

KARL CLAUSBERG

## Konventionelle und individuelle Physiognomik zur Zeit Heinrichs des Löwen

1984er Beitrag zum mittelalterlichen Expressionismus-Problem – 2024 neu bebildert<sup>1</sup>

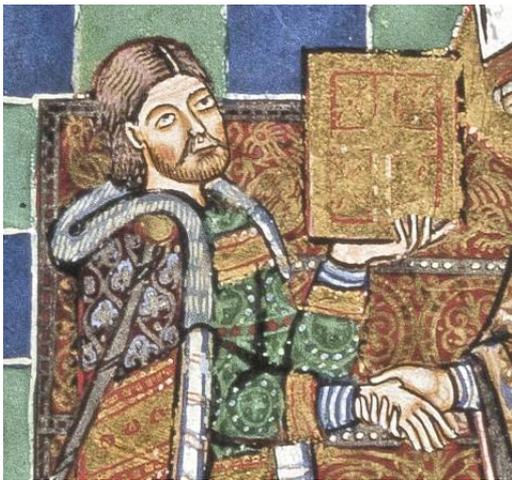
Es ist heutzutage kaum noch möglich, unbefangen über Gesichtszüge, Ausdrucksbewegungen oder indirekte Formen der Ausdrucks-Gestaltung zu reden. Nach den Exzessen der Ausdrucks-Deutung zu Beginn unseres Jahrhunderts ist skeptische Zurückhaltung vielleicht auch berechtigt<sup>2</sup>. Ernst Hans Gombrich zum Beispiel hat ein Leben lang die sogenannten *physiognomischen Trugschlüsse* in der alltäglichen wie kunstwissenschaftlichen Weltanschauung verfolgt und angeprangert<sup>3</sup>. Für ihn waren Illusionen des *Einfühlens* und *Ausdrucksverstehens* ein schlimmes Erbeil der Romantik; in seinen Augen hat dieses Erbe als wissenschaftlicher Expressionismus die Kunst- und Kultur-Interpretationen durchgesetzt – von Hegel bis hin zu Arnold Hauser und André Malraux. Doch die stumme Ausdrucks-Magie der Bilder und der Abbildungen scheint ungebrochen – besonders in der Mittelalterkunde.

Mittelalterliche Kunst als Gegenstand oder Mittel der ausdrucksvollen Selbstdarstellung zu benutzen hat Tradition: Vor hundert Jahren war es selbstverständlich, *Deutsche Geschichte* z.B. in Gestalt einer karolingischen Handschrift<sup>4</sup> zu präsentieren. Und drei Jahrzehnte später – 1918 – bot es sich an, *Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters*<sup>5</sup> zum Vorbild des schöpferischen Nachvollzugs zu machen. Und heute? Nach Gombrichs Abrechnung mit dem Expressionismus? Sind wir nicht mit unseren nahsichtig-lupenreinen Bildbänden und fabelhaft-farbechten Lichtbildern nach wie vor oder noch mehr den nun meist verschwiegenen 'physiognomischen Trugschlüssen' ausgesetzt?

Nehmen wir ein aktuelles Beispiel: das vor kurzem von der BRD teuer erkaufte Evangeliar Heinrichs des Löwen<sup>6</sup>, das derzeit mit Ausstellung, wissenschaftlichem Symposium und Auflage eines Faksimile gefeiert wird. Als Probe aufs Exempel mittelalterlicher Physiognomik drängt sich diese kostbare Bilderhandschrift mit ihren ungewöhnlichen Fürsten-Portraits geradezu auf – und scheint dann auf den ersten Blick die Erwartungen neuzeitlicher Betrachter doch nur zu enttäuschen.



1 — Evangeliar Heinrichs des Löwen, fol. 19r Dedikation & fol. 171v Krönung



Unter den einundvierzig Bildseiten des Evangeliiars sind zwei, die den Stifter der Handschrift zeigen. In der ersten der beiden Miniaturen, dem Dedikationsbild, lassen sich Heinrich der Löwe und seine Gemahlin Mathilde von den Heiligen Blasius und Egidius der Mutter Gottes empfehlen. Blasius war Patron des Braunschweiger Doms, den Heinrich von 1173 an erneuern ließ. In der zweiten Miniatur am Ende der Bildfolge wird das fürstliche Ehepaar in Anwesenheit seiner Verwandtschaft von himmlischen Händen gekrönt. Das Dedikationsbild mit der Darbringung und Übergabe des gestifteten Buchs entspricht einer geläufigen Bildtradition. Doch an der neuartigen Ikonographie der Krönungs-Miniatur ist ein außerordentlicher Anspruch des Stifters abzulesen. Daß Herzog Heinrich sich hier im Bild wie ein König von Gottes

Gnaden krönen ließ, ist ungewöhnlich genug; aber daß er außer seiner Gemahlin auch noch die wichtigsten Familienmitglieder bei dieser imaginären Zeremonie auftreten ließ, war gänzlich ohne Vorbild.

An der Darstellung der fürstlichen Sippe fällt sofort auf, daß sich die Häupter wie ein Ei dem anderen gleichen: Der englische Schwiegervater, Heinrich II., könnte sein Gesicht ebenso gut mit Heinrichs Vater oder sogar Großvater Lothar II. tauschen; und auch die Damen des Hauses sehen unterschiedslos gleichaltrig und ähnlich aus.

Eine auf die Persönlichkeiten gerichtete Betrachtung der Krönungs- wie auch der Stiftungs-Miniatur scheint also zunächst nur zu bestätigen, daß in dieser Zeit Portraits – falls von ihnen überhaupt die Rede sein kann – noch ganz in der Wiedergabe des Typischen im Sinne sozialer Stellung und Auszeichnung befangen waren. Und dieser Anschein wird auffällig von sorgfältigem Kostüm-Realismus der Portraits im Löwen-Evangeliar wie auch in anderen Herrscher-Darstellungen unterstrichen.



3 — Krönungsbild, links leibliche Verwandte Heinrichs, rechts englische Schwiegereltern



4 — Fulda, Landesbibl. Ms D 11, fol. 13b Welfen-Stammbaum; fol. 14r Kaiser Barbarossa und Söhne

In der Weingartener Welfen-Chronik<sup>7</sup> von etwa 1180, die also ungefähr gleichzeitig mit dem Evangeliar Heinrichs des Löwen entstanden ist, bietet sich vor allem das großfigurige Bild Kaiser Barbarossas mit seinen beiden Söhnen zum Vergleich an. Zwar fällt auch hier eine zeichnerisch-stereotype Familien-Ähnlichkeit auf; jedoch ist immerhin der Generationsunterschied deutlich hervorgehoben. Das voraufgehende Bild in der Weingartener Chronik, der Welfen-Stammbaum, erläutert den Charakter solcher Herrscher-Portraits: Die aufeinanderfolgenden Generationen erscheinen in genealogischer Koexistenz. Paare und Sprösslinge sind ihrem Rang entsprechend in den Haupt-Parzellen und Neben-Verzweigungen vergegenwärtigt. Eine solche, die realen Altersunterschiede nur standesgemäß registrierende Perspektive ist auch in der scheinbar momentan erfaßten Krönungs-Szene des Löwen-Evangeliiars maßgeblich gewesen.

