

KLAUS KRÜGER

## Die Lesbarkeit von Bildern.

### Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter\*

Von einem nachhaltigen Wandel, den die Begegnung mit dem Christentum in der Bildungswelt eines gewissen gallischen Heiden Brachio auslöste, weiß um 580 Gregor von Tours zu berichten: Von einem Einsiedler mit Namen Aemilianus zum christlichen Glauben bekehrt, lebt in Brachio unvermittelt der Wunsch auf, sich der Kenntnis des Lesens und Schreibens zu bemächtigen; er beginnt voll Eifer, sich Inschriften, die er in einem Oratorium über gemalten Bildern der Apostel und Heiligen geschrieben findet (*“litteras super iconicas apostolorum (et) sanctorum ... conscriptas”*), in ein Buch abzukopieren; nach raschem Fortschritt seiner Bildung und bald erreichter Lesefähigkeit kehrt er zurück zu Aemilianus, lernt bei ihm nunmehr den ganzen Psalter, Kernbestand monastischer Gebetsübung, auswendig und führt fortan ein Leben in geistergebener Gottesbeachtung<sup>1</sup>.

Sinnfällig hebt dieser Bericht das Bildungs- und Erkenntnisziel des zum Christen gewordenen Brachio als eine, wie Herbert Kessler es beschrieb, systematische Abkehr von Bildern und Hinwendung zu Worten, zur Schrift als dem genuinen Medium der Gotteserkenntnis hervor: Bilder vermögen zum Glauben anzuleiten, die Mysterien jedoch sind in den Worten der Heiligen Schrift allein versiegelt<sup>2</sup>.

Die hier zum Ausdruck gelangende, im spirituellen Erkenntnisziel gründende Vorordnung des Wortes vor das Bild besitzt, wie man weiß, keineswegs nur anekdotischen Charakter, sondern verweist auf eine der durchgehenden Konstanten kirchlicher Bildreflexion des Mittelalters. Unter den Vorzügen, welche schon in frühchristlicher Zeit religiöser Bildkunst zuer-

---

\* Für den vorliegenden Beitrag wurde der in seinem Argument z. T. generell und in gewissem Grad einführend gehaltene Charakter der Vortragsfassung weitgehend unverändert beibehalten.

- 1 Gregor von Tours: *Vitae Patrum*, cap. 12, in: J.-P. Migne (Hrsg.): *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, Paris 1844ff. (im folgenden: PL), Bd. 71, Sp. 1061 – 1064.
- 2 Herbert Kessler: *Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul*, in: *Studies in the History of Art 16* (Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series, IV), National Gallery of Art, Washington D.C. 1985, S. 75 – 91, hier: S. 88.

kannt wurden, stand stets an erster Stelle die in ihr liegende Möglichkeit erziehender, belehrender Wirkung. Durch Gregor den Großen, in zwei Briefen an den bildfeindlich eingestellten Bischof Serenus von Marseille aus den Jahren 599 und 600, erfuhr das Konzept der didaktischen Funktion seine klassische Ausprägung: “Was die Schrift”, so formuliert er, “für die ist, die zu lesen verstehen, das ist die Malerei für die Ungebildeten (*idiotae*), denn durch die Malerei sehen sie, welchen Zielen sie folgen sollen . . . An den Wänden können sie schauend lesen (*in parietibus videndo legant*), was sie in den Büchern nicht zu lesen vermögen (*quae legere in codicibus non valent*)”<sup>3</sup>.

Die Sinnbestimmung und Legitimation zugleich von religiöser Malerei als “*litteratura laicorum*” wurde seither zum vielfach wiederholten Grundsatz, in theologischer Bilddiskussion der Karolingerzeit ebenso wie bei Thomas von Aquin, in liturgischen Regelwerken wie im kanonischen Recht<sup>4</sup>, und sie wirkte noch hinein bis in die Marginalien des Übergangsfeldes von christlicher Schrift- und Bildmitteilung, etwa wenn in einer Handschriftenkopie der Chronik Ottos von Freising in Jena ein Bild der Kopievorlage, Paradies und Hölle darstellend, fortgelassen wurde mit der Begründung: “*hoc laicorum est et non litteratorum*”<sup>5</sup>.

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Funktionsbegründung und ihrer konstanten, ja topischen Wiederkehr das ganze Mittelalter über erhebt

---

3 PL, Bd. 77, Sp. 1027f. und Sp. 1128ff. Vgl. zum ganzen Johannes Kollwitz, Bild und Bildertheologie im Mittelalter, in: Das Gottesbild im Abendland, Witten und Berlin 1957, S. 109 – 138, sowie Gerhard Ladner: Der Bilderstreit und die Kunst-Lehren der byzantinischen und abendländischen Theologie, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 3 (1931), S. 1 – 23 und William R. Jones: Art and Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe, in: The Image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam, ed. J. Gutmann, Missoula, Montana 1977, S. 75 – 105.

4 Zur Rezeption von Gregors Bilderlehre im Mittelalter: Louis Gougaud: *Muta Praedicatio*, in: *Revue bénédictine* 42 (1930), S. 168 – 171, ferner Kollwitz (s. Anm. 3) und Jones (s. Anm. 3). Erst nach Manuskriptabschluß wurde mir die wichtige Arbeit von Lawrence G. Duggan: Was art really the “book of the illiterate”?, in: *Word and Image* 5 (1989), S. 227 – 251 bekannt. Zu Thomas von Aquin: Kollwitz (s. Anm. 3), S. 125f. Zur Aufnahme ins kanonische Recht vgl. *Decretum Magistri Gratiani*, hrsg. von Aemilianus Friedberg, Leipzig 1879, Sp. 1360. Zu den liturgischen Regelwerken: Kollwitz (s. Anm. 3), S. 121ff. Zur Diskussion der Karolingerzeit: Gert Haendler: *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958, sowie zuletzt Victor H. Elbern: Die ‘*Libri Carolini*’ und die liturgische Kunst um 800. Zur 1200-Jahrfeier des 2. Konzils von Nikaia 787, in: *Aachener Kunstblätter* 54/55 (1986/87), S. 15 – 32, mit weiterführender Literatur.

5 Zit. nach Grundmann (s. Anm. 6), S. 7.

sich die Frage, inwieweit tatsächlich der kommunikative Wirkungsanspruch kirchlicher Malerei in bildungshistorischen Voraussetzungen gründet und der dem Bild theoretisch zugewiesenen Rolle als kirchliches Verkündigungsmittel auch eine pragmatische Nutzungswirklichkeit entsprach. Die Fragestellung stößt hier schon im Vorfeld auf die für das Mittelalter weithin grundlegende bildungssoziologische Problematik von "litteratus" und "illitteratus", im elementaren Sinn von Schriftfähigkeit, Schreib- und Lesefähigkeit. Meint "litteratus" *bildungsmäßig* grundsätzlich soviel wie buchstabenkundig, schreib- und lesefähig, und mithin immer zugleich auch lateinkundig, so ist damit *soziologisch* generell die Schicht der Kleriker, insbesondere der hohen Geistlichkeit, in Absetzung vom Laientum bezeichnet<sup>6</sup>. Weiß man auch, daß diese Kategorien mit Vorsicht auszulegen sind, im Blick auf unterschiedliche, auch geographisch differierende Niveauansprüche, und daß über Schriftkundigkeit unter bestimmten, etwa berufsmäßig geprägten Voraussetzungen auch Angehörige des Laienstandes zu verfügen wußten<sup>7</sup>, so war doch aufs ganze gesehen die Laienbildung, bis hinauf in die höchsten Gesellschaftsschichten, fundamental anders konstituiert als die der kirchlichen Institutionen: Sie beruhte auf Mündlichkeit und mündlicher Tradierung von Dichtung und Sage, von Geschichte, von Recht und Brauch. Daher verweist die bildungsmäßige Kluft zwischen Latein und gesprochener Volkssprache im Mittelalter weiterreichend auch auf eine Kluft verschiedener Strukturen der kulturellen Aneignung und Wertbestimmung von Wirklichkeit, von Wirklichkeit in historisch-gesellschaftlicher ebenso wie in heilsgeschichtlich-religiöser Dimension<sup>8</sup>.

---

6 Grundlegend: Herbert Grundmann: Litteratus – illitteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter, in: Archiv für Kulturgeschichte 40 (1958), S. 1 – 65.

7 Zur Problematik vgl. neben Grundmann (s. Anm. 6) bes. Henri Pirenne: De l'état de l'instruction des laïques à l'époque mérovingienne, in: Revue bénédictine 46 (1934), S. 165 – 177, James W. Thompson, The Literacy of the Laity in the Middle Ages, Berkeley, California 1939, Pierre Riché: Recherches sur l'instruction des laïcs du IX e au XII e siècle, in: Cahiers de civilisation médiévale 5 (1962), S. 175 – 182.

8 Aus der umfangreichen sprachwissenschaftlichen und historischen Literatur zum Themenfeld Laienbildung, Mündlichkeit und Oral Poetry vgl. neben den Hinweisen in Anm. 7 bes. Franz H. Bäuml: Medieval Literacy and Illiteracy. An Essay toward the Construction of a Model, in: Germanic Studies in Honor of O. Springer, Pittsburgh 1978, S. 41 – 54, und E. R. Haymes: Das mündliche Epos. Eine Einführung in die Oral Poetry-Forschung, Stuttgart 1977, mit weiterführender Literatur. Die Kunstgeschichte hat sich der Thematik, im Interesse ihrer eigenen Fragestellungen, bislang noch kaum angenommen, mit der wichtigen Ausnahme von Michael Camille: Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy, in: Art History 8 (1985), S. 26 – 49; vgl. ferner die Beiträge von Franz H. Bäuml: Varieties and Consequences of Medieval Lite-

Inwieweit erweist sich nun das didaktische Konzept vom religiösen Bild auf diese Zusammenhänge bezogen? In welchem Grad und auf welche Weise also sind die angesprochenen Bildungsvoraussetzungen als konstitutive Elemente von Gestaltung und Wahrnehmung, von Produktion und Rezeption den Darstellungen selbst eingelagert und prägen ihren Funktionswert? Der weitgefächerte Fragenkreis kann in diesem Beitrag nur im Ausschnitt und als Skizze weniger, in die Problematik einführender Konturen erörtert werden. Dabei soll sich das Augenmerk vor allem auf die historischen Zeitspannen des 4. bis 6. Jahrhunderts und des 12. bis 14. Jahrhunderts, grob gesprochen also der Phasen des Übergangs von Spätantike zu christlichem Mittelalter und des Spätmittelalters an der Schwelle zur Neuzeit, legen. Es sind die in besonderer Weise kritischen, transitorischen Phasen einer weitgespannten Umschichtung bis dahin wirksamer Systemgefüge von Gesellschaft, Religion und Bildung, die als eine ihrer wesentlichen Folgen die Ausbildung neuer kognitiver Funktionen von sprachlicher, schriftlicher und bildlicher Kommunikation erbringen.

## I.

Man weiß, daß sich die genuin in der christlichen Glaubensmentalität gründende Vorordnung des Wortes vor das Bild in den frühen kirchenrechtlichen Bestimmungen ebenso wie in der frühkirchlichen Patristik – bei Tertullian und Irenäus, bei den Alexandrinern Clemens und Origenes und anderen mehr – grundsätzlich als Absage an das Bild ausformte, als striktes Verbot religiöser Darstellungen jeglicher Thematik, sei es Gottes, Christi, der Heiligen, oder der Begebenheiten aus der Bibel<sup>9</sup>. Löste sich auch die tatsächliche historische Entwicklung rasch von solchen Vorgaben und begegnete christliche Darstellungen schon im dritten Jahrhundert, um sich in dessen letzten Jahrzehnten bereits merklich zu mehren, so blieben ihnen gleichwohl die

---

racy and Illiteracy, in: *Speculum* 55 (1980), S. 237 – 265, sowie, für einen zeitlich und funktional umgrenzten Kontext, Herbert Kessler: *Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches*, in: *Studia Artium Orientalis et Occidentalis* 2 (1985), S. 17 – 31; in allgemeiner Perspektive jüngst auch Paul Veyne: *Propagande expression roi, image idole oracle*, in: *L'Homme* 30, 2 (1990), S. 7 – 26.

