

Robert Suckale

Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge

Sechs Studien

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:
Jüngstes Gericht, Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana
Foto: Musei Vaticani, Archivio Fotografico

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Suckale, Robert:
Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge : sechs Studien /
Robert Suckale. – Berlin : Lukas-Verl., 2002
ISBN 3-931836-70-3

0101 deutsche buecherei

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2002
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstr. 57
D-10405 Berlin
<http://www.lukasverlag.com>

Umschlag, Reprographie und Satz: Verlag
Druck und Bindung: LegoPrint, Lavis (Italien)

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
ISBN 3-931836-70-3

Inhalt

Einleitung	7
Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform	12
Überlegungen zur Pariser Skulptur unter König Ludwig dem Heiligen (1236–70) und König Philipp dem Schönen (1285–1314)	123
Die »Löwenmadonna« – ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV.?	172
Die Grabfiguren des hl. Otto auf dem Michelsberg in Bamberg	185
Die rudolfinische Schlichtheit. Auf der Suche nach Spuren der ersten Habsburger in der Skulptur Österreichs	215
Eine unbekannte Madonnenstatuette der Wiener Hofkunst um 1350	225
Anhang	
Abkürzungsverzeichnis	252
Register	254
Der Autor	264

Einleitung

Oberflächlich betrachtet beschäftigen sich die hier vorgelegten Studien nur mit Einzelwerken des 11. bis 14. Jahrhunderts, insbesondere mit ihrer Datierung.¹ Vom hohen Standpunkt einer Kunstwissenschaft des »posthistoire«, die sich bevorzugt anthropologisch gibt und sich lieber mit Fragen der »longue durée«, »dem Bild an sich« und anderen Allgemeinheiten beschäftigt, erscheint das Bemühen um »die richtige« Datierung einzelner Objekte als »Kleinkram«, zumal die Chronologie der Kunstgeschichte im wesentlichen als geklärt gilt. Daß dem nicht so ist, zeigen die hier vorgelegten Studien.

Aber es geht um mehr. Denn es ist die Eigenart ihres Forschungsgegenstandes, die die Kunsthistoriker zwingt, sich in hohem Maße den prägenden Einzelwerken und bestimmenden Künstlern zu widmen. Zwar wurden im vormodernen Europa fast alle Werke für einen bestimmten Ort und für festumrissene Aufgaben geschaffen; sie waren also zweckgebunden und mußten vielerlei vorgegebenen Konventionen folgen. Das Traditionsgeprägte und Typische kann weithin und über lange Zeit dominieren. Insofern muß das Allgemeine und Überdauernde Thema kunsthistorischen Nachdenkens und Forschens sein und bleiben. Das Fach hat also immer auch Ikonographie, Bildwissenschaft, Technik-, Sozial- oder Wirtschaftsgeschichte usw. zu betreiben. Doch anders als Geisteswissenschaften wie Soziologie und Psychologie, oft auch Geschichte, bemüht es sich kaum, möglichst statistisch erhärtete, allgemeingültige Aussagen zu gewinnen, sondern das in der Kunstgeschichte maßgebliche Besondere und Individuelle zu verstehen. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses stehen z.B. nicht die Strukturen des Bildes im Trecento in der Toscana, sondern die Ausmalung von San Francesco in Assisi oder die Kanzel oder die Maestà im Dom von Siena, d.h. die herausragenden Werke und ihre Erfinder Giotto, die Pisani und Duccio. Bei Werken dieser Qualität ist die genaue Zuordnung, d.h. Datierung, Lokalisierung und Zuschreibung, eine Bedingung für das angemessene Verständnis.

Die Frage zu beantworten, warum es im Abendland zu einer derartigen Bedeutung des innovativen Einzelnen, zur Lust auf Neues, ja auf Abwechslung an sich, gekommen ist und fast schon folgerichtig zum Kult des Individuums, ist gewiß eine interessante Aufgabe; sie ist in diesem Rahmen jedoch nicht zu leisten. Es bleibt aber eine immer zu beachtende Konstante, daß die abendländische Kunstgeschichte mehr durch den Wandel, weniger durch das Beharren geprägt ist, und dies seit dem Hohen Mittelalter. Die Suche nach dem innovativen Einzelwerk hat auch die anonymen Werke mit einzubeziehen, die der Strudel der Zeiten aus den Kirchen und Palästen in die Museen gespült hat. Die Bildanalyse versucht herauszufinden, ob es sich um eigenständige, vielleicht sogar maßgebliche Werke handelt oder um nachahmende,

1 Der Eingangsaufsatz ist eine Erstveröffentlichung; die anderen fünf Beiträge wurden in anderer Form bereits publiziert.

durchschnittliche. Um sich hier nicht in einem hermeneutischen Zirkel zu verfangen, ist die von vielen so mißtrauisch bäugte Feststellung der »Qualität« wichtig, die in der Regel durch den Vergleich mit gleichartigen Werken zu erschließen ist.² Das genaue Datum zu kennen ist also nicht immer im gleichen Maße bedeutsam: Bei traditionsgebundenen, typisierten oder seriellen Produkten spielt es eine geringere Rolle. Aber: Je »dichter« ein Werk ist, desto wichtiger die Bestimmung seines Entstehungszeitpunktes und -ortes.

