Deutschland € 15,90 • Österreich € 17,90 • Schweiz sfr 33,– • Luxemburg € 18,90

NR. 5

GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

GEO EPOCHE EDITION MITTELALTER



Die Kunst des

MITTELALTERS

4 191829 515908 05



Liebe Leserin, lieber Leser



Natürlich ist es vermessen, von *der* Kunst des Mittelalters zu sprechen. Moderne Kunsthistoriker unterscheiden allein im Hochmittelalter (10. bis 13. Jahrhundert) zwischen Früh-, Hoch- und Spätromanik, sie differenzieren unter anderem zwischen ottonischer, salischer und staufischer Kunst – und das nur im deutschen Sprachraum. In England achten sie auf die Nuancen zwischen angelsächsischem und normannischem Stil, in Frankreich auf die zwischen *premier* und *deuxième art roman*.

Zudem gibt es über die Frage, wann das Mittelalter eigentlich begann und wann es endete, durchaus heftige Meinungsverschiedenheiten.

So sehen manche Forscher das Ende der Antike im Jahr 313 (Toleranzedikt des römischen Kaisers Konstantin), andere im Jahr 476 (Ende des Weströmischen Reiches) – und den Beginn der Neuzeit wahlweise im Jahr 1453 (Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen) oder 1492 (Entdeckung Amerikas durch Kolumbus) oder 1517 (Beginn der Reformation) – oder sogar erst 1789: mit der Französischen Revolution.

Erschwerend kommt hinzu, dass dies die Epochen-Einteilungen der Historiker sind. Ihre Kollegen, die *Kunsthistoriker,* haben zusätzlich noch das Problem, dass beispielsweise in Italien die Maler bereits um 1400 beginnen, ihre Bilder im neuen Stil zu fertigen, dem der Renaissance – nördlich der Alpen dagegen erst einige Jahrzehnte später. Sie sehen: Das Ganze ist nicht gerade unkompliziert.



Seit 1966 schwer beschädigt: das Titelmotiv dieses Heftes, ein Tafelkreuz des Italieners Cimabue

Da wir Ihnen nicht viel mehr als eine Einführung in diese Kunstepoche präsentieren können (und auf gar keinen Fall zwischen die Fronten miteinander streitender Historikerfraktionen geraten wollen), haben wir deshalb zum einen beschlossen, der allgemein gültigen Kompromissformel zu folgen, wonach das Mittelalter um 500 begann und um 1500 endete – und zum anderen darauf verzichtet, diese Zeit in etliche Unterepochen aufzuteilen.

Vielmehr stellen wir Ihnen in diesem Heft die großartigsten Innovationen der mittelalterlichen Meister vor, etwa die Stundenbücher, den Kathedralenbau, das Altarbild.

Vor allem aber versuchen wir, Ihnen über die hier abgebildeten Kunstwerke nahezubringen, was die Menschen zu jener Zeit bewegt hat. Woran glaubten sie? Was fürchteten sie? Mit welchen Themen beschäftigten sie sich? Wie sahen sie die Welt?

Was geschah, als der Teufel als Ankläger der Menschheit – eine Erfindung christlicher Theologen im 12. Jahrhundert – erstmals in ihr Leben trat? Wie kam es zu der weitverbreiteten Marienverehrung jener Tage? Wie wirkte sich der Handelsboom des 13. und frühen 14. Jahrhunderts – eine Art frühe Globalisierung – auf das Bewusstsein der Menschen aus, wie der Umzug vieler Landbewohner in die Städte?

All das, und vieles mehr, lässt sich an den Bildern und Bauten des Mittelalters ablesen, und wir laden Sie ein, sich mit uns auf eine Zeitreise in jene Epoche zu begeben, als es in Europa nach dem Chaos der Völkerwanderung und dem damit verbundenen Ende der Antike zu einem Neuanfang in der Kunst kam.

Wir haben uns dabei auf das christliche Abendland beschränkt. Mit den großartigen Werken islamischer, byzantinischer oder jüdischer Künstler aus jener Zeit werden wir uns bei anderer Gelegenheit beschäftigen.

Eröffnet wird dieses Heft – auf dem Titelbild – mit einem Gemälde, das der italienische Maler Cenni di Pepo, genannt Cimabue, um 1288 für eine Franziskanerkirche in Florenz gefertigt hat: einer ungemein ergreifenden Darstellung des toten, von Maria und Johannes betrauerten Christus, gemalt in der Form eines Tafelkreuzes (und wenn ich offen sein darf: eines meiner Lieblingsbilder, seit ich es vor gut 20 Jahren zum ersten Mal gesehen habe).

Allerdings zeigt unsere Cover-Abbildung den Zustand des Gemäldes vor 1966. Denn am 4. November jenes Jahres beschädigten die Fluten und Schlammmassen des über die Ufer getretenen Arno in Florenz Aberdutzende Kunstwerke, darunter auch das Cimabue-Kruzifix, dessen heutigen Zustand wir auf dieser Seite dokumentieren.

Ich hoffe, Sie sehen uns diesen Anachronismus auf der Titelseite nach.

Herzlich Ihr

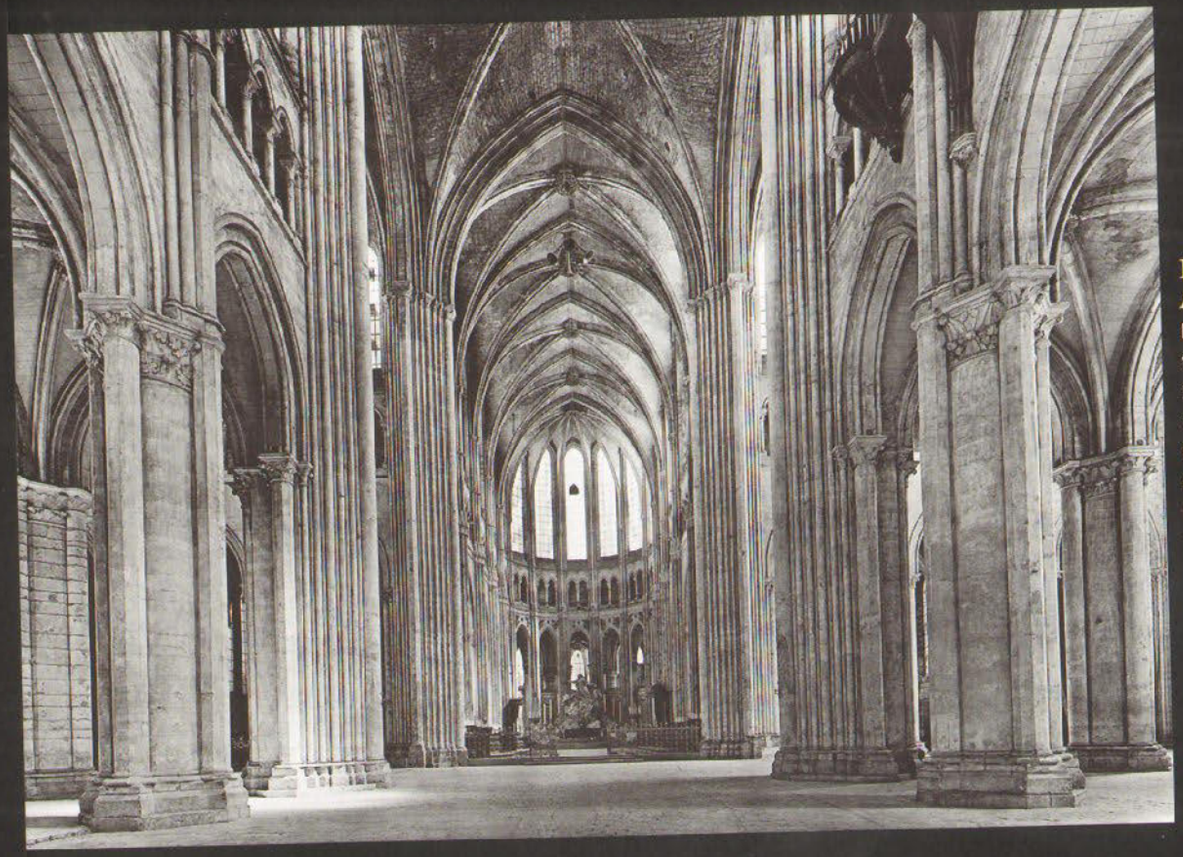


Joachim Telgenbüscher (o. r.) war der Redakteur dieser Ausgabe, unterstützt von dem Kunsthistoriker Carsten Juwig

Inhalt



Der Glanz des Glaubens
Die Meisterwerke des Mittelalters feiern das Christentum. Mit goldenen Reliquienschreinen, prächtigen Altären, leuchtenden Kirchenfenstern und Buchmalereien huldigen sie der göttlichen Offenbarung. **Seite 6**



Ein steinernes Abbild des Himmels
Im 12. Jahrhundert entwickeln französische Baumeister einen Stil, der mit aller Tradition bricht: die Gotik. Sie mauern Gewölbe in schwindelerregender Höhe, durchbrechen Wände mit großen Fenstern und schaffen lichtdurchflutete Hallen, die die Vollkommenheit der Schöpfung vor Augen führen. **Seite 48**



Die Stadt der Muttergottes
Eine künstlerische Revolution erschüttert um 1300 Italiens Handelsmetropole Siena: Meister wie Duccio di Buoninsegna lösen sich von dem Vorbild der byzantinischen Ikonen, malen ihre Figuren so menschlich wie selten zuvor – und schaffen unter anderem eines der gewaltigsten Marienbildnisse der Geschichte. **Seite 84**



Panorama des Alltags
Die mittelalterliche Gesellschaft ist dreigeteilt: Der Adel kämpft, der Klerus betet, die Bauern bestellen die Äcker. Auch die Künstler feiern in ihren Werken die gottgegebene Ordnung. Und stellen die Welt und das Leben meist idyllischer dar, als sie in Wahrheit sind. **Seite 70**



Im Angesicht der Hölle
Nichts fürchten die Menschen im Mittelalter so sehr wie den plötzlichen Tod. Denn wer stirbt, ohne zuvor seine Sünden gebeichtet zu haben, dem drohen im Jenseits schreckliche Qualen. Auch die Kunst spiegelt die allgegenwärtige Angst vor der Hölle – und das Ringen um Erlösung. **Seite 102**

Meisterwerke des Mittelalters
Eine Kunst des Lichts
Ab 800 entstehen in Europa erstmals seit der Antike wieder großartige Kunstwerke. Goldschmiede und Maler preisen vor allem die Religion **6**

Märtyrerfigur
Die »Heilige Fides«
Um eine geraubte Reliquie zu präsentieren, erschaffen französische Mönche im 10. Jahrhundert eine der ersten christlichen Statuen **26**

Marienbilder
Die Königin des Himmels
Kaum jemanden malen mittelalterliche Künstler häufiger als die Gottesmutter. Sie wird zum Sinnbild der Kirche – und der Schönheit **30**

Kathedralen
Zum Lobe des Herrn
Im Wettstreit um das schönste Gotteshaus errichten die Meister der Gotik mächtige Kirchen, die alles bis dahin Dagewesene in den Schatten stellen **48**

Buchmalerei
Das »Heinrich-Evangeliar«
Ein deutscher Fürst gibt um 1185 eines der prächtigsten Bücher jener Tage in Auftrag – um so sein Seelenheil zu sichern **66**

Alltagsszenen
Das Gefüge der Welt
Stundenbücher und Chroniken zeigen das Leben der Menschen: wie sie arbeiten, wo sie wohnen, welchen Gesetzen sie folgen – und wie sie sich die Welt vorstellen **70**

Siena
Kapitale einer neuen Kunst
Im späten 13. Jahrhundert revolutionieren italienische Maler den Blick auf die Welt und lösen sich von der Tradition byzantinischer Ikonen **84**

Tod, Jenseits, Erlösung
Die Seligen und die Verdammten
Kriege, Hungersnöte und Seuchen quälen die Menschen. Der christliche Glaube bietet ihnen Trost – und warnt zugleich vor der Hölle **102**

Holzschnitzerei
Der »Heiligblutaltar«
An der Wende zur Neuzeit fertigt Tilman Riemenschneider in Rothenburg ob der Tauber um 1505 eines der letzten Meisterwerke des Mittelalters **120**

Zeittafel **124**
Bildvermerke **128**
Impressum **129**
Vorschau: »Pop Art« **130**

Titelbild: Kruzifix aus Santa Croce, Florenz, um 1288. Tafelkreuz von Cenni di Pepo, genannt Cimabue

Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEO*EPOCHE* EDITION-Verifikationsteam auf ihre Richtigkeit überprüft worden. Zitate sind der neuen Rechtschreibung angepasst. Kürzungen in Zitaten sind nicht kenntlich gemacht.

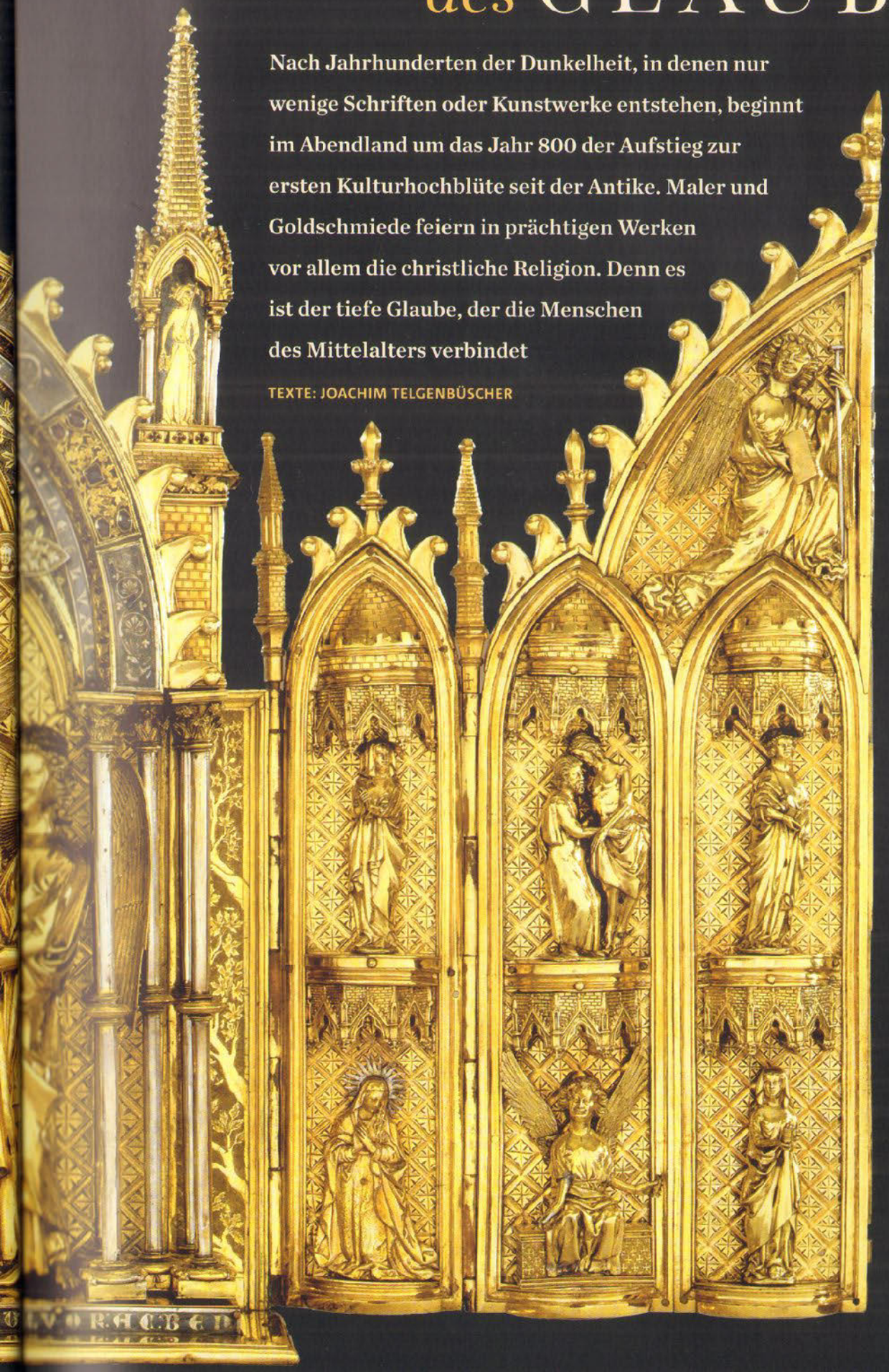
Redaktionsschluss: 23. März 2012



Der GLANZ *des* GLAUBENS

Nach Jahrhunderten der Dunkelheit, in denen nur wenige Schriften oder Kunstwerke entstehen, beginnt im Abendland um das Jahr 800 der Aufstieg zur ersten Kulturhochblüte seit der Antike. Maler und Goldschmiede feiern in prächtigen Werken vor allem die christliche Religion. Denn es ist der tiefe Glaube, der die Menschen des Mittelalters verbindet

TEXTE: JOACHIM TELGENBÜSCHER



Wie eine gotische Kapelle mit spitzen Giebeln und Türmchen ist dieser Schrein geformt, der einst die Abteikirche von Floreffe in Wallonien schmückte. Das aus Silber und vergoldetem Kupfer gefertigte, etwa 90 Zentimeter breite Reliquiar wird um 1255 geschaffen – und birgt angeblich einen Splitter vom Kreuz Jesu



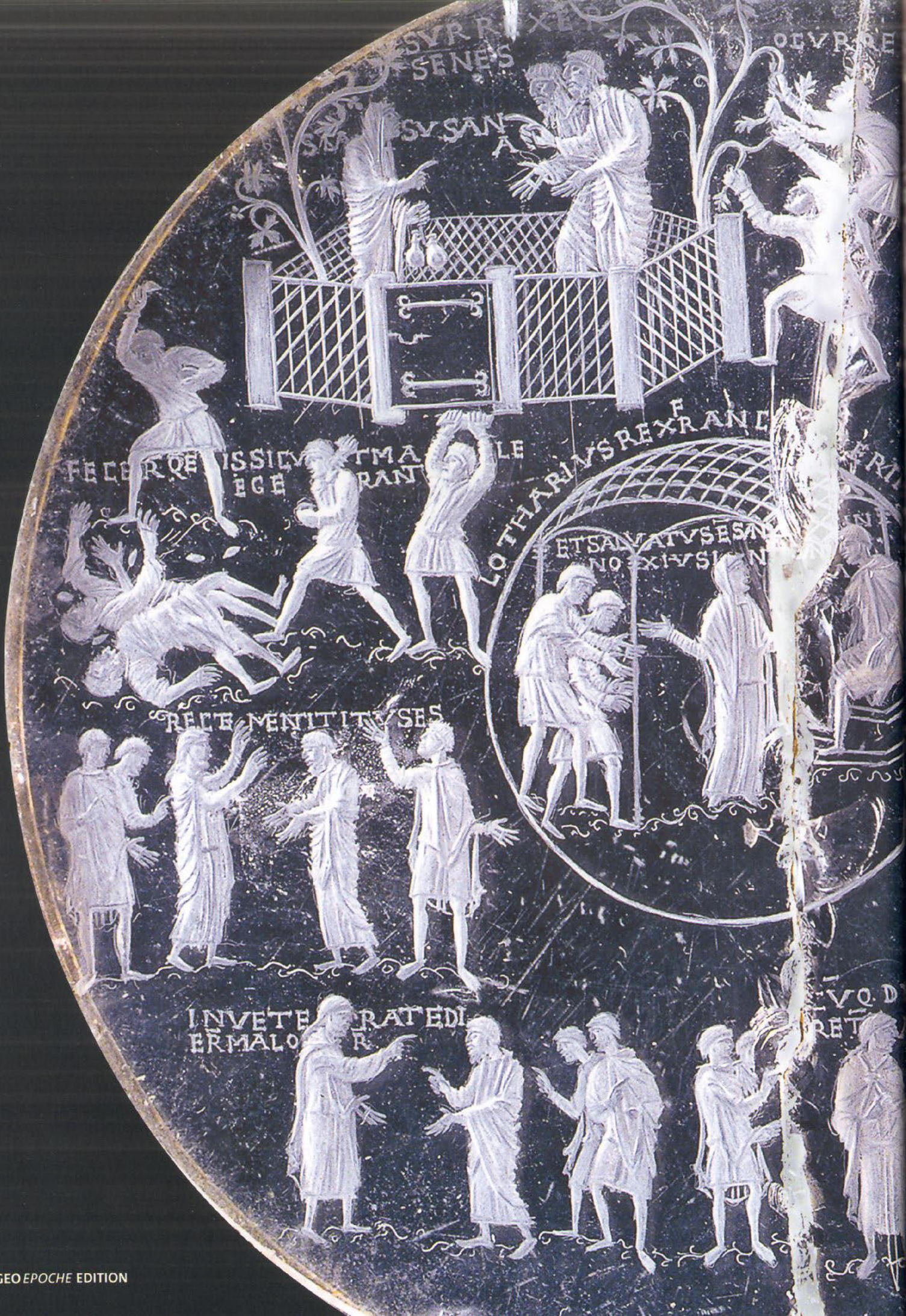
Um 830 entwirft der Abt, spätere Erzbischof und Gelehrte Rabanus Maurus für einen Gedichtzyklus diese Buchmalerei, in der Text und Bild verschmelzen – zu einer Hymne auf den fränkischen Kaiser Ludwig den Frommen (814–840), den Erben Karls des Großen. Im Frühmittelalter ist keine andere Kunstform so bedeutend wie die Herstellung und Ausschmückung von Handschriften. Meist erschaffen Mönche diese Werke

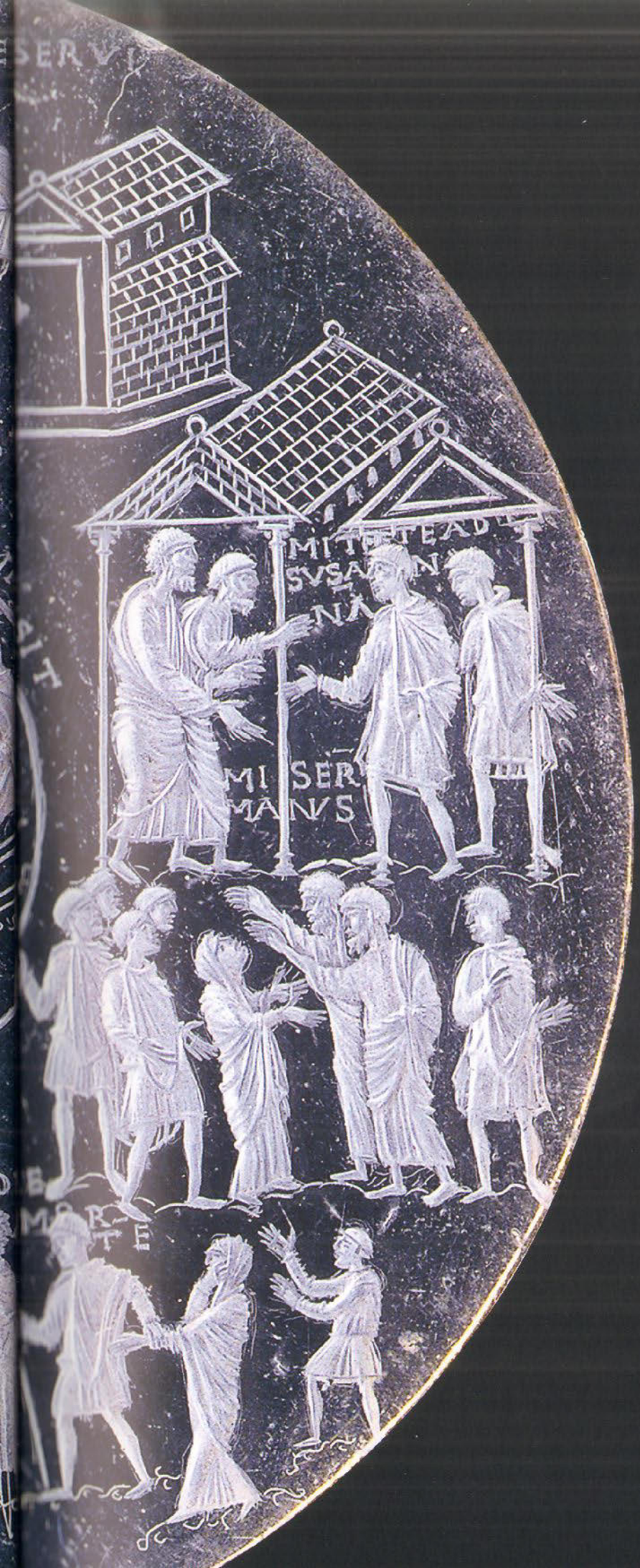
Ein neues Licht im Dunkel

Mit dem Fall des Römischen Reiches gerät die Kunst des Schreibens in Europa fast völlig in Vergessenheit. Erst der fränkische König Karl der Große belebt sie von Neuem: Im 8. Jahrhundert reformiert er die Schrift, gründet Bibliotheken, fördert Kloster-schulen – und lässt prächtige Bücher anfertigen. So folgenreich sind seine Taten, dass Historiker später von einer »Wiedergeburt« der Kunst sprechen werden



Ein unbekannter Maler am Hofe Karls des Großen stellt die vier Evangelisten vor einer traumartigen Landschaft aus blaugrauen Wolken dar. Die Ähnlichkeit zur Kunst der Spätantike ist kein Zufall: Vermutlich nutzte der Schöpfer dieses Evangeliars eine Vorlage aus dem 4. Jahrhundert (Aachen, um 810)


SVR R XE
SENES
OEVRRE
SVSAN
A
FECERQE ISSICV TMA LE
EGE RANT
LOTHARIVSREXRANC
ETSALVATVSESA
NO XIVSI N
RECE MENTITVSES
INVETE RATEDI
ERMALO R
VQ D
RET



Das gezeichnete Wort Gottes

Im Mittelalter kann nur die Elite lesen und schreiben. Deshalb besitzt die Kunst eine besondere Macht: Sie verkündet die göttliche Botschaft auch den Analphabeten und Mittellosen, denn mithilfe der Bilder können sie die biblischen Geschichten nachempfinden. Doch ist es ihnen streng verboten, diese anzubeten – so verlangt es die Heilige Schrift

Zehn Zentimeter misst diese Scheibe aus Bergkristall, in die ein fränkischer Meister um 865 die biblische Geschichte der Susanna eingraviert: jener jungen Frau, die von zwei verschmähten Bewunderern des Ehebruchs bezichtigt wird und nur durch die Hilfe des Propheten Daniel der Hinrichtung entgeht. Der Auftraggeber des Werkes, der fränkische König Lothar II., hatte zuvor seine Gattin verstoßen. Auf Druck des Papstes musste er sie wieder aufnehmen. Kunsthistoriker deuten das Werk daher als sichtbares Zeichen, dass Lothar den Richterspruch des Heiligen Vaters akzeptierte

Geschichte schreiben

Die Kunst des 11. Jahrhunderts dient vor allem der Lobpreisung Gottes. Nur wenige Werke sind erhalten, die



In einzigartiger Detailgenauigkeit berichten die Stickereien des Teppichs vom Normannenherzog Wilhelm, der siegreichen Eroberers erzählt – und damit einseitig dargestellt. So ist oben rechts der angelsächsische Adelige Harold geschworen hat, dessen Anspruch auf die Krone zu unterstützen. Vermutlich aber hatte Harold den Schwur



Die Darstellung der entscheidenden Schlacht von Hastings im Süden Englands ist der dramatische ist der gescheiterte Angriff der normannischen Panzerreiter auf einen von den Angelsachsen gehaltenen Hügel Auftraggeber ist sehr wahrscheinlich der normannische Bischof Odo, der an dem Eroberungszug teil

nur die Sieger

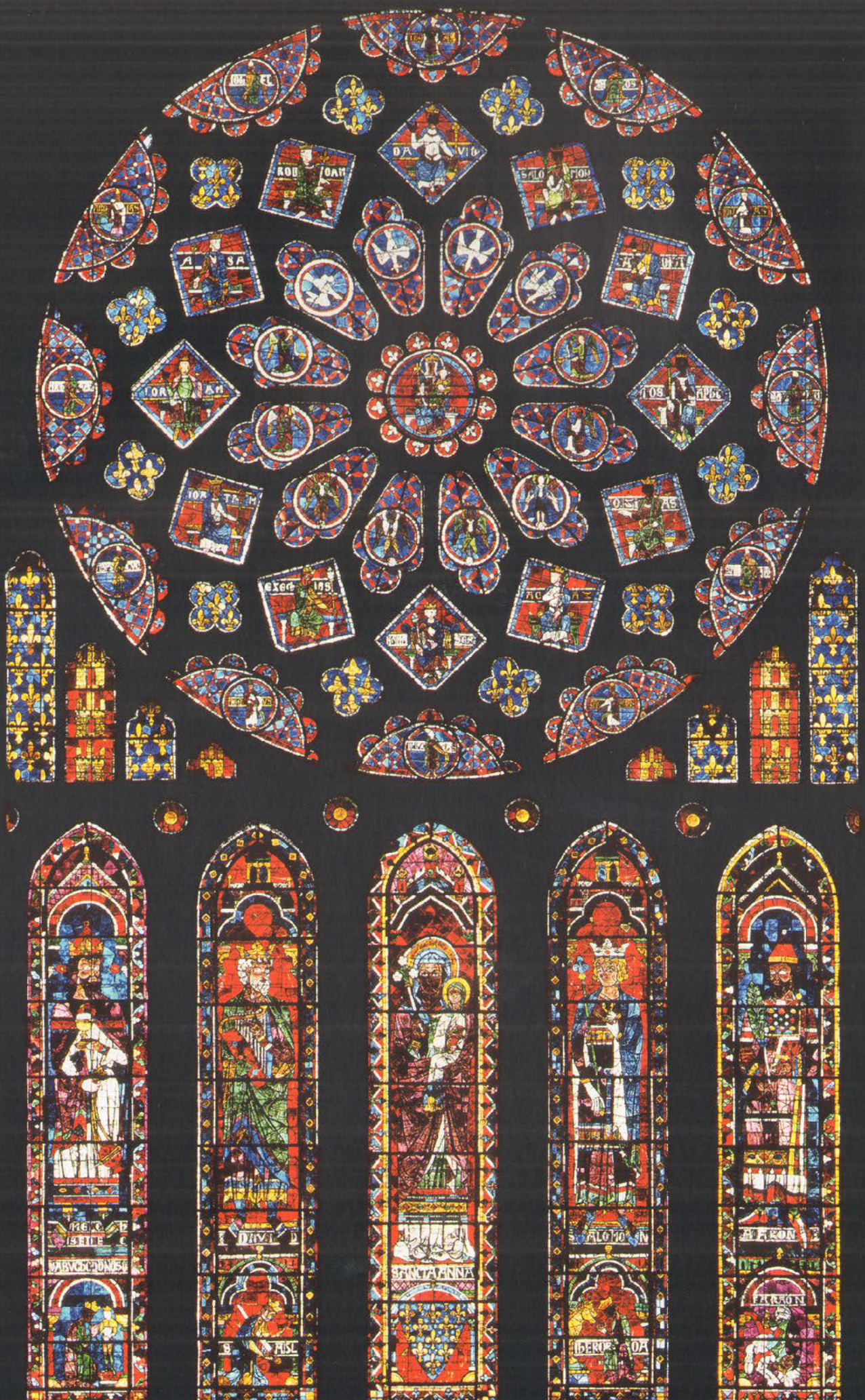
irdische Heldentaten zu rühmen – wie der »Teppich von Bayeux«, der um 1075 in Südengland gefertigt wird



im Jahr 1066 nach Britannien übersetzt und England erobert. Das Geschehen wird aus der Perspektive des Godwinson zu sehen, der dem neben ihm thronenden Wilhelm angeblich einige Zeit zuvor auf zwei heilige Schreine nur unter Zwang geleistet, später erklärte er sich selber zum englischen König – und brach damit den Eid



Höhepunkt des fast 70 Meter langen und rund 50 Zentimeter hohen Bildstreifens. In diesem Abschnitt zu sehen. Am Ende aber siegen die Invasoren. Vermutlich entsteht der Leinenteppich in einer englischen Werkstatt. nimmt; er ist an mehreren Stellen zu sehen – hier beispielsweise in der Bildmitte auf dem dunklen Pferd



Eine mehr als zehn Meter breite Fensterrose aus Glas, Stein und Blei schmückt das Nordportal der Kathedrale von Chartres. In ihrem Zentrum thront die Gottesmutter mit dem Jesuskind – denn ihr ist die französische Bischofskirche geweiht (um 1230)

Triumph der Farben

Für die christlichen Theologen des Mittelalters ist das Licht göttlichen Ursprungs, und so erschaffen Baumeister vor allem im Zeitalter der Gotik zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert himmelstrebende Fenster, um möglichst viel davon in Kirchen und Kathedralen hineinzulassen. Die Öffnungen füllen Künstler mit farbigen, bemalten Glasscheiben, die leuchtende Abbilder der Heiligen zeigen und die Gläubigen überwältigen sollen









Um 1245 errichtet der französische König Ludwig IX. eine Palastkapelle in Paris und lässt ihre Fenster mit Szenen aus der jüdisch-christlichen Überlieferung schmücken: Hiob verliert seine Herde, Simson dient den Philistern, der Erzengel segnet Tobias und Sara, die Toten steigen aus ihren Gräbern

Zum Ruhme

Werke der Barmherzigkeit sind für Christen unerlässlich, um Gottes Gnade zu erlangen, doch wer spendet,



des Stifters

erhält oft auch irdische Bewunderung. Viele Kunstwerke künden daher von der Großzügigkeit mancher Gönner



Der wohlhabende Kleriker Nikolaus von Kues gründet 1458 in Bernkastel ein Armenhospital. Auf dem Altarbild in dessen Kapelle ist der Stifter an herausgehobener Stelle verewigt: Er kniet in diesem Triptychon über die Passionsgeschichte im Kardinalsornat rechts unter dem Kreuz Christi. Wer das Gemälde gefertigt hat, ist unbekannt: Wie viele Meister des Mittelalters hat der Maler sein Werk nicht signiert – die Idee vom Künstler als individuellem Genie entsteht erst in der Neuzeit

Die Geographie der

Für die Christen des Mittelalters liegt Jerusalem im Zentrum der Welt. Jene Stadt, in der Jesus am Kreuz



Frömmigkeit

gestorben ist. Denn die göttliche Offenbarung gilt ihnen mehr als wissenschaftliche Genauigkeit

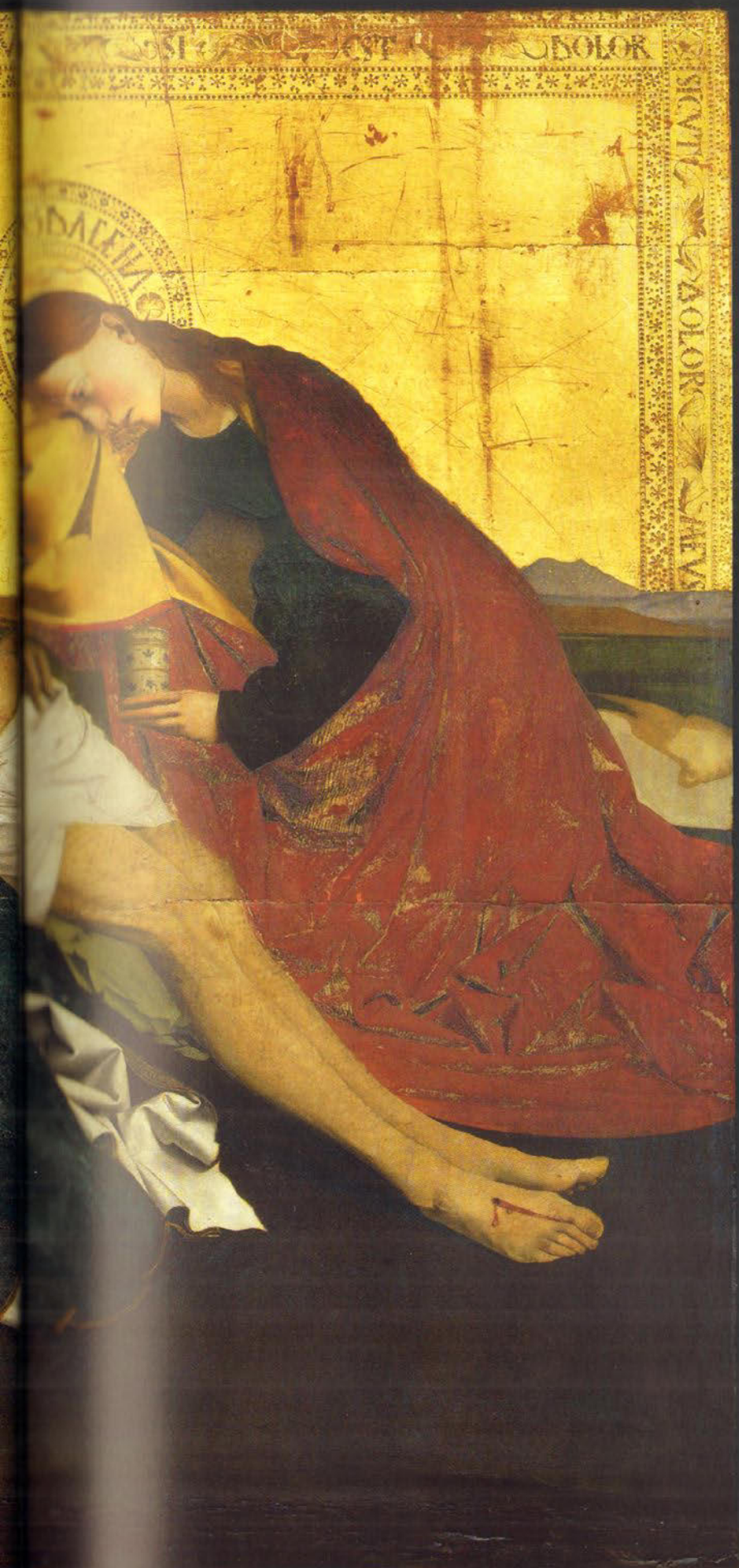


Das Paradies befindet sich an den Quellen von Euphrat und Tigris: Der Mönch, der diese Weltkarte um das Jahr 1050 zeichnet, interessiert sich kaum für die Wirklichkeit – er folgt den Lehren der Heiligen Schrift. Und so malt er am oberen Rand Eva, wie sie einen Apfel vom Baum der Erkenntnis pflückt


VOS OMNES
QUI TRANSITIS PER VIAM ATTENDITE
MATER

Das Leid des Erlösers

Er ist die zentrale Heilsfigur des Christentums, jener Messias, der von Gott gesandt wurde, die Menschheit zu erretten. Die Künstler des Mittelalters verewigen Christus als Schmerzensmann, entwerfen Szenen seines irdischen Lebens, malen ihn an der Seite seines Vaters. Die Bilder sind Ausdruck tiefer Frömmigkeit – und sollen den Glauben zugleich weiter stärken



Von Qual gezeichnet, doch im Gesicht den Glanz der Erlösung, liegt Christus in dieser »Pietà« des Franzosen Enguerrand Quarton auf den Knien Marias. Gemeinsam mit Johannes und Maria Magdalena betrauert die Mutter den vom Kreuz Genommenen, im prächtigen Hintergrund aus Blattgold sind die Gloriolen um die Köpfe der drei Heiligen erkennbar. Links am Rand kniet der Stifter, der dieses Gemälde, entstanden um 1455, in Auftrag gegeben hat: seine Züge sind so realistisch und individuell, dass sie bereits auf die bald beginnende Neuzeit vorausdeuten

Sind das wirklich die Werke eines „finsteren Zeitalters", wie Historiker die Jahre zwischen 500 und 1500 n. Chr. später nennen werden? Vergoldete Altäre, die wie die Sonne gleißen? Kathedralenfenster, die Kirchen in himmlische Farben tauchen? Edelsteingeschmückte Bibeln? Leuchtende Buchmalereien? Funkelnde Schreine für die Gebeine von Heiligen?

Ist das nicht vielmehr eine Kunst des Lichtes?

Ein Jahrtausend lang – vom Fall des römischen Imperiums bis zum Anbruch der Renaissance – erstrahlt die abendländische Kunst in einem besonderen, einem göttlichen Glanz. So lehren es mittelalterliche Theologen, und ihre Zeitgenossen glauben daran.

Für sie hat Jesus, das Licht der Welt, die heidnische Dunkelheit erhellt und den Weg ins Himmelreich gewiesen. Auf Erden aber waltet die „Braut Christi": die Kirche. Sie beherrscht den Alltag der Gläubigen, bestimmt, wann sie arbeiten oder ruhen, essen oder fasten, lieben oder enthaltsam sind.

Von Sizilien bis an den Rhein, von Irland bis in die Provence reicht ihr Einfluss um das Jahr 600. Später dehnt sie sich bis nach Skandinavien und Osteuropa aus. So wird die Kirche zu der Institution, die das Abendland zusammenhält, wichtiger als Könige und Kaiser. Zudem sind Bischöfe oft auch Stadtherren, Richter, weltliche Würdenträger und Gelehrte.

Vor allem aber sind sie Förderer der Kunst. Und die Werke, die sie in Auftrag geben, erfüllen einen einzigen Zweck: Sie sollen Gott dienen. Es sind Kirchen, in denen sich die Gläubigen versammeln. Altäre, auf denen Priester Brot und Wein zu Leib und Blut Christi wandeln. Und Evangeliare, die das Wort der Offenbarung verkünden.

Nur die wertvollsten Materialien sind gut genug: Gold, Edelsteine, Elfenbein. Nicht aus Prunksucht – sondern weil es die Heiligkeit der Gegenstände verlangt.

Den Gläubigen sollen die Werke schon auf Erden zeigen, was sie im Himmel erwartet. In Gold und Edelsteinen erblicken die Kleriker das Licht des Herrn, im Silber den Glanz der göttlichen Rede.

Die Kunst ist ein Widerschein der himmlischen Herrlichkeit. Je größer ihre Pracht, desto eher können die Christen erahnen, was Gott ihrem sterblichen Auge verbirgt.

Doch die Schätze des Mittelalters sind nicht nur Zeugnisse der Frömmigkeit. Sie sind auch Früchte der Angst.

Denn nichts treibt die Christen so sehr an wie die Furcht vor dem Tod. Jesus hat die Menschheit zwar erlöst – aber nur wer seinem Vorbild folgt, der Sünde widersteht und ein gottgefälliges Leben führt, wird am Jüngsten Tag in das Himmelreich einziehen. Den anderen droht die ewige Verdammnis.

Niemand kann sicher sein, dass er zu den Gerechten gehört. Ist die Welt nicht ein Hort vielfältiger Versuchungen? Bevölkert von Teufeln, Ketzern und Dämonen? Deshalb beschenken Fürsten, Könige und später auch reiche Bürger die Kirche mit Kunstwerken – und meist verlangen die Gönner eine Gegenleistung:



Am Hofe Karls des Großen in Aachen entsteht um 810 dieser elfenbeinerne Einband eines Evangeliars – ein Buch mit den Texten der vier Evangelien. Der Kaiser ist einer der bedeutendsten Kunstförderer des frühen Mittelalters

Mönche, Kleriker und Laien sollen nach dem Tod der Stifter für deren Seelenheil beten und so den göttlichen Richterspruch beeinflussen. Dieser Sorge um das ewige Leben verdankt die mittelalterliche Kunst glänzende Meisterwerke.

Finster sind nur ihre Anfänge.

Im 5. Jahrhundert bricht das römische Imperium unter dem Ansturm der Germanen zusammen. Die Verwaltung löst sich auf, Metropolen schrumpfen zu armseligen Siedlungen oder werden ganz verlassen, Felder überwuchern, Theater, Aquädukte und Bäder werden als Steinbrüche genutzt, marmorne Monumente in Kalköfen verfeuert.

Die germanischen Könige, die nun über weite Teile Europas herrschen, haben ihre Reiche noch nicht gefestigt – sie können anders als die Römer die Sicherheit von Reisenden und Kaufleuten nicht garantieren. Und so kommt der Fernhandel, der Quell des Reichtums, fast völlig zum Erliegen.

Es sind wahrhaft dunkle Jahrhunderte, die nun folgen – auch weil fast keine schriftlichen Quellen darüber Auskunft geben. Aber wer sollte sie auch verfassen? Kaum jemand kann noch schreiben oder lesen. Niemals in der Geschichte ist so viel Wissen verloren gegangen wie in dieser Epoche, die unser Bild vom Mittelalter bis heute prägt.

Die Mehrzahl der antiken Werke wird nicht überliefert: Gedichte von Ovid, Theaterstücke von Sophokles, Militärhandbücher des Frontinus, Historien des Livius, geometrische Studien des Euklid.

Nördlich der Alpen beginnt ein Zeitalter fast ohne Kunst. Nur wenig Schmuck und Alltagsgegenstände haben sich erhalten. Allein in den Reichen des Ostens – in Byzanz und später im islamischen Kalifat – findet die Kultur zu einem neuen Höhepunkt. Doch so finster die Jahre zwischen 500 und 750

im Abendland auch sein mögen – für das Christentum sind sie ein trotziger Triumph. Denn die einstige Staatskirche des weströmischen Reiches hat zwar ihren Staat verloren, aber die Katastrophe überdauert, ja sogar an Einfluss gewonnen.

In den Zeiten des Verfalls übernehmen an vielen Orten Bischöfe die Verwaltung der verbliebenen Städte. Zu Beginn des 6. Jahrhunderts lässt sich der fränkische König Chlodwig taufen und wird zum mächtigsten Verbündeten der römischen Kirche. Die Bischöfe in der Ewigen Stadt erheben sich nun als Päpste über alle anderen Kirchenfürsten des Abendlandes, entsenden ihre Missionare nach England und Germanien. Die tragen den Glauben weiter als je zuvor.

Der Aufstieg des Christentums, der das Frühmittelalter prägt, wäre undenkbar ohne die Klöster – jene Kasernen der Frömmigkeit, in denen Mönche dem Vorbild Jesu radikal nacheifern. Sie leben keusch, arm und meist abgeschieden von der Welt. Ihr einziges Ziel: dem Schöpfer zu dienen. Schon in der Spätantike haben sich Eremiten in Wüsten, Gebirge oder auf entlegene Eilande zurückgezogen, aber erst ab dem 6. Jahrhundert verbreitet sich das Mönchstum in ganz Europa.

Die Klöster sind Inseln der Zivilisation. Die Ordensmänner sind nicht nur Landwirte und Handwerker, sondern vielfach auch Gelehrte. In einer Zeit des Analphabetismus bewahren sie die Kunst des Schreibens. Und erschaffen kostbare Evangeliare für Missionare und neue Abteien – Werke wie das „Book of Kells", das um 800 von irischen Mönchen geschrieben und mit Bildern verziert wird.

In ihm verschmelzen keltische Ornamente mit christlichen Symbolen, wandeln sich Buchstaben zu Lebewesen und Textseiten zu Körpern. Die prachtvollen Ausschmückungen sollen dem Wort Gottes besondere Würde verleihen.



Eva liegt: Diese neuartige Darstellung wagt ein anonymer Bildhauer, der um 1130 den Türsturz der Kathedrale von Autun im Burgund verziert – und zeigt so die Stammmutter der Menschheit in verführerischer Pose

Und auch wenn sie sich nicht als solche verstehen: Die abendländischen Mönche sind die ersten Künstler des Mittelalters.

Aber verstoßen ihre Werke nicht gegen das biblische Gebot, sich kein Bild von Gott zu machen? Haben die frühen Christen nicht auch deshalb die Heiden verachtet, weil sie Götzen anbeteten?

Die christliche Kunst des Abendlandes kann sich nur entwickeln, weil dieses traditionelle Bilderverbot nach und nach ausgehöhlt wird. Vor allem in Bezug auf die Malerei setzt sich früh eine gemäßigtere Sicht durch. Schon Papst Gregor I. nennt die Bilder im 6. Jahrhundert die „Bibel der Laien" – eine Bibel, die auch Analphabeten verstehen können. Gerade für die Mission der Heiden spielten Bilder deshalb eine große Rolle.

Dabei zeigen die mittelalterlichen Maler eine Welt, wie sie die Religion deutet, nicht wie sie die Menschen wahrnehmen. Ob ein Maler eine Figur groß oder klein darstellt, ist keine Frage der Perspektive, sondern wird durch ihre Wichtigkeit bestimmt: Jesus überragt die Heiligen, die Heiligen übertreffen die Menschen.

Häufig zeigen die Künstler verschiedene Szenen einer biblischen Geschichte in einem Bild. Denn steht Gott nicht außerhalb der Zeit? Auf detaillierte Landschaften verzichten sie. Später füllen sie oft den Hintergrund ihrer Bilder mit Blattgold – als Zeichen der Reinheit des Glaubens.

KAUM EIN HERRSCHER fördert die Kunst so sehr wie Karl der Große, der 768 den fränkischen Thron besteigt. Mit ihm endet der Verfall des antiken Erbes und beginnt der lange Weg zur künstlerischen Blüte des Hochmittelalters.

