

¹⁴ H. Rupprich – Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien, Wien 1930, p. 77 sgg. Cfr. anche K. Gerstenberg nelle note da lui redatte in appendice alla 6. edizione del Dürer di H. Wölfflin, 1943, a nota 8, p. 384.

¹⁵ R. Salvini – Dürer: Incisioni scelte e annotate. Firenze 1964, nota alla tavola XII. Si riportano qui, per comodità del lettore, i distici inclusi nel taccuino di viaggio del Pirckheimer: »Stant pariter nudae, sed stat conversa duabus – Altera, quum duae nos bene conspiciunt. – Pinguntur nudae: communi velamine debet – Nullo infecta bonis gracia adesse viris. – Pinguntur nexae, quod mutua foedera iungunt – Et duret cunctis gracia temporibus. – Nosque duae spectant, sed versa est altera nobis – Gracia, quae simplex dupla redire solet«. La traduzione esatta è la seguente: »Si presentano [tutte] ugualmente nude, ma la seconda è rivolta verso le [altre] due, mentre due guardano verso di noi. Si dipingono nude: incontaminata da qualsiasi volgare velo deve infatti la Grazia assistere gli uomini dabbene. Si dipingono allacciate perché stringono patti reciproci e perché la grazia dura per tutti i tempi (o meglio, emendando et in ut: affinché la grazia duri per tutti i tempi; secondo l'altra interpretazione bisognerebbe correggere duret in durat). E due ci guardano, ma ci volge il tergo l'altra (o la seconda) Grazia, la quale, singola, suole tornare a noi raddoppiata«. E' chiarissimo che il Pirckheimer descrive (e fornisce in certo senso un'interpretazione iconologica!) una raffigurazione classica o rinascimentale (non è detto che si tratti di un dipinto: il verbo pingere può essere stato usato in senso generico) delle tre Grazie del tipo del ben noto gruppo statuario del Duomo di Siena, dove appunto due delle figure sono rappresentate frontalmente e guardano pertanto verso l'osservatore, mentre la terza

(che l'autore dei distici designa con altera, sia che intendesse semplicemente, e non proprio correttamente secondo il latino classico, »l'altra«, sia che correttamente intendesse »la seconda«, e infatti, occupando il centro del gruppo, è la seconda contando da sinistra o da destra) volge le spalle all'osservatore e la fronte alle due compagne: il significato di questa iconografia sta per il Pirckheimer in questo concetto: la grazia, che parte da noi una, torna a noi doppia, come dire che chi dispensa grazia riceve a sua volta grazia in doppia misura.

¹⁶ Sui limiti della validità del termine »Spätgotik« solitamente applicato all'arte tedesca del secolo XV cfr. R. Salvini – La Pittura Tedesca, Milano 1959, p. 51 sgg.

¹⁷ H. Wölfflin, 1943, p. 122.

¹⁸ Per una più distesa discussione di questi problemi cfr. i miei scritti, in: Michelangelo Artista Pensatore Scrittore, Novara 1965, vol. I, p. 200 sgg. e in: La Cappella Sistina, 1965, p. 72 sgg., 119.

¹⁹ E. Wind – Sante Pagnini and Michelangelo, in: Gazette des Beaux-Arts, 1944, II, p. 211; Typology in the Sistine Ceiling, in: Art Bulletin, 33, 1951, p. 41. F. Hartt – Lignum Vitae in medio Paradisi, in: Art Bulletin, 32, 1950, p. 115, p. 181.

²⁰ C. de Tolnay – Michelangelo, II, The Sistine Ceiling, Princeton 1945 e 1949; Werk und Weltbild des Michelangelo, Zürich 1949; Michelangelo Firenze 1951; voce Michelangelo, in: Enciclopedia Universale dell'Arte, 9, Venezia-Roma 1963.

Einige Bemerkungen zur Ikonographie der christlichen Kunst

von H. C. v. Haebler

Die Ikonographie der christlichen Kunst hat es mit Bildern zu tun, die zu verschiedenen Zeiten und für verschiedene Zwecke geschaffen wurden und deshalb, auch wenn sie dieselben Themen behandeln, nicht ohne weiteres vergleichbar sind.

Wir pflegen diese Bilder in der Reihenfolge der biblischen Geschichte zu ordnen und zu beschreiben. In dieser Reihenfolge finden wir sie ja auch oft im Schiff der Kirche dargestellt, gleichsam als lectio continua für das des Lesens unkundige Kirchenvolk. Das Bildprogramm lieferte aber nicht unmittelbar die Heilige Schrift, sondern der Gottesdienst. Deshalb sind die Bildwerke auch mehr als Illustrationen zur Bibel, nämlich Niederschlag der gottesdienstlichen Lesungen und Gebete. Als ein frühes Beispiel dafür seien die das Kanongebet *Supra quae* veranschaulichenden Bilder Abels, Abrahams und Melchisedeks in den ravenatischen Kirchen S. Vitale und S. Apollinare in Classe angeführt. Es wäre also sachgerechter, wenn man die Ikonographie der christlichen Kunst nicht nach der biblischen Geschichte, sondern nach den gottesdienstlichen Stücken gliedern und dann zwischen den Bildern unterscheiden würde,

die dem Ordinarium der Messe mit Credo und Kanon und den Proprien mit ihren Lesungen und mit dem Gedächtnis der Heiligen zugeordnet sind.

Die Bildwerke, mit denen wir es zu tun haben, sind aber auch Zeugnisse ihrer Zeit und der ihr eigenen Frömmigkeit, die in der Auswahl und Behandlung der Bildthemen zum Ausdruck kommt. Die Ikonographie muß also auch der Frage nachgehen, wann ein Thema in das Bildprogramm der Kirche aufgenommen wurde, wann es sich besonderer Beliebtheit erfreute und wann es wieder in Vergessenheit geriet oder durch neue Bilder verdrängt wurde. Sie fragt ferner nach den Veränderungen, die ein Bild im Lauf der Zeit erfahren hat. Sie fragt, kurz gesagt, nach der Bildgeschichte.

