

Anhang: Wibald von Stablo und “seine” Kunstwerke

Wir bringen hier eine ausführlichere Diskussion zu einigen prominenten Kunstwerken, die uns gemäß FAUBNER Wibald von Stablo vermittelt und hinterlassen hat. Einige davon genießen sogar höchste Wertschätzung wie z.B. die sog. Reichskrone in Wien. Wir prüfen u.a. ob die kunstgeschichtlichen Einschätzungen, die darüber bisher angestellt worden sind, auch eine Neudatierung in das 12. Jh. zulassen würden.

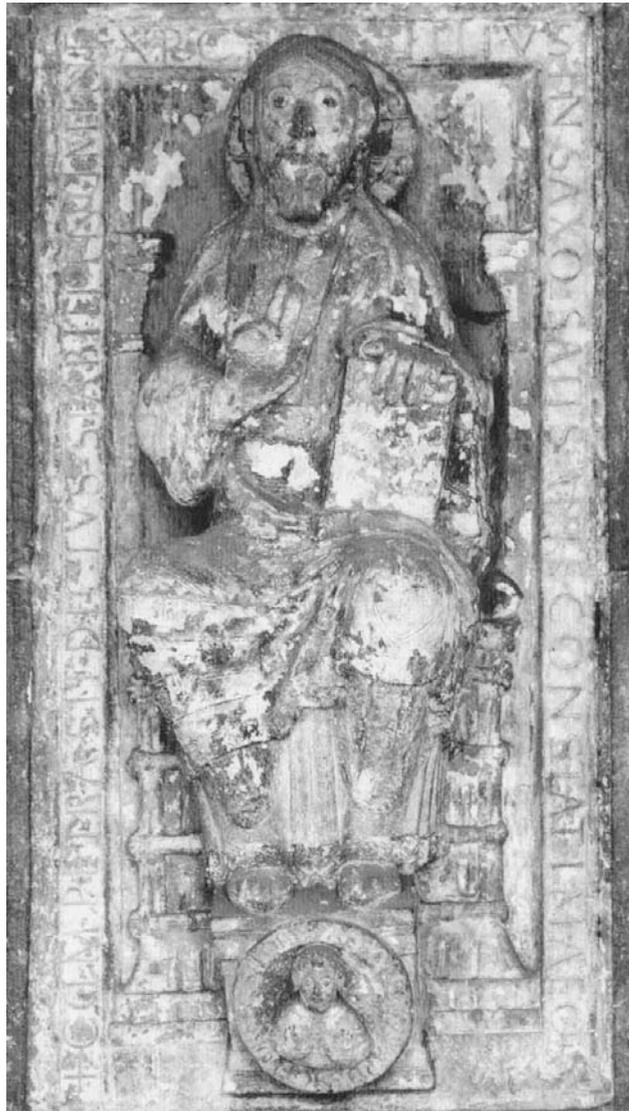
ANHANG 1: DIE DREI STEINPLASTIKEN ZU ST. EMMERAM IN REGENSBURG



ST. EMMERAM, VORHALLE: ST. DIONYSIUS

Nach FAUBNER ließ Wibald anfangs der 40er Jahre diese Steinfiguren anfertigen (s.o.) und dem *Abt Reginward* (1048-1059/60) als Auftraggeber zur Datierung unterschieben. Die *Denkmäler in Bayern* beschreiben die Figuren ohne Argwohn: [DiB; Stadt Regensburg 202]

“Drei Kalksteinreliefs mit fast vollrunden Figuren in breiter Umrahmung sind den mittleren und seitlichen Wandstücken eingepaßt, verbunden durch ein Gesims, das als oberer Abschluß des Türsturzes durchgezogen ist. Dargestellt ist der thronende Christus Salvator zwischen den sich zu ihm hinwendenden Standfiguren der hll. Emmeram und Dionysius. Diese blockhaften Figuren scheinen die frühesten in situ erhaltenen Portalfiguren in Deutschland zu sein; stilistisch weisen sie auf Vorbilder der Elfenbein- und Goldschmiedekunst. Die Steinoberfläche ist gut erhalten; lediglich die aus dem 19. Jh. stammende farbige Fassung ist weitgehend verloren.”



ST. EMMERAM, VORHALLE: CHRISTUS

Im Gegensatz zu dieser Beschreibung herrscht zumindest bezüglich der Figur des Emmeramer Dionysius ein gewisses Misstrauen bei STROBEL/WEIS: [54 f.]

“In St. Emmeram behauptete man seit dem frühen 11. Jahrhundert, nicht das Kloster St. Denis bei Paris besäße die Gebeine des heiligen Dionysius Areopagita, sondern St. Emmeram selber, nachdem sie unter Kaiser Arnulf entwendet und dann nach Regensburg zusammen mit dem Codex Aureus und dem Arnulfziborium geschenkt worden seien. Wieder in Vergessenheit geraten, hätte man sie 1049 neu gefunden, was zum Anlaß genommen wurde, um dem Heiligen einen würdigen Kultraum zu errichten. Aber man sah sich dem Mißtrauen und der Kritik anderer Kleriker ausgesetzt, weil schriftliche Beweise gefehlt hätten. Da kam wieder ein (inszenierter) Glücksfall zu Hilfe. Noch im selben Jahr 1049 habe man beim Abbruch der Kirchenwestmauer drei Steine mit einschlägigen Inschriften gefunden, die die Echtheit der Gebeine aufs schönste bestätigt hätten. Allerdings wurden auch diese Steine schon gleich - in Emmeramer Sicht aus Neid - als Fälschungen verdächtigt. Damit nicht genug. Zu Ende des Jahrhunderts werden gefälschte Diplome bzw. Privilegien lanciert, die alte Behauptungen wiederholen und damit die Exemption, angeblich bereits unter Karl dem Großen erfolgt, anstreben. Dies scheint als eigentlicher Grund dahinterzustecken: Man wollte mit denselben Ansprüchen wie St. Denis auftreten, versuchte sich selbst als von Kaisern und Königen reich

beschenkt darzustellen, wozu auch der Hinweis auf kaiserliche und königliche Grablagen über die tatsächliche Zahl hinaus gehören, wollte sozusagen ein St. Denis für Deutschland sein. Dabei gab es nicht zuletzt Schwierigkeiten der Glaubwürdigkeit, als man 1052 zu den Feierlichkeiten der Einweihung von Dionysiuschor und Wolfgangskrypta schritt. Papst Leo IX. hatte für St. Denis 1049 den Besitz der Reliquien Dionysii bestätigt; er hätte das gleiche nicht nochmals für die St. Emmeramer tun können. So verlegte sich der Eifer in St. Emmeram 1052 ganz auf die Erhebung und Translation der Gebeine des heiligen Wolfgang in die neuerbaute Krypta, ohne daß von der gewünschten St.-Denis-Rolle die Rede war. Dennoch waren sichtbare Zeichen gesetzt: Am Portal konnte man schon bald das Bildnis des heiligen Dionysius erblicken, und der ihm geweihte Chor verkündet von den damaligen Bestrebungen. Die facettenreiche Klostergeschichte von St. Emmeram zur Mitte des 11. Jahrhunderts ist wegen dieser dem Mittelalter geläufigen Anstrengungen um Reliquienbesitz von Bedeutung.“

