

Fricke, Beate

Ecce fides die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen

München [u.a.] 2007

PVA 2007.5950

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00066171-1

Die PDF-Datei kann elektronisch durchsucht werden.

Beate Fricke

*Ecce fides*

Die Statue von Conques, Götzendienst  
und Bildkultur im Westen

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Umschlagabbildung: Die heilige Fides, Conques

PVA  
2007.  
5950

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet.

© 2007 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4338-7

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

107 PM

In memoriam

SUSANNE

PHÉDRE

Et c'est là que tu as trouvé ?

SOCRATE

Là même. J'ai trouvé une de ces choses rejetées par la mer ; une chose blanche, et de la plus pure blancheur ; polie, et dure, et douce, et légère. Elle brillait au soleil, sur le sable léché, qui est sombre, et semé d'étincelles. Je la pris ; je soufflai sur elle ; je la frottai sur mon manteau, et sa forme singulière arrêta toutes mes autres pensées. Qui t'a faite ? pensai-je. Tu ne ressembles à rien, et pourtant tu n'es pas informe.

Paul Valéry – Eupalinos ou l'architecte (1921)

# INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT . . . . .	11
I. BILDER IM CHRISTLICHEN KULT . . . . .	15
1) Toter Knochen, lebendiges Bild? (19) – 2) „Ikonoklasmus“ und der Westen (24) – 3) <i>Cultus imaginum?</i> (28)	
II. BILDVEREHRUNG UND ‚ <i>CULTURA VETERUM DEORUM</i> ‘ IM WESTEN . . . . .	37
1) Die heilige Fides in Conques . . . . .	37
a) Irritationen einer Chronologie – Kopf-, Arm- und Büstenreliquiare . . . . .	39
b) Hypothesen zur ursprünglichen Gestalt der heiligen Fides . . . . .	45
Rekonstruktionsversuch der Statue (46) – Kirchenbau, Chorumgang und Altardisposition in Conques (48) – Ergänzung zur Vollfigur zur Zeit der Jahrtausendwende (52)	
c) Historischer, liturgischer und politischer Kontext . . . . .	56
Geschichtsklitterung für Conques (58) – Kult ohne Kloster? (61)	
2) Lebende Heilige und tote Götzen . . . . .	62
a) Furchtlose Heilige und zerschlagene Götzen – ein hagiographischer Topos . . . . .	64
b) Idol und Idolatrie – Begriffsgeschichten und Erklärungsmodelle . . . . .	69
c) Priester und Dämonen, <i>illecebrae oculorum</i> und andere Scheingefechte. . . . .	80
3) Götzenbilder und Idolatrie im Bild . . . . .	88
a) Götzenbilder im Stuttgarter Psalter . . . . .	89
b) <i>Cultura veterum deorum/Idolatria</i> : Götzen in den Prudentius-Handschriften . . . . .	94
c) Götzendienst <i>versus</i> Autorendemut . . . . .	100
d) Zerschlagene Götzen . . . . .	104

4)	Die „Wiedergeburt“ dreidimensionaler Skulptur im Westen . . . . .	105
	a) Skulpturgeschichten – Fachgrenzen und nationale Geschichtsschreibung . . . . .	105
	b) Verhaltensregeln für den Bildgebrauch – vom <i>Opus Caroli regis</i> bis Paris 825 . . . . .	112
	c) Überwindung der ehernen Schlange – Monumentale Kruzifixe seit der Karolingerzeit . . . . .	133
	<i>Adoratio crucis</i> (135) – Die ehernen Schlange (136) – Gold- und Silberhüllen (141) – Chronologie der Kruzifixe in Frankreich und ihre Rezeption in Europa (144)	
	d) Heilige Orte und heilige Körper . . . . .	151
III. TOTE MASKE – BELEBTE BLICKE . . . . .		165
1)	<i>Sacer vultus</i> und <i>sacra imago</i> . . . . .	172
	a) Blickwechsel . . . . .	174
	b) Wahrnehmung . . . . .	183
	c) Blindheit . . . . .	188
	d) <i>Literacy</i> und Augenzeugenschaft . . . . .	191
	e) Die Evidenz der Finger Thomas' . . . . .	198
2)	Heiliges Antlitz und göttlicher Glanz . . . . .	206
	a) Glanz . . . . .	207
	Glanz des Goldes (207) – Göttlicher Glanz (211) – Glanz der Heiligen (214)	
	b) Beseelung . . . . .	221
	c) Schein und heilige Identität . . . . .	228
3)	<i>Visio Spiritualis</i> und die Grenzen der Repräsentation . . . . .	236
	a) Isarnus' Leibesschrift . . . . .	236
	b) Zwei Wirklichkeiten eines Bischofsbildes . . . . .	238
	c) Der Traum Nebukadnezars . . . . .	240
	d) Ezechiels Vision . . . . .	242

IV. SCHATZGESTALTEN . . . . .	249
1) Der Gabentausch im <i>Liber miraculorum</i> . . . . .	250
a) Fides als Fesselkünstlerin – Rache und Strafe im <i>Liber miraculorum</i> . . . . .	253
Der gute Geist im Kerker (253) – Körperstrafen (256) – Recht und Ordnung (258)	
b) Geben und Nehmen – alles für das Seelenheil . . . . .	261
– Bilderzauber (265) – Beziehungsgeflechte bei Motivgaben (266)	
c) Heilige Herrscherin und betörende Zicke . . . . .	272
Ambivalente Rollenspiele (272) – Thronende Damen (275) – Vitencluster zwischen Ritter, Held und Milchgesicht (278)	
2) <i>Bricolage</i> und Komposition – Schatzkunst im Wandel . . . . .	281
a) Beliehene, beraubte und attackierte Bilder . . . . .	281
b) Schenk Dir Seelenheil! Die Geschenke Heinrichs II. . . . .	285
c) Kopfeinsätze – antike Gemmen im neuen Gewand . . . . .	295
d) <i>Bricolage</i> oder das ‚offene Werk‘ . . . . .	300
V. NACHWORT . . . . .	311
VI. DANKSAGUNG . . . . .	315
VII. BILDTEIL . . . . .	317
VIII. ANHANG . . . . .	399
1) Abkürzungsverzeichnis . . . . .	399
2) Quellen . . . . .	401
a) Handschriften . . . . .	401
b) Gedruckte Quellen . . . . .	401
3) Sekundärliteratur . . . . .	407
Ausstellungskataloge . . . . .	449
4) Abbildungsverzeichnis . . . . .	450
5) Index . . . . .	454



*Quid? cum ipsa memoria perdit aliquid, sicut fit,  
cum obliviscimur et quaerimus, ut recordemur,  
ubi tandem quaerimus nisi in ipsa memoria?*

AUGUSTINUS: *Confessiones, lib. X, cap. 19*

## VORWORT

Ein Wahnsinniger hat vor wenigen Jahren in Heidelberg leibhaftige Dämonen gesehen: Um dieses Erlebnis seinen Lesern eindrücklich vor Augen zu stellen, hätte ein Autor im Mittelalter die Geschichte vielleicht so erzählt: Weiße Idole, versteckt in makellosen Körpern, blickten ihn fragend an und verhöhnten ihn und seinen christlichen Glauben. Ein Dämon treibt selten alleine sein Unwesen. Die teuflischen Wesen belebten in den Augen des Heidelberger Irren einen ganzen Hain berührend schöner Statuen. Sie bedrohten seine Demut, verführten sein Auge durch die Schönheit der göttlichen Leiber und verunsicherten seine Gewissheiten über das Wahre und Falsche in der Welt.

Um dem Zweifel, den die Dämonen in ihm entfacht hatten, ein Ende zu setzen, griff der „Besessene“ zum altbewährten Mittel, um Dämonen aus Statuen zu vertreiben: Er versuchte, sie von ihrem Sockel zu stürzen, damit sich ihre steinerne Schale öffne und der böse Geist, der in ihnen hauste, aus ihrem hohlen Inneren entweiche und die Trugbilder verschwänden. Er wollte dem Teufelswerk ein Ende setzen, denn kein geringerer als der Leibhaftige sei es, so der Aberglaube, der Dämonen die Gabe verleihe, von Menschenhand geschaffene Hüllen als lebendig erscheinen zu lassen.

Die Visionen des Verrückten waren keineswegs frei erfundene Trugbilder, sondern hatten einen realen Kern aus Gips: Der Wahnsinnige stand inmitten der bedeutenden Abgussammlung des Archäologischen Institutes.<sup>1</sup> Der Verwirrte war Opfer einer doppelten Täuschung geworden: Selbst die „kreidehafte, tote Weiße“ der Gipsstatuen, die, so der Wortlaut in Hegels Ästhetik, doch niemals die augentäuschende Fähigkeit der antiken Marmorskulpturen besitzt, erschien ihm als von

---

<sup>1</sup> Die Abgussammlung ging aus der Stiftung des *Antiquarium Creuzerianum* im Jahr 1835 hervor und wurde seit ihrem Gründungsjahr 1848 beständig mit Abgüssen und Originalen erweitert.

Leben erfüllt.<sup>2</sup> In der Heidelberger Sammlung rettete ein geistesgegenwärtiger Beobachter die meisten der Gipsfiguren vor einem traurigen Ende als zerschlagene Götzen auf den Fliesen der sechziger Jahre. Er überredete den Verrückten, etwas in dieser Situation denkbar Naheliegenderes zu tun: Sie spielten zusammen Karten.<sup>3</sup>

So einfach war es im Mittelalter in der Regel nicht, den teuflischen Mächten ein Schnippchen zu schlagen. Geschichten mit Götzenbildern haben in der Regel eine komplizierte Vergangenheit. Das gilt insbesondere für das „Nachleben“ der freistehenden Skulptur. Skulpturen sind, „so in unsere Vorstellung von bildender Kunst eingebürgert,“<sup>4</sup> dass die Frage nach ihrem Existenzrecht begründet werden muss. Diese Frage stellt sich erst, wenn man sich vor Augen stellt, dass in der Skulpturgeschichte des Abendlandes eine Lücke von einem halben Jahrtausend klafft: dreidimensionale monumentale Skulpturen wurden seit der Spätantike nach den Antikenzerstörungen durch die frühen Christen im Westen erst einmal nicht mehr geschaffen. Lediglich Bauplastik war weit verbreitet und frei vom Verdacht, zur Idolatrie anstiften zu können. Zur Zeit der Karolinger erfuhren im Westen monumentale, freistehende Statuen ein Wiederaufleben. Diese „Renaissance“ der Skulptur, Vorformen ästhetischer Erfahrung und das Nachleben der Antike waren eng miteinander verflochten. Während man über das Wiederaufleben kontrovers diskutiert und das Nachleben vor allem von der Frühen Neuzeit beansprucht wird, geht man für die Vorformen ästhetischer Erfahrung im Allgemeinen davon aus, es gebe sie im Früh- und Hochmittelalter überhaupt nicht. Dennoch haben alle drei Entwicklungen maßgeblich zur Genese unseres modernen Bildverständnisses beigetragen.

Mein Interesse an den Wurzeln unseres Bildverständnisses entzündete sich an einer zunächst banal erscheinenden Frage: Warum haben sich die beiden Erben des Römischen Reiches – Byzanz und der Westen – hinsichtlich ihrer Auffassung vom Bild so unterschiedlich entwickelt? Warum gab es in Byzanz so spannende Theorien über die Natur des Bildes, während man im Hinblick auf das Bilderverbot freistehende, im religiösen Kult verehrte Skulptur tabuisierte? Warum erlebten monumentale Skulpturen im Westen eine Renaissance, wohingegen das Nachdenken über Bilder bei westlichen Theologen eher dürre Früchte trug?

*Quid?* So mag sich nicht nur der hier einleitend zitierte Augustinus in Anbetracht seiner Ausführungen über die *memoria* mit runzelnder Stirn gefragt haben, sondern auch die Leserin oder der Leser dieser Eingangsworte wird sich überlegen, welche Zeugen und Monumente von diesen Veränderungen erzählen können und anhand welcher Zeugnisse, schriftlicher wie künstlerischer Natur, sich diese Entwicklung nachzeichnen lassen kann. Es wird deutlich werden, dass die meisten der frühen Skulpturen, auch wenn sie sich nicht oder nur stark modifiziert erhalten

2 Anders als der Wahnsinnige meint Hegel, dass die Weiße des Gipses nicht nur nicht atme wie die des Marmors, sondern sogar die Illusion der lebenden Statue zerstöre, vgl. HEGEL 1970, Bd. 14, S. 443 und VOGEL 2003, S. 168f.

3 Mit herzlichem Dank an Alexander Heinemann, der mir diese Geschichte erzählt hat.

4 BELTING 1981, S. 25.

haben, eine beredtere *memoria* in den Schriftquellen und eine nachhaltigere *imitatio* in ihren künstlerischen Nachfahren erfahren haben als gemeinhin angenommen wird. Indem dieses Gedächtnis aufgeschlossen wird, lässt sich eine andere Perspektive auf die Frühgeschichte christlicher Skulptur eröffnen.

Augustinus beruft sich für die Selbsterkenntnis auf die Kraft der Erinnerung und nicht, wie die Moderne in der Folge von Descartes, auf die Denkfähigkeit: „*Magna vis est memoriae [...] et hoc animus est, et hoc ego ipse sum.*“<sup>5</sup> Essentieller Teil dieser Selbsterkenntnis ist für Augustinus, dass das Gedächtnis in für ihn fast erschreckendem Maße eine „unerwartete“ Fülle von Bildern beherbergt. Diese Ergründung seines eigenen Innenlebens, seine Selbsterkenntnis führt ihn dahin, darüber nachzudenken, was *memoria* für ihn bzw. im Allgemeinen bedeutet:

„Ich werde also auch diese [Fähigkeit] meiner Natur hinter mir lassen und die Stufen emporsteigen zu Ihm, der mich erschaffen hat, und gelange zu den Plätzen und geräumigen Hallen des Gedächtnisses, wo sich Schätze an unzähligen Bildern befinden, die – von allerlei wahrgenommenen Dingen herrührend – dort hineingebracht worden sind. Dort ist geborgen zum einen alles, was wir denken, indem wir das, was unsere Sinne wahrgenommen haben, entweder mehr, mindern oder wie auch immer verändern, und zum andern, jedesmal wenn sonst etwas dort aufbewahrt und niedergelegt worden ist, was das Vergessen noch nicht verschlungen und vergraben hat. Wenn ich dort bin, verlange ich, man solle mir, was immer ich haben will, herbeiholen; und einiges kommt sogleich zum Vorschein, einiges wird länger gesucht und wie aus entlegeneren Vorratskammern aufgestöbert, einiges stürzt scharenweise hervor, und – während man nach anderem verlangt und sucht – springt es mitten vor einen, als ob es sagte: ‚Sind wir’s vielleicht?‘ Und ich vertreibe es mit der inneren<sup>6</sup> Hand aus dem Angesicht meiner Erinnerung, bis das, was ich haben will, aus dem Nebel hervortritt und aus dem Verborgenen vor dem Angesicht erscheint. Anderes wird ohne Schwierigkeiten in ungestörter Reihenfolge, wie verlangt, bereitgestellt, und das Vorangehende macht dem Folgenden Platz und wird, wenn es zurückweicht, aufbewahrt, um abermals, wenn ich es brauchen sollte, hervorzutreten. Dies alles geschieht, sooft ich etwas aus dem Gedächtnis schildere.“<sup>7</sup>

5 AUGUSTINUS: *Confessiones*, lib. X, 8 (15), S. 162.

6 ‚*manu CORDIS*‘ und ‚*reCORDatio*‘ wird hier durch ‚INNERe Hand‘ und ‚ErINNERung‘ wiedergegeben.

7 AUGUSTINUS: *Confessiones*, lib. X, 8 (15), S. 161: „*Transibo ergo et istam naturae meae, gradibus ascendens ad eum, qui fecit me, et venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiuscumodi rebus sensis inuectarum. Ibi reconditum est, quidquid etiam cogitamus uel augendo uel minuendo uel utcumque uariando ea quae sensus attingerit, et si quid aliud commendatum et repositum est, quod nondum absorbit et sepeleuit obliuio. Ibi quando sum, posco, ut proferatur quidquid uolo, et quaedam statim prodeunt, quaedam requiruntur diutius et tamquam de abstrusioribus quibusdam receptaculis eruuntur, quaedam cateruatim se prouunt et, dum aliud petitur et quaeritur, prosiliunt in medium quasi dicentia: ‚ne forte nos sumus?‘ Et abigo ea manu cordis a facie recordationis meae, donec enubiletur quod uolo atque in conspectum prodeat ex abditis. Alia facilliter atque inperturbata serie sicut poscuntur suggeruntur, et cedunt praecedentia consequentibus, et cedendo conduntur, iterum cum*

Meine Überlegungen können als Versuch verstanden werden, die westliche und christliche Vorgeschichte des modernen Bildverständnisses auf ihre Gedächtnisfähigkeit hinsichtlich eigener Bildkonzepte zu beleuchten. Dazu werde ich bekannte Quellen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive „gegen“-lesen und die vermutlich älteste erhaltene Skulptur des Westens im Mittelalter, die Statue der heiligen Fides von Conques, aus neuen, bisweilen ahistorisch anmutenden Blickwinkeln betrachten.

Dass, wer mit dem geistigen Auge sieht, nicht getäuscht werden, sondern „die“ Wahrheit sehen will, und wer Bilder sieht, getäuscht werden will,<sup>8</sup> ist eine neuzeitliche Dichotomie, die jedoch ihre Vorläufer im Mittelalter hat. Diese und andere neuzeitliche Prämissen beim Blick auf Bilder und den Blicken der Bilder auf ihre Betrachter werden ausführlich zur Sprache kommen. Ihren mittelalterlichen Vorformen wird die Aufmerksamkeit gelten, insbesondere denjenigen als neuzeitlich apostrophierten Vorstellungen, die bereits über ein halbes Jahrtausend früher von zentraler Bedeutung in den Auseinandersetzungen um die Verehrung von Bildern waren. In den letzten Jahren haben Kunsthistoriker immer wieder versucht, die Erkenntnisse von Reflexionen über das Sehen mit möglichen Perspektiven des Blickens auf Bilder zu verbinden. Dagegen versuche ich, strikt zwischen dem Umgang mit Bildern und zeitgenössischen oder neuzeitlichen Wahrnehmungstheorien zu differenzieren.

Wie wird die Schöpfung einer Skulptur vom Verdacht der Häresie befreit, und welche Rolle spielt der heilige Körper, das Erscheinungsbild der *effigies*, der Bildwerke selbst sowie die Darstellbarkeit von Heiligkeit als Herausforderung für Kunst, Wahrnehmung und Bild? Das werden die Leitfragen der folgenden Untersuchungen sein. Das Schwanken in der Terminologie *effigies*/Bildwerk verdeutlicht die Schwierigkeiten der Wortwahl. Wenn im Folgenden vom *Bild* oder von *Heiligenbildern* gesprochen wird, so sind damit in der Regel nicht gemalte, sondern dreidimensionale Bildwerke, im Kult verehrte Statuen gemeint, die man auch als *Bildfiguren* bezeichnen könnte. Die neue Gattung des dreidimensionalen Heiligenbildes erweist sich als ideales Medium für die Erfahrbarkeit von Transzendenz im Diesseits und körperlicher Repräsentanz des Heiligen im Jenseits. Dieses stete Grenzgängertum erzeugt die für die religiöse wie ästhetische Erfahrung im Mittelalter fruchtbare Diskrepanz zwischen Abbild, Wahrheitsanspruch und Aura des heiligen Körpers.

---

*uoluerō processura. quod totum fit, cum aliquid narro memoriter*“. Übers. von Darko Senekovic und Bärbel Braune-Krickau.

<sup>8</sup> TERNES 2000, S. 126.

## I. BILDER IM CHRISTLICHEN KULT

„[...] unser Knie beugen wir doch nicht mehr.“<sup>1</sup>

Das zweite Gebot verbietet erstens das Schaffen von „Schnitzbildern“ und zweitens das Erzeugen von Abbildern, genauer: von Ähnlichkeit zu irgendeinem Lebewesen, das im Himmel, auf Erden und im Wasser zu finden ist. Verboten ist die Kreation von Kreaturen und von Abbildern (*similitudines*), verboten also der Schöpfungsakt, bei dem die Menschen Gefahr laufen, Gott nachzuahmen und Opfer der von Gott selbst bei der Menschwerdung erzeugten Gottesebenbildlichkeit zu werden. Drittens ist das Anbeten von Bildwerken untersagt. Aus dem hebräischen לִפְסֵל (pesel) ist in der Septuaginta εἰδῶλον geworden, das Hieronymus in der Vulgata mit *sculptile* ins Lateinische übertragen hat.<sup>2</sup> Es ist das längste der zehn Gebote, es umfasst eigentlich zwei Verbote und ein (Liebes-)Gebot sowie eine Begründung für das Gebot und einen Hinweis auf Gottes Strafmacht:

„Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde. Du sollst dich nicht vor anderen Göttern niederwerfen und dich nicht verpflichten, ihnen zu dienen. Denn ich der Herr, dein Gott, bin ein eifersüchtiger Gott: Bei denen, die mir Feind sind, verfolge ich die Schuld der Väter an den Söhnen, an der dritten und vierten Generation; bei denen, die mich lieben und auf meine Gebote achten, erweise ich Tausenden meine Huld.“ (Ex. 20, 4-6)<sup>3</sup>

Die Zögerlichkeit des Christentums, Bilder zu akzeptieren, ist zum Teil im kulturellen Erbe des Judentums begründet. Hier galt, zumindest theoretisch, jedes anthropomorph erscheinende Bild als Idolatrie, als Ausdruck des Betruges, der den mit Gott geschlossenen Bund für das Leben hintergeht.<sup>4</sup> Neben der eingangs zitier-

1 Hegel 1835, S. 135.

2 Ausführlich hierzu: BERNHARDT 1980, DOHMEN 1987 und HOEPS 1999.

3 HIERONYMUS: *Vulgata*, *Leviticus* 20, 4: „*Non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper et quae in terra deorsum nec eorum quae sunt in aquis sub terra. Non adorabis ea neque coles ego sum Dominus Deus tuus fortis zelotes visitans iniquitatem patrum in filiis in tertiam et quartam generationem eorum qui oderunt me. Et faciens misericordiam in milia his qui diligunt me et custodiunt praecepta mea.*“ Die lateinischen Bibelstellen werden ausgeschrieben, die deutschen Bibelzitate werden im Folgenden abgekürzt zitiert.

4 Zur sexuellen Komponente dieses Ehebruchs, siehe HALBERTAL/MARGALIT 1992, S. 8-36, zum zweiten Gebot als Bilderverbot und Verbot der Idolatrie, siehe TYRELL 2002, S. 64-66, insbes. Anm. 66.

ten Version des Bilderverbots und derjenigen im Deuteronomium<sup>5</sup> gibt es zahlreiche weitere Stellen des alten Testaments, die die anikonische Haltung sowie die Existenz von Bildern in der hebräischen Kultur belegen.<sup>6</sup>

Griechische Kirchenväter wie Clemens von Alexandria<sup>7</sup> entwickelten demgegenüber wie auch in Bezug auf die anikonischen Tendenzen in ihrem eigenen Kulturkreis eigenständige und durchaus divergente Positionen. Sie beziehen sich auf die Gottesebenbildlichkeit des Menschen, die Wahrhaftigkeit der Bilder, ihren lehrreichen Charakter<sup>8</sup> sowie ihren Dienst an der *memoria*.<sup>9</sup> Sie setzen sich ein für die Verehrung (*veneratio/λατρεία*) und sogar Anbetung (*adoratio/προσκύνησις*) von Bildern.<sup>10</sup> Johannes Damaskenus verbindet in seiner eindeutig ikonophilen Haltung alle diese Argumente.<sup>11</sup> Dreidimensionale lebensgroße Skulpturen wurden trotzdem seit dem Ende der Spätantike in Byzanz nicht mehr geschaffen.<sup>12</sup> Diese Entwicklung ging mit der Christianisierung und der dabei vollzogenen Akkulturation der paganen durch die christliche Kultur einher. Die jüngsten erhaltenen Zeugnisse der Spätantike sind Skulpturen des fünften Jahrhunderts aus Aphro-

5 HIERONYMUS: *Vulgata, Deuteronomium* 5, 8: „*non facies tibi sculptile nec similitudinem omnium quae in caelo sunt desuper et quae in terra deorsum et quae versantur in aquis sub terra* 9. *non adorabis ea et non coles ego enim sum Dominus Deus tuus Deus aemulator reddens iniquitatem patrum super filios in tertiam et quartam generationem his qui oderunt me* 10. *et faciens misericordiam in multa milia diligentibus me et custodientibus praecepta mea.*“

6 *Jesajas* XLIV, 13-20; *Hosea* VIII, 5-6 und XII, 2-4; *Jeremias* X, 3-15; *Micha* V, 12-13; *Ezechiel* VI, 1-8; *Liber Sapientiae* XIII, XIV, 12-31; XV, 4-6; zur Rezeption des Problems der Idolatrie in der Kunst siehe: GUTMANN 1989, BARBER 1997, KÜHNEL 2001, JULIUS 2000 sowie HOEPS 1999 und 2001.

7 CLEMENS VON ALEXANDRIEN: *Protreptikos*, Kap. IV. Ihm zufolge waren die ersten Bildwerke anikonisch und von Menschenhand geschaffen. Im selben Kapitel nimmt Clemens das Argument von Euhemeros auf, demzufolge die zu große Liebe zu Statuen zu ihrer Verehrung und dem Ansehen der Dargestellten als Gottheiten geführt habe. In Kap. X. greift er diesen Gedanken wieder auf und sieht in den Statuen versteinerte Affekte.

8 V.a. GREGOR VON NAZIANZ: *Theologicos Protos*, PG 36, Sp. 43 ff.

9 GREGOR VON NYSSA: *De S. Theodoro*, S. 63, Z. 5-14. und BASILIUS: *Homilia in sanctos quadraginta martyres* 19, 2, PG 31, Sp. 507 D-510A.

10 Als „authentische“ Bildnisse von Christus oder Maria wurden Ikonen angesehen, die aufgrund eines Wunders, dass sich bei ihrer Entstehung ereignete (z.B. die Vervollendung des Porträts durch einen Engel) oder durch Augenzeugenschaft ihres Malers (z.B. Lukas) einen höheren Grad von Wahrhaftigkeit im Bildnis beanspruchen können. Ikonen dieser Art haben sich im Westen nur in Rom und im Osten, d.h. im Heiligen Land, erhalten. Erst seit der Kreuzfahrerzeit finden sich auch im Westen Beispiele, die von den Kreuzfahrern importiert wurden. Sie entstanden vermutlich seit dem sechsten Jahrhundert – zumindest lässt sich ihr Kult seit dieser Zeit mit schriftlichen Zeugnissen belegen. Zu letzterem siehe BRUBAKER 1999 sowie WOLF 2002b und 2005.

11 DAGRON 1991 und MAGUIRE 1981, S. 9-12. Vgl. JOHANNES DAMASZENUS: *Contra imaginum calumniatores*, S. 93.

12 „Man kehrt hier [im Westen] zur Freiplastik und Bildnisbüste zurück (während im mittelalterlichen Byzanz nur noch das Relief, und auch das sehr selten, eine Daseinsberechtigung hatte).“ HAHMANN-MAC LEAN 1974, S. 27.

sidias. Hier wurden neue Köpfe auf vorhandene, ältere Rumpfe montiert sowie Porträtstatuen überarbeitet. Die Bearbeitung von Porträtplastik hatte sich in den letzten Jahren der Spätantike als verbreitete Praxis herausgestellt. Zur selben Zeit wurden antike Skulpturen, die wiederverwendet wurden gleichsam „christianisiert“, indem sie mit Kreuzen gezeichnet<sup>13</sup> wurden, wenn man sie nicht gleich als Wohnort von Dämonen verdächtigte und, um sie zu vertreiben, ihre Behausung zerschlug, d.h. die Statuen zerstörte.<sup>14</sup> Für die Skulpturproduktion in Rom ist seit dem vierten Jahrhundert ein massiver quantitativer und qualitativer „Niedergang“ zu verzeichnen, der nicht nur durch die Verlagerung der Marmorwerkstätten nach Konstantinopel durch Konstantin zu erklären ist. Diesen Niedergang – frei nach Gibbon<sup>15</sup> – kommentierte aus kunsthistorischer Perspektive bereits Robert Vischer in seinem vernichtenden Urteil: „Die Abstumpfung des künstlerischen Sinnes für den selbständigen Werth der organischen Gestalt bekundet sich am Meisten in der altchristlichen Skulptur. Wohl gibt es einige Freistatuen, worin noch gut antike Qualitäten enthalten sind (Hippolyt, S. Peter, Statuen des guten Hirten im Lateran).“<sup>16</sup> Neben der guten Qualität weisen die beiden Referenzobjekte Vischers jedoch auch eine eigentümliche Uneindeutigkeit in ihrer Darstellung auf, die schon zu einer Blüte spekulativer Interpretationen geführt hat. So wurde Hippolyt auch als Personifikation der *sophia* identifiziert und die Lokalisierung des guten Hirten schwankt vom christlichen Paradies bis hin zu heidnischen bukolischen Orten.<sup>17</sup> Besonders ungewiss und heikel ist die Identität und damit die Datierung und stilistische Einordnung bei spätantiken Porträtköpfen, wie z.B. dem angelsächsisch-römischen Kopf in Glouchester<sup>18</sup> oder dem Kopf der sogenannten Theolinde in

13 Zur Kreuzzeichnung von Skulpturen ausführlich: HJORT 1993.

14 Zur Zerstörung von Skulpturen und ihrer partiellen Wiederverwendung in Byzanz: BLANCK 1969, BRENK 1987a; CLARKE 1990, CURRAN 1994, ELSNER 2000, ESCH 1969, FITTSCHEN/ZANKER 1970, BASSETT 1991, 1996 und 2000, JAMES 1996, KIILERICH 1993, MANGO 1993, 1986, 1990a, 1990b, 1993; MANGO/FICKERS/FRANCIS 1992, NIXON 1990, POESCHKE 1996, ROSS 1938, SARADI 1997, SARADI-MENDELLOVICI 1990, SPIVEY 1995, STEWART 1999 sowie WEISS 1958 und 1969.

15 GIBBON 1776-1788. Zum Einfluss Edward Gibbons auf die Kunstgeschichte und ihre Entwicklung in den Anfängen im allgemeinen sowie zum Verhältnis von Edward Gibbon und Séroux d'Agincourt im speziellen ausführlich Haskell, S. 20-29 sowie MONDINI 2005, S. 67-71.

16 VISCHER 1886, S. 7. Dieser Studie entstammt auch die für die italienische Kunst des Mittelalters so folgenreiche These, ganz im Sinne Vasaris: Vischer geht davon aus, dass „seit dem Bilderstreite im achten Jahrhunderte eine starke Einwanderung von oströmischen Künstlern in Italien stattfand.“ Dieser Sachverhalt wurde zwar bereits schon von Anton Springer im Erscheinungsjahr entschieden zurückgewiesen, hatte jedoch eine fatale Rezeption dieser These Vischers zur Folge. Vgl. SPRINGER 1887, S. 246.

17 Statue von Hippolytus 3. Jh.: Vgl. GUARDUCCI 1991 und BRENT 1995. Vergleiche die Darstellung auf dem Elfenbeinkästchen des zehnten Jahrhunderts in Dresden mit Idol und Darstellungen der Hippolytos-Sage; GOLDSCHMIDT/WEITZMANN 1930, 1. Bd., Abb. 220, 221 und HIMMELMANN 1986, S. 6.

18 Glouchester, Museum, Abb. 88, S. 98, in: MERSMANN 1960.

Mailand.<sup>19</sup> Dass sich ein Charakteristikum christlicher Kunst, die Polyvalenz, auf dem Nährboden der Dissoziation von den Leitvorstellungen der antiken Kunst auszubilden begann, ist im Kontext dieser Arbeit von zentraler Bedeutung: Der Ursprung hierfür liegt in der im Entstehen befindlichen Polysemantik, deren Hermeneutik im Hochmittelalter eine Blütezeit erfahren wird. In der Überformung antiker Motive und antiker Aufgaben für die Kunst durch christliche Gehalte beginnt sich eine Differenz aus äußerer Form und immanentem Gehalt zu entwickeln, die zu einem zentralen Charakteristikum und enormen Kreativitätspotential für Darstellungsmodi und Deutungsmuster der mittelalterlichen Kunst werden wird.

Anders als in Byzanz erfuhr monumentale Skulptur im Westen seit dem neunten Jahrhundert eine „Wiedergeburt“. Diese Geschichte der Entstehung und zunehmenden Verbreitung von liturgisch genützten Bildwerken ist rasch skizziert: Sie vollzog sich in mehreren Phasen, die im Folgenden noch ausführlicher geschildert werden, und zwar über das Kruzifix, ihnen folgen die „sprechenden“ Reliquiare, dann Madonnenstatuen und schließlich die Einführung von ganzfigurigen Heiligenfiguren.

Mit der Etablierung von überlebensgroßen Kruzifixen mit vollplastischen Christuskörpern im Kirchenraum und ihrer Einbindung in die Kulpraxis wurde das „Wiederaufleben“ der Skulptur eingeleitet und dabei das Bilderverbot Schritt für Schritt überwunden. In der Forschung hat man die Bedeutung dieser Vorläufer und insbesondere ihre Gestaltung (die plastischen Christuskörper waren ohne Ausnahme vollständig mit Gold- oder Silberblech ummantelt), für die Renaissance von monumentalen Skulpturen vernachlässigt.<sup>20</sup> Hans Belting wies auf diese „Gedächtnislücke“ der Kunstgeschichtsschreibung hin: „Man vergißt oft, daß diese frühe Form, die den Kruzifixus im kostbaren Erscheinungsbild mit der Madonna und den Heiligenstatuen verband, damals weit verbreitet war.“<sup>21</sup> Sie entstanden in der Regel in süd- oder mittelfranzösischen Kloster- oder Bischofskirchen und zwar unmittelbar nach der Synode, in der von kirchenpolitischer Seite explizit zu diesem Thema Stellung genommen wurde.<sup>22</sup> Nach diesen „Statuen“, die auf ihrem Fußblock, dem

19 Kopf der sog. Teodolinde, Mailand, Museo del Castello, Abb. 5, in: BOSSAGLIA 1966, o. Seitenzahl: „A distanza di due o più secoli dalla Teodora, questa testa dall'apparenza rozza, dalla fattura sommaria, sembra interpretare in modo spoglio e umile lo stesso tema dell'eterno femminile, rinunciando non solo all'idea edonistica della bellezza, ma anche a quella della regalità; nella sua semplicità scabra introduce alle figure dimesse, meditative e ricche di vita interiore, della imminente scultura romanica.“ Vgl. auch LEPALLEY 1994, S. 193-198.

20 Vgl. vor allem SCHÜPPEL 2005, ausführlich zu Funktionen des Bildes im Westen siehe BASCHET/SCHMITT 1992.

21 BELTING 1990, S. 334 ebenso SANSTERRE 2002, S. 1035. Das karolingische Kreuz aus Alt-St. Peter stellt aufgrund seiner unklärbaren Entstehungsgeschichte ein in mehrfacher Hinsicht unlösbares Problem dar, das im Folgenden ausführlicher thematisiert werden wird.

22 Hierbei ist nicht die Abfassung des *Opus Caroli Regis contra Synodum* gemeint, besser bekannt unter dem Titel *Libri Carolini* (geschrieben 791 von Theodulf von Orléans, Synode in Frankfurt 794), sondern die Pariser Synode von 825. Die entscheidenden Unterschiede hin-

Suppedaneum, wie auf der Schwelle zu einer neuen Bildform standen oder eben gerade nicht stehen konnten, folgte die Schaffung von *sacrae imagines* (Kopf- und Büstenreliquiare sowie seit 948 Madonnenstatuen). Erst mit den Beschlüssen der Synode von Arras im Jahr 1025 wurden Heiligenbilder im religiösen Kult endgültig akzeptiert.<sup>23</sup> Aus dem elften Jahrhundert haben sich auch die ersten vollfigurigen Heiligenstatuen erhalten, die nicht Christus oder Maria darstellen. Die vermutlich älteste erhaltene, christliche, dreidimensionale und freistehende Statue ist die heilige Fides aus Conques (Farbtafel I).<sup>24</sup> Die Zeugen dieses Wiederauflebens der Skulptur, vor allem von Marienstatuen oder Heiligenfiguren finden sich mit einer überproportionalen Häufigkeit in einer Region versammelt: der Auvergne.

### I. 1. Toter Knochen, lebendiges Bild

Die Gründe für einen derart fundamentalen Wandel im Gebrauch und in der Schaffung von christlichen Bildern sind umstritten. Bislang bezog sich fast jeder Erklärungsversuch auf das Verhältnis von Bild und Reliquie bzw. Skulptur und Re-

---

sichtlich der Bilderfrage zwischen diesen beiden fränkischen Synoden blieben bislang vor allem in der kunsthistorischen Literatur weitgehend unberücksichtigt. Auf die Vernachlässigung der Pariser Synodalakten gegenüber dem *Opus Caroli regis* trotz umgekehrter Rezeption, die beide Dokumente erfahren haben, wies bereits Gert Händler hin: „Auch in den großen dogmengeschichtlichen Werken von Harnack, Loofs und Seeberg wird die theologische Bedeutung jener Gutachten kaum ausgewertet. Die Karolingerzeit wird als Einheit behandelt [...]. Für das Gutachten von 825 finden sich bei Harnack und Loofs ein paar Zeilen, bei Seeberg fehlt es ganz.“ HAENDLER 1958, S. 102. Die wichtigste Publikation zu diesem Thema stammt von BOUREAU 1987. Auf Händlers Analysen stützten sich auch HARTMANN 1989, zu Paris 825: S. 168-171 und BÜCHSEL 2003, S. 156-158. „Während 791 die Heilige Schrift die entscheidende Größe war, durch die den Bildern jegliche, auch nur pädagogische religiöse Bedeutung abgesprochen wurde, berief man sich 825 auf die Kirchenväter und maß den Bildern pädagogische Bedeutung zu, ja sogar für magische Zusammenhänge zwischen Urbild und Abbild war man offen.“ Vgl. HAENDLER 1958, S. 157. Welcher Natur diese „magischen“ Zusammenhänge wirklich waren und welche Bedeutung sie für das Wiederaufleben der Skulptur in der christlichen Kunst sowie für die ästhetische Erfahrung im Mittelalter haben, wird im Folgenden ausführlicher erörtert.

<sup>23</sup> Die Einführung von freistehenden Christusstatuen bleibt im Wesentlichen eine Bildschöpfung, die als Herausforderung für die Neuzeit bestehen bleibt, einige wenige Ausnahmen verzeichnet lediglich der *Liber pontificalis* in Rom. Hier ist die freistehende Einzelfigur Christi gemeint, nicht einzelne Skulpturen, die einem größeren szenischen Kontext entstammen, wie z.B. der Palmesel, der Wienhausener Auferstandene, Thomas-Johannes-Gruppen oder die Figurengruppen des Heiligen Grabes. Vgl. TRIPPS 1998. Hinzuweisen ist hier auf eine Stiftung Benedikts III. (855-858) für San Giovanni in Laterano, die im *Liber Pontificalis* bezeugt ist. Hierbei kann aber nicht zweifelsfrei davon ausgegangen werden, dass es sich wirklich um eine Standfigur Christi handelt, (LP II, S. 144). Vgl. KELLER 1952, S. 74.

<sup>24</sup> DAHL 1978, GABORIT-CHOPIN/TABURET-DELAHAYE 2001 und TARALON/TARALON-CARLINI 1997.

liquienkult.<sup>25</sup> Am weitesten verbreitet ist das Argument, das 1952 von Harald Keller formuliert wurde: Keller führt an, dass die Überwindung des mosaïschen Bilderverbots nur durch die Funktion des Bildes als Reliquiar erklärbar sei.<sup>26</sup> Seiner Meinung nach wird dem fragmentierten Heiligen mit der Erschaffung einer Statue ein neuer Kunstleib, ein heiliger Körper verliehen. Auf diese Weise würde dem Heiligen mit seinem Abbild ein intakter, makelloser Körper zurückgegeben, welcher der Verehrung würdig sei. Ilene Forsyth hat jedoch schon 1972 darauf verwiesen, dass nur wenige der frühen Madonnenstatuen tatsächlich Reliquien enthalten haben.<sup>27</sup> Am differenziertesten argumentiert Bruno Reudenbach:

„Wie der Widerspruch, der sich eigentlich zwischen der Vorstellung vom *corpus incorruptum* der Heiligen und der Praxis der Reliquiengewinnung durch Zerteilung des Körpers auftritt, aufgelöst wird, durch das Theorem vom Teil, das für das Ganze steht, so führen Körperteilreliquiare die Reliquie als Fragment vor und konfrontieren das Fragmentarische zugleich mit dem Zustand der Unversehrtheit und Verklärung. Die Leistung der skulpturalen Reliquiare ist es, die Reliquie anschaulich an den die Gnaden- und Heilungskräfte ausstrahlenden Heiligenleib zurückzubinden. Dies gilt am unmittelbarsten für ein ganzfiguriges Statuen-Reliquiar nach Art der Fides aus Conques, wo der Fragmentcharakter der Reliquie vollkommen aufgehoben ist. Hier gibt das Bildwerk der Reliquie ‚das menschliche Aussehen zurück, das sie in der Verwesung und Zerstückelung verlor‘.“<sup>28</sup>

In Byzanz kann bereits seit dem vierten Jahrhundert die Reliquie im Altar als obligatorisch betrachtet werden.<sup>29</sup> Anders als im Westen erforderte jedoch ein byzantinisches Heiligengrab nicht unbedingt die Nähe eines Altars: „notamment à celles des corps entiers de leurs martyrs des emplacements spéciaux et variés qui peuvent n'avoir aucun rapport avec l'autel.“<sup>30</sup> Während in Byzanz seit der Spätantike Heiligleiber zerteilt und ihre Fragmente und Partikel als Reliquien verbreitet wur-

25 Ausführlich hierzu: PÖTZL 1986.

26 KELLER 1952 und 1956, BELTING 1990, S. 331-347 und ANGENENDT 1993. Eine Zusammenfassung zur Kontroverse über Kellers Argument gibt Manuela BEER 2002, S. 129; ein kritisches Resümee dieser Debatte findet sich bei TRIPPS 1998, S. 99-116.

27 FORSYTH 1972, S. 121f. Der Gedanke wurde weiterentwickelt bei FEHRENBACH 1996, S. 57. Von 110 Madonnen, die Forsyth auflistet, die vor 1200 angefertigt wurden, können 79 überhaupt nie Reliquien enthalten haben, siehe ebenfalls SANSTERRE 2002, S. 1037.

28 REUDENBACH 2000, S. 18, Reudenbach zitiert in diesem Abschnitt BELTING 1990, S. 331 und verweist auf LEGNER 1995, S. 232, vgl. auch ANGENENDT 1992.

29 GRABAR 1972 (1946), Bd. 1, S. 38. André Grabar weist auf einen weiteren zentralen Unterschied zwischen Okzident und Byzanz hin, die Annäherung des Altars an das Grab Christi im Ritus: „il y avait une symétrie entre les passions du Christ et des martyrs: lieu de célébration de l'eucharistie, l'autel fut assimilé au tombeau du Christ. Mais, depuis la même époque, on déclarait également que les tombeaux des martyrs qui avaient répété la passion du Seigneur, devaient être rapprochés de celui du Christ et par conséquent fixés sous l'autel.“

30 Ebd., S. 39.

den,<sup>31</sup> geht man davon aus, dass das Zerstückeln von Heiligenkörpern bis zum zehnten Jahrhundert im Westen ein Sakrileg gewesen ist. Vereinzelt Fälle sind bereits im neunten Jahrhundert nachweisbar.<sup>32</sup> In Byzanz lag diesem Brauch folgende Vorstellung zugrunde:

„Die Leiber der Märtyrer birgt nicht ein einziges Grab, vielmehr haben Städte und Dörfer sie unter sich verteilt, nennen sie Helfer für die Seele und Ärzte für den Körper und verehren sie als Schutzpatrone. Sind auch die Leiber zerteilt, so wohnt ihnen doch ungeteilte Gnade inne, und jede unscheinbare und winzige Reliquie hat gleiche Kraft wie der in keiner Weise und in keinem Teile zerstückelte Märtyrerleib.“<sup>33</sup>

Unverändert wird diese Auffassung jedoch auch in Byzanz nicht gegolten haben. Es ist schwierig, sich aus dem erhaltenen Bestand an Reliquien und den Schriftquellen (Pilgerberichten, Chroniken und Heiligenlegenden), die bei Abschriften bisweilen starken Eingriffen unterworfen waren, sich ein schlüssiges Bild der Entwicklung des Reliquienkultes in Byzanz zu machen. Zumindest aus westlicher Perspektive scheint es noch einige Desiderate der Forschung auf diesem Gebiet zu geben.<sup>34</sup> André Grabar hat darauf hingewiesen, dass nicht nur Gregor der Grosse

31 „Et dès le IV<sup>e</sup> siècle aussi on vit des reliques dépecées et dispersées par fragments dans la chrétienté entière, à la faveur d'une doctrine qui voulait que la sainteté de la relique se trouvât, non diminuée, dans la moindre de ses particules.“ Zit. von GRABAR 1972, Bd. 1, S. 40. Vgl. die Rechtfertigung der Reliquienverehrung durch Hieronymus in dessen Brief an Riparius, in dem er 404 die diesbezüglichen Vorwürfe von Vigilantius widerlegte, HIERONYMUS: *Epistulae*, Nr. 109. Dieser Auseinandersetzung zwischen Hieronymus und Vigilantius waren bereits andere vorausgegangen; Vigilantius hatte ihn als Anhänger des Origenes bezichtigt, was er in der *Ep.* 61 an Vigilantius polemisch zurückwies.

32 ANGENENDT 1994, S. 154: „Die in der Forschung allgemein vorfindliche Auffassung, die Gebeinteilung sei eigentlich von Anfang an üblich gewesen, muß revidiert werden; ja, bis ins 10. Jahrhundert dürften Teilungen sogar als frevelhaft gegolten haben und darum nur ausnahmsweise vorgekommen sein.“

33 Zit. nach BRAUN 1924, siehe auch bei MEYER 1950, S. 56 und GRIMME 1972, S. 19. Vor dem Hintergrund, dass Fragmente die gleiche Kraft, dieselbe Heiligkeit besitzen wie intakte Heiligenkörper, wird die Auffassung der späteren Zeit nachvollziehbar, dass auch Kopien von Ikonen dieselbe Kraft, die gleiche Bedeutung verfügen können. Das Original liegt jeweils im Jenseits entrückt und wirkt durch Partikel oder Abbild. Die Kraft seiner Heiligkeit ist von seiner gegenwärtigen Form unabhängig.

34 Eine Studie zur Entwicklung des Umganges mit Reliquien und der Verehrungspraxis von Reliquien in Byzanz und ihren Veränderungen, die die Forschungen André Grabars fortsetzt, ist offenbar ein Desiderat der Forschung. Für Hinweise und Antworten auf meine westlichen Fragen sowie den anregenden Austausch zur Entwicklung des Reliquienkultes in Byzanz danke ich Bissera Pentcheva, Holger Klein und Anne McClannan. Es liegen zwar zahlreiche Studien zu einzelnen Reliquiaren, Reliquiartypen, den Kreuzreliquien etc. vor, zentrale Fragen jedoch wie die Genese/Abgrenzung zu spätrömischen Devotionalien, Pilgerandenken und Ikonen, erweisen sich als bislang unbeantwortet. Überlegungen zu einer möglichen Gabelung der Traditionen von Reliquien- und Ikonenkult finden sich bei JAMES 2003, S. 51: „There are fewer references to relics and their wonder-working powers in the

Reliquien aufgrund ihres Fragmentcharakters zurückwies, sondern auch ein Erzbischof aus Saloniki es ablehnte, einen Teil des Körpers des heiligen Demetrios dem Herrscher zu senden.<sup>35</sup> Daraus lassen sich meines Erachtens jedoch keine brauchbaren Rückschlüsse auf die Praxis der aktiven Zerteilung von Heiligenkörpern zum Handel und Verkauf gewinnen. Eine Weigerung, besonders eine von Geschichtsschreibern notierte, impliziert in erster Linie eine politische Handlung und ist daher nur bedingt für die generelle Praxis aussagekräftig. Vielmehr ist der auf diese Weise betonte Fall denn vielleicht mehr Ausnahme von der praktizierten Regel.<sup>36</sup> Während der Zeit des sogenannten Ikonoklasmus scheinen sie keine besondere Rolle in den Auseinandersetzungen gespielt zu haben. Die Berichte über Zerstörungen von Reliquien sind vermutlich wie diejenigen über die Zerstörungen von Ikonen auf die Interpolationen und die Propaganda der Ikonophilen zurückzuführen.<sup>37</sup>

Im Westen hingegen war die Situation eine grundlegend andere, es zählte der „eine“ heilige Ort, das Heiligengrab; kleine Fragmente, Kontaktreliquien etc. konnten an Bedeutung nicht mit einem intakten Körper konkurrieren. Diese grundsätzlich verschiedenen Prämissen der Genese von Heiligkeit hatten ihren Einfluss auch auf den Umgang mit dem Bild. Trug es eine oder gar mehrere Reliquien, wuchs seine Bedeutung. Ähnlichkeit mit dem Urbild, mit dem wirklichen Aussehen der Heiligen, war im Westen jedoch nicht von der gleichen Relevanz für die Stiftung von Heiligkeit wie in Byzanz.<sup>38</sup> Nicht zuletzt deshalb kam im Westen der Materialität und ihrer allusorischen Wirkungsmacht eine zentrale Bedeutung bei der Generierung von Heiligkeit und seiner Repräsentation mittels Verweisen auf Jenseitige und Jenseitiges zu.

---

sources after Iconoclasm than there were previously. Bodies of saints seem to matter less; was this perhaps there were fewer holy men after Iconoclasm? This not to say that relics were not significant after Iconoclasm; the discovery of the Mandylion and the relic-hunting activities of Nicephorus Phocas, John Tzimiskes and Constantine Phorphyrogenitus indicate otherwise. This, I think, may be the point where icons and relics drew apart. The functions of both were similar, but the human interaction, the believer's response may have been different.“

35 GRABAR 1972, Bd. 1, S. 41.

36 Ich denke, man kann aus der Existenz und Verbreitung von fragmentierten Heiligenkörpern nicht unbedingt auf eine aktive Praxis der Zerstückelung von Heiligenkörpern zur anerkannten Reliquiengewinnung schließen, wie es André Grabar tut. Vielmehr ist der verstärkte Import von Reliquien aus dem Osten ein Indiz dafür, dass man lieber „echte“ Reliquienpartikel aus dem Heiligen Land einkauft bzw. besonders in der Karolingerzeit aus Rom importiert, als eigene Heilige anzuführen.

37 Vgl. WORTLEY 1982 und APPLEBY 1992.

38 Vgl. BOZÓKY/HELVÉTIUS 1999 mit weiterführender Literatur. In diesem Kontext ist die Beobachtung André Grabars interessant, der feststellt, dass „qu'au sein de l'Église byzantine du moyen âge, le culte des icônes se moule très exactement dans les formes qui étaient réservées, dans l'antiquité, à la dévotion aux reliques: une icône vénérée apparaît généralement d'une façon mystérieuse; son ‚invention‘ a pour origine une intervention surnaturelle;“ vgl. GRABAR 1972, Bd. 2, S. 357.

Seit dem neunten Jahrhundert verzeichnete man eine steigende Zahl der Fälle von *furta sacra* und damit eine wachsende Zahl von Verstößen gegen die Idee des *corpus incorruptum*.<sup>39</sup> Diese Veränderung im Umgang mit heiligen Körpern zur Zeit der Entstehung der ersten monumentalen Statuen stützt nur auf den ersten Blick das zentrale Argument Kellers, d.h. das Bedürfnis der Gläubigen nach einem unversehrten Heiligenkörper im Körperreliquien bewahrenden Kultbild. Betrachtet man die nach Keller „vervollständigten“ Körperreliquiare genauer, wird deutlich, dass den Reliquien nur künstliches „Fleisch“ bzw. eine glänzende „Haut“, nicht aber ein intakter Körper verliehen wurde. Diese Haut kann in einzelnen Fällen (bes. bei Arm- oder Fußreliquiaren) sogar aus der Anschauung entlehnte Details wie Adern, kleine Falten oder individuell geformte Nägel aufweisen.<sup>40</sup> In keinem Fall wurde aber der gesamte Körper nachgebildet und das Fragment, der Knochen oder die Schädelkappe des Heiligen mit einem neuen Leib versehen. Es sind Büsten oder Arme, die neugeformt wurden und so diesen Reliquiaren den Namen „sprechende“ Reliquiare oder Körperteil-Reliquiare eingetragen haben. Diese Bezeichnungen können in mehr als einer Hinsicht in die Irre führen. Wenn Köpfe und segnende Hände als Büsten und Arme auf den Altar gestellt wurden, so spielte man damit auf den Heiligen und seinen Leib und von diesem vor allem auf seine ausdrucks tragenden Körperteile an, d.h. die für die Kommunikation mit ihm relevanten Elemente. Der irdische, der „eigentliche“ Körper des Heiligen wurde in,

39 Vgl. GEARY 1978 und ANGENENDT 1992. Die Franken begründen ihre kulturelle und politische Überlegenheit im Prolog der *Lex Salica*, §4, u.a. damit, dass sie, anders als die barbarischen Römer, die Leiber der Märtyrer nicht den wilden Tieren zum Fraß vorwerfen noch sie zerstückeln. Sie würden sie vielmehr mit Gold und Edelsteinen schmücken: „*sanctorum martyrum corpora, quem Romani igne cremaverunt vel ferro truncaverunt vel bestis lacerando proicerunt, Franci super eos aurum et lapides preciosos ornaverunt.*“ MGH *Leges* 4,2, S. 2. Diese Auffassung ist dem Bestreben verpflichtet, die zahlreichen Reliquientranslationen in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts im Kontext einer umfassenden *imitatio Romae* gleichsam zu rechtfertigen. Im elften Jahrhundert richtet sich das Interesse des Westens stärker auf Jerusalem und Christusreliquien aus dem Heiligen Land, vgl. POLONYI 1998, S. 30f. In dieser Zeit kommt es auch zum Rücktransport von „römischen“ Reliquien nach Rom, vgl. ebd. Es wäre zu bedenken, ob die Vorstellung des *corpus incorruptum* nicht jeweils mit dem erneuten Aufleben der *imitatio Romae* im achten, zwölften und sechzehnten Jahrhundert den Stellenwert eines handlungsbindenden „Sakrilegs“ gewinnt.

40 Als Beispiel für einen „ähnlich“, d.h. nach seinem Erscheinungsbild gestalteten Heiligen wird gerne auf die Legende in den Heldentaten des heiligen Servatius verwiesen: Diese Geschichte, 1126 verfasst, erzählt von dem Kopf-Reliquiar des heiligen Servatius, das Kaiser Heinrich III. in Auftrag gegeben hatte. Der Herrscher glaubte, dessen aus Edelsteinen nachgebildete schielende Augen liessen den Heiligen seiner irdischen Gestalt als Lebender unähnlich erscheinen (*oculorum ferebant effigiem, haud prorsus indifferens parilitas consimilavit*), da er der Ansicht war, das Schielen sei ein „Fehler“ des Künstlers. Er war über diesen Makel des Reliquiars so erzürnt, dass er den Künstler ins Gefängnis werfen ließ. Erst als ihm der Heilige des Nachts erschien, sein Antlitz zeigte und erklärte, dass die Hände der Künstler ihn nach dem Willen Gottes geformt hätten, war der Nachweis für das „Können“ des Künstlers erbracht. Vgl. LEGNER 1978, S. 223.

unter oder hinter dem Altar verwahrt. Der Heilige „erhob“ sich quasi mittels der Kunstwerke scheinbar aus seinem Grab, er erfuhr eine „Auferstehung“,<sup>41</sup> um vor dem Gläubigen zu „erscheinen“ und zu ihm zu „sprechen“ bzw. ihn anzublicken.

Dabei ging es nicht primär um eine Nachbildung des Heiligenkörpers sondern darum, mittels des Reliquiars eine Kommunikation zwischen Heiligen und Gläubigen herzustellen. Das wird deutlich, wenn berücksichtigt wird, dass es sich die ersten hundertfünfzig Jahre fast ausschließlich um segnende oder weisende Hände und um das Gesicht, das Haupt des Heiligen, handelte, das die Gläubigen anblickte. Führt man als Gegenbeweis das Trierer Andreasreliquiar in die Diskussion ein, so ist hierbei zu beachten, dass es sich keinesfalls um ein *Fuß*-Reliquiar, sondern genauer um ein *Sandalen*-Reliquiar bzw. um ein Reliquiarkästchen mit figurativer Anspielung auf seinen Schatz im Inneren handelt. Der nachgebildete Fuß erhebt eigentlich nicht wirklich den Anspruch, den Fuß des Andreas darzustellen, sondern verweist lediglich auf ihn, indem die Riemen auf der Oberfläche in das Reliquiar hineinzuführen und mit der verborgenen Sohle im seinem Inneren verbunden zu sein scheinen. Die Kante, die glänzende Oberfläche des kastenförmigen Reliquiars, trennt den Betrachter von der in ihm verborgenen Heiligkeit, er entzieht sie unserem Blick. Dabei kommt ein gesteigertes Verlangen nach heiligen, „wahrhaften“ Objekten zum Ausdruck, die von der Wahrheit der Offenbarung sichtbares Zeugnis abgeben, d.h. also eher nach einem „Fetisch“ als nach einem (intakten) Bild der Heiligen, die im religiösen Kult eine immer wichtigere Rolle spielen.<sup>42</sup> Die treibende Kraft ist weniger die Vervollständigung des heiligen Partikels als vielmehr der Wunsch nach einer transzendenten Instanz, die in einem geschaffenen Körper erfahren und angesprochen werden kann.

## I. 2. „Ikonoklasmus“ und der Westen

Weitaus einleuchtender als Ausgangspunkt für Überlegungen zum Wiederaufleben der Skulptur im Westen erscheint dessen zeitliche Koinzidenz mit dem Ende des sogenannten Ikonoklasmus in Byzanz und den nun auftretenden Richtungswechseln von extremer Bilderfeindlichkeit bis hin zu verschiedenen Graden von Ikonophilie.<sup>43</sup> Die byzantinischen Kontroversen des achten Jahrhunderts kreisten um die

41 Richard Landes stellt diese „Auferstehung“, am Beispiel von Limoges, in einen politischen Kontext: „The populace, first mobilized by the peace movement some two decades earlier, was encouraged to place their passionate faith in the cult of Martial, the companion of Jesus; to vent their rage and resentment on Jews, the killers of Jesus and the inveterate enemies of Christendom; and to partake in the public gatherings that marked the ‚resurrection‘ of saints like John the Baptist, Leonard, and Justinian.“ Vgl. LANDES 1995, S. 89.

42 In Kapitel II wird diese Beziehung ausführlicher erörtert und differenziert werden. Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass Fetisch, Reliquie und Heiligenbild in ihrem relationalen Bezug zum abwesenden Verehrungszentrum gleicher Natur sind. Vgl. BÖHME 2000, S. 26.

43 „On pourrait difficilement nier que l’iconoclasme byzantin et ses retombées constituent un événement capital dans la pensée et l’action du haut moyen âge à l’égard du text, de l’image,

Frage, ob spirituelle Inhalte durch Repräsentationen in materieller Form verkörpert werden können.<sup>44</sup> Diese Vorstellung baute auf eine lange Tradition im spätantiken Gedankengut auf. Der Kunst war bereits von dem Rhetoriker Dion Chrysostomos (ca. 100 n. Chr.) und dem Philosoph Porphyrius (ca. 260 n. Chr.) die Fähigkeit attestiert worden, spirituelle Einsichten zu ermöglichen oder Göttliches zu offenbaren. Callistratus erklärte im dritten nachchristlichen Jahrhundert am Beispiel eines Bacchanten, dass auch Kunstwerke göttlich inspirierte Offenbarungen darstellen.<sup>45</sup> Philostratus der Ältere (gest. 245 n. Chr.) betonte, dass durch die sichtbare Form ein bedeutsamer Inhalt erreicht werden sollte.<sup>46</sup> Kunst reiche über *mimesis* hinaus, indem sie die innere Bedeutung mit Bezug auf das dargestellte Thema wahrhaft verdeutliche.<sup>47</sup> Vor diesem Hintergrund ist auch die Deklaration auf dem zweiten Konzil von Nicäa im Jahr 787 zu betrachten: Bilder von Heiligen werden gemalt, damit der Betrachter die Erfahrung von Heiligkeit und die Erhebung im Gedenken an die Dargestellten als Ergebnis seiner Versenkung erfährt.<sup>48</sup> Dabei ist es nicht die Erscheinungsgestalt der Heiligen, sondern deren durch sie vermittelte Tugendhaftigkeit, die dem Betrachter, so Germanus von Konstantinopel, bewusst wird.<sup>49</sup>

Mit der Kontroverse über Bilder und den angemessenen Umgang mit ihnen ging eine Intensivierung der Auseinandersetzungen über die Bilderfrage zwischen Byzanz, dem Westen und Rom einher. Den Auftakt dieser Diskussionen bildete im Jahr 754 die Synode von Hierieia. Diese Synode hatte zu Verstimmungen im Westen geführt, da sie zwar als „ökumenisch“ ausgerufen wurde, westliche Theologen jedoch nicht eingeladen waren. Die bilderfeindliche Haltung ihrer Beschlüsse hatte zur Folge, dass ihre Entscheidungen selbst von manchen byzantinischen Theologen nicht akzeptiert wurden. Es folgten wechselseitige Stellungnahmen zur Bilderfrage, besonders intensiv waren die Auseinandersetzungen nach dem zweiten Konzil von Nicäa (787), das im Gegensatz zur Synode von Hierieia eine bilderfreundliche Haltung propagierte.<sup>50</sup>

---

et de leurs relations.“ McCORMICK 1994, hier: S. 96 sowie für einen Überblick THÜMMEL 2005.

44 CONCILIUM NICÄA II, *Conf. lib.* III, *cap.* 23, lib. II, *cap.* 30, lib. I, *cap.* 10, 17.

45 CALLISTRATUS: *Statuae* 2, S. 380.

Kunstwerke offenbaren das Göttliche als auch andere unsichtbare Phänomene, indem sie ihnen eine Form geben. Kunst trägt zur realen Bedeutung ihres Gegenstandes bei, indem sie mittels der Mimesis die „Struktur von Realität“ erzeugt, ebd. *Statuae* 10. Ausführlich zur Entwicklungsgeschichte des Bildes und seiner Verehrungsgeschichte bis Nicäa II: LECLERCQ 1926.

46 PHILOSTRATOS: *Imagines/εἰκόνας*, II, 13

47 Ebd. I. 9.

48 MANSI: *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XIII, Sp. 131.

49 Ebd. XIII, Sp. 101 und BERLINER 2003 [1924], S. 66 und Anm. 37.

50 BCSPEFLUG/LOSSKY 1987.

Lebensgroße dreidimensionale Statuen spielten in Byzanz lediglich als „überlebende Relikte“ der Antike eine Rolle. Sie erfuhren kein Wiederaufleben in der byzantinischen Kunst. Die ersten Schriftzeugen für Statuen im Westen sind unmittelbar nach den Reaktionen des karolingischen Hofes auf dieses Konzil und den sogenannten Ikonoklasmus in Byzanz überliefert. Das legt die Vermutung nahe, dass erst als man im Westen nach dem Jahr 787 gezwungen war, einen eigenen Standpunkt zur Frage der angemessenen Verehrung von Bildern sowie zur eigentlichen Natur von Bildern Gottes zu deklarieren und zugleich bestrebt war, als eigentlicher Erbe des Römischen Reiches aufzutreten, eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Bildkultur einsetzte. Mit der Abfassung des *Opus Caroli regis* (791) und der auf der Synode von Frankfurt 794 erfolgten öffentlichen Zurückweisung der Positionen der Ostkirche auf dem zweiten Konzil von Nicäa (787), wurde eine offizielle Haltung des karolingischen Hofes deklariert. Wie diese „offizielle Haltung“ tatsächlich auf das Kunstschaffen der Zeit zu beziehen und ob sie als „Kunstdoktrin“ zu verstehen ist, wird bis in die jüngste Zeit intensiv, jedoch stets kontrovers erörtert. Claudius von Turin (gest. 827),<sup>51</sup> besonders in seinem *Apologeticum* und in seinem „Kommentar zu den zwei Korintherbriefen“ (ca. 820), sowie Theodulf von Orléans artikulierten eindeutige Einwände gegen Bilder.<sup>52</sup> Claudius richtete seine Kritik nicht nur gegen den Bilderkult, sondern wendete sich auch gegen den Kult von Reliquien und des Kreuzes.<sup>53</sup> Diese radikale Ablehnung von Bildern erregte heftigen Widerspruch bei anderen karolingischen Theologen: Diese Anklage der Häresie aus den „eigenen Reihen“ führte dazu, dass auf der Synode von Paris im Jahr 825 ausführlich hierzu Stellung bezogen wurde, und zwar dieses Mal nicht unter politischen Vorzeichen eines gegen den byzantinischen Affront formulierten Manifests, sondern zur Deklaration einer offiziellen Position der fränkischen Kirche, die in dem Brief der Verfasser an Ludwig den Frommen artikuliert wird:

„Denn als ihr erkannt habt, wie zwei [Menschen] sich in Gefahr befinden und vom ‚Königsweg‘ abweichen, der eine nämlich nach links in den Abgrund der Bilderzerstörung herableitet [herabstürzt], der andere sich aber nach rechts in abergläubische Anbetung ebendieser Bilder herrabbewegt, wolltet ihr in Liebe und Gottesfurcht den Mittelweg entgegenstellen und gegen die Krankheit auf jeder der beiden Seiten heilbringende Medizin zuteil werden lassen.“<sup>54</sup>

51 BOULHOL 2002, vor allem S. 69-164.

52 Die Nähe ihrer Positionen veranlasste den katalanischen Benediktiner Paulino Bellet dazu, in Claudius von Turin den eigentlichen Autor des *Liber de imaginibus* zu sehen, BELLET 1955. Zur Zurückweisung und Einordnung beider Autoren in dasselbe Milieu: BOUREAU 1987, S. 156f. und BOULHOL 2002, S. 104-112.

53 Er polemisierte gegen „in pratica ogni forma di culto rivolta a entità della realtà sensibile, comprendendo quindi nell’anatema anche le reliquie e, soprattutto, la croce“, FERRARI 1999, S. 314.

54 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS: *Concilium Parisiense* A. 825, MGH *Conc.* 2 sowie PL 98, Sp. 1301B: „Cum enim duos in periculo constitutos conspexistis [Ludwig der Fromme ist ange-

Die Bedeutung, die dieses Konzil für den Umgang mit Bildern und das Kunstschaffen dieser Epoche im Westen hatte, und ihre Vernachlässigung in der Forschung stehen im Gegensatz zu der umfangreichen wissenschaftlichen Beachtung der *Opus Caroli regis*, die keine mittelalterliche Rezeption erfahren haben.<sup>55</sup> Auf der Pariser Synode verteidigten Jonas von Orléans (780-842) und Walahfrid Strabo (808-849)<sup>56</sup> die Existenzberechtigung von Bildern entschieden, ohne dass dabei eine eindeutig bilderfreundliche oder bilderfeindliche Position eingenommen wurde.<sup>57</sup> Einer gründlicheren Analyse ist vorzuschicken, dass sich ein großer Teil des *Libellus* von 825 auf die Bedeutung der *crux Christi* konzentrierte. Heftiger Widerspruch auf Claudius' Polemik wurde auch nach dieser Synode von dem Abt Theodemir aus Psalmody und zwei Geistlichen aus dem engeren Umfeld von Ludwig dem Frommen artikuliert: Es werden zwei Bildertraktate verfasst: *Responsa contra Claudium* von Dungal (gest. 827) und *De cultu imaginum* von Jonas von Orléans, der zwischen 840 und 844 geschrieben und Karl dem Kahlen gewidmet wurde.<sup>58</sup> In das gleiche Horn stieß auch Eginhard mit seiner kurzen Antwort auf die Vorwürfe gegen die Kreuzverehrung: die *Quaestio de adoranda cruce* von 836.<sup>59</sup> In diesen Schriften artikulieren westliche Theologen ihre eigenen Positionen zu verehrten religiösen Objekten wie Reliquien, das Kreuz und die Gleichsetzung von Bildern mit dem Sakrament.<sup>60</sup> Im Kern der Debatten steht jedoch zweifelsohne das

---

sprochen] *et a via regia declinantes, unum scilicet ad sinistram in abruptum confringendarum imaginum prolapsum, alterum vero ad dexteram in superstitiosam videlicet earundem imaginum adorationem proclivem, voluistis vos affectu pietatis medium opponere et utriusque partis morbo salutiferam medicinam conferre.*"

55 So beurteilt dies auch Michele Camillo Ferrari, „questo dibattito, che ha sin qui interessato gli specialisti in misura inversamente proporzionale alla sua importanza per la storia delle immagini.“ Vgl. FERRARI 1999, S. 313.

56 Walahfrid Strabo ist auch Autor der wohl 829 verfassten *Versus in Aquisgrani palatio editi anno Hludovici* (St. Gallen, Stiftsbibliothek, *Cod. Sangallensis* 869), bedeutsam für die Entfernung des Aachener Theoderich-Standbildes und der Umgestaltung der *Visio Wettini* von 824/825, in der er die Jenseitsschau auf über 900 Hexameter ausweitet und in der Tradition von Vergils *Aeneis* eine wesentliche Inspirationsquelle für Dantes *Divina Commedia* bilden wird.

57 Hierzu und zu den diplomatischen Verwicklungen an den Höfen von Karl dem Großen und Ludwig dem Frommen in der Bilderfrage ausführlich: MCCORMICK 1994, S. 133-153. Vermutlich nicht von Agobard aus Lyon (gest. 840) stammt der Text *Liber de imaginibus* aus den Jahren 825-826. Zu AGOBARDI LVGDVNENSIS: *Liber de picturis et imaginibus* und den Pamphleten von Claudius von Turin siehe die Studie von Pascal Boulhol: BOULHOL 2002, besonders S. 69-164. Weitere Hinweise bei FELD 1990, S. 25-27. Eine ausführliche Kenntnisnahme dieser Quellschriften im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Kunst stammt von CHAZELLE 2001, hier vor allem: S. 118-131.

58 Vgl. FERRARI 1999, S. 312 und DUNGAL: *Responsa contra Claudium*.

59 EGINHARD: *Quaestio de adoranda cruce*, in: MGH, *Epistolae* V, hg. von E. Dümmler, Berlin 1899, S. 146-149.

60 Ausführlich hierzu: APPLEBY 1992. Die Rolle Spaniens in künstlerischer wie in theologischer Hinsicht ist in diesem Kontext noch eigens zu diskutieren. Dieser Aspekt kann hier jedoch nicht ausgeführt werden.

Kruzifix und seine Verehrung. Zugleich wird erstmals ein Bewusstsein für die Differenzen der beiden Wege offenbar, welche die beiden Erben der Antike seit der Spätantike begangen haben.

### I. 3. *Cultus imaginum?*

Der essentielle Unterschied zwischen westlicher und östlicher (christlicher) Bildkultur war das Fehlen von Ikonen oder von figurativen Bildern in der frühmittelalterlichen Kultur Galliens, die im religiösen Kult direkt angerufen wurden. Erst mit der Einführung der *adoratio crucis* durch die Karolinger konnte ein Bild in der Karfreitagsliturgie unmittelbar adressiert werden.<sup>61</sup> Dabei ist der Ausdruck „Kultbild“ höchst problematisch, da er ein komplexes Phänomen mit einer langen Entwicklungsgeschichte auf einen ebenso reduktiven wie ahistorischen Begriff verkürzt. Die Archäologin Alice Donohue geht sogar davon aus, dass die Auffassung vom antiken Götterbild als „Kultbild“ das Produkt einer Rückprojektion christlicher Bildvorstellungen auf das „heilige Bild“ im antiken Tempel sei.<sup>62</sup> Über die Analysen der Terminologie und des Wortgebrauchs „Kultbild“ lässt sich für die Antike als auch für das Mittelalter nur die Gewissheit gewinnen, dass es sich nicht um einen zeitgenössischen Sprachgebrauch, sondern eine spätmittelalterliche, wenn nicht eigentlich neuzeitliche Benennung handelt.<sup>63</sup> Die 1390er Jahre leiteten in der Bilderdebatte der abendländischen Kirche eine neue Periode ein. Wie Norbert Schnitzler gezeigt hat, trat *De imaginibus* nun gehäuft als titelgebender Leitbegriff für gelehrte Abhandlungen auf, und löste die enge Anbindung an das umfassende Thema der Heiligen- und Reliquienverehrung. Norbert Schnitzler war es auch, der darauf aufmerksam machte, dass die neuen Texte erkenntnistheoretische oder christologische Aspekte kaum mehr berücksichtigten. Vielmehr bemühten sich die Autoren, wie beispielsweise Hilton, vor allem von englischen Universitäten, um einen Rückblick auf die Geschichte der Bildverehrung.<sup>64</sup>

Wann jedoch der Moment eintrat, dass aus dem negativ besetzten *cultus imaginum*<sup>65</sup> die positiv besetzte, im christlichen Kult legitimierte Vorstellung vom „Kult-

61 Ausführlich dazu HEITZ 1963 und SEPIÈRE 1994. Am Karfreitag folgte auf den Wortgottesdienst nicht die Feier der Eucharistie, sondern die Verehrung des Kreuzes. Eine große Anzahl von Gesängen an und auf das Kreuz entsteht in dieser Zeit. Die *consuetudines* des Klosters Fleury sind hierfür besonders aufschlussreich, auf die in I.4 noch ausführlicher eingegangen wird.

62 DONOHUE 1988 und 1997; zur Uneinheitlichkeit des Begriffs auch: GROSS 1967 und SCHEER 2000, S. 6ff. mit einem Rückblick auf die Geschichte der Diskussion über die Polyvalenz der Begriffe *ἱεράκιον*, *ἄγαλμα*, *εἰκὼν*, *ἀποδράς* und *βρέτη*. Tanja Scheer nimmt nicht zum Aufsatz von DONOHUE von 1997 Stellung, es fehlt eine Replik von kompetenter Seite der Archäologen auf die o.g. These.

63 EVANS 1995 sowie SCHEER 2000, mit einem Überblick zur Forschung zum Thema.

64 SCHNITZLER 2004, S. 470 sowie CLARK 1985.

65 Vgl. bereits bei LEO I.: *De haeresi et historia Manichaeorum*, Sp. 977B-C: „*Videlicet dum taxta puram precum oblationem a Christianis Deo fieri oportere docuisse, et ad Tertullianum nimirum,*

bild“ entsteht, ist bislang noch eine unbeantwortete Frage.<sup>66</sup> Es ist hierfür von zentraler Bedeutung zu klären, ob das Kultbild nicht möglicherweise überhaupt eine „Erfindung“ der Frühen Neuzeit war, die im Rückblick auf die Bildkultur des Mittelalters im Kult verehrte Bilder erst mit dem Status einer eigenen Gesetzlichkeit und göttlichen Autorschaft versehen hat. Zu untersuchen wären hierfür an einem anderen Ort die Entwicklungsgeschichte des Arguments der Zeugenschaft von Bildern und die ihrer Geburtsmythen in den mittelalterlichen Legenden von Bildern. Eine Analyse der Rhetorik der mittelalterlichen Legenden von Bildern mit dem Augenmerk darauf, wie sie die Entstehung von Kultbildern und ihre Bedeutung von alters her „erklärten“ und der Künstlerlegenden, die in der Frühen Neuzeit den genialen, von Gott mit seiner Schaffensgabe beschenkten Künstler zur Schaffung von Bildern befähigten, steht noch aus.<sup>67</sup>

Die Rekonstruktion der Vorstellungen, was Bilder im Hochmittelalter eigentlich bedeuteten, ist auch deshalb schwierig, weil eine Reihe von Ausdrücken für Bilder verwendet wurden, die nicht scharf voneinander abgegrenzt werden können. So sagt der Ausdruck *imago* beispielsweise nichts aus über die Beschaffenheit des Bildes. Man kann nicht sagen, ob es sich bei den *imagines*, denen der *cultus* gilt, um Statuen oder Tafelbilder handelt. Dabei ist zu beachten, dass der Begriff Kultbild in der Regel weniger die Rolle im Kult, im Ritual oder in der Liturgie meint, sondern vielmehr „kultische Verehrung“ eines Bildes, die meist paraliturgisch ist. Mittelalterliche Literatur verwendet für Statuen oder Bilder, die im Kult verehrt wurden, keine einheitliche Terminologie. *Maiestas* bezieht sich zwar meistens auf Sitzstatuen (nicht nur der Madonna), jedoch auch ein zweidimensionales Bild kann mit diesem Ausdruck beschrieben werden. Forsyth weist darauf hin, dass es sich eigentlich um einen Ehrentitel handelt.<sup>68</sup> Einen Hinweis auf die besondere Bedeutung des Bildwerks impliziert eine Quellenschrift zu einem Bild, wenn z.B. von einem Christusbild als *maiestas domini*, der Maria als *maiestas sanctae mariae* oder der *maiestas sancte fidis* sowie der *maiestas* des heiligen Privat in Mende<sup>69</sup> gesprochen wird. Sprechen die Quellen von *statua*, handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Skulpturen. So werden die Statuen des heiligen Petrus von Solomon, von Ragenarius und das Kreuzifix von Le Mans, die alle im neunten Jahrhundert entstanden waren, mit diesem Ausdruck bezeichnet.<sup>70</sup> Bernard von Angers, der Verfasser des *Liber*

---

*Clementem Alexandrinum provocare non veretur, subjiens non templa, non altaria, non imagines primos Christi cultores admisisse a quibus abhorrebant, ne gentilium religionem sectari viderentur.*“

66 Einschlägig zu dieser Frage: MIQUEL 1970, allgemein zur Funktion des Bildes im Westen siehe BASCHET/SCHMITT 1992.

67 Zur Rezeption des diesbezüglichen Argumentes von Johannes Damascenus ist ein Aufsatz der Autorin in Vorbereitung.

68 FORSYTH 1972, S. 1, Anm. 1: zu *sedes sapientiae, maiestas, statua, imago, effigies* und *icona* sowie auf S. 70 (bes. zum Gebrauch von *imago* im *Liber pontificalis*).

69 LES MIRACLES DE SAINT PRIVAT, Nr. 9, S. 16-18.

70 Vgl. FORSYTH 1972, Anm. 1, S. 1 und S. 75, Anm. 80: Ragenarius: „*unam auream suae similitudinis statuum fieri*“, GESTA DOMINI ALDRICI 1889, S. 16 und CARTULAIRE DE REDON, S. 190, 420.

*miraculorum Sancte Fidis*, von dem noch ausführlich die Rede sein wird, verwendet den Ausdruck für Reliquiarstatuen im Allgemeinen oder im Speziellen für die Statuen der heiligen Fides und des heiligen Gerald (LM I, 13, S. 112-114). Jedoch verwendet er an allen diesen Stellen auch *imago* für dieselben Bildwerke.<sup>71</sup> Mit *icona* werden zweidimensionale Tafelbilder bezeichnet, jedoch auch z.B. das Reliquiar des heiligen Martial oder die Madonna von Châtillon-sur-Loire.<sup>72</sup> Ilene Forsyth hat die Quellen zusammengestellt, in denen *imago* sich auf eine Madonnenstatue oder eine Reliquiarstatue bezieht, betont jedoch zugleich, dass die Offenheit des Ausdrucks uns in zahlreichen Fällen im Ungewissen darüber belässt, ob es sich um Skulptur oder Malerei handelt.<sup>73</sup>

Hans Belting beruft sich bei seiner Begründung des Begriffes der Kultbilder auf Edwyn Bevan und dessen gleichnamiges Buch „Holy images“, dessen Erkenntnisinteresse jedoch in eine ganz andere Richtung zielt. Romano Guardini grenzt das Kultbild vom Andachtsbild ab: Er weist darauf hin, dass für den Betrachter eines *Kultbildes* dessen Wirkung nicht „vom objektiven Sein und Walten Gottes“ ausgeht, sondern seine Perzeption und der Glauben an seine Wirkmacht und Realität auf der Prämisse vom „objektiven Sein und Walten Gottes“ beruht.<sup>74</sup> Die „Realpräsenz“ des Bildes sei auf das Sein, die Existenz Gottes zurückzuführen. Daher erkläre sich auch der prinzipielle Unterschied zum *Andachtsbild*, dessen Wirkmacht aus der Immanenz, der Innerlichkeit hervorgehe. Das *Kultbild* verfüge aber nicht über Innerlichkeit, sondern über „Wirklichkeit, Wesenheit und Macht.“<sup>75</sup> Daraus folge, dass es der „Sinn des Kultbildes ist, daß Gott gegenwärtig werde“ und für die Wahrnehmung des Bildes „das Innewerden der göttlichen Gegenwart am Bilde – oder wenigstens der Möglichkeit dieser Gegenwart; ihre Erwartung, ihre Ahnung.“<sup>76</sup> Entsprechend begegnet der Betrachter bei Romano Guardini dem Kultbild mit einer besonderen Haltung: Er erweist ihm Ehrfurcht, Erschütterung, Anbetung, Scheu und offenbart zugleich ein „hindrängendes“ Verlangen. Für Guardini folgt daraus, dass sich zwei Formen der Bildwahrnehmung, ausgehend von der Bildform,

71 Seltener verwendet er *effigies*, ein Ausdruck, der auch in der Beschreibung einer Statue des Königs Lothar des zehnten Jahrhunderts verwendet wird. Vgl. FORSYTH 1972, Anm. 1, S. 1 und S. 76, Anm. 81: „*praedicto regi ad instar suae effigiei episcopatus causa imaginem dedit*“ aus: *Miracula SS. Gregorii et Sebastiani Suessione in Monasterio S. Medardi*, zit. nach Forsyth.

72 FORSYTH 1972, S. 2, Anm. 1 und S. 39, Anm. 20: „*isdem Gauzbertus iconam auream Martialis apostoli fecit sedentem super altare*“ und S. 101, Anm. 25: „*Verum trabibus conlapsis, laquearibus ambustis, cum aediculam reginae virginum a regione aestuantis incendii ostiolo patenti tota rabies impeteret camini, eoque invehetur spirantibus auris quo iconia matris Domini cum imagine nostri Redemptoris, ligneo opere sculpta, veneratur, ab illis divinitus auctus [...] ardere videbatur nil laedens.*“

73 FORSYTH 1972, S. 2, Anm. 1 und zum gleichzeitigen Gebrauch von *imago* mit *tabula* ebd., S. 70, Anm. 52.

74 GUARDINI 1939, S. 8.

75 Ebd., S. 9.

76 Ebd., S. 11f sowie HAHN 2000 und DECORTE.

trennen lassen, eine ästhetische und eine religiöse.<sup>77</sup> Dass diese Trennung nicht zu halten und zudem wenig sinnvoll ist, werden verschiedene Teile der vorliegenden Arbeit aufzeigen.

Ein damit verbundenes, wenn auch anders gelagertes Problem erweist sich im Deutschen als unlösbar: Die Vielschichtigkeit des Bildbegriffes untergräbt eine Präzision der Benennung, denn weder sind Bild und Bildwerk eindeutig dreidimensional, noch lässt sich z.B. ein Kruzifix mit plastischem Christuskörper treffend als Statue, Standbild oder Skulptur beschreiben. Deshalb werden im Folgenden andere Begriffe nur mit einer eingeschränkten Weite ihrer Bedeutung verwendet werden, so ist, wenn von einem Heiligenbild gesprochen wird, damit stets ein plastisches Bildwerk gemeint.

In den hochmittelalterlichen Schriften der lateinischen Kirchenväter taucht der Begriff *cultus imaginum* auffallend selten im originalen Wortlaut der Texte selbst auf – erstaunlich oft begegnet man ihm jedoch in den Kommentaren Mignes bzw. der Bearbeiter des achtzehnten Jahrhunderts der Texte. Der Begriff *cultus imaginum* leitet sich vermutlich aus dem älteren *cultus idolorum*<sup>78</sup> ab und wurde wohl erstmals in dem *Opus Caroli regis* in der Abgrenzung zur byzantinischen Position in der Frage der Bildverehrung verwendet.<sup>79</sup> Bereits in der Pariser Synode von 825

77 Dieses Problem, wie sich die Form eines Bildes zu seiner Funktion verhält, artikuliert Hans Belting: „Das Problem zeigt sich am besten daran, daß wir nun Ikone und Andachtsbild auch dort unterscheiden müssen, wo wir sie der Form nach (noch) nicht unterscheiden können. Die Bildfunktionen sind aber so verschieden, daß die Bildähnlichkeiten zum Problem werden. Die Ikone war in die Liturgie integriert und ontologisch auf die Identität [sic] der abgebildeten Person bezogen, deren Bildform gleichsam ihre einzig mögliche Physiognomie war. Das Andachtsbild andererseits war, wenn man mit Panofsky argumentiert, vom Betrachter abhängig und psychologisch auf dessen Erwartungen und Stimmungen bezogen.“ Vgl. BELTING 1981, S. 76.

78 Wenn auch Augustinus vermutlich nicht der Schöpfer des Begriffs darstellt, so sicher einer seiner entscheidenden Verbreiter durch seine Rezeption: AUGUSTINUS, *De doctrina christiana*, lib. II, 23, S. 58: In Bezug auf 1. Kor. 10, 19-20 sagt er: „*Quod autem de idolis et de immolationibus, quae honori eorum exhibentur dixit apostolus, hoc de omnibus imaginariis signis sentiendum est, quae vel ad cultum idolorum, vel ad creaturam eiusque partes tamquam deum colendas trahunt vel ad remediorum aliarumque observationum curam pertinent, quae non sunt diuinitus ad dilectionem dei et proximi tamquam publice constituta, sed per priuatas appetitiones rerum temporalium corda dissipant miserorum.*“

79 OPUS CAROLI REGIS, II, 11, S. 258: „*Non ergo ait: Erit tempus quando nullus nisi imaginum adorator Deo placebit; nec ait: Tantus imaginum cultus inolecet, ut quisquis eas non adoraberit, neque ture et luminaribus sive quibusdam primitiis honoraberit, anathemate dignus erit, sed ait: Erit altare Domini in medio terrae Aegypti, [...]*“ und II, 21, v. 6-17, S. 274: „*Unde cavendum illis est, et modis omnibus pertimescendum, ne, dum imagin[u]m cultum et adorationem Christianae rel[i]gioni ingerere nituntur, singularem unius Dei cultum et adorationem frustrari videantur. [...]* Si enim singularis cultus soli et uni Deo debitus inconuulsus erit – et revera inconuulsus erit – imaginum cultus modis omnibus cassabitur: et si imaginum cultus non convellatur, soli et uni Deo cultus debitus non erit singularis“ sowie „*Nec uspiam imaginum cultum, sed timorem Domini sanctum testatur dicens*“ (III, 28, S. 471, v. 16-18) und schließlich IV, 27, S. 557,

scheint er zum feststehenden Ausdruck geworden zu sein.<sup>80</sup> Hier offenbart sich erstmals ein historisches Bewusstsein von einer Entwicklung der westlichen Haltung hinsichtlich des Bildes und seines Einsatzes im religiösen Ritual. Dies vor allem in Abgrenzung gegenüber der byzantinischen Position, die in Form eines Briefes an Ludwig den Frommen erneut zur Stellungnahme des Westens führte:

„Dann ist auch jenes Wort insbesondere nicht gegen diejenigen zu richten, die [Bilder] zu Recht besitzen, sondern gegen diejenigen, die ihren Bildern zu Unrecht Verehrung erweisen.“<sup>81</sup>

Es ist die Schönheit der Bilder, die Mißtrauen erregt; betet man Bilder an, dann verwechsle dann den Gegenstand (*res*) mit dem Heiligen (*sanctus*). Auch wenn die Bilder von grosser Kunstfertigkeit zeugten, seien sie nicht in einem heilig Akt, einer religiösen Handlung entstanden, sondern aus Kunstfertigkeit (*artificium*). An dieser Stelle ist wieder von Anbetung (*adoratio*) und nicht mehr von Verehrung (*cultus*) von Bildern die Rede. Der Gläubige könne, wolle er nicht fehlen, Gott nur alleine, nicht über Dinge, die ihn repräsentieren, gleichsam über seinen Abglanz verehren.<sup>82</sup>

---

v. 8: „*Que omnia dum nulla rerum consequentia adprobari possint, restat, ut imaginum cultus nullum in christiana religione tenere credatur principatum.*“

80 Besonders häufig wird er jedoch von Baronius im *Pseudoparisinensis* verwendet, vgl. PL 98 *Conventus Parisiensis, Acta*: Anders als in den Konzilsakten aus Frankfurt und Paris wird hier auch vom Kult heiliger Bilder (*cultus sacrarum imaginum*, s.u.) gesprochen, womit die byzantinische Vorstellung eines Bildes ikonischer Natur, über dessen Wahrhaftigkeit die Verehrung vom Dargestellten auf den Heiligen im Jenseits übergehen kann, im Westen zumindest eine verspätete Rezeption gefunden hat: Sp. 1293B-C: „*Scriptis Michael Balbus imperator Graecus ad Ludovicum Pium imperatorem Latinam epistolam bene longam in qua, post alia multa, significavit Ecclesiam propter imagines Christi et sanctorum in duas partes esse divisam, cum alii adorandas, alii non adorandas esse contenderent, et simul petiit, ut Ludovicus in Occidente operam daret, ut sublato superstitioso cultu imaginum, Ecclesia pacem et unionem recuperaret. Ludovicus his litteris acceptis a summo pontefice facultatem obtinuit convocandi viros aliquot doctos, qui veterum patrum testimonia de cultu imaginum diligenter colligerent.*“ Vgl. auch Sp. 1295B: „[...] *quod imagines ut deos quosdam adorent, quod eis sacrificia offerant, quod ab eis nescio quo artificio de sacro fonte suscipi, et sacram communionem percipere velint, denique quod alias id genus superstitiones vel ineptias in cultu sacrarum imaginum ostendant, merae calumniae atque imposturae sunt, neque mirabitur ejusmodi mendacia Graecum imperatorem in sua epistola ad Latinos longe positos scribere potuisse, qui cogitare voluerit, quam crassa et quam incredibilia mendacia nostri temporis haeretici de catholicis in vicinis locis degentibus fingant.*“

81 LIBELLUS SYNODALIS PARIENSIS: *Concilium Parisiense* A. 825, MGH *Conc.* 2, S. 506: „*Deinde etiam illud specialiter non contra licite habentes, sed contra illicitum cultum imaginibus exhibentes opponendum est.*“ Siehe auch S. 526: „*Quamobrem monendi sunt omnes, qui illas habere volunt, ne amando vel quolibet modo adorando vel complectendo ultra quam oportet cultum eis illicitum ullatenus impendant*“ sowie S. 527: „[...] *Gregorius [...] scripsit, [...] ut sibi videbatur, superfluum imaginum cultum tali zelo succensum omnes imagines, quas in ecclesia sua repperat, deposuisse, confregisse et extra eandem ecclesiam funditus proiecisse, ut hoc facto a cultura vel adoratione illicita populum compesceret.*“

82 „[...] *et sic ea, quae pulchrior est, ideo adentius adoratur eo, quod causa pulchritudinis amplius habet virtutis, iam non eius sanctiatis ex quadam reliquione, sed ex artificis venit operatione. Et*

Im Sprachgebrauch der Pariser Synode ist der Ausdruck *cultus imaginum* bereits zu einem Topos geworden und wird im Rückblick auf die Positionen der Frankfurter Synode und des *Opus Caroli regis* angewendet, die ansonsten jedoch überhaupt nicht zitiert werden. Interessanterweise wird dieser Ausdruck (*cultus imaginum*) nur in den Passagen der Konzilsakten verwendet, in denen sich der Westen von der byzantinischen Haltung in der Bilderfrage abgrenzt, nicht aber, wenn die eigene Haltung zu Bildern beschrieben wird. Überhaupt wird er, abgesehen vom unmittelbaren Kontext dieser Synoden, von den Kirchenschriftstellern fast nicht verwendet.

Die byzantinische Vorstellung, dass Bildern selbst Heiligkeit zugesprochen wird, rezipiert noch Agobard von Lyon (769-840):

*„In quo genere istae quoque inueniuntur, quas sanctas appellant imagines non solum sacrilegi, ex eo quod diuinum cultum operibus manuum suarum exhibent, sed et insipientes, sanctitatem eis que sine anima sunt imaginibus tribuendo; nec hoc solum, sed sanctificationem quoque, quam per Verbum Dei fieri testatur apostolus, eis, que nunquam loquuta sunt, simulachris dementer concedendo.“*<sup>83</sup>

Wenig später im Text führt er diesen Gedanken weiter aus und verbindet ihn bei seiner Abgrenzung von diesem Bildverständnis mit der Vorstellung der Dämonenverehrung, derzufolge Heiligenbilder durch zu starke Verehrung zu Götzenbildern werden können.<sup>84</sup>

---

*sie ea, quae minus pulchra est, vel ea, quae nihil habet pulchritudinis, adoratur, valde earum adortores falluntur, cum videlicet res pulchritudine carentes adorare percensent. [...] Nam cum pulchras adorant imagines, casu aliquo, quo putant se aliquid sanctum adorare, falluntur; cum vero deformes adorant picturas, consulto falluntur, quippe cum res deformes pro sanctis / rebus adorant. [...] Falluntur vere, et merito falluntur, qui, cum Deus creator omnium se solum adorari censuerit, res quasdam sensu carentes adorare nituntur.”* LIBELLUS SYNODALIS PARIENSIS: Concilium Parisiense A. 825, MGH Conc. 2, IV, 27, S. 555.

