

Peter Seiler

## Der Braunschweiger Löwe – „Epochale Innovation“ oder „Einzigartiges Kunstwerk“? \*

In der jüngeren Literatur zum Braunschweiger Löwen (Abb. 1–2) sucht man vergebens nach einer ausführlicheren Einschätzung seiner kunsthistorischen Bedeutung. Die Kategorien „Künstlerische Aufgabe“, „Epochale Innovation“ und „Epochenschwelle“ werden zwar angesprochen.<sup>2</sup> Man begnügt sich aber mit einigen topischen Hinweisen, die weitgehend der älteren Literatur entstammen. Es handelt sich um folgende Aussagen:

1. Der Braunschweiger Löwe sei ein einzigartiges Kunstwerk, das in seiner Zeit ohnegleichen war.

2. Er sei die erste monumentale Freifigur des Mittelalters oder zumindest die erste, die erhalten geblieben ist.<sup>3</sup>

3. Es handele sich um „ins große Format umgesetzte Kleinkunst“, um die Monumentalisierung einer durch Löwenaquamanile geläufigen, figuralen Form.<sup>4</sup>

4. Es wird aber auch behauptet, er sei unabhängig von der Kleinkunst entstanden. Als anregendes Vorbild sei die Lupa Capitolina in Rom anzusehen.<sup>5</sup>

5. Es handele sich um ein Herrschaftszeichen Heinrichs des Löwen, das im Hof der Burg Dankwarderode als Wahrzeichen der herzoglichen Gerichtshoheit fungierte.<sup>6</sup>

Der Problemhorizont, in dem der Bronzelöwe zu sehen ist, wird mit diesen Aussagen deutlich angesprochen, – es geht um die Entstehung „freier“, architektonisch nicht gebundener, figürlicher Großplastik im Mittelalter. Die Fragen, mit denen man sich konfrontiert sieht, sind folgende: Welche Rolle spielte der Braunschweiger Löwe in der Entstehungsgeschichte der mittelalterlichen Freiplastik? Wie hat man sich seine Genese vorzustellen? Liegen seine formalen Quellen in der Kleinkunst oder liegt ihm die Kenntnis der großformatigen Lupa Capitolina zugrunde? In welchem Zusammenhang stehen Form und Funktion des Monuments?

Da die angesprochenen Forschungsthesen in der älteren Literatur im Kontext umfassender historiographischer Positionen zur Entstehung der mittelalterlichen Großplastik entwickelt wurden, werde ich im folgenden versuchen, sie innerhalb des Rahmens einer historischen „Diskursanalyse“ zu diesem Thema zu erörtern.

Um einen Einblick in die Anfänge der Forschung zur Entstehung monumentaler Plastik zu geben, beginne ich mit Wilhelm Bodes 1880 publizierter „Geschichte der deutschen Plastik“.<sup>7</sup> Bode unterscheidet innerhalb des Zeitraums von 800–1300 drei Perioden der deutschen Plastik: die erste Periode umfaßt das 9. und 10., die zweite das 11. und 12. und die dritte das 13. Jahrhundert.

Die erste Periode, die er unter der Überschrift „Anfänge der Plastik unter den Karolingern und Ottonen“ abhandelt, schildert er dem damaligen Forschungsstand

gemäß als eine Zeit, in der es nur kleinformatische Bildwerke gab, meist aus Elfenbein, die künstlerisch in erster Linie von spätantiken und byzantinischen Vorlagen abhängig gewesen seien.<sup>8</sup> Die Ursachen für das Fehlen von Großplastik erklärt Bode mit einem beiläufigen Hinweis auf die „geringen monumentalen Anforderungen der Zeit“.<sup>9</sup>

In der zweiten, das 11. und 12. Jahrhundert umfassenden Periode hätten sich dann „fast gleichzeitig an verschiedenen Stellen Deutschlands“ die „Anfänge einer freien, monumentalen Plastik“ entfaltet.<sup>10</sup> Bezeichnend erscheint Bode vor allem der Umstand, daß die ersten Zeugnisse dieser Kategorie „fast ausnahmslos in Erz ausgeführt“ wurden. Dem „Erzguß sei mehr als ein Jahrhundert hindurch die führende Rolle“ zugefallen, da „derselbe auf einem der ältesten und unentbehrlichsten Gewerbe“ beruhe und zudem „in der Kleinkunst gerade in den frühesten Zeiten zu hoher technischer Vollendung gebracht“ worden sei.<sup>11</sup> Der Übergang zum größeren Format habe sich im Zusammenhang mit der damals einsetzenden Verwendung der Plastik als Schmuck der Kirchenbauten vollzogen. „Der Anstoß“ zu dieser Erweiterung des künstlerischen Aufgabenrepertoires sei von Anregungen ausgegangen, „welche einige gelehrte Kirchenfürsten in Italien durch den Anblick der Überreste antiker Kunst erhielten“. Bernwards Erzsäule in Hildesheim sei „dafür der sprechendste Beweis“. Von Antikennachahmung im künstlerischen Sinne sei in diesen ersten Bildwerken jedoch keine Spur zu bemerken, da großformatige antike Skulpturen in Deutschland nicht vorhanden waren. Kennzeichnend für die meisten dieser Arbeiten sei daher ein „naiver Naturalismus“. Als Schlüsselregion der Entwicklung der monumentalen Plastik hebt Bode Sachsen hervor. Die politische Bedeutung und „blühende Entwicklung“ Sachsens unter den ottonischen Kaisern machten es begreiflich, daß gerade in dieser Region der erste Schritt zu einer „selbständigen Entfaltung der (deutschen) Plastik“ getan wurde.<sup>12</sup>

Den Zeitraum vom späten 11. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts grenzt Bode als eine zur ersten Blüte der deutschen Plastik im 13. Jahrhundert hinführende „Übergangsepoche“ aus.<sup>13</sup> Er weist darauf hin, daß auch in dieser Übergangsepoche Plastiken größeren Formats noch nach „dem Vorbilde des plastischen Schmucks kleiner kirchlicher Geräte“ gebildet wurden. Vor allem aber registriert er künstlerische Fortschritte, die er auf erneute Einflüsse byzantinischer Kunst zurückführt. Wichtig erscheint ihm vor allem auch das Auftreten von figürlichen Grabmälern in Sachsen, zum einen als Zeugnisse eines zunehmenden Vermögens zu großformatiger Menschendarstellung zum anderen als „Zeichen für das gesteigerte Selbstbewußtsein des Einzelnen“.<sup>14</sup>

Als Werke der „letzte(n) Zeit dieser Periode“ behandelt er eher beiläufig den Erfurter Wolfram-Leuchter (Abb. 3) und den Braunschweiger Löwen. Die Trägerfigur des Leuchters erwähnt er als „sorgfältige aber noch starre, typische Gestalt“, den Löwen wegen seines besonderen künstlerischen Werts: er sei „eines der hervorragendsten Gußwerke dieser Zeit“; in ihm verbinde sich „der lebendige Natursinn und die vorzügliche Bronzetechnik der sächsischen Schule“.<sup>15</sup>

Bode sieht ihn nicht als epochale Innovation, sondern lediglich als ein künstlerisch hochwertiges Produkt der Plastik der sächsischen Schule in der Spätzeit der

sogenannten „Übergangsepoche“ des 12. Jahrhunderts. Von einer über die Epochenschwelle zur gotischen Figuralskulptur hinführenden kunsthistorischen Nachwirkung des Bronzelöwen ist nicht die Rede.<sup>16</sup>

Die Entstehung der mittelalterlichen Großplastik in Deutschland war seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die sechziger Jahre dieses Jahrhunderts ein Leitthema der Kunstgeschichte des Mittelalters.<sup>17</sup> Die historische Grundüberzeugung, daß nicht alles zu allen Zeiten und an jedem Ort möglich ist, wurde von Bode wie auch von anderen Kunsthistorikern seiner Zeit evolutionär verstanden.<sup>18</sup> Monumentalplastik war seiner Auffassung nach als Kunstform nicht spontan erfindbar oder nachahmbar, sondern mußte über einen mehr oder weniger langen Zeitraum hinweg entwickelt werden. Der Entwicklungsprozeß wird in Abhängigkeit verschiedenartiger, individueller und überindividueller Faktoren gesehen. Diese werden nicht ausführlich behandelt, das historiographische Modell ist aber dennoch in seinen Grundzügen klar skizziert. Es enthält bereits nahezu alle Faktoren, um die sich auch in der Folgezeit der Diskurs über dieses Thema drehte: Material und Technik, Verhältnis zur Antike, der Stellenwert der Nachahmung, der künstlerischen Vorlagen und Einflüsse (vor allem solcher der byzantinischen Kunst), soziales Milieu der Kunstproduktion und nicht zuletzt Individualität und Selbstverständnis der Auftraggeber. Auf die Kategorie des „Nationalen“ rekurrierte Bode relativ wenig. Sie war dagegen von Wilhelm Lübke in seiner 1863 publizierten Geschichte der Plastik bereits häufiger zur Erklärung kunsthistorischer Sachverhalte herangezogen worden.<sup>19</sup>

Im Bereich der mittelalterlichen Plastik wurden Innovationen von Bode nicht als große schöpferische Einzelleistungen angesehen, sondern vorrangig als Resultate schrittweise erzielter technischer Fortschritte und Verbesserungen der Darstellungsmittel. Die behandelten Werke wurden von ihm in erster Linie als entwicklungsgeschichtliche Dokumente betrachtet und bewertet. Da ihre Urheber meist unbekannt waren, konzentrieren sich seine Ausführungen in ganz erheblichem Maße auf die Zurückführung formaler Sachverhalte auf globale Entwicklungsfaktoren und auf die Ermittlung ihrer Bedeutung für die Gesamtentwicklung. Künstlerische Gestaltungsaufgaben wurden zu den konstitutiven Faktoren der Entstehung einer figürlichen Großplastik gerechnet. Ihre Behandlung blieb jedoch weitgehend im Allgemeinen stecken.

Das bei Bode vorhandene historiographische Modell, das unverkennbar auf theoretischen Positionen des Historismus basiert, wurde um die Jahrhundertwende unter dem Einfluß der Schriften von Alois Riegl, August Schmarsow und Heinrich Wölfflin durch die Einführung kunstgeschichtlicher Grundbegriffe und der Kategorie des Kunstwollens modifiziert.<sup>20</sup> Ich kann innerhalb des Rahmens des vorliegenden Beitrags hierauf nicht näher eingehen. Verzichten muß ich auch auf eine Erörterung von Wilhelm Vöges Arbeit über die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, in der gerade die Kategorie der schöpferischen bahnbrechenden künstlerischen Einzelleistung eine zentrale Rolle spielt.<sup>21</sup> Ich beschränke mich auf einige Hinweise darauf, wie der von Bode skizzierte Entstehungsprozeß der Monumentalplastik und die ihm zugrundeliegenden Faktoren konkretisiert wurden.

Entwicklungsgeschichtliche Denkmodelle basieren auf der Vorstellung, daß historische Prozesse auf Ziele ausgerichtet sind, die früher oder später erreicht werden. Als das Ziel des Entstehungsprozesses der monumentalen Plastik des Mittelalters wurde von Anfang an die großformatige vollrunde figürliche Plastik angesehen. Die Frage, wann und wo dieses Ziel in der Geschichte der deutschen Plastik zum ersten Mal erreicht wurde, hatte Bode nicht konkret beantwortet, und er hatte die einzelnen Entwicklungsphasen auch nur sehr allgemein gegeneinander abgegrenzt. In der Folgezeit versuchte man in dieser Hinsicht mehr Klarheit zu schaffen.

So hob zum Beispiel Max Creutz in seiner 1910 publizierte Arbeit „Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland“<sup>22</sup> die Anfangs-, Höhe- und Endpunkte der Entwicklungsphasen in einprägsamer Weise hervor, indem er sie mit einzelnen Skulpturen markierte. Die Relieffiguren der Gröninger Kanzel wertete er als Höhepunkt der ersten Phase der Entstehung der monumentalen Plastik in Deutschland. Von diesen Arbeiten sei „nur noch ein Schritt“ bis zur monumentalen Freiplastik notwendig gewesen.<sup>23</sup> Diesen Schritt sah er dann in der „fast lebensgroße(n) Figur“ des Wolfram-Leuchters vollzogen. Diese sei „das erste monumentale Werk der Freiplastik“. Mit ihr habe das 12. Jahrhundert „die Fähigkeit einer räumlich-plastischen Schöpfung“ erworben.<sup>24</sup> „Als wichtigstes Dokument dieser neuen Selbstständigkeit“ erwähnt Creutz den Braunschweiger Löwen. Mit ihm sei „die Höhe des streng romanischen (Monumental-)Stils“ erreicht worden.<sup>25</sup> Der Löwe verkörperte für Creutz einen Entwicklungshöhepunkt, da die nachfolgende „Weiterentwicklung“ statuarischer Großplastik im 13. Jahrhundert unter dem Einfluß der gotischen Skulptur Frankreichs erfolgte.<sup>26</sup>

Georg Dehio bemühte sich in seiner 1919 publizierte „Geschichte der deutschen Kunst“ um weitere Präzisierungen.<sup>27</sup> Er schenkte vor allem dem bereits von Bode und Creutz angesprochenen Fehlen großplastischer Vorbilder größere Beachtung. Aufgrund dieses Mangels seien plastische Formen in Deutschland in Auseinandersetzung mit Kunstwerken verschiedenartigster Gattung und Herkunft entwickelt worden. Die Entstehung der Großplastik stellte sich Dehio als eine Serie formaler Transpositionen von kleinformatischen plastischen und großformatigen malerischen in großplastische Kunstwerke vor.<sup>28</sup> Den Braunschweiger Löwen erklärte er ebenfalls mit diesem Transpositionstheorem. Er verwies generell auf Löwendarstellungen der Kleinkunst, hinsichtlich des (Stand-) Motivs insbesondere auf Löwenaquamanile.<sup>29</sup>

Im Unterschied zu anderen Autoren zögert er jedoch, die großformatigen Plastiken des 12. Jahrhunderts als monumental zu kennzeichnen. Es handele sich genau genommen nur um „scheinmonumentale Erstlinge“.<sup>30</sup> Sie seien nicht nur aus der Kleinplastik hervorgegangen, sondern sie seien ästhetisch auch noch Kleinplastik geblieben, da man „die Vergrößerung“ nur „durch Summierung bewirkt“ habe.<sup>31</sup>

Trotz teilweise unterschiedlicher Einschätzungen bestand in dem angesprochenen Zeitraum hinsichtlich des Braunschweiger Löwen der grundsätzliche Konsens, daß es sich um ein rundplastisches Werk handelt, das durch eine deutliche formale Zäsur von der Entwicklung der gotischen Rundskulptur getrennt ist. Man sah in dem

Bronzetier einen der wenigen, weitgehend isolierten Versuche zur Schaffung einer großformatigen Rundfigur vor der epochalen Wende zur großen gotischen Rundskulptur des 13. Jahrhunderts.

Wilhelm Pinder war der erste Kunsthistoriker, der den Braunschweiger Löwen als „epochale Innovation“ darstellte. Er würdigt ihn in seinem dreibändigen Werk über das „Wesen und Werden deutscher Formen“ als „die erste monumentale Freifigur des ganzen Mittelalters“.<sup>32</sup>

Der Satz wurde und wird häufig zitiert oder paraphrasiert, im allgemeinen jedoch nicht näher erläutert.<sup>33</sup> Wie ist er zu verstehen? Creutz hatte doch die Figur des Wolfram-Leuchters als die erste monumentale Freiplastik in Deutschland gekennzeichnet, und die Sitzfiguren französischer Könige in Saint-Remi in Reims sind doch ebenfalls früher entstanden.<sup>34</sup> Was ist das entscheidend Neue an dem Bronzelöwen, das von der älteren Forschung nicht gesehen wurde?

Kein vor dem 13. Jahrhundert entstandenes Werk der deutschen Kunst hat Pinder mehr in Erregung versetzt als der Braunschweiger Löwe<sup>35</sup>:

„Erreichten wir einmal eine vorbildliche Sammlung von Nachbildungen größter plastischer Werke unserer Volksgeschichte – und wir müssen und werden sie erreichen –, so müßte der Braunschweiger Löwe im Vorhofe vor dem Innersten stehen, als Wahrzeichen und Verkünder deutscher Größe und Besonderheit. Denn er ist unvergleichlich und nur-deutsch. Was ihm in Frankreich entspricht – bei uns so unmöglich wie der Löwe dort, – das ist die Westfassade von Chartres mit ihrer stolzen Reihe von Säulenstatuen aus Stein“.<sup>36</sup> 1944 schreibt Pinder über den Löwen: „Er ist unser ‚Chartres‘“.<sup>37</sup>

Mit Chartres war in erster Linie das Chartres Vöges gemeint. Die Westfassade von Chartres bedeutete für Vöge zweierlei: Er sah in ihr das Schöpfungswerk, mit dem die selbständige Entwicklung der mittelalterlichen statuarischen Plastik einsetzte, und er sah in ihr das Werk, in dem das künstlerische Wesen der französischen Nation sich erstmals offenbarte: „wir spüren hier die ersten befreienden Flügelschläge des französischen Genius“.<sup>38</sup>

Pinder hat in seinen Ausführungen zum Braunschweiger Löwen eine Reihe weiterer inhaltlicher Elemente, Anspielungen und indirekter Stellungnahmen eingearbeitet, die nur im Zusammenhang mit der vorausgehenden Kunstgeschichtsschreibung verständlich werden und die dem heutigen Leser daher nicht selten entgehen. Es besteht aber noch eine weitere Verständnisschwierigkeit. Pinder hat auf einer neuen theoretischen Grundlage die Geschichte der deutschen Kunst umgeschrieben.<sup>39</sup> Jeder Satz, den er über das Bronzetier äußert, ist durch seine Theorie geprägt und nur durch sie voll verständlich. Ich beschränke mich auf die notwendigsten Hinweise:

Pinders Kunstgeschichtsschreibung basiert auf der Prämisse, daß kunsthistorische Phänomene „geschichtsbiologisch“ determiniert sind.<sup>40</sup> Kunstgeschichte – „das kunstgeschichtliche Leben“ – entstehe aus dem Zusammenwirken von verschiedenartigen „zeitlichen und (relativ) stetigen Faktoren“. Die stetigen Faktoren charakterisiert Pinder als Entelechien. Wichtige Entelechien seien vor allem solche der Künste, der Stile, des Europäischen, der Nationen, der Stämme, der Familien

und der Individuen.<sup>41</sup> Die Entstehung dieser Entelechien sei nicht intelligibel. Sie würden „in geheimnisvollem Naturvorgang geboren“.<sup>42</sup> Man habe sie sich nicht unveränderlich, sondern als „feste Bahn(en) des Sichveränderns“ vorzustellen.<sup>43</sup> Eine besonders wichtige Entelechie ist für Pinder die der Künste. Er geht davon aus, daß sich das Kunstwollen gemäß einer natürlichen Entwicklungsgeschichte des Geistes gesetzmäßig verändert. Die Gesetzmäßigkeit komme darin zum Ausdruck, daß Architektur, Plastik, Malerei und Musik sich nacheinander als führende Künste ablösen.<sup>44</sup> In Zusammenhang mit der Entelechie der Künste ist auch Pinders (durch zyklische Geschichtsmodelle beeinflusste) Auffassung zu sehen, daß jede Nation in ihrem Jugendalter eine archaische Kunst ausbildet, die sich dann zu einer klassischen Kunst weiterentwickelt.<sup>45</sup>

Die „Karolinger-Nationen“ (d.h. die „neuen Völker, die der Einbruch des Germanentums in die spätantike Welt erzeugt hat“) bildeten für Pinder die genetische Matrix der europäischen Kulturgeschichte des Abendlands.<sup>46</sup> In diese seien – als genetische Untereinheiten – Nationen, Stämme, Familien und Individuen eingeschrieben.<sup>47</sup>

Pinder kennzeichnet seine auf diesem biologischen Bezugsrahmen basierende kunsthistorische Diagnostik mit der Feststellung, daß er „Physiognomik und Charakterologie treibt an Menschen, Völkern, Kulturen, Generationen, Erdperioden“.<sup>48</sup>

