

Sehen und glauben

Über die Anziehungskraft des Bildes im Christentum*

Kees van der Ploeg

Das zweite Gebot

Das Christentum ist, wie das Judentum und der Islam, eine Religion des Wortes: die göttliche Offenbarung ist niedergelegt in einer heiligen Schrift, der gerade deswegen die allerhöchste Autorität zukommt. Dennoch müssen diese Worte interpretiert und vor allem den Gläubigen zugänglich gemacht werden. Theologische Haarspalterei ist dabei letztendlich von geringerem Interesse als eingängige Bilder. Judentum und Islam kennen beide aber ein strenges Bilderverbot, das auf dem Gedanken basiert, dass die unendliche Größe des göttlichen Wesens über die menschliche Vorstellungskraft hinausreicht. Im Christentum ist die Haltung Bildern gegenüber jedoch komplizierter. Die Aussage des Paulus „So kommt der Glaube aus der Predigt, das Predigen aber durch das Wort Christi“ (Römer 10, 17) scheint eine eher kritische Zurückhaltung in Bezug auf die Anwendung von Bildern zu beinhalten. Der Autorität des Apostels zum Trotz wurde die Wirkung des Bildes zugleich aber auch ganz positiv bewertet: es vermochte zu überzeugen wie auch zu trösten.

In allen drei monotheistischen Religionen gilt Kunst als problematisch, denn, wenn es fundamental unmöglich ist Gott zu kennen, und wenn das Wort Gottes – Thora, Bibel oder auch Koran – die einzige Quelle des Glaubens ist, dann kann jegliche Abbildung von Gott nur ein innerlicher Gegensatz sein. Gerade deswegen aber sind Abbildungen nicht erlaubt, wie das zweite der zehn Gebote unmissverständlich hervorhebt.¹ Dieser Auffassung nach können Abbildungen, die ja notwendigerweise an den irdischen Beschränkungen der menschlichen Wahrnehmung gebunden sind, die göttliche Größe nicht nur unzureichend, sondern überhaupt nicht widerspiegeln. Denn sonst könnten wir uns über ein Bild, das grundsätzlich ja gar nicht existiert, Kenntnisse erwerben, die aus ebenso grundsätzlichen Gründen unerreichbar sind. Der Theologe Karl Barth (1886–1968) lehnte deshalb – der Spur von Nietzsches Religionskritik folgend, ohne aber deren radikale Verwerfung aller Gotteskenntnis zu übernehmen – jedes anthropomorphe Gottesbild als Ersatz-Gott ab, denn solche Abbildungen seien ja

* Dr. Kees Veelenturf (Universität Nijmegen) danke ich recht herzlich für seinen Kommentar zu einer früheren Fassung dieses Aufsatzes.

¹ Exodus 20,4.

nur Projektionen der menschlichen Einbildungskraft. Für Barth konnte Gott deshalb nur da sein als ‚der ganz andere‘.²

Religion umfasst aber viel mehr als nur Theologie. Dieses theologische Denken lässt sich definieren als die philosophische Konzeptualisierung des Glaubens – und gerade wegen dieser philosophischen Aspekte steht die Theologie unter Mystikern jeglicher Herkunft meist in üblem Ruf, denn für solche kommt alles auf die unmittelbare Erfahrbarkeit Gottes an. Religion ist denn auch ein Kulturphänomen mit starken emotionellen Impulsen. Um aber ein echtes religiöses System bilden zu können, müssen diese Gefühlsaspekte kanalisiert werden. Erst dann entstehen Rituale in Worten, Gebärden und Klängen und meist auch in Bildern – ebenso viele menschliche Ausdrucksweisen für die göttliche Offenbarung, die sonst unerreichbar ist.

Das Bilderverbot ist im Judentum wie auch im Islam nicht immer und überall gleich streng gehandhabt worden. So kennen wir aus der Synagoge zu Dura Europos am oberen Euphrat im heutigen Syrien aus der Mitte des 3. Jahrhunderts Wandmalereien mit Szenen aus den Büchern Mosis, sowie den Büchern Samuel und Königen, aber auch aus Ezechiel und Esther (Abb. 1).³



Abb. 1. Dura Europos, Synagoge, Malerei an der Nordwand: Eben-Ezer-Schlacht nach 1 Sam. 4, um 250 (Yale University Museum; Creative Commons, CC0 1.0).

Eine der auffälligsten Darstellungen betrifft die Vorbereitung zum Isaakopfer: für Juden die Bestätigung Abrahams vorbehaltloser Hingabe an Gott, für Christen aber auch ein präfigurativer Verweis auf das Opfer Christi. Zwar werden die Synagogenmalereien meist verstanden als Zeichen von einem Nachgeben gegenüber der visuellen Kultur der Spätantike. Es muss aber bedacht werden, dass auch im

² Karl Barth, *Der Römerbrief, zweite Fassung*, hrsg. von Cornelis van der Kooijen und Katja Tolstaja, Zürich 2010 [=1922], S. 16-17: „Wenn ich ein ‚System‘ habe, so besteht es darin, dass ich das, was Kierkegaard den ‚unendlichen qualitativen Unterschied‘ von Zeit und Ewigkeit genannt hat, möglichst beharrlich im Auge behalte. ‚Gott ist im Himmel und du auf Erden‘ [vgl. Pred. 5,1].“ Vgl. auch Karl Barth, *Dogmatik im Grundriß*, Zürich 1947, S. 39.

³ Lucinda Dirven, *The Palmyrenes of Dura-Europos. A Study of Religious Interaction in Roman Syria*, Leiden 1999.

Judentum ein vollständiges Bilderverbot niemals existiert hat. So war die Bundeslade von zwei Cherubs bekrönt, und das bronzene Gefäß auf dem Tempelgelände ruhte auf zwölf Ochsen. Worauf es mit dem zweiten Gebot vor allem ankam, war die Verhinderung der Anbetung jeglicher Abbildungen.

Nur einige Straßenecken weiter an der Stadtmauer in Dura Europos entlang befand sich eine Hauskirche, die auf vergleichbare Weise mit christlichen Vorstellungen dekoriert war. Dies zeigt nicht nur, wie an der Peripherie des damaligen römischen Reiches eine große religiöse Vielfalt existierte, sondern auch, dass eben auch hier die spätantike Zivilisation, in der das visuelle Element so stark präsent war, Juden sowie Christen dazu veranlasste, das zweite Gebot abzumildern. In beiden Fällen sind die Abbildungen aber stark narrativ geprägt, und dadurch scheinen sie sich dem Ziel des Gebotes zu entziehen. Wiewohl es sich auf alle lebenden Wesen bezieht, in der Praxis des frühen Christentums – und offensichtlich auch in der des Judentums – wurde das Gebot manchmal so interpretiert, dass es sich vor allem auf das Unsichtbare bezog und weniger auf das, was auf Erden geschah, also gesehen werden konnte.⁴

Eine solche Argumentationsweise ist der Islam nicht gefolgt, u.a. weil diese Religion erst nach dem Altertum entstanden ist und zwar in einer Umgebung, die schon viel weniger auf das Visuelle hin eingestellt war als die griechisch-römische Zivilisation. Nach der arabischen Eroberung von vormals römischen und oft auch schon in beträchtlicher Maße christianisierten Gebieten herrschte dort eine vorrangig nomadische Lebensweise vor. Das hatte den Zerfall vieler Städte, insbesondere kleinerer Siedlungen zufolge – und eine bildhafte Kultur ist nun einmal fast immer auch eine urbane Kultur. Nur wenige Großstädte bilden hier die Ausnahme, wie Bagdad, Damaskus und Kairo, wo sich eine typisch islamische Stadtkultur mit dem Hofe des jeweiligen Kalifen als Ausgangspunkt etabliert hatte.

Hier kommen wir einem wesentlichen Unterschied zum Christentum auf die Spur. Obwohl letzteres in Palästina, am Rande des römischen Reiches also, entstand, hat das Christentum sich seitdem in einer Art und Weise weiterentwickelt, die sich als eine symbiotische Beziehung zu der Spätantike beschreiben lässt. Demzufolge wurde die neue Religion stark romanisiert, als sie bald viele Elemente aus jener reichen Kultur zu übernehmen begann, diese dann aber in jenem Prozess ihrer Bedeutung nach auch wiederum veränderte. Umgekehrt wurde das Römische Reich vom Christentum her wesentlich umgeprägt, und zwar so einschneidend, dass die reiche kulturelle Tradition dieses Weltreiches fortbestand, als dessen politische Institutionen verschwanden. Somit bildete das christianisierte römische Erbe den Anfang für die Kultur des Mittelalters.⁵ Aufgrund einer Auffassung, die der Antike viel kritischer gegenübersteht, hat der Islam, der erst um einige Jahrhunderte später seinen

⁴ Vgl. Carmel Konikoff, *The Second Commandment and its Interpretation in the Art of Ancient Israel*, Genf 1973.

⁵ Vgl. Danny Praet, *De God der goden: de christianisering van het Romeinse Rijk*, Kampen 1995.

Anfang nahm, das wenige was von der Spätantike im Nahen Osten übrig geblieben war, vielerorts einfach ausgeräumt.

Diese kennzeichnende Zurückhaltung dem Bild gegenüber hat allenfalls nicht verhindert, dass z.B. in Spanien des 10. und im Syrien des 13. Jahrhunderts, als die islamische Zivilisation in diesen Gegenden auf ihrem Höhepunkt kam, manchmal auch menschliche Figuren in die komplizierten Dekorationsmuster aufgenommen wurden. Auch in persischen Miniaturen treten vielfach menschliche Figuren auf. Offensichtlich änderte sich die Handhabung des Bildverbots in Abhängigkeit zur herrschenden Dynastie. Noch überraschender ist es, dass es hierbei gegebenenfalls nicht nur um Abbildungen islamischer, sondern auch christlicher Herkunft geht.

Aus der Zeit, als Spanien von islamischen Herrschern regiert wurde, gibt es einige Objekte, die zwar unverkennbar für Muslime angefertigt, aber doch mit menschlichen Figuren versehen worden sind. So z.B. an einer mit größtem Detailreichtum dekorierten *pyxis*, die heute im Louvre aufbewahrt wird, und 968 für den Sohn des Kalifen als Behälter für kostbare wohlriechende Öle geschaffen wurde. Von einem dichten Geflecht aus Tieren, Pflanzen und nicht-figürlichem Ornament umgeben, zeigen die acht Medaillons Funktionäre, die das Leben am Hof repräsentieren: einen Lautenspieler, einen Diener mit einem Fächer, oder auch einen Mann mit einer Blume und einem Krug.⁶ Der zugehörige Text erwähnt nicht nur den Eigentümer, sondern auch einen Segenspruch des Allerhöchsten. Es ist eine seltsame Kombination von Luxus und Frömmigkeit, der wir im christlichen Westeuropa erst im Spätmittelalter begegnen, z.B. am französischen Hof oder an dem der Pracht liebenden burgundischen Herzöge.

Sehr eindrucksvoll sind zwei aus Bronze gegossenen Objekte, ein Fass und eine Feldflasche, die wohl am Ende des zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts in Syrien angefertigt worden sind und heute zur Sammlung der Freer Gallery in Washington gehören (Abb. 2). Beide zeigen – von typisch islamischem Ornament umrahmt – eine Reihe von Szenen aus dem Leben Christi.⁷ Diese Objekte gehören einem Zeitalter an, als die herrschende Dynastie der Ayubbididen und die Kreuzfahrer in durchaus freundschaftlichem Austausch standen. Ob die Werkstätte des Kalifen diese luxuriösen Objekte für die Elite unter der christlichen Bevölkerung angefertigt haben, bleibt aber eine offene Frage, weil zwei Inschriften unstreitig islamische Segenswünsche für den Sultan enthalten.

⁶ Mariam Rosser-Owen, *Islamic arts from Spain*, London 2010, S. 26–30.

⁷ Esin Atil, *Art of the Arab World*, Washington 1975, S. 61–73.



