

Lebensbedingungen nach Möglichkeit einbeziehenden Ansatz. Nur ausnahmsweise kam es zu „ikonologischen“ Interpretationsversuchen von Architektur. Sonst hielt man sich mit Inhaltsdeutung am einzelnen Kunstwerk lieber zurück. Statt dessen spürte man der alltäglichen Bilderwelt und ihrem Bedeutungshorizont nach, Hauszeichen, Rechtssymbolen und Statusattributen.

Die scharfe Fokussierung zwang dazu, wesentliche Gesichtspunkte profaner Kunst im Mittelalter beiseite zu lassen. Die Epoche vor dem Aufblühen der Städte im 12. Jahrhundert war ausgespart und damit die Frage nach den kulturellen Voraussetzungen hochmittelalterlichen Stadtlebens. Der Begriff des Profanen, die namentlich im früheren Teil des Mittelalters schwierige Grenzziehung zwischen dem profanen und dem geistlichen Lebensbereich, solche Aspekte mußten aufs Ganze gesehen am Rande bleiben. Auch in der Stadt hatte im übrigen das Sakrale Heimatrecht.

Immerhin kam mit der Polarität „Stadt — Hof“ ein für die spätmittelalterliche Bilderwelt zentraler Antagonismus zur Sprache. Schon vor einem guten Jahrzehnt hat der Germanist Peter Ganz (Der Begriff des „Höfischen“ bei den Germanisten, *Wolfram-Studien* 4, 1977, S. 16—32) das Ahistorische und Lebensfremde der in den Geisteswissenschaften lange so beliebten idealtypischen Begriffsmuster „höfisch“, „bürgerlich“ usw. gegeißelt. Spätestens jetzt haben die Fachnachbarn mitgezogen. Am Beispiel des Rosenromans ließ sich zeigen, daß der im Spätmittelalter gern „höfisch“-luxuriös ausgestattete und illustrierte Rosenroman im 13. Jahrhundert ohne ständische Konnotationen rezipiert wurde: sein ursprüngliches Publikum waren Scholaren und Kleriker, unbürgerliche Stadtpflanzen. Möglicherweise läßt sich diese Beobachtung verallgemeinern.

Peter Diemer

### *Zusammenfassungen der Referate*

SEKTION I: Die Stadt als Herausforderung. Kunstwerke in einem neuen Umfeld.

Sektionsleiter: Ellen J. Beer, Bern, und Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Basel.

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Basel: *Die Stadt als Herausforderung. Kunstwerke in einem neuen Umfeld.*

Im Laufe des Hochmittelalters nimmt die Anzahl profaner Werke immer mehr zu, bis schließlich im Spätmittelalter weite Bereiche sowohl des privaten als auch des öffentlichen Lebens von ihnen bestimmt werden. Rathäuser, Brunnen, ebenso Objekte im Wohnbereich, wie etwa Wandbehänge, und Gebrauchsgegenstände wie Tafelgeschirr, Schreibgeräte oder Prunksättel, aber auch Romanhandschriften und naturwissenschaftliche oder rechtsgeschichtliche Texte, um nur einiges zu nennen, sind nun mit profanen Bildthemen ausgestattet.

Dieser Produktion, welche im Spätmittelalter in einzelnen Zweigen — es sei hier nur an die Teppiche erinnert — zu einem ökonomisch wichtigeren Faktor als die Herstellung

religiöser Werke wird, sollte die erste Sektion gewidmet sein. Damit war ein Gebiet angesprochen, das auch künstlerische Tätigkeiten umfaßt, die zwar etwa bei Julius von Schlosser oder Rudolf Kautzsch Beachtung fanden, dann aber längere Zeit aus der Kunstgeschichte ausgeklammert und zur „Volkskunst“ oder zum Kunsthandwerk gezählt wurden. Erst in den letzten Jahren scheint sich in einer Reihe von neueren Arbeiten zu profanen Themen, vor allem in der Buch- und Wandmalerei, eine Neueinschätzung des Gebiets anzubahnen. Zu einem bedeutenden Forschungsgegenstand sind diese Produktionen hingegen in Nachbardisziplinen geworden wie Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Literatur- und Rechtswissenschaften, die heute als ihre eigentlichen Verwalter erscheinen.

Es sollte allerdings bei dieser Sektion nicht um eine bloße Rehabilitierung des Forschungsbereichs gehen, sondern es sollte versucht werden, auf bestimmte Fragen, die sich gerade an diesem Material in besonderem Maße aufdrängen, aufmerksam zu machen. Ein wichtiges Anliegen war, die Beziehungen zwischen dem profanen Bildwerk und seinem soziokulturellen Umfeld darzustellen. Gerade die breite Verfügbarkeit der Objekte im privaten wie auch öffentlichen Bereich zwingt zu einer solchen Konkretisierung. Schon bei den Vorarbeiten wurde deutlich, wie wichtig es sein würde, einen einigermaßen ausgrenzbaren Prozeß einer sich wandelnden Umwelt und der ihr entsprechenden Bildersprache erfassen zu können. Als Beispiel wurde die im Laufe des 13. Jahrhunderts zunehmende Autonomie der nordalpinen Städte gewählt. Während nämlich der Zusammenhang zwischen der Entwicklung der oberitalienischen Stadtstaaten und einer neuen Bildersprache durchaus vertraut ist, scheint parallelen Vorgängen im Norden nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein. Freilich konnten in diesem kleinen Rahmen viel eher Fragen als Antworten herausgefordert werden, läßt sich doch nicht einmal ein allgemein gültiges Bild der spätmittelalterlichen, nordalpinen Stadt als neues Aufgaben- und Auftraggeberzentrum herausarbeiten.