Die Feststellung der Konstellation zum Zeitpunkt ihrer Entstehung ist gerade bei Hauptwerken notwendig, da auf sie besonders viele verschiedene Kräfte eingewirkt haben, die sich – auch in ihrem Verhältnis zueinander – ständig verändern. Schon die Verschiebung um zehn Jahre kann sowohl im Leben der Hersteller und Besteller wie in der allgemeinen historischen Lage große Umwälzungen und damit auch eine ganz andere Erscheinung des Werkes bedeuten.³ Die Hauptwerke sind immer Kristallisation eines einmaligen Momentes. Deshalb offenbaren sie – aus rückwärtsgerichteter Perspektive – in besonderer Weise die Verhältnisse zum Zeitpunkt ihrer Erschaffung. Selbst wenn sie anonym sind, lassen sie in Teilen erkennen, wann, wo, von wem und für welche Betrachter und Funktionen sie erdacht worden sind.

Datierungsfragen sind Verständnisfragen, »und verstehen wollen wir doch?«, fragte Wilhelm Pinder. Für ihn war eine falsche Datierung und Lokalisierung Beweis, daß das Werk nicht verstanden worden war.⁴ Sich um die »richtige« Datierung bemühen heißt also: um Verständnis ringen. Datieren um seiner selbst willen aber verfehlt das Ziel: Die Frage nach Entstehungsort und -zeit ist nur sinnvoll, wenn sie mit dem Eindringen in die Eigenart des behandelten Werkes und der Aufklärung seines Kontextes verbunden ist.

Dies ist das eigentliche Ziel der hier vorgelegten Studien. Eine vorgeschlagene Datierung kann falsch sein; das hieße, daß die Eigenart des Werkes und seines Umfeldes nicht richtig erkannt worden ist. Im günstigsten Falle aber kann sie einem

2 Sorgfältige Fertigung ist jedoch nicht selbstverständlich identisch mit Qualität. Zwar forderte man in der Regel im Alten Europa eine möglichst perfekte handwerkliche Ausführung, doch sind die Fälle nicht selten, in denen absichtsvoll die handwerkliche oder auch die ästhetische Norm verletzt wird, was auf einer intellektuellen Ebene jedoch durchaus als »Qualität« zu registrieren ist.

3 Die Metapher aus der Astrologie rechtfertigt sich schon dadurch, daß Mittelalter und Renaissance dem Sternenglauben huldigten und dies auch durchaus Einfluß hatte auf ihr Verständnis sowohl von Biographie wie von historischen Ereignissen – noch heute sind diese Anschauungen im Sprachgebrauch verankert: Man spricht z.B. von der »Sternstunde«. Weniger bekannt ist, daß auch etwa Begriffe wie die »Konstellation« oder die »Konjunktur« aus der Astrologie stammen.

4 Pinder, Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Köln ³1952, S. 163 (und an anderen Orten auf ähnliche Weise), zitiert in meinem Aufsatz: Die Glatzer Madonnen Tafel des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz als gemalter Marienhymnus. Zur Frühzeit der böhmischen Tafelmalerei, mit einem Beitrag zur Einordnung der Kaufmannschen Kreuzigung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft 46/47, 1993/94 (Festschrift für Gerhard Schmidt), S. 737–756 und S. 889–892. Anlaß dieser Studie war der Nachweis, daß die Tafel etwa 5–10 Jahre früher zu datieren ist als bisher angenommen, sowie Überlegungen, warum diese geringfügige Umdatierung von erheblicher Relevanz für das Verständnis der Geschichte der böhmischen Malerei ist.

durch die Wirren der Zeiten ort- und geschichtslos gewordenen Werk seinen Lebensraum wiedergeben. Sie kann – wie bei der Straus-Madonna in Harvard (vgl. S. 225–251) – die Rettung einer in den Fälschungskeller verdammten Statuette vor dem unausbleiblichen Verfall bedeuten. Hingegen setzt die Umdatierung von zwei bekannten Wiener Madonnenstatuen in die Zeit Kaiser Rudolfs I. von Habsburg (vgl. S. 215–224) diese Figuren in ein konkreteres Bezugsfeld als vorher und eröffnet dadurch die Möglichkeit, auch ihrer Form eine Aussage abzugewinnen. Die chronologische Analyse kann auch auf anderes zielen (vgl. S. 123–171): Wenn Kunstaufträge des französischen Königs Philipps IV. denen seines heiliggesprochenen Großvaters Ludwig IX. so ähnlich sind, daß man sie nur schwer einem von beiden zuweisen kann, muß das Reflektieren über die Datierung zugleich zu einem Nachdenken über die Entstehung von Traditionalismus werden, über rückwärtsgewandte Verherrlichung der eigenen Dynastie – dann wird der damalige Blick auf die Geschichte selbst zum Thema der kunsthistorischen Reflexion. Doch kann zur selben Zeit an anderem Ort Retrospektive einen unterschiedlichen Sinn haben (vgl. S. 185–214).

