

Der Zackenstil als *ornatus difficilis*

von Lieselotte E. Saurma-Jeltsch

Kaum eine Formensprache hat in der Kunstgeschichtsschreibung eine vergleichbar schwankende und oft diskriminierende Behandlung gefunden wie der sogenannte Zackenstil, den Arthur Haseloff zum ersten Mal als zusammengehörige Bewegung erkannt und am Beispiel der "thüringisch-sächsischen Malerschule" beschrieben hatte¹. Bezeichnend dafür ist der starke Wechsel in seiner Interpretation als "spätromanisch"², "byzantinisierend"³, als "Gegengotik"⁴, als "Flucht in die Komplikation" und als "Ausweichmanöver vor dem eigentlich Neuen"⁵ oder auch als "Protogotik"⁶. Die meisten dieser Einordnungen sind letztlich bestimmt von der Vorstellung der führenden Rolle gewisser Stile - etwa der Gotik in Bezug zur Romanik, der westlichen Kunst gegenüber der byzantinischen.

Neben diesen Einschätzungen bestanden allerdings schon sehr früh auch andere Angebote zum Verständnis des Stils, die aber offenbar wenig Resonanz fanden. 1937 wies Nordenfalk auf die Eigenständigkeit des Zackenstils hin, den er als "vollständigen Bruch mit der romanischen Tradition"⁷ verstand, und an dem er vor allem die Adaptationsfähigkeit gegenüber anderen Stilen herausstrich. Gerade auf diese Besonderheit hatte bereits Hahnloser aufmerksam gemacht⁸, jedoch erst Beltling verwahrte sich gegen die Identifizierung stilistischer Einfluszbereiche mit "Machtzonen", handle es sich doch dabei um "mischfähige Sprachsysteme" und betonte, der Zackenstil sei "keine Stilkopie, sondern eine Stiltransformation"⁹. Konsequenterweise geriet der Stil bei einer solchen Betonung seiner Integrationsfähigkeit in Gefahr, seine Eigenständigkeit zu verlieren, und Sauerländer bezeichnete ihn denn auch 1989 als "synkretistisch"¹⁰.

Diesem "Gezerre um Einflüsse"¹¹ wollen sich die folgenden Überlegungen keineswegs anschließen, werden sie sich doch nicht mit den Fragen nach Herkunft und Ableitung des Zackenstils beschäftigen¹². Auch das Problem seiner Eigenständigkeit gilt es hier nicht zu stellen, zumal sich aus dem weiteren ergeben sollte, daß gerade diese nicht den zeitgenössischen Wertungen gerecht würde. Es soll im Gegenteil versucht werden, eine mögliche Vermittlerposition zu skizzieren, insofern gerade das Aufnahmevermögen und die Fähigkeit, Elemente verschiedenster Herkunft in eine vereinheitlichende Sprache zu übersetzen, als Leistung verstanden werden. Die Stilphänomene im nordischen 13. Jahrhundert werden infolgedessen nicht primär nach der Frage einer Zuordnung entweder zur Gotik oder zur Romanik untersucht, sondern es wird zunächst von Gemeinsamkeiten ausgegangen. Dieser Ansatz bedeutet, daß nicht die unterschiedliche Herleitung der Formen, sondern deren andersartige Umsetzung als das Entscheidende für die Interpretation des Stils verstanden

wird. Voraussetzung dieser Arbeitshypothese ist die Annahme, daß künstlerische Formen in einer Zeit, die so viel Sinn für Form hat wie das 13. Jahrhundert - worauf wir noch ausführlicher eingehen werden - eben nicht beliebig, sondern dem zu vermittelnden Stoff angemessen eingesetzt werden. Unsere Fragestellung wird somit auch die nach einer möglichen Bedeutung der Formen implizieren.

Das Beispiel Naumburg: Reglindis und Katharina als Isolde und Edeltrud

Schon länger ist die innere Verbindung der Naumburger Stifterfiguren und der ihnen räumlich übergeordneten Heiligen in den Scheiben des dortigen Westchors erkannt worden¹³. Dennoch gelten die Werke der Glasmalerei bzw. der Skulptur in der Kunstgeschichte geradezu als Paradebeispiele zweier durch innere Gegensätzlichkeit geschiedener Stile. Allenthalben wird in den Stifterfiguren ihre Gotizität gerühmt, womit ihre Lebendigkeit und Gegenwartigkeit¹⁴ angesprochen wird. Die Naumburger Scheiben dagegen werden dem Zackenstil zugerechnet, dessen Charakteristika gerade im Verzicht auf "gotische" Errungenschaften, wie die Verlebendigung und eine freie Artikulierung von Körper und Gewand, gesehen werden¹⁵.

Jüngste Forschungen haben nun eine unmittelbare Zusammengehörigkeit von Stifterfiguren und Glasbildern erkennen lassen, gehören doch offenbar die Chorstatuen und die Glasgemälde zu einem übergreifenden Programm¹⁶. Allein schon diese enge innere Verweistruktur zwischen den einzelnen Teilen des Zyklus¹, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann, muß die Frage aufwerfen, ob wirklich nur unterschiedliche Gattungstraditionen zu den Formunterschieden führten, bzw. wie diese eigentlich zu werten seien.

Ein Blick in die zeitgenössische Literatur erlaubt es meines Erachtens, das Trennende dieser beiden Stile doch etwas zu differenzieren. Vergleicht man nämlich die Beschreibung einer Frauenfigur bei Konrad von Würzburg mit derjenigen Isoldes bei Gottfried von Straßburg, so werden hier ähnliche Unterschiede deutlich, wie sie sich an den Naumburger Bildwerken eröffnen. Isolde, *lise und staeteliche einherschreitend*¹⁷, mit ihrem Mantel *in dem snite / von Franze*¹⁸ und einem Rock, der ihr an der Seite *nähe an ir lip getwenget*¹⁹ ist, ihr wie eine zweite Haut anliegt und sich an den Füßen zu üppigen Falten drapiert, gemahnt - wie schon von Sauerländer erwähnt²⁰ - an Reglindis unter den Naumburger Stifterinnen (Abb. 1). Gottfried von Straßburg folgt mit seiner Beschreibung nicht allein einer bestimmten dichterischen Form für die Darstellung der Frau²¹, sondern führt zugleich einen Wertekatalog auf,



Abb. 1
Reglindis und Hermann.
Naumburg, Westchor

der zum Habitus der "höfischen" Idealfrau²² gehört. Diese wiederum ist ihrerseits, übermittelt über die exemplarische Frauenfigur, Maria, beinahe zu einem Synonym für das "Gotische" geworden.