Damit sagen wir nichts Neues. Aber die übliche Methode und Systematik der Ikonographie, die vom einzelnen Bildthema ausgeht, läßt diese Zusammenhänge oft nicht deutlich genug hervortreten. Deshalb soll hier an Hand einiger Beispiele gezeigt werden, wie man andere Wege beschreiten kann. Wir wollen 1. vom Kirchenraum ausgehend,

das Apsis- bzw. Altarbild als dogmatische Aussage würdigen, 2. von der Kirchengeschichte ausgehend, den Zusammenhang zwischen dem Bilde und dem Sakramentsverständnis seiner Zeit erkennen, 3. von der Bildgeschichte ausgehend, der vorchristlichen Vergangenheit christlichen Bildgutes und der christlichen Herkunft profaner Bilder nachgehen und uns den Prozeß der Sakralisierung und Säkularisierung klar machen.

Das Bild als dogmatische Aussage

Der Ort, an dem sich ein Bild in der Kirche befindet, gibt oft schon Auskunft über seine Aufgabe und Bedeutung. Der hl. Georg als Drachentöter und der hl. Martin als Wohltäter der Bettler haben den ihnen angemessenen Platz am Portal der Kirche. Apostel und Propheten, die »Säulen des Glaubens« (Gal. 2,9; Offb. 3,12), auf deren Grund wir erbaut sind (Eph. 2,20), verkündigen von den Säulen und Pfeilern der Kirche herab Christus und seine Lehre. Bilderfolgen begleiten uns auf dem Weg zum Altar. Sie zeigen die Schar der Märtyrer, die uns vorangegangen sind, oder auch die Geschichte des Volkes Israel, die Wundertaten und den Leidensweg des Herrn. Sie ziehen uns in das Kultgeschehen hinein. Hier finden wir also das Proprium de tempore mit seinen Lesungen abgebildet, während die Bilder zum Proprium de Sanctis sich i. a. in den Seitenkapellen befinden, die ja seit jeher dem Heiligengedächtnis gewidmet waren. So symbolisiert das Kirchenschiff den Raum der Geschichte.

Anders der Chor. Hier am Altar, in der Gegenwart Gottes ist die Zeit aufgehoben. Hier dient das Bild nicht der Erinnerung, sondern macht sichtbar, was, unserem leiblichen Auge entzogen, hier und jetzt vor sich geht. Deshalb gibt es im Chor keine Bilderfolgen, sondern einen Bilderkreis, der den Altar umgibt und das Mysterium Christi zum Mittelpunkt hat. Die Fleischwerdung Gottes aus der Jungfrau Maria, das Kreuzesopfer, mit dem Christus »uns immerdar vor Gott vertritt«, seine Wiederkunft in Herrlichkeit, dazu die Engel und vollendeten Gerechten, die mit uns an der eucharistischen Feier teilnehmen – das alles gehört zum Bildprogramm des Altarraums.

Zunächst ist hier die Verkündigung Marias zu nennen, vor und neben dem Kreuzigungsbilde das häufigste Bild in der Kirche. Oft nehmen der Erzengel Gabriel und die Jungfrau die Zwickel des Triumphbogens ein, später erscheinen sie auf den Seitenflügeln des Hochaltars. In den orthodoxen Kirchen finden wir sie auf den Flügeln der

porta regia der Ikonostase abgebildet. Es ist klar, daß dieses zweigeteilte Bild an einer so auserwählten Stelle eine kultische Aufgabe hat: Der Engel und die Jungfrau nehmen den Altar in ihre Mitte und kennzeichnen ihn als den Ort der Fleischwerdung Christi. Hier also, in der Erfüllung dieser Aufgabe an diesem Platz, ist der Grund dafür zu suchen, daß das Thema der Verkündigung Mariä zu den Hauptthemen der christlichen Kunst gehört – und nicht etwa in einem übertriebenen Marienkult.

Als Blickfang der Kirche sind Apsis und Triumphbogen der geeignete Ort für dogmatische Aussagen. Wie das gesungene Credo das Gotteslob mit der Verwerfung von Irrlehren verbindet, so auch das gemalte. Bekannt ist das Apsismosaik von San Michele in Ravenna (Staatl. Museen, Berlin), auf dem der jugendliche Christus uns sein Wort entgegenhält: Wer mich siehet, der siehet den Vater. Ich und der Vater sind eins. – Die Arianer in Ravenna sollten aus Christi eigenem Munde hören, was für Ketzer sie waren. Als das Konzil zu Ephesus im Jahre 431 der Jungfrau Maria den Ehrennamen Theotokos, Gottesgebärerin zusprach, erhielt sie den Ehrenplatz inmitten der Apsis. Ein schönes Beispiel dafür liefert die Basilika von Poreč (Parenzo) aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Die Ehrung gilt zwar in erster Linie dem Kind auf ihrem Schoß, aber sie, die ihm die menschliche Natur gegeben hat, ist doch mitgemeint. Damit ist die dogmatische Aussage jedoch nicht erschöpft. Das Bild wäre unvollständig und im Sinne des Konzils von Chalkedon (451) häretisch, wenn Christus hier nur in seiner menschlichen Natur dargestellt worden wäre. Lange hat sich die christliche Kunst um das Problem des Gottmenschen bemüht. Sie hat ihm die Gestalt eines idealen Menschen, eines Lehrers der Weisheit, eines Halbgottes zu geben versucht. Indem das Chalzedonense aber die beiden Naturen Christi als unvermischt und unverwandelt bezeichnete, machte es derartige Vorstellungen unmöglich und stellte die Kunst vor die Aufgabe, die paradoxe Aussage in ihre Sprache zu übersetzen. Die Kunst hat diese Aufgabe in genialer Weise gelöst, indem sie das Unvereinbare in komplementären Aussagen zusammenfaßte und die menschliche und göttliche Natur Christi in zwei einander zugeordneten Bildern zum Ausdruck brachte: so in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, wo der Pantokrator auf dem himmlischen Thron dem Menschensohn auf dem Schoß seiner Mutter gegenübergestellt ist, so auch in Poreč (Parenzo), wo die Apsis das Kind auf dem Schoß der Mutter, der Triumphbogen den Allherrscher auf der Weltkugel thronend zeigt.