Als anderen Orientierungspunkt porträtistischer Gestaltungs-Fähigkeiten können wir das *Lied von den sizilianischen Angelegenheiten* des Peter von Eboli<sup>8</sup> vom Ende des 12. Jahrhunderts nehmen. Der Hof-Dichter der Staufer beschrieb in dieser gereimten und illustrierten Chronik aus parteiischem Blickwinkel die Geschichte einer gescheiterten Verschwörung, an deren Spitze der süd-italienische Fürst Tankred von Lecce gestanden hatte. Eine der lavierten Federzeichnungen (Abb. 5) zeigt den Dichter bei der kniefälligen Übergabe seines Werks an Kaiser Heinrich VI., der von seinem beisitzenden Kanzler Conrad offenbar beredet wird, die Gabe anzunehmen. Hier werden wir nachdrücklicher auf das Problem typischer Uniformität und individueller Hervorhebung gestoßen: Während sich der Poet und der Kanzler in ihrer zeremoniellen Blickwendung zum Kaiser kaum voneinander unterscheiden, ist Heinrich VI. mit direktem Blick aus dem Bild heraus in ungewöhnlicher physiognomischer Individualisierung präsentiert. Obwohl in allen Zügen der Zeichenfeder die Ähnlichkeit mit den Nebenfiguren erkennbar wird, mutet das Maß an persönlicher Ausstrahlung doch erstaunlich an.

Im Verein mit den übergroßen, aus dem Viertelprofil geradezu hervorspringenden Augen scheint der asymmetrisch verzogene Mund skeptische Amüsiertheit und nachdenkliche Zurückhaltung zur Schau zu tragen. Die Illusion, daß wir es hier mit einem Charakter-Portrait zu tun haben, wird allerdings sofort fragwürdig, wenn wir ein anderes Bild desselben Heinrich wenige Seiten weiter zum Vergleich heranziehen: Die Kopf-Proportionen sind vollkommen verändert; aus dem hellhäutigen Nordländer mit seiner prominenten Haken-Nase und fliehenden Schwabbelwangen ist plötzlich ein Sizilianer mit Stummel-Nase, wulstigen Augenbrauen und Boxerkinn geworden.



5 — Bern, Burger-Bibl., Cod. 120,  
*Petri D'Ebuli carmen de motibus siculis*  
 — Fol. 139r Kanzler Conrad und Poet Petrus vor Heinrich VI.  
 — Detail: Kopf Heinrichs  
 — Fol. 146r, Detail: Kopf Heinrichs

## Imperiale Physiognomie-Wechsel

Die Verschwörer sind eindeutiger charakterisiert: Der Usurpator und unmittelbare Gegner Heinrichs, Tankred von Lecce (Abb. 6), wurde mit relativ grobschlächtigen Mitteln der bildlichen Verunglimpfung herabgesetzt; er präsentiert sich als Zwerg mit Affengesicht und ist wiederholt – wie auch eine bewusst überzeichnete Radierstelle im Pergament beweist – auf das Format eines profilierten Halbkopfs reduziert. Der eigentliche Ränkeschmied und Drahtzieher der Verschwörung war Alt-Kanzler Matteo d'Ajello (Abb. 7). Dessen Darstellung scheint in der physiognomisch-psychischen Charakterisierung tiefer zu gehen: Er wird nicht nur als Konspirator bei Kerzenlicht einfach lächerlich gemacht, sondern als Bigamus, nämlich als zweifach Verheirateter, einer vernichtenden Bloßlegung seines unmoralischen Wesens unterzogen: Seine beiden Ehefrauen tragen den Gichtbrüchigen einträchtig auf Händen.

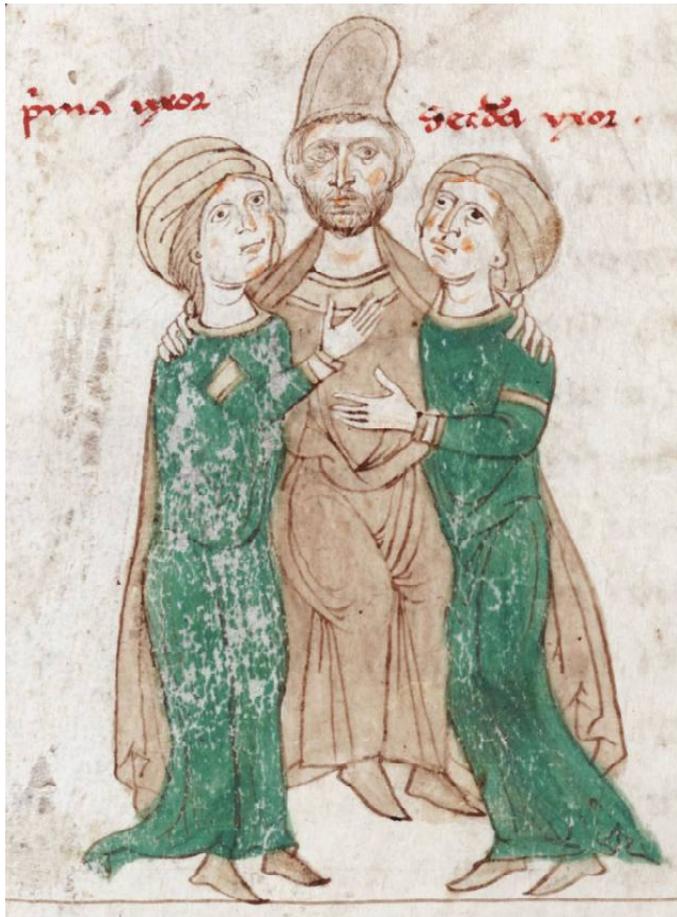
In der Tat scheint auch hier die Abwandlung einer vorgegebenen zeichnerischen Typik unter dem Gesichtspunkt der charakterlichen Hervorhebung zu einem qualitativen Sprung geführt zu haben. Vor allem im Nebeneinander mit den beiden stereotyp schematisierten Frauenköpfen fällt die detailliertere zeichnerische Behandlung des Bigamus ins Auge: Der Mund ist nicht mit den stenographischen Mundwinkel-Kerben summarisch wiedergegeben, sondern unter der schütterten Bartbehaarung zu einer unappetitlich feuchten Schlüpfstellung der Lippen zugespitzt. Blickt man Matteo in die Augen, so scheint der Eindruck kaum verhohlener Lüsterheit noch aufdringlicher zu werden.



