



FRANK KÄMPFER

# BILDKUNDE

FÜR HISTORIKER



ANTIK  
UND  
MITTELALTER

KUNSTER 19  
DEMO-VERSION 1997  
RÜDIGER KOKER  
LAYOUT: M. BABOU





## Inhaltsverzeichnis

Lexika und Nachschlagewerke	1
<b>I.</b> Was sind, was sagen Bilder ?	2
“ Auge in Auge ”: vorläufiger Exkurs zum europäischen Porträt	8
<b>II.</b> Anfänge und Prinzipien bildkundlicher Forschung	12
<b>III.</b> Das Bild als Idol und als Ikone: Bildkult und Bildzerstörung	14
<b>IV.</b> Instrumentarium	16
<b>V.</b> Bildsprache ohne Grenzen: Die Antike	20
<b>VI.</b> Implodierte Bildwelt: Das Frühmittelalter	25
<b>VII.</b> Menschengestalt	33
<b>VIII.</b> Gottesbild	41
<b>IX.</b> Des Menschen Welt, des Menschen Leben	49
<b>X.</b> Vom Sterben	54
<b>XI.</b> Zeit, Zeitpunkte, Zeitläufe	61
<b>XII.</b> Ordnungen, Hierarchien, Bildprogramme	65
<b>XIII.</b> Vom Bild zur Abbildung	71
<b>XIV.</b> Auf den Schultern der Antike	75

## LEXIKA UND NACHSCHLAGEWERKE

### ***Ikongraphie der christlichen Kunst.***

Hg.: G. Schiller. Bd. 1-. Gütersloh 1981-. [bis 1991 erschienen: Bd. 1: *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*; Bd. 2: *Die Passion Jesu*; Bd. 3: *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*; Bd. 4,1: *Die Kirche*; Bd. 4,2: *Maria*; Bd. 5,1+2: *Die Apokalypse des Johannes*]

### ***Lexikon der Kunst.*** Malerei, Architektur, Bildhauerkunst.

Hg.: P. Wiench. Bd. 1-12, Freiburg 1987-1990

### ***Lexikon der christlichen Ikonographie.***

Hg.: K. Künstle, E. Kirschbaum. (Bd. 1-4: allgemeine Ikonographie; Bd. 5-8: Ikonographie der Heiligen). Freiburg 1968-1976

### ***Lexikon für Theologie und Kirche.***

3. Aufl. Freiburg (1997 bis: Novgorod)

### ***Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche.***

Von K. Onasch. Wien 1981

### ***Oxford Dictionary of Byzantium.***

Hg.: A. P. Kazhdan. Bd. 1-3. Oxford 1991.

### ***Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike.*** Bd. 1-5. Stuttgart 1964 (Neubearbeitung geplant)

### ***Reallexikon für Antike und Christentum.*** Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt.

Hg.: Th. Klauser. Bd. 1-. Stuttgart 1950-.

### ***Reallexikon zur Byzantinischen Kunst.***

Hg.: K. Wessel, M. Restle. Bd. 1-. Stuttgart 1966-.

### ***Reallexikon der germanischen Altertumskunde.***

Begründer: J. Hoops. Bd. 1-4, Straßburg 1911-1919. 2. Auflage erscheint)

### ***Thieme/Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*** von der Antike bis zur Gegenwart.

Hg.: U. Thieme, F. Becker. 37 Bde. Leipzig 1911-1950 (Reprint)

**Belting, H.:** *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München <sup>3</sup>1993

**Berger, J.:** *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt.* Reinbek 1974 (u.ö.).

**Gombrich, E.:** *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Wahrnehmung.* Stuttgart <sup>2</sup>1986

**Kerner, G., Duroy, R.:** *Bildsprache.* Bd. 1-2. München 1977, 1981 (u.ö.)

## I. WAS SIND, WAS SAGEN BILDER?

Diese Vorlesung ist den Bildern gewidmet, daraus ergeben sich ganz praktische Fragen: Was ist denn das, ein Bild? Mit welcherlei Bildern haben wir es zu tun? Wenn ich sagte, Bilder sprächen über ihre Zeit, dann wären sie demzufolge Mitteilungen, fixierte Erfahrungen des einen zum Gebrauch eines anderen. An der umgangssprachlichen Verwendung des Substantivs "Bild" wäre jedoch einiges zu präzisieren.

### Das Bild in unseren Händen: die Reproduktion

**Bild** ist zunächst das **Original** (z. B. das Gemälde mit dem Titel "*Mona Lisa*" im Pariser Louvre) als authentisches historisches Dokument. Um es zu gebrauchen (zu interpretieren), müßte man es an Ort und Stelle aufsuchen. Vom Original zu unterscheiden ist das Bild, das dem Historiker ständig zur Verfügung steht - die **Abbildung**, eine schwarz-weiße oder farbige Fotografie in einem Buch. In fast 100 % aller Fälle gewinnen wir unsere ersten Kenntnisse über Bildwerke ferner Jahrhunderte aus dem Betrachten fotografischer Reproduktionen von Originalen.



**Abb. 1:** Was bei schlechten Zeitungsfotos stört, das hat ROY LICHTEN-STEIN zum künstlerischen Mittel moderner Gemälde erhoben: den Raster-punkt. *Seductive girl*, 1964, Magna auf Leinwand, 60 x 75 cm.

Aber noch ein Schritt bleibt methodisch zu tun: **Originalfotografien** findet man in den Büchern gewöhnlich nicht. Weder mit dem Bild selbst, noch mit der Fotografie des Bildes arbeiten wir, sondern mit einem **Rasterbild einer Fotografie eines Bildes**. Nimmt man eine Abbildung genau unter die Lupe, besteht sie aus einzelnen Punkten - am größten pflegen Zeitungsbilder zu sein. Für die Sehgewohnheiten unserer Zeit ist es charakteristisch, daß der Rasterpunkt, den der Drucker so klein wie möglich, am besten unerkennbar hält, zum Stilmittel werden konnte. Der Amerikaner ROY LICHTENSTEIN hat das Raster bewußt gemacht und die technische Unzulänglichkeit in den Rang eines künstlerischen Mittels erhoben, indem er auf zahlreichen seiner Gemälde die Flächen mit Hilfe von Schablonen punktete. Das Bewußtmachen von Bildstrukturen ist inzwischen in der Werbung ein geläufiges Kunstmittel geworden. Beobachtungen dieser Art sind für die Bildkunde

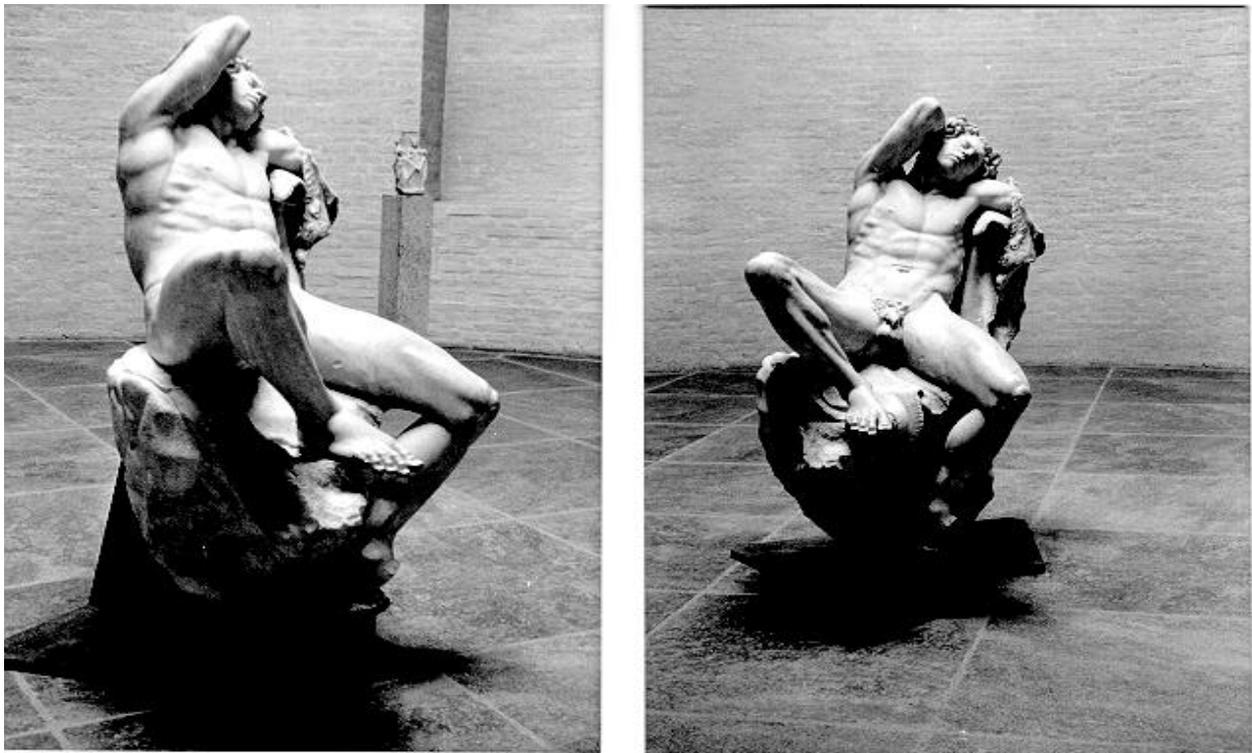
substantiell: Abbildungen geben nicht die Bildoriginale selbst wieder, sondern im besten Fall wissenschaftliche Fotografien aus der Fotothek eines Museums, im Normalfall mehr oder minder gute Aufnahmen im Halbton- oder Rasterdruck aus einem Buch, sozusagen Repro-Reproduktionen. Unser Bild ist zwar eine Repräsentation des Originalbildes, jedoch mehrfach manipuliert. "Bilder" also sind in der Praxis Abbildungen, das Bild ist in nur schwer erklärbarer Weise vom Original entfernt. Doch selbst die Kunsthistoriker arbeiten mit solchen Repro-Reproduktionen, was sollen Nicht-Spezialisten dabei finden? Bei der täglichen Lektüre von Schrifttexten verwendet man ja auch Editionen ohne kritischen Apparat oder gar Übersetzungen von wer-weiß-welchen Kennern ...! Sich seiner Hilfsmittel kritisch bewußt zu sein, darum geht es, ob nun vor dem nachlässig übersetzten Dokument oder der unscharfen, flauen Raster-Reproduktion eines Bildwerkes.

Auf die überlebensgroße Marmorfigur eines schlafenden Fauns trifft man in der Münchener Glyptothek, eindrucksvoll placiert als zentrales Schau-Objekt unter einer Kuppel. Ein Foto dieser Skulptur in einem Buch muß notgedrungen ganz anders, weit weniger lebendig wirken als das dreidimensionale Bildwerk.

Hinzu kommt: unsere Wahrnehmung der Skulptur-Reproduktion im Buch wird durch verschiedene rein technische Umstände determiniert: Hat der Fotograf das Objekt aus der Augenhöhe abwärts auf den nackten Leib (wie ein stehender Betrachter schauen würde) oder seitlich aufgenommen, vielleicht mit der Absicht, die provokante Nacktheit zu mildern? Wie genau hat er ausgeleuchtet, hat er Teleobjektiv, Filter, Weichzeichner verwendet oder nicht? Durch diese und andere technischen Mittel kann der Fotograf eine ganz spezifische Illusion von Körperhaftigkeit (Volumen) in den Grautönen der Schwarz-Weiß-Abbildung hervorrufen.

Dennoch gewinnen wir nur einen zweidimensionalen Eindruck von einer der Ansichtsformen dieses auf Vor- und-Seiten-Ansicht angelegten Objekts.

Eindeutige Informationen über ein Kunstobjekt bieten nicht einmal immer Foto-Postkarten, die man



**Abb. 2 a, b:** Wie in einem Schlafsessel ruht sich der riesige, etwa 2,15 Meter große Faun aus, breitbeinig, völlig entspannt. Man ist versucht zu sagen "schamlos nackt", denn vermutlich sollte der Bildhauer gerade die ungehemmte, sexuell herausfordernde Körperlichkeit des Waldmenschen gestalten. Wohl in einem privaten Park aufgestellt, bot er sich den Blicken feiner Herrschaften von allen Seiten dar. Barberinischer Faun, 3. Jh. v. Chr., München.



in den Museen selbst kaufen kann. Das Relief mit JOHANNES dem Täufer wirkt auf zwei von demselben Museum herausgegebenen Foto-Karten ganz unterschiedlich, abgesehen davon, daß es einmal in das 10., das andere Mal in das 11./12. Jahrhundert datiert worden ist.

**Abb. 3 a,b.** Zwei im Victoria-and-Albert-Museum von London gekaufte Fotopostkarten desselben Objekts, doch viele kleine Unterschiede. Eine Akanthusranke umschlingt JOHANNES DEN TÄUFER mit Aposteln (PHILIPP, ANDREAS, THOMAS) und dem hl. STEPHAN. Jeder trägt eine Schriftrolle in der Hand und segnet mit der Rechten. Byzantinische Elfenbeintafel des 10. oder 11./12. Jh., 23 cm hoch.



Weil diese Einschränkungen die Bildkunde zu etwas wie einer "**Abbildungskunde**" umgewandelt zu haben scheinen, so ergibt sich die Einbeziehung auch der raumplastischen Bildwerke wie von selbst. Die Statue, das Relief, das Kupferstichblatt - ihre gemeinsamen Wahrnehmungsbedingungen sind das Format des Satzspiegels und die Qualität der Druckvorlagen (Klischees). Aut-opsie, also persönlicher Augenschein, wird im Laufe der Beschäftigung mit dem Bildobjekt sicherlich hinzutreten, doch eine Bedingung für das Arbeiten mit Bildern ist sie nicht. Sofern es richtig ist, daß Abbildungen die Bilderwelt des Mittelalters gar nicht authentisch wiedergeben, dem Betrachter vielmehr standardisierte Reproduktionen vorführen, dann wäre für die Arbeit des Historikers die Beschaffenheit des Originals nur von sekundärer Bedeutung. Münzbild, Standbild, Wandbild eines Herrschers oder Heiligen wären visuell gleich.

Vorläufig läßt sich zum Begriff "Bild" also zusammenfassen:

- **Erstens:** Ein gegebenes Bild ist nichts anderes als eine Abbildung von Sachverhalten.
- **Zweitens:** Der Begriff des "Kunstwerkes" enthält im Zusammenhang mit der Bildkunde v.a. die Möglichkeit, bei Bedarf Ergebnisse der kunsthistorischen Forschung zu übernehmen
- **Drittens:** Selbst Kathedralen sind Bilder. " Fassaden " zeigen an, daß die Erbauer eine visuelle Wirkung der Gebäude für wichtig hielten.
- **Viertens:** Wissenschaftlich genutzt werden Reproduktionen, das Original nur im Ausnahmefall. Das Bild liegt gewöhnlich in mittlerem Format vor, das die kleinen Dinge vergrößert und die großen verkleinert hat.

Noch eine Anmerkung zum **Problem der Erfahrbarkeit des Originals:** Das Original von LEONARDO DA VINCIS "Mona Lisa" ist nicht verlorengegangen, aber es gibt - im Unterschied zu Kathedralen und vielen anderen Kunstobjekten - keine Möglichkeit unmittelbaren Kontaktes, weil das Gemälde hinter Panzer- glas verborgen ist. Andere befinden sich in Privatbesitz, liegen vielleicht in Panzerschränken. Bei Kultwerken dieser Art wird, wie bei verlorenen Originalen, das Problem der Unzugänglichkeit entscheidend. Beschränkung der Empirie auf die Reproduktion bildet dadurch ein Grundphänomen unserer Bildkultur: Häufig steht Nicht-Erfahrbarkeit zwischen dem Betrachter und dem Authentischen.

Doch wir sollten daraus keinen Kulturpessimismus ableiten. Gerade mit der Reproduktion hat die moderne Gesellschaft ein zusätzliches Speichermedium, eine echte **Zweitsprache**, entwickelt, deren Reichtum alle punktuellen Nachteile aufwiegt. Semiotiker sprechen bereits von einer "gesellschaftlichen Ikonosphäre": die visuelle Kultur verdichte sich ständig (gerechnet die Anzahl der Bilder pro Erdbewohner).



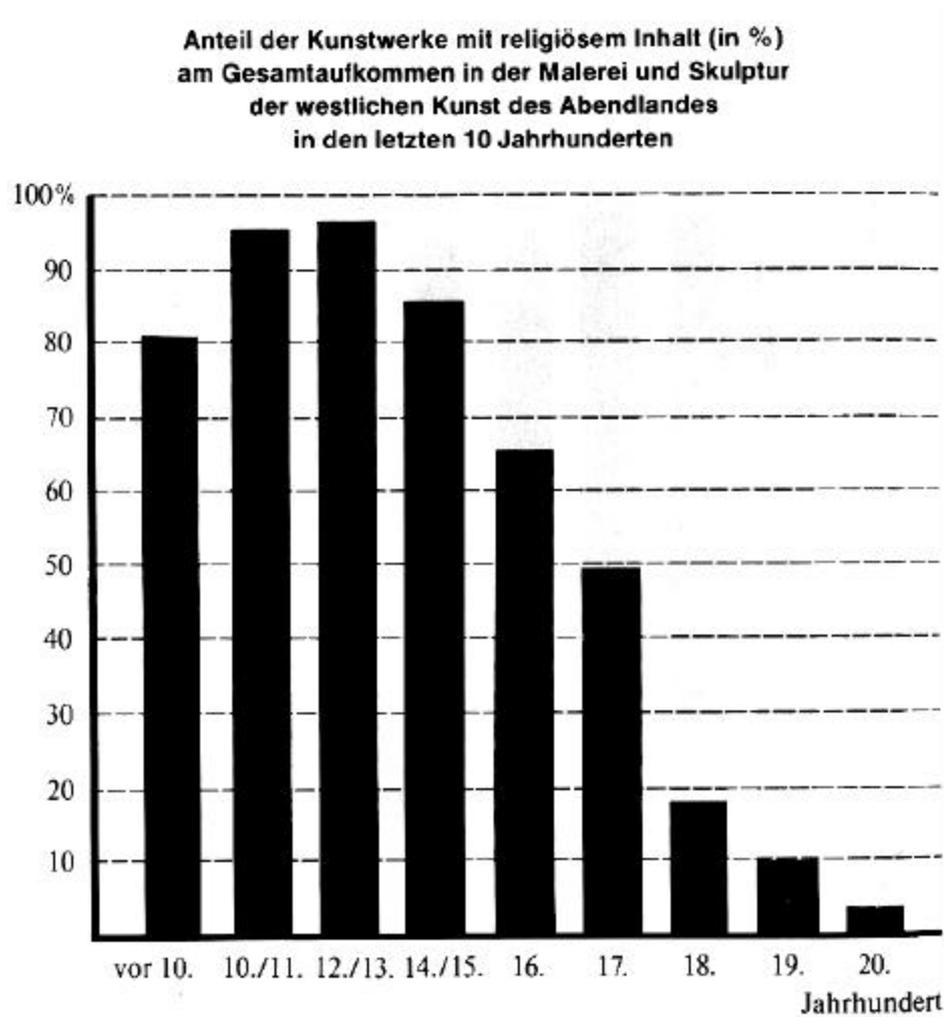
**Abb. 4, 5.** Vor und nach seiner Italienreise hat der Niederländer HENRICK GOLTZIUS den Halbgott HERKULES in Kupfer gestochen: 1589 ergab das einen schnauzbärtigen Waldschrat mit quellendem Fleisch - 1592 die detailgenaue Rückansicht einer berühmten Statue, des HERKULES Farnese. GOLTZIUS' raffinierte Trapezschräffur vergrößert allerdings die weichen Übergänge im Marmor zu kontrastreichem Hell-Dunkel mit den wulstig prangenden Formen eines Bodybuilders.



In der Reproduktion ist der Bildschatz aller Zeiten und Völker nicht nur überall gegenwärtig, sondern auch für allfälligen Gebrauch freigegeben. Ebenso wie die Originale erhalten dadurch Fotografien und andere Reproduktionen ihren ökonomischen Aspekt - Abbildungen werden zur Ware und erhalten ihren Marktwert. Wer das Original benutzen will, und sei es nur eine echte Fotografie davon, wird durch die Rechte des Besitzers und des Fotografen eingeschränkt. Andererseits - wer weiß, ob es ohne den Rechtsschutz und die Verbergung des Originals um die Zugänglichkeit,

Alltäglichkeit und Beliebigkeit der Reproduktion nicht viel schlechter bestellt wäre!

Die Reproduzierbarkeit der Unikate macht deren Informationsgehalt verfü-, transportier- und manipulierbar: Schon die grafische Umsetzung berühmter Kunstwerke seit dem 16. Jahrhundert hat Informationen, Techniken und Anregungen vermittelt, von Süd nach Nord und umgekehrt. Allerdings hat man in der frühen Neuzeit dann auch naiv auf die Genauigkeit der handwerklichen Reproduktion vertraut: Bedenken wir, daß G.E. LESSING seine berühmte Abhandlung über die LAOKOON-Gruppe allein anhand von Kupferstichen geschrieben hat!



**Abb. 6:** Erstellt nach den Zahlenangaben aus: PITRIM A. SOROKIN: *The Western Religion and Morality of Today*. In: J. MATTHES (HRSG.): Internationales Handbuch für Religionssoziologie, Bd. II. Köln und Opladen 1966, S. 9 - 49.

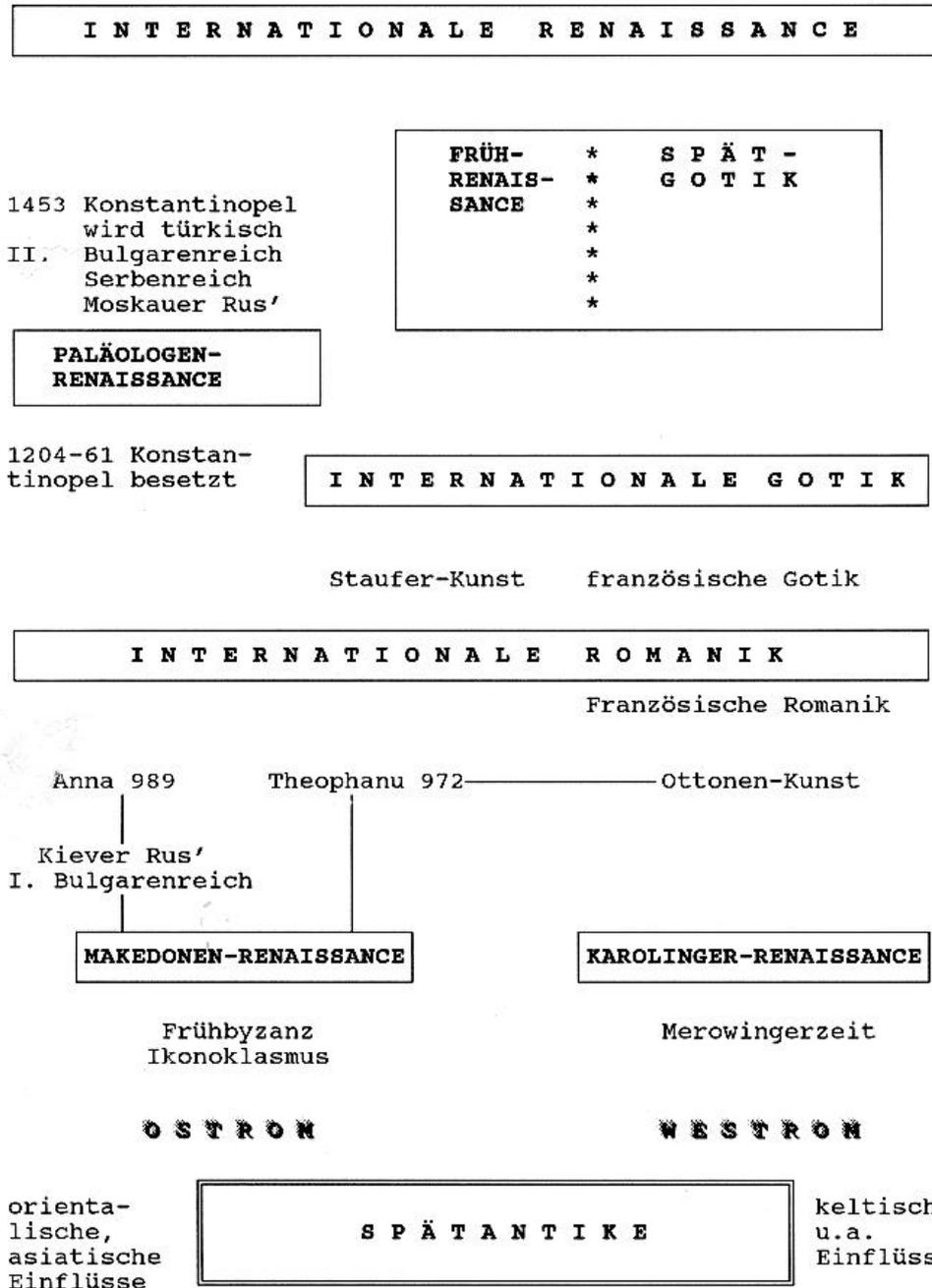
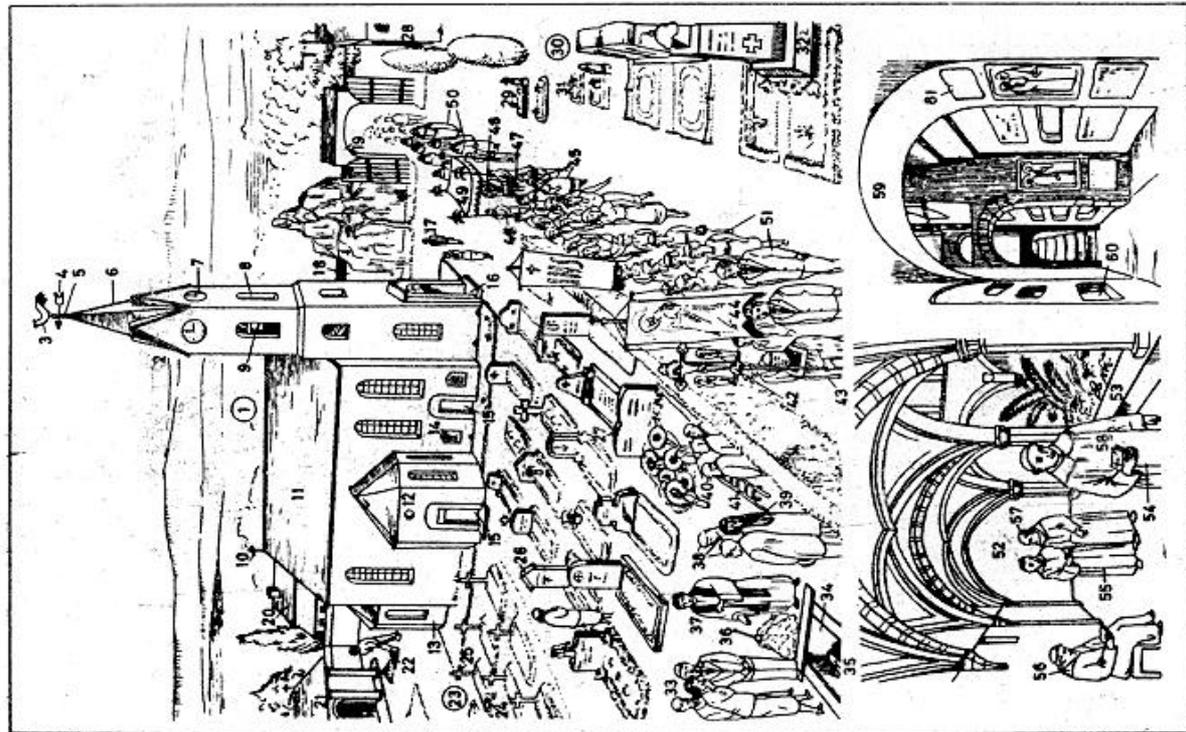


Abb. 7: Nur ganz grob will diese Skizze die wichtigsten Begriffe aufeinander zuordnen, die zur Gliederung des Mittelalter-Jahrtausends in der Kulturgeschichte benutzt werden.



- 1 die Kirche  
2 der Kirchturm  
3 der Kirchturmhahn  
4 die Wetterfahne (Windfahne)  
5 der Turmknäuf  
6 die Kirchturmspitze  
7 die Kirchturmuhr  
8 das Schallloch  
9 die elektrisch betriebene Glocke  
10 das Firstkreuz  
11 das Kirchendach  
12 die Gedenkappelle (Gnadenskapelle)  
13 die Sakristei, ein Anbau *m*  
14 die Gedenktafel (Gedenkplatte, der Gedenkstein, das Epitaph)  
15 der Seiteneingang  
16 das Kirchenportal (die Kirchentür)  
17 der Kirchgänger  
18 die Friedhofsmauer (Kirchhofmauer)  
19 das Friedhofstor (Kirchhofstor)  
20 das Pfarrhaus  
21-41 der Friedhof (Kirchhof, Gottesacker)  
21 das Leichenhaus (die Leichenhalle, Totenhalle, Leichenkapelle, Parentationshalle)  
22 der Totengraber  
23 das Grab (die Grabstelle, Grabstätte, Begräbnisstätte)  
24 der Grabhügel  
25 das Grabkreuz  
26 der Grabstein (Gedenkstein, Leichenstein, das Grabmal)  
27 das Familiengrab (Familienbegräbnis)  
28 die Friedhofskapelle  
29 das Kindergrab  
30 das Urnengrab  
31 die Urne  
32 das Soldatengrab  
33-41 die Beerdigung (Reisetzung, das Begräbnis, Leichenbegängnis) die Trauernden *m u. f* (Trauer Gäste *m*)  
34 die Grube  
35 der Sarg  
36 die Sandschaufel  
37 der Geistliche  
38 die Hinterbliebenen *m u. f*  
39 der Wütwenschleier, ein Trauerschleier *m*
- 40 die Sargträger *m*  
41 die Totenbahre  
42-50 die Prozession  
42 das Prozessionskreuz, ein Tragkreuz *n*  
43 der Kreuzträger  
44 die Prozessionsfahne, eine Kirchenfahne  
45 der Ministrant  
46 der Baldachinträger  
47 der Priester  
48 die Monstranz, mit dem Allerheiligsten *n* (Sanktissimum)  
49 der Traghimmel (Baldachin)  
50 die Nonnen *f*  
51 die Prozessionsteilnehmer *m*  
52-58 das Kloster  
52 der Kreuzgang  
53 der Klosterhof (Klostergarten)  
54 der Mönch, ein Benediktiner *m*  
55 die Kutte  
56 die Kapuze  
57 die Tonsur  
58 das Brevier  
59 die Katakomba (das Zömeterium), eine unterirdische, altehrwürdige Begräbnisstätte  
60 die Grabnische (das Artosolium)  
61 die Steinplatte

Abb. 8: Wie verhalten sich Wort und Bild zueinander? So wie es das Bildwörterbuch vorführt, sicherlich nicht. Die Abbildung zeigt - strukturell gleich einem mittelalterlichen Bild - aus der Vogelschau mehrere Vorgänge, die gleichzeitig geschehen, obwohl Tageszeit, Prozession und Begräbnis sich gegenseitig ausschließen. Die sichtbaren Objekte werden nach dem Prinzip optimaler Erkennbarkeit geordnet.

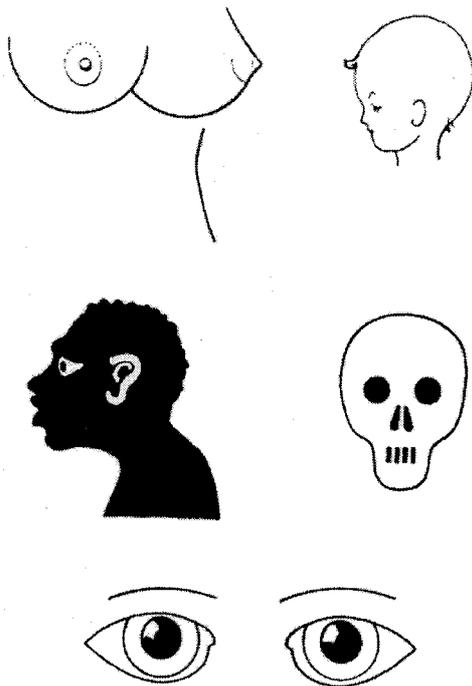
Das Wörterverzeichnis umfaßt etwa 100 Begriffe, doch fehlen alle Zeit- und Beziehungswörter. Für Ortsangaben wird mittels der Numerierung auf das Bild verwiesen. Mit WITTINGSTEIN darf man sagen, das Bild sei ein Modell (oder: eins der denkbaren Modelle) der Wirklichkeit, zugleich wird offenkundig, daß kein noch so vollständiges Wörterverzeichnis ein solches Modell ergäbe. Äquivalent eines Bildes wäre am ehesten eine Folge von beschreibenden Sätzen. *Duden, Bildwörterbuch der deutschen Sprache*. Red. Bearb.: JOACHIM WEIß. 4., neu bearb. u. aktual. Aufl., Mannheim 1992. S. 572 f.

## "AUGE IN AUGE" vorläufiger Exkurs zum europäischen Porträt

Weil ich mich gegen die Abtrennung der Antike von der "europäischen" Bildkultur wehre, möchte ich in einem Vorgriff am Phänomen des Kopfbildnisses zeigen, wie die gesamteuropäische Bildwelt unserer Zeit auf den Schultern der Antike steht. Für den Blick zurück in die Geschichte übernehme ich gerne die Vorstellung vom "Auf-den-Schultern-der-Alten-Stehen", weil dadurch der gewaltige Erfahrungsschatz der Geschichte kein finsternes Loch bildet - wie bei THOMAS MANNs Wort vom "*unergründlichen Brunnen der Vergangenheit*" - aber auch nicht passiv zur Besichtigung freigelegt erscheint (wie bei der Vorstellung von den Ausgrabungs- oder Kulturschichten). **Auf den Schultern** früherer Jahrtausende stehend, verwenden wir das "Erbe" mit der selbstverständlichen Sicherheit spielender Kinder.