Fast 50 Jahre lang regiert Karl über weite Teile des christlichen Abendlandes. Er ist ein rastloser Herrscher, der fast ununterbrochen Krieg führt. Und als er dem Papst gegen rebellische Adelige zu Hilfe eilt, belohnt ihn der Pontifex maximus im Jahr 800 mit der Kaiserwürde: 324 Jahre nach der Absetzung des letzten weströmischen Imperators herrscht in Europa wieder ein Monarch, der den byzantinischen Herrschern in Konstantinopel ebenbürtig ist.

Schon lange sieht sich Karl als Schutzherr der Kirche und der Christenheit. Diesen Anspruch spiegelt auch die Kunst, die er in Auftrag gibt. Deren Inspiration sind die Trümmer der Antike, mit denen Europa noch immer übersät ist.

In Aachen etwa lässt Karl eine prächtige Kapelle errichten, das größte steinerne Gebäude nördlich der Alpen. Die Säulen für die Kirche schaffen seine Baumeister aus Italien herbei: Die Lieblingsresidenz des Kaisers soll ein Rom des Nordens werden, ein Zentrum der Künste und der Gelehrsamkeit – so wie es die Ewige Stadt einst war.

An Karls Hof treffen sich die größten Geister seiner Zeit, darunter Angelsachsen, Langobarden und Westgoten. Sie beraten den Kaiser bei seinen wichtigsten Vorhaben: der Einführung einer neuen Schrift, der Bewahrung des antiken Wissens und der Reform des Kirchenrechts. Denn das Abendland soll sich auch kulturell mit Byzanz messen können.

Doch die Pracht währt nicht lange. Schon zu Karls Lebzeiten beginnen skandinavische Seefahrer – die Wikinger –

Klöster und später Städte zu plündern. Und nur wenige Jahrzehnte nach dem Tod des Monarchen wird sein Reich unter dessen Enkeln aufgeteilt.

Nicht nur politisch sind es Jahrzehnte enormer Umwälzungen: Im 10. Jahrhundert erwärmt sich das Klima auf der Nordhalbkugel. Weshalb, das weiß bis heute niemand genau, doch die Folgen sind gewaltig. Auch für die Kunst.

Die Saat der Bauern gedeiht nun besser, ihre Ernten sind üppiger; in Island wächst Weizen, in Schottland Wein, und auf Grönland grast Vieh. Zudem steigern Erfindungen wie neuartige Pflüge, bessere Geschirre für Zugtiere sowie die Dreifelderwirtschaft die Erträge. Das Land ernährt so viele Menschen wie nie zuvor.

Viele zieht es nun in die Städte: Ein halbes Jahrtausend nach dem Untergang des Römischen Reiches werden erstmals wieder zahlreiche Siedlungen gegründet – in Deutschland allein mehr als 800 bis zum Jahr 1200.

Der ungeahnte Wohlstand ermöglicht die erste kulturelle Hochblüte seit der Antike. „Romanik" werden Kunsthistoriker später jenen erdenschweren Stil nennen, der sich nun entwickelt und der zwei Errungenschaften der Römer wieder aufnimmt: den Rundbogen und das gewaltige steinerne Gewölbe.

Doch die Bauten der Romanik sind nicht bloße Kopien antiker Werke – sie sind eigenständige Schöpfungen, die sich auch auf regionale Traditionen stützen.

Vom 11. Jahrhundert an entstehen überall in Europa monumentale Kirchen – Trutzburgen des Glaubens wie der Dom zu Speyer, den der deutsche König Heinrich IV. zwischen 1080 und 1106 errichten lässt. Seinen Baumeistern gelingt, was zuvor noch unmöglich schien: In 30 Meter Höhe spannen sie ein wuchtiges Gewölbe über das 133 Meter lange Kirchenschiff aus rotem Sandstein. Ein Geniestreich, der dem Gotteshaus eine geradezu magische Akustik verleiht.

Während der Dom zu Speyer die Gläubigen durch seine schiere Größe mit Demut erfüllt, wählen viele romanische Baumeister in Frankreich einen anderen Weg: Sie verzieren Portale und Kapitelle mit steinernen Skulpturen. Schon von Weitem erblicken Besucher eine Schar von Heiligen, Aposteln und Märtyrern. Aber auch: das Jüngste Gericht, Dämonen, Fratzen und Fabelwesen, deren bedrohliche Kraft noch durch eine grelle Bemalung verstärkt wird.

Doch kaum haben die Künstler gelernt, wie man Gewölbe mauert und Figuren aus dem Stein schlägt, da lässt im 12. Jahrhundert eine neue Erfindung die Romanik plump und düster erscheinen.

Die Revolution beginnt in Frankreich, dem reichsten Land jener Zeit. 1140 legt der Abt Suger aus dem Kloster von Saint-Denis bei Paris den Grundstein für den Neubau der königlichen Grabkirche. Er folgt einem mutigen, fast tollkühnen Plan, der mit allem bricht, was die Architektur vorschreibt. In Saint-Denis weichen die dicken Mauern der romanischen Kathedralen dünnen Wänden. Und doch ragen sie höher empor als je zuvor! Wie ist das möglich?

Die Baumeister konstruieren ihre Kirchen wie Glashäuser: Ein Gerüst aus filigranen Säulen, Spitzbögen und Strebepfeilern trägt eine leichte Decke aus einer Vielzahl kleiner Gewölbe, die jeweils durch zwei schmale, sich diagonal kreuzende Spitzbögen stabilisiert werden.

Die Wände durchbrechen die Architekten, soweit es die Statik zulässt, mit Fenstern, durch die buntes Licht ins Innere strömt. Es ist die Geburtsstunde der „Gotik" – wie die Italiener des 15. Jahrhunderts den Stil aus dem Norden nennen werden: weil sie die mittelalterliche Kunst als barbarische Unkultur verspotten, als vermeintliches Werk der Goten.

Bald darauf beginnt ein Wettstreit der Bischöfe und Fürsten: Jede Stadt will nun eine Kathedrale im neuen Stil, erst in Frankreich, später auch in England, Deutschland und Norditalien. Fortan errichten die Baumeister lichte Paläste statt trotziger Gottesburgen.

Maler, Goldschmiede und Bildhauer begeistern sich ebenfalls für die Ideen der Architekten. Fast 400 Jahre lang schmücken sie nun auch Gemälde, Flügelaltäre und Reliquienschreine mit Spitzbögen und Strebepfeilern.

Für die Künstler ist dies eine Zeit neuen Selbstbewusstseins. Zwar verstehen sie sich nach wie vor als Handwerker und nicht als Genies, aber sie haben sich weit vom mönchischen Ideal entfernt. Und niemand verkörpert diesen Wandel so sehr wie die Leiter der mittelalterlichen Bauhütten – jener straff organisierten Großunternehmen von Meistern, Gesellen, Lehrlingen und Wanderarbeitern, die ein Gotteshaus errichten.

Was die Klöster für das Frühmittelalter waren, das sind die Kathedralen für das 12. und 13. Jahrhundert: Zentren der Kunst. Beim Bau der Gotteshäuser wirken Handwerker unterschiedlicher Fertigkeiten zusammen – Maler, Glaser, Bildhauer, Goldschmiede und Weber. Sie alle arbeiten gemeinsam an einem Monu-



Die Kunstwerke des Mittelalters sollen Größe und Kraft des Glaubens demonstrieren: Über dem Portal einer französischen Abteikirche erteilt Christus seinen Aposteln den Auftrag zur Mission heidnischer Völker (um 1120)

ment, dessen Vollendung sie zumeist nicht mehr erleben werden. Ihre Meister, die Architekten, entwerfen in manchen Fällen sowohl Bilder als auch Skulpturen und Glasfenster: Sie sind Universalgenies vor der Erfindung des Wortes.

Die himmelstrebenden Kathedralen der Gotik spiegeln ein Zeitalter des Booms: Denn vom 13. Jahrhundert an sprengen viele Städte ihre alten Mauern – unter anderem, weil der wachsende Fernhandel ihnen nun gewaltige Reichtümer einbringt.

Im Ostseeraum beginnt der Aufstieg der Hanse, in Brabant und der Normandie entstehen Zentren der Weber, deren Tuche in Norditalien gefärbt und veredelt werden, und die Hafenmetropolen Genua und Venedig exportieren die begehrte Ware in den Orient. Bis nach China reichen die Handelsrouten.

Europa erlebt eine ökonomische Revolution: Aus Händlern werden Großkaufleute, aus Geldwechslern Bankiers. Und bald trotzen wohlhabende Bürger den Herrschern immer mehr Eigenständigkeit ab: Rathäuser, Tuchhallen und prächtige Häuser künden vom Selbstbewusstsein der Emporkömmlinge.

Doch inmitten des Aufschwungs bricht eine Katastrophe über Europa herein. Für die mittelalterlichen Christen, die stets in der Erwartung einer biblischen Endzeit leben, muss es erscheinen, als stünde das Jüngste Gericht kurz bevor.

Zu Beginn des 14. Jahrhunderts kühlt das Klima ab – möglicherweise, weil Vulkanasche aus den Tropen die Atmosphäre verdunkelt. Hagelschauer gehen nieder, verwüsten die Felder und verderben die Ernte, immer wieder herrschen Hungersnöte. Und dann übertrifft 1347 das Elend der Pest alle bekannten Schrecken. Binnen sechs Jahren stirbt ein Drittel der Bevölkerung Europas. In der Enge der wuchernden Städte verbreitet sich die Seuche besonders schnell.

Auch die Kirche kann die gewaltige Epidemie nicht erklären. Das Vertrauen in die göttliche Ordnung ist erschüttert. So verwundert es kaum, dass sich in dieser Zeit eine neue – radikale – Sicht auf die Welt entwickelt. Ihr Antrieb ist eine Eigenschaft, die den frühen Christen noch als Sünde galt: die Neugier.



Fein und psychologisch ist die Darstellung dieser Adeligen im Naumburger Dom (etwa 1250) – eine der bedeutendsten Skulpturen der Gotik in Deutschland. Die Frau gehört zu den Stiftern der Kirche

In Italien entdecken Dichter, Künstler und Gelehrte die Antike wieder. Sie suchen nach verschollenen Schriften, bergen marmorne Statuen, studieren römische Ruinen. Vor allem aber rücken sie den Menschen in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen: jenes Wesen, das christliche Theologen jahrhundertelang als unvollkommen und sündenbeladen geschmäht haben. „Humanisten" wird man diese Denker deshalb später nennen. Ihre Welt erhellt nicht mehr das Licht des Glaubens, sondern die Vernunft.

Aus dem Geist des Humanismus erwächst auch eine neue Kunst: Um 1400 lernen die italienischen Maler, wie sie ihren Werken räumliche Tiefe verleihen können. Zwar malen sie weiterhin meist religiöse Motive, doch stellen sie Figuren, Gebäude und Landschaften so naturgetreu dar wie nie zuvor. Sie wollen nicht das Heilige feiern, sondern die Schöpfung noch an Schönheit übertreffen. Mit ihnen – den Meistern der Renaissance – endet das Mittelalter. Zumindest in Italien.

Nördlich der Alpen halten die Künstler noch über ein Jahrhundert an den Formen der Spätgotik fest – auch wenn einige Wagemutige schon im 15. Jahrhundert in den Süden aufbrechen, um die neue Kunst zu bestaunen.

Doch spätestens mit der Reformation, die 1517 beginnt, zerbricht auch im Norden das alte christliche Weltbild. Martin Luthers Angriff auf die Macht der Päpste und das Geschäft mit der Erlösung – den Ablasshandel – spaltet die Kirche.

Zudem verbannen reformatorische Bilderstürmer die traditionellen Werke aus den Gotteshäusern. Nach und nach setzt sich die neue Ästhetik der Renaissance überall durch.

Mit deren Triumph beginnt auch die Geschichte einer beispiellosen Verleumdung. Der italienische Dichter Francesco Petrarca hat schon im Jahr 1338 über das „dunkle Zeitalter" geschrieben, das auf die Antike gefolgt sei. Sein Maßstab waren die glanzvollen Werke des Altertums, alles andere hielt er für wertlos. Und die italienischen Humanisten prägen im 15. Jahrhundert den Begriff vom *medium tempus*, vom Mittelalter: einem düsteren Zwischenspiel der Geschichte.

Giorgio Vasari, Künstler, Biograf und Erfinder der Kunstgeschichte, macht die These von der mittelalterlichen Finsternis Mitte des 16. Jahrhunderts gar zum ersten Lehrsatz seiner neuen Wissenschaft. Jene Epoche sei ein ästhethisches Verbrechen gewesen, eine Erfindung barbarischer Stämme aus dem Norden: der Goten. Sie hätten die Welt mit „Hampelmännern und Plumpheiten" verseucht.

Und selbst 200 Jahre später schimpft der junge Johann Wolfgang von Goethe noch auf den „düsteren Pfaffenschauplatz" des Mittelalters.

Erst die Denker der Romantik werden um 1800 die Schönheit jenes Jahrtausend wiederentdecken.

Und dessen himmlischen Glanz. □

Joachim Telgenbüscher, 30, ist Textredakteur im Team von GEO*EPOCHE*.

Die Äbte von Conques
»DIE HEILIGE FIDES«

Um Pilger in ihr Kloster zu locken, stehlen Mönche aus dem französischen Conques im 9. Jahrhundert die Gebeine einer antiken Märtyrerin. Ihre Beute umhüllen sie mit einer goldenen Figur – einer der ersten bis heute erhaltenen Statuen der Christenheit. Doch die Theologen bekämpfen den vermeintlichen Götzenkult

VON WALTER SALLER UND OLAF MISCHER

Antlitz einer Märtyrerin

Wie viele andere Statuen des Mittelalters birgt auch die heilige Fides eine angeblich wundertätige Reliquie: den Schädel einer zu Tode gefolterten Christin. Doch für das Haupt der Figur verwendeten Kunsthandwerker eine antike Männermaske aus Goldblech

Im Jahr 1013 reist Bernhard von Angers in die Auvergne. Dem Theologen ist Ungeheuerliches über die abgelegene Region im Süden Frankreichs zu Ohren gekommen. Die Berichte sind ebenso seltsam wie erschreckend. Von der Verehrung von Statuen ist die Rede, von Götzendienst und wundersamen Heilungen – vom Rückfall in die Zeit der Heiden. Im Mittelpunkt dieser Berichte steht die Abtei zu Conques. Dort will Bernhard einen blasphemischen Kult beobachten: einen Kult, bei dem eine Heiligenfigur verehrt wird.

In kleinen Gruppen wandern die mit langen Gewändern bekleideten Pilger durch das Hügelland der Auvergne. In Richtung Conques. Und der Gelehrte aus Angers folgt ihnen.

Bernhard hat an der berühmten Schule von Chartres studiert. Seit einigen Jahren leitet er die Domschule im westfranzösischen Angers. Der magische Wunderglaube im Süden ist ihm fremd. Zudem ist er, wie fast alle Theologen seiner Zeit, ein Gegner von Heiligenfiguren: „Da die wahre Verehrung nur dem einen Gott gebührt", erscheint es ihm absurd, „Statuen aus Stein, Holz und Erz zu bilden". Nur das Kruzifix will er in der Kirche dulden.

Plastiken wie die von Conques sind für Bernhard dagegen Symbole der Götzenverehrung schlechthin. Jenen Machwerken ähnlich, die einst von den heidnischen Römern angebetet wurden.

Conques liegt in einem engen Seitental des Flusses Lot. Berge umringen den Ort, an dem sich nach einer Urkunde Ludwigs des Frommen im frühen 9. Jahrhundert der Eremit Dado niedergelassen hat. Ihm schlossen sich weitere Mönche an, und so entstand die Abtei, die von Benediktinern geführt wurde.

Noch im 10. Jahrhundert war Conques weithin unbekannt. Doch nun, als Bernhard das Kloster erreicht, gleicht es einem Heerlager mit einer großen Schar von Pilgern. Eine fiebrige Religiosität liegt über dem Ort, und unablässig eilen Wallfahrer in die Kirche des Klosters.

Alle wollen die heilige Fides („die Treue") von Conques erblicken, sie um Hilfe bitten: eine goldglänzende Sitzstatue, in deren Innerem die angeblich wundertätige Reliquie einer jungen, zu Tode gefolterten Christin aufbewahrt wird.

In der Kirche drängt sich die Menge: Mütter mit Kindern, Händler, Bettler, Gaukler, auch Krüppel und Kranke. Bernhard sieht tief ins Gebet Versunkene, Flehende, Verzückte und Verrückte. Gemurmel, Stöhnen und Schreie füllen die Luft in der Kirche. Aber auch der Gestank von Schweiß und Urin.

Hinter einem Eisengitter – wohl auf einem eigenen Altar in der Apsis – thront die Statue der heiligen Fides.

Bernhard ist entsetzt. Ein Standbild in einer Kirche! Und Christen, die sich davor zu Boden werfen wie Götzendiener! Als huldigten sie dem römischen Idol Diana.

Gebannt starren die Menschen auf die sitzende, gut 85 Zentimeter hohe Figur der Fides. Der Märtyrerin für den christlichen Glauben. Die Statue, „ganz in Gold, funkelnd von edlen Steinen", schreibt Bernhard später, „erschien den meisten einfachen Menschen, als ob



diese sie ganz lebendig anschaute und mit ihren Augen ihre Gebete erhörte". Die Heilige trägt eine Krone und sitzt auf einem goldenen Thron, den vier Kugeln aus Bergkristall verzieren. Ihr Körper besteht aus Eibenholz, ist ganz mit einer Goldhaut überzogen und mit kostbaren Steinen geschmückt. Den Kopf leicht angehoben, blickt sie mit ihren großen, dunklen Augen auf die betenden Pilger hinab.

Sie wirkt entrückt. In den Edelsteinen, mit denen ihr Gewand, der Thron und die Krone besetzt sind, spiegelt sich das flackernde Licht von Kerzen. Die Glätte des Goldes verstärkt noch den sanften Glanz der Statue. Es ist, als würde sie die Blicke der Betrachter mit einem Regen aus Funken erwidern.

Die prunkvolle Erscheinung der Fides muss die Pilger tief berühren. Denn anders als gemalte Szenen, etwa aus den Leben von Märtyrern, sind frei stehende Heiligenstatuen in fast allen Gotteshäusern des Abendlandes verpönt. Die Theologen fürchten, dass die ungebildeten Gläubigen solche an keinen Bildkontext gebundenen Skulpturen anbeten würden wie einst die heidnischen Römer ihre Götterstatuen.

Allerdings teilen schon lange nicht mehr alle Priester und Äbte diese Bedenken. Im Gegenteil. Mancher Geistliche hofft wohl, dass es womöglich sogar gelingen könnte, die Menschen dank dieser prächtigen Statuen stärker an die Kirche zu binden – und mithilfe der Heiligen.

So hat die Äbtissin des einflussreichen Damenstiftes in Essen an der Ruhr um 980 von einem unbekannten Meister die Statue einer goldene Madonna anfertigen lassen. Und die Mönche der jungen, aufstrebenden Benediktinergemeinschaft im burgundischen Cluny führen seit einigen Jahren einen silbernen Petrus bei ihren Prozessionen mit sich.

Nirgendwo aber entstehen so viele Plastiken wie in der Auvergne. Dort sei es mittlerweile Sitte, „jedem Heiligen eine Statue aus Gold, Silber oder einem anderen Material" zu schaffen, wie Bernhard klagt. Gut möglich, dass sich in der abgeschiedenen Region, die bis ins 5. Jahrhundert Teil des Römischen Reiches war, auch unter Christen antikes Brauchtum erhalten hat. Vielleicht ist es den Gläubigen deshalb ein Bedürfnis, vor das Antlitz einer Heiligenstatue zu treten.

In der Kirche von Aurillac etwa, drei Tagesreisen von Conques entfernt, entdeckt Bernhard eine Statue des heiligen Geraldus, die „der menschlichen Gestalt sehr ähnlich" ist, wie er bemerkt. Und schon 942 hat Bischof Etienne, ein ehemaliger Abt von Conques, der Kathedrale von Clermont-Ferrand eine Madonnenfigur gestiftet – zur Aufbewahrung von Reliquien.

Reliquien sind die „Überreste" eines Heiligen: Knochen, Haare, Zähne, aber auch seine Kleidung und persönliche Dinge. Ihre vermeintliche Wirkkraft wird bereits im Alten Testament beschrieben: So schildert das zweite Buch der Könige, dass die Berührung mit Knochen des Propheten Elisa einen Toten auferstehen ließ.



Im Zeichen des Gekreuzigten

Die hölzerne Statue ist mit Gold und Edelsteinen besetzt. In manche haben Handwerker Szenen geschnitten – etwa die Kreuzigung Christi

Spätestens seit dem 2. Jahrhundert verehren Christen die Gebeine von Märtyrern. Zwei Jahrhunderte später öffnen sie erstmals deren Gräber, entnehmen die knöchernen Reliquien und bestatten sie unter den Altären der Kirchen.

Bald ist kein Altar mehr ohne Knochen. Wie Preziosen werden die Reliquien gehandelt. Rasch übersteigt die Nachfrage das Angebot, es kommt zu Diebstählen und Fälschungen. Knochensplitter, Fingernägel, Haare und Blutstropfen von Heiligen bewahren die Menschen in kostbaren Behältern auf, den Reliquiaren, verehren sie und präsentieren sie bei Prozessionen der ganzen Gemeinde. Denn gemäß der christlichen Lehre ist der Heilige selbst im winzigsten Bruchstück ganz präsent. Und während die sterblichen Überreste des Körpers auf der Erde bleiben, weilt sein himmlischer Leib bei Gott. Als Fürsprecher für die Lebenden.

Doch nicht nur im religiösen Kult sind Reliquien von großer Bedeutung, sondern auch für die Finanzen einer Abtei: weil die – angeblich wundertätigen – Gebeine von Heiligen oft Ströme von Pilgern anziehen, und damit auch deren Opfergaben. Münzen, Ringe, Armreifen, Schenkungen von Vieh und Land.

Auch die Mönche der – anfangs reliquienlosen – Abtei von Conques wissen, dass sie die Einnahmen ihres entlegenen Klosters deutlich steigern könnten, wenn es ihnen gelingen würde, viele der Pilger, die auf ihrem Weg zum Grab des Apostels Jakob im spanischen Santiago de Compostela die Auvergne durchqueren, auch nach Conques zu locken. Mit den Überresten einer verehrungswürdigen Heiligen zum Beispiel.

Etwa der heiligen Fides, einer frühchristlichen Märtyrerin aus dem 150 Kilometer entfernten Agen, die sich einer Legende nach im frühen 4. Jahrhundert während einer Phase der Christenverfolgung selbst unter Androhung der Tortur geweigert hat, der Göttin Diana zu opfern. Daraufhin habe man das junge Mädchen, so erzählen es sich die Leute, auf einem glühenden Rost gefoltert und dann enthauptet.

Das Martyrium gilt als höchste christliche Tat. Und den Überresten der Märtyrer, die unter den Heiligen eine eigene Gruppe bilden, sagt man besonders gnadenreiche Kräfte nach.

So ist die Geschichte der Statue der Fides eng verflochten mit der Reliquienverehrung und mit dem Aufkommen der großen Wallfahrt nach Santiago. Und sie beginnt mit einem Diebstahl – sorgfältig geplant und ausgeführt von Mönchen aus Conques.

Wahrscheinlich Ende 882 schickt der Abt von Conques seinen Mitbruder Ariviscus nach Agen. Er hat ihn mit einer Geheimmission betraut: dem Raub der heiligen Fides, deren Knochen in der dortigen Klosterkirche aufbewahrt werden, so jedenfalls ein Bericht aus dem 11. Jahrhundert. Ariviscus gelingt es tatsächlich,

sich das Vertrauen der Mönche von Agen zu erschleichen – die ihn schließlich sogar zum Wächter der kostbaren Reliquie machen.

Am 6. Januar des folgenden Jahres, dem Feiertag der Erscheinung Christi, wagt Ariviscus den Reliquienraub: Während sich die frommen Brüder von Agen nach der heiligen Messe zu einem Festmahl versammeln, öffnet er das Grab der Märtyrerin, verstaut ihre Knochen vorsichtig in einem Sack und flieht im Schutze der Nacht.

Erst bei Tagesanbruch wird das Verbrechen entdeckt. Sofort senden die Ordensleute Suchtrupps aus. Als die jedoch ohne den Dieb zurückkehren, befinden die Mönche, „dass nichts nützlicher ist, als über den schmachvollen Verlust zu schweigen", wie es in dem späteren Bericht heißt. Denn nur wegen ihrer Unachtsamkeit und Leichtgläubigkeit habe der Diebstahl gelingen können.

Doch lange lässt sich der Verlust der Fides-Reliquie nicht verheimlichen. Denn schon bald lockt sie zahlreiche Pilger nach Conques – wohl auch, weil der Abt für sie ein kostbares Reliquiar anfertigen lässt: eine Büste aus Eibenholz, in deren Rücken Handwerker den wertvollsten Teil der Reliquie verankern, den Schädel der Fides (für die übrigen Gebeine der Heiligen bauen sie später einen gesonderten Schrein, der wahrscheinlich in der Nähe der Büste aufbewahrt wird).

Die hölzerne Figur überziehen die Handwerker mit einer Haut aus Goldblech. Als Haupt setzen sie eine antike Maske aus Gold auf den Rumpf – wahrscheinlich das Porträt eines spätrömischen Kaisers. Weshalb die Goldschmiede der Maske keine weiblichen Gesichtszüge verleihen, weiß heute niemand mehr.

Zwar schmücken sich auch andere Klosterkirchen Südfrankreichs bereits mit solchen Büstenreliquiaren, dennoch geht die Rechnung der Mönche von Conques auf: Immer mehr Pilger besuchen ihre Abtei – und spenden für die Heilige. Doch wohl erst 100 Jahre nach dem Reliquienraub wird Conques auch außerhalb Südfrankreichs bekannt: Weil Fides, so die Legende, einem reuigen Sünder, dem ein Priester die Augäpfel ausgerissen hat, seine Sehkraft zurückgab.

Dieses spektakuläre Mirakel begründet den Fides-Kult. Und die Heilige wirkt weitere Wunder: Sie lässt Kranke genesen, befreit Gefangene, bestraft Missetäter und heilt immer wieder Augenleiden.

Zwei Jahrzehnte später, um das Jahr 1000, erhalten Handwerker den Auftrag, das Büstenreliquiar der Fides in eine Sitzstatue zu verwandeln und sie mit einer goldenen Krone zu schmücken. Sehr wahrscheinlich ist der amtierende Abt durch jene Madonna dazu angeregt worden, die einer seiner Vorgänger der Kathedrale von Clermont-Ferrand gestiftet hat.

Bernhard hält sich vermutlich mehrere Wochen in Conques auf. Als „widernatürlich und gegen das christliche Gesetz" geißelt er anfangs die Verbindung von Reliquie und Statue. Die heiligen Knochen würden die Figur unerhört aufwerten – und deren Anbetung geradezu herausfordern.

Doch die Mönche nehmen den Kritiker gastfreundlich auf, bewirten ihn und bringen ihm Augenzeugen der angeblichen Wunder. Und tatsächlich: Offenbar überzeugen deren Berichte den zuvor so skeptischen Theologen. Denn er beginnt nun, all die segensreichen Taten der Fides-Reliquie aufzuzeichnen, um sie in einem Buch, dem „Liber Miraculorum Sancte Fidis", aller Welt kundzutun.

Immer wieder betrachtet er fortan die Statue der Heiligen in der Klosterkirche, die er in seinem Buch detailgetreu und fast liebevoll beschreibt.

Die Begegnung mit der Märtyrerin gerät zu einem der eindringlichsten Erlebnisse im Leben Bernhards. Denn er erkennt, dass die Statue an den himmlischen Leib der Märtyrerin gemahnt und gar nicht den irdischen Körper der Fides darstellen soll. Also verehren die Gläubigen nicht das Bildnis, sondern die Heilige selbst.

Vielleicht ist Bernhards Buch der Wunder sogar eine persönliche Gabe des Gelehrten aus Angers an die Heilige. Gewiss aber ist es ein Geschenk an die Brüder von Conques. Denn rasch verbreiten sich die Mirakelgeschichten – und ziehen nun noch mehr Wallfahrer an.

Freiwillig oder zur Buße pilgern Gesunde und Sieche, Laien und Kleriker, Arme und Reiche oft monatelang durch Europa, um die wundertätigen Reliquien aufzusuchen und die Vergebung von Sünden und die Erlösung von Leid und Not zu erbitten. Aus Burgund und dem Römisch-deutschen Reich kommend, unterbrechen Pilger ihre Wallfahrt auf dem *Camino de Santiago*, um zur heiligen Fides zu beten.

Selbst der „Codex Calixtinus", der wohl berühmteste Pilgerführer jener Zeit, empfiehlt den Wallfahrern nach Santiago de Compostela den Umweg über Conques.



Segen für die Pilger

Die prunkvolle Erscheinung der Fides muss Besucher tief beeindrucken – obwohl solche frei stehenden Statuen Theologen als heidnisch gelten

Die Wandlung des Bernhard von Angers spiegelt auch einen allmählichen Umschwung bei der theologischen Beurteilung von frei stehenden Plastiken wider. Denn die religiösen Autoritäten erkennen, dass solche Statuen in Gotteshäusern den Gläubigen das Gefühl von Nähe und Gegenwart der Heiligen vermitteln – und so auch den Glauben an die Kirche festigen.

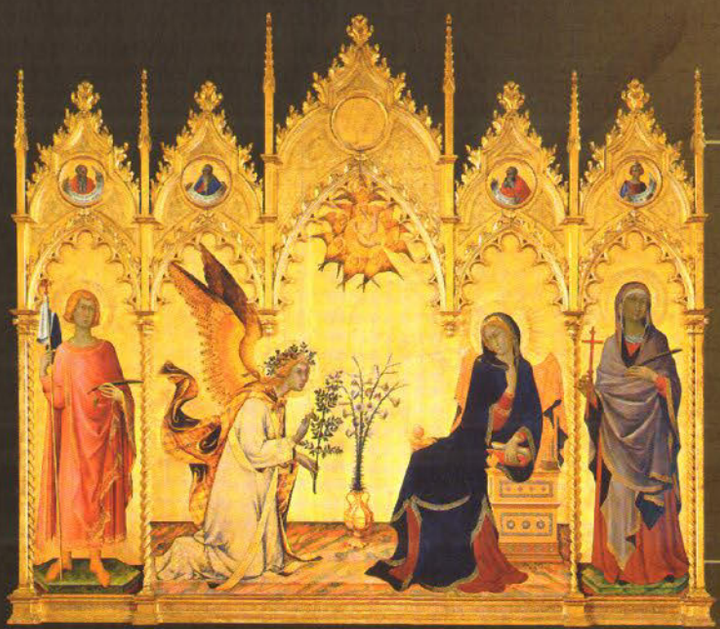
In den Jahrzehnten nach Bernhards Besuch in Conques kommt es deshalb immer häufiger vor, dass Priester und Äbte für ihre Kathedralen und Klöster Großplastiken anfertigen lassen. Spätestens im 13. Jahrhundert sind Heiligenfiguren in römisch-katholischen Kirchen so selbstverständlich, als sei es nie anders gewesen im christlichen Abendland.

In Conques aber verehren Pilger noch heute eine Ahnherrin dieser neuen sakralen Kunst: Fides, die einzige erhaltene Reliquienstatue aus jener Zeit. □

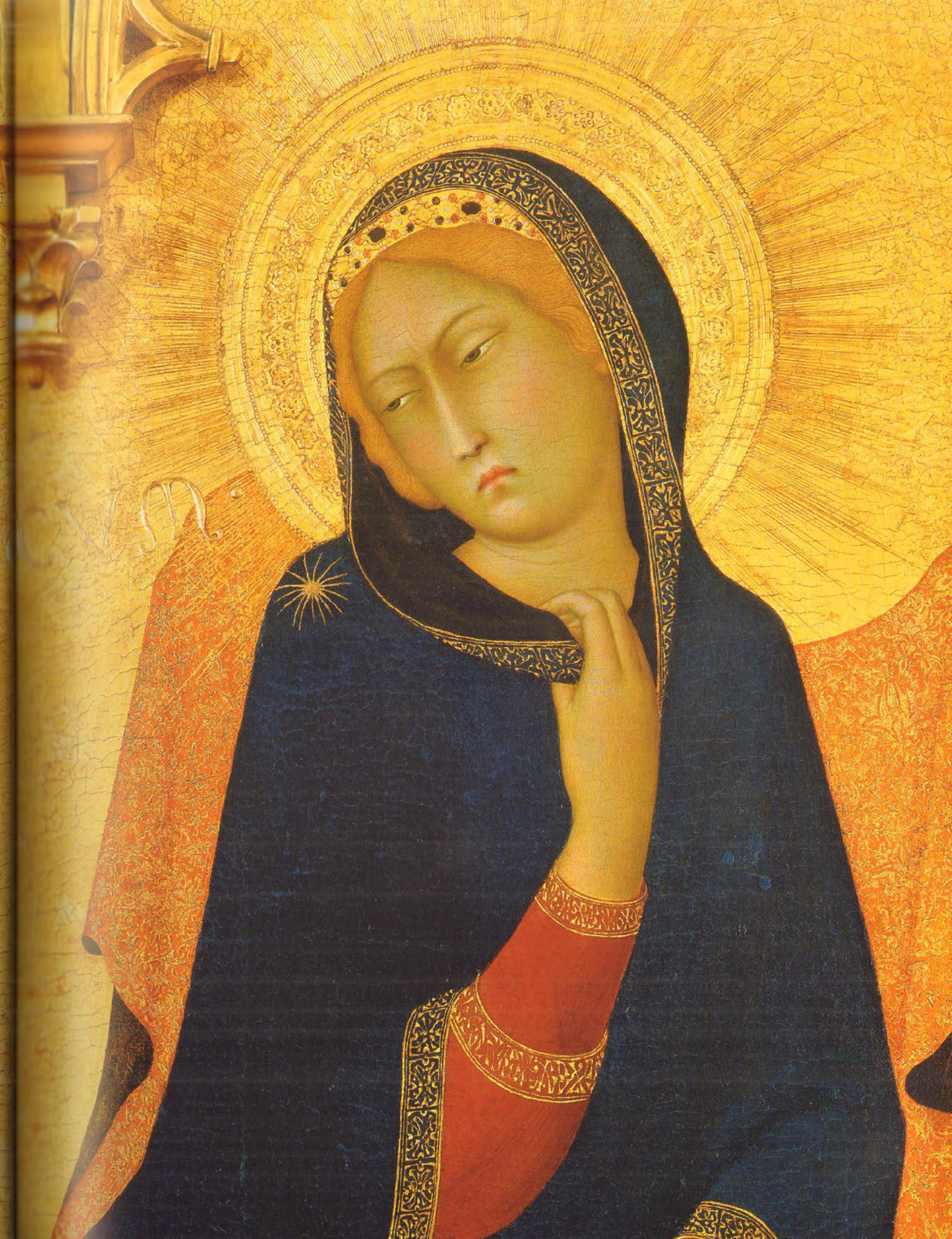
Die KÖNIGIN *des Himmels*

Sie heilt Kranke, entscheidet Schlachten, hilft Notleidenden und rettet die Frommen vor der Pest: Im Laufe der Jahrhunderte wandelt sich die Gottesmutter Maria von der Gemahlin eines jüdischen Zimmermanns zum Sinnbild der Schönheit, der Hoffnung und des Trostes. Keine andere Frau stellen die Künstler des Mittelalters so oft dar wie sie – und keinen anderen Menschen verehren die Gläubigen mehr

TEXTE: JOACHIM TELGENBÜSCHER



»VERKÜNDIGUNG«, 1333
Der Erzengel Gabriel, so berichtet es der Evangelist Lukas, habe der Jungfrau Maria einst die Botschaft überbracht, dass sie den Sohn Gottes gebären werde. Der toskanische Künstler Simone Martini malt die biblische Szene wie wohl keiner vor ihm: Er lässt den himmlischen Boten vor der Mutter Gottes knien und zeigt Marias Furcht. Doch sie fügt sich: »Ich bin die Magd des Herrn«, antwortet sie, »mir geschehe, wie du es gesagt hast.« (Die beiden äußeren Heiligen hat Martinis Schwager Lippo Memmi gestaltet)







»SALUS POPULI ROMANI«, 6. JAHRHUNDERT

Sie weinen, bluten, schwitzen Heilöl, bewahren angeblich ganze Städte vor Zerstörung: Für die Gläubigen des frühen Mittelalters sind manche Marien- und Christusikonen nicht Schöpfungen sterblicher Künstler – sondern Werkzeuge Gottes, die sie wie Heilige verehren. Dieses Gemälde, eines der ältesten Marienbilder Roms, feiern die Menschen später als »Heil des römischen Volkes«



»JUNGFRAU MIT KIND«, UM 1315

Jesus greift nach dem Gewand seiner Mutter, als wolle er sie aufmuntern – doch ihr Blick bleibt leer und abwesend. Denn Maria weiß, welches Schicksal ihrem Sohn vorherbestimmt ist. Kurz zuvor hat der fromme Jude Simeon in dem Neugeborenen den Erlöser erkannt und der Mutter geweissagt: Ein Schwert werde ihr dereinst durch die Seele stoßen. Duccio di Buoninsegna malt seine melancholische Maria für einen italienischen Kardinal







»DAS WILTON-DIPTYCHON«, UM 1395
Ein Hofstaat aus elf rosenbekränzten Engeln umringt die himmlische Königin Maria, doch auf den Gewändern der Gottesboten prangt das Emblem eines weltlichen Herrschers: der weiße Hirsch des englischen Monarchen Richard II. Das Bild ziert wahrscheinlich seinen privaten Altar, vor dem er in der Abtei von Westminster betet. Die linke Tafel zeigt Richard als demütigen Diener Christi und Mariens – als Bittsteller, der ihren Schutz auf Knien erfleht





»JUNGFRAU MIT KIND«, UM 1300

Jesus zupft am Schleier seiner Mutter, deren Lippen ein Lächeln umspielt. Jahrhundertelang haben Theologen Maria als schweigsame und strenge Frau gerühmt – denn Fröhlichkeit verachteten sie als Zeichen sündhafter Lebensfreude. Erst im 13. Jahrhundert revolutionieren Bettelorden wie die Franziskaner das Bild der Heiligen Jungfrau: Nun zeigen die Künstler sie auch als lachende, glückliche Mutter (Elfenbeinstatue, Italien)



»DIE GEBURT MARIENS«, UM 1480

Die Frauen tuscheln, die Mägde füllen Badewasser in eine Schüssel, ein Paar Schuhe liegt achtlos auf dem Boden verstreut. Nur der Strahlenkranz des Säuglings verrät, dass in diesem Gemach keine gewöhnliche Frau entbunden hat – sondern die heilige Anna, die Großmutter Christi. Ein unbekannter Kölner Meister malt das Wunder als Alltag. Vermutlich schmückt das Bild einen prächtigen Altar, den ein Patrizier für sein Seelenheil gestiftet hat





»PIETÀ ROETTGEN«, UM 1360

Mit schmerzerfülltem Blick betrachtet Maria den Leichnam ihres Sohnes. Im frühen 14. Jahrhundert zeigen Künstler die Heilige Jungfrau erstmals nicht mehr nur mit dem neugeborenen Heiland, sondern auch mit dem Gekreuzigten auf ihrem Schoß: als trauernde Mutter. »Pietà« – italienisch für Mitleid – wird ein solches Motiv in späteren Zeiten genannt. Tatsächlich aber erwähnt die Bibel mit keinem Wort, dass Maria den toten Jesus umarmt hat (Holzskulptur, Deutschland)





»TRIPTYCHON VON MOULINS«, 1500

Wie ein Regenbogen leuchtet der Glorienschein, der Maria und ihren Sohn umgibt. Der anonyme Meister von Moulins zeigt die Heilige Jungfrau im Himmel. Dort, so glauben die Christen, thront Maria als Königin der Engel, Heiligen und Märtyrer. Doch vor allem ist sie die mächtige Fürsprecherin ihrer frommen Bewunderer – etwa von Mäzenen wie dem Herzog von Bourbon (links kniend), der diesen Altar stiftet





»MADONNA VON MONTSERRAT«, 1485

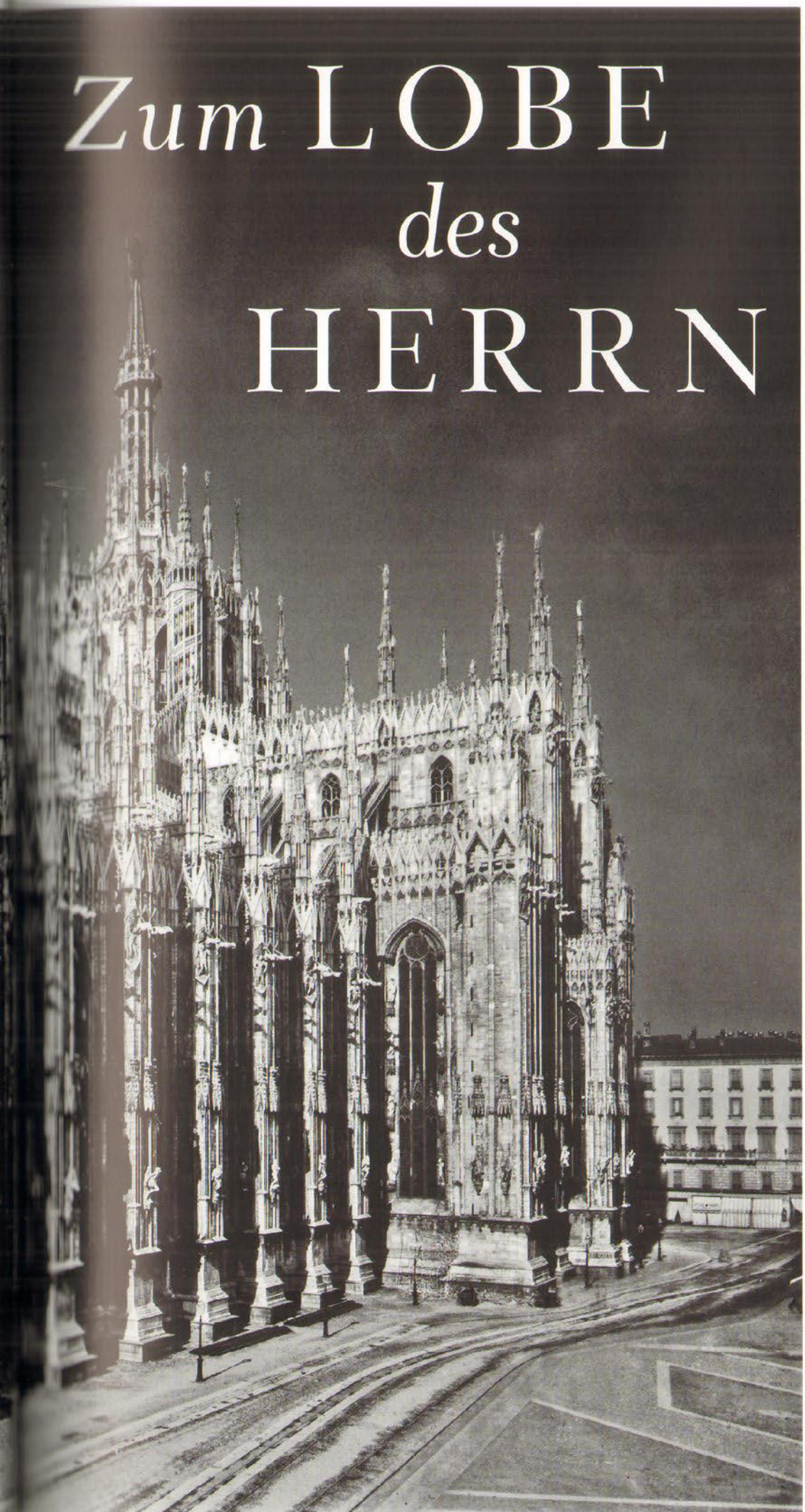
Eine goldene Spange hält den Mantel der Gottesmutter zusammen, Perlen zieren die Krone auf ihrem Haupt. Der Andalusier Bartolomé Bermejo malt Maria, wie sie Adelige und reiche Kaufleute gerne sehen: als elegante Dame in kostbaren Gewändern. Obwohl viele Mächtige Maria als ihre Schutzpatronin verehren, steht sie vor allem den Mittellosen zur Seite. Denn in der Bibel verspricht sie den Armen, dass Gott ihnen dereinst zu ihrem Recht verhelfen werde □





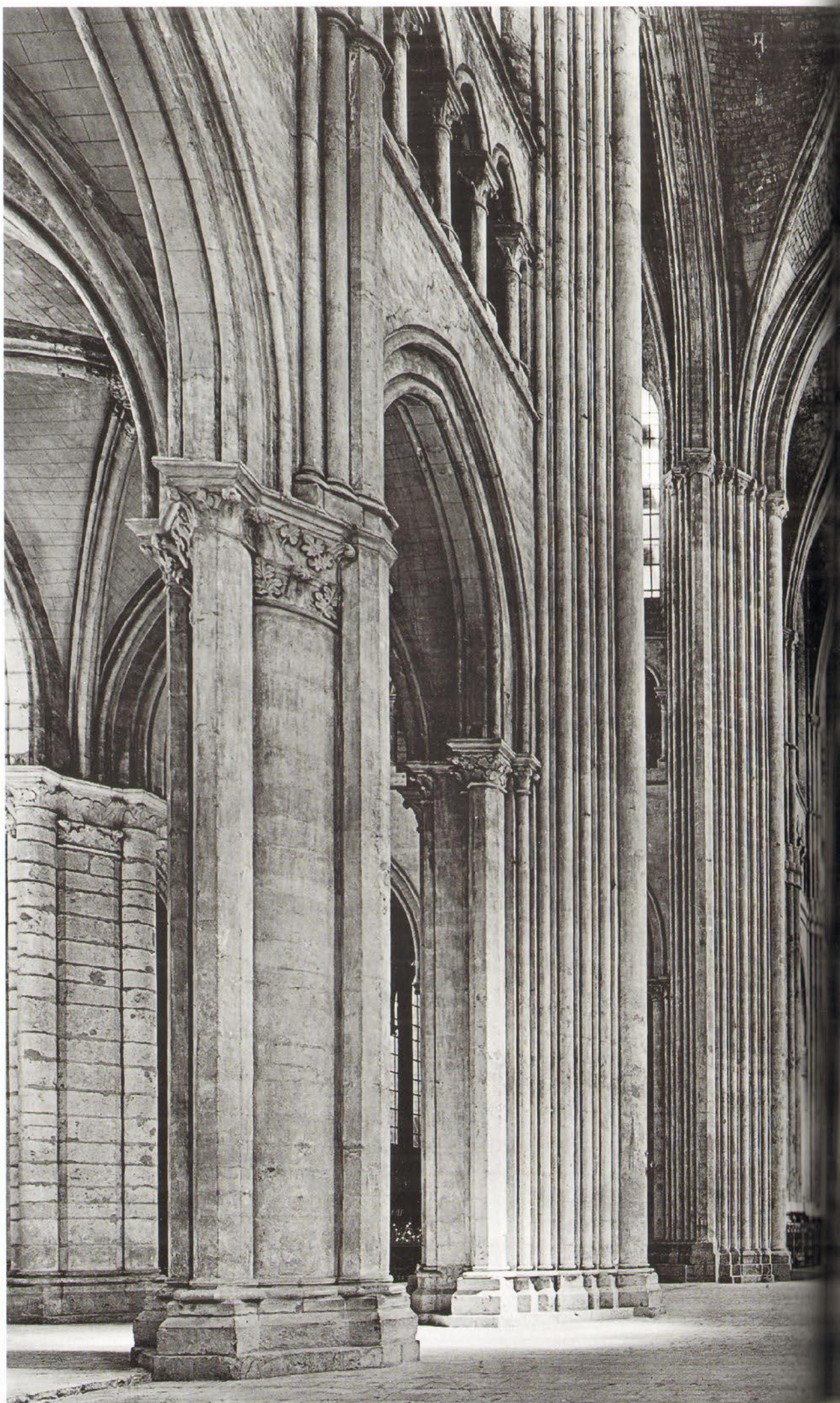
Wie ein Gerüst umgeben Türmchen sowie Strebebögen und -pfeiler den Mailänder Dom. Der typische Zierrat der Gotik erfüllt einen wichtigen Zweck: Er stabilisiert die Wände der Kathedralen, indem er den Schub der hohen Gewölbe aufnimmt und zu Boden leitet. Ohne das steinerne Korsett würde die Kirche bei einem Sturm zusammenbrechen