6 — Bern, Burger-Bibl., Cod. 120,  
*Petri D'Ebulo carmen de motibus siculis*

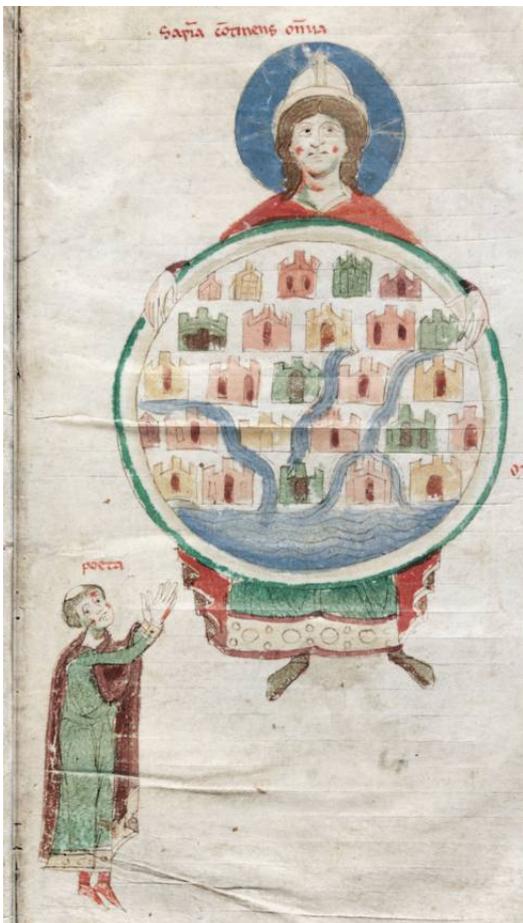
### Frühe Polit-Karikatur!

— Fol. 104r, *Simia facies Rex*, Tankred von Lecce mit Affengesicht — Fol. 101r, Tankred als radiierter Halbkopf  
— Fol. 121r, *Tancred' futura cogitans* — Fol. 101r, *Bigamus nocte scribens*



Gichtbrüchiger Bigamist

7 — Fol. 127r, Kanzler Matteo d'Ajello  
von seinen beiden Ehefrauen getragen



8 — Fol. 142r, Poet Petrus vor der Sapientia continens omnia

Bern, Burger-Bibl., Cod. 120,  
*Petri D'Ebulo carmen de motibus siculis*

Bildlizen für Welt-Wissen

Um das Spektrum physiognomischer Individualisierung in der Berner Handschrift abzurunden, sei hier noch eine vollkommen imaginäre, aber mimisch nicht weniger interessante Person aus dem Panoptikum des Peter von Eboli herangezogen: die *allumfassende Weisheit* (Abb. 8), die dem Poeten mit dem Weltkreis in den Armen erscheint. Ganz unerwartet ist das Gesicht dieser allwissenden Vision-Gestalt ziemlich unernt zu einem Jean-Gabin-Grinsen verzogen (wenn es erlaubt ist, einen derart deplazierten Vergleich zur anschaulichen Charakterisierung zu benutzen). Der Grund dieses Lächelns ist ebenso unklar, wie seine zeichnerische Skizzierung klar und eindrucksvoll ist. Wenn man diese imaginären Personen-Eindrücke aus dem Berner Kodex provisorisch zusammenfassen wollte, so müßte man wohl als erstes den außerordentlichen Überschuß an differenzierter mimisch-physiognomischer Charakterisierung hervorheben und sich die Frage stellen, in welchem Verhältnis sie zu realem Ausdrucksverhalten und dessen Wahrnehmung gestanden hat. Versteht sich, daß damit auch das Portrait-Problem unmittelbar angesprochen ist.

Die Tatsache, daß eine portraithafte Typik zum Beispiel im Falle Kaiser Heinrichs VI. nicht konsequent durchgehalten erscheint, sollte nicht voreilig als Unfähigkeit oder mangelndes Interesse an der persönlichen Eigenart des Dargestellten interpretiert werden. Im Gegenteil, hier wird der Individualisierungs-Prozess mitten in der charakteristischen Abwandlung und Verfeinerung vorgegebener graphischer Standard-Formeln sichtbar. Die Vorstellung, daß dieser qualitative Sprung zur Wiedergabe physiognomischer Individualität schlicht und einfach aus den besonderen Lebensverhältnissen heraus als Resultat geschärfter Personenwahrnehmung ins Bildmedium übertragen und dort gewissermaßen nur registriert wurde, vernachlässigt wahrscheinlich die komplexe Wechselwirkung von Realität und Darstellung. Wir haben vielmehr mit Rückkopplungs-Effekten zwischen Personen-Beobachtung und zeichnerischer Ausdrucksgestaltung zu rechnen, die nicht von vornherein an die Identität oder Realität von abgebildeten Menschen gebunden waren.



9 — Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, Ms 1503, Evangelist Markus und Johannes, fol. 1v und 10v

Der Überschuß an mimisch-physiognomischer Differenzierung scheint also weder aus einer reinen Widerspiegelung lebensweltlicher Erfahrungen noch aus numinöser künstlerischer Kreativität zu entspringen; er markiert vielmehr einen frei-vagabundierenden kognitiven Zuwachs an visuellen Erkenntnis- und Darstellungs-Formen, aus denen schließlich auch das Portrait im eigentlichen Sinn als Bildgattung hervorgeht. — Dieser Zuwachs wurde aus verschiedenen Quellen der Bildüberlieferung gespeist.

Seite an Seite mit älteren Mal-Traditionen läßt sich in der westlichen Kunst vom 11. Jahrhundert an die Übernahme byzantinischer Vorbilder und das Verinnerlichen ihrer neuartigen pathognomischen Darstellungsformen beobachten. Bekannt sind die von griechischen Malern in ottonische Miniaturen eingefügten *authentischen* Gesichtszüge des byzantinischen Pantokrators<sup>9</sup>, der sozusagen ein neues Ideal allmächtiger Wachsamkeit und angespannt-erschöpften Scharfblicks verkörpert. Den Übergang zur Verinnerlichung dieser byzantinischen Charakterisierungs-Technik kann man mustergültig in einer Utrechter Handschrift sehen (Abb. 9)<sup>10</sup>: in ihr ist noch ein altertümlich-ottonischer Evangelist Johannes mit stereotyp-maskenhaftem Gesichtsausdruck geradeausstarrend neben einem nervös seitwärtsblickenden Markus mit tiefen Augenringen und asketisch-ausgemergeltem Schädel anzutreffen.



10 — Bibl. Guarneriana di San Daniele, Ms 3, sog. *byzantinische Bibel*; fol. 28r Prophet Aggeus, 136v Paulus

Die Schematisierungs- und Abstraktions-Tendenzen der romanischen Gewand- und Körperbildung scheinen die psychischen Ausdrucksgehalte in den Köpfen zu konzentrieren<sup>11</sup>. Die ungebremsten Affekt-Entladungen, die sich in symptomatischen malerischen Erregungszuständen oder intensiver Blickstarre äußerten, sind zurückgenommen. Anhand von importierten byzantinischen Vorbildern der Reserviertheit und gezielten Selbst-Kontrolle begann sich nun eine neuartige Differenzierung und Präzisierung der darstellbaren Emotionen abzuzeichnen.