Kunsthistorische Perioden ergeben sich nach Pinder „aus der Überkreuzung und Schichtung“ von Entelechien, wobei natürlichen Wachstumsvorgängen der Entelechien eine größere Bedeutung zukomme als den als zeitliche Faktoren angesprochenen historischen „Reibungen, Einflüssen, Beziehungen, die in der tatsächlichen Entfaltung dieser Entelechien erfahren“ würden.<sup>49</sup>

Die Periodisierung der Geschichte der deutschen Kunst erfolgt in dem Band über „Die Kunst der deutschen Kaiserzeit“ anhand eines mehrdimensionalen Koordinatensystems, dessen Koordinaten an Entelechien orientiert sind: Eine Rolle spielt die Koordinate Nation. Als die deutsche Nation aus dem geteilten Karolingerreich als eigenständige Nation hervorgegangen sei, habe sie sich in ihrem Jugendzeitalter befunden.<sup>50</sup> Pinder unterscheidet dementsprechend im Bereich der Kunstgeschichte eine Zeit der Archaik und eine Zeit der Klassik. Eine Rolle spielt ferner die Abfolge der deutschen Herrscherhäuser, die als prägende (familiäre) Kräfte der Kunstentwicklung angesehen werden. Pinder unterscheidet konsequent karolingische, ottonische, salische und staufische Kunst.<sup>51</sup> Ferner gibt es die Koordinate der Entelechie der Künste: Das Kunstwollen sei vom 8.–12. Jahrhundert architektonisch gewesen, im 12. Jahrhundert sei eine Verschiebung zu plastischem Kunstwollen erfolgt und später im 14. Jahrhundert eine weitere Verschiebung zu malerischem Kunstwollen.<sup>52</sup>

Die „erste monumentale Freifigur des ganzen Mittelalters“ – die Aussage ist nicht als einfache Tatsachenfeststellung zu verstehen. Ihre Bedeutung ergibt sich aus Pinders theoretischen Vorstellungen und Kategorien. Kunstwerke, die sich innerhalb des europäischen Kulturraums als formale Innovationen ausweisen lassen, waren für Pinder durch den Faktor „Nation“ determinierte nationale Sonder-

leistungen. Die Feststellung von Innovationen – sogenannten Erstleistungen – folgt einem heuristischen Prinzip seiner kunsthistorischen Diagnostik:

„Was haben nur oder zuerst oder überwiegend die Deutschen hervorgebracht? Wir werden solche Tatsachen bestimmt als deutsch ansehen müssen, selbst wenn der zusammenfassende Denkbegriff sich nicht sogleich einstellt. (...) Es gibt wirklich in der bildenden Kunst Europas Dinge, die die Deutschen und nur sie erfunden, Formen, die entweder unsere Grenzen überhaupt nicht überschritten oder erst von uns aus Europa erobert haben“.<sup>53</sup>

Es ist ein Phänomen konsequenter Theorieanwendung, wenn Pinder den Löwen als Erstleistung anspricht und sogleich versucht ihn als „unvergleichlich und nur-deutsch“ zu charakterisieren.<sup>54</sup>

„Er ist die erste monumentale Freifigur des ganzen Mittelalters“ – Pinder wollte nicht nur hervorheben, daß es sich um eine frei aufgestellte großformatige Figur handelt. Monumental war für ihn nicht gleichbedeutend mit großformatig. Wäre das der Fall, dann hätte er im Anschluß an Creutz die „fast lebensgroße Figur“ des Wolfram-Leuchters als „das erste monumentale Werk der Freiplastik“ ansehen können.<sup>55</sup> Pinder machte sich aber die Unterscheidung großformatiger und wahrhaft monumentaler Figuren zunutze.<sup>56</sup> Dementsprechend fungiert die formalästhetische Wirkung – „die Kraft des monumentalen Ausdrucks“ – als eine entscheidende Kategorie.<sup>57</sup> Ausdrücklich grenzt Pinder den Braunschweiger Löwen gegen das venezianische Markuslöwenmonument ab:

„Der wenig spätere Markuslöwe von Venedig ist trotz ebenfalls sehr bedeutender Größe durch sein Verhältnis zur Säule wie durch seine Form doch nur eine vergrößerte Kleinfigur, in sehr anderem Sinne als der Braunschweiger. Dieser hat gewiß stilistische Quellen in der Kleinkunst, aber der Sinn seiner Form ist eine wahre Monumentalität. Er ist kein Aufsatz, sondern eine große, für sich lebendige Gestalt“.<sup>58</sup>

Als deutsche Erstleistung mußte „die erste monumentale Freifigur des ganzen Mittelalters“ „unvergleichlich und nur-deutsch“ sein. Pinder sieht den Löwen jedoch nicht nur als unmittelbaren formalen Ausdruck deutschen Wesens, – so wie andere die straffe Figur des Löwen als Ausdruck der straffen Geistigkeit des Hochmittelalters sehen wollten –,<sup>59</sup> er sieht ihn auch nicht als ein gradlinig aus der Entwicklung der deutschen Skulptur zur Monumentalskulptur hervorgehendes Werk an. Ein linearer Gänsemarsch formgeschichtlicher Erscheinungen war als eindimensionale Vereinfachung nicht vereinbar mit seiner mehrdimensionalen Theorie, die er selbst als „polyphones Geschichtsdenken“ bezeichnete.<sup>60</sup> Die „wahre Monumentalität“ hatte für ihn im Fall des Löwen eine zweifache diagnostische Bedeutung. Er verstand sie als ein Symptom deutscher Plastizität und zugleich als ein Symptom, das Individualität anzeigt. Als eigentliche Ursache der „wahren Monumentalität“ des Löwen ermittelte Pinder eher beiläufig, aber dennoch theoriegeleitet, die Individualität des Auftraggebers: „Ein starker Mensch, ein Herrscher und sein herrscherlicher Gedanke soll versinnbildlicht werden“.<sup>61</sup> In der durch die Individualität Heinrichs des Löwen geprägten künstlerischen Aufgabe mußten sich Pinders Vorstellungen gemäß die Kräfte der Entwicklung verdichtet

haben. Wie er an anderer Stelle ausführt war er der Überzeugung, daß „die Entelechien des Europäischen, Nationalen, Stammlichen in sehr großen Individuen“ eine „– äußerlich schmale, innerlich sehr bedeutsame – Analogie“ finden können. „Bedeutende Einzelmenschen“ sieht er als dynamische Größen; ihr Wirken macht er dafür verantwortlich, daß Entwicklungsprozesse nicht gleichförmig linear abliefen, sondern in unregelmäßigen Wellen. Dem „zentralisierenden Willen“<sup>62</sup> großer Individuen schreibt er nicht zuletzt auch die Fähigkeit zu Schöpfungen zu, die den allgemeinen Gang einer Entwicklung antizipieren.<sup>63</sup> Solche Konstellation sind für ihn Ausnahmefälle. Den Löwen will er als einen solchen ausweisen. Bei anderen figürlichen Werken der damaligen Zeit stellt er dementsprechend nicht in gleichem Maße monumentale Wirkung fest:

„Wir spüren bei dem bronzenen ‚Wolfram‘ des Erfurter Doms, einer geräthhaften Innenraumfigur, einem Leuchterträger von ohnehin nicht monumentaler Aufgabe, mehr allgemein die Höhe des deutschen Stils von damals“.<sup>64</sup>

Es ist nach Pinders Auffassung auch nicht zu erwarten, daß im 12. Jahrhundert ein Mensch monumental dargestellt wurde. Nach seiner Theorie war die Zeit für eine solche Leistung noch nicht gekommen. Pinder weist (in einem früheren Abschnitt) mit der Feststellung, daß das deutsche „Altertum“ keine archaische Siegfriedsstatue hervorbringen konnte, ausdrücklich hierauf hin.<sup>65</sup> In seiner Kunstgeschichte ist der Braunschweiger Löwe ein an der Wende vom architektonischen zum plastischen Kunstwillen angesiedeltes hocharchaisch-frühstauisches Werk und diese zeitliche Position will er in der Figur zum Ausdruck gekommen sehen.<sup>66</sup> Er faßt den Löwen als archaisches Darstellungsphänomen auf:

„Das Tier noch als Stellvertreter des Menschen, das ist die archaische Siegfriedsstatue vor der klassischen des (Magdeburger) Reiters. Noch könnte in jenem Falle kein Mensch dargestellt sein“.<sup>67</sup>

„Er entstand in Deutschland und wäre in Frankreich nicht möglich gewesen“ –<sup>68</sup> diese Aussage Pinders beruht auf seiner These, man könnte in Deutschland und Frankreich „gänzlich grundverschiedene“ Entwicklungen statuarischer Monumentalskulptur feststellen:

„In Frankreich steht der architekturbedingte lebensgroße Maßstab der Gewändestatuen am Anfange. Damit das Klassische erreicht werde, muß die allzustark bindende Macht des Baulichen gelockert werden. Umgekehrt steht in Deutschland, oft wenigstens, kleines Format am Anfange. Damit das Klassische erreicht werde, muß das Kleine groß, das Geräthhafte lebendig, das Flächenhafte körperhaft gemacht werden. Der denkwürdige Augenblick, in dem der Mensch sich wahrhaft als Gestalt erkennen will, in dem seine ritterlich gehaltene Schönheit in beiden Ländern gleichzeitig erscheint, wird also in beiden von gänzlich verschiedenen Seiten her erreicht (...). Die verschiedene Herkunft wird sich darin zeigen, daß jeder, auch der scheinbar freiesten französischen Gestalt noch etwas vom Charakter eines Exemplares anhaften wird – denn ihre Urheimat ist die Säulenreihe, die Serie; daß dafür jede, auch die scheinbar gebundenste deutsche Gestalt noch den Charakter einer einmaligen Persönlichkeit wahren wird – denn ihre Heimat ist das Einzelwesen jenseits baulicher Verbindungen“.<sup>69</sup> „Wer diesen Gegensatz versteht, ist gerüstet,

auch den tiefen Unterschied zwischen der klassischen Plastik beider Länder zu würdigen. Denn nicht, daß der Magdeburger Reiter aus Stein ist und über Bamberg schließlich mit steinerer Kathedralplastik Frankreichs in gewissen Einzelformen zusammenhängt, entscheidet. Es entscheidet hier wie beim lebendigen Menschen die Ahnenreihe. In ihr stehen keine Serien von Säulenfiguren, in ihr stehen Einzelwerke und als Sinnverwandter der Braunschweiger Löwe“.<sup>70</sup> Dieser markiere in Deutschland eine Entwicklungsstufe, die in Frankreich von den Chartreser Säulenfiguren eingenommen würde.<sup>71</sup>

Den Sachverhalt, daß die beiden Entwicklungsreihen mit unterschiedlichen Materialpräferenzen verbunden waren – die „architekturabhängigen“ französischen Statuenserien wurden in Stein ausgeführt, die „architekturunabhängigen“ deutschen Einzelwerke überwiegend in Bronze – assoziiert Pinder mit den beiden Nationalcharakteren.<sup>72</sup> Theoretisch konsequent wurden auch hier historische Erklärungsmöglichkeiten (z.B. das Vorhandensein einer Tradition sächsischer Erzbergwerke und Gießhütten) dem biologischen Determinismus geopfert.

Chartres war für Vöge der Inbegriff einer künstlerischen Schöpfung:

„Ein schöpferisches oder auch nur ein gelungenes Werk, einmal hingestellt vor aller Augen, gewinnt lebendige Wirkungskraft, fortzeugende Gewalt. (...) Chartres ist ein Beispiel; es ist von einem Kranze von Trabanten begleitet, (...) und es wirkt in die Ferne: Diese glänzende Schöpfung (...) bestimmt noch die Gestaltung der großen Kompositionen des 13. Jahrhunderts“.<sup>73</sup>

Der Braunschweiger Löwe, das „deutsche Chartres“ steht – nicht zufällig – bei Pinder erstmals nicht nur am Ende einer Entwicklungskette, sondern er wird als eine evolutionäre Errungenschaft<sup>74</sup> mit epochenübergreifender Nachfolge dargestellt. Er erscheint als salisch-archaischer Urahn eines heroischen Geschlechts deutscher Freimonumente: „Von ihm bis zu Schlüters Großem Kurfürsten läuft ein schmaler Weg, der nur selten und nur von Großen betreten werden durfte“.<sup>75</sup> Auf dem mittelalterlichen Abschnitt dieses Wegs sieht Pinder den Magdeburger Reiter, den Prager Georg und das bronzene Reitermonument des ungarischen Königs Ladislaus in Nagyvárad (Groß-Wardein).<sup>76</sup> Pinder ist sich im Klaren darüber, daß es schwer fällt, im Vergleich dieser Werke das gleichbleibend Deutsche zu sehen. Zudem hatten zum Beispiel Vöge und Richard Hamann ausdrücklich darauf hingewiesen, daß im Unterschied zur französischen Plastik im Bereich der deutschen Plastik nur sehr begrenzt Entwicklungszusammenhänge zu erkennen seien.<sup>77</sup> Pinder glaubt jedoch mithilfe der Brille seines geschichtsbiologischen Determinismus auch im Bereich der deutschen Plastik weitgespannte Entwicklungslinien diagnostizieren zu können. Der Befund wird wie so häufig metaphorisch formuliert: Jedes deutsche Kunstwerk habe „eine sehr starke senkrechte Verbindung zur eigenen Wurzel, stärker als zum nächsten Stamme“, jedes französische Kunstwerk habe dagegen „eher eine Querverbindung zum nächsten Werke“.<sup>78</sup>

Da nicht alle Ergebnisse der kunsthistorischen Diagnostik Pinders derart offensichtlich theoretisch erzwungen sind und unmittelbar Kritik herausfordern, wurden einzelne seiner Aussagen von der späteren Forschung übernommen und in neue Argumentationszusammenhänge eingefügt, ohne daß man sich jeweils

darüber Rechenschaft ablegte, ob es sich um Ergebnisse eines konsequenten Bemühens um die Anwendung einer biologisch-deterministischen Geschichtstheorie handelt oder nicht.

Die von mir angesprochenen Aussagen Pinders über den Braunschweiger Löwen sind jedoch ausnahmslos von seinen theoretischen Überzeugungen geprägt. Es handelt sich größtenteils um „physiognomische Trugschlüsse“, die – wie Ernst Gombrich in anderem Zusammenhang in methodologischer Anlehnung an Karl Popper zeigte – charakteristische Produkte deterministischen Geschichtsdenkens darstellen.<sup>79</sup> Problematisch ist jedoch nicht nur die auf a priori-Annahmen basierende Zuordnung formaler Befunde und biologischer Faktoren, sondern auch die formal-analytische Vorgehensweise. Wie aus seinen Ausführungen zum Braunschweiger Löwen hervorgeht, stützt sich Pinder ohne methodische Skrupel auf Vergleiche zwischen Bildwerken unterschiedlicher Figurengattung, Aufgabe, Funktion, Größe und Entstehungszeit. Die gerade beim Gebrauch hochgradig abstrakter Formkategorien virulente Problematik theorieabhängiger visueller Projektionen wird oft nicht einmal ansatzweise kritisch reflektiert.<sup>80</sup>

Aufschlußreich ist hier vor allem der Gebrauch der Kategorien „großformatig/wahrhaft monumental“, auf die Pinder rekurriert, um den Löwen gegenüber früheren Freifiguren formal abzugrenzen. Die formale Zäsur, die man zuvor im Bereich der Epochenschwelle zwischen der romanischen Vollplastik des 12. Jahrhunderts und der gotischen des 13. Jahrhunderts gezogen hatte, wurde von ihm im Fall des Löwen mit Hilfe dieser Kategorien nach hinten verschoben. Dieser formale Befund ist nur mit dem theoretischen Sensorium von Pinder-Augen nachvollziehbar. Willibald Sauerländer betrachtete das Monument in den sechziger Jahren mit Dehio-Augen: Er setzte den Begriff „Monumentalplastik“ für die Zeit der romanischen Epoche in Anführungszeichen, und hinsichtlich des Löwen stellte er fest, seine Form behalte „etwas vom Gerät, von der Kleinkunst (auch wenn das moderne Auge es anders sehen möchte)“.<sup>81</sup> Dem Bronzetier wurde mit dieser formalen Charakterisierung implizit die ihm von Pinder zugeschriebene epochale Sonderstellung abgesprochen. Stilistisch wurde es wieder in die Reihe mehr oder weniger großformatiger romanischer Skulpturen eingeordnet. Sauerländer registrierte das Monument als „eigenartigstes Denkmal des niedersächsischen Erzgusses“; aber „der Vorgang, daß aus einem kleinen Gießgefäß der wie ein Denkmal aufgestellte Löwe werden konnte“ erschien ihm dennoch als „kennzeichnend für die romanische Epoche und die Anfänge der mittelalterlichen „Monumentalplastik“.“<sup>82</sup>

Diese erstmals von Dehio im Zusammenhang mit dem Löwenmonument geäußerte und seither vielfach wiederholte Auffassung<sup>83</sup> wurde wenige Jahre später – erstmals von Martin Gosebruch angezweifelt.<sup>84</sup> Gosebruch würdigt den Löwen als Kunstwerk „von abendländischem Rang“,<sup>85</sup> – in der Formulierung klingt noch Pinders abendländischer Bedeutungsmaßstab für „deutsche Sondergröße“ nach –, ansonsten sind Gosebruchs Anschauungen entschieden eigenständig.

Er betont eindringlich die formalen Unterschiede des Löwen gegenüber den älteren, meist kleinformatigen Löwenfiguren des Mittelalters sowie denjenigen der

römischen Antike, die der Künstler gesehen haben könnte.<sup>86</sup> Er betont ferner die formale Einheit des Monuments. Er gelangt in seiner Analyse zu der Überzeugung, daß selbst der breitgelagerte Stufensockel in der formalen Konzeption und Gliederung des Monuments seine Erklärung fände.<sup>87</sup>

Löwe und Pfeiler sind seiner Meinung nach nur durch antike Anregungen zu erklären. Als „Anregerin“ des Bildwerks identifiziert er die römische Wölfin.<sup>88</sup> In einem detaillierten, aber Punkt für Punkt äußerst fragwürdigen Vergleich bemüht er sich in suggestiver Sprache um eine Begründung dieser These. Bei dem Versuch, auch „die Gestalt des Pfeilers durch antike Vorbilder zu erklären“, sieht er sich mit dem Problem konfrontiert, daß die vorhandenen Bildzeugnisse der Stadt Rom einen formal analogen Wölfinnen-Sockel „als Vorbild nicht preisgeben“, und es gelingt ihm auch nicht, andere konkret vergleichbare Sockelformen nachzuweisen; er glaubt aber dennoch seine These aufgrund der „schlechthin antike(n) Körperlichkeit und Proportion“<sup>89</sup> des Unterbaus aufrecht halten zu können.<sup>90</sup> Da die Lupa im Mittelalter am Lateranspalast aufgestellt war, geht er davon aus, daß die Idee, den Löwen in Braunschweig vor dem Palast der Burg Dankwarderode aufzustellen, aus Rom stammte: Heinrich dem Löwen „mag in Rom das Bildwerk bedeutsam vorgekommen sein, so daß er sich entschloß, ähnlich Bedeutendes bei sich zu Hause zu errichten (...)“.<sup>91</sup>

Anklang fand die Gosebruch-These vor allem bei Historikern.<sup>92</sup> Auf kunsthistorischer Seite äußerte Anton Legner nachdrücklich seine Zustimmung.<sup>93</sup> Die Vorstellung, der Löwe könne im Zusammenhang mit den kleinen Löwenaquamanilen entstanden sein, erscheint ihm angesichts der unmittelbaren Konfrontation mit der „ungeheuren Monumentalität“ des (1980) vom Sockel herabgenommenen originalen Bildwerks in gesteigertem Maße als grotesk:

„(Die Lupa Capitolina ist) das einzige Bronzetier, das nach Anspruch und großem Sinn zur erstaunlichen Invention führen konnte, ein monumentales Erzbild, römischer Bronzestatue der Antike gleich, zum Zeichen der herrscherlichen Legitimation auf hohem Postament im eigenen Burghof zu errichten.“<sup>94</sup> Mit der Betonung der „ungeheuren Monumentalität“ des Löwen regeneriert Legner das zentrale formale Argument der Pinderschen Einschätzung und es ist wohl kein Zufall, daß er in inhaltlicher Übereinstimmung mit Pinder in seinen Ausführungen zum Wolfram-Leuchter die Anwendung des Begriffs „monumental“ problematisiert und die Kleinheit und das Gerätehafte der Figur hervorhebt.<sup>95</sup>

Paradoxerweise bestätigt Legner mit seinen Ausführungen letztlich dennoch Dehios Einschätzung des Löwen, denn er bezeugt, daß dieser nicht durch seine Gestalt, sondern allein durch seine kolossale Größe monumentale Wirkung besitzt. Diese wird nur in nahsichtiger Konfrontation sinnfällig. In erhöhter Position, auf seinem architektonischen Unterbau erscheint der Löwe als mehr oder weniger großer figuraler Aufsatz (Abb. 5). Da seine Gestalt zudem ambivalente Formwerte kombiniert – Starrheit im vorderen Bereich, Bewegung im hinteren –, und deshalb keineswegs die formale Prägnanz einer einheitlichen monumentalen Gebärdefigur besitzt, läßt er sich hinsichtlich seiner ästhetischen Wirkung Dehios Kategorie der „scheinmonumentalen Erstlinge“ der romanischen Plastik ebenso zuordnen wie der Erfurter Wolfram-Leuchter.