83 AGOBARD VON LYON: *Liber de picturis et imaginibus*, S. 166.

84 Diese Vorstellung findet sich ebenso bei JOHANNES VON ORLÉANS: Johannes von Orléans: *De cultu imaginum*: PL 106, Sp. 315C: „Sed credibile est quod, et in cultu et adoratione imaginum, ignorantia fallente, aliquid temporis insumperint, nullo tamen pacto ab unitate fidei catholicae defecisse et ad idola conversi esse credendi sunt.“ und vor allem in: 325D-326B: „Quia si sanctorum imagines in daemonum cultum venerantur, non idola reliquerunt, sed nomina mutauerunt. Et continuo subjungis: Si scribas in pariete, vel pingas imagines Petri et Pauli, Jovis et Saturni, sive Mercurii, nec isti sunt dii, nec illi apostoli; nec isti, nec illi homines, ac per hoc nomen mutatur, error tamen et tunc et nunc idem ipse permanet semper. Quis non intueatur in hac prosecutione tua, levitatis et indiscretionis plena, sicut et in caeteris fecisti, Galliam te quoque complexum? Quae utique imagines sanctorum ob praemissas causas et habet et habere sinit: eas vero adorari, et in daemonum cultum venerari, magnae detestationi et abominationi habet. Non igitur, ut asseris, colit idola, et nomen mutavit, quia reliquit diabololum, et secuta est Christum, ac de infideli facta est fidelis. Porro imagines sanctorum, ut dictum est, habet, non tamen eas in daemonum cultum veneratur. Nam et illi qui nimio et indiscreto amore ob honorem sanctorum eorum imaginibus supplicant, nescio an temere idololatrae sint vocandi. Videntur sane potius ab hac superstitione, adhibito rationis moderamine, revocandi, quam idololatrae, cum utique sanc-

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Westen die Verehrung der Bilder im Kult, den *cultus imaginum*, kritisiert, dabei jedoch den grundsätzlichen Unterschied zu den Bildvorstellungen gegenüber der Ostkirche erkennt und hinsichtlich des eigenen Einsatzes der Bilder im religiösen Kontext differenziert. Nach der Pariser Synode verschwindet der Ausdruck *cultus imaginum* nahezu völlig aus dem Vokabular der Theologen und wird vermutlich erst wieder im dreizehnten Jahrhundert verstärkt verwendet sowie besonders im Zuge der Gegenreformation, dann aber unter neuzeitlichen Vorzeichen, rezipiert. Unsere Vorstellung eines Kultbildes ist wesentlich von dieser Rezeptionsphase geprägt, die bereits ein „magisches“ Bildverständnis implizieren kann. Sie hat im Kern wenig mit dem okzidentalen mittelalterlichen Bildverständnis einer *sacra imago*, von der Bernard von Angers sprechen wird, oder den *imagines sanctorum* und der *imago christi* zu tun. Deren Legitimität wurde niemals wirklich angezweifelt – außer von isolierten, radikalen Ikonoklasten wie Felix von Urgel oder Claudius von Turin –, sondern lediglich ihre übertriebene Verehrung kritisiert.

Tanja Scheer hat die dem antiken Götterbild gewidmeten rituellen Praktiken analysiert: Ihr zufolge hat der Umgang mit Götterbildern zweifelsfrei bereits in der Antike Kultbildcharakter. Sie werden gewaschen, bekleidet, gespeist und im Gebet angeblickt.<sup>85</sup> Eine grundlegende Gemeinsamkeit antiker und mittelalterlicher kultisch verehrter Bilder ist der Glaube, dass sie durch die Beseelung oder Einwohnung<sup>86</sup> des dargestellten Gottes oder Heiligen in der Lage sind, Wunder zu wirken und aus dem göttlichen Jenseits in die Geschehnisse des Diesseits einzugreifen.<sup>87</sup> Bei dieser Ineinssetzung von Bild und Gottheit in der Vorstellung durch den Betrachter spielt die Ähnlichkeit eine komplexe Mittlerrolle. Die mittelalterliche *similitudo*, die zudem noch die Vorstellung der Gottesebenbildlichkeit des Menschen als *imago dei* in sich trägt, unterscheidet sich dennoch maßgeblich von der antiken Auffassung der Wahrhaftigkeit im künstlerischen Abbild oder der byzantinischen Vorstellung der „authentischen“ Ikonen. Daher erscheint die entgegengesetzte

---

*tae Trinitatis fidem veraciter credant et praedicent, nuncupandi. Caetera vero in eadem assertione tua faciunt nobiscum, excepto eo quod in ea ultimum posuisti, ita inquit: ‚Ac per hoc nomen mutatur, error tamen et tunc et nunc idem ipse permanet semper.‘ Quod superioribus, ubi dixisti: ‚Non idola reliquerunt, sed nomina mutaverunt,‘ non inconvenienter aptari potest. Item ais: ‚Certe si adorandi fuissent, vivi potius quam mortui, ut tu posuisti, adorandi esse debuerunt.‘ Ut ponere debueras, adorandi fuissent, aut certe adorari debuerant.‘ ‚Si enim sanctorum imagines hi, qui demonium cultum reliquerant uenerari iubentur, puto quod videretur eis non tam idola reliquise quam simulacra mutasse.‘“ AGOBARD VON LYON: *Liber de imaginibus sanctorum*, S. 168.*

85 SCHEER 2000, S. 55-77 und zu wundertätigen Bildern S. 83-93.

86 ASSMANN auf der Tagung „Idole“ zu Ehren von Klaus Heinrich, org. von Sigrun Anselm, Caroline Neubaur und Lorenz Wilkens, Tutzing 2002.

87 Diese Vorstellung liegt vor allem folgenden Werken zugrunde, die gerade bezüglich ihrer Vorstellung von Kultbildern zahlreich rezipiert worden sind: BELTING 1990 und FREEDBERG 1989. Kritisch auch DECKER 1985, S. 72 und 79ff. sowie SCHRADE 1957.

These der Rückprojektion christlicher Bildpraxis auf die antike Glaubenswelt von Donohue nur bedingt haltbar.<sup>88</sup> Es lässt sich schließlich aufgrund der Analogien und Bildvorstellungen, die sich zumindest im religiösen Ritual manifestieren, durchaus von Kultbildern und von einem Bewusstsein für ihre besondere Natur bereits in der Antike sprechen. Gerhard Wolf schränkt bei seiner vorsichtigen Definition die gängige Auffassung ein:<sup>89</sup>

„Wenn wir von Kult-Bild sprechen, unterstellen wir, daß dieser Art von Bildern eine spezifische öffentliche oder private Rezeption zukommt. [...] Allgemein gesagt, verschmelzen in den Kultbildern Membran- und Brennspiegelfunktion durch ein dem Publikum mehr oder weniger bewusstes Wechselspiel von Projektion und Retrojektion. Ich nenne das in Analogie zu Kantorowicz berühmtem Titel ‚the two bodies of images‘. [...] Durch die Legenden werden die Bilder örtlich und zeitlich in der Heilsgeschichte, genauer in der Epoche *sub gratia* verankert und häufig eine Verbindung eines aktuellen Kultzentrums zu einem anderen bedeutenden Ort hergestellt. Die Legenden besitzen also in der Regel einen Ursprungsbericht, einen Translationsbericht und eine Auflistung wichtiger Wunder, die schon im Ursprung oder bei der Translation auftreten können und in der Regel bis zur Gegenwart fortdauern.“<sup>90</sup>

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die heilige Fides von Conques, so handelt es sich gemäß dieser Definition um das älteste erhaltene, kultisch verehrte Heiligenbild in der westlichen Kunst des Mittelalters außerhalb Roms. Bei der heiligen Fides – wie auch bei den römischen Ikonen – bleibt jedoch das Problem bestehen, dass ihre Verehrung als Kultbild ihren Ursprung letztlich in ihrer ästhetischen Erscheinung oder einer Instrumentalisierung derselben zu haben scheint und nicht in einer besonderen Örtlichkeit oder aufgrund der Etablierung und Einbindung in spezifische Rituale und auch nicht in der Berufung auf eine Legende. Alle drei Elemente treten im Fall der Fides nachträglich auf und tragen höchstens zu einer Steigerung, nicht aber zur Legitimation als Kultbild bei. Rituale scheinen in ihrem Fall die Konsequenz ihrer außergewöhnlichen Verehrung zu sein und nicht wesentliche Voraussetzung. Zudem ist die (heutige) Abteikirche von Conques und damit die „Bühne“ und „Inszenierung“ des Kultbildes als Mittelpunkt „ihres“ Tempels später

88 Vgl. DONOHUE 1997.

89 Eine kritische Position dieses Präsenzmodells von David Freedberg und Hans Belting artikuliert Gerhard Wolf. Er erklärt die Wirkmacht von Kultbildern in erster Linie über den Identifikationsprozess von Bild und Gottheit in der Imagination durch den Betrachter: „Kultbilder sind in der Regel personale Bildnisse (*imagines*), die in der Rezeption mit der Kultperson selbst (Maria, Christus usw.) identifiziert zu werden scheinen. Darin liegt ihre Wirkungsmächtigkeit, die sich also auf eine Art Bildmagie gründen würde. [...] Es greift das Modell der [...] magischen Identifikation von Bild und Abgebildetem zu kurz. Der so verwendete Magiebegriff verdeckt die Geschichtlichkeit und Wandelbarkeit dieses in der Tat weit verbreiteten Phänomens, wandelbar sind nicht nur die Konzeptionen von Bild und Person, die in einer Geschichte des Körpers und des Menschenbildes aufgehen, sondern mit ihnen auch die Art der Bindungen zwischen *imago* und Prototyp selbst.“ WOLF 1995, S. 402f.

90 WOLF 1995, S. 402f.

als die Statue selbst entstanden. Sie wird, davon wird gleich die Rede sein, als gewichtiges Argument in den Auseinandersetzungen der konkurrierenden Klöster von Conques und Figeac instrumentalisiert werden. Die besondere Heiligkeit des Ortes wie auch die Rituale, in welche die Statue zunehmend eingebunden wurde, ist Folge der Verehrung des Heiligenbildes. Der Ursprung ihres Kultbildstatus kann daher primär aus ihrer Erscheinungsgestalt, ihrer ästhetischen Wirkung auf den Gläubigen erklärt werden.<sup>91</sup>

In der Tat waren im Westen die einzigen Bilder, denen übernatürliche, „magische“<sup>92</sup> oder göttliche Kräfte zugesprochen wurden, bis dato Götzenbilder.<sup>93</sup> Anders als das Kultbild hat das Götzenbild eine lange „Entwicklungsgeschichte“, die in den Schriften der Kirchenväter festgehalten ist. Dabei handelt es sich um die einzigen Bilder, die von den westlichen Autoren der Karolingerzeit explizit als verboten angesehen wurden. Auch wenn Götzenbilder oder der Diskurs über sie häufig am Rand der beschriebenen oder dargestellten Ereignisse zu stehen scheinen, ist ihre Rolle als Anti-Bild außerordentlich aufschlußreich für die Frage nach der „richtigen“ Einstellung zum „falschen“ Bild. Mit der Analyse der ihnen inhärenten Bildvorstellungen können wir nachvollziehen, worin sich Götzenbilder von christlichen Bildern unterschieden haben, wie die sie bewohnenden Dämonen wahrgenommen und erkannt wurden, wie man göttliche und teuflische Kräfte differenzierte und wie christliche Bilder in der antiken Tradition verwurzelt waren. Gerade in der Zurückweisung und Ablehnung des weiter als magisch wirksam begriffenen heidnischen Götterbildes hat das Christentum die antiken Bildvorstellungen aufgenommen, akkulturiert und einverleibt. Auf diese Weise hat das Christentum im Westen die antike Bildkultur gerade durch ihre Ablehnung bewahrt.

91 In der älteren Forschung zur heiligen Fides – die Studie von Reinhard Hoeps ausgenommen – spielt ihre Form, ihre konkrete Erscheinungsgestalt keine wesentliche Rolle.

92 Ausführlich zur Magie bei den Karolingern siehe RICHÉ 1973. Bernd Roeck unterscheidet im Rekurs auf die Anthropologin Mary Douglas für das sechzehnte Jahrhundert zwischen „magischen“ und „religiösen“ Riten wie folgt: „Religiöse Riten sind durch staatliche Gewalten und kirchliche Institutionen sanktioniert: Sie können und sollen auch öffentlich angewandt werden, während der magische Ritus die Öffentlichkeit scheut. Die Formen der religiösen Praxis sind mehr oder weniger detailliert schriftlich fixiert und zählen zu den konstitutiven Faktoren der Genese sozialer Gruppen, wie z.B. der konfessionellen Großgruppen. Entscheidend ist mithin – so Mary Douglas [...] –, daß sich die Macht des religiösen wie des magischen Rituals aus der Legitimität des Systems ableitet, zu dessen Kommunikationsformen es gehört.“ DOUGLAS 1986, S. 203 und ROECK 2002, S. 54.

93 Im Folgenden wird der Ausdruck Götzenbild oder Idol für alle Statuen von paganen Göttern oder Göttinnen verwendet werden, die kultisch verehrt wurden.

## II. BILDVEREHRUNG UND DIE 'CULTURA VETERUM DEORUM' IM WESTEN

### II.1. Die heilige Fides von Conques

Die älteste erhaltene dreidimensionale Skulptur in der christlichen Kunst des Mittelalters ist vermutlich die Statue der heiligen Fides (Farbtafel I). Die Statue der Fides befindet sich seit ihrer Entstehung im späten neunten Jahrhundert in Conques am südlichen Rand des französischen Zentralmassivs. Wenn sie nicht in Kellerverstecken der Gefahr ihrer Zerstörung durch Reformatoren oder Napoleons Goldeintreiber entging oder nach Paris „reiste“, um restauriert zu werden oder auf Ausstellungen ihren wiederhergestellten Glanz zur Schau zu stellen, befand sie sich ununterbrochen in Conques. Sie ist heute in der Schatzkammer der Klosterkirche aufgestellt, deren Bau durch die Einnahmen, die der Kult um sie und ihre Wunder­tätigkeit dem Kloster beschert hatte, zu einem guten Teil mitfinanziert wurde.

Das Patrozinium der heiligen Fides für die Abteikirche in Conques ist schon relativ früh durch Urkunden seit dem ausgehenden neunten Jahrhundert belegt, ausführlicher sind die Quellen aus der Zeit um die Jahrtausendwende, wie der Bericht ihrer *Translatio*, der Chronik des Odolrich sowie die vier Teile des *Liber miraculorum sancte Fidis*, von dem die ersten beiden Bücher schon zwischen 1013 und 1025 von Bernard von Angers, die beiden letzten vor 1050 vermutlich von Mönchen aus Conques in Anlehnung an das Vorbild Bernards geschrieben wurden. Bernard von Angers war ein Gelehrter und betont im *Liber miraculorum* seine Rolle außenstehender Beobachter. Er hatte von den ungewöhnlichen Ereignissen in Conques und der Wirkmacht der Statue gehört und hatte Statuen und den „heidnischen“ Bräuchen im „barbarischen“ Süden des Frankreichs aber zunächst skeptisch gegenüber gestanden, bis er der Statue der heiligen Fides begegnete.<sup>1</sup> Als Schüler Fulchers von Chartres war er mit den aktuellen theologischen Auseinandersetzungen in Paris vertraut. Mit der Sammlung und Niederschrift dieser Wunderberichte schreibt Bernard fast in der Art eines Ethnologen, der das fremde Volk der Barbaren, die noch Kultbilder verehren, studiert.

Die Figur der heiligen Fides wurde vermutlich unmittelbar nach dem Raub ihrer Schädelreliquie aus dem Kloster in Agen, also nach 883 angefertigt.<sup>2</sup> In diesem Jahr

---

1 LMI, Brief an Fulcher von Chartres.

2 Nicht am 14. Januar 886, wie die *TRANSLATIO* verzeichnet, sondern wohl mindestens drei Jahre früher kamen die Reliquien in Conques an. Die Geschichte des Reliquienraubes wird in unterschiedliche Jahre zwischen 878 und 886 datiert und sehr kontrovers diskutiert. Vgl. GEARY 1978, S. 70-76 und 169-174 sowie LM, S. 345, Anm. 3. Zur Datierung der

wird sie erstmals als Patronin der Kirche erwähnt.<sup>3</sup> In der *Translatio* wird berichtet, dass die Mönche von Conques nach einem vergeblichen Versuch im Jahre 855, Reliquien des heiligen Vincentius zu erlangen,<sup>4</sup> die ihnen sofort durch ein Unrecht vom Bischof Sénieur wieder abgenommen worden waren, sich anschickten, in einem zweiten Versuch in den Besitz von Reliquien der heiligen Fides zu gelangen. Der Mönch Ariviscus aus Conques begab sich hierfür in das Kloster bei Agen und konnte, als er nach einiger Zeit das Vertrauen der Mönche erworben hatte und zum Bewacher der Reliquien ernannt worden war, das Grab erbrechen, sich der Reliquien bemächtigen und sie nach Conques überführen.<sup>5</sup>

Wer jedoch war diese Heilige, die ihren Männerkopf so stolz zur Schau zu tragen scheint? Fides hatte, so erzählt es ihre Legende, in den Jahren 286-288 ihr Martyrium erlitten, als Augustus Maximianus Hercules die Christen in Gallien verfolgte.<sup>6</sup> Ihre Passionsgeschichte ist in zwei Varianten überliefert, in den Märtyrerakten und in der *Passio metrica SS. Fidis et Caprasii*.<sup>7</sup> Beide Versionen berichten, dass Fides die Tochter eines Patriziers aus Agen war, die sich bereits als junges Mädchen zum Christentum bekannt hatte und sich durch ihre Religiosität auszeichnete. Datian, ein Akoluth Maximians, versuchte, sie von ihrem Glauben abzubringen und zum Götzendienste zu zwingen (Abb. 27). Er wollte sie, als sie sich weigerte, einem paganen Götterbild zu opfern, bei lebendigem Leib auf einem Gitter verbrennen lassen. Durch einen auf wundersame Weise einsetzenden Gewitterregen misslang dieses Vorhaben, so dass er schließlich die Enthauptung der Dreizehnjährigen befahl (Abb. 28). Bereits bei ihrem Märtyrertod geschah ein Wunder: Nach ihrem Tod wurde ihr Haupt von zwei Tauben gen Himmel, genauer in Richtung Conques getragen. Ihr Leichnam hingegen wurde von den anwesenden Christen vor den Toren der Stadt bestattet. An der Stelle ihres Grabes ließ Bischof Dulcidius im fünften Jahrhundert eine Kirche errichten.

---

Translation siehe LOT 1904 und LEVILLAIN 1907. Die Diskussion flammte in den 1950er Jahren erneut auf: Angély vertritt die Auffassung, dass die Reliquien Agen nie verlassen haben: ANGÉLY 1950, ihm widerspricht BOUSQUET 1954.

3 CARTULAIRE, Nr. 4, S. 5.

4 Die Vita, wie auch die *Translatio* der Fides lehnen sich eng an die des heiligen Vincenz von Saragossa an, der im Jahr 304 sein Martyrium ebenfalls unter Datian erlitten hat, vgl. BERNOULLI 1956, S. 16.

5 P. Ghesquiere datiert die Abfassung der *Translatio* in Prosa in die Jahre 937 (942) – 1035, da in ihr der Kirchenbau durch Abt Stephan I. (942-984) erwähnt wird. Da der Neubau der Abteikirche, der unter Abt Odolricus (1031-1065) begonnen wurde, in der Prosaversion nicht genannt wird, ist 1035 der *terminus ante quem*. Die metrische Version der *Translatio* enthält Anspielungen auf die Auseinandersetzungen zwischen Conques und Figeac, weshalb sie gegen Ende des elften Jahrhunderts zu datieren ist. Vgl. BERNOULLI 1956, S. 17. Über die Bibliothek der Abtei und ihre Bestände ist wenig überliefert, sie wurde während der Revolution 1790 in Brand gesteckt.

6 AASS Okt. III, S. 270; FASTES EPISCOPAUX DE L'ANCIENNE GAULE, 2. Bd., S. 144-146 und GOYAU 1922, S. 21.

7 AASS Okt. VIII, S. 826-828.

Eine gänzlich andere Erzählhaltung als die ausschweifende der Heiligenlegende wird in der Übertragung dieser Geschichte in eine Gattung des zwanzigsten Jahrhunderts gewählt, den Comic.<sup>8</sup> So nahe sich Comic und erzählte Heiligengeschichte in ihrem pädagogischen Impetus vielleicht sein mögen, so viel sagen sie doch in ihrer Form über den Umgang mit dem „älteren“ Stoff aus. Dieser bleibt vor eines: eine gute Geschichte. In den Zeichnungen aus einem französischen Comic, der sich des „profanen Mediums“ zum Zweck einer Erziehung der Kinder zum „rechten“ Glauben bedient, prallen Klischees aus mittelalterlicher Legende und moderner Popkultur unvermittelt aufeinander. Die artige und auf ihren Glauben stolz beharrende Barbiepuppe, der heidnische böse Folterknecht, das unverdorbene aufrichtige Kind, das instinktiv das Unrecht spürt, alle diese Doppelbilder hinterlassen einen moralinsauren Nachgeschmack. Der Verweis an diesem Ort soll nur daran erinnern, wie modern das Inanspruchnehmen von guten Toten und Totengeschichten für einen vielleicht nicht immer so heiligen Zweck ist. Einen Nachgeschmack anderer Art hinterlässt nämlich auch die geschickte Instrumentalisierung der Heiligen sowie ihrer Statue durch ihre „Besitzer“, die Klosterbewohner. Sie lassen die Heilige in ihrem Sinne agieren, auftreten, erscheinen und nützen ihre „himmlische Fürsprache“ für ihre irdischen Anliegen aus, doch dazu später mehr.

## II. 1. a) Irritationen einer Chronologie – Kopf-, Arm- und Büstenreliquiare

Die Statue der heiligen Fides steht alleine, sie ragt wie ein verfrühtes Exempel in der Chronologie der Monumentalskulptur heraus: Warum sollte eine einzige Vollfigur einer zudem weiblichen Heiligen im neunten Jahrhundert im entlegenen Conques entstanden sein, wenn Heiligenstatuen (abgesehen von Marienfiguren) eigentlich erst seit der Mitte des elften Jahrhunderts Verbreitung finden, also gut zweihundert Jahre später?

Kruzifixe mit plastischem Christuskörper sind seit karolingischer Zeit zumindest für das Frankenreich und Rom nachzuweisen; Madonnenskulpturen sind nach 948 belegt, vgl. Kap II. 4. Dreidimensionale Büsten- oder Armreliquiare von Heiligen und ihr Einsatz im christlichen Kult sind die eigentliche Innovation in der Kunst des Westens seit dem ausgehenden neunten Jahrhundert. Die anthropomorphen Reliquiare lokal verehrter Heiliger, die seit dieser Zeit entstehen, stellen nach den Kruzifixen eine bedeutende Phase des Wiederauflebens von dreidimensionaler Skulptur dar. Diese Entwicklung nimmt ihren Ausgangspunkt in entlegenen Regionen des südlichen Frankenreiches.

Die konventionelle Vorstellung, dass dem fragmentierten Heiligen, d.h. seiner Reliquie, mit Hilfe der Skulptur ein intakter Körper zurückgegeben wird, ist nicht nur aus den bereits genannten Gründen kritisch zu betrachten (Auflösung des

---

8 BOLUFER 1991.

Dogmas der Unberührbarkeit heiliger Körper, die Praxis der Aufteilung von Reliquien beginnt sich auch im Westen verbreiten). Es muß auch bedacht werden, dass zahlreiche der figurativen Reliquiare nur eine Schädelreliquie bargen und die weiteren Überreste des Heiligenkörpers oftmals weiterhin in einem Reliquienkasten verwahrt wurden.<sup>9</sup> Die Körperreliquien der heiligen Fides wurden seit Abt Étienne II. in einer *theca* verwahrt,<sup>10</sup> die 1871 gefunden wurde (Abb. 54). Diese Reliquiar enthielt fast den „gesamten“ Körper der heiligen Fides, also denjenigen Teil, der den Chroniken zufolge von Agen bzw. Figeac beansprucht wurde. Dort hatte er seit den Hugenottenkriegen des siebzehnten Jahrhunderts verborgen gelegen.<sup>11</sup> Es gibt zahlreiche Fälle dieser „Paar-Reliquiare“, z.B. in Tournus, Nevers und Limoges.<sup>12</sup> Nur auf ein weiteres soll hier verwiesen werden: Während der Körper des Saint Martial in der Krypta von Limoges begraben lag, ruhte sein Kopf darüber in der *maiestas*.<sup>13</sup> So wird letztlich offenbleiben, ob die Reliquie als Anlass zur Anfertigung von einer Skulptur gegolten hat. Ein anderes Beispiel, das die Anfertigung eines Kopfreliquiars und damit den Reliquiartypus selbst auf die Umstände seiner Auffindung zurückführt, berichtet die im späten elften Jahrhundert geschriebene Chronik von Tournus:

9 Ob es jedoch so häufig vorkam, wie SOLT 1977, S. 35 und 37 nahelegt, bleibt fraglich: „Often the two types of reliquary were both employed to house the remains of a single saint; the statue held the head of the saint and the rest of his body was kept in a chassee.“

10 BARRAL Y ALTET 1990, S. 200: Bernard von Angers zählt die Reliquien des Schatzes von Conques auf, darunter „le corps tout entier de sainte Foy. Celui-ci, suivant la coutume mentionnée plus haut, fut divisé en plusieurs fragments dont au moins le crâne et quelques vertèbres furent logés dans la statue d’or [...] Le reste du squelette, qui avait d’abord été déposé dans un tombeau, fut élevé plus tard par Étienne II. dans une *theca* (reliquaire) située derrière l’autel du Sauveur.“

11 RUPIN 1890, S. 60.

12 FUGLESANG 2004, S. 10.

13 Adémar von Chabannes berichtet, dass die Statue 985 von Gauzbert, dem Schatzmeister des Klosters, angefertigt wurde. Sie segnete die Menschen mit seiner Rechten und trug ein Evangeliar in ihrer Linken: Vgl. COMMÉMORATIO ABBATUM LEMOVICENSIVM, S. 5: „*Isdem Gauzbertus iconam auream Marcialis apostoli fecit sedentem super altare et manu dextera populum benedicientem, sinistra librum tenentem Evangelii.*“ Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass Abt Jostfred die Statue mit Reliquien bestückte, wie in derselben Quelle, S. 6, überliefert ist: „*Hic de icona aurea loculum fecit aureum cum gemmis, in quo vectum est corpus Marcialis.*“ Wie Claire Wheeler Solt kommentiert, kann man auch vermuten, dass die alte Statue eingeschmolzen und ihre Materialien wiederverwendet wurden. Keiner der späteren Chronikschreiber erwähnt mehr die Statue. Adémar beschreibt das Reliquiar, in dem der Körper des heiligen Martial 1017 nach Angéley gebracht wurde: „*Inter hec festiva, reliquiae corporis principis summi, [...] videlicet beati apostoli Marcialis, simul cum reliquiis sancti Stephani Lemovice sedis illuc deferebantur. Protractis itaque sancti Marcialis in vectorio ex auro et gemmis pignibus foris basilicam prociam, mox omnis Aquitania, quae jam diu nimis pluviarum inundationibus laboraverat, adventu patris sui laetificatur serenitate reddita. Cum eisdem equidem pignibus abbas Jostfredus atque episcopus Giraldus, cum principibus numerosis et omni innumerabili populo, diverterunt in basilicam Sancti Salvatoris Carrofi. [...] deduxerunt eos usque ad altare Salvatoris.*“ Vgl. ADEMARI CABANNENSIS: *Chronicon* III, 56.

„Bei der Erhebung des Märtyrers Valerianus fand man das Haupt, anders als erwartet, an der Stelle der Brust. Man nahm nun zunächst die größeren Gebeintteile aus dem Grab, legte sie in einen eigens vorbereiteten Schrein und stellte diesen in der Krypta auf einen neu errichteten Altar.<sup>14</sup> Im Grab selbst beließ man, was zu Asche zerfallen und noch an Kleiderresten übrig war.“<sup>15</sup>

Schließlich schuf man eine *imago* und „stellte das heilige und verehrungswürdige Haupt hinein.“<sup>16</sup> Aus dem Aufbewahrungsort der Gebeine in einem Schrein ließe sich vermuten, dass für das Haupt ein eigenes Kopfreliquiar gefertigt wurde. Daraus resultieren drei Stellen, an denen der heiligen Valerianus verehrt wurde: das Grab und die beiden Reliquiare (*scrinis*), erstens der Schrein (*loculus*) auf dem Altar in der Krypta und zweitens die Büste mit dem Schädel (*imago*).

Seit dem späten neunten Jahrhundert sind also zahlreiche Büstenreliquiare aus kostbaren Materialien in der Auvergne oder der näheren Umgebung bezogen. Eine antropomorphe Gestaltung wiesen zuvor lediglich Handreliquiare auf, in denen Finger-, Hand- oder Armknochen der Heiligen seit dem Beginn des neunten Jahrhunderts verwahrt werden konnten. Ihre bedeutsame Form, die bei den Kopfreliquiaren oftmals auf eine Schädelreliquie und bei den Armreliquiaren auf einen Unterarm- oder Fingerknochen verweist, hat zu ihrer Bezeichnung als „sprechende“ Reliquiare oder Körperteil-Reliquiare geführt. Diese Bezeichnungen leiten in mehrerer Hinsicht in die falsche Richtung, worauf Cynthia Hahn hingewiesen hat.<sup>17</sup> Es handelt sich bei diesen Körperteilen *nicht* um von Menschenhand geschaffene „Prothesen“ oder Ersatzleiber, die mit ihrer sichtbaren Form auf die einstige Gestalt der Hände und Köpfe der Heiligen bzw. ihren „Inhalt“ verwiesen:<sup>18</sup> „In der Ge-

14 Der vermutlich älteste Zeuge für ein Bild auf einem Altar (*super altare sedentem, bzw. sedente super crepidine altaris*) ist die VITA HARIOLFI, die von einem Madonnenbild auf dem Altar in Ellwangen spricht. Die Vita wurde vermutlich im neunten Jahrhundert von dem Mönch Ermenich aus dem 764 von Hariolf begründeten Kloster geschrieben, der später Bischof von Passau (866-874) wurde. Ausführlich zu dieser Quelle und dem Bildwunder, siehe die Interpretation von SANSTERRE 1998, S. 1233f. Für den Wortlaut und eine deutsche Übersetzung siehe BURR 1964, S. 18-24.

15 ANGENENDT 1994, S. 184.

16 FALCONE TRENORCHIENSI MONACHO: *Chronicon Trenorchiese* 39f., S. 98f., dt. Übersetzung zit. nach ANGENENDT 1994, S. 184.

17 HAHN 1997. Sie erklärt die „Körperteile nachbildende Form“ weniger in der Funktion als Inhaltsangabe, sondern vor allem in der Semantik liturgischer Gesten, vgl. auch REUDENBACH 2000, S. 7.

18 HAHN 1997, S. 20f. Es handelt sich bei diesen sogenannten redenden Reliquiaren häufig um Sammelreliquiare, vgl. REUDENBACH 2000, S. 7. Als Beispiel sei hier auf den Egbertschrein in Trier (Abb. III.18) und das Armreliquiar aus Binche von 1150-1160 (Abb. I.1) hingewiesen, dessen Bodenplatte die in ihm aufbewahrten Reliquien aufführt: Innen: „*De brachio s(ancti) iacobi. de capil(is) s(ancte) marie. de cap(illis) s(ancti) pet(ri) [?]*“. Außen: „*De capite s(ancti) thome de brachio s(ancti) dyonisi. de s(ancto) adr(ia)no m(arti)re cu(m) aliis m(artyribus)*.“ Zit. nach ORNAMENTA ECCLESIAE 1985, Bd. 3, H 58, S. 153. Cynthia Hahn bezeichnet ihn als Reliquiar des Armes von Peter und weist darauf hin, dass er einen Kno-

stensprache ist die Hand das Instrument zur Mitteilung und Übertragung, so dass ein Reliquiar als Arm oder Hand die Gnadenkraft der Reliquie anschaulich übermitteln. Bruno Reudenbach erinnert in diesem Kontext auch daran, dass schon in der Antike die Hand die ganze Person vertreten konnte. „Ikongraphisch ist diese Bedeutung der Hand dem Mittelalter vor allem durch die Hand Gottes vertraut und nahegelegt, zudem durch Gebärden und Bewegungen in Kult und Liturgie ständig gegenwärtig gehalten.“<sup>19</sup> Stellte man Köpfe und segnende Hände in Form von Büsten und Armen auf den Altar, dann wurde damit in erster Hinsicht auf den Heiligen und seinen Leib angespielt, dessen weitere Fragmente seines Körpers – soweit vorhanden – in unmittelbarer Nähe darunter oder dahinter verwahrt wurden. Diese Allusion war jedoch nicht nur auf die irdische Präsenz des Heiligen im Kirchenraum gerichtet, sondern betonte vor allem die Mittlerrolle der Heiligen.<sup>20</sup> Indem auf dessen ausdrucksstarke Körperteile, d.h. die für die Kommunikation mit ihm relevanten Elemente, verwiesen wurde, erzeugte man den Eindruck, der Heilige strecke selbst seine Hand aus dem Altar bzw. seinem Grab, schaue aus diesem heraus oder stehe wie ein Priester hinter dem Altar. Auf diese Weise schien sich der Heilige mittels der Kunstwerke aus seinem Grab „zu erheben“ und zu den Gläubigen zu „sprechen“, sie anzublicken. Es ging dabei in erster Linie darum, mittels des Reliquiars eine Kommunikation zwischen Heiligem und Gläubigen herzustellen, die sich nur in zweiter Hinsicht einer Nachbildung seines Körpers bediente. Das wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass die ersten hundertfünfzig Jahre fast ausschließlich segnende oder weisende Hände und Köpfe der Heiligen nachgebildet wurden.

Das älteste Reliquiar, dem eine antropomorphe Form verliehen wurde, ist vermutlich das Fingerreliquiar des Heiligen Dionysius in St.-Denis, das von Abt Fardulf (793-806) in Auftrag gegeben wurde.<sup>21</sup> Zwei goldene Handreliquiare sind als Stiftung durch den Bischof Gualdricus (918-933) für Auxerre bezeugt. Die Handreliquiare des heiligen Stephans (St. Étienne, Patron der Kathedrale) und des heiligen Germanus waren mit Edelsteinen besetzt und bargen Reliquien in ihrem Inneren.<sup>22</sup>

---

chen von einem Bein enthält, während Robert Didier im zit. Katalogeintrag aus der Inschrift folgert, dass die Hand Jacobus' als „Haupt“-Reliquie betrachtet werden kann.

19 REUDENBACH 2000, S. 19.

20 Guy Marchal bringt diese Qualität auf den Punkt: „La visualisation du saint fut atteinte plus radicalement dans l'image“, MARCHAL 1995, S. 1139.

21 Vgl. HUBERT/HUBERT 1982, S. 252. *Miracula sancti Dionysii*, I, 23, AASS III, 2, S. 351: „[...] *partem digiti S. Dionysii auro instar manus a fabro composito, inclusam.*“ Anstelle des irreführenden Begriffes der „sprechenden“ Reliquiare hat sich in jüngster Zeit der Begriff Körperteil-Reliquiare bzw. Body-Part Reliquaries durchgesetzt. Vgl. BYNUM/GERSON 1997, BOEHM 1997, HAHN 1997 und FALK 1991-93 siehe hierzu auch weiter oben die Ausführungen zur Problematik der Begrifflichkeit.

22 GESTA EPISCORUM AUTISSIODORENSIUM, S. 375: „*in honore sancti Stephani unam manum auream gemmis politam, et alteram in honore sancti Germani absque gemmarum ornatura, posi-*

Die älteste durch Quellen und Zeichnungen von 1610 überlieferte Heiligenbüste ist die des heiligen Mauritius, die König Boso von Burgund (879-887) dem Kloster St. Mauritius in Vienne geschenkt hat<sup>23</sup> und die Hugo von Arles (926-947) mit einer Krone ausstattete (Abb. 55).<sup>24</sup> In ihr war die Schädelreliquie des Heiligen eingeschlossen, wie das auch bei der heiligen Fides von Conques der Fall ist. In Clermont-Ferrand werden ein *caput aureum* mit Krone und Szepter und in Nevers ein goldenes Kopfreliquiar verzeichnet.<sup>25</sup> Beide Kopfreliquiare existierten bereits im zehnten Jahrhundert, wie die entsprechenden Vermerke in zwei Inventaren dieses Jahrhunderts belegen.<sup>26</sup> Weitere Kopf- oder Büstenreliquiare sind für Sens (927-932), für Saint-Pourçain (um 960), Avallon (965-1002), Tournus (um 979), Limoges (974-999) und Conques II (nach 983) schriftlich bezeugt.<sup>27</sup> Die Synode der Kultbilder, die Bernard von Angers 1013-1021 eindrucksvoll im *Liber miraculorum* schildert, berichtet von der goldenen *maiestas* des heiligen Marius aus Vabres in der Rouerque, der goldenen *maiestas* des heiligen Amand von Rodez und vom goldenen Schrein des heiligen Saturnin aus Toulouse<sup>28</sup> sowie von der Statue des heiligen Geraldus auf dem Altar in Aurillac.<sup>29</sup> In Cluny wurde die goldene oder

---

*tis in ambabus ipsorum pignoribus simul cum augmento aliarum reliquiarum.*“ Zit. nach HUBERT/HUBERT 1982, S. 252, Anm. 37.

23 Die Quelle hierfür ist neben der erhaltenen Zeichnung eine überlieferte Inschrift des Grabmals von Boso, vgl. MGH, *Poetae latini aevi carolini* IV, 3, hg. von K. Strecker, Berlin 1923, S. 1027-1028: „*Sancti Mauricii capud est circumdedit auro, ornavit gemmis claris super atque coronam imposuit totam gemmis auroque nitentem.*“ Vgl. HUBERT/HUBERT 1982, S. 233, Anm. 5.

24 KOVÁCS 1964, S. 19-26. Sie bezieht sich auf die Zeichnungen, die Fabri de Peirsac 1612 angefertigt hat.

25 Zur Bedeutungsgeschichte der Krone siehe die grundlegende Arbeit von OTT 1998.

26 Vgl. BRAUN 1940, S. 65, Anm. 496 und S. 416 sowie FALK 1991, S. 145.

27 Vgl. FORSYTH 1972.

28 LM I, 28, S. 132f.: „*Reverentissimus igitur Arnaldus Rotenensium episcopus, suis tantum parochianis conflaverat synodum: quo de diversis monachorum aut canonicorum congregationibus, in capsis vel imaginibus aureis, sanctorum corpora sunt evecta. Erat autem distributa sanctorum acies in tentoriis et papilionibus, in prato sancti Felicis, quod disparatur ab urbe quasi uno tantum milliario. Hunc locum precipue sancti Marii confessoris aurea maiestas, et sancti Amantii, eque confessoris et episcopi, aurea maiestas, et sancti Saturnini martyris aurea capsula, et sancte Marie aurea imago, et sancte crucis aurea crux, et sancte Fidis aurea maiestas decorabant. Erant preter hec sanctorum multa pignora, quorum numerus non commendabitur in presenti pagina.*“

29 LM I, 13, S. 112: „*videtur enim quasi prisce culture deorum vel potius demoniorum servari ritus [...] cum primitus sancti Geraldus statuam super altare positam perspexerim, auro purissimo ac lapidibus pretiosissimis insignem [...]*“. Die Statue des heiligen Geraldus, der im Jahr 909 gestorben war, soll nach einer alten Überlieferung von Abt Adraldus II. gestiftet worden sei. Traut man dieser Angabe, wäre die Statue um 1010 entstanden und wäre von Bernard gesehen worden, als er wohl 1013 nach Aurillac kam. Vgl. DESCHAMPS 1925, S. 57, n. 2: „*Adraldus [...] imaginem ex pollucido auro beato Geraldo fabricavit, altare argenteum decoravit pluribus gemmis*“ aus: *Breve Chronicon*, zit. nach: GRAND 1901. Geraldus hatte als Laie und ritterlicher Herr ein heiliges Leben geführt und repräsentiert als neuer Heiliger eine neue Heiligenauffassung im zehnten Jahrhundert, „die in bisher ungekannter Weise Laientum

silberne Statue des heiligen Petrus<sup>30</sup> sowie zwei goldene Bilder des heiligen Lazarus (*imago sancti Lazari aurea*) und der Maria (*imago cum aurea corona et armillis aureis*) verehrt.<sup>31</sup> In Sauxillanges in der Auvergne wurde 1095 von der Zerstörung einer *maiestas* des heiligen Petrus berichtet, die auf einem der von der Abtei abhängigen Güter aufgestellt war.<sup>32</sup>

Weitere Beispiele für diesen starken Bezug der Heiligenfiguren zur Region sind die Halbfigur des heiligen Theofredus (im regionalen Sprachgebrauch St. Chaffre) in *Le Monastier* (Abb. 38),<sup>33</sup> der heilige Amandus von *Rodez* und die silberne Figur des heiligen Bonifatius in Fulda.<sup>34</sup> In St. Martial in Limoges thronte der heilige Martial über dem Altar, aus Gold und mit Edelsteinen besetzt, die Rechte zum Segensgestus erhoben, in der Linken hielt er die Evangelien.<sup>35</sup> Der lokale Bezug wurde selbst gewahrt, als es aus Frankreich zu Schenkungen nach Rom kam, wie im

---

und Heiligkeit, Frömmigkeit und Weltleben miteinander verband“. Schrade regt bereits hier den Gedanken an, dass diese Heiligenauffassung zu den Antrieben zu rechnen sei, „die zur Erneuerung der Großplastik führten.“ SCHRADER 1957, S. 63. Die Vita des Heiligen wurde bereits vor der Mitte des 10. Jahrhunderts von keinem geringeren als Odo von Cluny geschrieben (gest. 942).

30 Vgl. „*ante preciosa pignora sanctorum que in imagine Sancti Petri continentur [...] in presentia domni Varnerii, Cluniacensis praepositi, aliorumque fratrum qui cum eo aderant*“, zit. nach: RECUEIL DES CHARTES DE L'ABBAYE DE CLUNY 1884, Nr. 1866. Vgl. WOLLASCH 1994, S. 451-457.

31 RECUEIL DES CHARTES DE L'ABBAYE DE CLUNY, 1888, IV, S. 638-641, Nr. 3518. Das Verzeichnis wurde im Februar 1078 angefertigt. Die beiden Heiligenfiguren wurden jedoch bereits im Jahr 1000 präsentiert, die Figur des Lazarus existierte noch im Jahr 1482 und wurde beschrieben mit den Worten „*jocale ligneum laminibus auri et argenti coopertum [...]. Habet formam regis a capite usque ad umbilicum, caput vero ejus quadam corona argentea auro et lapidibus preciosis ornata, coronatum est*“, zit. nach HUBERT/HUBERT 1980, S. 253f., Anm. 38

32 Vgl. KELLER 1952, S. 80 und Anm. 47: Bréhier, *Revue des deux mondes* 82, 1912, S. 890 mit Quellenangabe.

33 Der heilige Theofredus (St. Chaffre) trägt die Reliquien des Abtes, der sich im Jahr 732 alleine gegen die Sarazenen stellte und tödlich verwundet versuchte, sie zu bekehren, vgl. VITA S. THEOFREDI.

34 Vgl. JACOB 1927, S. 24: „Auch befindet sich dort [in der Klosterkirche zu Fulda] ein silbernes Götzenbild [*sanam*] in der Gestalt ihres Märtyrers mit der Front gegen Westen. Ferner ist dort ein anderes Götzenbild aus Gold, dessen Gewicht 300 ratl beträgt, mit seinem Rücken in einer sehr weiten und breiten Tafel zusammenhängend, mit Hyazinthen und Smaragden besetzt; und es hat seine beiden Arme nach Weise eines Gekreuzigten geöffnet, es ist das Bild des Messias – Friede über ihm“. Erwähnt wird es bei DIEBOLD 2000, S. 123, neuere Literatur hierzu findet sich bei ENGELS 1991.

35 Vgl. KELLER 1952, S. 80, Anm. 48: „*Iconem auream sancti Martialis fecit, sedentem supra altare et manu dextera populum benedictum, sinistra librum tenentem Evangelii*“, vgl. LEHMANN-BROCKHAUS 1935, S. 49, Anm. 43. Sie wurde nach dem Feuer von 952 gefertigt. Josfredus, der Nachfolger des Abtes Hughs, der die Statue anfertigen ließ, versah die Statue 973 anlässlich des Todes von Hughes mit Reliquien, vgl. FORSYTH 1972, S. 79.

Fall der Petrusstatue von Solomon an Papst Hadrian.<sup>36</sup> So sind hier nicht nur der goldene Pauluskopf in Münster (Abb. 57) zu nennen, sondern auch die Paulusreliquien, die durch eine Schenkung Ottos III. an Bischof Suiger (993-1012) und Heinrichs III. an Hermann I. nach Münster kamen (wahrscheinlich 1040), als auch die Siegel von 1022 mit Petrus, die für eine Frühdatierung der Büste sprechen.

Ob es erst, als sich dieser Bildtyp durchgesetzt hatte, zu dem massiven Auftauchen von Madonnenbildern kam oder ob es sich um ein zeitgleiches Phänomen handelt, läßt sich nicht mit Sicherheit klären. Wahrscheinlich ist, dass zunächst Büstenfiguren von Heiligen seit dem ausgehenden neunten Jahrhundert verbreitet waren und seit 948 die Madonna von Clermont-Ferrand (Abb. 48) das Vorbild für zahlreiche Madonnenfiguren vom Typ der *sedes sapientiae* war. In ihrer Nachfolge wären auch die Heiligenstatuen entstanden, deren älteste Beispiele in die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts zu datieren sind (vgl. hierzu Kap. I.1.a). Die Synode von Arras (1025) nennt Heiligenbilder und Madonnenbilder in einem Zusammenhang, unterscheidet aber zwischen beiden Bildtypen. Fest steht, dass sowohl die Heiligenbilder und Büstenreliquiare als auch die Madonnenbilder in ihrer ersten Phase ausschließlich gold- oder silberverkleidet auftraten. Erst seit der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts sind holzsichtige Madonnenbilder nachweisbar. Die Madonnenbilder bildeten die dritte Phase einer langwierigen und komplexen Entwicklung zur vollständigen Akzeptanz der Skulptur.<sup>37</sup> Dass im Fall der Madonnen der Auftrag oft von den Bischöfen erging, könnte als Zeichen einer Reaktion auf die Popularität des Kultes von Heiligenfiguren in den Klosterkirchen entlang von Pilgerwegen betrachtet werden. Wie verhält sich jedoch zu dieser „Chronologie“ des schrittweisen Wiederauflebens dreidimensionaler Statuen in der christlichen Kunst die Statue der heiligen Fides?

## II. 1. b) Hypothesen zur ursprünglichen Gestalt der heiligen Fides

Betrachten wir die Fides etwas genauer: Das *corpus delicti* des Reliquienraubes aus Agen, die Schädelreliquie der heiligen Fides, wurde unsichtbar und fest verankert im Rücken des Holzkerns der Heiligenfigur eingefügt und die Statue danach voll-

<sup>36</sup> Die Petrusstatue ist nicht ein Bildnis des Bretonenkönigs selbst, wie es bei Keller lautet und in dessen Folge FORSYTH 1972, HAMAN-MAC LEAN 1974 u.a. die Stelle in diesem Sinn übersetzt haben. Vgl. A. Le Moyné de la Borderie, *Histoire de Bretagne II*, Rennes 1898, S. 92f. nach CARTULAIRE DE REDON, Nr. 247, S. 199. KELLER 1952, S. 75, Anm. 31a. In Augsburg nennt die Vita des heiligen Ulrich (982-992 entstanden) eine *effigies sedentis domini super asinum*, die von der Palmweihe in Sankt Afra nach dem Dom zieht. Es bleibt jedoch unklar, ob es sich dabei um ein Bild, d.h. eine Ikone, wie sie seit dem elften Jahrhundert in italienischen Klöstern als Mittelpunkt der Palmsonntagsprozession nachweisbar sind, oder um eine Skulptur handelt, vgl. TRIPPS 1998, S. 91 und Anm. 18.

<sup>37</sup> DIDIER 1973, S. 410, Abb. 1, S. 407.

ständig mit Goldblech verkleidet. Zusammen mit dem Thron ist die Statue heute 90 cm hoch. Nicht nur das lange Gewand, die Schuhe, sondern auch Kopf und Hals sind ganz aus Goldblech gearbeitet. Die Heilige sitzt aufrecht auf einem mit zwei großen Bergkristallkugeln geschmückten Thron und streckt die in der Körpermitte angesetzten, vermutlich im 15. Jahrhundert gegossenen und vergoldeten Unterarme waagrecht dem Betrachter entgegen. In ihren Händen hält sie kleine Stutzen. Die Randbordüren von Gewand, Thron und Krone der Heiligenstatue sind mit antiken Gemmen und ottonischen Emailarbeiten, verschiedenen Edelsteinen und Perlen besetzt. Seit ihrer Entstehung sind kontinuierlich Elemente des Schmuckes von Gewand und Krone ausgebessert, ersetzt oder neue Applikationen (die Öffnung am Bauch, die Krone, die Ohringe etc.) hinzugefügt worden. Ihr Kopf stellt den außergewöhnlichen Fall einer Wiederverwendung eines spätantiken Porträts aus Goldblech dar.<sup>38</sup> Der Halsstumpf, auf dem der Männerkopf sitzt, ist aus einem Eibenzholzstück gearbeitet, das Hals und Rumpf umfaßt. Durch das unvermittelte Ansetzen des Kopfes auf dem Kragen, ohne dass ein Hals ausgearbeitet wurde, fehlt dieser fast vollständig. Dadurch wird, zusammen mit dem leicht zurückgeworfenen Haupt, die ohnehin steife Körperhaltung der Heiligenfigur noch betont. Die Herrscherkrone wurde eigens für sie verkleinert und sitzt unmittelbar auf dem Haarkranz des spätantiken Kopfes auf, der durch die mittelalterliche Zutat von filigranen Perldrähten in gleichmäßige Segmente unterteilt wird. Sie betont noch den Kopfumfang des ohnehin mächtigen Kopfes, so dass das Haupt im Verhältnis zu den schmalen Schultern eines schwächtigen Körpers etwas zu groß wirkt.

#### *Rekonstruktionsversuch der Statue*

Versucht man, das Aussehen der Statue der heiligen Fides zu ihrer Entstehungszeit zu rekonstruieren und sichtet die Bestandteile der Skulptur, die tatsächlich in das ausgehende neunte Jahrhundert datiert werden können, verringert sich die Anzahl der Elemente auf eine erstaunlich geringe Zahl. Jean Taralon konnte bei seiner Restaurierungsarbeit im Jahr 1954, bei der die Statue vollständig in ihre Einzelbestandteile zerlegt und wieder zusammengesetzt wurde, hierfür wesentliche Beobachtungen anstellen: Zu den ältesten Elementen zählen der bei der Erschaffung der Heiligenfigur wiederverwendete, spätantike Porträtkopf, ein Teil der Goldbleche und der Holzkern der Statue. Dieser Holzkern besteht im Wesentlichen aus zwei Bestandteilen: der erste bildet den Rumpf bis zum Gesäß und der zweite formt die Beine zusammen mit dem vorderen Teil des Thrones. Die Fußspitzen werden aus einem dritten, kleineren Block gebildet. Darüber hinaus gelang es Jean Taralon, die noch verbliebenen Goldbleche ihres „ersten“ Gewandes anhand der Zusammensetzung des Goldes, seiner Bearbeitung und seiner Dicke zu bestimmen.<sup>39</sup> Ebenfalls in karolingischer Zeit entstand der Bergkristall, dessen Steinschnitt eine Kreuzigung darstellt, der seit ottonischer Zeit die Rückseite der Lehne des Throns ziert. Er

<sup>38</sup> TARALON 1955 und TARALON/TARALON 1997.

<sup>39</sup> Abb. bei TARALON/TARALON 1997.

könnte sowohl bereits Bestandteil ihres Schmuckes im neunten Jahrhundert oder eine spätere Schenkung an die Heilige bzw. das Kloster in Conques gewesen sein. Er ist von Kornbluth einer Gruppe von karolingischen Bergkristallarbeiten aus einer Werkstatt des *messin* zugeordnet worden.<sup>40</sup> Der Bergkristall ist mit demselben glatten Steg aus Goldblech gefaßt und wird von einem feinen Perldraht gerahmt. Seine Fassung stimmt sowohl mit denjenigen der anderen Edelsteine und Gemmen der Borten an Ärmeln und Gewandsaum als auch denen der Zierleiste am Rahmen des Thrones überein und ist in die Zeit um 1000 zu datieren. Daraus läßt sich schließen, dass der Bergkristall bei den Restaurierungsarbeiten um die Jahrtausendwende gefaßt und seitdem fester Bestandteil der Schmuckstücke im „Ensemble“ der heiligen Fides war.

Die Hypothese liegt auf der Hand: Es könnte sich bei dem ersten Fides-Reliquiar um ein Büstenreliquiar gehandelt haben, das erst in der Zeit um 1000 zur Vollfigur ergänzt worden ist.<sup>41</sup> Im Fall der heiligen Fides bestehen der Rumpf und die Beine zwar aus derselben Holzart, Eibenholz, stammen jedoch von verschiedenen Stämmen und könnten damit durchaus aus verschiedenen Zeiten stammen. Bei den abgesägten Stümpfen unterhalb des Gesäßes handelte es sich dann um die Stützen der Halbfigur und nicht um die Beine eines „ersten“ Thrones. Fatalerweise, müßte man aus der Perspektive des Kunsthistorikers sagen, hatten die künstlerischen Urheber der Skulptur zu dieser extrem harten und daher selten verarbeiteten Holzart „gegriffen“, denn Eibe bildet keine Jahresringe aus und schließt damit die dendrochronologische Untersuchung von vorneherein aus. Dass man auch einhundert Jahre später sich für dieses Holz entschied, ist zwar ungewöhnlich, wäre aber durchaus durch das regionale Holzvorkommen zu erklären.<sup>42</sup> Bereits Jean und Dominique Taralon wiesen – leider etwas enigmatisch kryptisch – darauf hin, dass *„sur ces deux morceaux principaux sont rapportés des éléments qui n'ont pu être pris dans le même tronc d'arbre.“*<sup>43</sup> Sie beschreiben weiter, dass der Holzkern in ottonischer Zeit stark überarbeitet worden ist. Das gibt Anlass zum Nachdenken und wäre ein weiteres Argument für die Ergänzung einer Halb- zur Vollfigur. Jean Taralon vermutet, dass der Holzrumpf nachträglich bearbeitet wurde, um ihn dem neuen Thron anzupassen, ohne diese Bearbeitungen genauer zu exemplifizieren. Er schlägt vor, dass dem alten

40 KORNBLOTH 1995. Vergleichsbeispiele werden heute im British Museum, im Victoria & Albert Museum sowie in Toledo aufbewahrt.

41 Ein weiteres Argument für eine spätere Ergänzung ist die Beschreibung bei der Graböffnung Karls des Grossen durch Otto. Diese Beschreibung, deren Suche nach Argumenten für die Sanktifikation Karls des Grossen unverhohlen offenbart, bezöge sich dann auf den in dieser Zeit hochaktuellen Typ der Heiligenstatue als Sitzfigur, diese Quelle war ausführlich von Helmut Beumann zur Diskussion gestellt worden, vgl. BEUMANN 1967.

42 Alle originalen Bestandteile des Holzrumpfes wurden laut Taralon mit denselben Werkzeugen bearbeitet. Das könnte jedoch ebenfalls darauf hinweisen, dass der gesamte Rumpf zu ottonischer Zeit überarbeitet wurde und ist nicht notwendigerweise ein Indiz für eine einheitlichen Entstehungszeit der beiden Hauptstücke, aus denen der Körper zusammengesetzt ist.

43 TARALON/TARALON 1997, S. 21.

Thron die Beine abgesägt wurden, um den ottonischen Thron darunterzuschieben. Warum jedoch muß man hierfür den Rumpf bearbeiten? Und warum brauchte man einen neuen, zweiten Thron, der laut Taralon einen alten, verlorenen Thron ersetzen sollte? Was jedoch, wenn es sich nicht von Anfang an um eine Statue auf einem Thron handelte, sondern um eine Halbfigur, wie sie sich z.B. in Le Monastier-sur-Gazeille (St. Chaffre/heiliger Theofredus), in Maurs (heiliger Cäsarius) oder in St. Nectaire (heiliger Baudimus) erhalten haben (vgl. Abb. 38, 39 und 78) oder bezeugt sind (heiliger Privat in Mende von 1036)? Eine Vollfigur eines Heiligen findet sich erst wieder im späten elften Jahrhundert, so z.B. der heilige Petrus aus Bredons.<sup>44</sup>

Diese Überlegungen führen zu der Annahme, dass umfangreiche Restaurierungsmaßnahmen nicht nur durch übermäßige Beanspruchung der Skulptur im ersten Jahrhundert ihrer Existenz z.B. durch Berührungen, Witterungseinflüsse bei Prozessionen etc., sondern möglicherweise auch durch eine Ergänzung der Halbfigur zur Vollfigur und ihre Positionierung auf einem Thron und/oder eine neue Allansichtigkeit der Figur, also durch eine veränderte Aufstellung zu begründen wären. Der Zeitpunkt der Umarbeitung der Statue kurz vor dem ersten Aufenthalt Bernard von Angers (ab 1013) war für die Geschichte der Abtei in Conques und vor allem für die Geschichte ihrer Kirchenarchitektur nicht unbedeutend.

#### *Kirchenbau, Chorumgang und Altardisposition in Conques*

Während des Aufenthaltes von Bernard war der sogenannte Stephansbau gerade seit einer Generation abgeschlossen. Er wurde unter dem Abt Stephan I. (942-984) errichtet und ersetzte den lediglich urkundlich überlieferten Bau, der von Abt Dado gebaut worden war.<sup>45</sup> Der Stephansbau verfügte auf jeden Fall schon damals über drei Schiffe mit einem Querschiff, das sich in je eine Apsis öffnete, in der ein Petrus- auf der einen und ein Marienaltar auf der anderen Seite stand. In der Hauptapsis befand sich der Salvatoraltar und das Fidesreliquiar. Ob es jedoch bereits einen Chorumgang gab, der Pilgern die Möglichkeit gab, die Statue von mehr als einer Seite zu sehen und sie zu umrunden, ist fraglich. Seit dem fünften Jahrhundert entstanden im Frankenreich kryptenlose Memorialbauten mit Heiligengräbern, die auf Chorniveau *post altare* lagen.<sup>46</sup> Bei Platzmangel konnte das Sanktuarium nach Osten erweitert werden, um dort das Heiligengrab zu errichten. Dies war der Fall bei der Johanneskirche in Dijon, wo um 570 an den Chor mit geradem Ostabschluss eine Apsis angebaut wurde, um die Reliquien Gregors von Langres

44 Es bleibt unklar, ob der Terminus *maïestas* nur zur Bezeichnung von Vollfiguren verwendet wurde. In diesem Fall würde Bernard von Angers der neuen Gestalt der Vollfigur in dieser Bezeichnung Rechnung tragen. Laut meiner Kenntnis der Quellen ist kein einziger Fall bekannt, in dem eine Halbfigur so bezeichnet wurde. Demnach wäre in der Versammlung der Kultbilder, die Bernard von Angers beschreibt, nur von Heiligen in Vollfigur – auf einem Thron sitzend – auszugehen. Keiner der von Bernard aufgezählten Figuren hat sich jedoch erhalten.

45 Vgl. BERNOULLI 1956, S. 25ff. Das bezeugen sowohl Urkunden des neunten Jahrhunderts, die Klosterchronik und die *Vita Hludowici* des Ermoldus Nigellus.

46 Vgl. CLAUSSEN 1950 sowie JACOBSEN 2000.

(gest. 539/540) hinter dem Altar beisetzen zu können. Seit dem Amtsantritt der Karolinger wurden auch im fränkischen Kirchenbau Krypten zur Präsentation von Heiligengräbern eingeführt. Vorbild für zahlreiche Bauten war hierfür die Kirche des heiligen Dionysius in St. Denis. Seit 841, mit der Krypta von Saint-Germain d'Auxerre, entstanden auch Krypten mit Umgang.<sup>47</sup> Die Bestattungsform *post altare* jedoch verschwand im Frankenreich nicht gänzlich. Im Gegenteil, besonders im Zentrum und im Süden von Frankreich wurde der Chorumgang weiter entwickelt: eine Reihe von kryptenlosen Chorumgängen mit angefügten Chorkapellen entstanden. Wie verbreitet der Brauch, die Heiligen hinter den Altären beizusetzen, im ganzen neunten Jahrhundert noch war, zeigt eine Bemerkung Odos von Glanfeuil. In seinem Bericht (von 869) über die Translation des heiligen Maurus von Glanfeuil im Jahre 845 schreibt er: „Nach der Sitte unseres Jahrhunderts übertrug Abt Gauzelinus den Leib des heiligen Maurus von dem Platz südlich des Altares an die Rückseite, das heißt die Ostseite des Altares.“<sup>48</sup> In Nivelles legt man im zehnten Jahrhundert die karolingische Ringkrypta nieder und ersetzt sie durch eine gestaffelte Anlage.<sup>49</sup> Das Heiligengrab wurde als Hochgrab hinter einer Abschränkung und auf einem Sockel hinter dem Hauptaltar präsentiert. Den Erfolg dieser Anlagen besonders für Kirchen mit hohen Pilgerzahlen beweisen die Folgebauten, die das Vorbild dieses Chorabschlusses sofort rezipierten: Die Benignuskirche in Dijon (1001-1018), die Kathedrale von Chartres ab 1020 und die Kathedrale von Auxerre (ab 1023) griffen den Chorumgang auf, behielten aber die Krypta bei.<sup>50</sup> Eine Schlüsselrolle kam dabei sicherlich der Kathedrale von Clermont-Ferrand zu, nach deren Vorbild in Orléans der Chor von Saint-Aignan errichtet wurde und zwar „in

47 SAPIN 1996a, S. 261: „En établissant à Saint-Germain d'Auxerre à partir de 841 le type de crypte et rotonde que nous allons voir maintenant, les constructeurs de ce chevet pouvaient connaître les exemples cités.“ (Würzburg, Aix-la-Chapelle, und Saint-Riquier, Saint Castor in Koblenz 836 geweiht, Fulda 820er Jahren vollendet). Ausführlicher hierzu SAPIN 1996b sowie HEITZ 1993. Ein zeitlich näheres Vorbild, jedoch noch ohne Umgang ist Cuxa, ca. 1008-1046 errichtet, „présente une partie basse consacrée à la Vierge avec des reliques rapportées d'Italie par l'abbé Oliba qui aurait cherché à imiter la crèche.“ SAPIN 1996a, S. 269. Für Dijon schließlich gilt: „D'autre part du point de vue liturgique, nous avons pu voir que ces parties inférieures de rotondes ou cryptes réaffirmées par les constructeurs carolingiens, conservaient la plupart du temps la fonction de reliquaire dont la partie centrale évoquant quelquefois un baldaquin exprimait le mieux la sacralité. Comme Jean Hubert l'avait remarqué, il ne s'agit pas des reliques principales mais souvent de reliques associées. C'est ce que maintient la rotonde de Guillaume de Volpiano. La rotonde-crypte présente la meilleure image reconnue d'une association de sacralité équivalente à un chevet.“ Vgl. SAPIN 1996a, S. 271.

48 Zit. nach CLAUSSEN 1950, S. 162, Hervorhebungen ebd. „(*Gauselinus*) corpus beati Mauri de australi climate altaris beati Martini retro, ut nostro saeculo mos est, ad orientalem scilicet eiusdem mensae transtulerit partem.“ Übers. CLAUSSEN 1950, S. 162.

49 Letztlich ist der Chorumgang über Krypta in Dijon und an anderen Orten Frankreichs jedoch vermutlich auf die Rezeption spätantiker römischer Vorbilder zurückzuführen, vgl. SCHLINK 1978, S. 11, 123-139 und BEUCKERS 1993.

50 Ausführlich hierzu: JANNET/SAPIN 1996.

*similitudinem monasterii sancte Marie, matris Domini [...] in Claromonte [Clermont].*<sup>51</sup> Xavier Barral y Altet beschreibt diese Entwicklung und stellt die Kirchen von Saint-Savin, Sainte Foy de Conques und Cluny III. in diesen Kontext.<sup>52</sup> Als Frucht dieser Tendenz könnte man den Neubau in Conques ansehen: Man erweiterte den Altarbereich mit dem um drei Stufen erhöhten Chorumgang (ohne Krypta) und fünf Chorkapellen. Die Motivation für einen Neubau weniger als ein Jahrhundert nach der Vollendung des Stephansbau war vermutlich in dem Wunsch, den anwachsenden Pilgerströmen und ihrem Bedürfnis nach Nähe zu und dem Verweilen bei dem Heiligengrab gerecht zu werden, begründet.<sup>53</sup>

Es ist also zu erwägen, ob eine Halbfigur der Fides (noch keine *maiestas* mit Thron) zunächst an Feiertagen auf dem Altar präsentiert worden war.<sup>54</sup> Nach Abschluss der Bauarbeiten am Stephansbau könnte sie dauerhaft, mit einem repräsentativen Thron versehen, als Vollfigur und um eine Krone ergänzt im Chor der Abteikirche aufgestellt worden sein. Anregung oder Vorbild für diesen „Akt der Vervollständigung“ könnte die 948 angefertigte Madonna von Clermont-Ferrand gewesen sein. Bei dieser Madonna handelt es sich um die erste bekannte Madonnenstatue, ihr Ursprung in der Vorstellung von Maria als *sedes sapientiae* ist von Ilene Forsyth dargestellt worden. Dass bei der „Ergänzung“ der Halbfigur des Fidesreliquiars zur thronenden Statue eine Rezeption dieses Vorbildes erfolgte, ist naheliegend, da der Abt Alderus, unter dessen Ägide die „Erneuerungs“-Maßnahmen ausgeführt worden waren, gleichzeitig Bischof von Clermont-Ferrand gewesen ist.<sup>55</sup> Die heiligen Fides wäre (möglicherweise ebenfalls in Analogie zu Clermont-Ferrand) im Bereich des Salvatoraltares oder vermutlich etwas erhöht dahinter aufgestellt worden. Als Hinweise hierfür kann man zwei Stellen aus dem *Liber miraculorum* lesen: Bernard von Angers beschreibt das Wachsopfer zu ihren Ehren wie folgt:

51 MORTET: RECUEIL DE TEXTES, S. 56 und BERGMANN 1985, S. 118.

52 BARRAL I ALTET 2002, S. 105 und HEITZ 1987, S. 241-249.

53 Das Fehlen systematischer Grabungen in Frankreich und das verfälschende Bild durch die „Bereinigungen“ des neunzehnten Jahrhunderts bemängelte bereits SCHLINK 1978, S. 12. Im Fall von Conques könnten Grabungen möglicherweise nicht nur Neufunde hervorbringen (wie das Grab von niemand geringerem als Odilo von Cluny jüngst in Souvigny), sondern auch den sehr idealisierten, noch aus der Zeit von Prosper Mérimée stammenden Grundriss der Abteikirche von Conques korrigieren, der in allen Publikationen so auch in dieser immer wieder abgedruckt wird.

54 Zur Präsentation der Reliquiare auf dem Altar und der Genese dieses Prozesses ausführlich GAUTHIER 1983 und ELBERN 1998, S. 898. Den Überlegungen dieser Autoren muss hinzugefügt werden, dass bereits Ambrosius, wie Luigi Canetti bemerkt, die Märtyrer mit der „lebendigen“ Hostie verglich: AMBROSIIUS: *Hymnus* X, 8, hg. von M. Simonetti, Florenz 1988 (= Bibliotheca patristica 13), S. 60: „*Sed reddiderunt hostias/rapti quadrigis corpora, reveci in ora principium/plaustri triumphalis modo*“, CANETTI 2002, S. 108 und 127, Anm. 25.

55 Ob hier nicht nur eine Namensgleichheit vorliegt, müsste noch geklärt werden. Es handelt sich um eben denjenigen Abt, den Harald Keller und Louis Bréhier für den Auftraggeber der Statue der heiligen Fides hielten. Sie lagen daher vielleicht gar nicht so falsch, wie in den letzten Jahrzehnten z.B. von HAMANN-MAC LEAN 1974, S. 28 angenommen.

„Er sucht den Ort auf, meldet seine Vision den Ältesten, kauft Kerzen, stellt sie auf die Altäre und wacht vor der goldenen Gestalt der allerheiligsten Märtyrerin.“<sup>56</sup>

Nach seiner Ankunft stellte Guibert Kerzen auf mehr als einem Altar auf, bevor er vor dem allerheiligsten Bild der Märtyrerin zur Andacht verweilte. Ausführlicher gibt die Stelle des *Liber miraculorum* Auskunft, an der Guibert die Anweisung von Fides selbst erhält, sich auf diese Weise zu verhalten. Für eine exakte Rekonstruktion des Aufstellungsortes ist der Wortlaut jedoch zu uneindeutig:

„Wenn du dich aber bei Anbruch des morgigen Tages, welcher der Vortag meines Martyriums sein wird, nach Conques aufgemacht und zwei Kerzen gekauft hast und eine natürlich vor den Altar des heiligen Erlösers, die andere aber vor den Altar, wo mein irdischer Leib verwahrt ist, gestellt hast, wirst du würdig sein, dich des Geschenkes deiner völlig wiederhergestellten Augen zu erfreuen.“<sup>57</sup>

Hieraus geht deutlich hervor, dass es im Stephansbau einen für Pilger in größerer Zahl zugänglichen Altar für den Salvator in der mittleren Apsis gab. Das Reliquiar der Fides war entweder auf einem eigenen, zweiten Altar oder vor dem Salvatoraltar aufgestellt. Wenn die heiligen Fides bereits über einen eigenen Altar im Stephansbau verfügte, so ist er sicherlich nicht im linken Seitenschiff gewesen, das Petrus geweiht war, und auch nicht im rechten Seitenschiff, das der Maria geweiht war. Er war vermutlich eher in der Hauptapsis hinter dem Salvatoraltar, so vielleicht in einer Scheitelkapelle in der mittleren Apside, die durch einen Chorumgang dauerhaft zugänglich, aber von einem Eisengitter abgeschrankt gewesen sein könnte. Bernard von Angers beschreibt den Stephansbau im *Liber miraculorum* wie folgt:

„Von außen ist die Kirche durch die Aufteilung der Dächer dreigeteilt, während sie sich in ihrem Innern wegen der gemeinsamen durchgehenden Weite zu einem Leib vereint. So ist diese Dreiheit, die zur Einheit wird, meiner Meinung zufolge in jeder Weise offensichtlich Sinnbild der höchsten göttlichen Trinität. Die rechte Seite ist dem heiligen Apostel Petrus, die linke der heiligen Maria, die Mitte aber dem heiligen Erlöser geweiht. Weil aber gerade diese Mitte durch beständiges Singen liturgischer Gesänge besonders häufig genutzt wird, sind die kostbaren Reliquien der heiligen Märtyrerin von ihrem eigentlichen Ort hierher überführt worden.“<sup>58</sup>

56 LM, S. 83: „[...] *Adit locum, visionem prodit senioribus, emit cereos, apponit altaribus, excubat coram aurea sacratissime martyris imagine.*“ Die Übersetzungen sind, soweit nicht anders angegeben, von mir und wurden von Darko Senekovic und Bärbel Braune-Krickau durchgesehen und verbessert.

57 LM, S. 82: „*Verum si crastina luce, que erit martyrii mei vigilia, Conchas perrexeris emptasque duas candelas, unam quidem ante aram sancti Salvatoris, alteram vero ante aram ubi gleba corporis mei condita est, apposueris, oculorum de integro reformatorum decore mereberis gaudere.*“

58 LM I, 31, S. 137: „*Est deforis tectorum divisione basilica triformis, que interius propter mutuam transeundi amplitudinem in unum corpus coit ecclesie. Hec itaque trinitas in unitatem rediens summe ac deifice Trinitatis tipum, mea quidem sententia, quoquo modo gerere videtur. Dextrum*

Durch die zweite Beschreibung Bernard von Angers im 31. Kapitel des ersten Buches läßt sich vermuten, dass es bereits einen Chorumgang mit kleineren Kapellen gab. Gesichert ist jedoch lediglich, dass bereits der Stephansbau eine auffällige Anzahl von Gittern zur Abschrankung besaß:

„Kaum ein Eingang einer Rundung in der an Winkeln (Ecken) so reichen Kirche ist nicht mit einem Gitter versehen, deren Eisen die oben genannten Fußschellen und Ketten (der durch die heilige Fides befreiten Gefangenen) lieferten. Wahrhaftig, diese Gitter sind neben Gold und Silber, Vorhängen und Edelsteinen, mit denen die Kirche aufs mannigfaltigste ausgestattet ist, deren schönster Schmuck [...] Unter der getäfelten, verzierten Decke sah ich viele Ketten hängen.“<sup>59</sup>

#### *Ergänzung zur Vollfigur um die Jahrtausendwende*

Das Reliquiar, das bei dem Altar aufgestellt war, war Bernards Worten zufolge vollständig erneuert (*de integro reformatorum*), woran sich seine Augen wie die der Pilger erfreut haben. *De integro reformata* hieße also nicht „restauriert“ im heutigen Sinne und damit unter der Wahrung ihres originalen Aussehens, sondern bedeutete, was der exakte Wortlaut vorgibt: „von Grund auf verändert“, erweitert bzw. neu gestaltet und damit einer veränderten Präsentation in der soeben vollendeten Kirche angepaßt.

Die Hypothese einer einstigen Halbfigur würde auch die Missverhältnisse in den Proportionen des Körpers der Heiligenfigur erklären: Zum einen, warum der Kopf im Verhältnis zum stark abgearbeiteten Oberkörper zu groß erscheint, zum anderen, weshalb an den schwächtigen Oberkörper zu große Ober- und Unterschenkel sowie riesige Füße angefügt wurden. Der Oberkörper wäre erst um die Jahrtausendwende bei der Hinzufügung des Thrones abgearbeitet zurecht „gestutzt“ und eingefügt worden. Der Oberkörper eines Büstenreliquiars ist oftmals weniger organisch ausgearbeitet, er trägt lediglich den Kopf. Der Fußblock weist eine gröbere Bearbeitung seiner Oberfläche auf und seine Proportionen sind im Vergleich zum Oberkörper mit den Gewandansätzen der „einstigen“ Unterarme plumper und weniger organisch ausgebildet. Denkt man sich den Holzblock, der den Oberkörper bildet, ohne die möglichen Abarbeitungen im Brust- und Bauchbereich zur Ausbildung eines Schoßes in seiner potentiellen ursprünglichen Form, d.h. mit mehr Volumen zur Vorderansicht hin, würde bei einer Halbfigur, die auf einen Altar gestellt wird, auch die Armhaltung organischer erscheinen. Die im

---

*latus sancti Petri apostoli, levum sancte Marie, medietas autem sancti Salvatoris titulo dedicata est. Verum quia eadem medietas psallendi assiduitate frequentatior habetur, illuc ex proprio loco sancte martyris pretiosa translata sunt pignera.“*

59 LM I, 31, S. 137; Übersetzung durch BERNOULLI 1956, S. 25: „Raro ullus aditus in tam angulose ecclesie concavitate superest, qui de predictis compedibus sive catenis ferreas non habeat ianuas. Quod tibi, ut vere loquar, toto basilice edificio mirabilius videatur, excepto ornamentorum decore, quod auri argentique vel palliorum copia unaque pretiosorum lapidum grata prestat varietas.“

Holzkörper angesetzten Gewandfalten der Unterärmel hätten auf organische Weise zu den eingesetzten Unterarmen, deren originale Position deutlich niedriger anzunehmen wäre, übergeleitet.<sup>60</sup> Proportionen, Armhaltung und unterer Abschluss wären entsprechend den erhaltenen Halbfiguren wie des heiligen Theofredus beispielsweise zu rekonstruieren. Bei der Umgestaltung der Halbfigur zur Sitzstatue in einem Thron wurden ihr neue Bordüren aufgesetzt, wobei die goldene Ummantelung gekürzt und beschnitten sowie versetzt wurde. Alle Filigranarbeiten auf dem Thron, der Krone und den Bordüren am Gewand der Fides stammen aus derselben Zeit um das Jahr 1000.<sup>61</sup> Das gleiche gilt für die verwendeten Fassungsstypen für die Edelsteine an den genannten Partien der Figur. Auf diese Weise weist die Statue von allen Seiten kostbares Dekor auf. Die Krone und die Bordüren an Thron und Mantel entstammen sicherlich ein- und derselben Werkstatt, die mit dem Pepin-Reliquiar ebenso große Gemeinsamkeiten (z.B. die doppelten Filigranvoluten) wie Unterschiede (das *fleuronné*-Motiv auf schwarzem Grund) aufweisen.<sup>62</sup> Aufschlussreich für eine besondere Nähe ist, dass nur die Filigran-Drähte des Pepin-Reliquiars und jene der Statue der heiligen Fides aus Gold bestehen und nicht wie die anderen Schatzstücke aus Conques aus versilbertem Golddraht.<sup>63</sup> Mit dem karolingischen Bergkristall sowie zehn weiteren Edelsteinen ist die Hinteransicht des Thrones außergewöhnlich aufwendig geschmückt. Besonders gut sichtbar aus dieser Perspektive ist auch die kostbare Krone. Ihr Alter ist ungewiss, sie könnte ihrer Form nach bereits in karolingischer Zeit entstanden sein,<sup>64</sup> weist jedoch Danielle Gaborit-Chopin zufolge in den Fassungen und Filigranornamenten zahlreiche Merkmale ottonischer Zeit auf.<sup>65</sup> So ungewöhnlich reich wie die heilige Fides von allen Seiten geschmückt ist, lässt sich vermuten, dass die umgearbeitete Vollfigur der Fides auf dem Thron allansichtig aufgestellt war.

Die Datierung der Goldschmiedearbeiten der edelstein- und gemmenbesetzten Borten an den Ärmeln und am Saum des Gewandes, an der Krone und am Thron durch Paul Deschamps, Jean und Dominique Taralon sowie Danielle Gaborit-Chopin bestätigen die Annahme, dass die umfangreichen Umarbeitungen kurz vor dem Jahr 1000 vorgenommen wurden (Abb. 30-32).<sup>66</sup> Ein Merkmal, das diese Datierung unterstützt, ist die Verwendung des Perldrahtes, der die Felder des Edelsteinbesatzes an Thron, Krone und Bordüren nicht nur an den Seiten einfasst, sondern im Fall von der Krone, sie in gleichmäßige Rechtecke unterteilt. Diese Perlen-

60 Hier wäre auch das Stück Goldblech zu lokalisieren, das heute den Teil des Gewandes bildet, der von den Knien zu den Füßen herabfällt.

61 GARLAND 2000, S. 96f.

62 TARALON/TARALON 1997, S. 43 sowie Gaborit-Chopin in: TRESOR DE CONQUES 2001, S. 22 und S. 32.

63 GARLAND 2000, S. 84.

64 Außer in Brescia haben sich jedoch keine imperialen Kronen dieses Alters erhalten.

65 TARALON/TARALON 1997, S. 43 und Danielle Gaborit-Chopin in: TRESOR DE CONQUES 2001, S. 23.

66 DESCHAMPS 1948; TARALON/TARALON 1997 und GABORIT-CHOPIN 2001, S. 18-24. Zu Gemmen und ihrer Bedeutungsstiftung im allgemeinen siehe MEIER-STAUBACH 1977.

reihe besteht aus einer goldenen Perlschnur mit großen, meist leicht eingedrückten Perlen, die ihrerseits zu beiden Seiten von einem feinen Filigrandraht ebenfalls aus Gold begleitet wird.<sup>67</sup> Auf der Krone, auf der sie die Bügel und den Reif in rechteckige Felder unterteilen, tragen sie in der Regel im Zentrum einen größeren Edelstein oder eine Gemme bzw. zwei nebeneinander gesetzte Emailplättchen in Zellenerschmelz (Abb. 33). Die Ecken dieser rechteckigen Felder werden gefüllt von Perlen oder kleineren Edelsteinen. Die Bordüren an Gewand und am Thron hingegen tragen größere Edelsteine und eine größere Zahl an Gemmen (Abb. 31). Innerhalb der Bordüren wechseln sich größere, zentral positionierte Steine mit kleineren, nebeneinander angeordneten Steinen ab, in den Freiräumen entfalten die Ranken des Filigrandekors ein reiches Eigenleben. Anders als bei den jüngeren Schatzstücken aus Conques ist der Filigrandraht an den Bordüren des Gewandes und des Thrones, der in den größeren Zwischenräumen eingesetzt wird, in variierende Rispen geformt, deren Enden sich zu einer einfachen Knospe einrollen (Abb. 31 und 33).<sup>68</sup> Deutlich strenger, d.h. weniger verspielt und einem strengeren Rythmus unterworfen, wird der Filigrandraht am Pippinreliquiar eingesetzt (Abb. 40): Hier bilden seine Spitzen regelmäßige Lilienformen oder der Filigrandraht bildet strenge Schnörkel aus, die die Freiflächen neben den regelmäßig gesetzten Edelsteinen füllen. Für die Zeit kurz vor oder um 1000 sprechen auch die ungewöhnlich einheitlichen Fassungen, die die Gemmen, Edelsteine und Emailplättchen auf der gesamten Figur umschließen: Die glatten, unverzierten Goldkanten der Fassung sind am Ansatz geschmückt mit Filigrandraht, der um die gesamte Fassung läuft und dabei die Naht verdeckt. Dieser Zierdraht weist die gleiche Dicke auf, wie der ansonsten verwendete goldene Schmuckdraht. Vergleichsbeispiele, die sicher zu datieren sind, finden sich für diesen Fassungstyp in der ottonischen Schatzkunst in großer Zahl. Hier seien das Lotharkreuz aus Aachen (um 980), die sog. Kunigundenkrone aus München (um 1014) und der Einband des Codex Aureus aus Nürnberg (um 985/91) sowie die Fassungen der Längsseiten des Trierer Andreas-Tragaltars (Abb. 90) angeführt. Die mit diesem Typus oft verbundene Stäbchenreihe aus Filigrandraht, die die Fassung unterfangen kann, um die Unebenheiten oder die Rundung des Steins aufzunehmen bzw. die plastische Gestaltung des Stückes durch Niveauunterschiede zu unterstützen, findet sich in Conques jedoch nicht. Als Beispiel hierfür sei auf den Knauf des Petrus-Stabes in Limburg (um 980) verwiesen.<sup>69</sup>

67 Vergleichbar sind hinsichtlich Fassungen, Perldraht und ihrer Anordnung das Gertrudiskreuz in Cleveland und das Armreliquiar des heiligen Blasius in Braunschweig (Abb. III.5), vgl. PETER 2001.

68 Auch dieses Kriterium weist in die Zeit um 1000, vgl. etwa die Formen des Filigran, die das Lotharkreuz oder die Rahmenleisten der Längsseiten des Trierer Andreas-Tragaltars (Abb. III.14) zieren. Auch an der Krone der heiligen Fides sind vereinzelt Rispen oder in sich zu einer Acht gebogene Rispen zu finden.

69 Andere Fassungstypen der Zeit um 1000 sind die Zackenfassungen, die mit zarten Greifarmen den Stein halten und in der Regel von einer doppelten Reihe Filigrandraht mit Perlen oder einer Stäbchenreihe unterfangen werden, vgl. die Reichskrone aus Wien.

Mit dem in der Zeit von 1041-1050 begonnenen (Neu-)Bau war die letzte Bau-phase und im Wesentlichen der heutige Zustand der romanischen Abteikirche erreicht. Sie war vermutlich bereits im elften Jahrhundert im wesentlichen abgeschlossen. Man geht davon aus, dass der Chor bis 1065 vollendet war und die Bauarbeiten an der Kirche bis zur Westfassade um 1100 abgeschlossen waren.<sup>70</sup> Die Zahl der Gitter sprechen für einen relativ umfangreichen Chorbereich, dessen Zentrum abgeschränkt werden konnte. Auf diese Weise wurde ein „Schatz“-Bereich gleich einer *sancta sanctorum* in der Kirche zur sicheren Aufbewahrung geschaffen, der zugleich ständige Sichtbarkeit für den Pilgerbetrieb gewährleistete.<sup>71</sup> Eine regelmäßige Aufstellung der heiligen Fides nicht nur zur Messe oder an Feiertagen, so dass sie vom gesamten Chor und Teilen des Mittel- und Querschiffs sichtbar, jedoch nicht für habgierige Hände erreichbar gewesen war, wäre eine naheliegende Antwort auf die immer zahlreicher zur heiligen Fides strömenden Pilger. Wie oft die Statue der heiligen Fides ausgestellt wurde, lässt sich aus der Quellenlage nicht klären. Ebenfalls ungeklärt bleiben die Modalitäten des Zugangs und ihrer Sichtbarkeit. Etwaige Öffnungen und Schließungen von Vorhängen sind dabei auch zu bedenken. Für ein ständiges Kommen und Verweilen der Pilger zur Andacht im Chorbereich spricht auch ein weiteres „Unikum“ in der Geschichte der Kirchenarchitektur: Den gesamten Chorbereich umlaufen Sitzbänke an der Innenwand der Chorwände, auf denen man sich z.B. zum Gebet oder zur Andacht niederlassen kann, ohne jedoch den Einblick in das Zentrum des abgeschränkten Chorbereichs einzubüßen. Stellt man sich die Aufstellung der Statue in der Mitte des Chorpolygon etwas erhöht, z.B. auf einer Säule wie in Clermont-Ferrand vor, so hätte man nicht nur eine unmittelbare Rezeption der Aufstellung der Marienfigur von Bischof Étienne II. von Clermont-Ferrand,<sup>72</sup> sondern auch eine ebenso omnipräsente heilige Fides. Ihr Standort könnte sich, angeregt etwa durch das Vorbild von Clermont-Ferrand von 948, durchaus auf einer Säule befunden haben, die jedoch nicht wie dort oder in Châtillon-sur-Loire in einer Krypta, sondern im Chor hinter dem

70 STRECKE 2002, S. 14.

71 Zum Altarbereich als *sancta sanctorum*: Das *Missale Romanum* liess den Priester, wenn er bei der Feier der heiligen Messe nach dem Stufengebet zum Altar emporstieg, die Oration sprechen: „*Aufer nobis, quaesumus, Domine, iniquitates nostras: ut ad sancta sanctorum puris mereamur mentibus introire.*“ Über die Existenz eines Chorgestühls und, wenn je eines bestanden haben sollte, über seine potentielle Beschaffenheit, konnten keinerlei Indizien eruiert werden. Zu den Gittern im Chor von Conques: SIRE/TEXIER/PENNEC 1997 und SIRE 2000 sowie NUSSBAUM 1959, zur Tradition der Schatzgestaltung siehe CAILLET 1996.

72 Ihm schrieb Ernest Rupin 1890 den Auftrag zur Anfertigung der Fides zu, vgl. RUPIN 1890. Diese „Restaurierungsmaßnahme“ wird schwerlich für eine nur ein oder zwei Jahrzehnte zuvor geschaffene Skulptur nötig gewesen sein, von daher ist ein Entstehungszeitraum von 890 bis 960 als sicher und das eine zeitliche Nähe zum Raub der Reliquien als wahrscheinlich anzunehmen. Eine Datierung in das Jahr des Guibert-Wunders von 984 wie Keller vorgeschlagen hatte, ist daher weniger plausibel als eine Datierung Ende des neunten Jahrhunderts wie sie von Taralon vorgeschlagen wurde.

Altar aufgestellt war.<sup>73</sup> Dass schwere Tapisserien eingesetzt worden waren, um den Altarbereich vor den Blicken der Gläubigen abzuschirmen, wie Jean Taralon vermutete,<sup>74</sup> erscheint aufgrund der jüngsten Datierung der Eisengitter in das elfte Jahrhundert, die Zeit der Bauarbeiten unter den Äbten Odolric und Étienne II., eher unwahrscheinlich.<sup>75</sup>

## II. 1. c) Historischer, liturgischer und politischer Kontext

Bevor ihr Vorgehen und das ungewöhnliche Auftreten der Heiligen in den Wunderberichten eingehender betrachtet wird, ist es sinnvoll, die historisch-politische Situation des Klosters kurz zu schildern: Das Beispiel der heiligen Fides von Conques verdeutlicht die Auswirkungen der tiefgreifenden Veränderungen der Kirchen- und Klosterstrukturen, der religiösen Praxis sowie der Bedeutung von Lokalheiligen als auch den veränderten Umgang mit ihren Bildern im Süden Frankreichs um die Jahrtausendwende. Die heilige Fides ist für den lokalen Bezug zahlreicher Büstenreliquiare von Lokalheiligen typisch oder gar Vorbild. Conques ist in dem Teil des Frankenreiches gelegen, in dem die Christianisierung eigentlich erst zu karolingischer Zeit – wenn überhaupt – als abgeschlossen gelten konnte. Den benediktinischen Abteien gelang es seit der Karolingerzeit, sich gerade im entlegenen Süden des Frankenreiches aus der Abhängigkeit von lokalen weltlichen Herrschern

73 Zum Aufstellungsort im Chorbereich der Basilika: vgl. LM I, 13, „*ut locus ille [...] patefactus*“ als auch LM I 31, 14-15: „*Dextrum latus sancti Petri apostoli, levum sancte Marie, medietas autem sancti Salvatoris titulo dedicata est. Verum quia eadem medietas psallendi assiduitate frequentatior habetur, illuc ex procrio loco sante martyris pretiosa translata sunt pignera*“ und LM, S. 342 Anm. 15: „*all'epoca di Bernardo la statua era probabilmente collocata nella zona posteriore della basilica. Dopo la traslazione delle reliquie della santa, l'edificio originario, dedicato al Salvatore, risultò troppo ristretto a causa della continua affluenza di pellegrini, che disturbavano le funzioni dei monaci; sul lato occidentale venne allora edificata una nuova basilica, più ampia e divisa in tre navate, di cui quella centrale dedicata al Salvatore, quella destra a s. Pietro e quella sinistra alla Vergine; la statua rimase nell'antico sacrario insieme con la teca contenente le reliquie della santa; in seguita la teca venne trasportata nella basilica sull'altare del Salvatore, poi riconsacrato a s. Fede.*“ Zu Châtillon-sur-Loire siehe: VITA GAUZZINI, S. 144f.: „*Jamque sese sentiens ad Christum vocari, in criptam Dei genitricis se defferri precepit, in qua idea ipsius matris Domini ex ligno honestissimae arae supereminet insculpta, cum ipsius nostri Redemptoris humanae assumptionis forma, quo ac si jam positus ante tribunal districti judicis, humi prostratus, se suosque quos usque in ultimum diem, Deo disponente, gubernaverat, sub obtentu orationis Jesu christo commendat.*“

74 TARALON 1966, S. 9.

75 Zu den Gittern: SIRE/TEXIER/PENNEC 1997 und SIRE 2000, S. 404: „*Les grilles sont remaniées au XI<sup>e</sup> siècle lors de la construction de la seconde église du aux abbés Odolric (1031-1065) et Étienne II. (1065-1087). Le nouvel aménagement du sanctuaire crée dans le chœur un ‚espace réservé‘ où prend place, adossé aux colonnes du rond-point, l'autel d'or de l'église précédente contenant le corps de sainte Foy.*“ Umfassend zu den Tapisserien und möglichen Regulierungen der Sichtbarkeit der Reliquiare im Altarbereich: SOLT 1977, S. 28-31.

oder Bischöfen zu lösen und sich im Gegenzug den, den regionalen Obrigkeiten übergeordneten Institutionen oder (wie im Fall von Conques) dem König direkt zu unterstellen. Von Cluny ging für die Abteien in dieser Region bedeutende Impulse aus.<sup>76</sup> Bereits bei seiner Gründung im Jahr 910 übernahm man hier das Ergebnis der fundamentalen Veränderungen in der Liturgie, die sich im kontinuierlichen Austausch zwischen Rom und dem Frankenreich, vor allem gefördert von den Karolingern (Alkuin, Benedikt v. Aniane u.a.), vollzogen hatten.<sup>77</sup> Die *Consuetudines* von Cluny bezeugen somit die Orientierung der „neuen“ Liturgie an Rom: Der gesamte Kirchenraum wurde in umfangreichen Prozessionen einbezogen, der Innenraum und besonders der Altar reich geschmückt.<sup>78</sup> Signifikant für unseren Kontext ist der hohe Stellenwert, den die Prozessionen und die Partizipation des einzelnen Gläubigen an der Liturgie einnahmen. Das Bild spielte hier in konkreter Form als zentraler Akteur und Stellvertreter für den himmlischen „dargestellten“, d.h. im Bild präsenten „Gast“ bzw. „Gastgeber“ eine bedeutende Rolle. Darüber hinaus stellte der Blickwechsel der Heiligen mit den aktiv am geistlichen „Spiel“ partizipierenden Gläubigen und Ordensmitgliedern, auf deren spirituelle wie physische Präsenz an den Zelebrationen diese Veränderungen ausgerichtet waren, ein

76 Grundlegend hierfür sind noch immer die Studien von EVANS 1950 und der Sammelband herausgegeben von RICHTER 1975 sowie JUSSEN 1998.

77 Der rasche Zerfall einheitlicher Machtbereiche in der Zeit der Völkerwanderung und der Merowinger hatte seinen Anteil an der Ausbildung sehr uneinheitlicher Strukturen im christlichen Kult. Diese waren in karolingischer Zeit erstmals umfassend reformiert worden, wobei sich der Reformationsprozess jedoch in die Länge zog. Vielerorts konnte diese Bewegung erst unter dem Einfluss der cluniazensischen Reformbemühungen erfolgreich abgeschlossen werden. Hierzu und zur Einführung der Stationsliturgie vgl. HEITZ 1976: „Plusieurs mentions *more romano* concernent exclusivement le renouveau liturgique. De Chrodegang archevêque de Metz et conseiller de Pépin le Bref, déjà, il est dit qu'il *introduisit* dans son évêché *mos atque ordo Romanae ecclesiae*; sa liturgie stationale en porte témoignage.“ Vgl. KLAUSER 1930 und 1933 und VOGEL 1959 und 1967. Für die Veränderungen in der liturgischen Ordnung bei Mönchen, Bischöfen, im Königszeremonial und dem Entstehen der Andachtsliturgie in der Zeit von 950 bis 1050 vgl. PALAZZO 2000b und LAURANSON-ROSAZ 1987. Die Einführung des stadtrömischen Ritus unter Adaption an die Bedürfnisse eines Klosters umfasste nicht nur die liturgischen Bücher, sondern auch die Unterteilung der Messfeier in *missa maior* und *matutinalis* sowie die Feier von nebengeordneten Messen. Das neue System der Messfeiern in Cluny spiegelte die römische *missa maior* in der Stationskirche im Hauptgottesdienst wieder, während die Nebenmessen den Feiern in anderen römischen Heiligtümern entsprachen, vgl. HÄUSSLING 1973, S. 319.

