

Heinrich der Löwe – ein Mäzen?

VON HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN

»Prior omnibus autor« – bei der unvergessenen Ausstellung des Museum Schnütgen ›Ornamenta Ecclesiae‹ von 1985 in Köln ist diese Wendung zum Titel für eine der materialreichsten Zusammenstellungen von Quellen¹⁾ über die Rolle des Auftraggebers, oder, wie Jacob Burckhardt²⁾ lieber sagte, des Bestellers in der romanischen Kunst geworden.

Die Wendung stammt aus einem von zwei nicht direkt aufeinander bezogenen Bruchstücken eines Widmungstextes. Dieser Text steht auf dem Rand von zwei Bestandteilen eines nicht mehr rekonstruierbaren Gegenstandes³⁾. Es sind dies zwei halbrunde, leicht konkav gewölbte, mit Grubenschmelz emaillierte und vergoldete Kupferplatten mit einem Durchmesser von fast 18 cm, auf denen zum einen zwei wehräuchernde Engel, zum anderen ein als *heinricus episcopus* bezeichneter Mann dargestellt sind. Bischof Heinrich ist in Proskynese mit jenem Gegenstand in Händen dargestellt, auf den sich das ursprünglich wohl längere Widmungsgedicht bezogen hat. Wir wissen, welcher Bischof Heinrich dies ist, nämlich Henry of Blois, Abt von Glastonbury, Bischof von Winchester, der Bruder König Stephans von England und Onkel von König Heinrich II., somit auch verwandt mit König Heinrichs Tochter, der Gemahlin Heinrichs des Löwen, der Herzogin Mathilde. Die ganze Zeile des nach dem Urteil der Philologen mäßig guten, mit Zitaten von klassischen Zitaten⁴⁾ spielenden Gebrauchsverses lautet: *Ars auro gemmisque prior, prior omnibus autor* (Hoch über Gold und Edelsteinen steht die Kunst, und noch höher steht der Schöpfer).

»Im ›Schöpfer‹ eines Kunstwerks verbindet das Mittelalter den *autor* und *auctor* (mhd.= Lehrer und Mehrer), und beides bedeutet etwas anderes, als wenn wir von einem ›Künstler‹

1) Ulrike BERGMANN, PRIOR OMNIBUS AUTOR – an höchster Stelle aber steht der Stifter, in: Katalog Ornamenta Ecclesiae, Bd. 1, Köln 1985, S. 117–148.

2) Martin WARNKE, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985, S. 12.

3) Für die jüngste und ausführlichste Diskussion der bedeutenden Emails vgl. Neil STRATFORD, Northern Romanesque Enamel, Catalogue of mediaeval Enamels in the British Museum, vol. II, London 1993, S. 53ff.

4) STRATFORD, Enamel (wie Anm. 3), S. 54, auch kritisch zum Topischen dieser oft auf das Wesen mittelalterlicher Ästhetik bezogenen Aussage.

sprechen; selbst die scheinbar so eindeutige Funktion des ›Stifters‹ oder ›Auftraggebers‹ läßt einen Grad des manuellen und geistigen Anteils an der Arbeit offen, der dem modernen Sprachgebrauch fremd ist⁵⁾. So liest man in dem meisterlichen Eingangskapitel von Georg Swarzenskis monumentalem Aufsatz über den Kunstkreis Heinrichs des Löwen von 1932. Ist der Begriff des Mäzens dem modernen Sprachgebrauch adäquater, vertrauter? – Und ist mit dem Wort Mäzenatentum das ausgesagt und präzisiert, was Swarzenski als geistigen Anteil an der Arbeit im Spannungsfeld zwischen Künstler und Auftraggeber oder Stifter andeutet?

Seit dem die Deutschen so bewegenden Erwerb des Evangeliars Heinrichs des Löwen 1983, seitdem also eines der wichtigsten Zeugnisse für Heinrich den Löwen nach langen Jahren wieder zugänglich geworden war, sind der Welfenherzog und seine Rolle in der politischen und kulturellen Geschichte des Mittelalters mit vermehrter Intensität Gegenstand wissenschaftlicher Arbeit geworden. Im Rahmen der ihm gewidmeten Braunschweiger Ausstellung im Sommer 1995⁶⁾ ist die Fülle der Forschungen und Fragestellungen angesichts der ausgebreiteten Kunstschatze und Geschichtszeugnisse zu einem Höhepunkt geführt worden. Die vor dem Beginn dieser Ausstellung im Rahmen des Reichenau-Kolloquiums gestellte Frage nach Heinrich dem Löwen als Mäzen⁷⁾ zielte nicht nur auf die Person des Welfenherzogs selbst, sondern auch auf die vielfach besetzten Begriffsfelder ›Mäzen⁸⁾›, ›Gönner‹, ›Auftraggeber‹, ›Besteller‹ gleichsam »vor dem Zeitalter der Kunst«⁹⁾. Im Vergleich mit Zeitgenossen und Vorgängern ist danach auf Ursachen und Bedingungen mäzenatischer Aktivität im 12. Jahrhundert einzugehen, um vor diesem Hintergrund Heinrich den Löwen zu sehen.

5) Georg SWARZENSKI, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch VII–VIII (1932) S.241–397, hier S.242.

6) Jochen LUCKHARDT und Franz NIEHOFF (Hg.), Kat. Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235, Bd. 1/2, München 1996.

7) Im Wesentlichen ist der für den Vortrag auf der Reichenau gewählte Betrachtungsrahmen beibehalten worden. Innerhalb dessen wurde versucht, die Ergebnisse des Braunschweiger Katalogwerkes wie auch weiterer in zeitlicher Nachbarschaft der Ausstellung erschienener Forschungen zu berücksichtigen. Vgl. Joachim EHLERS und Dietrich KÖTZSCHE (Hg.), Der Welfenschatz und sein Umkreis, Mainz 1998.

8) Peter HIRSCHFELD, Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München/Berlin 1968; Joachim BUMKE, Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300, München 1979; ders., Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 7. Aufl. München 1994, S.636–676: »Die Gönner und Auftraggeber«.

9) Hans BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990. Zur frühen Geschichte der Fragestellung innerhalb der Kunstgeschichte, die vornehmlich das beginnende »Zeitalter der Kunst«, und hier wiederum die italienische Renaissance zum Gegenstand hatte, vgl. Hans-Rudolf MEIER, Carola JÄGGI, Philippe BÜTTNER (Hg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Berlin 1995, Einleitung, S.9–17.

Unter den Zeitgenossen Heinrichs des Löwen hebt sich im Urteil der Nachwelt Kaiser Friedrich Barbarossa deutlich gegen seinen welfischen Vetter ab, wenn es um die Kunst geht. Für Kunsthistoriker ist auffallend, daß dem kontrastierenden Bild der beiden überragenden Herrschergestalten in den historischen Forschungen oft eine Wertung zugrundeliegt, die von einem Historiker stammt. Wenn es um das Phänomen des Mäzens, des Auftraggebers, Gönners oder Bestellers geht, dann definieren sich diesbezügliche Eigenarten Heinrichs des Löwen, pointierend gesagt, vor allem dadurch, daß er im Bereich der Kunstförderung für Dinge gerühmt wird, die bei Babarossa nicht die gleiche Rolle spielen. Am Schluß der kritischen Betrachtung von Peter Ganz über ›Friedrich Barbarossa: Hof und Kultur‹ steht der Satz: »Auch heute noch also gilt Georg Swarzenskis Urteil, daß ›es eine eigene der Person und dem Hof des Kaisers verbundene bildkünstlerische Produktion nicht gegeben hat. Die Werke, die auf seine Stiftung oder Initiative zurück gehen, geben der Art und Zahl nach keinen Anlaß einer konstruktiven Zusammenschau«¹⁰⁾. Wesentlich ist hier das von Swarzenski übernommene Festhalten an der Art der Verbindung von veranlassender Person und künstlerischer Produktion: Mäzenatentum wird hier und etwa auch im Werk von P. Hirschfeld¹¹⁾ als ein von persönlicher Anteilnahme des »Bestellers« am Werk des Künstlers, ja als von einem gleichsam mitschöpferischem Interesse wesentlich bestimmtes Phänomen aufgefaßt.

Generell ist festzuhalten, daß das Wort ›Mäzen‹ für das 12. Jahrhundert eigentlich ein unpraktisches ist, denn es ist ein neuzeitliches Wort, das ein ganz bestimmtes Verhältnis zwischen Künstlern und jenen Menschen meint, die den Künstlern die materiellen und manch-

10) Peter GANZ, Friedrich Barbarossa: Hof und Kultur, in: Alfred HAVERKAMP (Hg.), Friedrich Barbarossa. Handlungsspielräume und Wirkungsweisen des staufischen Kaisers (VuF 40), Sigmaringen 1992, S. 623–650, hier S. 650, mit Verweis auf SWARZENSKI, Kunstkreis (wie Anm. 5), S. 393. Weniger negativ sieht Peter JOHANEK die Rolle des Kaisers in dem gleichsam als Korreferat zu lesenden Beitrag ›Kultur und Bildung im Umkreis Friedrich Barbarossas‹, ebd. S. 651ff., vor allem weil er als Anlaß einer »konstruktiven Zusammenschau« mäzenatische Wirkungsweisen des Herrschers stärker im Kontext der höfischen Kultur sieht.

11) Bei Hirschfeld ist jedes Portrait der Mäzene von der Antike bis in die Neuzeit von der persönlichen Anteilnahme des Auftraggebers am schöpferischen Prozeß, ja von der kreativen Mitbestimmung des schöpferischen Prozesses durch den Mäzen bestimmt. Zum kritischen Bewußtsein des Autors von den zur Zeit der Erscheinung seines Buches sich ändernden Fragestellungen vgl. HIRSCHFELD, Mäzene (wie Anm. 8), Einleitung und Nachwort. BUMKE konzentriert sich in seinen umfassenden Untersuchungen – unter der Prämisse, daß alle mittelalterliche Kunst Auftragskunst gewesen sei – auf das Wirken von Gönnern, Mäzenen oder Auftraggebern im höfischen Literaturbetrieb, in dem eigene Abhängigkeits- und Produktionsmuster vorgegeben sind, vgl. BUMKE, Mäzene (wie Anm. 8), S. 9ff. Hierin ist ihm, bezogen auf Barbarossa, JOHANEK, Kultur und Bildung (wie. Anm. 10), gefolgt. Es ist aber zu fragen, ob der Diskurs zwischen den *litterae* und dem Hof »im Überschneidungsfeld einer von Schriftlichkeit geprägten Klerikerkultur und der adeligen Laienkultur« (JOHANEK, siehe oben, S. 656) bruchlos auf die Bedingungen zwischen bildenden Künstlern und Auftraggebern im Mittelalter zu übertragen ist.

mal auch geistigen Bedingungen für die Produktion von Kunst bieten, in der Form von Geld, Schutz, Wohlwollen und vor allem in der Form eines gezielten Interesses an Konzeption und Gestaltung der Kunstwerke, die sie bezahlen. Dieses ganz bestimmte Verhältnis setzt beim Künstler und beim Mäzen ein artikuliertes ästhetisches Bewußtsein voraus, nämlich die Vorstellung »einer individuell schöpferischen Subjektivität, die sich dieser Tatsache bewußt ist«, und dazu »die Vorstellung von einer autonomen Kunstschönheit«¹²⁾. Im modernen Begriff des Mäzenatentums wird eine Kunst vorausgesetzt, die zwischen dem Künstler und dem Mäzen zum selbständigen Gegenstand der Aufmerksamkeit und der Diskussion geworden ist.

So weit sind wir aber im 12. Jh. noch nicht¹³⁾. Dennoch: wenn in Swarzenskis Betrachtung des Kunstkreises Heinrichs des Löwen von dessen Rolle in der künstlerischen Produktion und Entwicklung¹⁴⁾, von der künstlerischen Auswirkung seiner mächtigen Persönlichkeit hinter den stärksten Leistungen dieses Kunstkreises¹⁵⁾, von der künstlerischen Wirksamkeit des Herzogs¹⁶⁾ die Rede ist, dann ist eben diese schöpferische Verbundenheit des Mäzens mit Kunst und Künstlern gemeint, obwohl nie ausdrücklich von Mäzenatentum und Mäzenen bei Swarzenski gesprochen wird.