Allein mit Hinweisen auf die im Bereich der romanischen Kleinkunst liegenden motivischen und stilistischen Quellen des Löwen läßt sich das Monument als solches freilich nicht erklären. Aber das hatte auch Dehio nicht behauptet.

In den fünfziger Jahren war die Diskussion um die Entstehung großformatiger Vollskulptur im Mittelalter erneut in Gang gekommen.<sup>96</sup> Harald Keller vertrat in seiner Studie „Die Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit“ die These, daß um 1000 im sakralen Bereich vollplastische Bildwerke wieder Verbreitung fanden.<sup>97</sup> Er wies jedoch ausdrücklich darauf hin, man dürfe, „wenn man von den großen Kruzifixen, die in den Chören der Kathedralen hingen“, absehe, in den „Erstlingen der ottonischen Plastik keine Monumentalskulpturen erblicken“.<sup>98</sup>

In den sechziger Jahren folgte Christian Beutlers Arbeit „Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter“, in der er mithilfe schriftlicher Quellen und stilkritischer begründeter Umdatierungen die These aufstellte, daß es bereits in karolingischer Zeit Werke lebensgroßer figürlicher Vollplastik gegeben habe.<sup>99</sup> Die Arbeit wurde von Victor H. Elbern, Hermann Fillitz und anderen vor allem aufgrund der nicht konsensfähig erscheinenden stilkritischen Umdatierungen kritisiert.<sup>100</sup> In der Beurteilung der schriftlichen Quellen gingen die Auffassungen jedoch auseinander:

Keller glaubte davon ausgehen zu können, daß es sich bei den bezeugten Bildwerken der Karolingerzeit nicht um Werke der Bildhauerkunst handelte: „Wir haben in diesen Treiarbeiten und schweren Vollfiguren (...) Motivgaben vor uns, bei denen der Kunstwert hinter dem Materialwert sehr zurücktrat“.<sup>101</sup>

Elbern erschien es zweifelhaft, daß großplastische Werke in der Karolingerzeit realisierbar waren: Beutler „unterläßt die Frage, was es zu bedeuten hat, daß (...die) einzigen nachweisbaren, wirklich großplastischen Werke [das verlorene Reiterdenkmal des Theoderich, die Aachener Bärin und der Proserpinasarkophag Karls des Großen, PS] sämtlich Importe sind, und ob daraus etwa Rückschlüsse auf Vermögen oder Unvermögen karolingischer Künstler zu großplastischer Gestaltung zu ziehen sind“.<sup>102</sup>

Für Fillitz dagegen ergab sich mit dem von Beutler dargebotenen Quellenmaterial die „gefestigte Gewißheit, daß es eine karolingische Monumentalplastik gegeben hat“. Es seien aber offenbar mit Ausnahme der großformatigen Stuckreliefs südlich der Alpen alle Bildwerke verloren gegangen.<sup>103</sup> Man müsse aber auch mit Kruzifixen und dreidimensionalen Herrscherbildern rechnen. Zudem sah er alle Bedenken zerstreut, „es hätten der Zeit die technischen Fähigkeiten zur Ausführung großer Bronzewerke gefehlt“.<sup>104</sup>

Die Auffassung, daß es – wenn auch selten – bereits im Frühmittelalter großformatige plastische Freifiguren gegeben haben könnte, wurde und wird von Kunsthistorikern skeptisch beurteilt. Der Braunschweiger Löwe wurde wohl nicht zuletzt deshalb auch in der Folgezeit weiterhin als erste monumentale Vollplastik des Mittelalters angesprochen.<sup>105</sup> Die Tatsache, daß es sich um ein im Freien aufgestelltes Denkmal handelt, wurde gelegentlich stärker betont. Von Fillitz wurde das Denkmahlhafte des Braunschweiger Löwen als das entscheidend Neue gewürdigt. In der Propyläen-Kunstgeschichte kennzeichnet er das Monument als „das erste freistehende Denkmal“.<sup>106</sup>

Die von Pinder in die Kunstgeschichte eingebrachte Idee, daß der Löwe eine Erstleistung sei, wurde somit auch auf diese Weise weitertradiert.

Erst vor wenigen Jahren wurde ein Gegenargument in den Diskurs über den Braunschweiger Löwen eingebracht. Richard Hamann-Mac Lean machte auf einen Bronzehirsch aufmerksam, der offenbar im Mittelalter im Episcopium der Reimser Kathedrale frei im Raum aufgestellt war.<sup>107</sup> Sollte die antiquarisch überlieferte Inschrift des Monuments tatsächlich authentisch sein, dann hatte es der Reimser Erzbischof Gervasius im 11. Jahrhundert in Erinnerung an seine jugendlichen Jagdfreuden errichten lassen.<sup>108</sup>

Die kunsthistorische Forschung hat sich lange Zeit mit den funktionalen Entstehungsvoraussetzungen des Braunschweiger Löwenmonuments nicht befaßt. Man begnügte sich mit der Feststellung des scheinbar Offensichtlichen, daß es sich um ein herrscherliches Denkmal handele, eine Ausdrucksform eines außerordentlich starken Herrscherwillens, ein Sinnbild herrscherlicher Macht. Dehio hatte das Monument zwar ausdrücklich als merkwürdige und ungewöhnliche Aufgabe gekennzeichnet.<sup>109</sup> Aber dennoch wurde dieses Problem von keinem Kunsthistoriker aufgegriffen.<sup>110</sup> Historiker hatten dagegen bereits im 19. Jahrhundert auf schriftliche Quellen hingewiesen, in denen das Löwenmonument in Zusammenhang mit gerichtlichen Vorgängen erwähnt wird, und Anfang dieses Jahrhunderts wurden mit der Publikation des Urkundenbuchs der Stadt Braunschweig weitere, bis ins späte 13. Jahrhundert zurückreichende Dokumente zugänglich gemacht.<sup>111</sup>

Anfang der dreißiger Jahre publizierte der Historiker Herbert Meyer mehrere Beiträge über hochmittelalterliche Rechtsinstitutionen und Rechtszeichen, in denen er sich auch mit dem Braunschweiger Löwen immer wieder befaßte.<sup>112</sup> Er entwickelte die These, daß es sich um ein sog. herrscherliches Handgemale handele. Die wichtigsten Aussagen, die sich nicht nur auf die Funktion des Monuments, sondern auch auf dessen Form beziehen, sind folgende:

1. Ein Handgemal sei das Gut, in dem die Gerichtsstätte lag und in engerem Sinne deren Wahrzeichen, der sog. Staffelstein, die von einem Kreuz bekrönte Säule auf einem Stufenpostament.<sup>113</sup>

2. Die Burg Dankwarderode habe „wohl sicher schon im 10. Jahrhundert bestanden“ und sei wohl „schon zur Zeit der Brunonen oder ihrer Vorgänger Grafensitz gewesen“. Eine Dingstätte könne daher bereits für die Zeit vor Heinrich dem Löwen angenommen werden; sie könne „als solche auch noch älter sein“ als die Burg.<sup>114</sup>

3. Heinrich der Löwe habe im Zuge der Umgestaltung des Königsbanns, dort, wo er Gerichts- oder Grundherr war, den Blutbann kraft göttlichen Rechts für sich in Anspruch genommen und somit aus der Herrschergewalt kraft eigenen Rechts alle Hochgerichtsbarkeit hergeleitet. Er habe deshalb das Gerichtsmal zu einem „Sinnbild seiner höchstpersönlichen Herrschergewalt“ umgestaltet und an die Stelle des krönenden Kreuzes den Löwen als sein persönliches Wahrzeichen gesetzt. Vergleichbar sei der Vorgang, daß „Heinrich seiner roten Lehensfahne das Löwenbild eingefügt“ habe.<sup>115</sup>

4. Heinrich habe mit „der Anbringung des Löwenbildes auf dem Gerichtswahrzeichen wohl (...) altgermanischen Brauch erneuert“.<sup>116</sup> Man könne sich

vielleicht auch schon die alten (heidnischen) Dingsteine mit Geschlechtswahrzeichen ausgestattet denken. Der Löwe sei „die erste Selbstverkörperung einer lebenden Herrscherpersönlichkeit im Mittelalter, von der wir wissen“. Im 13. Jahrhundert seien dann in analoger Funktion der Magdeburger Reiter, die Rolande und andere „Sinnbilder des Königsbanns“ gefolgt.<sup>117</sup>

5. Die unmittelbare Anregung zu dem Bronzelöwen sei von der Aachener Bronzebäarin Karls des Großen ausgegangen.<sup>118</sup>

Erst seit den fünfziger Jahren wurde der Löwe auch von Kunsthistorikern als Handgemalte oder allgemein als Gerichtszeichen angesprochen. Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Meyers Forschungsbeiträgen, in die teilweise Elemente völkischer Ideologie eingeflossen sind, fand jedoch nicht statt.<sup>119</sup>

Ansätze zu einer kritischen Revision der Meyerschen Thesen sind in einer 1950 von Franz Oelmann publizierten rechtshistorischen Studie über Bonner Rechtsdenkmäler enthalten.<sup>120</sup> Sie wurde im Zusammenhang mit dem Braunschweiger Löwen nicht diskutiert, obwohl dieser – wenn auch eher beiläufig – behandelt wurde. Gegenstand der Studie sind eine sog. Marktsäule und eine spätantike Löwenfigur, für die offenbar der Bonner Münsterplatz als ursprünglicher Standort angenommen werden kann.<sup>121</sup> Oelmann kritisiert, „daß man zur Erklärung derselben den Kreis vergleichbarer Denkmäler nicht weit genug gespannt hat“. Man sollte sich nicht auf Deutschland allein beschränken, sondern müsse nach brauchbaren Analogien im ganzen Raume des mittelalterlich-christlichen Kulturkreises suchen, da dieser auch auf dem Gebiete des Rechtswesens mehr oder weniger eine Einheit gebildet habe.<sup>122</sup>

In der Geschichte der Rechtsdenkmäler lassen sich nach Oelmann zwei historische Schichten unterscheiden. Eine ältere vorchristliche Schicht, der primitive Gerichtssteine angehörten, und eine jüngere erst mittelalterliche, auf dem Boden der städtischen Kultur entstandene Schicht. Ebenso wie der Bonner Löwe auf niedrigem Steinsockel und die mit dem Globus bekrönte Säule würden die dieser jüngeren Schicht angehörenden Denkmäler häufig formale Elemente antiker Herkunft aufweisen. Den Rechtsmonumenten dieser Kategorie wird auch der Braunschweiger Löwe zugeordnet.<sup>123</sup>

Den Bonner Löwen erklärt Oelmann als Sitzpranger.<sup>124</sup> Er stützt sich hierbei auf den Sachverhalt, daß in romanischen Ländern neben einfachen Gerichtssteinen auch steinerne Tierfiguren als Sitzplatz des Delinquenten bezeugt sind, so z. B. im portugiesischen Braganza ein Schwein. Den zunächst befremdlich anmutenden Gedanken, daß man in Bonn eine Figur des Königs der Tiere als Prangersitz verwendete, untermauert Oelmann mit italienischen Gerichtslöwen.<sup>125</sup>

Er zitiert eine Veroneser Quelle, den „Liber juris civilis urbis Veronae“, in dem für das Jahr 1228 eine innerhalb des Palazzo della Ragione gelegener Gerichtsort mit der Ortsangabe „ubi stat leo“ und „ubi fiunt placita“ angesprochen wird.<sup>126</sup> Ferner verweist er auf die antike Pferd-Löwe-Gruppe des Kapitols in Rom, bei der im Spätmittelalter nachweislich Gerichtsurteile verkündet und vollstreckt wurden und die auch als Pranger diente.<sup>127</sup> Zudem gab „es neben der Löwengruppe auf der „Platea Capitolina“ im Mittelalter auch noch eine (Gerichts-) Säule auf einem Stufensockel“.<sup>128</sup>

Oelmanns Hauptinteresse galt jedoch dem Gerichtsmonument in Bari, da er hier nicht nur eine auf vierstufigem Unterbau stehende Säule vorfand, sondern auch eine diese bekrönende Kugel und davor eine dem frühen 12. Jahrhundert zugerechnete Löwenfigur mit der Inschrift „Custos Justice“.<sup>129</sup> Oelmann hielt es für möglich, daß die Bonner Denkmäler direkt auf dem Bareser Monument basierten, da 1137 Kölner und Bonner Kleriker im Gefolge Kaiser Lothars III. in Bari gewesen waren.<sup>130</sup>

Die übrigen Beispiele von Löwenkulpturen in Italien, denen Oelmann eine Bedeutung als Gerichtslöwen zuschreiben wollte, sind nicht in dieser Funktion dokumentiert.<sup>131</sup> Zu diesen gehört eine Löwenkulptur, die im 12. Jahrhundert in der Stamburg des Markgrafen Este in Este gestanden haben muß.<sup>132</sup> Bezeugt ist sie durch Quellennachrichten, denenzufolge sie 1209 von den Paduanern bei der Eroberung der Burg erbeutet wurde.<sup>133</sup> In Zusammenhang mit dem estensischen Löwen verweist Oelmann nun nicht nur auf den Braunschweiger Burglöwen, sondern macht zudem auch noch auf verwandschaftliche Beziehungen zwischen den Welfen und den Este aufmerksam:

„Seit Heinrichs des Löwen Urgoßvater Welf IV. sind die Welfen ja keine echten Welfen mehr gewesen, sondern eigentlich Italiener, nämlich Este, nur Welf(s) IV. Mutter Kunigunde war eine echte Welfin, sein Vater war Markgraf Azzo II. von Este (...)“.<sup>134</sup>

Oelmann hätte diese Hypothese auch noch weiter untermauern können: Nicht nur Kölner und Bonner Kleriker waren im Gefolge Lothars III. in Bari gewesen, sondern auch Heinrich der Stolze, der Vater Heinrichs des Löwen.<sup>135</sup> Heinrich der Löwe selbst hat zudem während seines Italienaufenthalts im Jahre 1154–5 nachweislich mit den Este in Verbindung gestanden.<sup>136</sup> Ferner sprechen einige Indizien dafür, daß der Sockel des Braunschweiger Löwenmonuments erst in spätmittelalterlicher Zeit errichtet wurde und der Löwe ursprünglich auf einer aus Quadersteinen gemauerten „columpna“ stand.<sup>137</sup>

Dennoch ist fraglich, daß der Braunschweiger Löwe von Anfang an als Gerichtswahrzeichen errichtet wurde.<sup>138</sup> Oelman berücksichtigte nicht die erhöhte Aufstellung des Bronzelöwen. Da Gerichtslöwen als Prangersitze dienten, standen sie nicht auf der Gerichtssäule, sondern neben ihr oder sie standen in keinem unmittelbaren räumlichen Zusammenhang zu einer Gerichtssäule. Es sind nun aber in Italien auch Löwenkulpturen bezeugt, die als militärische Machtsymbole dienten und überwiegend in erhöhter Position aufgestellt waren. Am bekanntesten ist der Florentiner Marzocco, der in verschiedenen Versionen an erhöhten Aufstellungsorten in Erscheinung trat.<sup>139</sup> Dem späten 13. Jahrhundert gehörte vermutlich eine auf dem Glockenturm des Cremoneser Doms aufgestellte Löwenfigur an, die man im Codex Baldiuneum (um 1340) dargestellt findet (Abb. 6),<sup>140</sup> und auf eine vergleichbare Löwenfigur in Parma scheint ein Passus in Fazio degli Ubertis „Dittamondo“ hinzuweisen.<sup>141</sup> Die Tradition solcher Löwen läßt sich bis in das 12. Jahrhundert zurückverfolgen, was die heute noch erhaltene Löwenkulptur der Porta del Leone in Pisa zeigt.<sup>142</sup> Im Fall des Pisaner Löwen tritt auch noch eine ältere Traditionslinie dieser militärischen Prestigelöwen ins Blickfeld. Aufgrund

der Handelsbeziehungen zwischen Pisa und Byzanz, könnte seine Aufstellung zum Beispiel durch einen am Bukoleon-Palastes in Konstantinopel aufgestellten antiken Löwen angeregt worden sein.<sup>143</sup> Daß Löwen auch auf Säulen aufgestellt wurden, ist durch den Este-Löwen belegt, der in vergrößerter Kopie in Padua vor der Kirche S. Andrea als Beutemonument auf einer Säule aufgestellt wurde (Abb. 4).<sup>144</sup> Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch der Löwe von S. Marco in Venedig.<sup>145</sup> Ein weiterer in Mailand bei S. Babila befindlicher Säulenlöwe wurde nach einer allerdings erst ab dem frühen 16. Jahrhundert greifbaren Überlieferung im Mittelalter als Siegesmonument aufgestellt.<sup>146</sup> Militärische Säulenmonumente wurden jedoch nicht nur von Löwen bekrönt, sondern auch von anderen Bildwerken. Bekannt ist der Regisole in Pavia, der in der spätmittelalterlichen lokalen Überlieferung als eine in Ravenna erbeutete Kriegstrophäe geschildert wird. Hinsichtlich seiner Aufstellung auf einer hohen Säule ist er dem Reitermonument des Justinian in Konstantinopel vergleichbar.<sup>147</sup> Diese von den italienischen Kommunen aufgestellten militärischen Macht- und Siegesmonumente haben deutsche Fürsten, die im 12. und 13. Jahrhundert im Gefolge deutscher Kaiser nach Italien kamen, offenbar ebenso beeindruckt wie Jahrhunderte zuvor die vor päpstlichen Lateranspalast aufgestellten Bronzewerke Karl den Großen beeindruckt hatten.<sup>148</sup> Ein Zeugnis hierfür ist die von einem lombardischen Bildhauer ausgeführte romanische Reiterfigur am Nordturm des Züricher Großmünsters, für die Adolf Reinle wohl zurecht den Regisole als Vorbild reklamiert.<sup>149</sup> Die Idee zur Nachahmung des Paveser Reiters könnte von Herzog Berchtold IV. von Zähringen stammen, der sich im Auftrag Barbarossas mehrmals in Italien und insbesondere in Pavia aufhielt.<sup>150</sup> Berent Schweineköper hat für den auf einem Pfeiler stehenden Magdeburger Reiter ebenfalls den Regisole als Vorbild angesprochen.<sup>151</sup> Diesen Beispielen entsprechend hat man sich wohl auch den Entstehungshintergrund des Braunschweiger Löwen vorzustellen. Heinrich der Löwe griff auf einen in der Tradition der sächsischen Kunst stehenden Künstler zurück und ließ – sicherlich nicht ohne Stolz – den Löwen in Bronze ausführen.<sup>152</sup> Das Material bildet jedoch nicht den einzigen Unterschied zu den italienischen Säulenlöwen. Der im Hof der Burg Dankwarderode aufgestellte Löwe war nicht nur ein anlässlich des Mauerbaus von Braunschweig 1166 errichtetes militärisches Symbol,<sup>153</sup> sondern zugleich ein auf den Beinamen des Herzogs referierendes personales Sinnbild.<sup>154</sup>

Das Auftreten italienischer Löwen- und Säulenmonumente zeigt, daß das Braunschweiger Löwenmonument weder eine „epochale Innovation“ noch ein völlig isoliertes singuläres Monument war. Der Bronzelöwe ist keine „nur-deutsch(e)“ Schöpfung (Pinder), sondern ein Produkt mittelalterlichen „Kulturaustausches“. Die formale Erscheinung des Löwen ist zwar in der zeitgenössischen Kleinkunst Sachsens verwurzelt, aber gerade als großformatige Freifigur besaß er in Italien militärische Ahnen und in Frankreich ursprünglich wohl nicht nur einen einzigen zivilen Verwandten.

