

Sonderdruck

Klett-Cotta Sonderdruck

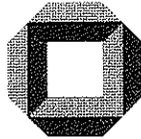
Mit herzlichem Dank für Ihre sehr
Nützliche und aufbereitete Disky-
Besprechung in der SZ
Herzlichen Gruß

a 149616





**Karlsruher
Kulturwissenschaftliche
Arbeiten**



**Herausgegeben von
der Fakultät für
Geistes- und Sozial-
wissenschaften der
Universität Karlsruhe
Band 1: Stauferzeit**

Klett-Cotta

STAUFER ZEIT

Geschichte
Literatur
Kunst

Herausgegeben von
Rüdiger Krohn
Bernd Thum
Peter Wapnewski

Klett-Cotta

1979

Dieser Band ist das Ergebnis der
Karlsruher Staufertagung 1977,
veranstaltet vom Seminar für Deutsche
Literatur des Mittelalters der
Universität Karlsruhe.
Gedruckt mit Unterstützung der
Karlsruher Hochschulvereinigung e. V.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen
Bibliothek

Stauferzeit : Geschichte, Literatur,
Kunst ;
[Ergebnis d. Karlsruher Staufertagung
1977] /
hrsg. von Rüdiger Krohn . . . [Veranst.
vom Seminar für Dt. Literatur d.
Mittelalters d. Univ. Karlsruhe]. –
1. Aufl. – Stuttgart : Klett-Cotta, 1979.
(Karlsruher kulturwissenschaftliche
Arbeiten ; Bd. 1)
ISBN 3-12-911770-9
NE: Krohn, Rüdiger [Hrsg.];
Staufertagung (1977, Karlsruhe);
Universität (Karlsruhe) / Seminar für
Deutsche Literatur des Mittelalters

Erste Auflage 1978
Alle Rechte vorbehalten
Fotomechanische Wiedergabe nur mit
Genehmigung des Verlages
Verlagsgemeinschaft Ernst Klett-
J. G. Cotta'sche Buchhandlung
Nachfolger GmbH. Stuttgart
© Ernst Klett, Stuttgart 1978. Printed
in Germany
Einbandgestaltung: Heinz Edelmann
Signet der Reihe: Rolf Lederbogen

Inhalt

Vorwort

Geschichte, Gesellschaft, Politik

Karl Bosl Der Aufbruch von Mensch und Gesellschaft. Eine epochale Struktur in der europäischen Geschichte	11
August Nitschke Die Bedeutung der Naturwissenschaften für das Verständnis der Staufer	28
Ferdinand Opll Friedrich Barbarossa und das Oberrheingebiet	36

Dichtung als Politik

Bernd Thum Politische Probleme der Stauferzeit im Werk Hartmanns von Aue: Landesherrschaft im ‚Erec‘ und ‚Iwein‘ Mit einem Anhang: Hartmann von Aue, <i>Angia Minor</i> und die Altdorfer Welfen	47
Jürgen Kühnel Zum ‚Reinhart Fuchs‘ als antistaufischer Gesellschaftssatire	71
Eberhard Nellmann <i>Philippe setze en weisen úf</i> . Zur Parteinahme Walthers für Philipp von Schwaben	87
Hans-Joachim Behr Der ‚Herzog Ernst E‘ Odo von Magdeburg und der Staufer-Welfen-Konflikt im Nordosten des Reiches	105
Peter Wapnewski Die <i>triuwe</i> und die Dreiheit. Zu Walthers von der Vogelweide König-Friedrich-Ton	115

Erfahrung der Wirklichkeit: Das Herrscherbild

- Willibald Sauerländer
Intentio vera nostra est manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt. Bildtradition
und Wirklichkeitserfahrung im Spannungsfeld der staufischen Kunst 119
- Ferdinand Urbanek
Rot-her und *Imperator Rubeus* (Barbarossa) – Typus und Realität im Epos
vom König Rother 132
- Peter K. Stein
Ein Weltherrscher als *vanitas*-Exempel in imperial-ideologisch orientierter
Zeit? Fragen und Beobachtungen zum ‚Straßburger Alexander‘ 144
- Klaus M. Schmidt
Das Herrscherbild im Artusroman der Stauferzeit 181
- Ruth Schmidt-Wiegand
Fortuna Caesarea. Friedrich II. und Heinrich (VII.) im Urteil zeitgenössischer
Spruchdichter 195
- Ursula Schulze
Zur Vorstellung von Kaiser und Reich in staufischer Spruchdichtung bei
Walther von der Vogelweide und Reinmar von Zweter 206
- Helmut Buschhausen
Probleme der Bildniskunst am Hof Kaiser Friedrichs II. 220

Aspekte der Lyrik und Epik

- Günther Schweikle
Der Stauferhof und die mhd. Lyrik, im besonderen zur Reinmar-Walther-
Fehde und zu Hartmanns *herre* 245
- Christian Gellinek
Zu Reinmar dem Alten, Minnesangs Frühling 189,5 ff. 260
- Wolfgang Dilg
Der Literaturexkurs des ‚Tristan‘ als Zugang zu Gottfrieds Dichtung 270
- Norbert Voorwinden
Lorsch im ‚Nibelungenlied‘. Die Hs. C als Bearbeitung einer schriftlich fi-
zierten mündlichen Dichtung 279

Kreuzzug

- Wolfgang Haubrichs
Reiner muot und *künsche site*. Argumentationsmuster und situative Differenzen in der staufischen Kreuzzugslyrik zwischen 1188/89 und 1227/28 295
- Volker Mertens
Kritik am Kreuzzug Kaiser Heinrichs? Zu Hartmanns 3. Kreuzlied 325
- Ernst von Reusner
Kreuzzugslieder: Versuche, einen verlorenen „Sinn“ wiederzufinden 334

Ethik: Normen, Verhalten, Lebensformen in der Literatur der Stauferzeit

- Xenja von Ertzdorff
Die höfische Liebe im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg 349
- Rüdiger Krohn
Erotik und Tabu in Gottfrieds ‚Tristan‘: König Marke 362
- Rolf Endres
Minderwertigkeit, Geltungsstreben und Gemeinschaftsgefühl in Texten Wolframs von Eschenbach 377
- Burckhardt Krause
Zur Problematik sprachlichen Handelns: Der *gruoz* als Handlungselement 394

Anhang

- Abkürzungen 407
- Mitarbeiter des Bandes 410
- Teilnehmer der Karlsruher Staufer-Tagung 1977 416
- Bildnachweis 418

Erfahrung der Wirklichkeit: Das Herrscherbild

Willibald Sauerländer

Intentio vera nostra est manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt. Bildtradition und Wirklichkeitserfahrung im Spannungsfeld der staufischen Kunst

Die Frage, ob der Rekorderfolg der Stuttgarter Ausstellung von einem neu erwachten Interesse für staufische Geschichte zeuge, geht vermutlich ins Leere. Ausstellungen gehören zu den visuellen Medien, von deren Ubiquität wir heute überall und immer überflutet werden. Ungeachtet allen Sachverständes beteiligter Experten zwischen Fernsehen und Reklame bleiben sie den Zwängen des Video ausgeliefert. Geschichte aber hat es einstweilen weiter mit *Mnemosyne*, *Memoria*, *Traditio* zu tun. In der Beliebtheit des Video dünnt sie zur leeren Sichtbarkeit aus. Kein historisches Thema, auch die Staufer nicht, läßt sich durch die der Werbung angeglichenen Mechanismen heutiger Ausstellungstechnik im tieferen Sinne aktualisieren.

An Aktualität aber hat das Stauerthema in den letzten Jahrzehnten unverkennbar eingebüßt. Der mythische Glanz, der das Zeitalter bei Kantorowicz, Naumann oder Pinder umgab, ist stumpf geworden. „Ritter“, „Minne“, „Heldenepos“, „Dome“, „Uta“, „Bassenheimer Reiter“, „Kopf mit der Binde“, das alles waren vor vierzig, ja vielleicht noch vor 25 Jahren emotional besetzte Begriffe, aus der Geschichte extrapoliert und mit Sehnsüchten und Wunschbildern der Gegenwart verbunden. Der Bamberger Reiter konnte mit Parzival verglichen werden, ja im Mittelpunkt eines Romanes „Ilse“ stehen, der für die Begeisterte schlimmen, nämlich tödlichen Ausgang nahm. Bei dem Versuch, die Statue aus nächster Nähe zu besichtigen, stürzte sie von der Leiter¹. Und täglich noch wandere ich in München an einer 1905 von Theodor Fischer errichteten Schule vorbei, von deren Portal Eckehart und Uta als Vorbilder auf die strebende Jugend herabblicken (Abb. 1). Solche Beispiele kennt

¹ Vgl. hierzu A. Senger, Der Reiter im Kaiserdom zu Bamberg, *Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte* 5, Nr. 13 (1928), S. 49.

jeder in anderen Varianten und wir alle meinen uns darüber klar zu sein, daß dies bei den Akten der Vergangenheit abgelegte Mythen seien.

Mythen bedürfen zu ihrer Entstehung eines Substrats. Schon die Frage, warum unter den Kunstwerken des staufischen Zeitalters viele nie zu allgemeinem Ruhm gelangten, andere dagegen als Wahrzeichen wieder Gegenwart wurden, ist nicht nur ein Problem der Rezeptionsgeschichte, sondern verweist zurück auf staufische Kunstwerke. Diese enthalten offenbar ein Angebot, welches die narzistische Illusion späten Wiedererkennens, die Selbsttäuschung des wahlverwandten Wunschbildes erwecken konnte. Hier muß die Frage nach Wesenszügen staufischer Kunst neu ansetzen. Sie kann die Rezeptionsgeschichte nicht einfach bei Seite schaffen, sondern muß sie im Sinne einer produktiven Kritik mit einbeziehen.

Die 140 Jahre staufischer Königs- und Kaiserherrschaft fielen zusammen mit einer Zeit regster künstlerischer Aktivität, vor allem aber einschneidender Veränderungen der künstlerischen Produktionsweise. Georg Dehio urteilte: „in der Vielgestaltigkeit und dem Gewicht seines Inhalts der unvergleichlich reichste (Abschnitt) in der *Geschichte der Deutschen Kunst*“². Unbestritten: die Veränderungen der künstlerischen Produktionsweise spielen sich in europäischen Zusammenhängen ab. Die Kunst im Staufischen Reich nimmt dabei vielfach nur eine reaktive Position ein. Berühmtestes Beispiel: Der Aufstieg des französischen Königtums von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis in die Zeit Ludwigs des Heiligen, das europäische Ansehen der Pariser Universität haben ihr Korrelat in der Ausbildung jener neuen Bauweise, die wir seit dem Humanismus gotisch nennen. Sie hat nicht nur die Bauformen, sondern auch die *Baufertigung systematisiert und durch die Einführung des Baurisses ein Planungsinstrument entwickelt*, das der neuen Bauweise ein vorher unbekanntes Verbreitungstempo und Verbreitungsausmaß sicherte³. Was am Ende der staufischen Periode beim Bau der Stiftskirche in Wimpfen ausdrücklich bezeugt wird: daß ein *peritissim(us) in architectoria arte latom(us), qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Francie* das *opus francigenum* eingeführt habe, muß lange vor 1250 von Canterbury bis Toledo, aber auch in Trier, Marburg, Straßburg und Köln Realität gewesen sein⁴.