Anhand ausschnittthafter Darstellungen eines in einem konkreten Gebiet aufzeigbaren kulturellen Wandels sollte der komplexe Prozeß einer damit einhergehenden oder darauf antwortenden Bildersprache verfolgt werden. Spezialisten aus den unterschiedlichen Disziplinen wurden deshalb gebeten, in ihrem jeweiligen Gebiet solche Entwicklungen nachzuvollziehen und das begleitende Bildmaterial damit in Beziehung zu setzen. Mit Hilfe einer solchen Aufspaltung des soziokulturellen Umfeldes in einzelne Sektoren, in denen Veränderungen konkret faßbar werden, sollte der Problematik einer zu plakativen Benennung dieser Prozesse vorgebeugt werden, da keinesfalls die These einer durch ein entsprechendes Umfeld verbürgerlichten Kunst wieder aufgegriffen werden sollte. Infolgedessen ergab sich etwa auf dem Gebiet der Rechtsgeschichte die Fragestellung, in wie weit die Entwicklung eines eigenständigen städtischen Rechts sich auch in der Ikonographie der entsprechenden Bildquellen ausdrückte. Hier war zu fragen, ob neue Formeln für die Bebilderung der ja meist vorher unvertrauten Inhalte entworfen, oder ob Umdeutungen, Adaptationen überkommener Muster für neue Interpretationen eingesetzt werden. Gerade am Beispiel der Rechtshandschriften hat sich dann gezeigt, daß Bilder wie Ausstattungstypen keineswegs in einer einseitigen Abhängigkeit auf die sich wandelnden Rechtsgehalte reagieren, sondern im Gegenteil die neuen Themen meist in bereits tradierte Muster überführen. Allerdings wird dem neuen Gegenstand insofern

Rechnung getragen, als gewisse „Realien“, beispielsweise Gesten, Gegenstände oder Gruppierungen, aufgegriffen werden. Solche Anpassungen werden aber an Bildmustern vorgenommen, die gerade dadurch, daß sie aus der überkommenen, nicht selten sogar religiösen Tradition stammen, weitere Bedeutungsschichten hinzugewinnen.

Zielsetzung der Sektion war denn auch nicht die Darstellung einer einseitigen Abhängigkeit des Bildes von seinem soziokulturellen Umfeld. Im Gegenteil war angestrebt, einerseits die Relation einer gegenseitigen Wechselwirkung zu zeigen, andererseits die Autonomie des Bildes zu betonen. Wie tiefgreifend der Prozeß der Wechselwirkung sein muß, lassen uns auch Topoi von Bildbeschreibungen in der zeitgenössischen Literatur ahnen. So spiegeln berühmte Schilderungen wie die der Darstellungen auf Helmbrechts Haube oder, im Prosa-Lancelot, diejenigen des malenden Lancelot die Vorbildlichkeit des Bildes für die Literatur wie auch der Literatur für das Bild wieder, wobei beiden Medien zugleich die Tradition — hier die Geschichte Trojas — als maßgebend unterlegt wird. An der 'literarischen' Illustration ließ sich sogar der Wandel in der Wahrnehmung durch Bilder und umgekehrt die allmähliche Prägung der Bilder durch eine sich verändernde Wahrnehmung zeigen.

Diese differenzierte Betrachtungsweise, die gewiß die Verflechtung mit dem soziokulturellen Umfeld zu berücksichtigen hat und dabei dennoch auch auf die Wahrung einer gewissen eigenbildnerischen Autonomie achtet, sollte darauf aufmerksam machen, daß gerade das scheinbar Alte nicht selten das Neue sein kann, und daß die unterschiedlichen Bedeutungsschichten eines Objektes erst durch seine sowohl kunsthistorische als auch kulturelle Situierung eruiert werden können. Wichtigstes Ziel schließlich war es, den Zuhörern und Rednern die Notwendigkeit einer gemeinsamen Zusammenarbeit ins Bewußtsein zu rufen, bei der die kunsthistorische Sicht den Nachbardisziplinen genauso dienlich zu sein hätte wie auch deren Arbeit für unsere Zusammenhänge fruchtbar zu machen wäre.

Hartmut Boockmann, Göttingen: *Zur Einführung: Bemerkungen zu „Stadt“ und „Kunstwerk“*.

