

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

54. JAHRGANG März 2001 HEFT 3

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

ART ET LITURGIE AU MOYEN AGE

3e Cycle Romand des Lettres, Lausanne-Fribourg

An drei zweitägigen Sitzungen fand im Frühjahr 2000 in Lausanne und Freiburg i. Üe. ein Kolloquium zum Thema Kunst und Liturgie im Mittelalter statt. Im folgenden werden einige Aspekte aus verschiedenen der fast 40 Vorträge unter drei für das Kolloquium zentralen Gesichtspunkten vorgestellt. Dabei beschränkt sich die Auswahl auf Darbietungen, die sich gemäß dem Kolloquiumsthema mit Kunst *und* Liturgie befaßten und sich durch inhaltliche oder methodische Neuansätze auszeichneten.

Zahlreiche Vorträge behandelten die Totenliturgie und deren Auswirkungen auf die Gestaltung von einzelnen Bauteilen und ikonographischen Programmen. Ausgehend von der Tatsache, daß unter Abt Odilo bei den Cluniazensern nicht nur erstmals doppelgeschossige Westbauten auftauchten, sondern auch die Bedeutung des Totengedächtnisses zunahm, stellte Kristina Krüger für das Obergeschoß des Westbaus der Klosterkirche von

Payerne die These auf, man habe diesen Raum für die Totenliturgie benutzt. Da in den zeitgenössischen Quellen für diese Kapelle weder Altäre noch liturgische Handlungen faßbar sind, stützte sich die Referentin in erster Linie auf die etymologische und exegetische Klärung des Begriffs Galiläa, dessen früheste Verwendung als Architekturterminus mit dem Aufkommen der cluniazensischen Westbauten im 11. Jh. zusammenfiel, und der in der Exegese seit dem 9. Jh. als Übergang vom Tod ins ewige Leben interpretiert wurde. Während das Untergeschoß von Westbauten in seiner Funktion als Kircheneingang bisher oft mit dieser Auslegung in Verbindung gebracht wurde, ist deren Übertragung auf eine Totenliturgie im Obergeschoß neu. Der Michaelsaltar, der oft, wenn auch spät, in diesem Bauteil nachgewiesen ist, wäre für die Totenmemoria geradezu prädestiniert.

In einer sehr kritisch geführten Diskussion wurde vor allem der Mangel an Quellen beanstandet, die direkt

auf die Totenliturgie in Payerne bezogen werden können. Ohne daß dies explizit zur Sprache gebracht wurde, ging es dabei eher um ein methodisches als um ein inhaltliches Problem. Zu sehr versteiften sich die kritischen Stimmen auf das Fehlen schriftlicher Belege und übersahen dabei die Möglichkeiten, die sich durch Krügers Vorschlag für die Diskussion um das Problem der Funktion cluniazienischer Westbauten eröffneten. Indirekten Rückhalt erhielt die These Krügers durch die Beiträge von Kerstin Englert, Catherine Jolivet-Levit und Cristiana Filippini, die zeigten, daß die Totenliturgie im Narthex sowohl in Byzanz als auch im Westen auf eine ältere Tradition zurückgeht. So wurde der im 14. Jh. faßbare byzantinische Kirchentypus des Mantelbaus, bei dem ein Zentralraum in verschiedenen Varianten von Annexen umfassen wird, teilweise als Begräbnisstätte genutzt. Auch für die Karanlık kilise in Göreme (Kappadozien) und für S. Clemente in Rom konnten im Narthex Bestattungen nachgewiesen werden. Die Themen der Fresken, z. B. die Auffahrt Christi in Göreme oder die unter dem Grabwunder des hl. Clemens betende Stifterfamilie in Rom, passen zwanglos zur Nutzung dieser Bauteile für Begräbnisse.