Abb. 2. Feldflasche aus Syrien, Zentrales Bild: Muttergottes, 2. Viertel 13. Jahrhunderts, Bronze mit Silberintarsien (Washington, Freer Gallery; Creative Commons, CC0 1.0)

Narratives und Repräsentatives

Im ersten Zeitalter des Christentums – vor dem Mailänder Erlass von 313 – war überhaupt von sakralen Abbildungen keine Rede. Es wurde nur mit visuellen Metaphern auf den Glaubensinhalt verwiesen, wobei, im Anschluss an die allgemeine Tendenz des frühen Christentums, Szenen göttlicher Rettung, wie die Geschichte des Jonas, bevorzugt wurden. So ein Zyklus hat sich u.a. in den Fresken an einem der Gewölbe in der römischen Katakombe der heiligen Marcellinus und Petrus erhalten. In diesem Bildprogramm kommt zugleich ein exegetisches Prinzip zur Geltung, das auch für unser Verständnis mittelalterlicher Kunst durchaus wichtig ist: der Gedanke, dass sich ein Vorfall aus dem Alten Testament in einer neutestamentlichen Geschichte widerspiegelt. In diesem Falle heißt das also, dass die Geschichte des Jonas – der drei Tage im Fisch verblieb, bevor er wieder ausgespuckt an das Seeufer gelangte – eine Analogie mit der Auferstehung Christi herstellt, der ja zuvor drei Tage im Grabe gelegen hat. Das Jonasmotiv an sich mag bereits echt christlich sein, die Vorstellungsweise – naturalistisch mit einer gezielten Skizzenhaftigkeit – ist noch ganz und gar der spätantiken Kunst verpflichtet.⁸

Mit seinem Erlass von 313 ermöglichte Kaiser Konstantin es den Christen, in seinem Reich ihre bis dann semi-illegale Existenz zugunsten völliger Freiheit aufzugeben und somit ihre Religion in aller Offenheit zu bekunden. Er erhob das Christentum aber nicht zur einzig zugelassenen Religion – das geschah erst 380

⁸ Vgl. für die Herkunft der christlichen Kunst aus der des späten Altertums: Ranuccio Bianchi Bandinelli, *La fine dell'arte antica. L'arte dell'impero romano da Settimio Severo a Teodosio*, Mailand 1970; Jaś Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1997; Joseph Engemann, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Darmstadt 1997.

und schließlich 391 unter Theodosius. Ab 313 war es aber bereits möglich, mit finanzieller Unterstützung des Staates monumentale Kirchenbauten zu errichten. Damit stellte sich nun auch die Frage, welche Art von Kunst in diesem Kontext akzeptabel sei. Die Problematik wurde auf die Frage nach der Zulässigkeit repräsentativer Abbildungen zugespitzt: Abbildungen also von Christus, der Gottesmutter, der Apostel, Heiliger und anderen wichtigen Protagonisten aus der Heilsgeschichte sowie aus der damals noch beschränkten christlichen Tradition. Dass Gott, der Unsichtbare, nicht abgebildet werden konnte, war damals noch selbstverständlich. Um aber die Gefahr des Götzendienstes zu vermeiden, wurden erstmals auch die anderen Gestalten nicht abgebildet, obwohl es sich bei ihnen um Sterbliche handelte. Durch Symbole konnte aber mittelbar wohl auf diese verwiesen werden.⁹

Diese Furcht der Idolatrie lag auf der Hand, denn damals war das Christentum noch völlig vom ‚Heidentum‘ umgeben, obwohl man diesen antithetischen Terminus aus der christlichen Apologetik besser vermeiden und stattdessen vom römischen Staatsgottesdienst reden sollte. Letzterer bediente sich großzügig dreidimensionaler Abbildungen, nicht nur von Göttern aus seinem reich bevölkerten Pantheon, sondern auch von den Kaisern, denen göttliche Verehrung zukam. Gerade von dem wollte sich das Christentum prinzipiell unterscheiden, denn nach christlicher Auffassung sollte man ja nur Gott anbeten. Zudem erinnerte man sich daran, dass im Alten Testament von der Anbetung fremder Götter erzählt wird, wie Ba-al und Astarte. In den Augen der Christen hatte die griechisch-römische Religion, wie diese sich in ihrem Alltag manifestierte, mit anderen mediterranen Religionen sehr viel gemein und deswegen galt für sie die religiöse Praxis ihrer Zeitgenossen ebenso als ‚heidnisch‘.

Im Zentrum der Debatte über die Bilder stand Christus selbst: als die zweite Person des trinitarischen Gottes war er nach orthodoxer Auffassung wahrhaft Gott und deshalb war es unmöglich, ihn abzubilden. Er war aber zugleich auch wahrhaft Mensch, also Teil der sichtbaren Welt. Während der ersten Jahrhunderte, zuletzt auf dem großen Konzil von Chalkedon 451, wurde sehr viel theologische Energie auf diese beiden Aspekte Christi verwendet. Für die Kunst hingegen war die zweifache Natur Christi aber bald ein dankbar hingenommener Vorwand, den Gottessohn abzubilden. Anfänglich geschah dies nur mittels visueller Metaphern, wie der des guten Hirten (Abb. 3).¹⁰

⁹ Vgl. dazu Paul Moyaert, *Iconen en beeldverering; godsdienst als symbolische praktijk*, Amsterdam 2007. Für eine sinnvolle Anwendung von Aspekten zeitgenössischer Medientheorie auf die Tradition der christlichen Kunst vgl. Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult*, München / Wien 2002.

¹⁰ Vgl. Theodor Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IX, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, 1967, S. 82-120; Fritz Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 2, 1923, S. 63-121.



Abb. 3. Guter Hirt aus der Katakombe von Domitilla, Marmor, 1. Hälfte 4 Jahrhunderts (Rom, Musei Vaticani; Centrum voor Kunsthistorische Documentatie, Radboud Universiteit Nijmegen).

Dabei ist es nicht immer ganz klar, ob man in diesen freistehenden Statuen in der Tat Christus sehen sollte, oder aber nur einen Hirten, der ein Schaf auf den Schultern trägt, denn während der Spätantike war letzterer auch ohne die spezifisch christliche Bedeutung ein häufiges Motiv als Beschützer von Haus und Herd. Besonders solchen freistehenden Statuen wurde in christlichen Kreisen großer Argwohn entgegengebracht: gerade wegen der vergleichbaren äußerlichen Gestalt zu den heidnischen Kultstatuen lösten diese mehr als andere Kunstgattungen die Gefahr der Idolatrie aus.

Hierzu sollte aber bemerkt werden, dass viele christliche Autoren in ihrer anti-heidnischen Polemik die Bedeutung der Kultstatuen sehr stark betonten und somit das Bild der nicht-christlichen religiösen Praxis im spätrömischen Reich nachhaltig verstümmelten. Denn in christlichen Nachrichten wird häufig auf die Zerstörung solcher Statuen hingewiesen, obwohl sich in Wirklichkeit vor allem die römischen Behörden darum bemühten, zwischen den Anhängern des alten Staatsgottesdiensts und denen der christlichen Neuerer zu vermitteln: der Friede innerhalb des Reiches was ihr erstes Anliegen. Gleichfalls versuchten die christlichen Polemiker die transzendenten Aspekte der herkömmlichen Religion

herunterzuspielen. Mit dieser bewusst herabsetzenden Haltung wurden die Nicht-Christen der Spätantike so dargestellt, als ob sie in einer Art vulgärem und vor allem bedeutungslosem Anthropomorphismus ihre Götter einfach den Bildern, die sie sich von denen machten, gleichstellten. Aus neueren historischen und archäologischen Untersuchungen hat sich aber ergeben, dass das alte religiöse System viel länger funktioniert hat als frühere Gelehrte, die vor allem auf christlichen Autoren basierten, annahmen.¹¹ Die vielförmigen mystischen Praktiken des ‚Heidentums‘ standen oft, so hat sich herausgestellt, in unmittelbarem Zusammenhang zum Durchdenken komplizierter philosophischer Probleme mit Bezug auf die Herkunft und die Bestimmung des Menschen.

Auch unter Nicht-Christen wurde der gelegentlich überhandnehmende Bilderkult kritisiert. Herodot verspottet den ägyptischen Pharaon Amasis, der aus einer goldenen Bettschüssel eine Götterstatuette hat anfertigen lassen. Auch kritisiert er die Gewohnheit, Kultstatuen aus Gebeinen zusammenzustellen zu lassen. Herodot findet dies sehr unanständig, und zwar aus Gründen, die dem Konzept des ‚reinen‘ und ‚unreinen‘, wie bei Juden und Muslime, stark ähneln.

Ebenfalls hören wir aus dem Altertum kritische Stimmen über berühmte Künstler, die eine von ihnen hergestellte Götterstatue anzubeten anfangen, oder auch über Fürsten, wie den ägyptischen König Ptolemäus, der die Hersteller seines eigenen Kultbildes, nachdem sie vollendet waren, hinrichten ließ, weil er von einer existenziellen Angst befangen war, dass die Künstler aufgrund ihrer Schöpfungskraft Macht über ihn ausüben könnten – der Anschein nach ein Fall von antikem *Voodoo*. Weiterhin wird von direktem Betrug berichtet, z.B. aus Alexandrien. Von der Statue des Sonnengottes im Serapistempel wird erzählt, dass sie frei über einem Sockel schwebte. Das von vielen Besuchern andächtig beobachtete ‚Wunder‘ kam aber zustande, indem im Gewölbe über der Statue magnetische Steine eingemeißelt waren.¹²

Das Christentum sah sich also von seinem Anbeginn an mit einem großen Dilemma konfrontiert: zum einen stand es aufgrund seines jüdischen Ursprunges Abbildungen prinzipiell widerwillig gegenüber, zum anderen aber tat es sich, als es nach und nach in die spätantike Welt integriert wurde, immer schwerer, sich dieser zur kulturellen Umwelt gehörenden visuellen Einstellung fernzuhalten.

Dies wird beispielhaft vergegenwärtigt in der neuen Bedeutung, die der Sonnensymbolik zukam.¹³ Die Geschichte nimmt ihren Anfang darin, dass die Gestalt der Sonne, eine Lichtscheibe, zur Repräsentation eines Gottes wird, der

¹¹ Vgl. u.a. Robin Lane Fox, *Pagans and Christians in the Mediterranean World from the Second Century A.D. to the Conversion of Constantine*, London 1986.

¹² Rufinus, *Historia Ecclesiastica*, II, 23 (PL 21, Kol. 529-533). Die Geschichte geht zurück auf Plinius, *Naturalis Historia*, XXXIV, 14, 148. Als Täuschung auch bei Augustinus, *De Civitate Dei*, XXI, 6. Für Rufinus' umfassende Beschreibung der Vernichtung des alexandrinischen *Serapeum* vgl. Frank R. Trombley, *Hellenic Religion and Christianization c. 370-529*, Leiden 1993, S. 132-135.

¹³ Vgl. Steven E. Hijmans, *Sol. The Sun in the Art and Religions of Rome*, Groningen 2009.

aber selbst unsichtbar ist. Hier liegt möglicherweise auch der Ursprung des Nimbus um die Köpfe Christi und der Heiligen. Als nicht-christliche Zwischenphasen kann dann erst Apollo als Sonnengott und zweitens die Ikonographie des *Sol Invictus* gelten. Diese Symbolik der unüberwindlichen Sonne kam seit 274, also während der Regierung des Aurelian, als Verweis auf den Kaiser in Schwang. Im Mausoleum der Familie der *Julii* in der vatikanischen Nekropole sind nicht-christliche und christliche Bedeutungen mit einander verknüpft worden (Abb. 4).

Der Nimbus der Gottheit ist mit einem Kreuzmotiv versehen worden, sodass Apollo, thronend auf seinem herkömmlichen Viergespann, mit Christus identifiziert wird, der den Tod überwunden hat.



Abb.4. Christus als Sol Invictus aus dem Mausoleum der Julii, um 350, Mosaik (Rom, Vatikanische Nekropole; Creative Commons, CC0 1.0).

Ringsum sehen wir Weinreben, die auf den ersten Blick in diesen Kontext nicht hineinzuhören scheinen, weil sie traditionell mit Bacchus, dem Gott des Weines, verbunden sind. Hier aber sind sie vielmehr als Sinnbild der Eucharistie aufzufassen, weil damit die Konsekration des Weines als ein wichtiges rituelles Hauptmoment dargestellt wird. Um 250, nachdem die Familie zum Christentum konvertiert war, ist das Mausoleum offensichtlich neu dekoriert worden. An den Wänden wurde nun die Geschichte des Jonah dargestellt. Des Weiteren sehen wir eine Angler und einen Hirten mit einem Schaf auf den Schultern. Die christliche Bedeutung des Jonah ist unmissverständlich, die beiden andere lassen sich einerseits sowohl ‚heidnisch‘ – als Verweis auf ein arkadisches Jenseits – auslegen, können aber auch, was den Hirten angeht, im christlichen Sinne gelesen werden. Die christliche Bedeutung des Anglers liegt vielleicht weniger auf den Hand, könnte

sich aber auf Petrus, von Christus zusammen mit Andreas „Menschenfischer“ genannt, beziehen.¹⁴

Auch in Mosaikdekorationen in Synagogen sowie Kirchen finden wir häufig Elemente aus der Dionysos-Ikonographie. Das hat zweifelsohne damit zu tun, dass Nicht-Christen den Gott der Juden oft mit Dionysos gleichstellten.¹⁵ Es geht aber noch um einige Schritte weiter, wenn Juden und Christen diese Gleichstellung offensichtlich in ihren Bethäusern akzeptierten, zumindest in visueller Hinsicht. Für die Christen lag außerdem eine eucharistische Interpretation des mit Dionysos verbundenen Repertoires der Weinernte auf der Hand, wie es etwa in Santa Costanza in Rom aus dem dritten Viertel des 4. Jahrhunderts der Fall zu sein scheint, der übereinstimmt mit der Lage, die wir eben im Mausoleum der *Julii* vorfanden.

Die Bildkultur gewinnt die Oberhand

Seit ungefähr 400 wird Christus auch in seiner vollen himmlischen Majestät abgebildet, und zwar hoch erhaben in der Apsis, und zugleich, teilweise bedingt von der Mosaiktechnik, dem antiken Naturalismus entzogen. Somit mutet der Gottessohn eher wie eine Erscheinung – Epiphanie – aus einer ganz anderen Welt an, als wie eine in der irdischen Wirklichkeit handelnde Gestalt.

