erblicken. Aber weder die Symbole der Evangelisten um die Figur des Kaisers, die ein über dessen Brust laufendes Band oder Tuch halten, noch die Mandorla, in welcher der Herrscher thront, können diese Deutung rechtfertigen. Die Anbringung der Evangelistensymbole ist — worauf mich Dr. Anna Maria Cetto freundlichst aufmerksam gemacht hat — durch die Widmungsverse auf dem links vom Herrscherbild stehenden Blatt — einwandfrei erklärt:

*Hoc, Auguste, libro tibi cor Deus induat, Otto,*

*Quem de Liuthario te suscepisse memento.*

Dazu schreibt mir Dr. A. M. Cetto: »Dieses Buch« = die vier Evangelien = die Evangelistensymbole im Bild. Wegen des Ausdrucks »bekleiden« (*induat*) zieht sich das Tuch, das alle vier Symbole festhalten, vor dem Herzen des Kaisers buchstäblich einher. Gott bekleidet also das Herz des Kaisers mit den vier Evangelien. Das ist eine Art Investitur zugleich mit der Krönung von oben. Das alles ergibt einen ganz anderen Sinn als eine »Vergottung«. ... Würde man

Kaiser ist zwar auch Mitherrscher und Throngenosse (σύνθρονος) Christi, aber die Zeremonie, in der die Idee der Mitherrschaft am reinsten ausgebildet erscheint, nämlich die Freilassung der rechten, das heißt der ranghöheren Seite des Throns an Festtagen für Christus<sup>264</sup>), kommt einem eindeutigen Verzicht auf irdisch-kaiserliche Ausschließlichkeit gleich.

Derselbe Dualismus kennzeichnet aber auch die neue Gestalt der Abbildung des Kaisers im Kreuz. Auch hier kann sein Bild nicht mehr wie früher allein in der Vierung stehen, sondern muß an derselben Stelle der anderen Kreuzseite entweder durch die Büste des Pantokrators — so in Byzanz — oder aber durch die Figur des Gekreuzigten — so im Westen — ergänzt werden, damit der Zusammenhang zwischen irdischer und himmlischer Hierarchie unmißverständlich zu Geltung komme. Der Sinn dieser Darstellungsweise aber ist dabei unverändert derselbe geblieben wie beim konstantinischen Kreuze von Aquileia. Sie drückt keinen Anspruch auf Gottähnlichkeit, ja nicht einmal *μίμησις* und *imitatio*<sup>265</sup>), sondern Devotion und Untertänigkeit aus: der Kaiser sucht hier als ein *δοῦλος τοῦ σταυροῦ*<sup>266</sup>), vertreten durch sein Bild, Schutz »im Kreuze« beim Herrn des Alls. Am deutlichsten unter allen unseren Denkmälern wohl auf dem Diptychon Gotha-Dumbarton Oaks: Romanos II., oder Konstantin VII., erhebt hier im Gebetsgestus seine Hände zu dem auf dem anderen Flügel und gleichfalls in der Vierung des Kreuzes dargestellten Pantokrator. In der Sprache des Bildes besagt dies dasselbe wie jener Titel, den sich ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung dieses Diptychons Konstantin VII. beilegte. Danach ist das Zeremonienbuch der Traktat *Κωνσταντίνου τοῦ φιλοχρίστου καὶ ἐν αὐτῷ τῷ Χριστῷ τῷ αἰωνίῳ βασιλεῖ βασιλέως*<sup>267</sup>).

Auch im Zentrum eines Kreuzes ist der Herrscher Untertan: *δοῦλος* und *θεράπων*, wie einst schon Konstantin der Große<sup>268</sup>), ein *servus Christi*, wie Justinian II., ein »Knecht Christi und Fürst des Langobardenvolkes«, wie König Ratchis<sup>269</sup>) und wie

von Krönung, Investitur und Stellvertretung Christi reden, so käme man der Wahrheit näher.« Auch die Mandorla ist in der Reichenauer Schule nicht nur Christus und — in diesem einzigen Falle — dem Kaiser vorbehalten, sondern mit ihr wird im Evangeliarium Ottos III. auch der Evangelist Lucas ausgezeichnet; übrigens kommt die Mandorla als Evangelistenattribut auch im Vat. Ottob. 74 vor, f. 15<sup>v</sup>: Matheus; f. 126<sup>v</sup>: Lucas. Was hier geschah, ist nicht Herrschervergötterung, sondern nur eine lockere Handhabe der Attribute, die wir jedoch mit dem byzantinischen Maßstab messen dürfen.