Nun ist es höchst spannend zu sehen, wie etwa die Domkirchen im Reich noch in der Zeit Friedrichs II. auf diese Situation reagierten. Neubauten oder mindestens erhebliche Aufbesserung von Altbaubeständen waren seit dem späten 12. Jahrhundert auch hier die Regel. Die modernen Bauverfahren kennt man, aber die deutschen Domkapitel scheinen damals traditionsbewußte Institutionen gewesen zu sein. Neubauten nach der Art des *opus francigenum* verlangten eine radikale Umstellung der überlieferten liturgischen Ordnungen. Hiervor scheint man lange zurückgeschreckt zu sein und führte so Konstellationen herbei, die zu jenem merkwürdig

² Vgl. G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, 1923, S. 295.

³ Für das Aufkommen der Baurisse vgl. R. Branner, *St. Louis and the court style in gothic architecture*, London 1965, S. 18.

⁴ Für den Wortlaut der Stelle aus der Chronik des Burkard von Hail vgl. H. Klotz, *Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal*, 1967, S. 17.

halbmodernen Bauen zwangen, das die Stil- und Entwicklungshistoriker des vorigen Jahrhunderts als „Übergangsstil“ bezeichnet haben⁵. Beispiele: In Worms errichtet man einen gewölbten Neubau über alten Fundamenten, um so im Ostchor den Petersaltar und im Westchor den Laurentiusaltar etwa an der alten Stelle belassen zu können. Der Westchor des Wormser Domes aber zeigt mit seiner Anhäufung gotischer Rosen- und Paßformen überdeutlich, daß man trotzdem das Vokabular, freilich nicht die Syntax des *opus francigenum* rezipiert hat; nicht das System, wohl aber seine Ausdrucksmittel. Dehio meinte zum Wormser Westchor: „Ohne Zweifel hat der Meister die französische Gotik gekannt, aber in seinem originellen Geiste liegt etwas Feuoriges und Schneidiges, das von gotischer Anmut weit entfernt ist“⁶. Mit Vokabeln wie „Feurig und Schneidig“ wird die Erscheinung des Wormser Westchores als expressiver Stimmungsträger beschrieben und die historische Konstellation, welche solchen architektonisch zwiespältigen Kirchenchor produzierte, wird auf den „originellen Geist“ des entwerfenden „Meisters“ zurückgeführt, also durch den neuzeitlichen Geniebegriff erklärt. Verstehen wir recht: diesen Beschreibungen und Auslegungsversuchen Dehios liegen durchaus zutreffende Beobachtungen zugrunde. Zu fragen wäre nur, ob wir im Wormser Westchor nicht ein für den Neubau einer Bischofskirche um 1220 historisch typisches Resultat vor Augen haben⁷; geprägt von starken Traditionsbindungen und zugleich erfüllt von dem Verlangen nach neuen Formen der Repräsentation, die sich damals am wirkungsvollsten mit Einzelentlehnungen aus dem *opus francigenum* instrumentieren ließen. Die Geschichte des Neubaus des Straßburger Münsters von 1160 bis 1275 bestätigt diese Vermutung. Sie zeigt ein starres Festhalten an den alten, für die Liturgie wichtigen Ordnungsstrukturen: Hauptchor, Querhaus mit Nebenaltären, Kapellen und Oratorien, das bleibt anscheinend alles am alten Platz. Gleichzeitig aber erweist dieser Bau die größte Offenheit für neue Formen, welche wiederholt zu einem abrupten Wechsel des baulichen Erscheinungsbildes führt. In den ältesten, noch romanischen Teilen – Nordquerhaus, Chor, Vierung – modernisiert man nur zögernd. Im Südquerhaus folgt jäh ein erster Einbruch rein gotischer Gliederungen und Gewölbe, im Langhaus schließlich die radikale Umstellung auf die fortschrittlichsten Formen des *opus francigenum*. Könnte man sagen: Bischöfe und Domkapitel, deren Stellung damals nicht mehr so unangefochten war wie im 11. und noch im frühen 12. Jahrhundert, suchten durch solche Neubauten alte Ordnungen zu festigen und zugleich neue Formen der Repräsentation für sich in Anspruch zu nehmen? Wäre diese Annahme geeignet, die vielen, rein formalen Ableitungsversuche der Architekturforschung in ein größeres historisches Umfeld einzubringen? Das Spektrum müßte dann nach vielen Seiten erweitert werden. Die stadtkölnischen Klöster und Stifte, meist frühe Gründungen, verhalten sich bei Neubauten damals ähnlich konservativ-

⁵ Vgl. z. B. O. Mothes, Allgemeines deutsches Bauwörterbuch, das ist Encyclopädie der Baukunst, 1859, S. 623.

⁶ G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. IV Südwestdeutschland,² 1926, S. 876.

⁷ Vgl. die Nachweise für die liturgische Kontinuität vom Erstbau des 11. zum Neubau des 13. Jhs., die jüngst für den Bamberger Dom gegeben wurden von R. Kroos, Liturgische Quellen zum Bamberger Dom, Zeitschrift für Kunstgeschichte 39 (1976), S. 105–146.

erneuernd wie die Domkapitel. Ein zentralisierter und junger Orden wie die Zisterzienser paßte sich noch in der Zeit Barbarossas regionalen Baugewohnheiten an. Nach 1200 stellt er konsequent auf das *opus francigenum* um. Für ihn bestanden keine mit den Domen und den alten Orden vergleichbaren Traditionsprobleme. Schließlich: völlig traditionslose, zudem oft in Opposition stehende Institute wie die Bettelorden bedienen sich ausnahmslos der modernen Bauweise.

Doch es war nicht unsere Absicht, auf die Architekturgeschichte einzugehen. Wir haben sie hier nur als die leichteste Einstiegsmöglichkeit benutzt. Die Spannung zwischen Traditionsbindung und der schrittweisen Übernahme neuer Darstellungsweisen, wie sie das ganze künstlerische Schaffen des Zeitalters beherrscht, ließ sich hier an einem rasch auffassbaren Beispiel erläutern. Die Veränderungen in der Darstellungsweise der Bildkünste sind vielschichtiger und schwieriger auf einen Nenner zu bringen. Worum es sich bei diesen Veränderungen handelt, mag ein erster Vergleich veranschaulichen.

Mit dem einen Beispiel befinden wir uns um 1170, auf der Gegenseite um 1250. Beide Objekte entstammen dem liturgischen Mobiliar. Es sind Pulte, die für kirchliche Lesungen benutzt wurden. Sie gehören zu jenen mittelalterlichen Kunstwerken, bei denen Funktion, Bild und Sinnbild völlig zur Deckung gebracht sind. Bei dem sog. Freudenstädter Leseputz (Abb. 2) tragen Figuren der Evangelisten das mit Bildern ihrer Symboltiere geschmückte Pult, auf dem das Evangelienbuch lag. Wenn das Evangelium verlesen wurde, dann schienen in diesen Figuren die Evangelisten selbst gegenwärtig zu sein und die Heilswahrheit zu verkünden⁸. Diesem sinnbildlichen Inhalt entspricht eine Formensprache, von der man nicht ganz zutreffend, aber begrifflicherweise behauptet hat: „Alles bloß Naturhafte der Form ist fortgeblieben“⁹. Diese Figuren sind aus der Überlieferung – nicht etwa aus dem Anblick der Natur – übernommen, in langer Überlieferung erstarrt und sinnlich verkümmert. Bei dem nahezu ein Jahrhundert jüngeren Pultträger in Naumburg (Abb. 3) ist diese symbolische Schicht abgebaut. Das Lektorium ist nur noch die statuarische Fixierung der realiter im Kapitelchor vollzogenen Handlung. Der Diakon hält dem Priester das Buch für die liturgischen Lesungen entgegen. Das geschieht in Wirklichkeit und das ist in diesem Bildwerk dargestellt, monumental nachvollzogen. Und all dem scheint zu entsprechen, daß die Darstellungsweise völlig enthieratisiert ist, offensichtlich von der Empirie ausgeht und dadurch eine bezwingend natürliche Erscheinung der Statue ins Leben ruft. Stamm und Blätter des von Epheu umschlungenen Eichenbaums, Stoff und Stoffalten der Dalmatika und des Humerale, Locken und Antlitz, das alles steht ja sinnlich greifbar vor uns. Nicht vor dem frühstaufischen Freudenstädter Leseputz, wohl aber vor diesem spätstaufischen Naumburger Atzmann könnte man Bonaventura zitieren: *Imago attenditur secundum exteriorem dispositionem, imago rei corporalis et sensibilis*¹⁰. Damit aber wären wir dem im Titel angekündigten Hauptthema unseres Referates nähergekommen.

⁸ Vgl. den Eintrag des Verfassers in: Die Zeit der Staufer – Geschichte, Kunst, Kultur, 3, 1977, S. 370–372.

⁹ Vgl. H. Beenken, Romanische Plastik in Deutschland, 1974, S. 124.

¹⁰ S. hierzu E. de Bruyne, Etudes d'esthétique médiévale, 3, Brügge 1946, S. 210, Anm. 1.

Zunächst zwei weitere Beispielpaare. Das Siegel des Salzburger Erzbischofs Eberhard I. (Abb. 4) ist vermutlich 1164 geschnitten. Das Siegel des Trierer Erzbischofs Johann I. entstand 1190 (Abb. 5)¹¹. Was diese Siegelbilder unterscheidet, das ist die hieratische, auf feste Konturen und starre Symmetrie ausgerichtete Darstellungsweise bei dem älteren alpenländischen Beispiel und die enthieratisierte, sinnlich lebendige Formensprache auf dem jüngeren lothringischen Stück. Die Formensprache des Trierer Siegels ist offensichtlich von antiken oder antikisierenden Vorbildern angeregt, ein für die Zeit um 1190 in Westeuropa typischer Vorgang¹². Aber das Ausmaß der Veränderungen zwischen dem südostdeutschen Werk von 1164 und dem westdeutschen Siegel aus dem Todesjahr Barbarossas bleibt bescheiden, wenn man vergleicht, mit welcher Radikalität in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Darstellungsmittel auf die Empirie umgestellt wurden und nun auch alle antiken Modelle hinter sich ließen.

