

Während die bisherigen Aufsätze die allgemeine Funktion von Reliquiaren thematisierten, geht *Gia Toussaint* auf die Entwicklung von Reliquiarformen ein. Dabei hinterfragt sie den Einfluss der durchsichtigen, byzantinischen Reliquiare auf das im 13. Jahrhundert zunehmende Sichtbarmachen des Heilums. Die nach der Plünderung Konstantinopels 1204 nach Westeuropa überführten Reliquiare hätten diese Entwicklung zwar forciert, jedoch sei bereits seit dem 12. Jahrhundert ein wachsendes Schaubedürfnis festzustellen. Woraus dieses Bedürfnis resultierte, lässt die Autorin offen. Dennoch sind ihre Überlegungen zur Reliquiarstypologie konstruktiv, da sie den lang angenommenen byzantinischen Einfluss auf den Westen problematisieren.

*Susanne Wittekind* belegt mit ihrer Untersuchung von Kopfreliquiaren und deren Sockel, dass diese das fragmentarische Heilum in eine ideelle Totalität integrierten, was bereits in den Aufsätzen von Cynthia Hahn und Bruno Reudenbach angesprochen wurde. Bei fünf Kopfreliquiaren des 12. und 13. Jahrhunderts können die Sockel als Kirche, das Haupt als Christus gedeutet werden, der dieser vorsteht.

Reliquiare dienten nicht nur als Indikatoren des Heiligen, sondern konnten auch politische Inhalte vermitteln. *Horst Bredekamp* und *Frank Seehausen* sehen im Schrein des heiligen Isodor von Sevilla, der 1063 von König Fernando I. und Königin Sancha gestiftet wurde, eine Verbildlichung deren politischen Ambitionen. Dabei beziehen sie neben dem Bildprogramm und der Aufstellung des Schreines auch dessen Struktur und Ornamentik mit ein, was in dieser Form noch nicht versucht wurde.

Den Zusammenhang von Ikonographie, Standort und Liturgie verdeutlicht *Lisa Victoria Ciresi*, indem sie das Programm des Dreikönigschreins in Köln sowie des Karl- und Marienschreins in Aachen im Bezug zu den dort stattfindenden Königskrönungen untersucht. Sie dokumentiert, dass die Darbringung von Geschenken an Maria und Christus in der Krönungsliturgie eine Entsprechung in den Bildprogrammen der Reliquiare fand. Damit belegt Ciresi die Signifikanz liturgischer Quellen für die Untersuchung mittelalterlicher Reliquiare.

Ausgehend von einem Schmerzensmann-Reliquiar des 14. Jahrhunderts, das ehemals eine Dornenreliquie enthielt, belegt *Silke Tammen*, dass die Wechselwirkung von Bild und Reliquie deren devotionale Verehrung förderte. Die bereits mehrfach dargelegte Interdependenz von Bildprogramm und Heilum besaß also auch im Spätmittelalter noch eine große Relevanz.

Die Publikation zeichnet sich durch ihre zeitliche und geographische Breite sowie durch die Vielfalt von besprochenen Reliquiarstypen und thematischen Ansätzen aus. Trotz dieses breiten Spektrums illustrieren alle Aufsätze den entscheidenden Beitrag der Reliquiare für das Verständnis und die Verehrung ihres heiligen Inhaltes.

*Melanie Prange*

PHILIPP ZITZLSPERGER: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht. München: Hirmer 2002. 215 S., 106 Abb. Geb. € 39,90.

Kunstgeschichte und Geschichte stehen in einem schwierigen Verhältnis: Zwischen den Disziplinen kommt das Gespräch oft nur zögernd in Gang, innerhalb der einzelnen Fächer werden Grenzgänger mit skeptischer Zurückhaltung betrachtet. So finden Historiker wie Peter Burke oder Bernd Roeck, die für die Heranziehung von Bildern als Quellen plädieren, trotz des viel beschworenen Iconic Turn und des zunehmenden Interesses der kulturalistischen Forschung an Symbolen noch immer kaum Gehör. Und jene Kunsthistoriker, die ihre Forschungsperspektiven dezidiert historisch ausrichten, stehen in ihrer Zunft oft unter dem Verdacht, der Kunst die Kunst austreiben zu wollen. Wie lohnend es sein kann, dieses Wagnis dennoch auf sich zu nehmen, zeigt die aus einer Münchner kunsthistorischen Dissertation von 2000 hervorgegangene Studie von Philipp Zitzlsperger zu den Papst- und Herrscherporträts des römischen Bildhauers Gianlorenzo Bernini (1598–1680). Zitzlsperger will weder die kennerschaftlichen Debatten um Händescheidungen und Datierungen fortsetzen, obschon er auch hier, etwa bei der noch immer umstrittenen Zuschreibung und Datierung des »bustino« Urbans VIII., Position bezieht (S. 87–89). Ebenso wenig folgt er der seit Burkhardt herrschenden Grundannahme, im Porträt spiegle sich die Individualität der dargestellten Person. Statt dessen präsentiert Zitzlsperger Berninis Papst- und Herrscherbüsten als Staatsporträts, als auf öffentliche Wirkung ausgerichtete Propagandamedien, als »Visualisierung absolutistischer Staatstheorie« (S. 148). Seine These: Päpsten wie Herrschern ging es seit Bodins

Souveränitätslehre um ihre Selbstdarstellung als oberste und gerechte Richter, als Gott allein untergeordnete Gesetzgeber, eben als Souveräne.

