

*Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI.  
in der Kunst und Politik ihrer Zeit*

Mein Beitrag zu dieser Festschrift stellt einen Versuch dar, mittelalterliche Künstlerpersönlichkeiten in ihrer individuellen Bedeutung für die Kunst zu erfassen und sie zugleich auch inmitten ihrer historischen Umwelt zu schildern. Mit dieser Zielsetzung glaube ich ein wesentliches Anliegen unseres Gefeierten zu berühren.

In seiner vielbeachteten Abhandlung über »Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge« war es K. H. Usener<sup>1)</sup> unter anderem auch gelungen, aus der reichen und mannigfaltigen Produktion der Goldschmiedewerkstätte des Maastales zwei Werke eines in den fünfziger und sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts tätigen Meisters durch überzeugende Stilanalyse auszuscheiden. Die stilistische Stellung dieses Künstlers innerhalb der großen Maasschule ist in wesentlichem dadurch bestimmt, daß er einerseits die in der Werkstatt des Hadelinus-Schreines (dreißiger oder frühe vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts) weiterlebende Tradition Reiners von Huy (1. Viertel des 12. Jahrhunderts) weiterführte, andererseits aber zugleich auch außerordentlich starke Anregungen von der byzantinischen Kunst aufnahm. Aus der innigen Verschmelzung der beiden genannten Tendenzen ist nun bei ihm etwas »Neues und Einheitliches« entstanden, »ein Stil, der gegenüber den Hauptmeisterreliefs des Hadelinus-Schreines streng und kultisch, zugleich

1) Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VII (1933) S. 77–134, insbesondere S. 104–112 und Abb. 20–24. Die ältere Literatur ist verzeichnet bei H. SCHNITZLER, Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinwerkstatt, Diss. Bonn (Düren 1934) S. 17, die neuere in dem von P. FRANCASTEL redigierten Sammelband, L'art Mosan. Journées d'études, Paris février 1952, Paris 1953, sowie im Artikel über Email von ERICH STEINGRÄBER in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, Lief. 1 (Lief. 49), Stuttgart 1959, Sp. 27 ff. und Sp. 63 ff. Der Versuch von COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTÉNA (Note au sujet de la chasse de saint Hadelin à Visé, in: Revue Belge d'Archéologie et d'Historie de l'Art 20, 1951, S. 15 ff.), die zeitliche und stilistische Priorität des Hadelinus-Schreines gegenüber dem Taufbrunnen Reiners von Huy um 1118 (Lüttich, St. Barthélemy) zu erweisen, kann nicht überzeugen: s. USENER, Les débuts du style roman dans l'art Mosan (im Sammelband L'art Mosan, S. 103–112). Einerseits ist es Usener gelungen, den besonderen Stil Reiners in der gleichzeitigen Buchmalerei des Maasgebietes nachzuweisen, andererseits unterstützen gerade die von J. de Borchgrave d'Alténa hervorgehobenen Übereinstimmungen, welche zwischen den Köpfen des Hadelinus-Schreines des Lütticher Triptychons sowie des – nicht vor Ende 1165 datierbaren – Aachener Armreliquiars bestehen, die von Usener angenommene enge zeitliche Aufeinanderfolge der genannten drei Werke. Dem Endresultat Useners stimmt auch H. LANDAIS, Essai de groupement de quelques émaux autour de Godfroid de Huy (im Sammelband L'art Mosan, S. 138–145, bes. S. 142 f.) zu. M. Landais, Conservateur au Musée du Louvre, Dép. Objets d'art, fühle ich mich für die freundliche Überlassung der Vorlagen für Taf. 35, 5; 43, 30; 44, 31 u. 33 zu großem Dank verpflichtet.

auch dekorativ und weniger erzählend« wirkt. Diese »feierlich zeremonielle«, ja gerade »kultisch repräsentative Haltung«, die sich vom klassisch-romanischen Hauptstrom der Maasschule aus derselben Zeit so deutlich abhebt, kennzeichnet mit der gleichen Stärke den Figurenstil sowohl des Kreuzreliquiar-Triptychons in der Kirche Ste-Croix in Lüttich (Taf. 34, 1) wie auch des aus dem Aachener Münster stammenden Armreliquiers Karls des Großen im Louvre (Taf. 35, 3–5; 40, 19; 41, 23; 42, 25–27; 43, 30; 44, 31; 44, 33). Die technischen und stilistischen Übereinstimmungen zwischen den genannten Arbeiten sind dermaßen eng, daß Usener über einen bloßen Werkstattzusammenhang hinaus sogar »dieselbe ausführende Hand« für beide Werke angenommen hat.

Was wir von diesem Meister wissen, beruht also lediglich auf der Aussage seines Stils: darnach hat er in der Werkstatt des Hadelinus-Schreines begonnen und schuf darauf – vermutlich in den fünfziger Jahren – das Triptychon in Lüttich – das den Hauptmeisterreliefs des Hadelinus-Schreines noch recht nahe steht – und führte dann, mit der Elevation und Heiligsprechung Karls des Großen (am 29. Dezember 1165) in Zusammenhang, den kleinen Schrein für dessen Armreliquie aus. Daß der Kasten zu jenen *regalia xenia* gehörte, die Kaiser Friedrich I. und seine Gemahlin, Beatrix von Burgund, anlässlich der genannten Feierlichkeiten dem Dom von Aachen schenkten<sup>2)</sup>, dafür sprechen unter anderem die folgenden bisher nicht beachteten Indizien. Die zentrale Figur jener Längsseite, auf deren Flanken das regierende Herrscherpaar – Friedrich und Beatrix – dargestellt ist, ist die Gottesmutter, die Patronin des Marienmünsters: diese ist also die Hauptseite. In der Inschrift des Deckels wird die Reliquie als *Brachium sancti et gloriosissimi imperatoris Karoli* bezeichnet (Taf. 35, 5): im kaiserlichen Manifest über die Heiligsprechung (8. Januar 1166) sind *sanctus* und *gloriosus* die häufigsten Epitheta des neuen Heiligen und beziehen sich unmittelbar auf die Aachener Festlichkeiten, auf die *gloriose* vollzogene Kanonisation *regnante domino Friderico imperatore gloriosissimo*<sup>3)</sup>. Die Absonderung der Armknochen von den in einem *locello ligneo* provisorisch untergebrachten übrigen Reliquien<sup>4)</sup> muß unmittelbar nach dem 29. Dezember 1165 stattgefunden haben, denn gerade das *brachium* des heiligen Kaisers war die vielleicht verehrteste Reliquie des neuen, vornehmlich politisch bedingten Karlskultes. Schon der Archipoet feiert gleich nach der Zerstörung von Mailand (1162) Barbarossa als den Heros seines Zeitalters; er *representat Karolum dextera*

2) *Chronica regia Coloniensis a. 1166: Imperator natalem Domini Aquisgrani celebravit. Ibi 4. Kal. Ianuarii cum frequentia pontificum ac principum magnoque cum tripudio cleri ac populi extulit de sarcophago ossa Karoli Magni imperatoris, ubi sepultus quieverat annis 352, et quaedam regalia xenia in vasis aureis et pallii sericis tam imperator quam regina eidem contulerunt ecclesiae, additis 10 marcis annuatim* (ed. G. WAITZ, SS rer. Germ., 1880, S. 116). Die anderen Quellen s. unten Anm. 3 und die Aufzählung bei SCHNITZLER (oben Anm. 1), S. 72. Grundlegend für die Heiligsprechung: R. FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Publications de l'Université de Dijon VII (Paris 1950), S. 203 ff.: Livre III, chapitre III: La canonisation de Charlemagne.

3) Hrsg. v. HUGO LOERSCH, *Das falsche Diplom Karls des Großen und Friedrichs I. Privileg für Aachen* (Anhang bei G. RAUSCHEN, *Die Legende Karls des Großen im 11. und 12. Jahrhundert*. Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtsurkunde VII, Leipzig 1890, S. 154 bis 160), S. 154<sup>22</sup>, 155<sup>46</sup>, 155<sup>81f.</sup>, 158<sup>207</sup>, 159<sup>212</sup>, 159<sup>227</sup>.

4) MGSS VI., S. 411.

*victrici* 5). Nach dem Manifest vom 8. Januar 1166 war Karl in der Verbreitung des christlichen Glaubens ein *fortis athleta*, der die Barbaren nicht nur mit dem Wort, sondern auch mit dem Schwert bekehrte 6). Nach der — ebenfalls in Zusammenhang mit der Heiligsprechung entstandenen — Aachener *Vita Karoli* hatte dieser *fidelissimus Christi athleta* die Heiden *in brachio extento et ore gladii* 7) bezwungen, und auch nach Pseudo-Turpinus hat er die verschiedenen Länder zwar *divinis munitus subsidiis*, doch *invincibili potentie sue brachio* 8) erobert. Der Kult gerade des *brachium* in diesem Sinne ist wohl am verständlichsten bei der Heiligsprechung, welche der regierende Monarch vor allem *ad corroborationem Romani imperii* 9) durch seinen Gegenpapst Paschalis III. vornehmen ließ.

Von der Person des Goldschmieds, der dieses politisch so wichtige Werk ausführte, ist uns nichts bekannt, wir kennen weder seinen Namen noch den Weg, der ihn zum Hof führte. Auch darüber, ob er nur ein einziges Mal oder des öftern Aufträge vom Kaiserpaar erhielt, wissen wir nichts, obwohl die Klärung dieser Fragen für die Kenntnis der Kunst um Friedrich Barbarossa 10) sicher nicht ohne Bedeutung wäre.

Fassen wir zunächst die ikonographischen Eigenheiten der beiden Längsseiten des Armreliquiars (Taf. 35, 3–4) etwas näher ins Auge. Daß die Komposition der Langseiten ganz bestimmten byzantinischen Vorbildern, etwa von der Art des schönen Elfenbeinkästchens im Museo Nazionale Bargello in Florenz, aus dem 12. Jahrhundert (Taf. 36, 6) 11) sich anlehnt, hat Usener bereits erkannt 12). Zwar »wird bei den Gestalten des Reliquienkastens Karls des Großen durch die Zuwendung der seitlichen Gestalten zur Mittelfigur, zu Christus auf der einen, zu Maria auf der anderen Seite, der in sich beruhende Charakter der einzelnen, durch eine Arkade beschlossenen Felder durchbrochen und jede Längsseite als Ganzes zusammengefaßt«, doch muß auch diese unarchitektonische Darstellungsweise auf byzantinische Vorbilder zurückgeführt werden, die freilich nur ein in der höfischen und kirchlichen Kunst der Spätantike sehr beliebtes Bildschema fortsetzen 13). Die gleiche Zusammenfassung von je vier, einer frontal darge-

5) R. FOLZ (oben Anm. 2), S. 200 f.

6) H. LOERSCH (oben Anm. 3), S. 154<sub>34</sub>–1551.

7) I, 13, ed. G. RAUSCHEN (oben Anm. 3), S. 3417 ff.

8) ed. H. M. SMYSER, *The Pseudo-Turpin*, Cambridge, Massachusetts 1937, S. 56<sub>9–13</sub>.

9) Manifest vom 8. Januar 1166 (oben Anm. 3), S. 155<sub>56</sub>.

10) ERICH MEYER, *Bildnis und Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas*. Der Kunstbrief Nr. 27 (Berlin 1946) und THEODOR RENSING, *Der Kappenberg Barbarossa-Kopf*, in: *Westfalen* 32 (1954), S. 165–183. H. GRUNDMANN, *Der Cappenberger Barbarossakopf und die Anfänge des Stiftes Cappenberg*, 1959. — H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer, Romanik*, 1959, Nr. 10, S. 18, Tafeln 22–25.

11) A. GOLDSCHMIDT — K. WEITZMANN, *Byzantinische Elfenbeinskulpturen des 10.–13. Jahrhunderts*, Bd. 1, Nr. 99, S. 56, Taf. 58–59 (Berlin 1930); D. TALBOT RICE, *Katalog der Ausstellung Masterpieces of Byzantine Art* (London 1958), Nr. 82.

12) op. cit. (oben Anm. 1), S. 111.

13) So zum Beispiel das rundovale Silberreliquiar im Domschatz von Grado [A. MORASSI, *Antica oreficeria italiana, Quaderni delle Triennali*, (Milano 1936), Nr. 150, Fig. 19] und die Silbervase des Louvre (*Masterpieces of Byzantine Art*, Nr. 44, Fig. 4) — beide aus dem 6. Jahrhundert — in der Mitte mit einer Reihe von Apostel-Büsten, Heiligen und Erzengeln in *imagines clipeatae* geschmückt, die sich der frontal dargestellten Büste Christi zuwenden.

stellten zentralen fünften Büste mehr oder weniger zugewandten Halbfiguren in einer einheitlichen Komposition finden wir — freilich ohne Arkaden — unter anderen <sup>14)</sup> auf dem Deckel eines Elfenbeinkastens in der Dumbarton Oaks Collection (Taf. 36, 7), der vor seiner Verstümmelung eine, auch ikonographisch höchst sinnvolle Reihe von fünf Büsten — eine von zwei Erzengeln flankierte zentrale Deesis-Gruppe — bildete <sup>15)</sup>. Wie ich es im anderen Zusammenhang bald zu zeigen hoffe, gehören auch die um die — den Mittelpunkt bildenden — Figuren des Pantokrators bzw. des Kaisers Michael VII. Dukas vereinigten und ebenfalls aus je fünf Emailplatten bestehenden zwei Bildgruppen <sup>16)</sup> auf dem unteren Reif der hl. Krone Ungarns demselben Kompositionsschema wie die ebenfalls fünfgliedrigen Längsseiten des Aachener Armreliquiars im Louvre an <sup>17)</sup>. Dieses Beispiel als Analogie für die Komposition der Längsseiten des Armreliquiars muß uns um so mehr einleuchten, da auch in der Komposition der Emailbilder der ungarischen Krone fürstliche Persönlichkeiten zusammen mit Gott und seinen Erzengeln und Heiligen ihre Darstellung fanden. Diese ikonographische Eigenheit kennzeichnet freilich unter den romanischen Goldschmiedearbeiten keineswegs nur unseren Aachener Kasten, sondern unter anderem auch die beiden Armreliquiare in St. Gereon in Köln um 1220, deren bogenförmige Grubenschmelzplatten ebenfalls göttliche und heilige Personen — darunter auch die hl. Helena — zusammen mit den Stiftern der Armreliquiare uns vor Augen führen <sup>18)</sup>. Dem Meister des Aachener Armreliquiars diente also ein byzantinisches Werk der Kleinkunst — wohl ebenfalls ein Metallkasten mit getriebenen Büsten — zum Vorbild, an dem mehrere Herrscher oder Mitglieder einer Dynastie von Heiligen geleitet, in gemeinsamem Kult einer göttlichen Figur zugewandt waren <sup>19)</sup>. Ein solcher Kompositionstypus war in Byzanz besonders während der Komnenenzeit beliebt <sup>20)</sup>, und zwar — wie ich soeben zeigte — auch unter den Wer-

14) Zum Beispiel die Elfenbeinmedaillons des Ikons in der Sammlung Marquet de Vasselot (GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, op. cit. Nr. 97, Taf. 65) aus dem 11. Jahrhundert. Sehr häufig auch bei den getriebenen Silberrahmen byzantinischer Tragaltäre, Buchdeckel usw., so zum Beispiel an dem byzantinischen Tragaltar im Welfenschatz, 12. Jahrhundert [H. Schlunk, im Katalog der Ausstellung »Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum« (Berlin 1939), Nr. 115, Taf. 34].

15) Handbook of the Dumbarton Oaks Collection, Harvard University (Washington 1955), Nr. 231, S. 105 f. mit Abb. auf S. 122. Die Überlassung der Photographie verdanke ich der Freundlichkeit von Prof. Dr. Ernst Kitzinger in Dumbarton Oaks.

16) P. J. KELLEHER, The Holy Crown of Hungary (Rome 1951), Taf. II–III, VII–VIII, XI–XII.

17) Siehe darüber ausführlicher in meiner Monographie über die Entstehung der Heiligen Krone Ungarns.

18) Ars Sacra Nr. 319; abgebildet in O. VON FALKE-H. FRAUBERGER, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 (Frankfurt a. M. 1904), Taf. 67 und im Katalog der Ausstellung »Parmi les Trésors du Moyen-Age« (Amsterdam 1949), Nr. 67, Taf. 43. SCHNITZLER (oben Anm. 10), Nr. 31, S. 9, Tafel 129.

19) Wie byzantinisch gerade die unarchitektonische Hinwendung gegen eine zentrale Figur ist, beweisen unter anderem auch die aus je sieben Gliedern bestehenden Kompositionen der Konstantinos Monomachos Krone in Budapest und des ersten Kiewer Diadems, bei denen die sich der Mitte zuwendenden Gestalten auf arkadenförmigen Goldplatten untergebracht sind. Siehe: J. DEÉR, Mittelalterliche Frauenkronen in Ost und West (SCHRAMM, op. cit. II, S. 418 ff. und Abb. 60 a-b). Dasselbe beobachtet man auch auf der Pala d'Oro in Venedig.

20) A. GRABAR, L'empereur dans l'art byzantin (1936), S. 29, und J. DEÉR, Byzanz und die Herrschaftszeichen des Abendlandes, in: Byzant. Zeitschr. 50 (1957), S. 415 u. S. 50 f. dieses Bandes.

ken der Kleinkunst, die damals in großer Zahl nach dem Westen wanderten. Man denke nur an die verschwenderisch reichen Geschenke Kaiser Alexios I. an Heinrich IV. in den Jahren 1081—1082 — darunter befand sich auch ein Reliquienbehälter<sup>21)</sup>, dann an diejenigen an die Fürsten der Kreuzfahrer.

Im Zusammenhang mit der ersten Gesandtschaft<sup>22)</sup>, die der Basileus Johannes II. Komnenos 1135 an Kaiser Lothar III. von Supplinburg zum Hoftag von Merseburg schickte, ist in den deutschen Quellen auch von den außerordentlich reichen Geschenken die Rede, die diese dem Westkaiser überbrachte: *Aurum, lapides preciosas legati attulerunt Grecia cum diversorum colorum purpura, aromata multa nimis et in hac terra hactenus incognita*<sup>23)</sup>. Dasselbe wiederholte sich 1137, als die griechischen Gesandten in Lagopesole Kaiser Lothar zu seinem Sieg über Roger II. — freilich zu früh — *munera magna deferentes* beglückwünschten<sup>24)</sup>. Bei seinem Eintreffen in Konstantinopel anlässlich des zweiten Kreuzzugs erhält Konrad III. von Manuel Komnenos derart reiche Geschenke, daß diese selbst bei seiner eignen Umgebung Neid erzeugten<sup>25)</sup>. Geschenke Manuels an Friedrich I. werden in Quellen mehrfach erwähnt<sup>26)</sup>, und in den fünfziger Jahren, wahrscheinlich 1156, kam es sogar zu einer abendländisch-byzantinischen Zusammenarbeit im Bereich der Goldschmiedekunst in der Form der gemeinsamen Stiftung des Remaculus-Retables für Stablo durch Friedrich I. und Manuel I.<sup>27)</sup>. Daß Abt Wibald von Kaiser Manuel mehrfach Geschenke erhielt, geht aus seiner Briefsammlung<sup>28)</sup> eindeutig hervor; daß er von seinen Gesandtschaftsreisen nach Konstantinopel nicht mit leeren Händen heimkehrte, dafür genügt ein Hinweis auf die zwei byzantinischen Kreuzreliquiare, die im Stablo-Triptychon in der Pierpont Morgan Library untergebracht sind<sup>29)</sup>. Ich kann im folgenden den unwiderlegbaren Beweis da-

21) F. DÖLGER, Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565-1453, 2. Teil (1925), Nr. 1068, 1077, 1080. Die Aufzählung der Geschenke bei Anna Komnene, Alexias III, 10, 7, ed. B. LEIB, Bd. I, S. 135; vgl. G. MEYER VON KNONAU, Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Heinrich IV. und V., Bd. III (1900), S. 482 f. und Anm. 16 f.; S. 448 und Anm. 18.

22) Anna Komnene, Alexias Lib. XI-XII, passim, ed. B. LEIB, Bd. II, S. 187 ff. und Bd. III, S. 77 ff.

23) Annales Erphesfurdenses Lothariani ad. a. 1135, in: Monumenta Erphesfurtensia, ed. O. HOLDER-EGGER, SS rer. Germ. (1889), S. 43; vgl. F. DÖLGER, Regesten, Nr. 1309. — W. BERNHARDI, Lothar von Supplinburg (1879), S. 575 f. und Anm. 35. Bereits früher schenkte die Kaiserin Eirene, die Gattin Johannes' Komnenos, der Bayernherzogin Wulfhild († 1126) »ein goldenes Kreuz mit Edelsteinen und goldenen Kettchen« sowie mit zahlreichen Reliquien und von siegbringender Symbolik, das dann in den Besitz der Staufer und noch später in den der Cappenberger kam: H. GRUNDMANN, Der Cappenberger Barbarossakopf, 1959, S. 12 ff.

24) Petri Diaconi Chron. Monasterii Casinensis IV, 115: MGSS VII, S. 833, vgl. F. DÖLGER, Regesten, Nr. 1313.

25) Annales Palidenses ad. a. 1147: MGSS XVI, S. 82.

26) F. DÖLGER, Regesten, Nr. 1396, 1414, 1528.

27) Siehe darüber weiter unten S. 218 f.

28) ed. JAFFÉ in: Bibliotheca Rerum Germanicarum I (1864), Nr. 325, p. 454; Nr. 343. S. 477; Nr. 411, S. 550.

