

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

30. Jahrgang

Dezember 1977

Heft 12

## DIE ZEIT DER STAUFER

Bemerkungen zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum  
Stuttgart, 26. 3 bis 5. 6. 1977

*(Mit 4 Abbildungen)*

Initianten und Organisatoren können zufrieden sein: „Die Zeit der Staufer“ hat fast alle bisher erreichten Rekorde im Ausstellungswesen gebrochen, und sie wird auf lange Zeit, vielleicht für immer, die größte und meistbesuchte Schau mittelalterlicher Kunst bleiben. Man wird sich ihrer als Ausstellung der Superlative erinnern: 671 000 Besucher, über 1000 Leihgaben, ein vierbändiger Katalog von an die 2000 Druckseiten mit einer Auflage von 150 000 Exemplaren, die alle längst verkauft sind.

War es die im Durchschnitt so überragend hohe Qualität der ausgestellten Kunstwerke, welche die Menschenmassen nach Stuttgart trieb? Tatsächlich wurde hier auf weite Strecken das Beste vom Besten gezeigt. Beurteilen konnte dies jedoch nur, wer dank seines regelmäßigen Umgangs mit mittelalterlicher Kunst Vergleichsmaßstäbe mitbrachte. Bei wievielen Besuchern dürfte dies der Fall gewesen sein?

Wer nach einer Erklärung für den Riesenerfolg sucht, muß in erster Linie nach dem Konzept der Ausstellung fragen. Was hier angestrebt wurde, war die Gesamtschau eines Zeitalters. Der Rahmen wurde weit gespannt, umfaßte er doch im großen und ganzen die deutschsprachigen Teile des Reiches von der Mitte des 12. bis zur 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, dynastisch gesehen also den größeren Teil des Herrschaftsbereichs und die Regierungszeit der Staufer. Hier wird die Problematik der Ausstellung und wahrscheinlich auch das Geheimnis ihres übergroßen Erfolgs gleichermaßen offenbar. Wie wenig die Dynastie der Staufer selbst die Kultur ihrer Epoche geprägt hat, bewies die Ausstellung so deutlich, daß hier nicht noch einmal darauf eingegangen werden muß. Da aber das 25jährige Bestehen von Baden-Württemberg zu feiern war, mußte ein Vorwand für eine bedeutende kulturelle Manifestation gesucht werden. Die Dynastie der Staufer bot sich als idealer „Aufhänger“ an. Sowohl die Historiker als auch



die Kunst- und Literaturwissenschaftler verwenden den Begriff „staufisch“ zur Bezeichnung der Epoche und ihrer Kultur seit langem. Der angeblich wertfreie, weil historisch-objektiv verwendete Begriff konnte somit guten Gewissens als Zugpferd vor das Projekt gespannt werden, ohne daß man sich eines übersteigerten Lokalpatriotismus anzuklagen hatte, denn die Stauer in ihrer Verbindung zu ihren Stammlanden im heutigen Baden-Württemberg waren ja nur der Anlaß zu einer Darstellung der kulturellen Hochblüte Deutschlands im 12. und 13. Jahrhundert. In Wirklichkeit ist aber der so neutral scheinende Begriff ein immer noch emotionsgeladenes Schlagwort, ruft es doch viel eher Erinnerungen an hehre oder tragische Gestalten der Vergangenheit wach als nüchterne Periodenbezeichnungen anhand von Jahreszahlen oder gar von Stilbegriffen wie „spätromanisch“.

Ein zugkräftiger Name über einem Unternehmen, dessen tatsächliches Streben nach wissenschaftlicher Objektivität nicht hätte größer sein können — es war wohl diese Formel, welche die Veranstaltung mit einem solchen Publikumserfolg krönte. Hinzu kam die Anziehungskraft von Zahlen: je größere Besucherzahlen die Presse meldete, desto stärker wurde der Andrang. Man konnte sich des Eindrucks einer beginnenden Massenhysterie nicht entziehen. Offensichtlich hatte niemand mit einem solchen Erfolg gerechnet. Es ging den Veranstaltern wie dem Zauberlehrling. Jeder mußte sich fragen, was denn die bedauernswerten, schwitzenden, zusammengepferchten Menschen von der ganzen dargebotenen Herrlichkeit noch aufnehmen konnten. Eine Ausstellung, die sich selber ad absurdum führte, da kaum noch etwas richtig zu sehen war.

Es wäre dennoch ungerecht, wollte man hinterher alles nur aus der Sicht dieser negativen Begleiterscheinungen beurteilen. Man darf den Verantwortlichen glauben, daß sie auf einen solchen Erfolg nicht vorbereitet waren, obwohl sie kaum absichtslos mit dem Reizwort „Stauer“ operiert hatten. Infolgedessen darf man es ihnen nicht verargen, daß sie ihr Konzept auf eine normale Besucherzahl zugeschnitten hatten.

