

»De ponte Capuano, de turribus eius, et de ymagine Frederici ...«

Überlegungen zu Repräsentation und Inszenierung von Herrschaft

Tanja Michalsky

Der »Pons Capuano und seine Türme« oder, suggestiver benannt, das »Triumphtor Kaiser Friedrichs II.«¹ wurde von 1234 bis 1239 als Tor zur Stadt Capua und damit zugleich zum Königreich Sizilien dort errichtet, wo die Via Casilina und die Via Appia aufeinandertrafen und über den Volturno führten. Es ist trotz seines ausnehmend schlechten Erhaltungszustandes durch die Rekonstruktion Carl Arnold Willemsens von 1953 hinlänglich vor Augen zu führen (Abb. S. 138) und durch die erhaltenen Architekturelemente und Skulpturen in seiner formalen Erscheinung zu erfassen. Aussagen über die Struktur des ikonographischen Programms sind in begrenztem Rahmen möglich.

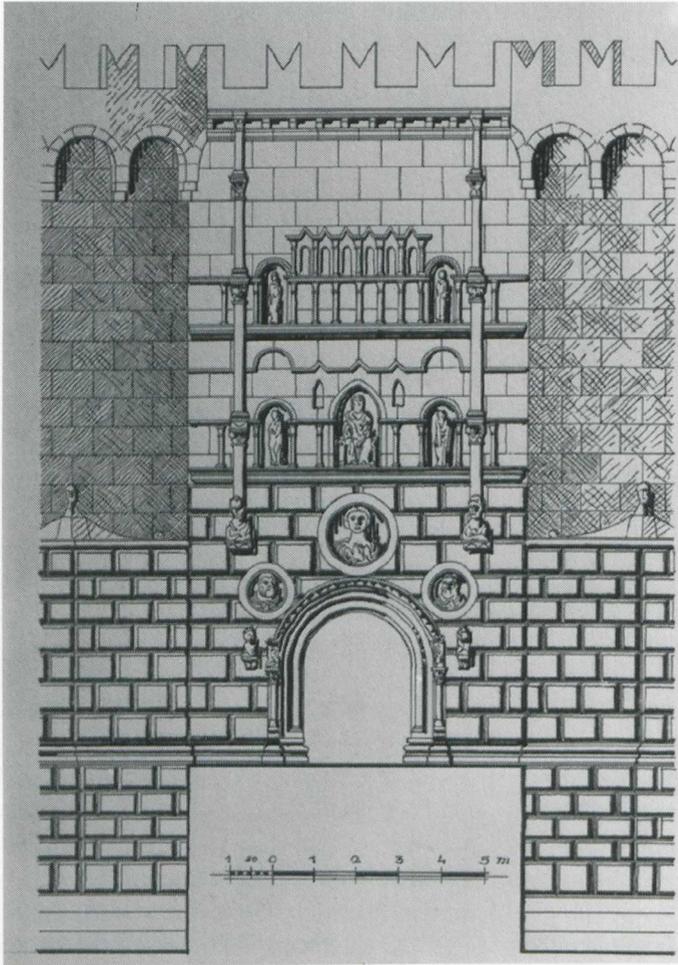
Inwieweit die bislang unternommenen Deutungsversuche, die in der Nachfolge von Ernst Kantorowicz in dem Monument eine Veranschaulichung oder Verkörperung der staufigen Herrschaft und ihres Kaisers als »Vater und Sohn der Iustitia« sehen, aufrechtzuerhalten sind, steht hier nicht zur Diskussion.² Vielmehr soll eine erneute Betrachtung des Werkes selbst wie auch seiner Beschreibungen den Blick auf die Funktionsweisen dieses politischen Denkmals richten, dessen Ausstrahlung trotz seiner starken Beschädigungen noch immer so mächtig ist, daß es selbst in der wissenschaftlichen Forschung Urteile auslöst, die einen der zeitgenössischen Panegyrik vergleichbaren Ton an-

stimmen.³ Die leitende Fragestellung lautet also nicht, was die Porta Capuana programmatisch veranschaulicht, sondern wie sie den herrschlichen Machtanspruch formal umsetzt. Oder anders gefragt: Ist das Capuaner Brückentor insofern ein »repräsentatives« Monument, als es Herrschaft zur Schau stellt, und in einem zweiten Schritt: was kann der Begriff »Repräsentation« zum Verständnis mittelalterlicher Herrscherdenkmäler leisten?⁴

Die Rekonstruktion Carl Arnold Willemsens⁵ beruht, abgesehen von den noch in situ vorhandenen architektonischen und skulpturalen Überresten, auf zwei zu Beginn unseres Jahrhunderts aufgefundenen Zeichnungen des Brückentores. Während die Wiener Skizze eines Epigrafikers (kurz nach 1500)⁶ zwar nur summarisch, aber dennoch korrekt den Gesamteindruck des zwischen zwei Türme eingeschriebenen Figurenensembles einer Schauwand und die Positionierung der Skulpturen angibt, unterrichtet die Francesco di Giorgio zugeschriebene Florentiner Zeichnung (1480/90)⁷ über Details der architektonischen Ausführung. Aus der Zusammensicht beider Skizzen und deren Verbindung mit den vorhandenen Fragmenten ergibt sich folgender Aufbau:

Die Anlage bestand aus zwei zylindrischen, zinnenbekrönten Türmen, die an den einander zugewandten Seiten so abgeflacht waren, daß

Rekonstruktion des
Brückentores zu Capua



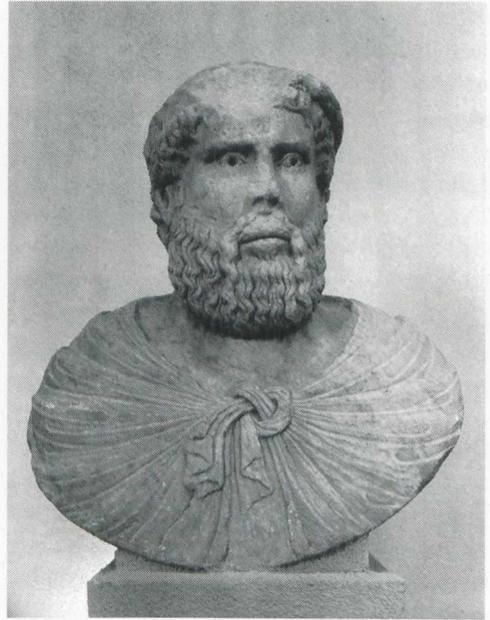
zwischen ihnen der Durchgang zur Brücke gebahnt wurde. Als Verbindung der Türme sowie das eigentliche Tor ausbildend fungierte eine schmale Wand auf der Feldseite des Brückenkopfes. Die erhaltenen Sockelgeschosse der im unteren Bereich polygonal gestalteten Turmbauten geben heute noch einen Eindruck von der qualitätvollen Ausführung des Bauwerkes, bei der auf die Zusammenfügung der Einzelteile größter Wert gelegt worden war. Hingewiesen sei auf die Quader in hellem Travertin, welche in elegant geschwungenen Bögen desselben Materials ihren Abschluß gegen die kon-

trastreich abgesetzten, in dunklem Tuff gehaltenen Oberteile der Türme finden.⁸ Ehemals bildeten dort, wo heute große Lücken klaffen, weitere tief in der Mauer verankerte Travertinblöcke die Bekrönung der Sockeldekoration. Die hier in großer Variationsbreite geformten menschlichen Köpfe sowie eine vegetabile Knospenform waren für einen Wehrbau ungewöhnlich dekorativ gestaltet.⁹

Ebenfalls elegant und auffallend verletzlich nahm sich die schmale mit Skulpturen versehene Fassade aus.¹⁰ Durch Gesimse wurden hier eine mit vergleichbarer Quaderbossierung ver-



*Torso der Thronstatue Friedrichs II.;
Capua, Museo Campano*



Männliche Büste; Capua, Museo Campano

zierte Sockelzone, das Hauptgeschoß mit der kaiserlichen Thronstatue sowie eine lediglich ungenau überlieferte dritte Zone voneinander getrennt. Eine vertikale Verklammerung der Geschosse und eine Rahmung des Skulpturenprogrammes leisteten flankierende, auf Konsolen auflagernde Säulen.