Daneben finden die Plastiken auch eine kritische Würdigung, was ihren künstlerischen Rang angeht, dennoch werden sie auch gefeiert, aber als das, was sie nicht sein können, als: “Ausdruck für das Kunstwollen der ottonischen Zeit”, so in der Großen Bayerischen Kunstgeschichte: [Schindler; 107]

“Auf den ersten Blick erscheinen uns diese Plastiken - der thronende Christus vor allem - noch als Relieffiguren, die ihre Herkunft aus der Kleinplastik, der Goldschmiedewerkstatt, [Wibald war häufiger Auftraggeber in Goldschmiedewerkstätten s.u.] nicht verleugnen können. [...] Daß dieser Griff auf das Monumentale nicht ohne barbarische Härten erfolgt, daß etwa die Körperbeschreibung durchgehend sehr streng und summarisch ist und auf jegliche Akzentuierung der Glieder oder einer Bewegung verzichtet, ist nur kennzeichnend für das Kunstwollen der ottonischen Zeit, das man mit einem der frühen vorklassischen Stufe der griechischen Kunst entsprechenden Begriff ‘archaisch’ nennen darf. Die Körper sind spulenhaft starr, die Arme wirken wie angepreßt, die Beine verharren im Block, in einer starken Flächenspannung, als hätte der Bildhauer eine Metalltreibearbeit auszuführen, die an den vortretenden Teilen reißen könnte. Aber die Köpfe, vorab die seitlich gewendeten, sind schon in einem gewissen Maße lebendig und wach. Und farbig sind die Figürchen auch.“

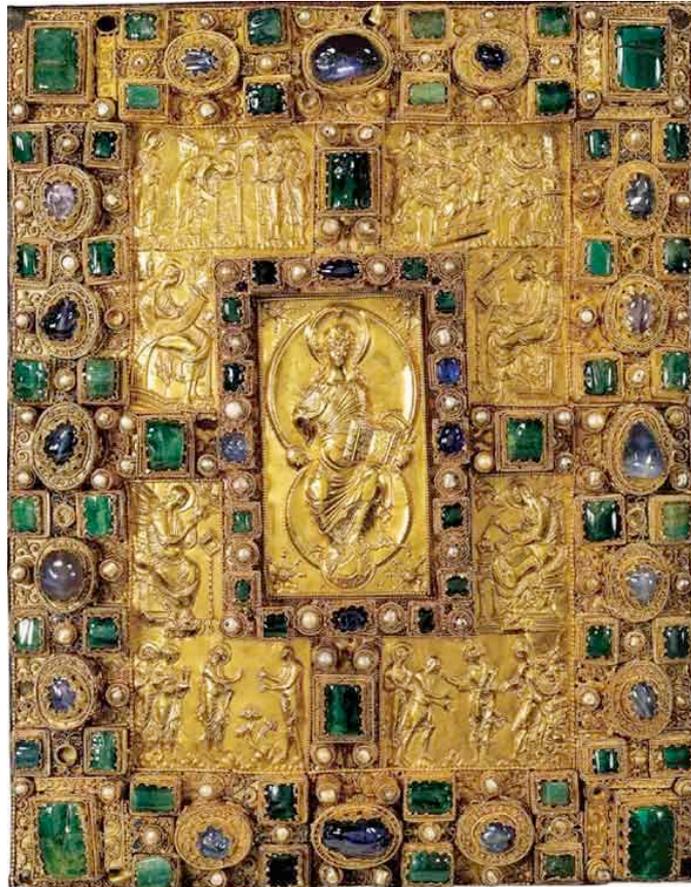


ST. EMMERAM, VORHALLE: ST. EMMERAM

Wibald und Abt Engilfrid v. St. Emmeram haben gute Arbeit leisten lassen. Das Werk wird von der Wissenschaft für die zuge dachte Zeit akzeptiert. Verwandtschaften werden von SCHINDLER lediglich in der "Altartafel aus Basel im Cluny-Museum zu Paris" gesehen. Was unserer Ansicht nach jedoch nicht passt, ist der Vergleich mit der archaischen griechischen Kunst. Diese hat bekanntlich eine eher magische Ausstrahlung (wie auch die echte romanische Plastik), die Figuren hier wirken hingegen ungelentk, unbeholfen, um nicht zu sagen: beschränkt, was möglicherweise beabsichtigt war. Denn hätte der Bildhauer auf dem hohem Niveau der Entstehungszeit gearbeitet (Mitte 12. Jh.), dann wäre das den Zeitgenossen sicherlich aufgefallen und es hätte schon vorhandenen Verdacht weiter genährt. Wir vermuten auch, dass eine Zuschreibung dieser Plastiken in das 11. Jh. auf rein kunsthistorischer Basis nicht so ohne weiteres hätte erfolgen können, da Vergleichbares offensichtlich nicht vorliegt und eine entsprechende zeitliche Einordnung daher kaum möglich. Hier hat sich wiederum die Kunstgeschichte den chronologischen Vorstellungen Absichten untergeordnet. Das gilt auch für ein nächstes Beispiel den *Codex Aureus* von St. Emmeram:

ANHANG 2: DER CODEX AUREUS

Auch der hochberühmte *Codex Aureus* von St. Emmeram ist nach FAUBNER eine Arbeit aus Wibalds Atelier, im Auftrage von Abt Suger für seine Abtei Saint-Denis. Nach dem Ze wü rfnis mit Suger nahm Wibald den *Codex* mit seinen noch nicht fertigem Prunkeinband an sich und überließ ihn Abt Engilfrid von St. Emmeram (s.o.). Heute zählt der prachtvoll verzierte Vorderdeckel zu den “wesentlichsten und kostbarsten Stücke[n] spätkarolingischer Goldschmiedekunst” [Schindler 90], die sich in bayerischen Klöstern erhalten haben. Sehen wir wieder nach, wie das Werk von der Kunstgeschichte beurteilt wird und ob es sich wirklich stilistisch in das späte 9. Jh. einordnen lässt: [Schindler 90 f]



CODEX AUREUS; EINBANDDECKEL

“Die Christusdarstellung auf dem Buchdeckel des Codex aureus, eine Goldtreibearbeit des Jahres 870, möchten wir als eine für den Zeitstil typische [!] Arbeit herausgreifen. Christus schwebt über der Schnittstelle zweier Kreise, er scheint in einer seltsamen körperlichen Verrenkung auf der Weltkugel zu balancieren. In den kühnen Faltenstrudeln des Gewandes, der fahrigen Energie der Geste, umhüllt von dem blitzenden Lichtglanz des Goldes, spricht dieser jugendliche Christus wie in einer Vision zu uns. Der explosive Gefühlsgehalt der Darstellung zeigt sich noch in den Sternzeichen, die als Füllsel in die Ecken des Deckels eingesetzt sind. Die flankierenden *Reliefs* der vier *Evangelisten* wirken im gleichen Sinn maniert, aktiv und bedeutsam. Das Gewand modelliert den Körper, wirkt oft wie angeklatscht oder löst sich unvermittelt in flatternden Zipfeln. Alles ist auf ausdrucksvolle Bewegtheit, Flüssigkeit, ja Eleganz der Aktion angelegt. In der Szene mit der Vertreibung der Händler aus dem Tempel glaubt man sich an die beredsamen und figurenreichen Reliefs römischer Triumphsäulen erinnert, die der Meister vielleicht gekannt hat. Sehr im Gegensatz zu diesem flachen, malerische Wirkungen anstrebenden Reliefstil steht die Rahmenform mit ihren turmartig erhöhten Steinfassungen, ihrem symmetrisch angeordneten, geradezu mit Sammlerstolz ausgebreiteten Prunk.”

