

Kunst-Gebrauch – Gebrauchs-Kunst ? Religiöses Wissen und soziale Repräsentanz in Bildern des Mittelalters und der Neuzeit.

Veranstalter:

Geschichtsverein der Diözese Rottenburg-Stuttgart,
Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart

in Verbindung mit dem

Lehrstuhl für mittlere und neuere Kirchengeschichte an der Universität Tübingen, Prof. Dr. Andreas Holzem.

Datum/Ort:

23. bis 26.09.2009, Weingarten (Oberschwaben)

Bericht für Wissenschaftsportale HSozuKult, ArtHist, AHF und für das Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte (RJKG)

von:

Dr. Maria E. Gründig, Geschichtsverein der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Stafflenbergstraße 46, D-70184 Stuttgart. gruendig@gv-drs.de

Tagungsbericht

Diese Tagung zielte darauf ab, Forschungen aus der Kirchen-, Theologie- und Frömmigkeitsgeschichte mit Ergebnissen aus der Kunst- und Kulturgeschichte zusammenzuführen. Im Zentrum stand die Frage, wie das bewusste und das unbewusste Wissen die Bildproduktion, die Deutung der Bilder und den Umgang mit ihnen beeinflusste und umgekehrt.

Nicht um museale Kunstobjekte sollte es während der Studientagung gehen, so führte ANDREAS HOLZEM (Tübingen) in der Hinführung zu der von ihm konzipierten Tagung aus, sondern um Fragen der religiösen Repräsentanz und des Umgangs der Rezipienten mit Kunstprodukten. Nicht die Geschichte der Kunst sollte fokussiert werden, sondern die Geschichte der Bilder. Wie entstanden Bilder – Skulpturen, Inschriften, Gemälde – und in welchem sozialen Kontext entstanden sie? Wer waren die Auftraggeber und was bezweckten diese mit dem Auftrag? Wie deuteten sie selbst die Bilder und wie wurde mit ihnen umgegangen?

Der Mittelalterhistoriker LUDGER KÖRNTGEN (Bayreuth) stellte dar, wie unterschiedlich Deutungseliten in den zurückliegenden Jahrhunderten Bilder nutzten. Für Augustinus (354-430) waren Bilder Medien, durch die religiöses Wissen – die Glaubenswahrheiten – vermittelt werden sollte. Obgleich Karl der Große (768-814) Wort und Schrift über das religiöse Bild stellte – das eine war Gottes Wort, das andere nur von Menschen gemacht – stieg der Aufwand, mit denen beispielsweise Evangelienbücher hergestellt und illustriert wurden. Hierzu mag Papst Hadrian I. (772-795) beigetragen haben, für den Bilder Medien waren, mit denen das Unsichtbare – das Heil – sichtbar und anschaulich gemacht werden konnte. Seit Hadrian entwickelte sich der Heiligen- und Re-

liquienkult und das Interesse an reich ausgestatteten Reliquiaren; Doch blieben Bilder didaktische Mittel zur Wissensvermittlung, weil sie Illiteraten die Schrift ersetzten. An wundertätige Bilder glaubte man dagegen nicht. Im Spätmittelalter wurden Bilder oft als realer Gegenstand wahrgenommen, was religiöse Eliten jedoch kritisch betrachteten.

Der Gebrauch der Bilder ändere sich keineswegs mit dem Wechsel der Epochen. Bislang sei jedoch noch nicht ausreichend geklärt, wie stark Bilder den theologischen Diskurs und das religiöse Wissen beeinflussten und welche Vorstellungen hinter den Bildern standen. Ludger Körntgen geht allerdings davon aus, dass Bilder anthropologische bzw. religiöse Bedürfnisse befriedigten.

