

---

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch

# Rom und Aachen in der staufischen Reichsimagination

---

## I. Die Stadt Rom als Haupt der Welt

Aachen und Rom sind als Krönungsorte die für die Konstituierung von Herrschaft in einer rituell handelnden Gesellschaft wie der hochmittelalterlichen entscheidenden Stätten. Hier wird das Reich zeremoniell übertragen und erneuert. Sie bilden die Pole, um die sich die Konzeption und Vision des Reiches entfaltet. Während freilich Aachen als Ort dem Herrscher in der Regel zugänglich war, blieb Rom von Otto I. an ein unverzichtbarer „Eckstein“ im Haus des Imperiums, der allerdings nur mit unterschiedlichem Bezug zur existierenden Stadt erfüllt werden konnte. Das antike Imperium mit seinen Institutionen, aber auch Monumenten und Mirabilien sowie Rom als Stadt der Apostel, als Zentrum des abendländischen Christentums, sind in dem Konzept des Imperiums miteinander verknüpft. In dem sich zunehmend verschärfenden Konflikt zwischen Papsttum und Kaisertum und der sich zeitenweise sehr erfolgreich gegen die päpstliche Herrschaft neu formierenden römischen Kommune wird die antike Institution der Stadt Rom auch für das Imperium zu einer wichtigen Bezugsgröße. In den *Gesta Frederici* werden Friedrichs I. Bemühungen um die Wiederherstellung der ehemaligen Autorität der Stadt Rom topisch der Einhardischen *Vita Karls des Großen* angeglichen<sup>1</sup> und erhalten damit jenen Traditionsbezug, den Friedrich Barbarossa nach den *Gesta Frederici* sogar auf Karl und Otto zurückführt und damit den Anspruch des fränkischen Imperiums auf die Stadt Rom als Herrschaftsbereich legitimiert.<sup>2</sup> Der volle Anspruch kommt in dem Brief an Otto von Freising zum Ausdruck, in dem sich Friedrich I. als Herrscher über Stadt und Erdkreis bezeichnet, der für das heilige Reich und den göttlichen Staat Sorge zu tragen habe.<sup>3</sup>

---

1 Otto von Freising und Rahewin, *Die Taten Friedrichs oder richtiger Cronica / Gesta Frederici seu rectius cronica*, hg. von Franz-Josef SCHMALE (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters 17), 4. Aufl. Darmstadt 2000, lib. IV, cap. 86, S. 713.

2 *Gesta Frederici* (wie Anm. 1), lib. II, cap. 32, S. 349, Z. 30 f.

3 *Gesta Frederici* (wie Anm. 1), lib. II, cap. 52, S. 385, Z. 28 ff.

In der Königsbulle Friedrichs I. ist, wie auch bei seinem Vorgänger, auf der Vorderseite in der Umschrift und der Darstellung das Programm verbildlicht, insofern der Herrscher als *Fredericus Dei Gr(ati)a Romanor(um) rex* bezeichnet wird (Taf. VI,1), und diese Bestimmung des deutschen Königs zum römischen Kaiser ist in der Darstellung zum Ausdruck gebracht: Der Herrscher sitzt mitten in der Stadt und präsentiert Szepter und die mit dem Kreuz versehene Sphaira. Die Umschrift auf dem Revers *Roma Caput Mundi Regit Orbis Frena Rotundi*, also „Rom das Haupt der Welt führt die Zügel des Erdrundes“, verweist in der seit der Metallbulle Konrads II. üblichen Formel auf den Universalitätsanspruch des Imperiums. Im Libellus, jenem wohl schon in salischer Zeit entstandenen Text zur Verherrlichung der römischen Kaiserzeit, wird dieser Vers angeblich von Diocletian als Inschrift einer Krone, die er von den Persern erhalten habe, an die römischen Kaiser weitergegeben.<sup>4</sup>

Durch Tradition verbürgt ist somit der universale Anspruch des Imperiums, dessen Haupt Rom, sowohl in der Königs- als auch in der Kaiserbulle Friedrichs I., im Gegensatz zu allen Vorgängern, auf ein Monument des antiken Rom konkretisiert wird. Hier wird nicht, wie erstmals unter Konrad II. 1033 üblich, die Stadt Rom mit Mauerring, Türmen und Kirchengebäude gezeigt, sondern ein konkretes Denkmal des antiken Rom, das Kolosseum (Taf. VI,2). Erst Ludwig der Bayer wird diese abbildende Konkretisierung der Stadt Rom wieder aufnehmen. Während in Ludwigs Zeit eine solch mimetische Wiedergabe eines Gebäudes nicht mehr so einmalig ist, muss sie im 12. Jahrhundert, das gerade in seinen Bildkonzepten einen besonderen Wert auf verschlüsselte Botschaften allgemeiner Bezüge legt, eine besondere Bedeutung einnehmen. Es kann nicht, wie vielfach zu lesen ist, darum gehen, mit dem Kolosseum eine unmissverständliche Chiffre für Rom zu wählen. Mit dieser Wahl ist ein Mehrfaches an Bezügen angesprochen. Zunächst darf das bis heute *Beda Venerabilis* zugeschriebene Wort „Solange das Kolosseum steht, steht Rom; wenn Rom fällt, wird auch die Welt fallen“ als bekannt vorausgesetzt werden.<sup>5</sup> Mit der Darstellung dieses antiken Monuments macht Friedrich I. deutlich, dass das Imperium Stütze Roms und damit des Erdkreises ist. Nicht um eine Erfindung handelt es sich denn oder um eine abbildende Wiedergabe der Realität, sondern das Muster war vorgegeben.

4 Jürgen STROTHMANN, Kaiser und Senat. Der Herrschaftsanspruch der Stadt Rom zur Zeit der Staufer (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 47), Köln/Weimar/Wien 1998, S. 193.

5 *Quandiu stat Colisaeus, stat et Roma [...] Quando cadet Roma, cadet et mundus*, dazu Beda, Excerptiones Patrum, Collectanea, Flores ex diversis, Quästiones et Parabolae, in: Venerabilis Bedae, Anglo-Saxonis presbyteri, opera omnia, Band 5, hg. von Jacques-Paul MIGNE (Patrologia cursus completus. Series Latina 94), ND Turnhout 1968, Sp. 539–560, hier Sp. 543B; dazu Ursula NILGEN, Roma e le antichità romane nelle raffigurazioni medievali, in: Roma antica nel Medioevo. Mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella ‘Respublica Christiana’ dei secoli IX–XIII. Atti della quattordicesima settimana internazionale di studio, Mendola, 24–28 agosto 1998, hg. von Pietro ZERBI, Milano 2001, S. 449–466, bes. S. 452 f. Frau Prof. Dr. Ursula Nilgen sei für hilfreiche Hinweise nach Einsicht in mein Manuskript herzlich gedankt.



1 Sesterz des Titus mit Kolosseum, Revers, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett  
Inv. Nr. 18204487

Zur Einweihung des Kolosseums wurde von Kaiser Titus ein Sesterz mit dem Abbild des Kolosseums geschlagen (Abb. 1), das eigenartigerweise denselben Eindruck eines nach außen geklappten Zinnenkranzes übermittelt wie in der Bulle Friedrichs I. Das Kolosseum bot zu Friedrichs I. Zeiten wohl nicht mehr den im Siegel festgehaltenen Eindruck, war es doch zerfallen und umgebaut worden. Die Zinnen im Siegel stellen im Sesterz die Stäbe dar, über die ein Dach zu den großen Spielen gespannt wurde. Somit bezieht sich das Kolosseum im Siegel auch auf dessen Gründer.

Eine ebenso wichtige Rolle spielt die zeitgenössische Umgebung des Baus. Er befindet sich in Sichtnähe zu dem für die im Jahre 1143 erstarkende Kommune so bedeutungsvollen Neubau des Senatspalastes auf den Ruinen des antiken Tabellariums. Überdies war das Kolosseum seit dem 11. Jahrhundert im Besitz der mächtigen Familie der Frangipani, die ihrerseits in der Regel zu den Parteigängern des Kaisers gehörten.<sup>6</sup>

Das scheinbar reale Abbild des antiken Baus stellt sich als eine verschlüsselte Anspielung auf antike Monumente heraus, die über ihre ungewöhnliche Montage in einen neuen Verweiszusammenhang ein Vielfaches an Bedeutung transportiert: Das Siegelbild baut auf der seit Konrad II. gepflegten Tradition der Königsbulen auf, greift jedoch über diese visuell zurück auf den Hegemonialanspruch des Römischen Imperiums. Zugleich bezieht sich das Monument auf den neu erstarkenden

6 Zum alten Senatspalast: Richard KRAUTHEIMER, *Rome. Profile of a City, 312 – 1308*, Princeton 1980, S. 198 und S. 210; zu den Besitzverhältnissen ebd., S. 149.