264) De Caerim. II, 1, ed. BONN., S. 521 und Scholion S. 520; vgl. TREITINGER, a. a. O., S. 32 ff.

265) Siehe darüber die oben (Anm. 149 und 259) angeführten Arbeiten von E. H. KANTOROWICZ; insbesondere für Byzanz: TREITINGER, a. a. O., S. 124 ff.; für den Westen: SCHRAMM, Die Krönung in Deutschland, a. a. O., S. 326, und Sacerdotium und Regnum, a. a. O., S. 428 f. Über Mimesis und Christomimesis im Bild: L'ORANGE, Apotheosis in the Ancient Portraiture, Oslo 1947, passim, und E. KITZINGER, On the Portrait of Roger II. in the Martorana in Palermo, in: Proporzioni 1950, S. 30–35.

266) SCHRAMM in Byz. Zeitschrift 30 (1930), S. 427, Anm. 2, und Kaiser, Rom und Renovatio I, S. 143, Anm. 5 (Siegellegende auf dem Stempel eines Hypatos).

267) Ed. VOGT, Bd. I, S. 1.

268) Vita Constantini I,6 und IV,48.

269) Pisaner Urkunde von Febr. 757: *Guernante domno Ratchis famulu Christi Iesu principem gentis Languardorum (sic!)*, in: L. SCHIAPARELLI, Codice Diplomatico Longobardo (Fonti per la Storia d'Italia), Bd. I, Roma 1929, Nr. 124, S. 367; auch bei TROYA, Codice diplomatico langobardo, Nr. 707, und dazu L. M. HARTMANN, Geschichte Italiens im Mittelalter 2 (1903),

die Basileis im Zeremonienbuch *θεράποντες τοῦ Κυρίου* 270). Denn es ist wohl kein Zufall, daß die asturischen Könige des 9. und 10. Jahrhunderts auf den im Urkundenstil abgefaßten Inschriften der Kreuze, die sie stifteten, sich folgerichtig als *servus Christi* und *famulus Christi* bezeichneten 271). Und Otto III.? In seinen Urkunden aus dem Jahre 1000, und gerade auch während seines Aufenthaltes in Aachen, führt er den Titel: *Servus Jesu Christi et Romanorum imperator augustus secundum voluntatem Dei salvatoris nostrique liberatoris* 272). Der Erlöser und Retter ist aber eben der Ge-

S. 208; die angeführte Bezeichnung bleibt trotz der Tatsache, daß Ratchis vor seiner kurzen zweiten Regierung als Mönch in Montecassino weilte, ein Herrschertitel. Der »Knecht Christi« ist nicht ein Hinweis auf sein früheres Mönchsleben, sondern eine devotionelle Ergänzung und damit Rechtfertigung seines anfänglichen Herrschertums. Vgl. Catalogus rerum Langob. Brixiensis (MG SS rer. Langob. 1878, S. 503): *Non longe post ipse Aistulfus rex obiit, gubernavit palacium Ticinense Ratchis, gloriosus germanus eius, dudum rex, tunc autem Christi famulus a decembrio usque martium.*

270) Die Stellen im De Caerim. sind bei TREITINGER, a. a. O., S. 146, Anm. 8, zusammengestellt.

271) Auf dem sogenannten »Engelkreuz« von Oviedo, gestiftet durch König Alfons II. im Jahre 808: *Offert Adefonsus humilis servus XRI* (SCHLUNK, S. 94); auf dem »Siegeskreuz« von Oviedo, gestiftet von Alfons III. im Jahre 874: *offerunt famuli XPI Adefonsus principes (sic) et Scenna regina* (SCHLUNK, S. 102); auf dem Kreuze von Santiago de Compostela, gestiftet von Alfons III. im Jahre 908: *ob honorem Sci Jacobi apostoli offerunt famuli Adefonsus princeps et Scemena regina* (SCHLUNK, S. 100), d. h. wohl *famuli Sancti Jacobi apostoli*, wodurch diese Intitulation in die unmittelbare Nähe des berühmten Titels Ottos III. — *servus apostolorum* — seit dem Januar 1001 rückt.