Der Kunst- und Rechtshistoriker und Mediävist STEFFEN PATZOLD (Tübingen) betrachtete Bischofsstädte des frühen Mittelalters als Kunst-Räume. Durch sie sei das religiöse Wissen geprägt und Grundlagen gelegt worden, um religiöse Zusammenhänge zu verstehen. Damit sei den Gläubigen der Weg zum Heil geebnet worden. An der Hildesheimer Michaeliskirche exemplifizierte der Referent, dass die Klosterkirche im 12. Jahrhundert die Theologie der damaligen Zeit widergespiegelt habe: Die zwölf Grundsteine des Gotteshauses symbolisierten den Himmlischen Jesus und die zwölf Stämme Israels; Die vielen steinernen Bilder – Schriftzüge, Symbole, Inschriften – machten die gesamte Kirche zu etwas Lebendigem und Wirklichem. Bauherr Bischof Bernward (933-1022), der diese Kirche als Grabstätte für sich erbauen ließ, war von der Realpräsenz der Heiligen in diesem Kirchenraum überzeugt. Bewusst wollte er sich hier, inmitten der Heiligen(-figuren) begraben lassen. Für ihn waren die Bilder keine Abbilder, sondern Urbilder. Für ihn „*war*“ die Kirche der Himmel, keineswegs nur ein Symbol.

Die Kunsthistorikerin ESTHER MAIER (Dortmund) thematisierte den Wandel in Gebrauch und Deutung von Bildern vor und nach dem Konzil von Trient (1545-1563). Anhand der Gregorsmesse – ein Ablass- und Altarbild –, auf dem eine Vision von Papst Gregor dem Großen (540-603) dargestellt ist, dem während einer Messfeier Christus als Schmerzensmann auf dem Altar erscheint, verdeutlichte die Referentin, dass zunächst die individuelle und private Nutzung des Bildes – die Erzeugung einer Christusvision und damit eine individuelle Aneignung des Heils – im Vordergrund stand. Das Gebet war zwar mit einem Ablass verbunden, doch war dieser nicht an die Ikone, an einen Ritus, einen Ort oder eine festgelegte Zeit gebunden.

Die Nutzung wandelte sich mit dem Tridentinum und Papst Gregor XIII. (1502- 1585): Jede vor diesem Bildmotiv gefeierte Messe befreite eine „Arme Seele“ aus dem Fegefeuer. Die Wirkung war nun an die Messe gebunden. Allein in Bologna wurden in kurzer Zeit 23 neue Altäre errichtet; Explosionsartig verbreitete sich das Bildmotiv auch nördlich der Alpen. Bei diesen neueren Retabeln tritt der Papst allerdings nicht mehr als Visionär, sondern vor allem als Vermittler Gottes auf. Der Status des Altarbildes hatte sich von der Heilsvermittlung zur Heilsankündigung gewandelt. Statt individueller Heilsaneignung stand nun die institutionell-rituelle Heilsausteilung im Zentrum.

Dass Bilder die Realität prägten, zeigte die Kulturhistorikerin HEIKE SCHLIE (Münster) am Beispiel der von Hans Memling (~1430-1494) gemalten „*Turiner Passion*“ auf. Dieses Bild, das der aus Florenz stammende Tommaso Portinari aus Anlass seiner Hochzeit in Brügge in Auftrag gab, sollte seinen dortigen gesellschaftlichen Status symbolisieren. Die Passion ist als Prozession dargestellt, die durch eine Stadt – Jerusalem – zieht. Zwischen Passionsbild und der realen Stadtopographie sieht Schlie deutliche Parallelen. Der bei Memling dargestellte Passionsweg wurde scheinbar bei der jeweils im Mai

stattfindenden Heilig-Blut-Prozession in Brügge nachgegangen: Das Gemälde prägte also die Realität; Die Stadt sei dem Bild angeglichen worden.

Der Tübinger Liturgiewissenschaftler ANDREAS ODENTHAL zeigte am Beispiel Kölns und der dortigen Kirchen auf, wie die Theologen des Mittelalters das Unsichtbare sichtbar machten: Rom wird in Köln sichtbar, indem der päpstlich-römische Stadtplan auf Köln übertragen wird; Gottes Präsenz wird real, indem dieselbe Liturgie an quasi denselben Orten gefeiert wird. Im Mittelalter wurde die Stationsliturgie des päpstlichen Rom zum Vorbild für die Liturgie des nordalpinen Raums. Wie in Rom, wo der Papst (noch heute) an festgelegten Terminen innerhalb des Kirchenjahrs festgelegte Stationskirchen für einen Gottesdienst aufsucht, geschieht es auch in Köln: Es erfolgte eine „theologische Relecture“ Kölns nach Römischerem Muster. Damit entsteht eine besondere Sakrallandschaft, eine Art liturgischer Stadtplan. Was für die Makroebene der Stadt gilt, weist Andreas Odenthal auch auf der Mikroebene nach: Die Patrozinien-schemen des Alten Domes zu Köln oder der Kirche von St. Aposteln wurden an das römische Vorbild angepasst. Das Besondere sei das Gesamtgefüge aus Ort, Gerät (v. a. Reliquien), Wort, Ton und Zeit (Kirchenjahr), „das die Liturgie zur Memoria des Heilshandelns Gottes im konkreten heiligen Ort Kölns“ mache. Dieses rituelle Ganze, so Andreas Odenthal, *ist* Gottes Gnadengabe an seine Kirche.

