

Mistero e Immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo; Hrsg. Salvatore Baviera und Jadranka Bentini [Ausstellungskatalog Bologna 1997] Mailand: Electa 1997; 295 S., zahlr. farbige und SW-Abb.; ISBN 88-435-6147-2

Heike Schlie: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch; Berlin: Gebr. Mann 2002; 357 S., 9 Farbtafeln und 70 SW-Abb.; ISBN 3-7861-2392-6; € 78,-

Kunsthistorische Forschung darf für sich in Anspruch nehmen, seit weit über einem Jahrhundert „fächerübergreifend“ zu sein. Die Untersuchung sakraler Kunstwerke kommt daher mindestens seit dem späten 19. Jahrhundert nicht ohne die Einbeziehung liturgischer Quellen aus. Seit langem hat man dabei erkannt, daß es die Verehrung der Eucharistie war, die eine wesentliche Entstehungsbedingung für zahlreiche Kunstwerke bildete. Unter den neueren Arbeiten zu diesem Thema verdient der 1997 erschienene italienischsprachige Bologneser Ausstellungskatalog „Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo“ großes Interesse, denn hier wird das Thema der Eucharistie anhand von Gemälden bedeutender Bologneser Künstler untersucht, deren Schöpfungen besonders im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa beachtet wurden. Es genügt, diesen Zeitraum mit den Namen von Guido Reni und Giuseppe Maria Crespi zu markieren.

Die informativen Katalogbeiträge werden von einigen fundierten Aufsätzen begleitet. Am Beginn stehen einleitende Beiträge von Salvatore Baviera (S. 9–12), Andrea Emiliani (S. 13–16) sowie von Jadranka Bentini und Maria Pace Marzocchi (S. 17–27). Es folgt ein Aufsatz von Daniele Menozzi, der einen Überblick über die „Die Kirche und die Bilder“ (S. 28–40) gibt. Der Schwerpunkt liegt auf der Epoche der „sistemazione tridentina“, wobei die Bedeutung des Bologneser Kardinals Gabriele Paleotti (1566–1597) besonders hervorgehoben wird. Anschließend untersucht Timothy Verdon „Das Geheimnis der Eucharistie in der Kunst von der Gegenreformation bis zum 18. Jahrhundert“ (S. 41–53). Auch diese Abhandlung gibt einen sehr guten Überblick, in dem neben der Abendmahlsdarstellung z. B. auch der Schmerzensmann ausdrücklich in seiner eucharistischen Bedeutung gewürdigt wird. Besonders beachtlich war auf der Bologneser Ausstellung ein Gemälde Bernardino Campis (Kat. Nr. 47), das die nachmittelalterliche Verwendung dieses Bildformulars belegt. Mit der „Geschichte des eucharistischen Kultes in Bologna“ (S. 54–71) befaßt sich sodann Mario Fanti, der anhand des reichen Quellenmaterials die spezifischen Bologneser Gegebenheiten darstellt, insbesondere Bruderschaftswesen, eucharistische Prozessionen sowie die großen „Quarantore-Aufbauten“. Fanti führt in kurzen Worten seinen Aufsatz bis in das 20. Jahrhundert fort, wobei er abschließend den Einbruch erwähnt, den die liturgische Tradition durch die Veränderungen nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–65) erlitten hat – ein Faktum, das für die Kunstgeschichte und die Denkmälerüberlieferung sehr bedeutsam ist. Nach dem zentralen Katalogteil der ausgestellten Gemälde (S. 73–201) folgt ein kurzer Aufsatz von Heinrich Pfeiffer (Arte eucaristica, S. 202–208). Im Anschluß daran findet man die Abhandlung (Corre-