78 Besonders bei der Ausrichtung der Gesangsliturgie wahrte Amalarius von Metz, der sich sonst bei der Einführung der römischen Liturgie besonders verdient gemacht hatte, den fränkischen Gebrauch der Responsorien in Metz: „In vielen Punkten habe ich unsere Bücher vernünftiger gefunden als jene römischen.‘ Amalar beschrift bei seiner Antiphonar-Ausgabe den Königsweg, übernahm aus den fränkischen Antiphonarien das, was ihm begründeter erschien, aber eben auch das Begründetere aus den römischen Handschriften“. Dabei vermerkte er penibel seine Quellen, zit. nach SCHNEIDER 2002a, S. 1120f. Ausführlich zu Amalar und seiner Bedeutung für eine „allegorische“ Dimension des liturgischen Akts im Frankenreich siehe STECK 2000 und SCHNEIDER 2000.

neues Element im christlichen Kult dar. Ungeklärt ist, warum keine der liturgischen Quellen von Amalarius von Metz bis zur Jahrtausendwende sich explizit zu Bildern äußert. In keiner dieser Quellen spielt ein Bild ausdrücklich eine Rolle, noch wird eines adressiert oder seine Rolle im religiösen Brauch spezifiziert.<sup>79</sup>

In diesem Kontext verwundert es nicht, dass eines der ältesten schriftlich bezugten Heiligenbilder, der metallene Petrus, sich vermutlich bereits seit der Mitte des zehnten Jahrhunderts, sicherlich aber seit 998, in Cluny befand.<sup>80</sup> Die Bedeutung dieser *imago sancti Petri* verdeutlicht die Tatsache, dass der Bischof von Riez eine Verzichtserklärung in einer Zehntstreitfrage vor den Reliquien leisten musste, die das Petrusbild barg, das die Cluniazenser eigens hierfür nach Valensole getragen hatten: „*ante preciosa pignora sanctorum que in imagine Sancti Petri continentur [...] in presentia domni Varnerii, Cluniacensis praepositi, aliorumque fratrum qui cum eo aderant.*“<sup>81</sup> Dass gerade in diesem an Rom orientierten Umfeld das Auftauchen von im religiösen Zeremoniell aktiven Heiligenbildern zu verzeichnen ist, ist nicht weiter erstaunlich: Im Westen stellte nur in Rom die kultische Verehrung von heiligen Bildern, d.h. von Ikonen der Gottesmutter oder Christi, und ihr Einsatz in der Liturgie eine zu diesem Zeitpunkt bereits jahrhundertalte Tradition dar.<sup>82</sup>

### *Geschichtsklitterung für Conques*

Die heilige Fides jedoch spielte nicht nur im religiösen Kult, sondern auch für die „Inszenierung“ der eigenen Geschichte und für die finanziellen Verhältnisse des Klosters in Conques eine entscheidende und nicht immer ganz rühmliche Rolle. Laut einer Urkunde Ludwigs des Frommen aus dem Jahre 819<sup>83</sup> wählte Dado, ein *vir religiosus*, das von den Sarazenen zerstörte Conques (*Conchas*) als Ort der Kontemplation. Bereits kurz darauf schlossen sich ihm weitere Mönche an. Unter der Führung von Dado und Medraldus bauten sie eine erste, dem Salvator geweihte Kirche. Dieser Benediktinerabtei wurde vom König selbst im Jahr 819 Immunität zugesprochen. 838 verlieh König Pippin dem Kloster außer weiteren Schenkungen auch Marktrechte sowie Ländereien und bestätigte die Immunität. Auch die Urkunde aus dem Jahr 838 spricht von den Ursprüngen des Klosters nach den Saraze-

79 Vgl. ANGENENDT 2001, S. 218.

80 WOLLASCH 1994, S. 452f.: „Unter Berufung auf Jean Mabillon, *Acta Sanctorum Ordinis Sancti Benedicti* 7, Venedig 1738, S. 81 sagt er von dem Bildreliquiar: ‚Es wird schon in der Mitte des zehnten Jahrhunderts in Kluny gehütet.‘ Mabillon hat aber an der zitierten Stelle auf die Urkunde verwiesen, mit der Bischof Helmerad (oder Almerad) von Riez unrechtmäßige Zehntrechte an der Kirche von Valensole (bei Manosque/Basses Alpes) an die Cluniazenser zurückgab.“ Diese Urkunde ist wahrscheinlich vor 998 ausgestellt und damit der älteste Nachweis für das Heiligenbild.

81 RECUEIL DES CHARTRES DE L'ABBAYE DE CLUNY, Nr. 1866.

82 WOLF 1990 und 2002b sowie ANDALORO 2002.

83 CARTULAIRE, Nr. 580, S. 409-411 und GALLIA CHRISTIANA, Bd. 1, S. 235-249. Vgl. MASSABIE 1879, S. 96. Massabie datiert die Urkunde auf 820, „La date par distraction du copiste contient une transposition de chiffres: c'est la septième année de l'empire de Louis et la sixième du règne de Pépin.“

neneinfällen – „*quendam locum qui dicitur Concas, desertum atque a Sarracenis depopulatum*“ – und der Übergabe des Territoriums des Grafen Gibertus.<sup>84</sup> So knapp, so gut, viel weiter reichen die „gesicherten“ Informationen nicht. Die im elften Jahrhundert abgefasste Chronik schmückt die Vorgeschichte des Klosters mit zahlreichen, nicht nachweisbaren Details aus: Die Gründung wird hier in das Jahr 371, und damit in die Zeit der Christenverfolgungen verlegt. Nachdem 730 Conques von den Sarazenen zerstört worden sei, habe Pippin der Kurze (751-768) das Kloster wieder aufgebaut und Dado als Abt eingesetzt. Karl der Große (768-814) habe es mit zahlreichen Privilegien ausgestattet und ihm als Zeichen seiner Gunst von den 24 Reliquiaren in Buchstabenform, welche die 24 wichtigsten Klöster von ihm erhielten, das A geschenkt (Abb. 29).<sup>85</sup> Der legendäre Charakter der Chronik lässt sich leicht belegen.<sup>86</sup> Interessant ist jedoch, was im elften Jahrhundert aus der Vorgeschichte der Region bekannt war und wie wichtig die spätantike Wurzel für die Legitimationsbemühungen der Abtei, vor allem in den Auseinandersetzungen mit Figeac war.<sup>87</sup> Tatsächlich ist Conques nun im Zusammenhang mit den Klostergründungen durch Ludwig den Frommen zu betrachten, dessen klerikales Umfeld (Benedikt von Aniane, um 750-821) zur Askese und zur besonders strengen Beachtung der Benediktregel neigten.<sup>88</sup> Unter seinem Einfluss entstand nicht nur das *Capitulare monasticum*, sondern er führte zudem in allen Klöstern Aquitaniens die Benediktinerregel ein.<sup>89</sup> So werden auch die Mönche in der ältesten Urkunde von Conques aus dem Jahr 801 als *degentes sub regula beati Benedicti* bezeichnet.<sup>90</sup> Ludwig der Fromme befreite das Kloster im Jahr 817 von Steuern und Militärdiensten, stellte zwei Jahre später die Abtei unter seinen Schutz und beschenkte sie mit einer Reihe von Kirchen. Die umfangreichste Donation der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts, die Pippin II., der König von Aquitanien, in seinem Todesjahr dem Kloster zueignete, bedeutete zugleich beinahe den Untergang des Klosters Conques. Pippin II. (823 – 864, reg. 838-848) wünschte, dass die Mönche nach Figeac

84 CARTULAIRE, Nr. 581, S. 411.

85 Brioude erhielt das C. Vgl. BOUILLET/SERVIÈRES 1904, S. 220-225 sowie REINLE 1985.

86 BERNOULLI 1956, S. 14: „Unter keinen Umständen befinden sich in dieser Gegend im vierten Jahrhundert schon Tausende von Eremiten. Ebensowenig können wir glauben, dass Theodebert (533-548) Mönche in Conques angesiedelt habe. Was den Sarazenensturm anbelangt, ist es uns nicht möglich zu beurteilen, ob die Araber zwischen 720 und 730 bis in das abgelegene Tal vorgedrungen sind. Im negativen Falle würde die Reminiszenz eines Geschehens vorliegen, das sich in nächster Nähe abspielte (Belagerung der Stadt Toulouse durch Zama 721). Weder Pippin der Kurze noch Karl der Grosse haben jemals in direkter Beziehung zu Conques gestanden.“

87 Während Conques kreativer war und A-Reliquiare etc. produzierte, hatte Figeac unverfrorener Geschichtsfälschung betrieben, ein Gegenstand, der zahlreiche Kirchenhistoriker in Frankreich beschäftigt hatte. Letzte Klarheit brachten hier die Studien von DEVIC/VAISSETTE 1872 hier: Bd. II, S. 341f. und MASSABIE 1879.

88 Zur Rolle Ludwigs des Frommen in der Klosterreform und die Bedeutung der Synode von 818/819 ausführlich SEMMLER 1991, S. 45-54.

89 BERNOULLI 1956, S. 14.

90 CARTULAIRE, Nr. 1, S. 1.

übersiedeln. Mit dieser Neugründung beginnen zahlreiche und langwierige Auseinandersetzungen. Die in Conques zurückgebliebenen Mönche stritten mit den übersiedelten Brüdern darüber, welche Abtei Priorität beanspruchen durfte. Dabei ging es natürlich in erster Linie um Geld: Wer darf über die Fides-Reliquien verfügen und wie wird das Einkommen, wie der Besitz verteilt? Conques beharrte auf seiner Vormachtstellung, was zu steten Auseinandersetzungen führte. Die Streitigkeiten wurden erst 1095 auf dem Konzil von Clermont beendet, indem im folgenden Jahr beiden Klöstern die volle Unabhängigkeit zugesprochen wurde. Die Rivalität zu der Klosterneugründung des besser erschlossenen, vierzig Kilometer entfernten Figeac bestimmte die „politischen“ Aktivitäten der Abtei in Conques.

Im Kontext dieser Konkurrenzstreitigkeiten sind vermutlich auch die Beweggründe für das *furtum sacrum* – den „heiligen Diebstahl“ – zu suchen, durch den die Mönche von Conques mit dem Diebstahl der Reliquien der heiligen Fides aus Agen die Bedeutung und das Ansehen und damit letztlich auch die Einkünfte von Conques steigern und eine Auflösung des Klosters in Conques zugunsten der Umsiedlung nach Figeac abwenden wollten. Wie bereits erwähnt, entsandte die Abtei von Conques im Jahr 883 einen Bruder, der das Vertrauen der benachbarten Klosterbrüder erwarb und so während dem Essen nach dem Gottesdienst den Sarkophag der Heiligen aufbrechen und ihre Reliquien entwenden konnte.<sup>91</sup> Dieser „Raubzug“ und die Anfertigung des Reliquiars der heiligen Fides erwiesen sich als erfolgreich: Bereits seit dem Jahr 900 ist erstmals ein Anstieg von Stiftungen und Schenkungen an die Benediktinerabtei in Conques im *Liber cartulaire* zu verzeichnen, der erst von der massiven Zunahme der Donationen seit der Jahrtausendwende übertroffen werden sollte. Diese auffällige Zunahme an Zuwendungen an die Abtei in Conques sowie die Vermutung, dass die gestohlene Reliquie fest im Rücken eines kostbaren und schweren sowie „sperrigen“ Reliquiars verschlossen wurde, so dass sie schwerlich von den eigentlichen Besitzern „zurückgestohlen“ oder zurückgefordert werden konnte, spricht für eine Entstehung der Statue der heiligen Fides kurz nach 883 (Abb. 29). Für diese Datierung spricht auch, dass um das Jahr 1000 bereits eine umfangreiche „Restaurierung“ durchgeführt wurde. Dabei wurde die Skulptur vermutlich nicht nur restauriert sondern komplett überarbeitet, was wenig später von einem ihrer ersten Augenzeugen in ihrer erneuerten Erscheinung, von Bernard von Angers, berichtet wird. Er beschreibt die Statue mit den Worten, sie sei *ab antiquo fabricata* und kommentiert ihre Erneuerung als *de integro reformata*.<sup>92</sup>

91 Cornelius Claussen hat in diesem Zusammenhang die Idee geäußert, ob die spätantike Maske nicht in einem Männergrab gelegen haben könnte, dass von dem beflissenen Mönch auf seinem Raubzug in Agen geöffnet wurde. Der eifertige Dieb hätte dann den Sarkophag oder das Grab geöffnet und nicht nur den Schädel, sondern gleich seine goldene Hülle mitgestohlen.

92 LM I, 17, S. 117f.: „hoc est decus imaginis, que ab antiquo fabricata nunc reputaretur inter minima, nisi de integro reformata in meliorem renovaretur figuram“. Robertini verweist auf S. 345, Anm. 7, (im Text fälschlich Anm. 8) darauf, dass es sich um die Restaurierung handeln

*Kult ohne Kloster?*

So berechtigt die Details des aussergewöhnlich reichen Schatzes der Abtei von Conques sein mögen, viel mehr erzählen sie uns nicht. Stumm bleiben sie auch deshalb, weil in der „Geschichte“ von Conques ein langer Riss klafft. Das Wissen um die Abtei bewahrten uns in erster Linie externe Zeugen. Außer den Schatzstücken selbst ist wenig überliefert: Die Bibliothek, Klostergebäude und dergleichen Zeugnisse fehlen. Wir wissen nicht, was die Mönche gelesen haben, wer die Künstler gewesen sein könnten, wer im Kloster gelebt oder wer es besucht hat. Bereits im 14. und 15. Jahrhundert war das Kloster im Untergang begriffen. 1424 gab es nur noch 29 Mönche, die Besitzungen wurden immer nachlässiger betreut und ihnen ging auf diese Weise ihre Einnahmequellen abhanden (z.B. Schlettstadt).<sup>93</sup> Es wäre ausgesprochen spannend, genauer eruieren zu können, warum die Statue der heiligen Fides ihren Kultwert derart einbüßen konnte. Ein Rätsel bleibt auch, ob Formen ihrer Verehrung weiterlebten, während das Klosterleben einen fortschreitenden Niedergang erlebte bzw. vollkommen aufgelöst war. Am 1. September 1537 wurde das Kloster säkularisiert. Das Schicksal des Kirchenschatzes zur Zeit der Calvinisten beschreibt Bouillet mit folgenden Worten: „Ils s'abbattirent sur Conques en 1561, comme sur une riche proie. Le riche trésor, qui subsiste encore, fut caché avec soin et échappa à la convoitise des pillards.“<sup>94</sup> Der Kirchenschatz wurde von der Bevölkerung von Conques in den Kellern ihrer Häuser versteckt; auf diese Weise retteten sie ihn auch vor der Zerstörungswut von 1790.<sup>95</sup> Als Prosper Mérimée 1837 auf seiner Reise durch die französischen Provinzen nach Conques kam, war man gerade dabei, die verlassene Kirche als Steinbruch zu benutzen. Er erkannte ihre Bedeutung und bewahrte die Kirche vor diesem Schicksal. Mérimée stoppte den Abbruch, verfasste seine aufschlussreichen Notizen und veranlasste mit seinem „Rapport adressé au Ministre de l'Intérieur“ die Restaurierung.<sup>96</sup> Sein Bericht von der Auffindung des Kirchenschatzes enthält auch die erste „moderne“ Beschreibung der Heiligenstatue:

„Une statuette de Ste. Foy en vermeil, haute d'environ 18 pouces et d'un travail qui me paraît remonter au XI<sup>e</sup> siècle. La tête de la sainte, fort disproportionnée avec le corps, est peut-être une restauration relativement moderne, en tout cas

---

muss, die unter Abt Stefan II. (937-984) vorgenommen wurde: „il seggio fu trasformato in trono; furono aggiunti alla testa la corona e i pendenti; il corpo fu rivestito di una dalmatica e tutta la superficie della statua decorata con filigrana, pietre e cammei.“ Zu dieser Kontroverse über die Datierung, der Rolle Stefans des Zweiten und die ikonographischen Bezüge zur Maria von Clermont-Ferrand ausführlich: GAUTHIER 1963 und FORSYTH 1972, S. 78-79 und 95-99 sowie WIRTH 1999, S. 176-182.

93 BERNOULLI 1956, S. 23. Die Abtei von Conques wurde nach einer langen Phase der Verhandlungen (seit dem Konzil von Basel 1434) auf Befehl von Papst Paul III. mit einer langen Bulle vom 1. September 1537 aufgelöst. Anlässlich dieses Ereignisses wurde ein präzises Inventar des Kirchenschatzes angelegt, Bibl. Nat. lat. 5456, S. 246-7.

94 BOUILLET/SERVIÈRES 1904, S. 116.

95 BERNOULLI 1956, S. 23.

96 MÉRIMÉE 1838.

fort inférieure au reste, quant à l'exécution. On voit répandues à profusion sur toutes ces statuettes des pierres précieuses, des intailles et des camées antiques, quelques-uns assez grands et d'un fort beau caractère. J'ai surtout remarqué un camée représentant la tête d'un empereur dont les traits m'ont paru offrir de la ressemblance avec ceux de Titus. N'étant nullement préparé à trouver tant de richesses dans un pareil désert, je ne m'étais pas pourvu de terre glaise ni de plâtre pour prendre des empreintes, et dans le catalogue des pierres antiques, je ne puis que citer mes souvenirs.<sup>97</sup>

## II. 2. Lebende Heilige und tote Götzen

Um Erinnerungslücken ganz anderer Art geht es nun in folgenden Überlegungen, die dem ambivalenten Verhältnis von Heiligen und Götzenbildern in Texten gelten. Wie ein lebendiger Götze sieht die heilige Fides auf den ersten Blick aus, nicht zuletzt wegen der spätantiken Gesichtsmaske – doch galt das auch für zeitgenössische Betrachter? Welche Bilder betrachtete man im Früh- und Hochmittelalter als Götzenbilder, wie sahen sie aus und was verband man in karolingischer Zeit eigentlich mit ihnen? Um Antworten auf diese Fragen zu finden, muss die Frage zunächst ein wenig anders gestellt werden: Auf welche Weise wird seit der Karolingerzeit aus theologischer Perspektive westliche ikonoklastische Geschichte, d.h. die Zerstörung antiker Statuen durch Christen im Westen, erinnert?<sup>98</sup>

Sucht man in den Schriftzeugen nach Antwort auf diese Frage, fällt eine Dialektik auf, die sich vorweg in Form zweier Thesen umschreiben lässt: Schriftliche Quellen entwickeln, erstens, gerade in den Momenten der Ablehnung von Bildern eine besonders bildhafte Sprache. Genau dann, wenn eine antike Statue verurteilt oder über sie gesprochen wird, wird die narrative Textstruktur figurativ, indem sie ein besonders einprägsames Bild oder eine metaphorische Szene einführt. Vice versa wird, zweitens, das im Bild dargestellte Götzenbild in die erzählerische Struktur der Illuminationen wie eine ikonische Formel eingefügt, um vergangene heidnische Kultur und ihre Irrtümer anzuzeigen (vgl. Kap. II.3). Zur gleichen Zeit ist dieser formelhafte Götze ein sprechendes Zeichen für die Ablehnung der leblosen und stummen Bilder. Das dargestellte und beschriebene Götzenbild hat seinen ei-

97 MÉRIMÉE 1838, S. 241. Nathalie Poux hat darauf hingewiesen, dass er nicht der erste „moderne“ Bewunderer der Abteikirche in Conques war, und hat Zeichnungen publiziert, die Bon de Saint-Hilaire am 2. Februar 1726 Montfaucon hatte zukommen lassen (Abb. I.57). POUX 2001, S. 240. Diese Zeichnungen werden heute in der Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1192, hier fol. 72, aufbewahrt.

98 In Byzanz werden sogar vor der eigentlichen Zeit der Bilderkrise Akte der Bildzerstörung kritisch betrachtet: So trat z.B. Epiphanius von Salamis als Gegner von Bildern auf und ließ im Jahr 390 ein Bild aus der Kirche von Bethel entfernen. Sein Zeitgenosse und theologischer Kontrahent Evagrius Ponticus, der vor allem gegen die Anhänger Origenes auftrat, plädierte für die Überwindung der Bilder, beschreibt sie dabei jedoch ausgesprochen eindrucksvoll. Vgl. LÖSSL 1997.

gentlichen Ort exakt in der Findung und Erfindung einer eigenen westlichen Bildvorstellung. Die Analyse der Schrift- und Bildquellen wird zeigen, wie dieser bewusste Rückgriff auf die eigene ikonoklastische Geschichte zur Ablehnung des byzantinischen Idolatrievorwurfes als auch zur Formulierung der eigenen Position in der Bilderfrage beiträgt. Anders als bei den byzantinischen Theologen steht im Westen nicht die Frage im Zentrum, was ein Bild eigentlich ist, sondern vielmehr, was ein Idol, sein *alter ego* und seinen Gegenspieler charakterisiert.

Was bislang die Blicke von Historikern auf den Bilderkult außerhalb Roms weitgehend ausgeblendet haben, ist der Einfluss, den die pagane Bilderkultur auf den Umgang mit dem Bild in der christlichen Kultur des Westens hatte. Während in der Geschichte der Ästhetik seit den Studien von Edgar de Bruyne, Wladyslaw Tatarkiewicz, Rosario Assunto und Umberto Eco die Bedeutung der Antikenrezeption vor allem hinsichtlich des Topos der Schönheit (*pulchritudo*) besondere Beachtung erfahren hat,<sup>99</sup> gilt das nicht für die Rezeption und das Nachleben der antiken Bildkultur in den nordwestlichen Provinzen des römischen Reiches. Für die Kapitellplastik dieser Region ist mittels der Stilanalyse und ihrer Einordnung in die Geschichte der christlichen Ikonographie immer wieder auf die Bedeutung der Antikenrezeption hingewiesen worden.<sup>100</sup> Bei der Untersuchung des Bilderkults und freihstehender Statuen ist das Fortleben antiker Statuen von Herrschern und Göttern hingegen kaum beachtet worden. Dabei sei hier weniger an gallische Muttergottheiten gedacht,<sup>101</sup> auf die für die „schwarzen Madonnen“ in einigen Studien als Prototypen immer wieder spekulativ rekurriert wird.<sup>102</sup> Vielmehr ist der Einfluss, den antike pagane Skulptur und heidnische „magische“ Praktiken mit Bildwerken auf das Wiederaufleben monumentaler christlicher Skulptur im neunten Jahrhundert genommen hat, in der Diskussion über das Wiederaufleben von Skulptur zu wenig beachtet worden. Diese Vernachlässigung des Nachlebens der Antike gilt in gleichem Masse auch für die Idee des Kultbildes sowie ihrer Verwendung.

Hierfür muss zunächst eruiert werden, wie lange und wie weit pagane Kultpraxis und vor allem paganer Statuenkult in Gallien noch verbreitet oder zumindest in lebendiger Erinnerung geblieben war. Was ein Kultbild für Christen bedeutete, kann am besten nachvollzogen werden, indem wir verstehen, was es *nicht* darstellte und was es auf keinen Fall sein durfte: ein Götzenbild. Dabei bieten die Gründe, die in den westlichen Quellen für die Zerstörung von Götzenbildern angegeben

99 BRUYNE 1946 und 1947; TATARKIEWICZ 1970, S. 91-109; ASSUNTO 1961 und 1963 sowie ECO 1956 und 1987.

100 SWIECHOWSKY 1973, S. 257-328.

101 Ein Beispiel einer solchen Statuette einer gallischen Muttergottheit, die im Museum von Prunay-le-Gillon aufbewahrt wird, ist abgebildet bei HANI 1995, fig. VI.

102 DELAAGE/DELYS 1983; PAUL 1997; CASSAGNES-BROUQUET/CASSAGNES 1990; COMTE 1989; RENOIR 1996; HANI 1995; CRONENBURG 1999; BAYARD 2001 und BONVIN 1988. Zu den wundertätigen Madonnen siehe ALBERT-LLORCA 2002. Die Nachträglichkeit ihrer Schwarzfärbung war bereits 1972 von Ilene H. Forsyth thematisiert worden und konnte jüngst durch Sylvie Vilatte nachgewiesen werden, vgl. FORSYTH 1972, S. 20-22 und VILATTE 1997.

werden, erstaunliche Einsichten in die Akkulturation der religiösen Vergangenheit und ihr Bildverständnis während der Zeit, die normalerweise als Phase einer „Krise des Bildes“ eingeschätzt wird.

## II. 2. a) Furchtlose Heilige und zerschlagene Götzen – ein hagiographischer Topos

Beschreibungen von Götzenbildzerstörungen sind seit Gregor dem Großen zu einem Topos vor allem in der hagiographischen Literatur, aber auch in Chroniken von Städten und Klöstern sowie in Missionsberichten geworden. Hingegen informiert uns fast keine „heidnische“ Stimme über diese Epoche in Gallien. Erst in den letzten zehn Jahren wurden vermehrt Zweifel daran geäußert, ob die Christianisierung gerade in der gallischen Provinz wirklich so erfolgreich vollzogen worden war.<sup>103</sup> Entgegen der geläufigen Auffassung, dass die Christianisierung bis zum Ende des vierten Jahrhunderts abgeschlossen war, legen westliche Heiligenviten, akzeptiert man sie als Geschichtsdokument, einen sehr viel späteren Zeitpunkt nahe.<sup>104</sup> Zumindest bis ca. 600 kann von einer lebendigen paganen religiösen Kultur ausgegangen werden, wie vor allem aus den Schriften Gregor von Tours und seinen detaillierten Schilderungen zu schließen ist.<sup>105</sup> Er erwähnt u.a. ein Bild der Berecynthia (einer gallischen Muttergottheit oder auch *magna mater*), das von Feld zu Feld und Weinberg zu Weinberg getragen wurde, um eine ertragreiche Ernte zu erwirken.<sup>106</sup> Noch Gregor der Große selbst hatte kurz zuvor für eine Strategie der „Absorption“ in einem Brief an Augustinus plädiert (599/600).<sup>107</sup> Die Kritik des

103 „There might well have been [...] two systems as both alive and interacting to a much later point in time than anyone would have said until recently“, zit. nach MACCULLAN 1997, S. 2, vgl. auch JUSSEN 1998.

104 Leider liegen für die zahlreichen im folgenden zitierten Quellen nur wenige in kritischer Edition vor. In einigen Fällen kann noch nicht einmal die Entstehungszeit der Quelle mit Sicherheit nachgewiesen werden.

105 Grundlegend zur Akkulturation heidnischer Kultur bei der Christianisierung Galliens mit ausführlicher Bibliographie zu den einzelnen Aspekten: HEINZELMANN 1994, THÜRLEMANN 1974, LAURANSON-ROSAZ 1987, RICHÉ 1962, GERBERDING 1987, MCKITTERICK 1989 und 1994, PONTAL 1989, MORDEK 1975, JUSSEN 1998.

106 GREGOR VON TOURS: *Gloria confessorum*, cap. 76; zit. nach: KNOEGEL-ANRICH 1932, Nr. 315, S. 107: „*Ferunt etiam in hac urbe [Autun] simulachrum fuisse Berecynthiae [...] Hanc cum in carpento pro salvatione agrorum ac vinearum suarum misero gentilitatis more deferrent.*“ RICHÉ 1973. Der Name „Berecynthia“ ist abgeleitet von einer Gottheit, die besonders vom phrygischen Volk der Berecynthier verehrt wurde.

107 GREGOR DER GROSSE: *Registrum epistularum*, XI, 37 und 56, S. 929-932 und S. 961f. Ich danke Robert Coates-Stephens für den Hinweis auf diese Textstellen, letztere hier im Wortlaut Gregors zitiert: „*videlicet quia fana idolorum destrui in eadem gente minime debeant, sed ipsa, quae in eis sunt, idola destruantur. Aqua benedicta fiat, in eisdem fanis aspargatur, altaria construantur, reliquiae ponantur, quia si fana eadem bene constructa sunt, necesse est ut a cultu daemonum in obsequio ueri Dei debeat commutari, ut, dum gens ipsa eadem fana sua nun uidet*

Klerus richtete sich nicht nur gegen die öffentliche Feier von Ritualen wie die Prozession des Berecynthia-Bildes, sondern auch gegen die zahlreichen privaten heidnischen Devotionsformen. So berichtet wiederum Gregor von Tours, dass Gallus ein gesamtes heidnisches Sanktuarium in Flammen setzte (vermutlich in der unmittelbaren Nachbarschaft von Sankt Gereon in Köln), nachdem er Zeuge einer Opferzeremonie von hölzernen *ex-voto* in Form der von Krankheit befallenen Gliedmaßen geworden war. Diese Opferzeremonie fand trotz des Umstandes statt, dass gerade kurz zuvor auf der Synode von Auxerre (580) dieses Ritual verboten worden war – ganz zu schweigen von den ausschweifenden Banketten, die es begleiteten.<sup>108</sup> Als Gallus den Tempel und sein Kultbild in Brand setzen ließ, folgte er römischen Vorbildern wie Papst Symmachus (498-514), dessen Kampf gegen die Anhänger des Manichäismus in einer öffentlichen Verbrennung ihrer Schriften und Kultbilder vor den konstantinischen Basiliken kulminierte („*ante fores basilicae Constantianae [...] omnia simulacra vel codices [...] incendio concremavit*“), bevor er sie endgültig ins Exil verbannte.<sup>109</sup>

Wenn paganer Glaube auch in so gut angebundenen und florierenden Städten wie Köln überleben konnte, liegt die Vermutung nahe, dass in ländlichen, abgelegeneren Gegenden, die fern von den Haupthandelswegen und außerhalb der direkten Kontrolle durch einflussreiche klerikale Autoritäten lag, pagane Kulte noch viel länger unbehelligt überleben konnten.<sup>110</sup> Das könnte der Grund sein, dass im ländlichen Gallien regionale Priester nicht nur mit allen möglichen Formen der Häresie zu kämpfen hatten, sondern auch mit den Anhängern alteingesessener paganer Rituale.<sup>111</sup> Johannes VIII. weist 878 in einem Brief an Louis-le-Bègue auf die Bedeu-

---

*destrui, de corde errorem deponat et Deum uerum cognoscens ac adorans ad loca quae consuevit familiaris concurrat.*“

108 Verboten wurden Holzarbeiten von Füßen als auch von ganzfigurigen Darstellungen, vgl. *Vitae patrum* 6,2: MGH SS RM 1, 681: „*Erat autem ibi fanum quoddam diversis ornamentis refertum, in quo barbaries proxima libamina exhibens usque ad vomitum cibo et potu replebatur; ibique et simulacra ut deum adorans, membra secundum quod unumque dolor attigisset, sculpebat in ligno. Quod ubi sanctus Gallus audivit, statim illuc cum uno tantum clerico prope-rat, accensoque igne, cum nullus ex stultis paganis adesset, ad fanum adplicat ac succendit.*“ Konzil von Auxerre, cap. 3: „*Non licet [...] sculptilia aut pedem aut hominem ligneo fieri.*“ Das gleiche Verbot sprach Pirmin aus in: SCARAPSUS, cap. 22: „*Membra ex ligno facta in trivios et arboribus vel alio nolite facire neque mittere, quia nulla sanitate vobis possunt praestare.*“ Vgl. FLETCHER 1997, S. 130-159, hier bes. S. 132ff.

109 LIBER PONTIFICALIS 53, cap. 5, S. 261, l. 8-9. Interessanterweise wird der Topos im *Liber pontificalis* wieder aufgegriffen: in den Quellen zu den Pontifikaten von Hilarius, Gelasius & Hormisdas – in keinem dieser Fälle werden jedoch Statuen erwähnt. Zu diesen Topoi und ihrer historischen Wirklichkeit siehe: THÜRLEMANN 1974.

110 So vermutet BREDEKAMP 1975, S. 94, vgl. auch ANGENENDT 1999.

111 Auf dem Konzil von Clichy wurde im siebten Jahrhundert die Verpflichtung des örtlichen Priesters wie folgt bestimmt: „*Et quando Deo iubente fides catholica iam ubique in Gallis perseuerat, si qui tamen bonosiaci aut occulte heretici esse suspicantur, a pastoribus ecclesiae sollicitè requirantur et [...] ad fidem catholicam Domino presule reuocentur.*“ Zit. nach GODDING 2001, S. 413, vgl.: LM I, 13, S. 112f.

tung dieser Kultpraktiken für die christliche Kirche hin.<sup>112</sup> Noch zu Beginn des elften Jahrhunderts erwähnt Bernard von Angers, dass Götzenbilder intensive Verehrung erfuhren und Adémar von Chabannes berichtet höchst anschaulich, dass heidnisches Brauchtum in Form von magischen Ritualen wie dem Anfertigen von Schaden anrichtenden Wachspuppen in der Auvergne noch immer weit verbreitet war.<sup>113</sup> Adémar erzählt von Wachspuppen, die „Hexen“ vom Fürsten William angefertigt und bei Brunnen, in Leichnamen etc. vergraben hatten. Anstatt den Kampf gegen Stephan, der den heiligen Cybard um Beistand angerufen hatte, zu gewinnen, verliert er und stirbt. Vom Vorwurf eines ähnlichen Einsatzes von wächsernen Bildwerken berichtet die jüdische Quelle *Ma'aseh Noraḥ*. Sie berichtet von der Anklage, dass die Juden Wachsbilder des Gegners im Vertrauen auf ihre „magische“ Wirkung gegen den Fürst von Le Mans eingesetzt haben sollen.<sup>114</sup> In Anbetracht der Quellenlage und der Natur der Schriftzeugen fällt jedoch ein Urteil schwer, ob es sich um tatsächlich ereignete Fälle von Häresie oder sich um einen älteren Topos handelt, der im Kontext der aufflammenden häretischen Bewegungen wieder aufgegriffen wurde.

Die Genealogie des leidenden Christus am Kreuz reicht offenbar tatsächlich bis zu den paganen Götzenbildern und Säulenheiligen, wie die Passage aus der Wulfilach-Vita von Gregor von Tours zeigt:

„Doch ich fand hier eine Statue der Diana, welche das ungläubige Volk wie eine Gottheit anbetete. Deshalb richtete ich eine Säule auf, auf der ich unter großer

112 „*Id interea millenas serenitati vestrae de Bosone dilecto et communi filio ac fidele gratias referimus, qui tam prudenter communibus obtemperans iussis, parere in omnibus ita nobis studuit, ut etiam velut vere Christianae religionis cultor, animae et vitae suae non perpercerit, sed pro sanctae Ecclesiae et communi fidelitate ultra se morti tradere non dubitavit, et usque Ticinum, annuente Deo, securius nos perduxit.*“ Zit. nach: CHAIX DE LAVARÈNE 1886.

113 LM I,13, S. 112f. und ADEMARI CABANNENSIS: *Chronicon*, 3. 66: „*A tribus tamen mulieribus [...] convicta est testimoniis, quasdamque fantasticas ex limo imagines desubtus terra eedem mulieres extraxerunt coram omnibus jam putrefactas diuturnitate.*“ (Hervorhebung der Verfasserin, es handelt sich bei dem Halbsatz ab *quasdamque* jedoch um Hinzufügungen an den Seiten der Handschrift). Monika Blöcker hat vorgeschlagen, dass es sich hier um eine Reminiszenz auf Gen. 2,7 oder auf Vergil: *Ecloga* VIII, v. 80, handeln könnte: „*Limus ut hic durescit.*“ Vgl. BLÖCKER 1979, S. 548. Diese magischen Wachsbilder waren neben der Aussage von drei Frauen der Beweis, dass William von Angoulême im Kampf gegen Stephan sich „magischer“ Praktiken und Hexentränke bedient hatte. Der siegreiche Stephan hingegen hatte die Nacht zuvor am Grab des heiligen Cybard verbracht. Diese deutliche Gegenüberstellung der siegreichen Macht der Heiligen gegen die Mittel heidnischer Zauberei, die zum Tod Williams führen, offenbart die „lehrreiche“ Botschaft, den Aufruf zur Absage an heidnisch-magische Praktiken dieses Berichtes. Kurz zuvor bekennt sich William zur wahren Religion und hört die Messe, küsst die Reliquie des wahren Kreuzes, die Richard ihm gegeben hatte und stirbt einen Tag nach Palmsonntag, zwei Tage nach dem einjährigen Jahrestag seines Einzuges in Jerusalem mit Richard von Saint-Vanne, im Jahr 1028.

114 MA'ASEH NORAḤ, S. 33-35, für eine Interpretation siehe CHAZAN 1970, die Parallelen beider Fälle hat bereits LANDES 1995, S. 180, Anm. 13 gesehen, der auf den Seiten 181-193 eine profunde Analyse dieser Passage aus dem *Chronicon* vorlegt.

Mühsal stand, da ich keinen Schutz für meine Füße hatte. Und da der Winter schon wie gewöhnlich angekommen war, war ich so [...] von der Eiseskälte erstarrt, daß mir die Nägel von den Zehen abfielen und Eis von meinem Bart wie Wachstropfen herabhing [...] Als wir ihn [Wulfilach auf der Säule] wiederholt befragten, was er dort zu Essen und zu Trinken hatte und wie er die Götzenbilder von diesem Berg gestürzt habe, antwortete er: Mein Essen und Trinken war [...] Brot und Gemüse sowie ein wenig Wasser. Als eine Menge aus dem nahegelegenen Dorf begann, zu mir zu kommen, predigte ich immer wieder, daß Diana nichts sei, die Götterbilder nichts seien und nichtig auch die Verehrung sei, die sie ihr zukommen ließen; sündhaft seien auch die Lieder, die sie bei ihren ausgedehnten Banketten sangen: vielmehr sollten sie statt dessen ein Opfer bringen zum Preis des Allmächtigen Gottes, der Himmel und Erde geschaffen hat. Ich betete auch oft, daß der Herr nach der Zerstörung des Götzenbildes das Volk von seinem Irrtum abbringen vermöge. Die Barmherzigkeit Gottes beugte diese einfachen Gemüter, daß sie ihre Ohren den Worten aus meinem Mund zuwandten, damit sie Gott nach der Abwendung von den Götzen folgten. Darauf, nachdem ich einige von ihnen um mich geschart hatte, gelang es mir mit ihrer Hilfe, wozu ich mit meinen eigenen Kräften nicht im Stande gewesen war, das riesige Götzenbild zu zerstören: ich hatte nämlich schon die Überbleibsel der kleinen Statuen zerstückelt, die einfacher zu zerstören waren. Als viele sich bei der Statue der Diana versammelt hatten, versuchten etliche sie mit Seilen herabzuziehen; aber all' ihre Kraft konnte nichts ausrichten. Daher eilte ich in die Kirche, kniete nieder und voll Tränen erflehte ich göttliche Barmherzigkeit, damit was menschliche Mühe nicht ausrichten konnte, von göttlicher Kraft zerstört werden möge. Als ich nach dem Gebet herauskam und zu den Arbeitenden trat und das Seil ergriff, fiel das Götzenbild sofort nach dem ersten Zug, mit dem wir begonnen hatten zu zerren, auf die Erde und mit Eisenhämmern zerschlugen wir es zu Staub.<sup>115</sup>

115 GREGOR VON TOURS: *Historia Francorum*, 8.15, S. 266-268.: „*Repperi tamen hic Dianae simulacrum, quod populus hic incredulus quasi deum adorabat. Columnam etiam statui, in qua cum grandi cruciatu sine ullo pedum perstabam tegmine. Itaque cum hiemis tempus solite advenisset, ita rigore glaciali urebar, ut unguis pedum meorum saepius vis rigoris excuteret, et in barbis meis aqua gelu conexa candelarum more dependeret. [...] Sed cum nos sollicito interrogarem, quis ei cybus aut potus esset, vel qualiter simulacra montis illius subvertisset, ait: Potus, cybusque meus erat, parumper panis et oleris, ac modicum aquae. Verum ubi ad me multitudo vicinarum villarum confluere coepit, praedicabam iugiter, nihil esse Dianam, nihil simulacra, nihilque quae eis videbatur exerceri cultura; indigna etiam esse ipsa, quae inter pocula luxuriosae profluae cantica proferebant: sed potius Deo omnipotenti, qui caelum fecit ac terram, dignum sit sacrificium laudis impendere. Orabam etiam saepius, ut simulacro Dominus dirutum dignaretur populum ab hoc errore discutere. Flexit Domini misericordia mentem rusticam, ut inclinaret aurem suam in verba oris mei, ut scilicet, relictis idolis, Dominum sequeretur. Tunc convocatis quibusdam ex eis, simulacrum hoc immensum, quod elidere procria virtute non poteram, cum eorum adiutorio possim eruere: iam enim reliqua sigillorum, quae facilliora fuerant, ipse confringeram. Convenientibus autem multis ad hanc Dianae statuam, missis funibus, trahere coeperunt: sed nihil labor eorum proficere poterat. Tunc ego ad basilicam propero, prostratusque solo, divinam misericordiam cum lacrimis flagitabam, ut, quia id humana industria evertere non valebat, virtus illud divina destrueret. Egressusque post orationem, ad operarius veni, adprehensumque funem, ut primo ictu trahere coepimus, protenus simulacrum ruit in terra, confractumque cum*

Die Wulfilach-Geschichte ist das einzige Beispiel in Westeuropa des ansonsten hauptsächlich in Syrien beheimateten Phänomens der Säulenheiligen.<sup>116</sup> Der „lebende Heilige“, Wulfilach, agiert als Instrument des göttlichen Willens und predigt diesen von einer zweiten Säule, die er eigens dafür aufgerichtet hat. Er stellt sich den toten Überresten des Heidentums als belebtes Werk Gottes gegenüber. Dennoch ist diese Episode von außerordentlicher Ambivalenz, da er aufgrund der Kälte zunächst selbst zu einem lebenden Leichnam werden muss, den lediglich noch sein religiöser Eifer, Gott zu dienen, beseelt. Sein wundersames Überleben und seine übermenschliche Kraft, in dieser prekären Lage auszuhalten, führt auf doppelte Weise vor, dass die Diana-Statue nur lebloses Artefakt ist und ihre Anbetung frevlerischer Aberglaube („[...] *petiit*, [...] *ut sublato superstitioso cultu imaginum*.“)<sup>117</sup> Wulfilach hingegen ist dem Tode nur nah, am Leben gehalten durch seinen Gottes-eifer sowie zugleich erstarrt durch die Folgen seiner Mimesis, die sowohl pagane Götzen als auch Christus am Kreuz nachahmt, um die Heiden zu bekehren. Er erinnert durch seine künstliche Totenstarre an das Gottesopfer des eigenen Sohnes für den dadurch sichtbar und Geschichte gewordenen Nachweis für das göttliche Versprechen vom ewigen Leben. In Gregors Erzählung wird er zum lebenden Bild und begleitet den Fortgang der Geschichte: In einen frierenden „Götzen“ verwandelt, wird den Heiden die eigentlich christliche Form des Gottesdienstes nahegebracht, die Christo-Mimesis, das Wandeln auf den Pfaden des Gottessohnes. Das Bild, das sich vor dem inneren Auge des Zuhörers entfaltet, besticht durch seine imaginative und ikonische Wirkung: parallele Säulen, bestückt mit einer lebendigen und einer leblosen Statue, die eine wortreich, die andere stumm, die eine von Gott geschaffen, die andere ein vom Menschen geschaffenes Kunstgebilde. Dieses Standbild löst sich erst mit der Bekehrung der Heiden wieder im Fluss der Erzählung auf, indem der quicklebendige Heilige das steinerne Götzenbild gemeinsam mit den soeben erst konvertierten neuen Gemeindegliedern pulverisiert. Nach erfolgreicher Bekehrung der Heiden mit göttlicher Unterstützung gibt sich Wulfilach nicht mit dem bloßen Sturz der Statue zufrieden. Obwohl viele pagane Statuen in Germanien und Gallien als Baumaterial in Brunnen, Stadtmauern etc. wiederverwendet wurden, hat Wulfilach das Bedürfnis, Dianas steinernen Leib in (Asche und) Staub zu verwandeln. Erst hiermit werden der paganen Skulptur jegli-

---

*malleis ferreis in pulverem redegi.*“ Vgl. BREDEKAMP 1975, S. 95, Anm. 305, YOUNG 1975, S. 44, KNOEGEL-ANRICH 1932, GREENHALGH 1989, S. 207.

116 FRANKFURTER 1990.

117 HEN 1995, S. 157ff. macht darauf aufmerksam, dass *superstitio* im christlichen Kontext zum Synonym für nicht-christliche Religionen wird, die per definitionem *ficta* oder *falsa religio* sind. „By the end of the third century, another meaning was added to the term ‚superstitio‘ which was derived from the etymology of ‚superstitio‘ as *superstes*, that is survivals, obviously of pagan religions. [...] The] most influential notion of superstition was Augustine’s, [...]who] defines superstitions as the survivals of beliefs between demonology and superstitions. Augustine’s definition of superstition, which includes all pagan rites, magical practices, astrology and divination, that is, those phenomena Flent classifies as magic, dominated the Christian view throughout the Middle Ages, and it was often cited subsequently.“

che „Lebensgeister“ ausgetrieben und der Tod der Gottheit ist gewiss.<sup>118</sup> Zugleich nimmt die Legende in einem Rekurs auf das heidnische Idol durch die Christo-Mimesis des Heiligen auf das Bild des sterbenden Christus am Kreuz Bezug.<sup>119</sup> Auch wenn Götzenbilder gelegentlich nur als Figur am Rande des eigentlichen Geschehens aufzutauchen scheinen, ist ihre Rolle als Anti-Bild höchst aufschlussreich für das, was als „richtige“ Einstellung gegenüber „falschen“ Bildern beurteilt wurde.

## II. 2. b) Idol und Idolatrie – Begriffsgeschichten und Erklärungsmodelle

Für eine exaktere Beschreibung der historischen Entwicklung des westlichen Bildverständnisses ist es unerlässlich, noch einmal einen kurzen Blick auf die Aussagen Gregors zu werfen, die als „*via media* [...] ou à des attitudes plus ferventes (iconodulie) ou même extrêmes dans l'assimilation de l'image à son prototype (idolatrie)“ beurteilt werden.<sup>120</sup> Die vielzitierten Passagen finden sich in zwei Briefen Gregors an den Bischof Serenus von Marseille aus den Jahren 599 und 600, in denen er die Zerstörung von Bildern durch Serenus kritisiert und nicht nur ihre Existenz in Kirchen, sondern auch gewisse Formen von Bildverehrung befürwortet.<sup>121</sup>

Gregor betont die Gefährlichkeit der Bilder und betont, dass ihre Anbetung verhindert werden muss. Den Bildern traut er soviel Wirkung zu, dass der Betrachter

118 Zur schriftlichen Überlieferung für Jupiter-Säulen: THEVENOT 1968, S. 28-40 und MÜLLER 1975.

119 Auf eine andere pagane Wurzel des Bildes von Christus am Kreuz hat bereits Beutler hingewiesen: Im Kult der Kybele wurde in Phrygien und seit 204 v. Chr. in Rom „ein immergrüner Baum im Frühling unter lauten Wehklagen begraben und nach drei Tagen wieder aufgerichtet; im nächsten Jahr wurde er dann verbrannt. An den Baum hängte man das Bild eines Jünglings, die menschengestaltige Verkörperung der Kraft, die eigentlich in dem Baum selbst wohnte. Mit dem Vegetationsgeist, der wie tot begraben, dann aber wieder aufgeweckt wird, erwacht die Natur zu neuem Leben.“ BEUTLER 1986, S. 14f. Eine Mysterienfeier konnte aber auch die Gläubigen durch das Sakrament einer Salbung mit dem sterbenden und wiedererweckten Gott selbst verbinden. Dabei wurde das Bild des Artus bei Nacht auf eine Bahre gelegt und als tot beweint und beklagt, daraufhin bestattet, jedoch während einer plötzlichen Erleuchtung des Raumes aus dem Grabe wieder herausgetragen. Die Teilnehmer der Zeremonie wurden gesalbt und ihnen vom Priester verkündet: „Seid getrost, der Gott ist wieder lebendig geworden – Es wird euch Erlösung werden von den Mühen.“ Vgl. SCHWENN 1922, Sp. 2257 und Sp. 2274f.

120 SCHMITT 1999b, S. 13.

121 Var. Ottobon. lat. 38, vgl. HARTMANN 1989, S. 171 und GREGOR DER GROSSE: *Registrum epistularum*, XI, 10, vgl. auch ebd. IX, 208. Vgl. LIBELLUS SYNODALIS PARISENSIS von 825 (MGH *Epistolae*, 6, S. 480ff.). Genau diese Stellen werden mehrfach in dem *Opus Caroli regis*, dem Bilderbrief Hadrians als auch in der gekürzten Version der Stellungnahme der Frankenkaiser an Eugen II. von 825, die sich in einer Abschrift aus dem zehnten Jahrhundert erhalten hat, zitiert und neu paraphrasiert.

durch den Anblick der Darstellung vollbrachter Taten (*res gesta*) die Glut und den stechenden Schmerz gleichsam am eigenen Leib erfahren. Dieser Eindruck sei so stark, dass sie sich sofort zur Anbetung der allmächtigen und einzigen Trinität niederwerfen würden. Bemerkenswert ist dabei sowohl die Macht, die den Bildern zugeschrieben wird, als auch die Zweifelsfreiheit über die Konsequenzen ihres Anblicks: „*Sed hoc sollicitate fraternitas tua admoneat ut ex visione rei gestae ardorem compunctionis percipiant et in adoratione solius omnipotentis sanctae trinitatis humiliter prosternantur.*“<sup>122</sup> Er ist sich sicher, dass die Richtung ihrer Verehrung nicht fehl gehen könnte. Ebenso wenig besteht für ihn die Gefahr, dass sie nicht die Heilige Dreifaltigkeit, sondern Götzen anbeten könnten. Es ist die dem Bild innewohnende visuelle Macht, die Gefährlichkeit des Anblicks von Bildern für die Psyche, nicht der Götzendienst im Allgemeinen, vor dem er warnt.

Ein genauer Blick auf die Textstellen aus den Briefen Gregors des Grossen erweist sich noch in anderer Hinsicht als aufschlussreich: So wird die Bildverehrung interessanterweise nicht als Götzendienst – *idolatria* – bezeichnet, noch werden die Bilder Götzenbilder genannt: „*Praeterea indico dudum ad nos peruenisse quod fraternitas uestra quosdam imaginum adoratores aspiciens easdem ecclesiis imagines confregit atque proiecit.*“ In dieser Zeit (um 600) wurde demzufolge in der Terminologie bereits klar zwischen christlichen und paganen Bildern unterschieden und die Existenz eigener Bilder im Kirchenraum schon mit einer gewissen Selbstverständlichkeit vorausgesetzt. Nach Gregor wird die Existenz von zweidimensionalen, gemalten Bildern nie mehr als Problem explizit thematisiert werden. Dabei folgte man einer Gewichtung, die das alttestamentliche Bilderverbot selbst vorgibt. Reinhard Hoeps exemplifiziert, dass sich das Bilderverbot des Alten Testaments gegen Werke richtet, „die auf die Darstellung und Vergegenwärtigung Gottes ausgerichtet“ sind; es zielt „im Kern auf plastische und skulpturale Bildnisse“.<sup>123</sup> In den Bilderstreitigkeiten habe sich das gemalte Bild wegen seiner größeren Differenz zur dargestellten Wirklichkeit in Grenzen behaupten können, nicht aber die Skulpturen wegen ihres in ihrer Körperhaftigkeit begründeten höheren Realitätsgehaltes.<sup>124</sup> In der Tat geht es in den Auseinandersetzungen nur um die Form des richtigen Umganges mit dem Bild; dabei wird außer bei Agobard von Lyon niemals explizit zwischen Malerei und Skulptur differenziert:

„31: Wer auch immer irgendein Bild, oder eine gegossene oder geschmiedete Statue anbetet, erweist nicht Gott seine Verehrung, er ehrt nicht die Engel oder heilige Menschen, sondern verehrt Götzenbilder. [...]

122 Celia Chazelle übersetzt hier: „But let your fraternity carefully warn [them], so that from the sight of a past deed [depicted in a picture] they feel the burning of compunction and prostrate themselves humbly in adoration solely of the omnipotent Holy Trinity.“ CHAZELLE 1990, S. 140.

123 HOEPS 1999, S. 10.

124 Vgl. HOEPS 1999, S. 11 und MEYER ZU SCHLOCHTERN 2002, S. 141f.

32: Denn auch die Alten haben Bilder der Heiligen besessen, gemalt oder skulptiert, so wie es auch weiter oben gezeigt worden ist, aber wegen der Geschichte, zur Erinnerung, nicht zur Verehrung, [...].<sup>125</sup>

Erst im zwölften Jahrhundert wird diese Unterscheidung von Hugo von Fouilly (1100/10-1172/3) bei seiner Beschreibung der Tempelgüter in *De claustrum animae* mit Bedeutung aufgeladen: „*Sculptunt eas disciplina, pingunt doctrina. Misit et aurum, ut per fulgorem metalli et puritatem, illam. Quae supereminet caeteras virtutes, doceamur habere charitatem.*“<sup>126</sup> In dem hier behandelten Zeitraum jedoch waren die Ausdrücke *simulacrum* oder *idolum* im Westen noch paganen Götterbildern vorbehalten und wurden nicht auf innerkirchliche und/oder als Häresie verurteilte Tendenzen appliziert.

Seit Tertullian war die Zurückweisung aller der Idolatrie verdächtigen Handlungen und damit eigentlich jeglicher Bildverehrung selbstverständlich gewesen. Tertullian betont in seiner Schrift *De idolatria* den engen Zusammenhang von Sünde, *simulacrum* (Götzenbild) und Dämonen, die sich der Götzenbilder bemächtigen, sie bewohnen und auf diese Weise die Menschen in ihren Bann schlagen.<sup>127</sup> Während Augustinus Heiden vor allem dafür verurteilt, dass sie Götter aus Holz und Stein anbeten, bemüht sich erst Isidor von Sevilla (gest. 638, Zeitgenosse von Gregor von Tours und Gregor dem Großen) in seiner *Etymologia* um eine Erklärung und eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Götzenbilder und ihrer historischen Vorläufer im Judentum als auch in der griechisch-römischen Kultur. Er erklärt sie euhemeristisch, das heißt, er führt sie auf die unangemessene Anbetung

125 AGOBARD VON LYON: *De picturis et imaginibus*, S. 179f.: „31: [...] *Quicumque aliquam picturam, uel fusilem siue ductilem adorat statuam, non exhibet cultum Deo, non honorat angelos uel homines sanctos, sed simulachra ueneratur.* [...] 32: *Habuerunt namque et antiqui sanctorum imagines, uel pictas uel sculptas, sicut etiam superius est ostensum, sed causa historiae, ad recordandum, non ad colendum, [...].*“ Die folgenden Ausführungen exemplifizieren diesen Gedanken noch weiter: „*ut uerbi gratia, gesta synodalia, ubi pingebantur catholici ueritate fulti et uictores, heretici autem prauis dogmatis mendaciis detectis conuicti et expulsi, ob recordationem firmitatis catholice fidei, iuxta morem bellorum tam externorum quam ciuiliu[m], ad memoriam rei gestae, sicut et in multis locis uidemus. Sed nullus antiquorum catholicorum unquam eas colendas uel adorandas forte existimauit.*“

126 HUGO DE FOLIETO: *De claustrum animae*, cap. XII, PL 176, Sp. 1114.

127 Für seine Götzenbildvorstellung ist sein Weltbild entscheidende Voraussetzung, demzufolge „God and his creation, his work of salvation, only become self-evident and reliable as the result of paradox. The spirit of wonder and thanksgiving is made possible by the leap of faith, a faith able to transcend the level of mere human rationality. The questioning then highlights an all too rarely perceived aspect of Tertullian's thought: its profoundly esthetic dimension.“ Vgl. ALEXANDRE 2003. TERTULLIAN: *Apol.* 17, 2-3: „*Inuisibilis est, etsi uideatur; incomprehensibilis, etsi per gratiam repraesentetur; inaestimabilis, etsi humanis sensibus aestimatur; ideo uerus et tantus! Ceterum quod uideri, quod comprehendere, quod aestimari potest, minus est et oculis quibus occupatur, et manibus quibus contaminatur, et sensibus quibus inuenitur; quod uero immensum est, soli sibi notum est. Hoc est, quod Deum aestimari facit, dum aestimari non capit; ita eum uis magnitudinis et notum hominibus obicit et ignotum.*“

von verstorbenen Herrschern zurück, deren Bildnisse nach ihrem Tod immer stärker verehrt und die auf diese Weise zum Gott erhoben wurden. Dadurch beurteilt er nicht nur ihren Bilderkult als sinnlos und Götterbilder als unbelebt und ohnmächtig, sondern er führt sie auf Projektionen der sie verehrenden Menschen zurück und reduziert damit die Götterschar auf den Status irdischer Geborener, die über keinerlei göttlichen Einfluss oder Macht verfügen.

Die westlichen Schriftquellen setzen sich demzufolge nur in geringem Maße mit der eigentlichen Natur des Bildes und der Beziehung des Abbildes zu seinem Urbild im Moment seiner Betrachtung und Verehrung auseinander und auch weniger mit der Frage, ob Bilder überhaupt legitim sind. Das Fehlen derartiger Textzeugen veranlasste Ladner wohl zu der folgenreichen Fehleinschätzung: „Im nördlichen Abendland hingegen behält [...] das Bild stets den Charakter eines blossen Hinweises, erzieherischer oder gleichnishafter Art.“<sup>128</sup> Dass zahlreiche Bilder im Westen von Anfang an auch über eine verweisende Dimension verfügen, ist ebenso erklärungsbedürftig, wie es auf den Kern des Problems bzw. den Ursprung des Bildergebotes schlechthin verweist: Das zweite Gebot (Du sollst Dir kein Schnitzbild fertigen...) ist nämlich nicht nur gegen Idolatrie im Allgemeinen gerichtet, sondern stellt eigentlich eine logische Konsequenz aus dem ersten Gebot dar, und zwar nicht nur aus seinem zweiten Halbsatz (Du sollst keine anderen Götter neben mir haben), sondern vor allem aus seiner ersten Hälfte: „Ich bin der Herr, Dein Gott“. Mit diesen Worten spricht Gott Moses bzw. den Gläubigen direkt an, es handelt sich um ein intimes Zwiesgespräch, dessen Natur für die christliche Vorstellung von der Allgegenwärtigkeit Gottes, der sich um jedes einzelne Seelenheil bemüht und jederzeit ansprechbar ist, und damit für die christliche Auffassung von Identität von zentraler Bedeutung ist. Diese intime, direkte Beziehung des Individuums zu seinem Gott stellt eine zentrale Wurzel des Idolatrieproblems im Christentum dar. Nur für Gott ist es erlaubt und statthaft, vor das Auge des Gläubigen und in einen Dialog zu treten, kein Dämon noch ein anderer Gott darf diesen Bund gefährden.<sup>129</sup> Dieses dualistische Verhältnis wird gefährdet, wenn der Gläubige sich mit Standbildern, mit Skulptur konfrontiert sieht. Nicht durch das Bild im Allgemeinen, sondern erst wenn eine (dreidimensionale) Figur vor den Betrachter gestellt wird und sie im wahren Wortsinn „eigenständig“ und damit distanziert vor das Auge des Gläubigen tritt, besteht die Gefahr der Idolatrie, indem Frontalität eine besondere Bedeutung gewinnen kann. Guido Kaschnitz-Weinberg hat erkannt, dass hier eine essentielle Wurzel der Genese der Monumentalplastik greifbar wird.<sup>130</sup> Dagobert Frey macht darauf aufmerksam, dass es sich dabei noch um mehr handelt: „Das Gegenüber, gleichviel ob Tier, Mensch oder Gespenst, wird als numinose Individualität erlebt, die den Betrachter anspricht, von der Kraftwirkungen

128 LADNER 1931, S. 23.

129 Zur Verbindung von Idolatrie und seiner Nähe zum Ehebruch im Judentum, siehe HALBERTAL/MARGALIT 1992.

130 KASCHNITZ-WEINBERG 1943, S. 177f.

auf ihn ausgehen.<sup>131</sup> Friedrich Nötscher zufolge kommt dieses Gegenüber-Stehen in seiner allgemeinen Bedeutung deutlich im hebräischen Wort für Antlitz zum Ausdruck: Antlitz bezeichne schlechthin die Vorderseite, nicht nur des Kopfes von Menschen oder Tieren. Dieser Ausdruck kann auch die Vorderseite von Dingen, etwa dem heiligen Zelt, dem Tempeltor oder dem priesterlichen Kopfbund bezeichnen.<sup>132</sup> In dieser Frontalität drückt sich ein neues Gotteserlebnis aus, in der sich die Gottheit als Person darstellt. Genau aus diesem Grund jedoch ist und muss diese Gottheit undarstellbar sein. Nicht die menschliche Gestaltung ist für den personalen Charakter das Entscheidende, sondern das Gegenüberstehen, das Sich-Anblicken. Bereits im Urchristentum trennen sich auf der Basis dieses Gottes-„Bildes“ die beiden Bestimmungen des Begriffes von *statua*, mit dem man im römischen Altertum im allgemeinen Erzgüsse zu bezeichnen pflegte. Das eine „dieser Elemente ist die Idee des Bildes, das andere die Vorstellung von etwas Auf- oder Hingestelltem“.<sup>133</sup> Letzteres ist nur möglich, wenn die allegorische Dimension der *Darstellung*, und damit der Übergang von der abbildenden zur auf die eigene Artifizialität verweisende Funktion im Bild selbst deutlich artikuliert wird. Um die tiefere Bedeutung eines Bildes mit allegorischer Dimension zu erschließen, braucht der Betrachter eines Bildes einen bildimmanenten Hinweis, dass noch eine andere Betrachtungsweise möglich ist. Hiermit sind wir wieder beim Ausgangspunkt dieses „Exkurses“ angelangt: Im deutschen Ausdruck „Standbild“ werden die beiden Bedeutungsschichten – das sich Gegenüberstehen mit und das sich Widerspiegeln im Bild – nur scheinbar wieder vereint. In der Septuaginta hingegen steht an der entsprechenden Stelle des Bilderverbotes der Ausdruck εἰκώνης, der, anders als das *sculptile* der Vulgata, viel stärker die Scheinhaftigkeit des Bildes und damit seine trägerische und visionäre Natur betont. Es scheint fast, als hätte die starke Auseinandersetzung mit ebendiesen Passagen in der Ostkirche die Entwicklung der Ikone und in der Westkirche das Wiederaufleben der Skulptur eher bestärkt als verhindert. Dieser Exkurs verdeutlicht, dass die beiden Wurzeln des lateinischen Ausdrucks der *statua* und die ersten beiden Gebote, nicht etwa nur das zweite, die entscheidenden Prämissen für die Auseinandersetzungen über Idolatrie sowie die schrittweise sich vollziehende Wiedergeburt der Skulptur im Westen sind.

Seit dem neunten Jahrhundert hingegen erfahren umgestürzte antike Statuen keinerlei ausführliche Beschreibung mehr. Wir lesen nur noch schlichtweg „*idolum contrivit*“ oder „*simulacrum destruxit*“ in den Heiligenviten und die Quelle konzentriert sich stärker auf ihren Einsatz in häretischen Handlungen. Für die Autoren des neunten Jahrhunderts gab es keinen Anlass, mehr Worte zu verlieren, da das zentrale Faktum war, dass es sich bei Götzenbildern um Artefakte in menschlicher Gestalt handle. Wie Hrabanus Maurus in dem Abschnitt *De diis gentium* seiner Abhandlung *De rerum naturis* (ca. 844) im Rekurs auf Isidorus konstatiert: „*idolum*

131 FREY 1953, S. 6.

132 NÖTSCHER 1924, S. 5 und 54f. sowie FREY 1953, S. 6f.

133 WEINBERG 1943, S. 177.

*autem est simulacrum quod humana effigie factum et consecratum est.*<sup>134</sup> Diese Definition ist höchst signifikant, denn in Hrabanus' Augen vereint das Götzenbild zwei Hauptfehler bereits in seiner Erschaffung und Verehrung: dass es von menschlicher Hand geschaffen wurde und dass es dem Menschen gleicht. Dieser Gedanke ist keineswegs neu; bereits Tertullian (gest. 225) hatte auf die enge Verbindung von Götzenbildern, Sünde und Götzendienst hingewiesen.<sup>135</sup> Dabei entwickelte er eine christliche Position auf der Basis der jüdischen Tradition, die seit jeher Idolatrie mit Polytheismus und sexueller Sünde verknüpfte.<sup>136</sup> Optatus folgte Tertullian, indem er dessen Position am Ende des vierten Jahrhunderts weiterentwickelte:

„Aber wenn Götzenbilder nicht angefertigt werden, gibt es sie nicht, [...] so kann auch ein Götzenbild nicht ohne Schöpfer entstehen. In den Götzenbildern wohnt keine natürliche Kraft, sondern sie wird ihnen durch menschlichen Wahn verliehen und beigelegt; man würdigt in einem Götzenbild eine Kraft, die nicht in ihm entstanden ist: [...] So ist auch ein Götzenbild nicht irgendetwas durch sich selbst, und selbst während es angebetet wird, ist es nichts.“<sup>137</sup>

Auch Hieronymus beschreibt eindrücklich in seinem Kommentar zu Habakuk die Rolle der Götzenbilder, durch deren Fähigkeit zur *simulatio* sich die Menschen einer Fremdherrschaft unterwerfen:

„Nach einem so großen Sieg aber wird sich sein Geist wandeln und sein Wort wird bis zum Himmel<sup>138</sup> hindurchgehen, und er wird sich zu einem Gott machen und beginnen, seinen Schöpfer zu lästern. Wenn er dies getan hat, wird er stür-

134 HRABANUS MAURUS: *De rerum naturis*, lib. 15, 6, Sp. 426D und ISIDOR: *Etymologiae*, Sp. 315C: *De diis gentium: „Idololatria idolorum servitus sive cultura interpretatur. Nam latreia graece, latine servitus dicitur, quae, quantum ad veram religionem attinet, non nisi uni et soli Deo debetur. Hanc sicut impia superbia sive hominum sive daemonum sibi exhiberi vel jubet vel cupit; ita pia humilitas vel hominum vel angelorum sanctorum sibi oblatam recusat, et cui debetur ostendit. Idolum autem est simulacrum, quod humana effigie factum et consecratum est, juxta vocabuli interpretationem.“* Es hat sich eine illuminierte Handschrift dieses Textes erhalten, die kurz nach 1022 entstanden ist, jedoch auf ein karolingisches Vorbild aus Fulda zurückgreift. Ihre zahlreichen Darstellungen von paganen Göttern wurden ausführlich von Nikolaus Himmelmann erörtert, siehe: HIMMELMANN 1986.

135 Eine umfassende Abhandlung zu den historischen Entwicklungsschritten des Phänomens des Ikonoklasmus legte 1994 Alain Besançon vor: BESANÇON 1994. Besançon konzentriert sich jedoch vor allem auf die Antike, das Judentum und das Christentum im Mittelalter, wobei das Fortleben der heidnischen Antike bisweilen verfälschend kurz gerät.

136 Vgl. Salomon, der die Götzenbilder seiner Frau anbetet. Für die Entwicklung dieser Vorstellung im Judentum, siehe: HALBERTAL/MARGALIT 1992.

137 OPTATUS: *Milvitani libri VII*, IV, 9, S. 115f.: *„Idola uero si non fiant, non sunt, et lacus si non fodiantur, sinus capaces habere non possunt: lacus sine arte et ferramentis cauari non potest nec idolum sine artifice fieri potest. In idolis uirtus naturalis nulla est, sed hominum errore adiungitur et adplicatur; aestimatur in idolo uirtus quae illic nata non est: lacus est arte detritus, cuius fabrica uexatio est, ut aquam nec de se habeat et acceptam continere non possit: sic et idolum nec de se est aliquid, et dum colitur, nihil est.“*

138 Vgl. Ps. 72 (73), 9.

zen, und sein Untergang wird zeigen, wie stark seine Göttlichkeit gewesen ist, und die Täuschung durch die falschen Götter, mit deren Abbildern er die Menschen zwang, sie zu verehren.“<sup>139</sup>

Augustinus rekurriert bei seinen Ausführungen über den himmlischen Körper, der den Menschen im Jenseits frei von allem unnützen *decus* bekleiden wird, ausgerechnet auf Topoi, mit denen in der Regel *simulacra*, d.h. antike Götterbilder,<sup>140</sup> aus christlicher Perspektive beschrieben wurden.<sup>141</sup> Zunächst bilden dabei *corruptibile/incorruptibile*, und *mortale/immortale* die Begriffspaare, die er einander gegenüberstellt, um die Eigenschaften des irdischen Leibes vom himmlischen Körper zu unterscheiden:

„Also wird Sterbliches ausgesät und Unsterbliches wird auferstehen, Vergängliches wird ausgesät und Unvergängliches wird auferstehen [...]. Lasst uns also auf die Verwandlung unserer Leiber hoffen, aber dennoch durch den, der schon vor uns war und nach uns sein wird; [...] der verändert und nicht verändert worden ist; der erschafft und nicht erschaffen worden.“<sup>142</sup>

139 HIERONYMUS: *Commentariorum in abacuc prophetam*, S. 590: „Post tantam autem uictoriam mutabitur spiritus eius et pertransibit os eius usque ad caelum, et Deum se faciens, blasphemare incipiet Creatorem suum. Quod cum fecerit, corruet et ruina eius ostendet, quam fortis diuinitas illius fuerit, et idolorum simulatio sub quorum imaginibus suo cultui homines subiugabat.“

140 Vgl. DAUT 1975; Raimund Daut verdeutlicht in seiner Begriffsgeschichte, dass *imago* oder *statua* z.B. bei Cicero in der Regel für Ehrenbilder, jedoch niemals für Götterbilder verwendet werden. Die negative Bedeutung des Götzenbildes, von *simulacrum*, entsteht im Christentum.

141 AUGUSTINUS: *Enchiridion ad laurentium de fide et spe et charitate*, XXIII, 90ff.: „Nec illud est consequens, ut ideo sit diuersa statura reuiuiscantium singulorum, quia fuerat diuersa uiuentium, aut macri cum eadem macie, aut pingues cum eadem pinguedine reuiuiscant. Sed si hoc est in consilio creatoris, ut in effigie sua cuiusque procietas et discernibilis similitudo seruetur, in ceteris autem corporis bonis aequalia cuncta reddantur, ita modificabitur illa in unoquoque materies ut nec aliquid ex ea pereat, et quod alicui defuerit ille suppleat qui etiam de nihilo potuit quod uoluit operari. Si autem in corporibus resurgentium rationabilis inaequalitas erit, sicut est uocum quibus cantus impletur, hoc fiet cuique de materie corporis sui, quod et hominem reddat angelicis coetibus et nihil inconueniens eorum ingerat sensibus. Indecorum quippe aliquid ibi non erit: sed quidquid futurum est, hoc decebit, quia nec futurum est si non decebit. Resurgent igitur sanctorum corpora sine ullo uitio, sine ulla deformitate, sine ulla corruptione, onere, difficultate, in quibus tanta facilitas, quanta felicitas erit. Propter quod et spiritualia dicta sunt, cum procul dubio corpora sint futura, non spiritus. Sed sicut nunc corpus animale dicitur, quod tamen corpus non anima est; ita tunc spirituale corpus erit, corpus tamen, non spiritus erit. Proinde quantum attinet ad corruptionem quae nunc aggrauat animam, et uitia quibus caro aduersus spiritum concupiscit, tunc non erit caro sed corpus; quia et coelestia corpora perhibentur.“

142 AUGUSTINUS: *Enarrationes in Psalmos*, S. 1449 (Ps. 101): „Ergo seminatur mortale, resurget immortale; seminatur corruptibile, resurget incorruptibile. [...] Speremus ergo etiam immutationem corporum nostrorum, sed tamen ab illo qui erat et ante nos, et manet post nos; [...] mutantem, non mutatum; facientem non factum.“

Er verdeutlicht dabei, dass der lebendige irdische Leib eigentlich den Tod repräsentiert, während der Tod den eigentlichen Leib der Seligen im Himmel erst ermöglicht. Die Enthüllung des irdischen Körpers von seinem lebendigen Schein stellt eine Parallele dar zu den nur vermeintlich beseelten Götzenbildern. Deren toter Körper wird von Dämonen belebt, die auf vergleichbare Weise die Augen der Menschen zu täuschen wissen.

Es sind hier in diesem Kontext vor allem die Beschreibungen vom himmlischen Leib der Seligen zu beachten, bei denen dieser Leib mit Phrasen beschrieben wird, die auf zusammengesetzte Statuen anspielen. Ist der Selige oder Heilige fragmentiert oder ist der Leib des Heiligen über zahlreiche Stätten verteilt, so wird er im Himmel ergänzt werden. Dieses Problem hat Augustinus besonders interessiert; seine Überlegungen hatten für fast ein Jahrtausend Gültigkeit und wurden erst von Guibert von Nogent in seiner Kritik an der Zerteilung von Heiligenleibern<sup>143</sup> um den Gedanken der Ganzheit als Verheißung, die buchstäbliche Wahrheit des *pars pro toto* ergänzt.<sup>144</sup> So geht Augustinus davon aus, dass der himmlische Körper in-

143 GUIBERT VON NOGENT: *De sanctis et eorum pigneribus*, S. 104: „*Tanta indissimiliter facta ubique loci memoriae meae sese subiciunt, ut ad referendum tempus viresque deficient, cum non de integris eorum corporibus tantae, quantae de membris et membrorum particulis fraudis fiant, dum ossa vulgaria pro sanctorum pigneribus venundanda disperant.*“ Ausführlich mit Guiberts Reliquientraktat hat sich PLATELLE 1999 beschäftigt. Der Text wurde von Guibert zwischen 1116 und 1119/20 verfasst und ist in einer zeitgenössischen, z.T. autographen Handschrift überliefert, die Garand für das Arbeitsexemplar Guiberts hält, vgl. GARAND 1995 und die Einleitung von GUIBERT DE NOGENT: *De sanctis et eorum pigneribus*, von Robert B. C. Huygens zur Pariser Handschrift BN lat. 2900 und der Geschichte ihrer Überlieferung. Guiberts Traktat ist gegen die Mönche des nahen Klosters St. Médard in Soissons gerichtet, die Anspruch darauf erhoben, Körperreliquien von Christus zu besitzen.

144 GUIBERT VON NOGENT: *De sanctis et eorum pigneribus*, S. 148: „*Se igitur capilluli, dentes, aquae fluxus et sanguinis, quadrifidi vulneris cruor, qui indubie ad terram usque distillare poterit, in terrenis ruderibus in finem corrumpenda desederint, resurrectionis humanae status ac nostrae promissio ex ore dominico ad sui similitudinem conformitatis non video quo modo constare sine enormi fallacia possint.*“ „Der auferstandene Leib Christi sei das Paradigma unseres eigenen, wenn auch nur ein Tropfen seines Blutes oder ein Haar seines Hauptes zurückgeblieben wäre, wie sollten wir dann glauben, daß wir wieder auferstehen, wenn die Trompete des Jüngsten Gerichts erschallt?“ Übers. zit. nach BYNUM 1996, S. 7.

Das Problem der nachwachsenden und stets verlustig gehenden Haare, Fingernägel etc. versuchte bereits Augustinus über ihre vorbestimmte Zahl zu lösen, siehe: AUGUSTINUS: *De civitate Dei*, XXII, cap. 19, S. 837f.: „*Quid iam respondeam de capillis atque unguibus? Semel quippe intellecto ita nihil perituum esse de corpore, ut deforme nihil sit in corpore, simul intelligitur ea, quae deformem factura fuerant enormitatem, massae ipsi accessura esse, non locis in quibus membrorum forma turpetur. Velut si de limo uas fieret, quod rursus in eundem limum redactum totum de toto iterum fieret, non esset necesse ut illa pars limi, quae in ansa fuerat, ad ansam rediret, aut quae fundum fecerat, ipsa rursus faceret fundum, dum tamen totum reuertetur in totum, id est, totus ille limus in totum uas nulla sui perdita parte remearet. Quapropter si capilli totiens tonsi unguesue desecti ad sua loca deformiter redeunt, non redibunt; nec tamen cuique resurgenti peribunt, quia in eandem carnem, ut quemcumque ibi locum corporis teneant, seruata partium congruentia materiae mutabilitate uertentur. Quamuis quod ait Dominus: Ca-*

takt sein und gegebenenfalls vom Schöpfer in einem zweiten Schöpfungsakt vervollständigt werden wird, trotz aller irdischen Deformationen, die der Körper erfahren hat.<sup>145</sup> Er stellt in *De civitate Dei* dieses zweite Einhauchen des Schöpfertems in den vervollkommenen Körper dem doppelten Tod der Sünder gegenüber.<sup>146</sup> Diese Überlegungen werden von ihm in einer kurzen vielzitierten Formel zusammengefasst: „*Vnus panis, unum corpus multi sumus.*“<sup>147</sup> Wenn vor dem Hintergrund dieses Sinnbildes im nächsten Satz über den Bau des Körpers (*De cuius corporis aedificatione et hic dictum est*) gesprochen wird, so wird der mehrfache Schriftsinn dieses Bildes quasi in unsere Körper eingeschrieben: Wir sind Christus, wir sind die Kirche, wir sind das Leben, in uns selbst ist der Grundstein der Erlösung gelegt worden. Der paulinische Gedanke, dass der Mensch durch seinen Glauben selbst zur Wohnstatt Gottes werden kann, ist hier sowohl um die zeitliche Dimension (das ewige Leben) als auch um eine ebenso konkrete Körperlichkeit, die ihre eigene Negation inkorporiert (der lebendige, jedoch zum Tod verurteilte irdische Körper) erweitert worden.<sup>148</sup> Carolyn Bynum Walker hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Metaphern, deren sich Augustinus bedient, wenn er von der Auferstehung spricht, Metaphern von wieder zusammengesetzten Statuen, Gefäßen oder Gebäuden sind.<sup>149</sup> Diese Ausführungen Augustinus' sind von entscheidender Bedeutung, da sie verdeutlichen, auf welcher Basis mit Reliquien „belebte“ figurative Heiligenbilder im Christentum von späteren Autoren als legitim betrachtet werden können: Wie die zusammengefügteten Gefäße und Statuen des Jenseits bei Augustinus, vereinen auch Figuren und Reliquiare im Jenseits Bestandteile verschiedener Qualit-

---

*pillus capitis uestri non peribit, non de longitudine, sed de numero capillorum dictum multo aptius possit intelligi; unde et alibi dicit: Capilli capitis uestri numerati sunt.*“

- 145 AUGUSTINUS: *De civitate Dei*, Lib. XXII, cap. 19, S. 838f.: „*Proinde nulla erit deformitas, quam facit incongruentia partium, ubi et quae prava sunt corrigentur, et quod minus est quam decet, unde Creator nouit, inde supplebitur, et quod plus est quam decet, materiae seruata integritate detrahetur.*“
- 146 Daher sieht sich Augustinus veranlasst, im dreizehnten Buch in einem eigenen Kapitel (VI-II) das Problem der Heiligen zu diskutieren, die gemäß seiner Vorstellung nur einen Tod sterben. Er beschließt seinen rhetorischen Zirkel mit den Worten: „*In requie sunt enim animae piorum a corpore separatae, impiorum autem poenas luunt, donec istarum ad aeternam vitam, illarum vero ad aeternam mortem, quae secunda dicitur, corpora revivescant.*“
- 147 AUGUSTINUS: *De civitate Dei*, Lib. XXII, cap. 18-19.
- 148 Es wird im Folgenden noch ausführlicher auf die Bedeutung dieser augustininischen Vorstellung für den Reliquienkult und besonders für die Ausführungen zum *bricolage*-Charakter mittelalterlicher Kunst eingegangen werden. Carolyn Walker Bynum unterstreicht die Bedeutung seiner letzten Werke, in denen er „not only [...] came to an enormous respect for relics and a belief in the miracles they performed but also made them the context for discussing resurrection as the reassemblage of every bodily bit.“ Vgl. BYNUM 1995, S. 104. Zur „Zerstückelung“ Gottes beim Akt des Schwörens, den bildlichen Darstellungen und dem Gliederschwur als perfides Spiel mit den zwei Naturen Christi im Spätmittelalter siehe SCHWERHOFF 2002.
- 149 Vgl. BYNUM 1995, S. 96. Sie bezieht sich auf die Arbeit von MARROU/BONNARDIÈRE 1966, S. 116f.

ten, Materialien und Herkunft, und zwar tun sie das sichtbar. Sie verhehlen ihre zusammengesetzte Natur im Gegensatz zu den *simulacra* nicht. Die von Dämonen „belebten“ Götzenbilder scheinen wie die Bildwerke von antiken Künstlern intakt, vollkommen und aus einem „Guss“ zu sein. Der Heilige im Jenseits hingegen kann mittels seiner Reliquie im Diesseits in seinem sichtlich heterogenen Reliquiar präsent sein, während ein hohles, scheinbar intaktes Bildwerk von einem Dämon besessen werden kann. Für einen gewöhnlichen Betrachter kann demzufolge nicht immer entschieden werden, ob die Wirkmacht eines Bildes dämonischen oder himmlischen Ursprungs ist. Hierauf begründet sich die Gefährlichkeit der Bilder als auch das Bestreben, die „wahren“ christlichen Bilder z.B. mittels Legenden zu legitimieren. Diese „gefährliche“ Nähe von Reliquien, Dämonen und Wundergeschehen im Kontext der Bildverehrung hat bereits Edward Gibbon mit eindrucksvollen Worten geschildert:

„In the long night of superstition, the Christians had wandered far away from the simplicity of the gospel: nor was it easy for them to discern the clue, and tread back the mazes, of the labyrinth. The worship of images was inseparably blended, at least to a pious fancy, with the cross, the Virgin, the saints and their relics: the holy ground was involved in a cloud of miracles and visions; and the nerves of the mind, curiosity and scepticism, were benumbed by the habits of obedience and belief.“<sup>150</sup>

Die einflussreichsten Vorstellungen über die wahre Natur von falschen Göttern, den Dämonen, wurden von Martin von Braga verbreitet (gest. 579). Seine Erklärungen über den historischen Ursprung und die Natur von Götzenbildern sind ausgeführt in seiner vielgelesenen Abhandlung *De correctione rusticorum*. Hierin erzählt und erklärt er in Kürze die Geschichte des Heidentums. Die gefallenen Engel, nachdem sie sich in Dämonen verwandelt hatten, nützten das Verblässen der Erinnerung der Menschen an ihren Schöpfer und begannen eine Täuschungskampagne. Der Teufel und seine Dämonen erschienen in verschiedenen Gestalten, sprachen zu den Menschen und erreichten auf diese Weise, dass sie von ihnen verehrt wurden. Sie missbrauchten die Namen sündiger Menschen wie Jupiter, Mars, ein anderer gab vor, Saturn zu sein und wieder ein anderer gab sich als Venus aus. Diese „Geschichte“ der Ursprünge des Heidenglaubens verbindet Elemente des Euhemerismus sowie des Dämonenglaubens. Sie greift auch die verbreitete Differenzierung der Idolatrie in die Anbetung von figurativen Götzenbildern und die Anbetung von natürlichen Kreaturen wie Bäumen, Quellen und Winden auf.<sup>151</sup> Bragas Interpretation des Gebrauchs der heidnischen Vergangenheit für die christliche Gegenwart stellt ein ziemlich frühes Beispiel von christlicher Geschichtsklitterung dar. Es wird das Modell für spätere Rezeptionen der Vergangenheit bilden und wird die zeitgenössischen Anforderungen an das Bild im Christentum formen.

150 GIBBON 1821, Bd. 9, S. 128.

151 Vgl. HARMENING 1979, S. 280-284.

Der euhemeristischen Erklärung von Isidor von Sevilla (gest. 638) zufolge, waren die sogenannten Götter ursprünglich Menschen, die ihren göttlichen Status lediglich durch intensive Verehrung ihrer Bildnisse erworben haben. Durch ihren Ruhm genossen sie zunächst Unsterblichkeit in der Erinnerung und schließlich Göttlichkeit. Alle christlichen Autoren stimmen darin überein, dass Götzenbilder hohl, stumm, taub und von Menschenhand gemacht sind. Die *Vita* von Sixtus II. vereint alle diese Topoi in einer Zeile:

„Sie sollen aber wiederum zum Mars-Tempel geführt werden und dort Opfer darbringen. Wenn sie aber nicht niederknien und opfern wollen, enthaupte man sie an diesem Ort. Nachdem sie also vor die Mauern bei der Porta Appia geführt worden waren, sagte der selige Sixtus: Seht die hohlen, stummen, tauben und steinernen Götzen: vor ihnen verbeugen sich die Unglücklichen, auch wenn sie dadurch das ewige Leben verlieren: Und er sprach zum Tempel des Mars: ‚Zerstören wird Dich Christus, der Sohn des lebendigen Gottes.‘ Und als dies der selige Sixtus gesagt hatte, stimmten alle Christen mit Amen zu. Und plötzlich stürzte ein Teil des Tempels herab und zerbrach.“<sup>152</sup>

Die Topoi, die in dieser Quelle auftreten, waren so weit verbreitet, dass in späteren Heiligenviten der genannte Ort selbst zur Metonymie für das Ereignis wurde. Eine „Armada“ jüngerer Heiliger wird immer wieder ein- und dasselbe Götterbild von Mars im selben Sanktuarium, gleich nach der Porta San Sebastiano in Rom, zerstören.<sup>153</sup> Für scharfe Beobachter war es immer offensichtlich, dass das Idol von Mars hohl, stumm, taub und aus Stein ist. Erst die Anbetung dieser Artefakte ermöglicht es dämonischen Mächten, ihre leeren Hüllen zu beleben und sie mit übernatürlichen Kräften zu beseelen. Dabei ist unklar, ob zuerst die Anbetung erfolgte, die die Dämonen anlockt oder ob die Dämonen im Umfeld ihrer Wohnstatt Effekte hervorrufen, die zur Anbetung eines hohlen Bildnisses führen.

152 MOMBRIUS: *Vita Sixtus II.: Passio sanctorum Xisti Episcopi felicissimi et agapiti martyrum* II, S. 650, l. 52: „*Sed ducantur ad templum Martis iterum: et sacrificent. Quod si noluerint supplicare et sacrificare in eodem loco capite truncentur. Educti igitur foras muros portae apiae coepit beatus Xistus dicere: ecce idola vana muta surda et lapidea: quibus miseri inclinantur: ut perdant vitam aeternam: Et dixit ad templum Martis: Destruet te Christus filius dei vivi: et cum hoc dixisset beatus Xistus: Responderunt omnes christiani: amen. Et subito cecidit aliqua pars templi: et comminuta est.*“ Zur Geschichte und Inhalt seiner Vita und der Passion von Sixtus, vgl. AMORE 1975, S. 140-42.

153 Zwei weitere Heiligenleben beschreiben die Zerstörung der gleichen Mars-Statue im gleichen Tempel, vgl. MOMBRIUS: *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum*, z. B. die *Passio Sancti Stephani Papae*, Bd. II, S. 496, l. 33/49 oder die *Passio sancti Cornelii Papae*, Bd. I. S. 373, l. 45. Zur schriftlichen Überlieferung und den archäologischen Befunden des Mars-Tempels an der Via Appia siehe: VALENTINI/ZUCCHETTI 1940, S. 91, Anm. 2.

## II. 2. c) Priester und Dämonen, *illecebrae oculorum* und andere Scheingefechte

Täuschungen der Augen, und ihre Enthüllung: Priester und Dämonen kämpfen „Schein-“Gefechte, mit ähnlich dramatischen Worten könnte man die beiden rivalisierenden Instanzen umschreiben, die in den hagiographischen Texten behaupten, die Wahrheit über täuschende Wirklichkeiten zu kennen.

Sobald Statuen begannen, Wunder zu wirken, war ein Priester, ein Heiliger oder ein göttliches Zeichen vonnöten, um zu entscheiden, ob die unerklärlichen Geschehnisse von teuflischen Mächten hervorgerufen oder vom Himmel gesandt waren.<sup>154</sup> Göttliche Zeichen waren notwendig, da auch Heilige nicht unfehlbar waren. So ging der heilige Martin einst fehl in der Annahme, dass es sich bei dem Leichnam einer Totenprozession um ein Götzenbild handle. Er ließ auf wunderbare Weise dem Trauerzug Einhalt gebieten, sah aber bei Stillstand klarer und erkannte seinen Irrtum.<sup>155</sup>

Noch deutlicher als die Vita von Sixtus II. betont die Nutz- und vor allem die Wirkungslosigkeit der Götzenbilder Papst Bonifatius V. in seinem Schreiben an Edwin von Northumbrien aus dem Jahr 625: „*Quomodo enim iuvandi quemlibet possunt habere virtutem hi, qui ex corruptibili materia inferiorum etiam subpositorumque tibi manibus construuntur...*“ Ihre Nichtigkeit zeige sich an ihrer Unbeweg-

154 Eine soeben geschaffene Madonnenfigur in Clermont-Ferrand wurde zunächst von einer Horde teuflischer Fliegen heimgesucht, denen ein Schwarm von 300 göttlichen Bienen folgte, die den Gegenstand der Verehrung akzeptieren und Gottes Einverständnis signalisierten, wie die Interpretation dieses Ereignisses durch den anwesenden Abt unterstrich, vgl. FORSYTH 1972. Diese Wundergeschichte, auf die im Folgenden noch ausführlich eingegangen wird, wurde nach der Erschaffung der Madonna von Clermont-Ferrand erzählt. Vgl. auch die Bienen, die die Statuen von Antonius dem Frommen in Etruria besetzten, wie in der *Historia augusta* berichtet wird. Siehe: SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE, *Antonius pius iuli capitolini*, III.4-5: „*Cysici etiam de simulacro dei ad statuam eius corona translata est. Et post consulatum in viridiario taurus marmoreus cornibus ramis arboris adrescentibus adpensus est, et fulgur caelo sereno sino noxa in eius domum venit, et in Etruria dolia, quae defossa fuerant, supra terram reperta sunt et statuas eius in omni Etruria examen apium replevit somnio saepe monitus est penatibus suis Hadriani simulacrum inserere.*“

155 Sulpitius Severus: *Vita Martini*, cap. 12: „*Nam fere quingentorum passuum intervallum erat, ut difficile fuerit dinoscere, quid videret. Tamen, quia rusticam manum cerneret et agente vento lineae corpori superiecta volitarent, profanos sacrificiorum ritus agi credidit, quia esset haec Gallorum rusticis consuetudo, simulacra daemonum candido tecta velamine misera per agros suos circumferre dementia. Levato ergo in adversos signo crucis imperat turbae non moveri loco onusque deponere. Hic vero mirum in modum videres miseros primum velut saxa riguisse. Deinde, cum promovere se summo conamine niterentur, ultra accedere non valentes ridiculam in vertiginem rotabantur, donec victi corporis onus ponunt. Attoniti et semet invicem aspicientes, quidnam sibi accidisset, taciti cogitabant. Sed cum beatus vir conperisset exequiarum esse illam frequentiam, non sacrorum, elevata rursus manu dat eis abeundi et tollendi corporis potestatem. Ita eos et, cum voluit, stare compulit et, cum libuit, abire permisit.*“ Der lateinische Text zitiert nach: BERSCHIN 1986, Bd. 1, S. 203.

lichkeit sowie ihrer Verstandes- und Gefühllosigkeit, weshalb sie weder helfen noch schaden könnten: „*Qua ergo mentis deceptione eos deos, quibus vos ipsi imaginem corporis tradidistis, colentes sequimini, iudicio discreto reperire non possumus.*“<sup>156</sup> Bei anderen Gelegenheiten bestätigen Naturgewalten die Handlungen von Heiligen. Als San Zeno alle Götzenbilder in Verona hatte zerstören und überall an ihren Plätzen christliche Heiligtümer hatte einrichten lassen, wurde die Stadt überflutet, aber auf wunderbare Weise trat kein Wasser ein, sondern hielt an der Schwelle inne.<sup>157</sup>

Das Motiv, dass man Götzenbilder zerstören muss, wurzelt in der Vorstellung, dass ein fragmentiertes Bild, das nicht mehr intakt ist, seine Wirkungsmacht verliert. Bereits in der jüdischen Kultur ist die Vorstellung verbreitet, dass Idole erst dann und nur solange gefährlich sind, wenn sie intakt sind. So argumentiert bereits der Mishna-Traktat Avodah Zarah, der Bruchstücke von Bildern als ungefährlich bewertet, aufgefundene Figuren von Händen und Füßen jedoch bereits verurteilt. Diese Verurteilung basiert auf dem Argument, dass eine Gottheit nie eine beschädigte Statue bewohnen würde, durchaus jedoch Dämonen oder andere unheilbringende Geister.<sup>158</sup> Entsprechend konnte aufgrund des christlichen Wunderglaubens dem wundertätigen Bronzepferd vor dem Dom in Neapel seine Fähigkeit genommen werden, lebendige Artgenossen, kranke Pferde, zu heilen, indem ihm von den von Arbeitslosigkeit bedrohten Tierärzten ein Loch in den Bauch geschlagen wurde. Auf diese Weise wurde das Pferd seiner magischen Heilkräfte, seiner *virtù* beraubt. Es wurde aufgrund seiner nun eingetretenen Nutzlosigkeit im Jahr 1322 bis auf den Kopf eingeschmolzen und für den Guss der Domglocken wiederverwendet.<sup>159</sup> Dass die Vorstellung von der Wirkmacht der intakten Götzenbilder und der von ihr abgeleitete Brauch der Fragmentierung, um sie unschädlich zu machen, nicht erst seit dem vierzehnten Jahrhundert verbreitet war, kann durch das Beispiel einer karolingischen Ekphrasis belegt werden: Bei der Beschrei-

156 Der Brief ist zitiert in BEDA VENERABILIS: *Historia ecclesiastica*, II, 10, S. 168; Vgl. PADBERG 1994, S. 294.

157 „*His ita gestis petiit beatissimus Zeno, ut ei licentia tribueretur, omnia idola destruendi, et basilicas in Christi nomine fabricandi*“, VITA ZENONIS, Sp. 70-71, die Vita stammt aus dem achten Jahrhundert.