In der Rückschau erscheint das Ganze paradox: eine ausgesprochen fachspezifisch orientierte Ausstellung wurde zum Massenerfolg. Das Paradox spiegeln auch die Publikationen wieder. Einerseits ein monumentaler, streng wissenschaftlicher Katalog (der wegen seines Gewichts in der Ausstellung selber kaum brauchbar war), andererseits eine für den „Normalverbraucher“ gedachte nichtssagende 12seitige Broschüre sowie ein in der Art von Illustrierten aufgemachtes Magazin, das mit journalistischen Vereinfachungen ein paar historische Fakten vermittelte. Nichts überbrückte die Kluft dazwischen. Hätte man nicht besser daran getan, statt eines Aufsatzbandes (Band III des Kataloges) eine fundierte populär-wissenschaftliche Einführung zu den einzelnen Abteilungen der Ausstellung zu verfassen, eine Art Resümee des eigentlichen Katalogbandes (Band I), der dem Laien als Orien-



tierung in der überwältigenden Fülle gedient hätte? Zwar sind den einzelnen Abteilungen des Katalogs (Band I) allgemein verständliche Einführungen in die einzelnen Gattungen (unlogischerweise jedoch nicht allen) vorangestellt, aber wer in den Genuß dieser Texte kommen wollte, mußte eben den ganzen Katalog kaufen. Die Textwände boten einen ungenügenden Ersatz für eine solche Anleitung. Ein grundsätzlicher Einwand gegen das Konzept des Katalogs ist das nicht, aber man darf nicht außer Acht lassen, daß zur Ausstellung selbst nur Band I und II (Katalog- und Bildband) direkten Bezug haben. Band III und IV (Aufsätze beziehungsweise Karten und Stammtafeln) hätte man auch zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlichen können, vielleicht zusammen mit den Akten der Kolloquien, welche im Rahmen der Ausstellung stattgefunden haben. Dies um so mehr, als etwa die kunsthistorischen Aufsätze über die Kirchenbaukunst (Hans Erich Kubach) oder die Bauten Friedrichs II. in Süditalien (Carl A. Willemsen) überarbeitete Fassungen bereits publizierter Forschungen darstellen. Der Beitrag über die bildende Kunst der Stauferzeit (Willibald Sauerländer) gibt zwar eine vorzügliche Übersicht über das Kunstschaffen der Epoche (die Architektur wird darin ein zweites Mal behandelt), er konnte aber begreiflicherweise die spezifische Rolle der in der Ausstellung vertretenen Werke nicht immer einzeln hervorheben, und deshalb war er als Anleitung beim Rundgang nur sehr bedingt brauchbar.

Insgesamt ist der Katalog eine bewundernswerte wissenschaftliche Leistung. Er wird zu den führenden Handbüchern zum Studium der Epoche auf lange Zeit hinaus zählen. Hinsichtlich der graphischen Gestaltung der Katalogbände drängt sich ein einziger Vorwurf auf. Warum mußte auf der Vorderseite des Einbandes ausgerechnet das nach einem Gipsabguß gemachte Bild des gespensterhaft von unten beleuchteten Cappenberger Barbarossa-Kopfs (Kat. Nr. 535) erscheinen, der sich hier wie ein Requisit aus einem Gruselkabinett ausnimmt? Dieses lächerliche Gewand, das ebenfalls als Werbeplakat diente, steht dem seriösen Kataloge schlecht, aber es ist symptomatisch. Mit dieser Verfremdung eines Objektes hochmittelalterlicher Goldschmiedekunst in ein Götzenbild aus mythisch-dunkler Vorzeit wurde auf breite Massenwirkung spekuliert — offenbar mit Erfolg.

Es sei noch erwähnt, daß sich in Band I ein nützliches Glossar der Fachausdrücke befindet, in dem nur wenige der verwendeten Termini fehlen, leider gerade nicht alltägliche wie etwa „Sekretsiegel“ (Bd. I, S. 57), „Virga“ (ebd. S. 21), „Vitzthum“ (ebd. S. 136, laut Duden übrigens Viztum), „Drachentprotom“ (ebd. S. 393). Für den Laien hätte ferner die Funktion des Tragaltars (Kat. Nrn. 544 ff.) irgendwo erklärt werden müssen. Schließlich sei darauf hingewiesen, daß eine gedruckte Liste von Ergänzungen und Korrekturen existiert, die offenbar nicht allen Exemplaren beigelegt wurde. Sie ist recht lang, enthält aber immer noch Lücken (Kathedrale statt richtig Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne, Bd. I, S. 413).



Wäre die Ausstellung von den Besuchermassen nicht überrollt worden, so hätten die verhältnismäßig kleinen Räume des Württemberg. Landesmuseums im Alten Schloß (Abb. 1a—3) einen idealen Rahmen abgegeben. Der Nachteil dieses vielteiligen Bauwerks bestand allerdings darin, daß kein einziger zentraler oder besonders großer Raum einen ruhenden Pol bildete und daß die Exponate auf drei Geschosse verteilt werden mußten. So wurden die Besuchermassen im Einbahnverkehr von einer Abteilung zur andern geschleust, und wer hin und her gehen wollte, um Vergleiche anzustellen, mußte mühsam gegen den Strom schwimmen. Die Intimität der Räume barg aber auch Vorteile. Die Rundtürme an den Ecken boten einen besonders wohlthuenden, in mehrfachem Sinne abgerundeten Rahmen, so der südwestliche für die Glasmalereien, wo im völlig verdunkelten Raume die leuchtenden Scheiben den Betrachter umstanden. Es kamen aber auch im Nordwestturm einige der schönsten Stücke der Goldschmiedekunst (im 2. Obergeschoß) und darunter (im 1. Obergeschoß) die süddeutschen Handschriften zur besten Geltung. Im allgemeinen bedrängten einander die Exponate nicht. In den Sälen des 2. Geschosses, wo die Stein- und Holzskulpturen zusammen mit den Werken der Tafelmalerei, den Möbeln und Kästchen zu sehen waren, hätten die einzelnen Stücke unter normalen Verhältnissen genügend Raum zum Atmen gehabt. Besonders schön war der weiträumige Saal der Textilien im 1. Geschoß. Er bot so viel Platz, daß die ausgestellten Werke optisch sogar dem Massenandrang standzuhalten vermochten. Problematisch war die Präsentation des Kunstgewerbes im 2. Saal des Obergeschosses in eng nebeneinander und teilweise in Reih und Glied stehenden Vitrinen: Hier konnte man sich des Eindrucks einer Anhäufung nicht erwehren. Fragwürdig war die Verdunkelung der Räume mit dem Kunstgewerbe, wo sie sich aus konservatorischen Gründen nicht aufdrängte. Die künstliche Beleuchtung ließ das Gold oft allzu stark gleißen. Immerhin konnte man etwa die feingravierten Bodenplatten des Barbarossa-leuchters (Kat. Nr. 537) dank des Streiflichts zum ersten Mal ausgezeichnet sehen. In der Abteilung Buchmalerei erschwerte die Anordnung der Handschriften in zwei Reihen übereinander das Betrachten der unteren Reihe.