## Anmerkungen

- \* Der Wortlaut des vorliegenden Beitrags entspricht, von geringfügigen Änderungen abgesehen, dem Vortragsmanuskript. Einige im Text nur kurz angesprochene Argumente wurden in den Anmerkungen näher begründet und inhaltlich ergänzt.
- <sup>2</sup> Anstelle des von Wilhelm Pinder in die Kunsthistoriographie eingeführten hyperdeutschen Begriffs der „Formgelegenheit“ verwende ich im folgenden den geläufigeren Burckhardtschen Begriff der „(künstlerischen) Aufgabe“. Pinder selbst hat beide Begriffe als Synonyme gebraucht. Siehe z. B. W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zu Ende der Renaissance*. Bd. 1 (= Handbuch der deutschen Kunstwissenschaft, 11). Wildpark-Potsdam 1924, S. 9, 12f. 20f., 34, 48, 59, 91, 107. Soweit ich sehe, haben sich bisher nur Vertreter der „Wiener Schule“ für den Begriff der „Formgelegenheit“ engagiert. Siehe z. B. O. Pächt, *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis*. München 1977, S. 217f.; A. Rosenauer, *Studien zum frühen Donatello* (= Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen vom Kunsthistorischen Institut der Universität Wien, III). Wien 1975, S. 15f. und G. Schmidt, *Probleme der Begriffsbildung: Kunsthistorische Terminologie und geschichtliche Realität*. In: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. Wien, Köln & Weimar 1992, S. 322ff. Zu Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ siehe N. Huse, *Anmerkungen zu Burckhardts Kunstgeschichte nach Aufgaben*. In: *Festschrift W. Braunfels*. München 1977, S. 157ff.
- <sup>3</sup> Siehe Anm. 33.
- <sup>4</sup> R. Budde, *Deutsche Romanische Skulptur 1050–1250*. München 1979, S. 16; vgl. hierzu Anm. 83.
- <sup>5</sup> M. Gosebruch, *Vom Burglöwen und seinem Stein*. In: K. Jordan und M. Gosebruch, *800 Jahre Braunschweiger Burglöwe, 1166–1966* (= Braunschweiger Werkstücke, hrsg. von R. Moderhack, Reihe A, Bd. 1/Der ganzen Reihe Bd. 38). Braunschweig 1967, S. 37–56; wiederabgedruckt mit einer zusätzlichen Anmerkung zur Inschriftentafel, in: *Der Braunschweiger Burglöwe. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Braunschweig vom 12. 10. bis 15. 10. 1983* (Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft, hrsg. von M. Gosebruch, Bd. 2), Göttingen 1985; A. Legner, *Deutsche Kunst der Romanik, Aufnahmen A. Hirmer und I. Ernstmeier-Hirmer*. München 1982, S. 71.
- <sup>6</sup> Siehe Anm. 119.
- <sup>7</sup> W. Bode, *Geschichte der deutschen Plastik* (= *Geschichte der deutschen Kunst*, II). Berlin 1887, S. 31.
- <sup>8</sup> L.c., S. 3–21.
- <sup>9</sup> L.c., S. 7.
- <sup>10</sup> L.c., S. 22.
- <sup>11</sup> L.c., S. 22.
- <sup>12</sup> L.c., S. 22–23.
- <sup>13</sup> L.c., S. 27f.
- <sup>14</sup> L.c., S. 28.
- <sup>15</sup> L.c., S. 31. Zu dem Leuchter siehe H. G. Meyer, *Der Erfurter Wolfram und die Magdeburger Wettinwerkstatt*. In: *Der Braunschweiger Burglöwe* (wie Anm. 5), S. 135–153.
- <sup>16</sup> L.c., S. 31; vgl. auch S. 39ff. Bodes Darstellung der Anfänge der gotischen Skulptur in Deutschland.
- <sup>17</sup> Vgl. auch die in Anm. 96–100 angegebene Literatur.
- <sup>18</sup> Zur Idee des Fortschritts in der Kunsthistoriographie, siehe E. H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*. Köln 1978.
- <sup>19</sup> W. Lübke, *Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Leipzig 1863, S. 278f., 294, 298, 331 und passim. Zur Kategorie „Nation“ in der deutschen Kunstgeschichte vgl. auch L. O. Larsson, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre*. In: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte, 1900–1930*. Hrsg. von L. Dittmann. Stuttgart 1985, S. 169–184.
- <sup>20</sup> A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*. 2. Aufl., Wien 1927; A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*. Leipzig & Berlin 1905 und ders., *Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen*. In: *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 13, 1918, S. 165–190 und S. 225–258; H. Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1899). 4. Aufl. 1908; ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 11. Aufl., Darmstadt 1957. Zu Riegl, siehe W. Kemp, *Alois Riegl (1858–1905)*. In: H. Dilly (Hrsg.) *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, S. 37–60 (mit weiteren Literaturhinweisen), zu Wölfflin und der forschungs-

geschichtlichen Wirkung des Konzepts kunstgeschichtlicher Grundbegriffe siehe M. Lurz, Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie. Worms 1981, S. 3ff.

<sup>21</sup> W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik. Straßburg 1894 (Reprint, München 1988).

<sup>22</sup> M. Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland. Köln 1910.

<sup>23</sup> L.c., S. 64.

<sup>24</sup> L.c., S. 68.

<sup>25</sup> L.c., S. 68–69.

<sup>26</sup> L.c., S. 62.

<sup>27</sup> G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. 2. Aufl., Bd. 1, Berlin & Leipzig 1921, S. 167ff.

<sup>28</sup> L.c., S. 311.

<sup>29</sup> L.c., S. 171.

<sup>30</sup> L.c., S. 167.

<sup>31</sup> Auch Dehio faßte den Löwen als Produkt eines technischen und künstlerischen Reifungsprozesses auf. Er registrierte vor allem einen Fortschritt in der Fertigkeit, Bewegung zu veranschaulichen. Von einer epochalen Bedeutung des Löwen ist nicht die Rede; dieser wurde von ihm wie auch von anderen Autoren als ein einzigartiger Fall ohne kunsthistorische Folgen gesehen; vgl. z. B. W. Lübke, Die Kunst des Mittelalters, 15. Aufl. vollständig neu bearbeitet von M. Semrau. Esslingen 1923, S. 343; H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, 11. und 12. Jahrhundert. Leipzig 1924, S. 114 „Der 1166 von Heinrich dem Löwen vor seiner Burg Dankwarderode aufgerichtete Bronzelöwe ist als Aufgabe wie als Lösung einzig in seiner Art“.

<sup>32</sup> W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik (= Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen von W. Pinder, Bd. 1). Leipzig 1937, S. 205. In der älteren Literatur wurde nur auf das seltene Auftreten von Freimonumenten im Mittelalter verwiesen, siehe z. B. Beenken 1924, S. 114 (wie Anm. 31) „Der 1166 von Heinrich dem Löwen vor seiner Burg Dankwarderode aufgerichtete Bronzelöwe ist (...) eines der ganz wenigen auf einem Sockel gestellten Freistandbilder des nordischen Mittelalters“.

<sup>33</sup> K. Hoppe, Die Sage von Heinrich dem Löwen. Ihr Ursprung, ihre Entwicklung und ihre Überlieferung (= Veröffentlichungen des niedersächsischen Amtes für Landesplanung und Statistik, hrsg. von K. Brüning, Reihe A-II. Schriften des Niedersächsischen Heimatbundes NF, Bd. 22). Bremen-Horn 1952, S. 14 „Der Löwenstein war das erste frei stehende Monument im christlichen Abendland (...)“. P. Bloch, Bildende Kunst der Romanik. In: E. Kubach und P. Bloch, Früh- und Hochromanik (= Kunst der Welt). Baden Baden 1964, S. 143 „Es ist das erste monumentale Tierbild seit der Antike und eine wahrhaft denkmalwürdige Idee“. K. Jordan, 800 Jahre Braunschweiger Löwe, Gedanken zur Städtepolitik Heinrichs des Löwen. In: K. Jordan und M. Gosebruch, 800 Jahre Braunschweiger Burglöwe, 1166–1966 (= Braunschweiger Werkstücke, hrsg. von R. Moderhack, Reihe A, Bd. 1/der ganzen Reihe Bd. 38). Braunschweig 1967, S. 17 „Das Löwendenkmal (...) nimmt in der Geschichte der abendländischen Kunst einen hervorragenden Platz ein. Es ist die erste frei im Raum stehende Großplastik, die im Mittelalter geschaffen wurde“. Gosebruch 1967, S. 37 (wie Anm. 5) „die ‘erste monumentale Freifigur des Mittelalters’ zu sein, seit der Antike, war der damals [von Pinder, PS] verliehene Haupttruhmestitel für den Löwen“. K. Schmid, Welfisches Selbstverständnis. In: Adel und Kirche. Gerd Tellenbach zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern. Hrsg. von J. Fleckenstein und K. Schmid, Freiburg, Basel & Wien 1968, S. 389–416, wiederabgedruckt in: ders., Gebetsgedenken und adeliges Selbstverständnis im Mittelalter. Ausgewählte Beiträge. Sigmaringen 1983, S. 451 „das erste erhaltene freistehende Monument in Deutschland“; E. Steingräber, Die deutsche Plastik der Frühzeit. Königstein im Taunus 1969, S. 14 „das erste unter freiem Himmel aufgestellte Monument der nordeuropäischen Plastik“; J. Fried, Königsgedanken Heinrichs des Löwen. In: Archiv für Kulturgeschichte Bd. 55, 1973, S. 317, Anm. 28 „Zur kunsthistorischen Bedeutung vergleiche nach wie vor W. Pinder (...): ‚Er ist die erste monumentale Freifigur des ganzen Mittelalters‘“; Budde 1979, S. 16 und S. 42 (wie Anm. 4) „Der unbekannte Bildhauer (...) gestaltet als erster Bildhauer des Mittelalters ein vollrundes Standbild auf einem Sockel im Freien – seit der Antike ein ungeheuerlicher Vorgang“. K. Jordan, Heinrich der Löwe. Eine Biographie. München 1979, S. 239 „Als erste frei im Raum stehende Großplastik nimmt er in der Kunst des Mittelalters einen besonderen Platz ein“. H. Patze, Die Welfen in der mittelalterlichen Geschichte Europas. In: Blätter für deutsche Landesgeschichte, Jg. 117, 1980, S. 140 „Er [Heinrich der Löwe, PS] hat den Platz (...) mit dem ersten Freidenkmal des Mittelalters überhöht“. H. Scharf, Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals. Darmstadt 1984, S. 52 „die erste monumentale weltliche

Freifigur des deutschen Mittelalters“. E. G. Grimme, *Bronzebildwerke des Mittelalters*. Darmstadt 1985, S. 78 „die erste monumentale Freiplastik des Mittelalters“. G. Spies, In: *Der Braunschweiger Löwe* (= Braunschweiger Werkstücke, Reihe B, Bd. 6/Der ganzen Reihe Bd. 62), hrsg. von G. Spies. Braunschweig 1985, S. 7 (als Zitat ohne auf Pinder hinzuweisen) „die erste monumentale Freifigur des ganzen Mittelalters“. O. G. Oexle, *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen als geschichtliches Denkmal*. In: *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen*. Kommentar zum Faksimile, hrsg. von D. Kötzsche. Frankfurt a.M. 1989, S. 15 „Dieser Löwe ist die erste frei im Raum stehende Großplastik des Mittelalters, die sich erhalten hat“. Nicht gebührend beachtet wurde ein von Werner Haftmann gegebener Hinweis auf ein in Padua vor S. Andrea stehendes mittelalterliches Löwenmonument, der von H. Keller in das Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte aufgenommen wurde: W. Haftmann, *Das italienische Säulenmonument*. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonuments und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance (= Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von W. Goetz, Bd. 55). Leipzig & Berlin 1939, S. 128 „(Das Löwenmonument vor S. Andrea in Padua ist) geeignet, eines der stolzesten Denkmäler der deutschen Frühzeit, den Braunschweiger Löwen, aus seiner heroischen Vereinsamung zu befreien“. H. Keller, Art. Denkmal. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, 1954, Sp. 1273. Vgl. hierzu weiter unten.

<sup>34</sup> Zu diesen Skulpturen siehe R. Hamann-Mac Lean, *Reims als Kunstzentrum im 12. und 13. Jahrhundert*. In: *Kunstchronik*, 9, 1956, S. 287 und ders., *Das Problem der karolingischen Großplastik*. 3. Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur, hrsg. von V. Milijic, 1972. Mainz 1974, S. 33; A. Prache, *Les monuments funéraires des Carolingiens élevés à Saint-Remis de Reims au XIIe siècle*. In: *Revue de l'art*, 6, 1969, S. 68-76; W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140–1270*. München 1970, S. 78.

<sup>35</sup> Pinder 1937, S. 11, 30, 114–115, 163, 186, 197, 205–207, 209, 214, 221, 246 und 265 (wie Anm. 32); vgl. auch ders., *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* (= Vom Wesen und Werden deutscher Formen, II), 3. Aufl., Köln 1952, S. 58; ders., *Sonderleistungen der deutschen Kunst. Eine Einführung*. München 1944, S. 12 und 48 und ders., *Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre*. Berlin 1937, S. 14.

<sup>36</sup> L.c., S. 206; mit „Vorhof vor dem Innersten“ ist der „Vorhof des Klassischen“ gemeint; vgl. l.c., S. 213 und S. 217.

<sup>37</sup> Pinder 1944, S. 48 (wie Anm. 35).

<sup>38</sup> Vöge 1894 S. XVII (wie Anm. 21).

<sup>39</sup> Ich beziehe mich im folgenden nicht nur auf Pinder 1937 (wie Anm. 32), sondern vor allem auch auf ders., *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (1926). 3. Aufl. mit einer Einführung von H. W. Keiser. München 1961, da in dieser Schrift Pinders seine theoretischen Prämissen und Ambitionen am deutlichsten dargelegt sind. Der Zusammenhang von Pinders theoretischen Vorstellungen und seiner Kunstgeschichtsschreibung ist in der bisherigen Literatur zu Pinder noch nicht hinreichend geklärt worden. Einer kritischen Analyse bedürften vor allem auch die Ergebnisse von Pinders in jüngster Zeit wiederholt allzu positiv gewürdigter Stilkritik. Befremdlicherweise findet man nicht nur in apologetischen, sondern auch in ideologiekritisch engagierten wissenschaftsgeschichtlichen Beiträgen Anzeichen einer stilkritisch naiven Ehrfurcht vor dem „großen Kunsthistoriker“ und „Altmeister der Kunstgeschichte“. Für den bisherigen Forschungsstand siehe D. E. Lies, *Plastik als Gestaltung*. Wilhelm Pinders Aussagen zur deutschen Plastik in den Jahren 1914–1930, Diss. Bonn 1980; Larsson 1985, S. 177–180 (wie Anm. 19); G. Pochat, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*. In: *Kategorien und Methoden* (wie Anm. 19), S. 160–163; M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis*. Groningen 1985, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung, dies., *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*. Worms 1992; vgl. auch die Rezension von H. Dilly. In: *Kunstchronik*, 40, 1987, S. 444–450. R. Suckale, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945*. In: *Kritische Berichte*, Jg. 14, Heft 4, 1986, S. 5–17; K.-H. Meyer, *Der Deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945* (Antwort auf R. Suckale). In: *Kritische Berichte*, Jg. 15, Heft 1, 1987, S. 33–48 und N. Schneider. In: *Forum Wissenschaft*, 5, 1988/1, S. 26–28. H. Dilly, *Einleitung*. In: ders., *Altmeister* (wie Anm. 20), S. 15; M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder (1878–1947)*, In: H. Dilly, *Altmeister* (wie Anm. 20), S. 235–248.

<sup>40</sup> Pinder 1926, S. 19 (wie Anm. 39) spricht vom „Versuch einer geisteswissenschaftlichen Biologie“. Obwohl Pinder seine Auffassungen treffend als „geschichtsbiologisch“ (l.c., S. 53) bzw. als „biologisch-deterministische Geschichtsauffassung“ (l.c., S. 137) etikettiert kennzeichnet ihn Halbertsma 1992, S. 65 (wie Anm. 39) in erster Linie als „Anhänger“ des Konzepts „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“. Irritierend ist in diesem Zusammenhang u.a. ihr Hinweis darauf, daß „er selbst“ Geistesgeschichte „sehr schön“ als „historische Psychologie“ definiert habe. Zur Klarstellung ist dagegen festzuhalten, daß

Pinder sich an der angesprochenen Stelle mit Nachdruck gegen eine rein historische Geistesgeschichte wendet. Das Postulat, demzufolge „Geistesgeschichte aber eine historische Psychologie sein soll, um im Erklärbaren zu bleiben“ wird von ihm in Klammern mit dem Satz kommentiert: „Diese Zuversicht halte ich für einen Wahn!“. Und er fährt fort: „Gemeinsames Auftreten scheint wenigstens auf den ersten Blick noch psychologisch zu erfassen. Es läßt sich als menschliches Handeln beschreiben. Diese Möglichkeit lasse ich mir natürlich nicht entgehen. Nur genügt mir das Psychologische nicht, da ich genug Fälle sehe, in denen es nicht ausreicht. Das ganze ist eine erkenntnistheoretische Frage.“ (Pinder l.c., S. 23). Die theorie- und ideologiegeschichtliche Tragweite der biologischen und rassentheoretischen Hypothesen Pinders werden von Halbertsma nicht angemessen beachtet. So rechnet sie Pinder zu einer „älteren Generation von konservativen Nationalisten, die das deutsche Wesen psychologisch aus dem kulturellen deutschen Erbe ableiteten“ und unterscheidet diese Generation von „einer jüngeren, viel radikaleren Generation, die dieses deutsche Wesen auf eine biologische und rassistische Grundlage zurückführt“ (l.c. S. 146). Entgegen dieser Auffassung ist nicht daran zu zweifeln, daß Pinder das „Wesen“ der deutschen Kunst auf eine „biologische und rassistische Grundlage“ zurückführte. „Das innere Ziel“ einer Künstlergeneration versteht Pinder als „Ausdruck eingeborenen Lebens- und Weltgeföhles“ (l.c., S. 104). „Die Entelechien der Nationen, Stämme usw.“ werden von ihm ausdrücklich als „natürliche, mit Zeugung und Geburt zusammenhängenden Über-Einheiten“ angesprochen (Pinder, l.c., S. 154). Seine biologischen Auffassungen deckten sich zwar in vielen Punkten nicht mit denen radikaler nationalsozialistischer Ideologen, da diese Kunstwerke als „undeutsch“ und „artfremd“ ablehnten, die er für deutsch hielt. Die Bedeutung der Rassenkunde stand für ihn jedoch grundsätzlich außer Frage: „(sie behandelt) ja bekenntlich etwas sehr Wirkliches“ (l.c., S. 31). Pinder rekurrierte lediglich auf andere, weniger eng gefaßte rassentheoretische Positionen und Kategorien: „Indessen, für ein seiner selber sicheres deutsches Volk kann doch Kunst, die auf unserem Boden wuchs, nur dann nicht deutsch sein, wenn sie nachweislich nicht aus deutschem Blute kam, d.h. wenn sie von Nichtdeutschen geschaffen wurde“ (l.c., S. 29). Pinder ließ sich nicht selten zu radikal unhistorischen, rassenkundlichen Äußerungen hinreißen. So kommentierte er z.B. eine frühmittelalterliche gotländische Bronze mit dem Hinweis: „Hier darf tatsächlich das Wirken einer Rassenseele verspürt werden, denn hier ist Bach wirklich schon einmal vorgeahnt“ (l.c., S. 45). Bemerkenswert sind auch Pinders Äußerungen über die Ottonen: „Hier [in der Kleinkunst, PS] wo vor allem das Kaiserhaus Auftraggeber ist, wirkt die Verbindung Ottos II. mit Theophanu, der byzantinischen Kaisertochter sehr deutlich. In Otto III., dem Enkel einer Italienerin und Sohne einer Griechin, ist die Verbindung zur wirklichen Bedrohung des Deutschtums geworden. In diesem frühverbrannten, genialisch-unruhigen Jüngling war das fremde Blut allzu stark geworden“ (l.c., S. 119) und „In der kaiserlichen Familie ging es damals mit der humanistischen Bildung reißend aufwärts, – und nur hier zugleich mit dem Deutschtum abwärts. Dies war an sich durchaus nichts Selbstverständliches. An der Bildung nämlich lag es gar nicht, sondern am Blute, das nicht rein gehalten wurde“. Der „abgeartete“ Otto III. „war kein Deutscher mehr“ (l.c., S. 127). Da sich solche Äußerungen bereits in früheren Schriften Pinders gelegentlich finden, kann man nicht davon ausgehen, daß es sich bei solchen Äußerungen lediglich um Konzessionen an die nationalsozialistische Ideologie handelt. Ein Beispiel mag genügen: Pinder 1924, S. 98 (wie Anm. 2) „– immer ist es das Wesen der Stämme, das spricht, so lange die Natur noch in ungebrochenem Flusse spendet. Hier im nordöstlichen Franken, wo insgeheim auch slavisches Blut von germanischem aufgetrunken wurde, könnte jener schwerzüngige Barlach des 14. Jahrhunderts gelebt haben, der das Urbild der Coburger Pietà ersann“. Da Halbertsma in ihren Untersuchungen nicht zur Kenntnis nimmt, daß rassenkundliche Theoreme zum biologistischen Fundament von Pinders kunsttheoretischen Auffassungen gehörten, tendiert sie auch zu einer bisweilen in problematischer Weise vereinfachten Darstellung seiner ideologischen Einstellung zum nationalsozialistischen Regime. Bezeichnend ist z.B. die Feststellung l.c., S. 146 „Für Pinder wurde bald [nach 1933, PS] deutlich, daß das nationalsozialistische Regime etwas völlig anderes war als sein kultureller Nationalismus, und die Nazis erkannten, daß (...er) für rassistische und nordische Töne taub war“. Siehe hierzu auch die folgende Anm. 41.

