

WILHELM PAESELER

DIE RÖMISCHE WELTGERICHTSTAFEL IM VATIKAN

Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes
und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts

INHALTSÜBERSICHT

Einleitung	313
I. Überliefertes Bildgut	317
II. Neugeprägte Motive	347
III. Wirkung der Neuprägungen	362
IV. Datierung und Stilkritik	379

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alinari-Florenz: Abb. 279, 282, 304, 315. Anderson-Rom: Abb. 275, 276, 284, 285, 287, 289, 291, 295, 297, 302, 305, 306, 310, 311, 313.
Bad. Landesamt für Denkmalpflege, Karlsruhe (Phot. Kratt): Abb. 273, 280. Brogi-Florenz: Abb. 293, 318. Herzog-August-Bibliothek,
Wolfenbüttel: Abb. 292. Ist. Naz. Luce-Rom: Abb. 294, 312, 314, 319. Gabinetto Fotografico des Unterrichtsministeriums, Rom:
Abb. 301, 303. Nationalbibliothek, Paris: Abb. 272. Sansaini, Rom: Abb. 296, 316, 317. Staatsbibliothek, Bamberg: Abb. 286. Archivio
Fotograf. Gall. Mus. Vaticani: Abb. 271, 277, 278, 281, 288, 290, 299, 300.
Nach Marcel Aubert, Die gotische Plastik Frankreichs 1140–1225: Abb. 298. Nach Otto Homburger: Die Anfänge der Malschule von
Winchester: Abb. 283. Nach Zeichnungen des Verfassers: Abb. 274, 307, 308, 309.

EINLEITUNG

WIE sehr die Möglichkeit zur ikonographischen und stilkritischen Durchdringung oft eines weitschichtigen Materials am zufälligen Bekanntwerden eines einzigen Stückes haften kann, zeigt nachdrücklich jene Weltgerichtstafel, die unlängst überraschend aus den Magazinen der Vatikanischen Sammlungen auftauchte¹. Sie ist Teil eines Werkzusammenhanges, dessen einzigartige Stellung in der Geschichte der europäischen Malerei zwar langsam, aber seit der letzten Jahrhundertwende immer klarer erkannt worden ist. Mit einer nahezu lückenlos durch die Zeiten der Spätantike sowie des frühen und hohen Mittelalters hinschreitenden Folge baugebundener Malereien bietet Rom der Forschung ein Schauspiel, das sich an keinem Ort unseres Kulturkreises wiederholt². Ein gesteigertes Interesse gewinnt diese Tatsache dadurch, daß am Ende der tausendjährigen Abfolge eine Episode steht, in der sich nichts weniger vollzog als die Geburt der sogenannten neuzeitlichen Malerei – jener Kunst, die nun schon seit nahezu anderthalb Jahrhunderten in einem langsamen, von rückläufigen Bewegungen durchsetzten Prozeß der Selbstverwandlung einem neuen Mittelalter weicht. Im Rom des späten Dugento, das mit den Werken Torritis die große Kunst des Mosaiks in der berückenden Pracht eines Abendhimmels verglühn sah, wurden gleichzeitig die darstellungstechnischen Voraussetzungen einer neuen Bildgesinnung erarbeitet³. Diese Voraussetzungen ermöglichten das Werk Giotto's, der das römische Erbe nach Florenz übertrug.

Wahrlich Grund genug, den verschlungenen Wegen der voraufgehenden Entwicklung aufs eindringlichste nachzugehen! Mit ausgeprägtem römischem Eigengut, das immer wieder seine Lebenskraft behauptet, verbindet sich eine Vielzahl von Einflüssen, die sich aus dem Osten ebenso wie von jenseits der Alpen hier wie in einem Brennsiegel treffen. Eine der wesentlichsten Schwierigkeiten besteht darin, daß sich die Fragen der Chronologie weithin in einem unklaren Zustand der Schwebung befinden. Toesca⁴ hat diesen Tatbestand im Hinblick auf die hochmittelalterliche Epoche vom 11. bis zum 13. Jahrhundert einmal sehr offen formuliert: „Il problema cronologico ... si può risolvere soltanto con approssimazione perchè sono incerti gli argomenti esterni, suggeriti dal vestiario dalla epigrafia o da altro, e gli argomenti stilistici non danno risultati precisi, essendo finora poco accertata la consecuzione di fasi stilistiche, e forse non accertabile mai a sufficienza, in tempo di tradizioni così persistenti.“ In der Tat: mit ihrer überpersönlichen Weise des Kunstschaffens und ihrer normierten Art der Formgebung müssen jene Jahrhunderte den an individuelle Mannigfaltigkeit und raschen, sinnenfälligen Formwandel gewöhnten Blick wie eine Zeit der fast unbedingt „verharrenden Traditionen“ anmuten. In solcher Lage gewinnt besonderes Gewicht ein Werk, dessen geschichtlicher Ort mit Hilfe äußerer Argumente eindeutig bestimmbar

¹ Deoclecio Redig de Campos, *Sopra una tavola sconosciuta del secolo undecimo rappresentante il Giudizio Universale*, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* XI (1935), 139ff. – Derselbe, *Eine unbekannte Darstellung des Jüngsten Gerichts aus dem 11. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5 (1936), 124ff.

² Als unentbehrliche wissenschaftliche Grundlage zu vergleichen das Monumentalwerk von Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.–13. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1916. – Daneben immer noch, nicht zuletzt des Textes wegen, unentbehrlich: Gio. Battista de Rossi, *Mosaici Cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriore al secolo XV*, Roma 1899. – Der Versuch einer entwicklungsgeschichtlichen Behandlung der schwierigen Themenkette bei Raimond van Marle, *La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6^e jusqu'à la fin du 13^e siècle*, Straßburg 1921. – Über die zahlreichen Einzelartikel vgl. die Zitate in dem zuletzt genannten Werk; weiter bei R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Bd. 1, The Hague 1923 und bei Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana*, Vol. I. *Il medioevo*, Torino 1927.

³ Eine eingehende, teilweise mit Unterstützung der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft durchgeführte Untersuchung des Verfassers über die römische Malerei des späten Dugento, speziell über Petrus Cavallini, geht der Vollendung entgegen.

⁴ Toesca, *Storia*, 1024, Anm. 7.

ist und das daher selbst zu einem ordnenden Prinzip für freischwebendes Material wird. So verhält es sich mit dem neuentdeckten römischen Bild (Abb. 271): es tritt auf als klärender und festigender Faktor für eine ganze Gruppe der hochmittelalterlichen Malerei in Rom. Obwohl es ein Tafelbild ist, vermag es diese Rolle zu übernehmen, denn allein schon seine ungewöhnlichen Maße – die Kreisfläche der Tafel, deren Durchmesser 2,425 m beträgt, verbindet sich mit dem unten ansitzenden Rechteck von 1,39 m Breite zu einer Gesamthöhe von 2,89 m – gewährleisten eine enge Beziehung zur Monumentalmalerei.

Damit aber haben wir die Bedeutung des Bildes nur nach einer Richtung hin umschrieben. Nicht minder wichtig ist der Fund hinsichtlich des Bildgegenstandes, der als solcher zu den schwierigsten und interessantesten Aufgaben der Ikonographie gehört. Die Vatikanische Tafel schließt eine Lücke in der Geschichte des italienischen Weltgerichtsbildes, das durch eine eigenartige Zwischenstellung zwischen zwei scharf unterschiedenen Grundtypen Ausblicke nach zwei Seiten hin öffnet. Für die Frage der römischen Entwicklung ist folgende Feststellung von besonderer Tragweite. Im Werk Pietro Cavallinis, der die zukunftsweisenden Geschehnisse der spätdugentistischen Malerei Roms maßgebend beherrscht, zählt bekanntlich ein Weltgericht, dasjenige an der inneren Eingangswand von S. Cecilia in Trastevere, zu den wichtigsten erhaltenen Fragmenten. Dies Werk, so zeigt sich nun, ist nicht denkbar ohne unser Tafelbild. Und zwar im Hinblick auf eine Reihe typisch römischer Bildmotive, die hier zum erstenmal aus besonderen Bedingungen heraus konzipiert wurden und die damit unsere Untersuchung vor letzte Prinzipienfragen der ikonographischen Forschung stellen.

Redig de Campos, der Entdecker der Vatikanischen Tafel, hat deren ursprünglichen Aufstellungsort mit anerkennenswertem Scharfsinn ermittelt. Aus drei auffälligen inhaltlichen Merkmalen – der bis dahin nicht nachweisbaren Darstellung des heiligen Stephanus im Weltgericht, der ebensowenig üblichen Bevorzugung des Apostels Paulus und endlich dem Stand der beiden Stifterinnen, zweier Klosterfrauen mit der Beischrift *DŌ(N)A BENEDICTA · ANCILLA DĪ † CONSTANTIA · ABBATISSA ·* – erschließt er ein Frauenkloster, dessen Titel zu den Heiligen Stephanus und Paulus in Beziehung stand. Ein solches befand sich in der Tat in Rom: das Kloster S. Stephani (et Cesarei) ad beatum Paulum, das dem Bau von S. Paolo fuori le mura eng benachbart war: „intro atrium beati Pauli fundatum“; seine Kirche muß also zur Basilika des Apostelfürsten gleichsam im Verhältnis einer Nebenkapelle gestanden haben. Für diese Kapelle wäre mithin das Tafelbild gemalt worden – eine Vermutung, die sich auch durch weitere Belege bestätigen läßt.

Weniger einleuchtend dürfte die bisher vorgeschlagene Datierung zwischen 1040 und 1080 sein, die darauf beruht, daß man die beiden in der Inschriftzeile unter dem Auferstehungsstreifen genannten Maler Nikolaus und Johannes mit jenen gleichnamigen Künstlern glaubte identifizieren zu können, die zusammen mit einem dritten, Stephanus, die Fresken der Apokalypse in S. Elia bei Nepi signiert haben und sich als Römer bezeichnen. Das Weltgerichtsbild gehöre also in den Umkreis der „römisch-benediktinischen Malerschule des 11. Jahrhunderts“. Die von de Campos beigezogenen paleographischen Gesichtspunkte und die stilkritischen Vergleiche mit den berühmten, dem späten 11. Jahrhundert entstammenden Fresken in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom sind an anderer Stelle zu erörtern; die Malereien von S. Elia bei Nepi, über deren Datierung das letzte Wort unseres Erachtens noch nicht gesprochen ist, bleiben dagegen am besten überhaupt aus dem Spiel. Im übrigen ist die Berufung auf gleichlautende Künstlernamen in sich problematisch. Wie viele Maler des italienischen Hochmittelalters mögen die Namen Nikolaus und Johannes geführt haben! Ein Beispiel aus dem 13. Jahrhundert zeigt, welche Vorsicht gerade in



Abb. 271. Vatikan, Pinakothek, Weltgerichtstafel

dieser Richtung geboten ist. Das 1291 vollendete Apsismosaik von S. Giovanni in Laterano wurde von Jakobus Torriti, einem Angehörigen des Franziskanerordens, gefertigt. Torritis Mitarbeiter (socius), ebenfalls Franziskaner, trug den gleichen Namen Jakobus (von Camerino). Nun war in den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts in der „scarsella“ des Florentiner Baptisteriums ebenfalls ein Franziskaner Jakobus als Verfertiger von Mosaiken tätig. Eine Identität des letzteren mit einem der erstgenannten ist wegen des weiten Zeitabstandes ausgeschlossen. Also dreimal im 13. Jahrhundert ein Mosaizist des gleichen Namens Jakobus, und zudem alle drei Mitglieder des Franziskanerordens! – Über eine ganz entscheidende Tatsache hat man sich vornehmlich Rechenschaft zu geben: daß nämlich ein Tafelbild wie das vorliegende die Kunstwissenschaft vor schier unabsehbare Probleme stellen würde, wenn es wirklich ein Werk des 11. Jahrhunderts wäre. Eine überraschende Einmaligkeit kommt ihm gleichwohl zu, auch wenn es, wie die folgende Studie zu zeigen hofft, dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts angehört.

Der Stoff unserer Untersuchung gruppiert sich unter folgende Fragen:

- I. Welche Bildmotive verknüpfen die Tafel mit der bisherigen Entwicklung der Weltgerichtsdarstellung?
- II. Welche Bildmotive erweisen sich als örtlich und zeitlich bedingte Neuprägungen?
- III. Welche Neuprägungen lassen sich in ihrer Wirkung in der Geschichte des römischen Weltgerichtsbildes weiter verfolgen?
- IV. Welche Datierung ergibt sich aus den ikonographischen Merkmalen, und welche stilgeschichtlichen Folgerungen für die Entwicklung der römischen Malerei sind mit dieser Datierung verbunden?

I. ÜBERLIEFERTES BILDGUT

ZUR Anknüpfung an die vorausgehende Geschichte des Bildgegenstandes sei zuerst die nächstliegende Möglichkeit einer Prüfung unterzogen. Gab es auf römischem Boden eine Tradition der Weltgerichtsdarstellung, die als Voraussetzung für das neuentdeckte Werk in Betracht käme? Diese Frage fordert eine Auseinandersetzung mit Joseph Wilperts Auffassung über Ursprung und Frühgeschichte des Weltgerichtsbildes. Der Forscher glaubt dasselbe, wie so viele, ja eigentlich alle entscheidenden Gegenstände des christlichen Darstellungskreises, aus der ewigen Stadt herleiten zu müssen. Daß Rom schon zur Zeit Gregors des Großen (590–604) das Gerichtsbild gekannt habe – diese Behauptung⁵ wird zwar nur in Form einer Hypothese ausgesprochen. Unbestreitbare Tatsache aber ist angeblich das Vorkommen der vollständig ausgebildeten Darstellung in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Wilpert beruft sich⁶ auf eine Notiz in den *Gesta abbatum Wiremuthensium* des Beda Venerabilis (672/73–735). Dieser berichtet⁷, Abt Benedikt von Wearmouth habe von seiner vierten, unter Papst Agatho (678–681) ausgeführten Romreise Bildvorlagen für die Ausschmückung der seit 674 entstandenen Klosterkirche zu Wearmouth mitgebracht. Der Zyklus umfaßte eine Darstellung der Gottesmutter und der Apostel für die Chorpartie⁸ und eine Folge von Szenen aus den Evangelien für die südliche, aus der Apokalypse für die nördliche Langwand. Die für Wilpert entscheidende Stelle findet sich in Bedas Ausführungen über die beabsichtigte religiöse Wirkung des Zyklus: „... quatenus intrantes ecclesiam omnes etiam litterarum ignari ... vel semper amabilem Christi sanctorumque eius ... contemplarentur adspectum; vel dominicae incarnationis gratiam vigilantiore mente recolerent, vel extremi discrimen examinis quasi coram oculis habentes, districtius se ipsi examinare meminissent.“ Wilpert übersetzt: „... damit die Eintretenden alle, auch die des Lesens unkundigen, überall, wohin sie den Blick wenden würden, das liebenswürdige Antlitz Christi und seiner Heiligen schauen könnten, sei es im Bilde des gnadenvoll Menschgewordenen, sei es in dem des Letzten Gerichtes, um bei dem Anblick desselben innerlich Einkehr zu halten und strenger mit sich selbst ins Gericht zu gehen.“ Diese Übersetzung ist frei und philologisch anfechtbar. Keineswegs sind die beiden letzten Satzglieder als erläuternde und entfaltende Apposition zu „aspectus Christi“ im ersten Glied gedacht. Was hier vorliegt, ist eine Periode aus drei gleichgeordneten Satzteilen, die der Dreiteilung des Bildstoffes entsprechen. „Damit alle, die die Kirche betreten, auch die des Lesens Unkundigen, immer in dem lieblichen Anblick Christi und seiner Heiligen verweilen möchten“ – dieser erste Teil der Periode bezieht sich auf den Schmuck der Chorpartie, wo Christus als das von Maria gehaltene göttliche Kind zwischen den Aposteln erscheint. „Damit sie die Gnade, die in der Fleischwerdung des Herrn beschlossen liegt, mit höchst aufmerksamem Sinn bedenken möchten“ – eine Anspielung auf den evangelischen Zyklus. „Damit sie, die Prüfung der letzten Entscheidungszeit gleichsam vor Augen, daran denken möchten, sich selbst um so strenger zu prüfen“ – hier hat der Schreiber die Darstellungen des apokalyptischen Kreises im Auge. Daß sich unter diesen ein besonderes Weltgerichtsbild befunden habe, kann aus der Wendung „extremi discrimen examinis“ nicht abgeleitet werden; diese bezeichnet

⁵ Wilpert, 1038.

⁶ Wilpert, 1029.

⁷ Migne, *Patrologiae cursus completus, series latina*, Bd. 94, 717.

⁸ Julius von Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters (in: Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 123), Wien 1891, 66, sieht darin eine Darstellung des Pfingstfestes; im übrigen versucht von Schlosser den Nachweis, daß sich diese Darstellung auf einer Art Ikonostasis befunden haben müsse.

vielmehr die in den Bildern der Apokalypse dargestellten endzeitlichen Ereignisse in ihrer Gesamtheit⁹. Die ältesten auf uns gekommenen apokalyptischen Zyklen, in Bilderhandschriften des 9. und 10. Jahrhunderts, enthalten tatsächlich keine Weltgerichtsbilder. Die ersten Kodizes, die ein solches einfügen, sind die um 1000 entstandene Reichenauer Handschrift der sogenannten Bamberger Apokalypse¹⁰ und gewisse Beatus-Handschriften des späteren 10. Jahrhunderts¹¹; die Darstellung der letzteren steht aber jenseits der eigentlichen Entwicklung des Weltgerichtsbildes. Welcher Technik auch immer die Vorlagen angehörten, die Benedikt aus Rom mit nach Wearmouth brachte – den erhaltenen Buchzyklen, speziell denen des von Neuß als italisch bezeichneten Typus, dürften sie inhaltlich auf jeden Fall nahegestanden haben¹². So ist ein Weltgerichtsbild in diesem Zusammenhang nicht nur unbeweisbar, sondern erscheint im Hinblick auf das Darstellungsgut der Miniaturen geradezu als ausgeschlossen.

Die früheste erhaltene Gerichtsdarstellung glaubt Wilpert¹³ in der alten Clemensbasilika in Rom entdeckt zu haben; er weist sie der Zeit Leos IV. (847–855) zu. Es handelt sich um zwei durch eine Nische getrennte Bildfelder im nördlichen Seitenschiff, für deren Beurteilung man heute ganz auf Wilperts farbige Wiedergabe angewiesen ist. Infolge der Wandfeuchtigkeit sind die schon bei der Entdeckung sehr fragmentarischen Malereien inzwischen so gut wie völlig der Zerstörung anheimgefallen. Die bei Wilpert festgehaltenen Reste des linken Bildes erlauben den Schluß auf eine dichtgedrängte Menschengesamtheit inmitten eines edelsteingeschmückten Mauerringes, also auf eine Darstellung des himmlischen Jerusalem, deren sehr enge Parallele sich am Triumphbogenmosaik von S. Prassede¹⁴ aus der Zeit Pasquas I. (817–824) findet. Die Datierung ins 9. Jahrhundert ist also wohl gerechtfertigt. Das Bild rechts, noch stärker zerstört und noch undeutlicher, zeigt ein Gewirr von Menschen, die von Teufeln gequält werden – also offenbar eine Darstellung der Hölle. Die beiden Bilder können nicht gleichzeitig entstanden sein. Am rechten Rand des linken und am linken Rand des rechten Feldes, also in symmetrischer Entsprechung, sind merkwürdige Gerätschaften übereinander angeordnet: Waage, Elle, Scheffel, Meßkrug (rechts nur die beiden letzten erhalten). Am linken Bild sind diese Darstellungen, wie Wilpert selbst bemerkt, ohne Schlüsse daraus zu ziehen, später hinzugefügt; es wurde über einen Teil der gemalten Stadtmauer hinweg für sie eine neue Stuckschicht aufgetragen. Die Geräte rechts sind dagegen mit dem Höllenbild gleichzeitig. Die einzige Erklärung besteht darin, daß die Hölle später gemalt und durch die Maßgeräte – eine Anspielung auf Lohn und Strafe – zur Paradiesesdarstellung in inhaltliche Beziehung gesetzt worden ist. Das dürfte am ersten im 11. Jahrhundert geschehen sein. Den Terminus ante bezeichnet jedenfalls die bald nach dem Normannenbrand von 1084 erfolgte Preis-

⁹ In diesem Sinne interpretiert übrigens schon Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1892, 332; für ihn ist die Stelle „anscheinend ein Beweis, daß man . . . in Rom (woher ja die Vorlagen stammten), noch kein eigentliches Weltgericht kannte“.

¹⁰ Vgl. Wilhelm Neuß, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*, Münster in W. 1931, 263f. Mit Recht bezeichnet Neuß die Darstellung in der Bamberger Apokalypse als „ein Weltgerichtsbild, dessen Züge, Teile wenigstens, aus der Wandmalerei entlehnt sein dürften“. – Abbildung der Miniatur bei Heinrich Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse, eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre „1000“*, München 1921, Taf. 48; die Wiedergabe bei Karl Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst I*, Freiburg i. Br. 1928, Abb. 298, ist seitenverkehrt.

¹¹ Vgl. Neuß, a. a. O., 215ff.

¹² Mit J. von Schlossers Vermutung (*Beiträge*, 66), daß es sich um Tafelbilder handle, wird man sich schwerlich befreunden können. Künstle, *Ikongraphie I*, 561, redet geradewegs von Miniaturen einer Handschrift. Sehr einleuchtend Neuß, a. a. O., 264: „Auf eine illustrierte Handschrift scheint mir der Kontext nicht hinzudeuten, sondern eher auf selbständige Bilder; aber er wird sich diese in Rom vielleicht nach einer Handschrift haben kopieren lassen. Aber selbst ein großer Wandgemälde-Zyklus konnte schwerlich so reich sein, wie es die Urvorlage unserer Handschriften gewesen sein muß. Daß diese in Italien zu Hause war, dafür sprechen sehr starke Gründe.“

¹³ Wilpert, 1032ff. und Taf. 211–212.

¹⁴ De Rossi, *Mosaici*, Taf. 26.

gabe der alten Kirche. Das Bildmotiv entstammt nördlichem Darstellungsgut; die nächste Beziehung zeigt die Hölle des nordisch bedingten Weltgerichts von S. Angelo in Formis bei Capua, das in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstand. – Wir haben es also in S. Clemente mit einer in zwei zeitlich verschiedenen Ansätzen erfolgten Gegenüberstellung von Paradies und Hölle, von Lohn und Strafe zu tun – keineswegs mit einer Vergegenwärtigung des Gerichtsaktes und somit nicht mit einem Weltgerichtsbild. Wilpert will zwar in ein paar kümmerlichen gelben Farbspuren oben im linken Bild die Trittbretter von Thronen erkennen und ergänzt den Hauptstreifen einer Gerichtsdarstellung mit den sitzenden Aposteln und dem thronenden Richter, für den, ohne den allergeringsten Anhalt, die Mandorla, der Regenbogen, eine Engelseskorte und die Begleitung der Fürbitter behauptet wird. Es bedarf keiner Frage, daß die gelben Farbspuren nichts anderes sind als die Reste des hinten, also im Bildfeld oben sich schließenden Mauerrings, der ähnlich angeordnet zu denken ist wie in S. Prassede.

Ein nicht erhaltenes römisches Weltgerichtsbild des frühen Mittelalters sucht Wilpert¹⁵ an der inneren Eingangswand von S. Giovanni in Laterano nachzuweisen. Als Quelle wird eine Notiz Panvinios aus dem 16. Jahrhundert¹⁶ beigezogen: „Frons basilicae intus tota picturis antiquis et parum elegantibus ornata est, Christi scilicet Servatoris novissimo die humanum genus iudicantis.“ Hier ist in der Tat schwerlich von etwas anderem als von einem Weltgericht die Rede. Wilpert beruft sich für seine Frühdatierung auf Panvinios abfällige Charakteristik „alt und wenig elegant“. Das könne auf die Zeit Sergius' III. (904–911) hinweisen, der die im Erdbeben von 896 zerstörten Mosaiken der Hochwände durch Malereien ersetzte, – schließe aber auch eine noch frühere Entstehung nicht aus. „Letzteres dürfte vorzuziehen sein, weil die Fassade bei dem Erdbeben (896) stehenblieb und eine Kirche wie der Lateran des Weltgerichts nicht entbehren konnte.“ Für die Beurteilung dieser These sind die Schicksale der Basilika maßgebend. Wir wissen, daß unter Nikolaus IV. (1288–1292) die Fassade, wie die Apsis, völlig neu erbaut wurde. Eine andere Deutung läßt die im Chor befindliche Inschrift „posteriolem et anteriorem ruinas huius sancti templi a fundamentis reedificari fecit et ornari opere mosayco“ nicht zu; Wilperfs Deutung¹⁷ auf den vorderen und hinteren Teil der Apsis ist sprachlich unmöglich. Zudem gehört der einzige Überrest des äußeren Fassadenmosaiks, der Salvatorkopf, der hoch oben in ein Medaillon der Galilei-Fassade eingelassen ist, stilistisch ins späte Dugento und offenbar in den Umkreis Torritis, der laut Inschrift unter Nikolaus IV. das Apsismosaik schuf. So besteht keine Möglichkeit, eine Malerei der Eingangswand über das späte 13. Jahrhundert zurückzudatieren. Zieht man dann noch die Brände von 1308 und 1360 in Erwägung, so dürfte die größte Wahrscheinlichkeit dafür sprechen, daß die von Panvinio erwähnten Bilder mit dem Weltenrichter zu den Malereien zählten, die Martin V. (1417–1431) und Eugen IV. (1431–1447) im Lateran ausführen ließen. Damals wurde das Langhaus der Basilika neu ausgemalt – eine Episode, mit der die Namen Pisanello, Gentile da Fabriano und Masaccio verknüpft sind¹⁸. Auch Werke aus der ersten Hälfte des Quattrocento können dem 16. Jahrhundert „alt und wenig elegant“ erschienen sein. –

Damit sind alle Versuche Wilperfs erschöpft, römische Weltgerichtsbilder vor dem 13. Jahrhundert nachzuweisen.

Die Geschichte der römischen Weltgerichtsdarstellungen beginnt also erst an einem Zeitpunkt, wo der Bildgegenstand anderwärts bereits ein wechselvolles Geschick hinter sich gebracht hat.

¹⁵ Wilpert, 209.

¹⁶ Cod. Vat. lat. 6781, fol. 315.

¹⁷ Wilpert, 186.

¹⁸ Ph. Lauer, *Le Palais de Latran*, Paris 1911, 274.

Die Vatikanische Tafel muß als erstes römisches Beispiel gelten. Wir haben somit die Grundzüge der voraufgehenden außerrömischen Entwicklung ins Auge zu fassen. Da hier nun gerade die entscheidenden Fragen umstritten sind und eine neuere Gesamtbearbeitung des Stoffes fehlt, sind wir genötigt, unsere eigene Auffassung eingehender zu begründen.

Die Lage gegen 1200 ist dadurch bestimmt, daß das Weltgerichtsbild damals schon seit langem in zwei klar voneinander unterschiedenen Fassungen erscheint: in einem östlichen und einem nordwestlichen Typus¹⁹. Alle Versuche, dem Osten die Schöpfung einer selbständigen, unter Umständen als Urform anzusehenden Prägung abzusprechen, sind mißglückt²⁰. Letztlich hat O. Gillen²¹ mit Geschick den von ihm so genannten „griechischen Weltgerichtstypus“ herausgearbeitet. Das älteste erhaltene Beispiel desselben, eine Miniatur im griechischen Evangeliar Ms. gr. 74 der Pariser Nationalbibliothek²² (Abb. 272), entstammt dem 11. Jahrhundert²³. Aber es gibt literarische Spuren, die wesentlich weiter zurückführen. Schon die dem Jüngsten Tage gewidmeten Stellen in den Homilien des syrischen Kirchenlehrers Ephräm (ca. 306–373)²⁴, der in Nisibis und Edessa wirkte, nennen fast alle Motive, die man später als charakteristische Bestand-

¹⁹ Emile Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899, 88, unterscheidet, in den Ausdrücken nicht ganz glücklich, aber den Kern der Sache richtig beobachtend, „un' iconografia latina, molto semplice, che si potrebbe dire evangelica, e una iconografia bizantina assai complicata che si dovrebbe dire apocalittica“.

²⁰ Wilpert läßt (1037, Anm. 1) seine Ausführungen über das angebliche frühe Vorkommen des Weltgerichtsbildes in Rom in der Frage gipfeln: „Ob man jetzt noch wagen wird, die Einteilung der Kompositionsart des Jüngsten Gerichtes in eine ‚östliche‘ und ‚westliche‘, in eine ‚lateinisch-einfache‘ und ‚griechisch-komplizierte‘ weiter aufrechtzuerhalten?“ – Ein ähnlicher Versuch, den Osten als Träger einer selbständigen Fassung auszuschalten, liegt bei Künstle, *Ikongraphie I*, 528 ff., vor. Die allgemein als byzantinisch angesehenen Darstellungsmotive kommen, so sucht Künstle uns glauben zu machen, zum erstenmal gar nicht in einem östlichen, sondern in einem abendländischen Beispiel vor: im Weltgericht des Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Abbildung bei Straub-Keller, *Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum*, Straßburg 1879/99, Taf. 68–71 und, bequem zugänglich, bei Gillen [vgl. Anm. 21], Abb. 1–4), die 1167 bis 1195 Äbtissin des elsässischen Klosters St. Odilien oder Hohenburg war. Also stammen, so folgert Künstle (538), diese Motive „nicht aus Byzanz, sondern aus dem Abendland, wo wir seit dem 11. und 12. Jahrhundert eine große Blüte im theologischen Studium und in der Erforschung der Heiligen Schrift wahrnehmen“. Was nun das gegenständlich aufs engste verwandte und allgemein für byzantinisch erklärte Mosaik von Torcello betrifft, das von Künstle, vielleicht mit Recht, später als der Hortus datiert wird, so gilt (547) folgendes: „Ausgeführt allerdings wurde es von griechischen Künstlern, die man sich aus dem benachbarten Venedig holte. Diese stellten natürlicherweise die Christusfigur, Engels- und Heiligengestalten so dar, wie sie in ihrer Heimat gewohnt waren. Nur in diesen Äußerlichkeiten ist das Weltgerichtsbild von Torcello byzantinisch, inhaltlich ist die ganze Komposition abendländisches Gedankengut.“ Wie kommt es dann aber, daß der im Hortus und in Torcello vertretene Bildtypus durch die ganze spätmittelalterliche und neuere byzantinische Kunstübung sich hinzieht? Diese Frage löst sich für Künstle (529) sehr einfach. Die Kunst der Athosklöster, in denen das Weltgericht mehrfach vorkommt, ist aus den Angaben des „Malerbuches vom Berge Athos“ herausgewachsen. „Der Verfasser des Malerbuches sammelte aber seine Angaben in diesem wie auch anderen Stücken auf Grund von italienischen Gemälden, die er nach der äußeren Form für byzantinisch hielt.“ – Man wird zu dem allen erstaunt fragen müssen: Weiß Künstle nicht, daß die Komposition bereits ein Jahrhundert vor dem Hortus deliciarum im griechischen Evangeliar Nr. 74 der Pariser Nationalbibliothek sich findet? Weiß er nicht, daß in der russischen Monumentalmalerei des 12. Jahrhunderts das Weltgerichtsbild byzantinischer Prägung häufig begegnet, so im Kyrilloskloster zu Kiew (Mitte 12. Jahrhundert), im Miroshkloster bei Pskov (1156), in der Demetriuskathedrale zu Vladimir (1196), in der Neredicakirche bei Novgorod (1199), in der Georgskathedrale zu Sary Ladoga (Ende 12. Jahrhundert)? Haben die Maler dieser Fresken ihre Anweisungen statt aus Konstantinopel etwa vom Oberrhein bezogen? Die Weltgerichtsdarstellung des Hortus deliciarum, „la révélation la plus complète du type byzantin“ (Arthur Haseloff bei Michel, *Histoire de l'art II*, 1, 325), ist bedingt durch die byzantinische Welle, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und im 13. Jahrhundert über den Nordwesten Europas hinging.

²¹ Otto Gillen, *Ikongraphische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg*, Berlin 1931.

²² Die Darstellung begegnet in dem genannten Kodex zweimal: fol. 51^v und, in etwas abgekürzter Fassung, fol. 93^v.

²³ Die häufig als Weltgericht gedeutete, auf eine Vorlage des 6. Jahrhunderts zurückgehende Miniatur des Cosmas Indicopleustes (Gillen, Abb. 14) scheidet aus, wenn auch Oskar Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Neubabelsberg (1918), 288, „eine kunstgeschichtliche Tradition von tausendjähriger Tragweite, die streifenförmige Anordnung der Komposition des Jüngsten Gerichtes“, von hier ableiten will. Es handelt sich nicht einmal um eine Auferstehung der Toten; die Beischrift *νερπολ ἀνιστάμενοι* im unteren Streifen meint offensichtlich nicht Tote im Moment des Erwachens, sondern solche, die zur Auferstehung bestimmt sind. Dargestellt ist kein eschatologisches Ereignis, sondern ein zeitloser Zustand. Das Bild hat kosmographischen Charakter; sein Gegenstand ist, in neuplatonischem Geist, die Abstufung der Seinsfülle vom Wohnsitz der Gottheit über die Lebensräume der Engel und der Menschen bis hinab zu den Gefangenen der Unterwelt.

²⁴ Auszüge der wichtigen Partien in Übersetzung bei Georg Voß, *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884, 66–71.



Abb. 272. Paris. Nationalbibliothek. Weltgericht im Evangeliar Ms. gr. 74

teile der ausschließlich östlichen Bildfassung beobachtet: den furchtbaren Thron, der zum Gericht bereitet ist und vor der Ankunft des Richters erscheint (die „Etimasia“), den auf sein Angesicht niederfallenden Adam, die vieläugigen Cherubim und Seraphim, die Räder von flammendem Feuer, den Flammenstrom, der unter dem Richterstuhl hervorbricht, den Himmel, der wie ein Buch zusammengerollt wird, das kompliziert reiche Auferstehungsmotiv mit den ausspeienden Tieren, die Gruppierung der Seligen in Chören, das Paradies mit Abraham und dem guten Schächer, das Hinabgestoßenwerden der Verdammten durch Engel, die Unterteilung der Hölle in verschiedene Sträforter. Was allein fehlt, ist eine Anspielung auf die „große Fürbitte“, die Deesis mit Maria und Johannes d. T. – ein Motiv, dessen spätere Entstehung ohnehin deutlich ist.

Es besteht nun zwischen dieser frühen literarischen Formulierung im 4. Jahrhundert und der ersten bekannten bildkünstlerischen Fassung im 11. Jahrhundert keineswegs die große Lücke, die von Gillen²⁵ bedauert wird. Dieser übersieht²⁶ das wichtige Zeugnis, das sich in der gegen Kaiser

²⁵ Gillen, 43.

²⁶ Die Notiz wird von Gillen zwar einmal (14), in der Untersuchung über den Feuerstrom, nach Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos, 269, Anm. 1, zitiert, dann aber im entscheidenden Zusammenhang nicht wieder verwendet.