Das figürliche Programm läßt sich ausgehend von der im Mittelpunkt thronenden Kaiserfigur Friedrichs II. lesen, auf den nach einhelliger Ansicht aller Interpreten sämtliche anderen Figuren und Personifikationen entweder attributiv oder in hierarchischer Unterordnung zu beziehen sind (Abb. S. 138).¹¹ In traditioneller Weise ist der jugendlich gegebene Friedrich II., einer ikonographischen Konvention folgend, wie auf seinen Siegelbildern dargestellt.¹² Mit einer Zackenkrone ausgezeichnet, trug der Kaiser in den heute abgeschlagenen Händen sehr wahrscheinlich, wie auf der Wiener Zeichnung angegeben, Zepter und Reichsapfel und war

somit in seiner herrscherlichen Würde als Kaiser des Reiches und König Siziliens vergegenwärtigt. Um das Bogenrund des Durchgangs waren unter seinem Thron drei Tondi gruppiert, die einen weiblichen Kolossal Kopf sowie zwei männliche Büsten enthielten, welche als *Iustitia Caesaris* und die ihr unterstellten Richter (Abb. oben rechts)¹³ interpretiert wurden. Den Inschriften der Tondi nach, die durch den zeitgenössischen Bericht des Andreas von Ungarn, des Feldzugchronisten Karls I. von Anjou also, und durch ein Beiblatt zur Wiener Zeichnung verbürgt sind, sprachen sie denjenigen, der sich anschickte, durch das Tor zu gehen, gleichsam in direkter Rede an.

Von der erhöhten Position über dem Bogenscheitel rief die weibliche Figur: »Auf des Kaisers Geheiß wurde ich zur Wächterin des Königreiches«; der Kaiser ergänzte: »Ich werde die in Schmach stürzen, die ich als wankelmütig erkenne« – und die beiden Richter setzten hin-

zu: »Sicher schreite hindurch, wer makellos zu leben gewillt ist«; und: »Der Untreue fürchte den Bann und den Tod im Kerker«. ¹⁵ Abgesehen von der deutlichen Einschüchterungstendenz dieser Verse, die *law and order* versprechen und Ankömmlinge in die Schranken des geltenden Rechtes verweisen, explizieren die drei Figuren ihre Rollen als ausführende Kräfte jenes Gesetzes beziehungsweise jener Gesetzgebung, welche durch den Kaiser verkörpert wurde. Die weibliche Wächterin, die aus dem Kontext heraus unter Vorbehalt als *Iustitia* bezeichnet werden kann, tritt erst auf Geheiß des Kaisers in Aktion, und die Richter wiederum sind ihr unterstellt, um durch ihre Urteile die ›Reinen‹ zu schützen und die ›Untreuen‹ zu strafen. Das Programm Friedrichs II. kann, so gesehen, in einem weitgespannten Rahmen als Veranschaulichung jenes Konstruktes kaiserlichen Selbstverständnisses gelten, demzufolge der Kaiser auf Erden das göttliche Gesetz durch seine Gesetzgebung verwirklichte und somit Frieden und Eintracht schuf. ¹⁶

Da wir über die figurliche Ausstattung des oberen Geschosses nur unzureichend informiert sind und höchstens mit Carl Arnold Willemsen mutmaßen können, dort hätten sich weitere Personifikationen befunden, ¹⁷ müssen wir uns mit dem hier kurz vorgetragenen Programm begnügen, das bereits in prägnante Kurzformeln gefaßt worden ist: Ernst Kantorowicz nannte es eine »Verherrlichung des Staates« ¹⁸ und Carl Arnold Willemsen die Verkörperung der politischen Vorstellungswelt Friedrichs II. ¹⁰

Ist es nun dieser, ein bestimmtes Vorwissen voraussetzende theoretische Gehalt, der das Monument zu einem politischen macht? Geht von der darin implizierten Staatstheorie kaiserlicher Prägung die immer wieder beschriebene Verherrlichung und Machtdemonstration aus? Rechtfertigt das dem Werk unterlegte Konzept die Behauptung, hier läge ein »Repräsentationsbild ausgesprochen staatspolitischen Charak-

ters« vor, wie Adolf Reinle es formulierte? ²⁰ Worin manifestiert sich denn nun letztlich der »repräsentative Charakter«? ²¹

Der Begriff »Repräsentation« erfreut sich bei Historikern und Kunsthistorikern zunehmender Beliebtheit. Während Carlo Ginzburg in seiner Darstellung den gesamten Begriffsumfang reklamiert und dabei feststellt, daß die Bedeutung heute allgemein zwischen ›Abbildung‹ einerseits und ›Stellvertretung von Gruppen oder Systemen‹ andererseits schwankt, ²² bemerken Hedda Ragotzky und Horst Wenzel in der Einleitung zu ihrem Band über »Höfische Repräsentation«, daß sich in der jüngeren Mediävistik der verengte Sinngehalt von ›aufwendigem Zur-Schau-Stellen von Herrschaft‹ durchgesetzt hat. ²³ ›Repräsentation‹ beziehungsweise jenes »aufwendige Zur-Schau-Stellen von Herrschaft« wird als eine Eigenschaft betrachtet, die man sowohl politischen Auftritten als auch einzelnen Werken zumessen kann. ²⁴ Längst ist eben dieser Sprachgebrauch auch alltäglich und umgangssprachlich geworden, wie sich in Formulierungen wie repräsentative Villen oder Limousinen leicht vor Augen führen läßt. Fragt man nach, inwieweit dieser Sprachgebrauch noch mit der ursprünglichen Bedeutung von Abbild oder Stellvertretung zusammenhängt, zeigt sich, daß hinter der Bezeichnung eine komplexere Relation steht: Stellen wir uns eine sogenannte repräsentative Villa vor, so wird jeder sie vor dem geistigen Auge groß und prachtvoll ausgestattet imaginieren. Die Villa ist in ihrer ostentativen Pracht ein bewußt gewählter Stellvertreter beziehungsweise ein Symbol für den Wohlstand ihres Besitzers, und erst letzterer sagt möglicherweise etwas über den gesellschaftlichen Einfluß aus. So betrachtet, meint die Rede von einer ›repräsentativen Villa‹ ihre Funktion als Statussymbol. Unausgesprochen steht hinter dieser einseitigen Begriffsverwendung der Gedanke, daß nur ein hoher Status, im historischen Vokabular ›Herr-

schaft«, repräsentative Werke veranlaßt – nicht aber der Status der Untergebenen, obgleich auch dieser seine eigenen Zeichen produziert.

Worin sich der so geartete repräsentative Charakter des Capuaner Brückentores, also seine Eigenschaft, die Herrschaft seines Erbauers zum Ausdruck zu bringen, offenbart, zeigen verschiedene historische Beschreibungen des Monuments.²⁵

Aus der bereits erwähnten Darstellung des Andreas von Ungarn in jener Chronik (1272), die von dem Sieg Karls I. von Anjou über Manfred von Hohenstaufen berichtet, läßt sich die Beurteilung eines Zeitgenossen ungewöhnlich gut erschließen, da Entstehung und Intention des Textes bekannt sind.²⁶ Er schreibt: »Dies ist die Brücke, an deren Kopf einst Friedrich, der Vater Manfreds, als er sich noch des kaiserlichen Status erfreute, zwei Türme errichtete, die von bewundernswerter Größe, Stärke und Schönheit waren und für deren Erbauung er zwanzigtausend Unzen reinsten Goldes ausgab. Und dort ließ er zum ewigen und unsterblichen Andenken sein gemeißeltes Bildnis anbringen: so als ob er die Arme vor und zwei Finger ausgestreckt hätte und durch seinen Mund die Verse einer hochfahrenden Drohung herabdonnerte, weil auch diese dort zur Einschüchterung der Hindurchschreitenden und derer, denen sie vorgelesen werden, eingemeißelt sind [es folgen die oben zitierten Verse]...«.²⁷ Bevor er noch zu einer Beschreibung des skulpturalen Programms ausholt, lobt Andreas das Bauwerk ob seiner Perfektion und erwähnt seinen zwar fiktiven, nichtsdestoweniger aber inbarer Münze meßbaren Wert.²⁸ Indem der Chronist den Konnex zwischen Qualität und Wert des Bauwerkes und dem Status seines Auftraggebers herstellt, beschreibt er ausdrücklich den repräsentativen Charakter. Allerdings macht er sich genau diesen Umstand, daß Qualität und Programm auf den kaiserlichen Status verweisen, zunutze, um auf die Vergänglichkeit der hier dargestellten