12) Andreas SPEER, Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Aesthetik, in: *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter*, 2. Halbbd. (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln 22/2), Berlin – New York 1994, S. 945–966, hier bes. S. 952.

13) Hierfür mag das Bild Rogers von Helmarshausen innerhalb der älteren Kunstgeschichtsschreibung als Beispiel dienen. Lange vor der Rekonstruktion einer Biographie für den Kunsthandwerker, Theoretiker und Mönch aus dem Kloster an der Diemel durch Eckhart Freise hat Alois Fuchs in einer beeindruckenden Verbindung von Formanalyse und Künstlerbiographie ein kreatives Künstler-Mäzen-Verhältnis zwischen dem Verfertiger eines Tragaltars im Paderborner Domschatz, der in einer späteren Urkunde als Roger, Mönch in Helmarshausen benannt wird, und dem Auftraggeber dieses Tragaltars, dem Paderborner Bischof Heinrich von Werl konstruiert. Dieses Bild hält neuerer Kritik nicht stand, präsentiert aber ein immer noch virulentes Bild des mittelalterlichen Mönchskünstlers: Alois FUCHS, Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Beiträge zur Rogerusfrage, Paderborn 1916. Zur Revision des älteren Rogerbildes: Eckhart FREISE, Roger von Helmarshausen in seiner monastischen Umwelt, in: *Frühmittelalterliche Studien* 5 (1981) S. 180–293; DERS., Roger von Helmarshausen. Ein maasländischer Künstler und Mönch in Westfalen, in: *Monastisches Westfalen*, Münster 1982, S. 287–307; DERS., Zur Person des Theophilus und seiner monastischen Umwelt, in: *Katalog Köln* 1985, 1, S. 357–362. Zur Kritik des älteren wie auch des neuen Rogerbildes: Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Der Wandel eines Künstlerbildes zwischen Alois Fuchs und Eckhart Freise, in: Martin GOSEBRUCH und Frank-Neidhart STEIGERWALD (Hg.), *Helmarshausen und das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Bericht über ein Symposium in Braunschweig und Helmarshausen* (Schriften der Kommission für niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen wissenschaftlichen Gesellschaft 4), Göttingen 1992, S. 63–78.

14) SWARZENSKI, Kunstkreis (wie Anm. 5), S. 244.

15) Ebd., S. 245.

16) Ebd., S. 253.

Es ist dieses 12. Jahrhundert die Zeit, in der sich die Kunstproduktion aus dem Bereich der im wesentlichen kirchlich bestimmten Produktionsstätten in Bischofssitzen oder Klöstern in die Städte zu verlagern beginnt. Gleichzeitig bildet sich eine höfische Kultur heraus, die den Hof als »Umschlagplatz der Gesellschaft« mit allen Eigenschaften der »Integration und Ausstrahlung«¹⁷⁾ erlebt, nutzt und sich selbst wiederum darin spiegelt. Kunst und Künstler erwerben in diesem Umfeld Selbständigkeiten, die aus traditionellen Bindungen herausführen, und diese Selbständigkeiten gedeihen unter dem Schutz höfischer Gönner und Auftraggeber. Damit verändern sich Motive und Bedingungen für das Stiften, Beauftragen oder Beeinflussen von Kunst¹⁸⁾, was für das Bild von Heinrich dem Löwen als Mäzen bedacht werden muß.

Eigentlich sind alle Voraussetzungen bekannt, die den Herzog für die Rolle des Mäzens zu prädestinieren scheinen, und sie sind vor dem großen Katalogwerk der Braunschweiger Ausstellung zuletzt umfangreich im Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe des Pracht-evangeliers Heinrichs des Löwen dargestellt worden. Der Löwe hatte eine feste Residenz¹⁹⁾, die er auch schon vor seinem Sturz und dem Exil in besonderer Weise ausgezeichnet hat, eine Residenz, die wiederum auch die ›raison d'être‹ dieses Zentrums, nämlich den Fürsten selbst, auszeichnete. Die »Ausstattung des Residenzortes im Hinblick auf die Verwendung von Architektur, Kunst und Kultur zum Zwecke herrscherlicher Repräsentation«²⁰⁾ war für spätere Residenzbildungen deutscher Territorialfürsten wegweisend. Braunschweig, das aus mehreren Siedlungskernen um die alte Burg der Brunonen mit dem Blasiusstift bestand, erfuhr durch Heinrichs neue Handwerker- und Gewerbesiedlung östlich der Burg gezielte wirtschaftliche Förderung und um 1160 durch die Umwallung den Charakter einer geschlossenen städtischen Siedlung. Darin war der Burgbereich mit dem Blasiusstift ein mit der Stadtgestalt verbundenes Zentrum, das durch Heinrichs Bautätigkeit »zu einem für diese Zeit in Deutschland einzigartigen Fürstensitz«²¹⁾ wurde. Die alten Burgebäude ersetzte Heinrich durch einen Neubau, der den gleichzeitigen staufischen Kaiserpfalzen in

17) JOHANEK, Kultur und Bildung (wie Anm. 10), S. 676.

18) WARNKE, Hofkünstler (wie Anm. 2), S. 13.

19) Zum Stellenwert Braunschweigs im Vorfeld hochmittelalterlicher Residenzbildungen mit Diskussion der Literatur vgl. Otto Gerhard OEXLE, Die Memoria Heinrichs des Löwen, in: Dieter GEUENICH und Otto Gerhard OEXLE (Hg.), Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 111), Göttingen 1994, S. 128–177, hier S. 176–177 mit Anm. 230 und 231; zur Differenzierung zwischen einem – wenn auch bevorzugten – Hofort und einer ›Residenz‹ vgl. Joachim EHLERS, Der Hof Heinrichs des Löwen, in: Bernd SCHNEIDMÜLLER (Hg.), Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 7), Wiesbaden 1995, S. 43–60, besonders S. 44–46.

20) OEXLE, Memoria Heinrich des Löwen (wie Anm. 19), S. 176.

21) Zitiert nach Karl JORDAN bei Otto Gerhard OEXLE, Das Evangeliar Heinrichs des Löwen als geschichtliches Denkmal, in: Dietrich KÖTZSCHE (Hg.), Das Evangeliar Heinrichs des Löwen, Kommentar zum Faksimile, Frankfurt a.M. 1989, S. 9–27, S. 14.

nichts nachstand und mit der großzügigen Anlage der Goslarer Kaiserpfalz des Saliers Heinrich III. konkurrieren konnte²²). Ab 1173 ließ der Löwe anstelle der brunonischen Kirchengründung des 11. Jahrhunderts das Blasiusstift durch den anspruchsvollen Bau ersetzen, der nicht umsonst in der Tradition immer wieder als Dom bezeichnet wird. Innerhalb dieser monumentalen Herrschafts- und Kirchenbauten setzte der Welfenherzog gegen Ende der 1170er Jahre einen weiteren Akzent mit dem einzigartigen Löwendenkmal auf dem Burgplatz. Mit diesem unerhörten Bronzewerk betonte er nicht nur einen Gerichtsort mit einem Denkmal und Merkzeichen seiner herzoglichen Gewalt, sondern setzte ein »stellvertretendes Bildnis«²³), das den Menschen selbst vergegenwärtigen sollte und das durch die Löwengestalt auf des Herzogs welfische Abkunft deutete. Dieses Löwendenkmal²⁴) verweist im Kontext von Residenz und Stiftskirche auf das einzige ähnliche Ensemble, das ihm innerhalb des deutschen Reiches an die Seite zu stellen ist, nämlich Karls des Großen Pfalz in Aachen mit dem Dom und der bronzenen »Lupa«²⁵). Der Aachenvergleich mit dem Ausblick auf die römische (kapitolinische) Bronzewölfin beim Lateranspalast betont den Anspruch, der hinter solchen Architektur- und Denkmalszitate vermutet werden kann, und akzentuiert die funktionale Übereinstimmung der bronzenen Standbilder »und ihrer jeweiligen Situierungen in einem räumlichen Ensemble, das in beiden Fällen (Aachen und Rom, d. Verf.) Herrschaft repräsentiert«²⁶). Wieweit diese Architekturzitate

22) Ob Dankwarderode wirklich als Konkurrenzunternehmen zu Goslar aufgefaßt werden kann, hat Cord MECKSEPER durch einen weit ausgedehnten Vergleichsrahmen jüngst eher kritisch gesehen: Cord MECKSEPER, Die Goslarer Königspfalz als Herausforderung für Heinrich den Löwen?, in: Katalog Braunschweig 1995, 2, S. 237–243, bes. S. 241–242. Im Kontext der hier angestellten Vergleiche zwischen fürstlichen und kirchlichen Mäzenen ist Mecksepers Verweis auf die Vorbildlichkeit von Bischofssitzen mit dem Grundmodell einer rechtwinkligen Zuordnung von repräsentativem Saalbau zum West- oder Ostende der Bischofskirche besonders beachtenswert (S. 242).

23) Mit diesem von Adolf REINLE, Das Stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich – München 1984 übernommenen Begriff erfaßt OEXLE Funktion und Sinngehalt des Löwendenkmals: OEXLE, Memoria Heinrich des Löwen (wie Anm. 19), S. 138, Anm. 50; DERS., Fama und Memoria. Legitimationen fürstlicher Herrschaft im 12. Jahrhundert, in: Kat. Braunschweig 1995, 2, S. 62–68, S. 63. Zur Geschichte der kunsthistorischen Bewertung, zur morphologischen und funktionalen Tradition des Löwendenkmals vgl. ausführlich: Peter SEILER, Der Braunschweiger Burglöwe – »Epochale Innovation« oder »einzigartiges Kunstwerk«?, in: Herbert BECK und Kerstin HENGEVOSS-DÜRKOPP (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert (Schriften des Liebieghauses 1), Frankfurt a.M. 1994, S. 533–564; DERS., Welfischer oder königlicher Furor? Zur Interpretation des Braunschweiger Burglöwen, in: Xenia von Ertzdorff, Die Romane vom Ritter mit dem Löwen (Chloe. Beihefte zum Daphnis 20), Amsterdam – Atlanta 1994, S. 135–183; DERS., Der Braunschweiger Burglöwe – Spurensicherung auf der Suche nach den künstlerischen Vorbildern, in: Kat. Braunschweig 2, S. 244–256.

24) Zum neuen Stand der Datierung des Löwendenkmals vgl. Klaus NASS, Zur Cronica Saxonum und verwandten Braunschweiger Werken, in: DA 49 (1993) S. 557–582.

25) Katalog Braunschweig 1, Nr. D 21 (Niehoff), S. 180.

26) OEXLE, Fama und Memoria (wie Anm. 23), S. 65.

in dem langwierigen, über des Löwen Lebenszeit hinausreichenden Entstehungsprozess Braunschweigs als Stadtgestalt und Residenzort²⁷⁾ gezielt und bewußt gesetzt und gelesen worden sind, läßt sich allerdings nur im Nachhinein interpretierend postulieren. Wenn C. Meckseper darauf hinweist, daß »das Errichten monumentaler Architektur zu allen Zeiten der Geschichte auch eine eigenständige Form der Konkretisierung von Macht darstellte«, und er deshalb vor allzu fertigen Gedankenbildern der für die Zeitgenossen eher als Baustellen erlebbaren Orte wie Goslar, Braunschweig oder auch Aachen und Rom warnt, so klingt darin Vorsicht gegenüber der Möglichkeit an, Monumentalbauten (und dies zumeist aufgrund von Rekonstruktionen) als Quellen mit schon integrierter historischer Relation zu lesen. Das ändert aber nichts an der Bedeutung und grundsätzlichen Deutbarkeit²⁸⁾ des für das 12. Jahrhundert unerhörten Herrschaftszentrums in Braunschweig. Daß hier, wo Heinrich der Löwe selbst Handel und Gewerbe zum Blühen brachte und aufgrund seiner rücksichtslosen Territorialpolitik auch erhebliche Reichtümer anhäufte, ein besonders guter Nährboden für die Künste entstand, ist zu vermuten²⁹⁾. Die Existenz der Bauten im Burgbereich, das Denkmal und ebenso die wenigen auf den Herzog zurückgehenden Teile der Ausstattung des Blasiusstiftes, die wir noch haben³⁰⁾, zeigen, daß in Braunschweig³¹⁾ Handwerker und Künstler arbeiteten, die Außerordentliches zu leisten vermochten. Ob je-

27) Zur Diskussion des Residenz-Begriffs und seine Anwendbarkeit auf das Braunschweig Heinrichs des Löwen vgl. OEXLE, *Memoria* (wie Anm. 19), S. 176; DERS., *Fama und Memoria* (wie Anm. 23), S. 65.