Die hier skizzierten Wandlungen im psychischen Habitus der Personen-Darstellung lassen auf Veränderungen der psycho-sozialen Konstitution schließen, die bekanntlich in der Entwicklung der gesellschaftlichen Verhältnisse eine wichtige Rolle gespielt haben<sup>12</sup>. Es ist zu überlegen, ob der mehr oder minder bewußte Wunsch, für die Differenzierung und Präzisierung von wirklichkeitsbezogenen Ausdrucks-Momenten auch und gerade in der Kunst adäquate Darstellungsmittel zu finden, letzten Endes dafür verantwortlich war, daß byzantinische Vorbilder und Charakterisierungs-Techniken im Abendland solchen Anklang gefunden haben.

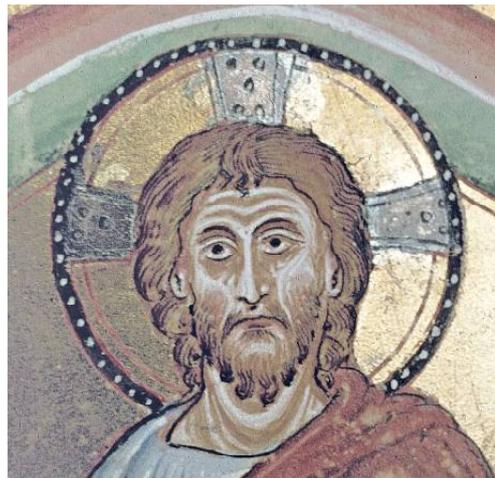
An den Kunst-Erzeugnissen der Kulturzentren auf den Handels- und Heerstraßen im Einflußbereich des ost-römischen Restreichs - zu nennen sind besonders Venedig, Süd-Italien/Sizilien und Jerusalem - kann man noch ermessen, zu welchen Spitzenleistungen die *Innervation* durch die byzantinische Kunst geführt hat. Die malerisch außergewöhnlichen Miniaturen in der Bibel von 'San Daniele Friulano' (Abb. 10)<sup>13</sup> mögen hier - zur Abrundung des physiognomischen Vergleichs-Horizonts - exemplarisch vor Augen führen, welche Möglichkeiten der psychophysischen Charakterisierung in dieser Zeit, gegen Ende des 12. Jahrhunderts, erreichbar gewesen sind.

Wir können an dieser Stelle zum Helmarshausener Skriptorium zurückkehren, zu einer nach dem Löwen-Evangeliar entstandenen Handschrift des Trierer Domschatzes.<sup>14</sup> In jenen Bildseiten des Trierer Manuskripts, die dem Löwen-Evangeliar am nächsten kommen, sind die Köpfe von anderer Hand eingefügt worden. Deren Gesichtszüge sind in der Feinheit der malerischen Ausdrucks-Gestaltung zwar auf der Höhe der Zeit, bieten aber keineswegs jene Individualisierung, die zum Beispiel in den San-Daniele-Bibel-Miniaturen zu finden ist. Die Physiognomien der gerechten Könige im Trierer Jüngsten Gericht etwa – dort hat der Maler der Köpfe offenbar die gesamte Miniatur ausgeführt – sind lediglich ins Halbprofil übertragene, kleinere Versionen des frontalen Christus-Kopfes. Ihre Erscheinung wurde allerdings in momentanen Aufmerksamkeitswendungen sichtlich differenziert.

Blickt man von diesen uniformen, aber in lebhaften Augenblicks-Posen dargestellten Physiognomien des Trierer Kodex zum fürstlichen Familien-Portrait im Löwen-Evangeliar, so fällt im Vergleich sofort die merkwürdige Leblosigkeit der Gesichtszüge ins Auge. Überspitzt ausgedrückt: der deutsch-englische Herrscher-Clan macht den Eindruck, als sei er nur halb bei der Sache und in Gedanken versunken; eine Wirkung, die – wenigstens für neuzeitliche Betrachter – durch leicht nach oben verdrehte, also unfokussierte Augen und hängende Mundwinkel nahegelegt wird. Mimische Verlebendigung etwa durch auffällige Blickwendungen hat anscheinend nicht zu den Absichten bzw. zum Repertoire des Helmarshausener Skriptoriums gehört; die einzige Ausnahme macht im Löwen-Evangeliar der traditionell geradeausstarrende Pantokrator. Dabei fehlte es im 12. Jahrhundert nicht an Präzedenzfällen wenn nicht Vorbildern – zum Beispiel schon im Antiphonar von St. Peter<sup>15</sup>, wo sich der Schwertträger des Herodes im Kindermord-Bild sogar extra hinter dem Rahmen vorbeugt, um Betrachter ins Auge zu fassen.

Nimmt man die merkwürdige Uniformität von Physiognomien und Gesichtsausdruck als Richtschnur, so findet man im gesamten Illustrations-Zyklus einschließlich der Evangelisten-Bilder und Kanon-Tafeln nur wenige Ausnahmen: allen voran die Darstellung des Satan bei der Versuchung Christi<sup>16</sup> – und zwar im typisch-pejorativen Profil. So ist auch einer der Räuber im Gleichnis vom barmherzigen Samariter, dessen Darstellung im Repertoire des Evangeliers sofort auffällt (Abb. 13), mit aufgerissenem Mund im Profil wiedergegeben: eben als teuflischer Bösewicht. Doch seine Kollegen verrichten ihr Räubergeschäft mit der gleichen unbewegten Miene, mit der auch der Samariter sein Werk der Barmherzigkeit tut. So scheint die Mimik auf den ersten Blick nur wenig zur Charakteristik der dargestellten Personen beizutragen.

11 – Trier, Domschatz Ms 142, fol. 146v Majestas — fol. 54v Taufe — Antiphonar von St. Peter'; Wien ÖNB, Cod. Ser. Nova 2700