Nur in der europäischen Kultur ist von Anfang an das menschliche Individuum durch das Porträt gestaltet worden. Das Menschsein des einzelnen wurde als entscheidend wichtig

**Abb. 10:** Beim Anblick visueller Zeichen dieser Art reagiert der Mensch zunächst unwillkürlich (unkontrolliert). Vielleicht lenken ihn dabei Automatismen aus animalischer Zeit? Attrappen der Werbeforschung zur Auslösung von Schlüsselreizen.



für die Gesellschaft angesehen und im Bildnis "auf den Punkt gebracht".

Die moderne Werbeforschung hat mit Hilfe von Apparaten, die wie Lügendetektoren funktionieren,

festgestellt, daß bestimmte Bildtypen bei Menschen physiologische Reaktionen auszulösen pflegen. Eine der Grundkonfiguren bildlicher Verständigung, auf die man nahezu zwanghaft reagiert, ist das fixierende Augenpaar. An dem Beispiel aus der modernen Werbung erkennt man deutlich, daß bei dieser Szene ein Regisseur die Hand im Spiel hatte, dessen Ziel eine nahezu hypnotisierende Wirkung war. Der große Mund und die fixierenden, unnatürlich blauen Augen ziehen den Blick des Betrachters unwillkürlich auf sich. Bleiche Schminke und die Beleuchtung machen das Gesicht starr, zugleich aber auch flächig

lemblos. So haben wir ein Bild vor uns, das keine Persönlichkeit, sondern ein Antlitz als Maske zeigt. Flache Körperlosigkeit und Maskenstarre sind Eigenschaften, die man häufig dem mittelalterlichen Bild zuschreibt - hier zeigt sich, daß die Absicht des Produzenten dieses Darstellungsmittel beliebig verwenden kann.

Die Wirkung des fixierenden Blickes ist ein uraltes Wissen. Ihn sieht man etwa an der spätantiken Büste des (sogenannten) EUTROPIOS aus Ephesos. Ein auf besondere Weise gestalteter Kopf, ein individualisiertes Gesicht, dessen Augen durch die gemeißelten Pupillen so gestaltet sind, daß der konzentrierte Blick den Betrachter durchdringt. Das ist durchaus nicht selbstverständlich, denn man kennt bei antiken Statuen auch die Blickvermeidung, den ausdrücklich erkennbaren Willen, sich nicht in die Augen sehen zu lassen. EUTROPIOS jedoch scheint Augenkontakt zu suchen, er ist auf das Gegenüber fixiert. Damit verkörpert er das Prinzip jenes Bildes, das nicht in stummem Eigenleben verharrt. Das Fixieren der Augen kann so zu einem fast



**Abb. 9:** Sie sieht durch uns durch - aber uns nicht an. Sie läßt auch nicht in sich hineinschauen: Der aufdringlich kalte Blick moderner Werbung.

hypnotischen Motiv werden - aber diesen Kunstgriff kann man noch verstärken, indem man die "redende" Hand hinzunimmt. Das erste politische Plakat mit diesem Kunstgriff entstand 1914 aus einem Zeitschriften-Cover: England war in den Weltkrieg hineingeraten, verfügte aber nur über eine relativ kleine Berufsarmee und war auf Freiwilligenwerbung angewiesen. Auf dem Plakat erkennt man den britischen Kriegsminister, der den Betrachter fixiert, anruft und ihm mit dem behandschuhten Zeigefinger in die Augen zu fahren scheint. Bedenkt man, wie klar 1914 die traditionellen Ehrbegriffe noch gültig waren, dann läßt sich vermuten, daß die Kombination der fixierenden Augen mit dem auf den Staatsbürger hin ausgestreckten Zeigefinger als höchst riskante Geste,



**Abb. 11:** EUTROPIOS, eine starke Persönlichkeit der Spätantike aus Ephesos. Das Augenpaar unter den weit geschwungenen Brauen scheint leicht nach außen zu schielen - oder zeigt den Blick in sehr weite Ferne, durch den Betrachter hindurch. Der Mund und die Nasenfurchen suggerieren Skepsis, anders als die weit offenen, beinahe stauenden Augen. Marmorbüste 32 cm hoch, Wien.



**Abb. 12:** "Britten [Lord KITCHENER] will euch". Der Kriegsminister fixiert - unter Berufung auf den König - den waffenfähigen Patrioten. Englischs Werbeplakat von 1914, eine geniale Erfindung von ALFRED LEETE.

als psychische Aggression angesehen worden sein könnte. Wohl nur unter Berufung auf den nationalen Notstand durfte sich der Minister eine solche Geste erlauben. Welcherart Bild auch immer, ob antike Skulptur oder modernes Plakat, es hat die Möglichkeit, mit Hilfe archaischer Grundformen



**Abb. 13:** Gerade in die Augen schaut uns der junge Mann, seine Hand greift aus dem Bild, als wolle sie den Betrachter zu sich rufen. JAN VERMEYEN, 77x58, München, Alte Pinakothek.

(der Kontaktzonen des menschlichen Kopfes) auf ein Gegenüber einzuwirken, sei es durch die Präsentation der eigenen Geist-Persönlichkeit, sei es durch Aufforderungen religiöser, politischer oder noch anderer Art. Das Bild kann unmittelbaren Kontakt zwischen dem Abgebildeten und dem Betrachter suggerieren. Schriftlicher Text kann das in der Regel nicht: Ausrufe- oder Fragezeichen ändern nichts daran, Liebesbriefe sind auf besonderen Kontext angewiesen. Lediglich in primärer Kommunikation "von Angesicht zu Angesicht", also etwa bei der politischen Rede, läßt sich geistige Gewalt übermitteln, Beispiele antiker Rhetoren oder moderner Demagogen, ob LENIN, MUS-SOLINI, HITLER oder andere, lehren das. Im Mittelalter waren es die Kreuzzugs-, Buß- und Reformationsprediger. Überall ist die politische oder religiöse Rede ein Bewegungsmittel erster Ordnung.

Ein ganz anderer Bildtyp, der ebenfalls die menschliche Persönlichkeit allein in der Kopfansicht fassen will, ist das **Pro-**

**fil-Bildnis**, wie es seit Jahrtausenden auf Münzen erscheint: Es wendet die Kontaktzonen des Gesichtes ab, und zwar um 90° zur Seite. Sofern wir die Frontale "Auge in Auge" als "natürliche" oder "selbstverständliche" Bildform ansetzen, darf man sagen, der im Profil Porträtierte weigert sich gleichsam, dem Gegenüber in die



**Abb. 14:** Langhalsige Matronen mit verbissenen Gesichtern - es sind die beiden Frauen, die den Kaiser HADRIAN im Jahre 117 an die Macht brachten. Mit dem prächtigen Goldmedaillon von 118 bedankte er sich bei seiner Schwiegermutter MATIDIA und deren Tante PLOTINA, der Witwe Kaiser TRAJANS.

Augen zu blicken. Das Profilbild betont, was am Kopf Willen, Verstand und Stärke ausdrückt: Stirn, Nase und Kinn. Der sich betont abwendende Kopf hat etwas Auffallendes und zieht deshalb die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Das ist nicht erst seit der Antike so, schon die Ägypter haben Profilköpfe gestaltet, allerdings deren Strenge durch besondere Darstellungsweise der Augen gemildert: Das Auge sieht aus dem

Bild heraus. Es mag wohl sein, daß das Profilbild ursprünglich die wegen ihrer Verkürzungen schwierige Dreiviertelansicht ersetzt hat, entscheidend aber ist, daß das Profil von Herrschern Jahrtausende hindurch auf den Münzen Europas erscheint.



**Abb. 15:** Hintereinandergestaffelte Profilköpfe, die Türkenbesieger von 1683: Papst INNOZENZ XI., Kaiser LEOPOLD I., König JOHANN SOBIESKI und der Doge GIUSTIANI (+1688). Diese Bildform ist im 20. Jahrhundert in der Reihung MARX-ENGELS-LENIN-STALIN zum Emblem der Sowjetideologie geworden.

Vergleichen wir die Münzen mit einem modernen Profilkopf aus der Werbung, dann erkennen wir leicht die Möglichkeiten, das Profil zu variieren. Durch ein winziges Detail wird ein "ägyptisierender" Kunstgriff des Bild-Regisseurs sichtbar. Man erkennt das Augenweiß jenseits der Iris: das Fotomodell verdreht also die Augen - hin zum Bier. Diese Mischform ist wahrscheinlich gewählt worden, um die Strenge des Profilkopfes zu beleben und das Auge sprechender zu machen.

Das Profilbildnis wird nach seiner antiken Blüte im Früh- und Hochmittelalter relativ selten verwendet. Sobald mittelalterliche Herrscher dar-auf zurückgreifen, haben sie die Antike im Blick, etwa die "Renovatio Imperii Romani", wie bei den Münzen und Siegeln KARLS DES GROßEN oder OTTOS III. Die Sehkonventionen der mittelalterlichen Gesellschaften haben das "un-

vollständige" Seitenbild nicht recht integrieren können - in der religiösen Bildersprache wird es speziell dafür angewendet, negativ konnotierte Figuren (z.B. den Verräter JUDAS) aus dem Kreis der heiligen Gestalten auszusondern.

In der egalitären Gesellschaft der Moderne ist es nicht weniger schwierig als in der Antike, in das Kopfbild hinein Wert-Assoziationen wie "große Persönlichkeit" zu projizieren. Im politischen Leben gilt es z. B. einem Parteilenker aktuelle Wünschbarkeiten, Miranda, wie politische Potenz oder die Aura des Staatsmännischen zuzuweisen. Dem amerikanischen Kommunikationsforscher HAROLD LASSWELL zufolge dient die Sprache politischer Schlüsselsymbole und Klischees dazu, "eine vereinheitlichende Erfahrung für alle Mitglieder des politischen Körpers zu vermitteln, unabhängig von ihrer Position in der Sozialstruktur. Schlüsselwörter und -aus-



Abb. 16: Wohin schaut diese Frau wirklich? Der Fotograf will die reine Profillinie betonen und doch die ganze Iris zeigen. Hier bedeutet das Profil nicht das Abwenden, sondern ein Sich-Hinwenden - zur Ware Bier.

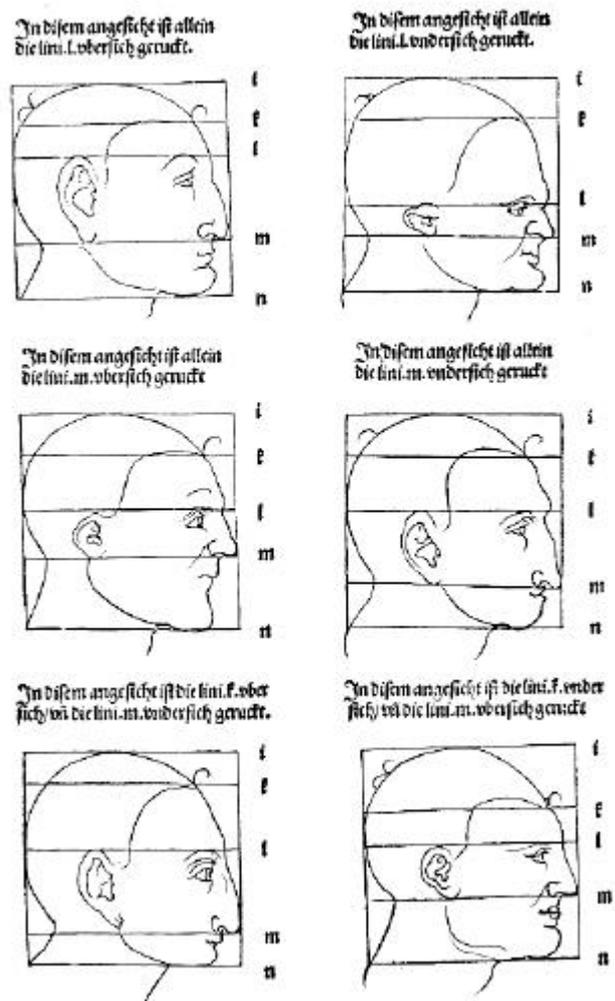


Abb. 17 a, b: Profilstudien aus ALBRECHT DÜRERS Werk "Vier Bücher von menschlicher Proportion" von 1528.

drücke gelangen in die Erfahrung von jung und alt, von Laien und Experten, Philosophen und Politikern.

Solche Symbole vermitteln einen gemeinsamen Denominator zwischen denen, die auf politische 'Doktrin' oder auf die politischen 'Formula' spezialisiert sind, und den Nichtspezialisten, die nur die Folklore, die 'Miranda' der Gesellschaft kennen."

## II. ANFÄNGE UND PRINZIPIEN BILDKUNDLICHER FORSCHUNG

Auf Initiative französischer Historiker ist 1926 vom *Comité international des sciences historiques* im Rahmen der Vorbereitung des ersten internationalen Historikerkongresses nach dem Weltkrieg eine *Enquête sur l'organisation de la documentation iconographique* verschickt worden. Als deren Ergebnis konnte auf dem Internationalen Historikerkongreß in Oslo 1928 eine *"Internationale Ikonographische Kommission"* gegründet werden, die hinfort auf jährlichen Tagungen eine intensive Arbeit entfaltete. Zwei sehr unterschiedliche Interessen scheinen sich dabei getroffen zu haben. Zunächst ist es das Interesse der Mediävisten gewesen, das Bildmaterial der Vor-Neuzeit zu erschließen. Hier war in den 1920er Jahren viel an Forschung zusammengekommen, teils schon erschienen, teils auf dem Wege der Fertigstellung. Die Koordination von Katalogisierung und Erschließung war eines der vorrangigsten Ziele dieser Strömung. Die Vorträge auf der *Séance spéciale "Histoire et iconographie"* während des Historikerkongresses in Oslo bezeugen das deutlich: ALBERT DEPRÉAUX (*L'iconographie, science auxiliaire de l'histoire*) und ANDRÉ BLUM (*Les sources iconographiques et leur enseignement; leur Valeur Artistique et Historique*).

Während die Historiker sich einig waren, daß die authentische oder zumindest richtige Bebilderung historischer Bücher eine wichtige Aufgabe für den Historiker sei, wies man das Ansinnen, Historienfilme durch Beteiligung zu legitimieren, weit von sich. Ein *"Deutscher Ikonographischer Ausschuß"* wurde 1930 gegründet. Die Institutionalisierung der Bildkunde hatte sich als sinnvoll erwiesen, um die internationalen Einzelstudien zu koordinieren, deren Ergebnisse in Monographien teils schon vorlagen, teils bald darauf erschienen.

*"Ikonographie"* sollte die neue historische Hilfswissenschaft mit der speziellen Methode der *"historischen Ikonographie"* heißen, wobei die Kunstgeschichte nicht mehr als *"nur Hilfswissenschaft der allgemeinen Kultur- und Geistesgeschichte"* zu sein hatte. Im deutschen Sprachraum schuf man den Begriff *"Bildkunde"*, so daß hier eine mehr oder minder klare Abgrenzung zur Ikonographie im engeren Sinne entstand. Unter der Ägide von WALTER GOETZ sind zwei für die Bildkunde grundlegende Reihen erschienen, *"Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses"* und die weniger anspruchsvolle, aber methodisch wichtigere *"Historische Bildkunde"*.

Um die weit über das Hilfswissenschaftliche hinausgehende Wichtigkeit der damals entwickelten Konzeption wieder bewußt zu machen, bringe ich eine Zitatensfolge aus der 1935 in Hamburg erschienenen Grundsatzschrift *"Das Bild als Geschichtsquelle"* von ERICH KEYSER. Zum Schaden der nach dem II. Weltkrieg neu erstandenen bildkundlichen Forschung ist diese kleine Schrift, in Heft 2 der Reihe *"Historische Bildkunde"* veröffentlicht, völlig vergessen und seither meines Wissens nicht mehr zitiert worden. Sie enthält folgende Bestandteile:

1. Begriff der Bildkunde (S. 5-7),
2. Geschichte der Bildkunde (S. 7-16),
3. Einteilung der Geschichtsbilder nach ihrem Inhalt (S. 16-21),
4. Einteilung der Geschichtsbilder nach der Art ihrer Herstellung (S. 21-22),
5. Quellenwert der Geschichtsbilder (S. 22- 25),
6. Sammlung der bildlichen Geschichtsquellen (S. 26-28),
7. Verzeichnung der bildlichen Geschichtsquellen (S. 28-32).

Der Verfasser verweist zu Anfang auf die Vorarbeiten LAMPRECHTS, der auf eine *"Geschichte des Sehens"* hingearbeitet und in einer Ausstellung 1914 *"die Entwicklung des menschlichen Sehens, des bildlichen Auffassens und Gestaltens an einer Reihe von Kinderzeichnungen und bildlichen Darstellungen von Angehörigen der "Naturvölker" und der "Kulturvölker"* zu zeigen versucht hatte (S. 6f.). KEYSER formulierte den Grundsatz der Bildkunde in bisher unübertroffener Allgemeingültigkeit: *"Jedes Bild ist, abgesehen von seinem Inhalt, ein Werk von Menschenhand und zeugt damit von Person, Ort, Zeit und Art seiner Herstellung"*. Während man noch einige Jahre zuvor *"Phantasieschöpfungen"* (wie Heiligenbilder) von der Sammlung ausgeschlossen hatte, betont nun KEYSER: *"Die Bildkunde hat also die Aufgabe, die Art und die Erforschung der bildlichen Geschichtsquellen darzulegen. Sie beschäftigt sich mit der Stoffsammlung und der Stoffverwertung; sie fragt nach den Bedingungen und den Voraussetzungen, unter denen Bilder als Abbildungen der geschichtlichen Wirklichkeit entstehen können und entstanden sind. Sie untersucht die geistigen Werte, die Ideen und Vorstellungen, die im Geschichtsbilde zum Ausdruck gelangen. Die Bildkunde*

soll einen Einblick in die Befähigung der einzelnen Zeitalter gewähren, die Mitlebenden und das Miterlebte bildlich zu erfassen und wiederzugeben. Es ist für die Kultur einer Zeit sehr bezeichnend, ob sie und in welcher Weise sie Bilder und besonders Bildnisse fordert oder ablehnt" (S. 6).

"Schließlich ist jede tiefere Einsicht in das geistige Verhältnis des Menschen zur Außenwelt, in seine Fähigkeit und Neigung, die Wirklichkeit in sich aufzunehmen, soweit es sich um die anschauliche Wirklichkeit handelt, an die Nutzung des Bildes als Geschichtsquelle gebunden. Die Bildkunde darf sich deshalb nicht im Stofflichen verlieren, sondern sie muß bestrebt sein, vom Bildstoff aus zur Geschichte des menschlichen Bewußtseins vorzudringen" (S. 7).

"Der Künstler stellt gerade auf Bildnissen auch immer seine eigene Zeit dar". "Das Bildnis ist deshalb nicht nur eine Geschichtsquelle für das Wesen der dargestellten Persönlichkeit und des darstellenden Künstlers, sondern auch eine Quelle für das Wesen der Zeit, in der jene lebte und dieser wirkte" (S. 19).

MAX WEBER: "Interessen (materielle und ideelle), nicht: Ideen, beherrschen unmittelbar das Handeln der Menschen. Aber: die **'Weltbilder', welche durch 'Ideen' geschaffen wurden**, haben sehr oft als Weichensteller die Bahnen bestimmt, in denen die Dynamik der Interessen das Handeln bewegte." (Schluchter, Die Entwicklung des okzidentalen Rationalismus. Tübingen 1979, S. 39)

JACQUES LE GOFF: "Das Imaginäre nährt den Menschen und macht ihn handlungsfähig. Das ist ein kollektives, soziales, historisches Phänomen. Eine Geschichte ohne das Imaginäre ist eine verstümmelte, entleibte Geschichte." [...] "Die Bilder, die den Historiker interessieren, sind jene durch die Wechselfälle der Geschichte zusammengebrachten kollektiven Bilder." (In: Phantasie und Realität des Mittelalters. Stuttgart 1990, S. 12)

### III. DAS BILD ALS IDOL UND ALS IKONE: BILDKULT UND BILDZERSTÖRUNG

Die Denker der Antike wie die der Jetztzeit haben das Bild zum Problem erhoben, wobei die einen wie die anderen auf umfassenden und vordergründig selbstverständlichen Bildgebrauch ihrer Epoche reagieren. Für das europäische Mittelalter spielt die philosophische Überlegung, ob dem Auge oder dem Ohr, dem Bild oder dem Wort ein Vorrang bei der Wahrheitsfindung zukomme, nur eine geringe Rolle. In der mittelalterlichen Welt des Christentums war das theologische Problem des Bildes brennend wichtig: Um der Bildverehrung willen hat man nicht nur gemordet, sondern auch sich selbst freiwillig dem Tod ausgeliefert. In der byzantinoslavischen Kunst ist der heilige STEPHAN "der Neue" (im Unterschied zum Erzmärtyrer) zu einem Schutzheiligen der Maler geworden, weil er den Widerstand gegen die bildfeindliche Poli der byzantinischen Kaiser bis zum Martyrium trieb. Im Jahre 765 wurde der Eremit umgebracht, die Gardesoldaten *"banden einen Strick um seine Füße und schleiften ihn vom Prätorium bis zum Schindanger. Dort rissen sie ihn in Stücke und warfen seinen heiligen Leichnam in die Grube der Gehenkten"*. Gemeinsam mit STEPHAN haben viele Ikonodule ("Bilderknechte") die harte Hand der Politiker fühlen müssen, weil die Verehrung von Bildern wieder einmal, wie während der spätrömischen Christenverfolgungen, Sache der hohen Politik geworden war.

Mit der prinzipiellen Überwindung der Bildfeindschaft hat sich die tausendjährige Bildverehrung des griechischen Kulturraumes gegen den Angriff der bildfeindlichen jüdischen Theologie durchgesetzt, doch ging der antike Bildgebrauch gründlich verändert aus diesem Krieg hervor. Insgesamt ergibt sich, daß die durch die christologischen Debatten übersensibilisierte griechische Theologie das religiöse Bild sakralisierte, dogma-



**Abb. 18:** Junge Frau mit Knabe, eine sehr vieldeutige Skulpturengruppe, hier ist es die Göttin ISIS, die den kleinen Gott HORUS säugt. Rom.

tisierte und damit jeden, der es nicht durch eine psychophysische Verdemütigung, Verneigung und Kuß, ehrte, zum Häretiker stempelte. Die Verehrung des Abbildes geht - so wird erklärt - mittels des Gemäldes auf das Urbild über. Aus der religiösen Versenkung (dem Gebet vor einer Ikone) können demzufolge Glaubenswahrheiten dem Meditierenden direkt zukommen. Das Bild ist dadurch zum zweiten Offenbarungsmedium neben der Schrift erhoben worden: *"Wir schreiben vor, die Ikone unseres Herrn ... zu verehren, und ihr dieselbe Ehre zu erweisen wie den Büchern der Evangelien. Denn so gut wie alle durch die Buchstaben der letzteren zum Heil kommen, ebenso finden alle - die Wissenden und die Unwissenden - durch die Bildwirkung der Farben ihren Nutzen darin, und sind dazu imstande ... Wenn also einer die Ikone Christi nicht verehrt, so soll er auch nicht imstande sein, seine Gestalt bei der Wiederkunft zu schauen."*

Das antike Tafelbild mutiert also zur Ikone. Mit sakralem Gehalt befrachtet, scheidet die Ikone aus dem laikalen Leben aus und existiert jahrhundertlang nur noch im Kultraum. Eine für Westeuropa wichtige kulturgeschichtliche Konsequenz des Bildersturms ergibt sich aus der Stellungnahme KARLS DES GROßEN und seiner theologischen Berater, mit der sich die fränkische Reichskirche von den Beschlüssen des 7. ökumenischen Konzils in Nikäa distanzierte, obgleich Papst HADRIAN I. sie akzeptiert hatte. Zum ersten Mal verwirft ein nordeuropäisches Barbarenvolk die Entscheidung seiner Lehrmeister in einer theologisch-kirchenpolitischen Grundsatzfrage und definiert eigene Grundsätze. Die *"Libri Carolini"* von 791, als deren Autor KARL DER GROßE selbst auftritt, lassen die griechischen Spitzfindigkeiten, etwa die Unterscheidung zwischen Verehrung und Anbetung, beiseite und machen die Praxis - den gesunden Menschenverstand sozusagen - zu ihrer Richtschnur: *"Durch das*

*Abendmahl werden die Sünden vergeben, durch die Bilder, sobald man sie unvorsichtig mißbraucht, werden die Sünden vermehrt*". Das Bild gehört demnach nicht zu den *"instrumenta religionis"*, sie sind lediglich zum Kirchenschmuck, für didaktische Zwecke und für historische Darstellungen verwendbar. KARL DER GROßE reagiert in den *"Libri Carolini"* auf den theologischen Anspruch, den die griechischen Theologen erhoben haben. Er verweigert sich der Dogmatisierung der Bilder und verteidigt die antike Bildpraxis, d.h. den Gebrauch von Bildern als Verständigungsmittel. Die Polemik der *"Libri Carolini"* richtet sich gegen die Behauptung der griechischen Theologie *"Die Verehrung des Bildes geht auf das Urbild über"*, denn man könne ja häufig nur an Hand der Beischriften feststellen, ob es sich beispielsweise um MARIA mit JESUS oder VENUS mit AENEAS handelt: *"Dieses Bild wird, weil es die Überschrift 'Dei genetrix' hat, aufgestellt, geehrt, geküßt; jenes, weil es die Überschrift 'VENUS genetrix, zu der ANAEAS geflüchtet ist' hat, wird umgestürzt, verworfen und verwünscht; beide sind von gleicher Gestalt, von gleichen Farben, beide sind aus demselben Material, durch den Titulus jedoch unterscheiden sie sich sehr."* Ob eine Mutter-Kind-Gruppe - so heißt es weiter - sich aus dem Alten Testament (SARAH mit ISAAK, REBEKKA mit JAKOB, BATHSEBA mit SALOMON) herleite oder aus der antiken Bildwelt (VENUS mit AENEAS, ALKMENE mit HERKULES, ANDROMACHE mit ASTYANAX, oder, das sei hinzugefügt, um die Göttin ISIS mit dem HORUS-Knaben) oder ob es sich um ELISABETH mit JOHANNES oder MARIA mit dem JESUS-Kind handele, das lasse sich bei fehlender oder beschädigter Inschrift kaum entscheiden.

Bilder sind den karolingischen Theologen zufolge keineswegs an ein bestimmtes, ihnen gleichsam innewohnendes Urbild gebunden, sondern können durch simplen Tausch weniger Buchstaben aus der Mißachtung zur Verehrung gelangen - und umgekehrt.

In der orthodoxen Kirche mußte das Identitäts-Problem konstruktiv gelöst werden. Man griff zu dem einzigen sicheren Mittel, indem man die ikonische Darstellung mit zusätzlichen Zeichen kombinierte: Kultbilder mußten mit definierenden Beischriften versehen sein. Das Bild des Heiligen wurde mit Namen und Prädikat (*"Märtyrer"*, *"Apostel"*, *"Schnellhelfer"*) unzweideutig gemacht und zusätzlich durch typisierende Attribute glaubwürdig unterschieden.

## IV. INSTRUMENTARIUM

Die Ikonographie ist im wesentlichen antike und christliche Bild-Inhalts-Kunde. KARL KÜNSTLE, katholischer Theologe und Autor eines grundlegenden ikonographischen Lexikons, hat einige Grundsätze zu "Begriff und Stellung der Ikonographie innerhalb der Kunstwissenschaft" formuliert, die immer noch - wenn wohl auch nur für den Historiker - Geltung beanspruchen dürfen:

*"1.1 Ikonographie ist derjenige Zweig der Kunstwissenschaft, der die Bildwerke lediglich nach ihrem Vorstellungsinhalt untersucht. Sie will die Ideen, die in den künstlerischen Erzeugnissen zum Ausdruck gebracht werden, auf ihren Inhalt, Ursprung und allmähliche Entwicklung untersuchen und so zum richtigen Verständnis der Bildersprache führen.*

*1.3 Die Ikonographie macht keinen Unterschied zwischen den einzelnen Zweigen der darstellenden Kunst; die Technik, in der die Bildwerke ausgeführt sind, bildet kein Einteilungsprinzip für unsere Disziplin.*

*1.4 Mit der Archäologie hat die Ikonographie das gemeinsam, daß sie **den künstlerischen Wert der Bildwerke nicht betont.***

*2.1 Nur die christliche Kunst hat die Ikonographie als selbständigen Zweig der Kunstwissenschaft gezeitigt. Sie bedarf ihrer zunächst wegen der didaktischen Tendenz, die sie in ihrer frühchristlichen und mittelalterlichen Entwicklungsperiode stets verfolgt.*

*2.2 Die Aufgabe der Ikonographie als einer Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte ist erfüllt in dem Zeitpunkt, in dem die Kunst ihren didaktischen Charakter ablegt oder doch nur in zweiter Linie betont."*

Das hier auszugsweise zitierte Programm des gelehrten Theologen (nicht des Kunsthistorikers!) umfaßt mehr, als Ikonographie meist zu bieten hat. Doch die Erforschung der christlichen Vorstellungsinhalte und Ideen von ihrem Ursprung an ist ein Anspruch von hohem Interesse für den Historiker, der sich mit der vormodernen Bildkultur befaßt. Leider beschränken sich ältere ikonographische Untersuchungen häufig auf das positivistische Identifizieren, als seien mittelalterliche Darstellungen eigentlich Bilderrätsel, die man durch Zitieren entlegener Textvarianten oder Apokryphen auflösen kann. Doch von der Bildkunde her gesehen darf die Bildsprache nicht auf die Rolle eines sekundären Mediums reduziert werden - Bilder sind mehr als nur umgesetzte Schrifttexte.

Ein besonderer Beitrag des kulturwissenschaftlich orientierten Ikonologen ABY WARBURG für die Bildkunde liegt in der Aufwertung der Gebärde. Sie hat in der Bildsprache etwa jene Funktion, die dem Topos in der Rhetorik und der Literatur zukommt. Wie der antike Redner den Zuhörer zu fesseln und mitzu-reißen sucht, so dient "Muskelrhetorik", dienen zahlreiche "Pathosformeln" der Steigerung des bildnerischen Ausdrucks. Aus der Renaissance auf die Antike zurückschauend, erkannte WARBURG die Geste als Urform sozialen Verhaltens. Ihre Umsetzung in das "*antikische Dynamogramm*" gibt Erregungszustände urtümlicher Art wieder. Das Sujet "*Barbarenvolk unterwirft sich dem Pharao*" oder Pathosformeln von Schmerz/Leiden/-Klage, Kampf/Triumph, Tod/Töten u.a.m. drücken archaische soziale Erfahrungen aus. Man erkenne "... *die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel, und alle mimischen Aktionen, wie sie im thiasotischen Kult dazwischen liegen, das Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, Bringen, Tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren.*"

Die "Muskelrhetorik" der antiken Kunst ist erst von der Renaissance wieder als "symbolische Form" aufgenommen worden, vermutlich um die religiöse Gebärdensprache und damit das Lebensgefühl des Mittelalters außer Kraft zu setzen. "*Welcher besonderen Art sind die Gebärden, die zu zentralen Bildtypen einer Kultur werden, welche Wirkungen gehen von der gefundenen Bildformel aus?*" WARBURG betont, die Bildsprache der (europäischen) Menschheit sei eine Art "soziales Gedächtnis" (Mnemosyne), ein einführendes Bildgedächtnis, "*das nicht allein im Gehirn, sondern im ganzen Leib gespeichert ist*". Die soziale Gebärde, gerechnet vom Halten des Szepters bis zum Lüften des Hutes, hänge mit dem Wesen des Menschen als hantierenden Tieres zusammen, mit der Rolle von Kleidung und Gerät.



Abb. 19: Der Hortus Deliciarum, also "Lustgarten", der Äbtissin HERRAD VON LANDSBERG (†1196) belehrte einst in Texten und vielen (einst 336) Miniaturen die Nonnen über alles Wissenswerte (die Handschrift ist 1870 verbrannt). Die Leiter zum Himmel, wo die "Krone des Lebens" wartet, ist selbst für den Asketen voller Gefahren.



Abb. 20: Holztafeldruck einer "Armenbibel". Die landläufige Erklärung des Namens "*Biblia pauperum*" führt in die Irre, denn es handelt sich offenkundig nicht um billige Belehrung für Analphabeten, sondern um schwer verständliche theologische Traktate, die den "*veri pauperes*", d.h. den "*wahrhaft Armen*", also den Bettelmönchen seit dem 13. Jahrhundert als Vorlage für Mission und Predigt dienten.

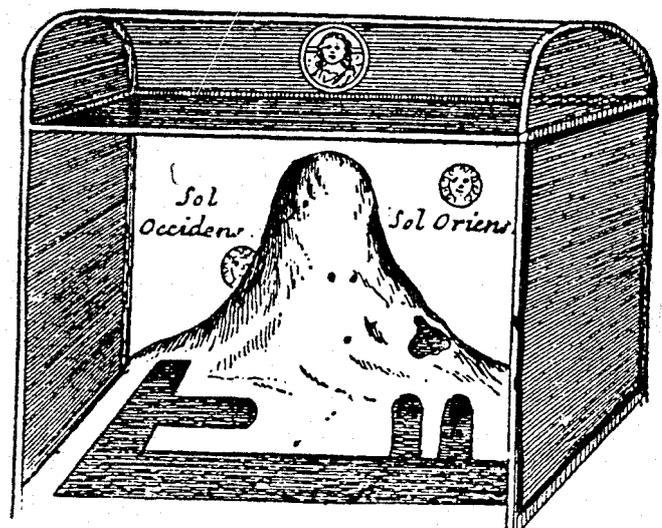


Abb. 21: Das von MOSES errichtete Stiftszelt als Abbild oder Symbol der Welt. Der gebildete und vielgereiste ägyptische Kaufmann KOSMAS verfaßte seine "*Christliche Erdbeschreibung*" um 550 in einem Kloster, um die Lehre des PTOLEMÄUS von der Kugelgestalt der Erde, zu widerlegen.