Konstantin V. Kopronymos (741–775) gerichteten, irrtümlich unter des Johannes Damascenus (vor 700 bis vor 754) Werke geratenen Schrift zur Verteidigung der Bilderverehrung²⁷ findet. Die Abhandlung, die die Synode von Konstantinopel 754 und ebenso ein Ereignis des Jahres 766, die Absetzung des Patriarchen Konstantin, voraussetzt, also zwischen 766 und 775 entstanden ist und mithin nicht von Johannes Damascenus verfaßt sein kann, muß doch dem gleichen syrisch-palästinensischen Milieu entstammen, in dem der große Theologe der Ostkirche, als Mönch des Sabasklosters bei Jerusalem und unter dem Schutz der arabischen Herrschaft, seine Polemik gegen das ikonoklastisch gestimmte Kaisertum schreiben konnte. Dem unbekannten syrisch-palästinensischen Verfasser aus dem dritten Viertel des 8. Jahrhunderts waren Weltgerichtsbilder durchaus geläufig. Anschaulich wird von einem solchen berichtet und das östliche Motiv des Feuerstroms besonders hervorgehoben²⁸. Irgendwann in den vier Jahrhunderten zwischen 350 und 750 muß sich also in der östlichen Malerei die Darstellung des Weltgerichts herausgebildet haben, und nach Lage der Dinge kann das nur auf syrisch-palästinensischem Boden geschehen sein²⁹.

²⁷ Migne, series græca, Bd. 95, 309ff.

²⁸ Migne, a. a. O., 324: Ἐπεὶ, εἰπέ μοι, ἐὰν ἴδῃς διὰ εἰκονικῆς τυπώσεως τὴν δευτέραν Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν παρουσίαν, πῶς μετὰ δόξης ἔρχεται, καὶ τὰς τῶν ἀγγέλων μυριάδας ἔμπροσθεν τοῦ θρόνου αὐτοῦ παρεστῶσας μετὰ φόβου καὶ τρόπου· ποταμὸν δὲ ἐκπορευόμενον πύρινον ἐκ τοῦ θρόνου αὐτοῦ κατεσθίοντα τοὺς ἀμαρτωλοὺς· πάλιν δὲ ὅταν θεάσῃ ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ τῶν δικαίων τὴν χαρὰν καὶ εὐφροσύνην, καὶ πῶς ἀγάλλονται ἔμπροσθεν τοῦ Νυμφίου· εἰπέ μοι, οἷος σκληρὸς καὶ ἀμείλικτος τὸν νοῦν καὶ τὴν καρδίαν ὑπάρχει, οὗ μὴ κατανυγῇ ἡ καρδία ἐκ τῆς φοβερᾶς ἐκείνης ὥρας· καὶ ἐνθυμηθεὶς τῶν πράξεων αὐτοῦ τὰς βίβλους ἀναπτύξῃς, καὶ στενάξῃς, τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐαυτοῦ δακρῶν πλērῶσῃς; Ἴδού γὰρ λαλεῖ αὕτη ἡ εἰκονικὴ μορφή, εὐσεβῶν τὰς ἀριστείας καὶ τῶν ἀσεβῶν τὰς πράξεις. –

Alsdann sage mir: wenn du in bildlicher Vergegenwärtigung die zweite Ankunft Christi, unseres Gottes siehst, wie er in Herrlichkeit kommt, und die Myriaden von Engeln, die mit Furcht und Zittern vor seinem Throne stehen; den Feuerstrom, der von seinem Throne ausgeht, um die Übeltäter zu verschlingen; und wenn du dann weiter an seiner rechten Seite die Freude und Wonne der Gerechten erblickst, die vor dem Bräutigam mit Jauchzen stehen – sage mir: wes harten und unempfindlichen Sinnes und Herzens müßte der sein, dessen Herz vor dieser furchtbaren Stunde nicht erbebt; der nicht mit Fleiß die Bücher seiner Taten aufschlüge und seufzte und dessen Augen sich nicht mit Tränen füllten? Siehe, so spricht diese bildliche Gestaltung von den Werken der Frommen und den (bösen) Taten der Gottlosen.

²⁹ Leider ist kein Weltgerichtsbild dieses Kunstkreises erhalten. Die durch Hans Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908, bekannt gewordenen kleinasiatischen Beispiele können nicht so früh angesetzt werden, wie es gelegentlich geschehen ist. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 583, wollte die Bildzyklen zweier kappadokischer Höhlenkirchen, der Jilanliklisse im Peristrema (Rott, 271 mit Abb.) und der Tschanavarklisse im Soandere (Rott, 144; Guillaume de Jerphanion, *Les Eglises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925 ff., hat laut I, 1, 41 eine Behandlung dieser Kirche für das noch nicht erschienene 29. Kapitel seines Werkes vorgesehen; die Kirche führt bei ihm den Namen Djanavar Kilissé im Soghanle Déré), die beide ein Weltgerichtsbild enthalten, einer „verwilderten altchristlichen Tradition syrischen Kunststils“ zuweisen, die dem mit der Rückeroberung Kleinasiens (964–74) einsetzenden byzantinischen Einfluß vorausgehe und bis ins 9., hier und da sogar ins 8. Jahrhundert zurückreiche. Uns scheint, daß der Hinweis auf ein bestimmtes, in beiden Darstellungen auftretendes Bildmotiv allein schon genügt, um eine solche Frühdatierung auszuschließen. Dem Erzvater Abraham, der die erlösten Seelen im Schoße hält und der in den frühen erhaltenen Beispielen des östlichen Typus, im Pariser Evangeliar gr. 74, in Torcello und im Hortus deliciarum, allein auftritt, sind Isaak und Jakob in gleicher Funktion zugesellt. Was hier vorliegt, ist eine motivische Weiterbildung des ursprünglich – im Anschluß an das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus (Luk. 16, 19–31) – nur mit der Abrahamfigur schaltenden Bildgedankens. Die Liste der Parallelfälle beginnt im späten 12. Jahrhundert mit den süditalienischen Wandbildern von S. Maria di Ronzano bei Tossicia in den Abruzzen, datiert 1181 (Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, 287), und von Otranto (Voß, *Das Jüngste Gericht*, 57) und dem Relief am Westportal von Saint Trophime in Arles (Emile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922, Abb. 27) – einem Beispiel, das als einmalig in der nordwestlichen Portalplastik zu gelten hat, wo sonst (Laon, Chartres, Paris, Reims, Bourges; Bamberg, St. Sebald Nürnberg) das Erzvatermotiv ausnahmslos von der Abrahamfigur allein bestritten wird; mit Recht hebt Mâle, a. a. O., 28f., den Zusammenhang des Reliefs von Arles mit byzantinischen Malereien hervor. In der Folgezeit begegnet das Motiv als byzantinischer Import mehrfach auf italienischem Boden, so im Weltgericht der Florentiner Baptisteriumskuppel aus dem 2. oder 3. Drittel des 13. Jahrhunderts und in mehreren süditalienischen Fresken: in S. Pellegrino bei Bominaco gegen 1263 (Bertaux, a. a. O., 295; van Marle, *Development I*, 451), in S. Maria ad Cryptas bei Fossa nach Mitte 13. Jahrhundert (Bertaux, a. a. O., 298), in S. Maria del Casale bei Brindisi aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts (van Marle, *Development V*, 394ff.; Toesca, *Storia*, 968) und in S. Stefano in Soletto von 1347 oder gegen 1400 (van Marle, *Development V*, 388 und Abb. 225). In der spätbyzantinischen Malerei der Athosklöster (Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Leipzig 1891, 137ff.) ist es gang und gäbe; man findet es in Lawra 1535/36 (Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1910, Abb. 398f.), Dionysiu 1547 (Brockhaus, a. a. O., Taf. 10) und anderwärts. – Die dargelegten Tatsachen zwingen zu der Folgerung, daß die beiden kappadokischen Weltgerichtsbilder der Jilanliklisse und der Tschanavarklisse kaum vor der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert entstanden sein dürften – eine Datierung, die dadurch bekräftigt wird, daß ein drittes Weltgerichtsbild der Gegend, in der Karschiklisse

Gillens skeptisch ausweichende Stellungnahme zu dieser Frage³⁰ ist nur durch das Außerachtlassen der pseudo-damascenischen Schrift verständlich. Wahrscheinlich schon vor, sicher aber bald nach dem Bilderstreit gelangte die fertig ausgebildete Darstellung in die griechische Residenz, die damit zur Sachwalterin des ursprünglich syrischen und nun als „byzantinisch“ zu bezeichnenden östlichen Bildgutes wurde.

Die ersten Weltgerichtsdarstellungen des Westens sind im 9. Jahrhundert nachweisbar³¹. Um 800 datiert Goldschmidt das Elfenbeinrelief des Londoner Victoria und Albert-Museums³². Aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts stammt die früheste literarische Kunde von einer monumentalen Fassung des Bildgegenstandes. Der in den *Carmina Sangallensia* (gegen Mitte des 9. Jahrhunderts) überlieferte Kreis von Gemälde-Inschriften³³ – von Schlosser³⁴ auf die 830ff. von Abt Gozbert zu St. Gallen erbaute Gallusbasilika bezogen, während Künstle³⁵ darin das Programm einer unter dem Reichenauer Abt Hatto I. (806–823) erfolgten Ausschmückung der Kirche in Reichenau-Mittelzell vermutet – enthält zwei Tituli für ein an der Westwand des Kirchenraumes anzubringendes Weltgerichtsbild³⁶.

Was den Ursprung dieser ersten nordwestlichen Prägungen betrifft, so ist festzustellen, daß – bei aller Verschiedenheit in der Bildauffassung – der Darstellungswille im Grundsätzlichen doch wieder so sehr mit dem östlichen Typus übereingeht, daß nur die Annahme einer gemeinsamen Wurzel als sinnvolle Erklärung gelten kann. Also eine Abspaltung vom syrischen Grundstamm³⁷! Die Beziehungen des Karolingerreichs zu Syrien haben die Übertragung vermittelt.

Von nicht geringem Interesse ist nun die charakteristische nordwestliche Umformung, die mit der fremden Materie vom ersten Augenblick an vorgenommen wird. An die Stelle des summierenden östlichen Kompositionsprinzips tritt der Grundsatz der Zentralisierung, der Beziehung

bei Arebšun (Rott, 246; Jerphanion hat laut I, 1, 27 eine Behandlung dieser Kirche für das noch nicht erschienene 19. Kapitel seines Werkes vorgesehen; die Kirche führt bei ihm den Namen Qarche Kilissé bei Arabsoun), tatsächlich 1212 datiert ist. – Ein viertes, in der Provinz Pisidien gelegenes Beispiel, die Darstellung in der Stephanuskirche auf der Insel Nis im Ejerdirsee, wurde von Rott, 91, „aller spätestens dem 9. Jahrhundert“ zugewiesen. Annehmbarer aber ist die Datierung Wulfs, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 583, in die letzten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts, denn die im Bild begegnende Deesis ist ein erst in der mittelbyzantinischen Malerei ausgebildetes Motiv. – Die kleinasiatischen Weltgerichtsbilder sind also keine unmittelbaren Abkömmlinge des syrischen Urtyps, sondern haben ihren Ursprung in der von Byzanz nach dem Osten zurückflutenden Welle.

³⁰ Gillen, 43.

³¹ Die um 750 anzusetzende Miniatur des Evangeliiars Cod. 51 in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen (Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst* I, 4. Aufl., Abb. 295) – Christus mit Buch und Kreuz, den Sprechgestus vollführend, in Halbfigur zwischen zwei posaunenden Engeln; darunter in zwei Reihen die emporblickenden Apostel – ist ebensowenig ein Weltgerichtsbild wie die in Anm. 23 besprochene Darstellung des Cosmas Indicopleustes auf östlichem Boden. – Über das stark beschädigte Relief auf dem Sarkophag des hl. Agilbert († 672) in Jouarre (Arthur Kingsley Porter, *Romanische Plastik in Spanien, Firenze-München* [1928], Taf. 9; vgl. auch Julius Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters II, Deutschland, Frankreich und Britannien* [Handbuch der Kunstwissenschaft], Wildpark-Potsdam [1933], 129) erübrigt sich jede Diskussion, wie überhaupt über die Angaben Baums a. a. O. zur Frühgeschichte des nordwestlichen Weltgerichtsbildes.

³² Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser I*, Berlin 1914, Nr. 178.

³³ Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1892, 326ff.

³⁴ Schlosser, a. a. O., 329; vgl. auch Schlosser, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters* (in: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse* 123), Wien 1891, 139f.

³⁵ Karl Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. und 10. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1924, 9.

³⁶ Die von Anton Springer, *Das Jüngste Gericht*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7 (1884), 382f. weiter beigezogenen Tituli Alcuins (ca. 735–804) für die 765 geweihte Klosterkirche von Gorze (vgl. Schlosser, *Schriftquellen*, 312f.) und für die Friedhofskapelle St. Amandus zu Salzburg, gestiftet zwischen 785 und 821 (vgl. Schlosser, *Schriftquellen*, 332f.), als Beschreibungen wirklicher Weltgerichtsbilder zu betrachten, ist schwerlich angängig.

³⁷ Es besteht auch dort, wo ein selbständiger östlicher Typus zugegeben wird, eine alte Neigung, dem Westen die Priorität bei der Ausbildung des Weltgerichtsbildes zuzuschreiben. So bei Springer in dem in der vorigen Anm. zitierten Aufsatz, bei Franz Xaver Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* II, 1, 374, bei Voß, *Das Jüngste Gericht*, 9f. Für Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst* I, 4. Aufl., 149 ist die Darstellung des Jüngsten Tages „die erste große selbständige Neuschöpfung der germanischen Phantasie im christlichen Bilderkreise“.



Abb. 273. Reichenau-Oberzell. St. Georg. Weltgericht

auf eine beherrschende Mitte. Es ist die Gestalt des Richters, die durch ihr Größenverhältnis zu allen anderen Figuren als formales und geistiges Zentrum der Komposition hervorgehoben wird. Hierin besteht ein unfehlbares, mit den frühesten Beispielen auftretendes Unterscheidungsmerkmal gegenüber allen östlichen Darstellungen, in denen Christus nicht größer, meist sogar ein wenig kleiner ist als die mit ihm in gleicher Reihe befindlichen Apostel, Fürbitter und Engel. Letztere, als Begleiter des Herrn beim Gericht, stehen neben und hinter der Mandorla und hinter den Apostelsitzen; sie schließen sich mit Christus, den Fürbittern und Beisitzern zu einer kompakten Figurenkulisse zusammen, die die obere, abschließende Zone der Komposition darstellt. Die nord-westlichen Fassungen, in der Anordnung stets lockerer, vermeiden ein solches Zusammenkleben von Bildbestandteilen in der Nähe des Richters. Treten begleitende Engel auf, so bilden sie, meist schwebend, einen eigenen Streifen über den Beisitzern, während die große Christusgestalt durch beide Zonen aufragt (Abb. 273). Zuweilen geschieht es auch, daß sich noch über dem Richter Engel befinden, so in dem Wandbilde, auf das sich die beiden in den *Carmina Sangallensia* überlieferten Tituli beziehen. Im Wortlaut dieser Verse und der sie erklärenden Sätze ist das entscheidende nordwestliche Kompositionsprinzip prägnant niedergelegt. In der Mitte der Wand befindet sich der Thron des Richters; er ist das Orientierungsmittel für die Beschreibung, die mit den Wendungen „*Hi vero . . . in spatio, quod supra tronum est*“ und „*Hi etiam subtus tronum inter paradysum et infernum*“ zweigegliedert ist³⁸. Oben erscheinen in feurigen Wolken Posaunen und

³⁸ Schlosser, *Schriftquellen*, 328.

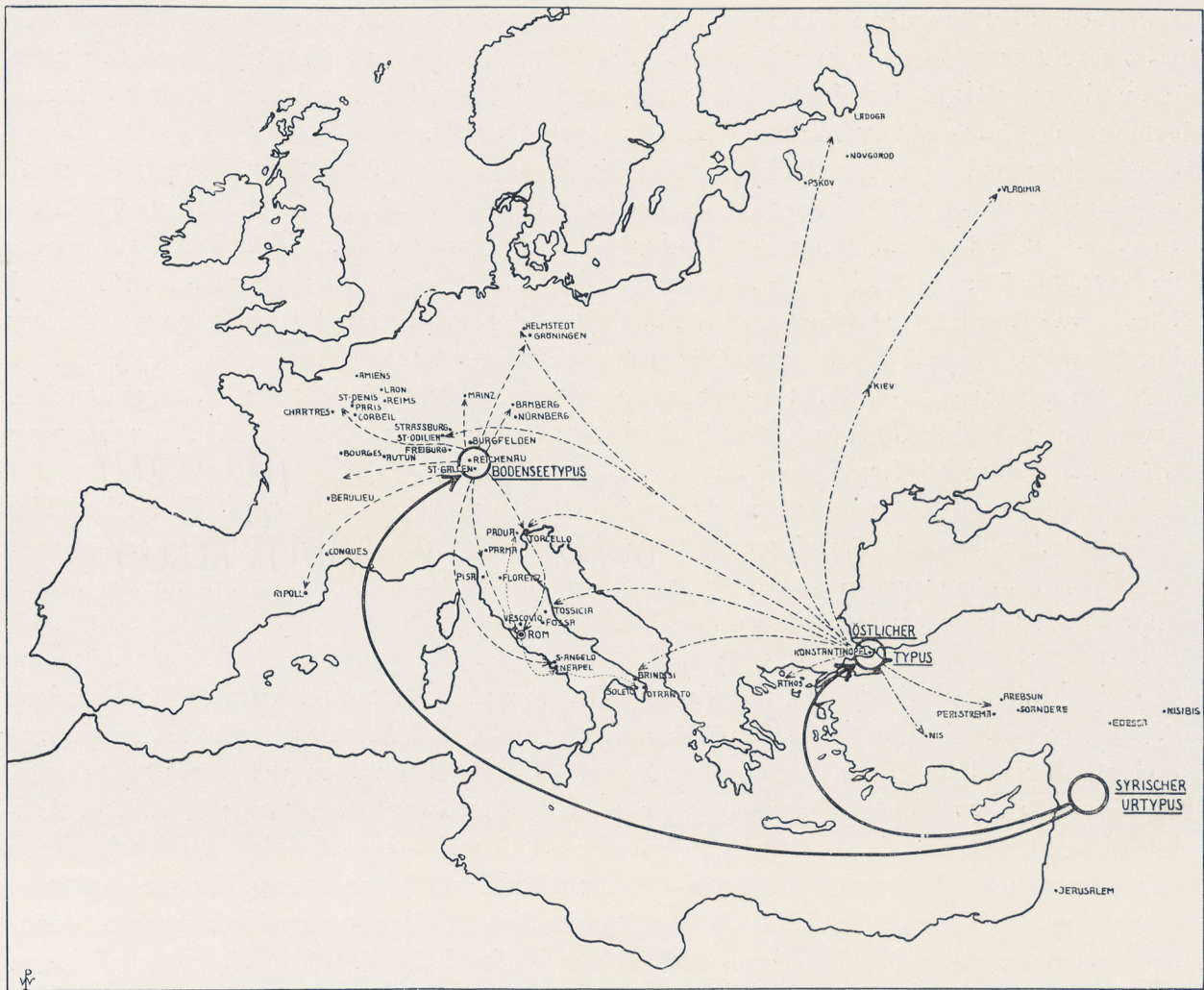


Abb. 274. Zur Geschichte des Weltgerichtsbildes im frühen und hohen Mittelalter

das leuchtende Kreuz – Gegenstände, die nur von Engeln gehalten sein können; unter dem Thron folgen die „summi sancti“, also die Beisitzer, und endlich die Frommen und die Übeltäter. Verblüffend stimmt diese Beschreibung überein mit einer Miniatur im Cod. Vat. lat. 5729, der fälschlich so genannten „Farfabibel“³⁹, die nach Wilhelm Neuß in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts im katalanischen Kloster Santa Maria de Ripoll entstanden ist. In der Mitte die beherrschende Gestalt des thronenden Christus in runder Glorie; oben in zwei Streifen schwebende Engel, von denen die unteren das einem Kreise eingeordnete Kreuz halten; unter dem Richter die Beisitzer und endlich ganz unten links die Auserwählten, rechts die Verdammten. Schon Neuß⁴⁰ vermutet als Vorbild eine Wandmalerei; die Übereinstimmung mit dem karolingischen Titulus führt geradezu auf die Ursprünge der hier vorzusetzenden Denkmälergruppe.

Was wir in der Geburtsstunde des nordwestlichen Weltgerichtsbildes beobachten, ist eine sehr schöpferische Auseinandersetzung mit fremdem Darstellungsgut, wahrlich – mit Dehio⁴¹ zu reden –

³⁹ Wilhelm Neuß, Die katalanische Bibelillustration um die Wende des 1. Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei, Bonn und Leipzig 1922, Abb. 148.

⁴⁰ Neuß, a. a. O., 121.

⁴¹ Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, 4. Aufl., 149.

„eine Tat des germanischen Westens“. Das gilt gerade darum, weil nicht, wie Dehio irrtümlich annimmt, ein vaterloses und mutterloses Gebilde plötzlich aus dem Nichts tritt, sondern ein fertiges und darum leicht die Eigentätigkeit hemmendes Schema fremder Artung in dem Schmelztigel eigenen Form- und Ausdruckswillens umgeprägt wurde.

Es ist ein ganz bestimmter Punkt diesseits der Alpen, auf den die frühen Beispiele des nordwestlichen Typus – die Tituli der Carmina Sangallensia, die Miniaturen im Psalterium CLXI der Landesbibliothek Karlsruhe⁴², in der Bamberger Apokalypse⁴³ und im Münchner Evangelistar Cim. 57⁴⁴, die Wandmalerei von St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau und schließlich auch diejenige von Burgfelden⁴⁵ – immer wieder hinführen: der Bodensee mit der Reichenau und deren Einflußbereich. Diese Tatsache wurde zum erstenmal von Dehio⁴⁶ in vorsichtigem Abwägen betont. Sie scheint uns das Recht zu geben, von einem „Bodenseetypus“ des Weltgerichtsbildes zu sprechen. Jedenfalls dürfte schwerlich eine einleuchtendere Hypothese über den Ursprungsort der nordwestlichen Bildfassung zu finden sein. –

Die Ausführungen mögen genügen, um zu zeigen, daß eine Geschichte des Weltgerichtsbildes offenbar seit den Tagen des Karolingerreiches und des Bilderstreites mit zwei in sich geschlossenen Zentren, dem Bodenseegebiet und der byzantinischen Hauptstadt, als mit den Trägern der beiden maßgebenden Grundtypen zu rechnen hat (Abb. 274).

Auf der Höhe des Mittelalters, im Westen seit dem 11., im Osten seit dem 12. Jahrhundert, sieht man von den Zentren der beiden Weltgerichtstypen die Einflüsse nach allen Seiten hin ausstrahlen⁴⁷. Italien liegt in der Mitte und wird von beiden Wellenkreisen gleichermaßen berührt. Das Weltgericht von S. Angelo in Formis vertritt den nordwestlichen Typus in völliger Ausschließlichkeit, während die Darstellung in Torcello bei Venedig – bis auf einige, nur durch scharfe Analyse festzustellende abweichende Züge – der östlichen Tradition entspricht. Die geographische Zwischenstellung Italiens, die sich im Nebeneinander dieser beiden so verschiedenartigen Monumentalfassungen bekundet, findet nun auch in der Vatikanischen Tafel in einer komplizierten Mischung östlicher und nordwestlicher Bildmotive ihren Ausdruck.

Rein byzantinisch ist die charakteristische Gestalt des nur mit dem Lendenschurz bekleideten Kreuzträgers, des guten Schächers Dismas. Gleiches gilt für die Maria orans als Herrin des Paradieses und für die Cherubim mit Rädern und augenbesäten drei Flügelpaaren. Das drastische Motiv der Tiere des Wassers und des Landes, die verschlungene Menschenglieder ausspeien, um die Auferstehung zu ermöglichen, ordnet sich, schon bei Ephräm Syrus im 4. Jahrhundert literarisch formuliert, gleichfalls den östlich bedingten Zusammenhängen ein (Abb. 275).

Die formal der antiken mythologischen Bildwelt entlehnten, halb entblößten Frauengestalten auf Ungeheuern begegnen sonst nur in byzantinischen Darstellungen. Die Figur links auf dem Wasserdrachen, mit einem Ruder als Attribut, ist als Personifikation des Meeres – die europäische Figur rechts auf dem Stier, in symmetrischer Entsprechung irrtümlich ebenfalls mit einem

⁴² Künstele, Ikonographie I, Abb. 297.

⁴³ Vgl. Anm. 10.

⁴⁴ Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, 4. Aufl., Abb. 321.

⁴⁵ Dehio, a. a. O., Abb. 354.

⁴⁶ Dehio, a. a. O., 150.

⁴⁷ Für den östlichen Kreis vgl. die Andeutungen in Anm. 20 und 29. Von der Expansionskraft des „Bodenseetypus“ zeugen im 11. Jahrhundert das Wandgemälde von S. Angelo in Formis und die Miniatur der sog. Farfabibel (Anm. 39). Etwa seit dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts stellt diesseits der Alpen die Portalplastik der Kathedralen der Weltgerichtsdarstellung die Hauptaufgaben (Wolf Heinrich von der Mülbe, Die Darstellung des jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs, Leipzig 1911), während die Bilderhandschriften meist sehr abgekürzte Fassungen bringen.



Abb. 275. Torcello, Dom. Teilstück des Weltgerichts

Ruder versehen, ist als Personifikation der Erde gedacht. In Anspielung auf Apoc. 20, 13 – „dedit mare mortuos, qui in eo erant . . .“ – geben beide Elemente symbolisch ihre Toten zurück. Häufig findet sich in byzantinischen Bildern nur eine der allegorischen Gestalten. Die Personifikation des Meeres, wieder auf einem Drachen und nun mit Füllhorn und Fisch, der einen Menschen ausspeit, begegnet im Mosaik von Torcello (Abb. 276); die Vertreterin der Erde sieht man in dem späten, dem 16. Jahrhundert angehörenden Beispiel der Wandmalerei von Dionysiu auf dem Athos⁴⁸. Vielleicht sind diese Personifikationen mit der byzantinischen „Renaissance“ des 10. Jahrhunderts in das Weltgerichtsbild eingegangen; man vergleiche die ähnlichen antikisch-allegorisierenden Bestrebungen mit nimbierten Gestalten in den Miniaturen des berühmten Pariser Psalters Nr. 139⁴⁹.

Daß die Verdammten von Engeln weggetrieben und mit Waffen, häufig Stangen oder Gabeln, in die Hölle hinabgestoßen werden, ist ein altes, dem Ursprunge nach östliches Motiv. „Sie werden, von wilden Engeln fortgetrieben, gestoßen und geschlagen und unter Zähneknirschen, stets rückwärts blickend, sich dem schrecklichen Orte nahen . . .“ heißt es bereits bei Ephräm⁵⁰. Im Westen begegnet die Darstellung nur ganz vereinzelt: in der Frühzeit im Psalterium CLXI in Karlsruhe⁵¹ und in der Wandmalerei zu Burgfelden⁵², später, im 13. Jahrhundert, ganz selten und offen-

⁴⁸ Brockhaus, Kunst in den Athosklöstern, Taf. 10.

⁴⁹ Vgl. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, 284f., 521f.

⁵⁰ Voß, Das Jüngste Gericht, 70.

⁵¹ Vgl. Anm. 42.

⁵² Vgl. Anm. 45.



Abb. 276. Torcello. Dom. Teilstück des Weltgerichts

sichtlich unter byzantinischem Einfluß. Als spezifisch abendländisches Motiv bildet sich die Kette heraus, die, von Teufeln fortgezogen, die Schar der Übeltäter umschlingt.

Bei aller Eindeutigkeit ist die Verknüpfung mit dem östlichen Bildgut, weil durchkreuzt von nordwestlichen Einflüssen, freilich nur bruchstückhaft und bedingt. Bestimmte Motive, die zum unerläßlichen Bestand des byzantinischen Weltgerichts gehören, sucht man vergebens. So den Feuerstrom, der zu Füßen des Richters hervorbricht und die Frevler verschlingt, so den Engel mit der Waage des Gerichtes, an der sich listige Teufel zu schaffen machen, oder den Engel, der das Himmelsbuch zusammenrollt. Kein byzantinisches Weltgericht würde auf die den Richter flankierenden Gestalten der Deesis, die Gottesmutter und den Täufer Johannes, verzichten. Es tritt in der Vatikanischen Tafel wohl Maria allein als Bittflehende auf, aber im tieferliegenden Bildstreifen. Daß sie zusammen mit Stephanus, der an die Stelle des Täufers getreten wäre, die übliche Deesis bestreite, wie de Campos will, ist unzutreffend; der Protomartyr ist ja gar nicht in symmetrischer Entsprechung zur Madonna in die Fläche komponiert. Die Gestalt Mariens entstammt formal einem anderen Bildmotiv – wovon später ausführlicher zu handeln ist.

Nicht eindeutig seiner Abstammung nach bestimmbar ist der Halbstreifen mit den Werken der Barmherzigkeit (Abb. 277). Seine sachliche Begründung findet er in den der Weltgerichtsschilderung des Matthäusevangeliums zugehörigen Versen Matth. 25, 35 ff. Hier ist von sechs Wohltaten die Rede, die in unserem Bilde zu drei Szenen zusammengezogen sind. „1. Ich habe gehungert und ihr gabt mir zu essen; 2. ich habe gedurstet und ihr habt mich getränkt; 3. ich war krank und ihr habt nach mir gesehen“ –: das sind die drei Inhalte der linken Szene. Die mittlere verbild-



Abb. 277. Vatikan. Pinakothek. Teilstück der Weltgerichtstafel

licht das Herrenwort „4. ich war im Gefängnis und ihr kamet zu mir“, während rechts zwei Werke vereinigt sind: „5. ich war bloß und ihr habt mich bekleidet; 6. ich war fremd und ihr habt mich eingeladen“. Fraglos bedeutet die Architekturkulisse der dritten Szene das Haus des vornehmen Mannes, in das der bedürftige Fremde eingeladen wird. Die drei Wohltäter tragen den Nimbus und stellen offenbar bestimmte Persönlichkeiten dar, von denen die beiden rechten, Laien und mit der Chlamys des Kriegers oder Beamten bekleidet, schwer zu identifizieren sein dürften. Der junge Diakon links dagegen ist unseres Erachtens niemand anders als Stephanus. Werden doch Acta 6, 1ff. die sieben Jerusalemer Diakonen, an deren Spitze Stephanus steht, zur Besorgung des Tischdienstes eingesetzt. Im Bilde waltet eine inhaltliche Beziehung zwischen den Werken der Barmherzigkeit und dem Protomartyr, der gleich links daneben in einer anderen, später zu besprechenden Rolle wieder erscheint.

Sucht man nach älteren Analogien für die Darstellung der guten Werke im Zusammenhang mit dem Gerichtsthema, so wird man an erster Stelle die Westtür des 1196ff. von Benedetto Antelami erbauten und mit Bildhauerarbeiten ausgestatteten Baptisteriums von Parma nennen müssen⁵³. Während das Weltgericht hier die Flächen des Tympanons und des Sturzes füllt, sind die sechs Werke der Barmherzigkeit am linken Mittelpfosten übereinander angebracht. Am rechten Pfosten entspricht ihnen eine Darstellung des Gleichnisses von den Arbeitern im Weinberge (Matth. 20, 1–16), und zwar, wie die Beischriften besagen, unter Beziehung auf die Lebensalter des Menschen und auf die Zeitalter der Welt, die sich beide auf das Gericht hin entwickeln. – Die Voraussetzungen dieses Portalschmuckes weisen über die Alpen hinüber; eine inhaltliche Parallele findet sich an der Galluspforte des Münsters zu Basel (gegen 1180/90)⁵⁴. Dieses Portal enthält zwar nicht, wie häufig irrtümlich behauptet wird, ein eigentliches Weltgerichtsbild. Das Tympanon zeigt lediglich den thronenden Christus mit Petrus, Paulus und Stiftern. Aber mit diesem der *Maiestas Domini* verpflichteten Motiv, dem auch die Standfiguren (die Evangelisten mit ihren Symbolen und die beiden Johannes) angehören, verbindet sich ein anderer, eschatologisch bestimmter Bedeutungskreis: die Gruppen der Auferstehenden mit den beiden posaunenden Engeln, also ein ausgesprochenes Weltgerichtsmotiv, die Darstellung des Gleichnisses von den klugen und törichten Jungfrauen, das dem Weltgerichtskapitel des Matthäusevangeliums entstammt (Matth. 25, 1–13), und endlich, als Bestandteil des gleichen Kapitels und somit unter eindeutiger Bezugnahme auf die Gerichtsvorstellung, die sechs Werke der Barmherzigkeit. – Im Zusammenhang mit der Basler Galluspforte muß das abgebrochene Portal der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz (zwischen 1173 und 1180) genannt werden, das von Reliefs mit den Werken der Barmherzigkeit flankiert wurde. Wie aus der Zahl der auf den alten Abbildungen⁵⁵ erkennbaren Wandfelder hervorgeht, waren auch hier ursprünglich sechs Szenen vorhanden; Nicolaus Hug konnte in seiner Lithographie von 1832⁵⁶ nur noch vier Szenen festhalten, die heute ebenfalls verschollen sind. Es dürfte nun allerdings kaum angehen, hier auch eine Beziehung auf das Weltgericht anzunehmen; Tympanon und Sturz enthalten eine Darstellung der Himmelfahrt Christi. Es sei denn, daß man mit Hilfe des Verses Acta 1, 10f. – „Cumque intuerentur in caelum euntem illum, ecce duo viri astiterunt iuxta illos in vestibis albis, qui et dixerunt: Viri Galilaei quid statis aspicientes in caelum? hic Iesus, qui assumptus est a vobis in caelum, *sic veniet* quemadmodum vidistis eum euntem in caelum“ – eine Vermittlung herzustellen versuchte, was allerdings keineswegs unberechtigt erscheint, wenn man die Betonung des Redegestus bei den zwei sich hinabbeugenden, den auffahrenden Herrn flankierenden Engeln in Betracht zieht.

Wie dem nun auch sei – gesichert ist die Tatsache einer Zusammenstellung des Weltgerichts oder einer Andeutung desselben mit den Werken der Barmherzigkeit in einer bestimmten nordwestlichen Denkmälergruppe. Aber bei dem Versuch, den in der Vatikanischen Tafel vorliegenden Fall hier anzuknüpfen, will eines nicht recht befriedigen. Der Schmuck der genannten Portale ist nach Art jenes lockeren, kompendienhaften Beieinanders der Bildinhalte gefügt, wie er der Kathedralplastik eigen ist. Die Werke der Barmherzigkeit sind nicht, wie im Tafelbild, in eine Weltgerichtskomposition selbst einbezogen. Dafür gibt es im Westen überhaupt keine Analogien,

⁵³ Max Georg Zimmermann, *Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897, 124ff. und Abb. 40–42.

⁵⁴ Arthur Lindner, *Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz*, Straßburg 1899, 15ff. und Taf. 2–4; vgl. auch Joseph Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz I*, Frauenfeld und Leipzig (1936), 212ff.

⁵⁵ Zusammengestellt bei Otto Homburger, *Materialien zur Baugeschichte der zweiten Kirche zu Petershausen bei Konstanz*, in: *Oberrheinische Kunst II* (1926/27), 153ff.

⁵⁶ Homburger, a. a. O., Taf. 79.



Abb. 278. Vatikan. Pinakothek. Teilstück der Weltgerichtstafel

wohl aber im byzantinischen Umkreis, nämlich in den Weltgerichtsbildern der Athosklöster⁵⁷. Diese Malereien stammen nun freilich erst aus dem 16. Jahrhundert. Aber bei der Lückenhaftigkeit des erhaltenen östlichen Materials darf man die Frage nach älteren Beispielen stellen, die als unmittelbare Voraussetzungen unseres Falles anzusehen wären. –

Unter den eindeutig nordwestlichen Bestandteilen sei an erster Stelle das Höllenmotiv (Abb. 278) genannt. Die Darstellung ist verhältnismäßig primitiv: vorn ein Abgrund, in dem Flammen züngeln, hinten eine Art Bergkulisse. Aber sie zeigt deutlich, daß nicht das Schema der byzantinischen Bulgen, der linear gegeneinander abgegrenzten Felder, sondern die nordwestliche Form des Strafortes als einer bergwerkähnlichen Felsenlandschaft maßgebend ist. Mit einer phantastisch komplizierten Hölle dieser Art schuf der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg einen der wenigen nichtbyzantinischen Bestandteile seines Weltgerichts⁵⁸.

