



**Horst Bredekamp**

---

## **Das Mittelalter als Epoche der Individualität**

(Akademievorlesung am 20. Januar 2000)

In: Berichte und Abhandlungen / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
(vormals Preußische Akademie der Wissenschaften) ; 8.2000, S. 191-240

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-32191](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-32191)

---

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (cc by-nc-sa 4.0) Licence zur Verfügung gestellt.



Horst Bredekamp

# Das Mittelalter als Epoche der Individualität

(Akademievorlesung am 20. Januar 2000)

## 1 Verneinung und Betonung der Individualität

Wenige Geschichtsbilder haben so nachhaltig gewirkt wie die Vorstellung vom Mittelalter als einer christlich dominierten, Ich-entsagenden Epoche, gegenüber der sich die egomane Renaissance abgesetzt habe. Jacob Burckhardts „*Kultur der Renaissance in Italien*“ von 1860 hat dieses Epochenschema in jene Formel von der „Entdeckung der Welt und des Individuums“ gepreßt, die den Individualismus als Essenz der Moderne begriff.<sup>1</sup> Im Gegenzug konnte das kollektiv geprägte Mittelalter zur historischen Utopie einer überindividuellen, romantisch oder totalitär geprägten Gegenmoderne werden.<sup>2</sup>

Seit Charles Homer Haskins „*Aufstand der Mediävisten*“, der mit einer ersten Renaissance auch die „Entdeckung des Individuums“ in das zwölfte Jahrhundert vorverlegte, ist diese Sicht des Mittelalters jedoch immer wieder angegriffen worden.<sup>3</sup> Die Spannung von Rolle und Einzelagieren sowie das individuierende Lachen wurden in der Literatur erforscht,<sup>4</sup> die vorgeblich Ich-entsagende Wallfahrt wurde als organisierte Möglichkeit begriffen, individuell und frei beweglich zu sein<sup>5</sup>, und die erzählten und gemalten Träume wurden als Lust- und Marterträume

---

<sup>1</sup> Burckhardt 1985, S. 93; hierzu Reudenbach 1996, S. 807.

<sup>2</sup> Otto Gerhard Oexle hat einen glänzenden Überblick über die Sehnsüchte nach dem Kollektiv, die sich in der deutschen Romantik, aber auch in den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts finden, vorgelegt (Oexle 1997; vgl. ders., 1990).

<sup>3</sup> Haskins 1972, Morris 1972.

<sup>4</sup> Wenzel 1983; Röcke 1987.

<sup>5</sup> Schmutge 1979.

des individuellen Unterbewußtseins gewertet.<sup>6</sup> Der Kongreßband „*Individuum und Individualität im Mittelalter*“ hat eine Fülle weiterer Vorstöße zusammengestellt.<sup>7</sup>

Nicht ohne Grund stammen besonders zahlreiche Anregungen, das gewohnte Bild des kollektiven Mittelalters zu revidieren, aus der Kunstgeschichte. Das Fach war besonders herausgefordert, weil Giorgio Vasari, der „Vater“ dieser Disziplin, jene düstere Vorstellung vom „dunklen“ Mittelalter geprägt hatte,<sup>8</sup> der Burckhardt die helle Epoche des Individualismus kontrastierte. Die Revisionen reichen von karolingischer Zeit bis in das Spätmittelalter. Die Existenz der lange negierten frühmittelalterlichen Großskulptur wurde als „Geburt des europäischen Individualismus“ begriffen,<sup>9</sup> die Demutsgesten von Buchillustratoren wurden als ironisches *understatement* von gottähnlich inszenierten, das Wort setzenden Demiurgen-Schreibern verstanden,<sup>10</sup> das fromme Bild der in selbstgenügsamer Kollektivarbeit erbauten Kathedralen wurde in das Reich der Fabel verwiesen,<sup>11</sup> die Geburt der Gotik wurde als Produkt einer kleinen, auf den Konventionsbruch eingeschworenen *pressure group* beschrieben,<sup>12</sup> und scheinbar standardisierte Portraits wurden nicht als Zeichen von Anonymität, sondern als Verbindung von Selbst und Erinnerung gewertet.<sup>13</sup>

Der wohl stärkste Impuls aber ging von Aaron J. Gurjewitschs „*Das Individuum im europäischen Mittelalter*“ von 1994 aus. Der russische Mediävist löste sich mit der Frage nach dem Individuum im Mittelalter aus der jüngeren Vergangenheit seines Landes, in der das Vergehen des „Individualismus“ mit Gefängnis oder auch Tod bestraft worden war. Es entbehrt nicht der Ironie, daß Gurjewitsch in einer Zeit, in der in Westeuropa Theorien über das Verschwinden des Subjekts und der Autorschaft kursierten, das Europa der Zukunft aus der „geschichtlichen Einmaligkeit“ der Entfaltung des Individuums im Mittelalter zu erklären suchte. Gleichwohl blieb das Bild des trans- oder subindividuellen Mittelalters zu schön, um unwahr sein zu können, und daher wurde es bis heute bekräftigt.<sup>14</sup> Neue Nahrung hat es durch die Systemtheorie erhalten, die auf seine negative Voraussetzung

---

<sup>6</sup> Bagliani und Stabile 1989.

<sup>7</sup> Aertsen und Speer 1996.

<sup>8</sup> Klotz 1976, S. 308.

<sup>9</sup> Beutler 1982.

<sup>10</sup> Nees 1992.

<sup>11</sup> Warnke 1976.

<sup>12</sup> Kimpel und Suckale 1985.

<sup>13</sup> Reudenbach 1996, S. 818.

<sup>14</sup> Noch jüngst wurde die Suche nach dem „Selbst“ im Mittelalter als „Erfindung der Historiker“ zusammengefaßt: Sonntag 1999, S. 67.

angewiesen war.<sup>15</sup> Widersinnigerweise wurde der durch Vasari, Novalis und Burckhardt geprägte Epochenbegriff aber vor allem durch jene Stimmen bestätigt, die ihn zu überwinden suchten. Indem sie die Fixierung des Subjekts an die Moderne lediglich zeitlich zurückschoben, nicht aber grundsätzlich in Frage stellten, verwandelten sie das Mittelalter in eine frühe Moderne.

Der Blick auf die Signaturforschung erlaubt dagegen ein anderes Bild. Es soll gezeigt werden, daß der Begriff der Individualität weder dazu taugt, von der Moderne gegen das Mittelalter gewendet noch aus der Moderne entlehnt und in das Mittelalter zurückprojiziert zu werden. Vielmehr, so lautet die These, sind im Mittelalter Formen von Individualität aufzuspüren, die in der Moderne verloren gingen. Die „Entdeckung des Individuums“ ist so gesehen das Produkt einer kollektiven Selbststilisierung, die sich einer Strategie der Ausblendung verdankt. Dieser Prozeß steht nicht allein. Angesichts vergleichbarer Phänomene erweist sich die Strategie der Anonymisierung des Mittelalters als ein mentalitätsgeschichtlicher Grundzug der Renaissance.<sup>16</sup>

## 2 Künstlersignaturen

Als Michelangelo über Umwege aus dem Florenz Savonarolas nach Rom geflohen war, stand er vor dem Problem, noch nicht über die Fama zu verfügen, die er sich in seiner Heimatstadt erworben hatte. Sein Problem war gelöst, als er seine Signatur MICHEL ANGELVS BONAROTVS FLORENTIAE im Jahre 1500 in den Brustriemen seiner römischen Maria weißte (Abb. 1). Diese heilige „Trikotwerbung“, die seinen Namen berühmt machte, wirkt wie ein Zeichen dafür, daß mit den Marktgesetzen des fünfzehnten Jahrhunderts immer neue Formen der Eigenpropaganda notwendig wurden.

Künstlersignaturen sind jedoch keinesfalls ein Produkt der Renaissance. Fast fünfhundert Jahre zuvor, um 1030, wurde der Turm der Benediktinerabtei Saint-Benoît-sur-Loire als „ein Werk“ bezeichnet, „so groß, daß es ganz Frankreich zum Vorbild dienen möge“.<sup>17</sup> Die Prophezeiung traf zumindest für die in einem bis dahin unbekanntem Maß skulptierten Kapitelle der Vorhalle zu. Eines der Bildwerke der vorderen Reihe zeigt ostentativ die Schrift: „Unbertus me fecit“ (Abb. 2), und ihre formale Erscheinung läßt vermuten, daß mit dem Text mehr als nur eine Selbstreklame verbunden war. Da er den Innenschwung des Abakus

---

<sup>15</sup> Oexle 1991.

<sup>16</sup> Vgl. die Tilgung des Bildes der personifizierten Göttin Natura aus der Ikonographie der Renaissance: Modersohn 1997.

<sup>17</sup> „Opus (...), tale quod omni Gallie sit in exemplum“ (Vergnolle 1985, S. 18).