## V. BILDSPRACHE OHNE GRENZEN: DIE ANTIKE



Abb. 23: Noch im Tod intensiv einander zugewandt: Ein von der Arbeit gezeichnetes Etruskerpaar. Tönerner Urnendeckel aus Volterra, um 100 v. Chr.

und Kraft gegenüber: Erst auf diesem besonderen Untergrund gewinnen wir den Maßstab für die Beurteilung der mittelalterlichen Kultur. Das mittelalterliche Grabrelief, ebenso die neuzeitlichen Grabdenkmäler mit Totenporträts und die Katafalke für verstorbene Herrscher sind auf römische Totenbräuche zurückzuführen. Die nach wächsernen Totenmasken geformten Büsten dienten dem Ahnenkult, sie konnten wohl anscheinend auch Gefühle einer Witwe ausdrücken. Schriftliche Hinweise auf Totenmasken finden sich mehrfach, PLINIUS berichtet auch Näheres über die technische Seite: Von dem Gipsabdruck wurde eine Wachstform hergestellt und bemalt. Der griechische Historiker POLYBIOS (+ um 120 v. Chr.) gibt als Augenzeuge anlässlich des "Staatsbegräbnisses" (der pompa funebris) von L. AEMILIUS PAULLUS MACEDONICUS aus dem Jahre 160 v. Chr. eine aufschlußreiche Beschreibung über den Gebrauch von

"Antike Welt - das heißt die Gesamtantike von HOMER bis zur Völkerwanderung, nicht etwa das "klassische" Altertum. Dieses ist eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts." So hat ERNST ROBERT CURTIUS den Begriff der Antike umrissen. Auf die Bildkultur gesehen, deren Zeugnisse später einsetzen, verstehen wir - wie schon gesagt - unter "Antike" eine geschichtliche Welt mit der zeitlichen Ausdehnung von über einem Jahrtausend und räumlichen Ausmaßen von Gibraltar bis zum Kaukasus, von Mesopotamien bis nach Britannien und ins Münsterland. Diese grobe Vorstellung läßt sich natürlich untergliedern, je nach dem Maße, in dem man Spezialisten bezieht. Belassen wir es aber bei dem anschaulichen Begriff der "Mittelmeerkultur" und unterscheiden dann nur noch den griechischen und den römischen Teil, sobald das methodisch für die Bildkunde geboten scheint!

Ungeheuer vereinfacht, zugleich auch stark verdichtet muß ich die komplexe kulturelle Basis vor Augen führen, auf der sowohl der romanisch-germanische Westen als auch der griechisch-slavische Osten je ihre eigene mittelalterliche Bildkultur aufgebaut haben. Wir stehen einer Bildwelt von bis dahin ungekannter Ausdehnung, Tiefe



Abb. 24: Die Totenbüste als Symbol der Gattenliebe. London.

Totenmasken: "Wenn eine Person von hohem Stand stirbt, wird ihr Leichnam im Laufe des Begräbnisritus in großem Trauerzug zum Forum geleitet und dort in der Nähe der sogenannten Rostra aufgebahrt, fast immer aufrecht und gut sichtbar, selten liegend. Während das Volk den Katafalk umsteht, steigt der Sohn des Toten - wenn er einen großjährigen hat, der zugegen ist, oder bei seiner Abwesenheit ein anderes

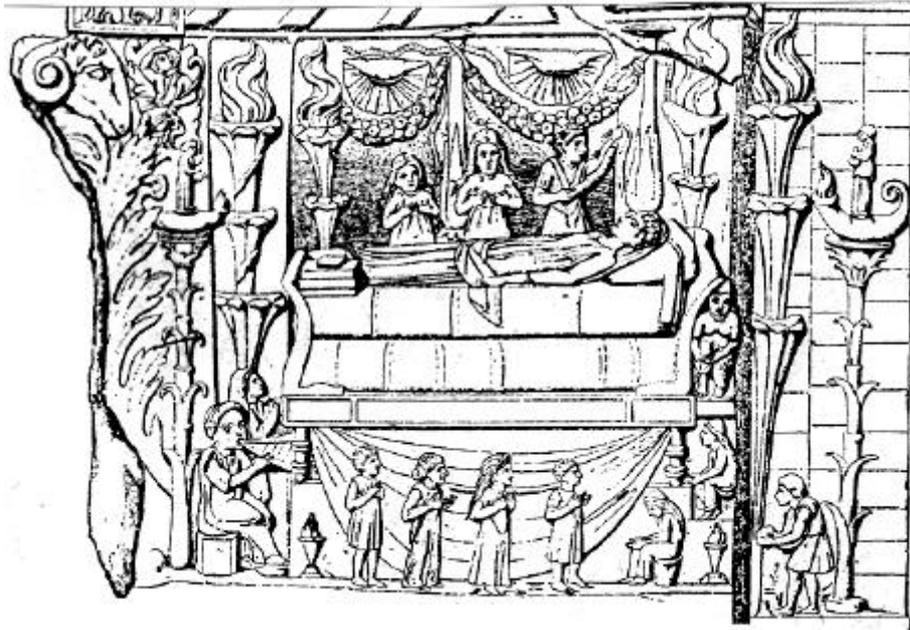


Abb. 25: Katafalk.

Familienmitglied - auf die Tribüne und erinnert an die Tugenden des Toten und die erfolgreichen Taten seines Lebens ... Nach der *laudatio funebris* wird der Tote nach den üblichen Begräbnisriten bestattet und sein Bild, in einem Holzschrein verschlossen, an den am stärksten im Blickfeld liegenden Platz des Hauses gebracht. Dieses Bild ist eine Wachsmaske, die Gesichtszüge und Hautbeschaffenheit des Toten mit bemerkenswerter Treue wiedergibt. Bei öffentlichen Opfern

werden solche Bilder ausgestellt und mit großer Achtung verehrt. Stirbt ein hochgestellter Verwandter, trägt man sie beim Leichenzug mit, und Personen mit ähnlicher Statur und vergleichbarem Äußeren tragen diese Masken über ihren Gesichtern. War der Tote ein Consul oder Praetor, ziehen diese die *toga praetexta*, eine purpurgesäumte Toga, an, wenn er Censor war, eine *Purpurtoga*, und wenn er einen Triumphzug zugestanden oder eine andere Ehrung dieser Art bekommen hat, eine *golddurchwirkte Toga*."

D a s w ä c h s e r n e Totenbild als Vorlage für die Büste des Verstorbenen - hier könnte einer der Gründe für den Verismus liegen, jene fast brutale Darstellung auch des nicht-idealen Kopfes mit seinen individuellen Zufälligkeiten. In der Tat findet sich eine augenfällig genaue Wiedergabe an vielen Männerporträts der römischen Republik und dann wieder in der Kaiserzeit: Kaiser VESPASIAN tritt vor uns als älterer Mann, der kurzsichtig die Augen zukneift. Nicht weniger glaubhaft-individuell wurde sein Vorgänger, der dickliche VITELLIUS, gestaltet.



ihren Außenrand zu beschreiben:

Wo lagen in der antiken Welt die Grenzen der Bildersprache, des bildlich Darstellbaren, wo findet man Bild-Tabus, wo begannen die Verbote? Die antike Menschendarstellung scheut sich nicht, und damit gehtes um die Grenzen der Bildsprache, auch den verfallenden Menschen zu verewigen. Markante Beispiele hierfür findet man in den Darstellungen von alten Menschen, ja sogar von Krüppeln. Beliebte war der Typ der betrunkenen Prostituierten, einer krassen Variante der Alkoholikerdarstellung. Mit Absicht habe ich den faltigen Hals der Greisin und ihre Gurgel fotografiert, um zu zeigen, daß der antike Künstler im Marmor nicht weniger genau als der moderne Fotograf die beobachtete Realität vorzuführen verstand. *"Dargestellt wird mit brutalem, verzerrtem Verismus ... In diesem Verismus lauert ein menschenverachtender Humor."*

Die Antike hat also den alten Menschen mit allen Anzeichen physischen Verfalls porträtiert, das gilt für den naturalistisch gestalteten Kopf ebenso wie für den Menschenkörper. Im Mittelalter hingegen scheint die - vielleicht aus dem Judentum kommende - hypertrophe Wertschätzung der Weisheit derlei zu verbieten. Das mittelalterliche Bildnis des Greises, ob Kirchenvater oder heiliger Mönch/Asket, präsentiert physische, geistige und seelische Stärke.

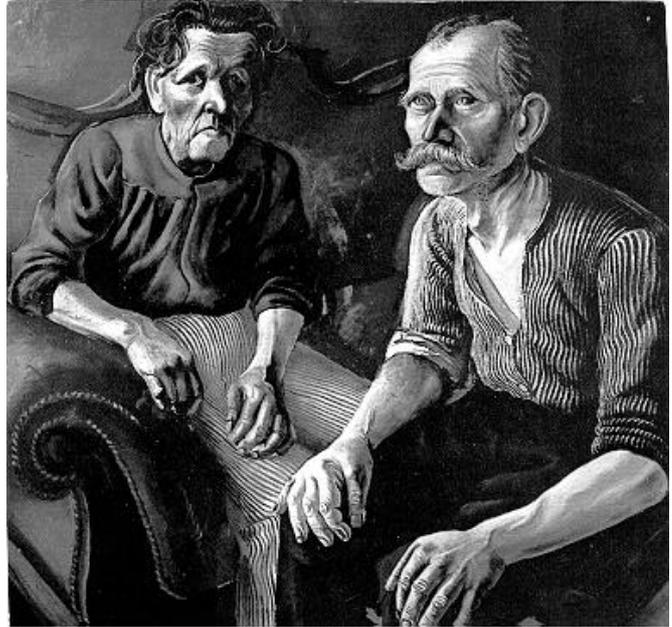


Abb. 27: Gemeinsames Schicksal. Abgearbeitete Hände und verbrauchte Gesichter charakterisieren die Eltern des Malers OTTO DIX.



Eine weitere Grenze der Menschendarstellung findet sich im Bild des MARSYAS - diesen Waldmenschen hatte APOLLO durch Abhäuten zu Tode quälen lassen. Der aufgehängte, im wörtlichen Sinn geschundene Leib des MARSYAS bildete den künstlerischen Anlaß für die Darstellung des ausgerenkten Körpers. Man könnte sich vorstellen, daß Details wie die naturalistische Verrenkung, der vorspringende Rippenbogen usw. aus unmittelbarer Anschauung von gekreuzigten Verbrechern entstanden sind. Nicht nur deswegen läßt sich die MARSYAS-Skulptur mit dem schmerzvoll verkrümmten spätgotischen Kruzifix vergleichen ... .

### Verewigter Hausmüll

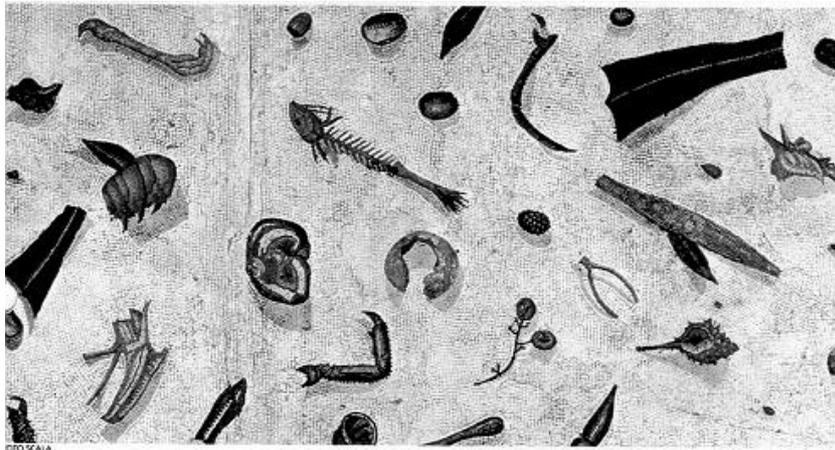


**Abb. 29 a-c:** Der Faun MARSYAS hatte APOLLO gekränkt - dafür wurde er lebendigen Leibes enthäutet. Der verrenkte, gefolterte Menschen-leib des MARSYAS ist in der Antike häufig gestaltet worden Exemplare u.a. in Rom, Istanbul, St. Petersburg.

Kein Bereich des menschlichen Lebens - so sagte ich soeben - sei in der Antike bildunwürdig gewesen.

Beliebt waren Darstellungen von Landschaft oder Park mit Menschen und Tieren, häufig die Übersetzung - ländlicher Szenen aus der Dichtung ins Fußbodenmosaik oder Wandbild oder Skulptur: die melkende Bäuerin, der Bauer, der seine Kuh nach Hause treibt. Die zahlreichen Tierplastiken hat man sich wohl als Schmuck in Gärten und Parks vorzustellen. Allein in den Vatikanischen Museen finden sich Hunderte von raffinierten Tierskulpturen: spielende Hunde, ein ausdrucksvoller Kamelkopf oder ein gescheckter Leopard ebenso wie der Kranich, der einen Frosch verschluckt, und ähnliches. Man wird diese Skulpturen zum guten Teil als "antike Gartenzwerge" klassifizieren dürfen, andererseits ist die Hochachtung vor vollendet dargestelltem Tier-Sein wohl belegt. Teils kolossale Tierplastiken von antiken Foren, Thermen und anderen öffentlichen Plätzen sind bis ins Hochmittelalter hoch geschätzt worden. Die Grenze zur Dekadenz in der Bildsprache glaube ich an einer Stelle gefunden zu haben, wo sich ein Berührungspunkt zur Gegenwart ergibt: Als das Wertloseste überhaupt darf man wohl jene Dinge ansehen, die man nach Gebrauch fortgeworfen hat, zum Beispiel Küchenabfälle. Nun gibt es antike Fußbodenmosaiken, in denen gerade das verewigt wird, was die Speisenden soeben auf den Fußboden geworfen haben. Wie PLINIUS mitteilt, war es der griechische Mosaizist SOSOS aus Pergamon im 2. Jahrhundert v. Chr., der das Motiv des "ungefegten Fußbodens" ("asarotos oikos", "asaroton") erfunden hat. Der Ausdruck besagt wohl, die Gäste eines Gelages seien bereits gegangen, der Fußboden hingegen sei noch ungefegt geblieben. Abgeessene Hühnerknochen, Gräten, Lauch, Weinbeeren - allerdings dann sorgfältig auf der Fläche arrangiert und beleuchtet.

Im Gegensatz zur heutigen Schnappschuß-Fotografie ist das Mosaik eine sehr aufwendige, auf Dauer,



**Abb. 30:** Abgenagt, weggeworfen und dann in pedantischer Arbeit verewigt: Der "ungefegte Fußboden" ("asarotos oikos", "asaroton") war ein beliebtes Motiv in der Spätantike, dabei werden die Objekte sorgfältig arrangiert, jeder Speiserest erhält seinen eigenen Schatten.

"Ewigkeit" zielende Darstellungstechnik. Darum ist der Asaroton mit Werken jener Gegenwartskünstler vergleichbar, die das Wertlose als "Kunst" ins Bewußtsein heben möchten, "Banalität" in Ölmalerei übersetzen.

Die Umschau nach den Grenzen der antiken Bildkultur ist vorläufig beendet: Nichts Menschliches war der antiken Bildsprache fremd - bis hin zum "Perversen" und zur Perversion des Bildgedankens im Verewigen von Nichtigem reichte sie. Vor dem Blick eines kulturell hochstehenden Stadtbürgers der Spätantike - den

wir spielerisch, mit den selbstverständlichen Abstrichen bezüglich Medien usw. einnehmen dürfen - türmten sich die Werke einer tausendjährigen Bildkultur auf. Sie bildeten die ganze Welt für ihn ab und interpretierten sie von verschiedenen philosophischen und religiösen Standpunkten her. Doch während der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung hatte sich auch die kulturell aktive Schicht verändert, und zwar quantitativ und qualitativ.

Ohne die an diesem Punkt möglichen Wertungen drückt PETER BROWN den Sachverhalt allgemein so aus: *"Die Spätantike ist gekennzeichnet durch den allmählichen Übergang von einer bestimmten Form öffentlicher Gemeinschaft zu einer bestimmten anderen - von der antiken Stadt zur christlichen Kirche."* Fügen wir hinzu: Der Römer wandelte sich vom politischen Bürger, für den auch der Götterkult ein Bestandteil seiner zivilen Identität war, zum Gläubigen, der danach strebte, das irdische Dasein zur Vorbereitung des ewigen Lebens im Himmelreich zu nutzen.

## VI. IMPLODIERTE BILDWELT: DAS FRÜHMITTELALTER

Die Übergangszeit zwischen Antike und Mittelalter wird sehr unterschiedlich eingegrenzt. Für den Zweck der Bildkunde geht es nicht um ein-zwei Jahrhunderte, sondern um die Wandlung selbst, deshalb greife ich den Begriff Implosion wieder auf. "Implosion" soll das In-sich-Zusammenstürzen bezeichnen, mit dem das prachtvolle Gebäude der antiken Bildkultur aus der Geschichte Europas verschwand, für fast ein Jahrtausend



**Abb. 31:** Römisches und Germanisches, aber auch christliche Ikonographie: Auf dieser Seite des Kästchens von Auzon (bzw. "Frank's Casket") erkennt man die WIELAND neben der Anbetung der Heiligen drei Könige. Um das Jahr 700 ließ sich in Northumbrien so Widersprüchliches noch zusammenfügen. Die Runenleiste Material des Kästchens, Walknochen.

vollständig. Die Vorstellung von einer Implosion liegt auch dem Begriff vom "Mittel-Alter" zugrunde, denn eine "Wieder-Geburt" (*re-naissance*) der antiken Bildsprache setzt gedanklich die Zeit ihrer dazwischenliegenden Grabesruhe voraus. Im englischen Sprachgebrauch heißt das frühe Mittelalter auch "*the dark ages*". Wie schwierig diese Übergangszeit einzuordnen ist, erkennt man schon am parallelen Gebrauch mehrerer Termini, die mit relativierenden Zeitaussagen gekoppelt sind. Das historisch Ältere scheint auf diese Weise "später" als das Jüngere, das "früh" sein soll:

spätromisch	frühchristlich
spätantik	frühbyzantinisch
	frühmittelalterlich

Bei der 18-bändigen "Propyläen-Kunstgeschichte" wußte sich das zweifellos kompetente Herausgeberkollegium nicht anders zu helfen, als diese ganze Epoche zunächst auszuklammern und dann zwei sich gegenseitig ergänzende Supplement-Bände herauszugeben:

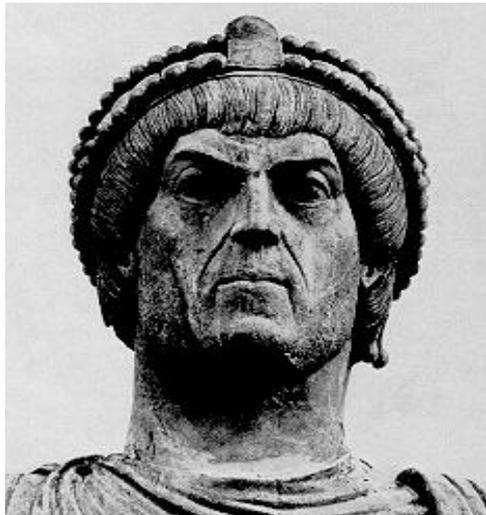
1. Spätantike und frühes Christentum (1977)
3. Die Kunst der Völkerwanderungszeit (1979)

Dabei ist Zusammengehöriges getrennt worden, nicht nur auf der Ebene der darzustellenden Objekte, sondern auch im Hinblick auf Einflüsse, Imitationen, Adaptionen und Synthesen. Das Dilemma von Herausgebern und Verfassern wird mehr als deutlich: Einerseits geht es um den kontinuierlichen Strom "hochkultureller

Denkmäler", andererseits um das schwer zu ordnende Nebeneinander kunstgewerblicher Stücke aus einem Strudel frühgeschichtlicher Stammeskulturen.

## Selektion, Zerstörung und Vergeistigung

Erinnern wir uns an den Ausgangspunkt der westeuropäischen Kultur, wie ich ihn oben skizziert habe: Die Italiker mit ihren hölzernen Tempeln und plumpen Idolen entwickeln ihre Kultur zwischen zwei höherstehenden Zivilisationen. Es sind die wohl aus dem vorderen Orient stammenden Etrusker, in deren Machtbereich die späteren Römer sich ansiedeln, und die süditalienischen Griechen, deren Waren sie erwerben. Eine historische Stufe später drängen germanische Stämme auf die Apennin-Halbinsel und siedeln sich schließlich auf jenem Boden an, der von der etruskisch-italisch-griechischen Kultur geformt worden war. Zumindest auf die Bildkultur gesehen wiederholt sich ein Schema: Die nördlichen Barbaren übernehmen die Religion des Mittelmeerraumes - und mit ihr deren Bilderwelt. Das Gleiche geschieht am gesamten Nordrand des Mittelmeeres, auf der Pyrenäen- und der



Balkanhalbinsel, wo schließlich die Südslaven dauernd sesshaft werden. Mit der Akkulturation der Zuwanderer aber wandelt sich auf dem antiken Kulturboden die Bildkultur. Die auf das Mittelmeer hin strebenden Wanderungen der Barbaren mögen friedlich siedelnd oder kriegerisch erobernd vor sich gegangen sein, auf die Bildkultur bezogen handelt es sich um - Zerstörung. Auf eine Kurzformel gebracht, könnte es heißen "*aus Marmor wird Kalk gebrannt*", denn jahrhundertlang lieferten antike Tempel, Theater usw. den Rohstoff für gebrannten Kalk, d.h. für Mörtel. Bis auf unsere Zeiten ist überkommen, was in der Erde verborgen war oder als "*Spolie*" in neue Gebäude oder Befestigungen eingebaut worden ist. Spolien (von *spoliare* = plündern) sind gerettetes Kulturgut, so bewahrte die Verwendung von Sarkophagen als Brunnenträge manches kostbare Relief.

Abb. 32 a, b : Der fast 5 m hoch repräsentiert einen der Kaiser des 5. Jahrhunderts, evtl. MARKIAN (+ 457) oder LEON I. (+ 474). Man vermutet, daß die monumentale bronzene Statue aus der Beute der Plünderung Konstantinopels 1204 stammt, aber aus unbekanntem Gründen im Hafen von Barletta blieb.

Die Entwicklung der frühmittelalterlichen christlichen Ikonographie entfaltet sich auf der Basis des umfassenden antiken Bildrepertoires. Hauptsächliches Kennzeichen ist ihr Streben nach Vergeistigung, das bedeutet eine Abwendung vom Sichtbaren, fort von der perfekt nachgestalteten Oberfläche bei Menschen und Dingen. Darin liegt eine Kompromißlösung zwischen dem Bedarf der mediterranen Bevölkerung nach Anschauung des Göttlichen einerseits und dem bildfeindlichen Druck der jüdisch-christlichen Theologie an-



**Abb. 33:** Der "Himmelsblick" ist an diesem kolossalen Bronzekopf (1,85 m hoch) KONSTANTINS des Großen besonders deutlich zu erkennen. Konservatorenpalast Rom.

dererseits. Der Kampf der Bischöfe gegen die heidnische, nur partiell christianisierte Bildwelt führte - auf die Quantität und Ubiquität der Bilder gesehen - zur Strangulierung der antiken Bildproduktion mit ihren Tausenden von Werkstätten. Das Kirchenrecht formulierte eindeutig: *"Wenn einer, der Götzen herstellt, in die Kirche aufgenommen werden will, soll er damit aufhören oder verworfen werden"*. Zwar ist seit KONSTANTINS des Großen Zeiten christlich-höfische und kirchliche Kunst entwickelt worden, die dominierenden antiken Medien jedoch, Rundplastik und Relief, verloren die Gunst der kirchlichen Auftraggeber. So waren die Vorschläge TERTULLIANs an die Künstler, von der Kunst zum Handwerk überzuwechseln, durchaus ernst gemeint: *"Wer aus Lindenholz einen MARS schnitzt, der wird noch viel leichter einen Schrank zusammensetzen. ... Pantoffeln und Sandalen werden alle Tage vergoldet, MERKUR- und SERAPISbilder aber nicht. So viel genüge inbetreff des Erwerbes der Künstler!"*

Nachdem das Christentum Staatsreligion und der Kaiser selbst ein Christ geworden war, mußten vor allem die Kaiserstatuen im christlichen Sinne umgedeutet werden. Der Bronzekoloß von Barletta repräsentiert einen der spätantiken Kaiser in noch rein profaner Majestät. Anders schon zuvor KONSTANTIN der Große: Es sind einige seiner Bilder erhalten, von der Münze bis zur Monumentalstatue, die das Neue erkennen lassen. Die ideologische Umdeutung geschah etwa durch die Benutzung des Kreuzes, doch von den personalen Bildelementen her ist es vor allem

der Blick zum Himmel, der den christlichen Kaiser auszeichnet. Der strenge, nach unten auf den Betrachter gerichtete Blick des Kolosses von Barletta kontrastiert frappierend mit den aufwärts gedrehten Augen KONSTANTINS.

Die Pose des gen Himmel gerichteten Betens ist eines der Motive, das von EUSEBIUS, dem Verfasser der Konstantins-Vita, als für den christlichen Kaiser kennzeichnend betont wird: *"KONSTANTIN ließ auf den Goldmünzen sein eigenes Bild so darstellen, daß es schien, er blicke nach oben, wie einer, der innig zu Gott betet. ... In einigen Städten ließ er sich aber auch im kaiserlichen Palast und unter den Bildern oben an den Türvorbauten aufrecht stehend abbilden, nach Art eines Betenden, die Augen gen Himmel gerichtet und die Hände ausgebreitet". ...*

Die Geschichte der Kaiserstatue und damit auch des freistehenden rundplastischen Bildnisses überhaupt, scheint etwa zu Beginn des 7. Jahrhunderts beendet zu sein. Das vornehmste visuelle Ausdrucksmittel der heidnischen Antike verschwindet für lange Zeit. Das "Mediensystem" des Heidentums mit dem rundplastischen Bildwerk wird verworfen. Ein zweidimensionales Medium, das Wandbild, tritt an die Stelle des dreidimensionalen. Vor allem erlebt das Mosaik, das in der Antike überwiegend zur Fußbodendekoration gedient hatte, einen Bedeutungswandel. Es wird nun - nicht mehr aus Naturstein, sondern hauptsächlich aus Glasfluß (Smalte) zusammengesetzt und darum von kostbarem Glanz - für die wichtigsten Flächen des Gotteshauses: die Apsis, die Gewölbe und für die vornehmsten Bilder - verwendet.

Wenn sich die antike Sucht nach Sichtbarkeit des Göttlichen schon nicht hatte hinwegpredigen lassen, dann mußte es um die kritische Sichtung des Repertoires und das Ausscheiden des Unerwünschten gehen. Die christliche Ikonographie bildet im Ganzen einen bewußt aussortierten Bestand an antiken Motiven, denen mittels Beischrift eine christliche Deutung zugewiesen worden ist.

Der Bildersturm hat die frühen Zeugnisse christlicher Ikonographie im oströmischen Bereich fast völlig vernichtet. Doch die im Weströmischen erhaltenen Mosaiken (vor allem in Rom und Ravenna), Katakombenfresken, Reliefs an Sarkophagen und geschnitzten Elfenbeintafeln sowie andere Bilddenkmäler mehr zeigen, daß die Restitution jenes antiken Bild-Kulthandelns im 7. Jahrhundert in vollem Gange war.

Die Rolle der stadtrömischen Wunder-Ikonen im religiösen Leben läßt erkennen, daß die Magie der Bilder weiterlebte, daß die Römer die Christus-Ikone namens *"Acheropita"* wie ein Götterbild zur Begegnung mit der Marien-Ikone *"Salus Populi Romani"* durch die Stadt trugen. Wohl schon seit dem 7. Jahrhundert

führte der Papst in der Nacht auf den 15. August die Ikonen-Prozession vom Lateran (der damaligen Papst-Residenz) durch die ganze Stadt zur Kirche Santa Maria Maggiore an. Im Jahre 1000, das besondere Ängste und fromme Aktivitäten mit sich brachte, hatte Kaiser OTTO III. an dem nächtlichen Fest teilgenommen, wobei ein Unwetter und Überschwemmungen nahendes Unheil kündeten. Die zeitgenössische Beschreibung dieser Prozession geht leider nicht näher auf den Bildkult als solchen ein: *"Zur Himmelfahrt Mariens werden nun in der Nacht das Hohelied und die Festpredigten zu diesem Tag gelesen. Am Vorabend wird in der Laurentiuskapelle (Sancta Sanctorum) im Lateran ein Traggerüst vorbereitet und die hochberühmte Tafel mit dem Bild unseres Herrn ... daraufgestellt. Und man zieht unter Zulauf des Volks mitten in der Nacht in Prozession an festlich beleuchteten Häusern vorbei zur kleinen Marienkirche. Auf deren Stufen wird die Ikone eine Weile abgesetzt, und der ganze Chor der Männer und Frauen liegt vor ihr auf den Knien und betet einmütig und unter Tränen hundert Kyrie eleison ... Dann geht man auf dem Wege über St. Hadrian (am Forum Romanum) direkt zur großen Marienkirche, feiert dort die Messe und kehrt endlich in den Lateran zurück."*

Die römisch-katholische Bildkultur des Mittelalters hat sich mehrfach in sogenannten "Renaissancen" zur Antike zurückgewandt und neue Impulse eingesogen, die *"karolingische Renaissance"* und der Beginn neuen Antiken- und Naturstudiums im 12. Jahrhundert gehören dazu. Aber auch die Hinwendung zum byzantinischen Klassizismus spielt eine analoge Rolle, sie ist in der Kunst der ottonischen Kaiser deutlich zu erkennen und im 15. Jahrhundert wieder durch die Übersiedlung byzantinischer Intellektueller nach Italien als Katalysator der Renaissance nachzuweisen. Als ganz besonderes Ereignis in der Antikenrezeption erweist sich die Eroberung und Plünderung Konstantinopels durch Venezianer und Kreuzritter im Jahre 1204. Die schon erwähnte Klagerede des Griechen NIKETAS CHONIATES gilt nicht dem gewaltsamen Transfer antiker Kulturgüter von Ost nach West, sondern ihrer barbarischen Vernichtung. Die Klage läßt erkennen, daß die byzantinische Gesellschaft zwar zum blutigen Kampf um die kultische Verehrung von Ikonen bereit und fähig war, daß aber ein starker kultureller Konservatismus die von den römischen Kaisern aufgestellten Bildwerke gehütet hat. Als Zeugnis für die durchgehende Verehrung antiker Bildwerke bringe ich hier den leicht gekürzten Text:

*"(1) So wurde das viele Erz der HERA, die auf dem Konstantinsforum stand, eingeschmolzen und zu Stateren geprägt. Allein ihr Kopf wurde nur mit Mühe auf vier Ochsenwagen zum Großen Palast befördert.*

*(2) Auch PARIS ALEXANDROS, der neben APHRODITE stand und ihr den goldenen Apfel der ERIS reichte, wurde von seinem Sockel gestürzt.*

*(3) Das vierseitige, eherner Kunstwerk [der gemauerte Obelisk], das hoch auftrugte und an Höhe beinahe mit den größten Säulen wetteifern konnte, die überall in der Stadt aufgestellt sind - wer hat es je betrachtet und seine Vielfalt nicht bewundert? Jeder Singvogel, der den Frühling preist, war auf ihm dargestellt, desgleichen die Arbeiten der Bauern, ihre Flöten, ihre Melkeimer, das Blöken der Schafe und die Sprünge der Widder, ein großes Meer breitete sich aus, man sah Herden von Robben, die einen wurden gerade gefangen, andere durchbrachen die Netze und schossen wieder befreit in die Tiefe. Gruppen von zwei und drei Eroten traten, ganz unbekleidet, zum Kampf gegeneinander an, warfen mit Äpfeln und wurden beworfen, umtönt von lieblichem Lachen. Dieser viereckige Bau lief oben spitz wie eine Pyramide zusammen und von der Spitze herab hing eine weibliche Gestalt, die bei dem leisesten Windhauch schwankte. Daher wurde sie Anemodulion (Sklavin des Windes) genannt.*

*(4) Auch dieses herrliche Werk warfen die Lateiner in den Schmelzofen, desgleichen auch den Reiter, der, einem Heroen an Gestalt gleich und von staunenswerter Größe, auf dem Tauros (Forum Tauri) auf einem Sockeltisch gestanden war ...*

*(5) So stürzten sie auch den HERAKLES TRIESPEROS (den "in drei Nächten Gezeugten"). Groß und gewaltig saß er auf einem Korb. Über diesen hatte er seine Löwenhaut gelegt, die, obgleich nur aus Erz gebildet, grimmig, als wollte sie jeden Augenblick brüllen, dreinsah und das herandrängende, nichtsnutzige Volk erschreckte. Er hatte aber nicht seinen Köcher umgehängt, er hielt keinen Bogen in der Hand, er schwang nicht die Keule; er hatte den rechten Fuß sowie auch die rechte Hand, soweit dies nur möglich ist, weggestreckt, den linken Fuß aber im Knie gebeugt und den Ellenbogen darauf gestützt. In der Höhlung dieser linken, nach oben gekehrten Hand barg er, tief niedergeschlagen, sein leicht geneigtes Haupt. So beweinte er sein Schicksal, von Unwillen erfüllt über die Aufgaben, die ihm EURYSTHEUS, aufgebläht von seiner zufälligen Überlegenheit, aus Aufsässigkeit, nicht aus Bedürfnis stellte. Seine Brust war mächtig, seine Schultern breit, sein Haar dicht und kraus, seine Lenden gewaltig, die Arme kraftvoll und seine Größe so hoch aufragend, wie sich wohl LYSIMACHOS, der diesen HERAKLES als das letzte und zugleich auch erste,*

vorzüglichste Meisterwerk seiner Hände aus Erz goß, das Urbild seines Werkes vorgestellt hat ...

(6) Zugleich mit **HERAKLES** rissen sie auch den hochbepackten, mit lautem Schreien einherstapfenden **Esel** und den ihm folgenden **Eseltreiber** um. Kaiser **AUGUSTUS** hatte diese Gruppe in Actium - das ist Nikopolis in Hellas - aufgestellt. Er war nämlich eines Nachts das Lager des **ANTONIUS** erkunden gegangen und auf einen Mann, der einen Esel trieb, gestoßen. Er fragte ihn, wer er sei und wohin er wolle, und bekam zur Antwort: "Ich heiße Nikon (= Sieg) und mein Esel Nikandros (= Sieg-Mann). Ich komme in das Lager Cäsars."