Bei der außerordentlichen Fülle des Gebotenen hätte es wenig Sinn, einen auch nur annähernd vollständigen Tour d'horizon zu vermitteln oder etwa den Katalog zu resümieren. Statt dessen seien ein paar Anmerkungen zum Konzept und Aufbau der Ausstellung erlaubt sowie ein paar Randnotizen zum Katalog. Dabei wird nur auf Band I Bezug genommen. Der Aufsatzband verdiente eine eigene Besprechung.

Wie schon angedeutet, hatten die Veranstalter das Ziel im Auge, ein Gesamtbild der staufischen Epoche zu vermitteln. Obwohl die Kunstwerke ihrer Zahl und Bedeutung nach naturgemäß weitaus das Wichtigste sein mußten, war das Konzept darauf angelegt, sie nur als Teilbereich eines



übergeordneten kulturellen Ganzen darzustellen. Dieser Versuch ist aus zwei Gründen mißglückt. Erstens ist das Zusammenwirken der politischen und kulturellen Faktoren, welches das Gesicht einer Epoche prägt, optisch nicht zu erfassen. Geschichte ist nicht ausstellbar. Zweitens stellte man die Kunstwerke rein museal auf und verzichtete somit von vornherein darauf, den ursprünglichen Gesamtzusammenhang zu rekonstruieren. Es wäre doch z. B. möglich gewesen, vom kompletten Altargerät einer größeren Kirche der Stauferzeit eine Vorstellung zu geben, indem man stellvertretend für jede Spezies ein originales Stück mit andern derart zusammengestellt hätte, daß seine liturgische Funktion einleuchtend geworden wäre. Mit entsprechenden Kommentaren, vielleicht sogar in Verbindung mit Architekturzeichnungen oder -fotos, hätte man ferner dem Besucher eine Vorstellung davon vermitteln können, wie sehr Liturgie und Architektur sich wechselseitig bedingten und welche Rolle letztlich der Kult im öffentlichen und privaten Leben spielte. Statt dessen eine Aufstellung nach Material und Gattung und innerhalb dieser nach Kunstlandschaften. Wie sehr die Veranstalter dem Denken innerhalb einzelner Kompartimente verpflichtet waren, zeigte allein schon das Fehlen eines Hinweises auf die Tatsache, daß man die Kunstwerke innerhalb der Gattungen regional und nicht wie im historischen Teil chronologisch geordnet hatte. Überschneidungen zwischen der historischen und der kunsthistorischen Abteilung wurden manchmal kommentarlos hingeworfen. So waren die Miniaturen des Jungfrauen spiegels (Kat. Nr. 364) in der historischen Abteilung inmitten von Münzen, Schwertern, Bodenfunden als zeitgenössische Illustration von Geräten und Waffen ausgestellt; auf ihre kunsthistorische Bedeutung — es handelt sich immerhin um ein bedeutendes Zeugnis mittelhochdeutscher oder trierischer Buchmalerei des späten 12. Jahrhunderts — wurde nirgends hingewiesen. Ein paar Ritteraquamanile (Kat. Nrn. 393—395) tauchen im Katalog zusammen mit Architekturmodellen und anderem unter „Varia“ auf, obwohl es eine eigene Abteilung „Bronzen“ gab (Kat. Nrn. 645 ff.), wo sie nicht erwähnt sind — dies, weil sie zur Illustrierung der Bewaffnung eines Ritters im 12. und 13. Jahrhunderts im Rahmen der historischen Abteilung dienten. Auch innerhalb des kunstgeschichtlichen Bereichs selber fanden sich wenige Hinweise auf Querverbindungen zwischen den einzelnen Gattungen. Vergleiche wie der von Rüdiger Becksmann angestellte zwischen den Köpfen der Alpirsbacher Scheibe (Kat. Nr. 407) und denjenigen des Freudenstädter Leseputzes (Kat. Nr. 488) waren selten. Querverweise zwischen verschiedenen Stücken derselben Gattung hingegen finden sich häufig, vor allem in den Katalogtexten von Dietrich Kötzsche zur Goldschmiedekunst.

Im großen und ganzen also einerseits Parzellierung in sauber getrennte Abteilungen, andererseits der Wunsch nach möglichst umfassender Gesamtchau der Epoche. Dabei mußte die politische und soziale Geschichte notgedrungen zu kurz kommen. Sichtbar gemacht werden konnte sie ja nur,