29) Katalog der Ausstellung »Early Christian and Byzantine Art«, Baltimore 1947, Nr. 530, S. 109, Taf. LXX-LXXI (mit Bibliographie); S. COLLON-GEVAERT, Histoire des Arts du Métal en Belgique (Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires Tome VII) (Bruxelles 1951), S. 169, Taf. 28; H. SWARZENSKI, Monuments of Romanesque Art (London 1954), Nr. 364-365, S. 68, Taf. 166.

für erbringen, daß das Aachener Armreliquiar das Werk eines Goldschmieds ist, der sich früher im Dienst geradezu Wibalds von Stablo nachweisen läßt; so glaube ich auch die Frage, »wie der niederrheinische (*sic!*) Meister (das heißt des Aachener Armreliquiars) byzantinische Ahnengalerien gesehen beziehungsweise was von ihnen gehört haben mag«<sup>30)</sup>, mit dem Hinweis einerseits auf den bereits von der bisherigen Forschung einstimmig anerkannten starken byzantinisierenden Charakter der Arbeiten dieses Goldschmieds, andererseits auf den damaligen regen Import von Kleinkunstwerken aus Byzanz befriedigend beantwortet zu haben<sup>31)</sup>. Auf die dynastische Tendenz, die in

30) So P. E. SCHRAMM in seinem an der Arbeitstagung des Konstanzer Arbeitskreises für mittelalterliche Geschichte auf der Insel Reichenau (vom 24.–27. März 1958) gehaltenen Referat (Protokoll S. 17 ff.).

31) In bezug auf das Triptychon von Ste-Croix in Lüttich stellte USENER bereits 1933 wie folgt fest: »Kreuzreliquiare sind unter den sakralen Geräten der abendländischen Kunst, vor allem in der Form von Triptychen, in älterer Zeit auffallend selten, während sie in der byzantinischen Kunst – der Goldschmiedekunst besonders – eine große Rolle spielen. So mag schon der Gedanke, für die Kreuzpartikel ein eigenes Reliquiar herzustellen, auf byzantinischer Anregung beruhen. Sicherlich geht die Form des Triptychons – und teilweise auch die Ikonographie – auf Anregungen byzantinischer Werke zurück« (S. 28 des Sonderabdrucks, und dazu in der Anmerkung 2, wie folgt): »Daß byzantinische Kreuztriptychen damals an der Maas bekannt waren, ist sicher. Die Quellen berichten verschiedentlich von den Reisen mosanischer Kirchenfürsten und Künstler nach Byzanz und man weiß, daß selten ein Byzanzreisender ohne eine Kreuzreliquie – sei sie gefaßt oder ungefaßt – nach Europa zurückkehrte.« Über den gleichen Einfluß in der mosanischen Buchmalerei bereits an der Wende des 11. zum 12. Jahrhundert s. USENER, *Les débuts du style roman* (oben Anm. 1), S. 104, 109 ff. Auch H. SCHNITZLER (s. oben Anm. 1, S. 40) sieht in der etwas späteren Maastrichter Werkstatt einen sehr starken, beinahe zum Kopieren byzantinischer Originale führenden Einfluß wirksam. Unter den belgischen Forschern anerkennen M. LAURENT (*Art rhénan, art mosan et art byzantin, la Bible de Stavelot*, in: *Byzantion VI* (1931), S. 75–98), COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA (*Quelques résultats des expositions de l'art mosan à Paris et à Rotterdam, 1951–1952*, im oben Anm. 1 angeführten Sammelband *L'art Mosan*, S. 115) und S. COLLON-GEVAERT (oben Anm. 29, S. 168 ff. und S. 190). Am eingehendsten behandelt diese Beziehungen freilich der Byzantinist A. GRABAR, *Orfèvrerie mosane – orfèvrerie byzantine* (im oben Anm. 1 angeführten Sammelband *L'art Mosan*, S. 119–126, mit Zusammenfassung der Diskussion). Auch P. LEJEUNE (*Genèse de l'art mosan*, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch XV* (1953) S. 47–73, bes. 65) räumt den byzantinischen Modells in der Herausbildung der Kunst eine bestimmende Bedeutung ein. Neben den byzantinischen Kleinkunstwerken, die nach dem Westen gelangten und dort nachgeahmt worden sind, schätzt er auch die Auswirkungen des im Osten Gesehenen hoch ein: »Aussi des œuvres vues achetées, volées parfois dans l'Empire des Grecs ou en Terre Sainte, devait naître le désir de les imiter et, si possible, de les éгалer«. Daß byzantinische Einflüsse auch in der Kunst der gleichzeitigen deutschen Brakteaten – deren Stempel freilich ebenfalls von Goldschmiedern herrühren – nachweisbar sind, hat unlängst W. JESSE (*Der zweite Brakteatenfund von Mödesse und die Kunst der Brakteaten in der Zeit Heinrichs des Löwen, Braunschweig 1957*) hervorgehoben. Einige darauf bezügliche Beobachtungen findet der Leser auch am Schlusse dieser Arbeit. Über den byzantinischen Einfluß in der deutschen Buchmalerei des frühen 13. Jahrhunderts s. A. GOLDSCHMIDT, *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar*, Berlin 1910 und A. HASELOFF, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule, Straßburg 1897*. Die Vermittlerin byzantinischer Formen und Ikonographie usw. nach dem Abendland ist also nicht die Wandmalerei oder die Mosaikkunst in erster Reihe, die freilich ein Aufsuchen der Vorbilder an Ort und Stelle voraussetzt, sondern das leicht wandernde Kleinkunstgut, auch Goldschmiedearbeiten. Daneben darf freilich im Zeitalter der Kreuzzüge auch die Bedeutung der Reisen nach

der Ikonographie des Kastens so unmißverständlich zum Ausdruck kommt, habe ich bereits vor zehn Jahren hingewiesen<sup>32)</sup>, ohne dabei den dynastischen Gedanken des 12. Jahrhunderts mit altgermanischer »Geblütsheiligkeit« gleichzusetzen. Seitdem hat R. Folz<sup>33)</sup> in meisterhafter Analyse der Vorgänge vom Ende 1165 gezeigt, daß die Motive der Heiligsprechung Karls des Großen — die auch für die Ikonographie des Armreliquiars maßgebend waren — aus der Problematik der Reichspolitik unter dem Einfluß Rainalds von Dassel entsprangen. Der dynastische Gedanke, den Friedrich Barbarossa als »neuer Karl der Große« vertrat, ist letztes Endes auf den neuen, erst durch den Investiturstreit hervorgerufenen Eigenständigkeitsanspruch des weltlichen Staates gegenüber kirchlicher Bevormundung, nicht aber auf das Weiterleben völkerwanderungszeitlicher Vorstellungen zurückzuführen.

Byzantinische, insbesondere komnenenzeitliche Vorbilder erklären aber nicht nur die Eigenheiten der Komposition, sondern auch die Art und Weise der Darstellung fürstlicher Personen auf dem Armreliquiar: man vergleiche die Reliefs Friedrichs I. (Taf. 42, 26), Konrads III. (Taf. 42, 27), Ottos III. (Taf. 40, 19) und Ludwigs des Frommen (Taf. 41, 23) mit der getriebenen und zum Teil auch emaillierten Figur des auch in diesem Falle mit den kaiserlichen Gewändern und Insignien ausgestatteten Erzengels auf dem kleinen Anhänger-Reliquiar aus Silber im Museum of Art, Toledo, Ohio (Taf. 36, 8)<sup>34)</sup> oder die ebenfalls getriebenen Figuren des heiligen Kaiserpaares Konstantin und Helena auf den gleicherweise aus dem 12. Jahrhundert stammenden Staurotheken von Nonantola<sup>35)</sup> und Urbino (Taf. 37, 9)<sup>36)</sup>, und man wird darüber kaum lange im Zweifel bleiben können, woher jene »feierlich-zeremonielle« und »kultisch-repräsentative Haltung«, welche die Darstellungen unseres Armreliquiars in ihrer Zeit und Umgebung derart allein stehend kennzeichnet, gekommen sei. Aus derselben Quelle von Vorbildern stammen auch Einzelzüge, wie etwa die Behandlung von Haar-, Bart- und Schnurrbart, ebenso aber auch die charakteristische Mundbildung, die schräge Stellung der Augen mit durchstochener Pupille und die immer starke Betonung des Oberlids. Wie eng die Beziehungen insbesondere zu Herrscherbildern aus der Komnenenzeit sind, lehrt uns

Byzanz und nach dem Orient als Quelle künstlerischer Inspiration keineswegs unterschätzt werden. In diesem Austausch ist Byzanz natürlich nicht nur der Gebende, sondern sehr oft auch der Nehmende. Das letztere vor allem dem Islam gegenüber [s. A. GRABAR, *Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* dritte Folge II (1951), S. 32 ff., sowie die von E. COCHE DE LA FERTÉ, *Collection H. Stathatos. Les Objets Byzantins et Post-Byzantins*, 1957, S. 25, Anm. 3 angegebene Literatur]. Eine Beeinflussung des byzantinischen Münzwesens vom Abendland her seit dem 12. Jahrhundert steht fest, s. T. BERTELÈ, *L'Imperatore alato nella numismatica bizantina*, Roma 1951.

32) Die abendländische Kaiserkrone des Hochmittelalters, in: *Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte* 7 (1949), S. 80 ff.

33) Siehe oben Anm. 2.

34) MARVIN C. ROSS, *An Emperor's Gift — and Notes on Byzantine Silver Jewelry of the Middle Period*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. XIX–XX (1956–57), S. 26 f., Fig. 8, S. 30, 11. Jahrhundert.

35) Katalog der Ausstellung »Masterpieces of Byzantine Art« London 1958, Nr. 126, Fig. 10; gute Abbildungen auch in der Guida von BRUNO TONI, *Nonantola e la sua abbazia*, o.J.

36) Galleria Nazionale delle Marche, Anderson 31841, vgl. A. MORASSI, *Antica oreficeria Italiana* (Milano 1936), Nr. 96, Fig. 26.

ein Blick auf die stehende Figur des Kaisers auf der Reliefscheibe in der Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Taf. 37, 10)<sup>37)</sup>. Von solchen und ähnlichen byzantinischen Herrscherbildern sind Tracht und Insignien, mit denen die Fürsten auf dem Armreliquiar ausgestattet sind, im hohen Grad abhängig, wenn auch keineswegs sklavisch nachgeahmt: die Bügelkrone als die abendländische Spiegelung des Kamelaukions, die Bandpendilien, das Kreuzzepter, das kaiserliche Doppelkreuz in der verhüllten Hand der Kaiserin Beatrix (Taf. 42, 25) sowie auch die reichen, ohne Zweifel den Loros andeutenden Zierborten<sup>38)</sup>.

Die »kultisch-repräsentative Haltung« der einzelnen Figuren erreicht an den beiden Schmalseiten des Kastens ihre höchste Steigerung: dies entspricht wiederum den byzantinischen Gepflogenheiten, die an dieser Stelle von Elfenbeinkästchen auch dann eine streng frontale Darstellungsweise verlangten, wenn die anderen Flächen — wie zum Beispiel im Falle des Daches des Kastens von Dumbarton Oaks<sup>39)</sup> — mit einer Reihe von Reliefs bedeckt wurden, die sich einer zentralen Figur zuwandten. Die an dieser Stelle des Armreliquiars angebrachten Bildnisse Ludwigs des Frommen (Taf. 41, 23) und Ottos III. (Taf. 40, 19) sind jedoch nicht nur im allgemeinen byzantinisierend, sondern wirken besonders wegen der abendländischen Art der Adaptierung des Vorbildes ausgesprochen siegelartig, ja geradezu wie halbierte Siegelbilder. Dasselbe gilt freilich auch für die streng frontal gezeigten zentralen Figuren Christi und — vielleicht sogar noch mehr — der Gottesmutter (Taf. 43, 30). Dazu paßt die durchaus siegelartige Anbringung der Inschriften ganz vorzüglich: der Epigraphik der Siegel genau entsprechend, werden die einzelnen Worte bei allen Figuren durch kleine Kreise getrennt. Auch die flächenhaft-dekorative Behandlung des Reliefs ist aufs allerengste mit der nämlichen technischen und stilistischen Eigenschaft gleichzeitiger Goldbullen verwandt. Wie eng die Beziehungen zwischen Siegel- und Münzwesen einerseits, Goldschmiedekunst andererseits gerade im 12. Jahrhundert waren, hat unlängst an dem Bei-

37) Handbook, Nr. 49, S. 19. Über Datierung, Zuweisung und Verhältnis zum sehr verwandten Relief in Venedig, Campo Angaran, H. PEIRCE—R. TYLER, *Three Byzantine Works of Art: I. A. Marble Emperor-Roundel of the XIIth Century*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 2 (1941), S. 1—9, 23 Fig. Vgl. K. WEITZMANN, in: *The Art Bulletin* 25 (1943), S. 163 f. Eine schöne und mit den vorhergenannten stilistisch verwandte Darstellung des hl. Kaiserpaares findet man auf der einen Seite eines silbernen Kuppelreliquiars im ehemaligen Patriarchenschatz in Moskau (A. GOLDSCHMIDT—K. WEITZMANN, *Byzantinische Elfenbeinskulpturen*, Berlin 1934, Bd. II, S. 15, Abb. 4). Hierher gehören auch die nach dem Diebstahl von 1808 noch übrig gebliebenen 13 Platten — ursprünglich 29 — von der Pala d'oro des Domes von Torcello (12. Jahrhundert) aus vergoldetem Silber, siehe den Katalog der Ausstellung »*Trésors d'art du moyen âge en Italie*«, Paris 1952, Nr. 138. Die dort auf Taf. 21 abgebildete Thronende Gottesmutter zeigt uns, in welchem Kreis wir die Vorbilder für die Reliefs der Gottesmutter (Taf. 43, 30) und der Kaiserin Beatrix (Taf. 42, 25) zu suchen haben. Die Herausgabe eines *corpus* der getriebenen byzantinischen Silberarbeiten nach dem Vorbild des Elfenbeincorpus von Goldschmidt und Weitzmann, wäre auch für die Forschung der Goldschmiedekunst der romanischen Zeit von großer Bedeutung. Über byzantinische Silberarbeiten der Eremitage (11.—12. Jahrhundert) siehe jetzt: A. V. BANK, in *Vizantijskij Vremennik* 13 (1958), S. 211 bis 221, mit 12 Abb.

38) J. DEÉR, *BZ* 50 (1957), S. 415.

39) Handbook, Nr. 231 und Fig. auf S. 122: auf dem linken Ende die Kriegerheiligen Theodor und Georg, auf dem rechten die Apostel Petrus und Paulus.

spiel Fuldas R. Gaettens eindrucksvoll gezeigt<sup>40)</sup>. All dies berechtigt uns wohl zum Versuch, das Armreliquiar in bezug auf Stil, Ikonographie und dekorative Einzelheiten mit den Siegeln jenes Herrschers zu konfrontieren, der es stiftete.

Aus der außerordentlich langen Regierungszeit Friedrichs I. (1152—1190) sind uns insgesamt nur folgende vier Siegelstempel bekannt:

1. Königliche Goldbulle<sup>41)</sup>, die nur bis zur Kaiserkrönung (18. Juni 1155) im Gebrauch war: Taf. 41, 21—22, nach dem Exemplar auf dem Privileg Friedrichs I. für Heinrich den Löwen vom Juni 1154 (Stumpf Nr. 3692), im Niedersächsischen Staatsarchiv Wolfenbüttel<sup>42)</sup>.

2. Königliches Wachssiegel<sup>43)</sup>, ebenfalls nur bis zur Kaiserkrönung verwendet: Taf. 40, 17, nach dem Exemplar auf der Urkunde vom 25. August 1152 (Stumpf Nr. 3643), im Badischen Landesarchiv Karlsruhe<sup>44)</sup>.

3. Kaiserliche Goldbulle<sup>45)</sup>, wohl im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zur ersten Romfahrt, also vor dem Herbst des Jahres 1154, hergestellt; von der Goldbulle der Königszeit nur in geringen Einzelheiten abweichend: Taf. 43, 28—29, nach dem Exemplar auf der Urkunde vom 10. Juli 1168 (Stumpf Nr. 4095), Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Kaiser-Selekt Nr. 516<sup>46)</sup> und Taf. 43, 28a (wegen der besseren Erhaltung der Gesichtspartie), Exemplar auf der Urkunde vom 10. August 1164 (Stumpf Nr. 4026) im Archivio Vaticano<sup>47)</sup>.

40) Das Geld- und Münzwesen der Abtei Fulda im Hochmittelalter unter Auswertung der Münzen als Quellen der Geschichte und Kunstgeschichte, der Wirtschaftsgeschichte und des Staatsrechts, 34. Veröffentlichung des Fuldaer Geschichtsvereins (Fulda 1957); besonders S. 125—167, dazu die Rezensionen von TILMANN BUDDENSIEG in *Kunstchronik* 11 (1958) März, S. 65—68; und ferner W. HÄVERNICK in *HZ* 187 (1959), S. 386 ff. Vgl. auch die oben in Anm. 31 angeführte Arbeit von W. JESSE, die die Beziehungen zwischen Münzwesen und Kleinkunst ebenfalls weitgehend berücksichtigt. Für das frühe 13. Jahrhundert s. die für alle derartigen Forschungen methodisch vorbildliche Arbeit von O. HOMBURGER, *Das goldene Siegel Friedrichs II. an der Berner Handfeste*, in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, Jg. 1941, S. 220 ff.

41) O. POSSE, *Die Siegel deutscher Kaiser und Könige*, Bd. I (1908), Taf. 21, Nr. 3—4 und Bd. V. (1913), S. 25, *Die Erwähnungen in den Urkunden* (bis 4. Juni 1155; Stumpf Nr. 3711) sind aufgezählt: W. ERBEN, *Rombilder auf kaiserlichen und päpstlichen Siegeln des Mittelalters*, Veröffentlichungen des Hist. Seminars der Univ. Graz Nr. VII (Graz 1931), S. 87.

42) Für die freundliche Übersendung eines Abgusses sowie von Photographien vom Original (unsere Taf. 41, 21—22) bin ich Herrn Dr. jur. Kleinau, Wolfenbüttel, zu verbindlichem Dank verpflichtet.

43) POSSE, Bd. I, Taf. 21, Nr. 2; Bd. V, S. 25. Vorkommen: STUMPF, Nr. 3618, 3643, 3650, 3670, 3673, 3684, 3685, 3687.

44) NACH FRIEDRICH VON WEECH, *Siegel von Urkunden aus dem großherzoglich Badischen General-Landesarchiv zu Karlsruhe* (Frankfurt a. M. 1886), Taf. I, 1.

45) POSSE, Bd. I, Taf. 22, Nr. 3—4 und Bd. V, S. 25. Die insgesamt nicht weniger als 43 Erwähnungen dieser Goldbulle in den Urkunden der Kaiserzeit (das erstmal am 27. November 1155; STUMPF Nr. 3730) zählt ERBEN, S. 87 f. auf.

46) Nach einem Abguß des Bayerischen Hauptstaatsarchivs.

47) Nach P. SELLA, *Bolle d'oro dell' Archivio Vaticano* (1934), Taf. I, 1.

4. Kaiserliches Wachssiegel <sup>48)</sup>. Taf. 41, 24 nach dem Exemplar auf der Urkunde vom 6. April 1157 (Stumpf Nr. 3767) im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, München, Nr. 496 <sup>49)</sup>.

Der aufgezählte Stempelbestand ist vollständig <sup>50)</sup>; nur ein von Wibald von Stablo <sup>51)</sup> erwähnter Interimsstempel, der aber bloß in den etwa zehn Tagen, die auf die Krönung folgten, im Gebrauch war und sicher für keinen richtigen Siegelstempel, sondern nur für einen Siegelring zu halten ist, ist uns im Abdruck nicht überliefert. Alle Stempel Friedrichs I. stammen also noch aus der Zeit vor dem ersten Romzug (Herbst 1154), sind also alle in einer kurzen Zeitspanne von etwa nur anderthalb Jahren entstanden; von allen blieben freilich nur die beiden Kaisersiegel während der ganzen Regierungszeit Friedrichs unverändert im Gebrauch. Über ihre Entstehung sind wir aus den Schriftquellen vorzüglich unterrichtet <sup>52)</sup>, und der Stil der Siegel selbst sagt in voller Übereinstimmung mit der schriftlichen Überlieferung aus, daß alle vier Stempel Friedrichs I. von der Hand eines einzigen Goldschmieds herrühren.

Stellt man die vier Stempel in guterhaltenen Exemplaren nebeneinander, so muß aus dem Vergleich klar werden, daß es sich hier um viel mehr als nur um bei Siegeln übliche kompositionelle und ikonographische Entsprechungen handelt; was die vier Stempel miteinander verbindet, wurzelt gerade im gemeinsamen, höchst individuellen Figurenstil, wie dieser sich in der charakteristischen Körper- und Kopfbildung, in der Haarbehandlung und im Faltenwurf äußert. Dazu kommt noch die weitgehende Übereinstimmung in der Ausführung der Insignien und Gewänder des Herrschers, weiter die vollständige Entsprechung der Legenden, wie diese sich in dem folgerichtigen Kapitalcharakter, in der Identität der Form einzelner Buchstaben und in der Gleichheit der angewandten Konvention der Ligaturen und Abbrüviaturen äußert. Freilich stehen die zwei Stempel aus der Königszeit in jeder Hinsicht einander näher als den etwa anderthalb Jahre späteren Kaisersiegeln: man darf wohl auch von einer gewissen Entwicklung in der Kunstfertigkeit des Goldschmieds innerhalb der Siegelherstellung sprechen, die vornehmlich in einer zunehmenden Verselbständigung gegenüber den Stempeln der beiden Vorgänger Barbarossas, Konrads III. (1138—1152) und Lothars III. (1125—1137) besteht.

