



Abb. 1: Papst Bonifaz VIII.: Statue von Manno Bandini da Siena, Höhe: 2,75 m, 1300/01, Bologna, Museo Civico Medievale di Bologna.

Sanktifizierung als Heroisierung?

Die Statuen Papst Bonifaz' VIII. zwischen Bildnispolitik und Idolatrie¹

Hans W. Hubert

Als Papst Leo X. aus der Familie der Medici im Jahre 1515 bald nach seiner Wahl einen feierlichen Einzug in Florenz hielt, der den Auftakt zur erneuten Machtübernahme seiner Familie in ihrer Heimatstadt bildete, ließ er sich durch von ihm in Anspruch genommene Tugenden sowie durch Triumphbögen ehren und Florenz als das Neue Rom inszenieren. Als ein Höhepunkt des Festzuges wurde an der Piazza della Signoria unter der Loggia dei Lanzi die ephemere Statue eines Herkules errichtet, deren Gestalt in einer, allerdings später entstandenen, visuellen Interpretation Giorgio Vasaris überliefert ist (Abb. 2). Nach Auskunft des Freskobildes hielt die Herkulesfigur in ihrer Linken, also in der passiven Hand, die Keule geschultert und umschloss mit ihrer Rechten die Äpfel der Hesperiden. Diese Allegorie versinnbildlichte mithin das friedvolle, fruchtbare und Wohlstand verheißende Zeitalter, das mit Leo X. als neuem Papst auch in Florenz anbrechen sollte. Die Herkulesstatue stand folglich in deutlicher Konkurrenz zu der am gleichen Platz etwa ein Jahrzehnt früher errichteten Davidfigur des Michelangelo, die als Symbol der kleinen, scheinbar schwachen, aber stolzen und (nach eigenem Selbstverständnis) gottgefälligen Republik von Florenz zu verstehen war. In beiden Statuen kommen spezifische kulturelle Vorstellungen des Heroischen zum Ausdruck, die mit gegensätzlichen Herrschaftskonzepten verbunden waren: Stand der christlich-biblische Held für republikanische Ideale der Stadt Florenz, so symbolisierte der heidnisch-mythologische Heros fürstliche Herrschaftsvorstellungen.²

Aufgrund dieses semantischen Gegensatzes musste das Herkules-Standbild auch in seinem Maßstab mit Michelangelos kolossaler Davidfigur konkurrieren können. Es war deshalb ebenfalls über fünf Meter hoch und war obendrein mit

¹ Der Aufsatz behandelt einen Aspekt der Frühgeschichte öffentlicher Denkmäler, welche im Zentrum meines Teilprojektes A4 „Helden und Heroisierungen in öffentlichen Stadträumen Italiens und Frankreichs zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit“ im Sonderforschungsbereich 948 stehen.

² Hans W. Hubert: Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken, in: Achim Aurnhammer / Manfred Pfister (Hrsg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung; 28), Wiesbaden 2013, S. 181–218; Ulrike Müller Hofstede: Repräsentation und Bildlichkeit auf der Piazza della Signoria. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss David vor dem Palazzo Vecchio, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hrsg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. I Mandorli; 20), Berlin/München 2014, S. 283–303.



Abb. 2: Festeinzug Papst Leos X. in Florenz im Jahre 1515, Detail: Fresko von Giorgio Vasari, Florenz. Die ephemere Herkulesstatue unter der Loggia dei Lanzi versinnbildlicht die friedliche, prosperierende Medici-Herrschaft.

einem goldfarbenen Anstrich versehen, so dass die Statue, obwohl tatsächlich nur aus geringwertigem Material und für kurze Dauer errichtet, kostbarer schien als das berühmte republikanische Gegenstück. Die fingierte Goldstatue erinnerte obendrein an eines der zu jener Zeit berühmtesten antiken Standbilder, nämlich an die vermutlich aus dem Tempel des Hercules Victor stammende, überlebensgroße, vergoldete Herkules-Statue, die Papst Sixtus IV. auf dem Forum Romanum gefunden und dem Senat der Stadt Rom geschenkt hatte (Abb. 3). Rhetorisch betrachtet, handelt es sich bei den Florentiner Standbildern um bildliche Herrschaftsallegorien, auch wenn es keine Identifikationsporträts im engeren Sinne waren, gattungsgeschichtlich gesprochen um biblische beziehungsweise mythologische Heldenstandbilder.³ Da je spezifische, den Heldenfiguren zugeschriebene Tugendeigenschaften als Sinnbild starker und guter Herrschaft galten, konnten diese visuell in den Dienst zeitgenössischer Herrschaftspropaganda genommen werden und verschiedene Herrschaftskonzepte symbolisieren. Im kulturellen Klima der Hochrenaissance waren die Qualitäten des mythischen Heros und Halbgottes Herkules durchaus auf einen Papst und dessen Pontifikat übertragbar.⁴ Aber welche gestalterischen Mittel der Heroisierung gab es in einer Epo-

³ Friedrich Polleroß [et al.]: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunstwissenschaft; 18), Worms 1988; Ders.: Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: *Frühneuzeit-Info* 4, 1993, Heft 1, S. 17–36.

⁴ Ein weiteres Beispiel einer Herkulesstatue, welche die Herrschaft Leos X. versinnbildlicht, ist Alfonso Lombardis bronzefarbenes Terrakotta-Sitzbildnis im Palazzo Comunale von Bologna von 1519. Siehe hierzu Norberto Gramaccini: Alfonso Lombardi (Neue Kunstwissenschaftliche Studien; 9), Frankfurt am Main [u.a.] 1980, S. 28–34, S. 87–90, S. 113; Richard J. Tuttle: *The Neptune Fountain in Bologna. Bronze, Marble and Water in the Mak-*



Abb. 3: Vergoldete Statue des Herkules, vermutlich vom Hercules Victor Tempel am Forum Boarium: 2. Jahrhundert v. Chr., Rom, Musei Capitolini. Unter Papst Sixtus IV. gefunden und dem Senat von Rom geschenkt.

ing of a Papal City, London/Turnhout 2015, S. 105–129. Neben solchen mythologischen Herrschaftsallegorien gab es zur gleichen Zeit auch porträtartige Standbilder. An der Piazza Maggiore in Bologna waren sogar gleich zwei Porträtstatuen des Papstes Julius' II. aufgestellt. Vgl. mit älterer Literatur Hans W. Hubert: *Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum*, Köln [u.a.] 1993, S. 117–120; Ders.: *Il progetto per il portale bolognese di Galeazzo Alessi*, in: Andrea Emiliana [et al.] (Hrsg.): *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci*, Bologna 1999, S. 297–352, besonders S. 305–308; Monika Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom*, Bad Honnef 1978, S. 77–101.

che, in der die Überblendung mythologischer oder biblischer Figuren mit Päpsten noch nicht denkbar war?

Frühe Papststatuen

Fragt man, wann es überhaupt erstmalig zu monumentalen plastischen Darstellungen lebender Päpste gekommen ist, so gelangt man in die Zeit um 1300. Diese Figuren sind allerdings nicht allegorischer Art, sondern ‚einfache‘ Repräsentationsstatuen. Sie werden in den Quellen als ‚*imagines*‘ bezeichnet, welche „ad similitudinem“ des Dargestellten gebildet seien, wobei Ähnlichkeit (*similitudo*) nicht als Porträthaftigkeit im modernen Sinne missverstanden werden darf. Zur personalen Identifizierung des Dargestellten benötigte man im Mittelalter immer heraldische Attribute oder Namensinschriften.⁵ Ähnlichkeit bedeutet in diesem Kontext vielmehr eine Darstellung, die Amt und Würde des durch die ‚*imago*‘ Repräsentierten zum Ausdruck bringt. Konkret werden diese durch die Insignien (Tiara, Pontifikalgewänder, Handschuhe) und symbolische Attribute (Schlüssel) visualisiert, das heißt Ähnlichkeit (*similitudo*) ist jenseits von physiognomischer Wiedergabetreue im Kern als eine aussagekräftige ikonographische Konvention zu begreifen.

Wie vor allem Gerhart B. Ladner, Monika Butzek und Agostino Paravicini Bagliani gezeigt haben, waren die Bonifazstatuen maßgebend für die Ausprägung der modernen Ikonographie des öffentlichen Papstbildnisses und des damit verbundenen Herrschaftsanspruches, der mit der liturgischen Gewandung und den beiden symbolträchtigen Schlüsseln verdeutlicht wird. Erst mit Bonifaz VIII. hat sich demzufolge das bekannte päpstliche Bild mit der Tiara als nichtliturgischem Herrschaftssymbol etabliert.⁶ Die von Bonifaz eingeführte Höhe der Tiara von einer Elle verweist auf das biblische Maß (*cubitus* = Elle), mit dem die Arche Noah gebaut wurde, wobei diese nach Percy Ernst Schramm und Gerhart B. Ladner als Präfiguration und Einheit der Kirche zu verstehen ist und der Kreis der Kronreifen auf den Erdkreis verweist, so dass in den Bestandteilen der Tiara der universale Herrschaftsanspruch des Papstes als Haupt der Kirche symbolisiert wird.⁷

An den frühen Papststatuen ist außerdem bemerkenswert, dass mit ihnen vor allem eine Person, nämlich Bonifaz VIII. aus dem Geschlecht der Caetani, geehrt wurde. Innerhalb seines nur neun Jahre dauernden Pontifikates (1294–1303) wurde

⁵ Insofern ist auch die wiederholt geäußerte These, in dem vom Papstneffen, Kardinal Giacomo Gaetani, gestifteten Tabernakel in San Clemente sei in der Gestalt des – den Stifter der Madonna empfehlenden – heiligen Papstes Clemens I. aufgrund physiognomischer Ähnlichkeit ein Kryptoporträt Bonifaz’ VIII. zu erkennen, nicht überzeugend.