Das Apsismosaik von Santa Pudenziana in Rom ist hierfür, mannigfaltigen Restaurierungen zum Trotz, noch immer ein eindrucksvolles Beispiel (Abb. 5).¹⁶

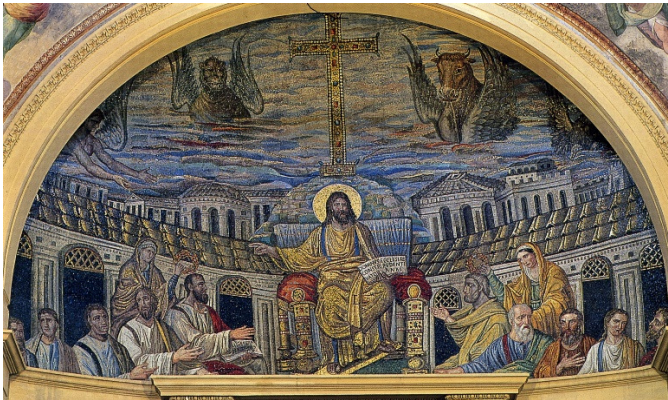


Abb. 5. Rom, Santa Pudenziana, Apsismosaik: Christus inmitten der Apostel, um 400; Centrum voor Kunsthistorische Documentatie, Radboud Universiteit Nijmegen).

¹⁴ Matthäus 4,19. Als Bildformel würde der Angler noch lange fortbestehen. Vor allem in Abbildungen des Christophorus, der das Christuskind durch den Jordan trägt, kommt er häufig vor, z.B. in einem Stich des Allart Duhameel (um 1450) und in den möglicherweise darauf basierenden Gewölbmalereien in der Kirche zu Noordbroek (um 1488). Vgl. auch Ernst Konrad Stahl, *Die Legende vom Heiligen Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, 2 Bde., München 1920.

¹⁵ Vgl. z.B. Tacitus, *Historiae*, 5, 5.

¹⁶ Eine klassisch gewordene Arbeit über die allmähliche Christianisierung eines Teils des antiken Bildrepertoires und dessen Ausbreitung mit neuen, christlichen Motiven ist: F. van der Meer, *Christus' oudste gewaad: over de oorspronkelijkheid der oud-christelijke kunst*, Utrecht / Brussel 1949.

Die Tendenz der spätantiken Kunst – weg vom Naturalismus und hin zu einer steigernden Stilisierung und letztendlich einer fast vollständigen Abstrahierung – verhalf der Entwicklung einer Ausdrucksweise, die abzielte auf die spezifisch christlichen Inhalte. Denn es handelte sich in diesen ja um eine Heilserwartung, die über die irdische Ordnung hinausging und gerade deshalb die Illusion irdischer Wirklichkeit vermeiden sollte.

Schon Augustinus hatte in seinem umfangreichen Buch *De Trinitate* scharfsinnig unterschieden zwischen einerseits Christus, der die Gestalt eines Menschen angenommen hatte, und andererseits Christus als der Gottessohn, die zweite *Persona* der Dreifaltigkeit.¹⁷ Mit dieser forcierten Argumentation – die an sich schon mühselige Dreifaltigkeitsidee wurde auf diese Art und Weise noch weiter kompliziert – konnte man darauf bestehen, dass Gott nicht abgebildet werden könnte. Und folgerichtig wird in der frühchristlichen Kunst auf die Leitung Gottes nur symbolisch hingewiesen, z.B. mittels einer aus dem Himmel herunterreichenden Hand – aus dieser Perspektive ist Diego Maradonas ‚Hand Gottes‘ nur eine Episode aus einer viel längeren und bedeutungsvolleren Geschichte, als sich der Fußballspieler bewusst gewesen sein dürfte.¹⁸

Das genaue Abwiegen zwischen dem, was schon abgebildet werden darf und dem, worauf nur mit feinen visuellen Anspielungen verwiesen werden kann, finden wir in zwei der um 530 datierenden Mosaiken im Sanktuarium von San Vitale zu Ravenna (Abb. 6). In beiden handelt es sich um Szenen aus dem Alten Testament. Auf der einen Seite sehen wir das Opfer des Abels, wobei eine aus der Höhe hinabreichende Hand zu erkennen gibt, dass der Allerhöchste das Opfer annimmt. Gegenüber ist der Besuch der drei Fremdlinge bei Abraham und Sara abgebildet, wobei ihnen mitgeteilt wird, dass sie, trotz Saras hohen Alters, noch einen Sohn zu erwarten haben.¹⁹ Von Anbeginn an werden in der christlichen Exegese die drei Besucher als Zeichen der Trinität interpretiert. Im Mosaik hat das Trinitätskonzept die Gestalt von drei Engeln angenommen. Da sie die Verbindung herstellen zwischen den beiden unterschiedlichen Bereichen von Himmel und Erden, können, diese aber schon in voller Größe abgebildet werden. Auch hier reicht eine göttliche Hand aus dem Himmel herab – und gerade dieses Element enthält den Schlüssel, um die Szene richtig zu verstehen.

¹⁷ Vgl. u.a. *De Trinitate*, I, 7, 14; IV, 8-9; V, 3, 4 - V, 11, 12; VII, 1, 2. Dazu auch Johannes Brachtendorf, *Der menschliche Geist als Bild des trinitarischen Gottes. Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten*, in: Ders. (Hrsg.), *Gott und sein Bild. Augustins De Trinitate im Spiegel gegenwärtiger Forschung*, Paderborn 2000, S. 155-170.

¹⁸ Im Viertelfinale zwischen England und Argentinien während der Fußballweltmeisterschaften 1986 in Mexiko hat Maradona, gegen alle Regeln verstoßend, mit seinem Hand den Ball über den Torwart geschlagen um dann doch noch ein Tor schießen zu können. Aus seiner Position nahm der Schiedsrichter an, dass Maradona – ganz reglementarisch – einen Kopfstoß gemacht hätte. Folgerichtig billigte er das Tor, demzufolge Argentinien mit zwei zu eins gewann. Während einer Pressekonferenz nachher behauptete Maradona, dass er das Tor teilweise mit seinem eigenen Kopf und teilweise mit der Hand Gottes (‚la mano de Dios‘) erzielt hatte. Vgl. dazu: ‚Hand van God‘ was toch Maradonna’s hand, in: *De Volkskrant*, 2.5.2006.

¹⁹ Das Opfer des Abels: Genesis 4,1-10. Der Besuch der drei Fremden an Abraham und Sara: Genesis 18,1-15.



Abb. 6. Ravenna, San Vitale, Mosaik am Nordwand des Sanktuariums: Abraham bewirte die drei Engel und Opferung Isaak, kurz vor 547 (Roger Culos, Creative Commons, CC BY-SA 3.0).

Das bedeutet aber noch nicht, dass Abbildungen nun auch überall von den Christen akzeptiert wurden. Immer wieder gab es rigorose Geistliche, die aus den mittlerweile bekannten Gründen nichts davon hielten. Dank seiner Autorität hat Papst Gregor der Große, wohl ohne diese weitgehende Wirkung seines Auftretens beabsichtigt zu haben, im ausgehenden 6. Jahrhundert dafür gesorgt, dass sich nach einem ersten Ansatz bei Augustin eine echte Bildertheologie entwickeln konnte, die nicht nur die mittelalterliche Kunst weitgehend bestimmt hat, sondern auch danach noch lange einflussreich blieb.²⁰ Vor allem in der Zeit der Gegenreformation wurden die Kriterien für religiöse Abbildungen neu und bedeutend enger als vorher festgelegt. Das geschah gleichwohl nicht aufgrund einer bildfeindlichen Haltung, sondern eher umgekehrt: von der Erkenntnis her, dass für die Verteidigung der katholischen Kirche Abbildungen sehr wertvoll seien, es sei denn, dass dabei streng auf deren Rechtgläubigkeit in doktrinärer sowie

²⁰ Eine wichtige Fallbeschreibung ist: Creighton Gilbert, *The Archbishop on the Painters of Florence, 1450*, in: *The Art Bulletin* 41, 1959, S. 75–87. Vielmehr anthropologisch eingestellt ist Richard R. Trexler, *The Sacred Image*, in: *Studies in the Renaissance* 19, 1972, S. 7–41. Vgl. eine eher traditionell theologische Annäherung in Eugenio Mariano, *Art criticism and icon-theology*, in: Timothy Verdon und John Henderson (Hrsg.), *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse 1990, S. 572–591.

moralischer Hinsicht geachtet werde. Diese Grundsätze wurden in etlichen Büchern und Aufsätzen erörtert.²¹

Der Grund für Gregors Meinungsbildung ist eine Klage über das Verhalten des Bischofs Serenus von Marseille, der fest entschlossen ist in seiner Diözese alle Abbildungen aus den Kirchen zu entfernen.²² Natürlich sind die beiden sich einig, dass es keine Anbetung irgendwelcher Abbildungen geben soll, aber im Unterschied zum Bischof erkannte der Papst die didaktische Bedeutung der Abbildungen an: zur Unterrichtung der Ungebildeten in den Glaubenswahrheiten. Aus solchen Gründen gebietet er Serenus dann auch in zwei berühmt gewordenen Briefen, sich diesbezüglich zurückzuhalten, denn sonst werde er sich den ihm anvertrauten Gläubigen entfremden:

Es erübrigt sich die Abbildungen zu vernichten. Sie werden in den Kirchen gezeigt, damit ungebildete Menschen, wenn sie sich die Wände anschauen, darauf sehen können, was sie in Büchern zu lesen nicht instande sind.

Als Serenus diesen Brief offensichtlich als eine Fälschung argwöhnt, schreibt ihm Gregor im Jahre 600 erneut:

Wir loben Sie sehr, weil Sie der Anbetung von Abbildungen Einhalt tun, verbieten Ihnen aber diese zu vernichten. Man soll unterscheiden zwischen dem Anbeten von Abbildungen und dem Lernen mittels einer Abbildung von dem, was man in Wahrheit anbeten soll. Denn was die Heilige Schrift für Menschen, die lesen können, bedeutet, ist eine Abbildung für die, die solches nicht können.

Man sieht hier also, dass pastorale Bekümmernis über theologische Scharfmacherei hinausgeht. Dem Anschein nach fasste der Papst eben frontale repräsentative Abbildungen, wie an der Halbkuppel einer Apsis, ausschließlich didaktisch auf – und insofern finden diese bei ihm denn auch Akzeptanz. Dennoch ist anzunehmen, dass die Wirkung auf den durchschnittlichen Zuschauer über das rein Erzählerische hinaus schon tiefgreifender gewesen sein muss. Letztere finden sich überdies meist nur in einem zyklischen Zusammenhang, während die

²¹ Eine der einflussreichsten Traktate dieser Art in Italien: Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in: Paola Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509. Die südlichen Niederlande hatten hieran auch ihren Anteil, der wohl damit zusammenhängt, dass kurz zuvor diese Region vom Bildersturm heimgesucht worden war. Vgl. Nicolaas Sanders, *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione libri duo*, Leuven 1569; Johannes Molanus, *De historia sanctorum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusus libri quatuor*, Leuven 1570. Vgl. weiter Helmut Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden 1990, S. 193–252; Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zur Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997; Cesare Mozzarelli und Danilo Zardin (Hrsg.), *I tempi del concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, Rom 1997.

²² Die Korrespondenz mit Serenus in: Dag Norberg (Hrsg.), *Sancti Gregorii Magni registrum epistularum libri VIII–XIV*, Appendix, Turnhout 1982, S. 768 (IX, 209), 873–876 (XI, 10). Vgl. auch Celia M. Chazelle, *Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseille*, in: *Word and Image* 6, 1990, S. 38–153.

Empörung des Serenus sich vor allem gegen nicht-narrative repräsentative Abbildungen gerichtet hat. Es scheint also, dass Papst Gregor hiermit impliziere, dass, was den Mönchen und Priestern, die ja gebildet sind, überflüssig ist und deshalb vermieden werden soll, dem ungebildeten Volk von Nutzen sein könnte. Während des Mittelalters und auch noch danach wurde dies immer wieder als wichtigste Rechtfertigung für Abbildungen geltend gemacht. Das ist letztendlich auch einer der wichtigsten Gründe dafür, dass das Christentum eine so überaus visuelle Religion wurde. Daher lässt sich dann auch verstehen, dass Gregor von den Verteidigern des Bildes immer wieder ins Spiel gebracht wurde – und nicht nur im Allgemeinen, wenn es sich um Schmuck und Kostbarkeiten in den Kirchenbauten handelte. Letzteres war aber bestimmt nicht Gegenstand von Gregors Überlegungen. Ebenso wenig ist anzunehmen, wie von den Befürwortern der Bilder manchmal unterstellt worden ist, dass Papst Gregor den Unterricht mittels Bildern dem Unterricht mittels gesprochener und geschriebener Worten, die nun einmal unendlich viel präziser sind, gleichgestellt habe.²³

Das gleiche Argumentationsmuster sehen wir im 12. Jahrhundert bei Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153) erneut, als er sich der Anwendung von Bildern entgegenstellte – als Ausnahme billigt er nur Kruzifixe und Statuen der Muttergottes. Bernhard steht am Anfang der Mariamystik, die sich im ausgehenden Mittelalter entfalten sollte.²⁴ Die bernhardsche Kritik richtet sich vor allem an eine Gruppe zusammengeschlossener Klöster – eine Kongregation – innerhalb der Benediktinerorden, und zwar die der Kluniazenser, die nach deren Mutterkloster im Burgund benannt wurden. Cluny selbst hatte 909 als ein Reformkloster angefangen und dazu vom Papst völliger Unabhängigkeit geistlicher und weltlicher Gewalthaber erhalten – das Kloster war unmittelbar dem Papst unterstellt. Der große spirituelle Erfolg von Cluny führte dazu, dass dem Kloster bald große Schenkungen gemacht wurden. Der materielle Wohlstand, der sich daraus ergab, führte aber, Bernhards Auffassung zufolge, dann wieder zur Vernachlässigung des ursprünglichen Ideals. Besonders am Bau einer sehr großen und reich geschmückten neuen Abteikirche (1088–1121) entzündete sich Bernhards scharfe Kritik der Kluniazenserorden.

