

**Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst**, hrsg. von Hans-Rudolf Meier u. a. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1995; 316 S. und 48 Tafeln mit Abb.; ISBN 3-496-01137-8; DM 49,80

„Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn“ – knapper und trefflicher könnte man die beiden Pole, zwischen denen sich die Beweggründe für Stifter- oder Auftraggebertätigkeit im Mittelalter entfalteten, kaum beschreiben. Unter gleichnamigem Titel erschien kürzlich im Dietrich Reimer Verlag ein Aufsatzband, der sich in insgesamt 18 Einzelbeiträgen mit den Motiven beschäftigt, die im bildkünstlerischen und architektonischen Bereich des Mittelalters zum Engagement von Auftraggeber- oder Stifterpersönlichkeiten führten. Die von Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner herausgegebene Anthologie versteht sich zum einen als „Zwischenbilanz“ eines wichtigen Forschungszweigs kunsthistorischer Mediävistik, zum anderen als Geburtstagsgabe an Beat Brenk, der als ein Hauptvertreter der Erforschung des Auftraggeber- und Stifterwesens in der mittelalterlichen Kunst gelten kann. Das vorliegende Gesamtergebnis ist nicht nur dem Jubilar würdig, sondern für die weitere Diskussion innerhalb und außerhalb des Faches Kunstgeschichte sehr nützlich: Anhand von ausgesuchten Einzelbeispielen aus allen Kunstgattungen bzw. Bildmedien (Buch- und Tafelmalerei, Glasfenster, Siegel, Architektur, Skulptur) sowie übergreifenden Fragestellungen gelingt es den Autoren, die Anteile von Stiftern oder Auftraggebern bei der Entstehung von Bildwerken differenziert herauszuarbeiten.

Ein Hauptergebnis ist die zwar nicht grundlegend neue, in ihrer grundsätzlichen Bedeutung aber erst durch die Beweisführung verschiedener Einzelstudien wirksame Erkenntnis, daß ein Stifter oder Auftraggeber selten allein kommt: Anstelle von Einzelpersonlichkeiten agieren häufig Institutionen bzw. komplexe Interessenverbände, und die individuelle Einflußnahme wird überlagert von korporativen Elementen, die in besonderer Weise von juristischen, ökonomischen und diplomatischen Faktoren abhängig sind.

Für die architektonische und bildende Kunst hat dies allerdings zur Folge, daß stiftende Einzelpersonlichkeiten in ihren Auftragswerken besser und zahlreicher zu ermitteln sind als Stiftergruppen. Hierauf verweisen vor allem die Beiträge von Hans-Rudolf Meier zu den „Selbstdarstellungen institutioneller Donatoren und Auftraggeber in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts“ sowie von Wolfgang Schölller über „die französische Königskathedrale“. Schölllers beabsichtigte „Revision eines Topos“, der auch in dem Standardwerk zur gotischen Sakralarchitektur Frankreichs von Dieter Kimpel und Robert Suckale Gültigkeit beansprucht, erscheint jedoch nur teilweise gelungen: Überzeugend ist die Darstellung der differenzierten unmittelbaren Einflußnahme auf den Kathedralbau, bei der der König eher zurückhaltender, die Kathedrankapitel dagegen stärker als bisher angenommen in Erscheinung traten; doch darf über der Auswertung entsprechenden Quellenmaterials nicht vergessen werden, daß selbst bei fehlender persönlicher Anteilnahme das Königtum als Institution im Sakralbau des französischen Reiches stets präsent war.

Wie sehr das persönliche Engagement eines einzelnen Stifters das künstlerische und programmatische Erscheinungsbild der Stiftung bestimmen kann, belegt der „exemplarische Fall“ des Enrico Scrovegni. Auf eindrückliche, in ihren erzählerischen Qualitäten oftmals an die englische Tradition geschichtswissenschaftlicher Darstellungen erinnernde Weise vermag Peter Cornelius Claussen die Arena-Kapelle in Padua mit dem Freskenzyklus Giotto's zu deuten: als den gekonnten aber nicht risikolosen Versuch Enrico Scrovegni, sich als geläuterten, den zwielichtigen Geldgeschäften seines Vaters entwichenen Menschen zu zeigen, der mit seinen immensen Geldstiftungen nicht nur die Familie vom Makel der Wucherei befreien, sondern sich selbst als bedeutenden Sohn Paduas präsentieren wollte. Dieses Anliegen öffentlichkeitswirksam zur Schau zu stellen, war nicht zuletzt das Verdienst von Giotto und seiner Werkstatt. Giotto's Freskenzyklen vermochten die Angst um das Seelenheil und den Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung medial umzusetzen und dem Balanceakt des Enrico Scrovegni zwischen Himmel und Hölle – ganz so wie eine moderne Werbeagentur – bildlichen Ausdruck zu verleihen.