⁶ Gerhart B. Ladner: *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters* (Monumenti di antichità cristiana; Serie 2; 4), Bd. 2, Von Innozenz II. zu Benedikt XI., Vatikanstadt 1970; Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4); Agostino Paravicini Bagliani: *Il corpo del papa*, Turin 1994 (übersetzt als: *Der Leib des Papstes. Eine Theologie der Hinfälligkeit*, München 1997); Ders.: *Boniface VIII. Un pape hérétique?*, Paris 2003.

⁷ Die Entwicklung der Tiara wurde dann um 1342 mit der Einführung des dritten Kronreifes unter Benedikt XII. abgeschlossen.

eine Vielzahl plastischer Bildwerke geschaffen, darunter fünf lebens- beziehungsweise überlebensgroße Ehrenstatuen. Eine schmückt noch heute die Südseite der Kathedrale von Anagni,⁸ eine stand an der Fassade des Florentiner Doms, eine weitere war in der Fassadenmitte des Regierungspalastes von Bologna aufgestellt, und zwei Bonifaz-Statuen thronten über den Stadttoren von Orvieto. Außerdem war eine weitere Monumentalstatue an der Fassade der Dominikanerkirche in Padua geplant, zu deren Ausführung es aber wegen des Todes des Papstes nicht mehr kam.⁹ Darüber hinaus sind eine lebensgroße Büste in der römischen Peterskirche und die ebenfalls lebensgroße Liegefigur auf dem vom Papst selbst bereits zu Lebzeiten in Auftrag gegebenen Grabmal ebendort zu nennen. Eine Besonderheit stellt schließlich die unterlebensgroße, vergoldete Silberstatuette des Papstes dar, die auf dem Altar der Kathedrale von Amiens stand sowie reliefierte, gemalte oder mosaizierte Bildnisse an römischen Kleinmonumenten.¹⁰

Es ist daher zu konstatieren, dass es mit Bonifaz VIII. zu einer außergewöhnlichen Menge von Bildnissen gekommen ist, die im 13. und im 14. Jahrhundert in dieser Form einzigartig ist. Da die großfigurigen Repräsentationsstatuen keine Stifterbilder im engeren Sinne sind, wird auch in dieser Hinsicht das Zeitübliche überschritten.¹¹ Als Medien seiner Repräsentation hat Bonifaz außerdem auch Bauwerke und andere Bildwerke eingesetzt.¹² Wir haben also eine quantitativ und – wie wir sehen werden – auch qualitativ transgressive ‚Bildpolitik‘ zu vermerken. Unter dem Begriff ‚Bildpolitik‘ wird hier der gezielte mediale Gebrauch

⁸ Saverio Urciuoli: La statua di Bonifacio VIII ad Anagni tra autenticità e restauro Bonifacio VIII., in: *Arte medievale seria* 2, 14, Heft 1/2, 2000, S. 139–153, besonders S. 146; Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo* (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 136.

⁹ Zu diesen zusammenfassend: Ladner: *Die Papstbildnisse* (Anm. 6), S. 283–340; Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4), S. 59–76; Brendan Cassidy: *Politics, Civic Ideals and Sculpture in Italy 1240–1400*, London 2007, S. 201–211.

¹⁰ Julian Gardner: *Boniface VIII as a Patron of Sculpture*, in: Angiola Maria Romanini (Hrsg.): *Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza (Mediaevalia; 1)*, Rom 1983, S. 513–527.

¹¹ Zwar hat Bonifaz VIII. die Errichtung des Florentiner Domes finanziell unterstützt, aber die ihm dort zu Ehren errichtete Figurengruppe huldigt nicht der Madonna, der die neue Kathedrale geweiht wurde, sondern sie stand autonom, möglichen religiösen Verbindungen enthoben und in ihrer ursprünglich geplanten Aufstellung auch räumlich über alle anderen Bildbestandteile erhöht an der Fassade: Hans W. Hubert: *Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. an der Florentiner Domfassade*, in: Johannes Mysok / Jürgen Wiener (Hrsg.): *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, S. 111–123.

¹² Agostino Paravicini Bagliani: *Les portraits de Boniface VIII. Une tentative de synthèse*, in: Agostino Paravicini Bagliani [et al.] (Hrsg.): *Le portrait. La représentation de l'individu*, Florenz 2007; Ders.: *Il potere del Papa. Corporeità, autorappresentazione, simboli* (Millennio medievale; 78), Florenz 2009, S. 117–139; Bernhard Schimmelpfennig: *Papst Bonifaz VIII. 1295–1303. Selbstdarstellung und Selbstdeutung*, in: Michael Matheus (Hrsg.): *Eigenbild im Konflikt. Krisensituationen des Papsttums zwischen Gregor VII. und Benedikt XV.*, Darmstadt 2009, S. 45–62.

von ‚*imagines*‘ in bestimmten Repräsentationspraktiken zu bestimmten Zwecken verstanden. Konkret ist damit der massive öffentliche Einsatz vor allem von Standbildern gemeint, mit denen nicht etwa theologische Konzepte verbreitet werden sollten, sondern die ganz auf das Amt, die Würde und zugleich auf die Person des Papstes und dessen Herrschaftsverständnis zugeschnitten waren. Nicht zuletzt hierin manifestiert sich ein moderner und zukunftsweisender Zug. Die Statuen sind öffentlich sichtbar, in ihrer Aussage allgemein gehalten und auf Dauer angelegt. Sie perpetuieren und festigen somit ihren Sinngehalt kontinuierlich im gesellschaftlichen Bewusstsein.

Man hat Bonifaz VIII. Personenkult und Repräsentationssucht unterstellt. Diese Beurteilungen gehen am politischen Kern der Sache jedoch vorbei. Denn die verschiedenen Statuen hat, mit Ausnahme des Grabmals, nicht der Papst selbst errichtet, sondern jeweils Dritte, die ihn damit ehrten. Allerdings müssen wir davon ausgehen, dass der Papst, beziehungsweise seine kurialen Verhandlungsführer, die Errichtung der Statuen jeweils wünschten und diese als ‚Kompensationsgeschäft‘ für im Gegenzug erhaltene Wohltaten oder Unterstützung einzufordern wussten. So ähneln sich die Umstände, die zur Aufstellung der jeweiligen Monumente geführt haben, strukturell in auffälliger Weise. In vielen Fällen, in denen es die Quellenlage erlaubt, die Kontexte der Statuensetzungen zu rekonstruieren, wird deutlich, dass sie einen politisch-juristischen Hintergrund besaßen. In Orvieto ehrte man den Papst, weil er die Kommune in territorialen Streitfragen schließlich unterstützte und sich daraus ein enges politisches Bündnis ergab, welches dazu führte, dass der Papst seine Residenz in die Stadt verlegte und man ihn vielfach zum Capitano del Popolo und zum Podestà der Stadt wählte, der Papst also faktisch die temporale Gewalt in Orvieto innehatte.¹³ Die Statue in Florenz wurde errichtet, weil er die ‚Schwarzen Guelfen‘ (*Neri*) politisch unterstützt und den Domneubau finanziell gefördert hatte.¹⁴ In Bologna erhielt er eine Ehrenstatue, weil er als höchste Autorität einen schweren militärischen Konflikt beigelegt hatte. In Padua sollte er durch eine Statue geehrt werden, weil er in strittigen Fragen der Inquisition zugunsten der Dominikaner der Stadt entschieden hatte.¹⁵ Die Errichtung von vergoldeten Silberfiguren für die Hauptaltäre der Kathedralen von Reims (noch als Kardinallegat dekretiert) und von Amiens (als Papst angeordnet) sind als Sühneakte nach Beilegung gravierender Konflikte zwischen Kanoniker und Erzbischof (Reims) bezie-

¹³ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6); Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen (Anm. 4), S. 64–65; Peter Herde: Das Kardinalskollegium und der Feldzug von Orvieto im Val del Lago 1294, in: Erwin Gatz (Hrsg.): Römische Kirche. Kirchliche Finanzen. Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg, Bd. 1 (Miscellanea Historiae Pontificiae; 45), Rom 1979, S. 325–376.

¹⁴ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6); Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen (Anm. 4), S. 70–71; Hubert: Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. (Anm. 11), S. 111–123.

¹⁵ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6); Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen (Anm. 4), S. 67–69.

hungsweise zwischen Bischof und Kapitel (Amiens) zu verstehen.¹⁶ Es lässt sich also erkennen, dass den Statuen jeweils eine spezifische Vorstellung von Bildrecht zugrunde lag, was bei einem studierten Juristen wie Bonifaz VIII., der nicht zuletzt aufgrund des von ihm verfassten 6. Buchs der „Dekretalen“ (1298) und durch die Gründung der römischen Universität „La Sapienzia“ berühmt geworden ist, auch nicht verwundern muss.

Knapp gesagt, wird mit der jeweiligen Bildsetzung zweierlei zum Ausdruck gebracht: einerseits die Unterwerfung unter das jeweilige richterliche Urteil und damit andererseits auch die Anerkennung des Papstes als höchster, über den weltlichen Mächten stehende Autorität, also die Anerkennung dessen, was man das machtpolitische Programm Bonifaz’ VIII. nennen könnte.

Der Entstehungskontext und die Genese des Papstmonumentes in Bologna

Exemplarisch wird im Folgenden nur das Papstmonument in Bologna behandelt. Aber der Stich, den der Benediktinerpater Richard Wilfrid Selby 1647 unter dem Pseudonym Johannes Rubeus für das Werk „Bonifacius VIII e Familia caietanorum principum romanus pontifex“ (1651) im Auftrag von Francesco Caetani (1594–1683), einem späten Nachfahren des Papstes, angefertigt hat, veranschaulicht, dass die vielen Figuren noch im 17. Jahrhundert als intentionale Einheit verstanden wurden (Abb. 4).¹⁷ Ein Großteil der Bonifaz-Bildnisse ist hier in einer fiktiven Grabkapelle in Gestalt einer Kirchenapsis zusammengestellt, die mit den antiken, vermeintlich aus dem salomonischen Tempel stammenden Schraubensäulen der Peterskirche an Berninis Neuinszenierung dieser Elemente in den Kuppelpfeilern des Doms erinnert. Das visuelle ‚Pantheon der Bonifazstatuen‘ zu Ehren des Caetani-Papstes überrascht zudem durch die genaue Kenntnis und die denkmalgetreue Darstellung der einzelnen Monumente sowie durch die korrekte Transkription der Inschriften.