(7) Die Lateiner ließen ihre Hände auch nicht von der **Hyäne** und der **Wölfin**, welche **RHOMOS** (**REMUS**) und **RHOMYLOS** (**ROMULUS**) gesäugt hatte. Für wenige Statere, noch dazu kupferne, gaben die Lateiner altehrwürdige Denkmäler ihres eigenen Volkes preis und steckten sie in den Schmelztiegel.

(8) Und dazu noch den mit einem **Löwen** ringenden **Mann** und das **Nilpferd** mit seinem schuppigstacheligen Schwanz, und den **Elefanten**, der seinen Rüssel schüttelte.

(9) Außerdem die Bildwerke von **Sphinxen**, die vorne wohlgestaltet wie Frauen, hinten aber schrecklich wie wilde Tiere aussahen und dadurch noch sonderbarer waren, daß sie auf ihren Füßen einherschreiten und sich leicht auf ihren Flügeln in die Luft erheben und mit den langgeflügelten Vögeln wetteifern konnten.

(10) Und überdies auch noch das ungezäumte **Pferd**, das die Ohren aufstellte und sich schnaubend schüttelte und stolz und wohlgeschult einen Fuß vor den anderen setzte,

(11) sowie noch das Untier der Vorzeit, die **Skylla**, die bis zu den Weichen als Weib mit starken Brüsten, drohend vorgeneigt und voll wilder Grausamkeit, gebildet war, während ihr Leib unterhalb der Hüften in Tiere auslief, die sich auf das Schiff des **ODYSSEUS** stürzten und viele seiner Gefährten verschlangen.

(12) Im Hippodrom war auch ein eherner **Adler** aufgestellt, das verwunderliche Werkzeug und prachtvolle Hilfsmittel für die Zauberkünste und Gaukeleien des **APOLLONIOS** aus Tyana ... Dieses Bildwerk war nicht allein aus den angeführten Gründen staunenswert, es konnte auch die Stunden des Tages angeben. In den Schwingen des Adlers waren nämlich zwölf Zeichen eingeritzt, und wer kundigen Sinnes seine Augen auf sie richtete, konnte, wenn nicht gerade Wolken die Strahlen der Sonne verdunkelten, genau die Zeit ablesen.

(13) Und was war mit der "weißarmigen **HELENA**", der "schönfesseligen, hochnackigen", die alle Hellenen vor Troia sammelte, Troia zerstörte, hierauf am Nil landete und von dort wieder nach langer Zeit in ihre Heimat Lakonien zurückkehrte? Stimmt sie die harten Lateiner mild? Erweichte sie deren eisernes Herz? Nein, keineswegs! Sie, die doch jeden Betrachter durch ihre Schönheit gefangen nahm, vermochte nichts dergleichen, obwohl sie prächtig gekleidet war wie eine Schauspielerin, obwohl sie - wenn auch nur aus Erz - taufrisch aussah und der Schmelz des Liebreizes über ihrem Kleid, ihrem Schleier, ihrer Stirnbinde, ihren Locken lag. Denn ihr Kleid war feiner als Spinnengewebe, das Schleiertuch ruhte, kunstvoll gearbeitet, auf ihrem Haupt, das Stirnband drückte meisterlich das Funkeln des Goldes und der edlen Steine aus und ihr aufgelöstes, im Winde spielendes Haar hing, nur im Nacken mit einem Knoten zusammengefaßt, bis unter die Knie herab. Ihre Lippen öffneten sich leicht wie eine Knospe, daß man glauben hätte können, sie wolle sprechen. Ihr liebliches Lächeln, mit dem sie den Beschauer begrüßte und mit Wonne erfüllte, ihr heller Blick, die Bogen ihrer Augenbrauen, ihr herrlicher Wuchs, all das ist nicht derart, daß man es mit Worten beschreiben und der Nachwelt überliefern könnte. O **HELENA**, Tyndareostochter! Du Urbild der Schönheit, Sproß der Eroten, Pflegling **APHRODITES**, herrlichstes Geschenk der Natur, Kampfpriesterin der Troer und Hellenen! ...

(14) Ich muß auch das aufzeichnen. Auf einem Pfeiler stand in nicht sehr großer Höhe, sondern so, daß man es noch mit der Hand berühren konnte, das **Bildnis einer jungen Frau**, welches den ganzen Liebreiz ihrer Jugend wiedergab. Ihr Haar war zu beiden Seiten der Stirne eingedreht und hinten aufgebunden, und ihre Rechte hielt, ohne daß eine Stütze darunter gewesen wäre, ein **Roß samt Reiter** empor, und zwar mit größerer Leichtigkeit, als wohl ein anderer einen Becher Weines emporhob. Der Reiter strotzte vor Kraft und schnaubte vor Kampflust. Ein Panzer schloß ihn ein und seine Beine waren geschient. Das Pferd tat gerade einen Kampfsprung, seine Füße schlugen durch die Luft - nur mit einem Stand es auf der Handfläche des Mädchens -, seine Ohren richtete es auf, als hörte es die Trompete, sein Nacken war hoch und sein ungestümes, feuriger Blick verriet seine innere Lust am Dahinstürmen.

(15) Hinter diesem Bildwerk, gleich neben dem östlichen Wendepunkt der Viergespanne, er wird Wendepunkt des **Rhusios** genannt, waren **Standbilder von Wagenlenkern** aufgestellt, sozusagen Hinweis-

tafeln, geschickt zu fahren ...

*(16) Genußreich anzusehen und in seiner kunstvollen Ausführung beinahe bewundernswerter als alles andere war ein ehernes Tier auf einem steinernen Sockel. Man hätte es zweifellos für ein Rind gehalten, hätte es nicht einen kurzen Schwanz gehabt und hätten ihm nicht die gespaltenen Klauen sowie eine herabhängende Wamme, wie sie die ägyptischen Rinder haben, gefehlt. Zwischen seinen Kinnladen hielt und zerdrückte es ein anderes Tier, welches an seinem ganzen Körper mit so rauhen Schuppen bedeckt war, daß es einem wehtat, wenn man es berührte. Es hieß, das eine Tier sei ein Basilisk und das andere, von ihm im Maul festgehaltene, eine Asp(schlange). Nicht wenige vermuteten aber, es handle sich um eine **Nilkuh** und um ein **Krokodil**."*

Bei der kritischen Sichtung der antiken Bildersprache haben die frühmittelalterlichen Theologen und Bischöfe sowohl den Bestand an Bildwerken als auch die Typen religiösen Gemeinschaftshandelns auf seine Verwendbarkeit geprüft. Prozessionen gehörten schon in der hellenistischen Welt zum Jahreslauf, dabei dienten die mitgeführten Götter- und Kaiserstatuen als Integrationsmedium. *"Bei hellenistischen Sieges- und anderen königlichen Feiern wurden mitunter Hunderte, wenn nicht Tausende von Götterstatuen in Prozessionen mitgeführt"*. Das südeuropäische Christentum, ob katholisch oder orthodox, bewahrt diese Tradition bis in die Gegenwart.

## Randkulturen jenseits des Limes: Germanen, Kelten, Slaven, Steppennomaden



Abb. 34.

Abb. 35: Bildstein von Jellinge auf Fünen, Dänemark, aufgestellt von König HARALD BLAUZAHN (†980). "König HARALD ließ dieses Denkmal machen nach GORM, seinem Vater, und nach THYRE, seiner Mutter, jener HARALD, der für sich gewann ganz Dänemark und Norwegen und der die Dänen christlich machte".

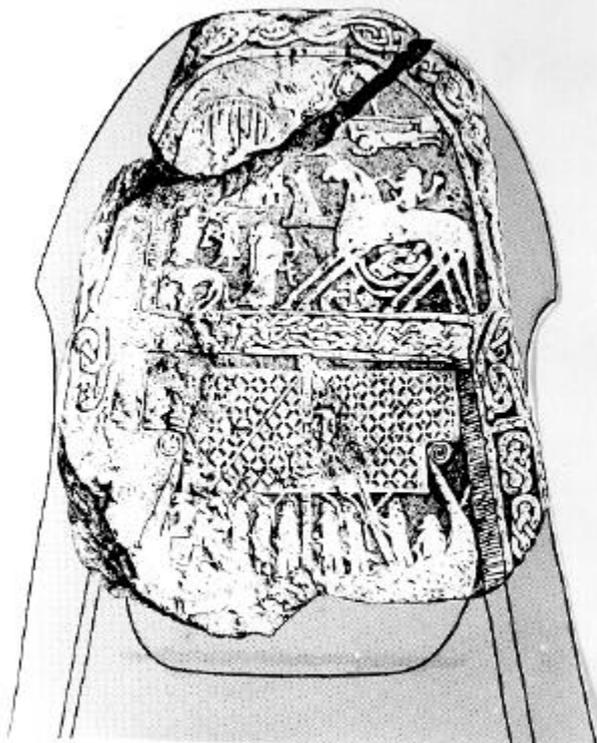
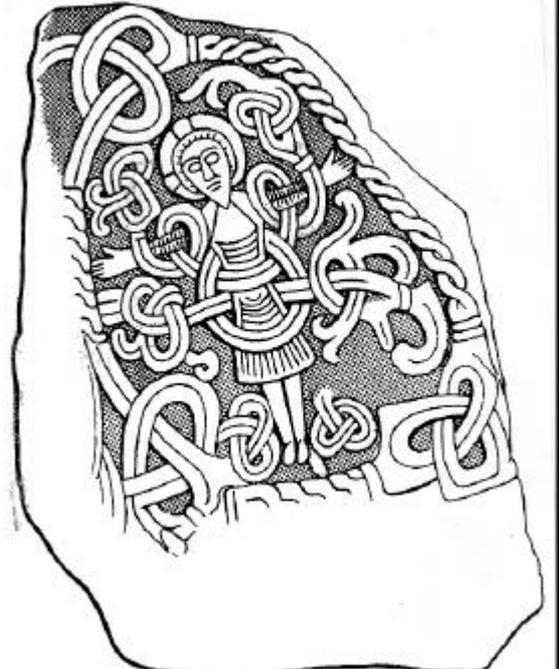


Abb. 36 a, b: Zu Wasser und zu Lande erreichen die Römer London. Die Stadtgöttin tritt vor die Stadtore und huldigt dem Kaiser CONSTANTINUS CHLORUS, Goldmedaillon aus den Jahren 296/299. Eine strukturell ähnliche Erzählung findet sich auf dem Jurulv-Bildstein von Gotland, doch ODINS achtbeiniges Roß SLEIPNIR fällt sofort in die Augen und macht deutlich, daß hier germanische Mythologie erzählt wird.



## Die Steppennomaden

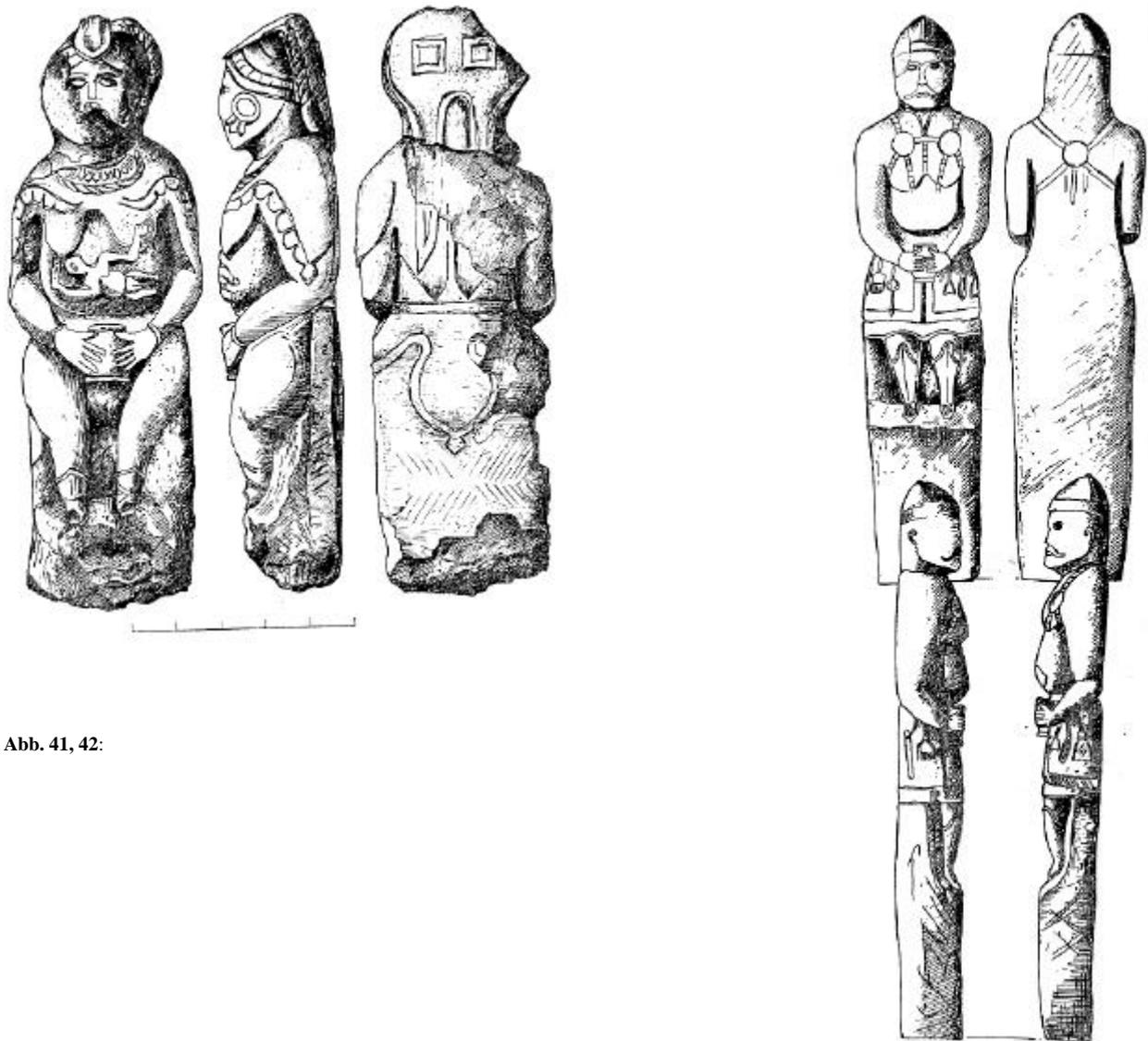


Abb. 41, 42:





Abb. 44: In der Antike wird der Hundsköpfige noch als nicht-menschliches Wesen gezeigt, das nur äußerlich dem Menschen ähnelt. Relief, Istanbul.

gezeichneten Mißgeburten scheint die Hundskopf-Geschichte zu bestätigen: *"Ein weib gepare ein wunder gestalt zwifachsleibs. vornen eins menschen unnd hindten eins hundes angesicht habende"* (fol. 198).

In der Antike bekannt, wird der Kynocephalos im byzantinischen Bereich zum heiligen CHRISTOPHORUS, der bis heute in orthodoxen Ländern auf Ikonen und Wandbildern verehrt wird. Die Legende sagt, Gott habe ihn durch eine Regenwolke getauft, ihm menschliche Sprache verliehen und ihn zum Missionar für das Volk der Hundsköpfigen bestimmt. Der Kynocephalos ist dadurch zum Exemplum für die grenzenlose Barmherzigkeit Gottes geworden, die nicht an den Grenzen der Menschenrasse endet.

Noch einmal bedenkenswert ist an dieser Stelle die mit dem guten Elefantengott GANESHA illustrierte Beobachtung, daß die Religionsgeschichte der Europäer anscheinend nicht imstande war, die Veredelung des Menschen durch das Wesen von Tieren zu denken. Tier-Mensch-Verbindungen haben generell nur negative Assoziationen auslösen können, der orthodoxe CHRISTOPHORUS ist eine der Ausnahmen.

Die Antike bildete den Menschen in allen seinen Erscheinungsformen ab, sogar die betrunkene, verfallene Greisin und den Krüppel. Nicht nur der "weiße Mann" war bildwürdig,

zen- und Tierreich selbstverständlich: Die mittelalterliche Geschichte vom "Lämmerbaum", also einer Pflanze, deren Früchte lebende Schafe sind, ist sogar im 16. Jahrhundert neu bekräftigt und erst in der Dissertation von ENGELBERT KÄMPFER nach 1700 endgültig widerlegt worden. Eines der hominiden Wesen hat ein interessantes Schicksal gehabt, der "Hundskopf" (griech. Kynocephalos). In SCHEDELS Weltchronik heißt es auf fol. 12: *"In dem land india sind menschen myt hunds köpffen und reden pellende, neren sich mit vogelgefeng und klaiden sich mit thierhewtten"*. Die aktuelle Parallele für den Leser um das Jahr 1500 liest sich später in demselben Buch:

Eine der vielen in dem Werk genannten und



Abb. 45 a, b: Das Mischwesen aus Elefant und Mensch ist der gute Gott GANESH: Außereuropäischen Kulturen ist es gelungen, sich gute Mächte auch jenseits der Menschengestalt vorzustellen. 11. Jh., Schiefer-Relief (56 x 28 cm) aus Bhambaneswar, Indien. Der Westeuropäer setzt das ihm unbekannte Wesen ins Anthromorphe um (Holzschnitt von CARTARI 1615).



sondern es wurden auch Standbilder von farbigen Barbaren angefertigt - raffiniert in mehrfarbigem Marmor. Das spätere Mittelalter kannte den heiligen MAURITIUS als "guten" Neger, ebenso wurde einer der hl. drei Könige schwarzhäutig gemalt.

Wenn sich auch seit den Kreuzzügen und den Asien-durchquerungen das Spektrum des Menschenbildes erweiterte, so ist doch in der Bildwelt nicht viel Neues entstanden: Erst am Ausgang des Mittelalters malte HIERONYMUS BOSCH in seinem Gemälde *"Der Lustgarten"* mehrere Negerinnen, die an Anmut und Liebreiz ihren weißen Schwestern ebenbürtig sind. Für ihn gehörten auch zwischenrassische Flirts zum Paradies.

"Menschengestalt" - was ist im Mittelalter damit gemeint? Neben dem Mann etwa auch die Frau? Alle oder nur die weißrassigen Männer?

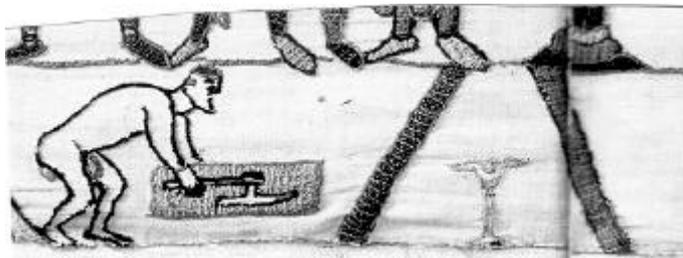
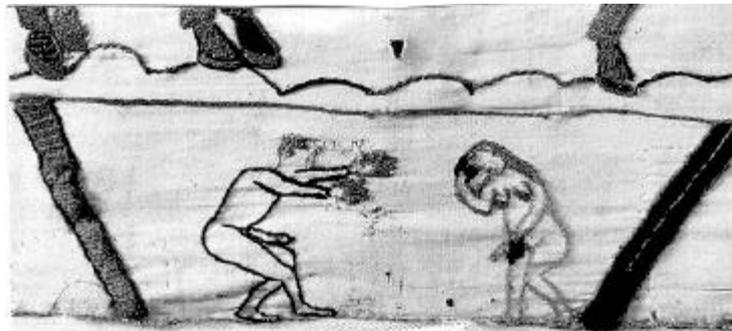
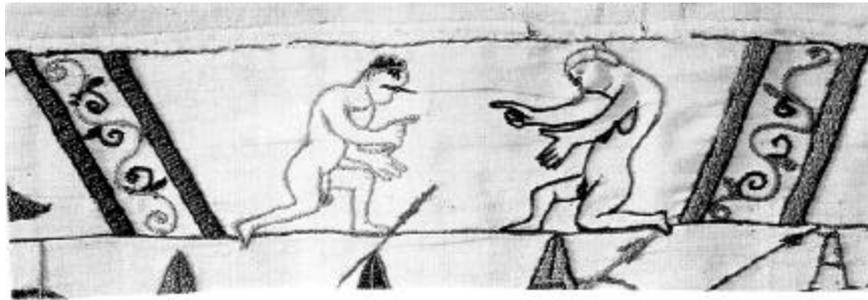


Abb. 46 a-c: Mensch, Menschenpaar auf die animalische Substanz reduziert. Von der unteren Randleiste des Teppichs von Bayeux, um 1080.

"Menschen-Bild" bedeutet im Mittelalter und bis in die Renaissance hinein **"Männer-Bild"**, das Ebenbild Gottes. Für EVA, das zweite von Gott geschaffene Weib, wird bekanntlich der Terminus Ebenbild nicht benutzt, vielmehr wird sie "Gesellin, Gehilfin" ADAMS, also "Männin" genannt ("Die

sei gerufen Ischa, Weib, denn vom Isch, vom Mann, ist die gekommen", Gen. 2,19). EVA und ADAM sind gleichwohl als historisches Menschenpaar und exemplarische Vertreter des Menschengeschlechts im Zusammenhang mit der Bibelillustration präsent.

Auf der Suche nach dem früh- und hochmittelalterlichen Mann-Bild, der Menschengestalt ohne theologische Konnotationen, greife ich gern zu dem ungewöhnlichsten profanen Bilddenkmal des Mittelalters, dem sogenannten *"Teppich von Bayeux"*. Kriegerisch-höfische Handlung bestimmt die Ikonographie der langen Erzählung - doch das gilt nicht für die Nebenfiguren, die ja auch als Nur-Mann-Bilder gesehen werden könnten. Das an diesem Punkt Interessante sind einige kleine Szenen auf den Randstreifen, unter anderem nackte Leichen, ein nackter Mann (anscheinend sein Grab aushebend), nackte Menschenpaare, die zu-

einander wollen. Ähnlich wie in den oben angeführten Strichmännchen finden wir hierin ein Minimum an sozialen Zeichen, von denen sonst die mittelalterliche Bildkunst überquillt.

In den ersten Jahrhunderten des Mittelalters kommt die europäische Bildsprache ohne die Frau aus, sieht man von der Gottesmutter, einigen Frauen-Heiligen und wenigen Kaiserinnen ab. Im Vergleich zur Antike muß gerade hier von einem tiefen Einbruch gesprochen werden. Erst im letzten Drittel des Mittelalters gewinnt die weibliche Ausformung des Menschseins ihren eigenen Platz in der Bildkultur zurück, vom Edelfräulein bis zur Vettel.

In den ersten Jahrhunderten des Mittelalters kommt die europäische Bildsprache ohne die Frau aus, sieht man von der Gottesmutter, einigen Frauen-Heiligen und wenigen Kaiserinnen ab. Im Vergleich zur Antike muß gerade hier von einem tiefen Einbruch gesprochen werden. Erst im letzten Drittel des Mittelalters gewinnt die weibliche Ausformung des Menschseins ihren eigenen Platz in der Bildkultur zurück, vom Edelfräulein bis zur Vettel.



**Abb. 47:** Mann und Frau, Bürger und Bürgerin: Der Kupferstecher ISRAHEL VON MECKENEM und Frau IDA. um 1490.



**Abb. 48:** Welche Stimmung man in diese Skizze auch hineininterpretiert - es ist ein ungeschöner Augenblick im Leben des seiner selbst bewußten Individuums ALBRECHT DÜRER, 1492.



**Abb. 49:** Für diesen schon ergrauten Mann mit kranker Nase hat sich GHIRLANDAJO sehr interessiert, bekannter als diese Studie ist das Gemälde, sein Porträt mit Enkel.



**Abb. 50:** Zweimal REBEKKA, rechts nur mit einem langärmeligen Hemd bekleidet und in hockender Stellung. Mit der Rechten greift sie der Helferin in die Haare, die Linke hält sie auf die Brust gepreßt. Auch an ihrem Gesicht ist zu erkennen, daß die Geburt Schmerzen bereitet. Gerade wird JAKOB geboren, ESAU liegt bereits auf dem Boden (Genesis 25, 21ff.). Byzantinische Handschrift des Alten Testaments, Rom.



**Abb. 51 a, b:** Aus einem italienischen Handbuch der Chirurgie des 12. Jhs.: Zwillingengeburt und Sorge um die Nachgeburt.

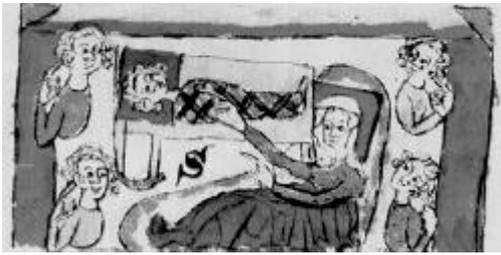


Abb. 52 a, b: Im Sachsenspiegel sind Kinderfiguren vor allem Inhaber bestimmter Rechte: Die Figuren mit Doppelköpfen.

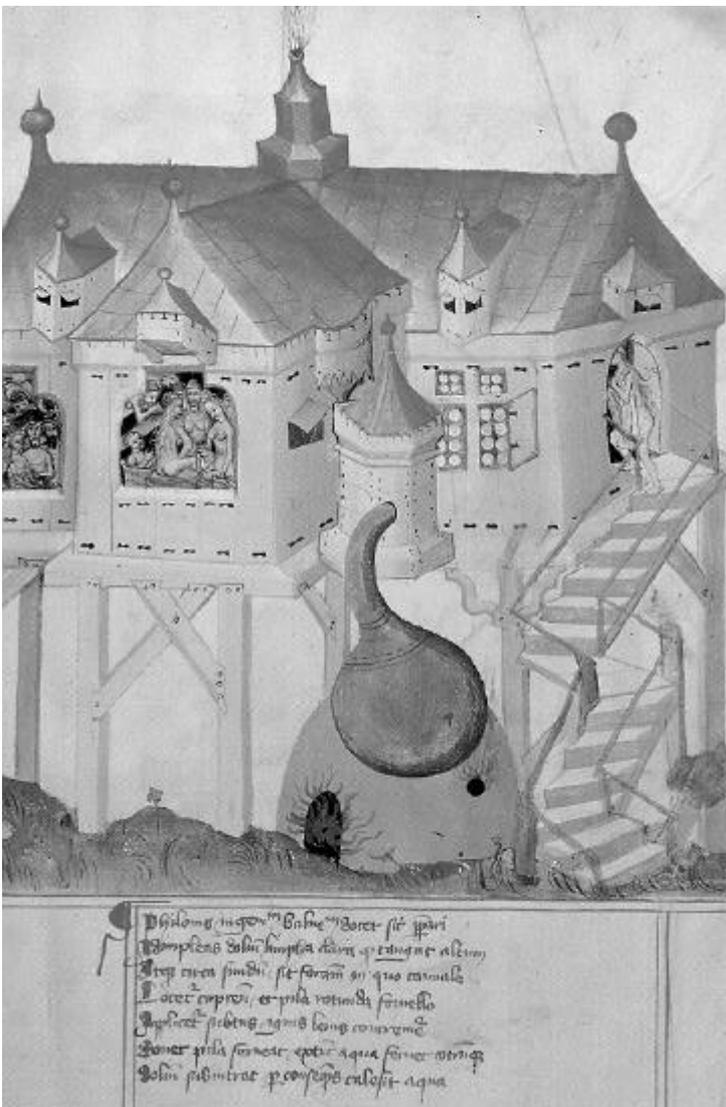
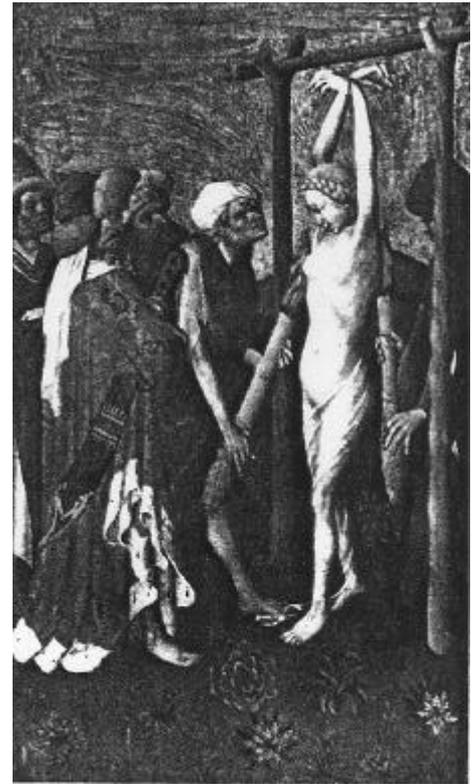


Abb. 53 :Die Fresken von Volotovo bei Novgorod verzichten auf das in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts übliche genaue Beschreiben, statt dessen skizziert der Künstler die Formen und Bewegungen mit lockeren Schwüngen: Die Prophetin ANNA forscht in den Schriften.



**Abb. 54 (links oben):** Die lächelnde Polin: REGLINDIS aus der Reihe der Naumburger Stiftergestalten. Gerade ihr Bild erhielt von dem deutschen Steinmetzen als erstes überhaupt ein anziehendes Lächeln. Dom von Naumburg, Westchor, nach 1250.

**Abb. 55 (links):** Ein Mann beobachtet nackte Frauen, ob nun in der biblischen Szene (SUSANNA / BATHSEBA beim Baden) oder wie hier ohne Vorwand. Bis hin zur modernen Peep-Show setzt sich die Frau dem männlichen Voyeurismus aus. *Das Frauenbad*, Kupferstich von A. DÜRER, 1500

**Abb. 56 (rechts oben):** Die jungfräuliche BARBARA wird auf Befehl ihres Vaters (des vornehmen Heiden DIOSCUROS, links im Bild) gefoltert; sie wird geschlagen, ihr werden die Brüste abgeschnitten, mit Fackeln die Achseln gesengt. Zwei von acht 193 x 56 cm großen Tafelbildern des Barbara-Altars von Meister FRANCKE, um 1410/14, wohl für den Dom von Turku in Finnland angefertigt, jetzt in Helsinki.

**Abb. 57 a, b:** RICHWIN aus Magdeburg mit Erzwaage und Zange. ABRAM aus Novgorod (in Stiefeln und Kaftan) mit Hammer, Zange und Schöpfkelle: Auf der aus Magdeburg über Plock/Polen nach Novgorod in Rußland gelangten Bronzetür haben sich erstmals auch die Handwerksmeister dargestellt.



## VIII. GOTTESBILD

Während des frühen Mittelalters wurden die Bildkultur der griechisch-römischen Antike und die abbildungsfeindliche, aber wortgewaltige jüdisch-christliche Religion miteinander verschmolzen. Die **Namen** und der **Begriff** des einzigen Gottes umschlossen ein reiches inneres "Hören-und-Sprechen" und besondere Formen des "inneren Sehens" - also spiritueller Bilder. Sie sind eine der zentralen Quellen für die mittelalterliche Bildsprache, für das Modell des Gottesbildes im speziellen. "Modell" meine ich hier im Sinne WITTGENSTEINS als die Vorstellung von einer "Sachlage im logischen Raum". Von dem Modell als Wortbeschreibung mehrerer Teile und ihrer Beziehungen bis zur Darstellung durch Kombination von Bildelementen ist es einerseits ein kurzer Weg, weil wir beim gläubigen Christen ein analoges **Gedankenbild** voraussetzen können, andererseits aber ist es ein komplizierter Prozeß zur wahren und gegen Irrtum gefeiten **Darstellung durch Form, Aussehen und Ausdruck**.

Daß die komplizierte christliche Gottesvorstellung tatsächlich eine Raumvorstellung beinhaltet, möchte ich an einer Beschreibung des in der Apsis einer (längst zerstörten) St.-Felix-Kirche angebrachten Mosaiks erklären. Der Kirchenvater PAULINUS VON NOLA hat das Bildprogramm um das Jahr 400 selbst ent-

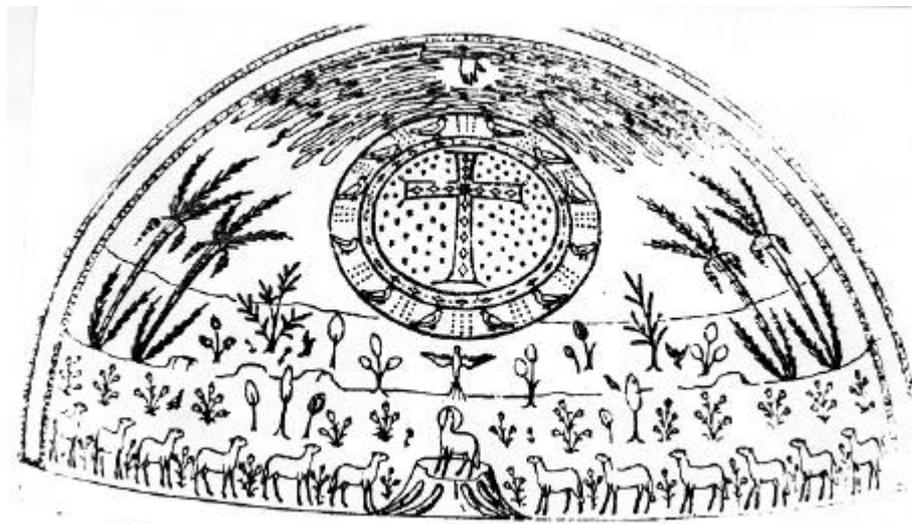


Abb. 58: Als Beziehung von Symbolen im sphärischen Raum (eine Apsiskonche ist eine Viertelskugel) ließ PAULINUS als Auftraggeber der FELIX-Kirche von Nola das "Geheimnis der Dreifaltigkeit" bildlich darstellen. Um 400, Rekonstruktionszeichnung.

worfen. Er stellt sich sozusagen vor die sphärische Wölbung der Apsis und verherrlicht sein eigenes Werk: *"In seiner Fülle erstrahlt das Geheimnis der Dreifaltigkeit. CHRISTUS steht als Lamm, vom Himmel ertönt die Stimme, und als Taube schwebt der Heilige Geist hernieder. Ein Kranz umschließt das Kreuz wie ein leuchtender Ring. Des Kreuzes Kranz sind die Apostel, und ihr Abbild der Chor der Tauben. Die fromme Einheit der Dreifaltigkeit sammelt sich in CHRISTUS. Als Gott*

*bekundet ihn die väterliche Stimme und der Geist. Als heiliges Opfer bezeugen ihn das Kreuz und das Lamm. Das Reich und den Triumph zeigen die Palme und der Purpur an. Er steht auf dem Felsen, er selbst der Kirche Fels, aus dem tönend die vier Quellen fließen, die Evangelisten, Christi lebende Ströme."*

### "Leicht ist es, 'Sancta Trinitas' zu sagen..."

*"Mit deinem eingeborenen Sohne und dem Heiligen Geiste bist du ein Gott, ein Herr: nicht als wärest du nur eine Person, du bist vielmehr in drei Personen ein Einziger. Und so beten wir beim Lobpreis des wahren und ewigen Gottes in den Personen die Verschiedenheit, in der Natur die Einheit, in der Majestät die Gleichheit an."*

Für den gläubigen Christen des Mittelalters kostete es wohl keine Überlegung, "Sancta Trinitas" zu sagen oder zu schreiben. Der altfränkische Taufritus enthielt die Frage an den Taufgesinnten: *"Gilaubistú einan got almahigan in thrínisse inti in einisse?"*, worauf der analphabetische Franke antwortete: *"Ih gilaubu."* Doch die Dreiheit, Dreifaltigkeit zu erklären, aus dem ritualisierten Ausdruck ein Gedankenbild zu machen, das Fremdwort mit Vorstellung und innerem Erlebnis zu füllen - das fiel schon schwerer. Nicht umsonst gab es das ganze Mittelalter hindurch in Ost und West Streite, Erklärungen und Umschreibungen, wie

das mit der Drei-Einheit zu denken sei. Mit einem der Probleme wurden nur die orthodoxen, lange Zeit aber nicht die katholischen Theologen konfrontiert: Das Denkmodell "Trinität" mit den begrenzten Mitteln ihrer **Volkssprachen** widerspruchsfrei erklären zu müssen. Im Bereich der **Ostkirche** war das erforderlich - die Subtilitäten der griechischen Sprache sind früh ins Armenische, Georgische und später ins Bulgarische übertragen worden.

