

Gia Toussaint

Bild und Bildkultur in Alteuropa

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	II
Vorwort (Uta Kleine)	IV
Einleitung	1
1. Christen und Bilder - (k)ein Problem?	3
1.1 Bilderverbot und erste christliche Bildsujets	3
1.2 Christliche Symbole	5
1.3 Christus im Bild oder der Bilderstreit im Osten	8
1.4 Die Reaktion im Westen	12
1.5 Bibliographie	15
2. Ort und Verständnis des Bildes	18
2.1 Bild ohne Bildung?	18
2.2 Der Sinn zwischen den Bildern	22
2.3 Der Schmuck der Kirche – zwei gegensätzliche Auffassungen	25
2.4 Das Problem des Götzenbildes	29
2.5 Bibliographie	31
3. Die Funktion des Bildes: Bildinszenierung	33
3.1 Der handelnde Heilige	33
3.2 Das handelnde Bildwerk	38
3.3 Das flexible Altarbild	43
3.4 Bibliographie	47
4. Bild und Betrachter	49
4.1 Die Gregorsmesse	49
4.2 Die <i>visio dei</i>	52
4.3 Der Dialog mit dem Bild	56
4.4 Bibliographie	61
5. Die Krise des Bildes und seine Rettung	63
5.1 Exzesse der Bildverehrung	63
5.2 Luther und die Kunst	66
5.3 Der reformatorische Bildersturm	68
5.4 Die katholische Reform und das Konzil von Trient	71
5.5 Bibliographie	77

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.1: Schafträger; Rom, Priscilla-Katakomben, Cubiculum der Velatio, Ausschnitt des Deckenbilds, spätes 3. Jahrhundert	4
Abb. 1.2: Spätantike Münze. Vorderseite: Magnus Magnentius (350-353); Rückseite: Christogramm mit Alpha und Omega. Trier, 350-353. Bronze; Berlin, Münzkabinett	6
Abb. 1.3: Gold-Medaillon, Rückseite: Constans (337-350) mit Labarum, von Victoria bekrönt. Aquileia, nach 337. Berlin, Münzkabinett	7
Abb. 1.4: Christusikone, 6. Jahrhundert, Katharinenkloster, Sinai	10
Abb. 2.1: St. Prokulus, Naturns, Gesamtansicht Südseite	20
Abb. 2.2: St. Prokulus, Naturns, Details Südseite: Der Heilige und die rechte Gruppe	20
Abb. 2.3: Bronzetüren, sog. Bernwardtür, Dom zu Hildesheim	23
Abb. 2.4: Bernwardtür, Detail: Sündenfall und Kreuzigung	24
Abb. 2.5: Sogenannter Kelch des Abtes Suger, National Gallery of Art, Washington	26
Abb. 2.6: Messe des heiligen Aegidius, unbekannter Meister, um 1500, National Gallery, London	27
Abb. 2.7: Reliquienstatue der heiligen Fides, Abtei Ste-Foy, Conques	30
Abb. 3.1: Hand eines Armreliquiars im Vergleich zu einer menschlichen Hand (links: Hand des Nikolausarmes im Domschatz zu Halberstadt, um 1225; rechts: Hand der Verfasserin)	35
Abb. 3.2: Apostelarm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ende 12. Jahrhundert	35
Abb. 3.3, Kopfreliquiar des heiligen Eustachius, Basel, spätes 12. Jahrhundert, heute: British Museum, London	36
Abb. 3.4: Basiliusarm, Domschatzkammer Essen, 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts: Gesamtansicht und Detail des Pontifikalhandschuhs	37
Abb. 3.5: Kruzifixus mit schwenkbaren Armen, Memmingen, um 1510; unteres Bild: der abgenommene Kruzifixus	40
Abb. 3.6: Grabtruhe, Zisterzienserinnenkloster Wienhausen, um 1290	41