Der die Toten zum Gericht erweckende Posaunenschall wird in der rein byzantinischen Auffassung, im Anschluß an 1. Cor. 15, 52 und 1. Thess. 4, 16, regelmäßig mit nur einem Instrument angedeutet. Die Vierzahl der Posaunenengel im Mosaik von Torcello ist eine aus nordwestlichem Einfluß zu erklärende Ausnahme; auch Gillen⁵⁹ spricht mit Recht von der „wahrscheinlich auf abendländischen Einfluß zurückgehenden Vermehrung der Posaunenengel auf vier“. Bereits die Carmina Sangallensia kennen mehrere Instrumente: „tubae crepitant“; und so treten denn in allen Beispielen des „Bodenseetypus“ mehrere Bläser auf, entweder vier, im Anschluß an Matth. 24, 31, oder zwei, wie es in der Vatikanischen Tafel der Fall ist.

Die beiden Schriftrollen mit dem Spruch der Einladung (Matth. 25, 34) und dem Spruch der Verwerfung (Matth. 25, 41) – in der Vatikanischen Tafel werden sie von den Erzengeln zu seiten des Richters gehalten – sind ein im Nordwesten beheimatetes Motiv; im byzantinischen Kunstkreis begegnen sie nirgendwo. Als Träger beider Schriftbänder erscheint auf dem Londoner

⁵⁷ Brockhaus, Kunst in den Athosklöstern, 144f.

⁵⁸ Straub-Keller, Taf. 73; Gillen, Abb. 12.

⁵⁹ Gillen, 38.



Abb. 279. Florenz. Baptisterium. Teilstück des Weltgerichts

Elfenbein⁶⁰, an der Gröninger Empore im Deutschen Museum, Berlin⁶¹, und in einigen Miniaturen des 13. Jahrhunderts⁶² der Richter selbst. Engel treten in Tätigkeit in Malereien der ottonischen Kunst: in Oberzell, im Evangelistar Cim 57 München⁶³ und in der Bamberger Apokalypse⁶⁴; ebenso im Wandgemälde von S. Angelo in Formis.

Die Zentralgestalt des richtenden Christus in der zweiten Zone von oben zeigt das wichtigste der den Westen vom Osten trennenden Unterscheidungsmerkmale des Weltgerichts: sie ist durch die Wahl des Größenverhältnisses vor allen anderen Figuren der Komposition ausgezeichnet. Zwar ist der Unterschied des Maßstabes kein so übersteigter wie in vielen nordwestlichen und auch in manchen nordwestlich beeinflussten italienischen Darstellungen: in S. Angelo in Formis, im Baptisterium von Florenz (Abb. 279), in S. Maria in Vescovio bei Stimigliano und endlich bei Giotto in der Arenakapelle zu Padua.

⁶⁰ Vgl. Anm. 32.

⁶¹ Erwin Panofski, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, München (1924), Taf. 30.

⁶² Vgl. z. B. bei Hanns Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Berlin 1936, Abb. 1030.

⁶³ Vgl. Anm. 44.

⁶⁴ Vgl. Anm. 10.

Die Christusgestalt entbehrt der umhüllenden mandelförmigen Glorie, die in keinem byzantinischen Weltgericht fehlt. Im Nordwesten ist die Mandorla in der Frühzeit zwar auch meist vorhanden – Ausnahmen finden sich im Evangelistar Cim. 57 München und in der Bamberger Apokalypse –, um dann an der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert in auffälliger Weise in Abgang zu kommen. Abgesehen von den frühen Beispielen Autun⁶⁵ und Conques⁶⁶ (12. Jahrhundert) fehlt sie in der gesamten französischen Portalplastik, ebenso in der deutschen Bildnerei. Gleiches gilt auf italienischem Boden für das Relief am Baptisterium zu Parma⁶⁷ und für die Weltgerichtsdarstellungen des Pisano-Kreises⁶⁸, abgesehen von dem Relief des Guglielmo in Pistoia⁶⁹. Erst im 14. Jahrhundert, an den Domen von Orvieto⁷⁰ und Ferrara⁷¹, wird das Motiv in der italienischen Plastik wieder aufgegriffen. In der deutschen Miniatur des 13. Jahrhunderts ließ sich unter sechzehn verglichenen Beispielen die Mandelglorie nur viermal feststellen⁷².

Der Gestus der Christusgestalt – das seitliche Erheben der Hände, um die Wundenmale vorzuweisen – ist der bei weitem bevorzugte in den Beispielen des nordwestlichen Typus und findet sich nur hier. Die Weltgerichtsbilder der östlichen Fassung kennen nur jene andere, vereinzelt auch im Nordwesten begegnende Gebärde, bei der die Arme, leicht nach den Seiten sich ausbreitend, gesenkt sind – und zwar entweder in der einfachen und selteneren Form mit Auswärtswendung beider Handinnenflächen (Torcello; im nordwestlichen Typus Oberzell) oder im Sinne des häufig angewandten zwiefachen Gestus, bei dem die rechte Hand des Richters die Einladung an die Gerechten, die linke das Urteil über die Verdammten vollführt (im nordwestlichen Typus S. Angelo in Formis).

Die Seitenwunde des Erlösers ist von der byzantinischen Malerei in Weltgerichtsbildern nie sichtbar gemacht worden. Dagegen taucht in nordwestlichen Fassungen schon früh die Darstellung des Richters mit halb entblößter Brust auf, zum erstenmal in Oberzell⁷³ (Abb. 280). Der



Abb. 280.

Reichenau-Oberzell. St. Georg. Teilstück des Weltgerichts

⁶⁵ Emile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922, Abb. 238.

⁶⁶ Mâle, a. a. O., Abb. 235.

⁶⁷ Vgl. Anm. 53 – Abbildungen des Weltgerichtstympanons auch bei Künstle, *Ikongraphie I*, Abb. 301.

⁶⁸ Abbildungen u. a. bei Toesca, *Storia*, Abb. 605 (Kanzel Siena); August Schmarsow, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg 1928, Abb. 18 (Kanzel Pistoia).

⁶⁹ Venturi, *Storia IV*, Abb. 41.

⁷⁰ Schmarsow, *Italienische Kunst*, Abb. 86.

⁷¹ Toesca, *Storia*, Abb. 512.

⁷² Z. B. Swarzenski, *Handschriften des 13. Jahrhunderts*, Abb. 933; *Inventar Baden II*, Taf. V.

⁷³ Eine Tatsache, die von Robert Berger, *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*, Reutlingen 1926, 184, übersehen wird, der das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts als Entstehungszeit des Motivs annimmt; der Irrtum ist übernommen bei Albert Boeckler, *Die Bronzetür von San Zeno*, Marburg a. L. 1931, 14 und bei Gillen, 10.

Mantel wird nach Art antiker Philosophentracht über den unbekleideten Oberkörper gelegt und läßt die rechte Brustseite mit der Wunde frei. Die nordwestliche Miniaturmalerei des 13. Jahrhunderts bedient sich des Motivs mit Vorliebe⁷⁴; die französische Portalplastik bringt es, abgesehen von dem frühen Fall Autun⁷⁵, in all ihren Werken, ebenso die italienische und deutsche Bildnerei – letztere bis auf jene Reliefs, die mit einem Schlitz im Gewande Christi für die Sichtbarmachung der Seitenwunde eine neue Lösung fanden⁷⁶. Dieser Lösung bedienten sich dann auch Cavallini, die Maler von S. Maria in Vescovio und Giotto.

Eine Darstellung, die in der Geschichte des Weltgerichtsbildes scheinbar der Analogien entbehrt, füllt die Oberzone der Tafel. Ihr Inhalt ist abgeleitet aus den für die bildliche Gestaltung des Gerichtsthemas vornehmlich maßgebenden Versen Matth. 24, 29–31 und 25, 31–46. In drei Akten vollzieht sich hier das Geschehen des Jüngsten Tages. 1. Unter schrecken kündenden kosmischen Veränderungen erscheint das „Zeichen des Menschensohnes“ am Himmel (24, 29 und 30a); 2. der Richter selbst kommt in den Wolken mit großer Kraft und Herrlichkeit und sendet seine Engel aus (24, 30b und 31); 3. er setzt sich auf den Thron der Herrlichkeit und richtet die durch den Posaunenschall der Engel versammelte Menschheit (25, 31b ff.). So weit in den vorausgehenden Gerichtsdarstellungen der Versuch einer Differenzierung verschiedener Akte vorliegt – und das ist besonders im byzantinischen Kunstkreise der Fall –, sind die Episoden 1 und 3 berücksichtigt. Das „Zeichen des Menschensohnes“, in der östlichen Auffassung der von Engeln flankierte Thron mit Buch und Leidenswerkzeugen (Etimasia), erscheint als Vergegenwärtigung des ersten Aktes unter der Mandorla Christi, der im Sinne von Akt 3 das Gericht vollzieht. In der Vatikanischen Tafel sind diese beiden Elemente, der aus der Etimasia abgeleitete Altar und der richtende Christus, in einem Streifen zusammengezogen. Darüber aber schwebt, als neues Motiv und Vergegenwärtigung von Akt 2, der Menschensohn im Moment der Ankunft zum Gericht (Abb. 281): in kreisrunder Glorie auf einem stilisierten Regenbogen thronend, als Zeichen der Macht einen Globus mit der Aufschrift ECCE VICI MVNDVM in der erhobenen Rechten und mit der Linken einen Kreuzstab als Zepter haltend. Engel begleiten ihn: zunächst der Glorie zwei sechsflügelige Cherubim mit Rädern, zu äußerst zwei himmlische Boten, die dienstbereit heraneilen, um den Befehl der Aussendung entgegenzunehmen.

Zweimal, und unmittelbar übereinander, erscheint also die Gestalt Christi: das ist – auf eine allgemeine Formel gebracht – das Überraschende der Vatikanischen Tafel. Aber findet sich ein ähnliches Motiv nun nicht auch an der inneren Eingangswand des Doms von Torcello (Abb. 282)? Hier gehört die riesengroße Figur Christi über dem Weltenrichter freilich in den Zusammenhang einer klar formulierten und durch Beischrift gekennzeichneten Anastasis – jener im Osten geborenen Darstellung des nach der Kreuzigung zur Besiegung des Todes und zur Befreiung der alttestamentlichen Frommen in den Hades hinabsteigenden Erlösers⁷⁷. Also scheinbar nichts, was

⁷⁴ Vgl. Swarzenski, Handschriften des 13. Jahrhunderts, Abb. 95, 344, 464, 773, 933, 952, 1030, 1068.

⁷⁵ Vgl. Anm. 65.

⁷⁶ Das Motiv findet sich in folgenden Beispielen: Mainz, Dom, Deesis vom Weltgericht, 1239, heute am südlichen Portal der Ostseite (Hans Weigert und Walter Hege, Die Kaiserdome am Mittelrhein: Speyer, Mainz und Worms, Berlin 1933, Abb. 49); Naumburg, Dom, unvollendete Deesis, Mitte 13. Jahrhundert, vom erstgenannten Beispiel abhängig (Wilhelm Pinder und Walter Hege, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, 3. Aufl., Berlin 1931, Abb. 17); Freiburger Münster, um 1300 (Otto Schmitt, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters, Frankfurt a. M. 1926, Abb. 159); Nürnberg, St. Sebald, um 1315 (Kurt Martin, Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert, Berlin 1927, Abb. 71); Nürnberg, St. Lorenz, 1350/60 (Martin, Abb. 157). – Auch in der Miniatur nachweisbar; vgl. z. B. Swarzenski, Handschriften des 13. Jahrhunderts, Abb. 550, 656, 669.

⁷⁷ Migne, ser. graec. 95, 316: ... τὴν ἀνάστασιν, τοῦ κόσμου τὴν χαρὰν πῶς ὁ Χριστὸς πατεῖ τὸν ᾗδην, καὶ ἐγείρει τὸν Ἀδάμ. – so umschreibt der Verfasser der gegen Konstantin V. Kopronymos gerichteten pseudo-damascenischen Schrift im dritten Viertel des 8. Jahrhunderts den Inhalt des damals bereits geläufigen Bildmotivs.



Abb. 281. Vatikan. Pinakothek. Teilstück der Weltgerichtstafel

zum Weltgerichtsthema gehörte! Immerhin bliebe bei der Ähnlichkeit des formalen Tatbestandes der Gedanke einer genetischen Beziehung zu erwägen, auch wenn alle weiteren, inhaltlichen Beziehungspunkte fehlten.

Aber nun glauben wir nachweisen zu können, daß ein bisher noch nicht beachteter Zusammenhang zwischen dem Sinngehalt der Anastasis und der Idee des Adventus Domini besteht. Die christliche Adventsvorstellung, der im Kirchenjahr die Sonntage vor Weihnachten gewidmet sind, umschließt bekanntlich eine Doppelidee: sie verbindet die Erinnerung an die erste Ankunft Christi bei der Menschwerdung mit der Mahnung an die erwartete zweite Erscheinung zum Gericht. Beide Gedankenmotive spielen in den liturgischen Texten schillernd ineinander über.

Adventsstimmung solcher Prägung herrscht nun auch in der literarischen Quelle der Anastasisbilder – dem im apokryphen Nikodemusevangelium (Kapitel 17–27)⁷⁸ niedergelegten schriftstellerischen Erzeugnis wahrscheinlich des 4. Jahrhunderts, das durch dramatisch bewegte Formung und mythisch visionäre Umkleidung bereits bestehender theologischer Gedankengänge⁷⁹ die Idee der Höllenfahrt Christi zu einem volkstümlichen Gut der religiösen Vorstellungswelt machte⁸⁰. Eine den kirchlichen Lesungen der Adventszeit vertraute Gestalt, der Vorläufer und Wegbereiter Johannes d. T., betritt die Unterwelt, um das Nahen des göttlichen Befreiers anzukünden⁸¹. Bei der Ankunft Christi vor der Höllenpforte erklingt der Spruch Psalm 24, 7 mit der Aufforderung an die Tore, sich weit zu öffnen, damit der König der Ehren einziehen könne. Und die Gefangenen des Hades sprechen⁸²: *Advenisti redemptor mundi!*

Für das Eingehen des Anastasis-Themas in den Kreis der Adventus-Vorstellungen findet sich ein interessanter Beleg in der mozarabischen (westgotischen) Liturgie, und zwar in der Messe des vierten Adventsontages⁸³. Der Akzent liegt auf dem Gedanken an die bevorstehende zweite Ankunft des Herrn beim Weltende, das Gegenstand der drei biblischen Lesungen ist: Jes. 24, 16–23; 1. Cor. 15, 22–31; Mark. 12, 38–13, 33. In den Gebeten am Höhepunkt der Messe werden erster und kommender Advent einander gegenübergestellt. Das entscheidende Anliegen bei der ersten Erscheinung Christi im Fleisch ist die Befreiung der Auserwählten vom Tode. „*Qui iam venit ut redimeret a morte, quos ad vitam praedestinavit*“ – heißt es im Post-Sanctus-Gebet unmittelbar vor den Einsetzungsworten. Die nähere Entfaltung dieses Gedankens, die im Post-Pridie-Gebet nach den Einsetzungsworten folgt, hebt neben dem Kreuzestod die Höllenfahrt als wesentliches Mittel des Befreiungswerkes hervor: „*. . . quod pro hominibus quos creaverat redimendis passionem Crucis perpessus est. Quod superaturus atque conculcaturus debitam mortem nostram: mortem ultra suscepit ipse indebitam: quod infernum ex parte expoliavit relinquendo impios: et sanctos qui ibidem tenebantur: resurgens secum in celestibus sublevando. Quod rediens ad celum viam nobis patefecit: per quam conscendamus in celum. Quod venturus sit iterum ad iudicium vivorum et mortuorum*“⁸⁴ . . .“ – Die Höllenfahrt ist hier also eine der wichtigsten Episoden im Rahmen der Adventus-Vorstellungen.

Eine bildliche Darstellung, in der unseres Erachtens die Beziehung der Anastasis zu den Adventus-Ideen, wenn auch sehr versteckt, sich verrät, findet sich im Benedictionale des Bischofs Aethelwold (963–984). Sie vergegenwärtigt, auf den dritten Adventsontag bezüglich, die Herabkunft Christi zum Gericht (Abb. 283)⁸⁵. In Wolkenwirbeln, begleitet von Engeln, die oben in drängender Hast die Leidenswerkzeuge herantragen, steht die Mandorla, schräg nach rechts abwärts geneigt; darin, halb schwebend, halb schreitend, der Menschensohn mit Buch und zerbrechlich schlankem

⁷⁸ Constantin von Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1876, 323 ff. und 389 ff. Die Höllenfahrtsschilderung ist eine ursprünglich selbständige Schrift, die dann mit den sog. Pilatusakten zum „Nikodemusevangelium“ (seit karolingischer Zeit unter diesem Namen) zusammengezogen worden ist. Tischendorf bringt drei verschiedene Fassungen des sehr variierenden Textes, eine griechische und zwei lateinische (A und B).

⁷⁹ J. Monnier, *La descente aux enfers, étude de pensée religieuse, d'art et de littérature*, Paris 1905, 90 ff., zeigt, daß schon bei Origenes die Gedankengänge vorliegen.

⁸⁰ An der Wende des hohen zum späten Mittelalter wurde das apokryphe Nikodemusevangelium maßgebend für die Höllenfahrtsschilderung der *Legenda aurea* (Kap. 54).

⁸¹ Eine Vorstellung, die zum erstenmal bei dem Kirchenvater Hippolyt nachweisbar ist; vgl. Monnier, 81.

⁸² Tischendorf, 403.

⁸³ Migne, ser. lat. 85, 130 ff. – Das mozarabische Missale zählt sechs Adventsontage.

⁸⁴ Migne, a. a. O., 135. Vgl. Wilpert, 888; die dort zitierte Arbeit von Dom Cabrol, *La descente du Christ aux enfers d'après la liturgie mozarabe et les liturgies gallicanes*, in: *Rassegna Gregoriana* (Rom) 1909, 234 ff., war mir nicht zugänglich.

⁸⁵ Otto Homburger, *Die Anfänge der Malschule von Winchester im 10. Jahrhundert*, Leipzig 1912, 14.

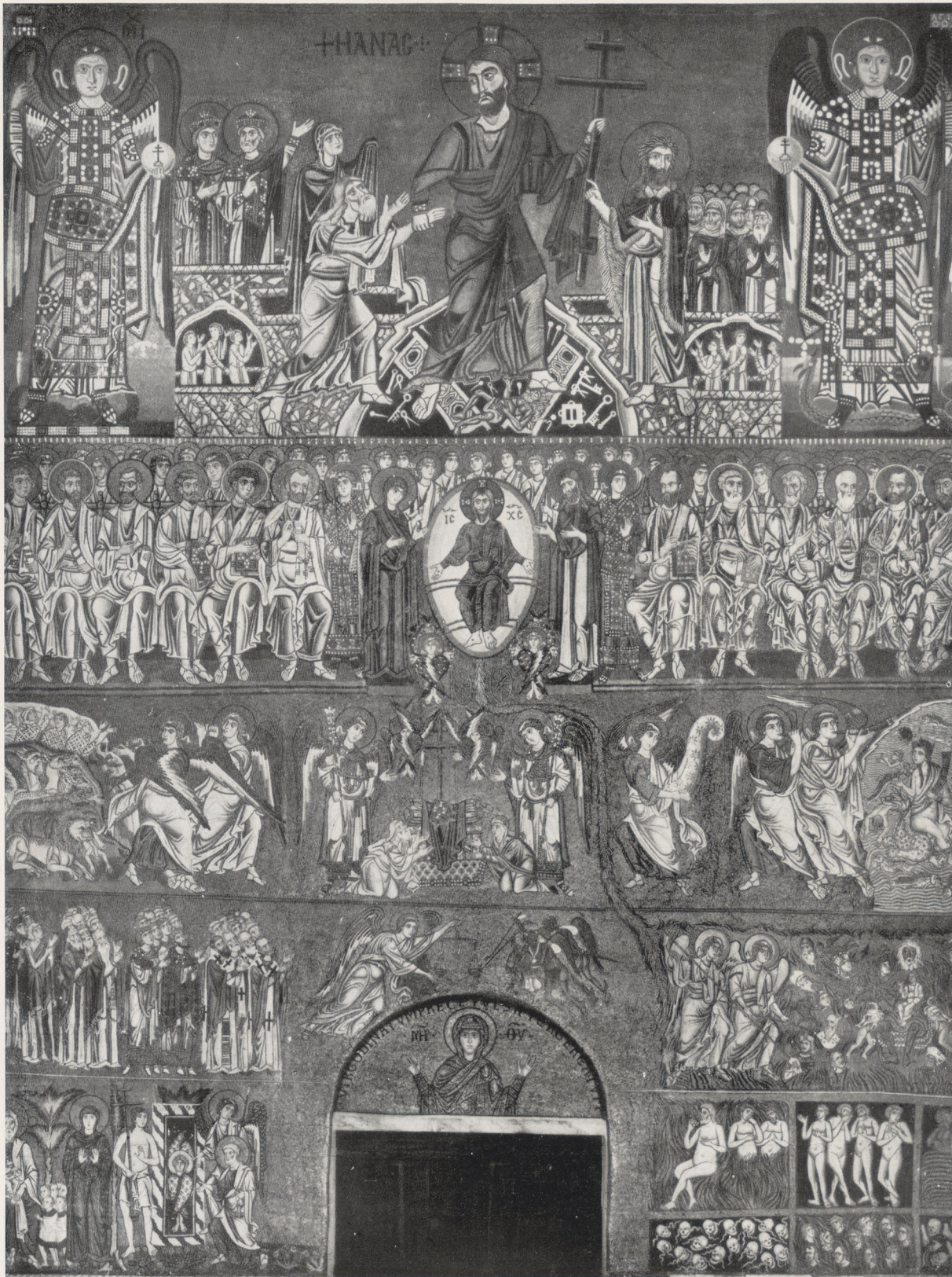


Abb. 282. Torcello, Dom, Weltgericht



Abb. 283. Chatsworth, Benedictionale des Aethelwold.
Ankunft Christi zum Gericht

Kreuzstab⁸⁶. Das Bild ist einmalig und hat keine Parallelen. Homburger meint, der Erlöser sei „dem Himmelfahrtstyp angeglichen oder nachgebildet“. Gewiß – ein Vergleich mit dem Himmelfahrtbild desselben Kodex⁸⁷ legt den Gedanken nahe – um so mehr, wenn man sich der im Zusammenhang mit dem Petershausener Portal schon einmal zitierten Stelle Acta 1, 10f. erinnert. Aber besteht nicht doch ein entscheidender formaler Unterschied darin, daß die Bewegung hier aufwärts, dort abwärts gerichtet ist? Entspricht nicht die Haltung Christi in der Adventsminiatur verblüffend dem in Anastasisbildern gewohnten Bewegungsmotiv? Man vergleiche besonders die ebenfalls dem 10. Jahrhundert entstammende Darstellung in der Unterkirche von S. Clemente in Rom (Abb. 284). Die Ähnlichkeit ist eine so ausgesprochene, daß man sich schwer vorstellen kann, sie sei nicht auch dem Miniator bewußt gewesen und aus inhaltlichen Erwägungen heraus gewollt.

Die thematische Verbindung zwischen der Höllenfahrtsidee und der doppelt gerichteten Adventus-

Vorstellung schließt für die Bildkunst die Möglichkeit einer typologischen Beziehung ein. Mit dieser Feststellung rückt die auffällige Themenverknüpfung des Torcelloschen Mosaiks in ein helleres Licht. Man erinnere sich des Gedankenganges in dem oben zitierten Post-Pridie-Gebet der mozarabischen Messe: erlösender Opfertod sowie Befreiung und Emporführung der Gefangenen des Hades als Momente des ersten Adventus, dann die Wiederkunft zum Gericht. Entsprechend zeigt die innere Eingangswand des Doms von Torcello ganz oben die Kreuzigung; dann folgen, nach einem trennenden Streifen, die Anastasis und die vier Weltgerichtszone.

Aber eine eingehendere Analyse des Bildbestandes eröffnet für Torcello noch einen anderen, überraschenden Ausblick. In dem Gebet der Messe fungiert die Anastasis als Moment des *ersten* Adventus; hier in Torcello ist sie mit Hilfe einer verwickelten, aber an sich naheliegenden Textinterpretation eng an den *zweiten* Adventus herangerückt worden. Nirgendwo in der kunstgeschichtlichen Literatur findet die Tatsache Beachtung, daß der schmale Trennungstreifen zwischen der Anastasis und der Richterzone keine stärker abgrenzende Bedeutung hat als die Trennungsstriche zwischen den vier Weltgerichtszone selbst; die ganz oben befindliche Kreuzigung ist dagegen von der Anastasis durch eine breite Zwischenfläche geschieden. Die fünf Zonen unten gehören zusammen und verbinden sich zu einem einzigen großen Bildgefüge von eschato-

⁸⁶ Das Gewand Christi trägt die Inschrift REX REGVM DONVS DOMINANTIV, und zwar befinden sich die beiden ersten Worte auf dem abflatternden, die beiden letzten auf dem den rechten Oberschenkel umhüllenden Mantelteil. Maßgebend dafür sind zwei Schriftstellen: einmal 1. Tim. 6, 14f., wo diese Formel in Verbindung mit einer Anspielung auf die Parusie begegnet (... usque in adventum Domini nostri Jesu Christi, quem suis temporibus ostendet beatus et solus potens, Rex regum, et Dominus dominantium); dann die Stelle Apoc. 19, 16 (habet in vestimento, et in femore suo scriptum: Rex regum, et Dominus dominantium), die mit ihrem Wortlaut die zweiteilige Art der Anbringung auf dem Gewand bedingt hat.

⁸⁷ S. Helena Gutberlet, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter, Straßburg 1934, Taf. 18.



Abb. 284. Rom. Unterkirche von S. Clemente. Anastasis

logischem Sinngehalt. Die Gestalter des Bildprogramms gingen unseres Erachtens von der typologischen Beziehung zwischen Anastasis und letztem Adventus aus, und dabei wurde ihnen durch eine gewisse Gedankenverbindung die Anastasis schließlich zu einem Bestandteil der Weltgerichtsdarstellung selbst. Es muß hier eine bestimmte Interpretation des paulinischen Auferstehungsdiskurses 1. Cor. 15, 20ff. vorgelegen haben. Daß die Paulusstelle angesichts des Anastasisthemas leicht ins Blickfeld treten konnte, wird schon dadurch verbürgt, daß die Höllenfahrtsschilderung des Nikodemusevangeliums selbst einige ihrer entscheidenden Leitmotive daraus genommen hat.

An der Spitze der aus dem Hades befreiten Patriarchen und Propheten steht im Nikodemusevangelium der Protoplast Adam; Christus ergreift ihn bei der Hand und zieht ihn empor – „*attraxit Adam ad suam claritatem*“⁸⁸ –, ein Motiv, das zum Hauptinhalt der Anastasisbilder geworden ist. Der todbringende Fall Adams und die lebenspendende Tat Christi, der Baum der Erkenntnis und das Holz des Kreuzes werden einander gegenübergestellt⁸⁹. Hier hat die paulinische Parallele Adam – Christus, 1. Cor. 15, 21f., ihren Niederschlag gefunden. Das Motiv der unter die Füße getretenen feindlichen Macht – des bei den gesprengten Höllentoren zu Füßen Christi sich windenden Todesdämons der Anastasisbilder – hat in 1. Cor. 15, 25ff. seine Grundlage: die Feinde sind dazu bestimmt, von dem Sohne Gottes zu Boden getreten zu werden, und als letzten der Widersacher trifft den Tod dieses Schicksal⁹⁰. – Endlich ist im Nikodemusevangelium die Befrei-

⁸⁸ Tischendorf, 400.

⁸⁹ Tischendorf, 329f. und 401f.

⁹⁰ Zwischen den verschiedenen Textfassungen des Nikodemusevangeliums bestehen hinsichtlich dieses Motivs Unterschiede. Den Versuch einer Angleichung an die genannte Paulusstelle zeigt die wahrscheinlich spätere Fassung Lat. B durch Einführung einer Personifikation des Todes (*mors*) neben Satan und Hades, die in der griechischen Fassung und in Lat. A allein erscheinen, und durch den nur hier begegnenden Akt des Niedertretens: *Tunc rex gloriae maiestate sua conculcans mortem et comprehendens Satan principem tradidit inferi potestati* (Tischendorf, 400).

ung der Gefangenen aus dem Hades gleichbedeutend mit einer leiblichen Auferstehung derselben. Ihre Gräber sind leer; sie gehen umher und werden gesehen⁹¹. Zwei aus der nach einer der Textfassungen⁹² zwölftausend zählenden Schar, Karinus und Leucius, Söhne des aus der Kindheitsgeschichte Jesu bekannten Simeon, schildern als Augenzeugen die Ereignisse der Höllenfahrt. Für die religiöse Vorstellungswelt, zumal des Ostens, ruht beim Abstieg Christi der Akzent auf der erwirkten Totenaufstehung⁹³ – auf einem Thema also, dessen ausführlichste neutestamentliche Erörterung eben im Kapitel 1. Cor. 15 sich findet.

Paulus kennt 1. Cor. 15, 23 f. eine Stufenfolge von Auferstehungsereignissen. Der Erstling ist Christus selbst. Dann folgt die erste Gruppe auferstehender Menschen: οἱ τοῦ Χριστοῦ⁹⁴. Nun ist aber für die mit dem Anastasis-Thema vertraute Vorstellung die erste Gruppe Auferstehender doch die bei Christi Höllenfahrt aus dem Hades befreite Schar! Also muß zwangsläufig die letztere mit den bei Paulus genannten οἱ τοῦ Χριστοῦ in der Vorstellung verschmelzen. Damit aber noch nicht genug! Die Zeitbestimmung, die Paulus dem ersten Auferstehungsereignis zuordnet, lautet: ἐν τῇ παρουσίᾳ αὐτοῦ (bei seiner, d. h. Christi Wiederkunft) – und zum Überfluß folgt die Wendung: εἴτα τὸ τέλος (alsdann das Ende)⁹⁵. Das sind die entscheidenden Formeln für das Bildprogramm von Torcello. Unter dem Zwang dieser Wortverbindungen⁹⁶ ist die Anastasis mit der Parusie geradezu identifiziert und also zum ersten Akt unter den Ereignissen des Jüngsten Tages geworden. Diese Verschmelzung zweier an sich ganz verschiedener Bildinhalte wirkt letztlich wie die Notlösung einer Spannung, die bereits im Neuen Testament da ist: zwischen der Überzeugung, daß die Überwindung des Todes durch Christus bereits geschehen ist (2. Tim. 1, 10; Hebr. 2, 14; Apoc. 1, 18), und zwischen dem Gedanken eines am Ende aller Dinge noch bevorstehenden endgültigen Sieges (1. Cor. 15, 26; Apoc. 20, 14). –

Ehe wir nun aber unsere Hypothese zu weiteren Schlußfolgerungen auswerten, dürfte es ratsam sein, einem naheliegenden Einwand zu begegnen. Ist es methodisch zulässig, einem Bildmotiv Bedeutungsverkettungen unterzulegen, die ohne zeitgenössische literarische Parallelen bleiben? Seit Anton Springers bahnbrechenden Untersuchungen zur mittelalterlichen Ikonographie⁹⁷ steht die Frage nach den gleichzeitigen Schriftquellen im Mittelpunkt dieser Wissenschaft; Predigt, Liturgie und geistliches Schauspiel gelten als die maßgebenden Bereiche. Springer und seine Nachfolger bemühen sich also um jene Medien, die geeignet waren, die theologischen Vorstellungsinhalte der Laienwelt zu vermitteln. Allerdings – soweit die Maler und Bildhauer als Gestalter der Programme maßgebend sind, ist eine solche Fragestellung auf der rechten Fährte. Aber waren die Sinngehalte zu allen Zeiten primär – mit Springer⁹⁸ zu reden – „Künstlergedanken“? Im späten Mittelalter wohl häufig; in der Epoche aber, die uns hier angeht, wohl nie.

⁹¹ Es handelt sich hier um Vorstellungen, die an Matth. 27, 52 f. anknüpfen: nach dem Tode Jesu tun sich die Gräber auf, viele der schlafenden Heiligen erwachen und werden nach Christi Auferstehung in Jerusalem gesehen.

⁹² Tischendorf, 420: Lat. B.

⁹³ Vgl. Monnier, 113.

⁹⁴ Man tut gut daran, in der byzantinisch bestimmten Umwelt Venedigs den griechischen Text zu Rate zu ziehen.

⁹⁵ Zur philologischen Interpretation vgl. Hans Lietzmann, An die Korinther I, II (Handbuch zum Neuen Testament 9), Tübingen 1923, 81 f. – Der Gedanke einer ersten Auferstehung im Anschluß an eine Besiegung und Fesselung des Satans findet sich auch Apoc. 20. Es folgt aber hier zunächst eine tausendjährige Herrschaft Christi und der auferstandenen Gerechten und dann erst die allgemeine Auferstehung mit dem Jüngsten Gericht.

⁹⁶ Der lateinische Text der Vulgata bringt eine Variante, indem er die Wendung ἐν τῇ παρουσίᾳ αὐτοῦ mit den Worten qui in adventum eius crediderunt übersetzt. Aber auch dieser Wortlaut erlaubt die gleiche Interpretation.

⁹⁷ Anton Springer, Ikonographische Studien, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale V (1860), 29 ff. – Derselbe, Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, in: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse XXXI (1879), 1 ff.

⁹⁸ Springer, Ikonographische Studien, 31.

Man vergißt immer wieder, daß der Zeitraum des sogenannten Mittelalters sehr groß ist und in Perioden von ganz unterschiedlicher geistiger und seelischer Struktur zerfällt. Und man vergißt vor allem, daß die entscheidende geistesgeschichtliche Wende Europas nicht um 1500 liegt, sondern mit dem Übergang des sog. hohen zum sog. späten Mittelalter zusammenfällt. Wesensbestimmungen allgemeiner Art zur mittelalterlichen Kunst sind in überwiegender Mehrzahl aus den Erscheinungen der Spätzeit abgeleitet, die doch jenseits des entscheidenden Umbruchs liegen. „Sie ist Volkskunst, und die Volksseele ist ihr Nährboden“⁹⁹ – Unzutreffenderes könnte man im Hinblick auf eine Epoche wie die hochmittelalterliche schwerlich aussagen.