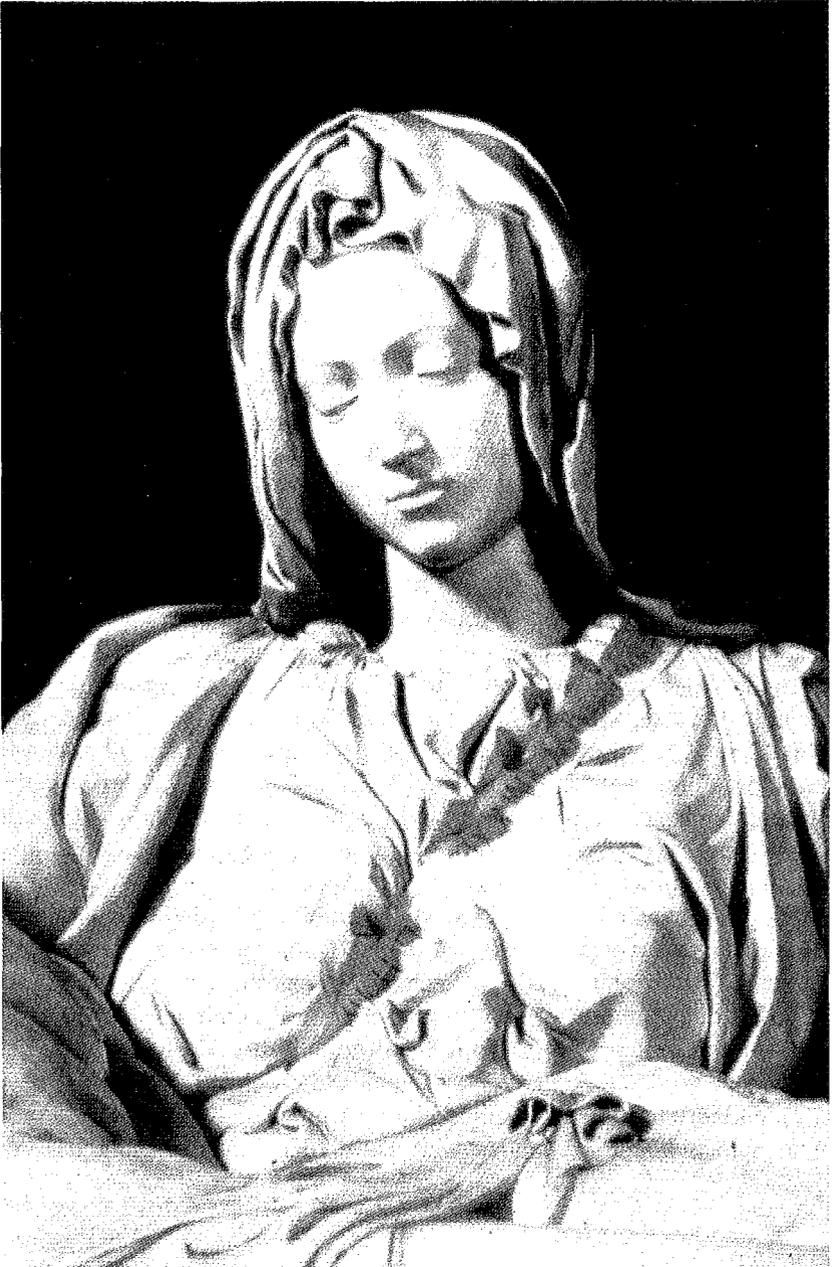


Abb. 1  
Oberkörper der Pietà, Michelangelo, 1500, St. Peter, Rom

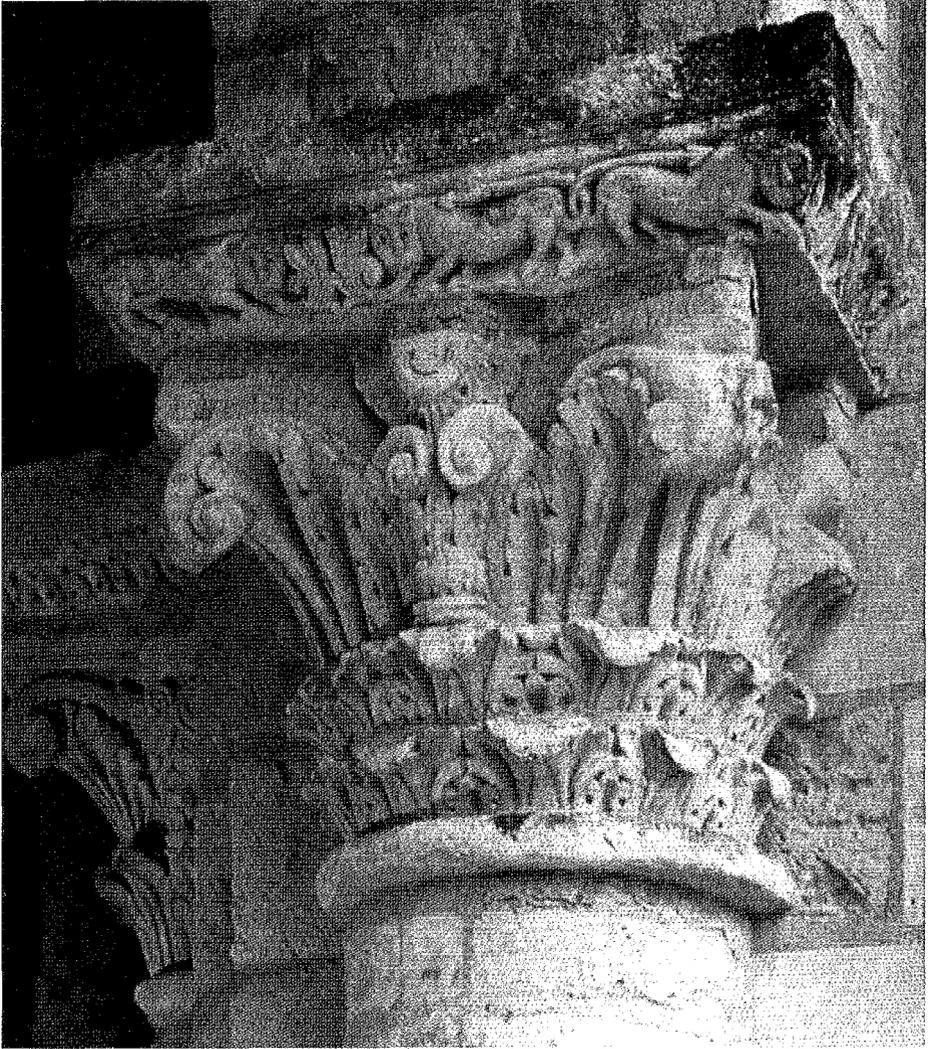


Abb. 2

Kapitell der Vorhalle der Benediktinerkirche von Saint-Benoît-sur-Loire, vor 1030

mitnimmt, zieht er sich unter die Kämpferplatte zurück, um damit ein Dach zu erhalten, auf dem drei Panther lauern. Daß es sich um keine Tugendwächter handelt, wird daran sichtbar, daß aus den Mäulern der beiden rechten, einander zugewandten Bestien Ranken sprießen. Da diese Biester nach der zeitgenössischen Dämonologie ihresgleichen abschrecken,<sup>18</sup> begibt sich Unbertus zu Füßen dieser pantherhaften Dämonen in Sicherheit. Als Herr über die Formung der Geschöpfe der Unterwelt macht er sich diese apotropäisch zu Diensten.

Die deutlich betonte, namentliche Nennung des Künstlers war keineswegs eine Ausnahme. Am Giebel des Westportals der einsam bei Jaca in den Pyrenäen gelegenen Kirche St. Maria de Iguácel (Abb. 3) bekundet eine Inschrift: DER MEISTER DIESER BILDER HEIßT CALINDO GARCES (MAGISTER HARVM PICTVRARVM NOMINE CALINDO GARCES) (Abb. 4). Wahrscheinlich war besagter Garces ein Künstler, der das eigenartige freie Feld der Südfassade bemalt oder durch Mosaiken geschmückt hat.<sup>19</sup>

Die Verbindung des Namens mit dem Titel „Magister“ und dem werkbezeichnenden „me fecit“ ist ein Massenphänomen,<sup>20</sup> wobei die Quantität dieser Inschriften nicht weniger erstaunt als ihr auftrumpfender Gestus. Architekten waren Adligen oftmals gleichgestellt, aber Bildhauer gehörten als Vertreter der *artes mechanicae* nicht zu den sozial hochstehenden Berufsgruppen. Dies war für ihren persönlichen Rang jedoch irrelevant. Da der Künstler über die Fähigkeit verfügte, von anderen und sich selbst ein Bild zu machen, wie Gott nach dem eigenen Bild den Menschen geschaffen hatte, war seine Stellung in der Wertehierarchie nach oben wie unten entgrenzt: halb Staubsack und halb Gott.<sup>21</sup>

Möglicherweise hat diese zwiespältige Stellung den Maler Hildebert um 1140 zu einem Selbstportrait von erstaunlicher Ironie angeregt. Er steht zwar aufrecht an einem Löwenpult, dreht sich aber nach hinten, um eine Ratte zu bewerfen, die von seinem Käse frißt (Abb. 5). In seine Arbeit versunken, zeichnet der Lehrling Everwinus im selben Moment Ornamente.<sup>22</sup> Auf einem zeitgenössischen Horologium hält der proskynetische Gehilfe Everwinus seinem Meister Hildebert die Farbschalen hin, ohne daß Raum für Ironie gegeben wäre, denn Hildebert setzt

<sup>18</sup> Bredekamp 1992.

<sup>19</sup> Zur Datierung: Caldwell 1974, S. 176.

<sup>20</sup> Cornelius Claussen (1985) und Albert Dietl (1994) haben allein zwischen 1980 und 1990 ca. 1000 Signaturen zusammengestellt. Zur Vorgeschichte: Ploss 1958.

<sup>21</sup> Moneo 1994, S. 166, mit einer negativen Konnotation; dagegen aber Dietl 1994, S. 175-177, 185 und Claussen 1985, S. 264.

<sup>22</sup> Legner und Hirmer 1982, S. 112.



Abb. 3  
St. Maria de Iguácel, bei Jaca, vor 1078



Abb. 4  
Inscription des Künstlers Calindo Garces, St. Maria de Iguácel



Abb. 5  
Hildebert zürnt der Ratte, um 1140,  
Kapitelbibliothek St. Veit, Prag, Ms. A 21, Fol. 153r

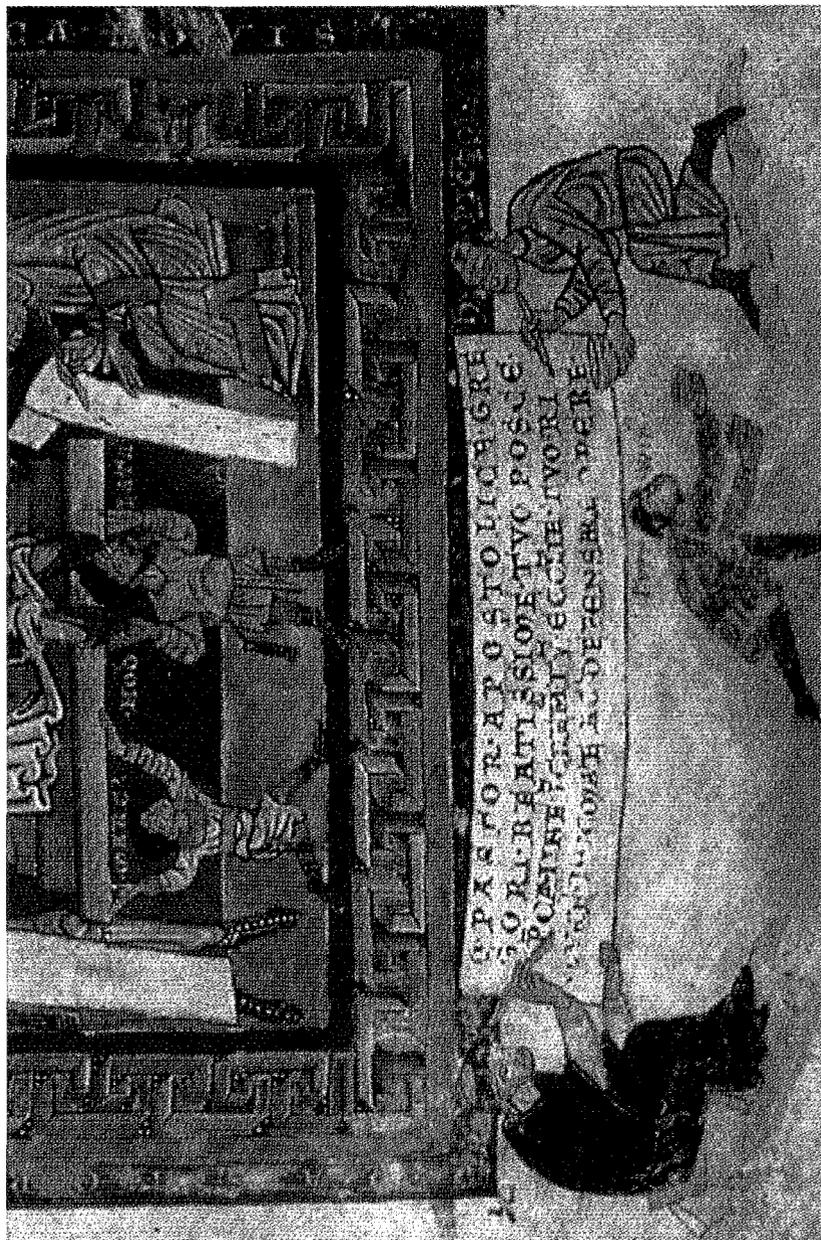


Abb. 6

Schreiber und Künstler mit Gehilfen, Sog. Olmützer Horologium,  
um 1140, Kungliga Bibl., Stockholm, Cod. A 144

sich hier voller Standesbewußtsein gegenüber dem Schreiber als „pictor“ in Szene (Abb. 6).<sup>23</sup> Anspruch und Ironie verbinden sich zu einem erstaunlichen Dokument des Selbstbewußtseins.

Ein nicht minder staunenswertes mediales Reflexionsniveau bezeugt der Goldschmied Hugo d'Oignies. Auf einem kostbaren, um 1230 geschaffenen Buchdeckel, der auf der Rückseite den thronenden Christus mit den vier Evangelistensymbolen zeigt (Abb. 7)<sup>24</sup>, hat er sich auf dem linken unteren Täfelchen selbst als Stifter und Schöpfer des Buches dargestellt. Auf der Leiste des Mittelfeldes ist voller Stolz vermerkt, daß er die Abschrift des Textes bezahlt, das Äußere aber selbst geschaffen habe: „Die einen preisen Christus durch das Wort, Hugo aber durch seine Kunstfertigkeit, indem er die Linien der Arbeit mit Mühen einpflügt“<sup>25</sup>. Mit seinem Selbstportrait als Stifter korrespondiert das Lob des Bildmediums in einer Kultur, die doch das Wort an den Anfang stellte.

### *3 Individualansprüche*

Diese Beispiele sprechen nicht eben für Bescheidenheit. Demutsformeln tauchen unter den zahllosen Künstlersignaturen nur selten auf, und wenn, dann in Form der „affektierten Bescheidenheit“<sup>26</sup>. So bittet etwa die Inschrift der um 1000 geschaffenen Bronzetür des Mainzer Domes den Betrachter: „Berenger, der Künstler dieses Werkes, bittet inständig, Leser, du mögest zu Gott für ihn beten“<sup>27</sup>. Diese Demutsgeste erlaubte dem Bildhauer, auf ewig seinen Namen zu zeigen und durch die zu erwartenden Fürbitten eine privilegierte Stellung im Endgericht zu erhalten. Das Kunstwerk wird hier zum Vehikel der Bereicherung des individuellen Gnadenschatzes wie auch der Hervorhebung gegenüber der Konkurrenz.

Wer in Verbindung mit „me fecit“ unterschrieb, stattete es oftmals mit selbstbezogenen Superlativen aus. Wenn sich Guillelmus, der Architekt des Chores von Caen, als „der höchste in der Kunst der Steine“ bezeichnet, dann sucht er die Konkurrenz der Künstler für sich zu entscheiden.<sup>28</sup> In diesem Sinn äußert einer der

<sup>23</sup> Ornamenta Ecclesiae, 1985, S. 249.

<sup>24</sup> Ornamenta Ecclesiae, 1985, S. 255.

<sup>25</sup> Ornamenta Ecclesiae, 1985, S. 256.

<sup>26</sup> Norden 1985, S. 595; vgl. Dietl 1987, S. 112 und grundlegend Nees 1992.

<sup>27</sup> BERENGERVS HVIVS OPERIS ARTIFEX LECTOR / VT P(RO) EO D(EV)M ROGES POSTVLAT SVPPLEX (Mende 1983, S. 133; vgl. Claussen 1985, S. 265).

<sup>28</sup> „petrarum summus in arte“ (Claussen 1981, S. 30f.).