<sup>9</sup> Vgl. die Darstellungen bei Hugo Koch: *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Göttingen 1917, Walter Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig 1930, sowie Theodor Klauser: *Die Äußerungen der alten Kirche zur Kunst*, in: *Atti del VI Congresso internazionale di Archeologia Cristiana (Ravenna 1962)*, Rom 1965, S. 223 – 238. Einen einführenden Quellenüberblick mit Übersetzungen bietet Caecilia Davis-Weyer, *Early Medieval Art 300 – 1150. Sources and Documents*, New Jersey 1971.

Prämissen theologischen Denkens weiterhin eingewirkt: Das christliche Bild tendiert hier in der Struktur seiner visuellen Mitteilung noch zum Nicht-Sinnlichen und Indirekten, bleibt allegorischer Verweis von nicht-narrativer Qualität, abbreviatives Bild also einer Heilswahrheit, deren spirituelle, nicht-abbildbare Dimension es darin bezeugt. Die Beispiele dieses Bilderkreises, deren Sinngehalt zentriert ist auf den christlichen Auferstehungsgedanken, sind allgemein bekannt: Die Gestalt des Guten Hirten, der sein Schaf errettet, figuriert als Verkörperung der endgültigen Rettung und Erlösung im Tode, ist ein Typus Christi; das Bild des unter der Kürbislaupe ruhenden Jonas, welcher laut Bibelbericht durch sein Gebet "aus dem Schoß der Unterwelt errettet wurde", stellt keine "historia" dar, sondern ist eine Allegorie der Erlösung, etc.<sup>10</sup>.

Erst ein Folgeschritt der Entwicklung bringt hier einen Wandel. Einsetzend im vierten, doch sich voll entfaltend erst im fünften und sechsten Jahrhundert, tauchen nun vielerorts in den christlichen Basiliken und Martyrien Bilderzyklen auf, die im Anspruch auf anschaulbare Wirklichkeit und abbildhafte Qualität die Darstellungen von "historiae", geschichtlichen Begebenheiten biblischen oder hagiographischen Inhalts, aufführen, um darin Präsenz und Gegenwart des einstigen Geschehens zu vermitteln und den Betrachter ins Bewußtsein eigener Augenzeugenschaft zu heben<sup>11</sup>. Bereits um 400 stellt Asterios, Bischof von Amasea in Pontos, in seiner Beschreibung eines Bilderzyklus' mit dem Martyrium der heiligen Euphemia, die zu mitfühlendem Schmerz, ja Tränen rührende Ausdruckskraft und Lebensechtheit der Bilder heraus, von denen er sagt, daß "ihr Maler die Blutstropfen so getreu malte, daß du meinst, sie rannen wirklich von den Lippen, und klagend gehest du fort ..."<sup>12</sup>.

---

10 Vgl. den Überblick bei Erich Dinkler: *Abbreviated Representations*, in: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue*, hrsg. von Kurt Weitzmann, New York 1979, S. 396 – 402. Zum "Guten Hirten": Walter Nikolaus Schumacher: *Hirt und "Guter Hirt"*, Rom, Freiburg, Wien 1977. Zu Jonas: Helmut Sichtermann: *Der Jonaszyklus*, in: *Spätantike und frühes Christentum, Ausstellungskatalog*, Frankfurt a. M. 1983, S. 241 – 248 (mit Literatur).

11 Dazu Kessler (s. Anm. 8) und bes. William Loerke, 'Real Presence' in *Early Christian Art*, in: *Monasticism and the Arts*, hrsgs. von Timothy G. Verdon, Syrakus, New York 1984, S. 29 – 51.

12 Asterius Amasenus *Homilia XII in Laudem S. Euphemiae*, in: J.-P. Migne (Hrsg.): *Patrologiae Cursus Completus, series Graeca*, Paris 1857ff (im folgenden: PG), Bd. 40, Sp. 333 – 338, hier: 337. Zu Asterios s. Elliger (s. Anm. 9), S. 70ff. Die betreffende Passage in dt. Übers. bei Dagmar Stutzinger, *Einleitung. Die Einschätzung der bildenden Kunst*, in: *Spätantike und frühes Christentum, Ausstellungskatalog*, Frankfurt a. M. 1983, S. 223 – 240, hier: S. 239f.

Narrative Zyklen solcher Art entstehen im fünften Jahrhundert in S. Ambrogio in Mailand, in Ravenna, in Rom in den bedeutenden Basiliken S. Maria Maggiore, Alt-St. Peter im Vatikan und S. Paolo f.l.m.; sie sind überliefert oder als Entwürfe faßbar in Beschreibungen etwa durch Gregor von Nyssa, Nilos von Sinai und Prudentius, durch Paulinus von Nola, durch Abt Agnellus von Ravenna und durch andere mehr; sie entstanden in Italien ebenso wie in Palästina und in Gallien<sup>13</sup>.

Mit dieser Entwicklung einher aber geht ein ähnlich durchgreifender Wandel auch in der theologischen Beurteilung des Bildes, ein Wandel von der Bildablehnung zur Bildbefürwortung, mit frühesten Zeugnissen seit dem späten vierten Jahrhundert, bei den Kappadokiern Basilius, Gregor von Nyssa und Gregor von Nazianz, Zeugnissen, die sich in der Folge mehren und schließlich ins normative Diktum Gregors des Großen vom Bild als einer "litteratura laicorum" münden<sup>14</sup>.

Man hat den hier nur umrißhaft und in seinen generellen Zügen gezeichneten Prozeß oftmals zurückgeführt auf den historischen Hintergrund der großen Massenbekehrungen, die auf die Wende Konstantins d. Gr. zum Christentum, auf das Mailänder Edikt und auf die Erhebung des Christentums zur Staatsreligion hin einsetzten, und hat, um etwa Theodor Klauser zu zitieren, gefolgert, daß "eine aus der Laienschaft kommende Massenbewegung die theologischen Bedenken führender Bischöfe einfach überrannt" habe und "die Bischöfe des 4. Jahrhunderts" hier allmählich "kapituliert haben"<sup>15</sup>.

In diesem Erklärungsmodell erscheint die Genese der christlichen Bildkunst, und hier insbesondere der Strukturwandel von allegorisch-zeichenhaften zu abbildlich-narrativen Bildsystemen, als Resultat einer fortschreitenden "Demokratisierung" der kulturellen Produktion, als Folge eines

---

13 Zu Mailand: Adolph Goldschmidt, Die Kirchenthür des Heiligen Ambrosius in Mailand, Straßburg 1902. Zu Ravenna: Adolf Weis: Der römische Schöpfungszyklus des 5. Jahrhunderts im Triclinium zu Ravenna, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Rom, Freiburg, Wien 1966, S. 300 – 316. Zu Rom: Stephan Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien und München 1964, sowie für S. Maria Maggiore unten im Text mit Anm. 27. Zu Gallien: Kessler (s. Anm. 2). Zu Palästina: Loerke (s. Anm. 11). Zur Quellenüberlieferung: Elliger (s. Anm. 9) und Davis-Weyer (s. Anm. 9).

14 Vgl. Koch (s. Anm. 9), passim, v. a. S. 64ff. und Elliger (s. Anm. 9), S. 60ff, sowie die Angaben bei Anm. 3.

15 Klauser (s. Anm. 9), S. 234. Die These wird ähnlich vertreten etwa von Ernst Lucius: Die Anfänge des Heiligenkultes in der christlichen Kirche, Tübingen 1904, von Elliger (s. Anm. 9), S. 21, und passim, und von R. Hernegger: Macht ohne Auftrag. Die Entstehung der Staats- und Volkskirche, Freiburg 1963, S. 328 ff.

Einwirken von "volksreligiöser" Mentalität, von Bedürfnissen nach Anschaulichkeit und sinnlicher Konkretheit der Glaubenserfahrung und rückt damit in Verwandtschaft zum Phänomen des gleichzeitig aufkommen- den Kultes der Märtyrerreliquien, in dem analog eine zunehmende kirchliche Akzeptanz von Rudimenten paganer Bräuche – im Sinne einer heidni- schen Kultkontinuität von Spätantike zu Christentum – sichtbar werde. Dies hieße, daß nicht nur grundsätzlich im Bild der spirituelle Gehalt christ- licher Religion gleichsam "nach unten" akkulturiert werde, sondern daß weitergehend – im vermeintlichen Spannungsfeld zwischen einer "Kultur des Volkes" und einer "Kultur der Eliten" – insbesondere dem realistischen, abbildlichen Modus des Bildes eine spezifische soziale Charakteristik inne- wohne, ganz dem Sinn von Gregors d. Gr. didaktischem Konzept entspre- chend.

Gegen diese Argumentation erheben sich jedoch Bedenken verschiedener Art<sup>16</sup>. Sie betreffen zunächst im allgemeinen Sinn die Frage, inwieweit nicht grundsätzlich die "Lesbarkeit" der Bildausstattungen, ihre Mitteilungs- struktur, auf die kulturelle Verstehens- und Auslegungskompetenz der lite- ral gebildeten Geistlichkeit selbst zurückbezogen, ja auf sie hin angelegt ist. Bereits in der Analogsetzung von Bild und Schrift im Konzept der "littera- tura laicorum" selbst, welches impliziert, daß ein Bild gleichsam "gelesen" werde, machen sich in Schrift- und Buchkultur wurzelnde Kategorien gel- tend. In der Tat ergibt sich in verschiedener Hinsicht eine Charakterisierung der kirchlichen Bildkommunikation als in wesentlichen Zügen textuell geprägt. Das betrifft auf allgemeinsten Ebene bereits die Frage bestimmter Ordnungscodes der Bilder, etwa ihre – vieler Ausnahmen ungeachtet – durch Schriftkundigkeit geprägte Leseordnung von links nach rechts, oder auch dort, wo die Raumverhältnisse eine lineare Szenenreihung nicht zulie- ßen, ihre oftmals durch Buchstaben- oder Zahlenmarkierung kenntlich gemachte Lesesequenz<sup>17</sup>. Es betrifft ebenso die Frage der auf – oft spezifisch

---

16 Vgl. die Diskussion und Kritik dieses Deutungsansatzes bei Peter Brown: *The Cult of the Saints. Its rise and function in Latin Christianity*, London 1983, der hinsichtlich der frühchristlichen Reliquien- und Heiligenverehrung bereits deut- lich aufzeigt, wie wenig das Modell einer binären Opposition zwischen klerika- ler Gelehrtenkultur und nicht-gelehrter Volkskultur als Erklärung der histori- schen Gegebenheiten greift. Vgl. auch die Entgegnung auf Hernegger (s. Anm. 15) bei Ernst Dassmann: *Ambrosius und die Märtyrer*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 18 (1975), S. 49 – 68, bes. S. 50 f. Vgl. auch Anm. 69.