di e apparati per i riti eucaristici a Bologna, S. 209–231) von Carlo Degli Esposti, der sich u. a. ebenfalls mit den Apparaten der Quarantore sowie mit den bedeutenden Tabernakelaufbauten Bolognas beschäftigt. Wie wichtig diese Ausführungen sind, belegt z. B. die Tatsache, daß hier etwa Montorsolis „Armadio“ in S. Maria dei Servi behandelt wird, ein Werk, das generell für die Geschichte des Tabernakels von Bedeutung ist. Die Auswahl der Objekte und die Zusammenstellung der Sekundärliteratur in den Anmerkungen ist dabei immer sehr geglückt. Die beiden letzten Beiträge widmen sich dem Bologneser Kunsthandwerk (Lorenzo Lorenzini, S. 273–282) sowie den Problemen der Inventarisierung (Corinna Giudici, S. 283–285). Gerade dieser abschließende Aufsatz zeigt die große Gefährdung des überreichen künstlerischen Erbes, das mit dem Thema der Eucharistie verbunden ist. Auch in diesem Zusammenhang werden die Gefahren erwähnt, die durch die liturgischen Veränderungen im Gefolge des letzten Konzils hervorgerufen wurden, denn es handelt sich weitgehend um Objekte, die gegenwärtig im Kult kaum noch verwendet werden.

Den Autoren des vorliegenden Katalogs wird man das Verdienst zusprechen dürfen, daß sie versuchen, aufgrund ihrer profunden Kenntnis der kunsthistorischen und theologischen Zusammenhänge das Verständnis für die „Eucharistie in der Kunst“ am Leben zu erhalten.

Gerade diese Aufgabe wird heute von manchen Forschern nicht bewältigt. Während früher die Gefahr bestand, daß neuzeitliche liturgische Gewohnheiten vornehmlich als mittelalterlich angesehen wurden, fehlen in der Gegenwart oftmals die liturgischen und theologischen Kenntnisse, die man aus der Liturgie selbst sowie aus einer quellennahen liturgiegeschichtlichen Forschung erhalten kann. Bedenkt man die Bedeutung, die mit der Meßliturgie verbundene Kunstwerke generell für die Geschichte der europäisch geprägten Kunst haben, wird man dieses Phänomen nicht gering bewerten. Für Kunsthistoriker sind heute Theologie und Liturgie ein größeres Problem als je zuvor. Speziell die Fragen der Eucharistie sind dabei höchst komplex. Zwar besitzt der lateinische Ritus trotz lokaler Besonderheiten seit dem frühen Mittelalter eine hohe Einheitlichkeit, dennoch waren gerade die Kommunionriten bis in nachtridentinische Zeit höchst differenziert. Leider enthalten aber die meisten Meßbücher keine entsprechenden Texte. Noch das Missale Romanum von 1570 teilt nur mit, daß der Priester, nachdem er Leib und Blut Christi konsumiert hat, eventuell anwesenden Kommunikanten die Hostien reicht. Konkrete Anweisungen für die Laienkommunion finden sich stattdessen in Ritualbüchern, die aber erst am Ende des 15. Jahrhunderts eine gewisse Verbindlichkeit erlangten, als in manchen Diözesen die ersten „Manualia“, „Agenda“, „Libri officiales“ etc. gedruckt wurden. Die Liturgiewissenschaft betrachtet aber die Untersuchung dieser oft schwer zugänglichen Texte schon lange nicht mehr als wichtige Aufgabe. Nach den Arbeiten von Peter Browe¹ stagnierte die Forschung. Nur einige Einzeluntersuchungen wie etwa Karl

1 Vgl. bes. PETER BROWE SJ: Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter; 2. Aufl. Rom 1967 (EA München 1933).

Schlemmers Dissertation² über die Liturgie des vorreformatorischen Nürnberg boten seither genauere Informationen über die liturgischen Verhältnisse während der Epoche der Spätgotik. Einen gewissen Überblick bietet ansonsten Miri Rubins 1991 erstmals erschienene Studie „Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture“³; allerdings werden hier künstlerische Fragen nur am Rande gestreift. Für die kunsthistorische Forschung am wichtigsten dürfte Ewald M. Vettters Untersuchung „Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622“⁴ sein. Trotz des zurückhaltend formulierten Titels behandelt Vetter nicht nur die genannten Kupferstiche, sondern er breitet in beispiellos gelehrter Weise deren künstlerische und theologische Quellen aus.

Mit Heike Schlies Buch „Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch“, das auf die Dissertation der Verfasserin (Bochum 1999) zurückgeht, wird nun der Versuch unternommen, anhand von Hauptwerken der Kunst des ausgehenden Mittelalters darzulegen, welche Themen in welchen Zusammenhängen als eucharistisch anzusehen sind, wobei gleichzeitig Erkenntnisse zum Bildbegriff und zum Realismus, für den die frühen Niederländer so berühmt sind, gewonnen werden sollen. Das Buch ist dank eines Druckkostenzuschusses der VG-Wort in sehr gediegener Ausstattung erschienen.