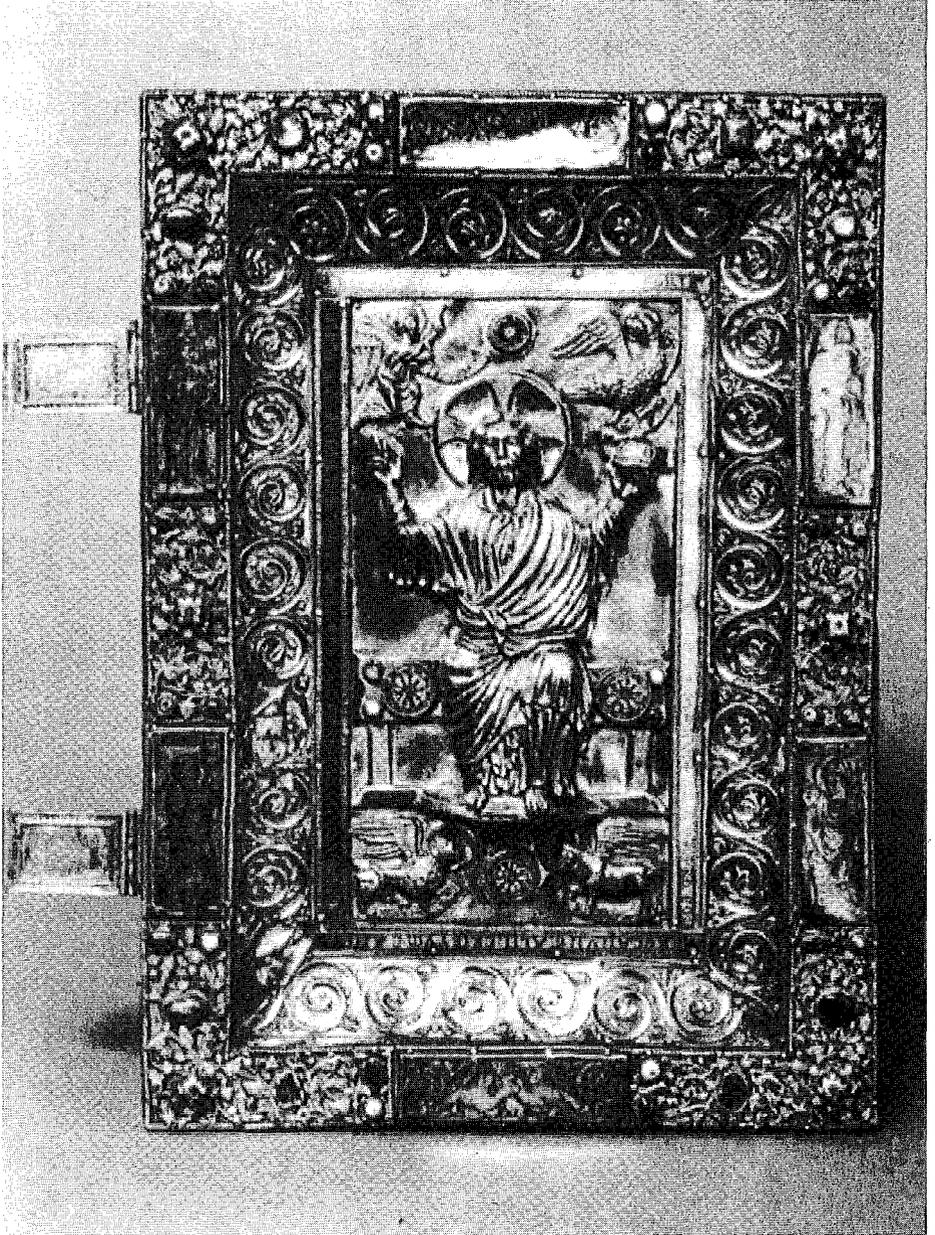


Abb. 7  
Buchdeckel des Hugo d'Oignies, um 1230,  
Le Trésor d'Oignies aux Soeurs de Notre Dame, Namur

Mosaizisten des Florentiner Baptisteriums um 1225, er sei „vor allen anderen in solcher Kunst bewährt“<sup>29</sup>, und in Bari betont ein Anselmus, daß er „als bester Bildhauer in der Kunst glänzte“<sup>30</sup>.

Eine offenbar im Anklang an die Signatur des römischen Pantheon fixierte Inschrift über dem Triumphbogen des Domes von Civita-Castellana erweitert diese Individuierung auf einen familiären Zusammenhang (Abb. 8): „Magister Jacobus, Bürger von Rom, machte dieses Werk zusammen mit Cosmas, seinem liebsten Sohn, im Jahre des Herrn 1210“<sup>31</sup>. Im Querarm von San Giovanni in Laterano ist dieses Tandem von Vater und Sohn gar noch differenziert. Vassallettus, so heißt es, habe zusammen mit seinem Vater jenes Werk begonnen, „das er selbst und allein vollendet hat“<sup>32</sup>.

Mit der Individuierung war eine Lösung aus den Zwängen der *Zeit* verbunden. Sie gestattete den Künstlern, „modern“ zu sein und ihre Modernität als tieferen Grund des Ruhmes vorzubringen. 1162 verkündete der Bildhauer Guillelmus inschriftlich von der Pisaner Domkanzel, daß er dieses Werk in nur vier Jahren geschaffen habe und daß er unter den modernen Künstlern der Größte sei.<sup>33</sup> Eine Deesis-Gruppe an der Fassade des Domes von Spoleto betont mit demselben Zungenschlag: „Das ist ein Bild, gut wird es Dir gefallen, das Doktor Solsternus geschaffen hat, der höchste Moderne in der Kunst im Jahre 1207“<sup>34</sup>.

Solsternus beerbt eine Rhetorik, die seit Generationen permanente Erneuerung gefordert und gepriesen hatte. Ohne das Wort „modern“ auszusprechen, hat das um 1130 geschaffene Grab des Architekten des Pisaner Domes (Abb. 9), Busketus, die eigene Epoche gegen die Antike auf eine Weise ausgespielt, die keinen Zweifel an der Hierarchie der Zeiten läßt.

Die Inschrift des in die linke Blendarkade eingesetzten Grabmals bedeutet eine der komplexesten Hymnen auf den Künstler als Beherrscher der Epochen. Busketus, so heißt es in der Giebelinschrift, übertreffe die Antike: „Hier ruht Busketus, von dem man berichtet, daß er durch die Antriebe seines Geistes den dulichischen Fürsten [Odysseus] übertroffen habe. Durchtrieben, brachte dieser den Mauern Iliions den Untergang, durch die Kunst jenes Mannes [aber] siehst du wunderbare

<sup>29</sup> Dietl 1987, S. 108.

<sup>30</sup> „Summus (...) Sculptor in arte refulsit“ (Dietl 1987, S. 110).

<sup>31</sup> „Magister Jacobus civis Romanus cum Cosma filio suo carissimo fecit hoc opus anno Domini MCCX.“ (Claussen 1985, S. 272).

<sup>32</sup> „quod solus perfecit ipse“ (Dietl 1987, S. 87).

<sup>33</sup> „praestantior arte modernis“ (Dietl 1987, S. 98f.).

<sup>34</sup> „Summus in arte modernus“ (Claussen 1985, S. 272; Abb. 1971, S. 26.).

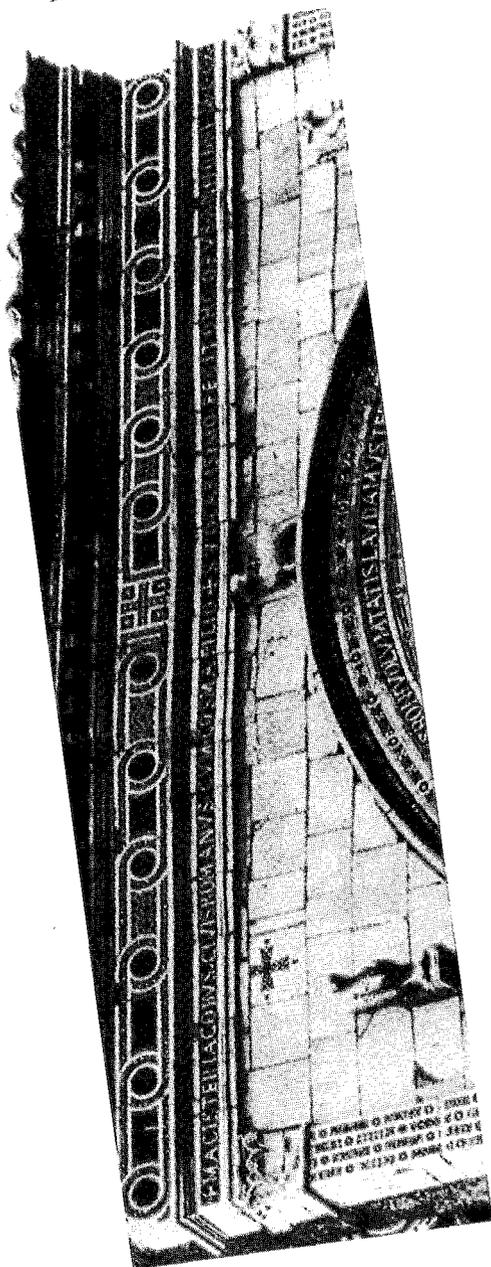


Abb. 8  
Triumphbogen des Domes von Civita-Castellana, 1210;  
Signatur des Jacobus und Cosmas im Architrappstreifen über dem Bogen

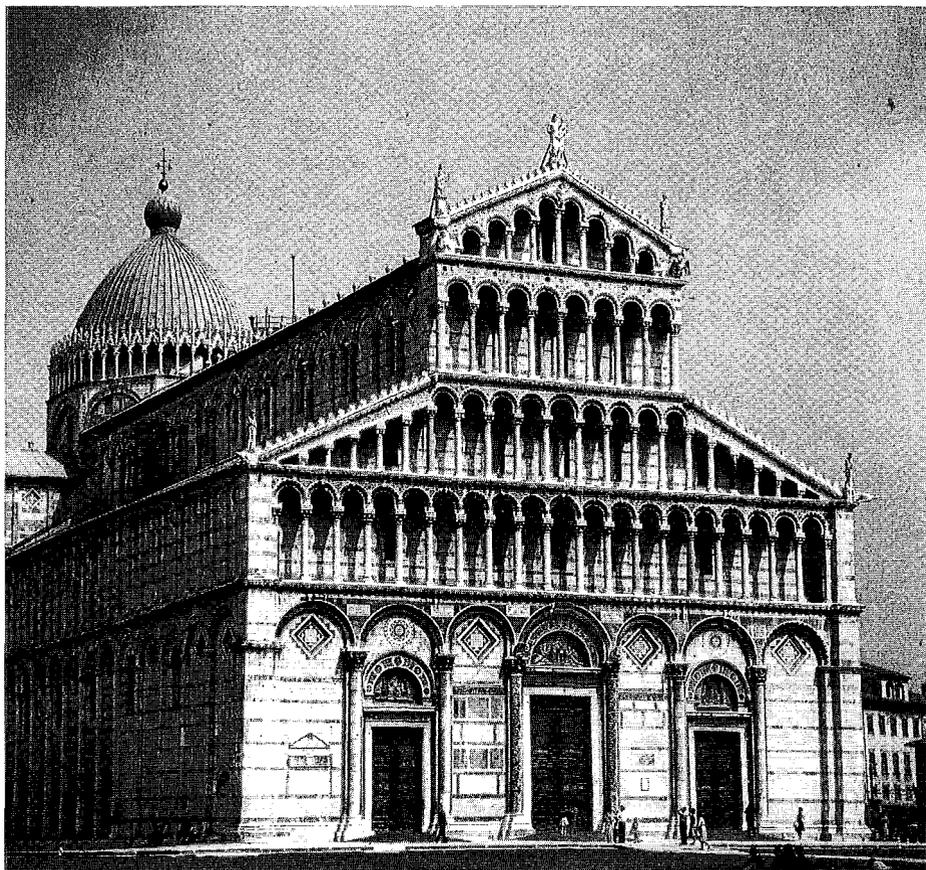


Abb. 9

Westfassade des Domes von Pisa mit Grab des Busketus  
in der linken Blendarkade (Bildarchiv Foto Marburg, 786.955)

Mauern.<sup>35</sup> Nach diesem Sieg über Odysseus folgt die Übertrumpfung von Dädalus, dem ersten Künstler. Als gelte es, die Epoche der Aufklärung zu begründen, lassen die glänzenden Mauern das Licht der Gegenwart erstrahlen: „Ein dunkles Gebäude war das Labyrinth, Dädalus, dunkel ist auch dein Lob. Das Lob des Busketus erweisen aber seine schimmernden Tempel. Kein Vergleichsbeispiel hat der aus schneeweißem Marmor erbaute Tempel, der ganz und gar durch die Schöpferkraft des Busketus entstand.“<sup>36</sup> Die Welt der Antike ist dunkel, die Gegenwart kraft eines unvergleichlichen Genies hell und schimmernd: „Der Ruhm der Säulen von ungeheurer Masse, die er aus der Tiefe des Meeres emporzog, hebt diesen Mann zu den Sternen.“<sup>37</sup>

#### 4 Die Vergöttlichung

Auch eine derartige Himmelfahrt ist kein Einzelfall. Die Geschichte um die Komponente einer unverwechselbaren Moderne weiterzutreiben, bedeutet auch, sich ihr auf ewig einzuschreiben. Mehrfach, wie an der Fassade von San Zeno in Verona, taucht daher die Wendung auf: „Den erfahrenen Künstler Nikolaus, der dies gemeißelt hat, mögen die hier zusammenströmenden Leute auf ewig loben“<sup>38</sup>. In der Überzeitlichkeit dieses Lobes ist der Wunsch nach Selbstvergöttlichung enthalten, denn die Wendung „hic concurrentes laudent per secula“ entstammt der hymnischen Anrufung Christi: „laus per secula“.<sup>39</sup>

Es gibt auch Bildzeichen, die den Himmelszug des Künstlers betonen. Da in Conques ein Engel das Spruchband mit der Signatur des Bildhauers Bernardus hält, gewinnt sein Name ewige, himmlische Gültigkeit (Abb. 10).<sup>40</sup> Auf einem

<sup>35</sup> BVSKET(VS) IACE[T H]IC [QV]I MOTIB(VS) INGENIORV(M)  
DVLICHO [FERT]VR PREVALISSE DVCI  
MENIB(VS) ILIACIS CAVTVS DEDIT ILLE RVINA(M)  
HVIVS AB ARTE VIRI MENIA MIRA VIDES

(Transk. und Übers. nach Dietl 1987, S. 117; vgl. Claussen 1981, S. 17f.).