Jedes Werk stellt sich anders zu den historischen Verhältnissen. Jedes von ihnen aber zeigt, daß der Autonomieanspruch der Kunst und der des Faches Kunstgeschichte nicht aufrechtzuerhalten sind. Die Geschichte der Erforschung der Tafel des Jüngsten Gerichts in den Vatikanischen Sammlungen (vgl. S. 12–122) belegt, daß der Autonomiestandpunkt des Faches zu Bequemlichkeit und Selbstgefälligkeit verführt hat. Mehr noch ist zu beklagen, daß die dem Fach eigentümliche Konzentration auf die »formal-stilistische« Seite des Kunstwerks zu einer Verkürzung des Verständnisses führt. Fazit: Kunstgeschichte ohne Geschichte oder gar gegen sie – das ist ein Irrweg.

Das ist kein Plädoyer für die Auflösung des Studienganges Kunstgeschichte und den Wiedereinzug des Fachs in das große Haus der Geschichtswissenschaft.⁵ So manche der neuerdings zahlreichen Versuche von Historikern, Bilder als Quellen zu lesen, beweisen: die Deutung der historischen Dimension der Inhalte und der Formen bedarf immer auch anderer Methoden, als sie die Geschichtswissenschaft vermitteln kann; und: es bedarf langer Praxis, um sie handhaben zu können.

Man kann die Abspaltung von Disziplinen wie der Kunstgeschichte von der Geschichtswissenschaft beklagen. Rückgängig zu machen ist sie nicht. Man sollte sich statt dessen eher dem Problem zuwenden, daß unser Geschichtsbild zunehmend von den alten Kunstwerken geprägt wird. Was sich nicht mit Bildern illustrieren läßt, droht aus dem Gedächtnis unserer Gesellschaft zu verschwinden. Dem Fach Kunstgeschichte ist eine Verantwortung zugewachsen, der die meisten Fachgenossen gern ausweichen würden.⁶ Den Historikern andererseits darf es nicht gleichgültig sein,

5 S. mein Text: Kunstgeschichte, in: Hans-Joachim Goertz (Hg.): Geschichte. Ein Grundkurs, Reinbek bei Hamburg 1998 (rde 55576), S. 442–455.

6 Hans Sedlmayr hat in: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958 (rde 71) jedoch geradezu anmaßend den Führungsanspruch der »Kunstgeschichte« unter den Geschichtswissenschaften verfochten.

was ihre Kollegen vom Nachbarfach für ein Geschichtsbild entwerfen: Die Stil-epochen-Geschichte ist ein Reich der Fiktionen, Projektionen und Ideologien, fern aller historischen Realität. In ihr ist die reale Geschichte durch pseudobiologische Wachstumsmodelle und andere Schiefheiten ersetzt.⁷ Sie ist ein Auswuchs der Sezessionsbewegung, die die Kunst und ihre Geschichte für autonom erklärte und meinte, unabhängig von der Geschichtswissenschaft operieren zu können.

Alte Bilder haben eine verführerische Glaubwürdigkeit. Doch sind auch sie nicht nur als ehrlich gemeinte Bemühungen um Darstellung und Erfassung von Wirklichkeit zu behandeln, sondern immer auch als das Ergebnis von Absichten seitens ihrer Auftraggeber und Verfertiger; sie spiegeln nicht nur die Realität, sondern tragen eine bestimmte Sicht der Dinge vor und wollen sie den Betrachtenden suggerieren. Mit ihrer Hilfe wurden immer schon Wunschbilder, Präentionen, Utopien »veröffentlicht« (vgl. S. 172–184). Insofern ist Kunstgeschichte auch Ideologiegeschichte. Als Träger und Projektionen von Wunschbildern und Mythen werden gerade die Kunstwerke mißbraucht, über die man wenig weiß, z.B. der »Bamberger Reiter«.