Abb. 59 a-h:  
gen (nach: W.  
h e i l i g e  
Düsseldorf 1953)

Trinitätsdarstellun  
BRAUNFELS, Die  
Dreifaltigkeit,



XII Die Trinität von Winchester,  
zwischen 1023 und 1035, London



XIII Der Gnadenstuhl von Perpignan,  
um 1170



VIII Matthäus Greuter,  
Aeternitas, um 1610



IX Trinitas creator mundi,  
nach einer Miniatur des 14. Jb.s, Paris



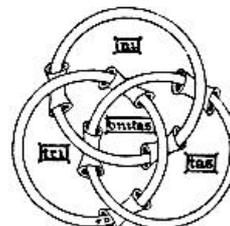
X Rückkehr Christi von der Erdenpilgerfahrt,  
nach einer Miniatur des 14. Jb.s, Paris



II Der dreigesichtige Gott, Holzsebnitt  
aus einer Dante-Ausgabe, 1491



III Trinitas,  
Holzsebnitt von 1524, Paris



IV Die drei Ringe, nach einer  
Miniatur des 14. Jb.s, Chartres

## Gottvater in der mittelalterlichen Bildsprache

Der monarchische Gott der Thora, der sich prinzipiell verbeten hatte, als Bild oder Idol dargestellt zu werden, ist im christlichen Mittelalter visualisiert worden. Das Alte Testament spricht von JAHVE als von einem Wesen, das menschliche Handlungen ausführt, das Emotionen, etwa seinen Zorn, spürt und äußert. JAHVE machte sich den Menschen durch seine **Rede** verständlich, er ist als Stimme präsent. Wie sollte die spätantike Gesellschaft, deren Götter sichtbar als Statuen in Tempeln und Hainen standen, einen Gott denken, sich vorstellen und darstellen, der weder Form noch Aussehen hat und nur dank seiner Stimme erkennbar war?

### Die Herrlichkeit Gottes: Majestas, Enérgeia

Den Strahl als eine Erscheinungsform der göttlichen Macht habe ich oben genannt, doch dieses bescheidene Bildelement war nicht geeignet, Allmacht und Herrlichkeit Gottes ins Bild zu setzen. Der christliche Heiligenschein als Transformation des antiken Sonnenglanzes ist nicht mehr als ein Widerschein des Himmels. Wenn CHRISTUS in der Glorie oder Aura, also im Lichtglanz der "*Majestas domini*" erscheint, ist eine besondere Sphäre göttlicher Energie und Herrlichkeit gemeint. Gemeint, aber nicht gezeigt: Viele Visionäre versuchten ihr Erleben zu verdeutlichen, kamen aber nur ins Stammeln - es ist eben "unaussprechlicher" Glanz. Nicht mehr blendender, sondern sozusagen "gezügelter" Glanz verwandelt der Licht-Ästhetik des Hochmittelalters zufolge die von farbigen Glasfenstern durchleuchtete gotische Kathedrale in das "himmlische Jerusalem", das durch die "*Herrlichkeit Gottes erleuchtet*" (Apok. 21,23) wird.

Im byzantinischen Bereich hat der Gedanke von jenem göttlichen Glanz, der dem menschlichen Auge sichtbar werden kann, deutlichen Ausdruck gefunden. Die Energien, Kräfte und Strahlungen, die von Gott ausgehen, erwiesen sich als erfahrbar. Im 14. Jahrhundert verbreitete sich die Lehre des Hesychasmus ("Theologie der Stille"), eine Abwehrreaktion gegen den Rationalismus westeuropäischer Theologie. Gottesanschauung durch meditative Praktiken führte für den Eingeweihten zu Lichtvisionen, d.h. zur Schau jenes göttlichen Lichts, das die Jünger bei der Verklärung Christi (Matth. 17.1ff.) gesehen hatten.

Dieses "Licht vom Berg Tabor" wurde auf ostkirchlichen Fresken und Ikonen des 14.-15. Jahrhunderts gemalt: Es strahlt im Novgoroder Kuppelfresco aus dem Gesicht Christi, woanders bilden sich übereinanderliegende Kraftfelder, die die Hand Gottvaters umstrahlen. Die Erscheinung JAHVES anlässlich der Taufe Christi erhält wie auch kosmologische Darstellungen neue Komponenten, mit denen strahlende Enérgeia und Dynamis des



Abb. 60: Majestätisch schaut der "Alte der Tage" aus dem Gewölbe nieder, hier ein georgisches Beispiel: Kirche von Ubisi, Georgien ausgemalt von Meister DAMIANE.

Numinosen, insgesamt die Macht und Herrlichkeit Gottes, in Lichtfarbe und Lichtform transponiert werden.

### Dominus deus: Christusbilder



Abb. 61: Göttliche Energien gehören zum Erscheinen des Göttlichen (Theophanie): Die byzantinische Kunst des 14. Jhs. hat sie auf verschiedene Weise als Strahlungsenergie sichtbar gemacht. Verherrlichung des Kreuzes, Christus-Kirche De..ani, um 1350.

Allen theologischen Darlegungen über Trinität und Gott-Vater zuwider darf behauptet werden, vom bildlichen Befund her ist **CHRISTUS** der Gott des christlichen Mittelalters gewesen. Schon das bisher gebotene Bildmaterial zeigt die Schlüsselfunktion der Christus-**Abbildung** für die Geistesgeschichte des Mittelalters.

Im 2. Jahrhundert wird CHRISTUS einmal von heidnischer Seite "*der gekreuzigte Sophist*" genannt; Wenig später findet sich bei Bischof IRENÄUS VON LYON (+ um 200) folgende wichtige Anmerkung: Die Gnostiker hätten gemalte Bilder und Skulpturen von CHRISTUS, "*von denen sie sagen, das Bildnis Christi habe PILATUS anfertigen lassen, zu jener Zeit, als Jesus mit den Menschen lebte. Und man bekränzt sie und stellt sie mit den Bildern der weltlichen Philosophen aus, das heißt mit dem Bild von PYTHAGORAS, PLATO, ARISTOTELES und der übrigen, und sie vollführen die üblichen Dienste um sie, wie die (Heiden-) Völker es tun.*" Besonders bemerkenswert ist der wohl glaubhafte Bericht, Kaiser ALEXANDER SEVERUS (222-235) habe in seiner Hauskapelle (dem Lararium) neben seinen Vorfahren und ausgewählten Kaisern auch Statuen (oder Büsten) besonders ehrwürdiger Geister, unter ihnen CHRISTUS, ABRAHAM und ORPHEUS, verehrt.

### Kreuzigung, Kruzifix

Das Christentum ist die Religion des gekreuzigten Gottes: Die visuelle Vorstellung des **Gekreuzigten** gehört zu den grundlegenden spirituellen Bildern der mittelalterlichen europäischen Geschichte. Die eigentliche Neuerung des **späteren** Mittelalters ist die Ausarbeitung des Vorstellungskomplexes "**Opfer**" in der Christus-Ikonographie, wobei der Westen, Byzantinisches aufgreifend, schließlich ganz eigene Wege ging. Für die

byzantinische theologische Diskussion hatte ich aus dem 12. Jahrhundert Zweifel zitiert, ob die Trinität denn noch komplett sei, wenn CHRISTUS als "Opferer und Geopferter zugleich" auf dem Altar liege. Deutlich erkennt man die Versuche, sich jenem Mysterium anzunähern, das im Selbstopfer CHRISTI und der Eucharistie verborgen ist. Im JOHANNES-Evangelium hatte CHRISTUS ausdrücklich selbst die Realität von Fleisch und Blut gegen jüdische Zweifler verteidigt (Johs. 6,48 ff., u.a. 55f.): "Denn mein Fleisch ist eine wahre Speise und mein Blut ist ein wahrer Trank. Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, bleibt in mir und ich in ihm".



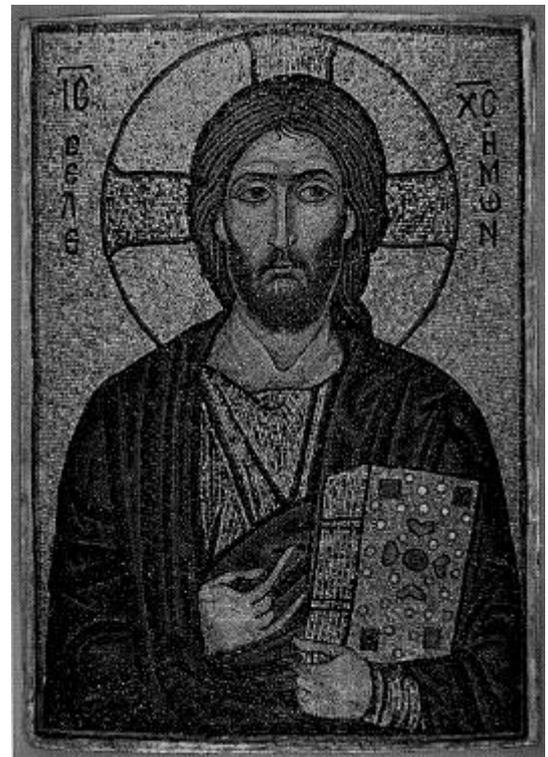
**Abb. 62:** Bei der Taufe ist JESUS noch ein Knabe, JOHANNES aber schon ein bärtiger Mann. Als Wundertäter auf der Hochzeit zu Kana unterscheidet ihn nur das längere Haar von einem römischen Beamten oder Redner (der Nimbus ist kaum wahrnehmbar). Die obere Szene zeigt das Massaker der Kinder von Bethlehem. Elfenbeintafel vom Anfang des 5. Jhs., Berlin.

eigene Todesangst hervorzurufen. In den "Meditationen über das Leben Christi" aus der Zeit um 1300 heißt es etwa: "Betrachtet mit den Augen des Geistes!... Jetzt ist er entkleidet, er steht ganz nackt vor dieser großen Menge. Zum dritten Mal erneuern sich die Schmerzen der Wunden, die man ihm beigebracht hat, der

erkennt man die Versuche, sich jenem Mysterium anzunähern, das im Selbstopfer CHRISTI und der Eucharistie verborgen ist. Im JOHANNES-Evangelium hatte CHRISTUS ausdrücklich selbst die Realität von Fleisch und Blut gegen jüdische Zweifler verteidigt (Johs. 6,48 ff., u.a. 55f.): "Denn mein Fleisch ist eine wahre Speise und mein Blut ist ein wahrer Trank. Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, bleibt in mir und ich in ihm".

Kirchenväter hatten dieses Wort bekräftigt, so AUGUSTINUS: "Wir werden erleuchtet, indem wir den Gekreuzigten essen und trinken", oder JOHANNES CHRYSOSTOMUS: CHRISTUS "bot sich den nach ihm Verlangenden nicht bloß zum Anschauen, sondern zum Berühren, zum Essen, zum Einbohren der Zähne, zur Verflechtung und zur Stillung aller Begierde".

Die spätmittelalterliche Religiosität zielte auf das



**Abb. 63:** Die Handbewegung aus dem Gewandbausch heraus ist ein antiker Redegestus, hier bezeichnet er das Segnen. Beinamen dieses zur Seite schauenden und weisenden CHRISTUS ist "der Barmherzige". Das Mosaik dieser Ikone aus dem 12. Jahrhundert besteht aus winzigen Stein- und Glaswürfeln: die Fleischteile sind aus mattem Stein, doch Gewänder, Nimbus, Hintergrund usw. aus glänzendem Glasmosaik, das je nach Beleuchtung aufblinkt. Mosaik auf Wachsgrund, 75 x 53 cm, Berlin.

Glaubenserlebnis ab. Den Texten und Bildern gelang es, beim Betrachter "pietà", "compassio", Ergriffenheit, das Mit-Erleiden der Passion des Erlösers und zugleich die

*Kleider wegen, die an seinem Fleisch festklebten: das Blut rinnt in Strömen...*" Extremster Ausdruck der Einfühlung und der "Imitatio Christi" ist wohl die Stigmatisierung, wie sie der heilige FRANZISKUS erfahren



**Abb. 64:** Ein wirklich Toter. Nur der schreckliche Dornenkranz weist auf CHRISTUS hin. Eine der vielen Kopfstudien von ALBRECHT DÜRER, 1503.



**Abb. 65:** CHRISTUS ist Menschenbruder geworden, ALBRECHT DÜRER aber wird Ebenbild Gottes. Selbstbildnis im Pelzrock, 1500. Alte Pinakothek.



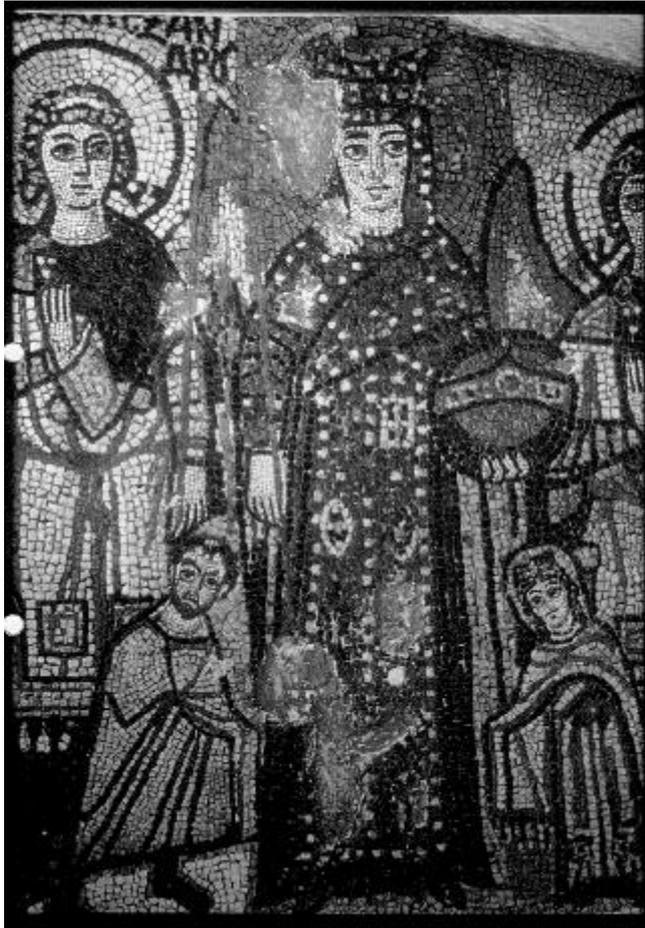
**Abb. 66:** Wie in Ravenna präsentiert MARIA auf kostbarem Thron den kleinen Kaiser. Vom Himmel reicht die Hand Gottes eine Krone für sie herab. Märtyrer mit ebensolchen Kronen nähern sich, ebenso die Stifter, Bischof EUPHRASIUS mit dem Kirchenmodell, Erzdiakon CLAUDIUS und sein Sohn. In der Basilica Eufrosiana von Pore / Parenzo auf Istrien (erbaut 539-543) ist eine der frühesten Marien-Apsiden erhalten.

hat. Mit den neuen Formen religiösen Erlebens veränderte sich der bildliche Ausdruck: Das Abschildern eines religiösen Sachverhaltes vermittelte nun die besondere Wahrnehmungsfähigkeit des Künstlers an den Betrachter. Das Leiden spiegelt sich in den Physiognomien, in den Körperhaltungen und den Gebärden; die an den Bildfiguren sichtbaren Gefühle rufen Mit-Gefühle der Gläubigen hervor, rühren zu Tränen.

### **Gottesgebärerin, Himmelskönigin, Klagefrau: Maria**

Schon zu Beginn des Mittelalters gehörte es zu den Standarddarstellungen, die purpurgekleidete MARIA auf einem Gemmenthron, von einer Engelsgarde bewacht, in das Mosaikprogramm der

großen Kirchen Roms, Ravennas u.a. hineinzubringen. Auch im visuellen Zentrum von Altarräumen, auf den Apsismosaiken präsentierte MARIA als Gottesmutter den jungen Herrscher auf ihrem Schoß. **Gottes**-"Gebärrin" (Theotokos) und nicht Christus-Gebärrerin (Christotokos) ist seit dem Konzil von 431 ihr Ehrenname und zugleich "Amtsbezeichnung", analog anderen Hoftiteln.



**Abb. 67:** MARIA im byzantinischen Kaiserornat mit gekreuztem Loros, Kreuzzepter und großem Globus. Vor ihr die kleinen Figuren der Stifter, eine Herrscherin und ein Kleriker namens ALEXANDROS. Mosaik aus Durres, Albanien, 6.(?) Jh.

Ikongraphie in Ost und West schildert das Geschehen.

### Fürbitterin des Menschengeschlechts

Zentraler Hoffnungsträger der sündenbeladenen Menschheit während des Gerichtstages, den ihr Sohn bei seiner Wiederkehr abhält, ist die allbarmherzige Fürsprecherin MARIA. Gemeinsam mit JOHANNES DEM TÄUFER steht (oder kniet) sie während des Jüngsten Gerichts zu seiten des Weltenrichters und leistet Fürbitte. Als besonderer Bildtyp hat sich die Deesis in der byzantino-slavischen Ikonographie häufig in Form von Brustbildern erhalten. Die Funktion der Fürsprache ist mehr oder minder auch in den anderen Erscheinungsformen MARIAS angelegt, explizit in der **Maria Orans**, implizite im Madonnentypus, wo sie vermittelnd mit dem Kind auf ihrem Arm

### Madonna, die junge Mutter

Die Theologen der *"Libri Carolini"* hatten einst ein Grundproblem der frühmittelalterlichen Marien-Ikonographie formuliert: Wie erkennt der Gläubige, ob er sich anschickt, eine MARIA mit dem JESUSkind oder aber eine ISIS mit HORUSknaben zu verehren? *"Beide sind von gleicher Gestalt, von gleichen Farben, beide sind aus demselben Material, sie unterscheiden sich jedoch sehr durch den Titulus"*.

### Maria Assunta: Tod, Himmelfahrt und Krönung

Die Gottesmutter und ihr Sohn treffen sich nach der Himmelfahrt Christi wieder: **Tod und Himmelfahrt MARIAS** ist der Anlaß: CHRISTUS kommt herab an die Bahre seiner Mutter, um zunächst persönlich ihre Seele in Empfang zu nehmen, bald darauf wird auch der Leib in den Himmel getragen. MARIAS Himmelfahrt mit Leib und Seele ist zwar erst 1950 durch Papst PIUS XII. zum Dogma erhoben worden, doch bereits der Kirchenvater JOHANNES VON DAMASKUS predigte zu diesem Feiertag und die mittelalterliche



**Abb. 68:** Mit dem Daumen weist MARIA fragend hinter sich auf den hl. FRANZISKUS, CHRISTUS scheint ihr mit Mund, Augen und Fingern Antwort zu geben. PIETRO LORENZETTI (+1348) hat in dieser Gruppe die wohl überzeugendste Mutter-Kind-Szene des Mittelalters geschaffen. Unterkirche von Assisi, um 1330.

zu kommunizieren scheint (bzw. es zu tun vermöchte).

### Pietà, die Matrone mit ihrem toten Sohn

*"Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an, - do waz er tot; ich luogt in aber und aber an, do etwas da weder sin noch stimme. Sich, do erstarb min herze aber und moechti von dien totwunden, so es enphieng, in tusent stuk sin zersprungen."*



**Abb. 69:** Welch Gegensatz dreißig Jahre später! Der Gekreuzigte in schrecklichem Zustand, ausgehungert und zu Tode gequält. Der Dornenkranz ist noch nicht abgenommen, aus dem großen Loch im Brustkorb hängt eine Traube geronnenen Blutes, die ganze Gestalt ausgemergelt und ein Bild des Erbarmens. Wie versteinert sitzt Maria ...



**Abb. 70:** Lieblich und sinnlich, modisch den Haaransatz und die Brauen rasiert, in reiche Gewänder gehüllt, dabei das Kind auf der Hüfte mit anmutiger Körperdrehung präsentierend. MARIA-VENUS als Ideal der Kindfrau. Die Finger der Mutter drücken sich in das zarte Fleisch des Kleinen, sein Kugelbauch und die Speckfalten an den Armen zeugen von Gesundheit und Wohlstand. "Schöne Madonna" von Altenmarkt, entstanden in Prag um 1390.

## IX. DES MENSCHEN WELT, DES MENSCHEN LEBEN

### Umwelt im Bild: Tier und Pflanze

Der Blick des Künstlers auf seine Umwelt läßt sich kaum vom Interesse des Auftraggebers an ganz bestimmten Aspekten trennen. So scheint leider die bildliche Fixierung von Pflanzen- und Tierwelt, von Haus, Dorf und Stadt kaum etwas über die Auffassungen des "gewöhnlichen Menschen" aussagen zu können. Immerhin, der Künstler (sei es der antike Sklave oder der mittelalterliche Kunsthandwerker) lebte nicht nur inmitten seiner Umwelt, die durch Pflanze und Tier determiniert war, sondern er lebte auch von dieser Welt, der Welt der zahmen Tiere, der Kulturpflanzen, des schützenden Hauses.

Von den genau beobachteten Tierskulpturen bis hinunter zu den pedantisch in Mosaik verewigten Speiseresten bewiesen die bildenden Künstler der Antike ihre Vertrautheit mit der sie umgebenden Welt. Diese Umwelt war gezähmt und kultiviert, von Philosophen erklärt und von Dichtern besungen - mit den Mitteln der Malerei und der Skulptur ließ sie sich visuell reproduzieren und zum Dekor des Lebens machen.

Außerhalb des Limes haben die Barbarenvölker in der ungezähmten und unkultivierten Natur eine ganz andersartige Bewältigung ihrer Umwelt versucht. Nicht der Naturnachahmung galt deren Kunstwollen, sondern ihrer Umprägung "*in geometrische oder stereometrische Gebilde*" (WORRINGER), in verlässliche Abstraktion. Den meisten frühmittelalterlichen Bildern sieht man an, daß nicht nur - wie schon beschrieben - die Menschenfigur, sondern auch Tier- und Pflanzenbilder zwischen dem aus antiker Tradition Angelernten und dem kontra-antiken Barbarentum schwankten. Die flüchtig skizzierten Bäume im antikisierenden HARLEY-Psalter korrespondieren mit den pilzartigen Gewächsen, die als Zeichen "Baum" auf ottonischen Miniaturen zu sehen sind. Selbst der Teppich von Bayeux verwendet für die Pflanzenwelt nicht mehr als ein paar spargelförmige Strünke, während Pferd und Hund genau charakterisiert sind.

Erst das spätere Mittelalter hat den Reiz der sichtbaren Schöpfung für sich neu entdecken können, ja der Gedanke von der Schönheit des Materiellen scheint den Ausgang aus einer tiefen Krise zu symbolisieren. Die dualistische Häresie hatte alle materielle Schöpfung als Werk des Teufels verdammt, die Kirchengebäude und alles dingliche Beiwerk abgelehnt. Doch mit Schwert und Feuer war die Versuchung beseitigt worden, die in der dualistischen Auflösung des Grundwiderspruchs lag, wie denn der allgütige Gott eine Welt voll des Bösen hatte erschaffen können. Der Pessimismus der Ketzer wich dem Schöpfungsoptimismus der erneuerten Kirche - die Predigten des heiligen FRANZISKUS bezeugen ein neues Verhältnis zu allen Bestandteilen der Schöpfung.

### Der spielende Mensch

Spielende Kinder sieht man auf den Reliefs römischer Sarkophage die Handlungen der Erwachsenen nachahmen, auch mit Tieren beschäftigen sie sich. Das katholische Spätmittelalter zeigte den kleinen JESUS mit einem Vogel in der Hand - was zwar allegorisch zu interpretieren wäre, aber zunächst nur einen kleinen Jungen mit zahmem Spieltier sehen läßt. Wie zwei nackte Kleinkinder miteinander heruntollen, hat der Zeichner BXG skizziert und dann im Kupferstich verewigt - im Unterschied zu den vielen physiognomischen und anatomischen Studien des ausgehenden Mittelalters handelt es sich hier anscheinend um das Vergnügen des beobachtenden Künstlers am kindlichen Spiel.

Das Spiel der Männer hat andere Dimensionen, HUIZINGA zufolge ist der Homo sapiens zugleich Homo faber und Homo ludens: "*Spiel ist älter als Kultur; denn so ungenügend der Begriff Kultur begrenzt sein mag, er setzt doch auf jeden Fall eine menschliche Gesellschaft voraus...*" Die Auseinandersetzung darum, ob das Spiel eine Wurzel der Kultur oder ihr spätes Derivat sei,



Abb. 71 a, b: Väterliches Schmunzeln über die Spiele seiner Zwillinge? Immerhin hat der Meister bxg daraus eine Kupferstichserie angefertigt, sicherlich, um sie zu verkaufen.

muß hier nicht nachvollzogen werden. Das Mittelalter kennt zahlreiche Formen gesellschaftlicher und privater Spiele, ob nun religiösen oder profanen Inhalts: Sie reichen vom Würfel- und Schachspiel über theatralische Schaustellereien bis hin zum Ritterturnier.



Aus der Dramatisierung religiöser Texte hat die Kirche im 13. Jahrhundert ein didaktisch wirksames Medium entwickelt. Daß derlei auch zur Heidenmission eingesetzt wurde, zeigt ein schon häufig zitiertes Beispiel. Zu Anfang der baltischen (Schwert-)Mission hatten 1206 die Deutschen auf dem Marktplatz von Riga für die Liven ein *"sehr schönes Prophetenspiel"* einstudiert. Man wollte den Neugetauften wie den Noch-Heiden die Grundlagen des Christenglaubens vor Augen führen: *"Als aber die Gewappneten GIDEONS mit den Philistern kämpften, begannen die Heiden, die erschlagen zu werden fürchteten, zu fliehen, doch wurden sie behutsam zurückgerufen"*. Was für die deutschen "Kreuzfahrer" ein prächtiges Spiel gewesen ist, mit großer Begeisterung und Realitätsnähe vorgeführt, das hielten die eingeborenen Balten - in diesem Einzelfall zu Unrecht - für Hinterhalt und Todesdrohung. Für den Chronisten HEINRICH VON LETTLAND war alles Vorspiel und Vorhersage der dann folgenden Kriege.

Passionsspiele nahmen einen festen Platz im religiösen Leben der Städte ein. So führten die Handwerker von Avignon 1430 ein dreitägiges Passionsspiel auf: *"Zweihundert waren erforderlich, um das besagte Spiel darzustellen, und hinzu kamen noch so viele kostümierte und so viele bewaffnete Männer, daß niemand ihre Zahl nennen könnte. Auf dem Klosterplatz der Predigtbrüder hatte man zahllose Estraden errichtet, auf denen Männer und Frauen Platz fanden. Nie hatte es ein so königliches Fest gegeben, nie hatte es ein Fest gegeben, das zehn bis zwölftausend Zuschauer versammelte."* Von der profanen Ergänzung der kirchlichen Spiele wird unten noch kurz die Rede sein, dort geht es um das volkssprachliche Gauklerspiel vom *"Courteois d'Arras"*, das die biblische Geschichte vom *"verlorenen Sohn"* in die mittelalterliche Gegenwart übersetzt hatte.

### Komik, Lachen und Gelächter

Wie in der Antike, so bildete auch im Mittelalter der Humor ein wichtiges Segment der gesprochenen und der geschriebenen Kultur, doch leider mit nur minimalen Entsprechungen in der Bildwelt. Zum Gelage gehörte das Gelächter, ebenso der Gesang witziger, zotiger oder parodistischer Lieder, wie sie etwa in den *"Carmina burana"* überliefert sind. Das Klagelied des gebratenen Schwans in diesem Sammelband verweist auf ein Genre, das auch in der Bildsprache zu finden ist, auf die Tierparodie.

Das menschlich handelnde Tier, von der Biene und der Schnecke bis hin zum Bären und Löwen, ebenso auch bestimmte literarische Sujets wie den Katz-Mäuse-Krieg und die Geschichte von Reineke Fuchs findet man als Randbilder in Büchern, auf Säulenkapiteln, auf Schnitzwerken usw. Derlei Parodien gibt es auch für den sakralen Bereich, beispielsweise von Tieren zelebrierte Gottesdienste, Be-gräbnisse



Abb. 72: Maskierung, Lärm, Belustigung als Charivari. Aus einer Prachthandschrift des satirischen Versromans *"Roman de Fauvel"* von GERVAIS DE BUS, entstanden um 1325.

Derlei Parodien gibt es auch für den sakralen Bereich, beispielsweise von Tieren zelebrierte Gottesdienste, Be-gräbnisse

usw.

In der Schriftkultur bildete - neben der Verkleidung der Handelnden in Fuchs- und Bärenpelze - die unverhüllte Parodie ein eigenes Genre. Schon im Mittelalter wagte diese sich bis an die Grenze der Blasphemie. Ein extremes Beispiel dafür übernehme ich als Zitat, weil es unmittelbar auf Bildvorstellungen des Mittelalters anspielt und sie verlacht. Es



Abb. 73: "Laß deinem Weibe nicht Gewalt über dich..." Kupferstich des Meisters BXG, um 1480.

geht um die Geburt des Helden GARGANTUA aus dem gleichnamigen Schelmenroman von FRANCOIS RABELAIS (+1553). "RABELAIS berichtet in seinem 'GARGANTUA' von der Geburt des Helden, daß zunächst die Mutter GARGAMELLA große Schmerzen gehabt und Kot gelassen habe. Durch die alte Hebamme sei ihr ein so starkes Restriktiv verabreicht worden, daß sich die Schamlippen verklebt hätten." ... "Durch diese Quacksalberei wurden überdies die Samenlappen der Gebärmutter gelockert, wodurch das Kind aufsprang und in die Hohlerader schlüpfte. Durch das Zwerchfell bis zur Schulter aufsteigend, wo besagte Ader sich teilt, schlug es sich nach links und kam durch das unheilvolle Ohr ans Tageslicht."

RABELAIS verweist auf die Antike, aus der ganz ähnlich wunderbare Geburten berichtet werden: "Nahm nicht MINERVA ihren Ursprung aus dem Hirn JUPITERS durch das Ohr?" Nicht nur die immerwährende Jungfrauenschaft der "Immaculata" wird hier verlacht, und zwar an der Außenkante des Widerlichen. Zugleich wird auch die Empfängnis durch das Ohr zu einer Geburt aus dem Ohr umgewandelt und verhöhnt. In der Bildsprache ist derlei Drastik erst in der Polemik der Reformation darstellbar geworden. Auf Lächerliches im Sinne von Allerweltssituationen habe ich bereits hingewiesen: auf die den Abdecker beschnuppernde Sau, auf das komische Liebespaar usw.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts kann allerdings nicht für das ganze Mittelalter stehen, doch erweist es sich als sehr schwierig, in früheren Jahrhunderten bildlich Komisches ausfindig zu machen. Als Belege für maskierte Umzüge vom Typ des "Charivari" im 14. Jahrhundert pflegt man zwei Miniaturen anzuführen, die den satirischen Roman über den die Welt bereisenden Hengst FAUVEL zieren - kann man von folkloristischem Heidentum, von karnevalistischer Kostümfreude sprechen?

Teils grober Spott über Ehemänner, die ihren Frauen unterlegen sind, gehört zu den Konstanten des Humors. Seit dem Alten Testament lebt dieses Motiv in der "verkehrten Welt", zitieren wir etwa den Spruch JESUS SIRACHS (Kap. 9,2): "Laß deinem Weibe nicht Gewalt über dich, damit sie nicht dein Herr werde!" Mit der Übersetzung des Motivs in eine heraldische Bildformel fügt der spätmittelalterliche Künstler eine komische Diskrepanz zwischen dem anspruchsvollen Bildgenre und dem Inhalt hinzu. Ritterlich gibt sich das Wappenschild mit dem Stechhelm, bäurisch-närrisch zeigt sich die x-förmig kopfstehende, den Hintern zeigende Figur. Die Helmbekrönung ist keine "edle Frouwe", sondern eine Spinnerin, die auf einem zweiten, den Mund wie stöhnend öffnenden Bauern reitet.