Abb. 3.7: Auferstehender Christus, Zisterzienserinnenkloster Wienhausen, um 1290	42
Abb. 3.8: Außenseite der Goldenen Tafel (1418/1420); linker Flügel: Aufrichtung der ehernen Schlange; rechter Flügel: Kreuzigung Christi (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover)	44
Abb. 3.9: Die Goldene Tafel, 1. Wandlung: 36 Szenen aus der Heilsgeschichte	45
Abb. 3.10: Schrein der „Goldenen Tafel“, heute zerstört, ehemals Lüneburg, St. Michael, um 1420 (Kupferstich des Schreins, um 17009)	46
Abb. 4.1: Israhel van Meckenem: Gregorsmesse, Kupferstich, um 1490-1495	50
Abb. 4.2: Israhel van Meckenem, Schmerzensmann, Kupferstich, um 1495	51
Abb. 4.3: <i>Vera Icon</i> , kölnisch, um 1400/1410	54
Abb. 4.4: <i>Visio Dei</i> der Enzyklopädie <i>Omne Bonum</i> , British Library; Royal MS 6 E VI, fol. 16r	55
Abb. 4.5: Yolande de Soissons im Gebet, MS M. 729, Pierpont Morgan Library, New York, fol. 232v	59
Abb. 4.6: Jeanne d'Eu im Gebet, MS 6329, Bibliothèque l'Arsenal, Paris, fol. 1v	60
Abb. 5.1: Michael Ostendorfer, Die Wallfahrt zur „Schönen Maria“ in Regensburg, Holzschnitt, um 1520	64
Abb. 5.2: Franz Hogenberg, Der calvinistische Bildersturm vom 20. August 1566, Kupferstich von 1588	70
Abb. 5.3: Pieter Saenredam, Inneres der Mariakerk in Utrecht, 1638	71
Abb. 5.4: Rom, S. Maria Maggiore, Altar der Cappella Paolina, nach P. de Angelis, 1621	74
Abb. 5.5: München, St. Michael, ab 1583, Blick zum Chor (Vorkriegszustand)	76

Vorwort (von Uta Kleine)

Der vorliegende Studienbrief versteht sich als Ergänzung zum Kurs 03505 Alteuropäische Schriftkultur – und in gewisser Weise auch als sein Korrektiv. Wurde dort die Schrift (und ihr unmittelbares Komplement, die gesprochene Sprache) zum zentralen Gegenstand kulturwissenschaftlicher Orientierung erklärt, so soll hier mit dem Bild ein für die vormodernen Zeitgenossen ebenso bedeutungsvoller Ausdrucksbereich im wahrsten Sinne des Wortes in den Blick genommen werden.

Gewöhnlich verstehen Historiker/innen (ebenso wie die Vertreter/innen der meisten anderen kulturwissenschaftlichen Disziplinen) sich als Experten des Wortes. Ihr eigentliches Metier ist die Deutung von schriftlichen Zeugnissen der Vergangenheit. Das Bildgut wiederum gehört, selbst dort, wo es wie in der Buchmalerei in engster Nachbarschaft zur Schrift steht, traditionell in den Zuständigkeitsbereich der Kunstgeschichte – und damit in eine Disziplin, die ihre Gegenstände, anders als die Historie, nicht primär nach pragmatischen, sondern nach ästhetischen Kriterien auswählt und beurteilt. Doch nicht jedes Bild ist auch zwingend ein Kunstwerk, und so fällt immer noch vieles weniger Spektakuläre durchs Raster des wissenschaftlich verengten Blickes. Wobei die Frage, welche Bilder denn eigentlich als ‚Kunst‘ zu gelten haben (und welche nicht) und seit wann es diese heute so selbstverständliche Kopplung von ‚Bild‘ und ‚Kunst‘ überhaupt gibt, noch zu klären sein wird.

Vorerst soll hier nur auf eine Lücke, einen blinden Fleck der historischen Orientierung hingewiesen werden, der mit bestimmten akademischen Traditionen zu tun hat, die ihrerseits ihre Ursache in der Geschichte haben: der Verfestigung der traditionellen Wissenschaftsdisziplinen im 19. Jahrhundert. Im Zuge neuerer mediengeschichtlicher Ansätze hat sich das Blickfeld der Einzeldisziplinen seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts jedoch erheblich erweitert: Historiker/innen (ebenso wie ihre Kolleg/innen aus Literaturwissenschaft, Philosophie, Theologie oder Soziologie) haben die Bilder als Objekte eines erweiterten kulturwissenschaftlichen Interesses entdeckt. Gleichzeitig hat sich auch die Kunstgeschichte den Erzeugnissen der Massenkultur geöffnet. Neben klassischen Fragen nach Technik, Form und Stil wird nun verstärkt nach den sozialen und politischen Bedingungen gefragt, unter denen Bilder gemacht und wahrgenommen werden. Dieser transdisziplinäre Blick kommt besonders den vormodernen Bildern zugute, die eben nicht als ‚Kunstwerke‘ im neuzeitlichen Sinne (autonom, zweckfrei, entrückt) produziert und wahrgenommen wurden, sondern in ganz andere ideologische Kontexte und Lebensvollzüge eingebettet waren.