Macht hinzuweisen.²⁹ In derselben Weise erwähnt er das »zum ewigen Andenken« geschaffene Bild des Kaisers, und legt nur ihm sämtliche gemeißelten Verse in den Mund, um die drohende Handlungsanweisung dann angesichts des Siegeszuges der Anjous außer Kraft zu setzen.³⁰ Zwei Rezeptionsweisen sind hier, trotz der stark rhetorisch gefärbten Darstellung, zu unterscheiden: Zunächst das Erfassen von Qualität und Wert des Monuments und danach die Wahrnehmung des Kaisers und seiner Botschaft für den Eintretenden.³¹

Vor allem den Primäreindruck geben die späteren Quellen wieder. Giovanni Villani (Anfang 14. Jh.) spricht allein von »le torri e porta sopra il ponte [...], le quali sono molti meravigliosi«,³² die Chronik des Antoninus von Florenz (1389–1459) erwähnt nur »turres mirabiles duas in flumine iuxta Capuam«³³ und Bartholomeus Facius spricht von »duabus egregiis operis e saxo quadrato turribus [...]«.³⁴ Selbst Giovanni Antonio Campano, Bischof von Teramo (1427–1477), der mit geschultem Blick unter den künstlerischen Eigenschaften des Brückenkopfes auch die »marmoreis statuis vetustique imaginibus distincte atque ornatum« wahrnimmt, erwähnt ebenso die technischen Vorzüge des Baus als »mirabile hac quoque parte et rarum opus«.³⁵

Während also einzig Andreas von Ungarn aus seiner privilegierten Position heraus das Bildprogramm beschreibt, um seine Aussage durch die Hervorhebung der historischen Wirklichkeit zu relativieren (eine Tatsache, die gerne übersehen wird, da das Dokument vor allem zur Bestätigung der politisch-inhaltlichen Interpretation herangezogen wird, und Willemsen in seiner ersten Übersetzung sein eigenes Pathos in die Worte des Chronisten legte),³⁶ sind die anderen Erwähnungen lediglich vom Lob der künstlerischen Qualität geprägt. Es scheint mir nicht zu weit gegriffen, in diesem Eindruck die intendierte Wirkung des Brückentors festzumachen.

Was Paul Veyne bezüglich der Trajanssäule festhielt, läßt sich auf dieses mittelalterliche Werk übertragen: Die Hauptfunktion eines derartigen politischen Denkmals besteht nicht in seinem diskursiven Inhalt, einer Information, sondern zunächst in der Exemplifizierung der Autorität seines Erbauers. Ihr Ausdruck von Macht und ihre Sprachgewalt beruhen auf der Selbstverständlichkeit ihrer Existenz und der berechtigten Annahme, daß ihre Perfektion als Zeichen der Exklusivität anerkannt wird.³⁷ Obgleich Carl Arnold Willemsen mit der folgenden Bemerkung gerade die programmatische Stringenz der Skulpturenfassade zum Ausdruck bringen wollte, kann sie doch als Indiz für die diffus beeindruckende Wirkung der Fassade dienen. Er schreibt nämlich, dem Betrachter werde bewußt, »daß der Kaiser etwas Besonderes mit dieser Anlage bezweckt haben muß«, und später, »daß er vor allem mit der figurengeschmückten Fassade etwas ganz Bestimmtes zur Anschauung bringen wollte«. ³⁸ Es läßt sich anschließen, daß er durch den planvoll inszenierten Eindruck des Besonderen seine Macht zum Ausdruck bringen wollte, daß ihm dies gelungen ist und daß in diesem Sinne die Porta Capuana ein repräsentatives Monument ist.

Doch damit ist das Phänomen ›politisches Monument‹ längst nicht erschöpfend beschrieben. Die Faszination ist wahrscheinlich die effektivste Form politischer Beeinflussung, aber sie wird ergänzt durch legitimierende Bildprogramme, die die Herrschaft des Regenten zugleich erklären und manifestieren.

Durch die klare Geschoß- und Achsengliederung ist an der Porta Capuana ein hierarchisches System geschaffen, in dem Friedrich II. die zentrale Stellung einnimmt (Abb. S. 138). Soweit der Wiener Skizze zu entnehmen ist, überragte er an absoluter Größe die anderen Vollfiguren. Der weibliche Kolossalkopf sowie die ihr untergebenen Richter überragen ihrerseits zwar im Maßstab den Kaiser, werden jedoch im Grad

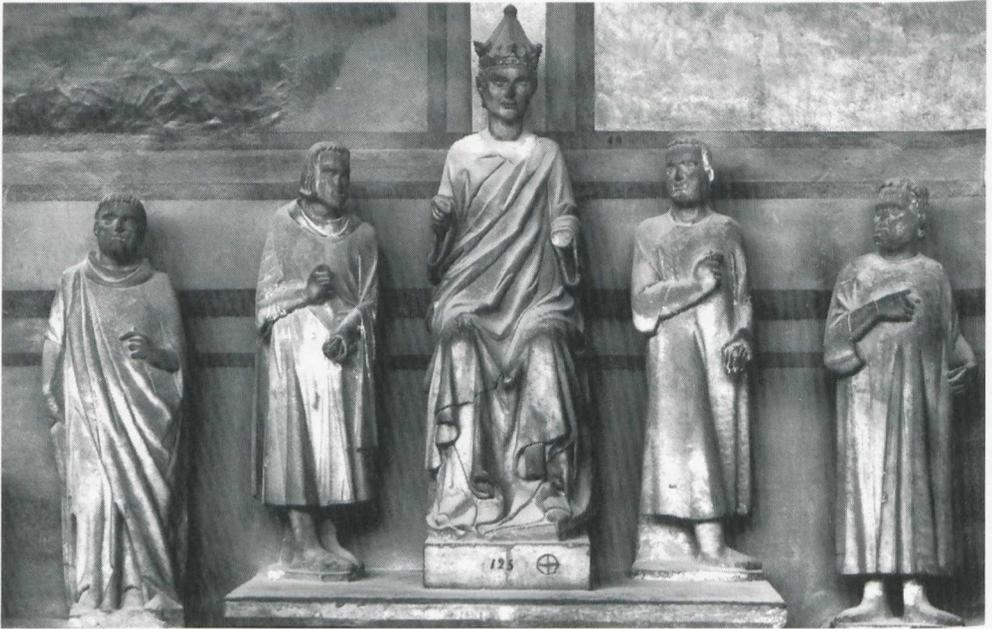
ihrer Realpräsenz durch die Wahl der Büste nachdrücklich zurückgenommen und dem Kaiser eindeutig untergeordnet. Wie sehr sie als ausführende Kräfte des Regenten erlebt wurden, hat die Beschreibung des Andreas von Ungarn bereits gezeigt. Der strenge Aufbau, der den Regenten hervorhebt und ihm Personifikationen einer anderen Realitätsebene zuordnet, war zuvor in der karolingischen und normannischen Handschriftillustration erprobt worden.³⁹ Allein die Monumentalisierung eines solchen Programmes ist das Novum an der Porta. Darüber hinaus aber sind hier die einzelnen Figuren nicht nur maßstäblich, sondern im weitergehenden Sinne formal differenziert. Immer wieder ist die Antikennähe der Büsten thematisiert und sowohl auf die Schulung der ausführenden Bildhauer an antiken Stücken zurückgeführt worden als auch auf die Absicht Friedrichs, in dieser formalen Annäherung an die Antike die eigene Idee von der »renovatio imperii« aus augusteischem Geist« zu veranschaulichen.⁴⁰ Ohne auf das weite Feld staufischer Antikenrezeption hier näher einzugehen, muß man erstaunlicherweise feststellen, daß ausgerechnet die Figur des Kaisers selbst weder in Anlehnung an eine antike Kaiserstatue gestaltet ist, noch diesbezüglich einem stilistischen Vergleich etwa mit den Richterbüsten standhält. Cornelius Claussen hat mehrere französische Vergleichsbeispiele heranziehen können, die nahelegen, daß die Thronfigur von einem nordalpinen Künstler geschaffen wurde.⁴¹ Percy Ernst Schramm hat mit seinem Blick für das hier verwendete Potential an Herrschaftszeichen als bisher einziger darauf hingewiesen, daß die Darstellung Friedrichs II. dem seiner Siegel entlehnt ist.⁴² Daß sein Gewand auf der rechten Schulter gehalten wird, ist kein ausreichendes Indiz für einen Antikenbezug. Er thront auf einer mittelalterlichen Thronbank, trägt nicht wie auf den Augustalen eine Caesarenbinde, sondern einen Kronreif, und sein Gesichtsausdruck ist (im Gegensatz zu anderen