Abb. 74: Spottwappen auf den Weiberknecht. Hausbuchmeister, um 1490.

Die ungleiche Ehe und ähnliches gehören ebenfalls zur satirischen Narrenliteratur, die wenige Jahre später mit SEBASTIAN BRANTS *"Narren Schyff"* und bald darauf dem *"Weiber-narrenschiß"* des JOSSE BADE VON ASSCHE ihren Lauf durch ganz Westeuropa beginnt. Die breite Popularität der illustrierten Narrenbücher läßt darauf schließen, daß die Vers-Bild-Satire den Humor an der Wende des Mittelalters verkörpert, sei es der sich selbstgefällig spiegelnde junge oder der alte Hans-Narr, *"eyn bößes kynt von hundert jor"*.

Der lachende oder lächelnde Mensch in der Bildkunst ist eine späte Erscheinung, das habe ich schon gesagt und dabei auf die Polin REGLINDIS im Naumburger Dom hingewiesen, die erste hübsch lächelnde Frau der Kunstgeschichte. Seit den Tagen SALOMONIS hat die grämliche Würde der jüdisch-christlichen Gottesmänner das herzliche Lachen vertrieben, es den Narren zugewiesen und es als widerliches Geräusch verpönt: *"Denn das Lachen der Narren ist wie das Krachen der Dornen unter Töpfen"* (Prediger 7,6), *"ein Narr lacht überlaut, ein Weiser lächelt ein wenig"* (SIRACH 21,29).

Im Mittelalter wurde das Lachen von derselben Ausprägung theologischer Weisheit ebenso verpönt: Nicht ohne Grund ließ der italienische Mediävist UMBERTO ECO seinen genialen Kriminalroman *"Der Name der Rose"* sich um die Theorie des Lachens von ARISTOTELES ranken. Das Geheimnis des Lachens wird durch einen Blinden und durch tödliches Gift gehütet, Feuer vernichtet schließlich das Geheimnis, seinen Hüter und das Kloster.

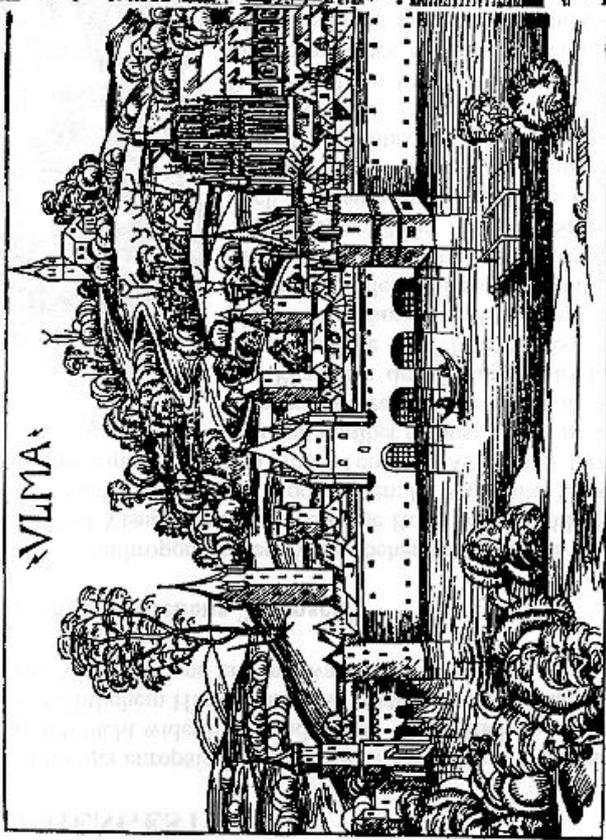
CHRISTUS hat zwar bisweilen geweint, doch nie gelacht (*aliquando flevit, sed nunquam risit*) - so steht es im sogenannten LENTULUS-Brief, einem im Spätmittelalter entstandenen Pseudo-Augenzeugenbericht über das Aussehen des Erlösers. Allein die Teufel sind es, die in der mittelalterlichen Bildsprache *"überlaut lachen"*. Mit aufgerissenen Mäulern und bleckenden Gebissen lachen sie beim Jüngsten Gericht angesichts der reichen Beute.



Abb. 75: Teufliches Lachen erschreckt die zum Feuer Verdammten. Romanische Weltgerichtsdarstellung der Kirche Ste. Foy in Conques, Frankreich, 12. Jh.

Das sechste alcei

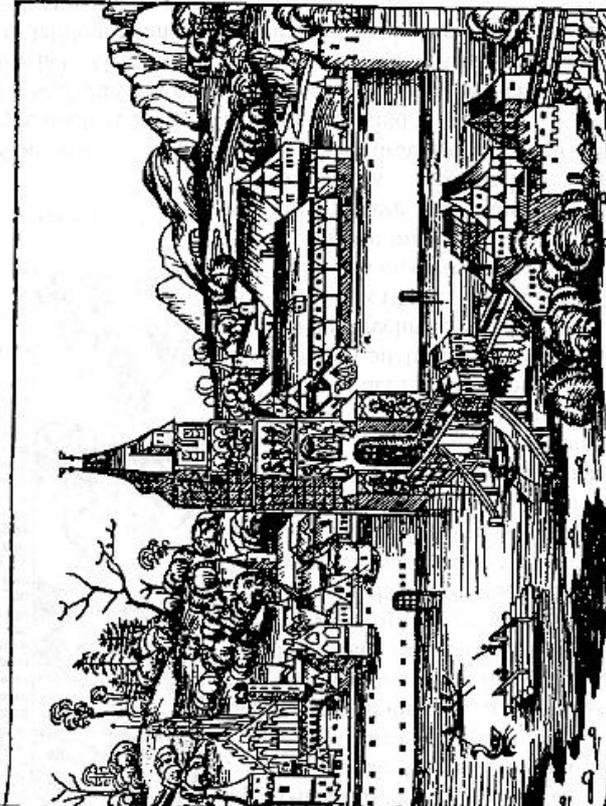
Um ist ein jere der schweben lante und ein kaideliche treche stat und vorewol enich wemlich enay-  
 gung era vifpanngs und anfangs zur vorewgen ist, yobach wende in allen wif vordigke errentet bey dem  
 namen der sit von der angensicht naturlicher vorschung der lantgen edere zu silber gewache gesicht ge-  
 habt und nach hulegung der grobbare mitz, unentlicher art der nunnens Dime von demselben silber gewache er-  
 langt hat. Dage ist ein freye stat symant den dem gipfel der obersitzen zu dem heiligen colmischen reich gewandert.  
 Zaldenberg Alcei stat wof Dognaw. eine auß dem vore obersitzen zu dem heiligen colmischen reich gewandert.  
 hoch mit also demmassen das Dime ein duff sey, lunder als sit schiffreich wasser die Dymen reich an waldern  
 weiden und enich jet ein marum gewest ist. Do ist sit demnach wodernde reparat woben und zu hantere be-  
 chent wachsen. dazum symant auch ob erhalb der stat ein mardeliche wasser mit namen symant die wiler. Alcei den  
 wasser der stat auch an andere ende darumb ein wasser die stat der stat die wasser die plaw genit. Dar  
 umb also wasser wendet. Es symant auch darumb ein wasser die stat der stat die wasser die plaw genit. Dar  
 zu ist die stat mit wasser genit ein wasser die stat der stat die wasser die plaw genit. Dar  
 dem schidern gewonen ist daltit der heilig gottes geprent. Die angestungen und die wago zu wolenbig bis  
 kalt von enich gewer wof der wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde.  
 bache auffgerichtet ist. Do ist die stat nach dem wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde.  
 auffgerichtet ist. Do ist die stat nach dem wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde.  
 aufgerichtet ist. Do ist die stat nach dem wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde.



der werit

große wold. Der vil zu wesen zu sydelichen lagern da im unanmen kenten begriffen mag. Die ist kenten ein eniche  
 kich die (von) pfadere hat. In der stat an huchen (von) pfadere lagern da im unanmen kenten begriffen mag. Die ist kenten ein eniche  
 pfadere. dazum ist auch ein mardeliche kich die (von) pfadere lagern da im unanmen kenten begriffen mag. Die ist kenten ein eniche  
 ist die mit wagen und geseck got dem almechtigen wof (von) pfadere lagern da im unanmen kenten begriffen mag. Die ist kenten ein eniche  
 sich ist zu hulegung der grobbare mitz, unentlicher art der nunnens Dime von demselben silber gewache gesicht ge-  
 habt und nach hulegung der grobbare mitz, unentlicher art der nunnens Dime von demselben silber gewache gesicht ge-  
 Dime ein duff sey, lunder als sit schiffreich wasser die Dymen reich an waldern weiden und enich jet ein marum  
 gewest ist. Do ist sit demnach wodernde reparat woben und zu hantere bechent wachsen. dazum symant auch ob  
 erhalb der stat ein mardeliche wasser mit namen symant die wiler. Alcei den wasser der stat auch an andere  
 ende darumb ein wasser die stat der stat die wasser die plaw genit. Dar umb also wasser wendet. Es symant  
 auch darumb ein wasser die stat der stat die wasser die plaw genit. Dar zu ist die stat mit wasser genit ein  
 wasser die stat der stat die wasser die plaw genit. Dar dem schidern gewonen ist daltit der heilig gottes  
 geprent. Die angestungen und die wago zu wolenbig bis kalt von enich gewer wof der wodernde. Die  
 wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. bache auffgerichtet ist. Do ist die  
 stat nach dem wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. aufgerichtet ist. Do ist  
 die stat nach dem wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde. Die wodernde.

ALMA



## X. VOM STERBEN

Die Geschichte der Angst vor dem Tode, sowohl vor dem Weltentod als auch vor dem persönlichen Sterbenmüssen, gehört zur Geschichte der Emotionen. Dürfen wir bei der Behandlung dieses Themas von anthropologischen Konstanten ausgehen oder gehört die Angst zu den kulturell vermittelten Variablen? Wer eigentlich erwartete um das Jahr 1000 das Ende der Welt? In zahlreichen Schriftdenkmälern zeigen sich bedeutende Vertreter der Gebildeten-schicht als äußerst beunruhigt, ja angstvoll gespannt. Ansonsten haben

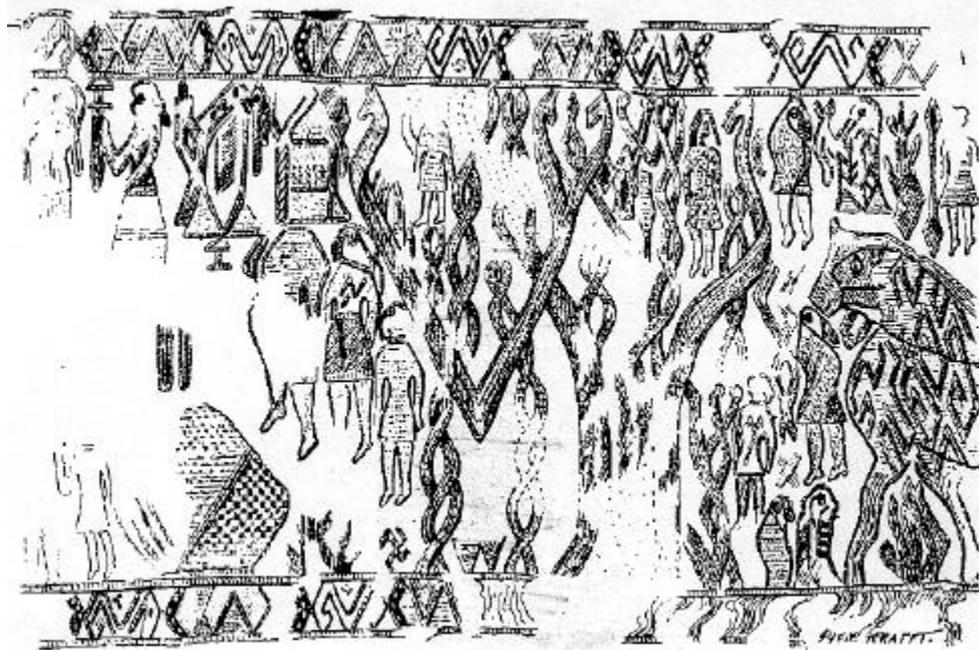


Abb. 76: Geopferte oder Hingerichtete? Leider ist der Bildteppich nur in Fragmenten erhalten: Er stammt aus dem Schiffsgrab von Oseberg in Norwegen, einem Frauenbegräbnis des 9. Jhs. Die Darstellungen sind zwar ebenso figurenreich wie auf dem Teppich von Bayeux, jedoch zeremoniell starr und wohl für kultische Zwecke bestimmt.

vermutlich 99% der Bevölkerung nichts davon gemerkt. Der Bauer grub, die Bäuerin spann ... Polemisch auf die französische "Angst-Historiographie" bezogen, summiert JOHANNES FRIED: "Gleichwohl ist Angst - dieses Produkt aus Wissen und Nicht-Wissen - keineswegs erst ein Phänomen des späteren Mittelalters; ihre Früchte reifen auch in der Zeit der Jahrtausendwende und motivieren die Menschen, in Aktivitätsfülle ihre



Abb. 77: Der arme LAZARUS stirbt auf freiem Felde, doch wird seine Seele von Engeln empfangen - der Reiche auf dem Sterbelager verliert seine Seele an höhnisch lachende Teufel. "Lustgarten" der HERRAD VON LANDSBERG.

Angst zu bannen: Bilder, Predigten, theoretisch-wissenschaftliche Konstrukte ... die Vision des Teufels ... Gebete, Bußübungen, Kirchenbauten ... ganz allgemein der 'Aufbruch' kündeten davon. Die Angst indessen verschweigt sich selbst ...".

Bilddenkmäler für den Jenseitsglauben der heidnischen Völker an der europäischen Peripherie drück-

ken ihre Botschaft überwiegend in symbolhafter Form aus. Von ODIN samt seinen Jenseitsbezügen erzählen



**Abb. 78:** Die Mongolen (*thartari*) greifen 1241 "auf dem Feld, das Wahlstatt genannt wird" mit vernichtenden Pfeilregen das schlesische Heer an. Im Nahkampf stößt der mongolische Anführer dem "Herzog HEINRICH, Sohn der heiligen HEDWIG" den Panzerstecher in den Rücken. "Dessen Seele wird von Engeln in den Himmel gebracht". Rechts oben erkennt man HEINRICH mit rotem Herzogshut unter den Heiligen. Hedwig-Kodex, 1353 in Schlesien entstanden.

einige skandinavische Bildsteine in mehreren Registern. Die außergewöhnlich interessanten, jedoch noch nicht ausreichend erklärten Bildstickereien aus dem Schiffgrab in Oseberg enthalten unter anderem eine Szene aus der ODIN-Jenseitsmythologie: Der rätselhafte *"Baum der Gehenkten"* zeigt vermutlich jenen Opferhain von Uppsala, der aus dem Bericht ADAMS VON BREMEN bekannt ist: Dorthin wurden *"von jeder Art männlicher Lebewesen neun Stück dargebracht; mit ihrem Blute pflegt man die Götter zu versöhnen. Die Leiber werden in einem den Tempel umgebenden Haine aufgehängt... Da hängen Hunde, Pferde und Menschen..."*.

Die christliche Lehre hatte lange Zeit keine konkrete Konzeption von einer Jenseitswelt entwickelt. Auch hier dominierte - als Konsequenz des Gottesbildes - der Widerspruch zwischen den Vorstellungen vom barmherzigen und vom strafenden Gott. Mit der Schaffung ihres Todes-Imaginariums hat die christliche Theologie schließlich aber alle nicht-christlichen Jenseitsvorstellungen übertroffen, das soll heißen: bis in die Einzelheit präzisiert und bis in das Unvorstellbare radikalisiert.

CHRISTUS selbst hatte in einem Exempletum von dem armen Mann gesprochen, der nach seinem Tode in ABRAHAMAS Schoß ruhte, und vom unbarmherzigen Reichen, der gleichzeitig im Feuer schmachtete (Luk. 16, 19ff.) - dieses älteste Modell vom Leben jenseits des Grabes ist im byzantinischen Bereich oft illustriert worden. Die Orthodoxie beließ es bei undeutlichen Vorstellungen von "Warteräumen" für die Toten. Die Theologen des katholischen Westens hingegen brauchten Klarheit: So entstand, auf AUGUSTINUS fußend, die Lehre vom läuternden Fegefeuer, dem Purgatorium.

### **Heldentat, Schlacht**

Eine reine Männergesellschaft war - wie die Antike - die Welt des Mittelalters. In ihr dominierte die Brachialgewalt des Waffentragenden: Kämpfen, Siegen und Töten brachten Beute, Reichtum, Ruhm und Gedächtnis ein. Das Töten mächtiger Gegner, ob Tiere oder Menschen, sammelte deren Macht auf die Person des Tötenden. Ich erinnere an die Zitate aus WORRINGER, mit denen ich auf das archaische Rauben und Töten im Frühmittelalter hinwies. Dazu bringe ich noch das Zitat eines anderen Außenseiters, THORSTEIN VEBLENS: *"Als Ausdruck der Übermächtigkeit des Mörders breitet das hohe Amt des Mordens den Glanz der Ehre und des Wertes über jeden einzelnen Mord und die dazu notwendigen Werkzeuge aus."* Darum geht es: Gemeinsam mit dem Helden und Sieger wird seit Menschengedenken dessen Waffe verherrlicht, ja sogar sakralisiert. Ich hatte darauf hingewiesen, daß in der Antike männlich-menschliche und göttlich-olympische Handlungsmuster in perfekter Harmonie zueinander standen. Das Tun des bewaffneten Helden wiederholte im Kleinen die Taten der griechisch-römischen Götter und Halbgötter.

### **Hinrichtung**

Die Schriftquellen des Mittelalters sind voller Berichte über Hinrichtungen, doch gehören viele von ihnen unter die Rubrik *"Martyrium"*. Es wird gefoltert und hingerichtet - öffentlich und von den obersten Gewalten legitimiert: Ketzer, Juden und Hexen bilden eine Gruppe, Diebe und andere Übeltäter, die sich an fremdem Eigentum vergangen haben, eine andere ...

In Dutzenden von bebilderten Rechtshandschriften ist die öffentliche Hinrichtung ein gängiges Bildmotiv, sei es das Enthaupten, das Henken, das Rädern, das Ertränken, das Verbrennen und vielerlei Tötens mehr. Der Galgenberg mit Gehenkten und Geräderten ist selbstverständlicher Bestandteil mittelalterlicher Stadtansichten.

### **Durch den Tod den Tod besiegen: Martyrium**

Vom Entschluß eines Menschen, sein individuelles Leben für eine Idee zu opfern, hören wir überall in der Weltgeschichte. Bis ins 20. Jahrhundert galt der Tod für das Vaterland als süß und ehrenvoll: *Dulce et decorum est pro patria mori ...*. Der Opfertod des Helden ist schon im Alten Orient und in der Antike dargestellt worden. Ebenso gibt es die Vorstellung vom mehrfachen Tod des einzelnen. Denken wir an die ewige Qual von PROMETHEUS, dem der Adler täglich die Leber herausfrißt: Dieses qualvolle Getötet-Werden und

dabei Nicht-sterben-Können ging als Vorstellung ins Mittelalter über, denn nicht wenige Groß-Märtyrer, beginnend mit der heiligen THEKLA, besiegen den Tod mehrfach, beweisen dadurch ihre religiöse Standfestigkeit und verherrlichen Gott.

### Massaker in Bethlehem

Kein Todesfall kann soviel Mitgefühl und menschliche Regung aufrufen wie die Ermordung eines Kindes oder gar vieler Kinder. Bis ins 20. Jahrhundert folgt aus der Unterstellung, der militärische Gegner habe Kinder massakriert, dessen moralische Ausstoßung aus der zivilisierten Welt - aufgespießte Kleinkinder sieht man daher auf anti-türkischen und anti-russischen Flugschriften des 15.-16. Jahrhunderts, aber auch in der anti-deutschen Propaganda von 1914/1916.

Schon die griechischen Eroberer von Troja haben Kinder umgebracht, das verwundert nicht weiter, eher aber schon die Tatsache, daß das in der griechischen Vasenmalerei als bildwürdige Szene aufgefaßt und verewigt worden ist. ASTYANAX, der kleine Sohn des großen Helden HEKTOR, durfte nicht am Leben bleiben, der Held NEOPTOLEMOS packt ihn also am Bein und zerschmettert ihn auf der Erde. Auf das Massaker an den 14 Kindern der NIOBE hatte ich bereits hingewiesen, die Opfer sind allerdings



Abb. 80: Mit einer technischen Apparatur wird dem hl. ERASMUS das Gedärm aus dem Bauch gezogen und aufgewickelt. Zusätzlich hat man ihm Daumenschrauben an die Finger geklemmt. Die Täter sind, wie häufig im späteren Mittelalter, als Orientalen gekennzeichnet. Holzschnitt 15. Jh.

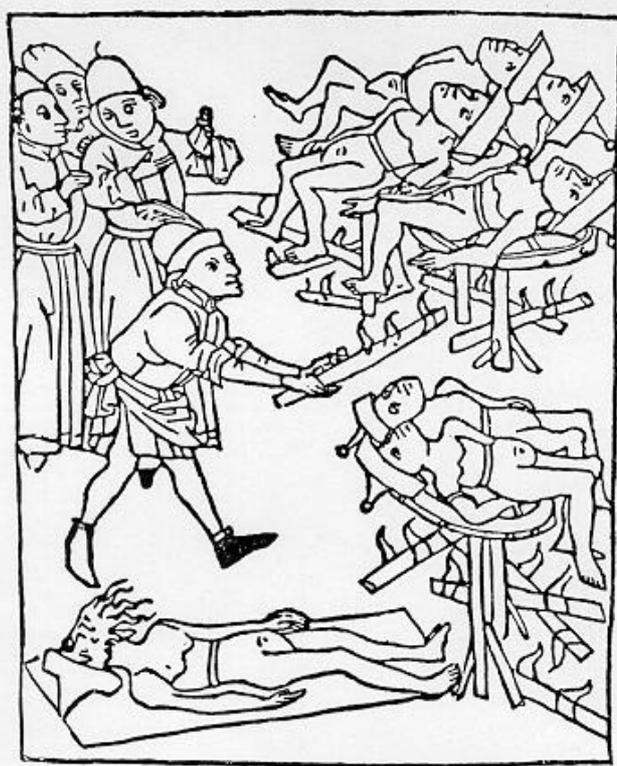


Abb. 79: Zuerst aufs Rad geflochten und dann verbrannt. Die gestikulierenden Gestalten repräsentieren vermutlich die Inquisitoren aus dem Dominikanerorden. Einblattholzschnitt von 1475.

meistens nicht als Kleinkinder, sondern in Gestalt von Jugendlichen dargestellt worden. Der plötzliche Tod der vielen Kinder HIOBS ist im Alten Testament nur genannt, doch die Beinahe-Tötung des kleinen ISAAK wird in der christlichen Ikonographie von Anfang an verbildlicht. Allerdings wird die Episode auf den Vater bezogen: Als ABRAHAM'S-Opfer ist sie als Präfiguration des Christus-Opfers theoretisiert worden.

Doch die christliche Ikonographie kennt ein Kindermassaker, daran gemessen auch die Tötung der NIOBIDEN zur Lappalie wird: Den Kindermord von Bethlehem. Zu welchem Zweck Gottes Vorsehung beschlossen hatte, der Geburt des Heilands eine solche Bluttat folgen zu lassen, hat die Theologen wie die Bildkünstler seit den frühen Jahrhunderten des Christentums beschäftigt. Angeblich mehrere tausend männliche Säuglinge wurden durch einen Greiftrupp von König HERODES umgebracht, indes der eigentlich

Gesuchte, JESUS, durch einen Wink des Himmels entkam.

PIETER BRUEGHEL DER ÄLTERE hat dann das Massaker-Motiv gestaltet, um die Greuelthaten der Spanier in den Niederlanden, FRANCISCO DA GOYA, um die der Franzosen in Spanien vorzuführen. Für die mittelalterliche Ikonographie wird die Tatsache wichtig, daß König LOUIS XI. die Reliquien eines der Erschlagenen, "un Innocent entier", der ihnen geweihten Kirche in Paris schenkte. Der Kirchhof "Cimetière des Innocents", "der unschuldigen Kindlein", wurde zur Prominentengrablege, zum Ort der Zusammenkunft, der Bußpredigt und der Meditation. Von diesem belebten Punkt aus entfalteten die damals modernsten Todesbilder ihre weitreichende Wirkung.



Abb. 81: Der Sterbende zwischen Engeln und Teufeln, zwischen Tugenden und Anti-Tugenden. Die tröstend-erbaulichen Schrifttafeln suggerieren einen frommen Tod.

### Vom seligen Sterben

In der antiken Welt ist der friedliche Tod vor allem auf den Deckeln etruskischer Sarkophage zu finden, dort "entschlafen" satte, trunkene und zufriedene Menschen. Fast das ganze Mittelalter hindurch hat man das friedliche Sterbelager nur im idealen "Entschlafen" der Gottesmutter und den davon abgeleiteten Toden einiger Heiliger gestaltet. Das Sterbezimmer entdecken erst die spätmittelalterlichen Bilder vom guten und vom bösen Tod des gewöhnlichen Menschen.

Die Ausführungen der Bußprediger und Seelsorger füllen das Sterbezimmer mit Engeln und Teufeln, die Argumente für und wider den Menschen austauschen: Ein vorläufiges, für das Fegefeuer geltendes Seelen-Gericht wurde auf unterer Ebene vorweggenommen. Siegten die Teufel - das dürfte in den meisten Fällen so gewesen sein, denn für das Fegefeuer waren nur sie zuständig -, dann zerrten sie die Seele aus dem Mund des Sterbenden, andernfalls trug sie ein Engel in den Himmel.

### Sensen-"Mann", sprechende, tanzende Tote

Die grundlegenden Ideen zu den typisch spätmittelalterlichen Todesdarstellungen, dem verwesenden Kadaver, dem Tanz der Grippe und dem sogenannten Triumph des Todes, gehören seit dem frühen Christentum zum Repertoire philosophischer und religiöser Kontemplation. Es sind wohl die Prediger der Bettelorden gewesen, die die alten Motive zu populären Kollektivbildern umgeprägt haben. Das Neue an ihrer Strategie ist die Übertragung der einprägsamsten Motive in die wirkungsvollsten Bildmedien, einerseits in das Monumentalgemälde an öffentlichem Ort, nämlich dem Friedhof, und andererseits in den billigen Holzschnitt der Broschüren, die der Gläubige mit zu sich nach Hause nehmen konnte. Die "umfassendste, künstlerisch reichste und dramatisch anspruchsvollste Formulierung" fand der Ideenkomplex zum Thema "Der Tod als Dirigent des Lebens" in der Ausmalung des Friedhofes (Campo santo) von Pisa.

Das Bild des "Totentanzes" ist im französischen Bereich entstanden, eventuell aus gespielten Aufführungen. Im Jahre 1424 wurde eine "danse macabre" in der Säulenhalle des Pariser Friedhofs der "unschuldigen Kindlein" an die Wände gemalt, ein langer Reigen von 40 Toten und 40 Lebenden, kommentiert durch erbauliche Verse. Für dramatische Aufführungen gibt es erst spätere Belege, 1449 ließ der Herzog von Burgund in Brügge einen Totentanz aufführen: "Auf jeden Fall, sei es nun früher oder später, wurde der Totentanz ebensowohl gespielt, wie er gemalt oder in Holz geschnitten wurde."

1485 ist diese Darstellung als Vorlage für eine Holzschnitt-Ausgabe genommen worden. Die Toten



Abb. 82: Am Kopfende des Totenbets führt dem Sterbenden ein Teufel mit den Worten "Du hast vergewaltigt!" sein Opfer vor, ringsum sitzen weitere Gestalten mit betäubten Gesichtern - es steht schlecht um den Gläubigen. Ars bene moriendi, 15. Jh.

waren zunächst keine echten Knochenmänner, sondern Hautskelette oder halbverweste Tote, die sich ihre noch lebenden Standesgenossen holen. Neben dem Männer-Totentanz gab es bald auch eine weibliche Version ... Nicht ein gemessen schreitender Reigen, sondern eine auf bäuerliche Weise die Glieder schwenkende Tanzgruppe entdecken wir in SCHEDELS Weltchronik. Auch sonst kann man einen Tanz musizierender und die Knochenbeine hebender Skelette finden, ich nenne den berühmten, 1463 entstandenen Totentanz von BERNT NOTKE (z.T. erhalten in Tallinn/Reval) und die Fresken von Berame auf Istrien. Bis nach Rußland ist der Totentanz gelangt, vermutlich über einen der niederdeutschen Drucke.

### Die Schrecken des Feuers

"Satan ist der Dirigent der feudalen Gesellschaft" - so hatte ich LE GOFF zitiert. Doch der Teufel ist nur eine Personifikation: Er verkörpert "Strafe" und diese wiederum leitet sich vom Begriff der Sünde her. Die Sünde war jene fixe Idee, von der die Christen hypnotisiert wurden wie die Henne durch den Strich - so hat es FRIEDRICH NIETZSCHE ausgedrückt. Für den mittelalterlichen Gläubigen gab es kein Entrinnen: Die überlegene intellektuelle Gewalt der katholischen Kirche pflanzte die Kategorie der Sünde in sein Bewußtsein. Sobald der glaubende Mensch diese willkürliche Setzung verinnerlicht und sich als

Sünder erkannt hatte, ergaben sich Buße, Strafe, Vergeltung und Leiden von selbst, und die Existenz des straffenden, dann auch des reinigenden Feuers konnte nicht mehr in Zweifel gezogen werden.

Entscheidend für die Bildsprache des Mittelalters war die theologische Lehre, die Irdischen wie die "Jenseitigen" existierten zwar in verschiedenen Räumen, seien aber - etwa durch die Pflicht zur Fürbitte - aneinander gebunden. Denn zumindest eines nahm der Christ mit in die Existenz nach dem Tode: seine Erlebnisfähigkeit. Freude/Lust/Glück einerseits oder Schmerz/Qual/Pein andererseits blieben erhalten, ja sie steigerten sich ins Unermeßliche. Auf den Gestorbenen wartete entweder unbeschreiblicher Schmerz in nie-nachlassender, nie endender Intensität oder "unaussprechliches", endloses Glück.

Die frühen Kirchenväter und später die Visionäre des Mittelalters haben ein ganzes Imaginarium der jenseitigen Welt erzeugt. Besondere Wirkung - einerseits bis hin zu DANTE, andererseits bis zum frühen Buchdruck - gewann dabei die Jenseitsvision eines Iren namens TUNDAL oder TNUGDAL, der sie um 1150 im Schottenkloster zu Regensburg niedergeschrieben hat. Schreckliche Greuelszenen sind dem Visionär eingefallen: Einmal wird er selbst - obwohl in Begleitung eines Schutzengels - mit anderen von Schmieden gepackt, im Ofen geschmolzen, dann mit anderen in einen Klumpen geschmiedet und in die Asche geworfen. Der Engel hilft ihm auf und erklärt: "Alle diejenigen, die du bis jetzt gesehen hast, erwarten noch das Urteil Gottes. ... bis jetzt



Abb. 83: Der Totentanz in SCHEDELS Weltchronik von 1493: Kein steifer Reigentanz, sondern umgestümes Gehopse. Wollte der Formschneider damit betonen - gegen die allgemeine Angst vor dem Fegefeuer - es gäbe Lustigkeit jenseits des Grabes, oder haben wir eine satirische Variante des Motivs von tanzenden Bauern vor uns?

*bist du noch nicht in der Tiefe der Hölle gewesen." Als TUNDAL dann in den Abgrund der Hölle hinabsieht, erkennt er den Teufel, ein riesiges schwarzes Ungeheuer mit 1000 Krallenhänden usw.: "Dieses furchtbare Scheusal liegt bäuchlings auf einem eisernen Rost. Darunter sind brennende Kohlen. Zahlreiche Dämonen fachen das Feuer mit Blasebälgen an ... Der Teufel ist an jedem Glied mit ehernen und eisernen Fesseln angekettet. In seinem Schmerz wälzt er sich hin und her, streckt seine Hände nach den Seelen aus, packt sie und quetscht sie, so wie Bauern die Trauben zerquetschen, bis sie alle zerrissen und zerfetzt sind. Dann stößt er seinen Atem aus und bläst die Seelen nach allen Richtungen der Gehenna; wenn er so bläst, steigt jeweils die Rauchsäule den Schacht empor. Wenn er dann den Atem wieder einzieht, saugt er die auseinander gestobenen Seelen wieder zurück und verschlingt sie."*



**Abb. 84:** Die modernen Medien des 15. Jhs. verbreiteten eifrig die berühmtesten Schreckensbilder: Das Fresko vom Camposanto in Pisa aus zwei Ausgaben des mit Holzschnitten illustrierten Buches von ANTONIO BETTINI: "Monte Santo di Dio". Florenz 1477 und 1491.

Einschränkend zu dem oben über die Orthodoxie Gesagten muß an dieser Stelle auf die altrussische Legende von der "Wanderung der Gottesgebärerin durch die Qualen" hingewiesen werden. Sie ist klar als Analogie zu den katholischen Jenseits-Visionen und zu DANTES "Inferno" zu erkennen und bezieht sich eindeutig auf die Zeit zwischen Sterbestunde und Weltgericht. Ein Beispiel möge zeigen, daß hier dieselben Schrecken des Feuers vor Augen geführt werden. An einer ihrer Stationen sah MARIA "Frauen an ihren Fingernägeln hängen, und Feuer kam aus ihrem Munde und verbrannte sie, und Schlangen kamen aus jenen Flammen und umwanden sie." MARIA erfährt auf ihre Frage: "Es sind Priesterwitwen, welche ihre Popen nicht geachtet und nach deren Tode einen anderen Mann geheiratet haben. Darum werden sie gepeinigt." Die "Feuerlegende" der Ostkirche endet immerhin mit einem Trost für die Gequälten: CHRISTUS gewährt ihnen "vom Gründonnerstag bis zu den heiligen Pfingsten Tag und Nacht Ruhe, auf daß ihr den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist preiset!"