158 MISCHNA AVODAH ZARAH III, 2, vgl. HOFFMANN 1968, Bd. 4, S. 311 und KEEL 2002, S. 76.

159 PFISTERER 2002, S. 6 und COMPARETTI 1967, Bd. 2, S. 216ff. Die Wahl des Ausdrucks „*virtù*“ für die Wunderkraft des Pferdes ist aufschlussreich, wie auch der Sachverhalt, dass eingangs der Grund für diese magische Eigenart beschrieben wird: dass nämlich Vergil für die Stunde ihrer Herstellung kosmische Sternkonstellationen berücksichtigt habe und so kranke Pferde „*per la visione sola dil quale cavallo*“ also durch den bloßen Anblick schon geheilt werden konnten. Nicht antike Meisterschaft des Künstlers im Sinne der Beherrschung der monumentalen Form und Dimension und der gelungenen Naturnachahmung, sondern die Kenntnis des kosmologischen Zusammenspiels von Universum und Kunstschaffung ist Voraussetzung für die magische Wirkung der antiken Skulptur. Besondere lebendige Erscheinung oder das hohe Alter werden in der Legende nicht hervorgehoben.

bung der Theoderichstatue werden Elemente des Götzenbildes von Nebukadnezar explizit zitiert und ihre Zerstörung als Mittel zu ihrer Entmachtung gefordert.<sup>160</sup> Dass Götzenbilder zerstört werden müssen, um Heiden zu bekehren und sie von ihrem Irrglauben zu befreien, war ein derart verbreiteter Topos, dass er sogar in der Form auftrat, in welcher Heilige Götzenbildzerstörungen träumten:

„In der nächsten Nacht sah der Priester mit seinen eigenen Augen im Traum, dass die Götzenbilder, die von den Heiden angebetet wurden, durch das Wirken zerschmettert zu Staub zersetzt und auf dem Boden zerstreut wurden. [...] Das Volk lief zur Zelle des Priesters, und die ganze Schar der Heiden kniete vor ihm nieder, und mit Heulen und unter Tränen erflehten alle das Erbarmen Gottes, und versprachen dem Priester, daß sie den Märtyrer als ihren Patron begehren und daß sie sich von ganzem Herzen zu Gott bekennen würden und die Anbetung ihrer Götzenbilder aufgeben würden, wenn nur der Hagel aufhörte. [...] Die Heiden wurden im Namen der Dreifaltigkeit getauft, sie zerstörten sie die Statuen, die sie angebetet hatten und warfen sie in den See, der am nächsten bei ihrem Dorf und Fluss lag. Seitdem wurde der rechte Glaube und die Tugend des Märtyrers noch stärker verkündet.“<sup>161</sup>

In Byzanz und vor allem in Konstantinopel standen bis zu den Verwüstungen durch die Kreuzfahrer des vierten Kreuzzuges im Jahr 1204 noch zahllose Statuen aus Marmor und Bronze aufrecht, so z.B. in den reichen Statuensammlungen im Hippodrom, im 532 abgebrannten Zeuxippusbad sowie im Palast des Lausos.<sup>162</sup> Hier

160 Vgl. GOETZ 1999, S. 182.

161 GREGOR VON TOURS, *Liber miraculorum*, cap. 6: „Ipse quoque sacerdos sequenti nocte videt per somnium simulacra illa quae a gentilibus colebantur numine divino comminui, atque in pulverem redacta solo prosterni. [...] Concurrunt vulgus ad cellulam, prosternitur eorum sacerdote omnis caterva gentilium, et mixto cum lacrymis ululatu, cuncti Domini misericordiam deprecantur, pollicenturque sacerdoti, si grando recederet, et Martyrem patronum expeterent, et ad Deum ejus relictis simulacrorum cultibus integro de corde transirent. [...] gentiles in Trinitatis nomine baptizati, statuas quas coluerant confringentes, in lacum vico amnique proximum projecerunt. Ab eo enim tempore in loco illo et fides catholica, et Martyris virtus est amplius declarata.“ Zit. nach KNOEGEL-ANRICH 1932, S. 60. Im Kapitel fünf derselben Quelle erwähnt Gregor zwei weitere Götzenbilder, Statuen von Mars und Merkur in einem großen Heiligtum in der Nähe von Brioude „ubi in colomnam altissimam simulacrum Martis Mercuriique colebatur“ – „wo auf einer sehr hohen Säule Mars und Merkur verehrt wurden.“ Lat. Original zit. nach KNOEGEL-ANRICH 1932, Nr. 253.

162 Der Lausos-Palast mit großer Antikensammlung die *praepositus sacri cubiculi* wurde zur Zeit von Theodosius II. (406-450) errichtet, das Prachtstück war Phidias' chryselephantine Statue des Zeus aus Olympia, woher es vermutlich 394 entfernt wurde, vgl. MANGO 1963, S. 58; zum Sammlungskonzept siehe BASSETT 2000. Cedrenus erwähnt noch folgende: Athena, von Skyllis und Dipoinos gemacht, eine knidische Aphrodite von Praxiteles aus weißem Marmor sowie eine samianische Hera, gemacht von Lysippos und Boupalos und ein geflügelter Eros mit Bogen von Myndos sowie ein Kairos von Lysippos, langhaarig vorne, hinten kahl u.a., siehe GEORGIUS CEDRENUS: *Compendium historiarum*, Sp. 564, vgl. auch MANGO 1963, S. 58.

erweist sich das Verhältnis zu den von Christen als Götzenbildern beurteilten Statuen als komplexer. Es wurden zwar von den Christen in Byzanz seit dem fünften Jahrhundert keine neuen Skulpturen mehr in Auftrag gegeben,<sup>163</sup> zugleich wurde jedoch die Zerstörung von antiken Statuen durch Menschenhand mit großer Skepsis gesehen. Zerstörungen durch göttliches Eingreifen hingegen werden immer wieder in Märtyrerlegenden berichtet, die erzählen, wie Christen auf diese Weise bewahrt werden, heidnische Idole anbeten zu müssen und zugleich die paganen Herrscher ihres Irrglaubens und ihres sündhaften Handelns, Christen zur Idolatrie zu zwingen, überführt wurden.<sup>164</sup> Byzantinische Quellen äußern sich deutlich ambivalenter als westliche Autoren über Götzenbilder und sprechen mit größerer „Ehrfurcht“ von antiken Statuen. Man versuchte, ihnen mit Respekt zu begegnen, lehnte jedoch strikt ab, ihnen irgendeine Form von Verehrung zukommen zu lassen. Man glaubte, dass ihre Zerstörung dramatische Folgen haben konnte, die man den sie bewohnenden dunklen Mächten zuschrieb. So wird z.B. von Kaiser Mauritios folgendes berichtet: Nachdem er wegen des erneuten Ausbruchs magischer Praktiken an einigen Statuen ein Exempel statuieren wollte und zahlreiche antike Götterbilder in Exakionion<sup>165</sup> hatte zerstören lassen und dabei auch die Statue einer Tyche umstürzte<sup>166</sup> sowie einen goldenen Stier beerdigen ließ,<sup>167</sup> führten diese Übergriffe zu seinem eigenen Untergang. Dass sein Sturz als Konsequenz der Rache der aus den Statuen vertriebenen Dämonen angesehen wurde, belegt die Legende, derzufolge ein Kalligraph zu später Stunde in Alexandria den Tempel der Tyche passierte, in dem zu seinem Erstaunen die Statuen des Heiligtums von ihren Podesten stiegen und ihn mit lauter Stimme ansprachen. Sie verkündeten den Fall des Herrschers, was neun Tage später von Boten in Alexandria bestätigt wurde.

Die Statuen als Wohnsitz der Dämonen sind ein Topos auch byzantinischer Heiligenviten. Es sei hier nur ein beliebiges Beispiel aus der *Vita Porphyrii* des Diakons Mark erwähnt: Der Bischof Porphyrius vertrieb einen Dämon aus einer Aphroditestatue, die durch die Wirkmacht des ihr entgegengehaltenen Kreuzes in tausend

163 Die jüngsten erhaltenen Beispiele sind wohl die Wiederverwendungen und Statuen aus Aphrosidias, vgl. SMITH 1999. In Aphrosidias wurden antike Torsi mit neuen Porträtköpfen versehen, siehe auch die überarbeitete Herrscherstatue aus Side, Türkei, Abb. 20 und die Statue des Maximinus Thrax, Paris – Louvre, Abb. 19, in: BRINKERHOFF 1970.

164 AASS, April II, S. 122 ff: In dieser Vita wird das Götzenbild durch ein Erdbeben zerstört, als sich Märtyrer weigern, es anzubeten. Ein anderes Beispiel göttlicher Zerstörungswut verzeichnet die Chronographie Theophanes im Jahr 740: Wiederum ist es ein Erdbeben, das das Standbild des Konstantin beim Atalostor, Atalos und die Statue des Arkadius, die auf der Säule des Xerolophos stand sowie die des großen Theodosios beim goldenen Tor zerstört. Ein drittes Erdbeben nimmt sich der Statue Justinians an: Vgl. VITA IGNATII, PG 105, 529 C-D. Justinian fällt beim Erdbeben an Pfingsten im Jahr 865 von der Säule und bricht sich die Beine (am Knie).

165 Vgl. MANGO 1963, S. 59 und THEOPHYLACTUS SIMOCATTA 1887, S. 309ff.

166 Ebd. S. 257, § 131.

167 Ebd. S. 196, § 88.

Stücke zerbrach.<sup>168</sup> Dass Statuen nur durch höhere Mächte, d.h. auf wunderbare Weise zerstört und ansonsten höchstens begraben werden durften, belegen die παραστάσεις (Parastaseis). In § 28 dieser Legendensammlung (vermutlich aus den ersten Jahrzehnten des achten Jahrhunderts) betrachten Maximian, Aristides und Himerion im Kynegion die εἰκώονης (eikones).<sup>169</sup> Als einer von ihnen laut fragt, wer dort dargestellt sei, und damit seine Unkenntnis demonstriert, erschlägt die Statue den Ungläubigen. In Todesangst, da der Überlebende ohne Zeugen des Totschlags verdächtigt werden und selbst zum Tod verurteilt werden könnte, eilt der Überlebende fort vom „Tatort“ und sucht Asyl in der Großen Kirche. Dort berichtet ihm ein Philosoph namens Johannes, dass Demosthenes genau dieses Ereignis prophzeit habe. Danach beerdigte man die Statue, da man sie nicht zerstören konnte.

Im gleichen Text wird in § 48 die auch in zahlreichen anderen Legenden und auch im Westen bekannte Geschichte des Skulpturenpaares von der Blutflüssigen und Christus berichtet.<sup>170</sup> Wie bereits Eusebius berichtet, hatte Julian die Zerstörung der Statuen veranlasst.<sup>171</sup> Sie waren in *Caesarea Philippi* in der Region Paneas errichtet worden zum Gedenken an das Wunder der Heilung der Blutflüssigen und waren für die wundertätige Wirkung der Kräuter bekannt, die an ihrem Sockel wuchsen. Als Julian hörte, dass sie Christus und die Blutflüssige darstellten, ließ er beide Statuen zerstören. Er verbrannte die Pflanze, die am Sockel des Statuenpaares wuchs und für ihre wundertätige, d.h. vor allem heilende Wirkung bekannt war, und errichtete an der selben Stelle Idole von Zeus und Aphrodite. Der Bischof Martyrius, der dagegen protestierte, wurde als Opfer für die Götter verbrannt. Es wird deutlich, wie eng Bilderkult, Reliquienkult und Götzendienst sowie Legendenproduktion in der christlichen Kultur miteinander verflochten sind. Der Ort, an dem die Blutflüssige auf wunderbare Weise geheilt wurde, wird zu einem heiligen Ort. Dieser wird als solcher ausgezeichnet, indem ein Statuenpaar an das historische Ereignis, an das Wunder erinnert und zugleich bildhaft Zeugnis von der Wirkmacht Christi gibt. Dieses Statuenpaar verkörpert eine doppelte Mimesis, da sie zum einen Christus und die Blutflüssige repräsentieren als auch die Betrachter in der Berührung des Saumes zu einem „mimetischen“ Akt einladen: Das wundertätige Kraut lässt seinerseits die Gläubigen zum „Saum des Bildes“, den Fuß der Statuen greifen. Diese Kräuter stellen nicht nur ein Relikt des einstigen Wunders dar, sondern sind zugleich auch Kontaktreliquien. In der Überlagerung der Legenden wird die Blutflüssige zur heiligen Veronika, die Statue zum Bild als ἀχειροποίητος (acheiropoiētos) und der Betrachter der Statue „wird“ in seiner Imagination zu Veronika, der nicht nur Kräuter auflesen, sondern auch ein „wahres“ Bild erblicken kann. Wird nun in der legendären Überarbeitung das Statuenpaar zerstört und Veronika und

168 VITA PORPHYRII, §61, vgl. SARADI-MENDELUVICI 1990, S. 56.

169 Zur Datierung und für eine kritische Edition und englische Übersetzung der *Patria*, siehe: PARASTASEIS SYNTOMOI CHRONIKAI 1984, DAGRON 1984 und BERGER 1988.

170 Pilgerbericht des Arculf, geschrieben ca. 670, vgl. ADAMNAMUS: *De loci sanctis*.

171 Zur Überlieferung dieser Legende seit Eusebius (*Historia ecclesiastica*, VII, 28) ausführlich DOBSCHÜTZ 1899, S. 202-204.

Christus durch Zeus und Aphrodite ersetzt, so schließen sich der Kreis von *superstitio* und Überlagerung zu einem unauflösbaren Spiel von Bild, Reliquie, Legende und Bilderkult.<sup>172</sup> Diese Beispiele zeigen deutlich, dass die Bilder nicht nur die Präsenz von Heiligkeit garantieren, sondern auch als „Instrument“ göttlicher Wirkmacht im Diesseits agieren und sich zur Wehr setzen können. Bilder stellen auf diese Weise nicht nur Heilige dar, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt bereits im Jenseits weilen oder repräsentieren die ebenso wunderbare wie wirksame „Schnittstelle“ zwischen Diesseits und Jenseits, sondern die Bilder können auch zum „historischen“ Zeugnis göttlichen Eingreifens werden. Auf diese Weise verstellt das Bild dem weltlichen Betrachter den Blick auf das für seine Augen Unbegreifliche ebenso, wie es durch seine Darstellung im Bild sich für den Betrachter durch das Bild zumindest als ein Abbild, ein Abglanz des Jenseits offenbart. Die vom Künstler angestrebte Mimesis zum Urbild beinhaltet im Fall von Heiligenbildern oder Christusbildern bereits im Prozess des Entstehens ihr Scheitern – bedingt durch die Undarstellbarkeit seiner Protagonisten im Diesseits der Gegenwart.

Eng verbunden mit den Angriffen auf heidnische Bilder in den Legenden ist der Topos der Attacken auf christliche Bilder, die sich rächen. Solche Geschichten erzählen die im Heiligen Land weitverbreiteten Legenden, die in diversen Pilgerberichten aufgezeichnet sind. Arculf beispielsweise, berichtet von dem Bild Georg des Bekenner, das sich auf wunderbare Weise in der Stadt von Diopolis in eine Marmorsäule eingepreßt hatte, an der er geißelt wurde.<sup>173</sup> Ein Hartherziger griff das Bild mit seiner Lanze an, die vom Stein unverrückbar aufgenommen wurde. Sein Pferd fiel tot um, der Ungläubige prägte seine Hände im Sturz in die Säule ein und konnte sie nicht mehr aus der zum Gebet geschlossenen Haltung lösen. Im nächsten Kapitel desselben Pilgerberichtes ist es ein Marienbild, das sich auf wunderbare Weise als wehrhaft gegen die ins Gegenteil verkehrte Idolatrie, seine Entehrung durch Juden mit Exkrementen, zur Wehr setzte. Das Wunder der wehrhaften Christus- oder Marienbilder wird vor allem seit der Kreuzfahrerzeit zu einem Topos in den Texten der *adversos Judaeos*-Literatur. Einen anderen Fall von Angriffslust auf christliche Bilder halten Fetellus und Johannes von Würzburg in ihren Berichten fest, in denen sie von einem Christusbild erzählen, das von Juden gekreuzigt wurde und dabei begann, Blut und Wasser zu spenden sowie Heilwunder zu vollbringen. Wie bereits bei Arculf deutlich wird, werden die Protagonisten der Legenden selbst zum „lebenden“ Bild im Text und Bilder im Text werden belebt und agieren oder wehren sich. Der vermutlich eindrucksvollste Fall einer solchen „Bildwerdung“ eines Protagonisten erzählt die Legende des Christusbildes von Beirut. Hier wurde ein Jude Christus äh-

172 Zur Überformung dieser Legende in der syrischen Quelle des neunten Jahrhunderts, den *Acti di Mar Mari* und deren Bezügen zur Entwicklung des Reliquienkultes, siehe BACCI 1998, S. 40ff. Die Zerstörung von Statuen durch himmlisches Eingreifen wird ebenfalls als signifikant angesehen: So stand die Statue von Justinian auf einer Säule bis zum Erdbeben im Jahre 865 aufrecht, vgl. HAFTMANN 1939. Zum Verhältnis von Bild und Reliquie ausführlich PÖTZL 1986.

173 ADAMNAMUS: *De loci sanctis*, III, 4.

lich, indem er als Strafe für den Besitz eines Christusbildes wie Christus gekreuzigt werden sollte. Man könnte soweit gehen und sagen, die Strafenden verstießen selbst gegen das Verbot der *similitudo* des biblischen Bildverbots, auf dessen Basis sie den Bildbesitz als Straftat begründeten und den Juden zum Kreuzestod verurteilten. Im Moment des Todesurteils über ihr Gemeindemitglied (dessen Parallele zur Verurteilung Christi auch hinsichtlich der Ungerechtigkeit des Urteils offensichtlich ist), begann das Christusbild zu bluten und mit seinem Blut die Kranken der jüdischen Gemeinde zu heilen. Das Blut Christi wirkte dieselben Wunder in Beirut wie der lebendige Christus ehemals in Jerusalem. Auf diese Weise nicht nur von ihrer eigenen Blindheit, sondern auch von der Authentizität und Legitimität des Christusbildes überzeugt, konvertierten die Juden dieser Gemeinde zum Christentum. Das Spiel mit ihrem Glauben an die Bildersprache der „Realität“ und ihrer vormaligen Ablehnung des Glaubens an Realität und Präsenz im Bild vermag die zentrale Bedeutung dieser Legende in den Akten des zweiten Konzils von Nicäa von 787 zu erklären.<sup>174</sup>

Diese Quellenschriften geben nicht nur Zeugnis von der heftigen Reaktion und Willkür, mit denen die Heiden oder Juden christlichen Kultbildern begegneten. Sie verdeutlichen auch, wie sehr Bilder, d.h. Statuen, wundertätig gewordene Bilder und besonders die Bilder, die man als ἀχειροποίητος (*acheiropoietos*) betrachtete, den Abbildcharakter, dem der Akteur der Legenden aufgesessen ist, in ihren strafenden Maßnahmen zum mahnenden Bild werden lassen. Der hartherzige Bilderstürmer wird selbst zum Teil der bildtragenden Säule, in die er fällt. Die symbolische Wirkung dieser falschen Bildakte, sei es der Bilderkult oder der Angriff auf ein Kultbild, wird in ein bildhaftes Mahnmal gefasst und selbst zur Legende. Wohl um die Überlegenheit der Ikonodulen zu manifestieren, erweisen sich einige wahrhafte Bilder als unzerstörbar.<sup>175</sup> In den *Acta* des Andreas versuchen Ikonoklasten vergeblich, die wunderbare Marmorikone von Andreas, die gemäß einer Inschrift noch zu seinen Lebzeiten geschaffen worden sein soll und die damit ein „authentisches“ Porträt des Heiligen darstellte, während der Regierungszeit von Constantin V. (sog.: *Kopronymos*) zu zerstören.<sup>176</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen: Als Voraussetzung für die Wirkmacht des Bildes erweist sich, dass es über das Potential verfügt, von guten wie bösen Mächten besetzt zu werden und sich zu verlebendigen. Das geht aus den christlichen Quellen hervor,<sup>177</sup> die von der Zerstörung von Bildern und Statuen berichten, und zwar so-

174 In den Akten dieses Konzils hat die Legende ihre vollständigste Überlieferung erfahren, MANSI 1757, Bd. 13, S. 24a-32a, weitere Beispiele von byzantinischen Legenden, die von wehrhaften Bildern berichten, hat Michele Bacci zusammengetragen, vgl. BACCI 1998, S. 53ff.

175 Andere wiederum nicht, wie der Brief des Heiligen Symeon an Justin II. belegt, in dem er berichtet, dass die Samariter christliche Ikonen zerstören, PG 86, 321.

176 BHG 100, S. 317: 21-28. Vgl. KAHZDAN/MAGUIRE 1991, S. 18.

177 Eine arabische Quelle lässt letztlich offen, ob alle Statuen Götzenbilder darstellen oder ob mit Götzenbild doch eine Christusstatue bezeichnet wird. Bei der Beschreibung eines Christusbildes oder Kruzifixes in der Fuldaer Klosterkirche aus der Feder des arabischen Diplo-

wohl im Westen wie auch in Byzanz. Dabei ist es erstaunlicherweise irrelevant, ob das Bild eine antike Gottheit darstellt oder eine christliche Heiligenfigur.<sup>178</sup> Noch zu Beginn des elften Jahrhunderts berichtet Bernard von Angers, dass Bittsteller am „Wunder“ des *lebendigen* Gesichtsausdrucks der Statue des heiligen Gerald auf dem Altar in Aurillac sagen konnten, ob ihre Bitten erhört worden waren oder nicht.<sup>179</sup> Dergleichen berichten die Wundergeschichten auch von der heiligen Fides. Der Kontrast zwischen dem statischen, glänzenden geschmiedeten Kopf der Fides (das sein Vorleben als Porträt eines spätantiken Herrschers begonnen hatte) und ihrem fesselnden Blick, verstärkte diesen Eindruck vermutlich noch. Hauptverantwortlich für diesen Blick, dessen Wirkung noch ausführlich zur Sprache kommen wird, sind die eingesetzten Emailaugen mit ihren dunklen Zentren, die der „Maske“ Sehfähigkeit zu verleihen scheinen.<sup>180</sup>

Seit Heilige als „lebende“ Wesen angesehen wurden, die durch ihren Märtyrertod bereits ewiges Leben erhalten hatten, aber deren *numina* noch immer ihre irdischen Überreste im Altar oder Reliquiar beseelen konnten, war es ein kurzer Schritt zum (ursprünglich paulinischen) Glauben, dass die Fenster ihrer Seelen, ihre Augen aus diesem Grund glänzen konnten. Auf diese Weise trafen sich in der populären Imagination christliche Automaten und heidnische Götzen, bewohnt von schadenbringenden Dämonen.

Entscheidendes Kriterium war, vergleichbar dem „klassischen“ Kunstbegriff der Neuzeit, dass Artefakten zwar eine auratische Wirkung, eine besondere Fähigkeit zur Affektion und „Infektion“, jedoch keinerlei erkenntnistiftende Qualität zugestanden wurde. Götzenbildern oder von Menschenhand erschaffenen Schnitzbildern fehle der göttliche Anteil, die göttliche Urheberchaft, die ihre Wahrhaftigkeit erklären und die Möglichkeit zur wahren Erkenntnis begründen würde. Der zentrale Wandel, der sich beim Übergang von der Antike zum Christentum vollzog

---

maten Ibrahim Ibn Yacqub von 965/966 besteht für den islamischen Reisenden kein Zweifel, dass es sich um ein Götzenbild handelt, wobei er darunter Skulpturen per se zu verstehen scheint: „Ferner ist dort ein anderes Götzenbild aus Gold, dessen Gewicht 300 ratl (mehrere hundert Pfund) beträgt, mit seinem Rücken einer sehr weiten und breiten Tafel zusammenhängend, mit Hyazinthen und Smaragden besetzt. [...] Auch befinden sich goldene Kruzifixe und Reliquiare, alle aus Gold und Silber, mit Hyazinthen besetzt“, vgl. ENGELS 1991. André Miquel hat eines der Reliquiare als das des heiligen Beogulf identifiziert, vgl. MIQUEL 1966, S. 1061. Das Edikt des Chalif Jezit II. von 723, das die Entfernung aller Bilder aus den christlichen Kirchen seines Herrschaftsbereiches verfügte, wird in der Forschung kontrovers diskutiert: Vgl. ELLIGER 1931, S. 41 sowie kritisch hierzu SPECK 1996.

178 Als zwei willkürlich gewählte exemplarische Beispiele sei auf die Geschichte von Eunapius verwiesen, der berichtet, dass der Herrscher Julian einer Belebung einer Statue durch den Philosophen Maximus beiwohnte, der ein religiöses Ritual vollzog, so dass die Statue der Göttin lächelte, lachte und dann die Kerzen in ihrer Hand aufflammten (EUNAPIUS: *Vitae sophistarum* VII. 2.9.-10.).

179 LM I, 13, S. 112f; ausführlich hierzu: Frey 1953, S. 254-257 (12-15).

180 Das Einsetzen von Augen ist eine Technik, die zum Standard in der Skulptur der klassischen Antike gehörte, und in seltenen Fällen auch im Mittelalter zur Anwendung kam, vgl. die Goldene Madonna von Essen oder das (zerstörte) Benna-Kruzifix in Mainz.

bzw. in dem sich das christliche Verständnis gegenüber der antiken Beziehung zwischen Gott und Mensch änderte, war die Auffassung von der Ebenbildlichkeit des Menschen: Über die Gottesebenbildlichkeit konnte die Legitimität eines Artefakts begründet werden. Nicht zuletzt deshalb wurde für diesen Kontext relevant, dass zum Zeitpunkt des Wiederauflebens der Skulptur im Westen am Beginn des neunten Jahrhunderts bis zur Synode von Paris 825 auch der Konflikt über den Adoptionismus ausgetragen wurde.<sup>181</sup> Es soll hier nicht postuliert werden, dass die Perfektion eines Artefakts, die sich der Meisterschaft des Künstlers verdankt, wirklich vergleichbar ist mit der Auffassung der Adoptionisten, der zufolge die außerordentliche menschliche Qualität Christi zur Akzeptanz und „Adoption“ durch Gott führte. Diese Koinzidenz zeigt jedoch, dass die Ebenbildlichkeit des Menschen zu ihrem Gott ein zentrales wie essentielles Argument in den Diskussionen über häretische Positionen (wie die der Adoptionisten) war. Es wird offenbar, dass die Vorstellung der durch die Erbsünde „befleckten“ *imago dei* des Menschen, die in der besonderen Reinheit und Exzeptionalität der Heiligen ihr *alter ego* menschlicher Natur besitzt, eine zentrale Rolle bei der schrittweisen Überwindung des Bilderverbots spielte. Es ist die innere und damit auch in ihrem Erscheinungsbild sich spiegelnde Schönheit und Reinheit der Heiligen, die im Urbild wie im Abbild den Menschen wahrhaft erhellen und betören kann und auf deren idealen Parameter ein christlicher Bildbegriff begründet ist, der jedoch stets Referenzen auf die *imago dei* impliziert. Dies wird sich im Folgenden als der zentrale Punkt herausstellen, weshalb zwar über das Kruzifix schrittweise das Bilderverbot überwunden wurde, freistehende Skulpturen ohne szenischen Kontext bis in die Neuzeit jedoch nur von Heiligen oder von Maria geschaffen wurden. Der Unterschied zwischen einem Heiligen und Christus liegt dabei in seiner Inkarnation sowie seiner Auferstehung. Ein Heiliger weilt zwar in seinem himmlischen Leib bereits ebenfalls im Jenseits, sein irdischer Körper ist jedoch weder göttlichen Ursprungs noch ist er in den Himmel aufgefahren, sondern als Reliquie noch immer präsent.

### II. 3. Götzenbilder und Idolatrie im Bild

Das Urteil über Götzen fällt in den Schriftquellen eindeutig aus, und zwar ziemlich negativ: Götzen sind leblos, hohl, leer und potentiell von Dämonen bewohnt. Hingegen sind die bildlichen Darstellungen deutlich gleichgültiger: Götzen stehen neben dem Geschehen, oftmals auf einer Säule, sind relativ gering bekleidet und haben keinerlei Wirkungsmacht. Eine genauere Analyse der erhaltenen Bildzeugen vermag die Genese dieser Diskrepanz zu erklären.

Obwohl Darstellungen von Opfernenden oder Gläubigen, die Götterbilder Ehrungen entgegenbringen, die Wände von spätantiken Heiligtümern, Katakomben

<sup>181</sup> Unter Adoptionismus wird die karolingische Auseinandersetzung darüber verstanden, ob Christus Gottes Sohn ist, oder aufgrund seiner Außerordentlichkeit von ihm adoptiert, weiteführend: CAVADINI 1993.

oder religiösen Objekten schmücken und sogar in Reliquiaren wiederverwendet wurden (z.B. im Symmachus/Nikomachus-Diptychon, das im Reliquiar von Montier-en-Der im Hochmittelalter wiederverwendet wurde, Abb. 97),<sup>182</sup> sind derartige Darstellungen bis zur Zeit der Karolinger fast nicht mehr zu finden.<sup>183</sup>

### II. 3. a) Götzenbilder im Stuttgarter Psalter

Das distanzierte Verhältnis zwischen paganem Anbeter und verehrtem Idol ist Gegenstand der Darstellung der Illumination zu Psalm 37,1 im Stuttgarter Psalter fol. 45v (Abb. 4):<sup>184</sup> Links verehren zwei Heiden ein Götzenbild, indem sie ihre Opfergabe mit bloßen Händen darreichen. Sie knien vor dem Tempel, der darüber hinaus noch von zwei Dämonen bewohnt ist, um nicht zu sagen: dessen Götterbild von ihnen besessen ist.<sup>185</sup> Davon wendet sich das erwählte Volk im hellen Gewand ab und will das neue Gesetz von Gott mit demütig verhüllten Händen empfangen. Der christliche Respekt für das zweite Gebot geht hier soweit, dass der Allmächtige noch nicht einmal mit einer Bildformel wie seiner vom Himmel herabweisenden Hand dargestellt ist. Von der rechten Bildkante weist David auf das Geschehen mit seiner ausgestreckten Rechten.

Die Darstellung zum Psalmtext „*noli aemulari in malignantibus*“ steht in der tertullianischen Tradition, Idolatrie als eine der menschlichen Hauptsünden anzusehen. Die verschiedenen Übersetzungen – „Sei nicht neidisch auf die Übeltäter“ (Luther), „wegen der Übeltäter ereifere dich nicht“ so lautet die Einheitsübersetzung, oder, wie Buber liest, „beneide nimmer die Täter des Falschs“ – betonen die intuitiv-emotionalen Reaktionen der Rechtgläubigen: Diese beobachten ihrerseits passiv ein Unrecht wider Gott und werden davor gewarnt, mit Neid oder Erefierung auf die Sünde der aktiv Handelnden, der Ungläubigen, zu reagieren. Die Unterschiede in den Lesarten verweisen auf eine Vakanz, auf eine Leerstelle im christlichen Kult, die bei der Akkulturation der heidnischen Kultur nicht übernommen beziehungsweise nicht deckungsgleich mit einer christlichen Kulthandlung ersetzt worden ist. Das Gebet oder die darin ausgesprochene Fürbitte zu Gott oder einem Heiligen entspricht nicht dem heidnischen Opfer, das dargebracht wird, um die Götter gnädig zu stimmen oder ihre Wohlgesonnenheit für den Opfernden und seine Wünsche aufrechtzuerhalten. In der römisch-antiken Religion besteht sowohl Ungewissheit über die tatsächliche Präsenz des Gottes in seinem Tempel oder seinem Götterbild im Moment des Opfers als auch Unsicherheit über das Wohlwol-

182 Für eine Abbildung und Bibliographie siehe: AUREA ROMA 2000, S. 508.

183 Darstellungen von paganen Gottheiten, wie z.B. in der Hrabanus-Maurus Handschrift von Montecassino, sind etwas verbreiteter, hierzu einschlägig: HIMMELMANN 1986.

184 ESCHWEILER/FISCHER/FREDE/MÜTHERICH 1968, S. 85. Die Handschrift wird in der Württembergischen Landesbibliothek, STUTTGARTER PSALTER, Cod. bibl. 2<sup>o</sup> 23.

185 SCHADE 1962 und 1968, für das jüngere Mittelalter siehe BALTRUSAITIS 1997 und besonders MÜLLER/WUNDERLICH 1999.

len der Gottheit. Der Bittsteller der Antike kann dieses nur erhoffen und dieser Hoffnung in immer neuen Opfern Ausdruck verleihen. Im Christentum hingegen wird die Allgegenwärtigkeit des Göttlichen vorausgesetzt, wie auch an seinem Willen und Vermögen, den Gläubigen immer und überall Gehör zu schenken, weniger gezweifelt wird. Spätestens mit dem Tod und dem Übergang zum ewigen Leben ist sich der Christ der Erlösung bei einem frei von Sünde geführten Lebenswandel gewiss. Diese Garantie, durch den einmaligen Opfertod des Gottessohnes nicht immer wieder und vielleicht oft vergeblich opfern zu müssen, ist eine der grundsätzlichen Innovationen des Christentums gegenüber der griechischen, römischen, germanischen wie jüdischen Religion. Die Kommentatoren der Stuttgarter Faksimile-Ausgabe verweisen für die dargestellte Szene auch auf Origenes, der zur Erklärung dieses Verses *Deuteronomium*. 32, 21 heranzieht. „Sie haben mich herausgefordert mit einem Nicht-Gott, mich zum Zorn aufgestachelt mit ihren Götzen; dafür werde ich sie zur Eifersucht reizen mit einem Nicht-Volk.“

Die Halbfigur der nackten Gottheit ist auf ein rundes Postament gesetzt, mehrere Stufen führen zum Götterbild empor. Darüber wölbt sich eine Arkade oder ein Baldachin, rechts am Boden liegt ein Schild wie eine militärische Trophäe oder eine vereinzelte Opfergabe. Der Götze steht mit seiner Nacktheit, die auf seine antike Wurzel verweist, und der Absurdität seiner Pose sowie seiner Gesten zu der Figur Davids auf der anderen Bildseite im Gegensatz. Davids fester Stand mit beiden Füßen auf der Bildkante, seine klare Geste und sein gerichteter Blick haben nichts gemein mit den unverständlichen Gesten des „Torso“ und mit seinen dämonischen Gefährten im braunen Gefieder. Während in anderen Beispielen der Götze auf einer Säule unberührt vom Geschehen die Szene als Statist begleitet, partizipiert er in der Miniatur des Stuttgarter Psalters aktiv an der Bedeutungsstiftung. Dass der Gottesdienst der Heiden jedoch eine einseitige Handlung und ihr Opfer kein Dialog oder Gabentausch ist, die Hoffnungen der Heiden an ein lebloses Artefakt gerichtet sind und unerfüllt bleiben, verdeutlicht die unbeteiligte Miene und der abgewendete, in andere Sphären gerichtete Blick des Götterbildes. Auf der rechten Bildhälfte hingegen sind David und sein Gegenüber klar aufeinander bezogen: Den Weisungen Davids, Gottes Sprachrohr, wird Folge geleistet. Für dunkle Ecken, in denen dämonische Kräfte am Werk sind, ist kein Raum.

Auch in einer anderen Miniatur aus der selben Handschrift, dem Stuttgarter Psalter, ist das Bildfeld wieder in zwei Hälften geteilt, die positives und negatives Verhalten einander gegenüberstellen. Die Illumination bezieht sich auf Psalm 78, 58, fol. 94r (Abb. 5)<sup>186</sup>: „Sie erbitterten ihn mit ihrem Kult auf den Höhen – und reizten seine Eifersucht mit ihren Götzen.“<sup>187</sup> In der linken Bildhälfte steigt ein Mann mit einem Weihrauchgefäß auf einer Leiter zu zwei Götterbildern empor – Meißeldocken, wie sie Buber in seiner Übersetzung dieses Psalms nennt – wovon das eine auf einer Säule, das andere auf einem Postament steht. Ein Dämon nähert

186 ESCHWEILER/FISCHER/FREDE/MÜTHERICH 1968, S. 114.

187 Ps. 78, 58: „*Et in ira concitaverunt eum in collibus suis et in sculptilibus suis ad aemulationem eum provocaverunt.*“

sich von links unterhalb dem Bild des Herkules mit seiner Säule. Auf der rechten Bildhälfte kauern vier, vor Ehrfurcht erstarrte Männer flach am Boden wie vor einer unsichtbaren höheren Macht. Sie liegen geduckt vor einem leeren Hügel, der sich an der rechten Bildkante erhebt. Die Aufteilung des Stuttgarter Psalters in zweigeteilte Szenen zwischen dem auserwählten Volk, die auf dem „rechten“ Pfad in der „rechten“ Bildhälfte wandelt, sowie den Ungläubigen, die den falschen Weg nach links eingeschlagen haben, ist ein zeichnerischer Kunstgriff, der den buchstäblichen Textsinn inhaltlich erweitert und hier analog zur ersten Miniatur erneut eingesetzt wird. In dieser Miniatur ist Gott wiederum nicht mittels eines anthropomorphen Fragmentes wie einer göttlichen Hand dargestellt, sondern es sind die Folgen von Gottes Zorn in Form von rötlichen Strahlen zu sehen, die von einer Art Sonnenscheibe vom oberen Bildrand herabstrahlen.

In beiden Beispielen werden Artefakte mit offener auratischer Wirkung unserer, d.h. dem die Handschrift betrachtenden Auge entfremdet und Sympathie für die nicht darstellbare Macht und Gestalt Gottes gestiftet. Dies geschieht, indem sich zu Anbetern wie Angebeten phantastische Wesen gesellen, die den göttlichen Zorn in Form von Naturspektakeln provozieren. Nur die Demütigen in der rechten Bildhälfte befinden sich auf dem „rechten“ Wege. Sie leisten einer körperlosen und für uns unsichtbaren Instanz Gehorsam. Aus dieser Seherfahrung, d.h. dem Sich-Entziehen der Wahrheit, der göttlichen Wirklichkeit aus dem Bild, wird eine „Übung des Glaubens“, um mit Worten Didi-Hubermans zu sprechen. „Das, was wir sehen, wird hier durch die gesetzgebende Instanz eines vorauszusehenden Unsichtbaren [...] aufgehoben; und das, was uns anblickt, wird verdrängt von einer grandiosen Folge von jenseitigen Wahrheiten.“<sup>188</sup>

Zudem erweist sich die Miniatur wie diejenige auf fol. 45v geradezu wie eine Karikatur auf die Exodusstelle zum Altargesetz (*Exodus* 20, 22-26). Jedem einzelnen Satz dieses Paragraphen scheint durch das Verhalten des Götzenanbeters widersprochen zu werden: Sie hören nicht auf Gottes Stimme aus dem Himmel wie die, die auf der rechten Bildhälfte ehrfürchtig auf der Erde kauern, sondern verehren zwei Götterbilder. Ihr Altar ist weder aus Erde errichtet oder aus behauenen Quadern noch ebenerdig. Um die Götterbilder zu erschaffen, wurde der Meißel wider das biblische Gebot geschwungen und ihr Kultort ist ein Bauwerk, das auch noch über Stufen verfügt. Zu alledem lassen die Anbeter beim Hinaufsteigen der Leiter ihre Blöße zum Vorschein kommen, betont durch ihre knallroten Ringelsocken.<sup>189</sup>

188 DIDI-HUBERMAN 1999a, S. 24; vgl. auch KESSLER 2005c.

189 *Exodus* 20, 22-26: „Der Herr sprach zu Mose: Sag den Israeliten: Ihr habt gesehen, daß ich vom Himmel her mit euch geredet habe. Ihr sollt euch neben mir keine Götter aus Silber machen, auch Götter aus Gold sollt ihr euch nicht machen. Du sollst mir einen Altar aus Erde errichten und darauf deine Schafe, Ziegen und Rinder als Brandopfer und Heilsoffer schlachten. An jedem Ort, an dem ich meinem Namen ein Gedächtnis stifte, will ich zu dir kommen und dich segnen. Wenn du mir einen Altar aus Steinen errichtest, so sollst du ihn nicht aus behauenen Quadern bauen. Du entweihst ihn, wenn du mit einem Meißel daran arbeitest. Du sollst nicht auf Stufen zu meinem Altar hinaufsteigen, damit deine Blöße nicht zum Vorschein komme.“

Noch stärker wird der Gegensatz zwischen Christen und Juden in der Miniatur zu Psalm 106, 38 auf fol. 122r „inszeniert“ (Abb. 6): „*Et effuderunt [...] sanguinem filiorum suorum et filiarum suarum, quas sacrificaverunt sculptilibus Chanaan.*“<sup>190</sup> Zwei Götterbilder sind auf Säulen hoch erhoben dargestellt, vermutlich handelt es sich um Astarte und Moloch. Die Götzen betrachten die Opfer, ein Mädchen und einen Knaben, während von zwei geflügelten Dämonen goldene Kronen herbeigebracht werden. Der Vorwurf des Menschenopfers war ein verbreiteter Topos in den Adversos-Judaeos-Debatten. Doch die Botschaft, die dieser Szene zugrunde liegt, holt noch etwas weiter aus: Es ist das Opfer Gottes, der seinen eigenen Sohn geopfert hat, um die Erbsünde zu tilgen. Dadurch ist das sinnlose Opfer lebender Kinder an hohle und nur von Dämonen belebte Götzenbilder obsolet geworden. Mit dem Opfer seines Sohnes, dem Urbild, auf das sich alle Christusbilder in der Ikonentradition zurückführen lassen, wird zugleich auf die Aufforderung zum Aufgeben einer bildhaften Gottesverehrung im Christentum angespielt. Die Himmelfahrt des wiederauferstandenen Christus bedeutet für die christliche Bildverehrung zugleich den Entzug der Repräsentation der göttlichen Natur im Bild. Die Engführung von verwerflicher heidnischer Sünde im Bild in Bezug auf christliche positive Vorbilder treten häufiger auf. Im Evangeliar von Otto III. wird die Geschichte der Anthropophagie der Maria aus Flavius Josephus dargestellt, die aus Verzweiflung bei der Eroberung Jerusalems und der sie begleitenden Hungersnot ihren eigenen Sohn tötet, von „ihrem eigenen Fleisch“ isst und es den Soldaten zur Speise anbietet.<sup>191</sup> Diese Geschichte wird als „historisches“ bzw. typologisches Element aus einem anderen Kontext in die Illumination des Evangeliiars an zentrale Stelle gesetzt und stellt eine Allusion auf das Gottesopfer und Maria sowie ein Gegenbild zur *sapientia* im Himmlischen Jerusalem dar. Zugleich ist die Geschichte der Maria von Bethzuba, die vor der Kindestötung einen Dialog der Hoffnungslosigkeit führt, auf den Dialog Gottes mit seinem Sohn Jesus Christus zu beziehen, der am Ölberg dessen Verzweiflung in Hoffnung verwandelt. Wenn nun Christus am Bildrand steht und die Zerstörung Jerusalems vorraussieht und beklagt, so trägt er bereits den Glauben an seinen Vater in sich, einen Glauben, den Maria Bethzuba verloren bzw. niemals besessen hat.<sup>192</sup>

Ein viertes Beispiel aus dem Stuttgarter Psalter mit einem weiteren Paar Götterbilder begleitet die Worte des Psalms 135,18 (Abb. 7): „Die sie gemacht haben, sollen ihrem Machwerk gleichen, alle, die den Götzen vertrauen.“<sup>193</sup> Wie diese

190 STUTTGARTER PSALTER, fol. 122r, „Sie vergossen schuldloses Blut, das Blut ihrer Söhne und Töchter, die sie den Götzen Kanaans opferten.“

191 EVANGELIAR OTTO III, Christus weint über Jerusalem (Lk. 19, 41-44), fol. 188v, vgl. FRICKE 2005.

192 Die Referenz auf die Klage der Maria aus dem apokryphen vierten Buch Esra ließe die Interpretation noch um eine vierte Lesart erweitern. Vgl. SCHMID 1998 und SCHNEEMELCHER 1964 sowie für eine ausführliche Interpretation FRICKE 2005.

193 STUTTGARTER PSALTER, fol. 150v, Ps. 135: 18: „*Similes illis fiant qui faciunt ea et omnes qui confidunt in eis.*“

Machwerke aussehen, wird in den vorangehenden Versen deutlich: Sie haben einen Mund, sind aber stumm, sie haben Ohren und hören nicht, kein Atem belebt ihre Brust, sie sind nur „Machwerk von Menschenhand“. Hier wird deutlich, wie Bilder als *ἀχειροποίητος* (*acheiropoietos*), d.h. die ‚nicht von Menschenhand gemachten‘ sondern auf wunderbare Weise entstandenen Bilder der byzantinischen Kultur sich von den antiken Kultbildern absetzen und Gott und seine übermenschlichen Fähigkeiten selbst zu ihrer Legitimierung hinzugezogen wird.<sup>194</sup> Dass Götzendienst zugleich eine Geringschätzung des Gottesgeschenkes des Lebens an jeden einzelnen Menschen bedeutet, wird in diesem Kontext besonders deutlich. Den Götzen fehlt die göttliche Chrysalide, die den Lehm beleben und beseelen könnte.<sup>195</sup> Wirken sie belebt, handelt es sich immer nur um eine teuflische Täuschung menschlicher Augen, wie sie der Mensch mit Ringelsocken und rotem Obergewand erfährt, der sich vor den beiden Arkaden, die das Sanktuarium für die beiden Götterbilder andeuten, niedergeworfen hat. Dass die Menschen selbst mit ihrem Körper über Gottes Ebenbildlichkeit verfügen, verdeutlicht daher auch die Sünde des Götzendienstes. Die Götterbilder, die zwar aussehen wie Menschen, bei denen es sich aber lediglich um zwei „Lehmklumpen“ handelt, erfahren falsche Verehrung. Diese äußert sich in hohlem, übertriebenem Aufwand: Tempel, Baldachin und Attribute. Nichts jedoch in ihrem Erscheinungsbild verweist auf eine göttliche Dimension.<sup>196</sup>

In einem letzten Beispiel aus dem Stuttgarter Psalter, der Illumination zu Psalm 106, 19 (Abb. 9), wird im Bild die Herstellung eines Idols dargestellt. Illustriert wird der folgende Vers: „Sie machten am Horeb ein Kalb und warfen sich vor dem Gussbild nieder.“ Der eigentliche Vorwurf kommt im nächsten Vers zum Ausdruck: Es ist das Eintauschen des Gottes gegen ein so niederes Wesen wie ein Gras fressendes Tier – das Kalb.<sup>197</sup> Man sieht in der Darstellung, wie das Erz aus der Erde gewonnen und auf einem Amboss bearbeitet wird. Unmittelbar darüber wird ein von Moses Hand in den Stein gemeißeltes Werk, die Gesetzestafeln, aus Wut

194 Vgl. BELTING 1990, S. 70-72, zu Lukasbildern in Rom und der „*imago que per se facta est*“ siehe WOLF 1990, S. 141-144. Ein früher westlicher Zeuge für die Auffassung vom Künstler, der mittels himmlischem Beistand sein Werk vollenden kann, findet sich in der Chronik von St. Gallen des elften Jahrhunderts, vgl. MARIAUX 2001.

195 Vgl. Prometheus-Sarkophag in den kapitolinischen Museen in Rom, der die Schöpfung von Adam und Eva Prometheus' Schöpfung gegenüberstellt, hierzu jüngst: MEIER 2003.

196 Bei der weiblichen Gottheit könnte es sich um Selene oder Artemis handeln (als Göttinnen der Nacht), vgl. das Mosaik der Diana-Nemesis in Parndorf (Burgenland), vgl. KENNER 1954, S. 334 und fig. 151. Der Gott auf der rechten Seite entbehrt jeglichen Attributs; es könnte sich um Zeus oder eine kosmologische Personifikation handeln. Die Szene ist ebenfalls in den Psalterhandschriften von London und den Barberini dargestellt sowie im Ms. Vat. grec. 1927 in der *Biblioteca Apostolica Vaticana*.

197 STUTTGARTER PSALTER, fol. 121r; Ps. 106, 19: „*Et fecerunt in Choreb et adoraverunt sculptile*“, vgl. *Exodus* 32. Unterhalb des Goldenen Kalbes auf dem Altar steht geschrieben: „*Hic vitulus quem fecerunt Iudei ex auro puro et adoraverunt eum pro Deo.*“ Vgl. den Chludov Psalter, Bibliothèque Nationale Paris, Ms. grec 20, sowie die Psalterhandschriften in London, Barberini, Bristol und München, Staatsbibliothek, Ms. slav. 4.

über diesen Rückfall seines Volkes zur Idolatrie zerschmettert. Die Zerstörung hätte eigentlich dem Götzenbild widerfahren sollen. Deutlicher kann kaum zum Ausdruck gebracht werden: Wer Götzenbilder anfertigt, bricht das Gesetz.

### II. 3. b) *Cultura veterum deorum/Idolatria:* Götzen in den Prudentius-Handschriften

Seit karolingischer Zeit konnten in Handschriften nackte, aber intakte Götzenbilder in narrative Darstellungen eingefügt werden, ohne dass die Szene oder der Fluss der Ereignisse mit den antiken Göttern eine unmittelbare Berührung, eine narrative Funktion in der geschilderten Handlung hatte. Die Götterbilder stehen zumeist auf einer Säule als stumme Betrachter am Szenenrand. Mit außergewöhnlich aufschlußreichen Darstellungen ist die *Psychomachia* von Prudentius in Manuskripten seit dem neunten Jahrhundert ausgestattet worden (geschrieben in den Jahren 405-410, Abb. 9, 12, 13 und Farbtafel V).<sup>198</sup> Nun überrascht es kaum, dass Götzen gerade in Prudentius-Illustrationen als Statisten auftraten, da Idolatrie, d.h. die Verehrung der alten Götter, eine entscheidende Rolle in der Gestaltung der christlichen Tugenden in seiner *Psychomachia* spielt, ja als Allegorie selbst zu einem der Akteure im Seelendrama geworden ist.

Das allegorische Epos führt im ersten „Akt“ in sieben Aufzügen den Kampf der Tugenden und der Laster um die menschliche Seele dem Leser in bisweilen drastischen Kampfszenen vor Augen. Die sieben Kämpfe spielen auf die sieben Tage der Erschaffung der Welt an und werden in Bezug gesetzt zur Genese eines tugendhaften Christenmenschen. Prudentius entwickelte hiermit den paulinischen Gedanken weiter, dass der Christ sich spirituell wappnen muss, um erfolgreich den Kräften des Teufels gegenüberzutreten zu können (vgl. Ephes. VI, 11ff.). Das Epos verwendet jedoch nicht die mythische Gegenwelt, in der sich der Einzelne wiederfinden, identifizieren oder der Willkür der Götter ausgesetzt fühlen kann. Mittels der vermutlich frühesten christlichen Allegorese verlagert Prudentius das Schauspiel in die Seele eines jeden.<sup>199</sup> Der Schauplatz der dramatischen Kampfsze-

198 Zur Kodikologie, dem Inhalt, Aufbau und Geschichte der Handschrift siehe: HOMBURGER 1962.

199 Vorbild für zahlreiche Motive in der *Psychomachia* ist die *Aeneis* von Vergil. Erzählt wird jedoch nicht der mythische Kampf des Guten gegen das Böse, sondern es geht Prudentius um die reine Seele, die im irdischen Lehm des Körpers wohnen muss. Das Christentum vermochte den starken Glauben an die Existenz göttlicher Tugendwesen wohl in eine andere Richtung lenken, nicht aber auszulöschen. Ein Blick auf die Personifikationen des Zeitgenossen Claudian genügt, um die Ähnlichkeit zu erkennen. Claudian schildert die Vollkommenheit seines Gönners Stilicho durch einen Seelenkampf (Stil. II 100f.); die als *divae* und *daeae* aufgefassten Tugenden Clementia, Fides, Iustitia, Patientia, Temperies, Prudentia, Constantia vertreiben die *importuna numina* (110), d.h. Avaritia, Ambitio, Luxuries, Superbia aus der Brust des Helden. Nachfolger, die das Motiv der Tugendkämpfe aufgreifen, sind Aldhelmus (Kampf zw. Tugenden und Lastern) und Ambrosius Autpertus.

nen veranschaulicht dem Leser eigene Seelenkämpfe – Kämpfe, die sich in seinem Inneren abspielen und die individuellen seelischen Nöte als Konsequenzen des Agierens der Personifikation der Tugenden und der Laster „in Szene“ setzen. Die Protagonisten verkörpern nicht mehr mythische, mit überirdischen Fähigkeiten ausgestattete Götter, sondern Qualitäten, die einem jeden Menschen eigen sind. Sie weisen ebenso wie der Prozess der Identifikation mit ihnen auf den mehrfachen Ebenen der Lektüre immer auf den Lesenden, das Individuum. Auf diese Weise legt die „christliche“ Allegorese bei Prudentius den Wert nicht nur darauf, etwas anders zu sagen (ἀλληγορία – allegoria) und in ein besonders treffendes Bild der kämpfenden Tugenden und Laster zu fassen, sondern auch anders zu sehen und zu verstehen. Der Einzelne verspürt die Wirkung und verortet das Vernommene wahrhaft in sich selbst. Der Seelenkampf und der Kampf um die Seele enden mit einem Sieg aller Tugenden. Die Tugend Fides krönt die Märtyrer (inkl. die gelittenen Leser im Geiste) und alle Tugenden errichten gemeinsam den Tempel für Sapientia, die als Tugend der Weisheit für Gerechtigkeit und Frieden sorgt. Damit stellt der Schluss ein Paradiesmotiv dar, da alle Tugenden zusammen, von Sapientia geleitet, die geläuterte Seele als Allegorie in Anspielung auf das himmlische Jerusalem repräsentieren.<sup>200</sup> Dieser Schöpfungsakt – der gemeinsame Bau des Tempels – steht nach dem siebten Kampf für die Vollendung der Schöpfung einer tugendhaften Welt für die Christen, die im Reinen mit sich selbst auf Erden und wiedervereinigt im Jenseits für die Ewigkeit diesen Tempel im Herzen tragen und das paulinische Diktum verdeutlichen: Die Menschen sind die Tempel, die Wohnstatt des Herrn.

Es können an diesem Ort zum spannenden Thema der Genese der christlichen Allegorese und ihrer Bedeutung für die Kunst nur wenige knappe Bemerkungen gemacht werden: Es bedeutete für einen Illuminator des neunten Jahrhunderts in mehr als einer Hinsicht eine besondere Herausforderung, eine Handschrift mit einem Text dieser Art zu illuminieren. Er konnte ihn nicht einfach mit symbolischen Motiven oder narrativen Erzählprinzipien ins Bild umsetzen. Ein allegorisches Epos zu illuminieren, übertrifft als Bildaufgabe die Schwierigkeiten, die z.B. Wunder oder Visionen bereiteten. Die Kämpfe darzustellen, die sich in der Seele eines jeden Individuums und um sie entfalten, reicht in mehr als einer Hinsicht an die Schwierigkeit heran, die Undarstellbarkeit Gottes im Bild zu repräsentieren.

In ihrer literarischen wie bildlichen Darstellung verbinden sich die Darstellungsmodi der Allegorie, der Personifikation und des Symbols. Die Rezeption der Bilder folgt, entsprechend der Auslegung des Textes, *idealiter* dem Prinzip der Allegorese.<sup>201</sup> Anders als bei traditionellen Bildaufgaben, geht es in der *Psychomachia* nicht darum, heiliges Geschehen darzustellen, sondern darum, seine Genese, seine Ursprünge in der Seele der Märtyrer und eines jeden Christen, vom literarischen Bild in eine Illumination zu überführen. Eine Miniatur zu einem allegorischen Text

200 Die *Sapientia* inmitten einer Architektur, die an die Himmelsstadt Jerusalem anspielt, findet sich in den Illustrationen zum *Liber floridus*. Für eine Abb. siehe: DEROLEZ 1998, weiterführend: ders. 1973.

201 Weiterführend hierzu: JAUSS 1960, ROLLINSON 1981 und PÉPIN 1987.

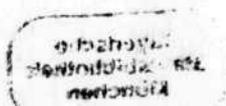
kann diesen Prozess kommentieren, bereichern oder sich nur einzelner Motive des Textes bei der Darstellung bedienen. Während bei der Erscheinung des Heiligen der menschliche Zeuge in einer wechselseitigen Beziehung steht, die sich in sichtbarer Form bezeichnen und darstellen lässt,<sup>202</sup> erfährt der Leser der *Psychomachia* Seelenkämpfe, deren Zeuge seine eigene Erfahrung, jedoch nicht sein Auge, sondern sein Herz, seine eigene Seele bzw. sein Gewissen ist.

Um diese Schwierigkeit zu verdeutlichen, werde ich die Darstellungen des ersten Kampfes der *Psychomachia* betrachten: Es ist der Kampf zwischen *fides* und der „Verehrung der alten Götter“ (*cultura veterum deorum*), die von späteren Illuminatoren seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts kurzerhand als *idolatria* bezeichnet wurde (Abb. 12 und 13), der für unsere Fragen besonders aufschlussreich ist.

Der Kampf um den rechten Glauben zwischen *idolatria* und *fides* spielt sowohl als Auftakt im Drama, wie auch in der allegorischen Dimension, die sich auf die Seele eines jeden Christen bezieht, eine zentrale Rolle. Die Glaubensfrage hat maßgeblichen Einfluss auf die Verhaltensweise des Individuums in allen weiteren Kämpfen (des Dramas wie im Leben), in denen die christliche Haltung sich grundsätzlich von der antiken unterscheidet. Paulus war der erste, der die Idolatrie in den Kanon der christlichen Laster aufgenommen hatte, danach folgten Abhandlungen von Tertullian, Prudentius und anderen Kirchenvätern, die über die Idolatrie maßgebliche neue Dogmen des Christentums definierten. Eine Studie zur Rezeption römischer Werte und ihrer Transformation in der christlichen Kunst in den Illuminationen zur *Psychomachia* ist noch ein Desiderat der Forschung.<sup>203</sup>

202 Eugenio Triás geht ausführlich auf die Symbolisierung von Glaubensinhalten mit eschatologischer Dimension ein: „Auf Grund dieser gegenwärtigen Beziehung nimmt die Erscheinung eine Form oder Gestalt an: als Theophanie, als darstellbare Gestalt oder als Aura bzw. Glorie, als Strahlenkranz. Diese gegenwärtige Beziehung stellt dann die Möglichkeitsbedingung einer echten Kommunikation zwischen der Erscheinung und dem Zeugen (vermittelt des Wortes oder der Schrift) dar. Eine derartige verbale oder schriftliche Kommunikation vollzieht die symbolische Manifestation oder vollendet den Symbolisierungsprozess des Symbols. Als Ergebnis dieser Kommunikation entsteht eine Offenbarung in der Form eines (heiligen) Wortes oder einer (heiligen) Schrift [...] Doch sobald diese Manifestation vollendet ist, erweist es sich nun als notwendig, die (exegetische, allegorische) Methode zu bestimmen, die zu den genannten, als ideelle Formen des Sinns wirkenden Schlüsseln führt. Allerdings stoßen diese Formen oder Ideen (platonische, gnostische oder neuplatonische Ideen) im Schwellenbereich auf ein letztes Hindernis, von dem der exegetische und allegorische Impuls aufgehalten wird. Der Verweis oder Bezug führt von dieser Entfaltung von Ideen oder Formen zur äußersten Grenze an der sich jegliche Sinnsuche aufzuheben scheint. Es ist nämlich so, daß das Symbol (im Unterschied zur Allegorie oder zum Schematismus der Begriffe) stets einen mystischen Rest bewahrt, der dessen Wesen offenbart, das strukturell mit einem geheimen, versiegelten heiligen Substrat verbunden ist (mit dem Sakralen, wie es der eigentümlichen Ambivalenz des Heiligen und des Sakralen entspricht).“ TRIÁS 2001, S. 136f.

203 Vgl. STETTNER 1895, WOODRUFF 1930 und KATZENELLENBOGEN 1933, GNILKA 1963, BAUER 1923, COTOGNI 1936, HAGENAUER 1955, HAWORTH 1980, NORMAN 1988, NUGENT 1985 und SMITH 1976.



Die älteste Handschrift dieses allegorischen Epos, die mit Illuminationen zum Text ausgestattet ist, wird in der Burgerbibliothek in Bern aufbewahrt. Die Handschrift wurde vermutlich im neunten Jahrhundert in St. Gallen geschrieben und mit Miniaturen versehen. Bei der Darstellung auf fol. 35r hielt sich der Miniaturmaler hinsichtlich der Darstellung der beiden Protagonistinnen eng an den Wortlaut der Verse 21-29<sup>204</sup> (Abb. 9, 12 und 13):

Die Schultern der *cultura* sind nackt und die Brust entblößt – *nuda umeros* – ihr Haar ist wirr – *intonsa comas* – und ihre Arme erhoben – *exerta lacertos*. Die innere Wirkung des Angriffs durch die Personifikation des Götzendienstes beschreibt Prudentius noch detaillierter, wenn dies der Illuminator auch nur ansatzweise im Gesichtsausdruck andeutet. Fides' Antlitz wirkt leicht erstaunt, ihre Gegnerin ist deutlich aggressiv gestimmt, ihr gesamter Körper gebogen vom Schwung ihres ersten Angriffs; ihre fliegenden Haare und die Axt hoch in ihren Händen verdeutlichen ihre aggressive Aktivität. Der Text gibt keine Anhaltspunkte über den Ort der Szene, das gesamte Epos ist weder in einer bestimmten Umgebung, noch in einer bestimmten Zeit angesiedelt. Diese Orts- und Zeitlosigkeit unterstreicht die allegorische Natur des Textes, die der Illuminator der Berner Handschrift nur in diesen beiden Szenen um einen Altar, einen jungen Opferstier und ein Götzenbild ergänzt. Das Götzenbild erinnert mit seinen schweren und massigen Formen an antike Boxer und stellt keine spezifische Gottheit dar. In älteren Handschriften wie dem *Vergilius Vaticanus* schimmerte das eherne Kultbild zwischen den Marmorsäulen des Pronaos hindurch (Abb. 10) und wurde nicht isoliert und ohne Heiligtum am Bildrand dargestellt. In der neuen Bildrhetorik des neunten Jahrhunderts ist die Idolatrie auf ihre elementaren Bestandteile reduziert, eine Säule mit einer Statue sowie ein Altar mit Opfertagen. Diese Statuen sind jedoch nicht bloß stumme Zeugen, erhaben über alle irdischen Ereignisse, wie es die Götter waren, deren Abbilder sie verkörpern. Sie erscheinen vielmehr als ziemlich irdische, stehengebliebene Botschafter einer vergangenen Zeit, als Götterbilder auf Säulen noch belebt wurden durch die teuflischen Kräfte des Gottesdienstes der Menschen, nicht jedoch von eigenen irdischen Kräften. Der Kontrast zwischen dem unversehrten Götzenbild, das ungerührt den Grausamkeiten beiwohnt, die sich zu seinen Füßen abspielen, und dem Leiden der zerschmetterten *cultura veterum deorum*, unterstreicht erneut die Leblosigkeit der Götterstatue. Diese zweite Darstellung aus der Berner Handschrift illustriert die Verse 30-35 des Epos (Abb. 12, 13 und Farbtafel V).<sup>205</sup> In diesen Versen triumphiert

204 PRUDENTIUS: *Psychomachia*, v. 21-29:

„*prima petii campum dubia sub sorte duelli // pugnatura Fides, agresti turbida cultu, // nuda umeros, intonsa comas, exerta lacertos; // namque repentinus laudis calor ad nova fervens // proelia nec telis meminit nec tegmine cingi, // pectore sed fidens valido membrisque reiectis // provocat insani frangenda pericula belli // esse lacessentem conlatis viribus audet // prima ferire Fidem Veterum Cultura Deorum.*“

205 PRUDENTIUS: *Psychomachia*, v. 30-35:

„*illa hostile caput phalerataque tempora vittis // altiori insurgens labefactat, et ora cruore // de pedum satiata solo adplicat et pede calcat // elisos in morte oculos, animamque malignam // fracta intercepti commercia gutturis artant.*“

*fides* über die „Verehrung der alten Götter“, deren Haupt sie zu Boden geworfen hat und das nun im Staub liegt mit dem Mund, der gesättigt wurde mit dem Blut von Bestien. *Fides* zertrampelt die Augen ihrer Feindin mit ihren Füßen und quetscht sie zu Tode (*et pede calcat elisos in morte oculos*). Ungewöhnlich ist die besondere Betonung, die die Auslöschung des Augenlichtes erfährt sowie die körperliche Brutalität, mit der die christliche Tugend ihrer Feindin den Tod nach Körperabschnitten, vergleichbar einem mehrfachen Martyrium, zufügt, d.h. Sinn für Sinn und Körperteil für Körperteil werden einzeln eliminiert. Während der Götzendienst physisch wie spirituell fragmentiert und vernichtet wird, verharrt sein Attribut, das Götzenbild, intakt und ungerührt auf seinem Postament. Der Gott der Christen hingegen verleiht „seiner“ Kämpferin Kraft trotz seiner Unsichtbarkeit. Die Ohnmacht des Götzen verdeutlicht seine Bedeutungslosigkeit im christlichen Glaubenskampf, den Prudentius in seinem Epos um die menschliche Seele ausfechten lässt. Prudentius' Allegorie umschreibt und beschreibt die Seelenqualen des Christen und verlagert den Kampf um die reine Seele auf diese Weise in die Seele eines jeden seiner Leser. Der tumbe und plumbe Gott aus einer anderen Zeit unterstreicht mit seiner Teilnahmslosigkeit den Bedeutungsverlust, den Bildnisse, Kultbilder sowie das Auge verführende Abbilder jeglicher Art im christlichen Glauben erlitten haben. Die Grenzen des Darstellungsvermögens des Illuminators werden deutlich in seiner Lösung der Aufgabe, nur das Wesentliche eines Kampfes zweier Tugenden darzustellen. Er reduziert den allegorischen Inhalt auf eine narrative Formel für den Zweikampf, wie die hier zu sehende „Comic-Lösung“ in Form zweier rabiaten, miteinander raufender Weiber. Diese Drastik unterstreicht noch die beeindruckende Innovationsleistung Prudentius', der mit der ersten christlichen Allegorese der christlichen Tugendvorstellung ein Repertoire imaginiertes Bilder schafft.

Ein weiteres Beispiel verdeutlicht die Funktion des Götzen im Bild, den der Illuminator den erzählten Ereignissen beiwohnen lässt: Im selben Manuskript, wenn auch in diesem Fall in einer Illumination zu Prudentius' *Peristephanon*, taucht ein Idol auf einer Säule auf, das weder im Text erwähnt wird noch irgendetwas mit den dargestellten Ereignissen zu tun hat (Abb. 11). Das Martyrium, das Cassian hier wenige Seiten später in derselben Handschrift erleidet, ist von besonderer Art: Nachdem ihn die eigenen Schüler zu Fall gebracht und entkleidet haben, martern sie ihn mit ihren Schreibgriffeln zu Tode, indem sie seine Haut zerfurchen und dabei ein wahres Blutbad anrichten. In der Darstellung der Berner Handschrift wird offensichtlich, dass der Götze auf seiner Säule sowohl als Denkmal an die vergangenen Christenverfolgungen erinnert als auch die Blindheit der Schüler unterstreicht.<sup>206</sup> Die Torheit und die Unbelehrbarkeit der Eleven Cassians führt soweit, dass sie ihrem Stenografielehrer ihre Rache auf den Leib gravieren statt seine Worte in das Wachs ihrer Tafeln zu ritzen. Im Prozess des Aufschreibens sollte das Gehörte eigentlich in die Kurzschrift übersetzt bzw. direkt ins Gedächtnis überführt werden. Die Episode zeigt, dass ihr heidnischer Geist mit dem erworbenen Wissen

206 PRUDENTIUS: *Psychomachia* und *Peristephanon*, Bern, Burgerbibliothek, cod. 264, fol. 121r.

nicht umgehen kann und sie ohne den rechten Glauben auf Abwege geführt werden. Hucbald (gestorben 930), erzählte die Geschichte von Cassians Martyrium in einer noch elaborierteren Prosa-Version, indem er die Szene zu einem geistreichen, wenn auch brutalen Wortspiel umformte:

„Doch ein anderer [...] stieß mit aller Kraft seinen Griffel [in Cassians Leib] und zog ihn rasch schräg nach rechts unten, und reizte gellend die anderen zum Lachen: ‚Abba, schau, das ist die erste Silbe deines Namens und die erste Silbe der Noten [im spät-antik-karolingischen Lehrbuch der *Commentarii notarum Tironianarum*, = ab]! Aber weil dieser Name [Abba] auf dich und für uns nicht so recht paßt, sei ein Punkt auf die Silbe gesetzt: ‚und jetzt heißt die Note das, was du für uns warst, nämlich *asper* [grob].“<sup>207</sup>

Zugleich verdeutlicht die Illumination der Szene, dass die Unwissenden zwar den weltlichen Leib zerstören, nicht aber Cassians Seele vernichten können. Sie steigt auf zum Himmel, wo ihr ein neuer Leib für das ewige Leben verliehen wird. Wiederum begleitet der Götze mit seinen kriegerischen Attributen völlig ungerührt das grausame Geschehen und wird binnen kurzem im Zuge der Christianisierung seinerseits von den Christen fragmentiert und zerstückelt werden. Auf diese Welle der Zerstörung von paganen Götterbildern spielt nicht zuletzt wohl auch die gebrochene und zerschmetterte Haltung der von *fides* besieigten *cultura veterum deorum* an.

Eine vergleichbare Parallele – die Anspielung auf die Fragmentierung von Märtyrereibern – befindet sich in einer Psalterhandschrift aus den Jahren 820-35. Darin verdeutlicht ein weiterer intakter und ungerührter Götze die Freveltaten, die am Fuße seiner Säule stattfinden. Der sogenannte Utrechtsalter, der mit Illuminationen erlesenster Qualität versehen wurde, greift zum Götzenbild als formelhafte Anspielung auf die heidnischen Untaten (Abb. 15)<sup>208</sup>: „Die Leichen deiner Knechte haben sie zum Fraß gegeben den Vögeln des Himmels, die Leiber deiner Frommen den Tieren des Feldes“ – „*Posuerunt morticina servorum tuorum, escas volatilibus caeli: carnes sanctorum tuorum bestiis terrae.*“ Die tödlichen Angriffe der geflügelten Todesboten aus dem Himmel (*volatilibus caeli*) erfolgen in Form von Speeren, Pfeilen sowie Lanzen und nicht etwa als Attacken durch Vögel, wie es die deutsche Übersetzung nahelegen würde. Die mörderische Gewalt geht vielmehr von antropomorph gestalteten, wenn auch geflügelten Himmelswesen aus, befohlen wird ihnen von einem stehenden „Herrscher“, der unmittelbar oberhalb des Götzenbildes mit Lanze und ausgestrecktem Arm seine geflügelte Armada anzuweisen scheint. Im Zentrum des Blattes steht etwa doppelt so groß Christus mit Kreuz-

207 BERSCHIN 1991, Bd. 3, S. 364.

208 UTRECHT-PSALTER, Bibliotheek der Rijksuniversiteit te Utrecht, ms. 32. Der Psalter wurde in der Benediktinerabtei von Hautvillers in den Jahren 820-835 geschrieben und illuminiert. Die Handschrift verfügt über 92 Blätter, 330x255 mm, der Text ist in der *capitalis rustica* geschrieben, die Psalmverse und die Initialen in der *uncialis* sowie die Initialen der Psalmen in der *capitalis quadrata*. Die Miniatur zu Psalm 78 [79], Vers 2 befindet sich auf fol. 46v.

nimbus, Schild und Lanze und regiert über die „sichere“ Zone, die, von einer Mauer umgeben, ein Heiligtum mit Altar und eine kleine Schar Unversehrter einschließt. Direkt vor den Mauern weiden wilde Tiere die Leichname der Unbestatteten aus und zerfleischen ihre Körper. Die prophetische Allusion des Psalmverses auf die Märtyrer der Christenverfolgungen und die Aktualisierung des Themas mit Hilfe der Einfügung des im Text nicht erwähnten Götzenbildes auf einer Säule verschränken sich auf dem Blatt der Handschrift zu einem anspielungsreichen Spiel verschiedener Zeit- und Bedeutungsebenen. Christus ist der neue Herrscher, der die Götzen von ihren Sockeln stürzen und sie zerbrechen lässt wie vordem die Leiber der Heiligen fragmentiert wurden. Christus ist der gerechte Herrscher, der sich keiner Waffen, sondern Worten bedient, dessen Opfer unblutig und dessen Ankunft und „gerechte Herrschaft“ in den Psalmversen vorhergesagt worden und schließlich wahr geworden ist.

### II. 3. c) Götzendienst *versus* Autorendemut

Eine Aktualisierung erfuhr das Thema des Götzendienstes in einer Miniatur, die mit zwei anderen Darstellungen zu Beginn einer Pariser Handschrift steht. Diese Handschrift mit dem Ezechiel-Kommentar des Haimo von Auxerre wurde vermutlich um das Jahr 1000 geschrieben.<sup>209</sup> Auf fol. 1v findet sich die Illumination zu Ezechiel 8, 14 (Abb. 16): Das Bild des himmlischen Jerusalems wird hier wie ein zeitgenössischer Kirchenraum dargestellt. Damit wird nicht nur das Thema des Götzendienstes aktualisiert, sondern zugleich auch ein relativ früher bildlicher Kommentar zur Auffassung des christlichen Kirchenraumes als Repräsentation des himmlischen Jerusalems gegeben. Während in der vorangehenden Miniatur auf der anderen Seite des ersten Blattes Passagen aneinandergereiht werden, wird auf fol. 1r (Abb. 17) hingegen eine Vision im Bild umgesetzt und auf ein religiöses Ritual angespielt. Das Ritual spielt sich in einem christlichen Kirchengebäude mit Altar und Hauptraum ab, das mit einer Skulptur geschmückt ist, anstelle der gewöhnlich als Malerei am Nordtor angebrachten Götzenbilder. Ungewöhnlich freizügig wird hier der Götze als nackter Mann gezeigt, ohne göttliche Züge; seine Anbeter liegen ihm zu Füßen. Orgiastisch tanzen im Nebenraum die Weihrauchfässer schwingenden Gläubigen ihren „Gottesdienst“; die Szene wird überfangen von einer mit allerlei „wildem“ Getier ausgemalten Decke. Auch am Eingang zur Kirche bzw. dem Nordtor Jerusalems, an dem der Erzengel mit Ezechiel ankommt und dabei die jüdische Leserichtung von rechts nach links beibehält, steht ein Götze auf einem Podest: Es ist ein bis zu den Knien dargestellter nackter, bärtiger Mann. Im eigentlichen Altarraum hingegen finden sich keine anthropomorphen Bildwerke, im Altarblock versenkt sieht man Manna und die Schrifttafeln des Gesetzes sowie Aarons Stab blühen. Die freizügige Darstellung des Götzen mit Ge-

<sup>209</sup> BN, Ms. lat. 12302; der Kommentar Haimo von Auxerres entstand in den Jahren 840-860.

schlechtsteil und der Tanz vor dem Götzenbild erinnern entfernt an die Miniatur mit dem Tanz vor dem Götterbild in den spanischen Bibeln von Ripoll und Roda (Abb. 18).<sup>210</sup>

Auf der gegenüberliegenden Seite der Handschrift sieht man hingegen einen Mönch, der sich vor einem Heiligen ehrfürchtig zu Boden geworfen hat (Abb. 17). In der Zusammenschau der beiden Seiten des geöffneten Buches können die beiden Miniaturen als eine Gegenüberstellung der falschen und richtigen Verehrungsformen gelesen werden. Zentrales Kriterium hierfür ist die Identität des Heiligen, vor dem sich der Kleriker demütig auf der Gebetsbank verneigt. Ohne den Text zu konsultieren, würde man Ezechiel vermuten, vor dem sich Haimo in der Tradition des Autorbildes niedergeworfen hat und von Gott über Ezechiel, was ebenfalls ungewöhnlich wäre, Inspiration erleben würde. Folgt der Blick des Betrachters der konventionellen Lesegewohnheit, so beginnt er nach einem Blick auf das „Autorbild“ mit der Lektüre des Textes: Hier erfahren wir, dass es sich um Abt Heldrich<sup>211</sup> handelt, der vor Saint Germain kniet. Im Widmungsgedicht<sup>212</sup> wird er allerdings als *pater* bezeichnet. Unklar bleibt, welches Wort ehemals an der Stelle des *pinxerat* stand und was die Textänderung veranlasst hatte, die aus Heldrich nicht etwa den Stifter der Handschrift, sondern den Anfertiger der Miniaturen selbst machte.<sup>213</sup> Wesentlich ist jedoch, dass auf den beiden gegenüberliegenden Seiten falsche Verehrung von Statuen und richtige Demut gegenüber einem Heiligen miteinander konfrontiert werden. Dabei bleibt zu fragen, ob sich Heldrich vor einem Bild verneigt oder ob ihm der heilige German in einer Vision erscheint.<sup>214</sup> Es handelt sich bemer-

210 Ripollbibel, Rom, BAV, Vat. lat. 5729 und Roda-Bibel, Paris, BN, ms. lat. 6., Abb. auf S. 275 in: CAILLET/GABORIT-CHOPIN/PALAZZO 2001.

211 Heldrich war Abt seit 989 und starb am 14. Dezember 1009. Er war von Mayolus von Cluny als Reformabt eingesetzt worden, vgl. ANNALES ORDINIS S. BENEDICTI IV, S. 58f. und 211, vgl. III, 942). Neuss vermerkt in Anm. 2, Anhang I: „Ein anderer Heldricus, der irgendwie in Betracht kommen könnte, läßt sich nicht nachweisen.“

212 „*Hoc pater Heldricus quod [...] pinxerat ipse volumen // Summo pontificum Germano rite dicitur, // Optans quo meritis eius foveatur opimis, // Splendida cuius amore tulit pr(a)ecordia semper; // Inplorans precibus, tanto auxiliante patrono // Omnigenas trino d(omi)no semperque colendo // Sidereos inter coetus dependere laudes. // Ergo sub hoc reserata legens epygramate verba // Mystica Hiezechiel s(an)c(t)o qu(a)e flamine promsit, // Ob requiem patris Heldrici deposce tonantem, // Nec non quo valeat barathri superare chelidros // Angelicis nectens gratas concentibus odas.*“ Die Verse sind abgedruckt bei DELISLE 1874, S. 40. Bezüglich des Schreibers heißt es dort nur: Heldricus, 9 ou 10 siècle. Vgl. Anhang I, in: ANNALES ORDINIS S. BENEDICTI, S. 298ff. Der heilige German ist Saint Germain l'Auxerois. Vgl. auch AASS VI 232-6.

213 STIRNEMANN 1991, IOGNA-PRAT 1991, S. 165f. CONTRENI 1991 und 2002. René Schurte bereitet eine Dissertation zu Ezechiel 8 vor, ihm sei an dieser Stelle herzlich für den Gedankenaustausch gedankt.

214 Der heilige German wurde 378 in Auxerre geboren, war zunächst Präfekt, dann Priester und 418 Bischof. Er führte ein klösterliches, strenges Leben, gründete Kirchen und Klöster, bekämpfte in England den Pelagianismus und stirbt 448 bei einer politischen Mission in Ra-

kenswerterweise um einen Heiligen, der in England um Hilfe gegen den Götzendienst angerufen wurde. Neben vereinzelt Darstellungen des Götzendienstes, wie z.B. in der Kiliansvita aus dem zehnten Jahrhundert (Abb. 18), wurde in Heiligenviten jedoch vor allem das Thema der Götzenbildzerstörung dargestellt.

Ab dem elften Jahrhundert, wenn tatsächlich der Moment der Götzenbildzerstörung in Bildern dargestellt wurde, stand gerade die Fragmentierung des Kultbildes in einzelne Stücke im Vordergrund der Illuminationen. Indem die Zerstörung von Götzenbildern beschrieben und in Bilder umgesetzt wurde oder wenn mit der Wiederverwendung von Skulpturfragmenten an ihre Zerstörung und deren wunderbare Bedeutung erinnert wurde, erhielten Götzenbilder eine weitere Dimension: Sie waren nicht mehr nur stumme Begleiter des Geschehens sondern wurden als Anti-Bild eingesetzt. Dieses Phänomen tauchte signifikanterweise zeitgleich mit einem verstärkten Vorkommen der Rezeption der Antike in der Skulptur auf.<sup>215</sup> Die Zerstörung von antiken Skulpturen, die von ihren christlichen Gegnern als Götzenbilder enttarnt wurden, wurde, wie bereits erwähnt, seit dem elften Jahrhundert vornehmlich in narrativen Bildzyklen mit Heiligenlegenden dargestellt. Hier sind vor allem die Miniaturen zur Benedikt-Vita von Gregor dem Großen in einem Lektionar zu erwähnen (Abb. 19), die wohl vor 1070 entstanden waren und die Zerstörung der Statue des Apollontempels durch Benedikt sowie den von einem Dämon verursachten Brand in der Küche darstellen.<sup>216</sup> In San Marco in Vene-

---

venna. Seine Gebeine werden nach Auxerre überführt, wo im sechsten Jahrhundert unter Königin Chlotilde eine Basilika über seinem Grab errichtet wurde. Im Jahr 859 wurden seine Gebeine in der 841 neuerrichteten Kirche erhoben (und dabei wohl die Heiligengeschichte erfunden bzw. geschrieben), siehe CLAUSSEN 1950, S. 76-86. Eine der bedeutendsten Reliquienstätten Frankreichs, Kirchen auch in Paris: St. Germain l'Auxerrois, St. Germain le Vieux. OCR I sagt fälschlich, dass die älteste Darstellung am Trumeau des Hauptportals der Kirche St. G-I-Aux., Paris, und damit vom ersten Viertel des 13. Jahrhunderts zu finden sei. Später wird er auch oft dargestellt, wie er Gottes Hilfe erbittet, um in England dem Götzendienst Einhalt zu gebieten. Für Abb. und weiterführende Literatur zum Skriptorium: PALAZZO 2001, S. 273 und S. 312f. und PALAZZO 1989 und ANIEL 1990.

215 Dieser Gedanke bedürfte eigentlich einer eigenen, umfassenderen Abhandlung. Hier kann nur auf die bereits vorgenommenen wichtigen Studien von Peter Cornelius Claussen zur Antikenrezeption in der Skulptur verwiesen werden: z.B. CLAUSSEN 1999 mit ausführlicher Bibliographie. Für Nordspanien siehe die Studien von Horst Bredekamp, der den Beginn hochmittelalterlicher Skulptur in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Nordspanien mit antiken Vorbildern in Verbindung gebracht hat, deren mittelalterliche Interpretation, indem sie vor Verführung warnen sollte, dieser erliegt: BREDEKAMP 1989. Zur apotropäischen Wiederverwendung von antiken Skulpturfragmenten, bei der dabei von einer ihr innewohnenden magischen Kraft ausgegangen wird, siehe die jüngst erschienene Arbeit von CERVINI 2001.

216 Vat. lat. 1202, Lektionar zu den Festen der Heiligen Benedikt, Maurus und Scholastika. Handschrift aus Montecassino, entstanden unter Abt Desiderius 1058-1086, wohl vor 1070. Von besonderem Interesse für unsere Frage, jedoch auch für den Aspekt der Darstellung des Nicht-sehen-Könnens im Bild siehe fol. 39 v (Zerstörung eines Apollontempels) und 40r (Feuer beim Götzenbild, das Benedikt nicht sieht, aber die Mönche). Vgl. mit Ludgervita, Feuer in der Krypta, Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, MS theol. lat. fol.

dig, einem Ort, an dem man sich bekanntlich in besonderer Weise um eine antike Vergangenheit bemüht hatte, finden sich gleich vier Darstellungen von Götzenbildzerstörungen (Abb. 20, 21 und 22). So ist in den Markuszyklus auf der Pala d'Oro (Abb. 23) sowie in den (zerstörten und in der Neuzeit auf der Basis der ikonographischen Vorgaben erneut nachgestalteten Mosaiken) der Nordwand eine Götzenbildzerstörung integriert (Abb. 22), auch wenn die Legende dies nicht nahelegt. Zwei weitere Exempel stürzender Götterbilder trägt der Zyklus der Südlanghaus.<sup>217</sup> Hier vergaloppieren sich die Gespanne von *luna* und *sol* und stürzen von ihren Säulen in die Tiefe (Abb. 20 und 21). Eine passive Rolle als Indikator für das Heidentum, in das die Heilige Stadt Jerusalem herabgesunken ist, hat ein nackter Götze inne, der auf einer hohen Säule bei der Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem in dem Passionszyklus der Bronzetüren von San Paolo fuori le mura in Rom thront (Abb. 24).<sup>218</sup> Eine drastische Zuspitzung erfährt das Thema der Götzenbildzerstörung, wenn es mit dem Martyrium der Heiligen in Analogie gesetzt wird. Das Fragment der hohlen, dämonenbesetzten Skulptur wird im Bild parallel zur positiv konnotierten „Fragmentierung“ von Heiligen und damit zum Reliquienkult in Bezug gesetzt. Ein Beispiel für eine solche Engführung findet sich in dem Freskenzyklus in S. Urbano alla Caffarella in Rom.<sup>219</sup> Hier handelt es sich weder um einen Einzelfall noch lässt sich diese Engführung mit dem Topos aus den Heiligenlegenden erklären, demgemäß die Verweigerung, Götzenbilder anzubeten, zu meist eine Fragmentierung oder Deformierung des Leibes der Heiligen bei ihrem Martyrium zur Folge hat. So wird Felix auf dem Tragaltar aus der Abtei Abdinghof geköpft und Blasius' Haut wird zerfetzt (Abb. 26).<sup>220</sup> Die Wurzel dieser Wechselbeziehung liegt tiefer: Mit der Verweigerung der Anbetung heidnischer Götzen manifestierten die Christen gegenüber den Römern erstmals eine auf ein Individuum bezogene Identität. Entsprechend der römischen Vorstellung bezieht der einzelne Bürger seine Identität aus der Teilhabe an der Gemeinschaft des Volkes und bekennt sich bei der Huldigung des Kaiser- oder Götterbildes zu eben dieser Identität. Der Anspruch der Christen auf ihren Glauben verletzte auf diese Weise auch

323, fol. 27v, Abb. in: HAHN 1998. Weiterführend hierzu: BRENK 1987b, MEYVAERT 1982 und SPECIALE 2002.

217 BELTING 1985; BROWN 1988; DEMUS 1984; BRODEN 1990; DALE 1994; DEER 1969; DIN 1995; GOLINELLI 1996; NIERO 1990 und 1996; GRABAR 1968 und BROWN 1996.

218 Die Bronzetüren entstanden in Konstantinopel um 1070, in Auftrag gegeben von Hildebrand, dem späteren Papst Gregor VII, 1073-85, Abb. in KESSLER 2000a, fig. 159 auf S. 163 mit weiterer Literatur. Abgebildet ist die Darstellung bereits bei SÉROUX D'AGINCOURT 1823, III, 13ff; IV, Sculp. 48, Taf. XIII-XX, ausführliche Bibliographie bei GÖTZ 1971, S. 202-11, sowie FRAZER 1973 und MATTHIAE 1971.

219 Für eine umfassende Bibliographie siehe: NOREEN 1998; zu den Barberini-Aquarellen siehe: WAETZOLD 1964, S. 593, 594, er bildet leider nicht alle relevanten Abbildungen des Cod. Vat. lat. 4408 für Sant'Urbano ab. WATAGHIN 1999; DRONKE 1999; WILPERT 1924, S. 990-99; BUSUIOCEANU 1924.

220 Abb. in: BERNWARD VON HILDESHEIM 1993 sowie weiterführende Literatur bei LASKO 2003.

die römische Idee von „kollektiver“ Identität. Ihr Postulat des Rechts nach einer, auf eine Person beschränkten Identität beinhaltet die willentliche Ablehnung eines zentralen römischen Grundsatzes und stellte damit einen fundamentalen Verstoß gegen römisches Recht dar.<sup>221</sup> Es bleibt, darauf hinzuweisen, wie komplex und vor allem wie reziprok sich der lange Prozess der Akkulturation der Antike durch das Christentum gestaltete. Er war geprägt von widersprüchlichen Grundtendenzen der Aneignung und Ablehnung: die Aneignung der Antike vollzog sich mittels Auslöschung, Deformation und Wiederbelebung. Es wird deutlich, wie weitreichende Wurzeln der konkrete und der lange erinnerte und vielleicht niemals wirklich vollzogene, sondern nur „fiktiv erinnerte“ Akt der Antikenzerstörung hat. Darüber hinaus konnte hier nur angedeutet werden, wie dieser Akt zur Schaffung einer christlichen *memoria* mittels der Heiligenlegenden und -reliquien sowie letztlich durch die Reliquiare selbst beigetragen hat.

### II. 3. d) Zerschlagene Götzen

Die Repräsentation der Götzen in der christlichen Bildkultur wandelte sich seit dem elften Jahrhundert maßgeblich: Fragmentierte Götzenbilder lösten die intakten, nackten Jünglinge auf Säulen und Podesten der vorangehenden zwei Jahrhunderte ab. Im Ausblick auf das in Kap. II.4 ausführlich diskutierte Wiederaufleben der Skulptur erhellen die Darstellungsmodi von Idolen im neunten und zehnten Jahrhundert den Hintergrund dieser „Wiedergeburt“ um zentrale Aspekte: Dem nackten, nur mit einem Lendenschurz bekleideten Christus am Kreuz in seiner glänzenden „Haut“ standen in der selben Zeit und bisweilen sogar in denselben Handschriften enthüllte, junge, teilnahmslose Männer auf Säulen gegenüber. Das explizit dargestellte Leiden des lebenden Christus am Kreuz hat seine Wurzeln in der Ungerührtheit der paganen Götterbilder, die zwar ebenfalls mit Gold und Silber verkleidet waren, jedoch keine wahre Begebenheit, sondern zweifelsohne „erfundene“ Bilder von Gottheiten repräsentierten. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die große Bedeutung der Darstellung von kultischen Handlungen in Gegenwart von Götzenbildern oder ihre Präsenz als Testimonien der alten „ungläubigen Kultur“ bei der Darstellung des Heilsgeschehens in Psalterhandschriften des neunten Jahrhunderts. Die Bildzeugen konnten dabei zeigen, inwiefern die Erinnerung an pagane Kulturpraktiken noch lebendig waren und welche Formen bereits

221 GUMBRECHT 1979. Weiterführendes in den Beiträgen von FUHRMANN 1979, S. 102-105, PANNENBERG 1979, S. 407-409, besonders jedoch bei BORST 1979, S. 620-27. Hier sollten nur Grundlinien angesprochen werden, wobei dieser Aufzählung von Beispielen keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit innewohnt. Es sei hier nur noch auf spätere Formen wie in den Fresken der Krypta von Anagni oder byzantinischen Beispielen z.B. bei der Cornelius-Vita im Menologion Basileos I. oder den Physiologus verwiesen, die ihrerseits jeweils noch weitere Aspekte in die Diskussion einbringen könnten, für deren Erörterung hier aber nicht der Ort ist.

zur Formel erstarrt und „vergessen“ waren (z.B. Brandopfer und die schematische Darstellung der Brandaltäre, vgl. Abb. 9) Berücksichtigt man darüber hinaus die Veränderungen, die die Bezeichnung der Gegnerin der *fides* in der *Psychomachia* von Prudentius erfährt, die *cultura veterum deorum*, die seit dem zehnten Jahrhundert nur noch als *idolatria* bezeichnet wurde (Abb. 9, 11, 12, 13 und Farbtafel V), manifestieren sich in den Darstellungen der „Anti-Bilder“ parallele Phänomene. Sie sind Ausdruck einer, im Folgenden noch ausführlicher thematisierten Auseinandersetzung mit dem alttestamentarischen Bilderverbot, dem Erbe des antiken Bilderkultes und der Genese einer christlichen Bildkultur, die dreidimensionale Bilder und ihre Verehrung im Kult einschließt.

## II. 4. Die „Wiedergeburt“ dreidimensionaler Skulptur im Westen

### II. 4. a) Skulpturgeschichten – Fachgrenzen und nationale Geschichtsschreibung

Wie die Studie von Peter Seiler am Beispiel des Braunschweiger Bronzelöwen für die deutsche Großplastik des Mittelalters aus einem ideenhistorischen Blickwinkel dargelegt hat, ist die Entstehung der mittelalterlichen Großplastik in erster Linie jeweils unter einer nationalen Perspektive diskutiert worden.<sup>222</sup> So lauten die aus deutschem Munde zu dieser Zeit erstaunlich emphatischen Worte Wilhelm Vöges aus dem Jahre 1894:

„[...] und wie ist diese Plastik, die wir uns anschicken zu studieren, so ganz und gar französischen Geistes, die Vorzüge und Abgründe seines entzückenden Wesens verratend, den Duft dieses immer blühenden Baumes gleichsam ausströmend!“<sup>223</sup>

Fast einen Ton des Bedauerns schlägt Max Kemmrich an, wenn er feststellt, dass die „ersten Werke der Rundplastik“ von französischen Goldschmieden hergestellt wurden:

„Wohl die bedeutendste, allerdings französische, Arbeit ist die 85 cm hohe goldene Statuette des [sic!] Sainte Foy. [...] – Kemmrich bemängelt, dass die] Partie des Kopfes nicht nur nicht individuell behandelt, sondern überhaupt sehr vernach-

<sup>222</sup> SEILER 1994.