Daß weder für das Kunstwerk noch für den Gang der Kunstgeschichte Autonomie beansprucht wird, halte ich für eine Voraussetzung jeder weiteren Arbeit. Diese Fiktionen teils mitgeschaffen zu haben, teils ihnen aufgesessen zu sein, ist ein Makel des Faches. Deshalb aber das »Ende der Kunstgeschichte« auszurufen, heißt das Kind mit dem Bade ausschütten.⁸ Daß sich die Art, wie Kunstgeschichte betrieben wird, ändern muß, daß sie sich den anderen historischen Wissenschaften, vor allem auch den Philologien, in Theorie und Praxis wieder annähern muß, steht außer Frage.⁹ Dies kann jedoch nicht heißen, sich in erster Linie dem »Allgemeinen« zuzuwenden oder nur den Auftraggebern, den Funktionen oder den geistesgeschichtlichen Aspekten der Themenwahl und -gestaltung. Die oben benannte Ausgangslage verändert sich nicht. Die Hauptwerke als schwer zu deutende Verdichtungen historischer Realität stehen weiterhin »in der ersten Reihe«. Nur ein komplexer methodischer Ansatz kann ihnen gerecht werden; dafür jedoch bieten sie besonders viele Aufschlüsse über Wunschbilder, Weltsicht und Wirklichkeit ihrer Zeit.

Kritisches Denken ist deshalb auf allen methodischen Ebenen gefragt. Aber gerade das Insistieren auf Genauigkeit auch in der Chronologie mag dazu beitragen, gegen mißbräuchliche Verallgemeinerungen zu immunisieren. Denn in jeder von

7 Suckale, R.: Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Möbius, Friedrich und Scieurie, Helga (Hg.): Stil und Epoche. Periodisierungsfragen. Akten des Colloquiums Jena, 27.–30.5.1986, Dresden 1989, S. 231–250 (Fundus-Bücher 118/119).

8 Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995; s.a. die Rezension von Otto Karl Werckmeister, in: Kunstchronik 51, 1998, S. 1–9.

9 Wuttke, Dieter: Latein und Kunstgeschichte. Ein Beitrag zum Methodenproblem, in: Hörsch, Markus u.a. (Hg.): Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag, Petersberg 2000, S. 177–191.

ihnen steckt die Behauptung, daß man vollständige Einsicht in die Verhältnisse habe. Genau das ist jedoch fast immer eine Fiktion. Denn in der Regel sind nicht einmal die selbstverständlichen Voraussetzungen, wie z.B. ein verläßliches Datengerüst, vorhanden¹⁰: Die meisten Felder der Kunstgeschichte warten noch immer darauf, gründlich durchhackert zu werden.¹¹

10 Dann aber ist zu monieren, daß chronologische Studien im eigentlichen Sinne fast nur noch bei unseren Nachbarwissenschaften zu finden sind, wie Paläographie, Epigraphik oder Sphragistik.

11 Vor allem nach dem Vorbild von Renate Kroos in: *Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters*, Berlin 1970, wo sie umfangreiche und nützliche chronologische Materialien im Rahmen der Realien- und Kostümkunde geboten hat, ebenso in ihren Kalenderstudien und anderen Publikationen. Wesentliche Beiträge zur Klärung der Chronologie der Skulptur und Malerei des 14. Jahrhunderts hat selbstverständlich auch Gerhard Schmidt geleistet, ebenso andere Gelehrte, wie Ortwin Gamber mit seinen Forschungen über die mittelalterliche Ritterrüstung. Doch mangelt es uns an allgemeinen chronologischen Arbeiten. Bezeichnenderweise ist gerade in Deutschland auch das ehrgeizige internationale Projekt der Publikation aller datierten Handschriften am wenigsten weit vorangekommen.

Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform¹

Das große runde Tafelbild mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio in der Vatikanischen Pinakothek (Abb. 1) ist so sonderbar, daß es sich dem geläufigen Kunstgeschichtsbild nicht einfügen lassen will. Zur Randerscheinung erklärt, fand und findet es weniger Beachtung, als es verdient hätte. Zudem wurde und wird es in einem Zeitraum von fast zwei Jahrhunderten hin und her geschoben. Aus historischer Sicht ist es in der Regierungszeit 1061–71 der als Mitstifterin abgebildeten Äbtissin Konstanze entstanden. Doch haben nur wenige Kunsthistoriker ihm einen derart frühen und damit prominenten Platz einräumen wollen; die meisten schlagen spätere Datierungen vor, bis hin zur Mitte des 13. Jahrhunderts.² Das zeigt eine merkwürdige Rücksichtslosigkeit im Umgang mit historischen Fakten, vor allem ein zu großes Vertrauen in die Tragfähigkeit des Geschichtsentwurfs einer sich für autonom haltenden Stilgeschichte.³ Die derzeitige Mehrheitsmeinung fußt hauptsächlich auf den Vorschlägen zweier älterer Autoritäten auf dem Gebiet der italienischen romanischen Malerei: Edward Garrison, der die gründlichste Darlegung verfaßte und zuletzt eine Datierung um 1160/70 vorschlug⁴, sowie Guglielmo Matthiae, der ihm im wesent-