12 — Trier, Domschatz Ms 142, fol. 146v, Jüngstes Gericht

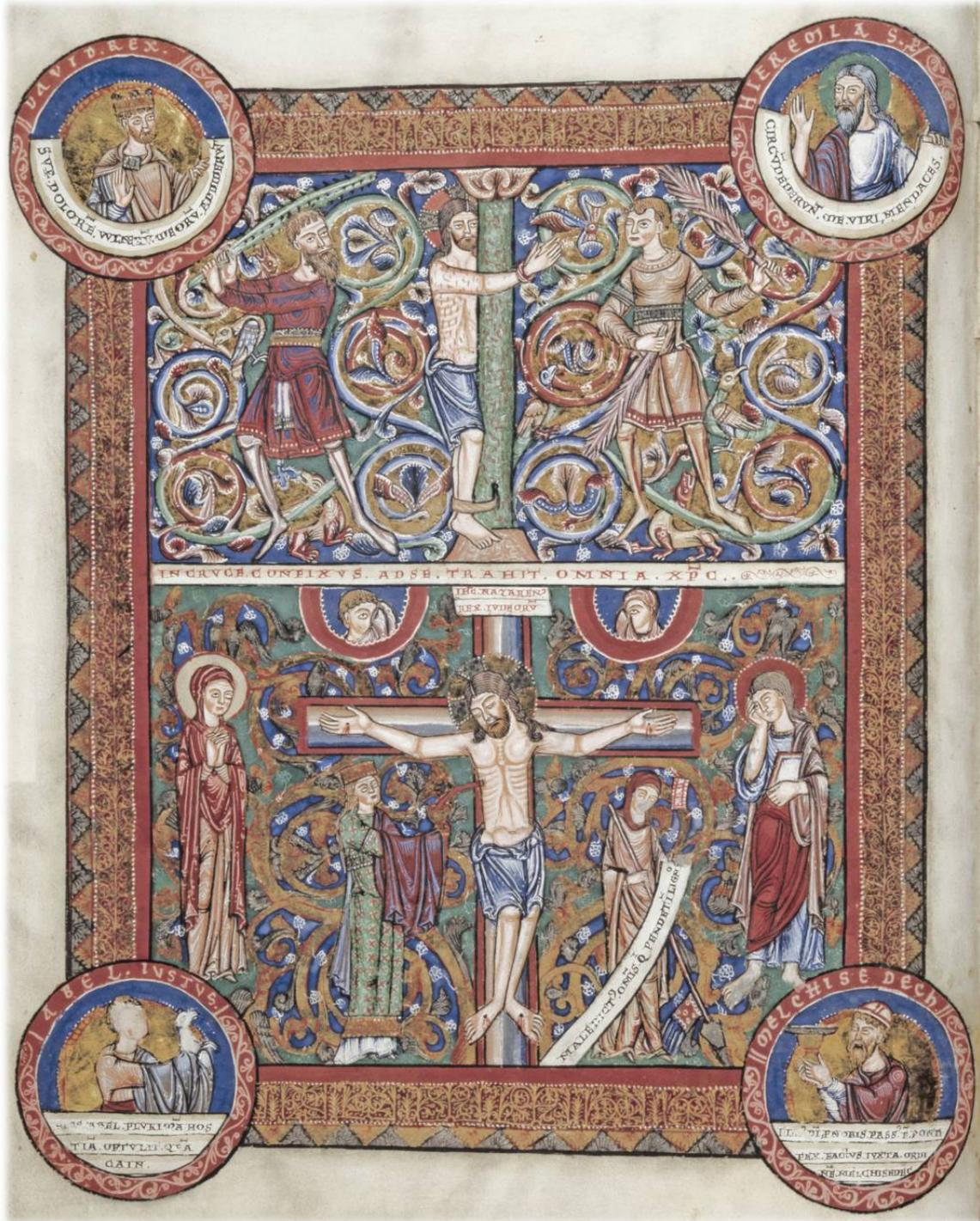


### Böses Profil unter Gleichgültigen

13 — Evangeliar Heinrichs des Löwen,  
fol. 112r, Geschichte vom  
barmherzigen Samariter



Die expressive Ausgestaltung des Überfalls erschöpft sich allerdings nicht in der sporadischen Mimik und demonstrativen Motorik der Straßenräuber. Die Szene ist als einzige mit einer auffälligen purpurfarbenen Rauten-Kassette hinterlegt, die wie eine Wunde aufklafft; sie konzentriert den Blick der Betrachter auf das Schmerz-Zentrum, den freigelegten Leib des Beraubten. Der blutrote Mantel-Bausch, den der keulenschwingende Profil-Schläger an sich reißt, wird von der Mittelvolute des goldenen Filigran-Musters vergrößert wiederholt. Hier ist der Brennpunkt der Gewalttat; die außerfigurlichen Bildstrukturen umrahmen ihn wie ein optischer Resonanz-Boden. — Eine ähnliche Verstärker-Funktion hat die Ornamentik in der unteren Szene: Während der geschundene und beraubte Reisende vom Samariter zur Herberge gebracht wird, scheint der Hintergrund mit seinen blau-grünen Rosetten-Mustern sozusagen schon mit der ornamentalen Therapie zur Schmerzlinderung und Wunden-Kühlung begonnen zu haben.



14 — Evangeliar Heinrichs des Löwen, fol. 170v, Geißelung und Kreuzigung

Können wir also die überbordende Ornamentik des Löwen-Evangeliers als zusätzliche und vielleicht unterbewußt-aufschlußreiche Ausdrucks- und Bedeutungs-Trägerin verstehen? — Nehmen wir ein weiteres Beispiel der Schmerzzufügung, das Bild der Geißelung und Kreuzigung: Es ist die einzige Bildseite, wo fleischige Rankengeschlinge den Hintergrund bilden. Im oberen Feld sind die Ranken mehrfarbig-plastisch vor Goldgrund gesetzt. Sie umkreisen und isolieren die beiden prügelnden Folterknechte, als wollten sie die Schläge auffangen und zugleich deren Heftigkeit unterstreichen. In der Kreuzigungs-Szene darunter haben sich die Ranken farblich beruhigt; sie erscheinen nun golden auf farbigem Grund. Zwar gibt es hier keine Schmerzen mehr zu lindern wie im Samariter-Bild, denn Christus am Kreuz ist tot; doch darin liegt, theologisch gesehen, ein Moment der Befriedigung: Die heilsgeschichtliche Mission, die Erlösung der Menschheit durch das stellvertretende Leiden Christi, ist offensichtlich erfolgreich beendet.



15 — Winchester-Psalter, London, Brit. Mus. Ms Nero CIV, fol. 21r Judas-Kuß

Auch auf dieser Bildseite, in der alle Beteiligten mit den nun schon geläufigen, kaum gerührten Gesichtszügen auftreten, scheint also die Ornamentik einen wesentlichen Ausdruck der Emotionen zu übernehmen<sup>17</sup>. Die konventionellen Trauer-Motive verschleiern nur oberflächlich das Defizit an physiognomischer Bewegung, das besonders an den Folter-Knechten – im Vergleich zu ähnlichen Darstellungen, etwa im Winchester-Psalter<sup>18</sup> – ins Auge fällt; dort sind die Figuren sozusagen selbst zum mimisch-expressiven Ornament geworden. Im Löwen-Evangeliar dagegen ist das mimische Manko durch den ornamentalen Ausdrucks-Überschuß nicht ausgeglichen, sondern im Kontrast gesteigert.

Ein latenter Gegensatz drängt sich auch beim Vergleich des außerkörperlich-ornamentalen Ausdrucks in den beiden Leidens-Exempeln auf: Es sieht geradezu so aus, als ob sich der Maler einerseits mit den Ranken der Gottes-Mißhandlung emotional widersetzte, andererseits die Leiden des Reisenden im Samariter-Gleichnis aber nachgerade voyeuristisch ausleuchtete. – Muß man sich nicht fragen, worin diese fast schizophrene Harmonie von Auskosten und Verweigern der Schmerzzufügung ihre historischen Beweggründe hatte?

