

Camilla G. Kaul

Der Staufer-Mythos im Bild

Zur Stauferrezeption im 19. und 20. Jahrhundert

19. Jahrhundert

So vielfältig und differenziert die Rezeption der Staufer in der bildenden Kunst über die Jahrhunderte und vor allem im 19. Jahrhundert gewesen ist, verbindet diese doch, dass sie stets mit mehr oder weniger fordernden Intentionen geschah, ob diese nun dynastischen, lokalpatriotischen oder allgemein repräsentativen Ursprungs waren.¹ Auf diese Weise verschiebt sich der Zugriff auf die Staufer stets in Abhängigkeit von der politischen Situation und den lokalen Voraussetzungen – in Italien hatte man sie als „stranieri“ erlebt und als Gegner städtischer Selbstbestimmung, in Deutschland verband sich mit ihnen die Erinnerung an die vermeintlich glanzvollste Zeit deutscher Kaiserherrlichkeit, auch wenn man dabei unterschiedliche Einstellungen zu ihrer Italienpolitik oder ihrer Auseinandersetzung mit Kirche und Papsttum haben konnte. Bereits anhand dieser beiden, hier nur angedeuteten Kernkonflikte staufischer Herrschaft wird deutlich, dass die staufische Politik zur Stellungnahme geradezu herausforderte – und damit aber auch ihre historische Leistung für Interpretation und Auslegung offen und anfällig war.

Deutschland

Der Prozess, aufgrund dessen gerade das Mittelalter und damit die Periode der Staufer seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und besonders dann im 19. Jahrhundert ins Bewusstsein breiterer Bevölkerungsschichten traten, beruhte auf einer Wechselwirkung vielerlei Faktoren. Entscheidend war einerseits die Prädominanz historischen Denkens im Bereich der Geisteswissenschaften, andererseits trugen außerwissenschaftliche Faktoren wie das bereits während und nach dem Siebenjährigen Krieg erwachende Nationalgefühl in Deutschland dazu bei. Diese nationale Bewegung wurde noch verstärkt durch die als

Kontinuitätsbruch empfundene Französische Revolution. Zusammen mit anderen Veränderungen auf wirtschaftlichem, politischem, sozialem und kulturellem Gebiet im Laufe des 19. Jahrhunderts trat eine immer stärkere Beschäftigung mit dem Mittelalter ein, da man in dieser Periode die Manifestation des vermeintlich unverfälschten nationalen Wesens der deutschen Nation und zugleich eine im Gegensatz zur Wahrnehmung der eigenen Realität festgefügte und geistig wie herrschaftlich fest geordnete Welt, die zum Gegenbild der eigenen Gegenwart werden konnte, sah. Zur Verdeutlichung der ehemaligen Einheit, Größe und Machtentfaltung bot sich die staufische Kaiserzeit besonders an, wie Graf Raczyński in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ von 1840 darlegte:

„Das Zeitalter der Hohenstaufen (Ghibellinen) ist das ruhmvollste des Heiligen Deutschen Römischen Reichs. Mitten unter den blutigen Kämpfen, welche dieses edle Geschlecht gegen die Guelfen zu bestehen hatte, sah man, durch seinen mächtigen Schirm und Einfluß, die Wissenschaften, die Dichtkunst und alle Künste sich entwickeln und die Volkseigenthümlichkeiten sich ausbilden. Zahlreiche Denkmale bekunden diesen hohen Aufschwung und versetzen uns auf Kampfplätze und an Hofhaltungen, in Feldschlachten und Feste, wo wir immer die Hohenstaufen an der Spitze der Bewegung erblicken, welche die Welt zu gleicher Zeit erschütterte und belebte. Es war damals die glänzendste Zeit der Kreuzzüge; die weltliche Macht des Kaisers erstreckte sich [...] über das ganze Christliche Europa [...]. Das Oberhaupt der Kirche, die damals ungetheilt Eine war, besaß noch entschiedener eine geistliche Macht, welche der weltlichen Macht des Kaisers das Gleichgewicht hielt, und häufig sie überwog. Kurz, das Zeitalter der Hohenstaufen ist die bedeutendste und glänzendste Erscheinung der Deutschen Geschichte.“²

Damit waren die Weichen gestellt: Der Rückbezug auf das Mittelalter erfolgte unter einem ganz besonders Blickwinkel, nämlich um aus der Geschichte Leitbilder für die eigene Gegenwart und Zukunft zu entwickeln, also aus der das 19. Jahrhundert dann prägenden historistischen Sichtweise.³ Entscheidend für die Rezeption der Staufer sind dabei die genauen Beweggründe, aufgrund derer sie für die Gegenwart herangezogen werden und die bereits 1978 bei Weigend, Baumunk und Brune zutreffend in die Kategorien von dynastischen Motiven, landesständischen bzw. lokalen Traditionen und Herrschaftsbegründung anderer Dynastien oder Städte eingeteilt wurden.⁴ Dies möchte man vielleicht noch ergänzen um die von einer allgemein romantischen Mittelalter- und Reichssehnsucht getragene Rezeption sowie die frühen Programme zur nationalen Erziehung, die später übergehen in die Verdeutlichung gesamtstaatlicher bzw. nationaler Interessen.⁵ Obwohl sich dabei natürlich zahlreiche Überschneidungen ergeben, soll im Folgenden versucht werden, diesen Rezeptionssträngen nachzugehen.



Abb. 1 Wilhelm Tischbein, Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich empfangen beim Schachspiel ihr Todesurteil

Waren vor dem 19. Jahrhundert historische Darstellungen gerne als Beispiel für tugendhaftes Verhalten gesehen und dargestellt worden, wobei hier das Mittelalter erst in Zeiten der Aufklärung entdeckt wurde,⁶ erfolgte relativ früh die Indienstnahme der mittelalterlichen Reichsgeschichte unter den bereits geschilderten Vorzeichen im Rahmen der nationalen Selbstfindung bzw. Erziehung. Den Auftakt bildet ein Gemälde, das bereits 1784 entstanden ist und an dem sich der

wachsende Einfluss des wandelnden Geschichtsbildes auf die Kunst sowie der Anspruch der nationalen Erziehung bereits ablesen lassen.⁷ Es steht in mehrfacher Hinsicht an einer Schnittstelle: Einerseits verdeutlicht es den Übergang der Geschichtsauffassung von der *exempla virtutis* und der zyklischen Wiederholbarkeit der Geschichte zum einmaligen, individuellen Erlebnis in einer nun als fortschreitenden Entwicklung begriffenen Geschichte. Andererseits zeigt es für die Historienmalerei deren Loslösung von dem ihr als höchster Stilstufe bisher als angemessen zugeordneten vorbildlichen Inhalt und Stil aus der Antike zur Darstellung mittelalterlicher Themen und deren möglichst historisch detailgetreuer Wiedergabe.⁸ Dargestellt ist „Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen im Gefängnis von Neapel ihr Todesurteil“, der Maler Wilhelm Tischbein. Konradin, der „letzte Staufer“, war aufgrund seines tragischen Schicksals und als moralisches Beispiel durch die Jahrhunderte stets rezipiert worden. Tischbein hatte Anregung dazu von Johann Jakob Bodmer erfahren, der die Künstler immer angehalten habe, „man solle der Nation die Taten edler und großer deutscher Männer in Werken der Dichter und Maler als Heiligtümer aufstellen; dies bilde den Charakter des Volkes, erwecke und nähre die Vaterlandsliebe und errege den Geist und die Kraft zu edler Nacheiferung.“⁹ Diese neue Zielsetzung versucht Tischbein mit seiner auf das Exemplarische ausgerichteten Geschichtsauffassung zu vereinen und den tradierten Ansprüchen an die Historienmalerei zu vereinen. Bei den Gesichtern der Dargestellten führen seine physiognomischen Studien nach Lavater allerdings dazu, dass an diesen eben nicht das Individuelle, sondern das Typische abzulesen ist, „die Bewährung großer Seelen im Unglück.“¹⁰ Im Kostüm folgt er dem damals als typisch altdeutsch angesehenen Theaterkostüm der Zeit, allerdings nur bei den Hauptprotagonisten und kleidet die anderen Figuren in das nach gängiger Auffassung der Historienmalerei angemessene Kostüm, nämlich die antike Toga. So treffen hier Ende des 18. Jahrhunderts „ein auf ein *Exempla* ausgerichtetes Geschichtsdnken und ein normatives Stilideal“¹¹ auf ein erwachendes Interesse am Mittelalter, wobei die Entscheidung noch zugunsten der Kunstanschauung und nicht des patriotischen Inhalts ausfällt: „Die Einfühlung in

Geist und Kleid des Mittelalters bleibt klassizistisch gehemmt.¹² Die historische Treue entsprach dem Stilideal noch nicht und setzte sich erst über den Umweg über ein anderes Medium durch, das als untergeordnete Kunst den strengen Normen des hohen Stils nicht, dafür dem zugrundeliegenden Text umso mehr verpflichtet war: der Illustration von Geschichtswerken. Eine wichtige Rolle spielten dabei Bernhard Rodes Illustrationen für Johann Matthias Schröckh „Weltgeschichte für Kinder“.¹³ In der vom Autor vorgenommene Auswahl der Illustrationen findet sich aus der Zeit der Hohenstaufen etwa „Der junge Konradin küsst das Haupt seines enthaupteten Freundes“¹⁴



Abb. 2 Bernhard Rode, Der junge Prinz Konrad wird in seinem väterlichen Reiche zu Neapel enthauptet

„Hier hat sich die Geschichtsdarstellung, vom einengenden Zwang des hohen Stils befreit, bemüht, kulturelle Eigentümlichkeiten in Handlung, Kleidung und teilweise auch Architektur ins Bild zu bringen.“¹⁵ Mit dem fortschreitenden Jahrhundert werden sich dann sowohl die Forderung nach dem historischen Detail wie auch die Darstellung von mittelalterlichen Episoden aus nationalerzieherischen Gründen durchsetzen. Just diese Episode und damit die Erinnerung an das

Ende der Stauer wird jedoch mehr oder weniger verdrängt, hätte dies doch die Erinnerung an die ansonsten unablässig beschworene glanzvolle Herrschaft der Stauer getrübt. Das am Grabe des letzten Hohenstaufen in Neapel in Santa Maria del Carmine nach Entwurf von Bertel Thorvaldsen geschaffene und am 22. Mai 1847 eingeweihte Standbild Konradins entspringt ganz anderen Intentionen.¹⁶ Es war entstanden im Auftrag des bayerischen Kronprinzen und späteren König Max II. Joseph, der 1832 das Grab besucht und beschlossen hatte, aus pietätvollem Gedenken und im Hinblick darauf, dass Konradins Mutter Elisabeth dem Wittelsbachischen Hause entstammte, dessen Grab mit einem Standbild schmücken zu lassen. Im mit Reliefs verzierten Sockel befinden sich die Überreste Konradins und Friedrich von Badens, die bis dahin unter dem Hauptaltar gelegen hatten, worauf eine Inschrift hinweist.¹⁷ Darüber steht Konradin wie auferstanden; Thorvaldsens Standbild zeigt ihn nicht als den Besiegten, sondern als Gestalt, an die sich einst große Hoffnungen knüpften.



Abb. 3 Bertel Thorvaldsen (Entwurf) und Peter Schöpf (Ausführung) Konradin von Hohenstaufen

Da gerade die Historienmalerei zumeist auftrags- und intentionsgebunden war, finden sich wenige freie Arbeiten,¹⁸ „dagegen haben wir im 19. Jahrhundert in Deutschland Bemühungen um nationalgeschichtliche Zyklen von Gemälden, und in diesen Zyklen kam den Staufern ein bedeutender Platz zu.“¹⁹ Eine wichtige Rolle in der Vermittlung der Kenntnis dieser Zeit fiel dabei den Historikern zu, denen es oblag, dieses gemeinsame politische und kulturelle Erbe aufzudecken und präsent zu machen. Für die Staufer bildete Friedrich von Raumer von 1823 bis 1825 erschienenes sechsbändiges Werk „Die Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit“²⁰ den Auftakt. Dieses Hauptwerk romantisch verklärter Geschichtsschreibung fand schon kurz nach Erscheinen sowohl in der Fachwelt als auch beim Bildungsbürgertum starke Resonanz und wurde aufgrund seiner emotionalen Schilderung Grundlage der im folgenden einsetzenden umfangreichen Beschäftigung mit den Staufern auf dem Gebiet der bildenden Künste sowie in Drama und Lyrik. Der nationalerzieherische Auftrag der Kunst verband sich auf geradezu natürliche Art und Weise mit der Monumentalmalerei, der eben diese Funktion zugeschrieben wurde,²¹ und so finden sich mit die ersten Beispiele für die Staufer in der bildenden Kunst in eben diesem Medium. Bewegt von national-pädagogischem Geist entschließt sich Freiherr vom Stein bereits 1823 zu einer Ausschmückung von Schloss Cappenberg mit Szenen aus der deutschen Geschichte (Heinrich IV., Maximilian I., Heinrich I.), die jedoch aufgrund des Weggangs von Peter von Cornelius und seiner Schüler von Düsseldorf nach München nicht realisiert wurde. Stattdessen beauftragte er Karl Wilhelm Kolbe und Julius Schnorr von Carolsfeld mit je einem Leinwandbild, wovon dasjenige von Schnorr von Carolsfeld von 1832 den „Tod Friedrich Barbarossas“ darstellt und sich noch heute auf Schloss Cappenberg befindet. Nach dem Vorbild und wohl auf Anregung des Freiherrn vom Stein entschied sich Graf Spee ebenfalls noch 1823, den Gartensaal seines Schlosses mit historischen Fresken ausstatten zu lassen.²² Bis 1843 werden von unterschiedlichen Händen sieben Hauptbilder und zwei Supraporten mit Szenen aus dem Leben Friedrichs I. Barbarossa in Freskotechnik ausgeführt: „Die Krönung Friedrich Barbarossas in Rom“, und „Die Demütigung der Mailänder“,

dazwischen als Supraporte „Die Gesandtschaft von England und Byzanz“, alle von Heinrich Karl Anton



Abb. 4 Carl Stürmer, Die Versöhnung Kaiser Barbarossas mit Papst Alexander III. in Rom

Mücke. Auf der anschließenden Südwand: „Die Versöhnung Friedrich Barbarossas mit Papst Alexander III. in Venedig 1177“ und die Supraporte „Der Kniefall Heinrich des Löwen“, beide von Carl Stürmer, sowie von Heinrich Karl Anton Mücke „Der Kniefall Heinrich des Löwen“. Die Westwand mit Hermann Freihold Plüddemann „Erstürmung von Ikonium“ nach dem Entwurf von Carl Friedrich Lessing, dann Carl Friedrich Lessing „Die Schlacht von Ikonium“ und schließlich Plüddemanns „Der Tod Friedrich Barbarossas“.²³



Abb. 5 Heinrich Karl Anton Mücke, Der Kniefall Heinrich des Löwen vor Friedrich Barbarossa