In eben dieses fremde Umfeld des Bildes möchte der vorliegende Kurs einführen. Die Fremdheit des Themas mögen Sie vermutlich schon beim ersten Durchblättern empfinden, wenn Sie beim Betrachten der Abbildungen Formaten und Sujets begegnen, die Sie womöglich nicht erwartet hatten: Münzen, Statuen, Tür- oder Altarflügeln, Wandmalereien, Kelchen, Reliquiaren, Kruzifixen – aber kaum jenem Typus, den Sie wohl spontan zum Inbegriff des Bildes erklärt hätten: dem Tafelbild. Auch daß es sich ausschließlich um christliche Themen handelt, werden Sie schnell bemerken und möglicherweise befremdet zur Kenntnis nehmen. Hätte man nicht solche Beispiele auswählen können, die den Interessen der Historiker/innen an politisch-ereignisgeschichtlichen Zusammenhängen stärker entgegenkommen wie der Teppich von Bayeux mit seinem historischen Schlachtenepos? Genau dies ist eben nicht möglich: in Alteuropa waren religiöse Bilder lange Zeit die einzigen Bilder überhaupt – der Teppich von Bayeux ist da nur die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Dies hat nicht etwa etwas mit den besseren Konservierungschancen der christli-

chen Sakralkunst zu tun, mit ihrem höheren materiellen und ideellen Wert. Es ist vielmehr Ausdruck eines spezifisch vormodernen Bildverständnisses: Darstellungswürdig war nicht etwa der Normalzustand von Mensch und Natur. Verbildlicht wurde allein das Außergewöhnliche, das Herausgehobene, und in diesem Sinne waren die vornehmsten Gegenstände Personen und Episoden aus der biblischen Geschichte oder den Heiligenlegenden. Dies gilt auch für weltliche Räume und Auftraggeber, obwohl wir hierüber nicht so viel wissen: in Königspfalzen, an Fürstenhöfen und in Ratssälen, selbst in den Häusern vornehmer Laien dürften solche Themen lange vorgeherrscht haben. Doch diejenigen Orte, an denen die Mehrzahl der Menschen mit Bildern in Berührung kamen, waren die Kirchen, die wichtigsten öffentlichen Gebäude in der vormodernen Gesellschaft.

Bildkultur und Schriftkultur

Kultur- und medienhistorische Untersuchungen konzentrieren sich in der Regel auf den Zusammenhang von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, was schon deshalb einsichtig ist, da Schrift und Sprache unmittelbar komplementär zueinander stehen: die Alphabetschrift ist bekanntlich eine Lautschrift, die den Klang des Wortes aufzeichnet. Als graphisches Zeichensystem verweist sie auf ein anderes, phonisches Zeichensystem, die Sprache nämlich, nicht aber (wie die ideographischen Schriften) auf den bezeichneten Gegenstand selbst. Anders das Bild: wie die Schrift ist es ein visuelles Zeichen ist, verweist aber nicht auf ein anderes Zeichen (ein Wort oder eine komplexe sprachliche Äußerung), sondern unmittelbar auf das gemeinte Ding. Hierbei folgt es dem Prinzip der Nachahmung der äußeren Gestalt (*Mimesis*), wodurch eine zwingende Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem gestiftet wird. Das Bild eines Tisches verweist auf einen echten Tisch (und nicht auf etwas anderes, z.B. einen Stuhl), möglicherweise sogar auf einen ganz bestimmten Tisch: den in meiner Küche. Besonders deutlich ist diese Eindeutigkeit der Beziehung bei personalen Bildern wie einem Reiterstandbild Friedrichs des Großen, einem Zeitungsfoto der Bundeskanzlerin oder einer Ikone der Jungfrau Maria: alle meinen jeweils eine bestimmte Person (oder geben dies zumindest vor) und können wegen ihrer gestalthaften Ähnlichkeit auch keine andere meinen.