Der Anspruch der Arbeit könnte kaum höher sein. Bereits die Abgrenzung des Themas ist aber nicht ganz logisch. Ein wichtiger Grund dafür ist der Begriff des „sakramentalen Realismus“. In der Theologie versteht man darunter die Lehre von der wirklichen Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi. Man wird diesen Begriff daher kaum als „kunsthistorische Kategorie“ (S. 280) verwenden wollen. Da der sakramentale Realismus in der Theologie spätestens seit karolingischer Zeit akzeptiert ist, erhebt sich doch die Frage, wieso er erst am Ende des Mittelalters Auswirkungen auf die Kunst gehabt haben soll.

Das Buch beginnt mit einer kurzen Einleitung, es folgt ein Abschnitt zum Thema „Altarbild – Altar – Altarsakrament“ (S. 17–96), dessen Kernstück eine Untersuchung über den Genter Altar (S. 17–48) bildet. Zweifellos ist es richtig, daß die Verfasserin dessen eucharistische Komponente hervorhebt. Sie meint sogar, das Retabel wäre ein Tabernakel gewesen. Diese Ansicht, für die sich Heike Schlie vor allem auf Lotte Brand Philipp beruft⁵, konnte bereits von Volker Herzner aufgrund der Quellenlage abgelehnt werden⁶. Daher ist auch die Vermutung (S. 43) zurückzuweisen, das Sakrament wäre hinter den beiden mittleren Tafeln der Verkündigung aufbewahrt worden. Schon praktische Probleme erweisen eine solche Annahme als unrealistisch. Vor allem aber ist es undenkbar, daß in einem Tabernakel die Hostien

2 KARL SCHLEMMER: Gottesdienst und Frömmigkeit in der Reichsstadt Nürnberg am Vorabend der Reformation (*Forschungen zur fränkischen Kirchen- und Theologiegeschichte*, 6); Würzburg 1980. Zugl. Theol. Diss. Würzburg 1977.

3 MIRI RUBIN: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture; Cambridge u. a. 1991.

4 EWALD M. VETTER: Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622 (*Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Zweite Reihe*, 15); Münster 1972.

5 LOTTE BRAND PHILIPP: The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck; Princeton 1971.

6 VOLKER HERZNER: Jan van Eyck und der Genter Altar; Worms 1995, S. 29.

gleichsam versteckt worden wären. Positiv zu bemerken ist allerdings der Hinweis Schlies, daß Bilder eine eigene „Gesetzlichkeit“ (S. 47) haben und keine wörtlichen Umsetzungen von Texten sind.

An diese Passagen schließen sich „Einige Bemerkungen zum Altarbild im 15. Jahrhundert“ an (S. 48–56). Dabei bleibt manches rätselhaft, so wüßte man gern mehr über Bilderverbote, die im 13. Jahrhundert am Altar geherrscht hätten (S. 51). Auf diesen Seiten bringt die Verfasserin eine ihrer besten Beobachtungen. Heike Schlie hat nämlich der Literatur entnommen, daß viele Meßkommentatoren – sie nennt Innozenz III. und Kaspar Schatzgeyer – den Verlauf der Messe mit dem Leben Jesu parallelisieren. Entsprechende Bildzyklen können also als Verweise auf die Eucharistie verstanden werden. In diesem Zusammenhang muß man auf Franz Rudolf Reicherts Untersuchung „Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe“⁷ verweisen, da sich hier ein Zugang zu den entsprechenden Quellen finden läßt. Reicherts tabellarische Zusammenstellung⁸ der einzelnen Elemente der Messe mit ihren Deutungen könnte im Einzelfall sicher eine Hilfe für die Interpretation von Szenen aus dem Leben Jesu sein. Trotzdem dürfte es schwerfallen, einen Zyklus zu finden, der den Meßauslegungen völlig entspricht, denn die Kommentare können sich nicht an die Abfolge der biblischen Ereignisse halten. Da diese aber für die meisten Bildprogramme verbindlich ist, bleibt es wohl bei einer ganz allgemeinen Parallelisierung.