Die Kirchenkunst ist in Übereinstimmung mit der Lehre bei dieser komplementären Aussage geblieben, für die sie im Laufe der Zeiten drei Bilderpaare gefunden hat:

Jesuskind	Pantokrator
Kruzifixus	Weltenrichter
Schmerzensmann	Auferstandener

Beim ersten Bilderpaar ist die komplementäre Aussage ontischer, beim zweiten juridischer, beim dritten, wie wir noch sehen werden, sakramentaler Natur.

Erst in der Neuzeit ist der Kunst der Kirche diese Aussage versagt geblieben. Das 19. Jahrhundert hat sich eine Idealgestalt Christi zurechtgedacht, die das Bild des Kruzifixus verdrängte, und das 20. Jahrhundert hat der göttlichen Natur Christi keine Gestalt zu geben vermocht. Wo aber die komplementäre Aussage fehlt, da ist die Häresie und der Rückfall ins Heidentum nicht mehr weit.

Wenn man genau hinsieht, hat das Heidentum in der Kirche nie ganz aufgehört. Der Lobpreis Christi als der wahren Sonne läßt an den *sol invictus* denken. Die gestürzten Götter schlüpfen in die Kostüme der Heiligen. In S. Agnese zu Rom erscheint die jugendliche Titelheilige in der Mitte der Apsis, die sonst ausnahmslos Christus und seiner Mutter vorbehalten war. Im Schmuck einer byzantinischen Prinzessin, von zwei Päpsten flankiert, durch die Hand Gottes bestätigt und selbst in den Rang einer Göttin erhoben! St. Beißel stellt hierzu fest: »Agnese ist also hier an jene Stelle getreten, welche man bis dahin dem Erlöser vorbehalten hatte.«¹ So etwas war also noch (oder schon?) im 6. Jahrhundert in der Hauptstadt der Christenheit möglich!

Es ist hier nicht der Platz über das häretische Bild i. a. zu handeln und etwa zu zeigen, wie in der Auseinandersetzung mit den Arianern und in Übereinstimmung mit den Gebetsanrufen der Kirche² die hl. Dreifaltigkeit in Gestalt von drei völlig gleichen Personen dargestellt wurde. Wir sprechen hier nur von der formalen Häresie, sozusagen von einer Verletzung des Protokolls, die darin besteht, daß der Christus allein zustehende Ehrenplatz in der Kirche – die Apsismitte oder das Mittelbild des Hochaltars – einer anderen Person eingeräumt wird. Aber liegt nicht eine solche formale Häresie vor, wenn im späteren Mittelalter die Krönung Mariä zum Zentralbild der Kirche gemacht wird?

Ich habe früher gemeint, diese Frage bejahen zu müssen³; ist Maria auf diesem Bilde doch nicht in ihrer Eigenschaft als Mutter Gottes, sondern als Repräsentantin der Menschheit dargestellt. Betet die Menschheit bei Betrachtung dieses Bildes nicht sich selber an? Aber vielleicht wird die Krönung Mariä und ebenso ihre Aufnahme in den Himmel richtiger verstanden, wenn man sie mit dem Ausspruch des Irenäus in Verbindung bringt, wonach Gott Mensch wurde, damit der Mensch göttlich werde. Dann erscheint die Krönung Mariä als Gegenbild zur Geburt Christi und die Gottwerdung des Menschen als Ziel und Lohn seiner Menschwerdung.

Deutlicher als die Bilder der Krönung Mariä und ihrer Aufnahme in den Himmel zeigt das Bild der Koimesis (des Entschlafens) der Gottesmutter den Zusammenhang. Auf diesem Bilde nimmt Christus die Seele seiner Mutter in Gestalt eines kleinen Mädchens auf den Arm, genauso wie Maria ihn auf dem Weihnachtsbilde auf dem Arm nimmt – aber auch genauso, wie sie seinen Leichnam auf dem Vesperbilde umfängt⁴.

Das Bild als Deutung des Sakraments

Wir stellten fest, daß die Thematik der Bilder im Schiff der Kirche eine andere ist als im Chor: dort Bildfolgen erzählender Art, hier ein Bildzyklus, der um das Mysterium Christi kreist. Dieser Bildzyklus verleiht dogmatischen Aussagen Ausdruck, er ist aber auch auf das Sakrament bezogen. Beispiele dafür lieferten uns die Bilder zur Inkarnation (Verkündigung Mariä) und zur Opferung (Abel, Abraham und Melchisedek). Eine Beziehung zum Sakrament läßt sich auch sonst feststellen, besonders bei den Bildern der Gottesmutter, die im Grunde genommen ja alle Meditationen der Fleischwerdung Christi sind. Sakramental ist dann vor allem jene gallisch-germanische Frömmigkeit des Früh- und Hochmittelalters, die, wie R. Stählin sagt, »ihre Freude am sichtbaren Vorgang und an seiner symbolischen Ausdeutung hat«⁵. Ihr verdanken wir das große Bild des Gekreuzigten, den wir im ersten Jahrtausend nur selten und dann meist nur in der Kleinkunst dargestellt finden, und das Bild des auferstehenden Herrn, das in der alten Kirche überhaupt fehlt. Man fragt sich verwundert, wie es möglich war, daß diese beiden zentralen Aussagen des Kredo von der Kunst erst so spät aufgenommen wurden.