272) DO III 344–361 und dann 366 und 375. Schramm nahm mit großem Nachdruck dagegen Stellung, daß man diesen Titel »in eine unmittelbare Abhängigkeit zur byzantinischen Auffassung« setze (Kaiser, Rom und Renovatio I, S. 145, und Byz. Zeitschrift 30, 1930, S. 429). Es handelt sich seiner Ansicht nach vielmehr »um ein unmittelbares Zurückgreifen auf die Apostel selbst«, die sich bekanntlich in ihren Briefen »Servi Jesu Christi« genannt haben. »Man muß den Zusatz *secundum voluntatem Dei salvatoris nostrique liberatoris* beachten, der nur in dem *per voluntatem Dei* hinter der Bezeichnung *servus* in den Apostelbriefen eine Parallele findet« (S. 144, bzw. 428). In keinem der Apostelbriefe kommt jedoch hinter der Bezeichnung *Servus* der Zusatz *per voluntatem Dei* vor; zusammen sind die beiden Elemente in keinem einzigen Apostelbrief nachzuweisen. In den Briefen, in denen Paulus (Röm. I,1; Philipp. I,1), Jacobus (I,1), Petrus (2. Petr. I,1) und Judas (I,1) sich als *servus* oder als *servus et apostolus* bezeichnen, fehlt konsequent der Zusatz *per voluntatem Dei*, und wo dieser Zusatz zusammen mit *apostolus* vorkommt (Paulus: 1. Cor. I,1; Col. I,1; Tim. I,1), nennen sich die Apostel nicht *servus*. Selbst wenn man zugibt, daß der Zusatz zu den angeführten Titeln Ottos III. — *secundum voluntatem Dei* usw. — mittelbar oder unmittelbar auf die Apostelbriefe zurückgeht, so folgt daraus noch keineswegs, daß der Servus-Titel den Sinn des Apostolats — und gar eines einmaligen, befristeten Apostolats — in sich schloß, noch weniger, daß Otto III. ohne die Kenntnis der byzantinischen und der davon abhängigen westlichen Voraussetzungen auf die Idee der Führung des Servus-Titels gekommen wäre. Die asturischen und langobardischen Beispiele, die ich oben anführte, sprechen vielmehr dafür, daß es sich bei *servus* und *famulus* um, wenn auch nicht allzuhäufig vorkommende, doch traditionelle Devotionstitel handelt, welche alle auf die in Byzanz weiterlebende konstantinische Tradition zurückgehen. Auch sonst halte ich an dem schon 1942 dargelegten Standpunkt fest, daß die verschiedenen Titel Ottos III. nicht in konkreten »Programmen« und aktuellen kirchenpolitischen Aufgaben ihre Erklärung finden, sondern traditionsbedingte Ausdrücke seiner Reichsidee sind, deren verschiedene Seiten sie

kreuzigte — der auch auf dem Aachener Kreuze dem irdischen Kaiser gegenübergestellt ist <sup>273</sup>).