Obwohl aufgrund seiner Entstehungsgeschichte keineswegs als in Stil und Inhalt einheitliches Werk zu betrachten, lassen sich am Heltorfer Zyklus doch einige für das 19. Jahrhundert entscheidende Aspekte für die Darstellung mittelalterlicher Motive im allgemeinen und Friedrich Barbarossas im besonderen festmachen. Die beteiligten Künstler standen zunächst vor dem Problem, historische Darstellungen gemäß den inzwischen an die Historienmalerei gestellten Forderungen nach historischer Treue und poetischer Zusammenfassung zu gestalten. Dabei greifen sie formal etwa auf religiöse Bildthemen zurück und schaffen damit Formulierungen, die von bildprägender Kraft waren und in zahlreichen und auch deutlich späteren Darstellungen weiterlebten. Darüber hinaus lassen sich an den Heltorfer Fresken zum ersten Mal die Politisierung des Stauferthemas sowie seine Verknüpfung mit zeitpolitischen Erwartungen belegen. Galt es doch schon bereits nach den eigenen Worten des Grafen, in diesem Zyklus „den höchsten Glanz des deutschen Kaiserthums in der Geschichte Friedrichs I. darzustellen“,²⁴ wurden zusätzlich über Porträts (etwa dasjenige des von den Preußen im Verlauf der Kölner Wirren in Festungshaft genommenen Kölner Erzbischofs Clemens August zu Droste-Vischering in der „Krönung Friedrich Barbarossas in Rom“) eine Verknüpfung mit der Gegenwart und die Stellungnahme zur zeitgenössischen politischen Situation im Rheinland herbeigeführt. Außerdem klingt hier in einer der rahmenden Arabesken bereits das Thema von „Barbarossa im Kyffhäuser“ an, das sich bald als „Leitthema“ für diesen Staufer für das 19. Jahrhundert herauskristallisieren sollte.²⁵

Ein in formal wie inhaltlich den Heltorfer Fresken nahestehender, aber bereits deutlich von dynastischen Interessen geprägter Zyklus entsteht von 1835 bis 1843 in einem der drei Kaisersäle der Münchner Residenz, von Julius Schnorr von Carolsfeld in enkaustischer Technik im Auftrag König Ludwigs I. und nach einem vom König selbst redigierten Programm ausgeführt.²⁶ Neben Karl dem Großen und Rudolf von Habsburg war Friedrich Barbarossa der dritte Saal gewidmet, und auch hier sollte alles vermieden werden, was den Kaiser in einer demütigenden Lage zeigt, weswegen – wie auch in Heltorf – auf den Kniefall des

Kaisers in Chiavenna verzichtet und die Versöhnung mit Papst Alexander III. in Venedig²⁷ als Begegnung zweier nahezu gleichrangiger Potentaten gezeigt wurde. In den Nebenszenen wurde mit der „Besiegung Heinrichs des Löwen“ und der „Belehrung Ottos von Wittelsbach mit dem Herzogtum Bayern“ die wittelsbachische Geschichte berücksichtigt, während mit den beiden das Ausstattungsprogramm ergänzenden Kaminuhren der Bogen zum tragischen Ende der Staufer – Konradin – als auch deren Nachleben und Bedeutung für das 19. Jahrhundert – Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser – geschlagen wurde.²⁸

Und während Ludwig I. „den in- und ausländischen Potentaten [...] auf dem Weg zu seinem Thronsaal Reichsgeschichte“ bot, zeigte er „seinem bayerischen Volk in den offenen Hofgartenarkaden die Geschichte des Hauses Wittelsbach.“²⁹ Der in die Herrschaft Friedrich Barbarossas fallende herrschaftsbegründende Akt des Hauses Wittelsbach „Pfalzgraf Otto von Wittelsbachs Belehnung mit dem Herzogtum Bayern 1180“ wird hier ebenfalls gezeigt, ergänzt aus der Zeit der Staufer um die „Befreyung des teutschen Heeres im Engpasse von Chiusa durch Otto den Großen von Wittelsbach 1155“ als Beispiel für die aufopferungsvolle Reichstreu der Wittelsbacher.³⁰ War der Zyklus in den Kaisersälen noch durchaus reichsgeschichtlich geprägt, offenbart sich in diesen Szenen der Hofgartenarkaden bereits die Indienstnahme der Staufer bzw. bestimmter rechtsbegründender Akte unter ihrer Herrschaft durch andere Dynastien oder Herrscher.



Abb. 6 Ernst Förster, Befreyung des teutschen Heeres im Engpasse von Chiusa

Vom selben nationalpädagogischen Anspruch zeigt sich Ludwig I. bei der Errichtung und Ausstattung der Walhalla geprägt: Geschichte bzw. ihre Helden stellen bestimmende Größen für die Gegenwart dar. Mit der Aufstellung der Büsten bedeutender Deutscher und dem vom König selbst verliehenen Motto „auf daß teutscher der Teutsche aus ihr trete, besser, als er gekommen“³¹ gemahnt die Walhalla an die deutsche Kulturnation und verleiht ihr einen politischen Akzent. Die Büsten von Friedrich I. (Ludwig Schwanthaler, 1838), Friedrich II. (Christian Friedrich Tieck, 1832) und Heinrich dem Löwen (Gottfried Schadow, 1811) fanden hier Aufstellung und wurden damit Teil der historischen Gestalten, die zumindest Ludwig I. als stellvertretend für die spezifische geschichtliche Tradition Deutschlands sah.

Im Sinne einer reichsgeschichtlichen Rezeption findet man die Kaiser und Könige aus dem Hause der Staufer bereits vor dem 19. Jahrhundert in gemalten Herrscherreihen. „Vorwiegend das 17. und 18. Jahrhundert bevorzugten für die Dekoration zentraler Prunkräume in Schlössern weltlicher und geistlicher Herren oder in Abteien zyklische Darstellungen von Herrschern, die teilweise bis in die Antike ausgriffen.“³² Während diesen Herrscherreihen jedoch das dynastische Denken zugrunde lag und in ihnen die Darstellung historischer Kontinuität und die Verbildlichung herrscherlicher Tugenden gesucht wurde, knüpfte die von 1838 bis 1853 im Kaisersaal des Frankfurter Römer angebrachte Kaisergalerie an die Bedeutung der Stadt für die Kaiserwahl an und spiegelte die Idee der Einheit und Kontinuität der deutschen Nation wider. Die innige Verbindung mit der Reichsgeschichte machte den Kaisersaal zu einem für die deutsche Nation überaus bedeutsamen Ort, versammelten sich doch hier die Kurfürsten des Reiches, um den neuen Herrscher zu küren. 1838 entscheidet man sich gegen die Bewahrung einer bereits 1711 erfolgten Ausmalung mit Büsten aller deutschen Könige von Konrad I. bis Ferdinand III. und für eine Neuausstattung, wobei die einzelnen Gemälde von Fürsten, Stadtstaaten, Kunstvereinen und Privatpersonen gestiftet werden konnten. „Gerade weil diesem Projekt der offizielle Charakter fehlte, könnte man es als eine angemessene politische Selbstdarstellung des Deutschen

Bundes bezeichnen. Halb Ahnengalerie regierender Dynasten, halb 'Nationaldenkmal' am Ort der Kaiserkrönungen und am Sitz des Bundestages, hatte es sowohl Metternichs Zustimmung gefunden als auch bürgerlich-nationales Geschichtsbewusstsein angesprochen.“³³ Für die Darstellung der Kaiser stand der Anspruch nach historischer Treue an höchster Stelle. Von den staufischen Herrschern finden sich hier Konrad III. von Ferdinand Fellner, Friedrich I. Barbarossa von Carl Friedrich Lessing, Heinrich VI. von Johann Baptist Zwecker, Philipp von Schwaben von Alfred Rethel, Otto IV. von Moritz Daniel Oppenheim und Friedrich II. von Philipp Veit.

Der von Carl Friedrich Lessing im Auftrag der Hansestädte Hamburg und Lübeck gemalte Friedrich I. Barbarossa fällt auf, stellt der Künstler den Stauferkaiser doch als Mann in mittleren Jahren im Kreuzfahrerrock vor dem Hintergrund einer orientalischen Stadt dar, statt auf die übliche Form des greisen Herrschers mit dichtem, langem Bart, der im Schmuck seines Reichsornats und seiner Reichsinsignien erscheint, zurückzugreifen. Jedoch scheint er damit durchaus den Vorstellungen sowohl seiner Auftraggeber als auch vieler seiner Zeitgenossen entsprochen zu haben. Dies würde zumindest die Popularität seiner Darstellung erklären, die zur Verkörperung des historischen Herrschers etwa als Illustration von Geschichtsbüchern oder für Spielkarten herangezogen wurde und als Jahregabe für den Hamburger Kunstverein eine weite druckgraphische Verbreitung erfuhr.³⁴ Ebenso förderte der von der Frankfurter Firma Naumann von 1878 bis 1890 herausgegebene Bildkalendar, der jeweils zwei benachbarte Kaiserfiguren aus dem Römer in seitlichen Nischen neben dem Kalenderblatt zeigt, die Bekanntheit der Darstellung: 1882 wird das Blatt von Friedrich I. und seinem Sohn Heinrich VI. gerahmt.

Ebenfalls in einer Reihe von 16 – auch der Antike entnommenen – Gesetzgebern und Königen im Thronsaal des Dresdner Schlosses, die Eduard Bendemann dort seit 1839 dort ausführte, erscheint Friedrich I. als einziger Staufer, gerahmt von Konrad II. und Rudolph I.³⁵ Das heute zerstörte Fresko zeigt Friedrich Barbarossa, wie er unter der Devise „Christus streitet für uns“ mit wehender Fahne die Mauern des erstürmten Ikonium erklimmt, ergänzt durch eine kleine

historische Szene zu seinen Füßen „Der Streit der Kirche und des Reiches“.³⁶ Während in der Reihe der

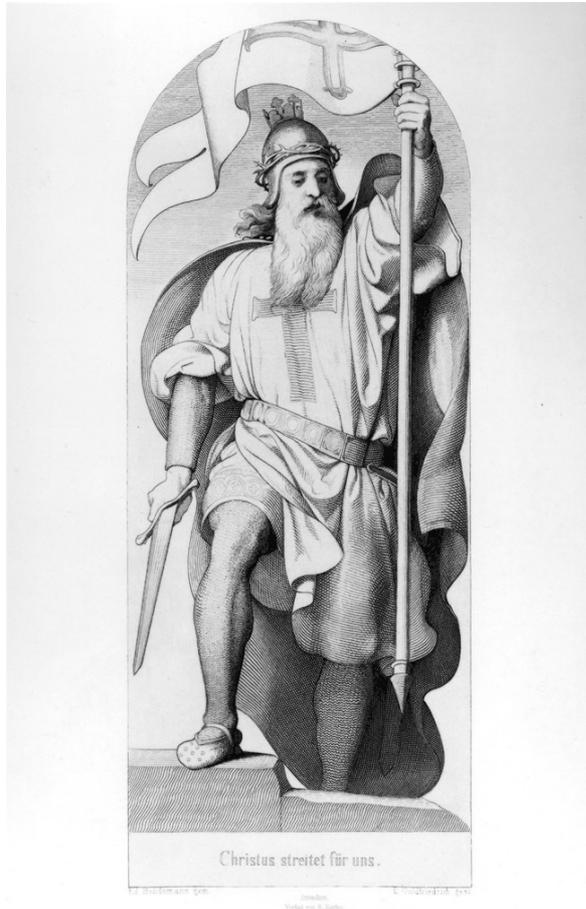


Abb. 7 Eduard Bendemann (gestochen von E. Albert Goldfriedrich), Friedrich I. Barbarossa

Gesetzgeber und Könige der Versuch einer genealogischen Legitimation des Herrscherhauses in der bekannten Form einer Ahnenreihe aufscheint, wird dieser Anspruch durch die Bildunterschriften teilweise wieder unterlaufen. Dabei ist der im Motto angesprochene christliche Herrscher nur ein Aspekt seiner Darstellung, eine weitere Facette drängt sich auf, wenn man die Gestalt in Bezug auf ihre ikonographischen Vorbilder betrachtet. Wie in dem etwa ein Jahrzehnt später entstehenden Entwurf Krelings für eine Kaiserreihe auf der Nürnberger Burg,³⁷ erscheint der Kaiser als auferstandener Christus, als Überwinder des Todes, der mit wehender Fahne aus seinem Grabe steigt. Dieses Bildschema gerade Friedrich I. Barbarossa zu hinterlegen, bedeutet einerseits nochmals

die Betonung der christlichen Komponente, andererseits ruft es die Assoziation an die mit diesem Kaiser verknüpfte Sage wach, nach der dieser zu gegebener Zeit „auferstehen“ soll, um sein Volk zu retten.

Dieser Gedanke sollte bald für die Rezeption Friedrichs I. beherrschend werden, der ohnehin aufgrund der zu Beginn des Jahrhunderts als Ausdruck deutschen Volksgutes gesammelten, erforschten und publizierten Volksbücher, Märchen und Sagen zusammen mit der Kaisersage (das Wissen, dass diese sich ursprünglich auf seinen Enkel Friedrich II. bezog, war verschütt gegangen bzw. wollte nach einiger Zeit auch von niemandem mehr gewusst werden) die Stauferrezeption im 19. Jahrhundert dominierte. Seine in der Sage verklärte Gestalt hatte die nationale Bewegung das gesamte 19. Jahrhundert in unterschiedlichster Gestalt und Auslegung begleitet.³⁸ Durch die Sagensammlung der Gebrüder Grimm und dem Gedicht von Friedrich Rückert einem interessierten Publikum erschlossen, folgt seine Gestalt in den unterschiedlichsten Medien dem Auf und Ab der nationalen Hoffnungen, wobei sich der Bogen von der Wandmalerei über die Karikatur und das Drama bis zum Festzug spannte. Von der zunächst kleinen Gruppe literarisch Gebildeter weitete sich die Kenntnis seiner Person und des mit ihm verbundenen Mythos immer weiter aus. Brachte die Revolution 1848/1849 noch nicht das erhoffte Ergebnis, schlug mit 1871 dann die „Stunde der Kyffhäuserdeutschen“, die vor allem im Lied, Gedicht und Festspiel des erstehenden Barbarossa in Wilhelm I. „Barbablanca“ feierten. Um als dieser erkannt zu werden, bedurfte es bald nicht einmal mehr der dezidierten Darstellung des im Kyffhäuser schlafenden Barbarossas, vielmehr genügte bereits der richtige Kontext, um dem Betrachter diese Assoziation zu vermitteln. Das um Legitimation und Tradition bemühte Kaiserreich griff dieses Bild, etwas widerwillig zunächst, spätestens unter Wilhelm II. jedoch absichtsvoll und mit Kalkül auf, um sich für die Reichsgründung „von oben“ breite Zustimmung zu sichern und über die Identifikationsfigur von Friedrich Barbarossa etwas vom Glanz der staufischen Kaiserzeit auch auf das neue Kaiserreich zu übertragen und sich damit in eine Traditionskette zu stellen, die in Wirklichkeit nicht gegeben war. Neben an zu Feier-

tagen aufgeführten Festspielen und in Schulbüchern, findet sich diese offizielle und reichsaffirmative Aneignung des Barbarossa-Mythos vor allem in den Denkmälern und Denkmalprojekten und zwar mit einer Erstreckung von Berlin über den Kyffhäuser selbst bis nach Straßburg,³⁹ Posen⁴⁰ und Jerusalem.⁴¹ Als für die



Abb. 8 Anton von Werner (Entwurf), Salviati (Ausführung), Berlin, Siegessäule (Detail)

damalige Zeit wirkungsmächtigsten seien hier nur einige herausgegriffen, wie das nach Entwurf von Anton von Werner 1873 an der Siegessäule in Berlin ausgeführte Mosaik, das im Hintergrund der Szene der „Aufrichtung des deutschen Kaiserthrons“ den rotbärtigen Kaiser mit Reichskrone samt fliehenden Raben zeigt, womit die Erfüllung der Kyffhäusersage trefflich ins Bild gesetzt wird.⁴² Auch in der Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses, eines der aufwendigsten Denkmalprojekte, die der preußische Staat in Berlin verwirklichen ließ (das barocke Zeughaus wurde unter der Federführung des Architekten Fritz Hitzig in den Jahren 1877 bis 1891 um- und ausgebaut und entsprechend ausgestattet und ab dem 8. November 1883 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht)⁴³ erscheint in den beiden Darstellungen „Wiedererrichtung des Kaiserreiches“ und „Aufnahme der Gefallenen nach Walhalla“, bei von Friedrich Geselschap, Friedrich I. als wiedererstandener Kaiser bzw. Zeuge des Geschehens. In zahlreichen Denkmälern für Wilhelm I., die dem Reichsgründer erst nach seinem Tod 1888 gesetzt werden durften, finden sich mehr oder weniger deutliche Anspielungen, in jeder Hinsicht unübersehbar dann am Kyffhäuser-Denkmal, in dem schlaglichtartig die Aussage des in Wilhelm I. wieder-

erstandenen Barbarossa in den übereinander angebrachten Figuren an der Schauseite des Denkmals zusammengefasst wird. In epischer Breite ergreift sich dagegen die Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz.⁴⁴ Die baufällige Pfalz war 1874 baulich wiederhergestellt worden und nach einem Wettbewerb von Hermann Wislicenus und Gehilfen seit 1879 mit einem sich in Haupt-, Neben- und Seitenbildern ausbreitenden geschichtlichen Programm versehen worden, das im „Erwachen Barbarossas“ bzw. in der „Wiedererrichtung des Deutschen Reiches“ kulminierte. Teil der hier dargestellten Reichsgeschichte waren aus dem staufischen Haus neben Friedrich I. auch Konrad III., Heinrich VI., Friedrich II. und Konradin.