<sup>36</sup> NIGRA DOM(VS) LABERINTHVVS ERAT TVA DEDALE LAVS E(ST)  
AT SVA BVSKETV(M) SPLENDIDA TEMPLA PROBANT  
N(ON) HABET EX(EM)P(L)V M NIVEO DE MARMORE TE(M)PLV(M)  
QVOD F[VIT] BVSKETI PRORSVS AB INGENIO

(Transk. und Übers. nach Dietl 1987, S. 117; vgl. Keller 1984, S. 448).

<sup>37</sup> MOLIS ET IMMENSE PELAGI QVAS TRAXIT AB IMO  
FAMA COLVMNARVM TOLLIT AD ASTRA VIRVM  
(Transk. und Übers. nach Dietl 1987, S. 117f.).

<sup>38</sup> Dietl 1987, S. 83.

<sup>39</sup> Dietl 1987, S. 106.

<sup>40</sup> Dietl 1994, S. 184, Abb. 6.



Abb. 10  
Signatur des Bernardus, Kapitell in St. Foy, Conques,  
Mitte des 11. Jahrhunderts

Kapitell von San Matteo in Genua hat der Bildhauer Marcus eine besonders raffinierte Form dieser Erhöhung gewählt, indem er seine Signatur als Text des gleichnamigen Evangelisten fingiert. In die Seiten des aufgeschlagenen Buches ist so lapidar, wie Michelangelo das Brustband der Muttergottes mit seinem Namen versah, eingetragen: MAG[I]ST[ER] / MARC / VS V / ENET / VS FE / CIT / HOC / OPVS.<sup>41</sup> Der Name des Bildhauers schreibt sich suggestiv in die kanonischen Texte ein.

Der spektakulärste Vorgang einer solch himmlischen Einschreibung hat sich um 1100 an der Fassade des Domes von Modena ereignet (Abb. 11). Die Kirche wurde nach der Grundsteinlegung im Juni 1099 in Eile hochgezogen, wobei gleichzeitig von Ost und West gegen die Mitte hin gebaut wurde.<sup>42</sup> Die Fassade, die den basilikalischen Aufbau des Innenraumes durch eine Abtreppe der Seitendächer aufnimmt, erscheint als eine skulptierte Plakatwand des Heils. Die über die gesamte Breite gezogenen Reliefs zeigen in kontinuierlicher Abfolge Szenen aus dem Alten Testament.

Diese Reliefs sind von außerordentlicher Qualität; so ist die Ermordung Abels durch Kain durch die zuckende Todesbewegung des Erschlagenen und die Starre des Mörders auf das Äußerste dramatisiert (Abb. 12). Die Tötung Kains dagegen entwickelt eine psychologische Verstrickung von Richter und Täter (Abb. 13). Dem blinden Lamech ist der Pfeil vom Bogen geschneit, und er spürt, daß ein Unglück geschehen ist. Wie mit unsichtbarer Lenkung geht sein Blick mit geschlossenen Augen zu denen Kains, dessen Lider sich ebenfalls gesenkt haben und der hierdurch zum Gegenüber des Schützen wird. Im Moment der Erblindung und des Todes erscheint Kain mit seinem unfreiwilligen Richter auf einer Ebene. Diese Zurückweisung eindeutiger Wertungen macht den biblischen Stoff zum Experimentierfeld einer Kunstfreiheit, die sich nicht in der passiven Umsetzung des Stoffes erschöpft.

Umso bemerkenswerter ist die zusätzlich auf halber Höhe links vom Mittelportal eingelassene Relieftafel (Abb. 11, 14): „Welch großer Ehre du unter den Bildhauern würdig bist, zeigt jetzt, Wiligelmus, deine Skulptur“<sup>43</sup>. Der Verweis auf die übrigen Bildhauer verdeutlicht nochmals die Konkurrenz, aus der heraus sich der Künstler an die Spitze zu stellen und durch sein Werk zu vereinzeln mag. So hoch hebt sich Wiligelmus aus dem Kreis der Bildhauer heraus, daß er buchstäblich in den Himmel aufrückt und auch dort eine privilegierte Position einnimmt. Die Tafel wird von Elias und Ennoch gehalten, den beiden Propheten, die in den Himmel

<sup>41</sup> Dietl 1994, S. 184, Abb. 8.

<sup>42</sup> Castelnovo 1984 (Lanfranco e Wiligelmo).

<sup>43</sup> INTER SCVLTORES QVAN/TO SIS DIGNVS ONORE. CLA/RET SCVLTVRA NV[N]C WILIGELME TVA (Peroni 1994, S. 777; Poeschke 1998, S. 68).



Abb. 11

Fassade des Domes San Gimignano, Modena, nach 1100  
(Bildarchiv Foto Marburg, Z.28.549)



Abb. 12  
Kain tötet Abel,  
Relief an der Fassade des Domes San Gimignano, Modena nach 1100

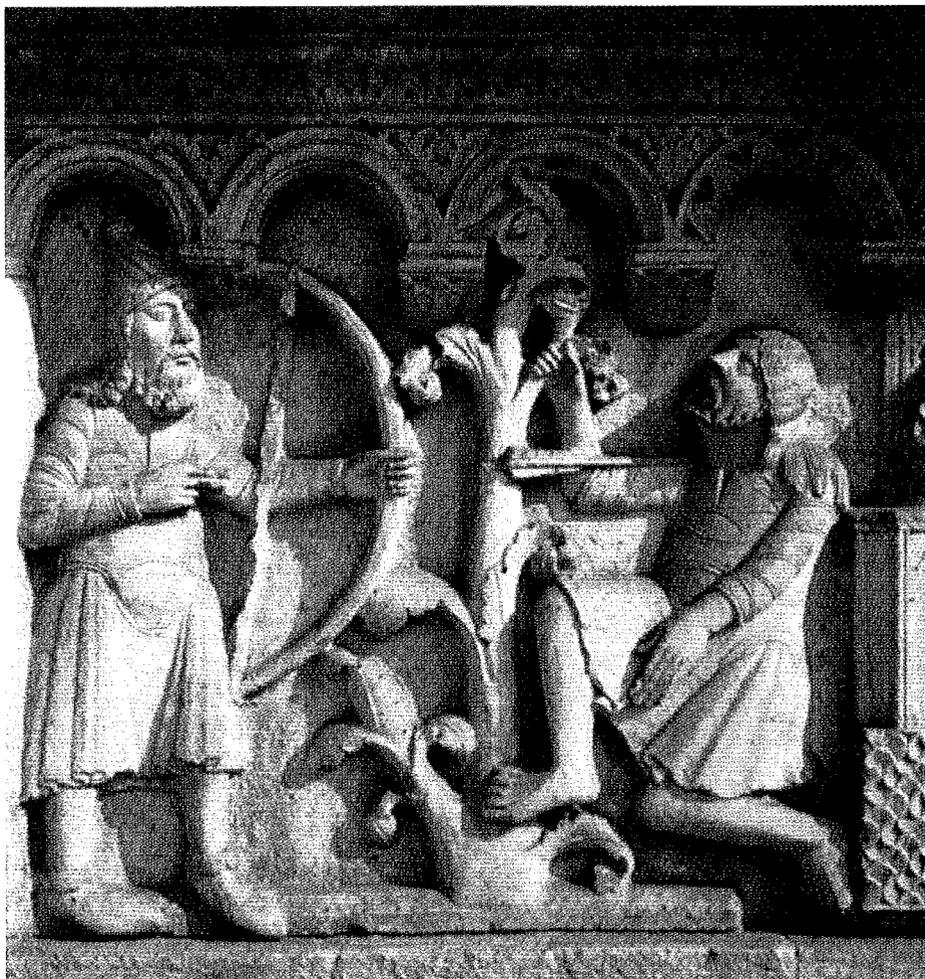


Abb. 13  
Lamech tötet Kain,  
Relief an der Fassade des Domes San Gimignano, Modena, nach 1100



Abb. 14

Enoch und Elias mit der Gründungstafel,  
Relief an der Fassade des Domes San Gimignano, Modena, nach 1100

gelangten, ohne den Tod zu erleiden. Sie repräsentieren himmlische Unsterblichkeit.<sup>44</sup> Indem sie als Assistenten des Namens des Wiligelmus auftreten, ist auch dieser bereits im Himmel.

In diesen Gefilden, so wählte ein Bildhauer aus Trier, würde er das Paradies besiedeln. Auf einem Kapitell, das die Paradiesflüsse Phison und Geon zeigen, hat der Skulpteur seine Signatur gequält: „Adam fecit me“ (Abb. 15).<sup>45</sup> Der Bildhauer wird zum zweiten, zum „alter Adam in medio Paradisi“. Seine Jenseitsgewißheit vermittelt ihm mit seiner himmlischen Stellung auch eine Vermittlerfunktion zu paradiesischen Zuständen. Hier entwirft eine Kunstreligion ihr Programm.

### *5 Der Künstler als zweite Eva*

Das Westportal (Abb. 16) sowie der Rest des Nordportales der 1030 geweihten Kirche von Saint-Lazare in Autun führen dieses Selbstbild auf einen einsamen Höhepunkt, und sie lassen den tiefersitzenden Antrieb ahnen. Die Mandorla Christi teilt im Tympanon zwei Zonen, die der himmlischen Errettung links und die der Verdammung zur Hölle rechts (Abb. 17). Christus selbst blickt mit der enthobenen Unnahbarkeit eines Richters, für den der Urteilspruch entschieden ist, in die Zeitzone der Ewigkeit. Seine Hände nehmen mit der Gnadenlosigkeit eines innerlich Unbeteiligten die Verteilung in Himmel und Hölle vor.

Auf dem Fries werden die Toten aus ihren Gräbern erweckt, um ihren Urteilspruch entgegenzunehmen. In ihrer staunenswerten Variabilität wirken sie wie eine Beispielsreihe der aristotelischen Grundüberzeugung, daß sich alle Individuation aus Form und Materie zusammensetzt, also körperlich gebunden ist. Links außen beginnt eine bekleidete Gestalt mit der Geste des Erstaunens den Reigen, dann folgt ein Bischof mit Stab in der Haltung des Melancholikers (Abb. 18). Angstvoll versucht sich ein Nackter an seine Rockschöße zu hängen, und auch die folgende Gruppe von vier Personen orientiert sich zum zweiten, mit einem Stab versehenen Bischof, der sich bekennend mit der Segensgeste nach außen wendet.

In diese relativ geschlossene Gruppe bricht mit den drei angsterregten Kindern, die sich an einen Engel klammern, ein Motiv enthemmter Unsicherheit über den zu erwartenden Urteilspruch. Die entmenschten Gesichtszüge der linken Gestalt lassen die Ängste über den Ausgang des Schiedspruches physisch spürbar werden. Sogar in der Gruppe der Himmelsbewohner in spe bleibt ein gräßlicher Selbstzweifel. Neben und vor einer Orantengestalt erscheint dann eine Familie (Abb. 19); ein Mann führt seine Frau, die auf ihr Kind zurückweist, das sich noch nicht ganz

<sup>44</sup> Hearn 1981, S. 92. Vgl. Keller 1984, S. 452, mit Repliken.

<sup>45</sup> Dietl 1994, S. 184.