Im ersten Hauptteil des Buches entfaltet Zitzlsperger diese These sehr überzeugend für die Papstporträts. Anhand der in der Forschung bislang vernachlässigten Kleiderkunde unterscheidet er drei mangels Vorleistungen selbst auf den Begriff gebrachte Typen: Dem seit Bonifaz VIII. dominierenden Tiaratypus, der den Papst mit der Tiara als Symbol weltlich-geistlicher Macht als Priesterkönig inszenierte und für dessen plenitudo potestatis stand, folgte in der Zeit der Gegenreformation der Humilitastypus. Ganz im Geiste der katholischen Erneuerung erschien der Pontifex seit Paul III. als demütiger Priester der Weltkirche, in liturgischer Gewandung, aber ohne Tiara, als barhäuptiger »servus servorum dei« mit im Gebet geneigtem Haupt. Auch die frühen der insgesamt etwa 20 Papstbüsten Berninis (Paul V., Gregor XV., Urban VIII.) waren diesem Typus verpflichtet. Aber ab 1632, einem Krisenjahr im Pontifikat Urbans VIII., dominierte der von Bernini von der Malerei (Raffael, Tizian) auf die Skulptur übertragene und bis ins 18. Jahrhundert vorherrschende Camaurotypus die Papstrepräsentation. Statt in liturgischer Gewandung erschien der Papst nun in Camauro und Mozzetta, d.h. mit der Kopfbedeckung und dem Schultermäntelchen, die in der Zeremonialliteratur und anderen Quellen allgemein als Audienzkleidung und »signum iurisdictionis« galten und den Papst als weltlichen Landesherren des Kirchenstaats mit höchster Jurisdiktionsgewalt auswiesen.

Vergleichbare Aussagen mit anderen Mitteln entdeckt Zitzlsperger im zweiten Teil der Arbeit in den drei Herrscherporträts Berninis. Angesichts des Brustpanzers als einheitlicher Gewandung der Porträtierten kann hier nicht die Kleiderkunde als analytischer Schlüssel dienen. Aber auch die Büsten von Karl I. von England (1636), dem Herzog von Modena Francesco d'Este (1650/51) sowie Ludwig XIV. (1665) verweisen auf Richterrolle und Justitia als wichtigste Herrschertugend des 17. Jahrhunderts: durch den Eindruck des Schwebens über den Betrachtern, der vor allem durch die wie in Windstößen flatternden Stoffdraperien hervorgerufen wurde, und durch die kontrapostische Bewegung der Dargestellten, die, wie der Autor in einem Vergleich mit Berninis späterer Salvatorbüste (1678) zeigt, durch diese Körperdrehung als christusähnliche Richter erschienen.

Dass Bernini in seiner Büste Innozenz' X. (um 1650) nicht nur die bei Päpsten wie Herrschern typische Idealisierung auf die Spitze trieb, sondern auch dramatische Elemente wie Windstoß und Schweben von den Herrscherporträts übernahm, unterstreicht für Zitzlsperger die inhaltliche Angleichung von Papst- und Herrscherporträts: Ob durch Kleidung oder Gebärdensprache – es ging um die Visualisierung der neuen, absolutistischen Staatstheorie.

Dass Bernini mit diesem Anliegen im Trend der Zeit lag, verdeutlicht Zitzlsperger mit Hinweisen auf entsprechende Erörterungen nicht nur in der Staatstheorie (Bodin, Botero u.a.), sondern auch der EmblemLiteratur, Symbollehre (v.a. Sonnensymbolik für Gerechtigkeit) und Kunsttheorie (z.B. Pietro da Cortona). Dass diese Einbindung in einen breiteren Kontext dem künstlerischen Genie des Bildhauers keinen Abbruch tut, illustrieren die 106 Abbildungen, die dem Buch neben dem Register und einem Werkkatalog beigegeben sind. In kunsthistorischer Sicht mögen einige Details der Analyse weiter diskutiert werden; in historischer Perspektive wäre weiterführend nach der Breitenwirkung dieser – wie Zitzlsperger weiß – von der politischen Realität weit entfernten Propagandakunst zu fragen. Aber insgesamt überzeugt die Analyse von Berninis Meisterwerken als Glanzleistungen auch der politischen Ikonographie. Es sind solche Bücher, die den Dialog zwischen den Disziplinen befruchten können.

*Birgit Emich*

ALEXANDER HEISIG: Joseph Matthias Götz (1696–1760). Barockskulptur in Bayern und Österreich (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 5). Regensburg: Schnell & Steiner 2004. 406 S., 56 s/w Abb. Geb. € 84,-.

Der Bildhauer Joseph Matthias Götz (1696–1760) prägte mit seinen Altären, Kanzeln und Orgelprospekten nachhaltig das Erscheinungsbild der spätbarocken Kirchen in Niederbayern, Vorder- und Niederösterreich. Zu seinen bedeutendsten Werken zählen die Hochaltäre von Aldersbach (1723), Zwettl (1731–1733), Krems (Stadtpfarrkirche, 1732–1736), Maria Taferl (1732–1739) und Straubing (Karmelitenkirche, 1740–1742).