An dieser Stelle schließt sich eine Bemerkung über die Begriffe Kultbild und Gnadenbild an (S. 55). Die Autorin will alle Bilder, die mit der Liturgie („Kult“) in Verbindung stehen, Kultbilder nennen. Nun wird aber gerade vielen Altarretabeln keine spezielle Verehrung zuteil, so daß eine solche Definition weitere Verwirrung in dieses schwierige Gebiet bringt. Vielleicht wäre es hier hilfreich gewesen, auch volkskundliche Untersuchungen, etwa Hans Dünningers Aufsatz „Ablaßbilder“⁹, zu diesem Thema heranzuziehen. Auch die Aussagen der Verfasserin zu den Typen des religiösen Bildes wecken den Verdacht, daß der Aufbau der Arbeit nicht ganz systematisch ist bzw. daß es Heike Schlie nicht gelingt, die Logik ihrer Vorgehensweise deutlich zu machen. Es folgen nämlich nun Abhandlungen zur Altartypologie (S. 56–61), denen sich einige Seiten (S. 61–70) zum Altarsakrament anschließen, während die Ausführungen zum Begriff des Andachtsbildes erst später erscheinen (S. 199–201). Hier fehlt leider der Hinweis auf die wichtige Untersuchung von Karl Schade, der die Geschichte des Begriffs umfassend behandelt hat¹⁰.

Der Abschnitt, der dem Altarsakrament gewidmet ist, läßt leider eine grundsätzliche Schwäche der vorliegenden Arbeit hervortreten: die Verfasserin verfügt nur über unzureichende theologische Kenntnisse, will aber gerade auf diesen ihre kunsthistorische Untersuchung aufbauen. Erwähnt sei beispielsweise die nicht beleg-

7 FRANZ RUDOLF REICHERT (Hrsg.): Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe (Erstausgabe ca. 1480) (*Corpus Catholicorum*, 29); Münster 1967.

8 Ebd., S. XCV–CV.

9 HANS DÜNNINGER: Ablaßbilder. Zur Klärung der Begriffe „Gnadenbild“ und „Gnadenstätte“. In: *Jahrbuch für Volkskunde* NF 8, 1985, S. 50–91. – Wiederabdr. in: DERS.: Wallfahrt und Bilderkult. Gesammelte Schriften; Hrsg. Wolfgang Brückner u. a.; Würzburg 1995, S. 353–392.

10 KARL SCHADE: Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs; Weimar 1996.

te Aussage: „In Spätantike und frühem Mittelalter hatte die Eucharistie nur im Abendmahl selbst Bedeutung“ (S. 61). Da die Kommunion der Kranken und Sterbenden schon für die Spätantike gut belegt ist, kann diese Aussage nicht richtig sein. Es genügt nicht, auf „LThK, Artikel ‚Sakrament‘“ (S. 61, Anm. 177) zu verweisen, es wäre zumindest erforderlich gewesen, einen Blick in das Handbuch der Dogmengeschichte zu werfen.

Fragwürdig sind auch andere Bemerkungen. So meint die Autorin, daß der Lettner eine „große räumliche Distanz [der Laien, d. Rez.] zum Geschehen des Mysteriums“ (S. 63) verursache. Als Beleg dient ihr eine Miszelle von Oskar Thulin¹¹, obwohl dort das Problem des Lettners nicht behandelt wird. Vor allem aber wird man aufgrund der Verbindung zwischen Kreuzaltar und Lettner letzteren geradezu als eine auf die Eucharistie bezogene Schouwand verstehen können. Schon der Wechselburger Lettner zeigt ein eucharistisches Programm und Rogier van der Weydens „Sakramentsretabel“ (Schlie, Abb. 19) gibt ebenfalls eine Meßfeier vor dem Lettner wieder.