Zum LOBE *des* HERRN

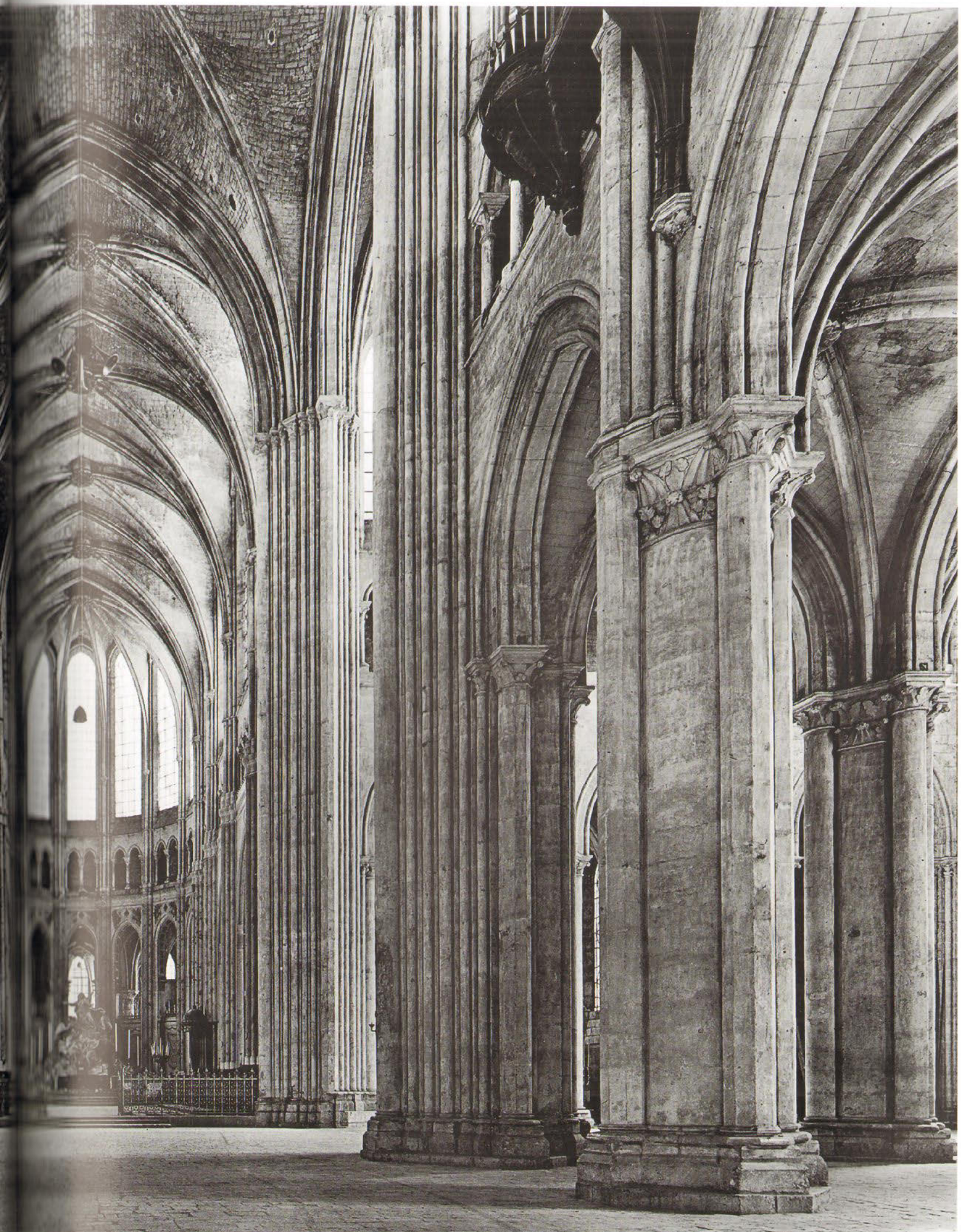


Aus alleredelstem Stein ist die Stadt Gottes, aus reinem Gold, durchscheinend wie Glas – so steht es in der Bibel. Und so soll es auch auf Erden sein: Im Wettstreit um das schönste irdische Gotteshaus schaffen die Baumeister vom 12. Jahrhundert an mächtige Kathedralen mit großen Fenstergruppen, die alles bis dahin Dagewesene in den Schatten stellen. Der neue spitzbögige Stil – die Gotik – wird die Baukunst des Abendlandes jahrhundertelang beherrschen

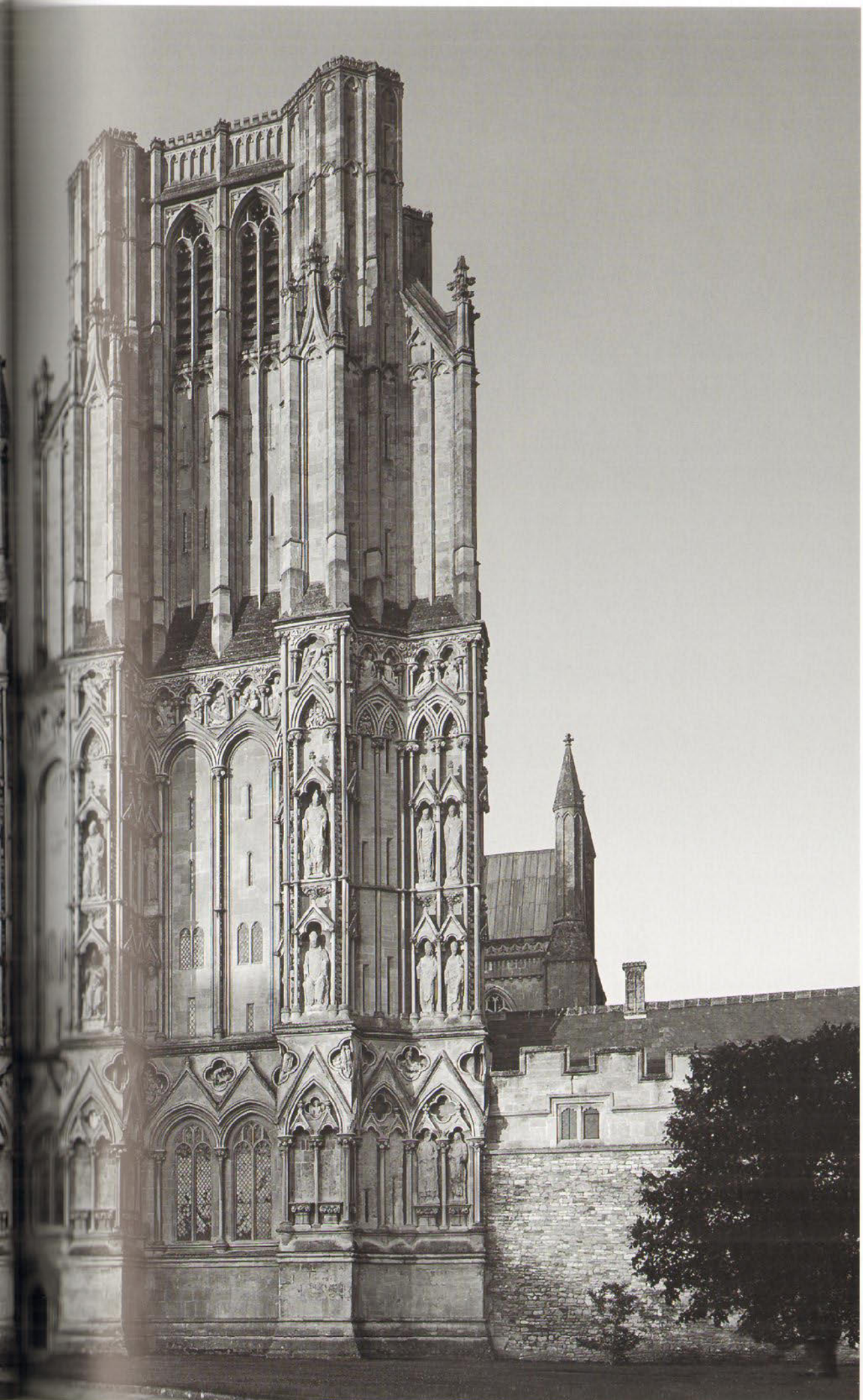
VON REYMER KLÜVER



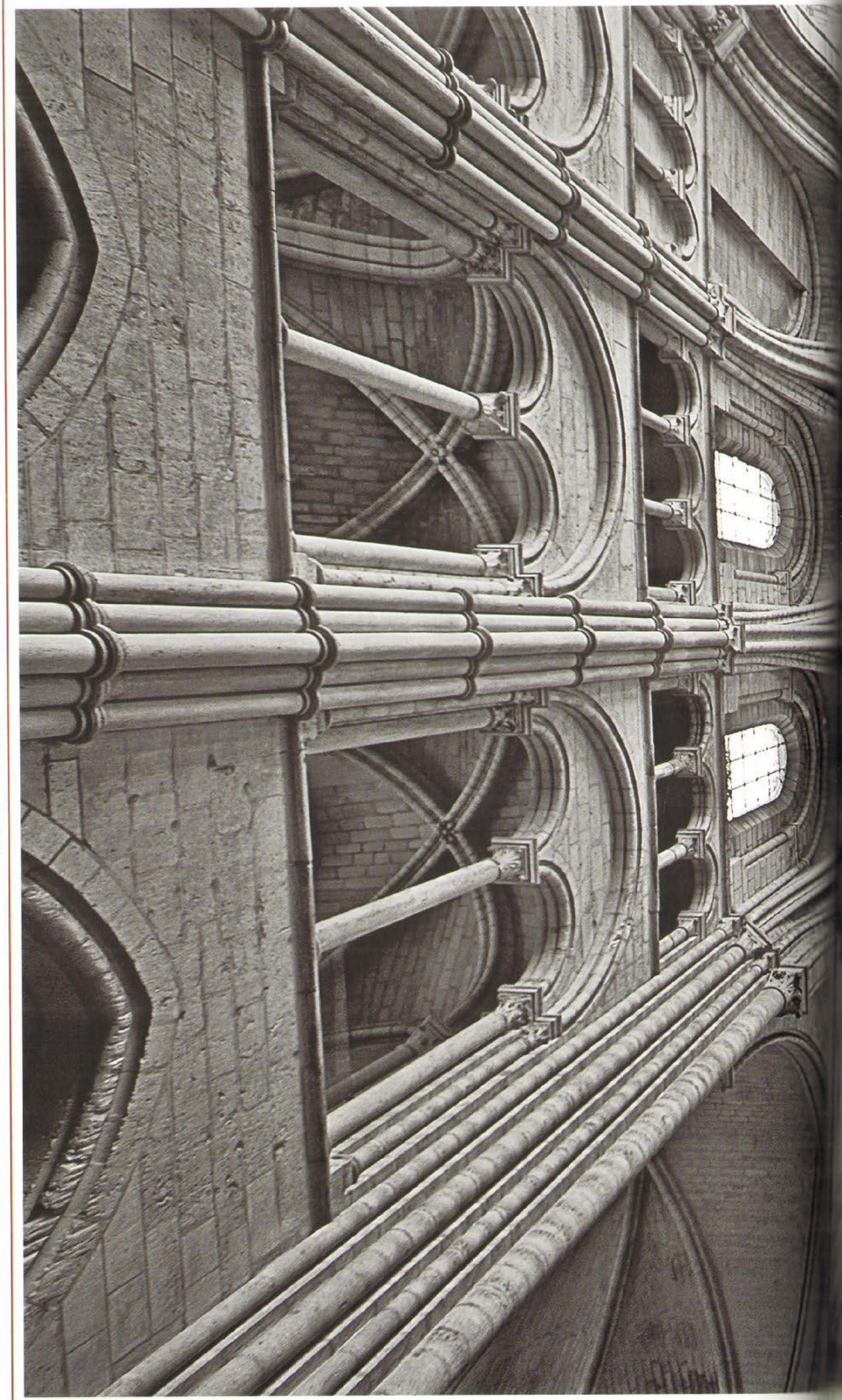
Vom Boden bis zum Gewölbe der Kathedrale von Chartres strecken sich mächtige Pfeiler empor. Sie tragen die Last der gewaltigen Deckenkonstruktion. So stabilisieren sie das mehr als 36 Meter hohe Mittelschiff. Die zwölf Pfeiler stehen für die zwölf Apostel, auf die Jesus seine Kirche gebaut hat







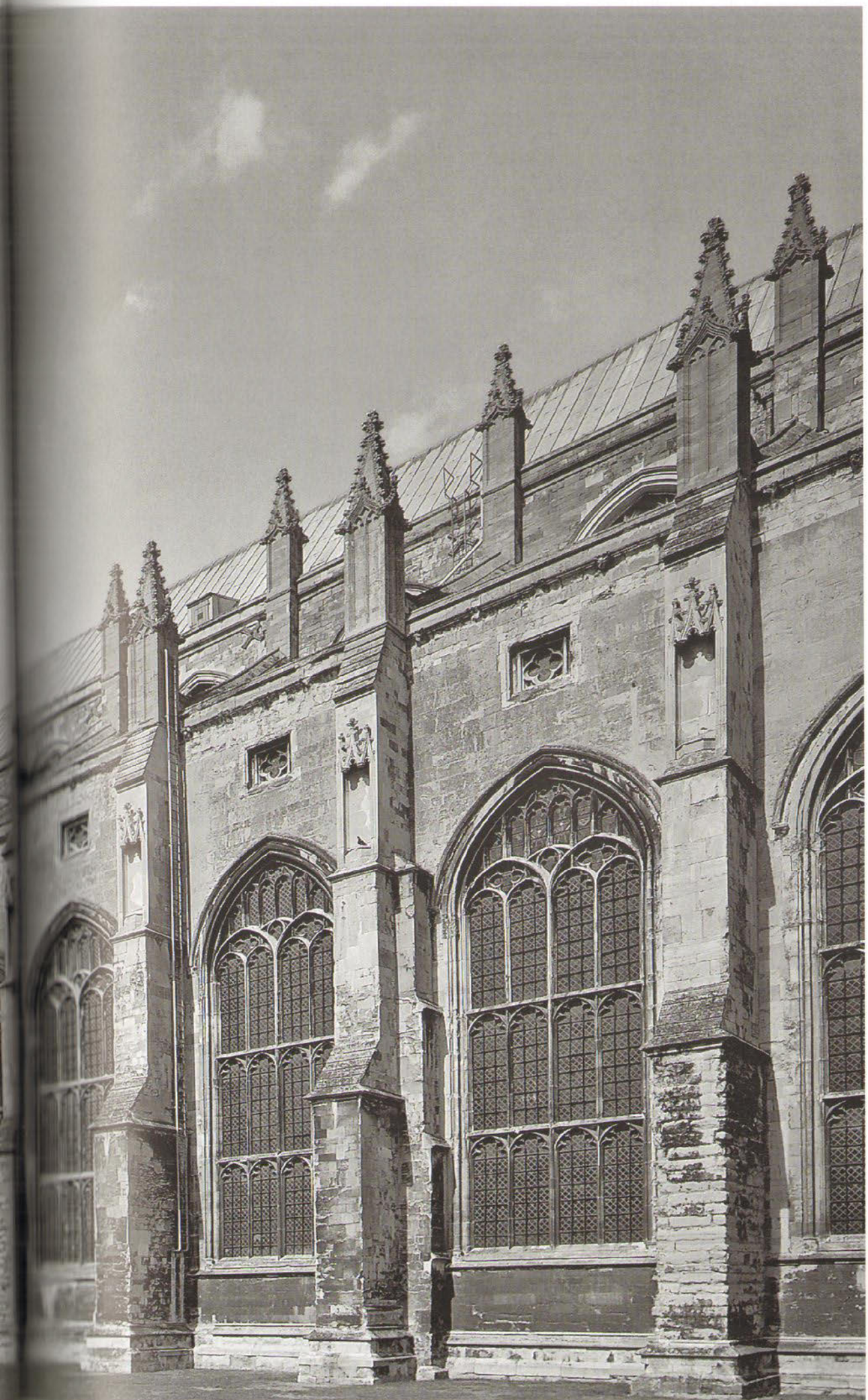
Fast 300 Skulpturen schmücken die Westfassade der Kathedrale im englischen Wells. Von der Erschaffung des Menschen bis zur Himmelfahrt Christi reihen sich biblische Szenen aneinander. Wie abgeschnitten wirken die beiden Türme des 1239 geweihten Gotteshauses – wahrscheinlich hatten die Bauherren nicht genug Geld, um sie zu vollenden



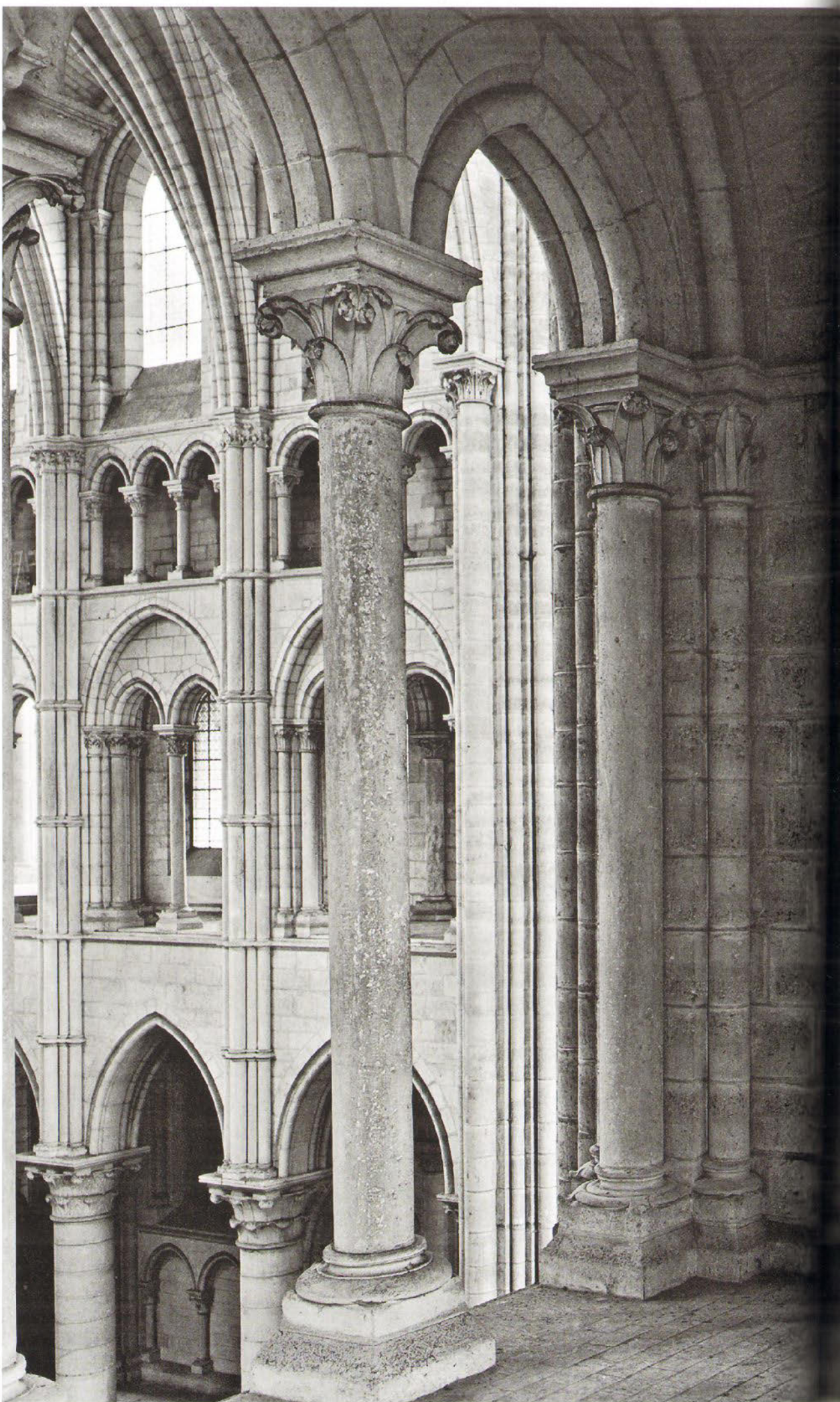
Gotische Kathedralen ziehen den Blick der Gläubigen nach oben: Nirgendwo in Westeuropa schwebten Gewölbe zuvor in solcher Höhe. Die vertikale Wirkung wird im französischen Laon noch verstärkt durch dünne, den Pfeilern vorgelagerte Säulen. Die neuen Gotteshäuser sollen der Seele eine angemessene Stätte bieten für ihren Aufstieg von der materiellen in die geistige Welt







Über der Vierung der Kathedrale von Canterbury – dort wo Lang- und Querhaus sich kreuzen – erhebt sich ein mächtiger Turm. Das ganze Mittelalter hindurch wird am wichtigsten Gotteshaus Englands gearbeitet, dem geistlichen Zentrum der Insel, und große Teile entstehen im gotischen Stil. Erst nach 1503 wird das Gewölbe der Vierung vollendet



Ein Gebäude, das auf Halbkreisen ruht: Wie hier in Laon dient die Geometrie der gotischen Kathedralen auch einem höheren Zweck. In ihrer Gleichmäßigkeit spiegelt sich die vollkommene göttliche Ordnung des Kosmos. Wie der Schöpfer die Welt, so formen die mittelalterlichen Baumeister ihr Werk: nach Maß, Zahl und Gewicht. Die Wände der Gotteshäuser gliedern die Architekten dabei nach einem festen Prinzip: Ganz unten tragen massive Pfeiler die größte Last. Darüber spannt sich eine Reihe zarter Säulen, hinter denen ein Gang verläuft: das Triforium. Den Abschluss bilden die gewaltigen Fenster, durch die Licht in das Kirchenschiff strömt



Saphirblau. Rubinrot. Smaragdgrün. In den Strahlen der Sonne wird das bunte Glas eines Tages wie Edelstein funkeln. So, wie es in der Offenbarung des Johannes geschrieben steht über das Licht des Himmlischen Jerusalem. Tausendfach gebrochen wird es durch große, spitz zulaufende Fenster hereinströmen. Prachtvoller als jedes andere Gotteshaus Frankreichs, ja des ganzen Abendlandes soll die neue Kathedrale ausgeschmückt werden.

Im Jahr 1223 ist das Ganze aber noch eine Vision. Es erhebt sich nur ein Provisorium, eine große Baustelle. Erst der Chor, der Altarraum der neuen Kathedrale, sowie einige weitere Teile stehen. Aber das macht nichts. Zumindest nicht an diesem Tag.

Der Mann, der vor dem Altar seine Knie beugt, wirkt vor der Weite des mächtigen Gotteshauses beinahe winzig. In sein weißes Hemd sind Öffnungen geschnitten, an den Schultern, auf dem Rücken und der Brust. Seine Hände hält er gefaltet. Vor ihm auf dem Altar liegen die Insignien seiner künftigen Macht: der goldene Ring als Symbol seiner Königswürde, das Zepter, der Stab, das blitzende Schwert, die Krone.

Seit Stunden sind Frankreichs Würdenträger an diesem 6. August versammelt, einem Sonntag: Bischöfe und Äbte, Herzöge und Grafen sowie weitere Notabeln, viele in prachtvollen Gewändern. Es ist ein Festtag für das ganze Land – die Krönung eines neuen Königs und noch dazu in einer neu entstehenden Kathedrale. Genauer: in der noch unvollendeten Kathedrale von Reims.

Bereits im Morgengrauen hat die Zeremonie begonnen, mit einer Prozession zur Prim, dem ersten Gebet nach Tagesanbruch. Mehrstimmige Gesänge der Domherren erfüllten die Luft. Gebete, feierliche Versprechen und heilige Eide folgten. Das Te Deum hatten sie gemeinsam angestimmt: „Dich, Gott, loben wir."

Und nun zieht der Herr dieser Kathedrale, Erzbischof Guillaume de Joinville, mit einer goldenen Nadel heiliges Salböl aus einem winzigen Fläschchen – so wie es einst ein Bischof bei der Taufe König Chlodwigs getan haben soll, des Ahnherrn Frankreichs.

Der Legende nach schwebte damals eine Taube mit der göttlichen Ampulle vom Himmel. Vor mehr als 700 Jahren war das angeblich, an exakt dieser Stelle.

Sorgfältig benetzt der Erzbischof erst die Stirn des Knienden mit dem Öl. Dann reibt er es ihm mit dem Daumen durch die Öffnungen im Hemd auf die Brust, zwischen die Schulterblätter, auf die Schultern, in die Armbeugen, dann auf die Hände.

Schließlich setzt er ihm die Krone auf. Damit ist der so Gesalbte endgültig der neue Herrscher Frankreichs. Es ist Ludwig VIII.

Dies ist die erste Krönung in der neuen Kathedrale von Reims. Und nicht zufällig ist dieser Ort gewählt. Nur diese Kathedrale vermag Frankreichs Herrschern die Würde zu verleihen, die sie erst zu wahren Herren des Landes macht.

Seit fast zwei Jahrhunderten werden hier, von einer Ausnahme abgesehen, die Könige des Landes gesalbt und gekrönt. Und der Neubau, den der Erzbischof nun schon seit gut einem Jahrzehnt in fieberhafter Eile emporziehen lässt, soll die Bedeutung dieses heiligen Ortes für alle Zeiten verkünden. Größer, höher, prächtiger soll diese neue Kathedrale werden – zur Ehre Gottes, der Kirche und der Krone.

Das französische Königreich erlebt gerade eine Epoche geistigen und politischen Aufbruchs. Paris wird zu einem zweiten Athen – die neue Universität zieht Gelehrte und Studenten aus der ganzen Christenheit an, vor allem Theologen und Philosophen.

Zudem haben Frankreichs Könige rebellische Adelige niedergerungen, die zuvor das Land durch ihre ständigen Fehden und Übergriffe selbst auf Kirchengut unsicher gemacht hatten. Den Engländern haben sie die Normandie und die Touraine entrissen, dazu die Grafschaft Maine, die Auvergne und das Anjou. Der Fernhandel und das Gewerbe in den Städten blühen, der Wohlstand nimmt zu. Durch die Vergrößerung der Ackerflächen, die Einführung der Dreifelderwirtschaft und den Einsatz von Pflügen mit Pflugscharen steigen die Erträge der Äcker, Wind- und Wassermühlen mahlen immer mehr Getreide.

Überall im Land wird rastlos gebaut: Wohl weit mehr als 2500 Kirchen und fast 20 Kathedralen entstehen zwischen 1140 und 1240 allein im französischen Kronland, das sich von Flandern im Norden bis hinab an den Oberlauf der Loire, später bis zum Mittelmeer erstreckt. Tausende helfen freiwillig, schleppen für Gotteslohn Material und Lebensmittel zu den zahllosen Baustellen. Es beginnt eine wahre Volksbewegung. Und eine künstlerische Revolution.

Denn die französischen Architekten werden Gotteshäuser bauen, wie es sie in der Geschichte noch nie gegeben hat.

Die frühen Christen versammelten sich noch in Privathäusern oder Katakomben. Monumentale Kirchen in größerer Zahl errichteten sie – und die Kaiser ihnen – erst ab dem frühen 4. Jahrhundert, nachdem ihr Glaube im Römischen Reich anerkannt worden war.

Diese spätantiken Gotteshäuser waren zumeist mehrschiffige, holzgedeckte Säulenhallen, die römischen Basiliken nachempfunden waren – großen Versammlungs- und Marktgebäuden mit vielseitigen Funktionen: Hier wurde Gericht gehalten, gab es Thronsäle oder Heiligtümer.

Um das Jahr 1000 konstruieren Baumeister zum ersten Mal seit der Antike wieder große steinerne Gewölbe. Das Zeitalter der „Romanik" beginnt. (Den Begriff prägen Wissenschaftler erst im 19. Jahrhundert – in der Annahme, die romanische Bauform habe sich direkt aus der Architektur der römischen Kaiserzeit entwickelt. Heutige Kunsthistoriker betonen aber, dass es sich um eine eigenständige Bauform handelt, die in einem komplizierten Prozess der Auseinandersetzung mit antiken Vorbildern entstanden ist.)

Bischöfe, Könige und Kaiser bauen nun immer größere Kirchen, gewaltige Trutzburgen des Glaubens.

Doch die Größe ist auch ein Problem. Die Kirchen der Romanik sind zwar imposant, wirken aber dunkel, manchmal gar plump. Ein steinernes Tonnengewölbe – konstruiert aus Rundbögen und von der Form wie ein halbiertes Fass – lastet schwer und bedarf massiver Mauern, um es zu tragen.

Im Zentrum der Kathedralenfassade von Reims sitzt die Rosette, geteilt in zwölf steingefasste, sternförmige Bahnen. Diese Schmuckform ziert fast alle bedeutenden gotischen Kirchen. Farbe und Größe variieren, doch immer sind die Blätter ein Symbol für den Kosmos, für den Erd- und Himmelskreis

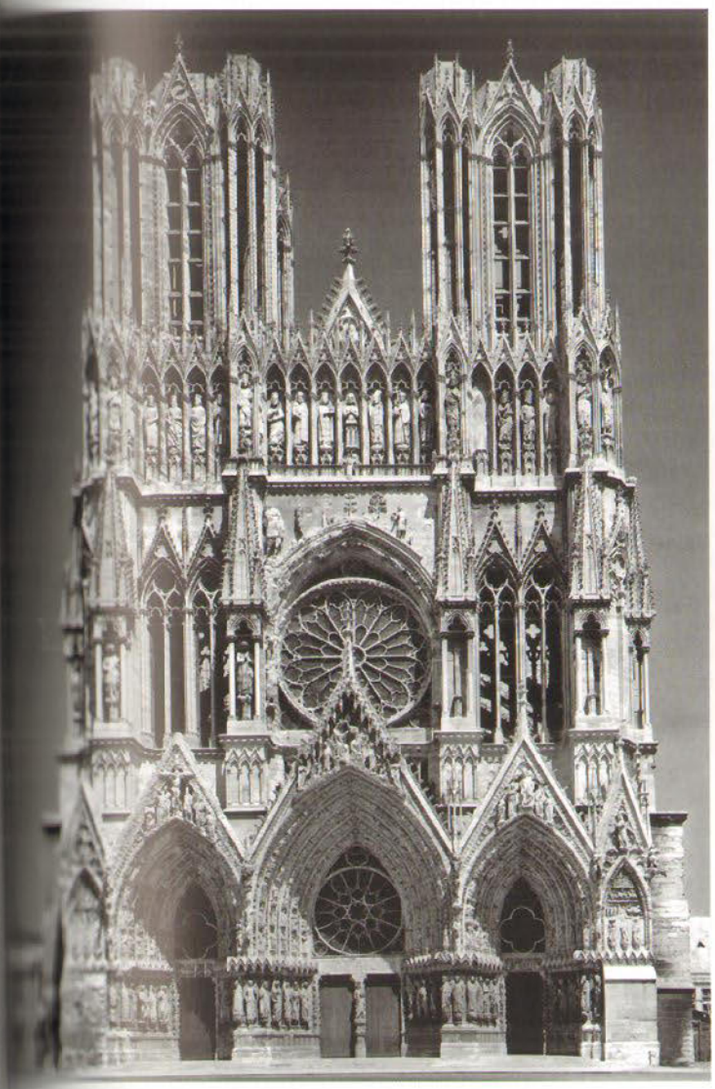
Doch wenn es nun gelänge, hellere, lichtere, höhere Räume zu schaffen: Würde das die Kirchen nicht noch feierlicher machen? Ihnen noch mehr Glanz verleihen?

Denn ist Jesus nicht das Licht, wie es das Johannes-Evangelium sagt?

Diese Fragen bewegen um die Mitte des 12. Jahrhunderts Abt Suger, den Vorsteher des Klosters von Saint-Denis bei Paris. Die Abtei ist eine der bedeutendsten des Landes – Frankreichs Könige finden hier ihre letzte Ruhe –, und Suger ist der wohl einflussreichste Abt seiner Zeit.

Geboren in einfachen Verhältnissen, wurde er früh in ein Kloster gegeben, wo er zusammen mit dem späteren König Ludwig VI. erzogen wurde. Bis zum Tod des Monarchen bleibt er sein Ratgeber. Als dessen Sohn Ludwig VII. zu einem Kreuzzug ins Heilige Land aufbricht, übergibt er Suger sogar die Regentschaft des Reiches.

Im Jahr 1140 fasst der Kleriker einen wichtigen Entschluss: Er ordnet für Saint-Denis den Umbau der Abteikirche an. Deren Ostteil soll ganz anders gestaltet werden als die Gotteshäuser der Romanik.



Die Architekten errichten auf sein Geheiß einen Bau, dessen Gewölbe nicht von mächtigen Pfeilern getragen wird, sondern von schlanken, filigraneren Stützen und Säulen. Die stehen zudem weiter voneinander entfernt als die Pfeiler früherer Kirchen. Anstelle von dicken Mauern errichten die Baumeister dünnere Wände und hohe, von Spitzbögen gekrönte Fenster in großer Zahl, die Licht ins Innere strömen lassen.

Neuartig ist auch, wie die Gewölbe gebaut werden. Die wuchtigen Bögen der romanischen Kathedralen werden nun durch zart gegliederte Formen ersetzt, die Kreuzrippengewölbe.

Um den verwendeten Stil intellektuell zu rechtfertigen, verfasst Suger eine theologisch gefärbte Schrift: „Dies Werk, das edel erstrahlt, erleuchte die Köpfe", schreibt er, „damit sie durch das wirkliche Licht aufsteigen zu dem wahren Licht Gottes."

Und in der Tat: Das Licht spielt bei Suger eine zentrale Rolle. Indem es nun durch die neuen, großen Fenster in die Kirche flutet, soll es die Gedanken der Menschen erheben zur Betrachtung des Himmels. Die Mauern der alten Kirchen verlieren, ganz wörtlich zu verstehen, ihr Gewicht.

Suger löst sie auf in Fenster und Säulen, „die den Bau plötzlich in die Höhe reißen", wie der beredte Abt formuliert. Vom Irdischen zum Überirdischen, von materieller Schwere in geistige Sphären soll die Architektur den Betrachter führen.

Dieser neue Baustil wird schon bald wegen seiner Wirkung bewundert – und überall in Frankreich nachgeahmt.

Als „Gotik" wird er in die Kunstgeschichte eingehen und sich von Frankreich in weite Teile Europas ausbreiten. (Den Begriff prägen italienische Kunstgelehrte erst im 15. Jahrhundert: Mit ihm bezeichnen sie den angeblich von den Goten beeinflussten Baustil nördlich der Alpen, den sie – gemessen an dem von ihnen verehrten antiken Ideal – als barbarisch empfinden.)

Immer höher streben nun die Baumeister, immer raffinierter, immer kühner und größer werden ihre Gotteshäuser. Die Kathedralen, die monumentalen Bischofskirchen, sollen einander übertreffen. Es kommt zu einem förmlichen Wettlauf unter den Architekten. Je aufwendiger sie die neuen Kathedralen gestalten, je klarer die über alle anderen Bauten hinausragen, umso besser.

Dieses allzu weltliche Streben nach Rekorden wird von den kirchlichen Auftraggebern theologisch begründet: Die Pracht und Größe der Kathedralen solle das Lob Gottes noch steigern.

Tatsächlich aber stehen die gigantischen Dimensionen für mehr: Sie spiegeln auch das Selbstbewusstsein derer, die dort Gottes Wort verkünden – die mächtigen Bischöfe, die Bauherren der Kathedralen.

Fast allen Domkirchen liegt im Grundriss das gleiche Muster zugrunde: die Form eines Kreuzes. Im Osten, zur Morgensonne, erhebt sich das Halbrund des Chores, mit kleinen Seitenkapellen – die Spitze des Kreuzes. Dort, wo sich dessen Balken treffen, wo Querhaus und Langhaus der Kathedrale sich durchdringen, liegt die Vierung, meist mit dem Hauptaltar.

Kathedralen dienen keineswegs als schlichte Gotteshäuser, als Tauf- oder Hochzeitskirchen. In ihren riesigen Langhäusern stehen keine Bänke oder Stühle für die Gläubigen. Eine Kanzel sucht man vergebens. Diese Bischofskirchen sind vielmehr der monumentale Rahmen für eine nicht abreißende Kette von Stundengebeten und Messen, die die zahlreichen, zur Kathedrale gehörigen Geistlichen – die Domherren – in ihnen abhalten.

Tag für Tag, von früh bis in die Nacht verrichten sie hier ihren Dienst am Herrn: Denn so hat es Papst Gregor VII. ihnen um 1075 eingeschärft und den Geistlichen größte Gewissenhaftigkeit bei der Einhaltung der Glaubensvorschriften abverlangt.

An hohen Feiertagen aber strömen auch die Menschen aus der Stadt und dem Umland hier zusammen, wenn Prozessionen zu den Altären in den Haupt- und Seitenschiffen der Kathedrale führen.

Als Mutter- und Festtagskirche ist das mächtige Gotteshaus dann der Mittelpunkt der gesamten bischöflichen Diözese – und als „Mutter und Lehrerin aller Kirchen des Reiches" gilt die Krönungskirche von Reims, wie der Abt Bernhard von Clairvaux schreibt, ein berühmter Kirchenlehrer.

So ist eines klar, als Erzbischof Aubry de Humbert am 6. Mai 1211 den Grundstein für eine neue Kathedrale legt: Sie soll nicht nur eine frühere am Ort ersetzen, sondern alle anderen übertreffen und das bis dahin größte Gotteshaus der Christenheit werden – ein Vorbild für das gesamte Königreich.

Genau ein Jahr zuvor sind bei einem Feuer Teile der alten Kathedrale niedergebrannt – vermutlich ein nicht unwillkommener Anlass für den Erzbischof, einen Neubau in Auftrag zu geben.

Denn Aubry de Humbert ist in den Jahren zuvor eine Bedrohung erwachsen: Reims, die Krönungskathedrale, die wichtigste Kirche des Königreichs, hat Konkurrenz bekommen.

In Chartres, einem populären Marienwallfahrtsort südwestlich von Paris, hat 16 Jahre zuvor ebenfalls ein Großfeuer die dortige Kathedrale zerstört. Die Katastrophe hatte Hilfsbereitschaft in ganz Frankreich ausgelöst. Der König persönlich setzte sich für den Wiederaufbau ein.

Nun sieht es so aus, als würde der Neubau von Chartres alle anderen Kathedralen des Landes ausstechen – auch die in Reims. Zudem fürchtet Humbert jetzt nach dem Brand, im Fall eines Thronwechsels nicht über eine Kirche zu verfügen, die für Krönungsfeierlichkeiten geeignet wäre – und so um den Verlust des Krönungsprivilegs.

Deshalb plant Aubry de Humbert, in seiner Stadt nicht nur das prächtigste aller Gotteshäuser errichten zu lassen – sondern auch schnell mit dem Bau zu beginnen. Wie die Kirche am Ende aussehen soll, wie groß

sie sein wird, das weiß zu diesem Zeitpunkt wohl nur ihr Architekt. Die Kathedrale entsteht allein vor seinem geistigen Auge – in Absprache mit seinen Auftraggebern. Vielleicht hat er ein grobes Modell gefertigt. Aber gezeichnete Pläne existieren nicht, als Jean d'Orbais, wahrscheinlich der erste Baumeister, mit dem Projekt beginnt.

Was Jean d'Orbais aber ganz gewiss kennt, sind andere große Kirchen. Die hat er vermutlich während seiner Wanderjahre gesehen und deren Maße studiert. Und so ist es ganz gewiss kein Zufall, dass die neue Kathedrale in Reims mit 38 Meter Gewölbehöhe die Kirche in Chartres um mehr als einen Meter schlägt.

Zudem plant d'Orbais, den Neubau um zwei Gewölbeabschnitte, Joche, gegenüber der alten zu vergrößern und auf diese Weise das Langhaus zu verlängern. Fast 150 Meter wird die Kathedrale von Reims am Ende auf der Außenseite messen – und damit länger sein als jede andere in Frankreich.

Zu Beginn der Arbeiten steckt d'Orbais die Umrisse der neu zu errichtenden Teile der Kathedrale wahrscheinlich auf dem Baugrund ab. Dafür lassen die Architekten üblicherweise Schnüre spannen und Holzpflöcke an den Messpunkten ins Erdreich rammen.

Um die Längen und Höhen zu ermitteln, benutzen sie eine Messlatte: einen vermutlich sechs Ellen oder zwölf Fuß langen Holzstab, je nach dem verwendeten Fußmaß zwischen 2,70 und vier Meter lang. Rechte Winkel konstruieren sie, indem sie drei Richtscheite – drei, vier und fünf Fuß oder Ellen lange Holzlatten – zu einem Dreieck mit einem 90-Grad-Winkel legen, gemäß der Formel des Pythagoras.

Jean d'Orbais ist in seinen Plänen allerdings nicht völlig frei, denn das Langhaus der alten Kathedrale ist vom Feuer so weit verschont geblieben, dass die Domherren dort nach wie vor ihre Gottesdienste abhalten können. Das Langhaus werden Jeans Nachfolger erst im Lauf der nächsten Jahrzehnte abreißen und durch ein neues, weitaus größeres ersetzen.

Nur die Reste von Chor und Querhaus, den abgebrannten östlichen Teil der alten Kathedrale, lässt d'Orbais sofort abtragen.

Bald ist der Platz um die Kathedrale eine Großbaustelle, auf der viele Dutzend, vielleicht Hunderte Hilfsarbeiter und Handwerker beschäftigt sind: Maurer und Steinmetze, Kalkbrenner und Mörtelmacher, Erdarbeiter und Windeknechte, Schmiede und Seiler, Zimmerleute und später Glaser.

Mehrere Jahrzehnte lang ist Reims Europas wohl bedeutendste Baustelle, die wahrscheinlich auch Handwerker von weither anzieht. Wunderwerke der Technik sind hier zu besichtigen: schwenkbare Holzkräne, mit denen die Arbeiter zentnerschwere Steine auf 20, 30 Meter Höhe wuchten; mechanische Sägen, die von Wasserkraft getrieben werden und mühelos Balken durchtrennen.

Die Kunde über technische Neuerungen verbreitet sich schnell. Denn die wandernden Handwerksgesellen etwa bleiben manchmal nur Tage auf einer Baustelle und ziehen dann zur nächsten – mit neuem Wissen, das sie nun weitertragen.

Als Baustoff dient Jean d'Orbais vor allem der helle Kalkstein der Champagne. Er ist reichlich vorhanden und vergleichsweise leicht zugänglich in den Steinbrüchen der Umgebung. Doch Kalkstein ist nicht gleich Kalkstein – die Sorten sind unterschiedlich hart. Für die Grundmauern und Sockel etwa braucht d'Orbais festere Steine als für Innenwände oder Skulpturen. Entsprechend muss er die Steinbrüche auswählen.

Arbeiter holen dort mit Sägen und Hebeeisen Tausende von Rohlingen aus dem Fels und hauen sie zu Quadern zurecht. Anschließend müssen die Steine zur Baustelle geschafft werden: mit zwei- oder vierrädrigen Ochsenkarren oder, wie in Reims möglich, per Floß auf dem Flüsschen Vesle. Ein beschwerliches Unterfangen – der Landtransport ist mitunter teurer als der Stein selbst.

Auf der Baustelle schlagen die Steinmetze in jeden Rohling ein kleines Zeichen: damit der Baumeister weiß, woher sie stammen und für welchen Gebäudeteil er sie verwenden kann.

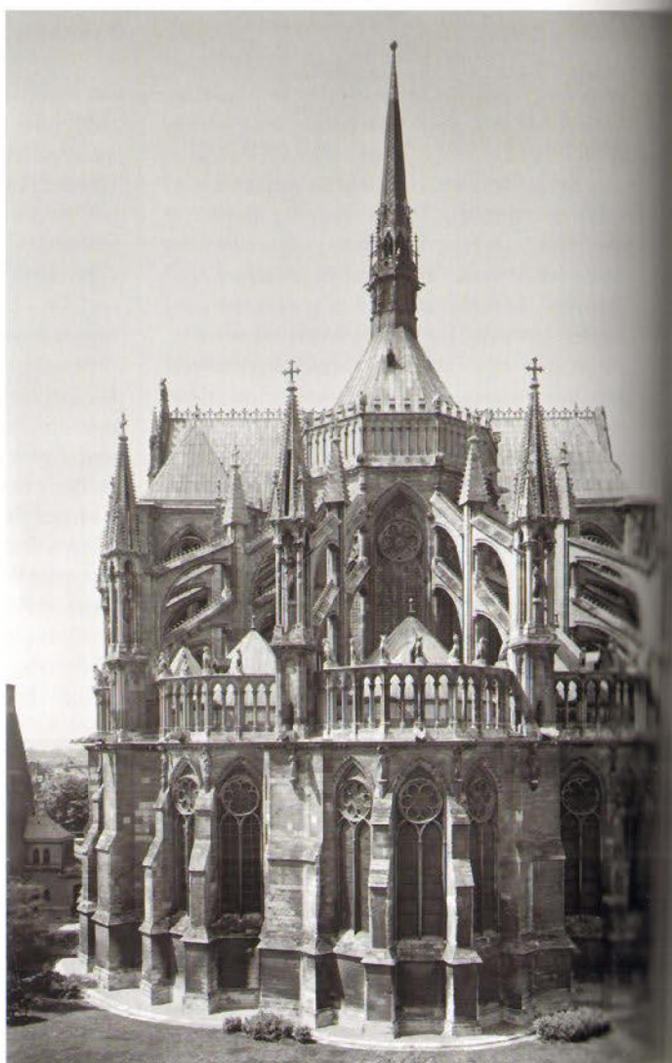
Später fertigen sie aus den rohen Blöcken Steine in standardisierter Größe und Form – erstmals wird das Material in großer Zahl nach Schablonen vorgefertigt, was den Baubetrieb in Reims deutlich beschleunigt. Zudem erhalten die Steine hier eine weitere Markierung; jeder Arbeiter hämmert sein persönliches Zeichen in das Werkstück – einen Stern, einen Hammer, ein Kreuz.

Es geht laut zu auf einem so großen Bauplatz wie in Reims. Dutzende Steinmetze arbeiten gleichzeitig. Der spitze Ton ihrer eisernen Steinbeile und Meißel, mit denen sie die roh behauenen Quader in genaue Passformen bringen, ist über Jahre beständige Geräuschkulisse in der Bischofsstadt. Sie arbeiten unter freiem Himmel, allenfalls durch ein leichtes hölzernes Überdach gegen Regen geschützt. Dazwischen sind die klagenden Lastesel zu hören, die rauen Kommandorufe der Maurer, die Material anfordern, und das Ächzen der Männer, die das alles zu tragen haben.

Steinstaub liegt in der Luft. Zimmerleute schlagen mit Äxten die Stützbalken zurecht oder bauen Gerüste. Tagelöhner schleppen Steine auf hölzernen Tragbrettern über schmale Gerüstrampen empor, ihre Schultern von der Last gebeugt.

Größere Mengen müssen zwei Männer auf Holzbahren die Laufschrägen hinaufhieven. Manchmal treiben sie sogar die Esel die Rampen entlang. Wo es steiler hinaufgeht, klettern die Arbeiter wacklige Leitern empor, ihre Lasten in Körben, die sie auf ihre Rücken geschnallt haben.

Die großen Quader befördern sie mithilfe von Winden oder der hölzernen Kräne nach oben. Steinmetze haben dafür jeweils zwei kleine quadratische oder runde Vertiefungen in die Quader geschlagen. In diese Löcher spannen kräftige Windeknechte eine Zange und ziehen die zentnerschwere Last



dann mit ihrer Muskelkraft an den Seilwinden der Kräne empor.

Zum Mauern der Steine bleiben nur die Monate zwischen etwa Mitte März und Mitte Oktober, denn Frost würde frisches, noch feuchtes Mauerwerk sprengen.

Doch selbst in der kalten Jahreszeit ruht der Baubetrieb in Reims nicht. Auch das ist eine neue Entwicklung – und eine Gelegenheit, Chartres einmal mehr zu überflügeln. Denn dort arbeiten die Handwerker nicht das ganze Jahr über.

Jean d'Orbais richtet seinen Steinmetzen eine Bauhütte ein: einen roh gezimmerten, beheizten Schuppen. In ihm schlagen sie über die Wintermonate die Steine zu, die sie im kommenden Jahr versetzen wollen.

Dafür bekommt das Baumaterial noch eine dritte Markierung: das Versatzzeichen. Ein Steinsetzer hält auf einer kleinen Zeichnung die Nummern aller Steine fest, die er verwenden will. Die jeweilige Zahl lässt er in die Quader schlagen.

Alles ist auf diese Weise registriert: die Nummer des Pfeilers oder des Fensters, die genaue Position, die Mauerschicht.

Das System beschleunigt die Bauzeit enorm – wenn alles gut verläuft. Immer wieder aber kommt es vor, dass die Steinmetze im Frühjahr die richtigen Quader nicht wiederfinden, weil sie in ihrem Depot nicht genügend Ordnung halten und die vorgefertigten Stücke durcheinanderbringen.

Im Halbkreis umgeben Kapellen mit Nebenaltären den Chor der Kathedrale von Reims. Viele Kirchen stellen in solchen Räumen Reliquien aus. Pilger nehmen weite Reisen auf sich, um sie zu sehen. So ziehen sie von Kapelle zu Kapelle – zum Leidwesen der Domherren, die sich bei ihren Gebeten im Chor gestört fühlen

Das führt dazu, dass selbst Pfeilerenden, deren fein ziselierte Laubwerkverzierungen die Handwerker im Winter aus dem Stein geschlagen hatten, nun aus Werkstücken zusammengesetzt werden müssen, die nicht so recht zueinander passen.