Die von dem Goldschmied Manno Bandini hergestellte Statue in Bologna nimmt auch in dem Stich die Hauptposition in der Mittelachse ein (Abb. 1). Sie

¹⁶ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6); Hubert: Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. (Anm. 11); Tilmann Schmidt: Der Bonifaz-Prozess. Verfahren der Papstanklage in der Zeit Bonifaz VIII. und Clemens V. (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht; 19), Köln 1989, besonders S. 82–93; Clemens Sommer: Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz VIII. und seine Porträtstatuen, Freiburg 1920, S. 21–23, S. 35–36; Agostino Paravicini Bagliani: Bonifacio VIII, Turin 2003, S. 34–35, S. 282; Ders.: Boniface VIII and his Self-Representation. Images and Gestures, in: Evelyn Staudinger Lane [et al.] (Hrsg.): The Four Modes of Seeing. Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness, Farnham 2009, S. 404–416, besonders S. 404–405.

¹⁷ Gefalteter Druck zwischen den Seiten 90 und 91 von Johannes Rubeus’ Abhandlung eingeklebt und in einer späten Edition von Alfons Chacons Papstvitien wiederabgedruckt, vgl. Saverio Urciuoli: *Esedra con statue di Bonifacio VIII*, in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo* (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 134–135.

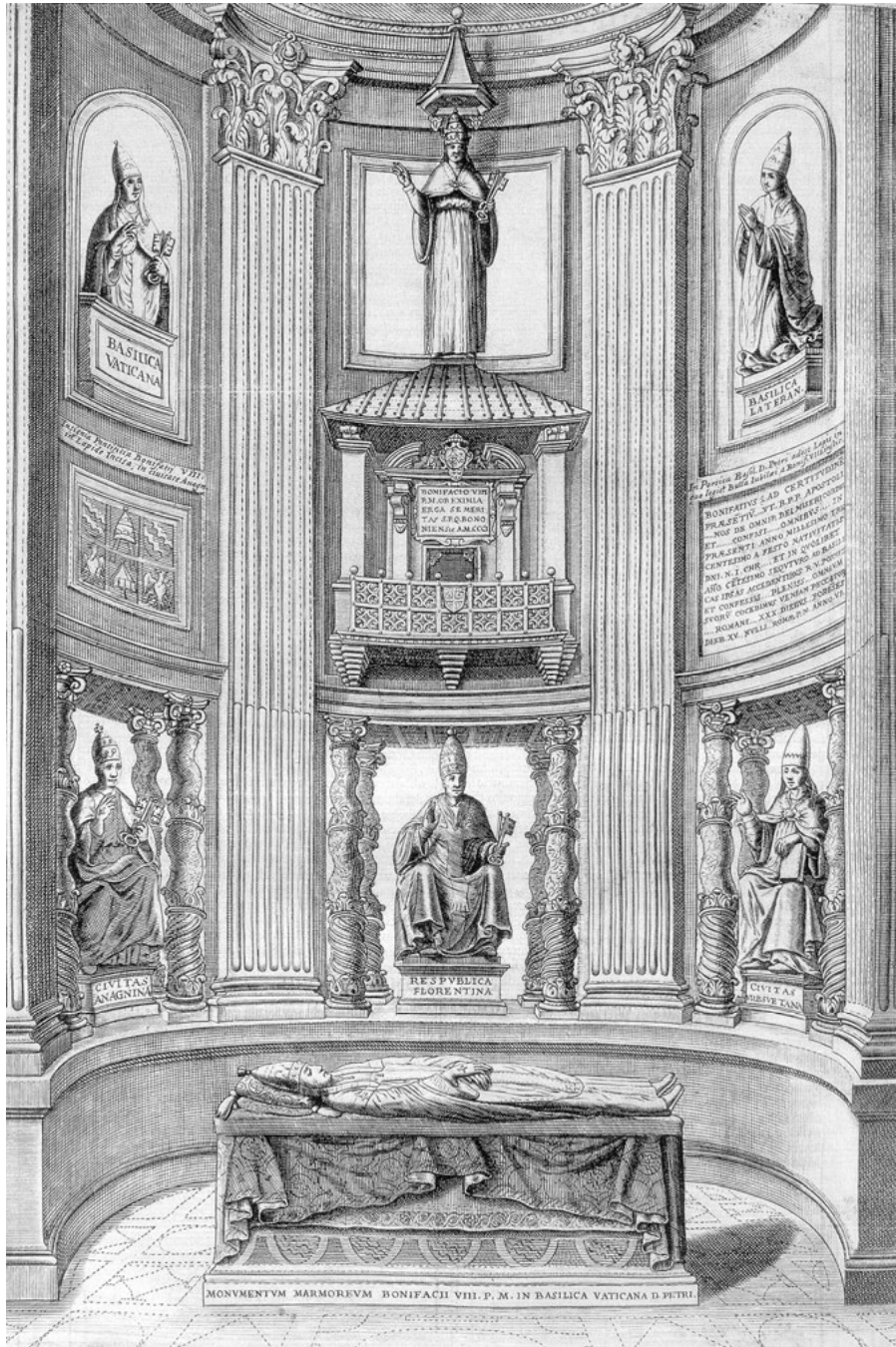


Abb. 4: Richard Wilfrid Selby (alias Ioannes Rubeus): Bonifacius VIII e Familia caietanorum principum romanus pontifex, Rom 1651: Kupferstich, 1647. Abbildung nach dem Nachdruck Alfons Chacon: Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium, Rom ²1677.

fällt nämlich in zweifacher Hinsicht aus dem Denkmalbestand heraus: Zum einen ist die 2,75 Meter hohe Figur eine stehende, keine thronende, und zum anderen wurde sie nicht wie üblich aus Marmor, sondern aus vergoldetem Kupferblech gefertigt, das über einem hölzernen Kern getrieben und aufgenagelt ist.¹⁸ Sie wirkt also, wie die eingangs genannten Herkules-Standbilder (Abb. 2 und 3), als sei sie eine Goldstatue. Im Gegensatz zu jenen bemüht sie aber nicht die rhetorische Form der mythologischen Allegorie. Vielmehr tritt uns die Figur als eine ‚*imago*‘ des Dargestellten in seiner Amtskleidung entgegen, die nur durch die symbolisch zu verstehenden Schlüssel inhaltlich erweitert ist. Zwei Aspekte sollen uns im Folgenden besonders interessieren: Wie kann man das Objekt Papststatue unter Kategorien des Heroischen verstehen? Und was können wir über die Ziele, die mit der Statuensetzung verbunden waren, lernen?

Der Errichtung der Statue und ihrer Aufstellung 1301 waren territoriale Auseinandersetzungen vorausgegangen, die zu einem langjährigen und verheerenden Krieg zwischen dem guelfischen Bologna einerseits und dem Markgrafen Azzo von Este sowie den ghibellinischen Kommunen Ferrara, Modena und Reggio andererseits geführt hatten. Erst durch die Anrufung des Papstes als Schiedsrichter konnte schließlich an Weihnachten 1299 ein Frieden herbeigeführt werden, welcher die Stadt Bologna vor dem drohenden Staatsbankrott aufgrund der enormen Kriegslasten und damit vor ihrem Untergang bewahrte. Außerdem erhielt Bologna die umkämpften Kastelle von Bazzano und von Savignano zurück.¹⁹ Am 1. Januar 1300, dem in der Volksmeinung symbolträchtigen Tag einer Generalindulgenz, wurde der Urteilsspruch der jubelnden Menge auf der Piazza Maggiore verkündet. Bonifaz VIII. stand zu dieser Zeit auf dem Gipfel seiner Macht und seiner allgemeinen Anerkennung. Mit ihm hatte die guelfische Partei in Florenz, in Bologna und in anderen Teilen Italiens zunehmend die Oberhand gewonnen. Am 22. Februar, dem Festtag Kathedra Petri, ließ der Papst rückwirkend bis zum vorangegangenen Weihnachtstag erstmalig das Heilige Jahr ausrufen.²⁰ Am 13. Juni besiegte obendrein Karl II. von Anjou seinen Gegenspieler Friedrich I. von Aragon, König von Sizilien, in einer Seeschlacht bei Gaeta, was in Bologna zu großen Straßenfesten führte, bei denen sich Vertreter der Zünfte als Karl II. und als Papst Bonifaz verkleideten und öffentlich auftraten. Die beiden bedeutendsten Führer der guelfischen Partei wurden als Helden gefeiert: der

¹⁸ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 296–297; Angelo Mazza, in: Comune di Bologna (Hrsg.): Introduzione al Museo Civico Medievale. Palazzo Ghisilardi-Fava, Bologna 1987, S. 38–40.

¹⁹ Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna (Anm. 4), S. 24–29, S. 165–167 Dok. Nr. 13, 14; Ders.: Alfonso Rubbiani. Progetto di restauro per la ringhiera degli anziani e la statua di Bonifacio VIII, in: Massimo Medica (Hrsg.): Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna (Ausstellungskatalog, Bologna 2000), Venedig 2000, S. 48–49 Kat. Nr. 14.

²⁰ Massimo Miglio: Bonifacio VIII e il primo giubileo, in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 51–55.