Abb. 9 Friedrich Geselschap, Die Wiedererrichtung des Kaiserreiches 1871

Steht gerade Friedrich I. Barbarossa aufgrund seiner Verknüpfung mit der Kyffhäusersage dezidiert für den Stauer, der von der Nationalbewegung bzw. nach 1871 von offizieller Seite für reichsaffirmative Zwecke aufgegriffen wird, fand er doch auch außerhalb dieses Rezeptionsstrangs Eingang in die bildende Kunst, jedoch in deutlich geringerem Maße, jedoch quantitativ immer noch stärker als die anderen Stauer. In der Themenwahl überwog „die Suche nach den spannungsvollen, psychologisch reichen, ja sensationellen Momenten.“⁴⁵ Barbarossa interessierte dabei vor allem in seiner Auseinandersetzung mit Heinrich dem Löwen⁴⁶ oder Papst Alexander III.,⁴⁷ Konrad III. fand über die „Weiber von Weinsberg“⁴⁸ Eingang in die Malerei und Friedrich II. besonders über seine „Vermählung mit Isabella von England“,⁴⁹ seinem Kreuzzug nach Jerusalem,⁵⁰ seiner Hofhaltung in Palermo⁵¹ sowie Enzo schmachtend im Kerker.⁵² Betrachtet man sich

die Beispiele hierfür, wird wieder einmal deutlich, dass ein Großteil der Stauferrezeption im 19. Jahrhundert entweder im Zusammenhang der Illustration von Geschichtsbüchern, in denen die Darstellungen vorgeprägt bzw. weitergeführt und einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden, oder im Zusammenhang mit historischen Zyklen entsteht.⁵³ Bei letzteren wird ein lokaler Anknüpfungspunkt, sei es nun ein rechtsbegründender Akt an diesem oder für diesen Ort oder die Gesamtschau über die Entwicklung einer Dynastie an deren Herrschaftssitz, Auslöser der Darstellung, von denen hier nur einige beispielhaft genannt werden sollen. Um 1824 entsteht bereits eine Folge von Glasfenstern für die Marienburg, zumeist von Karl Wilhelm Kolbe, die die Geschichte des Deutschritterordens vor Augen führt. Wilhelm Wach liefert den Entwurf für „Kaiser Friedrich II. verleiht dem Hermann von Salza an geweihter Stätte die Ordensfahne mit dem Reichswappen“. Die Wittelsbacher zeigen sich über die bereits beschriebenen Zyklen in der Residenz und den Hofgartenarkaden als überaus geschichtsbewusst. Bereits in den 1830er Jahren hatte Maximilian II. Schloss Hohenschwangau durch Domenico Quaglio restaurieren und von Wilhelm Lindenschmit d.Ä. zwei Zimmer mit kleinteiligen Bilderzyklen zu den Welfen und Hohenstaufen ausmalen lassen. Für die „Historische Gallerie“ des Maximilianeum, eine Art „Weltgeschichte auf Riesenleinwänden“, beauftragte König Max II. Joseph von Bayern Philipp von Foltz mit der Darstellung „Friedrich I. Barbarossa und Heinrich der Löwe in Chiavenna“ und Arthur von Ramberg mit der „Hofhaltung Friedrichs II. in Palermo“.

Auch das Bayerische Nationalmuseum (heute Völkerkundemuseum) wurde nach 1855 mit einem komplexen Bilderzyklus zur bayerischen Geschichte ausgestattet, in dem die welfische als Vorgeschichte der wittelsbachische Herrschaft angeführt wird und eine der sechs welfischen Darstellungen „Heinrich der Löwe verteidigt Friedrich I. Barbarossa gegen die aufständischen Römer“ zeigt – ein Thema, „das in besonderer Weise Reichsverbundenheit demonstriert, indem es auf die mittelalterlichen Wurzeln der Dynastie verwies.“⁵⁴ Auf der Wartburg suchte man lokale Anknüpfungspunkte und bezog sich dementsprechend einerseits auf Friedrich I. in der Darstellung der

Überlieferung „Ludwig II. der Eiserne (von Thüringen) zeigt Friedrich Barbarossa die aus seinen Getreuen bestehende Ringmauer“, während man Friedrich II. für die „Erhebung der Gebeine der Hl. Elisabeth“ heranzog.⁵⁵ Carl Christian Andreae schuf 1864 für Schloss Sinzig das Gemälde „Kaiser Friedrich I. Barbarossa erteilt dem Bischof von Trier ein Bergwerksprivileg (1158)“, während man sich in Wien bei den Fresken für die Ruhmeshalle des Arsenal natürlich auf die historisch wichtige und rechtsbegründende Szene „Friedrich Barbarossa belehnt Heinrich Jasomirgott und Heinrich den Löwen“ besann.⁵⁶ Peter Janssen brachte 1878-1881 im Erfurter Rathaus das Gemälde „Kniefall Heinrich des Löwen vor Friedrich Barbarossa in Erfurt“ an, für die Alte Aula der Universität Marburg entwarf er „Kaiser Friedrich II. entlässt nach Preußen ziehende Deutschordensritter (1236)“.⁵⁷



Abb. 10 Peter Janssen, Kaiser Friedrich II. entlässt nach Preußen ziehende Deutschordensritter

Ein ganz besonderes Nachleben führten die Staufer selbstverständlich in ihren Stammländern und hier neben Lorch, Schwäbisch Gmünd, Weinsberg besonders am und um den Hohenstaufen. Deutlich zeigt sich hier eine über das Territorium definierte Stauferrezeption, die sowohl von der herrschenden Dynastie als auch der Bevölkerung getragen wird und die eine ganz andere Prägung hat als die „mystischen Sehnsuchterwartungen, wie sie sich im Bannkreis des thüringischen Kyffhäusers bildeten.“⁵⁸ Seit Mitte des

17. Jh. versuchen die Württemberger, eine „Stamm-Freundschaft“ mit den Staufern zu kreieren, um ihr Ansehen im Reich zu stärken. Auf solcherart Geschichtslegenden beruft sich dann auch der Herzog Friedrich von Württemberg, dem es gelingt, seine Herzogswürde erst zum Kurfürst und dann zum Königstitel zu erhöhen und der diese mit einem Bezug auf die Staufer untermauert sehen will. 1803 besteigt er den Hohenstaufen, der bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Geschichts- und Naturdenkmal ins Blickfeld gerückt ist. Den Besuch des württembergischen Kurfürsten nimmt Johann Gottfried Pahl zum Anlass Überlegungen politischer und patriotischer Art zu diesem Berg anzustellen:

„Eine Wallfahrt nach Hohenstaufen sollte beinahe eine durch das Gesetz gebotene Pflicht jedes Teutschen, wenigstens jedes Schwaben, sein, des erstern, um ihn recht lebhaft daran zu erinnern, was einst seine Väter waren und wie tief die Enkel gesunken sind, und des letzteren, um ihm die Rolle zu vergegenwärtigen, die dem Schwaben in den teutschen Angelegenheiten gebührt.“⁵⁹

Entsprechend schlug er die Errichtung eines Denkmals vor, jedoch blieb es zunächst bei diesen theoretischen Überlegungen.⁶⁰ Dafür offenbarte sich in der kleinen Kirche an dessen Fuße lokaler Patriotismus. Der dortige Pfarrer Ammermüller veröffentlichte 1805 ein Büchlein über die „Schwäbischen Herzoge und Kaiser aus diesem Haus“.⁶¹ Ammermüller war bestrebt, dem Gedenken an die Staufer so gut er konnte Vorschub zu leisten, und so hatte er auf der zugemauerten Nordpforte der Kirche, von der man annahm, dass durch sie Barbarossa die Kirche einst betreten hatte, das dort 1723 angebrachte Kaiserbild mit der Überschrift „Hic transibat Caesar“ durch den Stuttgarter Maler Carl Alexander von Heideloff restaurieren lassen.⁶² Aber auch die Idee eines Denkmals blieb virulent, auch wenn der 1833 gegründete Hohenstaufenverein aufgrund begrenzter Geldmittel das Ziel wiederum nicht verwirklichen kann. Erst 1871 fasste man zur Feier der jetzt wiedergekehrten deutschen Einheit neue Pläne: Vorgesehen war eine Kaiserhalle mit überlebensgroßen Standbildern der vergangenen und gegenwärtigen schwäbischen Fürsten sowie ein

Kaiserturm, beides umgeben von einer Ringmauer.⁶³ Doch auch diesem Unternehmen war kein Erfolg beschieden. Mit dem durch den Tod Wilhelms I. im März 1888 in ganz Deutschland ausgelösten Wunsch nach



Abb. 11 Nach Carl Alexander von Heideloff, Hic Transibat Caesar

Denkmalssetzungen für diesen Kaiser, regten sich auch um den Hohenstaufen wieder Bestrebungen dieser Art, sah man doch wie für den Kyffhäuser gerade bei diesem Berg die Verbindung von ruhmreicher Vergangenheit und glorreicher Gegenwart als vorzüglich gegeben. Da sich jedoch auch in Stuttgart eine konkurrierende Gruppe zusammengefunden hatte und da im Königreich Württemberg nur Platz und Geld für ein Nationaldenkmal vorhanden war und der Bau auf dem landeseigenen Berg der Zustimmung des Staates bedurfte, traten Stuttgart und Göppingen in harte Konkurrenz. Angesichts der Größe des Hohenstaufen-Projekts kam es jedoch bereits zur finanziellen Stagnation, bevor der württembergische König Wilhelm II. am 8. April 1892 das Unternehmen gänzlich zu Fall

brachte. Die bis dahin eingegangenen Spenden wurden für die Renovierung der Barbarossakirche, den Bau eines Schwimmbades, einer Schutzhütte für den Albverein und den Göppinger Verschönerungsverein bestimmt. 1905 erfolgte die Anbringung einer Gedenktafel nach einem Entwurf von Gustav Halmhuber mit der Inschrift „ZUM GEDAECHTNISS / DES STAUFISCHEN KAISERGESCHLECHTS“.⁶⁴ Das Relieftondo in der Mitte des Kopfstückes zeigt ein Brustbild Friedrich Barbarossas im kaiserlichen Ornat, im Profil nach rechts gewandt, mit Reichskrone und Reichsapfel, darunter die Reihe der staufischen Könige und Kaiser: „Kein Ersatz für ein Nationaldenkmal jedenfalls.“⁶⁵



Abb. 12 Gustav Halmhuber (Entwurf), Württembergische Metallwarenfabrik (Ausführung), Gedenktafel

Obwohl der Hohenstaufen spätestens nach 1871 auch wegen des benachbarten Hohenzollern Eingang in die Geschichts- und Gedichtbücher fand und nicht weniger an die Stauer-Herrlichkeit erinnert als es „die verwitterten Ruinen auf dem Kyffhäuser vermochten“,⁶⁶ erfreuten sich die mit ihm verbundenen Denkmalpläne zu keiner Zeit einer reichsweiten Unterstützung, er war und blieb ein speziell schwäbisches Erinnerungsmal. Der Kyffhäuser hatte ihm auf nationalem Gebiet spätestens nach der Reichsgründung und ganz besonders nach der Grundsteinlegung zu dem dortigen Kaiser-Wilhelm-Denkmal den Rang

abgelaufen. „Der Hohenstaufen blieb vor allem der Berg der Dichter und Wanderer; zum gesamt-nationalen Wallfahrtsort, zu dem ihn, sie Pahls diesbezüglichen Äußerungen wohl mancher schwäbische Ghibelline hat machen wollen, wurde er nie, vielleicht seiner peripheren Lage im Südwesten Deutschlands wegen.“⁶⁷ Die Stauerbegeisterung manifestiert sich vor allem in den Vereinen rund um den Hohenstaufen.⁶⁸

Italien

Die politische und nationale Entwicklung im 19. Jahrhundert in Italien verlief in ähnlichen Phasen wie in Deutschland und zeigte mit der Revolution von 1848, der ersten Gründung des noch unvollständigen Reiches 1859 sowie seiner Vervollständigung nach der Einnahme von Rom 1870 ähnliche Zäsuren. In dieser Epoche des sog. „Risorgimento“ stand auch bei den Italienern das Ringen um nationale Einigung im Vordergrund und in enger Abhängigkeit von den politischen und sozialen Umwälzungen, die die Entwicklung der frühindustriellen Gesellschaft mit sich brachte. Und auch hier wandte man sich der Vergangenheit auf der Suche nach Momenten zu, in denen sich die Wünsche der Gegenwart anschaulich vor Augen führen ließen und die zugleich durch ihren Verweis auf die Geschichte mit einer Faktizität versehen wurden, die sie auch als Zustand für die Gegenwart plausibel und erfüllbar erscheinen ließen. Dies galt gleichermaßen für die Geschichtsschreibung, Historienmalerei, Dichtkunst und Musik, wobei ein Werk grundlegend wurde:

Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondis „Histoire des Républiques italiennes du moyen âge“, in der französischen Erstausgabe 1807-1818 erschienen.⁶⁹ „Die gesamte Wiederentdeckung des Mittelalters im 19. Jahrhundert scheint auf diesem Text zu beruhen.“⁷⁰ Dabei prägten sich mit der Zeit ebenfalls gewisse „Mythen der Nation“⁷¹ aus, die sich naturgemäß von denen in Deutschland unterschieden und die etwa bei der Verfassungsfeierlichkeiten 1848 aus den liberalen und demokratischen Intellektuellenkreisen, denen sie bisher vorbehalten waren, den Weg auf die Straßen und Plätze fanden und die nach der eigentlichen Staatsgründung wiederum etwa in Schulbüchern

eingesetzt wurden, um eine Nationalisierung auch der breiten Masse zu erreichen, eben „fare gli italiani“.⁷² Einige der Symbole und Mythen waren dabei eindeutig, andere jedoch – wie etwa der Lombardische Bund – stehen bis heute ganz unterschiedlichsten Deutungen offen, über die Angemessenheit und Richtigkeit anderer gab es Diskrepanzen, was sich unter anderem auf die Differenzen zwischen Kirche und Staat zurückführen lässt. Auch die Staufer erlangen auf diese Weise Aktualität, aber natürlich sind es die „italienischen“ Staufer bzw. die Taten und Ereignisse, die Auswirkungen auf Italien bzw. die italienische Politik hatten. Dementsprechend wird ihr Auftreten unter einem ganz anderen Blickwinkel wahrgenommen:

„Hatten die Staufer, unabhängig von der Bewertung ihrer Leistungen im einzelnen auf deutschem Boden ihren festen Patz in der die Kontinuität des Reichsregiments vor Augen führenden Reihe der römischen Kaiser, so stellte das „guelfische“ Italien mit den Vertretern des mittelalterlichen Kaisertums dieses selbst in seinem imperialen Anspruch in Frage. Italien hatte den Schauplatz für das Ringen zwischen Friedrich Barbarossa und den oberitalienischen Städten einerseits, dem Kaiser und dem Papst andererseits abgegeben. Dass die Staufer nach der Niederlage der ghibellinischen Partei in Italien als warnendes Beispiel, als Besiegte und Gedemütigte im Bild Platz finden, versteht sich.“⁷³

Besonders deutlich wird dies an den Darstellungen zum Lombardischen Bund, die sich in drei große Gruppen einteilen lassen: Die vorausgehende Eroberung bzw. Zerstörung Mailands, den Schwur von Pontida 1163 als Gründungsakt der „Lega lombarda“ und die Schlacht von Legnano 1176 mit dem Carroccio, in dem die Schlagkraft des Bundes unter Beweis gestellt und das Heer Friedrich Barbarossas besiegt wurde.⁷⁴ Die Beliebtheit des Themas zeigt sich daran, dass es auch Einzug hielt in wissenschaftliche Abhandlungen, Dichtkunst und Musik, wobei die bildende Kunst neben Sismondis Werken vor allem durch die Novelle „Algiso“ Cesare Cantús von 1828 und die Romanze „Le fantasie“ von 1829 von Giovanni Berchet beeinflusst wurde.⁷⁵ Die Gründe lagen auf der Hand: „la storiografia del Risorgimento interpretò la storia dei

comuni come storia di un movimento di rivendicazione di libertà cittadina e nazionale contro il dominio straniero, contro gli imperatori tedeschi.“⁷⁶ Im Kampf um ihre Autonomie hatten sich nicht nur ansonsten feindlich gesinnte Vertreter der Städte, sondern auch die Kirche und die Kommunen gegen Friedrich Barbarossa zusammengeschlossen und so demonstriert, dass Einigkeit zum Sieg führen kann: „Der Lombardische Bund wurde zum wohl eindrücklichsten Bild für eine nationale Identität und galt sowohl zwischen Restauration und Einigung Italiens als auch im vereinten Italien immer wieder als Symbol für den Verzicht auf innere Zwistigkeiten zugunsten der nationalen Einheit.“⁷⁷ Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Themenwahl nicht unbedingt Ausfluss der freien Wahl des Künstlers war, sondern sie häufig den Wünschen ihrer Auftraggeber bzw. Käufer, d.h. denen des Adels und gehobenen Bürgertums folgten.⁷⁸ Gesucht wurde „la dignità storica“, die sich in Komposition und Farbgebung und Realitätsnähe niederschlagen sollte, weshalb der Inhalt und dessen Vermittlung bald das primäre Ziel darstellten.

Im Gegensatz zu Deutschland entstehen in Italien zudem viele Tableaus, die nicht Teil eines größeren Zyklus waren. Zahlreiche Maler setzten sich mit dem Thema auseinander, ihre Werke fanden großen Anklang auf den Ausstellungen und um die Jahrhundertwende auf Ansichtskarten weite Verbreitung. Dabei wurde je nach Standpunkt die Gewichtung etwas anders gelegt. Von katholischer Seite tendierte man zum – in Quellen nicht belegten – „Schwur von Pontida“, der in einer Kirche und damit unter dem Zeichen des Kreuzes stattgefunden hatte und so etwa bei den in den Gemälden von Giuseppe Diotti⁷⁹ und Amos Cassioli⁸⁰ dargestellt wurde. Aus profaner Sicht wandte man sicher eher der „Schlacht von Legnano“ zu und rückte dort den Carroccio in den Vordergrund, den Cantù anlässlich eines Festumzugs zur Verfassungsgebung in Turin beschrieben folgendermaßen beschrieben hatte: “È il simbolo dell'accordo della religione colla libertà; è il simbolo della Forza che l'unione dà anche agli'imbelli; è il testimonio che i nostri padri, villani e disarmati, poterono veder le spalle degli' imperatori più grandi di Germania.“⁸¹ Darstellungen dazu finden sich etwa bei Amos Cassioli,⁸² Massimo

d'Azeglio,⁸³ Andrea Gastaldi⁸⁴ sowie auf einem Theatervorhang nach einem Entwurf von Domenico Bruschi.⁸⁵ Als Ausgriff ins 20. Jahrhundert darf an dieser Stelle vermerkt werden, dass Umberto Bossi für seine 1984 gegründete „Lega lombarda“ das Standbild von Enrico Butti, das in Legnano als Erinnerung an die Schlacht errichtet wurde, in deren Wahrzeichen übernahm.



Abb. 13 Amos Cassioli, La battaglia di Legnano

Zeigt die Schlacht von Legnano Friedrich I. als Unterlegenen und Gedemütigten, führen ihn andere Darstellung als Tyrannen vor Augen, wenn sie etwa seine Zerstörung Mailands, das Schicksal der Flüchtlinge oder die Belagerung von Tortona zum Thema machen.⁸⁶ Obwohl in Italien verortet, ist dagegen der „Fußfall Friedrich Barbarossas vor Heinrich dem Löwen“ in Chiavenna nur in einem Gemälde von Filippo Carcano überliefert.⁸⁷ Nicht nur die äußerst demütigende Situation für den Kaiser, auch die Verweigerung Heinrichs des Löwen, die im Sinne des Neoguelismus als Parteinahme für das Partikularstreben der italienischen Kommunen entgegen dem von Friedrich I. vertretenen Anspruch, das christliche Kaisertum auf Italien auszudehnen, hätte verstanden werden können,⁸⁸ genügten scheinbar nicht, das Thema populär zu machen – der für Italien uninteressante welfisch-staufische Konflikt dominierte wohl zu sehr.

Eine weitere Schlacht und ihre Auswirkungen markiert einen weiteren Höhepunkt der Stauferrezeption: Die Schlacht bei Benevent, am 26. Februar 1266 in der Nähe von Benevento in Süditalien zwischen den Truppen Karls von Anjou und Manfreds von Sizilien, dem einzigen Sohn Kaiser Friedrichs II. aus seiner dritten

Ehe mit der Gräfin Bianca Lancia, ausgetragen. Die Niederlage und Manfreds Tod führten zur Eroberung des Königreichs Sizilien durch Karl von Anjou. Dabei werden für die Historienmalerei besonders die persönlichen Dramen, wie sie sich in der Person des Verräters Buoso da Duero oder Manfreds manifestieren, darstellungswürdig.⁸⁹ Manfred hätte während der Schlacht sein Leben durch die Flucht retten können, dies aber verschmäht und sich in den bereits verlorenen Kampf gestürzt. Jedoch war lange nicht klar, ob er tatsächlich gefallen war, da man zunächst nur das über das verschneite Schlachtfeld irrende Pferd gefunden hatte. Karl von Anjou ließ ihn suchen und am 28. Februar entdeckte man den ausgeplünderten und seiner Kleider beraubten Toten. Um sicherzugehen, dass es sich um Manfred handelte, ließ Karl von Anjou ihn von Graf Giordano Lancia und anderen Getreuen identifizieren, um ihn anschließend – allerdings nicht in einer christlichen Zeremonie – bestatten zu lassen. Die Szene der Auffindung und Identifizierung wird besonders gerne gewählt, beispielhaft mögen dies die Umsetzungen des Themas durch Giuseppe Bezzuoli von 1838⁹⁰ und Carlo Bellosio von 1849⁹¹ belegen, die aufgrund ihrer an den Tag gelegten Emphase eher der ghibellinischen Richtung zuzuordnen sind.⁹²



Abb. 14 Giuseppe Bezzuoli, Il ritrovamento del corpo di Manfredi

Auch im Schicksal Konradins und seiner Hinrichtung finden deutsche und italienische Vorstellungen zusammen und rücken das tragische Moment in den Vordergrund.⁹³ Sogar eines der wenigen plastischen Beispiele findet sich hierfür von Constantio Corti, der das Thema mehrfach aufgriff.⁹⁴ Eines der wichtigsten Themen der nationalen Erinnerung und Ansporn der Unabhängigkeitsbewegung wird jedoch ein Ereignis,

das eher als „Nachbeben“ staufischer Herrschaft in Italien zu bezeichnen ist, die sog. „Sizilianische Vesper“. Diese bezeichnet den Aufstand gegen die französische Herrschaft Karls I. von Anjou in Sizilien, der am 30. März 1282 ausgebrochen war und zur Vertreibung der Franzosen führte, zugleich aber auch einen lange währenden Krieg um Sizilien entfachte. Hier konzentriert sich „in einem einzigen Ereignis die Essenz des patriotisch gefärbten italienischen Geschichtsepos.“⁹⁵ Im Zuge des Risorgimento wird die sizilianische Vesper ein sehr beliebtes Motiv, sah man in ihr doch den ersten Vorläufer der italienischen Einheits- und Freiheitsbewegung. Die 1855 in Paris uraufgeführte Oper „Les vêpres siciliennes“ von Giuseppe Verdi greift dieses Thema auf und Francesco Hayez, „das Haupt der Schule der Historienmalerei, die den Nationalgedanken in Italien proklamiert“⁹⁶ lieferte das Geschehen Vorlage für mehrere Gemälde.⁹⁷ Der Legende nach war der Auslöser der Übergriff eines französischen Soldaten auf die sizilianische Braut Bianca da Messina, was dieses Thema zusätzlich mit dem in der liberalen Nationalbewegung so wichtigen Begriffspaar Familie – Nation anreicherte. „In diesem Fall wird das Private unmittelbar politisch: Die politische Unterdrückung wird zugleich zu einer Verletzung der Privatsphäre, der persönlichen Freiheit.“⁹⁸ Hayez' Gemälde von 1822 fand sowohl ob des Inhalts als auch der dramatischen Auffassung wegen beträchtlichen Widerhall und zog ein großes Interesse an diesem Thema nach sich, das in den Jahren zwischen 1846 und 1848 seinen Höhepunkt fand, wie nicht nur zahlreiche weitere Gemälde,⁹⁹ sondern auch seine Aufnahme in die Mehrzahl der italienischen Schulgeschichtsbücher zeigen.¹⁰⁰

20. Jahrhundert

Mit dem Niedergang des Historismus ging auch der Niedergang des Historienbildes und seiner legitimierenden bzw. behelnden Form einher. Die enge Verbindung zur Geschichtswissenschaft ging verloren, die dort erarbeiteten „Stauferbilder“ fanden in der bildenden Kunst keine Resonanz mehr. Jedoch bedeutet dies nicht das Ende der Stauferrezeption an sich, diese vollzog sich nur auf anderen Gebieten und mit anderem Anspruch.¹⁰¹ Für die bildende Kunst spielten

sie jedoch fast keine Rolle mehr und wenn, dann vor allem auf dem Gebiet der angewandten Kunst. So benagelte man etwa in Stuttgart als Kriegsspende 1915 den „Wackeren Schwaben“ nach einem Entwurf von Joseph Zeitler¹⁰², in Göppingen den „Barbarossa“¹⁰³ und nach dem Krieg findet man sie etwa auf Notgeldscheinen.¹⁰⁴ Politisch jedoch fehlte es nach 1918 an Identifikationsfiguren und historischen Wurzeln, so dass die Hoffnung auf eine messianische Führergestalt wieder lebendig wurde. Die vermeintlich stabile und geordnete Welt der Staufer bot zudem angesichts der politischen Neuordnung und wirtschaftlicher Krisen ein Gegenbild zur Wirklichkeit, in das man sich gerne flüchtete. Konservative Reichsvorstellungen blühten auf: „Die „echt deutsche Gestalt“ Kaiser Friedrich Rotbarts beflügelte die Phantasie historisch interessierter Bürger; sie bot Ersatz für abhanden gekommene Größe; sie bestärkte in der Überzeugung, dass die gegenwärtige Krise der Nation nicht durch parlamentarische Abstimmungsmechanismen, sondern allein durch die schöpferische Kraft des großen einzelnen überwunden werden könne. In der Zuwendung zu Friedrich Barbarossa artikulierte sich das Verlangen nach einem geschichtsmächtigen Helden, Herrscher und Führer.“¹⁰⁵

Der Wunsch nach einer Führerpersönlichkeit spielte auch im Kreis um Stefan George eine wichtige Rolle, wo ein regelrechter Kult um Friedrich II. betrieben wurde und der etwa auf Anregung von George Ernst Kantorowicz seit 1922 an seiner Biographie zu Friedrich II. arbeitete, die er dann 1927 vorlegte.¹⁰⁶ Darin ist Friedrich II. der mythisch überhöhte Weltenherrscher, eine übermenschliche Führergestalt, die Barbarossa abgelöst habe:

„Den Heutigen hat der eisgraue Schläfer, dessen Bart den Tisch durchwachsen hat, nichts mehr zu sagen: er ist in der Tat schon erlöst, der Greis von dem Greise und von des Reiches größtem Vasallen. Doch der müde Herr des Endes hatte bei seiner Erlösung nicht mehr gemein mit jenem feurigen Herrn des Anfangs, dem Verführer, Berücker, dem Strahlenden, Heiteren, dem Ewig-jungen, dem strengen kraftvollen Richter, dem Gelehrten und Weisen, dem im Helm den Musenreigen führenden Krieger, der nicht schläft

sondern sinnt, wie er „das Reich“ erneue. Wäre nicht Barbarossas Enkel, so stünde der Berg heute leer ... doch der größte Friedrich ist bis heut nicht erlöst, den sein Volk weder faßte noch füllte. „Er lebt und lebt nicht“ ... nicht mehr den Kaiser: des Kaisers Volk meint der Spruch der Sibylle.“¹⁰⁷

Diese gegenwartsbezogene Deutung konnte dann Grundlage der im Dritten Reich erfolgenden Stilisierung Friedrichs II. werden, in seinem Reich sah man die Achse Berlin-Rom vorgeprägt, in seiner Person eine ähnliche Führer-Gestalt wie Hitler selbst. Auch die Gestalt Konradins tritt mehr in den Vordergrund und wird im weiteren Verlauf zum Vorbild für die Opferbereitschaft der deutschen Hitlerjugend.