Dennoch beeindruckt die Zeitgenossen ungemein, wie schnell die neue Kathedrale von Reims in die Höhe wächst. Nach nur zehn Jahren Bauzeit können der Kapellenkranz der Apsis sowie der Chor und das Querhaus mit den doppelten Seitenschiffen von den Geistlichen bereits genutzt werden.

Zwei Jahre später steht dann ein historischer Moment bevor, denn Frankreichs König Philipp II. ist am 14. Juli 1223 gestorben. Drei Wochen danach kniet Philipps Sohn Ludwig in seinem weißen Hemd vor dem Reimser Altar nieder, um sich vom Erzbischof zum König Frankreichs salben und krönen zu lassen.

Die in Reims versammelten Würdenträger des Reiches bekommen hier vermutlich zum ersten Mal eine Ahnung, in welch ungeheuren Dimensionen die Bauherren und Architekten der Stadt denken. Die Vierungspfeiler an der Schnittstelle von Lang- und Querhaus der Kathedrale haben eine Kantenlänge von mehr als dreieinhalb Metern. Sie sind darauf ausgelegt, den größten Turm zu tragen, der je über einem Altar aufragte. Er ist auf eine Höhe von nahezu 150 Meter geplant (wird aber später aus Geldmangel nie errichtet).

Um diese Zeit besucht ein Reisender aus der Picardie die Baustelle: Villard de Honnecourt, wohl selbst Bau- oder Werkmeister. Er ist offenbar tief beeindruckt. In seinem Musterbuch skizziert er auf sechs Pergamentblättern, was er gesehen hat. Detailliert hält er die doppelreihigen Strebebögen und die Strebepfeiler fest, die die hohen Mauern des Chores abstützen.

Diese Bögen und Pfeiler – die sich an allen Kathedralen jener Zeit finden – brauchen die Baumeister der Gotik, um die Kirchenräume so schwindelerregend nach oben ziehen zu können, wie von ihren Auftraggebern gewünscht.

Die unteren Strebebögen dienen vor allem dazu, den ungeheuren Schub der Gewölbe abzuleiten, der auf die Seitenwände der Kathedrale wirkt. Die oberen macht ein Phänomen erforderlich, das bislang kaum ein Problem war: der Winddruck.

Weil die Kirchenwände nun so hoch und ungeschützt aufragen, treffen Stürme ungehindert auf Fassade und Dach. Mit zunehmender Höhe aber nimmt die Windgeschwindigkeit zu – und mit zunehmender Windstärke wächst der Druck auf die Mauern exponentiell. Sie müssen zusätzlich abgestützt werden.

Die Baumeister von Reims haben großen Respekt vor den Naturgewalten. Ihre Strebebögen sind so mächtig, dass sie den zehnfachen Druck von allem aushalten könnten, was bis heute auf die Kirche eingewirkt hat.

In Beauvais dagegen, einer weiteren Bischofsstadt, werden die Baumeister die Kräfte in solch hohen Bauten unterschätzen. Getrieben von der Sucht nach Rekorden, ziehen sie ein gutes halbes Jahrhundert nach dem Baubeginn in Reims die Gewölbe ihrer neuen Kathedrale auf spektakuläre 48 Meter. Damit werden sie alle überbieten und die höchste Kathedrale der Christenheit besitzen – zwölf Jahre lang.

Denn 1284 stürzt das Gewölbe ein. Es ist die größte Baukatastrophe jener Tage.

In Villards Musterbuch findet sich auch dokumentiert, was eine der folgenreichsten Innovationen der Reimser Baumeister ist: das Maßwerk der Fenster – auf den ersten Blick nichts anderes als ein mit viel Geschick gefertigter steinerner Rahmen. Der besteht aus zahlreichen, sorgfältig markierten Einzelteilen, die Steinmetze in Serie vorfertigen und dann zur Einfassung zusammenfügen. Das geht viel schneller, als würden sie jedes einzelne Fenster individuell aus einem Stein herausschlagen.

Dahinter steckt nichts weniger als eine architektonische Revolution. Bis dahin hatten die Baumeister in Fenstern kaum etwas anderes gesehen als Löcher in der Wand. Die Architekten von Reims aber machen aus den Mauern ihrer Kathedrale große Fenster. Kunstvoll vergrößern sie die Glasfläche zwischen den tragenden Pfeilern, um möglichst viel bunt schillerndes Licht in die Kirche hineinzulassen.

Die Pfeiler sind lediglich das Skelett des Kirchenbaus. Dazwischen setzen die Baumeister von Reims spitzbögige Fenster, die wiederum zwei kleinere Fensterlanzetten enthalten – besonders schlanke, spitz zulaufende Öffnungen. Auf ihrem Scheitel tragen sie einen Kreis, dem noch ein weiteres Ornament eingeschrieben ist. Auf diese Weise werden die Fenster zu Elementen von außerordentlicher Zartheit.

Es ist eine gigantische Inszenierung mit überwältigendem Effekt: als würden die Wände leuchten. Viele Kunsthistoriker sehen in der Erfindung des Maßwerks die eigentliche Geburtsstunde der Gotik.

Die neue Technik setzt sich rasch überall durch. Kaum fünf Jahre, nachdem die ersten neuartigen Fenstergruppen in Reims fertig sind, verändern auch die Baumeister von Notre-Dame ihre Fenster.

In den Jahrzehnten darauf wird die steinerne Zier in unendlichen Variationen kopiert und weiterentwickelt, weit über Frankreich hinaus: in Marburg und Trier, im Kölner Dom, in Regensburg, in der Kathedrale von York und in Westminster Abbey, selbst in kleinen Kirchen und Kapellen.

Allem Maßwerk liegt ein Prinzip zugrunde. Es lässt sich auf die kunstvolle Anordnung einer einzigen geometrischen Form reduzieren: des Kreises – nach dem Verständnis jener Zeit der schönsten und vollkommensten aller Formen.

Für die Konstruktion des Maßwerkfensters benutzen die Reimser Baumeister einen großen, armlangen Bodenzirkel und Richtscheite. Auf dem Boden entwerfen sie die Fenster im Maßstab eins zu eins. Jede Einzelform des Maßwerks ist dabei mit der nächsten durch ein System von gedachten Kreisen und Linien harmonisch verbunden.

Alles passt in ein großes, festgefügtes Ganzes, das geometrischen Regeln gehorcht. Kleine Kreise fügen sich in größere oder in Halbkreise. Theologische und philosophische Überlegungen bilden die Grundlage des Maßwerkfensters: Es soll den Betrachtern eine Ahnung vermitteln von der Harmonie und den wohlgeordneten Proportionen der Schöpfung.

Am Ende entscheiden aber nicht die Architekten über die Gestaltung der Kathedralen, sondern deren Auftraggeber, die Bischöfe, Erzbischöfe und Domherren. Und die lassen sich keineswegs nur von ästhetischen Überlegungen oder theologischen Vorstellungen leiten, sondern auch von durchaus profanen Erwägungen.

In Reims kreisen etwa ihre Gedanken nur zu oft um die Konkurrenz, die man kopiert – um sie triumphal zu übertreffen.

So übernehmen die Reimser den für die Gotik typischen Aufbau im Inneren ihrer Kirche eindeutig aus Chartres. In beiden Kathedralen werden die riesigen Innenwände von Langhaus, Querhaus und Chor nach dem gleichen Schema gegliedert: Massige Pfeiler unten tragen die Tonnenlast; erst in luftiger Höhe verbinden Spitzbögen die einzelnen Pfeiler. So entstehen mächtige Arkaden.

Darüber spannen sich die filigranen Bögen des Triforiums: zierliche Rundungen über schlanken Säulen, hinter denen sich ein schmaler Gang erstreckt, ein Pfad auf halber Höhe der Mauer, jeder Blick von dort eine atemraubende Vision hinein ins Kirchenschiff (siehe Seite 65).

Und darüber: das Licht. Eine Wand aus Glas, durch die Sonne hineinflutet, getragen und gegliedert vom Rhythmus steinerner Säulen, Bögen und Rosetten.

Als wären sie für Zyklopen gebaut, sind die Arkaden in der Kathedrale von Reims gigantenhaft auf fast 17 Meter Höhe gezogen. Raffiniert aber haben die Baumeister – auf Jean d'Orbais folgen im Verlauf von 100 Jahren wohl noch mindestens fünf weitere Architekten – gegenüber den Konkurrenten in Chartres die Proportionen verändert: Die Fenster unter dem Gewölbe sind im Verhältnis zu den Arkaden kürzer als dort.

Ein optischer Trick. Beim Blick von unten nach oben wirkt das Kirchenschiff so noch höher, als es ohnehin ist.

Konkurrenzdenken steckt auch hinter den Entscheidungen für scheinbar nebensächliche Details – etwa dem opulenten, täuschend echt wirkenden Laubschmuck an den Kopfstücken der Pfeiler. In Reims ist es so, als würden die Blätter an Zweigen aus dem Stein herauswachsen, zweifellos ein Beweis für die in langen Wintermonaten über Jahre erworbene Virtuosität der Steinmetze in der Reimser Bauhütte.

Doch der Hang zu künstlerischer Selbstverwirklichung dürfte kaum der Grund für das üppige Dekor gewesen sein. Vielmehr spielt das steinerne Laub auf die Ornamente in den Kathedralen von Soissons und Laon an, die sich ebenfalls gerade noch im Bau befinden und deren Bischöfe dem Erzbischof von Reims untergeordnet sind. Die Kopfstücke in diesen beiden Kirchen wirken indes deutlich schlichter als die in Reims. Den Bischöfen von Soissons und Laon soll die Überlegenheit des Erzbischofs vor Augen geführt werden – und sei es mit wucherndem Blätterschmuck, in Stein gehauen.

Das führt in der Reimser Kathedrale zu einer Vielfalt, wie es sie in keinem Kirchenbau zuvor gegeben hat: Kein Pfeilerende gleicht dem anderen. Alle sind (aus mehreren Steinen zusammengesetzte) Einzelanfertigungen. Die Steinmetze brauchen für sie mehr Zeit als für die Normstücke, die sie sonst ausführen – ein deutlicher Gegensatz zum sonstigen Streben der Baumeister, die Prozesse rationeller und damit preiswerter zu machen.

Doch sind die Reimser Kopfstücke mit ihrem Laubschmuck fast so folgenreich wie die Erfindung des Maßwerks. Überall beginnen gotische Baumeister und Handwerker nun, nach dem Vorbild von Reims immer prächtigere schmückende Detailformen zu entwickeln.

In den folgenden Jahrzehnten setzt geradezu ein Wettstreit zwischen den Bauherren ein, wer sich die reichsten Ornamente nicht nur an den Pfeilerenden leisten kann.

Für damalige Verhältnisse geht es in Reims weiter schnell voran: 1233 sind Chor, Querhaus und die ersten drei Joche des Langhauses fertiggestellt – nur zwei Jahrzehnte nach der Grundsteinlegung. Die meisten Kathedralen werden dagegen erst nach mehreren Jahrzehnten oder gar Jahrhunderten vollendet.

Das hat allerdings weniger mit der mühseligen Form des Bauens zu tun; vielmehr versiegt nach anfänglichem Enthusiasmus häufig die Begeisterung für die teuren Kathedralen – und damit der Geldfluss. Die Einwohner spenden immer weniger, und selbst Bischöfe und Domherren wollen nicht länger bis zu zehn Prozent ihrer Einkünfte für den Neubau hergeben.

Auch in Reims kommt es schließlich, 1233, zu einem Aufstand der Bürger. Drei Jahre lang ruhen die Bauarbeiten. Der Grund für die Revolte – die der Erzbischof schließlich mit Hilfe des Königs und des Papstes erstickt – liegt wahrscheinlich in den hohen Abgaben für die Kathedrale.

Viele der nun arbeitslos gewordenen Handwerker wandern fort, in alle Himmelsrichtungen. Auch das ist einer der Gründe dafür, weshalb die Architektur so rasch Verbreitung findet: Denn fortan arbeiten Steinmetze aus Reims vermutlich bei den Dombauten in Bamberg und Mainz sowie in der Abteikirche von Cluny in Burgund.

Doch ist der Siegeszug der „französischen Bauweise", wie der neue Stil von Zeitgenossen genannt wird, sicher nicht nur das Ergebnis der Wanderungen einiger Steinmetzgesellen. Auch die verbreitete Bewunderung für die moderne Form dürfte kaum ausschlaggebend gewesen sein. Vielmehr stecken wohl andere, sehr handfeste politische Überlegungen dahinter.

So werden die Kathedralen von Narbonne, Beziers und Carcassonne im Süden Frankreichs nicht zufällig im gotischen Stil gebaut. 1229 hat König Ludwig IX. den Landstrich, den die als Ketzer verfolgten Albigenser kontrolliert hatten, mit Waffengewalt endgültig unter seine Herrschaft gebracht – nach 20 Jahren harter Kämpfe, in denen unter anderem sein Vater, Ludwig VIII., 1226 umkam. Deshalb werden die drei Gotteshäuser zu steinernen Symbolen der neuen Macht von König und Krone aus dem Norden sowie des wahren katholischen Glaubens.

Fast 140 Meter lang ist die Kathedrale von Reims im Innenraum, zu ihrer Entstehungszeit eines der größten Gotteshäuser der Welt. Ihr Neubau wäre aber nicht nötig gewesen: Zwar hatte ein Brand 1210 Teile der Vorgängerkirche zerstört, doch der Bischof hätte sie in Stand setzen lassen können, statt der von Zeitgenossen gegeißelten »Baukrankheit« zu erliegen

In Deutschland wiederum suchen manche Kirchenfürsten, wie der Erzbischof von Köln, aus Opposition gegen den staufischen Kaiser die Nähe zum mächtigen linksrheinischen Nachbarn – und bauen demonstrativ im französischen Stil.

In Spanien regieren Verwandte des französischen Königs als Könige von Kastilien und León. Mit gotischen Neubauten in Burgos und León demonstrieren sie ihre Nähe zu den mächtigen Nachbarn im Norden.

Selbst in Italien, wo die französische Bauweise sonst eher auf Ablehnung stößt, wird der neue Stil politisch instrumentalisiert: Vermutlich Papst Gregor IX. lässt den oberen Teil der Basilika San Francesco in Assisi nach 1228 in gotischem Stil errichten – ebenfalls eine Kampfansage an den staufischen Kaiser Friedrich II.

In Reims nehmen die Handwerker nach der Zwangspause zwischen 1233 und 1236 ihre Arbeit wieder auf. Die schiere Größe des Bauwerks versetzt das Volk inzwischen wohl unweigerlich in Staunen und lässt es



vermutlich in Ehrfurcht erstarren angesichts der Macht des Ewigen, die hier zu Stein geworden ist.

Die Kathedrale ist Gottes Stadt, ein turmbewehrtes, irdisches Abbild des Himmlischen Jerusalem.

Die Kirche, so das Gedankengebäude der Theologen der Zeit, ruht auf Jesus Christus. Die Propheten und die Apostel bilden ihre Säulen. Die Gläubigen wiederum sind die Steine, die lebenden Steine der Kirche, so wie es der Apostel Paulus im Epheser-Brief schreibt. Und Engel beschützen diese Stadt der Christen, damit das Böse ihr nichts anhaben kann – so wie es in der Offenbarung des Johannes steht.

Das alles wird wörtlich genommen. Die Zahl der Joche beträgt (ohne die Apsis und die Vierung, das Altargewölbe) exakt zwölf – jeweils die Zahl der Apostel und Propheten. Monumentale steinerne Engel stehen mit ausgebreiteten Flügeln in den Tabernakeln, den mit spitzen Dächern versehenen Türmchen, die die Strebepfeiler an den Seiten des Kirchenschiffes verzieren. Sie sind die Bewacher der Mauern und Tore des Himmlischen Jerusalem und seiner irdischen Entsprechung, der Kathedrale.

Und ebenfalls an den Strebepfeilern, rund um die Außenwand der Kirche, werden die staunenden Gläubigen in Reims schließlich Ihresgleichen entdecken: gebeugte, buckelige Figuren mit Gesichtszügen, die sie kennen.

Die Bildhauer haben sie den Arbeitern auf der Baustelle nachempfunden, die mühsam gewaltige Lasten zu stemmen hatten; nun sind sie Gestalten, die die ganze Kirche zu tragen scheinen.

Die Skulpturen sollen den meist des Lesens unkundigen Gläubigen die Botschaft der Kathedrale vermitteln. Sie erzählen eine Vielzahl von Geschichten – etwa von Maria, die ihr Baby wickelt, oder von Toten, die am Tag der Wiederauferstehung aus ihren Särgen steigen.

Mehr als 2300 Gestalten finden sich auf den Fassaden der Reimser Kathedrale, außen wie innen. Vor allem die Westfront ist überreich geschmückt. Selig lächelnde Erzengel sind dort zu sehen, Märtyrer, strenge Apostel.

Hinter all diesem Schmuck, diesen Figuren und Geschichten, hinter der ganzen überwältigenden Größe der Kathedrale steht die eine immer gleiche Botschaft: Nur die Kirche ist mächtig genug, um den Menschen das Seelenheil zu bringen.

Doch auch der realpolitische Ehrgeiz der Reimser Erzbischöfe ist in den Figuren allgegenwärtig. So werden beispielsweise die Strebepfeiler an den Außenmauern des Querhauses, in dessen Mitte der Altar steht und die Könige gekrönt werden, nicht etwa von steinernen Engelsfiguren bewacht, wie sie auf den übrigen Stützpfeilern zu finden sind – sondern von Königsfiguren.

Auch an der Westfront der Kathedrale, hoch oben, über den drei Portalen wachen überlebensgroße steinerne Monarchen.

Es sind genau 56, und natürlich ist das kein Zufall in einer Kathedrale, die auf die Harmonie geometrischer Formen und die Symbolkraft der Zahlen baut.

Denn die Zahl 56 ist das Ergebnis einer Multiplikation: Die Sieben steht für das Alte Testament, die Acht ist die Symbolzahl des Neuen Testaments.

Die 56 Könige (unter ihnen, fast in der Mitte der Fassade, Chlodwig, der erste getaufte Monarch Frankreichs) symbolisieren so die Könige aller Zeiten – deren Macht ihnen von der Kirche verliehen wird. Und zu denen die Menschen vor der Fassade unwillkürlich aufschauen und sich ihrer Winzigkeit bewusst werden.

NACH EINER EHER ruhigen Phase geht der Bau der Kathedrale ab 1255 wieder zügiger voran. Die Königsfassade im Westen ist vermutlich fast komplett, als Philipp der Schöne am 6. Januar 1286 in der Kathedrale gekrönt wird. Auch die letzten Joche des Langhauses werden etwa zu jener Zeit eingewölbt; und das Bleidach der neuen Kathedrale ist vermutlich ebenfalls wenig später fertiggestellt.

Doch dann, 1337, beginnt der Hundertjährige Krieg mit England. Und gut zehn Jahre später verheert der Schwarze Tod Europa. Erneut verzögert sich die Fertigstellung des Gotteshauses.

Und so werden die beiden Türme über der Westfassade erst zwischen 1416 und 1452 vollendet – ohne Turmhelm, das charakteristische, spitz zulaufende Dach eines Kirchturms. Die vier geplanten Türme über den Querhäusern kommen ebenso wenig zustande wie der große Vierungsturm, denn 1481 vernichtet ein Brand den Dachstuhl, und der Wiederaufbau verschlingt alle Mittel. Nur über der Apsis wird noch ein kleiner, spitzer Glockenturm mit einer krönenden Engelsfigur errichtet.

Und noch etwas wird vollendet, nichts Spektakuläres, aber ein aufschlussreiches Baudetail, das allerdings im 18. Jahrhundert zerstört wird. Es ist ein Labyrinth, das im dritten und vierten Joch der Kathedrale als Schmuckelement aus schwarzem Marmor in den Bodenbelag eingelassen wird.

Zeichnungen der sich windenden Linien haben sich aber bis heute erhalten. Vier der fünf namentlich bekannten Baumeister der Kathedrale sind hier zu sehen – und in der Mitte eine deutlich größere Figur, ein dunkler Kuttenträger.

Es ist wahrscheinlich eine Hommage an den ersten Bauherrn, Erzbischof Aubry de Humbert. Jenen Mann, der erkannt hatte, dass Reims seinen Rang unter den Kirchen Frankreichs nur dann erhalten kann, wenn es alle Konkurrenten an Größe und Pracht übertrifft.

So wurde der Dom der Stadt ein Meisterwerk der Gotik und ist über Jahrhunderte geblieben, was er in der Vision dieses Bischofs sein sollte: Kathedrale der Könige – und Königin der gotischen Kathedralen. □

Reymer Klüver, 51, ist Korrespondent der „Süddeutschen Zeitung" in Washington. Die Kathedrale von Reims hatte er zuletzt als Student der Kunstgeschichte besucht. Die Recherche für diesen Text war für ihn eine eindrucksvolle Wiederbegegnung.

Mönche von Helmarshausen
»EVANGELIAR HEINRICHS DES LÖWEN«

Als Herzog Heinrich von Sachsen und Bayern 1180 in einem Machtkampf gegen Kaiser Friedrich Barbarossa unterliegt, verliert der Adelige fast alle Ländereien. Doch mit einem Kunstwerk, das Mönche in seinem Auftrag anfertigen, lässt er weiterhin seinen Anspruch auf Größe verkünden: durch ein Buch, das so prächtig und aufwendig illustriert ist wie kein anderes zu jener Zeit in den deutschen Landen

VON CHRISTIAN SYWOTTEK UND JENS-RAINER BERG

MEISTER DER BUCHKUNST

Das Benediktinerkloster Helmarshausen ist eine der berühmtesten Stätten der Buchproduktion. Dort erschaffen Mönche Heinrichs Evangeliar: eine handschriftliche Darstellung des Lebens Christi, verziert mit 50 Miniaturen, wie hier vom erhofften Einzug des Herzogenpaares ins Himmelreich

Dieses Buch ist ein Kunstwerk und eine Kostbarkeit, ein Glaubensbeweis und eine Waffe. Für seine Seiten mussten gut 50 Kälber sterben. Für seine leuchtenden Farben lagerte Blei in Urin und wurden Knochen von Flammen verzehrt. Für seine Anmutung litten Kirchenmänner. Abertausende Buchstaben bedecken einen gut Teil seiner 226 Blätter, auf je 22 Zeilen. Die Worte erzählen die Geschichte vom Leben Jesu, wie es die vier Evangelisten berichten.

Jahre haben Mönche damit zugebracht, die Texte auszuschmücken. Haben sie mit mehr als 1500 verzierten Initialen versehen, mit verschlungenen Ornamenten, mit blattfüllenden Bildern von kaum gekannter Virtuosität. Nur 34 Zentimeter in der Höhe und 25,5 in der Breite misst ihr Werk, aber es zählt zu den großartigsten Zeugnissen der mittelalterlichen Buchkunst.

In Auftrag gegeben hat es ein gefallener Herrscher. Ein Fürst ohne Reich, der um das Jahr 1180 seine Machtgier, seinen Stolz, seine Heilserwartungen in ein Bündel aus Pergament lenkt: Heinrich der Löwe.

HEINRICH DER LÖWE

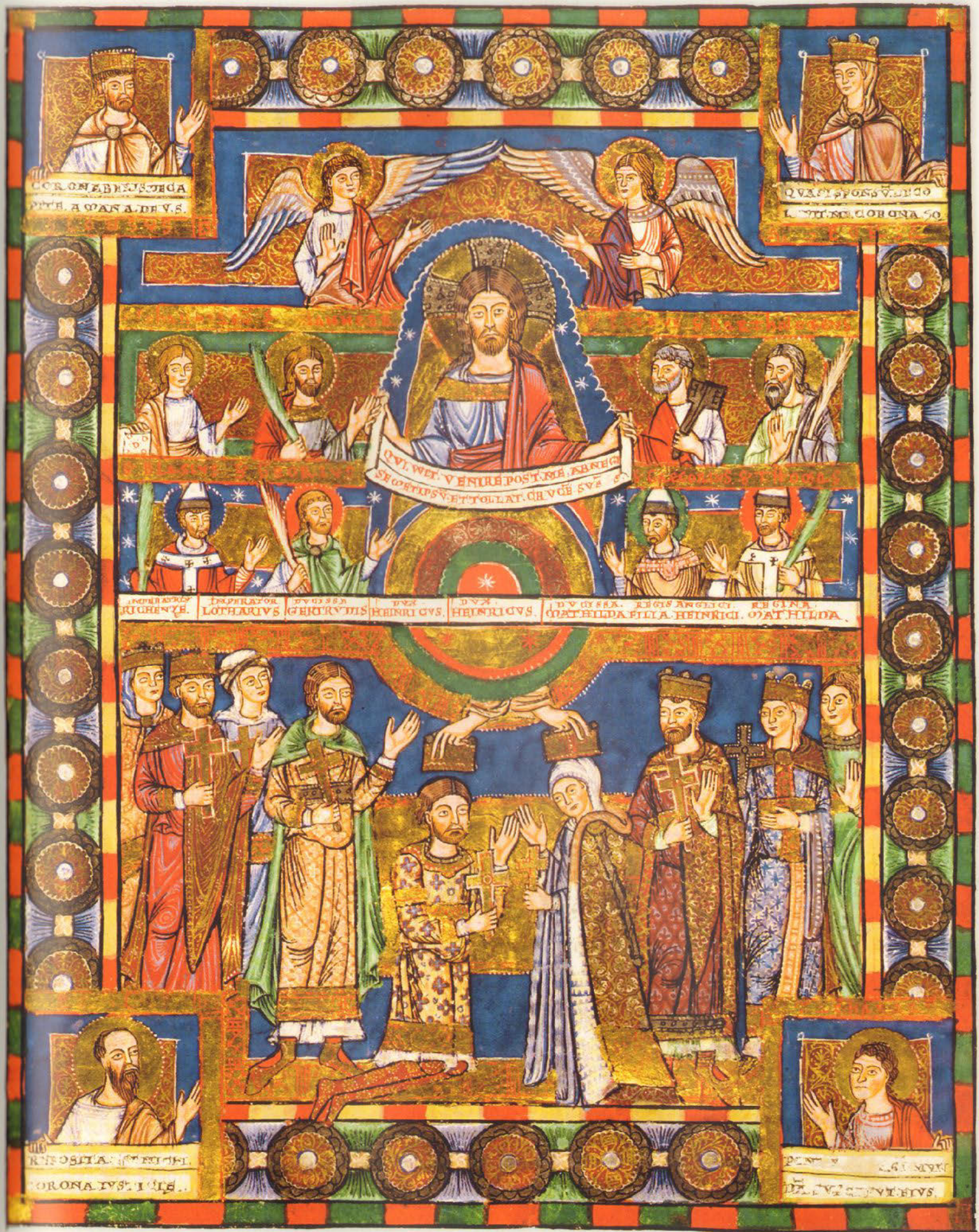
Der Herzog (unten links mit dem heiligen Blasius) ist einer der mächtigsten Fürsten des Heiligen Römischen Reiches



Von ganz oben kommt der Herzog – und kämpft doch bereits seit seiner Jugend unentwegt ums Emporkommen. Denn sein Vater hat die Machtbasis der Familie verloren: die Herzogtümer Bayern und Sachsen. Als neuer Stammhalter des Welfengeschlechts, 1139 nach dem Tod des Vaters an die Spitze gerückt, setzt Heinrich schon bald alles daran, das Eingebüßte wiederzugewinnen. Seine Strategie: Kooperation und Rücksichtslosigkeit.

Nachdem es ihm 1142 tatsächlich gelungen ist, Sachsen vom König als Lehen zurückzuerhalten, festigt er dort mit aller Härte seine Herrschaft. Er reißt den Besitz anderer Adeliger an sich, lässt Menschen entführen, um sich Gegner gefügig zu machen, weitet durch militärische Erfolge seine Macht nach Norden aus.

Dem König gegenüber verhält sich der Welfe zunächst konziliant. Er hilft Friedrich I. Barbarossa mit einem großen Truppenkontingent, als der Herrscher zu einem Feldzug nach Italien aufbricht. Die Unterstützung zahlt sich aus: Von 1156 an ist Heinrich auch wieder Herzog von Bayern. Mit zwei großen Lehen zählt er nun zu den mächtigsten Fürsten des Reiches.


CORONE BENEDICTIONIS
QVASI SPONSVM DECO
OVI VET VENIRE POST ME ABNEG
SE IPSVM ET TOLLAT CRVCE SVA
IMPERATRIX
RICHENZE
IMPERATOR
LOTHARIVS
DVCISSA
GHISLEBERTVS
DVX
HEINRICVS
DVX
HEINRICVS
DVCISSA REGIS ANGLICI REGINA
MATHILDA FILIA HEINRICI MATHILDA
CORONA IVSTITIE

In Braunschweig, seiner Residenzstadt, lässt Heinrich nun eine mächtige Festung errichten, davor ein Löwe, in Bronze gegossen, rund 1,80 Meter hoch, das Herrschaftszeichen des Welfen – und ein Beweis für Heinrichs gewaltiges Selbstbewusstsein.

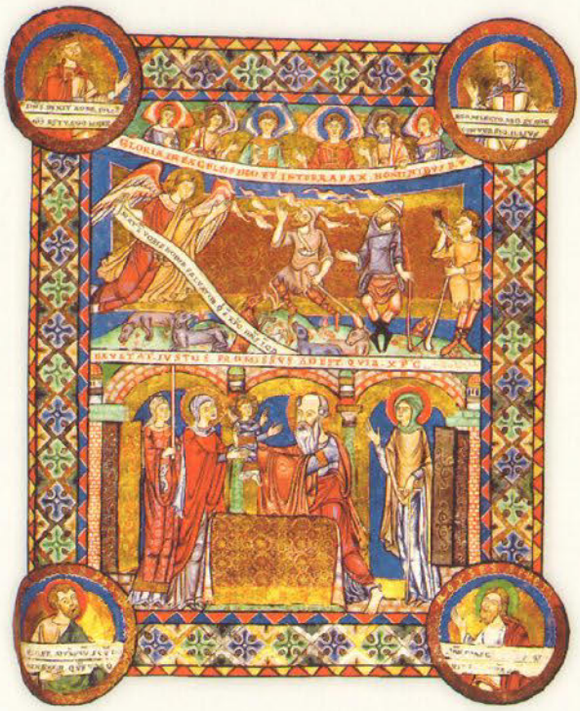
Doch 1176 bringt dieser Hochmut das Ende des Höhenfluges: In einem kleinen Passort nördlich des Comer Sees treffen sich Heinrich und Friedrich I. Dem Kaiser droht auf einem Feldzug gegen die norditalienischen Städte eine Niederlage. In höchster Not bittet er den Herzog um militärischen Beistand. Heinrich zögert, verlangt als Preis die Reichsstadt Goslar samt ihrer Silberminen – ein Ansinnen, das Friedrich unmöglich erfüllen kann. Als der Kaiser daraufhin auf die Knie fällt und um einen weniger hohen Preis fleht, weist Heinrich den Monarchen endgültig zurück.

Die anderen Reichsfürsten nutzen nun die Chance, sich ihres Konkurrenten zu entledigen. Sie fordern den gedemütigten Kaiser auf, den Herzog seiner Würden zu entheben. Und tatsächlich entzieht Friedrich I. Heinrich beide Herzogtümer und zwingt ihn sogar ins Exil nach England.

Erst 1185 kehrt der Welfe zurück – hinabgestoßen auf die tiefste Stufe seines Standes, Herr nur noch über seine Erbgüter um Braunschweig.

Ungebrochen aber erscheint der Ehrgeiz des inzwischen um die 50-Jährigen. Bereits seit 1173 errichten Arbeiter neben seiner Burg einen mächtigen Kirchenbau, den späteren Braunschweiger Dom. Nun, nach seiner Rückkehr, fasst Heinrich den Entschluss, für jenes Gotteshaus ein besonderes Schmuckstück zu erschaffen. Ein Werk, mit dem er sich und seinen Widersachern seinen wahren Rang beweisen kann.

Wohl um 1185 erhalten die Mönche des Klosters Helmarshausen von Heinrich den Auftrag, ein Evangeliar anzufertigen. Die Abtei, 50 Kilometer nördlich des heutigen Kassel gelegen, ist eine der renommiertesten Stätten der Buchproduktion.



Biblische Episoden

Die Bilder zeigen Szenen aus dem Leben Christi, wie es die Evangelisten berichten. Hier etwa die Engel, die den Hirten die Ankunft des Heilands verkünden, sowie die Darbringung des Neugeborenen im Tempel, ein jüdisches Ritual

Aus der Spätantike haben mittelalterliche Meister die Tradition weitergetragen, Texte nicht nur in Schrift auf Pergament festzuhalten, sondern sie auch mit Bildern zu versehen. Zudem sollen weitere optische Elemente den Text gliedern, das Lesen erleichtern – etwa die Initialen am Anfang eines bestimmten Abschnittes. Zum anderen können Bilder den Inhalt der Worte auf besondere Weise anschaulich machen, ihn erhellen, ergänzen, interpretieren und kommentieren. Neben wissenschaftlichen Abhandlungen und antiken Traktaten sind es vor allem die heiligen Texte des Christentums, die auf diese Weise ausgeschmückt werden.

Mit großem Geschick und Erfindungsreichtum entwickeln die Schreiber des Mittelalters die Buchproduktion weiter, machen sie zu einer der bedeutendsten Kunstgattungen ihrer Zeit. Es sind vor allem die Schreibstuben der Klöster, in denen Bücher hergestellt werden. In diesen Skriptorien vervielfältigen die Buchkünstler Texte für den Gebrauch im Gottesdienst und verleihen ihnen dabei eine erhabene und wertvolle Form. Denn das vor allem treibt diese Kunst voran: der Wunsch, den heiligen Schriften eine Gestalt zu geben, die deren einzigartige Bedeutung vor Augen führt. Der ab dem 11. Jahrhundert gebräuchliche Begriff „Illumination" für Buchmalerei umschreibt diese Art der farbigen Verherrlichung: Er leitet sich ab vom lateinischen *illuminare* („erleuchten").

Nichts Genaues ist von der Arbeit an jenem Evangeliar überliefert, das der gefallene Herrscher in Helmarshausen bestellt. Doch sicher folgen die Mönche dem gleichen Ablauf wie bei anderen Prachtbänden.

Zuerst fertigen sie das Grundmaterial: In Kalklauge beizen sie die Felle von Kälbern, Schafen oder Ziegen, entfernen Haar- und Fleischreste, spannen die Haut in Holzrahmen und glätten sie mit Schabeisen. Für ein einziges Blatt des schließlich blütenweißen, samtweichen Pergaments benötigen die Mönche in besonderen Fällen eine ganze Tierhaut. So wertvoll ist der fertige Werkstoff, dass für weniger wichtige Bücher Fetzen zu vollständigen Seiten zusammengeklebt oder Risse mit seidenen Fäden vernäht werden.

Vermutlich bespricht der Hauptschreiber des Skriptoriums von Helmarshausen, der Mönch Herimann, mit Heinrich und seinen Höflingen, wie das Evangeliar später aussehen soll. Und wahrscheinlich führt er auch die wichtigsten Arbeiten aus.

Blatt für Blatt entwirft Herimann das Buch zunächst auf Wachstafeln, die sich für nötige Korrekturen einfach wieder glätten lassen. Mit einem Griffel zieht er darauf Linien für Textspalten und Schriftzeilen, umreißt Rahmen für Bilder und Zierseiten, markiert den Platz für die schmückenden und gliedernden Initialen. Anschließend überträgt er das gesamte Gefüge auf die losen Pergamentblätter: Mit einem Zirkel bestimmt er die Abstände, an ein Lineal setzt er die Feder oder den Metallstift für die feinen Striche des entstehenden Rasters. Womöglich skizziert er sogar bereits die späteren Bilder, versieht seine Zeichnungen mit Tropfen der für die Initialen zu verwendenden Farben und markiert die Seitenränder mit Instruktionen für die Maler.

Doch es sind die Schreiber, die traditionell mit der eigentlichen Arbeit an einem Prachtband beginnen. Gewöhnlich sitzen mehrere Mönche an einem Buch; beim Evangeliar Heinrichs des Löwen hat aber wohl allein der versierte Herimann die Aufgabe, die Texte sauber aufs Pergament zu bannen.

Die Tätigkeit fordert höchste Konzentration. Zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger hält ein Skriptor seine Gänse- oder Schwanenfeder. Die Hand darf nicht aufliegen, sondern schwingt mit dem ganzen Arm über Stunden frei an einem steil gestellten Holzpult. Weil die Federn sich nur ziehen, nicht schieben lassen, müssen die Schreiber für jeden Buchstaben mehrfach ansetzen. „Drei Finger schreiben, der ganze Körper leidet", vermerkt ein Mönch.

Monatelang atmet Bruder Herimann den strengen Tiergeruch des Pergaments, tunkt unzählige Male seine Feder in das Fässchen mit der braunschwarzen Tinte, ehe er den letzten Punkt setzt. Erst jetzt machen sich die Maler ans Werk. Wahrscheinlich arbeiten dabei Mönche und Laien Hand in Hand, darunter Spezialisten für Initiale, Randschmuck und Figuren.

Nur selten geben Auftraggeber exakt vor, wie die Bilder und Verzierungen eines Prachtbandes auszusehen haben. Freie künstlerische Schöpfungen sind die Werke der Meister dennoch nicht. Die Auswahl sowie die Motive der Bilder folgen oft traditionellen Darstellungen. Die Maler orientieren sich an Büchern aus ihrer Bibliothek, pausen vielleicht sogar Muster oder Szenen aus älteren Handschriften ab.

Und doch: Aus der Komposition bekannter Versatzstücke erschaffen die Maler eigenständige Werke, intellektuell und künstlerisch anspruchsvoll. Vor allem, wenn sie so virtuos vorgehen wie in Helmarshausen.

Intensiv sind die Farben, die nun nach und nach die Bleistiftskizzen auf dem Pergament erfüllen: helles Mennige-Rot, für das Bleibleche in Urin eingelegt, gemahlen und anschließend gekocht worden sind. Blau, aus gemahlenem Lapislazuli, der wahrscheinlich aus Afghanistan stammt. Schwarz, aus verkohltem Knochen oder Elfenbein.

Und immer wieder: Gold. Das Edelmetall wird mithilfe riemengetriebener Mahlwerke zu feinem Pulver zerrieben. Damit das glitzernde Mehl auf dem mit Eiklar, Mennige und Zinnober grundierten Pergament haftet, vermengen es die Maler mit Leim aus gesottenen Schwimmblasen von Fischen.

Andere Farbpigmente binden die Mönche mit Essig, Wein und Bier, mischen sie untereinander zu Zwischentönen. Eiklar gibt den Farben Leuchtkraft, das Harz von Steinobstbäumen lässt sie matt erscheinen. Um die Goldflächen besonders glanzvoll schimmern zu lassen, polieren die Mönche sie am Ende mit Tierzähnen oder Blutstein. Mit feinen Pinseln und Federkielen kolorieren die Maler dann die Buchseiten, schichten dabei häufig dünnflüssige Farbe unterschiedlicher Helligkeit in Lagen übereinander. So erschaffen sie ein reiches Spiel von Licht und Schatten, prägen Faltenwürfe in Gewänder, verleihen den Figuren ausdrucksstarke Gesichter. Erst zum Schluss ziehen die Künstler mit dunklem Strich die Konturen nach.

Wohl 1188 ist ihr Werk vollendet. In jenem Jahr lässt Heinrich den Altar seiner neuen Kirche weihen, auf dem das Evangeliar fortan seinen Platz haben soll. An hohen kirchlichen Festen werden die Geistlichen während ihrer Messe daraus lesen.

Aber der unerhörte Prunk des Buches weist über diese liturgische Funktion weit hinaus. Für die Helmarshausener Buchmaler ist das Evangeliar sicher die Krönung ihres Schaffens: Purpurfarbene Zierseiten mit goldener Schrift erinnern an die Prachtbücher byzantinischer Herrscher; die ausufernden Ornamente aus filigranen Ranken, Blumen und Fabelwesen übertreffen sogar die von Kaisern in Auftrag gegebene Vorbilder früherer Epochen; unvergleichlich meisterhaft und komplex sind die Darstellungen der Evangelisten und die Szenen aus dem Leben Jesu.

Und ungewöhnlich für die Zeit ist auch dies: Der Stifter taucht selber in zwei der ganzseitigen Bilder auf. Eines davon prangt vor dem Johannes-Evangelium am Ende des Buches (siehe Seite 63). Darauf kniet Heinrich auf dem Boden, neben ihm steht in geneigter Haltung seine Frau, Herzogin Mathilde. Demütig wirken die beiden, als Zeichen der Ehrfurcht hat der Fürst seinen Mantel und seine Schuhe abgelegt, nur gemusterte Beinlinge bedecken seine Füße.

Doch von offenbar himmlischen Händen, die einem Halbkreis in der Bildmitte oberhalb des Paares entspringen, erhalten die Bittsteller Kronen. Umgeben sind Heinrich und Mathilde ebenfalls von gekrönten Häuptern: Rechts und links werden sie von ihren mächtigsten Ahnen eingerahmt, Heinrichs Großvater Kaiser Lothar etwa und dem englischen König, Mathildes Vater.

Die Botschaft scheint klar: Heinrich präsentiert sich als Nachkomme edelster, sogar kaiserlicher Vorfahren, als souveräner Herrscher, dem immer noch die höchsten Ehren zustehen. Und doch geht es wohl nicht allein um irdischen Rang. Denn viele Kunsthistoriker sehen hier zugleich die jenseitige „Krone des ewigen Lebens", die das Herzogpaar empfängt: Oberhalb der Bildmitte thront Christus; er lädt das Fürstenpaar ins Himmelreich, auf dass es an seiner Seite weiterherrsche.

So zeigt dieses Krönungsbild, was auch das gesamte Evangeliar symbolisiert: den Stolz auf die eigene Herkunft, den ehrgeizigen Anspruch auf Größe. Und zugleich: die Sorge des mittlerweile über 50-Jährigen um das eigene Seelenheil, um ein angemessenes Schicksal im Jenseits.

In gewissem Sinne wird das Evangeliar zu Heinrichs letzter Waffe im Kampf um Status und Selbstbehauptung – zumal sämtliche Versuche, verlorenes Terrain zurückzuerobern, am Ende scheitern. Am 6. August 1195 stirbt Heinrich. Und die Spur seines Buches verliert sich schon bald; erst im 16. Jahrhundert taucht es im Prager Dom wieder auf – möglicherweise ist es als Geschenk an Kaiser Karl IV. nach Prag gelangt. Erst 1861 geht es an die Welfen zurück.

122 Jahre später ersteigert die Bundesrepublik Deutschland (gemeinsam mit dem Land Niedersachsen, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz) das Buch als herausragendes Kulturgut und verbringt es in die Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, nur wenige Kilometer von Heinrichs Grablege entfernt.