17 Dazu auch die Bemerkungen von Camille (s. Anm. 8), S. 33f. Beispiele von gut erhaltenen Markierungsangaben bei nicht-linearer Szenenreihung für die spätere Zeit geben etwa die Fresken in der linken Seitenapsis von S. Francesco in Gubbio (Marienzyklus, 2. Hälfte 14. Jahrhundert, Markierung durch Zahlen) oder dieje- nigen der Kapelle des Hl. Martial im Papstpalast in Avignon (von Matteo Giovan- etti, 1344/45, alphabetische Markierung durch Buchstaben, vgl. Enrico

lokale – Fest- und Lesungsordnungen der Liturgie abgestimmten Auswahl und Programmanordnung der Darstellungen, in evidenter Weise etwa dort, wo das Bildprogramm unmittelbar dem inhaltlichen Ordnungsplan liturgischer Handschriften entspringt<sup>18</sup>.

Es betrifft aber weiterreichend vor allem die *inhaltliche* Dekodierbarkeit selbst der Bilder. Bereits im frühen fünften Jahrhundert betont Paulinus von Nola, als er die Wirkung der neuen Wandbilder seiner Kirche auf die “rustici” und “agrestes”, das einfache Landvolk, beschreibt, daß die Szenen “durch Inschriften (tituli) erklärt werden, so daß die Schrift klarmacht, was die Malerhand zeigt”, und er fügt hinzu, daß erst durch eindringliches Lesen und Wiederlesen sich der Sinn der Szenen erschließe<sup>19</sup>. Tatsächlich verweist nicht nur das Phänomen der Inschriftenbegleitung und zumal dasjenige der hohe Ansprüche stellenden Dechiffrierbarkeit von Abbriviaturen und diversen Schriftzeichen, wie es für die kirchlichen Bildausstattungen von Anbeginn bezeugt ist und fortan feste Tradition bleibt<sup>20</sup>, auf bildungsmäßig entschieden limitierte Verständnisgrenzen der Betrachter. Auch die exegetisch vielfach komplexe Inhaltsstruktur der Zyklen, ihre *typologischen* Verweiszusammenhänge und allegorischen Sinnbezüge bekräftigen diesen Eindruck. Paulinus von Nola selbst belehrt seine Leser, daß die Szenen des Alten Testaments nicht “leere” Historien seien<sup>21</sup>, sondern auf in ihnen verborgene, tiefere Heilsbedeutungen verwiesen, und er gibt als Beispiel die Trennung der Schwestern Ruth und Arpa (Ruth I, 6 – 22), die “auf die Mysterien eines großen Krieges verweist . . . und Zeugnis gibt vom Glauben und vom Unglauben”<sup>22</sup>. Ähnlich bezeugt etwa Prudentius, der die lateini-

---

Castelnuovo: Un pittore italiano al corte del Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV, Turin 1962, S. 47 – 69).

- 18 Vgl. exemplarisch: William Tronzo: The Prestige of Saint Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy, in: Studies in the History of Art 16 (Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series, IV), National Gallery of Art, Washington D.C. 1985, S. 93 – 112, sowie für die spätere Zeit: Irene Hueck: Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von San Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 25 (1981), S. 279 – 323.
- 19 Paulinus von Nola, Carmen 27, vv. 584f: “... quae super exprimitur titulis, ut littera monstret, / quod manus explicuit ...”, s. Rudolf Carel Goldschmidt: Paulinus' Churches at Nola. Texts, Translations and Commentary, Amsterdam 1940, S. 64f.
- 20 Vgl. Ernst Steinmann: Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert, Leipzig 1892. Zu den Inschriften des Venantius Fortunatus für die Kathedrale von Tours (E. 6. Jahrhundert) s. Kessler (s. Anm. 2).
- 21 Carmen 27, vv. 514f.: “qui uidet haec uacuis agnoscens uera figuris / non uacua fidam sibi pascit imagine mentem ...”, s. Goldschmidt (s. Anm. 19), S. 60f.
- 22 Carmen 27, vv. 536ff.: “... brevis ista uidetur / historia, at magni signat mystera

schen Epigrammschriften eines nicht erhaltenen und auch nicht näher lokalisierbaren narrativen Bildzyklus wiedergibt, welche allegorisch-exegetischen Bedeutungen ihm einst eingelagert waren, wenn er erläutert, daß Abel den Geist und Kain das Fleisch, daß Rahabs Haus die Erlösung, daß die Brunnen von Elim und die Steine des Jordan die Apostel bedeuteten, daß Davids Insignien auf die Herrschaft Christi und das Sakrament verwiesen etc.<sup>23</sup>.

Die hier zutage tretende Verwurzelung der Bilder in theologischer Gelehrsamkeit und Schriftkultur erweist sich im übrigen auch angesichts der in zahlreichen Fällen nachweisbaren Provenienz ihrer Ikonographien und Bildformulare unmittelbar aus dem Bereich der Buchillustration, d. h. aus einem Milieu exklusiver, auch sozial und ökonomisch in höchstem Rang stehender Bildung und Gelehrtheit. Einen anschaulichen Hinweis auf diesen Zusammenhang gibt etwa ein Bericht des Gregor von Tours in seiner *Historia francorum*, der für die Mitte des fünften Jahrhunderts von der Frau des Namatius, Bischof von Clermont in Gallien, erzählt, sie habe umsichtig die bildliche Ausstattung der Kirche des Hl. Stephanus betreut, indem sie "ein Buch auf ihren Schoß zu legen pflegte, aus dem sie die Geschichte der in den alten Zeiten geschehenen Begebenheiten las und hierauf die Maler anwies, welche Themen an den Wänden darzustellen seien"<sup>24</sup>.

Bereits diese wenigen Hinweise zur vielfältigen Verwurzelung der monumentalen Bildzyklen in der Buch- und Schriftkultur bringen zum Vorschein, in welchem Grad die Bildungs- und Verstehensvoraussetzungen einer religiösen Elite, also der gehobenen Geistlichkeit, zu integrierenden Bestandteilen von Gestaltung *und* Wahrnehmung, von Produktion *und* Rezeption der Bild Darstellungen wurden. So bekundet der kirchliche Bilderschmuck sowohl nach innen, im Sinn einer Selbstdeutung, wie auch ost-

---

belli / ... perfidiam nursus una, fidem nursus altera monstrat / praefert una deum patriae, patriam altera uitae ...", s. Goldschmidt (s. Anm. 19), S. 62f; vgl. ähnlich vv. 516ff. (Goldschmidt, S. 60f) und vv. 607ff. (Goldschmidt, S. 66f) zum exegetischen Sinn der Szenen von Adam und Abraham, von Lot, Isaac und Esau, von Joseph und Jacob etc., vgl. Steinmann (s. Anm. 20), 16f und Kessler (s. Anm. 8), S. 22ff.

23 Davis-Weyer (s. Anm. 9), S. 25 – 33. Vgl. zuletzt mit ausführlicher Textkommentierung Renate Pillinger, *Die Tituli Historiarum oder das sogenannte Dittochaeon des Prudentius*, Wien 1980.

24 Gregor von Tours, *Historia Francorum*, II, 17: "... tenebat librum in sinu suo, legens historias actionum antiquorum, pictoribus indicans quae in parietibus fingere deberent" (PL, Bd. 71, Sp. 215), vgl. Davis-Weyer (s. Anm. 9), S. 59; dazu Beat Brenk: *Le texte e l'image dans la 'Vie des saints' au Moyen Age: Rôle du concepteur et rôle du peintre*, in: *Texte et image (Actes du Colloque international de Chantilly, 1982)*, Paris 1984, S. 31 – 39. Zur Rezeption der Handschriftenillustrationen in monumentalen Bildzyklen grundlegend: Ernst Kitzinger: *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton und New Jersey 1975, S. 99 – 142.

entativ, öffentlichkeitsintensiv, nach außen den gesellschaftlichen Rahmen eines kulturellen Verständigtseins, des Vorverständigtseins einer neuen Schicht von Kulturträgern, die das Auslegen und geschichtlich-heilsgeschichtliche Sinnverstehen der Bilder als besonderes Privileg signalisieren und darin implizit deren Inhalten erhöhte Bedeutsamkeit und normativen Rang zuwachsen lassen.

Es erscheint dabei wesentlich, zu erkennen, daß der von den Bildzyklen anvisierte Betrachterkreis nicht auf eine begrenzte, bildungsmäßig je gleich hoch (die "litterati" bzw. "clerici") oder im Gegenteil gleich tief (Laien oder "illitterati") gestellte Betrachterschaft eingeschränkt war, sondern daß durch sie vielmehr eine soziale Schichtung der Rezeption in Kraft gesetzt wurde. Der Bericht des Paulinus von Nola macht deutlich, wie die "rustici" in seiner Kirche vorrangig dem Glanz der Farbenpracht hingegeben waren, indessen ihnen die Inhalte selbst der Darstellungen unverständlich und fern blieben<sup>25</sup>. Der Laie, so scheint es, wird hier vom Bild in erster Linie nicht *belehrt*, sondern *beeindruckt*, und er vermag in dieser Erfahrung die Wirklichkeit einer sozial-kulturellen Hierarchie ebenso wie die eigene Rangtiefe in ihr zu erleben. Daß Bedeutung und Tradition von Kultur und Heilsanspruch der Geistlichkeit auf diese Weise im Medium bildlicher Repräsentation eigene Autorität begründen, scheint den im vorab zitierten Diktum der gregorianischen Bilderlehre sich aussprechenden didaktischen Impetus als Fiktion und bloße Theorie zu erweisen.

Die hier angestellten Überlegungen finden Rückhalt durchaus am Befund der Überkommenschaft monumentaler Ausstattungen jener Zeit. Die Ausbildung einer wirklichen "Sprache der Autorität", wie Ernst Kitzinger es nannte, stellt sich als "ein großes und zentrales Anliegen der Bildkunst im 5. Jahrhundert" heraus<sup>26</sup>. Die Mosaikausstattung von S. Maria Maggiore in Rom, in den 30er Jahren dieses Jahrhunderts entworfen und ausgeführt und innerhalb der erhaltenen Monumentalkunst dieser Zeit das weitaus umfangreichste Beispiel zyklischer Erzählung, gibt in den ideologischen Implikationen ihres *Inhaltes* ebenso wie ihres *Stils* ein gutes Beispiel.

Das ursprüngliche Aussehen zeigte an den beiden gegenüberliegenden Hochschiffswänden eine Sequenz von Geschehnissen des Alten Testaments und am Apsisbogen sodann Szenen von Christi Geburt und Jugend. Die Formgestaltung der einzelnen Szenen ergibt die Charakteristik einer atmosphärischen, impressionistischen Raumauffassung, in der im ganzen ein kleinfiguriger Erzählstil mit agil bewegten, sich oft im Bildgrund verlierenden oder zu summarischen Gruppen gedrängten Figuren vorherrscht. Man

---

25 Vgl. Carmen 27, vv. 580ff.: Die Bilder wirken wie "spectacula" auf die erstaunten Sinne der "agrestes", sie erscheinen als "fucata coloribus umbra" ... s. Goldschmidt (s. Anm. 19), S. 64f.

26 Ernst Kitzinger: *Byzantinische Kunst im Werden*, Köln 1984, S. 158.

konnte nachweisen, daß die Mosaiken in Szenenaufbau und Figurenstil, in farblicher Anlage und impressionistischer Raumauffassung in einer spätantik-paganen Tradition von Manuskriptmalereien wurzeln, für die ein berühmter Kodex von Vergils Aeneis aus dem frühen 5. Jahrhundert als wichtigstes Exponat gilt<sup>27</sup>. Die Handschrift aber ist, gemeinsam mit anderen, zugleich ein bedeutendes Zeugnis für die Auftraggeberschaft einer im Rom des ausgehenden 4. Jahrhunderts sich um verschiedene Senatorenfamilien gruppierenden heidnisch-reaktionären Aristokratie, die sich, in der Absicht einer Wiederbelebung des Heidentums, der intensiven Förderung klassisch-antiker Kunst und Literatur und der Beauftragung illuminierten Luxushandschriften widmete. Es steht heute außer Frage, daß die künstlerische Gestaltung der Mosaiken in ihren wesentlichen Zügen von dieser "retrospektiven Orientierung" in der Buchmalerei der Zeit abhängt. Darüberhinaus erstellte auch die architektonische Gliederung der Kirchenwände mit ionischer Ordnung und durchgezogenem Architrav, und im Obergaden mit korinthischer Pilastergliederung und die Mosaiken rahmenden Säulenädikulen ein passendes klassizistisches Rahmenwerk<sup>28</sup>.