Der folgende Abschnitt „Retabelprogramme nach Aufgaben im eucharistischen Kult“ (S. 70–96) hätte zweifellos besonders wichtig werden können, denn es wäre viel gewonnen, wenn man bestimmte Bildformulierungen bestimmten Aufgaben zuordnen könnte. Angesichts der schmalen Materialbasis kann die Verfasserin aber dazu nicht viel sagen. Auf diesen Seiten findet sich auch ein besonders schwerwiegender Fehler. Schlie behandelt hier u. a. das von Henning von der Heide und Wilm Dedeker geschaffene Fronleichnamretabel im Lübecker St. Annen-Museum, ein Werk, dem sie bereits ihre Magisterarbeit (Bochum 1991) gewidmet hatte. Auf einer der Tafeln ist dargestellt, wie die Mitglieder der Lübecker Fronleichnambruderschaft die Kommunion empfangen – Heike Schlie meint, unter beiderlei Gestalt (S. 75). Tatsächlich sieht man, daß ein Mann in nichtliturgischer Kleidung einem Laien einen großen Kelch reicht. Es handelt sich um den unkonsekrierten sogenannten Ablutionswein, der den Kommunikanten zum Nachspülen gereicht wurde. Das Bild hat also nichts mit „Utraquismus“ zu tun, sondern entspricht völlig der spätmittelalterlichen Praxis, wie sie Peter Browe dokumentiert hat¹². Der theoretische Überbau („Performanz“, S. 14 u. ö.) und die virtuos verwendete modische Terminologie („Close-up“ S. 201 u. ö.) können über einen derart fundamentalen Irrtum nicht hinwegsehen lassen.

Anschließend finden sich Abschnitte zum Abendmahlsretabel des Dieric Bouts (S. 76–84) sowie zum Klarenretabel des Kölner Domes (S. 86–91); weiterhin wird das Lübecker Fronleichnamretabel nochmals behandelt (S. 92–96). Auch hier finden sich Ungenauigkeiten. Und wenn die Verfasserin vermutet, daß die Schwestern von St. Clara in Köln zur Sakramentsverehrung ein Brautgewand getragen haben könnten, wäre man für einen Beleg dankbar.

Der folgende Abschnitt behandelt „Das Exemplum als rhetorische Bildstrategie“ (S. 97–167). An erster Stelle steht die weihnachtliche Anbetung des Kindes, wo-

11 OSKAR THULIN: Reformatorische und frühprotestantische Abendmahlsdarstellungen, in: *Kunst und Kirche* 16, 1939, S. 30–34.

12 PETER BROWE: Mittelalterliche Kommunionriten, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 15, 1935, S. 23–66, hier S. 48–57.

für mit dem Columba-Altar Rogier van der Weydens (S. 115–121), der „Anbetung der Hirten“ von Hugo van der Goes (S. 121–137) und dessen Portinari-Altar (S. 137–149) wichtige Beispiele genannt werden. Heike Schlies Stärken kommen gerade in diesem Abschnitt zur Geltung. Trotzdem gibt es auch hier Probleme. So kann die Blumenvase des Portinari-Altars nicht ohne Belege mit einem Sakramentsgefäß (S. 139) gleichgesetzt werden. Die Autorin behandelt (S. 140) weiterhin die Frage, warum die Engel keine Kaseln tragen, sondern – diese Begriffe seien hier eingeführt – Dalmatiken und Chormäntel sowie Alben mit Stolen. Diese Gewänder sind die traditionelle Kleidung der Engel.

Das folgende Kapitel trägt die Überschrift „Die Ausstellung des Opferleibes“ (S. 169–198) und behandelt Bildwerke, die vor allem die Grablegung Christi zeigen. Die eucharistische Komponente etwa von Hans Memlings Reins-Retabel sowie dessen Floreins-Retabel wird dabei von der Verfasserin wiederum klar betont. Sie stellt die interessante These auf, daß diese beiden Werke übereinander aufgestellt waren (S. 182–184).