<sup>223</sup> VÖGES 1894, S. XIX. Vöges Monographie behandelt jedoch in erster Linie die Zeit des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, in der die Kathedralplastik in der Folge des Chartreser Figurenportals einen Aufschwung erlebte.

lässigt wurde. [... Besonders interessieren ihn] die dunkelblauen Augen. Denn es sind die ersten in der ganzen mittelalterlichen Kunst.“<sup>224</sup>

Wilhelm Vöges Abhandlung zum Thema *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter* von 1894 ist in erster Linie der Kathedralskulptur des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts in Frankreich gewidmet. Er will dabei jedoch auf den Grund ihrer Künstlerseele blicken, indem er hinter den Statuen und Steinen die lebendigen Menschen sieht. Dabei steht er „vor den Statuen der gotischen Portale wie Pygmalion vor seiner elfenbeinernen Aphrodite und scheint sie mit seinen Augen und seinen Worten zu neuem Leben zu erwecken.“<sup>225</sup> Grundlegende zeitgenössische Studien aus französischer Feder für die Ursprünge der romanischen Skulptur sind die Vorlesungen Louis Courajods aus den Jahren 1887-1896. Courajod stellt fest, dass „le style roman [...] se compose d'éléments empruntés aux arts suivants: l'art gaulois ou celtique, l'art gallo-romain, l'art latin, l'art byzantin, l'art barbare et l'art arabe.“<sup>226</sup> Er belässt es jedoch nicht bei einer stilkritischen Analyse, die diese Wechselbeziehungen aufdeckt, sondern berücksichtigt bereits den Einfluss von „la fureur iconoclaste de l'empire grec“ und prägt damit früh die verfallende Prämisse der Abhängigkeit des Westens von Byzanz in der Bilderfrage.<sup>227</sup>

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Skulptur setzt im Vergleich zu den anderen Gattungen verhältnismäßig spät, d.h. erst im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts ein. Die Religionsgeschichte beginnt bereits mit J. A. S. Collin de Plancys *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses* von 1821 sich historisch-kritisch mit dem Traktat Jean Calvins über die Reliquien und den Positionen der Gegenreformation auseinanderzusetzen, um

224 KEMMRICH 1909, S. 54f. Er führt diesen Vergleich zwischen Frankreich und Deutschland noch weiter fort: „Zwar besitzt die französische Fides das „erste blaue Auge in Idealgestalt. [...] Betrachten wir [...] die Statuette von Essen näher, so fällt zunächst der ganz andere Stil gegenüber der von Conques auf. Unbedingt besaß damals die deutsche Kunst große Selbstständigkeit und war der französischen noch überlegen. [...] Der Gesichtsausdruck beider heiligen Personen ist allerdings starr, was besonders auf die großen, weit geöffneten Augen zurückzuführen ist, die aus anderen Gründen unser lebhaftes Interesse verdienen. Sie sind nämlich in Zellenschmelz ausgeführt und zwar derart, daß der Augapfel weiß, die Iris türkisblau und die Pupille schwarz ist. Hier haben wir also die ersten blauen Augen in der deutschen Kunst.“

225 SAUERLÄNDER 1998, S. 162.

226 COURAJOD 1899, S. 4.

227 „Il ne faudra non plus jamais oublier que, seule, la vraie école gréco-romaine et gallo-romaine avait été sincèrement et absolument dévouée à la statuaire, et que c'est vraisemblablement à son influence et à son patronage que nous devons d'avoir échappé en France à la fureur iconoclaste de l'empire grec et à quelques-unes des conséquences de cette folie. Mais vous constaterez qu'à toutes les époques, depuis l'entrée en scène des peuples nouveaux, ces éléments eurent une action beaucoup plus négative que positive, beaucoup plus coercitive que rénovatrice; qu'ils professèrent uniquement la discipline et n'ont jamais apporté l'émancipation, ni encouragé la liberté, ni servi le progrès, ni préparé l'avenir.“ COURAJOD 1899, S. 11. Die jüngste Studie in dieser Perspektive ist von Arnold Angenendt verfasst: ANGENENDT 2003.

eine Geschichte der Reliquienverehrung und des Bilderkults im Christentum zu schreiben.<sup>228</sup> Warum sich die Skulptur- so zögerlich von der Architekturgeschichte löste und eine eigenständige Beachtung erfuhr, soll im Folgenden kurz skizziert werden. Die wichtigsten Wiederentdecker nicht nur der mittelalterlichen Architektur, sondern auch der romanischen Skulptur in Frankreich waren ohne Zweifel Ludovic Vitet (1802-1873) und Prosper Mérimée (1803-1870). Vitet war auf Empfehlung von François Guizot 1830 zum *Inspecteur des Monuments historiques* berufen worden, bis er 1834 den Posten an den Literaten Prosper Mérimée abtrat. Dieser erwirkte 1837 die Einrichtung der *Comission des Monuments historiques*.<sup>229</sup> Mérimée war zugleich „Retter und Entdecker der Abteikirche von Conques.“<sup>230</sup> Er handelte dabei ganz im Sinne Victor Hugos, der wenige Jahre zuvor, 1825, auf das Daseinsrecht der Altertümer durch ihre Schönheit pochte: „Il y a deux choses dans un monument son usage et sa beauté. Son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde. Cès donc d'ipasser son droit, que de la détruire.“ Doch welche Studien weckten Merimées Interesse am Mittelalter? Eine wichtige Grundlage stellen die im „18. Jahrhundert gegebenen Gesamtdarstellungen der christlichen Archäologie von Mamachi, Selvaggio, Pelliccia [die] trotz eingehender Berücksichtigung der Denkmäler weit entfernt sind, eine Geschichte der christlichen Kunst anzubahnen“ dar.<sup>231</sup> Millins Reise in den Süden Frankreichs hatte die Aufmerksamkeit zum ersten Mal auf die dort erhaltenen Reste altchristlicher Skulptur gelenkt.<sup>232</sup> Der Auftakt wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem Mittelalter und seiner Kunst in Frankreich ist bereits auf den Beginn des 17. Jahrhunderts zu datieren. Gaignières und Montfaucon, der Mentor Alexandre Lenoirs, räumten das seit der Renaissance vorherrschende Vorurteil aus, mittelalterliche Kunstwerke und die Schatzkammern, in denen sie aufbewahrt oder gesammelt wurden als „curiosités réunies par les amateurs“ zu betrachten.<sup>233</sup> Von zentraler Bedeutung für die Schatzkunst ist das zweibändige Diarium der gelehrten Benediktiner Edmond Martène und Ursin Durands, die „auf ihren Forschungsreisen Bibliotheken und Schatzkammern der Klöster Westeuropas systematisch durchstöberten“.<sup>234</sup> Sie veröffentlichten ihre „Funde“ unter dem Titel „Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur“ im Jahr 1717 in Paris.

Folgenreich für die Vernachlässigung der Frühgeschichte der Monumentalplastik in dieser Welle des wieder erstarkenden Interesses an mittelalterlicher Kunst war, dass in dem wohl einflussreichsten Werk für die Neubewertung dieser Kunste-

228 CALVIN 1599. Für eine kritische Ausgabe von Calvins Text siehe: CALVIN 2000, COLLIN DE PLANCY 1821.

229 RECHT 1998.

230 BERNOULLI 1956, S. 24.

231 KRAUS 1898, Bd. 1, S. 7, MAMACHI 1849-1852, SELVAGGIO 1766, PELLICCIA 1777, RITTER/BRAUN 1829-1838.

232 MILLIN 1790-1798.

233 PRACHE 1999, S. 267, DE MONTFAUCON 1719-1724.

234 CLAUSSEN 1978b, S. 308.

poche von Séroux d'Agincourt der Geschichte der Skulptur nur der schmalste Band gewidmet ist, der sich zudem fast ausschließlich mit italienischen Arbeiten befasst.<sup>235</sup> Séroux d'Agincourt (1730-1814), Schüler von Caylus, wollte Winckelmanns Geschichte der alten Kunst für die Jahrhunderte des Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert fortführen. Das Hintertreffen, in das die Skulptur bei dem Wiederaufleben des wissenschaftlichen Interesses am Mittelalter geriet, konnten weder der Conte Leopoldo Cicognara für die italienische Skulptur noch Alexandre Lenoir für die französische Skulptur wirklich beseitigen. Aus der Feder von Cicognara stammte die „erste Geschichte der Plastik“, „per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt“.<sup>236</sup> Für ihn war das Mittelalter nicht mehr barbarisch.<sup>237</sup> Alexandre Lenoir machte von 1795 bis 1815 den Bestand der *Musée des Monuments français* der Öffentlichkeit zunächst in Publikationen und ab 1795 dauerhaft zugänglich,<sup>238</sup> doch auch dadurch rückte die Skulptur des Mittelalters nicht aus dem Schatten der Malerei bzw. der antiken Skulptur. „Sur la sculpture du

235 Dieser Band umfasst auf 51 Tafeln Werke der Jahre vom vierten bis zum sechszehnten Jahrhundert. Kunstwerke des sechsten bis elften Jahrhunderts, werden von der Bronzetür San Paolo le Mura und dem Mailänder Antependium einmal abgesehen, eigentlich nicht dargestellt. SÉROUX D'AGINCOURT 1840, hierzu MONDINI 2005. So schreibt Carl Schnaase 1869 in seiner Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter dementsprechend noch ganz in der Auffassung einer von Blüte- und Verfallszeiten geprägten Geschichtsauffassung: „Noch tiefer als die malerische Technik war die Plastik gesunken. Auch im griechischen Reiche war sie vernachlässigt; aber es blieb noch soviel künstlerisches Wissen und Vermögen, um im Falle des Bedürfnisses einfacheren Aufgaben zu genügen. In Italien war sie im 8. Jahrhundert fast verschollen; von der Uebung des Erzgusses, von grösseren Statuen in Stein ist keine Spur“. Er bezieht diesen Niedergang sogar auf die terminologische Praxis der Schreiber des *Liber pontificalis*: „Den Verfassern des *Liber pontificalis* ist selbst das Wort: *Statua* nicht mehr geläufig; sie brauchen stets das Wort: *imago*, ohne die Technik zu bezeichnen, auch da wo der Zusammenhang ergibt, dass es sich von plastischen Arbeiten handelt.“ SCHNAASE 1869, S. 577.

236 So der Untertitel von CICOGNARA 1824. Cicognara fand Lenoirs Museum zu dunkel, dumpf und kalt, kein Ort, der wissenschaftliches Studium zuließ und der auch nicht auf der Basis eines solchen errichtet worden war, vgl. HASKELL 1993, S. 247: „one comes across strange compositions and monsters from Horace because separate fragments have been jumbled together so as to reconstruct monuments that never really existed. Even if one does not actually see young girls with the neck of a horse, there are other very strange couplings made for reasons of symmetry, size or proportion (assuming that other more fantastic reasons are not responsible) which present individual works composed of differing periods designed by differing artists for differing purposes.“ Zit. nach Haskell, da Originalzitat an der nachgewiesenen Stelle nicht auffindbar, die Angabe lautet CICOGNARA 1813-18, 3. Bd., S. 198. Ausführlich zur Kritik an Séroux d'Agincourt und seiner Rezeption bei Cicognara: MONDINI 2005, S. 304-306. Daniela Mondini macht darauf aufmerksam, dass „sich in den 1810er Jahren in Frankreich und Italien keine Stimme erhob, die grundsätzliche Kritik an d'Agincourts Mittelalter-Konzept einer Dekadenzeit der Kunst geäußert hätte, auch in England und Deutschland nicht.“ Vgl. MONDINI 2005, S. 306.

237 KULTERMANN 1966, S. 124.

238 ERLANDE-BRANDENBURG 1979.

Moyen Age, continua de peser cependant un mépris plus généralisé et plus accablant que celui que beaucoup professaient pour l'architecture de la même période et il faudra attendre le Musée des Monuments Français d' A. Lenoir.<sup>239</sup> Die heftigsten Reaktionen rief dabei die mittelalterliche Skulptur hervor, besonders diejenige, die im „Salle du 13ème siècle“ ausgestellt war (Farbtafel II und Abb. 2). Diesen Saal hatte Lenoir in der ehemaligen Sakristei des Konventes eingerichtet und stimmungsvoll durch die Glasfenster aus St.-Germingy-du-Prés beleuchten lassen. Er rief blankes Entsetzen bei den Besuchern hervor: Sie sahen darin eine „damp, gloomy, ruinous assemblage of monkish horror“ (Greatheed), August von Kotzebue war es sogar schlichtweg unmöglich, durch das Dunkel des Ortes voller Gräber zu gehen, ohne von heimlicher Furcht beschlichen zu werden.<sup>240</sup> Bonaparte hingegen war geradezu begeistert und fühlte sich nach Syrien versetzt. Hochzufrieden, forderte er Lenoir zur Fortsetzung seiner Studien auf, deren Resultate er immer mit grösstem Vergnügen sehe.<sup>241</sup> Francis Haskells Urteil über den „Mediävisten“ Lenoir fällt harsch aus: Lenoir „had no feeling for medieaval art, and he probably approved of the Revolution – he certainly found it essential to claim that he did“.<sup>242</sup> Dass die Bewahrung von Kunstwerken vergangener Epochen gerade durch eine Zeit des Ikonoklasmus (den die Revolution in Frankreich begleitenden Bildersturm) und der Identitätsfindung in Abgrenzung zur eigenen Vergangenheit ausgelöst wurde,<sup>243</sup> ist eine von zahlreichen Renaissancen dieses Phänomens, von denen eine mittelalterliche Version noch ausführlich erörtert werden wird. Kritik an der Dekontextualisierung mittelalterlicher Kunst wurde jedoch bereits an diesem ersten „Museum“ besonders eindringlich von Chateaubriand erhoben: Vollgestopft, auf kleinstem Raum seien sie nach Jahrhunderten angeordnet, ihrer Einheit mit dem Alter der heiligen Stätten und christlicher Verehrung beraubt, nurmehr für die Kunstgeschichte, weniger für die Geschichte der Gebräuche und Religionen, wären diese Monumente verstummt und hatten nichts mehr von Ideen oder Gefühlen zu erzählen.<sup>244</sup> So sehr die zeitgenössischen wie die heutigen Meinungen über die Bedeutung von Lenoirs „Museum“ auch divergieren,<sup>245</sup> so repräsentierte es zweifelnsfrei die zeitgenössische Art der Inszenierung von Vergangenheit, gerahmt von dem zeitgenössischen Passepartout. Als Beleg hierfür mag ein Vergleich des Frontispiz von Lenoirs *Observations sur le génie* (1821) und der Tafel 80 aus dem *Musée des Monuments français* (1806) Lenoirs dienen (Abb. 2 und 3). Gerahmte Medaillons verweisen auf die Antike, ein zu einem Gesamtbild komponiertes Ensemble von Skulpturen ist aus den einstigen Kontexten herausgelöst und fragmentiert sowie

239 HENRIET 1979, S. 62.

240 HASKELL 1993, S. 243 und KOTZEBUE 1843, S. 149.

241 HASKELL 1993, S. 243 und LENOIR 1806, S. 96f.

242 HASKELL 1993, S. 238.

243 POULOT 1997, bes. S. 136-138 und RECHT 1998.

244 DE CHATEAUBRIAND 1838, von Haskell zit. Original nicht an angegebener Stelle gefunden,

HASKELL 1993, S. 247. Zu Chateaubriands Ästhetik ausführlich ADAM 2001.

245 Weiterführend hierzu POULOT 1997, vor allem S. 305-339 und RECHT 1998.

Säulen stehen als Akzent oder bilden Rahmen, die das Zeitkontinuum aufbrechen. Zumindest in dieser Hinsicht nähert sich dieses Stückwerk, geprägt vom Charakter des *bricolage* oder *collage* wieder einem Hauptmerkmal mittelalterlicher Kunst an, das noch eingehend diskutiert werden wird.

In den großen Abhandlungen über die christliche Kunst von Alexis François Rio *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* (1836), Lord Lindsays *Sketches of the History of Christian Art* (1847) und Johann Neumaiers *Geschichte der christlichen Kunst* (1856) spielt die Skulptur, wenn überhaupt, nur eine Nebenrolle. Der Grund, warum sie derart vernachlässigt wurde, können die Ausführungen Wolfgang Kemps in *Christliche Kunst* verdeutlichen. Das Erbe der Antike verstellte den historischen Blick auf die „Skulptur“ des Mittelalters und ihre Erforschung, indem es eine gleichwertige Beschäftigung mit der Skulptur und der Malerei des Mittelalters im 19. Jahrhundert verhinderte. Dieser Nachteil liegt wesentlich in einer Dichotomie begründet, die wie eine Leitlinie die Abgrenzungen zur Kunst der griechischen Antike (und damit in zweiter Ordnung zum zeitgenössischen Klassizismus) durchzog: Die griechische Kunst sei nach dem Fleische gebildet, die christliche nach dem Geiste,<sup>246</sup> spricht: In der Plastik waren die Leistungen der Griechen unübertroffen, in der Malerei hingegen wurde der Blick himmelwärts gelenkt und hier seien die eigentlichen Verdienste der mittelalterlichen Kunst zu suchen.<sup>247</sup> John Ruskins Worte, mit denen Wolfgang Kemp diese Haltung verdeutlicht, sollen hier noch einmal ins Gedächtnis gerufen werden: „Ich kann mich nicht an eine antike Statue erinnern, die in ihrem Habitus irgendeine gehobene Verfassung der Seele oder irgendeinen enthusiastischen, selbstvergessenen Affekt ausdrücken würde.“<sup>248</sup> Die Griechen waren nicht in der Lage, einen Geist zu bilden: für alles brauchten sie Glieder; ihr Gott ist ein endlicher Gott, ein Gott, der redet, seinen Geschäften nachgeht und auf Reisen ist.<sup>249</sup> Im Deutschland des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts flüchtete man sich

„in die eigene Vergangenheit, aus der dem entwürdigten und niedergetretenen Volke die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters und seiner grossen Kaiser entgegnetrat. Eine versunkene und vergessene Welt stieg auf einmal wie durch Zauber aus der Erde empor: [...] das blasierte Geschlecht des angehenden Jahrhunderts lernte zu seinem Erstaunen eine Welt voll tiefer geistiger Bedeutung, voll

246 Zit. nach KEMP 1994, S. 10.

247 Zu bedenken ist dabei aber auch, dass sich die besten und die größere Zahl der Arbeiten der griechischen Kunst auf dem Gebiet der Skulptur erhalten haben. Für das Mittelalter ist genau das Gegenteil der Fall: Die zahlenmäßig und qualitativ besseren Objekte finden sich im Gebiet der Malerei.

248 Ironischerweise entspringt Ruskins Kriterium, das Darstellungsvermögen an „einer gehobenen Verfassung“ oder einem „selbstvergessenen Affekt“ zu messen, gerade Debatten, die sich auf griechische Skulptur oder griechische Ideenwelt berufen, wie die Laokoon-Debatte zwischen Lessing und Herder.

249 Übers. zit. nach KEMP 1994, S. 10, vgl. Ruskin, John: *Modern Painters*, 2. Bd., III, II, § 5.

inniger gewaltiger Empfindung, voll warmer und starker Frömmigkeit kennen, und sie lernte sie kennen als seine eigene glorwürdige Jugendzeit.“<sup>250</sup>

In Frankreich blickte man nicht mit weniger national gefärbter Nostalgie auf die eigene Geschichte. Wenn Alexis François Rio auf der Suche nach der Genese des *objet d'art* (in Abgrenzung zum *objet de luxe*) auf seine Spurensuche in die Vergangenheit zurücksieht, so stellt er fest:

„La gloire de cette découverte appartient donc sans partage à la France, et certes, ce n'est pas avoir peu contribué au développement de l'art moderne et à la majesté du culte catholique, que d'avoir placé l'imagination du chrétien en prières sous le charme mystérieux de cette lumière incertaine si favorable au recueillement, et d'avoir, en quelque sorte, réalisé pour lui une partie des merveilles de la Jérusalem céleste.“<sup>251</sup>

In Deutschland begann die Gruppe der Wallrafs, Boisserées und Görres mittelalterliche – vornehmlich deutsche – Kunst, wenn auch in deutlich geringerem Umfang mittelalterliche Skulptur, zu sammeln und zu erhalten. Das nationale Interesse trat deutlich hervor in der von Carl Schnaase begonnenen und nie vollendeten „Geschichte der bildenden Künste“. Dieses Werk hatte neben einer Gesamtdarstellung der Kunstgeschichte auch zum Ziel, „das Wesen des Volkes zusammengefasst wie in einem Spiegel zu zeigen, so dass ein scharfer Blick und richtiges Urteil auch auf die verborgenen Stellen schließen könnte.“<sup>252</sup> Nach den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts begann man in Deutschland mit der Inventarisierung der Kunstdenkmäler. Die eingehende Beschäftigung mit der Kunst der Spätantike und des Mittelalters führte zu einer „Geschichte der christlichen Kunst“ durch Franz Xaver Kraus. Diese „Kunstgeschichte“ verfolgte das Anliegen, mit enzyklopädischem Anspruch die Entwicklungslinien von der Antike durch das gesamte Mittelalter mit allen Gattungen zu beschreiben. Kraus selbst unterschätzte die eigene Bedeutung nicht und ordnete sich in seinen historischen Abriss selbst ein:

„So schloss sich die christliche Alterthumsforschung wieder mit der christlichen wie mit der allgemeinen Kunstgeschichte zusammen; es steht zu wünschen, dass die Nothwendigkeit des Ineinandergreifens und des Zusammenwirkens dieser Disciplinen immer lebhafter empfunden werden.“<sup>253</sup>

Diese Worte mögen auch noch ein Jahrhundert später als Prämissen für die folgenden Gedanken zur „Wiedergeburt“ dreidimensionaler Plastik im Westen gelten.

250 KRAUS 1898, S. 13.

251 RIO 1836, S. 37-38.

252 SCHNAASE 1843, S. 157.

253 KRAUS 1898, S. 29.

#### II. 4. b) Verhaltensregeln für den Bildgebrauch – vom *Opus Caroli regis* bis Paris 825

Die Auseinandersetzung über die Bildkultur führte in Byzanz zu theoretischen Überlegungen über die Natur des Bildes. Autoren wie Johannes Damascenus, Theodor Studites und Nicephoros nahmen zur Bilderfrage Stellung.<sup>254</sup> Sie artikulierten ihre Gedanken zur Legitimität des Bildes in der christlichen Kulthandlung und ihren Bezug zu antiken Vorstellungen über die Wahrnehmung. Nach Gerhart Ladner vollzieht sich diese Entwicklung langsam. Gerhart Ladner beschreibt sie in Form von Verschiebungen prominenter philosophischer Positionen: Er skizziert diese Bewegung als eine von Platon zu Philostratus und Paulus sowie von Plotinus und Proklos zu Pseudo-Dionysius und Johannes Damascenus.<sup>255</sup> Johannes Damascenus verfasste seine Bildtraktate vermutlich in den 770er Jahren im Rahmen der Auseinandersetzungen um das Bild.<sup>256</sup> Johannes Damascenus ist vermutlich der bedeutendste unter diesen Autoren, er sammelt die Argumente älterer Autoren für das Bild, weist Einwände gegen die Kritiker des Bildes zurück und beschliesst damit einen Prozess, indem sich das Bildverständnis von einem Bild als Mittel der Wahrnehmung zum Bild als einem Medium der Erkenntnistheorie verändert hat.

Die westlichen Theologen entgegneten dem Affront, dass sie zu dem Konzil nicht eingeladen worden waren, mit der Zurückweisung des zweiten nicäanischen Konzils. Damit vergrößerte sich die Zwietracht zwischen Byzanz und dem Westen, die bereits durch die ikonoklastische Synode von Hieriea im Jahr 754 verursacht worden war. Konstantin V. hatte ein Konzil einberufen, das die Bilderverehrung verurteilte und Johannes von Damaskus und Germanus von Konstantinopel aufgrund ihrer bilderfreundlichen Positionen exkommunizierte. Das Konzil bezeichnete sich selbst als ökumenisch, wurde aber von keiner der beiden Kirchen anerkannt. Die Westkirche lehnte es ab, da kein Patriarch teilgenommen hatte, die Ostkirche begründete ihre Ablehnung damit, dass seine Beschlüsse im Volk weithin abgelehnt wurden.<sup>257</sup> Die Spannungen zwischen beiden Kirchen verschärfte sich, als das zweite (bilderfreundliche) Konzil 787 wieder unter dem Ausschluss westlicher Theologen einberufen wurde und der Westen lediglich durch Beobachter partizipierte. Auf der Basis von Schriften wie denen von Johannes wurden in Nicäa 787

<sup>254</sup> Johannes von Damascenus wurde im Westen im Mittelalter vor allem in lateinischen Übersetzungen gelesen, die in Inhalt und Aufbau sehr stark von den überlieferten griechischen Manuskripten abweichen. Am weitesten verbreitet war die Übersetzung von Burgundius, die Mitte des zwölften Jahrhunderts entstanden ist, vgl. JOHANNES DAMAZENUS: *De Fide Orthodoxa*. Robert Grosseteste überarbeitete diese Version ziemlich genau hundert Jahre später, vgl. JOHANNES DAMAZENUS: *Dialectica*. 1497 fertigte der Karmeliter Johann Baptist Panetius eine erste neuzeitliche Übersetzung an, die sich in einer ferraresischen Handschrift erhalten hat. Vgl. Thümmel 1991b und 2005.

<sup>255</sup> LADNER 1953, S. 5ff.

<sup>256</sup> Zu Johannes' Bildtheologie siehe LADNER 1953 oder LOUTH 2002 und OLEWINSKI 2004.

<sup>257</sup> Für die kritische Edition des Textes und ausführlichen Kommentar hierzu siehe: SODE/KRANNICH/SCHUBERT 2002.

erklärt, dass die Verehrung der *sacrae imagines* ein zentraler Weg darstellt, um ausgehend von den sichtbaren zu den verborgenen Wahrheiten zu gelangen.<sup>258</sup> Dadurch war die Situation entstanden, dass der Westen mit seiner moderateren, d.h. weniger mit dogmatischen, sondern eher mit pragmatischen Gesichtspunkten argumentierenden Haltung in der Bilderfrage auf das erste bilderfreundliche Konzil in Byzanz mit Ablehnung aufgrund der propagierten Anbetung von Bildern reagierte. Dass in der fehlerhaften Übersetzung *παρσκυνήσις* (*proskynesis*) und *λατρεία* (*latreia*) immer mit *adoratio* wiedergegeben wurde und nicht zwischen *veneratio* und *adoratio* differenziert wurde, trug zur Ablehnung des Westens bei.<sup>259</sup>

Man bemüht sich im Westen daher um eine eigene moderate Haltung gegenüber dem Bild und setzt sich in diesem Kontext mit dem Kruzifix, den Reliquien und der eigenen Bildkultur auseinander. Die Analyse dieser Schriftzeugen wird im Folgenden nachzeichnen, wie die Verehrung des Kruzifixes, der Reliquien und der Bilder im Westen begründet wird, welche Formen erlaubt werden. Es wird dabei versucht, die Haltung des Westens gegenüber der Bilderfrage als „historische Entwicklung“ nicht nur dieser Begründungen zu beschreiben und nicht zuletzt zu fragen, welches ihre Implikationen sowie ihre Funktion als Basis des westlichen „Kultbildes“ sind.

Gregor der Große gilt als der Urheber und Vater abendländischer Bildtheologie.<sup>260</sup> Seine Haltung, die bereits skizziert worden ist, lässt sich mit seinen prägnanten Worten anlässlich seiner Kritik an der Zerstörung von Bildern durch Serenus von Marseille zusammenfassen: „[...] *nam quod legentibus scriptura, hoc idiotibus praestat pictura cernentibus*“.<sup>261</sup> Durch die Rezeption der am häufigsten zitierten Stellen des rund zweihundert Jahre jüngeren *Opus Caroli regis* seit der Gegenreformation hat sich die verbreitete Auffassung entwickelt, dass die dreifache Begründung durch westliche Theologen für das Bild im Hochmittelalter folgendermaßen gelaute habe: Erstens dienten sie den des Lesens Unkundigen, den *illiterati* zum Verständnis der Heiligen Schrift, zweitens schmückten sie den Kirchenraum und drittens unterstützten sie die *memoria*. Erst bei Abt Suger lasse sich eine ästhetische Haltung zu den Bildern nachweisen und erst mit ihm werde die Geburt einer „modernen“ Bildauffassung in die Wege geleitet. Keine dieser drei Auffassungen lässt sich in dieser Form halten.

Thomas von Aquins *summa* fasst diese Position in wenigen Worten zusammen: „1. *Ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur*. 2. *Ut incarna-*

258 Ausführlich hierzu siehe die Einleitung von Christoph Schönborn, in: JOHANNES DAMASZENUS: *Le visage de l'invisible*.

259 Zuletzt FREEMAN 1994, S. 166f.

260 Ausführlich zur Rezeption Gregors bis einschliesslich des dreizehnten Jahrhunderts mit der entsprechenden Bibliographie KESSLER 2006.

261 GREGOR DER GROSSE: *Registrum Epistularum, lib. XI, 10*, S. 874. Dieser Kernsatz seiner Bildbegründung haben bereits Gerhart Burian Ladner und andere als grundlegend für das westliche Bildverständnis angesehen. Vgl. LADNER 1931. Zur Rezeption der Argumente Gregors in Bildtrakaten des Spätmittelalters ausführlich SCHNITZLER 1996, besonders S. 37-76, zur früheren Rezeption siehe DUGGAN 1989, FELD 1990, hier: S. 11-14 und CHAZELLE 1990.

*tionis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. 3. Ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis.*<sup>262</sup> Die dreifache Rechtfertigung für Bilder von Thomas von Aquin stellt vielmehr den Abschluss einer langwierigen und komplexen Entwicklungsgeschichte des westlichen mittelalterlichen sowie eine Vorform des modernen Bildverständnisses und seiner Rechtfertigung durch die Theologen dar. Bei Gregor dem Großen, dessen Schriften von einer pragmatischen, pädagogischen Grundhaltung zeugen, ist das Bildverständnis ein genuin rhetorisches, das seinen Ursprung in der Rezeption von Gedanken des Horaz und des Cicero hat: Alain Besançon hat seine Auffassung vom Bild und seine implizit artikulierten Bildmodi paraphrasierend dargelegt:

„The image fortifies, edifies the faithful, it touches their intelligence, their feelings (compunctio), their memories, that is, their ‚selves‘, in the sense the ancients gave that word. The image is rhetorical in a strong sense. It persuades, it instructs, it moves, it pleases. It counsels (deliberative mode), it accuses or defends (legal mode), it praises or blames (epideictic mode): the categories of Ciceronian rhetoric perfectly apply to Gregory’s program. The image places the beholder in a favorable state of mind. It orients his passions toward virtue. It awakens his piety.“<sup>263</sup>

Auf eine zentrale Stelle für die Auffassung vom Bild und seiner Funktion in einem gefälschten Brief, der Gregor dem Großen zugeschrieben wurde, haben jüngst noch einmal Celia Chazelle und Herbert Kessler hingewiesen: Im neunten Brief an Secundinus, der im Umkreis des Papstes am Ende des achten Jahrhunderts zur Verteidigung der Verehrung des Bildes interpoliert wurde, exemplifiziert „Gregor“ das Verhältnis von Bild und Sehnsucht in der Beziehung des Gläubigen zu seinem Gott:

„[...] weil du jenen mit allem Eifer im Herzen suchst, ihn, dessen Bild du vor Augen zu haben dich sehnst, so dass der tägliche Anblick seiner leiblichen Gestalt stark macht und du, wenn du das Bild ansiehst, in deiner Seele für den entbrennst, dessen Bild zu sehen du dich sehnst. Wir gehen nicht fehl, wenn wir durch das Sichtbare das Unsichtbare zeigen. So schickt sich der Mensch, der sich glühend danach sehnt, einen anderen zu sehen, oder sich in Liebe nach seiner Braut sehnt, den oder die er zu sehen versucht, wenn es geschieht, dass sie zum Bad oder zur Kirche gehen, an, eilends auf dem Weg vorzugehen, um fröhlich von deren Anblick zurückzukehren. Wir wissen, dass Du nicht darum nach einem Bild unseres Erlösers verlangst, um es gleichsam als Gott zu verehren, sondern damit du wegen der Erinnerung an den Sohn Gottes wieder in Liebe zu dem erglühst, dessen Bild zu sehen du dich sehnst.“<sup>264</sup>

262 THOMAS VON AQUIN: *In quattuor libros sententiarum*, Lib. 3, dist. 9, qu.1, art. 2, Bd. 7, S. 35.

263 BESANÇON 1994, hier zitiert nach der englischen Ausgabe Chicago 2000, S. 150.

264 „Gregors“ Brief an Secundinus, *Epistola* 9, 148, hg. von D. Norberg, CSEL 140<sup>o</sup>, app. 10, S. 1110: „[...] *quia illum in corde tota intentione quaeris, cuius imaginem prae oculis habere desideras, ut visio corporalis cotidiana reddat exsertum et, dum picturam uides, ad illum animo inardescas, cuius imaginem uidere desideras. Ab re non facimus si per uisibilia inuisibilia demon-*

In diesem „Gregorbrief“ wird nicht nur die Sehnsucht, Gott leibhaftig gewahr zu werden, d.h. im eigenen Sohn angesichtig zu werden, mit dem Begehren verglichen, mit dem ein Mann seine Braut sehen möchte, sondern auch der Malerei vergleichbare Fähigkeiten zugesprochen wie der Schrift: „*Et dum nos ipsa pictura quasi scriptura ad memoriam filium Dei reducimus, animum nostrum aut de resurrectione laetificat aut de passione emulcat.*“<sup>265</sup> Neu in dieser Zeit ist das Argument, dass das Bild den Schmerz über die physische Absenz Christi trösten kann und es legitim ist, sich Gott mit Hilfe des Bildes seines Sohnes vor Augen zu stellen und sich von dem Unsichtbaren durch das Sichtbare „ein Bild“ zu machen. Diese Stelle aus dem Brief „Gregors“ wird gleich zwei Mal in vollem Wortlaut in den Akten der Pariser Synode von 825 zitiert: einmal in der Zitatensammlung als Zitat vierzehn und einmal in einer ausführlichen Analyse der Haltung Gregors in der Bilderfrage.<sup>266</sup>

Nördlich der Alpen war man in karolingischer Zeit hingegen im Sinne einer stärker pragmatischen Bildauffassung dem Argument des Bildes als *ornamentum*, des Bildes als *decus* verpflichtet, das die Funktionen des Bildes als Anstiftung zur *memoria* und *illuminatio* ergänzt. Dieser Aspekt wurde erstmals von Theodulf von Orléans ausgedrückt: „Wir erlauben Bilder in den Kirchen der Heiligen, nicht damit sie angebetet werden, sondern dass sie uns an deren Taten erinnern und die Wände schmücken.“<sup>267</sup> Auf dieser Grundlage sind die beiden letzten Punkte von Thomas von Aquins Zusammenfassung noch einmal genauer zu betrachten: Der zweite Teil der Begründung („*ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur*“) ist eigentlich ein doppeltes Argument: Neben dem Beweggrund, dass die Bilder dem Betrachter die Heiligen als lebendiges

---

*stramus. Sic homo qui alium ardentem uidere desiderat aut sponsam amando desiderat, quem uidere conatur, si contingit ad balneum ire aut ad ecclesiam, praecedere festinus in uia se praeparat, ut de uisione hilaris recedat. Scimus quia tu imaginem Saluatoris nostri ideo non petis, ut quasi Deum colas, sed ob recordationem filii Dei in eius amore recalescas, cuius te imaginem uidere desideras.*“ Englische Übersetzung von KESSLER 1998b, S. 1176f.: „You seek with all your heart and intentness Him, whose picture you wish to have before your eyes, so that every day, the corporeal sight renders him visible; thus when you see the picture, you are inflamed in your soul with love for him whose image you wish to see. We do no harm in wishing to show the invisible by means of the visible [...] We know that you do not ask for an image of our Saviour to venerate it as God, but in recalling the Son of God, to rekindle the love of Him whose image you wish to see.“ Vgl. auch CHAZELLE 1996, S. 183ff und KESSLER 2005a, KESSLER 2005b und KESSLER 2005c.

265 „Gregors“ Brief an Secundinus, *Epistola* 9, 148, hg. von D. Norberg, CSEL 140<sup>o</sup>, app. 10, S. 1111.

266 OCR IV, S. 489 und S. 508.

267 OCR III, 16, S. 411, v. 3-15: „*Nam dum nos nihil in imaginibus praeter adorationem, quippe qui in basilicis [...] sanctorum imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum orandum, sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem [parietum habere permittimus, i]lli vero pene omnem suae cr[e]d[u]litatis spem [in] imaginibus [conlocent], restat, ut nos sanctos in eorum corporibus vel potius reliquiis corporum seu etiam vestimentis veneremur iuxta antiquorum patrum traditionem, illi vero parietes et tabulas adorantes in eo se arbitrentur magnum fidei haberi emolumentum, eo quod operibus sint subiecti pictorum.*“

Vorbild vor Augen stellen können, beinhaltet es auch den Verweis auf das Mysterium der Inkarnation. Damit spielt Thomas nicht nur auf die Darstellung der Verkündigung an Maria oder der Taufe Christi an, sondern zugleich auf das Mysterium des Bildes als Kündiger der Wahrheit und seines von Gott inspirierten Urhebers als Schöpfer von Bildern, die Wahrheit „inkarnieren“ können. Seine dritte Sentenz hingegen (*ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis*) verdeutlicht nicht nur ein Bewusstsein von dem facettenreichen Zusammenspiel von Augen- und Hörsinn im sakralen Raum und den verschiedenen Formen von Repräsentation des Sakralen im Kirchenraum. Der erste Halbsatz schließt auch eine wirkliche „Betroffenheit“, eine wahre Wirkmacht des Bildes auf den Betrachter und seine Entzündungsfähigkeit mit und durch Bilder mit ein.

Dass die Positionen des *Opus Caroli regis* auch politisch motiviert waren und daher ihr Gehalt doppelt vorsichtig zu behandeln ist, haben die Studien von Ann Freeman deutlich gemacht.<sup>268</sup> Dieselbe politische Grundhaltung kann nicht nur der Aufstellung der Statue Theoderichs im Jahre 801 in Aachen vor dem Palast, dem „neuen Lateran“, mit einer karolingischen Nachfolge des römischen Reiter-Standbildes von Marc Aurel als *Roma secunda* unterstellt werden.<sup>269</sup> Auch die Intention der Karolinger, sich zum eigentlichen Erben des römischen Reiches zu deklarieren und Byzanz die Stirn zu bieten, kann eine weitere Schrift eines Theologen am karolingischen Hof über eben diese Statue belegen: Walahfrids *De imagine Tetrici*, ein Gedicht, das gelegentlich herangezogen wurde, um die „negative“ Einstellung gegenüber Skulpturen am Hofe Karls des Großen zu belegen. Die Schrift *Versus Strabi Walahfridi, quos post annum aetatis XV. edidit de rebus diversis* umfasst mehrere Gedichte, wobei jenes über die Theoderich-Statue in Aachen mit dem oben genannten Titel, der vielleicht sogar von Walahfrid Strabo selbst stammen kann,<sup>270</sup> sogar durch

268 Vor allem FREEMAN 1957, 1965, 1971, 1985, 1987, 1988 und 1994 sowie DUMEIGE 1985 und LOSSKY/BCEPFLUG 1987. Eine ausführliche Bibliographie in der verbindl. Neuausgabe in der Reihe der MGH, die die alte Edition von Hubert Bastgen von 1924 ersetzt: OPUS CAROLI REGIS CONTRA SYNODUM. Die jüngste Publikation von Uta Schedler hingegen berücksichtigt Freemans Arbeiten nur bis 1965; die Neuedition von 1998 erwähnt sie zwar, zitiert das *Opus Caroli regis* jedoch ausschließlich nach Übersetzungen durch THÜMMEL 1991a, THÜMMEL 1997 oder BELTING 1990 und kommt nicht zuletzt dadurch zu fragwürdigen Ergebnissen. So erklärt sie in Fußnote 1 „Bilder haben aber keinerlei religiöse Bedeutung“. Den Ausdruck „religiös“ verwendet sie, wenn „darüber hinaus auch die individuelle Andacht berücksichtigt ist“. Im Folgenden schreibt sie die euhemeristische Erklärung von Idolen kurzerhand Theodulf zu und scheint über die Zitatkultur im Mittelalter nicht informiert zu sein, siehe: SCHEDLER 2002, S. 32 und S. 34.

269 So bezeugt schon das CHRONICON MOISSIACENSE, dass Karl der Aachener Pfalz den Namen Lateran gegeben habe: „Fecit ibi et palatium, quod nominavit Lateranis“, S. 303, SCHLESINGER 1972, S. 388f.

270 Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Walahfrid Strabo die Sammlung, welche die Vorlage des Sangallensis 869 bilden, selber zusammengestellt hat und dabei den Titel hinzugefügte. Siehe THÜRLEMANN 1977, S. 39, Anm. 36.

seine negative Beurteilung der Statue zu ihrer Zerstörung beigetragen haben soll.<sup>271</sup> Ohne Möglichkeit des Nachweises muss Hypothese bleiben, ob *Scintilla*, die fiktive Dialogpartnerin Strabos, ihre Funken nicht nur in verbaler, sondern in konkreter, realer Form hat sprühen lassen. Es ist unklar, ob ihre Worte der Statue nur im Gedicht oder nicht sogar in der Realität zusetzten: Man könnte vermuten, dass die Statue eingeschmolzen wurde, „bis in der feuerspeienden Wolke der König strahlend kommen wird“,<sup>272</sup> um mit der Wiederverwendung ihres Materials neuerlich aufzuerstehen.<sup>273</sup> Der Wortlaut Strabos könnte deutlicher nicht sein: „Weichen sollen die Riesengebilde deines Koloskes – er ist überflüssig – [...] Falls der große Kaiser es will, wird zu den Burgen der Franken wandern, was immer die elende Welt in Erz gegossen.“ Deutlicher könnte der Anspruch der Karolinger, die neuen, die wahren und die „besseren“ Kaiser des römischen Reiches als die heidnisch-antiken Römer zu sein, nicht ausgedrückt werden. Dass als Metapher für die Herrschaft die antiken Kaiserstatuen aus Erz und ihre „Wiederauferstehung“ unter christlichem Vorzeichen gewählt wurden, verdeutlicht, wie sehr man sich über die imperiale Bedeutung der kultischen Verehrung dieser Standbilder im Klaren war.<sup>274</sup>

Eine politische Motivation lässt sich auch für den Bilderbrief Hadrians I. beweisen, der von Karl dem Großen aufgefordert worden war, das zweite Konzil von Nicäa nicht anzuerkennen.<sup>275</sup> Hadrian blieb bei seiner bilder- und byzanzfreundlichen Haltung, beharrte jedoch darauf, dass für Bilder gilt, „comme pour l’interpolateur de la lettre de Grégoire le Grand à Secundinus, l’art, essentiellement matière, ne pouvait pas être directement impliqué dans la vision spirituelle, cela malgré l’importance du visuel pour activer la pensée et amener ainsi l’esprit à s’élever.“<sup>276</sup> Zugleich wird offensichtlich, dass es sich auch um einen Streit zwischen den beiden Erben des römischen Reichs handelt.<sup>277</sup> Grundsätzlich kann man je-

271 So zuletzt THÜRLEMANN 1977, S. 64: „Wir können vermuten, daß es sich bei Walahfrids Gedicht um einen „wirksamen“ Text handelte, in dem Sinne, als er die Zerstörung veranlaßte oder zumindest die der Zerstörung zugrunde liegende Motivation artikuliert.“

272 Übers. durch THÜRLEMANN 1977, S. 54.

273 Sie wurde vermutlich auch nicht als Material für eine der kleineren, ehemals fünf Kirchenportale aus Bronze verwendet, die sich an der Aachener Pfalzkapelle befanden. Technisch wäre es jedoch möglich gewesen: „Das Material konnte eingeschmolzen und für einen neuen Guß wiederverwendet werden. [...] Die frühchristlichen Bronzetüren von Alt-St. Peter und mit ihnen auch die Hadrians-Tür mit der Besitz-Inschrift wurden 1588 eingeschmolzen, als das Metall für den Guß der Paulus-Statue auf der Antoninus-Pius-Säule benötigt wurde. [...] Wir wissen, daß beim Dombrand in Pisa von 1595 die Haupttür des Bonanus von 1179 und eine byzantinische Bronzetür zugrunde gegangen sind. Die Metallreste wurden sorgfältig geborgen und als Rohstoff für die neuen Domtüren aus der Werkstatt des Giovanni da Bologna wiederverwandt.“ Zit. nach MENDE 1983, S. 11.

274 Übers. zit. nach THÜRLEMANN 1977, S. 59.

275 ADRIANUS I: *Epistula ad Constantinum et Ireneum o Synodica*.

276 SANSTERRE 2002, S. 1023 in Bezug auf KESSLER 1998b, S. 1184.

277 Bereits Carl Schnaase urteilte vernichtend über die mangelnde Bildung dieses Papstes und sieht die Verhöhnung von dessen Sprachfähigkeit als Spiegel des allgemeinen kulturellen Niedergangs im Rom des achten Jahrhunderts: „Die Briefe Gregors d. Gr. (gest. 604) sind noch

doch für die Praxis von einer größeren Aufgeschlossenheit des Westens gegenüber Skulpturen ausgehen, als sie sich bei Theodulf von Orléans und seinen Zeitgenossen in den Schriftquellen nachweisen lässt.

Ihre Haltung stellt einen elementaren Unterschied zur byzantinischen Bildkultur und Bildtheologie dar. In der oströmischen Kultur wurde seit dem fünften Jahrhundert keine figürliche dreidimensionale Skulptur mehr hergestellt,<sup>278</sup> direkte Ansprache kam Bildern im Ritual der Ostkirche nur in Gestalt von Ikonen, nicht aber Statuen zu.<sup>279</sup> Diese wurde legitimiert durch die Funktion des Bildes als Medium, der eigentliche Adressat blieb dabei aber immer der Heilige, auf den die Verehrung über das Bild überging.<sup>280</sup> Bei der Entstehung von denjenigen Ikonen, die als *ἄχειροποίητος* (*acheiropoietos*), d.h. als nicht von Menschenhand gemacht, galten, war entweder ein Wunder beteiligt, welches die Authentizität des göttlichen Abbildes garantierte: die Hand des Engels, die das Gesicht des Bildnisses vollendet, die wunderbare Auffindung des Camuliana-Bildes im Teich, das Abfärben auf ein Tuch, der Abdruck im Ziegel. Eine andere Legitimationsstrategie war, die Entstehungszeit der Ikonen über Legenden in die Lebenszeit Christi und Mariä oder der Apostel zurück zu „datieren“. „Neue“ Bilder Christi, Mariä oder der Apostel wurden zumeist auf die getreue Kopie eines dieser „Ur-Abbilder“ zurückgeführt.<sup>281</sup> Seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts gibt es Schriftzeugen, die von dem Interesse für den „göttlichen“ Ursprung der *ἄχειροποίητα* (*acheiropoietia*) berichten.<sup>282</sup> Par-

---

würdig und lassen den Zusammenhang mit der klassischen Latinität erkennen, die Briefe Hadrians I. (772-795) sind geradezu barbarisch. Falscher Gebrauch der Casus, eine schwankende Orthographie, die durch ihre Unsicherheit und Unrichtigkeit beweist, dass man sich des Ursprunges der Wörter nicht mehr bewusst war, unerhörte, grammatisch unmögliche Wortbildungen, unklare Sätze und andere schülerhafte Fehler drängen sich. Dazu dann weit-schweifige, überladene Umschreibungen, plumpe Schmeicheleien, kriechende Phrasen, beschimpfende Bezeichnungen der Gegner [...]. Wenn der Verfall sich schon an der Sprache, welche der Natur der Sache nach sich am Längsten zu erhalten pflegt, wenn er in Rom, das sich verhältnismässig rein von der Mischung mit barbarischem Blute erhalten hatte, und zwar an dem Oberhaupte der Kirche so weit fortgeschritten zeigte, wie sehr begreiflich ist es, dass auch in den Künsten der Sinn für Schönheit und Wohlordnung, ja selbst für Klarheit und Bestimmtheit, für die Logik der Formen mehr und mehr schwand.“ SCHNAASE 1869, S. 585.

278 Die letzten sind die zusammengesetzten Porträts unter Verwendung älterer Skulpturfragmente von Aphrodisias, vgl. SMITH 1999.

279 BELTING 1990, WOLF 1990, BRUBAKER 1985, 1989, 1995 und 2001, THÜMMEL 1991a und 2005, ZIBAWI 1994 sowie VIKAN 1995. Den jüngsten Überblick („ho schizzato velocemente“) über die Genese und Entwicklung des Bilderkults und einer eigenen Bildvorstellung im Christentum bietet FERRARI 1999, S. 292-314.

280 Die Vorstellung eines solchen *transitus* wird in der Ostkirche bereits im vierten Jahrhundert von Basilius dem Großen artikuliert: BASILIUS MAGNUS: *De spiritu sancto*, 18, 45.

281 DOBSCHÜTZ 1899.

282 BRUBAKER 1998 und TRILLING 1998, S. 109f. James Trilling bietet für diesen Wachstum des Interesses in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts mehrere Erklärungen an: 1. Wunderbare Bilder als Propaganda-Medium zur Stärkung des inneren politischen Zusammenhalts. 2. Das wachsende Interesse an unmittelbaren Erinnerungsträgern von Christus (Cameron). 3. Das von Gotteshand gemachte und autorisierte Bild war über allen Zweifeln

allel zu den ersten Schrift- und Bildzeugen des Bilderkults setzten sich die byzantinischen Bildtheologen wie z. B. Johannes von Damaskus (ca. 700-ca. 750), Nicephorus (758-829) oder Theodor Studites (759-828) in dogmatischen Streitschriften mit der Natur des Christusbildes und seiner Legitimität auseinander. In seiner Analyse der byzantinischen Bildkonzepte weist Georg Thümmel ihre Nähe zu „heidnischen“ Bildtheorien nach.<sup>283</sup> Er geht hierfür den vorchristlichen Anschauungen von Origenes nach, der in den heidnischen Göttern und damit auch in ihren Götterbildern Dämonen sah. Als weitere Wurzel erweist sich Plotin, der die Vorstellung entwickelte, dass die Seele (das Geistige) am leichtesten einzufangen sei, „wenn ein (auf sie) Abgestimmtes geschaffen wird, das ein gewisses Teil von ihr aufnehmen kann. Abgestimmt aber ist das irgendwie (ihr) Nachgeahmte, das wie ein Spiegel etwas von der Gestalt (von der Idee) an sich reißen kann.“<sup>284</sup> Eine dritte Idee, die sowohl von Johannes als auch Theodor aufgegriffen wird, ist die Auffassung von Jamblichos aus seinem Werk ΠΕΡΙ ΛΓΑΜΑΤΩΝ (über die Bilder): Jamblichos geht davon aus, dass der σκοπός (das Ziel) des Werkes sei, sich selbst als göttlich und voller Teilhabe am Göttlichen zu erweisen.<sup>285</sup> Von Proklos (410 geboren) übernehmen Johannes und Theodor Argumente für dessen skeptische Haltung gegenüber Götterbildern. Proklos zufolge sei es unsinnig, „eine Weihstätte, Orakel und Bilder der Götter auf Erden zu errichten und durch gewisse Riten das aus geteilter und vergänglicher Materie Entstandene fähig zu machen, an Gott teilzuhaben, von ihm bewegt zu werden und die Zukunft vorauszusagen, und nicht zu verstehen, dass der Schöpfer des Alls durch die ungeteilten, unvergänglichen Prinzipien den Kosmos mit göttlichen Seelen, Geistern und Göttern aufgefüllt hat.“<sup>286</sup>

Im Westen stand man wie im Osten dem Zusprechen von Heiligkeit an Bilder etwa durch eine Ursprungslegende oder in Form eines expliziten Bilderkultes von Anfang an kritisch gegenüber. Ein derartiger Umgang mit Bildern wird noch von Agobard von Lyon kritisiert.<sup>287</sup> Das ist vor dem Hintergrund zu bewerten, dass im Westen Theologen bis zur Zeit der Karolinger das Bild als dem Text unterlegen betrachteten:

„Implicita o explicita l'idea di fondo resta quella di una superiorità del testo rispetto all'immagine [...] La concezione di un'immagine come forma subalterna di conoscenza risaliva già a s. Agostino, si ritrova tra le righe di Gregorio Magno, vi-

---

an seiner Legitimität erhaben – insbesondere im Hinblick auf die Abgrenzung zu paganen Götterbildern, Herrscher- und Funeralbildern und dem biblischen Bilderverbot. 4. Die spezifisch byzantinische Gläubigkeit und der Aberglauben.

283 THÜMMEL 1991b, S. 95-100.

284 THÜMMEL 1991b, S. 96 und PLOTIN: *Enneaden*. IV, 3, 11, v. 6-8.

285 Dieser Gedanke hat einen Ahnen in der Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments (Genesis) – er wirkt in der christlichen Vorstellung der Gottesebenenbildlichkeit, der Einwohnung des Gottes in den Menschen sowie der göttlichen Beseelung der Natur und ihrer Mimesis nach. Eine Wurzel der heidnischen Mythologie ist der Prometheus-Mythos, der besonders im Prometheus-Sarkophag der Kapitولينischen Museen auf eindrucksvolle Weise mit den Szenen der Erschaffung Adams und Evas parallelisiert wird. Hierzu jetzt MEIER 2003.

286 Übers. THÜMMEL 1991b, S. 98.

287 Vgl. RUDOLPH 1990, S. 47-48.

ene riformulata in epoca carolingia, ad esempio negli stessi Libri Carolini regis o in un Rabano Mauro“.<sup>288</sup>

Arnold Angenendt weist auf die kontinuierlich bilderfreundliche Haltung Roms hin, die er in seiner These zuspitzt, dass Rom einen Anti-Ikonoklasmus vertrete.<sup>289</sup> Im Folgenden wird hingegen behauptet, dass mit der Einführung des Kreuzifixes und der Einbindung seiner Verehrung in den liturgischen Kontext wie in die individuelle Andacht dieses Verhältnis bereits zur Zeit der Karolinger relativiert wurde.<sup>290</sup> Generell ist für die westlichen Autoren, die sich zum „Bild“ äußern, zu betonen, dass sich die dreifache Begründung für das Bild durch Augustinus bzw. Gregor den Großen und schließlich Thomas von Aquin lediglich auf die Rechtfertigung des Einsatzes von Bildern bezieht und keineswegs eine theologische Begründung für Bilder noch eine Erörterung der Natur des Bildes schlechthin darstellt. Der Diskurs über die eigentliche Natur des Bildes wurde im Westen erst mit Theophilus Presbyter, gefolgt von Rupert von Deutz, wieder aufgenommen.<sup>291</sup> Theophilus begründet seine Rechtfertigung für die Schaffung von Kunstwerken in *De diversis artibus* mit der Gottesebenbildlichkeit des Menschen.<sup>292</sup> Durch *intelligentia, consilium* und *scientia* verfüge der Mensch über eine spirituelle Verbindung zum Göttlichen, d.h. er partizipiere am siebenfachen Geist, was ihn in die Lage versetze, als legitimer Schöpfer von schmückenden Kunstwerken zu wirken.<sup>293</sup>

Im Westen bezogen sich die Argumente der Theologen am Hofe Karls des Großen im *Opus Caroli regis*, der Stellungnahme zur Bilderfrage auf die byzantinische Hal-

288 CAVALLO 1994, S. 53 und Anm. 75. Hier auch weiterführende Gedanken zu der Entwicklung des Verhältnisses von Texten und Bildern und der Rolle der Schrift innerhalb der byzantinischen Bildtheologie.

289 ANGENENDT 2001. Die zahlreichen Unterschiede zwischen den Positionen Roms und den gallisch-fränkischen Theologen zum Hof möchte er durch die nachgewiesene Einführung des Salvator-Patroziniums nivellieren. Anti-Ikonoklasmus ist dabei vielleicht eine nicht besonders günstige Begriffswahl.

290 CAVALLO 1994 bezieht sich auf Jean-Claude Schmitt für die Angabe, dass diese Haltung erst im achten Jahrhundert vollständig aufgegeben werden wird, vgl. SCHMITT 1987.

291 ENGEN 1980.

292 RUPERT VON DEUTZ: *De diversibus artibus*, S. 62: „Legimus in exordio mundanae creationis hominem ad imaginem et similitudinem Dei conditum et inspiratione divini spiraculi animatum, tantaeque dignitatis excellentiae caeteris animantibus praerogatum, ut rationis capax divinae prudentiae consilii ingeniique mereretur participium, arbitriique libertate donatus solius Conditoris sui susciperet voluntatem et reverenter immortalitatis amiserit, tamen scientiae et intelligentiae dignitatem adeo in posteritatis propaginem transtulit, ut quicumque curam sollicitudinemque addiderit, totius artis ingeniique capacitatem quasi hereditario iure adipisci possit.“

293 Ebd., S. 62-63. Lynn White hat daraufhingewiesen, dass dieses Vorwort im Kontext der zeitgenössischen Angriffe auf die benediktinischen „Luxus“-Gepflogenheiten zu lesen ist, die von asketischeren Orden kritisiert wurden. Auf diese Kritik beriefen sich die Neugründungen der Orden der Zisterzienser, Karthäuser und Prämonstratenser.

tion in der zweiten Synode von Nicäa,<sup>294</sup> in negativer Hinsicht auf Anbetung von Ikonen und in positiver Hinsicht auf die Verehrung des Kruzifixes.<sup>295</sup> Breitenwirkung erfuhren jedoch die zahlreichen Pamphlete und Artikulationen zur Bilderfrage, die nicht von den an der Abfassung einer Replik auf das zweite nicäanische Konzil beteiligten Theologen stammen, sondern von solchen, die sich aus dem gesamten fränkischen Reich zu dem „richtigen“ Umgang mit Bildern äußerten. Sie erörterten in ihren Schriften verschiedene Standpunkte. Bei der Analyse der wechselseitigen Rezeption verschiedener Haltungen und der Wechselwirkung mit der zeitgleich einsetzenden Produktion von monumentalen Bildwerken bleibt das Problem, das Urheber und Reagierender nicht einwandfrei zu bestimmen sind. Es ist nicht zu klären, ob zunächst Skulpturen geschaffen wurden, und die Theologen auf die neue Einbindung der Bilder in den christlichen Kult reagierten, oder ob sie nicht selbst Bildwerke in Auftrag gaben. Man kann lediglich resümieren, dass die ersten nachweisbaren Bildwerke in einem Klima der Diskussion über den richtigen Umgang mit dem Bild, dem Nachdenken über das Bild und dem Experimentieren mit neuen Formen von Bildlichkeit (z.B. die Bildgedichte in den karolingischen Handschriften) entstehen.<sup>296</sup> Es wird dabei im Folgenden dafür argumentiert werden, dass, wie bereits von Michele Ferrari treffend formuliert worden ist, „l'immagine era ben ancorata nella società carolingia.“<sup>297</sup>

Damit greift er zunächst die Tradition des rund zweihundert Jahre vorher einsetzenden Diskurses auf: So findet sich ein ähnliches Postulat schon zu Anfang des neunten Jahrhunderts bei Jonas von Orléans<sup>298</sup> und hernach bei Hrabanus Maurus (gest. 856, Bischof von Fulda und Erzbischof von Mainz). Letzterer billigte den Bildern lediglich zu, dass sie allein in Erinnerung rufen können und nur ein dürftiger Ersatz für das geschriebene Wort seien.<sup>299</sup> Doch wiederholen die zitierten Aussagen nur das Fazit des *Opus Caroli regis*, welches bereits im zweiten Abschnitt jeg-

294 Zum zweiten Konzil von Nicäa siehe: BESPFLUG/LOSSKY 1987 und zur Bilderfrage ebd. den Aufsatz von SCHMITT 1987.

295 Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zum *Opus Caroli regis* seien hier nur einige Titel angeführt, die zur Kreuzverehrung und den Bezügen zur Ikone Stellung nehmen: GRAPE 1975, HAENDLER 1958, LADNER 1931, DELIUS 1928; MEYVAERT 1979, MÜTHERICH 1979, SCHADE 1957, THÜMMEL 1992, GERO 1973, CHAZELLE 1986 und 1992/1993, NOBLE 1995, SAURMA-JELTZSCH 1994, ALBERIGO/MELLONI 1989, STAUBACH 1984. Eine ausführliche Bibliographie in der Neuauflage in der Reihe der MGH, die die alte Edition von Hubert Bastgen von 1924 ersetzt, vgl. OPUS CAROLI REGIS CONTRA SYNODUM, im Folgenden abgekürzt zitiert als OCR.

296 Um nur willkürlich ausgewählte Beispiele anzuführen: Vgl. HRABANUS MAURUS: *Carmina*, S. 196, Nr. 38 Gedicht an Abt Hatto (Bonosus) von Fulda, Amalarius von Metz.

297 Vgl. FERRARI 1999, S. 318.

298 „[...] ob memoriam passionis dominicae imaginem crucifixi in auro argentove exprimimus, aut certe in tabulis diversorum colorum fucis depingimus“, vgl. HAUSSHERR 1963, S. 40 und ders. 1973, S. 390 sowie FELD 1990, S. 27-32.

299 Vgl. DUGGAN 1989, S. 230.

liche *adoratio* des Bildes samt jeglichen *servitium* am Bilde verwirft.<sup>300</sup> Den anbetenden Umgang mit dem Bild einschließlich seiner Besetzung mit einer Heiligkeit, wie sie dem Urbild – also etwa Christus – zusteht, lehnen sie ab.<sup>301</sup> Relevant erscheint in dieser Passage des *Opus Caroli regis*, dass hier im Westen erstens das Bild im Dienst der *memoria* des Heiligen steht und zweitens, dass Heiligkeit durch die Nähe zum Heiligengrab gestiftet wird. Eindeutig wird zwischen Wandbildern und beweglichen Tafelbildern (wie z.B. Ikonen) unterschieden:

„Während nun uns nichts über die Anbetung von Bildern, wie vielleicht die Bilder der Heiligen in den Kirchen nicht anzubeten sind, sondern zum Gedächtnis an ihre Taten zum Gebet auffordern, sowie auch zum Gedächtnis an ihre Taten und ihr Alter uns erlaubt, sie an der Wand zu haben, um die Hoffnung all jener wahrhaft Sündigen vor den Bildern zu versammeln, bleibt, als unsere Heiligen über ihre Körper oder mächtigeren Reliquien der Körper oder ihre Gewänder zu verehren, genau nach dem Brauch der alten Väter, die ihre Wände und Tafeln anbeteten und von ihnen bezeugt wurde, dass sie grossen Nutzen hatten, indem sie sich vor den gemalten Werfen niederwarfen.“<sup>302</sup>

Da die Bilder von Menschenhand hergestellt seien, würden sie menschlichen Irrtümern unterliegen, führten wegen ihrer Mehrdeutigkeit zu Missverständnissen und benötigten Schrift zur Klärung. Ein Bild enthalte nichts Heiliges, wie etwa der Kelch, welcher während der Eucharistie Christi diene:

„Wie also auf äußerst überzeugende Weise durch jenen und die sakrosankten Mysterien und durch die geheimnisvollen Darstellungen des Alten Testaments und durch die neuen Einrichtungen des Heils und die Kirche in klarerem Licht belegt hat, ist die Anbetung von Bildern hier ein ungeeigneter und nicht angebrachter Gebrauch, dessen Ausübung nicht nicht erlaubt ist, als auch wahrlich durch die Seiten der Belehrungen durch die Älteren und in den Neuen Testamenten nicht

300 OCR II, S. 297f. v. 29-2, vgl. SAURMA-JELTSCH 1994, S. 69-72.

301 OCR III, 16, S. 411, v. 15-20: „*Nam etsi a doctis quibusque vitari possit hoc, quod illi in adorandis imainibus exercent, qui videlicet non qui sint, sed quid innuant venerantur, indoctis tamen quibusque scandalum generant, qui nihil aliud in his preter [...] id, quod vident, venerantur et adorant.*“ Paul Speck übersetzt den Titulus wie folgt: „Gegen die, die sagen, daß die Ehre des Bildes auf den Prototyp (*in primam formam*) übergeht“ und verweist auf die Herkunft des Zitats aus Basileios, *De spiritu sancto*, das im OCR öfter zitiert wird, vgl. SPECK 1998a, S. 86.

302 OCR III, 16, S. 411, v. 3-15: „*Nam dum nos nihil in imaginibus praeter adorationem, quippe qui in basilicis [...] sanctorum imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum orandum, sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem [parietum habere permittimus, i]lli vero pene omnem suae cr[e]ditu[l]itatis spem [in] imaginibus [conlocent], restat, ut nos sanctos in eorum corporibus vel potius reliquiis corporum seu etiam vestimentis veneremur iuxta antiquorum patrum traditionem, illi vero parietes et tabulas adorantes in eo se arbitrentur magnum fidei haberei emolumentum, eo quod operibus sint subiecti pictorum.*“ Diese Passage erfolgt unmittelbar nach einem Paragraphen der das Argument der Ähnlichkeit behandelt, daher kann vermutet werden, dass hier gegen die byzantinische Ikone das christliche Heiligenbild des Okzidents gesetzt wird, das seine Heiligkeit nicht durch Ähnlichkeit, sondern die Nähe zum Heiligengrab und zum Altar erhalten.

nur nicht erlaubt, sondern es wird auch wahrhaft untersagt. Er aber hat befohlen und gesagt: ‚Wahre Liebe ist meine Nahrung und mein Blut ist wahre Macht; und mein Fleisch und trinkt von meinem Blut, und ich werde in jenen bleiben, ‚und er hat nicht gesagt, das Bild ist mein Leben und die Malerei, die in meinem Namen ausgeführt wird ist Heil, und nicht ‚wer mein Ebenbild malt und mich in meinem selbstgemachten Bild anbetet, in dem werde ich sein.“<sup>303</sup>

Am Ende des vierten Buches des *Opus Caroli regis* steht als Quintessenz einer langen Diskussion:

„Wir gestatten die Bilder der Heiligen, wer auch immer sie formen will, sowohl innerhalb der Kirche als auch außerhalb, aufgrund der Liebe zu Gott und den Heiligen. Sie anzubeten aber, wenn es jemand wollen sollte, erlauben wir nicht.“<sup>304</sup>

Damit wiederholen sie die Worte Gregors des Großen so getreu, dass sich keine entscheidende Veränderung gegenüber der Auffassung des zweihundert Jahre zuvor verstorbenen Theologen erkennen lässt. Dass aber genau dieser Eindruck der Stagnation in den Äußerungen der Theologen den Entwicklungen in der christlichen Kunst und dem christlichen Bildverständnis widerspricht, werden die folgenden

303 OCR II, 27, S. 292 v. 10-27: „*Cum ergo istius evidentissimi et sacrosancti mysterii et per veteris Testamenti mysticas figuras et per novi institutionem salutiferum et luce clarius teneat ecclesiae documentum, adorandum imaginum huic non est coequandus insolentissimus usu, qui videlicet non solum fieri non iubetur, verum etiam et per paginam veteris Instrumenti interdicitur et in novi serie Testamenti non solum non conceditur, verum etiam reprehenditur. Qui enim dixit: Caro mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus; et Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem, in me manet et ego in illo, non dixit ‚Imago mea vere est vita, et pictura nominis meo adscripta vere est salus‘, et ‚Qui pingit meam similitudinem et adorat meam imaginem manufactam, in me manet et ego in illo‘.“ Vgl. OCR II, 28, S. 297 v. 29 – S. 298 v. 10: „*dicat nobis, utrum in imaginibus an in cruce Christi glorietur? Mihi, inqu[er]it, absit gloriari nisi in cruce Domini nostri Iesu Christi, per quem mihi mundus crucifixus est et ego mundo [...] Dicat, etiam, utrum in intelligendis colorum fucis et imaginum formis aut materiarum qualitibus an ad intellegendum, quae sit latitudo crucis et longitudo, sublimitas et profundum, inluminatos cordis oculos habere debeamus?*“ Diese Stelle greift einen bereits zuvor ausgeführten Gedanken mit fast identischem Wortlaut wieder auf: OCR I, 9, S. 154, v. 23-26: „*Atque illi glorienter in imaginibus, nos autem gloriemur in cruce Domini nostri Iesu Christi, per quem nobis [mundus] crucifixus est nosque mundo*“ sowie Gal. 6, 14. Es sei eine „große Unbesonnenheit und eine gewaltige Absurdität, die besagten Bilder mit dem Leib und Blut des Herrn gleichstellen zu wollen, wie man in derselben Eitelkeit von ihnen (in ihrer eiteln Schrift – *in eadem vanitate*), die für ihre Verehrung geschrieben ist (*quae ... scripta est*), nachlesen kann.“ Für dieses Argument weist Paul Speck auf die Widerlegung des Horos von 754 hin und macht darauf aufmerksam, dass es sich bei den *scripta vanitas* nicht um die Akten von 787, sondern um die bereits mehrmals erwähnte Schrift gegen die Bilder, den Horos von 754 handelt, vgl. SPECK 1998a, S. 64f. Eine andere Lesart bevorzugt Johannes Tripps, wenn er davon ausgeht, dass die *Libri Carolini* die Verse „rein geistig im Sinne der Kreuzesmystik des Apostels Paulus als Idee, Geheimnis und geistliche Waffe auslegen“, vgl. TRIPPS 1998, S. 93f.*

304 „*Permittimus imagines sanctorum quicumque eas formare voluerint, tam in ecclesiae quam extra ecclesiam, propter amorem Dei et sanctorum eius, adorare vero eas nequaquam cogimus, qui voluerit non permittimus*“. Übersetzung zit. n. BEUTLER 1964, S. 32, Anm. 3.

Ausführungen zeigen. Nikolaus Staubach unterstreicht, dass nach der theologischen Argumentation in den *Libri Carolini* das Anliegen der Byzantiner als Angriff auf den einzigartigen und exklusiven Rang der Verehrung Gottes bewertet wurde, „weil ‚cultus imaginum‘ und ‚cultus Dei‘ von Theodulf als Begriffe gleicher Ordnung gefasst werden, die einander notwendig widerstreiten und ausschließen.“<sup>305</sup>

Während das *Opus Caroli regis* nur das Kreuz, nicht aber Kruzifixe explizit würdigt noch ihre Verehrung verteidigt und auch keinerlei explizite Aussagen über Formen der Bildverehrung trifft,<sup>306</sup> setzt sich die Pariser Synode intensiv mit der Rolle des Kreuzes in der Kirche und der Legitimität der Verehrung des Kruzifixes auseinander:

„Deswegen nämlich glaubt ihr, dass uns das Gesagte des Apostels betroffen mache, während den Sohn Gottes zu kreuzigen und sein Elend dargestellt zu haben, ihn, das wir zum Gedenken an die Leiden des Herrn im Bild des gekreuzigten Christus in Gold und Silber ausgedrückt, oder sicherlich auf Tafeln mit verschiedenen Farben als Täuschung gemalt haben, das ist so, wieviel sinnlos vom Sinn des Apostels abgewichen sein möge, wer auch immer den Brief ebendieses Apostels sehr genau lesen möge, den überzeuge die Erkenntnis.“<sup>307</sup>

305 STAUBACH 1984, S. 547.

306 CHAZELLE 2001, S. 123.

307 JONAS VON ORLÉANS: *De cultu imaginum*, PL 106, Sp. 340B: „Idcirco enim nos apostolico sermone percellere putatis, rursusque crucifigere Filium Dei, et ostentui habere calumniatis, eo quod ob memoriam passionis Dominicae imaginem crucifixi Christi in auro argentove exprimimus, aut certe in tabulis diversorum colorum fucis depingimus, Quod si ita est, quantum a sensu apostolico sensus iste abhorreat, quisquis scrupulosissime praecedentia et sequentia Epistolae ejusdem apostoli legerit, perspicue animadvertet.“

Die Fortsetzung dieser für die Verehrung des Kruzifixes entscheidende Stelle lautet: „Apostolus quippe his qui per gratiam baptismi semel fuerant illuminati, et caetera quae enumerat sancti Spiritus dona consecuti, haec loquitur. Hi namque qui peccata quae post baptismum admiserant, non nisi baptismatis iteratione dilui posse putabant, merito ab eodem apostolo arguuntur, eo quod rursus sibimetipsis crucifigerent Filium Dei et ostentui haberent, quod omnino impossibile esse affirmat. Ille enim qui secundo se baptizari posse putat, rursus Christum (sicut a Patribus traditum accepimus) sibimetipsi crucifigit et ostentum habet. Sicut igitur impossibile est rursus crucifigi Christum, hoc est, ostentui eum habere, quoniam, ut Apostolus ait: Christus resurgens a mortuis, jam non moritur, mors ei ultra non dominabitur; ita nimirum impossibile est peccata quae post baptismum admittuntur baptismatis iteratione purgari. Quia sicut Christus semel mortuus est carne in cruce, sic et nos semel morimur in baptisate, non carne, sed peccato. Ac per hoc sicut ille rursus crucifigi non potest, ita et nos rursus baptizari nequimus. Peccata porro quae post baptismum committuntur, poenitentiae lacrymis et elemosynarum largitionibus diluuntur. Quia igitur ita tenemus et credimus, nequaquam, ut mendaciter astruis, rursus Filium Dei nobis crucifigimus et ostentui habemus. Ac per hoc in hac prosecutione tua, sicut et in caeteris, te delirasse evidentibus indiciis declaratur. Telum vero ridiculosae constructionis tuae, quod ex tuo sensu fabricatus es, quo ais: ‚Et per hoc catervatim animas miserorum socias factas daemonum habetis, alienando eas per nefanda sacrilegia simulacrorum a creatore suo, habetis eas dejectas et projectas in perpetuam damnationem,‘ quia in nos frustra jaculatur, jure obtundetur, meritoque in auctoris sui caput exacutum retorquetur. Dignum namque est ut quia in nobis nihil quod feriret invenit, ad eum a quo frustra directum est, redeat atque confodiat. Quoniam non nos animas mi-

Dass das *Opus Caroli regis* zudem keinerlei Rezeption im Mittelalter erfuhr,<sup>308</sup> reduziert seine Aussagekraft als repräsentativer Spiegel für die Position der fränkischen Kirche in der Bilderfrage:

„*Vat. lat. 7207 disappeared into the royal archives, where Hincmar saw it – an unknown work dealing with a synod – when he was at court in his youth. Evidently he later took Vat. lat. 7207 to Reims, where Paris Arsenal 663 was copied from it sometime in the 860's, and LC IV 28 (on universal synods) inserted into his Opusculum LV capitulorum against his nephew, Hincmar of Laon. No evidence exists for any other use of the Libri Carolini in the Middle Ages. The records of the Synod of Frankfurt in 794 are scanty, while those of the Paris Synod in 815 [sic ! 825] are voluminous; in neither case do these documents demonstrate any explicit use of the LC.*“<sup>309</sup>

Was also geschah genau in Paris im Jahr 825?<sup>310</sup> Veranlasst durch den Brief des byzantinischen Hofes, verfasst von Michael II. und Theophilos, die vom karolingischen Herrscher Unterstützung in ihrer (moderateren) ikonoklastischen Haltung erwarteten, versammelten sich die Theologen des fränkischen Reiches in Paris. Michael der Stammler hatte sich nach seiner Inthronisation im Jahre 820 verhaltener für die Verehrung von Bildern ausgesprochen, als sich zahlreiche seiner ikonodulen Anhänger erhofft hatten. Von ihm enttäuscht, verließen sie seinen Hof und gingen in den Westen. Um seine Haltung zu erklären, fühlte sich Michael II. veranlasst, zu diesem „Exodus“ Stellung zu nehmen, und schickte 824 eine Gesandtschaft nach Rouen (wo sich Ludwig der Fromme aufhielt) und nach Rom, um Anschluss an seine Haltung gegen „übertriebene Formen des Bilderkults“ zu suchen. Er lehnte z.B. die Wahl von Bildern als Taufpaten und das Vermischen von abgeriebener Farbe von Bildern mit dem Messwein ab. Für die Stellungnahme zu diesem Gesuch beauftragte Ludwig der Fromme die zwei Bischöfe Jonas von Orléans und Jeremias von Sens mit einer Sammlung von Zitaten zur Bilderfrage. Diese Sammlung, der

---

*serorum socios fecimus daemonum, easque per nefanda sacrilegia simulacrorum a creatore suo avertimus, et in damnationem perpetuam dejecimus: sed ille potius daemonibus eas sociavit atque in perpetuam damnationem dejecit, qui corpora sanctorum contemptui haberi, et vexillum crucis abominari, caeterasque ecclesiasticas traditiones contra fas sperni, et asinum eos docuit adorare. Cogimur aptis congruisque responsionibus vanas et ineptas refellere objectiones, quod quia per singula prolixitate vitanda in hoc libello facere omittimus, tandem ei hic finem imponimus. Et ne quippiam tantarum naeniarum indiscussum praeteriisse videamur, ea quae restant, in sequenti libello discutienda distulimus.“*

308 OCR, S. 11f.: „Es hat weder in dem Traktat *De picturis et imaginibus* Agobards von Lyon Spuren hinterlassen, noch in den Traktaten, die Dungal (um 828) und Jonas von Orléans (zwischen 840 und 843, dem Jahr seines Todes) gegen Claudius von Turin schrieben.“

309 Forts.: „Only after the Protestant Reformation prompted its first printed edition did the work achieve significant circulation and a place in public debate“, zit. nach FREEMAN 1994, S. 187f., Anm. 70.

310 LIBELLUS SYNODALIS PARIENSIS, EPITOME LIBELLI SYNODALIS PARIENSIS, HEFELE 1879, S. 38-47 und HARTMANN 1989, S. 168-171. Bisläng hat sich jedoch leider weder für die kritische Neuedition der Pariser Synodalakten noch für ihre intellektuelle Einordnung ein Bearbeiter vom Format einer Ann Freeman gefunden.

Brief Michaels, der Brief von Ludwig und Lothar an die beiden Bischöfe und der Brief der Frankenkaiser in einer vermutlich nicht abgesandten langen Version, sind in zwei Handschriften erhalten, die als die Akten der Synode von Paris im Jahr 825 gelten.<sup>311</sup> Die Zitatensammlung ist besser bekannt als *Libellus*, auf dessen Basis Jonas von Orléans und Jeremiah von Sens ihre *epitome* für Papst Eugen II. ausarbeiteten, der selbst auch die Erlaubnis an die fränkische Synode erteilt hatte, über das byzantinische Gesuch zu beratschlagen. Die längere Version des Briefes an Eugen II. ist vermutlich hauptsächlich von Jonas von Orléans verfasst worden, da sich ein großer Teil der Zitate mit denen im zweiten Buch seiner Schrift *De cultu imaginum*, die gegen Claudius von Turin gerichtet ist, deckt.<sup>312</sup>

Wilfried Hartmann wies auf die Differenzen in den verschiedenen Abschnitten der Zitatensammlung hin: Die ersten vierzehn Zitate sind gegen Ikonoklasten gerichtet – vor allem gegen Claudius von Turin. Der Rest (mit mehr als 90 Zitaten) wendet sich gegen zu starke Formen des Bilderdienstes, nicht jedoch gegen das Bild *per se*. Das *Opus Caroli regis* wird überhaupt nicht zitiert, was Hartmann als Bemühen erklärt, sich von den politisch motivierten Angriffen seiner Vorgänger zu distanzieren.<sup>313</sup> Hartmann macht darauf aufmerksam, dass „aus dem wichtigen Brief Gregors des Großen an Serenus von Marseille in die Epitome auch Passagen aufgenommen werden, die in der Langversion nicht vertreten waren.“<sup>314</sup>

Die Ergebnisse von Nicäa II. und der ikonoklastischen Synode von Hieria von 754 werden entschieden abgelehnt und eine „*via regia*“ zwischen den Extremen des Ikonoklasmus und der als *superstitiös* bezeichneten Bilderverehrung empfohlen. Der Brief Hadrians I. an Konstantin und Irene wird zunächst verlesen, dann scharf kritisiert und die in ihm enthaltenen Testimonia als *valde absona et ad rem, de qua agebatur, minime pertinentia* bezeichnet.<sup>315</sup> Zu dieser Uneindeutigkeit in der Haltung trägt maßgeblich der Aufbau des „Dossiers“ der Pariser Synode bei. Auf zwei Abschnitte, die sich mit der ikonoklastischen und ikonophilen Haltung befassen und denen jeweils eine Testimonienreihe beifügt ist, folgt ohne Überleitung eine weitere umfangreichere Zitatensammlung, in der

„nicht nur eine Reihe der schon zuvor zitierten Testimonia nochmals erscheinen, sondern auch fast alle, zuvor als *valde basona* bezeichneten Testimonia des Hadriansbriefes zitiert sind, darüber hinaus auch bilderfreundliche Testimonia aus dem

311 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS. *Concilium Parisiense* A. 825. Diese Ausgabe stützt sich auf den Text der Handschrift in Paris, Bibl. nat. lat. 1597 A, die im neunten Jahrhundert in St. Remis in Reims angefertigt wurde. Eine zweite Handschrift aus dem zwölften Jahrhundert hat sich in Berlin erhalten (Lat. fol. 626), vgl. HARTMANN 1989, S. 168-171 und BOUREAU 1987.

312 HARTMANN 1989.

313 HARTMANN 1989, S. 168-171.

314 Mit Kurzversion wird die römische Handschrift bezeichnet, in der cc. 1-57, 71-72 und 65 der Pariser Zitatensammlung, enthalten ist, von der man annimmt, dass es sich dabei um die Fassung handelt, die dem Papst Eugen II. überbracht worden ist. Ebd., S. 171.

315 LAMBERZ 2002, S. 1067 sowie LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS, S. 481, 18-19 und S. 492, 21-25.

Brief Hadrians an Karl den Großen und schließlich sogar sieben Testimonia aus den Akten des *Nicaenum II* selbst, deren Verwendung den Griechen zu Beginn des Synodalschreibens zum Vorwurf gemacht worden war. Erich Lamberz weist darauf hin, dass in der im Auftrag Ludwigs des Frommen hergestellten Epitome des Synodalschreibens<sup>316</sup> und seiner Testimonia kein einziges Testimonium aus dieser letzten Reihe erscheint, das nicht auch in den beiden ersten Testimonienreihen zitiert ist.<sup>317</sup>

Diesen Widerspruch zwischen den Ausführungen des Synodalschreibens und der letzten Zitatensammlung wurde in der Forschung als Versuch eines Kompromisses (*via regia*) interpretiert und als Vermittlungsversuch zwischen römischer und fränkischer Haltung in der Bilderfrage.<sup>318</sup>

Alle Dokumente, die in der Ausgabe von Werminghoff zum sog. *Libellus* zusammengefasst worden sind, legitimieren in den Passagen zwischen den Zitatensammlungen die Verehrung der *crux* und erheben besonders gegen die Ersetzung der *crux* durch die *imago* Einspruch:

„Wir lesen darüber hinaus den oben erinnerten Brief des Herrschers Michael und des Patriarchen Antonius, dass ebendieser aus unbedachter Furcht bei ihnen die verehrungswürdigen Kreuze aus den heiligen Tempeln herausgeworfen und an ihrer statt Bilder aufgestellt hatte, [...] weil kein Vertrag und kein Grund es erlaubt, Bilder dem Kreuz Christi gleichzustellen; besonders, als durch das Kreuz und Christus, der am Kreuz hing, die Menschheit erlöst worden ist, und nicht durch Bilder. Durch das Kreuz nämlich hat Christus, nicht durch irgendein Bild den Himmel mit den Irdischen und die Irdischen mit den Himmlischen veröhnt, auch weil, wie der Apostel sagt, es ihm gefiel, in seiner gesamten Göttlich-

316 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS. *Concilium Parisiense* A. 825.

317 LAMBERZ 2002, S. 1067. Eine Konkordanz der Zitate findet sich bei MARTIN 1930, S. 258-261 sowie für die Zitate bei JONAS VON ORLÉANS: *De cultu imaginum* und DUNGAL: *Responsa contra Claudium* sowie FERRARI 1972, S. 23-32.

318 Vgl. HAENDLER 1958, BOUREAU 1987. Erich LAMBERZ lehnt diese Interpretation ab. Er datiert die Pariser Handschrift (lat. 1597<sup>o</sup>), die sich seit dem Ende des neunten Jahrhunderts in Reims befand und bislang in die Zeit Fulcos (nach 882) datiert wurde, im Anschluss an die Überlegungen B. Bischoffs in das dritte Viertel des neunten Jahrhunderts. Diese Überlegungen stützen sich auf einen Vergleich einiger griechischer Lettern mit *Paris gr. 437*, dem Geschenk Michaels II. an St. Denis von 827, vgl. LAMBERZ 2002, S. 1069, Anm. 46. In dieser Handschrift sind die bereits benannten Textpartien nicht in vier sondern in sechs Texteinheiten unterteilt:

1. Brief Michael II. an Ludwig den Frommen (fols. 5r-11r = S. 475,30-480,8).
2. Die Stellungnahme der Synode in Form eines Schreibens an Ludwig den Frommen (fols. 11v-51r = S. 481,1-507,9).
3. Die Zitatensammlung mit bilderfreundlicher Tendenz (fols. 52r-78v = S. 507,10-520,31).
4. Die Entwürfe eines kaiserlichen Schreibens an den Papst und eines Papstbriefes an den byzantinischen Kaiser (fols. 84r-103r = S. 520,32-532,31).
5. Den Brief Ludwig des Frommen an Papst Eugen (fols. 103r-104r = S. 533,3-33).
6. Den Brief Ludwig des Frommen an Jeremias und Jonas (fols. 104v-106v = S. 534,5-535,8).

keit in ihm einzuwohnen und dadurch alle in ihm zu erlösen, Frieden bringend durch sein Blut am Kreuz als auch für die im Himmel wie auf Erden. Deshalb, so sagt derselbe Apostel, möge er im Kreuz und nicht im Bild verherrlicht werden. [...] Töricht und unklug aber handeln diejenigen, die die Kreuze Christi aus den Kirchen herausholen und an ihrer Stelle Bilder aufstellen.“<sup>319</sup>

Kurz gesagt: Bilder dürfen nicht zerstört werden und nicht angebetet werden. Es soll nicht das Kreuz durch die *imago* ersetzt werden. Reliquien oder ihre Verehrung werden nicht thematisiert und werden nur in einer Passage aus einem Brief Hieronymus' an Riparius von 404 erwähnt, der darin gegen die Vorwürfe des Vigilantius die Verehrung von Reliquien verteidigt.<sup>320</sup> Es kann hier nicht im nötigen Umfang zur Rolle des bilderfreundlichen Florilegiums Stellung bezogen werden. Aus kunsthistorischer Perspektive soll jedoch die Aufmerksamkeit auf einige Details des umstrittenen Dokuments gelenkt werden.

In der Argumentation für die Verehrung des Kreuzes werden einige „Grauzonen“ der fränkischen Haltung in der Bilderfrage deutlich: *Imago* wird nicht weiter definiert, sondern nur dem Kreuz gegenübergestellt. Eine mögliche Definition von *imago* ergibt sich, betrachtet man den Gebrauch von *imago* im sogenannten *Libellus* genauer: In den Entwürfen eines kaiserlichen Schreibens an den Papst und eines Papstbriefes an den byzantinischen Kaiser wird *imago* der *pictura* explizit gegenübergestellt. Ein weiterer, häufig verwendeter Ausdruck in diesem Abschnitt ist die Gegenüberstellung *picta vel ficta*.<sup>321</sup> Es handelt sich bei dieser Wendung nicht um

319 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS, S. 520f.: „*Legimus praeterea in supra memorata epistola Michabelis imperatoris et Antonii patriarchae, quod quidam temerario ausu apud eos honorificas cruces de sacris templis expulissent et in earum locis imagines statuissent, minime advertentes, quod nullo pacto nullaque ratione quaelibet imagines cruci Christi sint aequiparandae, praesertim cum per crucem genus redemptum sit humanum et Christus in cruce pependerit, non imagines. Per crucem enim Christi, non per aliquam imaginem pacificantur caelestia cum terrestribus et terrestria cum caelestibus, quoniam, sicut apostolus dicit, in ipso complacuit omnem plenitudinem divinitatis corporaliter inhabitare et per eum reconciliare omnia in ipsum, pacificans per sanguinem crucis eius sive quae in terris sunt sive quae in caelis. Nam et idem apostolus in cruce tantum, non in imagine gloriatur, ita inquit: Mihi autem absit gloriari nisi in cruce domini mei Ihesu Christi, per quem mihi mundus crucifixus est et ego mundo. [...] Unde quam stulte et insipienter egerint qui ab ecclesiis cruces christi expulerunt et in loco earum imagines posuerunt, [...].“*

320 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS und HIERONYMUS: *Epistulae*, 106.

321 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS, S. 525-6: „*Sed quia apud nos vel maiores nostros, ex quo ulla praesens aetas recordari potest, numquam eiusmodi quaestio mota vel ventilata fuit, ideo semper talis exinde mos ex praedictis antiquis temporibus retentus in universa istius regni exitiit, ut nullus, ac si ex auctoritate eiusdem sanctae Dei ecclesiae iuberet, nullus cuicumque imaginem volenti pingere aut fingere prohiberet. Unde usque hodie eadem apud nos consuetudo tenetur, ut, quia hoc auctoritas nulla iubet, nemo iubeat, similiter, quia auctoritas nulla prohibet, nemo prohibeat. Quia vero propter praemissam rationem aliter esse non potest, nisi ratio inde habeatur, fortasse eadem ratio tale exordium non inconvenienter habere poterit. Si igitur imago in toto orbe terrarum nulla picta vel ficta esset, numquid aliquid fidei, spei vel caritati sanctae Dei ecclesiae obsesset? Rursus si ita ut in quibusdam locis, maxime ecclesiis seu palatiis principum, ob nullum*

ein direktes Zitat, sondern eine Wendung, die bereits Isidor von Sevilla mehrfach gebrauchte.<sup>322</sup> In dieser Doppelung wird der Ursprung der Malerei in der Einbildungskraft des Menschen betont. Gemalte Bilder dürfen nicht angebetet werden, da sie erstens gemalt und zweitens erfunden, ausgedacht, menschliche Fiktion seien.<sup>323</sup> Damit nimmt man 825 auf die Haltung Augustinus' Bezug, demzufolge das Bild als Täuschung zu betrachten von falscher Natur sei und den Blick auf die

*alium catholicae fidei seu religionis cultum, sed tantummodo scientibus pro amoris pii memoria seu ornamento eorum locorum, nescientibus vero pro eiusdem pietatis doctrina pictae vel fictae sunt, ita per reliqua eiusdem imaginibus congrua domicilia ad eundem sensum pertinentes pictae vel fictae essent, quid praefatis virtutibus umquam aut usquam obesse potuisset? Et ideo, quia res ita se habet, quid superest, nisi ut qui nolunt, ita non faciant, ut tamen eis, qui illas eo sensu, ut praemissum est, habere volunt vel faciunt, in faciendo vel habendo minime contradicant, et illi similiter, qui illas habere volunt, nolentes ad habendum vel faciendum nullatenus cogant. Atque ita auctore Deo uterque inlaesus servatur, dum et habere volens propter cautelam illiciti cultus et habere nolens propter cautelam illiciti contemptus salvus permanere indubitanter poterit. Atque ita miserante Deo maiorum nostrorum de imaginibus vel picturis morem imitantes, in iubendo vel prohibendo, in habendo vel non habendo, in colendo vel non colendo, inlaesos hactenus hac de causa Domino opitulante nos transisse et ipso gubernante transituros nequaquam dubitamus. Quamobrem monendi sunt omnes, qui illas habere volunt, ne amando vel quolibet modo adorando vel complectendo ultra quam oportet cultum eis illicitum ullatenus impendant. Similiter nec illi, qui eas habere noluerunt, sicubi eas aspexerint, qualibet ignominiosa vel probrosa detestatione spernere, contumeliare vel lacerare praesumant. Hinc ergo indubitanter colligi potest, quae illum ratio hoc cum periculo quocumque compellat habere, quod illum procul dubio sine ullo periculo licet non habere. Ideo ergo totius huius rationis talis est summa, ut qui volunt procria memoria vel sana doctrina in locis competentibus absque ullo illicito cultu pictas vel fictas habeant imagines, qui autem nolunt absque ullo illicito contemptu taliter habentes vel habitas imagines nullatenus spernant.“*

322 Es lässt sich aus dieser Wendung nicht ableiten, dass der Entstehungsprozess für *imagines* das *ingere* sei, während die *pictura* aus dem Akt des *pingere* hervorginge. Um eine direkte Bezugnahme könnte es sich bei einer Phrase von Agobard von Lyon handeln: „32: *Habuerunt namque et antiqui sanctorum imagines, uel pictas vel sculptas, sicut etiam superius est ostensum, sed causa historiae, ad recordandum, non ad colendum, [...]*“. AGOBARD VON LYON: *De picturis et imaginibus*, S. 180. Eine entfernte Ähnlichkeit könnte man zu der Wendung *crux picta atque imaginata* postulieren, auf die SANSTERRE 2002, S. 1044, jüngst aufmerksam gemacht hat, vgl. auch CLAUDIUS VON TURIN: *Epist.* 12. Auszug aus dem *Apologeticum atque rescriptum de imaginum cultu adversus Theodemirum abbatum* von 825/826, S. 611.

ISIDOR: *Etymologia* XIX c. 16 § 1-2: „*Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia. Unde et sunt quaedam picturae quae corpora veritatis studio coloris excedunt et fidem, dum augere contendunt, ad mendacium provehunt; sicut qui Chimaeram tricripitem pingunt, vel Scyllam hominem sursum, caninis autem cupitibus cinctam deorsum. Picturam autem Aegyptii excogitaverunt primum umbra hominis lineis circumducta. Itaque initio talis, secunda singulis coloribus, postea diversis; sicque paulatim sese ars ipsa distinxit, et invenit lumen atque umbras differentiasque colorum. Unde et nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducent, deinde coloribus complent, tenentes ordinem inventae artis.“*

323 Dabei handelt es sich um einen relevanten Unterschied zu dem *Opus Caroli Regis*, die auf die Rolle der inschriftlichen Bezeichnung der Dargestellten, und damit auf die Gewährleistung

Wahrheit verstelle.<sup>324</sup> Zudem sei sein Ursprung das Werk eines Menschen (*opus manum hominum*).<sup>325</sup> Isidor, der in diesem Kontext zitiert wird, schlussfolgerte auf der Basis dieser augustiniischen Vorstellung: *pictura autem dicta quasi fictura*. Er argumentiert, dass in der Malerei ein Bild von irgendeinem Ding zwar gesehen wurde, jedoch auf die Erinnerung im Geiste zurückzuführen ist.<sup>326</sup> Bei dem Abschnitt der Pariser Akten von 825 mit dem mehrfach wiederholten Ausdruck *picta vel ficta* handelt es sich um eine Rezeption Isidors und um eine, im Westen rare Stellungnahme zur Natur des Bildes, die über den generellen Diskurs über die Idolatrie hinausgeht.

Es bleibt unklar, ob es sich bei den *imagines* der Pariser Synode um Ikonen, um narrative Bilder oder um dreidimensionale Bilder handelt. Ebenso bedeckt halten sich die Autoren der Akten hinsichtlich der Frage, welche Regeln für die Verehrung von Bildern der Heiligen gilt. Als Begründung für Bilder wird im soeben zitierten Abschnitt des *libellus* nicht nur das Argument der *memoria*, sondern auch das des *ornamentum* angeführt, welches bereits im *Opus Caroli regis* und damit lange vor Abt Suger zumindest als Rechtfertigungsversuch für Bilder in den Kirchen diskutiert wurde.<sup>327</sup>

Diese „Uneindeutigkeiten“ sind vermutlich aus der fränkischen Situation zu erklären, sowohl gegen Kritik von Ikonoklasten aus den eigenen Reihen als auch gegen die, dem Bilderkult gegenüber verhaltenen Stimmen aus Byzanz zu argumentieren.<sup>328</sup> Darüber hinaus ist stets zu bedenken, dass es unter den Theologen des Frankenreiches eher um den richtigen Umgang mit dem Bild ging als um die generelle Rechtfertigung für das Bild und seine eigentliche Natur. Dabei war es keinesfalls ein Einzelfall in dieser Zeit, wenn ein Text Argumente für die Bilder und Gegenargumente zugleich in derselben Schrift zusammenstellte. Walahfrid, der 849 gestorben ist verfasste im letzten Jahrzehnt seines Lebens *De exordiis et incrementis*. Dieser Text enthält ebenfalls ein Kapitel über die Rolle der Bilder, das Argumente

---

der Authentizität der Dargestellten achten. Anders sieht dies Martin Büchsel, demzufolge „die Frage der Ähnlichkeit, der Authentizität“ keine Rolle spielt, BÜCHESEL 2003, S. 155.

324 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS, S. 493, AUGUSTINUS: *De vera religione*, cap. 1, § 3, c. 10 § 18: „*Ad percipiendam veritatem nihil magis impedire quam vitam libidinibus deditam et falsas imagines rerum sensibilibus, quae nobis ab hoc sensibili mundo per corpus impressae varias opiniones erroresque generant.*“

325 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS, S. 500, AUGUSTINUS: *In psalmo CXIII*.

326 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS, S. 491, ISIDOR: *Etyimologia* XIX c. 16 § 1.