Dafür zwei Magdeburger Beispiele. Patron des Erzstifts war seit Gründungstagen Mauritius, der Anführer der Thebaischen Legion. Als man den alten Dom ab 1209 durch einen Neubau ersetzte, ließ man zwei Mauritiusstatuen meißeln. Eine erste entstand um 1220/30 (Abb. 6), eine zweite, vollrund ausgearbeitete um 1250 (Abb. 7). Beide Werke stehen bereits in dem hier analysierten Veränderungsprozeß, repräsentieren aber verschiedene Stadien seines Verlaufes. Bei der älteren Figur mischen sich in der Wiedergabe der Kleidung ganz realistische Angaben – etwa des Kettenpanzers oder des Schwertgehänges – mit phantastischen Details. Der Helm mit dem Kronreif entspricht keiner im 13. Jahrhundert getragenen Tracht. Und die Gesamterscheinung, welche einen heutigen Betrachter kurios berührt: dieser mit erhobene[m] Schwert auf dem Nacken seines Peinigers stehende Heilige, das ist ein Bild, welches ungeachtet einzelner Realismen noch immer zeichenhafte und symbolische Relikte mit sich führt.

Bei der zweiten Figur sind solche Züge völlig abgebaut. Der Waffenhistoriker kann an diesem Bildwerk einen Kettenpanzer und einen Lederkoller staufischer Zeit so verlässlich studieren wie in einem Zeughaus. Sie sind naturgetreu, sicherlich nach einem Modell wiedergegeben. Und jene Legende, nach welcher Mauritius mit der Thebaischen Legion aus Afrika kam, ist jetzt dadurch auf eine bezwingend natürliche Weise veranschaulicht, daß der Heilige mit verblüffendem Verismus als Neger charakterisiert ist – nicht nur durch die vielleicht jüngere Fassung, sondern auch durch den Schnitt seines Antlitzes. Angesichts eines solchen Torsos wird wohl erstmals verständlich, warum für den Titel dieses Referates jene berühmte Stelle aus dem Prolog zum Falkenbuch Friedrichs II. gewählt wurde: *Intentio vera nostra est manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt*¹³.

¹¹ Vgl. für diese Siegel R. Kahsmiz in: Die Zeit der Staufer – Geschichte, Kunst, Kultur, 3, 1977, S. 62 f. u. S. 65 f.

¹² Vgl. hierzu u. a. O. Homburger, Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250, in: Formositas Romanica, Frauenfeld 1958, S. 31–45; T. S. R. Boase, English Art 1100–1216, Oxford 1953, Kap. X „The classical revival“. Weiter auch W. Sauerländer, Art antique et sculpture autour de 1200, in: Art de France, 1 (1961), S. 47 ff.

¹³ Vgl. Friderici Romanorum imperatoris secundi: De arte venandi cum avibus, ed. C. A. Willemssen, 1, 1942, S. 2.

Das Trierer Siegel von 1190 antikisierte. Die Magdeburger Statue folgt einem modernen Darstellungsverfahren, das zuerst an französischen Kathedralen ausgebildet worden war. Aber solche einzelnen Ableitungen, die von der kunstgeschichtlichen Spezialforschung seit nahezu einem Jahrhundert immer wieder aufgelistet worden sind, brauchen uns nicht aufzuhalten. Denn es steht ja fest, daß die spätstaufigen Künste von etwa 1190 an vielfältigen Anregungen und Angeboten ausgesetzt waren. Die größere Bevölkerungsdichte, der beschleunigte Austausch von Waren und Gedanken, Lebensgewohnheiten und Mode, Kunstwerken und Musterbüchern haben auf ein künstlerisch bis dahin eher rückständiges Land offenbar einen ungemein stimulierenden Einfluß ausgeübt. Den Angeboten, dem raschen Wechsel, ja dem Nebeneinander verschiedener künstlerischer Moden entsprachen auf seiten der Auftraggeber neue Bedürfnisse. In einem veränderten Umfeld, in dem andere Länder, neue Stände, neue Institutionen, neue religiöse Orden konkurrierende Positionen besetzten, reagierten die alten traditionsgebundenen Instanzen mit der Berufung auf ihre Ahnen. Barbarossa verwies auf Karl den Großen, Friedrich II. nahm Züge des antiken Caesarentums auf, Dome und Klöster renovierten die *Memoria* ihrer *Fundatores*, strebten nach gesteigerter Verehrung für ihre Heiligen und Patrone. Meist spielten dabei auch neue Formen der bildlichen Vermittlung eine Rolle, etwa durch Reliquienschreine, figürliche Grabmäler, Stifterstatuen. In Bildern gewinnen Gestalten aus der Vergangenheit jetzt sinnliche, körperliche Gegenwart, nehmen sie für den anschaulichen Eindruck scheinbar wieder Leben an. In dem Magdeburger Bildwerk der Zeit um 1250 tritt der Heilige Mauritius nicht mehr als Figur aus einer fernen Legende vor die Gläubigen, sondern so als sei er, der römische Legionenführer aus Afrika, ein Angehöriger der abendländischen Ritterschaft aus den Tagen Friedrichs II. Das *manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt* wird in solchen Fällen zum Instrument einer sehr eigenartigen Überlieferungserneuerung. Eigenartig deswegen, weil sie nicht ohne ein Moment der Selbstaufhebung vollzogen werden kann. Nur indem die Bilder ihre hieratischen, zeichenhaften, symbolischen Züge weitgehend abstoßen, können sie jene sprechende Gegenwart, jene empirische Ablesbarkeit gewinnen, welche an der Magdeburger Mauritiusstatue erstaunt. Machen wir uns zunächst am Beispiel der Reliquienschreine klar, wie dieser Vorgang zur Entzauberung einer ganzen Denkmälergattung führen konnte.

Schreine hat man während des ganzen Mittelalters gekannt. Man erhob die Gebeine der Heiligen, um sie, wie der Abt Suger von Saint-Denis schrieb, *gloriosius adventantium obtutibus et conspicabilibus* darzubieten¹⁴. Vor allem in Niederlothringen scheint man während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zahlreiche Schreine geschaffen zu haben. In den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts hält diese dichte Produktion noch an, geht aber gegen die Jahrhundertmitte sehr zurück. Der Kölner Erzbischof Heribert wird 1147 kanonisiert. Seine Gebeine werden in einem kostbaren Schrein geborgen, der noch heute in Deutz zu sehen ist. An diesem

¹⁴ Vgl. Abbot Suger on the abbey church of Saint-Denis, edited, translated and annotated by E. Panofsky, Princeton 1946, S. 104.

Schrein sind technische Möglichkeiten der Goldschmiedekunst in den Dienst einer ebenso subtilen wie einleuchtenden Symbolik gestellt. Gegeneinander ausgespielt werden dabei die bunten Farben des Grubenschmelzes und der Goldglanz der getriebenen Teile. Farbige sind die Propheten an den Längswänden, welche die kommende Heilszeit und die Erwählung des gerechten Hirten Heribert nur ankündigen. Farbige sind die Medaillons auf den Dächern, welche das irdische Leben Heriberts schildern. Im Goldglanz erstrahlen die Apostel und erstrahlt Heribert, wo er als Heiliger zwischen den Aposteln thront. Während so die Symbolik des Materials – der bedeutungsvolle Gegensatz von Farbe und Gold – hier am Heribertschrein eine bestimmende Rolle spielt, bleibt die sinnliche, körperhafte Durchbildung der einzelnen Figuren noch wenig akzentuiert. Bei den Aposteln (Abb. 10) an den Längsseiten des Schreins sind Physiognomien, Bewegungen, Gewänder nur in Abbeviatur wiedergegeben nach dem gleichen Verfahren, das wir schon am Freudenstädter Leseput beobachtet haben.

Einige Jahrzehnte später sahen die Dinge sehr anders aus. 1164 brachte Rainald von Dassel die Gebeine der Heiligen Drei Könige von Mailand nach Köln. Diese Translation führte zur Fertigung des größten mittelalterlichen Reliquienschreins, von dem wir wissen. Seine Herstellung zog sich hin, 1200 war er noch nicht vollendet¹⁵. Wir kennen den Dreikönigenschrein nur als Torso; er hat aber nie die Verbindung von materieller und symbolischer Erscheinung gezeigt wie der Heribertschrein. Dafür hat sich das Aussehen der getriebenen Figuren fundamental verändert. Unser Beispiel, der Prophet Jonas (Abb. 8) von einer der Längsseiten des Schreins, zeigt: es sind jetzt naturhafte Wesen mit porträtartig modellierten Köpfen, organisch bewegten Körpern in stofflich wiedergegebenen Gewändern. Hier wird auf dramatische Weise sichtbar, daß figürliche Darstellung jetzt, wollte sie auf der Höhe der Zeit stehen, den Eindruck von sinnlicher, körperhafter Gegenwart und individueller Beseelung erwecken mußte. Unübersehbar, daß – wie bei dem Trierer Siegel – antike oder antikisierende Werke als Übermittler dieser neuen Formensprache gewirkt haben. Was Antikenrezeption hier bedeutet, hat Vitzthum in der einprägsamen Formel umschrieben: hier habe die Kunst des Mittelalters den „phidiasischen Kern“ der körperhaften Gestalt wieder freigelegt. Pinder sprach vom „griechischen Augenblick“ der staufischen Skulptur¹⁶. Das sind wertende Metaphern im Sinne des dritten Humanismus, für den Griechennähe auf jeden Fall ein Höchstes bedeutete. Tatsächlich beginnt in solchen Figuren die sinnliche Form ein verführerisches Eigenleben zu führen. Noch am Heribertschrein war sinnbildliche Bedeutung unauflösbar mit der Form verbunden. Am Dreikönigenschrein ist der moderne Kunstbetrachter versucht zu vergessen, daß er biblische Gestalten vor sich hat. Und doch sind die Umschreibungen, die Vitzthum und Pinder für den Antikenbezug dieser

¹⁵ Vgl. für die Chronologie des Dreikönigenschreins *D. Kötzsch*, in: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, 1972, S. 317. Es ist möglich, daß das letzte dort angegebene Datum – 1230 – zu spät ist.

¹⁶ Die Formulierung von *Georg Graf Vitzthum* ist zitiert in der Einleitung bei *H. Swarzenski*, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts, 1936. Außerdem vgl. *W. Pinder*, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke,³ 1935, S. 48.