Der Vortrag hatte die Absicht, die Problematik der in der Sektionsüberschrift gebrauchten Begriffe zu skizzieren. Er fragte danach, ob die hier gemeinten Städte denn im ausgehenden Mittelalter tatsächlich noch neu gewesen wären und ihren Bewohnern als neu gegolten hätten. Er machte darauf aufmerksam, daß zwischen der Stadt im topographischen Sinne und der rechtlichen und politischen Stadtgemeinde unterschieden werden muß, zu der weder die Geistlichen noch auch diejenigen gehörten, die in einer Residenzstadt auch im 15. Jahrhundert noch zu einer Immunität gehörten. Die geistlichen und weltlichen Immunitäten müssen von der Stadt im politischen und rechtlichen Sinne geschieden werden — so eng und intensiv im konkreten Falle Beziehungen zwischen beiden auch sein konnten. Weiterhin ging der Vortrag der Frage nach, was denn das im Generalthema des Kongresses genannte Wort profan hier bedeuten könne, ob und wie profane von kirchlichen Kunstwerken im Hinblick auf ihre Entstehung, ihre Gebrauchssituation und ihre Aussage voneinander geschieden werden könnten.

Der Vortragende ging von der Beobachtung aus, daß solche Unterscheidungen in der kunsthistorischen — ähnlich wie in der literaturwissenschaftlichen — Literatur gelegent-

lich nicht in hinreichendem Maße gemacht werden. Er hatte den Eindruck gewonnen, daß das aus dem 19. Jahrhundert ererbte Paradigma einer „bürgerlichen“ Kunst, welche die Neuzeit vorbereitet, in höherem Maße als angemessen gegenwärtig sei. Ihm schien, daß auch die Verwendung des Wortes „Kunstwerk“ für alle im Mittelalter entstandenen Objekte, die heute Gegenstand kunsthistorischer Bemühungen sind, zur weiteren Benützung dieses Paradigmas beitrüge.

Armin Wolf, Frankfurt: *„König und Kurfürsten“ als öffentliches Bildprogramm — Herrscherliche Repräsentation in den Städten des Reiches.*

1. Es gibt kein Bildprogramm „Sieben Kurfürsten“ (wie angeblich 1267 in Aachen), sondern nur ein Bildprogramm „König und Kurfürsten“. Dabei ist eine ältere Form „König und die 2 x 3 Ersten an der Kur“ (vgl. Sachsenspiegel Landrecht III 57) von einer jüngeren Form „König und die sieben Kurfürsten“ zu unterscheiden.

2. Die ältere Form „König und die 2 x 3 Ersten an der Kur“ ist erstmals an der Fassade des alten Rathauses in Aachen am Fischmarkt nachweisbar (nicht 1267, sondern 1273 anlässlich der Wahl Rudolfs von Habsburg oder später). Diese Form findet sich dann ebenfalls in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels (verlorener Archetyp 1291/95, vier Mss. im 14. Jh.) und mehrfach auch noch später.

3. Die jüngere Form „König und die sieben Kurfürsten“ ist erstmals in Zürich (Haus zum Langen Keller, jetzt Schweizerisches Landesmuseum) nachweisbar; aus historischen Gründen könnte die Darstellung anlässlich des ersten Besuches König Albrechts von Österreich 1299 entstanden sein (nach kunsthistorischen Datierungen im Hinblick auf den Manesse-Codex „1. Drittel 14. Jh.“). Diese Form begegnet dann wieder in den Sandsteinreliefs vom alten Kaufhaus in Mainz (jetzt Mittelrheinisches Landesmuseum), die wegen der Hörner auf dem Helm des Königs in die Regierungszeit Ludwigs des Bayern (1314—47) zu datieren sind.

4. Die bekannte Darstellung allein der sieben Kurfürsten im Trierer Balduineum ist eine Ausnahme, die aus der Situation des Interregnums zu erklären ist.

5. Es gibt kein Bildprogramm „König und seine (vier) Räte“ (wie angeblich 1315 in Pisa in der Figurengruppe vom Grabmal Kaiser Heinrichs VII. von Luxemburg), sondern nur ein Bildprogramm „König und Kurfürsten“. Die Zahl der Begleiter Kaiser Heinrichs war ursprünglich nicht vier, sondern sechs (ein fünfter Kopf wurde gefunden, eine sechste Statue ist aus Symmetriegründen zu erschließen), so daß die sogenannten Räte als die 2 x 3 Ersten an der Kur (wie im Sachsenspiegel) bzw. als die sechs Wähler Kaiser Heinrichs anzusehen sind.

6. Das Bildprogramm „König und Kurfürsten“, das sich im 14. und 15. Jh. (vor allem nach der „Goldenen Bulle“ von 1356) in nahezu allen bedeutenden Reichsstädten findet, erfüllte eine Repräsentationsaufgabe. Als „stellvertretende Herrscherbilder“ (Reinle) nahmen diese Darstellungen diejenige Funktion wahr, die in den Herrschaftssitzen und Amtsgebäuden reiner Monarchien das Einzelbild des Herrschers oder die Bildreihe oder die Genealogie einander nachfolgender Herrscher der regierenden Dynastie innehatten (wie z. B. am Ständehaus in Landshut oder am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses die Figuren der Wittelsbacher).

7. „König und Kurfürsten“ im gemeinsamen Repräsentationsbild erscheinen demnach gleichsam als „kollektives“ oder vielleicht besser „kollegiales Staatsoberhaupt“.