Abb. 15  
Signatur des Adam, Kapitell, Landesmuseum Trier, 12. Jahrhundert

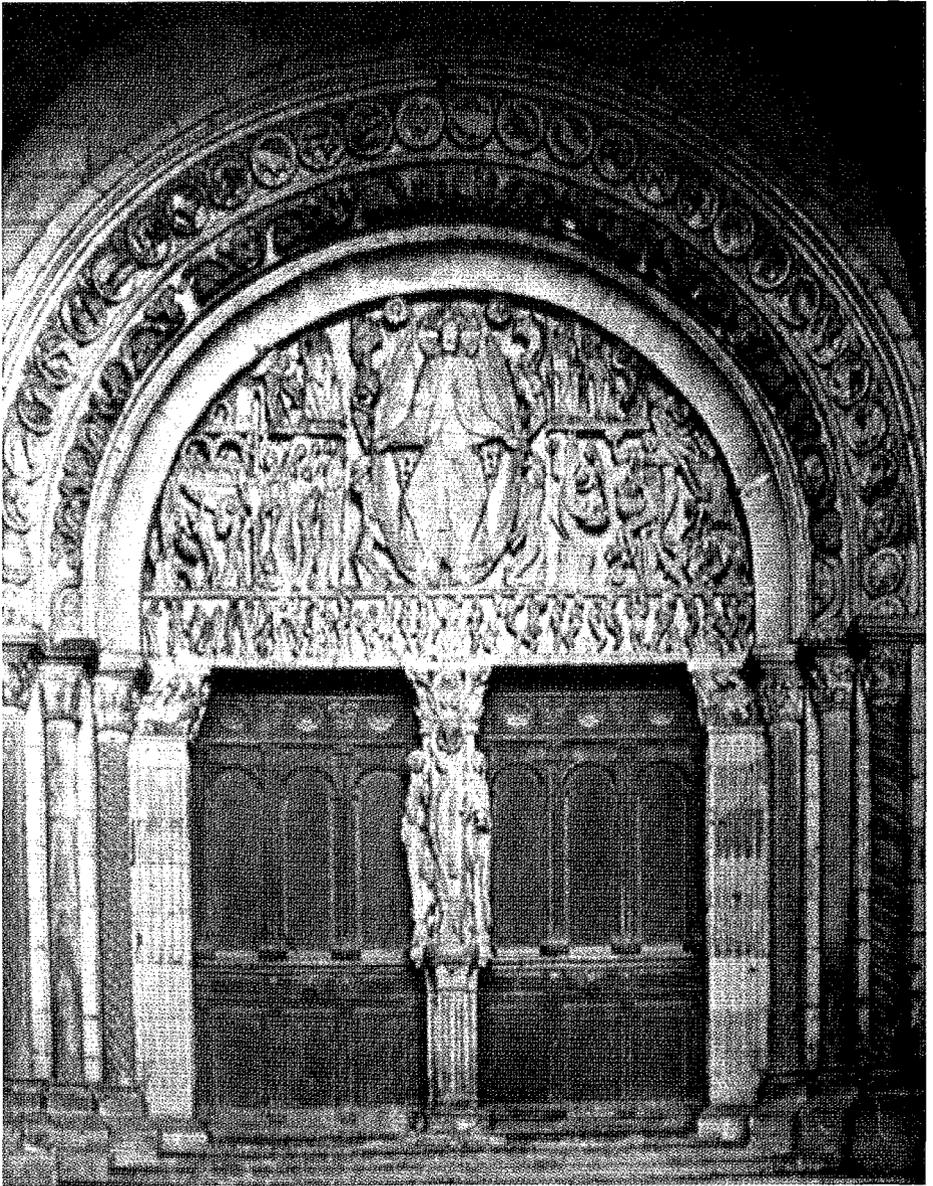


Abb. 16  
Westportal von St. Lazare, Autun, vor 1030

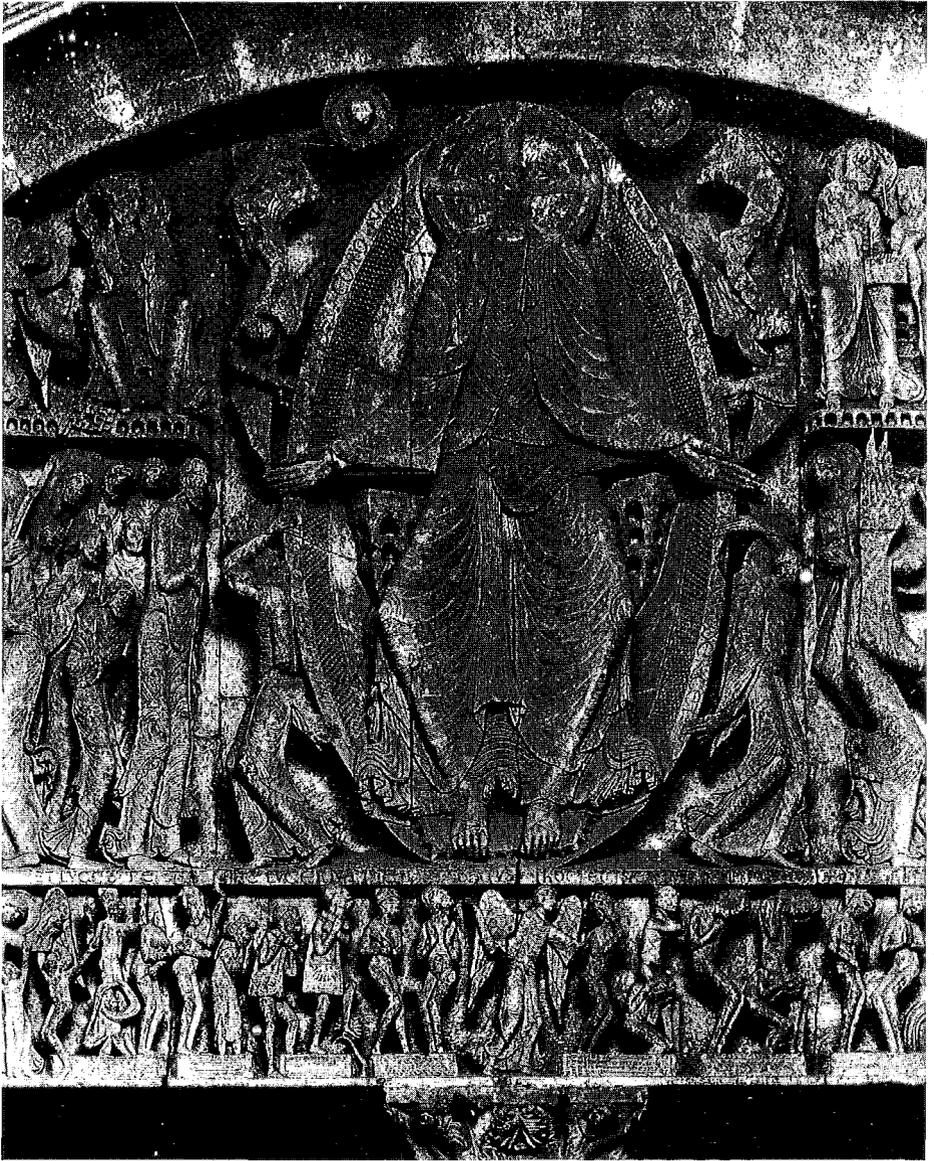


Abb. 17  
Mittelteil des Tympanons, Ausschnitt  
(Bildarchiv Foto Marburg, 31.661)



Abb. 18  
Fries der Auferstehenden, Ausschnitt



Abb. 19  
Fries der Auferstehenden, Ausschnitt

von seinen Totenbinden hat befreien können. Schließlich folgt die Gruppe eines angstvoll sich aus dem Grab erhebenden Mönches und zweier Pilger. Gegenüber dem durch das Kreuz bezeichneten Jerusalem-Pilger nimmt der Wallfahrer nach Santiago de Compostela, der das Pilgerzeichen der Muschel mit sich führt, die erhöhte Position ein. Die Reihe der zukünftigen Himmelsbewohner endet in einem Paar, dessen rechte Figur sich mit dem Kopf zu Gott wendet, ihren Körper aber gegen die Laufrichtung der vorherigen Gestalten ausrichtet und damit den Zug abschließt und gleichzeitig zu den Füßen Christi weiterleitet (Abb. 20).

Daß mit der nach oben blickenden Figur eine unüberwindliche Zäsur gesetzt ist, bezeugt der mittlere Engel. Mit erhobenem Schwert treibt dieser einen verzweifelt nach links Blickenden nach rechts, wo unmißverständlich die Zone der Verdammten beginnt. Sie sind nackt und zeigen eine eindrucksvolle Mischung aus Panik, Sich-Fügen, Trauer und starrem Entsetzen. Neben dem links sich Zurückwendenden krümmt sich ein Auferstehender, während sich der über ihm Stehende an den Hals greift. Die vierte Gestalt verdeutlicht dem Betrachter, daß Gebete dann nichts mehr nützen, wenn sie zu spät kommen. Rechts folgend staffeln sich zwei Gebückte zu einer Hieroglyphe des Jammers, die Köpfe gesenkt, als wollten sie verhindern, daß diese in die Zone des Gerichtes gezogen würden. Die folgende Frau versucht, ihre Scham zu bedecken, wohingegen sich der zugehörige Mann betend, aber mit hoffnungslos angstbesetzter Miene, abwendet.

Bei dem anschließenden Paar folgt eine Frau einem Mann, der durch seinen vor den Leib gehaltenen Geldbeutel als Verkörperung der Avaritia bezeichnet ist. Angewidert muß er zusehen, wie ihm eine Schlange über die Beine zu den Händen kriecht (Abb. 21). Daneben greifen zwei krallenhafte, riesige Hände von oben um den Kopf eines Mannes, der gepeinigt und wie starr vor Schrecken nach außen blickt und seine Arme um die Knie preßt.

Auch die rechts von der Greifszene sich zurückbeugende Luxuria wirkt wie von einer unsichtbaren Macht hochgezogen. An ihrem Körper kriechen Schlangen zu den Brüsten. Nach einer Reihe von Personen, die mit ihren Grabtüchern beschäftigt sind, folgt außen schließlich eine Frau, die als ein Zeichen der Besessenheit des Leibes an ihren Brüsten zieht.

Über den Türsturzfingern erscheint ein Schriftband, das die scharfe Trennung der Seiten unterstützt (Abb. 16). Links erscheint der Spruch: SO WIRD JEDER AUFERSTEHEN, DER NICHT EIN UNFROMMES LEBEN FÜHRT / UND FÜR IHN WIRD AUF EWIG DAS LICHT DES TAGES LEUCHTEN<sup>46</sup>. Als genüge der Horror, der sich nach rechts hin aufzut, nicht, hämmert die Inschrift dem Betrachter die Botschaft

<sup>46</sup> QUISQUE RESURGET ITA QUEM NON TRAHIT IMPIA VITA / ET LUCEBIT EI FINE LUCERNA DIBI (Übers. nach Zarnecki 1962, S. 26). Vgl. hierzu und zum Folgenden Bredekamp 1991, S. 105-107; vgl. Seidel 1999, noch nicht i. d. T. eingearbeitet.



Abb. 20  
Fries der Auferstehenden, Ausschnitt  
(Bildarchiv Foto Marburg, 31.683)



Abb. 21  
Fries der Auferstehenden, Ausschnitt  
(Bildarchiv Foto Marburg, 31.689)

ein: DAß HIER DER SCHRECKEN JENE SCHRECKE, DIE DER IRDISCHE IRR-TUM FESSELT / DENN DER SCHRECKEN DIESER BILDER BEDEUTET, DAß DIES IHR SCHICKSAL SEIN WIRD<sup>47</sup>. TERREAT (...) TERROR – DAß DER SCHRECKEN (...) SCHRECKE – kaum treffender und knapper konnte das Selbstverständnis dieser Bildwelt gefaßt werden.

In der Mitte aber beginnt dieser Spruch mit: GISLEBERTUS HOC FECIT (GISLEBERTUS HAT DIES GEMACHT) (Abb. 20, 22). Indem der Bildhauer seinen Namen, GISLEBERTUS, zwischen das Antlitz der vorderen Figur und die Mandorla Christi setzt, ist es sein Name, der den Zug der Seligen anführt (Abb. 19, 20, 22). Und indem sein Name die Mandorla überschneidet, dringt er in die Zone des Himmelsherrschers, den er doch selbst geschaffen hat.

Die Christusfigur ist von unerhörter Raffinesse (Abb. 17, 22). Auf der linken Schulter und dem rechten Ellenbogen liegen Kreispunkte, von denen aus kreisförmige Stoffbahnen in Wellen ausgehen. Auch die beiden Knie sind durch derartige, wie Schilde wirkende Kreise bezeichnet, die hier aber den sichelförmigen Stoffschwüngen des Gewandes aufgelegt sind. Die kalligraphische Inszenierung dieser Tunika besticht vor allem auch in der Inszenierung des Gürtels und des Obergewandsaumes; die Muster dieser beiden Gewandteile wirken wie in Goldschmiedetechnik punziert. Die Kostbarkeit dieser überirdischen Kleidung wird gerade in der Feinarbeit der an Seide und Edelmetall erinnernden Stofflichkeit ausgewiesen. Die Finesse dieser Figur läßt umso bedeutsamer erscheinen, daß Gislebertus ihr seinen Namen genähert hat. Zwar sitzt seine Signatur zu Füßen des Richters, bildet aber auch dessen Basis und schmiegt sich in die Mandorla. Der Schöpfer dieses Weltenrichters inszeniert sich als Teilhaber an der himmlischen Aura seiner Schöpfung.