Kunst gefunden haben, eine moderne, erst seit Winckelmann mögliche Projektion. Bei den getriebenen Figuren am Dreikönigenschrein war die Antike nicht ein absolutes Ideal, sondern nur ein Stimulans für die neue Verleblichung und Beseelung der Gestalt. Deswegen sind die Figuren so unausgewogen, so lebendig und deswegen war der „griechische Augenblick“ der staufischen Kunst von so kurzer Dauer. Im Ansatz dieser Rezeption lag schon der Zug zur Selbstaufhebung. Auf der nächsten Stufe der Entwicklung nämlich schien auch die Antike nicht mehr ausreichend als Mittel einer immer sprechenderen Vergegenwärtigung. An ihre Stelle trat, wie wir beim Magdeburger Mauritius gesehen haben, die Empirie, das Verfahren des *manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt*. Was das für die Reliquienschreine bedeutete, mag unser nächstes und letztes Beispiel zeigen.

Es führt mitten in die Geschichte der staufischen Zeit. Im November 1231 war die Landgräfin Elisabeth von Thüringen gestorben. Pfingsten 1235 bereits wird sie von Gregor IX. heilig gesprochen. Noch im gleichen Jahr erfolgt die Grundsteinlegung der Elisabethkirche in Marburg. 1236 werden die Gebeine Elisabeths in Anwesenheit Friedrichs II. erhoben. Um diese Zeit dürfte der Elisabethschrein bereits in Arbeit sein¹⁷. Die Wandungen des Marburger Schreins zeigen wie in Deutz und Köln thronende Apostel. Wie ihre Kölner Vorläufer sind auch die Marburger Figuren als nahezu vollrunde Statuetten ausgebildet. Aber offensichtlich ist die antikisierende Formensprache hier schon im Abbau, ja im Verfall, die sinnliche Mächtigkeit der Kölner Figuren geschwunden, Pinders griechischer Augenblick vorüber. Auf den Dächern wird, wie beim Heribertschrein, die Vita der Heiligen geschildert (Abb. 11). Doch wie die letzte Bearbeiterin bemerkte: „Verglichen mit der Vita des Heribertschreins spricht hier ein realistisch-historischer Tenor; nicht *legenda aurea* wie dort, sondern Zeitgeschichte wird am Elisabethschrein gegeben“¹⁸, Thematik und Darstellungstechnik kommen dabei nahtlos zur Deckung. Die Thematik erinnert nicht an eine von Wundern erfüllte Legende, sondern zeigt die *Opera*, die guten Werke. Ein Zusatz zum *ordo canonizationis* Elisabeths unterstreicht ausdrücklich: mehr als Wunder zählten praktische, tätige Vorzüge wie *vite laudabilitas, conversationis pulchritudo*¹⁹. Die Darstellungstechnik schildert die Vita reportageähnlich, mit plakativer Einprägsamkeit und handfesten Klischees wie dem Bild von der Gräfin, die selbst einem Blinden den Brei einlöffelt. Für die bildliche Vermittlung solcher Themen war weder die abbreviierte Erzählweise des 12. Jahrhunderts noch die würdevolle antikisierende Formensprache der Zeit um 1200 zu gebrauchen. Aber ist die neue Darstellungstechnik, die wir hier vor uns haben, mit der Hervorhebung der „lebennahen Frische“ richtig charakterisiert? Ich zweifle, daß man hier Erika Dinkler-von Schubert einfach folgen kann²⁰. Gewiß, die Basis dieser Darstellungs-

¹⁷ Vgl. vor allem A. Huyskens, Quellenstudien zur Geschichte der Hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, 1908. F. Schmoll, Die Hl. Elisabeth in der bildenden Kunst, 1918, S. 1–8.

¹⁸ E. Dinkler-von Schubert, Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg, 1964, S. 89. Die Beobachtung ist durchaus zutreffend, aber natürlich hätte bei einem Schrein des 12. Jhs. nicht auf die ‚Legenda aurea‘ verwiesen werden dürfen.

¹⁹ Vgl. E. Dinkler-von Schubert, Der Schrein der Hl. Elisabeth (s. Anm. 18) S. 176.

²⁰ Vgl. E. Dinkler-von Schubert, Der Schrein der Hl. Elisabeth (s. Anm. 18) S. 89.

technik sind Realismen. Sie zeigen sich in der Typencharakterisierung, in der Wiedergabe von Kleidern, Blindenstöcken, Krücken, Eßnäpfen und Holzbechern. Aber diese Realismen werden in eine leicht ablesbare und einseitig zugespitzte Bildniederschrift umstenographiert, die nicht die Realität, sondern ein neues Ideal vor Augen führen soll: eben die *humilis nobilitas* und *nobilis humilitas*, welche Elisabeth vorlebte²¹. Die traditionelle Goldschmiedekunst aber, die ihre Wirkung immer auch aus der Materialsymbolik bezogen hatte, wurde durch solche Darstellungsinhalte und -techniken weitgehend entzaubert.

Die Naumburgrezeption von der Wilhelminischen Ära bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zeigt, daß die spätstaufige Bildhauerkunst durch ihre Fähigkeit, das Andenken der Ahnen in die Sichtbarkeit zurück zu rufen, noch auf „aufgeklärte“ Zeiten so etwas wie Bildzauber auszuüben vermochte. In den dreißiger Jahren sollen schließlich zwei streitende Kunstgeschichtspräsidenten einen Anthropologen in den Dom entsandt haben, damit er messe, ob die Stifter nordischen oder fälischen Schlags seien. Der Anschein täuschender Lebensnähe vergegenständlicht sich am Ende im Aberwitz der rassenkundlichen Frage. Naumburg ist der exemplarische Fall der biblischen *Memoria. Fundatores*, die seit zwei Jahrhunderten verstorben waren, aber für Status und Privilegien der Kirche von Naumburg bedeutsam blieben, im Dom ihre Grabstätte erhalten hatten und dort Anspruch auf das Totengedächtnis besaßen, wurden durch Statuen vergegenwärtigt. Und wieder sind inhaltliche Absicht und Darstellungstechnik völlig zur Deckung gebracht. Die natürliche Lebensgröße ist in dem Maßstab der Figuren gerade nur so weit überschritten, daß für den Betrachter der Eindruck eines nahezu perfekten Realismus bestehen bleibt. Die Gewänder, die Stoffe, die Waffen, die Schilde, die Diademe, die Schmuckstücke und Gürtel sind nicht nur im Sinne der Zeit um 1250 modern, sondern mit der gleichen Genauigkeit wiedergegeben wie der Kettenpanzer beim Heiligen Mauritius in Magdeburg. Die Haltung aber ist durch die Drehung oder Neigung der Häupter, die Bewegungen von Armen und Händen gelöst, so daß diesen Statuen jeder Anschein versteinerner Starrheit fehlt. Und die Mimik ist so sprechend, daß die seit langem Verstorbenen als von Gefühlen und Empfindungen aufgewühlte gegenwärtige Wesen erscheinen. Wenn das Kapitel im Marienchor für sie die Totengebete verrichtete, dann schienen sie leibhaftig anwesend zu sein.

So wäre das äußerste Ergebnis eines *manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt*, wie es uns in den Naumburger Stifterfiguren vor Augen steht, nichts als ein auf die Spitze getriebener, nachmeßbarer Naturalismus? „Der bezwingende Eindruck von Lebensnähe“?²² Die Antwort muß lauten: ja und doch auch entschieden nein. Darstellungsinhalt ist ja nicht eine beliebige Alltäglichkeit, sondern das Gedächtnis an die *primi nostre ecclesie fundatores*, wie es in der Urkunde Bischof Dietrichs 1249

²¹ Diese Wendung entstammt einem bei E. Dinkler-von Schubert, Der Schrein der Hl. Elisabeth (s. Anm. 18) S. 101, Anm. 575, zitierten und von der V. als mittelalterlich bezeichneten Elisabeth-Hymnus.

²² Vgl. H. Jantzen, Die Naumburger Stifterfiguren, 1959, S. 14. Auch Jantzen relativiert dieses Urteil noch im gleichen Satze.

heißt²³. Anschaulich zeigt sich das schon darin, daß manche Motive – vor allem die Umschriften der Schilde mit den Namen, gelegentlich den Stiftungen, etwa: *Timo de Kistericz, qui dedit ecclesie septem villas* – überhaupt nur aus dem memorialen Anlaß zu verstehen sind, denn realiter hat es Schilde mit solchen Umschriften nie gegeben.²⁴

Hinzu kommt eine zweite Einschränkung gegen die Annahme eines baren Naturalismus. Die kunstgeschichtliche Forschung hat bisher nur sparsam aus der Erkenntnis Gewinn gezogen, daß gerade in der spätstaufischen Zeit manche Erfindungen der Bildkünste an historischem Relief gewinnen, wenn man sie in Zusammenhang mit Belegstellen aus der zeitgenössischen Literatur bringt. Es zeigt sich dann, daß Beschreibungsinhalte und Beschreibungstechnik der Dichtung, Darstellungsinhalte und Darstellungstechnik der Bildkünste gelegentlich eng vergleichbar sein können. Wenn man bei Gottfried von Straßburg im Tristan liest: *sus kam diu küniginne Isot / daz vroliche morgenrot* – dann einige Verse weiter fortgefahren ist: *sie truoc von brunem samit an / roc unde mantel, in dem snüte / von Franze* – und später detailliert beschrieben wird: *diu tassel da diu solten sin, / da was ein cleinez snuorlin / von wizen berlin in getragen. / da haete diu schoene in geslagen / ir dumen von ir linken hant. / die rehten haete sie gewant / hin nider baz, ir wizzet wol, / da man den mantel sliezen sol, / und sloz in höfshliche in ein / mit ir vingere zwein* – liest sich das wie eine Beschreibung der Naumburger Reglindis/Utastatue (Abb. 14)²⁵. Nun geht es hier nicht um wechselseitige Erhellung der Künste oder gar um den Rekurs auf ein staufisches Lebensgefühl, das gleichermaßen durch Verse und Mantelfalten geistert. Interessant ist jedoch, daß die Beschreibungstechnik des Epikers und die Darstellungstechnik des Bildhauers den gleichen Anspruch auf genaue Schilderung – Mimesis – erfüllen und daß sie die gleichen Erscheinungen der Mode – *in dem snüte von Franze* – und des höfischen Auftretens festhalten. Es würde sich lohnen und der kunstgeschichtlichen Forschung aus ihren Auflistungen von Stilen und Formabläufen heraushelfen, wenn solche Parallelstellen einmal systematisch gesammelt würden. Die „bezwingende Lebensnähe“ ist also in Naumburg ein Mittel, das nicht einen Naturzustand wiedergibt, sondern ein vorgeprägtes und mit hohen Ansprüchen verbundenes Ideal naturgetreu veranschaulichen hilft. Die Fortdauer der Privilegien, welche die *primi fundatores* der Kirche von Naumburg 200 Jahre zuvor verliehen hatten, ließ sich offenbar um 1250 überzeugend nur veranschaulichen, wenn man das Bild der Stifter mit der modernsten Darstellungsweise in die modernste, weitläufigste und dadurch auch den Status betonende Gestalt faßte.