Mit einem Kaufpreis von 32,5 Millionen Mark ist es damals die teuerste Handschrift aller Zeiten – jenes Werk, das Heinrich, der im Kampf mit Adel und Kaiser seine weltliche Macht verlor, als Kunstförderer bis heute auf den höchsten Thron hebt. □



Uralte Konventionen

Welche Ereignisse bei der Illustrierung der Heiligen Schrift gezeigt werden – oben die Erfüllung der Jünger mit dem Heiligen Geist zu Pfingsten – sowie die Art der Darstellung sind zumeist von der Tradition vorgeschrieben. Die Maler orientieren sich dabei an Büchern aus ihrer Bibliothek



Mitglieder des französischen Herrscherhauses begrüßen im Frühjahr 1389 den jungen König von Neapel vor den Toren von Paris. In ihrem Gefolge reiten Adelige – und ein Kirchenmann. Auch das Panorama der Hauptstadt zeigt das Nebeneinander von weltlicher und kirchlicher Macht: links im Bild sind die Türme der ehemaligen Burg der Tempelritter zu sehen, in der Mitte die Kathedrale Notre Dame, rechts das Kloster der heiligen Genoveva, Schutzherrin der Stadt



Das GEFÜGE *der* WELT

Gott hat die Welt des Mittelalters geordnet: Er verleiht Königen ihre Macht, er scheidet die Menschen in Ritter, Mönche und Bauern. Seine Gesetze wirken in der Natur und der Mathematik, er bestimmt den Lauf der Jahreszeiten, seine Gebote sind die Grundlage für Recht und Moral des christlichen Abendlandes. Und künstlerisch begabte Handwerker halten fest, meist im Auftrag hoher Herren, wie es zugeht in dieser Welt der Herrschenden und der Beherrschten

TEXTE: GESA GOTTSCHALK



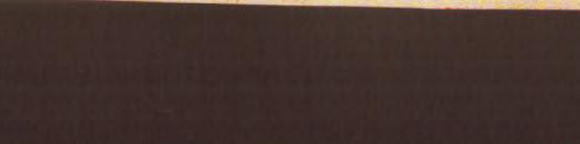








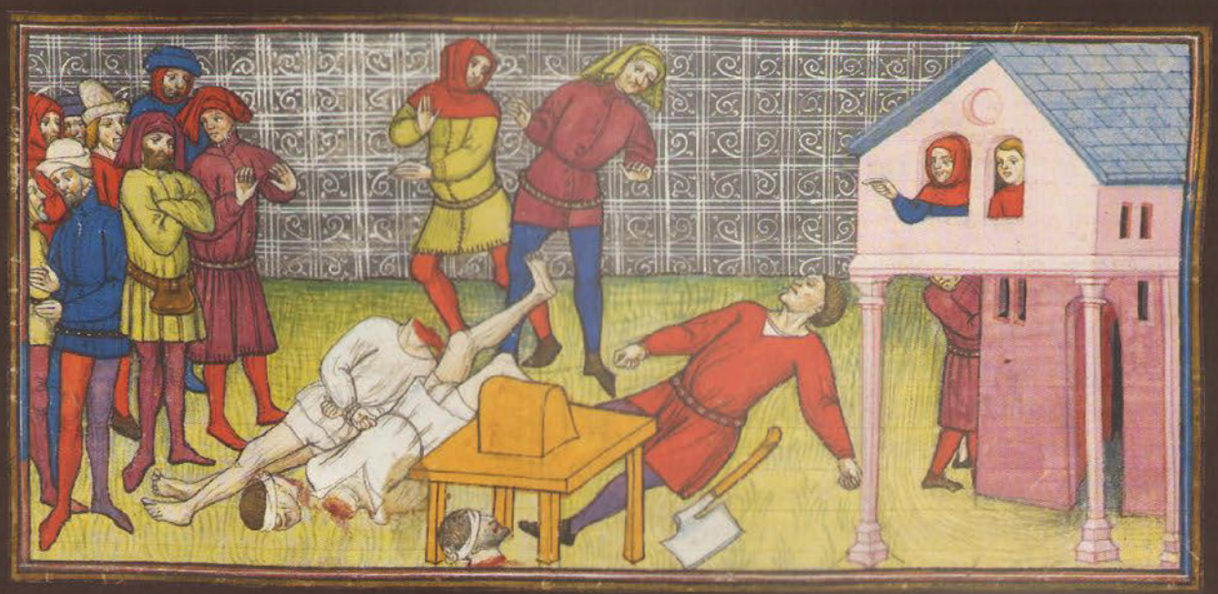
den muz d burk herre vorbringen daz he bezzere
ad burk ewerde · en wt hes mit the muz da selbe
vor antworten · C lagerab en man vb eme burk
daz he da von gemubertsi vn en weiz he nicht wi ez
gemahat · da sal d burk herre vor antwerē von
deme tage vb sechswochen · von d czit daz he dar
umme bedaget wirt · so daz he di burk ewerde mit
sime eide · ad den schaden gelde uf recht ane buze · ab
he rates vn rat vnschuldic is · R wen lute vō ein
burk vn en schaden vn en kumē si mit wā uf
humē drin tagen vn nacht vn en kumt d mup nicht
dar uf noch da vor · ez bchalde ne so is di burk vn
schuldic · kumt ab der mub uf di burk · vn d toup dar
uf ad da vor · so is si schuldic an d rat · V mme kein
vorgerichte en sal man vf houwen vorgebunde iz · i ·
en si daz da mant ad wip geno tzegetume werde ·
ad geno ogetuge noch si · da sal man vb richten · ad
man ewerde iz nach rechte · wirt ab da gerichte ·
ab ein da nach wer kumt · vn sich d not ewerder ·
man en gilt is im doch nicht · Wen man iz nicht
ewerde er daz gerichte dar ub gewan · A lle le
hende dink daz m d not tunfte was · daz sal mā
entschuldigen · Alle di deme gerichte volgen · hal
den si uf den degedinc · vn den vride brechere · de noch
ab he nicht vor wunden wirt · si en beden dar umme
keine not · daz si im vor gerichte bringen · D haffe
vn luden d da wapen vūren · vn mit beschern · n ·
en sin · nach irme rechte · ez man in gewalt mā
sal in bezzern alse eine leren · Wen si en sullen
keine waffen vūren · d nur des kuniges vride
begriffen sin · O m en sal ub kein man richten ·





Schuld und Sühne

Vielfältige Vorschriften bestimmen das Leben der Menschen: So regelt das Lehnsrecht das Verhältnis zwischen Herrscher und Vasall, das Hofrecht alle Fragen, die Grundherren und ihre Dienstleute betreffen, und das Kirchenrecht die Belange der Geistlichkeit. Das Landrecht schließlich gilt für jedermann



Im Mai 1358 lassen die Stadtherren von Paris den königlichen Zimmermann Henri Metret und den Brückenmeister Jean Poret wegen Verrats enthaupten. Der Scharfrichter bricht anschließend mit Schaum vor dem Mund zusammen – für die Anwesenden ein Zeichen Gottes, dass die Gerichteten unschuldig waren

Im Auftrag seines Grafen schreibt Eike von Repgow um 1225 im »Sachsenspiegel« unter anderem das Landrecht seiner Heimat auf: Gesetze, an die sich jeder halten muss, sei er Bauer, Mönch oder Ritter. Dazu gehören neben Verboten und Strafen – das Haus eines Vergewaltigers wird eingerissen, seine Tiere werden geköpft (4. Bild von oben) – auch Regeln, wie sich die Menschen etwa vor Gericht zu betragen haben



Mathematiker (hier auf einer Darstellung aus dem 15. Jh.) stützen sich auch auf die Schriften des griechischen Gelehrten Euklid. Der hat sich bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. mit einem Problem beschäftigt, das auch seine mittelalterlichen Leser umtreibt: der Quadratur des Kreises



Das Wissen der Mönche

Sieben freie Künste bilden den jahrhundertealten Kanon der Gelehrsamkeit. Er wird auch an den Universitäten unterrichtet, die sich ab dem 11. Jahrhundert gründen: Auf den »Dreiweg« aus Grammatik, Rhetorik und Dialektik folgt der »Vierweg« von Geometrie, Arithmetik, Musik und Astronomie. So vorbereitet, wenden sich die Studenten dann den Hauptfächern zu: Theologie, Medizin oder Recht



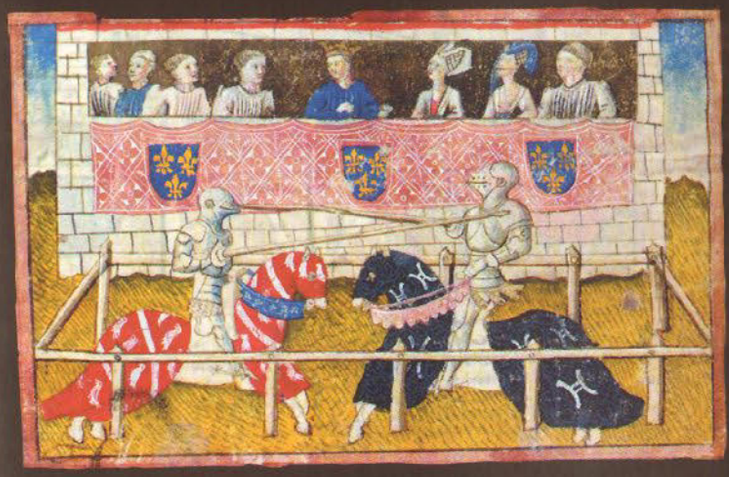
Obwohl ein großer Teil der griechischen und römischen Schriften im Mittelalter in Vergessenheit gerät, bewahren vor allem Klöster antikes Wissen und tragen es weiter. Novizen lernen neben Theologie auch Latein sowie Grundlagen der Mathematik. Und manche Mönche vertiefen ihre Kenntnisse in jahrzehntelangen Studien und werden zu bedeutenden Wissenschaftlern (spanische Miniatur, 1282)



Im Ideal der höfischen Liebe, der Minne, spiegelt sich das Leben am Hofe wider: Die Dame ist die Lehnsherrin, der Ritter ihr Vasall. In dieser Miniatur aus der Liederhandschrift Codex Manesse (1300–1340) genießt Konrad von Altstetten Wange an Wange mit der Angebeteten sein Glück. In ihrer reinsten Form aber bleibt die Minne unerfüllt

Ohne Furcht und Tadel

Beschützer der Schwachen, Verteidiger des Glaubens: Der Stand der Ritter entwickelt sich ab dem 10. Jahrhundert in Frankreich, seine Ideale werden bald sprichwörtlich. Edel, tapfer und treu sollen die gepanzerten Reiter handeln, tatsächlich aber sind sie vor allem eines: die Elite der europäischen Krieger im Dienste eines Fürsten



Turnierspiele beginnen im 11. Jahrhundert als Schlachten zwischen zwei Mannschaften, bei denen es zu Verletzten und Toten kommt. Als diese zwei Ritter 1446 vor dem französischen König aufeinandertreffen, ist daraus aber längst ein populärer Zweikampf mit – oft stumpfen – Lanzen geworden



Bereit zum Kampf lässt sich der Ritter Geoffrey Lutrell um 1340 in einem Psalter darstellen. Seine Frau Agnes reicht ihm den Helm, den wichtigsten Teil seiner Rüstung, die Schwiegertochter den Schild mit seinen Wappenfarben. Denn es ist an ihr, Lutrells Namen weiterzugeben

Der Lauf des Jahres

Mit ungekannter Pracht und Detailfülle malen die flämischen Brüder Limburg ab 1411 ein Stundenbuch für den Herzo



JANUAR: Vasallen bringen Johann von Berry (4. v. rechts) Neujahrsgeschenke



FEBRUAR: Winter im Dorf. Bauern schlagen Holz und wärmen sich am Feuer



MÄRZ: Die Arbeit auf dem Feld beginnt, ein Ochsengespann zieht einen Pflug



JULI: Erntezeit. Hirten scheren ihre Schafe, Bauern schneiden das reife Korn



AUGUST: Der Adel vergnügt sich bei der Falkenjagd, die Dörfler baden im Fluss



SEPTEMBER: Bauern ernten Weintrauben und bringen sie ins Schloss von Saumur

von Berry, Onkel des französischen Königs. Bäuerliche Szenen schmücken den Kalender am Anfang der Gebetssammlung



April: Das Leben erwacht. Auf grüner Wiese tauscht ein Brautpaar die Ringe



Mai: Bei einem Ausritt vor den Toren von Paris sammeln Adelige frisches Grün



Juni: Vor der Pariser Residenz des Herzogs von Berry beginnt die Heumahd



Oktober: Vor dem Palast des Königs bringen Männer die Wintersaat aus



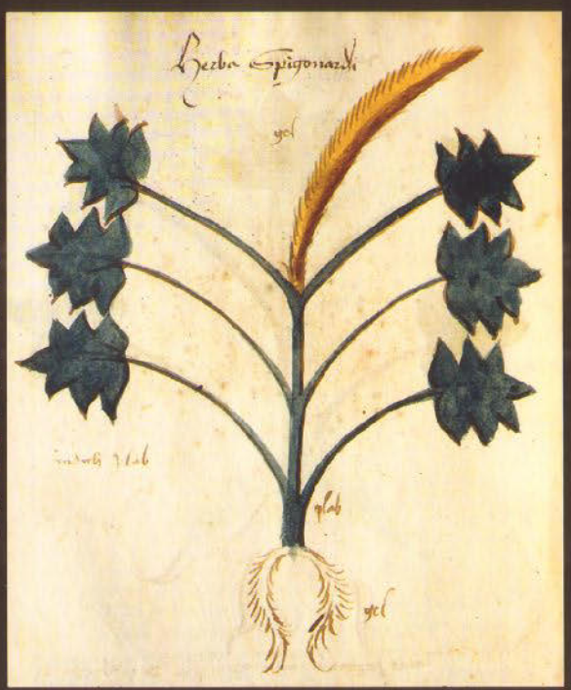
November: Mit Stöcken ernten die Bauern Eicheln – Futter für ihre Schweine



Dezember: Jäger mit Doggen haben im Winterwald einen Eber erlegt

Schröpfkur, Heilsalben, Aderlass

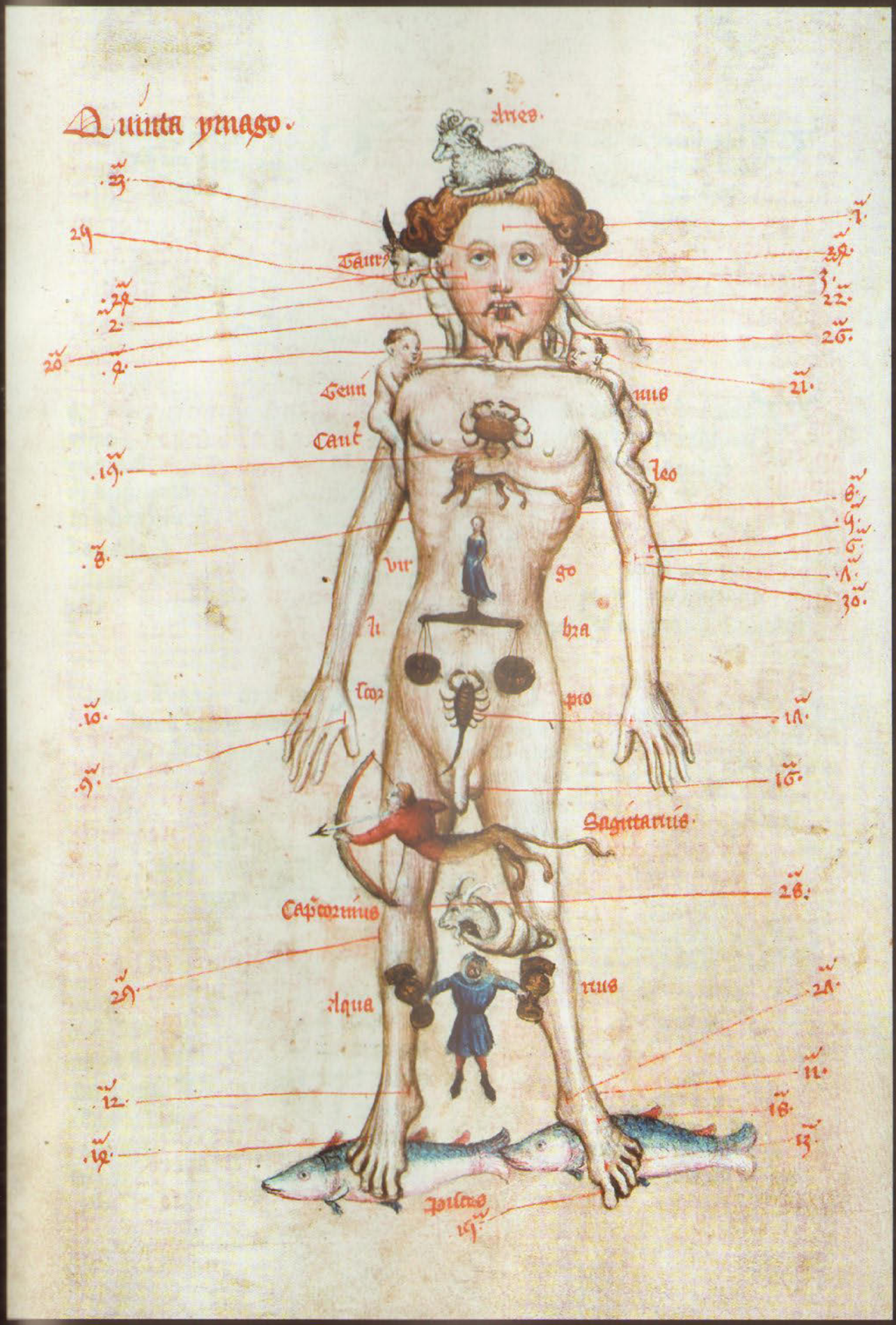
Die Ärzte des Mittelalters sind davon überzeugt, dass die Gesundheit des Menschen von Körpersäften bestimmt wird, vom Gang der Gestirne, von den vier Elementen Erde, Feuer, Luft und Wasser. Gegen Beschwerden verordnen sie Kräutertränke, öffnen den Kranken die Venen, empfehlen die vorbeugende innere Reinigung



Heilkundige stellen oft auch ihre eigene Arznei her. Sie sammeln Pflanzen wie diese, destillieren Kräuterwässer und rühren Salben. In jeder Stadt finden sich Apotheken, in denen Kranke eigens hergestellte Heilmittel kaufen können (Italien, 14. Jh.)



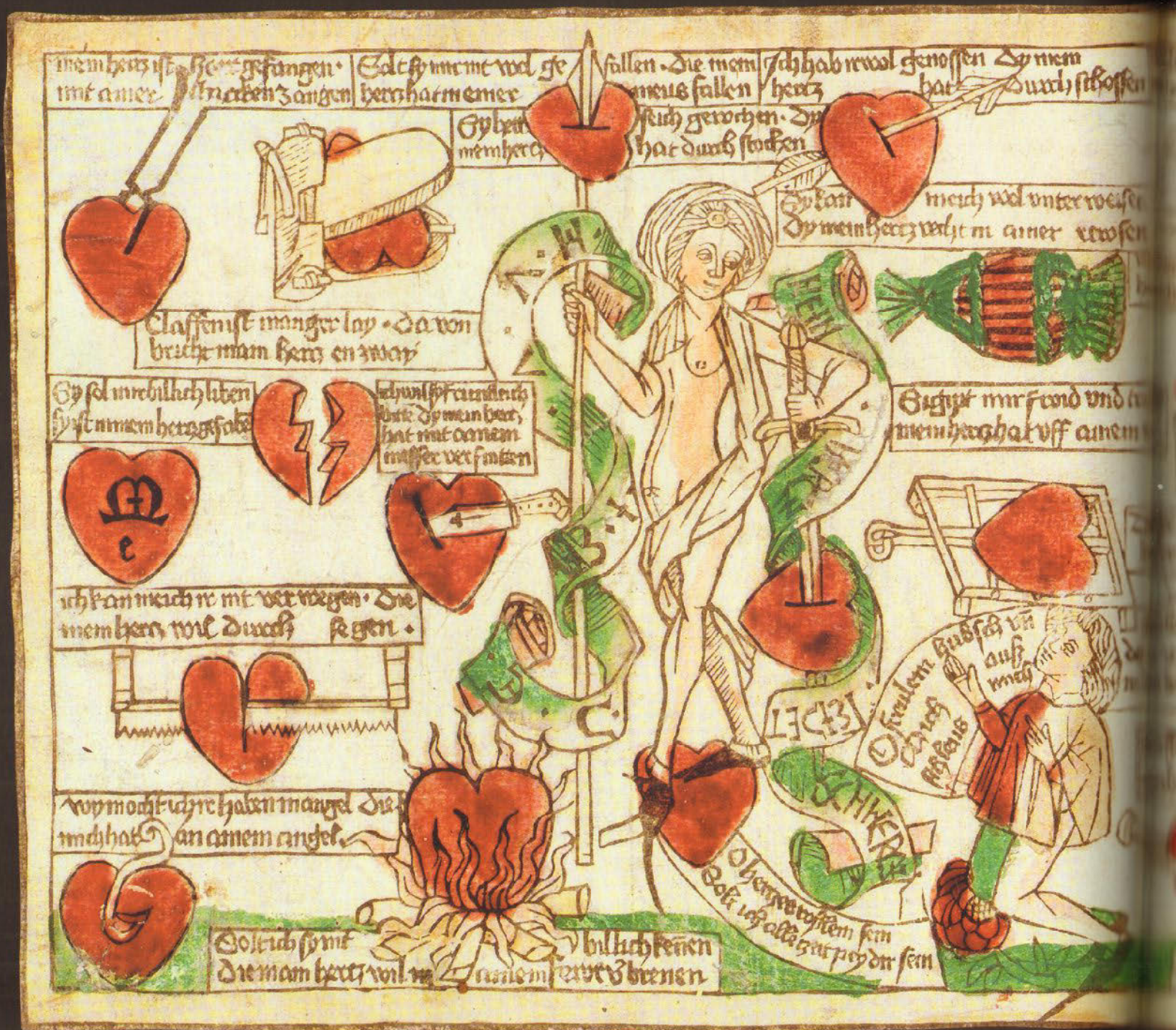
Ein Patient erbricht sich: Überflüssige Körpersäfte gelten als Hauptursache für Krankheiten. Zu den wichtigsten Heilmitteln gehören deshalb Brechreiz erzeugende Tränke und abführende Einläufe; unentbehrliches Werkzeug des Arztes ist neben einer Klinge zum Aderlass die Klistierspritze (um 1390)



Tierkreiszeichenmänner wie dieser aus einer englischen Handschrift von 1408 zeigen den mittelalterlichen Ärzten, wann sie ihre Patienten behandeln dürfen: So gilt es als ungünstig, den Kopf zu operieren, wenn der Mond im Zeichen des Widders steht

Herzleid und Liebesglück

Die Liebe ist seit dem Hochmittelalter ein Spiel aus Blicken, Gedichten, heimlichen Gesten, flüchtigen Berührungen. Denn die körperliche Vereinigung von Mann und Frau hat die Kirche mit vielfältigen Verboten belegt. Nur in der Ehe ist sie erlaubt – und nur, um Kinder zu zeugen □



Die Qualen der Liebe zeigt Meister Caspar von Regensburg auf diesem Holzschnitt. Solange seine Angebetete den flehenden Jüngling nicht erhört, wird sein Herz wie mit Dolchen, Haken, Lanzen, Pressen, Sägen oder Mausefallen gemartert





»Minnesklaven« heißen jene Männer, die zum Opfer ihrer Gefühle werden – und ihrer Angebeteten. Dieser Verehrer will nachts zu einer Frau gelangen, doch zieht sie ihn nur halb zu sich hinauf: Der Liebende wird bei Tageslicht zum Gespött der Nachbarn. Die Szene ist bei Illustratoren beliebt, um vor der »Weiberlist« zu warnen



Der grüne Vorhang symbolisiert jene Körperöffnung, die der Maler nicht darstellen darf, züchtig sind die beiden Eheleute unter einer Decke verborgen. Die Miniatur steht in einem französischen Hygiene-Ratgeber am Anfang eines Kapitels über den richtigen Beischlaf (um 1285)



AMBROGIO LORENZETTI: »ALLEGORIE DER GUTEN REGIERUNG«, 1340
Die Sieneser Stadtherren erteilen Lorenzetti den Auftrag, das Rathaus mit Fresken zu schmücken: Sinnbildern für das Wirken guter und schlechter Politik. Teil dieser Reihe ist auch ein großes Panorama Sienas – die wohl erste Ansicht einer tatsächlich bestehenden Stadt Europas. Präzise stellt Lorenzetti das Treiben auf dem Marktplatz dar, malt den schwarz-weißen Turm des Doms (im Bild links oben) und die gotischen Paläste der führenden Familien

SIENA

KAPITALE EINER NEUEN KUNST



Im späten 13. Jahrhundert kommt es unter den Malern Italiens zu einer Revolution ihrer Weltsicht. Einer der Hauptorte dieser Umwälzung ist Siena. Denn in der toskanischen Handelsmetropole lösen sich die Meister von den Traditionen der bis dahin prägenden byzantinischen Ikonen. Sie schaffen unter anderem gewaltige Marienbildnisse, die Mutter und Kind so menschlich zeigen wie nie zuvor. Und geben erstmals Städte und Landschaften detailliert wieder VON CHRISTOPH KUCKLICK



AMBROGIO LORENZETTI: »ALLEGORIE DER GUTEN REGIERUNG«, 1340

In seiner Fortsetzung des Panoramas porträtiert Lorenzetti die Umgebung Sienas, in der dank kluger Politik Wohlstand herrscht: Alles ist gut geordnet, eine reiche Wein- und Getreideernte wird eingebracht

So wurde noch nie ein Gemälde gefeiert, so wird niemals wieder eines verehrt werden. Es ist Mittwoch, der 9. Juni 1311, der Tag vor Fronleichnam, und die Bürger Sienas drängen sich in die schmalen Gassen ihrer Stadt, um das Bild – gewaltiger und gewagter als alle zuvor – von der Werkstatt des Malers in den Dom zu begleiten.

Doch einigen, die das Madonnengemälde erblicken, als es aus den hohen Atelierräumen an der südwestlichen Stadtmauer gewuchtet wird, dürfte es nicht nur dank seiner Pracht den Atem verschlagen – denn der Maler, dieser freche Mensch, hat seinen Namen in goldenen Lettern zu Füßen der Himmelskönigin Maria gesetzt, neben den von Siena: „Oh, heilige Mutter Gottes, mögest du Siena Frieden schenken und dem Duccio ein langes Leben, da er dich so gemalt hat."

Eine Ungeheuerlichkeit, müssen manche denken, eine Anmaßung ohne Vorbild.

Pikant, dürften andere urteilen, aber offensichtlich hat Duccio di Buoninsegna sich diese Unverschämtheit absegnen lassen von höchster Stelle: Schließlich zeigt die Miene des Bischofs von Siena, der den Festumzug anführt, keinerlei Anzeichen von Ärger.

Der Kirchenfürst hat vielmehr sogar die Priester der Kathedrale, dazu alle Nonnen, Mönche, Schwestern und Brüder der Stadt herbeibefohlen, damit sie der gemalten Maria huldigen – immerhin rund 900 von ihnen leben in Siena.



Die Geschäfte und Kontore bleiben zur Feier des Tages geschlossen; eine der großen und bedeutenden italienischen Städte gibt sich und ihren 50 000 Bewohnern frei.

Den Marsch begleiten Trompeter, Schalmeien- und Kastagnettenspieler – der Eintrag über ihren schmalen Lohn ist bis heute in den Rechnungsbüchern der Stadt erhalten.

Hinter dem Bischof, den Domherren, den Priestern, Mönchen und Nonnen schreiten die *nove*, die neun gewählten Gouverneure der Stadt. Ihnen schließen sich die Funktionäre der Macht an, Notare, Richter und Beamte. Dann folgen die angesehenen, wohlhabenden Bürgerfamilien, aus deren Mitte die Mitglieder der Stadtregierung stammen.

Wahrscheinlich ziehen nach ihnen die vornehmen *magnati* durch die Gassen, die reichsten und streitlustigsten Familien Sienas. Sie bewohnen die prächtigsten *palazzi* der Stadt, besitzen große Güter auf dem Land und dominieren Handel und Bankwesen.

Dahinter marschieren die Handwerker, Goldschmiede, Metzger, Tuchmacher, alles andere als mittellos, aber doch weit entfernt vom Gewisper der Wichtigen.

Schließlich die Frauen und Kinder, hinter denen der Zug sich dann nach und nach ausfächert im Gewoge der Armen und Almosenempfänger, die gut ein Viertel der Bevölkerung stellen.

Sie alle eint an diesem Tag das tröstende Angesicht der Madonna, die in der milden Junisonne riesenhaft durch die Gassen schwebt, eine Verheißung groß wie der Himmel: Fast viereinhalb Meter breit ist die „Maestà" von Duccio di Buoninsegna und mehr als zwei Meter hoch, wuchtiger als jedes Altarbild zuvor und größer als viele Häuserfronten hier.

Zudem sind beide Seiten bemalt, die hintere mit einer nie gesehenen Fülle an Bibelszenen, die vordere mit dem gebenedeiten Hofstaat der Gottesmutter: 30 Engel und Heilige vor nichts als purem Gold.

Das Gemälde gleißt, als würde nicht die Sonne, sondern Maria selbst ihr Licht in diese Welt gießen. Nicht wenige Gläubige fallen auf die Knie, als der himmlische Schein über ihnen lodert, und schlagen ergriffen das Kreuz.

Die Prozession führt in einer Schleife durch die Stadt, über den Campo, den großen Platz, vorbei am Palazzo Pubblico, einem der prächtigsten Rathäuser Italiens, das erst kürzlich nach mehr als zehn Jahren Bauzeit fertiggestellt worden ist. Dann zurück die Via Galgaria entlang, wo aus den hohen Fenstern ihrer Stadtpaläste die Frauen der Magnati herabstaunen, und schließlich zum blendend weißen Dom, den dunkle Marmorbänder einfassen wie ein Juwel.

Wie aber die Handwerker die kolossale Madonna auf einem Karren über die unbefestigten Gassen stemmen, wo doch schon eine schweißnasse Hand das Blattgold von Rahmen und Bild lösen kann, ist unbekannt. Auch wo sich Duccio einreiht, wissen wir nicht.

Als Jesu Mutter endlich ins Dunkel des prächtigen Doms eintaucht, geschieht dort das eigentliche Wunder – eines, das wir heute nicht mehr ermessen können: Denn nicht für die Sonne und nicht für das Kunstlicht von Museen ist die „Maestà" geschaffen, sondern für das tanzende Licht aus Hunderten Kerzen.

Es bricht sich in den winzigen eingeritzten Ornamenten der Heiligenscheine, in den Goldbordüren der faltenreichen Gewänder, in den Kanten des goldenen Rahmens. Das Bild funkelt, sprüht wie aus unzähligen Engelsaugen, es atmet Licht. Und macht so anschaulich, was niemand bezweifelt und doch jeder ersehnt: Maria ist gegenwärtig, Gott ist gegenwärtig. Hier und jetzt. In Siena. Im Jahre des Herrn 1311.

Es ist ein vielfacher Triumph. Des Duccio natürlich, der mit der „Maestà" den Gipfel seines Schaffens erklimmt. Und von Siena, das mit dem enormen Altarbild noch ein-

mal Florenz auszustechen vermag, die größere, reichere Konkurrentin. Ein Sieg ist es auch für die neuen Glaubensideale der Bettelorden, vor allem der Franziskaner und Dominikaner, die dem Christentum ein menschlicheres Antlitz verleihen – und damit der Malerei.

Und es ist ein Beginn: In Duccios Epoche nimmt die Malerei des Westens ihren Ausgang, nicht allein von ihm geprägt, aber maßgeblich von ihm. Die byzantinische Ikonentradition wird in Norditalien mit einem frischeren Geist übermalt, und Duccio verleiht diesem neuen Blick eine Zartheit und einen Eigensinn wie kaum ein anderer.

Seine Zeit beginnt irgendwann um 1255, wann genau er geboren wird, ist nicht überliefert. Doch im Jahr 1278 bemalt er für das Sieneser Schatzamt zwölf Dokumentenkisten, er ist also volljährig und ein etablierter Maler: Im Rechnungsbuch ist notiert, dass „Duccio pictori" – Duccio, der Maler – dafür seinen Lohn erhalten hat.

Aber Kisten verzieren? Es ist dies alles andere als unwürdige Arbeit, bis weit in die Renaissance hinein sind auch die berühmtesten Maler vielseitige Handwerker, die Truhen dekorieren, Buchdeckel, Geschirr, Fahnen, Schilde und – besonders lukrativ – jene Baldachine, die Könige oder Fürsten bei ihren Besuchen in Siena beschirmen.

Ob Duccios Vater als Maler arbeitet, woher seine Mutter stammt, wissen wir nicht. Wichtiger als die Herkunft ist die Welt, in die er hineinwächst: in die große Ära Sienas, ohne die die Malerei des späten Mittelalters blasser geblieben wäre, in eine Epoche voller Um- und Aufbrüche.

Die Stadt, strategisch günstig gelegen an der Via Francigena, die Rom mit Oberitalien und Frankreich verbindet, flirrt vor Gier und Abenteuerlust. Sienas Kaufleute schwärmen bereits im frühen 13. Jahrhundert aus, um einen beschwerlichen, aber lukrativen Ringhandel zu organisieren: Sie kaufen in Venedig Gewürze und Luxusgüter aus dem Orient, schaffen sie über die Alpen zu den Messen in der französischen Champagne, wo sie Wolle und Stoffe erwerben, die sie in der Heimatstadt verarbeiten und dann in den Mittelmeerraum liefern. Mit den Erlösen kaufen sie in Venedig anschließend wieder neue Waren ein.

Bald begreifen die Weitgereisten, dass ihre einträglichste Ware das Geld selbst ist, das in immer größeren Mengen zu zirkulieren beginnt und Europas Wirtschaftsaufschwung speist. Und so gründen Sienesen Handelsniederlassungen in Venedig, Paris, London, stellen Wechsel aus, finanzieren Könige und Päpste und errichten in ihrer Heimatstadt grandiose Paläste – die Stammsitze der Bonsignori, der Salimbeni, der Piccolomini, der Tolomei, deren Namen in ganz Europa Staunen auslösen.

Den ungeheuren Wohlstand, den Siena erlangt, investieren die Stadtherren in Krieg. Und in Kunst.

Die Metropole verstrickt sich wie fast alle Orte Oberitaliens zu dieser Zeit ohne Unterlass in Scharmützel in der Nachbarschaft, unternimmt Eroberungszüge und versucht beständig, ihren Einflussbereich zu vergrößern – unter anderem, um den lebenswichtigen Nachschub an Getreide zu sichern. Deshalb auch greift Siena immer wieder nach der fruchtbaren Region Maremma etwas weiter im Süden, die rund 80 000 Menschen ernähren kann.

Ein stehendes Heer aber gibt es nicht, für jeden Kriegszug müssen die Bürger selber zu den Waffen greifen, häufig widerwillig. Mehr als einen Radius von etwa 30 Kilometer überwiegend hügeligen Landes um die Stadt, *contado* genannt, beherrscht Siena jedoch nie – auch bedeutende Städte sind im Mittelalter nicht viel mehr als muskulöse Dörfer.

Die Kunst hat dennoch die Größe Sienas zu feiern. Und die Frömmigkeit der Republik. Die Regierung gibt gewaltige Summen aus für die Verschönerung der Stadt und für jene Gemälde, in denen Siena sich ein Bild von sich selbst erschafft.

Es beginnt in einem Wundermoment im Jahr 1260. Als kleiner Junge wird Duccio die Erregung in der Gefahr gespürt haben. Im Osten, vor den Toren, lagert das weit überlegene Heer der Florentiner, die Unabhängigkeit Sienas scheint schon verloren.

Da zieht – wie in der Prozession rund 50 Jahre später zu Ehren von Duccios „Maestà" – das Volk in den Dom, und der Bischof beschwört die Gottesmutter: Möge sie die Stadt „aus den Händen dieser treulosen Florentiner Hunde" befreien!

Und tatsächlich. Die Heilige, die gute Mutter, erhört die Gebete, niemand begreift wie, aber die Sienesen siegen in der Schlacht und widmen ihre Stadt voller Inbrunst der Jungfrau: „Civitas Virginis".

Der Marienkult, der ganz Europa erfasst hat – in Siena wird er fortan auf die Spitze getrieben. Auch in Form immer neuer, prächtigerer Madonnenbilder. Innerhalb von kaum 20 Jahren wird sich deren Größe vervierfachen.

Den ersten Höhepunkt setzt, ausgerechnet, ein Florentiner. Der Künstler Coppo di Marcovaldo gerät vermutlich bei den Kämpfen in Gefangenschaft und darf sich die Freiheit ermalen – mit einer Madonna, die Duccio früh geprägt haben muss.

Denn Coppo führt Maria zwar als thronende Herrscherin aus, als Majestas, aber sie erhält zugleich nach Manier der östlichen Hodegetria, der Wegweiserin, ein weiches Antlitz, eine zarte Mütterlichkeit, die ebenso dem Kind wie dem Betrachter zu gelten scheint.

Der Florentiner wirft zudem Marias Mantel in bewegte Falten und schiebt dem Kind ein Tuch unter – auch um das Problem zu kaschieren, das sich ergibt, wenn ein Kind auf dem Schoß sitzen und dennoch dem Gesicht der Mutter nahe sein soll.

Ein Fanal. Die Sieneser Maler horchen auf, Guido da Siena und der namenlose Meister von San Bernardino übernehmen die neue Bildform und schaffen exquisite, aber noch recht förmliche Madonnen.

Aus Frankreich bringen Händler Miniaturen und illuminierte Manuskripte herbei im gotischen Stil, mit schlankeren Figuren in weich fallenden Gewändern, wie man sie in Italien noch nicht kennt.

Und für Sienas Dom erschafft Niccolò Pisano eine Kanzel aus Marmor, deren Reliefiguren zu leben scheinen.

Es müssen Duccio die Augen übergehen: Was für eine Zeit, Maler zu werden!

In ganz Italien wird nun mehr gemalt als je zuvor, der Reichtum der Städte und die neuen Bettelorden sorgen dafür, dass überall Kirchen entstehen, die dekoriert werden müssen.

Bereits die erste Arbeit, die man Duccio zuschreiben kann, zeigt eine berührende Lebendigkeit – soweit sich das sagen lässt bei Madonnenbildern, die doch das Heilige in die Welt bringen wollen und dem Betrachter Ehrfurcht einflößen sollen.

Die „Crevole-Madonna", die Duccio um 1280 für eine Kirche nahe Siena malt, hält einen Jesus mit durchsichtigem Kleidchen auf dem Arm – als einer der Ersten seit der Antike wagt der Künstler wieder Transparenz. Duccios makellose Technik erlaubt ihm einen kühnen Blick auf Gottes Sohn: Durch den luftigen Stoff schimmert ein dicklicher Kinderkörper, nicht ein geschrumpfter Mannesleib wie bislang üblich.

Nein, dieser Jesus ist kein *puer senex*, kein gealterter Knabe, wie die Tradition ihn fordert, sondern ein paradoxes Pummelchen – der höchste Gott als schutzbedürftiges Kind.

Nur der fast kahle Vorderkopf verrät, der ikonografischen Symbolik entsprechend, dass in diesem Jungen ein Weiser, ein Weltenretter steckt.

Tröstend hebt er den Arm und berührt Maria am Schleier, eine ungewöhnlich intime Geste, die allerdings das Wissen um den künftigen Schrecken bereits enthält: Der Schleier der Mutter, nach dem die Hand des Kindes greift, glüht purpurrot, ein Fingerzeig auf die spätere Passion des Sohnes.

So viel Spannung, so viel inniges Drama haben Madonnentafeln bis dahin nicht entfaltet. Zugleich hält sich Duccio eng genug an die tradierten Ikonenformeln, um den Erwartungen zu entsprechen.

Die „Revolution des Bildes", wie ein Kunsthistoriker die Erhebung der zärtlichen Mutter zum Altarbild in Duccios Zeit später nennen wird, vollzieht sich in kleinen Sprüngen, Bild für Bild, im ständigen Ringen von Bewahrung und Neuerung.

Wie viele Gemälde Duccio in diesen Jahren fertigstellt, ist nicht zu ermitteln. Nur die „Maestà" wird seinen Namen tragen, nur ein anderes Werk ist ihm zweifelsfrei zuzuordnen, bis zu neun weitere mit einiger Sicherheit. Das ist bereits eine stattliche Zahl, denn schätzungsweise bloß ein bis zwei Prozent aller Werke des 13. Jahrhunderts sind noch erhalten. Und es wurde nicht wenig produziert.

In Siena sind zu Duccios Zeit 60 bis 80 Maler Mitglied ihrer Gilde, eine erstaunlich große Gemeinschaft. Die meisten arbeiten in San Donato und Sant'Egidio, 500 Meter nördlich von Dom und Campo gelegen, in Werkstätten, die sich zu den Gassen, zum Licht öffnen.

Man kennt sich, besucht einander, tratscht – jeder technische Fortschritt, jeder perspektivische Kniff spricht sich rasch herum. Zumal die Maler sich zeitweise gegenseitig anheuern, um bei größeren Projekten auszuhelfen.

Die Gilde regelt das Leben der Maler mit strenger Hand. An mindestens 75 Festtagen im Jahr hat die Arbeit zu ruhen, was etwa 240 Arbeitstage lässt. Wer vertragswidrig hochwertige Farben durch billige ersetzt oder Blattsilber durch Zinn, muss hohe Geldstrafen zahlen. Als noch schlimmeres Vergehen gilt das Abwerben von Assistenten. Sie sind unerlässlich.

Denn Malen ist ein unfassbar mühsames Gewerbe. Das beginnt mit dem Malgrund. Für Holzpaneel und Rahmen heuert der Künstler einen Schreiner an, oder der Auftraggeber liefert ein fertiges Paneel.

In der Toskana werden fast ausschließlich Bohlen aus Pappelholz verwendet, weil geeignetere Baumarten dort wegen der Entwaldung nicht mehr vorhanden sind. Pappel aber ist ein miserables, weiches Holz, das sich leicht verzieht, schnell gewachsen, voller Astlöcher und Schwachstellen.

Die Handwerker setzen mehrere Bretter aneinander und verstärken das Paneel mit Verstrebungen auf der Rückseite. Anschließend verwenden die Maler und deren Gehilfen große Mühe darauf, die raue Oberfläche zu glätten.

In monatelanger Arbeit rühren sie allerlei Sorten Gips und Leim an. Sie kochen Schaf- und Ziegenhäute aus, bis der Leim klar wird wie Gelatine – in mehreren Schichten wird er aufgetragen, um die Saugkraft des Holzes zu reduzieren.

Ein mittelalterliches Handbuch für Maler beschreibt diese Lagen als eine Art Vorspeise für das Holz: So bekomme es Appetit auf mehr, auf Leim und Gips.

Fein gewebte, in Leim getränkte Stücke aus Leinenstoff bereiten die ebene Fläche zunächst auf die Grundierung vor.

Den *gesso grosso*, den groben Gips, den Untergrund aller mittelalterlichen Tafelbilder, brennen die Meister im Ofen, mahlen ihn, vermischen ihn mit Leim zu einer dicken Paste und tragen ihn mit einem Spachtel Zentimeter für Zentimeter auf das Holzpaneel auf – um ihn anschließend möglichst eben wieder abzuschaben. Das kann bei großen Bildern mehrere Tage dauern.



Und ist doch nur die Vorbereitung für den *gesso sottile*, den feinen Gips. Er wird einen Monat lang in Wasser gelöscht, in Laiben getrocknet, wieder gewässert, in Tüchern ausgewrungen, in Scheiben geschnitten, mit Leim vermengt und geknetet, schließlich über einem Wasserbad warm gehalten, was eine eigene Kunst ist: Er darf auf keinen Fall zu heiß werden und Schaumbläschen werfen, die beim Trocknen auf dem Paneel winzige Krater reißen würden.

Mindestens acht Lagen des warmen Gesso sottile muss der versierte Handwerker kurz hintereinander auftragen, notfalls bis tief in die Nacht – und auch diesen Gips anschließend schleifen, bis der Grund makellos glatt ist.

Man prüfe dies, rät das Handbuch, indem man Kohlenstaub über die weiße Oberfläche bläst: Wo dieser sich absetzt, ist der Schliff noch unsauber.

Denn nur die geschmeidigste Oberfläche hält das Blattgold. Das wird zwischen Lagen von Pergament aus Goldstückchen gehämmert, bevorzugt aus der vergleichsweise reinen, 24-karätigen Florentiner Goldmünze, die man überall in Europa als wertstabiles Zahlungsmittel schätzt.

Erschwert wird die Arbeit durch zwei Faktoren, die moderne Künstler kaum als Hemmnis wahrnehmen würden: Wetter und Jahreszeit. Das Vergolden gelingt am besten in den feuchten, regnerischen Wintermonaten, die Grundierung aber bei trockenem Wetter. Noch vertrackter ist: Im Sommer haben die Künstler zwar länger Tageslicht, aber die Tempera-Farbe, basierend auf Eigelb, Öl und Wasser, trocknet so schnell, dass sie noch gehetzter arbeiten müssen.

Und doch: Nicht grundieren, nicht hämmern, nicht köcheln und nicht schleifen ist die größte Mühsal – sondern das Extrahieren der Farbpigmente. In Florenz und Siena werden etliche als Pulver verkauft, andere aber müssen die Künstler eigenhändig herstellen.

Ultramarin etwa, die schönste und kostbarste Farbe, teurer als Gold, wird aus dem Halbedelstein Lapislazuli gewonnen, dessen einzige Quelle Minen im heutigen Afghanistan sind. Was den Namen erklärt: *azzurro oltremarino*, Blau von jenseits des Meeres.

Der Lapislazuli wird in einem Bronzemörser zerstoßen, dann zu Pulver zermahlen – aber Vorsicht, nicht zu fein, sonst geht der violette Unterton verloren –, in eine Mischung aus Bienenwachs, Pinienharz und Mastix geknetet, die wochenlang täglich gewalkt wird, um daraus endlich in einer alkalischen Lösung aus Potasche die Pigmente auszuwaschen, die sich anschließend absetzen.

Oder das Zinnober: Erhitze Quecksilber und Schwefel in einer Retorte. Aus dem Dampf schlägt sich an einer kalten Oberfläche der rote Farbstoff nieder, der allerdings noch geduldig zu zermahlen ist.

Aber wie nachttief dann Marias ultramarine Robe schimmert! Und wie kraftvoll die siedendroten Gewänder der Heiligen leuchten, wie in tausend Feuern! Die Mühsal der Farbenmacher erhält göttlichen Lohn.

Für solche Schönheit muss eine Werkstatt die Arbeit streng teilen: Einige der Männer applizieren nichts als Gesso, andere polieren nur das Gold, wieder andere sind Spezialisten für Architektur oder Figuren.



DUCCIO DI BUONINSEGNA: »MAESTÀ«, 1311
Die Regierenden Sienas verlangen von dem berühmten Maler ein Altarbild für den Dom, das alle anderen Mariendarstellungen übertreffen soll. Der Künstler schafft ein viereinhalb Meter breites Werk, in dessen Zentrum die Muttergottes mit ihrem Sohn auf dem Schoß inmitten einer Schar von Engeln und Heiligen thront. Vor allem aber löst sich Duccio von der monumentalen Starrheit der byzantinischen Ikonenmalerei und stellt die Protagonisten natürlicher dar als seine Vorgänger

Wie viele Lehrlinge und wie viele Assistenten Duccio beschäftigt, ist nicht bekannt. Aber drei seiner sechs Söhne werden Maler: Ambrogio, Galgano, Giorgio. Vereinzelt könnten auch Frauen das Handwerk erlernt haben, Duccios einzige Tochter aber, Margherita, gehört nicht dazu.

Duccio hat seine Werkstatt fest im Griff. Sonst wären ihm seine großen Meisterwerke nicht gelungen. Und Auftraggeber und Publikum wissen sehr genau, welcher Maler über ein gutes Atelier verfügt. Die Gilde spricht offen von den „Begabtesten und Weisesten" unter ihnen, und die Patrone in Italien reißen sich um die Berühmtesten.

Im Jahr 1285 erreicht Duccio ein Auftrag aus Florenz: eine Ehre besonderer Art, schließlich herrscht in der Stadt am Arno kein Mangel an brillanten Malern.

Aber so lebhaft wie Duccio versteht eben kein anderer mit der Madonna umzugehen – und so ist es kein Wunder, dass Marien-Anhänger aus Florenz, den Sieneser Maler auswählen, ihre Kapelle in der noch nicht fertiggestellten Dominikanerkirche Santa Maria Novella zu schmücken.

Die Laienbruderschaft der Laudisten ist eine Gemeinschaft der Verzückten. Jeden Abend singen sie im Kerzenlicht vor der Madonna ihre *laudesi*, Lobgesänge zu Ehren Marias, etwa „Stabat mater dolorosa" – es stand die Mutter schmerzerfüllt.

An einem Sonntag im Monat ziehen sie während der Messe singend durch die Kirche, jeder Laienbruder trägt eine Kerze vor



DUCCIO: »MAESTÀ«, VORDERSEITE
Etwa 200 Jahre lang schmückt die »Maestà« (hier eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands) den Hochaltar des Sieneser Doms. Doch 1506 wird der Altar in die Apsis am Kopf des Kirchenschiffes verlegt, Duccios Bild zunächst an eine Wand gehängt, im 18. Jahrhundert dann in Einzelteile zersägt; zudem trennt man Vorder- und Rückseite voneinander



DUCCIO »MAESTÀ«, RÜCKSEITE, 1311
Während die großformatige Vorderseite des Werkes bei der Messe von den Gläubigen im Kirchenschiff aus der Entfernung betrachtet werden soll, blicken die auf der Rückseite des Altars in dessen Nähe versammelten Kleriker auf zahlreiche kleinere Darstellungen der Passionsgeschichte Christi – von Jesu Einzug in Jerusalem (unten links) bis zur Begegnung mit dem Auferstandenen (oben rechts), mit der Kreuzigung im Zentrum



DUCCIO DI BUONINSEGNA: »MAESTÀ«, 1311
Die Rückseite des monumentalen Altarbildes versieht Duccio mit Szenen aus der Passionsgeschichte Christi. Welche der biblischen Episoden er zu malen hat, schreibt ihm die Dombaubehörde der Stadtrepublik Siena genau vor

sich her, weshalb die Gemeinschaft viel Geld für Wachs ausgibt.

So leben die Laienbrüder – Bürger, die sich dem Orden der Dominikaner anschließen, ohne die Gelübde der Mönche und Priester abzulegen – ihre religiöse Inbrunst.

Es sind die Bettelorden, vor allem die Dominikaner und die Franziskaner, die bereits Anfang des 13. Jahrhunderts eine neue Religiosität entfacht haben. „Weder Geld noch Kleider will ich von dir, von jetzt an nenne ich nur noch einen Vater, den im Himmel!" Mit diesen Worten sagte sich Franziskus von Assisi im Jahr 1207 öffentlich von seinem wohlhabenden Vater los, gab sein Erbe auf, entledigte sich seiner Kleidung und stellte sich nackt vor die Bürger von Assisi, um fortan zu leben wie Jesus, zu leiden wie Jesus: arm, demütig und dienend.

Die Anhänger des Franziskus und des Spaniers Domingo de Guzman – Dominikus –, des anderen Radikalen des 13. Jahrhunderts, zogen bald darauf predigend durch Europa und fanden ein begeistertes Publikum: ausgerechnet in den Städten.

Denn die starren Strukturen der Kirche harmonieren nicht mehr mit einer urbanen Welt selbstbewusster Handwerker und Fernhändler, die europaweit bargeldlose Überweisungen veranlassen und internationale Kontakte pflegen; und in der die Bürger an neu gegründeten Universitäten das eigenständige Denken entdecken und die Naturphilosophie des Aristoteles.

Inmitten des materiellen und geistigen Reichtums der Städte entsteht zudem eine

neue Liebe zur Entsagung – und inmitten der vielen Zerstreuungen die Sehnsucht nach Einfachheit, tätiger Nächstenliebe und einer unmittelbaren, persönlichen Hinwendung zu Gott.

In diesem Geist entstehen die Laienbruderschaften, die zu einer der wichtigsten und mächtigsten Institutionen des späten Mittelalters heranwachsen.

Allein in Florenz werden Mitte des 14. Jahrhunderts rund 40 *confraternites* um Mitglieder konkurrieren. Einige pflegen die Selbstgeißelung, um das Leiden Christi zu teilen, andere versorgen Arme, betreiben Hospitäler, geben Almosen.

Und wieder andere werfen sich nieder vor Maria, der großen Mutter, die sie in immer prächtigeren Gemälden erhöhen.

Denn der neue Glaube braucht neue Bilder: vor allem lebensnahe, schließlich sind Franziskus und Dominikus nahezu Zeitgenossen. Und darüber hinaus emotionale Bilder, denn sie sollen nicht mehr allein Ehrfurcht bei den Gläubigen erwecken, sondern sie berühren.

Die Maler stellen sich darauf ein, ihre Bilder zeigen Jesus immer seltener als strengen Richter oder weisen Lehrer, sondern immer häufiger als menschlichen Gott: sein frühes Leben, seine Passion, sein Leiden. Und zum Trost: die liebende Mutter.

Duccio kennt die Stimmung im Volk, er weiß, was die Laudisten von ihm verlangen: ein ebenso aufsehenerregendes wie zartes Bild. Und das modernste, wirkungsvollste seiner Zeit.

Eines, mit dem die Brüder neue Mitglieder werben, mit dem sie ihre Hingabe zelebrieren können. Der Wettstreit der Bruderschaften befeuert den der Maler.

Das Schlüsselwort lautet *pulchritudo*, Schönheit. Der Vertrag in Florenz verlangt von Duccio „alles und jegliches, das zur Schönheit der besagten Tafel beiträgt".

Die frommen Brüder behalten sich gar das Recht vor, das Werk nur zu bezahlen, wenn sie es „als allerschönstes Bild" erachten, und zwar „omnia et singula", im Ganzen wie im Detail.

Und das Ganze ist gewaltig. Die Bruderschaft liefert Duccio ein Paneel von enormen Ausmaßen: viereinhalb Meter hoch und fast drei Meter breit.

Keine Madonna hat zuvor mehr Raum bekommen als diese, die später „Rucellai-Madonna" genannt wird, nach einer florentinischen Familie, in deren Kapelle das Bild im 17. Jahrhundert hängen wird.

Die Größe wirft viele Probleme auf: Wie füllt man es, ohne Maria in einen Koloss zu verwandeln? Wie verteilt man die Engel angemessen um sie herum? Wie malt man eine Madonna, die sich zugleich den Gläubigen und dem Jesuskind auf ihrem Schoß zuwenden soll?