Den Antrieb dieser Exaltation des Künstlerlobes läßt jene Eva erahnen, die als eines der Fragmente des zerstörten Nordportals erhalten ist (Abb. 23). Sie kriecht über den Boden des Paradieses und stützt sich dabei auf den rechten Ellenbogen und die beiden Knie. Durch die Rückwendung des linken Armes dreht sie ihren Oberkörper dem Betrachter entgegen, so daß ihre Brüste frontal zu erkennen sind, obwohl die Beine eine seitliche Sicht vermitteln. Die Drehung ihres Körpers ist hinter einer Pflanze verborgen, die auch ihre Scham verhüllt. Der Kopf ist wieder in das Profil zurückgedreht; hier deutet der gebogene Hals die Vermittlung vom frontal gezeigten Oberkörper zum seitlich gesehenen Kopf an. Mit der rechten Hand scheint die Gestalt ihren Kopf zu stützen, aber die Finger greifen kaum entlastend zum Kinn, sondern sie legen sich an die Wange, als wollten sie einen Schalltrichter bilden. Umso größer wird der Druck auf den rechten Arm, der den gesamten Leib zu tragen hat; zugleich erhöht sich die innere Verspannung des

<sup>47</sup> TERREAT HIC TERROR QUOS TERREUS ALLIGAT ERROR / NAM FORE SIC VERUM NOTAT HIC HORROR SPECIERUM (Übers. nach Zarnecki 1962, S. 26).



Abb. 22  
Mandorla Christi und Inschrift GISLEBERTUS HOC FECIT  
(Bildarchiv Foto Marburg, 31.664)



Abb. 23

Eva des Nordportals von St. Lazare, Autun, Musée Rolin, vor 1130

gewendeten Oberkörpers. Im Gegenzug heben sich die Unterschenkel an, als würde eine Körper gewordene Sprungfeder entlastet. Durch diese Beschränkung auf wenige Stützpunkte gerät die zunächst als vorweggenommener Bußgang zu deutende Annäherung der Eva<sup>48</sup> zu einem gespannten Anschleichen.

Sie ist nicht allein. Ihr linker Unterschenkel wird von einem Pflanzenzweig überschnitten, der scharf nach links in Richtung ihrer Hand umgebogen ist. Daß er ihr direkt entgegenkommt, liegt nicht etwa daran, daß er schief gewachsen wäre; vielmehr wird er von einer Hand, deren Finger in Krallen enden, nach vorn gedrückt. Damit entsteht eine enge Verbindung zwischen der Kralle des Teufels und Evas entmenschter Hand, die jenem schaufelartigen Gebilde gleicht, das am Westportal den Widerspenstigen aus dem Sarkophag hebt.

Diese Metamorphose findet der Sündenfallgeschichte zufolge statt, als die Schlange die Bedenken Evas zerstreut, Gottes Gebot zu übertreten. Eva erläutert der Schlange, daß ihr selbst und Adam alles erlaubt sei, abgesehen vom Genuß des Apfels, der die Erkenntnis von Gut und Böse in sich berge. Der Preis dieser Erkenntnis sei der Tod. Die Schlange versucht Eva zu suggerieren, daß die Todeswarnung nur ein Vorwand sei. Gott fürchte die Konkurrenz, denn „an dem Tag, da ihr davon esset, werden eure Augen aufgetan, und ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist“<sup>49</sup>. Der folgende Vers, und dies ist die entscheidende Wendung, verbindet den Genuß des Apfels mit der Augenlust und diese Ermächtigung des Visus mit der Stärkung des Verstandes: „Und das Weib sah, daß von dem Baum gut zu essen wäre und daß er eine Lust für die Augen wäre und verlockend, weil er klug mache“. Entscheidend ist die Erhöhung der Augenlust, „quod pulchrum esset oculis“.

Wovon Eva überredet wird, repräsentiert sie selbst in unerhört schillernder Form. Sie zieht wesentliche Motive des Dämonenglaubens auf sich, um diese unwiderfürlich zum Objekt der Augenlust zu machen. Eva windet sich zwischen den Pflanzen: Am Weinstrauch, der ihre Scham bedeckt, greift sie außen in komplizierter Drehung mit dem rechten Arm vorbei. Indem Eva die Bewegung der unsichtbaren Schlange fortführt, verbindet sie sich symbiotisch dem Verführer, der seinerseits Formen des Drachens annehmen konnte – daher die Krallenform der Hand.

Ihre ausgebohrten Augen, deren Präsenz ursprünglich noch dadurch erhöht war, daß sie mit Farbe ausgefüllt waren, blicken zur gegenüberliegenden Seite des Türsturzes, wo sich Adam befunden haben muß. Offenbar ist jener Moment gemeint, in dem sie von der verbotenen Frucht gegessen hat und ihrerseits nun Adam zum Genuß des Apfels überredet (Abb. 24). Daß sie selbst sich bereits im Zustand der Sünde befindet, wird daran deutlich, daß ihr Geschlecht verborgen ist – eine Vor-

---

<sup>48</sup> Werckmeister 1972, S. 17.

<sup>49</sup> Mos.1,3,5.



Abb. 24  
Gesicht der Eva

wegnahme der Feigenblätter, die Eva und Adam nach dem gemeinsamen Genuß des Apfels tragen werden. Eva greift hinter sich, um Adam den Apfel abzupflücken, aber diese Frucht ist nicht eigentlich wichtig. Bedeutsam ist vielmehr die Verführungskraft des Blickes und der mit halb geschlossenen Lippen geschehenden Einflüsterung. Es ist eine Verführung, die des Apfels nicht bedarf, sondern die sich selbst als Verkörperung des Apfels anbietet.

Die Versuchung, vom Baum der Erkenntnis zu essen, liegt im Bestreben, klug zu sein wie Gott und die Lust der Augen zu entwickeln. Augustinus etwa hatte unmißverständlich gefragt: Wozu gingen denn den Ureltern die Augen auf, „wenn nicht dazu, daß sie sich gegenseitig begehrten, und zu der Erkenntnis, daß sie gerade durch die Sündhaftigkeit des Fleisches die Strafe des Todes auf sich gezogen hatten“<sup>50</sup>.

Gislebertus zeigt dies, aber er präsentiert eine Eva, welche die gültige Sicht von Todsünde und folgender Buße formuliert, um diese Werte ihres Sinnes zu berauben. Ihre Bußhaltung, das Kriechen auf Ellbogen und Knien, wird zum Mittel der schlangengleichen Bewegung und der körperhaften Verführung. Sie konzentriert sich auf das Motiv des „Aufgens der Augen“ und der „Augenlust“. Im Gesicht der Eva mag man Trauer über die Zukunft mitschwingen sehen; überlagert wird dieses Motiv durch die Sphinxhaftigkeit der okularen Ansprache.

In dieser Version des Sündenfalls war der Status des Bildhauers gleichnishaft beschrieben. Die Schlange führt aus, daß man durch die Gebotsüberschreitung neue, unerhörte Dinge *sehen* könne, daß „die Augen aufgetan“ würden. Eben dies aber hatten die Bildhauer seit Generationen vollzogen, und im Verfahren dieser Augenöffnung und der Sensibilisierung des Blickes hatten sie erkannt und gelehrt, „was gut und böse ist“. Wenn dies die Gottgleichheit bedeutete, dann konnte Gislebertus mit vollem Recht unter seine Schöpfung, den Christus des Westportals, einmeißeln: GISELBERTUS HOC FECIT. Vor dem Hintergrund der Sündenfallgeschichte war dieses Dictum ein kunsttheoretischer Glaubenssatz. Der Bildhauer hatte „die Augen aufgetan“, und damit war er, wie dies die Schlange prophezeit hatte, in eine göttliche Sphäre gerückt: „Ihr werdet sein wie Gott“. Auf dem Feld des Bildhauers führt die „Öffnung“ der Augen zu einer zwar frevelhaften, gerade deswegen aber höchst reizvollen Annäherung an die Position Gottes. Dem entspricht, daß sich der Bildhauer, der zweite Adam, als Lotse in das Paradies gerieren konnte.<sup>51</sup> Gislebertus aber hat seine Kunst offenbar als zweite Eva empfunden: als neoparadiesische Verführerin.

---

<sup>50</sup> Nach Zink 1988, S. 92.

<sup>51</sup> Vgl. Abb. 17.

## 6 Das Problem der Individualität und die Gotik

Es war ein Höhepunkt, der auch eine Wende bewirkte. In einem doppelschneidigen Angriff wurde die extrem sich äußernde Individualität, die zwischen etwa 1000 und 1140 geherrscht hatte, zurückgenommen. Die erste Waffe war die Kritik, die zweite der neue Stil.

Bernhard von Clairvaux' „Apologia ad Guillelmum“ von ca. 1124 enthält in der Abrechnung mit den Bildauern auch eine Verdammung von Formen dämonischer Mischwesen. Georges Duby hat in einer suggestiven Wendung bemerkt, daß zwischen der unablässigen Rodung des Waldes seitens der Zisterzienser und Bernhards Absage an die Darstellung der Dämonen ein Zusammenhang besteht: „Die Nebel des Unbewußten, in denen sich das Phantastische und Monströse üppig vermehren, müssen zerstreut werden: Auch hier ein Ausholzen und Beschneiden“<sup>52</sup>. Die Dauerrodungen, mit denen die Angehörigen seines bildlosen Ordens die Erde vom Gestrüpp zu reinigen versuchten (Abb. 25)<sup>53</sup>, waren auch Tilgungsaktionen von Formen wuchernder Individualität. „Was suchen“, so Bernhard, „jene grotesken Fabelwesen, jene außergewöhnlichen, unförmigen Schönheiten und jene schönen Unförmigkeiten? (...). Ja, die Vielfalt der Formen ist so groß und so wunderbar, daß man den Marmor entziffert statt in den Handschriften zu lesen, daß man den Tag damit zubringt, diese Sonderbarkeiten zu betrachten, statt über die Gesetze Gottes nachzudenken“<sup>54</sup>. Er hat an die Fabelwesen romanischer Kapitelle gedacht, wird aber auch jene Monstra der Portalplastik im Auge gehabt haben, wie sie etwa die Luxuria von Saint-Pierre in Moissac repräsentiert (Abb. 26).

Bernhards Alternative ist radikal: fernab von jeder Siedlung, in unwegsamem Gebiet, also entfernt von allen Anfechtungen, sollten Klöster entstehen, deren Bauten einfach und ohne Skulpturenschmuck zu sein hatten. Der Zielsetzung dieses Baustiles entspricht die geringe Zahl von Architektennamen in der Gotik des zwölften Jahrhunderts. Sie war einer der Anlässe für die fromme These, daß die Kathedralen in demütiger Anonymität errichtet wurden. Vieles deutet jedoch darauf hin, daß dieses Zurücktreten der Architekten eher das Produkt einer rhetorischen Repression war. Es handelt sich offenbar nicht um eine gottgefällige Preisgabe des „Ich“, sondern um eine aus Eifersucht der Autoritäten genährte Anonymisierung, die das Individuelle der Künstler ausschaltete, weil es maßlos zu werden drohte.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Duby 1981, S. 125.

<sup>53</sup> Pächt 1984, S. 59.

<sup>54</sup> Apologia ad Guillelmum. In: Migne, Patrologia Latina, CLXXXII, 914ff.; eine kommentierte Neuausgabe mit englischer Übersetzung in: Rudolph 1990, S. 278ff.; Übers. nach: Duby 1981, S. 124. Zur Problematik grundlegend: Michel 1979 und Rudolph 1990.

<sup>55</sup> Claussen 1993/94, S. 154ff.