28) Günther BANDMANN, *Ikonomie der Architektur*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1951, S. 67–109, Wiederabdruck in: Martin WARNKE (Hg.), *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1984, S. 19–71.

29) Dietrich KÖTZSCHE, *Kunsterwerb und Kunstproduktion am Welfenhof in Braunschweig*, in: *Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter* (wie Anm. 19), S. 237–261.

30) *Kat. Braunschweig 1*, 1995: D 26, S. 192ff. (Marienaltar), D 27, S. 195 (Leuchter), D 37, S. 218 (Glasmalereien).

31) Sicher haben nicht nur in Braunschweig Künstler für Heinrich den Löwen gearbeitet. Dies hat zuletzt Dietrich KÖTZSCHE untersucht, vgl. Anm. 29. Daß aber gerade die großen Bronzewerke, das Löwendenkmal, der Leuchter und die Altarsäulen für St. Blasius in Braunschweig selbst gegossen wurden, was aus den übereinstimmenden Legierungen und dem chemisch nach Braunschweig zu lokalisierenden Formlehm für den Löwen hervorgeht, ist wichtig festzuhalten. Vgl. *Kat. Braunschweig 1995*, 1, Nr. D 27 (Norbert Koch), S. 195; vor allem Hans DRESCHER, *Zur Gießtechnik des Braunschweiger Löwen*, in: Gerd SPIES (Hg.), *Der Braunschweiger Löwe* (Braunschweiger Werkstücke 62), Braunschweig 1985, S. 289–428; Josef RIEDERER, *Die Metallanalyse des Braunschweiger Löwen*, in: ebd., S. 167–180; Werner SCHNEIDER, *Gibt der sedimentäre Inhalt des Braunschweiger Löwen Hinweise auf seinen Herstellungsort?*, in: ebd., S. 275–288; Hans DRESCHER, *Ein Kommentar zu Gerhard Laub: Zum Nachweis von Rammelsberger Kupfer*, in: Frank Neidhart STEIGERWALD (Hg.), *Goslar. Bergstadt – Kaiserstadt in Geschichte und Kunst. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Goslar vom 5. bis 8. Oktober 1989* (Schriften der Kommission für niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen wissenschaftlichen Gesellschaft 6), Göttingen 1993, S. 313–316.

doch die für unser Bild vom Mäzen so wichtige persönliche Anteilnahme des Herzogs an der Entstehung der außerordentlichen Dinge in seinem Umfeld belegt werden kann, ist eine andere Frage.

Was wollte Heinrich der Löwe mit dem Kunstkreis, welcher, wie immer man ihn auch wertet und definiert, um seine Person herum manifest wird? Sicherlich nicht eine Blüte der Künste um ihrer selbst willen wie die Gonzaga in Mantua oder die in der Wiener Ausstellung so eindrucksvoll dargestellte Isabella d'Este in Ferrara³²⁾, wie Kaiser Maximilian I. oder ein Kurfürst wie Friedrich der Weise.

Wir müssen uns immer wieder klarmachen, auf welcher schmalen Denkmälerbasis diese Fragen gestellt und Antworten vorgeschlagen werden. Und auch Swarzenskis Erweiterung dieser Denkmälerbasis um die ganze Region, die im Einflußbereich des Herzogs lag, bringt uns den Löwen als persönlich handelnden Mäzen nicht näher, dagegen aber, bei aller von Swarzenski angewandten Vorsicht, doch die Gefahr einer Personalisierung regionaler Stilgeschichte.

Darüber, wie die Kunst bei den Bestellern aufgenommen wurde oder was sie von ihr erwarteten, hören wir in dieser Zeit oft nur Topisches, und nur in den seltensten Fällen können wir aus kleinen Wendungen auf ein Interesse schließen, das nicht nur der gut gelungenen Sache im Rahmen ihrer Zweckbestimmung gilt, sondern unabhängig von dieser Bestimmung der Sache selbst. Sehr klar hat das zum Beispiel H.P. Neuheuser für das Schönheitsempfinden Sugers in einer neuen Untersuchung der Kirchweihbeschreibungen des großen Abtes von Saint Denis gezeigt³³⁾. »Das Schöne hat hier (nämlich auf Erden) wie dort (im Himmel) nur dienende Funktion: Hier verweist es auf die andere Welt, dort ist kein Sein außerhalb des Dienens möglich. Zwischen diesen beiden Polen ist kein Raum für die Entwicklung einer autonomen Ästhetik«. Wenn wir also von Suger als einem der großen Mäzene des Mittelalters sprechen, dessen Kirchenbau von Saint-Denis den Beginn der gotischen Architektur markiert, so reden wir sicherlich von einem Menschen, der Freude an erlesenen Dingen hatte und sie mit Kennerschaft und Verstand zur Verschönerung seines Gotteshauses sammelte. Aber überall in seinen ausführlichen Texten, in denen er seine Leistungen für den Bau des Gotteshauses verewigt hat, sind Gold und Edelsteine, das Licht, das durch den neuartigen Chorumgang in sein Gotteshaus fließt, und die Schönheit der Säulen nicht um ihrer selbst willen als schön zu loben, sondern weil sie Bestandteil des *decor domus dei* sind, und somit selbst Gottesdienst.

32) Kat. La Prima Donna del Mondo. Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Wien 1994.

33) Hanns Peter NEUHEUSER, Die Kirchweihbeschreibungen von Saint-Denis und ihre Aussagefähigkeit für das Schönheitsempfinden des Abtes Suger, in: Günter BINDING und Andreas SPEER (Hg.), Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, Stuttgart 1993, S. 117–183, hier S. 116.

Wenn wir also den neuzeitlichen Begriff des Mäzens auf die mittelalterlichen Gönner, Auftraggeber oder Stifter anwenden, so müssen wir einschränken, daß für diese Personen trotz allen hohen Qualitätsanspruchs an die von ihnen beförderten künstlerischen Leistungen die Kunst selbst keinen autonomen Charakter hatte, sondern im mehrfachen Wortsinn der Repräsentation diente³⁴). Auch der berühmte Briefwechsel zwischen dem geheimnisvollen *aurifaber G.* und dem mächtigen Abt Wibald von Stavelot ist nicht eigentlich ein Beweis für mäzenatischen Umgang in dem Sinne, daß hier zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler über die Kunst an sich gesprochen wurde, sondern es geht ganz konkret um Geld. Zwar lobt sich der Künstler mit einem Selbstbewußtsein, das wir auch anderwärts in diesem individualistischen Jahrhundert finden³⁵), aber was er über seine Kunst sagt, hat weniger mit Ästhetik als mit Broterwerb zu tun, und Wibald selbst sagt: »Deine Kunst empfiehlt der Glaube. Dein Werk begleitet die Wahrheit«. Auch hier geht es also um die Inhalte, denen die Kunst dient³⁶). Wollen wir also den Begriff Mäzen für das 12. Jahrhundert anwenden, um Heinrich den Löwen auf seine mäzenatischen Eigenschaften zu befragen, so müssen wir diesen funktionalen Umgang mit der bildenden Kunst von vornherein mitmeinen. Das wird auch bei jenen Künsten evident, bei denen das Verhältnis von Auftraggeber, Gönner, Besteller und Produzent übergreifender erforscht ist, als in der bildenden Kunst, nämlich bei Dichtung, Literatur und der ebenfalls zu den *artes* zählenden Wissenschaft³⁷). Ein sprechendes Beispiel präsentiert P. Johaneck in dem Austausch Friedrich Barbarossas mit dem Pisaner Gelehrten Burgundio. Der verspricht dem Kaiser in der Widmung eines seiner Werke *gloria et eternum nomen*, wenn der Kaiser weitere Werke des Gelehrten fördere und damit auch sein eigenes Interesse nach Unterrichtung und Erkenntnis befriedige. *Gloria et eternum nomen* setzt Johaneck ausdrücklich gleich mit »Mäzenatenruhm«. Zum Element der Repräsentation, die nicht zuletzt aus adeligem Selbstverständnis³⁸) erwächst, kommt also als Motivation mäzenatischer Tätigkeit das Bewußtsein des Zusammenhangs von *fama* und *memoria*³⁹).

34) Hedda RAGOTZKY und Horst WENZEL (Hg.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990.

35) Harald KELLER, *Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter*, in: *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt*, Wiesbaden 1981, S. 191–219; Peter Cornelius CLAUSSEN, *Künstlerinschriften*, in: *Ornamenta Ecclesiae*, Kat. Köln 1985, 1, S. 263–276.

36) Zitiert nach Anton LEGNER, *Zur Ausstellung und zum Katalog*, in: *Rhein und Maas*, Bd. 1, Köln 1972, S. 17.

37) Vgl. Anm. 10.

38) Otto Gerhard OEXLE, *Welfische Memoria. Zugleich ein Beitrag über adlige Hausüberlieferung und die Kriterien ihrer Erforschung*, in: *Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter* (wie Anm. 19), S. 61–94.

39) OEXLE, *Die Memoria Heinrichs des Löwen* (wie Anm. 19).

Sicherlich können wir für das Mittelalter sagen, daß Mäzenatentum gezielte Beauftragung von Künstlern oder Kunsthandwerkern und spezifizierte Anforderungen an einzelne Kunstwerke meint. Es fragt sich nun aber doch, ob jeder, der ein wirklich bedeutendes Kunstwerk schenkt oder in Auftrag gibt, deshalb auch ein Mäzen ist, und ob man wirklich unter dem Oberbegriff ›Mäzen‹ mehr oder weniger alle Gönner, Auftraggeber, Stifter, *fundatores*⁴⁰⁾ und Schenker fassen kann, wie dies Joachim Bumke in der Einleitung zu seinem großen Buch über die literarischen Mäzene in Deutschland 1150–1300 tut, wenn er sagt: »Es empfiehlt sich, den Begriff des Gönner­tums so weit zu fassen, daß er alle Bereiche von Kunst, Literatur und Wissenschaft umfaßt, der sich auf die Förderung durch fürstliche Mäzene erstreckte«. Hierher gehören für ihn auch bedeutende Geschenke an Kirchen, und er fährt fort: »Der große Kronleuchter des Aachener Münsters, den Kaiser Friedrich I. gestiftet hat, kann dafür als Beispiel dienen, ebenso die Armreliquiare Heinrichs des Löwen oder das byzantinische Reliquiar, das Heinrich von Ulmen 1208 einem Kloster geschenkt hat, und das sich heute im Limburger Dom befindet«⁴¹⁾. Nun wird man den großen Radleuchter, das Bild des himmlischen Jerusalem, im karolingischen Oktogon zu Aachen und ebenso die von Heinrich dem Löwen selbst gestifteten Armreliquiare des Welfenschatzes⁴²⁾ sicher in eine Beziehung zu den jeweiligen Auftraggebern bringen können, die deren persönliche Anteilnahme an der Fertigung dieser Kunstwerke plausibel oder zumindest nicht unwahrscheinlich erscheinen lassen. Aber die Limburger Staurothek, um 970 am byzantinischen Kaiserhof geschaffen, ist am Anfang des 13. Jahrhunderts nicht das absichtsvolle Geschenk eines Auftraggebers oder Bestellers oder Gönners gewesen, denn der Ritter Heinrich von Ulmen hat dieses außerordentlich kostbare Reliquiar mit der großen Kreuzreliquie darin bei der Plünderung von Konstantinopel wahrscheinlich in höherem Auftrag gestohlen und es eher aus Verlegenheit bei seiner Schwester, die Äbtissin im Kloster Stuben war, untergebracht⁴³⁾.

