

Das goldene Siegel Friedrichs II. an der Berner Handfeste

Autor(en): **Homburger, Otto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde**

Band (Jahr): **3 (1941)**

Heft 4

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-238997>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DAS GOLDENE SIEGEL FRIEDRICHS II. AN DER BERNER HANDFESTE

Von Otto Homburger.

Die Urkunde, die uns in den regelmäßigen Zügen einer Kanzleischrift des 13. Jahrhunderts den Text des ersten Berner Stadtrechts überliefert und als «Berner Handfeste» bekannt ist, hat eine ganze Anzahl von kritischen Untersuchungen diplomatischer und rechtsgeschichtlicher Art hervorgerufen; es sind sehr gewichtige Stimmen laut geworden von Forschern, die das Datum der Ausstellung, den 15. April 1218, nicht mit dem Inhalt in Einklang zu bringen vermögen und in dem Denkmal eine Abschrift oder eine Fälschung aus dem Ende des 13. Jahrhunderts erblicken¹. Das Goldsiegel dagegen, das mit einer Strähne aus dreifarbigem Seiden- und Hanffäden an dem umgeschlagenen Rand befestigt ist, hat eine eingehende Betrachtung bisher nicht erfahren. So weit es für echt gehalten wurde², half man sich mit der Annahme, es sei von dem Original entfernt und an die spätere Abschrift angehängt worden; — in weiten Kreisen freilich begegnet man dem Glauben, auch das Siegel sei der Verurteilung anheim gefallen.

Für die Mehrzahl derer, die heuer — in einer Reihe von Ausstellungen — die Zeugen der Staats- und Kulturgeschichte Berns an sich vorüberziehen lassen, bietet das prächtige Kleinod, das vermutlich im Todesjahr des Gründers der Stadt zum erstenmal Verwendung gefunden hat und jedenfalls an Alter die übrigen Zeugen von Berner Kunst und Geschichte weit hinter sich läßt, eine Überraschung ohnegleichen: gehört es doch einer der glücklichsten Perioden mittelalterlichen Kunstschaffens an, jenem Zeitabschnitt, der in Deutschland — neben den Höchstleistungen der zur Blüte gereiften Dichtung — die Meisterwerke einer Kunst entstehen läßt, die schrittweise aus den Fesseln mittelalterlicher Befangenheit sich löst und, von einem neuartigen Lebensgefühl getragen, über die befreienden Zwischenstadien einer spätromanisch-klassizistischen Formensprache bis zu naturnahen Bildungen von statuarischer Größe fortschreitet: Werke wie der «Hortus Deliciarum», der im Elsaß um 1200 geschrieben und ausgemalt wurde³, und die Skulpturen des Naumburger Westchores (ca. 1250) mögen als Marksteine angeführt werden, die Anfang und Ende der «Stauffischen Klassik» bezeichnen.

Das Berner Siegel, dessen Durchmesser 62 mm beträgt, gehört in die Klasse derjenigen Goldbullen, die weder mit Blei noch mit Wachs, Harz oder



1



2



3



4

Abb. 1 und 2: Goldsiegel der Berner Handfeste (1218).

Abb. 3 und 4: Schaffhäuser „Onyx“, Vorderseite und Mittelstück der Rückseite (um 1230—1240).



5



6



7



8

Abb. 5: 1. Königssiegel Friederichs II (1212—1215), Abb. 6: 2. Königssiegel Friederichs II (1215—1220).
Abb. 7: Kaisersiegel Friederichs II (1221—1225)· Abb. 8: Siegel Heinrichs VII (1220—1229).

Gips ausgefüllt sind, sondern aus einer leeren Kapsel bestehen⁴. Diese erhielt ihren Bildschmuck dadurch, daß die beiden Deckplättchen einzeln in die Matrize, d. h. in die vertiefte Hohlform, mit Punzen eingedrückt wurden; danach hat man beide offenbar auf einen Rand aufgelötet, der etwas über 5 mm breit ist⁵. Die Vorderseite (Abb. 1) wird eingerahmt von einem 7 bis 8 mm breiten, von Perlschnüren eingefassten Inschriftstreifen, auf dem in Unzialen geschrieben steht:

FRIDERIC(cus) D(e)I GRA(tia) ROMANOR(um) REX
SEMP(er) AUGUSTUS REX SICILIE

Im Innenfeld begegnet das Bild des thronenden Kaisers, der mit dem langen Gewand, der Alba und dem perlenbesetzten Herrschermantel, dem Pallium, bekleidet ist und mit der Rechten das Szepter, mit der Linken die mit einem Kreuz versehene Weltkugel trägt. Zu den Symbolen des Herrschers gehört schließlich die niedere vierzackige Krone, von der die in blütenartige Schmuckstücke endigenden Pendilien herabhängen: es sind dies Kettchen, die vom Ornat des byzantinischen Kaisers herübergenommen sind und zuerst auf den Siegelbildern Konrads II. (1024—1039) begegnen. Das mit einem Kreuz gekrönte Szepter ist als lebender Zweig behandelt, der alternierend sich einrollende Schößlinge aussendet; schrittweise hat sich auf den Siegeln der Stauffer diese Metamorphose des Stabes zur Virga vollzogen⁶.