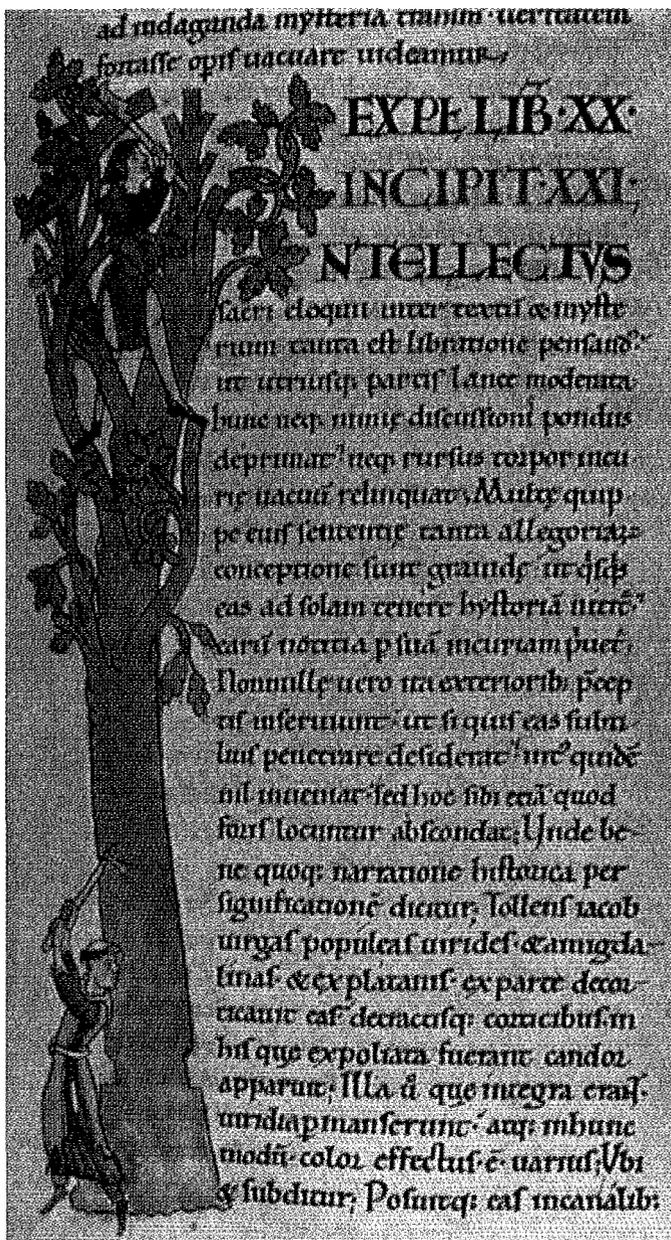


Abb. 25

Figureninitiale, Anfang 12. Jahrhundert,  
Bibl. Municipale, Dijon, Ms. 170, Fol. 94r



Abb. 26  
Luxuria, Westliches Gewände des Portales von Saint-Pierre, Moissac,  
Anfang des 12. Jahrhunderts

Die offenkundigste Kritik einer unauslotbar anarchisch-individuellen Kunstwelt formulierte der neue, gotische Stil jedoch in der Bildhauerei selbst. Die vermutlich zwischen etwa 1145 und 1155 geschaffenen Westportale der Kathedrale von Chartres bilden hierfür den überragenden Ausgangspunkt (Abb. 27). Mit der rechts sich ereignenden Inkarnation und der links sich vollziehenden Himmelfahrt sind durch die äußeren Portale der Anfang und das Ende der irdischen Zeit Christi thematisiert. In der Mitte folgt der Beginn jener Epoche, die mit dem Jüngsten Gericht das Ende aller Zeiten ankündigt. Nie zuvor hat sich das Gerichtspersonal in so ausgeklügelt evidenter Ordnung versammelt wie hier: Im Tympanon erscheint der am Himmel Thronende, umgeben von der Mandorla der Majestas. Ohne von weiteren Begleitpersonen verunklärt zu sein, wird der Himmelsrichter von den vier Wesen der Apokalypse umgeben. Die Begleitfiguren sind nicht auf die Überwindung des Chaos und der Kräfte des Bösen, sondern die konfliktfreie Darlegung der Majestas konzentriert. Damit entsteht eine Zurückdrängung des Schreckens; die vier Wesen werden zu Emblemfiguren einer distanzierten Schönheit. Man kann sich vorstellen, daß die Kontroverse zwischen Anselm von Canterbury und Gaunilo von Marmoutiers: „Kann Gottes Nicht-Sein gedacht werden?“ hier hätte stattfinden können; für die Erörterung einer solch abgeklärten Frage schafft das Tympanon von Chartres quasi das aufgeräumte Plateau.<sup>56</sup> Vor einem Richtergott, wie er aus dem Tympanon blickt, muß man nicht mehr in den Staub. Er wird der rationalen Ansprache zugänglich, und er überführt den Horror der Endabrechnung in eine hierarchisch gegliederte Begütigung des Heilsversprechens.

Ähnliches vollzieht sich bei den Gewandfiguren. In Moissac hatte sich im linken Gewände auf Augenhöhe eine Luxuria geräkelt, der Schlangen zu den Brüsten gehen und der die Kröte der Lust in die Scheide kriecht (Abb. 26); ihr Körper zelebriert eine überwältigende „Ästhetik des Häßlichen“, die nach Jahrhunderten der antikisch inspirierten Klassik erst wieder mühsam zurückgewonnen werden wird.

In Chartres aber hat die Anarchie der Höllenwesen nur mehr eine Randexistenz. Die wie klatschnaß anliegenden Gewänder bedecken den Körper mit schmalen, parallel geführten, kleinteiligen Faltensystemen, die sich dem Leib wie kalligraphisch einritzen. Besonders extrem geschieht dies bei der Königin des linken Gewändes (Abb. 28): vorbereitet durch die langen Zöpfe und die langen Ärmelschlaufen, schießen die Gewandlinien von der Hüfte an senkrecht, als solle das Gliederungssystem der Architektur wiederholt werden, nach unten. Darüber liegen die waagerechten Faltenlinien des Oberkörpers. Daß aber keinesfalls allein an eine abstrakte, ornamentale Formgebung gedacht wurde, wird an den sich unter dem

---

<sup>56</sup> Mojsisch 1989.

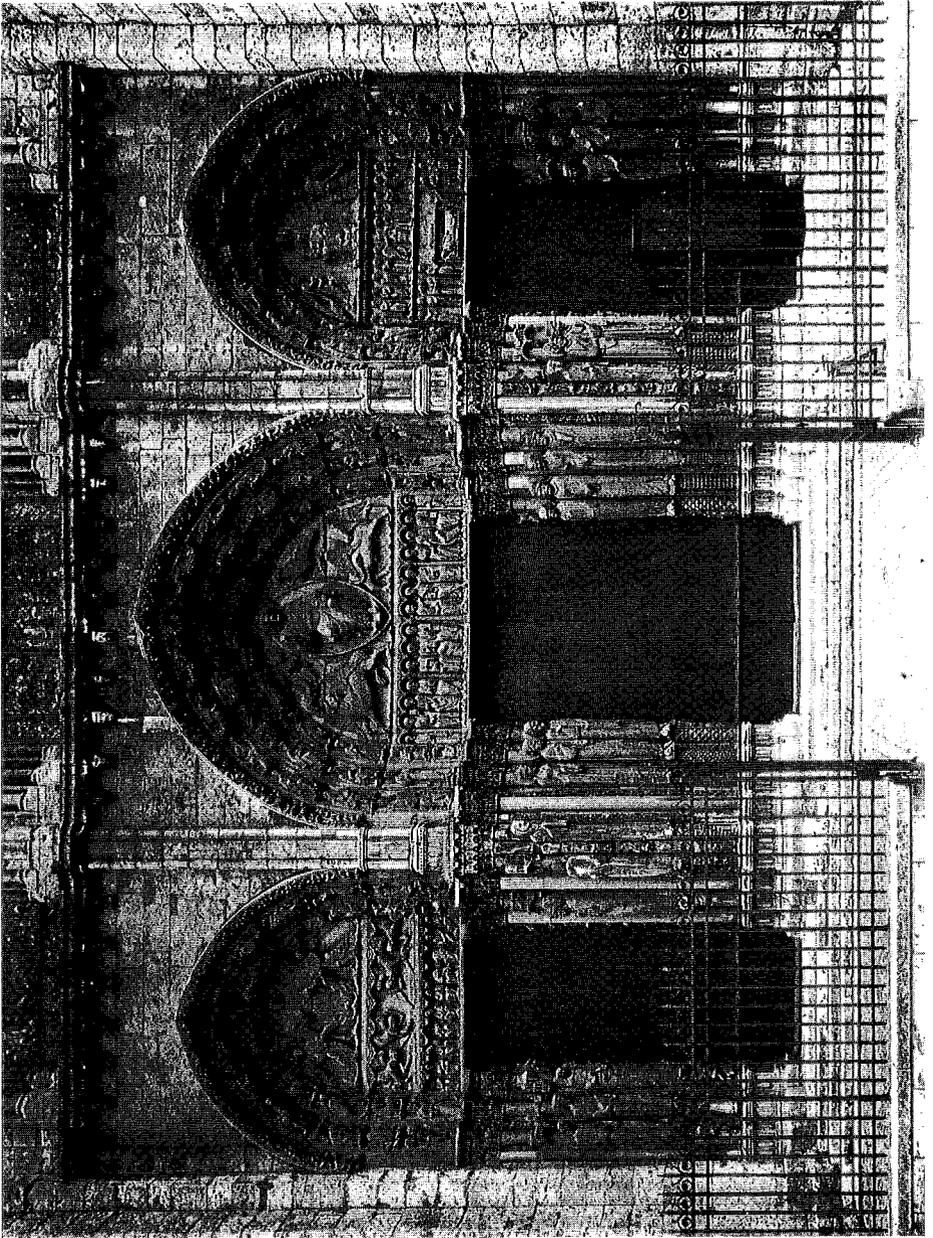


Abb. 27  
Westportale der Kathedrale von Chartres, ca. 1145–55  
(Bildarchiv Foto Marburg, 30.061)

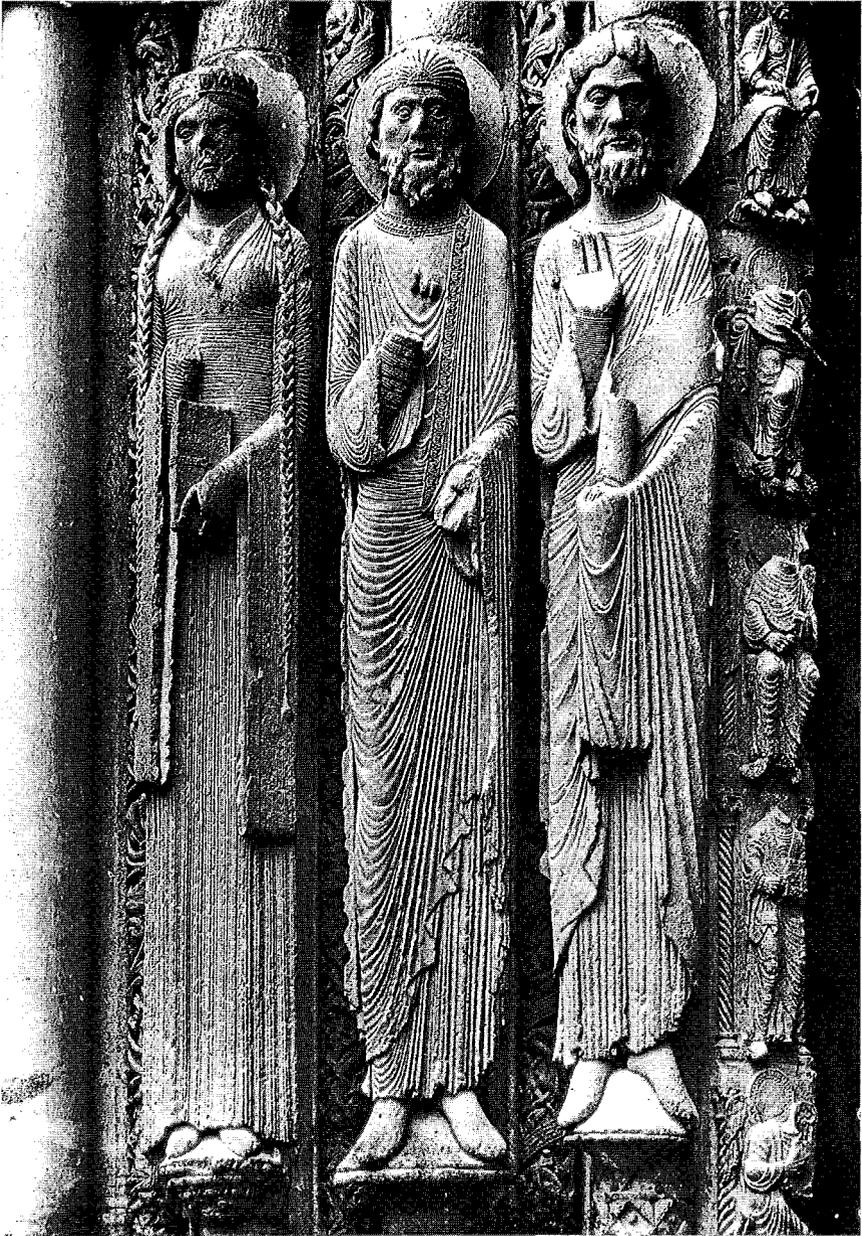


Abb. 28

Gewandfiguren des Mittelportals der Westfassade von Chartres,  
ca. 1145–55 (Bildarchiv Foto Marburg, 30.068)

Kleid abzeichnenden Brüsten deutlich: So stilisiert die Linien des Gewandes wirken, so sind sie doch nicht willkürlich gesetzt, sondern folgen mit minimalem Aufwand den Körperformen. Die Köpfe schließlich nehmen die statuarische Zurückhaltung der Körper- und Gewandsprache auf: In sich gekehrt, entwickeln sie ihre enigmatische Wirkung durch eine zurückhaltende und hintergründige Mimik. Da die Hölle in Chartres marginalisiert ist, bleibt die emotive Bandbreite schmal. Verloren ist die phantasietreibende Seite jener Kunst, die ihre Existenzberechtigung aus der apotropäischen Abweisung des Bösen zog. Die Gotik bringt die Skulptur aus dem vitalen, von Dämonen beherrschten Reich der Freiheit permanenter Individuation in das einer geistigen Ordnung.