Widersprüchlichkeiten sind nicht nur auf der vielleicht unterbewußten Ebene der ornamentalen Gestaltung spürbar. In der Krönungs-Miniatur (Abb. 2) sind reale historische Konflikt-Stoffe programmatisch harmonisiert: Im Heiligen-Abteil oberhalb der Familien-Versammlung erscheint Thomas Becket, und zwar zu Häupten des englischen Königs Heinrich II., der für seine Ermordung verantwortlich war. Zwar hatte der Herrscher schon 1174 am Grabe Becketts Buße getan, aber in der bildlichen Zusammenstellung im Löwen-Evangeliar ist aus der nur formell gesühnten Mord-Beziehung eine Erscheinungs-Gemeinschaft zur Unterstützung des Gekrönten geworden.

Damit sind wir bei den historischen Entstehungs-Umständen, das heißt, bei der Bedeutung der hier beschriebenen Ausdrucks-Qualitäten. In der Forschung war man sich lange Zeit über die Datierung des Evangeliers einig: entstanden nach dem Mord an Becket im Jahr 1173, nach der Rückkehr Heinrichs des Löwen von seiner Jerusalem-Pilgerfahrt und vor seiner Ächtung und Verbannung 1180. Auf Grund einer neugefundenen Weih-Inschrift für den Marien-Altar der Blasius-Kirche, der 1188 konsekriert wurde, wird neuerdings wieder mit guten Gründen eine Anfertigung des Evangeliers erst für diesen Anlaß angenommen<sup>19</sup>.

Es ist betont worden, daß dann die Krönungs-Szene nicht mehr als realer Anspruch, sondern nur noch als "(geistiges) *Sinnbild des politischen Mühens Heinrichs des Löwen*"<sup>20</sup> gedeutet werden kann. – Ich glaube, daß diese 'politische' Interpretation sich anhand der hier vorgetragenen Beobachtungen erheblich erweitern und vertiefen läßt: und zwar nicht nur hinsichtlich der Ikonographie, sondern auch im Hinblick auf die archaisierende stilistische *Differenz-Qualität*<sup>21</sup>. Sie ist zu ermaßen an den gegen Ende des 12. Jahrhunderts schon erreichten Möglichkeiten der charakteristischen Individualisierung, wie sie exemplarisch im *Ebulo-Kodex* erscheint.

Verglichen mit der 'allumfassenden Weisheit' der Staufer-Partei (Abb. 8), die wenige Jahre später einstweilen noch territorial wohlbeleibt triumphierte, hatte Heinrich der Löwe in den achtziger Jahren nichts mehr zu Lachen. Sein Anspruch auf königliche Würde war nur noch imaginär. Nur noch in der Bildwelt des von ihm in Auftrag gegebenen Evangeliars war alle Welt – um ein Wortspiel zu benutzen – mit ihm einer 'Ansicht': nämlich physiognomisch! Der Familien-Clan unterstützte seinen Anspruch mit dem gleichen Gesichts-Ausdruck, mit dem der himmlische Pantokrator ihn bestätigte – und mit eben dieser Miene erhoben die Gestalten der Evangelien-Illustration in seinem Namen theologisch verkleidet Anklage gegen das erlittene Unrecht.

So gesehen haben wir es mit einer politisierten biblischen Metaphorik zu tun; physiognomisches Defizit und ornamentaler Ausdrucks-Überschuß verraten die emotionale Parteinahme des Bildprogramms und seiner Ausführung über das Krönungsbild hinaus. – Was aber kann die methodische Moral von der Geschichte sein? Um es kurz zu machen: Für sich genommen wäre die Physiognomik im Evangeliar Heinrichs des Löwen wohl nur als formengeschichtliches Manko zu beschreiben. Erst im Kontext des typisch-mittelalterlichen bewegten Beiwerks der Ranken- und Rahmen-Ornamentik und in der rückwärtsgewandten Abhebung von differenzierteren Individual-Darstellungen in vergleichbaren Buchmalereien wird aus dem vermeintlichen Mangel oder Unvermögen eine Bedeutungs-Qualität.

## POSTSCRIPTUM

Dieser 'Beitrag zum mittelalterlichen Expressionismus-Problem' stützt sich auf einige, möglicherweise kontroverse Annahmen und Beobachtungen. Deren theoretisch und methodisch wichtigste Voraussetzung sollen hier noch einmal pointiert herausgestellt und den kunsthistorischen Lesern der verschiedenen Konfessions-Richtungen vorgelegt werden.

Der zentrale Diskussions- und Kritik-Punkt steckt in der geographischen Reichweite der angestellten physiognomischen Vergleiche: Ist es zulässig, nahezu gleichzeitige, aber eben weit voneinander entfernt entstandene Darstellungen aus Norddeutschland, Süditalien und sogar der östlichen Mittelmeer-Region nebeneinander zu stellen und dann aus dieser neuzeitlichen Synopse innovative bzw. konservative Differenz-Qualitäten herauszulesen und sie als Momente einer mehr oder minder bewußten Sinnggebung zu interpretieren? Ist nicht vielmehr eine Abhebungs-Qualität strikt an die historisch gegebene Differenz-Bildung von Fall zu Fall, also daran gebunden, was die jeweiligen Maler und Zeichner unmittelbar vor Augen und direkt im Sinn hatten?

Die hier vorgetragene Argumentation baut nicht ausschließlich auf solche individualisierten Differenzen und Interferenzen, die nur noch lückenhaft zu rekonstruieren sind, sondern hält sich auch an interpolierte Mittelwerte, von denen aus gesehen individuelle Leistungen sich eben als fortschrittlich oder rückständig &c ausnehmen. Die Frage ist, ob solche Mittelwerte als Maßstab für bedeutsame Abweichungen und Pointierungen schon eine zeitgenössische ästhetische Abstraktions-Leistung waren, oder ob sie nur eine nachträgliche Fiktion der modernen Kunstwissenschaft sein können.

Für solche abgeleiteten Maßstäbe, die sozusagen nicht durch einzelne Kunstwerke selbst verkörpert werden, sondern als anschauliche Ober-Begriffe einer mehr oder minder breitgefächerten Kunst-Produktion zu verstehen sind, war in der Kunstwissenschaft lange Zeit das Konzept historischer Stil-Formationen verbindlich und geradezu kanonisch. Mit der kritischen Demontage der Stilgeschichte, d.h. der Ordnungs-Begriffe, die sie auf die Beine gestellt hatte, ist die Kunstwissenschaft in langwierige Revisionen ihrer kognitiven Verfahren und Zielsetzungen eingetreten, die zur Zeit im deutschsprachigen Bereich offenbar auch in neue Konstellationen einmünden.