Der Naumburger Dom kann noch zu weiteren Beobachtungen Anlaß geben, die mit

²³ Vgl. für den Wortlaut der Urkunde E. Schubert, Der Westchor des Naumburger Domes, Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprache, Literatur und Kunst, Jg. 1964, Nr. 1, 1965, S. 42.

²⁴ Vgl. für die Unterschriften auf den Schildern der Naumburger Stifterfiguren E. Schubert u. J. Görlitz, Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit (Die Deutschen Inschriften 6, Berliner Reihe 1), 1959, S. 17–20.

²⁵ Gottfried Weber, Gottfried von Straßburg, Tristan, 1967, S. 304 f.

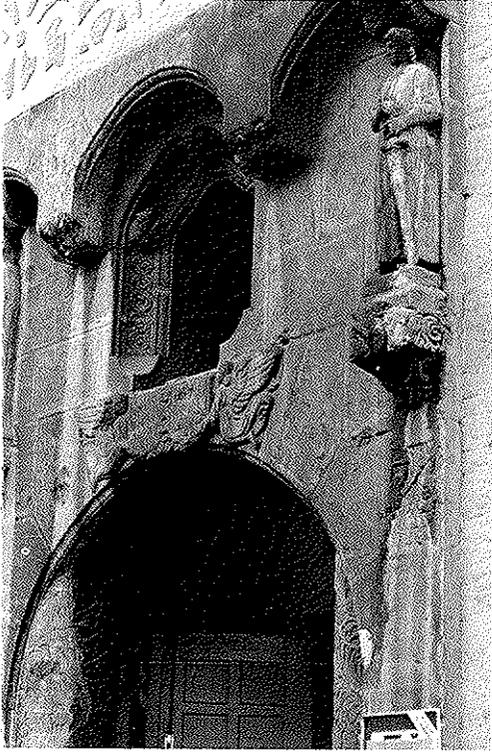


Abb. 1 Naumburger Stifter
Freie Nachbildung an Münchner Schule

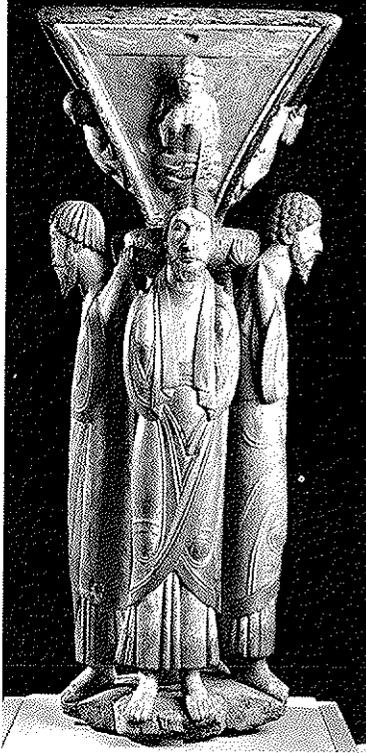


Abb. 2 Leseulpt
Freudenstadt, Ev. Stadtpfarrkirche

Abb. 3 Atzmann
Naumburg, Dom

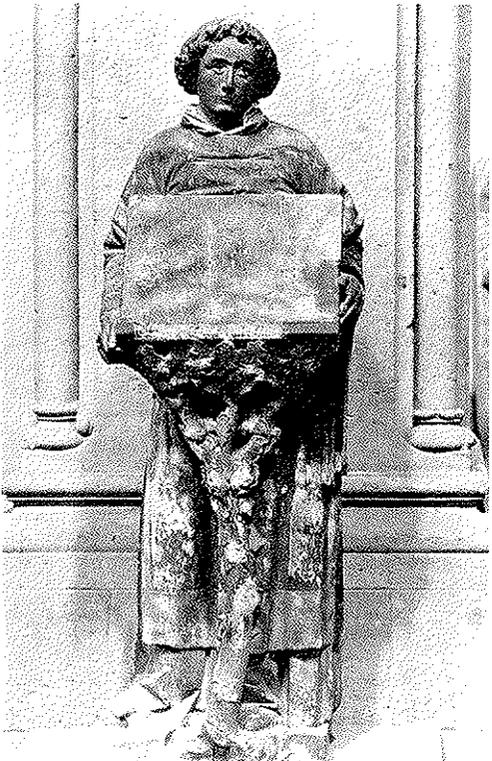


Abb. 4 Eberhard I., Drittes Siegel 1164
Salzburg, Museum





Abb. 5 Johann I., Erzbischof von Trier
Trier 1190

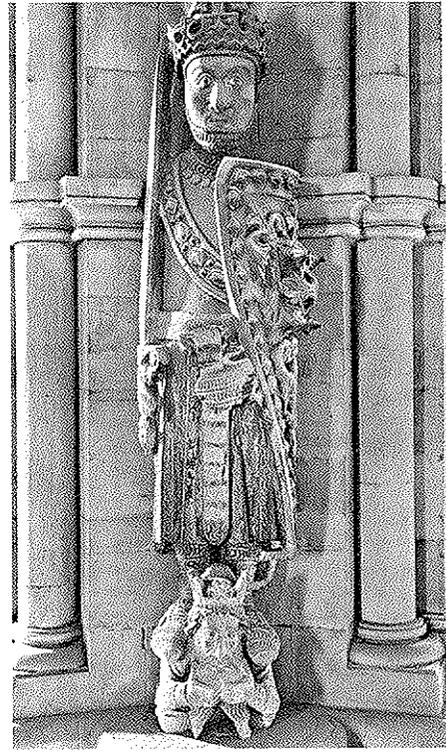


Abb. 6 Hl. Mauritius
Magdeburg, Dom

Abb. 7 Torso einer Mauritiusstatue
Magdeburg, Dom

Abb. 8 Prophet Jonas
Köln, Dom, Dreikönigenschrein

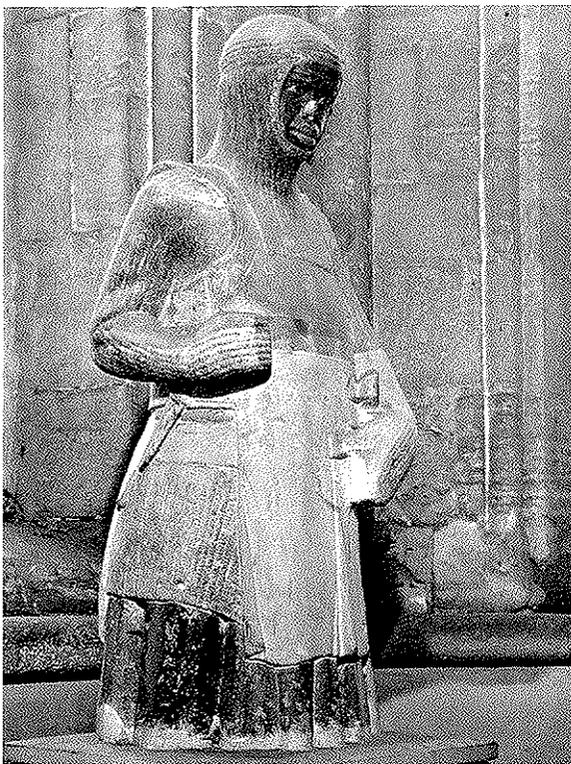


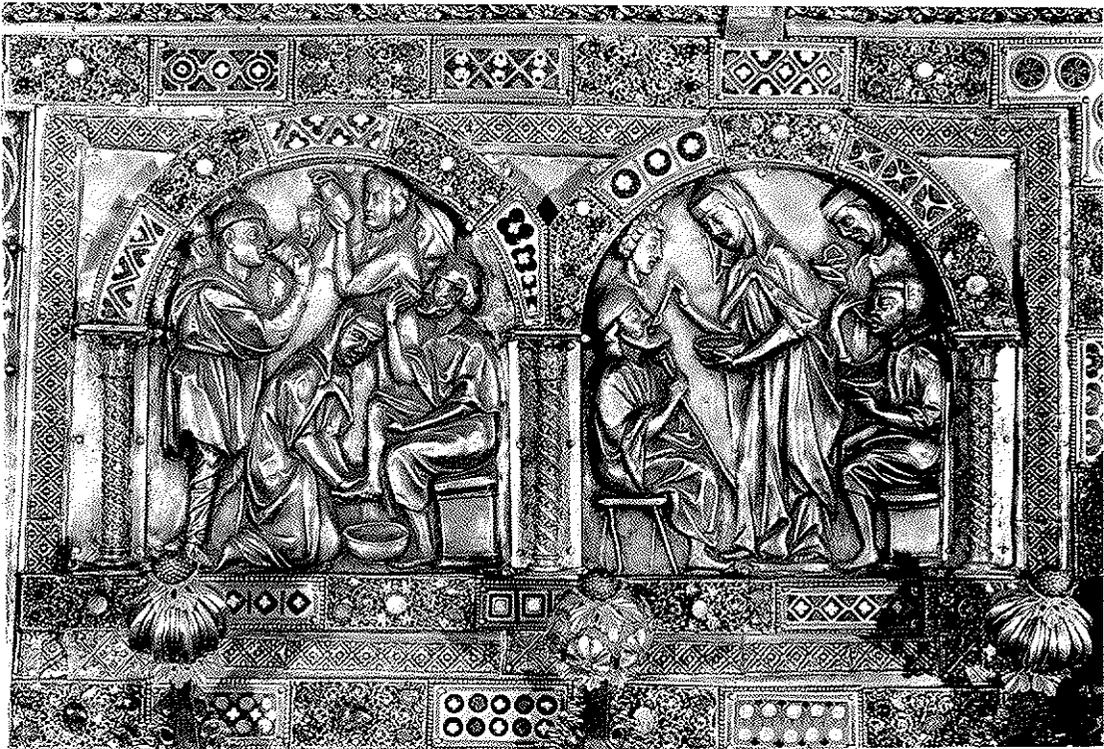


Abb. 9 Lachende Maske
Reims, Kathedrale, Südostturm



Abb. 10 Apostel Bartholomäus
Köln-Deutz, St. Heribert

Abb. 11 Hl. Elisabeth
Marburg, Elisabethkirche



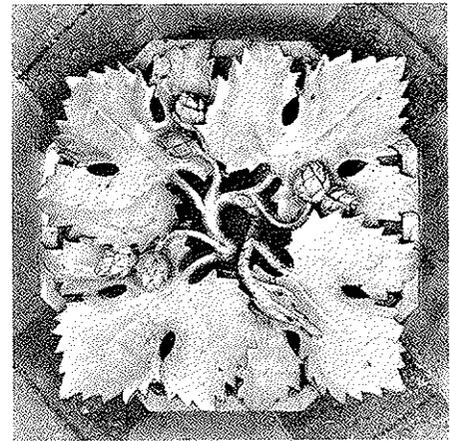
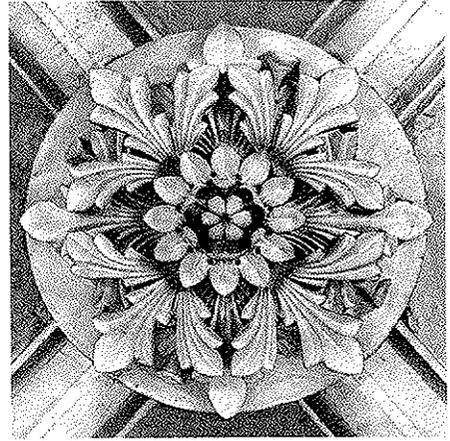