Der Typus des in hieratischer Haltung thronenden Herrschers, der angeregt ist durch die Darstellungen der Majestas Domini, aber zugleich sich anlehnt an spätantike Wiedergaben des Kaisers oder der römischen Konsuln⁷, erscheint erstmals auf einem Siegel Ottos III., das 997—998 verwendet worden ist; in ähnlicher Haltung, als Kosmokrator, umgeben von den vier Evangelistensymbolen und umrahmt von der Mandorla, begegnet das Bild dieses Fürsten (oder seines Vaters Otto II.) auf dem Titelbild einer Evangelienhandschrift, die noch heute im Aachener Dom aufbewahrt wird⁸. An die Haltung dieses Imperatorenbildes erinnert unsere Darstellung in einem Zuge, dem wir erstmalig auf den Siegelbildern Friedrich Barbarossas begegnen: die Unterarme sind nicht schräg nach oben gerichtet, sondern waagrecht ausgestreckt; sie überschneiden im rechten Winkel die Rücklehne des reichgegliederten Thrones und betonen die Horizontale in wirksamem Gegensatz zu der dominierenden Vertikalrichtung der Figur. Der Globus und die senkrecht gehaltene Virga tragen dazu bei, die noch leeren Seitenflächen zu füllen und geben — auch in dekorativer Bedeutung — der Figur ein Gewicht, dessen die Siegel der Ottonen und Salier entbehrten. Während bei den ersten Darstellungen des thronenden Herrschers Stuhl und Figur, bei aller Plastizität, klein erscheinen gegenüber der umgebenden Fläche, ändert sich das Verhältnis schrittweise so nachdrücklich, daß in dem Goldsiegel Friedrichs II. die Figur gleichsam das Bedürfnis hat, den Rahmen zu sprengen und daß tatsächlich einzelne Teile, wie Krone, Szepter und Fußkissen in den schrift-

gefüllten Rahmen hineinragen. Ähnliche Erscheinungen beobachten wir in der gleichzeitigen Buchmalerei⁹: hier wie dort werden die von der byzantinischen Kunst übernommenen Formen und Schemata von den lebensprühenden Bewegungstendenzen der spätromanischen Kunst erfaßt: man verfolge in unserem Bild, welchen Weg der geschlängelte Saum des Krönungsmantels sich bahnt, wie auf der linken Schulter oder im Schoße die eng gelegten, lose den Körper bedeckenden Falten sich ablösen und überholen. Von besonderem Reiz ist es, das überaus fein modellierte Relief abzutasten, das gebildet wird durch die Lage des über Schulter und Oberarm fallenden Mantelteiles; die einzelnen, nach unten ausschwingenden Falten bilden keine starren Grate, sondern es sind die oberen Ränder der flachgeschichteten Stoffflächen, die — von links und rechts her sich begegnend — gleichsam den Bewegungsstrom austauschen; die dabei entstehende Stauung wird durch ein Häkchen in subtiler Art angedeutet. Ganz anders, aber mit nicht geringerem Feingefühl, ist die rechte Seite des Oberkörpers behandelt, wo der senkrechte Fall des Gewandes durch die — unsichtbare — Gürtelung leicht aufgehoben wird.

Die Rückseite des Siegels (Abb. 2) zeigt ein Gebäude mit Türmen und Anbauten und der Inschrift AUREA ROMA, außen lesen wir den leoninischen Hexameter:

ROMA. CAPUT. MUNDI.
REGIT. ORBIS. FRENA. ROTUNDI.

Um die Gedankengänge würdigen zu können, aus denen heraus man schon zur Zeit der salischen Kaiser — auf dem Revers von Blei- und Goldbulln — einen bildlichen Hinweis auf die «Aurea Roma» angebracht hat, soll zunächst die Umschrift: «Rom, das Haupt der Welt, hält die Zügel des Erdenrundes» besprochen werden. Dieser Vers, der erstmals auf Siegeln Konrads II. — zwischen 1033 und 1038 — auftritt und dann Jahrhunderte hindurch auf die Stempel gesetzt wird, der nach den Vorschriften des «Libellus de caeremoniis romani imperatoris», einer um 1045 in kaisertreuen Kreisen Roms abgefaßten Schrift, auch an Krone und Mantel des Kaisers angebracht werden soll¹⁰, umschreibt mit wenigen Worten die politischen Ansprüche, die der römische Kaiser deutscher Nation für sich und die Hauptstadt seines Reiches — insbesondere auch dem Basileus gegenüber — erhoben hat. Es ist die Idee der «Renovatio», der Erneuerung Roms, die identisch ist mit der Kaiseridee, und wie ein roter Faden sich durch die Geschichte des frühen Mittelalters hindurchzieht.

Es wäre eine verlockende Aufgabe, die verschiedenen, seit dem vierten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts sich ablösenden Darstellungen des «Goldenen Roms» miteinander zu vergleichen: zumeist ist es eine von Türmen gekrönte Gebäudegruppe, die von einer Mauer umschlossen wird; auf zwei Siegeltypen, die mit Urkunden Barbarossas auftreten, ist deutlich der zinnenbekrönte

Rundbau des Kolosseums zu erkennen (Posse, a. a. O., Taf. 21, 4 u. 22, 4). Während die Mehrzahl dieser Stadtbilder, ähnlich wie in der spätantiken und romanischen Buchmalerei, schräg von oben, also in einer auf die Antike zurückgehenden Perspektive, gesehen ist, zeigt der Künstler, der den Stempel unseres Siegels entworfen hat, die einzelnen Bauteile in strenger Vorderansicht und reiht sie nebeneinander so auf, daß sie sich zu einem symmetrischen, eng gefügten und außerordentlich feingliedrigen Flächenbild zusammenschließen; der zinnenbekrönte, von einem Tor durchbrochene Mauerkranz ist so weit nach unten verschoben, daß ihm keine raumdeutende Wirkung zukommt. Man beachte, mit welchem subtilen Tastgefühl die gequaderten Flächen des Mittelbaus und der seitlichen Giebelbauten abgesetzt sind von der glatten Mauer der Türme, wie deutlich zwischen den Reliefs der einzelnen Profile geschieden wird, wie zurückhaltend und doch prägnant die Bukkel der Seitenturmdächer, die verschiedenen Bogenstellungen und das Akanthusornament an dem mittleren Turmgiebel geformt sind, Motive, die ähnlich im Aufbau des Thrones begegnen. Wenn auch die Beischrift «Aurea Roma», die in die freie Fläche unter dem Kleeblattbogen gesetzt ist, bezeugt, daß die Ewige Stadt gemeint ist, so hat dennoch der Künstler dieses Rom, mitsamt seiner Peterskirche, gestaltet nach den Vorstellungen, die bei ihm auf Grund des heimischen Münsters sich gebildet haben: die Wiedergaben des Domes von Worms und des ottonischen Münsters von Straßburg, wie sie auf den Siegeln dieser beiden Städte begegnen¹¹, entsprechen in der Gesamtanordnung der Projektion auf dem Goldsiegel; für die durchsichtige Tektonik der subtilen Einzelformen wären wohl eher in der gleichzeitigen Buchmalerei Parallelen zu finden¹².