Zwar kann sich Duccio an dem Florentiner Maler Cimabue orientieren, der zuvor ein fast ebenso großes Bild geschaffen hat, in strenger Symmetrie und meisterlicher Farbgebung, aber auch in etwas melancholischer Distanz. Duccio will ersichtlich mehr, mehr Bewegung, mehr Leben.

Sein erster Geniestreich: Er schenkt den Engeln ein klein wenig Beschäftigung. Statt bloße Rahmung zu sein, senken sie Marias Thron auf die Erde, leichthändig, aber doch deutlich zupackender als in der traditionellen Symbolik. Zum ersten Mal auch schauen sie zu Maria und dem Kind, keiner blickt, wie so oft zuvor, aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen.

Duccio ist ein GENIE *der Improvisation*

Der zweite Geniestreich: Die Mutter Gottes nimmt ihren Thronsitz in unbekannter Lockerheit ein. Und Jesus richtet sich nicht mehr auf wie ein kleiner Herrscher, sondern lümmelt eher wie ein Knabe, die Beine leicht angewinkelt, das rechte Füßchen gegen Marias Schenkel gestemmt.

Der dritte Geniestreich schließlich: der Saum von Marias Gewand, der Betrachter verzückt wie kein anderes Detail. So fließend, so raffiniert ist noch nie ein Tuch gefallen, von der Stirn der Madonna umspielt die Goldbordüre das schmale Gesicht, vereint sich, wo Jesus die Hand zum Segensgruß hebt, fädelt unter dem Sohn hervor, um in sanften Wellen zu Füßen der Heiligen auszuschwingen. Die Zeitgenossen sind begeistert, denn sie erkennen: Ein wahrer Meister hat dieses Werk vollbracht.

Aber sehen Duccios Bewunderer auch die Unstimmigkeiten? Modernen Betrachtern fallen sie sofort ins Auge, ob sie mittelalterliche stören, können wir nicht wissen. Der linke untere Engel etwa vollbringt ein anatomisches Kunststück. Er vermag mit beiden Füßen auf der vordersten Bildebene zu knien, seine rechte Hand aber, gestützt aufs Knie, hält die hintere Ecke des Throns, die sich auf der vorletzten Bildebene findet.

Und die Finger seiner anderen Hand tauchen – kaum sichtbar – am unteren Rand des Herrschersitzes auf, ohne dass eine Verbindung zum Körper des Himmelswesens auch nur vorstellbar wäre.

Solche perspektivischen Verzerrungen prägen viele mittelalterliche Bilder. Ihre Maler verschreiben sich nicht einer einzigen Perspektive, so wenig, wie es das Leben tut – oder zumindest: Duccios Leben.

DAS STECKT voller Verwerfungen. Sein Lohn für die „Rucellai-Madonna" beträgt 150 Lire. Das könnte ihn wohlhabend machen, immerhin verdient ein Schreiber im Schatzamt der Stadt nur etwa 20 Lire im Jahr.

Doch Duccios Händchen für Geld ist nicht so golden wie das für seine Madonnen. Immer wieder erhält er Strafen wegen unbezahlter Schulden. Als Kollegen bereits Landbesitz erwerben, zahlt Duccio noch Pachtverträge ab, nur eine bescheidene Haushälfte bleibt ihm am Ende.

Ein unsteter Charakter ist er, das scheint sicher, er zieht häufig um, in den acht Jahren nach dem Kraftakt der „Rucellai-Madonna" wohl viermal, ob und wohin er reist, ist unbekannt, aber über die neuesten Trends der europäischen Malerei ist er offenbar unterrichtet.

Spätere wollen in ihm sogar den ersten Bohemien sehen, den Urtypen des rebellischen Künstlers. Denn nicht nur unbeglichene Schulden tragen ihm Geldbußen ein, sondern auch eine imposante Reihe weiterer Vergehen.

Im Jahr 1280 etwa muss er die ungeheure Summe von 100 Lire zahlen – wofür, wissen wir nicht. 1285: Ausgangssperre gebrochen. 1289: Abwesenheit vom Rat des Volkes. 1302: Duccio verweigert den Militärdienst – 18 Lire, zehn Soldi. 1309 erneut 100 Lire Strafe für ein unbekanntes Delikt, vier Jahre später leiht er sich wiederum Geld.

Aber lässt sich daraus das Treiben eines leichtlebigen Bohemiens ablesen? Womöglich sagt der Strafkatalog viel mehr aus über die Stadt Siena als über Duccio.

Denn die Herrscher der Metropole, die Nove, spinnen ein feinmaschiges Netz von

Vorschriften, Gesetzen und Verhaltensmaßgaben, in dem sich viele Bürger verfangen. Nichts bleibt unreguliert in den gewundenen Gassen. So verbieten die Nove allen Bürgern außer Rittern, Richtern und Ärzten, einen Wams aus Seide zu tragen. Sie verpflichten alle, die an gepflasterten Straßen wohnen, zum wöchentlichen Kehrtag; sie verordnen den Hausbesitzern am Campo die gleichen Fensterformen mit Säulen, um das architektonische Ebenmaß des Platzes zu sichern; und den Wohlhabenden verlangen sie fast jährlich Zwangsanleihen ab, etwa um Kriege zu finanzieren.

Alles wird überwacht, erfasst, registriert. Dafür sorgen bald mehr als 900 Beamte, darunter Nachtwächter, Zöllner, Steuereintreiber, Kneipeninspektoren, Brunnenkontrolleure, Weizenprüfer.

Und alles wird besteuert, Einkommen, Verkäufe, praktisch jede Ware, darunter am einträglichsten: der Handel mit Wein, der dem Haushalt der Republik bis zu 40 000 Lire in einem Jahr einbringt.

Nichts fürchten die Stadtoberen mehr als Aufruhr, als Unordnung und Gewalt, daher setzen sie mehrere Polizeitruppen gleichzeitig ein, kaum 150 Bürger kommen auf einen Polizisten – diese Kontrolldichte ist hoch im Vergleich mit anderen Städten wie Florenz.

Zudem übertrumpfen zahlreiche Gerichte einander im Strafen. Illegal nachts Wein ausschenken – 25 Lire. Alles, was den Frieden stört – 100 Lire. Ein Kind aussetzen – milde 10 Lire, was dazu führt, dass sich in einem Jahr mehr als 300 Findlinge im Hospital Santa Maria della Scala wiederfinden.

Dieben trennt man eine Hand ab, Lügnern schneidet man die Zunge heraus, Sodomisten hängen auf dem Marktplatz.

Wie könnte Duccio diese Welt straffrei durchleben? Vielen gelingt es nicht: Von 1275 bis 1296 werden mehr als 17 000 Bürger des Staates Siena wegen Verbrechen verurteilt. Und auch bei der Verweigerung des Kriegsdienstes ist Duccio in bester Gesellschaft: In nur einem halben Jahr verzeichnet die Kommandantur 135 Männer, die sich dieser Pflicht entziehen.

Seine Mitbürger jedenfalls sehen in ihm wohl keinen Sonderling. Tölpelhaft im Umgang mit Geld – ja das ist er, aber kein Abweichler.

Würden sie ihn sonst mit wichtigen Aufgaben betrauen? Immerhin sitzt er in einer Kommission, die den Standort eines neuen Brunnens festlegen soll, eine eminent wichtige Aufgabe im wasserarmen Siena.

Und würde die Regierung ihm sonst den bedeutendsten Kunstauftrag der Stadtgeschichte geben?

Denn sie haben Duccio auserkoren, das neue Hochaltarbild für den prächtigen Dom zu malen, den Stolz der Sieneser Bürger. Elegant ziehen sich wechselweise grüne und weiße Marmorbänder um das Kirchenschiff, doch Raum für Fresken lassen sie nicht. Im Inneren steht vor dem alten Altarbild die Kanzel des Niccolò Pisano, ein Meisterwerk aus dem Jahr 1268, zudem zieren einige Bilder Seitenaltäre.

Doch nun soll ein gewaltiges Werk mit einem eigenen Bildprogramm den großen Kirchenraum krönen. Und das Wunder bewirken muss Duccio.

Obwohl die Konkurrenz härter geworden ist. In Florenz und Padua malt Giotto di Bondone, ein Genie der kühlen Raumbeherrschung, der Werke von neuer, glasklarer Ästhetik schafft – und der von vielen später als der strahlendere Stern der Epoche gesehen wird.

Auch in Duccios Heimatstadt wachsen junge Meister nach: Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti suchen den Meister zu übertreffen. Aber noch beherrscht Duccio di Buoninsegna das Feld, noch kommen Sienas Herren an ihm nicht vorbei.

Allerdings verlangen sie mehr als je zuvor. Sie wünschen ein Bild für den Hochaltar, das alle früheren Madonnentafeln aussticht, eine Maestà, wie sie noch niemand gesehen hat – ein Ereignis, eine Ungeheuerlichkeit, von der ganz Italien sprechen soll.

Und sie wollen sie schnell. Rechtzeitig vermutlich zum 50. Jubiläum der Unterwerfung Sienas unter die Herrschaft Marias. Im Jahr 1310 wäre das, es wird nicht reichen.

Anno domini MCCCVIII, die VIIII mensis octubris“, im Jahre des Herrn 1308, am neunten Tage des Monats Oktober, so beginnt der Vertrag, mit dem die Stadtherren Duccio verpflichten, das besonders große Paneel zu gestalten. Duccio gelobt, dass er „malen wird, so gut er nur kann und es versteht und Gott ihm beisteht“. Und dass er keine andere Arbeit beginnt, bis die „Maestà“ beendet ist.

Zudem muss er „daran mit eigenen Händen“ malen – was wohl heißen soll: Am Ende hat das Werk wie ein echter Duccio auszusehen. Also alle Assistenten streng an die Kandare nehmen. Sicherheitshalber lassen die Auftraggeber den Maler auf die Bibel schwören, jedes Detail in gutem Glauben und ohne Betrug auszuführen.

Wahrscheinlich zieht Duccio ein weiteres Mal um, in ein Atelier bei der Porta Stalloreggi, das groß genug ist für sein Meisterwerk und in Domnähe liegt.

Denn er muss unablässig konsultieren mit den Klerikern und den Stadtherren: Welche biblischen Szenen sollen das enorme Werk zieren, welche Heiligen begleiten Maria? Jede Entscheidung ist ein Politikum, sendet eine Botschaft an die Gläubigen. Ein Werk wie die „Maestà“ unterliegt nicht der gestalterischen Freiheit.

Zwei Jahre später – das Jubiläum ist bereits gefeiert – schaltet sich die Stadtregierung ein, um die Sache endlich zu einem Abschluss zu bringen: Das Werk solle zwar sorgfältig beendet werden, aber eben auch „so schnell wie möglich“.

Die Entlohnung jedoch wird nicht erhöht, auch die Abrechnungsmethode bleibt gleich: Für die Rückseite wird Duccio pro abgelieferte Einzelszene bezahlt, für die Front aber erhält er monatlich einen festen Lohn sowie ein zusätzliches Honorar für jeden geleisteten Arbeitstag – was vermutlich mit der immensen Größe der Bildtafel zusammenhängt, die sich nicht in einzeln kalkulierbare Abschnitte aufteilen lässt.

Wie viele Maler Duccio zusätzlich beschäftigt, um die jeweils rund 18 Quadratmeter großen Flächen auf Vorder- und Rückseite zu füllen, wissen wir nicht.

Und wir kennen auch nicht die Zahl der einsamen Stunden, die er verbracht hat, um über die Gestalt von Hauptbild, Rückseite, Altarsockel und Giebelbildern nachzusinnen und die insgesamt rund 70 verschiedenen Szenen in eine große Erzählung einzubinden.

Wie die „Maestà“ am Ende genau aussieht? Auch dies ist nicht bekannt. Im 18. Jahrhundert wird sie krude zersägt, ihre Rahmungen werden vernichtet, einige Teile später verkauft. Glücklicherweise sind nur fünf Einzelszenen und bis zu zwölf kleine Giebelbilder verloren gegangen – genug ist erhalten, um zu ermessen, wie Duccio dieses Bildmonster gebändigt hat.

Die Herren der Dombaubehörde bekommen ein Werk voller Innovationen. Die Ganzfigur der Madonna erzwingt einen ganzfigurigen Chor der Heiligen: So etwas hat es noch nicht gegeben. 20 Engel und zehn Heilige stellt Duccio der thronenden Mutter Gottes bei, die vorderen vier Schutzpatrone der Stadt knien, wie es das Protokoll bei einem Staatsbesuch verlangen würde: Maria als Königin von Siena.

Die größte Leistung aber besteht darin, dieser Unendlichkeit von Bildflächen eine Einheit aufzuzwingen, ihr einen Zusammenhang zu verleihen – konsequenter, einfallsreicher als je zuvor. Alle Szenen werden unabhängig von der jeweiligen Tageszeit von einer imaginären Sonne von schräg links beleuchtet; auf diese Weise fokussiert Duccio die Blicke der Betrachter.

Den Aposteln malt er Gewänder in unterschiedlichen Farben auf die Leiber, so lassen sie sich leichter durch die einzelnen



Szenen verfolgen; auch wahrt er die Einheit der Orte, mit Hingabe etwa stellt er den Garten Gethsemane in zwei verschiedenen Szenen gleich dar.

Im Zuge seines neuen Naturalismus lässt er den heiligen Johannes gar altern im Verlauf der Erzählung: Aus dem jugendlichen Apostel mit glattem Kinn wird in der „Beerdigung der Heiligen Jungfrau" ein junger Mann mit Bart.

Solche Details zählen. Denn die Bilder sollen auch als Bücher der Analphabeten dienen, sollen den gläubigen Laien die Heilsgeschichte vor Augen stellen.

Bilder sind weitaus mehr als nur jene Kunstobjekte, zu denen sie später degradiert werden: Sie öffnen Pforten zum Himmel, sie laden ein ins Paradies. Gott spricht sogar zu Franziskus durch ein Kruzifix, er lässt Bilder bluten oder Wunder durch sie wirken.

Moderne Forscher betrachten die „Maestà" allerdings mit anderen Augen. Sie haben Duccios Bilder mit Röntgenbildern und Infrarotaufnahmen untersucht. Sie sehen: ein Genie des Improvisierens, einen schnellen Geist, der die großen Linien kennt – und beständig im Kleinen korrigiert.

Seine Handschrift ist gut zu erkennen – mal ein kratzender Strich mit der Feder, der tief in den Gesso sottile drückt, mal ein leichter Pinselschwung –, mit der er die einzelnen Bilder vorzeichnet, die wichtigsten Personen fixiert, die Proportionen bestimmt.

Auf diese Weise entscheidet Duccio, wie das Werk im Großen auszusehen hat. Assistenten malen im Kleinen anschließend nach, füllen aus.

Zuweilen überlässt er ganze Figuren seinen Helfern, in der Szene „Heilung des Blinden" für den rückwärtigen Altarsockel fixiert der Meister zwar Jesus, die Schar der Apostel aber darf ein geringerer Maler übernehmen.

Die Stadt im Hintergrund wiederum entwirft ein dritter Maler, er zeichnet die Umrisse vor mit einem Lineal und in einer Akribie, die sich Duccio niemals abringen würde. Und als der Meister da noch ein paar Details hinzufügt, ignoriert sie der Assistent kühn: Duccios Unterzeichnungen werden niemals ausgeführt.

Zuweilen aber sucht der Maestro: nach dem richtigen Ausdruck, der geeigneten Form. Die Unterzeichnungen verraten, dass beispielsweise die Pose des eben noch blinden Mannes mehrere Versuche durchläuft; erst beugt sich der Geheilte über den Brunnen, um die Augen auszuwaschen, dann steht er gerade und schaut auf zur benachbarten Szene, in der sich Jesu Verklärung auf dem Berge vollzieht – eine Verbindung, die Duccio offenbar reizvoll erscheint. Der rechte Arm des Mannes wiederum zeigt erst nach unten, dann schrumpfen die Schultern, und die Haltung des linken Arms misslingt. So bleibt es schließlich.

Bilder dienen als BÜCHER *der Analphabeten*

Überhaupt: Das Werk ist zu groß, auch zu hastig verfertigt, um alle Fehler zu korrigieren. In der „Verkündigung" etwa blitzt unterhalb von Gabriels Flügel eine ausgedehnte rötliche Fläche hervor – jemand hat offenbar schlicht vergessen, sie zu vergolden, und sie stattdessen nur mit roter Farbe übermalt. Lässlichkeiten.

Auffällig ist allerdings, dass die Szenen im oberen Teil weniger kunstvoll und von simplerer Form gearbeitet sind sowie mehr räumliche Widersprüche aufweisen.

Wie erklären sich diese Qualitätsunterschiede der „Maestà"?

Warum verdeckt etwa in der „Verkündigung" am Altarsockel, völlig korrekt, eine Säule den Flügel des Erzengels Gabriel, bei der „Verkündigung des Todes Mariens" aber – einem Giebelbild – schwebt der Engel unbestimmt vor der Säule?

Weshalb ist die Stadt an der Straße nach Emmaus ein Chaos aus Sichtachsen, die Architektur von Samaria dagegen komplex und weitgehend stimmig?

Und wieso ist jenes Jerusalem, das Jesus als Triumphator betritt, nochmals überzeugender: die vielleicht gelungenste, lebendigste Stadtansicht jener Zeit?

Ist der Meister im Lauf der Arbeit einfach besser geworden – die „Maestà" als Malschule ganz besonderer Art? Doch dazu müsste man wissen, in welcher Reihenfolge die Szenen gefertigt sind (was unbekannt ist).

Oder sind doch etliche eher eigenständige Maler am Werk, einige besser, andere schlechter? Aber dann würden die Bilder nicht einen so geschlossenen Gesamteindruck vermitteln; zudem hätte Duccio seine Auftraggeber in beispielloser Weise geprellt – von wegen „mit eigenen Händen".

Oder hat, dritte Möglichkeit, Duccio schlicht Wichtigeres im Sinn als eine perspektivisch korrekte Darstellung? Interessieren ihn eher erzählerisch stimmige Räume als optisch korrekte?

Warum also Jesus hinter einer Säule verstecken, nur weil die Perspektive das verlangt?

Wieso den Erzengel Gabriel auf eine räumlich richtige, aber tiefe Bildebene rücken, wenn dieser Heilsbote doch im Vordergrund stehen sollte?

Weshalb sich überhaupt einer einzigen Perspektive, der zentralen gar, unterwerfen? Die optischen Theorien des Mittelalters kennen keine Perspektive ohne Betrachter, sie kennen noch nicht den neutralen Blick aus einer entkörperten, bloß mathematisch errechneten Position.

Wie flexibel Duccio die Perspektiven choreografiert, das belegt die „Versuchung Christi auf dem Tempel". Es zeigt die Vorderansicht eines achteckigen Baus mit gotischen Bögen, ersichtlich aus mehreren Blickwinkeln gemalt: leicht schräg von rechts und zugleich von vorn, um den Blick ins Innere des Tempels zu erlauben – in einen detaillierten Innenraum, wie ihn bis dahin niemand gemalt hat. Die Künstler der Renaissance werden daran anschließen und Interieurs von höchster Raffinesse bauen.

Aber die Frage nach den Gründen der Perspektivfehler verdeckt, was Duccios eigentliche Stärken sind: die zarte Lyrik seiner Figuren, die Vermenschlichung des Heiligen, die Nähe zur Erfahrungswelt der Betrachter.

Wie sehnsüchtig sich die Engel an Marias Thron schmiegen – das hat nichts mehr von

DUCCIO: »CREVOLE-MADONNA«, UM 1280
Wohl als erster italienischer Künstler zeigt Duccio hier den kindlichen Jesus, der in einer tröstenden Geste nach dem Gesicht seiner Mutter greift. Spätere Maler werden diese Gebärde häufig nachahmen

der alten Statik des Himmlischen: Diese Flügelwesen verzehren sich nach jedem Funken von Marias Licht.

Und wie hingebungsvoll jener junge Mann an Jerusalems Stadtmauer den purpurnen Mantel für Jesus ausbreitet. Und wie herzergreifend einsam schließlich Gottes Sohn, als er nach der Verurteilung abgeführt wird.

Niemand wird Duccio in der Kunst des Altarbildes jemals übertreffen. In Massa Marittima geben die Stadtväter eine Kopie für ihren Dom in Auftrag, müssen aber wegen der immensen Kosten mit einer kleineren Version vorliebnehmen. In Rom soll Giottos Werkstatt die Sieneser „Maestà" in den Schatten stellen, doch wird weder die Wucht noch die Vielschichtigkeit des Vorbilds erreicht. Duccios „Maestà" bleibt das reichste und komplexeste Altarwerk Italiens.

Die Kunstgeschichte behandelt den Meister gleichwohl schlecht. Florentinische Historiker beherrschen die spätere Deutung und schlagen Duccios „Rucellai-Madonna" aus Ahnungslosigkeit oder Boshaftigkeit sogar dem Kollegen Cimabue aus Florenz zu, erst im 20. Jahrhundert wird der Fehler korrigiert.

Der Umzug der „Maestà" am 9. Juni 1311 ist Duccios größter – und wohl letzter – Triumph. Was er danach malt, ist unbekannt. Ob er überhaupt noch malt?

Er macht weiterhin Schulden, sodass seine Kinder nach Duccios Tod im Jahr 1318 oder 1319 das Erbe vermutlich zugunsten ihrer Mutter ausschlagen. Seine Haushälfte im Stadtteil San Quirico darf die Witwe behalten.

Wo sein Grab liegt? Wir wissen es nicht. Duccio verschwindet so lautlos aus der Geschichte, wie er sie betreten hat.

Die Nove aber sorgen dafür, dass die Sieneser Malerei nicht mit ihm stirbt. Doch immer häufiger machen sie nun nicht Maria, sondern ihre Stadt und ihre Regierung zu Helden der Bilder.

Das ist ein neues Selbstbewusstsein, aber ein verständliches. Denn die Nove, die so sehr das Strafen lieben, erweisen sich als eine der stabilsten und umsichtigsten Regierungen der Zeit.

Fast 70 Jahre, von 1287 bis 1355, herrscht das Kollektiv, das fast immer aus neun Mitgliedern besteht. Nie ist die Stadt überschuldet, nie verliert sie ihre Unabhängigkeit, etliche Rebellionen übersteht sie, und die zahlreichen Hungersnöte steigern sich nie zu Katastrophen.

Es ist ein eigenwilliges Kollektiv: Die neun Gouverneure regieren nur zwei Monate lang, dann werden neue gewählt, in einem komplizierten Akt, der Betrug und den Einfluss einzelner Familien oder Gruppen mit gemeinsamen Geschäftsinteressen minimieren soll. Das ist der Kniff, mit dem Siena die Herrschenden zu beherrschen sucht: Das Kollegium besitzt nahezu unbegrenzte Macht – amtiert aber für so kurze Zeit, dass es sie nicht missbrauchen kann.

Ein Regime der wenigen bleibt es dennoch, nur rund 60 Familien stellen im Laufe der Zeit sämtliche Amtsinhaber. Die Kandidaten müssen bei ihrer Wahl mindestens 30 Jahre alt sein, Steuern zahlen, seit zehn Jahren in der Stadt leben, des Lesens mächtig sein und, wie es ein Statut festlegt, „den Händlern oder den mittleren Leuten" angehören, der *gente media*.

„Niemand wird sein ALTARBILD übertreffen"

„Mittlere" ist gelogen: Das Regime rekrutiert sich aus wohlhabenden Familien. Nur die Magnati sind ausgeschlossen, fast 80 alteingesessene Familien, die zu reich und zu mächtig sind. Man fürchtet ihre Dominanz und dass der Frieden im Staat unter ihren Rivalitäten leiden könnte. Auch Ritter, Ärzte, Notare und Richter, die in Siena hohen gesellschaftlichen Status besitzen, sind von der Wahl ausgeschlossen.

Die Nove dürfen während ihrer zweimonatigen Amtszeit das Rathaus nur zu ausgewählten Anlässen und in Notsituationen verlassen und haben keinen Kontakt zu ihren Familien. Sie übernachten im Rathaus, werden von eigenen Köchen verpflegt, von Barbieren geschoren und feiern die Messe in einer eigenen Kapelle.

Alle Anfragen der Bürger müssen sie innerhalb von fünf Tagen beantworten. Und noch zehn Jahre nach einer Amtszeit dürfen sie nicht der Folter unterzogen werden.

Viel Zeit nehmen sich die Nove für die Kunst. Aber zunehmend hat sie der Repräsentation der Stadt zu dienen. So verlangt das neu errichtete Rathaus nach Dekoration. Und dafür werden jene jungen Sieneser Maler sorgen, die von den Werken des großen Duccio gelernt haben.

Noch zu Lebzeiten des Meisters engagieren die Herren der Stadt Simone Martini, wahrscheinlich ein Schüler Duccios, damit er ihnen eine weitere „Maestà" an eine Wand im Rathaus male. Der Künstler folgt in vielem seinem Vorbild, doch ein paar bezaubernde Neuerungen erlaubt er sich – einen geschwungenen Baldachin etwa, der dem Raum Tiefe verleiht; die Thronarchitektur wirkt zudem zierlicher. Und mehr noch als Duccio liebt Martini Lichteffekte, die er auf unkonventionelle Weise verstärkt, indem er vergoldete Metallplättchen, bemalte Reliefstücke oder gefärbtes Glas einsetzt.

Über Martinis Leben ist so gut wie nichts bekannt, nur, dass er viel unterwegs ist: in Assisi, Pisa, Orvieto, und vermutlich sitzt ihm in Neapel König Robert Modell, später zieht der Künstler nach Avignon, in die Residenzstadt des Papstes, wo er 1344 stirbt.

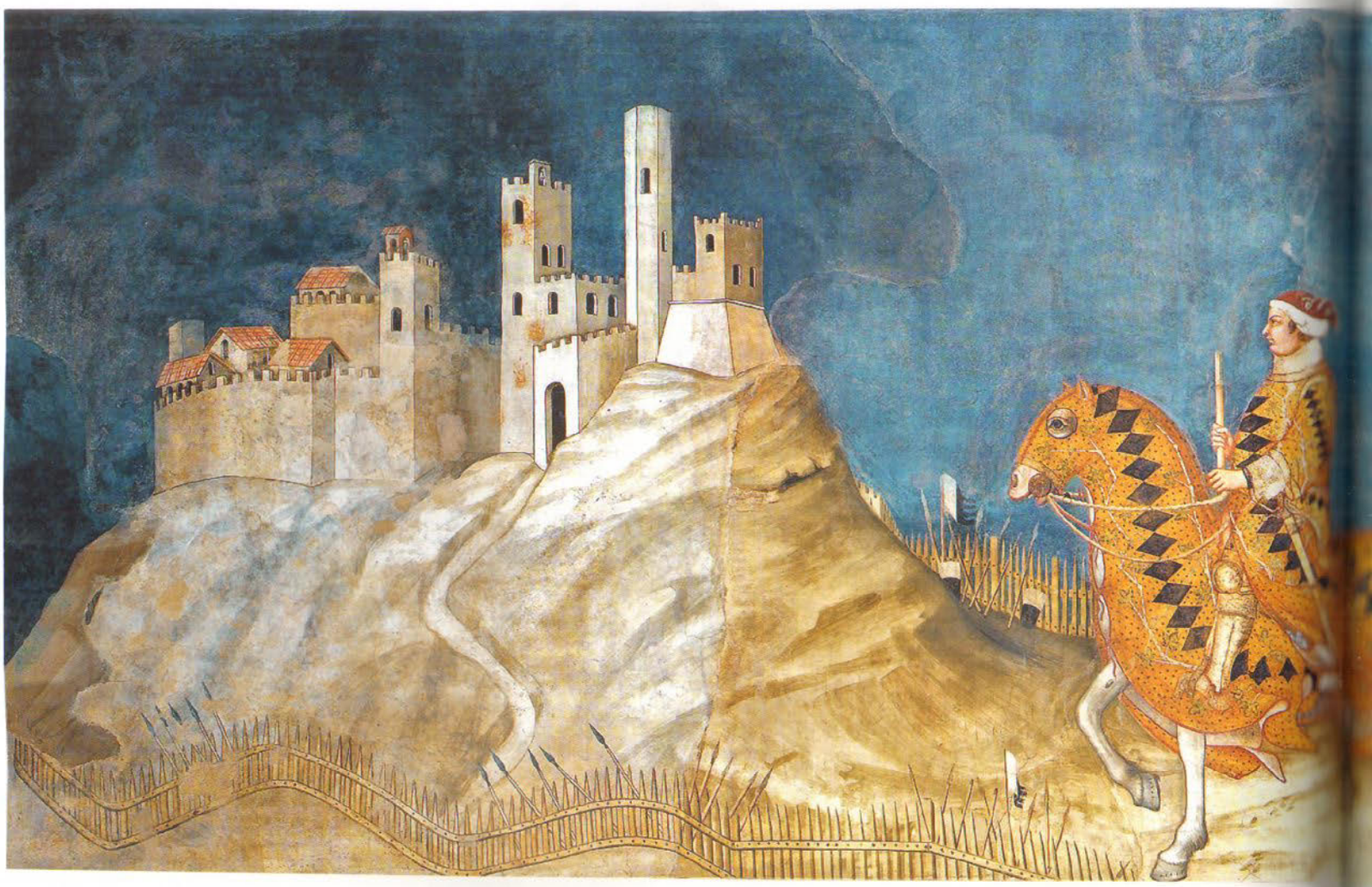
Seine Malerei bleibt ganz im religiösen Kosmos, aber bedeutsamer für Siena – und vielleicht für die Geschichte der Kunst – wird er mit der großen Ausnahme: einem reitenden Kriegshelden namens Guidoriccio da Fogliano, den er auf einem Fresko im Rathaus porträtiert inmitten einer kargen, weiten Berglandschaft.

Ein solches Panorama ist noch nie gemalt worden, da eine so profane Szenerie bis dahin nicht bildwürdig erschien. Es ist, als öffne der Maler die Tür und bitte die Welt in die Kunst.

Radikaler noch und eigensinniger geht Ambrogio Lorenzetti zu Werke, möglicherweise ein weiterer Schüler Duccios. Seine Bilder sind höchst ungewöhnlich, etwa jene „Madonna del Latte", die Jesus die Brust

DUCCIO: »RUCELLAI-MADONNA«, UM 1285
Durch die natürliche Pose der Engel, die lockere Haltung der Mutter Gottes und des Jesuskindes sowie den fließenden Fall des Gewandes, das Maria trägt, gibt Duccio diesem Madonnenbild eine nie dagewesene Lebendigkeit





gibt. Oder die architektonisch verblüffende „Darbringung im Tempel", die sich ganz nah an die Zentralperspektive tastet. Und doch: Nebenarbeiten.

Denn Lorenzetti wagt mehr. Es ist das Jahr 1345, als er den Auftrag erhält, für Siena den Erdkreis im Ganzen zu fassen.

Ein neues Bild der neuen, sich rasch verändernden Welt: Der Papst residiert in Avignon, Händler beginnen für ihre Rechnungen arabische Ziffern zu verwenden, in den Stadttürmen drehen sich erste mechanische Uhren, Brillen verbreiten sich, Dante Alighieri hat die Poesie wiederbelebt. Und in Venedig kann man die Berichte eines gewissen Marco Polo von dessen Reisen in den Fernen Osten lesen. Dass ihm über die Handelswege aus Asien bereits der Schwarze Tod folgt, ahnt niemand.

So baut Lorenzetti eine Installation, die den Namen „Mappamondo" erhält. Er bemalt dafür ein rundes Tableau, fast fünf Meter im Durchmesser, das drehbar an der Wand hängt. Die *mappa* zeigt vermutlich den gesamten Erdenkreis, und es dürfte den Herren Sienas durchaus gefallen, dass sie die Erde in ihrem Rathaus beherbergen.

Wie Lorenzettis Welt aussieht? Wir wissen es nicht. Das Wunderwerk ist verschwunden. Aber nicht sein Geist.

Denn wenige Jahre zuvor, im Jahr 1337, haben die Nove dem klugen Maler schon einmal den Auftrag erteilt, einen Saal im Rathaus zu schmücken. Ihr Wunsch: Lorenzetti möge eine Allegorie auf die gute Regierung malen – und im Kontrast die grässlichen Auswirkungen einer schlechten.

Die Gouverneure stellen ihm einen ungeheuren Raum zur Verfügung, drei Wände in ihrem Sitzungssaal, rund 35 Meter mal drei Meter Bildfläche. Lorenzetti füllt sie mit gleich vier Weltpremieren.

Zum einen malt er ein gewaltiges Panorama, die anmutige Umgebung Sienas: Nie zuvor war eine Landschaft der einzige Gegenstand eines Bildes.

Zudem liefert er eine einzigartige Stadtansicht – auch dafür gab es nur kleine Vorarbeiten bei Duccio und einigen anderen.

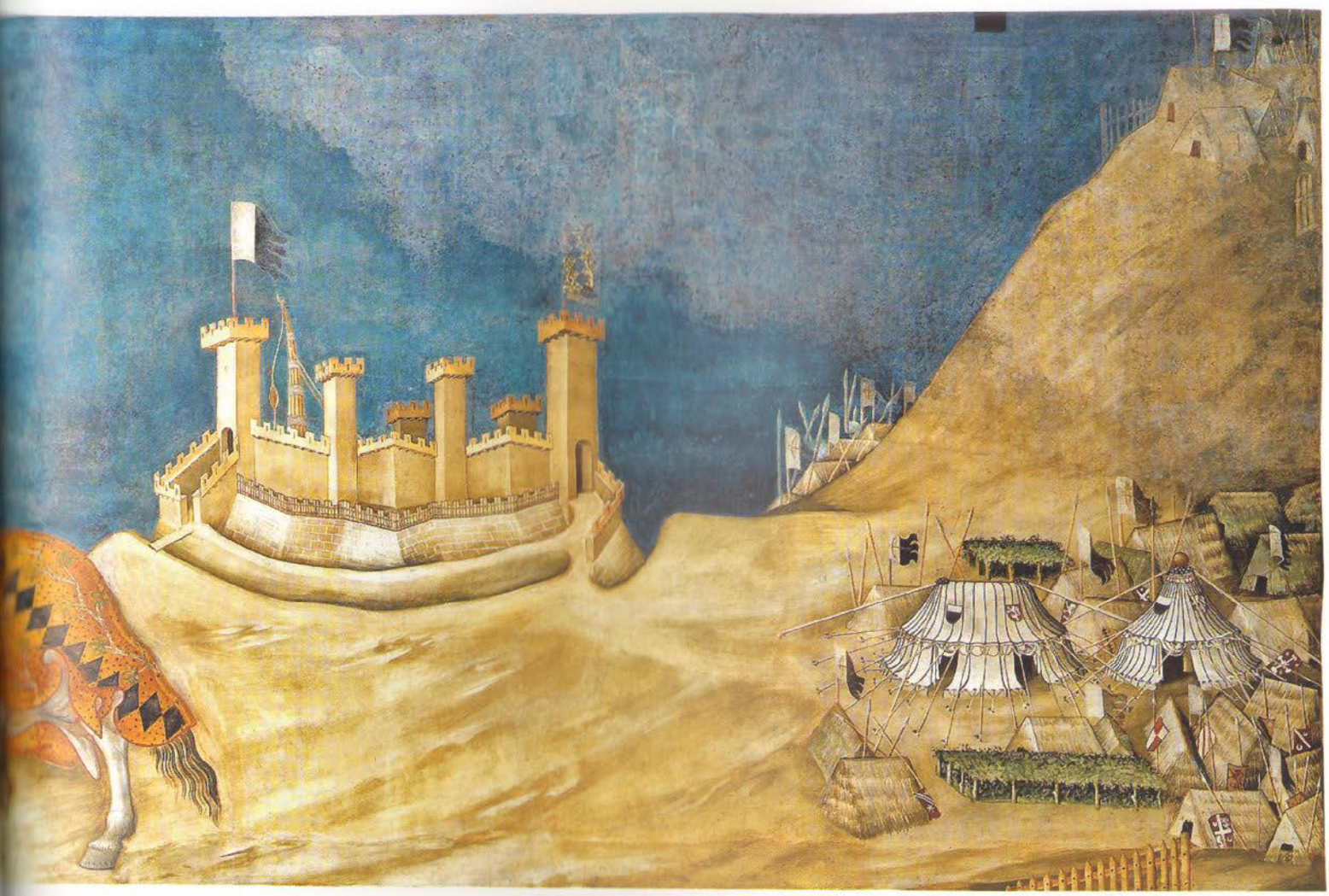
Und schließlich die beiden Allegorien auf die gute und schlechte Herrschaft, ebenfalls komplexer und anspielungsreicher als alles zuvor. Ein Freskenzyklus als Monumentaldrama. In den Hauptrollen: die Gerechtigkeit und die Stadt Siena (dargestellt als thronender Herrscher), flankiert von einer weiblichen Tugendenschar; Mäßigung, Klugheit und Großmut sind darunter, über ihnen schweben Glaube, Liebe und Hoffnung.

Als Gegenspieler: die Tyrannei, begleitet von dunklen Mächten, etwa der Grausamkeit, der Trennung, dem Krieg; am Himmel darüber thronen das Laster des Stolzes und andere widrige Gesellen.

In Nebenrollen tritt ein fröhlich schaffendes Volk auf, das in zarten Details gezeichnet wird: als tanzende Schar, als Hausbauer, als Händler.

Die Stadt, in der sie friedlich leben, ist erkennbar Siena – der gestreifte Dom verrät es. Und auf der Gegenseite: Plünderer und Menschenräuber, angetrieben von der alten Hexe *Timor* – Angst –, die drohend ihr Schwert schwingt.

So komplex ist das Werk, so viele Anspielungen enthält es, dass bis heute darüber gestritten wird: Hat der belesene Maler die erst kurz zuvor entdeckten Schriften des Aristoteles interpretiert oder eher lokale Staatsdenker, die an römische Quellen an-



SIMONE MARTINI: »GUIDORICCIO DA FOGLIANO«, UM 1330
Der von Duccio beeinflusste Sieneser Maler Martini zeigt auf einem Fresko im Rathaus den Generalkapitän der Stadt. Im Hintergrund ist ein wichtiger Sieg des Heerführers dargestellt: die Eroberung des Kastells von Montemassi nach langer Belagerung

schließen? Worin genau besteht das von Lorenzetti beschworene Allgemeinwohl, das *ben comun*?

Wir werden es nie erfahren, aber unbestritten ist, dass Lorenzetti mit seiner Allegorie Sienas mittelalterliche Welt zusammenfasst wie kein anderer: ein Panorama des Lebens und Denkens seiner Zeit.

Er kann nicht wissen, dass er einen Nachruf malt.

NUR ACHT JAHRE nach der Vollendung der Fresken, am 9. Juni 1348, schreibt Ambrogio Lorenzetti im Angesicht des Todes sein Testament, auf den Tag genau 37 Jahre nach dem triumphalen Umzug von Duccios „Maestà".

Wie eine biblische Plage ist die Pest zuvor in Siena eingefallen, innerhalb weniger Monate kommt mehr als die Hälfte der Bevölkerung um.

Auch Ambrogio Lorenzetti stirbt – und mit ihm die große Epoche der Sieneser Maler. Erst 600 Jahre später, im 20. Jahrhundert, wird die Stadt wieder so viele Einwohner zählen wie vor der Pest. Sie wird nie wieder führend sein in der Kunst. Nie wieder führend in irgendetwas. Auch die Nove überstehen die „große Pestilenz" nicht lange, 1355 fegt eine Rebellion sie hinfort.

Nur die Malerei stirbt nicht. Aber sie verändert sich. Die alten Werkstattverbünde zerbrechen, in Siena, in Florenz, in allen Städten, denen die Pest die Künstler raubt. Die überlebenden Maler verzichten vorerst auf Experimente und Großprojekte, sie trösten sich mit Bewährtem.

Aber ein Ende ist es nicht. Sondern die stille Geburt der Renaissance.

Der Glaube hat die meisten Bilder des Spätmittelalters inspiriert. Und so mächtig sind diese Gemälde, dass sie ihrerseits den Glauben formen – etwa den der Mystikerin und Kirchenlehrerin Katharina von Siena. Die große Heilige wird 1347 in der Stadt geboren. Kaum eines ihrer mehr als 20 Geschwister überlebt die Pest. Schon in jungen Jahren widmet sie ihr Leben Jesus Christus, später zeigen sich auf dem Körper der Bußschwester Stigmata, die Wundmale Jesu, und immer wieder hat sie Visionen, die auf magische Weise den Bildern von Duccio ähneln, von Martini und Lorenzetti.

So trifft sie eines Tages ein von Christus ausgehender Lichtstrahl – ähnlich wie er zu Duccios Zeiten erstmals gemalt worden ist. Und in einer ihrer Visionen nimmt sie ihr Herz aus der Brust und schenkt es Jesus: nach dem Vorbild der Caritas in Lorenzettis Fresko im Sieneser Rathaus.

Der Glaube, die Bilder und die Hoffnungen: Sie sind nicht zu trennen.

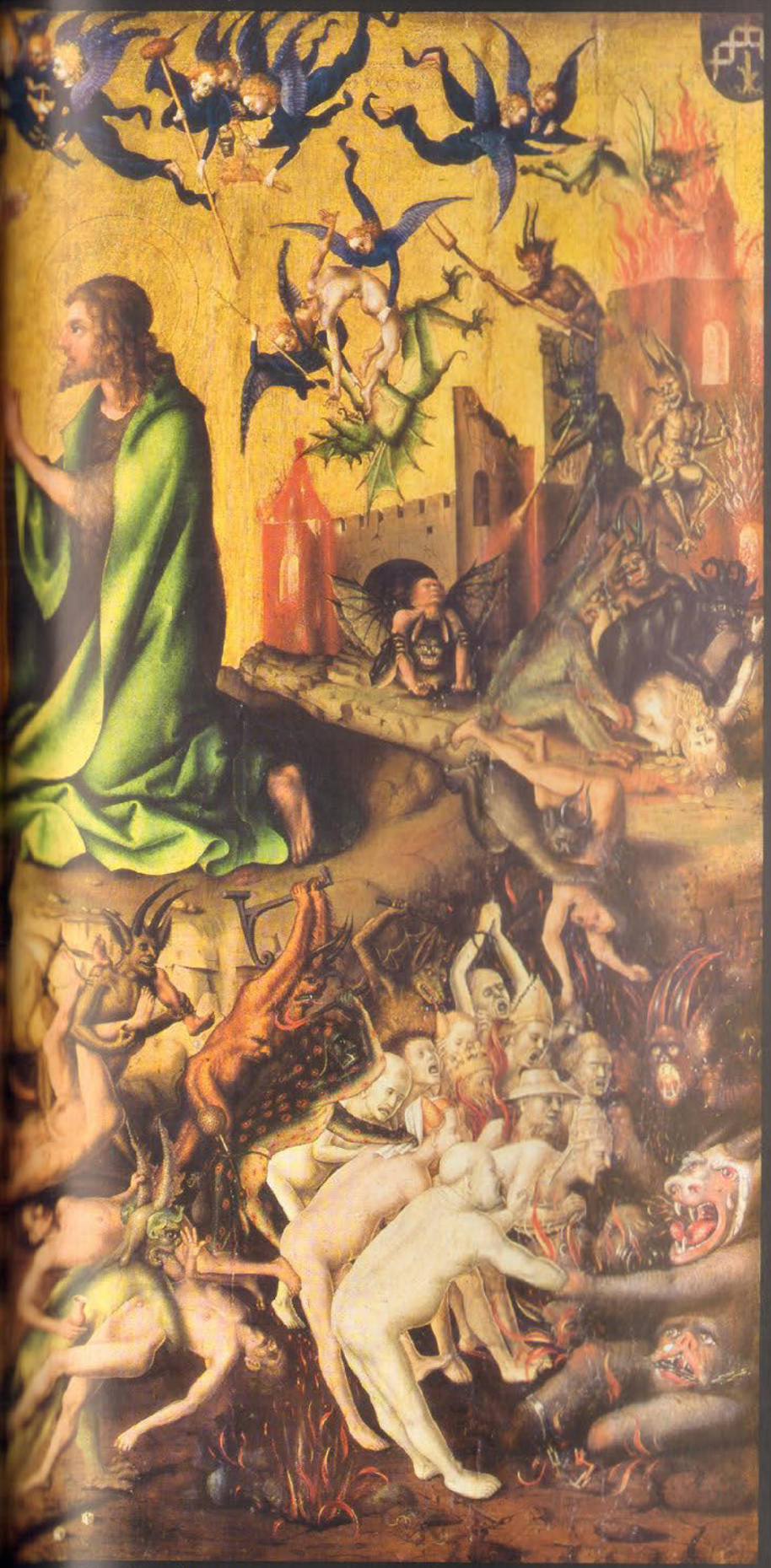
Auch Maria überlebt. Als Siena im Zweiten Weltkrieg von Bombern bedroht wird, strömen die Bürger wieder in den Dom und rufen ihre Schutzherrin an.

Die Stadt wird verschont. □

Dr. Christoph Kucklick, 48, Autor in Berlin, ist davon fasziniert, wie raffiniert Siena organisiert war – und zwar sowohl in Fragen der idealen Stadtregierung wie der Arbeit in den Malerwerkstätten.