mit Friedrich II. identifizierten Büsten) zugunsten idealer Züge geglättet. Wie Claussen gezeigt hat, verbürgt die Zeichnung im Besitz von Seroux d'Agincourt, die wahrscheinlich von dem Historiker Francesco Daniele in den 1780er Jahren angefertigt worden ist, die Authentizität des wiedergefundenen Kopfes.⁴³ Der Kaiser wählte demnach eine von den Siegeln bekannte und gleichsam offizielle Darstellung seiner selbst. Eine Kaiserbüste wäre für dieses Monument nicht nur zu klein gewesen, sondern sie hätte auch ihre Funktion der bildlichen Repräsentation, nämlich der stellvertretenden Vergegenwärtigung, nicht erfüllt.

Blickt man von dieser zwar schematischen und idealisierenden Darstellung, die, nochmals mit Referenz auf Andreas von Ungarn, offenbar dennoch als vitale Erscheinung gesehen werden konnte, auf die anderen erhaltenen Skulpturen der Porta, so erweisen sich deren Züge als andersartig abstrahiert. Vergleicht man etwa die beiden Richterbüsten miteinander und stellt ihren unterschiedlichen Erhaltungszustand in Rechnung, so erweisen sie sich als symmetrisch angelegte Pendants, die in ihrer aufeinander bezogenen Körperwendung auf ihren Anbringungsort an der Porta referieren.⁴⁴ Als Stellvertreter (Repräsentanten) des Rechtswissens bilden sie keine Personen ab, sondern personifizieren die Ausübung des Rechtes, welches dem gleichsam omnipräsenten Kaiser untersteht. Die plastische Durchgestaltung der Köpfe und ihre auf Monumentalität angelegte Oberflächengestaltung unterstreicht dabei die ihnen übertragene Gewalt. Das Moment personaler Vergegenwärtigung ist dann in den Dekor-Köpfen des Sockelgeschosses noch stärker zurückgenommen.⁴⁵ Obgleich sie ebenfalls durch die mit Blei gefüllten Pupillen eine gewisse Belebung erfahren und im Gegensatz zu den Richterbüsten deutlich in der Physiognomie variieren, exemplifiziert ihre Gestaltung trotz hoher Qualität den ornamentalen Charakter ihrer Funktion. In

einer Gesamtschau zusammengefaßt ergibt sich die absolute Ausrichtung des Programms auf den Kaiser. Für seine in der Herrscherpose gesammelte Präsenz in diesem Bildprogramm bilden die anderen Figuren die Basis ideologisch fundierter Unterordnung, wie sie laut Inschrift auch vom Betrachter gefordert wird. Diese subtil abgestimmte Fokussierung auf den absoluten Machthaber macht das figürliche Programm auch auf einer in der unmittelbaren Anschauung zu fassenden Ebene zu einem Manifest kaiserlicher und das heißt nur noch göttlich legitimierter Herrschaft.

Die Einsicht in die autokratische Struktur des Programms führt zu einem weiteren Problemkreis, nämlich der Frage nach der staatstheoretischen Begründung des Begriffes Repräsentation. Bisher wurde hier nur mit dem modernen Begriff operiert und dabei bewußt außer acht gelassen, daß sich der staatstheoretische Bedeutungsgehalt in einem höchst komplizierten Prozeß erst am Beginn des 14. Jahrhunderts im Sinne »stellvertretenden, jemandem anderen zurechenbaren Handelns« herausgebildet hat.⁴⁶ In diesem Sinne sprechen wir heute von politischen Repräsentanten, von denen wir erwarten, daß sie sich insofern repräsentativ verhalten, als sie gerade keine unpassenden Machtansprüche zum Ausdruck bringen, sondern lediglich ihre Amtsausübung im Dienste der Gemeinschaft. Von dieser modernen Form der politischen Repräsentation ist an dem sogenannten Triumphtor Friedrichs II. aufgrund seiner historischen Voraussetzungen nichts vorhanden. Gemäß dem dort veranschaulichten Topos kaiserlicher Gerechtigkeit schützt Friedrich zwar das Königreich und gibt dem Volk die Sicherheit des auf Erden verwirklichten göttlichen Rechts – das eigene Recht zu herrschen wird jedoch direkt von Gott hergeleitet. Die darin eingewirkte politische Realität ist in jüngeren historischen Arbeiten herausgestellt worden, die den Mythos vom aufgeklärten staufischen Staats-



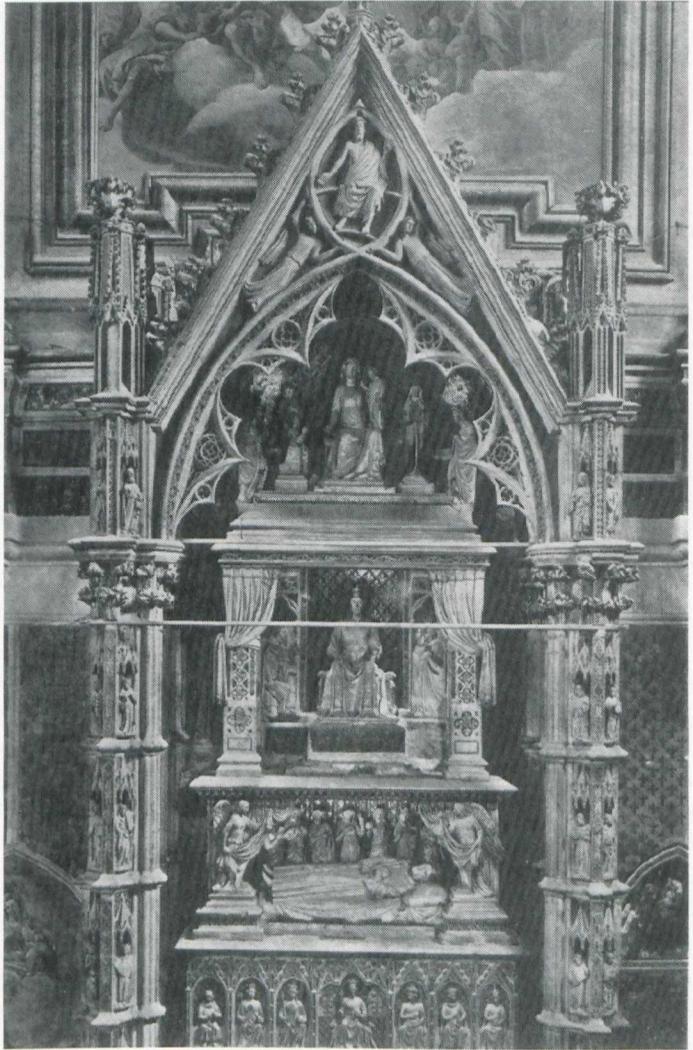
Monument für Heinrich VII.; Pisa, ehemalige Aufstellung am Camposanto

wesen zunehmend relativieren und betonen, daß dessen Staatstheorie in durchaus herkömmlicher Weise die überragende Stellung des Regenten zu sichern suchte und sich ein Herrschaftsstil ausprägte, den die zeitgenössische Kritik nicht von ungefähr als tyrannisch bezeichnete.⁴⁷ Der im folgenden Jahrhundert zunehmende Legitimationsdruck angesichts alternativer politischer Konzepte der oberitalienischen Kommunen schlug sich sowohl in den Argumentationen der Staatstheorie als auch in einzelnen Bildprogrammen nieder, obgleich sich der theoretische Machtanspruch des Kaisertums nicht grundlegend wandelte.⁴⁸ Dies kann der Vergleich mit einem Monument für Kaiser Heinrich VII. in Pisa zeigen (Abb. oben). Es handelt sich hierbei um eine Skulpturengruppe, die zwar traditionell mit dem Grabmal des Kaisers in Verbindung gebracht wird, deren originale Aufstellung jedoch nach wie vor umstritten ist.⁴⁹ Zu konstatieren bleibt, daß sie in der Werkstatt Tino di