Infolge glücklichen Zufalls hat sich — im Basler Staatsarchiv — eine zweite Ausprägung desselben Goldsiegels erhalten; sie ist befestigt an einer Urkunde, die von Friedrich II. zugunsten des Bischofs Heinrich von Basel im gleichen Jahr, 1218, am 13. September, in Ulm ausgestellt worden ist¹³. Schon durch dieses äußere Moment ist die Datierung unseres Siegels gesichert. Die zeitliche Einordnung läßt sich aber noch von einer anderen, auf den ersten Blick weniger objektiv erscheinenden Seite nachprüfen, indem wir den Stil der unmittelbar vorausgehenden und der darauffolgenden Siegelstempel betrachten und versuchen, das Basel-Berner Paar hineinzustellen in den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung, die in diesen Jahrzehnten einen besonders folgerichtigen Verlauf nimmt und von Stufe zu Stufe zu verfolgen ist; um so deutlicher wird sich von dieser Folie die künstlerische Eigenart des Berner Stückes abheben.

Nicht lange nachdem Friedrich II., der erst Achtzehnjährige, im Herbst 1212 in Basel, «in nobili civitate», die ersten Urkunden auf zisalpinem Boden ausgestellt und von da erstmals das Elsaß, das Erbland der Stauffer, betreten hat, erfolgt in Frankfurt die Wahl und Krönung zum deutschen König, und wohl von dieser Zeit an bis zur zweiten Krönung, die am 25. Juli 1215 in

Aachen stattgefunden hat, ist ein Wachssiegel in Gebrauch, das große Ähnlichkeit mit dem für 1203 beglaubigten Siegel seines stauffischen Vorgängers Philipp zeigt und noch der gleichen Werkstatt zuzuschreiben ist (Abb. 5)¹⁴. Die Krönungsinsignien sind, wenn wir von der Bügelkrone (?) mit den herabhängenden Fanones absehen, die gleichen, aber formal steht dieses Herrscherbild mit dem maskenartig starren Gesicht noch völlig auf dem Boden der hochromanischen Kunst: man beachte, wie das eine Bein von vorn, das andere von der Seite gesehen ist, wie Mantel und Kleid von parallel geführten, enggeschichteten Faltensträhnen gleichsam überspannt sind, wie die Figur als geschlossene Masse vom Grund sich abhebt.

Völlig verschieden hiervon ist das schöne Wachssiegel, das offenbar von der Aachener Königskrönung (Juli 1215) bis zur Kaiserkrönung (20. IX. 1220) gebraucht wird und in Einzelheiten der Insignien, des Thronbaus, wie in der Haltung des Dargestellten dem unseren nahesteht (Abb. 6)¹⁵. Die Drapierung des Mantels und des Gewandes (mit dem eingewebten Adlermuster!) ist straffer und gehorcht den rhythmischen Gesetzen des romanischen Stils, während die flüssigeren, sich drängenden und überschneidenden Falten des Goldsiegels ein Eigenleben führen, das sich gründet auf die in den westlichen Ländern früher durchgedrungene Scheidung von Körper und bedeckendem Gewand. In statuarischer Hinsicht ist das Wachssiegel dem Berner freilich überlegen: die Figur ist in ihren Bewegungen freier und gelöster, ein schlanker Hals trägt den zierlichen, ovalen Kopf, klar und deutlich sind hier die Locken von den Pendilien geschieden. Es ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß auch der Stempel des Goldsiegels schon für die Aachener Krönung bestellt worden sei, auch hat man eine stilistische Verwandtschaft sehen wollen zwischen dem Siegel und der in Treibarbeit hergestellten Figur Friedrich II. auf dem Aachener Schrein, den der Kaiser vermutlich durch einen dortigen Goldschmied hat herstellen lassen, damit die Gebeine Karls des Großen in ihm geborgen würden¹⁶. Mir scheint, daß in den gleichzeitigen und so hochstehenden Werken der niederrheinischen Schule, so verschieden sie auch untereinander sind, eine andersartige Note angeschlagen ist; was den Karlsschrein betrifft, läßt sich das schon an der drahtartig scharfen und etwas trockenen Faltenführung erkennen¹⁷.

Wie schnell die Entwicklung fortschreitet, lehrt das folgende Siegelbild (Abb. 7), das offenbar für die Kaiserkrönung (1220) gefertigt worden ist — mit wenig veränderter Beschriftung — bis zum Tode des Kaisers in Gebrauch bleibt; schon der Umstand, daß das von ungefähr dem gleichen Zeitpunkt an nachweisbare Siegel des Sohnes und deutschen Stellvertreters, Heinrich VII. (Abb. 8), dem zuvor erwähnten Bild stilistisch nächstverwandt ist und den gleichen Künstler vermuten läßt, spricht dagegen, daß dieser wichtigste von Friedrichs Siegelstempeln in Italien verfertigt worden sei¹⁸; ohne Schwierigkeit läßt es sich in den Entwicklungsgang der westeuropäischen und zisalpinen Kunst einreihen, die nicht nur in der Buchmalerei um 1220 eine ent-

sprechende Stufe erreicht hat, sondern auch in einem Werke der Großplastik, wie der Madonna der Bamberger Gnadenpforte, in wesensverwandter, wenn auch stärker artikulierter Sprache sich ausdrückt¹⁹. Verglichen mit dem flächigen Charakter des Berner Kaiserbildes besitzt der neue Stempelschneider ein ausgeprägteres Gefühl für den Aufbau des Körpers, für den organischen Zusammenhang seiner Teile, er versteht — insbesondere bei dem Bild Heinrichs VII. — den Eindruck der Tiefenrichtung zu geben und die Form der vortretenden Glieder zur Geltung zu bringen, indem er die glatten, die Wölbung überspannenden Stoffflächen in Gegensatz setzt zu den lose hängenden, aber zu plastischen Bündeln zusammengefaßten Faltensträhnen.