In seiner wohl um 1124 geschriebenen *Apologia ad Guillelmum, sancti Theodorici abbatem* (Verteidigungsschrift für Wilhelm, Abt von Saint-Thierry) war die überaus reiche Dekorationen ihrer Kirchen gerade eine der wichtigsten Aspekte, die Bernhard bei den Kluniazensern bemängelte: „Und dann, im Kreuzgang bei den

²³ Zu Recht wird gerade dieser Aspekt betont in Anton van Run, *Functies en waardering van het beeld*, in: Manuel Stoffers (Hrsg.), *De middeleeuwse ideeënwereld 1000-1300*, Heerlen / Hilversum 1994, S. 343–372, hier 348–349.

²⁴ H.M. Baron, *Saint Bernard et la Vierge Marie*, Nicolet [1950]. In diesem Zusammenhang sind Bernhards vier Predigten ‚der Jungfrau zu Ehren‘ die wichtigsten Quelle; Lateinischer Text in J. Leclercq und H.M. Rochais (Hrsg.), *Sancti Bernardi Opera* 4. Sermones 1, Rom 1966, S. 13–58. Deutsche Übersetzung: Gerhard Winkler (Hrsg.), *Bernhard von Clairvaux, Sämtliche Werke, Lateinisch/Deutsch*, Bd. 4, Innsbruck 1993.

lesenden Mönchen: was machen dort die lächerlichen Ungeheuer, die unglaublich verstümmelte Schönheit und die sorgfältig gepflegte Hässlichkeit? Was sollen die unreinen Affen, die wilden Löwen, die verunstalteten Zentauren, die Halbmenschen, die gefleckten Tiger, die streitenden Soldaten, die Horn blasenden Jäger? Man kann viele Körper mit nur einem Kopf, aber auch einen Kopf mit vielen Körpern sehen. Ein Vierfüßer hat einen Schlangenschwanz, ein Fisch den Kopf eines Vierfüßers. Von vorne ist ein Tier ein Pferd, von hinten eine Ziege, und ein gehörntes Tier hat dann wieder den Hinterleib eines Pferdes. Es sind dort so viele verschiedene und seltsame Gestalten zu sehen, dass man es angenehmer empfindet, die Steine der Wände zu lesen und man lieber den Tag mit Staunen über all diese Seltsamkeiten verbringt als über Gottes Geboten nachzudenken. In Gottes Namen, wenn die schon dieser Dummheiten sich nicht schämen, warum würden sie dann die Unkosten beteuern?²⁵

Obwohl diese Bußpredigt, einer der berühmtesten Texten in der Debatte über Sinn und Unsinn religiöser Abbildungen, voller Rhetorik und Übertreibung steckt, ist die Auffassung, die daraus spricht, typisch für eine ganz den geistlichen Interessen zugewandte Einstellung, die auf die Gefahr fixiert ist, sich der Welt außerhalb der Klostermauern zu viel anzunähern. Deshalb verwarf Bernhard die im Mittelalter vielfach genutzte, auf neuplatonischen Gedanken basierende Analogie zwischen materieller Schönheit und göttlicher Vollkommenheit. Er war dagegen der Meinung, dass ein Mönch, der ja um Christi Willen die Armut gewählt hat, denn auch allen Reichtum aus seiner eigenen Welt verbannen soll. Er erkannte aber auch das gute Recht der Bischöfe als Oberhirten der ungebildeten Laien an um „[...] die Frömmigkeit des fleischlich veranlagten Volkes durch materiellen Schmuck zu erregen“ – durch Abbildungen also.²⁶

Zur selben Zeit war Bernhard, gewissermaßen ein Besserwisser und wohl auch zum Streiten neigend, in einer Kontroverse mit dem Benediktinerabt Suger von Saint-Denis bei Paris verwickelt. Letzterer hatte eine neue und überaus reich ausgestattete Abteikirche neu zu bauen angefangen. Gerade mit der oben genannten Analogie suchte er die Pracht seines Baus zu rechtfertigen.²⁷ Immerhin

²⁵ Lateinischer Text in J. Leclercq und H.M. Rochais (Hrsg.), *Sancti Bernardi Opera 3. Tractatus et Opuscula*, Rom, 1963, S. 81-108. Der in Übersetzung zitierte Text: XII, 29 (S. 106). Eine moderne niederländische Fassung ist Vincent Hunink und Gueric Aerden, *Apologie. Cisterciënzer visie op benedictijns leven*, Budel 2012. Deutsche Übersetzung: Gerhard Winkler (Hrsg.), *Bernhard von Clairvaux, Sämtliche Werke, Lateinisch / Deutsch*, Bd. 2, Innsbruck 1992. Vgl. weiter: Conrad Rudolph, Bernard of Clairvaux's Apologia as a Description of Cluny, and the Controversy over Monastic Art, in: *Gesta 27*, 1988, S. 125-132; Feld, S. 46-62.

²⁶ Leclercq und Rochais, *Sancti Bernardi Opera 3*, XII, 28 (S. 104).

²⁷ Dieser Standpunkt wird besonders verteidigt in Conrad Rudolph, *Artistic Change at St.-Denis. Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-Century Controversy over Art*, Princeton 1990. Dabei folgt er dem Argumentationsmuster, das 1946 von Panofsky ausgearbeitet wurde: Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton 1979, S. 1-37. Diese Interpretation ist neuerdings aber mehr und mehr in die Kritik geraten; vgl. dazu Christoph Marksches, *Gibt es eine 'Theologie der gotischen Kathedrale? Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*, Heidelberg 1995; Andreas Speer, Abt Sugers Schriften zur fränkischen Königsabtei Saint-Denis, in: Günther Binding und Andreas Speer

bleibt auch im Christentum die Meidung unmittelbar auf die sichtbare Wirklichkeit verweisender Abbildungen eine unterschwellige Bewegung.²⁸ Es handelt sich hier um ein kontinuierlichen Konflikt: vom Ikonoklasmus in Konstantinopel des 8. Jahrhunderts zu der endgültigen Wiederherstellung der Bilderverehrung im Jahre 843. Letzteres provozierte dann wieder eine ablehnende Reaktion von Karl dem Großen, die erörtert wird in den Verordnungen der *Libri Carolini*: die Kleriker in Karls Umgebung taten sich vor allem schwer mit der besonderen Bedeutung, die den Ikonen in der Orthodoxen Kirche entgegengebracht wurde.²⁹

Ikonen: Wo Himmel und Erde sich berühren

Die ganze Problematik der Abbildungen und der Anziehungskraft auf das religiöse Gemüt kommt zu einem letztendlich auch gewaltsamen Ausbruch in der langwierigen Debatte um die Ikonen. Sie sind eine besondere Abbildungsgattung, die sich innerhalb der Orthodoxen Kirche entwickelt hat, ihr Ruf der Wundertätigkeit wurde aber auch im Westen geschätzt.³⁰ Es handelt sich hier um die intimste Beziehung einer Abbildung zum Betrachter. Das griechische Wort für Abbildung, *eikon*, kommt dem lateinischen *imago* nicht ganz gleich, weil der griechische Begriff eine stärkere Assoziation zur Präsenz des Dargestellten beinhaltet. Diese Präsenz wird von einem sehr genau festgelegten visuellen Konzept bestimmt, indem es die Abbildung unmittelbar in Beziehung zum Ursprung der Gestalt setzt, die darin dargestellt wird. Ab dem 5. Jahrhundert sehen wir im Osten erstens eine allmähliche Kodifizierung des Bildtypus Christi, bald gefolgt von der der Gottesmutter und der Heiligen.³¹ Unter der Voraussetzung dieser Bilddefinitionen konnte solchen Abbildungen eine besondere Gnadenskraft zugeschrieben werden. Dies bedeutete aber auch, dass dem Künstler wenig Freiheit in der eigenen gestalterischen Entfaltung übrigblieb. Und somit lässt sich erklären, warum die byzantinische Kunst so viel stärker den Konventionen verhaftet ist als die mittelalterliche Kunst von Westeuropa.

Der Ursprung des Mechanismus, der der besonderen Wirkung der Ikonen zugrunde liegt, ist vielleicht im antiken Grabporträt zu finden. Von außerordentlich günstigen klimatischen Umständen bedingt, haben viele dieser Portraits die Jahrhunderte in der Oase von Fayum überstanden – dies ist der Grund dafür, dass der Name dieses Ortes als die Bezeichnung einer Gattung an sich in die

(Hrsg.), *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt 2000, S. 13–66.

²⁸ Peter van Dael, Aniconic Decoration in Early Christian and Medieval Churches, in: *The Heythrop Journal. A Quarterly Review of Philosophy and Theology* 36, 1995, S. 382–396.

²⁹ Vgl. Ilene H. Forsyth, *The throne of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, S. 38–40.

³⁰ Jaroslav Pelikan, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*, Princeton 1990.

³¹ Vgl. Robin Cormack, Rediscovering the Christ Pantocrator at Daphni, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71, 2008, S. 55–74.

Kunstgeschichte eingegangen ist. Diese Porträts, mit enkaustischer Farbe auf oft aus Zeder hergestellten Tafeln ausgeführt, sind, streng genommen, einfach Surrogate für bedeutend teurere commemorative Objekte, wie sie in Ägypten schon jahrhundertlang bekannt waren, die aber dann in dieser verarmten Provinz des Römischen Reiches unerreichbar geworden waren. Noch zur Lebzeiten wurden sie in Auftrag gegeben, um während der Beisetzung das Antlitz damit zu verdecken. Was bei fast allen diesen Porträts ins Auge fällt, ist ihr unglaublich durchdringender Blick, als ob die abgebildete Personen, obwohl sorgfältig in ihren irdischen Zügen festgehalten, uns schon aus einer anderen Welt anschauen. Gerade diese Eigenschaft ist auch charakteristisch für die ältesten zu uns gekommenen Ikonen, wie die aus dem 6. Jahrhundert im Katharinenkloster auf dem Berg Sinai (Abb. 7).³² Und während im Osten die Ikone das religiöse Objekt schlechthin wurde, kommt nach einer langen Unterbrechung seit dem Ende der Antike im Westen unter den Karolinger die freistehende Skulptur wieder zum Leben, nicht aber ohne schärfster Kritik von Kleriker, die in ihr die Wiederaufnahme der nicht-christlichen Bilderverehrung zu sehen meinen.³³



Abb. 7. Christusikone des Katharinenklosters auf dem Sinai, 6. Jahrhundert, Wachstempera auf Holz, (Creative Commons, CC0 1.0).

Ikonen, die meist in Kapellen und auf Pergolas aufgestellt waren, wurden bei besonderen Anlässen in feierlichen Prozessionen herumgetragen, wobei die Leute sie berührten, sogar küssten. Auf diese Weise wird in der Volksfrömmigkeit die Grenze zum Götzendienst, die die frühen Christen gemieden hatten, manchmal wieder überschritten. Trotz ihres sehr stark stilisierten Charakters gelten die Ikonen dem Ostchristen als lebensnahe Porträts der Heiligen.³⁴ Wichtig für die

³² Ernst Kitzinger, *The Cult of Saints in the Age before Iconoclasm*, *Dumbarton Oak Papers* 8, 1954, S. 83–150.

³³ Bernhard von Angers zeigt sich tief erschüttert, als er zuschaut, wie man in der Umgebung von Conques mit Kultbildern umgeht; vgl. Amy G. Remensnyder, *Un problème de cultures ou de culture? La statue-reliquaire et les joca de Sainte Foy de Conques dans le Liber miraculorum de Bernard d'Angers*, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 33, 1990, S. 351–379.

³⁴ Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton 1996.

Glaubhaftigkeit der Marienikone ist die Legende, der Evangelist Lukas habe die Gottesmutter und das Christuskind gemalt. Eine der wohl am meisten verehrten Typologien, die sogenannte *Hodegetria*, bekommt somit einen höchst authentischen und demzufolge maßgebenden Prototypus.