Senat, dem allerdings, fast noch deutlicher als von Otto von Freising berichtet,<sup>7</sup> mit dieser Inbesitznahme des Monuments erklärt wird, der Kaiser und seine Vorfahren hätten die Stadt in Besitz genommen und übten dank göttlicher Vorsehung die Regentschaft über die Stadt und den Erdkreis aus.<sup>8</sup> Mit diesem Bündel von Aussagen setzt sich das Siegelbild nicht nur gegen die Erwartungen der römischen Senatoren ab, sondern signalisiert damit auch, dass es auf die Darstellung des kirchlichen Roms verzichtet, dagegen das republikanische berücksichtigt, wo sich die wahre *romanitas* befindet: Nicht auf dem Lateran, wo sich die Päpste mit Monumenten ein Kraftpaket zur *imitatio imperii* zusammengestellt haben, sondern an diesem Ort, in Sichtweite zum neuen Senatspalast. Zugleich freilich wird auch des Königs überlegener Anspruch zum Ausdruck gebracht und die seit Karl dem Großen gültige Verbindung zwischen *populus romanus* und Kaisertum nicht im Sinne der Römer als Begründung der kaiserlichen Gewalt durch die Kommune verstanden, sondern als ein dem *rex romanorum* immanentes Amt deklariert.<sup>9</sup>

Friedrich I. hat mit dieser konkreten Anspielung auf die Stadt Rom eine innerhalb der staufischen Bildkonzepte einmalige Idee umgesetzt und diese auch in keinem anderen Medium wieder aufgegriffen. Der Verweis auf die „Stadt Rom“ als räumlicher Ort scheint sich für die hochkomplexen Bildprogramme der Staufer nicht zu eignen. Auch Friedrichs II. konkrete Bezüge und Aufträge in Rom und zur Stadt Rom sind nicht unmittelbar in Kunstwerken greifbar. Friedrich II. hat allerdings Grundstücke seiner Parteigänger aufgekauft und diese wiederum als Lehen den ehemaligen Besitzern übergeben, womit er die Präsenz des Herrschers in der Stadt konkret werden ließ wie keiner seiner Vorgänger.<sup>10</sup> Es sind ausnahmslos Grundstücke, auf denen sich die berühmtesten antiken Monumente befinden. Indem Friedrich II. diese antiken Monumente in Besitz nimmt und sie wiederum als Lehen übergibt, bindet er den Adel an den Hof und setzt Zeichen gegen jene Antiken, die die Päpste auf dem Lateran und die Kommune auf dem Kapitol angehäuft haben: Er ist der Erbe des Imperiums und ihm gilt die Vorrangstellung in dessen Nachfolge. Kurzzeitig residiert auch der kaiserliche Legat in den Ruinen des Moneta-Tempels auf dem Kapitol und zeichnet dort *ad palacium Octaviani*.<sup>11</sup> Anders als sein Großvater sah bekanntlich Friedrich II. in Rom den Urgrund des Imperiums und hatte wohl auch die Absicht, in Rom seine

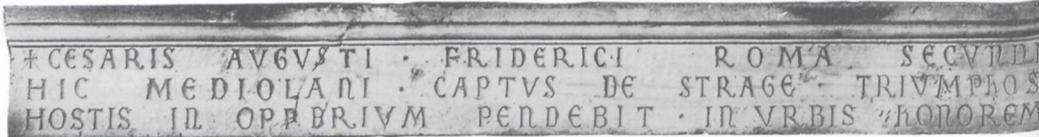
7 Gesta Frederici (wie Anm. 1), lib. II, cap. 32, S. 349.

8 Gesta Frederici (wie Anm. 1), lib. II, cap. 52, S. 385, Z. 26 ff.

9 Gesta Frederici (wie Anm. 1), lib. II, cap. 32; STROTHMANN, Kaiser und Senat (wie Anm. 4), S. 143 – 145 und S. 150 – 157.

10 Kunibert BERING, Kunst und Staatsmetaphysik des Hochmittelalters in Italien. Zentren der Bau- und Bildpropaganda in der Zeit Friedrichs II. (Kunst – Geschichte und Theorie 5), Essen 1986, S. 176 f.

11 Norberto GRAMACCINI, Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, Mainz 1996, S. 77 f.



2 Inschrift des Carroccio, Rom, Palazzo Senatorio, Sala del Carroccio, Inv. Nr. EM 17

Residenz zu verstetigen, obwohl er nach 1220 kein einziges Mal mehr in die Stadt gekommen war.<sup>12</sup>

In dem eindrucksvollen Akt des Triumphzuges um den siegreich eroberten Fahnenwagen der Lombardischen Liga inszeniert Friedrich II. seine gegenüber seinen Vorgängern veränderte Wertung der Stadt Rom für sein Herrschaftskonzept. Die in der Schlacht von Cortenuova im November 1237 eroberte, seltene Trophäe – in den Kriegen gegen die Lombardische Liga gelang es nur noch Friedrich I. 1162, dieses Kraft- und Symbolzentrum des Gegners zu erobern – wird einige Monate nach der triumphalen Siegesfeier in Cremona, dort von einem Elefanten gezogen, auf Mauleselrücken mit vielen Zeichen und Bannern des Reiches und begleitet von den Fanfaren der kaiserlichen Trompeter nach Rom verbracht.<sup>13</sup> Friedrich II. greift mit dem Triumphzug und der Stiftung des Carroccio auf dem Kapitol auf das antike Ritual zurück.

Wahrscheinlich nur Teile des Wagens werden nach antiker Gewohnheit auf dem Kapitol als Trophäen einem Monument integriert, das als ewige Memorie an den Sieg Friedrichs II. erinnern soll. Fünf Säulen, von denen zwei antike, vermutlich römische Spolien aus grünem Marmor sind und die drei anderen aus Granitstein bestehen, trugen einen mächtigen Architrav mit der Widmungsinschrift (Abb. 2).<sup>14</sup> In dieser wird der Wagen als Geschenk des „Cesar Augustus Fridericus“ genannt, das der Stadt zur ewigen Zier diene. In Mailand erobert, komme er nun als „weit berühmte Beute,

12 Hubert HOUBEN, La componente romana nell'istituzione imperiale da Ottone I a Federico II, in: Roma antica nel Medioevo (wie Anm. 5), S. 27–47, bes. S. 43–45.

13 Massimo MIGLIO, Federico II e Roma, in: Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti. Catalogo della Mostra, Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995–30 aprile 1996, hg. von Cosimo Damiano FONSECA / Giancarlo ANDENNA / Valentino PACE, Roma 1995, S. 57–61, bes. S. 60 und Anm. 19. Zum Carroccio: Margherita GUARDUCCI, Federico II e il monumento del Carroccio in Campidoglio, in: Xenia 8, 1984, S. 83–94; DIES., L'iscrizione sul monumento del Carroccio in Campidoglio e la sua croce radiata, in: Xenia 11, 1986, S. 75–86; Reinhard ELZE, La simbologia del potere nell'età di Federico II, in: Federico II. Immagine e potere. Catalogo della Mostra, Bari, Castello Svevo, 4 febbraio–17 aprile 1995, hg. von Maria Stella CALÒ MARIANI / Raffaella CASSANO, Venezia 1995, S. 45–51, bes. S. 48.

14 *Cesaris augusti Friderici, Roma, secundi / dona tene currum perpes in urbe decus. / Hic Mediolani captus de strage triumphos / Cesaris ut referat inclita preda venit / Hostis in opprobrium pendebit in urbis honorem / Mictitur hunc urbis mictere iussit amor*; dazu Fulvio DELLE DONNE, Città e monarchia nel Regno svevo di Sicilia. L'itinerario di Federico II di anonimo pugliese (Iter Campanum 6), Salerno 1998, S. 55; Sergio GUARINO, Iscrizione del Carroccio, in: Federico II e l'Italia (wie Anm. 13), S. 336 f., allerdings mit einer fehlerhaften Umschrift.



auf dass er die Siege des Cesars bezeuge“. Als ständiges Ärgernis des Feindes werde er hängen und zu Ehren der Stadt sei er geschickt worden; „die Liebe zur Stadt gebot es, diesen zu schicken“. Zu einer Memorie der Siege und als Zeichen für die Huld des Herrschers gegenüber Rom ist dieses Monument bestimmt, dessen Schrift nun keineswegs, wie man erwarten möchte, in antiker Capitalis geschrieben ist. Es handelt sich um eine romanische Majuskel, die nur wenig modernisiert ist, so etwa in dem durchgängig verwendeten unzialen E und dem an einigen Stellen gebrauchten unzialen N.<sup>15</sup> Als antiker Triumphatorestus treten Aktion und Stiftung auf, was durch den Inhalt der Inschrift, aber auch die Verwendung der Spolien und den Ort der Aufstellung massiv unterstützt wird. Die Schrift selbst jedoch schlägt die Brücke zur eigenen Zeit und bindet die gesamte Inszenierung an das zeitgenössische Rom. Während in den Quellen der Eindruck eines intensiven Werbens um die Stadt Rom erweckt wird, scheint auch eine solch programmatische Inszenierung wie das Monument des Carroccio von einer eher pragmatischen Vorgehensweise zu zeugen. Insbesondere in der Verbindung von Spolie und einem der Antike verpflichteten Monument, dessen Schrift hinwiederum der eigenen Tradition verhaftet ist, kommt offenbar eine besondere römisch-mittelalterliche Variante des Antikenverständnisses zum Tragen.

Wenn also Rom als konkrete Stadt in Friedrichs II. visueller Zeichensetzung trotz seiner hymnischen Schreiben eine geringe Rolle spielt, so geht die vielfältige Auseinandersetzung mit der Antike, die Friedrich II. selbst und seinen Hof charakterisiert, zweifellos auch mit seinem programmatischen Schrifttum zur *renovatio imperii* zusammen. Nur, wie sind die Monumente zu deuten in einer Welt, die sich seit über 100 Jahren vermehrt mit dem antiken Erbe befasst? Wie ist Friedrichs II. „Klassizismus“ programmatisch zu unterscheiden von verwandten Bestrebungen in der nordfranzösischen Kathedralplastik, der maasländischen Kleinkunst oder – in Sizilien nahe liegend – von den schon früher einsetzenden normannischen und vor allem byzantinischen Varianten des Antikisierens? Zweifellos passt ein derart anti-kennahes Werk wie das Brückentor von Capua in die von den Schriften bekannte

15 Für seine Schriftanalyse sei Herrn Dr. Tino Licht von ganzem Herzen gedankt. Es handelt sich demnach um ein Mischalphabet. Viel eher sieht Herr Dr. Licht in der Form der drei Distichen, die auf den leoninischen Reim verzichten, einen Ansatz zu einem Klassizismus, könne doch diese in den 20er/30er Jahren des 13. Jahrhunderts selten vorkommende Form als eine Bereinigung von Sprache und Versmaß verstanden werden.

kaiserliche Ideologie einer *renovatio* des Römischen Imperiums, ebenso entspricht die Memorie des Carroccio, vor allem in ihrer Inszenierung, einem imperialen Gestus. Das Monument, seine Stiftung an dem Ort, seine Inszenierung und triumphale Überführung sind Montagen unterschiedlicher antiker Versatzstücke, die der Imagination eines den Erdkreis umspannenden Imperiums in angemessener Form Würde verleihen.<sup>16</sup> Gemeinsam scheint diesen Unternehmen zu sein, dass sie auf die in den älteren Programmen symbiotische Vernetzung und Einbindung des Antikisierens in einen christlich überhöhenden wie auch einbettenden „Überbau“ verzichten.