Denn, wie die Herrschersiegel des Mittelalters im allgemeinen, so sind auch die Siegel Friedrichs I. keine revolutionären Neuschöpfungen, sondern sie wurzeln — vor allem freilich in bezug auf ihre Ikonographie — weitgehend in der Tradition der Vorgänger. Die Künstlerpersönlichkeit des neuen Stempelschneiders, der immer ein Goldschmied ist, kann erst in der Art und Weise zur Geltung kommen, wie er das überlieferte Siegelbild mit eigenem Inhalt zu füllen vermag.

48) POSSE, Bd. I, Taf. 22, Nr. 1; Bd. V, S. 25.

49) Aufnahme E. DEÉR nach einem Abguß des Bayerischen Hauptstaatsarchivs.

50) Vgl. POSSES Bemerkung Bd. V, S. 169, Anm. 3. Das bei POSSE, Bd. I, Taf. 22, Nr. 2 abgebildete Siegel wurde von H. WIBEL (Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde 35 [1910], S. 253) als Fälschung erwiesen, und diesem Urteil schloß sich auch POSSE, Bd. V, S. 25 und 169, Anm. 3, an.

51) Brief Nr. 377: . . . *ne videlicet illo novitio et non permansuro res regni diutius consignarentur*. JAFFÉ, Bibliotheca Rerum Germanicarum I, Monumenta Corbeiensia (1864), S. 506.

52) Siehe darüber weiter unten.

So gehen sowohl Vorder- wie auch Rückseiten der beiden Goldbullen Friedrichs I. (Taf. 41, 21–22 u. 43, 28–29) eindeutig auf die nur fragmentarisch erhaltene Goldbulle Lothars III. von Supplinburg aus dem Jahre des zweiten Romzugs (1137) dieses Kaisers zurück (Taf. 39, 14–15)<sup>53</sup>, die aller Wahrscheinlichkeit nach schon für die in den Urkunden seit 1138 erwähnten<sup>54</sup>, doch in keinem einzigen Exemplar erhaltenen Goldbullen König Konrads III. vorbildlich war<sup>55</sup>. Aber selbst der Stempelschneider Lothars darf kaum für den Urheber des Bullenbildes gehalten werden, denn schwerwiegende Indizien scheinen dafür zu sprechen, daß schon er auf die Bulle Heinrichs V. (1106–1125), wenn nicht gerade auf diejenige Heinrichs IV. (1056–1106)<sup>56</sup> gegriffen habe.

Auch die beiden Wachssiegel Friedrichs I. (Taf. 40, 17 u. 41, 24) lehnen sich in mancher Hinsicht jenem Siegel an, das sein Oheim, Konrad III., seit seinem Regierungsantritt benutzte (Taf. 38, 11)<sup>57</sup>.

Trotz dieser Abhängigkeit kann etwa von einer einfachen Übernahme oder gar nur von einer unselbständigen Adaptation der Siegelbilder der unmittelbaren Vorgänger durch Friedrich keine Rede sein. Vielmehr hat der Goldschmied, der seine Stempel schnitt, bei aller Gebundenheit an die — auch in der Reichsidee verankerten — Siegeltradition, sowohl stilistisch wie auch rein ausdrucksmäßig etwas durchaus Neues und qualitativ Hochstehendes geschaffen, das nicht nur die Siegel Lothars III. und Konrads III., sondern sogar die besten Stempel aus ottonischer und frühalsalischer Zeit bei weitem überragte. Dieser Künstler wurde aber — gerade wegen der Qualität seiner Arbeiten — zum Begründer einer neuen Richtung im Siegelwesen des abendländischen Imperiums<sup>58</sup>, die man in bezug auf Stil und Sinngehalt als schlechthin »staufisch« bezeichnen darf. Seine Schöpfungen zogen nicht nur alle Stempelschneider der staufischen Ära bis zuletzt in ihren Bann<sup>59</sup>, sondern der von ihm geschaffene Typus übte auch auf manche Siegel ausländischer Herrscher während des 12. und 13. Jahrhunderts einen bestimmten Einfluß aus<sup>60</sup>.

Die ikonographischen Änderungen, die dieser Künstler bei den Vorderseiten der beiden Goldbullen Friedrichs I. (Taf. 41, 21–22; 43, 28–29) vorgenommen hat, sind im Vergleich zur Goldbulle Lothars III. (Taf. 39, 14–15) eigentlich unwesentlich. Nur an der Vorderseite der kaiserlichen Goldbulle (Taf. 41, 21) hat er den bisherigen mittleren

53) POSSE, Bd. I, Taf. 20, Nr. 5–6; Bd. V., S. 24; F. VON REINÖHL, Die Siegel Lothars III., in: Neues Archiv 45 (1924), S. 270–284; P. E. SCHRAMM, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit (1928), Text: S. 147 und 217, Tafeln: Abb. 127; ERBEN, S. 49 ff., Taf. I, 8.

54) STUMPF Nr. 3382 (Dezember 1138), Nr. 3543 (1147); ERBEN, S. 87.

55) SCHRAMM (oben Anm. 53), S. 152; ERBEN, S. 71.

56) Auf diese Frage kommen wir unten noch zurück.

57) POSSE, Bd. I, Taf. 21, Nr. 1; Bd. V. S. 24 f.; SCHRAMM (oben Anm. 53), Text: S. 152, 222, Tafeln: Abb. 132.

58) Dies hat schon O. HOMBURGER in seiner, oben Anm. 40, angeführten Arbeit über die Goldbulle der Berner Handfeste, S. 221, erkannt.

59) Siehe die bei POSSE, Bd. I, Taf. 21–25, abgebildeten Siegel der Herrscher aus dem staufischen Hause.

60) Zum Beispiel die Goldbulle König Emerichs I. von Ungarn (1196–1204), die ich in meiner Arbeit über die Hl. Krone Ungarns abbilden werde, oder das Siegel Alfonsos X. des Weisen von Kastilien (POSSE, Bd. I, Taf. 39, Nr. 4 und 6).

Rundturm durch einen monumentaleren Torbau ersetzt, der oben mit einem Giebel abgeschlossen ist. Die eigentliche Neuerung zeigt sich aber nicht im ikonographischen Bereich, sondern in der Art der Präsentierung der hinter dem Mauerring stehenden Herrscherfigur. Während der Stempelschneider Lothars III. seinen Kaiser recht ungeschickt und ausdruckslos, mit geschlossenen Augen, mit hochgezogenem Arm und mit unproportioniert großen Händen, im ganzen also noch in einem Stil darstellte, den man auf Grund des Vergleiches mit den Siegeln Heinrichs V.<sup>61)</sup> im wesentlichen als spätsalisch benennen darf, zeichnen die Gestalt Friedrichs in der Neufassung des traditionellen Siegelbildes eine vorher noch nie erreichte Feinheit und Sorgfalt der Modellierung sowohl figürlicher wie auch ornamentaler Elemente und dazu eine mit vornehmer Eleganz gepaarte heitere Würde des Ausdrucks aus.

Auch das Rombild auf der Rückseite der beiden Goldbulln Friedrichs (Taf. 41, 22 u. 43, 29) — freilich mit der seit Konrad II. traditionell gewordenen Inschrift *Roma caput mundi regit orbis frena rotundi* — bringt etwas wesentlich Neues: »Hier tritt uns zum ersten Male und im auffälligen Gegensatz zu der vorangehenden Bulle Lothars ein unverkennbares Stück Wirklichkeit, das Kolosseum, entgegen, und es ist wahrscheinlich, daß diese Neuerung gerade 1153, nicht etwa bei dem nicht erhaltenen Goldsiegel Konrads III., in die Bulle Eingang fand«<sup>62)</sup>. Zum ikonographischen Fortschritt kommen auch hier die hohen künstlerischen Qualitäten der Darstellung: das Streben nach genauer Ausführung und besonderer Gestaltung, insbesondere die perspektivisch tadellose Zeichnung des konkreten Baudenkmals, das über das schematische Stadtbild dominiert. Die unveränderte Beibehaltung des Stempels der Rückseite der Königsbulle für die Kaiserbulle bei ikonographisch leicht veränderter, stilistisch jedoch identisch bleibender Vorderseite, ist übrigens der beste Beweis dafür, daß Inspirator und Stempelschneider beider Bullen dieselben sind.

Die gleichen Vorzüge kennzeichnen auch die beiden Wachssiegel (Taf. 40, 17 u. 41, 24). Über die Tradition aus der Zeit Heinrichs V. und Lothars III. war schon der Stempelschneider der Wachssiegel Konrads III. (Taf. 38, 11)<sup>63)</sup> nicht unwesentlich hinausgewachsen; die beinahe komisch wirkende gespreizte Beinstellung der Sitzfiguren salischer Siegel wurde zwar noch beibehalten, dagegen aber das ihr entsprechende, mit den Beinen symmetrisierende und ebenfalls gänzlich unnatürliche Hochziehen der Arme schon aufgegeben. Die Pupillen sind durchstochen, ohne daß dadurch der Ausdruck des Gesichtes an Lebendigkeit viel gewonnen hätte. Reicher im Vergleich mit den früheren Siegeln ist die ornamentale Ausstattung, perspektivisch besser die Zeichnung des mit einer Rücklehne versehenen Thrones, prunkhafter und detaillierter die Ausführung der Insignien des Herrschers geworden. Alle diese Fortschritte reichen jedoch nicht aus, im Betrachter den Eindruck einer durchaus mittelmäßigen künstlerischen Leistung zu mildern<sup>64)</sup>. Demgegenüber zeichnet schon das erste Wachssiegel Friedrichs I. (Taf. 40, 17) eine unvergleichlich höhere Qualität aus. Auf dem perspektivisch vorzüglich dargestellten, das

61) Auf diese gehen auch seine Wachssiegel (SCHRAMM, Tafeln: Abb. 126 a–b) zurück, wie dies ein Blick auf das Wachssiegel Heinrichs V. aus der Kaiserzeit (SCHRAMM, Abb. 117 b) beweist.

62) ERBEN, S. 71.

63) Nach Photo Marburg Nr. 114050.

64) So urteilt auch SCHRAMM (oben Anm. 53), Text S. 152.

erste Mal hinten mit einer runden Rücklehne abgeschlossenen Thron sitzt der Herrscher in einer Haltung, die wahrhaft majestätisch, das heißt zeremoniell steif und menschlich ansprechend zugleich wirkt. Ebenfalls das erste Mal in der Geschichte, nicht nur des deutschen, sondern auch des gesamten abendländischen Siegelbildes, wagte der Goldschmied den Kanon der gespreizten Beinsetzung aufzuheben und zu der natürlicheren Behandlung dieses Details auf spätantiken und byzantinischen Throndarstellungen zurückzukehren<sup>65)</sup>. Beachtung verdient auch die gelassen-hoheitsvolle Art, mit welcher der Herrscher den Globus hält, die zusammen mit anderen Einzelheiten auf dem kaiserlichen Wachssiegel eine weitere und wesentliche Verbesserung — und zwar wiederum unter dem Einfluß byzantinischer Vorbilder<sup>66)</sup> — erfuhr. Was O. Homburger<sup>67)</sup> über die Eigenart staufischer Siegelbilder seit Friedrich I. im allgemeinen feststellt, ist freilich auch für deren Archetypus, für das kaiserliche Wachssiegel Barbarossas (Taf. 41, 24) in vollem Maße gültig: »die Unterarme sind nicht schräg nach oben gerichtet, sondern waagrecht ausgestreckt, sie überschneiden im rechten Winkel die Rücklehne des reichgegliederten Thrones und betonen die Horizontale im wirksamen Gegensatz zu der dominierenden Vertikalrichtung der Figur. Der Globus und die senkrecht gehaltene Virga tragen dazu bei, die noch leeren Seitenflächen zu füllen und geben — auch in dekorativer Bedeutung — der Figur ein Gewicht, dessen die Siegel der Ottonen und Salier noch entbehrten«. Während bei den früheren Siegeln Stuhl und Figur der sie umgebenden Fläche gegenüber klein erscheinen, sprengt beim Kaisersiegel Friedrichs I. das erste Mal das Bild des thronenden Herrschers den traditionellen Raum, indem »Krone, Szepter und Fußkissen in den schriftgefüllten Rahmen hineinragen«.

All diese Neuerungen und qualitativen Vorzüge legen den Schluß nahe, daß der Stempelschneider Barbarossas ein führender Meister in der Goldschmiedekunst seiner Zeit gewesen sein muß, dessen Tätigkeit im Dienste des Hofes kaum allein auf die Herstellung von Tiparien beschränkt bleiben konnte, sondern auch in größeren und anspruchsvolleren Arbeiten ihre Spur hinterlassen haben muß. Dafür kann aber kein Kunstwerk aus der Zeit Barbarossas eher in Frage kommen, als jenes Aachener Armreliquiar, dessen Herrscherfiguren bereits wie Siegelbilder auf uns wirkten.

Gemeinsam zwischen Siegeln und Armreliquiar ist vor allem die »kultisch-repräsentative« Grundhaltung die durch die einheitliche Verarbeitung byzantinischer Vorbilder bestimmt ist. Diese waren freilich keine Thronbilder von Kaisern, da dieser Bildtypus seit dem Bildersturm mit der beinahe obligatorischen Anbringung des Bildes Christi, der Gottesmutter oder eines Heiligen neben den Herrscherbildern auch an

65) Sowohl für die Beinsetzung wie auch für die Form des Thrones (runde Rücklehne) vgl. die Wachssiegel Friedrichs I. etwa mit dem Elfenbeinrelief des thronenden Christus in der Sammlung Robert von Hirsch, Basel (GOLDSCHMIDT-WEITZMANN II, Nr. 54, Taf. XXII).

66) So auf der Reliefscheibe der Dumbarton Oaks-Collection (Taf. 37, 10), aber schon auf dem Mosaikbild Kaiser Alexanders (912–13) in der Hagia Sophia, von dem uns FOSSATI eine ikonographisch treue Zeichnung überliefert hat, siehe: TH. WHITTEMORE, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, third preliminary report (Oxford 1942), Taf. XXXVII.

67) KARL BRANDI, *Grundlegung einer deutschen Inschriftenkunde*, in: *Deutsches Archiv für Geschichte des Mittelalters* 1 (1937) S. 10–43 (mit Literatur); a. a. O. (oben Anm. 40), S. 221 f.

Werken der Kleinkunst unvereinbar ist<sup>68)</sup>. Demgegenüber wurde die im Abendland traditionell gewordene thronende Darstellung des Herrschers auf allen Siegeln Friedrichs I. mit Einzelzügen ausgestattet, die den Herrscherbildern der makedonischen, vor allem aber der Komnenenzeit entnommen sind und in ihrer Gesamtheit sich zu einem dem Abendland neuen, feierlich-zeremoniellen Ausdruck verdichteten. Freilich fehlt diesen Siegelbildern »die dürre Eleganz byzantinischer Werke«<sup>69)</sup>, dagegen ist aber die Figur Friedrichs auf den Siegeln unvergleichlich ausdrucksvoller zugleich aber auch menschlich ansprechender gestaltet, als jene Idealbildnisse byzantinischer Basileis aus dem 12. Jahrhundert, die wir für das richtige Verständnis der Herrscherbilder des Aachener Armreliquiars bereits herangezogen haben (Taf. 37, 9–10). Der Herrscherfigur auf den Siegeln ist die gleiche »dumpfe Kraft« eigen, die nach Usener die Apostelbüsten auf den Flügeln des Triptychons in Lüttich (Taf. 34, 1) kennzeichnet. Als weiteres verbindendes Element zwischen Triptychon und Armreliquiar einerseits, Siegeln andererseits ist schließlich auch jene klassizistische Formbehandlung anzusehen, die den genannten Arbeiten eine gemeinsame und unverkennbare »akademische Note«<sup>70)</sup> gibt. Die Siegel Friedrichs stehen stilistisch genau so im Zeichen einer Verschmelzung des Byzantinischen mit dem Romanischen wie das Kreuztriptychon und das Armreliquiar.

Wenden wir uns nach dem Überblick der allgemeinen stilistischen und technischen Entsprechungen den Einzelheiten des Stils zu, so ist zwischen den Siegeln und den größeren Goldschmiedearbeiten eine lückenlose Übereinstimmung in der Bildung von Kopf, Mund, Auge, Haar und Bart festzustellen. Der Kopf des ersten Wachssiegels (Taf. 40, 17) entspricht genau dem Konrads III. auf dem Armreliquiar (Taf. 42, 27). Ludwig der Fromme ebendort (Taf. 41, 23) ist beinahe mit den gleichen Einzelzügen wie Friedrich auf seinem kaiserlichen Wachssiegel (Taf. 41, 24) ausgestattet, und beide Köpfe sind von demselben majestätisch-frommen Ausdruck. Otto III. auf der Schmalseite des Armreliquiars (Taf. 40, 19) ist eng mit dem noch jugendlicher modellierten Friedrich auf der Goldbulle aus der Königszeit (Taf. 41, 21) verwandt. Auch zwischen dem Relief Barbarossas auf dem Armreliquiar (Taf. 42, 26) und allen seinen Siegelbildern (Taf. 40, 17; 41, 21 u. 24; 43, 28–28a) lassen sich, trotz der nicht vollständigen Frontalstellung bei dem ersteren, Beziehungen nachweisen, die nur mit der Annahme derselben ausführenden Hand erklärt werden können: man beachte etwa die immer lockige Haarbildung auf allen diesen Bildnissen Barbarossas, diesen einigermassen realistischen, »porträthaften«, auch durch die Idealbeschreibung Rahewins<sup>71)</sup> bestätigten Zug im Äußeren des Kaisers. Identisch ist bei allen Herrscherreliefs des Reliquienkastens und bei allen Siegeln Friedrichs die sehr bezeichnende Art, wie die Insignien in der Hand gehalten, mit den

68) A. GRABAR (oben Anm. 20), S. 25; J. DEÉR, Das Kaiserbild im Kreuz, in: Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte 13 (1955), S. 102 ff., und oben, S. 170 in diesem Band; A. GRABAR, L'iconoclasme Byzantin, Dossier archéologique (Paris 1957), S. 208 ff.

69) USENER, S. 107.

70) ebenda, S. 111.

71) Gesta Friderici imperatoris Lib. IV., c. 86: SS rer. Germ. ed. G. WAITZ—B. DE SIMSON, 1912<sup>3</sup>, S. 342 f. Vgl. aber R. FOLZ (oben Anm. 2), S. 199 und Anm. 214 und die sehr eingehende Analyse der Stelle jetzt bei H. GRUNDMANN, Der Cappenberger Barbarossakopf, Köln—Graz 1959, S. 50–62.

feinen und langen Fingern gefaßt werden: man vergleiche etwa die Vorderseiten der beiden Goldbulln (Taf. 41, 21 u. 43, 28) mit dem Relief der Gottesmutter auf dem Armreliquiar (Taf. 43, 30). Als besonders schwerwiegendes Indiz für die Gleichheit des Künstlers ist die Entsprechung im Faltenwurf zu werten — meines Erachtens ein Beweis dafür, daß auch der Stempelschneider der Tradition der Hadelinus-Werkstatt verpflichtet ist.

Im Bereiche von Tracht und Insignien herrscht zwischen Reliquiar und Siegeln eine Gleichheit der Formen und der Art der Ausführung, die selbst bei gleichzeitigen Arbeiten nicht dem Zufall zugeschrieben werden kann. Es sind immer wieder Bügelkronen von demselben Typus und gleicher Verzierung, meistens auch mit einem kleinen Kreuz auf Globus, befestigt auf dem Scheitelpunkt der Bügel, sowie mit kleinen blütenförmigen Zieraten auf dem horizontalen Reif<sup>72)</sup>. Genau so wie auf drei der insgesamt vier Siegelbildern, hängen auch von den Kronen der Herrscher auf dem Armreliquiar — mit Ausnahme des nie zum Kaiser gekrönten Konrads III. — gleichverzierte, der byzantinischen Hoftracht entsprechende Bandpendilien<sup>73)</sup> herab. Auch das Kreuzzepter in der Hand aller Herrscher des Armreliquiars ist durch das gleiche Insigne auf dem kaiserlichen Wachssiegel (Taf. 41, 24) belegt. Das größere Format der beiden Wachssiegel (Taf. 40, 17 u. 41, 24) hat es dem Stempelschneider erlaubt, den Globus, genau so wie später auf dem Armreliquiar, in der Hand Ludwigs des Frommen (Taf. 41, 23), Ottos III. (Taf. 40, 19) und Konrads III. (Taf. 42, 27) mit der Andeutung von Bändern, die einander kreuzen und in der Mitte mit einer Perlen-schnur verziert sind, darzustellen. Wie P. E. Schramm<sup>74)</sup> bereits richtig beobachtet hat, entsprechen diese Globusdarstellungen auf den Siegeln Friedrichs I. in Typus und Dekor im wesentlichen jenem staufischen Reichsapfel von der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert, der uns im Reichsschatz in Wien bis heute erhalten geblieben ist<sup>75)</sup>. Diese Übereinstimmung liefert zugleich den unumstößlichen Beweis dafür, daß der Meister, der das Armreliquiar und die Siegelstempel Barbarossas schuf, die Tracht und Insignien seiner Herrscher trotz der Benützung byzantinischer Vorbilder im wesentlichen doch der Wirklichkeit der staufischen Zeit entsprechend wiedergab. Es liegt also kein berechtigter Anlaß vor, an der Treue der Kronenform oder an dem tatsächlichen Tra-

72) J. DEÉR, Die abendländische Kaiserkrone des Hochmittelalters, in: Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte 7 (1949), S. 53–85, Taf. I–III. Meine dort vornehmlich auf die Werke der Kleinkunst begründete Auffassung sehe ich durch einen neuen Fund, durch den Königskopf von Freckenhorst bestätigt, s. einsteilen: H. THÜMLER, Ein romanisches Königshaupt aus Freckenhorst, in: Westfälische Nachrichten (Münster, Samstag, 6. Dezember 1958), Nr. 282. Typus und Verzierung der Krone stimmen weitgehend mit denen auf staufischen Denkmälern überein. THÜMLER denkt an Lothar von Supplinburg.