Was den Kruzifixus anbetrifft, so mag es richtig sein, daß man Christus in dieser Gestalt nicht dar-

stellen wollte, solange noch die Kreuzigung als besonders schimpfliche Art der Hinrichtung üblich war. Aber diese Zeit war längst vorbei. Schon um das Jahr 600 pries Venantius Fortunatus in seinem Karfreitagshymnus das Kreuz als Baum reich an Ehren, als süßes Holz und Trophaeum. Ich halte es für wahrscheinlicher, daß in der Auseinandersetzung mit den Arianern, in der man die göttliche Natur und Herrlichkeit Christi überbetonte und das Kreuz nur als Siegeszeichen verstand, die Leidensgestalt Christi in den Schatten rückte.

Im Zeitalter der Karolinger ändert sich das. »Das Christusbild, das nun mehr und mehr in den Vordergrund tritt, ist nicht mehr der Christus passus et gloriosus der christlichen Frühzeit, sondern der Christus patiens«⁶. Nun naht die Zeit der großen plastischen Kruzifixe, die zunächst wohl als Reliquiare in die Kirchen kamen⁷. Aber auch Hostien wurden in sie hineingelegt, so daß sie nicht nur dem Gedächtnis des Gekreuzigten dienten, sondern ihn sakramental vergegenwärtigten. Der Platz dieser Kruzifixe war über dem Hl. Kreuz-Altar, an dem das Kirchenvolk kommunizierte. Mochten es Analphabeten sein und mochten die Einsetzungsworte lateinisch rezitiert werden, die Gestalt des Gekreuzigten, der auf sie herabsah, das Blut, das aus seinen Wunden rann und – auf vielen Darstellungen – von Engeln in einem Kelch aufgefangen wurde – das alles brachte ihnen unmittelbarer als das gesprochene Wort zum Bewußtsein, daß sie hier Anteil an Leib und Blut Christi empfangen. (Man kommunizierte damals noch unter beiderlei Gestalt.)

Der heilig Leichnam ist für uns gegeben
zum Tod, daß wir dadurch leben.

In diesem Vers hat Luther am Ende des Mittelalters noch einmal zusammengefaßt, wie Bild und Sakrament damals ineinander übergingen.

Das Sakrament scheint mir nun auch der Ausgangspunkt für das Auferstehungsbild des Mittelalters zu sein. Wenn ich weiter oben sagte, daß die alte Kirche das Bild des auferstehenden Herrn nicht kannte, so heißt das nicht, daß sie für das Ostergeschehen überhaupt kein Bild gehabt hätte. Sie besaß im Gegenteil eine ganze Reihe von Bildern: Bilder typologischer Art wie Jonas im Walfischrachen, das Bild der drei Frauen am Grabe, vor allem auch Darstellungen des mythischen Berichts von der Höllenfahrt Christi⁸, die unter dem Namen Anastasis noch heute das Auferstehungsbild der

orthodoxen Kirchen ist. Den Vorgang der Auferstehung aber hatte man nicht dargestellt, weil die Evangelien hierüber keine Auskunft geben.

Bevor wir uns dem Auferstehungsbild des Westens zuwenden, müssen wir die Frage beantworten, weshalb man nicht auch hier bei dem überkommenen Bild der Höllenfahrt blieb. Dieses Bild hat ja auch im Westen seine Geschichte gehabt von den Fresken in S. Clemente in Rom und S. Angelo in Formis über die Emailtafel des Meisters Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg bis hin zu den Kupferstichen Albrecht Dürers. Da fällt nun auf, daß das Bild im Westen nicht nur formale Änderungen erfuhr, sondern auch seinen eigentlichen Sinn verlor. Wenn es ursprünglich und auch noch in Klosterneuburg (1181) das großartige Thema der Erlösung der Menschheit durch Christus in Adam zum Gegenstand hatte, so war es unter dem Einfluß einer Theologie, die gelernt hatte, zwischen Hölle, Vorhölle und Fegefeuer zu unterscheiden, zu einem Bilde zusammengeschrumpft, das nur noch die Befreiung der vor Christus gestorbenen Väter aus der Vorhölle schilderte. Der Sinnverlust bei Dürer zeigt sich u. a. darin, daß es nicht Adam ist, dem Christus die Hand reicht, sondern in einem Falle Abraham, im anderen Elias. Aus einem Ereignis von höchster existentieller Bedeutung, das jeden anging, war eine bloße Historie geworden. Das war kein Bild mehr, das dem zentralen Ereignis der Heilsgeschichte angemessenen Ausdruck verleihen konnte.