## II. Die Romallusion Friedrich Barbarossas am Beispiel des Cappenberger Barbarossa-Kopfes

In der Königs- und späteren Kaiserbulle wird im „Bild“ Roms sowohl die Stadt als auch das Römische Imperium im Sinne der idealen Weltherrschaft angesprochen. Diese umfassende Bedeutung Roms erscheint in den Werken der Zeit Friedrichs I. in einem gänzlich anderen Kontext als unter seinem Enkel.

Das prominenteste Beispiel hierfür ist zweifellos der Cappenberger Barbarossa-Kopf (Taf. VII,1), der als programmatische Visualisierung des kaiserlichen Rombezugs und erstes abendländisches Porträt nach der Antike gilt. Das in der Schenkungsurkunde Ottos von Cappenberg an das Prämonstratenserstift erwähnte *capud (sic) argenteum ad imperatoris formatum effigiem*<sup>17</sup> und die daraufhin erwähnte Schale werden mit dem Barbarossa-Kopf und der sogenannten Taufschale Barbarossas identifiziert. Dass beide Objekte in ihrem ursprünglichen Charakter durch Otto von Cappenberg verändert wurden, belegen die nachträglichen Umschriften. In die Schale wurde eine spätere Gravur eingebracht mit jener Taufszene, bei der Otto von Cappenberg als Pate des späteren Kaisers fungierte. Eine ebenso gravierende Veränderung hat der Kopf erlebt, der laut Inschriften zu einem Johannesreliquiar geworden ist<sup>18</sup>

16 Arnold ESCH, Friedrich II. und die Antike, in: Friedrich II. Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr 1994, hg. von Arnold ESCH/Norbert KAMP (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 85), Tübingen 1996, S. 201 – 234, bes. S. 224.

17 Herbert GRUNDMANN, Der Cappenberger Barbarossakopf und die Anfänge des Stiftes Cappenberg (Münstersche Forschungen 12), Köln/Graz 1959, S. 6 – 11.

18 Inschrift am Hals: *Hic quod servetur de crine iohannis habetur te prece pulsantes exaudi sancte iohannes, Zinnenkranz: Apocalista datum tibi munus suscipe gratum et pius ottoni succurre precando datori*; dazu auch: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters. Katalog zur 29. Ausstellung des Europarates in Magdeburg und Berlin vom 28. August bis 10. Dezember 2006, Band 1: Katalog, hg. von Matthias PUHLE/Claus-Peter HASSE, Dresden 2006, Kat.-Nr. IV. 5, S. 184.

und in dessen in den beiden Halsdiademen angebrachten Texten um Fürbitte für den Stifter und die zu ihm Betenden gefleht wird. Dass Otto von Cappenberg den Kopf zu einem Johannesreliquiar umwandelte, ist einigermaßen unumstritten, fraglich jedoch ist die ursprüngliche Funktion des Objektes.<sup>19</sup>

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass nicht nur die Verweise, mit denen das Objekt aufgeladen wurde, dieses zu einem Hybrid machen, sondern dessen Funktionen sogar als multihybrid bezeichnet werden können. Ein offensichtlicher Zweck ist derjenige der Memorie. Gemeinsam mit der Schale wurde der Kopf von Friedrich I. seinem Patenonkel geschenkt, und zwar an jenen Ort, dem bereits Friedrich Barbarossas Vater ein Reliquienkreuz mit Johannesreliquien übergeben hatte. Diesen kostbaren Schatz barg nun Otto von Cappenberg ebenfalls in dem Kopf. Aber auch Friedrich selbst hatte Cappenberg 1161 mit weitgehenden Privilegien ausgestattet.<sup>20</sup> Im Prämonstratenserstift Cappenberg soll, wozu die Umschrift in der Taufschale auffordert, des Kaisers und zugleich des Stifters, Otto von Cappenberg, gedacht werden. Friedrich I. selbst übergab sein Gedenken mit diesen Geschenken in die Hände jenes Mannes, der nicht nur mit ihm verwandt ist, sondern mit dem er in einem Kompaternitätsbündnis stand.<sup>21</sup> Der Patenonkel wandelte den Kopf durch die „Rückgabe“ des Reliquienkreuzes in ein Reliquiar des Johannes um und übergab damit sein und des Kaisers Gedenken an den nächst höheren Vermittler, den – so seine Stiftungsurkunde für Cappenberg<sup>22</sup> – er sich zum Patron gewählt hatte.

Einen dreidimensionalen „Porträtkopf“ zu schaffen ist im Hohen Mittelalter auf bestimmte Funktionen festgelegt, nämlich für Kopfreliquiare oder bereits seltener für ein Aquamanile. Das wohl ebenfalls für eine Johannesreliquie bestimmte Kopfreliquiar von Fischbeck<sup>23</sup> (Taf. VIII, 1) stellt den Typus eines „sprechenden“ Reliquiars wohl etwas jünger als der Cappenberger Kopf in einer niedersächsischen Variante vor. An diesem Vergleich wird deutlich, wie ähnlich, trotz aller Beschwörung der Porträtkopfgestalt von Friedrichs I. Antlitz, das niedersächsische Reliquiar einen Kopf gestaltet: Die gerade Nase, die auffälligen Nasolabialfalten, die hohen, kräftigen Brauen mit den brillenartig umrandeten Augen sind hier wie dort vergleichbar. Ähnlich in der

---

19 Eine Übersicht hierzu bietet Caroline HORCH, *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Königstein i. Taunus 2001, S. 140–146.

20 GRUNDMANN, *Barbarosakopf* (wie Anm. 17), S. 111 f.

21 Dazu HORCH, *Memorialgedanke* (wie Anm. 19), S. 124 f., dort ältere Literatur.

22 Horst APPUHN, *Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I. Barbarossa in Cappenberg*, in: *Aachener Kunstblätter* 44, 1973, S. 129–192, bes. S. 186.

23 Dazu Anton LEGNER, *Deutsche Kunst der Romanik*, München 1982, S. 77, Abb. Taf. 335; siehe auch Peter BLOCH, *Kopfreliquiar aus dem Damenstift Fischbeck a. d. Weser*, in: *Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart vom 26. März bis 25. Juni 1977*, Band I: *Katalog*, hg. von Reiner HAUSSHERR, Stuttgart 1977, Kat.-Nr. 697, S. 522 f.

Wirkung ist auch die knospenartig geformte, kurze Bart- und Haartracht, die sich bei Friedrich I. in schneckenartigen Locken zusammenrollt. Beweglicher, ausgearbeiteter und ausdrucksstarker erscheint der Barbarossa-Kopf gegenüber dem Fischbecker, wobei die qualitätvollere Ausführung und die im 19. Jahrhundert nachgearbeiteten Augen wesentlich zu der Lebendigkeit Barbarossas beitragen dürften. Am gravierendsten unterscheiden sich die beiden Objekte freilich durch ihren Unterbau. Steht der Fischbecker Kopf lediglich auf Klauenfüßen, auf denen die Bodenplatte ruht, so wird der Barbarossa-Kopf durch einen elaborierten Sockel getragen. Dieser Sockel scheint trotz seiner Andersartigkeit zum ursprünglichen Bestand zu gehören. Er besteht aus drei Zonen: Auf Drachenfüßen ruht ein achteckiger Zinnenkranz mit vier Ecktürmen. Drei Engel mit gebeugtem Knie, der wahrscheinlich vorhandene vierte ist verloren, halten einen weiteren Zinnenkranz hoch, in den der Kopf eingesetzt ist. Die Montage kann als Herrscherbüste über einer Stadt verstanden werden und somit als dreidimensionale Umsetzung von Friedrichs I. Königs- und Kaiserbulle. Wie in den Siegeln würde mit dieser buchstäblichen Verzahnung zwischen dem Stadtkreis und dem Herrscherkopf die unlösbare Verbindung zwischen dem *rex romanorum* und der *aurea roma* demonstriert werden.

Akzeptiert man die Umsetzung des Siegels in dreidimensionaler Form, so findet auch der doppelte Zinnenkranz eine Erklärung. Gerade wegen der kantigen und oben nach außen geneigten Zinnen fühlt man sich an die in der Bulle zu Zinnen gewordenen Stäbe des Kolosseums erinnert, das ja als neues Motiv den Revers des Siegels bestimmt. Der Herrscher, im Mauerring Roms über dem Kolosseum aufragend, würde dieselben Vorstellungen von einer in Rom begründeten und über Rom bestimmenden imperialen Herrschaft visualisieren. Die nach vorne gebeugten Engel, die den oberen Zinnenkranz mit dem darüber aufragenden Kopf in die Höhe stemmen, werden auch als dreidimensionale Umsetzung des antiken Motivs der *imago clipeata*, die von der Viktoria hochgehalten wird, verstanden. Der obere Zinnenkranz könnte dann als zur Mauerkrone umgewandelter Siegeskranz gedeutet werden.<sup>24</sup> In dieser Interpretation wird der Kopf zur Herrscherapotheose im Sinne antiker Siegesmetaphorik. Da die Elemente der kaiserzeitlichen Verherrlichung seit dem frühen Christentum auf das Christusbild übertragen wurden und diese Formulierungen im 11. und 12. Jahrhundert vor allem an Kreuzfüßen verwendet wurden,<sup>25</sup> stellt sich die Frage, ob in dieser Büste nicht doch der Anspruch des Christusvikariats Friedrichs I. verbildlicht werden sollte.

24 Wolfgang Christian SCHNEIDER, Die Kaiserapotheose Friedrich Barbarossas im „Cappenberg-Kopf“. Ein Zeugnis staufischer Antikenerneuerung, in: *Castrum peregrini* 217/218, 1995, S. 7–53, bes. S. 27.