Wieder lassen sich vor dem Hintergrund der von FAUBNER postulierten Entstehung des Werkes viele der oben genannten Beschreibungsdetails auch neu deuten. Man kann diese Beschreibungen

gen unkritisch als das sehen, was sie zu sein vorgeben: als eine Hymne auf die hohe und virtuose Kunst spätkarolingischer Goldschmiede - deren Niveau natürlich, wie bei allen sog. karolingischen Impulsen, erst Jahrhunderte später wieder erreicht wird! Aber auch als das, von dem FAUBNER ausgeht: ein virtuoser Künstler der dreißiger Jahre des 12. Jhs. schafft nach der Konzeption von Wibald den Codex, der durch ein ganzseitiges Bild Karls des Kahlen, Laienabt von St-Denis, auf 870 datiert wird, und lässt seiner Fantasie freien Lauf: So wirkt das Werk: { "maniriert" (primär im Abendland eine Bezeichnung für den - unklassischen - Stil zwischen 1530 und 1600); mit: { "seltsamen körperlichen Verrenkungen"; es gibt: { "kühne Faltenstrudel"; das Gewand wirkt: { "wie angeklatscht"; es gibt: { "Bewegtheit, Flüssigkeit, ja Eleganz der Aktion" und natürlich: karolingische Renaissance, weil es an: { "römische Triumphsäulen" erinnert.



{

Welch ein Kontrast zu den eben betrachteten unbeholfenen "frühromanischen" Steinplastiken, die dennoch der - hier - hochgerühmten Goldschmiedetradition entstammen sollen. Es bestätigt sich zunächst die Einschätzung von ILLIG, dass die karolingische Buchmalerei von der ottonischen nicht zu unterscheiden sei [ILLIG; 305-319]; FAUBNER weist mit seinen Vermutungen über Wibald noch darüber hinaus, wenn er behauptet (mündliche Mitteilung), dass alle derartigen Codices Produkte der Wibaldwerkstatt des 12. Jhs. seien. (FAUBNER wird in absehbarer Zeit einen Überblick über die Prachtcodices aus rechtshistorischer Sicht geben.) Der chronologisch-stilistisch kaum zu ordnende Wirrwarr, den die Werke der Buchmalerei darstellen, lässt auch diese Deutung zu. Vielleicht stellt sich noch einmal heraus, dass der geistige

Vater des "Leonardo" der Buchmalerei des 10. Jhs., des Meisters des *Registrum Gregorii*, unser Wibald ist.

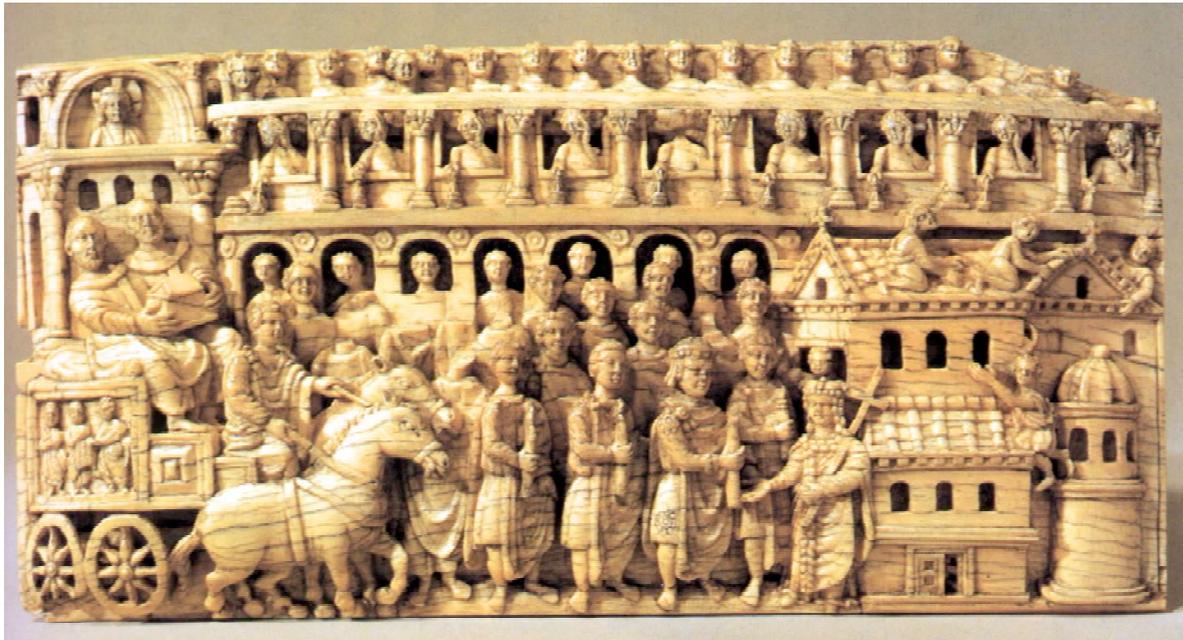
ANHANG 3: DAS ELFENBEINRELIEF IM TRIERER DOMSCHATZ

Um die oben zitierten legendären "Wahrheiten" in Sachen Trier, Kaiserinmutter Helena, Konstantin und Reliquien, weiter abzusichern, beließ es Wibald nicht nur bei der Erdichtung von Hagiografien, sondern er bemühte auch das Kunsthandwerk [FAUBNER 1986; 194]:

"Sicherlich hat es Wibald und Erzbischof Albero verlockt, einen kunstvollen Helmaschrein fertigen zu lassen. Aber da man damit unter Umständen in Widersprüche zu der konzipierten Überlieferungsversion der einzelnen Reliquien geraten wäre, so vor allem mit den Gebeinen des Apostels Matthias und ihrer Wiederauffindung im Euchariuskloster, sah man davon ab. Dennoch war aber eine bildhafte Darstellung der Verbringung des Schreins in den Dom nicht zu umgehen, wobei auch gleichzeitig der Pallium-Usus der Trierer Bischöfe seit Petrus' Zeiten eindrucksvoll vor Augen geführt werden konnte. So wurde ein Elfenbeinreliquienkästchen in Auftrag gegeben, dessen Längswand mit dem Relief (13,1 zu 26,1 cm) sich seit den 40er Jahren des letzten Jahrhunderts wieder im Trierer Domschatz befindet, nachdem die Platte in den Säkularisationswirren in Privatbesitz gelangt war, jedoch vom Trierer Domkapitel aus St. Petersburg zurückerworben werden konnte.