Abb. 12 Schlußstein im Mittelschiff
Naumburg, Dom

Abb. 13 Schlußstein
Naumburg, Dom

Abb. 14 Reglindis oder Uta
Naumburg, Dom



Abb. 15 Lächelnder Seliger
Bamberg, Dom

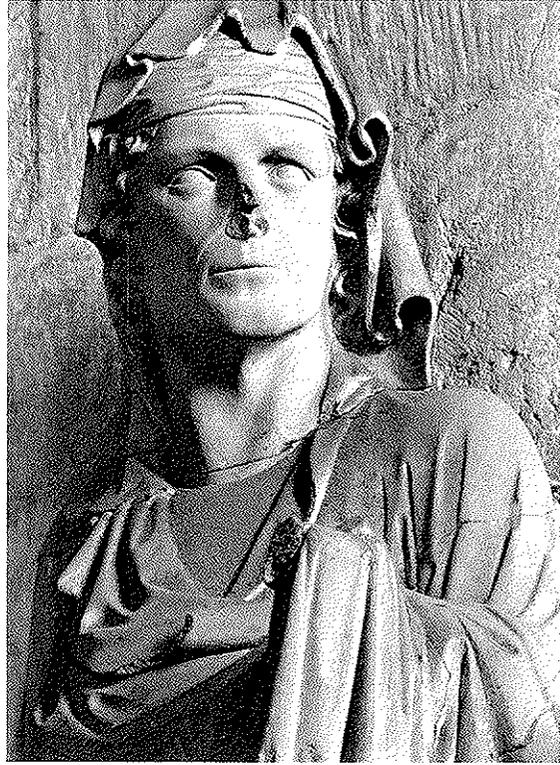


Abb. 16 Kopf der Hl. Elisabeth
Bamberg, Dom

Abb. 17 Zürnende Maske
Reims, Kathedrale, Hochchor

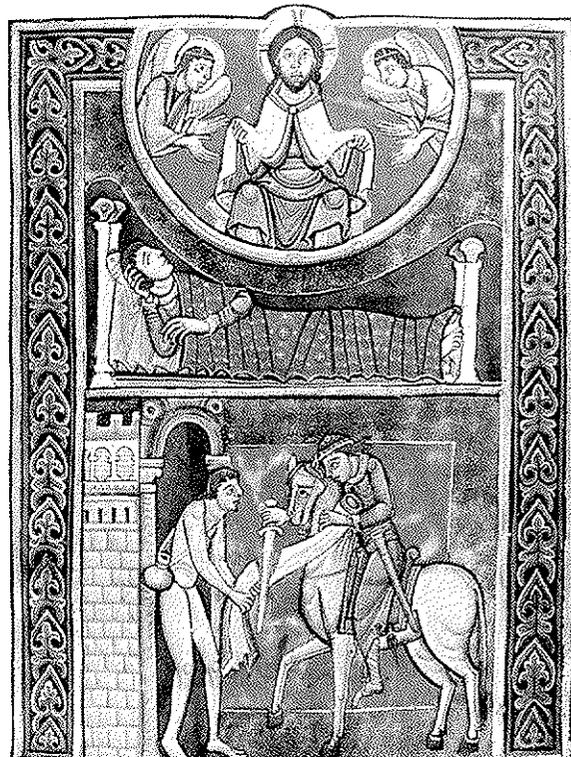
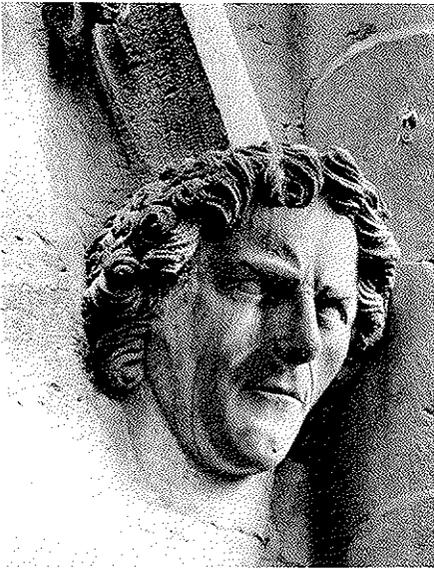