Papst als pazifikatorischer Richter, der König als siegreicher Feldherr.²¹ Zum Dank für den Frieden bringenden Richterspruch sollte der Papst durch ein Denkmal geehrt werden. Obwohl sich nach Auskunft verschiedener Quellen Bonifaz VIII. in politisch-zeremoniellen Kontexten symbolträchtig zu inszenieren wusste, indem er zum Schwert gegriffen haben soll, um seine *potestas in temporalibus* zu demonstrieren, bot das päpstliche Selbstverständnis eigentlich keinen Raum für Konzepte von krieglerisch-militärischer Herrschaft.²² Denn nach der Zwei-Schwerter-Theorie wurde das weltliche Schwert im Auftrag des Papstes von den Fürsten geführt, der Papst selbst führte nur das geistliche Schwert.²³ Insofern waren traditionelle Möglichkeiten einer heroisierenden Darstellung durch Schwert, Rüstung und andere Waffen sowie entsprechende Attribute für einen Papst nicht denkbar. Dennoch wurde für Bonifaz in Bologna ein höchst ungewöhnliches Standbild errichtet, dessen Genese sich dank erhaltener Quellen über drei verschiedene Redaktionsstufen rekonstruieren lässt.

Zuerst, ohne dass wir genau sagen könnten seit wann genau, war ein Monument bestehend aus drei Marmorstatuen geplant („deberent fieri tres statue syve ymagines ad honorem et reverentiam sanctissimi patris domini Bonifacii summi pontificis“).²⁴ Laut einem Archivdokument vom 15. Juli 1300 fand man aber weder geeigneten Marmor noch die nötigen Bildhauer hierfür. Stattdessen boten sich zwei (namentlich ungenannte) Goldschmiede an, für 300 Lire eine allerdings nur etwas über fünf Fuß (etwas über 190 Zentimeter)²⁵ hohe und damit nur etwa lebensgroße Papststatue aus vergoldetem Kupfer anzufertigen und für weitere 40 Lire ein Marmortabernakel sowie die Wappen des Papstes, seines Verbündeten, König Karls von Anjou, des Podestà sowie des Capitano del Popolo von Bologna als Vertreter der guelfischen Kommune. Außerdem sollte eine vergoldete Inschrift auf den Richterspruch über die Kastelle verweisen.

Aufgrund der erwähnten Wappen hat schon der Bologneser Chronist Cherubino Ghirardacci im 16. Jahrhundert angenommen, die drei anfangs geplanten Marmorstatuen hätten neben dem Papst Karl von Anjou und den Capitano del

²¹ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 298, S. 300; Cassidy: Politics, Civic Ideals and Sculpture (Anm. 9), S. 208.

²² So 1298 vor den Botschaftern Albrechts I. von Habsburg, 1300 vor dem Bischof von Winchester und 1302 vor Arnau Sabastida, dem Botschafter des Königs Friedrich II. von Aragon; siehe hierzu Paravicini Bagliani: Boniface VIII and his Self-Representation (Anm. 16), S. 404–416, besonders S. 414–415.

²³ Wilhelm Levison: Die mittelalterliche Lehre von den beiden Schwertern, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 9, 1952, S. 14–42.

²⁴ Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna (Anm. 4), S. 165 Dok. Nr. 13.

²⁵ 1 *piede bolognese* = 38,01 Zentimeter; vgl. Horace Doursther: Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes. Contenant des tables des monnaies de tous les pays, Brüssel 1840 (Nachdr. Amsterdam 1976), S. 404. Mit einer Höhe von 190 Zentimetern wäre die Statue (inklusive der Tiara) nur unterlebensgroß gewesen. Bonifaz war tatsächlich etwa 173 Zentimeter groß, da bei der Graböffnung 1605 die laut Bericht unversehrten Überreste des Leichnams mit $7 \frac{3}{4}$ palmi Länge vermessen wurden; vgl. Johannes Rubeus: Bonifacius VIII e Familia caietanorum principum romanus pontifex, Rom 1651, S. 350.

Popolo darstellen sollen. Seit der ersten Veröffentlichung der Dokumente durch Cremonini Beretta (1915) ist man dieser These durchweg gefolgt.²⁶ Da allerdings kein Parallellfall für eine solche politisch und auch hierarchisch komplexe Mischform eines Monumentes aus der Zeit um 1300 bekannt ist und dieser Deutung zufolge der Podestà erst nachträglich und nur durch sein Wappen in das Projekt aufgenommen worden wäre, scheint mir eine andere Interpretation plausibler: Wahrscheinlich sah die Erstfassung des Projekts analog zu dem berühmten Papstmonument an der Florentiner Domfassade und zu dem bekannten, ins Jahr 1300 datierten Fresko in der Lateranbasilika schlicht eine zentrale Papststatue vor, flankiert von zwei Diakonen als Begleitfiguren (Abb. 5).²⁷ Denn wahrscheinlich war die geplante Errichtung eines Ehrenmonuments für Bonifaz schon ein Bestandteil der geheimen Vorverhandlungen gewesen, die im Vorfeld des Richterspruchs zwischen Papst und Kommune geführt wurden. Das Konzept hätte demnach schon bestanden, bevor Karl von Anjous Sieg als weiterer Anlass wichtig wurde. Hierfür sprechen die oben genannten Parallellfälle von Statuensetzungen in Orvieto, in Amiens und in Padua. Zudem ist es kaum denkbar, dass sich ein ausgesprochen bildbewusster und in Fragen geistlicher und weltlicher Hierarchie so dezidiert positionierender Papst wie Bonifaz VIII. auf ein Denkmal eingelassen hätte, bei dem ein König und ein kommunaler Wahlbeamter mit ihm auf Augenhöhe gestanden hätten.

Beschlossen wurde aber nach Diskussionen mit 308 zu vier Gegenstimmen die Errichtung allein der Papststatue mit Darstellungen der beiden Kastelle aus vergoldetem Kupfer. Das komplexe heraldisch-guelfische Denkmalprogramm wurde also auf die päpstliche Komponente und die Kastelle als zentraler Streitpunkt komprimiert. Am 28. Oktober 1300 wurde das Projekt jedoch noch einmal abgeändert: Nun sollte einzig die vergoldete Papstfigur, ohne Kastelle, aber mit einem zusätzlichen Tabernakel ebenfalls aus vergoldetem Kupfer, durch den aus Siena stammenden Goldschmied Manno Bandini errichtet werden, was erneut mit einer überwältigender Mehrheit von 317 bei nur einer Gegenstimme beschlossen wurde.²⁸ Dieses 2,75 Meter hohe Standbild wurde während der französischen Re-

²⁶ Cherubino Ghirardacci: *Historia di Bologna*, Bd. 1, Bologna 1596, S. 416; Maria Cremonini Beretta: *Il significato politico della statua offerta dai Bolognesi a Bonifacio VIII.*, in: *Studi di storia e di critica dedicati a Pio Carlo Falletti*, Bologna 1915, S. 421–431; Ladner: *Die Papstbildnisse* (Anm. 6), S. 298; Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4), S. 66; Mazza: *Introduzione al Museo Civico Medievale* (Anm. 18), S. 38; Hubert: *Alfonso Rubbiani* (Anm. 19), S. 48–49; Cassidy: *Politics, Civic Ideals and Sculpture* (Anm. 9), S. 206.

²⁷ Hubert: *Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII.* (Anm. 11), S. 111–123; Silvia Maddalo: *Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi: Ipotesi di lerrura dell'affresco della loggia Lateranense*, in: *Studi Romani* 31, 1983, S. 129–150; Dies.: *Bonifacio VIII si mostra alla folla dalla loggia delle Benedizioni del laterano*, in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo* (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 170–171.

²⁸ Hubert: *Der Palazzo Comunale von Bologna* (Anm. 4), S. 166–167 Dok. Nr. 14.

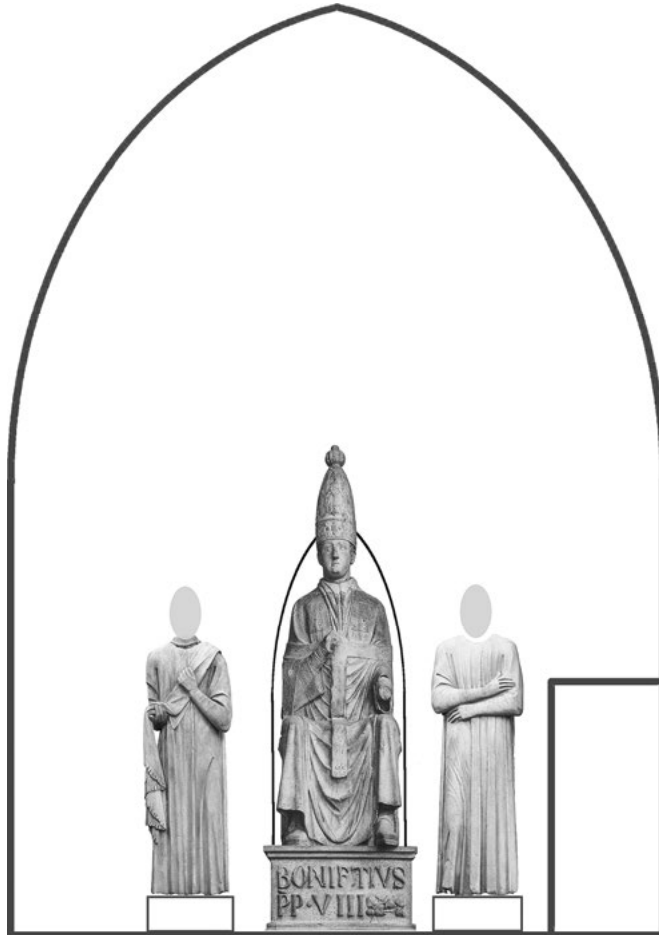


Abb. 5: Rekonstruktion des Papstmonumentes an der Fassade des Florentiner Domes.

volution von der Fassade abgenommen (Abb. 6) und steht heute im Museo Civico Medievale von Bologna (Abb. 1).