So wirken das Gebäude und sein Mosaikschmuck in ihrer betonten, demonstrativen Assimilierung der heidnischen Vergangenheit "wie ein Manifest: Die klassische Antike sollte wiedergeboren werden – und diese Wiedergeburt sollte im christlichen Geist geschehen", ganz so, wie ihn die biblischen Themen der Mosaiken – die einem neuen, ins Christliche gewendeten Epos gleichen – vor Augen führen<sup>29</sup>. Dabei findet die kulturelle Stilhöhe des rein formalen Anspruchs- und Anspielungsniveaus ihre Entsprechung in einer ähnlich exklusiven Wahl und inhaltlichen Disposition des biblischen Stoffes, dessen Themen nicht allein um ihrer historischen, sondern auch um ihrer theologischen Bedeutung willen zur Darstellung gelangen. So stehen neben bekannten auch weniger bekannte, ja entlegene, sonst nicht geläufige biblische Themen, vereinzelt treten außerbiblische Details und Episoden hinzu, und auch die Sequenz zyklischer Narration wird verschiedene Male unterbrochen im Interesse besonderer, inhaltlich-exegetischer Fügung<sup>30</sup>. Im Ergebnis gleicht damit das Inhaltsprogramm des Zyklus einem typologisch-heilsgeschichtlichen Manifest der christlichen Ecclesia.

---

27 Kitzinger (s. Anm. 24), bes. S. 122ff., dort auch zum Folgenden. Vgl. zum ganzen: Beat Brenk: Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975, und Johannes Deckers: Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore zu Rom, Diss. phil. Bonn 1976.

28 Vgl. Kitzinger (s. Anm. 26), S. 131ff. Zur Architektur: Richard Krautheimer: The Architecture of Sixtus III: A Fifth-Century Renaissance?, in: De Artibus Opuscula XL, in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 291 – 302.

29 Richard Krautheimer: Rom, Schicksal einer Stadt: 312 – 1308, München 1987, S. 61.

30 Deckers (s. Anm. 27) und Brenk (s. Anm. 27).

## II.

Die in den bisherigen Überlegungen skizzierte Problematik einer mit der eigentlich didaktischen Funktionsbestimmung kaum in Einklang stehenden Dimension von kommunikativen Wirkungen der Kirchenbilder konstituierte sich nicht von ungefähr in der Phase des 4., 5. und 6. Jahrhunderts, also einer Phase, in der das Christentum geschichtlich wurde und ihm zugleich das Bewußtsein von Tradition als einer historischen Verbürgung der eigenen Identität, bezeugt in den Historien der Bibel, der Apostel und der Märtyrer, erwuchs.

Der hier sich ausprägende, soziologisch bedingte und soziologisch wirkende Gebrauch kirchlicher Bildkunst sollte dann – mutatis mutandis – als historischer Faktor seine Geltungskraft auch fortan, bis weit hinein ins hohe Mittelalter bewahren. Noch im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts etwa wird für Abt Suger, den berühmten Bauherrn von St. Denis, die im aufwendigen, prachtentfaltenden Niveau seiner Kirchengestaltung zum Vorschein gebrachte Hierarchie kultureller Produktion zum direkten Spiegel einer Hierarchie des Heilsanspruchs: "Weil nämlich die Mannigfaltigkeit der Materialien", so formuliert er selbst, "wie etwa des Goldes, der Gemmen und der Perlen nicht einfach zu verstehen ist durch die stumme Wahrnehmung des Blickes (*tacita visus*) und ohne Beschreibung (*absque descriptione*), deshalb haben wir dafür Sorge getragen, daß dieses Werk, das verstehbar allein für die *litterati* ist (*opus quod solis patet litteratis*)... auch in der Schrift festgehalten werde"<sup>31</sup>. Daß sich dieser Auffassung zufolge ein tieferes Verständnis kirchlicher Kunst allein der literalen Geistlichkeit erschließt, ja daß sie *a priori* auf deren Auslegungskompetenz hin angelegt erscheint, steht denkbar deutlich im Widerspruch zur gregorianischen Prämisse, derzufolge sie den "Lesestoff" der Laien bilde.

Ein tiefergreifender Wandel scheint hier erst seit dem späteren 12. Jahrhundert und vor allem dann im 13. Jahrhundert wirksam zu werden, als im Prozeß einer zunehmenden Verschriftlichung der Volkssprache der bisherige bildungsmäßige Gegensatz immer mehr an Bedeutung verliert: "*litteratus*" und "*illitteratus*" verteilen sich jetzt weniger eindeutig auf Kleriker oder Laien, Latein oder Volkssprache, Schriftlichkeit oder Mündlichkeit – die Volkssprache selbst wird buch- und lesefähig. Man weiß, daß dieser Wandel zur Literarisierung der Volkssprache wesentlich im Milieu der neuen religiösen Gemeinschaften vor sich geht und daß er eine neuartige Literatur erbringt, eine, wie Herbert Grundmann es nannte, "Illitteraten-Literatur", für Leser, die nicht Latein verstanden und doch den Zugang zur

---

31 Erwin Panofsky: *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton 1979, s. 62. Vgl. zu dieser Stelle Camille (s. Anm. 8), S. 34.

Bibel, zu theologischer Erörterung und zur Erbauungsliteratur in ihrer Muttersprache suchten<sup>32</sup>. Nicht zuletzt resultierte aus dieser Entwicklung auch eine neue, nahezu umgekehrte Wertung der herkömmlichen Bildungsnormen, indem der lateinisch-literalen Klerikerkultur im neuen Paradigma einfältiger, ungebildeter Gottesnähe – par excellence verkörpert im “vir simplex” Franziskus – ein Gegenideal der Laienwelt erwuchs.

Inwieweit war mit dieser Entwicklung auch der Grund gelegt für die Genese neuer Kulturfunktionen des Bildes gegenüber der Schrift, des Sehens gegenüber dem Lesen? In einer Episode aus der Legende der hl. Katharina von Alexandrien, die um 1300 als hagiographische Neuprägung entstand und rasch eine ausgreifende Verbreitung erfuhr, findet sich das Erlebnis des Heiden Brachio mit dem Einsiedler Aemilianus, das unser Ausgangspunkt war, nahezu gespiegelt, und doch die Bewertung des religiösen Bildes darin tiefgreifend gewandelt. Als die Heidin Katharina, so berichtet der Legendenzusatz, in ihrer Jugend auf einen Eremiten trifft und ihn im Gespräch befragt, auf welche Weise ihr die Wirklichkeit Christi und der Jungfrau Maria erfahrbar sei, überreicht er ihr ein Tafelbild mit der Muttergottes und weist sie an, es beim Gebet eindringlich zu kontemplieren; tatsächlich widerfährt ihr nachts darauf in einer durch ihre Bildandacht erwirkten Erscheinung die visionäre Verlebendigung der beiden himmlischen Bildpersonen und insbesondere die innige Zuwendung Christi, die sich zuletzt ins mystische Verlöbniß überhöht. Das Bild erscheint hier in einer neuen Bedeutungsdimension als Instrument der Jenseitsschau, es wird Medium religiöser Selbsterhöhung; der spirituelle, vom Bild weg hin zur Schrift führende Erkenntniswille erscheint grundlegend gewandelt zu einer – im Weg wie im Ergebnis – sinnlichen Gotteserfahrung<sup>33</sup>.

Das Beispiel steht keineswegs vereinzelt, sondern reiht sich ein in eine Vielzahl im Sinngehalt verwandter, sich seit dem 13. Jahrhundert deutlich mehrender religiöser Erlebnisschilderungen in Hagiographie und geistlichem Schrifttum<sup>34</sup>. Sie alle offenbaren im Kern die Charakteristik einer nicht-gebildeten, ungelehrten Religiosität, die sich nicht durch Glaubensreflexion nährt, sondern durch die Unmittelbarkeit von Affekten, in denen sich die theologischen Gedanken verlieren. Aufschlußreich ist etwa der Fall der um 1300 lebenden Franziskanertertiarin Angela da Foligno, von der man heute weiß, daß sie latein- und schriftunkundig war, also Analphabetin im

---

32 Grundmann (s. Anm. 6), bes. S. 54 ff.

33 Zu diesem Legendenzusatz und zum ganzen Kontext, Klaus Krüger: Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hrsg. von Hans Belting und Dieter Blume, München 1989, S. 187 – 200.

34 Vgl. Krüger (s. Anm. 33) mit weiteren Belegen.

vollen Sinn<sup>35</sup>. Die durch ihren geistlichen Freund abgefaßten Niederschriften berichten mehrfach von ihrem expliziten Aufbegehren gegen die Geistlichenkultur der "litterati" und deren gelehrte Gotteserfahrung vermittelt der Auslegung der Schrift, wogegen sie selbst die eigene Erlebnisweise der erhöhenden "Schau", des "Sehens" mit gleichsam "Augen der Seele" (*occhi dell'anima*) setzt: "anima mea saepe levatur in divina secreta et videt secreta dei" – und sie sieht dann die letzten Geheimnisse Gottes<sup>36</sup>. Das "Sehen", das "schauende Erlebnis" rückt hier als religiöse Erfahrungsform in den Rang einer Gnadenkraft und erscheint darin als Privileg, in dem sich die Prämissen der theologischen Bilderlehre gleichsam in ihr Gegenteil verkehren.

Phänomene verwandter Sinnintention begegnen im 13. Jahrhundert allenthalben. So haben Caroline Walker Bynum und andere am Beispiel der Eucharistieverehrung gezeigt, wie in einer Atmosphäre fortgeschrittener Klerikalisierung, in der seit dem 11. Jahrhundert Theologie und Frömmigkeitslehre das Priestertum als höchste Form der "imitatio" betonten und der Zugang zum Altar und zum eucharistischen Sakrament hierarchisch durch den Klerus geregelt wurde, sich im 13. Jahrhundert die mystische Eucharistieverehrung der Laien zu einer charismatischen Alternative gegenüber Amt und Autorität der Priesterschaft entwickelte<sup>37</sup>. Das Visionserlebnis der Realpräsenz Christi in der erhobenen Hostie wurde wichtiger als deren wirklicher Empfang, aus der Opferfeier der im Priester vertretenen Gemeinde wurde eine Erfahrung aus subjektiver Inspiration. "... quando-cumque eucharistia sacra in altari elevabatur, semper Christum incarnatum clare videbat", so heißt es – nur ein Beispiel unter vielen – von der Franziskanertertiarin Margherita aus Città di Castello<sup>38</sup>. Man weiß, daß in der Folge die Eucharistieverehrung zunehmend aus dem Zusammenhang der Messe herausrückte und ganz zu einer Andacht aus der Kraft der Imagination wurde.

---

35 Giuseppe Betori: *La Scrittura nell'esperienza spirituale della B. Angela da Foligno*. Annotazioni preliminari, in: *Vita e Spiritualità della beata Angela da Foligno* (Atti del Convegno di Studi, Foligno 1985), Perugia 1987, S. 171 – 198.

36 Ebd., S. 174, sowie passim mit weiteren Belegen; vgl. ferner Edith Pasztor: *Le visioni di Angela da Foligno nella religione femminile italiana del suo tempo*, in: *Vita e Spiritualità* (s. anm. 35), S. 287 – 311.