Camainos vor 1315 entstand, sich in der Gestaltung der Thronfigur an diejenige Friedrichs II. in Capua anlehnt und, nach neuerer Interpretation Armin Wolfs, den Kaiser und sein Kurfürstenwahlgremium darstellt.⁵⁰ Dies bedeutet, daß hier die Macht des Regenten in einem innerweltlichen, politischen Zusammenhang gerechtfertigt wird. Von dem Bild des Kaisers als Autokraten an der Porta Capuana wandelte es sich in Reaktion auf neue Ansprüche einer kritischer gewordenen Öffentlichkeit⁵¹ zu dem eines Herrschers, der den Konsens der Untergebenen zumindest in der Betonung und Zurschaustellung der Wahl zu unterstellen suchte.

Daß dies keine singuläre Erscheinung war, verdeutlicht das Bildprogramm am Grab des guelfischen Monarchen Robert von Anjou (1343) in Neapel (Abb. S. 145).⁵² Hier ist der König im Hauptgeschoß des monumentalen Aufbaus in einer wiederum vergleichbaren, überlebens-

Grabmal des Robert von Anjou,
Neapel, S. Chiara



großen Thronfigur gegeben. Im Fresko vergegenwärtigte Höflinge flankieren ihn. Während hiermit einerseits der Konsens des Adels durch eine Bildformel der Huld zum Ausdruck gebracht wird, dient andererseits der Sarkophag des monumentalen Grabmals in traditioneller Weise zur Entfaltung eines Programmes der dynastischen Thronfolge.⁵³

Auch diese beiden Monumente des 14. Jahrhunderts sind auf das Zurschaustellen von

Macht – also die in Rede stehende, im modernen Sinne verstandene ›Repräsentativität‹ – ausgerichtet, aber anders als am staufischen Brückentor scheinen sie bereits auf ein gewandeltes Verständnis der politischen Repräsentation zu reagieren, indem sie den Rückhalt im Adel deutlich vergegenwärtigen.

Der sogenannte repräsentative Charakter von politischen Denkmälern ist eine herausragende Eigenschaft dieser Werke, die bislang nicht aus-

reichend erforscht wurde. Ein erster Schritt zu einer systematischen Bewältigung des Phänomens wäre seine Loslösung vom ikonographischen Programm selbst, welches zunächst die Darstellung der realen, politischen Repräsentation übernehmen soll. Vielleicht lassen sich hier die von Gerd Althoff für politische Akte in der mittelalterlichen Öffentlichkeit vorgeschlagenen Begriffe von Demonstration und Inszenierung übernehmen,⁵⁴ so daß man sagen könnte: Die Porta Capuana demonstriert im Figurenprogramm Friedrich II. als gerechten Kaiser und inszeniert durch die formale Orchestrierung eines monumentalen Triumphbogens seine Macht und Autorität.

Mehrfach zitierte Quellen und Literatur

Andrae Ungari descriptio victoriae a Karolo provinciae comite reportatae, in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores* 26, Hannover 1882, 559–580.

Althoff, Gerd, Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit, in: *Frühmittelalterliche Studien* 27 (1993), 27–50.

Claussen, Peter Cornelius, Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234–39). Der Befund, die Quellen und eine Zeichnung aus dem Nachlaß Seroux d'Agincourt, in: *Festschrift für Hartmut Biermann*, hrsg. v. Christoph Andreas, Maraike Bückling und Roland Dorn, Weinheim 1990, 19–39.

Hofmann, Hasso, Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Berlin 1974.

Kantorowicz, Ernst, Kaiser Friedrich der Zweite, Berlin 1927.

Meredith, Jill, The Revival of the Augustan Age in the Court of Emperor Frederick II, in: *Artistic Strategy and the Rhetoric of Power: Political*

Uses of Art from Antiquity to the Present, hrsg. v. David Castriota, Carbondale (Ill.) 1986, 39–56.

dies., The Arch at Capua: The Strategic Use of Spolia and References to the Antique, in: *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, hrsg. v. William Tronzo, Washington 1994, 109–126.

Ragotzky, Hedda / Wenzel, Horst (Hrsg.), Höfische Repräsentation: Das Zeremoniell und die Zeichen, Tübingen 1990.

Scaglia, Gustina, La ›Porta delle Torri‹ di Federico II a Capua in un disegno di Francesco di Giorgio, in: *Napoli Nobilissima* 20 (1981), 203–222 und 21 (1982), 123–134.

Shearer, Cresswell, The Renaissance of Architecture in Southern Italy, Cambridge 1935.

Willemsen, Carl Arnold, Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst in Süditalien, Wiesbaden 1953. *ders.*, Die Bauten Kaiser Friedrichs II. in Süditalien, in: *Die Zeit der Staufer. Katalog der Ausstellung in Stuttgart* hrsg. v. R. Hauss herr, Stuttgart 1977, 5 Bde; Bd. III, 143–163.

Anmerkungen

¹ Im Titel Zitat Andreas von Ungarn, S. 571; die Bezeichnung Triumphtor wurde von Kantorowicz (1927, S. 481–489) geprägt; in seiner Nachfolge grundlegend Shearer 1935 und Willemsen 1953.

² Kantorowicz verzichtete bereits in dem 1931 erschienenen Ergänzungsband zu ›Kaiser Friedrich II.‹ auf eine Wiederholung seiner Deutung (s. dort S. 211); Willemsen (1953, S. 61–74) übernahm die alte Deutung Kantorowicz' in weiten Teilen. Friedrich Baethgen kritisierte diese in seiner Rezension zu Willemsen in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 11 (1954), S. 623f. Kantorowicz erwähnte 1957 (in »The kings two bodies«) nochmals die eigenen Zweifel, s. Die zwei Körper des Königs, München 1990, S. 128, Anm. 72; F. Bologna interpretierte das von apulischen Bildhauern ausgeführte ›klassizistische‹ Skulpturenprogramm als Zeichen des kaiserlichen

Machtanspruches, der sich ausdrücklich gegen den Papst richte, s.: »Cesaris imperio regni custodia fio«. La Porta di Capua e la »interpretatio imperialis« del Classicismo, in: Nel segno di Federico II. Unità politica e pluralità culturale del mezzogiorno. Atti del 4. Convegno internazionale di Studi della Fondazione Napoli Novantanove, Napoli 30 settembre-1 ottobre 1988, Neapel 1989, S. 159–189; B. Brenk bezieht das Programm auf die 1231 erlassenen Konstitutionen von Melfi, s.: Antikenverständnis und weltliches Rechtsdenken im Skulpturenprogramm Friedrichs II. in Capua, in: Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz, Berlin 1991, S. 93–103. Vgl. darüber hinaus: M. Cordaro: La porta di Capua, in: Annali dell'Istituto di Storia dell'Arte 1974–1976, Rom 1977, S. 41–63; mit der Rekonstruktion beschäftigt sich Scaglia 1981/82; vornehmlich die Frage der Antikenrezeption und ihrer Deutung beleuchtet nochmals Meredith 1986 und 1994, bes. S. 151–158.; zum stilistischen Befund s. Valentino Pace, Scultura »federiciana« in Italia meridionale e scultura dell'Italia meridionale di età federiciana, in: Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen, hrsg. v. William Tronzo, Washington 1994, S. 151–177.