Der Theologe und Historiker THOMAS LENTES (Münster) beschäftigte sich mit der Darstellung und der Verwendung von Körpern und Wunden in der mittelalterlichen Kunst. Obgleich Blut und Wunden mit Ausnahme des Lanzenstichs auf Golgatha im Neuen Testament nicht vorkämen, sei diese Darstellung im Spätmittelalter zu einem obsessiven Bildmotiv geworden: Blutüberströmte, mit Tausenden von Wunden bedeckte Christuskörper seien gemalt oder modelliert worden; Geislungsszenen und Dornenkrönung kamen hinzu. Wunden wurden dreidimensional modelliert und waren als tiefe, dunkelgefärbte Vertiefungen deutlich erkennbar. Sie erscheinen real. Ein oft anzutreffendes Bildmotiv war das Austreten des Blutes und das Fließen des Blutes. Beides wurde als Reinigung verstanden und mit Heilstransfer konnotiert. Der Anblick der Wunden forderte Mitleiden auf, zur Imitatio Christi. Das Sichtbare des Bildes habe auf das Unsichtbare verwiesen. Die Ursache für den Hang zur Wundenikonographie sieht Lentés in einem Umbruch der Körpermodelle und der Memorialkultur im 12. Jahrhundert. Während des Tridentinums habe sich das Bildprogramm nochmals gewandelt: Nach 1500 werden keine Blutbilder mehr gemalt, vielmehr seien Bilder nun „*in Schach gehalten und kontrolliert*“ worden.

Der Literaturwissenschaftler und Mediävist ULRICH BARTON (Tübingen) betrachtete „lebende Andachtsbilder“ in Geistlichen Spielen. An diesen bewegungslosen theatralischen Nachstellungen populärer Andachtsbilder interessierte ihn die Dialog- und Kommunikationssituation zwischen Medium und Rezipienten. Sie sei für das Andachtsbild charakteristisch und werde beim Schauspiel explizit gemacht. Am Beispiel von Veronica- und Pietà-Szenen verfolgt er, wie die Grenze zwischen Spiel- und Zuschauerrealität verschwimmt, sodass Präsenzerfahrungen mit dem Göttlichen möglich würden. In der gespielten Pietà verspricht Maria den andächtig-mitleidenden Zuschauern ihre eigene, heilbringende *pietas*; Die Veronica-Szene ermögliche durch das Neben- und Ineinander von heiligem Bild und Schauspiel die Reflexion auf die göttliche Schau sowie auf die Medialität von Bild und Theater.

In den lebenden Andachtsbildern komme das geistliche Spiel gewissermaßen zu sich selbst. Allerdings würden dabei auch ihre innere Problematik und die religiöse Brisanz deutlich. Dies habe im Zuge der Reformation zum Ende dieser Theatertradition geführt.

Diözesankustos WOLFGANG URBAN (Rottenburg) fragte nach dem Zusammenhang von Bild und Spiritualität während des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Anhand vielfältiger Beispiele legte er dar, dass Bilder bei den Betrachtenden emotionale Wirkungen entfalteten: „Sie sollten zu Herzen gehen“. Bilder und die hinter ihnen stehenden Inhalte bewirkten somit eine perzeptive, sinnliche und emotionale Wahrnehmung und hinterließen in den Betrachtenden „eine Spur“, eine Prägung, die zur Aneignung religiöser Sachverhalte führe. Wie Bilder wirkten dabei auch geistliche Spiele oder Theaterspiele: Der emotionale Nachvollzug der Bilder führe zur Einübung von Empathie und ermögliche eine Identifikation mit dem betrachteten Bild.