327 Vgl. OCR III, 16, S. 411: „*Nam dum nos nihil in imaginibus spernamus praeter adorationem, quippe qui in basilicis sanctorum imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum habere permittimus [...]*.“

328 Vom Gegenteil ist Erich Lamberz überzeugt: Er möchte die Vorstellung widerlegen „in dem Dossier der Synode dokumentiere sich eine neue ‚Epoche karolingischer Theologie‘. [...] Aus der [...] Analyse der einzelnen Teile der Handschrift ergibt sich, [...] daß der dritte Text des Dossiers, das bilderfreundliche Florilegium, nicht zur eigentlichen Stellungnahme der Synode von 825 gehört. Damit entfällt jede Notwendigkeit, aufgrund dieses Florilegiums der Synode eine von den *Libri Carolini* abweichende Auffassung zur Bilderfrage zuzuschreiben“, vgl. LAMBERZ 2002, S. 1071.

für sowie gegen die Bilder im Kirchenraum versammelt: Am Anfang wird ausführlich ausgeführt, warum Bilder weder anzubeten noch zu verehren sind (*nec adorandas nec coles*), um ihnen am Schluss zumindest einen belehrenden Nutzen für die *illiterati* einzuräumen.<sup>329</sup> Der *libellus* lässt für die fränkische Kirche Handlungsspielraum hinsichtlich der Bilderfrage: Argumentiert man, dass, was „explizit“ für die *crux* gilt, sich „implizit“ auf den *crucifixus* übertragen lässt, ohne dass man unter den Verdacht der Idolatrie gerät, wäre die offizielle Haltung von 825 eine „verdeckte“ Aufforderung zur Stiftung von monumentalen Kruzifixen.<sup>330</sup> Genauso gut lässt sich jedoch auch das Gegenteil behaupten: Auf die just in dieser Zeit entstehenden Großkruzifixe reagierte man in Paris und beharrte auf der Verehrung des Kreuzes. Dagegen spricht, dass in den theologischen Schriften nicht von Kruzifixen, sondern von den *imagines* die Rede ist. Die Beobachtung von Martin Büchsel – „in der Nachfolge der Libri Carolini verkehrt sich die Propagierung des Kreuzes in diejenige des Crucifixus“ – trifft auf die Entwicklung in der Kunst, die sich aus den in Schriftquellen bezeugten Stiftungen nachzeichnen lässt, nicht jedoch auf die Schriftzeugen zu.<sup>331</sup> Im *libellus* von 825 spielt der *crucifixus* keine Rolle. Es wird in der *crux* das *signum*, nicht aber die *imago* verehrt.<sup>332</sup> Implizit wird im Papstbrief an den byzantinischen Kaiser im *libellus* dem *cultus imaginum* die aus westlicher Sicht problematische Nähe zum *mos antiquus* zum Vorwurf gemacht:

„Und es war leichter, jene zur Nachahmung der alten Gesetze und ihrer Vorfahren von der unerlaubten Verehrung zurückzurufen und mit den übrigen zu den alten Sitten und dem Frieden der Nachfolgenden oder der Pflege der Schwachen ohne Beleidigung Gottes zurückzukehren.“<sup>333</sup>

329 WALAFRID: *De exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* 8, S. 482-484. Engl. Übersetzung und Kommentar: HARTING-CORRÉA 1996.

330 Vgl. AMALARIUS VON METZ: *De ecclesiasticis officiis*, PL 105, Sp. 1140D, der in Bezug auf Augustinus (Exp. in Ev. Joannis, hom. 64) argumentiert: „*Quid inquit, quod omnes noverunt, signum Christi, nisi crucifixi Christi? [...] Videtur mihi, si semel fuerit facta crux super panem et vinum, posse sufficere, quia Dominus semel crucifixus est.*“ Zum Bezug des Gleichnisses von den drei Jünglingen im Feuerofen auf die Trinität siehe ebd.

331 BÜCHSEL 2003, S. 157.

332 Im LIBELLUS wird explizit darauf hingewiesen, dass: „*Cultores igitur imaginum venerationem, adorationem seu exaltationem sanctae crucis in defensionem sensus sui opponere soliti sunt, cur non ita imagines sicut cruces adorari liceat? Quibus primo respondendum est, quia Christus non in imagine, sed in cruce suspendi elegit, quando genus humanum redimere voluit et idea sancta mater Ecclesia toto orbe terrarum inter caetera innumera crucis sacramenta, quae a sanctis Patribus multipliciter longe lateque per universum mundum enumerata sunt, decrevit licitum esse universis catholicis ob amorem solius passionis Christi, ubicunque eas viderint, inclinando si vulerint venerari, et insuper die sancto quo passio Domini in universe mundo specialiter celebratur cum omni devotione uniuersum ordinem sacerdotalem, seu cunctum populum prostratum adorare.*“ (Hervorhebung d. Verf.) LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS, S. 506. Ebd., S. 549: „*quod nos nobisque uniuersa per lignum sanctae crucis significantur, non per imagines.*“

333 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS, S. 532: „*Et qui facilius poterat ad imitationem antiquorum principum vel patrum suorum et istos ab illicito cultu reuocare et cum ceteris omnibus morem antiquum sine offensione Dei prosequentibus pacem vel caritatem leniter retinere.*“

Die Frage bleibt daher offen, ob es sich dabei um eine Reaktion der Theologen auf die wachsende Verbreitung der dreidimensionalen Kruzifixe handelte, die Jonas von Orléans zufolge „*ob memoriam passionis Dominicae*“ aus Gold und Silber oder aus bemalten Tafeln gefertigt wurden.<sup>334</sup>

Die Entfernungen der Kruzifixe von Claudius von Turin aus seinen Kirchen ist nicht nur als Reaktion auf die mit den Karolingern eingeführte *adoratio crucis* in der Liturgie der fränkischen Kirche zu lesen, sondern könnte auch durch die wachsende Zahl monumentaler Kruzifixe im Kirchenraum in zuvor unbekannter kostbarer Ausstattung ausgelöst worden sein. Das gleiche gilt für die Ansichten Claudius': Sie markieren eine radikale und relativ isolierte Position unter den fränkischen Theologen. Sie wurden jedoch im ganzen Reich diskutiert und stellten neben der Reaktion auf den byzantinischen Brief das zentrale Thema auf der Pariser Synode dar. Abt Theodemir von Psalmody (Nîmes) schrieb Claudius, dass seine Kruzifixentfernungen und seine Positionen u.a. in der Bilderfrage in ganz Gallien und sogar in Spanien heftige Reaktionen hervorgerufen haben.<sup>335</sup>

Celia Chazelle lenkt den Blick auf die im Rahmen der Auseinandersetzungen mit Claudius von Turin und dem byzantinischen Hof in großer Zahl entstandenen Schriften zum Kreuz und seiner Verehrung.<sup>336</sup> Ob sie in Reaktion auf die ersten monumentalen metallverkleideten Kruzifixe verfasst wurden, oder ob die Kruzifixe als Konsequenz der Diskussionen in Auftrag gegeben wurden, ist nicht zu klären. Amalarius von Metz verteidigt in seiner Schrift *Adoratio crucis* die Verehrung des Kreuzes.<sup>337</sup> Unklar ist allerdings, ob sich an seinen Kreuzen überhaupt eine Darstellung Christi fand und, wenn ja, ob diese zwei- oder dreidimensional gestaltet war.<sup>338</sup> Das gleiche gilt für Einhards *Quaestio de adoranda cruce* aus dem Jahr 836, die der Frage gewidmet ist, warum das Kreuz Verehrung verdient.<sup>339</sup> Auch in der Abhandlung *De picturibus et imaginibus* von Agobard von Lyon aus dem Jahr 825 ist unklar, ob er sich in seiner Kritik der Bilder nur auf das Kreuz oder implizit auch

334 JONAS VON ORLÉANS: *De cultu imaginum*, Sp. 340 B: „*ob memoriam passionis Dominicae imaginem crucifixi Christi in auro argentove exprimimus, aut certe in tabulis diversorum colorum fucis depingimus.*“

335 Vgl. CLAUDIUS, Ep. 12, S. 610, Z. 20-21, zum Verhältnis von Theutmir und Claudius: GORMAN 1997, S. 282-283 und BOULHOL 2002, S. 56-58.

336 CHAZELLE 1996, S. 196-97, und dies. 2001, S. 120.

337 AMALARIUS VON METZ: *De ecclesiasticis officiis*, PL 105, Sp. 1029C/D: „*Fuerunt quidam qui volebant dicere se velle eandem crucem adorare in qua Dominus crucifixus est. Utinam in omnibus ecclesiis haberetur, prae caeteris merito veneraretur. Quamvis omnis ecclesiae eam non possit habere, tamen non deest eis virtus sanctae crucis in eis crucibus quae ad similitudinem Dominicae crucis factae sunt.*“ Die Schrift ist 823 entstanden und wurde von ihm bis 835 zweimal überarbeitet.

338 AMALARIUS VON METZ: *Liber officialis* I. 14, CHAZELLE 2001, S. 122.

339 EINHARD: *Quaestio de adoranda cruce*, S. 146-149. Er verfasste sie auf Anfrage von Lupus von Ferrières.

auf Kruzifixe mit Christuskörper bezieht.<sup>340</sup> Generell ist zu bedenken, dass die Schriften von Theologen und Konzilsakten eher auf Bestrebungen und Veränderungen in der Liturgie reagieren, als dass sie solche programmatisch anregen. Daher ist zu überlegen, ob nicht mit dem verstärkten Einsatz der *adoratio crucis* und der Auseinandersetzung mit dem *signum crucis*<sup>341</sup> auch der Impuls einherging, Kruzifixe mit dreidimensionalem Christuskörper anzufertigen und sie dauerhaft im Kirchenraum auf Säulen bzw. hinter oder über dem Altar aufgehängt zu präsentieren.

## II. 4. c) Überwindung der ehernen Schlange – Monumentale Kruzifixe seit der Karolingerzeit

Bei der Untersuchung der Quellen, die für die ältesten Zeugnisse dreidimensionaler figurativer Kunstwerke überliefert sind, offenbaren sich zwei Aspekte, denen bislang zuwenig Beachtung zugemessen wurde: Der erste Aspekt ist die Bedeutung der monumentalen Kruzifixe mit plastischem Christuskörper für die „Wiedergeburt“ der Skulptur, die seit dem Beginn des neunten Jahrhunderts in Süd- oder Mittelfrankreich nachgewiesen sind:<sup>342</sup> Die Überwindung des Bilderverbotes vollzog sich in Frankreich im Kontext der Einführung der *adoratio crucis* in die Liturgie und über ein Bild, das keine „eigentliche“ Statue darstellt.

Der zweite Aspekt betrifft ihre Materialität: Alle diese Kruzifixe sind gold- oder silberummantelt und wurden, wenn ihr Aufstellungsort bezeugt ist, an einem erho-

340 AGOBARD VON LYON: *Liber de imaginibus sanctorum*, S. 168, cap. 19: „*Crucis uexillum ubique pingebatur, non aliqua uultus humani similitudo, Deo scilicet hec mirabiliter, etiam ipsi forsitan nescientibus, disponente. Si enim sanctorum imagines hi, qui demonium cultum reliquerant, uenerari iuberentur, puto quod uideretur eis, non tam idola reliquisse quam simulacra mutasse.*“

341 Zum *Liber sanctae crucis* von Hrabanus Maurus und seinen Bezügen zur Debatte über die Bilderfrage und der Kreuzigungssikonographie des nackten Christus siehe FERRARI 1999, S. 327ff.

342 Rom stellt in mehr als einer Hinsicht für das Nachleben antiker Skulptur wie die Frühgeschichte eines Wiederauflebens der Skulptur ein Sonderfall dar. Hier lässt sich bereits seit dem sechsten Jahrhundert die Existenz von Ikonen nachweisen WOLF 1990 und 2002b sowie ANDALORO 2002. Auch scheint sich hier das Fortleben der (antiken) Skulptur und ihr Wiederaufleben zu berühren. Der *Liber pontificalis*, mit dessen Aufzeichnungen der Papstvitien wohl bereits im sechsten Jahrhundert begonnen und über die Jahrhunderte kontinuierlich fortgesetzt wurde, verzeichnet immer wieder Einträge, die aufgrund ihrer Gewichtsangaben oder Details in ihren Beschreibungen eindeutig als Skulpturen identifiziert werden können. Eine Zäsur ist im siebten und achten Jahrhundert zu beobachten. Zu den (vermutlich zweidimensionalen) Stiftungen von *imagines* und *picturae* in der Zeit von Sergius I. bis Hadrian I. (687-795) im *Liber pontificalis* siehe ANDALORO 1976, ENGEMANN 1993, GRAMACCINI 1996, HERKLOTZ 1985, 1999, 2000, THIELEMANN 1993 und NARDELLA 1997, S. 152 sowie den Kommentar auf S. 90-92 zur „*Narratio de mirabilibus urbis Rome*“ des zwölften Jahrhunderts von Meister Gregor. Zur besonderen Position Roms in der karolingischen Kunst siehe ausführlich KESSLER 2002.

benen Standort in der Regel – soweit belegt – in der Mitte des Kirchenraumes verehrt. In der Folge entstanden ab ca. 880 die ersten Heiligenfiguren, vermutlich in der Regel Halbfiguren oder Büsten-Reliquiare, die ebenfalls alle ohne Ausnahme vollständig gold- oder silberverkleidet sind. Erst ab 948 (Clermont-Ferrand) lassen sich die ersten Madonnenfiguren nachweisen, die aufgrund der erhaltenen Beispiele gemeinhin, d.h. seit der Studie von Ilene H. Forsyth eher als Auftakt denn als Schlusslicht in dieser Reihe bewertet worden sind. Erst jeweils rund hundert Jahre später traten die ersten holzsichtigen Exemplare auf.<sup>343</sup>

Ilene Forsyth gebührt das Verdienst, die Entstehung und den massiven Zuwachs der Madonnenbilder in der Auvergne und angrenzenden Regionen seit der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts und die mit ihnen verbundene Vorstellung des Bildes der Gottesmutter als *sedes sapientiae* grundlegend erörtert zu haben. Dieser Aufschwung der Madonnenbilder ist jedoch eigentlich die Konsequenz einer langen und komplexen Entwicklung, die ihren Ausgang in der Akzeptanz der monumentalen Kreuzfixe seit der Karolingerzeit genommen und in der Entstehung von dreidimensionalen Heiligenbildern ihre entscheidende zweite Phase hatte, bevor die Madonnenstatuen in großer Zahl entstanden. Diesem Weg zum Heiligenbild über die Akzeptanz des dreidimensionalen Christuskörpers am Kreuz ist bislang

343 Die frühen Stuckskulpturen, die im Halb- bis Dreiviertelrelief gearbeitet sind und fest in einem architektonischen Ensemble verankert waren, werden hier nicht berücksichtigt werden, da ihnen in der Regel keine direkte Ansprache bzw. kultische Verehrung zukam und sie nicht den Verdacht der Häresie erregten. Sie wären eine eigene Untersuchung wert, welche die Frage ihrer Bezüge zur Entwicklung der Monumentalskulptur, der Kapitellplastik und der Reliefskulptur in Italien klären müsste. Die Vorstellung, dass sich die Skulptur aus dem Dreiviertelrelief quasi von ihrer Trägerwand gelöst und in den freien Raum „gewandert“ sei, ist jedoch sicherlich modern gedacht. Stuck- und Kapitellplastik konzipieren die dargestellten Figuren und Szenen aus einem Volumen heraus, das in einem funktionalen architektonischen Zusammenhang steht. Die Wegnahme, das Herausmeißeln oder Aufmodellieren der Zierde und „Belebung“ des gestalteten Raumes stehen zu der Idee eines sakralen Raumes, der von einer Skulptur, einer Reliquiarstatue bewohnt wird und durch ihre Präsenz den Raum zu einem heiligen Ort werden lässt, im Gegensatz. Weiterführend hierzu WESENBERG 1955, BEUTLER 1964, S. 48f., POESCHKE 2002 und PERONI 1960 und 1961, PERONI 1974, mit Abb. und Karte zur geographischen Verteilung der Stuckskulptur in Oberitalien, PANAZZA 1962, SALVINI 1964, CALOGERO 1971, BEUTLER 1964, S. 44f. sowie BEUTLER 1982 und IANNUCCI 1984. „Plastische“ Ikonen, die zum zentralen Objekt der Andacht, d.h. unmittelbar angesprochen werden, haben sich in Italien vermutlich seit dem dreizehnten Jahrhundert erhalten. Wenn sie nicht schon früher entstanden sind, was andernorts zu diskutieren wäre, dann fällt ihre Genese in die Zeit, in der mit verschiedenen Formen des Altarbildes experimentiert wurde, so z.B. mit den *Croce dipinti* oder mit hochrechteckigen Vita-Ikonen (nicht nur des heiligen Franziskus seit 1230, sondern auch der Madonna, z.B. der Flügelaltar in Perugia von 1270) oder Formen wie die der reliefierten Madonnentafel mit vermutlich dazugehörigem Antependium von ca. 1215 im Dom von Siena und die Kombination aus Reliefikone und gemalten Flügeln (Florenz, Santa Maria Maggiore). Eine weitere Form stellt der Schreinsaltar mit Madonnenstatue im Zentrum und in Relief gearbeiteten Flügeln (z.B. der Madonna di Costantinopoli in Alatri) dar.

zuwenig Beachtung geschenkt worden.<sup>344</sup> Als erster richtete Jean-Claude Schmitt die Aufmerksamkeit auf die drei entscheidenden Veränderungen, die sich dabei vollzogen: Erstens, die „passage du *signum* à l'*imago* (c'est-à-dire, avant tout, du *signum crucis* à l'*imago crucifixi*)“, zweitens der Schritt vom zweidimensionalen zum dreidimensionalen Bild und drittens vor allem die „promotion, aux côtés de l'image du Christ, de l'image de la Vierge et des images des autres saints“. <sup>345</sup> Nicht nur im Hinblick auf die Entstehung von Heiligen- oder Madonnenstatuen, sondern auch hinsichtlich der Bilderfrage selbst wurden bisher die Konsequenzen dieses Wandels für die Bildtheologie als auch ihr wechselseitiges Verhältnis nicht ausreichend erörtert.

### *Adoratio crucis*

Carol Heitz hat bereits darauf hingewiesen, dass im Westen ab dem achten Jahrhundert die *adoratio crucis* elementarer Bestandteil der Liturgie war. Marie-Christine Sepière hat diesen Prozess und die Formen seiner Rezeption in der Kreuzigungskonographie im Detail nachvollzogen.<sup>346</sup> Die Einführung der *adoratio crucis* bedeutete, dass am Karfreitag auf den Wortgottesdienst nicht die Feier der Eucharistie, sondern die Verehrung des Kreuzes folgte. Die *consuetudines* des Klosters Fleury erweiterten den Ritus der *adoratio* besonders aufschlussreich im zehnten Jahrhundert, vermutlich unter dem Abt Odo von Fleury um 930.<sup>347</sup> Sie bezogen sich, ebenso wie vergleichbare, jüngere Tropen andernorts,<sup>348</sup> explizit auf das Kreuzifix und nicht nur die *crux*. Laut der *consuetudines* wurde beim Einzug in die Klosteranlage die Antiphon *Sedit angelus* angestimmt und nach dem Einzug der Mönche durch den Eingang unter dem Turm soll vor dem Kreuzifix von zwei Mönchen der Gesang *Crucifixum* gesungen worden sein. Nach der Predigt an das Volk begleitete den Einzug der Mönche in den Chor der Gesang *Christus resurgens*. Dabei wurde der Vers *Dicant nunc* von zwei Mönchen vom Ambo gesungen. Zwei Diakone in der *Dalmatica* sangen am rechten Altarflügel *Quem cernitis*, denen zwei in braune Chormäntel gekleidete Mönche mit *Ihesum qui surrexit* antworten sollten. Nach dieser Reminiszenz an das Ostergeschehen, wiederauferstanden im Geistlichen Spiel der Mönche, begann mit dem Chorgeläut die eigentliche Messfeier.<sup>349</sup>

344 Wichtige Überlegungen in diesem Sinne publizierte bereits 1935 Geza De Francovich, vgl. DE FRANCOVICH 1935b.

345 SCHMITT 1994, S. 420f.

346 HEITZ 1987, S. 182 und SEPIÈRE 1994, S. 27-32.

347 DAVRIL 1986, S. 65.

348 Zu den Anfängen ausführlich BULST 1973.

349 CONSUETUDINES FLORIACENSIS SAECULI TERII DECIMI, S. 108-110: „*Ad ingressum castris incipiatur antiphona Sedit angelus, et ingredientibus per portam subtus turrim per quam egressi fuerant canitur ante ‚crucifixum‘ a duobus fratribus versus Crucifixum. Deinde fit sermo ad populum. Famuli prepositi debent conventui in navi sedes antea preparare. Ad ingressum chori Christus resurgens cum versu ‚Dicant nunc qui‘ ante aquilam a duobus canitur. Postea vero duo diaconi induti dalmaticis canunt ad dextrum cornu altaris Quem cernitis. Quidubus duo ad aquilam induti capis leonis rpsonent Ihesum qui surrexit et cetera sicut in Pascha. Deinde pulsanti-*

Die Prozession soll von Abt Gauzlin (1004-1030) in Fleury eingeführt worden sein.<sup>350</sup>

### *Die eberne Schlange*

Die Referenz bei monumentalen Kruzifixen auf Säulen auf die eberne Schlange stellt nicht nur eine von zahlreichen Allusionen dar, sondern hat entscheidenden Anteil an ihrer Legitimation. Die Geschichte von der ehernen Schlange ist eine Art Gegenparabel zu der Geschichte vom Goldenen Kalb. Sie wird im Buch *Numeri* vom verzweifelten Volk erzählt:

„Die Israeliten brachen vom Berg Hor auf und schlugen die Richtung zum Schilfmeer ein, um Edom zu umgehen. Unterwegs aber verlor das Volk den Mut, es lehnte sich gegen Gott und gegen Mose auf und sagte: Warum habt ihr uns aus Ägypten heraufgeführt? Etwa damit wir in der Wüste sterben? Es gibt weder Brot noch Wasser. Dieser elenden Nahrung sind wir überdrüssig. Da schickte der Herr Giftschlangen unter das Volk. Sie bissen die Menschen und viele Israeliten starben. Die Leute kamen zu Mose und sagten: Wir haben gesündigt, denn wir haben uns gegen den Herrn und gegen dich aufgelehnt. Bete zum Herrn, dass er uns von den Schlangen befreit. Da betete Mose für das Volk. Der Herr antwortete Mose: Mach dir eine Schlange und häng sie an einer Fahnenstange auf! Jeder, der gebissen wird, wird am Leben bleiben, wenn er sie ansieht. Mose machte also eine Schlange aus Kupfer und hängte sie an einer Fahnenstange auf. Wenn nun jemand von einer Schlange gebissen wurde und zu der Kupferschlange aufblickte, blieb er am Leben.“<sup>351</sup>

Den Beitrag dieser Geschichte zur allmählichen Akzeptanz des Kruzifixes zeigt die historische Entwicklung sowohl seiner Typologie als auch seiner Exegese: Bereits Ambrosius vergleicht Christus mit der ehernen Schlange in seiner Auslegung des Psalm 118: „In der ehernen Schlange ist meine Schlange vorgebildet, [...] die gute Schlange, die aus ihrem Munde Heilmittel und nicht Gift ergoss.“<sup>352</sup>

---

*bus signis tam de choro quam de turri celebratur missa.*“ Auf die Bedeutung dieser Zeilen für die Genese des geistlichen Spieles wurde andernorts bereits ausführlich hingewiesen, vgl. z.B. H. De Boor, Textgeschichte, ebd.

350 ANDRE DE FLEURY: *Vita Gauzlini*, S. 62: „*Constituit praeterea ut, die ascensionis Domini processio agatur quotannis, illius in circuitu castrorum progrediendo cum crucibus et cereis ad septentrionalem ipsius monasterii plagam, ad beati apostoli Andreae aedem, quasi ad alteram Bethaniam, quo benedictione munita cum gaudio remeet ad propria.*“ Zu Vorformen, die nicht fest in die Liturgie der Messe oder des Kirchenjahres eingebunden waren, d.h. Prozessionen mit Reliquien anlässlich von Naturkatastrophen, Epidemien, zur Verbrechensaufklärung o.ä. siehe ausführlich SNOEK 1995, S. 251-260.

351 Exodus 21, 4-9, vgl. auch 2. Könige 18,4: 4: „Er tat die Höhen hinweg und zerschlug die Bildsäulen, und rottete die Aschera aus, und zertrümmerte die eberne Schlange, welche Mose gemacht hatte; denn bis zu jenen Tagen hatten die Kinder Israel ihr geräuchert, und man nannte sie Nechustan.“

352 Zit. nach: GRAEPLER-DIEHL 1967, S. 168.

Isidor von Sevilla kommt (in der Tradition von Ambrosius) wieder zu einer positiven Interpretation der ehernen Schlange mit der Schlussfolgerung, dass Christus die Schlange sei.<sup>353</sup> Er bezieht sie direkt auf Christus am Kreuz aus Holz: „Was aber ist die Eherne Schlange? Christus selbst [...], der am Holz aufgehängt ist.“<sup>354</sup> Ursula Graepler-Diehl weist in ihrer Studie zu einer Handschriftenillumination des elften Jahrhunderts, in der ein Doppelkruzifix aus gekreuzigtem Christus und gekreuzigter Schlange dargestellt ist (Abb. 52), darauf hin, dass die Eherne Schlange auch schon vor dem elften Jahrhundert in kreuztypologischem Zusammenhang dargestellt wird: „Beda Venerabilis schildert in seiner *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, dass Abt Benedikt von Jarrow zur Ausschmückung seines Klosters und dessen Kirche von mehreren Reisen nach Rom in der zweiten Hälfte des siebten Jahrhunderts Bilder typologischer Gegenüberstellungen mitgebracht habe. Unter ihnen werden Holztragung Isaaks und Kreuztragung Christi sowie Eherne Schlange und Kreuzigung Christi ausdrücklich benannt.“<sup>355</sup> Ein früher Zeuge für die Bedeutung des Christusbildes am Kreuz in der Genese des christlichen Bildverständnisses wie seiner Akzeptanz im religiösen Ritual ist das anonyme Gedicht, das *Traumgesicht vom Kreuzesbaum*. Das angelsächsische Gedicht hat sich in einer einzigen Handschrift aus Vercelli erhalten, die in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts entstanden ist. Die Entstehungszeit des Gedichtes ist jedoch deutlich früher anzusetzen. Es besingt ein Kreuz mit Christus mal hölzern, mal als „ganz mit Gold übergossen; wunderschöne Edelsteine waren auf der Erde, so waren auch fünf oben auf dem Achselgespann“.<sup>356</sup> Auf die Relevanz der Ambiguität seiner Erscheinung und auf sein imaginatives Potential weist Ute Schwab hin: Es erscheine mal „leuchtend golden – und dann doch hölzern, prächtig glänzend – und dann doch blutverschmiert, gemmengeschückt – und dann doch ‚arm‘“. Das kontrastierende Zusammenwirken von scheinbar Unvereinbarem in der Erzählform des Traumgesichtes in aufeinanderfolgenden Momenten geschildert – bildet

353 Cyrill von Alexandrien: „Christus ist also die Schlange“, vgl. CYRILLUS ALEXANDRINUS: *Argumenta glaphyrorum in Numeros Liber. De serpente aeneo*, Sp. 639C. Zur Referenz des Goldenen Kalbes und der ehernen Schlange auf das Bilderverbot und ihrer Interpretationsgeschichte in der jüdischen Exegese siehe ZIMMERLI 1974.

354 ISIDOR VON SEVILLA: *Questiones in Vet. Test.*, In *Numeros*, cap. 36, Sp. 355.

355 GRAEPLER-DIEHL 1967, S. 168. Vgl. BEDA VENERABILIS: *Vita sanctorum abbatum monasterii in Wiramutha et Girvum*, IV, sect. I, Sp. 720: „*Imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque beati Pauli apostoli de concordia veteris et novi testamenti summa ratione composuit exhibuit: verbi gratia, Isaac ligna quibus immolaretur portandem et Dominum crucem in qua pateretur aequae portandem et Dominum crucem in qua pateretur aequae portantem, proxima super invicem regione pictura coniunxit. Item serpenti in eremo a Moyse exaltato filium hominis in cruce exaltatum comparavit.*“

356 „eall pæt beacen wæs begoten mit golde; gimmas stodon fægere æt foldan sceatum, swylce pæt fife wæron uppe on pam eaxlegespanne.“ Zit. nach der Edition und Übersetzung von SCHWAB 1978, S. 132f. und S. 143. Für eine erste Berücksichtigung im Kontext der Genese der westlichen Bildvorstellung siehe: SCHMITT 1994, S. 425f. und Anm. 9. Weitere Literatur ebd.

das Grundgefüge [...] des ganzen Gedichtes, welches durch Aneinanderreihung von Gegensätzen jenes theologische Ineffabile des Todes zum Leben, des lebendig-machenden Kreuzestodes, die paradoxe Funktion und Gestalt des Kreuzes bei und nach der Passion zum Ausdruck bringt.<sup>357</sup>

Dass es nicht die Kreuzreliquie, wie die bisherige Auffassung der Genese der christlichen Skulptur in der westlichen Kunst des Mittelalters nahelegen würde, sondern Christus am Kreuz ist, der verehrt wird, darauf weist der Textauszug aus den Akten der Pariser Synode von 825 hin, der sich auf den Brief von Papst Gregor stützt:

„Wenn du aber siehst, dass Christen das Kreuz anbeten, so wisse, sie beten den gekreuzigten Christus, nicht das Holz an. [...] Also untersagen wir es nicht, dass es Kreuze, und auch nicht Darstellungen der Heiligen, noch die unseres Gottes, sondern die Ähnlichkeit und die Bilder Christi, und der Heiligen gibt, und zum Gedächtnis und der Ehre und zum Schmuck der Kirche werfen wir uns nieder und beten sie an.“<sup>358</sup>

Zwar erwähnen die frühen Quellen für monumentale Kruzifixe mit Christuskörpern im Fall von Narbonne auch Reliquien, jedoch sind diese Fälle in der Minderzahl. Damit ist die These, dass sich das Wiederaufleben der Skulptur vor allem durch die Schaffung eines intakten Körpers, welcher der fragmentierten Reliquie wieder ein vollständiges Abbild des einstigen Körpers verleiht, nur mit Einschränkungen zu halten.

Der Bezug des Kruzifixes auf die eherne Schlange von Isidor von Sevilla wird erweitert von Amalarius von Metz,<sup>359</sup> der nach einer Zusammenfassung der Positionen von Paulus, Augustinus und Hieronymus hinzufügt:

„Das Kreuz Christi vor mir stehend, habe ich Christus gleichsam an ihm hängend im Geist. Selbst unsere bittenden Worte zeigen, wen wir anbeten. Wir sagen: Wir beten dein Kreuz an, Herr und deine heilige Auferstehung loben und verherrlichen wir. Hier sind es keine Worte der Fürbitte sondern der Zurschauung der Anbetung des Kreuzes und des Verherrlichens der Auferstehung des Herrn.“<sup>360</sup>

357 SCHWAB 1978, S. 143.

358 LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS: *Concilium Parisiense* A. 825, cap.15, PL 98, Sp. 1392C: „Quando enim vides Christianos adorantes crucem, cognosce, quoniam crucifixo Christo adorationem proferunt et non ligno. [...] Ergo non sic dicimus cruci, neque figuris sanctorum, dii nostri estis, non enim sunt dii nostri, sed similitudines et imagines Christi, et sanctorum ejus, et ad memoriam et honorem, et decorem ecclesiarum adjacentium et adorantium.“

359 Amalarius von Metz wurde um 755 geboren und ist 850 in Metz gestorben.

360 AMALARIUS VON METZ: *Liber officialis*, lib. I, c. 14, PL 105, 1029AB: „Crux Christi ante me posita, Christum quasi pendentem in ea mente teneo. Ipsa verba nostrae deprecationis demonstrant quem adoremus. Dicimus: Crucem tuam adoramus, Domine, et sanctam resurrectionem tuam laudamus et glorificamus. Hic non sunt verba precatiois, sed ostentationis adorandae crucis, et glorificandae resurrectionis Domini.“ Amalarius von Metz war 813 in Konstantinopel

In diesen Zeilen beschreibt er, wie sich der Betrachter beim Anblick des Kreuzes im Geiste den Christuskörper vergegenwärtigt.<sup>361</sup> Er betont, dass es Christus ist, der angebetet wird und wie dieses konkrete Bild die Auferstehung Christi vor unserem geistigen Auge als imaginiertes Bild entstehen lässt. Durch die Verehrung des Kreuzes und des dadurch evozierten Bildes Christi am Kreuz werde die Auferstehung des Herrn gefeiert. Diese Position wird annähernd wörtlich im Text der Erklärung der Synode von Arras wiederholt. Diese Synode wurde zur Bekämpfung spiritualistischer Tendenzen (Häretiker 1022 in Orléans) abgehalten und gibt aufschlussreich Zeugnis davon, dass Kirchenorgane auf Tendenzen reagieren mussten, die Produkt der Volksfrömmigkeit waren.<sup>362</sup>

Der Verweis auf Amalarius' Worte steht im Text der Synodalakten unmittelbar vor dem folgenreichen und die Bildverehrung endgültig legitimierenden Absatz, der die typologische Rechtfertigung für Kreuzigungsdarstellungen durch die Geschichte der ehernen Schlange erstmals explizit auf die Marien- und Heiligenbilder überträgt.<sup>363</sup> Diesen Text der Akten könnte man als Dokument dafür bewerten, dass sich die Überwindung des zweiten Gebots maßgeblich durch Referenz auf die ehernen Schlange vollzieht bzw. dadurch begründet wird. Ihr Anblick bewahrt vor allen Versuchungen und dementsprechend vermag auch das Anblicken des Kruzifixes vor der Gefahr zu schützen, dem Götzendienst anheim zu fallen: „Wer nämlich Christus durch das Bild und die Passion des Gottessohnes betrachtet, kann selbst das Gift des alten Feindes austreiben. Die Akten der Synode rekurrieren an dieser Stelle auf ein Zitat von Isidor: „Als Moses die Schlange in der Wüste errichtet, so war es notwendig, den Sohn Gottes zu errichten.“<sup>364</sup> Nun folgt die für die Bilder

---

und ist vor allem für seine liturgischen Schriften sowie seine Vorliebe für die Figur der Allegorie bekannt.

361 Auf diese Passage aus der Osterliturgie, in der Amalarius argumentiert, dass das Kreuz Christus zugleich repräsentiert und auf ihn verweist, ist bereits zuvor verwiesen worden.

362 Als Beispiel hierzu sei die Geschichte von Leuthard aus der Champagne erwähnt, der ein Kruzifix zerschlägt, um gegen Abgaben und damit letztlich gegen die Macht des Klerus zu protestieren, siehe GERARDUS I.: *Acta Synodi Atrebatensis* III, Sp. 1287 A. Die Bedeutung dieser Synode ist nicht zu unterschätzen, wenn sie auch bisweilen in der Forschungsliteratur unterschlagen wird. Beachtung, wenn auch mit falscher Jahreszahl (Druckfehler?) fand sie immerhin schon bei RIO 1836, S. 35, der darin die Tendenz „plutôt historique que mystique“ beschrieben und Vorläufer für seine eigene Neigung „en quelque sorte consacré cette direction déjà si conforme au goût national“ sieht.

363 Auch im *Opus Caroli regis* wurde schon von den Bildern der Heiligen (*imagines sanctorum*) gesprochen, jedoch ist hier, wie bereits Chazelle zurecht anmerkt, weniger von Heiligenstatuen die Rede als von „images of holy persons“, CHAZELLE 1990, S. 141. Es ist jedoch zu fragen, ob man wirklich auf Heiligenlegenden, d.h. Historienbilder, in denen biblische Geschichten oder Heiligenlegenden dargestellt werden, schließen kann.

364 In den Akten der Synode von Arras ist der originale Wortlaut dieses Passus: „*Sicut exaltavit Moyses serpentem in deserto, ita exaltari oportet filium hominis. Apte autem eneus serpens ligno suspensus est, ut Dominus et in serpente mortuus et in ere significaretur eternus, mortuus videlicet per humilitatem, eneus per divinitatem*“. Ich möchte an dieser Stelle Alexander Patschovsky (Universität Konstanz) meinen Dank aussprechen, der mir die unpublizierte Neuedition der

relevante Passage: „Ebenso aber hat sich die ehernen Schlange in Holz errichtet, das bedeutet, dass der Herr sowohl den Tod in der Schlange als auch im Erz Ewigkeit bedeutet.“ Aufschlussreich ist dabei, *wie* die Geschichte aus den *Numeri* in den Synodalakten wiedergegeben wird: Verschwiegen wird hier der Prüfcharakter, dass die Feuerschlangen, die dem ausziehenden Volk in der Wüste den Tod bringen, eigentlich von Gott gesandt sind. Aus christlicher Perspektive sind sie in der Tat des Teufels. Sie verkörpern die Entfesselung des Bösen als Strafe für die Sünde. Ebenso eliminiert der Autor die Zeichenfunktion der ehernen Schlange: Im biblischen Text liegt die Betonung darauf, dass diejenigen geheilt werden, die genau hinsehen, das göttliche Zeichen verstehen und seiner Bedeutung gewahr werden.<sup>365</sup> Im Text der Synode von Arras ist die heilende Funktion ganz auf das Anblicken reduziert, schon allein Sehen kann heilen. Hier wird suggeriert, dass das Gift des alten Feindes Ursache des Darbens wie der weltlichen Verderbtheit ist. Der Anblick des von Menschenhand gefertigten Kunstwerkes – des Kruzifixes – kann heilen, die Verlockungen durch den alten Feind austreiben, dagegen immun machen. Zu diesen giftigen Versuchungen gehört in diesem Kontext natürlich auch, der Anziehungskraft von Götzenbildern, ehernen Kunstwerken zu erliegen. Diejenigen, die auf diese Art versucht wurden und werden, kann der Anblick heilen und ihren Irrtum aufdecken. Wichtig ist auch, dass Moses als *artifex*, als Erschaffer der ehernen Schlange, ebenso unerwähnt bleibt wie die Tatsache, dass sein Werk als Zeichen aufgefasst werden muss: ich zitiere den entsprechenden Bibeltext aus den *Numeri*: „[...] *fecit ergo Moyses serpentem aeneum, et posuit eum pro signo.*“ Vielmehr interpretiert der Verfasser der Akten der Synode von Arras die ehernen Schlange ganz im Sinne der Bedeutung von christlichen Bildern: Christus wird am Kreuzstamm aufgerichtet, die Schlange um einen Stab gewunden, um dann auf die Bedeutung ihrer Beschaffenheit aus Erz zu verweisen: Damit spielt er zum einen auf die Ewigkeit an (die Haltbarkeit des Werkes wie später die Dauer des himmlischen Lebens), betont jedoch auch den toten Christus *alias* die tote Schlange. Ihr Tod durch die irdische Schwäche symbolisiert zugleich das Ende dieser Erniedrigung, während ihre irdische Natur Göttlichkeit oder gar ewige Göttlichkeit bedeutet, wie der Editor der bei Migne abgedruckten Version gelesen hat (*eternum* statt *aenum*).

Es sind genau diese glänzenden Bilder von Christus am Kreuz oder der Heiligen, für die er im folgenden Absatz das gleiche postuliert: Sie, die Bilder können das teuflische Gift vertreiben, indem man sie anblickt. Den Verlockungen des Alten Feindes in Form von Götzendienst und anderen Sünden kann durch das Betrachten dieser christlichen Bilder, durch die Schau des Göttlichen, ein wirksames Mittel entgegengesetzt werden.

---

Akten durch eine seiner Doktorandinnen zur Verfügung gestellt hat. Hierin wird bereits darauf hingewiesen, dass die mutmaßliche Herkunft des Zitates folgende ist: ISIDOR VON SEVILLA: *Quaestiones in Vetus Testamentum*, cap. 36, Sp. 355AB.

365 *Numeri* 21.8-9: „*et locutus est Dominus ad eum fac serpentem et pone eum pro signo qui percussus aspexerit eum vivet fecit ergo Moyses serpentem aeneum et posuit pro signo quem cum percussi aspicerent sanabantur.*“

Der wichtigste Abschnitt für die hier erörterte Bilderfrage ist jedoch die Passage, in der zum ersten Mal das Erz durch Holz, d.h. das Kreuz Christi, ersetzt wird: „Ebenso aber hat sich die eherne Schlange in Holz errichtet, das bedeutet, dass der Herr sowohl den Tod in der Schlange als auch im Erz Ewigkeit bedeutet.“ Damit wird erstmals die fast zeitgenössische Tendenz des Einsetzens von Holzständigkeit in der Kunst reflektiert, auf die im Folgenden noch eingegangen werden wird.<sup>366</sup> Eine Folge dieser Veränderungen und zugleich der letzte Aspekt der Wegbereitung des Kreuzifixes mit plastischem Christuskörper für die christliche Skulptur, auf den hier hingewiesen werden soll, ist die Materialität.<sup>367</sup> Das glänzende Material ist nicht nur bedeutsam aufgrund seines göttlichen Ursprungs, sondern vor allem wegen seiner ästhetischen und theologischen Bedeutung.

### *Gold- und Silberhüllen*

Überlebensgroße Christuskörper an Kreuzen, die mit Gold- oder Silberblech ummantelt wurden, entstanden in einer für die Akzeptanz des Bildes im Christentum entscheidenden Phase. Die schriftliche Überlieferung zeugt von einer Verbreitung der monumentalen metallverkleideten Kreuzfixe im Frankenreich westlich des Rheins seit dem neunten Jahrhundert – und damit zur Zeit der Pariser Synode und nicht wie bisher angenommen seit dem siebten Jahrhundert.<sup>368</sup> Auf die Bedeutung des glänzenden Materials verweisen die zeitgenössischen Quellen immer besonders deutlich, so bereits Jonas von Orléans in seiner bereits ausführlicher behandelten Schrift *De cultu imaginum* von 825:

„[...] *rursumque crucifigere Filium Dei, et ostentui habere calumnitatis, eo quod ob memoriam passionis Dominicae imaginem crucifixi Christi in auro argentove exprimimus, aut certe in tabulis diversorum colorum fucis depingimus.*“<sup>369</sup>

Noch expliziter ist der Verfasser der *Gesta Aldrici*, die von Aldrich, dem Bischof von Le Mans in den Jahren 832-857 abgefasst worden war:

„Mitten in der Kirche lässt er einen Altar errichten, auf dem das Kreuz unseres Herrn Jesus Christus in Gold und Selber auf wunderbare Art gemacht, aufgestellt

<sup>366</sup> Zu jüngeren Quellen, die über die Materialität von Skulpturen aus Holz reflektieren, siehe: MEIER 2003.

<sup>367</sup> Vgl. auch HAMANN 1943.

<sup>368</sup> HAUSSHERR 1973, BEUTLER 1964, BEER 2002. Die einzigen freistehenden Statuen, von denen die Quellen früherer Zeit berichten, sind Statuen für den König Ine aus Gold und Silber (725), die Christus, Maria und die Apostel darstellen oder die päpstlichen Stiftungen in Rom, die der *Liber Pontificalis* erwähnt, siehe oben.

<sup>369</sup> JOHANNES VON ORLÉANS: *De cultu imaginum*, Sp. 339. Der Kontext der Stelle lautet: „*Irdcirco enim nos apostolico sermone percellere putatis, [...] Quod si ita est, quantum a sensu apostolico sensus iste abhorreat, quisquis scrupulosissime praecedentia et sequentia epistolae ejusdem apostoli legerit, perspicue animadvertet.*“

worden ist, und an ebendiesem Altar in der Mitte der Kirche gelegen hat er zur Ehre der heiligsten Dreifaltigkeit [...].<sup>370</sup>

Diese Schrift konnte vermutlich auch der Autor der jüngeren *Vita Aldrichs*, die dasselbe Kruzifix beschreibt:

„Unter seinen grossartigen Werken ragt das Werk einer Statue hervor, an der Jesus Christus angebracht ist, gediegen vergoldet, die bei uns seit Zeiten verwahrt wurde, bis sie von Menschen, aufgestachelt von der Schlange, entweiht wurde, die hervorgekommen einst Aldrich bekämpften, dieses Werk stahlen, zerbrachen, entweihten, so zurückgelassen, wie auch an anderen heiligen Orten.“<sup>371</sup>

Dass diese goldenen Bilder zudem oft auch noch mehr bewirken konnten, als nur Bewunderung durch ihren Glanz hervorzurufen, mag der Verweis von Hugo von Fleury belegen. In seiner Chronik berichtet er, wie das Christusbild, dessen goldene Beschaffenheit er zuvor gewürdigt hatte, auf wundersame Weise im Jahr 988 in St. Peter und Paul in Orléans zu weinen begann, bevor es durch einen Brand in späterer Zeit zerstört wurde: „[...] *imago Crucifixi intra urbem Aurelianensem in ecclesia sanctorum apostolorum Petri et Pauli posita lacrimare visa est.*“<sup>372</sup>

Schwieriger zu datieren sind die Heiligenviten, die ihrerseits die Materialität der Kruzifixe ausführlich würdigen wie z.B. die *Vita* der heiligen Rusticula, einer Äbtissin. In dieser Quelle ist der Körper Christi als ganz aus Gold und mit Edelsteinen besetzt beschrieben, während Säule und Kruzifix aus Silber gearbeitet sind.<sup>373</sup> Für den Schreiber jener Heiligenvita ist dieses Aussehen ein Topos, denn auch in der *Vita* des heiligen Benignus, einem Schüler des Polykarp, der in Gallien missionierte und in Dijon den Märtyrertod starb, wird ein Kruzifix mit fast identischem Wortlaut beschrieben: „[...] *accepit sanctum corpus super aurum & lapidem pretiosum, cru-*

370 GESTA ALDRICI, Sp. 36C/D: „*In media quoque Ecclesia fecit altare in quo et crucifixum Domini nostri Jesu Christi auro et argento mirabiliter fabricatum erexit, et ipsum altare in media ecclesia positum in honore sanctissimae Trinitatis [...] collocavit.*“

371 VITA ALDRICI, Sp. 388: „*Inter magnifica eius opera Jesu Christi cruci affixi statua eminebat argentea, auro eleganter oblita, quae ad nostram usque aetatem est asseruata, magna populorum religione, donec scelerati quidam homines, vipereo semine eorum qui Aldricum olim impugnant exorti, augustum hoc monumentum rapuerunt, confregerunt, profanarunt, cum aliis sacrorum locorum reliquiis.*“ Vgl. auch SCHLOSSER 1892, S. 362, Nr. 1000, KELLER 1952, S. 72 jedoch ohne vollständigen Wortlaut der Quellen.

372 HUGO DE S. MARIA FLORIANENSIS: *Actus regum Francorum*: PL 163, Sp. 892. Hugo von Fleury starb um 1120, er war Schüler von Ivo von Chartres und war Verfasser dieser Chronik.

373 FLORENTIUS PRESBYTER TRICASTINENSIS: *S. Rusticula* AASS Aug. Bd. 2, Tag 11, S. 664. Äbtissin Arelate in Galia: „*Sanctum vero illud corpus magna fidei ambitione ex more compositum lugentium orphanis frequentabatur officiis. Alia vero die veniens episcopus civitatis Theodosius pontifex, clero omni aggregato, accepit sanctum corpus super aurum & lapidem pretiosum, crucibus & columnis ardentibus cereorum. Ad obsequia autem venerandas non solum fidelium, sed etiam Judaeorum concurrerunt agnina populorum omnium lacrymae invicem se superare certabant.*“

*cibus & columnis ardentibus cereorum.*<sup>374</sup> Auf die inhaltliche Bedeutung des Materials und seiner glänzenden Oberfläche wird noch ausführlicher eingegangen werden.

Alle erwähnten Autoren gehen davon aus, dass dem Anblicken der Schlange bzw. des Kruzifixes keine Strafe folgt. Man kann sich vielmehr vorstellen, dass man diesem Blick sogar eine Art „heilsame Wirkung“ auf den Betrachter zugesprochen hatte. Das Anblicken der Schlange schützte vor Versuchungen des Teufels, entsprechend könnte dem Anblicken des Kruzifixes die Wirkung unterstellt werden, vor der Gefahr zu schützen, dem Götzendienste anheim zu fallen. Ein Ensemble, das diesen Sachverhalt im Kirchenraum deutlich vor Augen stellt, quasi „in Szene“ setzt, ist das Mailänder Säulenpaar in Sant’Ambrogio. Beide Säulen tragen jeweils eine Schlange aus Bronze sowie ein Kreuz (Abb. 50).<sup>375</sup> Die „eherne Schlange“, bestehend aus drei Teilen, mit einer Länge von 237cm und maximal 27cm Breite, soll gemäß der Chronik von Arnolfo und Landolfo dem Älteren dem Mailänder Bischof Arnolfo II. als Geschenk von Basileus II. von seiner Reise nach Konstantinopel im Jahr 1001 mitgebracht worden sein. Die Schreiber dieser Mailänder Chronik, Arnolfo und Landolfo, gehen davon aus, es handele sich um „die“ eherne Schlange, die Moses in biblischer Zeit errichtete, um die Verletzten der Feuerzungen durch ihren Anblick zu heilen.<sup>376</sup> Marilisa di Giovanni gibt eine kurze Zusammenfassung der Legenden und ihrer Erzähler, die sich um das enigmatische Objekt in Sant’Ambrogio ranken.<sup>377</sup> Leider ist aufgrund fehlender Vergleichsobjekte weder die Schlange noch das Kreuz datierbar; ihr Ursprung bleibt im Dunkeln. Eine naheliegende Inspirationsquelle für den Mailänder Chronisten des späten elften Jahrhunderts ist jedoch vermutlich die antike Schlangensäule in Konstantinopel, die auf dem Platz vor dem Apollontempel stand.<sup>378</sup> Ihre Auf- und Gegenüberstellung mit dem Säulenpaar im Innenraum einer

374 FLORENTIUS PRESBYTER TRICASTINENSIS: *Vita S. Benignus*: „Sanctum vero illud corpus magna fidei ambitione ex more compositum lugentium orphanis frequentabatur officiis. Alia vero die veniens episcopus civitatis Theodosius pontifex, clero omni aggregato, accepit sanctum corpus super aurum & lapidem pretiosum, crucibus & columnis ardentibus cereorum. Ad obsequia autem venerandas non solum fidelium, sed etiam Judaeorum concurrerunt agmina populorum omnium lacrymae invicem se superare certabant. S. Benignus, martyr Divione [...] qui opinetur ipsam reliquiarum capsam lignea illa mole foris auro argentoque cooperta fuisse conclusam, diebus vero solemnioribus in capsam auream mirifice gemmis exornatam inferri, populoque solitam fuisse exponi.“

375 DI GIOVANNI 1966.

376 „Moratus autem Arnulphus per tres menses apud Imperatorem, gratia Regis adeptus, serpentem aeneum quem Moyses in deserto divino imperio admonitus coram filio Isarel exaltaverat Imperatori requisivit et habere se ruit, et veniens in Ecclesia Sancti Ambrosii ipsu exaltavit [...]“ Zit. nach: DI GIOVANNI 1966, S. 4. Vgl. VULGATA: Numeri: „fecit ergo Moyses serpentem aeneum, et posuit eum pro signo.“

377 Einen Vorläufer im *intonaco* des Ziboriums aus dem neunten Jahrhundert hat jüngst Carlo Bertelli aufgespürt, BERTELLI 1987.

378 Dieses Bronzemonument war von 31 griechischen Städten zur Erinnerung an die Schlacht bei Plataiai (479 v. Chr.) errichtet worden. Die Schlange steht heute noch im Hippodrom vor der Hagia Sophia, war aber bereits im Mittelalter durch Schriftquellen verbreitet. Vgl. PAUSANIAS: *Description de la Grèce*, I, 13-9.

Kirche zu Beginn des elften Jahrhunderts ist für sich genommen bereits ein sprechendes Bild, das schon von Anovelo da Imbonate, dem Miniaturmaler der Darstellung der Krönung von Gian Galeazzo Visconti bemerkt und im Bild entsprechend rezipiert worden ist (Abb. 51).<sup>379</sup> In ihrer zeitlichen Nähe zu der Synode von Arras und den großen Silberkreuzen aus Norditalien bildet das Ensemble aufgrund seines wohl noch originalen Aufstellungsortes einen aussagekräftigen Zeitzeugen.

Die große Zahl der französischen Stiftungen vermutlich seit 820, sicher aber seit 825 sowie die bilderfreundlichen Synodalerklärungen von 825 in Paris mit ihrer deutlichen Konzentration auf die Rolle des Kreuzes im christlichen Kult, legen die Vermutung nahe, dass man den Auftakt dieser Kunstform im französischen Ambiente anzunehmen hat.<sup>380</sup> In Italien haben sich erst wieder spätere Beispiele in Vercelli, Pavia und Casale di Monferato erhalten, die vermutlich die monumentalen Kruzifixe mit Silberhüllen aus Frankreich rezipieren. Diese Rekonstruktion der Entwicklungslinien verkompliziert sich noch durch die ebenso komplexe wie ungeklärte Genese der bekleideten Kruzifixe, von denen sich in Italien und Spanien bereits Beispiele der Zeit vor dem Jahr 1000 erhalten haben.<sup>381</sup> Wir wissen auch nicht mit Sicherheit, ob das Kruzifix von Lucca oder jenes aus Sansepolcro das „Urbild“ ist und wann diese Bildform entstanden ist, die als *Volto Santo* von Lucca aufgrund seiner Wundertätigkeit den Auftakt für die Reihe der nach dem Luccheser Vorbild kopierten Kruzifixe darstellt. Mit der getreuen Kopie, der Intention, dem „wahren“ Bild so ähnlich wie möglich zu erscheinen, wurde wieder eine byzantinische Vorstellung in eine westliche Bildaufgabe übertragen.<sup>382</sup>

### *Chronologie der Kruzifixe in Frankreich und ihre Rezeption in Europa*

In Frankreich nimmt die Chronologie monumentaler metallverhüllter Kruzifixe ihren Ausgangspunkt wahrscheinlich in Auxerre.<sup>383</sup> Hier stiftete Anselmus (813-

379 DI GIOVANNI 1966.

380 Es hat sich eine Kopie aus gipsverstärktem Segeltuch von 1551 erhalten, die angefertigt wurde, als das alte, über zwei Meter große Silberkreuz zerstört wurde (Abb. I.69). Auf welches der Silberkruzifixe aus mittelalterlicher Zeit sich diese Kopie wirklich bezieht, ist mit letzter Sicherheit nicht zu klären. In der *Historia basilicae Vaticanae antiquae* aus dem Jahr 1160 von Petrus Mallius lassen sich bereits vier verschiedene Silberkruzifixe nachweisen, zwei davon befanden sich übereinander am Hauptaltar, eines rechts davon und eines auf der Höhe der Mitte des Langhauses. Zahlreiche Verwechslungen in der Sekundär- und Primärliteratur als auch unzureichende Beschreibungen in den Quellen haben einige Verwirrung gestiftet, zu deren bestmöglicher Aufklärung jüngst Gaetano Curzi entschieden beigetragen hat, CURZI 2004. Gaetano Curzi sei an dieser Stelle für die Überlassung des Manuskriptes vor dem Druck und den inspirierenden Meinungsaustausch gedankt.

381 MAETZKE 1994, S. 273. FIORANTI/UZIELLI 1994, ARMANDI 1994, TESORI D'ARTE 1986, S. 78-79, „neue“ Datierungen in: LA BELLEZZA DEL SACRO, S. 1-15

382 Ausführlich hierzu: IL VOLTO DI CRISTO 2000, S. 67ff. und S. 103-114.

383 Das vermutlich älteste erhaltene französische Silberkreuz ist in der Kathedrale von Toulouse. Dass bereits im Jahr 816 Abt Aigmarus ein kleineres Kruzifix für Conques und ein größeres für Figeac stiftete, ist vermutlich als Teil der kreativen Geschichtsschreibung anzusehen, auf

23) ein sehr großes (*permaxima*) goldenes Kreuz, das mit dem *vultus* des Erlösers geschmückt ist, sowie ein silbernes Kruzifix.<sup>384</sup> Wenig später schenkte Aldrich 835 der Kathedrale von Le Mans ein Kruzifix,<sup>385</sup> Solomon stiftete 869 ein Kruzifix für Saint-Sauveur in Redon.<sup>386</sup> Das Kreuz des heiligen Odo aus St. Martin vor Autun ist wohl um 870 entstanden,<sup>387</sup> 871 stiftet der Bischof von Nantes Haarreliquien

die man sich als Argument im Streit zwischen der Neugründung Figeac und Conques berufen hat. Die Quelle berichtet vermutlich frei erfunden, jedoch in Anlehnung an Vorbilder wie Auxerre, dass „*inter alia ornamenta, magnas duas crucifixi vultus imagines fecit opere argentario, auro lapidibusque pretiosis distinxit: quarum maiorem Figiaci ad designandum loci prerogativam, minorem Conchis posuit*“, SCHLOSSER 1892, S. 357, no. 989, KELLER 1952, S. 73, zuletzt TRIPPS 1998, S. 94. Zweifel an dieser Quelle artikuliert ebenfalls Schüppel 2005.

384 „[...] *crucem per maximam inibi collocavit, quam auro argentoque vultu Salvatoris decentissime decoravit*“, vgl. GESTA PONTIFICUM AUTISSIODORENSIUM, MGH SS XIII, S. 396, BEUTLER 1964, HUBERT 1938, S. 138, Nr. 3, FORSYTH 1972, S. 73. Das Kreuz befand sich über dem Altar des heiligen Stephan.

385 GESTA ALDRICI, Sp. 36C/D: „*In media quoque Ecclesia fecit altare in quo et crucifixum Domini nostri Jesu Christi auro et argento mirabiliter fabricatum erexit, et ipsum altare in media ecclesia positum in honore sanctissimae Trinitatis in eo decenter prociis collocavit manibus*.“ Die *Gesta Aldrici* wurden von Aldrich, dem Bischof von Le Mans von 832-857 geschrieben.

VITA ALDRICI, Sp. 388: „*Crucifixi statua illustris: Inter magnifica eius opera Iesu Christi cruci affixi statua eminebat argentea, auro eleganter oblita, quae ad nostram usque aetatem est asseruata, magna populorum religione, donec scelerati quidam homines, vipereo semine eorum qui Aldricum olim impugnant exorti, augustum hoc monumentum rapuerunt, confregerunt, profanarunt, cum aliis sacrorum locorum reliquiis*.“ Vgl. SCHLOSSER 1892, S. 362, Nr. 1000, KELLER 1952, S. 72 jedoch ohne vollständigen Wortlaut der Quellen.

386 HUBERT 1938, S. 138 sowie CARTULAIRE DE REDON, S. 190 und 420, FORSYTH 1972, S. 73, Anm. 70.

387 Vgl. Saint-Pantaléon-les-Autun, Gemälde 1664 von Edouard Charton, in: BEUTLER 1960, S. 55, Abb. 17. Das Kreuz wird erstmals in einem Wunderbericht des 11. Jahrhunderts erwähnt, und zwar in der Lebensbeschreibung des heiligen Hugo, VITA HUGONII, S. 766. Es handelt sich um eine lebensgroße Vollskulptur, die in der Mitte der Kirche aufgestellt war und Wunder wirkte. Der heilige Odo fiel durch seine besondere Frömmigkeit auf und wurde von seinen Mitbrüdern dafür verspottet. Ein Wunder, das sich ereignete, während er wie gewöhnlich nach der Matutin noch alleine im Gebet verweilte, verwandelt den Spott in Ehrfurcht: „[...] *contigit ergo una dierum, ut more solito veniens ante signum Salutaris Crucis ipsiusque Salvatoris imaginis, quod constat decenter erectum in monasterii medio; dum expansis manibus in mentis jubilo ad coelum oculos dirigeret, visus est a quibusdam (qui speculandi causa prosecuti illum fuerant) in sublime aeris elevatus, spatio fere altitudinis trium ulnarum, alocriter unius horae spatio immobilis persistere: eademque hora ipsa Jesu Christi Dormini ac Salvatoris Icona, cruci affixa visa est ab ipsis speculantibus contra eundem virum Dei sese humiliter inclinare*“. Da der Wunderbericht mit den Worten „*Regebat ergo illis diebus regnum Francorum Carolus Rex, cognomento et habitu Calvus, cum Regina Chrodechilde (Richildis) ipsius coniuge*“ beginnt, so ist stets angenommen worden, dass das Kruzifix zu der von Karl dem Kahlen veranlassenen Ausstattung der Kirche gehörte und um 870 entstanden sei, vgl. BEUTLER 1960, S. 49. Die Füße wurden nach 1570 ergänzt, als die Soldaten Colignys unter den Hugenotten dem Kruzifix die Füße, Hände, Ohren und die Nase abgeschlagen hatten. Vgl. HAUSSHERR 1963, S. 110.

von Peter und Paul, die „*in signo Domini argenteo*“ deponiert werden.<sup>388</sup> Karl der Kahle stiftete ein Kruzifix für St. Denis<sup>389</sup> und Theodard gibt etwa 890<sup>390</sup> ein lebensgroßes Kruzifix für die Kathedrale in Narbonne in Auftrag.<sup>391</sup> Die schriftliche Überlieferung zeugt von einer Verbreitung der monumentalen metallverkleideten Kruzifixe im Frankenreich westlich des Rheins seit dem Beginn des neunten Jahrhunderts.<sup>392</sup> Erhalten hat sich lediglich eine deutlich jüngere Stiftung eines solchen silberverhüllten Kruzifixes aus dem zwölften Jahrhundert in der Kathedrale von...

388 Jean und Marie-Clotilde Hubert gehen davon aus, dass es sich dabei um ein monumentales Silberkruzifix handelt, vgl. HUBERT/HUBERT 1980, S. 251 und Anm. 34.

389 In SUGER: *De administratione*, S. 354, wird das Kreuz beschrieben, das 1793 eingeschmolzen wurde: „Auch ließen wir das Kreuz, welches, bewundernswert ob seiner Größe, aufgestellt ist zwischen dem Altar und dem Grab eben dieses Karl [des Kahlen], errichten – die Überlieferung hielt daran fest, in seiner Mitte ein äußerst vortreffliches Halsband der Königin Nantildis, der Gattin König Dagoberts, des Gründers dieser Kirche – *Crucem etiam mirabilem quantitatis sue, que superposita est inter altare et tumulum eiusdem Karoli, in cuius medio fama retinuit confixum nobilissimum monile Nantildis regine, uxoris Dagoberti regis ecclesie fundatoris*, [...]“, zit. nach ALBRECHT 2003, S. 172 und Anm. 569.

Wie bereits erörtert, stiftete er möglicherweise auch das prachtvolle, mit Gemmen geschmückte Kruzifix aus Gold 877 nach St. Peter, vgl. Hugo von Fleury: HUGO DE S. MARIA FLORIANENSIS: *Actus regum Francorum*, Sp. 876: „Anno quoque incarnationis dominicæ 877, Johannes papa Papiam venit, ibique illi Karolus obviam abiit, et Crucifixi magnam imaginem ex auro puro factam per eum Sancto Petro transmisit. Sed cum inde remearet, vitam veneno finivit; et Vercellis deportatus in beati Eusebii basilica est sepultus; ubi et requievit annis 6.“

390 Es war versehen mit Reliquien des heiligen Kreuzes „*in qua particula Crucis Domini condita erat*“, BEUTLER 1964, S. 28, Anm. 2 und HUBERT 1938, S. 138, Anm. 2.

391 Vita des heiligen Theodard, die von dem 893 verstorbenen Bischof geschrieben wurde: „[...] *crucem autem, ad instar humanæ staturæ pronactam, auro argenteoque adoperatam, in qua particula crucis Domini, condita erat.*“ SCHLOSSER 1892, S. 363, no. 1006. G. D. Gordini, datiert die Vita erst um 1100, vgl. Link, Bd. 10, Sp. 23 und SCHRADER 1957. Profane Statuen, die nicht in einem religiösen Kontext genutzt und in Kirchenräumen aufgestellt wurden, entstanden bereits kurz darauf: Die Statue von Theoderich in Aachen aus Ravenna, Ragenarius' goldenes Bildnis von 850, die Statue, die Fulchionius aus Dank für König Lothar aus einem Reliquienschrein 954 herstellen ließ.

392 Lediglich in Rom gibt es einige frühere Beispiele: Die goldenen Madonnen von Santa Maria Maggiore (geschenkt von Gregor III. (731-741) und Paskalis I. (817-824)), den Christus aus vergoldetem Silber am Eingang des Vestibüls von San Paolo fuori le mura sowie die goldene Christusstatue über dem Eingang des Vestibüls von San Pietro, beides Stiftungen von Leo III. (795-816) als auch das Christusstandbild aus Gold und Silber in San Giovanni al Laterano, gestiftet von Benedikt III. (855-858).

Auf eine deutsche Quelle aus dem Jahr 836 hat Beutler bereits hingewiesen: Lupus verfasste die Vita von Wigbertus, dem Abt von Fritzlar, der 747 gestorben war. Lupus beschreibt ein Holzkreuz mit Silberverkleidung: „*Eandem etiam domum quidam ex iliis expoliare conatus, defracta ianua irrupit, crucisque argenteam laminam affabre inauratam rapuit, profanisque manibus necquaquam efferre cunctatus est.*“ Vgl. LUPUS: *Vita Wigberti*, S. 136 und BEUTLER 1963, S. 196 und Anm. 30. Ich gehe in dieser Arbeit jedoch davon aus, dass in den hochmittelalterlichen Quellen *crux* in der Regel ein Kreuz bezeichnet und *crucifixus* für ein Kruzifix verwendet wird.

drale von Toulouse. Eingesetzt haben diese Stiftungen zur Zeit der Pariser Synode von 825 und nicht wie bisher angenommen seit dem siebten Jahrhundert.<sup>393</sup>

Als ältestes Beispiel für ein monumentales Kruzifix gilt in der Literatur bislang das Kreuz von Metz, das im Jahr 1567 verkauft wurde.<sup>394</sup> Aufgrund der *Vita Geiricis* nimmt Keller an, dass bereits seit dem Jahr 636 ein großes Goldkreuz mit Christuskörper im Dom von Metz existierte.<sup>395</sup> Da man jedoch den Zusammenhang der von Bischof Goericus gestifteten Tische des siebten Jahrhunderts (deren Stifterinschrift in der Quelle erwähnt wird) und dem Kruzifix zumindest in Frage stellen muss, wird hier vorgeschlagen, für die Entstehungszeit des Metzger Kreuzes das neunte Jahrhundert oder die Zeit des Kathedralumbaus und der Vollendung des romanischen Baus anzunehmen.<sup>396</sup> Die *Vita Geiricis* berichtet, dass in Metz zu Seiten eines hoch aufgehängten Kreuzes zwei kostbare Tische standen:

„[...] *discum alterum* [der erste war von Arnulf von Metz] *eiusdem metalli eiusdemque ponderis construere studuit, qui hodieque impressis litteris nomine eius insignis habetur; prior enim discus 70 librarum in gestis sancti Arnulfi esse describitur. Qui uterque discus ob divinum honorem cruce dominica cum crucifixo aureo miri fulgoris et magnitudinis in altum collocata dextra laevaue statui consistunt*“ (Hervorhebungen d. Verf.).

Diese Quelle wurde jedoch erst im elften (!) Jahrhundert niedergeschrieben. Einer der beiden Tische, die in der *Vita* erwähnt werden, trägt die Stifterinschrift des Bischofs Goericus. Dass jedoch die Tische und das Kreuz zusammen als Ensemble gestiftet wurden, ist keineswegs gesichert noch wirklich plausibel. Es sind keine anderen Stiftungensembles, bestehend aus Tischen und Kruzifix, bezeugt. Daher könnte es sich bei den Tischen um eine Stiftung des siebten Jahrhunderts, bei dem Kreuz hingegen sehr wohl auch um eine jüngere Stiftung handeln. Die Quelle stützt sich ansonsten explizit auf die ältere *Vita* des Arnulf, in der von dem Kreuz selbst keine Rede ist. Die Arbeiten am romanischen Dom wurden vermutlich unter Bischof Adalberon II. abgeschlossen, der im Mai 1005 starb.<sup>397</sup> Fest steht, dass in

393 HAUSSHERR 1973, BEUCKERS 1993 und BEER 2002 mit ausführlicher Bibliographie.

394 PELT 1930, S. 142f., Nr. 576 und 577 sowie PELT 1919.

395 KELLER 1952, S. 72, weist darauf hin, dass *VITA ARNULFI*, cap. 14: „*adhuc superat eidem (Bischof Arnulf von Metz) discus argenti, habens pondus libras septuaginta duas*“ (zwischen 614-623) zit. nach KNOEGEL-ANRICH 1932, S. 151, Anm. 2.

396 Für die Datierung in das neunte oder gar erst zum Ende des zehnten Jahrhunderts spricht nicht zuletzt auch, dass alle anderen Textzeugen die Existenz von großen goldenen oder silbernen Kruzifixen erst nach der Zeit der Abfassung des *Opus Caroli regis* und v.a. nach der Synode von Paris 825 belegen.

397 Bislang blieben die Vorschläge der älteren Literatur (Sauerland und Prost) unwiderlegt, dass der romanische Dom von Metz unter einem Bischof Thierry vollendet wurde, was auf der Annahme basiert, dass es sich bei dem Deoderich der *Vita* von Deoderich (um 1070 verfasst) um einen der Bischöfe Thierry handelt. Diskutiert wurde, ob es sich um Thierry I. (965-984) oder Thierry II. (1005-1046) handele, weniger jedoch, ob der Bau nicht schon bereits zu

Frankreich monumentale Kreuze mit plastischen Christuskörpern, die mit Gold- oder Silberblech ummantelt wurden, seit dem zweiten Viertel des neunten Jahrhunderts entstanden. Ihre Existenz manifestierte eine erste Phase der Entwicklung, die der Akzeptanz des Bildes im Christentum den Weg bereitete.

Seit ottonischer Zeit sind Großkruzifixe mit plastischem Christuskörper und Metallverkleidung auch andernorts nachweisbar. Es entstanden das Bennakruzifix in Mainz im Auftrag des Bischofs Willigis (975-1011) und wenig später das Brauweiler Kreuz aus der Minoritenkirche.<sup>398</sup> Ein monumentales Bronzekruzifix ist für Hildesheim dokumentiert,<sup>399</sup> das bis 1544 auf der um 1020 geschaffenen Bernwardssäule thronte,<sup>400</sup> Nachfolger in der Bronzetechnik sind Essen und Minden.<sup>401</sup> Ob es sich bei der italienischen Nachfolge um eine Rezeption des Silber-Kreuzes aus Alt-St. Peter oder um einen „französischen“ Import handelt, ist unklar. Aribert von Intimiano (1018-1045) stiftete ein Kruzifix aus getriebenem Kupfer in Relief (132cm) für den Dom von Milano.<sup>402</sup> In dieser zweiten Phase finden sich auch die ersten Kruzifixe, deren (nackter) Christuskörper nicht metallverkleidet wurde.<sup>403</sup> Erst in dem Moment, indem sich ihr Vorhandensein nicht mehr als theologisch bedenklich erwiesen und ihr Gebrauch im christlichen Kult sich durchgesetzt hatte, gab es auch Holzsulpturen, die lediglich farblich gefasst waren.

Das gilt für die Madonnen und Heiligenbilder seit dem späten elften Jahrhundert (so z.B. vermutlich die Imad-Madonna)<sup>404</sup> und für die Kruzifixe seit der Jahrtausendwende. Zahlreiche dieser holzsichtigen Kruzifixe haben sich seit dem aus-

---

Zeiten Adalberon II. vollendet gewesen sein könne, wie bereits Aubert erwägt, vgl. AUBERT 1931, S. 32, Anm. 43. Die *Gesta* als zweite Quelle wurde erst 1132-1142 verfasst, sie schreibt seine Vollendung dem zweiten Thierry zu. Denn laut Constantin, dem Abt von Saint-Symphorien in Metz, wurde Adalberon II. gemäß seinem letzten Willen ‚devant l'autel de saint Étienne et devant les oratoires de la cathédrale‘ begraben. Siehe ebd. Die Kirche war zum Zeitpunkt des Todes von Adalberon II. vollendet: ‚Or ceci n'est pas du tout une preuve. Sauerland n'a pas compris comme il convenait le passage de Constantin: il traduit ‚cunctis oratoriis domus‘ par ‚tous les oratoires de la cathédrale‘, ‚domus‘ signifie ici la ‚maison épiscopale‘ et les oratoires de la ‚maison‘ sont ceux que nous avons énumérés d'après la règle de Chrodegang. Cette rectification diminue singulièrement la portée du texte allégué par Sauerland.“

398 BEUCKERS 1993, S. 59ff. und BEUCKERS 1994b.

399 Dass zu karolingischer Zeit ein Bronzekruzifix in Aachen bezeugt ist, wo es sich auf der Empore des Oktogons vor dem Salvator-Altar im Osten auf einem Kreuzbalken befunden haben soll, berichtet J. Buchkremer, leider ohne Quellenangabe, vgl. BUCHKREMER 1941, S. 37f.

400 Siehe den Beitrag von Kashnitz in: BERNWARD VON HILDESHEIM 1993, Bd. 2, S. 540.

401 Vgl. Kreuz auf der Marmorsäule von Essen, das die Äbtissin Ida (gest. 971) gestiftet hatte: BEER 2002, S. 136. In diesem Fall ist es unklar, ob das Kruzifix einen „Körper“ besaß.

402 Weitere Beispiele sind die bereits erwähnten Kreuze von San Michele zu Pavia (Abb. I.74) mit seiner Höhe von 201cm, ein monumentales Silberkruzifix in San Eusebio in Vercelli (Abb. I.73) und das (jüngere) Kreuz in der Domkirche von Casale Monferato (Abb. I.75).

403 Vgl. auch MEIER 2003.

404 CLAUSSEN 1970 hat gezeigt, dass sie zunächst farbig gefasst war, bevor sie einen Metallüberzug erhielt, entstanden ist sie in der Zeit zwischen 1051-1076.

gehenden zehnten Jahrhundert an folgenden Orten erhalten: An erster Stelle ist hier das Gerokruzifix im Kölner Dom zu nennen, sowie seine Rezeption in den Kruzifixen von Aschaffenburg<sup>405</sup> als auch die Kruzifixe in Ringelheim, in St. Christoph in Mainz,<sup>406</sup> in Gerresheim, in Trier (heute im Schnütgenmuseum), in Birkenbringhamen, in Udenheim, in St. Laurentius in Hückelhoven-Büsdorf,<sup>407</sup> in St. Georg in Köln,<sup>408</sup> in St. Flour<sup>409</sup> und in Tongeren.<sup>410</sup>

Bis hierher wurde die Frage nach dem Grund für die ungewöhnliche Größe der Kreuze ausgeblendet. Sie ist wahrscheinlich durch ihren ursprünglichen Aufstellungsort begründet. Der Standort dieser lebens- oder überlebensgroßen Kruzifixe ist vermutlich in der Mitte des Kirchenraumes im Altarbereich, d.h. über ihm aufgehängt, auf einem Balken oder unter Umständen sogar auf einer Säule anzunehmen.<sup>411</sup> Auf diese Weise wurde ihr Anblick einem großen Publikum im Kirchen-

405 Vgl. BEUCKERS 1994a.

406 HAUSSHERR 1973, S. 395, Abb. 8, S. 394. Das Kreuz wurde lange Zeit als wundertätig verehrt. Es befand sich ursprünglich im Besitz des Stiftes St. Maria im Felde, das seit dem 14. Jahrhundert auch Heiligkreuz genannt wurde. Der Kopf, die Arme und die Unterschenkel sind spätere Ersetzungen, der Torso stammt wohl aus dem elften Jahrhundert.

407 RHEIN UND MAAS 1972, Bd. 2, S. 189, Abb. 18.

408 BEUCKERS 1994b, HAEDTKE 1957, KIPPENBERGER 1952, WESENBERG 1952 und 1959, HAUSSHERR 1963, S. 40.

409 Abb. 27, S. 64 in: BEUTLER 1960.

410 Die Kruzifixe aus der Abbazia di Sant'Antimo und der Abbazia di San Salvatore (beide beim Monte Amiata) könnten durchaus bereits im elften Jahrhundert und nicht wie bislang vermutet um 1200 entstanden sein. Abb. von beiden in: SEMFF 1984, Tav. XXXVII. Der Zustand mit dem gesenkten Haupt und geschlossenen Augen des Kreuzes von Sant'Antimo, der von einer späteren „Restaurierung“ stammt, ist abgebildet bei DE FRANCOVICH 1935, fig. 13, S. 503. Michael Semff wie Geza de Francovich datieren beide Kruzifixe in die Zeit um 1200. Michael Semff bestätigt Geza de Francovichs Datierung, obwohl er selbst feststellt: „Überraschend ist das Fehlen spezifischer Übereinstimmungen der Stücke von Sant'Antimo oder San Salvatore mit anderen aus Toscana, Umbrien oder den Marken erhaltenen Holzkruzifixen der Zeit um 1200 und des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts“. „Die Kruzifixe mit nicht ausgehöhlter Rückseite scheinen, wenn man von Wesenbergs Datierungen ausgeht, alle in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden zu sein: siehe Monheim, Gerresheim, Frankfurt/Liebighaus, Lichtenstein, vielleicht auch ursprünglich Ringelheim.“ DE FRANCOVICH 1935, hier: SEMFF 1984, S. 116, Anm. 4. Zusammen mit der Blütezeit der beiden Abteien in den ersten beiden Jahrzehnten des elften Jahrhunderts, ihren regen Kontakten zu Rom, Farfa u.a. sowie dem Weihedatum von 1036 scheint es sehr viel naheliegender, auch in stilistischer Hinsicht, die beiden Kruzifixe in die erste Hälfte des elften Jahrhunderts zu datieren. Die neue Abteikirche wurde am 13. November 1035 geweiht, vgl. CDA Nr. 271. Im *Diplomatico di San Salvatore al Monte Amiata* werden zwei Kopien der Weiheurkunde aufbewahrt, vgl. PREZZOLINI 1991, S. 28 und Anm. 5. Im Altarbereich ist eine Marmortafel mit einer ausführlichen Stifterinschrift einer Schenkung von 1117 eingelassen. Es bleibt fraglich, ob das Kreuz der ursprünglichen Ausstattung oder dieser Donation zuzuordnen ist.

411 Zur Entwicklung und Verbreitung der Säulen in der Kunst der Romanik vgl. VERGNOLLE 1998. Einzelne Säulen bzw. ehemals im Zentrum des Kirchenraumes oder hinter dem Altar aufgestellte Säulen werden in dieser Studie nicht berücksichtigt.

raum ermöglicht. Man könnte diesen Standort in den Kontext mit der Einführung der *adoratio crucis* in der Liturgie dieser Region stellen. Nachweislich auf einer Säule standen Kruzifixe im Kölner Dom in der Mitte des Schiffs, in St. Pantaléon-les-Autuns, in Auxerre stand das Kruzifix auf einer Säule über dem Altar des heiligen Stephanus. In Hildesheim, in Essen und in St. Gallen<sup>412</sup> könnte man ein solches Ensemble vermuten. Stiftergräber in ihrer unmittelbaren Nähe bzw. die Verbindung von Kreuzaltar und Stiftergrab sind für das Kölner Gerokreuz,<sup>413</sup> St. Gallen sowie für Mainz (Erzbischof Bardo wurde 1051 *ante crucem* begraben) und für Metz<sup>414</sup> anzunehmen.

Bologna stellt mit seinen neun steinernen Kreuzen und Kruzifixen (ohne plastischen Christuskörper) einen bemerkenswerten Sonderfall dar; die Kreuze stehen auf Säulen, ihr genaues Entstehungsdatum ist nicht bekannt. Die Säulen sind in der Regel Spolien und aus verschiedenen Säulenfragmenten zusammengesetzt. Vier der Säulenkreuze befinden sich heute in San Petronio, drei im Museo Civico, eines in San Pietro und eines in SS. Vitale und Agricola. Den aktuellen Datierungen zufolge ist keines der Kreuze vor der Jahrtausendwende entstanden, sie tragen jedoch fast ausschließlich ornamentalen Schmuck oder Darstellungen des Gekreuzigten von geringer Qualität, was eine genaue Datierung des Aufkommens ihres Typus erschwert. Heute wird in der Kirche SS. Vitale und Agricola ein 68cm hohes Steinkreuz aufbewahrt, von dem angenommen wird, dass es ehemals in der Mitte einer

412 Die Inschrift auf dem Plan lautet „*salvatoris icona cruci affixam*“, zit. nach HUBERT/HUBERT 1980, S. 250.

413 BEER 2002, S. 136 und Anm. 52.

414 In Metz befand sich das Kruzifix am Eingang des Chorumgangs: „[...] le grand crucifix, dit encore la croix de saint Honoré, était fixé à l'entrée du chœur de telle sorte que l'on pouvait le voir de la nef.“ Der Chorbereich war einschließlich der beiden gerade geschlossenen Querschiffe durch Mauern bzw. Schranken vom Schiff abgetrennt. Das Kruzifix befand sich in der Nähe des Grabes des Bischofs Thierry II. Wie bereits von Anton von Euw als Hypothese formuliert wurde, wäre als weiterer Zeuge eine Elfenbeintafel denkbar, die einen Reflex des möglichen Bezuges zwischen der Grabstätte von Adalberon II. und dem Kruzifix sowie ihre „Dokumentation“ in der Elfenbeintafel darstellen könnte (Abb. I.84 sowie zum Vergleich die Abb. I.82 und I.83). Im Fall der Metzter Tafel lässt sich vermuten, dass es sich bei dem goldenen Kruzifix nicht nur um eine Darstellung dieses Kreuzes im Elfenbein, sondern vielleicht auch um eine Stiftung durch Adalberon II. handeln könnte. Die Tafel entstand in der zweiten Phase der Metzter Elfenbeinschnitzkunst und weicht in entscheidenden Merkmalen von der konventionellen Ikonographie ab, mit der auf den Elfenbeintafeln des zehnten Jahrhunderts die Kreuzigung dargestellt wird. Erstens wird das Kreuz auf eine Säule platziert und Adam somit auf die Höhe eines Kapitells erhoben. Die horizontalen Kreuzbalken vergleichbarer Tafeln arbeiten in der Regel mit einer abstrakten Räumlichkeit, bei der die verschiedenen Ebenen auch für verschiedene Zeiten, Orte und Realitätsdimensionen stehen. Die Säule gleicht hinsichtlich ihres rankenden Pflanzenschmuckes existierenden Marmor- oder Bronzesäulen, die sich sowohl mit antikem Ursprung in ihrer mittelalterlichen Zweitverwendung als auch in Beispielen frühmittelalterlicher Nachahmung erhalten haben (St. Peter-Ziborium, etc.). Zweitens wird unterhalb der Säule ein kleines quadratisches Kästchen eingefügt, in das eine Büste des Stifters eingearbeitet ist, der über seine namentliche Nennung in der Inschrift auf dem Kästchenrahmen mit Adalberon II. zu identifizieren ist.

Straße mit zahlreichen Kapellen und auf der zugehörigen Säule gestanden ist. Warum es sich nicht um das Kreuz der Chiesa del Crocefisso handeln könnte, einer Kirche desselben Komplexes, der aus mehreren Kirchen, einer Nachbildung des Heiligen Grabes in Jerusalem, Kreuzgang etc. besteht und unter dem Namen Santo Stefano zusammengefasst wird, wurde bislang in der Sekundärliteratur nicht erwo-gen. Eine Säule mit Kreuz stand der *Vita Sancti Petronii* zufolge, die am Ende des zwölften Jahrhunderts verfasst worden war,<sup>415</sup> am Grab des Bischofs Eusebius von Bologna und in der Mitte einer Straße mit zahlreichen Kapellen, die dort errichtet worden waren, da man glaubte, dass zahlreiche regionale Heilige ihr Martyrium bei den Christenverfolgungen unter Diocletian hier erlitten hatten. Die Legenden, die ihre Aufstellung Sant'Ambrogio oder San Petronio zuschreiben, wurden erst im zwölften Jahrhundert aufgezeichnet. Eine Orientierung an dem Mailänder Säulen-paar wäre denkbar, ist jedoch nicht zu belegen. Eine Ausnahme in dieser Gruppe stellt das Kreuz aus San Pietro dar, dessen Kreuzigungsbild auf der einen und die Darstellung des Lammes umgeben von drei Erzengeln auf der anderen Seite sowie dessen aufschlussreiche Inschrift von einem höheren Anspruch zeugt.<sup>416</sup>

#### II. 4. d) Heilige Orte und heilige Körper

Im Süden Frankreichs vollzogen sich eine Reihe von – am Beispiel von Conques bereits kurz erwähnter – grundsätzlicher Veränderungen der Klosterorganisation und der Liturgie. Diese sind von erheblicher Bedeutung für den Umgang mit dem Bild, sowohl hinsichtlich seines Einsatzes im Kult als auch bezüglich seiner Rolle bei der Identitätsstiftung und Repräsentation in den regionalen Machtverhältnissen. Anders als bei den Kruzifixen, bei denen vor dem zehnten Jahrhundert nur im Fall von Narbonne eine Reliquie innerhalb des Corpus bezeugt ist, ist in den tragbaren Heiligenstatuen oder -büsten in der Regel eine Reliquie des dargestellten Heiligen eingeschlossen. Wie unterscheiden sich nun skulpturale Reliquiare, die als Kopf-, Arm- oder Büstenreliquiar seit dem ausgehenden neunten Jahrhundert hergestellt wurden, von Kruzifixen hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Sakralität des Ortes?

Das Kruzifix hatte durch seinen Anbringungsort in der Höhe und seine Eigenschaft als Bildzeuge des Todes Christi, als Beleg für das Gottesgeschenk der Überwindung der Erbsünde eine von Reliquiaren grundsätzlich verschiedene Funktion. Mit der Präsentation der Reliquien auf dem Altar konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf einen „irdischeren“ Ort. Ein zeitgenössischer „Augenzeuge“, der diese Entwicklung im Jahr 1008 beschrieb, ist Rudolf Glaber: „*Nam ueluti quoddam [pignora sanctorum] resurrectionis decoramen prestolantes Dei nutu fidelium obtutibus*

415 LANZONI 1907, S. 278-280 und PORTA 1996, S. 57 und Anm. 3.

416 LA CATTEDRALE SCOLPITA 2003.

*patuere, quorum etiam mentibus plurimum intulere solamen.*<sup>417</sup> Vergleicht man die Entwicklung von Kreuz zu Kruzifix mit der Entwicklung der Reliquariotypologie vom Reliquienkästchen oder der Burse hin zu anthromorphen Formen (Arme und Köpfe), gibt es nur bedingt Parallelen. Diese finden sich vor allem in der Rezeption der Objekte. Das Kruzifix wurde angeblickt, blickte zurück und sein Glanz verbreitete göttliche Gegenwart von oben. Auch das Reliquiar wurde angerufen, es wurde jedoch nachgerade mit ihm kommuniziert, man glaubte sogar, es könne (stellvertretend für den Heiligen) Segen erteilen. Die Gegenwart des Heiligen aus seinem Grab in seinem Körperreliquiar ermöglichte Heilserfahrung beinahe von „Angesicht zu Angesicht“, ohne die Augen in die Höhe zu erheben. Dabei wurde die Heiligkeit über die Geste vermittelt, sie hatte ihren Ursprung im Heiligengrab unter oder hinter dem Altar. Bei den Kruzifixen war es die Form, das Erscheinungsbild des Gekreuzigten, das Merkmal, anhand dessen der Bildzeuge identifiziert wurde, bei den Arm- oder Büstenreliquiaren war es die Reliquie, die Identität stiftete und die Authentizität garantierte.

Die Quellen benennen als Standort der Büstenreliquiare fast ausschließlich den Altar (vgl. Abb. 56 und 58). Bis zur Entstehung der Armreliquiare mit dem Fingerreliquiar des heiligen Dionysius in St. Denis<sup>418</sup> oder der Büstenreliquiare im neunten Jahrhundert (des heiligen Mauritius und der heiligen Fides) waren auf der Mensa des Altars nur ein Leintuch und das Messgerät, das Corporale, die Patene mit den Hostien, der Kelch mit dem Wein und das Evangelienbuch gestattet. Spätestens seit dem neunten Jahrhundert wurden zumindest an den Feiertagen der Heiligen ihre Reliquiare auf dem Altar ausgestellt.<sup>419</sup> Am Ende des elften Jahrhunderts war es an hohen Festtagen bereits allgemeiner Brauch, dass Reliquiare den Altar schmückten. Man stellte sie vor Beginn der Messe auf den Altar und schloss sie nach der Messe wieder in der Sakristei ein.<sup>420</sup> Eine Darstellung von einer Reli-

417 RODULFUS GLABER: *Glabri Historiam Libri Cinque, lib. 3*, S. 126. „It was though they (*pignora sanctorum*) had been waiting for a brilliant resurrection and were now, by God's permission, revealed to the gaze of the faithful“, übers. von John France und Paul Reynolds, ebd. S. 127.

418 Vgl. HUBERT/HUBERT 1982, S. 252. *Miracula sancti Dionysii*, I, 23, AASS III, 2, S. 351: „[...] *partem digiti S. Dionysii auro instar manus a fabro composito, inclusam.*“ Anstelle des eigentlich zutreffenden Begriffes der „sprechenden“ Reliquiare hat sich in jüngster Zeit der Begriff Körperteil-Reliquiare bzw. Body-Part Reliquaries verbreitet. Vgl. BYNUM/GERSON 1997, BOEHM 1997, HAHN 1997 und FALK 1991-93.

419 Anders sieht das Signe Horn Fuglesang, der davon ausgeht, dass erst seit dem zehnten Jahrhundert die Präsentation der Reliquien auf dem Altar üblich geworden war, siehe FUGLESANG 2004, S. 10. Er beruft sich dabei auf BARBIER 1968, S. 201f. der jedoch seinerseits nur die bekannte Stelle von Leo dem IV., und damit aus dem römischen Ambiente zitiert, das sich nicht einfach auf den französischen Kontext übertragen lässt: „*Super altare, nihil ponatur, nisi capsae et reliquiae et quator evangelia, et pixis cum corpore domini ad viaticum infirmis.*“

420 MEYER 1950 und EVANS 1950, S. 25: „Such shrines and tombs were no longer hidden in a crypt or confessio, but were raised high where all men might see them, above, upon or below the high altar of the church.“ Eine Rezeption dieses Usus hat sich möglicherweise auch in der auffälligen Häufung von Heiligendarstellungen in Halbfigur auf den Limousiner Email-

quienbüste auf einem Altar findet sich auf dem Reliquiar des heiligen Calmine aus dem zwölften Jahrhundert, auf dem die Büste des heiligen Caprasius in Mozat auf dem Altar dargestellt ist (Abb. 56).<sup>421</sup> Dieses Beispiel vermag veranschaulichen, wie stark die Reliquienbüste auf dem Altar quasi als Stellvertreter des Heiligen, dessen Körper in unmittelbarer Nähe begraben war, einen „lebendigen“ Eindruck bei den Gläubigen hinterließ. Zugleich agiert der Priester als *alter ego* des Heiligen, so als ob sich mittels der Kunst die Zeiten überbrücken ließen und der Heilige, repräsentiert durch seine Büste, die Messe zelebrieren könnte.

Die nachgezeichnete Entwicklung und die zuletzt angeführten Beispiele verdeutlichen etwas, das von zentraler Bedeutung für Kunst und Liturgie im Westen ist: Es wird nicht mehr nur das Heiligengrab verehrt, in dem der irdische Körper des Heiligen, das *corpus animale*, liegt, sondern das Interesse gilt in besonderem Maße auch dem *corpus spirituale*,<sup>422</sup> dessen Repräsentation das Reliquiar verkörpert und in sei-

---

kästchen niedergeschlagen. Während Heiligenschreine in dieser Region bis dato fast ausschließlich mit einer Reihe von Heiligen in Standfigur geschmückt wurden, finden sich überdurchschnittlich viele Büstendarstellungen von Heiligen auf den Limousiner Reliquienkästchen. Das ist z.B. der Fall bei dem New Yorker Reliquiarkästchen aus St. Martial in Champagnat (um 1150, Abb. I.87), dem Reliquiarkästchen der heiligen Valerie aus St. Petersburg (1175-1185, Abb. I.88), bei dem Reliquienkasten des heiligen Petrus (1175-1185) aus St. Anne in Apt (Vaucluse), dem Reliquiar für heiliges Öl aus St. Viance (1200) um nur einige Beispiele zu nennen. Dafür, dass die Ikonographie der Limousiner Emailkästchen auf die Rezeption des Erscheinungsbildes der Heiligenfiguren in der Kirche zurückzuführen ist, spricht auch eine weitere Besonderheit ihres figurativen Schmuckes: Ungewöhnlich häufig sind Grablegungen, Reliquientranslationen und das Grab der Heiligen auf ihnen zu sehen, deren Reliquien im Inneren des Kästchens aufbewahrt wurden. Diese Kästchen wurden im religiösen Ritus auf dem Altar neben ebensolchen Büstenreliquiaren oder an ihrer statt aufgestellt. Die Verschiebung der Aufmerksamkeit in den Darstellungen auf das Heiligengrab, seine Grablegung und seine nachmalige Repräsentation fällt im Vergleich der ikonographischen Programme der Limousiner Schatzkunst mit zeitgenössischen Heiligenschreinen z.B. aus dem Rheingebiet auf. Eine mögliche Erklärung ihrer „performativen Elemente“ in ihrem Schmuck wäre eine Rezeption des Kultes und in seinem Kontext entstehender „Szenerien“ in den Gegenständen, die ihrerseits wiederum im Kult zum Ausdruck kommen.

421 Weitere Angaben bei SOLT 1977, S. 45 und Anm. 53. Das Kästchen wurde nach der Auffindung der Reliquien des Saint Calmine im Jahr 1172 in der Kirche von Laguene angefertigt.