³ Allen voran ist hier Kantorowicz und sein allgemein von Lobeshymnen des deutschen Kaisers und seines »Staates« geprägtes Buch hervorzuheben. Er besprach eindringlich die Antikennähe der Skulpturen: »Des Kaisers »unstillbarer Wille«, die alte Caesarengroße zu erneuern, sich den Augusti zur Seite zu stellen, und sich mit und an ihnen zu messen, hatte jene Wunderschöpfungen [gemeint sind das Castel del Monte und die Porta Capuana] hervorgebracht: freie Rundfiguren, die der Antike so nahe kamen, wie keine mittelalterliche Kunst der vorhergehenden Zeit« (1927, S. 483). Andere beschworen die Einzigartigkeit des Werkes: »[...] doch jener Bau an der Römerbrücke vor den Toren von Capua erfuhr keine auch noch so entfernt ähnliche Wiederholung; er war und blieb eine einmalige Schöpfung des Kaisers« Willemsen (1953, S. 61); »Das Brückentor Kaiser Friedrichs II. in Capua entstand als Einzelleistung ohne unmittelbare Vorbilder und ohne eine breite Tradition, aus der es hätte hervorwachsen können; es blieb auch ohne eine direkte Nachfolge« Brenk 1991 (wie Anm. 2), S. 93. Erklärt wird diese Einzigartigkeit nicht selten durch die aktive Teilnahme Friedrichs II. am Entstehungsprozeß, s. Willemsen 1953, S. 7–10; Bologna

1989 (wie Anm. 2), S. 160; Meredith 1994, S. 109 und S. 124, Anm. 4. Bezeichnenderweise wurde der panegyrische Ton wissenschaftlicher Untersuchungen gerade angesichts der Forschung zu augusteischen Bildwerken konstatiert, in deren Nähe diejenigen Friedrichs II. immer wieder gerückt werden, s. Paul Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, S. 13.

⁴ Zum Begriff »Repräsentation« s. Anm. 22–24 und 46.

⁵ Die Einfügung weiterer Skulpturen aus dem Museo Campano zu Capua in das Schema Willemsens schlugen Scaglia 1981/82 und Meredith 1994 vor.

⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3528, fol. 51v, s. Willemsen 1953, S. 26, mit Lit.

⁷ Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni Nr. 317; s. Willemsen 1953, S. 27f. (mit Lit.), ebd. Abb. 99, vgl. Scaglia 1981/82.

⁸ Das Material stammt aus dem römischen Amphitheater Capuas, s. Shearer 1935, S. 49–51; Willemsen 1953, Abb. 4–14.

⁹ S. Willemsen 1953, Abb. 71–82.

¹⁰ Die relative Fragilität der Wand, die der Funktion eines Wehrbaus nicht zu entsprechen scheint, bemerkte bereits Willemsen 1953, S. 63.

¹¹ Maße der Thronstatue: 120 cm hoch (ohne Kopf), 50 cm breit; Sitzhöhe 54 cm, nach Willemsen 1953, 90, Anm. 115.

¹² Ich richte mich hier nach der Rekonstruktion von E. Langlotz (Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua, in: Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin 1951, S. 45ff.), die zuletzt unterstützt wurde von Claussen 1990. Er stellte die Argumente dafür zusammen, daß der von früheren Interpreten als klassizistische Kopie abgewertete Gipsabguß des Kaiserkopfes von dem Original der Porta Capuana abgeformt wurde. Vgl. die Abb. des Kopfes bei Claussen in diesem Band.

¹³ Der Kopf (Willemsen 1953, Abb. 44–49, 77,5 cm hoch) ist mit Wein oder Efeu bekränzt. Seine Deutung als »Iustitia Caesaris« bleibt problematisch, kann aber bislang nicht durch eine andere stringente Interpretation ersetzt werden, s. zur Deutung als Iustitia Willemsen 1953, S. 44ff. (hier auch die Besprechung der älteren Deutung als Capua) und S. 65ff.; vgl. oben Anm. 2 zur Interpretation.

¹⁴ Die Büsten sind 90,5 cm hoch, s. Willemsen 1953, Abb. 50–68. Für die Rezeption als Richter im 13. und 14. Jahrhundert sprechen zwei Quellen: Claussen (1990, S. 20) hat auf das Schachzabelbuch des

Dominikaners Jacobus von Cassalis (um 1275) aufmerksam gemacht. Dort heißt es: »Inperator (sic) Fridericus sedens (auch secundus und unus. Secundus wird im Originaltext gestanden haben) apud Capua (Capuam und Capernam) civitatem super pontem aque, que circa ipsam in pariete (imperator) sedens maiestatem pretendens sculptus est; a dextris uno (vero) et a sinistris duo iudices assessores sculpti sint, in semicirculo uno (vero) capitis iudicis dextra talis versus scriptus est ...«, zit. nach F. Vetter, Schachzabelbuch Kunrats von Ammenhausen nebst den Schachbüchern des Jakob von Cessole und des Jakob Mennel, in: Bibliothek älterer Schriftwerke der Deutschen Schweiz. Supplement, Frauenfeld 1982, S. 667f. Lucas de Penna (1320 – ca. 1390) schreibt: »Item sub eadem statua hinc et hinc imagines erant duorum iudicum.« Lucae de Penna summi utriusque apices, ac in tres codices Justiniani imperatoris posteriores libros luculentissima commentaria et antiquissimis exemplaribus maiore parte aucta, Lugduni 1560, S. 161 (zit. nach Willemsen 1953, S. 97, Anm. 166). Nach Kantorowicz (1990, wie Anm. 2, S. 128f., Anm. 72) steht diese Beschreibung der Porta Capuana interessanterweise im Kontext der Weihe von Bildwerken, die Lucas an dem profanen Bild Friedrichs II. exemplifiziert. – F. W. Deichmann, der die Büsten der Bärtigen aufgrund des Lorbeers als Nachahmungen antiker Kaiserbüsten und nicht als Richter interpretiert, hat merkwürdigerweise die Beschreibung Lucas' de Penna nicht ernstgenommen, indem er sie nach dem Erscheinungsjahr der Publikation in das 16. Jahrhundert versetzte, s.: Die Bärtigen mit dem Lorbeerkranz von Brückentor Friedrichs II. zu Capua, in: »Von Angesicht zu Angesicht«. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, hrsg. v. F. Deuchler, Bern 1983, S. 71–77, hier S. 72. Die in einem capuanischen Manuskript (Scipione Sanelli, Annali della Città di Capua, Ms. der Biblioteca Comunale in Capua) eingeführte Identifizierung der beiden Figuren mit herausragenden Persönlichkeiten des friderizianischen Hofes (die nach Kantorowicz 1927, S. 485, übernahm), wurde von Willemsen (1953, S. 51f.) überzeugend zurückgewiesen.

¹⁵ »Cesaris imperio regni concordia fio / Quam miseros facio quos variare scio / Intrent securi qui querunt vivere puri / Infidus excludi timeat vel carcere trudi«, Andreas von Ungarn in seiner 1272 verfaßten Chronik, hier S. 571. Die Überlieferung der Inschrift variiert in der Transkription des ersten

Verses zwischen »concordia« und »custodia«. Andreas von Ungarn gibt »concordia« an, während sowohl auf dem Beiblatt zur Wiener Zeichnung, als auch im Schachzabelbuch des Dominikaners Jacobus von Cassalis (wie Anm. 14) »custodia« vermerkt ist. – Die Zuweisung der Tituli zu den einzelnen Figuren ist sowohl durch diese Beschreibung im Schachzabelbuch als durch auch das Beiblatt zur Wiener Skizze Wien (wie Anm. 6) belegt.

