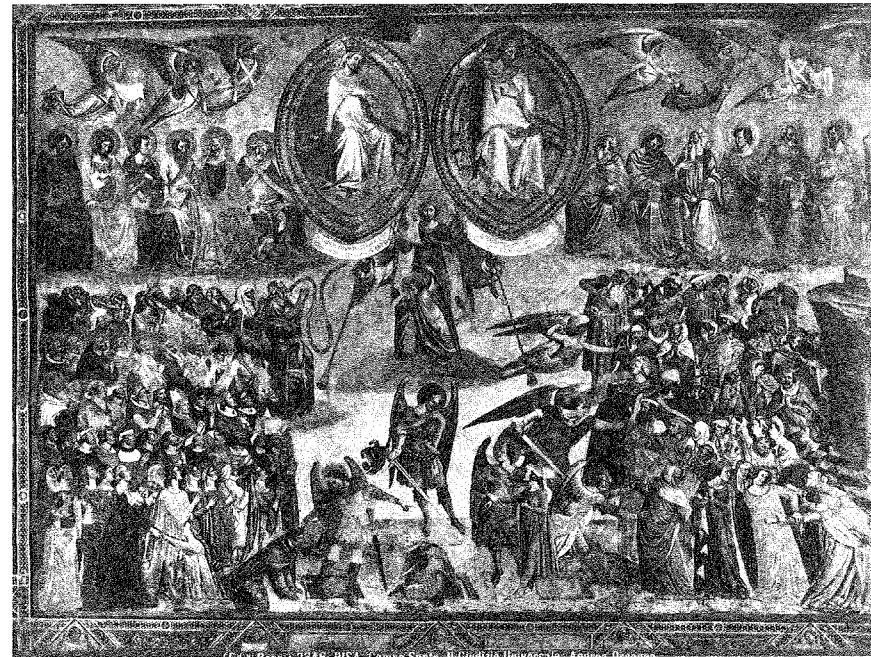


Frauen, Mönche, Männer. Ihr Status im Weltgericht zwischen Standeskategorien und Sündenzuweisung

Die mittelalterlichen Darstellungen vom Weltgericht zeigen das letzte Ereignis einer christlich vorgestellten Heilsgeschichte, welche bei der Schöpfung beginnt, über den Sündenfall und die Ereignisse des Alten Testaments zur neutestamentlichen Geschichte von Christi Opfertod und Auferstehung fortschreitet und mit einem als Finale gedachten Gericht über alle Menschen endet. Das Jüngste Gericht ist als einziges mittelalterliches Bildthema eine Zukunftsprojektion. Die eigene Lebenszeit von Auftraggebern, Malern und RezipientInnen wird *nach* den neutestamentarischen Ereignissen und *vor* dem endgültigen Gericht eingeordnet. Die im Bild vorgeführten Urteile haben die didaktische Aufgabe, Betrachter und Betrachterinnen zu einer Verbesserung ihres christlichen Lebenswandels anzuhalten, damit sie selbst vor dem zukünftigen Gericht bestehen können. Mit der thematischen Festlegung auf eine göttliche Bewertung der gesamten Menschheit, welche durch TypenrepräsentantInnen vertreten ist, sind dem Bild gleichzeitig Bewertungskategorien zu bestimmten Personen und Personengruppen inhärent. Diese Kategorien sind an historische Situationen gebunden; sie können ebenso über die zeitgenössische ständische und soziale Gliederung der Gesellschaft wie über den Status der Frauen in der Gemeinschaft Auskunft geben.

Neben einigen eher knapp und allgemein gehaltenen Bildtypen finden sich im späten Mittelalter viele figurenreiche, erzählerisch-argumentierende Jüngste-Gerichts-Darstellungen, die deutlich die zeitgenössischen Vorstellungen vom Wert oder Rang einer Person vermitteln. Insbesondere in Italien wird am Ende des Duecento und im folgenden Jahrhundert mit einer erneuten Differenzierung der malerischen Mittel dieser Aspekt konkretisiert.¹ Die Fähigkeit der Maler, zeitgenössische Kleidung wiedererkennbar abzubilden, die deutliche Unterscheidung des weiblichen und des männlichen Körpers, der Gestik und der emotionalen Befindlichkeit der ProtagonistInnen erlauben es, genauer nach den dargestellten Typen zu fragen. Die komplexe und mit dem Anspruch auf eine Erfassung der „ganzen Welt“ vorgestellte Argumentation des Weltgerichtsbildes soll hier zum Rang der Geschlechter befragt werden.² Dabei darf nicht verschwiegen werden, daß einer so präzisen Frage der materielle Zustand der Objekte nicht nur durch deren Fragmentierung Grenzen setzt, sondern daß im Trecento eine konkretere Personendarstellung erst beginnt, die über den Unterschied zwischen Herrschern und Beherrschten, zwischen Klerikern und Laien hinausgeht, daß diese Malerei also selbst erst am Anfang eines bildlichen Differenzierungsprozesses steht.