Die schrittweise Abänderung des ersten Projekts hinsichtlich Material und Aufwand wurde ebenfalls Cremonini Berretta folgend bislang als eine aus der Not geborene Reduktion verstanden, deren Grund in dem erwähnten fehlenden Marmor und den mangelnden Bildhauern zu suchen sei. Gerade dieses den Quellen entnommene Argument muss allerdings überraschen, da sich in den Jahren um 1300 in der Stadt durchaus großplastische Werke nachweisen lassen.²⁹ Im Übrigen hätte

²⁹ Genannt sei beispielsweise das Mausoleum des Bologneser Rechtsgelehrten Rolandino de' Passaggieri, das zwischen 1300 und 1305 auf dem Platz der Dominikanerkirche von Bologna errichtet wurde und dessen Sarkophagseiten mit figürlichen Reliefs geschmückt sind, die Unterrichtsszenen zeigen. Vgl. Renzo Grandi: *I monumenti dei dottori e la scultura a*

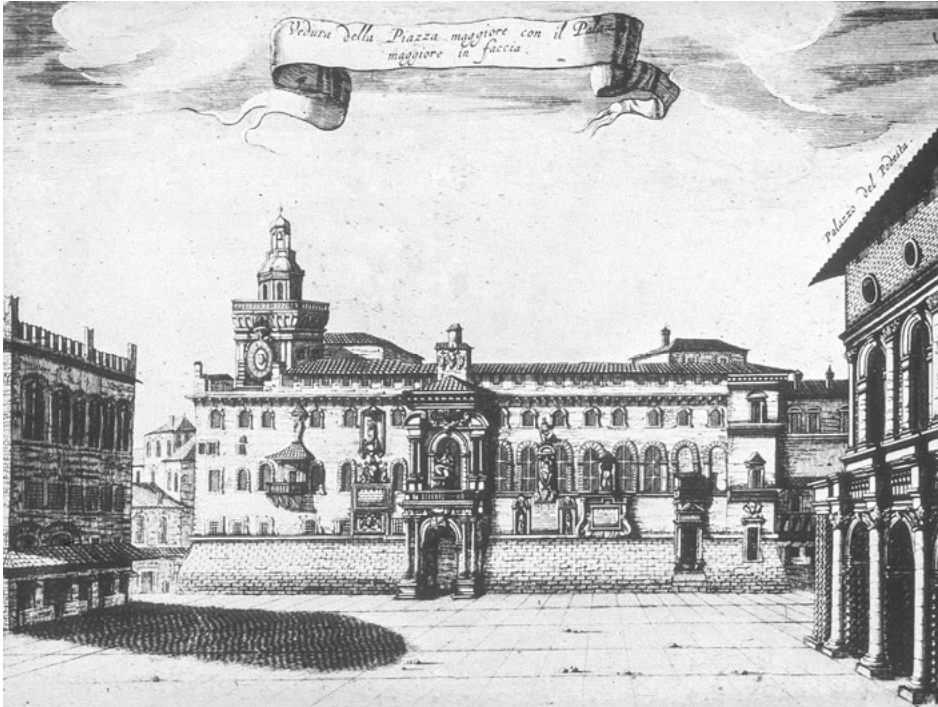


Abb. 6: Fassade des Palazzo Comunale von Bologna mit der Statue Bonifaz' VIII.

die Kommune den Auftrag auch an auswärtige Künstler vergeben können. Sieht man von dem möglicherweise nur vorgeschobenen Argument einmal ab und betrachtet die sukzessive durchgeführten Denkmalredaktionen unvoreingenommen, so wird jedenfalls deutlich, dass es sich im Ergebnis keineswegs um eine Reduktion, sondern vor allem um eine Transformation gehandelt hat, und zwar um eine höchst bemerkenswerte. Der letzte Beschluss spricht ja ausdrücklich von „solum una statua [...] valde formosa et speciosa“, betont also die Konzentration auf eine einzige und zwar besonders wohlgestaltete und prächtige Statue.³⁰ Die Höhe der Standfigur des Papstes wurde von zwischenzeitlich geplanten 190 Zentimetern auf 275 Zentimeter erheblich vergrößert. Auch ist der Wechsel des Materials von Marmor zu vergoldetem Kupfer ikonologisch keineswegs als eine Minderung, sondern im Gegenteil als eine Aufwertung zu verstehen. Ausschließlich für diese eine Figur

Bologna 1267–1348, Bologna 1982, S. 57–60, S. 118. Erwähnt seien weiter die Grabplatte des Filippo de Desideri mit einer lebensgroßen Darstellung des 1315 Verstorbenen (heute im Museo Civico di Bologna) sowie die überlebensgroße steinerne Statue des Heiligen Jakobus am Giebel der ab 1297 errichteten Fassade der Kirche San Giacomo in Bologna, welche spätestens um 1315 zu datieren ist. Vgl. Mazza: Introduzione al Museo Civico Medievale (Anm. 19), S. 41; Mario Fanti / Carlo degli Esposti: La chiesa di San Giacomo Maggiore in Bologna, Bologna 1998, S. 35–36.

³⁰ Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna (Anm. 4), S. 166 Dok. Nr. 13.

sollte nun der anfangs für drei Marmorbildwerke veranschlagte Preis in Höhe von 300 Lire ausgegeben werden, und obendrein wurden am Ende die zwischendurch für weitere Ornamente vorgesehenen 40 Lire sogar auf 110 Lire für das vergoldete Kupfertabernakel erhöht. Der Gesamtpreis des Projekts stieg also um fast ein Viertel von 340 auf 410 Lire.

Die redaktionellen Fassungen dokumentieren somit eine Steigerung des Denkmalprojekts, mit einer klaren Zuspitzung auf die Person des Papstes. Hierzu passt, dass auf die Kastelle verzichtet wurde und dass auch die Inschrift, die ursprünglich auf den richterlichen Schiedsspruch in den territorialen Streitigkeiten hinweisen sollte, so abgeändert wurde, dass sie den ursprünglichen Anlass gar nicht mehr erahnen ließ. Der Text suggerierte stattdessen – in einem sehr modernen Sinne – allgemeine Verdienste, für die der Dargestellte geehrt wurde. Unbestimmt und lapidar lautete er in der überlieferten Form:³¹

„Bonifacio VIII. Pont(ifici). Max(imo). Ob Eximia Erga Se Merita Senatus Populus Que Bononiensis (Anno MCCCCI).“

„Dem Papst Bonifaz VIII. wegen seiner Verdienste vom Senat und Volk Bolognas im Jahre 1301 (errichtet).“

Wenn hinter dieser bedeutsamen Aufwertung des Projekts nicht der Papst und seine Handlungsführer selbst standen, so kam sie mit ihrer Zentrierung auf die *persona* Bonifaz' VIII. dessen Interessen, die sich auch in vergleichbaren Statuensetzungen anderenorts manifestieren, jedenfalls sehr entgegen.

Zu Recht hat der Bologneser Chronist Ghirardacci im 16. Jahrhundert betont, dass die Bonifazstatue das erste öffentlich aufgestellte Monument in Bologna überhaupt war, aber bis heute ist kaum ins Bewusstsein gedrungen, dass es sich hierbei generell um eines der frühesten Ehrendenkmäler eines Lebenden handelt, welches im Außenraum, und zwar im profanen Zentrum, am Hauptplatz der Stadt errichtet worden ist (Abb. 6). Es ist also genau die Art von Aufstellungsort, die bis in die Neuzeit hinein für vergleichbare Ehrenstatuen bevorzugt wurde, wobei man solche ab dem 15. Jahrhundert nach antiker Sitte zunehmend losgelöst von architektonischer Bindung frei auf dem Platz aufstellte. Der Palazzo della Biada, der in Bologna die bauliche Folie für die Statue bildet, war um 1300 jedoch nicht nur – wie der Name suggeriert – der kommunale Kornspeicher, sondern wurde vor allem als Regierungspalast genutzt.³² Die Figur des Papstes schmückte also den wichtigsten Profanbau der Stadt, und ähnlich wie in Orvieto, wo Bonifazfiguren über den wichtigsten Stadttoren thronten, suggerierte auch dieses eminent politische Monument dem Betrachter, der Dargestellte sei der Stadtpatron oder der Stadtherr.

³¹ Es ist allerdings nicht ganz sicher, ob diese Inschrift den Originaltext wiedergibt, denn ihrer Form nach soll sie einer späteren Restaurierung entstammen, vgl. Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 298, S. 301. Ob das Tabernakel ausgeführt wurde, ist ebenfalls unsicher, denn die seit dem 16. Jahrhundert überlieferten Veduten bezeugen nur eine einfache Schutzverdachung aus Blei.

³² Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna (Anm. 4), S. 24–29.

Genau im letztgenannten Sinn hat der Chronist Fileno dalla Tuata noch im 16. Jahrhundert die Figur verstanden.³³

Der in Bologna ansässige Goldschmied Manno Bandini aus Siena arbeitete die Figur aus getriebenem Kupferblech über einem Holzkern (Abb. 1).³⁴ Nur die segnende rechte Hand besteht aus Bronze. Ursprünglich war die Figur komplett vergoldet – auch das Gesicht und die Hände.³⁵ Sie erinnerte somit an antike Goldstatuen von Göttern und divinisierten Kaisern, wie sie im Mittelalter zumindest durch literarische Überlieferung bekannt waren.³⁶ Zum originalen Schmuck gehörten auch noch eine Mantelschließe, die aus der Petrusikonographie entliehenen Papstschlüssel sowie der Knauf und vermutlich zwei Kronreifen an der Tiara, deren Bohrungen noch zu erkennen sind. Außerdem waren der Rücken der rechten Hand (möglicherweise auch der der linken), das Zentrum der Mantelschließe auf der Brust und auch die Tiara mit kostbaren Steinen besetzt oder zumindest mit farbigem Glas, das solche imitierte.³⁷ Dies alles steigerte den Wert und die prächtige Erscheinung der kostbaren Figur noch erheblich.