- ¹⁶ Dies die Interpretation von Kantorowicz 1927 und Willemsen 1953, vgl. Anm. 2.
- ¹⁷ Willemsen 1953, S. 67; vgl. P. E. Schramm, Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen, Göttingen 1955, S. 130.
- ¹⁸ Kantorowicz 1927, S. 487.
- ¹⁹ Willemsen 1977, S. 160.
- ²⁰ Adolf Reinle, Bildnis (Westen, Plastik), in: Lexikon des Mittelalters II, 1983, S. 154–159, hier S. 157; Reinle hat eine eigene Definition des Begriffes »Repräsentationsfigur« vorgenommen: »[sie] dienen der Darstellung und öffentlichen Kundmachung der politischen oder kirchlichen Amtsmachung einer Persönlichkeit oder Gruppe von Amtsinhabern«, ebd., S. 156.
- ²¹ »Repräsentativen Charakter hatte vor allem die Torwand mit ihrem Statuenprogramm«, Brenk 1991 (wie Anm. 2), S. 96.
- ²² Carlo Ginzburg, Représentation, le Mot, l'Idée, la Chose, in: Annales ESC 46 (1991), S. 1219–1234. In der weitgefaßten Bedeutung von Stellvertretung oder Vergegenwärtigung wird der Begriff auch in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen verwendet – so z. B. durch den Symboltheoretiker Nelson Goodman, der Repräsentation generell als Denotation bezeichnet, s.: Languages of art, Indianapolis/Cambridge⁸ 1988, S. 42f., oder in der analytischen Philosophie, s.: P. Bieri (Hrsg.), Analytische Philosophie der Erkenntnis, 1987, S. 18. Zum Begriff der Repräsentation in der Ästhetik s.: W. J. Thomas Mitchell, Représentation, in: Was heißt »Darstellen«?, hrsg. v. Ch. L. Hart Nibbrig, Frankfurt a. Main 1994, S. 17–33; ders., Picture theory. Essays on verbal and visual representation, Chicago 1994; zum Begriff der Repräsentation in der Philosophie: F. Laruelle, Philosophie der Repräsentation und Repräsentation der Philosophie, in: Hart Nibbrig 1994, S. 80–101.
- ²³ Ragotzky/Wenzel 1990, Einleitung; Horst Wenzel: Repräsentation und schöner Schein am Hof und in

der höfischen Literatur, in: Ragotzky/Wenzel 1990, S. 171–208, hier S. 180.

²⁴ Vgl. Horst Wenzel, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995. Wenzel berührt im Rahmen seiner Untersuchung der Audiovisualität des Mittelalters immer wieder den Bereich höfischer Repräsentation. Sie wird hier als »Vergegenwärtigung des Status« (ebd., S. 34) verstanden, wobei Wenzel ausdrücklich das »gesamte Ensemble nonverbaler Zeichen im reziproken Wahrnehmungsfeld direkter Interaktionsbeziehungen« (ebd., S. 35) für seine Untersuchung heranzieht.

²⁵ Auf die Erwähnung der Porta Capuana in den *Gesta Romanorum* (hrsg. Oesterley, Berlin 1872, Nachdruck Hildesheim 1963, S. 349f.) gehe ich nicht ein, nachdem Claussen (1990, S. 33, Anm. 18) bereits die Überschätzung des Dokuments aufgrund seiner schematischen *interpretatio christiana* deutlich machen konnte.

²⁶ Das Werk wurde für Pierre d'Alençon, den Bruder Philipps III. von Frankreich, verfaßt und muß als angevinische Propaganda am französischen Hof verstanden werden, die den Sieg Karls I. über die Staufer als Vollzug eines göttlichen Urteils darstellt, s.: Lidia Capo, Andreas Ungaris, in: *Lexikon des Mittelalters I*, 1980, S. 611. Die Chronik des Andreas schildert nur den Sieg über Manfred, bei der Niederschrift war bereits der nächste Thronfolger Konradin gefangen und in Neapel hingerichtet worden; s. dazu P. Herde, Karl I. von Anjou, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1979, S. 58–65.

²⁷ »Hic est pons in cuius capite pater Manfredi Fridericus, cum quondam imperatorio statu gauderet, duas turres mire magnitudinis, fortitudinis et pulcritudinis, expensis in ea re hedificiis viginti milibus unciarum auri purissimi, construxit ibique suam ymaginem in eternam et immortalem memoriam sculpti fecit, extensis brachiis duobusque digitis, quasi os tumide comminationis versiculos intonantem, quia etiam ibidem ad metum transeuntium ac eorum quibus recitantur sunt consulpti [...]«, Andreas von Ungarn, S. 571.

²⁸ Es ist zu erwägen, ob in der Erwähnung der übertrieben hohen Geldsumme der Vorwurf gegen den hochmütigen Kaiser mitklingt.

²⁹ Die Formulierung »Fridericus, cum quondam imperatorio statu gauderet« muß in diesem Zusammenhang wörtlich verstanden werden, denn sie

ist auf die Intention des angevinischen Schreibers zurückzuführen, da sie den Friedrich unterstellten Hochmut als eitel und vergänglich darstellt, vgl. Kap. 3 der Chronik »Qualiter Fredericus quondam imperator calcaneum erexit contra matrem ecclesiam, qualiter deponi meruit ab imperatoria maiestate quamque male finivit vitam«, ebd., S. 561. Die übliche Formulierung lautet einfach »quondam imperator«, bzw., auf Manfred bezogen, »quondam princeps«, vgl. ebd., S. 561, 565, 566, u. a. m.

³⁰ Es folgt im Text die Rettung vor der drohenden Zerstörung Capuas sowie die Flucht Manfreds, der das Kastell für zu unsicher hielt (!) und sich in die Nähe von Benevent begab, wo er bekanntlich besiegt wurde, s. Andreas von Ungarn, S. 571 »40. Qualiter Manfredus quondam princeps volebat Capuam igni comburere et delere, et qualiter Deus liberavit«.

³¹ Ich möchte hier ausdrücklich Willemsen (1953, S. 5) widersprechen, der den Vorgang folgendermaßen beschreibt: »Bei der Ankunft in Capua beeindruckte diesen [Andreas] etwas so tief, daß er mitten in dem Bericht über die Waffentaten seines Herrn davon Kunde geben mußte, wiewohl er damit des Feindes bewundernd gedachte.« Vgl. auch ebd., S. 69. Andreas von Ungarn wollte zwar seine Bewunderung zum Ausdruck bringen, allerdings nicht die Bewunderung »des Feindes« Friedrich II., sondern diejenige für dessen Monument. Abgesehen davon kann der sechs Jahre nach dem Feldzug entstandene Text nicht mehr auf die Beeindruckung des Chronisten zurückgeführt werden, sondern muß als eine planvolle Sequenz in dem Bericht einer Eroberung gewertet werden.

³² Giovanni Villani, *Cronica*, Florenz 1823, Tom. II, S. 7.

³³ Antonii Archiepiscopi Florentini *Cronicon Pars III*, Tit. 19, cap. 6 § I, S. 127, zitiert nach Willemsen 1953, S. 79, Anm. 26.

³⁴ Bartholomei Facii, *De rebus gestibus ab Alphonso primo Neapolitanorum rege*, Lib. II, 41, zitiert nach Willemsen 1953, S. 79, Anm. 26.

³⁵ Joannis Antonii Campani *De Rebus Gestis Andreae Brachii Perusini*, in: L. Muratori (Hrsg.) *Rerum Italicarum Scriptores 19* (Mailand 1731), S. 597.

³⁶ Vgl. die Übersetzung von Willemsen 1953, S. 5: »[...] die Arme vorgestreckt, zwei Finger der einen Hand wie zur Mahnung erhoben, auf daß die unter ihm Hindurchschreitenden die hochfahrende Drohung der Worte nicht vergäßen, die, obwohl zu sei-