sieht man von den Textwänden am Eingang der Ausstellung im Erdgeschoß ab, durch die Urkunden, Siegel, Goldbullen, Münzen und Bodenfunde. Für die Urkunden stellten die Katalogtexte (Eberhard Gönner) zwar die jeweilige historische Bedeutung sehr deutlich heraus, dennoch läßt sich aus einzelnen Kommentaren zu Urkunden nicht die komplizierte Verflechtung der politischen Tendenzen und sozialgeschichtlichen Faktoren eines Zeitalters darstellen. Dem Durchschnittsbesucher mußten die Urkunden als ehrwürdige „Reliquien“ erscheinen. Erst recht war dies bei den Siegeln und Goldbullen der Fall — sie sind sowieso, wenn sie in einer Ausstellung in solcher Fülle vereinigt werden, mehr von kunsthistorischem als von historischem Interesse. Zwar hat man versucht, entsprechend der Überschrift des ganzen Unternehmens, die Siegel der staufischen Herrscher und ihrer Gegenkönige möglichst vollständig auszustellen, bei den anderen Siegeln jedoch war die Auswahl nicht von ungefähr durch die künstlerische Qualität bedingt. Zum ersten Mal wurden die deutschen Siegel der Epoche in solchem Umfang gezeigt: Das z. T. hervorragende Material bedeutete eine wahre Offenbarung und zeigte überdeutlich, wie schlecht die Kunstgeschichte daran getan hat, diese Gattung zu vernachlässigen. Ein Beispiel, das zweite große Kölner Stadtsiegel von 1268/69 (Kat. Nr. 153), mag hier stellvertretend für viele andere stehen. Das hervorragende Werk zeigt eine Stufe kölnischer Plastik, von der sich sonst nichts erhalten hat. Bei der Diskussion über die Rezeption französisch-hochgotischer Formen in Köln zur Zeit der frühen Phasen des Dombaus fällt diesem Stück offenbar eine bedeutende Rolle zu. Die Bearbeitung der Siegel und Goldbullen durch Rainer Kahsnitz wird dieser wichtigen Gattung im vollen Umfang gerecht: In Anbetracht der erst in den Anfängen steckenden Erfassung deutscher Siegel des Mittelalters wurde hier vorbildliche Pionierarbeit geleistet, und die zahlreichen Querverweise zu anderen Gattungen der Kunstgeschichte werden es in Zukunft verbieten, über Groß- und Kleinskulptur zu schreiben, ohne die Siegel mitzuberücksichtigen. Ein weiteres Beispiel mag dies verdeutlichen: Das Siegelbild Königs Richard von Cornwall (1257, Kat. Nr. 59, Bd. III, Taf. XXIX, Abb. 29), das als englisches Werk nur unter historischen, nicht kunstgeschichtlichen Aspekten in die Ausstellung gehörte, zeigt deutliche stilistische Anklänge an die bisher ziemlich isoliert dastehende exakt zeitgenössische Bauskulptur von Westminster Abbey, nicht zuletzt etwa an die Engel in den Zwickeln des Triforiums am Revers des Südquerarms (vgl. L. Stone, *Sculpture in Britain in the Middle Ages*, Harmondsworth 1955, S. 121 f., Taf. 96). Mit Recht hebt Kahsnitz übrigens hervor, daß die Siegel oft die einzig erhaltenen Überbleibsel von ganzen Kunstprovinzen sind, in denen die gleichzeitige Skulptur und Kleinkunst verloren ist.

War es für den Durchschnittsbesucher sicher schon schwierig, die Bedeutung der Siegel nachzuvollziehen, so muß er beim Betrachten der Sachquellen, welche die Grabungen der mittelalterlichen Archäologie zutage ge-



fördert haben, z. B. Geräte des Haushalts, der Landwirtschaft, des Handwerks, Kleidungs- und Schmuckstücke etc., vollends unfähig gewesen sein, sich das tägliche Leben anhand der sozusagen keimfrei in Vitrinen konservierten Bruchstücke vorzustellen. Viel anschaulicher war da etwa das große Modell von Stadt und Pfalz Gelnhausen (Kat. Nr. 389), das u. a. zeigte, wieviel Grünfläche, d. h. Agrarwirtschaft, selbst intra muros noch vorhanden war. Es ist zu bedauern, daß gerade dieses und andere Modelle im Katalog nicht abgebildet wurden. Man hat zwar versucht, anhand zeitgenössischer Bildquellen (z. T. im Original, z. T. in Fotos) die Funktion der Geräte zu veranschaulichen, aber diese Bildquellen hätten ihrerseits wieder einer Erklärung bedurft. Dasselbe gilt von den übrigens nicht sehr zahlreich ausgestellten Requisiten der Bewaffnung, die von der damaligen Kriegsführung kaum eine Vorstellung geben konnten.

Ebenso wie die Urkunden zeigten sich die Handschriften, die unter historischen, kirchen-, geistes- und literaturgeschichtlichen Gesichtspunkten ausgestellt waren (Kat. Nrn. 331 ff.), als verehrungswürdige „Reliquien“. Zwar war es ein einmaliges Ereignis, einige der wichtigsten literarischen Werke der Epoche in der jeweils ältesten Handschrift nebeneinander zu sehen, aber nur der Fachmann war fähig, ihren „Stellenwert“ einzuschätzen.

Was bisher erwähnt wurde, stand laut der Ausstellungsübersicht (die merkwürdigerweise nur der populären Broschüre, nicht aber dem Katalog beigegeben wurde) unter dem vieldeutig-nichtssagenden Oberbegriff „Das Reich und seine Ordnung“. Die bildende Kunst hingegen wurde zur „Kirche“ geschlagen, aber nur die in Gipsabgüssen vertretene monumentale Bauskulptur, die Architektur sowie die Glas- und Wandmalerei. Wollte man damit ausdrücken, daß die politische und kulturelle Macht der Kirche eher in den großformatigen Kunstwerken zum Ausdruck kam als in den kleinformatigen, die dann alle unter dem Stichwort „Kunst“ erschienen — ein überlegenswerter Gedanke, der aber nicht ausgesprochen wurde, so daß die Trennung unsinnig schien. Wie immer bei Ausstellungen kam die Architektur als eigentliche Trägerin bzw. Rahmen der Bildkünste entschieden zu kurz; man verzichtete auf Fotos und behalf sich mit einer Ton-Dia-Schau, die trotz ihrer Knappheit einen guten Überblick bot. Die Wandmalerei hingegen wurde anhand dreier Kopien österreichischer Denkmäler (Kat. Nr. 425—27) veranschaulicht, die das Bundesdenkmalamt in Wien zur Verfügung gestellt hatte. Da diese Auswahl umständehalber getroffen worden war und deshalb einseitig sein mußte, ergänzte man sie ebenfalls mit einer Dia-Schau.