#### *Exkurs zum Lotharkreuz*

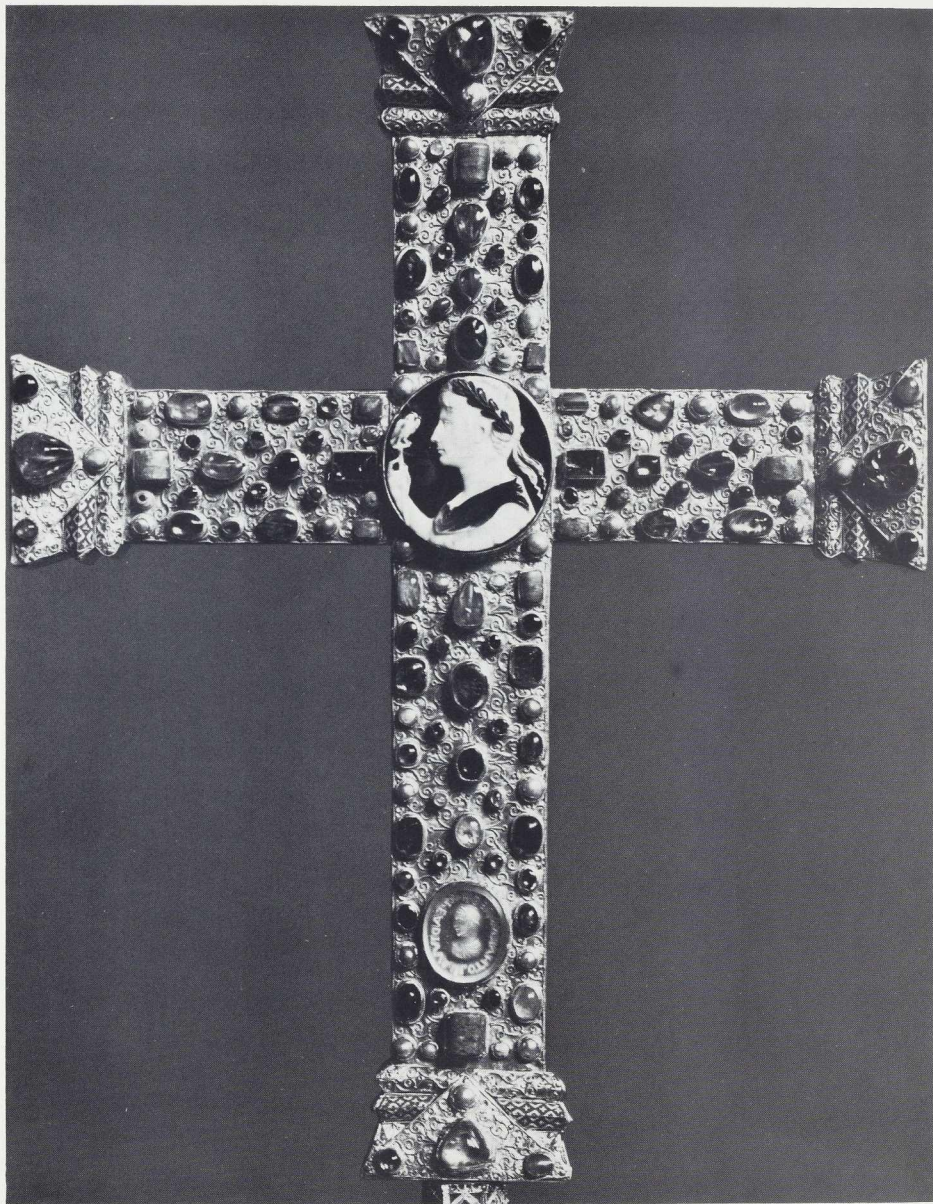
Seine traditionelle, wenn auch wenig befriedigende Benennung erhielt das Kreuz von dem am Unterarm untergebrachten, 4,5 cm hohen Bergkristall-Intaglio, welcher die Büste eines Herrschers in Profil, mit Diadem und Chlamys zeigt und die Umschrift: + XPE ADIVVA HLOTARIVM REG trägt. Während die ältere Forschung und zuletzt noch JULIUS BAUM (Karolingische geschnittene Bergkristalle, in: Frühmittelalterliche Kunst. In: Akten zum III. internationalen Kongreß für Frühmittelalterforschung, Olten-Lausanne 1954, S. 111) an den Kaiser Lothar I. gedacht hat, schrieb P. E. SCHRAMM (Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, Leipzig 1928, S. 52 und 175) den als Siegel nicht nachweisbaren Stempel mit größerer Wahrscheinlichkeit König Lothar II. von Lothringen (855–869) zu. Zuletzt wies A. SCHOOP (Sacrum Imperium, in: 350 Jahre Humanistisches Gymnasium in Aachen, 1601 bis 1951. Festschrift des Kaiser-Karls-Gymnasiums, Aachen o. J., S. 111 f.) hypothetisch noch auf eine dritte Möglichkeit, auf Lothar III. von Italien (948–950) hin. Für solche karolingische Darstellungen siehe noch: DIETRICH W. H. SCHWARZ, Ein karolingischer Fund aus dem Kanton Zürich, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 62 (1954), S. 92–96, mit Taf. Jedenfalls handelt es sich um ein sekundär verwendetes Zierstück ohne irgendeine sinnge-  
mäßige Beziehung zum ottonischen Kreuz. Maße des Kreuzes: Höhe (ohne den gotischen Fuß) 50 cm; Breite 38,5 cm; Tiefe 2,3 cm. Seine annähernde Datierung ergibt sich aus der nahen Verwandtschaft der Form der Enden der Kreuzarme, des Filigranmusters, der Einfassung usw. mit den gleichen Einzelheiten des Ersten Mathildenkreuzes im Münsterschatz zu Essen (H. KÖHN, Der Essener Münsterschatz, Essen 1953, S. 10 f.), das am Ende des Längsbalkens eine Schmelztafel mit den Stifterbildnissen der Äbtissin Mathilde von Essen (971–1011) und ihres Bruders Otto, Herzog von Schwaben und Bayern († 982), trägt. Nach dem Urteil der Kunsthistoriker ist jedoch das Lotharkreuz fortgeschrittener als das vor 982 entstandene Erste Mathildenkreuz und wird deshalb von den meisten Forschern in die Zeit Ottos III. gewiesen und seine Stiftung mit dem Besuch dieses Kaisers in Aachen im Jahre 1000 in Zusammenhang gebracht. Die Möglichkeit einer Entstehung noch unter Otto II. († 983) bleibt dabei immer noch offen, wenn auch die Datierung in die Zeit seines Sohnes die wahrscheinlichere ist. Es war ursprünglich ein Vortragskreuz, dessen Verwendung bei den Krönungen deutscher Könige in Aachen zwar wahrscheinlich, doch keineswegs gesichert ist. In der Pariser Handschrift der Coronatio Aquisgranensis aus dem 15. Jahrhundert (MGH Leges in 2<sup>o</sup>, T. II., p. 384–392) wird