In der BRD scheint die jüngste Diskussion um die Verabschiedung der Kunstgeschichte alter Prägung<sup>22</sup> auf breiter Front von Skepsis, Distanzierungs-Bedürfnissen<sup>23</sup> und gelegentlich sogar von Aggressivität<sup>24</sup> geleitet; die programmatischen Verlaufs-Darstellungen der Formengeschichte sind passé; an ihrer Stelle werden Stil-Auflösung<sup>25</sup>, Stil-Bruch und sogar das *negative Kunstwollen*<sup>26</sup> der Moderne

zelebriert. Kunstwissenschaft erscheint auch und gerade in methodisch-anspruchsvollen Veröffentlichungen bezeichnenderweise nur noch als Reihe individueller Kunststücke<sup>27</sup>, während die Kunsthistoriker-Elite sich selbst künstler-mimetische Neigungen bescheinigt<sup>28</sup> und wohl auch als poetische Lizenz zur Füllung der amtlichen Freiräume zubilligt. – Auf der anderen Seite, in der DDR, ist zur gleichen Zeit *Stil und Gesellschaft* als paradigmatischer Theorie-Ansatz auch publizistisch herausgestellt worden<sup>29</sup>.

Ein schier unglaublich lupenreines Spektrum gegenwärtiger Unterschiede, aber auch von Übereinstimmungen der Kunstwissenschaft mit den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen? Das Bild scheint fast zu schön, um wahr sein zu können. Bei näherem Hinsehen wird man denn auch Abhebungs-Qualitäten zweiter und dritter Ordnung, z.B. in Form wissenschaftspolitischer Akzentuierungen bemerken – so, wie auch die bildende Kunst des Mittelalters von vielerlei bedeutungsvollen Unterschieden geprägt war. Nur ein Teil dieser Abhebungs-Qualitäten ist in quellenmäßig-kommentierenden Kontexten belegbar. Die höhere Kunst der gezielten Pointierung beginnt erst dort, wo sie zwischen den Worten oder ganz ohne Worte, z.B. als mimisch-physiognomische Mitteilung zum Auge spricht und als Primär-Text gelesen werden muß.

Wenn man sich an das traditionelle kunsthistorische Leitbild der *Sprachgeschichte* in moderner Gestalt hält, so wird ohne weiteres einleuchten, daß zum Erfassen bestimmter 'feiner Unterschiede' eine lexikalische, etymologische oder motivische Ausforschung von *Sprachformen* nicht mehr genügt, daß vielmehr auch die Erzeugungs-Prinzipien der Sprach-Strukturen etwas über Mitteilungs-Absichten verraten. Nimmt man Kunst als bildliche Sprache, die zwar nur von relativ wenigen 'gesprochen', aber von vielen verstanden wird, so stellen sich die Produkte ihrer Grammatik und ihrer Dialekte in weitläufigen Netzen von Ähnlichkeits-Beziehungen, Form-Aneignungen und -Abweichungen dar. Solche Netze reichen eben so weit wie die allgemeinen sozio-ökonomischen Zusammenhänge der jeweiligen Kultur(zeit)räume. Das ist eine Banalität; nicht trivial ist aber die Annahme, daß in jedem kohärenten Kultur-Bereich eine Reihe regionaler, sich überlappender und voneinander abhebender und eventuell konkurrierender Standards die Abweichungs- und Entwicklungs-Möglichkeiten der bildlichen Medien abstecken.

Ob man zur Beschreibung derartiger kommunizierender Systeme nun konventionelle Begriffe wie *Romanisch, Byzantinisch* &c verwendet, ist in erster Linie ein Problem der wissenschaftlichen Sprachregelung; im Prinzip ändert die Terminologie wenig am Sachverhalt, daß die Standards als generalisierte und *generative* ästhetische Einstellungen mehr oder minder allgegenwärtig gewesen sind – und auch noch im historischen Rückblick wenigstens annähernd nachvollzogen werden können.

Das Konzept eines Verbund-Netztes von ästhetischen Einstellungen bietet weit mehr als nur die Möglichkeit, im Nachhinein stilistische Entwicklungs-Tendenzen oder Stil-Pluralismen aufzufinden, die den zeitgenössischen Kunst-Produzenten und -Rezipienten unbewußt oder vielleicht auch 'gleichgültig' waren und die erst in den Augen neuzeitlicher Kunsthistoriker sozusagen zum *Eigenleben der Formen* erwachen (das ist einer der hartnäckigsten Vorwürfe gegen die Stilgeschichte). Geht man von ästhetischen Einstellungen als den kommunikativen Grundlagen bedeutungsvoll politisierter Form-Verwendungen und -Abwandlungen aus, so kommt man einer Stil-Analyse näher, die den gesellschaftlichen und psychologischen Problemen der Kunstgeschichte wirklich gerecht werden kann<sup>30</sup>. – Die Gegenüberstellung der welfischen und staufischen Bild-Propaganda schien mir dafür ein aufschlußreiches Demonstrations- und Diskussions-Beispiel zu sein.

## Postscriptum 2024

Die Publikation in *Artibus et Historiae* \* rivista internazionale di arti visive e cinema, Nr. 12 / Dez. 1985 (erschienen Anfang 1986), S. 127–152, brachte nur schwarz-weiß-Abbildungen in stark verstelltem Layout. Deshalb schien eine farbige Neufassung sinnvoll.

### Abbildungshinweise

Der Vortrag war seinerzeit, soweit möglich, mit farbigen Original-Aufnahmen bestückt. Für diese Reprise wurden die online-Versionen des Löwen-Evangeliars und der Berner Petrus-de-Ebulo-Handschrift herangezogen. Für alle übrigen Farbabbildungen wurden Digitalisate eigener Originalaufnahmen verwendet. Die Abbildungs-Nummerierung wurde vereinfacht.