Hiermit verwandt sind ‚Abdrücke‘, die nicht von Hand eines Künstlers gemalt worden sind, sondern den leibhaften Abdruck einer Person darstellen. Eins der berühmtesten Exemplare dieser Gattung ist das *Mandyllion* aus Edessa, ein Tuch mit einem Abdruck des Antlitzes Christi. Der Legende nach habe der Heiland selbst es Abgar, dem König von Edessa, zugeschickt, als dieser um ein Porträt von ihm gebeten hatte. Im Jahre 944 gelangte es schließlich nach Konstantinopel, wo es als *ektypoma* beschrieben wurde, also als einen Abdruck ohne Farbe. Ein ähnliches heiliges Objekt ist das *vera eikon*, der Abdruck, der auf dem Tuch, mit dem Veronika das Antlitz Christi auf dem Wege nach Golgatha abwischte, zurückblieb und heute wunderbarerweise zweimal aufbewahrt wird: im Petersdom sowie in Manoppello. In diese Reihe gehört auch das berühmte heilige Grabtuch aus Turin, das wegen seiner Maße die beiden anderen bei weitem in den Schatten stellt, indem Christus in voller Größe dargestellt wird. Nachdem es dank des Hauses Savoyen in der Kathedrale von Turin untergebracht worden war, wurde diese Kirche zu einem richtigen Wallfahrtsort.³⁵

Bilderstreit

Es ist mittlerweile klar, dass Ikonen viel mehr sind als nur ein didaktisches Hilfsmittel, wie Papst Gregor es offensichtlich vor Augen hatte. Auch in Konstantinopel wurde an dieser Entwicklung Kritik geübt, als das ehrfurchtsvolle Knien vor den Ikonen, die *proskynesis*, immer mehr der Anbetung, der *latreia*, gleichgesetzt wurde. Diese ständig sich intensivierende Verehrung der Ikonen provozierte letztendlich den Ikonoklasmus als Reaktion. Diese Bewegung ging auf die Zurückhaltung des frühen Christentums Abbildungen gegenüber zurück. Dass diese Zurückhaltung dann plötzlich wieder aktuell wurde, hat auch einen komplizierten politischen Hintergrund. Um 700 hatte die Orthodoxe Kirche die Ikone als verehrungswürdig erklärt, wollte aber die Kontrolle über Art und Weise dieser Verehrung behalten. Aus seiner Sicht schätzte auch der Kaiser die Abbildungen, und zwar als wertvolle Instrumente zur Wahrung der politischen und sozialen Ordnung, die durch Druck von außen her bedroht zu werden schien. Zudem war der Auffassung des Hofes nach die Kirche schon sehr erfolgreich bei der Nutzung der Bilderverehrung, wodurch die Macht der Kleriker im Vergleich zur weltlichen Verwaltungselite stark zunahm.

³⁵ Daniel Spanke, *Das Mandyllion. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der ‚Nicht-von-Menschenhand-gemachten Christusbilder‘*, Recklinghausen 2000; Andrea Nicoletti, *Dal Mandyllion di Edessa alla Sindone di Torino. Metamorfosi di una leggenda*, Alessandria 2011; Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

Handelte es sich hier vor allem um intern-byzantinischen Entwicklungen, waren langfristig die Ereignisse an den Grenzen des Reiches von viel größerer Bedeutung. Seit dem 6. Jahrhundert hatte das Oströmische Reich viele und wichtige Provinzen an den Islam verloren. Anfänglich war dessen Charakter noch unklar – vielleicht, so mutmaßte man, war er einfach die nächste Ketzerei in Bezug auf die Natur Christi. Als 718 die Araber Konstantinopel erstmals belagerten, spitzte sich die Lage zu. Zwar gelang es dem neuen Kaiser, Leo dem Isaurier, die Belagerer zu vertreiben, aber der Angriff hatte in der Hauptstadt zu größeren Unruhen geführt. Als obendrein 726 der Vulkan von Thera (Santorini) im Ägäischen Meer verheerend ausbrach, sah der Kaiser dies als ein Zeichen von oben. Daraufhin befahl er die Entfernung der sehr verehrten Christusikone am *Chalke* (bronzenem) Tor als Versöhnung für die vielen Sünden, die das Volk begangen hatte, darunter nicht zuletzt auch diese übermäßige Verehrung.

Das Konzil von Hiereia, unter dem Vorsitz des ikonoklastischen Kaisers Konstantinos V, verkündete 754 das Bilderverbot als Dogma der Kirche. Dies war der Augenblick, an dem die theologische Debatte über der Heiligkeit der Ikonen, allen voran der Christusikonen, sich erst wirklich massiv entfaltete, anfangs jedoch nur unter den Gebildeten. Alle alte Argumente pro und contra wurden wieder diskutiert. Die Rechtfertigung, die von den Verteidigern der Abbildungen hervorgehoben wurde, als repräsentiere die Ikone nur die menschliche Natur Christi, ungefähr wie Augustin damals schon erörtert hatte, wurde von den Gegnern kategorisch als Ketzerei verworfen. Ihrer Meinung nach war Christus ausschließlich in der Eucharistie wirklich präsent: alles andere wäre ihnen reine Abgötterei.

Praktisch bedeutete der Ikonoklasmus, dass Abbildungen an vielen Stellen von einem Kreuzzeichen ersetzt wurden, und zwar manchmal auf großartige Weise, wie nach dem Erdbeben von 740 in der Apsis der Heiligen Eirene-Kirche zu Konstantinopel. Dem Kreuzsymbol wurden zwei relevante alttestamentliche Texte zur Seite gestellt. Zugleich war das Kreuz auch Erinnerung an den Kaiser Konstantin, der die neue Hauptstadt gegründet hatte und seinen Rivalen Maxentius, gerade ‚in diesem Zeichen‘ zerschmettert hat – Konstantin war jedem byzantinischen Kaiser ein Rollenmodell.

In Nicäa kam es dann 787 während des Siebten Ökumenischen Konzils, an dem auch Vertreter der lateinischen Kirche beteiligt waren, zur Verurteilung des Ikonoklasmus. Immerhin war die West-Kirche an diesem Punkt – zumindest in ihren theologischen Auffassungen – zurückhaltender: mehr als eine verweisende Bedeutung hat sie Abbildungen nie zuschreiben wollen.³⁶ Dazu soll aber sofort bemerkt werden, dass solche feinen Unterscheidungen dem Kirchenvolk durchaus

³⁶ Gerhart B. Ladner, *Der Bilderstreit und die Bild-Lehren der byzantinischen und abendländischen Theologie*, in: Ders. (Hrsg.), *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, 2 Bde., Rom 1983, hier Bd. 1, S. 13–33 (erstmal veröffentlicht in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 50 [=Dritte Folge 1], 1931, S. 1–23).

egal waren: in der Glaubenspraxis unterschied die Verehrung wunderkräftiger Abbildungen sich nur wenig von der Ikonenverehrung in der orthodoxen Kirche. Ein berühmtes Beispiel dafür ist die Ikone *Salus Populi Romani*, die seit dem Ende des 6. Jahrhunderts, als sie in Rom eingetroffen war, eine große Verehrung zuteilwurde.³⁷

Im byzantinischen Reich galt nach der Überwindung des Ikonoklasmus, dass das Bild des menschgewordenen Christus von nun an nicht nur wieder zugelassen, sondern eben auch vorgeschrieben war. Subtil wurde – wie auch früher schon – von den Klerikern unterschieden zwischen zum einen dem Knien vor den Ikonen, der *proskynesis*, und zum anderen der eigentlichen Verehrung, der *latreia*. Letztere kam nur Gott zu. Übrigens war hiermit die Sache zugunsten der Ikonen noch nicht endgültig beschlossen. Erst 843 kam der Ikonoklasmus offiziell zu einem Ende, was dann als Triumph der Orthodoxie gefeiert wurde.³⁸ Als dann endlich der Bann des Ikonoklasmus gebrochen war, wurden überall Kirchen mit reichen Bildprogrammen ausgestattet, vor allem in Klöstern – Mönche waren schon immer die größten Feinde der Ikonoklasten gewesen (Abb. 8).

Letztendlich ist der gewaltsame Bildersturm des 16. Jahrhunderts wohl das dramatischste Ergebnis dieser manchmal unbeherrschbarer Dynamik.³⁹ Als vorläufig letztes Kapitel soll zum Schluss aus der jüngsten Vergangenheit die von intransigenten Muslimen 2001 vorgenommene Vernichtung zweier enormer Buddha-Statuen im Bamyantal in Afghanistan erwähnt werden. Darin waren neben dem Wunsch, die eigene Rechtsgläubigkeit zu bekunden, auch andere, eher politische Motive mit im Spiel. Wie wir gesehen haben, war das bei solchen Konflikten in der Vergangenheit meist aber auch schon der Fall.

Die Anschauung der Reliquien

Den unterrichtenden Aspekt des Kunstschaffens, dem wir bei Papst Gregor dem Großen begegnet sind als Argument zugunsten des Bildes, hatten auch die Kunsthistoriker im Auge, als sie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Bedeutung und Zusammenhänge des mittelalterlichen Bilderreichtums zu erforschen anfangen. Mehrmals wurden dabei Vergleiche angeführt zwischen theologischen Abhandlungen und ikonographischen Programmen – die Idee der Kathedrale, die als ein ‚Buch‘ zu lesen sei. Dies geht zum Beispiel aus den Arbeiten des Émile Mâle, ein französischer Pionier im Bereich der mittelalterlichen Ikonographie,

³⁷ Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990.

³⁸ Vgl. Barbara Schellewald, Die Bilder nach dem Ende des Bilderstreits, in: Michael Brandt und Arne Effenberger (Hrsg.), *Byzanz. Die Macht der Bilder. Katalog zur Ausstellung im Dom-Museum Hildesheim*, Berlin 1998, S. 68–87.

³⁹ Über diese Abneigung von Bildern gibt es eine Unmenge an Studien. Eine hervorragende Übersicht, in der auch der psychologische Aspekt zur Geltung kommt, bietet David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989. Eine knapp gefasste Skizze hierzu ist: David Freedberg, *Iconoclasts and their motives*, Maarsse 1985.

hervor.⁴⁰ Dabei geriet der Aspekt des Trostes, der eine ebenso wichtige Funktion der christlichen Kunst war, etwas in den Hintergrund. Hier stoßen wir auf ein Problemfeld mehr oder weniger psychologischer Art, denn wie lässt sich feststellen, was Menschen damals in der Konfrontation mit Bildern empfanden? Natürlich gibt es eine ganze Menge an diesbezüglichen Beobachtungen in mittelalterlichen Schriften.

Diese sind aber fast immer von Klerikern geschrieben worden, und diese waren nun einmal mit den theologischen und pastoralen Vorurteilen behaftet, die zu ihrer sozialen Klasse dazugehörten. Wie dem auch sei, Abbildungen haben manchmal einen derart zwingenden Zusammenhang, dass ihre Ikonographie nur eine bestimmte Lesart zuzulassen scheint. Gegebenenfalls bestimmt allein die Position im Kirchengebäude schon Bedeutung und Wirkung.



Abb. 8. Hosios Loukas, Katholikon, Mosaikdekoration aus der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts (Centrum voor Kunsthistorische Documentatie, Radboud Universiteit Nijmegen).

Das Sehen ist – oft in engem Zusammenhang zum Berühren, das ja den unmittelbarsten Kontakt herstellt – auch eine ganz wichtige Rolle im Umgang mit den Reliquien. Darunter werden nicht nur körperliche Überreste, wie Gebeine, Zähne und Haare, verstanden, sondern auch sogenannte *brandea*: Objekte,

⁴⁰ Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1899. Die Arbeiten von Mâle sind lange maßgebend geblieben, vor allem auch da es schon früh eine englische Übersetzung gab: *Religious Art in France of the Thirteenth Century. A Study in Medieval Iconography and its Sources of Inspiration*, London 1913. In späteren Auflagen wurde der Haupttitel: *The Gothic Image*. Eine tiefgreifende Revision von Mâles Auffassungen findet sich in Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989.

die mit einem Heiligen oder aber eben mit Christus selbst in Berührung gewesen sind. Selbstverständlich werden Christusreliquien am höchsten geschätzt: die Geißelsäule in Santa Croce in Gerusalemme zu Rom, die Dornenkrone, die in der Sainte-Chapelle in Paris aufbewahrt wurde, Nägel von der Kreuzigung und nicht zuletzt Holz vom Kreuz, wie die berühmte byzantinische Staurothek aus Unser Lieben Frauen zu Maastricht. Dieser Reliquienbehälter war bei weitem das wertvollste Objekt aus der Schatzkammer dieser Kirche, bis ihn 1837 ein allzu ultramontan veranlagter ehemaliger Kanoniker dem Papst schenkte. In den Wirrungen nach der französischen Besetzung, die das Fortbestehen des Kapitels bedrohte, wollte er ein Zeichen seiner Papsttreue setzen.⁴¹ Das oben genannte Grabtuch in Turin fügt sich im Spätmittelalter auch in diese Reihe von Christusreliquien ein. Und dann gibt es schließlich die vielen Objekte von Heiligen wie z.B. den Marienmantel in Chartres. Auch der Kelch des heiligen Lebuinus aus Deventer, jetzt im Museum Catharijneconvent zu Utrecht, sowie die verschiedenen Kutten des heiligen Franziskus gehören dieser Gattung an.⁴²

Natürlich gab es auch manch weltliches im Kult der Reliquien. Die wichtigsten Reliquien zogen die Pilger massenhaft zu sich und trugen Kathedralen und Klöstern viele Einkünfte ein. Fürsten und Prälaten wetteiferten, wer die größte Anzahl der wertvollsten Reliquien erwerben konnte. Bischof Bernward von Hildesheim war Anfang des 11. Jahrhunderts so darauf versessen, Reliquien anzusammeln, dass er bei seinen Besuchen an Rom *furta sacra* (heilige Diebstähle) begann. Mitte des 14. Jahrhunderts gelang es König Karl IV von Böhmen einen mindestens ebenso umfangreichen Reliquienschatz zusammenzubringen, darunter ein großes Kreuzpartikel. Er legte so viel Wert auf sein kostbares Besitz, dass er es sicher unterbrachte in einem eigens dazu gebauten Schloss außerhalb seiner Hauptstadt Prag.⁴³

Heutzutage ist für uns das magische Denken, das einer solchen Geisteshaltung zugrunde liegt, kaum nachzuvollziehen, aber auch schon im Mittelalter finden sich Skeptiker, wie Geoffrey Chaucer in seinen *Canterbury Tales*, während im 16. Jahrhundert Erasmus die Obsession mit Reliquien und wundertätigen Abbildungen verspottete.⁴⁴ Trotzdem gab sich gerade in diesen selbigen Jahren der

⁴¹ Eine Zusammenfassung dieser Geschichte, wie auch des späteren vergeblichen Versuches die Reliquie zurück zu bekommen: Mieke L. de Kreek, *De kerkschat van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Maastricht*, Amsterdam 1994, S. 307.