422 Paulus unterscheidet zwischen dem irdischen Leib, der nach dem Tode verwest (*corpus animalis*) und dem Auferstehungsleib (*corpus spirituale*), welcher der Vergänglichkeit enthoben ist. Die Seele gehe nicht nackt, sondern in einem von Gott geschaffenen spirituellen und unvergänglichen Leib in den Himmel ein: „Was gesät wird, ist armselig, was auferweckt wird, ist herrlich. Was gesät wird, ist schwach, was auferweckt wird, ist stark. [...] Gesät wird ein irdischer Leib, auferweckt ein überirdischer Leib“ (1. Kor. 15,43-44). Der Leib der Auferstehung habe eine andere Gestalt als der irdische, denn er sei nach dem Bild des Himmlischen gestaltet. „Die Schönheit der Himmelskörper ist anders als die der irdischen Körper. Der Glanz der Sonne ist anders als der Glanz des Mondes, anders als der Glanz der Sterne; denn auch die Gestirne unterscheiden sich in ihrem Glanz.“ Im paulinischen Vergleich des verklärten Auferstehungsleibes mit den Gestirnen wurzelt die Vorstellung vom Leuchten (*cla-*

nem Erscheinungsbild zum Ausdruck kommt. Dieser Akzentverschiebung trägt das Geschehen am Altar, dem eigentlichen spirituellen Zentrum des Kirchenraums als Ort der Wandlung des *corpus Christi*, und sein Schmuck, d.h. sowohl der ständige als auch der bewegliche Zierrat, Rechnung. Besondere Aufmerksamkeit ziehen dabei Büstenreliquiare in Halbfigur mit erhobenen Armen auf sich. Werden sie auf dem Altar präsentiert, erscheinen sie wie die eigentliche Instanz am Ort des Altars, die den Priester nicht nur als spirituelles *alter ego*, sondern auch in ihrem Aussehen und ihrer Gestalt überragen. Der Heilige präsentiert sich im glänzenden himmlischen Leib, der zwar von Menschenhand gestaltet wurde, durch die Reliquie jedoch über überirdische Wirkmacht verfügt. Diese Macht wird sichtbar und präsent im Moment, wenn am Altar (dem „Grab“) die Hostie während der Messe durch das Wort des Priesters zum Leib Christi wird und seine Auferstehung gefeiert wird: Dem Wort des Priesters (*Hoc est enim corpus meum!*) wird dabei durch die Präsenz des Heiligenleibes noch eine besondere Authentizität und Aussagekraft verliehen<sup>423</sup>: Der Heilige ist, verkörpert in seiner Büste mit erhobenen Armen, neben dem Priester die „höhere“ Instanz durch die Präsenz seines „realen“ Körpers, ein wahrer Zeuge. Jean-Luc Nancy beschreibt dieses Bedürfnis nach Verdinglichung, nach einer Verkörperung in einem Objekt, das lediglich in die Austreibung dessen münde, was man begehre, wie folgt:

„Die Angst, das Begehren, den Leib Gottes zu sehen, zu berühren und zu essen, dieser Körper zu sein und nichts als das zu sein, bilden das (Un-)Vernunftsprinzip des Abendlandes. So *hat* der Körper, *hat* Körper *dort niemals Statt*, und *erst recht nicht*, wenn man ihn dort benennt oder ihn herbeiruft. Für uns ist der Körper stets geopfert: Hostie. Wenn *hoc est enim corpus meum* etwas aussagt, dann steht es außerhalb des Sprechens, es wird nicht gesagt, es wird beschrieben [*excrit*] – auf Gedeih und Verderb [*à corps perdu*].“<sup>424</sup>

Der Ort des Altars erfährt damit über die generelle Allusion als Heiligengrab eine visionäre Aufwertung in Form einer „inszenierten“ Auferstehung des Heiligen mit-

---

*ritas*), eines der Hauptmerkmale des transzendenten *corpus spirituale* in der mittelalterlichen Theologie und Hagiographie. Augustinus beschreibt das *corpus spiritualis* als von dem Mantel der Unsterblichkeit und Vollkommenheit (= *incorruptio*) bekleidet: „[...] *in spiritalis corporis novitatem ex animalis corporis vetustate mutatum resurget incorruptione atque immortalitate uestitum.*“ AUGUSTINUS: *De civitate dei*, XXII, 21, S. 841. Hierzu: WOLF 2002a, S. 179f. sowie bes. S. 188f. in Referenz auf Hiob 19, 25-26: „Das Versprechen der endzeitlichen Gotteschau bezieht sich nicht nur auf die Augen der Seele, sondern auch auf jene des Leibes, insofern beinhaltet es das Versprechen der Auferstehung des Fleisches.“ Hiob sagt: „Ich weiß nämlich, mein Erlöser lebt, und am jüngsten Tag werde ich von der Erde auferstehen und wieder umgeben werden von einer Haut, und in meinem Fleische werde ich meinen Gott schauen.“ Weiterführend: BYNUM 1995 und 2006, SCHLIE 2002, S. 67-71 sowie zu den Bezugnahmen auf theologischen Diskurse und ihrem kreativen Potential für Innovationen der Bildlichkeit bei Darstellungen der Gregorsmesse insbesondere: SCHLIE 2004 und 2007.

423 Vgl. die relevanten Passagen bei den Synoptikern, Mk 14,22, Lk 22,19, Mt. 26,12.

424 NANCY 2003a, S. 11, Hervorhebungen im Text durch Jean-Luc Nancy.

tels seiner Büste, einen Körper, der niemals dort Statt hat, jedoch Körper hat. Dieser Körper sei, so Nancy wenige Zeilen später, „unsere entblößte Angst“.<sup>425</sup> Diese „Auferstehung“ mit den Mitteln der Kunst rekurriert auf die Vorstellung, dass der himmlische Leib noch im Kern den irdischen Leib enthalte und im Moment der Auferstehung nur von einem neuen, strahlenden Gewand verhüllt werde. Diese Vorstellung impliziert bereits den Bezug des Aktes der Schöpfung des neuen, strahlenden und ewigen Leibes im Hinblick auf den künstlerischen Schaffensprozess. Der künstlich geschaffene Leib, der in sich die Reliquie trägt, stellt zugleich eine fromme Allusion wie eine „Anmaßung“ des Menschen dar. Im zweiten Paulusbrief an die Korinther ist die Idee der Weiterexistenz des irdischen Leibes im Auferstehungsleib bereits angelegt. Die Seele, so heißt es, werde nicht entkleidet, sondern mit dem neugeschaffenen göttlichen Leib überkleidet (2. Kor. 5, 2-4). Augustinus (gest. 430) entwickelte den Gedanken der Teilhabe des irdischen Leibes am Auferstehungsleib weiter. Bei der Auferstehung werde der alte natürliche Leib mitsamt seinen in den Gräbern verbleibenden Überresten in einen neuen geistlichen Leib verwandelt und mit Unvergänglichkeit und Unsterblichkeit umkleidet.<sup>426</sup> Von diesem verkärten Leib geht unvergängliche Herrlichkeit auf alle über, die zum ewigen Leben auferstehen. In der Reminiszenz der Bildnisreliquiare an diesen Schöpfungsakt des ewigen Leibes liegt bereits ein Keim mittelalterlichen Kunstverständnisses. Der Heilige ist über seine „Darstellung“ als Auferstandener in seinem Kunstleib präsent, worauf der Glanz seiner Erscheinung hinweist.<sup>427</sup> Auf diese Weise partizipiert der Heilige am Geschehen im Kirchenraum, so vor allem an der Messfeier seines Anniversariums. Durch seine Form als Büste, Halb- oder Ganzfigur oder Kopfreliquiar wirkt er – je nach Standpunkt des Betrachters – als hinter dem Altar stehender, eigentlicher Mittelpunkt der Zeremonie. Der Priester vor bzw. hinter dem Altar erhebt dann für den Moment der Wandlung die Hostie, den Leib Christi, und lässt auf diese Weise irdische Präsenz und himmlische Repräsentanz ver-

425 Ebd., S. 12.

426 AUGUSTINUS: *De civitate Dei*, lib. XXII, 19.

427 Erst Guibert von Nogent äußerte sich kritisch über Gold und Silber an Reliquiaren und damit erst zu einer Zeit, als sie bereits zweifelsohne als liturgisches Gerät verbreitet waren: GUIBERT VON NOGENT: *De sanctis et eorum pigneribus*, S. 104f.: „*Sed haec omnia a perversitate radices emergunt, quae non est alia quam quod eisdem admittitur quod communi sorte debuerat omnis commereri humana natura. Sie enim certo certius de terra hominis origo consistit et persoluto mortis debito in eandem ex primae damnationis legibus recidit, presertim cui dictum est: terra es et in terram ibis, deus in ea sententia nec presenti nec secuturo cuiquam dixit: aurum vel argentum es, in aurum vel argentum ibis. Utquid, precor, homo a sua natura, immo a dei imperio eruitur, ut, quod conditionaliter nulli competit, aureis vel argenteis conculis inseratur? [...] Et quae dignitas ut quis auro argentove claudatur, cum dei filius saxo vilissimo obstruatur? Quod a seculorum primordiis ne superbissimis quidem regibus constat inolitum nec unicum memoriae meae suppediatur exemplum, et cum infinitas tesarorum copias sepulcris immergerent, nunquam legisse me memini quod oculis aureis seu argenteis marmora pura mutarent [...]. Certe si sanctorum corpora sua iuxta naturae debitum loca, id est sepulcra, servassent, huiusmodi quos retexui errores omnino vacassent.*“

schmelzen.<sup>428</sup> Auf diese Vorstellung geht auch zum Beispiel das Programm des Reliquiarkästchens vom heiligen Calmine zurück. Auf der Längsseite ist die Kirche von Mozat mit dem Reliquiar des heiligen Caprasius dargestellt.<sup>429</sup> Diese Einbindung der Transzendenz in Zeremonie und Kirchengestaltung stellt einen bedeutsamen, jedoch kreativen Bruch mit der Tradition dar.<sup>430</sup> Zugleich könnte diese Verschiebung des sakralen Zentrums aus der Erde unter dem Altar auf Altarhöhe erklären, warum keine der Kirchen, die über ein verehrtes Bildnisreliquiar verfügt, noch eine Ringkrypta besitzt, über die traditionellerweise das Heiligengrab besucht und Heilige verehrt werden können.

Ob, wann und wie darüber hinaus Reliquiare geöffnet und die im Inneren aufbewahrten Reliquien auch präsentiert wurden, ist bis zum vierten Laterankonzil von 1215, das dazu explizit Stellung nimmt, unklar. Dieses Konzil galt in der älteren Forschung als der Anlass für die Schaffung der Reliquiare mit sichtbar eingefasster Reliquie.<sup>431</sup> Die Sichtbarkeit und das Zeigen der Reliquie scheint erst im zwölften Jahrhundert an Bedeutung gewonnen zu haben, wie Christof Diedrichs nachweisen konnte. Er schließt sich der neueren Auffassung an, dass der vielzitierte Halbsatz „*reliquiae amodo extra capsam non* [wie Diedrichs bemerkt, heißt der Wortlaut eigentlich: *nullatenus*] *ostendatur*“<sup>432</sup> sich in erster Linie auf den Reliquienhandel, nicht auf die *ostentatio* von Reliquien bezog. Für seine zentrale Beobachtung, dass der Sichtbarkeit und dem Sehen des Heiligenfragments größere Wich-

428 Ein früher bildlicher Zeuge aus ottonischer Zeit für die *Ostentio* ist die Elfenbeintafel aus Frankfurt, Abb. I.94.

429 Weitere Literatur zum Kästchen des heiligen Calmine bei SOLT 1977, S. 45, Anm. 53 und Abb. 5 D auf S. 46.

430 Vgl. Anm. 37 in: SOLT 1977, S. 33: „Placing relics on the altar was a significant break with tradition and law. Only those things necessary for the celebration of the Mass could be placed on the altar.“ Vgl. LIBER PONTIFICALIS 275-283, I, S. 159 und zu den Jahren 314-335, I, S. 171. Vgl. auch AUGUSTINUS: *De Civitate dei*, lib. XXII, 8, GREGOR VON TOURS: *De gloria confessoris*, CXXX. Mit der Regel wurde bis ins neunte Jahrhundert nicht gebrochen. Papst EUTICIANUS (gest. 283 n. Chr.) in seiner *Exhortatio ad presbyteros* und später Mabillonis verzeichnet in DE LITURGIA GALLICANA sowie in der *Homilia* von Leo IV (PL 115, Sp. 677), dass Reliquien auf dem Altar neben der Bibel und der Pyxis mit den Hostien erlaubt seien. „*Super altare, nihil ponatur nisi capsae et reliquae et quatuor Evangelia, et pixis cum corpore Domini ad viaticum infirmis: caetera in nitido loco recondantur.*“ (PL 72, Sp. 158D). „When the relics of Saint Walburgis were placed on an altar miracles ceased and the saint appeared to a sick man and warned him that he would not be healed because it was not fitting for his relics to be on the altar.“ Vgl. SOLT 1977, S. 33. „*Contigit ut ejusdem sanctae Gualburgis reliquis super altare per aliquot dies maneret: sed mox miracula cessaverunt. Tandem vero ipso virgo cuidam ex infirmis apparet. Idcirco, inquit, non sanamini, quia reliquiae meae sunt super altare Domini, ubi majestas divini mysterii debet solummodo celebrari.*“ Vgl. DE LITURGIA GALLICANA, Sp. 158.

431 Auszuschließen ist eine Zurschaustellung der Reliquie außerhalb ihres Reliquiars mit Sicherheit bei der heiligen Fides von Conques, da die Schädelreliquie im Inneren der Figur fest eingearbeitet war.

432 GARCÍA Y GARCÍA 1981, S. 101-103 und DIEDRICHS 2001, S. 10.

tigkeit zukomme, steht eine Kontextualisierung dieses Bedürfnisses noch aus, die es auch in anderen Bereichen nachweise. Zudem wird die Natur der Mehrzahl der Reliquien in den Schaugefäßen nicht gewürdigt: Es handelte sich eigentlich um Trophäen und um „Mitbringsel“ aus dem Heiligen Land oder von der Eroberung von Konstantinopel. Dass der Beutegedanke den Effekt der Demonstration des Sieges in mehrfacher Hinsicht inkorporierte, muss dabei bedacht werden. Als Kreuzfahrer war man frei von Sünde und hatte seinen Platz im Paradies sicher inne.

Die Heiligenbilder stellten nicht nur eine neue, von lokalen Machtinhabern unabhängige Instanz hinter bzw. auf dem Hauptaltar dar, sondern sie wurden auch in Prozessionen eingesetzt und partizipierten aktiv an Synoden, Gottesdiensten und Gerichtsprozessen. Beispiele für ihr Auftreten im öffentlichen Leben finden sich an mehr als einer Stelle im *Liber miraculorum* für die heilige Fides, jedoch auch für andere Heiligenbilder: 986 stritten sich der Abt von Fleury und der Bischof von Orléans über den Besitz eines Weinberges in Fleury. Die Mönche kamen mit den Reliquien des heiligen Maurus und des heiligen Frongentius in einem Silberschrein und die Bischofswächter des Weinberges traten zur Seite.<sup>433</sup> In *Saint-Benoît-sur-Loire* wurde die *imago sanctae Mariae* in einer Prozession zur Abtei von Fleury getragen, wie die *Consuetudines* der Zeit um 1000 berichten.<sup>434</sup>

Diese Heiligenfiguren verkörperten Stellvertreter für die Heiligen als auch für das Heilige schlechthin. Sie übernahmen, repräsentiert durch ihre Statue oder Büste, eine bedeutende Rolle im öffentlichen Leben. Nicht zuletzt aus diesem Grund handelte es sich in der Regel um lokale Heilige, die an dem Ort ihres Martyriums oder ihres Grabes verehrt wurden. Die Heiligen kümmerten sich um die Fürsprache und das Recht von Armen, Kranken, Gefangenen oder Unfreien, denen von ihren Herrschern ein Unrecht zugefügt wurde. Sie eigneten sich besonders für die Inanspruchnahme durch Klosterkirchen als überlegene „göttliche“ Instanz für eigene Interessen, z.B. die Aufwertung eines entlegenen Ortes oder den Erwerb von Schenkungen. Besonders deutlich kommt diese Vorstellung im *Liber miraculorum* zum Ausdruck, wie noch gezeigt werden wird (Kap. IV). Peter Brown hat die These aufgestellt, dass die Heiligen die paganen Götter ersetzten und ihren Platz im öffentlichen wie privaten Ritual einnahmen. Christian Lauranson-Rosaz, hat seine These in der Auvergne verortet und im Detail diskutiert.<sup>435</sup> Ob diese Vermutung zu verifizieren ist, muss noch geklärt werden – sicherlich ist zu bedenken, ob nicht doch stärker differenziert werden kann, welche Heiligen und welche Götter wen und wann ersetzten. Hierfür

433 AIMON: *Miraculorum S. Benedicti* II, 19, S. 123-25: „*Deliberavit ut sumptis sanctorum pignoribus, imminente vindemia, ad locum cum aliquibus e fratribus, fructus earum collecturus, properaret. [...] Levatis igitur duorum corporis martyrum Mauri atque Frongentii, sub nomine inchyti confessoris Dei Benedicti, venit ad locum [...] sub argento quo reconditae erant scrinio.*“

434 In einem Mainzer Pontifikale des 9./10. Jahrhunderts wird erstmals über eine Prozession zum Tage der *Purificatio Mariae* berichtet, in deren Mittelpunkt ein Bild der Gottesmutter steht. Vgl. TRIPPS 1998, S. 59 mit einer Diskussion der älteren Literatur.

435 LAURANSON-ROSAZ 1987 sowie HEN 1995 und DOWDEN 2000.

bietet sich die Auvergne und ihre angrenzenden Regionen an, wo es seit dem neunten Jahrhundert zu einer starken Vermehrung lokaler Heiligenkulte kam, als deren Folge auch die Entstehung von Heiligenskulpturen, d.h. genauer von Heiligenreliquiaren in Form von Büsten oder Sitzfiguren zu betrachten ist. Hier wurden seit dem neunten Jahrhundert fast ausschließlich Heilige verehrt, die ihr Martyrium in derselben Gegend erlitten hatten.<sup>436</sup> Diese Erinnerung an die spätantiken Auseinandersetzungen zwischen Christen- und Heidentum und damit an die eigenen Wurzeln der christlichen Religion in dieser Region ist Ausdruck und Spiegel der Veränderungen in der Religiosität des Individuums wie der institutionellen Veränderungen der Kirchenstruktur.<sup>437</sup> Der Erfolg einer neuen Bildform, die dreidimensionalen Heiligenbilder als Büste oder Sitzfigur, ist nur in dem Kontext dieses Wandels erklärbar. Die Frage liegt auf der Hand, ob nicht gerade ihre Inszenierung als „tugendhafte Gestalten“ und damit ihre Nähe zu den allegorischen „Tugend-Gottheiten“ der Römer, *fides, salus, victoria* etc., ihr Fortleben und ihren Erfolg verständlich machen. Die römische Entwicklung (ohne griechische Vorläufer), nicht konkreten Göttern, sondern Tugend-Gottheiten Tempel zu stiften, erlebte ihre erste Blüte zur Zeit der Republik. Für eine Rezeption dieser allegorischen Dimension der paganen Bilder durch christliche Bilder sprechen nicht nur die christlichen nachantiken Quellen, die bei der Verurteilung, Zerstörung und Beschreibung von Götzenbildern ohne Ausnahme nur solche von „untugendhaften“ Göttern wie Mars, Venus, Merkur, Diana oder aber Götzenbilder von Herrschern erwähnen. Dass die artikulierten Ablehnungen des Mittelalters sich nur an den „Ikonoklasmus“ dieser Gottheiten, nicht mehr aber an die spätantiken Auseinandersetzungen um „allegorische“ Kultbilder wie z.B. den Victoria-Altar erinnern, könnte ein Argument für die Akkulturation dieser Bildformen von Divinität sein.

Wie stark diese Tugenden auf Repräsentanten der Kirche bezogen und sogar mit dem Bischof parallelisiert werden können, verdeutlicht ein Blick auf eine Illumination des Codex 132 aus Montecassino (Abb. 59). In der Miniatur wird die Tugend

436 Allein die Orte, an denen die Existenz einer Heiligenfigur bekannt ist, übertreffen alle anderen Gebiete an Alter und Zahl, so z.B. aus den Quellen bekannt wie oben ausgeführt: Der heilige Mauritius in Vienne, der heilige Martial in Limoges, der heilige Amandus von Rodez, der heilige Marius in Vabres, die Petersfigur aus Cluny, der heilige Gerald aus Aurillac, der heilige Petrus in Sauxillanges. Noch erhaltene Statuen finden sich in Sainte Foy in Conques, der heilige Theofredus (St. Chaffre) in Le Monastier, der heilige Privatus in Mende, der heilige Candidus im Kloster Saint-Maurice d'Agaune, der heilige Baudimus in St. Nectaire und der heilige Cesarius in Maurs.

437 Ausführlich zur Rolle von *memoria* und *antiquitas* in den Quellschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts siehe SOLT 2000. Carol Heitz hat diesen Prozess hinsichtlich der Neuordnung der Liturgie und seiner Reflexion in der Kirchenarchitektur studiert, während Otto Nußbaum kurz zuvor die Gestaltung und Nutzung des Kirchenraumes untersuchte, wobei er sich auch mit den Folgen dieser Entwicklung für die mittelalterlichen Kunst auseinandersetzte, vgl. HEITZ 1968 und NUSSBAUM 1965. Heitz' Schülerin Marie-Christine Serpière hat am Beispiel der Ikonographie des Christe souvrant die Auswirkungen dieser Veränderungen für kleinformatige Kunstwerke analysiert, vgl. SEPIÈRE 1994.

*fides* im Bild, wie auch im *Liber miraculorum sancte Fidis* die heilige Fides (im Text) zum Bischof in ein ebenbürtiges, wenn nicht sogar überlegenes Machtverhältnis gesetzt. Die Handschrift mit Texten von Hrabanus Maurus wurde zeitgleich mit der Abfassung der ersten beiden Bücher des *Liber miraculorum*, zwischen 1022 und 1035, abgeschrieben und auf 181 Seiten mit Illustrationen ausgestattet.<sup>438</sup> Im vierten Buch der Schrift *De Universo* von Hrabanus Maurus stehen sich auf fol. 68 zu Beginn des vierten Kapitels oberhalb der Initialen über den beiden Textspalten zwei Bildfelder gegenüber. Die Darstellung der Kardinaltugenden mit der thronenden *fides* in der Mitte korrespondiert mit dem Bild eines thronenden Bischofs, das in der rechten Spalte etwas tiefer in den Text eingefügt ist. Die Tugend der *fides* wird von den Personifikationen der *spes* und der *caritas* begleitet, der Bischof von den übrigen Amtsträgern des Klerus. *Caritas* trägt den Kelch und übergibt ihn drei Klerikern zu ihrer Linken. *Fides*' repräsentativer Ornat umfasst eine Krone, eine Art Pallium, ihr Thron verfügt über einen Fusschemel und ihre Hände sind zum Orantengestus erhoben. Die Parallelen zum Bischof sind offensichtlich und werden durch seine etwas niedrigere Position auf dem Blatt in eine spannungsvolle Beziehung gesetzt. Auch er sitzt auf einem Thron mit Fussbank, jedoch mit den Armen vor seiner Brust und ohne Krone oder Kopfbedeckung über der Tonsur. Ordensträger und Kleriker verschiedenen Ranges, die *ordines*, umringen ihn, wie der Text erläutert:

„Im allgemeinen werden vom Klerus alle, die in der Kirche Christi dienen ernannt. Ihre Arten und Namen sind diese: Ostiarius, Psalmist, Lektor, Exorzist, Akolyth, Subdiakon, Diakon, Priester, Bischof.“<sup>439</sup>

Die Parallelisierung von Tugenden und Klerikern verschiedener Amtränge verschränkt auf diese Weise zwei Darstellungsmodi: Während zum einen die drei Kardinaltugenden als Personifikationen dargestellt werden, repräsentiert die Schar der klerikalen Amtsträger eine Art „Querschnitt“ durch die Kirche. Hinsichtlich ihrer Darstellungsweise unterscheiden sich Tugenden und Kleriker nur geringfügig im Detail, wie z.B. durch die Tonsur. Eine zweite Bedeutungsschicht der Miniaturen ergibt sich in der Verschränkung der Art und Weise, was repräsentiert wird: Mit der allegorischen Übergabe des Kelches an den Klerus wird ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen klerikaler Ordnung und spiritueller Hierarchie der Tugenden postuliert. Dabei werden zwei Formen der Repräsentation auf dem selben Blatt vereint:

<sup>438</sup> Die 181 mit Illuminationen versehenen Seiten bestehen aus 301 Miniaturen und 34 Zeichnungen sowie 293 Initialdekorationen. Die gesamte Handschrift umfasst 530 Blätter der Größe 480 x 350mm. Die Handschrift wurde in *beneventana* von mehreren Händen geschrieben. Vgl. OROFINO 2000, Taf. X-LXV.

<sup>439</sup> HRABANUS MAURUS: *De universo*, lib. IV, cap. 5, Sp. 91B: „Generaliter autem clerici nuncupantur omnes qui in Ecclesia Christi deserviunt. Quorum gradus et nomina haec sunt: ostiarius, psalmista, lector, exorcista, acolythus, subdiaconus, diaconus, presbyter, episcopus.“ Den Rang des *episcopus* unterteilt Hrabanus noch einmal in vier Teile, nämlich in: „*patriarchis, archiepiscopis, metropolitanis, atque episcopis*“.

der Glauben, verkörpert durch die Tugenden, und das Sinnbild seiner Institution, der Kirche, mit seiner klerikalen Hierarchie. Ungewöhnlich ist dabei die Auszeichnung, welche die *fides* gegenüber den anderen Tugenden im Bild mit ihrem imperialen Ornat wie auch in den Ausführungen Hrabanus Maurus' erfährt:

„Glaube ist, wenn wir wahrhaft glauben, auch wenn wir sie nicht zu sehen vermögen. Denn wir können nicht bereits glauben, den wir sehen. Der Namen des Glaubens aber wird angemessen verwendet, wenn alles geschehe, was gesagt ist, oder vorhergesagt: und gläubig wird von ihm genannt, der jenem unter den anderen gefällt: gleichsam zwischen Gott und Mensch.“<sup>440</sup>

Indem Hrabanus Maurus auf das Pauluszitat rekurriert, bekräftigt er den Aspekt der Polyvalenz der Repräsentationsmodi.<sup>441</sup> Er betont die Bedeutung der Vielschichtigkeit des Sichtbaren, in der für den Blick des Gläubigen das Eigentliche nur erahnbar ist und nur über den Glauben Wirklichkeit wird. Mit Carlo Ginzburg gesprochen, bedeutet das für die Repräsentation im Fall der Statue der heiligen Fides eine stete „Bedeutungsschwankung zwischen Substitution und mimetischer Evokation“. Die Statue ersetzt den irdischen Körper der Fides, ohne ihn jedoch nachzuahmen (Substitution) und repräsentiert zugleich den himmlischen Körper (Mimesis). Dass die Ähnlichkeit der *fides* als Personifikation der Tugend und der Statue der heiligen Fides keine bloße Assimilation ihrer Namen darstellt, sondern intendiert war, ist bereits bei der Diskussion der *Psychomachia*-Illustrationen mitbedacht und im Kontext der Statue der heiligen Fides von Conques als in der christlichen Kunst und im christlichen Gedankengut bereits bestehende Homonymie verstanden und belegt worden. Als Fingerzeig für das Spiel mit den Allusionen auf Tugend und Heilige im Fall der *Fides*, sei hier auf eine Abweichung von der konventionellen Weltgerichtsikonographie hingewiesen, die einem jeden Besucher der Abteikirche in Conques als Erstes ins Auge fallen konnte (Abb. 60). Das Tympanon mit der Darstellung des Weltgerichts trägt für den des Lesens Kundigen deutlich sichtbar in alternierenden Wendungen wiederholt die Begriffe PAX und FIDES, Glauben und Frieden, CASTI[tas] und SECURI[tas], Keuschheit und Sicherheit.<sup>442</sup>

Als Abschluss dieses zweiten Kapitels, das der Vorgeschichte und des Kontextes der Entstehung der heiligen Fides gewidmet war, lässt sich für die Rolle der Heiligenbilder bei der Genese der christlichen Skulptur im Westen konstatieren: Heiligenbilder stellten als neue Bildaufgabe die karolingischen Künstler vor grundsätzlich neue Herausforderungen. Bei den Kreuzifixen lag die Vorstellung zugrunde, dass man durch die Anschauung Christi am Kreuze und die Partizipation an sei-

440 HRABANUS MAURUS: *De universo*, lib. IV, cap. 4, Sp. 90D: „*Fides est, qua veraciter credimus quod nequaquam videre valemus. Nam credere iam non possumus quod videmus. Proprie autem nomen fidei inde est dictum, si omnino fiat quod dictum est, aut promissum: et inde fides vocata ab eo, quod fiat illud quod inter utrosque placitum est: quasi inter Deum et hominem.*“

441 2. Kor. 3 und 1. Röm. 1,18. Hierzu ausführlich das dritte Kapitel.

442 STRECKE 2002, S. 25, ausführlich zum Tympanon siehe SAUERLÄNDER 1980.

nem Leid bzw. durch die Trauer über seinen Tod, Gottes Gnade erfahren und an die Überwindung der Erbsünde glauben konnte. Es handelte sich letztlich also eigentlich um eine *historia*: Ein historischer Moment der Heilsgeschichte wurde erinnert und wer glaubte, konnte daran teilhaben. Zugleich konnte er mittels des Bildes glauben, dass das „Betrachtete“ wahr sei. Bei der Einführung von monumentalen Kruzifixen als Ausstattung des Kirchenraumes verbanden sich zwei Formen der Mimesis, zwei Modi der Repräsentation: Die Zelebration der Messe evozierte die Urgemeinde um Christus und entsprechend konnten bei der Feier der Eucharistie die Grenzen von Raum und Zeit aufgehoben werden. Dabei wurde und wird heute noch der Altar zur Tafel des letzten Abendmahles, an dem der Priester Christus repräsentiert und durch sein Wort die Realpräsenz Christi mittels der Hostienwandlung „bewirkt“. <sup>443</sup> Das christliche Ritual impliziert eine Nachfolge Christi und damit eine „kollektive“ Mimesis, die die Mitglieder der christlichen Gemeinde verbindet. Sie stiftet sowohl das kollektive Gedächtnis, das sich gemäß Maurice Halbwachs in diesem einen Moment der Zusammenkunft bildet und erinnert werden kann, als auch eine kollektive Identität. <sup>444</sup> Das bildhafte Handeln im kirchlichen Ritus, d.h. der Einbezug eines jeden in ein „Bild“ sowie die Bildhaftigkeit der symbolischen Deutungen der Messhandlung z.B. von Amalarius von Metz oder Walahfrid Strabo, wurzelten in einem mimetischen Verständnis der Beziehung des Gläubigen zu seinem Gott. <sup>445</sup> Christus forderte auf, es ihm gleich zu tun und die Prämisse für die Fähigkeit zu diesem Handeln liegt in der Gottesebenbildlichkeit des Menschen.

Dem gegenüber steht als zweite Form der Mimesis die Repräsentation Christi mittels des Artefakts, des Kruzifixes, mit dessen Hilfe das Individuum die irdische Gestalt seines Herrn erinnern bzw. eines Abbildes jener Gestalt angesichtig wird. Mittels des – bereits der Mimesis verpflichteten – Bildes kann es sich in ein mimetisches Verhältnis zu diesem und dem darin Dargestellten setzen. Diese Form der künstlerischen Mimesis war bei den Karolingern stets der Sichtbarmachung des Unsichtbaren verpflichtet. <sup>446</sup> Sie stand zunächst unvereinbar mit der ersten Form, die dem christlichen Ritual der Messfeier zugrunde lag, gegenüber. Ein erster

443 Hierzu ausführlich AMALARIUS VON METZ: *De ecclesiasticis officiis*, PL 105. Die Bedeutung dieser Schrift für die Gestaltung des Kirchenraumes und seine „Lektüre“ und „Bildlichkeit“ müsste an einem anderen Ort noch ausführlicher ausgeführt werden.

444 HALBWACHS 1942.

445 Vgl. z.B. Walahfrid Strabos (paulinische) Begründung des dreimaligen Untertauchens bei der Taufe als Abbild der dreitägigen Grabesruhe Christi, WALAFRID STRABO: *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, cap. 27, S. 174-176.

446 Anders als in Byzanz wird in den karolingischen Quellen jedoch niemals auf der Authentizität der Erscheinungsgestalt, sondern lediglich auf der Wahrheit des Geschehenen bestanden. Im Gegenteil, die fiktive Natur der *imagines* wird explizit betont (siehe oben die Ausführung zur Wendung *picta vel ficta* in den Akten der Pariser Synode). Zu diesen wechselseitigen Beziehungen zwischen Bild und Betrachter, den Bildern im Betrachter und dem Bedürfnis des Betrachters, Bildern gleich zu werden, in der Zeit der Mystik und später ausführlich LENTES 2002.

Schritt, diese beiden Formen der Mimesis zu verbinden, stellte die Einführung der *adoratio crucis* dar, während der sich das Individuum bei der Anbetung des Kreuzes am Ostersonntag das Heilsgeschehen vor Augen stellte.

Ein folgenreicher nächster Schritt war die Einführung von Heiligenstatuen in die Ausstattung des Kirchenraumes und ihre Einbindung in die kultische Handlung. Bei Heiligenstatuen war die Situation eine grundsätzlich andere: Die oder der Heilige wurden nicht im Moment ihres Martyriums dargestellt, sie trugen nicht ihr Marterinstrument als Attribut und sie verfügten nicht über einen Nimbus, wie es zu dieser Zeit in der Malerei durchaus üblich, in der dreidimensionalen Skulptur jedoch von Beginn an ein Problem gewesen war und erst im Barock zur Selbstverständlichkeit wurde. Trägt die Figur eines Heiligen im gemalten Bild einen Nimbus, konnten der geschaute Ort des Geschehens und die Realität des Gläubigen nur in der Imagination, welche die Zeitdifferenz überbrückt, identisch sein.<sup>447</sup> Die Heiligkeit des Dargestellten in der Skulptur wurde also in der Tat zu einem Darstellungsproblem, das das Kunstverständnis der Zeit vor eine theoretisch-ästhetische Herausforderung in mehrfacher Hinsicht stellte: Wie konnte man den Statuen die Aura und ihre „Heiligkeit“ verleihen, ohne ihre Körperlichkeit und Realpräsenz durch artifizielle Darstellungskonventionen *ad absurdum* zu führen. Eine Statue oder Skulptur versetzt den Betrachter selbst in den Bildraum, indem Raum und Ort des visuellen Dialoges die des Betrachters sind und die Bildgrenze bzw. die Imaginationsschwelle nicht beim Rahmen des Freskos, sondern am Saum des Heiligengewandes beginnen. Die wundersame Heilkraft der Kräuter, die einst genau dort zu sprießen pflegten, war eine Folge dieser „magischen“ Wirkung des dreidimensionalen Bildes.<sup>448</sup> Die Lösung dieses Problems könnte man als eine eigentliche, wenn nicht die Geburtsstunde der nachantiken „Skulptur“ bezeichnen, wenn erstmals in diesem Medium eine künstlerisch geschaffene Realität den Anspruch auf Wahrheit, ein Kunstkörper den Anspruch auf Heiligkeit erhob. Das irritierende Moment liegt hierbei in der Tatsache, dass die Schöpfer von Statuen in der Zeit um die Jahrtausendwende eigentlich stärker einem „Realismus“ verpflichtet waren als zu späterer Zeit – wenn dies auch für die Erscheinungsgestalt der Statuen selbst eigentlich in umgekehrter Weise gilt.

Wie dieses Problem Schritt für Schritt überwunden wurde und dass es hierfür gerade nicht nur der Einschließung einer Reliquie bedurfte, zeigt der sogenannte Abendmahlsstreit, der die grundsätzlichen Veränderungen in dieser Zeit hinsichtlich der Vorstellungen von Repräsentation, Inkarnation und der neuen Differenzierung bei der Verkörperung des Leibes *in figura* und *in veritate* verdeutlichte: In diesem Zusammenhang lehnte Berengar von Tours 1048 die offizielle Vorstellung vom Sakrament und der Hostienwandlung ab, die in der Tradition von Isidor von Sevilla

447 Vgl. den rechteckigen Nimbus bei den karolingischen Papstdarstellungen, abgebildet z.B. ANDRIEU 1974, Bd. 3.

448 Christusbild von Paneas, vgl. DOBSCHÜTZ 1899, bes. S. 197-205. Vgl. auch die Rezeption dieses Topos in der Legende der heiligen Bibiana bzw. das Waschen der Füße von Ikonen, die in dieser Hinsicht eigentlich Statuencharakter besitzen wie z.B. der Salvator des Lateran.

seit Jahrhunderten weitgehend unverändert vertreten wurde. Berengar, Leiter des Stiftes St. Martin in Tours und Archdiakon von Angers bezog sich auf die, wie er annahm, von Johannes Scotus Eriugena, in Wirklichkeit aber von Ratramnus gegen Paschasius verfasste Schrift über das Abendmahl *De corpore et sanguine Domini*.<sup>449</sup> Er geht jedoch nicht nur in der Autorschaft fehl, sondern auch in seiner Lektüre von Ratramnus' Schrift in einem rein „symbolistischen“ Sinn. Dieser war vielmehr „Realist“, indem er betonte, dass der geschichtliche Leib Christi sich *in veritate* zeige, der eucharistische dagegen *in figura*, nämlich durch einen Schleier, der ihn, indem er ihn kundmache, zugleich ganz verhülle.<sup>450</sup> Für die christliche Kunst ist diese Unterscheidung und vor allem dieses kreative Missverständnis ebenso fundamental wie bahnbrechend, weil diese Differenzierung auf die Grenze der bildlichen Repräsentation und in dieser Begrenztheit auf ihre Verwandtschaft zur Eucharistie hinweist. Wie bei der gewandelten Hostie ist die Imagination des Gläubigen und die „Wahrheit“ dieser Vorstellung im Geiste die Prämisse für Präsenz und Wahrheit im christlichen Bild. Anders als Ratramnus hatte Paschasius hingegen auf der Identität des geschichtlichen und des eucharistischen Leibes Christi bestanden. Was bedeutet das jedoch genau? Sehen wir uns den Konflikt um Berengar deshalb eingehender an:

Auf dem Konzil in Rom 1050 wurde Berengar in Abwesenheit und auf der Grundlage eines Briefes an Lanfranco exkommuniziert. Auf dem Konzil von Vercelli im September des gleichen Jahres war er zwar eingeladen, konnte aber nicht erscheinen. Hier wurde die Abhandlung von „Johannes Scotus“ (bzw. eigentlich von Ratramnus) verurteilt. Die Auffassung der Eucharistie als *signum, figura, pignus* und *similitudo* des Leibes Christi, und nicht, wie man schlussfolgerte, als seines wahren Leibes, wurde entschieden zurückgewiesen und Berengar als Häretiker verurteilt. Berengar vertritt den Standpunkt, dass sich die Hostie und der Wein beim Abendmahl durch die Konsekration nicht in ihrer Natur wandeln, sondern einen Sinngehalt erfahren, der sie zu Sakramenten oder Zeichen des Leibes und Blutes Christi nach kirchlicher Auffassung macht. Sie werden durch die Konsekration zum wahren Leib und wahren Blut Christi. Hierbei bedeutet wahr – entgegen doketischem Verständnis – dass der Leib Christi ein wirklicher Leib ist. Selbst wenn er bis zum Jüngsten Gericht seine Stätte im Himmel hat, „so ist doch seine Gegenwart im Abendmahl auf zweierlei Weise gesichert“. Einmal „sinnbildlich, sofern das konsekrierte Brot den Leib Christi ‚vergegenwärtigt‘ (und seinen Namen annehmen kann), wie ein Botschafter ein Staatsoberhaupt ‚vergegenwärtigt‘, und sodann auch geistlich, also ‚für Glauben und Verstehen‘ (*Purgatoria epistola*).“<sup>451</sup> Was folgt aus diesen theologischen Auseinandersetzungen nun für unsere Frage nach dem Bild?

Die Überlegungen Berengars verdeutlichen zwei essentielle Gedanken: Erstens gilt, dass sich die Hostie nur für die Gläubigen in den Leib Christi verwandelt, für die Ungläubigen jedoch ein Stück Brot bleibt. Das heißt für den Umgang mit dem

449 PASCHASIUS RADBERTUS: *De corpore et sanguine domini*.

450 Vgl. die unveröffentl. Diss. von Roger Béraudy, Lyon 1953, zit. nach Jean de Montclos, TRE V, S. 599.

451 MONTCLOS, Jean de: Berengar von Tours, in: TRE V, S. 598-601.

Bild, dass, wenn ein Gläubiger ein Bild Christi oder eines Heiligen betrachtet und zu ihm betet, es sich nie um einen Akt von Idolatrie handeln könne, das aber wohl der Fall sein kann, wenn es ein Ungläubiger tut. Diese Verlagerung der Sündengefahr in das Innenleben des Individuums entschärfte zugleich die Vorstellung, dass die bloße Existenz der Bilder und ihre Inanspruchnahme im religiösen Ritual schon von Frevel kündete. Zweitens konnte auf diese Weise, wenn ein Priester ein Bild in religiöse Handlungen einbezog, es gar konsekrierte, das Bild wie die Hostie eine Verwandlung vollziehen und die Gegenwart des Göttlichen im Bild ermöglichen. Zudem bedeuteten die Ausführungen Berengars aber auch eine Aufwertung des Individuums und die Unverzichtbarkeit seiner Partizipation und Spiritualität im Gottesdienst.

Die Ausführungen in diesem Kapitel haben gezeigt, dass die Fragen der Repräsentation und das Problem der Skulptur zentral den Kern des Eucharistiegedankens berühren. Erst dann, als man glaubte, dass der Leib Christi im Himmel und die Hostie zweierlei Repräsentationsmodi verkörpert und doch beide Leiber „wahr“ seien, konnten Heiligenstatuen entstehen. Die Heiligen, d.h. ihre Seele oder bereits ihr neuer ewiger himmlischer Leib, die eigentlich im Jenseits harren, können sowohl im Jenseits also auch im von Menschenhand geschaffenen Kunstleib, dem Reliquiar oder ihrer Statue, präsent sein. Dieser Akt der Beseelung eines Kunstleibes konnte, wie die Reflexionen der zeitgenössischen Vorstellungen von Inkarnation und Wahrheit beim Sakrament der Eucharistie verdeutlichen, als wahr geglaubt werden. Dass auch Berengar von Tours wie Bernard von Angers Schüler des Bischofs Fulbert von Chartres war,<sup>452</sup> offenbart, dass es eine Reaktion in diesem Umkreis auf die massiven spiritualistischen Bewegungen im Süden des Frankenreiches gegeben hatte, die zu einer Neuverhandlung etablierter Dogmen in den verschiedenen Konzilien führte. Die Verbrennung eines Dutzends Kleriker im Jahr 1022 in Orléans war ein Zeichen, wie heftig und zugleich „bildhaft“ die Häretiker auf „Missstände“ aus ihrer Sicht in der Kirchenpolitik reagierten. Dieser Fall kann erhellend zeigen, wie sehr die Vertreter des Klerus als apostolische „Stellvertreter“ in den Augen der Häretiker versagt hatten. Diese Umstände könnten u.a. neben der apokalyptischen Furcht, den Nachrichten von der Zerstörung der Grabeskirche durch den Kalifen von Kairo Al-Hakim im Jahre 1009,<sup>453</sup> die enorme Bereitschaft zur Akzeptanz von Heiligenbüsten an ihrer Statt als „unbestechliche“ Instanz erleichtert haben. Einen Abschluss dieser Entwicklungen stellte schließlich die Deklaration des Dogmas von der Transsubstantiation im Jahr 1215 dar, für die die Synode von 1025 in Arras nur ein Auftakt war.

452 Fulbert (960-10.4.1028), seit 1006 Bischof von Chartres, war wohl der bedeutendste Theologe des beginnenden elften Jahrhunderts und konnte außer Berengar zahlreiche einflussreiche Theologen zu seinen Schülern zählen: Hugo von Breteuil oder Adelman von Lüttich. Fulbert anerkannte Vernunft und Glaube als gleichwertige übersinnliche Vermögen und schrieb dem Wesen der Dinge gleiche Existenz zu wie den reinen Geistern. In der Tradition von Dionysios Areopagites unterschied er die Gottheit als *superessentia* von den philosophischen Wesenheiten. PL 141, Sp. 189-278.

453 Ausführlich hierzu LANDES 1995, S. 40-46.

### III. TOTE MASKE – BELEBTE BLICKE

*Additur ecce fides nec me  
mea lusit imago, inrita nec  
falsum somnia misit ebur.*<sup>1</sup>

Wie beschreibt nun ein Pariser Gelehrter auf ethnologischen Abwegen im wilden Süden dieses glänzende Gebilde, das den damaligen Vorstellungen eines heidnischen Götzenbildes so nahe kommt? Interessanterweise tut er gerade *das* nicht: ihre Statue beschreiben. Vielmehr schenkt er ihren verschiedenen *Erscheinungsformen* besondere Aufmerksamkeit, also den Momenten ihrer irdischen Präsenz – und die sind fast durchweg visionärer Natur.

Im *Liber miraculorum* wird die Wirkung der Statue der heiligen Fides in „einer rhetorischen Steigerung von Ausdrücken des Sehens“ beschrieben. Aus dem Sehen werde das Sehen des Bildes selbst und durch diese Verkehrung vertrete das Reliquiar die Heilige.<sup>2</sup> Entsprechend dieser „Fixierung auf das Angesicht“, die bei Bernard von Angers erhalten bleibe und die Martin Büchsel zufolge der „Ikonoklastenstreit“ hervorgebracht habe,<sup>3</sup> wird im dritten Kapitel im Zentrum das Kreisen um das heilige Antlitz, das Blicken und Sehen von Heiligen sowie Heiliger stehen.<sup>4</sup> Dabei wird – in quasi mimetischer Lektüre der Binnenstruktur des Mirakelberichts von Bernard von Angers – nach der Annäherung in historischer und gattungstheoreti-

1 CLAUDIUS CLAUDIANUS: *Panegyricus de Sexto Consulatu Monorii Augusti, Praefatio*, v. 22–23. Vgl. VERGIL: *Aeneis*, VI, v. 893–896 mit Dank an Darko Senekovic.

2 BÜCHESEL 2003, S. 159. Ohne weitere Ausführung stellt Martin Büchsel diese bemerkenswerten Beobachtungen an das Ende seines Kapitels zum *Christus ohne Angesicht* im Westen, das seine Studie zum Christusbild beschließt. Er fasst dabei eine Entwicklung in bestechender Kürze zusammen, deren Bedeutung nicht zu unterschätzen ist.

3 Dabei lässt er den Leser im Unklaren, ob er sich nur auf die innerkirchlichen Auseinandersetzungen im Frankenreich um Claudius von Turin bezieht oder auf diejenigen mit der byzantinischen Haltung, er bezieht sich auf MGH *Concilia* II, 1, S. 87. Die Veränderungen in der Position Bernards, der zunächst auf der Linie von Paris 825 argumentiert und nur die plastischen Kreuzfixe befürwortet und Heiligenstatuen mit den Worten, „wo nämlich der Kult des höchsten und wahren Gottes richtig realisiert werden muß, erscheint es gottlos und abwegig zu sein, daß eine Statue aus Gips, Holz oder Bronze hergestellt werde, ausgenommen der Figur des crucifixus“ ablehnt. Hätte er weitergelesen, wäre ihm der Charakter des Berichtes als Konversion zu einem Befürworter von Heiligenbildern wie dem der heiligen Fides sicherlich nicht verborgen geblieben. Vgl. BÜCHESEL 2003, S. 158.

4 Auf das bemerkenswerte Spiel mit den Facetten des Wortes *videre* bei Bernhard von Angers weist Guy Marchal hin, vgl. MARCHAL 1995, S. 1140.

scher Perspektive eine Konzentration auf das Antlitz der Fides (im Sinne einer Wahrnehmungsgeschichte) folgen.

Wohl wegen seiner Wiederverwendung im christlichen Gewand hat sich ein Porträtkopf mit Halsansatz aus einem wenige Millimeter dicken Goldblech erhalten, der einst vermutlich für einen Adligen oder Herrscher im dritten oder vierten Jahrhundert in Gallien geschaffen worden war, als Haupt der Statue der heiligen Fides von Conques erhalten, (Abb. 62 und 63, vgl. Ab. 64, 65 und 66).<sup>5</sup> Dass ein Porträt eines weltlichen Mannes als Kopf einer weiblichen jugendlichen christlichen Heiligen im späten neunten Jahrhundert wiederverwendet werden konnte, zeigt einen grundsätzlichen Wandel der Modi in der Repräsentation von verehrten Persönlichkeiten im dreidimensionalen Bild an. Dieser Wandel lässt sich nicht nur über die neue Gattung des Heiligenbildes in der christlichen Kunst erklären, in denen Heiligen erst Jahrhunderte nach ihrem Tod ein figuratives Denkmal geschaffen wurde. Ein solches, posthum geschaffenes Heiligenbild konnte und wollte schon aufgrund dieser zeitlichen Distanz dem einstigen Erscheinungsbild des Heiligen nicht gleichen. Es ist daher notwendig, gerade die neuen funktionalen Aspekte, die diese Gattung mit sich brachte, hinsichtlich ihrer Formen von Repräsentation zu erörtern. Bereits die *memoria* eines Heiligen unterschied sich grundsätzlich von der *memoria*, die ein Herrscher erfahren konnte. Mit der Verehrung und dem Gedächtnis eines Heiligen ist seine Mittlerrolle zum Jenseits untrennbar verbunden. Die bzw. der Heilige hatte nach seinem Tod seinen spirituellen Leib und seinen Ort an Gottes Seite an- und eingenommen, sein irdischer „realer“ Leib ist die Reliquie. Das Heiligenbild ist lediglich sein Stellvertreter, eine von Menschenhand gefertigte irdische Hülle um die Reliquie, die erst im Himmel vom Auferstehungsleib neu überkleidet werden wird. Welche Bedeutung diese „Beleibung“ eines paganen Herrscherbildes mit einem christlichen Kunstkörper einer weiblichen Märtyrerin für die Genese christlicher Formen der Repräsentation hatte, wird im Folgenden zu erörtern sein. Aus einer ideengeschichtlichen Perspektive betrachtet, wirkt es para-

5 Vgl. TARALON/TARALON-CARLINI 1997. Jean Taronon gibt auch Hinweise und Abbildungen weiterer Fragmente von spätantiken Porträts aus Goldblech. Leider scheint diese Gattung des Porträts aufgrund seiner geringen Zahl an erhaltenen Beispielen noch immer weitgehend unbearbeitet von der Archäologie zu sein. Vgl. KLUGE 1927, DEHN 1911, HEINTZE 1984, WEIDEMANN 1990, AUREA ROMA 2000, Einträge zu den Statuen von Marc Aurel und vom Ponte Sisto geschrieben von M. Bergemann, Johannes Bergemann und Paul Zanker und jüngst die noch ungedruckte Dissertation von Marina Prusac, Vortrag: Recarving Roman portraits in Late Antiquity: Background and methods, 6. März auf der Konferenz: „Renovatio und Continuatio. Continuity and Change in Antiquity and the Early Middle Ages“, The Norwegian Institute, Rom 2003. Vgl. für das Miniaturformat die silbernen Tetrarchenköpfchen aus Mainz (11cm), Abb. S. 411, Kat. Nr. 29 und das Büstchen des Magnentius (11cm, Silber) aus der Saône, aufbewahrt im Museum von Chalons-sur-Saône, 350-353 n. Chr., Abb. S. 440, Kat. Nr. 51 und das Silberbüstchen einer Frau (13cm, frühes 5. Jh.), aufbewahrt in Trier, Rheinisches Landesmuseum, Abb. S. 458, Kat. Nr. 64, alle vier abgeb. in: SPÄTANTIKE UND FRÜHES CHRISTENTUM 1983.

doxerweise wie eine christliche Antwort auf die platonische Referenz im *Symposion* auf das Götterbild im Silen, folglich im Sokrates. Alkibiades vergleicht den Philosophen, dessen Anschauung des Diesseitigen auf fruchtbarste Weise Erkenntnisse über das unseren Blicken und Gedanken Verborgene offenbart, mit den Silenen, die in ihrem inneren Götterbilder einschließen. Sie handeln sich mit ihrer Herausforderung der Götter Todesstrafen ein, die ihre fleischliche Natur auf grausamste Art vor aller Augen offenlegen. Vergleichbares widerfuhr Marsyas durch die Hand Apollos, den er mit seinem Flötenspiel herausgefordert hatte.<sup>6</sup> Dieser Vergleich führte in der Bildnisskulptur dazu, dass Sokrates häufig eine Silensmaske trägt, bei der es sich um ein in seiner Hässlichkeit „mit festen ikonographischen Formeln konstruiertes Gesicht“ handelte, deren Züge keinerlei Bezug zur wirklichen Physiognomie des Sokrates aufweisen mussten.<sup>7</sup> Paul Zanker schlägt auf der Basis der Analyse von Giuliani vor, sie als Exempel für die Erkenntniskraft des wahren Philosophierens zu lesen. Dieses erkenne die Scheinhaftigkeit von Äußerlichem (dem scheinbar hässlichen Körper) und führe zur Erkenntnis des wirklich Seienden (dem vollkommenen Geist).<sup>8</sup>

Die Statue der heiligen Fides weist auf den ersten Blick in keiner ihrer Charakteristika oder keinem ihrer Elemente mimetische Qualitäten auf, sie scheint zu sagen: *larvatus prodeo*, oder vielmehr *„larvatus pro Deo“*.<sup>9</sup> Genau hierin liegt eines der beiden zentralen Motive für die fundamentale Irritation, die die Statue der heiligen Fides bei dem heutigen Betrachter auslöst: Die Statue sieht weder aus wie eine dreizehn Jahre alte Märtyrerin, noch wirbt sie um ein emphatisches Betrachterverhältnis. Vielmehr unterstreicht die Skulptur mit der Wiederverwendung eines antiken, männlichen Herrscherporträts und weiteren Entlehnungen aus der antiken Skulptur, auf die noch im Detail eingegangen werden wird, erst recht die Nähe zu den von der

6 PLATON: *Symposion* 215b: „Ich behaupte nämlich, daß er ganz ähnlich jenen Silenen sei, welche man in den Werkstätten der Bildhauer findet, so wie diese Künstler sie mit Hirtenpfeifen oder Flöten darzustellen pflegen; wenn man sie aber nach beiden Seiten hin auseinandernimmt, dann zeigt es sich, daß sie Götterbilder einschließen. Und wiederum vergleiche ich ihn mit dem Satyr Marsyas.“ Seine Redegabe betört ihm zufolge Menschen wie Götter und birgt in sich die verführische Gefährlichkeit des Sireningesanges, wenn auch durch den Silenenmund. Wenig später beschreibt er, wie er dem Anblick des Götterbildes in Sokrates' Innerem erlegen ist: „Ob daher irgend ein anderer, wenn er Ernst macht und sein Inneres aufschließt, die in ihm verborgenen Götterbilder erblickt hat, weiß ich nicht; aber ich habe sie gesehen, und sie erschienen mir so göttlich und golden, so reizend schön und bewundernswert, daß ich ohne Zaudern tun zu müssen glaubte, was Sokrates von mir verlangte.“ Zit. nach PLATON 2001.

7 ZANKER 1995, S. 42 sowie GIULIANI 1998.

8 ZANKER 1995, S. 45.

9 Descartes verfasste die Zeilen: „Auf die Bühne gerufen, legen die Schauspieler eine Maske an, um zu vermeiden, daß man die Röte auf ihrem Gesicht sieht. Wie sie trete ich in dem Augenblick, da ich – bisher ein bloßer Zuschauer – die Bühne des Welttheaters betrete, maskiert hervor (*larvatus prodeo*).“ Jean-Luc Nancy überschreibt seine Ausführungen zum „mathematischen Schatz des Weltmannes Polybos“ von Desartes und dessen Spiel mit Masken und der Maskerade mit *larvatus pro Deo*, vgl. NANCY 1990, S. 468.

christlichen Kultur über Jahrhunderte abgelehnten Götzenbildern. Auf diese Weise scheint sie nicht nur auf die maskierte Natur dieser Bildwerke zu verweisen, sondern auch auf ihr eigenes Spiel mit der Entlarvung und dem Blick hinter die Hüllen.

Mit Beginn der Neuzeit wurde die mimetische Tradition der Antike in der Kunst und Literatur wieder zu einer dominanten Vorstellung und prägt bis heute, wenn auch inzwischen mehrfach gebrochen, unsere ästhetische Reaktion auf anthropomorphe Formen von Kunst.<sup>10</sup> Betrachten wir die Metamorphose eines antiken Männerporträts aus Goldblech, einverleibt in den Kunstkörper einer Statue des neunten Jahrhunderts zum schillernden Antlitz einer christlichen jugendlichen Märtyrerin genauer: Ihre Materialität und Dinglichkeit (*choséité*)<sup>11</sup> als auch ihre rituelle Belebung scheint auf den ersten Blick die „klassischen“ Mechanismen der Repräsentation zu sperren oder zumindest signifikant zu verzerren:

„Ces objets ne consistent pas seulement en de la représentation; leur matérialité – le bois, la pierre l’or – importe tout autant que les sens assignés explicitement aux images, [...] leur ‚choséité‘ à la volonté des hommes de les faire signifier ‚quelque chose‘. [...] l’image est censée prendre vie, se mouvoir, parler, pleurer, saigner. Car l’image n’existe pas en soi: elle est faite par les usages – dévotionnels, rituels, imaginaires – dont elle est l’objet.“<sup>12</sup>

Man könnte spekulieren, ob, im Gegensatz zur byzantinischen Vorstellung, dass ein Bild Wahrheit verkörpern und Jenseitiges oder Heilige wahrhaft abbilden kann, im Westen grundsätzlich an das Unvermögen oder zumindest die Relativität des Bildes geglaubt wurde.<sup>13</sup> Damit ist gemeint, dass man im Westen möglicherweise davon ausging, dass selbst die von einem Bild inspirierte Imagination nur eine scheinhafte Vorstellung der Heiligen oder Christus im Jenseits vermitteln konnte.

Im Folgenden wird diese Entwicklung der Kunstauffassung nachgezeichnet werden, die von der Natur abbildenden und Wirklichkeit erschaffenden Idee von Kunst ausging, über die symbolische Repräsentation zu einer „transsubstantiatio-

10 Entsprechend greift diese Entwicklung Spiele mit der Maske ebenso auf, wie das Moment der Selbstreflexion in der Malerei, worauf sich Descartes in seiner fingiert verhüllten autobiographischen Abhandlung über Dioptrik und die Unmöglichkeit, das *videor* vom *cogito* abzulösen, bezieht.

11 BONNE 1999.

12 SCHMITT 1999b, S. 13.

13 „Pour le Moyen Age, certaines images peuvent comprendre une dimension supplémentaire, plus radicale: elles ne sont pas perçues comme de simples représentations, même religieuses, elles sont censées instaurer des relations sensibles mais effectives avec ce qu’elles visent. D’une manière générale, la faculté d’opérer des médiations entre le sensible et l’intelligible relève pour les clercs de l’*imaginatio*. Produit de cette faculté, l’*imago* n’est pas alors pensée comme reproductrice de l’ici-bas pour lui-même, pas plus de l’au-delà, en lui-même, irreprésentable, mais comme productrice d’une relation cognitive ou affective entre eux, pouvant même avoir une valeur opératoire. De cette relation, on peut dire que le symbole-image ‚ne la représente qu’autant qu’il la fait exister‘.“ Hervorhebungen durch Jean-Claude Bonne, BONNE 1999, S. 77f. Zitat im Zitat: AUGÉ 1988, S. 140.

nellen“ Repräsentation gekommen war und schliesslich die Idee der Inkarnation im zum eigentlichen Leib unähnlichen Bild mündete. Auf diesem Wege lassen sich die Prämissen unserer Wahrnehmung und ihre historische Entwicklung verdeutlichen. So wird zunächst anhand einer Verszeile von Ovid die antike Bildvorstellung der *effigies* vom Porträt bis zur Totenmaske im privaten Ritual sowie anhand einer Verszeile von Herodian diejenige im öffentlichen Ritual ins Gedächtnis gerufen, um die wichtigsten Charakteristika der griechisch-römischen Repräsentationskunst zu rekapitulieren. Was genau vor dem Hintergrund dieser Geschichte die Absage an den mimetischen Bildnischarakter impliziert, worauf sie basiert und was ihre Folgen nicht zuletzt für das imaginative Potential des Bildes sind, wird in den folgenden Ausführungen im Zentrum stehen.

„*Crede mihi, plus est,  
quam quod videatur, imago* –

Glaub mir, mehr ist,

als was es scheint, das Bild“ (Ovid, *Heroiden* XIII, l. 155).<sup>14</sup>

„*Crede mihi*“ – fast schreckt der Leser von seiner Lektüre der in Hexametern abgefassten Zeilen auf, angesprochen ist er, wie auch der Betrachtete auf dem Bild. Der Glauben wird zum Bild in bedeutungsvolle Spannung gesetzt, indem sie den Anfang und das Ende des Hexameters bilden. Die Worte, die Ovid Laodamia sprechen lässt, sind jedoch nicht nur Zeilen aus dem Dialog zweier Liebenden, sie gleichen vielmehr einer Rechtfertigung für das Bild schlechthin, das sie in den Händen hält. Auch wir können uns den Abwesenden, auch ohne seine individuellen Gesichtszüge zu kennen oder sein Bildnis sehen zu können, vor das geistige Auge stellen, indem wir über unser Mitgefühl für Laodamia an ihrer Wehmut partizipieren. Wir bedürfen also nicht einer genauen Vorstellung, sondern nur des Glaubens an die Ähnlichkeit und Illusionskraft des Bildnisses. Angesprochen mit dem „*crede mihi*“ ist also nicht nur der vermisste Protesilaos, sondern sind auch wir als Leser. Glauben an die Fähigkeit des Bildes zu Dialog, Vergegenwärtigung und Substitution müssen beide, Laodamia und der Leser Ovids. Sowohl das literarische als auch das imaginierte Bild wird auf diese Weise für uns zur Repräsentation aller Abwesenden und über Bilder Erinnernten. Und so sind wir es, die bei der Imagination seiner Person ohne individuelle Gesichtszüge verstehen, dass seine *imago* mehr ist als nur ein Porträt Protesilaos'. Diese Doppelnatur des Bildes ist begründet in seiner Ambivalenz von mimetischer und imaginativer Qualität. Derjenige, der sich an den Dargestellten erinnern kann, ihm in der vergangenen Wirklichkeit begegnet ist, kann den Dargestellten identifizieren, sich seiner erinnern und an ihn denken. Derjenige

<sup>14</sup> OVID: *Heroiden* XIII: „*Nos sumus incertae; nos anxius omnia cogit, // quae possunt fieri, facta putare timor. // dum tamen arma geres diverso miles in orbe, // quae referat vultus est mihi cera tuos: // illi blanditias, illi tibi debita verba // dicimus, amplexus accipit illa meos. // crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago; // adde sonum cerae, Protesilaus erit. // hanc specto teneoque sinu pro coniuge vero, // et tamquam possit verba referre, queror*“, zit. nach: OVID: *Heroiden*, S. 168.

hingegen der, der den Dargestellten nur mittels des Bildes sehen kann, kann sich „ein Bild machen“, d.h. ihn sich über seine abgebildeten individuellen Züge vorstellen und sein Wissen über ihn bei der Bildbetrachtung in den Vorgang der *imaginatio* einfließen lassen. Dabei wird das im Geiste des Betrachters erzeugte Bild um sein Wissen über den Status des Dargestellten, seine Geschichte und seine Persönlichkeit bereichert. Die Spannung zwischen der Hoffnung Laodamias auf Wiederkehr des Protesilaos und ihrer Ungewissheit über seine Wiederkehr, d.h. ihre Furcht, ob das Wachsbild nicht schon zur Totenmaske geworden ist, verdeutlicht die Polyvalenz der *imago*. Wenige Zeilen später vereinigen sie sich bei Ovid nach der Entlarvung des *simulacrum* durch den Vater wieder im Rauch der Flammen, denen jener das Bild übergibt. Laodamia folgt ihrem Geliebten dann in dessen zweiten Tod (dem seines Bildnisses) und vereint sich mit ihm im Flammentod zu einem lyrischen Bild unsterblicher Liebe.

Als Laodamia ihre Worte an das Bildnis ihres herbeigesehnten Protesilaos richtet, hält sie eine Porträttafel in Enkaustik oder ein Wachsbild ihres Geliebten in den Händen.<sup>15</sup> Der Abgebildete ist für sein Porträt dem Künstler, der sich entsprechend dem antiken Künstlerideal um die größtmögliche Ähnlichkeit von Bildnis und Dargestelltem bemühte, Modell gesessen. Laodamia stellt sich beim Betrachten der wächsernen *imago* seinen *vultus*, d.h. seine Züge, sein Gesicht und seine Gestalt, kurz seine Physiognomie, wieder vor Augen und richtet an sie ihre Koseworte, ja sie umarmt sein Bild sogar als Stellvertreter für den abwesenden Geliebten. Bei dieser Umarmung wird sie Teil ihrer eigenen Fiktion, in dem sie den Geliebten in seinem Bild, in ihren Gedanken umarmt und somit Teil einer Vereinigung in der Vorstellung, Teil eines gedachten Bildes wird. Voraussetzung für das Gelingen dieses fiktiven Wiedersehens ist ihr Glaube an die Identität zwischen dem auf dem gemalten Bild Dargestellten und dem vorgestellten Bild des Geliebten. Genau dieser Glaube, „*crede mihi*“, und seine Wirkung als Bindeglied zwischen den „Bildern“ der vorgestellten und dargestellten Person in der Imagination des glaubenden Bildbetrachters wird im Folgenden für die Verehrer der heiligen Fides, der Namenspatronin der treu Glaubenden, eine entscheidende Rolle spielen.

Für den Dialog zwischen den beiden Liebenden bei Ovid, zwischen Bildbetrachterin und *effigies*, ist es die Ähnlichkeit, die die Gestalt des Abwesenden in der Erinnerung Laodamias wieder wachruft. Auf diese Weise ermöglicht das Bild den inneren Dialog zwischen erinnertem Geliebten und Liebender, es ist die Voraussetzung für das Zwiegespräch im Geiste. Diese Prämisse gilt im Falle der Statue der heiligen

15 Zur alternativen Lesart, dass Laodamia nicht ein Wachsbildnis umarmt, sondern vor Schmerz in den Armen des Schattens des Geliebten stirbt, vgl. BETTINI 1992, S. 12, Anm. 13. Bettini führt weiter aus, dass im Sinne der auch hier angenommenen Lesart, sie sich nicht nur ein Bildnis geschaffen hat, sondern mit diesem auch wie mit einem lebendigen Geliebten Umgang pflegt: „Laodamia si era fatta costruire un simulacro in cera di Protesilaos, e lo aveva posto nel thalamo fingendo che si trattasse di un'immagine sacra: così cominciò a venerarlo. Era però ben chiaro che la fanciulla ‚aveva commercio‘ col simulacro del marito.“

Fides aber gerade nicht. Nach den für den Blickwechsel zwischen Bildbetrachter und Glaubenden geltenden Voraussetzungen, die sich im Christentum in diesem Punkt von der antiken Bildkultur grundsätzlich unterscheiden, wurde bislang noch nicht gefragt.

Wachsbilder der Verstorbenen – *effigies* – sorgten in der Antike bei den Ritualen zur Bestattung für die Präsenz des ins Schattenreich gewanderten in der Vorstellung der Trauernden. Auf diese Doppelnatur des Bildnisses in ihren Händen für Laodamia wie auch auf seine polyvalente Qualität für den Leser sowie im Allgemeinen weist der Hexameter Ovids hin: *Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago*.

Einige der beschriebenen konstitutiven Elemente im privaten Bilderkult der Antike galten auch für äquivalente Formen des Bildgebrauchs im öffentlichen Ritual: Nicht nur die Totenmaske oder eine *effigies* des Gesichtes, sondern auch Stellvertreter in Lebensgröße konnten Abwesende im öffentlichen römischen Ritual gegenwärtigen. Besonders eindrucksvoll schildert Herodian (244 n. Chr.) im vierten Buch die Funeralriten anlässlich des Ablebens von Severus in der sogenannten *Apotheose* für Severus.<sup>16</sup> Interessant ist hierbei, dass diesem Toten- und Divinisationsritual die Vorstellung zugrunde liegt, dass die Seele des Toten zunächst noch in einen zweiten, wächsernen Kunstleib übergeht, der wie ein krankes, aber noch die Schwelle zum Reich des Todes nicht überschritten habendes *alter ego* behandelt wird. Die Seele des Toten verweilt in diesem Kunstleib, bis sie dann im öffentlichen Ritual erst bei der Verbrennung dieses artifiziellen zweiten Herrscherkörpers von den Flammen gen Himmel getragen wird, d.h. der irdische Leib eine tatsächliche, eine vorgetäuschte und eine imaginierte Metamorphose durchläuft, die mit dem Aufsteigen der Seele des Toten in das Reich der Götter abgeschlossen wird.<sup>17</sup>

16 HERODIAN, *lib. V*, 3: „Während die Urne mit seiner Asche im Tempel niedergelegt wurde, wird ein Wachsmo-  
dell des Toten auf eine große Elfenbeinliege gelegt und golden gewandt und an seiner Seite die Totenklage abhalten. Auf dem Marsfeld wurde ein Holzhaus, Pharos  
genannt, errichtet, kostbarst geschmückt mit golddurchwirkten Behängen, Elfenbeinschnit-  
zereien, Nischenfiguren und Gemälden. Letzte Geschenke werden vorbeigebracht, Parfüm,  
Weihrauch und Gewürze verströmen betörende Düfte und in Karren, die umherkreisen,  
sitzen die Fahrer in Purpurtogen und tragen Masken aller berühmten römischen Herrscher;  
danach nimmt der Prinzipat eine Fackel und setzt das Gebilde in Brand. Vom höchsten  
Punkt wird die Seele von den Flammen von der Erde gen Himmel getragen. Danach wird er  
mit den übrigen der Götter verehrt.“

Vgl. ebenso die Stelle im nächsten Kapitel, in der das Volk mit einer *effigies* an das fremde,  
orientalische Erscheinungsbild des neuen Herrschers gewöhnt wird, vgl. HERODIAN, *lib. V*,  
4: „Antoninus' Ankunft in Rom geht das Senden eines Bildes von ihm als Priester opfernd  
voraus, ein Akt, zu dem ihm eine alte Frau geraten hatte. Er sah so befremdend aus mit kost-  
barstem Tuch, Halsketten, Tiara mit Gold und Edelsteinen besetzt, nur in Seide, stets mit  
Flöten und Trommeln begleitet [...]. Das Bild wurde über der Victoriastatue aufgestellt, in  
der Mitte des Senatsgebäudes, vor dem alle Mitglieder Weihrauch opfern mussten.“

17 KANTOROWICZ 1957 und das Berliner Symposium: VISMANN 1998 und BELTING 1997. Um  
den Gedanken der imaginierten und vorgetäuschten Metamorphose zu präzisieren, muss  
gesagt werden, dass es sich jedoch nicht um zwei Körper handelt, wie Kantorowicz dies be-  
schreibt, sondern um *einen* Körper, der über zwei Referenzobjekte verfügt: die irdischen Re-

Während die *effigies* die individuellen Züge des Verstorbenen in erster Linie für seine Nachfahren oder die folgenden Generationen konservierte, war die Gattung des öffentlichen Ehrendenkmals der römischen Herrscher oder Staatsmänner eine Erfindung der republikanischen Zeit und vollzog hinsichtlich ihrer Gestaltung und Nutzung eine Reihe aufschlussreicher Wandel.<sup>18</sup> Die Gesichtszüge der Ehrenstatuen römischer Staatsmänner oder Herrscher wurden im Lauf der Zeit immer stärker mit individuellen Eigenarten gestaltet<sup>19</sup> und erfüllten ihre Aufgabe als omnipräsente Stellvertreter nicht zuletzt auf der Grundlage ihrer Identifizierbarkeit durch Porträt und Inschrifttafel weit über den Tod ihres Vorbildes hinaus. Würden in der Spätantike lebensgroße Porträtstatuen wiederverwendet, so wurde in der Regel lediglich ihr Kopf überarbeitet und ihnen auf diese Weise ein neues Gesicht und eine neue Identität verliehen.<sup>20</sup> Porträtstatuen, deren Extremitäten und das Haupt aus Goldblech gearbeitet und daher besonders fragil waren haben sich nur in kleiner Zahl erhalten; am besten konserviert ist wohl dasjenige, das die heilige Fides trägt.

### III. 1. *Sacer vultus* und *sacra imago*

Nur eine stark untersichtige Position aus einiger Distanz erlaubt dem Betrachter der heiligen Fides, sowohl die stark verkürzten Oberarme als auch das zurückgeworfene Haupt mit seinem leicht nach oben gelenkten Blick perspektivisch wahrzunehmen. Trotz des erhobenen Hauptes begünstigen die eingesetzten Emailaugen mit ihren großen Pupillen und einer kaum wahrnehmbaren Iris einen Blickkontakt mit ihren Betrachtern auch in einem relativ großen Radius vor der Statue (Abb. 62).<sup>21</sup> Die tief-schwarzen Pupillen der Emailaugen haben aufgrund ihrer beachtlichen Größe eine betörende Nah- und Fernwirkung. Sie lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Gesicht der Heiligenfigur.

Die Goldhaut des Gesichtes erzeugt mit ihrer schimmernden Glätte und faltenlosen Geschlossenheit einen undurchdringlichen Eindruck (Abb. 62). Durch die Ebenheit des Goldblechs verstärken sich die Reflexionen des Lichts auf der polierten Oberfläche. In der Erwartung eines zierlicheren Hauptes über den schwächti-

---

likte seines Körpers und die Seele im neuen Auferstehungsleib des Jenseits. Das Bild verweist hier auf zwei Formen des Körpers und vereint damit zwei Repräsentationsformen in einem geschaffenen Bild, die ihrerseits wiederum auf zwei imaginierte Bilder verweisen: zum einen auf den irdischen Leib vor seiner Verwesung und zum anderen auf den himmlischen Leib, dessen Erscheinungsform jedoch jenseits des Vorstellungsvermögens liegt und daher Ahnung bzw. platonische Idee bleibt.

18 HÖLSCHER 1978.

19 Vgl. BERGMANN 2000.

20 Vgl. MILES 1999. Zur späteren Kreuzmarkierung von antiken Statuen vgl. HJORT 1993.

21 Die Emailaugen sind vermutlich zur Entstehungszeit des Fidesreliquiars angefertigt worden, vgl. TARALON/TARALON-CARLINI 1997. Zum möglichen Aufstellungsort der Statue auf einer Säule siehe Kap. III.3.

gen Schultern, wirkt das Goldhaupt, als verberge es, verhülle es das eigentliche Antlitz hinter einer goldenen Maske. So entrückt wie ihr Leib, so scheint ihr Gesicht verborgen, als harre das Antlitz auf seinen Betrachter, der mit seinem Blick in den Augenöffnungen die goldene Haut durchdringen und Fides ins Gesicht blicken kann. Das altertümliche Wort *Antlitz* und das *Gesicht*, das ihre Betrachter *Gesichte* – Visionen – haben lässt, umschreiben die Ambivalenz des Ein- und Ausdrucks ihres goldenen Hauptes. Im althochdeutschen *antlizzi* drückte sich das „Entgegenblickende“, also das Angeblicktwerden und damit das reziproke Blickverhältnis aus. Mittels dieses Entzuges, des Verweises auf ein eigentliches Gesicht und unterstützt durch das nicht proportionale Haupt, wird der Eindruck ihrer Entrücktheit erzeugt. Der Verweis ist nicht eindeutig, er bezieht sich ebenso auf die im Inneren der Figur (jedoch nicht im Haupt) verborgene Reliquie wie auf das Jenseits als „eigentlicher“ Aufenthaltsort der Heiligen. Die dunklen Pupillen und die schmale, nur wenig hellere Iris fangen mit ihrer magnetischen Wirkung, wie die Augenöffnungen bei einer Maske, den Blick des Betrachters ein und scheinen ihn aus einer dahinter liegenden Tiefe zu erwidern. Die Lichtreflexe auf dem glatten, matt schimmernden Goldblech intensivieren die Lebendigkeit des Blickes der heiligen Fides besonders dann, wenn sich entweder der Betrachter bewegt, die Statue bewegt wird oder die Lichtquellen sich verändern, wie das zum Beispiel beim Flackern von Kerzenlicht der Fall ist. Entgegengesetzt zum eindringlichen Blick und dem lebendigen Ausdruck, werden Wangen oder Stirn durch keine Falte durchzogen und von keiner Regung belebt, sie erscheinen im Verhältnis zur Lebendigkeit des Antlitzes unerklärlich ausdruckslos. Damit ist gemeint, dass der Betrachter keine spezifische Regung oder Stimmung und keinen bestimmten Ausdruck in ihrem Anblick wahrnimmt. Auf diese Weise lässt sich „der Glaube an die Gegenwart der toten, aber in ihrem himmlischen Leib weiterlebenden und agierenden Heiligen verbinden. Wie bei der Fides aus Conques ist dieses Paradoxon in vielen Kopf- und Büstenreliquiaren visuell umgesetzt durch einen Schwebезustand zwischen Erstarrung und einem Lebendigkeit suggerierenden Blick. Im fixierenden Blick wird manifest, dass die sterbliche Überreste bergende Figur als lebendig begriffen ist.“<sup>22</sup> Der Mund ist aus zwei flachen Wülsten für die schmalen Lippen geformt und seine Mitte dezent akzentuiert von der Labialfalte. Ohne besonders betonte Mundwinkel durchzieht nur eine starke, leicht zu den Winkeln hin abfallende Lippenlinie den Mund. Lediglich die klar markierten Augenbrauen verlaufen in einem energischen Bogen hoch über den Augenlidern bis zur Nasenwurzel. Die beim Menschen eigentlich bewegten – oder in einer bewegten Position dargestellten und die Gemütsregung wiederpiegelnden – Gesichtspartien sind das Gesichtsfeld um die Augen, der Mund, die Nase und die Lippen. Gerade diese Partien erscheinen besonders glatt, leblos und unbewegt. Damit verhalten sich ausdrucksstragende und ausdruckslose Gesichtspartien genau umgekehrt zu unserer Erwartungshaltung als Betrachter eines menschlichen Gesichts.<sup>23</sup> Der steife Körper verstärkt diese Inversi-

22 REUDENBACH 2000, S. 19 und BELTING 1990, S. 335.

23 BAADER 2002. Zur Physiologie der Gesichtswahrnehmung vgl. KANDEL 1996.

on noch, indem weder die Körpersprache, noch individuelle Merkmale des Körpers den Eindruck von der Statue beleben können. Die mimetischen Darstellungskonventionen werden nahezu in ihr Gegenteil verkehrt: Die Heilige wird in ihrer Statue nicht besonders „ähnlich“ und auch nicht besonders lebendig dargestellt, noch wird der Heiligen ein individueller Ausdruck oder eine spezifische „Stimmung“ verliehen. Dafür konzentriert sich im Kontakt zwischen Betrachter und Heiligenbild die Bildwahrnehmung auf die Augen und das maskenhafte Gesicht.

### III. 1. a) Blickwechsel

Durch die Konzentration der Aufmerksamkeit auf das Gesicht bzw. auf die dunklen Augen, wirkt die Heilige in ihrer Statue auf den Betrachter besonders präsent, obwohl die Heilige selbst, also ihr Wesen, ihre Kraft, wenn überhaupt, nur durch die Augenöffnungen wahrnehmbar ist. Die „tote“ Statue erscheint also nur durch das Betrachten und Betrachtet-Werden als „lebendig“. Die Vitalität der Statue ist jedoch keineswegs eine vorgetäuschte Lebendigkeit, die sich vom Leben durch ihre künstliche Natur als zweites, abgeleitetes Leben unterscheidet. Offenbar, bzw. greifbar manifest wird nicht eine dargestellte, sondern eine in der Betrachtung evozierte Lebendigkeit. Von zentraler Bedeutung erscheint es daher, „den *Topos des Lebendigen* mit dem *System der Repräsentation* zusammenzubringen, ihn bildgeschichtlich und bildtheoretisch zu diskutieren.“<sup>24</sup> Gottfried Boehm verkürzt dieses Unterfangen auf eine Leitfrage, die als solche auch über den folgenden Überlegungen stehen soll: „Wie bringen Bildwerke Lebendigkeit hervor? Oder anders gesagt: Was hat *Repräsentation* mit *Präsenz* zu tun?“<sup>25</sup> Während ein zweidimensionales Bild vortäuscht, mehr zu sein, ein Raum, erfüllt von Leben und belebten Protagonisten, handelt es sich im Fall der Fides um inkarnierte Präsenz, um belebte Präsenz in einer Art heiligem Hohlkörper. Es handelt sich also gerade nicht nur um die Kondition, die für alle Bilder gilt: um Präsenz durch Absenz. Die Heilige hat in einer anderen Zeit gelebt, hatte einen anderen Körper und sah anders aus als ihre Statue. Lediglich durch die in ihr begrabene Reliquie, ein Fragment ihres irdischen toten Leibes, der jedoch einst Wohnstatt ihrer Seele war, d.h. durch den Kontakt und nicht durch Darstellung generiert sich die „Lebendigkeit“ der Statue. Dabei ist die Vorstellung von der Weiterexistenz des irdischen Leibes im Auferstehungsleib von Bedeutung. Die Seele wird nach Paulus nicht entkleidet, sondern mit dem neugeschaffenen Leib überkleidet (2. Kor. 5,2-4). Augustinus (430 gestorben) führt diese Vorstellung noch weiter: Er geht davon aus, dass der irdische Leib mitsamt seinen in den Gräbern verbleibenden Überresten in einem neuen geistlichen Leib aufgeht und mit Unvergänglichkeit und Unsterblichkeit bekleidet sein wird.<sup>26</sup> Vor diesem Hintergrund ist die vorübergehende Bekleidung der Reliquie als Verweis auf den jenseitigen Leib und nicht et-

24 BOEHM 2003, S. 95 und BOEHM 2001, Hervorhebungen im Original durch den Verfasser.

25 Ebd., Hervorhebungen im Original durch den Verfasser.

26 AUGUSTINUS: *De civ. Dei, lib. XXII*, 19.

wa als „Rekonstruktion“ oder Vervollständigung eines irdischen Körpers zu bewerten. Diese symbolische Referenz auf das Jenseits hat ihrerseits Auswirkungen auf das Verhältnis von Betrachter und Statue. Der Blick des Betrachters belebt in seiner Imagination nicht ein Bild, welches er sieht, sondern gerade das, was er nicht sieht; wie ich im Folgenden an Beispielen aus dem *Liber miraculorum* zeigen werde, stellt sich der jeweilige Betrachter die Heilige im Jenseits vor; die Macht hierzu verleiht ihm sein Glaube an die Kette von Berührungen. Der Kontakt seiner Blicke mit der Goldhülle der Statue, also eigentlich mit einer Synekdoché,<sup>27</sup> wirft ihn auf sich selbst zurück. Erst der Kontakt über die Augen, das Eindringen seines Blickes (seiner Sehpartikel) in das Innere der Figur, in ihren Leib, ermöglicht den Kontakt mit der *wahren Präsenz*. Die Reliquie stellt den Kontakt mit der Heiligen im Jenseits her, sie stellt ihrerseits die Vermittlerin zu Gott dar. Diese Erfahrung ästhetisch zu nennen, erweist sich dennoch nicht als unzutreffend. Vielmehr hebt es die eigentliche Bedeutung und etymologische Wurzel, die *aisthesis* – das Wahrnehmen – besonders deutlich hervor. Es kommt daher weniger ihrem irdischen Dasein Bedeutung zu als vielmehr dem Prozess des Vorstellens der bereits im Jenseits befindlichen Heiligen im Anblick ihres „Bildnisses“. Über ihre Imagination wird der Blickwechsel mit der Heiligenstatue zu einem Kontakt mit der Sphäre des Göttlichen. Zugespitzt und damit sträflich vereinfacht, könnte man behaupten, dass es sich hier nicht wie in jüngeren Bildwerken um eine Repräsentation, die in der Imagination Präsenz erzeugt, handelt, sondern um Präsenz, die zur Imagination des nicht Dargestellten führt.<sup>28</sup>

Diese ungewöhnliche Verkehrung, dass man angesichts der Statue der heiligen Fides eher von ihrer inneren Schönheit als von ihrer äußeren Gestalt berührt wird, bemerkte bereits Bernard von Angers. Bernard, ein Pariser Schüler Fulchers, beschreibt in zwei Büchern des *Liber miraculorum sancte Fidis* in den Jahren zwischen 1015 und 1021, nach zwei Reisen in die Auvergne, die Wunder der Statue der heiligen Fides.<sup>29</sup> Bereits Amy Remensnyder weist darauf hin, dass man den Bericht

27 BOEHME 2000, S. 26-28.

28 Eine wesentliche Rolle kommt dabei der Mimesis zu. Während sich bei Bildwerken der Neuzeit ihr Urheber um größtmögliche *imitatio* im Bild zu ihrem natürlichen Bezugsobjekt, das dargestellt werden soll, bemüht, bezieht sich die *imitatio* im Mittelalter eher auf das Handeln und seine inneren Beweggründe. „Wenn beispielsweise ein karolingischer Autor Ciceros Philosophie-Definition ‚Wissen der göttlichen und der menschlichen Dinge in ihren Gründen‘ übernimmt, verändert sich ihr Gehalt nachhaltig. Obwohl die Worte gleich sind, entsteht im Zusammenhang mit dem christlichen Denken eine neue Bedeutung. Dieser für das Mittelalter charakteristische Prozess der Aufnahme und Einordnung antiker Elemente in das christliche Denken ist mimerisch.“ GEBAUER/WULF 1992, S. 93. Die Ähnlichkeit verlagert sich dabei von dem Werk, das die Mimesis durch die ästhetische Erfahrung initiiert, in den Betrachter selbst, der sich zum Betrachteten in ein mimetisches Verhältnis setzt.

29 Von einer Handschrift, die in der *Bibliothèque humaniste* in Sélestat aufbewahrt wird (Ms. lat. 22), die eine Version der Passion der heiligen Fides, eine Version der *TRANSLATIO* in Prosa enthält, die Bücher drei und vier, die von einem anonymen Autor des elften Jahrhunderts

Bernards als einen Konversionsbericht auffassen kann: „[C]’est un véritable processus de conversion“.<sup>30</sup> Signe Horn Fuglesang geht noch einen Schritt weiter und beschreibt die Intention des Wunderberichts als „propaganda for the veneration of reliquary sculptures, possibly even occasioning the making of the famous Virgin of Chartres.“<sup>31</sup> Es erscheint zumindest als plausibel, dass er seinen Bericht als Konversion inszeniert hat und die anfänglich zur Schau getragene, ablehnende Haltung gegenüber dem Bilderkult primär als rhetorisches Element einsetzte: Der gelehrte Kleriker und gemäß der offiziellen Haltung der Pariser Theologen ein „Bilderfeind“ erfuhr durch die Begegnung mit der berühmten Statue, dem Götzenbild der *rustici*, des einfachen Volkes im fernen Süden, eine Konversion: Er wurde zu einem Bilderfreund und Befürworter von Heiligenstatuen. Er bewertet in seinem Brief an seinen Lehrer Fulcher nicht nur die persönliche Erfahrung (*experientia*) höher als das abstrakte Wissen, sondern spricht dem Leser die Urteilsfähigkeit ab – ein Topos in hagiographischer Literatur – wenn sie die Wirklichkeit und damit die Wahrheit jenseits des als wahrscheinlich Erfahrenen, kurz: die Statue, nicht selbst gesehen haben:

Dies vor allem anderen erbitte ich kniefällig von eurer Brüderlichkeit, dass auch ihr [jetzt nicht so sehr um des Gebets als um der Erfahrung willen] nach meiner Rückkehr hierher kommt und nicht vorzeitig, ohne es erfahren zu haben, das für falsch haltet, dessen Wahrheit ihr, nachdem ihr es erfahren habt, aus freien Stücken verkünden werdet.<sup>32</sup>

Bernard von Angers beschreibt im *Liber miraculorum* dreimal eingehend das Aussehen der heiligen Fides von Conques. In zwei dieser drei Fälle handelt es sich um eine Vision der Heiligen, die einem Blinden erscheint (LM I, 1; LM I, 2).

Sowohl die beiden Visionen als auch Bernards Beschreibung (LM I, 16) lassen Rückschlüsse auf das reale Aussehen der Statue der heiligen Fides zu. Im Falle der Wundergeschichte mit den Tauben,<sup>33</sup> die eigentlich eher eine Erpressungsgeschichte

---

geschrieben wurden sowie Sermon- und liturgische Texte, existiert ein Faksimile, vgl. OBERNAY 1994. Es gibt eine Teilübersetzung ins Französische von Solms aus dem Jahr 1965 und eine Übersetzung ins Englische von Sheingorn von 1995.

30 REMENSNYDER 1990, S. 356.

31 FUGLESANG 2004, S. 13.

32 LM, *lib. I, epistola abbati vel monachis destinata, que primi libri habetur clausula*, im Folgenden zitiert als *epistola*, S. 76: „[...] *id super omnia a vestra fraternitate procumbens terratenus peto, uti [nostro tempore, non tam orationis quam causa experientiae,] et vos quoque, me regresso, huc veniatis, ne intempestive falsum iudicetis inexperti, cuius veritatem ultro propalabitur experti.*“

33 Im sechszehnten Wunder des ersten Buches des *Liber miraculorum* (LM I, 16, S. 116-17) wird die Geschichte von Bernard, dem Abt von Beaulieu und späteren Bischof von Cahors erzählt, wie er Fides seine geliebten Tauben eher unfreiwillig „schenkte“: Er wollte sich zunächst nicht von den Tauben trennen, die Fides explizit einforderte und ihm daher bereits im Traum erschienen war. Als er ihr zunächst Gold von gleichem Gewicht und – wie er dachte – gleichem Wert schickte, bedankt sich die heilige Fides, erscheint ihm jedoch nichts-

te eines zu reichen Abtes ist, der zu schöne Tauben besessen hat, bevor er sie an die heilige Fides abtreten musste, könnten sie sogar erklären, wozu die beiden Stützen in ihren Händen dienten: Sie könnten einst die Tauben getragen haben (Abb. 66). In dieser Geschichte wird eingangs, noch vor der eigentlichen Geschichte das qualitativvoll gearbeitete Aussehen der in Conques verehrten Statue beschrieben, der Leser möge sich erinnern (*memorate imaginis fabrica*): Sie trage Gemmen von ausgesuchter Qualität auf Gewand und Thron, ihre Statue verfüge über goldene Armreifen sowie eine Fussbank aus Gold unter ihren goldenen Füßen und ihr Thron ebenfalls besonders wertvoll geschmückt sei.

„Die erwähnte Gestalt, die von den Einwohnern am Ort als ‚die Herrlichkeit der heiligen Fides‘ bezeichnet wird, ist aus reinstem Gold geschmiedet und auf ihren einzelnen Bekleidungsstücken, wie es die Art des Kunstwerks verlangt, mit Edelsteinen, die sorgfältig und genau vom Künstler eingesetzt worden sind, gezierend geschmückt. Sie trägt auch ein Band um ihr Haupt, das durch Edelsteine und Gold ausgezeichnet ist. Goldene Armreifen an ihren goldenen Armen, ein goldener Schemel unter ihren goldenen Füßen, ein derartiger Thron, dass auf ihm nichts außer kostbaren Steinen oder bestes Gold zu sehen ist; und überdies erscheinen auf den Spitzen der Pfosten, die vorne aufragen, zwei Tauben, die aus Edelsteinen und Gold angefertigt sind, und vergrößern die Schönheit des gesamten Throns.“<sup>34</sup>

Auch wenn sie im Wunder beschrieben werden, als ob sie auf dem Thron selbst gesessen hätten, also etwa dort, wo sich heute die Bergkristallkugeln befinden, ist anzunehmen, dass es sie einst gab und beide Positionen unterstreichen das sich an Herrscherbildern orientierende Erscheinungsbild der heiligen Fides.

Die Beschreibungen der Fides und ihrer Wunder reflektieren überdies auch das aber auch das bereits angesprochene Betrachter-Bild-Verhältnis: Eingeleitet wird die Vision Guiberts mit der Beschreibung des engelsgleichen Erscheinungsbildes der Fides als Mädchen, also dem Alter, in dem sie ihr Martyrium erfuhrt. Bereits in diesen ersten Worten, in denen der Autor, also Bernard, das ihm berichtete Geschehen wiedergibt, wird der Blick von der unbeschreiblichen Eleganz ihres Aussehens

---

destotrotz erneut und besteht: „nicht weniger bestimmt als zuvor, daß die Tauben ihr auszuwändig sind und sie erklärte, daß er sie in keiner anderen Weise zufrieden stellen werden könne, und wenn er ihr all sein Gold übergebe, bis er ihr ebenfalls die Tauben geschenkt habe. Schließlich [...] setzte er die bemerkenswerte Schönheit auf die Stützen ihres Thrones.“

34 LMI, 16, S. 116f.: „*Memorate imaginis fabrica, que ab incolis locis maiestas sancte Fidis appellatur, constat ex auro mundissimo et per vestium divisiones, ut ratio artificii expostulat, gemmis diligentia opificis subtiliter insertis, decenter insignita. Ligaturam quoque capitis gemmis et auro profert insignem. Armille auree, in brachiis aureis, scabellum aureum sub pedibus aureis, cathedra talis ut nihil in ea preter pretiosos lapides, nisi aurum optimum pareat, sed et super cacumina fulchrorum que anteriora prominent, due colombe gemmis et auro composite totius cathedre decorare videntur pulchritudinem.*“

sofort auf ihr Gesicht gerichtet, als habe der Autor des *Liber miraculorum* beim Schreiben eigentlich selbst die Statue im Blick:

Nachdem also ein Jahr vergangen war, erschien ihm, während er seine Glieder einem tiefen Schlaf hingegeben hatte, ein kleines Mädchen von unbeschreiblicher Feinheit, von engelsgleichem und äußerst heiterem Aussehen, mit leuchtend weißem Antlitz, das mit rosiger Röte tropfenweise besprengt war – ein Mädchen, welches durch die unvorstellbare Lebendigkeit ihrer Gesichtszüge jegliche Schönheit eines Menschen übertraf.<sup>35</sup>

Der Glanz ihres Gesichtes wird in Bernards ausgesuchten Worten noch gesteigert von einer rosenfarbenen Röte, die gleich Tautropfen ihr Gesicht benetzt und zugleich das schillernde Spektrum des Ausdrucks *candidus*, und damit ihr Gesicht mit der Allusion auf den Kontrast von blendend weiß zu rosiger Röte zum Leben erweckt. Die Alliteration *vultus vigore* entfaltet erst die Polyvalenz von *vigor* – und verleiht ihrem Antlitz Leben, Frische, Kraft und Feuer und schlägt so auch die Blicke der Leser des *Liber miraculorum* auf ihr Gesicht in ihren Bann.

Hierauf folgt eine detaillierte Beschreibung des goldenen Gewandes der heiligen Fides einschließlich seiner Falten bis zu den Ärmeln. Abschließend betont Bernard in einer interpretierenden Zusammenfassung vor allem die *qualitas* des *os* (d.h. ihres Antlitzes)<sup>36</sup> und ihres *habitus*:

„Die Beschaffenheit des Gesichtes aber, soweit dies demjenigen, dem diese Vision erschien, zu erkennen möglich war, als auch ihre wunderbare Gestalt waren, wie ich glaube, nicht ohne Grund; denn gerade dieses Gesicht und diese Gestalt tragen ein besonders deutliches Zeichen in sich, zumal wir die Gewänder, welche die Größe ihrer Gestalt übertreffen, als Waffen und Rüstung oder als Schutz und Schirm des überreichen Glaubens verstehen können und deren goldener Glanz die Erleuchtung durch die Gnade des Geistes offensichtlich versinnbildlicht.“<sup>37</sup>

35 LM I, 1, S. 80: „*Evoluto itaque anno [...] dum [...] membra sopori dedisset, astitisse sibi inenarrabilis elegantie visa est puellula, aspectu angelico atque serenissimo, facie candida roseoque rubore guttatim respersa, que inestimabili vultus vigore omnem humanum superexcellerat decorem.*“

36 Während die Polyvalenz der lateinischen Begriffe *vultus*, *os*, *facies*, *persona* sich in der Regel eigentlich durch den Kontext auf eine Hauptbedeutung einschränken lässt, ist das bei Bernard von Angers' Wunderberichten zu der Statue der heiligen Fides nicht der Fall. Obwohl er im Fall von *os* vermutlich in erster Linie ihr Antlitz meint, schwingen die Konnotationen ihres Mundes, ihrer Öffnungen, ihrer Maske oder ihrer Erscheinung mit, so wie bei *habitus* ebenfalls auch ihre Haltung, ihr Aussehen, ihre Gestalt, ihr Gebaren und nicht nur ihr Gewand gemeint ist.