Die Kunsthistorikerin SUSANNE WEGMANN (Halle) referierte über Bilder bei Martin Luther. Obgleich Luther Texte vorgezogen und sich von dem Gedanken distanziert habe, dass Bilderbetrachtungen den Weg zum Erlöser ebneten und Bilder eine Eigenkraft besäßen, sei er kein Bilderfeind gewesen. Vielmehr benötige der Geist Bilder, weil sie alle Sinne ansprächen, so dass die zu vermittelten Inhalte, wie Luther schreibe, „ins Herz eingestampft“ würden. Am Beispiel des berühmten Cranach-Bildes vom auferstandenen Christus verdeutlichte die Referentin, was Luther meinte, wenn er die Meinung vertrat, dass Bilder nicht sichtbare Dinge sichtbar und verstehbar machen könnten und Bilder die Betrachtenden in die Lage versetzten, die Grenzen von Raum und Zeit zu sprengen.

Luther sah Bilder zudem als didaktische Vermittlungsinstrumente an, da sie das Wort veranschaulichen könnten. Tatsächlich fällt auf, dass die protestantische Bildproduktion in den folgenden Dezennien Gemälden kürzere oder längere, oft auch raumgreifende Texte integrierten. Offenbar vertrauten die Deutungseliten nach Luther den Bildern weniger als der Reformator selbst; Sie schienen ein widersprüchliches Bildverständnis besessen zu haben. Möglicherweise sei die Etikettierung Luthers als Bilderfeind in dieser Zeit entstanden.

Durch eine Exkursion nach Munderkingen in die Pfarrkirche St. Dionysius (Schutzmantelchristus), in die nahe gelegene Frauenbergkirche und in das 1802 säkularisierte Prämonstratenserklöster Obermarchtal und die dortige Abteikirche St. Peter und Paul war es möglich, den Bildgebrauch und den Umgang mit Bildern anschaulich und in authentischer Umgebung zu erläutern.

Die Klosteranlage St. Luzen in Hechingen-Stein mit seiner 1586 erneuerten Architektur und geistig-geistlichen Ausrichtung als Wallfahrtskirche diente ANDREAS HOLZEM (Tübingen) als Folie, um konkret „Kunstgebrauch“, hier: ein adeliger Auftraggeber zielt auf Selbstrepräsentanz und konfessionelle Repräsentanz – und „Gebrauchskunst“, hier: die Kirche ist einem Franziskanerkonvent zur Nutzung überlassen – zu verdeutlichen. Doch St. Luzen war mehr: Der Kirchenraum sei eine „artifizielle“ Konstruktion, in dem eine klar strukturierte Religionstopographie erkennbar sei; Sieben muschelförmige Nischen im Langhaus stehen für die sieben Hauptkirchen Roms; Abbildungen von Märtyrern verweisen auf die „*streitbare Kirche*“, die sich mit dem Protestantismus in der Region auseinandersetzen hatte. Ein durchdachtes Bildprogramm übersetzte religiöses Wissen in anschauliche Raum- und Kunsterfahrung; Die gesellschaftliche Hierarchie manifestierte sich im Raumkonzept: Das Langhaus für das Volk, der Altarraum für den

Klerus, gesonderte Plätze für die politisch Herrschenden. Zudem waren im Kirchenraum alle katholischen Grundtexte und -gebete in Schriftform oder als Bild-Text-Mischung vorhanden. Dieses Wissen sollte in alle sozialen Schichten vermittelt werden. Somit war die Wallfahrtskirche ein „soziales Feld christlicher Vergesellschaftung“. Der mit der Wallfahrt verbundene Portiunkula-Abläss war ein wichtiger Teil der damaligen Frömmigkeitsideologie, die im 16. Jahrhundert ein starkes Bedürfnis der Menschen nach „garantierter Seelenrettung“ befriedigte. Der Kirchenraum wurde zudem der Ort, in dem ein öffentliches, reflektiertes und persönliches Bekenntnis abgelegt werden sollte. Das Äußere – die Figuren und Bilder – sollten ins Persönlich-Private einwirken. Das im Kirchenraum vermittelte Wissen sollte zur Handlungsanleitung für das alltägliche Leben von Untertanen und Herrschenden werden.