-
- 1 Dieser Aufsatz ist Ergebnis von Forschungen, die ich 1997/98 als Richard-Krautheimer-Stipendiat an der Bibliotheca Hertziana voranbringen durfte. Für vielfältige Hilfe danke ich Gude Suckale-Redlfeßen, Beat Brenk, Cornelius Claussen, Herbert Kessler, Klaus Krüger, Arnold Nesselrath, Valentino Pace, Gerhard Wolf und vielen anderen. – Die Literatur zur Tafel ist im Anhang aufgeführt und durch Unterstreichung hervorgehoben. In den Fußnoten habe ich mich möglichst beschränkt. Für die Kirchen Roms verweise ich pauschal auf Buchowiecki, für den Überblick auf Krautheimer; s.a. die Artikel zu Rom in der *Enciclopedia dell'Arte Medievale* X, S. 63–165. – Bibelstellen sind nach der Edition von Weber, Robertus (Hg.): *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*, 2 Bde., Stuttgart ²1975 zitiert. – Bei Transkriptionen sind Auflösungen von Kürzungszeichen in (..), Konjekturen in [...] gesetzt.
 - 2 Die Spätdatierung (um 1230–50) begründete Wilhelm Paeseler, dem Gelehrte wie Géza de Franco-vich und Hellmut Hager folgten, zuerst kritisiert von Luigi Coletti: *I primitivi*, 3 Bde., Novara 1941–47, bes. Bd. I, S. XIV und LXI, Anm. 17. – Die Frühdatierung bei Adolf Katzenellenbogen, Jérôme Baschet, Richard Offner, Mario Salmi, Carlo Bertelli, Eric T. Prehn und Paola Boccardi Storoni. Eine Auflistung von Datierungen bei Peri, S. 162f., zu ergänzen durch: Avril, S. 151 (2. Viertel 12. Jh.); Bertelli (um 1061–71); Boccardi Storoni, S. 113 (um 1061–71); Garrison 1949, S. 23 (1. Hälfte 13. Jh.), S. 225 (1. Viertel 13. Jh.); Hjort 1981 (Anfang 13. Jh.); Iacobini (Anfang 13. Jh.); Manacorda (Ende 12. Jh.); Matthiae-Gandolfo, S. 161f. (Ende 12. Jh.); Rademacher (um 1240); Romano (Ende 12. Jh.); Serlupi Crescenzi (2. Hälfte 12. Jh.); Skubiszewski (Ende 12. Jh.).
 - 3 Typisch für den Tonfall der »Argumentation« sind z.B. die Sätze von Serena Romano (vgl. *Parlato & Romano*), S. 174: »L'identificazione [der Constanza mit der urkundlich seit 1061 genannten Äbtissin] appare del tutto ipotetica e avventurosa e contrasta con la plausibilità della catena stilistica che è ormai designata sugli andamenti della pittura romana ...«; ähnlich Iacobini.
 - 4 1970–71, S. 160, nachdem er in älteren Arbeiten abweichende, noch jüngere Datierungsvorschläge gemacht hatte. Seine Datierung bestätigte zuletzt Nino Zchomelidse.



1 Jüngstes Gericht, Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana
 Musei Vaticani, Archivio Fotografico

lichen folgte. Ihre Chronologie wurde jedoch inzwischen in vielen einzelnen Punkten angefochten.⁵ Im übrigen wurde von keinem Gelehrten problematisiert, wie schwer es ist, bei einer so geringen Zahl überlieferter Denkmäler im 10. und 11. Jahrhundert ein zutreffendes und obendrein noch differenziertes Bild vom Ablauf der römischen Malereigeschichte zeichnen zu können.⁶

Ausschließlich mit den Mitteln des Formenvergleichs kann die Kunstgeschichte das Problem der historischen Einordnung nicht lösen. Letztlich ist das aus dem Kontext gelöste Kunstwerk nicht zu verstehen. Diese These läßt sich jedoch auch umkehren: Wer meint, eine Epoche ohne ihre Bilder begreifen zu können, wird oft genug nur eine wirklichkeitsferne, farblose Struktur vor Augen bekommen.

Das chronologische Problem zu lösen, ist Voraussetzung für das Verständnis und zugleich abhängig vom Vorverständnis: Datiert man das Bild früh, wird es zum wichtigen Zeugen aus den Anfängen der Gregorianischen Epoche; die Spätdatierung jedoch läßt es zu einem altmodischen Erzeugnis absinken. Die Einschätzung der angeblich autonomen künstlerischen Qualität hängt letztlich von der historischen Einordnung ab – ein problematischer hermeneutischer Zirkel. Sich jedoch auf die Position des Relativismus und Skeptizismus zurückzuziehen, kommt nicht in Frage. Es kann nur *eine* richtige Datierung geben; zwar ist der Gehalt des Bildes nie im vollen Umfang zu ergründen; doch bleibt das Ziel bestehen, sich der Wahrheit nach Möglichkeit zu nähern.