Abb. 18 Mantelteilung des Hl. Martin
Albanipsalter, Hildesheim, St. Godehard

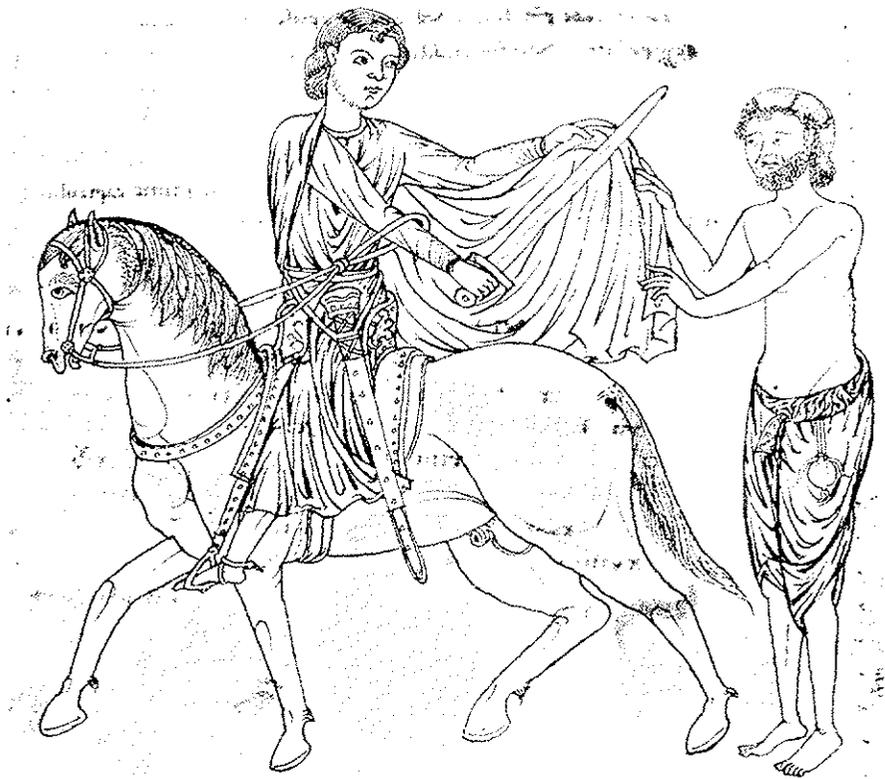


Abb. 19 Mantelteilung des Hl. Martin London, Brit. Mus., Ms Add. 15216

Abb. 20 Mantelteilung des Hl. Martin Bassenheim, St. Martin



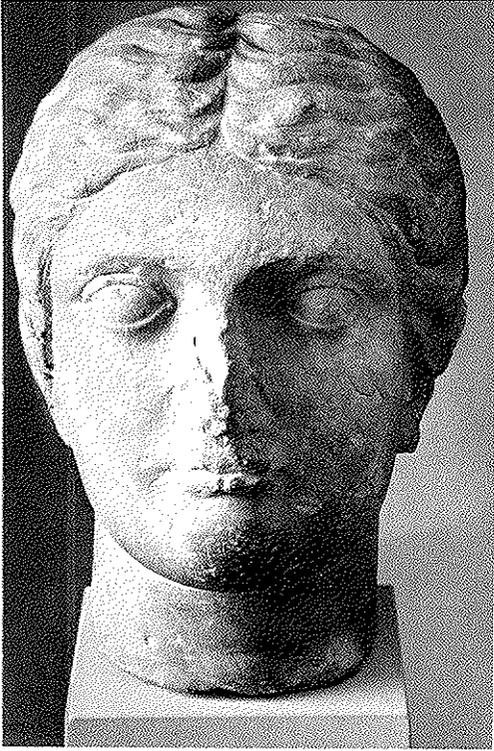


Abb. 21 Kopf aus Priverno
Hamburg, Mus. Kunst u. Gewerbe

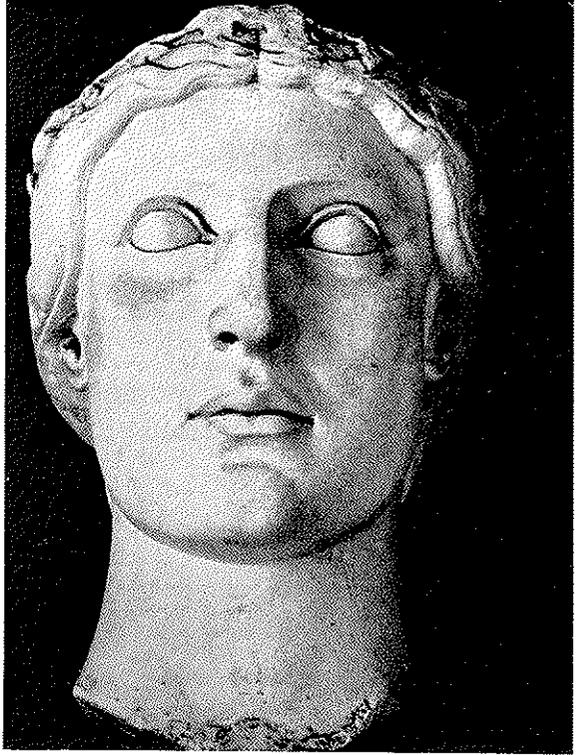


Abb. 22 Justitia
Capua, Museo Campano

Abb. 23 Seitenansicht zu Abb. 21



Abb. 24 Relief im Treppenaufgang
Wien, Konzerthausaal

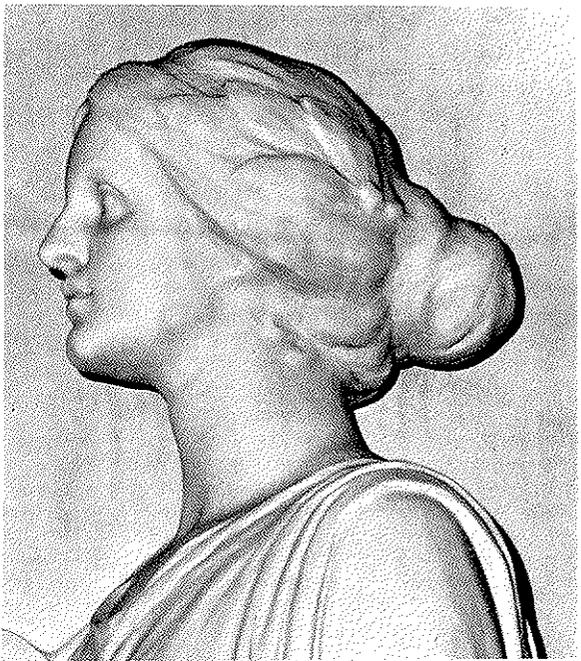




Abb. 25 Stauferbüste
Barletta, Museo e Pinac. Comunali



Abb. 26 Stauferkopf
Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 27 Kopf aus Lanuvio
Rom, Deutsches Archäolog. Institut

Abb. 28 Heiliger Pastor
Saint-Just-de-Valcabrière

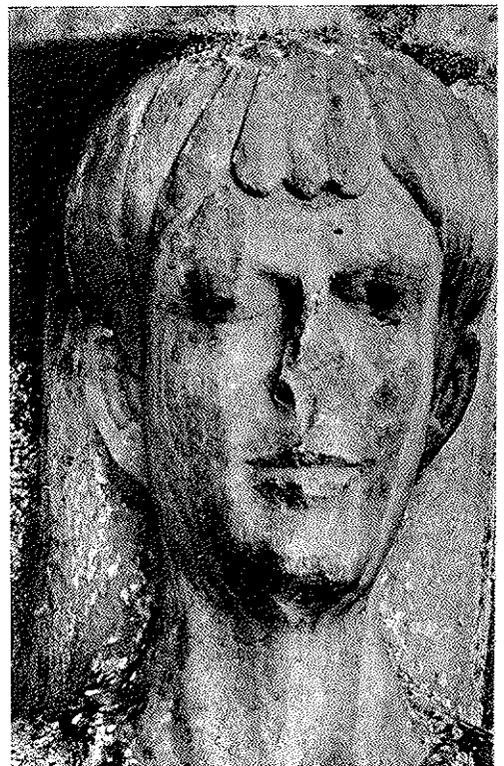
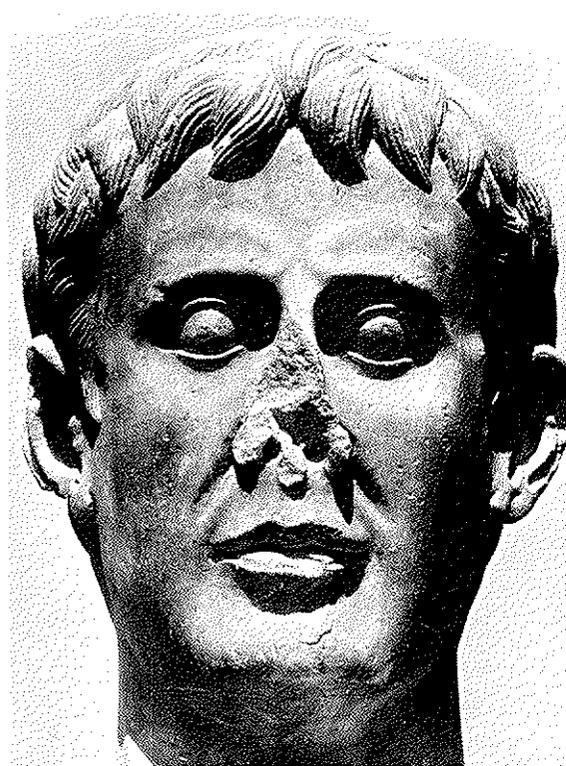




Abb. 29 Jünglingskopf
Lucera, Museo Civico Fiorelli



Abb. 30 Seitenansicht zu Abb. 27

Abb. 31 Römischer Jünglingskopf
Chieti, Museo Naz. di Antichità

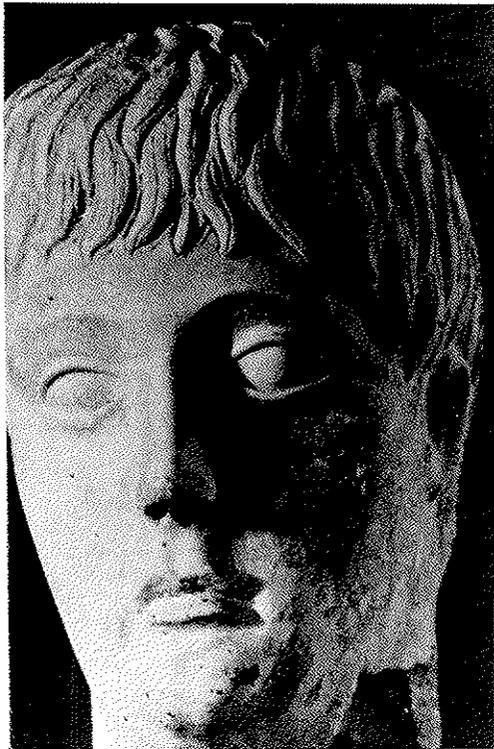


Abb. 32 Staufische Jünglingsbüste
Berlin, Staatl. Museen





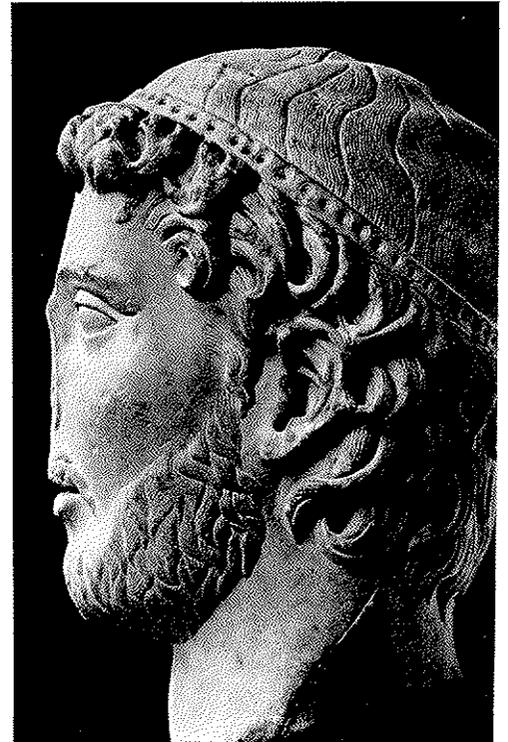
Abb. 33 Jünglingsherme
Capua, Museo Campano

Abb. 35 Kopfkonsole
La Cava dei Tirreni, Abtei



Abb. 34 Negerkopf
Lucera, Museo Civico Fiorelli

Abb. 36 Fürstenbildnis
Berlin, Stiftg. preuß. Kulturbesitz



unserem Thema zusammenhängen. Ein Schlußstein im Langhaus (Abb. 12) trägt botanisch nicht näher bestimmbare Blätter, deren Anordnung eher an eine Brosche als an Naturformen erinnert. Ein jüngerer Schlußstein aus der gleichen Gewölbebohle (Abb. 13) wird von Hopfenranken überwuchert, deren Blätter und Früchte täuschend naturähnlich sind. Dieselben sprunghaften Unterschiede findet man an Kapitellen: an den Langhauspfeilern sind sie mit stilisierten Blättern in symmetrischer Anordnung geschmückt, an der jüngeren Lettnerfront aber von Hahnenfuß umkränzt, der frisch auf der Wiese gepflückt zu sein scheint. Solcher Empirismus der Naturwiedergabe, der die abstrakte Gesetzmäßigkeit älterer Ornamentik auflöst, die antiken Ursprünge des Blattkapitells unkenntlich macht, an Stelle von Akanthus und Palmetten Pflanzenformen erscheinen läßt, die der heimischen Flora entstammen, er gehört zu den erstaunlichsten Bezeugungen des *manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt* in den Bildkünsten der Stauferzeit. Man hat angesichts der Naumburger Kapitelle Walther von der Vogelweide zitiert *sô die bluomen ûz dem grase dringent, / same si lachen gegen der spilden sunnen*²⁶. Aber ich fürchte, hier trägt der Vergleich nicht. Ein Frühlingsgedicht hat eine topische Metaphorik, die kaum auf die naturgetreue Wiedergabe eines Hahnenfußes am Kalathos eines Kapitells zu beziehen ist. In den Bildkünsten müßte man sich da unter den Jahreszeiten- und Kalenderbildern umsehen, um schlüssige Analogien zu finden. Man könnte die Pflanzenwiedergabe an dem Kapitell vielleicht mit wissenschaftlichen Bestrebungen des Zeitalters zusammenbringen, etwa Albertus Magnus' ‚De vegetabilibus‘. Auch der Satz Roger Bacons *sine experientia nihil potest sufficienter sciri* möchte der Einstellung entsprechen, welche die traditionsdurchbrechenden empirischen Zugriffe in Randbereichen der Bauskulptur hervorgerufen hat²⁷. Und im Bereich der darstellerischen Praxis finden wir unter dem Löwen, den der Nordfranzose Villard de Honnecourt festhielt, die Unterschrift: *sacies bien q(u)'il fu contrefais al vif*²⁸. Tiermotive in der Bauskulptur waren noch in der Zeit Barbarossas phantastische Mischbildungen aus altorientalischem, antikem, manchmal wohl auch nordischem Überlieferungsgut, wie etwa ein Drachenskapitell aus dem Langhaus des Münsters in Basel zeigt. In Naumburg findet sich am Laufgang hinter den Stifterfiguren ein Falke, ebenfalls *contrefais al vif*. Man denkt an Bonaventura: *Intrat igitur in animam humanam per apprehensionem totus iste sensibilis mundus*²⁹.