73) J. DEÉR, Kaiserornat Friedrichs II. (1952), S. 43 ff. Zu den dort aufgezählten Denkmälern aus Byzanz und aus dem Abendland kommt jetzt der Kopf von Freckenhorst, an dem die Bandpendilien deutlich zu erkennen sind.

74) Sphaira, Globus, Reichsapfel. (Stuttgart 1958), S. 87 n. 2, Abb. 76–77a.

75) Darüber zuletzt H. FILLITZ, Neue Forschungen zu den Reichskleinodien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 12 (1958), Heft 3, S. 76 ff.

gen von Loroi zu zweifeln<sup>76</sup>). Würde man uns entgegenhalten, daß das byzantinisch-kaiserliche Doppelkreuz in der Hand der Kaiserin Beatrix (Taf. 42, 25) doch nicht »wirklich« sein könne, sondern einfach byzantinischen Konstantin-Helenadarstellungen entnommen<sup>77</sup>) werden müßte, so würden wir antworten: warum hätte sich die Rivalität der abendländischen Kaiser mit den Basileis nur auf die gleiche repräsentative Abbildungsweise beschränkt, nicht aber zugleich auch zur Aneignung der Insignien und Gewänder selbst geführt? Doppelkreuze hat es im Abendland längst vor 1204 gegeben: eines sah und zeichnete noch Peiresc in der Kirche St. André in Vienne, das wohl noch aus dem 9.—10. Jahrhundert stammte, ein anderes — aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts — ist bis heute im Salzburger Domschatz erhalten geblieben<sup>78</sup>). Daß die par excellence kaiserliche Symbolik, die dieser Form innewohnte, den staufischen Hofkreisen durchaus bewußt war, beweist der Bericht Rogers de Hoveden, wonach Kaiser Heinrich VI. Richard Löwenherz gerade durch Überreichung eines goldenen Doppelkreuzes mit England belehnte<sup>79</sup>). Auch die Aufnahme des gleichen Symbols in das Wappen Ungarns, dieses aufsteigenden Pufferstaates zwischen Deutschland und Byzanz, unter König Béla III. (1172—1196) spricht für die zunehmende Bedeutung des Doppelkreuzes in der monarchischen Repräsentation während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts<sup>80</sup>).

Den vielleicht schwerwiegendsten Beweis für die Identität des Meisters der Siegelstempel mit dem des Kreuztrptychons und des Armreliquiars liefert uns jedoch der Vergleich der Inschriften. Den Texten auf den größeren Goldschmiedearbeiten hat bereits Usener die ihnen gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Er stellte fest, daß der Charakter der Schrift auf beiden Werken schon bei den Hauptmeisterreliefs des Hadelinus-Schreines vorgebildet ist, wenn ihr auch dort »der andachtvollen Erzählung entsprechend... keine selbständige, weder dekorative noch monumentale Bedeutung« zukommen konnte<sup>81</sup>). Demgegenüber besitzt die Schrift bei dem Meister des Triptychons und des Armreliquiars eine flächefüllende dekorative Funktion, und zwar genau im Sinne wie bei allen Siegeln Friedrichs I. Die Inschrift wird bei dem kaiserlichen Wachssiegel genau so durch Szepter und Fußschemel unterbrochen (Taf. 41, 24), wie dies bei den Reliefs des Armreliquiars durch Szepter und Globi (Taf. 40, 19 und 42, 26—27) geschieht. Und da wir eben diese Unterbrechung der Siegellegende als eine

76) J. DEÉR, BZ 50 (1957), S. 415. Zuletzt hat KURT LANGE m. E. mit Recht betont, »daß das figürliche Bild auf dem deutschen Blütezeit-Brakteaten bei aller auch im Kostümlichen vorwaltenden Typengebundenheit reicher an trachtenkundlich aufschlußgebenden Einzelheiten ist, als dies gemeinhin... angenommen wird« (Wiss. Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951, 1959, hrsg. v. E. Boehringer, S. 71 ff. bes. S. 76).

77) So zum Beispiel auf der Staurothek von Brescia halten sowohl Konstantin wie auch Helena ein kurzes Doppelkreuz in ihren Linken: Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma, serie E. N. 17847.

78) J. DEÉR, Das Kaiserbild im Kreuz (oben Anm. 68), S. 48, Anm. 4 (mit Nachweisen), und oben, S. 125 f., in diesem Band.

79) ROGERIUS DE HOVEDEN, MGSS XXVII, S. 160: ... *investivit eum inde imperator per duplicem crucem de auro* ...

80) B. HÓMANN, A magyar cimer történetéhez (Zur Geschichte des ungarischen Wappens), in: Turul 36 (1918—21), S. 3 ff.

81) a. a. O. S. 108.

Neuerung des Stempelschneiders Barbarossas erkannten, so ist es die gleiche Behandlung der Inschriften auf den Reliefs des nur wenig jüngeren Armreliquiars als weiterer Beweis der Identität der ausführenden Hand zu werten.

Was nun den Charakter der Inschriften<sup>82)</sup> auf den von uns verglichenen Objekten betrifft, so sind diejenigen auf den Siegeln reinste Kapitalschriften. Dasselbe gilt mit der Ausnahme eines einzigen Buchstabens auch für die Inschriften des Triptychons und des Armreliquiars. Nur das *M* wird zweimal nicht wie sonst immer in Kapital-, sondern in Unzialform (in den Worten *Mirabilia* und *Micael*) geschrieben. Dieser einzige und unbedeutende Unterschied ist kaum dem zeitlichen Abstand zwischen den Siegelstempeln und dem Armreliquiar zuzuschreiben, denn das gleiche unziale *m* (im Wort *sanctorum*) finden wir nicht nur auf dem Lütticher Triptychon, sondern schon auf dem Hadelinus-Schrein. Die Erklärung für das seltene und immer nur auf demselben Buchstaben sich beschränkende Vorkommen von Unzialformen auf den größeren Goldschmiedearbeiten und für deren vollständiges Fehlen in den Siegellegenden liegt wohl in der Verschiedenheit der Gattungen: für die Siegellegenden Barbarossas schrieb die Tradition der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts noch reinste Kapitalschrift vor, während solche Einschränkungen bei größeren Goldschmiedearbeiten selbstverständlich wegfallen mußten. Wie wenig diese einzige Abweichung von Bedeutung ist, zeigt uns schon die Inschrift des kaiserlichen Wachssiegels Heinrichs VI.<sup>83)</sup> in der neben dem kapitalen *M* einmal auch das unziale (im Wort *semper*) vorkommt. Entscheidend ist demgegenüber die gleiche Form, Proportion und auch der identische Duktus aller anderen Buchstaben sowohl bei den Inschriften der Siegel wie auch des Triptychons in Lüttich und des Armreliquiars im Louvre. Sehr bezeichnend sind die Zusammenziehungen von Buchstaben: etwa *FREN* oder *CRBIS* auf der Rückseite der zweiten Goldbulle (Taf. 43, 29), oder *IMPERATOR* in der Inschrift um die Reliefs Ludwigs des Frommen (Taf. 41, 23) und Friedrichs I. (Taf. 42, 26) auf dem Armreliquiar. Identisch ist weiter die Abkürzung des Wortes *Romanorum* in der Form *ROMANOR* bei drei Inschriften des Armreliquiars (Taf. 42, 25–27) und bei den Legenden des königlichen Wachssiegels (Taf. 40, 17), der Vorderseite der königlichen Goldbulle (Taf. 41, 21) und des kaiserlichen Wachssiegels (Taf. 41, 24). Die Abbrueviatur desselben Wortes in der Form von *ROMANOR* auf dem Avers der zweiten Goldbulle (Taf. 43, 28) findet ihre nahe Analogie in der Abkürzung von *SVAVOR* in der Inschrift zum Relief Herzog Friedrichs von Schwaben (Taf. 35, 4). Sowohl an der ersten Goldbulle (Vorderseite: Taf. 41, 21) wie auch auf dem ersten Wachssiegel (Taf. 40, 17) hat der Stempelschnei-

82) Die Epigraphik der Siegel steckt noch immer in den Anfängen. Das alte Werk von G. DEMAY, *La paléographie des sceaux* (Paris, 1881), bleibt auf französisches Material beschränkt. Die bisher beste, die individuelle Gestaltung der Buchstaben sowie ihre Größe berücksichtigende Untersuchung bieten die aus der Schule W. ERBENS hervorgegangenen Dissertationen von J. M. MICHAEL-SCHWEDER, *Die Schrift auf den päpstlichen Siegeln* (Veröffentlichungen des Hist. Seminars der Univ. Graz, Nr. III, Graz 1925) und P. KREISELMEYER, *Die Schrift auf den Siegeln der Salzburger Erzbischöfe*, in: *Archiv für Schreib- und Buchwesen* 3 (1929) Nr. 1, S. 11–24 und Nr. 2–3, S. 51–66.

83) POSSE, Bd. I, Taf. 23, Nr. 2: Original im Staatsarchiv München auf der Urkunde vom 2. Januar 1194, STUMPF Nr. 4844.

der — der bisherigen Siegeltradition entsprechend — den Namen FREDERICVS noch voll ausgeschrieben. An den beiden Stempeln aus der Kaiserzeit (Taf. 41, 24 u. 43, 28) kommt er in der abgekürzten Form als FREDERIC', also genau der Schreibweise des Reliquiars (Taf. 42, 26) entsprechend, vor. Auch jene Abkürzungen, die auf den Siegeln Barbarossas noch nicht, auf dem Armreliquiar jedoch schon vorkommen — wie etwa TPATCR — bürden sich dann unmittelbar darauf auf den Siegeln Heinrichs VI. ein<sup>84</sup>). Andererseits wird INPERATOR auf der Innenseite des Deckels des Armreliquiars (Taf. 35, 5) — genau so wie auf den Siegeln Friedrichs I. — voll ausgeschrieben. Die Analysen des Stils, der Ikonographie und der Inschriften führen also mit der gleichen Evidenz zum Ergebnis, daß der Stempelschneider Friedrichs I. mit jenem Goldschmied aus der Maasgegend identisch ist, der sowohl das Triptychon von Lüttich wie auch das Aachener Armreliquiar schuf<sup>85</sup>). Wer ist aber dieser Mann? Auch bei der Beantwortung dieser Frage befinden wir uns in einer außerordentlich günstigen Erkenntnissituation: es sind uns nicht nur alle Stempel in zahlreichen und zum Teil gut erhaltenen Abdrücken überliefert, nicht nur die Kaiserurkunden führen in ihrer Korroborationsformel die jeweilig angewandte Siegelart an und liefern uns dadurch gewisse chronologische Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der Stempel selbst, sondern wir sind durch ein gültiges Geschick sogar vom ganzen Hergang der Bestellung und Herstellung der Siegelstempel Barbarossas und auch der Kaiserin Beatrix am genauesten und zuverlässigsten unterrichtet. Aus derselben Quelle erfahren wir auch, wen der Hof, das heißt die Kanzlei mit der Bestellung der Typarien und mit der Aufsicht über die Arbeit des Goldschmieds beauftragte und in wessen Hand das ganze Siegelwesen Friedrichs I. und seiner zweiten Gemahlin bis zuletzt gelegen hatte. Dieser Mittelsmann zwischen dem Hof und dem ausführenden Künstler war kein anderer als die »graue Eminenz« Abt Wibald von Stablo, der noch aus der Schule Heinrichs V. hervorgegangene, unter Lothar III. und Konrad III. den Kurs der Reichspolitik, besonders der allgemeinen Kirchen- und der Byzanzpolitik bestimmende und einstweilen auch für den jungen Staufer noch unersetzliche »great old man«; zugleich aber neben König Roger von Sizilien und Abt Suger von St. Denis bedeutendster Mäzen der Zeit, ein leidenschaftlicher Liebhaber und Förderer insbesondere der Goldschmiedekunst aus den Mitteln der ihm anvertrauten großen Reichsklöster Stablo und Corvey<sup>86</sup>). Aus seinem Briefwech-

84) Auch auf den Goldschmiedearbeiten aus der Maasschule häufig.

85) Diese Ansicht habe ich — ohne nähere Begründung — schon in Schweizer Beiträge 7 (1949), S. 80, und BZ 50 (1957), S. 414 f., ausgesprochen.

86) Über Wibald außer den allgemeinen Werken zur deutschen Kaisergeschichte (W. GIESEBRECHT, H. SIMONSFELD, K. HAMPE, E. OTTO) vor allem die große Abhandlung von H. ZATSCHEK, Wibald von Stablo, Studien zur Geschichte der Reichskanzlei und Reichspolitik unter den älteren Stauern, in: MIöG Ergänzungsband X (1928), S. 237–495. Bei aller Anerkennung der Gründlichkeit und des Scharfsinns vom Verfasser kann man sich seinem Gesamturteil, nach dem Wibald ein »Verräter« an Kaiser und Reich gewesen wäre, nicht anschließen. Das richtige Urteil sowohl über die Persönlichkeit wie auch über die Politik Wibalds bietet W. OHNSORGE, Zu den außenpolitischen Anfängen Friedrich Barbarossas (1942), jetzt »Abendland und Byzanz« (1958), S. 411–433, bes. 419 ff.

sel<sup>87)</sup> mit dem Notar der königlichen Kanzlei, Heinrich, seinem alten Mitarbeiter noch aus der Zeit Konrads III., erfahren wir, daß er bald nach der Krönung (9. März 1152) vom neuen König der Römer den Auftrag erhielt, *sigillum et bullas aureas* herstellen zu lassen<sup>88)</sup>. Die Aufgabe war dringlich, einerseits weil die Reise des Bischofs Eberhard von Bamberg mit der Wahlanzeige Friedrichs nach Rom zum Papst Eugen III. unmittelbar bevorstand, andererseits weil der König selbst von der Krönungsstadt Aachen zu dem traditionellen Umritt in seinem Reiche schon am 14. März 1152 aufgebrochen war<sup>89)</sup>. Zur Besiegelung sowohl der Gesandtschaftsakten für Rom und Italien, wie auch der während des Umrittes in inneren Reichssachen zu erlassenden Urkunden brauchte man einen Stempel für die Wachssiegel und einen für die Goldbullen, denn Friedrich stand einstweilen nur ein Interimsstempel — wohl sein bisheriger Siegelring — zur Verfügung.

In Ausführung des Auftrages ließ Wibald zunächst ein *sigillum argenteum* herstellen und schickte dieses schon am 18. März durch seinen Sekretär Godinus dem auf der Reise sich befindenden Hofe nach, damit das provisorische Siegel in der Beurkundung keine weitere Verwendung mehr finde. Zehn Tage später — am 27. März — war auch ein *sigillum stagneum, diligenter expressum ad formam argentei* fertiggestellt und zusammen mit zwei bereits fertigen Goldbullen durch den Aachener Schultheiß Anselm dem allerhöchsten Befehl entsprechend sofort dem Bischof von Bamberg, dem Haupt der Gesandtschaft nach Italien zugeschickt. Denn, am selben Tag, als das *sigillum stagneum* hergestellt wurde, sind auch die *ferramenta ad bullandum de auro* fertig geworden. Wibald ließ damit die zwei Abdrücke für den Bischof von Bamberg herstellen, die *ferramenta ad bullandum de auro* selbst schickte er ebenfalls am 27. Mai mittels des Propstes von Meerssen dem Notar Heinrich, also dem Hofe zu<sup>90)</sup>. Danach kann kein Zweifel bestehen, daß das *sigillum argenteum* ebenso wie das genau nach diesem hergestellte *sigillum stagneum* Typarien für die Besiegelung mit Wachs bedeuten, während unter *ferramenta ad bullandum de auro* Stempel für die Goldbullen zu verstehen

87) ed. Ph. JAFFÉ, Bibliotheca rerum Germanicarum I: Monumenta Corbeiensia (1864). Wibaldi epistolae Nr. 376—377, S. 505—507.

88) Ep. Nr. 376, a. a. O. 505.

89) H. SIMONSFELD, Jahrbücher des deutschen Reiches unter Friedrich I., Bd. I (1908), S. 68 ff.

90) Ep. 377, S. 506: *Siquidem dominus noster rex, presente et annuente domno Bavembergensi, ita instrumenta legationi necessaria ordinavit, ut, postquam a nobis diligenter perfecta fuissent, Anselmo villico Aquensi transmitterentur, perferenda per ipsum usque ad Bavembergensem. Quod nos cum maxima et instanti sollicitudine perficere studuimus. Nam die quinta post exitum vestrum a nobis, Aquasgrani dedimus puero nostro Godino perferendum sigillum argenteum perfectum, ne videlicet illo novitio et non permansuro res regni diutius consignarentur. Nach einer heftigen Polemik de nudis . . . litteris, quas cum eodem sigillo misimus, heißt es von den Siegeln weiter: Decima postmodum die, hoc est in cena Domini, perfecta sunt feramenta ad bullandum de auro, que vobis per prepositum de Marna sub celeritate transmisisimus. Eodem vero die misimus Aquensi villico sigillum stagneum, diligenter expressum ad formam argentei, et duas bullas aureas perfectas, cum omnibus litteris et salutationibus, quae domno Bavembergensi opportunaerant, additis insuper propriis ammonitionis nostrae litteris.*

sind<sup>91)</sup>. Ebensovienig kann es fraglich sein, daß die uns erhaltenen königlichen Wachssiegel (Taf. 40, 17) vom *sigillum argenteum* bzw. *stagneum* als Parallelstempel, die königlichen Goldbullen (Taf. 41, 21–22) dagegen von den *ferramenta ad bullandum de auro* herrühren. Das bedeutet aber wiederum, daß die beiden während der Königszeit verwendeten Stempel unter der Aufsicht Wibalds und durch einen Goldschmied, der im Dienste des Abtes stand, ihre Entstehung fanden. Die gleiche Entstehung kann aber auch für die Stempel der Goldbullen und Wachssiegel der Kaiserzeit als gesichert gelten. Denn einige Jahre später, im März 1157, erhielt Wibald unter anderem die folgende Anweisung von Friedrich Barbarossa: *Rogamus, ut, sicut nostrum sigillum convenienti dispositione de tuo arbitrio ordinasti, ita etiam dominae tuae sigillum sine mora studeas informare et ad nos Acquisgrani sculptum afferas et bene politum*<sup>92)</sup>. Im Zusammenhang mit der Bestellung des Stempels der Kaiserin erfahren wir also vom Kaiser selbst, daß Wibald schon vorher auch dessen Siegel »in entsprechender Anordnung« und »nach eigenem Gutdünken« ausführen ließ. Unter dem 1157 erwähnten Siegel kann natürlich nicht mehr das durch die Kaiserkrönung von 1155 überholte und dem allgemeinen mittelalterlichen Brauch entsprechend wohl auch vernichtete Typarium aus der Königszeit, sondern einzig und allein das Kaisersiegel Barbarossas verstanden werden. Die im angeführten Brief begründete große Wahrscheinlichkeit, daß Wibald die Kaisersiegel ebenso wie dann das Siegel der Kaiserin bei demselben ihm besonders vertrauten Goldschmied bestellte, der früher schon die Königssiegel unter seiner Aufsicht ausführte, wird nun durch das Ergebnis unserer vorangehenden Untersuchung des Stils und der Ikonographie zur vollen Sicherheit erhoben. Der Meister der Siegelstempel, zugleich aber auch des Triptychons von Lüttich und auch des Armreliquiars Karl des Großen, war also ein Mann Wibalds von Stablo, der durch seine vorzüglichen Siegel seit 1152 die Gunst des Hofes, wohl selbst des Herrscherpaares, in einem so hohen Grad zu gewinnen vermochte, daß er etwa acht Jahre nach dem Tode seines Gönners Wibald (1158) für eine so vertrauliche, mit dem damaligen und im Vergleich zu Wibalds Zeiten schon weitgehend veränderten Kurs der Reichspolitik am engsten zusammenhängende Aufgabe wie die Ausführung des Kastens für die Armreliquie des soeben heiliggesprochenen großen Karl herangezogen wurde. Wäre uns das im Brief von 1157 bestellte Siegel der Kaiserin Beatrix erhalten geblieben, so hätte dieses eine Figur gezeigt, die zwischen dem Relief der Burgunderin auf dem Armreliquiar

91) Ohne auf die Meinungsverschiedenheiten einzugehen, verzeichne ich die Literatur, in der die uns interessierenden Stellen der angeführten Briefe interpretiert worden sind: MARIA SCHÜTZ, Die Beziehungen Friedrich Barbarossas zu Aachen, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 24 (1902), S. 4; H. BRESSLAU, Handbuch der Urkundenlehre, II 2, 1931, S. 551–554; TH. ILGEN, Sphragistik, in: Grundriß der Geschichtswissenschaft, hrsg. v. A. MEISTER, Bd. I., Abt. 4, (1912<sup>2</sup>), S. 18 ff.; SIMONSELD (oben Anm. 89), S. 52 f.; POSSE, Bd. V., S. 169; W. EWALD, Siegelkunde in: Handbuch der mittleren und neueren Geschichte, hrsg. von G. von Below und Fr. Meinecke (1914), S. 80 und 124 f.

92) Ep. Wibaldi, Nr. 456, S. 589. Vom Stempel der Kaiserin Beatrix ist uns kein Abdruck erhalten geblieben; daß aber Wibald ein Typarium der Kaiserin herstellen ließ, ist aus den Urkunden der Beatrix für ihr burgundisches Erbland klar: s. W. KOWALSKI, Die deutschen Königinnen und Kaiserinnen von Konrad III. bis zum Ende des Interregnums (Weimar 1913), S. 112, Anm. 1, u. S. 113.