- nen Füßen in den Stein gemeißelt, dennoch sein Mund gleichsam auf sie herabdonnert«.
- ³⁷ P. Veyne, Darstellung, Ausdruck, Werk und Idol, in: Hart Nibbrig 1994 (wie Anm. 22), S. 229–244.
- ³⁸ Willemsen 1953, S. 62.
- ³⁹ Vgl. z. B. Bibel, Rom San Paolo fuori le mura, fol. 334, Karl der Kahle umgeben von Tugenden, s. P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190, München 1983, Kat. Nr. 41; das Sakramentar Heinrichs II. in München, Bayer. Staatsbibliothek Clm 4456, fol. 11r und 11v; s. Schramm 1983, Kat. Nr. 124; und Rom BAV Ottob. lat. 74, fol. 193v; es zeigt Heinrich II. gerahmt von Gerechtigkeit, Frömmigkeit, Weisheit und Klugheit, wie er über den zum Tode verurteilten »tyrannus« Pandulfus IV. von Capua zu Gericht sitzt und dabei Milde walten läßt, dazu: Jens Wollesen, A pictorial Speculum Principis: the image of Henry II in Cod. Bibl. Vat. Ottobonensis lat 74 fol 139v, in: Word and Image 5,1 (1989), S. 85ff.; Petrus de Ebulo, Liber ad honorem Augusti sive de rebus sicut, Bern Burgerbibliothek Cod. 120 II, fol 146r (hrsg. v. Theo Kölzer und Marlis Stähli, Sigmaringen 1994): Heinrich VI. umgeben von Iustitia, Fortitudo und anderen Tugenden.
- ⁴⁰ Willemsen 1977, S. 160; die Zusammenstellung der Argumente und Lit. bei Meredith 1994, S. 113ff.
- ⁴¹ Die stilistische Ausführung der Gewandfältelung steht in Abhängigkeit von ostfranzösischer Skulptur, s. Claussen 1990, S. 25ff.
- ⁴² Schramm 1955 (wie Anm. 17), S. 129.
- ⁴³ Claussen 1990, S. 22f. Bedingt durch das Interesse an der Physiognomie des Kaisers und das von der Forschung postulierte Gespür für individuelle Züge, welches sich angeblich in anderen Skulpturen des Kaisers niedergeschlagen hatte, konnte auch Willemsen (1953, S. 37) dem wiedergefundenen Gipsabguß nur mit »dem Gefühl herber Enttäuschung« begegnen und ihm folglich den Zeugniswert absprechen. Zur Bewertung der Bildnisse Friedrichs II. s. P. C. Claussen, Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II nella storia dell'arte. Che cosa rimane?, in: Federico II. Immagine e potere, Katalog der Ausstellung in Bari, hrsg. v. M. S. Calò Mariani / R. Cassano 1994, Venedig 1995, S. 69–81. Vgl. den Beitrag von Claussen in diesem Band.
- ⁴⁴ Vgl. Brenks Beobachtungen zur Akkumulation von Antikenzitaten bei den männlichen Büsten, Brenk 1991 (wie Anm. 2), S. 100.
- ⁴⁵ S. Willemsen 1953, Abb. 71–82.
- ⁴⁶ A. Podlech, Repräsentation, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland Bd. 5 1984, S. 509–547, hier S. 509; I. Reiter: Repräsentation, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, hrsg. v. A. Erler und E. Kaufmann, (28. Liefg.) Berlin 1987, S. 904–911. Zur Begriffsgeschichte vgl. Hofmann 1974.
- ⁴⁷ E. Mazzaresse Fardella: Federico II e il mondo diritto, in: Nel segno di Federico II. Unità politica e pluralità culturale del Mezzogiorno. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi della Fondazione Napoli Novantanove. Napoli 30 settembre–1 ottobre, Neapel 1989, S. 65–72; F. Reichert, Der sizilische Staat Friedrichs II. in Wahrnehmung und Urteil der Zeitgenossen, in: Historische Zeitschrift 253 (1991), S. 21–50, hier weitere Lit.
- ⁴⁸ S. Antony Black, Political Thought in Europe 1250–1450, Cambridge 1992, S. 137ff. Black betont, daß die Argumentation pro Monarchie der Fürstenspiegel (von Thomas von Aquin und Aegidius Romanus) zwar in der Debatte um die aristotelische Philosophie verankert war, aber in ihren Details nur aus der politischen Situation in Italien zu erklären ist, in der ausdrücklich gegen Stadtstaaten polemisiert wurde. Die Autorität von König und Kaiser wurde zwar von Gott hergeleitet, aber »the kings were at the same time said to derive their authority from the people« (ebd., S. 137).
- ⁴⁹ Die Quellen zum Grab sind publiziert bei: G. Trenta, La tomba di Arrigo VII, Pisa 1893. Die Diskussion um die Zusammengehörigkeit von Figurengruppe und Grabmal wurde ausgelöst von: É. Bertaux, Le mausolée de l'empereur Henri VII a Pise, in: Paul Fabre, Mélanges, Paris 1902, S. 365ff. Den letzten Rekonstruktionsversuch unternahm G. Kreytenberg, Das Grabmal Kaiser Heinrichs VII. in Pisa, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 28 (1984), S. 33–64. Bezweifelt wurde die Zusammengehörigkeit von Skulpturengruppe und Grab von V. Herzner, Herrscherbild oder Grabfigur. Das Grabmal Heinrichs VII. von Tino di Camaino in Pisa, in: B. Brock / A. Preiß (Hrsg.): Ikonographia. Festschrift für Donat de Chapeaurouge, München 1990, S. 27–77. Herzner berücksichtigt die gesamte ältere Literatur, abgesehen von dem bei Drucklegung wohl noch nicht erschienenen Aufsatz A. Middeldorf-Kosegartens, Grabmäler von Ghibellinen aus dem frühen Trecento, in:

Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses »Sculptura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia« (Rom 4.–6. Juli 1985), hrsg. v. J. Garms und A. M. Romanini, Wien 1990, S. 317–329, der wichtige, neue Beobachtungen zu dem Monument enthält. Vgl. zuletzt: I Marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa, Katalog der Ausstellung im Camposanto di Pisa, Florenz 1993, Kat. Nr. 46–53, mit weiterer Lit.

⁵⁰ A. Wolf, Von den Königswählern zum Kurfürstenkolleg. Bildendenkmale als unerkannte Dokumente der Verfassungsgeschichte, in: R. Schneider / H. Zimmermann (Hrsg.), Wahlen und Wählen im Mittelalter, Sigmaringen 1990, S. 15–78, und ders., I Principi elettori in Toscana. Il significato di un monumento imperiale pisano, in: Studi medievali, 3. Serie, 31 (1990), S. 273–283. Zur unterschiedlichen Beurteilung der Wahl Heinrichs VII. durch Zeitgenossen in Deutschland und Italien vgl. M. E. Franke, Kaiser Heinrich VII. im Spiegel der Historiographie. Eine faktenkritische und quellenkundliche Untersuchung ausgewählter Geschichtsschreiber der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 301ff. Einen Überblick über die Forschungsdiskussion zur Königswahl bietet K.-F. Krieger, König, Reich und Reichsreform im Spätmittelalter, München 1992 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 14), S. 64–71.

⁵¹ Während Jürgen Habermas (Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Öffentlichkeit, Neuwied 1962, S. 17ff.) und Lucian Hölscher (Öffentlichkeit und Geheimnis. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit, Stuttgart 1979, S. 7ff.) dem Mittelalter eine Öffentlichkeit fast völlig abgesprochen haben, ist in der jüngeren historischen Forschung mehrfach darauf hingewiesen worden, daß es auch

im Mittelalter Formen der politischen Kommunikation und Öffentlichkeit gab, die jedoch eher nonverbal und symbolisch funktionierten und auf besondere Gelegenheiten angewiesen waren. S. Bernd Thum, Öffentlich–Machen, Öffentlichkeit, Recht. Zu den Grundlagen und Verfahren der politischen Publizistik im Spätmittelalter, in: Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft 10 (1980), S. 12–69; ders., Politik im hohen Mittelalter. Zu einer Theorie politisch-sozialen Handelns und Verhaltens in prämodern-historischen Gesellschaften, in: Hans Lenk (Hrsg.), Handlungstheorien interdisziplinär, München 1984, Bd. III,2, S. 914–960; ders., Öffentlichkeit und Kommunikation im Mittelalter. Zur Herstellung von Öffentlichkeit im Bezugsfeld elementarer Kommunikationsformen im 13. Jh., in: Ragotzky/Wenzel 1990, S. 65–87; Althoff 1993.

⁵² T. Michalsky: Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien, Phil. Diss. München 1994 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte), Göttingen 1996/97 (i. E.). Zur Deutung des Grabes und des Herrscherbildnisses s. H. Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939), S. 227–356, bes. S. 304f.; E. Panofsky, Grabplastik vom alten Ägypten bis Bernini, Köln 1964, S. 82, S. 94f.; O. Morisani, Aspetti della regalità in tre monumenti angioini, in: Cronache di Archeologia e storia dell'arte 9 (1970), S. 96–105; K. Bauch, Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11.–15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/New York 1976, S. 183f.

⁵³ S. G. Althoff, Huld. Überlegungen zu einem Zentralbegriff der mittelalterlichen Herrschaftsordnung, in: Frühmittelalterliche Studien 25 (1991), S. 259–282; zu den politischen Implikationen des Grabmals T. Michalsky 1994 (wie Anm. 52), Kat. Nr. 33.

⁵⁴ Althoff 1993.