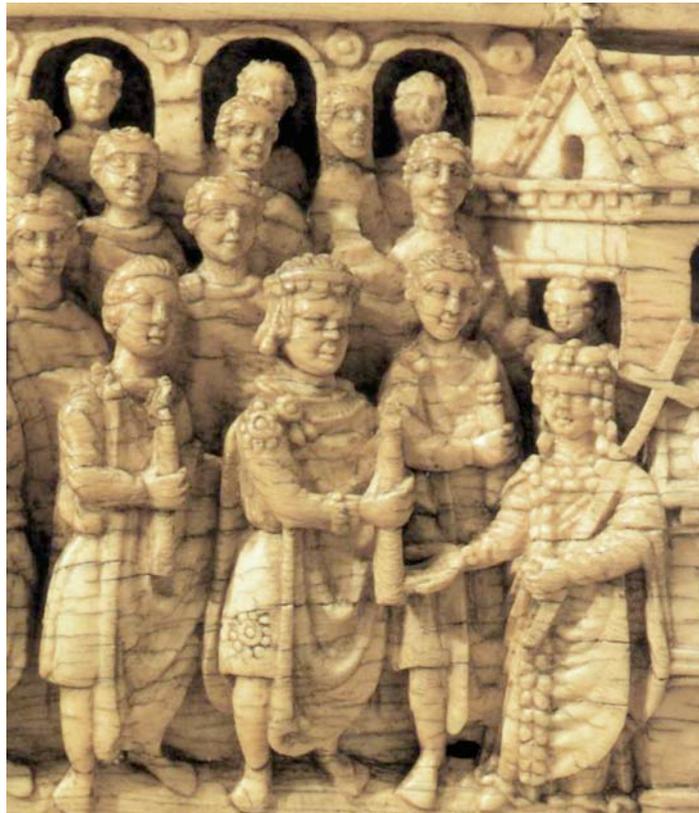
Die in vielschichtigem Relief ungewöhnlich hoch geschnittene Platte zeigt auf der linken Seite einen vierrädrigen Maultierwagen mit Kutscher, im Fond Patriarch Agritius mit einem weiteren hohen Kirchenwürdenträger, beide mit dem Pallium angetan und gemeinsam den Reliquienschrein auf den Knien haltend. Die Seitenwand des Wagens ist verziert mit dem Relief der uns so gut bekannten drei Gestalten mit Tunika und Pallium, der Trierer Trinität der drei ersten Bischöfe Eucharius, Valerius und Maternus. Dem Wagen voran schreitet Kaiser Constantin mit Hofwürdenträgern, Kerzen in den Händen, auf die dreischiffige Basilika zu, wo Kaiserin-Mutter Helena den Zug mit dem Stabkreuz empfängt, während einige Dachecker noch die letzten Ziegel dem Neubau auflegen. Zuschauer drängen sich unter, vor und über den Arkaden im Hintergrund, in den Fenstern erblickt man - wie könnte es bei der Schwäche Wibalds für den Volksgesang anders sein - Singende, die Weihrauchfässer schwingen.

Von der Darstellung und der so realistischen Aussage her, die Wibald damit machen wollte, ist das Relief ein wahres Meisterwerk, das für die Trierer Tradition wohl liebenswerteste. Umsomehr überrascht, ja beunruhigt zutiefst der kunstgeschichtliche Forschungsstand, wenn ein solcher Begriff hier überhaupt am Platze ist."



Betrachtet man dieses Werk, ohne die Entstehungsgeschichte zu kennen, mutet dem Kunstliebhaber manches an: ein bisschen spätrömisch-antik, dafür aber etwas zu ungenau, daher doch lieber mittelalterlich, aber mit einem Schuß Byzanz . . . ? Man ahnt so vielleicht, dass sich auch die Fachleute schwer tun. Die entsprechenden Einschätzungen wurden von FAUBNER zusammengestellt und wir präsentieren sie hier: [1986; 195 f; die entsprechenden Literaturverweise FAUBNERS in den Zitaten wurden hier wie andernorts der Übersichtlichkeit halber weggelassen]

“1889 beschreibt SAUERLAND das Relieftäfelchen und deutet seine Darstellung unter Hinweis auf P. BEISSEL als die Verbringung des Helenaschreins nach Trier. Ebenso stellt dann 1936 LUDWIG KÖSTERS von der „in Trier aufbewahrten Elfenbeintafel (etwa 5./8. Jahrh.)“ fest, daß „deren Bildwerk nur die unter Helena erfolgte Überbringung des Schreins mit Christusreliquien nach Trier bezeichnen kann.“ Weitere zwanzig Jahre später ist dann aber im Katalog der Ausstellung ‘Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr’ zu lesen: ‘Neuerdings glaubt PELEKANIDIS, die Szene als Darstellung der Übertragung der Reliquien der hll. Joseph und Zacharias in die alte Hagia Sophia, vom Jahre 415, nachweisen zu können. Das Kaiserpaar ist dann Theodosius II. und seine Schwester Pulcheria. An der Entstehung in justinianischer Zeit wäre dabei festzuhalten. Die fast freiplastische Gestaltungsweise erinnert an die



Kaiserinnenbilder in Wien und Florenz.' Ein Jahr später schreibt HERMANN SCHNITZLER, die Kapazität für die Rheinische Kunst des Mittelalters, zu unserem Relief: 'Konstantinopel oder Ägypten, 6. Jahrhundert' und weiter: 'Eine über Hypothetisches hinausgehende Deutung ist nicht gelungen. Zuletzt hat S. PELEKANIDIS die Szene als die Reliquienübertragung der hl. Joseph und Zacharias in die alte Hagia Sophia (415) deuten, dabei aber doch an der Entstehung in justinianischer Zeit festhalten wollen. K. WESSEL lokalisiert die Platte wieder, wie schon J. STRZYGOWSKI, nach Ägypten.' 1962, im Zuge der Auswertung der Ausstellung 'Werdendes Abendland' stellt sodann VICTOR H. ELBERN im Tafelband 'Das erste Jahrtausend' fest: 'Die Forschung ist im wesentlichen über die Datierung der Tafel in justinianischer Zeit und über den Bezug auf eine Kirchweihe in Konstantinopel einig geworden. Entsprechend setzt sich die Überzeugung der Entstehung in der Hauptstadt durch, die schon von R. DELBRUECK vertreten worden war.' Und so versäumt auch ANTON LEGNER, Zur Präsenz der großen Reliquienschreine in der Ausstellung RHEIN UND MAAS, nicht, 'an



jenes rätselhafte Elfenbeinrelief im Trierer Domschatz zu erinnern, das eine Reliquienprozession zeigt, wie sie in Byzanz stattgefunden hat (...). Das Elfenbein der Spätantike ist die älteste Verbildlichung einer Reliquienprozession in der Rheinischen Schatzkammer.' Den neuesten Forschungsstand gibt dann W. F. VOLBACH 1976 in der 3., völlig neu bearbeiteten Auflage seines Standardwerks wieder: 'Der Kaiser (Theodosius II?) in Chlamys und Diadem (...) schreiten auf die

Kaiserin (Pulcheria?) zu (...). Hinter dem kaiserlichen Hof folgen auf einem vier-
 rädri- gen Maultierwagen der Patriarch Atticus und Bischof Antarados mit dem
 Reliquiar (...). Von PELEKANIDES mit der Person des Patriarchen Atticus in Ver-
 bindung gebracht. Die Gebäude bisher nicht gedeutet, ebensowenig Einigkeit über
 die Persönlichkeiten. STRZYGOWSKI, WEIGAND und GRABAR erklären die Szene als
 die Reliquienübertragung der 40 Märtyrer durch Justinian nach der Kirche der hl.
 Irene (geweiht 544). MOLINIER und WULFF halten das Kaiserpaar für Constantin
 und Helena. DELBRUECK betrachtet das Relief als eine Arbeit des 7. Jahrh., vor allem
 wegen der Haartracht, des Gewandes, des Fibeltypus und der Gesichtstypen,
 und identifiziert den Kaiser evtl. mit Justinian II. (685-695). Eine Entstehung ist in
 der Epoche des Ikonoklasmus nach 726 wegen des Christusreliefs ausgeschlossen.
 - Wie man sieht, kann Gelehrsamkeit auch übertrieben und zum intellektuellen
 Selbstzweck werden. Nicht verwunderlich, daß Elfenbeintürme solcher Gelehrsam-
 keit zu einer leichten Beute eines Wibalds von Stablo werden."