Anders bei den Buchstaben: hier ist die Beziehung von Bezeichnendem (z.B. dem Buchstaben „b“) und dem Bezeichneten (dem bilabialen, stimmhaften Explosivlaut) arbiträr (willkürlich). Das meint: die Form des graphischen Zeichens steht in keinem abbildlichen Zusammenhang mit der Qualität des bezeichneten Lautes; sie ist ontologisch nicht zwingend, sondern beruht auf menschlicher Vereinbarung. Gleiches gilt auch für die Beziehung zwischen dem Sprachlaut (dem Wort) und dem bezeichneten Gegenstand: sie beruht auf einer willkürlich getroffenen Konvention: ich kann eine hölzerne Tafel mit vier Beinen ebensogut *Tisch* wie *table*, *mensa* oder *tavola* nennen. Genausogut könnte man vereinbaren, daß der genannte bilabiale Explosivlaut nicht länger durch ein „b“, sondern ein beliebiges anderes graphisches Zeichen repräsentiert wird – was in anderen Schriftsystemen ja auch praktiziert wird.

Dieser kurze Ausflug in die Semiotik (Lehre von der Bedeutung der Zeichen) hat uns gezeigt, daß Schrift und Bild, obwohl gleichermaßen visuelle Zeichen, auf ganz unterschiedlichen Verweissystemen fußen. In beiden Fällen sind Zeichen und Bezeichnetes durch die Idee der Repräsentation verbunden: ein Gegenstand steht für einen anderen, repräsentiert ihn. Doch im Gegensatz zum graphischen Zeichen provoziert das Bild durch seine gestalthafte Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten eine Illu-

sion: daß nämlich das Abbild das leibhafte Vorbild nicht repräsentiere, sondern es selbst, mit ihm identisch sei. In dieser Illusion der Identität von Bild und Person liegt die Macht, aber auch die Gefahr der Bilder begründet, wie die Bilderverbote der großen Buchreligionen zeigen.

Doch Bild und Schrift haben auch eines gemeinsam: als visuelle Zeichenträger breiten sie ihren Gegenstand auf der Fläche ab und ermöglichen es so, komplexe Zusammenhänge simultan, auf einen Blick, zu erfassen. Die gesprochene Sprache hingegen breitet ihren Gegenstand sukzessive, im Fortschreiten der Zeit aus, wodurch Zusammenhänge zerdehnt, ständige Wiederholungen folglich nötig sind – erinnern Sie sich an die formelhaften Wendungen der Oral Poetry (vgl. den Kurs Alteuropäische Schriftkultur, KE 3). Schrift ist eine Form, Sprache zu visualisieren und somit eine Lautäußerung in ein Bild zu überführen: durch immer feinere Techniken der Seitengestaltung wie Worttrennung, Absatzbildung, Überschriften, Indizes, Verweise, farbliche Hervorhebungen oder die für die französischen Glossenbibeln typische Absetzung von Text und Glosse durch eine elaborierte „Fenster-technik“ (vgl. Alteuropäische Schriftkultur, KE 5) werden Schriftbilder geschaffen, in denen komplexe Ordnungen und Zusammenhänge gestiftet und verdeutlicht werden, die allein mit den Mitteln der Sprache nicht zu vermitteln wären.

Trotz dieser Verwandtschaft haben die großen Buchreligionen, das Judentum und in seiner Folge das Christentum und der Islam, Schrift und Bild scharf voneinander getrennt und eine klare Rang- und Bedeutungshierarchie ausgebildet. Für alle ist die Sprache, und von ihr abgeleitet, die Schrift, der bevorzugte, wenn nicht der einzige Träger und Vermittler der göttlichen Offenbarung. Alle drei Religionen festigen diesen exklusiven Anspruch von Sprache/ Schrift mit einem klaren Bilderverbot. Allein im Christentum hat sich – in ständiger Auseinandersetzung und fortschreitender Emanzipation von diesem Bilderverbot – eine eigene Bildkultur entwickelt. Doch dieser Prozeß verlief nicht unangefochten, sondern war begleitet von immer wiederkehrenden Streitigkeiten und Kämpfen um bildliche Darstellungen des Heiligen und Göttlichen: dies reichte von der Vernichtung heidnischer Götzenbilder im Verlauf der christlichen Mission über innerkirchliche Bilderkontroversen wie den byzantinischen Bilderstreit im 8. und 9. und den reformatorischen Bildersturm im 16. Jahrhundert bis hin zum antichristlichen Bildersturm, den die Französische Revolution entfachte.