Visuelle Sanktifizierung als Heroisierung?

Die Statue macht einen ungewöhnlich hieratischen Eindruck, was durch die frontale Stellung und die Konzentration der plastischen Mittel auf die Gewanddarstellung mit feinen und dichten Faltenbauschen an den Armen und langen Gewandfalten, die sich nur über dem leicht zurückgesetzten linken Fuß des Papstes stauen, bewirkt wird. Seit Cesare Malvasia, dem maßgeblichen Bologneser Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts, der in der Gestalt nur eine „figura goffa“ zu erblicken vermochte, verlief die Rezeptionsgeschichte der Bonifazstatue fast ausnahmslos negativ. Hierzu trug auch der Häresieprozess bei, den der französische König postum gegen Bonifaz VIII. anstrebte und bei dem der Vorwurf der Idolatrie einen eigenen Anklagepunkt bildete. Seitdem wurde das durch den Goldschmied eigenwillig stilisierte und künstlerisch vielleicht nicht ganz auf der Höhe der Zeit durchgestaltete Bildwerk oft wie ein Götzenbild beschrieben. So konstatierte Michael Camille ein „strangely Egyptian-looking face and hieratic,

³³ „Bolognisi misseno la statua di papa Bonifacio di ramo in suso la chaxa dela biava in piaça che ogi è 'l palaço de signori, a dimostrare che questa terra è soto la Ghiexia.“, Fileno dalla Tuata: I storia di Bologna. Origini–1521, hrsg. von Bruno Fortunato, Bd. 1, Bologna 2005, S. 42.

³⁴ Raffaella Pini: La statua di Bonifacio VIII. Manno da Siena e gli orefei a Bologna, in: Le culture di Bonifacio VIII. Atti del Convegno Bologna, Rom 2006, S. 231–240.

³⁵ Dies ist an den Kratzspuren sehr deutlich zu erkennen. Wann und warum das Gold partiell entfernt wurde, ist unbekannt. Die visuelle Ähnlichkeit der Papstfigur mit den sogenannten Schwarzen Madonnen, die insbesondere Laien häufig bemerken, war ursprünglich nicht intendiert.

³⁶ Götz Lahusen: Zu römischen Statuen und Bildnissen aus Gold und Silber, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 128, 1999, S. 251–266.

³⁷ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 296–297 mit Quellenangabe auf S. 301.

perhaps even consciously archaic, pose“, und Brendan Cassidy erinnerte die Figur an ein „tribal idol“. ³⁸ Eine kunsthistorische Einordnung hat erst Renzo Grandi 1982 in Ansätzen versucht, indem er auf metallene Grabmäler mit lebensgroßen Darstellungen der Verstorbenen als mögliche Vorbilder verwies, wobei er in Ermangelung italienischer Werke allerdings auf französische und spanische Arbeiten des mittleren 13. Jahrhunderts ausgewichen ist. ³⁹ Vergleichbare Werke finden sich aber weniger in der Grabplastik, sondern bei Heiligenfiguren oder Heiligenreliquiaren, denn auch ihr augenfälligstes Gestaltungsmerkmal besteht in der Kombination aus vergoldeter Körperdarstellung und kostbarem Edelsteinbesatz. Aber nicht nur hinsichtlich der Form, auch bezüglich der hohen Aufstellung an Fassaden sind Vergleichsbeispiele zu benennen: So sei auf die in räumlicher und zeitlicher Nähe entstandene, 1284 an der Fassade der Kathedrale von Lodi aufgestellte, etwa lebensgroße Statue des Heiligen Bassiano verwiesen (Abb. 7). ⁴⁰ Die in gleicher Technik wie die Bologneser Figur hergestellte und mit farbigen Halbedelsteinen geschmückte Heiligenstatue in bischöflichem Ornat trägt den Krummstab und hält die Rechte segnend erhoben. Als erster Bischof von Lodi wird der Heilige Bassiano als Schutzpatron der Stadt verehrt. ⁴¹

Gerade die Figur des Heiligen Bassiano verdeutlicht, dass die ungewöhnliche päpstliche Standfigur durch ihre Vergoldung, ihre Haltung und ihre hohe Anbringung bei den zeitgenössischen Betrachtern Assoziationen an Statuen von Heiligen und von Stadtpatronen geweckt haben dürfte. Zugespitzt ließe sich sagen, dass mit der Vergoldung der Papstfigur eine mediale Sanktifizierung betrieben wird. Der Glanz des Goldes (lat. *splendor*, *candor*, *fulgor* auch *gloria*) ist hier nämlich nicht mehr als Auszeichnung verehrter Märtyrerheiliger anzusehen, die im christlichen Verständnis durch ihren freiwilligen Tod ein heroisches Zeugnis von ihrem Glauben abgelegt haben. Der Glanz wird vielmehr vom lebenden Stellvertreter Christi auf Erden als Auszeichnung aufgrund konkreter Verdienste und aufgrund seiner Amtsheiligkeit in Anspruch genommen. Gerade in Bologna, wo Bonifaz mit Fug und Recht als Friedensstifter und damit als Retter der guelfischen Kommune und Held der guelfischen Sache angesehen wurde, konnte er sich in dieser transgressiven Art inszenieren lassen. Dass die 1302 in Padua geplante Marmorstatue zu Ehren von Bonifaz wie selbstverständlich ebenfalls vergoldet werden sollte, spricht Bände über die rasante Entwicklung des päpstlichen Bildverständnisses. ⁴² Zweifel-

³⁸ Michael Camille: *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989, S. 279; Cassidy: *Politics, Civic Ideals and Sculpture* (Anm. 9), S. 205.

³⁹ Grandi: *I monumenti dei dottori* (Anm. 29), S. 124.

⁴⁰ Heute steht an der Fassade eine Kopie, das Original ist zum Schutz ins Innere der Kirche versetzt. Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4), S. 67 Anm. 66.

⁴¹ Erinnert sei darüber hinaus an die um 1294 entstandene vergoldete Engelsfigur im Dom zu Parma, welche allerdings als ehemalige Bekrönung des gotischen Campanile eine rein religiöse Bedeutung hat und zudem nur unterlebensgroß ist.

⁴² Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4), S. 68: „[...] pulcher[r]ima statua lampidea (sic) aureata ipsius [...]“.



Abb. 7: Statue des Heiligen Bassiano: Kathedrale von Lodi, um 1284.

los schrieb sich Bonifaz mit solchen Standbildern, die sich einerseits aus der Tradition antiker Statuensetzungen speisten, andererseits aber visuelle Metaphern von Heiligkeit aufriefen, tief in das Bildgedächtnis seiner Zeitgenossen ein. Möglicherweise sollten sie zudem einer denkbaren Heiligsprechung bald nach seinem Tod Vorschub leisten. Eine ostentative Nähe zu Heiligkeit konstruierte Bonifaz VIII. jedenfalls gezielt mit seinem Grabbau in der Peterskirche zu Rom (Abb. 8). Dort ließ er ab 1295 von Arnolfo di Cambio und dessen Werkstatt nicht nur eine mit Skulpturen und Mosaiken aufwendig ausgeschmückte Grabkammer mit einem Ziborium davor errichten, sondern vor allem ließ er den Altar mit den Reliquien des als heilig verehrten Namensvetters, Papst Bonifaz IV. (608–615), dorthin versetzen und vor seinem eigenen Sarkophag neu aufstellen.⁴³ Die Verehrung und der Kult

⁴³ Giacomo Grimaldi: *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*. Codice Barberini latino 2733 (Codices e Vaticanis selecti; 32), hrsg. von Reto Niggel, Vatikanstadt 1972,

für Bonifaz IV. wurden somit auf seinen eigenen Grabort ‚umgeleitet‘. Die Messen zugunsten des vierten Papst Bonifaz wurden im Angesicht der Grabfigur des Achten gelesen: Die ‚effigies‘ Bonifaz’ VIII. wurde mit der Heiligkeit Papst Bonifaz’ IV. überblendet. In eine ähnliche Richtung weisen auch die päpstlichen Schlüssel, die als Attribut des Heiligen Petrus auf die Binde- und Lösegewalt verweisen und die als symbolische Amtsinsignien erst durch Bonifaz VIII. verbindlich in die Papstikonographie übernommen wurden.

Denkmalkritik und Idolatrievorwurf

Man muss sich vergegenwärtigen, dass die lebensgroße Darstellung lebender Personen im 13. Jahrhundert ohnehin noch ungewöhnlich war, und die Aufstellung solcher Figuren, obendrein noch außerhalb von Stiftungszusammenhängen, ein umstrittenes Novum darstellte. Wie Stellungnahmen von Fra Dolcino oder Arnaldus de Villanova belegen, dürfte gerade die extreme Häufung der Bonifazstatuen ihre gesellschaftliche Akzeptanz zusätzlich strapaziert haben.⁴⁴ Die Entwicklung in Frankreich blieb im Vergleich hinter jener in Italien zurück. Dort gab es keine öffentlich aufgestellten Ehrenmonumente und selbst lebensgroße königliche Stifterbildnisse waren unter Philipp dem Schönen, dem französischen König und Gegenspieler Bonifaz’ VIII., noch relativ selten.⁴⁵ Die plastische Darstellung von Menschen, der hohe Aufstellungsort von Statuen und nicht zuletzt das Material Gold waren jedoch Elemente, die in der mittelalterlichen Vorstellungswelt aufgrund des alttestamentarischen Bilderverbots verpönt waren und mit Idolatrie in Verbindung gebracht wurden.⁴⁶ Schon Bernhard von Angers verglich im 11. Jahrhundert bei

S. 37–39; Jörg Garms [et al.] (Hrsg.): Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, Bd. 2, Die Monumentalgräber (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom /2/ Historisches Institut; 5), Wien 1994, S. 136–145, Nr. 44; Joachim Poeschke: Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2, Gotik, München 2000, S. 94–95; Michael Borgolte: Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablegung der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 95), Göttingen 1989, S. 227–231; Antonella Ballardini: Il sacello funebre di papa Bonifacio VIII., in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 142–144 (mit älterer Literatur).