(Taf. 42, 25) und der frontal gezeigten, mit Lilienszepter ausgestatteten, in jeder Hinsicht höchst siegelhaft dargestellten Gottesmutter ebendort steht (Taf. 43, 30).

Der Hauptgewinn, der aus der gesicherten Einbeziehung der Siegel Friedrichs I. in das Oeuvre des Goldschmieds des Lütticher Triptychons und des Aachener Armreliquiars für die weitere Erforschung künstlerischer und persönlicher Beziehungen innerhalb der Maasschule sich ergibt, besteht einerseits darin, daß die Tätigkeit dieses Meisters, die man hier und da noch immer in das siebente Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts zu legen und mit der sogenannten Maastrichter Werkstatt zu verbinden geneigt war<sup>93)</sup>, jetzt bis zum Beginn der fünfziger Jahre zurückverfolgen und damit auf die Zeitspanne zwischen 1152<sup>94)</sup> und 1165<sup>95)</sup> einengen konnte; andererseits konnte der Beweis gleichzeitig auch dafür erbracht werden, daß er bei der Bestellung der Siegel bereits für Wibald und damit auch für Stablo gearbeitet haben muß. So müssen sowohl das Kreuztriptychon wie auch das Armreliquiar dem Kunstkreis Wibalds zugerechnet, ja als Fortsetzungen der in Stablo ausgeführten Arbeiten desselben Goldschmieds betrachtet werden. Damit stellt sich die weitere — nunmehr auf sehr konkreten Voraussetzungen beruhende — Frage, ob wir berechtigt sind, die Hand des gemeinsamen Meisters der Siegel, des Triptychons und des Armreliquiars auch an Arbeiten zu erkennen, die Wibald — inschriftlich oder urkundlich nachweisbar — für Stablo stiftete?

Von vornherein kann man diese Frage nur im Falle des kleinen Tragaltars von Stablo in den Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Bruxelles verneinen, der zusammen mit dem Weihrauchgefäß im Palais des Beaux-Arts in Lille und der Prudentia-Statuette im Louvre und im Liebieghaus in Frankfurt am Main eine einheitliche Werkgruppe, wahrscheinlich von derselben Hand, bildet und die bereits in der bisherigen Forschung eine eindeutige Absonderung vom Lütticher Triptychon und dessen Kreis, sowohl in technischer wie auch in stilistischer Hinsicht, erfuhr<sup>96)</sup>. Gänzlich verschieden ist auch der Schriftcharakter der Inschriften der zwei Gruppen.

Was die übrigen von Wibald für Stablo gestifteten Arbeiten, die auf uns gekommen sind<sup>97)</sup>, betrifft, so hat man schon bisher vielfach auf Beziehungen hingewiesen, welche die Überreste des Remaclus-Antependiums in Stablo einerseits mit dem Hadelinuschrein in Visé<sup>98)</sup>, andererseits mit dem Kopfreliquiar des heiligen Papstes Alexander, in

93) So — trotz der Zuschreibung an Godefroid de Claire — vor allem O. VON FALKE (zus. mit H. FRAUBERGER), Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 (Frankfurt a. M. 1904), S. 81, 135, Taf. 115; zwischen 1166 (Heiligsprechung Karls des Großen) und 1173 (Einzug Godefroids in das Kloster Neufmoustier); H. SCHNITZLER (oben Anm. 1), S. 17 und Anm. 37 (Literatur); COLLON-GEVAERT (oben Anm. 29), S. 188 (zwischen 1170—1180).

94) Das heißt Bestellung der Königssiegel Friedrichs I.

95) Das heißt das früheste Datum der Herstellung des Armreliquiars.

96) USENER (oben Anm. 1), S. 36—43 (des Sonderabdrucks); SCHNITZLER (oben Anm. 10), S. 15.

97) COLLON-GEVAERT, S. 157, zählt die nicht erhaltenen Werke auf; über die Frage des angeblichen Passions-Antependiums Wibalds für Stablo (unten Anm. 106).

98) So schon in seinem brieflichen Gutachten der belgische Domherr Edmond Reusens bei D. VAN DE CASTEELE, Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot, in: Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie 21 (1882), bes. S. 232 f.; FALKE-FRAUBERGER, S. 62; M. LAURENT, Art rhénan, art mosan et art byzantin, in: Byzantion VI (1931), S. 85.

dem nach historischen Nachrichten Abt Wibald am Karfreitag von 1145 (13. April) die Reliquien des Heiligen unterbrachte<sup>99)</sup>, verbinden. Den stilistischen Zusammenhang, der zwischen den aufgezählten Arbeiten besteht, haben Usener<sup>100)</sup> und H. Landais<sup>101)</sup> weiter erhärtet. Weitere Vergleiche einerseits zwischen dieser Gruppe von Stablo und den Werken des »Meisters des Triptychons von Ste-Croix« finden ihre methodische Rechtfertigung darin, »daß innerhalb der Werkstatt der Goldschmiede eine gewisse Einheitlichkeit der Stilanschauung von vornherein gewährleistet ist für die Plastik, für die Emailmalerei und die Gravierarbeiten. Wissen wir doch von Nikolaus von Verdun, daß er Plastiker und Emailmaler zugleich war. Wenn das auch nicht für alle Goldschmiede zutreffen mag, so wird es doch in vielen, wenn nicht in den meisten Fällen zutreffen. Zudem ist die nahe Verwandtschaft zwischen Goldschmiedeplastik und Emailmalerei schon verständlich durch die innige Berührung von Goldschmied (im eigentlichen Sinne) und Emailmaler am selben Werke. Vorlagen, die sich in der Werkstatt befunden haben, werden ebensogut von den ersteren wie von den letzteren für ihre figürlichen Schöpfungen benützt worden sein<sup>102)</sup>.«

Bekanntlich sind uns vom Wunderwerk des Remaclus-Retables außer einer sehr treu zu scheinenden neuzeitlichen Kopie (aus dem Jahre 1666) der originalen, bei der Ausführung der Arbeit benützten Werkzeichnung<sup>103)</sup> nur noch zwei Emailscheiben mit schönen Engelfiguren erhalten geblieben, die einst im Giebelfelde des Mittelteils das Medaillon mit der Darstellung der Taube des Heiligen Geistes flankierten. Die Scheibe der linken Seite, die Gestalt der FIDES · BAPTISMUS (Taf. 44, 32), befindet sich heute im Kunstgewerbemuseum von Frankfurt am Main, die der rechten Seite, die OPERATIO, in der Sammlung Robert von Hirsch in Basel (Taf. 44, 34)<sup>104)</sup>. Vergleicht man nun diese beiden in Grubenschmelz ausgeführten Engeldarstellungen mit den zwei flachgetriebenen Engelbüsten an der Marien-Längsseite des Aachener Armreliquiars (Taf. 44, 31; 44, 33), so muß man zwischen den beiden Engelpaaren trotz der Verschiedenheit der Technik und der Beschädigungen, die die getriebenen Engel erlitten haben, eine vollständige stilistische Übereinstimmung erkennen, die, von ikonographischen und epigraphischen Entsprechungen unterstützt, zur Annahme einer und derselben Künstlerhand für beide Werke sich verdichtet. Gemeinsam ist zunächst die der Adorationsgebärde entsprechende und vom Künstler des Armreliquiars auch sonst stets bevorzugte Dreiviertel-Profildarstellung, weiter auch die — auch vom Stempelschneider Friedrichs I. vielfach praktizierte — Art der Raumbfüllung durch Unterbrechung der Legende durch die Flügel der Engel in den beiden Fällen.

99) Angeführt bei K. H. USENER, Sur le chef-reliquaire du pape Saint Alexandre, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire 3<sup>e</sup> Série, 6<sup>e</sup> Année, mai-juin 1934, S. 57, Anm. 5.

100) a. a. O. (oben Anm. 99), S. 57-63.

101) a. a. O. (oben Anm. 1), S. 142.

102) SCHNITZLER (oben Anm. 93), S. 24.

103) Original in Archives de l'Etat, Liège, vgl. D. VAN DE CASTEELE (oben Anm. 98); FALKE-FRAUBERGER, S. 63, Taf. 70 (unten); COLLON-GEVAERT, Taf. 25.

104) FALKE-FRAUBERGER, S. 62, 74 ff., Farbtafel XXIV; COLLON-GEVAERT, S. 158; H. SWARZENSKI, Fig. 366 (Fides, Baptismus). Für die freundliche Überlassung der Photographie über die Operatio bin ich dem Besitzer zu großem Dank verpflichtet.

Genau gleich sind die Form und die Proportion der einzelnen Buchstaben, das Überwiegen des Kapitals mit der einzigen — und wiederum gemeinsamen — Ausnahme des unzialen *m* (im Wort *baptismus*), die Trennung der einzelnen Worte durch Punkte aber manchmal auch durch eine Rosette — genau so wie im Fall der Legende zu Petrus und Paulus auf dem Armreliquiar (Taf. 35, 4). Die Schuppen des Metallrahmens der Engelscheiben sind mit der gleichen Technik gearbeitet, wie die kleinen oblongen Felder in der Mitte des Deckels des Armreliquiars oberhalb des Hauptes Ludwigs des Frommen (Taf. 41, 23) und Ottos III. (Taf. 40, 19): identisch sind auch die charakteristischen sogenannten »Lochfassungen« der kleinen Steine. Entscheidend für die Annahme der gleichen Hand sind freilich erst die Übereinstimmungen im Figurenstil: gerade diese scheinen mir insbesondere im Gesichtstypus, in der Haarbildung und Modellierung der Hände im vollen Maße vorhanden zu sein: Figuren wie die beiden Erzengel (Taf. 44, 31, 33) und die Kaiserin Beatrix (Taf. 42, 25) vom Armreliquiar einerseits und diejenige der *Fides-Baptismus* (Taf. 44, 32) und der *Operatio* (Taf. 44, 34) vom Remaclus-Antependium andererseits lassen sich bestens als Schöpfungen desselben Künstlers erklären.

Da die Zeichnung von 1666 nicht nur auf eine unbedingte epigraphische und ikonographische, sondern sogar auf eine gewisse stilistische Treue Anspruch erheben kann, so darf auch jene Entsprechung nicht unerwähnt bleiben, die einerseits zwischen dem thronenden Friedrich I. auf seinem Wachssiegel aus der Königszeit (Taf. 40, 17), andererseits zwischen der Figur König Pipins mit dem vor ihm stehenden Remaclus vor allem in der Beinstellung, in der Art der Haltung der Insignien und sogar in der Form der eckigen Thronschmel besteht (Taf. 40, 18).

Was nun die Datierung des Antependiums betrifft, so kann auf Grund der Inschriften, die das Werk als eine Stiftung Wibalds bezeichnen und die auch sonst in ihrem Diktat Übereinstimmungen mit den Briefen Wibalds aufweisen<sup>105)</sup>, als gesichert gelten, daß es noch zu Lebzeiten des großen Abtes entstand. Das Remaclus-Retable ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit jenem Antependium identisch, welches Martène und Du-

105) USENER (oben Anm. 99), S. 60.

106) Voyage littéraire, Bd. III, S. 152: »Le retable, beaucoup plus riche (que le paravent de la table d'autel), est tout d'or massif. Il représente les principaux de la passion et de la résurrection du Sauveur. C'est l'ouvrage du grand Wibaldus, dont on voit la figure d'un côté, et de l'autre celle de l'impératrice Irène«. Der Kanonikus E. REUSENS sagt dazu (bei D. VAN DE CASTEELE, S. 229 f.): Il faut donc admettre ou bien que l'abbé Wibald a doté son église de deux retables, ou bien que Martène et Durand se sont trompés et sur les sujets représentés et sur la matière du retable. La première supposition nous paraît inadmissible, d'abord parce qu'elle n'est confirmée par aucun témoignage historique, et ensuite parce que, comme je le dirai ci-dessous à l'époque de l'abbé Wibald, les retables étaient encore extrêmement rares et ne se voyaient dans les églises monastiques que derrière l'autel à reliques seulement. Nous croyons donc plutôt, que les savants Bénédictins se sont trompés. Leur erreur s'explique d'ailleurs facilement: 1° parce qu'ils n'attachaient pas une grande importance aux objets d'orfèvrerie, et 2° parce que le retable, probablement masqué par les grands chandeliers et les autres accessoires qui se plaçaient sur la *predella* de l'autel au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'a pu être soumis qu'à un examen superficiel en ce qui concerne les sujets représentés et la matière employée. Ce qu'ils ajoutent des figures de l'abbé Wibald et de l'impératrice Irène, représentées aux côtés d'autel, doit s'entendre non pas de figures placées dans le retable, mais de statues relativement modernes placées aux côtés d'autel.« Diese Erklärung leuchtet mir sehr ein.

rand bei ihrem Besuch in Stablo im Jahre 1718 gesehen, kurz und sehr fehlerhaft beschrieben haben. Der anonyme Verfasser der *De fundatoribus . . . abbatae Stabulensis* betitelten Handschrift, der bei dem Besuch der beiden gelehrten Benediktiner anwesend war und diesen Besuch gerade im Zusammenhang mit dem Retable des hl. Remaculus erwähnt, überliefert uns unter anderem eine Inschrift aus dem Jahre 1628, mit der das Antependium bei seiner damaligen Restaurierung und Neuaufstellung am Altar versehen worden ist und nach welcher Wibalds Stiftung *sub auspiciis imperatorum Friderici Romanorum et Manuelis Graecorum* im Jahre 1156 entstanden sei. Diese Zeitangabe der Inschrift von 1628 geht entweder auf eine Klostertradition oder aber auf eine gelehrte Kombination auf Grund der Kenntnis des Datums der Rückkehr Wibalds von seiner ersten Gesandtschaftsreise zurück und mag im wesentlichen wohl das Richtige treffen. Erst der Verfasser der genannten Handschrift aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts spricht statt *sub auspiciis* von der *munificentia* der beiden Kaiser <sup>107)</sup>.

Viel schwerer ist eine Entscheidung bei den Maas-Teilen des berühmten Stablo-Triptychons — heute in der Pierpont Morgan Library in New York <sup>108)</sup> —, das Wibald als Gehäuse für jene zwei byzantinischen Reliquiare mit Zellenschmelzen errichten ließ, die er von seiner ersten Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel — in den Jahren 1155/56 — nach Stablo heimbrachte <sup>109)</sup>. Es lassen sich zwischen dem Stablo-Triptychon und dem Kreuzreliquiar-Triptychon in Lüttich sowie dem Aachener Armreliquiar zahlreiche epigraphische und goldschmiedetechnische Übereinstimmungen feststellen, unter denen ich besonders die Gleichheit der kleinen Kapitelle des Stablo-Triptychons und des Armreliquiars für ein wichtiges Indiz halte. Aber auch die typisch byzantinische Ikonographie der Gegenüberstellung einander zugewandter Evangelistenbüsten auf dem zweiten aus Byzanz importierten Triptychon (Taf. 34, 2) scheint mir die im wesentlichen gleiche Anordnung und Stellung der Apostelbüsten auf den beiden Flügeln des Lütticher Triptychons (Taf. 34, 1) inspiriert zu haben <sup>110)</sup>. Es ist frei-

107) D. VAN DE CASTEELE, S. 225 f.

108) COLLON-GEVAERT, S. 158, Taf. 28; H. SWARZENSKI, Abb. 364–365; M. C. ROSS im Katalog der Ausstellung »Early Christian and Byzantine Art«, Baltimore 1947, Nr. 530, Taf. LXX–LXXI.

109) Wibald starb nach Absolvierung seiner zweiten Byzanz-Reise auf dem Rückweg in die Heimat in Monastir (Mazedonien) am 19. Juli 1158 (SIMONSFELD, S. 659, Anm. 238). So kommt für die Stiftung nur die Zeit nach der ersten Reise (SIMONSFELD, S. 369 und 437) in Betracht.

110) Daneben könnte man auch an den Einfluß der Ikonographie der Vorderseite päpstlicher Bullen denken, auf denen seit Paschal II. (1099–1118) ausnahmslos die einander im Dreiviertel-Profil zugewandten Köpfe der Apostelfürsten Petrus und Paulus angebracht wurden (C. SERAFINI, *Le Monete e le bulle plumbee pontificie del Medagliere Vaticano*, Bd. I (Mailand 1910), Taf. H. Daß es grundsätzlich möglich war, derartiges eben bei Wibald zu sehen, leuchtet wohl ein, doch spricht einerseits die wirklich »plumpe, fast barbarisch anmutende Zeichnung« (W. ERBEN, *Kaiserbullen und Papstbullen*, in: Brackmann-Festschrift, 1931, S. 165), andererseits auch der Umstand gegen die Annahme der Vorbildlichkeit päpstlicher Bleibullen, daß an den Flügeln des Triptychons von Lüttich (Taf. 34, 1) nicht nur ein einziges Paar von Apostelbüsten, sondern mehrere — wie auf dem Stablo-Reliquiar — vorkommen. Freilich hat er auch mit dieser Darstellungsweise im Maasgebiet Schule gemacht, vgl. das Triptychon in Paris, Petit Palais (s. im Sammelband »L'art Mosan« [oben, Anm. 1], Taf. XIX/2).

lich kaum möglich, strikte Beziehungen zwischen den aus der Helena- und Konstantin-Legende genommenen erzählenden Darstellungen auf den sechs Emailscheiben an den Flügeln des Maas-Reliquiars und den zeremoniell-statischen Figuren der Siegel Barbarossas, des Lütticher Triptychons und des Aachener Armreliquiars nachzuweisen, doch dürfen wohl Entsprechungen in der Gesichtsbildung und Faltenzeichnung — etwa zwischen dem Relief der Kaiserin Beatrix auf dem Armreliquiar und den Emailbildnissen der hl. Helena — mindestens als Beweise gemeinsamer Herkunft aus derselben Werkstatt angesehen werden.

Am wichtigsten für unsere Fragestellung ist freilich der Vergleich einerseits zwischen Lütticher Triptychon, Armreliquiar und Siegeln, andererseits zwischen dem frühesten, urkundlich auf das Jahr 1145 datierten Meisterwerk im Kreis um Stablo, mit dem Kopfreliquiar des heiligen Papstes Alexander. Daß die viereckigen Grubenschmelzplatten auf der hinteren Längsseite sowie auf den zwei Schmalseiten des Sockels mit den Büsten von neun Tugenden den gleichen Stil wie die zwei erhaltenen Scheiben des Remaclus-Antependiums (Taf. 44, 32 u. 34), aber auch wie die erzählenden Darstellungen des Medaillons an den Flügeln des Stablo-Triptychons in New York aufweisen, ist längst erkannt und wiederum von K. H. Usener zur vollen Gewißheit erhoben worden<sup>111)</sup>. Eine direkte Verwandtschaft einerseits zwischen diesem Kopfreliquiar, andererseits zwischen dem Kreuztriptychon von Lüttich und dem Aachener Armreliquiar läßt sich auf Grund der drei Emailplatten an der vorderen Längsseite der Sockel feststellen. Der hl. Eventinus und der hl. Theodolus, die sich dem hl. Alexander in der Mitte zuwenden, zeigen uns die gleiche — von byzantinischen Vorbildern beeinflusste — Gruppierung und auch Ikonographie, wie die Längsseiten des zwanzig Jahre später entstandenen Armreliquiars. Aber auch der Stil dieser Grubenschmelzfiguren stimmt weitgehend mit dem der getriebenen Büsten sowohl auf den beiden Flügeln des Lütticher Triptychons wie auch des Armreliquiars überein. So läßt sich die Emailplatte des hl. Alexanders (Taf. 40, 20) etwa mit dem Relief Ottos III. (Taf. 40, 19) ebenso aber auch mit der ersten Goldbulle Friedrichs I. (Taf. 41, 21), diejenige des hl. Eventinus mit der des hl. Petrus wie auch Konrads III. gut vergleichen. Selbst der in der Kunst der Zeit so alleinstehende vollplastische Kopf des heiligen Papstes scheint mir trotz der hier besonders stark hervortretenden antikisierenden Tendenz in zahlreichen Einzelheiten mit der Gruppe von Heiligen am unteren Rand des Mittelteiles des Lütticher Triptychons (Taf. 34, 1) verwandt zu sein, wobei freilich der zeitliche Abstand zwischen Früh- und Spätwerken entsprechend berücksichtigt werden muß. So scheint es mir durchaus berechtigt zu sein, das Kopfreliquiar des hl. Alexanders an die Spitze

111) USENER (oben Anm. 99), S. 57–63. Zur Ikonographie des Reliquiars: J. SÖLBECK, *Le chef-reliquaire de Stavelot*, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 13 (1943), S. 17–27, mit Abbildung aller 12 Schmelztafeln auf dem Sockel; danach unsere Taf. 40, 20: der hl. Alexander. Die ältere Literatur bei H. SCHNITZLER (oben Anm. 1), S. 14 f. und S. 15, Anm. 31. Schöne Gesamtbilder bei H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, Abb. 359–361.

jener Gruppe von Goldschmiedearbeiten zu stellen, die dann in den Siegeln Barbarossas ihre unmittelbare Fortsetzung findet.