#### Literatur

Armin Wolf, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums. Kritische Bemerkungen und Ergänzungen zum gleichnamigen Buch von Paul Hoffmann. In: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 50, 1986, 316—326. — Ders., Wer sind die sieben Statuen am Aachener „Gras“? Brisante Konsequenzen für die Rechtsgeschichte. In: *MPG-Spiegel*, Aktuelle Informationen für Mitarbeiter und Freunde der Max-Planck-Gesellschaft 2/1987, 9—11. — Ders., Von den Königswählern zum Kurfürstenkolleg. Bilddenkmale als unerkannte Dokumente der Verfassungsgeschichte, In: *Wahlen und Wählen im Mittelalter* (Vorträge und Forschungen 37), im Druck.

Gernot Kocher, Graz: *Rechtsänderung und Ikonographie*.

Das Thema, bezogen auf das politische, soziale, kulturelle und räumliche Gebilde der Stadt, zielt darauf ab, den besonderen Ausdrucksformen des städtischen Rechts an Hand von Bildquellen nachzugehen. „Rechtsänderung“ ist dabei nur im Sinne der vom städtischen Raum entwickelten rechtlichen Eigendynamik zu verstehen. Bei dieser Suche nach bildlichen Ausdrucksformen des städtischen Rechtslebens ergeben sich zwei Möglichkeiten, eine direkte und eine indirekte.

Die indirekte Bildaussage vermittelt lediglich Interpretationsimpulse, die nur mit Hilfe von Hintergrundinformationen weiterverarbeitet werden können, so etwa wenn man einen Stadtturm mit einem Bläser oder einer Glocke sieht und auf Grund der Quellenlage nun die Information gewinnen kann, daß das Turmblasen oder Glockenläuten insofern rechtlich relevant erscheint, als damit Termine bestimmt werden, die im Rechtsleben von Bedeutung sind oder werden können. So wenn der Gerichtstermin signalisiert oder der Arbeits- oder Geschäftsbeginn bestimmt wird.

Die direkte Bildaussage ergibt sich hingegen aus unmittelbar sichtbaren, gerade ablaufenden rechtlichen Vorgängen, etwa die bildliche Wiedergabe der Sitzung eines Stadtgerichtes. Zum Verständnis wird oft gar keine Hintergrundinformation benötigt. Aber erst durch die Verbindung beider Methoden ist es möglich, ein einigermaßen geschlossenes „Bild“ vom städtischen Rechtsleben zu bekommen — Voraussetzung ist allerdings, daß man sich bewußt ist, daß Rechtsleben ja nicht nur aus Konflikten, sondern auch und in der Regel aus reibungslos ablaufenden Vorgängen besteht.

Die zur belegmäßigen Untermauerung herangezogenen Bildquellen vom Anfang des 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts entstammen nicht nur spezifisch juristischen Werken, wie dem Sachsenspiegel, dem Corpus iuris civilis, dem Decretum Gratiani, dem Hamburger Stadtrecht oder dem Tengler'schen Laienspiegel, sondern auch Romanen und Chroniken. Auch Tafelbilder und Fresken wurden herangezogen.

Norbert H. Ott, München: *Signale städtischen Bewußtseins in deutschsprachigen Bilderhandschriften?*

Ikongraphische Hinweise auf die Stadt als Auftraggeber und Benutzer finden sich häufig in Handschriften von Chroniken und Rechtstexten — Stoffkreise von dezidiert

städtisch-offiziösem Gebrauch. In den Titelminiaturen der deutschsprachigen Handschriften beider Gattungen wird, tradierte Bildmuster aufnehmend, auf die städtische Kommunikationsgemeinschaft angespielt (z. B. Lüneburg, Ratsbücherei, 'Sachsenspiegel', 'Schwabenspiegel'; Sigismund Meisterlin, 'Augsburger Chronik'); die Illustrationszyklen der Chroniken (v. a. in der Schweizer Chronistik) setzen tendenziell die konkrete Stadt als Ereignisraum, nicht mehr den Topos „Stadt“, ins Bild. Problematischer ist der Nachweis ikonographischer Signale städtischen Bewußtseins in Handschriften von nicht ursprünglich für die Stadt bestimmten, doch im Spätmittelalter dort rezipierten Stoffen, hauptsächlich dem höfischen Roman. Ausnahme bleibt dabei das Vorgehen des dilettierenden Augsburger Stadtbürgers Hektor Müllich, der seine Abschrift von Johannes Hartliebs Alexanderroman (München, Cgm 581) mit Federzeichnungen illustriert, welche das antike Handlungspersonal in ein deutlich identifizierbares Augsburger Architektur-Ambiente versetzen.