Einen scheinbar ganz anderen Weg geht Konrad von Würzburg in seinen Schilderungen der Frauen, obwohl er sich in manchem als unmittelbarer Nachfolger Gottfrieds sieht. Zwar ist auch bei ihm, wie bei seinem Vorbild, zunächst die Rede vom blendenden Glanz und der herrlichen Gestalt der Frauen, die mit dem Sonnenschein oder einem lichten Maientag verglichen werden²³. Während also ihr Körper denselben Idealen wie Isolde verpflichtet bleibt, wird für ihre Gewandung eine andere Tonart angeschlagen. Hier wird von gar *wünnelichen valt* erzählt, die zu Boden fallen²⁴. Deren unterschiedlicher Verlauf und Wildheit wird gerühmt. Wenn

man diese Gewandbeschreibung liest, fühlt man sich keineswegs an Reglindis unter den Naumburger Stifterinnen, sondern an ihre Kontrahentin Katharina in den Scheiben erinnert (Abb. 2). Der variantenreiche Verlauf der Falten wird folgendermaßen geschildert: *man sach si bî den füezen gân / vil wildeclichen ümbe. / si suochten fremde krümbe / beidiu ze berge und hin ze tal* (VV. 3066 ff.). Die Spannungen zwischen flächigen und plastisch auskragenden Gewandmassen²⁵, zwischen ungehindertem Fall und Verschränkung²⁶, die Fülle der Stoffmassen zu Füßen der Frau und der Gegensatz des im Kleid verhüllten Körpers zu dem sich von ihm befreienden Gewand²⁷ sind Metaphern und Vergleiche, die auch für die Beschreibung der Katharina im Naumburger Glasfenster treffend wären. Genauso wie der Dichter sich in einer im Verhältnis zu Gottfried ungewöhnlichen



Abb. 2
Katharina, Glasgemälde. Naumburg, Westchor

Ausführlichkeit bemüht, das Gewand vielfältig, von Dualismen geprägt, ja sogar in unterschiedlicher Tiefe zu schildern, so greift auch der Glasmaler zu einem ganz anderen Vokabular als der Bildhauer.

Vergleichbar mit Konrads Frauen, wie etwa der Engeltrud oder auch der Helena im Trojanerkrieg²⁸, sind die Glasbilder nun nicht allein über das Motivische, des Verlaufs der Falten bzw. der Schilderung der Gewänder insgesamt²⁹, sondern vor allem auch über die schon beschriebenen Stilmittel: Die Häufung der Wiederholungen, die reiche Metaphernsprache und das Herstellen von Gegensätzen. Gottfrieds Isolde dagegen entspricht in ihrer selbstverständlich idealisierten "Realität" sowie in der Klarheit ihrer Stilmittel der Reglindis. In der Literaturgeschichte wurden die beiden Formen der Darstellung als zwei unterschiedliche Weisen des

rhetorischen Vortrags erkannt. Gottfrieds prägnante Beschreibungen gelten als Beispiel einer ganz bestimmten rhetorischen Form, nämlich des *ornatus facilis*, wogegen Anlage, Mittel und Bilder in Konrads Sprache dem *ornatus difficilis* folgen³⁰. Was, so ließe sich fragen, wäre mit einer durch die Gegenüberstellung von sprachlicher und bildnerischer Frauenbeschreibung anvisierten Vergleichbarkeit von Sprach- mit Kunststilen für die Einordnung der künstlerischen Formen zu gewinnen? Eine solche Interpretation der Stildifferenzen als Unterschiede der *genera dicendi* hat meines Erachtens den Vorteil, daß sie zum einen eine inhaltliche Qualität erhalten, sind ja nach der mittelalterlichen Rhetoriklehre - wie Quadlbauer betont³¹ - die verschiedenen Stilebenen in einem der Antike fremden Maße an die Stoffe gebunden: Das Verständnis der "styli ... (als) sprachlich dar-

gebote Stofftypen³² erhält gerade bei den zeitgenössischen Autoren des 13. Jahrhunderts eine neue, besondere Bedeutung. Galfrid von Vinsauf beispielsweise, der um 1200 die *poetria nova* verfaßt haben dürfte³³, arbeitet die strenge Gebundenheit der Stile an bestimmte Stoffe und Themen heraus, bedeutet doch für ihn die Variation des Stils eine Veränderung des Stoffes³⁴.

Ein entsprechender Interpretationsversuch der unterschiedlichen Stile der Naumburger Scheiben im Vergleich zu den dortigen Skulpturen böte folgende Vorteile: Er würde den Blick von den Formdifferenzen auf die Strukturen lenken, so daß die jeweiligen Unterschiede der Formen nicht mehr als Ausdruck unvereinbarer Traditionen verstanden würden, sondern als zwei verschiedene Übersetzungssysteme. Damit wäre die scheinbare Inkompatibilität zwischen den beiden Stilen behoben, die, wie wir gesehen haben, die Diskussion bisher weitgehend fruchtlos erscheinen ließ. Zugleich wird mit diesem Ansatz die Chance gegeben, diese unterschiedlichen Systeme auch auf ihre Vermittlungsaufgabe hin zu untersuchen und zu fragen, wie weit sie an bestimmte Stoffe oder Rezeptionsweisen gebunden sind.

Ornatus facilis und difficilis

Die mittelalterlichen Rhetoriktheorien, die sich auf die Antike berufen, finden in der zweiten Hälfte des 12. und im frühen 13. Jahrhundert entscheidende neue Interpretationen, wie sie vor allem in den neuen Lehrbüchern zur Poesie zum Ausdruck kommen³⁵. Ein essentieller Einschnitt ereignet sich durch die genannte Betonung eines "materiellen" Verständnisses der *genera dicendi*, der Stilarten³⁶. In der *poetria nova* Galfrids, aber auch bei Johannes von Garland wird diese Stoff- oder Personengebundenheit der Stile noch durch die Verknüpfung mit der mittelalterlichen Ständeordnung bekräftigt³⁷: der *stylus humilis* ist dem *pastor*, der *mediocris* dem *agricola* und der *gravis* dem *miles* zugeordnet³⁸. Entscheidender für unseren Zusammenhang ist die neue Betonung der Schmuckformen, die sowohl bei Galfrid als auch bei Johannes von Garland die althergebrachte Theorie der drei Stilarten ablösen: der sogenannte *ornatus facilis* bzw. *difficilis*³⁹. Damit sind Kategorien geschaffen, die in ihrer Definition eindeutig sind, beziehen sie sich doch ausschließlich auf die Verwendung bestimmter Schmuckmittel, die nun wieder zu unserem Zusammenhang zurückführen.