Aber Förderung von Kunst durch fürstliche Mäzene bedeutet in unserer Fragestellung eben nicht nur Schenkungen, welche die verschiedensten Motive haben können, oder die Bereitstellung des materiellen Substrats für die Stiftung oder Produktion von Kunst. Wenn wir die Frage nach dem Mäzenatentum einer Persönlichkeit wie Heinrich dem Löwen stellen, dann wollen wir eben doch wissen, inwieweit er sich mit der Gestalt, der Schönheit, der Wirkung und der Konzeption der Kunstwerke, die er veranlaßte, auch auseinandergesetzt

40) Christine SAUER, *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 109), Göttingen 1993.

41) BUMKE, *Mäzene* (wie Anm 8), S. 39.

42) Vgl. KÖTZSCHE, *Kunsterwerb* (wie Anm. 29), S. 243–244, der gerade die von Heinrich dem Löwen selbst gestifteten Armreliquiare zu den künstlerisch schwächeren Arbeiten aus dem ›Kunstkreis‹ zählt.

43) Eberhard SCHENK ZU SCHWEINSBERG, *Kunstgeschichtliche Probleme der Limburger Staurothek*, in: *Das Münster* 8 (1955) S. 201–240.

hat. Damit geraten wir einerseits wieder in Gefahr, neuzeitliche Maßstäbe anzulegen⁴⁴⁾, andererseits stellt sich das Problem, daß der Stifter, Besteller oder Geldgeber keineswegs immer identisch ist mit dem ›Concepteur‹⁴⁵⁾, daß also die mitschöpferische innere Anteilnahme an der Entstehung des Kunstwerkes, die persönliche Verbindung zum Künstler, nicht unbedingt nur beim ›Mäzen‹, der das Geld gibt, liegen muß, sondern vielleicht bei einem Experten aus der Umgebung des Mäzens, der über Form und Inhalt des Kunstwerkes mit dem ausführenden Künstler oder Handwerker entscheidet. Schließlich ist beim Charakter der Funktionalität, die Kunst für den Mäzen und Auftraggeber oder »Concepteur« immer hat, eines besonders wichtig: Für ihn wird die Kunst zu einem »Medium seiner eigenen Legitimation«⁴⁶⁾. Damit stellt sich auf einer neuen Ebene die Frage nach der repräsentativen Absicht mäzenatischen Tuns und zugleich die Frage, ob sich dieses im Streben nach »irdischem Ruhm und himmlischem Lohn«⁴⁷⁾ erschöpft oder vielleicht doch erst im Bemühen um eine an die Form gebundene Aussagekraft des Kunstwerks Erfüllung findet.

Kehren wir zu Heinrich von Blois zurück, der sich selbst als *autor*, also als Veranlasser der beiden sehr qualitätvollen Emailplatten bezeichnet, deren ursprünglichen Zusammenhang wir nicht mehr ermitteln können. Wir kommen damit in ein höfisches Umfeld, das Heinrich dem Löwen durch seine Verbindung mit dem englischen Königshaus vertraut war, ein Umfeld, in dem die kulturell fruchtbare Verzahnung von klerikaler Literalität und ritterlichen Adelsidealen⁴⁸⁾ schon ein ausgeprägteres Eigenleben gehabt haben mag, als etwa am Hof Barbarossas oder Heinrichs des Löwen selbst. Sicherlich gab es in den festen englischen Residenzen »Formen (...) des Einsatzes visueller Medien für weltliche Überzeugungsarbeit und für eine staatliche Repräsentanz, aber auch die Formen einer rekreativen, subjektiven ästhetischen Rezeption«⁴⁹⁾.

Damit werden Lebensumstände greifbar und erlebbar⁵⁰⁾, die wir für den Hof des Löwen in Braunschweig ebenso voraussetzen können, auch wenn uns für unsere Vorstellung hier die Quellen und teilweise auch die Denkmäler im Stich lassen. Der Bruder des englischen Königs Stephan, durch seine Mutter Adela Enkel Wilhelms des Eroberers, gilt als »a man of cosmopolitan wealth and culture and one of the greatest art patrons of the romanesque

44) Vgl. Anm. 13.

45) Beat BRENK, Der Concepteur oder sein Adressat oder: Von der Verhüllung der Botschaft, in: Joachim HEINZLE (Hg.), *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt a.M. – Leipzig 1994, S. 431–450.

46) Beat BRENK, Bischöfliche und monastische ›committenza‹ in Süditalien am Beispiel der Exultet-Rollen, in: *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale 1* (Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto medioevo 39/1), Spoleto 1992, S. 275–302.

47) MEIER, JÄGGI und BÜTTNER, Irdischer Ruhm (wie Anm. 9).

48) JOHANEK, Kultur und Bildung (wie Anm. 10).

49) WARNKE, Hofkünstler (wie Anm. 2), S. 11

50) Vgl. die Exponate aus dem anglo-normannischen Herrschaftsbereich, Kat. Braunschweig 1995, Nr. D 94-D 120.

world«⁵¹). In Cluny erzogen, war er 1126 Abt der reichsten Abtei in England geworden, nämlich Glastonbury, bald darauf 1129 Bischof von Winchester, der zweitreichsten Diözese nach Canterbury, und von 1139 bis 1143 hatte er das Amt des päpstlichen Legaten in England inne und stand im Bürgerkrieg mit seinem ganzen politischen und militärischen Einfluß auf der Seite König Stephans⁵²). Neben vielen Burgen baute er in Winchester, an einem der wichtigen Hoforte der anglo-normannischen Dynastie, die damals über die halbe romanische Welt herrschte, 1138 einen Bischofspalast, der wie viele Denkmäler der englischen Romanik bis auf wenige Fragmente der skulpturalen Ausstattung verloren ist⁵³). Immerhin gehört zu diesen Fragmenten das Bruchstück einer Figur⁵⁴), die unmittelbar vergleichbar ist mit den Portalfiguren von Saint-Denis, die Abt Suger in Auftrag gegeben hatte. Die grundlegenden Neubauten von Glastonbury, die kostbaren Textilien, Elfenbeine und Goldschmiedearbeiten, die er nach Glastonbury schenkte, die Ausstattung seiner Bischofskirche in Winchester zu seinen Lebzeiten und die 63 zum Teil kostbarsten Altargeräte und Reliquiare, die nach seinem Tod für Winchester bestimmt wurden, erweisen Heinrich von Blois als einen der größten Kunstförderer Englands. Von seinen vielen Reisen interessiert in unserem Zusammenhang die nach Rom in den späten 1150er Jahren, wo er antike Statuen kaufte, – nach der ironischen Auskunft von Johannes von Salisbury angeblich aus Enttäuschung darüber, daß seine Interventionen beim Papst gegen den Rivalen Erzbischof Theobald von Canterbury erfolglos geblieben waren. Später stellte er sich, wenn auch nicht mit der Radikalität eines Thomas Becket, gegen Heinrich II. und seine Kirchenpolitik, was ihm diesmal das Lob von Johannes von Salisbury einbrachte. Nach dem Regierungsantritt von König Heinrich II. 1154 verlor er an politischem Einfluß, war 1155 bis 1158 im Exil in Cluny und starb 1171, im Jahr nach der Ermordung Thomas Bekets.

Was die Kunstförderung Heinrichs von Blois angeht, so gibt es in der englischen Literatur zwei Meinungen: die eine, die dem Kirchenfürsten aus königlichem Haus großen persönlichen Einfluß beimessen möchte und ihn – ähnlich wie das Swarzenski für Heinrich den Löwen tat – im Zentrum eines Kräftefeldes sieht, als mächtige Persönlichkeit, deren Ansprüche und weitreichende Verbindungen in direkter Weise auf viele – meist leider nur in den Quellen nachweisbare – Kunstwerke beziehbar sind. Das betrifft den größten Teil der zeitgenössischen Steinskulptur des Bischofspalastes und der Kathedrale von Winchester, den Import von Taufsteinen aus dem harten blauschwarzen Kalkstein, den man in England als Tournai Marble, bei uns als Namurer Blaustein zu bezeichnen pflegt, vor allem

51) Christopher BROOKE, The historical Background, in: English Romanesque Art 1066–1200, Katalog London 1983, S. 42.

52) STRATFORD, Enamel (wie Anm. 3), S. 55.

53) George ZARNECKI, Henry of Blois, a Patron of the Arts, in: Sarah MACREADY und F.H. THOMPSON (Hg.), Art and Patronage in the English Romanesque, London 1986, S. 159–172.

54) Katalog English Romanesque Art (wie Anm. 51), Nr. 148, S. 183.

die zumindest in einem bedeutenden und qualitätvollen Fragment nachweisbaren direkten Beziehungen zur aktuellen französischen Skulptur, sowie den möglichen Einfluß auf die Buchmalerei von Winchester. George Zarnecki, der dieses Bild entworfen hat⁵⁵⁾ und dessen unermüdlicher Beständigkeit im Aufspüren von Fragmenten die mittelalterliche Kunstgeschichte in England einen Großteil ihres Gegenstandes, nämlich die materielle Kenntnis der mittelalterlichen Skulptur im Land verdankt⁵⁶⁾, hat hierfür die Indizien zusammengetragen und dabei solchen Zeugnissen wie dem Skulpturenerwerb in Rom entsprechende Bedeutung beigemessen.

Neil Stratford⁵⁷⁾ hingegen, dem die eingehende Studie der beiden Emailplatten verdankt wird, die eigentlich unser Bild von Heinrich von Blois greifbar machen, wertet die antiquarischen Interessen des Bischofs als normale standesgemäße Liebhaberei eines außerordentlich begüterten und gebildeten Adligen und bewertet auch seine reichen Stiftungen sachlicher und relativierend im Vergleich zu ähnlichen Quellen. Im Zusammenhang mit Christopher Brookes Urteil, Henry of Blois sei eben »the kind of man who liked to leave his mark wherever he went«⁵⁸⁾, erwähnt Stratford auch den außerordentlich prächtigen Ring, den der Bischof nach St. Albans geschenkt hat. Matthäus Paris hat ihn zusammen mit anderen Geschenken an sein Kloster in seinem *liber additamentorum* zur Abtsgeschichte von St. Albans 1257 sowohl ausführlich beschrieben als auch gezeichnet⁵⁹⁾ und vergißt nicht zu erwähnen, daß der Bischof von Winchester seinen Namen in die Ringschiene hatte eingravieren lassen. Auch die Existenz der beiden außerordentlich qualitätvollen Emailplatten, die den verschiedensten Zusammenhängen zugeordnet werden können, einem großen Altarkreuz, der Platte eines großen Tragaltars, einem Altar-Retabel oder Antependium, sieht Stratford im Zusammenhang der gleichsam normalen Stiftungen eines großen Herrn. Er nimmt als gegeben an, daß diese Emails, eindeutig von einem der besten Goldschmiede des Maaslandes geschaffen, für einen englischen Auftraggeber mit intensiven kontinentalen Verbindungen durchaus erreichbar waren⁶⁰⁾. Vor allem sieht Stratford die wenigen Reste dessen, was Heinrich von Blois gestiftet hat, auch im Zusammenhang des Hofes von Winchester und der anderen reichen Klöster dort, für die ja auch viele Künstler tätig gewesen sein müssen. Leider ahnen wir auch hier nur Fragmentarisches, etwa in der Nachricht von Vogelfresken »in the kings chamber« im Palast von Winchester, die Henderson mit der Illu-

55) ZARNECKI, Henry of Blois (wie Anm. 53).

56) Vgl. Neil STRATFORDS Vorwort zu: Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki, Bury St. Edmunds 1987.

57) Vgl. Anm. 3. Neil Stratford danke ich außerdem herzlich für ein anregendes Gespräch zum Thema und für vielfältige Hilfe.

58) STRATFORD, Enamel (wie Anm. 3), S. 55.

59) Anne WARD, John CHERRY, Charlotte GERE und Barbara CARLIDGE, The ring from antiquity to the twentieth century, London 1981, nr. 115, S. 60.