Auch Brigitte Kurmann-Schwarz deutete ein ikonographisches Programm im Zusammenhang mit der Totenmemoria: die Glasmaleereien im Chor der Klosterkirche von Königfelden. Nach der Ermordung Albrechts von Habsburg im Jahre 1308 stifteten seine Witwe Elisabeth und deren Tochter Agnes 1311 am Ort des Verbrechens ein Kloster »... unseres lieben herren und wirtes chuenk Albrehtes und aller unser vorderen selen ze hilfe und ze troste«. Deshalb und weil das »Gute Sterben« eines der Hauptziele des mittelalterlichen Menschen war, erklärte Kurmann-Schwarz den im Achsfenster dargestellten Tod Christi und dessen *'imitatio'* in den Marien- und die Märtyrerszenen der Seitenfenster als Vorbild für die im Chor Betenden im Sinne einer *'ars moriendi'*. Der in der anschließenden Diskussion aufgeworfene Einwand, das Programm sei *'monnaie courante'* und enthalte keine spezifisch auf die Totenliturgie ausgerichteten Darstellungen, trifft zwar zu. Der dokumentierte Anlaß für die Stiftung erlaubt es jedoch, auch dann nach Darstellungen zu suchen, die auf das Totengedächtnis verweisen, wenn dieselben Motive in einem anderen Zusammenhang zu einer anderen Interpretation führten.

Mehrere Beiträge beleuchteten Form, Funktion und Finanzierung von Memorialkapellen, die an ein bereits bestehendes Kirchengebäude – etwa zwischen den Strebepfeilern des Langhauses – angebaut wurden. Dieses seit dem frühen 13. Jh. häufige, bisher jedoch nur selten untersuchte Phänomen (Höger, Grewolls) erwies sich für das Kolloquium als besonders ergiebig. Treibende Kraft für die Entstehung dieser Stiftungen war der Glaube, daß eine Messe für einen Einzelnen für die Jenseitsvorsorge effizienter sei als das Totengedenken in der Gemeinschaft. Am Beispiel von Bauten unterschiedlichster Größenordnung zeigten Christian Freigang, Julian Gardner und Nicolas Schätti, daß es sich bei den frühen Stiftungen meistens nur um die Gründung einer Kaplanei für den Memorialgottesdienst an einem Altar in einer Seitenkapelle oder an einem Langhauspfeiler handelte. Obwohl schon in den frühen Quellen von *'capella'* und *'edificare'* die Rede ist, war die Kaplaneigründung erst seit dem ausgehenden 13. Jh. gelegentlich an den Bau einer Kapelle, eines Seitenschiffjochs oder eines Pfeilers gekoppelt, dieser Architekturteil dadurch mit einem bestimmten Stifter verbunden. Der Begriff der Privatkapelle ist somit problematisch, denn er meint in erster Linie einen privaten Andachtsraum. Dagegen stellte die Stiftung eine Art Nutzungsvertrag dar, durch den sich der Stifter in erster Linie zur Übernahme der Kosten für liturgisches Personal, Ausstattung und Unterhalt verpflichtete. Diese Kosten dürften die Bauausgaben für eine Kapelle bei weitem überschritten haben, da sie meist für eine sehr lange Zeitspanne anfielen. Die sichtbar einheitliche Konzeption der nachträglich angebauten Seitenkapellen der Frühzeit erklärt sich also dadurch, daß die Stifter vorerst nur selten in den Kapellenbau eingriffen, da die architektonische Form bei Stiftungen eine sekundäre Rolle spielte. Ob die Kapellenstiftungen durch Laien mit dem gesteigerten Interesse in Verbindung gebracht werden kann, das der Kathedraleklerus seit dem frühen 13. Jh. den Laien entgegenbrachte?

Erst die jüngste Forschung hat die Existenz von liturgisch unabhängigen Nebenkapellen, wenn auch in geringerem Umfang als im Westen, auch in der Ostkirche gesichert. Während man Annexbauten bei byzantinischen Kirchen bisher fast ausschließlich als Prothesis und Diakonikon gedeutet hatte, konnte Jean-Michel Spieser an zahlreichen Beispielen nachweisen, daß einige dieser Räume eigene Altäre aufwiesen und verschiedenen Formen der Liturgie dienten.