<sup>41</sup> l.c., S. 58-64, 151ff.; Generationen bildeten nach Pinder ebenfalls Entelechien und diese stehen in der zitierten Publikation im Zentrum seiner Ausführungen, da diese dem „Problem der Generation“ gewidmet ist. Vgl. auch l.c. S. 63f. wo Pinder die in der damaligen Psychiatrie eingeführte Unterscheidung „von den zwei Grundtypen der Lang- und Breitmenschen“ in seine Erörterung der „stetigen Faktoren“ einbezieht. Halbertsmas Hinweis (l.c., S. 63) demzufolge Pinder „in erster Linie den europäischen Charakter unserer Kunst“ zu den stetigen Faktoren rechnet, ist unbegründet. Pinder hat vielfach den

Faktor des Europäischen in der deutschen Kunst hervorgehoben, er hat ihm jedoch keinesfalls eine höhere Bedeutung beigemessen als dem Faktor des Nationalen. Siehe z.B. Pinder 1937, S. 31 (wie Anm. 32) „Unsere Kunst ist völlig eigen und zugleich europäisch. Beides ist wichtig. Es ist so viel Blutgemeinschaft zwischen den entscheidenden großen Völkern Europas, daß ein gemeinsamer Rhythmus die Geschichte ihrer Kunst durchzieht“. Zum besseren Verständnis von Pinders „Europäertum“ vgl. auch ders. 1926, S. 60 (wie Anm. 39) „Dieser europäische Charakter ist heute ein stetiger Faktor. Keiner kann über ihn hinaus. Keinem ist es freigestellt, als Chinese oder Neger zu denken (als Wunsch schon eine Hirnverbranntheit) (...). Die Feststellung eines allem Exotischen gegenüber einheitlichen europäischen „Nationalcharakters“ ist das gerade Gegenteil jener „Menschheits-schmeichelei“ (Thomas Mann), die immer noch in jungen europäischen Gehirnen spukt, ihren Höhepunkt aber wohl schon wieder überschritten hat, um dem Gefühle zu weichen (...). Es gehört kein Mut mehr dazu, dies auszusprechen“.

<sup>42</sup> L.c., S. 151 Diese Auffassung hätte Halbertsma bereits davon abhalten müssen „Pinders Methode“ als „idealtypische, spirituell-psychologische »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte““ zu charakterisieren (l.c., S. 56; vgl. auch S. 59, 65, 103 und auf S. 46 die Feststellung: „Dieses ‚Deutsche‘ ist auch ein Idealtypus.“) Entelechien wurden von Pinder nicht als Idealtypen im Sinne Max Webers verstanden. Max Weber wandte sich wiederholt gegen die Hypostasierung von Idealtypen zu realen Kräften der Geschichte: „Nichts ist allerdings gefährlicher als die naturalistischen Vorurteilen entstammende Vermischung von Theorie und Geschichte, sei es in der Form, daß man glaubt, in jenen den ‚eigentlichen‘ Gehalt, das ‚Wesen‘ der geschichtlichen Wirklichkeit fixiert zu haben, oder daß man sie als ein Prokrustesbett benutzt, in welches die Geschichte hineingezwängt werden soll, oder daß man gar die ‚Ideen‘ als eine hinter der Flucht der Erscheinungen stehende ‚eigentliche‘ Wirklichkeit, als reale Kräfte hypostasiert, die sich in der Geschichte auswirken“. M. Weber, Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. In: ders., Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik. Hrsg. von J. Winckelmann. Stuttgart 1973, S. 240, Vgl. auch S. 216, 230ff., 248ff. Es sei an dieser Stelle noch angemerkt, daß man sich anhand der Lektüre dieses Aufsatzes mühelos davon überzeugen kann, daß Pinder in allen grundsätzlichen wissenschaftstheoretischen Fragen diejenigen Positionen vertritt, die Max Weber nachdrücklich ablehnte.

<sup>43</sup> L.c., S. 63.

<sup>44</sup> L.c., S. 152. Vgl. Halbertsma 1992, S. 42 Anm. 113 (wie Anm. 39). Die Auffassung, daß in der Geschichte der Kunst verschiedene Kunstprinzipien in gesetzmäßiger Abfolge in mehr oder weniger großen Zeiträumen vorherrschen, geht letztlich auf Hegel zurück (siehe G. W. F. Hegel, Vorlesungen zur Ästhetik. Bd. 1-3. Frankfurt a.M. 1990, Bd. 1, S. 100–124 und Bd. 2, S. 254–265). Sie wurde bereits im 19. Jahrhundert in verschiedenen Variationen aufgegriffen. In der Kunstgeschichte findet man sie vor allem auch bei Pinders Lehrer Schmarsow. Vgl. hierzu Ch. Töwe, Die Formen der entwickelten Kunstgeschichtsschreibung. Neue Deutsche Forschungen, Abt. Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte. Hrsg. A. Stange. Berlin 1939, S. 86ff. Halbertsma 1992, S. 66 (wie Anm. 39) ergänzt ihre keineswegs zutreffende Einschätzung, derzufolge sich Pinder erst in den dreißiger und vierziger Jahren die theoretischen Grenzen der „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ überschreitet mit der ebensowenig zutreffenden Feststellung: „Auch die Generationstheorie als solche und Pinders Lehre von den aufeinanderfolgenden Disziplinen kommen bei ihm in dieser Form nicht mehr vor“. Die Auffassung, daß Architektur, Plastik, Malerei und Musik in aufeinanderfolgenden Epochen das Kunstwollen dominieren, hat Pinder in seinem Werk „Wesen und Werden deutscher Formen“ uneingeschränkt beibehalten; die Generationstheorie spielt zwar in den ersten beiden Bänden eine eher geringe Rolle, sie wurde jedoch von Pinder keineswegs aufgegeben: „Und: die Begabten gerade stehen besonders deutlich unter dem Gesetze des geschichtlichen Schicksals. Wann Einer geboren ist, das gehört gerade beim wichtigen Künstler auch noch zu seinem Wesen, das wir stets nur in geschichtlicher Gestalt empfinden können – eine Tatsache, die durch die gleichwohl ebenso stark bestehende Verbundenheit eines Volkes in sich selbst und über alle Zeiten hinweg keineswegs aufgehoben wird“ (ders. 1952, S. 31 (wie Anm. 35). Siehe vor allem auch W. Pinder, Die deutsche Kunst der Dürerzeit (= Wesen und Werden deutscher Formen, Bd. 3). Leipzig 1940: In dieser Arbeit wird die Bedeutung der Generationstheorie bereits in der Gliederung deutlich.

<sup>45</sup> L.c., S. 68 und 86 zu den Anfängen der deutschen „Jugendzeit“ und „Archaik“. Pinder 1926 (wie Anm. 39) verweist auf O. Spengler, dessen Werk „Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte“ 1918 erschien. Vgl. hierzu Halbertsma 1992, S. 68 (wie Anm. 39). Für die theoriegeschichtlichen Tradition zyklischer und organologischer Vorstellungen im Fach Kunstgeschichte siehe auch Töwe 1939, S. 36f. (wie Anm. 44). Töwe verweist u.a. auf A. Springer, Über das Gesetzmäßige in der Entwicklung der bildenden Künste: Im neuen Reich 3. Jg., Bd. 1, Leipzig 1873,

S. 766 „In jeder Periode und bei jedem Volke, das ein Kunstleben anstrebt, wiederholen sich die gleichen Vorgänge, die bei der historischen Entwicklung der Kunst im Großen als Regel gelten“. Zu erinnern ist auch an die Theorie der Kulturzeitalter des Historikers Karl Lamprecht, die nicht zuletzt auch bei Kunsthistorikern Resonanz fand. Siehe K. Lamprecht, Was ist Kulturgeschichte? Beitrag zu einer empirischen Historik. In: Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft NF, Bd. 1, 1896, S. 75–145, wiederabgedruckt in: ders., Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft. Hrsg. von H. Schönebaum. Aalen 1974, S. 257–327, bes. S. 289ff. und ders., Einführung in das historische Denken. Leipzig 1912, S. 73ff und 131ff.; zu Lamprechts Theorie vgl. auch K. H. Metz, Historisches „Verstehen“ und Sozialpsychologie. Karl Lamprecht und seine „Wissenschaft der Geschichte“. In: Saeculum, 33, 1982, S. 95–104; F. Jaeger und J. Rüsen, Geschichte des Historismus. München 1992, S. 141–146.

<sup>46</sup> L.c., S. 118.

<sup>47</sup> L.c., S. 62ff.

<sup>48</sup> L.c., S. 19.

<sup>49</sup> L.c., S. 151 und 155ff.

<sup>50</sup> Pinder 1937, S. 51ff. (wie Anm. 32).

<sup>51</sup> Hinsichtlich des Begriffs „Staufische Kunst“ weist Pinder jedoch darauf hin, daß nicht von einem Stil, sondern von „verschiedenen Stilen gesprochen werden muß“ (l.c., S. 178ff.; vgl. auch S. 129).

<sup>52</sup> Pinder 1926, S. 110 ff. (wie Anm. 39); vgl. ders. 1937, S. 83f., 109f., 183 (wie Anm. 32).

<sup>53</sup> L.c., S. 32.

<sup>54</sup> L.c., S. 206; zum politisch-ideologischen Hintergrund dieses Interpretationsmusters siehe B. Faulenbach, Ideologie des deutschen Weges. Die deutsche Geschichte in der Historiographie zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. München 1980.

<sup>55</sup> Creutz 1910, S. 68 (wie Anm. 22).

<sup>56</sup> Vgl. Dehio 1921, S. 67 (wie Anm. 27).

<sup>57</sup> Pinder 1937, S. 206 (wie Anm. 32).

<sup>58</sup> L.c., S. 205. Von wahrer Monumentalität sprach bereits Beenken 1924, S. 114 (wie Anm. 31) „Künstlerisch schließt sich das Werk an die der romanischen Kleinkunst geläufige Löwenform der Aquamanilen an, wobei nun auch hier mit der Übertragung ins lebensgroße Format, wie so oft im 12. Jahrhundert, zugleich eine wahre innere Monumentalität erreicht ist“.

<sup>59</sup> Vgl. z.B. J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II. Deutschland, Frankreich und Britannien (= Handbuch der Kunstwissenschaft Bd. 9). Wildpark-Potsdam 1930, S. 269 „Hingegen ist der Löwe im Hof der Burg Dankwarderode zu Braunschweig 1166 auf hohem Sockel errichtet, die Hinterbeine sprunghaft zurückstehend, das mächtige Haupt zum Brüllen erhebend, nicht nur ‚repräsentatives Denkmal persönlichen Machtgefühls eines großen Fürsten‘ (Beenken), sondern zugleich allgemeines Sinnbild der stolzen und straffen Geistigkeit der Zeit“.

<sup>60</sup> Pinder 1926, S. 21 (wie Anm. 39) vgl. auch S. 43f., 46f., 98; vgl. auch ders. 1937, S. 219 (wie Anm. 32).

<sup>61</sup> Pinder 1937, S. 206 (wie Anm. 32); vgl. auch ders. 1952, S. 58 (wie Anm. 35).

<sup>62</sup> L.c., S. 153.

<sup>63</sup> Pinder 1926, S. 63 (wie Anm. 39). Vgl. auch ders. 1937, S. 77 (wie Anm. 32) wo der „Einbruch der menschlichen Einzelpersönlichkeit in den Stil des Allgemeinen“ als „etwas sehr Deutsches“ vermerkt wird, und ders., Architektur als Moral. In: Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstag. Dresden 1935, S. 145 „Große Form ist nicht da ohne große Gesinnung“ und S. 146 „Eine echte Persönlichkeit ist Volk, Stamm, Familie, Typus in einer einmaligen Zuspitzung“.

<sup>64</sup> Pinder 1937, S. 207 (wie Anm. 32).

<sup>65</sup> L.c., S. 189f.; vgl. auch l.c., S. 60. Pinders Bemerkung zur Theoderich-Reiterstatue in Aachen: „Noch hätte der erst werdende Deutsche so etwas nicht selber leisten können“.

<sup>66</sup> L.c., S. 202–217.

<sup>67</sup> L.c., S. 206.

<sup>68</sup> L.c., S. 205.

<sup>69</sup> L.c., S. 202–203.

<sup>70</sup> L.c., S. 206 Die zitierten Ausführungen Pinders waren inhaltlich nicht völlig neu. Vgl. zum Beispiel C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. 2. Aufl., Bd. 3, Düsseldorf 1872, S. 577 „In Deutschland war der Entwicklungsgang der Plastik ein ähnlicher wie in Frankreich, aber doch mit wesentlichen Verschiedenheiten (...). Der tiefere Grund dieser Verschiedenheit mag im Nationalcharakter liegen, der in Frankreich zu einer rücksichtslosen Anwendung des formellen Princip

hinneigte, in Deutschland dagegen stets Wahrheit und Ausdruck forderte. Eine näher liegende Erklärung gibt aber schon das verschiedene Verhältnis der Plastik zur Architektur. Während in Frankreich gleich am Anfang der Epoche diese die herrschende Kunst wurde und es zur Hauptaufgabe der Skulptur machte, sich in den engen Raum neben den aufstrebenden Gliedern der Portale zu fügen, behielt man in Deutschland den romanischen Styl bei, dessen breite Wandfelder der vorzugsweise im Innern angewendeten Plastik gestatteten, sich freier und nach eigenen Erfordernissen auszubilden“. Siehe hierzu auch Lübke 1863, S. 355ff. (wie Anm. 19); Vöge 1894 S. XVIII (wie Anm. 21) (u.a. mit einem Hinweis Viollet-le-Duc); R. Hamann, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 1, 1924, S. 1–48 bes. S. 1 und S. 21; vgl. auch R. Hausherr, Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas. In: Katalog Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Bd. 2, Köln 1973, S. 387f. und H. Fillitz, Das Mittelalter I (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5). (Reprint), Frankfurt a.M., Berlin & Wien 1984, S. 83 und S. 109f. und S. 120. Zu beachten ist insbesondere auch, daß die künstlerischen Leistungen der deutschen früh- und hochmittelalterlichen Plastik vor Pinder nicht selten eher gering eingestuft wurden. Vgl. zum Beispiel W. Lübke, Die Kunst des Mittelalters. 15. Aufl. vollständig neu bearbeitet von M. Semrau. Esslingen 1923, S. 343 „An das Kernproblem aller Bildnerkunst, die Statue oder die Rundfigur überhaupt, ist die deutsche Plastik erst besonders spät – kaum vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts – und mit sichtbarer Zaghaftheit herangetreten. In solchem aus rein sinnlicher Anschauung und Empfindung der Leibesschönheit geborenen Schaffen fehlte – ganz abgesehen von den kirchlichen Bedenken – der germanischen Phantasie der innere Antrieb, fehlten aber auch in deutschen Landen alle Anregungen, Muster und Vorbilder“. Pinder bemühte sich darum, derartige, eher negative Bewertungen einschließende Einschätzungen zu eliminieren, um seiner historiographischen Konstruktion einer aus dem deutschen Nationalcharakter resultierenden Kontinuität und Eigenständigkeit der deutschen Plastik Plausibilität zu verleihen.

<sup>71</sup> L.c., S. 206 „Was ihm in Frankreich entspricht – bei uns so unmöglich wie der Löwe dort, – das ist die Westfassade von Chartres mit ihrer stolzen Reihe von Säulenstatuen aus Stein. Die architekturverbundene Säulenstatuen-Reihe aus Stein dort – die freie Einzelgestalt aus Metall hier“.

<sup>72</sup> L.c., S. 204 „Unter den Einzelwerken überwiegt die Bronze, ihr folgt das Holz, obwohl es an Stein und Stuck natürlich nicht völlig fehlt. Die Bronze leistet das schönste. Schon das ist deutsch; von französischer Plastik könnte das nie gesagt werden“.

<sup>73</sup> Vöge 1894, S. 292 (wie Anm. 21).

<sup>74</sup> Zum Begriff der evolutionären Errungenschaft siehe N. Luhmann, Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie. In: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, hrsg. von H.-U. Gumbrecht und U. Link-Heer. Frankfurt a. M. 1985, S. 11–33

<sup>75</sup> Pinder 1937, S. 206 (wie Anm. 32).

<sup>76</sup> Pinder 1944, S. 52 (wie Anm. 35).

<sup>77</sup> Vöge 1894, S. XVIII (wie Anm. 21); Hamann 1924 (wie Anm. 70).

<sup>78</sup> Pinder 1937, S. 153 (wie Anm. 32).

<sup>79</sup> E. H. Gombrich, Die Krise der Kulturgeschichte. In: ders., Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften. Stuttgart 1983, S. 27–64.

<sup>80</sup> Zur Problematik „hypothesengeleiteter Wahrnehmung“ in der Kunstgeschichte vgl. G. Bickendorf, Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte“. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift „Ueber Hubert und Johann van Eyck“. Worms 1985, S. 10ff.

<sup>81</sup> W. Sauerländer, Die Skulptur des Mittelalters. Frankfurt & Berlin 1963, S. 92.

<sup>82</sup> L.c., S. 92.

<sup>83</sup> Dehio 1921, S. 171 (wie Anm. 27); vgl. z.B. Beenken 1924, S. 114 (wie Anm. 31); Jordan 1967, S. 17 (wie Anm. 33); A. Feulner und Th. Müller, Geschichte der deutschen Plastik (= Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 2). München 1953, S. 70; Bloch 1964, S. 143 (wie Anm. 33); Steingräber 1969, S. 14 (wie Anm. 33); Fillitz 1984, S. 82 (wie Anm. 70); J. Jahn, Wörterbuch der Kunst. Stuttgart 1975, S. 92; Budde 1979, S. 16 und S. 42 (wie Anm. 4). Eine präzise Begründung der These der formalen Herkunft des Löwen aus dem Bereich der Gießlöwen sucht man in der Literatur vergebens. Das ist kein Zufall. Hinreichend konkrete Anhaltspunkte sind nicht vorhanden. Die dieser These zugebilligte Plausibilität beruhte offenbar in erster Linie darauf, daß formale Beziehungen der Großplastik zur Kleinkunst seit den Anfängen der deutschen Kunsthistoriographie allgemein als Merkmal der vorgotischen Skulptur in Deutschland angesehen werden (vgl. z.B. Bode 1887, S. 40, wie Anm. 7). Unbeachtet blieb, daß O. von Falke und E. Meyer, Romanische Leuchter und Gefäße. Berlin 1935, S. 65f. nachdrücklich die formalen Differenzen

zwischen den Gießlöwen und dem Braunschweiger Löwen hervorhoben und zudem darauf hinwiesen, daß die mit diesem motivisch verwandten Gießlöwen bereits dem 13. und 14. Jahrhundert angehören.