Nicht von Laien, und d. h. auch nicht von malenden und meißelnden Klosterbrüdern sind die Bildinhalte des hohen Mittelalters festgelegt worden, sondern von Menschen, die in den Bezirken der theologischen Begriffsbildung heimisch waren. Hier empfangen die Motive ihr charakteristisches Schillern in doppeltem und dreifachem Sinngehalt, hier wurden die subtilen sinnbildlichen Verknüpfungen zwischen den Darstellungselementen ersonnen, Verknüpfungen, die selten den logischen Ordnungsprinzipien modernen Denkens entsprechen, sondern nach Gesetzen der Assoziation, ja des Traumes, im Anschaulichen und Gefühlsmäßigen walten – bei allem überspitzten Intellektualismus. Die der Laienwelt zugänglichen Entfaltungen der theologischen Inhalte kamen für diese Art der Themengestaltung als Quellen nicht in Betracht. Daß man in ihnen doch häufig Schlüssel zur Erklärung von Bildmotiven findet, ist selbstverständlich, weil hier wie dort gleiche Elemente zugrunde liegen, die – soweit nicht hagiographische Inhalte in Rede stehen – aus den biblischen Schriften und aus den Formulierungen des kirchlichen Dogmas stammen. Die Bildthemengestaltung des hohen Mittelalters ist als eine eigenständige und von den bildausführenden Kräften gelöste Schicht geistiger Betätigung zu betrachten, die zu den von Springer genannten angeblichen Quellenschichten nicht im Verhältnis der Abhängigkeit steht. Weil sie nicht literarisch fixiert wurde, ist sie eigentlich nur aus den Monumenten rückwärts zu erschließen. – Es ist daher kein Beweis gegen die Richtigkeit einer in ikonographischer Analyse herausgestellten Sinnverknüpfung, wenn, wie im Falle der angenommenen Identifizierung von Anastasis und zweitem Adventus, die Parallelen in der zeitgenössischen Literatur fehlen¹⁰⁰. –

Eine sehr wertvolle Ergänzung erhält unsere Hypothese durch folgende Beobachtung. Die Anastasis des Torcelloschen Weltgerichtsbildes zeigt im Vordergrund zwei höhlenüberwölbte Sarkophage mit kleinen Figuren Auferstehender. Man vergleiche dazu den oberen Bildstreifen des Weltgerichts von S. Angelo in Formis (Abb. 285). Schon die Carmina Sangallensia kennen posaunenblasende Engel über dem Thron des Richters; hier in S. Angelo ist auch die Wirkung der Posaunenstöße in der Oberzone dargestellt: kleine bekleidete Gestalten entsteigen geriefelten Sarkophagen. Also hier wie dort eine Auferstehung aus Särgen hoch oben über der Richterzone. Das ist sicher kein Zufall, sondern nur daraus zu erklären, daß die Komposition von Torcello Anregungen des nordwestlichen Typus in sich aufnahm¹⁰¹. Überhaupt ist ja die Tatsache eines Bildstreifens über der Richterzone ein kompositorisches Merkmal des Nordwestens. Das byzantinische Darstellungsmotiv der Anastasis hat also zum Teil auch unter bildmotivischer Einwirkung abendländischer Weltgerichtskompositionen die in Torcello vorliegende Umdeutung und Ver-

⁹⁹ Künste, Ikonographie I, 105.

¹⁰⁰ Wie sehr bestimmte Probleme zu gewissen Zeiten in der Luft zu liegen pflegen, zeigt die Tatsache, daß z. B. Ernst Schlee, Die Ikonographie der Paradiesesflüsse, Leipzig 1937, 136, eine ganz ähnliche Frage aufwirft und sie im gleichen Sinne beantwortet: „Denkmäler können Vorstellungen symbolischer Art ausdrücken, ohne daß jemals ein Anlaß eintritt, sie literarisch festzulegen.“ Nur scheint uns seine Erklärung („Ein solcher Gedanke entsteht spontan und ganz im Bereiche des Anschaulichen“) nicht völlig zu genügen.

¹⁰¹ In gleiche Richtung wies ja auch die Vierzahl der Posaunenengel.

wendung gefunden – ein Vorgang, bezeichnend für den Kulturkreis der Lagunenstadt, wo sich Orient und Okzident so sinnverwirrend berühren.

Unser Ergebnis lautet: Der *Adventus Domini* als Oberzone eines Weltgerichts ist, unter der Verkleidung als *Anastasis*, zum erstenmal in dem venezianischen Monumentalgemälde des Doms von Torcello dargestellt worden. Hier ist, als an die einzige greifbare Voraussetzung und Vorstufe, das ikonographisch scheinbar isolierte Bildmotiv der Vatikanischen Tafel anzuknüpfen¹⁰². Der Kreuzstab, den Christus im Tafelbild in der Linken hält, scheint ein von der *Anastasis* übernommenes Requisit zu sein¹⁰³. Zwei riesige Erzengel im Maßstab der Erlösergestalt flankieren in Torcello die Szene: Engel sind Christi Begleiter sowohl bei der Höllenfahrt¹⁰⁴ als auch bei der Parusie zum Gericht.

Die Spur, die zwingend ins Venezianische weist, ist für spätere Erörterungen genetischer Fragen im Auge zu behalten.

Ein Wort über die ungewöhnliche Kreisform! De Campos stellt zwei Erklärungsmöglichkeiten zur Wahl. Erstens: der Grund könne vielleicht in der architektonischen Beschaffenheit des Aufstellungsortes gesucht werden. Wie hätte man sich nun aber diese architektonische Situation vorzustellen? Eine Rundbogennische, an die man zuerst denken möchte, würde wohl keinen Kreis, sondern ein halbrund geschlossenes Rechteck bedingt haben. Zu einer kreisförmigen architektonischen Gegebenheit aber würde schwer der predellenartige Ansatz passen. – Sicher das Richtige trifft de Campos mit seinem zweiten Vorschlag: es könne eine symbolische Darstellung des *orbis universus* gemeint sein.

Der Kreis als bildliche Andeutung kosmischer und hyperkosmischer Raumeinheiten ist in einer Fülle früh- und hochmittelalterlicher Beispiele nachweisbar¹⁰⁵. Wir greifen, als besonders lehrreich in unserem Zusammenhange, eine im zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts entstandene Miniatur des Kölner Evangeliars Cod. bibl. 94 in der Bibliothek zu Bamberg (fol. 154^V) heraus (Abb. 286), die bisher wenig zulänglich interpretiert worden ist¹⁰⁶. Dargestellt ist Christus als Schöpfer und Herr des Weltalls¹⁰⁷; Leit motive sind der inschriftlich vorhandene Vers Joh. 1, 1 und 3 und das

¹⁰² Die hier angedeuteten Zusammenhänge verbreiten Licht auch über ein Motiv im Kuppelmosaik des Florentiner Baptisteriums. Auch hier erscheint Christus ein zweites Mal, von Engeln begleitet, über dem riesengroßen Richter des Jüngsten Tages. Wieder handelt es sich um ein Werk, das irgendwie dem Kunstkreis Venedigs verpflichtet ist (zum Teil, wie das Ornamentale der Oberzone vermuten läßt, durch ein römisches Medium hindurch). Das *Adventus*-Motiv ist als Sinngehalt hier freilich völlig verblaßt; die Bildabsicht zielt auf Christus als den Herrn und Schöpfer der Engel.

¹⁰³ Das Kreuz in der Hand Christi ist ein unerläßlicher Bestandteil der byzantinischen *Anastasis*. Vgl. das Nikodemusevangelium, wo die Heiligen den Befreier bitten, das Kreuz als Siegeszeichen in der Hölle aufzupflanzen (Tischendorf, 403 und 430).

¹⁰⁴ Vgl. Tischendorf, 329, 331 und 404. – Ephräm Syrus spricht von dem Glanz, mit dem die den Herrn begleitenden Engel die Unterwelt erleuchtet haben (Monnier, 119).

¹⁰⁵ Man vgl. die Kreisform des Weltalls in Schöpfungsbildern (z. B. bei Swarzenski, Handschriften des 13. Jahrhunderts, Abb. 445 und 611) oder im Cod. gr. 1291 der Vaticana (zwischen 813 und 820) die Hemisphären mit Tierkreiszeichen und die Darstellungen von Sonne und Mond in Kreissystemen (Kurt Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin 1935, Taf. 1). Der *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg bringt (Straub-Keller, Taf. 5) eine kreisförmige Darstellung des Weltsystems mit der Beischrift: *Hec est spera celestis que aliquando dicitur celum, aliquando firmamentum, aliquando mundus*. Der gleiche Kodex wendet auf die Darstellung des neuen Himmels und der neuen Erde (Straub-Keller, Taf. 67; Gillen, Abb. 8) und der *Curia celestis* (Straub-Keller, Taf. 65; Gillen, Abb. 10) die Kreisform an. In diese Zusammenhänge gehören auch jene Anordnungen von zwei oder drei konzentrischen Kreisen, in denen sich eine Personifikation des Jahres mit Darstellungen der vier Elemente, der vier Jahreszeiten und des Tierkreises (Stickerei aus dem Schrein der hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln, 12./13. Jahrhundert; vgl. Fr. X. Kraus in: Zeitschrift für christliche Kunst 2 [1889], 311 ff.) oder mit Monatsdarstellungen (Mosaikfußboden im Dom von Aosta: Künste, Ikonographie I, Abb. 37) verbindet.

¹⁰⁶ Heinrich Ehl, Die ottonische Kölner Buchmalerei, Bonn und Leipzig 1922, 173; Adolph Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei II, Florenz-München (1928), 73.

¹⁰⁷ Nicht als „Welterlöser“, wie Goldschmidt sich in Anlehnung an die wenig verständnisvolle Interpretation von Ehl in seiner Betitelung des Blattes ausdrückt.

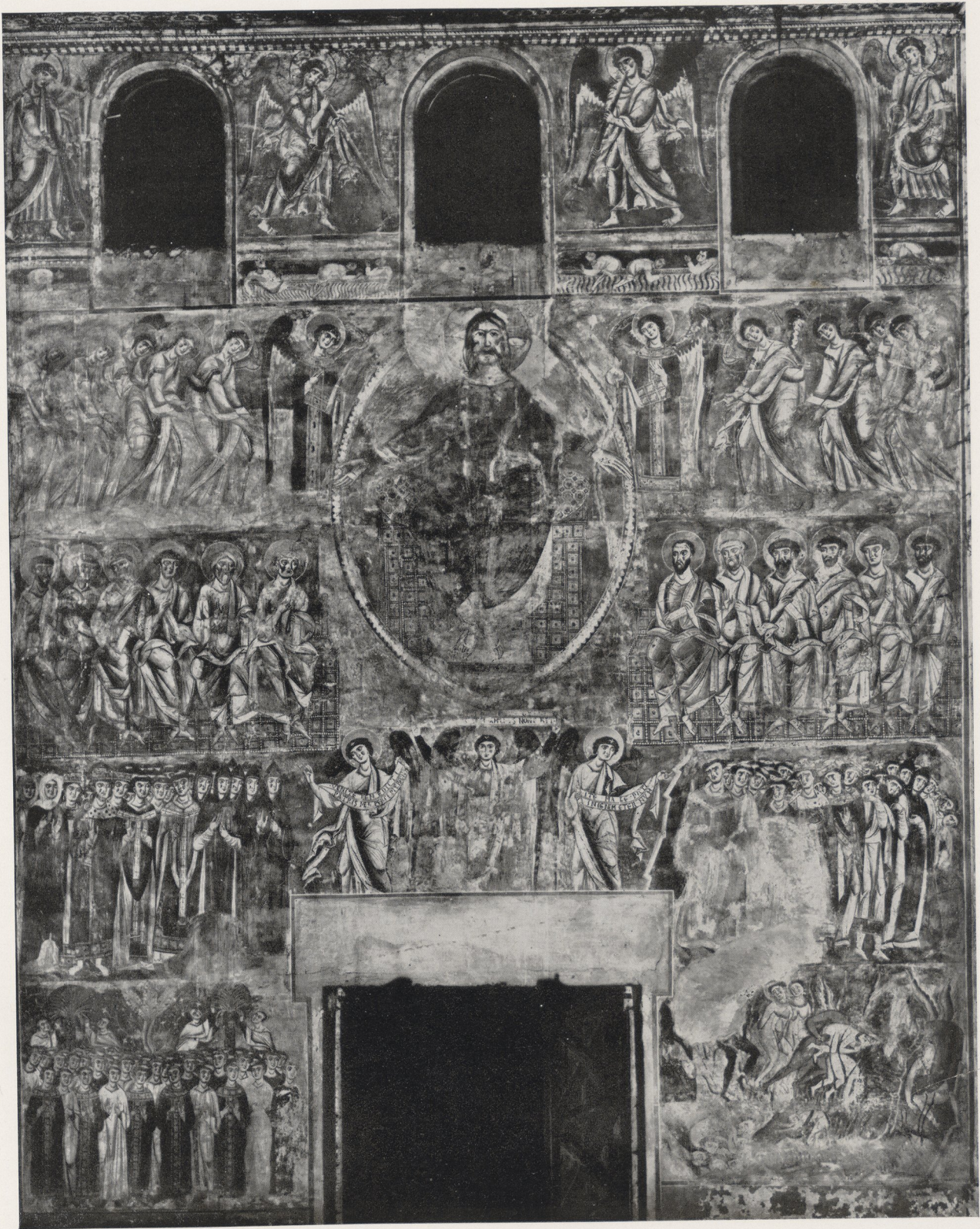


Abb. 285. S. Angelo in Formis. Weltgericht



Abb. 286. Bamberg, Staatliche Bibliothek. Christus als Schöpfer und Herr des Weltalls im Evangeliar Cod. bibl. 94

bildlich angedeutete Jesaia-Wort Jes. 66, 1 a und 2 a: Caelum sedes mea, terra autem scabellum pedum meorum . . . Omnia haec manus mea fecit, et facta sunt universa ista, dicit dominus. In den unteren zwei Blattdritteln befindet sich ein Kreis, dem eine Ellipse (richtiger ein Bogenzweieck) so eingefügt ist, daß die große Achse der letzteren mit dem waagrechten Durchmesser des Kreises zusammenfällt. Diese waagrechte Achse ist als Schriftzeile mit Joh. 1, 3 – Joh. 1, 1 steht am oberen Blattrand – ausgestaltet und teilt das Bogenzweieck in zwei Hälften. In den Zwickeln zwischen Kreisumfang und Bogenstücken befinden sich die Personifikationen der vier Elemente, jede mit einem Attribut in der Hand: oben links das Feuer mit der Sonne, oben rechts die Luft mit dem Mond, unten links das Meer mit einem Fisch, unten rechts die Erde mit einer Menschengestalt. Der Kreis ist somit als Umgrenzung des Weltalls, sein oberer Teil als Himmelsrund aufgefaßt, das dem von zwei Cherubim flankierten Christus, dem Jesaia-Wort gemäß, als Sitz dient; die Füße Christi reichen in den oberen Teil des als Erdbezirk gedachten Bogenzweiecks, wo Engel, wieder in Anlehnung an den zitierten

Vers, einen Schemel halten. In der unteren Hälfte des Zweiecks sind die beiden auf Erden miteinander ringenden Kräfte von Christentum und Heidentum einander gegenübergestellt. Rechts, als Andeutung des Christentums, der Eingangsritus desselben, die Taufe. Links, als Andeutung des Heidentums, die Verehrung eines Götzenbildes: von links naht eine verehrende Schar mit verhüllten Händen einer durch Kithara und Plektron als Apollo charakterisierten Akt-Statue, die auf einer kurzen Säule mit Kapitell und Platte steht¹⁰⁸. – Christus als Schöpfer und Herr des in Kreisform angedeuteten Weltalls: mit diesem Sinngehalt ist die Miniatur gleichsam ein Gegenstück zu unserer kreisförmigen Vatikanischen Tafel, in der Christus das Weltall richtet und vergehen läßt.

Sind somit die motivischen Zusammenhänge deutlich, die Veranlassung geben konnten, an die bildliche Darstellung des Weltendes die Kreisform heranzutragen, so bleibt die Frage übrig, ob dieser Vorgang im Falle unserer Tafel erstmalig und original ist, oder ob er auf bereits bestehenden Vorbildern beruht. Unserer Untersuchung tut sich hier ein bestimmter, allerdings im Problematischen endender Weg auf. Die sogenannte Dalmatika Karls des Großen im Schatz von St. Peter in Rom zeigt an der Vorderseite ein seltsames, einem Kreis eingefügtes Bild in Stickerei (Abb. 287).

¹⁰⁸ Eine kuriose Fehlinterpretation bei Ehl, a. a. O., 173: „Links erwarten die bereits Getauften den herbeieilenden neuen Christen, um ihn durch die Einkleidung vollends aufzunehmen.“ Von Goldschmidt, der a. a. O., 73, von „Taufszenen“ spricht, offenbar kritiklos anerkannt.



Abb. 287. Rom. Schatz von S. Pietro. Sogenannte Dalmatika Karls des Großen

Dargestellt ist die hyperkosmische Wirklichkeit der neuen Welt jenseits des Gerichtsaktes, die Welt der ewigen Seligkeit. In einem inneren, konzentrischen Kreis¹⁰⁹ thront Christus auf einem Regenbogen, bartlos, die Rechte erhoben, mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch stützend, in dem man griechisch den Einladungsspruch des Weltgerichtstextes liest; die Füße Christi stehen auf Flügelrädern. Am Rand des inneren Kreises befinden sich die beiden Gestalten der Deesis und die Evangelistensymbole. Im umschließenden Ring, dessen Grund mit kleinen Kreuzen besät ist, erscheinen oben, über dem Scheitel Christi, die Leidenswerkzeuge (Kreuz mit Dornenkrone, vier Nägel, Lanze und Isopstab), flankiert von Sonne und Mond. Im übrigen ist die obere Ringhälfte

¹⁰⁹ Die Flächenaufteilung – zwei konzentrische Kreise, im Innern eine große thronende Gestalt, die übrigen Figuren an den Ring zwischen innerem und äußerem Kreis gebunden – zeigt eine frappierende Ähnlichkeit mit den in Anm. 105 genannten Annus-Darstellungen. Man beachte, daß es sich bei dem Stück von St. Kunibert ebenfalls um Stickerei handelt.

von Engeln ausgefüllt, während in der unteren Hälfte die nach Ständen unterschiedenen Chöre der Seligen Platz finden. Außerhalb des Kreises, im linken unteren Zwickel, bemerkt man die Sitzfigur Abrahams, eine Kindergestalt im Schoß und vier zu seinen Füßen; im rechten unteren Zwickel den guten Schächer Dismas mit geschultertem Kreuz. Über der waagrechten Zierborte, die für die beiden Zwickelfiguren die Rolle eines Bodenstreifens spielt, ist eine Vegetation mit Blumenbüscheln angedeutet.

Die Komposition ist im wesentlichen aus Motiven des byzantinischen Weltgerichts bestritten, und zwar aus den gleichsam positiven desselben, die sich auf die Gerechten und deren Lohn im Paradiese beziehen. Die Vorstellung des Gerichtes, als des dem dargestellten Zustand vorausgehenden Aktes, liegt eindeutig im Blickfeld. Sollte also nicht zwischen der Kreisform hier und der Kreisform unserer Vatikanischen Tafel irgendeine Beziehung bestehen? Man setzt die Dalmatika, die auf der Rückseite eine Verklärung Christi, auf den Schulterstücken zwei Darstellungen des rituellen Abendmahls zeigt und die mit ihren griechischen Inschriften sich eindeutig als byzantinische Arbeit ausweist, heute meist – nachdem man sie früher dem 10. oder 11. Jahrhundert zugewiesen – ins 14. oder gar erst ins frühe 15. Jahrhundert¹¹⁰. Wenn diese Datierung stimmen sollte, so würde man immerhin die Frage nach früheren mit der Kreisform schaltenden byzantinischen Gestaltungen des Weltgerichtsthemas stellen dürfen, und diese Gestaltungen würden als Voraussetzungen auch für die Vatikanische Tafel in Erwägung zu ziehen sein.

Aber wir haben den Eindruck, daß die Datierungsfrage für die Dalmatika keineswegs sicher entschieden ist. Stilkritische Argumente sind in diesem singulären Fall kaum verwendbar. Man spricht mit Recht von westlichen Einflüssen; die alles überragende Größe Christi, die Darstellung von Sonne und Mond und die eigentlich nicht in den Weltgerichtszusammenhang, sondern zur *Maiestas Domini* gehörenden Evangelistensymbole müssen in diesem Sinne gedeutet werden. Andererseits aber wird man im Hinblick auf die Fassung des Erzvatermotivs – Abraham allein und noch nicht die drei Patriarchen¹¹¹ – geneigt sein, zum mindesten die Erfindung der Komposition, die dann freilich auch in der spätbyzantinischen Malerei begegnet¹¹², über das 14., ja sogar über das 13. Jahrhundert zurückzudatieren. Könnte die Dalmatika nicht doch älter sein, vielleicht dem 12. Jahrhundert angehören¹¹³? Könnte sie sich nicht schon in Rom befunden haben, als die Vatikanische Tafel gemalt wurde? Wir müssen diese Fragen offen lassen.

¹¹⁰ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin* II, 2. Aufl., 886. – Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 604.

¹¹¹ Über das Erzvater-Motiv vgl. Anm. 29.

¹¹² Z. B. auf einem Täfelchen der Vatikanischen Pinakothek, Raum I. – Vgl. auch Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, Paris 1823; Bd. 5, Taf. 91.

¹¹³ In neuerer Zeit hat Max Hauttmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters* (Propyläen-Kunstgeschichte VI), Berlin (1929), 701, die Dalmatika ins 12. Jahrhundert gesetzt – eine Datierung, unter der das Stück auch auf der römischen Textilausstellung Ende 1937 gezeigt wurde.

II. NEUGEPRÄGTE MOTIVE

Vor eine Aufgabe von besonderem Reiz sieht sich die ikonographische Analyse durch eine Reihe neugeprägter Bildmotive gestellt, die man in der bisherigen Geschichte der Weltgerichtsdarstellungen vergeblich sucht. Die Vorgänge ihrer Entstehung aus individuellen Gegebenheiten des Aufstellungsortes und aus religiösem Gedanken- und Stimmungsgut der ersten Dugentohälfte liegen weithin eindeutig zutage und sind über den Einzelfall hinaus von hohem prinzipiellen Interesse.

Aus örtlichen Bedingungen erklärt sich u. a. ein auffälliges Motiv in der Höllendarstellung. Neben den Vertretern geläufiger Lasterbegriffe, den von Engeln hinabgestoßenen Gestalten des Elternverächters, des Meineidigen und des Mörders sowie der von einer Riesenschlange gepeinigten Schar von Unzüchtigen, bemerkt man eine Frauengruppe, die mit dem Weib, das in der Kirche geredet¹¹⁴, und demjenigen, das sich nicht verschleiert hat¹¹⁵, das Milieu des Frauenklosters andeutet.

S. Stephanus ad beatum Paulum – so lautete, wie de Campos nachgewiesen hat, der Titel des Klosters, dessen Sakralraum zur Basilika des Heidenapostels gleichsam im Verhältnis einer Nebenkapsel gestanden haben muß. In S. Paolo war unter Honorius III. (1216–1227) ein neues Apsismosaik¹¹⁶ entstanden. Entsprechend der in Rom durch so viele Beispiele vertretenen altchristlichen Überlieferung und wie auch das unter Innozenz III. (1198–1216) erneuerte Apsismosaik der Vatikanischen Basilika¹¹⁷ stellte es den Apostel Paulus zur Rechten, Petrus zur Linken Christi dar. Die Schöpfer des Tafelbildes sahen diese Tatsache offenbar als verbindlich an und vertauschten, im Gegensatz zur geltenden Gewohnheit der Weltgerichtsbilder, die Plätze der beiden Apostelfürsten. In der gesamten außerrömischen Geschichte unseres Bildgegenstandes finden sich dafür keinerlei Analogien¹¹⁸.

Aber nicht genug mit diesem einen Rollentausch. Ein zweites Mal begegnet Paulus im mittleren Streifen links (Abb. 288): als Führer einer Gruppe von Seligen. Dieses Amt, dessen Verbildlichung als byzantinisches Weltgerichtsmotiv gelten muß, ist sonst das ausschließliche Recht des Apostels Petrus, der ja nach Matth. 16, 19 die Schlüssel des Himmels besitzt. Der für die Vatikanische Tafel maßgebende bildgestaltende Vorgang ist unter dem Blickwinkel ikonographischer Systematik von nicht geringem Interesse; er illustriert das Entgleiten eines ursprünglichen Sinngehalts und das Einströmen eines neuen in ein altes Bildmotiv.

Die begriffliche Unterscheidung zwischen dem anschaulich-optischen Wesen des Bildmotivs und dem geistig-bedeutungsmäßigen des Sinngehalts ist für die ikonographische Analyse unerlässlich. Wir sehen einen durch den Nimbus ausgezeichneten Mann mit kahlem Scheitel und dunklem, zugespitztem Vollbart, der, eine entfaltete Rolle mit Aufschrift in der Linken haltend, frontal im Bilde erscheint und dabei in einer Doppelbewegung ein ruhiges Schreiten und Weisen nach rechts mit einer Rückwendung des Kopfes nach links verbindet, wo eine Gruppe von Männern verschiedener Stände ihm folgt – dieser Satz befaßt sich allein mit dem Bildmotiv. Dem Bereich des Sinngehaltes aber wende ich mich zu, wenn ich fortfahre: Gemeint ist der Apostel Paulus,

¹¹⁴ Vgl. 1. Cor. 14, 34.

¹¹⁵ Vgl. 1. Cor. 11, 5.

¹¹⁶ De Rossi, *Mosaici*, Taf. 35.

¹¹⁷ De Rossi, *Mosaici*, Taf. 34; Wilpert, *Abb.* 114.

¹¹⁸ Die seitenverkehrte Wiedergabe des Weltgerichtsbildes der Bamberger Apokalypse bei Künstle, *Ikonographie I*, Abb. 298, kann hier sehr irre führen.



Abb. 288. Vatikan. Pinakothek. Teilstück der Weltgerichtstafel

dem hier eine besondere Ehrung zugebracht ist und der daher, eine sonst dem anderen Apostelfürsten vorbehaltene Rolle übernehmend, die Seligen dem Paradiese zuführt; die Maler haben ihm, gleichsam zur Legitimation für dieses Amt, die Schriftrolle mit dem auf die Auferstehung der Toten bezüglichen Vers 1. Cor. 15, 52b, CANENT(!)/ ENIM TV/BA ET MOR/TVI RE/SVR-GVNT, in die Hand gegeben. Unter dem Bildmotiv verstehen wir also die Summe dessen, was jenseits aller Deutung mit der Aufnahme des optischen Tatbestandes erfaßt wird; der Sinngehalt umschließt die begrifflich gegenständliche, gefühlsbestimmte und wertende Themenstellung des Bildes.

Eine klare Trennung beider Wesenheiten ist notwendig, weil, wie gerade unser Beispiel zeigt, ein Bildmotiv und sein Sinngehalt keine starr miteinander vernieteten Größen sind, sondern sich im Gang der Entwicklung sehr labil zueinander verhalten können. Dabei erweist sich das Bild-



Abb. 289. Torcello, Dom. Teilstück des Weltgerichts

motiv in der Regel als der konstante Faktor. Es gibt im menschlichen Verhalten zum Sichtbaren, Greifbaren und Räumlichen ein Gesetz der Gewöhnung und ein Bedürfnis zur Wiederholung – Erscheinungen, die mit besonderer Zuspitzung in der früh- und hochmittelalterlichen Bildkunst ihr Wesen treiben. Bildmotive als einmal gefügte Formkomplexe sind wie Klischees, mit denen die Werkstätten als mit festen Gegebenheiten rechnen und die bei wechselndem Sinngehalt ihre zähe Lebenskraft behaupten. Wie man der gleichen Melodie verschiedene Texte unterlegen kann, so läßt sich ein formal gleichbleibendes oder nur leichten Variationen unterworfenes Bildmotiv mit verschiedenen Inhalten erfüllen. So kommt es, daß auch an kompositorischen und inhaltlichen Neuprägungen bei schärferem Zusehen häufig die anregende und verpflichtende Kraft älterer Motive deutlich wird. Ein bezeichnendes Beispiel ist das kompositorische Gefüge, innerhalb dessen die Paulusgestalt als Führer der Seligen erscheint.

Es handelt sich um die linke Hälfte der mittleren Bildzone. Die hier vereinigten Darstellungselemente entstammen dem Paradiesmotiv der byzantinischen Weltgerichtsbilder (Abb. 289), und auf einer spiegelbildlichen Umkehrung dieses Motivs beruht die Anordnung der Bestandteile. Ein charakteristisches Merkmal der byzantinischen Bilder besteht darin, daß die Paradiesdarstellung, in symmetrischer Entsprechung zur rechts unten befindlichen Hölle, in der linken unteren Ecke ihren Platz findet. Sie setzt sich in der Regel aus vier Elementen zusammen. Ganz links erscheint, im Anschluß an das Gleichnis Luk. 16, 19–31, die Sitzfigur Abrahams, der häufig, so in Torcello, die Gestalt des Lazarus im Schoße hält, der sich dem rechts im höllischen Feuer hervorgehobenen und im Redegestus nach links gewendeten reichen Manne zuwendet; zu Füßen des Patriarchen

drängt sich, in Torcello sowohl wie im Pariser Evangeliar gr. 74, eine Schar von Kindern. – Als zweites Motiv schließt sich nach rechts die Gestalt der Madonna an, in Torcello stehend und mit dem Gestus der Fürbitte, sonst oft thronend und nicht selten von flankierenden Engeln verehrt. Neben ihr, als dritter Bestandteil der Darstellung¹¹⁹, betritt der gute Schächer Dismas gemäß Luk. 23, 43 das Paradies, nur mit einem Lendenschurz bekleidet und mit geschultertem Kreuz. Jenseits der vom Cherub bewachten Paradiestür folgt als viertes Element die Gestalt des Himmelspförtners Petrus, der, oft von einem Engel assistiert, eine von rechts nahende Schar von Seligen geleitet¹²⁰.

Die vier genannten Elemente der byzantinischen Paradiesdarstellung sind nun für die Mittelzone unserer Tafel maßgebend geworden, und zwar in umgekehrter Abfolge: links die Seligenschar mit dem leitenden Apostel, weiter nach rechts der gute Schächer, die Maria orans und endlich, als Rudiment des Abraham-Motivs, die Kindergruppe unter dem Altar. Daß die Maler tatsächlich unter dem rein von außen wirksamen Zwang des als verbindlich anerkannten Traditionsgutes handelten, zeigt vor allem die Madonna, die man schwerlich an diesem Platz der Komposition vermuten würde. Man darf annehmen, daß diese formal aus dem Paradiesmotiv abzuleitende Gestalt in der Vorstellung mit der Maria des Deesismotivs identifiziert worden ist und daß darum von einer besonderen Deesis in der Richterzone abgesehen wurde. Es besteht somit auch schwerlich ein Anlaß, Beziehungen zu zwei älteren Fällen zu vermuten, in denen Maria allein, ohne den Täufer, als Bittflehende auftritt: am Portalrelief zu Conques¹²¹ und im Wandgemälde der St.-Georgs-Kirche zu Oberzell auf der Reichenau – im letzten Fall als Fürbitterin und Mittlerin in wirkungsvoller Doppelgebärde.

Mit der Verlagerung und Umkehrung des Paradiesmotivs wurde eine Unzulänglichkeit ausgeschaltet, die man den östlichen Kompositionen nachsagen muß, sofern man sie vom modernen Ideal straffer Bildeinheit aus betrachtet. Während die Mehrzahl der Seligenchöre, nach Ständen unterschieden¹²², bildeinwärts nach oben gewendet ist, um den Einladungsspruch des Richters entgegenzunehmen, bewegt sich die Gruppe links unten, die vom schlüsseltragenden Apostel geführt wird, in umgekehrter Richtung, weg vom geistigen und kompositionellen Zielpunkt des Bildes. In der römischen Tafel ist nun die Bezogenheit der Seligen auf den einladenden Christus mit dem Hinstreben zum Paradiese verschmolzen worden. Die geführte Gruppe der Mittelzone ist einmal ein Bestandteil des spiegelbildlich umgekehrten Paradiesmotives, und zugleich vertritt sie die bildeinwärts gerichtete Seligenschar. Letztere erscheint in byzantinischen Bildern nie in Verbindung mit führenden oderweisenden Gestalten, wohl aber ist dies, wenn auch nur selten, in nordwestlichen Darstellungen der Fall, denen sich die Tafel damit in dieser Hinsicht auf einem Umwege angleicht. Im Tympanonrelief zu Conques¹²³ versieht Petrus vor dem zur Bildmitte gerichteten Zug der Gerechten das Führeramt, Engel erscheinen in der gleichen Rolle in den Reliefs zu Chartres¹²⁴, Reims¹²⁵, Bamberg¹²⁶ und in einigen Miniaturen des 13. Jahrhunderts¹²⁷.

¹¹⁹ Dieser Bestandteil fehlt in der Pariser Miniatur.

¹²⁰ In Torcello ist diese Seligengruppe – wahrscheinlich in den sehr weitgehenden Restaurierungen (vgl. Toesca, *Storia*, 1029, Anm. 24) – fortgefallen, und die Rückwendung undweisende Bewegung des Engels hat damit ihren Sinn verloren.

¹²¹ Vgl. Anm. 66.

¹²² Alte Tradition des byzantinischen Weltgerichtsbildes. Literarisch formuliert schon bei Ephräm Syrus; vgl. Voß, *Das Jüngste Gericht*, 69.

¹²³ Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, 413: Pour la première fois, les élus forment à la droite du Christ un long cortège que guide la Vierge, accompagnée de saint Pierre, les clefs à la main.

¹²⁴ Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1923, Abb. 173.

¹²⁵ Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, Abb. 187.

¹²⁶ Wilhelm Pinder und Walter Hege, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1927, Taf. 11.

¹²⁷ Z. B. Swarzenski, *Handschriften des 13. Jahrhunderts*, Abb. 344 und 952.

Die kompositorisch klärende Vereinheitlichung, die mit der Verlagerung und Umwendung des alten Motivs verbunden war und die später für den Kunstkreis Cavallinis als Vorbild maßgebend geworden ist, hat schwerlich als bewußte Aufgabe in der Absicht der Maler gelegen. Denn eine verkürzte Paradiesdarstellung – Maria in der edelsteingeschmückten himmlischen Stadt¹²⁸, verehrt von weiblichen Heiligen und den beiden Stifterinnen – ist ja schließlich doch als Gegenstück zur Hölle in der linken unteren Bildecke stehengeblieben. Die Maßnahme der Verlagerung und Umkehrung hat ihre Ursache in dem Bemühen, gewissen thematisch neuartigen und lokal bedingten Forderungen des Bildprogramms gerecht zu werden. Die völlig individuelle Artung dieser Forderungen zeigt, wie sehr die Erfindung, Auswahl und Verknüpfung der Bildinhalte einem besonderen, nur von seiten der Auftraggeber her zu verstehenden Prozeß zugehören, an dem die bildausführenden Kräfte unbeteiligt sind. Die Maler aber, in deren Hände die neuen Bildgedanken gelegt werden, suchen in ihrem Motivschatz nach den Klischees, die ihnen zur optischen Vergegenwärtigung geeignet erscheinen. In unserem Falle wurde das byzantinische Paradiesmotiv als Klischee gewählt. Aber es war, der besonderen Anforderungen wegen, nur modifiziert verwendbar. Die Modifikation bestand in der Verlagerung und spiegelbildlichen Umkehrung. Dadurch wurde einmal für die bildliche Huldigung an den das Führeramt Petri übernehmenden Heidenapostel ein dem Kompositionszentrum benachbarter und augenfälliger Platz gewonnen. Nicht minder aber hat das Bedürfnis, die Kindergruppe unter den Altar zu bringen, die Maßnahme der Umprägung verursacht.

Die Gruppe der Kinder und die Figur des heiligen Stephanus sind ihrem Sinngehalt nach nur in Verbindung mit dem Altar zu verstehen. Unsere Analyse wendet sich daher diesem Motiv zu, das zusammen mit der Richtergestalt den ideellen und formalen Schwerpunkt der Komposition bezeichnet (Abb. 290).

Ein niedriger Blockaltar von gestreckt rechteckigem Grundriß; das Antependium aus rauten-gemustertem Stoff mit sparsamer, aus Bandstreifen und kleinen Kreisen gefügter Applikationsarbeit. Auf der Mensa befinden sich Geräte: außer einem edelsteingeschmückten Buch nicht solche des liturgischen Bedarfs, sondern die Werkzeuge der Passion Christi. Vorn in der Mitte ein kleines Kreuz mit übergroßem Titulusschild; rechts das Essiggefäß und vier Nägel; links, neben dem Buch, die Dornenkrone; hinten, parallel zur Bildebene, Lanze, Isopstab und eine Geißel.