60) STRATFORD, Enamel (wie Anm. 3), S. 58.

stration englischer Bestiarien, vor allem der Geschichte von Adler und Pelikan zusammenbringt. Sie sind als Allegorie auf das Verhältnis Herinichs II. zu seinen Söhnen und deren Rebellion deutbar⁶¹). Elf bis achtzehn Jahre nach dem Tod des großen englischen Kirchenfürsten hat Heinrich der Löwe sich bei seinen Exilierungen in England 1182 bis 1185 und 1189 in diesem Ambiente bewegt⁶²), das für Menschen wie Heinrich von Blois und Stephan von England und sicherlich nicht ohne ihren Einfluß gestaltet worden war.

Bezogen auf die Maßstäbe, nach denen sich Heinrich der Löwe gerichtet haben mag, ist Thomas Becket eine ebenso interessante Figur, obwohl es wieder nur sehr wenige Dinge gibt, die wir direkt mit ihm als Kunstförderer in Verbindung bringen können. Trotzdem ist es Ursula Nilgen⁶³) in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel ›Intellectuality and Splendour‹ gelungen, die Bildung und Geistigkeit, das Qualitätsbewußtsein und die Prachtliebe der außergewöhnlichen Persönlichkeit in Beziehung zu setzen zu Becketts politischen Aktionen – nicht zuletzt auch zu seiner Herkunft; denn im Gegensatz zu Heinrich von Blois ist Becket ein intellektueller Aufsteiger, der auf der Basis seiner hervorragenden französischen Schulbildung als *clericus* in der Umgebung des Erzbischofs Theobald von Canterbury in das Zentrum der Macht gelangt. 1154 wird er Erzdiakon von Canterbury und Kanzler von England, 1162 wird er in Canterbury Erzbischof und legt mit seiner konsequenten und kompromisslosen Abkehr von den politischen Zielen seines königlichen Dienstherrn und Freundes den Grund für den Konflikt, der mit dem Mord im Dom endet. Aus wenigen Indizien, wie dem Privatsiegel Becketts, einer antiken Merkur-Gemme⁶⁴), und den erschließbaren persönlichen Beziehungen zwischen Becket und einem der großen Geister seiner Zeit, Johannes von Salisbury, weiter der frühesten in England verfügbaren Kopie des glossierten Bibeltexes des Petrus Lombardus und schließlich dem Fragment eines Freskos in der Anselm-Kapelle des Chorumganges von Canterbury rekonstruiert Ursula Nilgen das Bild eines wahren Mäzens. In seinem Vorwort zum ›Policraticus‹ sagt Johannes von Salisbury deutlich aus, daß er das Buch ohne die Ermutigung Becketts nicht geschrieben hätte, und wenn er dem *vir nostri aetatis elegantissimus* die Mühen des Schreibens bei seiner rastlosen Lebensweise schildert, so doch in der Erwartung, daß dieser ihm zu dem nötigen Unterhalt und der Ruhe für das Schreiben verhelfen werde. Aus den eigenen Schriften des Johannes von Salisbury können wir herauslesen, daß es Becketts fordernde Initiative und seine leidenschaftliche Freude an intellektuellen Fragestellungen und brillanter literarischer Form waren, die den Freund zur Leistung angetrieben haben. »This was more

61) Xenia MURATOVA, Bestiaries: An Aspect of mediaeval Patronage, in: MACREADY/ THOMPSON (wie Anm. 53), S. 118–144, bes. S. 137.

62) Ursula NILGEN, Heinrich der Löwe und England, in: Kat. Braunschweig, 2, S. 329–342.

63) Ursula Nilgen, Intellectuality and Splendour: Thomas Becket as a Patron of the Arts, in: MACREADY und THOMPSON (wie Anm. 53), S. 145–158.

64) Kat. Braunschweig 1995, Nr. D 117 (Claus-Peter Hasse), S. 324–325.

than simple protective patronage«⁶⁵). Ebenso verhält es sich mit dem Freskenfragment, das die Episode aus der Apostelgeschichte mit dem Apostel Paulus zeigt, der die Viper abwehrt. Hier hat Nilgen ausführlich begründet⁶⁶), daß die Malerei politisch in eine direkte Beziehung zu Becketts Bemühungen um die Heiligsprechung Anselms von Canterbury zu bringen ist und daß das Thema auch mit seiner ganz persönlichen Situation zusammenzusehen ist, wird es doch in der mittelalterlichen Exegese als Beispiel für die Umkehr zu einem tugendhaften Leben nach geistigem und moralischem Schiffbruch gelesen und weiter als *exemplum* für den geistlichen Lehrer, der sich von bösen Geistern nicht von der Ausübung seiner Pflichten abhalten läßt. Hier wird eine persönliche Relation zwischen der geistigen Verfassung des Auftraggebers und den Kunstwerken, die er veranlaßt, greifbar.

Dies ist eine Relation, die immer wieder auch aus den Werken herausgelesen wird, die besonders eng mit Heinrich dem Löwen zusammenhängen, etwa dem Evangeliar und dem Löwendenkmal. Sicherlich kann man dem Welfenherzog, der sich im Alter oft die ganze Nacht lang Chroniken vorlesen ließ⁶⁷), nicht unbedingt die Lust am Disput über theologische und philosophische Spitzfindigkeiten unterstellen, wie sie Thomas Becket liebte. Aber seine Art von Bildung, die Weltgewandtheit und die Kenntnisse, die er aufgrund seiner Stellung und Erziehung, durch seine Reisen und politischen Zielsetzungen erworben hat, sind sicher in Beziehung zu setzen zu den Dingen, mit denen er sich umgeben wollte und für die er die materiellen Grundlagen zu schaffen mußte.

Nichts wissen wir außer dem, was uns die Quellen – allerdings meistens für eine spätere Zeit – sagen über die tägliche Lebensumwelt des Herzogs und seiner Gemahlin⁶⁸), wie weit das, was M. Warnke als den Einsatz visueller Medien für weltliche Überzeugungsarbeit und staatliche Repräsentanz bezeichnet, das Innere der Burg Dankwarderode geprägt hat, wie sich der Herzog in Relation zu seinen Vorfahren in der Monumentalkunst dort etwa in Fresken oder textilen Kunstwerken hat darstellen lassen⁶⁹), in welcher Relation die Kostbarkeit der Kleidung, die in den Widmungs- und Krönungsbildern der Evangelienhandschrift aufscheint, zu dem stand, was im Sinne herrscherlicher, und deshalb auch immer beispielhaft öffentlicher Lebensführung gleichsam normal⁷⁰) war, in welchem Verhältnis die

65) NILGEN, *Intellectuality* (wie Anm. 63), S. 149.

66) Ursula NILGEN, *Thomas Becket as a Patron of the Arts*, in: *Art History* 3 (1980) S. 357–374.

67) Darüber der Beitrag von Dieter KARTSCHOKE, in diesem Band.

68) Vgl. zu einem sehr wichtigen Element dieser Lebensumwelt, nämlich den Textilien, Leonie VON WILCKENS, *Textilien im Blickfeld des Braunschweiger Hofes*, in: *Kat. Braunschweig 1995*, 2, S. 292–300.

69) Zur Ausstattung gleichzeitiger Pfalzen Barbarossas, vor allem der Fresken in Hagenau, die nach dem Zeugnis des Gottfried von Viterbo *omnia preterita recolunt monstrantque futura*, vgl. GANZ, *Friedrich Barbarossa* (wie Anm. 10), S. 645.

70) Vgl. Renate KROOS, *Die Bilder*, in: *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen* (wie Anm. 21), S. 164–243, hier S. 183f. und 231 zur Kleidung des Herzogspaares im Widmungsbild und im Krönungsbild des Evangeliiars. Vgl. auch VON WILCKENS (wie Anm. 68).

außerordentliche Qualität der Kunstwerke für den kirchlichen Gebrauch zu den weniger gut vorstellbaren Dingen stand, die der weltlichen Repräsentation dienten⁷¹⁾.

Dennoch: das Wenige, das wir haben, zeigt, daß der Welfe in den Künsten standesgemäß das Beste und zum Teil Außerordentliches gefordert und auch bekommen hat, und das ist sicher auch ein Merkmal des Mäzens, daß er von den Künstlern mehr und anderes verlangt, als der ›normale‹ Auftraggeber.

Ein Beispiel sei der Marienaltar, den die Herzogin Mathilde gestiftet hat und mit dessen Stiftung das »goldglänzende Buch« zusammenhängt⁷²⁾. Diesen Kultort als Tischaltar ausbilden zulassen, fällt immerhin aus dem gewohnten Rahmen⁷³⁾. Die schon durch ihre Größe kostbare Marmorplatte⁷⁴⁾ und erst recht die Bronzesäulen mit ihren Adlerkapitellen setzten einen größeren handwerklichen Aufwand voraus, als ein aus Stein gemauerter Altar. In der »Sprache der Materialien«⁷⁵⁾ sollte mit diesem Altar sicher etwas ausgesagt werden, denn die Bronze, dies zeigt sich nicht zuletzt am Braunschweiger Löwen, ist ein Werkstoff, der einerseits eng mit dem Herrscherlob⁷⁶⁾ verknüpft ist, zum anderen ein Werkstoff, »um Qualitäten des Gemeinwesens zu repräsentieren«. Der bronzene Leuchter dagegen ist ein auch sonst anzutreffendes, nobilitierendes Ausstattungsstück für eine ranghohe Kirche, das schon in seiner künstlerischen und handwerklichen Ausführung den hohen Anspruch des Auftraggebers kenntlich werden läßt. Aber als Objekt selbst hat er nicht die gleiche Außerordentlichkeit wie der Altar. Peter Bloch hat für die Zeit, in der dieser Leuchter entstand, in den Quellen viele andere nachgewiesen, deren ebenso hohe Qualität durch die nachweisbaren Auftraggeber erschließbar wird⁷⁷⁾. Beide Gegenstände stehen in einem

71) Vgl. Franz NIEHOFF, Heinrich der Löwe, Herrschaft und Repräsentation. Vom individuellen Kunstkreis zum interdisziplinären Braunschweiger Hof der Welfen, in: Kat. Braunschweig 1995, 2, S. 213–236, bes. S. 233f., »Repräsentation am Hof«.

72) Die Datierungsfrage des Evangeliars muß hier, unter Verweis auf die umfangreiche Diskussion und deren kritische Zusammenfassung durch Otto Gerhard OEXLE, Zur Kritik neuer Forschungen über das Evangelium Heinrichs des Löwen, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 245 (1993) S. 70–109, nicht nochmals aufgegriffen werden, zumal die hier erörterte Frage, wie sich Heinrich der Löwe als Mäzen definieren läßt, dazu nichts beitragen kann. Auch wird die Datierungsfrage seitens der kunsthistorischen Forschung weitgehend als entschieden angesehen.

73) Eher zurückhaltend SWARZENSKI, Kunstkreis (wie Anm. 5), S. 250: »(...) ein gar nicht anspruchsvolles Werk. Trotzdem fällt es durch die Verwendung der Bronze in Verbindung mit der monumentalen Dekoration aus dem Üblichen heraus«; ebd., zum Bronzeleuchter: »(...) freilich eine Leistung von ganz anderer Art und von viel größerer künstlerischer Bedeutung: der siebenarmige Leuchter«.

74) Wahrscheinlich maasländischen Ursprungs, vgl. Kat. Braunschweig, 1995, 1, Nr. D 26 (F. NIEHOFF), S. 192ff.

75) Thomas RAFF, Die Sprache der Materialien (Kunstwissenschaftliche Studien 61), München 1994.

76) Norberto GRAMMACCINI, Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, in: Städel-Jahrbuch N.F. 11 (1987) S. 147–170.

77) Peter BLOCH, Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1963) S. 1–52.

Bedeutungs- und Verweiszusammenhang, der auf den salomonischen Tempel zu beziehen ist und dann auch auf die ›salomonischen Qualitäten‹ des fürstlichen Auftraggebers, was ja auch literarische Spuren hinterlassen hat⁷⁸⁾.

Die Kombination ›mehr, besser, außergewöhnlich‹ trifft sicher auch auf das nur noch aus den Quellen bekannte Reliquiar in Gestalt einer Kirche mit fünf Türmen zu, das der Löwe für seinen – in sich erstaunlichen – persönlichen Reliquienschatz machen ließ⁷⁹⁾.