Im Zusammenhang mit der Grablegung erwähnt Heike Schlie auch die sogenannte Engels-Pietà. Ihr Vorschlag, den Engel mit dem Angelus Missae in Beziehung zu bringen, ist nur auf den ersten Blick stimmig. Die Verfasserin meint, dieser Engel trage die „nichtkonsekrierten Gaben vom irdischen auf den himmlischen Altar“, wo dann die Konsekration erfolge (S. 187). Da der entsprechende Abschnitt des Kanons („Supra quae“) erst nach der Konsekration gesprochen wird, ist diese Deutung falsch. Im übrigen verstehen mittelalterliche Meßauslegungen unter dem Angelus Missae gelegentlich sogar Christus selbst¹³. Welche Verwirrung bei der Autorin über den Ablauf der Messe herrscht, macht an derselben Stelle auch der Verweis auf das „Suscipe, Sancta Trinitas“ (S. 187–188) deutlich. Heike Schlie verbindet nämlich dieses ihrer Meinung nach „entscheidende Opfergebet“ mit dem „von den Engeln zum himmlischen Altar emporgetragenen Opferleib“. Das „Suscipe“ gehört aber zum Offertorium, wird also vor dem Kanon gesprochen, der Angelus Missae hingegen wird im Kanon nach der Konsekration genannt. Da die Grundlagen nicht stimmen, kann die Haltung Gottvaters bei Darstellungen des Gnadenstuhls oder der Not Gottes also auch kein „Konsekrationsgestus“ sein. Ob hinter diesen Bildideen kunsttheoretische bzw. bildertheologische Überlegungen (S. 187, Anm. 53) stehen, wird man also neu überlegen müssen. Hier rächt sich, daß die Verfasserin ihre Quellen wohl grundsätzlich aus der Sekundärliteratur zitiert (hier S. 188, Anm. 54). Hätte sie doch wenigstens den alten „Schott“ benutzt und den Kanon im Zusammenhang gelesen!

Im folgenden Kapitel „Manducatio per visum. Privates Andachtsbild und Eucharistie“ (S. 199–226) gelingt es Heike Schlie von vornherein nicht, die von ihr behandelten Werke (Kopie nach Hugo van der Goes: „Anbetung der Hirten“; Hugo van der Goes: „Kleine Kreuzabnahme“; Hans Memling: „Kreuzabnahme“, Petrus Christus: „Imago Christi“, Robert Campin: „Ofenschirm-Madonna“) auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Richtig ist es allerdings, wenn sie feststellt, daß

¹³ Vgl. z. B. REICHERT (wie Anm. 7), S. 162.

Kunstwerke, die nicht durch den Rahmen der Liturgie mit der Eucharistie verbunden sind, diese Bezüge durch den Bildinhalt besonders stark verdeutlichen (S. 226). Gerade deshalb wird man bemängeln, daß der Schmerzensmann, der genau in diesem Zusammenhang oft zentral ist, bei der Autorin fast keine Rolle spielt.

Nach diesen etwas kleinteiligen Untersuchungen folgt ein großer Abschnitt zum „Realismus“ in der altniederländischen Malerei“ (S. 227–284). Im Zentrum steht die Frage nach Erwin Panofskys Begriff des „disguised symbolism“. Da gerade in der allerneuesten Diskussion der kunsthistorische Sprachgebrauch in diesem Bereich völlig uneinheitlich ist – etwas anderes darf man kaum erwarten –, würde es zu weit führen, die Diskussion hier nochmals aufzurollen. Verweisen kann man aber auf den anregenden Aufsatz von Georg Schmidt in der bereits 1959 erschienenen Festschrift für Martin Heidegger¹⁴. Festzuhalten ist folglich, daß die gesamte Problematik, die hier behandelt werden soll, von derjenigen des Realismus weitgehend unabhängig ist. Typologie, auch das Attributwesen sowie alles, was sich überhaupt unter „Symbolik“ zusammenfassen läßt, funktionieren aufgrund der Darstellung und nicht aufgrund des jeweiligen Stils bzw. des größeren oder geringeren „Realismus“. Wie auf vielen Seiten des Buches fällt also auch hier die ungenaue Begrifflichkeit auf. Exemplarisch sei ein zentraler Satz zitiert: „Das Bild bietet innerhalb der heilsgeschichtlichen Typologien eine Akzidenz des Göttlichen und Heiligen, wie sie weder die Liturgie noch die ‚Heilige Materie‘ leisten können.“ (S. 280) Typologie ist das Verweisverhältnis zwischen dem Alten und dem Neuen Bund, Akzidenzen, d. h. Zufälliges, kennt das Mittelalter nur im Bereich des Endlichen. Sollte hier etwas Richtiges gemeint sein, hätte man es anders sagen müssen.

Die drei abschließenden Kapitel sind relativ disparat. Das Kapitel VII (S. 285–291) ist der Versuch, die „Hl. Barbara“ des Jan van Eyck nicht als Devotionsbild, sondern als „Kunststück“ anzusehen, das „den Bildbegriff des Nordens programmatisch faßt und fassen soll“ (S. 285). Die dafür angeführten Belege sind aber alle nicht stichhaltig; so schreibt die Verfasserin: „Die Einbeziehung des Steinbruchs in die Architekturzeichnung verdeutlicht van Eycks Absicht, auf die Durchrationalisierung des Bauwesens mittels der Zeichnung hinzuweisen“ (S. 290).