Der Typus des *ornatus difficilis*, der letztlich mit dem *stylus gravis* der älteren Theorien zusammenfällt⁴⁰, wird vor allem durch die reiche Schmuckart, die *translationes*, den "übertragenen" Ausdruck, definiert, wogegen sich der *facilis*, der dem älteren *levis* entspricht, durch Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks auszeichnet. Ohne nun auf die weitgefächerten Differenzierungen der beiden Typen näher einzugehen, kann doch im Blick auf die Unterschiede der Naumburger Scheiben zu den Stifterfiguren festgehalten werden, daß etwa das Liebliche, klar Umrißene und Elegante den Skulpturen zukommt, während die Fenster mit ihren Metaphern, der Betonung des Gegensätzlichen, vor allem aber der Übersetzung

in eine erhabene Form, Charakteristika des *ornatus difficilis* aufweisen⁴¹.

Akzeptieren wir diese Parallelisierung bildnerischer Formen mit den Schmuckformen der Rhetorik, so liegt die Vermutung nahe, daß selbst verwandte Gründe für eine unterschiedliche Typenwahl gelten könnten: Es besteht nämlich für beide Formen eine strenge Bindung an gewisse Stoffe sowie an Vermittlungsintentionen. Roger Bacon beispielsweise begründet die Wahl des *ornatus facilis / levis* für sein eigenes Werk, das *opus tertium*, sowohl mit dem Stoff als auch mit dem Adressaten, dem Gelehrten, denn das *docere* sei in einfachem Stil zu vollziehen und richte sich an jenen, der Wissen besitze, während der *difficilis* sich an das Gemüt, an die Affekte wende und auf diese Weise überzeugen wolle⁴².

Übertragen wir diese Stildefinitionen auf die Naumburger Objekte, so würde dies bedeuten, daß deren Unterschiedlichkeit sowohl im Stoff als auch in deren angestrebter Vermittlung liegen müßte, eine Behauptung, die wir weiter unten wieder aufgreifen werden.

Stilwechsel als Bedeutungswechsel

Das Konzept, Stilmittel mit rhetorischen Formen gleichzusetzen und damit auch der formalen Gestaltung eine Vermittlungs- und Bedeutungsaufgabe zuzubilligen, ist ja durchaus vertraut⁴³. In unserem Zusammenhang sind entsprechende Ansätze zur Interpretation zeitgleicher Formveränderungen von besonderem Interesse. Einen der entscheidendsten Stilwechsel in der Skulptur, nämlich der Übergang vom romanischen zum gotischen Portal, versucht beispielsweise Hearn einleuchtend als Bedeutungs- und nicht bloß als Formverschiebung zu interpretieren. Dabei steht für ihn eben gerade die andere Art der Ansprache im Vordergrund, sieht er doch etwa im Portal von St. Gilles die Absicht, den Betrachter über demonstratives Vermitteln und emotionale Erschütterung ins Geschehen einzubeziehen und zugleich zu belehren⁴⁴. In den Portalen der zweiten Generation von St. Denis, Chartres u.a. träte jedoch, meint er, die didaktische Aufgabe zugunsten einer mehr erkenntnistheoretischen zurück: "They emphasized not learning but thought, not persuasion but demonstration, not ancient authority but philosophical clarity"⁴⁵. Diesen neuen Denkweisen hatten sich auch die Formen anzupassen.

Hinweise auf eine Veränderung der Vermittlungsfunktionen auch der Kunst lassen sich aus parallelen Entwicklungen in der theologischen Konzeption des Schönheitsbegriffs gewinnen⁴⁶. Den Werken der sogenannten Viktoriner, vor allem des Hugo von St. Victor⁴⁷, kommt in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung zu. In seinem Kommentar zu den Schriften des Dionysius "Expositio in Hierarchiam coelestem Sancti Dionysii" schreibt er: "Die Schönheit von zusammengesetzten Dingen oder Bildern ist bestimmt durch ihre Funktion in einem Zusammenhang, durch die Harmonie ihrer Teile miteinander und das Übereinstimmen der Elemente untereinander..."⁴⁸. Außerdem resultiert für ihn formale Schönheit "aus der Einheit in der Vielfalt, der Harmo-

nie ihrer inneren Anordnung und dem Einklang der physischen Teile mit ihrem dem Menschen entsprechenden, figürlichen Stil⁴⁹. Ideale Proportionierung, die richtigen Masse, etwa der Chartreser Skulpturen, hätten somit nach Hugo von St. Victor den Zweck, über deren formale Schönheit die Liebe zu dem dahinterliegenden Gegenstand - der Gotteserkenntnis - zu entflammen⁵⁰.

Auf eine mit diesen Ansichten der Victoriner zusammenhängende Veränderung der Rezeption und des Verständnisses von Formen führt auch Michael Camille den "neuen Stil" zurück. Vor allem die besondere Art der Auseinandersetzung mit der Antike, die ja - wie etwa in Chartres, aber auch Reims - sich einem "idealen Naturalismus" zuwendet⁵¹, interpretiert Camille als eine der Sache angemessene Form: "They are not (...) quotations, but the equivalent of scholarly rhetoric - speaking in the classical inspired style in order to express Christian truth"⁵². Die in der Idealität angestrebte Überhöhung dieses Stiles belegt Camille mit einer Reihe von Quellen überzeugend als Mittel zur Distanzierung sowohl von dem ursprünglich paganen Inhalt der Vorbilder als auch von der gerade der Skulptur innewohnenden besonderen Gefahr der allzu großen Realitätsnähe⁵³. Die Ästhetisierung verhindert somit eine unmittelbare Identifizierung mit dem Gegenstand, der ja nach mittelalterlicher Vorstellung Anteil an dem in ihm sichtbar gemachten, größeren Unsichtbaren hat⁵⁴. Von diesem Blickwinkel gesehen, erhält der im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts die Skulptur zunehmend bestimmende "ideale Realismus", der die Malerei ja erst relativ spät erreicht, nicht, wie man zunächst meinen möchte, die Bedeutung einer intensiveren Zuwendung zum Betrachter, sondern weist in erster Linie auf die Übertragung in eine distanzierende Sprache.

Gehen wir zu unserem Beispiel des Naumberger Westchors zurück, so würde eine solche Interpretation der "gotischen" Plastik gegenüber dem Zackenstil in der Glasmalerei heißen, daß die in der Nachfolge der Säulenstatuen stehenden Chorfiguren in einem Stil vorgebracht sind, der sie in distanzierende Ferne rückt. Dies allerdings wäre eine Deutung, die uns schwer einzu-leuchten vermag. Schließlich haben Generationen von Kunsthistorikern in diesen Bildern den Inbegriff gotischen Lebens gesehen. Dennoch, als ein weiterer Beleg dafür, daß in den Bildern der "lebenden" Stifter in einem gewissen Sinn ein Distanzierungswille zu beobachten ist, mag uns der Vergleich mit den plastischen Arbeiten am Lettner und dessen Portal dienen.