Die Naumburger Bildhauer benutzten hier Darstellungstechniken, die zuerst an französischen Kathedralen ausgebildet worden waren. Blickt man dort hinüber, zeigt sich, daß das *contrefais al vif* nicht bei Pflanzen und Tieren haltmachte, sondern sich auch auf die menschliche Physiognomie erstreckte. Sprechende Beispiele

²⁶ Vgl. die Stelle bei J. Jahn, Schmuckformen des Naumburger Domes, 1944, S. 114.

²⁷ Erstmals ist dieser berühmte Ausspruch im Zusammenhang mit der Kunst des 13. Jhs. zitiert bei Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1928, S. 118, Anm. 1.

²⁸ H. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Graz 1972, Taf. 48 u. S. 147.

²⁹ Zit. bei E. de Bruyne, Etudes d'esthétique, 3 (s. Anm. 10) S. 192, Anm. 1. Das Basler Drachenskapitell ist abgebildet bei H. Reinhardt, Das Basler Münster, Basel³ 1961, Tafel 83. Für den (Turm)falke(n) im Naumburger Westchor vgl. J. Jahn, Schmuckformen des Naumburger Domes, 1944, Abb. 84.

dafür sind Köpfe mit lächelndem Antlitz, die sich an den Querhaustürmen der Kathedrale in Reims finden (Abb. 9). Gewiß, auch hier herrschen Stilisierung, Abkürzung, Zuspitzung auf wirksamen Effekt, aber die Basis war unmittelbare Naturbeobachtung, welche die Falten auf der Haut, das Verziehen des Mundes, ja sogar anatomische Details wie das Zahnfleisch notierte. Vergleichbares ist in der staufischen Bauskulptur nicht nachweisbar, von so radikaler Modernität war sie nicht. Und doch hat sie diese physiognomischen Studien zur Kenntnis genommen. Am Bamberger Dom gibt es zwar keine lachenden Masken, aber dort lächeln die Seligen, lächeln nach dem Naturvorbild eben jener Reimser Masken (Abb. 15)³⁰. Die Empirie wandert zurück in die Darstellung der traditionellen, kirchlichen Themen und dient dazu, diesen neues Leben einzuhauchen. Neben den Lachenden findet man in Reims düstere, zürnende Köpfe. In ihrer Erscheinung mischt sich Naturbeobachtung mit der Nachahmung römischer Porträtplastik. Das Antlitz der Bamberger Elisabeth (Abb. 16) geht auf eine solche Reimser Maske (Abb. 17) zurück. Sie bot durch ihr düsteres Pathos den Stoff und das Stimulans, um das Haupt der biblischen Greisin und Seherin zu neuer sinnlicher Ausdrucksmächtigkeit zu formen. In der spätstaufigen Kunst geht also das *manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt*, das *contrefais al vif* immer wieder Verbindungen mit traditionsgeprägten Bildvorstellungen ein und vermischt sich mit deren thematischen Ansprüchen. Dabei bildet sich das Substrat für jene Mythen, von denen eingangs gesprochen wurde. Pinders dunkle Rede beschwor vor der Bamberger Elisabeth „nornenhaft eddische Greisinnen“³¹.

Ein letztes Beispiel, um unsere These zu verdeutlichen. Die Mantelspende des Heiligen Martin wurde schon im 12. Jahrhundert mit Genauigkeit dargestellt. Das bezeugt etwa die Illustration des Albanipsalters in Hildesheim (Abb. 18)³². An Realismus fehlt es hier keineswegs. Örtlichkeit, Ausrüstung des Ritters, Charakterisierung des Bettlers sind aufmerksam notiert. Als Darstellungstechnik steht aber für die Niederschrift solcher Realismen nur jenes abbreviierende Verfahren zur Verfügung, wie wir es vom Freudenstädter Leseputz und vom Heribertschrein kennen. *Vergleicht man eine Federzeichnung aus Tournai* (Abb. 19), die schon dem 13. Jahrhundert angehört, so ist die Färbung des Darstellungsinhalts jetzt eine ritterlich höfische geworden und die Darstellungstechnik ist jene antikisierende, die wir am Dreikönigenschrein und am Trierer Siegel beobachten³³. Die Differenzen zu den älteren Bildern betreffen weniger die Genauigkeit der inhaltlichen Notifizierung als die Sinnlichkeit der Wiedergabe. Auch bei Darstellungen der Mantelspende hat man schon kurz danach die antikisierende Formensprache verworfen und sich jenem Verfahren zugewandt, das wir jetzt mit Villard *contrefais al vif* nennen können. Das

³⁰ Vgl. hierzu W. Sauerländer, Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen, Zeitschrift für Kunstgeschichte 39 (1976), S. 167–192.

³¹ W. Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, 3 1935, S. 50.

³² Vgl. für diese Illustration O. Pächt, C. R. Dodwell, F. Wormald, The St. Alban's Psalter, London 1960, S. 94 f., Taf. 32b.

³³ Vgl. hierzu H. Swarzenski, Zwei Zeichnungen der Martinslegende in Tournai, in: Festschrift Adolph Goldschmidt zu seinem 70. Geburtstag, 1935, S. 40–43.

zeigt das Relief in Bassenheim (Abb. 20). Nicht in den Inhaltsangaben geht es über ältere Darstellungen hinaus, sondern im Maß der sinnlichen Vergegenwärtigung. Denn erst in Bassenheim können wir angesichts des Bettlers mit den Hungerödem, dem gedunsenen Leib und den ausgefallenen Haaren die Frage stellen, ob sich hier reale Eindrücke von Not und Elend niedergeschlagen haben. Aber auch hier bleiben wir von jedem baren Naturalismus weit entfernt. Schon die Übergröße des Schwertes deutet darauf hin, daß in der ganz auf sinnlicher Anschauung gründenden Darstellung Zeichenhaftes fortlebt. In der Begegnung zwischen dem makellosen, schönen Ritter und dem entstellten, häßlichen Bettler ist eine soziale Rollenverteilung idealtypisch zugespitzt. Die darstellungsgeschichtliche Frage aber lautet, warum der ethische Inhalt der *tugent*, des guten Werkes, den das Bassenheimer Relief mit den bescheidenen Miniaturen aus dem 12./13. Jahrhundert teilt, in der spätstaufigen Zeit neu und intensiver veranschaulicht wurde – *al vif* oder – um ein letztes Mal unser Motto zu zitieren – mit der Darstellungstechnik des *manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt*.

Diese Darlegungen hatten notgedrungen den Charakter des Versuchs und der Improvisation. Die Kunstgeschichte befindet sich angesichts der staufigen Denkmäler in einer Verlegenheit. Die älteren Deutungsversuche von Dehio bis Pinder mit all ihren umfassenden und wesenhaften Ansprüchen gingen von Prämissen und Vorstellungen aus, die heute keine Verbindlichkeit mehr besitzen. Aber was ihnen folgte, waren meist der sinnlichen Gestalt entfremdete Inhaltsdeutungen oder Materialbewältigungen. So verharrt die Kunstgeschichte heute angesichts des Straßburger Marientodes oder der Bamberger Elisabeth zwischen dem verdrängten, aber nicht verarbeiteten Mythos vom „Griechischen Augenblick“ und der stumpfen, positivistischen Griffigkeit des Muldenfaltenstiles. Wir wollten nicht mehr tun als andeuten, daß eine Untersuchung der Darstellungstechniken und ihrer Veränderungen während des staufigen Zeitalters im Lichte von Philosophie und Geschichte, Wissenschaft und Dichtung ein möglicher Ausweg aus dem beschriebenen Dilemma sein könnte.

Ferdinand Urbanek

Rot-her und *Imperator Rubeus* (Barbarossa) –
Typus und Realität im Epos vom König Rother

Vor 22 Jahren hat W. J. Schröder in seinem bedeutsamen Aufsatz ‚König Rother, Gehalt und Struktur‘¹, offenbar auch unter dem Eindruck der Bücher von Joh. Haller (‚Der Reichsgedanke der staufischen Zeit‘, 1939) und namentlich von Friedrich Heer (‚Die Tragödie des Heiligen Reiches‘ / ‚Aufgang Europas‘, 1949) damals durchaus folgerichtig in der im zweiten Teil des Epos vom ‚König Rother‘ um 1160 neu entworfenen Gestalt des Protagonisten symbolische Anklänge an den seinerzeit allgemein noch einseitig als „imperialistisch“ bezeichneten Stauferkaiser Friedrich Barbarossa wahrzunehmen geglaubt. „Das Bild Rothers“, schreibt er dort (S. 321), „das er (der Dichter) zeichnet, ist das Bild Barbarossas als des geistigen Nachfahren Karls, nicht ein Porträt, sondern ein Sinnbild“, in dem sich „die regale und die sakrale Funktion des Kaisertums manifestierte.“

Seit der Publikation von Schröders Aufsatz (1955) hat die Geschichtswissenschaft jedoch das Bild Barbarossas differenziert und teilweise erheblich abgewandelt. Gegenüber dem idealtypischen Herrscherbild früherer Zeiten und dem des konservativen *imperator mundi* bei F. Heer hat die neuere Forschung von K. Jordan über H. J. Kirfel, J. Koch, H. Appelt, H. E. Meyer, G. Wolf, H. Büttner, M. Pacaut bis zu Munz und Engels² die spezifisch staatsschöpferischen, zukunftsweisenden Momente in der Politik des Staufers herausgestellt. Kein Weltherrschaftsanspruch im

¹ W. J. Schröder, König Rother. Gehalt und Struktur, DVjs. 29 (1955), S. 301–322.

² K. Jordan, Friedrich Barbarossa. Kaiser des christlichen Abendlandes, 1959, H. J. Kirfel, Weltherrschaftsidee und Bündnispolitik. Untersuchungen zur auswärtigen Politik der Staufer, 1959, (= Bonner Histor. Forschungen 12), (besprochen von K. Jordan, HZ 192 (1961), S. 120 ff. – zustimmend); J. Koch, Die Grundlagen der Geschichtsphilosophie Ottos von Freising, in: W. Lammers (Hg.), Geschichtsdenken und Geschichtsbild im Mittelalter, 1961; H. Appelt, Die Kaiseridee Friedrich Barbarossas, Sitz. ber. d. Österr. Ak. d. Wiss. 252/4, 1967; H. E. Meyer, Staufische Weltherrschaft? Zum Brief Heinrichs II. von England an Friedrich Barbarossa von 1157, in: Festschrift K. Pivec, 1966; G. Wolf, Universales Kaisertum und nationales Königtum im Zeitalter Kaiser Friedrichs II. – Ansprüche und Wirklichkeit, in: Miscellanea mediaevalia 5 (1968); H. Büttner, Staufische Territorialpolitik im 12. Jahrhundert, Württembergisch-Franken 47, 1963;