Das Studium einer solchen Tafel verlangt die gleiche Genauigkeit und Umsicht wie die Erforschung einer wichtigen Urkunde oder eines anspruchsvollen literarischen Textes. Letztlich fehlt es zum Verständnis des Werkes aber noch an allem; selbst auf dem besser durchhackerten Feld der Ikonographie ist noch Erstaunliches zu entdecken.⁷ Bei meiner Untersuchung des Gemäldes werden jedoch alle Fragen

5 Das chronologische Modell wurde u.a. in Frage gestellt von Berg, Knut: Notes on the Dates of Some Early Giant Bibles, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 1965, 2, S. 167–176 und ders. 1968; ebenso von Ayres, Larry M.: Italian Romanesque Manuscript Illumination, Salzburg, and the North. Patterns of Reception and Renewal, in: Seidel, Max (Hg.): L'Europa e l'arte italiana, Venedig 2000, S. 40–73; ders.: The Bible of Henry IV and an Italian Romanesque Pandect in Florence, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250, Festschrift für Florentine Mütterich zum 70. Geburtstag, München 1985, S. 157–166; ders.: The Italian Giant Bibles: Aspects of their Touronian Ancestry and Early History, in: The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use (hg. v. Richard Gameson), Cambridge 1994, S. 125–154; ders.: An Italian Romanesque Manuscript of Hrabanus Maurus »De Laudibus Sanctae Crucis« and the Gregorian Reform, in: Dumbarton Oaks Papers 41, 1987, S. 13–27; s.a. Supino Martini.

6 Am solidesten begründet, jedoch selten benutzt: Ladner, Gerhart B.: Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 5, 1931, S. 33–160.

7 Maßgeblich zu diesem Themenbereich ist Toubert; nicht zustimmen kann ich ihrer u.a. auf S. 20 vertretenen These, nur die Ikonographie, nicht die Stilanalyse könne an der Kunstgeschichte der Reformbewegung Interesse finden. – Was darüber hinaus aus dem Studium der Ikonographie für das Verständnis dieser Bewegung zu gewinnen ist, zeigt z.B. Nilgen, Ursula: Bilder im Widerstreit zwischen Regnum und Sacerdotium, in: Karl Möseneder (Hg.): Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 27–47; ebenso Amberger, Annelies: Herodes der Große als Selbstmörder, in: Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag, St. Ottilien 1997, S. 201–229.

bezüglich der Materialien, Maltechnik und Erhaltung außer acht gelassen, da das Museum aus Anlaß der jüngst abgeschlossenen Restaurierung hierzu eine eigene Veröffentlichung plant.⁸

Meine Hauptthese ist, daß dieses Bild ein Werk aus der gärenden Frühzeit der Gregorianischen Kirchenreform ist, als die Bewegung noch im Werden war und nicht die Geschlossenheit erreicht hatte, die ihr Gregor VII. gab.⁹ Allerdings sehe ich in dieser Epoche nicht allein, wie einige deutsche Historiker, den Investiturstreit, d.h. den Kampf zwischen Papst und Kaiser um das von der Kirche bestrittene Recht der Herrscher und überhaupt aller Laien auf die Investitur, d.h. die Einsetzung von Geistlichen in ihr kirchliches Amt; ich verstehe sie auch nicht primär, wie viele katholische Kirchenhistoriker, als eine Periode des Kampfes der Kirche um ihre Freiheit, sondern begreife sie als Epoche großer, europaweiter Umwälzungen, vorangetrieben von verschiedenen sozialen und religiösen Bewegungen, die einen Umsturz im politischen Denken, Umschichtungen der Gesellschaft, aber auch eine Erneuerung der Theologie wie der Kunst mit sich brachten.¹⁰

Die kirchlichen Reformbewegungen des 11. und 12. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf Bau- und Bildkünste sind ein seit Jahren an Beliebtheit zunehmendes Thema. Die Literatur ist kaum übersehbar: Die Bibliographie würde Bände füllen. Doch zerfasert die wissenschaftliche Beschäftigung zusehends, sie behält nicht mehr das Ganze im Blick. Je mehr über einzelne Aspekte und Monumente geschrieben wird, desto schemenhafter und unkonkreter erscheint das Ganze: Der Begriff