Das Kapitel VIII trägt die Überschrift „Ausblick: Sakramentskult und Bildbegriff“ (S. 293–333). Bereits die einleitenden Ausführungen über das Verhältnis der Kunstgeschichtsschreibung zur Malerei der alten Niederländer enthalten Schwierigkeiten. Falsch sind jedoch Aussagen wie: „Jahrhundertlang hatte die Gefahr der Idolatrie Realismus verhindert“ (S. 304). Waren vielleicht, um nur einige Beispiele zu nennen, die französische und deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts oder die Malerei Giotto's „unrealistisch“? Gab es etwa gegen den „Realismus“ gerichtete bildertheologische Bestimmungen, die nun aufgehoben worden wären? Es ist vielmehr festzuhalten, daß die Bildertheologie spätestens seit Johannes von Damaskus betont, daß das

¹⁴ GEORG SCHMIDT: Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung, in: GÜNTHER NESKE (Hrsg.): Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag; Pfullingen 1959, S. 264–275.

Bild durch die Nachahmung¹⁵ bestimmt wird, weshalb also der theologische Bildbegriff grundsätzlich „realistisch“ ist.

In diesem Abschnitt findet sich eine Kernthese der Verfasserin: „So wie es Christus möglich war, fleischlich in der Gestalt der Hostie zu erscheinen, war es dem Maler möglich, ein plastisches Bild auf einer zweidimensionalen Fläche zu visualisieren“ (S. 333). Diese Aussage, die sich konkret auf Grisailen und illusionierte Skulpturen bezieht, belegt, daß Heike Schlie letztlich meint, der „Realismus“ der von ihr behandelten Kunstwerke wäre eine Folge der Sakramententheologie. Dieser Gedanke ist zwar verlockend, er entspricht aber – siehe Johannes von Damaskus, Giotto etc. – nicht den Tatsachen, weshalb er auch durch keine Quelle belegbar ist. Da hilft es nicht, daß die Verfasserin die Begriffe von Substanz und Akzidenz, Qualitas und Quantitas, die in der zeitgenössischen philosophisch-theologischen Literatur klar umrissen sind, unzulässig auf die Malerei anwenden will (S. 333). Es herrscht Begriffsverwirrung, und man scheut sich, die Thesen der Autorin ausführlicher zu diskutieren. Eines wird man jedenfalls festhalten: Jan van Eyck und seine Zeitgenossen haben sich beim Bemühen um Wirklichkeitsnähe nicht von Entscheidungen des vierten Laterankonzils (1215) leiten lassen, auf dem die Transsubstantiationslehre endgültig bestätigt worden war. Letztlich will Heike Schlie aber diesen Zusammenhang herstellen, um damit eine kunsthistorische Neudeutung der von ihr behandelten Epoche anzustreben. Daß Kunst eine eigene Gesetzmäßigkeit hat – trotz aller Bezüge zur Theologie etc. –, kommt bei ihr nicht zur Geltung.

Nach einem ebenfalls problematischen Abschnitt „Corpus Christi – Hostie und Bildnis: Metamalerei in Bildern zum Sakramentskult“ (S. 307–318) faßt die Autorin ihre Untersuchung in einem hochambitionierten Kapitel zusammen; es trägt den Titel: „Schlußwort: Kunst-Bild und Kult-Bild“ (S. 335–338). Sie beginnt mit dem Satz: „Meine Ausführungen beleuchten die Prägung des spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildbegriffs durch die mittelalterlichen Zeichensysteme“ (S. 335). Konkret geht es ihr jedoch um eine Auseinandersetzung mit Hans Beltings „Bild und Kult“¹⁶ sowie mit dem von Belting zusammen mit Christiane Kruse verfaßten Buch „Die Erfindung des Gemäldes“¹⁷. Heike Schlie geht hart ins Gericht und wirft Belting und Kruse einen „fragwürdigen eurozentristischen Kunstbegriff“ (S. 336) sowie ein falsches Mittelalterverständnis (ebd.) vor. Damit macht sie es sich doch wohl etwas zu einfach. „Implizite“ (ebd.) Annahmen anderer Autoren müßte sie jedenfalls besser belegen.