Zunächst sei kurz die Bewertungslogik des Weltgerichts am Beispiel der Pisaner Darstellung im Camposanto vorgestellt (Abb. 1): Das Bedeutungszentrum des Bildes ist der Richter in der Mandorla. Die relative Nähe oder Ferne zu ihm bzw. zur Mittelachse des Bildes bestimmt den Rang der Personen. Die beiden Hälften der Darstellung werden allerdings unterschiedlich bewertet: Die Seite



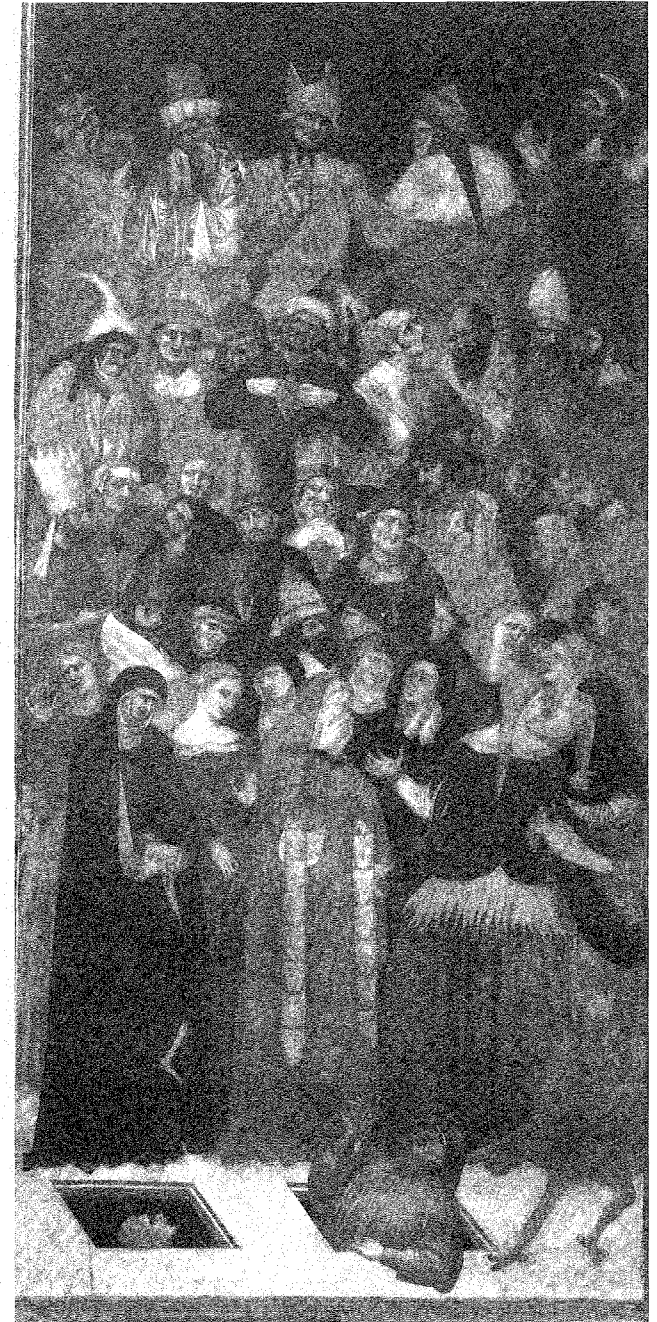
1 Camposanto, Pisa, Jüngstes Gericht, 1330er Jahre

zur Rechten Christi ist positiv konnotiert, dort befinden sich die Seligen und das Paradies, während zu seiner Linken die Verworfenen (und die Hölle) dargestellt sind. Im oberen Bereich, wo sich die Engel, das Richterkollegium der thronenden Apostel und die Fürbitter befinden, sind alle Figuren heilig, während die unteren Partien von den zu richtenden Menschen eingenommen werden. Auf diese Weise entsteht ein „Koordinatensystem“, welches über die Bewertung der Person ganz schlicht durch ihren Platz im Bild Auskunft gibt: Die Bedeutung nimmt von oben nach unten und von der Mitte zu den Rändern hin ab, und sie wird dann durch die ungleiche Bewertung der rechten und linken Seite des Bildes nochmals differenziert.

Die Geschlechterverteilung in den Gruppen der Erwählten und Verworfenen, also derjenigen Personen, die im Weltgericht gerade die Urteilsprüche empfangen, bestätigt zunächst naheliegende Vermutungen. Die allgemeine Vorstellung von der Inferiorität der Frauen wird auch hier festgeschrieben. – Ein Beispiel kann das verdeutlichen: Die zwischen 1350 und 1360 von Nardo di Cione gemalten Jüngste-Gerichts-Fresken der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella in Florenz³ verteilen das Gerichtsthema auf die drei Wände der Kapelle, während sich die vierte Wand in das Querschiff der Kirche öffnet. Das eigentliche Gerichtsgeschehen wird auf der dem Eingang gegenüberliegenden Fensterwand gezeigt:



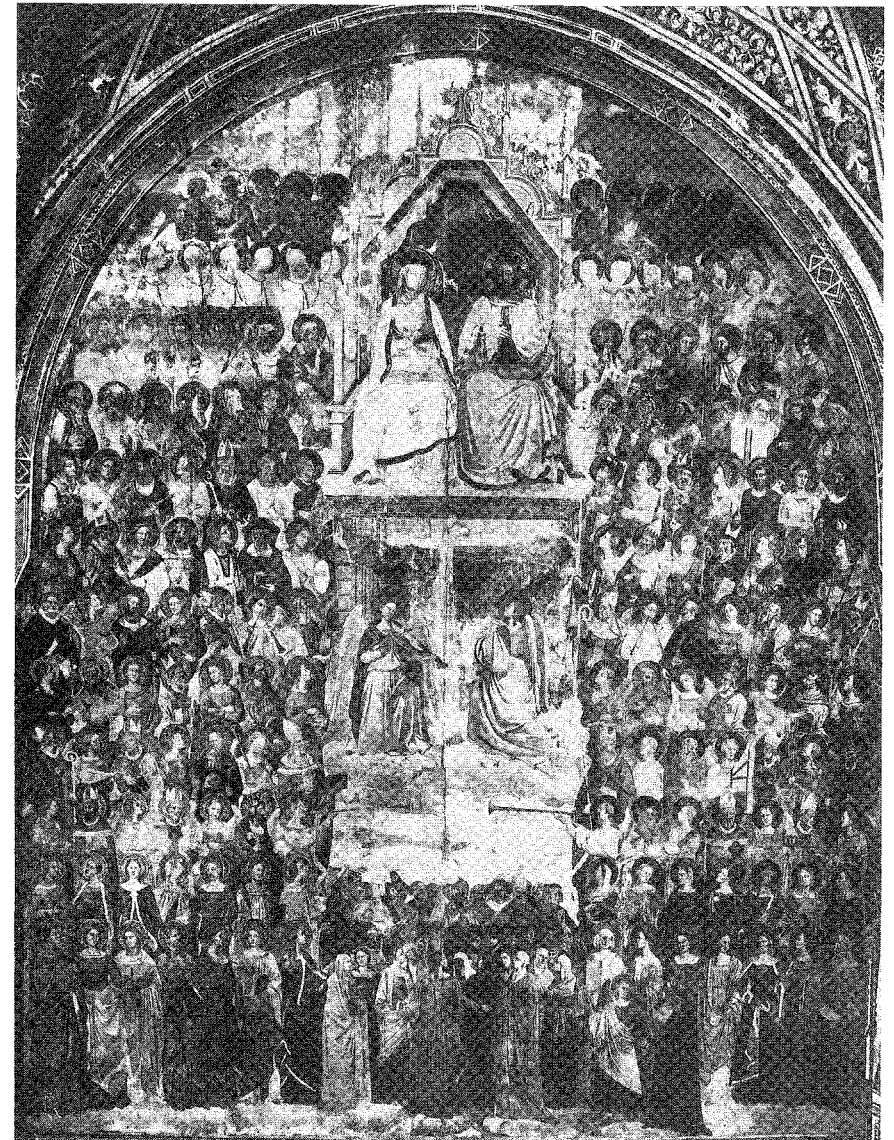
2 S. Maria Novella,
Florenz, Strozzi-Ka-
pelle, Erwählte, Fres-
ko, zwischen 1350
und 1360



3 S. Maria Novella,
Florenz, Strozzi-Ka-
pelle, Verworfenne,
Fresko, zwischen
1350 und 1360

Christus befindet sich über dem schmalen Lanzettfenster, die Apostel und die Fürbitter nehmen seitlich im oberen Bereich der Wand nur wenig Raum ein, während dann zu beiden Seiten des Fensters eine vielfigurige Darstellung der Erwählten und der Verworfenen präsentiert wird. Die anschließenden Wände zeigen zur Rechten Christi das Paradies und zu seiner Linken die Hölle. Die beiden symmetrisch angeordneten Gruppen (Abb. 2 und 3) sind hierarchisch gestaffelt, was durch die Größenabnahme der Personen von oben nach unten noch einmal betont wird. Die einzigen nimbierten Figuren befinden sich bei den Erwählten in der obersten Reihe (Abb. 2), sie repräsentieren Personen des Alten Testaments. Erkennbar sind von der Mitte zum Rand: Adam und Eva, Isaak, Noah und Moses.⁴ Ihre Pendants auf der Seite der Verworfenen (Abb. 3) sind generalisierend als Orientalen, eher noch als Mongolen charakterisiert, also als „Ungläubige“, die aus westeuropäischer Perspektive als besonders wild und grausam galten.⁵ Die folgenden Reihen zeigen in abnehmender Bedeutung zunächst geistliche und weltliche Führungspositionen (Bischöfe, Papst, Kardinal, mehrere Könige, je einen antiken Herrscher), die ganz außen und in der dritten Reihe mit Bürgern der Oberschicht und einfachen Mönchen untermischt sind, während die vierte Reihe ganz den männlichen Stadtbürgern vorbehalten ist. Der unterste Rang zeigt dann ausschließlich Frauen. Am Bildrand öffnen sich auf der Standfläche der Figuren vier Gräber, aus denen bekleidete Frauen und Männer auferstehen. Die Personenkonstellationen sind also in beiden – unterschiedlich ! bewerteten – Gruppen die gleichen, so daß zunächst weder die geschlechtliche noch die soziale Kennzeichnung eine Begründung für die Rettung oder die Verdammung im Gericht geben kann. Diese Beobachtung bestätigt sich bei der Betrachtung vieler anderer Gerichtsbilder des Trecento, als Beispiel sei hier nochmals das Pisaner Weltgericht⁶ aus den 1330er Jahren angeführt (Abb. 1). Die Analyse weiterer Fresken bestätigt ferner, daß die überwiegende Mehrzahl sowohl der positiv als auch der negativ charakterisierten Personen Männer sind, und daß die Frauen sich immer auf den rangniederen Plätzen unten oder an den Außenkanten des Bildes befinden. Die Anordnung der Frauen unterhalb der Männer wiederholt sich im Paradies der Strozzi-Kapelle (Abb. 4), wo selbstverständlich ausschließlich vorbildliche Figuren dargestellt sind. Das Paradies ist hier als eine Christus und Maria verehrende Heiligenschar aufgefaßt, deren Rangabfolge von den Engeln über die Apostel zu den männlichen und dann erst zu den weiblichen Heiligen verläuft. Ähnlich sind auch die ins Paradies aufgenommenen Seligen direkt unter dem Thron in mehrere dichtgedrängte Reihen von Männern und eine untere Zeile von Frauen gegliedert. Die Überrepräsentanz der Männer im gesamten Bild „erklärt“ sich nur z.T. aus der historischen Situation, in der Frauen fast alle Entscheidungspositionen nicht besetzen konnten. Nicht verständlich ist zunächst das Fehlen weiterer weiblicher Vorbildfiguren aus dem Alten Testament⁷ oder weiblicher Ordensmitglieder als Ergänzung zu den dargestellten Mönchen.