Wie kam man nun aber im Hochmittelalter dazu, die bis dahin geübte Zurückhaltung aufzugeben und den auferstehenden Herrn darzustellen, der sich doch niemandem gezeigt hatte? Ich denke, daß ein alter Text, den E. Peterson der Vergessenheit entrissen hat, uns helfen kann, diese Frage zu beantworten. Dieser Text bezieht sich auf die gallikanische Messe der Ostervigil und lautet: »Angelus enim Dei ad secreta super altare tamquam super monumentum descendit et ipsam hostiam benedicit, instar illius angeli, qui Christi resurrectionem evangelizavit«⁹. Auf Deutsch: denn der Engel Gottes läßt sich bei der Sekret über dem Altar nieder wie über dem Grabmal und segnet die Hostie, genau wie jener Engel, der die Auferstehung Christi verkündigte. – In diesem Zeugnis finden wir also schon jene Gleichstellung des Altars mit dem Grabe Christi, die nach J. Braun¹⁰ erst im späten Mittelalter erfolgte. Das erklärt vieles: Zunächst die Tatsache, daß das Grab Christi nicht

als turmartige Memoria dargestellt wurde, wie die überlieferten Vorbilder verlangt und die allenthalben existierenden Nachbildungen des Hl. Grabes nahegelegt hätten, sondern in Gestalt eines Kastenaltars. Sodann die Benutzung des Altars als Grab im Mysterienspiel. Daß der Kleriker, der den Engel spielte, sich auf den Altar setzte, wäre gewiß als anstößig empfunden worden, wenn man nicht gewohnt gewesen wäre, im Altar das Grab Christi zu sehen. Schließlich die schon für das neunte Jahrhundert verbürgte Sitte, daß man im Altar zusammen mit den Reliquien drei konsekrierte Hostien »versiegelte«¹¹, wobei gewiß an das versiegelte Grab gedacht war. Damit aber wurde der Altar nach dem Verständnis der Zeit zu einem Behältnis latenten Lebens, das die Altar- bzw. Grabplatte abzuwälzen oder gar ohne Versehrung der Siegel zu durchdringen vermochte. Es liegt nahe, den zitierten gallikanischen Text zu erweitern und fortzufahren: Denn Christus selbst erhebt sich in Gestalt der Hostie über dem Altar wie über dem Grabmal und erweckt zu neuem Leben, so wie er bei der Auferstehung zu neuem Leben erwachte. Die Hostie als Auferstehungsleib! Sollte diese Vorstellung nicht auch gewissen plastischen Darstellungen des auferstehenden Herrn zugrunde liegen? In Wienhausen ist die kreisförmig eingekerbte Seitenwunde Christi offensichtlich zur Aufnahme von Hostien bestimmt. Es drängt sich der Gedanke auf, daß es die Hostie war, die in der Gestalt des auferstehenden Herrn gedeutet werden sollte, und daß die Elevation der Hostie, die im 12. Jahrhundert aufkam, hinter dem neuen Auferstehungsbilde steht. Gewiß sind Einzelheiten aus dem Bilde der Höllenfahrt übernommen wie etwa das Siegesbanner Christi, das eigentlich in die Hölle gehört, wo es nach dem Nikodemus-Evangelium zum Zeichen der Besitznahme aufgepflanzt wurde. Auch das stürmische Aufwärts Christi, besonders kraftvoll auf dem Bilde des Nikolaus von Verdun, erinnert an gewisse Darstellungen der Höllenfahrt. Aber diese stürmische diagonale Bewegung weicht bald einer senkrechten, hoheitsvollen Haltung, in der die Elevation der Hostie transparent wird. Ich denke etwa an das Auferstehungsbild des Meister von Wittingau. In diesem Zusammenhang kommt mir aber auch das Bild des eucharistischen Schmerzensmanns¹² in den Sinn. Es sind nicht nur Stimmungsgehalte, die in diesen beiden Bildern ihren Niederschlag gefunden haben, sondern Vorgänge in der Messe. Im Vergleich des eucharistischen Schmerzensmannes mit dem auferstehenden Herrn wird evident, daß dort die Opferung, hier die Elevation der Hostie gemeint ist. In der Mitte liegt das Geheimnis der Wandlung.

Sakralisierung und Säkularisierung des Bildes

Wenn man die verschiedenen Epochen christlicher Kunst charakterisieren will, dann wird man von der Kunst des Früh- und Hochmittelalters sagen können, daß sie um das Sakrament kreiste, das sie vom Kredo her zu deuten suchte. Welche Aufgabe stellte sich die Folgezeit?

Im 15. Jahrhundert finden wir, daß die symbolische und mystische Betrachtungsweise allmählich einer historischen Platz macht. Nicht mehr die Gegenwart des Herrn im Sakrament, sondern das Leben Jesu wurde jetzt Gegenstand der Betrachtung und Thema der Kunst. Unter Verzicht auf vieles alte Bildgut wandte die Kunst sich der Lebensgeschichte Jesu zu, wie sie in den Geheimnissen des freudreichen, schmerzreichen und glorreichen Rosenkranzes entfaltet wurde. Sie beteiligte sich, fraglos in frommer Absicht, an der Historisierung des Evangeliums, das damals wie ein Geschichtsbuch gebraucht wurde. Um diese folgenschwere Veränderung an einem Bild deutlich zu machen: Der Kruzifixus war jetzt nicht mehr ein Bild für die Hostie, sondern eine Darstellung des im Jahre 30 einem Justizmord zum Opfer gefallenen Jesus von Nazareth. Mit dieser historischen Betrachtungsweise begann der Säkularisationsprozeß, mit dem wir uns jetzt beschäftigen müssen.

In der Kunst führte die Säkularisierung nicht gleich dazu, daß man die christliche Thematik verließ. In den protestantischen Ländern beschränkte man sich freilich auf biblische Themen. Aber das war nicht so wichtig. Entscheidend war dagegen, daß man die Bibel, unbeschwert von ihrer Verwendung im Gottesdienst, illustrierte wie jedes andere Buch, das Milieu ausmalend, die Stimmung einfangend, die Tiefe des Raums und die Stofflichkeit der Gegenstände vortäuschend... Machen wir uns das an einem Beispiel deutlich:

Es gibt ein Gemälde von Velasquez, das zwei Frauen am Küchentisch zeigt. Auf dem Tisch steht eine Schüssel mit Fischen, und über ihm sieht man durch ein Fenster in der Entfernung Christus im Gespräch mit Maria und Martha: zweifellos ein biblisches Thema, aber ist es auch ein christliches? Die biblische Szene ist ja nur Beiwerk und ließe sich ohne Schaden für das Ganze durch eine profane ersetzen. Andere Bibelillustrationen sind eigentlich Landschaftsgemälde, auf denen Maria und Joseph, Tobias und der Engel u. a. nur als Staffage dienen. Die Maler, die solche Bilder malten, mögen gute Christen gewesen sein, aber die Bilder sind keine christlichen Kunstwerke.