-
- 8 Die Tafel mißt insgesamt 289 cm in der Höhe, 242 in der Breite; das Pediment ist 139 cm breit. Zum Erhaltungszustand sei nur angemerkt, ohne dem offiziellen Bericht über die Ergebnisse der Restaurierung vorgreifen zu wollen, daß das Grün fast ganz verblichen ist und der auf das Mennigerot aufgetragene Krapplack in seiner Wirkung reduziert. Für den blauen Hintergrund wurde das Billigpigment der Smalte, d.h. zerstoßenes Kobaltglas, verwendet. Die Tafel zeigt viele kleinere Fehlstellen durch Ribbildung und Löcher, die vielleicht durch das Aufhängen von Gegenständen, etwa Votivgaben, entstanden, u.a. mehr. Den Malgrund bilden acht vertikal angeordnete Kastanienholzbretter, die stellenweise mit Leinwand überzogen wurden; s. Hager, S. 40f. und die Maßangaben S. 190. – In den *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Rendiconti 11, 1935, S. 213 ist eine Abb. der Tafel vor der ersten Restaurierung zu finden, auf der die Bretter gut zu erkennen sind. Das 6. Brett von links war unten von Anfang an unvollständig; der Maler hat es aber vorgezogen, nicht anzustücken, sondern mit der Malschicht auszuweichen; (s.u. Anm. 69).
- 9 Nitschke, August: Die Wirksamkeit Gottes in der Welt Gregors VII. Eine Untersuchung über die religiösen Äußerungen und politischen Handlungen des Papstes, in: *Studi Gregoriani* 5, 1956, S. 115–219. – Santifaller, Leo u. Feigl, Helmuth u.a.: *Quellen und Forschungen zum Urkunden- und Kanzleiwesen Papst Gregors VII.*, Rom 1957 (*Studi e Testi* 190). – Goetz, Werner: Zur Persönlichkeit Gregors VII., in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 73, 1978, S. 193–216. – Schieffer, Richard: Gregor VII. – Ein Versuch über die historische Größe, in: *Historisches Jahrbuch* 97/98, 1978, S. 87–107. – Robinson, Ian S.: *Bibliographical Surveys, II. Pope Gregory VII (1073–1085)*, in: *Journal of Ecclesiastical History* 36, 1985, S. 439–484. – Cowdrey, Herbert E.J.: *Pope Gregory VII, 1073–1085*, Oxford 1998.
- 10 Besonders lehrreich war für mich die Aufsatzsammlung von Giuseppe Fornasari. – Jüngste Zusammenfassung: Goetz, Werner: *Kirchenreform und Investiturstreit 910–1122*, Stuttgart 2000. – Zur technischen Revolution s. White, Lynn: *Medieval Technology and Social Change*, London 1964, dt. München 1968.

»Gregorianische Reform« verkommt zum sinnentleerten Schlagwort. Dies trifft besonders die kunstgeschichtliche Literatur: Für sie gilt wie so oft, daß man sich zwar gern auf die Geschichte beruft, es aber meist bei Proklamationen beläßt und nicht genug in die Materie eindringt. Es gibt meines Wissens kein Buch, das wenigstens einen Überblick über die Gregorianische Reformkunst skizzieren würde.¹¹ Einige machen den Fehler, sie auf das Pontifikat Gregors VII. und die Zeit danach zu beschränken.¹² Doch beginnt sie in Rom schon 1049 mit Papst Leo IX. Es handelt sich um eine facettenreiche, europäische Bewegung. Eine ihrer Voraussetzungen ist die Entfaltung der benediktinischen Reformkongregationen von Cluny, Hirsau, Gorze bei Metz sowie der Chorherrenbewegung seit dem 10. Jahrhundert. Vorangetrieben wurde sie zuerst von den deutschen Kaisern und ihren Helfern.

Hier die fehlende Übersicht bieten zu wollen, wäre vermessen. Es ist aber eine der großen Aufgaben einer *europäischen* Kunstgeschichtsschreibung im 21. Jahrhundert, den ersten »Internationalen Stil« als Ergebnis einer grenzüberschreitenden, das ganze lateinische Europa – nicht nur Kleriker und Mönche, sondern auch den Adel und die Volksmassen – ergreifenden Bewegung darzustellen; auch deshalb, weil paradoxerweise die Gregorianer so viel zur Nationenbildung beigetragen haben. Bekanntlich hat Gregor VII. in seinem Bemühen, den Weltherrschaftsanspruch des Kaisers zu brechen, die Verselbständigung der abendländischen Völker forciert und dadurch manchenorts erst Nationalbewußtsein geweckt, selbst in Deutschland, das er mit seiner beharrlich benutzten Titulierung als »regnum theutonicorum« erstmals auf sein Deutsch-Sein verwies. Evidente künstlerische Folgen finden sich u.a. in der Kunst Dänemarks, Ungarns, Polens und Böhmens. Aus analogen Gründen erwuchs das Interesse des Papsttums, die Königsmacht in Frankreich, England usw. zu stärken. Diese Politik setzte schon vor Gregor ein, als z.B. Papst Alexander II. im normannisch-englischen Streit Wilhelm den Eroberer unterstützte. König Sancho V. von Aragon unterstellte sich 1068 sogar der päpstlichen Lehenshoheit.¹³