Die weiblichen Heiligen werden im Paradiesbild der Strozzi-Kapelle in zwei der zwölf Reihen zusammengefaßt, was auf den ersten Blick „nur“ ihre Unterordnung unter die männlichen Protagonisten auszudrücken scheint. Ist diese



4 S. Maria Novella, Florenz, Strozzi-Kapelle, Paradies, Fresko, zwischen 1350 und 1360

Stellung der Frauen durch ihren Status als letztgenannter Chor der Allerheiligenlitanie – Apostel, Patriarchen und Propheten, Märtyrer, Bekenner, heilige Jungfrauen – vordergründig theologisch motiviert⁸, so hat diese disproportionale Stafelung in Text und Bild doch inhaltliche Folgen. Die männlichen Heiligen sind in der Strozzi-Kapelle nach den Engeln, den Aposteln, den Propheten und Patriarchen in Kategorien wie Märtyrer, Bekenner, Kirchenlehrer, Büsser und Ordensgründer⁹ eingeteilt worden, die die jeweiligen Handlungen, welche zu ihrer Aufnahme ins Paradies führten, anschaulich machen. Bei den generell weniger explizit charakterisierten Frauenfiguren sind zwar ebenfalls einige Märtyrerinnen zu erkennen, eine Anordnung nach verschiedenen christlich vorbildlichen Handlungsweisen wurde allerdings nicht vorgenommen. Gelehrte Frauen wie Katharina, Büsserinnen wie Maria Magdalena, Märtyrerinnen wie Agnes und Ursula werden mit anonymen Frauen in einer Reihe dargestellt. Auch die ästhetische Präsentation der Figuren einschließlich des jugendlichen Alters aller Dargestellten vereinheitlicht die weiblichen Heiligen zu *einer* Gruppe. Eine Herausstellung ihrer Verdienste ist hier nicht beabsichtigt. Sie sind trotz der teilweise durch Attribute gesicherten Identifizierbarkeit tendenziell auf ihr Geschlecht und auf ihren Status als „Jungfrauen Gottes“ zurückgeworfen. Die Argumentation um den Zusammenhang von Verdienst und Rang in den oberen Heiligenreihen wird hier zurückgenommen; damit ist der Vorbildcharakter der weiblichen Heiligen für die zeitgenössischen Betrachterinnen auf personengebundene „exempla“ beschränkt und thematisiert nicht die Handlungsweisen selbst. Auch diese Beobachtung bestätigt sich bei der Analyse weiterer Jüngste-Gerichts-Bilder.

Die Personencharakterisierung ist in der Gerichtsszene (Abb. 2 und 3) etwas differenzierter: Generell werden Frauen, die im geistlichen Stand lebten – hier in S. Maria Novella wohl Tertiärinnen –, durch ihre Kleidung von den weltlichen unterschieden. Letztere sind in junge und alte Frauen differenziert. Ihre Kopfbedeckungen bzw. die offen getragenen Zöpfe und Flechten weisen sie als verheiratet oder unverheiratet aus, während der Ehestand der Männer weder in der Gesellschaft noch in den Bildern durch besondere Zeichen kenntlich gemacht wurde. Vorrangig werden Frauen also in ihrem Familienstatus unterschieden, wobei in den Darstellungen des Trecento der Witwenstand oft nicht eindeutig zu erkennen ist. – Andere Bilder bestätigen die genannten Kategorien für Frauen: Heiligkeit ist grundsätzlich möglich, sie wird aber nicht weiter spezifiziert; ein Leben als Nonne oder Tertiärin ist vorbildlich, aber auch eines als in der Welt lebende Frau kann positiv bewertet werden. Bei den Männern werden vorwiegend die gesellschaftlichen Positionen thematisiert, die im weltlichen Leben – parallel zu den Heiligenklassen – sowohl ihren höheren Rang als auch ihren weiteren und vielfältigeren Handlungsspielraum deutlich werden lassen.

Alle in der Darstellung faßbaren Kategorien geben für sich genommen allerdings kaum Auskunft über die Gründe der Rechtfertigung oder der Verdammung bestimmter wiedererkennbarer TypenrepräsentantInnen. Frauen und Männer, Herrscher und Beherrschte können ins Paradies aber auch in die Hölle kommen. Bis zu einem gewissen Grad macht der allgemeine christliche Kontext

Vorgaben zur Bewertung: Sogenannte „Ungläubige“ müssen negativ bewertet werden, wobei Juden, Mohammedaner oder Mongolen nur mit männlichen Repräsentanten vorkommen. Offensichtlich ist der Status des ethnisch und religiös Fremden hier männlich definiert. Ebenso liegt es nahe, daß die meisten Protagonisten aus dem Alten Testament positiv zu bewerten sind. Geistlicher Stand und Rang sind schon keine Garantien mehr für die Seelenrettung. Falls solche Personen sich auf der Seite der Erwählten befinden, sind sie implizit dadurch gerechtfertigt, daß sie die Anforderungen an eine geistliche Lebensführung erfüllt haben. Die meisten Setzungen und insbesondere die Anordnung der Frauen als Gruppe im untersten Rang werden in den vorgestellten Bildern nicht eigens begründet.