Außerordentlich ist sicherlich der Burglöwe. Er ist als künstlerische Form von einer Freiheit und Gespanntheit, die der Tiergestalt in ihrer Verbindung von Lebendigkeit und Abstraktion (mag diese moderne Sichtweise erlaubt sein) den zeitlos gültigen Denkmalcharakter⁸⁰⁾ geben. Der Entwurf für dieses Löwendenkmal ist bedeutend⁸¹⁾, und das, obwohl die vollkommene äußere Erscheinung in einem bemerkenswerten Gegensatz steht zur technischen Vollendung des Gusses an sich. Was immer an Anspruch und Intention diesem Löwenbild im 12. Jahrhundert zugrundelag und auch durch die fertige Erscheinung transportiert werden sollte, der Guß selbst zeigt in der Rekonstruktion des technischen Vorganges, daß die Handwerker, die ihn gefertigt haben, so etwas noch nie zuvor gemacht hatten. Unterschiede in der Wandungsstärke, die jedes gewöhnliche Senatorenstandbild der Antike zum Einschmelzen verdammt hätten, fehlerhafte Gußpartien, nachgegossene Fehlstellen, Legierungsschwankungen, die darauf deuten, daß der Gußvorgang nicht glatt und in einem Zuge verlaufen ist, machen ganz plastisch erfahrbar, daß die hochgespannte Vorstellung eines Auftraggebers mit den technischen Möglichkeiten von qualifizierten Handwerkern zusammentraf, deren normale Kompetenz eher im Glockenguß gelegen haben dürfte⁸²⁾, so daß das gewünschte Ergebnis in einer Art von ›trial-and-error‹ Verfahren erreicht wurde. Wenn wir uns diesen mühevollen Gußvorgang vorstellen und auf das Gedanken-

78) Vgl. Klaus NIEHR, ›Sehen und Erkennen‹ – Anspruch, Ästhetik und Historizität der Ausstattung der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig, in: Kat. Braunschweig 1995, 2, S. 272–282.

79) KÖTZSCHE, Kunsterwerb (wie Anm. 29), S. 238.

80) Zur Interpretation des Löwen vgl. die Titel oben Anm. 23.

81) Und es hat, trotz der im Braunschweiger Ausstellungskatalog wiederholten traditionellen Ansicht (SEILER, Kat. Braunschweig 1995, 1, Nr. D 20, bes. S. 179), nichts mit ›Werken der Kleinkunst‹ zu tun. Vgl. zur Entwurfspraxis mittelalterlicher Güsse allgemein Hans DRESCHER, Zeichnerische Konstruktion plastischer Figuren durch ›Magdeburger‹ Gießer. Ein Beitrag zur Form- und Gießtechnik des Mittelalters, in: Ernst ULLMANN (Hg.), Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und stauferischer Neubau. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Magdeburg vom 7. 10. bis 11. 10. 1986 (Schriftenreihe der Kommission für niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftliche Gesellschaft 59), Leipzig 1989, S. 107–118. Zu den wenig tragfähigen Vergleichen des Burglöwen mit den Aquamanilien auch DERS., Zur Gießtechnik des Braunschweiger Burglöwen, (wie Anm. 31), S. 339. Ebenso kritisch zum Vergleich des ›Raubtieres‹ mit den ›Haustieren‹: Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Ursprung und Verbreitung mittelalterlicher Bronze-Weihräucherfässer. Überlegungen zum Hittfelder Rauchfaß-Fragment (Vortrag beim Festkolloquium zum 65. Geburtstag von Hans Drescher), in: Hammaburg, NF 10 (1994) S. 267–282, bes. S. 279–281.

82) Hans DRESCHER, Zur Gießtechnik (wie Anm. 31).

bild eines Hofes mit »herzoglichen Ateliers« projizieren, die Szwarzenski immer wieder vorsichtig zu definieren versucht⁸³⁾, worin ihm auch Otto Gerhard Oexle gefolgt ist⁸⁴⁾, so wird eines klar: In einem personellen und organisatorischen Gefüge, das selbst von so großer Instabilität war, wie ein mittelalterlicher Fürstenhof, ist es schwer, die Art und den Umfang von »Hofwerkstätten« zu definieren, selbst wenn es sich um einen Fürstenhof handelt, der dabei ist, zur festen Residenz zu werden. Wollen wir die vielfach zitierten Zeugnisse eines Walter Map, Walther von der Vogelweide oder Peter von Blois ernst nehmen⁸⁵⁾, so ist kaum damit zu rechnen, daß etwa anzunehmende Hofwerkstätten ständig besetzt, wohlausgestattet und in Produktion (nach welchem Plan?) oder in fortwährender Produktionsbereitschaft waren⁸⁶⁾. Hier ist wieder auf die außergewöhnliche Vereinigung von städtischer Siedlung und Pfalzbereich innerhalb der von Heinrich dem Löwen realisierten Umwallung von Braunschweig hinzuweisen. Für ständig anwesende Handwerker, die für ihren Lebensunterhalt nicht unbedingt auf einen unsteten Hof angewiesen waren, hat der Welfenherzog in seiner Stadt auf jeden Fall Lebensgrundlagen geschaffen. Wenn die Gießer für den Löwen ortsansässige Kunsthandwerker waren, dann haben sie Ähnliches nie zuvor und wohl auch nie mehr danach gemacht. Wenn sie auswärtige Spezialisten waren, dann sind diese Gießer nicht in Braunschweig geblieben. Gleich, wer die von Heinrich dem Löwen bestellten Bronzewecke geschaffen hat, für die Dauer der Aufträge für Leuchter, Löwe und Marienaltar haben diese Männer in Braunschweig gearbeitet, wie die übereinstimmenden Legierungen beweisen⁸⁷⁾. Wenn die Gießer des Löwen keine Spezialisten von außerhalb, sondern wirklich Glocken- und Grapengießer aus Braunschweig waren – und die Palette von deren normaler Produktion; Grapen, kleine Glocken, Rauchfässer, Leuchter, Gürtelschnallen und andere Kleinteile kennen wir aus vielen Stadtkerngrabungen –, dann würde diese Tatsache gerade für das monumentale Werk ein bezeichnendes Licht auf die Rolle des Auftraggebers und des »Erfinders«, des *auctor*, werfen, auf die Relation nämlich

83) Hinter der Verwendung von Begriffen wie »Atelier«, »Herzogs-Atelier«, einem »für den Herzog tätigen Atelier in Braunschweig«, »Lokalschule«, vor allem aber dem mit Abstand am häufigsten benutzten Begriff »Betrieb« (auch wenn z.B. im Bereich der Metallbearbeitung von der gleichzeitigen Verfügbarkeit von Metallguß, Email und anderen Techniken als Bestandteil der »Produktionspalette« gesprochen wird) steckt eine vielleicht doch eher neuzeitliche Vorstellung von mittelalterlichen Produktions- und Werkstattbedingungen.

84) Otto Gerhard OEXLE, Adliges Selbstverständnis und seine Verknüpfung mit dem liturgischen Gedenken – das Beispiel der Welfen, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 134 (1986) S. 47–75, S. 65ff.

85) GANZ, Friedrich Barbarossa (wie Anm. 10), S. 624–625.

86) Zum Problem von ortsfesten, künstlerische Traditionen begründenden »Gußwerkstätten« vgl. Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (wie Anm. 81). Zur Mobilität von Handwerkern aber auch Werkstattstandorten vgl. auch: Ursula MENDE, Zur Topographie sächsischer Bronzeweckstätten im welfischen Einflußbereich, in: Kat. Braunschweig 1995, S. 427–439, bes. S. 434.

87) Vgl. Anm. 31.

von dezidiertem Intention und Vorstellung und die verfügbaren Produktionsbedingungen. Ähnlich wäre auch nach der Rolle der Künstler zu fragen, die für das stilistisch nach Köln zu lokalisierende Kuppelreliquiar des Welfenschatzes oder den Tragaltar verantwortlich waren, dessen Inschrift ihn als das Werk des Kölners Eilbertus ausweist⁸⁸). Waren diese Goldschmiede kurzzeitige Mitglieder der »herzoglichen Ateliers« oder sind ihre Arbeiten Importe, die der Mäzen vor Ort, in diesem Fall also im Rheinland, bestellte?, – ähnlich wie er sicher ortsansässige Handwerker für die Kunstwerke auf seiner Pilgerfahrt, vor allem die Türen für die Grabeskirche in Jerusalem, in Anspruch nahm.

Es ist aber nicht nur das trotz aller Gußfehler meisterliche Bronzewerk, sondern auch das Phänomen des stellvertretenden Bildnisses⁸⁹) an sich, das den Braunschweiger Löwen zum außerordentlichen Zeugnis für die Ansprüche seines Auftraggebers macht. Aus der Kategorie der stellvertretenden Bildnisse mit ihrer zu allen Zeiten wesenhaften Beziehung zur Repräsentationskunst sei auf eine Denkmälergruppe hingewiesen, die Heinrich dem Löwen vertraut gewesen sein dürfte, und damit zugleich auch auf einen Auftraggeber verweist, der zu den für den Herzog historischen Vorbildern gehören könnte.

An den Anfang einer bestimmten Gattung von Reliquiaren pflegen wir, mangels früherer erhaltener Objekte⁹⁰), die aber quellenmäßig nachzuweisen sind, zwei Denkmäler zu setzen, die ursprünglich für den Trierer Domschatz bestimmt waren⁹¹). Die Rede ist von redenden Reliquiaren, und zwar jenen beiden außerordentlichen Stücken, die Erzbischof Egbert zwischen 977 und 980 gleichsam als Ornat für seine Trierer Domkirche »gemacht« hat, wie es in der Stifterinschrift heißt. Der mit Gold, Elfenbein und Edelstein beschlagene Kasten mit dem goldenen Fuß ist ein stellvertretendes Bildnis für den Apostel Andreas. Geborgen ist im Kasten, unter anderen, älteren, von Egbert dort offenbar gesammelten Reliquienbeständen, eine Sandale des Petrusbruders Andreas, genauer: die Sohle einer Sandale. Die am goldenen Fuß trotz der edelsteinbesetzten Sandalenriemen fehlende Sohle weist sinnfällig auf diese Reliquie hin. Gemeint ist mit dem Fuß aber mehr. Einerseits gibt es seit der Antike die Tradition von Fußvotiven, wie sie unter Umständen auch noch in Egberts Trier aus der Römerzeit sichtbar waren. Ähnlich wie Hand oder Arm konnten sie die Gegenwart der ganzen Person etwa in einem Wallfahrtsheiligtum, gleich ob im antiken Ephesos oder im mittelalterlichen Santiago, greifbar machen. Auf der anderen Seite haben wir eine frühchristliche Schriftquelle, in der das Gedankenbild grundgelegt ist, das wir noch in

88) Zuletzt KÖTZSCHE, *Kunsterwerb* (wie Anm. 29), S. 246.

89) Zur Kritik von Reinles Kategorie des Stellvertretenden Bildnisses vgl. MEIER, BÜTTNER und JÄGGI, *Irdischer Ruhm* (wie Anm. 9), Einleitung, Anm. 23, S. 19.

90) Zu einer karolingischen Ausnahme vgl. Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN, *Das Nagelreliquiar im Trierer Egbertschrein – Das »künstlerisch edelste Werk der Egbertwerkstätte«?*, in: Hartmut KROHM und Christian THEUERKAUFF (Hg.), *Festschrift für Peter Bloch*, Mainz 1990, S. 9–24.

91) Zum Folgenden: Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN, *Spolie und Umfeld in Egberts Trier*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987) S. 305–336.

den sprichwörtlichen *pedes apostolorum* verfügbar haben: Clemens von Alexandrien widmet in seinem ›Paidagogos‹ am Ende des 2. Jahrhunderts der missionarischen Tätigkeit der Apostel eine Betrachtung, die in den Schluß mündet, die Apostel seien die »Füße Christi«.