Abb. 1 Maria, Koptisches Kalksteinrelief, 4. Jh., Museen Berlin, Frühchristl. byzantin. Sammlung

Wo verläuft dann aber die Grenze zwischen christlicher und säkularer Kunst? Ich glaube nicht, daß sie sich exakt beschreiben läßt, aber sicherlich spielt für die Beantwortung dieser Frage neben dem Thema der Bilder die Intention, in der es gemalt wurde, eine wichtige Rolle. Unter ein und demselben Thema lassen sich nämlich sehr verschiedene Aussagen machen. Ein gutes Beispiel dafür liefert das Thema der Galaktotrophusa oder Milchspenderin. Das Bild kommt aus dem Heidentum, und zwar aus Ägypten, wurde vom Christen-

tum rezipiert und vertieft und schließlich im Zeitalter der Renaissance säkularisiert. Vergewegen wir uns die Bildgeschichte:

1. Am Anfang steht das Bild der stillenden Isis, einer Fruchtbarkeitsgöttin, die man aber in mancher Beziehung als heidnische Präfiguration der Gottesmutter bezeichnen kann. Statuetten von ihr dienten als Weihgeschenke, mit denen man die Hilfe der Göttin erbat¹³.



Abb. 2 Ambrogio Lorenzetti, *Madonna*, Siena, Kapelle des Seminars

2. Dieses Bild wird von der Kirche übernommen, auf die Mutter Gottes bezogen und durch Anbringen des Kreuzeszeichens sozusagen konsekriert. Lukas 11,27 liefert die Bibelstelle dafür: Selig die Brüste, die du gesogen hast.

3. Im Mittelalter wird die Darstellung vertieft. Man denke an die Galaktotrophusa des Ambrogio Lorenzetti in Siena! Während das Kind mit der Muttermilch seine Menschheit annimmt, versenkt die Mutter sich in seinen Anblick und kann sich nicht satt sehen: eine überzeugende Darstellung des gottmenschlichen Austauschs zwischen Mutter und Sohn.

4. Das Bild wird säkularisiert. Die Renaissance verzichtet auf die theologische Aussage. Was übrig bleibt, ist eine hübsche, blühende junge Frau, die

sich ihres Bambino annimmt. Unterschrift: Mutterglück.

Die Galaktotrophusa ist nur ein Beispiel dafür, daß das christliche Bildgut auch heidnische Vorbilder hat. Auch die Gestalt der Orantin, der wir auf den heidnischen Sarkophagen begegnen, wird verchristlicht und zum Bilde der betenden Seele, der betenden Kirche, der betenden Gottesmutter gemacht. Ebenso hat das Bild Christi seine heidnischen Vorbilder. Wie von A. Grabar¹⁴ gezeigt, stammen viele aus dem antiken Kaiserkult: Der Kaiser, der die Huldigung seiner Untertanen entgegennimmt, der seine Würdenträger in ihr Amt einweist, der den barbarischen Gegner unter seine Füße tritt – alles Bilder, die ins Christliche übersetzt wurden und die wir in der *Majestas Domini*, der *traditio legis*, der Höllenfahrt Christi usw. wiedererkennen.

So eignete die Kirche sich viele vorchristliche Bilder an und machte sie zu Trägern christlicher Begriffe. Sie sakralisierte sie, möchte man in Analogie zum Säkularisieren sagen.

Merkwürdigerweise wird die Säkularisierung heute oft als ein dem Christentum eigentümlicher Vorgang verstanden und für irreversibel erklärt. Aber Säkularisierung hat es schon bei den alten Griechen gegeben. Schon im 5. vorchristlichen Jahrhundert hat Euripides mit den Göttern abgerechnet und die Menschen auf sich selbst gestellt. Die Welt war längst säkularisiert, als Christus in sie eintrat. Als Beweis dafür sei nur der Kaiserkult genannt. So wie der Größenwahn Hitlers war auch der Größenwahn der Cäsaren nur in einer säkularisierten Welt möglich. Die Christen aber begannen wieder sie zu sakralisieren. Sie heiligten die Welt »durch das Wort Gottes und Gebet« (1. Tim. 4,5), und wir haben oben gesehen, daß sie Wort Gottes und Gebet auch bildhaft zu machen wußten.

Säkularisierende Tendenzen zeigen sich dann erst im 15. Jahrhundert und lassen sich nicht auf die christliche Botschaft zurückführen. Da ist das historische Denken der Humanisten, von dem wir bereits sprachen. Da sind die Fürsten und wohlhabenden Bürger, die die Künste in ihren Dienst nahmen und nicht nur erbaut, sondern auch unterhalten sein wollten. Da ist die Kirche selbst, die sich durch innere Wirren (Schisma, Reformation) und Glaubenskriege unglaublich gemacht und ihre Macht an die weltlichen Herren verloren hatte. Nach dem Dreißigjährigen Kriege kam es zu einer Apotheose der irdischen Majestät, die sich



Abb. 3 Jan Gossart gen. Mabuse, Maria, Museen Berlin, Gemäldegalerie

im Kostüm des römischen Imperators zur Schau stellte. Kaiser Ferdinand III. ließ sich von Sandrart sogar als Jupiter darstellen, flankiert von Apollo und Minerva und umkreist von herabschwebenden Genien¹⁵. Zur gleichen Zeit verflüchtigte sich die Gestalt Christi, der dem 16. Jahrhundert doch noch als Weltenrichter vor Augen gestanden hatte, im Bilde der Himmelfahrt. Und so ging es weiter. Auf die Huldigung, die man dem Landesherrn erwies, folgte die Erhebung der Dichter und Denker. Sie erhielten ihre Statuen, wie die Heiligen ihre Altäre erhalten hatten. Ihren Abschluß fand die Säkularisierung wohl mit der Verherrlichung des idealen Menschen, etwa durch Max Klinger. Dann brach der erste Weltkrieg aus.