25 Abb. LEGNER, Romanik (wie Anm. 23), S. 317 zum Kreuzfuß aus dem Churer Domschatz; siehe auch ähnliche Ideen am Velletrikreuz und am Welfenkreuz; dazu Hermann FILLITZ, Bemerkungen zum Welfenkreuz, in: *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, hg. von Joachim EHLERS/Dietrich KÖTZSCHE, Mainz 1998, S. 259–277, bes. Abb. 1–6: Hier befinden sich nackte geflügelte Genien mit nach unten gerichteten Fackeln am Kreuzfuß.

Die auf einem Sockel montierte Büste ist vor dem Cappenberger Kopf auf eine einzige Gebrauchsfunktion beschränkt, nämlich auf das Kopfreliquiar. Die Büste ist in diesem Fall nichts anderes als die dem Inhalt entsprechende angemessene Form, die über den in ihr geborgenen wesentlich wichtigeren Inhalt spricht, nämlich die Reliquie des Dargestellten. In der Regel handelt es sich hierbei um Kopfreliquien: In das von Wibald von Stablo in Auftrag gegebene Alexander-Reliquiar (Abb. 3) wurden 1145 die Reliquien des fünften Nachfolgers Petri, Papst Alexanders (107 – 116), übertragen. Der Sockel enthält ein komplexes Programm mit personifizierten Geistesgaben und den Seligpreisungen, für die das Haupt des als Märtyrer verehrten Papstes als *exemplum* gilt.<sup>26</sup> Diese Vorbildfunktion verstärkt das nach antikem Modus geschaffene Bildnis des jungen Klerikers, das ohne irgendein Zeichen seiner Funktion auskommt. Sein Amtsbild befindet sich denn auch an dem Sockel, der als Tragaltar zu verstehen ist, und zwar in Begleitung seiner beiden Gefährten Eventius und Theodolus.

In der Idealität, so hat Susanne Wittekind festgestellt, entspricht der Kopf mit seinen weichen Gesichtszügen gepaart mit der geraden Nase, dem kleinen Kinn und den ausgeprägten Lippen dem jungen Augustus. Der heilige Papst wird auf dem Tragaltar in Analogie zum Altar als Ort der Vergegenwärtigung des Erlösungsopfers in der Tat zum *vicarius Christi*. Der antikische Habitus verleiht dieser Büste die Idealität einer Papstgestalt, die durch die im 12. Jahrhundert durchaus bekannte und verbreitete Legende, der Kaiser Augustus habe in einer Vision Maria mit dem Kind gesehen, jene Zeit bezeugt, in der sich die Verbindung zwischen Christentum und Römischem Imperium begründete.

Die Büste Alexanders, meint Belting,<sup>27</sup> spreche von der Vollkommenheit, die der Heilige besaß und nach der der Gläubige zu streben habe. In diesem Kontext scheint auch der antikische Habitus zu stehen. Vergleichen wir nun hierzu die Barbarossa-Büste, so wird deutlich, wie nah sich diese beiden Einzelstücke sind und wie fremd sie einander bleiben. Der immer wieder wegen seiner antikisierenden Form gepriesene Imperatorenkopf ist zwar mit der Idee der Büste und dem heute verlorenen Metallreif oder der Binde, die um die Stirn geschlungen war, zweifellos von antiken Vorbildern geprägt. In seiner Motivik jedoch ist er einem antiken Bildnis weniger nah, als dies beim Alexander-Reliquiar gewagt wurde.

Weitgehend unbeachtet von der Forschung wurde vorgeschlagen, der Cappenberger Kopf (Abb. 4) setze die Kenntnis sassanidischer Herrscherbüsten voraus. In der Tat scheinen gewisse Affinitäten zu bestehen zu der Büste Shapurs II. (309 – 379) (Abb. 5). Vergleichbar sind die Proportionen des Gesichtes im Verhältnis zu der

26 Susanne WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo (Pictura et poesis 17)*, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 187.

27 Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 339.



3 Alexander-Reliquiar,

Haarkalotte und dem Bart sowie die Beziehung der Ohren zum Schädel. Besonders nahe scheinen sich die beiden Köpfe in der Augenpartie: die Augenbrauenbögen, die über das Auge hinausreichende Lidfalte, die Tränensäcke sind ungewöhnlich verwandt. Ebenso sind beide Köpfe durch einen sinnlichen Mund, eine übereinstimmende Gestaltung der Wangenknochen und die besonders betonte Nasolabialfalte vergleichbar. Vor allem ein Element aber findet mit diesem Vergleich eine Erklärung, das in der westlichen Ikonographie nicht nachzuweisen ist: das obere Band, das unvermittelt am Hals Barbarossas anliegt und von einer Schleife verziert wird. Insbesondere die Doppelführung der beiden Bänder ist ohne Parallele in der Herrscherikonographie des Westens. In der Darstellung Shapurs verbindet sich der Bartknoten mit diesem Halsdiadem, das neben den Kronen zu den wichtigsten Insignien der sassanidischen Könige gehört.<sup>28</sup>

Wiederum in einen anderen Zusammenhang führt der ungewöhnliche Schnurrbart. Damit entspricht die Büste dem in Aachen seit 1134 verwendeten angeblichen Siegel Karls des Großen (Abb. 6),<sup>29</sup> das seinerseits wohl auf spätkarolingische Herrscherbilder zurückgreift. Friedrich I., vom Blut



4 Sog. Barbarosakopf, Dreiviertelansicht, Cappenberg, Schlosskirche Cappenberg St. Johannes Evangelista

28 Renate TÖLLE-KASTENBEIN, Der Cappenberger Barbarossa-Kopf und sassanidische Porträts, in: *Antike und Abendland* 21, 1975, S. 111 – 139, bes. S. 125.

29 Zum Karlsiegel und Friedrich I.: Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH, Karl der Große im Spätmittelalter. Zum Wandel einer politischen Ikone, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 104/105, 2002/2003, S. 421 – 461, bes. S. 424f., dort ältere Literatur. Zum Karlsbezug Ursula NILGEN, Herrscherbild und Herrschergenealogie der Stauferzeit, in: *Kronungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos*, Ausstellungskatalog in 2 Bänden, hg. von Mario KRAMP, Mainz 2000, Bd. 1, S. 357 – 367, bes. S. 360. Bereits Hermann FILLITZ, Ein „Solidus“ Kaiser Friedrich Barbarossas, in: *Festschrift für Peter BLOCH zum 11. Juli 1990*, hg. von Hartmut KROHM/Christian THEUERKAUFF, Mainz 1990, S. 41 – 44, bes. S. 42.

Karls des Großen, wird bekanntlich in Rahwins Beschreibung mit denselben Charakteristika geschildert, die einst Einhard für Karl den Großen gefunden hatte. Das Prinzip der *similitudo* beruht für die Autoren und wohl auch im Selbstverständnis Friedrichs I. auf der Übereinstimmung der moralischen Tugendqualitäten, die nach der Beschreibung Rahwins auch in einer verwandten Erscheinung zum Ausdruck kommen.

Bei dem Cappenberger Barbarossa-Kopf handelt es sich also um eine der typischen Montagen, die das 12. Jahrhundert in sehr komplexer Form einführt. Der Kopf selbst greift nur indirekt auf die römische Idealität zurück, die das Alexander-Porträt so sehr prägt. In ihm wird im Gegenteil wiederum eine hybride Allgemeinformel des weltumspannenden Herrschers gesucht, indem wahrscheinlich orientalische Motive ebenso wie der Verweis auf Karl den Großen angesprochen

werden. Eben gerade nicht der Mensch Friedrich Barbarossa in seiner Individualität soll hier gezeigt werden, ja nicht einmal die antikische Lebendigkeit der Alexander-Büste wird angestrebt, sondern – und dies belegt die Verwandtschaft zum Fischbecker Reliquiar – im Cappenberger Kopf spiegeln sich Heiligenreliquiare, die wohl auch Vorbild für den Gesamttypus gewesen sein müssen. Das Römische Imperium – wohl doch in der Büste über der Stadt und wahrscheinlich auch in der Kopfbinde oder dem Diadem angesprochen – wird in dem „strahlenden“ und zugleich heiligmäßigen Gesicht des Kaisers repräsentiert. Nicht ein Abbild seines Äußeren, sondern ein Bild seiner Tugendqualitäten, die ihn auch mit anderen Herrschern – eben Karl dem Großen – verbinden, wurde in diesem Kopf zum Ideal des Herrschers schlechthin apostasiert. Verschmolzen mit Karl dem Großen und dank der Assoziation mit Kopfreliquiaren erfährt das Reich im Herrscherideal eine sakrale Überhöhung. So muss wohl auch die Engelserhöhung verstanden werden. Nicht um weltlichen Triumph geht es



5 Shapur II., New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1965, 65.126



6 Sog. Karlssiegel der Stadt Aachen, Aachen, Stadtarchiv, Siegelstempel Nr. 49

dabei, sondern um eine sakrale Herrschaft, deren Repräsentant, so er denn dieser Tugendhaftigkeit entspricht, dereinst in diese himmlische Sphäre erhoben würde. Das Individuum Friedrich I. schenkt diesen Kopf seinem Paten Otto, damit in Cappenberg nicht nur über die Zeiten hinweg seiner gedacht werde. Als sein *compater* soll er auch über sein Heil als Herrscher in der Zeit wachen und das Bild als *exemplum* für Herrschaft schlechthin in Cappenberg hüten. Dies hat Otto auch konsequent vollzogen, indem er die Büste dem nächst Höheren, Johannes, übereignete und sie zum Reliquiar machte.