Am Ende aller Tage erwartet die Menschen laut Bibel das Weltgericht Christi, das der Kölner Stefan Lochner um 1435 in Szene setzt. Die Gerechten



ins hell leuchtende Paradies einziehen, die Verdammten werden in die Hölle gerissen

Die SELIGEN *und die* VERDAMMTEN

Leid und Tod sind im Mittelalter allgegenwärtig. Sie kommen mit den Kriegen, den Hungersnöten und Seuchen, dem mühevollen Alltag. Doch das Christentum verspricht Hoffnung, die Erlösung von aller irdischen Pein im Jenseits. Allerdings nur jenen, die ein gottgefälliges Leben führen, die sich den überall lauernden Mächten des Bösen versagen. Allen anderen droht ein Ort, dessen Qualen jede menschliche Vorstellung übertreffen: die Hölle

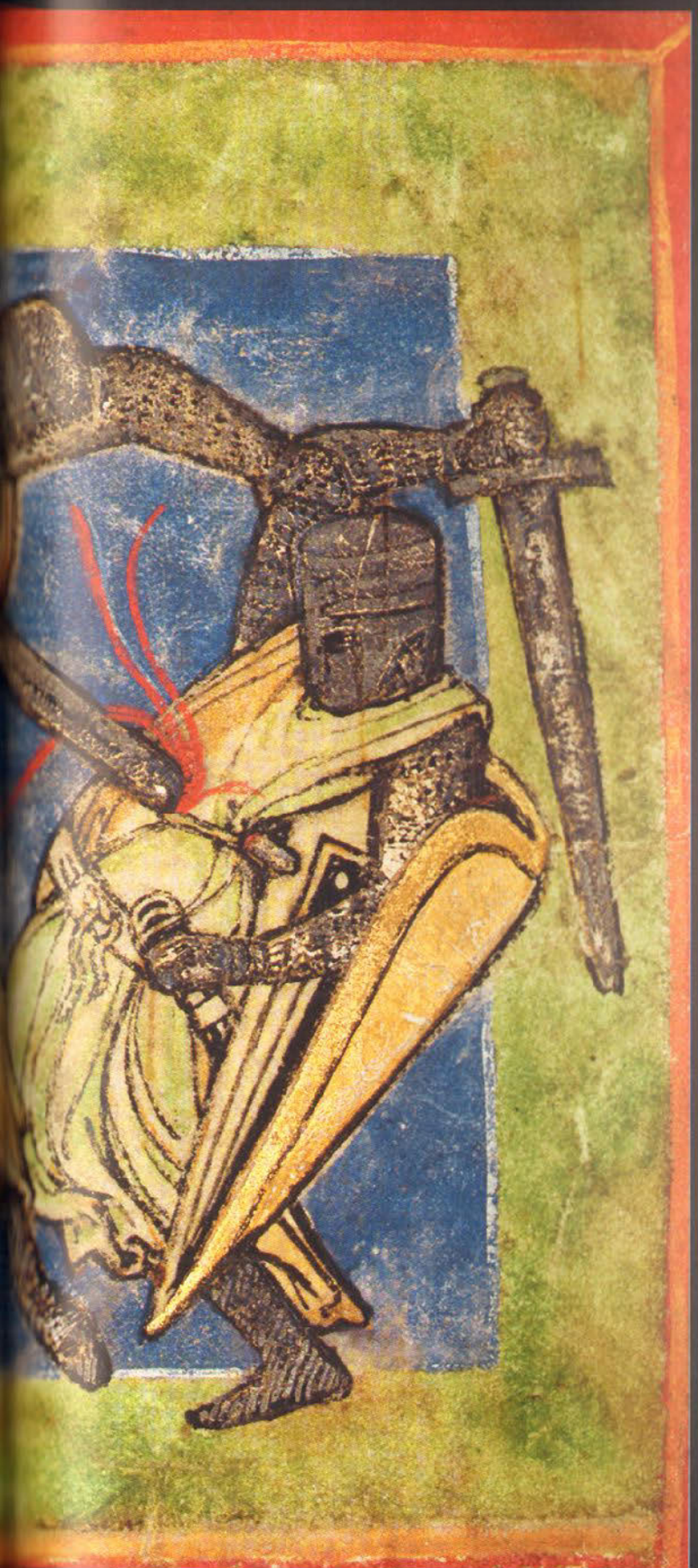
TEXTE: JENS-RAINER BERG

Der Tod ist überall

Krankheiten und Hungerplagen, Fehden und Aufstände reißen die Menschen oft schon in jungem Alter aus der Welt. Über Jahrhun



derte beträgt die durchschnittliche Lebenserwartung kaum mehr als 30 Jahre. Das Sterben gerät zur bedrückenden Normalität



In brutalem Kampf machen Ritter einander nieder. Auch Ringelpanzer, die fast den gesamten Körper bedecken, und Helme können den Tod nicht verhindern. Dieses Blatt aus einem Buch des 12. Jahrhunderts zeigt allerdings kein reales Kriegsgeschehen – sondern das allegorische Ringen der Tugenden mit den Lastern, gemalt zur Erbauung junger Frauen



Leichen treiben 1358 in den Fluten der Marne. Ein adeliges Ritterheer, zuvor hinter den Mauern der nordfranzösischen Stadt Meaux verschanzt, hat eine attackierende Armee von rebellierenden Bauern geschlagen und sich grausam an den Aufständischen gerächt. Zahllose Menschen sterben im Mittelalter bei Kriegen und Unruhen (Buchmalerei aus einer französischen Chronik, um 1475)



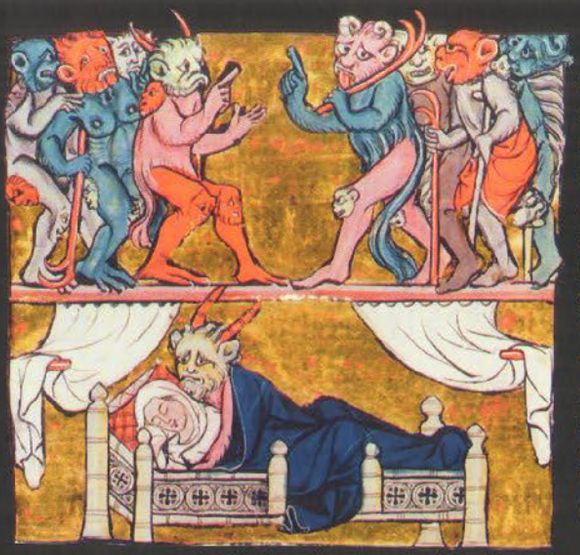
Eine englische Buchmalerei zeigt die entscheidenden Ereignisse der alttestamentarischen Genesis: Gott erschafft Himmel, Erde, Tiere und Pflanzen. Und schließlich den ersten Mann, aus dessen Seite er die erste Frau hervorbringt. Doch das Paar widersetzt sich seinem Verbot, Früchte vom Baum der Erkenntnis zu kosten, wird aus dem Garten Eden vertrieben. Und muss von nun an den Tod fürchten

Vertreibung aus dem Paradies

Für die Theologen des Mittelalters sind Schmerz und Tod eine Folge des Sündenfalls: Nachdem sie vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, müssen Adam und Eva den Garten Eden verlassen, den Ort der Sorglosigkeit und des ewigen Lebens. Es erwartet sie die irdische Existenz voller Mühsal und Pein – und Sterblichkeit



Nur Christus kann die aus dem Paradies verjagten Sterblichen von ihren Sünden erlösen. Der Teufel indes will ihn davon abhalten: In der »Versuchung auf dem Berg« verspricht Satan dem Gottessohn mit großzügiger Geste alle Reiche der Welt, wenn dieser ihn anbete – vergebens. Der Maler Duccio di Buoninsegna verlegt diese biblische Begebenheit um 1310 in eine toskanische Landschaft mit Städten



In einer Dichtung über den Zauberer Merlin beschreibt der Franzose Robert de Boron die Macht des Bösen in der Welt – aber auch dessen Bändigung. Merlin wird gezeugt, als Satan, Herr der dämonischen Wesen, eine Schlafende vergewaltigt. Doch die Frömmigkeit der Geschändeten und die Gnade Gottes verwandeln den Teufelssohn in ein Werkzeug des Allmächtigen (Buchmalerei, um 1285)

Blaue Wesen, Frösche, Schlangen, Echsen: Zahlreich und vielgestaltig sind die Handlanger Satans, der in diesem Höllenmosaik, gesetzt im 13. Jahrhund

Die Mächte des Bösen

Unheimliche Figuren bevölkern die religiöse Kunst des Mittelalters. Sie sollen die Menschen daran erinnern, dass die Wesen Satans überall lauern – nicht nur in der Hölle, sondern auch in der irdischen Welt. Wie dichter Staub, so warnen Geistliche, umgeben Abertausende Teufel und Dämonen die Gläubigen und versuchen, sie vom rechten, gottgefälligen Weg zur Erlösung abzubringen



In das Gewölbe des Florentiner Baptisteriums San Giovanni, als gehörnter Muskelmann thront



Ausgerechnet Luzifer, der Lieblingsengel Gottes, erhebt sich, laut legendenhafter Überlieferung, in frühen Zeiten gegen den Allmächtigen. Er wird daraufhin mit anderen Rebellen aus dem Himmel gestürzt und begründet als Teufel das Reich des Bösen. Flammend taumeln die Verstoßenen in die Tiefe (französische Buchmalerei, 15. Jahrhundert)

Der Kampf um die Seelen

Auch Gott, so die Vorstellung der Christen, hat eine Armee, eine schlagkräftige Gegenmacht zu den Kräften des Bösen: die Engel. Die meist mit Flügeln dargestellten Wesen, als Symbol ihrer Schnelligkeit und ihrer Erdungebundenheit, versehen unterschiedliche Aufgaben: Sie sind Boten des Herrn, geben den Menschen Schutz, geleiten sie ins Jenseits, organisieren den Himmel – und strafen



Die himmlischen Heerscharen befinden sich in stetigem Kampf mit den Mächten der Finsternis. Bis sie am Ende obsiegen. Einer der mächtigsten Geflügelten, der Erzengel Michael, führt – wie diese Buchmalerei aus dem 14. Jahrhundert zeigt – die Truppen Gottes erfolgreich gegen den Drachen, eine Verkörperung des Teufels, und dessen dämonisches Gefolge



Ein Engel enthauptet einen Mann, während ein zweiter auf einen flehenden König weist – vielleicht das nächste Opfer. In der Apokalypse, von der diese Miniatur aus dem frühen 14. Jahrhundert erzählt, entkommen auch Herrscher nicht den Gottgesandten, die unerbittlich Sünder mit dem Schwert zur Rechenschaft ziehen



Umgeben von Szenen aus seinem Leben, steht Johannes der Täufer auf dieser Tafel von Giovanni del Biondo (um 1360) auf dem Körper des Herodes Antipas: jenes Königs, der den asketischen Bußprediger und Wegbereiter Jesu um 30 n. Chr. enthaupten ließ – und ihn so zum Märtyrer machte

Mit der Hilfe der Gequälten

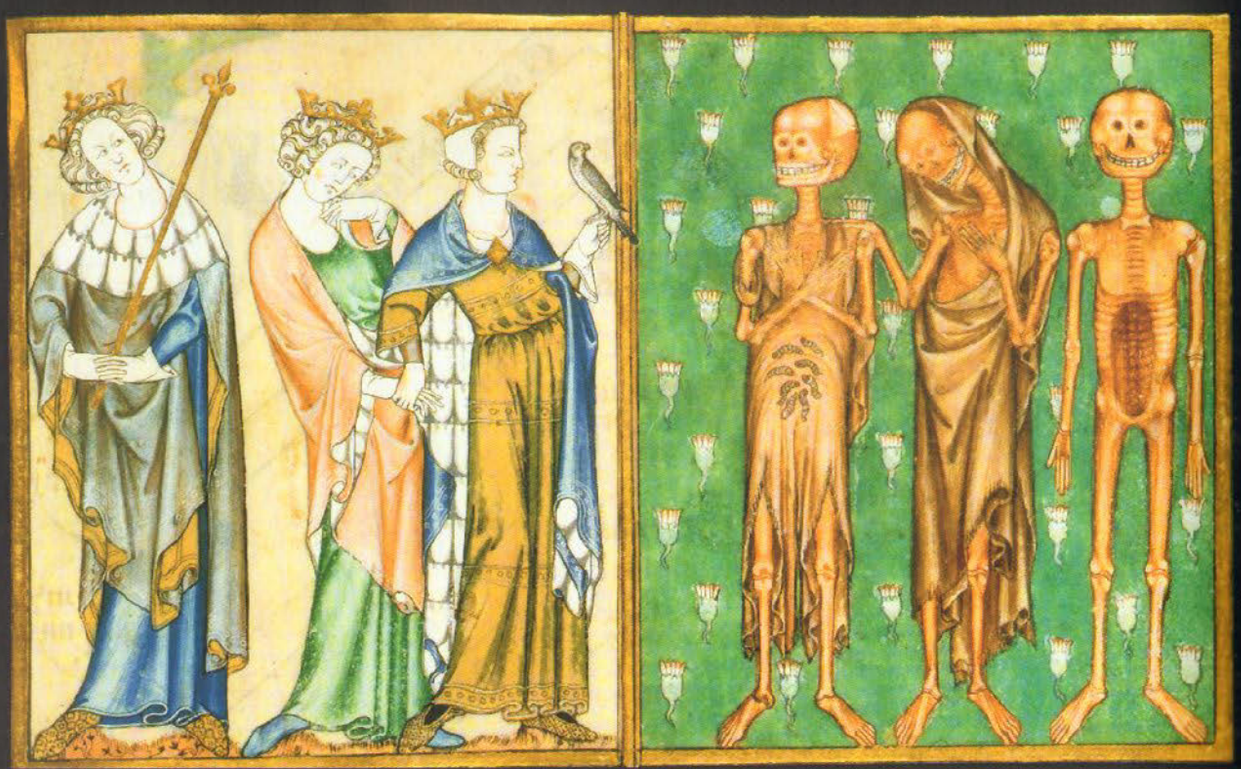
Menschen, die wegen ihres Glaubens bitter leiden oder sogar sterben mussten, ziehen laut christlicher Lehre als Märtyrer direkt nach dem Tod in den Himmel ein. Ebenso wie die übrigen Heiligen werden sie von Gläubigen fortan in Gebeten unter anderem als Fürsprecher angerufen, auf dass sie Gott, den strengen Richter der Seelen im Jenseits, milde und gnädig stimmen



Der später heilig gesprochenen Agatha aus dem sizilianischen Catania schneiden Peiniger mit zangenähnlichen Werkzeugen die Brüste ab, ehe sie die Frau auf glühenden Kohlen rösten. Die Menschen wenden sich im Mittelalter oft an Märtyrer, wenn sie um die Erlösung ihrer verstorbenen Angehörigen bitten, denn sie scheuen sich, Gott direkt anzusprechen (Buchmalerei, um 1400)



Ein gerade Verstorbener bittet den bärtigen Allmächtigen um Erlösung. Unterdessen kämpfen ein Engel und eine Teufelsgestalt um die Seele des Toten, verkörpert durch ein zerbrechliches Kind. Im 13. Jahrhundert entwerfen Theologen die Lehre, dass jeder Mensch sich nicht nur dem Weltgericht am Jüngsten Tag, sondern auch einem individuellen Gottesurteil unmittelbar nach dem Tod stellen muss (französische Buchmalerei, um 1430)



Im späten Mittelalter weitverbreitete Darstellungen, in denen drei Lebende – oft junge Adelige – drei Toten begegnen, sollen den Menschen ihre Vergänglichkeit vor Augen führen und sie zugleich zu Buße und Umkehr bewegen. Um die Wirkung zu verstärken, werden die Verblichenen möglichst drastisch gezeigt, in dieser englischen Buchmalerei von 1310 etwa von Maden befallen und mit offen klaffender Bauchhöhle

Mitten aus dem Leben – vermutlich ist diese Bäuerin gerade auf dem Weg zum Markt – greift der Tod sein Opfer. Ein Gedicht, das dieser Miniatur aus den Jahren um 1500 beigestellt ist, verkündet allerdings, dass die von Armut und Leid geplagte Frau ihm bereitwillig folgt: weil er ihr ein besseres Dasein verheißt

Das Ende als Anfang

Der Tod gilt den Christen zwar als Eintritt in das ewige Leben, trotzdem fürchten die meisten Gläubigen diesen Moment, denn quälend ist die Ungewissheit, ob sie himmlische Erlösung oder Höllenpein erwartet. Im 13. Jahrhundert stellen sich die Menschen – wohl ein Ergebnis der Furcht – den Tod erstmals als eine grauenerregende Person vor





Hort endloser Qualen

Glutheiß, stinkend, voll unfasslicher Pein und Grausamkeit: Die Hölle ist der Schreckensort des christlichen Universums. Keine verdammte Seele kann jemals aus ihr zurückkehren. Allerdings entwickeln Kirchengelehrte im Verlauf des Mittelalters den Gedanken vom Fegefeuer, in das Sünder unmittelbar nach ihrem Tod durch Gottes Urteil geschickt werden: Auch hier leiden Verstorbene – doch werden sie dabei von ihren Sünden gereinigt und können irgendwann in den Himmel einziehen



Kein Entrinnen ist – anders als beim Fegefeuer – für die Verdammten aus dem chaotischen Gedränge des Höllenschlundes möglich, der eingefasst wird von den gierigen Kiefern eines gewaltigen Untiers. Laut der biblischen Offenbarung verschließt ein Engel das Tor zum Abgrund des Bösen nach dem Jüngsten Gericht für eine Spanne von 1000 Jahren (Darstellung aus einem englischen Psalter, um 1150)

Ort des Grauens: Mit seinem Feueratem schleudert Satan hilflos taumelnde Verdammte in die Höhe, zerquetscht ineinander verschlungene Paare zwischen den Fingern. Die Flammen des Rosts unter ihm, angefacht von drei Teufeln mit Blasebälgen, peinigen weitere Sünder. Selbst die Berge im Hintergrund tragen bei zur Höllenqual: Wie in Kesseln werden hier Menschen gesotten (französische Buchmalerei, 15. Jahrhundert)



Im Angesicht Gottes

Wer alle Mühsal ertragen, alle Buße getan, wer Gottes Gericht und das Fegefeuer überstanden hat, erreicht den Himmel. Der Gläubige ist nun unmittelbar bei Gott, spürt Erlösung, tiefe Ruhe und Frieden. Die Herrlichkeit des Ortes, heißt es, liege jenseits aller menschlichen Vorstellungskraft. Und doch verewigen Künstler immer wieder dieses oberste Sehnsuchtsziel aller Christen □



Oft zeigen mittelalterliche Künstler den Himmel als idealisierte Stadt, als Heimatort der Gläubigen, eingefasst von einer Mauer mit Zinnen und Türmen (im Bild oben links). In diesem Frontispiz zu einer Ausgabe des »Gottesstaates« von Kirchenvater Augustinus entspricht sie dem Sitz Gottes (rechts daneben), während die von Dämonen umflogene Stadt der Ungläubigen (unten links) mit der Hölle gleichgesetzt wird

Über den Tiefen des Fegefeuers erhebt sich in diesem Gemälde aus dem 15. Jahrhundert das himmlische Paradies. Ein Ort der Glückseligkeit, aber auch der klaren Hierarchie: In enger werdenden Halbkreisen umgeben die Engelsscharen das Zentrum, in dem Gott, Christus und Maria thronen. Darunter auf goldenen Bänken die Heiligen, die – ebenso wie die Seligen – Gott von Angesicht zu Angesicht schauen können

Tilman Riemenschneider
»HEILIGBLUTALTAR«

Während in Italien die Renaissancekünstler bereits mit mittelalterlichen Traditionen brechen, fertigt der deutsche Bildhauer Tilman Riemenschneider noch Meisterwerke der Spätgotik. Um 1505 versieht er einen prächtigen Altaraufsatz mit einer ungewöhnlichen Figurengruppe

VON MARTIN PAETSCH

Monument des Glaubens

Aus Lindenholz schnitzt Riemenschneider die Figuren für den Altar der St.-Jakobs-Kirche in Rothenburg ob der Tauber. Das vergoldete Kreuz in der Mitte des religiösen Kunstwerkes bewahrt eine wertvolle Reliquie auf: einen Tropfen Wein, der angeblich in das Blut Christi verwandelt wurde

Entsetzen spiegelt sich in den Gesichtern der Männer. Einige diskutieren erregt, beteuern mit Worten und Gesten ihre Unschuld. Andere halten den Blick in Trauer gesenkt oder starren ins Leere – als könnten sie noch immer nicht glauben, was sie eben gehört haben. Der Mann, der die Bestürzung ausgelöst hat, bleibt im Hintergrund. Auch seine Miene ist ernst: Er weiß, dass er bald sterben muss. Es ist Jesus Christus, der mit seinen Jüngern bei Brot und Wein an einer Tafel sitzt – beim Letzten Abendmahl. Gerade hat er seinen Gefährten eröffnet: „Einer von euch wird mich verraten."

Diesen Moment unerträglicher Spannung hat der Bildhauer Tilman Riemenschneider festgehalten, in hellbraun lasiertem Lindenholz. Seine Schnitzarbeit schmückt ab 1505 einen Altar im mittelfränkischen Rothenburg ob der Tauber.

Das Letzte Abendmahl ist den Gläubigen aus der Bibel und von Kunstwerken bekannt, und so erwarten sie eine Darstellung, in der sich die Jünger rings um Jesus versammeln. Doch Riemenschneider erlaubt sich etwas Ungeheuerliches: Er rückt den Gottessohn aus ihrer Mitte. Im Zentrum seiner Figurengruppe steht vielmehr die meistgehasste Gestalt der christlichen Überlieferung – der Verräter Judas Ischariot, der Jesus dem Kreuzestod ausliefern wird.

Der provokante Schrein entsteht in einer Zeit des Umbruchs. Als Riemenschneider seine Figuren für den Altar schnitzt, hat in Italien längst eine neue Epoche begonnen, die Renaissance. Die dortigen Künstler haben mit den mittelalterlichen Bildtraditionen gebrochen, üben sich stattdessen in Anatomie und perspektivisch korrekter Darstellung und orientieren sich an der Kunst der griechischen und römischen Antike.

In Deutschland hingegen dauert das Mittelalter noch an. Die Aufgabe der Bildhauer und Maler ist es, Heiligenbilder zu schaffen, vor denen Gläubige in Andacht versinken.

Und wie schon seit Generationen imitieren die Meister in ihrer Kunst die zum Himmel strebende Architektur gotischer Kathedralen: Auf ihren Gemälden lassen sie Heilige zwischen Spitzbögen wandeln, ihre Holz- oder Steinfiguren umgeben sie mit Zierwerk, wie es auch die Gotteshäuser

Tilman Riemenschneider

Fast 50 Jahre alt ist der Künstler, als er sich um 1507 unter den Figuren eines Marienaltars selbst darstellt



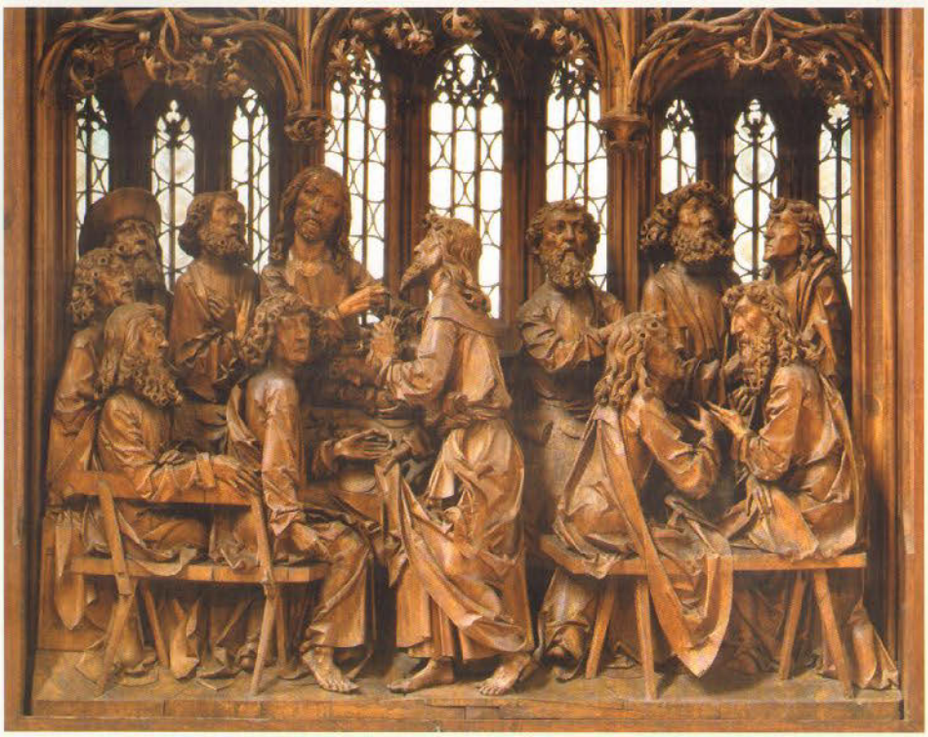


schmückt. Ihre Werke sind die letzten, späten Blüten der Gotik, die Europa 300 Jahre lang geprägt hat.

Nur einige Abenteuerlustige reisen nach Italien, um sich von den Neuerungen inspirieren zu lassen, darunter der Nürnberger Maler und Grafiker Albrecht Dürer. Andere Künstler sind dagegen weitaus konservativer. Vor allem die Bildhauer, die oft auf große Aufträge von kirchlichen und weltlichen Fürsten angewiesen sind, fertigen ihre Altäre und Grabmäler noch im vergeistigten Stil der Spätgotik. In dieser Tradition steht auch Tilman Riemenschneider.

Der Thüringer, geboren um 1460 in Heiligenstadt, absolviert zunächst eine theologische Ausbildung, entscheidet sich dann aber für eine Laufbahn als Handwerker. Im Jahr 1483 tritt er in Würzburg der Lukasbruderschaft bei, einer nach dem Schutzpatron der Künstler benannten Zunft. Bei welchem Meister er anschließend als Geselle arbeitet, geht aus den Urkunden nicht hervor.

Etwa ein Jahr später heiratet er die reiche Witwe eines Goldschmieds: eine gute Partie für den ehrgeizigen Holzschnitzer. Denn so erhält Riemenschneider 1485 das Bürgerrecht, kann sich als Meister in Würzburg niederlassen. In dem Haus seiner Frau richtet er eine Werkstatt ein, beschäftigt Lehrlinge und Gesellen.



Fromme Provokation

Bei seiner Darstellung des Letzten Abendmahls wagt Riemenschneider Unerhörtes: Der Künstler stellt nicht Jesus in den Mittelpunkt des Geschehens – sondern Judas Ischariot, der den Gottessohn an die Römer verrät

Bald schon ist der geschickte Bildhauer über die Grenzen Würzburgs hinaus bekannt. 1490 bestellen die Stadtväter des 60 Kilometer entfernten Münnerstadt bei ihm einen Flügelaltar aus Holz – einen Schrein, der sich wie ein Schrank öffnen lässt. Wochentags bleiben diese Altäre oft geschlossen, nur an Sonn- und Feiertagen werden die türähnlichen Flügel zur Seite geklappt und offenbaren den Gläubigen die prachtvollen Darstellungen im Inneren.

Die Stadt legt genau fest, wie das Werk auszusehen hat: „Drei groß geschnytten Bilder" solle es enthalten, heißt es in dem Auftrag. Im Zentrum habe Maria Magdalena zu stehen, eine Anhängerin Jesu, die ihn auf seinem Leidensweg begleitet hat.

Riemenschneiders Arbeit besticht durch ungewöhnliche handwerkliche Brillanz. Im Gegensatz zu vielen anderen Holzaltären bleiben die Figuren fast gänzlich unbemalt, nur Augen und Münder sind leicht koloriert. Diese Art der Ausführung erfordert großes Können – und Mut. Denn Schnitzfehler lassen sich nicht mehr unter einer Farbschicht verbergen. Andererseits kann der Meister nun kleinste Details herausarbeiten, die sonst unter der Farbe verschwunden wären. Aufs Genaueste formt er Gesichter, Hände und Haare, ahmt präzise die Falten und Säume der Gewänder nach, imitiert verschiedene Oberflächen: Unter seinen Händen scheint sich das Holz in Haut, Stoff oder Metall zu verwandeln.

Schon dieses frühe Werk offenbart einen eigenen Stil. Riemenschneiders virtuose Schnitzkunst erlaubt es ihm, menschliche Gefühle – die Andacht der im Gebet versunkenen Maria Magdalena, die Qual des gekreuzigten Jesus – ergreifend darzustellen. Besonders ausdrucksvoll gestaltet er die Augen seiner Figuren: Die klar erkennbaren Lidfalten werden neben der geraden Nase und dem kleinen Mund zum Erkennungszeichen des Bildhauers.

Schnell verbreitet sich Riemenschneiders Ruhm: Dem imposanten „Magdalenenaltar" folgen immer neue Aufträge. Einen besonders wichtigen erhält der Meisterschnitzer zehn Jahre später – aus dem an einem Pilgerweg gelegenen Rothenburg ob der Tauber.

Die dortige St.-Jakobs-Kirche birgt eine bedeutende Reliquie: einen bei einer Eucharistiefeier verschütteten Weintropfen, der sich angeblich in das Blut Christi verwandelt hat. Mit einem Flügelaltar will der Rat der Stadt diese Kostbarkeit angemessen präsentieren – und Pilger anlocken.

Wie bei solchen Aufträgen üblich, arbeiten mehrere Handwerker zusammen. Riemenschneider entwirft den Altar und fertigt die Figuren, die auch diesmal zwar lasiert, aber weitgehend unbemalt bleiben, ein Tischler liefert das Schreingehäuse.

Andere Arbeiten vergibt Riemenschneider an seine Gesellen; die fertigen vermutlich die Reliefs auf den Seitenflügeln an, die Stationen aus dem Leben Jesu darstellen, etwa den Einzug in Jerusalem und das Gebet am Ölberg.

Das vergoldete Kreuz mit der Bergkristallkapsel, in der der heilige Tropfen verwahrt wird, bildet aber nicht – wie vielleicht zu erwarten wäre – das Zentrum des Altars, sondern steht, gehalten von zwei Engeln, weiter oben im Zieraufsatz. Das Herzstück des Kunstwerks ist vielmehr die Abendmahlszene, die hier erstmals in einem Altarschrein zu sehen ist. Sie soll den Betrachter an die Reliquie erinnern: den Weintropfen, der zum Blut Christi geworden ist.

Bereits der Hintergrund überrascht: Die Rückseite ist durchbrochen, die verglasten Öffnungen sind wie Kirchenfenster gestaltet. Die Tafelrunde erscheint so im Gegenlicht, das Jesus und seine Jünger im Laufe eines Tages aus verschiedenen Richtungen beleuchtet.

Noch gewagter sind die Skulpturen selbst: Anders als in früheren mittelalterlichen Darstellungen rückt Judas Ischariot an den Platz von Jesus Christus im Zentrum der Abendgesellschaft, ist als ein-

zige stehende Figur genau in der Mitte der Gruppe postiert. Seine Silhouette mit dem Spitzbart zeichnet sich überdeutlich vor dem Licht ab, das durch die Rückwand hereinscheint.

Auf Zeitgenossen muss diese Anordnung nahezu ketzerisch wirken: Denn verherrlicht der Bildhauer nicht den ruchlosesten aller Verräter? Hat er damit nicht beinahe einen Judasaltar geschaffen?

Doch auch wenn Jesus im Hintergrund sitzt, so überragt er gleichwohl den abtrünnigen Jünger, der zu ihm aufblicken muss. Zudem zeigt Riemenschneider eine Schlüsselszene, die den vermeintlich dominierenden Judas entzaubert: Christus entlarvt ihn als Verräter, indem er ihm ein Stück in Wein getauchtes Brot reicht.

Diese Geste ist von großer Symbolkraft. Denn Jesus spendet damit zugleich Trost und Vergebung: Brot und Wein stehen für den Leib und das Blut des Erlösers. Indem der Erzsünder das eingetauchte Brotstück entgegennimmt, empfängt er die heilige Kommunion.

Die Darstellung richtet sich direkt an die Pilger: Wie Judas sind auch sie Sünder, hoffen durch ihre Wallfahrt Vergebung zu erlangen. Durch die aufragende Skulptur des Judas leitet Riemenschneider ihren Blick nach oben – über dem Verräter ist das vergoldete Kreuz angebracht, darüber wiederum steht die Figur des Heilands als Schmerzensmann, der auf seine blutende Seitenwunde zeigt.

Diese Abfolge macht den vor dem Heiligtum knienden Büßern klar: Über die Anbetung der Reliquie, die auf die Eucharistiefeier verweist, führt der Weg zur Erlösung.

Der fast zehn Meter hohe „Heiligblutaltar" beweist: Riemenschneider ist nicht nur ein geschickter Handwerker, sondern ein geistreicher Künstler. Mit seinem Schrein will er den Betrachter erschüttern, zum Nachsinnen anregen. Damit hebt er sich von manchen früheren mittelalterlichen Bildhauern ab, deren Werke oft nur der demütigen Andacht dienen, aber nicht hinterfragt werden sollten.

Dennoch bleibt der Altar dem spätgotischen Stil treu. Sein Aufbau folgt dem Vorbild mittelalterlicher Kathedralen: Alles an ihm strebt nach oben. So filigran sind die tragenden Säulen, die Spitzbögen und das florale Rankenwerk, dass die Konstruktion nahezu schwerelos wirkt.

Zudem haben die Figuren nichts gemein mit jenen antiken Statuen, denen die Renaissancekünstler nun nachstreben. Die genaue Anatomie des menschlichen Körpers interessiert Riemenschneider nicht: Er arbeitet nur das sorgfältig heraus, was ihm wichtig erscheint, etwa die Faltenwürfe der Gewänder oder die Gesichter, die er so ausdrucksvoll gestalten kann.

Riemenschneider vereint Neues mit Althergebrachtem – und hat damit über Jahrzehnte großen Erfolg. Seine Werkstatt erhält Auftrag um Auftrag, fertigt neben Schnitzaltären auch Grabmäler und Steinskulpturen. Zu Riemenschneiders Kunden zählen viele Stadträte in der Region Würzburg sowie kirchliche Würdenträger.

Der Bildhauer kommt zu Ansehen und Wohlstand. Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratet er noch dreimal und gelangt so in den Besitz mehrerer Anwesen. Ab 1504 bekleidet er verschiedene Ämter in der Stadtverwaltung, wird 1520 gar zum Bürgermeister Würzburgs gewählt.



Psychologie des Verrats

Täuschend echt schneidet der Künstler Gewänder, Haare und Gesichter aus dem Holz. Dadurch wirken seine Figuren, hier der Verräter Judas, lebensnah – obwohl sie im Gegensatz zu Schnitzereien anderer Handwerker kaum bemalt sind

Doch dann gerät seine Welt ins Wanken. 1524 erheben sich in Süddeutschland die Bauern gegen die Obrigkeit, ein Jahr später greifen die Unruhen auf Würzburg über. Riemenschneider und andere Stadträte unterstützen die Aufständischen, stellen sich gegen ihren Landesherrn, den Fürstbischof Konrad von Thüngen. Doch die Revolution wird niedergeschlagen, der Bildhauer eingekerkert und unter Folter befragt. Erst nach zwei Monaten kommt er frei.

Danach übernimmt der einst so erfolgreiche Meister kaum noch Aufträge. Zum einen wohl wegen seiner Verwicklung in die Aufstände: Er muss einen Teil seines Vermögens abgeben, wird aus dem Stadtrat verstoßen.

Zum anderen ist in Deutschland eine neue Zeit angebrochen. 1517 hat ein Mönch namens Martin Luther 95 Thesen gegen den in der Kirche üblichen Ablasshandel veröffentlicht und damit die Reformation angestoßen. Mit ihr schwinden nördlich der Alpen die mittelalterlichen Gewissheiten: die Hoffnung, sich von seinen Sünden freikaufen zu können, sowie der Glaube an die Heilkraft der Reliquien und die unbegrenzte Macht der Kirche.

Schnell findet die neue Bewegung zahlreiche Anhänger. Manche von ihnen verdammen die Kirchenkunst, berufen sich dabei auf das Bibelgebot „Du sollst dir kein Gottesbild machen". Die goldgeschmückten Skulpturen und Gemälde in vielen Gotteshäusern gelten ihnen zudem als Symbol des verhassten Papsttums. Immer wieder stürmen Fanatiker die Kirchen, reißen Bildwerke von den Wänden.

Auch in Rothenburg kommt es 1525 zu einem Bildersturm. Riemenschneiders Figuren bleiben zwar verschont – vielleicht weil sie schlichter sind als andere. Doch der erbitterte Streit darum, welche Bilder in Kirchen erlaubt sind, hält Jahrzehnte an, und in dieser unsicheren Zeit entstehen nur wenige Gotteshäuser. Kaum eine Stadt wagt es, Altäre in Auftrag zu geben.

Zudem findet die italienische Kunst nun auch nördlich der Alpen immer mehr Anhänger. Als Druckgrafik vervielfältigt, verbreiten sich die neuartigen Werke in Deutschland. 1531 schreibt ein Nürnberger Kardinal ausdrücklich vor, ein von ihm in Auftrag gegebener Brunnen solle in „neuer lustiger Manier" ausgeführt werden – im Stil der Renaissance.

Der Wandel trifft viele deutsche Bildhauer hart. Manche Altarschnitzer müssen auf der Suche nach Aufträgen in katholische Gebiete wie die Niederlande auswandern, andere beenden ihr Leben im Armenhaus. Auch Riemenschneiders Können ist kaum noch gefragt. Der Bildhauer, der wie kaum ein anderer Prachtaltäre zu schnitzen verstand, stirbt am 7. Juli 1531 in Würzburg.

Er war ein Künstler des Übergangs: Geprägt von einer jahrhundertealten Tradition, ist er mit seinen Skulpturen den Bräuchen von einst treu geblieben – hat aber dennoch durch ungewohnte Bildfindungen und Techniken die konservative Kirchenkunst belebt.

Und so den Weg bereitet für eine neue Generation von Künstlern, die das Mittelalter endgültig überwinden werden. □

Die Zeit des MITTELALTERS

VON CARSTEN JUWIG

blau = Einträge zu Politik und Gesellschaft, rotbraun = Kunst und Kultur

410
Im Zuge der Völkerwanderung, dem Ansturm meist germanischer Stämme vor allem auf das Römische Imperium, plündern die Goten Rom; 45 Jahre später wird die Ewige Stadt von den Vandalen heimgesucht. 476 schließlich setzt der germanische Heermeister Odoaker Kaiser Romulus Augustulus ab – das Ende des Weströmischen Reiches. In Europa entsteht ein Machtvakuum, das nach und nach von germanischen Stammeskönigen gefüllt wird, unter anderem von Goten, Franken und Langobarden.

Zugleich verlagert sich das politische Zentrum in die Region nördlich der Alpen. Mit den folgenden Umwälzungen lassen Historiker gewöhnlich um 500 das Mittelalter beginnen. In den ersten Jahrhunderten dieser neuen Epoche geht die Mehrzahl antiker Schriften verloren, werden zahllose Monumente zerschlagen und Kunstschätze vernichtet.

497
Der Frankenkönig Chlodwig aus dem Geschlecht der Merowinger lässt sich taufen; damit muss auch sein Volk den christlichen Glauben annehmen. Als einziges der Reiche, die auf ehemals römischem Boden entstanden sind, wird das Frankenreich die nächsten Jahrhunderte überdauern. Denn Chlodwig erweitert die Grenzen seiner Herrschaft ständig. Um 500 erstreckt sich seine Macht schließlich vom Rhein bis zu den Pyrenäen, vom Atlantik bis zur Provence.

529
In Byzanz, dem Oströmischen Reich, das die Wirren der Völkerwanderung überstanden hat, verbietet Kaiser Justinian den heidnischen Philosophen, öffentlich zu lehren. Wenig später löst sich Athens platonische Akademie, die antike Philosophenschule, auf – nach 900-jähriger Tradition.

Etwa zur gleichen Zeit gründet Benedikt von Nursia im italienischen Latium das Kloster Montecassino, dessen Gebetsraum auf den Fundamenten eines antiken Tempels steht. Die von ihm aufgestellten Regeln der Gemeinschaft bilden später die Grundlage des Benediktinerordens. Seine Mönche lösen die antiken Gelehrten ab. Sie werden zu den einflussreichsten Trägern von Bildung, Kultur und Schreibkunst – jedoch stets unter dem Vorzeichen des Christentums.

537
Nach nur fünf Jahren Bauzeit wird in Konstantinopel der Rohbau der Hagia Sophia eingeweiht, der größten Kirche der Christenheit. Während Westrom im Chaos der Völkerwanderung versinkt, bewahrt das Oströmische Reich antikes Wissen, behält seinen effizienten Beamtenapparat und ein stehendes Heer. Der oströmische Kaiser herrscht über die Kirche.

Im Dienste Gottes

Nach dem Untergang des römischen Imperiums entsteht ab dem 7. Jahrhundert in den germanischen Reichen Westeuropas eine neue Kunst. Könige, Bischöfe, Päpste und Äbte geben Werke in Auftrag, die nicht die Welt naturgetreu abbilden, sondern die christliche Ordnung verherrlichen. Reich geschmückte Bibeln, emporstrebende Kathedralen, goldglänzende Statuen und geschnitzte Altäre vermitteln den Gläubigen einen Eindruck der himmlischen Pracht und ermahnen sie zu tugendhaftem Leben.

597
Der aus Rom kommende Mönch Augustinus tauft König Ethelbert von Kent, der als erster angelsächsischer Herrscher die christliche Religion annimmt.



Die achteckige Kapelle der Aachener Kaiserpfalz lässt Karl der Große nach byzantinischen Vorbildern errichten

Von Kent aus verbreiten Missionare den katholischen Glauben in die anderen Regionen Großbritanniens – und auch die sakrale, noch an der Spätantike orientierte Kunst des europäischen Festlands.

599/600
Bischof Serenus von Marseille lässt Bilder in seiner Kirche vernichten, weil Gläubige sie angebetet haben – obwohl es in der Bibel heißt: „Du sollst dir kein Götterbild machen. Du sollst dich vor ihnen nicht niederwerfen."

Papst Gregor I. ermahnt Serenus und formuliert in seinen Briefen zugleich das zukünftige Bildverständnis der katholischen Kirche: Zwar sollen Christen keine Bilder anbeten, doch dürfen die Darstellungen von heiligen Personen und biblischen Geschichten auch nicht zerstört werden, da sie jene Menschen religiös unterweisen, die nicht lesen können. Zudem würden sie die Gläubigen an die Heilsgeschichte erinnern und im Betrachter Gefühle wecken, die ihn über Gott nachdenken lassen.

609
Das Pantheon im Herzen Roms wird zur Kirche Sancta Maria ad Martyres umgewidmet. Mit dem christlichen Glauben zieht eine Ikone in den antiken Tempel ein: eine Darstellung der Gottesmutter mit goldenen Händen, gemalt auf eine Holztafel. Zahlreiche solcher von italienischen Meistern geschaffene Bilder tragen Missionare nach England und Irland, um mit deren Hilfe Heiden zum Christentum zu bekehren.

UM 610
Der 40-jährige, in Mekka geborene Kaufmann Mohammed hat eine Vision, die er einige Zeit darauf als Prophet verkündet: Die Menschen sollen dem in Arabien noch verbreiteten Polytheismus („Vielgötterei") abschwören und den einen Gott, Allah, ehren. Mohammeds Offenbarungen werden zum Teil noch zu seinen Lebzeiten aufgezeichnet und im Koran zusammengefasst. Damit wird er zum Stifter einer neuen Religion, des Islam.

638
Muslimische Araber erobern das zu Byzanz gehörende Jerusalem, im 8. und 9. Jahrhundert schließlich auch Spanien und Sizilien. Das frühmittelalterliche Byzantinische Reich verliert fast zwei Drittel seines Gebietes an die islamischen Heerführer.

Für die nächsten Jahrhunderte wird es das erklärte Ziel der Christen in Ost und West sein, die Muslime wieder zurückzudrängen.

UM 680
Irische Mönche fertigen ein prachtvolles Evangeliar (eine Sammlung der vier Evangelien). Das „Book of Durrow" ist eines der ersten eigenständigen mittelalterlichen Kunstwerke nördlich der Alpen: Die Buchmaler orientieren sich nicht an römischen Vorbildern, sondern verbinden einheimische Traditionen mit denen des Christentums. Anders als in der Spätantike sind die Figuren nicht mehr plastisch und realistisch dargestellt, sondern flächig; menschliche Körper lösen sich in geometrische Formen auf. Es sind die ersten Anfänge einer neuen Kunst – der des Mittelalters.

751
Pippin der Jüngere aus dem Geschlecht der Karolinger wird König des Frankenreiches, das sein Vater Karl Martell als Hausmeier – als höchster königlicher Verwalter – der Merowinger-Könige bereits zuvor de facto unter seine Herrschaft gebracht hatte.

Um diese Zeit lässt Pippin eine neue Klosterkirche bauen. Nie zuvor ist im Frankenreich ein so monumentales Gotteshaus errichtet worden: Die fertige Basilika von Saint-Denis bei Paris ist 80 Meter lang, 33,5 Meter breit und 45 Meter hoch. 1250 Lampen erhellen den Bau, der an Sankt Peter in Rom erinnert – jene Kirche, die Kaiser Konstantin der Große (306–337) über dem Grab des Apostels Petrus gegründet hat. Die Karolinger stellen sich damit in die Tradition des ersten christlichen Kaisers – und demonstrieren gleichzeitig ihre enge Beziehung zum römischen Papsttum.



Die Westfassade des Trierer Doms mit dem 1121 geweihten Chor ist ein typisches Beispiel für die Romanik: Rundbögen, dicke Mauern und wuchtige Türme

774
Pippins Sohn Karl der Große, seit 768 fränkischer König, wird auch zum Herrscher der Langobarden in Norditalien gekrönt und stiftet das Kloster Müstair in Graubünden. Die dortige Klosterkirche wird zu Beginn des 9. Jahrhunderts mit mehr als 130 Szenen aus dem Alten Testament, dem Leben Christi und dem Jüngsten Gericht ausgemalt – es ist der größte erhaltene Freskenzyklus des Frühmittelalters.

781
Der Schreiber Godescalc beginnt im Auftrag Karls des Großen mit der Arbeit an einem Evangelistar, einer Sammlung der im Gottesdienst verlesenen Teile der Evangelien. Die Handschrift steht am Anfang der karolingischen *renovatio*, der kulturellen Erneuerung am Hofe Karls des Großen.

Es ist die erste Blüte mittelalterlicher Kunst: Vom Herrscher geförderte Meister greifen auf frühchristliche Vorbilder zurück, etwa Elfenbeinschnitzereien aus Italien. Karl will mithilfe der Bildkunst die christliche Religion in seinem Reich fest verankern und den Gläubigen die Schönheit des Gotteswortes vor Augen führen. Bis zum Anbruch der Renaissance werden diese Prinzipien die Kunst bestimmen. Der Text des Evangelistars ist in Gold und Silber auf Purpurgament geschrieben. Mit der ungemein kostbaren Gestaltung des Codex versucht Karl, die Kunst der römischen Kaiser bewusst zu überbieten.

787
Auf dem Zweiten Konzil von Nicaea wird die Verehrung von Bildern wieder erlaubt, deren Anbetung aber bleibt verboten. Der Papst sendet Karl dem Großen den Beschluss, doch am fränkischen Hof erweckt die ungenaue lateinische Übersetzung aus dem Griechischen den Eindruck, das Konzil habe den Götzendienst zugelassen.

Der Kaiser lässt daraufhin eine kirchenpolitische Denkschrift verfassen, die den Besitz von Bildern zum Schmuck von Kirchen und zur Erinnerung an heilige Personen erlaubt. Damit untermauert er seinen Anspruch als Beschützer der Kirche vor der Orthodoxie. Der Bilderstreit aber schwelt weiter und wird erst 843 beendet.

793
Skandinavische Krieger – die Wikinger – überfallen die Klosterinsel Lindisfarne vor der nordenglischen Küste, erschlagen Mönche, rauben Kirchengerät, schänden die Altäre. Den europäischen Zeitgenossen erscheinen die Männer aus dem Norden wie eine Strafe Gottes. Fast 300 Jahre lang suchen sie fortan die Küsten Englands, Irlands und des Frankenreichs heim, segeln Flüsse hinauf, plündern Städte wie Köln, Trier und Paris. Gleichzeitig errichten sie in Osteuropa ein riesiges Reich mit der Hauptstadt Kiew und werden zu Herrschern auf den Britischen Inseln, in der Normandie, in Süditalien. Sie besiedeln Grönland und Island und erreichen als erste Europäer Nordamerika.

800
Papst Leo III. krönt Karl den Großen in Rom zum Kaiser des Römischen Reiches, da ihn der Monarch gegen den Adel der Tiberstadt unterstützt hat. Das byzantinische Kaiserhaus, das sich in der Nachfolge der antiken Imperatoren sieht, ist irritiert: Viel Diplomatie ist nötig, bis es Karl als römischen Kaiser im Westen anerkennt. Der ist nun oberster Schutzherr des Papstes und der heiligen Stadt Jerusalem – und damit über alle anderen abendländischen Herrscher erhaben.

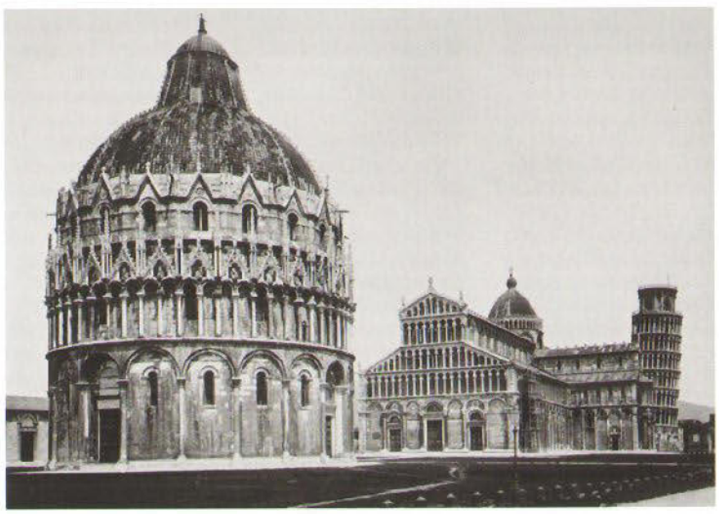
Das „Imperium Romanum", das Karl im Westen nun regiert, bezieht sich zwar auf das 324 Jahre zuvor untergegangene Weströmische Reich, ist aber de facto nichts anderes als ein pompöser neuer Name für das Frankenreich.

802
Weihe der Pfalzkapelle in Aachen. Dort hat sich Karl der Große eine ständige Residenz errichtet: ein Bruch mit der Tradition der fränkischen Herrscher, die stets zwischen ihren Königshöfen umherreisten. Die Kapelle ist einer der aufwendigsten Bauten des Mittelalters. Den achteckigen Hauptraum ziert ein großflächiges Deckenmosaik, zum Umgang öffnete er sich durch ein Säulengitter aus antikem Marmor: ein Bau, wie es ihn nördlich der Alpen noch nicht gegeben hat. Mit ihm eifert Karl der Hagia Sophia nach.

UM 825
Auf der Insel Reichenau im Bodensee entsteht ein Plan, der das Ideal eines benediktinischen Klosters zeigt: Im Mittelpunkt stehen ein großer Kirchenbau und die Hauptgebäude der Abtei. Insgesamt sind fast 50 Bauten eingezeichnet, Inschriften führen deren Funktionen und Einrichtungsgegenstände auf.

Äbte beschäftigen sich mit der idealen Anlage von Klöstern: Die Gemeinschaften der Mönche zählen neben dem Hof des Herrschers zu den wichtigsten Stützen des christlichen Kaiserreichs.

843
Der Bruderkrieg unter den Enkeln Karls des Großen endet mit der Teilung des Frankenreichs: Karl der Kahle erhält das West-, Ludwig der Deutsche das Ostreich. Der älteste Sohn Lothar



Der untere Teil der Taufkirche im italienischen Pisa folgt noch dem romanischen Stil des Doms (im Hintergrund), der darüberliegende ist bereits im üppigen Stil der Gotik ausgeführt

sichert sich das Mittelreich (das von Friesland bis nach Italien reicht) sowie die Kaiserwürde.

910
Herzog Wilhelm von Aquitanien lässt in Burgund die Abtei von Cluny gründen. Das Benediktinerkloster wird zum Ausgangspunkt einer mächtigen Reformbewegung, die sich gegen die Verweltlichung des Ordenslebens und die Einflussnahme säkularer Herrscher auf die Klöster richtet. Bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts werden sich etwa 3000 Mönchsgemeinschaften in Frankreich, Spanien, England und Italien dem Reformkloster anschließen.