Von den großformatigen Kunstgattungen bot so nur die Glasmalerei eine Auswahl von Originalen. Gerade sie war aber besonders hervorragend und zeigte die Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten zwischen 1150 und 1250 exemplarisch. Trotz des geographisch sehr ungleich verteilten Erhaltungsbestandes kamen die verschiedenen Kunstlandschaften dabei zur



Sprache bis hin zu dem sonst in der Ausstellung etwas stiefmütterlich behandelten Lothringen mit der Kreuzigung aus St. Segolena in Metz (Kat. Nr. 406). Die Katalogtexte zur Glasmalerei von Becksmann sind klar und präzise geschrieben. Nur eine kleine Frage: Warum wurde das Jesse-Fenster (Kat. Nr. 409) sowie das Fragment aus der Südrose (Kat. Nr. 412) des Freiburger Münsters hypothetisch nach Basel lokalisiert, von dessen Glasmalereiwerkstätten dieser Zeit wir überhaupt nichts wissen? Steckt da nicht einfach die moderne Vorstellung dahinter, daß das politisch bedeutendere und größere Zentrum einer Landschaft das Kunstschaffen der umliegenden Genden notwendigerweise in allen Sparten bestimmt haben muß?

Von der großen architekturgebundenen Steinplastik konnten die berühmten Hauptwerke selbstverständlich nicht nach Stuttgart gebracht werden. Bestrebt, eine Vorstellung von der Gesamtheit des künstlerischen Schaffens zu vermitteln, scheute man sich nicht, Werke wie die Bamberger Visitatio, einige der Naumburger Stifterfiguren etc. in Gipsabgüssen auszustellen. Ausgerechnet die qualitativ höchststehenden Werke einer Kunstgattung erschienen auf diese Weise lediglich in Nachbildungen. So erfreulich die Anwesenheit der im Original vertretenen Werke der Steinskulptur war, man denke an das Thronende Paar aus Magdeburg (Kat. Nr. 460), den Trierer Kopf (Kat. Nr. 479), die Straßburger Stücke (Kat. Nr. 482—485), keines von ihnen erreichte die Qualität der durch die Gipse vertretenen Meisterwerke. Man stelle sich vor, man hätte die wichtigsten Handschriften ausschließlich im Faksimile sehen können... Dennoch war die getroffene Lösung vertretbar, denn ein Verzicht auf die Abbilder der Monumentalskulptur hätte das Übergewicht der Kleinkünste noch größer erscheinen lassen. Man tat aber gut daran, die Gipse von den Originalen getrennt aufzustellen. Lehrreich war die Aufstellung der Bamberger Elisabeth und Maria (Kat. Nr. 442) streng frontal nebeneinander. Sie allein würde schon als Beweis dafür genügen, daß diese beiden Figuren nie dafür geschaffen worden waren, auf solche Weise nebeneinanderzustehen, denn es zeigte sich zweimal genau derselbe Kontrapost und zweimal eine Motivähnlichkeit im Gewande, wie sie etwa bei nebeneinanderstehenden Gewandfiguren französischer Observanz undenkbar wäre. Im übrigen boten die Abgüsse die Gelegenheit, Fragen zur deutschen Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts, d. h. zu einem seit langem vernachlässigten Forschungsgebiet, erneut anzugehen. Sauerländer, der die allermeisten Katalogtexte zur Skulptur schrieb, hat sich dieser Aufgabe unterzogen. Seine Texte zeichnen sich durch brillante Formulierung und eine bemerkenswerte Anschaulichkeit aus, und wenn es etwas paradox anmuten mag, daß die Texte zu den in Gipsabgüssen vertretenen Werken die längsten des ganzen Katalogs sind, so ist dies in Anbetracht der Forschungslage angebracht. Einleuchtend scheint etwa die mit rein stilkritischen Gründen vorgeschlagene Datierung des Grabmals Heinrichs des Löwen und Mathildes in Braunschweig (Kat. Nr. 447) in die



1230er Jahre. Sie hätte gerade auch unter dem Motto der Ausstellung mit historischen Gründen untermauert werden können, denn 1235 erhob Friedrich II. Otto das Kind zum Reichsfürsten und belehnte ihn mit dem bisher strittigen Welfenerbe als Herzog von Braunschweig-Lüneburg. Dieser Akt der endgültigen Aussöhnung zwischen Stauferkaiser und Welfennachfahr hat sehr wohl den Anlaß zur Errichtung einer Grabmemorie der illustren Vorfahren des neueingesetzten Herzogs im Braunschweiger Dom geben können, doch bleibt dies natürlich Hypothese.