Es ist in der Bildargumentation des Jüngsten Gerichts allgemein eher die Aufgabe der Hölle, Begründungen für die Bewertung der dargestellten TypenrepräsentantInnen abzugeben.¹⁰ Mit der Art der Bestrafung, seltener auch durch die Beschriftung der einzelnen Personen, wird das Vergehen verdeutlicht, und gleichzeitig werden diejenigen Handlungen, die unerwünscht sind, als bestrafte vorgeführt. Die Erwartung, daß die Hölle einfache Begründungen für die Unterordnung der Frauen biete, etwa die Herausstellung ihrer besonderen Disposition zur Sünde, wird nicht erfüllt. Auch in den Höllenbildern sind deutlich mehr Männer als Frauen abgebildet. Dies gilt nicht nur für die Darstellung in der Strozzi-Kapelle, die als ganz besonderer Einzelfall nach der Dante'schen Schilderung des Inferno geformt ist und eine auf diese literarische Vorlage bezügliche Auswahl von Szenen zeigt.¹¹ Die großen Höllenszenen des 14. Jahrhunderts¹² zeigen durchgehend, daß in Bezug auf die Anzahl der dargestellten Männer und Frauen kein reziprokes Verhältnis zwischen Paradies bzw. den Erwählten auf der einen und der Hölle auf der anderen Seite angestrebt wurde.

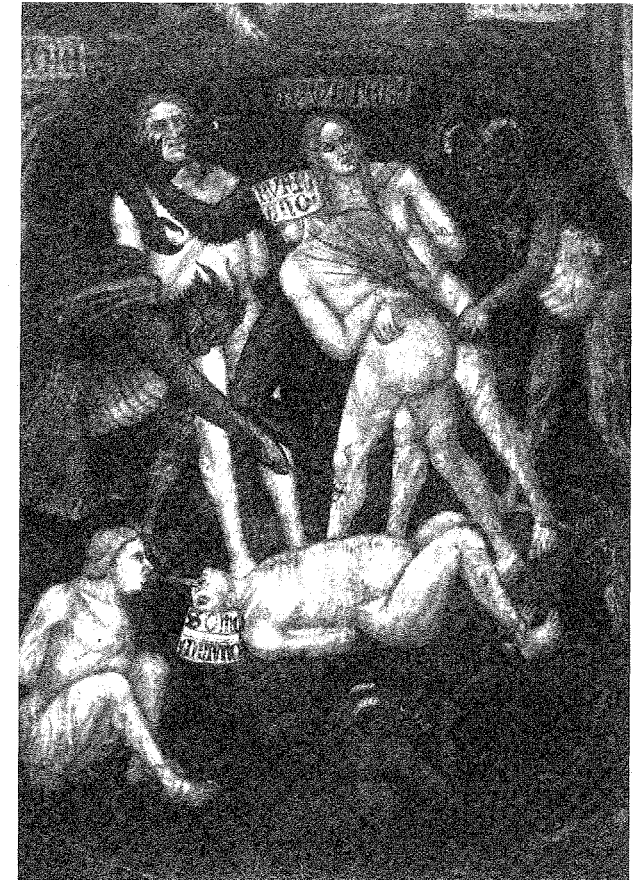
Die geringere Anzahl der Frauen resultiert auch hier aus der ihnen in der Gesellschaft zugewiesenen Stellung. Eine ganze Reihe von Bestrafungen und die damit verbundenen Laster werden den Frauen in den Höllenbildern erst gar nicht zugeordnet, sie sind aber offensichtlich für die Darstellung im Ganzen wichtig. So kommen Laster wie Hochmut, Ruhmsucht, Zwietrachtstiftung, Unglauben und selbstverständlich alle explizit politischen Vergehen für weibliche Hölleninsassen nicht in Betracht. Als Frauen und Männern gleichermaßen zugesprochene Vergehen werden oft Geiz oder Habsucht, Zorn und Gefräßigkeit dargestellt. Es sind aber auch einige spezifisch weibliche Sündenfiguren wie die Ehebrecherin (nie der Ehebrecher), die Prostituierte oder die Kindsmörderin erkennbar. Genauere Analysen dieser Aspekte stehen noch aus.

Es ist nicht überraschend, daß der Themenkomplex der weiblichen Sexualität negativ besetzt ist; dies ist allerdings nicht der einzige Kritikpunkt an den Frauen in der Hölle. Unter Zurückstellung der anderen Sündenzuweisungen soll hier dieser Bereich am Beispiel der *luxuria* genauer betrachtet werden. *Luxuria*¹³ ist in der Bildargumentation der Höllen kein eindeutig definierter Begriff, obwohl das Laster im Kanon der Todsünden einen festen Platz hat.¹⁴ Die Bezeichnung steckt einen Assoziationsrahmen ab, innerhalb dessen sowohl die sinnliche At-

traktivität der Frauen, ihre Körperpflege im Sinne von Eitelkeit als auch der Geschlechtsverkehr selbst zueinander in Beziehung gesetzt und alle diese Aspekte als sündige Handlungen definiert werden.