Mehrere Beiträge gingen der Frage nach, ob innerhalb eines Sakralbaus Raumteile mit unterschiedlicher liturgischer Funktion architektonisch differenziert wurden, und inwieweit liturgische Traditionen die Architekturformen eines Neubaus beeinflussen konnten. Anhand oberitalienischer Bettelordenskirchen, die nur in Ausnahmefällen den im Norden verbreiteten Langchor aufweisen, zeigte Fulvio Zuliani, daß ein Wechsel in den architektonischen Formen des Langhauses in der Forschung oft fälschlich mit einer Planänderung oder einem neuen Architekten in Verbindung gebracht wurde: Quellen und bauarchäologische Untersuchungen lehren, daß es sich dabei meist um eine Separierung und Akzentuierung des Mönchschores durch besondere architektonische Formen wie größere Jochhöhe und -breite, unterschiedliche Pfeiler- und Gewölbetypen usw. handelt.

In ähnlicher Art interpretierte Stephan Gasser einen Formenwechsel im Langhaus der Kollegiatskirche von Neuenburg, wo dem östlichen Doppeljoch mit sechsteiligem Gewölbe, Stützenwechsel und zweizonigem Aufriß gegen Westen drei querrechteckige Einzeljoche mit vierteiliger Wölbung, einheitlichen Pfeilern und dreigeschossiger Wandgliederung folgen. Er deutete das Doppeljoch, an dessen Ostseite s. E. der Lettner stand, als den mit architektonischen Mitteln ausgezeichneten Standort des Kreuzaltars.

Der unterschiedliche Standort des Lettners und damit die Situierung des Mönchschores war auch der Ausgangspunkt der Erörterungen von Alain Villes. Er stellte fest, daß neben der »klassischen« französischen Kathedrale, deren liturgischer Chor mit dem architektonischen übereinstimmt, ein Bautypus existiert,

bei dem das Sanktuarium wegen der Kürze des architektonischen Chores und des Fehlens von Umgang und Radialkapellen weit ins Langhaus hineinreicht. Die Gründe für diese Disposition, die man v. a. im französisch-deutschen Grenzgebiet findet (Reims, Châlons-en-Champagne, Toul, Metz, Lyon, Genf usw.), sah Villes in erster Linie in der Respektierung liturgischer Traditionen. So übernahm man etwa beim Errichten einer neuen Kirche oft Grundzüge des Vorgängerbaus, um den Standort eines wichtigen Altars oder Bischofs-thrones beibehalten zu können. Mit diesem Neuanfang forderte Villes einleuchtend, die aus stilkritischen Überlegungen resultierenden Termini »französische Gotik«, »deutsche Gotik« o. ä. unter dem Gesichtspunkt der »liturgisch gewachsenen Landschaft« zu überprüfen.

Daß Standorte von Altären, Heiligengräbern u. dgl. nur dann geändert wurden, wenn ein zwingender Grund vorlag, ging auch aus den Untersuchungen Werner Jacobsens hervor, der die liturgischen Dispositionen in der Abteikirche von St-Denis von der Revolution bis in die karolingische Zeit zurückverfolgte. Wohl konnte ein Wandel in der Liturgie wie die Errichtung eines Ludwigaltars nach der Kanonisierung des Königs im Jahre 1297 oder ein wichtiger Anlaß wie die Krönung der Katharina de' Medici 1610 Auswirkungen auf Raumaufteilung und Ausstattung des Sanktuariums haben. Andererseits dürften die 1575 beschriebenen Positionen der wichtigsten Altäre (Salvator, Dionysius und Dago-ber) sowie das Grab Karls des Kahlen auf die Gegebenheiten im karolingischen Fulrat-Bau zurückgehen. Jacobsen bestätigte somit, worauf die jüngere Suger-Forschung (Binding, Speer, Neuhauser u. a.) in letzter Zeit immer wieder hingewiesen hatte, den Vorrang der liturgischen Kontinuität vor dem schöpferischen Akt. Angelpunkt der anschließenden Diskussion bildete die These Jacobsens, der Binnenchor sei bis auf das Grab des Kirchenpatrons leer gewesen. Die vom Referent sup-

ponierte Funktion dieses Leerraums als eine Art 'salle polyvalente' – Pilgerbereich, aber auch Zeremonienort bei der kriegsbedingten Verlegung der Heiligengräber in die Krypta – erregte sowohl Aufmerksamkeit als auch Skepsis.