Die Stilanalyse der Goldschmiedearbeiten, die Wibald für Stablo stiftete, führt also zu einer sehr wesentlichen Erweiterung unserer Kenntnisse über den Umfang und über die zeitlichen Grenzen der Tätigkeit des »Meisters des Triptychons von Ste-Croix« (Usener). Es können nun diesem Künstler die folgenden, zum größten Teil erhaltenen, mindestens aber urkundlich gesicherten Arbeiten, zum Teil mit festen, zum Teil mit approximativen Daten zugeschrieben werden:

1. 1145: Kopfreliquiar des heiligen Papstes Alexander.
2. 1152: Stempel für die Goldbulle König Friedrichs I.: Taf. 41, 21–22.
3. 1152: Stempel für das Wachssiegel desselben: Taf. 40, 17.
4. 1154: Stempel für die Goldbulle Kaiser Friedrichs I.: Taf. 43, 28–29.
5. 1154: Stempel für das Wachssiegel desselben: Taf. 41, 24.
6. 1156: Retabel für den Altar des hl. Remaclus in Stablo: Taf. 44, 32 u. 34.
7. 1156–1157: die Maas-Teile des Stablo-Triptychons.
8. 1157: Siegelstempel für die Kaiserin Beatrix (nicht erhalten).
9. 1150–1160: Triptychon für Kreuzpartikel-Reliquie in der Kirche Ste-Croix in Lüttich: Taf. 34, 1.
10. 1165 (unmittelbar vor oder nach): Armreliquiar Karls des Großen: Taf. 35, 3–5; 40, 19; 41, 23; 42, 25–27; 43, 30; 44, 31 u. 33.

Ungeklärt bleibt danach nur noch das Verhältnis des Hadelinus-Schreines zu der obigen Werkgruppe. Die Frage, ob die Reliefs des Hauptmeisters auch weiterhin einem anderen Meister, etwa dem Lehrer des unsrigen, zuzuschreiben oder aber auf Grund der vom Domherrn Edmond Reusens schon 1882 wahrgenommenen Übereinstimmungen zwischen den Hauptmeisterreliefs des Schreines in Visé und den Überresten des Remaclus-Retables<sup>112)</sup> in unsere Gruppe doch einzubeziehen sind – möchte ich dem Urteil kompetenterer Forscher überlassen<sup>113)</sup>.

Die Werke unseres »Oeuvre-Katalogs« umfassen also eine Zeitspanne von mindestens zwanzig Jahren, von 1145 bis frühestens 1165, und gerade als Folge dieser Ausfüllung und Erweiterung der Zeitgrenzen nach unten muß ein neues und schärferes Licht als bisher auf jenen rätselhaften *aurifex G* fallen, mit dem Wibald 1148 – also drei Jahre nach der Fertigstellung des Alexander-Reliquiars und vier Jahre vor der Bestellung der ersten Siegelstempel für Barbarossa – Briefe wechselte.

Man wollte freilich schon längst in diesem *aurifex G* den legendären Godefroid de Clair erkennen<sup>114)</sup>, ohne vorerst an jene unvergleichlich näher liegende, sowohl in der schriftlichen Überlieferung wie auch im stilistischen Befund der für Stablo gestifteten Goldschmiedearbeiten wohlbegründete Möglichkeit zu denken, daß der *aurifex G* Wibalds von 1148 mit dem Goldschmied der Siegelstempel, die Barbarossa 1152 bei

112) Siehe oben die unter Anm. 98, 99, 101 angegebene Literatur.

113) Vgl. H. LANDAIS (oben Anm. 1), S. 145.

114) Über den Stand der Frage siehe: COLLON-GEVAERT (oben Anm. 29), S. 149, und E. STEINGRÄBER, in: RDK V/1, Sp. 28.

Wibald bestellte, identisch ist. Man vergaß dabei immer wieder, daß die Stempelschneider sowohl der Siegel wie auch der Münzen in dieser Zeit immer Goldschmiede waren und daß die Siegel letzten Endes doch auch Werke der Kleinkunst sind und daß daher Nachrichten über ihre Herstellung ebenso zu den Quellen der Kunstgeschichte gehören wie solche über Schreine oder Antependien.

Man hat zwar schon früher mit der Möglichkeit gerechnet, daß Godefroid — dem nur die beiden höchst verstümmelten Schreine des hl. Mengold beziehungsweise Domitian mit Sicherheit zuzuschreiben sind — vielleicht der Meister zugleich auch des Aachener Armreliquiars, des Lütticher Triptychons, des Stablo-Retabels, ja sogar des Hadelinus-Schreines in Visé gewesen sei. Diese scharfsinnige Vermutung von Hubert Landais <sup>115)</sup> mußte aber so lange eine nicht beweisbare Hypothese bleiben, solange es nicht gelungen war, die Tätigkeit des *aurifex G* zwischen 1148 und der Endphase des Lebens des Godefroid vor 1173/74 in Neufmoustier nicht nur auf Grund von stilistischen Konjekturen, sondern auch quellenmäßig einigermaßen aufzuhellen. Gerade diese Lücke füllt aber die Korrespondenz Wibalds von 1152 über die Herstellung der Siegel Friedrich Barbarossas, deren Meister sogar — frühestens — bis 1165 im Dienste des Staufers nachzuweisen ist.

Aus dem Brief, den Abt Wibald 1148 an den Goldschmied *G* richtete, spricht trotz aller Erfahrung und Vorsicht im Umgang mit Künstlern <sup>116)</sup> nicht nur ein großes Stück Vertrauen, sondern die erregte Erwartung außerordentlicher Leistungen <sup>117)</sup>. Er rühmt sein *nobile ingenium*, seine *alacres et illustres manus*, er hielt seinen *G* nicht nur für einen hochbegabten Künstler, sondern auch für einen ehrenhaften, in jeder Hinsicht vertrauenswürdigen Mann: *quoniam de dolo et falsitate nulla suspicio est in tam elegantis ingenii domicilio*. Und die Antwort, die *G* auf die Mahnungen seines Gönners erteilte <sup>118)</sup>, scheint diese günstige Beurteilung seines Charakters durchaus zu rechtfertigen. Der Brief ist nicht nur in einem vorzüglichen, bei einem Laien geradezu verblüffend guten Latein geschrieben, er ist nicht nur geistvoll und selbstbewußt, sondern auch aufrichtig und ehrlich. Man hat bereits mit gutem Recht behauptet <sup>119)</sup>, der Briefwechsel zwischen Wibald und dem *aurifex G* setzte zwischen den beiden nicht nur ein vertrauensvolles, sondern ein freundschaftliches Verhältnis voraus, das in einer längeren Zusammenarbeit der beiden Männer begründet gewesen sein muß. Daß dieses Verhältnis von Dauer war, beweist nichts besser als die auszeichnende Aufnahme gerade dieser Korrespondenz in die Briefsammlung Wibalds, obwohl diese sicher nicht die einzigen Briefe waren, die der kunstfreudige Abt mit Goldschmieden wechselte. Andererseits muß auch der Stempelschneider, mit dessen Arbeit Barbarossa offensichtlich

115) a. a. O. (oben Anm. 1), S. 144 f.

116) Ep. Nr. 119, S. 194: *Solent homines artis tuae frequentius non observare promissa, dum plura ad operandum recipiunt, quam perficere possunt: radix omnium malorum cupiditas.*

117) Ebendort: *Videlicet ut operibus, quae tibi facienda iniunximus, studiose insistas, ne aliqua interim assumas, quae perfectionem nostrorum impediant. Scis, nos esse currentis et celeris desiderii, et id, quod volumus, statim volumus. Seneca de beneficiis: bis dat, qui cito dat.*

118) Ep. Nr. 120, S. 194 f.

119) M. LAURENT, *Art rhénan, art mosan, art byzantin*, in: *Byzantion* 6 (1931), S. 84 f.; COLLON-GEVAERT (oben Anm. 29), S. 154 f.

höchst zufrieden war <sup>120)</sup>, ebenfalls eine in jeder Hinsicht vertrauenswürdige Persönlichkeit gewesen sein, sonst hätte er kaum nach dem Tode seines Protektors (1158) seine Beziehungen zum Kaiserhofe aufrechterhalten können. An wen sonst hätte sich Wibald in seiner damaligen — und wir werden noch sehen —, keineswegs leichten Lage bei der Herstellung der Siegel des neuen Machthabers wenden können, als an das *nobile und elegans ingenium*, an die *alacres et illustres manus* jenes Meisters, der ihm vor vier Jahren in Wiederholung seiner Ermahnungen von dem festen Entschluß versicherte: *artem meam fide commendare, opus meum prosequi veritate, sponsonibus meis effectum adhibere*. Und der Mann, den Wibald mit der Herstellung der beiden Siegelstempel des neuen Königs beauftragte, besaß wirklich *alacres et illustres manus*, denn er meisterte seine verantwortungsvolle Aufgabe in kaum mehr als zwei Wochen und dazu noch auf einem künstlerischen Niveau, das seinen Siegelerschöpfungen eine beispiellos lange Gebrauchsdauer und eine noch längere künstlerische Nachfolge sicherte. Daß dieser *aurifex G* von 1148 nicht nur mit dem Stempelschneider von 1152 und dem Schöpfer der im soeben zusammengestellten Oeuvre-Katalog aufgezählten Arbeiten, sondern darüber hinaus auch mit jenem *Godefridus aurifaber civis Hoyensis* identisch ist, der laut Nekrolog der Abtei Neufmoustier im Jahre 1173 oder 1174 in das Kollegium der Chorherren eintrat und ebendort bald darauf starb <sup>121)</sup> — diese alte, so oft abgelehnte und wieder von neuem aufgegriffene Hypothese scheint mir gerade wegen der Einbeziehung der Siegel sowohl an Wahrscheinlichkeit wie auch an Überzeugungskraft gewonnen zu haben. Von einem Manne, der die oben aufgezählten Werke seit 1145 schuf, konnte im Nachruf mit gutem Recht behauptet werden, er sei ein *vir in aurifabricatura suo tempore nulli secundus* gewesen, denn dieses Oeuvre umfaßt gerade das Beste und Hochstehendste dessen, was uns aus den Jahrzehnten unmittelbar vor und nach der Mitte des 12. Jahrhunderts an Goldschmiedearbeiten des Maasgebietes überhaupt erhalten geblieben ist. Der *aurifex G*, von dem nachgewiesen werden konnte, daß er für Friedrich Barbarossa und Beatrix von Burgund und mittelbar auch für Manuel Komnenos arbeitete, ist jetzt mit einer viel höheren Wahrscheinlichkeit als bisher mit jenem *Godefridus aurifaber civis Hoyensis* gleichzusetzen, der nach dem Nekrolog nicht nur *per diversas regiones plurima sanctorum fecit feretra*, sondern auch *cetera regum vasa utensilia*. Der bevorzugte Goldschmied Barbarossas, der alleinige Stempelschneider aller seiner Siegel während seiner langen Regierungszeit war also allem Anschein nach kein anderer und geringerer als Godefroid de Huy, den man erst später Godefroid de Claire nannte <sup>122)</sup>.

Seine Bedeutung für die repräsentative Kunst um Friedrich Barbarossa ist unter allen Umständen unvergleichlich größer als jene des ebenfalls sehr bedeutenden Goldschmieds, der die berühmte Taufpatene und die noch berühmtere Kappenberger Büste

120) Es ist aus seinem Brief an Wibald aus dem Jahre 1157 (Ep. Nr. 456, S. 589) deutlich herauszuhören; dafür spricht auch die Beibehaltung der Stempel während der ganzen langen Kaiserzeit, vgl. BRESSLAU I, S. 926.

121) Abgedruckt unter anderem bei M. LAURENT (oben Anm. 119), S. 82.

122) In der Chronik von Jean d'Outremeure aus dem 14. Jahrhundert, M. LAURENT, S. 83.

schuf <sup>123)</sup>. Diese Bedeutung ist nämlich keineswegs nur im Bereich des Künstlerischen, sondern darüber hinaus in jenem eigenartigen, nur aus echter Wesensverwandtschaft erklärbaren Einklang begründet, der zwischen den für höfischen Gebrauch bestimmten Schöpfungen dieses Künstlers und dem menschlichen und politischen Phänomen des großen Kaisers bestand und der die Siegel und das Armreliquiar vor allem zu adäquaten Verkündern der neuen imperialen Idee des Staufers, gerade ihres Kerngedankens, seines *honor imperii* erhob.

Einen solchen geheimen Einklang herzustellen, lag allerdings sicher nicht in der Absicht des Abtes von Stablo, der auf die politische Ikonographie der neuen Siegel wohl genau denselben bestimmenden Einfluß ausübte, wie später auf die tiefeschürfende theologische Ikonologie des Remaclus-Antependiums <sup>124)</sup>. Sein Ziel bestand wohl auch hier in der Hütung und Wahrung jener Reichstradition, wie diese sich *sub tribus inclitis augustis* <sup>125)</sup>, denen er diente, insbesondere aber unter den beiden auf Heinrich V. folgenden »Pfaffenkönigen«, Lothar III. von Supplinburg und Konrad III., herausgebildet hatte. Die Briefe in der Sammlung Wibalds, in denen von der Herstellung der Siegel die Rede ist, sind zugleich die ersten Symptome einer grundlegenden Wandlung in der bisherigen Richtung der Reichspolitik und damit auch der Verdrängung Wibalds aus der vordersten Reihe der Ratgeber des neuen Herrschers. Er mußte dem Papst bald zugeben: *Durum est eos servire, quos tu (bone Jesu) in altissimo imperii culmine dignatus es collocare* <sup>126)</sup>. Bereits in der Formulierung der königlichen Wahlanzeige an den Papst, der mit der neuen Goldbulle besiegelt werden sollte, traten bekanntlich grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten in der Beurteilung des Verhältnisses zwischen *regnum* und *sacerdotium* zutage, und schon durch die Ablehnung des Plans eines sofortigen Romzugs in der Form einer militärischen Hilfeleistung an den von seinen Römern hart bedrängten Eugen III. durch die weltlichen Fürsten des Reiches erlitt Wibald seine erste Niederlage in der neuen Ära. Er zog sich schon in der zweiten Märzwoche 1152 vom Hofe — wohl nach Stablo — zurück, nahm die verschiedenen Entwürfe für die Wahlanzeige dorthin mit sich, »um unbeeinflußt den endgültigen Wortlaut zu formulieren« <sup>127)</sup>. Genau in die gleiche Zeit fiel aber auch die Arbeit an dem Entwurf der neuen Siegel, wohl getragen von derselben Gesinnung und Sorge um die Wahrung des bisherigen Einvernehmens zwischen Kurie und Reich. In Kenntnis dieses engen zeitlichen und politischen Zusammenhanges zwischen Wahlanzeige und Siegelstempel kann es uns kaum verwundern, wenn Wibald bei der Bestimmung der Ikonographie der königlichen Goldbulle seines jungen Herrn auch in diesem Sektor sich streng an die bisherige Tradition hielt und ihm hier ebenso wie in der Frage der Wahlanzeige eine jede »Neuerung« zuwider war. So griff er bei der Bebilderung sowohl der Vorder- wie auch der Rückseite auf ein Siegelbild zurück, das uns unter den erhaltenen Stempeln der deutschen Kaiser und Könige am frühesten auf der

123) Siehe oben Anm. 9. Vgl. dazu insbesondere die neueste Deutung des Kopfes als eines Privatporträts durch H. GRUNDMANN, Der Cappenberger Barbarossakopf, 1959, S. 64.

124) USENER (oben Anm. 99), S. 59 f.

125) Ep. Nr. 377, S. 507.

126) Ep. Nr. 396, S. 529.

127) ZATSCHEK (oben Anm. 86), S. 466.

fragmentarischen, doch leicht zu ergänzenden Goldbulle Lothars III. (Taf. 39, 14) begegnet und welches aller Wahrscheinlichkeit nach auch der verlorenen Goldbulle Konrads III. zum Vorbild diente.

Eine andere Frage ist es freilich, ob dieses Bullenbild, das Wibald mit vollem Recht als durch die bisherige Tradition geheiligt empfand und über dessen eigentlichen Sinn er sich kaum mehr Gedanken machte, für eine erstmalige Schöpfung Lothars III. zu halten oder aber auf noch ältere Vorbilder zurückzuführen ist. In Übereinstimmung mit der bisherigen Forschung halte ich die zweite Möglichkeit für unvergleichlich wahrscheinlicher, und zwar sowohl aus ikonographischen wie auch aus rein stilistischen Gründen. Der Sinn einer solchen Darstellungsweise in der mittelalterlichen Kunst kann ja nicht fraglich sein: derjenige, der hinter den Mauern einer Stadt thronend oder stehend mit seinen Herrschafts- oder Amtszeichen in der Hand gezeigt wird, gilt als Herr der betreffenden Stadt. Die Darstellung der Vorderseite der Goldbulle, die uns Lothar in Hüftenbild, mit seinen Insignien ausgestattet, hinter dem Mauerkranz Roms, also als den Herrn der Ewigen Stadt, vor Augen führt, paßt weder zu diesem Kaiser im allgemeinen, noch zu der Situation seines zweiten Romzugs von 1137 — zu dem die Bulle verfertigt wurde — im besonderen. Innozenz II. und seine Kardinäle haben es nämlich damals zustande gebracht, obwohl die römische Kirche unbedingt auf den schützenden Arm der kaiserlichen Macht angewiesen war, beinahe in allen grundsätzlichen Fragen des Verhältnisses zwischen Papsttum und Reich den kirchlichen Standpunkt durchzusetzen, wie dies unter anderem auch in den berühmten, ja unter Barbarossa dann geradezu berüchtigt gewordenen Fresken der Nikolauskapelle des Lateranpalastes seinen bildhaften Niederschlag fand<sup>128</sup>). Vergleicht man die Vorderseite der Goldbulle Lothars III. von 1137 (Taf. 39, 14) mit der Rückseite der ersten Kaiserbulle Heinrichs II. aus dem Jahre seiner Kaiserkrönung (1014; Taf. 38, 12)<sup>129</sup>), so wird dem Betrachter der Gegensatz in der Beurteilung der Stellung Roms im Spiegel der beiden Siegelbilder sofort deutlich. Auf der Bulle Heinrichs II. steht hinter dem Mauerkranz der Apostelfürst Petrus, auf derjenigen Lothars er selber, der irdische Kaiser. Heinrich II. verzichtet also auf seine unmittelbare Besitz- und Herrscherrechte in Rom zugunsten des hl. Petrus, das heißt dessen Stellvertreters, des jeweiligen Papstes, er läßt sich zwar der Tradition folgend in Rom krönen<sup>130</sup>), doch gilt die Stadt für ihn als der

128) SCHRAMM (oben Anm. 53), S. 148 f., 219 f., Abb. 129; G. LADNER, I mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell'antico palazzo Lateranense, in: *Rivista di Archeologica Christiana* 12 (1935), S. 235 ff.; FR. KEMPF S. J., Papsttum und Kaisertum bei Innozenz III. (*Miscellanea Historiae Pontificiae* XIX., Rom 1954, S. 192); J. DEÉR, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period of Sicily* (*Dumbarton Oaks Studies* V), Harvard Univ. Press (Cambridge, Massachusetts 1959), S. 148, Anm. 112; M. MACCARONE, *L'incoronazione imperiale del Barbarossa a Roma del 1155*, in: *Studi Romani* 6 (1958), S. 16–38.

129) SCHRAMM (oben Anm. 53), S. 106, 196, Abb. 80b; ERBEN (oben Anm. 41), S. 36 f., Taf. I, 7.

130) R. HOLTZMANN, *Geschichte der sächsischen Kaiserzeit* (1941), S. 443 f.; TH. SCHIEFFER, *Heinrich II. und Konrad II.*, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 8 (1950/51), S. 384 ff.

Mittelpunkt des *principatus sacerdotum*<sup>131)</sup> und als *apostolorum domicilium*<sup>132)</sup>. Diese kirchlich-kuriale Auffassung über die Zugehörigkeit Roms läßt sich freilich auch für das 12. Jahrhundert und auch im bildlichen Bereich nachweisen: eine Miniatur im *Liber Floridus* des Lamberts von St. Omer, der 1120 vollendet wurde, zeigt uns die Stadt Rom mit dem darin thronenden hl. Petrus, der mit der Tiara auf dem Haupt, wie ein Papst der Zeit<sup>132a)</sup>, dargestellt ist (Taf. 39, 16)<sup>133)</sup>. Die Bulle Lothars III. dagegen verkündet durch die Anbringung der Kaiserfigur innerhalb des Mauerringes die dieser entgegengesetzte Auffassung über Rom als von einer *urbs regia*<sup>134)</sup>, als vom Besitz und von faktischer Residenz des abendländischen Kaisers — eine letzten Endes auf Otto III. zurückgehende Auffassung, die sich mit dem menschlichen und politischen Wesen des »Pfaffenkaisers« Lothar III. unter keinen Umständen in Einklang bringen läßt. So kann freilich auch das Bullenbild nicht erst eine Neuschöpfung des Jahres 1137 sein, sondern muß auf die Goldbullen jener kaiserlichen Vorgänger zurückgehen, die eine dem Bullenbild entsprechende Auffassung von Rom als Kaiserstadt auch in ihrer Politik zur Geltung gebracht haben. Dafür kommen nur die beiden letzten Salier, Hein-

131) Constitutum Constantini c. 18: *Unde congruum prospeximus, nostrum imperium et regni potestatem orientalibus transferri ac transmutari regionibus et in Byzantiae provincia in optimo loco nomini nostro civitatem aedificari et nostrum illic constitui imperium; quoniam ubi principatus sacerdotum et christianae religionis caput ab imperatore celesti constitutum est, iustum non est, ut illic imperator terrenus habeat potestatem.* Für die Auffassung des 12. Jahrhunderts siehe Otto von Freising über die Reaktion Innozenz auf die römische kommunale Revolution, *Chronica VII*, 27 (SS rer. Germ. ed. A. HOFMEISTER, 1912, S. 353): *Verum sapientissimus antistes providens, ne forte ecclesia Dei, quae per multos annos secularem Urbis honorem a Constantino sibi traditum potentissime habuit, hac occasione quandoque perderet . . .* Niemand hat den Streit um Rom scharfsinniger charakterisiert als Gervasius von Tilbury in seinem an Otto IV. gerichteten *Otia Imperialia: Modico enim contenta territorio, non caput orbis, ut assolet, sed umbra vetusti capitis dici potest, que sic ab omni potentia evacuat, quod, que frena totius orbis tenuerat, nunc sua muralia cohibere non sufficit nullique plus infesta quam suo imperatori, dum duos habere dominos contendit, inter pontificium posita et imperium, alterum excludit, alterum contempnit. Quid plura? Hoc efficacissimum excidii Romani fuit argumentum, quod de imperio mutatur in pontificium* (Decisio secunda, c. 16, MGSS XXVII, S. 377).