11 Weilandt hat einen nützlichen Beitrag zur Beantwortung der Frage geliefert, wie sich die Reformbewegung in der Kunst Deutschlands auswirkte. – Oft genug ist jedoch noch nicht einmal die Zugehörigkeit von Werken zum Kreis der Gregorianischen Kirchenreform erkannt worden; s. z.B. Ausstellungs-Katalog Münster 1993: »Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster«, 2 Bde., hg. von Jászai, Géza, das Evangeliar des Damenstiftes Überwasser, dessen Bilder nicht um 1010/20, sondern frühestens nach 1088 entstanden; s. Bd. II, S. 329f., Nr. A 1.3; oder das ebenfalls zu früh angesetzte Evangeliar bei: Elbern, Victor H.: Eine frühmittelalterliche Handschrift aus Werden in Baltimore, in: Aachener Kunstblätter 39, 1969, S. 92–110.

12 Gunhouse, Glenn: The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis, Phil. Diss. Johns Hopkins Univ. Baltimore 1992, Ann Arbor 1992 ist nicht der einzige, den die Fixierung auf Papst Gregor VII. in die Irre geführt hat, wenn er S. 339 schreibt, die Fresken von Sant'Angelo in Formis könnten nichts mit Gregorianischer Reform zu tun haben, weil Gregor bei Beginn der Arbeiten gerade erst Papst geworden war.

13 Seegrün, Wolfgang: Das Papsttum und Skandinavien bis zur Vollendung der nordischen Kirchenunion 1164, Neumünster 1967. – Cowdrey, Herbert E. J.: The Gregorian Reform in the Anglo-Norman Lands and in Scandinavia, in: Studi Gregoriani 13, 1989, S. 321–352. – Williams, John: San Isidoro in León; Evidence for a New History, in: Art Bulletin 55, 1973, S. 171–184. – Zu Sancho V. s. LMA VII, Sp. 1352 (L. Vones).



Tafel 1 Jüngstes Gericht, Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana
Vaticano, Pinacoteca, Foto A. Bracchetti



Tafel 3 Jüngstes Gericht (Detail: links oben), Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana, Foto A. Bracchetti



Tafel 3 Jüngstes Gericht (Detail: rechts oben), Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana, Foto A. Bracchetti



Tafel 4 Jüngstes Gericht (Detail: Mitte oben), Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana *Vaticano, Pinacoteca, Foto A. Bracchetti*



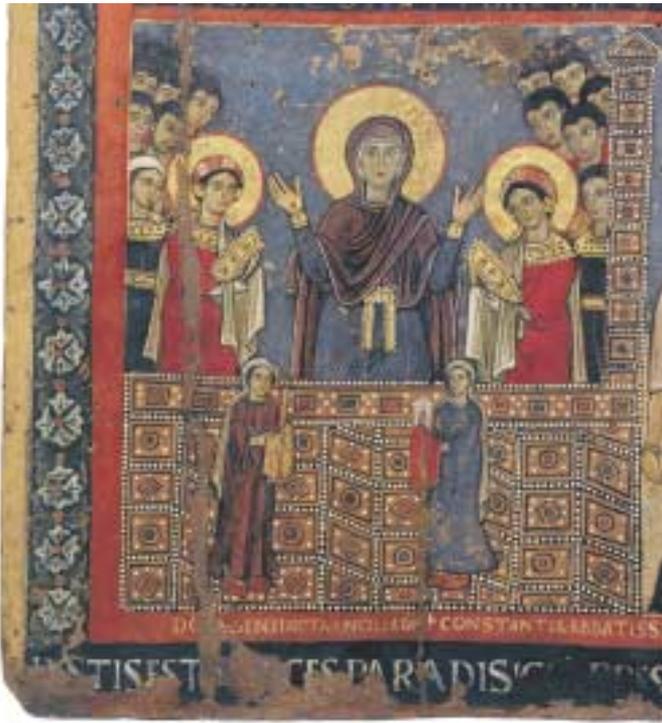
Tafel 5 Jüngstes Gericht (Detail: Mitte unten), Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana, Foto A. Bracchetti



Tafel 6 Jüngstes Gericht (Detail: links unten), Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana, Foto A. Bracchetti



Tafel 7 Jüngstes Gericht (Detail: rechts unten), Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana, Foto A. Bracchetti



Tafeln 8a+b Jüngstes Gericht (Details: unten links und rechts), Tafelbild aus S. Maria di Campo Marzio, Rom, Pinacoteca Vaticana Vaticano, Pinacoteca, Foto A. Bracchetti