Nachdem die römischen Stationsgottesdienste unter rein liturgischen Gesichtspunkten bereits in mehreren Vorträgen beleuchtet worden waren, untersuchte Gottfried Kerscher, inwieweit sich die Liturgie der Ewigen Stadt im avignonesischen Exil auf den Bau des Papstpalastes ausgewirkt haben könnte. Im Gegensatz zur früheren Forschung (Schimmelpfennig) stellte er fest, daß nicht jeder der römischen Stationskirchen in Avignon eine Palastkapelle entsprach, sondern daß man vom Stationskirchensystem lediglich das transitorische Element übernahm. Nachdem der Papstpalast in der Anfangszeit aus einer Reihe von Einzelbauten bestanden hatte, deren Kapellen nur über Brücken und Treppen miteinander verbunden waren, hatten Liturgie und repräsentativ-höfisches Zeremoniell der Päpste zur Folge, daß der Gebäudekomplex beim Ausbau ab 1337 vereinheitlicht wurde. Dahinter vermutete Kerscher die Absicht der Kurie, sich durch eine Nachbildung Roms zu legitimieren, was in der Diskussion zahlreiche Fragen anregte: Ist es, da die Übernahme der römischen Stationsliturgie in voravignonesischer Zeit in Anagni, Viterbo, Rieti usw. keine architektonischen Veränderungen nach sich gezogen hatte, angebracht, einen direkten Zusammenhang zwischen Liturgie/Zeremoniell und Bauarbeiten herzustellen? Trifft der oberflächliche Anschein zu, daß der Papst als Herrscher Avignons aus seiner Stadt keine *'nova Roma'* machte? Oder gab es andere, bisher nicht erhellte Arten der *'imitatio Romae'*?

Einige Beiträge untersuchten das Verhältnis zwischen realer und abgebildeter Liturgie. Andreas Bräm und Jean Wirth befaßten sich mit der Darstellung liturgischer Handlungen in Handschriften, wobei sich letzterer auf Pervertierungen der Liturgie in den Drolierien

beschränkte (Ersatz der Handelnden durch Tiere, sodomistische Darstellungen, Anbetung der Dame als Heilige usw.). Im Gegensatz zur amerikanischen Forschung sah Wirth nur ausnahmsweise einen Bezug zwischen diesen Darstellungen und dem Text, dem sie beigegeben sind. Häufiger paraphrasierten hingegen die Drolierien die Darstellungen in den unmittelbar benachbarten Miniaturen auf belustigende Weise. Während sich der Vortrag darauf konzentrierte, das Thema anhand von zahlreichen Beispielen zu dokumentieren, fragte die Diskussion nach Funktion und Daseinsberechtigung dieser Darstellungen. Nur eine Minderheit der Drolierien gibt ihre Inhalte in der im Vortrag gezeigten Härte wieder, vermutlich auf Wunsch des Auftraggebers, nicht des Miniaturisten. Aufschlußreich war zudem die Feststellung, daß die pervertierten Darstellungen nur bei ernsthaftem Textinhalt vorkommen. In einprägsamen Bildern wird dadurch die Welt des Guten und Rechten derjenigen des Schlechten, Verkehrten gegenübergestellt. Diese didaktische Funktion dürfte jedoch auch ein willkommener Vorwand gewesen sein, um profane Inhalte in die sakrale Welt einzuschleusen.

Nicolas Bock untersuchte das teilweise von der kirchlichen Liturgie geprägte Zeremoniell in den Statuten des 1352 durch Ludwig von Tarent, König von Neapel, gegründeten »Ordre du Saint-Esprit au Droit-Désir« und stellte fest, daß die ca. 50 Miniaturen, mit denen die Statuten illustriert sind, ein idealisiertes Bild des Hofzeremoniells geben. Die Ursachen dafür sind nicht im Künstlerischen zu suchen, sondern im Politischen. Ludwig, der nur durch die Heirat mit Johanna I. von Anjou König geworden war, versuchte offensichtlich, durch pointierte Darstellungen seinen Herrschaftsanspruch zu untermauern. So erklärt sich etwa die ausführliche Schilderung des Krönungsaktes oder die bildliche Wiedergabe des Fußkusses, der – vom päpstlichen Zeremoniell übernommen – am Hofe Ludwigs wohl nie ausgeführt wurde.