Die Entwicklung läßt sich aber auch so darstellen, daß sichtbar wird, welche Bereicherung die Welt durch die Säkularisierung der christlichen Kunst erfahren hat. Auf den Altartafeln des 15. Jahrhunderts findet man ja schon die ganze Bildthematik der säkularisierten Kunst. Man braucht sich nur einmal die Vorder- und Hintergründe dieser Tafeln daraufhin anzusehen. Hier ist die Säkularisierung in vollem Gang. Hier wird die Welt nicht mehr sakralisiert, sondern so, wie sie ist, unvergeistigt

und ungedeutet wiedergegeben. Es bedurfte nur noch eines Anstoßes, damit die Kunst sich von der Kirche löste und ihre eigenen Wege ging. Diesen Anstoß gab der Bildersturm. In Holland, wo er am radikalsten aufräumte, trieb die säkularisierte Kunst nun auch die schönsten Blüten. Nun gingen aus den Bildern zur biblischen Geschichte das Historienbild und das Sittenbild hervor, aus den Darstellungen des Jüngsten Gerichts oder Adams und Evas der Akt, aus den Szenerien des Osterbildes u. a. das Landschaftsbild, aus den Lilien in der Stube der Jungfrau Maria das Stilleben, aus den Stifterbildnissen das Portrait. Doch war dieser säkularisierten und spezialisierten Kunst keine lange Blütezeit beschieden. Am Ende des 17. Jahrhunderts hatte sie bereits ihren Höhepunkt überschritten. Weil sie sich grundsätzlich auf die Wiedergabe des sinnlich Wahrnehmbaren beschränkte, konnte sie zwar aus den bescheidensten Motiven große Kunstwerke machen, aber nicht zur Existenzdeutung und Erhellung des Lebenssinns beitragen. Deshalb hat sie wohl auch den ersten Weltkrieg nicht überlebt.

Schon der Expressionismus und Surrealismus, erst recht aber die abstrakte und abstrahierende Kunst, die wir heute haben, lassen sich nicht mehr als Säkularisierungsvorgänge verstehen. Sie sind ganz im Gegenteil Abkehr vom Säkulum mit seinem massiven Wirklichkeitsverständnis, Besinnung auf das, was dahinter steht, wenn man so will, Metaphysik. Es ist nicht undenkbar, daß sie einer erneuerten Kirche noch einmal Modelle für eine neue sakrale Kunst liefern könnten.

Der Überblick, den wir uns verschafft haben, gibt keinen Anlaß, von einem einmaligen, irreversiblen Säkularisierungsvorgang zu reden. Wir werden der Wirklichkeit näher kommen, wenn wir die Säkularisierung als Gegenbewegung zur Sakralisierung verstehen. Die eine setzt die andere voraus oder zieht sie nach sich. Sie sind Tendenzen, die sich gegenseitig korrigieren müssen, damit die christliche Kunst weder dem Säkularismus noch einem reinen Jenseitsglauben verfällt. Denn der Mensch ist seinem Wesen nach sowohl Gott als auch der Welt zugekehrt, er soll Gott lieben und seinen Nächsten. Deshalb gibt es auch eine sakrale und eine profane christliche Kunst. Die sakrale sucht Gott und gibt ihm die Ehre, die profane erbaut und erfreut die Menschen. Doch stehen diese beiden Aufgaben nicht unvermittelt nebeneinander: sie finden ihre gemeinsame Erfüllung im Blick auf den Gottmenschen.



Abb. 4 Jean Fouquet,
Maria, Antwerpen,
Museum

Was hier mit sakraler christlicher Kunst gemeint ist, dürfte im Laufe dieser Abhandlung klar geworden sein: eine Kunst, die in den Gottesdienst gehört und über sich hinausweist auf eine dogmatische Wahrheit oder sakramentale Wirklichkeit. Dagegen läßt sich nicht exakt beschreiben, was wir als profane christliche Kunst bezeichnen, weil es keine äußeren Merkmale gibt, wodurch diese sich von anderer profaner Kunst unterscheidet. Es läge nahe, sie aus der säkularisierten Kunst abzuleiten und ein Bildwerk als profan christlich zu bezeichnen, wenn es sich auf eine christliche Tradition berufen kann. Aber das wäre ein Mißverständnis. Hierfür ein Beispiel: Ein nicht sehr häufiges aber schon in der Katakombenkunst vorkommendes Thema ist die apokryphe Geschichte der Susanna, die von zwei alten Männern im Bade überrascht und dann vor Gericht verleumdet wurde. Das Thema ist u. a. von Rembrandt behandelt und von diesem auch säkularisiert worden. Er machte aus

»Susanna im Bade« eine »badende Frau«. Deshalb wird man sicherlich nicht sagen können, daß »Badende Frauen« zu den profan christlichen Themen gehören. Man kann aber auch nicht von vornherein sagen, daß es sich hier um ein unchristliches Thema handelt. Bei Rembrandt jedenfalls nicht. Wenn es aber zur Bestimmung dessen, was profan christlich ist, weder auf das Thema noch auf die Tradition ankommt, auf was dann? Vielleicht nur darauf, daß der Künstler seinen Gegenstand mit christlichen Augen sieht, wobei es nicht einmal eine Rolle spielt, ob er bewußter Christ ist. Es gibt ein unbewußtes, unreflektiertes Christentum, das uns oft in profanen Bildern anspricht (ich meine natürlich nicht die christlich parfümierten, sondern die echten!), aber dieses »Christliche« läßt sich nicht greifen und erst recht nicht ikonographisch beschreiben.