---

beleuchten. (Die Entstehung des ungarischen Königtums, in: Ostmitteleuropäische Bibliothek Nr. 38, Budapest 1942, besonders S. 65). Otto III. ist ohne Byzanz nicht zu verstehen: »Ich bleibe — schrieb 1942 Franz Dölker — trotz der neuerlich beliebten »Entromantisierung« des deutschen Kaisers Otto III. überzeugt, daß die Einwirkung seiner Mutter Theophano nicht nur auf das Leben des deutschen Hofes, sondern auch auf grundlegende Anschauungen in den politischen Idealen schon Ottos II., besonders aber Ottos III., wesentlich« war. (Ungarn in der byzantinischen Reichspolitik, in: Archivum Europae Centro-Orientalis, Bd. VIII, 1942, S. 323, Anm. 14).

273) Vorliegende Arbeit entstand aus der Erweiterung eines Referats, das ich am VI. Internationalen Kongreß für Frühmittelalterforschung in Aachen (7. Sept. 1954) über das Thema »Zur Ikonographie des Aachener Lotharkreuzes« gehalten habe. Beim Abschluß ist es meine angenehme Pflicht, André Grabar und Tommaso Bertelé für Ratschläge und auch für anregende Widersprüche herzlichst zu danken. Ohne die Diskussionen, die ich mit ihnen über das Thema führen durfte, hätte ich an manchen Punkten kaum den Weg gefunden, den ich für den richtigen halte.