### III. Stiftungen in Aachen

Eigenhändig erhebt und überführt Friedrich I. am 29. Dezember 1165, am Fest des „heiligen Königs und Bekenner David“, die Gebeine Karls des Großen in Anwesenheit „zahlreicher Fürsten und einer großen Menge von Geistlichen und Laien“. <sup>30</sup> Wenn auch vermehrte Heiligspredungen im 12. Jahrhundert zu einer allgemeine-

<sup>30</sup> Jürgen PETERSOHN, Kaisertum und Kultakt in der Stauferzeit, in: Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter, hg. von Jürgen PETERSOHN (Vorträge und Forschungen 42), Sigmaringen 1994, S. 101 – 146, bes. S. 109.

ren Entwicklung wurden und der Aachener Akt somit nicht ausschließlich vom herrschaftspolitischen Aspekt her betrachtet werden kann,<sup>31</sup> so handelt es sich hier doch um einen Akt, dem durch seine Verstetigung in der Liturgie, in Kunstwerken und Schriftzeugnissen hohe politische Bedeutung zukommt. Wie Jürgen Petersohn betont, folgt Friedrich I. mit diesem Vorgehen zeremoniellen Vorbildern aus der Spätantike, karolingischer Zeit und letztlich auch der Graböffnung Ottos III. im Jahre 1000 und durchbricht die Gewohnheiten des früheren 12. Jahrhunderts, in denen auf die Anwesenheit des Herrschers und dessen bewusst eigenhändiges „Zugreifen“ bei den Elevationen verzichtet wurde. Die verschiedenen Bedeutungsstränge der Aktion und der damit verbundenen Visualisierung sind damit bereits festgelegt. Über das „Nahverhältnis“ zum Heiligen, dem Friedrich I. zugleich über das Blut verbunden ist, wird in Aachen die römische, karolingische und ottonische Tradition in eine Sakralität erhoben, die das Marienstift zu jenem Heiligtum macht, das im Karlsprivileg alle geistlichen Gebäude des Reiches überragt und Haupt und Sitz des deutschen Reiches ist. Die Thronsetzung in Aachen bedeutete für die nachfolgenden Könige und Erben des Reiches die unwidersprochene Anwartschaft auf die Kaiserkrönung in Rom.<sup>32</sup> In diesem am 8. Januar 1166 ausgestellten Diplom zugunsten Aachens und des Marienstiftes erklärt Friedrich, er habe die Translation vorgenommen *ad laudem et gloriam nominis Christi et ad corroborationem Romani imperii*.<sup>33</sup>

Die offenbar größte visuelle Bekräftigung dieser Schriftpakete, die unter Barbarossa von der Bedeutung Aachens sprechen, die Privilegien bekräftigen und Heiligkeit und Fundatorenbedeutung Karls für das Reich und Aachen beschwören, ist der riesige Radleuchter (Taf. IX, 1), den Barbarossa mit seiner Gattin Beatrix von Burgund gestiftet hatte<sup>34</sup> und der bekanntlich zu einer Verstärkung des karolingischen Gewölbes und wahrscheinlichen Neugestaltung des Mosaiks zwang. In der zweizeiligen Inschrift des Leuchters wird dessen Funktion erklärt: Das himmlische Jerusalem werde durch dieses Bild (*imago*) bezeichnet, die *visio pacis*, wie sie Johannes gesehen habe, „strahlend von lauterem Gold und von Edelsteinen gleißend, vom gestirnten

31 Susanne WITTEKIND, Heiligen- und Reliquienverehrung in staufischer Zeit, in: Heiliges Römisches Reich (wie Anm. 18), Band 2: Essays, S. 211–221, bes. S. 211.

32 PETERSOHN, Kaisertum und Kultakt (wie Anm. 30), S. 129.

33 Die Urkunden Friedrichs I., hg. von Heinrich APPELT (MGH Die Urkunden der deutschen Könige und Kaiser 10,1–5), 5 Bde., Hannover 1975–1990, Nr. 502, S. 433, Z. 6f. (künftig: MGH D FI.); PETERSOHN, Kaisertum und Kultakt (wie Anm. 30), S. 128.

34 Zu den Inschriften s. Clemens BAYER, Die beiden großen Inschriften des Barbarossa-Leuchters, in: Celica Iherusalem. Festschrift Erich Stephany, hg. von Clemens BAYER/Theo JÜLICH/Manfred KUHL (Veröffentlichung des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen), Köln/Siegburg 1986, S. 213–240, bes. S. 219; siehe auch Ernst Günther GRIMME, Der Dom zu Aachen. Architektur und Ausstattung, Aachen 1994, S. 141 und Herta LEPIE/Lothar SCHMITT, Der Barbarossaleuchter im Dom zu Aachen, Aachen 1998, S. 8.

Himmel herabschweben“. Die Maria gestiftete *corona regalis* nimmt mit ihren acht Kreissegmenten und den 16 Türmen, wie die Inschrift bekräftigt, das Vorbild des Baus selbst auf und schreibt somit in die von dem heiligen Vorgänger gegründete Kirche des Reichs eine Visualisierung dessen ein, was in den Zahlenverhältnissen des Baus, aber auch dessen Inschrift bereits angesprochen ist: In der Aachener Pfalzkapelle das Bild des himmlischen Jerusalems auf Erden zu schaffen.<sup>35</sup> Die *corona regalis* als kaiserliche Stiftung, die sich auf den Bau Karls des Großen bezieht, ja diesen zur Reflexion dem Klerus, aber auch dem Betrachter anempfiehlt, bekräftigt die königliche Abstammung der Kapelle. Zugleich nimmt der Leuchter die apokalyptische Stiftung jener Kronen voraus, die dem Thronenden der Offenbarung von den 24 Ältesten im Mosaik unter Rufen des *sanctus, sanctus, sanctus* dargebracht werden.<sup>36</sup> Der Herrscher selbst ist damit eingebunden in diesen Akt der Endzeit und dies wird zu den großen Herrenfesten auch in der Liturgie deutlich, trägt doch dann der Kaiser *coronam et diadema gloriae*.<sup>37</sup> Einbezogen in diese räumliche Inszenierung ist auch Karl der Große. In *medio chori* befand sich seit dem 11. Jahrhundert ein der Dreifaltigkeit geweihter Altar, auf den spätestens zu Beginn des 14. Jahrhunderts das Karlspatrozinium übertragen wurde.<sup>38</sup> Hier wurden die Gebeine Karls des Großen, wohl zunächst in einem einfachen Holzschrein, seit der Zeremonie von 1215, in der Friedrich II. den goldenen Karlsschrein verschloss, in angemessenem Decorum geborgen. An diesem Altar hat auch Barbarossa gestanden, als er die Gebeine Karls eigenhändig in den provisorischen Schrein übertrug und überdies ist er eine der Stationen bei der Königskrönung. Der Leuchter bezeugt somit nicht nur die *corona gloriae* Karls, sondern verleiht diese Krone des himmlischen Ruhms, die den 24 Ältesten im Mosaik schon gegeben ist, auch dem amtierenden Herrscher. Auch hier geht es wiederum nicht um die weltliche Krone, sondern – wie am Cappenberger Barbarossa-Kopf – um die himmlische Krone, deren Erwartung die Heiligung des Reichs gewährleistet.

Die *corona regalis* als in der Mitte des Baus schwebendes himmlisches Jerusalem enthält ein in die Bodenplatten der Türme eingraviertes Bildprogramm. Die großen Türme tragen die acht Seligpreisungen (Mt 5, 1 – 12), die kleineren die wichtigsten Stationen der Vita Christi, und die große Kugel im Zentrum des Baus eine emaillierte Platte des Erzengels Michael. Zum Allerheiligenfest enthielten die Lesungen die Vision der Auserwählten (Apk 7, 2 – 12), zu der das Kuppelmosaik ebenfalls in Bezug

35 GRIMME, Dom (wie Anm. 34), S. 27.

36 Abb.: GRIMME, Dom (wie Anm. 34), Fig. 15, S. 42; Apk. 4, 8 – 10.

37 PETERSOHN, Kaisertum und Kultakt (wie Anm. 30), S. 103.

38 Matthias UNTERMANN, Die Chorhalle des Aachener Münsters. Ein „gläserner Schrein“ als Ort der Reliquienverehrung? Anm. 23 stellt die unklare Forschungslage zu dem Altar und dessen Patrozinium zusammen. Für die Überlassung des noch nicht erschienenen Manuskriptes sei herzlich gedankt.

steht. Ebenso war ein zentraler Teil der Allerheiligenliturgie die Lesung der Seligpreisungen, die die Bodenplatten des Leuchters zieren. Karl der Große im Schrein des der Dreifaltigkeit und vermutlich allen Heiligen geweihten Altars,<sup>39</sup> ebenso wie der Stifter der *corona regalis*, der eine solche auch auf seinem Haupt trägt, sind in dieser Feier gemeinsam aufgenommen in den Kreis der *Civitas Dei*. Friedrich Barbarossas „Anwartschaft“ auf diese Krone des ewigen Ruhms wird zwar in dieser Inszenierung sichtbar gemacht, bedarf aber doch der Unterstützung der Fürbitter; bitten er und seine Mitstifterin, die Gattin Beatrix, doch in der Umschrift des Leuchters ausdrücklich Maria, sie in ihr Gebet einzuschließen.

Unklar bleibt, was weiter von Friedrich I. zu Ehren der Karlsruherhebung in Aachen an Aufträgen erteilt wurde. In der Kölner Königschronik wird erwähnt, der König habe *quedam regalia xenia in vasis aureis [...] gemeinsam mit seiner Frau gestiftet*.<sup>40</sup> Über den Vorgang der Translation der Gebeine Karls wird zwar unterschiedlich berichtet, aber in den meisten Quellen wird ein kostbarer Behälter genannt, in den sie gelegt worden seien, wobei die Frage, zu welchem Zeitpunkt diese Objekte geschaffen wurden, offen bleibt. Einzig Andreas von Marchiennes überliefert, sie seien in einen „hölzernen Kasten inmitten jener Basilika“ überführt worden.<sup>41</sup> Das relativ unscheinbare Armreliquiar (Taf. IX,2) wird denn in der Regel als eilige Lösung für die würdevolle Aufnahme wenigstens eines Reliquienteils im Sinne der Präsentation eines *pars pro toto* verstanden. Hierfür freilich kann nicht nur kein Beleg angeführt werden, sondern die stilistisch verwandten Lütticher Goldschmiedearbeiten erlauben auch eine etwas spätere Datierung.<sup>42</sup> Selbstverständlich liefert die Translation Karls 1165 erst die Motivation zur Herstellung eines Reliquiars mit dem Arm des heiligen Karl. Wenig plausibel jedoch ist eine Stiftung des Reliquiars noch zur Erhebung und im Auftrag Friedrichs I. oder auch seiner Gattin Beatrix.