Der Preis dieser überirdischen Schönheit bestand in einem Verlust an Vitalität und Vereinzelung. In Chartres wird sichtbar, daß mit der Vergeistigung und Rationalisierung ein Verlust einhergeht. Der Umschwung von den extrem individuierten Formen, gegen die Bernhard von Clairvaux seine Philippika richtet, bedeutet auch eine Aufklärung, die in der Gefahr steht, die Welt der Gewalt und des Schreckens zu verharmlosen. Chartres zeigt, daß die Frage nach der Individualität nicht auf einer Linie stetigen Aufstieges zu verfolgen ist. Die vorgebliche Überindividualität des Hohen Mittelalters, gegen die sich Spätmittelalter und Renaissance abzusetzen suchen, hatte ihrerseits eine Epoche zurückgedrängt, die von Zeugnissen schier maßloser Individualität geprägt war. Es gibt in dieser Frage keine Stetigkeit, sondern nur die Widerkehr eines Auf und Ab, das mit Gewinnen und Verlusten rechnen muß.

### *7 Der Pendelschlag der Individualität*

Die Kritik an der Entwicklungslinie von der Anonymität der Ich-entsagten Person zum selbstbewußten Individuum ist nicht gegen die Moderne gerichtet, wohl aber gegen ihre „habituelle Selbstüberschätzung“<sup>57</sup>. Mit Blick auf die Bildende Kunst ist es geradezu abwegig, den Menschen des Mittelalters die Individualität abzusprechen.

Es soll nicht behauptet werden, daß das Mittelalter keine Relativierung des „Ich“ kannte. Aber selbst der extrem entsagungsvolle Satz des Paulus: „Mir sei ferne mich zu rühmen, denn allein im Kreuze unseres Herren Jesu Christi“<sup>58</sup> konnte zum Anlaß eines minder extremen Eigenlobes führen. Lange vor dem hier behandelten Zeitraum, um 600, hat ein Schreiber seine Signatur in die Mitte des Kreuzes gesetzt: „Ego Valeriano Scripsi“ – „Ich, Valerianus, habe geschrieben“ (Abb. 29).<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Gerhardt 2000, S. 145.

<sup>58</sup> Galater 6, 14.

<sup>59</sup> Klotz 1976, S. 303.



Abb. 29

Valerianus, Evangelium, um 600, Bayerische Staatsbibliothek,  
München, Cod. lat. 6224, Fol. 202r

Mit dieser Einschreibung in das Kreuz war das Gebot des Paulus wortwörtlich ernst genommen und zugleich doch in sein Gegenteil verkehrt. Es ist das Extrem der Entsagung, das ein nicht minder weitgehendes Selbstlob hervorruft.

Der im Mittelpunkt stehende Zeitraum war die Epoche eines in aller Öffentlichkeit formulierten Lobes des einzelnen und der individuellen Leistung. Anfang und Ende der Beispielreihe waren Saint-Benoît-sur-Loire und Autun, deren Heraushebung der individuellen Künstler die Scheitelhöhe des abendländischen Künstlerlobes erreicht. Wie es Gislebertus in Autun vorführt, gestattete die Kongruenz von Gestalt und Text, hinter die Maske jener überindividuellen *persona* zu blicken, an der die Suche nach dem Individuellen abprallt. Spätere Methoden der Ich-Befragung waren von einem Spannungsverlust gezeichnet. Wenn, wie Hegel bemerkt, „die Eule der Minerva erst mit der einbrechenden Dämmerung den Flug beginnt“,<sup>60</sup> dann wäre die begriffliche Betonung der Individualität ein Reflex ihres Verlustes. Vermutlich werden in der Frührenaissance nicht aus dem Grund unablässig Portraits gemalt, weil die Menschen ihr individuelles Selbst entdeckt haben, sondern weil ihnen aufging, daß es verloren oder zumindest bedroht war.

Einer der Schlüsseltexte dieser Zeit, Antonio Manettis „Geschichte vom Holzschneider“, lebt davon, daß Freunde einem Bildhauer im Scherz den Glauben nehmen, er selbst zu sein. Das paradigmatische Spiel mit dem „Ich“ ist hier ein Reflex des Erlebens, daß es genommen werden kann. Die Erfinder des theoretischen Ego, Michel de Montaigne, Girolamo Cardano und Vicino Orsini,<sup>61</sup> kündeten mit ihrer Melancholie von einer gewissen Abschiedstrauer. Die Vermutung, daß Rabelais' groteskes Theater von geöffneten Körperöffnungen einen Rückspiegel auf eine Welt wirft, in der die individuell agierenden Körper verabschiedet wurden,<sup>62</sup> trifft den Kern. Rabelais verarbeitet einen Verlust.

Der normannische Historiker Oderic Vidal rekonstruierte um 1135 ein Ereignis aus der Zeit der Jahrtausendwende. Auf Geheiß der Gräfin von Bayeux und Ivry hatte der Architekt Lanfredus, dessen „Ruhm den aller anderen Künstler Galliens übertraf“, ein Kastell errichten lassen. Als es fertiggestellt war, ließ die Gräfin den Architekten köpfen. Die Enthauptung geschah nicht etwa, weil er versagt hatte, sondern weil sein Werk so einzigartig geraten war: „damit er nicht an anderer Stelle noch einmal ein ähnliches Werk schaffe“<sup>63</sup>. Wohl niemals ist die Individualität eines Künstlers höher gewürdigt worden als durch diesen Befehl zur Hinrichtung.

---

<sup>60</sup> Hegel 1970, S. 28.

<sup>61</sup> Bredekamp 1991, S. 97ff.

<sup>62</sup> Greenblatt 1990, S. 40ff.

<sup>63</sup> Warnke 1976, S. 130.

*Danksagung*

Michael Borgolte, Werner Röcke und Horst Wenzel bin ich für Gespräche und Hinweise zu Dank verpflichtet.

*Literatur*

- Aertsen, Jan A. & Andreas Speer (Hg.): Individuum und Individualität im Mittelalter, Berlin, New York, 1996.
- Bagliani, Agostino Paravicini & Giorgio Stabile (Hg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart und Zürich, 1989.
- Beutler, Christian: Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus, München, 1982.
- Bredenkamp, Horst: Ein Mißverständnis als künstlerischer Dialog. Bemerkungen zur Antikenrezeption der Romanik. In: Kunstforum International, Bd. 111 (1991), S. 98-107.
- Ders.: Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist, Worms, 1991.
- Ders.: Romanische Skulptur als Experimentierfeld. In: Hänsel, Sylvaine & Henrik Karge (Hg.), Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin, Bd. 1 (1992), S. 101-112.
- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, hrsg. von Konrad Hoffmann, Stuttgart, 1985.
- Caldwell, Susan Havens: The introduction and diffusion of the romanesque projecting single-portal unit in northern Spain, Phil. Diss., Cornell University 1974.
- Dies.: Penance, baptism, apocalypse: The easter context of Jaca cathedral's west tympanum. In: Art History, 3/1 (1980), S. 25-40.
- Castelnuovo, E. u. a. (Hg.): Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena, Modena, 1984.
- Claussen, Peter Cornelius: Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie. In: Clausberg, Karl u. a. (Hg.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, Gießen, 1981, S. 7-34.
- Ders.: Künstlerinschriften. In: Ornamenta Ecclesiae, Ausstellungskatalog, Köln, Bd. I (1985), S. 263-276.
- Ders.: Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst. In: Winner, Matthias (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim, 1992, S. 19-54.
- Ders.: Kathedralgotik und Anonymität 1130-1250. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bde. XLVI/XLVII (1993/94), S. 141-160.
- Dietl, Albert: In Arte Peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos. In: Römische Historische Mitteilungen, Bd. 29 (1987), S. 75-125.
- Ders.: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern. In: Beck, Herbert & Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur, Bd. I, 1994, S. 175-191.

- Duby, Georges: *Der heilige Bernhard und die Kunst der Zisterzienser*, Stuttgart, 1981.
- Gerhardt, Volker: *Individualität. Das Element der Welt, im vorliegenden Buch*, Berlin, 2000.
- Greenblatt, Stephen: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Berlin, 1990.
- Gurjewitsch, Aaron J.: *Das Individuum im europäischen Mittelalter*, München, 1994.
- Haskins, Charles Homer: *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge/Mass., London, 1927.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur*, München, 1953.
- Hausherr, Reiner: *Arte Nulli Secundus. Eine Notiz zum Künstlerlob im Mittelalter*. In: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata*, Warschau, 1981, S. 43-47.
- Hearn, M. F.: *Romanesque sculpture. The revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*, Oxford, 1981.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Theorie Werkausgabe, Bd. 7* (Red.: Moldenhauer, Eva & Karl Markus Michels), Frankfurt/M., 1970.
- Keller, Harald: *Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter*. In: *Ders., Der Blick vom Monte Cavo. Kleine Schriften*, Frankfurt/M., 1984, S. 439-464.
- Kimpel, Dieter & Robert Suckale: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München, 1985.
- Klotz, Heinrich: *Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance*. In: *Gesta. International Center of Medieval Art*, Bd. XV, Nrn.1/2 (1976), S. 303-312.
- Legner, Anton, Hirmer, Albert & Irmgard Hirmer: *Deutsche Kunst der Romanik*, München, 1982.
- Manetti, Antonio: *Die Geschichte vom dicken Holzschneider*, Frankfurt/M., 1993.
- Martin, Alfred von: *Soziologie der Renaissance*, München [1932], 1974.
- Mende, Ursula, Hirmer, Albert & Irmgard Hirmer: *Bronzetüren des Mittelalters. 800-1200*, München, 1983.
- Michel, Paul: *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs*, Wiesbaden, 1979.
- Modersohn, Mechthild: *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin, 1997.
- Mojsisch, Burkhard (Hg. u. Übers.): *Kann Gottes Nicht-Sein gedacht werden? Die Kontroverse zwischen Anselm von Canterbury und Gaunilo von Marmoutiers (mit einer Einleitung von Kurt Flasch)*, Mainz, 1989.
- Moneo, Maria Luisa Melero: *Überlegungen zur Ikonographie des „Bildhauers“ in der romanischen Kunst. Beispiele aus der spanischen Bauplastik*. In: *Beck, Herbert & Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur*, Bd. I, 1994, S. 163-174.
- Morris, Colin: *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto, 1972.

- Nees, Lawrence: The Originality of Early Medieval Artists. In: Chazelle, Celia M. (Hg.), Literacy, Politics, and Artistic Innovation in the Early Medieval West, 1992, S. 77-109.
- Norden, Eduard: Antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert bis in die Zeit der Renaissance, II, Darmstadt (5. Aufl.), 1985.
- Oexle, Otto Gerhard: Das Bild der Moderne vom Mittelalter und die moderne Mittelalterforschung. In: Frühmittelalterliche Studien, Bd. 24 (1990), S. 1-22.
- Ders.: Luhmanns Mittelalter. In: Rechtshistorisches Journal, Bd. 10 (1991), S. 53-70.
- Ders.: Memoria als Kultur. In: Oexle, Otto Gerhard (Hg.), Memoria als Kultur, Göttingen 1995, S. 9-78.
- Ders.: Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte. In: Segl, Peter (Hg.), Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt, Sigmaringen, 1997, S. 307-395.
- Ornamenta Ecclesiae, Ausstellungskatalog, Bd. I, Köln, 1985.
- Pächt, Otto: Buchmalerei des Mittelalters, München, 1984.
- Peroni, Adriano: Wiligelmo von Modena: Erörterung zum Kontext. In: Beck, Herbert & Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur, Bd. I, 1994, S. 777-787.
- Ploss, Emil: Der Inschriftentypus „N.N. me fecit“ und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 77 (1958), S. 25-46.
- Poeschke, Joachim: Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Romanik, München, 1998.
- Reudenbach, Bruno: Individuum ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter. In: Aertsen, Jan A. & Andreas Speer (Hg.), Individuum und Individualität im Mittelalter, Berlin und New York, 1996, S. 807-818.
- Röcke, Werner: Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter, München, 1987.
- Rudolph, Conrad: The „Things of Greater Importance“. Bernard of Clairvaux's *Apologia* and the Medieval Attitude Toward Art, Philadelphia, 1990.
- Schmugge, Ludwig: „Pilgerfahrt macht frei“ – Eine These zur Bedeutung des mittelalterlichen Pilgerwesens. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 74 (1979), S. 16-31.
- Seidel, Linda: Legends in limestone: Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun, Chicago, 1999.
- Sonntag, Michael: „Das Verborgene des Herzens“. Zur Geschichte der Individualität, Reinbeck bei Hamburg, 1999.
- Vergnolle, Eliane: Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle, Paris, 1985.
- Vergnolle, Eliane: L'Art Romane en France, 1994.
- Warnke, Martin: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt/M., 1976.
- Wenzel, Horst (Hg.): Typus und Individualität im Mittelalter, München, 1983.
- Werckmeister, Otto Karl: The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 35 (1972), S. 1-30.
- Ders.: Die Auferstehung der Toten am Westportal von St. Lazare in Autun. In: Frühmittelalterliche Studien, Bd. 16 (1982), S. 208-236.
- Zarnecki, George: Gislebertus. Meister von Autun, Wiesbaden, 1962.

Zink, Jochen: Das Lazarusportal der Kathedrale Saint-Lazare in Autun. In: Traeger, J. (Hg.), Kunst in Hauptwerken: Von der Akropolis bis Goya, Regensburg, 1988, S. 83-177.