⁴⁴ Fra Dolcino prophezeite, Bonifaz, der sich mit seinen Bildwerken so weit erhoben habe, würde von Gott wie eine Säule zu Boden gestürzt werden.

⁴⁵ Zu den Bildwerken am französischen Hof siehe Bernd Carqué: Non erat homo, nec bestia, sed imago. Vollplastische Bildwerke am Hof Philipps IV. von Frankreich und die Medialität der Gattung, in: Otto Gerhard Oexle / Michail A. Bojcov (Hrsg.): Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Rußland (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 226), Göttingen 2007, S. 187–241.

⁴⁶ Christoph Dohmen: Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament (Bonner biblische Beiträge; 62), Frankfurt am Main 1987; Peter Seiler: Die Idolatrieanlage im Prozeß gegen Bonifaz VIII., in: Philine Helas [et al.] (Hrsg.): Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 353–374; Camille: The Gothic Idol (Anm. 38), S. 277–279.

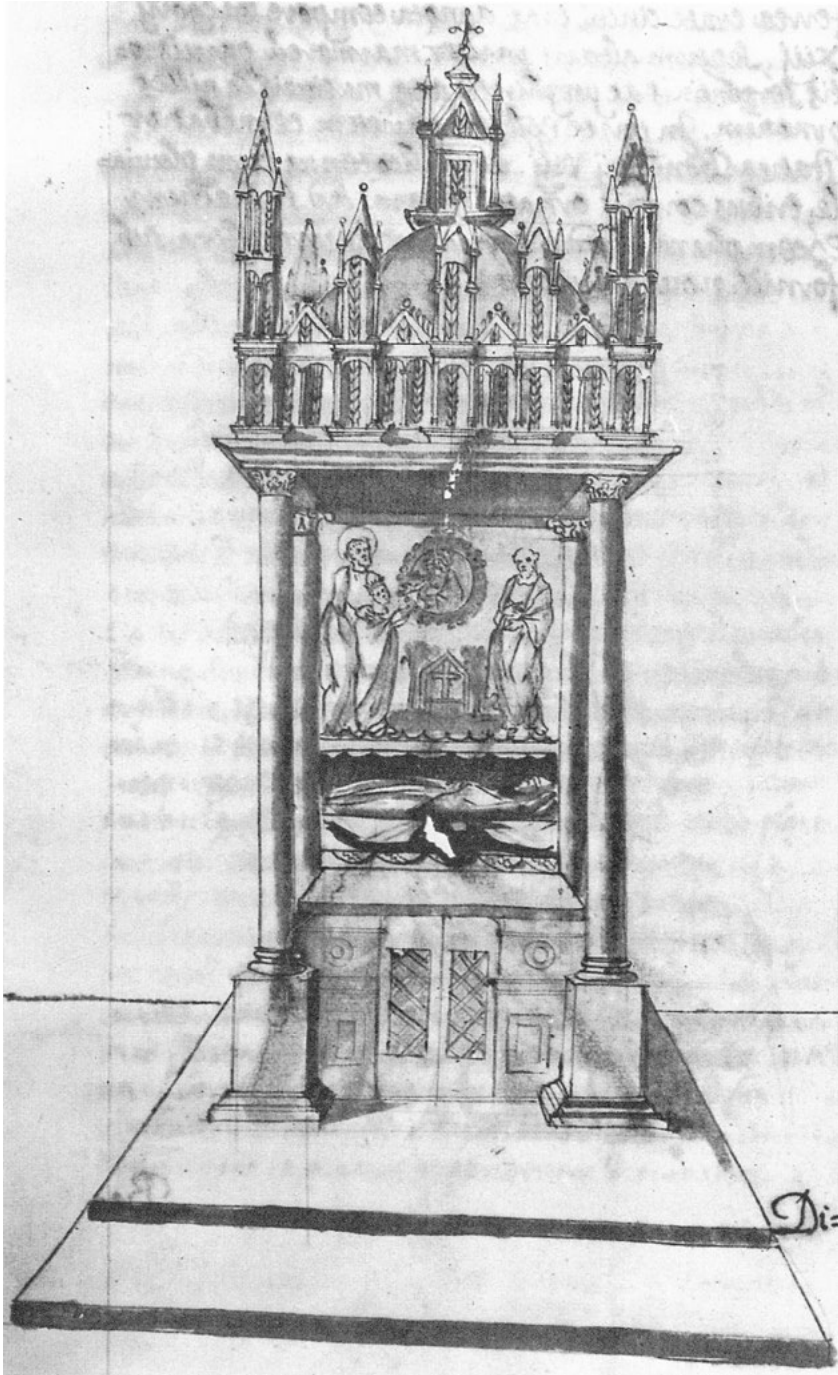


Abb. 8: Grabmonument des Papstes Bonifaz VIII. an der Eingangswand der alten Peterskirche in Rom: Zeichnung von Domenico Tasselli da Lugo, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 2733, f. 8v.

seiner Reise durch die Auvergne eine vergoldete Statue des Heiligen Gerald mit paganen Mars- und Jupiterfiguren und die als wundertätig geltende goldene Figur der Heiligen Fides von Conques mit dem Bildnis einer paganen Göttin.⁴⁷ War eine goldene Statue nicht einmal einem (wundertätigen) Heiligen gewidmet, wie in unserem Falle, so lag der Vorwurf der Idolatrie mit Verweis auf die in Tempeln aufgestellten, goldenen Statuen antiker Götter und römischer Kaiser geradezu auf der Hand.

Es stellt sich deshalb die Frage, warum sich der Papst mit seiner ‚*imago*‘ in diesen umstrittenen Grenzbereich von moralischer Angemessenheit vorgewagt hat? Ernst Kantorowicz und Agostino Paravicini Bagliani haben die symbolische Bedeutung des Körpers des Königs und des Körpers des Papstes innerhalb der verschiedenen spätmittelalterlichen Herrschaftstheorien herausgearbeitet. Demzufolge vertrat Bonifaz VIII. eine theokratische Vorstellung vom Papsttum, die zwar auf älterem päpstlichen Schrifttum (Gelasius I. und Innozenz III.) basierte, die aber vor dem Hintergrund der politischen Konflikte mit dem französischen König mit neuer Vehemenz vorgetragen und in der berühmten Bulle „Unam Sanctam“ (von 1302/1303) zusammengefasst wurde.⁴⁸ Darin ist festgehalten, dass die universale Kirche (und darunter sind seit Thomas von Aquin sowohl die einzelnen Christen als Mitglieder der Kirche, als auch der juristische, administrative und ökonomische Apparat der Kirchenverwaltung, also die Kirche als politische Körperschaft zu verstehen) einen einzigen mystischen Körper ‚*corpus mysticum*‘ habe und deshalb auch nur ein einziges Haupt, nämlich den Papst als Stellvertreter Christi auf Erden, haben kann. Dessen Autorität sei sowohl geistlicher, als auch weltlicher Natur. Zwar könne die weltliche Gewalt von Königen ausgeübt werden, doch nur durch Autorisierung und in Abstimmung mit dem Oberhaupt der Kirche.⁴⁹ In unmissverständlicher Art hat Bonifaz VIII. seinen allen anderen Personen übergeordneten Herrschaftsanspruch gegenüber den Botschaftern Albrechts I. von Habsburg angeblich auf die Formel gebracht: „Ego sum Caesar, ego sum imperator“.⁵⁰ Dementsprechend dürfte ihm selbst eine an antike kaiserliche Goldstatuen erinnernde päpstliche Ehrenstatue durchaus angemessen erschienen sein. Dies umso mehr, als sie während des ersten Heiligen Jahres 1300, also auf dem Höhepunkt seiner Macht und seiner allgemeinen Hochschätzung entstanden ist.

⁴⁷ Beate Fricke: *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007, passim, besonders S. 165–247.

⁴⁸ Karl Ubl: Die Genese der Bulle *Unam sanctam*. Anlass, Vorlagen, Intention, in: Martin Kaufhold (Hrsg.): *Politische Reflexion in der Welt des späten Mittelalters. Festschrift für Jürgen Miethke* (Studies in Medieval and Reformation Traditions; 103), Leiden 2004, S. 129–149.

⁴⁹ Werner Goetz: *Zwei-Schwerter-Lehre*, in: *Lexikon des Mittelalters* 9, Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 725–726.

⁵⁰ Friedrich Wilhelm Barthold: *Der Römerzug König Heinrichs von Lützelburg*, Bd. 1, Königsberg 1830, S. 103.

Der päpstlichen Herrschaftstheorie zufolge repräsentierten die Statuen daher nicht nur die individuelle Person Bonifaz' VIII. (alias Benedetto Caetani), sondern sie galten dem Oberhaupt der Kirche als christlicher Gemeinschaft und als politischer Körperschaft. Im Selbstverständnis von Bonifaz VIII. besaßen sie folglich immer auch eine staatspolitische Dimension. Außerhalb eines religiösen Aufstellungskontextes, wie in Bologna, stand diese sogar prononciert im Vordergrund. In jedem Fall wurde sie durch die Insignien wie Tiara, Schlüssel oder auch durch den Thron, die gemeinsam auf die päpstliche *plenitudo potestatis* verweisen, wirksam zur Geltung gebracht. Da die päpstlichen Ehrenmonumente Verweise auf die jeweils konkreten Anlässe, die zu ihrer Errichtung geführt hatten, in der Regel erstaunlicherweise vermissen lassen, verstärkt sich der Eindruck, sie seien allesamt gezielt uniform und allgemein gehalten, denn auf diese Weise konnten sie besonders nachdrücklich auf die zentrale Idee des Papstes als höchstem Repräsentanten des ‚*corpus mysticum*‘ Kirche verweisen. Dies wird durch die erstaunlich einheitliche päpstliche Ikonographie unterstrichen, die erstmals mit den Statuen des Bonifaz ihre formelhafte und ihre zukunftsweisende Ausprägung fand.