Diese stets mehr oder weniger latent vorhandenen bildkritischen Strömungen zeigen, daß es auch im Christentum Tendenzen gab, das Bild zu einer kulturell niederrangigen, minderwertigen Darstellungsform herabzustufen und es zu verwerfen. Gerade in der Zeit des frühen Christentums (1.-4. Jahrhundert) galten Kultbilder als Eigentümlichkeiten all derjenigen Religionen, von denen man sich abgrenzen wollte und die man unter dem pauschalen Sammelbegriff des ‚Heidnischen‘ subsumierte. Die Materialisierung des Göttlichen im Bild und die Verehrung dieser Bilder war Beweis genug, daß es sich um falsche Kulte und um Trug- bzw. Götzenbilder (gr. *eidola*, lat. *simulacra*) handelte, denn der wahre Gott offenbarte sich im Wort, nicht im Bild. Diese Argumente wurden auch zu späteren Zeiten – im byzantinischen ebenso wie im protestantischen Bilderstreit – wiederaufgegriffen. Die Bevorzugung der Schrift gegenüber dem Bild konnte damit zu tun haben, daß in den nur teilalphabetisierten Gesellschaften der Vormoderne die Schrift ein exklusives Medium war, das nur von einer soziale Elite gehandhabt und verstanden wurde. Eine Verfälschung und ein Mißbrauch des göttlichen Wortes durch Unbefugte und Unkundige war also weitgehend ausgeschlossen. Wenn ein frühmittelalterlicher Papst wie Gregor der Große im späten sechsten Jahrhundert die christlichen Bilder mit dem bekannten

Argument rechtfertigte, sie seien die „Literatur der Laien“, dann sagt dies nicht viel über das Ansehen des Bildes, umso mehr aber über das Ansehen der Schrift aus: die Bilder waren denjenigen vorbehalten, die den Lehren der Schriften nicht folgen konnten.

Bild und Kult

Gregors vielzitiertes Diktum wird auch heute noch gerne hergenommen, um zu erklären, wie das Christentum zum Bild gekommen ist. Gregor übrigens hat hier keine gültige Bildertheologie formulieren wollen, er antwortete lediglich auf die konkrete Anfrage des Bischofs von Marseille, der wissen wollte, wie er mit den Praktiken des Bildgebrauchs in seiner Gemeinde umgehen solle (hierzu mehr auf S. 9, S. 15). Mit dieser Begründung ist auch der eigentliche Streitpunkt gar nicht berührt: Anstoß erregten ja nicht die erzählenden Bilder und Bildzyklen, nicht einmal die, die das Leben und Leiden Jesu zum Gegenstand hatten. Sie dienten der Vermittlung wichtiger Glaubensinhalte, bezogen sich also stets unmittelbar auf die heiligen Schriften. Gestritten wurde um einen anderen Bildtypus: das individuelle, personale Kultbild, das Gott oder die Heiligen ganz unmittelbar repräsentierte und dem man Kerzen und Weihrauch opferte, an das man seine Gebete richtete, das man in Prozessionen umhertrug und in Schlachten mitführte.

Doch war die sorgfältige Trennung zwischen den beiden Bildfunktionen natürlich schwierig: schnell konnte ein als Erzähl- oder Lehrinstrument gemeintes Bild seinen Ding- und Erinnerungscharakter verlieren und zum verehrten Subjekt werden, konnte das Abbild mit dem Abgebildeten gleichgesetzt werden, konnte sich im Objekt die Präsenz einer verehrungswürdigen Person manifestieren. Es spricht einiges dafür, daß das Christentum in seiner Hinneigung zum Bild eben nicht dem Judentum folgte, aus dem es ursprünglich hervorgegangen war, sondern vielmehr den ‚heidnischen‘ Kulturen, gegen die es sich ursprünglich so vehement abgegrenzt hatte, in denen es aber seit der Spätantike den größten Rückhalt gewann: aus der ursprünglich orientalischen Sekte war im vierten Jahrhundert die Staatsreligion der römischen Kaiser geworden.

Zwar agieren sowohl Theologen als auch weltliche Herrscher immer wieder mit Maßnahmen zur Eindämmung des kultischen Bildgebrauchs – so beispielhaft im byzantinischen Bilderstreit des achten und neunten Jahrhunderts, in dem der Kaiser die treibende Kraft war (s. hierzu Kap. 1.3). Es erwies sich jedoch, daß es langfristig wirkungsvoller war, die Bilder nicht abzuschaffen, sondern ihre Verehrung theologisch zu rechtfertigen. Begründet wurde die Bildtheologie von byzantinischen Theologen des 8. und 9. Jahrhunderts. Ihre Argumente zielten darauf, gegenüber dem magischen Vergegenwärtigungscharakter das Zeichenhafte des Bildes zu betonen und einzuschärfen: Dies gelang – in Anknüpfung an die Ideenlehre Platons – durch die Unterscheidung zwischen der Darstellung, dem Abbild, und dem Dargestellten, dem Urbild („Archetyp“, auch hierzu mehr im o.g. Kapitel). Diese Unterscheidung implizierte, daß Bild und Person nicht identisch waren, daß das eine aber – in noch näher zu bestimmender Weise – auf das andere verweisen konnte.