Schon öfter ist auf die Unterschiede in der Formsprache zwischen den Lettnerkulpturen und den Stifterbildnissen hingewiesen worden⁵⁵. Obwohl auch in den letzteren emotionale Befindlichkeiten geschildert werden, wird dies nur so gemäßigt wiedergegeben, daß dadurch nie die Geschlossenheit und Klarheit der Form gestört wird. Emotionen werden zu einem Habitus, der sich im strengen Rahmen eines vorgegebenen formalen Musters bewegt, was sich hier wohl nicht allein auf die bildnerische, sondern ebenso sehr auf die soziale Ordnung beziehen dürfte. Eine ganz andere Ausdrucksweise wird den Gestalten am Lettner zugebilligt. Mit raumgreifenden Bewegungen geben Maria und Johannes im

Portal des Lettners⁵⁶ ihrer fassungslosen Trauer Ausdruck (Abb. 3). Wie intensiv die Gefühlslage der Stifterfiguren genormt ist, zeigt sich besonders im Vergleich zu diesen von Schmerz gepeinigten Bewegungen und vor allem zu den sich von den Körpern ablösenden Gewandmassen, die eine eigene Emotionalität in scharfen Brüchen, kantigen Faltengraten und ausgreifenden Rhythmen entwickeln⁵⁷. Auch in den Reliefs selbst herrscht ein anderer Erzählton, der sich - etwa in der Gefangennahme (Abb. 4) - in den ausfahrenden Bewegungen der Akteure ausdrückt. Deren intensive Teilnahme am Geschehen wird nicht allein an ihren Gesichtern, sondern ebenso an ihrer Haltung, an den Gesten wie auch an ihren Gewändern ablesbar. Mit dramatisch aufgeworfenen Falten, ausbrechenden Zipfeln und hartkantigen Spannungen scheinen die Stoffe beinahe den Ereignissen vorauszuweichen, sie gleichsam in einer eigenen Gefühlserregung zu begleiten. In diesen Reliefs wird die Erzählung bis in die kleinste Form etwa eines Mantelzipfels mit einer solchen Wucht vorgebracht, daß man sich ihrer emotionalen Aussage nicht zu entziehen vermag.

Stehen die Stifterfiguren für eine bestimmte Norm, die man vom Habitus her etwas plakativ als höfisches Verhalten bezeichnen könnte⁵⁸, so vertreten sie damit auch einen Begriff von Klarheit und Schönheit, wie wir ihn gerade eben von Hugo von St. Victor definiert fanden. Damit allerdings entziehen sich diese Gestalten - im Gegensatz zu den emotionalisierenden Lettnerfiguren - dem affektiven Zugang des Betrachters. "Was gibt es Oberflächlicheres als Schönheit?" fragt Guibert de Nogent⁵⁹; und Hildebert de Lavardin, der Skulpturen wegen ihres meisterlichen Naturalismus bewundert, bemerkt hierzu, es handle sich ja lediglich um *simulacra*, da die eigentliche Natur eben nur von Gott hergestellt werden könne⁶⁰. Auch Sugerius von St. Denis muß bekanntlich - wahrscheinlich Bernhards Ablehnung von Kunst beantwortend - seine Verehrung der künstlerischen Schönheit verteidigen⁶¹, könnten doch einige ihm vorwerfen: *Materiam superabat opus*⁶². In seiner Inschrift auf der Tür des westlichen Mittelportals von St. Denis: *Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret/ clarificet mentes, ut eant per lumina vera*⁶³ findet Sugerius die entsprechende Formel, welche die Schönheit des Werkes sanktioniert, dient sie doch einzig der wahren Erkenntnis. Damit wird Schönheit in einem ähnlich distanzierenden Sinn verstanden, wie wir sie erkannt zu haben meinen.

Akzeptieren wir nun, daß bei den beiden Naumberger Skulpturenensembles selbst unterschiedliche Stile für unterschiedliche Stoffe gewählt werden, dergestalt, daß offenbar bei jenen Inhalten, die Glaubenswahrheiten vermitteln sollen, ein anderes Formenvokabular und mit anderen Mitteln vorgebracht wird als bei den Stifterfiguren, so würde die Zuordnung der Glasmalerei zu einem weiteren Rhetorikstil ebenfalls einen Unterschied des Stoffes bzw. der Vermittlung implizieren. Schon beobachtet haben wir, daß in den Heiligengestalten der Scheiben, die ja - im Gegensatz zu den sowohl zur Betrachter- als auch zur Himmelssphäre gehörigen Stiftern - eindeutig den himmlischen Heerscharen zuzuzählen sind,