Friedrich I. dagegen stand etwa zurück, auch wenn er als große Kämpfergestalt des Mittelalters in dem historischen Festzug „Zweitausend Jahre Deutsche Kultur“ vertreten war, der anlässlich der Einweihung des „Hauses der Deutschen Kunst“ und der Eröffnung der „Ersten Großen deutschen Kunstausstellung“ am 18. Juli 1937 in München stattfand. In der offiziellen Erklärung heißt es dazu: „In Rotbart, dem staufischen Kaiser, stieg die germanische Kraft zur höchsten glanzvollen Würde. Er mehrte des Reiches Besitz und stärkte nach innen das Deutschtum.“¹⁰⁸

Zwar sieht man in der staufischen Dichtung und Kunst die Erfüllung deutschen Wesens, tadelt aber die Italienpolitik Friedrichs I. und hebt Heinrich den Löwen und seine Ostkolonisation hervor.¹⁰⁹ Zunächst als Rebell gegen die Ordnungsmacht rezipiert, boten seine Eroberungen im Osten eine willkommene historische Parallele für die Expansionsgelüste der Nationalsozialisten. Damit war die Aufmerksamkeit auf Braunschweig gelenkt, wo 1935 der Ministerpräsident des Freistaates Braunschweig, das Grab Heinrichs des Löwen öffnen ließ und Rosenberg, Himmler und sogar Hitler diesem ihre Aufwartung machten. 1935-1940 folgten der Umbau der Kirche und seine komplette Umgestaltung zum „Staatsdom“.¹¹⁰ Dazu gehörte auch eine Reihe von acht Sgraffiti für die Mittelschiffwände nach einem Entwurf von Wilhelm Dohme, auf denen uns in einer Szene in aufschlussreichem Zusammenhang und markanter Manier der Stauferkaiser wiederbegegnet: „Auseinandersetzung zwischen Kai-

ser Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen über die Ostpolitik.“ Diese Auseinandersetzung schien nach Meinung einiger Zeitgenossen bereits entschieden: „Wer heute Deutsches Reich sagt, sagt nicht Friedrich I. Barbarossa, sondern sagt Heinrich der Löwe, heute wie immerdar!“¹¹¹ Als 1940 die Einweihung durch Alfred Rosenberg erfolgte, war der Höhepunkt des Heinrichskults bereits überschritten. Ohnehin hatte sich der Welfenkult nicht durchsetzen können, Heinrich der Löwe blieb eine lokale Gestalt ohne nationale Wirkung. Und obwohl die Reichsideologen unter Hitler weniger zu den Staufern, denn zu den Sachsenkaisern und der Zeit der Germanen tendierten, erfuhren Barbarossa bzw. das Kaisertum und der universale Reichsgedanke im Rahmen der imperialistischen Pläne wieder eine Aufwertung und finden schließlich Ausdruck in der durch Hitler selbst so benannten Ostoffensive 1941 als „Unternehmen Barbarossa“. „Doch das war ein Beitrag nicht mehr zur Geschichte von Mittelalter-Rezeption, sondern bloß ein Beispiel für das Sammelsurium, das dem nationalsozialistischen Deutschland als eine Art Ideologie diente.“¹¹²

Im „Gau Württemberg“ dagegen hatte die Stauferrezeption und -verehrung ungebrochen fortbestanden.¹¹³ Hier vertraute man weiterhin auf die Wirkmacht der Staufer und setzte diese im Sinn der neuen Ideologie ein: Sonnwendfeiern, Bannerweihen, Hitlerjugend-Treffen und -Feste fanden auf dem Hohenstaufen statt und gingen mit Einschwörungen auf „Heimat und Boden“ einher. Ansteckzeichen oder Festplaketten thematisieren Barbarossa und den Hohenstaufen im Verein mit dem Hakenkreuz.¹¹⁴

Ähnlich widmet die patriotische Propaganda in Italien das Symbol von Pontida und dem Carroccio um und nutzt es als historische Legitimation für einen beherzten und gemeinsamen Kampf.¹¹⁵ Am 7. April 1918 wird auf dem Platz der Abtei von Pontida der Jahrestag des „Schwurs von Pontida“ gefeiert als Vorspiel und Vorbereitung des großartigen Sieges bei Legnano und der damit einhergehenden Emanzipierung von Deutschland. Während der Ära des Faschismus konnte dieser Faden weitergesponnen werden: Der „Schwur von Pontida“ galt nun als Zeichen der

Aversion gegen alles „Fremde“ und wurde gerne umgemünzt auf den Kommunismus. Dennoch versuchte sich das Regime nicht diesen Mythos zu bemächtigen, sondern vermied sogar, in Konkurrenz mit der katholischen Tradition zu treten, die darin weiterhin ein Zeichen für die unersetzliche Rolle des Papsttums für die Staatsbildung in Italien sah, und pflegte daher statt dessen den Kult von Legnano, wie er in den profanen und demokratisch ausgerichteten Kreisen gepflegt wurde.

Nach 1945 beschränkt sich das Staufernachleben dann ganz auf regionale und lokale Bezüge, „nur dort, wo eine räumliche Beziehung zur staufischen Geschichte hergestellt werden kann, erscheint ein Pflege von Staufererinnerungen noch sinnvoll.“¹¹⁶ Dies mag auch mit dem Verlust von gesamt-nationalen Identifikationsangeboten zusammenhängen, auf jeden Fall finden sich die Staufer fortan mit wenigen Ausnahmen im Folklorismus und der Produktwerbung, in Schauspielen und Festzügen. Von einem Bildungsauftrag ist man dabei weit entfernt, lokale Geschichtspflege folgt nun vorwiegend ökonomischen Interessen und wird entsprechend in Fremdenverkehr und Gastronomie genutzt. Dass dies funktioniert, scheint an einem noch immer vorhandenen und tiefverwurzelten Sehnen des einzelnen nach Einbindung in größere Zusammenhänge und Traditionen zu liegen. Gleiches gilt für Italien, wo etwa 1967 von einer kleinen Gruppe von Studenten die 800-Jahr-Feier in Pontida begangen wurde und dabei die Erinnerung an die in der Ära des Risorgimento und des Neoguelfismus gepflegten Rückbezüge auf die „Concordia“ und dem „Schwur im Namen Gottes“ wieder auflebten, und sich weitere Staufermanifestationen ebenfalls im folkloristischen Bereich oder in der Werbung für Apulien finden, wo die Herrschaftszeit Friedrichs II. als „Goldenes Zeitalter“ gilt. Auch in Sizilien kann man ein Revival beobachten, hier hat Friedrich II. etwa Eingang in das traditionelle sizilianische Marionettentheater gefunden.¹¹⁷ Überhaupt ist das Interesse an den Stauern in Italien ausgeprägter, wie sich etwa am 800. Geburtstag Friedrichs II. 1994 symptomatisch aufzeigen lässt, der in Italien mit zahlreichen Ausstellungen und Tagungen gefeiert wurde, während man in Deutschland seiner nur in Göppingen gedachte.

Dabei zeigt man sich in der Rezeption von den alten Mythen und Bildern noch geprägt: Von Friedrich I. Barbarossa blieb im Gedächtnis der Nachwelt über die Jahrhunderte sein Vorherrschaftsgedanke in Europa, Ritterspiele, Kreuzzug und sein tragischer Tod hängen, Friedrich II. begleitet der Mythos seiner religiösen Toleranz, seines multikulturellen Hofes sowie des ersten modernen Herrschers. Richard Seewald will genau mit diesen alten und neuen Mythen in seinen Zyklus „Stupor mundi. 13 Allegorien zum Leben des Staufers Friedrich II.“ von 1974 aufräumen. „Statt des begabten Förderers von Kunst und Wissenschaft begegnet dem Leser bei Seewald ein wollüstiger, barbarischer Dilettant; statt des toleranten Freundes von Juden und Muslimen ein grausamer Rassenfanatiker und Ketzerverfolger; statt des milden Friedensfürsten ein menschenverachtender Kriegsherr; statt des weit-sichtigen Staatsschöpfers der Gründer einer „glasharten“ Diktatur, der sein Reich mit einem Netz von Zwingburgen überzieht und ausplündert; kurz: „ein exemplum tremendum, ein furchteinflößendes Beispiel, ein Muster des totalitären Staates.“¹¹⁸

So prägte jede Zeit ihre Bilder. Was zeitgenössische Künstler dem Thema Barbarossa und Kyffhäuser abgewinnen können, mag man sich im Internet unter www.kunst.ag, Suchbegriff „Barbarossa“ ansehen. Einen ganz anderen Ansatz zeigen die achtseitigen Staufer-Stelen, die einem Treffen der Stauferfreunde Manfred Hartmann, Gerhard Raff, Karl-Heinz Rueß und Walter Ziegler mit Bildhauer Markus Wolf am Hohenstaufen zur Besprechung eines Gedenksteins für Kaiser Friedrich II. in Fiorentino entsprungen sind.¹¹⁹ Schnell hatte man sich geeinigt und damit den Prototyp entworfen: eine oktagonale Stele, die den Grundriss des Castel del Monte aufgreift und oben von einem die achteckige Kaiserkrone symbolisierenden goldenen Band umschlossen wird. Darunter erscheinen die Wappen des Heiligen Römischen Reichs, des Herzogtums Schwaben und der Königreiche Sizilien und Jerusalem. Je nach Standort wird ein passender Stein gewählt und mit einem von dem ehrenamtlich tätigen Komitee der Stauferfreunde auf den jeweiligen Standort bezogenen Texten versehen. Die von privater Seite finanzierten Stelen fanden inzwischen an folgenden Orten Aufstellung: Fiorentino Apulien (2000),

Hohenstaufen (2002), Hagenau (2006), Waiblingen (2007), Trifels (2008), Lorch (2008), Adelberg (2008), Klosterneuburg bei Wien (2009), Bari (2009) und Bad Wimpfen (2009), weitere sind in Vorbereitung. Vielleicht lässt sich mit diesen ungegenständlichen Denkmälern der Geist der Staufer für unsere Zeit tatsächlich am besten einfangen. Sie und ihre historische Leistung sind und werden aber auch weiterhin interpretiert und gedeutet, dabei genutzt und benützt werden. Auch wenn die Aufschrift der Stele auf dem Hohenstaufen am 1. Juni 2002 anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Bundeslandes Baden-Württemberg enthüllt, anderes suggerieren mag:

Hohenstaufen | Ein Berg | Eine Burg | Eine Dynastie |
Ein Zeitalter | Ein Mythos



Abb. 15 Markus Wolf, Stauferstele

Endnoten

1. Die grundlegende und umfassende Untersuchung zum Nachleben der Staufer in der bildenden Kunst stellt immer noch Löcher 1977 dar (allerdings ohne Illustrationen und topograph. Darstellungen), ergänzt für den schwäbischen Aspekt von Weigend/Baumunk/Brune 1978 und für das 19. Jahrhundert von Boockmann 1990. Für Betrachtungen zu einzelnen Personen bzw. Sujets vgl. etwa Fastert 2000, S. 107-115 und Ulferts 1995. Auffällig dabei ist, dass sich weniger Kunsthistoriker, denn Historiker bisher mit dieser Fragestellung auseinandergesetzt haben.
2. Raczynski 1840, S. 5-6.
3. Auf den dahinterstehenden Wandel der Geschichtsauffassung soll hier nicht weiter eingegangen werden, stattdessen wird verwiesen auf die Beiträge in Hardtwig 1990 sowie Koselleck 1992.
4. Weigend / Baumunk / Brune 1978, S. 10-23.
5. Vgl. ebd., S. 9.
6. Für die sich hier gleichzeitig in der Illustration vollziehende Wandlung vom „angemessen Kostüm“ zum historischen Detailrealismus – auch mit Beispielen aus der Zeit der Staufer – vgl. Büttner 1986.
7. Ebd.
8. Darstellungen mittelalterlicher Geschichte sind vor dem 19. Jahrhundert dann anzutreffen, wenn sie rechtsbegründende Akte wie Belehnungen vor Augen führen sollen – eine Tradition, die sich ins 19. Jahrhundert fortsetzt.
9. So mitgeteilt bei Tischbein 1922, S. 156.
10. Löcher 1977, S. 296.
11. Büttner 1996, S. 410.
12. Löcher 1977, S. 296.
13. Schröckh 1779-1786,
14. Rode sollte später noch eine weitere Geschichtsillustration zu diesem Thema schaffen: Bernhard Rode (Entwurf), Johann Conrad Krüger (Stecher): Der junge Prinz Conrad wird in seinem väterlichen Reiche zu Neapel enthauptet, 1792, Kupferstich, 15,2 x 9,0 cm, Illustration in: Geschichte der Deutschen. Viertes Zeitalter. Von der Vereinigung des römischen Kaiserthums und des Königreichs Italien mit dem deutschen Reiche, bis zur Einführung der sieben Kurfürsten, und der völligen landesherrlichen Gewalt der deutschen Reichsfürsten. Vom Jahr Christi 962 bis zum Jahr 1272. Bd. 3 (1792), nach S. 236.
15. Büttner, 1996, S. 416. Rode selbst schafft im Anschluss daran und z.T. den Illustrationen und eigenen Gemälden folgend, großformatige Radierungen, in denen er sich sogar noch mehr um historische Genauigkeit bemüht zeigt.
16. Vgl. Diener 1988, S. 151-154, der in seinem Aufsatz auch auf andere Konradin-Darstellungen sowie sein Nachleben in Literatur und Historiographie eingeht.
17. Dass dieses Grab nicht nur ein Anziehungspunkt für die Wittelsbacher war, zeigt etwa der Besuch der badischen Herzöge dort; vgl. Schwarzmaier 2000, der dies in Zusammenhang mit Anton von Werners Gemälde „Konradin und Friedrich erfahren ihr Todesurteil“, 1866, Öl auf Leinwand, Karlsruhe, Kunsthalle, untersucht.
18. Auf deren Darstellung muss hier leider verzichtet werden, da es den Rahmen der Arbeit sprengen würde.
19. Boockmann 1990, S. 352.
20. Vgl. Raumer 1823-1835.
21. Diesen Gedanken vertrat Peter von Cornelius, etwa in einem Brief an Joseph Görres vom 3. November 1814; vgl. den Abdruck in Förster 1874, S. 152-157 sowie Büttner 1980, S. 70-76. Vgl. dazu Kaul 1992, Fastert 2000 und Kaul 2007.
22. Die Beschäftigung mit diesem Thema führte bei einigen der beteiligten Künstlern zu weiteren Darstellungen aus der Zeit der Staufer, vgl. etwa Karl Stürmer „Heinrichs des Löwen Verrat in Chiavenna, März 1176“, vor 1881, Aquarell, 52 x 41 cm, Verbleib unbekannt; Heinrich Anton Mücke „Friedrich Barbarossas letztes Zusammentreffen mit seiner vormaligen Frau Gela“, 1837, Aachen, Privatbesitz; Carl Friedrich Lessing „Der Tod Kaiser Friedrich's II.“, Blei, leicht getuscht, 33,8 x 35,7 cm, Cincinnati, Ohio, Cincinnati Art Museum, Inv.-Nr. 1882.46; Hermann Freihold Plüddemann „Friedrich Barbarossa schlichtet auf dem Reichstag zu Besancon den Streit der Parteien“, 1859, Öl auf Leinwand, 157 x 243 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister.
24. Gräflich Spee'sches Archiv, Signatur P 2, 76, Nr. 21.
25. Vgl. dazu Kaul 2007, Bd.1, S.122-128.
26. Im II. Weltkrieg zerstört; hier bot sich folgende Szenenauswahl in den Hauptbildern „Barbarossa wird in Frankfurt zum König ausgerufen“, „Einzug Barbarossas in Mailand 1162“, „Versöhnung Friedrich Barbarossas mit Papst Alexander III. in Venedig“, „Das Reichsfest in Mainz 1184“, „Die Schlacht von Ikonium“ und „Barbarossas Tod im Fluß Kalykadnos“; vgl. Fastert 2000, S. 167-177.
27. Zur Entwicklung und Ausdeutung speziell diesen Motivs vgl. Schreiner 1986.
28. Beide Figuren nach Entwurf von Ludwig Schwanthaler auf einem Sockel von Leo von Klenze; für die Uhr mit Friedrich Barbarossa hat sich nur der Entwurf erhalten (München, Münchner Stadtmuseum, Schwanthaler-Sammlung Nr. 1498). Von derjenigen zu Conradin von Schwaben Entwurf (München, Münchner Stadtmuseum, Schwanthaler-Sammlung Nr. 1355) und Uhr (München, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Residenz München Depot. U 52). Von Ludwig Schwanthaler stammt auch der im Barbarossa-Saal unterhalb der Decke umlaufende Fries zum Kreuzzug Friedrich Barbarossas, der mit dessen Tod im Kalykadnos endet.
29. Löcher 1977, S. 297. Zu den Hofgartenarkaden vgl. Schulten 2006.
30. Von Ernst Förster, 1826-1829 entstanden, 1971 erneuert bzw. von Clemens Zimmermann, 1826-1829 entstanden, 1960 erneuert.
31. Walhallas Genossen 1842, S. VII. Vgl. auch Walhalla 1979.
32. Schomann 1981, S. 7. Zur Tradition der Kaiserreihen und ihrer Ikonologie zur Zeit des Barock vgl. Herbst 1970. Auf die plastischen Kaiser- oder Herrscherreihen, die Ende des 19. Jahrhunderts an den Rathäusern von Köln, Osnabrück, Aachen, Hamburg, Frankfurt am Main und Elberfeld entstehen und die jeweils Dokument von spezifisch städtischem Selbstbewusstsein und dessen Bezugsetzung zum Reich sind, kann in dieser Untersuchung nicht weiter eingegangen werden.
33. Schoch 1998, S. 96.
34. Vgl. Klemm 1995, S. 51.
35. Publiziert in Gesetzgeber und Könige 1858, Tafel 8: Friedrich Barbarossa.
36. Vgl. Pohlack 1988, Bd. 1, S. 97.
37. Vgl. Kaul 2007, Bd. 1, S. 369-371.
38. Vgl. Kaul 2007.
39. Vgl. Kaul 2007, Bd. 2, S. 12, Kat.-Nr. M 18: Hermann Wilhelm Knackfuß „Die Übertragung der Reichskleinodien nach Hagenau durch Kaiser Friedrich I.“ und „Die Begrüßung Kaiser Wilhelms I. durch die Elsässer Landbevölkerung“, 1883, Straßburg, Bahnhof (1918 beseitigt) sowie S. 35, Kat.-Nr. 15: Johannes Riegger „Friedrich Barbarossa“, 1896-1899, Straßburg, Hauptpost, Mittelbau (1918 zerstört).
40. Vgl. Kaul 2007, Bd. 2, S. 10, Kat.-Nr. M 16: Marno Keller „Friedrich Barbarossa“, vor 1910, Posen, Schloss, Thronsaal und S. 39, Kat.-Nr. 21: Unbekannt „Friedrich Barbarossa“, vor 1910, Skulptur, Posen, Residenzschloss (1940 entfernt).
41. Vgl. Kaul 2007, Bd. 2, S. 22, Kat.-Nr. M 30: Max Seliger „Thronender Friedrich Barbarossa“, 1902, Jerusalem, Ölberg, Kreuzfahrerbau der Auguste-Victoria-Stiftung und Kat.-Nr. M 32: Otto Vitali „Friedrich Barbarossa“ als einer von acht Kreuzfahrern, 1910-1911, Jerusalem, Himmelfahrtskirche.
42. Zur Siegestsäule vgl. Alings 2000; zum Entwurf Anton von Werners vgl. Werner 1993, S. 318-331.
43. Vgl. dazu ausführlich Müller 1994.
44. Hierfür immer noch grundlegend Arndt 1976.
45. Löcher 1977, S. 299.
46. Vgl. hierzu Berg 1994 und Heinrich der Löwe 1995, Bd. 3.
47. Vgl. Schreiner 1986.
48. Vgl. Löcher 1977, S. 295; Weigend / Baumunk / Brune 1978, S. 149-157 und Barbarossa 1989, S. 23-66.
49. Etwa im Rahmen der 1843-1846 auf Schloss Stolzenfels von Hermann Stilke ausgeführten sechs Rittertugenden als stellvertretend für die „Minne“. Auch Barbarossa findet hier Aufnahme in der Darstellung „Treue“, exemplifiziert an der „Aufopferung Hermanns von Siebeneichen für Kaiser Friedrich Barbarossa“.
50. Vgl. etwa Wilhelm Lindenschmit d.Ä. „Friedrich empfängt die Schlüssel Jerusalems“, um 1830, Wandmalerei, Schloß Hohen Schwangau, Hohenstaufenzimmer oder Hermann Wislicenus „Kaiser Friedrich im Banne setzt sich in Jerusalem die Krone auf“, 1887 vollendet, Wandbild, Casein-Farben auf trockenen Putz, 47 x 68 cm (Darst. max.), Goslar, Kaiserpfalz.
51. Vgl. Hermann Wislicenus „Hofhaltung Friedrichs II. in Palermo. Der Kaiser begrüßt eine türkische Gesandtschaft, die ihm reiche Huldigungsgeschenke des Sultans überbringt“, 1890-1891, Wandbild, Casein-Farben auf trockenen Putz, 3,40 x 2,33 m, Goslar, Kaiserpfalz und Arthur (Georg Freiherr) von Ramberg „Hofhaltung Friedrichs II. in Palermo“, 1865, Öl auf Leinwand,

- 383 x 520 cm, München, Stiftung Maximilianeum, Inv.-Nr. L 1777.
52. Vgl. etwa Johann Georg Buchner „Enzio im Gefängnis nimmt Abschied von seiner Geliebten Lucia Viadagola“, 1854, Öl auf Leinwand, 126 x 102,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 871 bzw. die bei Löcher 1977, S. 305, Anm. 70, genannten Beispiele von Carl Rahl, Eduard Schalle, Heinrich Hofmann und Carl Johann Lasch.
 53. Der vorliegende Text bietet hierfür nicht die Möglichkeit weiterer Ausführung, obwohl gerade die hier einem breiten Publikum dargebotenen Szenen für die bildliche Verbreitung von Geschichte von großer Bedeutung waren und ein Desiderat der Forschung darstellen.
 54. Ulferts 1995, S. 62; gleiches gilt auch für das Gemälde gleichen Inhalts der Gebrüder Riepenhausen „Heinrich der Löwe verteidigt Friedrich Barbarossa gegen die rebellischen Römer“, 1825, Öl auf Leinwand, 410 x 660 cm, Schloß Marienburg (bei Nordsternen), SKH Ernst August Prinz von Hannover. Zu den anderen Zyklen vgl. ebenfalls Ulferts 1995, S. 64 und Abb. 31-37 bzw. S. 63 und Abb. 45.
 55. Beide 1855 durch Moritz von Schwind ausgeführt. 1906 folgte dann noch die als Mosaik in der Elisabethkemenate ausgeführte Darstellung von August H.H. Oetken „Landgraf Ludwig und Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen bei der Fahrt von Brindisi ins Heilige Land“.
 56. Durch Karl Ritter von Blaas 1872 ausgeführt.
 57. Davon hat sich eine Skizze im Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Marburg erhalten.
 58. Weigend / Baumunk / Brune 1978, S. 9. Dort S. 7-33 zum Nachleben des „Staufischen“ bis zum 19. Jh. und besonders im heutigen Württemberg, S. 83-147 speziell zum Hohenstaufen. Vgl. auch Mühlberger 1993.
 59. Pahl 1803, S. 301.
 60. Zu den Bemühungen um ein Denkmal auf dem Hohenstaufen vgl. Akermann 1977.
 61. Vgl. Ammermüller 1805.
 62. Ausführlich dazu Schreiner / Hofacker 1977, S. 318; Baumunk 1977, S. 155-156 und Abb. 28: Abzeichnung des 1723 in der Barbarossakirche angebrachten Wandbildes.
 63. Abgebildet bei Akermann 1977, Abb. S. 167; erwähnt bei Zeit der Staufer 1977, Bd. 1, S. 755-756, Kat.-Nr. 1067. Der Entwurf zu diesem Denkmal erscheint auch auf einem kolorierten Holzstich, um 1870, 23,0 x 15,0 cm (Darstellung), Göppingen, Stadtarchiv Inv.-Nr. AA 245. In Grundriss und Ansicht wird das Projekt dann schließlich dem „Gedenkblatt des Staufer-Vereins“, Lichtdruck nach dem Original von 1871, 19,0 x 12,0 cm (Darstellung), Göppingen, Stadtarchiv, angefügt. Dieses Gedenkblatt ist im Aufbau identisch mit dem o.g. Holzstich, jedoch werden ihm im unteren Bereich eine Reihe Bildfelder angefügt und deren früherer Standort im mittleren oberen Bildfeld mit einer Darstellung der Staufer-Gruft Lorch gefüllt; abgebildet bei Akermann 1977, Abb. 31. Anzumerken bleibt noch, dass der im oberen linken Bildfeld bei beiden Blättern dargestellte Barbarossa eine Kopie der Illustration von Heinrich Schneider „Fridericus I.“ zu: Bildnisse der deutschen Könige und Kaiser 1844, Abb. nach S. 274, ist.
 64. Vgl. Zeit der Staufer 1977, Bd. 1, S. 756, Kat.-Nr. 1069 und Abbildung in Zeit der Staufer 1977, Bd. 2, Abb. 718. Viele nach 1905 entstandene Postkarten vom Hohenstaufen nehmen die Gedenktafel oder auch nur das Tondo mit Friedrich Barbarossa in ihre Gestaltung auf; vgl. Göppingen, Stadtmuseum Inv.-Nr. stf AK 1, 11, 15, 24.
 65. Weigend / Baumunk / Brune 1978, S. 121.
 66. Weigend / Baumunk / Brune 1978, S. 83.
 67. Weigend / Baumunk / Brune 1978, S. 97.
 68. Vgl. Weigend / Baumunk / Brune 1978, S. 97-105.
 69. Die ital. Ausgabe „Storia delle Repubbliche Italiane dei secoli di mezzo“ folgte 1831-1832.
 70. Porciani 1998, S. 200. Es folgten zahlreiche Übersetzungen und Neuauflagen; die Rezeption des Werkes steht am Ausgangspunkt der 1841 gegründeten historischen Zeitschrift „Archivio Storico Italiano“. Zur Historienmalerei in Italien vgl. außerdem Lankheit 1988, Röttgen 1990 und Villari 2006.
 71. Vgl. den gleichnamigen Katalog von 1998 und hier bes. den Beitrag von Ilaria Porciani zu Italien.
 72. So der Untertitel von Porciani 1998.
 73. Löcher 1977, S. 291. In diesem Sinne auch Cardini 1990. Bezeichnenderweise erfolgt die Zusammenstellung der italienischen Darstellungen des 19. Jahrhunderts aus der Zeit der Staufer im Katalog „Romanticismo storico 1973/1974“ unter der Kapitelüberschrift „Le invasioni straniere in Italia durante il Medioevo“.
 74. Eine nach Themen geordnete, umfassende Zusammenstellung dazu in Romanticismo storico 1973/1974, S. 33-35 sowie bei Bocchi 1970, S. 460, Anm. 5. Desweiteren vgl. Brunello 1996 und Skokan 2009, S. 239-248.
 75. Cantù 1828 bzw. Berchet 1829.
 76. Chabod 1961, S. 20.
 77. Porciani 1998, S. 210.
 78. Bocchi 1970, S. 463, weist dies wunderbar an einem Brief von L. Ferrari aus Venedig an Francesco Hayez vom 15. Oktober 1863 nach (teilweiser Abdruck S. 463): „Illustre professore, Un Signore Veneziano che ama da senno le arti nostre mi incarica di domandarle se fosse disposto ad accettare l'ordinazione di un quadro per l'interno di una stanza, il quale abbia larghezza di circa tre metri e rappresenti: Gli ostaggi cremaschi stanno sul dinanzi delle macchine d'assedio, ove a schermo di esse venivano messi da Federico Barbarossa, nel mentre le spingevano sotto le mura di Crema, non curanti della propria slavezza, ma quella della patria unicamente mirando, eccitando i padri loro che dalle mura angosciati, contemplando il barbaro spettacolo, a non esitare un istante e dirigere i colpi contro quel fatale apparato.“
 79. Giuseppe Diotti „Il Giuramento di Pontida“, um 1837, Öl auf Leinwand, 56 x 82 cm, Mailand, Galleria d'arte moderna.
 80. Amos Cassioli „Il Giuramento di Pontida“, um 1885, Öl auf Leinwand, 175 x 300 cm, Siena, Palazzo Comunale, Ratssaal.
 81. Zit. nach Brunello 1996, S. 19.
 82. Amos Cassioli „La battaglia di Legnano“, 1870, Öl auf Leinwand, Florenz, Galleria d'arte moderna di Firenze sowie Amos Cassioli „Il Carroccio di Legnano“, Verbleib unbekannt.
 83. Massimo Taparelli d'Azeglio „Il carroccio / La battaglia di Legnano“, zwischen 1832-1866, Öl auf Leinwand, 89 x 131 cm, Turin, Galleria d'arte moderna.
 84. Andrea Gastaldi „Federico Barbarossa sconfitto a Legnano“, vor 1858, Turin, Palazzo Reale.
 85. Domenico Bruschi „L'assedio di Federico Barbarossa“, 1880, Amelia, Theatervorhang (zerstört).
 86. Eine umfangliche Aufzählung der Darstellungen in Italien zur Regierungszeit Barbarossas von der Zerstörung Mailands 1162 bis zum Frieden von Konstanz findet sich in Romanticismo storico 1973/1974, S. 33-35; eine Untersuchung von Friedrich I. Barbarossa in der italienischen Romantik bei Cardini 1990.
 87. Filippo Carcano „Der Fußball Barbarossas vor Heinrich dem Löwen“, um 1860, Öl auf Leinwand,
 88. 175 x 235 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. Reg. Cron. 6341.
 89. Vgl. Röttgen 1990, S. 294.
 90. Eine Auflistung von Themen und Darstellungen bei Romanticismo storico 1973/1974, S. 35-36. Guerrazzi 1868 wurde dafür gerne als Grundlage herangezogen.
 91. Giuseppe Bezzuoli „Il ritrovamento del corpo di Manfredi“, 1838, Benevento, Museo del Sannio.
 92. Carlo Bellosio „Carlo d'Angiò fa scoprire il volto del Re Manfredi onde sia riconosciuto dal conte Giordano Lancia“, nach 1827, Bleistift, Kohle, Bleiweiß, Aquarell auf Karton, 92 x 153 cm, Milano, Accademia di Brera. Vgl. dazu auch Röttgen 1990, S. 294.
 93. „Demselben geschichtlichen Raum entnahmen die Österreicher, welche das italienisch Problem vom Reich geerbt und sich während des ganzen 19. Jahrhunderts damit herumzuschlagen hatten, ihre erklärenden Darstellungen deutscher Herrschaft auf italienischem Boden – auch diese im Sinne historischer Beweisführungen und verbürgter Besitzansprüche.“ (Löcher 1977, S. 299) Im Folgenden zählt er auf: Carl Rahl „Auffindung der Leiche Manfreds auf dem Schlachtfeld von Benevent“, 1836, Wien, Österreichische Galerie; Carl Rahl „Enzio im Gefängnis“, 1839; Carl Rahl „Einzug Manfreds in Luceria“, 1846, Wien, Österreichische Galerie; Eduard von Engerth „Gefangennahme der Gattin Manfreds“, 1853, Wien, Österreichische Galerie.
 94. Themen und Darstellungen bei Romanticismo storico 1973/1974, S. 36-37. Vgl. auch Diener 1988.
 95. Mailand, Galleria d'arte moderna, besitzt zwei Marmi, einen in Lebensgröße von 1872, einen unterlebensgroßen sowie einen kleinen Guß; vgl. Romanticismo storico 1973/1974, S. 320, Kat.-Nr. 15.
 96. Porciani 1998, S. 206.
 97. Mazzini über Hayez, zit. nach Röttgen 1990, S. 287.
 98. Francesco Hayez „I Vespri siciliani“, 1. Version: 1821-1822, Öl auf Leinwand, Turin, Privatsammlung; 2. Version: 1826, Öl auf Leinwand, 91 x 114 cm, Lambrugo-Erba, coll. Chiesa; 3. Version: 1844-1846, Öl auf Leinwand, 225 x 300 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Inv.-Nr. 2373.