37 Carolyne Walker Bynum, *Women mystics and eucharistic devotion in the thirteenth century*, in: *Women's Studies* 11 (1984), S. 179 – 214. Vgl. daneben aus der umfangreichen Literatur v. a. die einschlägigen Arbeiten von Edouard Dumoutet: *Le Désir de voir l'Hostie et les origins de la dévotion au Saint-Sacrement*, Paris 1926, Anton L. Mayer: *Die Liturgie und der Geist der Gotik*, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 6 (1926), S. 68 – 97, bes. S. 92ff und Peter Browe: *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, München 1933.

38 *Vita B. Margaritae virginis de Civitate Castelli*, in: *Analecta Bollandiana* 19 (1900), S. 21 – 36, hier: S. 26.

Das, was mit diesen Hinweisen hier nur andeutungsweise als eine emotions- und sozialgeschichtlich durchgreifende Aufwertung der inneren Imagination, der Befähigung zum Erzeugen und Erleben innerer Bilder umrissen ist, fand seine Entsprechung in einem Bedeutungszuwachs auch der real gemalten Bilder, die in diesem Vorgang immer mehr zu einem Medium wurden, in dem sich die neuen, vorreflexiven Möglichkeiten religiösen Denkens und Empfindens gleichsam objektivierten<sup>39</sup>.

Die Halbseite eines Diptychons von Pietro Lorenzetti in Altenburg, entstanden um 1330<sup>40</sup> (Abb. 1), zeigt die Darstellung der Imago Pietatis in einem Giebelgrabgehäuse aus geflammtem Marmor vor Goldgrund. Die Darstellung gründet in einer Auffassung der Imago Pietatis als Abbild der Hostie<sup>41</sup> und referiert zugleich im Motiv des Marmorgrabes auf die im religiösen Schrifttum weithin geläufige Gleichsetzung des eucharistischen Tabernakels mit dem Grab Christi<sup>42</sup>. Entsprechend giebelgestaltige Hostientabernakel sind uns etwa für den betreffenden Zeitraum aus Italien oder bereits für das 13. Jahrhundert auch aus Frankreich bekannt<sup>43</sup>. Die Bildtafel Lorenzettis offenbart einen sensiblen Verismus in der Behandlung von Epidermis und durchschimmernder Rippenpartie sowie auch in der Marmorimitation des Grabgehäuses, um die Darstellung zugleich aber im aufwendig punzierten Goldgrund und Nimbus auf den überzeitlich-transzendenten Gehalt der Heilswahrheit hin zu öffnen und Christi Opfer darin zu überhöhen.

Die hier begegnende direkte Verbildlichung der Eucharistie im Tabernakel als Leib Christi im Grab ist kein Einzelfall. Die obere Partie eines Tafelbildes in der Pinacoteca Vaticana in Rom (Abb. 2) gibt hierfür ein Beispiel<sup>44</sup>. Dabei ist anzumerken, daß auch der Darstellung der unteren Bildhälfte mit dem inkarnierten Kind als "panis vivus", dem Wickeltuch als Hüllung des Sakraments usf. eine eucharistische Bedeutung zugrunde liegt und daß die Darstellung hier wiederum im Kontext zahlreich bezugter eucharistischer

---

39 Zum ganzen Problemfeld vgl. Hans Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

40 Robert Oertel: *Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im staatlichen Lindenau-Museum*, Berlin (Ost) 1961, S. 68f, Nr. 48.

41 Vgl. Belting (s. Anm. 39), S. 105ff.

42 Edouard Dumoutet: *Corpus Domini: Aux sources de la piété eucharistique médiévale*, Paris 1942, S. 51ff.

43 Für Italien: Hans Caspary: *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient*, Diss. München 1964; für Frankreich: Marie-Madeleine Gauthier: *Du tabernacle au retable. Une innovation limousine vers 1230*, in: *Revue de l'art* 10 (1987), S. 23 – 42.

44 Piero D'Achiardi: *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana*, Rom 1929, S. 7.

Visionen der Hostie als Christuskind gesehen werden muß<sup>45</sup>. Ein weiteres Beispiel gibt ein um 1325 wiederum in Siena entstandenes Diptychon der Lehman-Collection in New York, bei dem die Giebelgestalt des Tabernakels bereits zur Objektform der Tafel selbst geworden ist<sup>46</sup>.

Ein Freskofragment aus San Bartolommeo in Arezzo sodann, aus dem späteren Trecento (Abb. 3)<sup>47</sup>, erweitert das Sujet um die beiden dem historischen Kreuzestod beiwohnenden Assistenzfiguren Maria und Johannes und um die Symbolgestalt des Agnus Dei. Die Verschränkung von Historizität und auf Transzendenz verweisender Allegorie läßt in der Wirklichkeit und Permanenz von Christi Opfertod in der Eucharistie zugleich deren eschatologischen Sinn aufscheinen. Beispiele dieser Art, variierend in ihrer Aussagekomplexität und in ihrer funktionalen Bestimmung, ließen sich vermehren, und sie sind auch für den nicht-italienischen Raum bezeugt: Ein in Paris um 1400 entstandener präziöser Anhänger (Höhe: 6,5 cm) in der Gestaltform des eucharistischen Tabernakels mit Flügeln aus goldgefaßtem Bergkristall etwa ermöglichte eine dauerhafte Mitführung als stets und in gänzlich extra-liturgischem Zusammenhang benutzbares Andachtsobjekt<sup>48</sup>.

Die hier angeführten Beispiele aus dem Eucharistiekult sind für die in Rede stehende Neubewertung des Bildes im Kontext der bildungsmäßig-sozialen Umschichtung paradigmatisch: Sie zeigen, wie Vision und gemalte Darstellung, innere und äußere Bilder, sich gegenseitig reproduzieren und ihre Wirklichkeit darin affirmieren. Diesselbe Wechselseitigkeit begegnet auch in anderen Zusammenhängen, beispielsweise in den seit dem 13. Jahrhundert immer häufiger werdenden Berichten von Visionen, in denen die himmlischen Personen in eben jener Gestalt erscheinen, in welcher sie vordem auf den Bildern des Kirchenraumes gesehen wurden<sup>49</sup>. Die religiöse Vorstellungsgabe wird hier im eigentlichen Sinn "gebildet" durch das Bild. Gemalte Bilder werden zu Vorgaben für innere Bilder, und diese wiederum bekräftigen den äußeren Bildern ihre Authentizität.

Nochmals zum Eucharistiekult: Daß die vormals nur einer klerikalen

---

45 Zu diesen Visionen Peter Browe: *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau 1938, S. 100ff., und Leath Sinanoglou, *The Christ Child as Sacrifice: A Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays*, in: *Speculum* 48 (1973), S. 491 – 509.

46 James H. Stubblebine: *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton 1979, I, S. 145 und II, fig. 347. John Pope-Hennessy: *The Robert Lehman Collection*, I, *Italian Paintings*, Princeton 1987, S. 46f., Nr. 21 und 22.

47 Heute im Museo d'arte medioevale e moderna, vgl. Alessandro del Vita: *La Pinacoteca d'Arezzo*, Florenz 1921, S. 7, und Pier Paolo Donati: *Spinello: note e inediti*, in: *Antichità viva* 5, 2 (1966), S. 16 – 22, hier: S. 22 (dat. ca. 1375/80).

48 *Kunst um 1400*. Ausstellungskatalog, Wien 1962, Nr. 499.

49 Krüger (s. Anm. 33), mit Literatur zum hagiographischen Schrifttum.

Elite zugängliche, jenseits sinnlicher Konkretheit erfahrene Wirklichkeit des eucharistischen Opfers nunmehr, in Visionen wie in Bildern, in die Erfahrungswelt des Laientums diffundiert und dies zugleich in abbildhafter, greifbarer Vergegenwärtigung, im Modus eines anschaulichen Realismus, führt direkt auf die Frage, inwieweit diese wirklichkeitsunmittelbaren, sinnlichen Anschauungsbedürfnisse auch in grundsätzlicherem Sinn als eine soziologisch bedingte Disposition, eine kognitive Anlage aus bildungsmäßig-sozialer Geprägtheit heraus zu verstehen sind. Die Fragestellung weist hier in eine ähnliche Richtung wie zuvor bereits im Zusammenhang des Wandels von bildlichen Erzähl- und Darstellungsabsichten in frühchristlicher Zeit. Man hat, längst seit dem 19. Jahrhundert, immer wieder den im 13. Jahrhundert einsetzenden, neuartigen Realismus der Bildkünste eng auf den zeitgleich wirksam werdenden Laizisierungsprozeß der religiösen Frömmigkeitsausübung rückbezogen, hat darin ein Reagieren der Bildkünste auf ein neues Laienpublikum erblickt. Kann der neue künstlerische Wirklichkeitssinn um 1300, wie er par excellence in der Kunst Giotto's Ausdruck fand, auf diese Weise als eine neue "Lesbarkeit" der Bilder im Sinne einer neuen, subjektiven Zugänglichkeit und unmittelbaren Dekodierbarkeit für die "illitterati" gedeutet werden, begegnet hier das neue Konzept eines "lesbaren" Bildes?

Die in den 1290er Jahren entstehenden Fresken in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, die die Legende des Prototypen der neuen Laienfrömmigkeit, des heiligen Franziskus, illustrieren (Abb. 4 u. 5), scheinen hierfür ein Paradigma zu geben<sup>50</sup>. Wegen ihrer Thematik ebenso wie wegen ihrer neuartigen Anschauungsqualität gelten sie der Kunstwissenschaft seit je als Inbegriff und Inkunabel einer Kunst, in welcher die Werte einer neuen "Volksfrömmigkeit", der "neuen sinnlichen Religionsauffassung der Franziskanerdichter und –prediger", wie Henry Thode es beschrieb<sup>51</sup>, bildmäßigen Ausdruck fanden.

Bereits die Rahmenform, bestehend aus illusionistisch gemalten, gedrehten Cosmatensäulen, die auf einem scheinplastisch vorspringenden, ganz durchlaufenden Sockelgesims aufruhend, und einen in perspektivischer Projektion gemalten Architrav tragen, ist ästhetisch der Realarchitektur zugeordnet, sowohl in ihren Größenmaßen, als auch besonders dadurch, daß die realen Dienste der Bündelpfeiler ihrerseits Cosmatenmuster tragen. Das obere, abschließende Profil des Architravs tritt realiter plastisch hervor,

---

50 Hans Belting: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977. Umfassende Bilddokumentation bei Joachim Poeschke: Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985.

51 Henry Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Wien 1934 (zuerst: Berlin 1885), S. 448.

gehört also der Realarchitektur an. So treten hier gemalte Scheinarchitektur und bemalte Realarchitektur suggestiv zueinander<sup>52</sup>.

Analog zielen auch die Szenenbilder auf eine neue Qualität der Wirklichkeitsillusion, worin, wie Panofsky formulierte, "die materielle Malfläche ... negiert" und das Bild "gleichsam in ein 'Fenster' verwandelt" erscheint, "durch das wir wie in den Raum hindurchzublicken glauben"<sup>53</sup>. Das Bemühen der Bilder um eine klare räumliche und szenische Disposition sowie um möglichste Naturtreue bis in die Details hinein ist allenthalben wirksam (so etwa, wenn Franziskus zunächst in bürgerlicher Tracht, dann in der Kutte, zuerst jugendlich, dann mit Bart, schließlich mit abgehämmter Physiognomie erscheint; so auch, wenn vielfach *croci dipinte*, Cosmatenwerk und andere mit realienkundlicher Genauigkeit erfaßte Details in den Bildern figurieren ...).