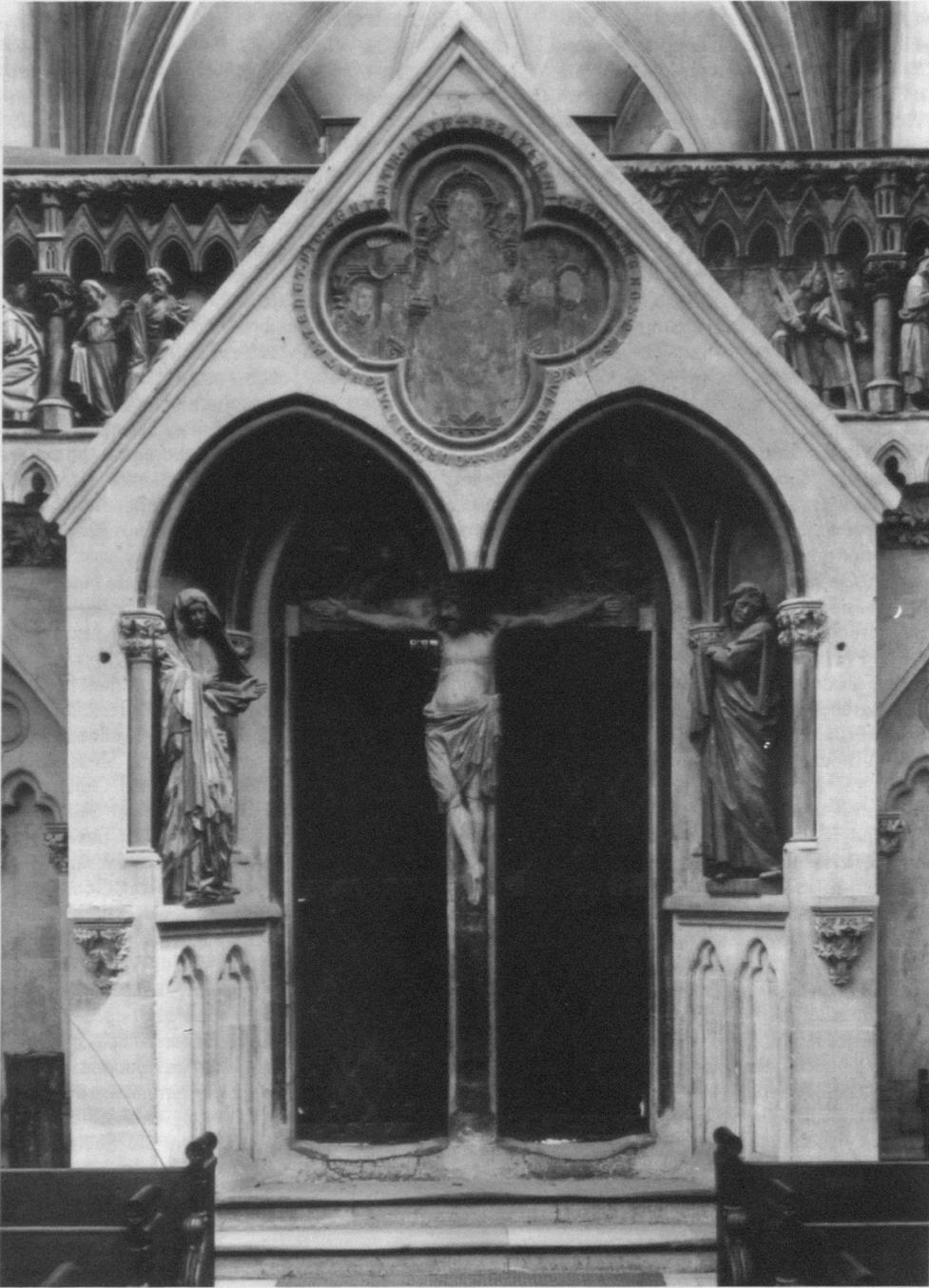


Abb. 3 Kreuzigung mit Maria und Johannes. Naumburg, Westchor, Lettner

das Vokabular der Statuen durchaus vertraut ist: Katharina ist zur "überhöhten" Reglindis geworden, und der ikonographisch ungewöhnliche Sebastian ist der ideale Widerpart zu den männlichen Stiftern. Auf diese Weise setzen sich also die Scheiben aktiv mit den Formen der Skulptur auseinander, passen sich sogar iko-

nographisch an diese an, transponieren sie aber in eine andere Schmuckform.

Greifen wir die eingangs festgestellten Analogien zum Stil Gottfrieds von Straßburg und Konrads von Würzburg wieder auf, so wird in Naumburg wohl deutlicher als in den Epen, daß mit den Unterschieden der For-

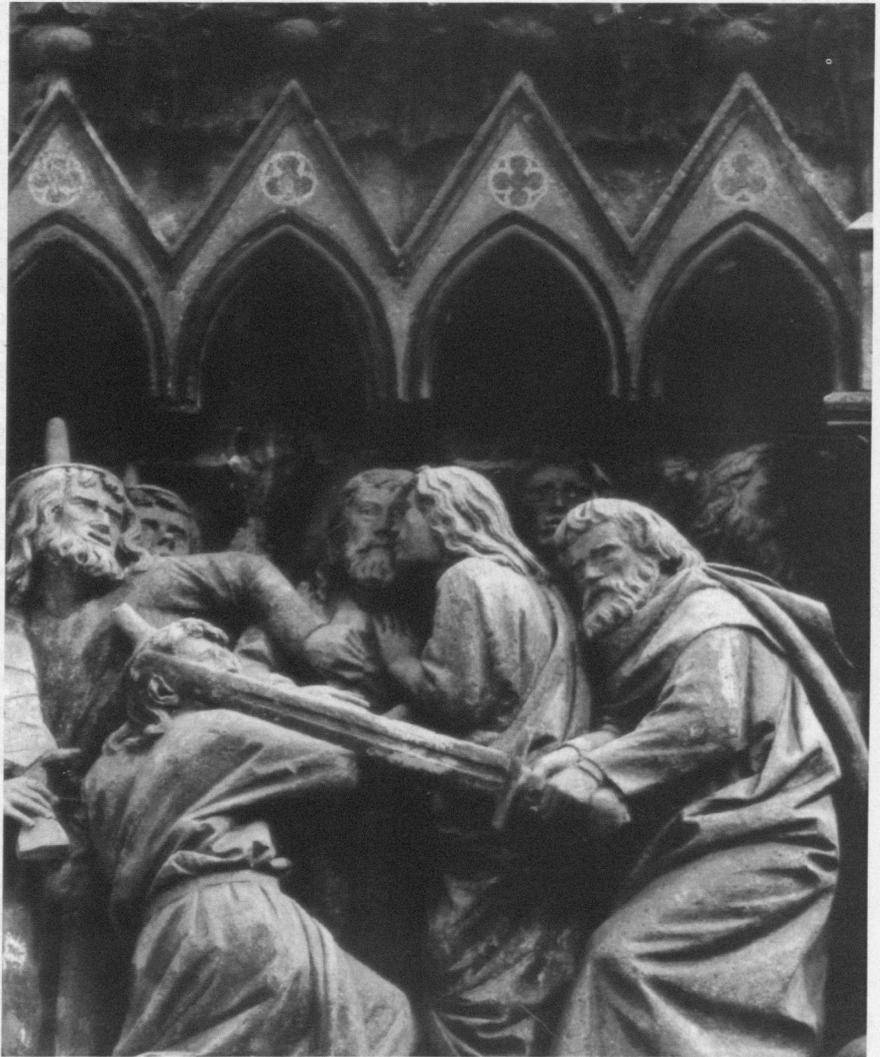


Abb. 4 Petrus und Malchus während der Gefangennahme. Naumburg, Westchor, Lettner

men auch Differenzen der Inhalte und deren Vermittlung einhergehen müssen. Der relativ nahe am "Leben" stehende Vortrag der Stifterfiguren scheint diesem Stoff als *facilis* insofern zu entsprechen, als er heiligen Figuren gegenüber nicht angebracht wäre. Darüberhinaus scheint er mit seinem lediglich an die Welt des Betrachters gerichteten Appell eine Distanzierung von heiligen Inhalten zu signalisieren. Die Glasbilder dagegen - wie auch die auf die Gefühle zielenden Mittel der Lettnerplastik - wenden sich an eine ganz andere Rezeptionsweise: Sie wollen den Betrachter zur Meditation anregen, zur affektiven Identifizierung mit dem Geschehen. Dem "hohen" Inhalt werden sie mit ihrem an Metaphern reichen Stil und ihren emotionalisierenden Brüchen und Gegensätzen gerecht; der *ornatus difficilis* ist somit dem erhabenen Gegenstand angemessen.