Nach diesem Überblick über die wichtigsten deutschen Siegel des Kaisers ist noch ein Wort über die heikle Frage der Porträtähnlichkeit zu sagen. So viel aus den Abbildungen geschlossen werden kann, wechseln die Formen des Gesichts von einem der Künstler zum andern, auch das Bildnis auf dem Karlschrein zeichnet sich durch Züge aus, die mehr oder weniger sämtlichen hier aufgereihten Fürsten eigen sind. So möchte man annehmen, daß bei dem repräsentativen Herrscherbildnis des Mittelalters, das den Typus, die Idee des Imperators im Bilde veranschaulichen soll, auf einzelne Kennzeichen verzichtet worden ist — ausgenommen die der Mode unterworfenen Tracht von Haar und Bart. Überdies «war es für den Betrachter eines Münz- oder Siegelbildes von geringem Interesse, ob es ähnlich war, aber von großem, ob es ihm die Vertrauenswürdigkeit des Geldstückes oder der Urkunde verbürgte»²⁰.

Bei der hohen künstlerischen Bedeutung des Berner Siegels dürfen wir uns mit den bisher gewonnenen Feststellungen nicht begnügen, sondern wir werden begreiflicherweise versuchen, das Kleinod in einen Umkreis verwandter Werke einzureihen, um so über die Herkunft des Künstlers und seines Stiles Näheres zu erfahren. Während, wie schon erwähnt, die gleichzeitigen Erzeugnisse der niederrheinischen — und wohl auch der lothringisch-trierer Goldschmiedewerkstätten ausscheiden, sei hier auf ein Denkmal hingewiesen, das zwar der schweizerischen Forschung bekannt ist, in der allgemeinen kunsthistorischen Literatur aber fast völlig übergangen worden ist: Es ist das silberne Reliquienkreuz, das Abt Heinrich von Wartenbach (1197 bis 1223) für das Kloster Engelberg hat herstellen lassen. Das einzigartige Stück ist mehrmals, vor allem durch Robert Durrer, eingehend beschrieben worden²¹, durch Abbildungen beider Seiten, die der dritte Teil des Buchs «Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung» enthält, hat der Atlantis-Verlag weitere Kreise mit dem Denkmal vertraut gemacht. Wir beschränken uns in diesem Zusammenhang darauf, auf einige Punkte hinzuweisen.

Schon die überraschend kühne Darstellung der vier Elemente, mit denen die Kreuzenden der Rückseite bedeckt sind, lassen darauf schließen, daß dem Auftraggeber oder dem Verfertiger — sei es durch Vermittlung illustrierter Handschriften, durch Werke der Goldschmiedekunst oder der Glyptik —

Bildvorstellungen der spätantiken oder byzantinischen Kunst bekannt und verständlich waren. In die gleiche Richtung weist die Figur des heiligen Leonardus auf der Rückseite des Längsbalken: als Steinrelief begegnet sie mit unwesentlichen Veränderungen an der Markuskirche in Venedig, einem Museum byzantinischer bzw. byzantinisch-venezianischer Skulptur²². Deutlicher noch lehrt die Modellierung der Körper mit ihren gleichsam durchsichtigen Gelenken und die Behandlung der fließenden Gewandmassen, daß dieser Goldschmied auf der gleichen, bald nach 1200 da und dort erreichten Stufe der Entwicklung stand, die auch den Verfertiger des Siegelstempels befähigt hat, aus dem damals besonders reichen, auch über Süditalien geleiteten Zustrom byzantinischer Vorlagen das zu verwerten, was ihm zur weiteren Ausbildung seiner fortschrittlichen Formensprache wertvoll erschien (Abb. 9—11).

Allgemeine Stilähnlichkeiten haben dazu geführt, das in einer Chorkapelle des Freiburger Münsters aufgestellte, mit kupfergetriebenen Platten bedeckte Monumentalkreuz, das von der aus Straßburg stammenden Familie der Boecklin im 16. Jahrhundert gestiftet worden ist, mit dem Engelberger Bildwerk in Zusammenhang zu bringen²³. Im besondern stimmen zwei Evangelisten-Figuren überein, und die gestanzten Ornamentstreifen sind identisch; da die anderen Evangelisten des Freiburger Kreuzes erneuert wurden, ist es nicht möglich, den Vergleich auch auf diese auszudehnen. Nun hat Abbé Walter — in den Archives alsaciennes — alte Zeichnungen nach einem zerstörten, einst in St. Maria zu Niedermünster am Odilienberg aufbewahrten Kreuz veröffentlicht und — mit guten Gründen — zum Vergleich die soeben besprochenen Stücke abgebildet²⁴. Damit gelangen wir in den Umkreis Straßburgs und des Odilienbergs, auf dem im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts die Äbtissin Herrad von Landsberg ihren «Hortus Deliciarum», eine Enzyklopädie des den Canonissen Wissenswerten verfaßt hat; die Handschrift, die mit 336 Miniaturen geschmückt war, ist 1870 bei der Beschießung von Straßburg verbrannt und nur durch Nachbildungen nach der Mehrzahl der Bilder überliefert²⁵. Von einem zweiten, ähnlich reichen Kompendium ist ein köstliches Einzelblatt im Stadtarchiv zu Freiburg i. B. — in einem Buchdeckel — gefunden worden, dessen byzantinisierender Stil sich ebenso wie der des «Hortus» und eines verwandten Evangelistars der Badischen Landesbibliothek als künstlerische Vorstufe zu der Gruppe unserer Goldschmiedearbeiten ansehen läßt²⁶. Daß Abt Heinrich von Engelberg das Elsaß gekannt und mehrfach am Kaiserhof sich aufgehalten hat, geht hervor aus zwei Urkunden, von denen in seiner Gegenwart die eine am 11. Dezember 1208²⁷ von Otto IV. in Straßburg, die zweite in Hagenau am 2. Januar 1213 von Friedrich II. zugunsten Engelbergs ausgestellt worden ist²⁸. Hier heißt es: «Nunc autem dilectus et fidelis noster Henricus ejusdem loci pater in presentiam nostri veniens, a majestate nostra postulavit» usw. Da Friedrich II. erst wenige Monate vorher, nach seinem kühnen Alpenzug, auf deutschem Boden eingetroffen ist, hat