99. Porciani 1998, S. 208.
 100. Themen und Darstellungen bei Romanticismo storico 1973/1974, S. 37.
 101. Vgl. Porciani 1998, S. 209.
 102. Vgl. dazu besonders Brune /Baumunk 1977 und Schreiner 1979, S. 551-579.
 103. Joseph Zeitler „Der wackere Schwabe“, 1915, Eichenholz, geschnitzt; Modell für Nagelfigur
 104. 53 x 18 x 10,5 cm, Stuttgart, Archiv der Stadt Stuttgart, Stadtgeschichtliche Sammlungen, Inv.-Nr. S 1624.
 105. Kolb und Gmechlich „Der eiserne Barbarossa“, 1915, Holz, bemalt und genagelt (17.800 Nägel), 238 x 106 cm, Göppingen, Stadtarchiv, Staufer-Dokumentationsraum.
 106. Vgl. Weigend / Baumunk / Brune 1978, Abb. 46.
 107. Schreiner 1979, S. 552.
 108. Zum Nachleben Friedrichs II. vgl. Thomsen 2005; Thomsen 2008 und Houben 2008, S. 207-228.
 109. Kantorowicz 1928, S. 632.
 110. Zit. nach: Hartmann 1976, S. 279.
 111. Vgl. Berg 1994, S. 161-249.
 112. Vgl. Arndt 1995.
 113. Elster 1940, S. 376.
 114. Boockmann 1990, S. 365.
 115. Vgl. Brune 1977, S. 47-69 und Plieninger 1994.
 116. Vgl. Plieninger 1994, Abb. S. 152 und Abb. S. 153.
 117. Brunello 1996, S. 24-25.
 118. Brune / Baumunk 1977, S. 331. Nur summarisch und in beliebiger Auswahl mag hier etwa der Barbarossa-Brunnen in Konstanz, das Relief „Hochzeit von Friedrich II mit Isabella von England 1235“ in Worms sowie ebd. von Gustav Nonnenmacher „Barbarossas Freiheitsprivileg von 1184“ am Dom, oder die Skulptur Friedrichs II. an der Ecke des Annweiler Rathauses genannt werden.
 119. Vgl. Houben, S. 222-224.
 120. Thomsen 2008, S. 312: Zitat im Zitat aus: Seewald, Richard: Stupor Mundi. 13 Allegorien zum Leben des Staufers Friedrich II. Memmingen / Allgäu 1974, o.S.
 121. Alle Informationen auf www.stauferstelen.com (Abruf vom 21.09.2009)

Bibliographie

AKERMANN 1977

Akermann, Manfred, Bemühungen zum Bau eines Nationaldenkmals auf dem Hohenstaufen, in: Hohenstaufen. Veröffentlichungen des Geschichts- und Altertumsverein Göppingen, Göppingen 1977, H. 10, S. 165-180.

ALINGS 2000

Alings, Reinhard, Die Berliner Siegestsäule. Vom Geschichtsbild zum Bild der Geschichte (Straßen, Plätze und Bauten Berlins), Berlin 2000.

AMMERMÜLLER 1805

Ammermüller, J.F., Hohenstaufen, oder Ursprung und Geschichte der Schwäbischen Herzoge und Kaiser aus diesem Hause, sammt den Schicksalen der Burg und einer Berg- und Ortsbeschreibung. Ein Le-sebuch für biedere Schwaben, Sachsen und Franken, Stuttgart 1805.

ARNDT 1995

Arndt, Karl, Mißbrauchte Geschichte. Der Braunschweiger Dom als politisches Denkmal 1935/45, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum und Braunschweigisches Landesmuseum 06.08.-12.11.1995, Bd. 3: Abteilung Nachleben, hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff zusammen mit Gerd Biegel, München 1995, S. 88-95.

ARNDT 1976

Arndt, Monika, Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung, Hildesheim 1976.

BARBAROSSA 1989

Barbarossa. Sagen, Geschichten und Balladen von Kaiser Friedrich Rotbart und den Staufern, hg. von Bertram Wallrath, München 1989.

BAUMUNK 1977

Baumunk, Bodo Michael, Ein bescheidenes Nationalheiligtum. Zur Geschichte der Barbarossakirche, in: Hohenstaufen. Veröffentlichun-

gen des Geschichts- und Altertumsverein Göppingen, Göppingen 1977, H. 10, S. 153-164.

BERCHET 1829

Berchet, Giovanni, Le Fantasie. Romanza, Paris 1829.

BERG 1994

Berg, Stefanie, Heldenbilder und Gegensätze. Friedrich Barbarossa und Heinrich der Löwe im Urteil des 19. und 20. Jahrhunderts, Münst-er 1994.

BOOCKMANN 1988

Boockmann, Hartmut, Ghibellinen oder Welfen, Italien- oder Ostpolitik. Wünsche des deutschen 19. Jahrhunderts an das Mittelalter, in: Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Medioevo. Das Mittelalter. Ansichten, Stereotypen und Mythen zweier Völker im neunzehnten Jahrhundert: Deutschland und Italien, hg. von Reinhard Elze und Perangelo Schiera (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento / Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient. Contributo / Beiträge 1), Bologna und Berlin 1988, S. 127-150.

BOOCKMANN 1990

Boockmann, Hartmut, Friedrich I. Barbarossa in der Malerei und Bildenden Kunst des Historismus, in: Federico I Barbarossa e l'Italia nell'ottocentesimo anniversario della sua morte. Atti del convegno Roma, 24.-26. Mai 1990, hg. von Isa Lori Sanfilippo (Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano, No. 96), Rom 1990 S. 347-365.

BOCCHI 1970

Bocchi, Francesca, Federico Barbarossa e la Lega lombarda nella pittura italiana dell'Ottocento, in: Popolo e stato in Italia nell'età di Federico Barbarossa. Alessandria e la Lega lombarda. Relazioni e comunicazioni al 33. Congresso storico subalpino per la celebrazione dell' 8 centenario della Fondazione di Alessandria. Alessandria 06.-09.10.1968, Turin 1970, S. 457-465.

BRUNE 1977

Brune, Thomas, Staufertraditionalismus im Spiegel einer Göppinger Zeitung seit 1863 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Göppingen, Bd. 14), Göppingen 1977.

BRUNE / BAUMUNK 1977

Brune, Thomas und Baumunk, Bodo, Wege der Popularisierung, in: Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart, Altes Schloß und Kunstgebäude 26. März bis 5. Juni 1977, Bd. 3: Aufsätze, Stuttgart 1977, S. 327-335.

BRUNELLO 1996

Brunello, Piero, Pontida, in: I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'italiana unita, hg. von Mario Isnenghi, Rom und Bari 1996.

BÜTTNER 1980

Büttner, Frank, Peter Cornelius - Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980.

BÜTTNER 1986

Büttner, Frank, Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in: Mittelalter Rezeption, hg. von Peter Wapnewski (Germanistische Symposien, Berichtsbände 6), Stuttgart 1986 S. 407-434.

CANTU 1828

Cantù, Cesare, Algiso. Novella, Como 1828.

CARDINI 1990

Cardini, Franco, Federico Barbarossa e il romanticismo italiano, in: Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Medioevo. Das Mittelalter. Ansichten, Stereotypen und Mythen zweier Völker im neunzehnten Jahrhundert: Deutschland und Italien, hg. von Reinhard Elze und Perangelo Schiera (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento / Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient. Contributo / Beiträge 1), Bologna und Berlin 1988, S. 83-126.

DIENER 1988

Diener, Hermann, Das italienische Mittelalter im Deutschland des 19. Jahrhunderts am Beispiel Konrads von Hohenstaufen, in: Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Me-

dievo. Das Mittelalter. Ansichten, Stereotypen und Mythen zweier Völker im neunzehnten Jahrhundert: Deutschland und Italien, hg. von Reinhard Elze und Perangelo Schiera (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento / Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient. Contributo / Beiträge 1), Bologna und Berlin 1988, S. 151-161.

ELSTER 1940

Elster, Hanns Martin, Heinrich der Löwe. Eine politische Tragödie in Deutschland, Hamburg 1940.

FASTERT 2000

Fastert, Sabine, Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86), München und Berlin 2000.

FEDERICO I BARBAROSSA E L'ITALIA 1990

Federico I Barbarossa e l'Italia nell'ottocentesimo anniversario della sua morte. Atti del convegno Roma, 24.-26. Mai 1990, hg. von Isa Lori Sanfilippo (Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano, No. 96), Rom 1990.

FÖRSTER 1874

Förster, Ernst, Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch, 2 Bde., Berlin 1874.

GESETZGEBER UND KÖNIGE 1858

Die Gesetzgeber und Könige im königlichen Thronsaal zu Dresden. Ausgeführt von E. Bendemann. In Kupfer gestochen von E. Goldfriedrich, Dresden 1858.

GLEIS 2009

Gleis, Ralph, Idealismus oder Realismus? Der Richtungsstreit um die Fresken im Wiener Arsenal und die Ausdifferenzierung des Historismus, in: Jahrbuch der Schlösser, Burgen und Gärten Sachsens, Dresden 2009, S. 95-101.

GUERRAZZI 1868

Guerrazzi, F.D., La battaglia di Benevento. Storia del Secolo XIII. 4 Bde., Mailand 1868.

HARDTWIG 1990

Hardtwig, Wolfgang, Geschichtskultur und Wissenschaft, München 1990.

HARTMANN 1976

Hartmann, Wolfgang, Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 35), München 1976.

HEINRICH DER LÖWE 1995

Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum und Braunschweigisches Landesmuseum 06.08.-12.11.1995, 4 Bde., München 1995.

HERBST 1970

Herbst, Arnulf, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals, (Phil.Diss.) Frankfurt a.M. 1970.

HISTORIENMALEREI 1990

Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hg. von Ekkehard Mai, Mainz 1990.

HOUBEN 2008

Houben, Herbert, Kaiser Friedrich II. (1194-1250). Herrscher, Mensch und Mythos (Urban-Taschenbücher, Bd. 618), Stuttgart 2008.

ITALIA E GERMANIA 1988

Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Medioevo. Das Mittelalter. Ansichten, Stereotypen und Mythen zweier Völker im neunzehnten Jahrhundert: Deutschland und Italien, hg. von Reinhard Elze und Perangelo Schiera (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento / Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient. Contributo / Beiträge 1), Bologna und Berlin 1988.

KAISER FRIEDRICH II. 2008

Kaiser Friedrich II. (1194-1250). Welt und Kultur des Mittelmeerraums. Begleitband zur Sonderausstellung „Kaiser Friedrich II. (1194-1250).

Welt und Kultur des Mittelmeerraums“ im Landesmuseum für Natur und Mensch, Oldenburg, hg. von Mamoun Fansa und Karen Ermete (Schriftenreihe des Landesmuseums für Natur und Mensch, Heft 55), Mainz 2008.

KAISERGALERIE 2007

Die Kaisergalerie im Frankfurter Römer / The Emperors Gallery in the Frankfurt „Römer“, hg. von Museum Giersch, Frankfurt a.M., korr., verb. und erw. Ausgabe Petersberg 2007 (EA 2003)

KALLENBERG 1968

Kallenberg, Fritz, "Vom Fels zum Meer". Die Politisierung der dynastischen Beziehungen der schwäbischen zu den brandenburg-preussischen Hohenzollern, in: Gedenkschrift für Martin Göhring. Studien zu europäischen Geschichte, hg. von Ernst Schulin, Wiesbaden 1968, S. 200-213.

KANTOROWICZ 1928

Kantorowicz, Ernst, Kaiser Friedrich der Zweite, 2., unveränderte Aufl. Berlin 1928 (EA 1927).

KAUL 1992

Kaul, Camilla G., Der Freskenzyklus im Gartensaal von Schloß Helldorf bei Düsseldorf, Magisterarbeit Bonn 1992 (Typoskript).

KAUL 2007

Kaul, Camilla G., Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert, 2 Bde. (ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4), Köln 2007.

KLEMM 1995

Klemm, David, Von Napoleon zu Bismarck. Geschichte in der deutschen Druckgraphik. Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 3. Februar bis 19. März 1995, Hamburg 1995.

KOSELLECK 1992

Koselleck, Reinhard, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 757), 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1992 (EA 1989).

LANKHEIT 1988

Lankheit, Klaus, Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento. Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts (Italienische Forschungen, hg. vom Kunsthistorischen Institut Florenz. 3. Folge, Bd. XV), München 1988.

LÖCHER 1977

Löcher, Kurt, Die Staufer in der bildenden Kunst, in: Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart, Altes Schloß und Kunstgebäude 26. März bis 5. Juni 1977, Bd. 3: Aufsätze, Stuttgart 1977, S. 291-309.

MAURER 1977

Maurer, Hans-Martin, Der Hohenstaufen. Geschichte der Stammurg eines Kaiserhauses, Stuttgart und Aalen 1977.

MÜHLBERGER 1982

Mühlberger, Josef, Konradin von Hohenstaufen. Der Letzte eines großen Geschlechts. Biographie, Esslingen 1982.

MÜHLBERGER 1993

Mühlberger, Josef, Der Hohenstaufen. Ein Symbol deutscher Geschichte 1050-1900, Frankfurt a.M. 1993.

MÜLLER 1994

Müller, Regina, Das Berliner Zeughaus. Die Baugeschichte. Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Zeughaus, Berlin, März bis Dezember 1994, hg. vom Deutschen Historischen Museum, Berlin (Bausteine, Bd. 13), Berlin 1994.

MYTHEN DER NATIONEN 1998

Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Ausst.-Begleitpublikation Berlin, Deutsches Historisches Museum 20.03.-09.06.1998, hg. von Monika Flacke, München und Berlin 1998.