Eine solche Interpretation des Zackenstils als gleichsam rhetorische Form des Erhabenen scheint mir den Vorteil zu liefern, daß die Polarisierung des Stils zwischen Romanik oder Gotik hinfällig geworden ist. Nunmehr nämlich eröffnet sich die Perspektive auf ganz unterschiedliche Übersetzungsmöglichkeiten der Stile. Am Naumburger Beispiel etwa wäre zu fragen, weshalb man nicht auch in der Skulptur von Zackenstil reden sollte, kennen doch die Lettnerreliefs den Glasbildern vergleichbare Gestaltungsmittel in der Gewanddarstellung wie auch in der anvisierten Rezeptionsweise. Überdies würde der Zackenstil in diesem Verständnis das Stigma des Eklektizismus verlieren, würde doch seine "unvollkommene" Aufnahme fremder Einflüsse als eigene Form der Übersetzung erkannt, als einer Translation, welche das Vorbild in eine andere Ebene der Erhabenheit rückt.

Ausblick

Zu fragen bleibt nun, wie weit sich solche an einem Gesamtprojekt wie Naumburg gemachten Beobachtungen auf eine nahezu ein Jahrhundert andauernde Stilentwicklung übertragen lassen. Selbstverständlich muß für die verschiedenen Phasen des Phänomens Zackenstil auch mit Bedeutungsveränderungen dieser Formensprache gerechnet werden, was im Rahmen dieses beschränkten Beitrags selbstverständlich im einzelnen nicht zu belegen ist. Dennoch sollen einige weiterführende Überlegungen wenigstens noch angedeutet werden.

Eine gewisse Bestätigung erhält unsere Interpretation dieses Stils als *ornatus difficilis*, wenn wir die Stoffe sichten, bei denen er Verwendung gefunden hat. Beispielsweise ist mir keine einzige Handschrift profanen Inhalts aus den ersten drei Generationen des Stils bekannt, die in dieser Form gestaltet worden wäre⁶⁴. Ebenso wenig sind in Wandmalereien profane Stoffe im Zackenstil gehalten. Für profane Belange wird zu Vermittlungsstilen gegriffen, deren Zuordnung zu anderen Kategorien sie gleichsam unverdächtig machen. Ein ähnliches Vorgehen läßt sich auch an der Wiege des Zackenstils erkennen, ist doch sowohl im Landgrafenspalter als auch im Psalter der Elisabeth ein deutliches Mehr oder Weniger an Zackenstil zu beobachten, je nach der beabsichtigten Resonanz des Themas. Insbesondere bei bestimmten Heiligenlegenden sowie bei Kalenderdarstellungen wird ein Stil verwendet, der ein wesentlich "gotischeres" Formenrepertoire kennt als die repräsentativen Bilder. Hier nun allerdings ist das nach unserem Verständnis Fortschrittlichere, Gotische keineswegs in diesem Sinn eingesetzt, sondern wird im Gegenteil als jene Sprache verstanden, mit der weniger bedeutende Themen aufgegriffen werden⁶⁵.

Gerade wegen der Umschreibung des Stils als Übersetzungsmodus vermögen sich die Orientierungen selbstverständlich sehr stark zu ändern. Kein Zweifel besteht, daß etwa in einer so herausragenden Handschrift wie dem Aschaffener Evangeliar, neben eindeutigen Bezügen zu wesentlich Älterem, Traditionsbetontem, auch die Aufnahme gotischer Formen eine wichtige Rolle spielt⁶⁶, während in Werken wie beispielsweise dem Goslarer Evangeliar die Konnotationen ganz andere sind⁶⁷. Gerade dieser Reichtum an Verarbeiteterem, die Eleganz der Umsetzung und die Dichte der Metaphern, wie sie in den genannten Codices zu erkennen sind, scheinen diesem Stil mit der Zeit abhanden zu kommen. Insbesondere bei späten Werken in der Art der erst im 14. Jahrhundert entstandenen Weltchroniken⁶⁸ wird deutlich, daß er nun nicht mehr als Übersetzungsmodus dient. Keinerlei Bereitschaft zur Adaptation neuer Einflüsse ist mehr zu beobachten, sondern diese Sprache ist im Gegenteil gekennzeichnet durch das Festhalten an traditionell Überkommenem. Damit allerdings hat sich ein entscheidender Wandel vollzogen, hat der Zackenstil doch in diesen Beispielen die ihn charakterisierenden Elemente des Metaphernreichtums, der Übersetzung und der Gegensätzlichkeiten zugunsten eines einheitlichen Formenvokabulars verloren. Die Schmuckart ist nun als tradierte, eingefrorene Form einer anderen Vermittlungskategorie zugehörig, und selbstverständlich hat sich dabei auch die Aussagerichtung verändert: Die ursprünglich mit dem Zackenstil intendierte emotionalisierende Verarbeitung erhabener Inhalte dürfte nun dazu dienen, die gehobene Bedeutung eines Stoffes schon dadurch anzuzeigen, daß am Althergebrachten festgehalten wird.

ANMERKUNGEN

- ¹ A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 9), Straßburg 1897. Haseloff, der diesen Stil als erster als größeres Phänomen begriff, charakterisiert ihn als "eckig-unruhig" (S. 350), "wütest-spitzig" (S. 352). In seiner "Unruhe und ... Eckigkeit" (S. 349), die er mehrfach als Element zur Emotionalisierung der Darstellung benennt, sieht er das Kennzeichen einer "Geschmacksumwälzung, die nicht nur ganz Deutschland, sondern ... andere Länder des Abendlandes durchzieht". Er bezeichnet ihn denn auch als "Übergangsstil", wobei er allerdings betont, daß "von einem wirklichen Übergang zur Gotik" keine Rede sein könne (ebenda), sondern versteht ihn letztlich doch als "Todeskampf des romanischen Stils" (S. 352).
- ² L. Grodecki, Romanische Glasmalerei, Fribourg 1977, S. 249.
- ³ K. Weitzmann, Die Malerei des Halberstädter Schrankes und ihre Beziehungen zum Osten. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41 (1978), S. 258-282. - O. Demus, Der "sächsische" Zackenstil und Venedig. In: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift W. Schubert (Hrsg. E. Hütter u.a.), Weimar 1967, S. 307-308; vgl. auch die unterschiedliche Interpretation des Zackenstils im Codex Guelf. 65 Helmstedt der Wolfenbütteler Bibliothek als anglisierend bei G. Swarzenski (Ders., Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen. In: Städel-Jahrbuch, 7/8 (1932), S. 274 ff.), bzw. als spätromenisch beeinflusst bei K. Weitzmann (Ders., Eine spätromenische Verkündigungssikone

des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts. In: Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Berlin 1965 (Hrsg. G. v. d. Osten - G. Kauffmann), S. 299-312, bes. S. 309 f.).