Man hat angesichts dieser "auf Miterlebbarkeit geöffneten" Ereignisbilder und ihres anschaulichen Erzählstils oftmals von einer "Subjektivierung des religiösen Empfindens" (Dagobert Frey) gesprochen und ein in der Bildlichkeit ermöglichtes "Sich-Hineinversetzen" des Beschauers "in die Träger der Handlung" erkannt<sup>54</sup>. Doch es sind Vorbehalte anzumelden, ob diese Sicht den Stil- und Sinnintentionen des Zyklus wirklich gerecht wird. Es ist, wie Hans Belting formulierte, "kaum damit getan, die neue Naturnähe und sinnliche Anschaulichkeit in der Stoff erzählung der Legendenbilder als Charakteristikum dieser Raumausmalung zu verabsolutieren" und sie damit herauszulösen aus dem Kontext des besonderen historischen Anspruchsniveaus von Auftrag und Programmprägung<sup>55</sup>. Die Kirche war bekanntlich als Mutterkirche des Ordens mit dem Grab des Heiligen zugleich Hauskirche des Papstes, der als ihr Auftraggeber firmierte; sie bekundete in der Anlage als Doppelkirche wie auch im gotischen Formenapparat den Anspruch eines ästhetisch besonders qualitätvollen Dekors, sie besaß die erste vollständige Farbverglasung in Italien, sie referierte in den Gewölbebildern auf byzantinische Mosaiken und vor allem in der Freskierung der Schiffshochwände auf die altchristlich-römische Basilikaltradition.

Diesem seinerzeit einzigartig ambitionierten Unternehmen entsprach auch das Niveau theologischer Programmprägung, die auf eine komplexe typologische Einbindung der Franziskuslegende in die Heilsgeschichte

---

52 Vgl. die beschreibende Analyse bei Belting (s. Anm. 50), S. 142ff.

53 Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form, in: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974, S. 99 – 167, hier: S. 99; vgl. ebd., S. 116.

54 Dagobert Frey: Giotto und die maniera greca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 14 (1952), S. 73 – 98, hier: S. 90ff.

55 Belting (s. Anm. 50), S. 43, und passim zum Folgenden.

angelegt war<sup>56</sup>. Das zweite Joch etwa (Abb. 4) wird eingeleitet durch die Aufforderung Christi (als Crucifixus) an Franziskus zur Restaurierung der in Mauerwerk und Dachstuhl baufällig gewordenen Kirche San Damiano, in der er betet, womit aber, laut lateinischer (!) Bildunterschrift, explizit die Restaurierung bzw. Reform der römischen Kirche generell gemeint ist ("per hoc Romanam significans ecclesiam"). In der Schlußszene desselben Joches, dem Traum Innozenz' III. von Franziskus, der die einstürzende Laterankirche stützt, sieht man dann die im Traum vorweggenommene Einlösung und Erfüllung dieses Auftrages. Die argumentative Zusammengehörigkeit der Szenen wird durch ihre Gegenüberstellung als Pendants im gleichen Joch betont; in den zwei Gebäuden, die durch "spiegelbildlich entsprechende Fluchtlinien als ein Gebäudepaar zusammengesehen werden", ist im übertragenen Sinn die Kirche selbst gemeint. An der im selben Joch direkt gegenüberliegenden Wand kehren sodann – überkreuz entsprechend – San Damiano, inzwischen restauriert, und das päpstliche Schlafgemach, als Ort eines analogen Traums, als "Träger weiterreichender Assoziationen" wieder<sup>57</sup>.

Die mittlere Szene desselben Joches, die die Zurückweisung aller weltlichen Güter und des *leiblichen* Vaters durch Franziskus und dessen gleichzeitiges Bekenntnis zum *himmlischen* Vater darstellt, ist mit der Szene links darüber, der Opferung Isaaks, typologisch subtil verschränkt: Abraham als biblisches Urbild der Selbstentäußerung im unbedingten Glauben an Gott ist als Typus auf Franziskus bezogen, was auch die Konsonanz von beider aufgewandtem Blick zum himmlischen Vater unterstreicht.

Das nächstfolgende Joch (Abb. 5) zeigt im ersten Bild die Approbation des Ordens durch den Papst, der Franziskus und seine Mitbrüder segnet. Daß im biblischen Szenenbild darüber Isaak Jacob segnet – und in ihm implizit das Gottesvolk der Israeliten – bekundet erneut eine, auch im fran-

---

56 Zum ganzen Fragenkreis mit inhaltlich variierenden Deutungsmodellen, auf die z. T. auch die folgenden Ausführungen zurückgreifen, u. a. Wolfgang Schöne: Studien zur Oberkirche von Assisi, in: Festschrift Kurt Bauch, Berlin 1957, S. 50 – 116, Charles Mitchell: The Imagery of the Upper Church at Assisi, in: Giotto e il suo tempo (Atti del congresso, 1967), Rom 1971, S. 113 – 134, Alastair Smart: The Assisi Problem and the Art of Giotto, Oxford 1971, Gerhard Ruf: Franziskus und Bonaventura, Assisi 1974, Belting (s. Anm. 50), bes. S. 80ff., Dieter Blume: Wandmalerei als Ordenspropaganda, Worms 1983, bes. S. 37ff. Erläuterungen zu den einzelnen Szeneninhalten bei Poeschke (s. Anm. 50). Zur Inhaltsdeutung bildlicher Franziskuslegenden im 13. und frühen 14. Jahrhunderts generell: Klaus Krüger, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Studien zur Geschichte der Bildverehrung im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1991 (im Druck).

57 Vgl. Mitchell (s. Anm. 56), S. 125f., Smart (s. Anm. 56), S. 20 ff., sowie Belting (s. Anm. 50), S. 83, von dort die obigen Formulierungen.

ziskanischen Schrifttum geläufige, Typologie des Franziskus "tamquam alter Jacobus" und der Ordensbrüder als das neue Volk Gottes. In Konsequenz zeigt die nächste Szene eine Erscheinung des Franziskus vor seinen Brüdern, die ihn – wie einen zweiten Elias – auf einem feurigen Wagen von himmlischem Glanz umstrahlt durch die Lüfte fahren sehen. Elias gilt in der Bibel prototypisch als der Führer des Gottesvolkes der Israeliten, und hierauf referiert auch das Szenengeschehen, in dem – laut Legende – Gott Franziskus für seine Mitbrüder in diesem Bilde verklärte, damit sie ihm als "wahre Israeliten folgen sollten, hat doch Gott ihn als zweiten Elias den geistlichen Männern zum Wagen und Lenker gegeben"<sup>58</sup>. Die nächste Szene zeigt Franziskus demütig knieend im Gebet, und über ihm – als neuerliche Vision des hinter ihm stehenden Mitbruders – die himmlischen Throne der wegen ihrer "superbia" gestürzten Engel, deren mittlerer und größter für Franziskus selbst bereitet ist. Die Sequenz der drei Szenen ergibt durch bildnerische Mittel eine Klimax von knieendem Franziskus zu Franziskus im Feuerwagen, um schließlich in der Antithese von himmlischem Thron und darunter knieendem Franziskus zu münden. In der thematischen Opposition von Demut und Untergebung zu antizipierter Glorie und Führerschaft figurieren Thronvision und Eliasszene als *jenseitige* Erfüllungen einer *diesseits* gelebten "humilitas".

Im Licht solcher Inhaltsverschränkungen und vielschichtig typologischen Strukturen, wie sie weiter auch an anderen Stellen des Zyklus aufzuzeigen wären, wird bereits deutlich, in welchem Grad der formale Anspruch der Bilder die Funktionen bloßer Ereignisschilderung übersteigt.

Ein weiteres kommt hinzu. Wenn auch über die Genese des neuen Stils, der sich in Assisi erstmals prominent manifestiert, nach wie vor in der Kunstgeschichte heftiger Dissens besteht, so darf doch heute als unbestritten gelten, daß eine der wesentlichsten Wurzeln dieser neuen Bildkunst in Rom liegt, und dort in einem Stilmilieu des späten 13. Jahrhunderts, das sich maßgeblich als Wiederbelebung der frühchristlichen Kunst, durch umfangreiche Restaurierungen der großen Basilikalzyklen und durch retrospektive Neuschöpfungen von Altariziborien und Marmorinkrustationen etc. konstituierte<sup>59</sup>. Nicht nur die nachweisbare Tätigkeit römischer Werkstätten in Assisi gibt hierfür Belege an die Hand<sup>60</sup>, sondern vor allem die formale Evi-

---

58 Bonaventura: *Legenda major S. Francisci*, IV, 4, zit. nach der dt. Übers. von Sophronius Clasen, *Franziskus, Engel des Sechsten Siegels*, Werl 1962, (Franziskanische Quellenschriften, 7), S. 281.

59 Vgl. aus der umfangreichen Literatur John White: *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth 1966 (2. Aufl. 1987), S. 144ff., bes. S. 199ff. (mit neuer Literatur) Krautheimer (s. Anm. 29), S. 226 ff. und George Holmes: *Florence, Rome, and the Origins of the Renaissance*, Oxford 1986, S. 129ff.

60 Alfred Nicholson: *The Roman School at Assisi*, in: *Art Bulletin* 12 (1930), S. 270 – 300, und White (s. Anm. 59).

denz. So steht außer Frage, daß die frühchristlichen Apostelbasiliken Roms den Langschiffwänden in Assisi im inhaltlichen Programmaufbau (d. h. in der typologischen Szenenwahl aus altem und neuem Testament) sowie in der scheinarchitektonischen Rahmenform der Sockelzone als unmittelbares Vorbild dienten. Das römische Hochwandsystem, in dem plastische oder gemalte Säulen oder Pilaster die Bilder der zweizonigen Zyklen rahmen, wurde hier auf die Sockelwand übertragen und dabei mit neuer logischer Stringenz an die architektonischen Verhältnisse angepaßt<sup>61</sup>.

Inwieweit sich nun auch die hier in die Rede stehende neue raum- und geschehenslogische Anschaulichkeit und Naturnähe der Szenenbilder selbst aus diesem geschichtlichen Rückbezug herleitet, erscheint heute kaum mit Eindeutigkeit beantwortbar, allein schon deshalb, weil sich vom Freskenbestand der frühchristlichen Basiliken Roms zu wenig erhalten hat. Der kunsthistorische Sachverhalt ist zu komplex und zu weitgespannt, um an dieser Stelle erörtert werden zu können<sup>62</sup>. Immerhin mag die Prominenz zahlreicher antikisierender Motive – so die zwei Rosse vor einem mit antikisierenden Ornamenten reich geschmückten Wagen, die Wiedergabe des noch heute in Assisi stehenden Minervatempels, eine der Trajanssäule in Rom nachempfundene Säule etc. – hier als Hinweis darauf stehen, in welchem Grad sich die retrospektive Orientierung auch formal und motivisch in den einzelnen Bildern und ihrer Stilprägung niederschlug. Weitergedacht würden diese Überlegungen in die Frage münden, inwieweit der neuen Bildkunst in Assisi grundsätzlich spezifisch römische, und das meint letztlich römisch-apostolische, frühkirchliche Konnotationen eingelagert waren, d. h. inwieweit hier das *inhaltliche* Programm einer in Franziskus erneuerten Kirche, in welcher sich die Ansprüche der Frühkirche selbst, Apostolat und Evangelium, zu lebendiger Erneuerung verdichteten, auch in den künstlerischen Form- und Anschauungswerten des *Stils* bezeugt wurde.

Wie auch immer die Frage letztlich zu beantworten ist, in jedem Fall wird deutlich, daß die realistischen Anschauungsqualitäten mit der Vorstellung

---

61 Zum ganzen: Karl Stamm: Probleme des Bildes und der Dekoration in mittelitalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento, Diss. Bonn 1974, S. 18ff., und Belting (s. Anm. 50), S. 155ff.; zum Rückgriff auf antikes bzw. frühchristliches Formengut bes. Hanno-Walter Kruft: "Giotto e l'antico", in: Giotto e il suo tempo (Atti del Congresso internazionale, 1967), Rom 1971, S. 169 – 176.