Die Stellung des Altars in der Komposition und die Bedeutung desselben als Träger von Leidenswerkzeugen lassen keinen Zweifel darüber, daß hier ein aus der byzantinischen Etimasia hergeleitetes Bildmotiv vorliegt. Die Gedankenverbindungen, die zur Konzeption der Etimasia geführt haben, sind bekannt. Im Himmel steht ein Thron bereitet, der Stuhl der Herrlichkeit, der dem Akt des Gerichtes vorbehalten ist; Christus wird am Jüngsten Tage darauf Platz nehmen. Diese Vorstellungen wurden abgeleitet aus Psalm 9, 8, Psalm 88, 15, Psalm 102, 19 und Matth. 25, 31¹²⁹. Als weitere motivbildende Aussage tritt Matth. 24, 30 hinzu: Es wird erscheinen das Zeichen des Menschensohnes am Himmel. Unter diesem Zeichen verstand man das Symbol der Passion, das Kreuz, dem sich die anderen Leidenswerkzeuge zugesellten. In nordwestlichen Bildern, denen die Etimasia fremd ist, werden die Passionselemente von Engeln gehalten, die

¹²⁸ Offenbar auf Grund des Verses Apoc. 21, 2 (Et ego Iohannes vidi sanctam civitatem Jerusalem novam descendentem de caelo a Deo, sicut sponsam ornatam viro suo) verbindet sich mit dem Motiv der himmlischen Stadt die Assoziation der Braut, die für mittelalterliche Vorstellung nur Maria sein kann.

¹²⁹ Aus Psalm 88, 15, *δικαιοσύνη καὶ κρίσις ἐτοιμασία τοῦ θρόνου σου* stammt die durch Bildbeischriften bekannte Benennung der Darstellung.



Abb. 290. Vatikan. Pinakothek. Teilstück der Weltgerichtstafel

entweder in der Oberzone schweben, wie es meist in der Frühzeit der Fall ist, oder aber, so besonders in der Portalplastik, zu seiten Christi stehen. In einigen seltenen frühen Fällen findet



Abb. 291. Torcello. Dom. Teilstück des Weltgerichts

sich das Kreuz allein, und zwar in Verbindung mit der Gestalt des Richters; in der Bamberger Apokalypse¹³⁰ und im Evangelistar Cim 57 München¹³¹ wird es von Christus selbst gehalten, im Wandbild zu Burgfelden¹³² schwebt es unmittelbar vor ihm¹³³. Anders im byzantinischen Kunstkreis. Hier treten die Leidenswerkzeuge in enge Beziehung zum „bereiteten Thron“ des Gerichtes (Abb. 291), um mit ihm gemeinsam das „Zeichen des Menschensohns“ darzustellen. Bereits bei Ephräm Syrus ist dieser Zusammenhang literarisch angedeutet: „Das Kreuz wird bei der zweiten Ankunft Christi zuerst erscheinen, als das kostbare, belebende, verehrungswürdige und heilige Zepter des großen Königs Christus, nach dem Ausspruche des Herrn: Es wird erscheinen das Zeichen des Menschensohns im Himmel (Matth. 24, 30). Dieses also wird zuerst am Himmel erscheinen mit dem ganzen Heere der Engel¹³⁴.“ Und weiter: „Wie werden wir es aushalten, wenn wir den fruchtbaren Thron bereitet sehen? Alsdann werden alle sein königliches Zepter in der Höhe erscheinen sehen, darauf wird ein jeder erkennen, daß der König der Könige selbst bald nachher erscheinen wird¹³⁵.“ Also vor der Ankunft des Richters erscheinen Thron und Kreuz, begleitet von Engeln. Damit ist bereits im 4. Jahrhundert der Sinngehalt der byzantinischen Weltgerichts-Etimasia umschrieben, die regelmäßig von Engeln flankiert wird¹³⁶.

¹³⁰ Vgl. Anm. 10..

¹³¹ Vgl. Anm. 44.

¹³² Vgl. Anm. 45.

¹³³ So auch in Miniaturen; vgl. z. B. Swarzenski, Handschriften des 13. Jahrhunderts, Abb. 95, 344, 718.

¹³⁴ Voß, Das jüngste Gericht, 66.

¹³⁵ Voß, 67.

¹³⁶ Losgelöst vom Weltgerichtsbild, ist die Darstellung des lehnlosen Thrones mit Kissen, herabhängender Draperie, Buch und Leidenswerkzeugen ein unerläßlicher Bestandteil im malerischen Schmuck der orthodoxen Kirchen, und zwar am Gewölbe des Chorraumes (Oskar Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken, Straßburg 1903, 211). Es besteht ein motivischer Zusammenhang mit dem in der altchristlichen Monumentalkunst verbreiteten Symbol der Königswürde Christi, dem Thron mit Kreuz, Buch und häufig auch dem Lamm; das altchristliche Evangelienbuch ist in der Etimasia offenbar zum Buch des Gerichtes umgedeutet.



Abb. 292. Wolfenbüttel. Herzog-August-Bibliothek.
Weltgericht im Evangeliar Cod. Helmst. 65

Auf welchem Wege kam nun die Vatikanische Tafel zur Umformung der Etimasia in einen Altar? Besteht ein Zusammenhang mit einem sehr isolierten älteren Beispiel, das sich jenseits der Alpen findet? Die Weltgerichtsminiatur des Wolfenbütteler Evangeliiars Cod. Helmst. 65 von 1194 (Abb. 292), byzantinisch beeinflusst auch in den Motiven des Feuerstroms und der Deesis, zeigt bereits eine solche Umformung. Unter der Mandorla Christi steht ein stark in Aufsicht gegebener Altar mit runder Mensa, von der eine Decke herabhängt. Aber er trägt keineswegs die Leidenswerkzeuge. Die Etimasia wurde hier vielmehr in einen liturgischen Altar umgedeutet, mit den Geräten, die diesem zukommen: Kelch, Patene, aufgeschlagenes Buch und Kreuz. Der Kelch ist formal aus dem Essiggefäß der Passion entwickelt. Das Buch fand ebenfalls in dem griechischen Symbol seine unmittelbare Anregung. Das Kreuz ist als liturgisches Altarkreuz gemeint, dafür aber zu groß geraten, weil das Passionskreuz der Etimasia als Vorbild diente. Um die Schnittstelle der Kreuzesbalken ist ein kleiner Ring gefügt: formal abgeleitet aus dem mißver-

standenen eingeflochtenen Dornenkranz. Das Oval der perspektivisch gezeichneten Mensa ist nur erklärbar aus einer Mißdeutung des ovalen Kissens, das den Thronstuhl der Etimasia bedeckt; man vergleiche, um den Vorgang zu verstehen, das ovale Gebilde, das im Hortus deliciarum als Kissen der Etimasia dargestellt ist¹³⁷. So ging der ganze Formbestand aus einem zunächst rein optischen Mißverstehen der dem Nordwesten unbekannten Etimasia hervor. Der Miniator konnte sich das merkwürdige Gebilde, das ihm in einer byzantinischen Vorlage gegeben war, nur als Altar deuten¹³⁸. Wäre unabhängig von dem optischen Zwang und aus primären inhaltlichen Erwägungen heraus die Absicht rege gewesen, einen Altar darzustellen, so müßte die runde Form in höchstem Maße überraschen; denn Altäre mit runder Mensa sind als ganz seltene Ausnahmen zu betrachten¹³⁹. Beachtet man weiter die Tatsache, daß die Wolfenbütteler Darstellung in ihrem eigenen Umkreis jenseits der Alpen offenbar ohne alle Nachfolge blieb, so wird man geneigt sein, in ihr eine einmalige und zufällige Erscheinung zu sehen, die die Annahme eines genetischen Zusammenhanges mit der römischen Gruppe nicht erlaubt. Als unabhängiger Präzedenzfall zeigt sie nur, daß die Umbildung der Etimasia in einen Altar zu jener Zeit ein für abendländisches Empfinden nahe-
liegender Vorgang war.

¹³⁷ Straub-Keller, Taf. 70; Gillen, Abb. 3.

¹³⁸ Ein lehrreiches Beispiel für derartige optische Mißverständnisse, mit denen die Ikonographie häufig zu rechnen hat, ist das Attribut des hl. Erasmus: ursprünglich eine Schiffswinde mit Ankertau, die in Binnenländern in ihrer Bedeutung nicht verstanden und zum Marterinstrument mit den aufgeschapelten Eingeweiden gestempelt wurde – eine Deutung, die dann auch auf die Fassung der Legende zurückwirkte.

¹³⁹ Vgl. Joseph Braun, *Der christliche Altar*, München 1924, Bd. 1, 245 ff.

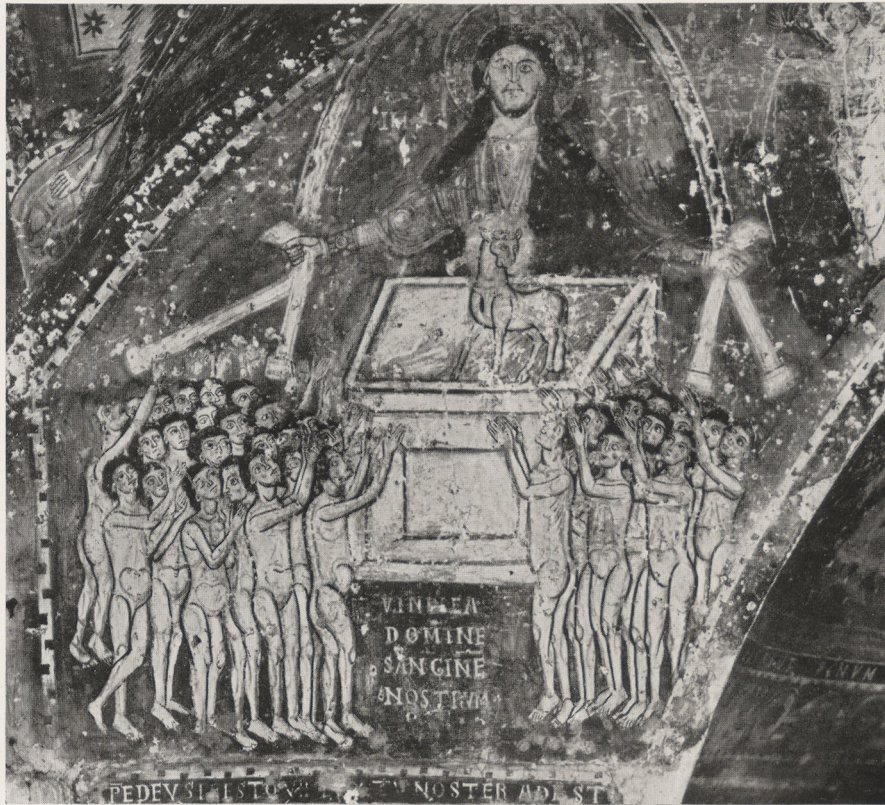


Abb. 293. Anagni. Krypta des Doms. Darstellung aus der Apokalypse

Was sich in der römischen Tafel vollzog, war bedingt durch den Wunsch, eine bestimmte Szene der Apokalypse andeutungsweise dem Zusammenhang des Weltgerichtsbildes einzufügen; und dieses Anliegen seinerseits entsprang der Absicht, zwei lokal gebundene Bildmotive sinnvoll und augenfällig in das eschatologische Drama zu bringen. Es handelt sich um die Szene Apoc. 6, 9–11. Der Seher erblickt bei Eröffnung des fünften Siegels unter dem Altar die Seelen der ersten Blutzeugen, die in Ungeduld ihre Stimme zum Racheschrei erheben: *Usquequo Domine sanctus et verus non iudicas et non vindicas sanguinem nostrum de iis, qui habitant in terra?* Sie werden beschwichtigt durch weiße Gewänder und erhalten die Weisung, noch eine kleine Zeit zu ruhen, bis ihre Zahl durch neue Martyrien vollgeworden.

Die Darstellung der *animae interfectorum subtus altare* hat in den apokalyptischen Bildzyklen eine längere Geschichte¹⁴⁰. In der römischen Monumentalmalerei des 13. Jahrhunderts begegnet sie im Zyklus der Krypta des Doms von Anagni (Abb. 293). In der Mitte des Bildes befindet sich der Altar, auf dessen Mensa das symbolische Lamm steht¹⁴¹. Vorn haben beiderseits in zwei dichtgedrängten Scharen die Märtyrer Platz gefunden, die unbekleidet sind und flehend ihre Arme erheben. Hinter dem Altar steht Christus riesengroß in einer Mandorla und reicht die im Text genannten Gewänder herab. Zwischen den Gruppen erscheint als Inschrift der Racheschrei: *VINDICA / DOMINE / SANGINE / NOSTRVM*.

In der Vatikanischen Tafel sind die Märtyrer, die seltsam stilisierte Palmzweige, kurzen Stäben gleich, in den Händen tragen und bekleidet sind, dem Text entsprechend *unter* den Altar gestellt

¹⁴⁰ Vgl. Neuß, *Die Apokalypse*, 156ff. und 253; Neuß, *Die katalanische Bibelillustration*, 132f.

¹⁴¹ So auch in der dem „italischen Typus“ angehörenden Bamberger Apokalypse; vgl. Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, Taf. 14

worden. Die besondere, lokal bedingte Absicht aber wirkt sich darin aus, daß die Gestalten in bestimmter Weise identifiziert sind. Die acht Kinder links sind Vertreter der Innocentes, der Opfer des bethlehemitischen Kindermordes; rechts steht der heilige Diakon Stephanus, der Protomartyr der christlichen Gemeinde. Er war, wie schon mehrfach hervorgehoben, Titular des Klosters; ein angeblicher Stein von seinem Martyrium wurde auf dem Altar der Kapelle verehrt. Aber auch die Darstellung der Innocentes hat ihren Grund in einer örtlichen Gegebenheit: in den zur Basilika des Heidenapostels gehörenden Reliquien der bethlehemitischen Kinder. Hier war ein Motiv gegeben, das gerade in Frauenherzen besonderen Widerhall finden mußte.

Eins der Kinder hält ein Buch empor, auf dessen aufgeschlagenen Seiten der Racheschrei verzeichnet steht in der Form: VIN/DICA / SANG/VINĒ / ... RĀ / ... P TE / ... FV / ... EST (vindica sanguinem nostrum qui pro te effusus est). De Campos betont den Zusammenhang dieser Inschrift mit dem Traktus in der Messe des Innocentes-Tages (28. Dez.), wo es im Anschluß an Psalm 78, 10 heißt: Vindica, Domine, sanguinem Sanctorum tuorum, qui effusus est super terram. Aber diese Stelle ist zugleich eine Anspielung auf Apoc. 6, 10, wo die Wendung des Psalmes benutzt ist. Man beachte, daß die Lectio des Tages ebenfalls der Apokalypse entstammt (14, 1-5): die Vision von den hundertvierundvierzigtausend, die, jungfräulich, ohne Makel und als „primitiae Deo et Agno“ aus den Menschen erkaufte, mit dem Lamm auf dem Berge Zion stehen, ist von der Liturgie auf die Innocentes bezogen worden. Jeder Zweifel aber wird endlich durch die Tatsache behoben, daß z. B. in der mozarabischen Liturgie die Messe des Innocentes-Tages ausdrücklich auf Apoc. 6, 9-11 Bezug nimmt: Vidi sub ara Dei animas occisorum propter verbum Dei et martyrium suum, heißt es im Sakrifizium¹⁴². –

Schon vor dem Auftauchen des Tafelbildes war dem Verfasser dieser Studie klar geworden, daß die Verbindung der Innocentes mit dem Altar, wie sie später noch einige Male in der römischen Malerei und in deren Einflußbereich in Weltgerichtsdarstellungen begegnet, auf eine aus S. Paolo stammende Anregung zurückgehen müsse. Im Apsismosaik der Basilika befindet sich in der Mitte des nach unten abschließenden Streifens eine Darstellung der von zwei Engeln flankierten Etimasia (Abb. 294) – der byzantinischen Gewohnheit gemäß, die dies Motiv für den Altarraum vorschreibt. Unter dem Thron stehen zwischen den beiden knienden Stiftergestalten des Adinulfus sacrista und des Johannes Caietanus abbas fünf Kinder in weißen Gewändern mit der Beischrift: HI S̄ INOCENTES. Die betonte Anordnung unter dem Thron beweist, daß die Stelle Apoc. 6, 9-11 bereits im Blickfeld liegt und daß die Umdeutung der Etimasia in einen Altar ideell schon hier vollzogen ist.

Wenig glücklich hat sich Wilpert¹⁴³ mit der Bedeutung dieses Bildbestandteils auseinandergesetzt. Er geht aus von der Behauptung, die von Honorius III. aus Venedig berufenen Mosaikisten hätten der alten, zu ersetzenden Apsiskomposition, die im wesentlichen nachgebildet worden wäre (Christus zwischen den Aposteln im Paradiese thronend), „die Idee des Weltgerichts aufzupropfen“ versucht¹⁴⁴. Das Buch des thronenden Erlösers hätten sie daher mit dem Einladungsanspruch des Weltgerichtstextes versehen. Der altchristliche Thron mit dem Gemmenkreuz, der sich in der unteren Zone befunden hätte, sei durch Hinzufügung der Leidenswerkzeuge bewußt in die griechische Weltgerichts-Etimasia umgewandelt worden. „Außerdem stellten sie vor¹⁴⁵ dem Thron fünf unschuldige Kinder dar ... (gemäß Offb. 14, 4f.)¹⁴⁶, die wir später auf Weltgerichtsbildern, aber neben dem Altar, nicht neben dem Thron, antreffen werden¹⁴⁷.“ „Da die Anwesen-

¹⁴² Migne, ser. lat. 85, 208.

¹⁴³ Wilpert, 551f.

¹⁴⁴ Wilpert, 553.

¹⁴⁵ Es müßte heißen: unter dem Thron.

¹⁴⁶ Der entscheidende Zusammenhang mit Apoc. 6, 9-11 ist hier also nicht erkannt.

¹⁴⁷ Wilpert, 551f.



Abb. 294. Rom. S. Paolo fuori le mura. Teilstück des Apsismosaiks

heit der Unschuldigen durch die Etimasia genügend begründet ist, so darf de Rossis Hinweis auf die Möglichkeit von Reliquien der Unschuldigen als überflüssig betrachtet werden¹⁴⁸.“ Die Innocentes hätten nach dieser Auffassung ihre Anwesenheit im Apsismosaik also nur der Absicht der Mosaizisten zu verdanken, Motive, die mit dem Weltgerichtsthema in Verbindung stehen, in die alte Komposition zu bringen und diese dadurch umzudeuten.

Wilpert hat ein für seine Ansicht scheinbar günstiges Argument sogar übersehen. Die kleinen Figuren zu Füßen der Abrahamgestalt im Mosaik von Torcello und in der Miniatur des Pariser Evangeliars gr. 74 sind offensichtlich als Kinderdarstellungen gemeint. Das geht aus den Körperproportionen, aus dem Verhältnis der Kopfgröße zum Rumpf, unmißverständlich hervor. Fraglos handelt es sich um die Innocentes. Aber ist mit dieser Feststellung schon etwas Entscheidendes über den Vorgang in S. Paolo, über die Verbindung der Kinder mit dem Thron ausgesagt? Die Mosaizisten sollten, um die Weltgerichtsidee sichtbar zu machen, gerade auf dies abseitige Motiv verfallen sein? Da gab es doch Möglichkeiten, die weit deutlicher gesprochen hätten! – Und dann wird man Wilpert fragen müssen: Seit wann sind denn die Reliquien in S. Paolo nichts weiter als eine Möglichkeit, als eine überflüssige Hilfhypothese? Ihr Vorhandensein in der Basilika, der

¹⁴⁸ Wilpert, 552, Anm. 1.

Stationskirche am Feste der Unschuldigen, ist doch eine Tatsache. Nicht nur de Rossi¹⁴⁹, bereits Nicolai¹⁵⁰ hat zur Erklärung des Bildmotivs auf sie hingewiesen. Wir wissen nur nicht sicher, wann sie nach S. Paolo gelangt sind. Aber eben gerade das Apsismosaik und nun auch die für eine „Nebenkapelle“ geschaffene Bildtafel zeigen, daß die Reliquien zur Entstehungszeit dieser Arbeiten bereits in der Basilika verehrt wurden. Von hier ausgehend, kann man de Rossi nur recht geben, der den Schluß zieht, daß am ersten die Eroberung Konstantinopels 1204, die so viele östliche Reliquien in Bewegung setzte, die Übertragung bewirkt haben dürfte. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts befanden sich die Reste der Innocentes zur Hälfte in der byzantinischen Hauptstadt, zur Hälfte in Jerusalem; und verbürgt ist jedenfalls die Tatsache, daß im Anschluß an die Ereignisse des Jahres 1204 Teile des Konstantinopler Bestandes nach Corbie und nach Amalfi gelangt sind¹⁵¹.

Die neu eingebrachten Heiltümer erweckten in S. Paolo den Wunsch einer bildlichen Andeutung in dem stark ein Jahrzehnt später begonnenen neuen Apsismosaik. Die innere Möglichkeit einer sinnvollen Anknüpfung an die Komposition wurde auf dem Wege über Apoc. 6, 9–11 gefunden. So entstand ein neues Bildmotiv. – In der für das Kloster S. Stephani ad beatum Paulum geschaffenen Weltgerichtstafel griff man, ebenfalls auf eine pointierte Darstellung der Innocentes bedacht, die Anregung auf und erhielt so gleichzeitig Gelegenheit zu einer sinnvollen Einordnung des Protomartyr, des Klostertitulars Stephanus. Man zog die letzte Konsequenz, indem man auch formal die Umdeutung der Etimasia in den Altar der Apokalypse durchführte. Die Folgerichtigkeit der Entwicklung zeigt, daß die Darstellung im Mosaik nur der primäre, die weiter ausgespinnene Fassung im Tafelbild nur der abgeleitete Fall sein kann. Und klingt nicht auch die Beischrift im Mosaik – HI § INOCENTES – wie eine Erläuterung zu einem bisher ungewohnten Bildmotiv?

Der Sinngehalt des Altarmotivs ist mit den Ausführungen des letzten Abschnittes noch nicht seinem vollen Umfange nach erfaßt. Ein Bildmotiv kann gleichzeitig verschiedenen inhaltlichen Anliegen Genüge tun – und im einzelnen dürfte schwer eine Entscheidung darüber zu fällen sein, welches Anliegen bei der Konzeption als das primäre maßgebend war.

Der Altar, dessen byzantinisches Vorbild, die Etimasia, immer isoliert und tiefer im Bilde schwebt, ist hinaufgerückt in die Richterzone und dadurch eng mit der Christusgestalt verbunden worden. Man beachte, daß so zwei Engelpaare des byzantinischen Schemas, die Wächter an der Etimasia und die Protagonisten in der Engelseskorte des Richters, in ein einziges Paar zusammengezogen wurden. Der Gewinn dieser kompositorischen Umordnung ist greifbar. Das Motiv der Leidenswerkzeuge einerseits und die bestimmenden Züge in der Erscheinung Christi andererseits, die Entblößung der Seitenwunde und das Vorweisen der blutenden Nägelmale an den Händen, verbinden sich in nahem Beieinander zu einem eindrucksvollen Hinweis auf das Opfer von Golgatha. Aber dieser offenkundig beabsichtigten Wirkung entgegen sind die Füße mit ihren Wunden dem Blick entzogen. Es ist fraglos Wert darauf gelegt worden, die Christusgestalt hinter den Altar zu stellen. Damit wurde dem Gestus der erhobenen Hände zugleich ein anderer Sinn gegeben,

¹⁴⁹ De Rossi, *Musaici*, Text zu Taf. 35.

¹⁵⁰ Nicola Maria Nicolai, *Della Basilica di S. Paolo*, Roma 1815, 28.

¹⁵¹ *Exuviae sacrae constantinopolitanae* II, Genf 1878, 176, 198, 209, 217, 224. – Riant, *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII^e siècle*, in: *Mémoires de la société nationale des antiquaires de France* 36 (1875), 204. – Als bemerkenswert ist hervorzuheben, daß die Übertragung nach Amalfi offenbar durch Petrus Capuanus bewirkt worden ist – den gleichen Kardinalliegen, der den später nach St. Denis gelangten Leib des hl. Dionysius von Korinth 1205 aus Konstantinopel an Papst Innozenz III. sandte; vgl. Riant, a. a. O., 43.



Abb. 295. Rom. Unterkirche von S. Clemente. Übertragung der Clemensreliquien

der klar wird, wenn man sich etwa an jene Kultszene bei der Translation der Clemensreliquien in der Unterkirche von S. Clemente (Abb. 295) erinnert. So stand der zelebrierende Priester bei der Messe in Orantenstellung hinter dem Altar!

Auch in der oben besprochenen apokalyptischen Darstellung der Krypta zu Anagni scheinen derartige Gedanken mitzuschwingen. Auf der Altarmensa steht das Agnus Dei als Symbol des Opfers. Christus aber erscheint, wie in der Vatikanischen Tafel, hinter dem Altar¹⁵², allerdings mit anderem Gestus. Die Kleidungsstücke, die er herabreicht, sind – einem schon früher begegnenden Bildgedanken entsprechend – keine gewöhnlichen Gewänder, sondern liturgische Ornate. Der Wortlaut der Vulgata redet von „stolae albae“, womit lange weiße Oberkleider gemeint sind. „Stola“ ist aber auch terminus technicus für einen Bestandteil der liturgischen Gewandung, der die Form eines schmalen, schärpenartigen Streifens hat. Diese liturgischen Stolen verleiht Christus den Märtyrern¹⁵³. –

Welche gedanklichen Anliegen kommen nun mit der doppelten Anspielung auf Opfer und Priestertum in der Vatikanischen Tafel zu bildlicher Aussage? Zur Beantwortung dieser Frage ist eine dogmengeschichtliche Erörterung geboten.

¹⁵² Ein Motiv, das in der frühen Buchillustration (vgl. Anm. 140) nicht nachweisbar ist.

¹⁵³ Das Motiv der liturgischen Stolen ist in einigen früheren Handschriften nachweisbar: in der Beatushandschrift Madrid, Real Academia de la Historia Cod. 33, fol. 115 (Neuß, Apokalypse, 157; Neuß, Katalanische Bibelillustration, Abb. 65); in der Beatushandschrift der Berliner Staatsbibliothek, Theol. lat. 561, fol. 48^v (Neuß, Apokalypse, Abb. 235); in der Bamberger Apokalypse, wo die Gestalten noch anderweitig bekleidet sind (Neuß, Apokalypse, 253; Wölfflin, Taf. 14).

Im Jahre 1215 hatte unter Innozenz III. das vierte Laterankonzil stattgefunden. Diese glänzende Kundgebung des mittelalterlichen Papsttums, das damals den Gipfel seiner kirchenpolitischen Macht erstiegen hatte, brachte unter anderen bedeutungsvollen Beschlüssen die inhaltsschwerste dogmatische Formulierung, die der römische Katholizismus des Mittelalters zu verzeichnen hat. Die Lehre von der Transsubstantiation, von der Realpräsenz des Leibes und Blutes Christi in den vom Priester bei der Messe mit den Einsetzungsworten geweihten Substanzen Brot und Wein, wurde zum Dogma erhoben. Elevation und Anbetung der geweihten Hostie durch Niederfallen waren die kultischen Folgerungen und wurden 1217 kirchengesetzlich verfügt. Das heilspendende Opfer Christi – so läßt sich der innere Anspruch des Lehrsatzes formulieren – erlangt Wirksamkeit allein durch das Sakrament, in dem Leib und Blut des Geopferten in einem mysterium unitatis mitgeteilt werden. Als Ort der Wandlung und des Opfers aber ist der Altar gleichsam die Stätte des Heiles – und nicht minder das Medium der kirchlichen Einheit und des kirchlichen Absolutheitsanspruches. Denn niemand kann ja das Sakrament gültig vollziehen als allein der kraft kirchlicher Schlüsselgewalt ordnungsmäßig eingesetzte Priester der Kirche. Diese Apotheose des Altars ist in der Vatikanischen Tafel als bildliche dogmatische Aussage vorhanden. Aber es besteht darüber hinaus noch eine unmittelbare Beziehung zu einer sprachlichen Formulierung der Lateranensischen Konzilsdekrete.

Die Beschlüsse von 1215 sind eingeleitet durch einen Abschnitt, der den Namen „Innocentianum“ führt und die Rolle eines Glaubensbekenntnisses spielt, das in seiner Geltungskraft für die Lehre des römischen Katholizismus den altchristlichen Symbolen gleichwertig an die Seite tritt¹⁵⁴. Dies Bekenntnis bringt an erster Stelle Sätze zur Trinitäts- und Inkarnationslehre in wesentlich altchristlichen Wendungen. Dann folgt, als Dogma von gleichem Gewicht, in lapidarer Schlagkraft ein Abschnitt über Kirche und Sakrament: „Una vero est fidelium universalis Ecclesia, extra quam nullus omnino salvatur. In qua idem ipse sacerdos et sacrificium Iesus Christus, cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur . . .“

Eine Wendung ist es, die uns hier unmittelbar angeht: ipse sacerdos et sacrificium. Der Erlöser ist im Altarsakrament gegenwärtig als Opfer und dabei zugleich als der die Gabe des Opfers auspendende Priester. Hier haben wir die Formel, die im Bilde Gestalt gewonnen hat. Die Intention der Altardarstellung geht zwar einerseits auf die apokalyptische Märtyrerszene, andererseits, und nicht minder eindringlich, auf das Altargerät des kirchlich liturgischen Gebrauchs – in der Absicht, den Gedanken des Sakramentes mit Christus als sacerdos et sacrificium herauszustellen. – Was hier vorliegt, ist ein treffendes Beispiel einer Verschlingung mehrerer Sinngehalte im gleichen Bildmotiv – einer Erscheinung, deren innere Möglichkeit wieder in der Tatsache zu suchen ist, daß die beiden Wesenheiten Bildmotiv und Sinngehalt sich relativ unabhängig zueinander verhalten. –

Die entscheidende Formel für den im Liturgischen wurzelnden Bedeutungsgehalt des Altarmotivs entstammt also dem Innocentianum und damit den Konzilsbeschlüssen des Jahres 1215. Aber noch ein zweites Datum muß beachtet werden. Die später zum Bestandteil des Corpus iuris canonici gewordenen sog. Dekretalen Gregors IX., die dieser Papst von Raimund von Pennaforte sammeln und im Jahre 1234 als erstes kirchliches Gesetzbuch authentischen Charakters publizieren ließ, enthalten als Eingangskapitel den Wortlaut des Innocentianums¹⁵⁵. Damals trat dies Bekenntnis wirksam in den Gesichtskreis der kirchlichen Öffentlichkeit. Die Jahreszahl 1234 ist somit als greifbarer Anknüpfungspunkt für die Datierung im Auge zu behalten.

¹⁵⁴ J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum collectio*, Bd. 22, 982 ff.; auch bei Denzinger-Bannwart, *Enchiridion Symbolorum*, 1922, 15. Aufl., 188 ff.

¹⁵⁵ E. Friedberg, *Corpus iuris canonici* II (1876), 5 ff.

Die Verwendung des Weltgerichtsthemas im Rahmen einer kirchlichen Ausstattung ist so, wie sie mit dem Falle unseres Tafelbildes vorliegt, völlig neu und ungewohnt. Der Bildgegenstand tritt bislang regelmäßig in Verbindung mit dem Hauptportal, mit der Eingangsseite der Kirche auf. Er ist stets baugebunden, ein Teil der malerischen oder plastischen Dekoration. Nun erscheint – soweit wir sehen zum erstenmal in der Kunstgeschichte – ein Weltgericht auf einem beweglichen Tafelbild. Welches war die vermutliche Zweckbestimmung der Tafel, ihr Platz im Kirchenraum? Die Gewohnheiten des 13. Jahrhunderts stellen drei Möglichkeiten zur Erwägung: Aufstellung oben auf der Chorschränke, Befestigung an einer Kirchenwand oder Aufstellung als Retabel auf einem Altar. Gegen die zweite Möglichkeit spricht der untere Rechteckansatz des Kreises; sein Zweck besteht offenbar darin, nach einer waagrechten Standfläche hin überzuleiten. Mit der schwanken Aufstellung auf einer Schranke aber vertragen sich wenig die Dimensionen und das Gewicht des Gegenstandes. So bleibt nur die letzte Möglichkeit.

Retabeln sind im 13. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches mehr. Durchaus zutreffend bezeichnet de Campos den Rechteckansatz der Tafel als predellenartig. Auch die Breite des Ansatzes (1,39 m) weist in diese Richtung. Man vergleiche die Maße, die Jos. Braun¹⁵⁶ in seiner Liste der im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien häufigen Blockaltäre mit Eckpfosten angibt. Die meisten der dort genannten Nebentaltäre – die Hauptaltäre sind im allgemeinen größer – würden mit ihrer Mensabreite genau zu unserem Retabel passen. Von den im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandenen Altären der Krypta des Doms von Anagni zeigt der eine Nebentaltar eine Mensabreite von 1,43 m, der andere eine solche von 1,53 m, während der Hauptaltar eine Mensa von 1,88 m Breite besitzt. Es kann also kaum ein Zweifel darüber walten, daß die Tafel als Retabel für einen Nebentaltar geschaffen worden ist.

Das Weltgericht als ausschließliches Thema eines Altarbildes ist nicht gerade häufig; aus späterer Zeit sind in Italien eine Tafel in der Kathedrale von Grosseto¹⁵⁷ und Fra Angelicos berühmte Triptychen, im Norden die bekannten Werke von Lochner, Roger van der Weyden, Petrus Christus und Memling zu nennen. Wie hat man sich den offenbar ersten, präzedenzlosen Fall der Vatikanischen Tafel zu erklären? Wie kam das Weltgericht auf einen Altar? Wir glauben vermuten zu dürfen, daß die Anknüpfung aus der Richtung der Totenmessen her gegeben war, der *Anniversaria defunctorum*, die ja im Jahreslauf von Klöstern und Stiftern eine besondere Rolle spielen: man denke an die Tatsache der Nekrologe. Nun ist gerade in der für uns maßgebenden Zeit, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die gewaltige Sequenz *Dies irae* gedichtet und in das Formular der Totenmesse eingeführt worden. Den Dichter – der nicht gesicherten Überlieferung nach Thomas von Celano – hat man in Franziskanerkreisen zu suchen. Ist es – zumal im Hinblick auf Gregors IX.¹⁵⁸ enge Beziehungen zum Franziskanerorden – zu kühn, in der römischen Tafel einen unmittelbaren bildlichen Reflex jener dichterischen Eingebung zu sehen, die den Gedanken an das Endgericht zum Kernstück der *Missa pro defunctis* machte?

¹⁵⁶ Braun, *Der christliche Altar* I, 229ff.

¹⁵⁷ Van Marle, *Development* I, Abb. 205.

¹⁵⁸ Wie sich später ergeben wird, ist die Tafel unter dem Pontifikat Gregors IX. oder in den unmittelbar folgenden Jahren gemalt worden.



Abb. 296. Rom. S. Giovanni a Porta Latina. Weltgericht

III. WIRKUNG DER NEUPRÄGUNGEN

Die neuentdeckte Weltgerichtstafel tritt an die Spitze einer Gruppe römischer und römisch beeinflusster Weltgerichtsbilder. Ihr gehören an: die abgekürzten Darstellungen in S. Giovanni a Porta Latina und in der Silvesterkapelle bei SS. Quattro Coronati, weiter Cavallinis großes Werk in S. Cecilia in Trastevere und das auf cavallinesken Voraussetzungen beruhende Weltgericht in S. Maria in Vescovio bei Stimigliano. Durch Cavallinis Neapler Tätigkeit gelangten Reflexe nach Unteritalien; sie bekunden sich in S. Maria di Donna Regina in Neapel und sind sogar noch in S. Stefano in Soletto wirksam. Wichtig vor allem aber, daß Giotto's Weltgericht in der Arena-kapelle zu Padua nicht denkbar ist ohne Cavallinis Komposition und damit letzten Endes auch nicht ohne die Vatikanische Tafel.