Das Christentum ist die Religion des gekreuzigten Gottes - an diesem Punkt angelangt, scheint mir, es ist zugleich die Religion der vor und nach dem Tode angstgequälten Christen. Zwar empfing der Gläubige mit der Angst auch die Hoffnung auf Verzeihung aus der Hand des Priesters, doch wird er lebenslang im Zustand des Sterbens gehalten, wie es bei SÖREN KIERKEGAARD heißt.

## XI. ZEIT, ZEITPUNKTE, ZEITLÄUFE

*Tempora 'sunt' tria:  
praesens de praeteritis, praesens de praesentibus,  
praesens de futuris.*

*Sunt enim haec in anima tria, quaedam et alibi ea  
non video, praesens de praeteritis memoria, prae-  
sens de praesentibus contuitus, praesens de futu-  
ris expectatio...*

*Zeiten 'sind' drei:  
eine Gegenwart von Vergangenenem, eine Gegen-  
wart von Gegenwärtigem, eine Gegenwart von  
Künftigem.*

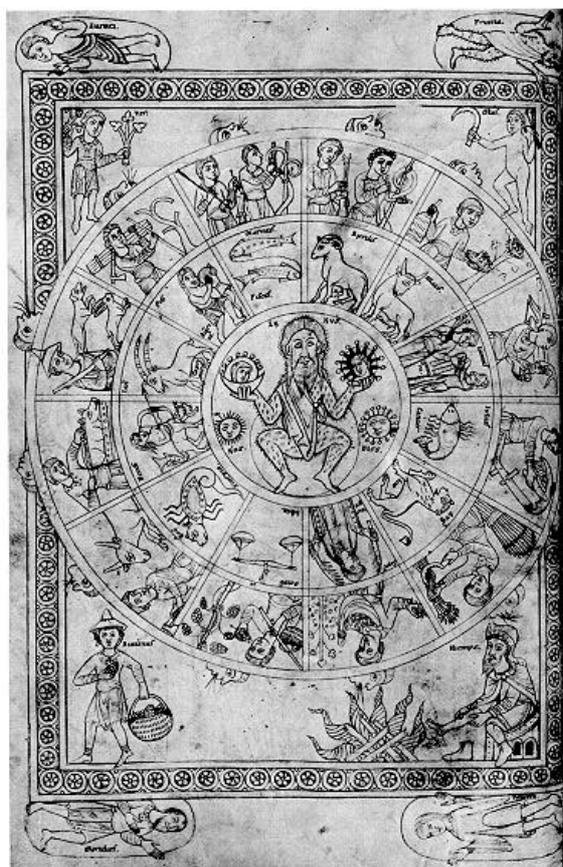
*Denn es sind diese Zeiten als eine Art Dreiheit in  
der Seele, und anderswo sehe ich sie nicht: und  
zwar ist da Gegenwart von Vergangenenem, näm-  
lich Erinnerung; Gegenwart von Gegenwärtigem,  
nämlich Augenschein, Gegenwart von Künftigem,  
nämlich Erwartung.*



**Abb. 85:** Verkehrte Welt: Das Rad dreht sich im Gegensinn, der Eselsnarr wird emporgehoben, greift nach dem Mond und saust wieder hinab, ins offene Grab. Die Beischrift von Kapitel 37 lautet:

*"Wer sitzet uff des glückes rad  
Der ist ouch warten fall / mit schad  
Und das er ettwann naem eyn bad".*

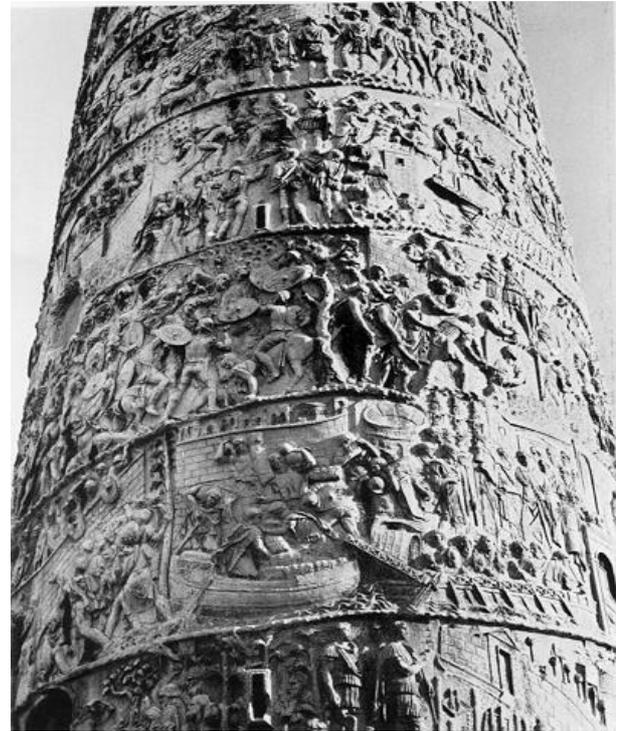
Holzschnitt von DÜRER für das "Narrenschiff" von SEBASTIAN BRANT, 1494.



**Abb. 86:** Alle denkbaren Zeitrhythmen umgeben hier die behaarte Personifikation des Jahres, von Tag-Nacht an über die Sternzeichen, die Monatsbilder zu den vier Jahreszeiten, den vier Tageszeiten und den zwölf Winden. Lesung für die Prim, 12. Jh., Stuttgart.



**Abb. 88:** Eilende, gestikulierende Figuren zu Fuß, zu Pferd, zu Boot ... Die Handlungsabläufe werden übersichtlich in einen niedrigen Raumstreifen hineinkomponiert, der das schreitende Lesen leicht macht. Teppich von Bayeux, um 1080.



**Abb. 87:** Triumph-Säule des Kaisers TRAJAN (+117); das Postament der Säule diente zugleich als Grabkammer des Kaisers. In flachen Windungen zieht sich die Schilderung der Daker-Feldzüge in die Höhe: Das Lesen dieser Bildchronik ist für den Betrachter eine physische Anstrengung.

## Kontinuierliches

### Bilderzählen

Auf den römischen Triumph-Säulen war eine besonders interessante Art von Bilderzählung zu monumentaler Vollkommenheit gebracht worden: das kontinuierende Streifenbild. In der Sarkophag-Plastik wie bei der Illuminierung von Buchrollen und auf anderen Bildträgern hatten die Reliefs spiralen ihre Vorläufer. Dargestellt wurde auf der Trajans-Säule der Verlauf der Eroberung Dakiens in den Sommerfeldzügen der Jahre 101/106 durch die Truppen Kaiser TRAJANS. Es sind "Res gestae", vergleichbar mit CAESARS Schrift über die Eroberung Galliens. Das Relieffband von 200 Metern Länge zeigt ein Wege-Chronotop im strikten Sinne: Den Zug des Heeres seit dem ersten Aufbruch bis zur endgültigen Unterwerfung der Daker als chronologisch, topographisch und auch visuell zusammenhängenden Vorgang. Zusammengehalten wird er durch die zentrale Person des Kaisers, der auf den 23 Windungen etwa 90 mal handelnd zu sehen ist.

Der "Teppich von Bayeux" ist - soweit ich sehe - die einzige kongeniale Bildgeschichte des Mittelalters. Nach dem Verlust des Endstückes mißt er gegenwärtig immerhin noch über 70 Meter. Im Inventar der Kathedrale von Bayeux aus dem Jahr 1476 heißt es dazu: *"Item ein sehr langer Leinenbehang von geringer Höhe, bestickt mit Bildern und Inschriften, die die Eroberung Englands darstellen, der am Fest der Reliquien und währenddessen Oktav rings im ganzen Kirchenschiff aufgehängt wird."* Der "Teppich" ist also ein mit Wollfäden farbig bestickter Leinenstreifen. Ob er schon ursprünglich für die Kirche und nicht für einen Palast bestimmt war, läßt

sich nicht mehr klären. Der mittlere Handlungs-Streifen hat etwa einen Drittel Meter an Breite, darauf bietet der Wandbehang 58 Szenen, in denen 626 Menschenfiguren, 202 Pferde und mehr als 550 andere Tiere auf einer Bühne mit Schiffen, Gebäuden und Wäldern agieren. Wie die Reliefs der Trajanssäule, so werden die Szenen des Teppichs durch Einzelmotive getrennt, ohne daß dadurch die Dynamik leidet.

Auf Lesbarkeit und Vorwärtsbewegung gesehen wirkt sich die mittel-alterliche Reduktion positiv aus, die das Wichtigste durch flächige Repräsentation heraushebt. Die räumliche Überfüllung der römischen Reliefs hingegen wirkt bremsend auf die Vorwärtsbewegung und engt die Handelnden ein. Die Masse des in den römischen Reliefs Erzählten ist praktisch nicht zu überbieten: Ganze Legionen und Flotten repräsentieren eindrucksvoll die römische Militärmaschine. Doch diese Erzählform in flachem Relief ist eigentlich für den sorgfältig schauenden, langsam vorangehenden Bildleser konzipiert. Geschaffen für die Nahaussicht, sind die Reliefs dem hochragenden Bildträger gar nicht angemessen. Dahingegen rechnet die klar gegliederte Erzählung des Teppichs - eingeschlossen auch die knappen Inschriften mit ihren 3 cm hohen Buchstaben - mit der Fernsicht. Das Hin und Her der Langboote über den Ärmelkanal, die Ritte, die Kämpfe, schließlich die große Schlacht von 1066 sind zugleich Handlungs- und Zeitabläufe. Nicht nur Bewegung, sondern auch Geschwindigkeit führt die Handlungen, nicht nur Gestik, sondern auch heftige und ausladende Gebärden charakterisieren die Gestalten.

Der Wandbehang von Bayeux diente - wie zitiert - zumindest zeitweilig dazu, Kirchenwände zu schmücken. Die unmittelbare Analogie in der religiösen Kunst wären Freskenzyklen, die in ähnlicher Erzählweise rings um den Kirchenraum führten. Bilderzählungen dieser Art sind in byzantinoslavischen Kirchengemälden des 14. Jahrhunderts verbreitet. Das eindrucksvollste erhaltene Beispiel findet sich in der großen Marienkirche von Ohrid. Sie wurde 1296 von den griechischen Malern MICHAEL und EUTYCHIOS ausgemalt. Der Zyklus der Kirchenpatronin, das Marienleben, zieht sich als breites Band kontinuierlich fortschreitend einmal rings um den Kirchenraum. Dem Sujet entsprechend wird er durch Kulissen aus der klassizistischen Tradition gegliedert. An der Westwand weitet sich das Kontinuum zu einer gewaltigen Komposition aus: der Marien Tod wird zum kosmischen Panorama. Das Wege-Chronotop eignete sich demzufolge nicht nur für Heerzüge und andere dynamische Sujets, sondern auch für die Stationenfolgen hagiographischer Erzählungen. Kennzeichnend ist auch hier die stetige Präsenz der Hauptperson. Die Stationen werden von Kulissenelementen umschlossen. Sie haben nicht allein die Funktion, die Szenen

räumlich zu trennen, sondern sollen auch Zeitsprünge anzeigen.



112

Сл. 38 Перивлепτος, циклус  
сцени од последните денови  
и смрטה на Богородица

Fig. 38 Péribleptos, cycle de  
scènes des derniers jours et  
de la mort de Vierge



**Abb. 89:** Anfang und Ende eines byzantinischen Marienzyklusses, erzählt in einem langen Streifen, der einmal um den Kirchenraum führt. Der Marien Tod weitet den Blickwinkel bis an die Himmeltür, danach folgen Szenen des Marienbegräbnisses. Marienkirche Peribleptos (Sveti Kliment) in Ohrid, Makedonien, 1296.



**Abb. 90:** Die reichen Bankiers SCROVEGNI hatten GIOTTO mit der Ausmalung dieser kleinen Kirche in der ehemaligen Arena von Padua beauftragt und ihm dabei anscheinend freie Hand gelassen. Wie eine Gemäldegalerie gestaltet, deutet das blaue Tonnengewölbe mit den fünf Medaillons an, daß wohl eine Fünf-Kuppel-Kirche gemeint ist. Padua, um 1306.

## XII. ORDNUNGEN, HIERARCHIEN, BILDPROGRAMME

### Vertikale, die Höhendimension

Begriffe wie "Struktur" und "System" habe ich bisher sehr sparsam gebraucht. Nun aber soll es um Strukturelles gehen, doch wird mehr von "Ordnungen" die Rede sein, denn seit dem Hochmittelalter sprach man von "*ordo, ordines*", wo man heute von Strukturen sprechen würde. Die wohlgeordnete Welt bot dem Menschen Schutz vor der chaotischen Welt jenseits der Trennlinie. Ordnung gliederte auch die soziale Gruppe

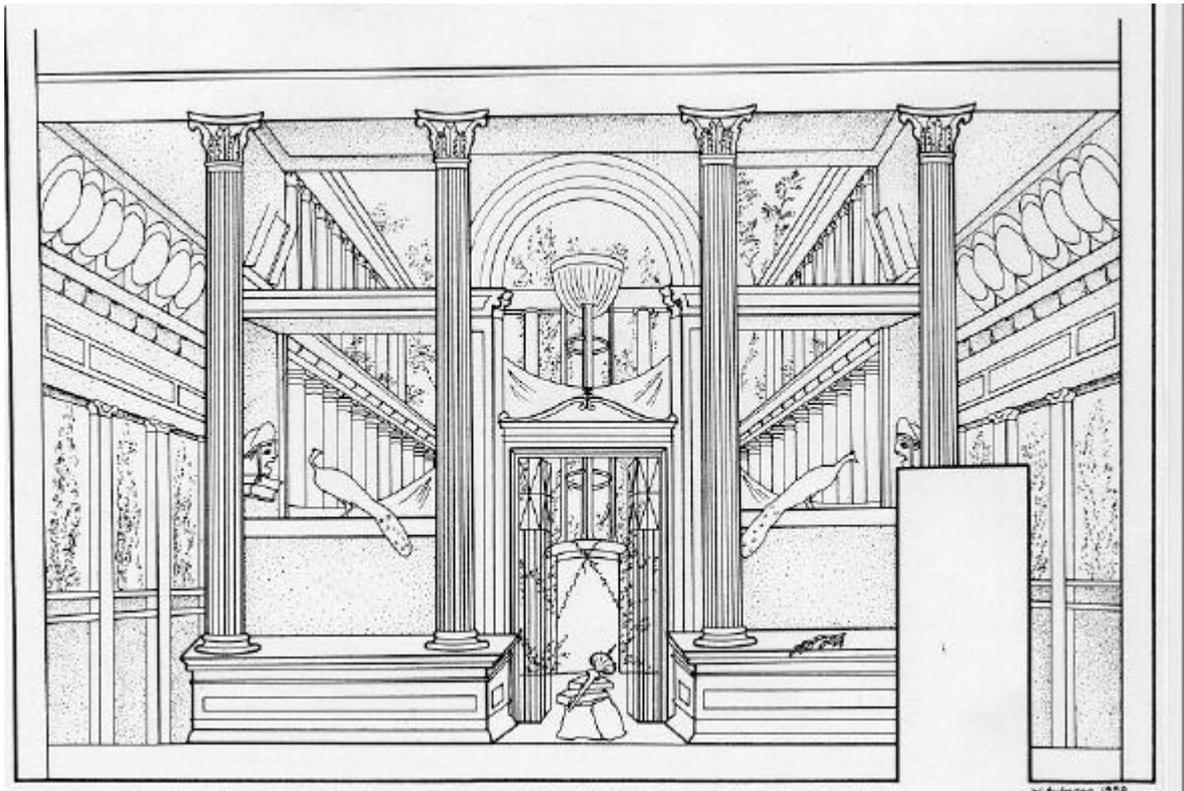


Abb. 91: Auf die Wand einer römischen Villa gemalter Tiefenraum, rechts die real existierende Tür.

bis hin zu Kleider- und Sitzordnungen. Neben den rationalisierenden Versuchen, Unüberschaubares zu gliedern, blieb allerdings das Denken in Symbolen das ganze Mittelalter über dominant. Wer das Wesen des Kosmos im Bild der Arche Noah oder des Tabernakels zu fassen glaubte, der konnte wohl auch die Zweiteilung Klerus 76 Laien für eine zutreffende Charakteristik der Gesellschaft halten.

Unsere modernen Vorstellungen von Struktur, insbesondere seit der Einbeziehung der Fraktale und der sogenannten Chaosforschung, setzen stillschweigend geheimnisvolle Selbstordnungskräfte der Materie als Ausgangspunkt aller Struktur voraus. Entsprechend bezogen sich im Mittelalter alle Vorstellungen von "ordo" letztlich auf die Schöpfungskonzeption Gottvaters.

Das Imaginarium von "Ordnung" ist ohne die Vorstellung von "*Hier-Archie*", d.h. wörtlich "Herrschaft des Heiligen" nicht vollständig. Aus der Glaubensgewißheit, daß der Himmel oben und die Hölle unten zu lokalisieren sei, ergab sich, daß die Vertikale auch allgemeine Werte ausdrückt: Oben ist hoch ist gut ist heilig, unten ist niedrig ist böse ist verdammt.

### Von der Kuppel herab ...

Die Vertikale gehört als wertbesetzte Dimension (im Sinne von Hierarchie) zur mittelalterlichen

Weltvorstellung, Erhöhung oder Erhabenheit eines Menschen auf dem Thron, im Einzelfall sogar mittels eines hydraulischen Mobil-Thrones, offenbart seinen besonderen Wert. Erhöhter Ort eines Bildes innerhalb einer Kirchengemälde bedeutet höheren hierarchischen Rang des Bildgegenstandes. Derlei wird in den Langhaus-Kirchen des katholischen Europas nicht immer klar, wohl aber in den Kreuzkuppelkirchen des orthodoxen Bereichs. Drei Interpretationsmuster sind von byzantinischen Theologen für das Kirchengebäude herausgearbeitet worden, summiert der Byzantinist OTTO DEMUS. Dabei geht es um den kreuzförmigen Bau mit zentraler Kuppel: *"Die byzantinische Kirche ist erstens ein Abbild des Kosmos, welches Himmel, Paradies (oder das Heilige Land) und die irdische Welt in einer geordneten Hierarchie symbolisiert, von der Sphäre der Kuppeln, die den Himmel repräsentieren, zur Erdenzone der unteren Teile herabsteigend. Je höher ein Bild im architektonischen Rahmenwerk plaziert ist, für um so heiliger wird es gehalten."*

**Zweitens**, "das Gebäude wurde aufgefaßt als das Abbild von (und damit als magisch identisch mit) den Örtern, die durch Christi Erdenleben geheiligt sind."

**Drittens**, "die Kirche ist ein 'Abbild' des Feiertagszyklusses, wie er in der Liturgie vorliegt, und die Bilder sind entsprechend der liturgischen Folge der Kirchenfeiertage arrangiert."

Über die in der dritten Interpretation angesprochene Korrespondenz von geschichtlicher und liturgischer Zeit habe ich in Kapitel 11 kurz gesprochen. Die erste Deutungsebene, die vertikalhierarchische, ist folgendermaßen gestaltet (vgl. auch das Schema der Heiligen-Chöre): *"Die oberste Zone, die himmlische Sphäre des Mikrokosmos der Kirche, enthält lediglich Repräsentationen der heiligsten Personen (CHRISTUS, die Jungfrau, Engel)." ... "Eine ewige und heilige Präsenz wird in den Malereien der höchsten Zone manifest, bei Unterdrückung aller narrativen und vergänglichlichen Elemente".*

Die mittlere Zone *"ist dem Leben Christi gewidmet, den Bildern des Festzyklus. ... die zeitlosen und die historischen Elemente werden kombiniert entsprechend dem besonderen Charakter der Feiertagsikone, die ein historisches Ereignis beschreibt und simultan dazu eine Station im ewig-wiederkehrenden Zyklus des Heiligen Jahres bezeichnet."*

Die unterste Zone enthält nur Standfiguren von Heiligen. *"Diese Figuren sind in Übereinstimmung mit zwei sich überschneidenden ikonographischen Prinzipien angeordnet: eins gemäß Rang und Funktion, das andere gemäß der Kalenderfolge." ... "Der Leitgedanke in diesem Teil der Dekoration - die Gemeinschaft aller Heiligen in der Kirche - ist allein in der Summe aller dieser Einzelfiguren verwirklicht."*

Die Zentralbauten des ostkirchlichen Bereichs haben diese Prinzipien der Ausmalung bis über das Ende des Mittelalters hinaus beibehalten - mit relativ geringer Variationsbreite. Die Mittelachse des umbauten Raumes bildet zugleich die optische Achse, wie ein Blick in den Hauptraum der Sophienkirche von Kiev zeigt. Das hierarchische System wird vom Zenit, von wo aus das riesige Christusbild den Raum beherrscht, nach unten entwickelt (in derselben Richtung von oben nach unten arbeiten auch die Künstler, so daß hier die Konzeption sogar mit der handwerklichen Verwirklichung übereinstimmt). Es sind zwei weitere (hier nicht erkennbare) Christusbilder, die zur betenden MARIA in der Apsiswölbung überleiten. Der Querschnitt durch eine vollständig ausgemalte russische Kirche des 12. Jahrhunderts möge verdeutlichen, daß der physische Raum der Kirche als eine dreidimensionale Ordnung anzusehen ist. Weil sie im Vollzug der Liturgie durch den

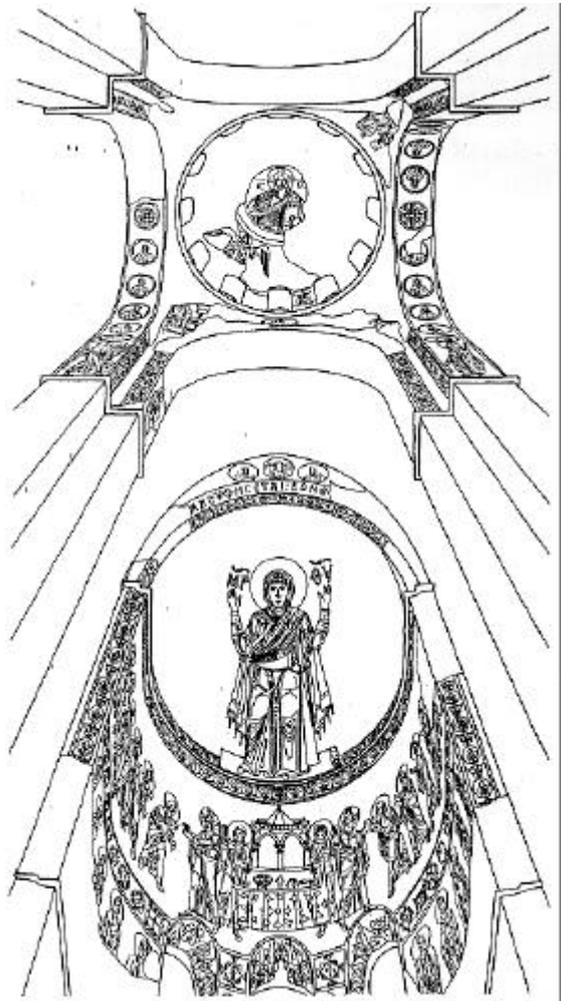
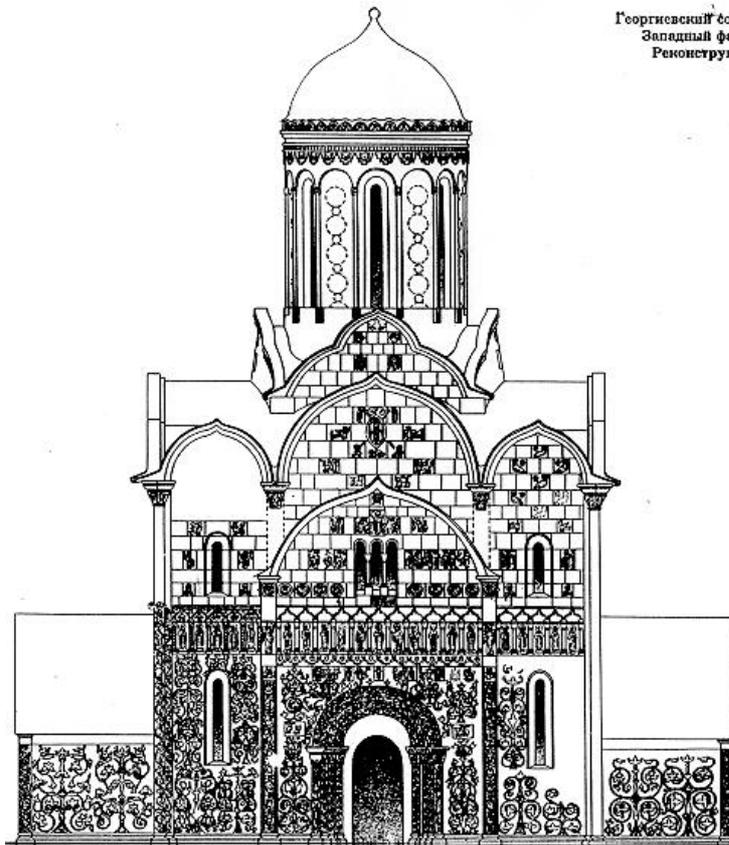


Abb. 92: Oberhalb der Fenster die sogenannte "Apostelkommunion", darüber MARIA, die Hände anbetend nach oben richtend, hinauf zum CHRISTUS-Medaillon im Zenith der Sophien-Kathedrale. Kiev, um 1050.

Zeitfaktor ergänzt wird, wandelt sich der byzantinische Kirchenraum dann zu einer vierdimensionalen Struktur, mag dieser Ausdruck wohl auch naturwissenschaftlich nicht ganz exakt sein.

Die Kirche ist ein Abbild des Universums - so hatte ich DEMUS zitiert. Die Vertikalordnung ist dabei sicherlich die entscheidende Anschauungsform, ohne sie wäre "Kosmos" nicht visualisierbar. Das gilt ebenfalls für Sakralräume, die nicht direkt zu diesem Schema gehören. Auch die Bedeutungsstruktur des Florentiner Triumphes der Scholastik beruht auf Hierarchie, selbst wenn CHRISTUS nur als winziges Halbfigürchen

im Ornament der Bogenleibung präsent ist.



Георгиевский собор.  
Западный фасад.  
Реконструкция

Abb. 93: Von Pflanzenornamenten überwuchert, die Georgskirche aus Perejaslav-Zaleskij in Nordostrußland, um 1200.

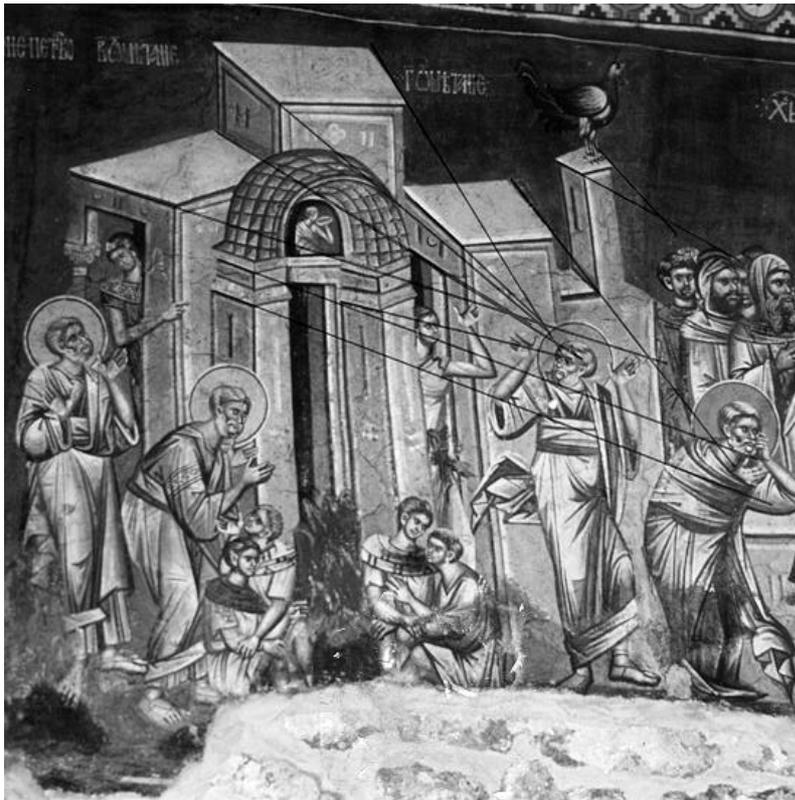
Mit der Ostung der christlichen Kirchen und der Unterbringung des (Haupt-)Altars im Ostteil ergab sich, daß die Gläubigen stehend lange Stunden vor der östlichen Schauseite der Kirchenräume verbrachten. Wollte man die gesamte Verweildauer eines frommen Gemeindemitglieds vor den Bildern der Ostwand aus-rechnen, so käme ein gut Teil Lebenszeit zusammen. Wie die byzantinischen Ausmalungen die östliche Schauseite mit den wichtigsten Wesenheiten dekorierten, so geschah dies auch im katholischen Bereich, z.B. in San Vitale in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert ebenso wie in der sizilianischen oder der deutschen Basilika. In den gotischen Kirchen des Spätmittelalters ersetzten bunte Fenster die Ausmalung der Ostseite. In ähnlicher Weise wie die gegliederte Ostwand ist die Westwand des Kirchenraumes häufig von monumentalen Kompositionen bedeckt, meistens ist das Weltgericht dort placiert. Der "Jüngste Tag" wird als räumlicher Querschnitt durch das Universum vor Augen geführt: Alles das,

was zwischen Himmel und Hölle auf den verschiedenen Ebenen synchron geschieht.

Hochragende Bilderwände, die den Betrachtenden in die Froschperspektive versetzen, sind nicht nur von beträchtlichem Reiz für Künstler und Auftraggeber, sondern setzen die Untersicht (di sotto in sù) als Vehikel der Erkenntnis ein. Das moderne Gegenstück zu den mittelalterlichen hieratischen Konstruktionen beruht auf denselben Prinzipien und rechnet mit derselben Beziehung zwischen Bild und Betrachter. Leider läßt sich die Bildkomposition aus dem hierarchisch geordneten Raum durch eine Repro-Reproduktion im Satzspiegelformat nicht vor Augen führen. Am wenigsten gelingt es, die Faszination des Bildes in der Kirchenkuppel zu vermitteln. Mit dem Pantokrator aus Novgorod habe ich ein ausdrucksvolles Beispiel gewählt. Die weiten Kuppelräume des Markusdoms von Venedig, die Schirmkuppel der Chora-Kirche mit ihren gleißenden Lichtkränzen um die Medaillons in den Kuppeln oder die auf schmaler, hoher Trommel sitzende Kuppel von De ani sind eindrucksvolle Ausformungen jenes besonderen Bildgedankens: Die Welt hat ihren zentralen Punkt im Zenit: Aus der Person CHRISTI leitet sich die kosmische Ordnung ab. Während der Liturgie befindet sich der Gläubige unter den Augen Christi, die Gemeinde bildet den mystischen Leib Christi.



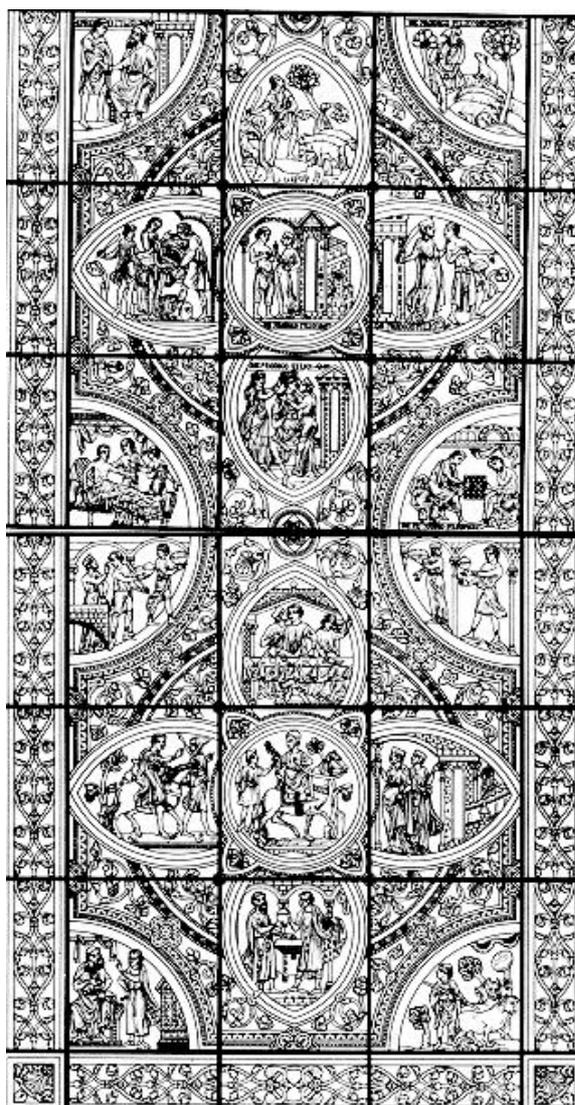
Abb. 94: Die Israeliten in der Wüste. Mosaik in einer Viertel-Kuppel von San Marco, 14. Jh..



**Abb. 95:** PETRUS verleugnet seinen Rabbi, darum ist er das Zentrum dieser Komposition, auch der Perspektive. Fresko aus Pef/Jugoslawien, 14. Jh..



**Abb. 96:** Westfront der Kathedrale von Amiens. 13. Jh.



**Abb. 97:** Die Parabel vom verlorenen Sohn aus dem LUKAS-Evangelium spricht von der Vaterliebe (Sohn bleibt Sohn, auch wenn er Dummheiten gemacht hat). Der jüngere Sohn ließ sich sein Erbe im voraus auszahlen, zog fort *"und daselbst brachte er sein Gut durch mit Prassen"* (15,13). Dieser Satz regte die Phantasie der Künstler an: Eine ganze Bildstory vom süßen Leben macht den zentralen Teil der frommen Erzählung aus. Das Fenster in Chartres verwendet den Mittelteil mit zahlreichen Szenen, um die Freuden des Stadtlebens zu beschreiben. Prodigus-Fenster in Chartres, 13. Jh..