Wichtiger als das Vorbild Platons war in dieser Art der Gedankenführung allerdings die Autorität der Heiligen Schrift. Gott hatte nach seiner eigenen Aussage im Schöpfungsakt den Menschen nach seinem Bilde geformt (in den Worten der Vulgata *ad imaginem et similitudinem nostram*, Gen 1,26). In Jesus Christus schließlich war er selbst Fleisch geworden (Inkarnation), hatte sich also nach einem Gedanken des by-

zantinischen Theologen Johannes von Damaskus selbst ein menschliches Abbild geschaffen. Der göttliche Schöpfungsakt und die Inkarnation bildeten das Vorbild und die Rechtfertigung aller weiteren Abbildungsvorgänge. Zugleich begründeten sie den besonderen Charakter der heiligen Abbilder: so wie Gott und Christus in einer Person miteinander verbunden sind, so verblieb auch zwischen Abbild und Urbild eine substanzhafte Verbindung bestehen. Hieraus wurde die Lehre abgeleitet, daß im Abbild das Urbild verehrt werde (und nicht das Abbild selbst). Ob dies allerdings alle Gläubigen tatsächlich auch so verstanden, ist eine andere Frage.

Im lateinischen Westen jedenfalls stießen die begrifflichen Feinheiten der byzantinischen Bildtheologie auf keine große Resonanz. Hier dachte und argumentierte man handgreiflicher: die Idee vom Menschen als Abbild Gottes konkretisierte sich in der Allianz von Reliquie und Bildwerk. Kultbilder enthielten, jedenfalls zu Beginn, fast immer einen leiblichen Überrest des oder der Dargestellten (s. hierzu Kap. 1.4). Diese Praxis bezeugt, daß hier die Vorstellung von der physischen Präsenz des Urbildes (im lateinischen übersetzt als *prima forma*) stärker erhalten blieb als im Osten. Dafür wurde aber von westlichen Theologen stets besonders betont, daß die an Bildwerk und Reliquie gerichteten Gebete nicht dem Heiligen selbst galten, sondern von ihm als Fürbitter (Interzessor) an Gott weitergeleitet werden sollten. Nicht der Heilige (und erst recht nicht sein Bild) bewirkte die erwarteten Wundertaten, sondern Gott wirkte sie durch ihn. Auch hier agiert das personifizierte Bild nicht selbst, sondern wirkt – zumindest der Idee nach – als Medium.

Im christlichen Bildwerk wurde das antike Kunstprinzip der Naturnachahmung (*Mimesis*) transzendental überhöht. Bilder verwiesen nicht (oder nicht nur) auf die Dinge an sich, sondern auf die ihnen einwohnende, aber verborgene göttliche Kraft, die ihnen im Moment der Schöpfung eingegeben wurde. Gerade dieser unsichtbare Gehalt, der transzendente Mehrwert ist das Spezifikum (und der Existenzgrund) der christlichen Bilder Alteuropas. Zugleich liegt hierin der fundamentale Unterschied zu den neuzeitlichen Bildern und ihrem Darstellungsprinzip (oder besser: -anspruch) der Ähnlichkeit. So ist es unmöglich, von mittelalterlichen Bildern zuverlässig auf das Aussehen der dargestellten Dinge und Personen zu schließen. Solches war – auch wenn vorgeblich authentische Christusbilder, über die Sie im Kurs noch Näheres erfahren werden, solches gelegentlich beanspruchen – in der Regel nicht das Ziel der Darstellung. Selbst die seltenen Darstellungen lebender Personen (Päpste, Kaiser, Könige), die Ansichten von Städten oder Gebäuden blieben stark typisiert, verwiesen stets stärker auf idealisierte Vorbilder als auf die vorgefundene Realität. Anders als seit der Renaissance, wo mit der Landschaftsmalerei und dem Porträt den Bildern ein neuer Realitätsgehalt zuwächst, haben diese Bilder keinen dokumentarischen Anspruch.