PAHL 1803

Pahl, Johann Gottfried, Hohen-Staufen, in: National-Chronik der Teutschen. Eine politische Zeitung, hg. von J.G. Pahl, 38. Stück, 1803, S. 301-304.

POHLACK 1988

Pohlack, Rosemarie und Thomas, Das ehemalige Residenzschloß Dresden. Die Kontinuität seiner Bautradition und die architektonischen Umgestaltungen des 19. Jahrhunderts. Schlußfolgerungen zur denkmalgerechten Wiederaufbaukonzeption, 2 Bde., Diss. TU Dresden 1988 (Typoskript).

PORCIANI 1988

Porciani, Ilaria, Il medioevo nella costruzione dell'Italia unita: la proposta di un mito, in: Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Medioevo. Das Mittelalter. Ansichten, Stereotypen und Mythen zweier Völker im neunzehnten Jahrhundert: Deutschland und Italien, hg. von Reinhard Elze und Perangelo Schiera (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento / Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient. Contributo / Beiträge 1), Bologna und Berlin 1988, S. 163-191.

PORCIANI 1998

Porciani, Ilaria, Italien. „Fare gli italiani“, in: Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Ausst.-Begleitpublikation Berlin, Deutsches Historisches Museum 20.03.-09.06.1998, hg. von Monika Flacke, München und Berlin 1998, S. 199-222.

PLIENINGER 1994

Plieninger, Konrad, "Reich" und "Scholle". Friedrich Barbarossa und der Hohenstaufen im Geschichtsverständnis des Dritten Reiches, in: Göppingen unterm Hakenkreuz. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Städtischen Museum Göppingen im "Storchen" vom 29. September bis 13. November 1994, hg. im Auftrag der Stadt Göppingen von Karl-Heinz Rueß (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Göppingen, Bd. 32), Göppingen 1994, S. 148-155.

RACZYNSKI 1840

Raczynski, Athanasius, Geschichte der Neueren Deutschen Kunst, 3 Bde., Berlin 1836-1841, hier Bd. 2, 1840.

RAUMER 1823-1835

Raumer, Friedrich, Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit, 6 Bde., Leipzig 1823-1835.

RÖTTGEN 1990

Röttgen, Herwarth, Historismus in der Malerei - Historismus in Italien, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hg. von Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 275-302

ROMANTICISMO STORICO 1973

Romanticismo storico. Celebrazioni per il centenario di Francesco Domenico Guerrazzi. Ausstellungskatalog Florenz, La Meridiana di Palazzo Pitti Dicembre 1973 / Febbraio 1974, hg. von Sandra Pinto, Florenz 1973.

SCARAMELLINI 1976

Scaramellini, Guido, Barbarossa ed Enrico il Leone a Chiavenna (Quaderni del Centor di Studi Storici Valchiavennaschi, Bd. V), Chiavenna 1976.

SCHOCH 1998

Schoch, Rainer, Streit um Germania. Bemerkungen zur "Germania" in der Paulskirche, in: 1848: Das Europa der Bilder. Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 8. Oktober 1998 bis 10. Januar 1999, Bd. 2: Michels März, Nürnberg 1998, S. 89-102.

SCHOMANN 1981

Schomann, Heinz, Kaisergalerie. Die Herrscherporträts des Kaisersaals im Frankfurter Römer (Die bibliophilen Taschenbücher, Nr. 248), Dortmund 1981.

SCHMOLL 1995

Schmoll, Friedemann, Studien zur Erinnerungskultur von Reich und Einzelstaat im württembergischen Denkmalkult des 19. Jahrhunderts (Stuttgarter Studien, Bd. 8), Stuttgart und Tübingen 1995.

SCHREINER 1979

Schreiner, Klaus, Friedrich Barbarossa: Herr der Welt, Zeuge der Wahrheit, die Verkörperung nationaler Macht und Herrlichkeit, in: Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart, Altes Schloß und Kunstgebäude 26. März bis 5. Juni 1977, Bd. 5: Supplement: Vorträge und Forschungen, hg. von Reiner Haussherr und Christian Väterlein, Stuttgart 1979, S. 521-579.

SCHREINER 1986

Schreiner, Klaus, Vom geschichtlichen Ereignis zum historischen Exempel. Eine denkwürdige Begegnung zwischen Friedrich Barbarossa und Papst Alexander III. in Venedig 1177, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, hg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 6), S. 145-176.

SCHREINER / HOFACKER 1977

Schreiner, Klaus und Hofacker, Hans-Georg, Spätmittelalterliche und neuzeitliche Staufer-Überlieferungen in Schwaben und Württemberg, in: Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart, Altes Schloß und Kunstgebäude 26. März bis 5. Juni 1977, Bd. 3: Aufsätze, Stuttgart 1977, S. 311-325.

SCHRÖCKH 1779-1786

Schröckh, Johann Matthias, Allgemeine Weltgeschichte für Kinder. 6 Bde., Leipzig 1779-1786.

SCHULTEN 2006

Schulten, Holger, Der „Wittelsbacher“-Zyklus in den Hofgartenarkaden München, Online Publikation München 2006 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/151/>).

SCHWARZMAIER 2000

Schwarzmaier, Hansmartin, Die Großherzöge von Baden und Italien - Haustradition und Denkformen in der Zeit der nationalen Einheitsbewegung. Mit einem Brief von Ferdinand Gregorovius, in: Europäische Sozialgeschichte. Festschrift für Wolfgang Schieder, hg. von Christof Dipper, Lutz Klinkhammer und Alexander Nützenadel, Berlin 2000, S. 297-316.

SEEWALD 1974

Seewald, Richard, Stupor Mundi. 13 Allegorien zum Leben des Staufers Friedrich II., Memmingen / Allgäu 1974.

SKOKAN 2009

Skokan, Isabel, Germania und Italia. Nationale Mythen und Heldengestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts, Berlin 2009

THOMSEN 2005

Thomsen, Marcus, „Ein feuriger Herr des Anfangs ...“. Kaiser Friedrich II. in der Auffassung der Nachwelt (Kieler Historische Studien, Bd. 42), Ostfildern 2005.

THOMSEN 2008

Thomsen, Marcus, „Ein feuriger Herr des Anfangs ...“. Friedrich II. in der Auffassung der Nachwelt, in: Kaiser Friedrich II. (1194-1250). Welt und Kultur des Mittelmeerraums. Begleitband zur Sonderausstellung „Kaiser Friedrich II. (1194-1250). Welt und Kultur des Mittelmeerraums“ im Landesmuseum für Natur und Mensch, Oldenburg, hg. von Mamoun Fansa und Karen Ermete (Schriftenreihe des Landesmuseums für Natur und Mensch, Heft 55), Mainz 2008, S. 301-313.

TISCHBEIN 1922

Tischbein, Wilhelm, Aus meinem Leben, hg. von Lothar Brieger, Berlin 1922.

ULFERTS 1995

Ulferts, Gert-Dieter, Zwischen Alpen und Ostsee: Szenen aus dem Leben Heinrichs des Löwen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Ein Überblick, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Präsenz der Welfen 1125-1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum und Braunschweigisches Landesmuseum 06.08.-12.11.1995, Bd. 3: Abteilung Nachleben, hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff zusammen mit Gerd Biegel, München 1995, S. 58-73.

VILLARI 2006

Villari, Anna, „Civile sentire“ e „gravi ammaestramenti“. La pittura di storia in Italia dalla Restaurazione ai moti rivoluzionari, in: L'Ottocento in Italia. Le arti Sorelle, hg. von Carlo Sisi. Il Romanticismo 1815-1848, Mailand 2006, S. 23-42.

VILLARI 2007

Villari, Anna, „Poter dire sono italiano“. La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita, in: L'Ottocento in Italia. Le arti Sorelle, hg. von Carlo Sisi. Il Realismo 1849-1870, Mailand 2007, S. 27-46.

WALHALLA 1979

Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft, hg. von Jörg Traeger, Regensburg 1979.

WALHALLAS GENOSSEN 1842

Wallhalla's Genossen. Geschildert durch König Ludwig den Ersten von Bayern, dem Gründer Walhalla's, München 1842.

WEIGEND / BAUMUNK / BRUNE 1978

Weigend, Friedrich; Baumunk, Bodo M. und Brune, Thomas, Keine Ruhe im Kyffhäuser. Das Nachleben der Staufer. Ein Lesebuch zur deutschen Geschichte, Stuttgart und Aalen 1978.

WERNER 1993

Anton von Werner. Geschichte in Bildern. Ausstellung des Berlin-Museums und des Deutschen Historischen Museums Berlin, im Zeughaus, 6. Mai bis 27. Juli 1993, hg. von Dominik Bartmann, München 1993.

ZEIT DER STAUFER 1977

Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart, Altes Schloß und Kunstgebäude 26. März bis 5. Juni 1977, 4 Bde., hg. von Reiner Haussherr, Stuttgart 1977.

ZEIT DER STAUFER 1979

Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart, Altes Schloß und Kunstgebäude 26. März bis 5. Juni 1977, Bd. 5: Supplement: Vorträge und Forschungen, hg. von Reiner Haussherr und Christian Väterlein, Stuttgart 1979.

Abbildungen**Abb. 1**

Wilhelm Tischbein
Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich empfangen beim Schachspiel ihr Todesurteil
1784
Öl auf Leinwand
170 x 246 cm
Gotha, Schlossmuseum Schloss Friedenstein, Inv.-Nr. 9251

Abb. 2

Bernhard Rode
Der junge Prinz Konrad wird in seinem väterlichen Reiche zu Neapel enthauptet
um 1781
Kupferstich
12,7 x 8,1 cm
Illustration in: Schröckh, Johann Matthias, Allgemeine Weltgeschichte für Kinder, 3. Theil: Fortsetzung der neuern Geschichte. Geschichte der Deutschen. Mit acht und zwanzig Kupfertafeln, Leipzig 1781, nach S. 236

Abb. 3

Bertel Thorvaldsen (Entwurf) und Peter Schöpf (Ausführung)
Konradin von Hohenstaufen
1836 (Modell) / 1845-1847 (Ausführung in München)
Marmor
Neapel, Santa Maria del Carmine

Abb. 4

Carl Stürmer (1803-1881)
Die Versöhnung Kaiser Barbarossas mit Papst Alexander III. in Rom
1825-1826
Fresko
250 x 250 cm
Schloß Heltorf, Gartensaal, Südwand

Abb. 5

Heinrich Karl Anton Mücke (1806-1891)
Der Kniefall Heinrich des Löwen vor Friedrich Barbarossa
1829-1839

Fresko

250 x 250 cm
Schloß Heltorf, Gartensaal, Südwand

Abb. 6

Ernst Förster
Befreyung des teutschen Heeres im Engpasse von Chiusa durch Otto den Großen von Wittelsbach 1155
1826-1829, 1971 erneuert
Fresko auf Kalkputz
235 x 290 cm

Abb. 7

Eduard Bendemann (1811-1889)
E. Albert Goldfriedrich (1832-1868) (Stich)
Friedrich I. Barbarossa
1858
Kupferstich
29,0 x 18,9 cm (Darstellung max.)
Die Gesetzgeber und Könige im königlichen Thronsaale zu Dresden. Ausgeführt von E. Bendemann. In Kupfer gestochen von E. Goldfriedrich. Dresden 1858, Tafel 8

Abb. 8

Anton von Werner (Entwurf)
Salviati (Ausführung)
Die Rückwirkung des Krieges gegen Frankreich auf die Einigung Deutschlands und die Schaffung der deutschen Kaiserwürde (Detail)
1873
Glasmosaik
Berlin, Siegessäule

Abb. 9

Friedrich Geselschap
Wiedererrichtung des Kaiserreiches 1871 / Das Reich
1883-1889
Wandmalerei, Kaseinfarben
7,10 x 18,70 m
Berlin, Zeughaus, Ruhmeshalle, Herrscherhalle, Nordwand im Zweiten Weltkrieg zerstört

Abb. 10

Peter Janssen
Kaiser Friedrich II. entläßt nach Preußen ziehende Deutschordensritter
1895-1903
Fresko
Marburg, Alte Aula der Universität Marburg

Abb. 11

Unbekannt nach Carl Alexander von Heideloff (1789-1865) (Wandbild)
Hic Transibat Caesar
Wandbild vom Nordportal der Pfarrkirche Hohenstaufen um 1814/1815
Kupferstich
12,5 x 7,0 cm (Darstellung max.)
Ammermüller, J.F.: Hohenstaufen, oder Ursprung und Geschichte der Schwäbischen Herzoge und Kaiser aus diesem Hause, sammt den Schicksalen der Burg und einer Berg- und Ortsbeschreibung. Ein Lesebuch für biedere Schwaben, Sachsen und Franken. 2., verb. und verm. Aufl. Gmünd 1815 (EA Stuttgart 1805), Titelkupfer

Abb. 12

Gustav Halmhuber (Entwurf), Karl Federlin (Modell) und Württembergische Metallwarenfabrik, Geislingen a.d. Steige (Ausführung)

Gedenktafel
1905
Bronze patiniert
Hohenstaufen, Schutzhalle des Schwäbischen Albvereins

Abb. 13
Amos Cassioli
La battaglia di Legnano
1870
Öl auf Leinwand
Florenz, Galleria d'arte moderna di Firenze

Abb. 14
Giuseppe Bezzuoli
Il ritrovamento del corpo di Manfredi
1838
Öl auf Leinwand
Benevent, Museo del Sannio

Abb. 15
Markus Wolf
Stauferstele
2002
Apulischer Marmor
Hohenstaufen

Zusammenfassung

Die Rezeption der Staufer in der bildenden Kunst erfolgte im 19. und 20. Jahrhundert, wie bereits in den vorangegangenen Jahrhunderten, stets vor dem Hintergrund ganz bestimmter Intentionen, die dynastischen, lokalpatriotischen oder allgemein repräsentativen Ursprungs waren. In Abhängigkeit von der politischen Situation und den lokalen Voraussetzungen werden daher bestimmte Ereignisse oder bestimmte Vertreter dieses mittelalterlichen Herrschergeschlechts aufgegriffen und in den unterschiedlichsten Medien den Rezipienten vor Augen geführt. Der Zugriff in Deutschland und in Italien unterscheidet sich dabei erheblich, hatten die historischen Ereignisse doch hier wie dort zu einer gänzlich andersartigen Einschätzung der Staufer geführt. Diesen unterschiedlichen Rezeptionssträngen wird anhand von Beispielen vorwiegend aus dem Bereich der Malerei nachgegangen und so die Relevanz der Mittelalterrezeption vom 19. Jahrhundert bis in unsere Zeit nachvollzogen.

Autorin

Seit 1994 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei LETTER Stiftung, Köln; seit 2005 dort in der Geschäftsführung tätig. Studium der Kunstgeschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn, 1992 Magister (Thema: Der Freskenzyklus auf Schloss Heltorf bei Düsseldorf), 2005 Promotion (Thema:

Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser – Eine Nation und ihr Mythos im 19. Jahrhundert). Veröffentlichungen zum 19. Jahrhundert, dessen Malerei und Bildhauerei neben der politischen Ikonographie und Historienmalerei die Forschungsschwerpunkte bilden.

Titel

Camilla G. Kaul, Der Staufer-Mythos im Bild. Zur Stauferrezeption im 19. und 20. Jahrhundert, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2009 (24 Seiten), www.kunsttexte.de.