Hinsichtlich der Katalogtexte zu den Abgüssen der Bamberger Figuren sei eine Frage erlaubt. Bei allen ausgestellten Stücken, also bei der Chorschrankenplatte mit Jonas und Daniel (?) (Kat. Nr. 440), beim Reiter (Kat. Nr. 441), bei der Visitatio (Kat. Nr. 442), bei den Figuren von Heinrich II., Kunigunde und Eva (Kat. Nr. 443), spricht Sauerländer davon, daß die originale Steinoberfläche infolge der Restaurierung im 19. Jahrhundert gelitten habe, bzw. angegriffen oder abgerieben worden sei. Damit wird die Echtheit der Bamberger Figuren in ihrer heutigen Erscheinung angezweifelt. Anhand der Gipse konnte man diese Meinung natürlich nicht nachprüfen. Immerhin zeigen an Ort und Stelle einige der Originale noch so viele Farbspuren, daß die Meinung, das 19. Jahrhundert habe die Bamberger Figuren generell einer Schönheitskur unterzogen, um sie dem Ideal klassizistischer Glätte anzupassen, unwahrscheinlich ist. So weisen die Augen des Reiters heute noch die gemalten Pupillen auf (vgl. Wilhelm Boeck, *Der Bamberger Meister*, Tübingen 1960, Taf. 27). An der Figur des Clemens finden sich noch gemalte Muster an der Dalmatik, der Tunicella, sogar an den Rändern der Kasel, am Buch und am Kissen (Boeck, Taf. 34 und S. 139, Abb. 51—54), und dennoch zeigt auch der Clemens eine Härte, wie sie Sauerländer bei der Eva (Kat. Nr. 443) rügt. Es wäre dringend wünschenswert, daß die Akten der Domrestaurierung unter Ludwig I. systematisch auf die Frage nach eventuellen Abarbeitungen der Figuren hin untersucht würden. Das Aktenmaterial, soweit es von Egon Verheyen (*Die Chorschrankenreliefs des Bamberger Domes*, Würzburg 1961, S. 119 ff.) in bezug auf die Chorschranken publiziert ist, erweckt den Eindruck, daß die Figuren in den 1820er Jahren mit größter Sorgfalt von ihrer nachmittelalterlichen Tünche befreit wurden. Der Restaurator Rupprecht hat die Muster der mittelalterlichen Fassung, soweit sie noch vorhanden waren, sorgfältig kopiert, um die davon gemachten Zeichnungen dem König zu senden, und zwar mit der erklärten Absicht, die alte Fassung unter Umständen wieder zu erneuern, so wie man dies etwa gleichzeitig bei den Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms getan hat, wo man die alten Stoffmuster mit neuer Farbe reproduzierte. Überdies hatte der König die Weisung erteilt, daß alle alten Farbreste erhalten bleiben sollten (Verheyen, *op. cit.*, S. 118). Wie Rupprecht mitteilt, hatten die neuzeitlichen Kalkanstriche sich derart mit der alten Fassung verbunden, daß oft die gesamte Farbe sofort absprang und gleich den reinen



Stein zutage förderte (op. cit., S. 120 f.). Es wird bei einer solchen Haltung sehr unwahrscheinlich, daß der Restaurator es gewagt hätte, sich an die Steinoberfläche selber heranzumachen und ganze Partien abzarbeiten. Vielmehr deutet alles daraufhin, daß der Restaurator die Order des Königs, notfalls die Statuen „abzumeißeln“, falls die moderne Tünche nicht anders zu entfernen wäre (Kat. Bd. I, S. 313), aus technischen Gründen selbst dann nicht auszuführen gezwungen gewesen wäre, wenn seine Majestät darauf bestanden hätte. Dies war aber offensichtlich nicht der Fall. Man wird also die Echtheit der Bamberger Figuren in ihrer Oberflächenbehandlung weiterhin gelten lassen dürfen, es sei denn, eine neue Einsicht in die Quellen und eine Autopsie vom Gerüst aus erbrächten wirklich den Gegenbeweis. Sehr erwägenswert hingegen scheint mir die Hypothese Sauerländers hinsichtlich der vieldiskutierten Frage nach dem ursprünglichen Standort des Bassenheimer Reiters (Kat. Nr. 451). Warum eigentlich sollte das Bildwerk nicht von Anfang an für die dem hl. Martin geweihte Kirche bestimmt gewesen sein, in deren Nachfolgerin es sich heute noch befindet? Dies um so mehr, als alle Versuche, das Relief in einen anderen Zusammenhang einzuordnen, als gescheitert betrachtet werden müssen.

Angesichts der Fülle an ausgestellten Werken der Goldschmiedekunst drängte sich ein Vergleich mit „Rhein und Maas“ des Jahres 1972 auf. Man verzichtete in Stuttgart auf eine Wiederholung dessen, was man damals von der überragenden Goldschmiedekunst der Gegenden an Rhein und Maas in Köln und Brüssel sehen konnte. Dies nicht nur, weil auch die anderen deutschen Kunstlandschaften zu berücksichtigen waren, sondern weil man im rhein-maasländischen Bereich selbst die Akzente anders setzte. Von der beeindruckenden Reihe der großen Reliquienschreine etwa, die 1972 wohl den Hauptanziehungspunkt bildeten, wurde als einziger, später Vertreter derjenige des hl. Simon (Kat. Nr. 564) nach Stuttgart gebracht, der seiner geöffneten Wände und Dachflächen wegen ein atypisches Beispiel ist. Einige der Hauptwerke von „Rhein und Maas“ fand man in Stuttgart wieder (Nrn. 536—539, 542—544 u. a. m.). Vermißte man andererseits den Kreuzfuß von St. Omer, so wurde man durch die eng mit ihm verwandten vergoldeten Bronzefiguren entschädigt, die seinerzeit in Köln und Brüssel fehlten, nämlich den Engel aus dem Liebieghaus (Kat. Nr. 547), die beiden Engel (Kat. Nr. 548) und die vier Evangelisten (Kat. Nr. 549) aus dem Bargello. Mit ihnen, mit dem Vortragekreuz Kaiser Heinrichs von Flandern (Kat. Nr. 568) und mit der Rekonstruktion zweier maasländischer Vortragekreuze wurde „Rhein und Maas“ in gewisser Hinsicht sogar überboten, handelt es sich doch bei letzteren um Stücke, in deren Bestandteile sich sechs Sammlungen (Kat. Nr. 550; nur eine Platte aus Nantes konnte nicht ausgeliehen werden und wurde durch eine Photographie vertreten) beziehungsweise zwei Museen (Kat. Nr. 551) teilen. Ebenso außerordentlich war die meines Wissens erstmalige Gegenüberstellung der eng miteinander