Vor dem Hintergrund der elaborierten byzantinischen Bildtheologie wird aus das personale Kultbild vom heidnischen Götzenbild zu einem komplexen christlichen Zeichenträger, wird vom trügerischen ‚Idol‘ (*eidolon*) zur ‚Ikone‘ (*eikon*), dem einzig wahren Bild.

Bild und Kunst

„Bild und Kult“, so lautet der Titel von Hans Beltings grundlegendem Werk zur Geschichte des spätantik-mittelalterlichen Kultbildes von 1990. Es trägt den programmatischen Untertitel: „Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“. Bewußt stellt Belting die uns geläufige Allianz von Bild und Kunstwerk als anachronis-

tisch und irreführend in Frage. Nicht die Kunst, sondern der christliche Kult war das zentrale Bezugssystem des vormodernen Bildes. Seine Umdeutung und Neubewertung als Kunstwerk erfuhr es Belting zufolge erst in der Renaissance – unmittelbar nachdem es in der Reformation seine wohl größten Krise durchlebt hatte. Belting, auf dessen Arbeiten auch im Studienbrief verwiesen wird, hat uns nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß wir, wenn wir heute von „Kunst“ sprechen, etwas anderes meinen als die Menschen zwischen dem 4. und dem 16. Jahrhundert. Der moderne Begriff impliziert Vorstellungen vom autonomen Künstler, vom zweckfreien Kunstwerk, von seiner Ästhetik, Originalität, Erhabenheit. Doch vom vormodernen Kunsthandwerk zur modernen Kunst war es ein langer Weg: Erst am Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts schieden sich die beiden Zweige, und die Kunst wurde zu einem normativ-exklusiven Begriff, der auf die Bereiche Literatur, Musik und bildende Kunst beschränkt war:

In der griechisch-römischen Sprachtradition hat dieser Kunstbegriff keine Entsprechung, wie es auch umgekehrt unmöglich ist, den antik-mittelalterlichen Bedeutungshorizont von *ars* bzw. *téchne* auf einen treffenden modernen Einzelbegriff zu bringen. Beide Worte beziehen sich zunächst auf die mit einer bestimmten Tätigkeit verbundenen praktischen Kenntnisse und Werktechniken. Zwischen künstlerischen, handwerklichen und geistigen Tätigkeiten wurde hierbei nicht zwingend unterschieden. Alles war eingebettet in ein umfassendes System der Wissenskunde (*artes*), zu der als vornehmste Disziplinen die sieben freien Künste (*artes liberales*) zählten: Rhetorik, Grammatik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik. Ihnen zugeordnet war eine nicht näher bestimmte Reihe von körperlich-handwerklichen Tätigkeiten (*artes mechanicae*), die wegen ihres gewerblichen Charakters einen niedrigeren Rang einnahmen.

Im Hochmittelalter versuchte man, diese so genannten *artes mechanicae* entsprechend der Siebenzahl der *artes liberales* zu ordnen (mehr hierzu in Modul G3, Kurs: Arbeit im vorindustriellen Europa, KE 4). Erstaunlicherweise wurde keine einzige der bildenden Künste (weder die Malerei noch die Goldschmiedekunst) explizit in diese Systematik aufgenommen – obwohl sie zweifellos dazu zählten – dafür aber Tätigkeiten wie die Weberei, die Waffenschmiedekunst, die Jagd, die Schifffahrt, die Heilkunst, der Ackerbau und die Schauspielerei. Dies sagt nichts über die tatsächliche Bedeutung und Wertschätzung der bildschaffenden Künste und Künstler im Hochmittelalter aus, wohl aber etwas über die Art und Weise, in der man ihr Tun konzeptionell erfaßte und einordnete. Innerhalb der technischen Disziplinen kam den bildenden Künsten keine Sonderstellung zu, die sich qualitativ von Kleidung, Gerät oder Waffen unterschieden hätte. Auch sie wurden, wie andere Tätigkeiten, die mit der Anverwandlung natürlicher Materialien an elementare menschliche Bedürfnisse zu tun hatten, nach dem Grad ihrer Nützlichkeit beurteilt. Wie bei anderen handwerklichen Erzeugnissen blieb der Erzeuger (zumindest für die Nachwelt) anonym. Gemälde oder plastisches Bildwerk wurden nicht signiert; viel häufiger als der Künstler trat als Urheber der Stifter, d.h. der Geldgeber, namentlich hervor.