132) BRUNO V. QUERFURT, *Vita quinque fratrum* c. 7, MGSS XV, S. 722.

132a) Etwa Papst Viktor II. (1054–1057) im sogenannten »Gundecharianum« (Pontificale für Eichstätt, geschrieben um 1071) »in einem Mauer-viereck mit Türmchen, Symbol der Stadt Rom« (G. B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. I, Città del Vaticano 1941, S. 188 f., Taf. XVIII b), vgl. Katalog der Ausstellung »Bayerische Frömmigkeit«, München 1960, Nr. 816, Taf. 26.

133) In der Universitätsbibliothek Gent, F. 168, vgl. Katalog der Ausstellung »Ars Sacra« Nr. 277, für die freundliche Überlassung der Photographie habe ich Herrn Prof. Dr. Otto Homburger herzlichst zu danken. Die Ikonographie dieser Miniatur geht wohl auf Vorbilder von der Art der Elfenbeintafel des Louvre zurück: thronender Apostel vor einer Stadt mit Häusern, aus deren Fenstern Figuren herauschauen: VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, Nr. 144 (S. 71), Taf. 46 und Katalog der Ausstellung »Avori dell'alto Medioevo«, Ravenna 1956, Nr. 73 (S. 83), Fig. 96: 7. Jahrhundert.

134) DO III Nr. 389, vom Januar 1001: *In hac nostra urbe regia.* Weitere Belege bei P. E. SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio* (1929), S. 168, 243, 263.

rich IV. <sup>135</sup>) und Heinrich V. <sup>136</sup>) in Betracht, deren Goldbullen zwar in den Urkunden und sonstigen Quellen erwähnt, doch nicht auf uns gekommen sind. Für eine solche Ableitung spricht aber nicht nur der Sinn der Ikonographie, sondern auch der Stilcharakter der Vorderseite der Goldbulle Lothars <sup>137</sup>).

Dieser stimmt nämlich mit seinem Wachssiegel aus der Kaiserzeit <sup>138</sup>) überein, welches sich wiederum dem kaiserlichen Wachssiegel Heinrichs V. <sup>139</sup>) am engsten anlehnt. So muß wegen ihres ebenfalls eindeutigen salischen Stilcharakters auch die Goldbulle Lothars auf ein Vorbild aus derselben Zeit, am wahrscheinlichsten auf die Goldbulle des letzten Saliers zurückgeführt werden. Diese Annahme unterstützt auch die Verwandtschaft, die zwischen der Vorderseite der Goldbulle Lothars III. (Taf. 39, 14) und zwischen den getriebenen Herrscherfiguren auf der Scheide des Mauritiuschwertes (Taf. 38, 13) besteht. Da die Datierung der Scheide in die salische Zeit <sup>140</sup>) wegen der eindeutigen Übereinstimmung des Stils ihrer Herrscherfiguren mit der Grabplatte Rudolfs von Rheinfelden im Dom zu Merseburg <sup>141</sup>) als gesichert gelten kann, so spricht die soeben hervorgehobene Ähnlichkeit zwar nicht für gleichzeitige Entstehung von Goldbulle und Schwertscheide, so doch für die archaisierende Tendenz des Stempelschneiders Lothars von Supplinburg und damit für die Zurückführung von deren Ikonographie auf die verlorene Goldbulle Heinrichs V., vielleicht darüber hinaus sogar auf die Heinrichs IV. <sup>142</sup>).

Daß die gleiche Ikonographie auf den Goldbullen Friedrichs I. (Taf. 41, 21; 43, 28) den ursprünglichen Anspruch, der ihr zugrunde lag, zum neuen Leben zu erwecken vermochte, war sowohl in der Persönlichkeit und in der Politik dieses Herrschers wie auch im Wesen der Kunst seines Stempelschneiders begründet. Diese Goldbullen bringen nämlich gerade den Romgedanken Barbarossas zum adäquaten Ausdruck, sie besagen in ihrer heiteren und zugleich feierlichen Bildsprache dasselbe, wie etwa die berühmte Antwort des Kaisers an die päpstlichen Legaten. Als diese 1159 von ihm verlangten: *»Obne Wissen des Papstes dürften vom Kaiser keine Boten an die Stadt (Rom) gesendet werden, da alle Obrigkeit dort samt allen Regalien dem heiligen Petrus gehöre«*, hielt ihnen Friedrich seinen unbedingten Anspruch auf die faktische Herrschaft Roms unverhüllt entgegen: *»Denn da ich nach göttlicher Ordnung römischer Kaiser heiße und bin, so bin ich nur ein Schattenherrscher und trage einen durchaus leeren und inhaltslosen Namen, wenn die Herrschaft über die Stadt Rom aus unserer Hand gerissen*

135) SCHRAMM (oben Anm. 134), S. 273 f., 288.

136) Ebenda, S. 288 f.

137) ERBEN (oben Anm. 41), S. 86.

138) POSSE, Bd. I, Taf. 20, Nr. 4: nachweisbar 1133–1136; SCHRAMM (oben Anm. 53), S. 147, 217, Abb. 126 b.

139) Ebenda, Abb. 117b.

140) H. FILLITZ, Insignien und Kleinodien des Hl. Römischen Reiches (Wien 1954), S. 22 ff.

141) SCHRAMM (oben Anm. 53), S. 139 ff., Abb. 114; H. SCHRADER, Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik, in: Westfalen 35 (1957), S. 33 ff. und Abb. 28–29.

142) An Heinrich IV. denkt W. ERBEN, S. 49, und DERS., Kaiserbullen und Papstbullen, in: Festschrift A. BRACKMANN (Weimar 1931), S. 148–164, bes. S. 158 ff.

würde«<sup>143)</sup>. Diesen Anspruch seines Herrn hat der Goldschmied Wibalds von Anfang an wohl verstanden, und dieser Umstand ist es, der sowohl die lange Lebensdauer seiner Siegelschöpfungen wie auch die Erteilung des Auftrages zur Herstellung des Armreliquiars Karls des Großen erklärt.

Nichts ist für die überragende Autorität dieses Goldschmieds bezeichnender, als daß der alte Barbarossa seine Stempel nicht nur für sich selber bis zum Ende beibehielt, sondern auch für das Wachssiegel seines Sohnes und Nachfolgers, des bereits 1169 zum *rex Romanorum* gewählten Heinrich VI. übernahm<sup>144)</sup>. Dieser Stempel Heinrichs, der dann auch für die beiden Kaisersiegel<sup>145)</sup> vorbildlich wurde, stammt freilich nicht mehr vom alten *aurifex* G = Godefroid de Huy, der sich 1173/74 nach dem Kloster Neufmoustier zurückzog, sondern stellt nur die Kopie des ursprünglichen, für Friedrich verfertigten Stempels dar und steht zu diesem etwa im gleichen Verhältnis wie das Triptychon von Ste-Croix in Lüttich (Taf. 34, 1) zu den späteren dreieggliederten Kreuzreliquiaren des Maasgebiets<sup>146)</sup>, etwa dem Reliquiar in der Sammlung Bradley Martin in New York<sup>147)</sup>.

Viel wichtiger und interessanter als diese epigonenhafte Fortsetzung des Stils des einstigen Goldschmieds Wibalds von Stablo ist für uns die Wendung, die sich im Gegensatz zu seinen Wachssiegeln in der Goldbulle Heinrichs VI. — trotz der Beibehaltung der ikonographischen Tradition der Siegel Barbarossas — anmeldet und deren Auswirkungen tief in die Zeit Friedrichs II. hinein sich nachweisen lassen.

Heinrich VI., seit 1186 König von Italien, Caesar, das heißt designierter Nachfolger Friedrichs in der Kaiserwürde, den 1187 selbst Papst Gregor VIII. als den »erwählten Kaiser der Römer« anredete<sup>148)</sup>, führte seit dem 24. Juni 1187<sup>149)</sup> — also noch aus der Königszeit nachweisbar — eine Goldbulle, die er auch nach 1191, nach erfolgter Kaiserkrönung unverändert beibehielt und die — außer einer eindeutigen Erwähnung in der Korroborationsformel einer Urkunde<sup>150)</sup> — in vier Exemplaren aus der

143) Rahewini *Gesta Friderici IV.*, 35 (ed. WAITZ-SIMSON, SS rer. Germ. 1912<sup>3</sup>, S. 278): *Legatos ab imperatore ad Urbem non esse mittendos affirmat, cum omnis magistratus inibi beati Petri sit cum universis regalibus . . . Nam cum divina ordinatione ego Romanus imperator et dicar et sim, speciem tantum dominantis effingo et inane utique porto nomen ac sine re, si urbis Romae de manu nostra potestas fuerit excussa.* Die deutsche Übersetzung nach Geschichtsschreiber der Deutschen Vorzeit, 1886, S. 140.

144) POSSE, Bd. I, Taf. 23, Nr. 1; Bd. V, S. 25 f.; PHILIPPI, Siegel (1914), Taf. I, Nr. 12.

145) POSSE, Bd. I, Taf. 23, Nr. 2 und 4; Bd. V., S. 26.

146) USENER (oben Anm. 1), S. 29, Anm. 1, und S. 32, Anm. 1 (des Sonderabdrucks); COLLON-GEVAERT (oben Anm. 29), S. 168 ff.

147) SWARZENSKI (oben Anm. 29), Nr. 376, 379.

148) K. HAMPE-FR. BAETHGEN, Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer (1949<sup>10</sup>), S. 212 ff.

149) STUMPF Nr. 4615: Für die Stadt Florenz, siehe ERBEN (oben Anm. 41), S. 89; POSSE, Bd. I, Taf. 23, Nr. 5–6; Bd. V, S. 26.

150) STUMPF Nr. 4910 a, vom 19. März 1195.

Kaiserzeit auf uns gekommen ist <sup>151)</sup> und von denen ich das sehr gut erhaltene, an der Urkunde für die Stadt Konstanz vom 24. September 1192 <sup>152)</sup>, im Besitze des Rosgarten-Museums in Konstanz auf Taf. 46, 39–40 abbilde <sup>153)</sup>.

Daß der Goldschmied, der den Stempel für die Goldbulle Heinrichs VI. schnitt, die Wachssiegel sowohl Friedrichs I. wie auch Heinrichs VI. kannte und äußerlich auch nachzuahmen suchte, zeigen uns unter anderem die Art und Weise der Haltung der Insignien ebenso wie Gesamtform und Einzelheiten des besonders prunkhaft ausgeführten Throns. Was aber grundverschieden von den genannten Vorbildern ist, liegt gerade im Stil begründet, in dem ein wahrer Bruch mit der verfeinerten, höfischen, »kultisch-zeremoniell« bestimmten Kunst des Stempelschneiders Barbarossas sich offenbart.

Waren an den Siegeln der deutschen Kaiser und Könige vor Friedrich I. sowohl die Figur des sitzenden Herrschers wie auch dessen Thron im Vergleich zur Fläche, die das Relief umgab, zu klein geraten, so erscheint jetzt auf der Vorderseite der Goldbulle Heinrichs VI. (Taf. 46, 39) das in den Siegelbildern des *aurifex G* so maßvoll angewandte, auch durch die Heranziehung byzantinischer Vorbilder merklich gedämpfte romanische Stilprinzip der Rauffüllung, Raumsprengung und der Verselbständigung einzelner Teile der Komposition sowie der starken Hervorhebung der Figur bereits ins Extreme, ja beinahe fast ins Vulgäre gesteigert. Die Figur und der Kopf insbesondere erhielten hier eine Massivität und Schwere, die den Siegeln des Vorgängers noch gänzlich unbekannt waren. Das Haupt des thronenden Kaisers ragt hoch in die Legende hinauf und führt somit eine Trennung in der Inschrift herbei; die Anordnung der Beine zeigt trotz der Nachahmung der Siegel Barbarossas einen leichten Rückfall in die traditionelle Spreizstellung. Das Gesicht ist fleischig und flach, sein Ausdruck schon wegen der Glotzaugen, bei denen die Pupille kaum merkbar angedeutet ist, leblos: im ganzen trotz der noch immer beträchtlichen Qualität ein Rückfall im Vergleich zum Niveau der Siegel Barbarossas. Am bezeichnendsten und für den Ursprung dieses Stils zugleich am richtungweisendsten ist die Eigenheit des Siegelbildes der Vorderseite; sogar die geringe Fläche, welche die überdimensionierte Sitzfigur noch freiläßt, wird durch eine doppelte, mit zwei verschiedenen Mustern im Punzverfahren hergestellte Zierbordüre gefüllt, die dann auch spätere Siegel mit Vorliebe beibehalten. Diese Art der Rauffüllung ist aber gerade für die Stempelschneider von Brakteaten bezeichnend, die, von einem wahren *horror vacui* erfaßt, möglichst jeden noch freien Flecken auf der Münzfläche mit kleinen Figuren, wie Ringe, Kugeln, Kreuze usw., zu bedecken pflegten <sup>154)</sup>. Aber auch die anderen stilistischen, ornamentalen und ikonographischen Merkmale, die die Goldbulle Heinrichs VI. aufweist, sind für die Brakteatenkunst und innerhalb dieser für jenen Stil typisch, den die hochwertigsten Pfennige aus den von Friedrich I. seit etwa 1165 eingerichteten Reichsmünzstätten in der Wetter-

151) STUMPF Nr. 4704, 4711, 4922, 4925.

152) STUMPF Nr. 4771.

153) Aufnahme: Jeannine Le Brun, Konstanz.

154) GAETTENS (oben Anm. 40), S. 137.

au<sup>155)</sup>, vor allem aus Frankfurt am Main und aus Gelnhausen vertreten. Der Vergleich der Vorderseite der Goldbulle Heinrichs VI. mit Pfennigen wohl aus Frankfurt am Main, die uns Friedrich I. (Taf. 45, 37)<sup>156)</sup> und Heinrich VI. (Taf. 45, 35)<sup>157)</sup> thronend oder den letztgenannten Herrscher in einem Architekturrahmen und im Kniebild (Taf. 45, 36)<sup>158)</sup> zeigen, kann uns nur zum Schluß führen, daß die Goldbulle Heinrichs VI. von der gleichen Hand wie die besten Pfennige aus den Reichsmünzstätten der Wetterau herkommen müssen. Schon W. Hävernicks<sup>159)</sup> hat vermutet, daß die Stempelschneider dieser hochwertigsten Münzen aus dem thüringisch-hessischen Brakteatengebiet, »speziell aus der Gegend von Fulda« gekommen seien, und R. Gaetens<sup>160)</sup> will jetzt gerade die besten Brakteaten der Wetterau dem unter anderem auch in Fulda nachweisbaren führenden Stempelschneider während der Spätzeit Friedrichs I. namens Luteger<sup>161)</sup> zuschreiben, den er in der nächsten Umgebung des Kaisers vermutet. Der gemeinsame Stil der Goldbulle Heinrichs VI. und der Wetterauer Brakteaten läßt sich auch in der Goldschmiedekunst der Zeit, und zwar in den Engelscheiben des Fritzlarer Scheibenreliquiars nachweisen, das Gaetens unlängst mit gewichtigen Argumenten ebenfalls nach Fulda lokalisierte<sup>162)</sup>. Das Siegelbild Heinrichs VI. auf seiner Goldbulle stimmt in der Art der Haltung der Insignien mit den wohl in Frankfurt geprägten Brakteaten des thronenden Friedrich Barbarossas (Taf. 45, 37), in der Art der Unterbrechung der inneren Bordüre durch das Szepter mit dem Heinrichs VI. gleichen Ursprungs (Taf. 45, 35), in der Gesichtsbildung mit allen Pfennigen aus der Wetterau (Taf. 45, 35–37), im Faltenwurf mit dem Brakteaten des Landgrafen Hermanns I. von Hessen (1190–1217) (Taf. 45, 38)<sup>163)</sup> und schließlich in der Andeutung der Pupille mit den Engelscheiben des Fritzlarer Reliquiars (Taf. 47, 41) überein. Eine kräftige, erdnahe Kunst, die in der Gunst des neuen Monarchen die vornehmen Schöpfungen aus der Frühzeit Barbarossas, die trotz individueller Unterschiede im Grunde doch so verwandten Werke des Godefroid, des Wibertus (des Meisters des Aachener Kronleuchters) und auch des Goldschmieds, der die Kappenberger Büste schuf<sup>164)</sup>, abgelöst hat. Mag diese Wandlung vor allem damit zusammenhängen, daß die Pfalz in Gelnhausen — inmitten des Wetterauer Brakteatengebiets — zum Lieblingsaufenthaltort sowohl

155) W. HÄVERNICK, Das ältere Münzwesen der Wetterau (Marburg 1936), S. 4 ff., 21 f., 24 f. und unlängst R. GAETENS im Katalog der Auktion »Münzen der Hohenstaufenzeit«, Teil I (Auktion am 2. und 3. Juni 1959 in Luzern: Bank Leu & Cie AG Zürich, Adolph Heß AG Luzern), S. 162 ff., insbesondere Nr. \*1054, S. 165.

156) K. LANGE, Münzkunst des Mittelalters (Leipzig 1942), Abb. 21.

157) Ebendort, Abb. 22 (Ausschnitt).

158) HÄVERNICK (oben Anm. 155), Taf. V, Nr. 80, S. 43; um 1190/96.

159) Op. cit. (oben Anm. 155), S. 19.

160) Op. cit. (oben Anm. 40), S. 95 und »Münzen der Hohenstaufenzeit I« (oben Anm. 155), Nr. 1072, S. 166 f.

161) A. SUHLE, Münzbilder der Hohenstaufenzeit (Leipzig 1938), S. 68 zu Abb. 24.

162) Op. cit. (oben Anm. 40), S. 151, Taf. 12 und 16; unsere Taf. 47, 41 nach Taf. 12.

163) »Münzen der Hohenstaufenzeit I« (oben Anm. 155), S. 156, Taf. 26, Nr. 1015.

164) SCHNITZLER (oben Anm. 10), S. 30; E. MEYER (oben Anm. 10), S. 10 f., TH. RENSING (oben Anm. 10), S. 165 ff., H. GRUNDMANN, Der Cappenberger Barbarossakopf, 1959, bes. S. 46 ff.

des alten Friedrichs wie auch des jungen Heinrichs VI. wurde, so wäre doch schwer zu leugnen gewesen, daß der Unterschied, der zwischen den Goldsiegeln des Godefroid und des Brakteatenmeisters aus der Wetterau besteht, zugleich auch das Wesen des geschichtlichen Weges, der von Friedrich I. zu Heinrich VI. führt, treu zum Ausdruck bringt. Das »Wunder des 12. Jahrhunderts« nähert sich auch in diesem Bereich seinem Ende.

Sehr beachtenswert sind auch die Änderungen, die dieser führende Brakteatenmeister an dem Rombild auf dem Revers der vorbildlichen Goldbulln Barbarossas vorgenommen hat. Die große, bis in die Zeit Ludwigs des Bayern<sup>165)</sup> nachklingende Errungenschaft des *aurifex* G, das realistische Bauelement des Kolosseums, wird fallen gelassen<sup>166)</sup>, um einem pittoresken, echt brakteatenhaften Stadtbild Platz zu machen. Die auffallendste Neuerung stellen hier wohl aber jene Menschenköpfe dar, die aus den Fenstern und Bögen, aber auch aus dem als Eingang in die Stadt dienenden unteren Torbau, meistens paarweise geordnet, heraus schauen (Taf. 46, 40). Selbst der an der Erforschung des Rombildes der Siegel so erfolgreiche und hochverdiente W. Erben vermochte dieses ikonographische Rätsel nicht zu lösen<sup>167)</sup>, obwohl die unmittelbare Erklärung nach Ermittlung des Kunstkreises, aus dem der Stempelschneider der Goldbulle stammt, wirklich nicht mehr schwer ist. Es handelt sich auch in diesem Fall um ein beliebtes und auch ziemlich verbreitetes Motiv der Brakteatenikonographie, wie dies uns unter anderem die Pfennige Heinrichs des Löwen (Taf. 47, 42)<sup>168)</sup>, der Bischöfe von Halberstadt (Taf. 47, 43)<sup>169)</sup> und auch der Äbtissinnen von Quedlinburg (Taf. 47, 44)<sup>170)</sup> überzeugend vor Augen führen. Damit ist aber freilich nur die unmittelbare Herkunft, nicht aber zugleich auch der Sinn dieser sicher nicht sinnlosen Darstellung erklärt.

Man war der Versuchung immer wieder erlegen, in den Brakteaten urwüchsige, bodenständige, ja manchmal sogar gerade volkhafte Kunst zu erblicken, obwohl diese Münzen in der Wirklichkeit typische Produkte jener romanischen Kleinkunst sind, welche stilistische und ikonographische Elemente verschiedenster Herkunft auch in diesem Fall eklektisch verarbeitet<sup>171)</sup>. Auch auf den byzantinischen Komponenten im

165) ERBEN (oben Anm. 41), S. 57 ff., Taf. III.

166) ERBEN, ebendort, S. 71.