verwandten Kreuzreliquiare von Mettlach (Kat. Nr. 565; 1972 nicht ausgestellt) und von St. Matthias in Trier (Kat. Nr. 556; 1972 unter der Nr. M 2 ausgestellt, obwohl dies im Katalog „Staufer“ nicht erwähnt ist).

Leider muß ich es mir versagen, die wichtigsten Werke der Goldschmiedekunst der anderen deutschen Kunstlandschaften auch nur aufzuzählen. Daß neben ihnen auch die byzantinische Weihbrotschale (Kat. Nr. 567), der kostbarste Besitz des Halberstädter Domschatzes, zu sehen war, muß nicht nur vermerkt werden, weil dies ein Ereignis ersten Ranges bedeutete, sondern weil damit ein bedeutendes Kunstwerk jenes Bereichs gesehen werden konnte, der immer wieder als Stilquelle für die deutsche Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts bezeichnet wird, meist unter Verzicht auf konkrete Vergleichsbeispiele. Von der Weihbrotschale jedenfalls ließen sich keine Stilverbindungen zu anderen Gegenständen der Ausstellung ziehen.

Die Katalogtexte von Kötzsche zur Goldschmiedekunst zeichnen sich nicht nur durch eine besonders sorgfältig gearbeitete Information hinsichtlich der technischen Beschaffenheit der Objekte, ihrer historischen Überlieferung und kunsthistorischen Probleme aus, sondern auch durch die bemerkenswerte Vorsicht, mit der stilgeschichtliche Zusammenhänge beurteilt werden. Gegenüber vergleichenden Stilanalysen, die landschaftlich weit auseinander Liegendes aufgrund formaler Ähnlichkeiten als voneinander abhängig erklären, betont Kötzsche mehrmals die Eigenständigkeit lokaler Werkstätten. Dies ist um so berechtigter, als mit der Möglichkeit zu rechnen ist, daß von ganzen Produktionsserien nur ein zufällig erhaltenes Einzelstück übriggeblieben ist. Mit Recht lehnt Kötzsche z. B. alle Versuche der bisherigen Forschung ab, den Kelch von St. Trudpert (Kat. Nr. 597) von niederrheinischen, maasländischen oder nord-französischen Vorstufen abzuleiten, obwohl gerade jüngst Ingeborg Krummer-Schroth (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1977, S. 74) die Maas-Nordfrankreich-These erneut vertritt. Aus derselben Freiburger Werkstatt des Meisters Johannes stammt das scheibenförmige Vortragekreuz, das im Villinger Münsterschatz aufbewahrt wird (Kat. Nr. 598). Mit seinen stilistisch jüngeren Teilen weist es über den Bereich des „Staufischen“ hinaus, denn diese sind als Reflex „hochgotischer“ Figuralkunst Nordfrankreichs in jener Ausformung zu verstehen, die ihren Anfang im Paris der 1240er Jahre genommen hat. Es war dies übrigens (mit Ausnahme der Siegel) das einzige Denkmal der Kleinkünste, das an der Ausstellung diese neue Richtung vertrat, während sie in Werken der Monumentalskulptur (z. B. Kat. Nrn. 452, 479, 485), der Glasmalerei (Kat. Nrn. 411, 412) und der Buchmalerei (z. B. Kat. Nrn. 719, 724) mehrmals fühlbar wurde. Zwar sind die Statuetten des Scheibenkreuzes ohne Zweifel französisch-„hochgotisch“, aber daß sie konkrete Vorbilder der monumentalen Steinskulptur an der Reimser Kathedrale wiedergeben, ist eine Meinung, der widersprochen werden muß. Die Figürchen reflektieren vielmehr Werke der Pariser Kleinkunst aus dem mittleren 13. Jahrhundert (wobei unter



dem Stichwort „Paris“ die Picardie und das Artois mitberücksichtigt werden müssen). Ob hingegen das Blattrankenornament auf dem Scheibenrahmen pariserischen Ursprungs ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls kann seine Ähnlichkeit mit dem Ornament des Kreuzes auf dem Vorderdeckel des (dritten) Evangeliars der Ste-Chapelle (Paris, Bibl. nat. ms. lat. 17326), wie sie im Katalog postuliert wird, nicht nachgeprüft werden, da das Kreuz auf dem Pariser Codex seinen Rankenschmuck längst verloren hat (vgl. *Kat. Art and the Courts*, Ottawa 1972, Nr. 37, Taf. 54).