zwar beim Empfang des Coronandus durch die Erzbischöfe von Mainz, Köln und Trier vor dem Aachener Münster unter anderem auch ein Vortragskreuz erwähnt, das aber nicht unbedingt das Lotharkreuz gewesen sein muß. Schon im Mainzer Ordo um 961 und in dessen Überarbeitung (zwischen 962 und 1000) werden bei der Einholung des Königs durch die Bischöfe in die Krönungskirche zwei Kreuze, die der Prozession vorangetragen werden, erwähnt (P. E. SCHRAMM, Die Krönung in Deutschland bis zu Beginn des Salischen Hauses, in: Zeitschrift der Savigny Stiftung für Rechtsgeschichte 55, 1935, kanon. Abt., S. 311 und 325). Das Vorantragen eines oder mehrerer Kreuze bei kirchlichen Einholungen des Königs war aber in ottonischer Zeit keineswegs nur auf die Krönung beschränkt. So erzählt Thietmar von Merseburg zum Aufenthalt Ottos I. in Magdeburg am Palmsonntag von 972: *Namque solebat in sollemnitatibus univrsis ad vesperam et ad matutinam atque ad missam cum processione episcoporum venerabili deinde caeterorum ordine clericorum cum crucibus sanctorumque reliquiis ac turribulis ad ecclesiam usque deduci* (Chronicon II,30, ed. R. HOLTZMANN, in: SS rer. Germ. Nova Series T. IX, 1935, S. 76). Das Kreuz scheint jedoch — ebenso wie beim byzantinischen Kaiser, dem Normannenherrscher und dem Ungarnkönig — von kirchlicher Beteiligung unabhängig ein Abzeichen der Prozession des deutschen Königs und Kaisers und zwar zusammen mit der Heiligen Lanze und mit dem Adlerszepter gewesen zu sein: *Portatur ante eum sancta crux gravida ligni dominici . . .* (Benzo von Alba, Ep. ad. Heinricum, liber I 9, in: MGSS XI, S. 602, und der Brief Gregors IX. an Friedrich II. von 1227, in: MG Ep. select. saec. XIII., Vol. I., Nr. 365, S. 278). Meines Erachtens ist dabei immer das Reichskreuz gemeint, mag es zum Vorantragen und Emporhalten noch so schwer gewesen sein (vgl. A. WEIXELGÄRTNER, Die weltliche Schatzkammer in Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF I, 1926, S. 43, und H. FILLITZ, Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches, Wien 1954, S. 21). Die Darstellungen einer Kaiserprozession im Menologium Basileios II. (Cod. Vatic. grec. 1613, vatikanische Faksimile-Ausgabe, Torino 1907, Taf. 350) und einer Papstprozession auf dem Gemälde in der Unterkirche von S. Clemente in Rom (Alinari Nr. 26.577) zeigen, daß dieser Gesichtspunkt im Mittelalter keine Rolle spielte. Vor der Stiftung des Reichskreuzes diente wohl auch das Lotharkreuz als kaiserliches Prozessionskreuz, bevor es in den Aachener Münsterschatz gelangte; daß seine Ikonographie zu dieser vorausgesetzten Bestimmung vorzüglich paßte, werden die vorstehenden Ausführungen zeigen. Literatur über das Lotharkreuz: das ältere Schrifttum ist angeführt bei KARL FAYMONVILLE, Das Münster zu Aachen (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. X/1), Düsseldorf 1916, S. 197; HANS JANTZEN, Ottonische Kunst, München 1946, S. 157; HERMANN SCHNITZLER, Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950, S. XIX; A. SCHOOP, a. a. O., S. 106 ff.; A. KOENIGS, Caroli praesentia im Aachener Dom und seinen Kunstschatzen, ebenda, S. 113; PETER SCHMITZ, Der Augustus-Kameo und der Grazienstein des Aachener Lotharkreuzes, in: Gymnasium 59 (1952), S. 209–223; EMMA MEDDING-ALP, Rheinische Goldschmiedekunst in ottonischer Zeit, Koblenz 1952, S. 17 und 34. In Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. 64–65 (1951–1952), S. 211, Anm., kündigt FR. RAMACKERS ein Buch über das Lotharkreuz und die Kaiseridee Ottos III. an.