Man leite eine Schlussfolgerung aus diesem Befund ab: Taumeln die Datierungen und Zu-
 schreibungen durch die Jahrhunderte und Regionen, dann muss die Datierung ernsthaft und
 kritisch geprüft werden! Aber es wird der alten, gar noch religiösen Kunst, wie den entspre-
 chenden Urkunden, immer noch mit zu viel Ehrfurcht begegnet, statt mit einem gesunden
 Misstrauen. Deshalb ist es prinzipiell geboten, der Möglichkeit ins Auge zu sehen, dass im
 Mittelalter nicht nur Urkunden, sondern auch Werke der bildenden Kunst in voller Absicht ir-
 reführend datiert wurden. Und darin war Wibald Meister.

Übrigens wurde im Katalog der großen Ausstellung: *799 Kunst und Kultur der Karolinger-
 zeit* (aus dem auch die Abbildungen hier stammen) das Werk nach Konstantinopel in die erste
 Hälfte des 6. Jhs. verfrachtet, allerdings mit einem Fragezeichen versehen
 [STIEGEMANN/WEMHOFF II/519]. Das Werk wird von der Autorin Anke Lohbeck somit weder
 zeitlich noch räumlich noch kulturell den Karolingern zugerechnet, aber der Katalog musste ja
 angesichts der karolingischen Kunstleere mit anderem angefüllt werden, um dann stattliche
 drei Bände als Widerlegung der ILLIGSchen Thesen ankündigen zu können.

Eine weitere Wibaldsche Großtat in Sachen Kunsthandwerk sei hier abschließend präse-
 ntiert, ebenfalls im Zusammenhang mit Trier und seinem Erzbischof Albero:

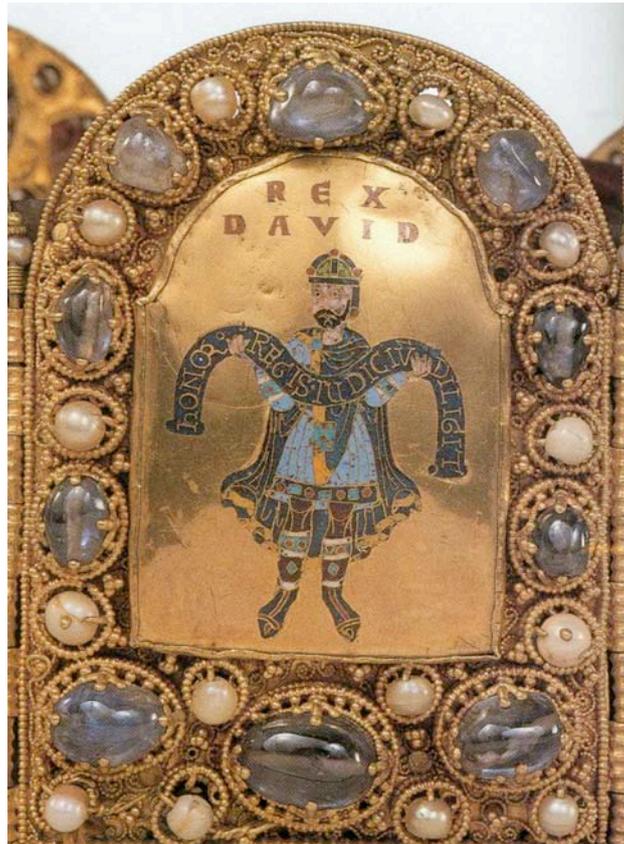
ANHANG 4: WIBALD BESCHAFFT DIE REICHSKRONE

“Ein gewisser Höhepunkt der Aktivitäten Wibalds in seiner Trierer Zeit waren s i-
 cherlich die ersten Monate des Jahres 1138. Bereits im Jahre vorher hatte Papst I n-
 nozenz II. Erzbischof Albero die Legation für das Reich übertragen. Als der Papst
 Kunde vom Tode des Kaisers erhielt, entsandte er sogleich den Kardinalbischof
 Dietwin mit seinen Instruktionen nach Deutschland: Zum künftigen Kaiser ist der
 Staufer Konrad, der bisherige Gegenkönig, ausersehen und daher zum König zu e r-
 heben. Da der Erzstuhl zu Mainz wie der zu Köln kirchenrechtlich unbesetzt waren,
 riss Albero die Initiative an sich, berief nach Koblenz einen Wahltag ein und setzte
 hier am 7. März 1138 die Erhebung des Staufers durch. Sogleich brach man nach
 Aachen auf und Konrad wurde hier vom Kardinalbischof Dietwin am 13. März g e-
 salbt und gekrönt.” [F 1986, 200 f]



Nun waren die überkommenen Reichsinsignien von Lothar III. noch im Besitz seines Schwiegersohnes und Kronprätendenten, des Welfen Heinrich des Stolzen, Herzogs von Sachsen und Bayern. Dank des staatsstreichartigen Vorgehens waren diese nicht bis zur Krönung erhältlich und: [FAUBNER 1986; 201 f]

“so zeichnet sich eine der vordringlichsten Aufgaben klar ab, die sich zur Krönung Konrads stellte: Konrad III. mußte in Aachen mit einer Krone gekrönt und mit Insignien auf den Karlsthron gesetzt werden, die erst beschafft werden mußten, und das in recht kurzer Zeit, selbst wenn wir davon ausgehen, daß man sich bereits danach umsah, als für Albero und seine Gregorianer die von Papst Innozenz gewünschte Erhebung des Staufers beschlossene Sache war. Daß für die Beschaffung Wibald als Vertrauter sowohl Erzbischofs Albero wie des damals bedeutendsten und leistungsfähigsten Goldschmieds des Maas-Mosel-Raums prädestiniert war, darf wohl unterstellt werden.