Die Argumentation inschriftlich benannter Höllenkompimente ist zunächst am leichtesten zu erfassen: So erkennt man den Höllenort der *luxuria* im erhaltenen Höllenfragment von 1412 in S. Fermo, Verona, an der Inschrift der dazugehörigen Fahne.¹⁵ Im Höllenloch befinden sich ausschließlich nackte zusammengefesselte Frauen. Direkt darüber schiebt ein kleiner Engel eine Gruppe von wehklagenden Frauen mit langen blonden Haaren auf dieses Höllenloch zu. Die körperliche Attraktivität der Frauen der zeitlich naheliegenden *luxuria*-Abteilung in der Hölle der Bolognikapelle von S. Petronio in Bologna¹⁶ ist noch deutlicher herausgestellt worden, dort tragen die Frauen zusätzlich teure zeitgenössische Hauben. In Bologna sind die Frauen mit einigen Männern teilweise zu Paaren zusammengestellt worden. Auch die inschriftlich als „LUXURIA“ bezeichnete Frau in der 1446 datierten Höllendarstellung von Campochiesa¹⁷ ist durch Eitelkeit charakterisiert: Teufel halten ihr einen Spiegel vor und kämten ihre Haare. Die sexuelle Konnotation wird durch eine Schlange hergestellt, die sich vor ihrem Unterbauch ringelt. Die zwischen 1410 und 1420 entstandene Weltgerichtsdarstellung in der Marienkirche von San Gimignano¹⁸ zeigt eine als Ehebrecherin – „avvultera“ – beschriftete Frau im Kompartiment der *luxuria*, der sich ein männlicher Kuppler – „RUFFIANO“ – zuwendet (Abb. 5). Eine weitere Frau wird von einem Teufel sexuell belästigt. Aber nicht nur diese relativ späten Höllenbilder zeigen das Sündenthema *luxuria*. Auch die in den 40er Jahren des 14. Jahrhunderts entstandene Hölle Orcagnas in S. Croce in Florenz¹⁹ präsentiert in ihrem obersten erhaltenen Fragment die *luxuria*-Fahne und ein dicht zusammengedrücktes Paar. Bei der Frau sind die langen geflochtenen Zöpfe detailliert ausgeführt; ein weiteres fast gänzlich zerstörtes Paar befindet sich links von dieser Szene. Andere Beispiele bestätigen den Konnex zwischen dargestellter weiblicher Attraktivität und dem *luxuria*-Thema: In der Hölle der Scrovegni-Kapelle in Padua, um 1306, ist rechts oben eine Frau an ihrem geflochtenen langen Zopf aufgehängt.²⁰ Ihre unmittelbare Nähe zu einem am gleichen Galgen kopfunter an den primären Geschlechtsorganen aufgehängten Paar macht die Nähe von „übertriebener“ Körperpflege und sexueller Sünde deutlich. *Luxuria* scheint also als Eitelkeit und sexuelle Verführung im Sinne einer übertriebenen Hinwendung zum Körper (statt zur höherwertigen Seele) ein eindeutiges Frauenlaster zu sein.

In die Kritik am „falschen“ Sexualverhalten werden neben den Frauen aber auch Männer einbezogen, und zwar in erster Linie Mönche. Das eben erwähnte, am „sündigen Glied“ bestrafte Paar in Padua besteht aus einer Frau und einem Mönch; die Szene kritisiert also gleichzeitig die Unkeuschheit des zur Askese verpflichteten geistlichen Standes. Im gleichen Fresko wird am Boden der Hölle ein Mönch von einem Teufel zur Kopulation mit einer liegenden Frau aufgefordert. Zwei weiteren Mönchen werden die Geschlechtsteile abgezwickelt bzw. abgefressen. Die Vorstellung von den unrechtmäßig aktiven Mönchen wird in weiteren



5 S. Maria, San Gimignano, Hölle, Abtei-

Gerichtsbildern evoziert. Auch die Hölle der Strozzi-Kapelle gibt einen dezenten Hinweis darauf: In der einzigen Szene, die sich nicht auf den Dante-Text bezieht, werden links unten an der Bildkante zum Gericht ein Mönch und eine Frau in die Hölle hineingezogen.²¹ Die einzige Begründung für ihre Anwesenheit in der Hölle ist ihre Zusammengruppierung, die auf ein unerlaubtes „Verhältnis“ schließen lässt.

Die *luxuria*-Szenen bieten noch eine weitere Facette der Verurteilung von Sündern. In zwei der inschriftlich benannten Höllenorte wird auch die sexuelle Beziehung unter Männern – im Mittelalter unter dem Begriff der Sodomie abgehandelt²² – als Laster gezeigt. In San Gimignano ist unterhalb von Ehebrecherin und Kuppler ein Mann dargestellt, der auf einen Spieß gesteckt wurde, dessen Ende einem zweiten im Mund steckt. Ersterer trägt eine Papiermütze mit der Aufschrift „SOTOMITTO“. Dieselbe Szene findet sich ohne Inschrift ebenfalls in den *luxuria*-Höllenkompimenten in Bologna und in Pisa und außerhalb des

Lasterkanons auch in der Hölle des Baptisteriums in Florenz und in Padua. Sie läßt zunächst an das Rösten einer Person denken; bei genauerer Betrachtung der Bestrafung mit einem durch After und Mund gesteckten Speiß, der als Drehpunkt einer zweiten beteiligten Person in den Mund gelegt wurde, gehört sie aber zu den „spiegelnden Strafen“, die die begangene Sünde selbst auf drastische Weise anschaulich machen soll.²³

Luxuria geht in einer spezifischen Sündenkritik also auch die Männer an. Die Bildargumentation der Trecentohöllen macht zunächst unübersehbar deutlich, daß die Frauen in Bezug auf ihr Sexualverhalten ganz allgemein verurteilt werden. Mit der Darstellung der begleitenden Themen von körperlicher Attraktivität und weiblicher Eitelkeit wird immer auch die Verführung, deren sich Frauen dadurch „schuldig machen“, assoziiert. Dieser Aspekt betrifft die Männer gar nicht. Sie sind Sünder, weil sie mit dem ausgeübten Geschlechtsverkehr von der Gesellschaft gesetzte Normen übertreten haben: Die Mönche übertreten ihr Keuschheitsgelübde, die Homosexuellen eine im mittelalterlichen Verständnis von Gott selbst für das menschliche Zusammenleben gesetzte Norm.