Auch in Bezug auf die weiteren Aussagen des Schlußwortes ist Skepsis angebracht. Wieso sollte „die heutige wissenschaftliche Sicht des mittelalterlichen Gna-

15 JOHANNES VON DAMASKUS: *Contra imaginum calumnatores oratio III*, 16. Abgedr. bei: DERS.: *Contra imaginum calumnatores orationes tres*. Die Schriften des Johannes von Damaskus. Bd. 3, hrsg. vom Byzantinischen Institut der Abtei Scheyern, besorgt von P. Bonifatius Kotter O.S.B. (*Patristische Texte und Studien*, 17); Berlin – New York 1975, S. 125.

16 HANS BELTING: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*; München 1990.

17 HANS BELTING UND CHRISTIANE KRUSE: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*; München 1994.

denbildes auf einer Erfindung der Zeit des 17. Jahrhunderts“ (S. 337) basieren? Vermutlich bezieht sich Heike Schlie auf den von ihr nicht genannten „Atlas Marianus“ des Wilhelm Gumpfenberg¹⁸. Kann ein solches Werk die theologische, volkskundliche und kunsthistorische Forschung wirklich so sehr getäuscht haben? Gern hätte man Einzelheiten erfahren. Abschließend drückt die Verfasserin ihre Hoffnung aus, daß sich die Kunstgeschichte „in Richtung einer Bildwissenschaft [öffne], die die alten, an der antiken und italienischen Kunst entwickelten Begriffe und Kategorien endgültig überwinden helfen könnte“ (S. 338).

Es dürfte deutlich geworden sein, daß das vorliegende Werk aus inhaltlichen Gründen kaum positiv beurteilt werden kann. Einige formale Mängel verstärken diese Einschätzung noch. An erster Stelle steht die Tatsache, daß Originalquellen faktisch nicht benutzt werden. Selbst das „Rationale“ des Durandus (z. B. S. 102), das der Verlag Brepols in einer hervorragenden neuen Ausgabe vorgelegt hat, wird nicht direkt zitiert. Aber auch die Sekundärliteratur hat die Verfasserin nicht ausreichend zur Kenntnis genommen, viele Fehler wären ihr dadurch erspart geblieben. Unbedingt hätte der Sprachstil (etwa S. 167 unten) geglättet werden müssen, wobei auch die rasch hingeworfenen Beurteilungen fremder Forschungsergebnisse (etwa S. 71) zu überdenken gewesen wären. Eine sorgfältige Endredaktion ist aber nicht erfolgt, wie man schon an der uneinheitlichen Zitierweise feststellen kann. Auch fehlte wohl die Zeit, um ein Register zu erstellen.

Das Resümee fällt leider negativ aus. Einige scharfsinnige Gedanken der Verfasserin können daran kaum etwas ändern. Als Ertrag wird man aber ansehen können, daß das Buch „Bilder des Corpus Christi“ anregt, die Beziehungen zwischen Eucharistie und sakraler Kunst noch stärker zu beachten.

CHRISTIAN HECHT

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Erlangen*

¹⁸ WILHELM GUMPFENBERG SJ: *Atlas Marianus, quo Sanctae Dei Genitricis Maria imaginum miraculorum origines duodecim historiarum centuriis explicantur*; München 1672 und öfter.

Finbarr Barry Flood: The Great Mosque of Damascus. Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture (*Islamic History and Civilization*, 33); Leiden: Brill, 2001; XX, 332 S., 90 Tafelabb.; ISBN 90-04-11638-9; € 113,-

Die Große Moschee von Damaskus, entstanden um 705–15, bildet zusammen mit dem wenige Jahre älteren Felsendom in Jerusalem eines der Hauptwerke der Sakralarchitektur der ersten islamischen Dynastie. Folgerichtig wird sie nach diesem Herrscherhaus auch als „Umayyadenmoschee“ bezeichnet. Der Bauherr, der Kalif al-Walid I., ließ in einem groß angelegten Bauprogramm die bedeutendsten Freitagsmoscheen und Heiligtümer des jungen arabisch-islamischen Reiches neu errichten oder umgestalten, sofern dies nicht bereits in der Regierungszeit seines Vaters, des