Das Programm des Reliquiars selbst spricht gegen eine, wie des Öfteren gedeutet, Stiftung Friedrichs I. zur Repräsentation staatspolitischer Konzepte. Vielmehr scheint es sich um ein Objekt zu handeln, in dem unterschiedliche Interessen ausgehandelt, miteinander verbunden und für verschiedene Rezipientenbedürfnisse angelegt wurden.

39 UNTERMANN, Chorhalle (wie Anm. 38), Anm. 58.

40 *Chronica Regia Coloniensis (Annales Maximi Colonienses)*, hg. von Georg WAITZ (MGH *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum* 18), Hannover 1880, ND 1978, S. 116.

41 Gudrun PAMME-VOGELSANG, *Die Ehen mittelalterlicher Herrscher im Bild. Untersuchungen zu zeitgenössischen Herrscherpaardarstellungen des 9. bis 12. Jahrhunderts* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 20), München 1998, S. 240 f.

42 Nahe verwandt sind die Staurothek von Ste. Croix und die 1173 zu datierenden Schreine der Hill. Domitian und Mengold; dazu Renate KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 8), München 1985, Abb. 136 und Abb. 140 – 142.

Beide Längsseiten sind auf ein Zentrum hin ausgerichtet. Auf der einen Seite wird Maria mit dem Kind von den beiden Erzengeln adoriert und auf der anderen Christus von den beiden Apostelfürsten begleitet. Auf der Marienseite (Taf. IX,2a) präsentiert Friedrich Barbarossa unter der äußeren Arkade zur Rechten der Gottesmutter die Kreuzsphaira und das Kreuzzepter. Er trägt auf dem Haupt eine mit Pendilien verzierte Bügelkrone. Friedrich I. und seine Gattin richten sich an Maria, und Beatrix präsentiert in ihrer velierten Rechten ein doppeltes griechisches Vortragekreuz. Auf der gegenüberliegenden Längsseite (Taf. IX,2b) steht zur Rechten Christi König Konrad III., dessen Pendilien an der Bügelkrone folgerichtig fehlen, da er nie zum Kaiser gekrönt wurde. Zur Linken Christi steht eine ihm in demütiger Haltung mit gesenktem Haupt und ehrfurchtsvoll auf die Brust gelegter linker Hand zugewandte Gestalt. Diese Figur ist schwierig zu identifizieren, ist sie doch lediglich als *Frederic(us) Dux Svavoru(m)* bezeichnet, was auch ihre aus Herzogssiegeln vertraute Repräsentation in voller Rüstung, ausgestattet mit der Fahnenlanze unterstreicht.

Das rein staufische Programm wird an den Schmalseiten durchbrochen. Unter den Arkaden präsentieren streng frontal ausgerichtet Ludwig der Fromme und Otto III. das Kreuzzepter und die mit dem Kreuz besetzte Sphaira. Beide tragen wie Friedrich Barbarossa die Bügelkrone mit Pendilien und über einer verzierten Tunika die Chlamys. Gegen die staatspolitische Interpretation, mit dieser Figurenabfolge stelle sich Friedrich I. als Auftraggeber in die vornehme Reihe einer Amtsgenealogie – mit Karl dem Großen gleichsam als Ursprung<sup>43</sup> –, sprechen eine Reihe von ikonographischen Besonderheiten. Auffällig ist vor allem der Herzog von Schwaben, der sich Christus – von Petrus und Paulus flankiert – demütig nähert. Da nur diese Gestalt allenfalls die für einen Stifter übliche Haltung annimmt, sieht Gudrun Pamme-Vogelsang in ihm den Auftraggeber und identifiziert ihn mit dem Neffen Friedrichs I., Herzog Friedrich von Rothenburg.<sup>44</sup> Hierzu würde auch die in der Reihe ungewöhnliche Aufnahme Konrads III. passen, des Vaters Friedrichs von Rothenburg. Der in den Diplomen der Reichskanzlei bis zu seinem Tod 1167 sehr häufig erscheinende Friedrich von Rothenburg war 1160 zum designierten Nachfolger Friedrichs I. ernannt worden und wurde trotz verschärfter Auseinandersetzungen mit seinem kaiserlichen Onkel ab 1166 weiterhin geschätzt und von diesem über seinen Tod hinaus bedacht.<sup>45</sup> Das Programm bleibt auch in dieser Interpretation zunächst eine Familienmemoria, was ebenso für die nicht auszuschließenden

---

43 Ursula NILGEN, Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der Kunstpropaganda des Hochmittelalters, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800 – 1250. Festschrift Florentine Mutherich, hg. von Katharina BIERBRAUER / Peter K. KLEIN / Willibald SAUERLÄNDER, München 1985, S. 217 – 234, bes. S. 218.

44 PAMME-VOGELSANG, Ehen (wie Anm. 41), S. 252 f.

45 PAMME-VOGELSANG, Ehen (wie Anm. 41), S. 253.

Deutungen dieser Figur als Herzog Friedrich I., Vater Konrads III. und Großvater Barbarossas, oder Herzog Friedrich II., Vater Barbarossas, gelten würde. Freilich bietet lediglich die Identifikation der Figur mit Friedrich von Rothenburg eine Erklärung für die besondere Haltung der Gestalt, die ihn als Stifter glaubwürdig werden lässt. Ist Friedrich von Rothenburg der Stifter, so gedenkt er mit dem Objekt seinem Vater Konrad III., seinem Onkel und Lehensherrn Friedrich Barbarossa und dessen Gattin Beatrix.

An einer entsprechend staufischen Memorie, die mit dem eben heilig gesprochenen Karl verbunden ist, muss freilich auch das Aachener Marienstift ein großes Interesse haben. Der während der Translation amtierende Propst des Marienstiftes Otto von Andechs ist ebenfalls mit Friedrich Barbarossa verwandtschaftlich verbunden und wird auch in dem Diplom vom 8. Januar 1166 als *nepos* bezeichnet.<sup>46</sup> Die gemeinsame Großmutter ist Sophie von Ungarn, die Tochter Belas I. von Ungarn. Für Otto von Andechs stehen folglich sowohl der Vater Barbarossas, Herzog Friedrich II. von Schwaben, als auch dessen Bruder Konrad III., der Onkel Friedrichs I., in einem engen Verwandtschaftsverhältnis. Otto von Andechs als möglicher Stifter wäre aber, ähnlich wie die Stiftung des Karlsschreins, anonymisiert. Das Interesse des Marienstiftes und seines damaligen Propstes an einer Familienmemorie der engsten staufischen Verwandten, angeordnet um den Gründervater, den heiligen Karl, ist an einer solchen Stiftung fast noch virulenter als dasjenige Friedrichs von Rothenburg.

Direkt neben Ludwig dem Frommen an der Schmalseite schließen an den Längsseiten Friedrich Barbarossa und Herzog Friedrich an, womit der Anspruch beider zum Ausdruck gebracht wird, in die Blutslinie Karls des Großen zu gehören.<sup>47</sup> Nicht nur als Beleg der Geblütsheiligkeit durch die genealogische Nähe des amtierenden Herrscherhauses zu dem Heiligen, sondern auch in anderer Funktion muss Ludwig hier erscheinen. Er und Otto III. auf der anderen Schmalseite sind diejenigen, die sich am innigsten der Memorie Karls angenommen haben. Ludwig war für das Begräbnis Karls zuständig. Otto hat im Jahre 1000 Karl zum ersten Mal erhoben.<sup>48</sup> Nicht nur um Karl, sondern freilich auch um das Aachener Marienstift waren Ludwig und Otto bemüht. Selbstverständlich gehören sie in die Herrscherreihen, die auch in den

46 MGH D FI., Nr. 501, S. 429, Z. 35.

47 Erich MEUTHEN, Karl der Große – Barbarossa – Aachen. Zur Interpretation des Karlsprivilegs für Aachen, in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben, Band 4: Das Nachleben, hg. von Wolfgang BRAUNFELS, Düsseldorf 1967, S. 54–76, bes. S. 64.

48 Dazu Knut GÖRICH, Otto III. öffnet das Karlsgrab in Aachen. Überlegungen zu Heiligenverehrung, Heiligsprechung und Traditionsbildung, in: Herrschaftsrepräsentation im ottonischen Sachsen, hg. von Gerd ALTHOFF/Ernst SCHUBERT (Vorträge und Forschungen 46), Sigmaringen 1998, S. 381–430, bes. S. 420.

kaiserlichen Urkunden erscheinen und in denen Otto III. sogar an erster Stelle genannt wird.<sup>49</sup>

Das enge Verwandtschaftsverhältnis der möglichen Stifter, vor allem aber ihre direkte Nähe zum heiligen Karl, ist eine zentrale Botschaft des Kästchens. Diese wird vertieft und als Blutsverwandtschaft bewiesen durch Ludwig den Frommen, der zwischen Friedrich Barbarossa und dem Herzog von Schwaben steht. Mit ihm ist in Kombination mit dem auf der gegenüberliegenden Seite erscheinenden Otto III. die Verbindung zu den im Dienste des Heiligen wichtigsten Vorgängern angesprochen. Die Beziehung zu diesen Gestalten nobilitiert nicht allein die Verdienste um die Heiligsprechung, Erhebung und selbstverständlich auch würdige Präsentation des Heiligen in diesem Armreliquiar, sondern darf auch als Verpflichtung verstanden werden, diesen Dienst weiterzuführen und zwar im Sinne des Karlsprivilegs: *ad laudem et gloriam nominis Christi et ad corroborationem Romani imperii*.<sup>50</sup> Für das Marienstift selbst bestätigt es die lange Tradition des Dienstes an seinem Fundator.