Das künstlerische Artefakt galt nicht als Produkt eines persönlich-schöpferischen Ausdruckswillens, sondern stand im Schnittpunkt unterschiedlicher Herstellungs-Ziele und Gebrauchs-Nützlichkeiten. Dazu muß man bedenken, daß Malerei und Bildhauerei ebenso wie Maurer- und Zimmermannsarbeit Techniken im Dienste der Architektur waren, daß die Buchmalerei Teil der gewöhnlichen Schreibtätigkeit war (und häufig von denselben Personen ausgeführt wurde), daß Gold- und Silberschmiede nicht nur für das Erschaffen, sondern auch für die Reparatur und das Ver-

nichten (Einschmelzen, Umarbeiten) von Kleinplastik und liturgischem Gerät zuständig waren.

Das bislang Gesagte bedeutete nun aber keineswegs, daß man in Antike und Mittelalter keinen Sinn für das hatte, was wir heute als den „ästhetischen Wert“ eines Bildwerks bezeichnen: für seine Schönheit und sinnliche Wirkung. Das Beispiel des Abtes Suger von Saint-Denis, den Sie in Kapitel 2.3 (S. 24ff.) kennenlernen werden, zeigt dies hinreichend deutlich. Doch der Zusammenhang von Schönheit und Kunst war in der Vormoderne weniger exklusiv, denn Schönheit (*venustas*) war nie der eigentliche Zweck eines solchen von Malern und Bildhauern unter den Augen eines Architekten, eines zahlungskräftigen Auftraggebers oder eines kunstverliebten Abtes geschaffenen Bildwerkes. „Sie war nur ein Attribut, das den angestrebten Zweck vervollkommen und ihn in der Vollkommenheit wirksamer gestalten sollte.“ (Asunto 1996: 22).

Nicht „Ästhetik“, sondern „Vollkommenheit“ ist hier die Schlüsselidee, gedacht als eine Durchdringung von sinnlicher Schönheit, praktischer Nützlichkeit, technischem Können und theologisch-philosophischer Sinnhaftigkeit. Über den letzten Punkt, den theologisch-spirituellen Verweischarakter des vormodernen Bildes, werden Sie im Kurs noch Genaueres erfahren, so im Zusammenhang mit den Bronzetüren aus Hildesheim und ihren komplexen heilsgeschichtlichen Verweisen (S. 21ff.), am Beispiel des kontemplativen Bildprogramms einer spätmittelalterlichen Enzyklopädie (S. 53ff.) oder anhand des Bildtypus der Gregorsmesse (S. 48ff.).

Mit diesen Gedanken kehren wir zurück zur Frage nach der Stellung der Bilder in der mittelalterlichen Gesellschaft und zu Gregors vielzitiertem und häufig mißverstandenen Diktum von den Bildern als Laienliteratur. Das bislang Gesagte – und erst recht das noch Folgende – soll Ihnen eine Vorstellung von der Komplexität, Vieldeutigkeit und gesellschaftlichen Wirkmacht der vormodernen Bilderwelt vermitteln. Daß diese keineswegs so naiv war wie von ungeschulten Betrachtern immer wieder gern geglaubt wird, dürfte hinreichend klar geworden sein. Auch in der Vormoderne erfordert Bildverstehen ‚Bildung‘. Die Botschaft solcher Bilder erschließt (und erschloß) sich nur den Kundigen. Wir heutigen Betrachter gehören in der Regel nicht dazu. Daher möchte Ihnen dieser Kurs einen ersten Schlüssel zum Verstehen christlicher Bildinhalte vermitteln. Doch über das Bildverstehen hinaus geht es um mehr: Sie sollen eine Vorstellung vom konkreten Gebrauch, von der Wirkung, kurz, vom Sitz im Leben dieser Stücke bekommen – was umso wichtiger ist, da Sie sie heute nur noch in Museen und Schatzkammern beschauen (oder vielleicht auch bewundern) können.

Der Kurs wird ihnen einiges abverlangen: die Abkehr von vertrauten Sehgewohnheiten, die (Wieder)begegnung mit längst vergessenen oder gänzlich unbekanntem Geschichten aus der Bibel oder den Legenden der Heiligen und die Auseinandersetzungen mit schwierigen, bisweilen auch kuriosen Themen der christlichen Theologie. Doch er wird, so hoffen wir, Ihnen am Ende auch Erfreuliches vermitteln: viele neue Ein-Sichten und einige ungewöhnliche, aber erhellende Perspektiven auf scheinbar vertraute Dinge und Zusammenhänge.