62 Aus dem Schrifttum zum Thema s. Wilhelm Paeseler: Der Rückgriff der römischen Spätägyptomalerei auf die christliche Spätantike, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948, Berlin 1950, S. 157 – 170, und zuletzt Janetta Rebold Benton: Influences of Ancient Roman Wall-Painting on Late Thirteenth-Century Italian Painting: A New Interpretation of the Upper Church of S. Francesco in Assisi (Ph. Diss. 1982), Ann Arbor 1983. Vgl. auch die Angaben in Anm. 59.

einer volksverbundenen Bildpredigt und Bilderschau hier schwerlich einzufangen sind. Vielmehr weisen die bildungsmäßig-exklusive, theologische Überformung des Stoffes ebenso wie das überregionale, höchst traditions- und kulturbewußte Repräsentationsniveau der Ausstattung auf eine auch analog konnotierte Stilhöhe der Form, darauf also, daß die realistische Wirklichkeitswiedergabe im Bild allererst einen anspruchsvollen Ausdruckscode, nicht subjektivierende Erlebnishöhe bedeutete.

Diese Bedeutung von ästhetischen Formwerten und vom "Kunstcharakter" des kirchlichen Bilderschmucks als eines Mediums, über welches geschichtliche Ansprüche und gesellschaftliche Wertnormen verallgemeinert werden, ist keineswegs neu. Sie begegnet bereits gegen 400 bei den genannten kappadokischen Theologen Gregor von Nyssa, Basilius und Gregor von Nazianz und erweist sich dabei maßgeblich verwurzelt in ihrer aufgeschlossenen, ja bewundernden Einstellung heidnisch-antiken Bildungstraditionen gegenüber<sup>63</sup>. Wo die theologische Dogmatik bis dahin in Bildwerken nur Trug und Schein erkannte, preist Gregor von Nyssa gerade ihre imitierende Naturtreue. Als Ideal eines christlichen Kirchengebäudes steht ihm "ein glänzend ausgeführter stattlicher Bau mit schönem Schmuck" vor Augen, dessen Wände, einem kunstreichen Epos gleich, "durch bildliche Darstellung der Heldentaten des Märtyrers, seiner Kämpfe, seiner Qualen, der wilden Gestalten der Peiniger, der Angriffe . . ., der seligsten Vollendung des Kämpfers" geschmückt seien und in ihren kunstvollen Anschauungswerten dem Paradigma griechischer Meisterwerke von Phidias, Zeuxis und anderen folgten<sup>64</sup>. Die gleiche ästhetische Haltung wird greifbar in der zuvor im Ausschnitt zitierten Beschreibung des Euphemia-Zyklus von Bischof Asterios von Amasea (um 400), die ganz als Ekphrasis, orientiert an Philostrat, gehalten ist und die Schönheit und mimetische Qualität der Bilder – in topischem Paragone – als den Werken der Antike und der Literatur ebenbürtig erkennt<sup>65</sup>. Ein analoges Verständnis tritt auch in der Folge, das ganze Mittelalter hindurch, in einer Vielzahl von Zeugnissen geistlicher Autoren zutage, in denen sich immer wieder ein hoher Schmuckanspruch und ein klares Bewußtsein für "Stile", für die Proportionsqualitäten antiker Kunst etwa, ausspricht. Allenthalben wurde hier im Prachtaufwand des Materials, im Reichtum des Dekors und in eindrucksvoller Lebensnähe der Darstellung überregionale Anspruchshöhe erstrebt<sup>66</sup>. Gerade die

---

63 Vgl. Koch (s. Anm. 9), S. 69ff., und Stutzinger (s. Anm. 12).

64 Gregorius von Nyssa: Oratio laudatoria sancti ac magni martyris Theodori, in: PG, Bd. 46, Sp. 737ff, vgl. Koch (s. Anm. 9), S. 71f.

65 Vgl. oben im Text S. 109; dazu Stutzinger (s. Anm. 12), S. 239f.

66 Grundlegend und mit zahlreichen Belegen: Meyer Schapiro: On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art, in: Art and Thought. Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy, London 1947, S. 130 – 150 (dt. Übers. in: ders., Romanische Kunst: Ausgewählte Schriften, Köln 1987, S. 24 – 63). Zum

Geschichte kirchlicher Bildausstattungen in Italien erweist, in welcher nachhaltiger Weise retrospektive Auftraggeberansprüche die Wahl nicht nur von Themen und Ikonographie, sondern insbesondere von künstlerischer Qualität und Stilniveau der Darstellungen prägten<sup>67</sup>. Und es steht schließlich in direkter Linie zu dieser Tradition, wenn bereits um 1260 der Pisaner Erzbischof Visconti in einer Volkspredigt vor den Gläubigen von Pisa die repräsentative Vorbildlichkeit und ästhetische Reputation eben von San Francesco in Assisi preist: "... gloriosa et pulcherrima et spatiosa ecclesia ... et tales esse debent ecclesiae tantorum sanctorum"<sup>68</sup>.

### III.

Es erweist sich demnach – in der Zusammenschau der Argumente – als Verkürzung der historischen Gegebenheiten, wenn man die Naturnähe der assisianischen Bilder – und ganz allgemein die Entfaltung empirischer Wirklichkeitswiedergabe in der Kunst der Giotto-Zeit – in direktem Rückschluß als besonderen Grad unmittelbarer Zugänglichkeit, als subjektive Sprachausprägung einer neuen Laienkultur auszulegen sucht. Diese Feststellung aber besitzt für die Frage nach dem Zusammenhang, der zwischen Bild und Bildung besteht, eine grundsätzliche Bedeutung. Denn sie mahnt generell zur Zurückhaltung gegenüber der Erklärungskraft herkömmlicher historischer Vorstellungen und Deutungsmuster, die mit einer inneren Analogie zwischen der nicht-lateinischen Volkssprache als einer "natürlichen" Sprache und einer wirklichkeitsimitierenden Bildlichkeit als Ausdruck eines "natürlichen" Sehens operieren; zur Vorsicht also auch vor einem simplifizierenden Umgang mit einem theoretischen Modell, das mit der binären Opposition von Gelehrten- und Volkskultur operiert und damit letztlich nur eine "Konstruktion kultureller Idealstrukturen" (Brückner) in Anwendung bringt<sup>69</sup>. Es liegt auf der Hand, welche Bedeutung diese sozial-historische

---

Bereich der Architektur: Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt 1976, dort zum Begriff des überregionalen Anspruchsniveaus.

67 Dazu generell Ernst Kitzinger: *The Gregorian Reform and the Visual Arts: A Problem of Method*, in: *Transactions of the Royal Historical Society* 22 (1972), S. 87 – 102, sowie ders.: *The Arts as Aspects of a Renaissance. Rome and Italy*, in: *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. by Robert L. Benson and Giles Constable, Oxford 1982, S. 637 – 670.

68 Robert Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, 4. Teil, Berlin 1908, S. 86.

69 Wolfgang Brückner: *Popular Culture. Konstrukt, Interpretament, Realität. Anfragen zur historischen Methodologie und Theoriebildung aus der Sicht der mitteleuropäischen Forschung*, in: *Ethnologia Europaea* 14 (1984), S. 14 – 24,

Problematik, die heute vor allem Disziplinen wie die Mentalitätsgeschichte oder die Volkskunde beschäftigt, für die kunsthistorische Fragestellung nach der "Lesbarkeit" von Bildern besitzt – gerade im Blick auf den Umbruch vom Mittelalter zur Renaissance, als sich mit der Ausbildung einer neuen Fiktionalität des Bildes auch ein Wandel im Wirklichkeitsgehalt seiner Darstellung vollzieht. Wie vielschichtig und wenig eindeutig hierbei der subjektive Zugang des Betrachters zum dargestellten Sujet, sein Verständnis von dessen Wirklichkeit angelegt ist, bringt die Erforschung mittelalterlicher Bildfrömmigkeit immer wieder zur Einsicht<sup>70</sup>. So ist etwa bei einer Vielzahl in religiösem Ritual verehrter Kultbilder die Realpräsenz der himmlischen Personen in ihrem Bild nicht an einen Realismus ihrer Darstellung gebunden, sondern an das – in aller Regel kollektiv – vorgeformte Glaubensbewußtsein des Betrachters<sup>71</sup>. Bildrealismus und Realitätsauffassung des Betrachters bilden keine einfache Gleichung. Die Frage nach der "Lesbarkeit" des Bildes mündet hier also in einen breiter angelegten Kreis von Fragen nach Bedeutung, Gebrauch und Konventionen von Bildlichkeit und erweist sich dabei als eingebunden in einen grundsätzlicheren Problemzusammenhang der kognitiven Erfahrbarkeit von Sujet und Wirklichkeit im Bild.

Blicken wir hierzu auf ein Fallbeispiel: Giotto's Ognissanti-Madonna in den Florentiner Uffizien (Abb. 6) darf – analog zu den assisianischen Fresken – als das Paradigma einer neuen Fiktionalität des Bildes um 1300 gelten, worin die raumlogischen Kategorien der bildexternen Betrachterwirklichkeit mit denen der innerbildlichen Wirklichkeit korrespondieren, in der per-

---

vgl. auch Roger Chartier: *Volkskultur und Gelehrtenkultur. Überprüfung einer Zweiteilung und einer Periodisierung*, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie*, hrsg. von H. U. Gumbrecht und U. Link-Heer, Frankfurt a. M. 1985, S. 376 – 390.

70 Vgl. die grundsätzliche Problemdiskussion bei Robert Suckale: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städte-Jahrbuch N.F. 6* (1977), S. 177 – 208, und bei Belting (s. Anm. 39).

71 Auf eine ähnliche Komplexität darstellender Wirklichkeitsauslegung im Bild weist auch die bekannte Zeichnung im Musterbuch des gotischen Baumeisters Villard d'Honnecourt von ca. 1235 (s. Hans R. Hahnloser: *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, 2. Aufl., Graz 1972, S. 146ff. und 374). Sie zeigt eine strikt ornamental gehaltene Wiedergabe eines Löwen, dessen Kopfform exakt der Kreislinie eines Zirkels einbeschrieben ist, um sie rechts oben mit der Beischrift zu kommentieren: "Et scacies bien, qu'il fu contrefais al vif" – wisset wohl, daß er nach dem Leben abgezeichnet wurde. Villard, der vielleicht wirklich einen lebendigen Löwen gesehen hat, erlebt und denkt dessen Wirklichkeit gleichwohl in einer Formel, als Vorgewußtes, als in ihm vorgeprägte Vorstellung von einem Löwen, deren Geltung durch die Empirie nicht außer Kraft gesetzt wird. Vgl. auch Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion*, London 1960, S. 76f.

spektivischen Konstruktion ebenso wie in der raumplastischen Ausformung des Figuren- und Objektbestandes, in der Fiktion von Realität also. Diese Bildgestalt hat ihre besondere Genese. Sie führt zurück auf plastische, in Schreingehäuse mit verschließbaren Klappflügeln eingestellte Madonnenstatuen. Bereits im späteren Duecento begegnet vielzählig der Übertritt solcher plastischen Bildwerke in Zweidimensionalität, in die Form der flachgemalten Marienikone, wobei deren Giebelgestalt noch die Gestalt der Altarschreine reflektiert<sup>72</sup>. Bei Giotto's Ognissanti-Madonna erreicht diese Entwicklung ihren Endpunkt und zugleich die Konstitution einer neuen ästhetischen Erfahrung: In ihr ist der Wandel von der mit dem plastischen Bildwerk identischen Realerscheinung der himmlischen Person zu einem neuen Anschauungsgehalt der fingierten innerbildlichen Wirklichkeitsillusion vollzogen. Es ist gleichsam der Wandel von der Realpräsenz der Kultperson als Magie im stofflich realen Bildexemplar hin zum Erwirken dieser Tatsächlichkeitserfahrung kraft einer neuen Fiktionalität des Bildes. Die subjektive Qualität unmittelbaren Erlebens aber, die "magische" Erfahrung von Realpräsenz, erscheint darin gleichsam objektiviert, und "Authentizität" wird nun, im Wandel der Anschauungskategorien, als mimetisches Vermögen der Malkunst erfahren: Der Zauber der Magie erscheint als Zauber der künstlerischen Form. Indiziert also diese Entwicklung – deren vielschichtiger Kontext von Ursachen und Folgen hier nicht zu erörtern ist – ein neues Bild-Wirklichkeitsdenken des Betrachters, so läßt sich dieses gleichwohl gerade nicht als "Subjektivierung" des Sujets, als Nahebringung der dargestellten Bildperson verstehen. Der Zugewinn an Fiktionalität setzt sich hier nicht in eine gesteigerte Tatsächlichkeitserfahrung um.