## Anmerkungen

- 1 Das im Druck mit einem Postscriptum versehene Thesepapier wurde in geringfügig veränderter Fassung am 7. Dezember 1984 an der Universität Hamburg vorgetragen.
- 2 Ihren Höhepunkt erreichte der wissenschaftliche 'Expressionismus' mit der Gründung der 'Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg', die von ihrem Begründer ausdrücklich "zur Erforschung der Ausdruckssymbole" bestimmt war; siehe FRITZ SAXL: *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg* (1930), und *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* (1932), in: *Aby M. Warburg / Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. D. WUTTKE, Baden-Baden 1979.
- 3 Gombrich mit speziellem Blick auf das Mittelalter, *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, VI/3-4 1937. Grundsätzlich als anti-hegelianische Wissenschaftskritik gefaßt: *In Search of cultural History*, sowie *The Logic of the Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste*; beide Titel in: *Ideals amid Idols. Essays on values in history and in art*, Oxford 1979, p. 24-92. Typische Beispiele der Gombrichschen Kritik: *André Malraux and the Crisis of Expressionism* (1954), und, *Expression and Communication* (1962), beide Titel in: *Meditations on a Hobby Horse / And other Essays on the Theory of Art*, London - New York 1963.
- 4 L. STACKE: *Deutsche Geschichte*, Bielefeld und Leipzig 1882; mit einer quasi-faksimilierten Titel-Miniatur und anderen Verzerrungen, die laut Erklärungsblatt dem >Psalter Ludwigs des Deutschen< "entnommen" wurden.
- 5 AUGUST L. MAYER: *Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters*, München 1918, mit einer farbigen Einbandgraphik von Edwin Scharff, die eine mittelalterlich nachempfundene Gestalt mit Spruchband zeigt.
- 6 WERNER KNOPP: *Die Heimholung des Evangeliers / Ablauf-Echo - Argumente*, in: *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen*, hrsg. von der Niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung Hannover, Hannover 1984, S. 81ff.
- 7 Fulda, Landesbibl. Ms. D. 11, fol. 14r; siehe auch: H. FILITZ, *Das Mittelalter I*, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5, Berlin 1969, Abb. 413.
- 8 Bern, Burger-Bibl. Cod. 120, *Petri D'Ebulo carmen de motibus siculis*; laut Staufer-Katalog, Bd. 1, Nr. 810, S. 647 "künstlerisch anspruchslos, aber ungemein lebendige Darstellungen"; eine angemessenere Würdigung bei: HELGA GEORGEN: *Studien zu den Bildquellen und zum Erzählstil eines illustrierten lehrgedichtes des Peter von Eboli*, Diss. Wien 1975; und dieselbe, *Der Ebulo-Codex: Konflikte zwischen Städten und staufischem Hof*, in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter / Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, hrsg. von K. CLAUSBERG, D. KIMPEL, H. J. KUNST & R. SUCKALE, Gießen 1981.
- 9 Das Paradebeispiel findet sich im 'Speyerer Evangeliar', Madrid Escorial. Cod. Vit. 17, fol. 3r; dort knien Kaiser Konrad II. und Kaiserin Gisela zu Füßen eines Majestas-Christus mit original-byzantinischen Gesichtszügen.
- 10 Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, Ms 1503, fol. 1v und 10v.
- 11 Die Dichotomie von Gesichtsausdruck und Körper-Abstraktion hat bereits W. WÖRRINGER registriert, in: *Abstraktion und Einfühlung / Ein Beitrag zu Stilpsychologie*, 1908 /12. Auflage 1921, S. 154-155.
- 12 Zur >Modellierung< der menschlichen Triebnatur vor allem NORBERT ELIAS: *Über den Prozess der Zivilisation / Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, bes. die *Einführung* zur zweiten Auflage, Bern 1969.
- 13 HUGO BUCHTAL: *Miniatur Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957. — S. BETTINI: *La Bibbia 'Bizantina' della Guarnieriana di San Daniele...*, in: *La miniatura in Friuli*, Udine 1972, S. 179-185. — S. TAVANO: *La Bibbia di San Daniele fra Sicilia e Gerusalemme*, in: *La miniatura italiana in età romanica e gotica* (Atti del I° Congresso di Storia della miniatura italiana, Cortona 26-28 maggio 1978), Firenze 1979.
- 14 Trier, Domschatz Ms 142; G. SWARZENSKI: *Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen*, 1932; K. CLAUSBERG: Diss. Wien 1974, S. 222 ff.; sowie H. BELTING, *Zwischen Gotik und Byzanz*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41/1978, S. 222 ff.
- 15 Wien ÖNB, Codex Ser. Nov. 2700, Antiphonar von St. Peter', Salzburg, um 1165.
- 16 Evangeliar Heinrichs des Löwen, fol. 20v.
- 17 Daß hier die *lignum vitae*-Symbolik ikonographisch mit im Spiel ist, ändert nichts an den expressiven Qualitäten.
- 18 O.E. SAUNDERS: *Englische Buchmalerei*, München 1927, Erster Band, Tf. 38.
- 19 MARTIN GOSEBRUCH: "Labor est Herimanni". Zum Evangeliar Heinrichs des Löwen, in: *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft* 35, 1983, S. 135-161. Eine nützliche Kompilation der Forschungsmeinungen bei: REINER HAUSHERR: *Zur Datierung des Helmarshausener Evangeliers Heinrichs des Löwen*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 34, 1980, S. 3-15.
- 20 REINER HAUSHERR: *Zur Datierung des Helmarshausener Evangeliers Heinrichs des Löwen*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 34, 1980, S. 15.
- 21 Der Begriff der Differenz-Qualität ist besonders von den russischen Formalisten benutzt worden, um die historisch bedingte und sich laufend verändernde ästhetische Wirkung von neuen Kunstformen zu kennzeichnen; siehe dazu auch: K. Clausberg, *Wiener Schule - Russischer Formalismus - Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft*; in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* Nr. II/1983, S. 151ff.
- 22 HANS BELTING: *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*, Antrittsvorlesung; Deutscher Kunstverlag, München 1983.
- 23 MARTIN WARNKE: *Ästhetik. Eine Kolumne*; in: *Merkur*, Jhrg. XXXVIII/Heft 5, Juli 1984, S. 563 ff. Warnke beruft sich bei seiner Feststellung, daß das überkommene wissenschaftliche Rüstzeug, durch welches sich das Fach Kunstgeschichte zur universitären Disziplin emporgearbeitet habe, allem Anschein nach zu einer Fessel geworden sei, ausdrücklich auf WILLIBALD SAUERLÄNDER: *From Stilus to Style*; in: *Art History*, Bd. 6/1983.
- 24 WERNER HOFMANN: *Was bleibt von der Wiener Schule?* Referat, gehalten auf dem zweiten Österreichischen Kunsthistorikertag in Salzburg 1984; abgedruckt in: *Kunsthistoriker. Mitteilungen des österr. Kunsthistorikerverbandes*, Doppelheft 1984/4 - 1985/1. Im provozierenden Widerspruch zur Wiener Lehrmeinung über die Rieglsche Formengeschichte als offene Abfolge von Problemen und Lösungen — siehe O. PÄCHT in: *The Burlington Magazine* 105/1963, p. 188-193 - kennzeichnete Hofmann Riegl als hermetischen und dogmatischen Evolutionisten.
- 25 Die symptomatische Analyse eines "ins Stocken geratenen gestischen Regelsystems" findet sich bei: M. WARNKE: *Goyas Gesten*, in: W. Hofmann, E. Helman, M. Warnke, *Goya / "Alle werden fallen"*, Frankfurt/Main 1981.
- 26 W. HOFMANN 1984 (s.Anm. 24). S. 7.
- 27 Gemeint ist hier die an sich sehr verdienstvolle 'Kunststück'-Reihe des Fischer-Taschenbuchverlags, die trotz ungewöhnlich intensiver Betreuung und Redigierung ihren Streumuster-Charakter nicht verleugnen kann.
- 28 M. WARNKE: *Ästhetik. Eine Kolumne*, 1984, S.566.
- 29 Im deutlichen Gegensatz zu den 'Skeptikern der Stilgeschichte' hat FRIEDRICH MÖBIUS als Herausgeber eines Sammelbandes zu diesem Thema Stellung genommen: *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß*, Dresden 1984.
- 30 Dieses Fernziel nannte MEYER SCHAPIRO am Ende seines Artikels *Style*, in: *Anthropology Today / An Encyclopedic Inventory*, hrsg. v. A.L. Kroeber, Chicago 1953/1957(4), p. 311; es ist allem Anschein nach heute noch ferner gerückt.