Mehr noch als bei den anderen Kunstgattungen war die Abteilung „Buchmalerei“ auf eine gezielte Auswahl qualitativ hervorragender Codices angelegt. Entsprechend schwierig muß die wissenschaftliche Bearbeitung dieser Abteilung gewesen sein, da die Handschriften nicht ohne weiteres „in die Schemata ‚Kunstlandschaft‘ und ‚Stilentwicklung‘ gepreßt“ (*Kat. Bd. I*, S. 531) werden konnten. Die Bearbeiterin der entsprechenden Katalogtexte, Renate Kroos, hat diese Aufgabe hervorragend gelöst. Sie schrieb nicht nur Kurzmanographien der einzelnen Handschriften, sondern unterzog auch die gesamte bisherige Literatur einer kritischen Prüfung. Vielleicht fand der Nichtspezialist, daß die Autorin zu viele nicht ausgestellte, aber zum Vergleich herangezogene Handschriften als bekannt voraussetzt, aber jeder, der sich mit dem einen oder anderen Thema beschäftigen wird, tut gut daran, die Bemerkungen von Kroos zum Ausgangspunkt zu nehmen. Dies, obwohl die Autorin vielleicht manchmal in ihrer Kritik etwas zu weit geht. So hat sie z. B. die Verbindung in Frage gestellt, die E. J. Beer zwischen dem Lectionar in Berlin (*Kat. Nr. 745*), einer der großartigsten aller ausgestellten Handschriften, und dem leider nicht ausgeliehenen Rheinauer Psalter in Zürich (Zentralbibliothek, ms. Rh. 167) gezogen hat. Selbst wenn der Vorschlag Beers, für beide Handschriften eine Herkunft aus Regensburg anzunehmen, durch die von Kroos vorgebrachten Argumente entkräftet werden sollte, so hätten die stilkritischen Beobachtungen Beers weiterhin Gültigkeit. Es dürfte jedenfalls schwer fallen, außerordentlich enge physiognomische Übereinstimmungen wie diejenige zwischen den Jünglingen auf dem Rheinauer Pfingstbild (fol. 128 v) und der Initialfigur der Johannesperikope im Berliner Codex (fol. 25 v) als reinen Zufall zu erklären. Ferner hätten die von François Bucher angestellten, im Katalog nicht zitierten Untersuchungen zum Entstehungs- und Bestimmungsort des sog. Bonmont-Psalters (*Kat. Nr. 723*) berücksichtigt werden müssen. Sie erbringen die von Kroos geforderten Urkunden und Nachrichten, welche der Forschung den Vorwand geliefert haben, die Handschrift nach Bonmont zu lokalisieren. Eine Stellungnahme dazu wäre wünschenswert gewesen (cf. F. Bucher, *Die Zisterzienserabtei Notre-Dame de Bonmont*, Bern 1957, S. 81 ff.).

Leider kann auf die restlichen kunstgeschichtlichen Abteilungen der Ausstellung nur noch weniger detailliert eingegangen werden. Daß von der



Tafelmalerei ein halbes Dutzend Werke zu sehen war, müßte in Anbetracht der dieser Gattung eigenen Fragilität gebührend hervorgehoben werden. Die Kunst der Elfenbeinschnitzer und der Bronzegießer war ebenfalls glänzend vertreten (dazu eine kleine Frage: müßte die Echtheit des unter Kat. Nr. 649 ausgestellten Kopfaquamaniles nicht überprüft werden?). Dasselbe muß erst recht von den Textilien gesagt werden, unter denen die Fragmente des Halberstädter Karlsteppichs (Kat. Nr. 806) und des Quedlinburger Knüpftappichs (Kat. Nr. 807 b; 807 a war nicht ausgestellt) als besonders kostbare Stücke auffielen. Vom Gösser Ornat war die Dalmatik (Kat. Nr. 799) zu sehen; leider konnte offenbar die Gelegenheit nicht wahrgenommen werden, den kompletten Satz dieses einzigen vollständig erhaltenen Ornats des Mittelalters auszustellen.

Die letzte Abteilung ließ die Problematik der Ausstellung erneut zutage treten. Sie umschloß Denkmäler aus dem süditalienischen Umkreis Kaiser Friedrichs II. Warum, so konnte man fragen, war innerhalb Italiens, dessen nördlicher und mittlerer Teil trotz aller Kämpfe zum staufischen Machtbereich gehörte, diese Auswahl getroffen worden? Der Wunsch nach Publikumswirksamkeit mag hier ausschlaggebend gewesen sein. Dies schmälert natürlich die Bedeutung dieser Abteilung keineswegs. Neben bedeutenden Handschriften sowie Büsten und Köpfen, die von einer erstaunlich engen Anlehnung an antike Vorbilder zeugen, stellte man den größten Teil aller bisher bekannter Kameen staufischer Zeit aus und nahm so die Gelegenheit wahr, erstmals die Objekte eines Forschungsgebiets, das Hans Wentzel erschlossen hatte, in ihrer Gesamtheit vorzustellen. Es ist zu hoffen, daß die künftige Forschung diesen Anstoß nutzen wird, indem sie die Kunst des Steinschnitts bei der Behandlung des Themas „Antikenrezeption“ gebührend berücksichtigt. Dies gilt nicht nur für die Frage nach der künstlerischen Herkunft Nicola Pisanos (vgl. Kat. Nr. 885), sondern sogar für diejenige nach der Antikenrezeption in der Hochgotik Frankreichs, man denke etwa an die Westportale der Kathedrale von Auxerre.

Die Zusatzausstellung „Die Stauer und die Nachwelt“, die im Kunstgebäude getrennt zu sehen war, mußte demjenigen als wenig sinnvolle Anhäufung von Dokumenten des Nachlebens der Stauferkaiser erscheinen, der die Einführungen im Katalog (Bd. I, S. 702 ff., Bd. III, S. 327 ff.) nicht gelesen hatte. Bei so viel historischer Kritik des Staufermythus, wie sie dort mit Scharfblick vorgetragen wird, kann man sich eines Lächelns nicht enthalten, wenn man daran zurückdenkt, wie sehr offenbar gerade wieder dieser Mythus die Menschen in hellen Scharen nach Stuttgart trieb und damit das wissenschaftliche Anliegen der Verantwortlichen zu durchkreuzen drohte.

Peter Kurmann