Im Horizont solcher Einsichten wäre die Frage nach der Bildauffassung des Betrachters, nach dem Zusammenspiel zwischen Bild und mentaler Bildung – gerade am Beispiel der Kunst Giotto's – grundsätzlich zu vertiefen. So waren, wie Michael Baxandall gezeigt hat, die Humanisten des 14. und 15. Jahrhunderts in ihrer Wahrnehmung der Bildqualität Giotto's prädisponiert durch Begrifflichkeit und Diskursstruktur ihrer Kunstsprache, des Latein<sup>73</sup>. Die Existenz von Bezeichnungen für verschiedene Kategorien visueller Erfahrung im Lateinischen erzeugte hier allererst das Interesse und eine perzeptive Aufmerksamkeit für diese Kategorien. Dabei spielt etwa "ratio" als bildnerisches Ordnungsprinzip, in dem Symmetrie und "concordia membrum" im Sinne einer kompositorischen Gefügtheit vorherrschen, eine wichtige Rolle. Ganz anders vermag dagegen um 1420 ein Florentiner Kaufmann, Giovanni di Pagolo Morelli, die Malkunst Giotto's zu erleben. In seinen "ricordi" die Schönheit seiner Tochter preisend, vergleicht er ihre

---

72 Vgl. zum ganzen Krüger (s. Anm. 56), Kap. II und IV, 3.

73 Michael Baxandall: Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350 – 1450, Oxford 1971.

Hände mit solchen, die einst Giotto gemalt habe: gleich Elfenbein, von länglicher Gestalt und Zartheit des Fleisches, mit langgeformten Fingern, so rund wie wächserne Kerzen, die Nägel lang und von schöner Rundung, zinnoberrot und hell ...<sup>74</sup>. Die Beschreibung offenbart Kategorien von sublimen Delikatesse und Grazie, ja höfischer Überfeinerung, wobei die Anführung Giottos die Wirklichkeit der beschriebenen Hände gleichsam nobilitiert und in den Rang eines Artefakts erhebt.

Das, was in solchen Rezeptionstendenzen trotz oder gerade wegen der unterschiedlichen Gefährtheit ihrer zum Ausdruck gebrachten Seh-Mentalität zutage tritt, ist zum einen die Bedeutung der gesellschaftlich-kulturellen Bildung und Geformtheit der Betrachter, ihrer "mentalene Ausstattung" (Baxandall)<sup>75</sup>. Sie prägen den Blick auf Bilder und vermögen wiederum auf deren Gestaltentwicklung selbst einzuwirken und sich darin aufzuheben.

Auf der anderen Seite aber gelangt ein soziologisch grundlegender Sachverhalt zum Vorschein, indem deutlich wird, wie eng die Bildkunst Giottos mit dem Selbstverständnis und der Lebensgestaltung sozialer "Eliten" verknüpft war, als kulturelle Äußerungsform, die dem Status der eigenen Lebenswelt Ausdruck und Legitimität verlieh und zugleich ihre Absetzung gegen "unten" verbürgte. Es ist derselbe soziologisch wirkende Zusammenhang, den auch eine Bemerkung von Francesco Petrarca bekundet, wenn er in seinem Testament von 1370 dem Freund Francesco da Carrara ein Tafelbild der Muttergottes von Giotto vermacht, "cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent"<sup>76</sup>. Eine ähnlich wertbesetzte, ideologische Auffassung von Kunst als genuiner Äußerungsform der Elite, die dem Verständnis der ungebildeten Vielen verschlossen bleibt, findet sich bekanntlich auch bei anderen Humanisten der Zeit und sie wird bereits von Boccaccio in den frühen 1350er Jahren beschworen, wenn er von Giotto sagt: "E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo'ntelletto de savi dipigneano, era stata sepulta ..."<sup>77</sup>.

Der enge Zusammenhang zwischen kultureller Ausstrahlungskraft und sozialer Systembildung tritt in solchen Zeugnissen deutlich zutage. Rückblickend erweist er sich als historischer Faktor von langer, das ganze Mittelalter über bereits wirksamer Tradition. Sugers Auffassung von den kulturell

---

74 Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra medioevo e rinascimento, a.c. di Vittore Branca, Mailand 1986, S. 153.

75 Michael Baxandall: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, Oxford 1972.

76 Th. E. Mommsen: The Last Will: A Personal Document of Petrarch's Old Age, in: ders.: Medieval and Renaissance Studies, ed. by E. F. Rice, jr., Ithaca-New York 1959, S. 197 – 235, hier: S. 213 f., and Baxandall (s. Anm. 73), S. 60.

77 Baxandall (s. Anm. 73), S. 60. Zum ganzen: John Larner: Culture and Society in Italy 1290 – 1420, London 1971, S. 276 ff.

und gesellschaftlich exklusiven Verstehensvoraussetzungen kirchlicher Kunst etwa ließe sich den angeführten Kunstäußerungen des Trecento ohne weiteres zur Seite stellen. Ungeachtet des Wandels in der Bewertung der Künstlerpersönlichkeit und ihrer intellektuell schöpferischen Leistung, weist hier das säkularisierte Kunstkonzept der Humanisten deutlich genug zurück auf seine geschichtlichen Wurzeln: auf die sinntragende Funktion von Kunst im Gebrauch der mittelalterlichen Kirche, die im Dekoraufwand und Bilderschmuck immer wieder auf eine Selbstdeutung als wertbesetztes Sozialgebilde, auf ihren hervorgehobenen Status und ihr Prestige als politische, gesellschaftliche und kulturelle Institution zielte.

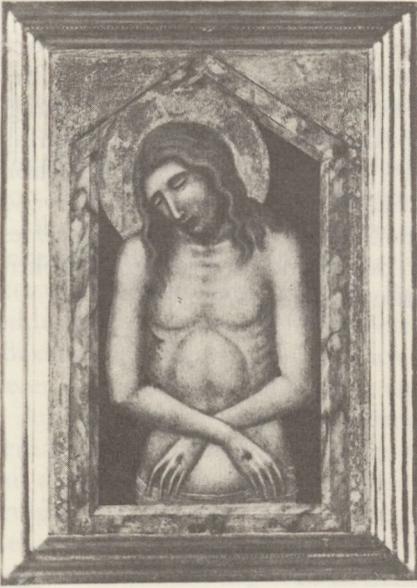


Abb. 1: Pietro Lorenzetti,  
Imago Pietatis, Altenburg,  
Lindenaumuseum.

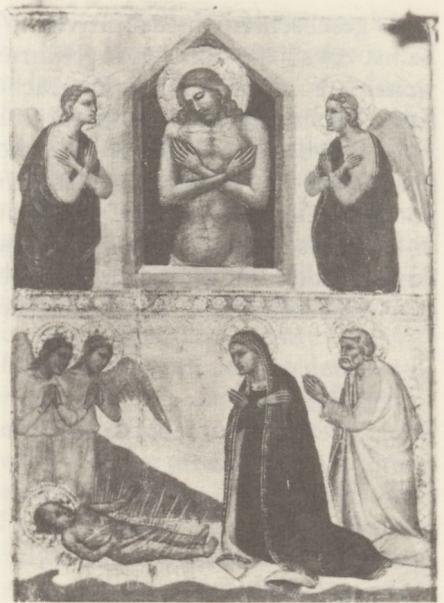


Abb. 2: Imago Pietatis und Anbetung  
des Kindes, Rom, Pinacoteca Vaticana.

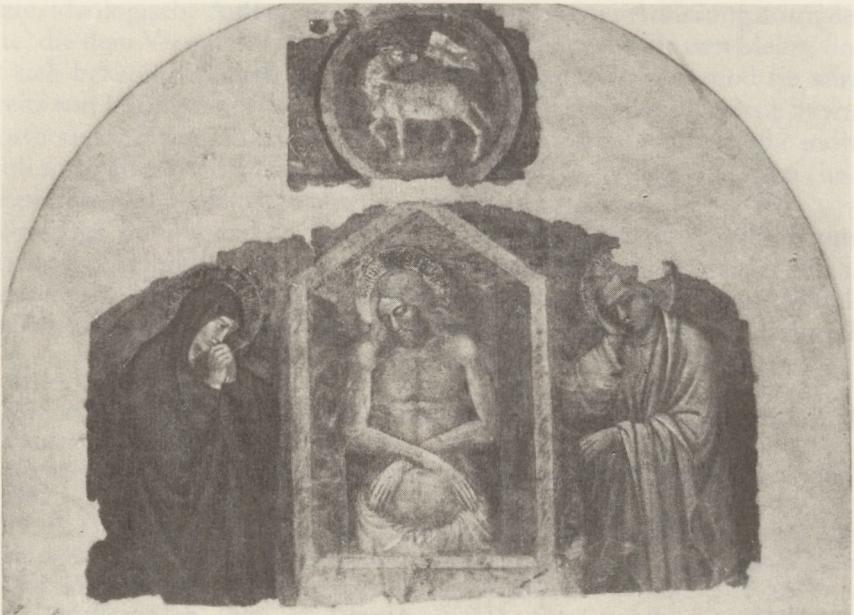


Abb. 3: Imago Pietatis mit Maria, Johannes Ev. und Agnus Dei,  
Fresko (abgenommen),  
Arezzo, Museo d'Arte Medioevale e Moderna.

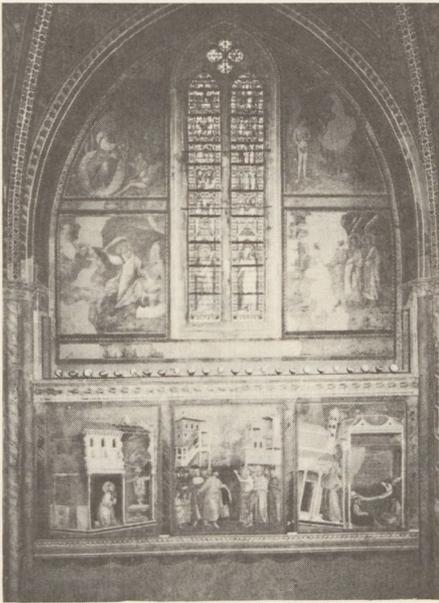


Abb. 4: Assisi, San Francesco, Oberkirche, nördliche Langhauswand im 2. Joch.



Abb. 5: Assisi, San Francesco, Oberkirche, nördliche Langhauswand im 3. Joch.



Abb. 6: Giotto, Ognissanti-Madonna, Florenz, Uffizien.