<sup>84</sup> Gosebruch 1967, S. 48ff. (wie Anm. 5).

<sup>85</sup> L.c., S. 56.

<sup>86</sup> L.c., S. 48.

<sup>87</sup> L.c., S. 39-41 und S. 52-55.

<sup>88</sup> L.c., S. 48f. und 51. Der Gedanke, daß der Löwe irgendetwas mit der Antike zu tun haben könnte, wurde bereits in der älteren Literatur gelegentlich geäußert. Bereits Bode 1887, S. 22-23 (wie Anm. 7) hatte im Zusammenhang mit den sächsischen Groß-Bronzen von gelehrten Bischöfen gesprochen, die Anregungen von der Antike erhielten. Dehio 1921, S. 171 (wie Anm. 27) bezeichnete den Löwen als „würdigen Abkömmling der Löwen von Babylon“ und Beenen 1924 S. 114 (wie Anm. 31) bemerkte „Erinnerungen an Antikes dürfen wohl vorausgesetzt werden“.

<sup>89</sup> L.c., S. 39.

<sup>90</sup> L.c., S. 49-51; zur römischen Lupa: E. Simon, Die kapitolinische Wölfin. In: W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 2. Band, Kapitolinische Museen. Tübingen 1966, S. 277-281.

<sup>91</sup> L.c., S. 52; zur Rezeption der Wölfin im Mittelalter siehe I. Herklotz, Der Campus Lateranensis im Mittelalter. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 22, 1985, S. 17ff.

<sup>92</sup> A. Erler, Lex, Lupa und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom. Eine rechtsgeschichtliche Studie (= Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der J. W. Goethe-Universität, Frankfurt). Bd. 10, 1972, S. 123-142, bes. 126 Anm. 9; Jordan 1979, S. 240 (wie Anm. 33); Oexle 1989, S. 16 (wie Anm. 33); P. Ganz, Heinrich der Löwe und sein Hof. In: Das Evangeliar (wie Anm. 33), S. 29. Vgl. dagegen den skeptischen Hinweis von Fried 1973, S. 317 Anm. 28 (wie Anm. 33), daß keine schriftliche Quelle bekannt ist, die diese These stützen könnte.

<sup>93</sup> Legner 1982, S. 70ff. und 179 (wie Anm. 5); vgl. auch F. Steigerwald, Der Meister des Grabmals Friedrich von Wettin und sein Braunschweiger Löwendenkmal. In: Argo. Festschrift für K. Badt zu seinem 80. Geburtstag. Köln 1970, S. 140.

<sup>94</sup> L.c., S. 70-71.

<sup>95</sup> L.c., S. 69.

<sup>96</sup> Vgl. auch H. von Einem, Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike. In: Antike und Abendland, 3, 1948, S. 120-151, wiederabgedruckt in: ders., Stil und Überlieferung. Aufsätze zur Kunstgeschichte des Abendlandes. Hrsg. von W. Gaetgens und R. Hausserr. Düsseldorf 1971, S. 67-103; H. Schrade, Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik. In: Westfalen. Hefte für Geschichte und Volkskunde, Bd. 35, 1957, 33-64.

<sup>97</sup> H. Keller, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit. In: Festschrift für H. Jantzen. Berlin 1951; wiederabgedruckt mit einem Nachwort In: ders. Blick vom Monte Cavo. Kleine Schriften. Frankfurt am Main 1984, S. 19-47.

<sup>98</sup> Keller 1984, S. 32 (wie Anm. 97); vgl. hierzu auch Hausserr 1973, S. 390f. (wie Anm. 70).

<sup>99</sup> C. Beutler, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Großen. Düsseldorf 1964; vgl. auch ders., Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus. München 1982.

<sup>100</sup> V. H. Elbern, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28, 1965, S. 261-269; H. Fillitz, In: Kunstchronik, 19, 1966, S. 6-18; vgl. auch Hamann-Mac Lean 1974, S. 21-38 (wie Anm. 34).

<sup>101</sup> Keller 1984, S. 24 (wie Anm. 97).

<sup>102</sup> V. H. Elbern 1966, S. 263 (wie Anm. 100). In ähnlicher Weise wie Keller weist auch Elbern darauf hin, daß die bezeugten „goldbekleideten Statuen (...sich) nicht ohne weiteres als Zeugen für eine bedeutende Höhe bildnerischen Schaffens schon in karolingischer Zeit anführen“ lassen. Vgl. auch V. H. Elbern, Die bildende Kunst der Karolingerzeit zwischen Rhein und Elbe. In: Das erste Jahrtausend. Kunst und Kultur im werdenden Abendland. Bd. 1, Düsseldorf 1962, S. 417 „Trotzdem, auch wenn man die in den Quellen vorkommenden Nennungen von „Statuen“ aus Stuck nicht überbetonen will, kann doch kaum ein Zweifel erlaubt sein, daß die unter den Ottonen voll einsetzende Großplastik in karolingischer Zeit bereits existiert hat und geübt worden ist. Sie ist in Ansätzen auch im 7. und 8. Jahrhundert vorhanden gewesen“.

<sup>103</sup> Fillitz 1966, S. 18 (wie Anm. 100).

<sup>104</sup> L.c., S. 7; mit Nachdruck hervorgehoben wurde diesselbe Auffassung wurde auch von Hamann-Mac Lean 1974, S. 23f. (wie Anm. 34).

<sup>105</sup> S. Anm. 33: so stellte z.B. auch Keller 1984, S. 40 (wie Anm. 97) erneut ausdrücklich fest: „Die karolingische Skulptur kennt keine Vollfiguren“.

<sup>106</sup> Fillitz 1984, S. 82 (wie Anm. 70).

<sup>107</sup> R. Hamann-Mac Lean, *Der Hirsch im Hof des Episcopiums in Reims*. In: Martin Gosebruch zu Ehren. Festschrift anlässlich seines 65. Geburtstages. Hrsg. von F. N. Steigerwald, München 1984, S. 72–79.

<sup>108</sup> Hamann-Mac Lean 1984, S. 76–77 (wie Anm. 107). Nach Hamann-Mac Lean liegen die Anfänge der mittelalterlichen Freifigur in der karolingischen Zeit in der Sphäre personaler Herrscherrepräsentation. Aus diesem Bereich heraus habe die Freifigur „auf dem Wege über fromme fürstliche Stiftungen von Figurenreliquiaren bereits im späten 9. Jahrhundert auf die Entstehung des Kult- und Prozessionsbildes gewirkt“. Diese seit dem späten 10. Jahrhundert zunehmende Verbreitung findenden Figurengattungen und die Kenntnis antiker Erzbildwerke, wie zum Beispiel der kapitolinischen Wölfin in Rom oder der Aachener Bärin Karls des Großen, seien als Hintergrund der Entstehung des freistehenden Bronzebildes in Betracht zu ziehen. In ihren Grundzügen stimmt diese Argumentation mit den ausführlichen Ausführungen von R. Hamann-Mac Lean 1974 (wie Anm. 34) überein.

<sup>109</sup> Dehio 1921, S. 171 (wie Anm. 27).

<sup>110</sup> Beenken 1924, S. 114 (wie Anm. 31) bemerkte beiläufig, daß das Monument nicht nur ein „Repräsentatives Denkmal persönlichsten Machtgefühls eines großen Fürsten“ sei, sondern „wohl auch politisches Wahrzeichen – wie später die niedersächsischen Rolande etwa (...)“.

<sup>111</sup> K. W. Sack, *Der eherne Löwe auf dem Burgplatz zu Braunschweig und seine Jubelfeier nach 700 Jahren 1866*. In: Braunschweigisches Magazin, 79, 1866, S. 313–326; L. Hänselmann, *Die Chroniken der niedersächsischen Städte – Braunschweig*, Bd. 1 (= *Die Chroniken der deutschen Städte* Bd. 6). Leipzig 1868 (Reprint 1962), S. XIX; *Urkundenbuch der Stadt Braunschweig*. Hrsg. von L. Hänselmann und H. Mack, Bd. 2, Braunschweig 1900, S. 144 und Bd. 3, Berlin 1895, S. 212.

<sup>112</sup> H. Meyer, *Bürgerfreiheit und Herrschergewalt unter Heinrich dem Löwen*. In: *Historische Zeitschrift*, Bd. 147, 1932, S. 276–319, bes. 278ff. und 311ff. und ders., *Das Handgemal als Gerichtswahrzeichen des freien Geschlechts bei den Germanen*. Untersuchungen über Ahnengrab, Erbhof, Adel und Urkunde (= *Forschungen zum Deutschen Recht*. Hrsg. von F. Beyerle, H. Meyer und K. Rauch, Bd. 1, Heft 1), Weimar 1934, S. 1–132, bes. 55ff., 62, 124; ders., *Heerfahne und Rolandsbild*. In: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Phil.-hist. Kl., 1930, S. 478ff. und ders., *Freiheitsroland und Gottesfrieden*. In: *Hanseatische Geschichtsblätter*, 56. Jg., 1931, S. 21ff.; H. Meyer und K. Steinacker, *Das Roland zu Braunschweig und der Löwenstein*. In: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen* (Phil.-Hist. Klasse), 1933, S. 138–163.

<sup>113</sup> Meyer 1934, S. 47 (wie Anm. 112).

<sup>114</sup> L.c., S. 62 Anm. 2.

<sup>115</sup> Meyer 1932, S. 311 (wie Anm. 112).

<sup>116</sup> Meyer 1934, S. 124 (wie Anm. 112).

<sup>117</sup> Meyer 1932, S. 316 Anm. 1 (wie Anm. 112); vgl. auch S. 288 und S. 304 und Meyer und Steinacker 1933 (wie Anm. 112) deuten in ihrem im Zusammenhang mit dem Braunschweiger Löwen vielfach angeführten Beitrag die Rolandsfiguren als „Hochrichter mit dem Dingschwert“. Sie vertreten die These, daß „der Name „Roland“ [in der Bedeutung von ‚rotes Land‘, PS] ursprünglich die Dingstätte, den abgegrenzten Bezirk des gehegten Dinges bezeichnet und erst vom Gericht auf dessen Wahrzeichen übertragen wurde“ (l.c., S. 144). Die „Umdeutung auf den Paladin (Karls des Großen)“ sei erst nach dem Bekanntwerden des Rolandsliedes erfolgt (l.c., S. 145). Ihr eigentliches Ziel, ein Nachweis für die Auffassung zu liefern, daß sich die Tradition mittelalterlicher Gerichtsstätten „bis ins germanische Altertum zurückverfolgen läßt“ (l.c., S. 140), erreichen die beiden Autoren jedoch letztlich nur mithilfe philologischer Spekulationen. Die Quellenlage ist völlig unzureichend: „(...) wir kennen, wie gesagt, keinen Beleg für die Benennung eines Gerichtswahrzeichens mit dem Rolandsnamen vor der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts“ (l.c., S. 143). Im Falle des Braunschweiger Löwen dient ihnen als Ausgangspunkt ihrer Argumentation eine Örtlichkeit innerhalb der Burg Dankwarderode bei dem Tor zum Sackweichbild, die erst seit dem 16. Jahrhundert als „Ruland“, „Roheland“, „Rulland“ und „Rüland“ belegt ist (l.c., S. 146). Mit Hilfe fragwürdiger Hypothesen, denenzufolge diese Bezeichnung ursprünglich für „das ganze Burggelände“ verwendet wurde und ebenfalls die Bedeutung von „Gerichts- und Friedenstätte des roten Landes“ besaß, gelangen Meyer und Steinacker zu dem Ergebnis: „‘Roheland‘ ist das zur Burgfreiheit gehörige Gelände, das der Hochgerichtsbarkeit des Gerichts vor dem Löwenstein unterstellt ist“ (l.c., S. 148). Die Bezeichnung sei „als ein nicht mehr verstandenes Überbleibsel aus dem Heidentum“ aufgrund einer „Umdeutung“ für die Freistätte des Burgasyls

verwendet worden. Im Unterschied zu anderen Fällen sei eine Verknüpfung mit dem „Symbol der Gerichtsherrschaft“ nicht möglich gewesen. Das Löwenbild habe „schon durch die gewaltige Persönlichkeit seines Errichters, dann aber auch durch den Eindruck seiner unerhörten künstlerischen Gestaltung, mit dem sich die Ehrfurcht aus Urvätertagen verband, alles andere in den Hintergrund gedrängt“ (l.c., S. 158). In der Literatur über den Braunschweiger Löwen fungiert die Untersuchung von Meyer und Steinacker nach wie vor als grundlegender Beitrag zu dessen Funktion als Gerichtszeichen. Zuletzt hat sich D. von der Nahmer, Heinrich der Löwe, die Inschrift auf dem Löwenstein und die geschichtliche Überlieferung der Welfenfamilie im 12. Jahrhundert. In: *Der Braunschweiger Burglöwe* (wie Anm. 5), S. 214, Anm. 14 nachdrücklich auf deren Ausführungen berufen, um die von Fried 1973, S. 316 (wie Anm. 33) völlig zurecht aufgeworfene Frage, ob der Löwe tatsächlich von Anfang an als Gerichtssymbol fungierte, ohne stichhaltige Argumente sofort wieder aus der Diskussion zu bannen: „Nach H. Meyer und K. Steinacker (...) dürfte trotz Fehlens früherer Belege nicht daran zu Zweifeln sein, daß Heinrich von Anbeginn vor seiner Pfalz den Gerichtsplatz mit solchem Hoheitszeichen markierte (...) und könnte gegen Fried zu der Frage veranlassen, ob nicht hier schon ein brunonischer Gerichtsort gelegen hat“. Kritische Vorbehalte gegenüber der Arbeit von Meyer und Steinacker signalisierte dagegen Jordan 1967, S. 18, Anm. 5 (wie Anm. 33) „in manchen Einzelheiten allerdings anfechtbar“. Zu den Rolandsfiguren siehe W. Trusen, Art. Rolandsäulen. In: *Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte*, Hrsg. von A. Erler und E. Kaufmann, Bd. 4, Berlin 1990, Sp. 1102–1106; W. Grape, Roland. Die ältesten Standbilder als Wegbereiter der Neuzeit. Stuttgart 1990 (beide mit weiteren Literaturhinweisen).

<sup>118</sup> Meyer 1932, S. 315–316 (wie Anm. 112); vgl. auch F. Philippi, Heinrich der Löwe als Beförderer von Kunst und Wissenschaft. In: *Historische Zeitschrift*, Bd. 127 (3. Folge, Bd. 31), 1923, S. 50–65, bes. S. 53 „Ich möchte wenigstens den so eigenartigen Schmuck des Braunschweiger Burgplatzes durch den berühmten Bronzelöwen auf das Vorbild des sog. Wolfs vor dem Aachener Münster im Vorhof von Pfalz und Dom zurückführen“. Vgl. hierzu auch Anm. 153.

<sup>119</sup> Vgl. W. Weber, Art. Handgemal in: *Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte*. Hrsg. von A. Erler und E. Kaufmann, Bd. 1, Berlin 1971, Sp. 1960–1965. Von kunsthistorischer Seite wurde nur der Beitrag von Meyer und Steinacker 1933 (wie Anm. 112) zur Kenntnis genommen. Die Auffassung, daß es sich bei dem Löwenmonument um ein Gerichtswahrzeichen handele, wurde aufgegriffen, wobei die Frage, ob das Monument seine Existenz primär seiner rechtlichen Funktion verdankt, unterschiedlich (oder auch überhaupt nicht) beantwortet wurde. Haftmann 1939, S. 129 (wie Anm. 33): „(Ein Wahrzeichen) im Sinne eines ‚hantgemaale‘. Er verkörperte neben seiner Bedeutung als Gerichtsmal gleichzeitig (aber auch) eine feste Denkmalsvorstellung“. Diese Vorstellung basiere auf dem „bildungsmäßig gewußten antiken Ruhmesgedanken“ (l.c., S. 62). A. Erler, Das Straßburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters. Frankfurt a.M. 1954, S. 19 „Der Löwe (...) auf dem ‚Handgemahl‘, der Gerichtsstätte der Welfen“. Hoppe 1952, S. 14 (wie Anm. 33) „Es darf als gewiß angenommen werden, daß er [Heinrich der Löwe, PS] die Figur des Löwen als Symbol seines Geschlechts betrachtete und sie als Ausdruck seines Herrscherwillens und als Zeichen seiner Gerichtsbarkeit aufgestellt wissen wollte“. Jordan 1967, S. 18 (wie Anm. 33), „So ist der Braunschweiger Löwe nicht nur symbolischer Ausdruck der Macht des Herzogs, sondern auch Wahrzeichen des Gerichts, das hier im Burghof vom Herzog oder in seinem Namen gehalten wurde“. Vgl. auch ders. 1979, S. 240 (wie Anm. 33). Keller 1954, Sp. 1273 (Anm. 33) „Als Marktzeichen und ‚hantgemaale‘, d.h. stellvertretendes Bildnis, von Herzog Heinrich 1166 errichtet (...)“. J. Deér, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*. Cambridge (Mass.) 1959, S. 68 „The famous bronze lion of Brunswick (1166) is a symbol of justice, but it is likewise the heraldic beast of Henry the Lion“. P. Paulsen, *Drachenkämpfer, Löwenritter und die Heinrichssage*. Eine Studie über die Kirchentür von Valthjofsstad auf Island. Köln-Graz 1966, S. 93 „Der Löwe zu Braunschweig (...) war nicht nur ein Symbol der persönlichen Macht, sondern zugleich ein Wahrzeichen des herzoglichen Gerichts, das dort gehalten wurde, wie ausdrücklich durch die heute verborgene Inschrift think an dem Sockel des Males überliefert ist“. Vgl. hierzu Anm. 137. Schmid 1968, S. 451 (wie Anm. 33) zitiert Keller „Es ist als ‚Marktzeichen‘ und ‚hantgemaale‘, d.h. ‚stellvertretendes Bildnis‘ gedeutet worden. Erler 1972, S. 126 Anm. 9 (wie Anm. 92) verweist auf die Ausführungen von Gosebruch und Jordan 1967 (wie Anm. 5). Fried 1973, S. 316 (wie Anm. 33) „Zweifellos trifft die Deutung des Löwen als Gerichtszeichen für das späte Mittelalter zu (...). Aber ist damit bereits der Sinn, den Heinrich dem Löwenbilde mitgab, und den die Zeitgenossen auch aufnehmen sollten, erschöpft? Das Aufsehen, das die Errichtung des Löwensteines erweckte, spricht dagegen“. F. Graus, *Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter*. Köln & Wien 1975, S. 360 „Heinrich hatte im Jahre 1166 das bekannte Löwenstandbild (...), wohl als Zeichen

der herzoglichen Gerichtsbarkeit, aufstellen lassen“. G. Scheibelreiter, *Tiernamen und Wappenwesen* (= Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 24). Wien, Köln & Graz 1976, S. 19 „(ein) Sinnbild (der) Herrscher- und Richtergewalt“; Budde 1979, S. 42 (wie Anm. 4) „Heinrich der Löwe stellt das Symbol seiner Herrschaft und Gerichtshoheit auf den Burgplatz – der junge Löwe ist das Wappentier der Welfen“. Legner 1982, S. 70 (wie Anm. 5) „Symboltier der Macht und Gerichtsbarkeit des Herzogs“. Scharf 1984, S. 52 (wie Anm. 33) „Denkmal und Symbol Herzog Heinrichs des Löwen und zugleich Zeichen seiner Burgherrlichkeit und Gerichtshoheit“; von der Nahmer 1985, S. 202 (wie Anm. 117) „(ein) persönliches Monument (...), als das der Löwe doch auf den hohen Stein, das Zeichen des Gerichts, gesetzt worden war“. Hamann-Mac Lean 1984, S. 77 (wie Anm. 107) „(ein) hochoffizielles Macht- und Gerichtsbarkeits-Symbol“; Oexle 1989, S. 16 (wie Anm. 33) „der Löwe war ein Bild der herzoglichen Herrschaft und hatte insbesondere den Charakter eines Symbols der herzoglichen Gerichtshoheit“. B. U. Hucker, *Kaiser Otto IV.* (= *Monumenta Germaniae Historica*, *Schriften* Bd. 34). Hannover 1990, S. 585 „In der Gestalt des Braunschweiger Erzbildes hat der Löwe (...) den Macht- und Herrscherwillen des Herzogs repräsentiert (...). Das Löwendenkmal war aber auch Zeichen des Gerichts, was durch spätere Zeugnisse, vor allem aber durch die Inschrift des Bronzegießers bewiesen wird. Auf dem Fragment der Inschriftenplatte von 1166 ist nämlich die Rede von dem ThINC (= Gerichtsstätte), das der Künstler gemacht habe“. (Zu der angeblichen Inschrift des Bronzegießers siehe unten Anm. 137) G. Schübler, *Der „Leo Rugiens“ von Braunschweig*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 42, 1991, S. 53 nimmt wie andere Autoren einen „heraldische(n) Bezug“ zu Heinrich dem Löwen an und vertritt die Auffassung: „Mit der Beziehung des Löwen auf die Burg Dankwarderode als feste Residenz enthüllt sich der tiefere Sinn dieser kühnen Statuensetzung“ (l.c., S. 57); den Sachverhalt, daß „der juristische Gebrauch des Löwensteins erst für das spätere 13. Jahrhundert“ nachgewiesen ist, kommentiert Schübler mit einer die Problemlage eher kaschierenden Feststellung: „Doch ist damit keinesfalls ausgeschlossen, vielmehr sogar wahrscheinlich gemacht, daß das Braunschweiger Monument bereits zu Lebzeiten Heinrichs des Löwen auch eine solche Aufgabe erfüllen konnte“ (l.c., S. 53).