Vorderseite des Lotharkreuzes. Aachen, Münsterschatz



I



2

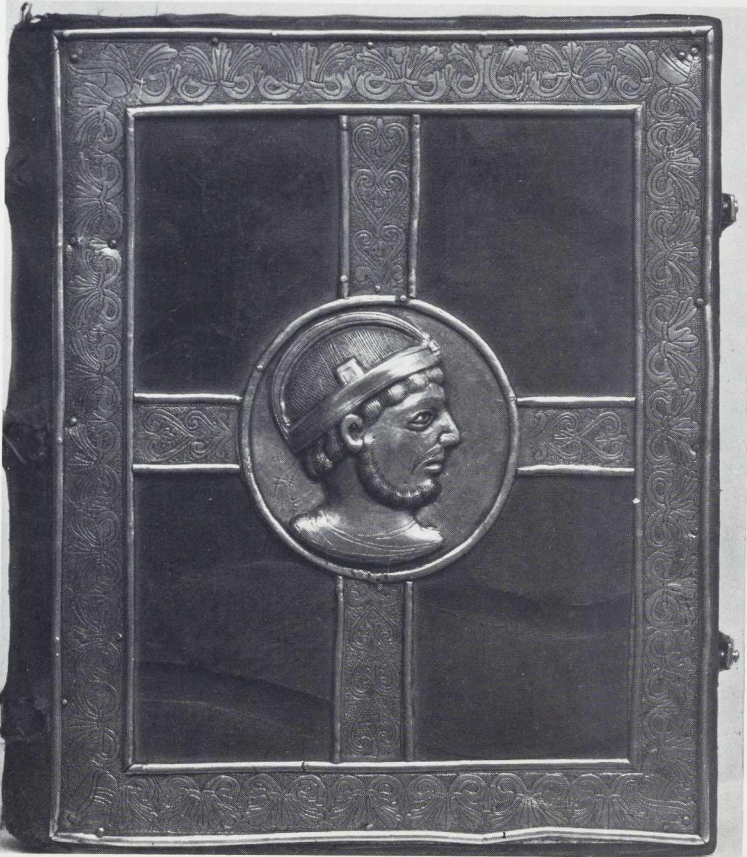


3

- 1 Königliche Metallbulle Heinrichs III. Nachweisbar 1041
- 2 Der Augustus-Kameo in der Vierung des Lotharkreuzes. (Verkleinert)
- 3 Evangeliar Kaiser Ottos III. München, Bayer. Staatsbibliothek.  
(Cod. Monac. lat. 4453, Cim. 58, F. 24<sup>1</sup>)



2



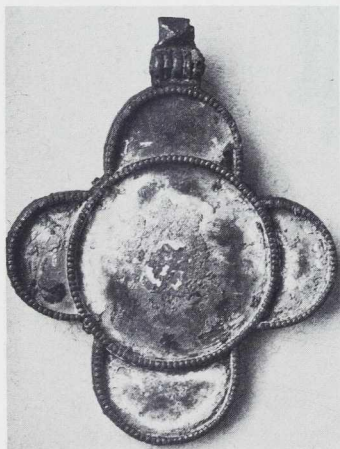
3

- 1 Abdruck vom Bergkristall-Intaglio mit dem Bildnis König Lothars vom unteren Arm des Lotharkreuzes. (Originalgröße)
- 2 Metallbulle Kaiser Ottos III.
- 3 Vorderdeckel des Psalters Kaiser Lothars I. London, British Museum

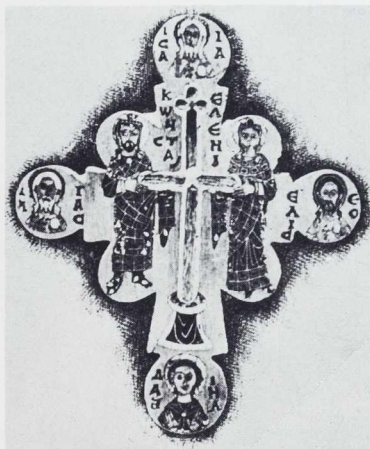




1



2



3

1 Innenseite einer Bronzepatene. Riga, Museum

2 Enkolpion aus dem Grabe des Ungarnkönigs Béla III. Budapest, Ungarisches Nationalmuseum

3 Emailkruz von Ikon von Chachulli. (Georgien)



Bronzenes Vortragskreuz aus Schonon. Lund, Historisches Museum der Universität



1 Evangelienhandschrift.  
Cod. Vatic. Ottob. lat. 74, f. 193<sup>v</sup>



2 Das Reliquiar Kaiser Heinrichs II.  
Paris, Louvre



Hintertafel eines byzantinischen Elfenbeindiptychons. Dumbarton Oaks Research Library and Collection