In der medialen Sanktifizierung, die Bonifaz mit manchen seiner Standbilder anscheinend bewusst angestrebt hat, ist ein neuartiges Mittel zu erkennen, das wir als eine spezielle Form von (nicht kämpferischer) Herrscherheroisierung verstehen können. Zu den traditionellen Aufgaben eines Herrschers gehörten die Wahrung beziehungsweise die Herstellung von Frieden und Recht. Gerade Handlungen, die zu diesem Aufgabenfeld gehörten, waren in Amiens, Bologna, Padua und anderenorts Anlass für die Errichtung von Statuen, die aufgrund ihrer Materialität in besonderer Weise die Vorstellung von Heiligkeit evozierten. In diesem Zusammenhang ist auch eine Münze Bonifaz' VIII. aufschlussreich, die auf dem Avers den Papst in Pontifikalgewandung mit Tiara nach antiker Sitte im Profilbild zeigt und auf dem Revers die Himmelspforte mit einer Christusbüste darüber (Abb. 9). Die Beischrift „IUSTI ENTRABUNT PER EAM“ erläutert, dass (nur) die Gerechten durch sie eintreten werden.

Natürlich war Bonifaz' Herrschaftsanspruch von größter politischer Brisanz, denn der französische König, der selbst als Lehnsherr dreier Könige (von England, Navarra und Sizilien) eine selbstbewusste Spitzenstellung einnahm und der den Ausbau der zentralistischen Monarchie energisch vorantrieb, wollte sich dem Papst keinesfalls unterordnen. Er favorisierte deshalb ein dualistisches Legitimationskonzept, bei dem der weltliche Herrscher ebenfalls unmittelbar zu Gott und somit parallel zum Papst auf einer Ebene stünde (ausgeführt im „Defensor Pacis“ des Marsilio von Padua, der 1324 in Paris verfertigt wurde). Zudem nahm der König für sich in Anspruch den französischen Klerus und somit einen Kernbestand des ‚*corpus mysticum*‘ besteuern zu können.

Die daraus resultierenden Auseinandersetzungen kulminierten schließlich 1303 in der vom Papst vorbereiteten Exkommunikation Philipps des Schönen. Ein gefährlicher Akt, den der König nur zu vereiteln wusste, indem er durch Philipp von



Abb. 9: Münze Bonifaz VIII: Kupferstich in Alfons Chacon: *Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, Rom ²1677, Sp. 305). Umschrift um die Himmelspforte: „IUSTI ENTRABUNT PER EAM“ [„(Nur) die Gerechten werden durch sie eintreten“].

Nogaret das berühmte Attentat organisierte, in dessen Folge der Papst bald starb.⁵¹ Doch damit nicht genug: Postum strengte der König einen politisch motivierten Häresie-Prozess gegen Bonifaz VIII. an, um ihn nachhaltig zu dämonisieren. Dieser Prozess ist durch Clemens Sommer und Tilman Schmidt gut aufgearbeitet.⁵² Unter den zwanzig Anklagepunkten stand – neben gewichtigen Anschuldigungen wie Häresie, Simonie, Illegitimität und Ähnliches – an achter Stelle der Vorwurf der Idolatrie. In diesem Punkt reagierte die französische Krone unmittelbar auf die Bildnispolitik des Papstes. Stellvertretend für andere Figuren werden die beiden Bonifazstatuen über den Stadttoren von Orvieto ausdrücklich erwähnt, da in der Antike angeblich heidnische Idole an solchen Stellen gestanden hätten. Die Bologneser Statue wird in der Anklageschrift erstaunlicherweise nicht genannt, möglicherweise weil sie den Verfassern in ihrer konkreten Ausgestaltung nicht bekannt war. Der Hauptvorwurf machte sich aber an noch brisanteren Figuren des Papstes fest, die sich obendrein im Kerngebiet des französischen Herrschaftsbereiches befanden. Es waren die eingangs erwähnten Silberstatuetten beziehungsweise die vergoldeten Silberstatuetten, die auf den Hochaltären der Kathedralen von Reims und Amiens aufgestellt wurden und als juristische Zeichen an die durch höchste Instanz beigelegten Konflikte erinnerten. Die Kosten hierfür waren beträchtlich: Im ersten Falle musste Silber im Gewicht von 500 *livres tournois* verarbeitet werden, im zweiten Fall sogar 1000 *livres paris* und die Figuren waren obendrein zu vergolden. Auch wurde bestimmt, dass die Statuen weder

⁵¹ Kaspar Elm: Das Attentat von Anagni. Der Überfall auf Papst Bonifaz VIII. am 7. September 1303, in: Alexander Demandt (Hrsg.): *Das Attentat in der Geschichte*, Köln 1996, S. 91–105.

⁵² Sommer: *Die Anklage der Idolatrie* (Anm. 16); Schmidt: *Der Bonifaz-Prozess* (Anm. 16).

verkauft, noch verpfändet werden konnten. In beiden Fällen war Benedetto Caetani an dem Befehl der Sühneleistung maßgeblich beteiligt. Im ersten Fall, im Jahre 1290, noch als Kardinallegat des Papstes Nikolaus IV., zusammen mit dem Kardinal Gerardo Bianchi aus Parma. Deshalb waren in Reims Statuen dieser beiden Kardinäle anzufertigen, die aber ekklesiologisch als *pars corporis papae*, als Stellvertreter des Papstes im Sinne der Verkörperung der Kirche zu verstehen waren.⁵³ Im zweiten Fall von 1301 war er dann selbst Papst, weshalb er eine Kombination aus Papstfigur, als Oberhaupt der Kirche und Stellvertreter Christi, sowie einer Madonnenstatue, als Symbol der Kirche, anordnete. Paravicini Bagliani hat wohl zu Recht vermutet, dass schon im ersten Fall Bonifaz, damals noch als Kardinal, Anstifter für das Projekt der Silberstatuetten war. Eine Annahme, die meines Erachtens dahingehend zu erweitern ist, dass die früheste überhaupt nachweisbare Statue eines amtierenden Papstes vermutlich ebenfalls von Benedetto Caetani (alias Bonifaz VIII.) initiiert wurde. Es handelte sich dabei um die vermutlich im Frühjahr/Sommer 1280 am Hafen von Ancona errichtete, während der Französischen Revolution zerstörte Steinfigur Nikolaus' III. (1277–1280). Auch sie besaß einen analogen juristischen Hintergrund. Der Papst vermittelte nämlich in dem 1276 ausgebrochenen Seekrieg zwischen Venedig und Ancona einen für die Stadt vorteilhaften Frieden und wurde zum Dank dafür mit der Figur geehrt.⁵⁴ Der Vorgang und die darin zum Ausdruck kommenden Vorstellungen von Bildrecht sind den späteren Statuensetzungen von Bonifaz VIII. so ähnlich, dass man auch in diesem frühesten Beispiel seine ‚persönliche Handschrift‘ erkennen möchte – zumal er Sekretär Nikolaus' III. gewesen ist.

Zurück zu den Silberfiguren: Sie waren wie Heiligenstatuetten aus kostbarem Material gefertigt und mussten während der Hochmesse auf den Altären aufgestellt werden. Somit standen sie tatsächlich an Orten, an denen auch Heilige in ähnlicher Form verehrt wurden. Obwohl sie eindeutig einen juristischen Ursprung hatten, der am Hof auch bekannt war, war ihr Aufstellungskontext so ambivalent, dass sich der Vorwurf der Idolatrie, das heißt der Anbetung eines Götzenbildes, an ihnen, auch wider besseres Wissen, besonders plausibel begründen ließ. Der Häresie-Prozess verlief jedoch schließlich im Sande und wurde 1312 als Officialverfahren ergebnislos abgebrochen. Die vom König angestrebte *damnatio memoriae* des Papstes unterblieb, doch hat der Idolatrievorwurf deutliche kulturgeschichtliche Spuren hinterlassen: So sind nach Bonifaz VIII. überhaupt nur noch vereinzelte Projekte für Papstmonumente in der Diskussion gewesen. Keines davon wurde realisiert und soweit die Quellen erkennen lassen, bewegten sie sich hinsichtlich des Materials und der Aufstellungsorte, anders als die Bonifazstatuen, wieder in unumstrittenen konventionellen Bahnen.⁵⁵ Bis tat-

⁵³ Paravicini Bagliani: Boniface VIII and his Self-Representation (Anm. 16), S. 404–416, besonders S. 405.

⁵⁴ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 226.

⁵⁵ Zu diesen Denkmälern: Cassidy: Politics, Civic Ideals and Sculpture (Anm. 9), S. 210–211.

sächlich wieder päpstliche Ehrenstatuen an öffentlichen profanen Orten errichtet wurden, dauerte es noch ungefähr 200 Jahre, womit wir zu den eingangs genannten Standbildern der Hochrenaissance zurückgekommen wären (Abb. 2). Treibende Kraft war dabei mit Julius II. (1503–1513) übrigens erneut ein Jurist auf dem Papstthron.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Istituzione Bologna Musei / Area Arte Antica.
 Abb. 2: Ugo Muccini: Painting, Sculpture and Architecture in Palazzo Vecchio of Florence, Florenz, 1997, S. 65.
 Abb. 3: Francis Haskell / Nicholas Penny: Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven 1981, Kat. Nr. 45.
 Abb. 4, 5, 6, 9: Hans W. Hubert.
 Abb. 7: Alessandro Caretta: La cattedrale di Lodi, Lodi 1966, S. 164.
 Abb. 8: Giacomo Grimaldi: Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733 (Codices e Vaticanis selecti; 32), hrsg. von Reto Niggli, Vatikanstadt 1972.