<sup>120</sup> F. Oelmann, *Über alte Rechtsdenkmäler*. In: *Rheinische Vierteljahresblätter*, 15–16, 1950–51, S. 158–183.

<sup>121</sup> Zur Geschichte der beiden Monumente siehe Oelmann 1950–51 (wie Anm. 120); P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn*. Düsseldorf 1905, S. 153 datiert die Löwenfigur, die während des 2. Weltkriegs in das Bonner Landesmuseum gelangte, in das 12. Jahrhundert. Oelmann (l.c., S. 173) weist dagegen zurecht darauf hin, daß es sich um eine Figur „provinzialrömischer Herkunft“ handelt. Der Schaft der vor dem Nordportal des Münsters stehenden Säule ist ebenfalls römischen Ursprungs.

<sup>122</sup> Oelmann 1950–51, S. 158 (wie Anm. 120).

<sup>123</sup> L.c., S. 176 und S. 178.

<sup>124</sup> L.c., S. 170ff.

<sup>125</sup> L.c., S. 169ff und S. 174ff.

<sup>126</sup> *Liber iuris civilis urbis Veronae*. Ed. Campagnola 1728, zit. nach Oelmann, l.c., S. 176.

<sup>127</sup> Vgl. hierzu auch H. Siebenhüner, *Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt*. München 1954, S. 27f.

<sup>128</sup> Oelmann 1950–51, S. 174f. (wie Anm. 120); vgl. auch Haftmann 1939, S. 95 (wie Anm. 33) und Siebenhüner 1954, S. 30 (wie Anm. 127).

<sup>129</sup> L.c., S. 169 und S. 175; zu dem Löwen von Bari siehe L. Todisco, *Il leone „custos iusticie“ di Bari*. In: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Ser. III, Bd. 10, 1987, S. 129–151. Todisco kommt aufgrund überzeugender Beobachtungen zu dem Ergebnis, daß es sich bei dem Löwen um eine römische Figur handelt, die im Mittelalter, vermutlich zwischen 1050 und 1150 umgearbeitet und mit der Inschrift „custos iusticie“ versehen wurde. Da der Löwe damals noch nicht auf der Piazza Mercantile gestanden haben kann und der ursprüngliche Aufstellungsort nicht bezugt ist, bezweifelt Todisco, daß die Figur bereits zur Zeit der normannischen Herrschaft als Pranger fungierte. Die vorgeschlagene Deutung des Löwen als „animale simbolico della dinastia normanna“ erscheint jedoch fragwürdig, da sie mit der spekulativen Annahme, daß der auf der Brust des Löwen vorhandene Wappenschild ursprünglich das Wappen der Hauteville zeigte, letztlich steht und fällt. Vgl. auch L. Todisco, *L'antico nella cultura materiale di età normanna e sveva*. In: *Storia di Bari*, diretta da F. Tateo, Bd. 2, Bari 1990, S. 353–355.

<sup>130</sup> Oelmann 1950–51, S. 179 (wie Anm. 120).

<sup>131</sup> L.c., S. 176. Die in Florenz im Hof des Bargello auf einem Pfeiler des Treppenaufgangs sitzende Löwenskulptur ist den Florentiner Marzocco-Löwen zuzurechnen (vgl. die in Anm. 139 angegebene

Literatur). Das in Mailand vor S. Babila stehende Löwenmonument ist in der lokalen Überlieferung nur als Siegesmonument bezeugt (vgl. Anm. 146). Die beiden auf einer von Marten van Heemskerck gezeichneten Ansicht des Lateransplatzes vor der Reiterstatue des Marc Aurel stehenden Löwenfiguren gelangten erst in nachmittelalterlicher Zeit an diese Stelle (siehe Flaminio Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma* (1594). Rom 1988, S. 15 und A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*. In: *Memoria dell'antico nell' arte italiana*, a cura di S. Settis. Turin 1986, S. 113 Anm. 92). Der von C. Verzár Bornstein auf dem mittelalterlichen Lateransplatz angenommene „lion on a column“ basiert ebenfalls auf einer irrtümlichen Interpretation der im Berliner Kupferstichkabinett befindlichen Heemskerck-Zeichung, siehe C. Verzár Bornstein, *Portals and Politics in the Early Italian City-State: The Sculpture of Nicholas in Context*. Parma 1988, S. 36.

<sup>132</sup> L.c., S. 176f. Oelmann begründete seine Auffassung, daß es sich bei dem Burglöwen der Este um einen Gerichtslöwen handelte, lediglich mit dem Hinweis auf ein Gerichtsmal von völlig anderer Gestalt, den von vier Löwen getragenen Perron Seigneurial im Schloßhof von Coucy an der Ailette.

<sup>133</sup> Siehe Anm. 144.

<sup>134</sup> Oelmann 1950–51, S. 177 (wie Anm. 120).

<sup>135</sup> Zu den Bari-Beziehungen der Welfen siehe Jordan 1979, S. 22 (wie Anm. 33); von der Nahmer 1985, S. 204 (wie Anm. 117).

<sup>136</sup> J. Heydel, *Das Itinerar Heinrichs des Löwen*. In: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 6, 1929, S. 29f.; K. Jordan, *Die Urkunden Heinrichs des Löwen Herzogs von Sachsen und Bayern* (= *Monumenta Germaniae Historica. Die deutschen Geschichtsquellen des Mittelalters, 500–1500*). Weimar 1949, (Reprint Stuttgart 1957), S. 42 Nr. 30.

<sup>137</sup> Der heutige Unterbau wurde 1858 mit neuen Steinen errichtet, wobei man die vorgefundenen Form beibehielt (Spies 1985, S. 14 und 18–22 (wie Anm.33). Er besteht aus den folgenden Formelementen: Auf einer breiten gestuften Basis mit zwei niedrigen und einer hohen Stufe erhebt sich ein mächtiger Steinsockel mit geböschten Längswänden. Die vertikalen Kanten dieses Sockels werden von kräftigen Rundstäben eingefäßt; in der Mittelachse der beiden Schmalseiten steht jeweils eine Säulenvorlage mit Würfelkapitell und über einem sich verkörpernden Kranzgesims bildet ein giebeldachförmiger Aufsatz einen oberen Abschluß. Zwei an den Schmalseiten des Aufsatzes quergestellte Riegel dienen als Untersätze, auf denen das Bronzetier steht. Auf der Säulenvorlage der westlichen Stirnseite lagert ein Steinquader, auf der der östlichen Stirnseite ist eine Inschriftentafel aufgestellt, welche die Renovierung des Denkmals durch Herzog Friedrich Ulrich im Jahre 1616 commemoriert (zur Inschriftentafel von 1616 siehe zuletzt Schübler 1991, S. 41, wie Anm. 119 mit der älteren Literatur). Trotz der in dieser Tafel und in zahlreichen späteren Quellen erwähnten Restaurierungsmaßnahmen glaubte man davon ausgehen zu können, daß die ursprüngliche Form des Unterbaus bewahrt blieb; vgl. z.B. Gosebruch 1985 S. 39ff. (wie Anm. 5); Steigerwald 1970, S. 138 (wie Anm. 93); R. Liess, *Die Braunschweiger Turmwerke. Eine Charakteristik ihrer Gestalt und städtebaulichen Bedeutung*. In: *Festschrift für W. Gross*. Hrsg. von K. Badt und M. Gosebruch, München 1968, S. 94–96; Budde 1979, S. 42 (wie Anm. 4); Legner 1982, S. 70 (wie Anm. 5); von der Nahmer 1985, S. 201 (wie Anm. 117). Tatsächlich läßt sich Grundform des heutigen Unterbaus (die mehrstufige Basis, der sich nach oben verjüngende und an den Kanten mit Rundstäben besetzte Sockel sowie der auf diesem lagernde Aufsatz) bis ins späte 16. Jahrhundert, d.h. in den Zeitraum vor der Restaurierung im Jahre 1616, zurückverfolgen: Das an dem von Hans Anger geschmiedeten und in das Jahr 1594 datierten Lettnergitter der Bruderkirche in Braunschweig befindliche Weichbildwappen des Sack zeigt eine Wiedergabe des Löwenmonuments, das die genannten Elemente belegt (Spies l.c., S. 12 und 15f. Abb. 11). Mit den älteren Bildzeugnissen läßt sich die behauptete Übereinstimmung der heutigen Sockelform mit der ursprünglichen jedoch nicht mehr untermauern, da diese generell weniger detailliert sind. Hierauf hat zuletzt Schübler (l.c., S. 40 und S. 43) hingewiesen. Im Unterschied zu Schübler, der in den aus dem 12. und 13. Jahrhundert stammenden Wiedergaben des Löwenmonuments lediglich den allgemeinen Aufbau ähnlich dargestellt findet und auf weitere Schlüsse verzichtet, sollte man eine wichtige Detailinformation berücksichtigen: Bei den angesprochenen ältesten Bildzeugnissen ist der „Sockel“ übereinstimmend schmaler als Basis und Aufsatz wiedergegeben. Meines Erachtens rechtfertigt dieser Befund die Hypothese, daß das Kernstück des Unterbaus des Löwen ursprünglich aus einem eher konventionellen Pfeiler bestand. Deutliche Anhaltspunkte liefert bereits ein im Museum in Braunschweig aufbewahrter, unter der Herrschaft Heinrichs des Löwen entstandener Brakteeat (Spies l.c., S. 10, Abb. 1): Über einer zweistufigen Basis erhebt sich eine deutliche schmalere Stütze, die durch zwei Fugen als eine aus Einzelementen zusammengesetzte Form ausgewiesen wird, und auf dieser lagert eine weit ausladene Standplatte, auf der

der Löwe steht. Aufgrund des geringen Formats und der runden Form des Brakteats läßt sich die geringe Höhe der Stütze als Darstellungsabbreviatur interpretieren, eine Annahme, die sich anhand einer weiteren, auf dem Siegel der Urenkelin Heinrichs des Löwen, der Herzogin Helene von Sachsen-Wittenberg (1261), befindlichen Darstellung des Löwenmonuments untermauern läßt: Über einer vierstufigen breiten Basis erhebt sich hier ein deutlich höherer Pfeiler, auf dem ein nach unten sich verjüngender Aufsatz auflagert, der aus zwei ungleich langen, aufeinanderliegenden Platten besteht (Spies l.c., S. 11, Abb. 4). Das älteste Braunschweiger Stadtsiegel (belegt 1231–1326) (Spies l.c., S. 10, Abb. 2) zeigt nur den oberen Abschluß des Unterbaus. Aber auch in diesem Fall ist deutlich ein sich nach unten verjüngender Aufsatz als Standfläche des Löwen zu erkennen. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang u.a. auch der aus dem Fund Mödesse II stammende Brakteat, der den Löwen mit gesenktem Schweif zeigt und dadurch ein zusätzliches Indiz dafür liefert, daß tatsächlich die Kenntnis des Löwenmonuments vorausgesetzt werden kann (J. Menadier, Eine Denkmünze Heinrichs des Löwen auf die Errichtung des Löwensteins. In: Deutsche Münzen, 1, 1891, S. 41ff.; W. Jesse, Der zweite Brakteatenfund von Mödesse und die Kunst der Brakteaten zur Zeit Heinrichs des Löwen (= Braunschweiger Werkstücke Bd. 21). Braunschweig 1957, Nr. 25 Tav. XI). Die beiden ältesten schriftlichen Quellen liefern keine hinreichend konkreten bzw. eindeutigen Informationen zur ursprünglichen Form des Unterbaus des Löwen. Die *Annales Stadenses* des Albert von Stade (Mitte 13. Jh.) bezeugen lediglich das Vorhandensein eines architektonischen Unterbaus (*Annales Stadenses*, Hrsg. von J. M. Lappenberg. In: MGH SS rer. germ. 16, Hannover 1859, S. 345: „Heinricus dux super basem leonis effigiem erexit“. Der in der Braunschweigischen Reimchronik (spätes 13. Jahrhundert enthaltene Hinweis, daß der Löwe auf einem aus Steinen aufgemauerten „post“ stand, läßt sich jedoch immerhin ohne Zwang im Sinne der Annahme interpretieren, daß der Löwe ursprünglich auf einem Pfeiler oder einer Säule und nicht auf einem blockhaften Sockel stand (Braunschweigische Reimchronik, Hrsg. von L. Weiland. In: MGH Deutsche Chroniken 2, Hannover 1877 (Reprint München 1980), S. 496, v. 2895–2898 „und heyz gezem van metalle/ eynen lewen van richer kost/ dhen her setzete up eynen post/ von steine vil wol gehowen, (...“). Beachtenswert sind aber vor allem auch die etwas später einsetzenden Dokumente, in denen das Löwenmonument als Rechtsmal in Erscheinung tritt. In dem ältesten bekannten Dokument aus dem Jahre 1282 ist von einer Rechtshandlung „apud columpnam in qua est Leo positus“ die Rede, im 14. Jahrhundert wurde dagegen die Bezeichnung „lowensten“ (1332), „bi dem Lowenstene“ (1370) oder „by dem steijne“ (1380) verwendet (zit. nach Meyer und Steinacker 1933, S. 150–51, wie Anm. 112). Es hat daher den Anschein, daß eine Umgestaltung des Unterbaus des Löwenmonuments im Zusammenhang mit dessen seit dem späten 13. Jahrhundert bezeugten Nutzung als Rechtsmal erfolgte. Für diese Annahme gibt es einen weiteren Anhaltspunkt. Bei der 1858 erfolgten Erneuerung des Unterbaus wurde eine Steinplatte mit einer fragmentarisch erhaltenen deutschsprachigen Inschrift gefunden, die Hoffmann von Fallersleben in das 13. oder 14. Jahrhundert datierte (siehe Schüßler 1991, S. 60 Anm. 25, wie Anm. 119 und Spies 1985, S. 21, wie Anm. 33 beide mit Hinweisen auf die ältere Literatur; nach Meyer und Steinacker 1933, S. 153, wie Anm. 112 gehört sie Inschrift „der Zeit nach 1300“ an). Mit den von Hoffmann von Fallersleben ergänzten Worten lautet die Inschrift folgendermaßen: „Der diz Think gemachet hat, Daz in zor Sele vnde Libe Rat werde,/ Hat hir Ende, sunder Missegende, Siner Gnaden volleist, Der heilige/ Geist vns sende, Un wolle vns behoden, Dorch sinen Namengoden“ (zit. nach Schüßler 1991, S. 60 Anm. 25, wie Anm. 119). Entgegen den Behauptungen von Hucker 1990, S. 585 (wie Anm. 119), der ohne die Angabe von Gründen die Inschrift kurzerhand in das Jahr 1166 datiert und als „die Inschrift des Bronzegießers“ identifiziert, rechtfertigt der in ihr enthaltene Hinweis auf das Think (=Gerichtsstätte), das der Künstler machte, angesichts der derzeit bekannten Fakten am ehesten die Hypothese, daß eine Neugestaltung des Unterbaus des Löwenmonuments angesprochen wird.

<sup>138</sup> Von einer rechtsymbolischen Bedeutung des Löwenmonuments ist in den ältesten Quellennachrichten nicht die Rede, vgl. hierzu Anm. 137.

<sup>139</sup> W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. 4. Auflage, Berlin 1979, S. 202, 204, 206–7; H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*. Princeton 1979, S. 41–43; M. A. Fader, *Sculpture in the Piazza della Signoria as Emblem of the Florentine Republic*, Ph.D., Ann Arbor, Michigan 1977; W. Paatz, *Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 3, 1931, S. 304.

<sup>140</sup> Siehe Kaiser Heinrichs Romfahrt. Die Bilderchronik von Kaiser Heinrich VII. und Kurfürst Balduin von Luxemburg 1308–1313. Mit einer Einleitung und Erläuterungen. Hrsg. von F.-J. Heyen, München 1978, S. 72 und Abb. 11b. Die Beischrift der Miniatur lautet: *Portas et turres cum leone aureo destruxit*

in iudicio sedens. Auch den Angaben der „Vita Balduini“ zufolge ließ Heinrich VII. den „goldenen Löwen abbrechen und gänzlich zerstören“; zit. nach W. Friedensburg, *Das Leben Kaiser Heinrich des Siebenten* (= *Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit*, 14. Jahrhundert, Bd. 2). Leipzig 1883, S. 181. Der „Torazzo“ blieb erhalten, da die Königin zu Gunsten der Cremonesen intervenierte. Albertino Mussato, *De Gestis Heinrici VII Caesaris*, RIS 10, S. 364 „Ingressus itaque Civitatem Praetorio metuendus consedit, adhibitisque his, quos jura consuetudinis, ac rigores Imperialium Constitutionum nosse constabat, sedens in solio sententiam promulgavit. Portas, munitionesque Civitatis funditus demolendas; Honores, Libertates, & Privilegia quaeque Civitatibus ab Imperio concessa adimi; (...). Suprema Turris in forum sita, quam Turracium vocant, cum supposita Leonis effigie conspicuum Civitatis decus, excidenda erat, nisi Reginae Clementia pro Plebe supplicantis placatum Caesaris propositum fecisset; eiusdemque Reginae obtentu a praeda, populationibus, domorumque ruinis desitum est“. Zu den politischen Ereignissen vgl. auch W. Bowsky, *Henry VII in Italy*. Nebraska 1960. Zur Baugeschichte des Torazzo siehe A. M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*. Bd. 1, Mailand 1964, S. 169ff. und Bd. 2, Tav. 98, deren Angaben zufolge die „guglia marmorea“ des Turm zwischen 1287 und 1300 ausgeführt wurde.

<sup>141</sup> Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*. A cura di G. Corsi (2 Bde). Bd. 1, Bari 1952, S. 197 zu Parma „E fummo dove il Leone ora tace,/ che soleva a Melan mostrar la branca,/ come dicesse ‚posa e sta in pace‘ (...).“

<sup>142</sup> Bernardo Maragone, *Annales Pisani*, 2RIS 6,2, S. 16 „A.D. MCLVI. „In consulatu Cocci, in mense Julio et Augusto Pisani Consules fecerunt barbacanas circa civitatem Pisanam et Kinticam, et inceperunt civitatem murare et compleverunt murum civitatis a turre, ubi posuerunt leonem marmoreum, usque ad turrem que est super pontem Ausaris. In secundo anno, in mense Februario et Martio et Aprile MCLVII, circumierunt totam urbem Pisanam et Kinticam ligneis turribus et castellis et britischis, pro timore Frederici regis Romam venientis“. Vgl. auch E. Toliani, *Forma Pisarum*. Storia urbanistica della città di Pisa. Problemi e Ricerche. Pisa 1979, S. 65, Tav. XIX a–b; I. Lupercini, *Le mura di Pisa*. Documenti e materiali per la conoscenza e lo studio della cerchia del XII secolo. Pisa 1988 (war mir nicht zugänglich). Vgl. auch Todisco 1987, S. 149 (wie Anm. 129) der beiläufig darauf hinweist, daß es sich um einen im Mittelalter umgearbeiteten antiken Löwen handelt.