⁴² Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

⁴³ Vgl. zu Bernward: Arnold Angenendt, In meinem Fleisch werde ich Gott sehen. Bernward und die Reliquien, in: Michael Brandt und Ame Eggebrecht (Hrsg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Ausstellungskatalog Dom- und Diözesanmuseum und Römer- und Pelizaeus-Museum*, Hildesheim, 2 Bde., Hildesheim / Mainz 1993, hier Bd. 1, S. 361–368. Vgl. auch Patrick J. Geary, *Furta Sacra. Theft of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton 1978. Zu Karl IV vgl. Wolfgang Liebenwein, in: Anton Legner (Hrsg.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Ausstellungskatalog Schmüngen-Museum*, Köln, 3 Bde., Köln 1978, hier Bd. 3, S. 189–190.

⁴⁴ Carlos M.N. Eire, *War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1986, S. 28–53; Feld, S.110–115.

Hallenser Bischof Albrecht von Brandenburg große Mühe, eine eindrucksvolle Reliquiensammlung zusammenzutragen: das berühmte *Hallesche Heiltum*. Es war eben die Tragik dieses Fürstbischofs, dass anderswo in Deutschland die Stunde der Reformation schon geschlagen hatte. Dadurch brach diese Sammlung noch seinen Lebzeiten wieder auseinander.⁴⁵

Im Leben eines mittelalterlichen Menschen stellte der Besuch an Wallfahrtsorten einen Höhepunkt dar, obwohl es die nicht überall in gleichen Anzahlen gab, in den nördlichen Niederlanden sowie in Norddeutschland nur relativ wenige. So kam z.B. der Kult des Walfridus und seines Sohnes Radfridus in Bedum im Groningerland nie über eine regional bedingte Bedeutung hinaus. Ebenso wenig scheint die Armreliquie des Heiligen Johannes des Täuflers, auf die die Martinikerk in der Stadt Groningen sich berühmte, viele Pilger zu sich gezogen zu haben.⁴⁶ Im Spätmittelalter wird häufig von Hostienwunder als Reaktion auf die immer wieder auflebende Zweifel an der *presentia realis* Christi im Brot und Wein der Eucharistie berichtet. Abgesehen von vereinzelt Wundern, wie dem zu Solwerd in der Nähe von Appingedam, hatten die nördlichen Niederlande auch auf diesem Gebiet nur wenig anzubieten – und schon gar nichts, das sich auch nur einigermaßen mit dem Kult des Amsterdamer Hostienwunder vergleichen ließe. Während der Reformation gelang es nur unter großen Schwierigkeiten dem ein Ende zu setzen.⁴⁷

Bis ins 13. Jahrhundert hinein waren vor allem Krypten – als mehr oder weniger feste Bestandteile von Kathedralen und Klosterkirchen – die bevorzugte Stelle, um Reliquien zu verwahren und zu verehren. Als Hauptstadt des Römischen Reiches und als Zentrum der lateinischen Kirche war Rom die weitaus am reichsten mit Reliquien versehene Stadt. Es war aber in der römischen Gesetzgebung noch längere Zeit verboten, die Toten zu verlegen. Folglich blieben die Gräber der Heiligen in den ersten christlichen Jahrhunderten, faktisch bis zu Beginn der Amtszeit des Papstes Gregor des Großen, der auch in dieser Hinsicht den Übergang von der christlichen Antike zum Mittelalter markiert, unberührt.⁴⁸ So wurden die Gläubigen wohl gezwungen, die Heiligen an ihren Grabstellen zu verehren. Auf Anordnung eben dieser selben Gesetze lagen die Gräberfelder außerhalb der Stadtmauer. Das war z.B. der Fall bei den Gräbern der Apostel Peter und Paul,

⁴⁵ Thomas Schauerte, Andreas Tacke und Katja Schneider (Hrsg.), *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen*, 2 Bde., Regensburg 2006; Heinrich L. Nickel (Hrsg.), *Das Hallesche Heiltumsbuch von 1520. Nachdruck zum 450. Gründungsjubiläum der Marienbibliothek zu Halle*, Halle an der Saale 2001.

⁴⁶ Remi van Schaik, Walfridus van Bedum. *Een duizend jaar oude overlevering*, Groningen 1985. Für die Johannes-Reliquie vgl. F.J. Bakker, Heiligen en altaren in de stad Groningen tot 1594, in: G. van Halsema Thzn, Jos. M.M. Hermans und F.R.J. Knetsch (Hrsg.), *Geloven in Groningen. Capita selecta uit de geloofsgeschiedenis van een stad*, Kampen, 1990, S. 73–98, hier 77.

⁴⁷ Peter Jan Magry und Charles Caspers (Hrsg.), *Bedevaartplaatsen in Nederland*, Bd. 1: Noord- en Midden-Nederland, Amsterdam / Hilversum 1997, S. 721–723 (Folkert Bakker und Remi van Schaik: Solwerd), S. 134–150 (Peter Jan Magry: Amsterdam).

⁴⁸ Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a City 312-1308*, Princeton 1980, S.80; G.J.C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist*, Leiden 1995, S. 9–30.

sowie dem des Diakons Laurenz, die dann den Kern bilden sollten der wichtigsten Wallfahrtsorte Roms.

Die Translationen, das heißt das Verlegen von Reliquien, wie sie der mailänder Bischof Ambrosius um 400 vornahm, sind außergewöhnlich im weströmischen Reich im dieser Zeit und lassen sich nur aus den besonderen Umständen der Zeit her erklären. Der Druck durch barbarische Stämme, mit ihren immer häufiger werdenden Angriffen, wuchs ständig an.⁴⁹ Erst ab der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts wurde es auch in Rom zur Gewohnheit, Leichname zu verlegen und infolge dessen sie aufzuteilen.⁵⁰ Von diesem Zeitpunkt an wurde die Reliquienverehrung immer wichtiger für die kollektive sowie individuelle Frömmigkeit, die sich dann während der Zeit der Karolinger besonders stark zu entwickeln begann.⁵¹ Reliquien haben mit Ikonen gemein, dass in ihnen Gnadenkraft steckt. Das war der Grund, dass man bei beiden um Genesung und Fürbitte ersuchte. Aufgrund der ihnen zugeschriebenen Autorität wurden oft auch Eide mit Reliquien oder Ikonen bestätigt.

Nicht umsonst entwickelte sich im Laufe der Jahrzehnte die unmittelbare Umgebung eines Heiligengrabes, wie im Falle des heiligen Thomas Becket in der Kathedrale von Canterbury, zu einem visuellen Spektakel, zu dem jede weitere Generation ihren Beitrag leistete. Unter Heinrich VIII wurden in England alle diese Wallfahrtsorte vernichtet, sodass uns meist nur Beschreibungen und vereinzelte Abbildungen ein Bild des damaligen Reichtums vermitteln kann. Bis zur Säkularisierung im Jahre 1802 durch die Franzosen waren auch in Köln noch viele solche Beispiele zu sehen. Was davon übrig blieb, wurde dann im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt.

Die Visualisierung der Liturgie

Auch wo man sich nicht des Rufes einer großen Reliquienschatzes erfreuen konnte, wurde der Kirchenraum – bis hinein in die kleinsten Kirchen auf dem Lande – im Laufe der Zeit mit bedeutungsvollen Bildprogrammen versehen. Es mutet ironisch an, dass im Groningerland gerade dank der reformatorischen Überpflasterung bei Renovierungen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert davon viele Beispiele zu Tage gekommen sind. Besonders reich an solchen Ausmalungen sind auch Kirchen in Norddeutschland und Dänemark. Die Gründe sind ebenso darin zu suchen, dass diese Übertünchungen ein zum Fortbestand dieser an sich ziemlich zerbrechlichen Malereien ein überaus günstiges Mikroklima geschaffen

⁴⁹ Ernst Dassmann, Ambrosius und die Märtyrer, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 18, 1975, S. 49–68.

⁵⁰ Krautheimer, *Rome*, S. 113.

⁵¹ Legner, *Reliquien*; Werner Jacobsen, Altarraum und Heiligengrab als liturgisches Konzept in der Auseinandersetzung des Nordens mit Rom, in: Nicolas Bock (Hrsg.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome*, München 2000, S. 65–74.

haben.⁵² Außer narrativen Zyklen finden wir hier oft auch visuelle Metaphern, die auf die Heilsgeheimnisse der Liturgie verweisen. Beinahe universell ist die Anwendung des Gotteslammes oberhalb des Altars als Hinweis auf den Kern der Messefeier, also auf das eucharistische Opfer. In einem derartigen Kontext findet es sich z.B. in einem Mosaik aus den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts in der Kathedrale von Torcello bei Venedig, als Malerei um 1250 aber auch am Chorgewölbe in Leermens (Abb. 9). Übrigens hat dieses Motiv seinen Ursprung in der frühchristlichen Kunst.



Abb. 9. Leermens, St. Donatus, Lamm Gottes im Gewölbe-scheitel, um 1250 (Stichting Oude Groninger Kerken, Groningen).

Besonders in der spätmittelalterlichen Frömmigkeit hat das Sehen Priorität gegenüber der aktiven Teilnahme an die Messefeier. Statt den Leib Christi während der Kommunion in der Gestalt der konsekrierten Hostie entgegenzunehmen, beteiligen die meisten Gläubige sich nur, indem sie die Elevation beobachteten.⁵³ Wenn der Priester Brot und Wein aufhebt – das ist das Ritual der Elevation – und dazu die vorgeschriebenen Worte ausspricht, werden Brot und Wein zum Leib und Blut Christi und somit Träger der göttlichen Gnade. Natürlich stößt diese sogenannte Augenkommunion auf die Kritik seitens der Theologen, an der visuellen Einstellung des meist ungebildeten Laienvolkes vermag das aber kaum etwas zu ändern. Der Klerus beklagt sich ganz im Gegenteil wiederholt darüber, dass Laien, statt an einer vollständigen Messe teilzunehmen,

⁵² Rolf-Jürgen Grote und Kees van der Ploeg (Hrsg.), *Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland. Fenster in die Vergangenheit*, 2 Bde., München / Berlin 2001; Ulla Haastrup, *Danske kalkmalerier*, 8 Bde., Kopenhagen 1985-1992.

⁵³ E. Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrament*, Paris 1926, S. 28-34.

möglichst viele Elevationen zu sehen versuchen, damit sie ihren Anteil an der Gnade maximieren.⁵⁴

Mittels inszenierter Zusätze wird der visuelle Aspekt der Liturgie selbst weiter überhöht. In der Bischofsstadt Utrecht hat man damit schon im 13. Jahrhundert angefangen, aber vor allem aus dem 15. Jahrhundert gibt es viele Beispiele. Es handelt sich hierbei meist um Erörterungen in Gestalt gespielter und gesungener Szenen, die an den Hochfesten – Weihnachten, Ostern, Christi Himmelfahrt und Pfingsten – die Geschichte des Evangeliums vor Augen führten.⁵⁵ Ein frühes Zeugnis dieser Praxis finden wir in einem Osterspiel, das in einem Messbuch aus dem 12. Jahrhundert aufgezeichnet wurde. Es stammt aus Hellum im Groningerland und gehört jetzt zur Sammlung des Utrechter Museums Catharijneconvent.⁵⁶ Die gleiche Tendenz zur Dramatisierung der Heilsgeschichte sehen wir auch beim Himmelloch in der Der Aa-kerk zu Groningen, obwohl es keineswegs feststeht, dass am Himmelfahrtstag dadurch auch tatsächlich eine Christusstatue hochgezogen wurde. Es ist eher anzunehmen, dass, als etwa dreißig Jahre nach Bauvollendung eine vierteilige Passionsgeschichte ans Gewölbe gemalt wurde, man sich eine schon bestehende Öffnung zu Nutze gemacht hat. Damit wird dann auch klar, warum die logische Reihenordnung der Szenen durchbrochen worden ist.⁵⁷

Für Sankt Nikolai in Kalkar am Niederrhein steht wohl fest, dass dort eine Christusstatue durch die Gewölbe hinaufgezogen wurde. Engel mit den Instrumenten der Passion in ihren Händen umkreisen das achteckige Himmelloch. Eine solche Ausmalung ist an sich schon ein Indiz für eine spezielle Funktion. In diesem Falle ist auch die Statue selber erhalten geblieben. Für diesen besonderen Zweck ist sie teilweise aus lichten Holzscheiben angefertigt worden, während die Klampfen auf dem Rücken demonstrieren, dass der Entwurf darauf ausgerichtet war, die Statue mit einer gewissen Bequemlichkeit hochziehen zu können.⁵⁸

Auch bei gemalten Programmen, wie z.B. bei dem in der Kirche zu Noordbroek, ist es das Anliegen, einen Betrachter durch reine Anschauung zur Erkenntnis zu führen. Die Verteilung der unterschiedlichen Elemente der Ausmalung über den Gewölben unterstreicht den sakralen Sinn des Gebäudes. Die

⁵⁴ Peter Browe, Die Elevation in der Messe, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 9, 1929, S. 20–66, hier 64–65.