In den meisten Bilderhandschriften höfischer Romane aus im Kontext der Stadt produzierenden Werkstätten jedoch wird, einer Beobachtung L. E. Stamm-Saurmas zufolge, das „Höfische“ eigens betont: Kampfszenen sind wie Turniere geschildert, höfisches Zeremonialhandeln wird besonders hervorgehoben, der Held ist ein Held ohne Krise. Gerade diese Überbetonung höfischer Oberflächenerscheinungen und die Abwesenheit dezidiert städtischer Signale scheint ein Indiz für den Gebrauch in der Stadt zu sein durch neue Publikumsschichten, die, auf der Suche nach ihrer Identität, sich der Definitionsmuster der höfischen Gesellschaft bedienen: städtischer Adel, städtisches Patriziat, „Bürger“ — vergleichbar etwa mit dem ritterliterarischen Freskenprogramm für die Brüder Vintler auf ihrer neuerworbenen Burg Runkelstein bei Bozen. „Städtisch“ sind die Illustrationen dieser Handschriften höchstens hinsichtlich ihres punktuellen Detail-„Realismus“; die Stadt als ökonomische und gesellschaftliche Organisationsform voraussetzend aber ist ihre Produktions- und Distributionsweise, die auf entwickelter Arbeitsteilung, auf Fernhandel und auf sich ausgrenzenden Berufsrollen basiert. Eine solche Produktionsform wiederum konnte nicht ohne Einfluß auf den Stil bleiben, der als „reproduzierbar“ schon vor der Druckgraphik zu umreißen wäre.

Die Reflexe der ökonomischen und politisch-sozialen Situation der Stadt auf der ikonographischen Ebene ihres Literatur-Gebrauchs sind nur dann hinreichend zu beschreiben, wenn die oft widersprüchliche Gemengelage aus Traditionen und Neuansätzen als wesentliches Charakteristikum Berücksichtigung findet.

Helmut Hundsbichler, Krems: *Kunst und Sachkultur des Mittelalters als „städtische“ Medien der Repräsentation.*

Repräsentation ist im Mittelalter nicht zu trennen von öffentlicher Norm, Reglementierung, sozialer Konvention und Religiosität. Das Attribut „städtisch“ kann sich auf Einzelpersonen aus der Oberschicht, auf innerstädtische Korporationen oder auf die Gesamtheit der Stadt beziehen. Keinesfalls steht es synonym für „bürgerlich“. Die Kaufmannsmentalität, die religiösen Kunststiftungen und die Kleiderordnungen können bestimmte Anwendungsfälle solcher Repräsentation exemplifizieren, in der Regel allerdings erst für das 14. und 15. Jahrhundert.