Daß die geforderte asketische Lebensweise der Mönchen als problematisch empfunden wurde, wird einmal dadurch deutlich, daß die Übertretung der anderen mönchischen Gelübde – Armut und Gehorsam – selten thematisiert wird, zum anderen ist es aufschlußreich, daß unkeusche Nonnen in den Weltgerichtsbildern fast gar nicht dargestellt werden. Es wird also mit den sündigen Mönchen nicht eine generelle Kritik am geistlichen Stand formuliert, sondern eine Kritik an den nur scheinbar asketisch lebenden Männern. Die Kritik an den Frauen bleibt unter diesem Aspekt auf einer allgemeineren, aber auch grundsätzlicheren Ebene. Weder Nonnen noch lesbische Paare treten in die Bildöffentlichkeit, die Verurteilung aktiver weiblicher Sexualität bezieht sich offensichtlich immer auf alle Frauen und nicht auf das „Fehlverhalten“ bestimmter Gruppen oder Paar-konstellationen.

Wenn auch das Thema *luxuria* eine sehr wichtige Komponente der Höllenbilder ist, so müssen natürlich auch die anderen Laster auf ihre Geschlechterverteilung befragt werden, bevor eine abschließende Beurteilung dieser verhaltensnormierenden Bilder möglich ist. Zur Argumentation des gesamten Weltgerichts kann nach dieser ersten Analyse festgehalten werden, daß zwischen den Intentionen des Höllenbildes und der Darstellung des Gerichtsurteils eine gewisse Widersprüchlichkeit bestehen bleibt. Letztere zeigt die ideale – weil von Gott gerechtfertigte – Ordnung, in der den Frauen keine Einflußnahme auf die gesellschaftlichen Prozesse zukam; dabei steht der Aspekt der hierarchischen Gliederung im Vordergrund. Eine ständische und soziale Kennzeichnung ist in den Höllenbildern, in denen alle SünderInnen nackt sind, kaum zu erkennen. In ihnen werden die Sünden benannt und in einem dominanten Strang die körperliche Geschlechtlichkeit selbst zum Thema gemacht. Die dort generell als Sünde definierte Sexualität der Frauen kann in einem allgemeinen Sinn sicherlich als Begründungsstruktur für deren niederen Rang in Gericht und Paradies herangezogen werden. Das Bild selbst stiftet allerdings keine direkten Bezüge zwischen den einzelnen Sze-

nen des Weltgerichts und verbindet die unterschiedlichen Argumentationsebenen somit nicht. Die Gesellschaftshierarchie mit all ihren impliziten Folgen für das Selbstverständnis und den begrenzten Handlungsspielraum der Frauen in der spätmittelalterlichen Stadt steht für sich und muß offensichtlich nicht mehr begründet werden. Daß diese Ordnung im Bildthema des Jüngsten Gerichts formuliert wird, macht die dargestellten Normen zu unhinterfragbaren göttlichen Setzungen.

- 1 Das Thema wird allgemein seit etwa 800 n. Chr. dargestellt; zur Ikonographie und zum Bedeutungsspektrum der verschiedenen Darstellungskonventionen siehe I. Grötecke: Das Bild des Jüngsten Gerichts. Die ikonographischen Konventionen in Italien und ihre politische Aktualisierung in Florenz. Worms 1997, S. 1-45.
- 2 Eine größere Studie, die möglichst alle Kategorien der Zuordnung dieser TypenrepräsentantInnen aufgreift, also sowohl soziale und politische Charakterisierung wie auch ethnische, bzw. religiöse Zuordnung und die Unterscheidung zwischen weltlichen und geistlichen Positionen in den Blick nimmt, die sich z.T. mit der Geschlechterverteilung kreuzen, ist in Planung.
- 3 R. Offner: A critical and historical corpus of Florentine painting. Sec. IV, Vol. II: Nardo di Cione. New York 1960, S. 47-60, Taf. IX a-o, Taf. X a-u, Taf. XI a-f; F. L. Pitts: Nardo di Cione and the Strozzi Chapel Frescoes. Iconographic problems in mid-Trecento Florentine painting. Ann Arbor, Mich., 1982; K. A. Giles: The Strozzi Chapel in S. Maria Novella. Florentine painting and patronage, 1340-1355. Ann Arbor, Mich., 1977.
- 4 Offner (wie Anm. 3), S. 52, Anm. 3, identifiziert die dritte Figur mit Abel.
- 5 Offners Identifizierungen der Verworfenen als Kain, Pharaon, Korah, Dathan und Abiram sind durch keinerlei ikonographische Indizien gesichert, siehe Offner (wie Anm. 3), S. 52, Anm. 5.
- 6 B. K. Dodge: Tradition, innovation,

and technique in Trecento mural painting. The frescoes and sinopie attributed to Francesco Traini in the Camposanto in Pisa. Ann Arbor, Mich., 1978; J. Baschet: Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle). Rom 1993, S. 293-349.