Wie die persönliche oder korporative Reputation im Medium des Glasfensters in Szene gesetzt wurde, schildern Rüdiger Becksmann und Wilhelm Schlink. Während Becksmann das Thron-Salomonis-Fenster im Augsburger Dom als politische Demonstration des königlichen Anspruchs von Ludwig dem Bayern wertet und für Auftrag, Konzeption und Stiftung Ludwigs Gesandten am päpstlichen Hof, Ulrich Hofmaier, verantwortlich macht, geht Schlink der Stifterdarstellung im Chartreuser Samariterfenster und der Frage des stifterlichen Einflusses auf Gestaltung und Plazierung von Glasfenstern im Kirchenraum nach. Dabei vermag er die auffallend breitangelegte Bildfolge zum Gleichnis vom barmherzigen Samariter sowie die anschließenden Felder mit Bildern aus der Genesis auf den Wunsch der Auftraggeber, der Schusterzunft, zurückzuführen, für jedermann sichtbar in den Handlungsstrang der Heilsgeschichte eingebunden zu werden: im Medium des erzählenden Glasfensters erfolgt zum einen der demonstrative Hinweis auf das Gebot der christlichen Nächstenliebe, zum anderen die öffentliche Akzeptanz von Arbeit als christlicher Bußübung, durch die ein Beitrag zur Vollendung der Welt und damit zur Überwindung des Sündenfalls geleistet werden kann.

In der vor allem von Wolfgang Kemp und Jane Welch Williams angeführten Debatte um die Anteile von Stiftern, Glasmaler oder klerikalem „Concepteur“ bei der Umsetzung der oftmals hochkomplexen Bildprogramme mittelalterlicher Glasmalereien nimmt Schlink eine Mittlerfunktion ein: weder Kanoniker und Stifter noch die ausführende Werkstatt zeichnen für den inhaltlichen Entwurf alleine verantwortlich, sondern alle Beteiligten besaßen je nach Stifterpersönlichkeit bzw. -gruppe und Bildthema mehr oder minder große Einwirkungsmöglichkeiten.

Daß selbst die Wahl des künstlerischen Stils das Ergebnis außerkünstlerischer Einflußgrößen sein konnte, versucht Axel C. Gamp in seinem Beitrag über das Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau zu verdeutlichen. Indem er Albertis Varietas-Konzeption auf die antike Rhetorik und ihre Lehre von der Angemessenheit der Stilmittel bzw. Redegattungen bezieht, öffnet er zugleich anregende

Perspektiven für das Verständnis von Stil als Bestandteil der durch den Auftraggeber erwünschten Repräsentationswirkung von Kunstwerken.

Der enge Rahmen einer Kurzbesprechung zwingt dazu, es bei diesem knappen Einblick zu belassen. Doch beweisen auch die weiteren, hier nicht erwähnten Beiträge, daß die Auftraggeberforschung zu einem unverzichtbaren Bestandteil für die zusammenhängende Erfassung und Deutung von Bau- und Bildwerken geworden ist. Hierzu trägt der vorliegende Sammelband auf insgesamt geistreiche und zum Weiterdenken auffordernde Weise neues Material bei.

MATTHIAS MÜLLER

*Institut für Kunstwissenschaft  
Universität Greifswald*

**Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona** [Catalogo della mostra, Palermo, Real Albergo dei Poveri, 16 dicembre 1994 – 30 maggio 1995]. *Arti figurative e suntuarie*, a cura di Maria Andaloro; *Archeologia e architettura*, a cura di Carmela Angela Di Stefano e Antonio Cadei. Palermo: Ediprint 1995; 736 + 592 pp., ca. 1900 Foto, in parte a colori; ISBN 88-7260-051-0; Lit. 320.000.

La mostra "Federico e la Sicilia dalla terra alla corona" ha costituito il contributo siciliano alle manifestazioni del centenario federiciano. Era divisa in due sezioni: una dedicata alle arti figurative e arti suntuarie, a cura di Maria Andaloro, l'altra all'archeologia e all'architettura, a cura di Carmela Angela Di Stefano e di Antonio Cadei. Il progetto era quindi molto ambizioso, tendendo a dare un'immagine globale della cultura figurativa di età federicana in Sicilia; tuttavia, le due sezioni erano concepite in modo molto diverso tra loro, e non solo perché, necessariamente, il settore dedicato all'architettura non esponeva oggetti ma plastici in scala e rilievi, laddove l'altro costituiva una notevolissima collezione di originali.

Cominciamo da quest'ultima, che si apre – nel catalogo, e idealmente anche nella mostra stessa – con la serie di sarcofagi della Cattedrale: quello di Enrico VI, di Federico, di Costanza d'Altavilla, di Ruggero II e di Costanza d'Aragona. È il momento di autocoscienza di una dinastia reale che si riallaccia ai modelli aulici della morte, usando il porfido – materiale imperiale e introvabile – e le tipologie tombali di origine classica già utilizzate dagli stessi Normanni a Venosa. Le tombe reali appaiono solo nel catalogo, non essendo ovviamente state rimosse dalla Cattedrale in occasione della mostra; ma l'esposizione ha integrato questo passaggio obbligato attraverso l'analisi minuziosa dei prodotti dei laboratori reali, dai quali provenivano i corredi funerari dei defunti accolti in questi sarcofagi, Costanza d'Aragona e Enrico VI. Le schede conducono in parallelo l'analisi delle fonti e quella dei materiali esistenti, secondo un criterio 'archeologico' e di ricostruzione ideale del frammento: sono spesso lunghe e minuziosissime, specie quella – firmata da Claudia Guastella – dedicata alla corona di Costanza. Accanto ad essa, le schede dedicate ai tessuti, frutto della collaborazione con l'Istituto Centrale del Restauro e con Rosalia Varoli Piazza, direttore del settore tessuti di questa istituzione.