Ungewöhnlich ist die Reihung Konrads III. und Herzog Friedrichs von Schwaben neben den Christus umrahmenden Apostelfürsten. Vergleichbare Programme kennen frühchristliche Werke und deren entsprechende Renaissancen vor allem in Rom. Unter Paschalis I. etwa erscheint in Sta. Cecilia in Trastevere – auch hier auf den frühchristlichen Prototyp zurückgreifend – eine solche Reihe im Apsismosaik.<sup>51</sup> Das Motiv der *Traditio legis*, das in der Dreiergruppe auf der Christusseite auch anklingt – wobei allerdings die beiden Apostelfürsten mit velierten Händen das Buch und nicht, wie üblich, die Schriftrolle halten –, ist ebenfalls ein frühchristliches Thema, das freilich auch in der ottonischen Ikonographie eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt, so etwa in den Magdeburger Elfenbeintafeln oder auf dem Ciborium von Sant' Ambrogio in Mailand. Auch auf der Marienseite des Armreliquiars scheint ein römisches Thema auf. Maria wird hier, wie üblich, von zwei Engeln adoriert. Sie ist als Himmelskönigin und Gottesgebälerin dargestellt, hält sie doch auf ihrem linken Arm den Jesusknaben. In ein herrschaftliches Gewand ist sie gehüllt und auf ihrem verschleierte Haupt trägt sie eine Krone, in der Rechten präsentiert sie ein Lilienszepter. Die Maria Regina, zugleich als Ecclesia und Braut Christi gefeiert, wird mit dem zunehmenden Marienkult im Laufe des 12. Jahrhunderts eine feste Formel. Allerdings besteht in dieser Kombination, wie sie das gesamte Kästchen vorweist, den Engeln, Stiftern und Aposteln unter Arkaden, eine gewisse ikonographische Verwandtschaft

49 Dazu Aachener Urkunden 1101 – 1250, bearb. von Erich MEUTHEN (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 58), Bonn 1972, S. 59 f.

50 MGH DFI., Nr. 502.

51 Julie ENCKELL JULLIARD, Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana) ou la navicula d'Alexandre III, in: Cahiers de civilisation médiévale 47, 2004, S. 17 – 35, bes. S. 28.

zu dem unter Alexander III. geschaffenen Programm der Apsis von Santa Maria Nova in Rom. Das römische Programm, wohl um 1161 in der Auseinandersetzung zwischen Alexander III. und Victor IV. als politisches Programm entstanden,<sup>52</sup> kann als Deklaration verstanden werden, hier in Santa Maria Nova sei der Ort der wahren und gerechten Kirche.

Dass der Dienst im Kampf für die Kirche auch im Armreliquiar angesprochen ist, lässt allein schon die Verbindung Christi mit den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus vermuten. Bereits die Ottonen wussten diese ursprünglich für die Legitimierung des römischen Papsttums wichtige Formel, Wahrer und Behüter der Kirche zu sein, im Sinne der Herrscher einzusetzen. Im Freiheitsbrief Barbarossas für Aachen erklärt Friedrich I., er wolle Karl dem Großen nacheifern, das „Recht der Kirchen“ zu wahren.<sup>53</sup> Dass an einem Objekt mit einer solch staufischen Genealogie diese alte Formel wieder aufgegriffen wird zu einem Zeitpunkt, in dem auch das Papsttum, eben Alexander III. in Santa Maria Nova, sie erneut im Sinne päpstlichen Primatanspruchs einsetzt, verschafft dem Thema vor dem Hintergrund der Kanonisation Karls des Großen eine zusätzliche Bedeutung. Der Gegenspieler Alexanders III., Papst Paschalis III., war für die Heiligsprechung verantwortlich, hatte sie aber gewissermaßen delegiert, und Barbarossa selbst hatte mit eigenen Händen die Gebeine seines heiligen Vorfahren erhoben.<sup>54</sup> Das tatkräftige Mitwirken Friedrichs I. bei der Translation des Reichsheiligen Karl ist im Sinne einer heiligenden Bekräftigung der Herrschaft zu interpretieren. Zudem dient es auch dem Wohl der Kirche. Für die Wahl der eher altertümlichen Ikonographie Christi zwischen den Apostelfürsten am Armreliquiar ist die Kenntnis der erneuten Aktualität des Themas für das römische Papsttum Alexanders III. vorauszusetzen. Hier steht es freilich explizit an einem Objekt, das die Amtstätigkeit des Gegners, Paschalis' III., und somit auch dessen Heiligsprechung Karls legitimiert. Gerade in Aachen dürfte auch die Übertragung des Themas auf den weltlichen Herrscher als Beschützer der „richtigen“ Kirche, wie es in ottonischer Zeit eingesetzt wurde, bekannt gewesen sein. Allerdings betrifft der Auftrag zum Dienst für die Kirche nicht allein den Herrscher, sondern ihm unterstehen die Staufer insgesamt. Hierfür sprechen die auf derselben Seite des Reliquiars unter den äußeren Arkaden befindlichen Konrad III. und der bewaffnete Herzog Friedrich von Schwaben. Die Rüstung Herzog Friedrichs, der neben Paulus seine Fahnenlanze präsentiert und sich Christus und den Apostelfürsten verehrend empfiehlt, kann nicht als bloßes Zeichen seines herzoglichen Standes und seiner weltlichen Wehr-

52 ENCKELL JULLIARD, Santa Maria Nova (wie Anm. 51), S. 34.

53 Aachener Quellentexte, hg. von Walter KAEMMERER (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Aachen 1), Aachen 1980, S. 196 f.

54 PETERSOHN, Kaisertum und Kultakt (wie Anm. 30), S. 109.

haftigkeit verstanden werden, sondern muss in diesem Kontext als Exempel für den aktiven *miles Christi* gelten.

In dieselbe Richtung deutet auch die Darstellung der Beatrix, die in ihrer velierten Rechten ein griechisches Doppelkreuz demonstrativ nach oben hält. Ob damit jenes Kreuzpartikel gemeint ist, das im Nekrolog unter den Stiftungen der Kaiserin für Aachen erwähnt wird, ist ungewiss.<sup>55</sup> Die ikonographische Konstellation eines Herrscherpaars, bei dem der weibliche Part ein Kreuz erhöht, wird jedoch jedem zeitgenössischen Betrachter die Legende der Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung durch Helena, Mutter Kaiser Konstantins, in Erinnerung gerufen haben. Das Thema war seit dem ersten Kreuzzug (1096–99) etwa in der die rheinisch-maasländische Kunst prägenden Region Flandern in die Liturgie aufgenommen worden, insbesondere aber im Kloster Stablo, wo Abt Wibald, einer der wichtigsten Berater Barbarossas, als Mäzen tätig war. Als ikonographische Formel kommt es denn in vielen Werken vor, so etwa im Stavelot Triptychon, aber auch im Alexander-Reliquiar.<sup>56</sup> Beatrix als Konterpart zu Friedrich I. lässt ihn in dieser Rolle der neuen Helena zum neuen Konstantin werden, wiederum im Sinne des Wahrers und Schützers der Kirche. Beide flankieren Maria als Gottesgebälerin, die aber zugleich – wie ihre Krone und herrscherliche Tracht zeigen – auch als Maria Regina und Ecclesia zu verstehen ist.

Im Lichte der Liturgie erfahren die unterschiedlichen Sinnschichten eine vertiefte Inszenierung. Die Hymne *Urbs aquensis*, die – wie McGrade darlegte<sup>57</sup> – bereits vor 1170 existiert haben dürfte, wird zur Feier des Heiligen Karl gesungen. Darin wird Karl als Kämpfer für das Christentum gefeiert: Er sei derjenige, der die Ungläubigen bekämpfe, die heidnischen Tempel niederreißt und göttliche Gesetze mache, um mit Gerechtigkeit zu regieren. Dieselbe Melodie mit einem nur wenig abgewandelten Text wird in Aachen auch zum Fest der Kreuzesverehrung und Kreuzauffindung am 3. Mai gesungen. Der Zusammenhang zwischen dem *crux lignum triumphale* und dem im *Urbs aquensis*-Hymnus besungenen Karl als *rex mundi triumphator* wird in der Liturgie so eng gesehen, dass Karl selbst für das wieder errichtete Kreuz steht. Diese Liaison zwischen Karl und der Kreuzesaufrichtung wird noch deutlicher im Hymnus *Salve crux arbor*, der zu dem am 14. September in Aachen gefeierten Fest der Kreuzaufrichtung gesungen wird und wiederum eine enge Beziehung zu den anderen beiden Festen schafft.<sup>58</sup> Die Liturgie der Aachener Marienkirche betont also mit ihrer Verbindung des Festes der Kreuzauffindung, dessen Aufrichtung und demjenigen ihres Gründers

55 PAMME-VOGELSANG, Ehen (wie Anm. 41), S. 242.

56 WITTEKIND, Altar – Reliquiar – Retabel (wie Anm. 26), S. 203 f.

57 Michael McGRADE, *Affirmations of royalty. Liturgical music in the Collegiate Church of St. Mary in Aachen, 1050–1350*, Chicago 1998, S. 145.

58 McGRADE, *Affirmations* (wie Anm. 57), S. 148.

und Heiligen Karl einen Zusammenhang, den wir auch im Bild sehen. Karl ist bereits seit seiner Lebzeit akzeptierter neuer Konstantin. Friedrich Barbarossa wird am Reliquiar als Karls Blutsverwandter und durch seine Beteiligung bei der Erhebung in direkter Nähe zum Heiligen stehend als dessen legitimer Nachfolger bewiesen und geheiligt. Damit ist auch die Parallelisierung von Karl mit Konstantin auf ihn übertragen.

#### IV. Zusammenfassung

Bilder und ihre Programme sind insbesondere in der staufischen Zeit multifunktional und müssen in unterschiedlichen Situationen für verschiedene Gruppen variierende Deutungsmöglichkeiten anbieten. Ebenso werden Bilder in der Regel zwischen unterschiedlichen Parteiungen ausgehandelt. Das einzige Objekt, das als politische Äußerung gleichsam eingepflanzt wurde, dürfte der auf das Capitol verbrachte Carroccio sein. Es liegt nahe, das weitere Schicksal dieses Monuments, wurden doch die eroberten Teile des Streitwagens relativ schnell verbrannt, gerade mit diesem „fremden“ Import zu erklären.