Die römische Bildgruppe enthält eine Reihe gegenständlicher und kompositioneller Züge, die bislang undurchsichtige Rätsel waren. Nun bringt die Entdeckung des Tafelbildes plötzlich überraschend die Lösung. –

An erster Stelle ist das Weltgerichtsbild der inneren Eingangswand von S. Giovanni a Porta Latina (Abb. 296) zu nennen. Es besteht aus nur einem Bildstreifen, über dem die von Fenstern durchbrochene Zone der alttestamentlichen Darstellungen durchläuft. Für den flüchtigen Blick scheinbar nur ein thronender Christus zwischen Engeln! In der Mitte, in kreisrunder Glorie, der Erlöser auf einem Regenbogen, die Rechte im Sprechgestus vor der Brust erhoben, mit der Linken ein Buch aufstützend – weder durch Gewand noch durch Gestus als Richter charakterisiert. Dazu sechs Engel, als Standfiguren beiderseits aufgereiht. Aber die Glorie Christi schwebt unmittelbar über einem nur im oberen Teil erhaltenen Altar, so, daß sie gleichsam vorn auf dessen Mensa aufrucht und der überschrittene Teil der letzteren, farblich zu Grün gebrochen, im Blau des Kreises durchschimmert. Auf der Mensa liegen Passionselemente; erkennbar sind vier Nägel und zwei Stäbe. Die Anspielung auf das Weltgericht wird vollends dadurch deutlich, daß die beiden



Abb. 297. Rom. Silvesterkapelle bei SS. Quattro Coronati. Blick auf die Eingangswand mit dem Weltgericht

dem Altar benachbarten Engel mit Schriftrollen auftreten, der zur Rechten mit dem Spruch der Einladung, der zur Linken mit dem Spruch der Verdammung.

Wilpert hat diese Weltgerichtsdarstellung zugunsten seiner eine lange römische Tradition behauptenden These auszuwerten versucht. Er beruft sich¹⁵⁹ auf die angeblich häufig festzustellende Erscheinung, daß „von solchen Darstellungen, die durch langen Gebrauch allgemein bekannt waren, aus Raumangel oder aus anderen Gründen ein Auszug gegeben wurde“. Tatsächlich erweist sich die Komposition von S. Giovanni als ein Extrakt – aber nicht aus einem lang gebrauchten und allgemein bekannten Schema, sondern aus einem ganz bestimmten Werk, nämlich unserer Vatikanischen Tafel. Der Altar des Freskos zeigt eine mit dem dort vorgebildeten Gerät übereinstimmende linearperspektivische Behandlung und muß, nach unten ergänzt, das gleiche niedriggedrückte Format haben. Übereinstimmend das Motiv der den Altar flankierenden Erzengel, die hier wie dort durch Loros, Diskus und Schriftrolle ausgezeichnet sind. Die Freskomaler haben diese beiden Bildbestandteile und das Motiv des in der Kreisglorie heranschwebenden, also noch nicht im Gerichtsakt dargestellten Erlösers aus der Tafel ausgewählt. Sie haben, unter Ausschaltung der Richterfigur, die Glorie nach unten gerückt, bis sie auf die Altarmensa traf, und den assistierenden Engeln weitere Statisten zugesellt. So entstand die Komposition von S. Giovanni a Porta Latina.

¹⁵⁹ Wilpert, 1038.

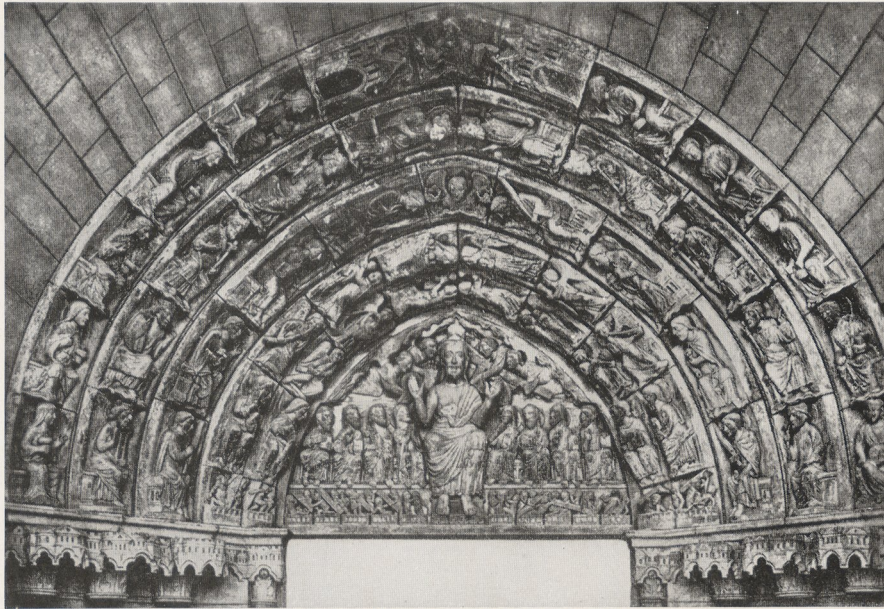


Abb. 298. Laon, Kathedrale. Weltgericht an der Westfassade

Das nächste Beispiel auf römischem Boden, das Weltgerichtsbild der Silvesterkapelle bei SS. Quattro Coronati (Abb. 297), ist, wenn auch nur mit wenigen Einzelzügen, der Vatikanischen Tafel ebenfalls verpflichtet. Die Tatsache ist umso bemerkenswerter, als dies Fresko seine wesentlichen Anregungen aus ganz anderen Quellen geschöpft hat. Eine kurze Analyse der gestaltenden Elemente ist für uns von mehr als nebensächlichem Interesse,

weil dadurch wieder die den italienischen Weltgerichtsbildern in typengeschichtlicher Hinsicht eigene Zwischenstellung treffend beleuchtet wird.

Das Kompositionsprinzip ist eindeutig französischen Tympanonreliefs entlehnt. Es folgt einem Schema, das in Frankreich im vorgeschrittenen 12. Jahrhundert nachweisbar ist, dort also bereits eine beträchtliche Zeitstrecke zurücklag; schon im frühen 13. Jahrhundert, mit dem Relief in Chartres (1205/15)¹⁶⁰, verschwand es jenseits der Alpen. Der Urtyp, der durch kompositorisch klärende Durchformung des Vorbildes von Beaulieu¹⁶¹ entstanden sein muß, liegt in St. Denis¹⁶²

¹⁶⁰ Vgl. Anm. 124.

¹⁶¹ Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, Abb. 137.

¹⁶² Mâle, a. a. O., Abb. 136.



Abb. 299. Rom. S. Cecilia in Trastevere. Weltgericht, linker Teil

(1133/40) vor. Das Schema erscheint dann in Laon gegen 1160/70 (Abb. 298) und in dem zerstörten Relief von Notre Dame zu Corbeil¹⁶³ (kurz vor 1180).

Die Malfläche, die an der inneren Eingangswand der Silvesterkapelle zur Verfügung stand, hat, da der kleine Raum mit einer Längstonne überwölbt ist, ohne weiteres die Form eines Tympanons. Christus, in überragender Größe, beansprucht die ganze Höhe der senkrechten Mittelachse. Im übrigen Aufteilung in zwei waagrechte Zonen; in der oberen schweben Engel, in der unteren haben Fürbitter und Beisitzer Platz gefunden. Das ist das Schema der genannten französischen Vorbilder. Aber trotz dieser entscheidenden Anlehnung an nordwestliches Bildgut, dem auch in der Christusgestalt die halbe Entblößung des Oberkörpers und der Gestus der erhobenen Hände entsprechen, sind rein byzantinische Elemente eingewoben. Die schwebenden Engel tragen nicht, wie jenseits der Alpen, die Leidenswerkzeuge; diese sind mit dem lehnlosen Thron Christi in Verbindung gebracht – ein sichtlicher Anklang an die Etimasia. Der linke Engel trägt die byzantinische Himmelsrolle mit Sonne, Mond und Sternen, der rechte eine Posaune – also nur ein Instrument im östlichen Sinne. Die Standfiguren der Fürbitter sind hinsichtlich Gestus und Haltung ebenfalls byzantinisches Gut; in St. Denis fehlen sie überhaupt, in Laon und in folgenden Beispielen sitzen sie, um später die Haltung kniender Figuren anzunehmen.

In diesem durch so komplizierte Mischung entstandenen Bildgefüge befinden sich nun zwei Elemente, die nur durch die Vatikanische Tafel angeregt sein können. Wir sagten, daß die Leidenswerkzeuge mit dem Thron Christi in Verbindung gebracht worden sind. Dabei ist nun das Kreuz, ein liturgisches Stabkreuz, dem Richter, der beide Hände erhebt, in die Linke gegeben worden. Dies Motiv hat nur eine formale Analogie: im Adventus-Christus des neuentdeckten Tafelbildes. Das zweite Element ist nicht minder eindeutig: der Rollentausch der beiden Apostelfürsten in der Beisitzerreihe. Paulus befindet sich an der rechten, Petrus an der linken Seite Christi. Wir sahen, wie diese Anordnung in der Vatikanischen Tafel aus lokalen Voraussetzungen entstanden ist.

¹⁶³ Mâle, a. a. O., 180 und 410.



Abb. 300. Rom. S. Cecilia in Trastevere. Weltgericht, rechter Teil

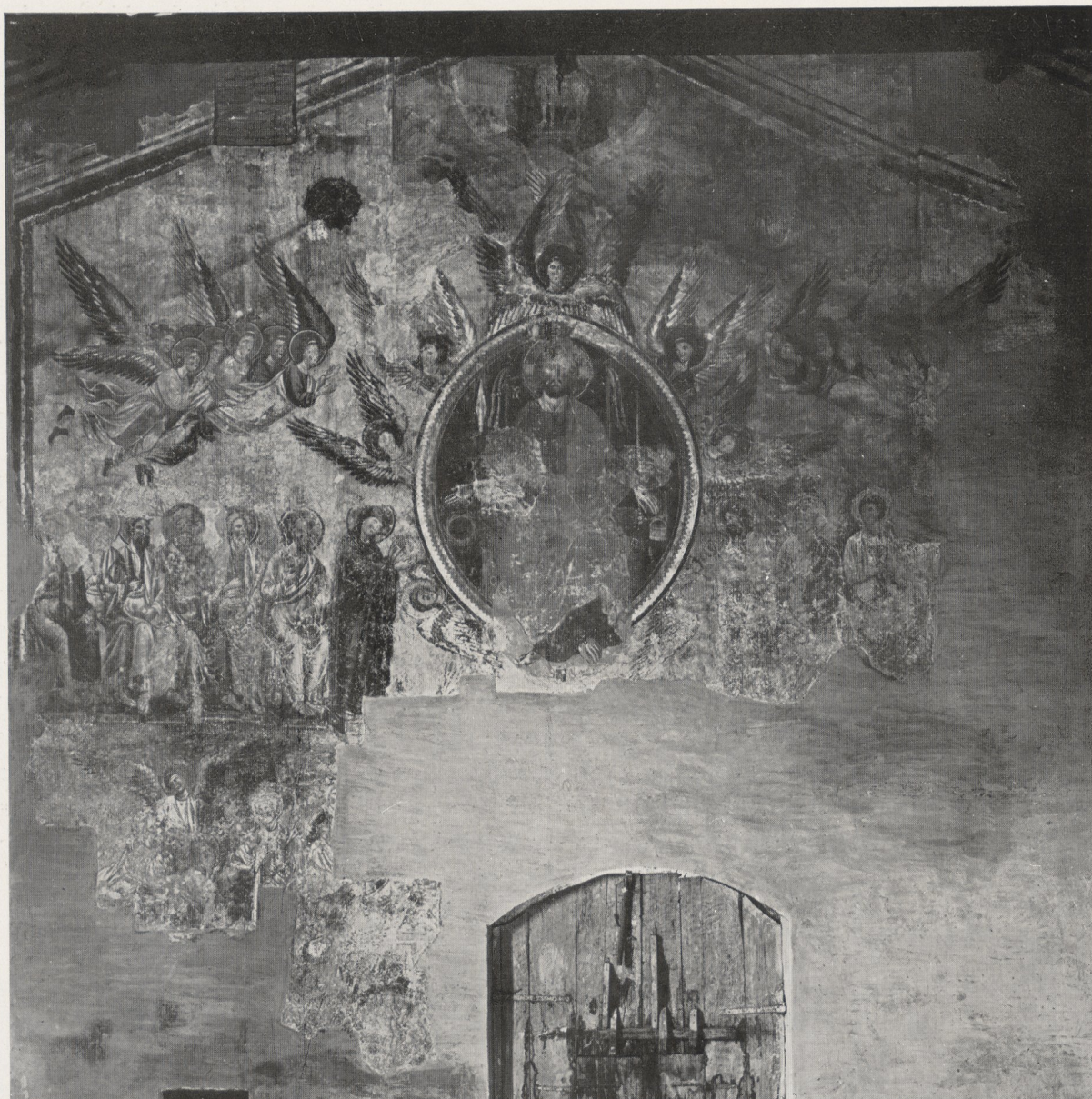


Abb. 301. S. Maria in Vescovio bei Stimigliano. Weltgericht

Waren die beiden besprochenen Wandbilder nur aus wenigen ausgewählten Darstellungsmotiven zusammengesetzt, so verbindet Cavallini am Ende des Dugento die ausführliche Vergegenwärtigung des Jüngsten Tages, die nun wie in S. Angelo in Formis und in Torcello die ganze Eingangswand beherrscht¹⁶⁴, mit dem alten römischen Schema der Basiliken-Dekoration. Das Fragment, das zu Anfang unseres Jahrhunderts in S. Cecilia in Trastevere¹⁶⁵ freigelegt wurde (Abb. 299 und 300), findet eine willkommene Ergänzung in dem von Cavallinis Kunst beeinflussten malerischen Schmuck der vereinsamten sabinischen Kathedrale S. Maria in Vescovio bei Stimigliano.

¹⁶⁴ Auch in der Silvesterkapelle teilt das Weltgerichtsbild die Malfläche der inneren Eingangswand mit anderen Darstellungen: unten läuft der Zyklus mit der Silvester- und Konstantinslegende sowie der Fries mit Brustbildern durch.

¹⁶⁵ Federico Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, in: *Le Gallerie Nazionali Italiane V*, Roma 1902, 61 ff. – Wilpert, 1042 ff.

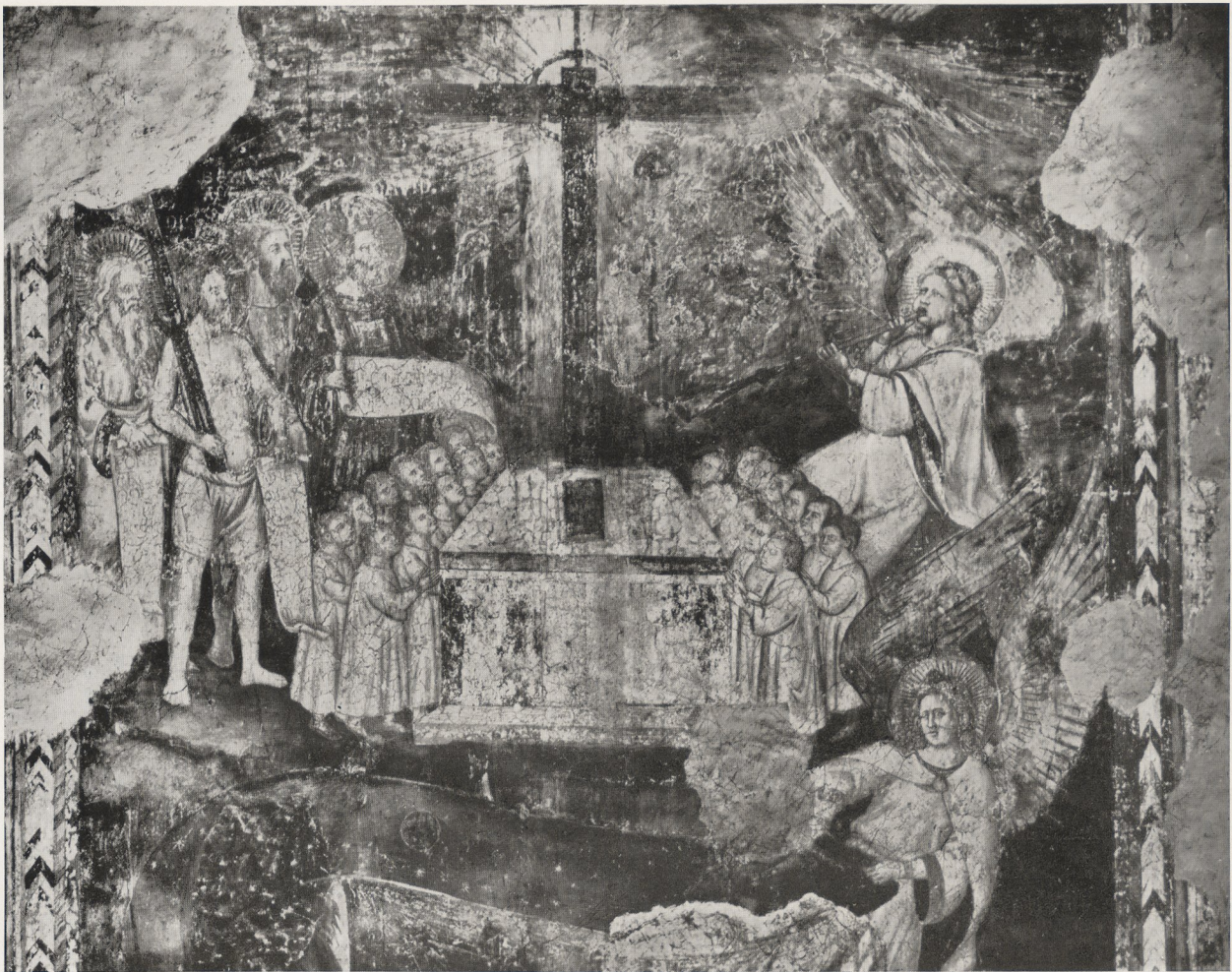


Abb. 302. Neapel, S. Maria di Donna Regina, Teilstück des Weltgerichts

gliano¹⁶⁶ (Abb. 301); weiter in Giotto's Darstellung in der Arenakapelle zu Padua und in dem freilich nur mit größten Vorbehalten verwendbaren, von verschiedenen Einflüssen durchsetzten späten Reflex in der Neapler Kirche S. Maria di Donna Regina¹⁶⁷.

In dieser Bildgruppe haben sich die in der Vatikanischen Tafel neu geschaffenen Darstellungselemente als besonders wirkungskräftig erwiesen. Wir verfolgen zuerst das Motiv des aus der Etimasia entwickelten Altares, das ja auch in S. Giovanni a Porta Latina aufgegriffen worden war. Der Altar ist, wenn auch stark zerstört, in S. Maria in Vescovio unter der Mandorla des Richters erkennbar. Eine Stufe führt zu ihm empor. Das angelehnte Kreuz ist im oberen Teil, zu Füßen Christi, erhalten; die übrigen Leidenswerkzeuge, Lanze, Isopstab, zwei Geißeln, Dornenkranz und Essiggefäß, sind dagegen innerhalb der Mandorla angebracht, also wie in der Silvesterkapelle zu seiten des thronenden Richters. In S. Cecilia konnte ebenfalls unter der Mandorla der obere

¹⁶⁶ Eine Auseinandersetzung mit den Frühdatierungen von Marles im *Bollettino d'arte* N. S. 7 (1927/28), 1ff. (gegen 1275/80) und anderer kann hier nicht durchgeführt werden. Das Ergebnis von Überlegungen, die später im Cavallini-Buch des Verfassers veröffentlicht werden sollen, lautet dahin, daß die Malereien vor den 90er Jahren nicht möglich sind, aber an Werke Cavallinis anknüpfen müssen, die vor S. Cecilia liegen und offenbar den 80er Jahren angehören.

¹⁶⁷ Die Ausmalung ist unter keinen Umständen ein Werk Cavallinis oder auch nur seiner Schule. In der Datierung nehmen wir eine ähnliche Stellung ein, wie sie in der ersten Veröffentlichung von Emile Bertaux (vgl. Anm. 19) vertreten wurde: gegen 1320; Cavallini erscheint 1308 in Neapler Urkunden. Näheres später im Cavallini-Buch des Verfassers.

Teil einer Altardarstellung freigelegt werden. Kreuz, Lanze und Stab sind vorn gegen das Antependium gelehnt; auf der Mensa erkennt man die übrigen bekannten Geräte, vermehrt um einen Hammer. Ein hohes, strahlenumglänzttes Kreuz mit eingeflochtenem Dornenkranz ragt zwischen Lanze und Isopstab hinter dem Altar des Neapler Weltgerichts empor (Abb. 302), während ein Buch auf der Mensa liegt. Auch dieser Altar befindet sich unter der Glorie Christi, was ebenso für den abgeleiteten Fall in Soletto¹⁶⁸ gilt.

Nicht minder hat die Verbindung der Innocentes und des heiligen Diakons mit dem Altarmotiv in dieser Gruppe weitergewirkt. In Vescovio wird der Diakon als erster vor der Schar der Seligen, also in unmittelbarer Nachbarschaft des Altars, von einem Engel herangeführt. In S. Cecilia ist ihm sein jüngerer Märtyrerbruder gleichen Amtes, Laurentius, zugesellt – verständlich zumal in Rom, wo nach der Legende beider Reliquien nebeneinander in S. Lorenzo fuori ruhen¹⁶⁹. Die Hände bittend erhoben, steht das Märtyrerpaar vorn unter den ausgereckten Tuben der Posaunengel, also an einem der Situation von Vescovio entsprechenden Platz.

Die Innocentes stehen in S. Cecilia zu seiten des Altars; nur ein paar Köpfe sind erhalten. Die gleiche Darstellung, mit vierundzwanzig(?) Kindergestalten, tritt in Neapel auf; in Soletto hat dagegen wieder das alte byzantinische Motiv der knienden Stammeltern Platz gegriffen – nun aber in Verbindung mit der römischen Altardarstellung statt mit der Etimasia¹⁷⁰. Eine besonders aufschlußreiche Variation wurde dem Innocentes-Thema in Vescovio zuteil. Links neben der Altarstufe bemerkt man eine Gruppe kleiner nackter Gestalten, die zwar stehend dargestellt, aber durch geschlossene Augen und den Gestus des in die Hand gestützten Kopfes als Schlafende charakterisiert sind. Weitere Figuren, emporblickend, tauchen unter dem Altar mit Kopf und Schultern auf. Alle sind unmißverständlich als Kinder, mithin als Innocentes, gekennzeichnet. Drei Züge müssen als bemerkenswert gelten: 1. die Anordnung unter dem Altar, 2. die Nacktheit, die auf den Zustand vor der Gewandverleihung anspielt, 3. die Schlafstellung einiger der Figuren. Dictum est illis ut requiescerent adhuc tempus modicum, heißt es Apoc. 6, 11 – womit gesagt ist, daß die Märtyrer schliefen, bevor sie ihre Stimme erhoben. Einige schicken sich gerade zum Rufe an, andere schlafen noch: das ist der in Vescovio dargestellte Moment¹⁷¹.

Es ist höchst bezeichnend für das traditionsgebundene Verhalten der hochmittelalterlichen Bildgestalter, daß Motive, die in einem bestimmten Falle aus völlig individuellen Bedingungen heraus entwickelt worden waren, dann als einmal vorhandene eine generelle Wendung nehmen und auch dort wieder angewandt werden, wo keine besondere inhaltliche Veranlassung vorliegt. Das gilt auch für den Rollentausch der Apostelfürsten in der Reihe der Beisitzer. Wir stellten ihn bereits in der Silvesterkapelle fest. Wieder begegnet er in S. Cecilia und in Vescovio, verschwindet aber sofort in den weiter von Rom entfernten Kompositionen. In Padua und in Neapel findet sich Petrus wieder in der üblichen Weise zur Rechten, Paulus zur Linken Christi. So ergibt sich die seltsame Tatsache, daß gerade in der Stadt Rom und in deren näherer Umgebung, also am Ort der Cathedra Petri, der Heidenapostel im Gegensatz zur üblichen Regel den Ehrenplatz im Weltgericht einnimmt. –

¹⁶⁸ Van Marle, Development V, Abb. 225.

¹⁶⁹ Vgl. Wilpert, 979.

¹⁷⁰ Zum Sinngehalt dies s. Motives im Weltgericht vgl. die Beischriften im Hortus deliciarum: Adam (Eva) per crucem redemptus(-a) crucem adorat (Straub-Keller, Taf. 69f.; Gillen, Abb. 2f.) sowie den Dreiklang Kreuzigung, Befreiung aus dem Hades und Weltgericht an der inneren Eingangswand des Doms von Torcello.

¹⁷¹ Das Thema hat eine ähnliche bildliche Ausdeutung erfahren wie in einer Miniatur der aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammenden Bibel aus Sant Pere de Roda, Paris, Nationalbibliothek, Bibel Cod. lat. 6 (Neuß, Katalanische Bibelillustration, Abb. 177): auch hier ist ein Teil der Märtyrergruppe schlafend, der andere aufgerichtet und nach oben blickend dargestellt.



Abb. 303. S. Maria in Vescovio bei Stimigliano. Teilstück des Weltgerichts

Von großer Tragweite war die Wirkung der im Tafelbild zum erstenmal angewandten Umkehrung und Verlagerung des byzantinischen Paradiesmotives. Zwar ist der Zustand der linken unteren Bildteile in Vescovio ein sehr fragmentarischer; aber die erhaltenen Reste (Abb. 303), wenn auch in der Literatur bis heute noch nirgendwo beachtet, erlauben höchst aufschlußreiche Beobachtungen. Ganz links bemerkt man drei betende Greise, die von einem Engel nach rechts geführt werden; an der äußersten Flanke ragen außerdem die Hände einer weiteren betenden Gestalt in das fragmentarische Bildfeld. Nach rechts schließt sich ein Papst an, den der Apostel Petrus geleitet, dann ein weiterer Greis und der in üblicher Weise charakterisierte Dismas. Ganz rechts, unmittelbar neben dem Posaunenengel am Altar, erscheint die Sitzfigur Abrahams, in dessen Schoß eine Seele sichtbar ist. Darunter endlich die bereits besprochene Gruppe aus Diakon und leitendem Engel.

Wie in der Tafel sind die entscheidenden Elemente der byzantinischen Paradiesdarstellung – nur auf die Madonna ist hier verzichtet worden – mit dem Motiv der dem Richter zugewandten Chöre verbunden und in deren Bewegungsrichtung einbezogen. Es ist interessant, daß im Gegensatz zum Tafelbild die Abrahamfigur als Ziel der dem Paradiese Zustrebenden wieder eingeführt wurde



Abb. 304. Padua. Arenakapelle. Weltgericht

und dabei nun, infolge der spiegelbildlichen Umkehrung, ihren Platz unmittelbar neben dem Altar gefunden hat. Der Heidenapostel mußte sein Führeramt an Petrus wieder abtreten; Engel gesellen sich als weitere Geleiter der Seligen hinzu.

In der Komposition von S. Cecilia zog Cavallini aus der vereinheitlichenden Maßnahme, mit der die Gegensätzlichkeit der Bewegungsrichtungen auf der Seligenseite ausgeschaltet wurde, die letzten Folgerungen. Ein ordnender, der Vereinfachung zugewandter und klassisch klarer Wille wird fühlbar. Alle Darstellungsmittel dienen dem einen Leitmotiv: dem Hinstreben der Seligen zur Offenbarung des letzten Heiles, das nicht in einer bildlichen Andeutung des Paradieses, sondern in der Christusfigur selbst Gestalt gewinnt. Die byzantinischen Sondermotive wie Dismas und Abraham, die ja auf ein Kompositionsprinzip des atomistischen Nebeneinanders abgestimmt sind, wurden aufgegeben. Nur auf das „römische“ Element des heiligen Diakons hat Cavallini nicht verzichtet. Aber er hat es abgewandelt im Sinne eines Gestaltungswillens, der das Einzelelement als Träger eines übergeordneten Ausdruckswertes betrachtet. Stephanus erscheint nicht allein; sein Märtyrerbruder Laurentius tritt hinzu, und zwar – darin liegt das Entscheidende – in völlig gleicher Gebärde. Der seelische Inhalt dieser Ausdrucksbewegung, der in allen Gestalten der folgenden Gruppen ebenso aufleuchtet, ist über die Einzelmotive hinweg das Thema der Darstellung.



Abb. 305. Rom. S. Cecilia in Trastevere. Teilstück des Weltgerichts

Die beiden Hälften des unteren Bildstreifens sind nun in straffer Zusammenfassung aller Mittel auf zwei große, gegensätzlich einander entsprechende Themen gestimmt. Rechts steht dem Seligenzug der linken Seite die Bewegung der in gleicher schwacher Schrägrichtung von der Bildmitte vertriebenen und in die Höllenlandschaft hinabtaumelnden Verdammten gegenüber. Daß unten auf der Seligenseite eine Paradiesdarstellung der Hölle entsprochen habe, ist, dem erhaltenen Bestande nach zu urteilen, ausgeschlossen. Was sich dort allein sinnvoll vermuten läßt, ist eine Geländeformation mit den Figuren der Auferstehenden. Damit ist eine Komposition gegeben, die im Weltgericht der Arenakapelle zu Padua (Abb. 304) genau so vorliegt. Giotto ist durchaus der von Cavallini geschaffenen Fassung verbunden; das Vorbild, das ihm in der eigenen Vaterstadt der Mosaikschmuck des Baptisteriums hätte liefern können, ist – vielleicht abgesehen von Einzelheiten der Höllendarstellung – so gut wie unberücksichtigt geblieben.

Bei Cavallini bemerkt man in der linken unteren Ecke des Fragments die Köpfe von nimbenlosen, in etwas kleinerem Maßstab dargestellten Gestalten in Zeittracht (Abb. 305). Vor dem Streifen der in drei Gruppen angeordneten, mit Nimben versehenen Heiligen zog sich also, ein Stück tiefer, eine Reihe von Seligen hin. So auch bei Giotto (Abb. 306). Nicht minder sind die leitenden Engel übernommen, die, wie wir sahen, auf das umgekehrte Paradiesmotiv der Vatikanischen Tafel insofern zurückgehen, als sie im Verlauf der Entwicklung das in eine Mehrzahl



Abb. 306. Padua. Arenakapelle. Teilstück des Weltgerichts

zerspaltene Amt des Apostelfürsten übernommen haben. Der Vergleich liefert im einzelnen wertvolle Aufschlüsse über die so verschiedenen Temperamente beider Maler. Giottos Fassung ist, von dem bei Cavallini leitenden Ideal aus betrachtet, entschieden ein Rückschritt. Eine pausenlose Reihung ist an die Stelle der geistvollen Gruppenbildung getreten; die leitenden Engel stehen hinter der geschlossenen Menschenwand. Aufgegeben wurde das außerordentlich kunstvolle Kompositionsmittel Cavallinis: ein rhythmisches Gegeneinander vorwärtstrebender und retardierender Bewegungselemente, die das Sehnsüchtige und zugleich Zaghaf-Leise im Heranschreiten dieser auserwählten Scharen fühlbar machen. Giottos Kunst, ganz anderen Idealen zugewandt, konnte solchen Ausdruckswerten nicht Gestalt verleihen. Die eherne Eindeutigkeit der Aktion ist die Stärke des großen Florentiners, nicht die verhaltene Traumhaftigkeit der seelischen Schwingung.

Dies nur in kurzen Andeutungen. Was wir zu zeigen beabsichtigen, ist die Tatsache, daß mit der Vatikanischen Tafel eine Entwicklung anhebt, der auch Giottos Weltgericht in der Arenakapelle angehört. Noch ein Einzelzug muß hervorgehoben werden. Wir sahen, daß im Tafelbild eine Deesis fehlt und die bittflehende Madonna als Motiv der umgekehrten Paradiesdarstellung im Bildstreifen unter der Richterzone vor der Seligenschar erscheint. In Padua fehlt die Deesis ebenfalls, und die Mittlerin befindet sich an genau entsprechender Stelle der Komposition. Ist die Abhängigkeit, die hier offenbar waltet, eine unmittelbare – oder ist sie durch Zwischenglieder vermittelt, die wir nicht kennen?

So gut wie sicher ist eines: daß der Römer Cavallini die Tafel gesehen und sich mit ihren Kompositionsprinzipien beschäftigt hat. Enge Beziehungen müssen den Maler sein ganzes Leben lang mit der Basilika des Heidenapostels verbunden haben, in deren nächster Nachbarschaft sich einst das Bild befand. Ghiberti¹⁷² kennt drei große Arbeiten Cavallinis für S. Paolo: die alttestamentlichen Fresken im Langhaus, das Mosaik an der Fassade und die für uns sonst nicht greifbare Ausmalung des Kapitelsaales im anstoßenden Kloster. Die Langhausfresken (um 1280) müssen den frühen Mannesjahren, das Mosaik (um 1325) dem hohen Greisenalter des gegen 1245/50 geborenen Meisters angehören. Vasari¹⁷³ behauptet sogar, Cavallini habe in der Paulsbasilika seine Grabstätte gefunden, und zitiert die Inschrift des angeblichen Epitaphs. Seine Notiz kann nicht ohne weiteres von der Hand gewiesen werden, so gewiß auch alle anderen Beiträge falsch sind, die Vasari zur Vita des Malers über Ghiberti hinaus liefert.

Cavallinis Auseinandersetzung mit der Komposition des Tafelbildes ist jedenfalls offensichtlich. Wir sprachen oben von dem Größenverhältnis des richtenden Christus zu den übrigen Figuren der Richterzone. Das Verhältnis ist in der Tafel so gewählt, daß der Nimbus der Christusgestalt mit seinem Scheitelpunkt die Wende einer sanften Kurve bezeichnet, die von einer durch die Heiligenscheine der Apostel gebildeten Waagrechten über die Nimben der stehenden Erzengel von beiden Seiten her nach der Mitte hin ansteigt. In Cavallinis Weltgericht von S. Cecilia sind die Heiligenscheine der Beisitzer, der Fürbitter (die an die Plätze der Erzengel getreten sind) und des Richters auf die gleiche harmonische Linienführung bezogen.

Wenn nicht alles täuscht, hat Cavallini in der leider zerstörten Oberzone seines Wandgemäldes in Anlehnung an die Komposition des Tafelbildes den Adventus Domini dargestellt. Die Hypothese einer zweiten Christusgestalt über dem Richter ist, lange vor Entdeckung der Vatikanischen Tafel, von Wilpert¹⁷⁴ aufgestellt worden – allerdings im Zusammenhang eines Rekonstruktionsversuches, der in mehr als einer Beziehung anfechtbar ist.