Der Kirchenhistoriker CHRISTIAN HANDSCHUH (Köln) richtete seinen Blick auf die ehemalige Diözese Konstanz. Dort hatten nach 1800 Fürstbischof Dalberg und Generalvikar Wessenberg begonnen, eine gemäßigt-rationale, aufklärungsfreundliche Theologie und entsprechende Gottes- und Weltbilder in die Praxis umzusetzen. Die Kirchengestaltungen veränderten sich ebenso wie der Umgang mit Visuellem: Es ging um mehr Realitätsnähe. Auf Grundlage des neuen Frömmigkeitsmodells wurde im priesterlichen Diskursraum ein breit rezipiertes Kunstgebrauchsideal entwickelt, das innerhalb der Gemeinden durch staatliche und kirchliche Maßnahmen implementiert und durchgesetzt werden sollte. Archivforschungen zeigen jedoch, dass diese Maßnahmen zwischen Priestern und Gemeinde oft konfliktiv verliefen. Der Streit um Sinn und Zweck von Statuen, die während des Barock bekleidet und in vielfältigen Formen verehrt wurden, hielt über Jahre an. Die Rückkehr zu sinnlicheren Verehrungsformen ließ in der Jahrhundertmitte auch manche bekleidete Statue zurückkehren.

Zusammenfassung | Ausblick

Der „andere Blick“ auf das Thema Kunst und die Verbindung von kirchen- und frömmigkeitsgeschichtlichen Erkenntnissen mit Ergebnissen aus der Kunst- und Kulturgeschichte erwies sich als konstruktiv. Zum einen gelang es, Bilder als Träger und Transporteure religiösen Wissens in Mittelalter und Neuzeit darzustellen und zum anderen, den Weg des Wissens zur Bildproduktion aufzuzeigen. Die Referenten trugen anhand konkreter Beispiele zur Klärung bei, wie Kunst Wissen steuert und wie Wissen die Kunst prägt. Es wurde aufgezeigt, dass Kunst nicht nur in theologisch-religiösen Wissensbereichen wirkt, sondern auch Denkstrukturen und Verhaltensmustern im alltäglichen Lebensvollzug beeinflusst – und umgekehrt.

Weitere konstruktive Ergebnisse brächte sicherlich die Ausweitung dieses „anderen Blickes“ auf Moderne und Postmoderne, sind Kunstproduzenten und Rezipienten doch mehr denn je mit Bildern konfrontiert.

Autorin: Dr. Maria E. Gründig, Stuttgart

Konferenzübersicht

Ludger Körntgen (Bayreuth)

Bildtheologie und Medientheorie in der Religiositätsgeschichte des Westens

Steffen Patzold (Tübingen)

Bischofsstädte als Kunst-Räume? Zu Funktionen und Gebrauch religiöser Bilder im Ersten Mittelalter

Esther Meier (Dortmund)

Bild und Ritus. Gregor der Große und die Messe vor und nach dem Tridentinum

Heike Schlie (Berlin)

Räume und Orte im Turiner Passionsbild von Hans Memling. Zur Vernetzung sakraler Topographien in Bildern, Prozessionen und in der geistigen Pilgerschaft

Andreas Odenthal (Tübingen) „Memoria“ und „Repraesentatio“. Zu Bildlichkeit und Bildgebrauch mittelalterlicher Liturgie

Ulrich Barton (Tübingen)

„Lebende Andachtsbilder“ im geistlichen Spiel

Thomas Lentes (Münster)

„Siehe meine Wunden“. Konfigurationen von Bild und Wunde im Mittelalter

Wolfgang Urban (Rottenburg)

... und lernst dies einbilden in dein herz“. Bild und Spiritualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit

Susanne Wegmann (Halle)

Distanzierte Bilder und keine Emotionen? Überlegungen zum Bildgebrauch im lutherischen Kontext

Andreas Holzem (Tübingen)

Raum – Bildwerk – Predigt. Konfessionalisierung der Wallfahrt in St. Luzen in Hechingen-Stein

Christian Handschuh (Köln/Tübingen)

Musterbilder für den Kirchengebrauch. Bild, Rationalität und Frömmigkeit in der katholischen Aufklärung