<sup>143</sup> F. W. Unger, *Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte*. Wien 1878, S. 259; J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*. Wien 1897; Oelmann 1950–51, S. 174 (wie Anm. 120); vgl. auch A. Berger, *Untersuchungen zu den Patria Konstantinopoleos*. Bonn 1988, S. 258.

<sup>144</sup> Haftmann 1939, S. 127–129, 131 (wie Anm. 33). Die Geschichte des Monuments ist vor allem aus der lokalen Chronistik bekannt: *Annales Patavini secondo la redazione italiana del codice ambrosiano segnato D 149 inf*, 2RIS, 8,1, Sp. 223 1209. – „Messer Giacomo de Vercelle podestà de Padoa. In questo tempo l'esercito padoano andò al servizio de Eccelino in Onaria, imperocchè li Vicentini volevano dar l'assalto a Bassano. Et nell'istesso tempo gli homeni della contrada de Sant'Andrea de Padoa fecero metter un Leone sopra una colonna avanti la Chiesa Sant'Andrea in memoria del marchese di Este, essendo fatto ribello de Padoa insieme col signor de Azzotto, perchè loro presero la rocca di Este, et gli tolsero il Leone, qual condussero a Padoa a Sant'Andrea, dove fin'ora si puole apertamente vedere. *Chronicon Patavinum*“. In: L. A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*. Bd. 4, Mailand 1741, SP. 1126 „Dominus Jacobus de Vialardo de Vercellis Potestas Paduae. Eo tempore exercitus Paduanus ivit Honoriam in servitio Ezelini Secundi, quia Vicentini volebant invadere Brixianum; & dictus Ezelinus tenuit septem centum milites menses apud Honoriam. Et homines de contrada Sancti Andreae de Padua fecerunt fieri Leonem magnum Sancti Andreae ad memoriam Marchionis de Est, cum tinxisset rebelles Paduae, cum illi Domini de Azochis per multa tempora cum exercitu Paduano cepissent Arcem de Est, & abstulerunt inde parvum Leonem Sancti Andreae & conduxissent ubi nunc est“. Der „große Löwe“, den man anstelle des in der Este-Burg erbeuteten „kleinen Löwen“ als Siegesmonument aufstellte, wurde von einem Magister Daniel ausgeführt, dessen Inschrift überliefert ist (MCCVIII Magister Daniel fecit). Die Löwenfigur wurde 1797 zerstört. Zur weiteren Geschichte des Monuments siehe Haftmann l.c., S. 128. Eine Zeichnung aus dem in der Vatikanischen Bibliothek in Rom aufbewahrten Nachlaß von J.-B. Séroux d'Agincourt (*B.A.V. Vat. Lat. 9846*, fol. 71v) gibt den ursprünglichen Zustand des Säulenmonuments wieder. Zu Séroux d'Agincourt siehe H. Loyette, *Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiévale*. In: *Revue de l'art*, 48, 1980, 40–56. Ich danke an dieser Stelle P. C. Claussen, der mich nicht nur auf diese Zeichnung hinwies, sondern mir auch freundlicherweise eine Fotografie derselben zur Verfügung stellte.

<sup>145</sup> Der aus dem Nahen Osten stammende antike Löwe wird erstmals 1293 erwähnt. Wie lange er damals bereits auf der Säule stand, ist nicht bekannt. Siehe Haftmann 1939, S. 125–126 (wie Anm. 33);

W. Schlink, Die Sockelskulpturen der beiden Säulen am Markusplatz von Venedig. In: Intuition und Darstellung. E. Hubala zum 24. März 1985. München 1985, S. 33–44. B. M. Scarfi, The Bronze Lion of St. Mark. In: dies. (Hrsg.), The Lion of Venice. Studies and Research on the Bronze Statue in the Piazzetta. München 1990, S. 33ff.

<sup>146</sup> Haftmann 1939, S. 129 (wie Anm. 33) mit der älteren Literatur; P. Mezzanotte und C. G. Bascapè, Milano nell'arte e nella storia. Mailand & Rom 1968, S. 486.

<sup>147</sup> L. H. Heydenreich, Marc Aurel und Regisole. In: Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag. Hamburg 1957, S. 146–159; C. Frugoni, L'antichità dai „Mirabilia“ alla propaganda politica. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Hrsg. von S. Settis. Bd. 1. Turin 1984, S. 46ff. Zur Reiterstatue des Justinian I. siehe R. H. W. Stichel, Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Spätantike. Rom 1982, S. 100 Nr. 110.

<sup>148</sup> Zu den Bronzwerken Karls des Großen siehe R. Krautheimer, The Carolingian Revival of Early Christian Architecture. In: Art Bulletin 24, 1942, S. 1–18, vgl. auch die mit einem Postskript versehene dt. Übersetzung: ders., Die karolingische Wiederbelebung der frühchristlichen Architektur. In: ders., Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte. Köln 1988, S. 244f.; P. E. Schramm und F. Mutherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II.: 768–1250 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, II). München 1962, Nr. 5, S. 115, 210; W. Braunsfels, Karls des Großen Bronzewerkstatt. In: Karolingische Kunst. Hrsg. von W. Braunsfels und H. Schnitzler (= Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben 3, hrsg. von W. Braunsfels), 3. Auflage. Düsseldorf 1966, S. 196ff.; L. Falkenstein, Der „Lateran“ der karolingischen Pfalz zu Aachen (= Kölner Historische Abhandlungen 13). Köln & Graz 1966, S. 51ff.; Hamann-Mac Lean 1974, S. 29f. (wie Anm. 34); Beutler 1982, S. 76. ff. (wie Anm. 99).

<sup>149</sup> A. Reinle, Der Reiter am Züricher Großmünster. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 26, 1969, Heft 1, S. 21–46, und ders., Der romanische Reiter am Züricher Großmünster. In: Die Zähringer III. Schweizer Vorträge und neue Forschungen. Hrsg. von K. Schmid, Sigmaringen 1990, S. 3–14.

<sup>150</sup> Reinle 1969 S. 11 (wie Anm. 149).

<sup>151</sup> B. Schweiniköper, Zur Deutung der Magdeburger Reitersäule. In: Festschrift für P. E. Schramm zum 70. Geburtstag. Bd. 1. Wiesbaden 1964, S. 117–142, und ders., Motivationen und Vorbilder für die Errichtung der Magdeburger Reitersäule. Ein Beitrag zur Geschichte des Reiterbildes im hohen Mittelalter. In: Festschrift für J. Fleckenstein. Sigmaringen 1984, S. 343–392 (mit teilweise unzutreffenden Angaben zum Regisole); auf die Reitersäule des Justinian verweist dagegen E. Badstübner, siehe E. Badstübner, Justinianssäule und Magdeburger Reiter. In: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hrsg. von F. Möbius und E. Schubert. Weimar 1987, S. 184–210.

<sup>152</sup> Auf das besondere Anspruchsniveau von Bronzwerken hat G. Swarzenski, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen. In: Städel-Jahrbuch, Bd. 7–8, 1932, S. 250, Anm. 20 anhand einer Stelle in der Lebensbeschreibung des Hl. Benno († 1106) (Vita Bennonis, MGH SS in usum schol. II, S. 39) hingewiesen: Das Grabmal Bennos wurde in Stein errichtet, quia metallis non potuit.

<sup>153</sup> Die bereits von Philippi 1923, S. 53 (wie Anm. 118) und Meyer 1934, S. 315–316 (wie Anm. 112) geäußerte Vermutung, daß Heinrich der Löwe sich durch die Aachener Bärin zur Errichtung des Braunschweiger Burglöwen anregen ließ, erhielt durch die Ausführungen von Gosebruch zusätzliche Anhänger, obwohl dieser selbst sich gegen die Annahme einer Roma-Secunda-Symbolik aussprach (wie Anm. 5, S. 52): Erler 1972, S. 126 Anm. 9 (wie Anm. 92) mit Hinweis auf Gosebruch und Jordan 1985 (wie Anm. 5): „Es kann nach dieser Untersuchung nicht zweifelhaft sein, daß Heinrich der Löwe nicht nur ein Wappentier seines Hauses hat errichten wollen, sondern ein nordisches Gegenstück zu der Lupa Capitolina, das redende Symbol einer ‚Secunda Roma‘“. N. Gramaccini, Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter. In: Städel Jahrbuch NF. Bd. 2, 1987, S. 161 „Der Anspruch des ‚neuen Rom‘, den Aachen [unter Karl dem Großen, PS] stellte (...) war im hohen Norden des Landes Heinrich der Löwe gefolgt, als er im Jahr 1166 vor seiner Burg Dankwarderode einen monumental, prächtig geformten, modernen Bronzelöwen errichtete“. Vgl. auch die vorsichtigeren Ausführungen von Legner 1982, S. 71 und 108 (wie Anm. 5) zum Stadtsiegel; P. Ganz, Heinrich der Löwe und sein Hof. In: Das Evangeliar (wie Anm. 33), S. 29 und Oexle 1989, S. 16f. (wie Anm. 33). Skeptisch äußerte sich Fried 1973, S. 317 Anm. 28 (wie Anm. 33) „Die interessante These von der Nachahmung der Aachener Bärin vor der Kirche Karls des Gr. durch das Braunschweiger Löwenbild, die vor allem Philippi vertrat, muß auf sich beruhen, da keine Quellenstelle bekannt ist, die diese These stützen konnte“. Das gilt letztlich auch für das von Oexle

angeführte Argument, „daß die Errichtung des Löwendenkmal im Jahr 1166 wohl nicht zufällig in einem zeitlichen Zusammenhang steht mit der Heiligsprechung Karls des Großen im Dezember 1165, die Friedrich Barbarossa veranlaßt hat“ (l.c., S. 17). In den *Annales Stadenses*, in denen beide Ereignisse überliefert werden, wird die Errichtung des Löwenmonuments nicht in Zusammenhang mit Karl dem Großen gebracht, sondern in Verbindung mit der Befestigung Braunschweigs erwähnt. *Annales Stadenses*, MGH SS rer germ, Bd. 16, S. 345 A.D. 1166 „Karolus magnus de tumba levatur, et Heinricus, imperatoris filius, Aquisgrani a patre et principibus coronatur. Reinholdus, Coloniensium electus, invitato imperatore Coloniā, a suffraganeis consecratur, sed ab Alexandro excuommunicatur. Ille tunc in Gallia moram fecit, et Turonis consilium congregavit. Heinricus dux super basem leonis effigiem erexit et urbem fossa et vallo circumdedit. Et quia potens et dives erat, contra imperium se erexit, unde imperatur eum humiliare proposuit, et ex hoc multae surrexerunt contentiones principum contra ducem. Imperator in Italiam cum exercitu proficiscitur“. Die Befestigung Braunschweigs und die Errichtung des Löwenmonuments weisen wohl beide darauf hin, daß die Burg Dankwarderode damals in zunehmenden Maße den Charakter einer festen Residenz annahm. Da die oben angesprochenen Monumente zeigen, daß die Aachener Pfalz keineswegs der einzige mit einem figuralen Monument ausgezeichnete Herrschersitz war, erscheint die angenommene Bezugnahme auf das „Aachener Modell“ fraglich. Auf Spekulationen hinsichtlich einer Romsymbolik sollte man in jedem Fall verzichten: „Der Löwe ist der Wölfin gegenüber zu selbstständig, um für solche allegorische Dienstleistungen in Betracht zu kommen“ (Gosebruch l.c., S. 52).

<sup>154</sup> Vgl. hierzu P. Seiler, *Welfischer oder königlicher Furor. Zur Interpretation des Braunschweiger Berglöwen* (im Druck).

## Abbildungen

- 1 Löwenmonument Heinrichs des Löwen, 1166, Braunschweig, Burgplatz
- 2 Löwenmonument Heinrichs des Löwen, 1166, Braunschweig, Burgplatz
- 3 Sog. Wolfram-Leuchter, um 1160, Erfurt, Dom
- 4 Seroux d'Argincourt, Rom Bav, lat. 9846, fol. 71v, Padua, Löwensäule
- 5 Braunschweig, Burgplatz mit dem Löwenmonument
- 6 Balduineum, um 1340, Koblenz, Landeshauptarchiv 1C Nr. 1 (11b)

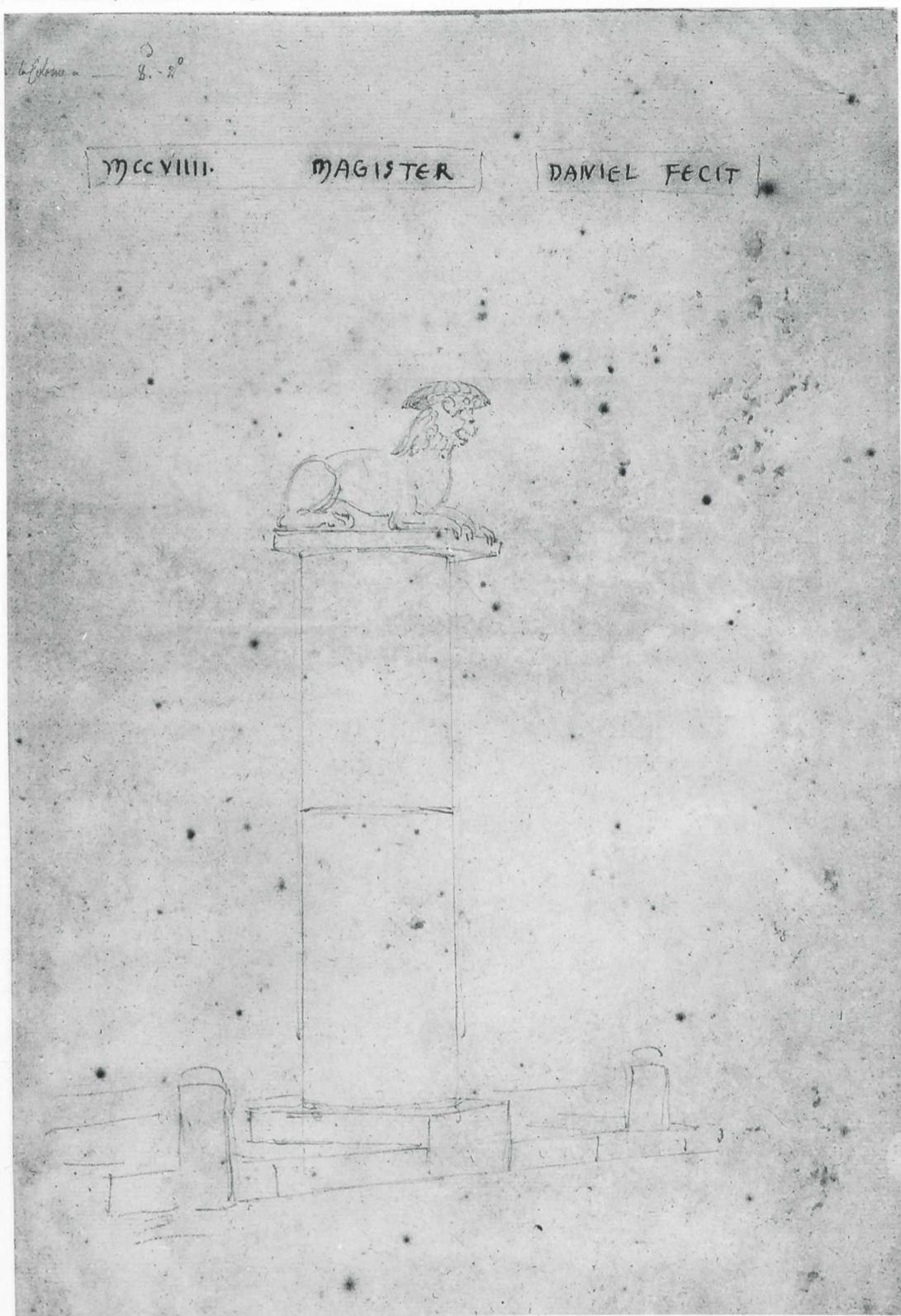
## Abbildungsnachweis

- 1–3 Hirmer
- 4 P. C. Claussen
- 5 J. Brüdern



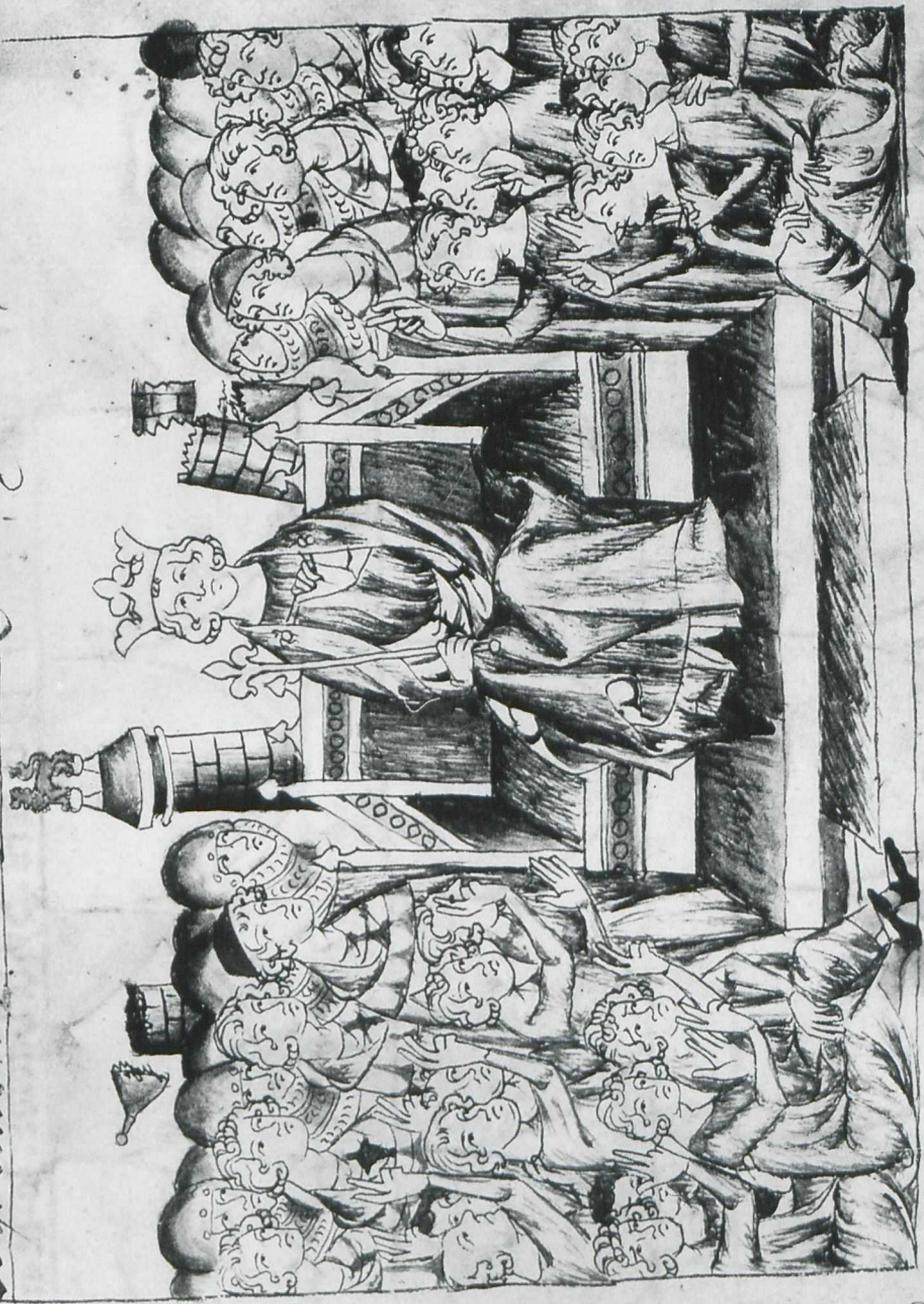






Peter Seiler, Braunschweiger Löwe





Doctas i Turres cu bone anno i iudicio laris.