möglicherweise Abt Heinrich, wie der Herr von St. Gallen, den jungen König auf seiner Reise durchs Elsaß begleitet — so schloß der Historiker Engelbergs, Hermann von Liebenau²⁹. Auf diesen Fahrten an den Kaiserhof wird Heinrich außer Straßburg vielleicht auch den Odilienberg und Niedermünster besucht haben.

Schließlich möchte der Verfasser — einer ihm mündlich gegebenen Anregung des verstorbenen Robert Durrer folgend — noch auf ein zweites Meisterwerk im Zusammenhang dieser «Kunstwerke aus dem Kreise Friedrich II.» hinweisen: es ist der von einem Goldschmied reich gefaßte «Onyx», der dem Staatsarchiv des Kantons Schaffhausen gehört und — als profanes Schmuckstück von singulärer Bedeutung — im dortigen Museum aufbewahrt wird³⁰ (Abb. 3). Seinen Namen führt es nach dem Stein, in den im ersten nachchristlichen Jahrhundert ein römischer Künstler das Bild der «Pax Augusta», der Personifikation des Friedens eingeschnitten hat. In der Linken hält die bekränzte Frauengestalt ein Füllhorn, mit der Rechten das Kerykeion, um das die heilige Binde geknotet ist³¹. Man versteht, daß der klassizistische Stil des sorgfältig gearbeiteten Stücks, dessen Schönheit in der ausgewogenen Haltung und dem melodiosen Fluß der linear empfundenen Falten liegt, der Generation Friedrichs II. gemäß war; man erinnere sich, daß der Kaiser in Campanien Skulpturen nach römischen Vorbildern hat herstellen lassen, daß in Messina und Brindisi Goldmünzen, die «Augustalen», geprägt wurden, auf denen er selbst als Imperator dargestellt war, während den Revers ein Adler zierte³².

Was dem «Onyx» von Schaffhausen seinen geheimnisvollen Glanz verleiht, ist die mittelalterliche Fassung, ein breiter, lose gebundener Kranz, der gebildet ist aus drei Reihen kunstvoll gefaßter Steine und dazwischen verteilter, aus Gold getriebener Adler und Löwen. Die Rückseite des antiken Steins ist belegt mit einer silber-vergoldeten Platte, in die das Bild eines modisch gekleideten Vornehmen, der einen Falken auf der behandschuhten Linken hält, eingraviert wurde (Abb. 4); um das Oval herum läuft eine Inschrift, die besagt, daß das kostbare Juwel einem Grafen Ludwig von Froburg gehört hat: COMITIS LUDOVICI DE VROBURG. Mit Recht hat Joh. Jakob Oeri³³, dem wir die erste Beschreibung des Onyx verdanken, den Genannten identifiziert mit Ludwig II. (richtiger III.), einem Träger des Namens, der von 1201—1259 nachweisbar ist³⁴. Schon in den von Friedrich II. in Basel ausgestellten Urkunden tritt der Graf als Zeuge auf³⁵, drei Monate später ist in den oben erwähnten Bestätigungen für Engelberg von «unseren treuen Grafen von Froburg» die Rede³⁶, und in vier verschiedenen Jahren treffen wir ihn in Italien im Gefolge des Kaisers. Obwohl auch er 1245 von Friedrich II. abgefallen ist, hat er jedenfalls in der Zeit, die hier in Frage kommt, zu den eifrigen Parteigängern des Kaisers gehört und ihn, wie das aus den Zeugenunterschriften sich ergebende Itinerar beweist, auf vielen seiner Züge begleitet³⁷. So mag der Schluß nicht unberechtigt sein,

daß der Onyx, ein Stück von ungewöhnlicher Schönheit und Größe, aus dem Besitz des prachtliebenden und freigebigen Kaisers in die Hände des alemannischen Grafen gelangt ist³⁸.

Und dürfen wir noch einen weiteren Schritt wagen und die Frage aufwerfen, ob in dem vornehmen Herrn, der offenbar mit Interesse den vorgehaltenen Jagdfalken betrachtet, nicht der Schenker selbst dargestellt ist, der sich in der Geschichte der Jagd, wie als Naturforscher einen Namen gemacht hat durch sein Buch «De arte venandi cum avibus» (Über die Kunst, mit Vögeln zu jagen)³⁹. Wenn ferner die zeitgenössischen Schriftsteller, so spärlich sie sich über das Äußere Friedrichs II. auslassen, berichten, daß er von mittlerer Größe und — wahrscheinlich in späteren Jahren — wohlbeleibt war⁴⁰, so würde das bei einem Bildnis, das nicht an die Tradition des repräsentativen Herrscherporträts gebunden war, die Breite der untersetzten Figur erklären, die so wenig mit den durch den Stil der Zeit geforderten Proportionen übereinstimmt; man vergleiche hierfür die ähnlich behandelten, aber schlankeren Gestalten der schon einmal erwähnten, in Straßburg ausgemalten Parzival-Handschrift⁴¹. Auch die Miniaturen des Tristan⁴², der offenbar in der gleichen Schreiberwerkstatt hergestellt worden ist, sind mit Recht zum Vergleich mit unserem Falknerbild herangezogen worden⁴³; die Unterschiede gegenüber dem Siegel und dem Engelberger Kreuz erklären sich dadurch, daß die Fassung des Onyx rund 20 Jahre später, also um 1230 bis 1240, anzusetzen ist.