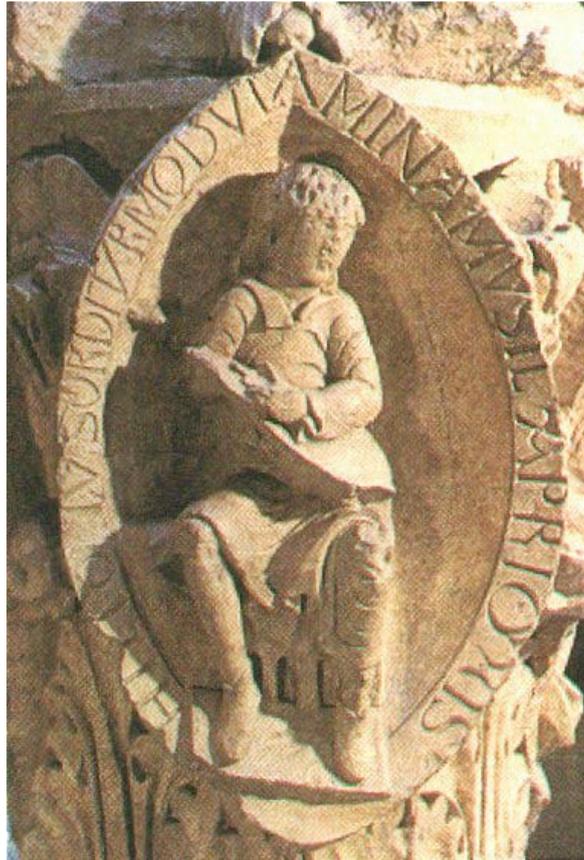


Da die Krone nicht in so kurzer Zeit gefertigt werden konnte, so blieb nichts anderes übrig, als eine bereits gefertigte Krone heranzuziehen. Dazu bot sich ein Plattenreif an, bestehend aus acht durch Scharniere verbundenen Goldplatten, bestimmt für ein Kopfreliquiar oder als Schau- oder Weihekrone, jedenfalls aber nicht für ein zu krönendes menschliches Haupt. Dies ergibt sich aus ihrer Form; denn im Gegensatz zu allen sonst bekannten Kronen, so insbesondere auch den byzantinischen, ist sie die einzige Herrscherkrone, die statt der Rundung eine achteckige Form, ein deutliches Oktagon aufweist. Diese achteckige Form bedingt, daß das Haupt des Trägers nur an acht Stellen, und sobald das Achteck durch die beiden Eisenreifen festgehalten wurde, sogar nur an vier, wenn gar nur an zwei Stellen berührt und hier einem starken Druck ausgesetzt gewesen wäre. Dazu kommt, daß die Stirn- und Nackenplatte nach Einfügung der eisernen Versteifung 21,1 cm auseinander stehen, die beiden Seitenplatten gar 22,2 cm. Um eine solche Krone überhaupt tragen zu können, war von Anfang an ein Einsatz aus Stoff erforderlich, und auch dann war ein längeres Tragen eine Belastung, um nicht zu sagen, eine Qual.”

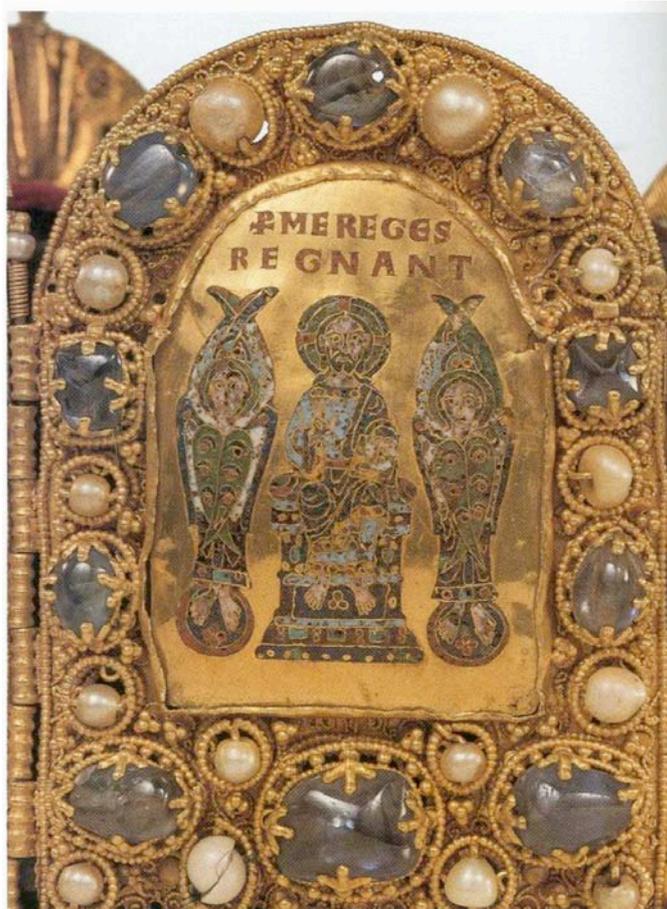
Die Interpretationen von FAUBNER zum Programm dieser Krone verdienen auch aus Sicht der Karlsskeptiker Beachtung, wurde doch aus dieser Krone bald auch eine Karlskrone gemacht: [F 1986; 202 f]

“War diese Krone, die zur altherwürdigen Reichskrone werden sollte, bedingt durch die Umstände im Frühjahr 1138 auch eine Notlösung, so gab diese Krone dennoch Ausdruck einem politisch-theologischen Programm, sollte Symbol für das von den Gregorianern erstrebte reformierte Kaisertum sein. ‘Die Zahl Acht ist ein Symbol für die Auferstehung Christi und zugleich für den Anbruch der Endzeit, die im Bilde des himmlischen Jerusalem für die Christen zur endgültigen Wirklichkeit wird.’ So werden in einem Odo von Cluny zugeschriebenen Tonarius die acht Töne der Oktave christologisch gedeutet und jeder Ton mit einem Wort des Evangeliums erläutert. Und zwei aus dem Chorumgang der ehemaligen Abteikirche von Cluny erhaltene Kapitelle (um 1095) tragen Figuren, die, von einem Band mit erklärenden

Texten umschlossen, die acht Töne personifizieren. Die Texte entsprechen weitgehend dem Tonarius des Odo und geben von der Lebendigkeit der Achtsymbolik in