⁵⁵ Vgl. die klassische Arbeit von Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 Bde., Oxford 1962 (erstmalig erschienen 1933).

⁵⁶ W.C.M. Wüstefeld, *Middeleeuwse handschriften uit het Catharijneconvent*, Zwolle / Utrecht 1993, S. 33. Vgl. weiterhin die Transkription in Justin Kroesen unter Mitarbeit von Ike de Loos, Heilige graven in Groningen? Over Paaspelen, pelgrims en mysterieuze wandnissen, in: *Groninger Kerken* 23, 2006, S. 97–107, hier 97–100.

⁵⁷ Kees van der Ploeg, Het gat in de hemel van de Der Aa-kerk, in: *Groninger Kerken* 18, 2001, S. 37–47; Ders., De heilsgeschiedenis op het gewelf, in: Doeko Bosscher (Hrsg.), *Ooit gebouwd voor altijd. 40 jaar Stichting Oude Groninger Kerken*, Groningen 2009, S. 32–33.

⁵⁸ Hans Peter Hilger, *Stadtpfarkirche St. Nicolai in Kalkar*, Kleve 1990, S. 266–267; Wilhelm Diedenhofen, Meister Arnts Salvatorbild und die Himmelfahrt zur Non, in: Guido de Werd, *Heilige aus Holz. Mittelalterliche Skulpturen im Museum Kurhaus Kleve*, Kleve 1998, S. 16–23; Guido de Werd, *Katalogemma*, ebd., S. 54–57.

Heilsgeschichte, die im Schiff und im Querhaus – der den Laien zugängliche Teil der Kirche –, abgebildet ist, gipfelt am Chorgewölbe im Jüngsten Gericht. Dieses beinhaltet eine Warnung, wie die höllischen Gräuel auf einem Gewölbefeld bezeugen. Zugleich ist da die Verheißung, dass derjenige, der sich von der Kirche zugute lenken lässt, nach dem Tod durch das Himmelstor in die ewige Seligkeit eingehen darf. Im Chor stand der Hauptaltar, wo täglich das Messopfer gefeiert wurde. Dessen Bedeutung wird im Schmerzensmann, oben am mittleren Fenster, ausgedrückt in einem Bild, das zugleich zur persönlichen Betrachtung des Leidens Christi anstößt. Also hat dieses Motiv zwei komplementäre Funktionen. Aus dem Frömmigkeitsrepertoire herkommend, lädt dieser *imago pietatis* in erster Instanz ein zur Meditation, während es ebenfalls die Stelle markiert, wo das jeweilige unblutige Messopfer an den einmaligen Opfertod Christi erinnert.

Völlig auf die individuelle Frömmigkeit ausgerichtet ist eine Veronikastation aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts. Sie ist eine der wenigen Objekte, die den Bildersturm und die nach der endgültigen Eingliederung des Groningerlandes in die Republik im Jahre 1594 erfolgte kalvinistische ‚Säuberung‘ überstanden hat. Das Relief, das sich heute im Bauernhof Kloosterwijtwerd zu Usquert befindet, war ursprünglich wohl in der dortigen Johanniterkommende. Die Unterschrift erläutert ganz präzise den Zweck: *O mensche dit doe ick voer dij, wat doe stu weer bij mij*. Hierin findet man auch einen Aspekt der spätmittelalterlichen Frömmigkeit, der uns ganz fremd geworden ist, und zwar ein fast mechanisches Prinzip von *do ut des* in Bezug auf Sünde und Vergebung.

Überall im mittelalterlichen Europa verfolgt man die gleichen Strategien, um die Glaubenspraxis der Menschen zu lenken. So werden etwa in Santiago, nach Rom wohl der bedeutendste Wallfahrtsort dieser Zeit, die Pilger nach ihrer langen Reise voller Entbehrungen am Portal vom Apostel selbst empfangen, dessen Gebeine zu verehren und dessen Fürbitte zu erflehen sie hierher angereist sind. Unmittelbar über dem heiligen Jakob thront Christus in himmlischer Glorie, derer Abglanz auf Erden die Kirche ist.

Das Bild an der Grenze zwischen Leben und Tod

Der Trost des Bildes war vor allem wichtig im Angesicht des Todes. Dann bot das Bild zuweilen fast buchstäblich Aussicht auf das Jenseits. Diese tröstende und folglich auch hoffnungsvolle Bedeutung hat die typisch christliche Topographie von Kirchen über und inmitten von Gräbern bestimmt – man schaue sich nur die Dörfer in den nördlichen Niederlanden, in Ostfriesland, ja sogar im ganzen christlichen Europa an. Sehen bedeutet folglich denn auch Nähe – und Nähe bedeutet Trost. Durch die Nähe der Heiligen, auch physisch durch ihre Reliquien, kommt auf Erden die Herrlichkeit des Himmels schon auf uns zu. Das ist der Grund, warum bereits in der frühchristlichen Kirche das Begraben *ad sanctos* – bei den Heiligen – überall zur Tradition geworden ist. Die Gedanke – theologisch gesehen bei Weitem nicht korrekt – war, dass derjenige, der am Tag des Jüngsten

Gerichts in der unmittelbaren Nähe der Heiligen auferstände, eine größere Chance hätte auf ihre Fürbitte. Und wer sozial eine wichtige Position innehatte, der hatte schon dadurch bessere Chancen, näher an den Heiligen begraben zu werden.

So wurde auf dem Gräberfeld außerhalb der römischen Stadtmauer von Köln, wo der Märtyrer Gereon begraben war, Mitte des 4. Jahrhunderts eine zehneckige *memoria* gebaut, um die herum die Angehörigen der christlichen Minderheit sich bestatten ließen. Dieser typische spätantike Zentralbau bildet bis heute den Kern der Kirche, die im Mittelalter wiederholt vergrößert und dekoriert wurde.⁵⁹ In Saint-Denis sehen wir eine fürstliche Variante desselben Vorgehens. Nachdem der merowingische König Clovis zum Christentum konvertiert war, wurden die meisten Könige in der unmittelbaren Nähe der ersten Missionare Galliens, Dionysius und seiner zwei Gesellen Eleutherius und Rusticus, beigesetzt. Nördlich von Paris fanden sie im Jahr 285 als Märtyrer ihr Ende. Die Gedächtniskirche, die dann über ihre Gräber gebaut wurde, entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte zur hochberühmten Abtei von Saint-Denis.

Die Tradition des Begrabens ‚bei den Heiligen‘ war so stark, dass sie die Reformation ruhmreich überstanden hat – man denke nur an die vielen nachreformatorischen Grabplattenböden in niederländischen Kirchen. Ein solcher Boden, der fast unversehrt geblieben, findet sich in der Oude Kerk zu Amsterdam. Als historisches Phänomen steht er in unmittelbarer Beziehung zum berühmtesten Beispiel des Begrabens *ad sanctos*, dem riesigen Totenacker von *Campo Verano* bei der Kirche San Lorenzo in Rom, der fast zwei Jahrtausende ununterbrochen genutzt wird.⁶⁰ Der Maler Pieter Saenredam zeigt sich in rührender Weise dieser Tradition verpflichtet, wenn er in seinem Gemälde, das das Innere der Kirche zu Assendelft, woher seine Familie stammt, zeigt, eine Grabplatte für seinen Vater malt.⁶¹

In den Kirchen erwarb die Elite die schönsten Plätze und dort wurden dann auch oft reich dekorierte Grabdenkmäler gestiftet, die vor allem die eigene soziale Stellung unterstreichen sollten. Das wird z.B. bezeugt von den zwei erstrangigen Grabmälern im ostfriesischen Jever und in Midwolde im Groningerland, die beide im Chor der jeweiligen Kirche ihren Platz gefunden haben. Als Platz des Hauptaltars war der Chor von alters her der sakralste Raum in einer Kirche. Wenn nun aber die mittelalterliche Einrichtung entfernt war, konnte der zwecklos gewordene Chor umfunktioniert werden als Grablege für die lokalen Adelige und Patrizier. Trotz des großen weltlichen Aufwandes, in der Gestalt von

⁵⁹ Werner Schäfke, St. Gereon, in: Hiltrud Kier und Ulrich Krings, *Köln. Die Romanischen Kirchen, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1984, S. 278-297; Clemens Kosch, *Kölns Romanische Kirchen. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg 2000, S. 36-44.

⁶⁰ H. Janse, *De Oude Kerk te Amsterdam. Bouwgeschiedenis en restauratie*, Zwolle / Zeist 2004, S. 337-348. Vgl. auch die Internetseite über diesen Grabplattenboden: <http://www.gravenopinternet.nl> (zuletzt abgerufen am: 21.1.2015).

⁶¹ Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. SK-C-217; Gary Schwartz und Marten Jan Bok, *Pieter Saenredam. De schilder in zijn tijd*, 's-Gravenhage / Maarssen, 1989, S. 77, 98, Kat. Nr. 19.

Wappenschilden und anderen Würdenzeichen, wird im Bildprogramm fast immer auch die Erwartung des himmlischen Paradieses zum Ausdruck gebracht.

Auf Friedhöfen verleihen Kalvariengruppen – der gekreuzigte Christus, flankiert von der Jungfrau Maria und dem Apostel Johannes als Fürbitter – dieser christlichen Hoffnung Ausdruck. In der Bretagne sind hiervon viele übrig geblieben. Auch in Zuidbroek stand einmal so eine Skulptur, wie aus Bruchstücken, die während der Kirchenrenovierung in den 1980er Jahren wiederentdeckt wurden, hervorgeht.⁶² Aufgrund des Materials, Baumberger Stein, und der stilistischen Charakteristiken steht wohl fest, dass diese Skulpturen am Anfang des 16. Jahrhunderts in einer Werkstatt im Münsterland entstanden sind. Offensichtlich wurde diese Kalvarie während des Bildersturmes vernichtet, spätestens aber 1594, als die Reformation in Groningen eingeführt wurde.

In Italien ist in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Formel für Grabmäler gefunden worden, durch die die irdische Wirklichkeit und die himmlische Herrlichkeit miteinander verbunden werden konnten, indem die Liegefigur des Toten eher als die eines Schlafenden abgebildet wird.⁶³ Die Idee des Schlafes hat auch in protestantischen Grabmälern, wie das des Johan Clant in der Kirche zu Stedum, noch immer Geltung. Wir begegnen der schlafenden Gestalt auch in Grabmälern für die Meereshelden der Republik, wie das des Admirals Michiel de Ruyter in der Nieuwe Kerk zu Amsterdam oder das des Maarten Tromp in der Oude Kerk zu Delft.⁶⁴ Gerade von dem Gedanken, dass der Tod nicht das absolute Ende bedeutet, sondern den Übergang zu einer besseren Existenz im Jenseits markiert, ging eine starke tröstende Wirkung aus.

Wenn wir diese anthropologisierende Gedanke noch etwas weiterverfolgen, findet sich genau diese Idee der Nähe und des Trostes auch als Grundmotiv der topographischen Gegebenheit, dass in ganz Europa das Kirchengebäude – Mittelpunkt der Dörfer und Städte – auch das Zentrum des Totenackers bildet – oder doch zumindest bildete, denn z.B. außer der Bezeichnung *Akerkhof* erinnert bei dieser Straße in Groningen nichts mehr an die ursprüngliche Funktion dieses Grundstücks. In lutherisch gewordenen Regionen, wie etwa in Ostfriesland, ist bis heute die alte Tradition weitaus lebendiger als in kalvinistischen: die Unterschiedlichkeit der Gräber ist besonders bemerkenswert.

Bedeutet sehen glauben?

Während fast zwei Jahrtausenden christlicher Geschichte hat man immer wieder den Wert der Bilder bestritten, aber ihre Bedeutung ist auch ständig neu

⁶² Dolf van Weezel Errens und Jan Molema, Een Calvariegroep op het kerkhof van Zuidbroek, in: *Groninger Kerken* 16, 1999, S. 7-15.

⁶³ Gerhard Schmid, Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes, in: Jörg Harms und Angiola Maria Romanini (Hrsg.), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses 1985*, Wien 1990, S. 13-82.