- 7 Die anderen Gerichtsdarstellungen des Trecento gehen ebenfalls nicht über die Darstellung der Eva und gelegentlich der Anna hinaus, siehe z.B. die Weltgerichtsbilder in S. Maria della Carità, Padua, um 1306, in S. Maria Maggiore, Tuscania, 1315/20, in S. Maria Donnaregina, Neapel, 1320er Jahre, im Camposanto, Pisa, 1330er Jahre.
- 8 Zur Allerheiligenlitanei siehe RDK, Bd. 1, 1937, Sp. 365-374, zu deren Popularisierung siehe Jacopo de Voragine: Legenda aurea. Hrsg. von R. Benz. Darmstadt 1984¹⁰, S. 833-839, S. 585 und S. 592.
- 9 Zur Identifizierung der Personen im Paradiesbild der Strozzi-Kapelle siehe Pitts (wie Anm. 3), S. 222 f.; Offner (wie Anm. 3), S. 52, Anm. 8.
- 10 Von der spezifischen Intention einzelner Auftraggeber sei hier abgesehen, da es um eine allgemeine Geschlechterbewertung in einem größeren Zeitraum geht. Auftraggeber nehmen, soweit dies zu überblicken ist, auch keine generellen Bewertungen von Gruppen vor, sondern sie sind im Sinne konkreter Stellungnahmen eher an politischen Akzenten interessiert. Siehe dazu besonders J. Polzer: Aristotle, Mohammed and Nicholas V in hell. In: Art Bulletin,

- 46, 1964, S. 457-469; I. Klotten: Wandmalerei im großen Kirchenschisma. Die Cappella Bolognini in San Petronio zu Bologna. Heidelberg 1986; und Grötecke (wie Anm. 1) zum Baptisterium und zur Cappella del Podestà in Florenz.
- 11 Zum Verhältnis von Dantes Inferno und der Bildgestaltung siehe die ausführliche Erörterung bei Pitts (wie Anm. 3), S. 45-140.
- 12 Z.B. Padua, um 1306; Tuscania, um 1315/20; Neapel, um 1320; Pisa, 1330er Jahre; S. Croce, Florenz, um 1345; Pomposa, um 1350; Viboldone, 1350er/60er Jahre; Campione, 1400; S. Fermo, Verona, 1412; S. Lorenzo in Ponte, 1413 und S. Maria, um 1420, beide in San Gimignano; Bologna, um 1420; Sezzadio, 1420er Jahre; Loreto Aprutino, 1428.
- 13 Zur widersprüchlichen Vielfalt von Tugend- und Lasterbegriffen siehe die Artikel im LCI, Bd. 3, Rom 1971, „Laster“ Sp. 15-27; „Luxuria“ Sp. 123f.; Lexikon der Kunst, neubearb. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1992, „Luxuria“ S. 428. Dort werden die vollzogene Sünde, isolierte SünderInnen und Personifikationen der Laster undifferenziert nebeneinander gestellt, deren bildliche Umsetzungen sich zwar berühren, die eigentlich aber getrennt voneinander untersucht werden müßten. – Der Aufsatz von D. Hammer-Tugendhat, der für eine zeitlich und sozial differenzierte Untersuchung der Geschlechterbeziehungen zur Deutung der Luxuria-Darstellungen plädiert, eröffnet ein Spektrum neuer möglicher Forschungszugriffe, ohne selbst schon Antworten geben zu können: D. Hammer-Tugendhat: Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter. In: Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Hrsg. von I. Barta u.a., Berlin 1987, S. 13-34.
- 14 Zur Systematisierung der sieben Todsünden in den Höllendarstellungen des Trecento siehe die materialreiche, in ihren Bildanalysen z.T. allerdings anfechtbare Arbeit von Baschet (wie Anm. 6), bes. S. 296-303. Instrukтив ist auch der Überblick bei Klotten (wie Anm. 10), S. 73-75.
- 15 Siehe Klotten (wie Anm. 10), S. 159-161, und Baschet (wie Anm. 6), S. 641-643.
- 16 Um 1420, Klotten (wie Anm. 10).
- 17 Baschet (wie Anm. 6), S. 646-648 und Abb. 111.
- 18 G. E. Solberg: Taddeo di Bartolo. His life and work. Ann Arbor, Mich., 1991.
- 19 M. Boskovits: Orcagna in 1357 – and in other times. In: Burlington Magazine, 113, 1971, S. 239-251; G. Kreytenberg: L'enfer d'Orcagna. La première peinture monumentale d'après les chants de Dante. In: Gazette des Beaux Arts, 131, 1989, S. 243-262.
- 20 A. Foratti: Il Giudizio Universale di Giotto in Padova. In: Bollettino d'Arte, 1, 1921, S. 49-66; U. Schlegel: Zum Bildprogramm der Arena-Kapelle. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 20, 1957, S. 125-146; allgemein: G. Previtali: Giotto e la sua bottega. Mailand 1967; B. Cole: Giotto and the Florentine painting 1280-1375. New York/London 1976.
- 21 Siehe Taf. XIe bei Offner (wie Anm. 3).
- 22 Der Kürze halber sei zu diesem Thema auf die Literatur im Aufsatz von S. Tammen: Bilder der Sodomie in der Bible Moralisée. In: FKW, 21, 1996, S. 30-48, verwiesen.
- 23 Baschet (wie Anm. 6), S. 304, deutet in seiner Analyse der Pisaner Hölle ebenfalls an, daß er diese Bestrafungsart für sündenspezifisch hält. Zu den Strafarten in den Trecentohöllen siehe Grötecke (wie Anm. 1), S. 37-40, dort auch zum Begriff der „spiegelnden Strafe“.

Bildnachweis:

1: Fotoarchiv Brogi, 2-4: Gabinetto Fotografico, Florenz, 5: Scala.