Das riesige Szepter-Denkmal, das in der Stifterinschrift als Petrusstab gekennzeichnet ist, obwohl es bei einer Höhe von 175 cm und einem Durchmesser von mehr als acht cm kaum als Stab handhabbar ist, vergegenwärtigt ebenfalls mehr als eine Insignie oder eine Sekundärreliquie. Auch in diesem überdimensionalen Herrschaftszeichen, das durch seine Form wie auch den Bilderschmuck die Apostolizität des Trierer Bischofssitzes gegen alle im 10. Jahrhundert aktuellen Rivalitäten mit Mainz und Köln manifestiert, ist mehr gemeint als ein Anspruch auf kirchlichen Vorrang eines Reichsbischofs. Hinter diesem überdimensionalen Herrscher- und Bischofsstab steht gleichsam der Apostel Petrus selbst, auch hier also ist das ›redende Reliquiar‹ ein stellvertretendes Bildnis besonderer Art.

Auch an anderer Stelle läßt sich das ›besser und außerordentlich‹ begründen, das den ottonischen Trierer Erzbischof als Beförderer der Künste auszeichnet und ihn zum Vorbild für den Löwen machen könnte. Sein bewußter Umgang mit antiken Denkmälern und Spolien, sein politisches Gespür für den Einsatz von Bildmitteln und die Weise, in der er mit seinen Kunstwerken nicht nur politische, sondern nachweisbar auch pastorale Absichten verfolgt, machen ihn zu einem der außerordentlichen Beförderer und Nutzer der Kunst seiner Zeit.

Natürlich sind der Charakter und die Qualität der persönlichen Vergegenwärtigung und Verewigung, die im Burglöwen von Braunschweig Gestalt gewinnen, anders motiviert und verstehbar als die Trierer Reliquiare. Aber das Löwenbild, das als Zeichen zum Träger einer ganzen Komplexität von Ideen wird, hat eine durchaus vergleichbare Funktion wie ein redendes Reliquiar. Außergewöhnlich werden die verglichenen Denkmäler aber durch das, was sie aus der Typik ihrer Gattung heraushebt. Es ist eben dieses Außergewöhnliche, das solche Kunstwerke in direkte und man darf sagen schöpferische Relation zu ihren Auftraggebern setzt.

Ähnliches können wir auch von einem anderen Bildwerk sagen, das Heinrich der Löwe in größerer räumlicher Nähe vor Augen hatte: die Christussäule, die zu dem staunenswerten Ensemble von Kunstwerken gehört, die wir mit dem Namen Bernwards von Hildesheim verbinden⁹²). Auch bei Bernward verbinden sich die Quellen, vor allem die entsprechenden Kapitel aus Thangmars Vita, und die Denkmäler zum Eindruck eines durch eine überragende Persönlichkeit zusammengefügt »Kunstkreises«. Auch hier ist ausgeprägtes Selbstbewußtsein im Spiel, wenn es um die außerordentliche Gestaltung von Werken geht, mit denen Bernward seine Bischofsstadt schmückte⁹³). Die nur auf weiten Reisen zu

92) Kat. Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Mainz 1993, 2, Nr. VIII-17, S. 540–540 (Rainer Kahsnitz).

93) Hans Jakob SCHUFFELS, Bernward Bischof von Hildesheim. Eine biographische Skizze, in: Kat. Hildesheim 1993, 1, S. 29–46.

erwerbende Vorbilderkenntnis ist für das Verständnis der Bernwardinischen Kunst ebenso wichtig wie die in den Quellen nachzulesende Vertrautheit mit handwerklichen Techniken, die »der Topik adligen Verhaltens der Zeit zuwiderlaufen«⁹⁴⁾, und deshalb bei Bernward ebenso ernst genommen werden müssen, wie die Nachrichten über sein Selbstverständnis, das nicht zuletzt aus den besonders zahlreichen Stifterinschriften deutlich wird.

»Beides: Fasziniertsein vom Material und seinen Möglichkeiten einerseits und ein hoher Begriff vom eigenen Rang andererseits lassen erst den Willen und die charakteristischen Methoden verstehen, mit denen Bernward es unternahm, seinen Wirkungsort nach den großen Zentren des Reiches anspruchsvoll zu gestalten«. Dieses Urteil über Bernward von Hildesheim⁹⁵⁾ kann in ähnlicher Weise auf Egbert von Trier angewendet werden und könnte auch von Henrich dem Löwen gesagt sein. Es trifft das, was den Welfen nicht nur mit den ottonischen Bischöfen, sondern auch mit seinen etwas älteren Zeitgenossen wie Heinrich von Blois, Thomas Becket und dem Fürsten der Mäzene unter den Kirchenfürsten, Suger von Saint-Denis verbindet: Die ausgeprägte Sensibilität für den Einsatz der Künste zum Zweck der Repräsentation.

Repräsentationskunst und damit mäzenatisches Tun im Sinne des Vorstellens, des stellvertretenden Zeigens und des Bildgebrauchs für didaktische oder politische Zwecke hält im kirchlichen Mäzenatentum des 10. und 11. Jahrhunderts viele Modelle bereit, die von Heinrich dem Löwen übernommen werden konnten: Selbstdarstellung durch monumentale Architektur in einer festen ›Residenz‹ mit der Verbindung von Kirchenbau und Saalbau, Selbstdarstellung in den Memorialbildern kirchlicher Prachthandschriften, Legitimation von Amt und institutioneller, an den Amtssitz gebundener Autorität durch den außergewöhnlichen *decor domus dei*. Diese Kunst der kirchlichen Repräsentation gerät allerdings im 12. Jahrhundert in den Kontext einer großen Kontroverse. Im Zeitalter Heinrichs des Löwen personifizierte sie sich in Gestalten wie Bernhard von Clairvaux gegenüber Suger von Saint-Denis oder in Franziskus von Assisi. Die Kontroverse artikuliert sich sowohl in kämpferischen Positionen asketischer Verurteilung von Bilderluxus und materiellem Aufwand wie auch in einem wesentlich sanfter vorgetragenen Ideal christusgleicher Armut im Rahmen neuer Friedensbewegungen. Dies war für die mäzenatischen Aktivitäten des Welfenherzogs aber offenbar nicht von Belang⁹⁶⁾.

Kehren wir zurück zu seinem Hof und zu der Frage, was ein Mäzen im Gegensatz zu einem Besteller, um noch einmal auf Jacob Burckhardts sachliche Wendung zu kommen, eigentlich will.

94) Heinrich FICHTEAU, Lebensordnungen des 10. Jahrhunderts, Bd.1 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters), München 1984, S.192ff.

95) Peter DIEMER und Matthias EXNER, Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Ausstellungsbesprechung, in: Kunstchronik 47 (1994) S.739.

96) OEXLE, Memoria (wie Anm.19), S.169, und DERS., Fama und Memoria (wie Anm.23), S.67.

Sowohl in den öffentlichen als auch den ›privaten‹ Kunstwerken, die der Herrscherpropaganda dienen, will der Mäzen ein deutliches Mehr an Qualität in der Ausführung und außerdem, bisweilen auch zugleich, das Außergewöhnliche in der Konzeption. Vor diesem Hintergrund gewinnen nicht nur Werke wie der Burglöwe sondern auch die spärlichen Nachrichten über das Kunstinteresse des Herzogs, wie etwa die *in praesentia sua* gefertigten kostbaren Meßgewänder⁹⁷⁾ eine Signifikanz, die sie aus dem Topischen heraushebt.

Betrachten wir deshalb nochmals das wohl wichtigste und persönlichste Selbstzeugnis, das Heinrich der Löwe als *auctor* hinterlassen hat, den *fulgens auro liber iste*, den er zusammen mit seiner Herzogin dem Marienaltar im Braunschweiger Dom stiftete.

»Das bedeutendste Werk der norddeutschen Buchmalerei des 12. Jahrhunderts«⁹⁸⁾ muß hier nicht mehr im Detail vorgestellt, sondern danach befragt werden, mit welchem Anspruch der Besteller dieses Buches seinen Auftrag an das Helmarshausener Skriptorium vergeben hat. Daß er damit an die großen Stiftungen von Prachthandschriften der karolingischen, sächsischen und salischen Kaiser anknüpfen wollte, geht aus der Tatsache hervor, daß deren Repräsentationsbilder in gewisser Weise zitiert werden⁹⁹⁾.

Zu der Frage, wie aus der Konzeption des Buches als optische Erscheinung und als Kompilationsleistung von Schmuck und Inhalt auf den Auftraggeber geschlossen werden kann, möchte ich exemplarisch zwei Ergebnisse aus dem profunden Kommentarband zur Faksimileausgabe herausgreifen. Außerordentlich gründlich und mit großer, gleichbleibender

97) *Annales Stederburgenses*, MGH SS 16, S. 230.

98) Dietrich KÖTZSCHE, *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen*, in: *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen*. Herausgegeben von der niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung, Hannover 1984, S. 39.

99) Zuletzt zusammenfassend PLOTZEK, in: *Kat. Braunschweig 1*, Nr. D 31, S. 206ff. Wie die offenbare Kenntnis der imperialen Widmungs- und Repräsentationsbilder in den ottonischen und salischen Prachthandschriften als Grundlage für die Konzeption des Widmungs- und Krönungsbildes vermittelt wurde, kann nur vermutet werden. Vgl. Florentine MÜTHERICH, *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und die Tradition des mittelalterlichen Herrscherbildes*, in: *Kat. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild* (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge. 35), München 1986, S. 25–34. Bibliotheks- und Schatzkammerbesuche bei Herrscheraufenthalten, wie sie etwa für Otto III. auf der Reichenau belegt sind, sind in diesem Fall sicher wichtiger als die besser erforschten und belegbaren Verbindungen zwischen Skriptorien oder lokale Rückgriffe innerhalb derselben auf ältere Vorbilder. Auch wenn Kahsnitz (wie unten Anm. 100) die verfügbare Kenntnis etwa aller Zierrittel des Prachtevangeliers im Helmarshausener Skriptorium erkennt, so ist die allgemeine Orientierung etwa an (Karolingisches zitierende) Regensburger Prachthandschriften des frühen 11. Jahrhunderts oder eben den an verschiedenen Orten aufbewahrten liturgischen Handschriften der Ottonen und Salier mit imperialen Repräsentationsbildern nicht aus dem Vorbilderfundus eines einzelnen Skriptoriums zu erklären. Deshalb ist für ein Produkt wie das Evangeliar Heinrichs des Löwen die Rolle des ›Concepteurs‹ oder ›Autors‹ nicht zu unterschätzen. Allerdings ist zumindest hypothetisch auch von leichter erreichbaren, monumentalen Repräsentationsbildern in Kirchen und Palästen auszugehen, auf die sich solche Handschriften beziehen könnten. Aber solche Überlegungen führen zu weit ab von den Denkmälern, über die die Forschung noch deutend verfügen kann.

Aufmerksamkeit für das Detail hat sich Rainer Kahsnitz der Ornamentik des Prachtevangeliars gewidmet, und sie unter anderem mit eben jenen Prachthandschriften verglichen, die vom Anspruch her als Vorbild des Löwen-Evangeliars immer wieder genannt werden. Sowohl in der außergewöhnlichen Kanonfolge als auch in den Schrift- und Bildseiten hat er dabei festgestellt, daß die in keiner anderen Helmarshausener Handschrift so subtile und an Dichte und Reichtum kaum noch zu übertreffende Kompilation von Ziermitteln – den bunten Ornamentformen, den Vermiculé-Ranken, den Seitenrahmen, den Randarkaden und den Kanonbögen mit ihren Gründen – im wesentlichen nicht durch äußere Einflüsse und fremde Vorbilder zu erklären ist, sondern gänzlich aus dem reichen Fundus des traditionsreichen Helmarshausener Skriptoriums abzuleiten sei. »Vieles war im Schulgut angelegt oder vorbereitet, das nur dem Rang und wohl auch den Forderungen des hohen Auftraggebers entsprechend verstärkt, intensiviert und bereichert werden mußte«¹⁰⁰). Auf jeder Seite läßt sich also das »mehr und besser« des mäzenatischen Anspruchs und Geschmacks ablesen.