Wir fügen die Umrißzeichnung, mit der Wilpert seinen Rekonstruktionsvorschlag veranschaulicht¹⁷⁵, in den auf eigenen Vermessungen¹⁷⁶ beruhenden Aufriß der Eingangswand von S. Cecilia ein (Abb. 307). Die Unstimmigkeit ist offensichtlich und lehrt, daß man Fragmente baugebundener Bildkunst nicht ohne Aufmessung und Untersuchung des architektonischen Bestandes ergänzen soll. Die Zone vom unteren Rand des Fragmentes bis zur Türsturzhöhe¹⁷⁷ ist von Wilpert zu schmal angenommen worden; nur die Motive, die wir oben vorschlugen – ein Geländestreifen mit Auferstehenden links und eine Höllenlandschaft rechts vermögen diese Fläche wirklich zu füllen. Nicht minder schwerwiegend ist die Unstimmigkeit oben. Wilpert sagt¹⁷⁸: „Hier befanden sich . . . die Fenster einige Meter über der Malerei: zu oberst in dem Giebel ein rundes und etwas tiefer drei rechteckige.“ Man fragt erstaunt, wo denn Fenster „einige Meter über der Malerei“, d. h. über der von Wilpert ergänzten Oberzone, haben Platz finden sollen. Tatsache ist vielmehr, daß die beiden heute vorhandenen Fenster, die nur wenig über den Apostelreihen ansetzen, auf alten Bestand zurückgehen müssen. Wie aus der Bauaufnahme (Abb. 308) hervorgeht, setzen sie genau in gleicher Höhe an wie die alten Fenster der Hochwände. Das entspricht einer weithin

¹⁷² Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, hrsg. von Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, 39.

¹⁷³ Vasari, ed. Milanesi, I, 543.

¹⁷⁴ Wilpert, 1052.

¹⁷⁵ Wilpert, Abb. 506.

¹⁷⁶ Herrn Prof. Federico Hermanin, der die erforderlichen Permessi zum Eintritt in die Klausur von S. Cecilia in liebenswürdiger Weise besorgte, sowie seinem Mitarbeiter, Herrn Silla Rosa de Angelis, der den Vermessungen an Ort und Stelle die wertvollste Unterstützung angedeihen ließ, sei mein aufrichtiger Dank ausgesprochen.

¹⁷⁷ Die Mitteltür war in der ursprünglichen Form nicht höher als die beiden seitlichen.

¹⁷⁸ Wilpert, 1053.



Abb. 307. Rom. S. Cecilia in Trastevere. Aufriß der Eingangswand mit Wilperts Rekonstruktion des Weltgerichtsbildes

nachweisbaren Regel des basilikalischen Bauschemas¹⁷⁹. Wären die beiden Fenster erst nach Einbau der Empore geschaffen worden, also speziell zur Erhellung des Emporenraumes, der bereits in der Beschreibung Ugonios von 1588¹⁸⁰ als völlig gegen den Kirchenraum abgeschlossen (*tutto chiuso*) bezeichnet wird, so wäre nicht ersichtlich, weshalb man sich bemüht hat, sie in der Höhenanordnung peinlich genau mit den Langhausfenstern außerhalb des abgeschnürten Raumes in Einklang zu bringen. – Kurzum: ohne alle Fenster ist die Eingangswand einer verhältnismäßig großen Basilika wie der von S. Cecilia in keinem Zustand denkbar, und da die beiden heutigen durchaus den sonst nachweisbaren Regeln entsprechen, so müssen sie auf alten Bestand zurückgehen¹⁸¹. Cavallini hatte also über dem Richterstreifen keine geschlossene Wandfläche zur Verfügung. Ein so dicht gedrängtes, häßliches Gewirr von Engeln, wie Wilpert es rekonstruiert, kommt für die Flanken der Ober-

zone auf keinen Fall in Frage. Wenn man hier Engel annehmen will – und man muß es wohl in Analogie zu Vescovio und Padua – dann nur Gruppen in lockerer Anordnung, durch Fenster getrennt (Abb. 309).

Wie hat man sich nun die Mitte der Wandfläche vorzustellen? Geht man zunächst nur vom baulichen Bestande aus, so ist zu sagen, daß die seitliche Anordnung der beiden Fenster wohl unbedingt zur Annahme einer ursprünglichen dritten Lichtöffnung in der Mitte zwingt; ist doch die Dreizahl für die Fenstergruppen der Basilika-Fassaden üblich. Die heute unnatürlich breite Zwischenfläche, die 1724 unter Kardinal Francesco Acquaviva in der Außenansicht ein Blendfenster erhalten hat, fordert eine Belebung. Man könnte hier ebenfalls an eine Rechtecköffnung denken; aber es besteht auch, als nicht minder wahrscheinlich, die Möglichkeit eines Rundfensters¹⁸². Ein solches finden wir, gleichfalls zwischen Rechtecköffnungen, an der Fassade von S. Maria in Domnica, einem Bau, der wie S. Cecilia in Trastevere auf die Zeit Pasquals I. (817–824) zurückgeht. Ein weiteres Beispiel der gleichen Anordnung bietet S. Lorenzo in Lucina, wohl aus der Zeit um 1100.

Was sagt der obere Rand des Freskofragments über eine mögliche Rekonstruktion des Mittelstückes aus? Oben links neben der Mandorla Christi (Abb. 310) findet sich der Ansatz eines grünweißbroten Streifens, der auch rechts in schwacher Spur auftritt. Er muß zu einem kreisförmigen Rahmenband ergänzt werden, in das die Mandorla unten ein wenig einschneidet. Hermanin und

¹⁷⁹ Auch wo an der Eingangswand zwei Fensterreihen übereinander angeordnet waren, wie im Falle von S. Paolo und S. Pietro, befand sich eine, nämlich die obere, in gleicher Höhe mit den Fenstern der Langwände.

¹⁸⁰ Pompeo Ugonio, *Historia delle stationi di Roma*, Roma 1588, 131.

¹⁸¹ Freilich dürften sie ursprünglich eine andere Form, nämlich Rundbogenschluß, und wohl auch etwas kleinere Abmessungen besessen haben.

¹⁸² Eine Maueruntersuchung ist wegen der innen und außen befindlichen Putzschicht nicht möglich.

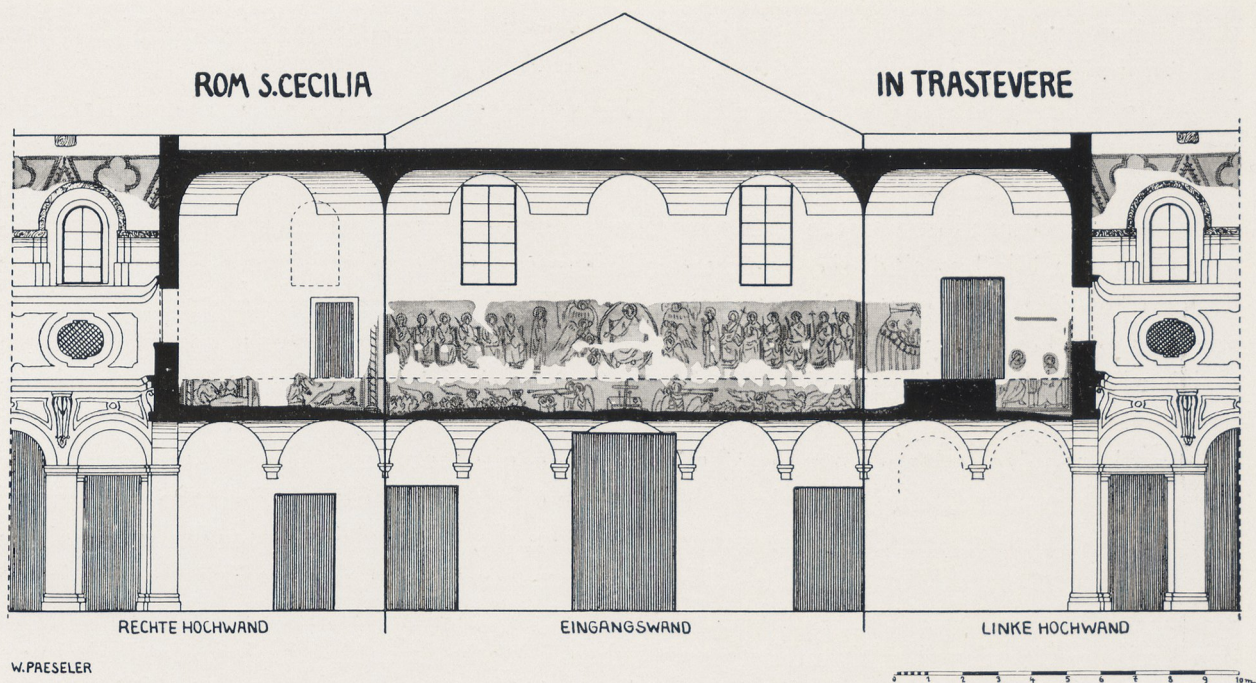


Abb. 308. Rom. S. Cecilia in Trastevere. Aufriß der Eingangswand und der anschließenden Hochwandflanken

Wilpert stimmen darin überein, daß der Kreis eine zum Weltgericht gehörende Darstellung enthalten haben müsse. Hermanin brachte verschiedene Motive in Vorschlag: die Hand Gottes¹⁸³, eine Gestalt Gottvaters¹⁸⁴, eine Anastasis in Analogie zu Torcello¹⁸⁵. Wilpert vermutet¹⁸⁶, wie

¹⁸³ Federico Hermanin, Un affresco di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere, in: Archivio della R. Sec. Romana di Stor. patr. XXIII (1900), 398. ¹⁸⁴ Hermanin in: Gallerie V (vgl. Anm. 165), 72. ¹⁸⁵ Hermanin, ebendort, 72. ¹⁸⁶ Wilpert, 1052.

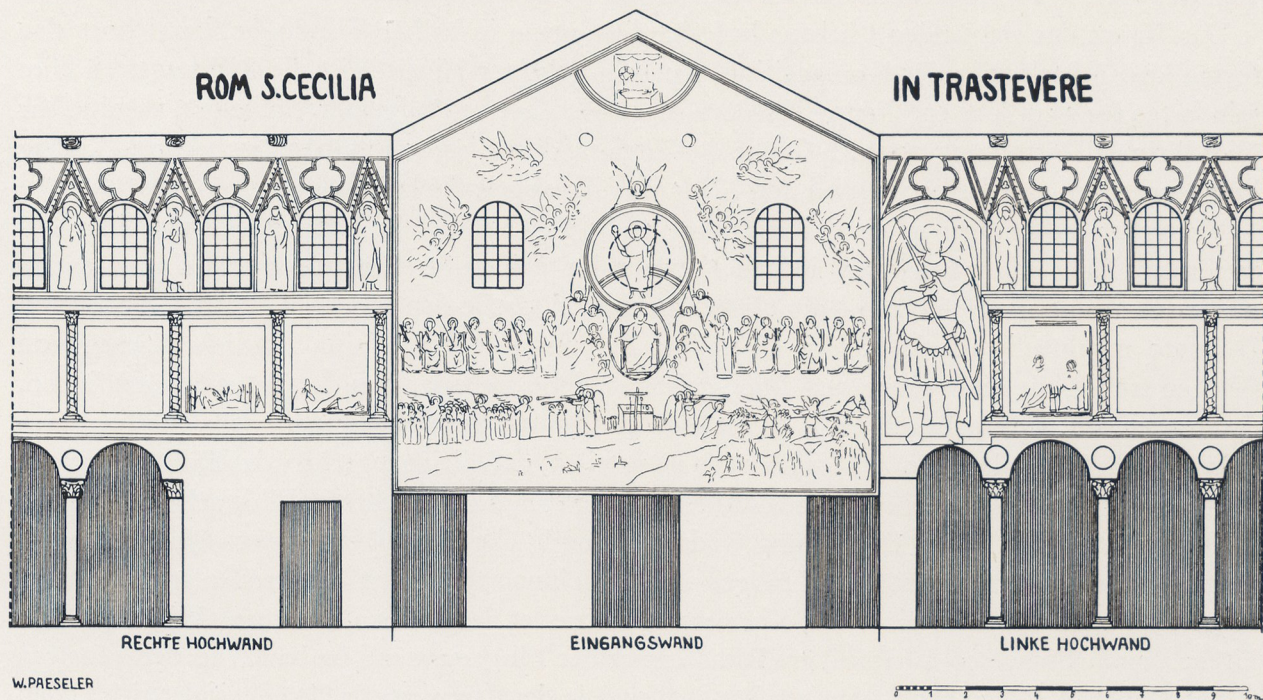


Abb. 309. Rom. S. Cecilia in Trastevere. Aufriß der Eingangswand und der anschließenden Hochwandflanken in Rekonstruktion

oben schon angedeutet wurde, eine zweite Christusgestalt, nicht in der Funktion des Richtenden, sondern in Herrlichkeit heranschwebend.

Der Engelkranz, der die Mandorla des Richters rahmt, setzte sich über dem oberen Rand des heutigen Fragments ein Stück nach oben hin fort. Man bemerkt beiderseits je einen Seraph mit sechs ganz in Rot gehaltenen Flügeln. Die beiden vorderen Flügel sind oben zu einem herzförmigen Gebilde verwachsen; ihre unteren Endigungen werden von dem nächsttieferen Engel überschritten. Oben am Nimbus sind die Ansätze der beiden senkrecht aufgerichteten Flügel erhalten; Wilpert hat diese Fragmente falsch ergänzt, sie zu den Flügeln der höher folgenden Engel gezogen. Diese besaßen, wie aus den erhaltenen Spuren hervorgeht, ebenfalls sechs Schwingen gleicher Form, aber zweifarbig, violett und grün. Es handelt sich um Cherubim. Ihre Köpfe lagen nicht, wie in Wilperfs Ergänzung, auf einer unmittelbaren, d. h. elliptischen Fortführung der Kurve, die von den anderen Engelsköpfen beschrieben wird, sondern wichen ein wenig zur Seite hin aus. So entstand eine kelchförmig nach oben sich öffnende Anordnung, in deren Innerem die Mandorla des thronenden Christus ruhte und die oben den Kreis gleichsam auf ihren Schultern trug. Im Gegensatz zu Wilpert muß als sicher angenommen werden, daß der Engelkranz mit den beiden rekonstruierbaren Cherubim nach oben hin abgeschlossen war. Er kann sich nicht, auch den Kreis begleitend, weiter hinauf fortgesetzt haben. Die erhaltenen Engel zeigen eine Steigerung in der Rangordnung von unten nach oben. Nun ist aber über Seraphim und Cherubim hinaus keine Steigerung mehr möglich.

Wir kommen zur entscheidenden Frage. Hatte der grünweißrot umrandete Kreis die Funktion einer Glorie, in der sich eine zur Weltgerichtskomposition gehörende Darstellung befand? Der Verfasser dieser Studie hat bis zur Entdeckung des Vatikanischen Tafelbildes diese Möglichkeit abgelehnt. Auch der annehmbarste Vorschlag, derjenige Wilperfs, konnte sich bis dahin auf keine Analogien in der Geschichte des Weltgerichtsbildes berufen. Darüber hinaus gaben zwei weitere, auch heute noch diskutierbare Gründe zu Bedenken Anlaß.

Das Haupt des richtenden Christus befindet sich genau in halber Wandhöhe, bezeichnet also formal den Mittelpunkt der Komposition. Auch in geistiger Hinsicht ist die Richtergestalt zum mindesten für sämtliche erhaltenen Teile des Bildes als Zentrum aufgefaßt. Sollte nun unmittelbar über ihr eine Darstellung von der Größe des Kreises, durch breite Rahmung isoliert und kräftig herausgehoben, sich befunden und den Blick von ihr abgelenkt haben?

Weiter ist die Beschaffenheit der Rahmung nicht gleichgültig. Es handelt sich um ein grünweißrotes Band mit ganzen und halben Kreuzen im weißen Streifen und einem abgrenzenden weißen Strich neben dem Grün – um ein Schmuckband, das in den römischen Fresken des späten Dugento regelmäßig die Bildfelder als äußere Rahmung begrenzt, also figürliche Szenen von Flächen trennt, die nicht mehr zum Bilde gehören; dabei befindet sich der grüne Streifen innen, der rote außen. Im vorliegenden Falle ist die Anordnung, vom Kreisinneren aus gesehen, umgekehrt. Das heißt also, den Analogien nach zu urteilen, daß die abzugrenzende Bildfläche gerade außerhalb des Kreises zu suchen ist und daß dessen Inneres nicht nur nicht zum Bilde gehörte, sondern überhaupt nicht Feld einer Darstellung, vielmehr eine Lücke in der Mauer war – also ein Rundfenster. An das grünweißrote Band mögen sich nach innen zu weitere Zierstreifen angeschlossen haben: etwa ein gemalter Blattfries, Kosmatenmuster oder dergleichen, wie man sie in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, am Rundfenster der Eingangswand und auch an den Fenstern der Hochwände, finden kann. Man beachte, daß auch in der Arenakapelle die Glorie des richtenden Christus dicht unter einem Fenster schwebt.



Abb. 310. Rom, S. Cecilia in Trastevere. Teilstück des Weltgerichts

Wir formulieren hier eine Hypothese, deren Aufrechterhaltung auch nach Entdeckung des Tafelbildes noch vertretbar wäre. Man könnte in folgender Weise kombinieren. Cavallini fand eine Wand mit einem Rundfenster in der Mitte und zwei begleitenden Rechteckfenstern vor. Er hatte durchaus das Kompositionsschema des Tafelbildes im Gedächtnis: den Kreis mit begleitenden Engeln über dem richtenden Christus. Aber dieser Kreis nahm bei ihm keine bildliche Darstellung auf, wurde vielmehr zum Rahmenband des in der baulichen Situation vorgefundenen Rundfensters. Das eng verwandte Weltgericht der Arena könnte als Stütze der Hypothese herangezogen werden.

Aber nun ist der wichtigste Einwand gegen die Annahme einer zweiten Christusgestalt, der Hinweis auf das Fehlen von Analogien, heute abgetan. Wir wissen, daß gerade Rom ein Weltgericht mit diesem Motiv besaß, und daß Cavallini dieses Weltgericht gekannt haben muß. So gewiß wir überzeugt sind, daß die Fassade von S. Cecilia im ursprünglichen Zustand drei Fenster besessen hat, so berechtigt ist auch die Annahme, die mittlere Öffnung könne vor Cavallinis Tätigkeit vermauert worden sein – vielleicht gerade, um für das Weltgericht eine geschlossene Malfläche zu schaffen.

Durch die Annahme der zweiten Christusgestalt findet schließlich auch ein sonst schwer deutbares Merkmal in Cavallinis Komposition eine befriedigende Erklärung. Wir sagten, daß in der Anordnung des Engelkranzes eine Rangsteigerung von unten nach oben feststellbar ist. Es muß

nun überraschen, daß entgegen der Aufstellung des Pseudo-Dionysios Areopagita¹⁸⁷ die Cherubim und nicht die Seraphim den obersten Platz einnehmen. Man beachte nun, daß auch im Weltgericht von Torcello die Cherubim, nach alter, an Ezechiels Gottesvision gebildeter Auffassung als Tetramorphe gestaltet¹⁸⁸, unmittelbar unter dem Weltenrichter schweben, während die Seraphim ein Stück tiefer erscheinen¹⁸⁹. Sind doch bei Ezechiel die Cherubim mit ihren Rädern, die wir in Torcello wie auch in der Vatikanischen Tafel dargestellt sehen, die Träger, das Gespann des göttlichen Thrones. Setzt man für die Kreisglorie in S. Cecilia den Christus der Parusie voraus, so erhält der Platzwechsel von Cherubim und Seraphim einen einleuchtenden Sinn: die Cherubim, obwohl niedriger im Rang als die Seraphim, erscheinen an den obersten Plätzen des Kranzes, weil sie als die Träger des in Herrlichkeit Heranschwebenden aufgefaßt sind.

Wir beschließen unsere Untersuchungen über die Wirkungen des bedeutungsvollen Bildes mit dem Hinweis auf einen interessanten späten Reflex. Wilpert¹⁹⁰ hat den Gedanken vertreten, daß Raffaels Disputa dem Weltgerichtsbild Cavallinis kompositorisch verpflichtet sei. Man wird ihm hier zustimmen müssen. Die von Besitzern und schwebenden Engeln umgebenen Erscheinungen der himmlischen Welt über dem von zwei Figurenzügen flankierten Altar: dafür war in der Tat in Cavallinis Fassung des Weltgerichts das Vorbild gegeben¹⁹¹. Wir heben noch eine sehr überzeugende Einzelheit hervor. Raffael bringt in die Figurenmasse links vom Altar die wesentliche Gliederung durch zwei hohe, nirgendwo überschrittene Standfiguren der vorderen Schicht. Sie spielen formal eine ähnliche Rolle wie die leitenden Engel in Cavallinis Seligenzug. Besonders aufschlußreich ist die linke der bei Raffael hervorgehobenen Standfiguren: der Jüngling, der mit sanftem Vorwärtsschreiten und mit weisendem Gestus der Hand die Rückwendung des Kopfes verbindet. Es ist die gleiche Doppelgebärde, die in der Haltung des ersten und dritten Engels bei Cavallini erscheint.

Nun der Sinngehalt der sogenannten Disputa! Man sieht ihn heute wohl allgemein nicht mehr in einer Gegenüberstellung von *ecclesia triumphans* und *ecclesia militans*, sondern in einer Vergegenwärtigung der Grunddogmen des Katholizismus. „Raffael hat sich zum Gegenstand seiner Darstellung die Theologie, oder vielmehr die durch die zwei Grunddogmen Trinität und Altarsakrament repräsentierte Theologie gewählt“, sagt Wilpert¹⁹². Wir möchten das Dogma von der Inkarnation mit eingeschlossen wissen, denn auf Menschwerdung und Passion nimmt der von den Gestalten der Deesis begleitete, die Wunden vorweisende Erlöser eindeutig Bezug. Mit den Dogmen von der Trinität, der Inkarnation und der Eucharistie als des die Kirche einenden Mediums aber ist der Inhalt des Innocentianums umschrieben. Wir sind überzeugt, daß es für die Disputa als Bildprogramm vorgelegen hat. So knüpft sich durch ein merkwürdiges Spiel der Konstellationen ein fast durch drei Jahrhunderte reichendes Band. Das Altarmotiv Raffaels ist über Cavallinis Komposition hinweg aus der Vatikanischen Tafel abzuleiten. Sie, die einst dem Geist des Innocentianums unmittelbar verpflichtet war, hat also ihren Einfluß bis zu jenem Werk entsenden können, das als die klassische bildliche Umschreibung des Symbols von 1215 gelten muß.

¹⁸⁷ Vgl. Hans von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre, Straßburg 1907, 163 ff. – Gino Fogolari, Le gerarchie angeliche negli affreschi scoperti agli Eremitani di Padova, in: Bollettino d'arte 1932/33, 81 ff.

¹⁸⁸ Vgl. Wilhelm Neuß, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, Münster i. W. 1912, 158 ff.

¹⁸⁹ Auf dem Fresko, mit dem Johannes VII. im frühen 8. Jahrhundert die Apsisstirn von S. Maria Antiqua schmücken ließ (Wilpert, Taf. 155), befinden sich entsprechend die Cherubim in nächster Nähe des Gekreuzigten, dann erst schließen sich nach außen die feuerfarbenen Seraphim an.

¹⁹⁰ Wilpert, 1055 ff.

¹⁹¹ Cavallini hat mehrere römische Basiliken ausgemalt und dabei auch sicher mehrere Weltgerichtsbilder geschaffen. Die Darstellung in S. Cecilia ist Raffael schwerlich noch zugänglich gewesen, da die Empore dieser Basilika unseres Erachtens bereits in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Aber er kann die Komposition aus anderen Darstellungen des gleichen Meisters gekannt haben.

¹⁹² Wilpert, 1057.

IV. DATIERUNG UND STILKRITIK

Die ikonographische Untersuchung der bildthematischen Neuprägungen nach Voraussetzungen und Wirkungen hat ein Schema von Daten ergeben, das die Entstehungszeit der Tafel auf eine bestimmte Spanne eingrenzt.

Eine Entstehung vor dem 13. Jahrhundert erscheint wegen des Innocentes-Motives von vornherein als ausgeschlossen. Wir sahen weiter, daß die Aufstellung der Kindergestalten unter dem Altar auf eine im neuen Apsismosaik von S. Paolo enthaltene Anregung zurückgehen muß. Das Mosaik, bereits von Innozenz III. geplant¹⁹³, verdankt seine Entstehung der Initiative Honorius III. (1216–1227), der als Stifter an der Thronstufe Christi in Proskynese kauert. Vom 23. 1. 1218 stammt der berühmte Brief des Papstes an den Dogen von Venedig mit dem Dank für einen zur Erstellung des Werkes überlassenen Mosaizisten und der Bitte um Entsendung zweier weiterer venezianischer Meister¹⁹⁴. Die lange metrische Inschrift am unteren Rand des Bildes besagt, daß die Arbeiten erst nach dem Tode des Papstes durch Abt Johannes zum Abschluß geführt worden sind. Entstehungszeit also: von vor 1218 bis nach 1227. So ist die Wende des ersten zum zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts für die Entstehung der Vatikanischen Tafel als terminus post zu betrachten.

Andererseits kann man mit der Datierung nicht über die Jahrhundertmitte hinausgehen, da das Weltgerichtsbild der Silvesterkapelle bei SS. Quattro Coronati Elemente enthält, die nur von der Tafel angeregt sein können. Wir kennen das inschriftlich beglaubigte Weihedatum von S. Silvestro: 1246. Die Kapelle ist ein sehr kleiner Bau, für den eine lange Unterbrechung zwischen der Errichtung und der völligen Ausgestaltung durch Malerei wenig glaubhaft erscheint. Dann ist es aus stilkritischen Gründen nicht angezeigt, sich von dem Datum 1246 allzu weit zu entfernen. Endlich wird von Seroux d'Agincourt¹⁹⁵ für ein verschwundenes Kreuzigungsbild der Kapelle eine Inschrift mit der Jahreszahl 1248 überliefert. Man geht also schwerlich fehl, wenn man die Malereien der Silvesterkapelle dem Ende der ersten Jahrhunderthälfte (bald nach 1246, wahrscheinlich 1248) zuweist.

Innerhalb des zweiten Jahrhundertviertels, das somit eindeutig festliegt, glauben wir die maßgebende Zeitspanne noch enger bestimmen zu können. Das Innocentianum, das mit seiner Formulierung „sacerdos et sacrificium“ das Motiv der hinter dem Altar erscheinenden Christusgestalt bedingt hat, trat, wie wir sagten, mit der im Jahre 1234 geschehenen Publizierung der Dekretalen Gregors IX. in den Gesichtskreis der kirchlichen Öffentlichkeit. Die Tafel dürfte also kaum vor 1234 entstanden sein. Gegen 1235/40 und damit unter dem Pontifikat Gregors IX. (1227–1241) – so lautet der einleuchtendste Datierungsvorschlag. –

Wie verhalten sich nun aber die Wandmalereien von S. Giovanni a Porta Latina, deren Weltgerichtsbild sich uns als ein Extrakt aus der Vatikanischen Tafel erwies, zu diesem Ergebnis? Seit der ersten Veröffentlichung durch Styger¹⁹⁶ gilt es als ausgemacht, daß die Fresken dem Pontifikat Coelestins III. (1191–1198) entstammen. Man beruft sich auf eine Inschrifttafel, die unter Angabe der in sich unmöglichen Jahreszahl 1190 die durch Papst Coelestin III. vollzogene Weihe

¹⁹³ Wilpert, 549.

¹⁹⁴ Textauszug bei Wilpert, 550, wo weitere Literaturangaben.

¹⁹⁵ Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, Bd. 3, 121; Bd. 5, Taf. 101. – Vgl. Eugène Müntz, *L'ancienne Basilique de St.-Paul-hors-les-murs*, in: *Revue de l'art Chrétien* 1898, 111.

¹⁹⁶ Paolo Styger, *La decorazione a fresco del XII secolo della chiesa di S. Giovanni „ante Portam Latinam“*, in: *Studi Romani* II (1914), 261 ff.

der Basilika behauptet. Das Datum einer Weihe – in diesem Falle offenbar eine Rekonszekration nach einer baulichen Wiederherstellung – besagt als soches nichts Sicheres über den Zeitpunkt einer malerischen Ausstattung; niemand würde heute etwa die Entstehung der römischen Fresken in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi an die 1253 stattgefundene Konsekration anknüpfen. Jedenfalls ist es interessant, daß Wilpert¹⁹⁷ auf Grund sehr subjektiver Werturteile den Malereien von S. Giovanni „künstlerische Vorzüge“ nachrühmt, die so groß seien, daß man ohne das auch von ihm für verbindlich gehaltene Zeugnis der Inschrifttafel „das Gerichtsbild unbedingt um wenigstens hundert Jahre später datiert haben würde“. Das ist nun reichlich hoch gegriffen, aber über einige Jahrzehnte wird sich reden lassen. Auf keinen Fall ist das Weltgerichtsbild der Basilika ein Hindernis für die Datierung der Tafel um 1235/40. Vielmehr muß im Hinblick auf letztere der Freskenschmuck von S. Giovanni a Porta Latina umdatiert werden. Er ist anderthalb bis zwei Generationen jünger, als man bisher annahm.

Nachdem wir nun ausschließlich durch Mittel der Ikonographie zu einer relativ festen Datierung des Bildes gelangt sind, bleibt als letztes Anliegen – als Probe gleichsam, in der sich unser Ergebnis zu bewähren hat – die Erörterung der paläographischen und vornehmlich der stilkritischen Fragen. Die Argumente, die de Campos für eine Datierung zwischen 1040 und 1080 ins Feld führt, bestehen neben der Berufung auf die beiden Malernamen in einem paläographischen Gutachten und im stilkritischen Vergleich mit den jüngsten Fresken der Unterkirche von S. Clemente, die dem späten 11. Jahrhundert angehören.

Die paläographische Analyse will das Jahr 1050 als äußersten Termin setzen – doch wohlge-merkt für Buchschrift. De Campos betont mit Recht, daß Epigraphisches wieder andere Probleme stelle. Aber dieser Erkenntnis wird nun schwerlich dadurch Genüge getan, daß man ein paar Jahrzehnte zugibt und einen Spielraum bis 1080 offenläßt. Man muß vielmehr die Inschriften der erhaltenen römischen Malereien vergleichen. Das Ergebnis ist ein für uns völlig befriedigendes. Der in der Tafel angewandte Schriftcharakter war während der ganzen ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der römischen Malerei gang und gäbe. Keine Buchstabenform, die sich nicht auch hier in völliger Identität nachweisen ließe! –

Nun zur stilkritischen Analyse, die in voller Absicht ans Ende der Untersuchung gestellt wurde. Es sei erinnert an die eingangs zitierte Formel Toescas von den „secoli di tradizioni così persistenti“. Unser Werk gehört zu einer Epoche der Malerei, die so geartet ist, daß stilkritischen Erörterungen eine a priori konstituierende Beweiskraft für Datierungen in den allermeisten Fällen abgehen muß. Die Lückenhaftigkeit des erhaltenen Materials auf der einen und das eigenartige Wesensgesetz des hochmittelalterlichen Bildschaffens auf der anderen Seite – das sind die beiden Momente, an denen die besondere Lage entsteht.

Das Wesensgesetz ist charakterisiert durch das freilich nie endgültig und rein verwirklichte Ziel der Auslöschung jeder persönlichen Handschrift. Die Verbindlichkeit eines Formenkanons und das zähe Fortleben desselben lassen eindeutige individuelle Ausprägungen und augenfällige Stilwandlungen nicht in der Weise aufkommen, wie sie späteren Jahrhunderten eigen sind. Die stilistischen Unterscheidungsmerkmale, die man durch scharfe Beobachtung herausstellen kann, sind anderer und allgemeinerer Art als in der dem Persönlichkeitsideal ergebenden neuzeitlichen Malerei. Zieht man dazu die Lückenhaftigkeit des Denkmälerbestandes in Betracht, so wird man immer wieder ratlos vor der Frage stehen, ob wahrnehmbare Differenzen der stilistischen Haltung einen

¹⁹⁷ Wilpert, 1039.

zeitlichen oder nur einen werkstattmäßigen Unterschied anzeigen. Andererseits ist mit dem Nachweis von Ähnlichkeiten meist wenig Entscheidendes geleistet. Hier und da mag es zwar einmal vorkommen, daß man auf Werke trifft, zwischen denen hinsichtlich aller Einzelheiten der Formgebung so völlige Identität herrscht, daß auch die Jahrhunderte der Entpersönlichung keine andere Erklärung als die Annahme zeitlicher und werkstattmäßiger Zusammengehörigkeit zulassen. Für gewöhnlich aber steuert man im Fahrwasser der Vieldeutigkeiten.

De Campos fand sein Vergleichsmaterial in den späten, dem Ende des 11. Jahrhunderts zugehörenden Wandbildern von Alt-S.-Clemente. Wir selbst sind durch unsere Datierung gezwungen, die erhaltenen römischen Malereien aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts heranzuziehen. Die Vergleiche hier und dort führen zu dem Eindruck, daß die Tafel gegenüber den S.-Clemente-Fresken Unterschiede aufweist, die gegenüber dem Material aus dem 13. Jahrhundert nicht bestehen. Dafür im letzten Falle wesentliche Übereinstimmungen. Man könnte nun freilich einwenden, es sei ob der Spärlichkeit des Erhaltenen unmöglich zu beweisen, daß das 11. Jahrhundert keine Werke von der stilistischen Haltung der Tafel besessen habe. Ein solcher Einwand wird sich nie zulänglich widerlegen lassen und immer wieder dort auftauchen, wo man glaubt, die Notwendigkeit einer Datierung mit Hilfe von Stilkritik strikte nachweisen zu können. Aber letzteres ist eben nicht unsere Meinung. Was wir glauben behaupten zu können, ist nur, daß sich gegen die Möglichkeit der auf anderem Wege gewonnenen Datierung von der Stilkritik aus kein entscheidender Einwand vorbringen läßt.

Zum stilistischen Vergleich nicht geeignet sind ob ihrer völlig anderen technischen Bedingungen Mosaiken – ganz abgesehen davon, daß uns nur Bruchstücke aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Rom erhalten sind. In Frage kommen nur bildliche Darstellungen der Pinseltechnik, d. h. Fresken, bei denen zu beachten ist, daß ihre Malweise immer summarischer und breiterflächiger sein wird als die des Tafelbildes, und endlich Tafelmalereien selbst.

Wir geben eine Aufzählung des maßgebenden Vergleichsmaterials. An erster Stelle steht der Freskenzyklus der Kapelle Gregors IX. im Sacro Speco bei Subiaco¹⁹⁸, der laut Inschrift unter dem Konsekrationsbilde aus dem Jahre 1228 stammt. Durch die Daten 1231 und 1255 grenzt Toesca¹⁹⁹ die Entstehungszeit der Malereien in der Krypta des Doms von Anagni ein; er hält die späteren Jahre dieser Zeitspanne für die wahrscheinlicheren²⁰⁰. Dem Versuch van Marles²⁰¹, einen Teil des Zyklus – den angeblichen Anteil des von Toesca so genannten maestro delle traslazioni – der Zeit Alexanders III. (1159–1181) zuzuweisen, hat Toesca²⁰² mit Recht den Hinweis auf die in dekorativer und ikonographischer Hinsicht waltende Einheitlichkeit des Ganzen entgegengesetzt. Unsere Umdatierung der Fresken von S. Giovanni a Porta Latina²⁰³ in die vorgerückten Jahre des zweiten Jahrhundertviertels wurde oben näher begründet, ebenso unsere zustimmende Haltung zur üblichen Datierung der Wandbilder von S. Silvestro bei SS. Quattro Coronati²⁰⁴ gegen Ende des gleichen Zeitraums. Ob der stilistischen Beziehungen sind im Zusammenhang mit den Malereien der Silvesterkapelle das Fragment im Kloster bei S. Francesca Romana²⁰⁵ und die Christus- und Aposteldarstellung hinter dem Sakramentsaltar von SS. Giovanni

¹⁹⁸ Federico Hermanin, *I monasteri di Subiaco*, Roma 1904. – Abbildungen einzelner Fresken u. a. bei Toesca, *Storia*, Abb. 677, 680.