- ⁴ M. Gosebruch, Die Anfänge der Frühgotik in Niedersachsen. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 14 (1975), S. 9-58.
- ⁵ O. Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, S. 99.
- ⁶ H. Belling, Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41 (1978), S. 217-257, bes. S. 220, 226 f.; hier auch die Begriffe "Gotizismus", "Gotisierung" (S. 218) bzw. "Alternativ-Gotik" (S. 220); ein Literaturbericht zu den Positionen, S. 217 f. - Stellungnahme hierzu vgl. vor allem R. Kroos, Sächsische Buchmalerei 1200-1250. Ein Forschungsbericht. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41 (1978), S. 283-316. Dies., Das Goslarer Evangeliar. Kommentarband zur Faksimileausgabe, Graz 1991, S. 9-81, bes. S. 17 ff. Dies., Kunsthistorische Betrachtung. In: Der Landgrafenspalter, Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe (Hrsg. F. Heinzer), Graz 1992, S. 63-139, bes. S. 63-71.
- ⁷ C. Nordenfalk, Die deutschen Miniaturen des XIII Jahrhunderts. In: Acta archaeologica, 8 (1937), S. 251-266, bes. S. 254.
- ⁸ H.-R. Hahnloser - F. Rücker, Das Musterbuch von Wolfenbüttel, Wien 1929, S. 18.

- ⁹ Belting, Gotik und Byzanz (zit. Anm. 6), S. 246 und Zitat von S. 235. Dazu auch Kroos, Goslarer Evangeliar (zit. Anm. 6), S. 33.
- ¹⁰ W. Sauerländer, Das Jahrhundert der großen Kathedralen, München 1989, S. 136.
- ¹¹ Kroos, Goslarer Evangeliar (zit. Anm. 6), S. 33.
- ¹² Zu einer besonders differenzierten Darstellung der Stilgenese vgl. Kroos, Kunsthist. Betrachtung (zit. Anm. 6), S. 79-84.
- ¹³ Grodecki, Glasmalerei (zit. Anm. 2), S. 249. - Sauerländer, Jahrhundert (zit. Anm. 10), S. 381.
- ¹⁴ Zuletzt, in einem allerdings neuen Zusammenhang, vgl. H. Scirié - F. Möbius, Der Naumburger Westchor, Worms 1989, S. 28.
- ¹⁵ Mittelalterliche Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg. E. Drachenberg u.a.), Berlin 1979, S. 17. Hier werden die Naumburger Scheiben als spätromanisch eingeordnet.
- ¹⁶ Dazu Scirié - Möbius, Naumburger Westchor (zit. Anm. 14), S. 40 f.; vgl. auch E. Schubert, Zum ikonographischen Programm der Westchorverglasung des Naumburger Doms. In: Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten (Hrsg. R. Becksmann), Berlin 1992, S. 43-52. Dem Autor sei ganz herzlich für die Überlassung des Typoskriptes gedankt.
- ¹⁷ Gottfried von Straßburg, Tristan, nach dem Text von F. Ranke, Stuttgart 1981, 2. überarbeitete Aufl., V. 10891.
- ¹⁸ Ebenda, VV. 10901 f.
- ¹⁹ Ebenda, V. 10906.
- ²⁰ W. Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren. In: Kat. "Die Zeit der Stauer" (Hrsg. R. Haussherr), Stuttgart 1977, Bd. V, Stuttgart 1979, S. 169-245, bes. S. 193.
- ²¹ H. Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Darmstadt 1979, 2. unveränderte Aufl., S. 126. Brinkmann weist besonders auf die Bedeutung Gottfrieds für die Entwicklung eines neuen "mittelalterlichen" Stiles hin.
- ²² Zur Bedeutung dieses Ideals vgl. J. C. Schmitt, La raison des gestes dans l'Occident médiéval, Paris 1990, S. 226-229; dort weitere Literatur. Vgl. auch Sauerländer, Stifterfiguren (zit. Anm. 20), S. 194.
- ²³ Zu den entsprechenden Vergleichen vgl. Brinkmann, Wesen und Form (zit. Anm. 21), S. 126 und S. 136 f.
- ²⁴ Konrad von Würzburg, Engelhard (Hrsg. P. Gereke), Tübingen 1963, 2. neu bearbeitete Aufl. von I. v. Reiffenstein (Alteutsche Textbibliothek, Nr. 17), VV. 3062 f.: *daz hemde bi der erden nam / vil manegen wünnelichen valt*.
- ²⁵ Ebenda, VV. 3071 ff.: *vil schöne rehtehalp dar nider: / sô vielt sich jener üfe wider. / der eine was geslitzet, / reht als ein bilde gesnizet, / und was der ander vorne sleht*.
- ²⁶ Ebenda, VV. 3076 f.: *si wâren eben unde reht, / her unde dar geschrenket*.
- ²⁷ Ebenda, VV. 3078 ff.: *daz hemde stuont gelenket / nâch einem fremden schröte* [Schnitt] / *und suochte sô genöte / an ir lip vil üz erkorn / daz man des haete wol gesworn / daz diu saeldenbaere / einhalp des gürtels waere / naked unde entbloezet gar*.
- ²⁸ Der trojanische Krieg von Konrad von Würzburg (Hrsg. A. Keller), Stuttgart 1885 (Nachdruck Amsterdam 1965), VV. 19680-20301.
- ²⁹ Allenfalls wäre hier auch an eine zeitliche Relation zu denken, die offenbar Brinkmann, Wesen und Form (zit. Anm. 21), S. 138, im Auge hat, wenn er auf die Beziehung dieser Beschreibungen zur bildenden Kunst hinweist, wobei er allerdings davon ausgeht, daß auch hier die Konrads Diktion entsprechende Form jünger sein müsse.
- ³⁰ Zu dieser Einordnung vgl. Brinkmann, Wesen und Form (zit. Anm. 21), S. 124, zu Gottfried bzw. S. 134 f. zu Konrad. - Vgl. auch F. Quadlbauer, Die antike Theorie der *genera dicendi* im lateinischen Mittelalter (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 241. Bd., 2. Abhandlung), Wien 1962, S. 129.
- ³¹ Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), bes. S. 104 f., S. 125. - Vgl. dazu auch G. Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 132 f.
- ³² Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 104.
- ³³ Galfrid verwendet den Begriff *novus* bewußt in Absetzung gegen die Theorien der Alten, vor allem gegen Horaz. Vgl. dazu Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 89.
- ³⁴ Ebenda, S. 104.
- ³⁵ E. Faral, Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Bibliothèque de l'école des hautes études, t. 237/38, Paris 1924, S. 1-48; Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 113 ff. Vgl. auch P. Klopsch, Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters, Darmstadt 1980, bes. S. 109 ff.
- ³⁶ Zur Herleitung aus der Vergilrezeption s. Klopsch, Einführung (zit. Anm. 35), S. 110 f. - Vgl. auch Faral, Arts poétiques (zit. Anm. 35), S. 86 f. und S. 99 f.
- ³⁷ Faral, Arts poétiques (zit. Anm. 35), S. 88; Brinkmann, Wesen und Form (zit. Anm. 21), S. 69 f. - Dagegen Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 92.
- ³⁸ Dazu vgl. die *Rota Vergilii* bei Johannes von Garland. Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 114. - Zum Verhältnis Stoff-Form vgl. Faral, Arts poétiques (zit. Anm. 35), S. 88. - Vgl. auch W. Kemp, Sermo Corporeus: Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987, S. 132 ff.; dort weitere Literatur.
- ³⁹ Faral, Arts poétiques (zit. Anm. 35), S. 89-98 und S. 220 ff. - Vgl. auch Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 105 ff.; Brinkmann, Wesen und Form (zit. Anm. 21), S. 71 ff.
- ⁴⁰ Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 106.
- ⁴¹ Zu den Unterscheidungen vgl. Brinkmann, Wesen und Form (zit. Anm. 21), S. 71 ff. und Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 104 ff.; zu den Tropen, die insbesondere dem *difficilis* zugehören, vgl. Faral, Arts poétiques (zit. Anm. 35), S. 89 f.
- ⁴² Quadlbauer, Theorie (zit. Anm. 30), S. 134-136.
- ⁴³ Dazu etwa Kemp, Sermo (zit. Anm. 38), bes. S. 132 ff.; vgl. auch M. Camille, Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy. In: Art History, 8 (1985), S. 26-49. - H. Belting, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. In: H. Belting - D. Blume, Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, München 1989, S. 23-64, dort weitere Literatur.
- ⁴⁴ M. F. Hearn, Romanesque Sculpture, Oxford 1981, S. 209-212.
- ⁴⁵ Ebenda, S. 211.
- ⁴⁶ Dazu auch Pochat, Geschichte (zit. Anm. 31), S. 132 ff. und S. 175 ff.
- ⁴⁷ Ebenda, S. 141 ff.
- ⁴⁸ PL, 175, c.943, 949. - Vgl. auch: E. de Bruyne, Esthétique médiévale, t. 2, Brügge 1946, S. 216 (Übersetzung Verf.).
- ⁴⁹ PL, 175, c.882 (Übersetzung Verf.).
- ⁵⁰ de Bruyne, Esthétique (zit. Anm. 48), t. 2, S. 217. - PL, 175, c.882. Dazu auch Pochat, Geschichte (zit. Anm. 31), S. 186 ff. Wobei Pochat allerdings auf diese Funktionsveränderung von Kunst erst bei Thomas von Aquin aufmerksam macht.
- ⁵¹ P. C. Claussen, Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200. In: Wallraf-Richartz-Jb., 35 (1973), S. 83-108, bes. S. 102 ff.
- ⁵² M. Camille, The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art, Cambridge 1989, S. 81.
- ⁵³ Ebenda, S. 77 ff.