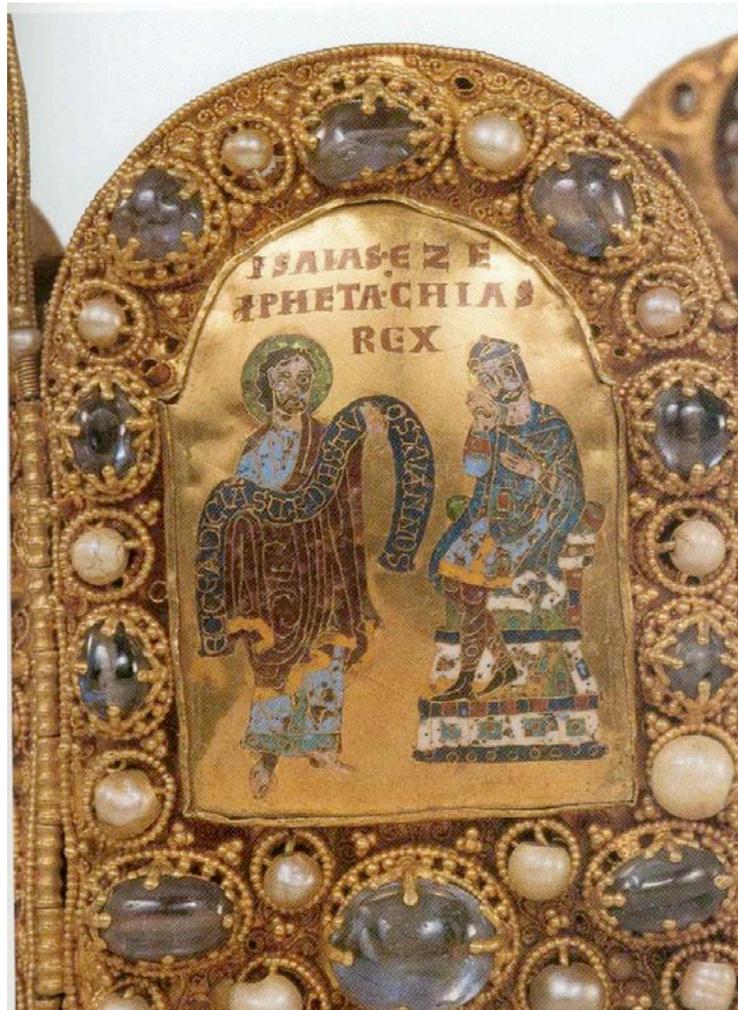


diesem Zentrum der Reform beredten Ausdruck. Der Zeitgenosse Otto von Freising, Gregorianer und Zisterziensermönch, schreibt seine genau acht Bücher umfassende Weltchronik und behandelt im letzten, dem achten Buch, im wesentlichen die bevorstehende Ankunft des Antichrists, den Verlauf des Endgerichts und die Errichtung des ewigen Gottesstaates. Bei der Schilderung des *aeternus aeternae pacis dies* zitiert er ausdrücklich Augustins Schlußworte aus 'De civitate dei': (*Haec est octava, quae) sabbatum vesperam non habens (subsequitur vel potius continuat*), aus jenem Werk, mit dem sich Karl der Große so eingehend befaßte, wie sein Biograph Einhart bemerkt. Diese auch in der Weltchronik Ottos von Freising zum Ausdruck kommende apokalyptisch-überspannte Erwartung des Weltendes ist für die Gregorianer in einer übersteigerten apokalyptischen Erfahrung begründet, daß nach der Krise des Investiturstreites das Weltende unmittelbar bevorstehe und nur durch die Wohltaten christlicher Mönche gerade noch aufgehalten werden könne. Dieses apokalyptische Krisenbewußtsein, wie es das Werk Ottos von Freising bekundet, findet ihren Ausdruck im Oktogon der Reichskrone. In ihr verbindet sich die theologische Aussage der Gregorianer mit ihrer politischen Zielsetzung. Aber 'zugleich ist die theologische Aussage auch orientiert an der das patristische Erbe vermittelnden Karls-Tradition in Aachen, so daß christliche Zukunftsverheißung und ihre politische Bewährung einander bedingen. Die spätere Behauptung, die Reichskrone sei 'Kayser Karls Kron', ist zwar historisch-chronologisch falsch, darf aber als ein sachlich zutreffendes Interpretament gelten."



FAUBNER sah 1986 offensichtlich noch keinen Zusammenhang Wibald-Einhard. Angesichts der heutigen Erkenntnislage könnte man vermuten, dass Einhard zu großen Teilen gleich Wibald ist und er hier wieder seine klassische Bildung zum Ausdruck brachte, indem er Karl dem Großen, dem halben Analphabeten, eine intime Kenntnis der Schriften des Augustinus unterstellte und es mit Wohlgefallen sah, dass diese Krone Augustinus/Karl gleichsam zitiert. Vielleicht geht auch die oben zitierte Tatsache, dass man später diese Krone für des 'Kayser Karls Kron' hielt, bereits auf Wibald zurück. Aber die Krone wurde ja - wegen der Zeitnot - nicht völlig neu erstellt, sondern aus bestehenden Teilen - offensichtlich aber auch des 12. Jhs. (s.u.) - zur Krone umgeformt: [F 1986; 203 ff]

“Dieser oktagonale Kronreif, für dessen Schöpfer der Hebräerbrief und die Johannesapokalypse die wichtigsten biblischen Bücher waren, dürfte konzipiert und gefertigt worden sein für das von Otto dem Großen gestiftete S. Johanniskloster zu Berge vor Magdeburg, das damals unter seinem Abt Arnold I. (1119-1164) seine große Blütezeit erlebte. Dieser, zu seiner Zeit einer der einflußreichsten Kirchenmänner des sächsischen Raums und seit 1134 auch Abt von Nienburg a.d. Saale, war ein enger Vertrauter Erzbischof Alberos wie auch Wibalds. Er und der seinerzeitige Primicerius Albero bewirkten entscheidend, daß Norbert von Xanten Erzbischof von Magdeburg (1126-1134) wurde.



Die, wie ich annehme, für das Johanniskloster zu Berge, der Stiftung des Erneuerers des Römischen Kaisertums, des dritten Augustus nach Konstantin dem Großen und Karl dem Großen, konzipierte Krone sollte das von den Gregorianern erstrebte Kaisertum symbolisieren, ein Papstkaisertum in Nachfolge des alttestamentlichen Königtums. Und wie schon Karl der Große mit David, Salomon, Ezechias (= lat. Hiskia) und den anderen Königen verglichen wurde, so sind es denn auch David, Salomon und Hiskia, die zusammen mit Christus, dem thronenden Richter und Weltenherrscher, dem König aller Könige, auf den vier Emailplatten der Krone abgebildet wurden. Der Träger der Krone hat sein Amt als *imitatio* der biblischen Könige David, Salomon und Hiskia aufzufassen, wobei die Hiskia-Platte mit dem todkranken, auf Gnade angewiesenen König auf die Hinfälligkeit des weltlichen Herrschers hinweist und dem Träger der Krone den Sinn des Spruchs eines altkirchlichen Apologeten ständig in Erinnerung bringen soll: 'Schauet einmal auf das Ende jedes von den gewesenen Herrschern hin: sie starben den allen gemeinsamen Tod!' (Justin, 1.Apol.18). 'Der ideale christliche Herrscher weiß sich einem einzigartigen König zutiefst untergeordnet, er ist ein Mensch der Anfechtungen, zur Buße bereit, von Krankheit und Tod umfängen, wie schon Hiskia erfahren mußte'. So betonen die beiden Bildplatten auf der rechten Seite der Krone den Gegensatz: Hier der sterbliche König, eine hinfällige Kreatur Gottes, dort Christus, der unsterbliche König aller Könige. Und dieser Gegensatz soll um so stärker aller Welt vor Augen gestellt werden; denn der Vicarius Christi auf Erden ist der Papst, von dem der König/Kaiser die Krone empfängt. Es war die Krone, die die Gregorianer Konrad III. aufs Haupt setzten, es war nicht die Krone Konrads II., den sein Coronerator, Erzbischof Aribio von Mainz, noch ermahnte: 'Ad summam dignitatem pervenisti, vicarius es Christi'."

Bei der Datierung der Krone ließ sich die Kunstgeschichte nun von dem Befund leiten, dass auf dem Hochbügel die Inschrift zu finden ist: CHVONRADVS DIE GRATIA ROMANORV(m) IMPERATOR AVG(ustus). Nun erlangte aber allein Konrad II. (1027-39) die Kaiserwürde, nicht der hier zur Debatte stehende Konrad III. Hierzu FAUBNER [1986; 207]:

“Auf dieser ‘Gewißheit’ baute die kunstgeschichtliche Forschung die Datierung der Reichskrone und eine relative Chronologie für die Prachtwerke der ‘Ottonischen Goldschmiedekunst’ auf und verbaute sich damit die weiterführende Erkenntnis, die diese auf einer Krone so ungewöhnliche Inschrift vermittelt. Die Kunstgeschichte wurde zum Opfer ihrer ‘Hilfswissenschaft Geschichte’.”