Wir möchten diesen Beitrag zur Geschichte oberrheinischer Kunst nicht abschließen, ohne uns dessen zu erinnern, daß in jenen Jahren von Friedrichs II. Aufenthalt im Elsaß der romanische Teil des Straßburger Münsters seiner Vollendung entgegenging; an der südlichen Querschiffassade dieses Baus befinden sich die Darstellungen von Ecclesia und Synagoge, von Marien-tod und Marienkrönung: Werke eines z.T. in Frankreich geschulten Bildhauers, der die im vorigen charakterisierten Merkmale von Stil und Formensprache in die Großplastik übertragen hat⁴⁴. Den hauptsächlichsten Schmuck des Innern bilden — neben dem Engels-Pfeiler mit seinen Evangelisten- und Engelsfiguren — die Glasgemälde, die zwei Etappen elsässischer Kunst vertreten: zwischen die beiden Gruppen, die um 1200 und um 1220—1230 entstanden sein mögen⁴⁵, ist unser Siegelbild stilistisch einzuordnen. Die Gestalt Salomons als Richter — im ersten Nordfenster des nördlichen Querhauses, das noch in den strengeren Formen des «Hortus Deliciarum» gehalten ist — bildet eine sehr bezeichnende Vorstufe für den thronenden Kaiser; in den Scheiben der zweiten Gruppe spricht sich — bei großer Verwandtschaft — bereits eine Weiterentwicklung aus, die diese Denkmäler der zuvor erwähnten Querhausplastik gleichsetzt⁴⁶.

Auch diese Beobachtungen führen zu dem Schluß, daß der Stempel des Berner Siegels bald nach der Aachener Königskrönung (1215) hergestellt worden ist. Mancherlei Indizien sprechen für Straßburg als Ort der Ent-

stehung; nicht weit davon, in der von Barbarossa prächtig ausgestatteten Burg zu Hagenau hat Friedrich II., wenn immer er sich in Deutschland aufhielt, große Teile des Jahres hindurch Hof gehalten. Daß der Siegelstempel noch lange nach 1220 in Gebrauch war, ist nicht anzunehmen, denn auch bei der Herstellung der offiziellen Schriftstücke verschloß man sich nicht dem Gang der Entwicklung, die auf den Gebieten von Malerei und Plastik, wie in der Schrift von Büchern und Urkunden ihren folgerichtigen Verlauf genommen hat.

Nachweis der Abbildungen.

Für Überlassung der Vorlagen für Abb. 10 und 11 bin ich dem Benediktiner-Kloster Engelberg, für diejenige von Abb. 9 dem Schweizerischen Landesmuseum zu Dank verpflichtet. Abb. 3 und 4 sind nach Aufnahmen von Photograph Koch, Schaffhausen hergestellt. Die Abbildungen 5 und 8 sind dem Werk F. v. Weech, Siegel von Urkunden aus dem Generallandesarchiv zu Karlsruhe, 1886, die Abb. 6 und 7 dem Werk O. Posse, Siegel der Deutschen Kaiser und Könige, 1909, entnommen.

ANMERKUNGEN

¹ Ein Faksimile der Urkunde bietet die «Festschrift zur VII. Säkularfeier der Gründung Berns», 1891, wo Alb. Zeerleder und B. Hidber über die Handveste gehandelt haben. Vor allem vergleiche man Friedr. Emil Welti, Die Rechtsquellen des Kantons Bern, I, 1, Das Stadtrecht von Bern, I, 1902, pag. IX—LIX. — H. Rennefahrt, Freiheiten für Bern aus der Zeit Friedrichs II., Zeitschrift f. Schweiz. Recht, Bd. 46, 1927, S. 413—515 und dessen Untersuchung in dem vorliegenden Heft der Zeitschr. f. Berner Gesch. u. Heimatkunde.

² F. Philippi, Geschichte der Reichskanzlei unter den letzten Staufern, 1885, S. 75.

³ Siehe unten Anm. 25.

⁴ Anton Eitel, Über Blei- und Goldbullen im Mittelalter, 1912, insbes. S. 16—18.

⁵ Da das Siegel innen hohl ist, konnte es offensichtlich einem irgendwann von oben ausgeübten Druck nicht standhalten, wodurch beide Plättchen nach innen gepreßt wurden und insbesondere auf der Vorderseite — am linken Auge, am linken Knie und längs des senkrecht verlaufenden Mantelsaumes — Risse entstanden sind. Der erhaben gearbeitete Kopf ist vielleicht in der Gegend des Mundes etwas gedrückt worden, aber im ganzen gut erhalten; erheblich mehr hat die Figur in der Gegend der linken Brustseite und unterhalb des linken Knies dem Druck nachgegeben.

Auf der Rückseite ist die in senkrechter Richtung der Mitte entlang laufende Erhöhung wohl so zu erklären, daß hier eine im Innern an gleicher Stelle eingelötete Hülse, durch die die Schnur hindurchgezogen wurde (vgl. Eitel, a. a. O.), den Druck aufgehalten hat. Wie Philippi, a. a. O., S. 65, angibt, wurden bei den Goldsiegeln der Staufer die Schnüre in Ringe eingeknotet, die oben und unten am Siegel angelötet waren: bei dem Berner Siegel ist nur der untere von ihnen vorhanden.

⁶ Zur Ikonographie der Kaiserbilder auf Siegeln vergleiche man vor allem: Otto Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige, I, 1909, V, 1913 (Textband) und Percy Ernst Schramm, Die Deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 1928, wovon nur ein erster bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts reichender Teil erschienen ist.