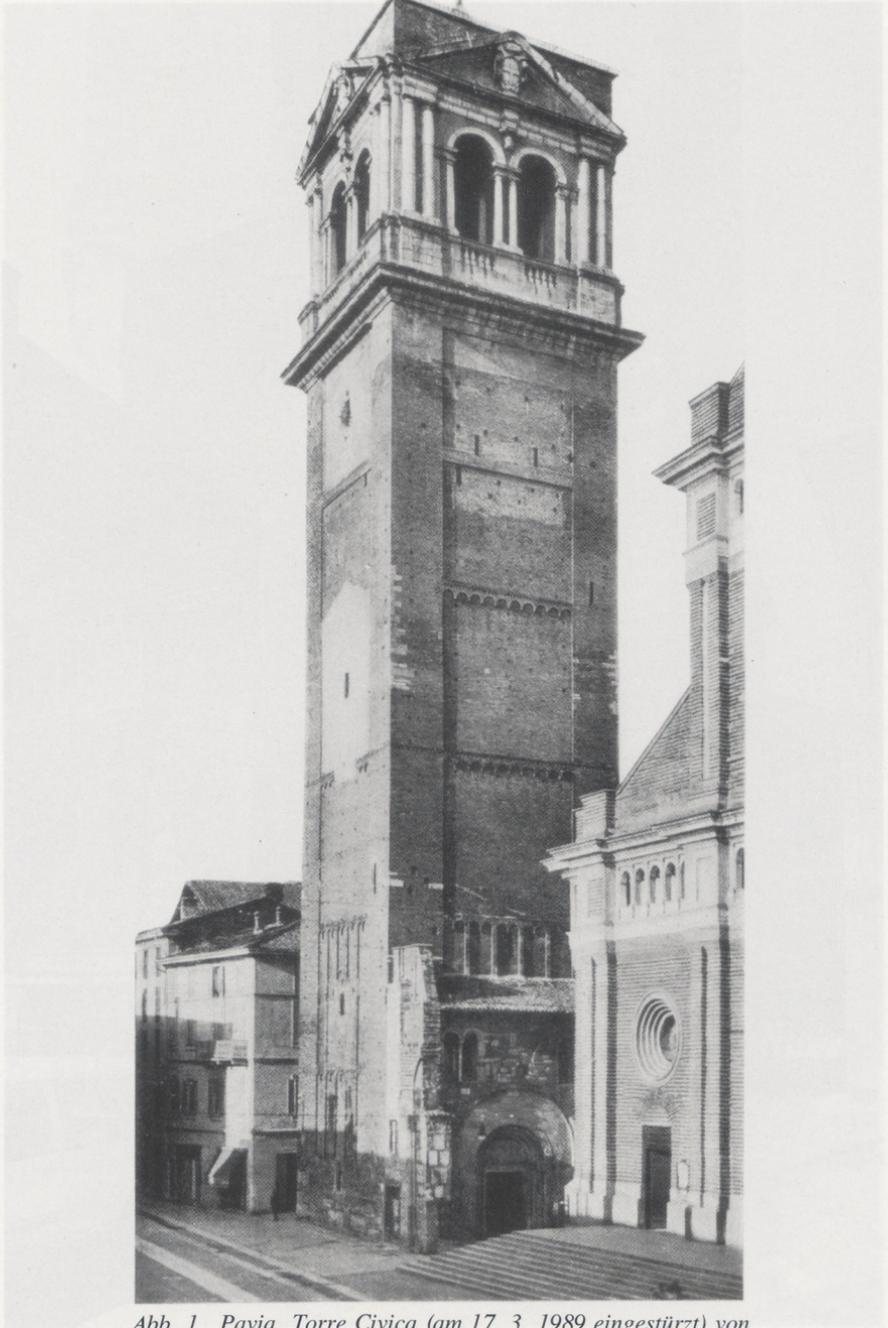


Abb. 1 Pavia, Torre Civica (am 17. 3. 1989 eingestürzt) von Südwest (nach Arte lombarda 2, 1956, S. 25)

Abb. 3 Pavia, Torre Civica (am 17. 3. 1989 eingestürzt) von Südwest (nach Arte lombarda 2, 1956, S. 25)

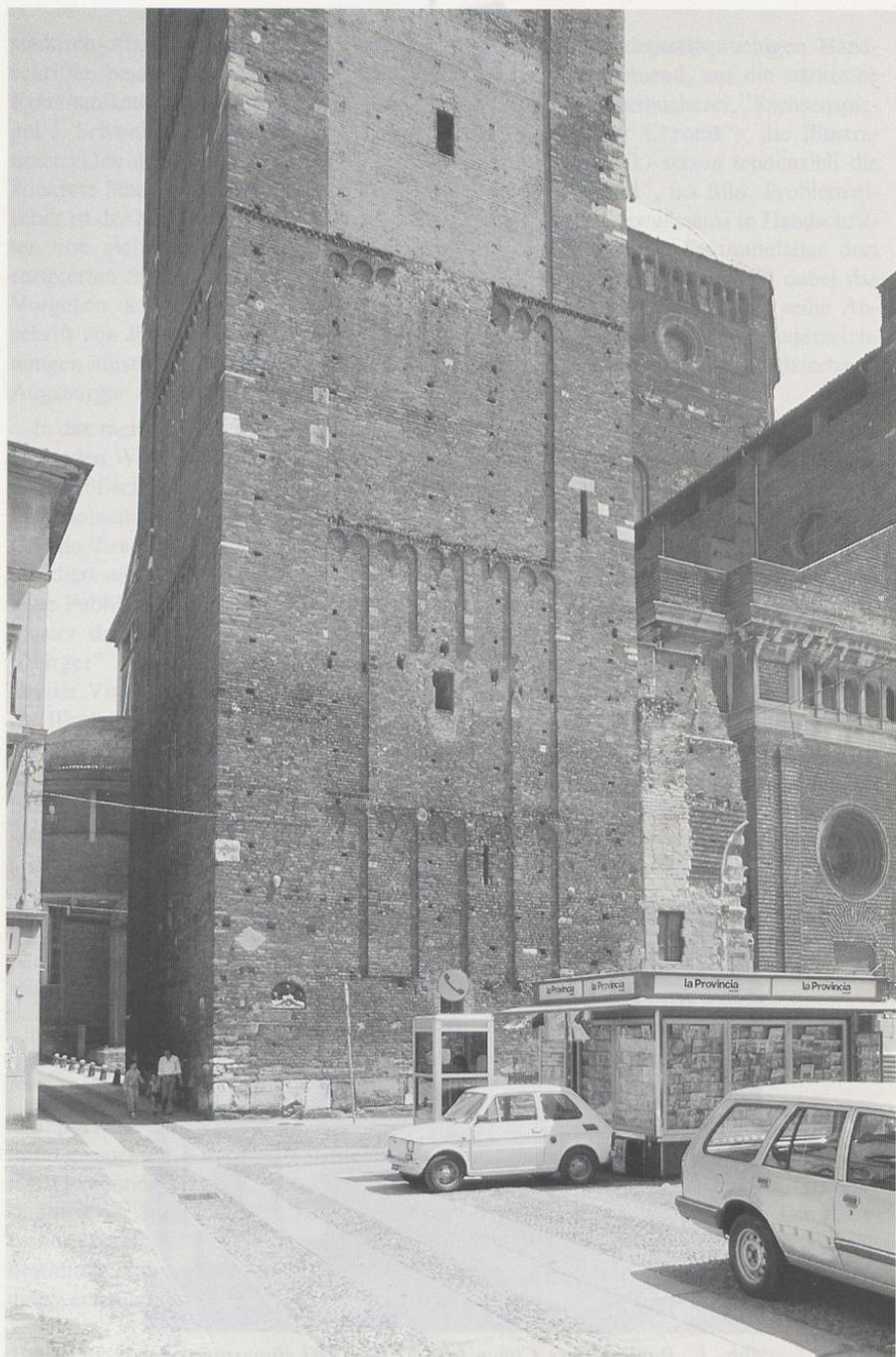


Abb. 2 Pavia, Torre Civica, Nordseite 1985 (Autenrieth)