Schließlich sah Peter Kurmann am 1971/72 rekonstruierten Wechselburger Lettner (um 1230/35) eine Aufweichung der Grenzen zwischen realer und dargestellter Liturgie. Wie in zahlreichen anderen Kirchen liegt die Kreuzigungsgruppe auf dem Lettner auf der Achse des Kreuzaltars (hier unter einem vorkragenden Ziborium), so daß die Darstellung des Todes Christi mit ihrer unblutigen Wiederholung in der Eucharistie korrespondiert. Die Figuren Abrahams und Melchisedeks, Repräsentanten der Eucharistie bei Abwesenheit des Priesters, flankieren den Lettnerdurchgang hinter dem Altar. Der Einbezug realer Personen und liturgischer Handlungen ins ikonographische Programm ist im Gegensatz zu Frankreich in Deutschland kein Einzelfall. Auch die Kreuzigungsgruppe am Lettner von Naumburg, die so angebracht ist, daß, wer den Chor betreten will, unter den ausgebreite-

ten Armen Christi und zwischen diesem und den Assistenzfiguren durchgeht, ist im Zusammenhang mit dem Gottesdienst direkt verständlich. Eine ähnliche Verräumlichung des Bildprogramms zeigen die Torhalle von Meissen, das Südportal des Straßburger Münsters mit dem Weltgerichtspfeiler und die Turmhalle des Freiburger Münsters. Wie in der Diskussion bemerkt wurde, wird der Betrachter nicht nur durch diese Disposition, sondern auch durch die zunehmend realitätsgetreue Wiedergabe der Figuren unmittelbar in die Bildwelt miteinbezogen. Es wurde angeregt, die Frömmigkeits- und Predigtliteratur dieser Zeit auf parallele Mentalitätsströmungen abzusuchen und die Beziehungen zur byzantinischen Monumentalmalerei, bei der das Einbeziehen des Betrachters ein Grundprinzip ist, neu zu untersuchen.

Stephan Gasser

Hohe Kunst im Zeitalter des Schönen Stils.

Das Bielefelder Retabel im Kontext spätmittelalterlicher Geschichte, Frömmigkeit und Kunst

Tagung im Bielefelder Zentrum für interdisziplinäre Forschung, 22.-24. Juni 2000

Dreißig Szenen aus der Heilsgeschichte und in deren Mitte eine Muttergottes umgeben von prächtig gekleideten Heiligen — das Bielefelder Marienretabel muß die Zeitgenossen stark beeindruckt haben, als es zu Beginn des 15. Jh.s in der dortigen Neustädter Marienkirche aufgestellt wurde (*Abb. 1, 2*). Das dem Dortmunder Meister des Berswordt-Altars zugeschriebene Werk war durch eine heute verlorene Rahmeninschrift auf 1400 datiert. Zum 600. Jubiläum fand am Zentrum für interdisziplinäre Forschung in Bielefeld eine von Hartmut Krohm (Berlin) geleitete Tagung statt. Sie sollte das Bielefelder Retabel, das früher durchaus als epigonenhaft angesehen wurde, durch eine interdisziplinäre Betrachtung »aufwerten«, so Krohm, und dem Berswordt-Meister seinen angemessenen Rang in der Kunst der Epoche zuweisen.

Neues brachte die Disziplinengrenzen überschreitende Kontextualisierung in der Stifterfrage. Perspektivenkreuzungen führten zu Bewegung in der Diskussion. Der Kunsthistoriker Götz Pfeiffer (Berlin) machte genuine Arbeitsfelder des Historikers für die Untersuchung von Kunstwerken fruchtbar. Archivalisch ist belegt, daß die Marienkirche in Bielefeld um 1400 einen Marienaltar erhält; es ist aber nicht gesichert, daß es sich dabei um eine Retabelstiftung handelte, geschweige denn um das erhaltene Werk. Pfeiffer schlägt als Stifter den Landesherrn der Grafschaft Ravensberg, den Herzog Wilhelm den Älteren von Berg (1361-1408) vor, und schließt damit sowohl das Stift insgesamt als auch einen oder mehrere einzelne Stiftsherren als Auftraggeber aus. Das ist deshalb hervorzuheben, weil der Vorschlag das enge Forschungsfeld des werkge-