¹⁹⁹ Pietro Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in: *Le Gallerie Nazionali Italiane V*, Roma 1902, 116ff.; vgl. daselbst 121. – Weiter Toesca, *Storia*, 972.

²⁰⁰ Toesca in: *Gallerie V*, 168.

²⁰¹ Van Marle, *Development I*, 189.

²⁰² Toesca, *Storia*, 1033, Anm. 37.

²⁰³ Wilpert, *Taf.* 252–259.

²⁰⁴ Wilpert, *Taf.* 268.

²⁰⁵ Wilpert, *Taf.* 232–233.



Abb. 311. Rom. Unterkirche von S. Clemente. Darstellungen aus der Legende des hl. Alexius

e Paolo²⁰⁶ (nach Wilpert²⁰⁷ aus dem Jahre 1255) zu nennen. Ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts wird man endlich die Fresken im Untergeschoß der die Vorhalle von SS. Cosmas e Damiano bildenden Rotunde²⁰⁸ zu setzen haben.

Als Vergleichsstücke aus dem Gebiet der Tafelmalerei sind vier Darstellungen des thronenden Erlösers heranzuziehen – freie Wiederholungen der berühmten Achiropoiete von Sancta Sanctorum. Drei davon sind durch bewegliche Seitenflügel mit den Standfiguren Marias und des Apostels Johannes zu Triptychen ausgestaltet. Das Erlöserbild der Kathedrale von Sutri und das Triptychon von S. Maria Assunta in Trevignano werden von Toesca²⁰⁹ und van Marle²¹⁰ der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugewiesen²¹¹, das Triptychon von Viterbo, das auch an den Außenseiten der Flügel (Petrus und Paulus) und auf der Rückseite (Cherub mit Schwert) bemalt ist, von Wilpert²¹² in die gleiche Zeit gesetzt. Wir glauben uns diesen Datierungen anschließen zu dürfen. Das wichtigste der vier Bilder ist das Triptychon in der Kathedrale zu Tivoli. Attilio Rossi²¹³ machte auf die Tatsache aufmerksam, daß Papst Gregor IX. im Jahre 1234 eine zur Aufbewahrung des Triptychons bestimmte Kapelle weihte. Wenn Wilpert²¹⁴ meint, diese Weihe setze „eine nicht gewöhnliche Verehrung des Bildes und diese wiederum ein längeres Bestehen desselben“ voraus, und die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert als Entstehungszeit annimmt, so ist dem zu entgegen, daß die Verehrung sich ohne weiteres und ohne den Nimbus eines hohen Alters notwen-

²⁰⁶ Wilpert, Taf. 270, 2.

²⁰⁷ Wilpert, 1204.

²⁰⁸ Wilpert, Taf. 264–267.

²⁰⁹ Toesca, Storia, 930.

²¹⁰ Van Marle, Development I, 420.

²¹¹ Wilpert, 1116, setzt das letztere, unseres Erachtens zu Unrecht, ins 12. Jahrhundert.

²¹² Wilpert, 1116 mit Abb. 525 und 526.

²¹³ Attilio Rossi, Opere d'arte a Tivoli, in: L'Arte VII (1904), 8ff.

²¹⁴ Wilpert, 1118.

dig aus der Beziehung zur Achiropoiete ergeben mußte. Aus der Erbauung der Kapelle ist unseres Erachtens auf die kurz zuvor erfolgte Entstehung des Triptychons zu schließen, wie es auch Attilio Rossi tat, der mit Recht Werke wie die Fresken der Silvesterkapelle und des Sacro Speco zum Vergleich heranzog. Das Triptychon von Tivoli ist kurz vor dem als terminus post für die Vatikanische Tafel angesetzten Jahr 1234 gemalt worden. –

Der Versuch, die Weltgerichtstafel in stilgeschichtliche Nähe zu den S.-Clemente-Fresken zu setzen, könnte vielleicht am ersten auf eine angebliche Ähnlichkeit zwischen den hier und dort dargestellten Architekturkulissen hinweisen (Abb. 311). Ein leichtes und völlig flächiges Gefüge aus dünnen, leistenartigen Stützen und Gesimsen bildet das Grundschema. Aber dies Darstellungsgut beruht auf einem Motiv, für das sich in Rom überhaupt eine Tradition nachweisen läßt. Wir bezeichnen es als „Ädikula-Motiv“. Es stammt aus den gemalten Scheinarchitekturen der späthellenistischen Wanddekoration²¹⁵, spielt eine Rolle in den rudimentären Raumandeutungen der altchristlichen und frühbyzantinischen Malerei, taucht dann – völlig in die Fläche gepreßt – zu Rom im hohen Mittelalter auf und erlangt gegen Ende des Dugento in der römischen Malerei entscheidende

Bedeutung für die Lösung neugestellter darstellungstechnischer Probleme²¹⁶. Die allgemeine Ähnlichkeit des Kulissenschemas besagt also nichts für eine etwaige Zusammengehörigkeit. Übereinstimmungen im einzelnen fehlen, ja es bestehen unseres Erachtens wesentliche Unterschiede.

Man wird nicht übersehen können, daß die Architekturen der S.-Clemente-Fresken bei weitem zarter und zerbrechlicher wirken als die des Tafelbildes. Die ungemein dünnen und schlanken



Abb. 312. Tivoli. Kathedrale. Flügel des Triptychons

²¹⁵ Im „zweiten Stil“ taucht es auf, ist im „dritten“ in starker Rückbildung und im „vierten“ in phantastischer Übersteigerung vorhanden.

²¹⁶ Näheres über das Ädikula-Motiv im später erscheinenden Cavallini-Buch des Verfassers.

Stützen haben nirgendwo ausgebildete Kapitelle, sondern nur schwache Kopfringe unter dem Auflager der Last. Dagegen sind die getragenen Teile, Dach- und Kuppelformen, komplizierter durchgebildet; die Kulissen der Vatikanischen Tafel arbeiten vornehmlich mit Horizontalgesimsen. Dies letzte Merkmal eignet nun aber unverkennbar gewissen Werken unserer eigenen Vergleichsliste. Die Architekturen in den Fresken von S. Giovanni a Porta Latina und in den unten auf den Flügeln des Triptychons von Tivoli (Abb. 312) erscheinenden Szenen (Tod Mariens und Himmelfahrt des Johannes) zeigen das Ädikula-Motiv in ganz entsprechender Auffassung. In beiden Fällen bemerkt man übereinstimmende Kapitelle.

Die abschließende Gesimsleiste in der Grablegung Christi von S. Giovanni a Porta Latina zeigt eine Blattreihung, die in der Tafel genau identisch an jener Architektur wiederkehrt, vor der sich die Gewandspende vollzieht. Auch sonst begegnen auffällige Übereinstimmungen im Ornamentalen. Ein Fenster an der Eingangswand der genannten Basilika wird von einem Palmettenfries umrahmt, für den das Muster auf Kreisglorie und Regenbogen des Adventus-Christus zu vergleichen ist. Jene Dreiblatt-Blüten, die, in rosettenartiger Zusammenstellung von je vieren, an der Außenrahmung des Tafelbildes auftreten, kommen auch im ornamentalen Rahmenwerk der Fresken von S. Giovanni vor, z. B. an der Eingangswand links, oder rechts neben dem Bildfeld mit dem das Paradies bewachenden Cherub sowie rechts neben der unter letzterem befindlichen Grablegung. Endlich begegnen Schmuckbänder mit dem Motiv der lilienartigen Blüte auch in der Silvesterkapelle und im Fragment bei S. Francesca Romana.

Die den Kulissen eigene zarte Zerbrechlichkeit beherrscht auch die Figuren der S.-Clemente-Fresken. Ein schlaffes Fließen in den wie plissierten Gewändern, die stofflich weich und dünn und seidig wirken. In scharfem Gegensatz dazu die Formeindrücke des Spröde-Splittrigen und Strähnigen in den Gewändern des Weltgerichtsbildes – die zuckenden Säume und die kurvig kreisenden Faltenbahnen. Die zerfaserte, rauhe Strähnigkeit in der Gewandzeichnung ist ein Merkmal, das allen angeführten Werken des 13. Jahrhunderts eignet – am extremsten ausgeprägt wohl in der Silvesterkapelle. Auch im Triptychon von Tivoli, wo die sehr sorgfältige Strichelung zwar weicher und enger gereiht erscheint, herrscht doch das nämliche Prinzip der Faltengebung: man vergleiche den thronenden Erlöser mit den sitzenden Aposteln des Weltgerichts.

Verhalten und beinahe zaghaft schlaff erscheinen in den S.-Clemente-Fresken alle Bewegungen. Der dem berittenen Vater entgegenschreitende Alexius läßt im Vergleich etwa mit dem Wohltäter des Gefangenen im Weltgerichtsbild den ganzen Unterschied im Bewegungstempo fühlbar werden. Ein wie zwingender Impuls des Heraneilens eignet den beiden seitlichen Engeln in der Adventuszone! Überhaupt lebt in allen Kurven des Tafelbildes gleichsam ein Anlauf zu eiliger, weit vorwärtsdrängender und mit Energie gesättigter Bewegung. Die Figuren sind stämmig und in der Haltung gespannt. In S. Clemente erwecken etwa die Träger im Translationsbilde den Eindruck, als wollten sie in den Knien zusammenknicken. Die Biegung in der Gestalt der Mutter, die den wiedergefundenen Knaben in den Armen hält (Abb. 313), ist wie ein weiches Sich-Ranken. Eine straff federnde Kurve dagegen in der Haltung des Paulus, der im Weltgericht die Gruppe der Seligen führt. Gestalten ähnlicher Art finden sich in römischen Malereien aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Man vergleiche mit der genannten Paulusfigur etwa in S. Giovanni a Porta Latina den mittleren der drei Engel vor Abraham.

Begeben wir uns mit Feststellungen wie den zuletzt ausgesprochenen vielleicht schon stärker als zulässig in das Gebiet des subjektiven Eindrucks, so wenden wir uns eindeutig meßbaren Tatsachen zu, wenn wir Merkmale wie die Zeichnung von Gesichtern und Händen ins Auge fassen.



Abb. 313. Rom, Unterkirche von S. Clemente. Darstellung aus der Clemenslegende

Hier sind Formen von höchst charakteristischer Eigenart hervorzuheben. Einprägsam ist vor allem der lange und gratartig scharfe Nasenrücken, der durch eine weiße Linie bezeichnet wird. Auf ein Minimum beschränkt ist das unten ansetzende Oval der Nasenspitzenkuppe, das sonst gern breit ausgestaltet wird. Die Nasenflügel sind eng angepreßt; zwischen ihnen erscheint die Nasenspitze scharf abwärts gezogen. An der Nasenwurzel spaltet sich die Gratlinie im Winkel von etwa 60° und leitet in die verhältnismäßig rund geführten Brauen über. Die Augen, über denen die Oberlidfurche kräftig betont ist, sind groß und mandelförmig; der Oberlidrand erscheint am äußeren Winkel lang und konvex ausgezogen. Die Iris ist groß und füllt fast die ganze Fläche der Augenöffnung. An der Zeichnung des Mundes ist charakteristisch, daß die Mundspalte, unter der eine sehr kleine und bohnenförmige Unterlippe sitzt, vollständig gerade geführt ist und nicht, wie sonst so häufig, die doppelbogige Schwingung des Oberlippenrandes wiederholt. Die senkrechte Furche zwischen Nase und Oberlippe ist durch eine Linie von der Form einer Haarnadelkurve weiß umrandet. Das eigenartigste Merkmal an den Hauptgestalten ist die Zeichnung des Ohres, sofern dieses nicht nach einem beliebten Schema nur mit dem unteren Teil aus der Haar-masse vortritt. Die Umrißlinie der Ohrmuschel ist oben innen, nach Art einer sich einrollenden

Kurve, aufwärts geführt. So entsteht ein Gebilde, das – besonders deutlich an den sitzenden Aposteln rechts – oben die Form eines Hakens annimmt. – Was endlich die Hände betrifft, so ist die Schlankheit der unartikulierten Finger hervorzuheben, die sich am Ende, zum Nagelrand hin spitz ausgezogen, leicht biegen.

Vergebens sucht man die genannten Merkmale in den S.-Clemente-Fresken. Auch im 13. Jahrhundert sind die Parallelen nicht gerade zahlreich. Verhältnismäßig schmale und langgezogene Nasen findet man in den Fresken der Rotunde bei SS. Cosmas und Damian. In S. Giovanni a Porta Latina, wo infolge des schlechten Erhaltungszustandes Einzelvergleiche sehr erschwert sind, zeigen zum mindesten die beiden Köpfe, die Styger Taf. XVII abbildet (Kopf des Christus aus dem Emmausbild und Kopf eines Engels aus dem Weltgericht), eine vergleichbare Nasenform; dagegen haben die Ältesten in der Tribuna auffallend kurze, breite und gebogene Nasen. Die Werke in Subiaco, Anagni und in der Silvesterkapelle stehen abseits. Auf unverkennbare Beziehungen aber führt der Vergleich mit den Tafelmalereien, vor allem mit dem Erlöserbild des Triptychons von Tivoli (Abb. 314) und mit dem Erlöserbild von Sutri (Abb. 315). Die Zeichnung des Gesichtes ist, besonders im erstgenannten Beispiel, verblüffend ähnlich, mag man nun Augen, Brauen, Nase oder Mund vergleichen. (Die Ohren sind größtenteils von den Haaren verdeckt.) Allerdings bestehen geringe Abweichungen. Der Nasenrücken ist nicht so ausgesprochen gratartig, sondern erscheint ein wenig breiter. Die Kurve des Unterlidrandes zeigt am inneren Augenwinkel eine leichte Abwärtswendung, für die man in der Weltgerichtstafel nur vielleicht an den stehenden Erzengeln der Richterzone eine schwache Analogie feststellen kann. Dazu fehlen völlig die weißen Striche und Grate. Aber diese Eigenheiten fallen nicht ins Gewicht gegenüber der eindeutigen Ähnlichkeit des Typus, der auch in den anderen Tafelbildern, leicht abgewandelt, wiederkehrt. Die Hände des Christus von Tivoli bestätigen den Eindruck der weitgehenden Übereinstimmung. –

So weit die stilkritische Auswertung unseres Vergleichsmaterials. Nochmals sei festgestellt: wir sind nicht der Meinung, auf diesem Wege die Notwendigkeit der Datierung ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts zwingend erweisen zu können. Nur so viel ist sicher, daß eine Annäherung an die S.-Clemente-Fresken nicht ratsam erscheint, während andererseits unserer aus ikonographischen Argumenten gewonnenen Zeitbestimmung von seiten der Stilkritik her kein diskutierbares Hindernis in den Weg tritt. Alle wesentlichen Einzelheiten der Formgebung haben Parallelen in der fraglichen Zeit. Als nächste Verwandten wird man das Triptychon von Tivoli, an das sich die für uns sehr wertvolle Jahreszahl 1234 knüpft, und die Fresken von S. Giovanni a Porta Latina zu nennen haben.

Jener Grad von Identität, der auch im Hochmittelalter die Annahme zeitlicher und werkstattmäßiger Zusammengehörigkeit erzwingt, ist keinem der bis jetzt genannten Werke eigen. Aber es bleibt noch ein Denkmal römischer Malerei heranzuziehen, das wir mit Absicht bis jetzt ungenannt ließen: die Ausmalung des Klosteroratoriums bei S. Pudenziana²¹⁷.

In den Szenen aus der Geschichte des heiligen Pudens (Abb. 316) finden sich Architekturkulissen vom Schema des Ädikula-Motivs; sie stimmen mit denen des Weltgerichtsbildes so gut wie völlig überein. Da sind die in gleicher Weise verzierten Gesimse, die gleichen kannelierten, gedrehten und marmorierten Stützen. Die jonisierende Form, die an einem der Kapitelle des Tafelbildes begegnet, tritt hier identisch auf. – Am Gewölbe sieht man ein Schmuckband, das zum Ornament in der Kreisglorie Christi die engste Beziehung aufweist; das charakteristische,

²¹⁷ Wilpert, Taf. 234–236.



Abb. 314. Tivoli, Kathedrale, Erlöserbild des Triptychons



Abb. 315. Sutri, Kathedrale, Erlöserbild

dem Ende eines Tannenzweiges ähnelnde Gebilde findet sich hier wieder. Die Evangelistensymbole und der die Heiligen Cäcilia und Valerian krönende Engel zeigen den gleichen, an gedrehtes Tau erinnernden Flügelsaum wie die Engel der Tafel. – In den Gewändern das gleiche Prinzip der Faltengebung, dieselben eckigen Zickzack-Brechungen der Gewandsäume, das immer wiederkehrende mandelförmige Gebilde an der Kniegegend. Man vergleiche hinsichtlich der Bewegung und der Faltenmotive des Mantels den taufenden Paulus des Oratoriums mit dem Engel ganz links in der Adventus-Zone: die Übereinstimmung erstreckt sich bis auf jenes abwehende Gewandflöckchen über dem nach hinten ausgestreckten Fuß. – Zu gleichem Ergebnis führt die Untersuchung der Gesichtsbildung. Die frontale Maria orans im Tafelbilde und die frontal thro-



Abb. 316. Rom. Oratorium bei S. Pudenziana. Szenen aus der Geschichte des hl. Pudens

nende Madonna der Kapelle (Abb. 317) sind in dieser Hinsicht identisch. Vor allem frappierend ist der Vergleich zwischen dem verhältnismäßig gut erhaltenen Kopf des Paulus im Ordinationsbilde und dem Kopf des die Seligen führenden Apostels im Weltgericht; auch die einprägsame, manirierte Bildung des Ohres, für die wir bisher gar keine Parallele aufspüren konnten, ist hier nachweisbar. – Wen alle diese Feststellungen nicht überzeugen sollten, der stelle die Figur ganz links im Ordinationsbilde mit der letzten, linken Gestalt des Seligenzuges zusammen: die eine ist eine Kopie der anderen.

Der Tatbestand läßt nur eine Deutung zu: die Ausmalung der Kapelle bei S. Pudenziana gehört in den durch die Malernamen Nikolaus und Johannes bestimmten Werkstattzusammenhang. Sie ist gleichzeitig mit der Weltgerichtstafel, also im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden. Wilpert²¹⁸, der sie unter der Tünche hervorholen ließ, schrieb sie dem 11. Jahrhundert, und zwar

²¹⁸ Wilpert, 1198.



Abb. 317. Rom. Oratorium bei S. Pudenziana. Madonna mit zwei weiblichen Heiligen

der Zeit Gregors VII. (1073–1085) zu. Anlaß für diese Datierung war wieder die angebliche Ähnlichkeit mit den S.-Clemente-Fresken; zugleich hob Wilpert²¹⁹ die an sich zutreffenden stilistischen Beziehungen zu dem von ihm um 1100 angesetzten Triptychon von Tivoli hervor. Toesca schloß sich, unter geringfügigen Modifikationen, für die Fresken sowohl wie für das Triptychon der Zeitbestimmung Wilperts an. – Man darf wohl sagen, daß die S.-Clemente-Fresken kraft ihrer außergewöhnlichen stilgeschichtlichen und künstlerischen Bedeutung eine Art von Manie hervorgerufen haben, die darauf ausgeht, möglichst viel Material dem späten 11. Jahrhundert zuzuweisen. Dem negativen Ergebnis unseres Vergleichs zwischen den Fresken des späten 11. Jahrhunderts und der Weltgerichtstafel entspricht das Ergebnis einer Gegenüberstellung von S. Clemente und S. Pudenziana. Es bedarf keiner Frage: die Wandmalereien des Oratoriums müssen umdatiert werden. Sie stehen mit dem Weltgerichtsbild in unmittelbarstem Werkstattzusammen-

²¹⁹ Wilpert, 1118.

hang²²⁰ – eine Tatsache, aus der zugleich der Schluß gezogen werden kann, daß sowohl Wandmalereien als auch Tafelbilder zum Aufgabenbereich der gleichen künstlerischen Kräfte gehörten.

Durch die letzten Feststellungen findet die bisher stillschweigend vorausgesetzte Annahme, daß die Tafel wirklich aus einer in Rom ansässigen Werkstatt stammt und nicht etwa von auswärts importiert wurde, eine kaum mehr anfechtbare Bestätigung. Zwar konnte bereits das charakteristische Adikula-Motiv als Beweis gelten, denn in der toskanischen und umbrischen Tafelmalerei findet sich Ähnliches nicht. Das Vorhandensein baugebundener Malereien völlig gleicher Haltung in Rom beseitigt nun jedes vielleicht noch mögliche Bedenken. Daß die Tafelmalerei damals in Rom gepflegt wurde, zeigt auch die Malerinschrift am Triptychon von Trevignano²²¹ (Abb. 318): NICOLAUS DE PAVLO CVM FILIO SVO PETRO CIVES ROMANI²²². Nach dem Fund des Vatikanischen Bildes wird man die Tätigkeit auf dem Gebiet der Tafelmalerei als eine recht ausgedehnte betrachten müssen; sie erstreckte sich nicht nur auf Christus- und Madonnen-Ikonen, sondern auch auf szenische Darstellungen. Das ist darum bemerkenswert, weil man im späteren römischen Dugento zwingend den Eindruck hat, daß die Monumentalmalerei mit Fresko und Mosaik das Feld so gut wie völlig beherrschte. Das eine oder andere Madonnenbild mag damals entstanden sein. Darüber hinaus aber bemerkt man nichts von Bestrebungen, die mit der reichen Tafelbild-Produktion der toskanischen Städte irgendwie zu vergleichen wären. Allen Bemühungen zum Trotz ist es z. B. nicht gelungen, auch nur ein Tafelbild glaubhaft mit Cavallini in Verbindung zu bringen.

Nicht nur durch ihre eigene überraschende Existenz, sondern vor allem auch durch die Umdatierungen, die sie für gewisse Werke fordert, bringt die Vatikanische Tafel in die Geschichte der hochmittelalterlichen Malerei Roms eine Reihe völlig neuer Züge. Wenn die Ausmalung von S. Giovanni a Porta Latina nicht, wie bisher angenommen, dem Pontifikat Coelestins III. (1191 bis 1198), sondern dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts angehört, so wird die Lücke, die man in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts beobachtet, eine vollständige. Von etwa 1160 (Apsismosaik von S. Francesca Romana) bis in die Frühzeit des 13. Jahrhunderts hinein, also durch etwa anderthalb Generationen, fehlt jegliches Material. Das könnte an den Zufälligkeiten der Erhaltung liegen. Aber auch schriftliche Kunde gibt es nicht. Auf eine wirklich hier klaffende Lücke scheint auch die Entstehungsgeschichte des Apsismosaiks von S. Paolo zu deuten. Sie besagt doch wohl, daß in Rom keine geeigneten Kräfte zur Verfügung standen. Diese Annahme aber hat notwendig die Vermutung zur Folge, daß auch für die kurz zuvor, unter Innozenz III., entstandenen Mosaiken fremde Werkleute berufen worden waren. Soviel ist sicher, daß Innozenz es war, der die monumentalste der Bildkünste, die musivische, nach einem Stillstand in Rom zu neuem Leben erweckte. Die einzigartige Erfüllung, die dem weltlichen Machtstreben der Kurie unter diesem größten der mittelalterlichen Päpste zuteil wurde, war begleitet von dem Versuch eines repräsentativen Ausdrucks im Kunstwerk. Die Peterskirche erhielt damals ihren neuen Apsisschmuck²²³.

²²⁰ Für das eng verwandte und zeitlich nahe Triptychon von Tivoli wagen wir die Behauptung eines Werkstattzusammenhangs nicht, lassen aber immerhin die Möglichkeit offen.

²²¹ Wilpert, 1117.

²²² Also wieder ein Maler mit dem Namen Nikolaus! Ihn mit dem Nikolaus der Weltgerichtstafel zu identifizieren, ist aus stilkritischen Gründen wohl sicher nicht angängig.

²²³ Ein Reflex dieser im frühen 13. Jahrhundert blühenden römischen Mosaiktätigkeit, der wir, was nur angedeutet sei, auch die ältesten Teile des Fassadenmosaiks von S. Maria in Trastevere zuzuweisen geneigt sind, findet sich in kleineren Arbeiten wie der Lünette im Portikus der Kathedrale von Civit  Castellana (1210) und dem eng verwandten Rundbild am Torbau von S. Tommaso in Formis zu Rom.

Wie steht es nun um Arbeiten der Fresko-technik? Hier bringt nicht einmal das Pontifikat Innozenz' III., sondern erst die Zeit Honorius' III. (1216–1227) die früheste Spur. Die Stiftergestalt dieses Papstes erscheint in einem verschwundenen, auf der ersten Seite des Cod. Barb. lat. 4423 kopierten Freskos im alten Lateranpalast²²⁴. Dann folgt die rege Tätigkeit unter dem Pontifikat Gregors IX. (1227 bis 1241) und in den unmittelbar folgenden Jahren. Zeugnis ist jene Bildgruppe, in die wir unsere Vatikanische Tafel, das Triptychon von Tivoli, die Fresken des Oratoriums bei S. Pudenziana und die von S. Giovanni a Porta Latina einordnen konnten.

Beweisen läßt es sich nicht, aber unsere Beobachtungen legen die Möglichkeit nahe, daß auch auf dem Gebiet der Fresko- und Tafelmalerei in den letzten Jahrzehnten des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts eine Lücke klappt. Trifft dies zu, so wird man die Frage nach den künstlerischen Kräften stellen müssen, die es vermochten, der darniederliegenden römischen Tätigkeit jenen unter Gregor IX. feststellbaren Auftrieb zu geben. Toesca suchte eine bestimmte Gruppe der Fresken von Anagni, diejenige des von ihm so genannten „maestro delle traslazioni“, aus einer nun freilich durchaus hypothetischen Blüte der Malerei am Hofe Friedrichs II. herzuleiten²²⁵. Die Kunst der Kurie, als die man die Malerei Roms bezeichnen muß, hätte also aus dem Kulturkreis des großen Gegners Meister herbeigeht! Diese Annahme ist ganz unwahrscheinlich. Dafür besitzen wir nun aber anlässlich der Herstellung des Mosaiks von S. Paolo die sichere Quelle für eine Fühlungnahme mit Venedig. Wir erinnern uns, daß ein Motiv wie die Adventusdarstellung der Weltgerichtstafel auf die gleiche Spur führte. Auch stilkritische Erwägungen dürften nicht ganz negativ ausfallen. Wir besitzen im Umkreis von Venedig Fresken der Zeit um 1200 in der Krypta des Doms von Aquileia²²⁶. Man muß den schwertschwingenden Schergen im Martyrium der Heiligen Hermagoras und Fortunatus (Abb. 319) mit dem Besucher des Gefangenen im Tafelbild auf den Bewegungsduktus, auf Stellung und Zeichnung des rechten Beines hin vergleichen. Die Lagerung der Gewandfalten am Oberkörper des Fortunatus findet in der genannten Gestalt des Tafelbildes ebenfalls ihre Entsprechung bis auf die eigenartige, vom Gürtel hinten sich abwinkelnde kurze Faltenkurve.



Abb. 318. Trevignano. S. Maria Assunta. Erlöserbild

²²⁴ Wilpert, Abb. 50.

²²⁵ Toesca in: Gallerie V, 168 ff.

²²⁶ La basilica di Aquileia. A cura del comitato per le cerimonie celebrative del IX. centenario della basilica e del I. decennale dei militi ignoti, Bologna 1933, Taf. 70–82.

Die Zeichnung der Gesichter mit weißen Strichen bietet Vergleichsmöglichkeiten; vor allem ist die kräftig weiß umrandete Furche zwischen Nase und Oberlippe zu beachten.

Der Kern unserer letzten Erwägungen bleibt hypothetisch. Unsere Absicht ist lediglich, eine Möglichkeit zur Debatte zu stellen. Wenn tatsächlich an der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert der Gang der römischen Malerei eine Unterbrechung erlitt, so würde eine Wiederbelebung durch auswärtige Kräfte anzunehmen sein, die dann schwerlich aus einem anderen als aus dem venezianischen Gebiet stammen könnten. Aber es darf auch folgendes nicht verschwiegen werden. Wenn die Nikolaus-Johannes-Werkstatt ihrer Herkunft nach tatsächlich auf den venezianischen Umkreis zurückgehen sollte, so müßte sie allerdings vor den uns bekannten Arbeiten einen ganz entscheidenden Prozeß der Akklimatisierung in Rom durchgemacht haben – man denke nur an das so gut wie rein römische Ädikula-Motiv.

Wie dem auch sei – Tatsache ist die bedeutsame Maltätigkeit unter Gregor IX., der mit der Neufassung des Fassadenmosaiks von St. Peter auch die Reihe der großen, repräsentativen Aufgaben fortführte. Um die Mitte des Jahrhunderts setzt die Initiative für solche Monumentalwerke aus, aber die Kette der kleineren Arbeiten in Fresko reißt nicht ab und leitet hinüber ins letzte Jahrhundertviertel. Mit dieser Epoche fand die Monumentalmalerei Roms ihre glänzendste Steigerung und zugleich ihr Ende. Es ist, als raffe die Kurie alle Mittel zusammen, um in großen Unternehmungen in S. Pietro, S. Paolo, S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore und in vielen kleineren Kirchen der Ewigen Stadt, besonders in denen des Trastevere, den in Bonifaz VIII. gipfelnden und tragisch abstürzenden Machtansprüchen die faszinierende künstlerische Umkleidung zu geben. Eine Fülle von Aufgaben war gestellt, an denen eine neue Technik der bildlichen Darstellung heranreife, die als tragender Grund für die Kunst Giotto's europäische Bedeutung erlangen sollte. Die in tastenden Versuchen angewandte perspektivische Konstruktion zur Wiedergabe glaubhafter Tiefenstöße an Architekturen und Geräten, die plastische Illusion der menschlichen Gestalt durch lichtabstufende Modellierung und Ausschaltung der Linie, das Beziehen der Figuren und Bauten auf eine verkürzt gegebene Standfläche, die räumlich empfundene Gruppenbildung unter Preisgabe der flächigen Hochstaffelung – diese darstellungstechnischen Mittel, die einer neuen Wertung des Sichtbaren die bildkünstlerische Formulierung ermöglichten, waren für den Giotto der Arenakapelle bereits Selbstverständlichkeiten. Erworben hatte er sie als Schüler der Cavallini-Werkstatt, in deren Verband er gegen Ende der neunziger Jahre an der Franzlegende in Assisi tätig war. Das erstaunlich rasche Tempo aber, mit dem die spätdugentistische Malerei Roms die neuen darstellungstechnischen Probleme aufgriff und bewältigte, tritt besonders eindrucksvoll in die Erscheinung, wenn man jene Stilphase vergleicht, die gerade herrschte, als die bahnbrechende Torriti-Cimabue-Cavallini-Generation (von ca. 1245) geboren wurde. Die neuentdeckte Vatikanische Tafel vertritt diese Phase als ein besonders hochwertiges Beispiel.

Sie ist – drei bis vier Jahrzehnte vor Giotto's Geburt – ein klassisches Zeugnis reiner Flächenkunst, für die es darstellungstechnische Probleme der plastischen und räumlichen Illusion nicht gibt. Die Gebilde, an denen ein bruchstückhaftes Wissen um die perspektivische Verkürzung der aus der Bildebene sich entfernenden Linien wirksam ist – die Fußbänke der Apostelsitze, der Altar, die beiden Giebelgebäude der Architekturkulissen und die beiden Sarkophage –, stehen wie Fremdkörper in der Fläche. Die Umrisse und die Faltenkurven der Gewänder haben rein graphische Bedeutung und verzichten auf jede modellierende, ein Volumen abtastende Scheinwirkung. Einer häufig in den sizilianischen Mosaiken des 12. Jahrhunderts und in Rom vor allem in den Konstantinsbildern der Silvesterkapelle zu beobachtenden Gepflogenheit entsprechend,



Abb. 319. Aquileia. Krypta des Doms. Martyrium der Heiligen Hermagoras und Fortunatus

ist die rechte, auf der Blattfries-Leiste ruhende Partie der Architekturkulissee bis zum unteren Bildrand hinabgezogen, so daß die davor agierenden Figuren jedes Bodenstreifens entbehren und wie Marionetten in der Luft zu schweben scheinen. – Eine rein teppichhafte Wirkung ist das leitende Prinzip aller Darstellungsmittel.

Das sorgsame Abwägen der Flächenwerte gegeneinander, das einem solchen Bildgefüge seinen Reiz verleiht, bekundet sich vor allem in der Verteilung der Farben. Die ursprüngliche Wirkung derselben ist leider für immer dahin, weil das angewendete Blau, wichtig als Ton der Hintergründe, und ebenso das Grün völlig schwarz geworden sind. Trübe erscheint auch das Ockergelb, das besonders als Farbe der Bodenstreifen auftritt, und der Purpurton einiger Gewänder. Seine ursprüngliche Frische bewahrt hat allein das Zinnoberrot; bis zu einem gewissen Grade auch der bräunliche Inkarnatton sowie das Weiß, das in Gewändern teils ungemischt, teils leicht nach Rot, Gelb oder Blau (heute Grün) getönt ist. Das unveränderte Gold, das in sämtlichen Nimben, am Mantel Christi in beiden Fällen, am Loros der Erzengel, an Gewandbordüren, an Büchern, Geräten und an den Rudern der beiden Personifikationen erscheint, zeigt besonders deutlich die dekorative Absicht einer möglichst gleichmäßigen Streuung über die Fläche hin.

Ein nicht minder wirksames Mittel dieser Flächenkunst kann keinem formempfindlichen Blick entgehen: die Betonung bestimmter Leitlinien, die über Zäsuren hinweg fortgleiten und aus rein zufälligen Konstellationen der Umrisse nicht erklärbar sind. Die von den Nimben des Richterstreifens angedeutete Kurve wurde bereits besprochen. Bemerkenswert ist daneben vor allem der aufstrebende Vertikalzug, der die senkrechte Mittelachse des Bildes begleitet. Asymmetrisch und als Kurve, also mit betont drängender Kraft des Auftriebs, beginnt er unten neben der Stadtmauer im Bergumriß und in der linken Engelsfigur, teilt sich im nächsten Streifen in verschiedene Ströme, die von den allegorischen Gestalten und deren Ruderstangen einerseits, von den Umrisen der Bergkulissen und den beiden kleinen Aktgestalten andererseits beschrieben werden, gleitet in die mittleren Standfiguren und die benachbarten Gebäudestützen des nächsten Streifens und weiter in die den Richter flankierenden Erzengel über, um sich sodann in den Cherubim der Adventus-Zone, vor haltlosem Umsinken geschützt durch den Widerhalt der heraneilenden Engel, kelchartig nach den Seiten hin auszubreiten und die Glorie des Erlösers, als letzten Sinn und Krönung der aufstrebenden Kräfte, in Schweben zu halten. Damit ist der Kreis, das harmonischste geometrische Gebilde und Symbol des in sich Ruhenden und Unbedingten, auch innerhalb des Kompositionsgefüges zu entscheidender Bedeutung gebracht. Die auf unabsehbare Reihung gestellten Horizontalstreifen des Bildes, die mit der in sich geschlossenen Kreisform des Tafelumrisses in Widerstreit stehen, werden in der Glorie gleichsam überwunden. –

Die in unserer Weltgerichtstafel so bewundernswert ausgeprägten Kunstmittel der in gleichmäßiger Streuung verteilten Farbwerte und der die Fläche durchwaltenden, ins Symbolische greifenden Linienbezüge bleiben der römischen Malerei auch nach dem nun nicht mehr fernen Auftreten neuer, von der hochmittelalterlichen Flächenkunst fortdrängender darstellungstechnischer Bestrebungen noch ein gut Stück Weges als Erbe erhalten. Sie sind es nicht zuletzt, die den großen römischen Schöpfungen des späten Dugento ihren Adel verleihen.