⁷ Das Material ist zusammengestellt durch Richard Delbrück, Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler, 1929 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2).

⁸ St. Beißel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, 1886, — Schramm, a. a. O., S. 81 ff., S. 191, Abb. 64.

⁹ K. Preisendanz—O. Homburger, Das Evangelistar des Speyerer Kaiserdomes, 1930, S. 12, Taf. 8, 12, 13.

¹⁰ Fedor Schneider, Rom und Romgedanke, 1926, S. 172—174 — Schramm, a. a. O., S. 202 und pass., und desselben Ausgabe und Behandlung des «Libellus» in «Kaiser, Rom und Renovatio», Studien und Texte zur Geschichte des röm. Erneuerungsgedankens, 1929 (Studien der Bibliothek Warburg, 17).

¹¹ Abb. des Straßburger Siegels bei Fr. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen I, 1876, Taf. II. — Abb. der beiden Siegel nach dem Berner Exemplar des «Landfriedensbundes» (20. 5. 1327) im Zürcher Urkundenbuch, XI, 1925, Abb. 177/8.

¹² Parzival, München, Staatsbibliothek, cod. germ. 19, geschrieben vermutlich in Straßburg zwischen 1228 und 1236, fol. 50^v (Karl J. Benziger, Parzival in der Handschriftenillustration des Mittelalters, 1914, Taf. 31. — E. Petzet, Catal. Cod. Manuscriptorum Bibliothecae Monacensis V, pars I, 1920, S. 33—36).

¹³ Basel, Staatsarchiv, St. Urkde. 5: Urkundenbuch d. Stadt Basel I, 1890, No. 92. — Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, I, 1932, S. 653—656, Abb. 452/3 und Faksimiles der Umschriften.

¹⁴ F. Philippi, a. a. O., S. 63, Taf. VI, 4. — Julius Reinh. Dieterich, Das Portrait Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen, Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F. XIV, 1903, S. 251, Abb. 7. — Max Kemmerich, Die frühmittelalterliche Portraitplastik in Deutschland, 1909, S. 96/7, Abb. 47. — Ders., Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde, 1910, S. 30. — Posse, a. a. O., Bd. 1, S. 18, 19, Taf. 24, 4, Taf. 27, 6, 7, Bd. V, S. 26, 27, 194. Mit diesem Bild eng verwandt ist das der ersten goldenen Königsbulle (Posse I, Taf. 28, 2, 3).

¹⁵ F. Philippi, a. a. O., S. 63, Taf. 7, 1, 2, 3. — Dieterich, a. a. O., S. 251, Abb. 8. — Kemmerich, a. a. O., 1909, S. 97—99, Abb. 49. — Posse, a. a. O., Bd. I, S. 19, Taf. 28, 1, Bd. V, S. 28, 194.

Es fällt auf, daß am Thron die gleichen dekorativen Motive begegnen wie bei dem Goldsiegel, daß aber ein reicheres Gebilde aus ihnen aufgebaut worden ist; die reizvolle Bogenstellung ist hier zum Schmuck der senkrechten Kante des Sitzes verwandt.

¹⁶ Gute Abbildungen und Literaturangaben bei Karl Faymonville, *Das Münster zu Aachen* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, X, I), 1916, S. 204—216.

¹⁷ Auch die rheinischen Siegel jener Zeit, über die W. Ewalds schöne Publikation «*Rheinische Siegel*» 1906 ff. orientiert, vertreten andersartige Stilrichtungen.

¹⁸ F. Philippi, S. 64/5, Taf. VIII, 1, 2, 4, S. 66, Taf. IX, 2—6. — Dieterich, a. a. O., S. 252, Abb. 9. — Kemmerich, a. a. O. (1909), S. 99, Abb. 50. — Posse, a. a. O., Bd. I, S. 19, Taf. 29, 1, 2, 3; S. 20, Taf. 31, 2, 4, 5, Bd. V, S. 28/9, 194.

¹⁹ Abgebildet bei E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Kurt Wolff Verlag, Taf. 70 und vielerorts.

²⁰ Schramm, a. a. O. (1928), S. 7/8.

²¹ J. Rud. Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, 1876*, S. 286. — Ders.: *Mitteilungen der schweiz. Gesellschaft zur Erhaltung hist. Kunstdenkmäler*, I, 1883, mit 3 Tafeln. — Robert Durrer, *Die Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens*, S. 155 bis 158, 1106—1111, Fig. 48, 706—709 und Taf. XCII/III. — P. Bernhard Büßer, *Die Restauration des Engelberger Reliquienkreuzes, «Angelomontana»*, 1914, S. 471—483, mit 4 Tafeln. — Jos. Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, I, 1936, S. 289, Abb. 236. — Jul. Baum im «*Handbuch der Kunstwissenschaft*» (1930), S. 308. — S. H. Steinberg-Chr. v. Pape, *Die Bildnisse der geistlichen und weltlichen Herren*, 1931, S. 83, 136, Abb. 90, a, b.

²² *La Basilica di St. Marco*, Ed. Ongania, *Portafoglio V*, 1, Taf. 17, No. 25. Text S. 272. — *Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXIII, 1915, S. 42, 45, Fig. 16 (Planiscig).

²³ *Friedr. Kempf und Karl Schuster, Das Freiburger Münster*, 2^o, 1923, S. 104/05, Abb. 66. Auf die Beziehungen zwischen den beiden Kreuzen hat † Dr. Robert Durrer mich schon 1928 hingewiesen.

²⁴ «*Archives alsaciennes*» X, 1931, S. 9—52, Abb. 1, 2, 4, 5, 6.

²⁵ Ch. M. Engelhardt, *Herrad v. Landsberg, 1818* — *Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum*, Text ... par A. Straub und G. Keller 1879—1899. — Jos. Walter, *Aurait-on découvert des fragments de l'Hortus Deliciarum?* *Archives alsaciennes*, X, 1931, S. 1—8, insbes. S. 5.