955
Otto der Große – Begründer der Dynastie der Ottonen, König des ostfränkischen Reichs sowie Italiens – schlägt die Ungarn auf dem Lechfeld und sichert die Südostgrenze des Reiches. 962 lässt sich Otto in Rom vom Papst zum Kaiser krönen: Er knüpft damit an die von Karl dem Großen 800 begründete Tradition an, nach der die Herrscher des Frankenreichs als Nachfolger der antiken Imperatoren Beschützer der gesamten Christenheit sind und ihr Rang den aller anderen Monarchen des Abendlandes übertrifft.

UM 980
Für ein Stift in Essen entsteht die Goldene Madonna, die älteste erhaltene Vollplastik des Mittelalters. Die 74 Zentimeter große, komplett mit Goldblech bekleidete Skulptur zeigt Maria mit dem Christuskind auf dem Schoß als thronende Himmelskönigin. Wahrscheinlich wird die Figur auf Prozessionen mitgeführt. Lange Zeit sind Heiligenstatuen in Kirchen verpönt, da die Geistlichen fürchten, sie könnten als Götzen verehrt werden. Ab 1000 aber entstehen mehr und mehr christliche Skulpturen, neben der Essener Maria etwa das Reliquiar der heiligen Fides in Conques und die Goldene Madonna von Hildesheim.



Die gotischen Baumeister spannen Gewölbe, getragen von Pfeilern, die aussehen, als bestünden sie aus mehreren schlanken Säulen, wie hier in der Vorhalle der Klosterkirche in Maulbronn in der Nähe von Pforzheim

989
Wladimir I., Großfürst der Rus, lässt sich nach byzantinischem Ritus taufen und stellt sein Reich damit unter den Einfluss der orthodoxen Kirche. Das ist die Voraussetzung für Wladimirs Hochzeit mit der Schwester des byzantinischen Kaisers Basileos II., eine Verbindung, die ein enormer Prestigegewinn für den Russen ist.

UM 1000
Venedig wird allmählich zur Handelsdrehscheibe zwischen Orient und Okzident und kontrolliert Teile der Adria.

Auf der Klosterinsel Reichenau im Bodensee schreibt wahrscheinlich der Mönch Liuthar ein Evangeliar. Es ist eines der wichtigsten Beispiele der Buchmalerei jener Zeit. Zum ersten Mal werden die biblischen Personen grundsätzlich vor einem Goldgrund dargestellt und nicht, wie bis dahin üblich, vor zartblauem Himmel, stilisierten Pflanzen oder angedeuteten Gebäuden. Diese Neuerung wird die Kunst des Mittelalters prägen.

1022
In Orléans werden erstmals Häretiker auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Das Gericht unter dem Vorsitz des französischen Königs Robert II. hat die Angeklagten, vornehmlich hohe Kleriker, der Ketzerei für schuldig befunden.

UM 1025
Die Benediktinermönche der burgundischen Abtei Tournus beginnen mit dem Bau des Längsschiffs ihrer dem Heiligen Philibert gewidmeten Kirche. Massive Pfeiler und Rundbögen stützen eine der ersten großen Deckenkonstruktionen aus Stein seit der Antike – die allerdings schon bald einstürzt. Dennoch ist das Gotteshaus ein frühes Beispiel für einen neuen Baustil, der Europa im 11. Jahrhundert prägen wird, die Romanik: Die Baumeister orientieren sich an römischen Formen und bauen wieder steinerne Gewölbe sowie große, massive Rundbögen.

1054
Papst Leo IX. in Rom sowie Michael Kerularios, der Patriarch von Konstantinopel, exkommunizieren sich gegenseitig. Leo hat ein Dogma formuliert, nach dem der Bischof von Rom der alleinige Oberhirte der Kirche ist. Für Byzanz ist Rom dagegen nur einer von „fünf Hochthronen". Außerdem streiten sich Papst und oströmischer Kaiser um den Einfluss in Sizilien und Unteritalien. Neben theologischen Differenzen führen vor allem Machtfragen zum endgültigen Bruch zwischen Ost- und Westkirche.

1066
In England stirbt König Eduard der Bekenner kinderlos. Wilhelm, Herzog der Normandie, behauptet, ihm sei der englische Thron versprochen, und setzt sich mit Gewalt durch: Mit einem Heer von wohl 6000 Mann überquert er den Ärmelkanal und schlägt die Angelsachsen am 14. Oktober bei Hastings. Am Weihnachtstag wird der Eroberer in der gerade errichteten Westminsterabtei zum König gekrönt. Seither ist die Abtei die Krönungskirche fast aller Monarchen Englands.

Etwa ein Jahrzehnt nach dem Gefecht entsteht in einer englischen Werkstatt eine monumentale Stickarbeit: Der über 70 Meter lange Teppich von Bayeux zeigt neben der Schlacht von Hastings die Vorgeschichte der normannischen Invasion.

UM 1080
Der römisch-deutsche König Heinrich IV. lässt Teile des noch nicht vollendeten Speyerer Doms – der Grablege seiner Dynastie – einreißen und aufwendig neu errichten. Hatte der Vorgängerbau wahrscheinlich eine hölzerne Deckenkonstruktion, überspannt nun das bis dahin größte steinerne Gewölbe der Romanik das Kircheninnere. Seit der Zerstörung der Abtei von Cluny im frühen 19. Jahrhundert ist der Dom zu Speyer das gewaltigste Monument der Romanik.

1095
Papst Urban II. ruft die Ritter des Abendlandes zur Befreiung Jerusalems auf. 1099 erobert das Kreuzfahrerheer unter dem französischen Adeligen Gottfried von Bouillon Jerusalem. Damit enden mehr als 450 Jahre muslimischer Herrschaft in der Stadt.

UM 1100
Im südfranzösischen Kloster Moissac entsteht eines der schönsten Beispiele romanischer Skulptur: der Kreuzgang neben der Abteikirche Saint-Pierre. In die Köpfe seiner Säulen sind Szenen aus dem Alten Testament eingeschlagen, aus der Apokalypse, aus dem Leben Christi und dem einiger Heiliger. Möglicherweise dienen die Darstellungen als Merkbilder – im Kreuzgang widmen sich die Mönche auch dem Lesen.

1140
Der Umbau des Ostteils der Abteikirche von Saint-Denis unter Abt Suger markiert den Beginn der zweiten großen Epoche der mittelalterlichen Kunst. Italienische Gelehrte des 15. Jahrhunderts werden diesen – in ihren Augen barbarischen Baustil aus dem Norden – abschätzig „Gotik" nennen: nach den Goten. Die massiven Mauern der romanischen Kirchen weichen dünneren, von zahlreichen hohen Fenstern durchbrochenen Wänden.

Möglich macht dies vor allem ein neues Bauprinzip: Ein Gerüst aus filigranen Pfeilern, Spitzbögen und Strebewerk trägt die Last des Gewölbes, das von gekreuzten Rippen stabilisiert wird. Nie zuvor haben Kirchen so leicht, elegant und lichtdurchflutet gewirkt.

UM 1150
Das wahrscheinlich durch einen Brand beschädigte Westportal der Kathedrale in der französischen Pilgerstadt Chartres entsteht neu. 24 schlanke Statuen säumen die drei Kircheneingänge. Mit ihren überlang wirkenden Körpern fügen sich die Säulenfiguren nahtlos in die Architektur ein. Zugleich besitzen sie eine bis dahin ungekannte Lebensnähe: Ihre differenziert gestalteten Gesichter, ihre unterschiedliche Mimik, ihre zeitgenössischen Kostüme und ihre farbige Bemalung sprechen die Betrachter direkt an.

UM 1185
Heinrich der Löwe, einstiger Herzog von Sachsen und Bayern, erteilt den Benediktinern von Helmarshausen den Auftrag, ein Evangeliar anzufertigen. Das Kloster ist eine der renommiertesten Stätten mittelalterlicher Buch-

produktion – und die prunkvolle Handschrift wird der Höhepunkt des Schaffens der Helmarshausener Meister: Das Evangeliar erinnert an die Prachtbücher byzantinischer Herrscher, seine ausufernden Ornamente aber übertreffen noch die Vorbilder aus früheren Epochen.

UM 1181
Der Goldschmied Nikolaus von Verdun beginnt mit der Herstellung eines kostbaren Schreins für den Kölner Dom. Darin sollen die Gebeine der Heiligen Drei Könige angemessen präsentiert werden, die die Stadt am Rhein zu einem der bedeutendsten Wallfahrtsorte gemacht haben. Erst nach 50 Jahren ist der Dreikönigsschrein vollendet, ein Hauptwerk mittelalterlicher Kunst, dessen Skulpturen so körperlich realistisch wirken wie keine anderen zuvor.

1184
Papst Lucius III. exkommuniziert die Waldenser, Anhänger des Lyoner Kaufmannes Petrus Waldes – vor allem, weil sie als Laien ohne den Segen der Kirche das Evangelium predigen. Waldenser und andere neue religiöse Laienbewegungen wie die Katharer – nach ihrer Hochburg Albi auch Albigenser genannt – leben in strikter Armut und sind als Ketzer gebrandmarkt. Dennoch erhalten sie viel Zulauf und erschüttern die römische Kirche.

Rom reagiert und lässt zwei Armutsbewegungen zu: die Orden der Franziskaner und der Dominikaner. Auf drei Albigenserkreuzzügen lassen die Päpste Ketzer zwischen 1208 und 1244 bekämpfen und richten die Inquisition ein, um Abtrünnige zu verfolgen.

1207
Am Karfreitag zerstört ein Feuer den Magdeburger Dom. Erzbischof Albrecht lässt die Ruine abreißen und zwei Jahre später eine neue Kirche bauen. Der Dom ist eines der ersten deutschen Gotteshäuser, die mit gotischen Stilelementen errichtet werden – möglicherweise ist der Erzbischof durch seine Studienjahre in Frankreich beeinflusst worden.

1208
Franziskus von Assisi, Sohn eines reichen italienischen Tuchhändlers, sagt sich nach Jahren der Verschwendung, des Luxus und der Ausschweifung von allen Besitztümern los und führt fortan ein Leben als armer Wanderprediger. Schon bald schart sich eine große Zahl von Gleichgesinnten um ihn, die der Papst schließlich als Franziskanerorden anerkennt. Vor allem die Prachtentfaltung der Kirche lässt in dieser Zeit die Sehnsucht nach einer einfachen, ursprünglichen Frömmigkeit wachsen. Nach dem Tod des Ordensgründers stiftet der Papst in Assisi eine Kirche zu Ehren von Franziskus: das erste gotische Gotteshaus Italiens. Die Decke der lichtdurchfluteten Oberkirche lässt der Heilige Vater mit Fresken von ungekannter Wirklichkeitsnähe ausschmücken, die Szenen aus dem Leben des Ordensgründers zeigen. Es ist der Beginn einer neuen, naturgetreueren Malerei.

1215
Viele englische Adelige rebellieren gegen König Johann. Der Monarch muss ihnen in der „Magna Carta Libertatum" („Große Freiheitsurkunde") weitreichende Zugeständnisse machen. Zwar betreffen die meisten der Artikel nur die adeligen Lehnsherren, doch garantiert die Carta auch, dass jeder „freie Mann" nur aufgrund eines Gesetzes verhaftet, geächtet oder verbannt werden kann; zudem darf der König niemandem den Schutz des Gesetzes verweigern. Diese Garantien werden später zu Grundlagen des modernen Rechtsstaates.

UM 1250
Bauleute errichten den Westchor des Naumburger Doms. Doch wer ist sein Schöpfer, den Forscher später den „Naumburger Meister" nennen? Ein Werkstattleiter, der als Architekt und Steinmetz die unterschiedlichen Bauvorhaben leitet? Zwei Personen, die zusammenarbeiten? Gut möglich, dass die Bauausführung schließlich einer gut eingespielten Gruppe von Werkleuten obliegt, die von Baustelle zu Baustelle zieht. Sicher ist nur: Die Architektur des Doms folgt französischen Vorbildern wie etwa der Kathedrale zu Reims.

1273
Graf Rudolf von Habsburg wird von den Kurfürsten des Heiligen Römischen Reiches als Rudolf I. zum König gewählt. Der Wahl sind rund 25 Jahre vorausgegangen, in denen es keinem zum König gewählten Fürsten gelungen ist, allgemein anerkannt zu werden und tatsächliche Macht im Reich auszuüben. Nun einigen sich die Kurfürsten auf einen Kompromisskandidaten, der stark genug ist, die Ordnung im Reich wiederherzustellen, aber nicht so mächtig, ihre eigene Stellung zu untergraben.

1282
Die Patrizier von Florenz ändern die Verfassung ihrer Stadtrepublik: Der Adel wird aus der Regierung verdrängt. Alle politischen Ämter sind nun den wohlhabenden Mitgliedern der Zünfte vorbehalten. Auch andere italienische Metropolen werden vom Stadtadel und reichen Bürgern regiert.



Glockentürme, etwa der in Brügge, gehören zu den bedeutendsten Profanbauten des Mittelalters

1291
Ein muslimisches Heer erobert Akkon, die letzte Bastion der Kreuzfahrer im Heiligen Land. Knapp 50 Jahre zuvor haben die Christen nach einem zehnjährigen Waffenstillstand bereits Jerusalem endgültig verloren. Zwar wird es im 14. und 15. Jahrhundert Versuche geben, das Heilige Land zu erobern, aber keinen neuen Kreuzzug.

1302
Papst Bonifaz VIII. postuliert in der Bulle „Unam sanctam" („Die eine heilige Kirche") den Vorrang des Papstes vor allen weltlichen Herrschern. Daraufhin fordert König Philipp IV. von Frankreich die Einberufung eines Konzils, vor dem sich der Papst rechtfertigen soll. Wegen dieser Anmaßung droht Bonifaz, den König zu exkommunizieren.

Nach Bonifaz' Tod und dem nur einjährigen Pontifikat seines Nachfolgers wird ein Franzose Papst, Clemens V., der unter Philipps Einfluss steht. Der neue Kirchenfürst residiert nicht in Rom, sondern in Frankreich – seit 1309 in Avignon. Erst der 1370 gewählte Gregor XI. versucht, den päpstlichen Amtssitz wieder nach Rom zu verlegen. Nach seinem Tod 1378 wählen rivalisierende Kardinäle zwei Nachfolger: Urban VI. in Rom und den Gegenpapst Clemens VII. in Avignon. Dieses Große Abendländische Schisma, die Spaltung der Kirche, währt bis zum Konzil von Konstanz 1414 bis 1418. Erst danach werden Papsttum und Kirchenstaat langsam wieder zu einem europäischen Machtfaktor.

UM 1300
Der Züricher Patrizier Rüdiger Manesse und sein Sohn Johannes geben einen nach ihnen benann-



Das Castel del Monte in Apulien lässt sich der Stauferkaiser Friedrich II. um 1240 als Herrschaftsresidenz bauen. An seinen acht Ecken erheben sich jeweils achteckige Türme

Fotovermerk nach Seiten

Anordnung im Layout: l. = links, r. = rechts, o. = oben, m. = Mitte, u. = unten

Titel: Museo dell'Opera di Santa Croce, Florenz/Scala/bpk-images

Titel Innenseite: Universitätsbibliothek, Heidelberg/Knud Petersen/bpk-images

Editorial: Basilika von Santa Croce, Florenz/United Archives/mauritius images: 3 m.; Lars Lindemann für *GEOEPOCHE* EDITION: 3 u.

Inhalt: Musée du Louvre, Paris/Daniel Arnaudet/RMN/bpk-images: 4 o., Kathedrale von Chartres/Foto-Marburg: 4 m.; Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena/Scala: 4 u.; Musée Condé auf Schloss Chantilly/René-Gabriel Ojéda/RMN/bpk-images (4): 5 o.; Bibliothèque Nationale, Paris/Photo Aisa: 5 u.

Der Glanz des Glaubens: Musée du Louvre, Paris/Daniel Arnaudet/RMN/bpk-images: 6/7; Österreichische Nationalbibliothek, Wien/bpk-images: 8; Domschatz, Aachen/akg-images: 9; British Museum, London/bpk–images: 10/11; Centre Guillaume le Conquérant, Bayeux/Bridgeman Art Library (2): 12/13; Kathedrale von Chartres/Angelo Hornak/Corbis: 14; Sainte-Chapelle, Paris/Franck Raux/RMN/bpk-images: 15 l. o., 15 l. u.; Sainte-Chapelle, Paris/Thierry Prat/RMN/bpk-images: 15 r. o.; Sainte-Chapelle, Paris/Gérard Blot/RMN/bpk-images: 15 r. u.; St. Nikolaus-Hospital, Bernkastel-Kues/Cusanusstift/Erich Gutberlet: 16/17; Bibliothèque Nationale, Paris/akg-images: 18/19; Musée du Louvre, Paris/Erich Lessing/akg-images: 20/21; Victoria and Albert Museum, London/akg-images: 22; Musée Rolin, Autun/Scala/bpk-images: 23; Basilique Sainte-Madeleine, Vézelay/Charles Hurault/Roger-Viollet: 24; Dom St. Peter und Paul, Naumburg/Eckehard Schulz/dapd: 25

„Die Heilige Fides": Abtei Sainte-Foy, Conques/United Archives/mauritius images: 27; Abtei Sainte-Foy, Conques/Erich Lessing/akg-images: 28; Abtei Sainte-Foy, Conques/Musée du Louvre: 29

Die Königin des Himmels: Galleria degli Uffizi, Florenz/Scala/bpk-images: 30; Galleria degli Uffizi, Florenz/Scala: 30/31; Santa Maria Maggiore, Rom/Fotogioberti: 32/33, 33; National Gallery, London/Scala: 34, 34/35, 36/37, 37; Bargello Museum, Florenz/Dagli Orti/Art Archive: 38/39, 39; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München/bpk-images: 40, 40/41; Rheinisches Landesmuseum, Bonn/Erich Lessing/akg-images: 42/43; Kathedrale von Moulins/Peter Willi/Artothek: 44, 44/45; Kathedrale von Acqui Terme/Scala: 46/47

Zum Lobe des Herrn: Mailänder Dom/Alinari: 48/49; Kathedrale von Chartres/Foto-Marburg: 50/51; Kathedrale von Wells/Angelo Hornak/Corbis: 52/53; Kathedrale von Laon/eyemagic/Zoonar.com: 54/55; Kathedrale von Canterbury/Iberfoto/Alinari: 56/57; Kathedrale von Laon/Foto-Marburg: 58/59; Kathedrale von Reims/United Archives/Imago Sportfotodienst: 61; Kathedrale von Reims/Foto Marburg: 62; Kathedrale von Reims/Raccolte Museali Fratelli Alinari/Alinari: 65

„Das Evangeliar Heinrichs des Löwen": Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel: 66, 67; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel/epd-NDS: 68; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel/akg-images/ullstein bild: 69

Das Gefüge der Welt: Bibliothèque Nationale, Paris/White Images/Scala: 70/71; Universitätsbibliothek, Heidelberg/akg-images: 72; British Library, London/akg-images: 73; Costa/Leemag/dpa Picture Alliance: 74 o.; Biblioteca Real, El Escorial/Photo Aisa/Interfoto: 74/75 u.; Universitätsbibliothek, Heidelberg/bpk-images: 76; Royal Armouries, Leeds/Bridgeman Art Library: 77 o.; British Library, London/Heritage Images/ullstein bild: 77 u.; Musée Condé auf Schloss Chantilly/Rene-Gabriel Ojéda/RMN/bpk-images: 78 l. o., 78 m. o., 78 m. u., 78 r. u., 79 l. o., 79 m. o., 79 m. u., 79 r. u.; Musée Condé auf Schloss Chantilly/Jochen Remmer/RMN/bpk-images: 78 r. o., 78 l. u., 79 r. o., 79 l. u.; Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza/A. Dagli Orti/De Agostini/Getty Images: 80 o; Österreichische Nationalbibliothek, Wien/Costa/Leemag/dpa Picture-Alliance: 80 u.; Trinity College, Cambridge/Art Archive: 81; Kupferstichkabinett, SMB, Berlin/Jörg P. Anders/bpk-images: 82; Universitätsbibliothek, Heidelberg/Lutz Braun/bpk-images: 83 o.; British Library, London/akg-images: 83 u.

Siena – Kapitale einer neuen Kunst: Palazzo Pubblico, Siena/Scala: 84/85, 86/87; Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena/Scala: 90/91, 92/93; Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena/Bridgeman Art Library: 96; Galleria degli Uffizi, Florenz/Summerfield Press/Corbis: 99; Palazzo Pubblico, Siena/Electa/Leemage: 100/101

Die Seligen und die Verdammten: Wallraf-Richartz-Museum, Koln/bpk-images: 102/103; Museum August Kestner, Hannover/Christian Tepper: 104/105; Bibliothèque Nationale, Paris/The Print Collector/dpa Picture-Alliance: 105; The Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala: 106; The Frick Collection, New York/Francis G. Mayer/Corbis: 107; Bibliothèque Nationale, Paris/Bridgeman Art Library: 108; Baptisterium von San Giovanni, Florenz/Scala: 108/109; Musée Condé auf Schloss Chantilly/René-Gabriel Ojéda/RMN/bpk-images: 110, 116; British Library, London/Heritage Images/ullstein bild: 111 o.; British Library, London: 111 u.; Galleria degli Uffizi, Florenz/Scala: 112; Bibliothèque Nationale, Paris/akg-images: 113, 114 o.; British Library, London/akg-images: 114 u.; Bibliothèque Nationale, Paris/Photo Aisa: 115; British Library, London/Bridgeman Art Library: 117; Pinacoteca Nazionale Bologna/Gianni Dagli Orti/United Archives: 118; The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala: 119

„Heiligblutaltar": Marienaltar in der Herrgottskirche, Creglingen/Erich Lessing/akg-images: 120; Heiligblutaltar in St. Jakob, Rothenburg ob der Tauber/Bildarchiv Monheim/akg-images: 121; Heiligblutaltar in St. Jakob, Rothenburg ob der Tauber/Interfoto: 122; Heiligblutaltar in St. Jakob, Rothenburg ob der Tauber/Erich Lessing/akg-images: 123

Zeitleiste: Bildarchiv Monheim/akg-images: 124; Hans Georg Eiben/Bildagentur Huber: 125 o.; Raccolte Museali Fratelli Alinari/Alinari: 125 u.; Sabine Lubenow/LOOK-foto: 126; Arco Images/imago sportfotodienst: 127 o.; Nicolas van Ryk/Visum: 127 u.; akg-images: 128; imagebroker/Interfoto: 129

Vorschau: Tate Gallery, London/akg-images/© VG Bild-Kunst, Bonn 2012: 130

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung.

© GEO 2012 Verlag Gruner + Jahr, Hamburg, für sämtliche Beiträge.

ten Codex mit mittelhochdeutscher Lyrik in Auftrag, eine der frühesten Liederhandschriften. Sie versammelt die Werke und idealisierten Autorenbilder von fast 140 Dichtern sowie mehr als 5000 Strophen Minnesang.

1305

Der 39-jährige Italiener Giotto di Bondone vollendet sein Hauptwerk: einen Freskenzyklus von Szenen aus dem Leben Jesu und der Gottesmutter Maria, mit der er eine Kapelle in Padua verziert. Mit Licht, Schatten und raffinierter Bildaufteilung erzielt der Maler eine bis dahin ungekannte räumliche Tiefe. Mit diesen und anderen Arbeiten wird Giotto zum wichtigsten Vorläufer der Renaissance, die ein Jahrhundert später in Italien die mittelalterliche Kunst ablösen wird.

1311

Am Tag vor Fronleichnam begleiten die Bürger Sienas ein Marienbildnis von der Werkstatt des Malers Duccio di Buoninsegna in den Dom. Das Altarbild „Maestà" zeigt die Muttergottes mit dem Heiland auf dem Schoß, umgeben von Engeln und Heiligen. Als erster Künstler löst sich Duccio von der Starrheit byzantinischer Ikonenmalerei und stellt seine Figuren so natürlich dar wie keiner zuvor.

1337–1453

In Frankreich tobt der Hundertjährige Krieg, da das englische Königshaus Anspruch auf die französische Krone erhebt. Söldnertruppen, Bauernaufstände, Missernten und die Pest lassen das Land verwüstet zurück. Schließlich siegt das französische Königshaus.

1347

An Bord eines Schiffes aus Kaffa am Schwarzen Meer gelangt der Pesterreger nach Venedig. Von der Lagunenstadt greift das Pestvirus auf das Festland über und löst eine Epidemie in ganz Europa aus: Schätzungsweise 25 Millionen Menschen sterben – ein Drittel der Bevölkerung.

UM 1350

In Paris entsteht ein Porträt des französischen Königs Johann II. Das knapp 60 Zentimeter hohe Bild zeigt die Büste Johanns im strengen Profil vor einem goldenen Hintergrund. Über dem Kopf prangt der Name des Königs. Es ist eines der frühesten erhaltenen autonomen Porträts der Kunstgeschichte: Der Maler stellt Johann nicht in seiner Funktion dar, also als König mit Krone und Zepter, sondern offenbar als individuellen Menschen. Gleichwohl ist es ungewiss, ob das Bild dem Herrscher ähnelt: Die markante Nase und das schulterlange, rote Haar zählen zu traditionellen Attributen eines Königs.

1356

In Lübeck treffen sich Abgesandte aus deutschen Handelsstädten zum ersten Hansetag. Daraus entwickelt sich eine Vereinigung von zeitweise 200 Kaufmannsstädten.

1389

Cosimo de' Medici (der Ältere) wird in Florenz als Sohn eines Bankiers geboren. Ab 1434 bestimmt er – meist ohne politisches Amt – die Geschicke der Stadt und von Teilen der Toskana. Unter seinem Einfluss erblüht Florenz zur kulturell führenden Metropole Europas, in der die bedeutendsten Künstler der frühen Renaissance leben. Der Mäzen lässt Kirchen und Klöster bauen und stiftet die erste öffentliche Bibliothek.

UM 1390

Der unbekannte Maler des Wittingauer Altars für die Stiftskirche St. Ägidius in Böhmen beendet seine Arbeit. Seine Bilder der Passion Christi zeigen einen Erfindungsreichtum, der sich von alten Mustern entfernt. Mit Farbauftrag in feinen Schichten gelingt ihm eine neue Form der Lichtmalerei.

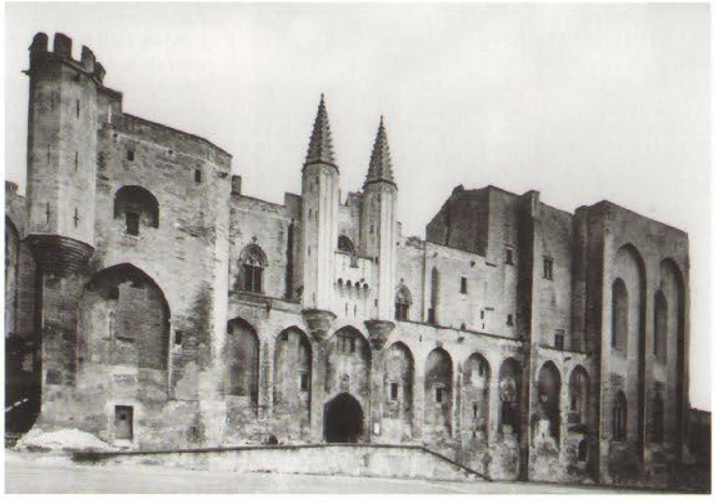
Der namenlose Schöpfer des Altars zählt damit zu den Wegbereitern des Weichen oder Internationalen Stils, dem letzten einheitlichen Kunststil des Mittelalters. Seine Merkmale sind fließende Linien, grazile Figuren mit anmutigen, ausdrucksstarken Bewegungen und eine große Detailfreude.

UM 1411

Die niederländischen Miniaturenmaler Paul, Johan und Herman Limburg illustrieren das Stundenbuch „Les Très Riches Heures". Diese Werke – die neben Stundengebeten oft Kalenderblätter enthalten, die für die jeweiligen Monate typische Tätigkeiten zeigen, etwa Bauern bei der Ernte – nutzen Laien für ihre Andachten. Und wohl keines ist prächtiger als dieses für den Herzog von Berry, einen Onkel des französischen Königs Karl VI. und bedeutenden Kunstmäzen. Die drei Brüder setzen mit ihren Illustrationen Maßstäbe für nachfolgende Malergenerationen, auch wenn sie das Stundenbuch nicht mehr vollenden: Ebenso wie der Herzog von Berry sterben sie im Jahr 1416 wahrscheinlich an der Pest.

UM 1412

Der italienische Bildhauer Filippo Brunelleschi, der zuvor vor allem als Architekt und Bildhauer gearbeitet hat, entdeckt in seiner Heimatstadt Florenz die Zentralper-



Das Große Abendländische Schisma spaltet ab 1378 für rund 40 Jahre die Kirche. Im düsteren, mit Schießscharten versehenen Papstpalast von Avignon residieren die Gegenpäpste

spektive: Mithilfe von Fluchtlinien, die von einem Punkt ausgehen, malt er Bilder, die den Eindruck nie dagewesener räumlicher Tiefe erwecken.

Rasch übernehmen andere Künstler die neue Technik und wenden sie nicht nur auf Bilder, sondern auch auf Reliefs an. Die Zentralperspektive ist eine der wichtigsten Neuerungen der Renaissance, die in dieser Zeit Italiens Kunst verändert. Ihre Regeln beeinflussen später auch die Meister nördlich der Alpen: Sie übernehmen die Schönheitsideale der Antike, ahmen die Natur nach und rücken den Menschen in den Mittelpunkt ihrer Werke.



Das mit unzähligen Statuen geschmückte Löwener Rathaus gehört zu den schönsten Bauten der Spätgotik

1432

Der niederländische Maler Jan van Eyck vollendet den „Genter Altar". Im Mittelteil erscheint Christus als Weltenrichter der Offenbarung zwischen Maria und Johannes. Auf der Tafel darunter eröffnet sich ein Landschaftspanorama mit der Anbetung des Lamms. Die Leuchtkraft der Farben, die Körperlichkeit der Figuren und die an der Naturbeobachtung geschulte Darstellung von Blumen und Bäumen versetzt das endzeitliche Geschehen in die Gegenwart der Betrachter: Van Eyck gehört zu jenen niederländischen Künstlern, die im 15. Jahrhundert die Ölmalerei verfeinern. So gelingen ihnen Bilder von unerreichter Wirklichkeitsnähe.

UM 1448

Stefan Lochner, der bekannteste Kölner Künstler des Spätmittelalters, malt in der Rheinstadt die „Madonna im Rosenhag". Der Bischofssitz ist im 15. Jahrhundert ein bedeutendes Kunstzentrum: Der Reichtum der Stadt und deren europaweite Handelsverbindungen locken viele Künstler in die Metropole. Dennoch ist Lochner der einzige Kölner Maler dieser Zeit, dem sicher Werke zugeschrieben werden können.

1453

Der osmanische Sultan Mehmed II. erobert mit seinen Truppen die Stadt Konstantinopel und besiegelt damit das Ende des Oströmischen Reichs.

UM 1454

Der Mainzer Johannes Gutenberg erfindet den Buchdruck mit beweglichen Metall-Lettern. Um 1500 sind wahrscheinlich bereits rund 40 000 Buchtitel mit einer Gesamtauflage von acht Millionen Exemplaren gedruckt, darunter zahlreiche griechische und römische Klassiker.

1469

Ferdinand, der Kronprinz von Aragón, heiratet die kastilische Thronfolgerin Isabella. Nach dem Tod des kastilischen Königs Heinrich IV. fünf Jahre später proklamiert sich Isabella zur Königin von Kastilien. Ferdinand besteigt 1479 den aragonischen Thron. Damit herrschen er und seine Ehefrau gemeinsam über Spanien.

1492

Emir Abu Abdallah übergibt nach achtmonatiger Belagerung Granada an Ferdinand und Isabella. Damit endet die Reconquista, die Rückeroberung der muslimischen Herrschaftsgebiete in Westeuropa: Die gesamte Iberische Halbinsel untersteht nun christlichen Herrschern.

Auf der Suche nach dem westlichen Seeweg zum indischen Subkontinent erreicht Christoph Kolumbus die Karibikinsel Guanahani.

1505

Albrecht Dürer, der bedeutendste deutsche Maler und Grafiker seiner Zeit, reist nach Venedig und studiert die Perspektivlehre und die an antiken Vorbildern geschulten Theorien italienischer Gelehrter über menschliche Proportionen.

Im selben Jahr vollendet der Holzschnitzer Tilman Riemenschneider in Rothenburg ob der Tauber die Figuren für den „Heiligblutaltar", die letzte Blüte mittelalterlicher Kunst in Deutschland. Während in Italien die Künstler den Ideen der Renaissance nacheifern, bleibt Riemenschneider der Spätgotik treu. Allerdings in vollendeter Form: Kleinste Details arbeitet er heraus und lässt seine Figuren fast unbemalt, damit die Schnitzkunst nicht unter einer Farbschicht verschwindet. Anders als die Werke anderer mittelalterlicher Bildhauer dient der Schrein nicht bloß zur Andacht, sondern soll erschüttern und zum Nachdenken anregen.

1517

Der Mönch Martin Luther, Doktor der Theologie und Professor an der Universität Wittenberg, schickt 95 Thesen an den Erzbischof, an Freunde und Kollegen. Darin wendet er sich gegen die Ablasspraxis der Kirche: Niemand könne sich von der Sündenstrafe freikaufen; Gott vergebe nur dem reuigen Sünder. Luthers Thesen werden in ganz Deutschland gelesen, selbst spätere Gegner begrüßen die Schrift, da sie längst überfällige kirchliche Reformen erhoffen.

Erst im Jahr darauf, während eines Ketzerverfahrens gegen ihn, entwickelt Luther ein neues Verständnis von Gottes Gerechtigkeit, die nicht mehr mit der Lehre Roms vereinbar ist. Dies ist der Beginn der Reformation.

Und das Ende eines Zeitalters. □

Der Kunsthistoriker **Carsten Juwig**, 36, ist der Fachberater dieses Heftes.

GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

Gruner + Jahr AG & Co KG, Druck- und Verlagshaus,
Sitz von Verlag und Redaktion: Am Baumwall 11, 20459 Hamburg.
Postanschrift der Redaktion: Brieffach 24, 20444 Hamburg
Telefon 040 / 37 03-0, Telefax 040 / 37 03 56 48.
E-Mail (Redaktion): briefe@geo.de;
Internet: www.geo-epoche.de

CHEFREDAKTEUR
Michael Schaper

GESCHÄFTSFÜHRENDER REDAKTEUR
Cay Rademacher

KONZEPT DIESER AUSGABE
Joachim Telgenbüscher, Christian Gargerle

ART DIRECTION
Tatjana Lorenz

TEXTREDAKTION
Jörg-Uwe Albig, Jens-Rainer Berg, Insa Bethke,
Dr. Anja Fries, Gesa Gottschalk, Dr. Frank Otto

BILDREDAKTION
Roman Rahmacher, Katrin Trautner
Freie Mitarbeit: Susanne Gargerle

VERIFIKATION
Lenka Brandt, Olaf Mischer, Alice Passfeld, Andreas Sedlmair,
Freie Mitarbeit: Dr. Henning Albrecht, Dr. Margit Brand,
Regina Franke, Dr. Dirk Hempel

LAYOUT
Timo Zett
Freie Mitarbeit: Svenja Prigge, Olga Suchina

WISSENSCHAFTLICHE BERATUNG
Carsten Juwig, Dr. Kia Vahland

SCHLUSSREDAKTION
Dirk Krömer

CHEF VOM DIENST TECHNIK
Rainer Droste

AUTOREN
Freie Mitarbeit: Reymer Klüver, Dr. Christoph Kucklick,
Martin Paetsch, Christina Rietz, Walter Saller,
Christian Sywottek, Bertram Weiß

HONORARE: Petra Schmidt

REDAKTIONSASSISTENZ: Angelika Fuchs
Freie Mitarbeit: Heidrun Brockmann, Cornelia Wawroschek

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt: Michael Schaper

HERAUSGEBER: Peter-Matthias Gaede
VERLAGSLEITUNG: Dr. Gerd Brüne, Thomas Lindner
GESAMTANZEIGENLEITUNG: Heiko Hager / G+J Media Sales
VERTRIEBSLEITUNG: Sascha Klose/DPV Deutscher Pressevertrieb
MARKETING: Antje Schlünder (Ltg.), Kerstin Füllgraf
HERSTELLUNG: Oliver Fehling

ANZEIGENABTEILUNG Anzeigenverkauf
G+J Media Sales / Direct Sales: Sabine Plath,
Tel. 040 / 37 03 38 89, Fax: 040 / 37 03 53 02
Anzeigendisposition: Anja Mordhorst,
Tel. 040 / 37 03 23 38, Fax: 040 / 37 03 58 87

Heftpreis: 15,90 Euro
ISBN: 978-3-652-00078-9
ISSN-Nr. 2193-6552

© 2012 Gruner + Jahr, Hamburg

Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg,
Konto 0322800, BLZ 200 700 00
Repro: Repro Becker, Würzburg
Druck: Neef+Stumme premium printing, Wittingen
Printed in Germany

GEO-LESERSERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION
Telefon: 040/37 03 20 84, Telefax: 040/37 03 56 48
E-Mail: briefe@geo.de

ABONNEMENT- UND EINZELHEFTBESTELLUNG

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN

Anschrift:
GEO Kundenservice
20080 Hamburg

persönlich erreichbar:
Mo–Fr 7.30 bis 20.00 Uhr
Sa 9.00 bis 14.00 Uhr

E-Mail: geoepoche-service@guj.de
Telefon innerhalb Deutschlands: 01805 / 8618003*
Telefon außerhalb Deutschlands: +49/1805/8618003
Telefax: +49/1805/8618002
24-Std.-Online-Kundenservice: www.meinabo.de/service
Preis für Jahresabonnement: 28,50 € (D), 31,40 (A), 58,20 sfr (CH)

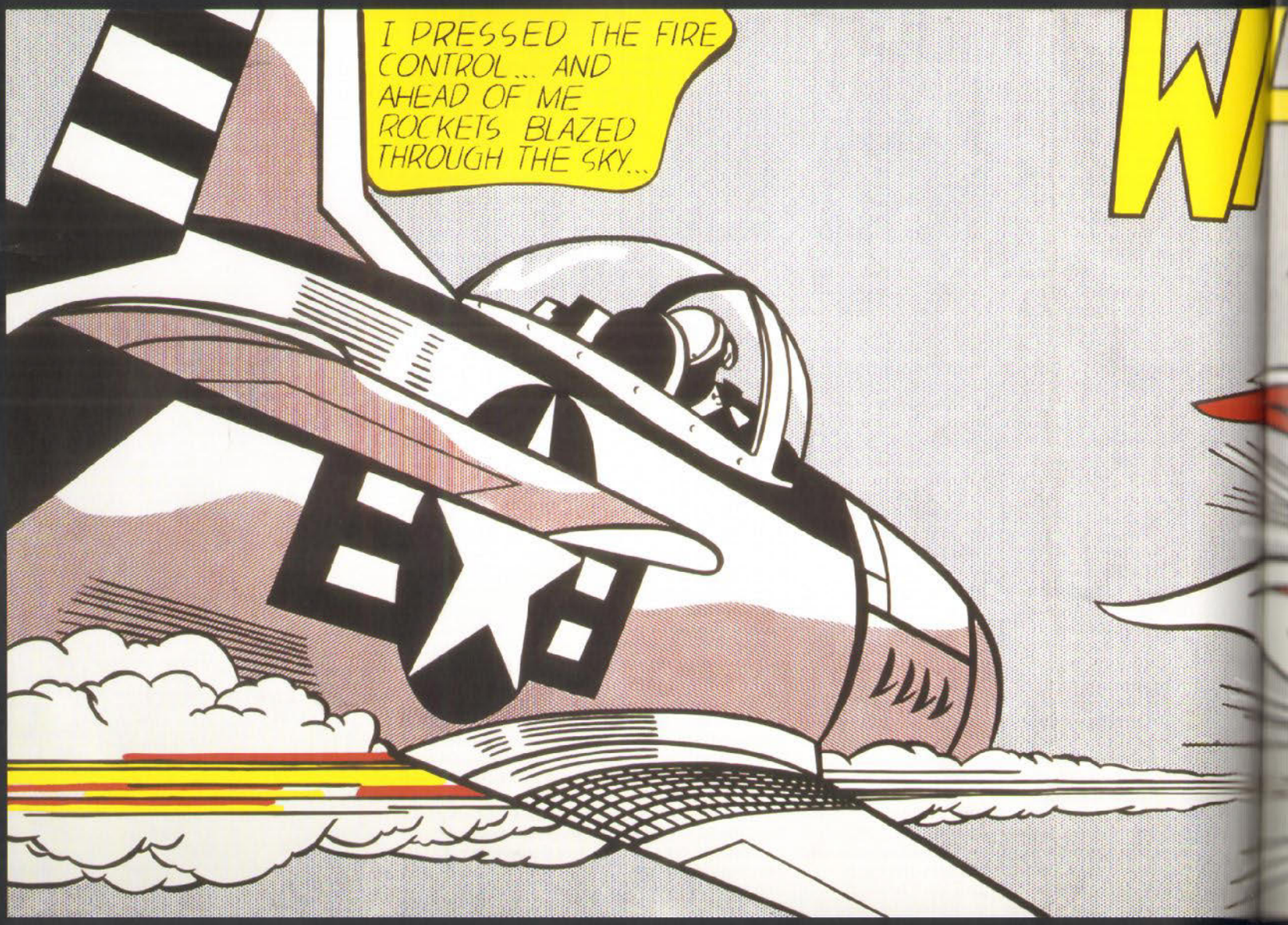
BESTELLADRESSE FÜR GEO-BÜCHER, GEO-KALENDER ETC.

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN

Anschrift: GEO-Versand-Service, 74569 Blaufelden
Telefon: +49/1805/225059*
Telefax: +49/1805/216603*
E-Mail: guj@sigloch.de

*14 Cent/Minute aus dem deutschen Festnetz;
Mobilfunkpreis maximal 42 Cent/Minute

POP ART



Die 1950er Jahre sind das Goldene Zeitalter der USA. Ein ganzes Land taumelt im Konsumrausch, mit dem Bruttosozialprodukt steigen auch die Löhne. Und wer gerade nicht genug Geld hat, verschuldet sich in der Hoffnung auf eine noch bessere Zukunft; nimmt einen Kredit auf, für den neuen Kühlschrank, die Musicbox, das Auto, das Haus in den Vororten.

Priester und Propagandisten der Hochkonjunktur sind die Designer und Werbeagenturen. Von New York aus befeuern sie die Fantasie ihrer Landsleute mit grellbunter Reklame. Junge Grafiker wie Roy Lichtenstein, James Rosenquist und Andy Warhol gestalten Blechdosen, dekorieren Schaufenster, malen Plakate oder Anzeigen für Damenschuhe. Sie feiern in leuchtenden Farben den schönen Schein, die Oberfläche, das Banale.

Und erklären eines Tages die Objekte ihrer Arbeit kurzerhand zu Motiven ihrer Kunst – der Pop Art.

„Pop", das bedeutet im Englischen „knallen" und ist zugleich die Abkürzung für „popular", volkstümlich, beliebt. Und so sind auch die Werke dieser neuen Kunstströmung ebenso knallig wie populär. Mickey Mouse, Straßenkreuzer, Highway-Schilder, Colaflaschen, Pin-up-Girls, Dollarnoten: Die Motive der Gemälde, Skulpturen und Collagen können gar nicht trivial genug sein.

Die Pop-Artisten bedienen sich der Gegenstände aus dem alltäglichen Leben – und treffen damit auf die Verachtung des Feuilletons: „Die Kunstgalerien werden überschwemmt von dem schwachköpfigen Stil von Kaugummikauern, Backfischen und, schlimmer noch, Straftätern", schreibt ein Kritiker im März 1962.

Die nächste Ausgabe von GEO EPOCHE EDITION erscheint am 17. Oktober 2012



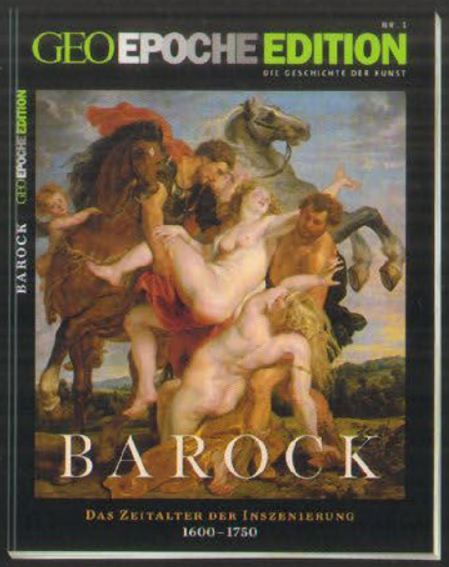
DIE KUNST DES BANALEN
Eine Revolution: 1963 übernimmt der Amerikaner Roy Lichtenstein für sein vier Meter breites Bild »Whaam!« die Sprechblase und Lautmalerei einer scheinbar trivialen Comic-Vorlage – und missachtet so bewusst die bis dahin geltenden Normen westlicher Kunst

Doch rasch erkennen Sammler und Galeristen, dass mit der Pop Art viel Geld zu verdienen sein wird. Die scheinbar unkünstlerische Strömung markiert eine Revolution – denn dies ist eine Kunst, die sich nicht mehr nur an eine elitäre Szene richtet. In ihren Bildern erkennen ganz normale Bürger ihre Träume und Wünsche wieder (oder zumindest die, die ihnen die Massenmedien suggerieren).

Und so steigen die anfangs Geschmähten zu Stars der Kunstszene auf: Sie haben im Herbst 1962 eine erste gemeinsame Ausstellung und werden im legendären Museum of Modern Art mit einem Symposium gewürdigt.

Ihre Werke werden zu Ikonen der Moderne: Warhols Marilyn-Siebdrucke, Tom Wesselmanns „Great American Nudes", Robert Indianas „LOVE"-Schriftzug sind nicht nur in den Museen zu sehen, sondern hängen bald auch als Poster in Teenagerzimmern, schmücken Unterwäsche und Kaffeetassen – während die Originale unfassbare Preise erzielen, bis heute: Bei einer Auktion im November 2011 ersteigert ein Sammler eines der Comic-Gemälde von Roy Lichtenstein für mehr als 43 Millionen Dollar.

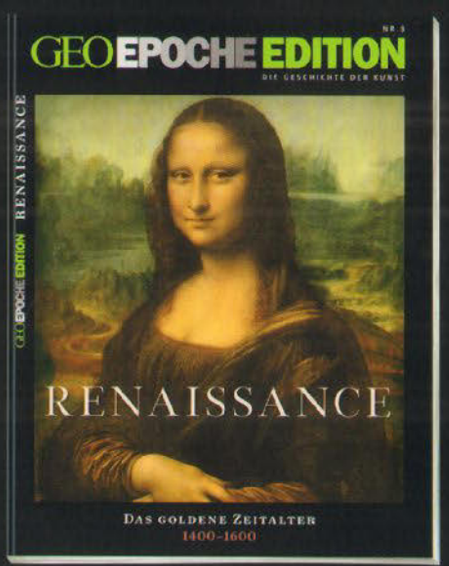
GEO*EPOCHE* EDITION berichtet in seiner nächsten Ausgabe über den wohl schnellsten Triumphzug einer neuen Strömung in der Geschichte der Kunst. Über Maler und Bildhauer, die, indem sie die Ästhetik von Supermärkten, Freizeitparks, Massenmotorisierung und Hollywoodfilmen in ihren Werken darstellten, den American Dream reflektierten. Und so die paradigmatische Kunst des amerikanischen Jahrhunderts schufen.



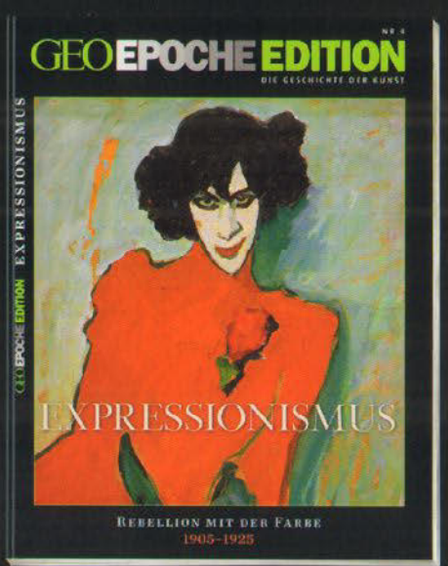
01/2010 „Barock"



02/2010 „Impressionismus"



03/2011 „Renaissance"



04/2011 „Expressionismus"

Kunstgeschichte im Großformat: GEO EPOCHE EDITION.

Jetzt im ausgesuchten Buch- und Zeitschriftenhandel. Oder bestellen Sie direkt im GEO Shop unter Tel. 01805/86 18-003* oder Fax 01805/86 18-002*. Natürlich auch im Internet unter **www.geoshop.de**.

*Festnetzpreis 14 Cent pro Minute, Mobilfunkhöchstpreis max. 42 Cent/Minute.

GEO EPOCHE EDITION