Vergleichbares ergibt die Lektüre der meisterlichen Schilderung der Bilder durch Renate Kroos, die eine sprachlich adäquate Form für das im Beschreiben verstehende Sehen der vielfach von Texten und Typologie durchwirkten Bildseiten gefunden hat. Über die mutmaßlichen Quellen der Schriftgelehrtheit, die der Komposition dieser Bildseiten zugrundeliegen, kommen wir recht nah an das intellektuelle Umfeld an Heinrichs Hof¹⁰¹) und in Helmarshausen heran, dem der Herzog fordernd und Anteil nehmend gegenüberstanden haben dürfte, und somit erschließt sich auch eine Dimension des Bildungshintergrundes für diesen Hof. Vor allem aber erschließt sich in der Vielschichtigkeit der Bildelemente, in der Verwebung von Erzählung, Text und Sinnbild eine »Polyphonie«, so Kroos, der Aussagen und Bedeutungen, die jede Bildseite zu einem eigenen Meditationsgegenstand machen und dennoch durchgehende Themen wie die Psychomachie des Prudentius und die Begleitmelodie des Hohenliedes als übergreifende Elemente erfahrbar werden lassen. Hierin liegt auch der gleichsam »nicht öffentliche«¹⁰²) Charakter dieser Handschrift, die in ihren Widmungs- und Krönungsbildern nicht nur die Selbsteinschätzung der herrscherlichen Auftraggeber vor Augen führt, sondern auch den hochgebildeten und, *sit venia verbo*, genuß- und kunstvollen Umgang mit den Heilsinhalten in der Kostbarkeit ihrer Visualisierung in Schrift und Bildern.

Der in seiner Zeit schlechthin beispiellose Anspruch der Repräsentationsbilder und der gesamte Rang des Buchschmuckes im Evangeliar Heinrichs des Löwen wirft nochmals die Frage nach dem Charakter der Repräsentationskunst auf. Ist sie so unabhängig von Öffent-

100) Rainer KAHSNITZ, Die Ornamentik, in: Das Evangeliar Heinrichs des Löwen (wie Anm. 21), S. 244–287.

101) KROOS, Die Bilder (wie Anm. 70).

102) Zum Publikum für die Kunsterzeugnisse, die für den Hof und am Hof entstanden, vgl. in diesem Band den Beitrag von Dieter KARTSCHOKE.

lichkeit? War das Gegenüber des Bestellers so direkt Gott¹⁰³), daß sich ihm der Besteller ungeachtet seiner Sichtbarkeit vor den Zeitgenossen standesgemäß, also nach höfisch-himmlichem Zeremoniell zeigen muß? Wem war das Evangeliar des Löwen, wem waren die »Königsbücher«, die es nachahmt, wirklich zugänglich? Gab es verschiedene Publikums-Ebenen¹⁰⁴) für die Repräsentationskunst? Heinrich der Löwe macht von den ihm vielleicht bekannten Herrscherbildern in ottonischen und salischen und offenbar auch englischen Handschriften¹⁰⁵) in einer Weise Gebrauch (oder läßt davon Gebrauch machen), die ganz auf seine persönliche Situation zugeschnitten ist. In ähnlicher Weise bezieht er auch die zusammenhängende, Herrschaft repräsentierende¹⁰⁶) Wirkung von Kirche, Pfalzbau und Denkmal ganz auf sich. Barbarossa dagegen schmückte etwa in der Stiftung des kostbaren Leuchters für Aachen einen traditionellen Herrschaftsort mit gleichsam überpersönlichen Qualitäten in einer Weise, die ihm als Stifter *gloria et eternum nomen* sichert. Sie hat aber weniger mit der an seine Person gebundenen herrscherlichen Funktion zu tun, sondern nobilitiert und nur allgemein die Pfalzkapelle als »Abbild des Himmels«.

Wir haben uns aus verschiedenen Blickwinkeln der Frage, ob Heinrich der Löwe ein Mäzen gewesen sei, durch die Betrachtung der erhaltenen Werke wie auch von vergleichbar tätigen Auftraggebern aus Heinrichs Zeit und der Zeit davor gewidmet. Wissen wir aber nun, ob Begriffe wie Mäzenatentum oder Repräsentationskunst die großen Kunstwerke wirklich erklären, die seit 800 Jahren an Heinrich den Löwen erinnern? Begreifen wir besser, was der Welfe selbst mit diesen Werken erreichen wollte, und auf deren Herstellung er offenbar ein Maß an anspruchsvoller und durchdachter Sorgfalt wenden ließ, das sie über ihren unmittelbaren Zweck hinaus in den Rang von Kunstwerken mit einer eigenen mächtigen Präsenz erhebt?

In der letzten Zeit sind jene Denkmäler der bildenden Kunst und zudem auch die großen Denkmäler der Literatur¹⁰⁷), die mit Heinrich dem Löwen in Verbindung stehen, vor allem unter zwei methodischen Aspekten gewürdigt worden. Sie wurden als Zeugnisse der *memoria* als einer umfassenden Form sozialen Handelns ebenso in Anspruch genommen wie als Zeugnisse einer sich neu nach idealen Regelwerken formierenden höfischen Kultur. Es ist verführerisch, gleichsam lebendige Kunstwerke mit ihrer Vielfalt von Bezügen und einer für uns Heutige kaum noch auslotbaren Fülle von Bedeutungen und Zwecken für gro-

103) Zum »Publikum« für die Herrscherbilder Heinrichs III. vgl. Johannes FRIED, Tugend und Heiligkeit. Beobachtungen und Überlegungen zu den Herrscherbildern Heinrichs III. in Echterbacher Handschriften, in: Wilfried HARTMANN (Hg.), Mittelalter. Annäherungen an eine fremde Zeit (Schriftenreihe der Universität Regensburg N.F. 19), Regensburg 1993, S. 41–85.

104) Vgl. den Beitrag von Dieter KARTSCHOKE in diesem Band.

105) OEXLE, Das Evangeliar (wie Anm. 21), S. 20; KROOS, Die Bilder (wie Anm. 70), S. 183.

106) Dazu OEXLE, Memoria (wie Anm. 19).

107) Karl BERTAU, Das deutsche Rolandslied und die Repräsentationskunst Heinrich des Löwen, in: Der Deutschunterricht 20 (1968), S. 4–30.

ße, allgemeinere Gültigkeit beanspruchende Deutungsschemata in Anspruch zu nehmen. Vieles von dem, was in solchen Deutungsschemata auseinandergefaltet oder konzentriert wird, hatte in den konzentrisch angelegten Überlegungen Georg Swarzenskis zum Kunstkreis Heinrichs des Löwen ausreichend Platz: die *fama*, der die Braunschweiger und Helmarshausener Kunstwerke dienen, die *memoria*, die eines der unausweichlichen, großen Grundmotive künstlerischer Aktivität ist, die Frage nach Hofwerkstätten in Braunschweig und darüber hinaus, das Maß persönlicher Anteilnahme des Herzogs sowie seine angenommene formative Wirkung auf die direkt für ihn bestimmten, aber auch auf die nur in seinem Umfeld entstehenden Kunstwerke. Diesem Versuch, die Wirksamkeit eines bedeutenden Menschen auf dem Gebiet der Kunst zu bestimmen, ist höchstens anzulasten, daß schließlich sehr viele Werke in zentripetaler Weise ausgerichtet worden sind, die doch vielleicht in andere Bezugssysteme passen. Können wir wirklich nach achthundert Jahren noch fragen, was Heinrich den Löwen als Mäzen bewegte?

Halten wir uns an das Widmungsgedicht, so steht ganz offenbar im Vordergrund der Wunsch nach Verewigung sowohl in öffentlichen Bauten als auch in Werken der Repräsentation und des Gottesdienstes. Aber alles nicht um der Kunst willen, sondern als Funktion der herrscherlichen Selbstdarstellung auf der Basis eines ausgeprägten Herkunftsbewußtseins und der Sorge um das Seelenheil wie auch um die Weiterexistenz im Gedächtnis der Nachwelt.

Dies alles geschieht mit den Mitteln der Kunst in jener völlig zeitgemäßen Mischung von Stolz und Demut, die das Widmungsgedicht zum Ausdruck bringt: *Dicite, nunc nati, narrantes posteritati*. Bis in die wissenschaftlichen Bemühungen der jüngsten Zeit, ja bis in die dramatische Erwerbungs-geschichte des Welfen-Evangeliars hat dieser selbstbewußte Appell des Widmungsgedichtes seine Wirkung gehabt.

Aber das ›*dicite nunc nati*‹ ist nicht die letzte Zeile auf dieser Seite des goldglänzenden Buches, denn ihr folgt das ebenso selbstbewußte *Petre, tui monachi hic labor est herimanni*¹⁰⁸. Vor diesem Hintergrund wäre noch einmal auf das eingangs zitierte Wort aus dem Widmungsgedicht des Heinrich von Blois zurückzukommen. Es war schon zu zeigen, daß der Satz: *ars auro gemmisque prior, prior omnibus autor* weniger eine innovativ-programmatische Forderung ästhetischer Art, als vielmehr die Formulierung einer allgemein akzeptierten Sentenz aus dem Bildungsgut der Zeit im Sinne des *materiam superabat opus*¹⁰⁹ war. Innerhalb des Produktionsprozesses von Kunst, nicht mehr wird gesagt, ist das Material weniger wichtig als die Kunstfertigkeit und beide sind weniger wichtig als der *autor*. Dieser aber ist, folgen wir der ebenfalls zu Anfang zitierten schönen Deutung von Georg Swarzenski, eben mehr als der Künstler oder der Besteller, sondern vielleicht das, was B.

108) Paul Gerhard SCHMIDT, Das Widmungsgedicht, in: Das Evangeliar Heinrichs des Löwen (wie Anm. 21), S. 155–160, S. 159.

109) Vgl. STRATFORD, Enamel (wie Anm. 3).

Brenk den ›concepteur‹¹¹⁰⁾ genannt hat. Dem ›concepteur‹ ist aber neben dem Ziel der Selbst-Legitimierung ein Grad der schöpferischen Anteilnahme am Werk zuzuerkennen, der dem neuzeitlichen Begriff von der Kunst und vom Mäzen auch »vor dem Zeitalter der Kunst« doch recht nahe kommt. Mag sie auch in dieser Zeit jenseits autonomer Kunstschönheit noch ganz an politische, religiöse und gesellschaftliche Funktionen und Intentionen gebunden sein, auch im 12. Jahrhundert begann Kunst schon im Denken und in der Erfindungskraft des Individuums. Diesem Umstand trägt der scholastische ›ars‹-Begriff auch Rechnung¹¹¹⁾. Ein derart ›erweiterter Kunstbegriff‹ hat nicht nur seine späte Geschichte im 20. Jahrhundert, sondern auch eine Vorgeschichte im mittelalterlichen Denken¹¹²⁾. Im Rahmen eines solchen Kunstbegriffs ist Heinrich der Löwe, gleich wie man seinen persönlich formenden oder an Spezialisten delegierten Anteil an den Werken seines Kunstkreises bemessen mag, auch ein Mäzen gewesen, ein Mäzen, der in diesem Kunstkreis groß und nahezu königlich gedacht hat.

110) Vgl. BRENK, *Concepteur* (wie Anm. 45), S. 433. Dieser ›Concepteur‹ ist, bezogen auf die Realität des jeweiligen Kunstwerkes und seiner Entstehung, wahrscheinlich zumeist eine Kunstperson, hinter der sich wechselnde Personalunionen von Auftraggebern, Stiftern oder Bestellern, von Planern und Erfindern wie auch ausführenden Künstlern verbergen mögen.

111) Andreas SPEER, *Der erweiterte Kunstbegriff des Joseph Beuys und die Scholastik*, in: Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Hg.), *Joseph Beuys und das Mittelalter*, Köln 1997, S. 166–175.

112) In diesem Zusammenhang ist vielleicht bemerkenswert, daß die erste der vier Reden an Heinrich III. im ›Tetralogus‹ des Wipo dem Chor der Musen zugedacht ist, die den Herrscher loben. Mag dies auch ein Topos innerhalb des Herrscherlobes sein, so hat er doch hier einen bedeutsamen Platz. Vgl. FRIED, *Tugend und Heiligkeit* (wie Anm. 103), S. 61.