⁶⁴ Vgl. Frits Scholten, *Sumptuous Memories. Studies in Seventeenth-Century Dutch Tomb Sculpture*, Zwolle 2003, S. 198-207.

bestätigt worden, nicht zuletzt von der Wundertätigkeit her, die ihnen zugeschrieben wurde. Moderne Gläubige – und besonders die im Westen Europas – stehen jedoch mittlerweile gerade diesem Aspekt ihrer eigenen Tradition ziemlich skeptisch gegenüber. Das mag selbstverständlich erscheinen, weil diese Skepsis, mit dem modernen wissenschaftlichen Weltbild übereinstimmt. Diese Haltung ist aber Ergebnis einer Entwicklung jüngere Zeiten – und in mancher Hinsicht gleichwohl auch eine Vorstufe der Säkularisierung. Gerade deswegen ist der Apostel Thomas wohl der modernste Heilige, der sich denken lässt, denn er wollte die Auferstehung Christi erst wahrhaben, als er dessen Seitenwund gesehen, mehr noch: diesen mit eigener Hand berührt hatte.⁶⁵ In seinem Gemälde im Palais Sanssouci zu Potsdam hat Caravaggio diese physische Inspektion auf eine äußerst drastische Weise wiedergegeben.

Beim Marien Tod kommt Thomas dieselbe Rolle des Skeptikers zu, wie z.B. in der *Legenda Aurea*, deren früheste Fassung wohl um 1260 entstanden ist. In dieser bald sehr weit verbreiteten Sammlung werden zu den Erzählungen aus den Evangelien allerhand häusliche sowie wundersame Details hinzugefügt und gerade das macht diese Geschichte zu einer dankbaren Fundgrube für Künstler.⁶⁶ Die Apostel, die durch die ganze Welt hinausgegangen sind um den Glauben zu verkündigen, werden vom Heiligen Geist unterrichtet über das Verschenden der Jungfrau und beeilen sich darauf nach Jerusalem. Thomas aber kommt zu spät – Benozzo Gozzoli hat in dem Fresko zu Castelfiorentino darauf subtil hingewiesen, indem er ihn von den anderen Aposteln, die sich bereits um den Sarkophag versammelt haben, trennt.⁶⁷ Erst als die nach oben verschwindende Gestalt der Muttergottes ihm ihren Gürtel zuwirft, stimmt auch Thomas ihrer körperlichen Himmelfahrt zu. In einigen Varianten dieser Geschichte findet sich noch ein sehr existentielles Detail: der hinunterfallende Gürtel verletzt Thomas. Es ist vor allem dieser Schlag auf seinen Kopf, der ihn dazu bringt, das Wunder, das sich vor seinen Augen abspielt, zu akzeptieren.

Jedes Jahr wird der Mariengürtel in Prato, wo er in der Kathedrale aufbewahrt wird, dem Volke gezeigt (Abb. 10). Seit jeher wird dadurch in den Augen der Gläubige diese wunderbare Geschichte bestätigt und göttliche Gnade gespendet.⁶⁸

⁶⁵ Johannes 20,24–29.

⁶⁶ Sherry L. Reames, *The Legenda Aurea: A Reexamination of its Paradoxical History*, Madison 1985. Eine Auswahl von Heiligenleben aus der *Legenda Aurea* in modernem Niederländisch: *Jacobus de Voragine, De hand van God. De mooiste heiligenlevens uit de Legenda Aurea*, gekozen, vertaald en van een nawoord voorzien door Vincent Hunink en Mark Nieuwenhuis, Amsterdam 2006. Deutsche Übersetzung: *Johannes de Voragine, Legenda Aurea – Goldene Legende, Lateinisch-Deutsch*, Einl., Ed., Übers. und Kommentar von Bruno W. Häuptli, 2 Bde, Freiburg im Br. 2014

⁶⁷ Serena Nocentini und Anna Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli nelle terre di Castelfiorentino: pittura devozionale in Valdelsa*, Florenz 2011.

⁶⁸ Vgl. für die kunstvolle Ausarbeitung dieser Reliquie in Prato und im benachbarten Florenz: Eve Borsook, Fra Filippo Lippi and the Murals for Prato Cathedral, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19, 1975, S. 1–148; Brendan Cassidy, The Assumption of the Virgin on the Tabernacle of Orsanmichele, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51, 1988, S. 174–180.

Es gibt überdies noch eine zweite Gürtelreliquie, derer Tradition noch weiter in die Vergangenheit zurückreicht, und zwar auf einem der Orthodoxen Klöster auf dem griechischen Mönchsberg Athos. Heutzutage gilt die Feierlichkeit in Prato den meisten Zuschauern vor allem als ein jährlicher Höhepunkt im städtischen Leben, der rührende Schimmer von Frömmigkeit läuft quasi nebenher. Wie sehr man auch in Prato dieser Tradition verpflichtet ist, mittlerweile herrscht eine in Hinsicht auf die ursprüngliche Bedeutung dieses Rituals fast ironische Zurückhaltung vor. Es sei sogar anzunehmen, dass gerade dank dieser Zurückhaltung die traditionelle Reliquienzeigung sich bis heute hat durchsetzen können. So ist sie dann zugleich ein Sinnbild dessen geworden, was in fast ganz Europa stattfindet: während die äußerliche Gestalt fortlebt, wird der Inhalt immer weniger gekannt, kaum noch verstanden und eigentlich von keinem mehr in seiner ursprünglichen Bedeutung erlebt.



Abb. 10.
Zeigung der
Gürtelreliquie
von der
Aussenkanel
des Domes zu
Prato am 8.
September
2014
(Creative
Commons,
CC0 1.0).

Erinnerung, Kulturerbe, Vergessenheit

Die Verfremdung von der eigenen Geschichte, von der die Reliquienzeigung in Prato zeigt, ist nur ein Beispiel von vielen, markiert aber einen Mentalitätswandel, der zur fortschreitenden Modernität gehört. Max Weber hat schon früh diese wesentliche Entwicklung beobachtet und ihre für die gesamte Kultur umwälzende Wirkung erahnt, für die er dann den Begriff *Entzauberung* geprägt hat. Dieser Prozess ist nun so weit vorangeschritten, dass die meisten Europäer einen Zugang zu ihrer kollektiven Vergangenheit heute nur noch an einem mehr oder weniger anthropologischen Weg entlang bekommen können. Das wird auch deutlich an den didaktischen Mitteln, die von Museen eingesetzt werden, um religiöse Kunst einem breitem Publikum verständlich zu machen.

Mit dieser von der Moderne her geprägten Verschiebung, ja sogar Verfremdung in unserer Kultur, kommen wir einer ganz neuen Dimension der europäischen

religiösen Geschichte auf die Spur, und zwar die des Kulturerbes.⁶⁹ Weil sie sichtbar, ja gar greifbar sind, funktionieren in unserer heutigen Zeit konkrete Objekte als Verbindung zu den uns vorangegangenen Generationen, und zwar viel mehr als es historische Erzählungen, wie präzise und mitreißend diese auch geschrieben sein mögen, können. Demzufolge scheinen historische Objekte immer mehr das Primat von solchen Geschichten als konstituierende Elemente einer geteilten Identität zu übernehmen. Ihrer Wirklichkeitsmagie wegen sind sie auch zum Ersatz für die Entzauberung der Welt geworden, die bei vielen ganz oder nur halbherzig säkularisierten Europäern ein schwer zu bestimmendes, aber doch tief empfundenenes Gefühl emotionaler Unvollständigkeit hinterlassen hat. Die besondere Bedeutung, die diesen Objekte als Erbe – und folglich als Brücke zurück in die Vergangenheit – anhaftet, lässt sich sehr wohl vergleichen mit der Rolle, die den Abbildungen von alters her in der christlichen Vorstellungswelt zugekommen ist, um Erde und Himmel, Natur und Übernatur mit einander in Verbindung zu bringen. Zugleich wird dadurch auch klar, dass wir uns in mancherlei Hinsicht, nicht zuletzt gerade in Bezug auf das Religiöse, zwar von unseren Vorfahren unterscheiden, aber auch, dass wir ohne sie nicht so wären wie wir sind. Deshalb heißt sie zu kennen auch uns selbst kennen.

Gerade aus diesem Aspekt der Selbst-Identifikation, individuell sowie auch kollektiv, erklärt sich, warum in den letzten Jahren außer Objekten, die als Kulturerbe gelten, auch die eng verwandte, aber nur sehr viel mühsamer zu definierende Kategorie des immateriellen Erbes vonseiten einer ziemlich aktiven Öffentlichkeit angesprochen wird – und auch hierbei spielt die Tradition des Religiösen eine wichtige Rolle. Allem Anschein nach sehen wir genau hier die neue Projektionsfläche für die *culture wars*, die den modernen Alltag so stark beleben. Denn wenn Traditionen, an sich bereits immaterielles Kulturerbe wie kaum eine einzige andere Kulturäußerung, nicht länger selbstverständlich sind, wird man dazu geneigt sein, sie mit musealen Maßnahmen sicherzustellen, obwohl ihr Ableben dadurch meist nur beschleunigt wird. Besonders wenn der eigentliche Inhalt faktisch nichts mehr bedeutet, weil er alle Relevanz für die heutige Zeit verloren hat, kann man sich nur noch über die äußere Form aufregen – und das ist genau, was wir immer häufiger bei immaterieller Kulturerbe beobachten. Traditionen, die noch echt lebendig sind, können jedoch äußerlichen Änderungen meist mühelos bestehen. Es ist überdies die Geschwindigkeit dieses Vorgangs, eines wesentlichen Bestandteils der Modernität, die immer mehr Menschen in Unruhe versetzt und als Antwort darauf einen Prozess der Musealisierung hervorgerufen hat (Abb. 11, 12).⁷⁰ Dass aber eine Vergessenheit, die sich, wie paradox dies auch

⁶⁹ David Lowenthal, *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York 1996.

⁷⁰ Diese Entwicklung wurde bereits früh systematisch durchdacht von Hermann Lübbe, *Der Fortschritt und das Museum*, in: *Dilthey Jahrbuch* 1, 1983, S. 39-56; Ders., *Zeit-Verhältnisse: zur Kulturphilosophie des Fortschritts*, Graz 1983, S. 9-32; Ders., *Die Gegenwart der Vergangenheit. Kulturelle und politische Funktionen des historischen Bewusstseins*, Oldenburg 1985; Ders., *Historisierung und Ästhetisierung. Über*

scheinen mag, seiner selbst bewusst ist, nicht nur heilsam wirken kann, sondern einfach zur Entwicklung von Kulturen jeglicher Art gehört, gerät indes allzu einfach in den Hintergrund.

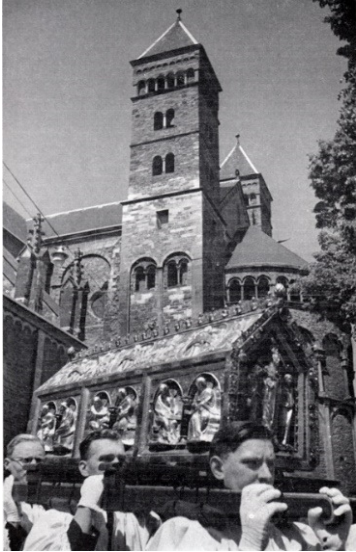


Abb. 11. Heiligtumsfahrt, Maastricht, 1955
(Centrum voor Kunsthistorische Documentatie,
Radboud Universiteit Nijmegen)



Abb. 12. Heiligtumsfahrt,
Maastricht, 2011 (Kleon3,
Creative Commons, CC
BY-SA 3.0). Durch das
gläserne Schrein, das
neuerdings den
mittelalterlichen
Reliquierschrein des
heiligen Servatius
während des Zuges
schützt, ist ein
unverkennbares Element
der Musealisierung.

Unverbindlichkeiten im Fortschritt, in: Wolfgang Kluxen (Hrsg.), *Tradition und Innovation*, Hamburg 1988, S. 414-430. Siehe auch: J.A.M.F. Vaessen, De musealiteit van de cultuur, in: Ders., *Musea in een museale cultuur. De problematische legitimering van het kunstmuseum*, Zeist 1986, S. 255-268. Vgl. jüngst Peter Sloterdijk, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*, Berlin 2014.

Samenvatting

Het christendom is, net als het jodendom en de islam, een religie van het woord, maar anders dan deze twee staat het veel positiever tegenover beeldgebruik, wat mede te maken heeft met zijn ontstaan in de sterk visuele cultuur van de late Oudheid. In dit artikel wordt een overzicht gegeven van de christelijke beeldcultuur. Beeldkritiek is ook in het christendom een telkens terugkerend verschijnsel. In de oosterse kerk ontstaat het beeldtype van de icoon. Het gaat om afbeeldingen waaraan een bijzondere genadekracht wordt toegeschreven, doordat ze aan nauwkeurige beeldspecificaties voldoen. De heftige strijd die hierover losbarst, wordt uiteindelijk door de beeldenvereerders gewonnen. Relieken speelden in de visuele cultuur van de middeleeuwse kerk een belangrijke rol. Het zien en aanraken van reliekhouders en heiligengraven schonk de gelovige troost. Uiteindelijk werd de reliekencultus onderwerp van kritiek, zoals ook gebeurde met de tendens om enkel door het zien van de rituele opheffing van de hostie, de 'ogencommunie', deel te hebben aan de eucharistische viering. Deze sterk visuele instelling zien we terug in de beeldprogramma's van kerkgebouwen, waar in de late middeleeuwen nog theatrale toevoegingen aan de liturgie bijkomen. Door de reliekencultus ontstond ook de sacrale topografie van begraafplaatsen in en rondom de kerkgebouwen, zoals we die nog overal aantreffen. Deze bijdrage sluit af met enkele overwegingen over de huidige omgang met religieus erfgoed, zowel materieel als immaterieel, en de tendens tot musealisering..