- ⁵⁴ Zu diesem Verständnis vgl. etwa Hugo von Sankt Victor, "In Hierarchiam coelestem"; PL, 175, c.925 f.; vgl. auch G. A. Zinn, Jr., Suger, Theology and the Pseudo-Dionysian Tradition. In: Abbot Suger and Saint-Denis, A Symposium (Hrsg. P. Lieber Gerson), New York 1986, S. 33-40, bes. S. 35.
- ⁵⁵ Scieurie - Möbius, Westchor (zit. Anm. 14), S. 42. - Zum Wandel der Erzählweise vgl. Sauerländer, Jahrhundert (zit. Anm. 10), S. 376 ff. Dazu auch D. Schubert, von Hälberstadt nach Meißen, Köln 1974, S. 306 - 316.
- ⁵⁶ Zur Identifizierung dieser Gruppe als Umsetzung von Portalprogrammen bzw. der Beibehaltung dieser Funktion gleichsam als Einlaßpforte in den abgesonderten Bereich des Westchors s. Sauerländer, Jahrhundert (zit. Anm. 10), S. 376. - Vgl. auch Schubert, Programm (zit. Anm. 16).
- ⁵⁷ Trotz der pointierten Schilderung psychischer Befindlichkeiten etwa bei Sizzo oder Timo von Kisteriz bleiben diese Formulierungen gegenüber den ekstatischen Zuständen der Lettnerfiguren fast ausschließlich auf das Gesicht beschränkt, und die Haltung der Gestalten sowie die Gewänder werden vom expressiven Gestus nur peripher erfaßt.
- ⁵⁸ Dazu vgl. Sauerländer, Stifterfiguren (zit. Anm. 20), S. 197 f.
- ⁵⁹ Camille, Gothic Idol (zit. Anm. 52), S. 79.
- ⁶⁰ Ebenda, S. 78.
- ⁶¹ E. Panofsky (Hrsg.), Abbot Suger. On the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures, Princeton, New Jersey, 1979, 2. überarbeitete Auflage von Gerda Panofsky-Soergel, S. 60, 62. - Zur Auseinandersetzung mit Bernhard und der Bedeutung künstlerischer Schönheit bei Suger vgl. C. Rudolph, The "Things of Greater Importance". Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art, Philadelphia 1990, S. 60-63, 66.
- ⁶² Abbot Suger (zit. Anm. 61), S. 46, 60, 62. - Zum Ovidizitat vgl. Rudolph, Things (zit. Anm. 61), S. 60, bes. Anm. 169.
- ⁶³ Abbot Suger (zit. Anm. 61), S. 46. - Vgl. auch P. Lieber Gerson, Suger as Iconographer: The Central Portal of the West Facade of Saint-Denis. In: dies. (Hrsg.), Suger and Saint-Denis (zit. Anm. 54), S. 183-198, bes. S. 186 und Anm. 11.
- ⁶⁴ Die einzige Handschrift profanen Inhaltes, die auf diesen Stil zurückgreift, dürfte im "Wilhelm von Orlens" von 1270/80, München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm 63, zu sehen sein.
- ⁶⁵ Dazu vgl. etwa die Beobachtung von Kroos über den Stilwechsel in den Monatsdarstellungen im Landgrafenpsalter. Kroos, Kunsthist. Betrachtung (zit. Anm. 6), S. 97.
- ⁶⁶ Aschaffenburg, Schloßbibliothek: Ms. 13; der Figurenstil ist mit französischen Werken in der Art der Bibel, New York, Pierpont Morgan Library: M 638, an Monumentalität und Expansion zu vergleichen; damit gehört die Handschrift zu den "hochgotischsten Erscheinungen des deutschen Zackenstils", wie E. J. Beer dieses Phänomen in einem unveröffentlichten Manuskript zum Zackenstil bezeichnet. Hier sei Frau Prof. Beer, Bern, ganz herzlich für die Erlaubnis zur Einsichtnahme in diesen Text gedankt.
- ⁶⁷ Kroos, Goslarer Evangeliar (zit. Anm. 6), S. 25 ff.
- ⁶⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm 6406. Vgl. Abb. in Kat. "Regensburger Buchmalerei", München 1987, Tf. 45.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Bildarchiv Foto Marburg: Abb. 1, 3, 4. - E. Gaul, Ebikon-Luzern: Abb. 2.