167) ERBEN, ebendort, S. 53; die Deutung des auf einem Globus stehenden Lilienzierats, unten auf dem Dach des Torbaus auf einem kaiserlichen Adler, ist sicher nicht zutreffend, s. daselbst ERBEN, S. 53, Anm. 10, vgl. unsere Taf. 46, 40; DERS., Kaiserbulln und Papstbulln (oben Anm. 142), S. 166.

168) A. SUHLE, Deutsche Münz- und Geldgeschichte von den Anfängen bis zum 15. Jahrhundert (Berlin 1955), S. 82, Abb. 112.

169) Ebenda, S. 86, Abb. 120.

170) Ebenda, S. 87, Abb. 122.

171) Siehe über diesen Eklektizismus die treffenden Bemerkungen von L. BRÉHIER, Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine, in: Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires, N. S. fasc. 3 (1911), S. 104. Über die Brakteaten als »wirkungsstarke Äußerungen der Volkskunst«: KURT LANGE, Der deutsche Brakteat des 12. Jahrhunderts als trachtkundliche Quelle, in: Wissenschaftliche Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951, hrsg. v. ERICH BOEHRINGER, 1959, S. 71.

Stil der Brakteaten — der sich vor allem in der Nachbildung des Gesichts-, insbesondere der Augenmodellierung (sogenannte »Glotzaugen«) auszeichnet<sup>172)</sup> — wurde schon in der bisherigen Forschung zum Teil zustimmend<sup>173)</sup>, zum Teil verneinend<sup>174)</sup>, hingewiesen. Die Quelle von Anregungen aus dieser Richtung ist freilich nicht unbedingt das byzantinische Münzwesen, sondern — und zwar viel häufiger — die byzantinische Kleinkunst im allgemeinen. So glaube ich zum Beispiel zwischen dem berühmten Kranich-Brakteaten des Luteger<sup>175)</sup> und zwischen Wasservogel-Darstellungen etwa von der Art auf den Schmalseiten des Elfenbeinkastens von Troyes<sup>176)</sup> eine Verwandtschaft zu erkennen, die auf Entlehnung, Nachahmung und Umbildung beruht.

Die vordere Längsseite desselben Elfenbeinkästchens (Taf. 48, 46)<sup>177)</sup> zeigt uns nun eine Darstellung, die geeignet ist, die Bedeutung des Bildes auf der Rückseite der Goldbulle Heinrichs VI. (Taf. 46, 40) wie ein Blitzlicht aufzuhellen. Der Sinn der eigentümlichen Ikonographie des Elfenbeinkastens von Troyes läßt sich — im wesentlichen der Deutung von A. Grabar<sup>178)</sup> folgend — als die triumphale Einholung entweder eines, aus kompositionellen Gründen zweimal dargestellten Basileus<sup>179)</sup> oder zweier Basileis<sup>180)</sup> in ihre Residenz oder in eine neu eroberte, beziehungsweise wiedergewonnene Stadt deuten<sup>181)</sup>. Im Stadttor steht die weibliche Stadtpersonifikation, die Tyche, mit

172) Auf byzantinischen Kaisermünzen, s. etwa den Solidus des Romanos III. Argyros (1028–1034) bei K. LANGE (oben Anm. 156), Abb. 15.

173) H. A. VON STOCKHAUSEN, Das romanische Scheibenreliquiar in Fritzlar, in der Festschrift für R. Hamann (1939), S. 136 ff.; auch K. LANGE (oben Anm. 156), S. 31 und 59 zu Abb. 15; JESSE (oben Anm. 31), S. 78 f. und S. 90, Anm. 46.

174) GAETTENS (oben Anm. 40), S. 151 f.

175) SUHLE (oben Anm. 161), Abb. 24.

176) Siehe zuletzt Katalog der Ausstellung »Masterpieces of Byzantine Art«, London 1959, Nr. 135.

177) Für die Überlassung beider Aufnahmen des Kastens von Troyes habe ich Mr. John Beckwith vom Victoria and Albert Museum verbindlichst zu danken.

178) Op. cit. (oben Anm. 20), S. 50.

179) Wie zum Beispiel auf dem Stoff von MOZAC, ebenda, Taf. IX, 1., oder an den beiden berühmten Seidenstoffen mit Jagdszenen im Schloßmuseum, Berlin: SCHLUNCK (oben Anm. 14), Nr. 230–231 (S. 78), Taf. 87.

180) Daran könnte man auf Grund der Beschreibung der Triumphe zweier kaiserlicher Personen im De Caerimoniis denken: Theophilus (App. ad. lib. I, ed. Bonn. S. 503 ff.) und Basileios I. (ebenda, S. 498 ff.).

181) Ein reiches ikonographisches Material für »the city gate concept in relation to the Hellenistic Epiphany, Roman Adventus, and triumph arch« bietet das Werk von E. BALDWIN SMITH *Architecture Symbolism of Imperial Rome and the Middle Age* (Princeton Monographs in Art and Archeology XXX, Princeton 1956), bes. S. 10–48 und 96–106. Vgl. ferner K. WULZINGER, Gebäudedarstellungen auf mittelalterlichen Münzen, in: *Deutsches Jahrbuch für Numismatik* 2 (1939), S. 117–127. Über die Kaiserbullen hinaus wären in die Behandlung des Themas auch die Reverse der Siegel und Münzen der langobardischen und normannischen Fürsten Süditaliens einzubeziehen: siehe A. ENGEL, *Recherches sur la numismatique et la sigillographie des Normands de Sicile et d'Italie*, Paris 1882, S. 88, Nr. 22, Taf. II, 2; Nr. 23, Taf. II, 4; Nr. 26, Taf. II, 6; Nr. 27, Taf. II, 8; Nr. 32, Taf. II, 10 und über die Münzen jetzt: PH. GRIERSON, *The Salernitan coinage of Gisulf II (1052–1077) and Robert Guiscard (1077–1085)*, in: *Studies in Italian Medieval History*, presented to Miss E. M. Jamison (Papers of the British School at Rome, Vol. XXIV, (1956), S. 37–59, bes. S. 50 f. Über die Architektur auf den Brakteaten: JESSE

Mauerkrone auf dem Haupt und in ihren Händen ein Diadem für den siegreich heimkehrenden Kaiser haltend <sup>182</sup>); hinter ihr sieht man das Profil eines Mannes und — was uns besonders angeht — in den Fenstern und zwischen den Mauerzinnen herausschauende Gestalten in Halbfigur, alle mit der wohlbekanntenen Handgebärde der Huldigung oder Bittstellung. Danach können auch auf unserem Bullenbild die Köpfe nichts anderes als die Römer andeuten, die auf den Einzug ihres Kaisers in die Stadt warten <sup>183</sup>).

Die Richtigkeit der hier vorgeschlagenen Erklärung gerade in bezug auf das Goldsiegel Heinrichs VI. wird auch durch jene Miniatur der Berner Bilderhandschrift des Lobgedichtes des Petrus von Ebulo (Cod. Bern. 120, f. 15) auf den Kaiser bestätigt, die uns die triumphale Einholung des Staufers durch Abt und Mönche von Montecassino vor Augen führt (Taf. 48, 45) <sup>184</sup>) und mit ihren Einzelheiten den oben angenommenen Zusammenhang zwischen der Rückseite der Goldbulle und der Darstellung des Elfenbeinkastens von Troyes zur Gewißheit erhebt.

Schon die Vorderseite der Goldbullen Friedrichs I., die uns den Kaiser im Hüftenbild hinter den Mauern Roms zeigt (Taf. 41, 21 u. 43, 28), hat in Weiterführung der Bebilderung der Goldbullen der letzten Salier den Anspruch des *Imperator Romanorum* auf die unmittelbare Herrschaft über die einstige Cäsarenstadt klar genug und im vollständigen Einklang mit seinen darauf bezüglichen mündlichen und schriftlichen Äußerungen verkündet. Die Rückseite der Bulle Heinrichs VI. spricht aber eine — wenn überhaupt nur möglich — noch deutlichere Sprache. Die gleichgroßen und einander gleich gezeichneten barhäuptigen Köpfe können hier nur die römische Bürgerschaft als Untertanen des Kaisers, ohne jegliche Unterscheidung, bedeuten. Ein eigener Stadtherr als Empfänger des hohen Gastes — wie er sowohl auf byzantinischen und abendländi-

(oben Anm. 31), S. 79 ff., S. 91, Anm. 64–65, wo er auf die Vorbildlichkeit der entsprechenden Elfenbeindarstellungen hinweist. — A. SUHLE, Der Einfluß der Antike auf die Münzbilder des Mittelalters, in: Wissenschaftliche Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen, 1957, hrsg. von E. BOEHRINGER, 1959, S. 59–70, Tafeln XIV–XXIV.

<sup>182</sup>) Es ist wohl jener *στέφανος* aus Gold und mit Edelsteinen belegt, den man dem siegreich heimkehrenden Kaiser meistens beim Stadttor zu überreichen pflegte und den sich dieser auch tatsächlich aufgesetzt hat (Belege bei J. DEÉR, Der Ursprung der Kaiserkrone, in: Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte 8 [1950], S. 61 f.), und oben, S. 19 f., in diesem Band.

<sup>183</sup>) Die aus den Fenstern herausschauenden Köpfe gehören seit spätrömischer Zeit zum festen Bestand der Einholungs- und Prozessionsikonographie, zum Beispiel Holzschnitzerei im Berliner Museum (»Befreiung einer Stadt«), s. SCHLUNK (oben Anm. 14), Nr. 179 (S. 63 f.), Taf. 51, 5–6. Jahrhundert; die Schnalle von La Balme (W. HOLMQUIST, Kunstprobleme der Merowingerzeit, Stockholm 1939, Taf. XXVIII, 2); Prozessionselfenbein im Domschatz zu Trier (H. SCHNITZLER, Rheinische Schatzkammer, Tafelband, Düsseldorf 1957, Nr. 1, S. 21, Taf. 1–5), die oben Anm. 133 angeführte Elfenbeintafel im Louvre; Fresko in Hagios Demetrios in Saloniki mit dem Einzug eines Kaisers (Justinian II. ?); GRABAR (oben Anm. 20), Taf. VII, 2.

<sup>184</sup>) Ed. G. B. SIRAGUSA (Fonti per la storia d'Italia), 1905, Taf. XIV.

schen Miniatur-Darstellungen<sup>185)</sup> als auch auf deutschen Brakteaten vorkommt<sup>186)</sup> — ist nicht sichtbar. Der Papst steht nicht im Tor, wie einst Innozenz II. auf den Fresken der Nikolauskapelle des Lateranpalastes<sup>187)</sup> beim Empfang Kaiser Lothars III., er hat also wohl zwischen dem Kaiser und seinen Römern auch keinen Platz mehr. Das richtige Siegelbild für einen Herrscher, der das Patrimonium Petri überhaupt nur *quoad possessionem, salvo iure imperii tam de proprietate, quam de possessione* anerkannte<sup>188)</sup>, dessen Machtbereich bis zu den Toren Roms sich erstreckte und den man sogar in der römischen Campagna »mehr als den Papst fürchtete«<sup>189)</sup>.

185) Byzanz: Der Prophet Jonas vor Ninive, MS gr. Bibl. Nat. 510 (E. BALDWIN SMITH [oben Anm. 181], Abb. 73). Im Westen: Adventus Domini im Utrecht Psalter (ebendort Abb. 54).

186) Zahlreiche Beispiele in den oben angeführten numismatischen Werken von SUHLE, HÄVERNICK, LANGE, GAETTENS: Herzog, Markgraf, Bischof, Abt usw., manchmal zusammen mit dem König im Torbogen abgebildet.

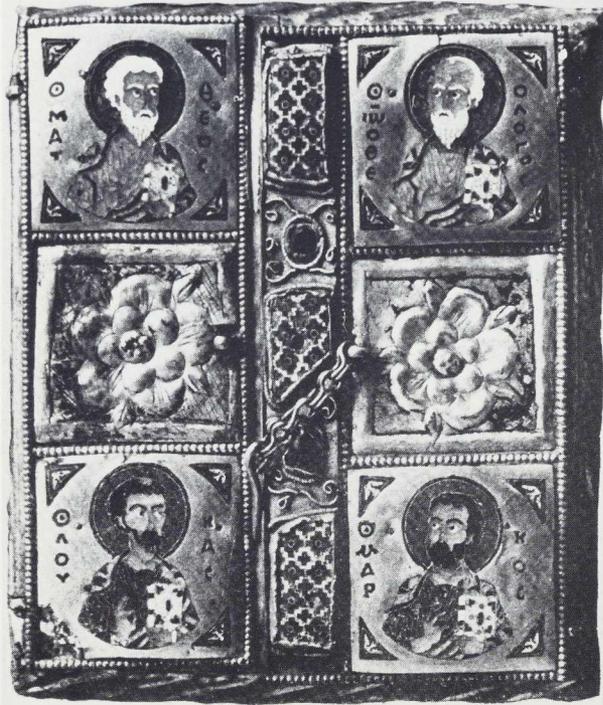
187) SCHRAMM (oben Anm. 128), Abb. 129. In diesen Zusammenhang gehört auch die Szene der Verleihung der Tiara durch Konstantin den Großen an Papst Silvester I. auf den Fresken des Oratorio di S. Silvestro (SS Quatro Coronati) in Rom (ANDERSON Nr. 17933) aus der Zeit um 1250: oben rechts sieht man hinter den Mauern der Stadt und in der Gesellschaft hoher Würdenträger den Kaiser Konstantin, in der Hand jenes Kaiserdiadem haltend, das er dem Papst ebenfalls anbot, der aber aus Bescheidenheit das Insigne nicht angenommen hat. Freilich wurzelt auch dieser Bildtypus in der Kunst der Spätantike, vgl. Sta Maria Maggiore, Triumphbogen: Einholung der fliehenden Hl. Familie durch einen König vor einer Stadt (C. CECHELLI, I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore, Torino, 1956, Taf. 53).

188) FR. KEMPF (oben Anm. 128), S. 5 (1189: MG Const. I Nr. 322, S. 461).

189) Gesta Innocentii c. VII (MIGNE, Patrologia Latina, T. 214, col. XXI): ... *Henricus autem imperator occupaverat totum regnum Siciliae, totumque patrimonium ecclesiae usque ad portas Urbis, praeter solam Campaniam, in qua tamen plus timebatur ipse quam papa...*



1 Kreuztriptychon in der Kirche Ste-Croix, Liège



2 Detail des Stablo-Triptychons, New York, Pierpont Morgan Library



3



4



5

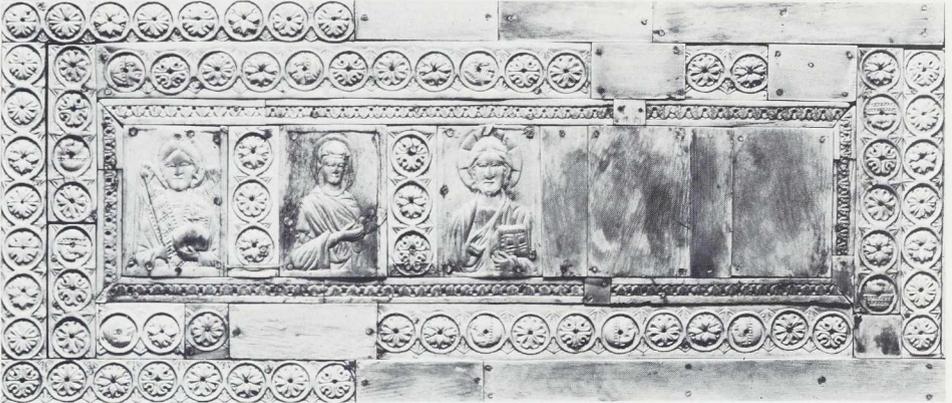
3 Armreliquiar Karls des Großen. Paris, Louvre. Vordere Längsseite

4 Dasselbe: Hintere Längsseite

5 Dasselbe: Innenseite des Deckels mit der Inschrift



6



7



8

6 Längsseite eines byzantinischen Elfenbeinkastens. Florenz, Museo Nazionale Bargello. 12. Jh.

7 Deckel eines byzantinischen Elfenbeinkastens. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection. 12. Jh.

8 Erzengel von der Vorderseite eines byzantinischen Anhänger-Reliquiars. Museum of Art, Toledo, Ohio



9 Das heilige Kaiserpaar Konstantin und Helena. Detail einer byzantinischen Staurothek. Galleria Nazionale della Marche, Urbino



10 Reliefscheibe eines byzantinischen Kaisers. Washington Dumbarton Oaks Collection



11 Wachssiegel König Konrads III.  
(verkleinert)



12 Erste Kaiserbulle Heinrichs II. aus dem  
Jahre 1014 (nach Stich vom Jahre 1749)



13 Getriebene Königsfigur von der Scheide des  
Mauritiuschwertes. Wien, Weltliche Schatzkammer



14 Goldbulle Kaiser Lothars III. Vorderseite (Originalgröße)



15 Rückseite derselben Goldbulle

14

15



16 Miniatur aus dem Liber Floridus des Lambertus von St. Omer, f. 168. Gent, Universitätsbibliothek

16



17



18



19



20

17 Wachssiegel König Friedrichs I. (Originalgröße)

18 Detail einer Zeichnung aus dem Jahre 1666 vom Remaclus-Retabel in Stablo

19 Armreliquiar Karls des Großen, Schmalseite: Kaiser Otto III.

20 Emailplatte mit dem Bildnis des hl. Papstes Alexander, vom Sockel des Alexander Kopfreliquiars



21



22



23



24

21 Goldbulle Friedrichs I. aus der Königszeit, Vorderseite

22 Die Rückseite derselben Goldbulle

23 Armreliquiar Karls des Großen, Schmalseite: Kaiser Ludwig der Fromme

24 Wachssiegel Friedrichs I. aus der Kaiserzeit



25 Armreliquiar  
Karls des Großen,  
Detail: Kaiserin Beatrix



26 Armreliquiar  
Karls des Großen,  
Detail: Kaiser Friedrich I.



27 Armreliquiar  
Karls des Großen,  
Detail: König Konrad III.



28



28a



29



30

28 Goldbulle Friedrichs I. aus der Kaiserzeit, Vorderseite

28a Ausschnitt aus derselben Goldbulle nach dem Exemplar des Vatikanischen Archivs (vergrößert)

29 Rückseite der Goldbulle von Abb. 28 (Originalgröße)

30 Armreliquiar Karls des Großen, Detail: die Gottesmutter



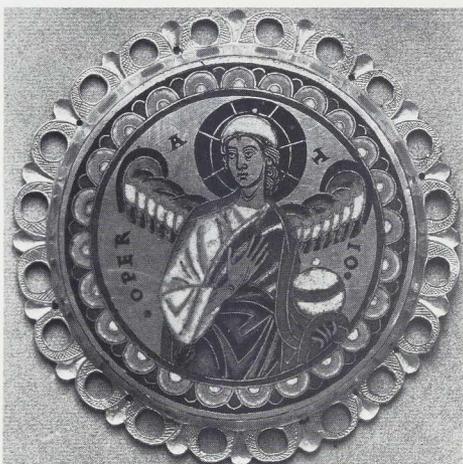
31



32



33



34

31 Armreliquiar Karls des Großen, Detail: Erzengel Michael

32 Scheibe vom Remaculus-Retabel, einst in Stablo. Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M.

33 Armreliquiar Karls des Großen, Detail: Erzengel Gabriel

34 Scheibe vom Remaculus-Retabel, einst in Stablo. Sammlung Robert von Hirsch, Basel



35



36



37



38

35 Brakteat Kaiser Heinrichs VI. aus der Wetterau, Ausschnitt (vergrößert)

36 Brakteat Kaiser Heinrichs VI. aus der Wetterau (vergrößert)

37 Brakteat Kaiser Friedrichs I. aus der Wetterau (vergrößert)

38 Brakteat des Landgrafen Hermann I. von Hessen (vergrößert)



39 Goldbulle Kaiser Heinrichs VI.,  
Vorderseite



40 Rückseite der Goldbulle Kaiser  
Heinrichs VI.



41



42



43



44

41 Engelscheibe vom Fritzlärer Scheibenreliquiar

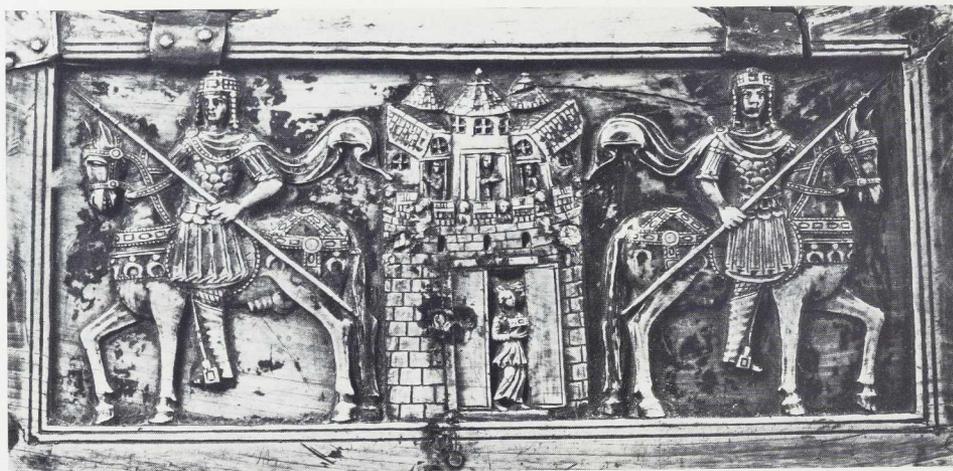
42 Brakteat Heinrichs des Löwen

43 Brakteat des Bischofs von Halberstatt

44 Brakteat der Äbtissin von Quedlinburg



45



46

45 Cod. Bern. 120 f. 15

46 Vordere Längsseite eines byzantinischen Elfenbeinkastens. Kathedrale, Troyes