*

Daß es eine Ikonographie der christlichen Kunst gibt, ist sachlich berechtigt, weil die Kunst dem Christentum entscheidende Impulse verdankt. Diese Impulse sind dogmatisch-sakramentaler Art. Es ist die Menschwerdung Gottes in Christus, die dem christlichen Bilde Begründung und Rechtfertigung geben hat. So wird eine Ikonographie der christlichen Kunst, die sich nicht damit zufrieden gibt, Bilder mit biblischer Thematik aufzu-

zählen, zu beschreiben und zu datieren, das Mysterium der Fleischwerdung Gottes zum Prinzip ihrer Deutungsversuche machen müssen. Wo die symbolische Sprache verstummt, die allein diesem Mysterium Ausdruck geben kann, da ist die Notwendigkeit einer besonderen Ikonographie der christlichen Kunst nicht mehr gegeben. Im allgemeinen ist dieser Zeitpunkt zu Beginn des 16. Jahrhunderts erreicht.

ANMERKUNGEN

- ¹ St. Beißel, *Altchristliche Kunst und Liturgie in Italien*, Freiburg i. B. 1899, 194f.
- ² J. A. Jungmann, *Christliches Beten*, München 1969, 73ff.
- ³ H. C. von Haebler, *Das Bild in der evangelischen Kirche*, Berlin 1957, 11.
- ⁴ W. Krönig, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 24, 1962, 97–192, 98ff.
- ⁵ R. Stählin, *Die Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, in: *Leiturgia*, Bd. I, Kassel 1954, 47.
- ⁶ F. Kempf, *Handbuch der Kirchengeschichte*, III, 1, *Die mittelalterliche Kirche*, Freiburg 1966, S. 360.
- ⁷ H. Keller, *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit*, *Festschrift Hans Jantzen*, Berlin 1951, 71–91. – Artikel »Kreuz III: Kruzifixus« in: *RGG*, 3. Auflage (1960) Bd. 4, 47/49 (H. U. Haedeke). – G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968, 152ff.
- ⁸ Hennecke-Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, 1. Bd., Tübingen 1959, 330.

- ⁹ E. Peterson, *Theologische Traktate*, München 1951, 364.

- ¹⁰ J. Braun, *Der christliche Altar*, München 1924, I, 241.

- ¹¹ J. Braun (10) I, 623.

- ¹² E. Panofsky, *Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typenschichte des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«, in: *Festschrift (7) für Max J. Friedländer*, Leipzig 1927, 261–308. – G. Schiller (7) 218ff.

- ¹³ Zur *Maria lactans*: umfassende Literaturangaben bei: E. Guldán, *Eva und Maria*. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz-Köln 1966, 342. – P. Eich, *Die Maria lactans*, phil. Diss. Frankfurt M. 1953 (Ms.). – H. W. Müller, *Isis mit dem Horuskinde*. Ein Beitrag zur Ikonographie der stillenden Gottesmutter im hellenistischen und römischen Ägypten, in: *Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst*, 3. F., 14, 1963, 7–38. Die Ähnlichkeit mit der *Madonna lactans* war so groß, daß noch bis zum Jahre 1514 ein Isisbild in der Abteikirche St. Germain des Prés zu Paris als Mutter Gottes verehrt wurde.

- ¹⁴ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 195.

- ¹⁵ G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin 1931, Bd. III, Abb. 705.

Die fünf Sinne

von Marielene Putscher

Jedem Kunsthistoriker sind Bilder bekannt mit dem Titel »Die fünf Sinne«¹. Oft sind es Serien, gelegentlich sind alle Sinne auf einer Tafel dargestellt, manchmal auch zwei oder drei zusammen; insgesamt sind die Werke nicht häufig, aber man begegnet ihnen doch immer einmal wieder².

Ist man erst aufmerksam geworden, so erweitert sich der Kreis der Darstellungen. Im späteren 17. Jahrhundert kommt z. B. in den Niederlanden eine Reihe von sogenannten Kabinettstücken hinzu³: ein Weintrinker steht für den Geschmack, ein Mädchen riecht an einer Blume oder spielt die Laute; die Dame vor dem Spiegel oder der Geograph, der sich über den Globus beugt, können beide »das Gesicht« bedeuten, ein Liebespaar, aber z. B. auch

eine Fußoperation oder die Szene mit dem Zahnbrecher auf dem Markt, vertreten das Gefühl.

Schließlich bemerkt man auch Stilleben: Blumenstücke und »Frühstücksbilder« mit allerlei leckeren Nahrungsmitteln, Früchten, Fischen und Gebäck sind besonders häufig, Musikstilleben nicht selten; für das »Gesicht« tritt wieder der Spiegel ein, auch ein Fernrohr oder selbst ein Gemälde als »Bild im Bilde«. Erst »das Gefühl« bringt in Verlegenheit und kommt nur auf einigen der Gemälde vor, die ausdrücklich im Titel als »Die fünf Sinne« bezeichnet sind, wo es dann durch Spielbrett und Würfel vertreten wird, vielleicht auch durch Geldstücke, doch stehen diese auch für das Gehör, als »Klang des Geldes«. Nur durch leichte Abwandlungen –