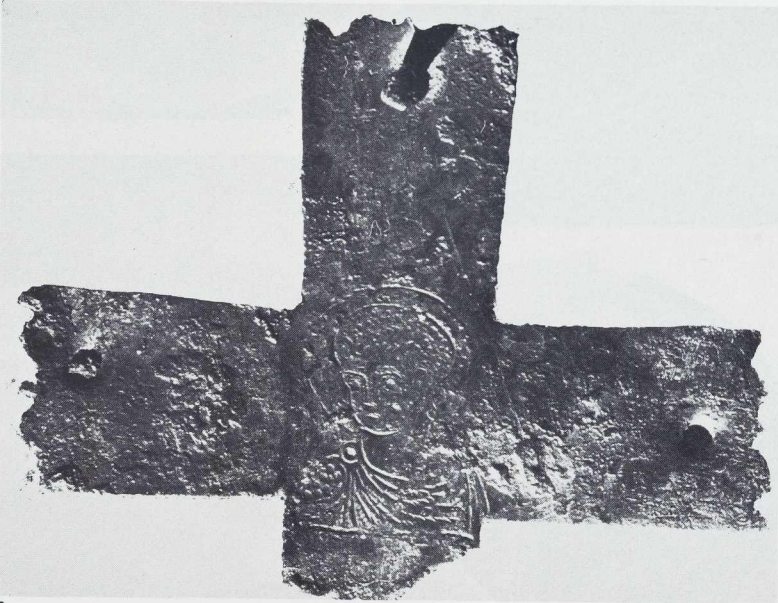
Vordertafel desselben Diptychons. Gotha, Museum



- 1 Zeichnung vom Avers einer Silbermünze Kaiser Alexanders. (Vergrößert)
- 2 Avers einer Silbermünze Kaiser Romanos' I. (Vergrößert)
- 3 Avers einer Silbermünze Kaiser Nikephoros Phokas'. (Vergrößert)
- 4 Avers einer Silbermünze Kaiser Johannes Tzimiskes'. (Vergrößert)
- 5 Goldblattkreuz mit dem Bilde und mit der Namensinschrift des Langobardenkönigs Agilulf. Torino, Soprintendenza. (Verkleinert)
- 6 Goldblattkreuz mit dem Bilde Kaiser Leons III. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



1



2

- 1 Goldblattkreuz mit dem Bilde Kaiser Zenons. New York, Sammlung Kalebdiyan  
 2 Bruchstück eines Bronzekreuzes. Aquileia, Museum. (Vergrößert)



1



2



4



3



5

1 »Natales Caesarum« aus dem Kalender des Jahres 354: Cod. Vatic. Barb. lat. 2154, f. 7 (Kopie von Peiresc. Detail)

2 Die Kaiserbüste in der Vierung des Kreuzes von Aquileia. (Detail, vergrößert)

3 Solidus Konstantins des Großen aus dem Atelier Ticinum, 315

4 Bildnismedaillon von einer römischen Goldglas-Schale. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

5 Büste eines konstantinischen Prinzen vom Trierer Kameo. Trier, Stadtbibliothek (Detail)

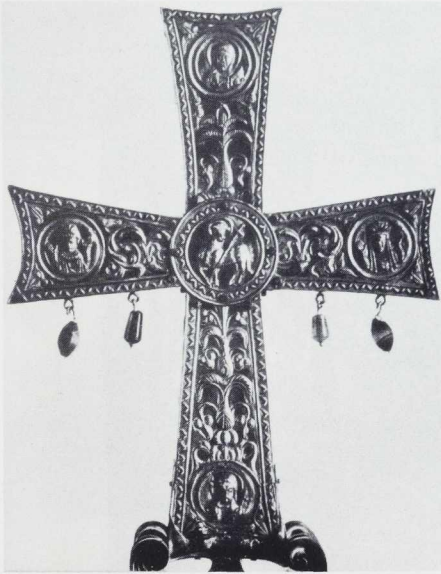




I



2



4



5

3

- 1 Die Bildnisschilde vom Konsulardiptychon des Anastasius aus dem Jahre 517. Paris, Bibliothèque Nationale. (Detail)
- 2 Die Bildnisschilde vom Konsulardiptychon des Justinus aus dem Jahre 540. Berlin, ehem. Staatliche Museen
- 3 Das Kreuz des Kaiserpaares Justinus II. und Sophia. St. Peter, Sakristei, Schatz
- 4-5 Solidus Kaiser Justinians II.