Demgegenüber vertritt FAUBNER die Auffassung, dass sich spätestens unter Lothar III. die Auffassung durchgesetzt habe, dass der römische [deutsche] König quasi automatisch den Anspruch auf die kaiserliche Gewalt erhält, was die Aufschrift auch für Konrad III. sinnvoll macht. Nun könnte man vermuten, dass das Ansätze für ein von Rom und der Kirche unabhängiges deutsches König- und Kaisertum gewesen seien. FAUBNER sieht das jedoch vor dem Hintergrund des Investiturstreites und der Gregorianer anders: [F 1986; 209 f]

“Die tatsächliche staatsrechtliche Idee der Kaisererhebung von 1138 war aber ganz und gar entgegengesetzt dieser Auffassung: Es ging nicht um ein romfreies deutsches Kaisertum, sondern Innozenz II. und die Gregorianer beabsichtigten das romfreie deutsche Königtum mit seinem Anspruch auf die kaiserliche Wahrung und die Kaiserkrone zu unterlaufen, indem nicht mehr ein ‘romfreier’ König, sondern ein ‘romgebundener’ Kaiser initiiert wurde. Es sollte nicht mehr der deutsche König mit seinem Anspruch auf die römische Kaiserkrone von den deutschen Fürsten gewählt werden, sondern dem vom Papst Designierten und zum Römischen Kaiser Erhobenen sollte von den deutschen Fürsten akklamiert und gehuldigt werden. An die Stelle des von den deutschen Fürsten gewählten deutschen Königs mit dem Rechtsanspruch auf die römische Kaiserkrone sollte der ‘entgeistlichte’ Kaiser treten, der die Insignien seiner Würde vom Papstkaiser empfing und diesem den gebotenen Strator-Dienst zu leisten hatte.

Dies aber hatte zur entscheidenden rechtlichen Voraussetzung die Anerkennung, daß das Kaisertum durch das Papsttum vermittelt, um nicht zu sagen, überlassen wurde. Und hier schieden sich die Geister fundamental: Konrad III., ein Kaiser des Papstes und der Gregorianer, dagegen Friedrich Barbarossa, ein Kaiser - ohne Vermittlung des Papstes - von Gottes Gnaden, der sogleich die Gregorianer, allen voran Wibald, kaltstellte.”

Nach diesem - wie wir denken, interessanten - staatspolitischen Ausflug zurück zur Krone, wo FAUBNER abschließend bemerkt [F 1986; 210 f]:

“Die neuartige Bügelkrone sollte für die christliche Welt Symbol des mit dem Papsttum verbundenen Kaisertums sein und die Bügelinschrift - so ungewöhnlich sie auch für eine transpersonale Krone war - den nachfolgenden Trägern und der Welt die Verpflichtung gegenüber dem ersten Träger und Begründer des neuen Kaisertums stets ins Gedächtnis rufen, dem ersten, der vom Papst designiert, von den Fürsten gekürt und zu Aachen zum römischen Kaiser gekrönt wurde. Die darin liegende Übersteigerung des gregorianischen Gedankens in fast peinlich wirkender Weise spricht für mich, daß die Bügelinschrift eine Wibaldsche Kreation ist.”



Und seine eigene zukünftige Arbeit beschwörend, die hier oben zum Teil dargelegt wurde, meint FAUBNER [F 1986; 211]

“Wenn einst das so vielseitige und vielschichtige Lebenswerk Wibalds erfaßt vorliegen wird und man so recht übersieht, daß Wibald so gut wie alle seine Urkunden und Zuschreibungen der von ihm initiierten Prachtwerke der ‘Ottonischen Buchmalerei’ abgenommen wurden, nicht aber die so wahrheitsgetreu, ja fast peinlich aufdringlich signierte Reichskrone samt Reichskreuz, so mag manchem dies als eine fast fatale Geschichte erscheinen.”

Was die Datierung der “ottonischen” Reichskrone anbelangt, erfuhr FAUBNER wütende Kritik. Erst 1997 brachte der Aufsatz von H. M. SCHALLER, *Die Wiener Reichskrone - entstanden unter König Konrad III.* mit seinen epigrafischen und paläografischen Argumenten den Durchbruch: [SCHALLER 83]

“Insgesamt darf man aber wohl behaupten: Sowohl der allgemeine Schriftcharakter wie zahlreiche einzelne Buchstabenformen erweisen die Bildplatten der Wiener Krone als ein Werk der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Der Chonradus auf dem Kronenbügel ist Konrad III.”

Und nach einer Analyse der Symbolik der Krone kommt SCHALLER zu dem Schluss, dass hier Wibald mitgewirkt haben dürfte: [SCHALLER 89]

“Nimmt man noch hinzu, daß die Wiener Krone ihren Träger belehrt und ermahnt, so paßt auch dies zu Konrad III. Denn der Staufer war zumindest in seinen Anfängen ein schwacher König, der seine Würde nur dem Erzbischof Albero von Trier, dem päpstlichen Legaten Theodewin, Kardinalbischof von Porto und S.

Rufina und einer kleinen Gruppe von Fürsten verdankte, die ihn in einer Art von Staatsstreich gegen Herzog Heinrich den Stolzen im März 1138 gewählt und zum König erhoben hatten.”

Und SCHALLER fährt dann fort: [SCHALLER 89]

“Als er dann deutscher König geworden war und an einen Romzug dachte, könnten seine geistlichen Förderer eine Kaiserkrone beschafft haben. Dazu bot sich eine maasländische Goldschmiedewerkstatt an, wahrscheinlich diejenige Wibalds von Stablo. Dafür sprechen vor allem die Ergebnisse der paläographischen Analyse der Inschriften auf den vier Bildplatten. Und aus derselben Zeit wie diese stammen gewiß auch die vier Edelsteinplatten. Im Banne gregorianischer Vorstellungen und der Jerusalem-Idee fertigte man die achteckige Plattenkrone an oder nahm sie von einer ebenfalls in diesen Jahren entstandenen Reliquiarbüste eines heiligen Königs. Für die geplante Kaiserkrönung fügte man dem Kronenkörper noch den Bügel und das Stirnkreuz hinzu. Aus der damaligen Situation ließen sich auch etwaige stilistische oder technische Vorbilder für die Krone aus Byzanz oder Italien leicht erklären; Konrad III. und Wibald unterhielten enge politische und kulturelle Beziehungen zu diesen beiden Regionen.”

Und so schlussfolgert SCHALLER: [89]

“Die Vorgänge im einzelnen kennen wir nicht; darüber sind nur Vermutungen möglich. Aber insgesamt läßt unsere Untersuchung doch wohl nur einen einzigen Schluß zu: Die heutige Wiener Reichskrone ist ein Denkmal der kirchlichen Gesinnung und der christlichen Frömmigkeit des ersten staufischen Königs [Konrad III.]”