Freilich hat Friedrich II. einen gänzlich anderen Bildbegriff als noch sein Großvater Friedrich I. Objekte wie der Cappenberger Barbarossa-Kopf, der Aachener Leuchter, aber auch das eher unscheinbare Armreliquiar Karls des Großen sind durch eine Vielzahl von Bedeutungsmontagen charakterisiert, die sich in den jeweils unterschiedlichen Situationen ihres Gebrauchs weiter verändern. Die Umwandlung des Cappenberger Kopfes zu einem Johannes-Reliquiar hat das apostasierte Kaisertum der Fürbitte des nächst höheren Patrons übergeben und damit den weiter greifenden Blick der Bitte um die Mitregentschaft mit Jesus Christus in den Vordergrund geschoben und das Gedächtnis des Herrschers mit demjenigen des Paten Otto von Cappenberg verflochten. Der Barbarossaleuchter schafft eine sinnfällige und in den jeweiligen Liturgien mit dem amtierenden oder gerade gekrönten Herrscher gemeinsam funktionierende Inszenierung einer in der Liturgie gefeierten Heiligung der Herrscherkrone. In dieser liturgischen Situation des unter der Leuchterkrone stehenden Herrschers, begleitet von dem Heiligen Karl unter den ihre Kronen anbietenden 24 Ältesten der Apokalypse, sind weltliche und himmlische Herrschaft zusammen zu sehen. Mit der Leuchterkrone ist der Herrscher überdies virtuell anwesend, wird doch seine Krone damit ebenso wie diejenige des ewigen Heils angesprochen. Diese zirkulären Verknüpfungen zwischen den Objekten betreffen auch die Visualisierung des himmlischen Jerusalems in der Leuchterkrone, das bereits im Bau selbst verwirklicht worden war. Am deutlichsten werden diese einander überlagernden, ineinander greifenden Bedeutungen am Beispiel des Armreliquiars. Die Memoria wird mit Geblütsheiligkeit, Nachfolger im gemeinsamen Dienst an dem Heiligen, Verständnis der

gemeinsamen Aufgabe und der Bezüge so miteinander verschmolzen, dass sowohl die Interessen des wahrscheinlich beschenkten Stiftes, des Kaiserpaars als auch des Stifters bedacht werden.

Nur als permanent sich wandelnde Vorstellung hat sich das Thema Aachen und Rom anhand dieser Objekte darstellen lassen. Es sind – mit Ausnahme des Carrocio – nicht die Örtlichkeiten, die als feste Räume verstanden werden. Selbst ein Bau wie das Aachener Marienstift erhält durch die gestifteten Objekte jeweils virtuell andere Bezüge, wird anders definiert und in den jeweiligen Situationen – etwa der Liturgie zu den unterschiedlichen Feiertagen – mit anderen Sinnmontagen neu inszeniert.



1 Goldbulle Friedrich Barbarossas,  
Avers,



2 Goldbulle Friedrich Barbarossas, Revers,





1 Kopfreliquiar aus Fischbeck, Hannover, Kestner-Museum

- 2 ► Armreliquiar Karls des Großen, Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, Inv. Nr. D 712

*siehe nächste Seite: a) und b)*



Saurma, Lieselotte E. (S. 268 – 288 und S. 305 – 307)  
Abb. 1: bpk / Münzkabinett, SMB / Lutz Jürgen Lübke  
| Abb. 2: Universitätsbibliothek Heidelberg / GF 55;  
Schrank Bd. 1 / Tafel 28, Nr. 2 | Abb. 3: Brüssel,  
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. Nr. 1031 |  
Abb. 4: Münster, Bischöfliches Generalvikariat, Kunst-  
pflege (Foto: Stephan Kube Gräven) | Abb. 5: The  
Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1965.  
(65.126) (Foto © The Metropolitan Museum of Art) |  
Abb. 6: aus: Wilhelm Ewald, Rheinische Siegel (Pub-  
likationen der Gesellschaft für rheinische Geschichts-  
kunde 27), Band III, Bonn 1931, Tafel 1, Abb. 1.

**Farbtafeln** (S. 161 – 176 und S. 289 – 304)

I, 1: akg-images/Hedda Eid | I, 2: © 2003, Photo Scala, Florence/Fondo Edifici di Culto – Min. dell' Interno | II, 1: Historisches Museum der Pfalz Speyer | II, 2: akg-images/Rainer Hackenberg | III, 1: Roma, ICCD, Fototeca Nazionale F 74677 | IV, 1: Jürgen Krüger, Karlsruhe | IV, 2: Jürgen Krüger, Karlsruhe | V, 1: Jürgen Krüger, Karlsruhe | V, 2: Jürgen Krüger, Karlsruhe | VI, 1 und VI, 2: Niedersächsisches Staatsarchiv, Inv. Nr. 1: Urk. 1 (Foto: Chr.-Treptow-Göse) | VII, 1: akg-images | VIII, 1: Museum August Kestner (Fotograf: Christian Tepper) | IX, 1: akg-images/Bildarchiv Steffens | IX, 2: bpk/RMN/Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art/Daniel Arnaudet | X, 1: bpk/RMN/Paris, Musée du Louvre/Daniel Arnaudet | X, 2: Kunsthistorisches Museum, Wien | X, 3: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet de Médailles, Inv. Nr. 2 CA 29015 | XI, 1: Kunsthistorisches Museum, Wien | XI, 2: © The Trustees of the British Museum. All rights reserved | XII, 1: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet de Médailles, Inv. Nr. 226 | XII, 2: Kunsthistorisches Museum, Wien | XII, 3: © Bengt A Lundberg/Museum of National Antiquities, Stockholm Sweden | XIII, 1: © 1990. Foto Scala, Florence | XIV, 1: The Metropolitan Museum of Art, Mrs. Stephen V. Harkness Fund, 1922. (22.31.2) (Foto © The Metropolitan Museum of Art) | XV, 1: Foto © The Metropolitan Museum of Art | XVI, 1: Courtesy of Finearte-Semenzato Casa d'Aste S.p.A. | XVII, 1: The Metropolitan Museum of Art, The Milton Weil Collection, 1938. (38.150.23)

(Foto © The Metropolitan Museum of Art) | XVII, 2: Neapel, Museo Nazionale | XVIII, 1: Neapel, Museo Nazionale | XVIII, 2: © Dumbarton Oaks Collection, Washington DC  
 XIX, 1: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II, f. 107f | XX, 1: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II, f. 138r | XXI, 1: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II, f. 139r | XXII, 1: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II, f. 146r | XXIII, 1: Kulturhistorisches Museum Magdeburg, Inv. Nr. Pl. 33 (Foto: Hans-Wulff Kunze) | XXIII, 2: © Bildarchiv Foto Marburg | XXIV, 1: bpk/Münzkabinett, SMB | XXIV, 2: bpk/Münzkabinett, SMB | XXIV, 3: Kunsthistorisches Museum, Wien | XXV, 1: © 2009 Biblioteca Apostolica Vaticana, BAV, Cod. Pal. Lat. 1071, fol. 1r | XXVI, 1: © 2009 Biblioteca Apostolica Vaticana, BAV, Cod. Pal. Lat. 1071, fol. 1v | XXVII, 1: Th. Biller | XXVIII, 1: © 1990, Photo Scala, Florence/Fondo Edifici di Culto – Min. dell'Interno | XXIX, 1: © 1990, Photo Scala, Florence | XXX, 1: © 1990, Photo Scala, Florence | XXXI, 1: aus: Ernst J. Grube/Jeremy Johns, The painted ceilings of the Cappella Palatina. Supplement I of Islamic Art, Genova/New upplement I of Islamic Art, Genova/New York 2005, Farbtafel 4 oben (A2.5) | XXXI, 2: Reproduktion aus: Mathieu Prosper Morey, Charpente de la cathédrale di Messine, Paris 1842, Tafel 3 | XXXII, 1: aus: Nobiles Officinae. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Regione Siciliana. Kunsthistorisches Museum Wien, 31. März bis 13. Juni 2004. Palermo, Palazzo dei Normanni, 17. Dezember 2003 bis 10. März 2004, hg. von Wilfried Seipel, Wien/Milano 2004, S. 221 Kat. Nr. 50 | XXXII, 2: aus: Nobiles Officinae. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Regione Siciliana. Kunsthistorisches Museum Wien, 31. März bis 13. Juni 2004. Palermo, Palazzo dei Normanni, 17. Dezember 2003 bis 10. März 2004, hg. von Wilfried Seipel, Wien/Milano 2004, S. 60.

*Sollte es vorgekommen sein, dass Rechteinhaber nicht genannt sind oder nicht ausfindig gemacht werden konnten, bitten wir um entsprechende Nachweise die beteiligten Urheberrechte betreffend, um diese in künftigen Auflagen zu berücksichtigen oder/und im Rahmen der üblichen Vereinbarungen für den Bereich wissenschaftlicher Publikationen abgelenkt zu können.*

Ergänzungen zu den Bildnachweisen:

Abbildung 3 (S. 278) : aktualisierter Bildnachweis KIK-IRPA, Brüssel

Tafel VI, 1 und Tafel VI, 2: aktualisierter Bildnachweis Niedersächsisches Landesarchiv Standort  
Wolfenbüttel, NLA WO, 1 Urk Nr. 1

<http://www.arcinsys.niedersachsen.de/arcinsys/detailAction?detailid=v5529571>

Zur fehlenden Tafel VII, 1 vgl. Abb. 4

Zur fehlenden Tafel IX, 1 vgl.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Aachen\\_Cathedral\\_Barbarossaleuchter\\_02.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Aachen_Cathedral_Barbarossaleuchter_02.jpg) ,

Barbarossaleuchter © Arnoldius