²⁶ Hermann Flamm, *Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg*, *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, Bd. 37, 1915, S. 123—162.

Über beide Handschriften vgl. ferner O. Homburger, *Eine lothringische Kunstschule um die Wende des 13. Jahrhunderts*, *Oberrheinische Kunst*, I, 1925, S. 5—13 und K. Preisdanz-O. Homburger, a. a. O., S. 41—44.

²⁷ J. F. Böhmer, *Regesta Imperii*, V, neu herausgegeben v. Jul. Ficker, I, 1881/2, No. 249.

²⁸ Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Friderici secundi*, I, 1852, S. 234—239. — Böhmer, a. a. O., No. 686.

²⁹ Herm. v. Liebenau, *Engelberg im 12. und 13. Jahrhundert*, 1846, S. 55.

³⁰ Vgl. die ausgezeichneten Ausführungen von Heinrich Kohlhausen, *Der Onyx von Schaffhausen*, *Oberrheinische Kunst*, VII, 1936, S. 53—58, Abb. 1—4.

³¹ Ad. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, 1900, S. 328 und Fig. 171.

³² Über die antikisierende Strömung in der bild. Kunst Italiens unter Friedrich II. vgl. Hans Niese, *Hist. Zeitschrift* Bd. 108, 1912, S. 537 ff. — P. Toesca, *Storia dell'arte italiana* I, 1927, S. 861, 910. — E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II.*, 1927, S. 480—489, *Ergänzungsband*, 1931, S. 209—212.

³³ Joh. Jak. Oeri, *Der Onyx von Schaffhausen*, 1882, S. 4.

³⁴ Walter Merz, *Die Burgen des Sisgau*, II, 1910, S. 88. — *Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz*, III, 1926, S. 344.

³⁵ *Basel 1212*, 26. Sept. (Huillard-Bréholles, a. a. O., I, S. 216—221, Böhmer-Ficker, a. a. O., No. 671—673.)

³⁶ Vgl. Anm. 28.

³⁷ Rimini, 1226, März (Huillard-Bréholles, II, S. 552. — Böhmer-Ficker, No. 1598).

Amalfi, 1227 (Huillard-Bréholles, III, S. 15. — Böhmer-Ficker, No. 1701.

Montefiascone, 1234, Sept. (Huillard-Bréholles, IV, S. 485—488. — Böhmer-Ficker, No. 2056/7).

Verona, Juni 1245 (Huillard-Bréholles, VI, S. 305. — Böhmer-Ficker, No. 3479).

³⁸ Die Zeitgenossen berichten, daß Friedrich auf seinen Fahrten neben vielen wunderbaren Wesen und Gegenständen auch Edelsteine, «gemmas», die ihn besonders ihrer magischen Bedeutung wegen interessiert haben mögen, mitgeführt hat: *Gotfredi Viterbiensis continuatio Eberbacensis, Monumenta Germaniae, Scriptores XXII, S. 348.* — Kantorowicz, a. a. O., S. 370, Erg. Bd. S. 168.

³⁹ Über das Buch, das in zahlreichen Handschriften erhalten ist, hat Ch. Homer Haskins mehrfach gehandelt (*English Historical Review, Bd. 36, 1921, S. 334—355.* — *Studies in the History of Mediaeval Science, 1927, S. 299—325,* siehe auch E. Kantorowicz, a. a. O., S. 332 bis 337, Ergänzungsband, S. 155—157.

Für die Miniaturen der wichtigsten, der vatikanischen Handschrift (cod. pal. lat. 1071), unter denen sich ein (zeitgenössisches) Bildnis des Kaisers befindet, vgl. Graf zu Erbach Fürstenau, *die Manfredbibel, 1910, S. 47 ff.* — Pietro Toesca, a. a. O., I, 1927, S. 1061/2, Abb. 746/7.

⁴⁰ Die spärlichen Angaben der Zeitgenossen sind zusammengestellt bei Max Kemmerich, *Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde, 1910, S. 32.* — Eine Schilderung von ca. 1207 gibt Karl Hampe wieder (*Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, XXII, 1901, S. 597/8.*)

⁴¹ Vgl. Anm. 12.

⁴² München, Staatsbibliothek, cod. germ. 51. — E. Petzet, a. a. O., S. 84—86. — A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, I, 1934, S. 2/3, Abb. 2* (man vergleiche u. a. das hier abgebildete Falknerbild, fol. 7^r, das auch bei Friedr. Ranke, *Tristan und Isolde, 1925, reproduziert* ist).

⁴³ Kohlhausen, a. a. O., S. 55/6.

⁴⁴ Abbildungen sämtlicher Werke dieser um 1230 blühenden Schule, der auch die Figuren des «Engelpfeilers» angehören, bei Otto Schmitt, *Gotische Skulptur des Straßburger Münsters, I, 1924.*

⁴⁵ Der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Fidtjof Zschokke, der im Begriffe steht, ein grundlegendes Werk über die Glasgemälde des Straßburger Münsters herauszugeben, verdanke ich diese Daten, sowie die Überlassung wichtiger Abbildungen.

⁴⁶ Es ist hier nicht der Platz, darauf einzugehen, was das Elsaß für Friedrich II. bedeutet hat und in welcher Weise er für dieses «liebste von allen seinen Erbländern» besorgt war («quam inter alia jura nostra patrimonialia cariorem habemus», Huillard-Bréholles, V, S. 61 — Böhmer-Ficker 2243). Man vergleiche Rudolf Wackernagel, *Gesch. d. Elsasses, 1919, S. 102—126.* — Fedor Schneider, *Kaiser Friedrich II. und seine Bedeutung für das Elsaß, Elsaß-Lothringisches Jahrbuch, IX, 1930, S. 128—155, Literaturangaben S. 137, Anm. 35.* — E. Kantorowicz, a. a. O., S. 58—61, S. 380.