Abb. 3 Pavia, Torre Civica, Westseite 1985 (Autenrieth)

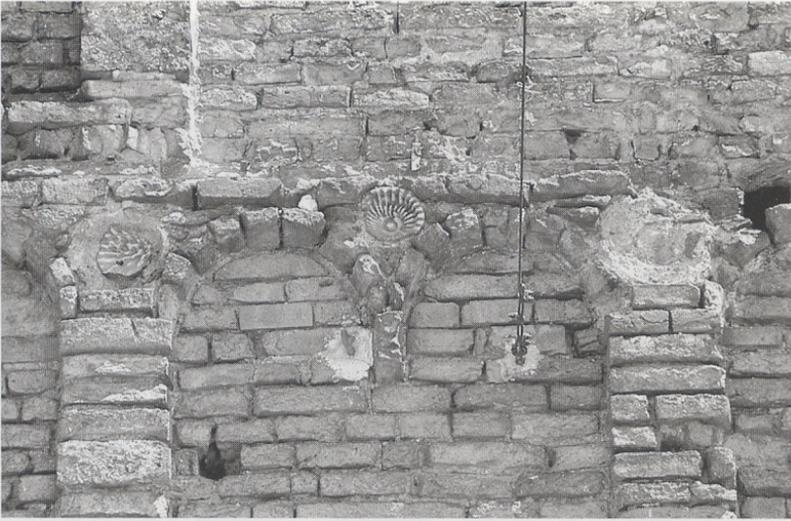


Abb. 4a Pavia, Torre Civica, Westseite mit vermauerten Schalen 1978  
(Autenrieth)



Abb. 4b Pavia, Torre Civica, Ostseite 1978  
(Autenrieth)



Abb. 5a und b Bari, Kathedrale, Apsisfenster, linkes Ende und mittlere Löwenmaske (Schäfer-Schuchardt)

Abb. 7c Bari, Kathedrale, Apsisfenster, rechtes Fabelwesen (Schäfer-Schuchardt)



Abb. 6a und b Bari, Kathedrale, Apsisfenster, rechter äußerer Rahmen (um 1180) (Schäfer-Schuchardt)

Abb. 4b Pavia, Torre Civica, stele 1978  
(Autarich)

(Autarich)



Abb. 7a Bari, Kathedrale, Apsisfenster, Fensterbogen mit barockem Rankenwerk (nach 1613?) (Schäfer-Schuchardt)



Abb. 7b Bari, Kathedrale, Apsisfenster, abschließende Sphinx (Schäfer-Schuchardt)



Abb. 7c Bari, Kathedrale, Apsisfenster, rechtes Fabelwesen (Schäfer-Schuchardt)



Abb. 8 Saint-Benoît-sur-Loire, Abteikirche, Totila vor dem hl. Benedikt (Austin 2-33-29)

Repräsentation erfolgt mit den Mitteln der jeweiligen Zeit und ist, je nach Situation, durch Kriterien wie Qualität, Notwendigkeit, Angemessenheit, Bedürfnis oder Wertschätzung sowie durch die Beteiligung der Öffentlichkeit definierbar. Der Aufwand an Kunst oder luxuriösen Sachgütern hängt nicht nur von der öffentlichen Erwartung ab, sondern spiegelt auch soziale Selbsteinschätzung. So gibt es etwa in der Architektur und im Möbelhandwerk deutliche Anzeichen für ein massives und auch demonstratives Anwachsen der Schriftlichkeit im kaufmännischen Bereich. Das Beispiel der Stifterwappen und Stifterfiguren verweist — vielleicht paradigmatisch — auf eine chronologisch fortschreitende Imitation und Hierarchisierung von Repräsentationsprinzipien in der Reihenfolge Adel — Geistlichkeit — städtische Obrigkeit — städtische Oberschicht. Und die ursprünglich adelige Innovation der kurzen und taillierten Männer-Röcke gelangt im ausgehenden Mittelalter vor allem in den Städten zu massenhafter Verbreitung.

Wie viele Innovationen des Mittelalters sind dies im Prinzip aber jeweils bloß Variationen oder Transpositionen von Altbewährtem oder Altbekanntem. Daß auf diese Weise die Stadt zu einem neuen künstlerischen Umfeld wird, hat wohl zuallererst mit der Bündelung potentieller Imitatoren wie auch geeigneter Handwerker zu tun. Die demonstrative Imitation des Herkömmlichen dürfte einen viel grundsätzlicheren Motivationswert beanspruchen als etwa eine „bürgerliche“ Profanisierung von Malerei und Architektur. Wo letztere in der Stadt auftritt, ist daher der (immer auch stadsässige) Adel als Vermittler anzunehmen, solange er soziales Leitbild war.

Das Referat wird in erweiterter Fassung im *Kwartalnik Historii Kultury Materialney* (Warschau) erscheinen.

Renate Kroos, München: *Darstellungen aus der mittelalterlichen Stadt (Miniaturen, Siegel, Hauszeichen)*.