### XIII. VOM BILD ZUR ABBILDUNG

Die moderne Vorstellungswelt ist von der Bildreproduktion geprägt, nicht vom Original. Das hatte ich in der Einführung dargestellt, als es um einen erkenntniskritischen Ansatz gegenüber dem Begriff "Bild" ging. Nicht die Originale, sondern jene Bilder, die durch mechanische, chemische oder elektronische Reproduktion von Originalen entstanden sind, haben seit mehreren Jahrhunderten die Augenwelt des Europäers geformt. Ähnliches darf man selbst für die bildfeindliche Kultur des Islams sagen, denn seit etwa einem Jahrhundert erobert auch dort die visuelle Kommunikation ihren führenden Platz.

Weil im 15. Jahrhundert neben dem unikal, meist ortsfesten Original das vervielfältigte, für jedermann käufliche Bild entstand, weil sich als Folge dessen die gesellschaftliche Kommunikation grundlegend modernisierte, darf man das Mittelalter um 1500 für abgelaufen erklären und die kulturhistorische Neuzeitschwelle an der Wende zum 16. Jahrhundert sehen. Der amerikanische Medienforscher MARSHALL MCLUHAN hat - wenn auch allein auf den Buchdruck bezogen - die Metapher "Gutenberg-Galaxis" erfunden, eine Wortprägung, die ich modifiziert hier - wie schon im Untertitel des Buches - übernehme. Leider kennen wir nur für den Buchdruck mit beweglichen Lettern den Erfinder mit Namen, indes wir Holzschnitt und

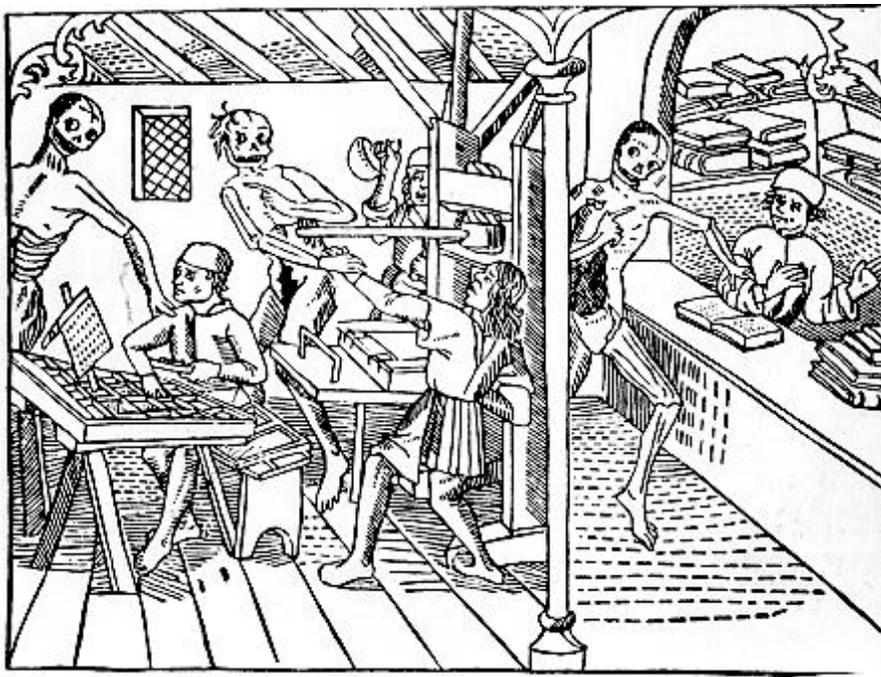


Abb. 98: Der Totentanz erfaßt die Belegschaft einer Druckerei. Der Holzschnitt aus Lyon von 1499 ist die älteste Abbildung einer Druckwerkstatt.

Kupferstich anonymen Künstlern verdanken. Von der Voraussetzung massenhafter Papierproduktion ausgehend, haben alle drei Innovationen des 15. Jahrhunderts gemeinsam eine Epochengrenze ergeben. Entscheidend war die Kombination von Holzschnitt und Buch zum illustrierten Druckwerk.

Wir würden uns in einem wichtigen Punkt täuschen, wenn wir in der billigen Verbreitung illustrierter Bücher oder Einblattdrucke die wichtigste Innovation des hier beschriebenen Prozesses sähen. Sicherlich: Die gesellschaftliche Kommunikation wurde auf wesentlich breitere Grundlagen

gestellt, und die Verbreitungsgeschwindigkeit von Nachrichten erhöhte sich beträchtlich. Doch für die Bildkunde gewinnt ein anderer Aspekt entscheidende Bedeutung: Ein neues ikonographisches Feld eröffnete sich in der visuellen Erfassung der technischen Welt. Bisher war die Umwelt überwiegend zur Verbildlichung der ewig sich wiederholenden Zyklen verwendet worden, ob Agrarzyklus oder das liturgische Jahr. Demgegenüber hat man die technische Welt nicht einmal in der Antike bildlich fixiert - nur ein einziges Relief mit Baukran ist mir bekannt geworden. Ebenso fehlen uns mittelalterliche Konstruktionszeichnungen fast ganz, nur gelegentlich gibt es beiläufige Skizzen aus dem gotischen Baubetrieb. Sie aber sind nicht mehr als nur Spuren der ingenieurtechnischen Höchstleistungen mittelalterlicher Baukunst.

Im 15. Jahrhundert beginnen ingeniose Künstler, technische Probleme auch auf theoretischer Ebene zu analysieren. Genannt sei der Architekt LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472), der unter anderem das Phänomen der Zentralperspektive untersuchte. Umgesetzt aus den Zeichnungen von Künstlern und Ingenieuren - denken wir an die genialen Entwürfe eines LEONARDO DA VINCI (1452-1519)! - gingen mechanische Erfindungen in Druckwerke ein, wurden so vervielfältigt und zur Nachahmung verbreitet.

Auf die zentrale kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Neuerung hat der amerikanische Graphik-

Spezialist WILLIAM M. IVINS hingewiesen. Er widerspricht der herrschenden Meinung, der Buchdruck mit beweglichen Lettern enthalte jene, später als "Gutenberg-Galaxis" apostrophierte Revolutionierung sozialer Kommunikation. Nicht die Multiplikation des Wortes sei schicksalhaft für die Weltzivilisation, sondern die Erfindung der exakten Reproduktion bildlicher Fakten: "Das Drucken von Bildern jedoch ... verhalf einer vollständig neuen Sache zur Existenz - es ermöglichte zum ersten Mal bildliche Fakten (pictorial statements) von einer Art, die ... exakt wiederholt werden konnten. Diese exakte Wiederholung von bildlichen Fakten hat unabsehbare Wirkungen auf Wissen und Denken, auf Wissenschaft und Technologie jeder Art gehabt. Es ist kaum übertrieben zu sagen, daß es seit der Erfindung des Schreibens keine Erfindung von größerer Bedeutung gegeben hat als die der exakt wiederholbaren Bildfeststellung." ... "Als das Mittelalter schließlich die Walzenpresse, die Plattenpresse und die Gußform produziert hatte, waren die grundlegenden Werkzeuge für die moderne Zeit geschaffen."

Walzenpresse, Plattenpresse, Typengußform als zwar unscheinbare, aber neue kulturelle Prozesse anstossende Erfindungen - die tausendfach exakt wiederholte bildliche Aussage als revolutionäre Veränderung der Informationskultur im frühneuzeitlichen Europa.

In welcher Weise das Fehlen exakter Reproduktionsmöglichkeiten in der Antike den Fortschritt der Wissenschaft verhindert hat, demonstriert IVINS anhand der Pharmakologie, das heißt der Kunde von den medizinisch wirksamen Pflanzen. Weil das manuelle Kopieren der farbigen Illustrationen mit Feder und Pinsel in den Herbarien zu Verfälschungen führte, weil zugleich dieselbe Heilpflanze regional verschiedene Namen trug, ließen sich die individuellen Erfahrungen der Botaniker bzw. Mediziner nicht verallgemeinern. Also gaben die

griechischen Heilkundigen die Versuche auf, ihr ganzes Wissen zu veröffentlichen. Sie zählten schließlich nur alle ihnen bekannten Namen der betreffenden Pflanze auf und nannten dann deren Heilkräfte. IVINS weist auf die besondere Stellung des 1485 zu Mainz gedruckten Buches "Gart der gesuntheit" in der Geschichte der deskriptiven Wissenschaften hin: Seit der Antike sei zum ersten Mal wieder ein illustriertes Heilpflanzenbuch verfaßt worden, das auf dem Augenschein des Autors beruht. Wie der anonyme Verfasser berichtet, habe er, um die in den antiken Herbarien genannten Pflanzen richtig darstellen zu können, von einem Zeichner begleitet eine Reise ins Heilige Land unternommen. "The 'Gart der Gesundheit' is thus the first printed illustrated account of the results of a journey undertaken with scientific purposes in mind."

Auf geradezu revolutionäre Weise erweiterte sich das Bild der Welt durch die Publikation der Ergebnisse von Forschern, Medizinern und Ingenieuren. So wurde 1477 in Bologna das Werk "Geographia"

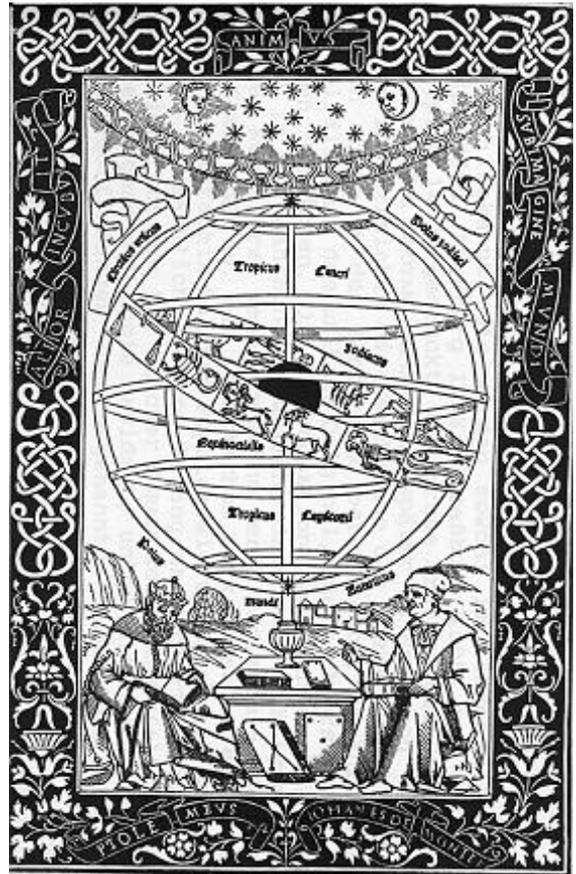


Abb. 99: Der berühmte Astronom REGIONOMONTANUS (JOHANN MÜLLER aus Königsberg in Franken, +1476) kommentiert das kosmische Modell des ihm gegenüberstehenden Griechen PTOLEMÄUS. Das Blatt erhält durch den qualitätsvollen Rahmen im sogenannten Weißschnitt einen besonderen künstlerischen Reiz.

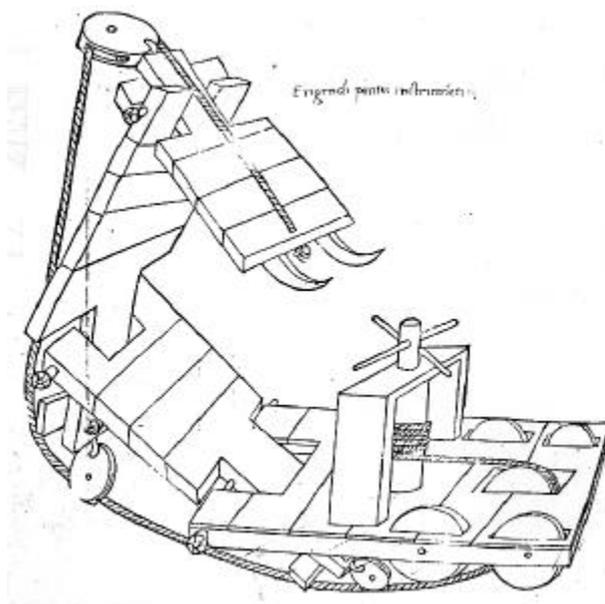


Abb. 100: Eine fahrbare, hochklappbare Brücke, gezeichnet von VALTURIUS: *De re militari*, Verona 1472.

des Griechen PTOLEMÄUS nach mehr als tausendjährigem Vergessen ins Lateinische übersetzt, mit in Kupfer gestochenen Karten versehen und gedruckt. Seine Autorität verhalf den Erkenntnissen der Praktiker von der Kugelgestalt der Erde neu zur Geltung. Nur noch Unwissende glaubten daran, daß die Erde eine Scheibe sei.

COLUMBUS benutzte auf seinen Reisen die PTOLEMÄUS-Ausgabe von Rom 1478. Zeitgleich mit seiner Entdeckungsreise konstruierte MARTIN BEHAIM 1492 den ersten Globus.

In gleicher Weise läßt sich der Modernisierungsschub in der Militärtechnik mit dem Übergang von der einzelnen Handschrift zum illustrierten Buch verbinden. 1472 erschien in Verona ein militärtechnisches Werk von ROBERTUS VALTURIUS mit Konstruktionszeichnungen für den modernen, von Söldnern und Kanonieren geführten Krieg. Aus der praktischen Erfahrung von Militärärzten entstanden medizinische Handbücher wie das 1517 publizierte "Feldbuch der Wundartzney" von HANS GERSDORFF, in denen die Holzschnitte unverzichtbarer Bestandteil der Darstellung sind, denn sie ermöglichten den Nachbau der teils schon als Präzisionsinstrumente zu bezeichnenden Werkzeuge des Feldschers. In Werken ähnlicher Art wurden aus allen Gebieten die Meisterleistungen der Ingenieurkunst vorgeführt, etwa das Aufstellen von Obelisken, das Verschieben von Gebäuden usw. Während einer Epoche, in der das Ochsen gespannt immer noch die stärkste mobile Energiequelle war, vermittelte das "pictorial statement" über Brücken, Flaschenzüge und Wasserhebwerke die modernste Technologie.

Eine "Bildkunde" der Neuzeit würde auf dem Gebiet der bildenden Künste vieles vorzustellen haben, doch ihre eigentliche Aufgabe läge darin zu zeigen, wie die Ikonographie der exakten Wissenschaften entsteht. Die graphische Kunst schafft mehr und mehr präzise geographische Karten, fixiert astronomische

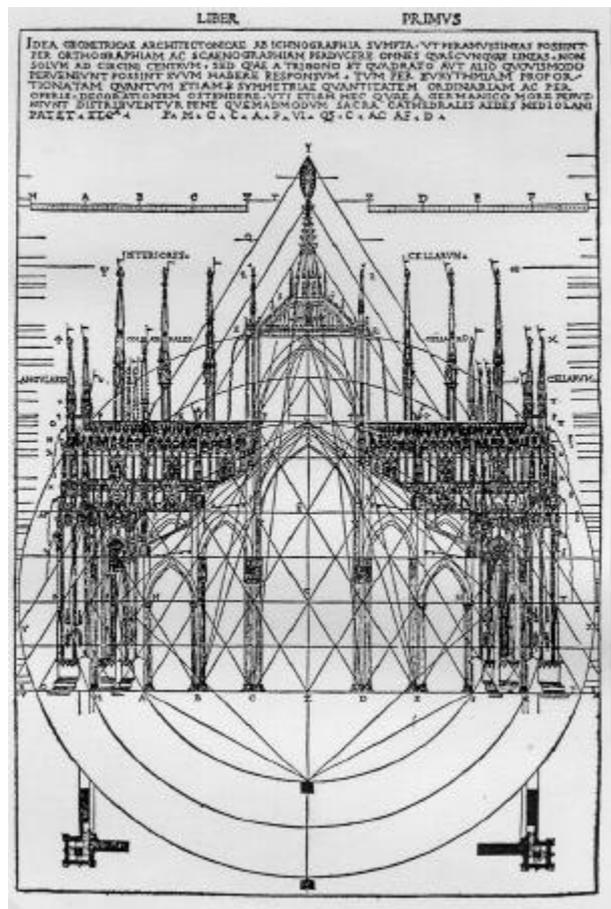


Abb. 101: Dem antiken Text hat CESARE CESARIANO eine moderne Erklärung des Doms von Mailand zugesellt: Zirkel, Maßstab, Lineal bilden die Werkzeuge, Proportion wird zum Zauberwort der neuen Baukunst. VITRUVIUS: Architectura. Como 1521.

Gedankengebäude ebenso wie die Konstruktionen berühmter Architekten, gibt aber auch dem Sextanten, dem Autoclaven und dem Klistier ein präzises "pictorial statement" zu allfälligem Gebrauch. In den Konversationslexika des späten 19. Jahrhunderts findet man die Summe der wissenschaftlichen Graphik vor dem Siegeszug der Fotografie.

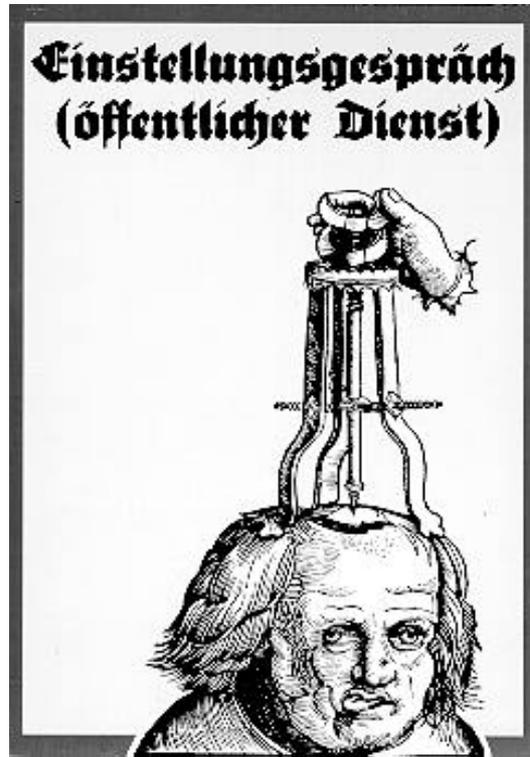
Dank der Verbreitung exakter Zeichnungen war die wissenschaftliche Perspektive bald in ganz Europa zur Basis bildlicher Darstellung geworden. Lineal und Zirkel gingen in das Handwerkzeug auch der Künstler über. Die deskriptive Anatomie profitierte davon ebenso wie die Ingenieurwissenschaften. Das einzige aus der Antike im Manuskript erhaltene Lehrbuch der Architek-



Abb. 102: Technisierung selbst in der Aktmalerei - aus DÜRERS Schrift "Underweysung der messung mit dem zirkel und richtscheit..." von 1525.

Das einzige aus der Antike im Manuskript erhaltene Lehrbuch der Architek-

tur, der VITRUVIUS, ist durch den Druck zur zentralen Autorität der Baukunst geworden. Das Werk wurde aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzt, gedruckt, kommentiert und (erstmalig 1511) illustriert. Die Handbücher von ALBERTI und SEBASTIANO SERLIO (1475-1554) haben für die Verbreitung antikisierender Bauformen und die Dominanz der italienischen Bau- und Ingenieurskunst in ganz Europa gesorgt, bis nach Moskau hin.



**Abb. 103:** Aus dem Handbuch für den Militärchirurgen von 1517 übernahm der Plakatdesigner KAUS STAECK 1977 die Zeichnung eines Präzisionsinstruments, das die Folgen eines Keulenschlags rückgängig machen sollte.

## XIV. AUF DEN SCHULTERN DER ANTIKE

Das moderne Europa steht auf den Schultern der Antike - im Hinblick auf die Kultur- und Geistesgeschichte. Erst der Rückgriff auf die antike Philosophie, Literatur, Rechtstheorie und Gesellschaftslehre hat die Intellektuellen des Mittelalters handlungsfähig gemacht oder, um in der Begriffswelt JACQUES LE GOFFS zu bleiben, hat das beschränkte Imaginarium des Frühmittelalters um jene "mentalen



**Abb. 105:** Ein Diskuswerfer am Ende jenes Bewegungsvorganges, dessen Einsatzpunkt einst der griechische Bildhauer MYRON verewigte? Nein, der Athlet posiert für einen Männerduft der Firma JOOP! (Foto: Herb Ritts).

Bilder" bereichert, die für die Modernisierung der europäischen Kultur unabdingbar waren.

So gesehen blicken jene Kulturhistoriker, die in der christlichen Kunst das Wesen des "Abendlandes" erkennen, ein wenig zu kurz. Der Kunsthistoriker HANS BELTING bemerkte in einer polemischen Schrift, der Mythos vom Abendland meine vorzüglich das "christliche Abendland in seiner vornationalen, also unbefleckten Gestalt, insbesondere das frühere Mittelalter". Ja, das ist es: Ein West-Europa noch ohne das Nationale und das Rationale, noch ganz fromm und unbefleckt. Zugegeben, christlich waren während des Mittelalters fast alle Inhalte der Bildsprache, wie ich an vielen Beispielen gezeigt habe. Doch damit registrieren wir nur die Folgen jener in Kapitel 6 skizzierten frühchristlichen



**Abb. 104:** Auch der moderne Architekt FRITZ SCHUMACHER verwendete 1914 antike Bildvokabeln: Römische Legionäre kontrollieren vom Polizeirevier Davidswache aus die Hamburger Reeperbahn.

Strangulierung der bildlichen Verständigung. Der christliche Charakter der mittelalterlichen Bildkultur ist eine aufgenötigte geistige Fastenkur, keine freiwillige Abstinenz. Doch der Wille, sich mit Hilfe visueller Medien zu verständigen, das Bild in demselben Sinne wie das Wort zur Übermittlung von Wissen zu verwenden - das gerade ist nicht christlich, sondern griechisch-römisch.

Wir stehen auf den Schultern der Antike. Jedoch nicht deswegen, weil uns *antike Bildvokabeln* umgeben - seien es die schon zitierten Balkone tragenden Atlanten oder die "Pathosformeln" der Reklame-Models - sondern weil Europa entschlossen an der visuellen Kommunikation festgehalten hat, gegen religiöse Tabus. Stellen wir uns nur einmal vor, das Bildverbot der Thora wäre mit Gewalt - wie am islamischen Südufer des Mittelmeeres - auch in Europa durchgesetzt worden! Die geistige Gewalt in Gestalt der frühen Kirchenlehrer stand dazu bereit, bei ihnen galt Bildnerei als Götzenherstellung und -verehrung, die sie rigoros bekämpften. Ich erinnere an das Zitat von TERTULLIAN, der die Umschulung der Künstler zu Handwerkern empfahl.

Strangulierung der Bildsprache, das war die Absicht der frühen Kirche. Doch das römische Kaisertum ließ sich nicht einfach vor diesen Karren spannen, erst die byzantinischen Kaiser des 8.-9. Jahrhunderts handelten in diesem Sinne. Nach langen Debatten, bewaffneten Zusammenstößen und dem hundertjährigen Bilderkrieg im christlichen Osten war ein Kompromiß zwischen dem ikonoklastischen Theologen, der klar ikonophilen griechisch-römischen Kultur und der ikonophoben Barbarenpopulationen erreicht. Jenes historische Phänomen, das ich die Implosion der Bildkultur im frühen Mittelalter genannt habe, hatte allerdings schon jahrhundertlang gewirkt. Zwar wurde schließlich das Bildverbot abgewendet, doch es kam zur Sakralisierung des Bildes und damit zur Zensur durch den Klerus.

Sowohl die Transformation des Bildes zum Kultgegenstand in Byzanz als auch die Gegenposition der fränkischen Bischöfe - beides verlangte die Überwachung des Bildgebrauchs durch die Theologen. Nicht nur die Kleriker als beamtete Hüter des richtigen Bildes, sondern auch religiöse Fanatiker maßten sich die Kontrol-

le von Bildwürdigkeit oder Bild-Zulässigkeit an.

Die radikalen Hussiten schändeten Bilder, indem sie ihnen die Gesichter zerhackten. Während der Reformation hat der Lutheraner KARLSTADT 1522 einen Bildersturm entfacht, gegen den Willen LUTHERS,



Abb. 106: "Klagrede der armen verfolgten Götzen und Tempelpilder/ über so ungleich uryayl und straffe." Einblattholzschnitt mit gesellschaftskritischem Begleittext, um 1530 von ERHARD SCHÖN, Nürnberg.

christlichen Kirche im Römischen Reich hat die antike Mittelmeerkultur (samt der Bildersprache) bis in die ferne Peripherie Europas getragen. Was wäre wohl, wenn nicht ...? Doch sollten wir bei dieser kontrafaktischen Überlegung nicht auf die schon hundertmal bedachte Frage abzielen, was denn ohne das Christentum aus den sich selbst überlassenen Nord- und Osteuropäern geworden wäre. Die eigentliche Antithese liegt in dem Gedanken, was eine heidnisch-römische Durchdringung ganz Europas und ein Zivilisationsprozeß auf dieser Basis bis zum Jahre 1500 wohl an Positivem erbracht hätte.

Ohne die Verluste der griechischen Kunst und Philosophie hätten die "äußeren Proletariate" viel früher Nahrung für die in ihnen schlummernden gestaltenden Fähigkeiten gefunden. Das gilt nicht nur für die religiöse Kunst. Genannt habe ich die Werke von PTOLEMÄUS und die Berechnungen der Kugelgestalt der Erde. Allgemein geht es mir um die Gesamtheit der Naturwissenschaften, der Astronomie, Geographie, Architektur, Mechanik und Pharmakologie. Darin erwiesen sich die Europäer dann als die wahren Meister - es ist nicht auszudenken, was ohne die Implosion des Wissens um Jahrhunderte früher möglich geworden wäre! Doch nach der ideologischen Bereinigung der Spätantike verblieb nur zweierlei in der Bildsprache: der Komplex des Gottesbildes mit all seinen polemisch-apologetischen Problemen sowie das politische Segment der Herrschaft, weltlich wie geistlich.

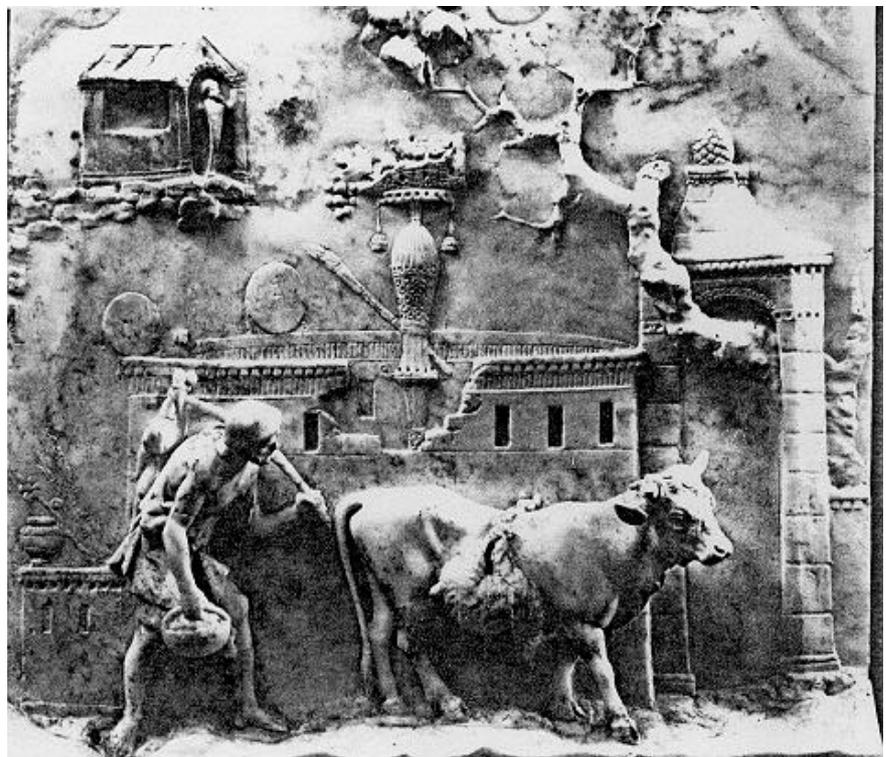


Abb. 107: CHRISTUS auf einer Eselin gen Jerusalem reitend. Männer, Bäume, Vögel, zwei Standebenen, Goldhintergrund. Ottonisches Palmsonntagsbild, um 1000.

doch die Reformatoren ZWINGLI und CALVIN schlossen sich der Bilderstürmerei an. Auch die Wiedertäufer von Münster verstümmelten Statuen und andere Bildwerke, dann sind schließlich auch die Pariser Revolutionäre von 1789 in Vandalismus verfallen.

Die Macht ergreifung der

Wie steht es mit dem kollektiven Kunstwollen im Mittelalter, speziell in den Jahrhunderten, die auf die Im-plosion folgten? Das Nicht-Können habe ich an Beispielen ebenso gezeigt wie das Ganz-Anders-Wollen. Ich wüßte nicht, welche Beispiele diesen Kontrast deutlicher machen könnten als die Gegenüberstellung eines

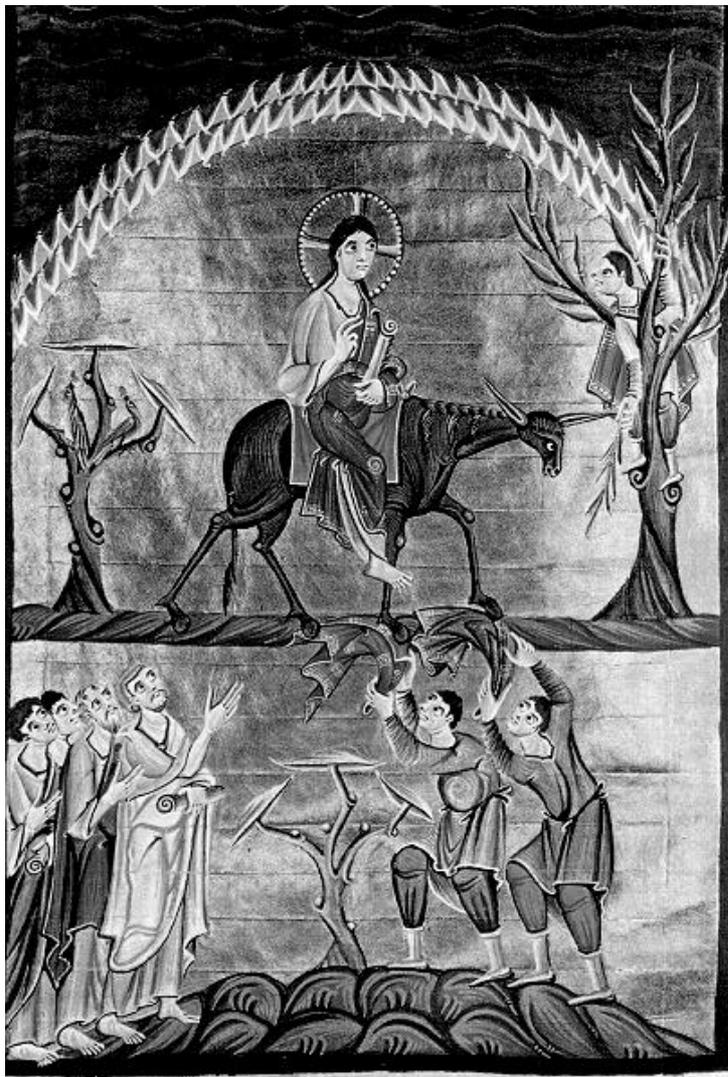


Abb. 108: Römisches Relief. Alter Bauer auf dem Weg zum Markt, mit einem Rind, Schafen, Geflügel, einem Korb Eier.

des Stiftes eines Künstlers sich selbst ab". Um die Innenwelt der Dinge und der Menschen darzustellen, mußten für die Bildsprache neue Vokabeln und neue Grammatiken erfunden werden. Seit ein Bild von CLAUDE MONET 1872 dem Impressionismus seinen Taufnamen gegeben hat, sind zahlreiche -ismen an dieser Arbeit.

Das Thema *Mensch und Tier und Baum* ließe sich auf hunderterlei Weise illustrieren. Wie sah etwa der russische Maler VASILIJ KANDINSKIJ dasselbe Thema: Wie-der dürftige Strünke anstelle der Bäume. Mensch, Tier und Baum eher gemeint als gemalt, doch auch das ist nicht sicher. Raum verfließend, doch Zeit als atembe-raubende Geschwindigkeit ...

römischen Reliefs und einer ottonischen Miniatur. Beide zeigen: *Mensch mit Tier und Baum*. Der krumme alte Römer treibt eine Kuh zum Markt, hinter ihm erkennen wir die Ruine eines Tempels, durch die ein knorriger Baum hindurchgewachsen und dann bis auf einen Blattzweig abgestorben ist. Wie anders die Bäume der um das Jahr 1000 entstandenen Miniatur! Alles andere als glaubhafte Natur, ähnlich die Menschenfiguren, das Tier, der Raum, die Zeit. Entspricht das Erreichte dem Gewollten? Mit Sicherheit: Hier darf man auf gar keinen Fall von Nicht-Können sprechen, sondern nur von dem Anders-Wollen. Oben hatte ich darauf hingewiesen, daß jede Evangelien-Szene als historisches Abbild, als dogmatische Bekräftigung oder als Sinnbild christlicher Verkündigung konzipiert worden sein konnte: Eines ist bei der Miniatur sicher auszuschließen, die Antwort auf die Frage nämlich: "Was alles geschah am Palmsonntag am Tor von Jerusalem?"

Überspringen wir die Jahrhunderte, in denen sich die Abbildungskünste zu Vollkommenheit und Raffinesse emporgeschwungen haben! Im 20. Jahrhundert ist die technische Entwicklung so weit, daß die Fotografie die Aufgabe des genauen Abbildens übernommen hat. Im Lichtbild zeichnete die Außenwelt - ich erinnere an das Zitat des stolzen Erfinders - "ohne Dazutun



Abb. 109: Reiter durch Nacht und Wind? "Lyrisches" lautet die Beischrift dieser Skizze von VASILIJ KANDINSKIJ, Farbholzschnitt um 1911.