Motive städtischen Lebens in Handschriften des Kultus und der Erbauung. Die Vision der Hildegard von Bingen — teuflische Verführung im Bilde eines Marktes mit kostbaren Waren — ist um 1170 wiedergegeben („Scivias“-Hs. ehem. Wiesbaden): Händler halten auf Verkaufstischen Gürtel, Handschuhe und Metallwaren feil. Um 1200 wird selbst ein neutestamentliches Thema wie Christi Tempelreinigung mehr wirklichkeits- als textgetreu gestaltet: Wieder eine Stange mit Gürteln, Schüsseln aus Kupfer und Messing, ein Tuch; Christus selbst hat einen Krug mit Schraubdeckel in der Hand (Erfurter Evangelium, Pommersfelden cod. 249). In derselben Handschrift sieht man bei der Speisung der 5000 die häßliche Schar der Armen, wie sie die Zeitgenossen bettelnd vor den Kirchentüren erblickten; im Relief des Marburger Elisabethschreins sind sie 40 Jahre später ähnlich zu sehen, hier mit der ihnen hilfreich zugeneigten Landgräfin als Stellvertreterin, in der Nachfolge Christi. — Die Theophilus-Legende ist spezifisch städtisch und wird auch so dargestellt: eine Almosenspende, das in die Kirche rennende „Volk“ (Matutinale von Scheyern, clm. 17401, um 1240) oder die Vorweisung der höllischen Urkunde (Tympanon, Nordquerhausportal von Notre-Dame/Paris, um 1260). — Monatsbilder geben nicht viele, aber interessante Belege für städtisches Leben. Der fränkische Psalter clm. 3900, um 1250, zeigt zu Januar einen hoch gemauerten, detailliert durchgezeichneten Kachelofen, der gleichzeitige niedersächsische Codex (clm. 23094) zu den Früh-

jahrsmonaten Schweißbad und das Trinken eines Abführmittels zur äußeren und inneren Reinigung.

Skulpturen an Kirchen. Zwei Sockelreliefs am mittleren Westportal der Kathedrale von Amiens geben eher bürgerliche Szenen: den Ehestreit und die Werbung eines ältlichen Mannes um eine elegante Kurtisane (Typ des „ungleichen Paares“). — Vom Straßburger Münster stammen Verbildlichungen von Wein, Weib und Gesang: die „Münsterschwalbe“ im weit ausgeschnittenen Surcot auf bloßer Haut, der Gastwirt und einige Musikanten — wohl recht genaue Abbildungen der Realität einige Stockwerke tiefer.

Siegel. Es mangelt noch immer an guten photographischen Wiedergaben. So bleiben zahlreiche Darstellungen aus dem städtischen Leben weiterhin unbeachtet: Wehrbauten, Brücken, Schiffe; Haustiere; Handwerksgeräte; Kleidung und Schmuck. Das Stadtsiegel von Heiligenhafen/Holstein, vor 1355, zeigt Wasser, dahinter die Kaimauer und stattliche Häuser mit Treppengiebeln, dasjenige von Kröpelin/Mecklenburg, vor 1306, einen Krüppel mit Hand- und Beinkrücken. Beide waren nur in, freilich guten, Zeichnungen zugänglich.

Hauszeichen. Sie dienten dazu, vor Erfindung der Hausnummern ein bestimmtes Anwesen durch sein charakteristisches Bild aufzufinden. Es konnte in vielerlei Techniken ausgeführt werden, von der vollrunden Figur über Relief zu Malerei oder Schmiedeeisen. Originale vor 1500 sind selten, aber Urkunden überliefern schon für die 1. Hälfte des 13. Jhs. viele Hausnamen: Tiere, Pflanzen, Geräte, aber auch geistliche und literarische Themen. Sie erweisen, daß die „Lesefähigkeit“ eines breiten Publikums, nicht nur der schulisch Gebildeten, größer war als meist angenommen: Wer die „Friedberger Jungfrau“ (Nürnberg, um 1250) oder das Relief mit dem „Fürst der Welt“ (Regensburg, um 1330) erkannte, wird auch entsprechende Portalskulpturen identifiziert haben. Als Hauszeichen aus dem Bereich von Volksbuch und Schwank wurden gezeigt die Vier Haimonskinder (Maastricht 1786) und der Kampf um die Männerhose (Brügge 1518), überlieferte Namen sind etwa „Troja“ (Köln 1285), „Turnier“ (Basel um 1300), Personifikationen wie „Geduld“ (Zürich 1431) oder „Zeit“ (Friedberg 1454). Wie die Ansicht von Zürich im Bild von Hans Leu, um 1500, lehrt, waren überall die bunten Hauszeichen sichtbar, für alle Bürger präsent — ein dankbares Untersuchungsobjekt für die Rezeptionsgeschichte.

Leonie von Wilckens, München: *Textile Kunst und Kunstfertigkeit für den Bürger?*

Das Referat, das einerseits ganz wenige auf Textilien wiedergegebene Themen als spezifisch für den städtischen Bürger erkennt, andererseits eine bürgerlich-realistische Darstellungsweise nicht nur auf Textilien findet, die ein städtisches Publikum in Auftrag gegeben hat, erscheint vollständig, mit Abbildungen und Anmerkungen versehen, in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*.