37 LM I, 1, S. 81: „*Oris autem qualitas, quantum fas fuit huic, cui hec visio apparuit, discernere, sive mirabilis habitus non, ut reor, sine causa extiterunt; nam praeclarum in se hec eadem gerunt portentum, siquidem vestes mensuram persone excedentes, armaturam sive protectionem exuberantis fidei possumus accipere, quarum aureus fulgor spiritalis gratie illuminationem aperte figurat.*“

Das Scheinen und Glänzen des Materials deutet dabei an, dass das, was wir sehen nur ein Abglanz, ein Spiegel der himmlischen Schönheit der Heiligen ist, über die sie im Jenseits verfügen. Dies ist ein Topos, der sich in zahlreichen Inschriften der karolingischen und der

Noch expliziter beschreibt Bernard im zweiten Teil dieser einleitenden Zusammenfassung das Gesicht der heiligen Fides:

„Uns bleibt noch, von der Beschaffenheit des Antlitzes zu sprechen, die wir, obwohl wir sie als erste erwähnt hatten, wie wir es vom Berichterstatter erfahren haben, dennoch als letzte in unserer Ausführung darstellen werden, weil wir spüren, dass in derselben [Beschaffenheit] die Liebe, welche die Vollendung und das Ziel des gesamten Lebens ist, offensichtlich durch das leuchtende Weiß ihres Gesichts bezeichnet wird. Denn zu Recht wird unter dem leuchtenden Weiß, welches durch seinen Glanz die anderen Farben übertrifft, die Liebe verstanden, (die vollkommenste der Tugenden; wir haben dieses [Weiß] überaus sinnvoll, wie wir es von unserem Berichterstatter vernommen haben, zuerst erwähnt, weil man ohne die hervorragende Liebe keineswegs zur Gnade des Martyriums gelangt.)<sup>38</sup>

Der Betrachter der Statue der heiligen Fides wird bei dem Scheinen ihres Gesichtes von Liebe entflammt, er versteht durch das Glänzen ihres Antlitzes die höchste aller paulinischen Tugenden. Der Blickwechsel zwischen einem Bild und seinem Betrachter wird hier zum ersten Mal seit dem Ende der Antike wieder zum Dialog Liebender, wenn auch im keuschen, rein spirituellen Sinn. Indirekt rekurriert Bernard in der Geschichte von der wundersamen Heilung des blinden Guiberts auf zwei platonische Gedanken. Der erste ist die Vorstellung, dass die höchste Form der Liebe blind sei und nicht erwidert werde, da es vermessen sei, davon auszugehen, dass die Liebe eines Sterblichen zu einem Gott von der gleichen Art sei wie die göttliche Liebe zu einem Sterblichen. Plotin hat diesen Gedanken weiterentwickelt, indem er als das Moment der Annäherung zwischen Gott und Mensch die göttliche Ekstase bestimmt und sie mit den Leidenschaften Liebender (*amantium passiones*) verglichen hat, denn solange sie noch von einem sichtbaren Bild einge-

---

ottonischen Schatzkunst nachweisen lässt, vgl. die erste Hälfte der Inschrift des Antependiums von Sant' Ambrogio in Mailand (824-859): „*Aemicat alma foris rutiloque decore venust(a) arca metallorum gemmis quae comta corusca(t) thesauro tamen haec cuncto potiore metall(o) ossibus interius pollet donata sacrati(s)*“. Ausführlich hierzu und mit weiteren Beispielen für diesbezügliche Inschriften nicht nur an Antependien siehe THUNØ 2002. Besonders sei in diesem Zusammenhang auf das an diesem Ort zitierte Widmungsgedicht von Theodulf von Orléans von ca. 800 verwiesen, das den Glanz der Gemmen und des Goldes auf dem Bucheinband mit dem stärkeren und anhaltenderen Glanz der Glorie seiner Worte vergleicht: „[...] *codicis hujus opus struxit Theodulfus amore illius cujus lex benedicta tonat nam foris hoc gemmis, auro splendet et ostro splendidiore tamen intus honore micat.*“

38 LM I, 1, S. 81: „*Restat faciei qualitas, quam licet primam, ut a relatore didicimus, premissemus, ultimam tamen in expositione nostra ponemus, quia in eadem, que est totius vite summa finisque, karitatem significari sentimus, per candorem videlicet faciei. Bene etenim per candorem, qui nitore sui alios colores vincit, karitas intelligitur (virtutum perfectissima, quem nos ante ruborem, qui martyrium insinuat, non absurde, ut a nostro relatore accepimus, premisimus, quia ad martyrii gratiam absque karitatis eminentia nequaquam pervenitur.)*“

nommen sind (*circa figuram oculis manifestam*) lieben sie nicht.<sup>39</sup> Der wahrhaft und auf unsterbliche Weise Liebende ist demzufolge der Blinde. Die zweite platonische Wurzel ist die Idee, dass göttliche Liebe der höchste Ausdruck einer Dissonanz sei und ausgelöst wird von dem Gefühl für die Ungleichheit zwischen Sterblichen und Gott. Entsprechend ist das geliebte Antlitz der Fides ja schon in himmlische Gefilde aufgestiegen und nur noch eine Erinnerung in Form des beschriebenen Gesichtes der Heiligen geblieben, die Liebe also eine schon im Keim unmögliche.

Höchst signifikant in dieser zentralen Textstelle im ersten Wunder des ersten Buches ist die Begrifflichkeit. So präzise im zweiten Abschnitt der Beschreibung der Fides konkret auf das Gesicht, das Gewand und auf die Tugend der *caritas* eingegangen wird, so offen bleibt er bei dem ersten Teil, der Beschreibung der gesamten Erscheinung. Im zweiten Teil der Beschreibung des Erscheinungsbildes der Fides in der Vision wird genauer hingesehen, der Blick des blinden Visionärs erfasst präzisere Formen, er vermag die genauere Kontur und das Aussehen der Gestalt der heiligen Fides zu sehen –, aus *os* wird *facies*, sowie aus *habitus vestes*. So wird die Öffnung, durch die das Göttliche, das Heilige wahrnehmbar wird auf das Antlitz, das Gesicht der Fides festgelegt. Dass der Blick aus den Augen hier sprichwörtlich zur Öffnung einer andern Ausdrucksart, dem Mund und damit dem gesprochenen und gehörten Wort werden kann, bezeugt die Raffinesse und unterstreicht das hohe literarische und reflexive Niveau der ersten beiden Bücher des *Liber miraculorum*. Ihr *habitus* hingegen, der ihr Gebaren, die Gebärden, die Gewänder, den Ornat und ihr Auftreten umfasste, wird am Ende der Vision mit Bestimmtheit auf ihr Gewand gerichtet: Sie scheint, bevor sie sich mit dem Ende der Vision wieder den blinden Augen entzieht, wieder zum Bild zu erstarren. Bernard eröffnet im ersten Abschnitt mit im Vergleich zum gesamten Text ungewöhnlich offener Wortwahl das gesamte Bedeutungsspektrum der Ausdrücke *os* und *habitus*. Zum Abschluss der Vision wird das Gesehene dann gleichermaßen scharf „gestellt“, die Erkenntnis der Heiligen, ihrer Heiligkeit und der Bedeutung dieser spirituellen Begegnung Gewissheit. Die „Zuschärfung“ der zunächst überwältigenden visionären Erfahrung lässt glauben, Guibert habe zusehends seinen Augen trauen können, klarer gesehen und das Gesehene dann in treffendere Begrifflichkeiten fassen können, zu Schrift und authentischem Text werden lassen. Dieser *close-up* sowie die generelle Konzentration auf *habitus* und *os*, also auf das Verhüllende, wie auf das Öffnende, ist höchst aufschlussreich. Wie auch in der Statue selbst, scheint die Heilige eigentlich nicht über einen Körper, physische Energie oder über eine individuelle Physiognomie zu verfügen, sondern besteht förmlich aus *os* und *habitus*, aus dem geraubten, wiederverwendeten Antlitz und dem besenkten, schmuckbesetzten Gewand. Gesicht und Gewand konstituieren die Figur, in ihrer Überschreitung (*excedere*) kann auch der sie betrachtende Gläubige außer sich geraten, über sich hinaus wachsen, so wie es der Glanz und das Gleißeln der Goldstatue mit der Fides in der Betrachtung ermöglicht. In ihren Ärmelfalten ist nicht nur auf erlesenste Weise ihr

39 PLOTIN: *Enneaden* VI, 7, 33.

heiliger Körper verhüllt und ihr Gebaren umschlossen, sondern dieses Gewand *ist* die Verkörperung göttlicher Weisheit: „Was bedeuten die Feinheit der Stickerei und die dichte Fältelung der Ärmel, wenn sie nicht die Ummantelung durch die göttliche Weisheit offenbaren?“<sup>40</sup>

Erst nach diesem Auftakt, der nicht nur ein seltenes Kleinod ekphrastischer Literatur dieser Zeit darstellt, sondern in seiner Verschränkung mit dem Akt der Vision ein auf mehreren Ebenen spielendes anspruchsvolles „Kunststück“, ein „Kunstwerk“ vor dem geistigen Auge belebt, setzt die eigentliche Vision Guiberts mit einem Dialog zwischen Fides und dem blinden Guibert in direkter Rede ein. Auch dieser Dialog wird im Subtext von einem Diskurs über das Glück des Sehens und die göttliche Gabe des Augenlichtes begleitet: Fides fragt nach dem Wohlergehen des Geblendeten und erwidert auf dessen unerwartet positive Antwort, wie das denn möglich sei, ohne das Licht des Himmels sehen zu können? Daraufhin weist sie ihn an, was er tun müsse, um sein Augenlicht zurückzuerhalten. Seine wunderbare Heilung und die folgenden Rückfälle sowie erneuten einäugigen „Augenlichteinbußen“ bilden die Fortsetzung der Geschichte des den Beinamen *illuminatus* führenden Guibert,<sup>41</sup> die von Bernard als Erzähler und Aufschreibender der Augenzeugenberichte zu Ende erzählt wird.

Als Leser des *Liber miraculorum* wird auch unser Blick auf die Fidesstatue zur Wahrnehmung eines „Blinden“. Die für den heutigen Betrachter bei der Beschreibung eines Kunstwerkes zur Identifikation der dargestellten Person dienenden Kriterien treten zugunsten grundsätzlich anderer Charakteristika bei Bernards Aufzeichnungen in den Hintergrund. Er betont gerade nicht ihr individuelles Erscheinungsbild, sondern ihre auratische Wirkung.<sup>42</sup> Das heißt, er beschreibt in erster Linie den Eindruck, den ihre Erscheinung in seiner Vision bei Guibert hinterlassen hat. Somit wird klar, dass Guibert gerade aufgrund seiner Blindheit dazu befähigt ist, die eigentlichen Werte – nämlich ihre Tugendhaftigkeit – und nicht ihr äußeres Erscheinungsbild wahrnehmen zu können. Der Glanz ihrer Gewänder wird auf die in ihr wohnende Tugend als Quelle des außergewöhnlichen Strahlens zurückgeführt, die aufgrund ihrer überirdischen Natur auch ein Blinder wahrnehmen kann. Daher offenbart sich Fides ihrem für irdische Blickfänge unempfindlichen Betrachter, Guibert, und erscheint ihm in einem überirdischen Strahlenkranz in einer

40 LM I, 1, S. 81: „*Quid subtilitas picture manicarumve rugositas, nisi divine sapientie indaginem prefert?*“

41 Vgl. LM I, 17, S. 117: „*Vuitberto, quem cognominant Illuminatum*“.

42 Ein zeitgenössisches Beispiel für eine Vision Mariä, die als Strahlende erscheint und in der sich das „Sehen“ von Maria als tödlich erweist, wird von dem Mönch Wulferius in der Abtei St. Germanus in Auxerre von Rudolfus Glaber berichtet. Dessen Vision interpretiert der Prior Achardus folgendermassen: Wulferius hat etwas gesehen, das zu sehen Sterblichen versagt ist. Daher muss er sterben. RUDOLFUS GLABRI: *Historiarum libri quinque*, 2, 20: „*Repente uero astitit ei Virgo splendida, coruscans immenso fulgore, interrogansque illum quam mentis dubietatem haberet. [...] sed quoniam ea uidisti que raro humano uisui conceduntur, necesse habes persoluere uniuerse carnis debitum, ut in eorum quos uidisti possis admisceri consortium.*“

Vision. Er ist der wahre Glaubende, der glaubt, weil er nicht sieht, er verkörpert die Worte Christi in der Thomasgeschichte in ihrem wörtlichen Sinn.

Der Idealfall einer gelungenen Begegnung mit der Statue der heiligen Fides, einer legitimen Bildverehrung durch den Gläubigen, ist vermutlich folgender: Wenn der Gläubige, der Pilger mit reinem Herzen in Fides Antlitz blickt, strahlt in diesem „Spiegelblick“ göttliche Inspiration und göttliches Wissen aus dem verborgenen Jenseits auf den irdischen Betrachter ab. Über die Strahlen himmlischen Lichtes, d.h. über den Glanz der Heiligenstatue wird das Göttliche für den Menschen wahrnehmbar, kann er mit ihm in Kontakt treten. Wirkliche Einsicht oder wahre Erkenntnis der Wirklichkeit jedoch ist dem Menschen gewöhnlich versagt, er weiß weniger als zuvor.<sup>43</sup> Dieser Zustand des Halbwissens wird solange andauern, bis das, was vollkommen ist, kommen wird – das heißt, bis der Tag der Auferstehung gekommen ist und wir Gott von Angesicht zu Angesicht schauen können<sup>44</sup> – und zwar, ohne dass es noch nötig sein wird, die Augen zu schließen.<sup>45</sup> Hierauf mögen die stets geöffneten, starr und rätselhaft dunkel blickenden Augen der Statue der heiligen Fides anspielen, die weder von Wimpern noch Augenlidern eingefasst sind. Auch ihre Augen sehen alles, sowohl unsere Sünden und heimlich begangenen Vergehen als auch das uns Verborgene und die Wirklichkeit des Jenseits. Für ihre Betrachter, die Sterblichen, gilt bis zum jüngsten Tag, dass das, was wir sehen, erkennen und wissen immer nur zum Teil wirkliches Wissen und zur anderen Hälfte Ahnung oder Prophezeiung ist. Heilige übernehmen, da sie ja schon im Moment ihres Martyriums ihre Apotheose erfahren, dabei die Rolle der augustianischen Engel, die im Himmel bereits schon den Allmächtigen von Angesicht zu Angesicht sehen können.<sup>46</sup>

Dass der Blickwechsel des Kultbildes mit dem Gläubigen der zentrale Punkt ist, hat seine Wurzel in der langen Tradition des Bildgebrauchs im Kult. Schon in der römischen Kultur mussten die Kultbilder laut den Ausführungen Vitruvs so orientiert und postiert sein, dass zwischen Bild und Opferndem ein Blickkontakt ent-

43 AUGUSTINUS: *De Civitate Dei*, lib. XXII, 29, S. 857: „*Homines autem nunc longe infra, propectu mentis excellant.*“

44 Cor. 13, 9-12: „*Ex parte scimus et ex parte prophetamus, donec veniat, quod perfectum est*“, auch zit. von AUGUSTINUS: *De civitate Dei*, lib. XXII, 29, S. 857 der kommentiert: „*Sicut ergo illi vident, ita et nos visuri sumus; sed nondum ita videmus. Propter quod ait apostolus, quod paulo ante dixi: Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem faciem ad faciem*“.

45 AUGUSTINUS: *De civitate Dei*, lib. XXII, 29, S. 858: „*Durum est enim dicere quod sancti talia corpora tunc habeunt ut non possint oculos claudere atque aperire cum volent. Durius autem, quod ibi Deum, quisquis oculos clauserit, non videbit.*“ Thomas Lentes weist darauf hin, dass die *custodia oculorum*, so Hugo von St. Viktor, verhindern sollte, dass „*per fenestras nostras mors ad animas nostras*“ einfalle, vgl. LENTES 2002, S. 198.

46 Vgl. AUGUSTINUS: *De civitate Dei*, lib. XXII, 29, S. 860: „*Et illud, quod ait apostolus: Faciem ad faciem, non cogit ut Deum per hanc faciem corporalem, ubi sunt oculi corporales, nos visuros esse credamus, quem spiritu sine intermissione videbimus.*“

steht.<sup>47</sup> Besonders deutlich betont Vitruv in dieser Passage die Blickverbindung zwischen Gläubigen und Götterbild: „*spectent ad simulacrum*“ bzw. „*ipsaque simulacra, videantur contueri supplicantes et sacrificantes*“. Auch Lukrez beschreibt anlässlich der Prozession des Magna-Mater-Kultbildes dass es der stumme (An-)Blick des schweigenden Bildes ist, der die Menschen mit Segen beschenkt: „*munificat salute*“.<sup>48</sup> Dölger hat für die Spätantike auf diese Kontinuität zwischen paganem antiken Kult und christlicher religiöser Praxis hingewiesen: Für die Christen war das Anschauen eines Kultbildes ein Akt der Verehrung – und das durchaus im Sinne der antiken Vorstellungen.<sup>49</sup>

### III. 1. b) Wahrnehmung

Nicht nur an den bereits zitierten Stellen, sondern im gesamten *Liber miraculorum* spielt der Sehsinn eine zentrale Rolle, zahlreiche Passagen widmen sich dem Schauen, Blicken, Erkennen sowie auch dem Erblinden und dem Nicht-sehen-Können. Sowohl im ersten und längsten Wunderbericht des *Liber miraculorum* spielt Blindheit eine zentrale Rolle, als auch in den Büchern I, III und IV werden jeweils viermal Blinde auf wundersame Weise geheilt, Augäpfel wieder eingesetzt und sogar Pferden wird wieder zum Sehen verholpen. Fast in allen diesen Wundern wird eine enge Kopplung von Tugendhaftigkeit, der reinen Seele und wahrem Schauen deutlich. Heilung des Auges und Heilung der Seele sind untrennbar miteinander verbunden. Bernard nimmt dabei mehr als einmal den Topos von der irdischen Blindheit als Gottesgeschenk in Anspruch. Gerade derjenige, der am meisten zu sehen vermag, auch Jenseitiges und Überirdisches, darf und muss blind sein. Die Gottesstrafe der Blendung ist bereits seit Cicero als Geschenk und Gottesgabe gedeutet worden. Man denke nur an die Verstümmelung des Demokrit, an die Blindheit Homers und an die Bestrafung des Teiresias, der daraufhin als Wahrsager mit seiner Sehfähigkeit in die erzählte Geschichte eingegangen ist. Dem Blinden erschließt sich eine grenzenlose Unendlichkeit, und er ist zugleich geschützt gegen Zerstreu-

47 VITRUV: *De architectura*, IV 5, 1: „*Regiones autem, quas debent spectare aedes sacrae deorum immortalium, sic erunt constituendae, uti, [...] aedis signumque, quod erit in cella conlocatum, spectet ad vespertinam caeli regionem, uti, qui adierint ad aram immolantes aut sacrificia facientes, spectent ad partem caeli orientis et simulacrum, quod erit in aede, et ita vota suscipientes contueantur aedem et orientem caelum ipsaque simulacra, videantur exorientia contueri supplicantes et sacrificantes, quod aras omnes deorum necesse esse uideatur ad orientem spectare.*“ Vgl. auch GLADIGOW 1994, S. 11, Anm. 23.

48 LUKREZ: *De rerum natura* 2, 625: „[...] ergo cum primum magnas invecta per urbis munificat tacita mortalis muta salute, aere atque argento sternunt iter omne viarum, largifica stipe ditantes, ninguntque rosarum floribus umbrantes Matrem comitumque catervam.“ „*Munificat*“ ist ein *hapax legomenon*, vgl. GLADIGOW 1994, S. 11, Anm. 24. Cyril Baile übersetzt die Worte in seinem Kommentar mit „blesses [...] with salutation“.

49 DÖLGER 1936.

ungen durch die irdische Außenwelt.<sup>50</sup> Im christlichen Denken wird die ethische Dimension des Motivs zugespitzt: „Mehr als bloße Kompensation, gestattet das durch die Blindheit aufgewertete innere Auge dem „Inspirierten“ (θεούργος) und „Seher“ (θεωρός) die Annäherung an Geheimnisse, die dem sinnlichen Sehen durch den Drang der Schaulust, durch die ‚*vitia videndi*‘ und ihre Sensationen verstellt sind. Mit diesem Motivkomplex umfasst die Geschichte des Sehens von Beginn an eine Kritik des Sehens.“<sup>51</sup>

Voraussetzung hierfür ist, dass im zehnten Jahrhundert das Sehen in der platonischen Tradition noch einen aktiven Vorgang durch Sehkraft bezeichnete.<sup>52</sup> Die neuplatonisch-galenische Auffassung ging davon aus, dass die Augen kleinste Stoffpartikel aussenden, die das gesehene Objekt berühren. Damit bedeutet die Wahrnehmung der goldenen Statuen eine unmittelbare Berührung mit dem Göttlichen. Von Pseudo-Dionysius inspiriert, entwickelt Johannes Scotus Eriugena die Vorstellung, dass Gott das Sein, das Licht und das Sehen sei.<sup>53</sup> Originell ist er in seiner Auffassung, dass das Sehen als Aussenden von Kräften – *virtutes* – zu verstehen ist und „die *virtus* unserer Augen die *virtus* unseres Geistes (*mens*) sichtbar macht. Im Sehen strahlt ein ‚Inneres‘ aus.“<sup>54</sup> Zugleich findet in seinen Schriften die platonische Auffassung ihre ins christliche gewandelte Fortsetzung. Dabei wird die metaphysische Ursprünglichkeit schlichtweg auf den göttlichen Urheber verschoben, der „das Licht, das Auge und das Wahrnehmbare hervorbringt“, also im Mittelalter das göttliche Licht. Dementsprechend gilt für die Fortsetzung dieses Gedankens von Platon, dass die – im Christentum auf Gott bezogene – „Idee der Mittler zwischen Erkennen und Erkennbarem [ist], ja sie bringt diese allererst ins Spiel und als Wahres und Schönes hervor“<sup>55</sup>. Für das platonische Erkennen gilt also: „Das Erkennen ist das Scheinen der Idee – ihr Licht – also ihr Schönes“.<sup>56</sup> Im christlichen Kontext hat diese Vorstellung weiterhin Bestand, außer dass Licht und Schönheit ihren Ursprung in Gott haben und damit jeder Vorgang der *aisthesis* zugleich den

50 WIND 1968. Zitiert wird im Folgenden nach der deutschen Ausgabe: WIND 1981, S. 68ff.

51 KONERSMANN 1995, S. 134 und KONERSMANN 1997.

52 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf die grundlegende Arbeit von SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985. Vgl. auch BIERNOFF 2002. Die Studie von Suzannah Biernoff ist jedoch dem Zeitraum nach dem hier behandelten gewidmet und berücksichtigt ausschließlich übersetzte Primär- sowie nur englischsprachige Sekundärliteratur. Ferner siehe auch LINDBERG 1987 und CROMBIE 1990.

53 „*Id ipsum itaque ipsis est esse et lucere et videre; esse enim ipsorum lux est et visio*“, vgl. JOHANNES SCOTUS ERIUGENAE: *Expositiones in ierarchiam coelestem*, S. 257-258. Ausführlich zu seiner Rezeption pseudodionysischer Gedanken siehe CHRISTE 1969, S. 37-52.

54 FEHRENBACH 1996, S. 71.

55 Vgl. Sonnengleichnis bei PLATON: *Politeia* 506b-509b und dazu BÖHME 1994, S. 9.

56 Zit. nach BÖHME 1994, S. 10. Hartmut Böhme fährt mit der universellen Transparenz des Lichtes bei Plotin fort und springt dann sofort zu Abt Suger und seiner Vorstellung von der gotischen Kathedrale, in der „der ganze Raum sich durch das wunderbare, ununterbrochene Licht (*lux continua*), das die Schönheit des Inneren aufstrahlen ließ, in vollem Glanze zeigte.“ Zit. nach SUGER: *De Consecratione* 100, 19-22, zit. n. MEULEN/SPEER 1988, S. 294.

Aspekt der Gotteseerkenntnis in sich trägt. Johannes Scotus Eriugena kommt auf dieser Basis zur Auffassung, dass:

„Die Materien des Lichtes, sei es, die, die auf natürliche Weise in den Räumen der Himmel angeordnet ist, sei es die, die auf Erden von Menschen durch Kunstfertigkeit hervorgerufen wird, sind es, die Bilder verständlicher erleuchten.“<sup>57</sup>

Dass die unschuldigen Augen eines gläubigen Christen etwas anderes sehen können, als die schuldigen eines Verbrechers, wird im ersten Wunder des *Liber miraculorum* betont: In der Geschichte von Guibert ist es Gerald, ein Priester, der sein eigenes Stiefkind blendet. Es sind „die Hände, die gewöhnlich den sakrosankten Körper Christi [= die Hostie] berühren, die seinem Schützling die Augen auf gewaltsame Weise herausrissen und dann achtlos zu Boden warfen.“<sup>58</sup> Anschließend trägt ein Vogel die blutigen Augäpfel in Richtung Conques davon. Fides erscheint Guibert am Jahrestag des Verbrechens in einer Vision und unterrichtet ihn, was er zu tun habe, um sein Augenlicht wiederzugewinnen. Er tut, was ihm befohlen wurde, wird wieder zum Sehenden und dient fortan der heiligen Fides. Bisweilen kommt er vom rechten Wege ab, was Fides jeweils mit dem Entzug eines Augenlichtes ahndet, das sie dem reuigen Sünder, nach abgeleiteter Buße wieder zurückgibt. Vom genauen Aussehen des Vogels, der die Augen Guiberts durch die Lüfte davon trägt, gibt es verschiedene Auffassungen: Gerald behauptet, es sei eine Elster (*pica*), also ein schwarz-weißer Vogel gewesen, während die anderen Augenzeugen von einer weißen Taube (*columba*) sprechen. Bernard erklärt diese unterschiedlichen Wahrnehmungen wie folgt: „Deshalb, weil Gott furchterregend den Ungläubigen, den Gerechten aber wahrhaft erscheint, kann es so gewesen sein, dass das die Erscheinung [des Vogels] für die unschuldigen Menschen, die innerlich über das Verbrechen aufgebracht waren, von weißem Aussehen war, während es für den eigentlichen Verbrecher vermischt [*confusa*] war.“<sup>59</sup>

Dass vom richtigen Glauben und von Schuld oder Unschuld die Wahrnehmung abhängt, ist die zentrale Prämisse, die Bernard von Angers hier bereits auf den ersten Seiten ausführt. Nur der, der reinen Herzens ist, kann die göttlichen Zeichen richtig sehen, das Auge eines Sünders wird die Welt, die Erscheinungen oder Visionen himmlischer Wesen sowie auch ihre Bilder stets anders sehen und ein getrübbtes oder verschwommenes Bild (*confusa imago*) wahrnehmen. Bernard recurriert hier auf den Topos der blinden Heiden im rückständigen Gallien, die sich von Dämonen täuschen lassen und Bäume oder Götzenbilder anbeten. Als exemplari-

57 JOHANNES SCOTUS ERIUGENA: *Expositiones in ierarchiam coelestem*, Sp. 139: „*Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum.*“

58 LM I, 1, S. 79: „[...] *digitis quibus sacrosanctum Christi corpus contrectare consueverat, sui filiolli oculos violenter abstraxit humique neglenter protiecit.*“

59 LM I, 1, S. 80: „*Sed quia Deus impiis terribilis, mitis vero apparebit iustis, fieri potuit ut insontibus quidem ac pro viso scelere tacita conscientia ingemiscentibus, candida species visa fuerit, scelerato vero confusa.*“

scher Fall sei hier die Heilung einer blinden Götzendienerin durch den heiligen Amand, Bischof von Maastricht (gest. 679) angeführt. Eine blinde Heidin, die im siebten Jahrhundert noch immer heidnischem Brauchtum anhängt, wurde vom heiligen Amand von ihrer „doppelten“ Blindheit geheilt: Sie hielt einen Baum für heilig und betete ihn an. Der Baum, wie ihr Amand erklärte, wäre jedoch lediglich von Dämonen besetzt und damit eigentliche Ursache ihrer Blindheit. Er überzeugte sie, mit einer Axt ihr „Idol“ zu fällen – und kaum geschehen, war sie geheilt. Die wieder Sehende liess sich taufen.<sup>60</sup> Bernard selbst wurde durch die Begegnung mit der Statue der heiligen Fides zum „Sehenden“, der erkannte, dass sein bisheriges Urteil über derartige Bildwerke falsch war, das Urteil eines Geblendeten war und sein Vergleich der christlichen Statuen mit Mars oder Venus, den er beim Anblick des Reliquiars des Heiligen Geraldus angestellt hatte, ungerechtfertigt war: Er fragt in platonischer Manier:

„Was sagst Du zu diesem Idol, Bruder? Hätten sich etwa Jupiter oder Mars einer solchen Statue für unwürdig gehalten? [...] Denn wo die Anbetung des alleinigen, höchsten und wahren Gottes auf rechte Weise auszuüben ist, scheint es frevelhaft und sinnlos, Statuen aus Gips, Holz oder Erz zu bilden, ausser Kreuzfixe des Herrn. Das Andenken an die Heiligen sollen allein entweder die wahrhaftigen [heiligen] Schriften oder die Bilder, die schattenhaft [*umbrose!*]<sup>61</sup> auf die farbigen Wände gemalt sind, den menschlichen Augen kundtun. Denn wir dulden Statuen der Heiligen aus keinem anderen Grund, außer wegen des früheren Gebrauchs und der unüberwindbaren, alteingesessenen Gewohnheit der einfachen Bevölkerung.“<sup>62</sup>

60 BAUDEMUND: *Vita Amandi*, Sp. 853 C-D: *De S. Amando episcopo traictensi elnone sive amandopoli in Belgio*. Geschrieben wurde die Vita von seinem Schüler und späteren Abt Baudemund: „*Eratque ibi mulier quaedam cæca, [mulierem, quod arborem demoni dicatam coleret, factam cæcam,] quæ longo iam tempore amisso lumine, nihil præter tenebras nouerat. Ingressus autem vir Dei domum illius, coepit percontari ab ea, qualiter ei hæc cæcitas euenisset. Responditque illa, quod non ob caussam aliam ei ipsa cæcitas euenisset, nisi quod auguria vel idola semper coluerat, insuper ostendit eilocum, in quo prædictum idolum adorare consueuerat, scilicet arborem, quæ erat demoni dedicata. Ad quam vir Domini ait: Non miror, si pro hac stultitia cæca facta sis: sed admiror clementiam Domini, qui te tam diu expectando sustentat, vt, cum Factorem & Redemptorem tuum adorare debeas, adores demones & idola muta, quæ nec tibi nec sibi possunt prodesse. Nunc igitur accipe securim, [iubet succidere arborem] & hanc nefandam arborem quantocyus succidere festina, per quam lumen amisisti corporis, & animæ perdidisti salutem. Confido enim, quod, si firmiter crederis, lumen pristinum a Domino consequi possis. Deducta autem mulier puellæ suæ manibus, ad arborem citius peruenit, atque eam excidere conabatur. Tum vir Domini Amandus eam ad se aduocans, signumque Crucis super oculos eius imprimens, inuocato Christi nomine, pristina reddidit sanitati.*“ Für eine Abbildung siehe: BARBERO/FRUGONI 1999, S. 28 und Abb. 2, S. 31.

61 Hervorhebung durch Peter Cornelius Claussen, er weist auf das Wort *umbrose* hin, dessen platonische Referenz in diesem für diese frühe Zeit wegweisenden Textes hinsichtlich der Differenzierung zwischen Malerei und Plastik, entscheidenden Anteil an der Beurteilung der Passage hat: Cf. CLAUSSEN 1994, 1. Bd., S. 667 und 680. Anm. 18 und 19.

62 LM I, 13, S. 113, 7 u. 9: „*Quid tibi, frater, de ydolo? An Iuppiter sive Mars tali statua se indignos estimassent?* [...] *Nam ubi solius summi et veri Dei recte agendus est cultus, nefarium absur-*

Mit der expliziten Charakterisierung der Heiligenbilder in ihrer „schattenhaften Natur“ als Referenz auf das platonische Höhlengleichnis könnte die Bedeutung für das Bildverständnis der Christen und ihrer Rolle in der Wahrnehmung des Jenseitigen deutlicher nicht ausgedrückt werden.

Die augenfällige Dominanz des Nicht-sehen-Könnens, der Blindheit im *Liber miraculorum* verdeutlicht die Fähigkeit der Christen, die „Wahrheit“ zu sehen: und zwar nicht nur die historische Wahrheit, dass Christus auferstanden ist, sondern vor allem, dass ihr Auge sich nicht täuschen lässt. Der Gläubige, der reinen Herzens die Statue der heiligen Fides anschaut, wird sie niemals als Götzenbild wahrnehmen; er kann also auch nie die Skulptur, sondern lediglich die Heilige, die sie repräsentiert, anbeten. Die Bildverehrung eines Rechtgläubigen kann daher gar nie unter Idolatrieverdacht geraten. Lediglich heidnische Augen oder Sünder, die im Bild etwas anderes sehen, als es eigentlich ist, sind des Götzendienstes fähig. Schon mit dieser Prämisse im ersten Wunder des ersten Buches beginnt Bernard von Angers sich als Bilderfreund zu offenbaren, auch wenn sich seine eigentliche Bekehrung zum Befürworter von Heiligenbildern erst im dreizehnten Wunder des *Liber miraculorum* ereignet.

Das von Bernard beschriebene Phänomen, dass der Gläubige eine andere Wirklichkeit sehen kann als der Ungläubige, verweist überdies auf den zeitgenössischen Glaubensstreit über die Transsubstantiationslehre. Berengar, wie Bernard Schüler des Bischofs Fulbert von Chartres, entwickelte – wie bereits im vorherigen Kapitel ausführlich dargelegt – eine von der offiziellen Kirchendoktrin abweichende Auffassung von der Verwandlung beim Abendmahl. Seine spirituelle Theorie ging davon aus, dass sich die Verwandlung in den Leib und das Blut Christi nur für den wahrhaft Gläubigen vollziehen konnte, für den Ungläubigen jedoch die Hostie ein Stück Brot blieb und er aus dem Kelch Wein und nicht Christi Blut trank. Neben den bereits benannten Konsequenzen für die Bildkultur schwächte diese Auffassung vor allem die Position des Priesters, da demzufolge nicht er das Heilige Sakrament zu verwandeln vermochte, sondern die Glaubenskraft eines jeden Individuums. Hierin sind Berengars Thesen mit dem Ton der Geschichten des *Liber miraculorum* vergleichbar, in dem immer wieder einzelne Priester als Scharlatane (wie z. B. der Stiefvater und Schänder Guiberts) entlarvt werden. Expliziter als Berengar kritisierte Haimo von Auxerre den Amtsmissbrauch: Er machte auf Priester aufmerksam, die sich als Bischof gebärdeten und auf Diakone, die die Aufgaben von Priestern übernommen hatten. Er verglich sie nicht nur mit Löwen (Bischöfe) und

---

*dumque videtur gypseam vel ligneam eneamque formari statuam, excepta crucifixi Domini. Cuius imago ut affectuose, ad celebrandam dominice passionis memoriam, sculptili sive fictili formetur opere, sancta et universalis recipit Ecclesia. Sanctorum autem memoriam humanis visibus, vel veridica libri scriptura vel imagines umbrose coloratis parietibus depicte tantum debent ostendere. Nam sanctorum statuas, nisi ob antiquam abusionem atque invincibilem ingentiamque idiotarum consuetudinem, nulla ratione patimur.*”

Wölfen (Priester),<sup>63</sup> sondern, für unseren Kontext noch aufschlussreicher, auch mit den Sinnesorganen. Genauer: Haimo verglich sie mit den Körperöffnungen der Augen und Ohren, bei denen ebenfalls die einen nicht die anderen ersetzen können: „*Et sicut unum membrum alterius membri non usurpat officium, sic unusque nostrum non debet invadere alterius ministerium*“.<sup>64</sup> Hier steht nach paulinischem Vorbild der Körper als Metapher für die Kirche, für deren funktionierenden Organismus jedes Glied seine Aufgabe wahrnehmen muss. Als göttliche Exekutive hingegen fungieren nur die von irdischen Mächten unbeeinflussbare Heilige Fides, die zudem auch immer wieder Unrecht oder ihrem Willen Widersprechendes aufhebt. Der Priester agierte im besten Fall in ihrem Auftrag oder gemäß ihren Vorstellungen.

Im zweiten Wunder des ersten Buches des *Liber miraculorum* führt Bernard die immer noch sichtbaren Narben Gerberts (nicht Guiberts!) als Beweis an, die „es leicht machen, an das Wunder zu glauben, allein schon durch den Beweis durch die Narben.“<sup>65</sup> Auf diese Weise kann also der gläubige und „unschuldige“ Leser nicht nur das folgende Wunder glauben, in der Fides Gerbert erscheint und ihm die Augen wieder einsetzt. Er kann darüber hinaus, wenn er Fides' Statue sieht, sowohl an ihr Martyrium – das vergangene Ereignis – als auch an ihre himmlische Omnipräsenz und Wundertätigkeit und damit an ein ewiges Leben nach dem Tod glauben.

### III. 1. c) Blindheit

Die Personen, die Göttliches wahrnehmen können, erblinden im *Liber miraculorum* oder werden auf andere Weise in ihrer Urteilskraft eingeschränkt. Diejenigen, die sehen können, urteilen falsch, obwohl sie alle Sinne besitzen. Dabei kann unterschieden werden zwischen rezeptiver, d.h. passiver Sinneswahrnehmung in Form

63 Paris, BN, Ms. lat. 12302, fol. 78v: „*Per leones, qui superius sunt commemorati [Ez. 22, 25], reges intelleguntur prophetae et duces qui generaliter populum insequabantur bona illorum sibi undicando ipsosque interfutendo fame uel malo exemplo. Per lupos autem minoris potestatis homines designantur sicut sunt nunc uicarii et caeteri in minoribus principatibus constituti. Spiritualiter autem quantum ad nostrum pertinet tempus: per leones designantur episcopi, per lupos autem presbyteri. Isti enim miseros expoliant et de bonis illorum ac de elemosina quae ecclesiae Dei data est ad subsidium pauperum sibi praedia emunt et ex aliorum substantia ditantur. Et dum hoc fatiunt miseros fame interfutunt uel etiam exemplo praeu conuersationis necant. Et animam illorum in perditionem mittunt sectando luca et diuitias sibi congregate ob nimiam auaritiam.*“ Zit. nach: CONTRENI 2002, S. 37 und Anm. 32.

64 HAYOMONIS HALBERSTATENSIS EPISCOPI [sic]: *In divi Pauli epistolas expositio. In epistolam ad Romanos*, Sp. 471D-472A: „*Verbi gratia. Presbyter es, non usurpes episcopi ministerium; diaconus es, noli tibi vindicare aliquid ex officio presbyteri. Sic de caeteris ministeriis et gradibus intelligendum est. [...]* *Et sicut unum membrum alterius membri non usurpat officium, sic unusque nostrum non debet invadere alterius ministerium.*“ Vgl. HEIL 1998, hier S. 298, Anm. 119, zu Haimo bes. S. 275-334.

65 LM I, 2, S. 88.

von Visionen oder Träumen und rational aktivem Sehen, das zum Urteilen befähigt. Diese Trennung gab es schon in der Antike, besonders in der Erkenntnistheorie der Stoiker. Erst im Laufe des Mittelalters begann sich diese strikte Differenzierung aufzulösen: „Diese schematisch starre Scheidung in Sinn und Verstand war in der mittelalterlichen Scholastik wieder durch eine komplexere und differenziertere Gliederung der Erkenntnisformen ersetzt worden, die sich vor allem an neuplatonische, aristotelische und platonische Konzepte anschloss.“<sup>66</sup> Moshe Barash betont die Ambiguität der Figur des Blinden: Der Blinde ist nicht entweder gut oder schlecht, entweder vertrauenswürdig oder verdächtig, entweder auserwählt oder vom Schicksal gebeutelt, sondern er trägt jedes dieser Momente zugleich in sich vereint.<sup>67</sup> Die Blendung trifft den Sünder ebenso wie den Unschuldigen, ist Gabe und Fluch in einem, befähigt zu Außergewöhnlichem und verhindert zugleich Lebensformen gewöhnlicher Sterblicher. Die Strafe der Blendung erhält der Blinde nicht für ein gemeines Vergehen, sondern seine Schuld besteht in der Regel darin, dass er etwas gesehen hat, was zu sehen ihm eigentlich verboten ist. Er hat den einen Gott gesehen oder Einblick erhalten in die Welt der Götter. Dieses Wissen vom Übermenschlichen kann nicht ohne Einbußen erworben und die Grenzüberschreitung des Menschen zum göttlichen Terrain, nicht ohne Strafe vollzogen werden. Lediglich Moses, der von Gott explizit zu sich auf den Berg Sinai gerufen wurde, wird nicht mit Blindheit gestraft, sondern ist Gott soweit ähnlich geworden, dass der Anblick seines Antlitzes für andere Menschen unerträglich ist und er sein Haupt seither stets verhüllt tragen muss. Mit Moses' Erleuchtung auf dem heiligen Berg geht eine versuchte Grenzüberschreitung seines Volkes einher, die Gottes' Zorn auf sich zieht: Die Anmaßung, ein eigenhändig geschaffenes Kalb aus Gold zur verehrungswürdigen Instanz zu erklären und an seine Eigenschaft zur Transzendenz ins Göttliche zu glauben.

Die Bedeutung der Blindheit Guiberts und Gerberts im *Liber miraculorum* wird durch die zahlreiche Wiederholung dieser Art von Wunder,<sup>68</sup> sowie durch ihre Betonung innerhalb der Geschichte Guiberts selbst deutlich: Er verhält sich als Blinder immer tugendhaft, während er als Sehender wieder und wieder in sündhaftes Gebaren verfällt. In seiner Geschichte verkehrt sich der Bezug des antiken Mythos zwischen Schuld, Gottesstrafe und Opfer: Wie bereits im Alten Testament in der *Genesis* der blinde Isaak, der vom eigenen Sohn getäuscht wird, um den Segen des ältesten Sohnes, seines Bruders, zu erlangen, ist der blind-

66 SCHMITT 1998.

67 BARASH 2001.

68 Hier könnte noch ein Paragraph über Blendung eingeschoben werden: Blendung der *Cultura veterum deorum* in der *Psychomachia* – Blendung Polymestors (König Thrakiens) durch Hecuba (OVID: *Metamorphosen*, lib. XIII, 533-575), hier: Z. 558-564: „spectat truculenta loquentem // falsaque iurantem tumidaque exaestuat ira // atque ita correpto captivarum agmina matrum // invocat et digitos in perfida lumina condit // expellitque genis oculos (facit ira potentem) // inmergitque manus foedataque sanguine sonti // non lumen (neque enim superest), loca luminis haurit.“

de Guibert ohne Schuld. Schuldig wird er erst als wieder Sehender, erst dann muss er die Hälfte seines Augenlichtes einbüßen, um seine Schuld zu sühnen. Im Bezug auf die heilige Fides ist Guiberts wahres Sehen als Blinder damit von doppelter Relevanz: Er kann Eigenliches sehen, das den Sehenden hinter der täuschenden Wirklichkeit platonischer Natur verborgen bleibt: Die heilige Fides erscheint ihm in ihrer himmlischen Gestalt. Zudem kann er nicht irren und den Verlockungen des Auges, dem Anblick von Götzenbildern, nicht erliegen und falsche Götter verehren. Dass Fides in ihrer Statue paganen Götzenbildern ähnelt, kann für ihn nicht zur Glaubensfrage werden. Er sieht sie nur in Visionen als Blinder. Für die Rückgabe des Augenlichtes opfert er die Gaben, die er als Almosen erhalten hat.

Für Sehende wird die Statue der heiligen Fides jedoch nachgerade zu einer Probe der gleichnamigen Tugend, sie müssen glauben, um die wahre Fides zu sehen und um über *fides* zu verfügen, um sich als wahrhafte *fideles* zu erweisen. Ihre Augen werden von ihren Götzenbildqualitäten herausgefordert. Beweise für die Gläubigen sind wiederum die Blinden, denen von der heiligen Fides und durch ihre eigene *fides* das Augenlicht zurückgegeben wird, was den Gläubigen, den Betrachtern der Fidesstatue und den Lesern des *Liber miraculorum*, die Augen öffnet. Besonders betont wird diese Macht ihres Blickes im Blickwechsel mit den Gläubigen im zweiten Wunder des ersten Buches: Der Heilige Gerbert wird von ihr in einer Vision derart angestarrt, dass ihm seine ausgerissenen Augäpfel quasi kraft ihres Blickes wieder in die Höhlen eingepflanzt werden, während sie ihn mit ihrer Linken unter dem Kinn krault: „*Que proprius illum intuita, extincte fronti oculos infigere visa est dextra, manu sinistra cervicibus supposita*“.<sup>69</sup> Diese Fähigkeit, durch ihre ambivalente Erscheinungsgestalt die Augen zu öffnen, und zwar sowohl für die Macht der Heiligen als auch für die Gefahr durch dämonenbesetzte Götzenbilder, unterstreicht die Besonderheit der Heiligenstatue von Conques.

Eine vorübergehende Blendung hat auch die Berufung des Saulus zur Folge. Während der Berufene für drei Tage erblindet, können seine Begleiter mit ihren Augen nicht bis zur Ursache des göttlichen Lichtkranzes vordringen und lediglich die Stimme Gottes hören. So können sie nicht sehen, was sie nicht sehen dürfen, und der Bekehrte kann nicht mehr sehen, bis er seine Berufung und ihre Bedeutung verstanden hat und dem göttlichen Ruf folgt. Zwar spricht der blinde Guibert im *Liber miraculorum* des Bernard von Angers in der Nacht, als sich seine Blendung jährt und er von Fides geweckt wird, ebenso wie Saulus im Moment seines Erblindens fragend zu seinem himmlischen Gegenüber dieselben Worte: *Quis es...*? Weitere explizite Parallelen zur Geschichte Paulus' gibt es jedoch nicht, vielmehr wird hier ein Topos aufgerufen: Von Blinden wird angenommen, und das schon in der

---

69 LM I, 2, S. 89.

griechischen Kultur, sie seien befähigt, mit einer jenseitigen Wirklichkeit zu kommunizieren. Diese Vorstellung verbindet sich mit dem „platonischen Zweifel“, der durch Chalcidius Eingang in das abendländische Denken gefunden hat. Dieser Zweifel, inwiefern das, was wir sehen, „wirklich“ Wirklichkeit ist, spitzt sich in der Thomasgeschichte und ihrer exegetischen Tradition zu und bekommt eine eschatologische Dimension. Thomas misstraut seinen Augen, mag nicht glauben, was er sieht, und wird bekehrt zu glauben, auch ohne zu sehen. Sein Finger wird in die Wunde gelegt, das Fleisch beweist die Existenz des lebendigen Sohn Gottes, vgl. ausführlich hierzu Kap. III.1. e). Genau auf diesen Gedanken wird im *Liber miraculorum* Bezug genommen, wenn im 19. Wunder des ersten Buches Fides sagt „*ego sum Fides, noli dubitare*“. Dieser Verweis auf die Thomasgeschichte verdeutlicht sich noch über die Bedeutung ihres Namens. Fides, d.h. die historische Märtyrerin, wird das Vorbild. Die Allegorie des Glaubens, die römische Tugend und ihre Statue sowie ihr Bild, alle zusammen verkörpern sie *fides* und fordern mit allen diesen Bezugnahmen auf, nicht zu zweifeln. Dass dieser Bezug zur römischen *fides* und der Trias *fides, spes* und *caritas* nicht zufällig ist und auch im Bewusstsein der zeitgenössischen Rezipienten präsent war, belegen die Ausführungen Bernard von Angers im *Liber miraculorum*. Er weist seine Leser darauf hin, dass die auvergnatische Fides, Fidis nicht mit der römischen *fides, fidei* zu verwechseln sei und ermahnt sie – man kann hier als Leser ein Schmunzeln kaum vermeiden – zur Achtung des Unterschiedes in ihrer Deklination.<sup>70</sup>

### III. 1. d) Literacy und Augenzeugenschaft

Bernard von Angers stand der Verehrung von Heiligenbildern bis zu seiner Reise in die Auvergne höchst skeptisch gegenüber: Er betrachtete diesen Bilderkult nicht nur als „*vetus mos et antiqua consuetudo*“ und als „*consuetudo idiotarum*“,<sup>71</sup> sondern stimmte seinen gelehrten Kollegen in ihrer ablehnenden Haltung zu:

„Da dies den Weisen nicht zu Unrecht ein abergläubischer Brauch zu sein scheint – es scheint nämlich gleichsam der Brauch einer althergebrachten Verehrung der Götter oder vielmehr der Dämonen bewahrt zu werden –, schien dies auch mir in meiner Torheit nichtsdestoweniger allzu sehr eine verkehrte und dem christlichen Gebot entgegengesetzte Angelegenheit zu sein [...].“<sup>72</sup>

70 LM I, *epistola*, S. 144: „[...] *ad cuius mensam martyris sancte Fidis, in die natalicii eiusdem virginis, egomet vidi, legi, et Fidis non Fidei genitivum, bina sive trina repetitione proferrri. Nam mutata hac regula nihil aliud quam ipsam virtutem protulisse videbimur, sive illam Fidem, que quondam Rome sub Adriano principe passa cum duabus Spes, Karitate sororibus legitur fuisse. Unde amabiliter moneo vos, ut posthabita quam hactenus habuistis consuetudine, nostre Fidis vocitamen tertie declinationi faciatis.*“

71 LM I, 13, S. 112 und S. 113.

72 LM I, 13, S. 112.

Dennoch lagen gerade hierin seine Beweggründe für die Reise in die Auvergne: Er will der *fama vulgarium*, die dieses ungeheuerliche Ereignis über das Wort mittels Mundpropaganda verbreitet hatte, auf den Grund gehen und stellte dabei den Augenschein über die Kunde des Mundes. Er schreibt in seiner Eingangsrede an den Bischof Fulbert, dass er mehr über diese *inaudita* erfahren möchte. Er will sie – zwar in einer in aufgeschriebenen Worten bestehenden Form, jedoch auf der Grundlage des eigenen Augenscheins – mit der bezeugten Wahrheit konfrontieren. Den Gerüchten (aus Mund und Ohr) will er mit dem höchsten Sinn begegnen: seinen eigenen Augen und mit den vorliegenden Wunderberichten ihnen eine verlässliche Grundlage in schriftlicher Form entgegensetzen. „*Non solum sensum e sensu, sed etiam verbum e verbo*“ – nicht nur sämtliche eigenen Eindrücke und Wahrnehmungen, sondern Wort für Wort des von den Augenzeugen Gehörten will er selbst aufschreiben.<sup>73</sup> Bei seiner Untersuchung der *unerhörten Ereignisse* traut Bernard nur dem mit eigenen Augen Gesehenen, wie er betont. Jedoch genau mittels diesem eigenäugig Wahrgenommenen muss er auch einen ihm ungewohnten Gebrauch der Bildlichkeit und Formen des Bilderkultes akzeptieren. Er manifestiert hiermit zum einen ein ungewöhnliches, fast „thomistisches“ Misstrauen gegenüber der Mündlichkeit seiner Zeit und besonders gegenüber dem vom Volksmund Gehörten und Verbreiteten. Wie schon Brian Stock betont, kündigt sein Vertrauen auf die *literacy* ein modernes Verständnis von Wahrheit und Wissen an.<sup>74</sup> Bernard misstraute darüber hinaus jedoch auch der gelehrten Macht der klerikalen Beredsamkeit, die bei der Auslegung der Heiligen Schrift eine rhetorische Kunstfertigkeit entwickelt hatte, dass Vertreter gegenläufiger Positionen sich in kunstvoller Wortklauberei überboten, indem sie sich auf dieselben Bibelworte bezogen.<sup>75</sup> In diesen spitzfindigen Federgefechten bleibt die ursprüngliche Suche nach *evidentia* auf der Strecke und es entfaltet sich das originäre Problem der Mehrdeutigkeit von Sprache. Im Rückbezug der karolingischen Theologen auf die antike Kunst der Rhetorik beerben sie auch ein Urproblem der *repraesentatio*: Der Redner ist ein Maler in der Seele, der die Figuren, Tropen und Farben seiner Redekunst so einsetzt, dass sie das Abwesende durch Überzeugungskraft umreißen, „by the artful joining of words in such ways as to unite imagination and feeling, thus to instigate decision and action.“<sup>76</sup> Die so entstehenden geistigen Bilder verhalten sich jedoch immer defizitär zur Wahrheit, sie bleiben im Wort immer Bild und repräsentieren lediglich, sind aber nie *logos*. Dieses Problem, dass Worte immer in geistige Bilder mit relativem Bezug zur Wirklichkeit übersetzt werden, thematisierte bereits Quintilian in seiner *Institutio oratoria*.<sup>77</sup> David Summers bezieht das Postulat Quintilians für das Bemühen um Wahrheit in der sprachlichen *repraesentatio* erstmals auf

---

73 Ebd.

74 STOCK 1983, S. 71.

75 Z.B. der Einsatz von Zitaten und Positionen der Konzilsakten von Nicäa II, z.B. in der Debatte zwischen Agobard von Lyon und Claudius von Turin, vgl. BOUREAU 1987, S. 256ff.

76 SUMMERS 1996, S. 6.

77 QUINTILIAN: *Institutio oratoria* IV, ii, 63 und VIII, iii, 62-63.

die visuelle *representatio* und berührt damit einen Ursprung künstlerischer Repräsentation. Das Schillern der Wahrheit in den diversen Formen ihrer Repräsentation hat eine Wurzel in der Spannweite des griechischen Ausdrucks εἰδῶλον: Sie reicht von der *evidentia* – vom Verb „sehen“ – und bis zur *repraesentatio*, wie z.B. Quintilian schreibt.<sup>78</sup>

Im *Liber miraculorum* geht es Bernard von Angers beileibe nicht um eine Suche nach *evidentia*, noch liegt ihm nur daran, eine Legitimation des Bilderkultes der heiligen Fides bzw. von Heiligenstatuen zu liefern. Viel zu häufig wird hierfür die Bedeutung des Augenscheins, des Sehannes im Allgemeinen betont, zu redundant ist Bernards Erörterung der Wahrheit in der Beziehung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Er argumentiert bereits kurz nach 1000 entgegen den scholastischen Zweifeln, die am deutlichsten wohl Thomas von Aquin artikuliert hat:

„Responding to the generally Platonic argument that the cult of God should be ‚honest‘, [...] Thomas Aquinas replied that in the state of our present life we cannot directly intuit divine truth and that it is necessary for ritual to be accommodated to our way of knowing, which is through sense.“<sup>79</sup>

Bernards Augenzeugenbericht dokumentiert nicht nur einen grundlegenden Wandel in dem Verhalten klerikaler Autoritäten gegenüber offenkundigen Veränderungen in der spirituellen Welt und Glaubenswirklichkeit der laikalen Gläubigen, die den Klerus zu einer Stellungnahme zwingen. In der Stellungnahme Bernards zur Bilderfrage wird implizit das Verhältnis von physischer Wahrnehmung und göttlicher Wahrheit neu diskutiert. Er erörtert die Möglichkeiten und Implikationen von Repräsentation und äußert auf diese Weise erste Zweifel an den Prämissen zeitgenössischer Theologie für die Beziehung von menschlicher *aisthesis* und göttlichem *logos*.

Bernard erinnert in seiner Widmung an Fulbert an sein offenes Misstrauen und sein Unverständnis gegenüber der *inuitata novitas*<sup>80</sup>; damit meint er zunächst die Verehrung von Heiligenstatuen, die er bis zu seiner Reise für verabscheuungswürdige Götzenbilder – *spurcissima ydola* – gehalten hatte. Neu hierbei ist die Legitimation der bislang als Sünde verurteilten Bildverehrung durch die *persuasio* mittels des Augenscheins. Hierbei wird dem Sehsinn Priorität gegenüber dem Hörsinn eingeräumt, die auf der Vorstellung basiert, dass der Geist durch das Gesehene überzeugt wird. Damit wird erstmals seit den *Libri Carolini* eine Kehrtwende vorgenommen. Für ihren Autor war noch die Vorstellung unumstößlich, dass nicht das Anschauen, sondern das Wort des Gesetzes und Gehorchen das Wesentliche sei.<sup>81</sup> Entgegengesetzt hierzu wird nach der Jahrtausendwende im *Liber miraculorum* der Wahrnehmung der Wirklichkeit und des Dialogs mit dem Jenseits im christlichen Ritual, im für den christlichen Kontext innovativen Umgang mit der

78 Vgl. STOICHITA 1989 sowie ausführlich in STOICHITA 2003.

79 Ebd., S. 7 sowie THOMAS VON AQUIN: *In Aristotelis libro de sensu et sensato*.

80 REMENSNYDER 1990, S. 357.

81 OCR I, 15, S. 175, v. 17-20.

*sacra imago*, der Statue der heiligen Fides, eine sie und ihresgleichen legitimierende Bedeutung eingeräumt. Hierbei wird implizit eine Überlegenheit der wahrnehmbaren, taktilen Kunst postuliert gegenüber dem vernehmbaren, dem hörbaren Wort, das geschrieben oder verlesen wird.

Bernard von Angers erklärt in seiner einleitenden Widmung des *Liber* die Länge des ersten Wunderberichts damit, dass er Wort für Wort festgehalten habe, also besonders nahe an der Erinnerung und der erzählten Wahrheit, während die anderen Wundererzählungen nach flüchtigeren Notizen aufgezeichnet wurden.<sup>82</sup> Damit geht Bernard von Angers weiter als Odo von Cluny, der in seiner *Vita* des Heiligen Gerald<sup>83</sup> seine anfänglichen Zweifel am Gehörten<sup>84</sup> überwindet und den Berichten der vier Augenzeugen Glauben schenkt.<sup>85</sup> Wichtig erscheint mir hier die Bedeutung, die dem sinnlichen Eindruck eingeräumt wird und die den Prozess des Erinnerns durch den Erzähler zu einer lebendigen Vorstellung für den Zuhörer führt und daher in doppeltem Sinne „sinnvoll“ wird. Bernard selbst beharrt auf dem Beweischarakter und Wahrheitsgehalt seiner Schrift, in dem er den Prozess der Textentstehung ungewöhnlich explizit beschreibt. Seine Schilderung steht beispielsweise Kanonisationsprozessen hinsichtlich der Verfahren der Evidenzherstellung kaum nach. Akribisch beschreibt er im siebten Wunder des ersten Buches den Ent-

82 Damit folgt er dem Beispiel Gregor I., der in seiner *Vita Benedicti* im Vorwort ebenfalls in ersten Buch, Kap. 10, betont: „Ich will ohne Bedenken erzählen, was ich von angesehenen Männern erfahren habe. Dabei bestärkt mich das biblische Beispiel von Markus und Lukas, die offensichtlich ihr Evangelium nicht als Augenzeugen, sondern aufgrund von Berichten verfasst haben. Damit die Leser keinen Anlass zum Zweifel haben, werde ich jedes Mal meine Quellen genau angeben. Du sollst aber wissen, dass ich mich bei einigen Erzählungen nur an den Sinn halte, bei anderen auch an den Wortlaut. Denn wollte ich bei allen Personen ihre eigenen Worte genau wiedergeben, könnte die Schriftsprache das in der Umgangssprache Erzählte nicht in geeigneter Weise ausdrücken.“ GREGOR DER GROSSE: *Vita Benedicti* I, cap. 10.

83 Die *Vita Geraldi* wurde wohl in den dreissiger Jahren des zehnten Jahrhunderts verfasst und ist seit der frühen Edition von Dom Marrier aus dem Jahre 1614 in vier Bücher aufgeteilt. Eine heutigen Ansprüchen genügende Edition fehlt, Migne orientiert sich an der Fassung von Marrier, vgl. PL 133, Sp. 639-704. Die *Vita* folgt dem Muster der „rhetorisch-idealisierten Biographie [...], die der klassischen Tradition der Antike weit näher steht als die mehr volkstümliche Gattung der eigentlichen hagiographischen *Vita*, die allein durch die Gabe des Wunderwirkens die Heiligkeit begründet und sich im wesentlichen aus Wunderepisoden zusammensetzt.“ Vgl. LOTTER 1983, S. 77 sowie Anm. 3 und 4 mit weiterer Literatur sowie zuletzt VENSAC 1972/3, S. 216.

84 ODO VON CLUNY: *Vita sancti Geraldi*, Sp. 640 300E: „*Nam & nos dudum, audita miraculorum fama, nihilominus de his dubitabamus: ob hoc maxime, quod in quibusdam locis, nescio, per quos rumores solent vulgares conventus noviter fieri, paulatimque velut res vana cessari*“.

85 Nicht unrelevant ist, dass es bei Odo von Cluny noch Mönche sind, nämlich: Hugo, Hildebert, Witardus und ein weiterer Hildebert, während es bei Bernard von Angers laikales Volk ist, dessen Zeugnis getraut wird, vgl. *Vita Geraldi* I: *praefatio*, Sp. 640: „*Tunc vero, accitis quatuor ex his, quos ipse nutrierat, Hugone videlicet monacho, Hildeberto sacerdote, Witardo quoque & alio Hildeberto, nobilibus laicis, sed & aliis quam pluribus, de moribus & qualitate vite ejus hactenus disquisivimus [...]*“.

stehungsprozess: das Anhören der Augenzeugen, die Kriterien zur Beurteilung ihrer Glaubwürdigkeit, das Skizzieren des Gehörten, die Textentstehung sowie die danach notwendige Lektüre und die Korrektur des Textes durch einen weiteren *studiosus*. Erst wenn alle diese Arbeitsschritte vollzogen wurden, ist sein Anspruch auf einen „*locum inter authenticas probabiliter possit habere scripturas*“,<sup>86</sup> also einen Ort seiner Schrift unter den „authentischen“ Schriften gerechtfertigt. Um die Glaubwürdigkeit des Berichteten entgegen allen Vorwürfen der Lüge zu unterstreichen, führt Bernard von Angers die Narben Guiberts an, die das brutale Vorgehen seines Vormundes bei seiner Blendung hinterlassen hat. Wenn er auch die berichteten Wunder nicht mit eigenen Augen gesehen hat, so doch die Spuren des Verbrechens. Zwei Zeitebenen der erzählten Geschichte treffen sich in der Spur des Erzählten, in den Narben Guiberts.<sup>87</sup> Für den Leser wird – wie bei Auerbachs Analyse der Bedeutung der Narbe des Odysseus für die Zeitstruktur des Mythos – die erzählte Zeit Wirklichkeit. Im Mythos fallen im Moment der Offenbarung der Narbe, wie bei Bernard, der von Guiberts Narben berichtet, erzählte Vision und die Erzählzeit zusammen.

Der *Liber miraculorum* unterscheidet sich von zeitgenössischen Wunderberichten wie den *Miracula Sancti Benedicti* aus Fleury nicht hinsichtlich der Art ihrer Wunder, sondern hinsichtlich des expliziten Ausdrückens dieser Intention. Brian Stock stellt fest, dass „by adding the weight of literary authority to the miracles, Bernard effectively raised a local hagiographic tradition to a higher and more universal level of culture“.<sup>88</sup> Damit impliziert er die Prämisse, dass alle diejenigen, die die Autorität eines mündlichen Wunderberichtes eines Augenzeugen, so ungebildet dieser auch sein mag, nicht anerkennen, als die eigentlichen *illiterati* zu betrachten sind. Bernard führt einen Augenzeugen für seine eigene Bildung an, den Eremiten Peter, der sich im Jahr 1020 auf der Rückreise von Rom befand und sofort Bernard von Angers kultivierte Sprache bemerkte.<sup>89</sup> Stock weist auf die Bedeutung des im siebten Wunder eingefügten Dialogs hin, den Bernard mit einem Häretiker führt. In diesem Kunstgespräch zieht Bernard alle Register der Typologie, der „anerkannten“ Beweisführung der traditionellen Exegese, um das aktuelle auf biblisches Geschehen zu beziehen und bezichtigt seinen Scheingegner, der ihn der Lüge beschuldigt, als Juden, Pharisäer, „*filius diaboli*“ und „*minister antichristi*“ sowie als „*rusticus, ab omni scientia alienus, prorsus totius divine virtutis inexpertus*“.<sup>90</sup> Dieser Häretiker halte Bernard davon ab, das wunderbare Geschehen endlich Schrift werden zu lassen. Durch diesen Kunstgriff werden alle Attribute, die eingangs dem Volk im fernen Süden zugeschrieben wurden, die nicht nur noch immer Götzenbilder verehren, sondern zudem „*rustici*“, „*idiotae*“ und „*ignari*“ seien, nun auf den Häretiker, der Bernard als Lügengeschichtenerzähler anklagt, und damit

86 LM I, 7, S. 98.

87 AUERBACH 1946, S. 1-9.

88 STOCK 1983, S. 64.

89 LM 2, 8, S. 171: „*Hic cum aliquam sermonum vim in ore meo sensisset*“.

90 Ebd.

letztlich auf die Praxis der typologischen Exegese schlechthin übertragen. Auf diese Weise wird der Bilderkult als auch die Erkenntnis göttlicher Wahrheit zu einer Angelegenheit, die zumindest im ersten Fall, unabhängig von Bildung und Stand zu betrachten ist. In dieser Hinsicht legitimiert er den Wandel in der religiösen Kultur, die Akzeptanz des Bildes, während er in anderer Hinsicht spätere Entwicklungen antizipiert:

„[...] the persistence of the oral, the ritualistic and the symbolic within an increasingly literate society. [...] Older forms of life and thought, whether oral or written or a combination of the two, were given new life, either through simple preservation or through the creation of a genuinely literate context involving readers, writers and an implied audience.“<sup>91</sup>

Die Vorstellung, dass über das Sehen der Welt die Wirkmacht Gottes und die eigentliche Wirklichkeit im Jenseits erahnt bzw. begriffen werden kann, bedingt die Vormachtstellung des Sehens über den Hörsinn. Dieser Weg, das Sehen der irdischen Wirklichkeit, steht jedem offen, auch den Schriftunkundigen. Im *Liber miraculorum* vermischen sich ein sublimierender theologischer Diskurs über die Frage der Bildverehrung mit einer distanzierteren Betrachtung der populären religiösen Kultur der *illiterati* aus der Position der gelehrten geistlichen Oberschicht. Hierauf baut Remensnyder ihr zentrales Argument auf: Sie führt aus, dass sich im *Liber miraculorum* eine Annäherung von populärer und elitärer Kultur vollzieht und nicht ein „*clash*“ zwischen unüberbrückbar verschiedenen Kulturen geschildert wird. Mit „*convergence*“ ist dieses komplexe wechselseitige Beziehungsgeflecht jedoch nur bedingt zutreffend beschrieben. Der eigentliche Diskurs, der im *Liber miraculorum* seinen Niederschlag gefunden hat, ist die Neu Beurteilung der Bedeutung der *aesthesis* für den Zugang zum Wirklichkeitsgehalt der Welt und zu den Ausdrucksformen göttlicher Wahrheit.<sup>92</sup>

Die Vorstellung von Bildern als „Lehrmittel“ für die *illiterati*, geht eigentlich auf Augustinus oder gar Johannes Chrysostomos zurück: Beide argumentieren, dass die Ungebildeten in der Natur lesen (*in toto mundo legat et idiota*), Chrysostomos hingegen expliziert diesen Gedanken reicher und vielleicht sogar früher als Augustinus: In seiner Predigt zu Ps. 18,2 (*Coeli enarrant gloriam dei*) führt er auf die Frage, warum die Schrift mit ihrem großen Nutzen Adam, Noah und Abraham vorenthalten wurde, die Metapher von dem Buch der Natur aus: Gott wolle nicht durch Buchstaben (*grammata*), sondern durch Dinge, nämlich die Geschöpfe, das Menschengeschlecht belehren, was Paulus durch Röm. 1, 18ff. bestätigt.<sup>93</sup>

„Die Himmel verkünden den Ruhm Gottes ohne Stimme, Mund, Sprache, allein durch ihren Anblick, der wie eine Stimme lehrt. Der Himmel schweigt, aber sein

91 STOCK 1983, S. 71.

92 WELSCH 1987 und AISSIN-CREWETT 2000.

93 OHLY 1994, S. 548. Siehe auch BLUMENBERG 2001 [1959], S. 274ff.

Anblick lässt – durch die Augen, nicht die Ohren uns belehrend – eine strahlende Stimme als die Trompete hören; denn dieser Sinn ist von Natur her zuverlässiger und sicherer als jener. Hätte er durch Bücher und Buchstaben gelehrt, hätte der in der Schrift Erfahrene das Geschriebene verstanden, der Analphabet aber wäre ohne eine Unterweisung durch einen anderen, ohne Hilfe ausgegangen [...] Die Teilhabe am Sichtbaren ist allgemein und nicht verschieden wie die Sprachen. In dieses Buch können in gleicher Weise der Ungebildete und der Weise schauen, der Arme und der Reiche, und wohin immer einer kommt, kann er, zum Himmel aufblickend, aus seinem Anblick eine hinreichende Unterweisung schöpfen.“<sup>94</sup>

Im Kontext der Rechtfertigung der Bilder als „Lektüre in Bilderform“ für die *idiotae*, die *rustici*, wie sie im *Liber miraculorum* in der Mehrzahl der Fälle genannt werden, wird auf subtile Weise der *litteratus* zu dem, der belehrt wird, dem seine Augen den Weg zum Wissen, zur göttlichen Wirklichkeit eröffnen. Erstaunlich ist in Anbetracht dieser von Remensnyder als zentral erkannten Thematik, dass im *Liber miraculorum illiterati* oder *litterati* in der Wortwahl Bernards gar nicht vorkommen. Vielmehr bezeichnet Bernard das Volk als *rustici* oder *ignoti*. Es vollzieht sich zwar eine Konversion bei Bernard, aber nicht vom Wortlaut her eine des Wissenden, belehrt von den Unwissenden zur wahren Wahrheit. Eine mindestens ebenso bedeutsame Rolle im *Liber miraculorum* spielt das Motiv des Sehens und des wahren Schauens, sowie der Schau des Wahren, kurz um das „Sehvermögen“ beider Schichten.

Der erblindete Guibert ist nicht der einzige Protagonist des *Liber miraculorum*, der zu nächtlicher Stunde durch die Erscheinung der heiligen Fides in einer Vision in einen Zustand der Liminalität überführt wird. Dabei befindet er sich in einer labilen Zwischenexistenz, sozusagen „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“.<sup>95</sup> Aus diesem Zustand geht er verändert, nämlich wieder sehend, hervor und wird in seiner neuen Identität, als Schutzbefehlener der heiligen Fides wieder in die Gesellschaft aufgenommen. Doch nicht nur zahlreiche Personen im *Liber miraculorum*, sondern auch der Autor selbst werden im Verlauf der Erzählung in ein solches Schwellenstadium überführt, aus dem diese wie auch der Autor vom Bilderfeind zum Bilderfreund gewandelt hervorgehen. Er, der vorher der Statue der heiligen Fides und ihrer Nähe zu heidnischem Götzendienst höchst kritisch gegenüberstand, wird durch ihren Anblick transformiert, entrückt und als ihr Verteidiger wieder in die Gesellschaft der Rechtgläubigen aufgenommen. Die Veränderungen, die hier einzelne wie der geblendete Guibert oder Bernard von Angers erleben, haben Auswirkungen auf die gesamte Gesellschaft. Ihre „Einsichten“ durch den Blickkontakt mit der Statue der heiligen Fides bereiten der Akzeptanz der Verehrung von Heiligenbildern in der

94 JOHANNES CHRYSOSTOMUS: *Ad populum Antiochenum homiliae*, Sp. 106. Diese Predigt muss später Ambrosius zugeschrieben worden sein: AMBROSIIUS: *In comm. Psal. 18*: „*Quem enarrant? Per ipsum adspectum. Tacet coelum, sed ipsius adspectus vocem tuba clariorem emittit, per oculos, non per aures nos docens. In hunc pariter librum et idiota et sapiens intueri poterunt.*“

95 TURNER 1977, S. 95.

christlichen Gesellschaft den Weg. Anders als bei den von den Ethnologen oder Erika Fischer-Lichte behandelten Beispielen bedeutet hier jedoch die *communitas* in erster Linie eine geistige Gemeinschaft: Der Gläubige trifft in der spirituellen *communitas* auf die Heilige und die Grenzen, die bei diesem Zusammentreffen aufgehoben werden, sind die von Diesseits und Jenseits. Im Moment des „Wunders“, der Vision, erfährt sich der Rezipierende „in einem Zustand des ‚Zwischen‘: zwischen unterschiedlichen Zuständen seines Bedeutungssystems, zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi [...]. Mit Abschluß des Rezeptionsprozesses [...] stabilisiert sich ein neues Bedeutungssystem, das eine neue Wahrnehmung [...] ermöglicht.“<sup>96</sup> Wir können den *Liber miraculorum* als Zeugnisschrift einer Bekehrung zum Bilderkult durch die Statuen der Heiligen Gerald und Fides auf dem Altar, sozusagen als autobiographischen Bericht Bernard von Angers' lesen.

### III. 1. e) Die Evidenz der Finger Thomas'

Die Ungläubigkeit gegenüber dem akustisch vernommenen Wort ist nicht nur ein Phänomen, das für des Lesens Unkundige gilt, die auf das tatsächlich vermittelte Wort angewiesen sind, sondern kann durchaus auch gebildete Zuhörer ja sogar von Christus selbst Berufene wie den Heiligen Thomas betreffen. Um die Relevanz der Verknüpfung von Sehsinn und dem „Wahrnehmen“ des göttlichen Wortes in Bezug auf das Darstellungsproblem von Heiligkeit und Transzendenz im christlichen Bild und seine Herausforderung für den Künstler in der Zeit um 1000 zu belegen, möchte ich ein weiteres Objekt hinzuziehen: Ein Elfenbeindiptychon, das für die Abtei in Echternach um 990 angefertigt wurde und heute in Berlin aufbewahrt wird (Staatliche Museen in preußischem Kulturbesitz, Abb. 70). Das Diptychon, das Moses, der vom Sinai steigt, dem ungläubigen Thomas gegenüberstellt, lässt sich als Parallele und Beleg für die vorgeschlagenen Lesarten der besprochenen Passagen des *Liber miraculorum* heranziehen. Darüber hinaus soll gezeigt werden, dass die Reflexion über diese Fragen sich nicht nur in Texten zu Bildern niederschlägt, sondern sich auch in Werken der Kunst selbst artikuliert. Das außergewöhnliche künstlerische Vermögen des sogenannten *Trierer* oder *Deutschen Meisters* ist ebenso evident wie ein fundiertes theologisches Wissen, das sich bereits in der Motivwahl offenbart: Die beiden Szenen werden zum ersten Mal in der christlichen Kunst einander gegenübergestellt, ohne dass sich eine exegetische Quelle als Anregung

96 FISCHER-LICHTE 2001, S. 193. Anders als im Theater wie bei Fischer-Lichte ist es im Fall der Statue der heiligen Fides nicht der Prozess der Ansteckung, der über die Wahrnehmung die am Körper des Schauspielers wahrgenommenen Empfindungen auf den Körper des Zuschauers überträgt und so die Wirkung der Aufführung ermöglicht (ebd. S. 201), sondern der Akt des Glaubens. Weniger als von Einfühlung (Fischer-Lichte im Rekurs auf Vischer, ebd. S. 202) würde man hier vielmehr von Einwohnung im Sinne von Paulus bzw. später Assmann und dem Berliner Philosophen Klaus Heinrich sprechen. Vgl. FONTIUS 2001.

ausfindig machen liesse.<sup>97</sup> Diese Wahl gibt Anlass, auf das hohe theologische Reflektionsniveau des Brenk'schen *concepteurs* oder des Elfenbeinschnitzers zu schließen.<sup>98</sup> Die beiden Tafeln werden so selbst zu apologetischen Bildertafeln, ja zu zu Bildern geschnitzten und nicht mit Schrift eingemeißelten Gesetzestafeln für ein neues Gesetz, nämlich die Aufhebung des zweiten Gebotes gegen das geschnitzte Bild. Dafür spräche auch die beachtliche Größe von 24 x 10cm. Das Diptychon kann als eine mögliche Antwort des Schnitzmeisters auf die Herausforderung interpretiert werden, die das zweite Gebot für den mittelalterlichen Künstler bedeutete.

Auf der ersten Tafel erblickt man Moses, der vom Felsen herabsteigt; seine Hände hält er hoch erhoben zur göttlichen Hand, die ihm die Tafeln überreicht. Dabei wird die biblische Begebenheit auf den Prozess des Hörens und Aufschreibens, d.h. des Eingravierens, verkürzt. Das sichtbare Stück Felsen wird gerahmt von zwei aufwendig gedrehten hohlen und damit vermutlich hölzernen Säulen.<sup>99</sup> Sie tragen eine Tempelädikula, aus deren Dachgiebel die rechte Hand Gottes senkrecht, von einem Kreuznimbus hinterfangen, die beiden Tafeln präsentiert. Auf deren oberen steht Moses' Name, auf der unteren ist „*fam(ulus)*“ – Diener – zu lesen. Moses ist im Profil mit gebanntem Blick auf die Tafeln wiedergegeben, die er vorsichtig mit der rechten Hand empfängt, während die linke von der Seite schützend um die greifende Hand gelegt ist. Diese Haltung erinnert an die Verhüllung der Hände beim „richtigen“ Opfer. Moses wurde von Gott auserwählt, schon zu Lebzeiten dem Allmächtigen gegenüberzutreten. Der Blick des Moses auf die Gesetzesübergabe stimmt mit den Blickrichtungen der beiden Engel überein, die in den verbleibenden dreieckigen Zwickeln zwischen Tempelgiebel und Rahmen der Szene bewohnen. Die Betonung des immer noch gebannten Blickes von Moses erreicht der Elfenbeinschnitzer durch die Parallelisierung des Blickes mit der Bildebene und die Konzentration der mosaïschen und englischen Blicke auf die „übergabende“ Hand Gottes. Die beiden geflügelten Himmelsbewohner markieren zugleich die göttliche Sphäre. Die Tempelabbreviatur, die sich auf keine ältere ikonographische Tradition bei Elfenbeindiptychen zurückführen lässt, erklärt sich nicht über die Mosesgeschichte am Berg Sinai, sondern nur als Allusion auf den künftigen Aufbewahrungsort des mosaïschen Gesetzes: das Allerheiligste des Jerusalemer Tempels, in dem die Bundeslade mit den Tafeln aufbewahrt wurde. Das Allerheiligste mit dem heiligen Gerät wurde bewacht von den zahllosen Augen auf den Flügeln der goldenen Seraphim, gleich den beiden Engeln, die auf dem Dach der Schreinabbreviatur wachen. Das Allerheiligste – die Wohnstatt Gottes – lag für die Gläubigen jedoch

97 Bereits Christopher Hughes beschäftigte sich mit dieser Frage im Kontext seiner Studien zur mittelalterlichen Typologie. Vgl. HUGHES 2001.

98 BRENK 1994.

99 Derartige hohle Säulen aus einem anderen Material als aus Holz oder Erz herzustellen, erscheint unwahrscheinlich. Vgl. *Exod.* 26, 32: „[...] *quod appendes ante quatuor columnas de lignis setim, quae ipsae quidem deauratae erunt, et habebunt capita aurea, sed bases argenteas.*“ Vgl.: *Exod.* 26, 37: „*Et quinque columnas deaurabis lignorum setim, ante quas ducetur tentorium; quarum erunt capita aurea, et bases aeneae.*“

hinter dem Tempelvorhang verwahrt und war somit wie Gott selbst ihren Blicken entzogen. Der Tempelvorhang zerriß – „*velum templi scissum est*“<sup>100</sup> erst im Moment des Todes Christi. Dieser Schleier teilte sich auf wundersame Weise genau in dem Augenblick, als mit dem Opfer des Gottessohnes die Erbsünde gesühnt und das ewige Leben den Gläubigen versprochen war. Durch das Sichtbarwerden im Fleisch seines Sohnes (das zur Metapher des Vorhangs für das Fleisch Christi führte)<sup>101</sup> und die evidente Sterblichkeit seines Fleisches, öffnete er den Vorhang vor dem Allerheiligsten und machte es für alle zugänglich: „*quam initiavit nobis viam novam et viventem per velamen, id est carnem suam*“, so lesen wir im Hebräerbrief.<sup>102</sup>

Das Diptychon führt vor Augen wie im Zerreißen des Tempelvorhangs das Allerheiligste für alle sichtbar und zugänglich wird und das Bild (der Schleier) an das Ereignis (das Gesehene) erinnern darf. Das tut es auf zwei beinernen Scheiben aus einem gespaltenen Zahn, auf den beiden herausgeschnitzten Bildern. Bilder können wie das Fleisch Jesu Christi als Zeugen für das Versprechen von Seelenheil angesehen werden. Auf dieses Ereignis nimmt Paulus im zweiten Korintherbrief Bezug, indem er Moses Schleier (2. Kor. 3, 13f.) und die Metapher der Entschleierung auf den Moment der Konversion überträgt: Der Schleier wird im Moment der Bekehrung von den Augen und dem Herz der Gläubigen weggerissen – „*auferetur velamen*“.<sup>103</sup> Herbert Kessler weist auf die Beziehung zwischen der Unsichtbarkeit des Gottes der Juden und des Verschleierns bzw. Entziehens von Heiligem hin: „The Jewish sanctuary is but a preparation, a foreshadowing of the true heavenly sanctuary in which Christ is the eternal priest. [...] Their god [of the Jews] remained concealed behind the temple curtain; as he had since the sojourn in the desert, he communicated with the Chosen People through the law and not through art.“<sup>104</sup>

In den Typologien, den Bezugnahmen des Neuen auf das Alte Testament, verdichtet sich „die Topik der *relevatio*“ bildhaft, wobei deutlich wird, „daß das, was im Alten Bund noch verhüllt war, durch die Erlösung enthüllt wurde.“<sup>105</sup> Dass auch der ungläubige Thomas auf der anderen Tafel eine Konversion im Moment einer Enthüllung, einer Entschleierung erfährt, verdeutlicht die Anspielung auf diesen zentralen Themenkomplex der beiden Tafeln. Erst als Christus für Thomas das Gewand Christi zur Seite geschoben, d.h. den Schleier vom wahren Leib weggenom-

100 Die Evangelien beschreiben den Vorgang gleich „*velum templi scissum est*“, die Folge jedoch verschieden: „*in duas partes*“ (Mt. 27, 51) / „*in duo*“ (Mk. 15, 38) / „*in medium*“ (Lk. 23, 45) – in Bezug auf Exodus 26, 33: „*Insertetur autem velum per circulos, intra quod ponas arcam testimonii, quo et Sanctuarium, et Sanctuarii sanctuarium dividuntur*“ oder Exodus 35,12: „[...] *et velum quod ante illud oppanditur.*“

101 Hierzu ausführlicher EBERLEIN 1982, S. 86.

102 Hebräer 10, 20.

103 2. Korinther 3, 15f. mit Bezug auf Exodus 34, 33 als Moses sein für die Augen seiner Mitmenschen zu sehr strahlendes Haupt, den göttlichen Schimmer oder Abglanz verhüllt und nur durch diesen „Schleier“ zu ihnen spricht.

104 KESSLER 1991, S. 75.

105 KRÜGER 2001, S. 28 und Anmerkung 59.

men hat – „*auferetur velamen*“ –, kann er sehen und damit glauben. Auf die Verse, die dieser vielzitierten Stelle im zweiten Korintherbrief vorangehen, wird für die Erläuterung einer weiteren Typologie der Tafeln (die Metapher von Stein und Fleisch für das alte und das neue Gesetz) im folgenden Abschnitt zurückzukommen sein.

Die schmale beinerne Tafel mit der Gesetzesübergabe vereint damit nicht nur Ursprung und Zielort der Gesetzestafeln in einer Darstellung, sondern auch die beiden heiligsten biblischen Orte – den Berg Sinai und den Tempelberg. Man könnte vielleicht soweit gehen, dass man den Felsblock unter Moses herabsteigenden Schritten auch als Anspielung auf den Felsblock im heutigen Felsendom auf dem Tempelberg versteht. Von diesem heiligen Ort steigt nun Moses herab, während der ungläubige Thomas auch noch auf den Sockel Christi fast wie eine Treppe<sup>106</sup> hinaufsteigen möchte, um ihm noch näher zu sein und noch besser sehen zu können. Die Typologie sowie die Vorstellung, dass Christus der erste „Interpret der Vergangenheit“ war, hat bereits Christopher Hughes bei seiner Studie zur „*visual typology*“ herausgearbeitet.<sup>107</sup> Er belegt mit dem bereits herangezogenen dritten Absatz des zweiten Korintherbriefs die zentralen Parameter: „Paul uses metaphors of stone and flesh tablets to outline the new era's promise of salvation.“<sup>108</sup> Das essentielle Detail des Sockels Christi blieb jedoch bislang ebenso unberücksichtigt wie die davon aufgeworfene Frage, warum Christus wie ein Idol auf einen Sockel gestellt wird bzw. werden kann. Die zeitgenössische Sensibilität für das Motiv des Sockels hat jüngst Hans-Rudolf Meier nachgewiesen, als er für die Tradition der Genesiszene mit der Erschaffung des Menschen durch den Schöpfer – ohne Sockel – auf den Vorläufer der Prometheuslegende und der Prometheusikonographie – mit Sockel – hingewiesen hat: Mit einem Statuensockel „wäre eine gefährliche Nähe zu Idolen evoziert worden.“<sup>109</sup> Dass gerade im Medium der Schnitzkunst, wenn auch im Flachrelief und im immer schon unproblematischeren Kleinformat, der Leib Christi zum neuen, lebendigen Gesetz wird, welches der steinernen Schrifttafel ohne Antlitz und narrative Form gegenübergestellt wird, markiert einen Paradigmenwechsel. Während das zweite Gesetz auf der Mosestafel noch respektiert wird und nur die Hand Gottes mit Nimbus dargestellt ist, wird auf der Thomas-Tafel Christus auf seinem Postament zum haptischen, befühlbaren Anti-Idol in einer Rundbogennische. Er nimmt die Stelle eines Idols ein und ist der lebendige Beweis seiner Auferstehung. Dass Christus in seinem irdischen Menschenkörper, dem *corpus gloriosum* wieder auferstanden ist, wie die Wundmale belegen, wird in den theologischen Auseinandersetzungen zur Zeit des sogenannten Bilderstreites zu einem entscheidenden Argument für die Legitimität des Christusbildes. Das bloße Wiedererkennen jedoch reicht dem ungläubigen Thomas noch nicht aus, er will seinem drei Tage zuvor gekreuzigten Herrn nicht nur in

106 „Ein Trittbrett“ wie es Bernhard Decker salopp formuliert hat, vgl. DECKER 1998, S. 15.

107 HUGHES 2001, S. 186 und 189-192. Vgl. die grundlegende Studie zum ungläubigen Thomas von Glenn W. Most, insbesondere für die Interpretation und Rezeption der Stelle im Wortlaut der Septuaginta, MOST 2005.

108 HUGHES 2001, S. 189.

109 MEIER 2003.

das Angesicht schauen, sondern den Beweis für seine Identität, die Seitenwunde, auch befühlen können. Deshalb versucht er, ihm so nah wie möglich zu kommen, und bemüht sich, auf den Sockel zu steigen. Dabei verhält er sich eigentlich wie ein Blinder, der auf das Tasten und Fühlen angewiesen ist und nur die den Sehenden verborgene, jenseitige Wirklichkeit *wahrnehmen* kann. Den Blinden ist die irdische Wirklichkeit verschleiert und kann nur ertastet werden. Neben dem Sehsinn wird somit dem Tastsinn in der Thomastafel (entgegen dem Wort und dem Gesetz auf der Mosestafel) eine außergewöhnliche Rolle (nicht nur inhaltlich, sondern auch durch die dargestellten Gesten und die haptische Qualität der Tafel selbst) eingeräumt, indem er dem höchsten Sinn, dem Sehsinn gegenübergestellt wird.<sup>110</sup>

Dabei legen die linke Hand Christi und die beiden Hände Thomas' den rechten Oberkörper des Leibes Christi regelrecht frei. Die Finger rahmen diesen „Bildausschnitt“ ebenso wie sie in die Tiefe dieses „Bildnisses“ reichen, das Fleisch berühren und den Stoff seines sternensäten („himmlischen“) Obergewandes, den „Schleier“ vor dem „heiligen Leib“ aufhalten. Unterstützt wird die Rahmenwirkung der Finger vom Saum des Obergewandes und vom Nimbus. Darüber hinaus liegt der rechte Arm Christi solcherart erhoben, dass seine Rechte in der Mitte der Tafel unmittelbar über seinem geneigten Haupt zu liegen kommt. Seine langen Finger sind einzeln sichtbar und scheinen in ihrer Position unmittelbar über allen anderen Sinnesorganen (Ohr, Auge, Nase und Mund) auf die fünf Sinne und die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung schlechthin hinzu weisen. Diese „selbst-reflexive“ Geste verweist auf den antiken Mythos des Narziss.<sup>111</sup> Denkt man darüber nach, welche Bedeutung dieser Verweis auf die (Eigen-)Liebe im Kontext des Postulats der Nächstenliebe und christlichen Selbsterkenntnis hat, eröffnet sich eine weitere Bedeutungsschicht der Tafel. Die Konnotation des Christus als Narziss, frei nach Shadi Bartschs Titel und Überlegungen zu *The Philosopher as Narcissus*,<sup>112</sup> verweist darauf, dass er als Gottes Sohn der einzige ist, der sich selbst lieben darf und zugleich die Quelle zur Selbsterkenntnis für Sterbliche sein kann, die in zu starker Eigenliebe, selbst alles sehen und berühren und nicht einfach von vorneherein an Gottes Wort glauben wollen. Der zweifelnde Thomas und damit der sich

110 Auf die Wahrung der Hierarchien mag auch die Anspielung des *famulus* auf der linken Seite dienen, ein Ausdruck den ein Zeitgenosse, Rudolf Glaber in seiner Chronik bei der Beschreibung der Hierarchie der Sinne des Menschen ebenfalls für den Tastsinn verwendet: „[...] *pari etiam ratione quattuor sensus existunt corporis, preter tactum qui subtilioribus famulatur ceteris.*“ RODVLFI GLABRI: *Historiarum libri quinque*, S. 4, Hervorhebung d. Verf. Hughes betont die „taktile“ Nähe zur Schnitzkunst: „That the sense of tactility inherent in the Doubling Thomas [...] clearly strikes a chord with this artist is not surprising given the highly tactile nature of his own craft“, vgl. HUGHES 2001, S. 194.

111 Für diesen Hinweis danke ich Gerhard Wolf. Ausführlich zu Christus-Narziss siehe WOLF 2002a, S. 201-266. Dass es sich um eine Allusion an das „antike Statuenschema der ‚Verwundeten Amazone‘“ handelt, wie es Bernhard Decker vorgeschlagen hat, ist ein bedenkenwerter Vorschlag, jedoch aufgrund der Geschlechtsdifferenz zu bezweifeln. Siehe DECKER 1998, S. 15.

112 Vgl. BARTSCH 2000.

und seine beschränkte Sicht und Erkenntnisfähigkeit zu hoch bewertende Mensch ist aufgefordert, nicht am Wort Gottes, sondern an seiner Selbsteinschätzung zu zweifeln. Er wird mit der Übertragung der antiken Geste des Narziss auf das Christusbild aufgefordert, zu glauben und Gott und sich selbst (*Lev. 19, 17-18*)<sup>113</sup> wie seine Mitmenschen zu lieben.<sup>114</sup> Thomas' begierige Finger weisen letztlich, indem sie in die Seitenwunde zeigen, aus dem Fleisch Christi zurück auf den Gläubigen und seine Sterblichkeit sowie die Notwendigkeit, diese zu erkennen, bevor er zum wahrhaften und gläubigen Christen und damit selbst zu Gottessohn wird. Christus offeriert sich in der Tafel als Narziss, der dem Gläubigen seinen Körper als Spiegel vorhält; die getrübte Wasseroberfläche des antiken Mythos wird im Schleier, in der Haut Christi repräsentiert, die der Gläubige mit seinem Blick zu Lebzeiten doch nie durchdringen und das begehrte Objekt seiner Liebe, Gott selbst, berühren und in sein wahres Antlitz schauen kann.

Die Rechte Christi scheint sich dabei fast selbst als lebendiges, neues Gesetz (der Liebe) zu präsentieren, wie auf der Moses-Tafel die göttliche nimbusbekränzte Rechte das steinerne Gesetz überreicht. „Das Elend der Knechtschaft und die Wonnen der Befreiung durch Verschmelzung“, wird formal und in der Bearbeitungsart in diesem Diptychon gegenübergestellt, wie Bernhard Decker die Diskrepanz der beiden Tafeln mit ihren Gegensätzen von „dramatisiert-passiv und beruhigt-aktiver Bildform“ beschreibt.<sup>115</sup>

Die Überlegenheit des Sehsinns über die zweifelnden und tastenden Finger bleibt in diesem Kontext letztlich jedoch unangetastet. Der höchste der fünf Sinne, der Sehsinn, demonstriert seine schon von Aristoteles in *De anima* zugewiesene führende Position und seine Überlegenheit über das alte, schriftliche Wort sowie darüber hinaus auch über den Hörsinn, mit dem Moses das Gotteswort vernom-

113 Zu bedenken ist hier jedoch der exakte Wortlaut im Hebräischen. Schon Nachmanides hat in seinem Kommentar darauf hingewiesen, dass hier das Tätigkeitswort „ahaw“ – lieben – mit dem Dativ konstruiert ist („ahawta le...“) während es sonst im *Tanach* üblich ist, es mit dem Akkusativ „ahaw et...“ zu gebrauchen. Der tiefere Sinn dieser ungewöhnlichen philologischen Erscheinung wird klar, wenn man Kapitel 19, Vers 34 heranzieht, in dem es heißt: „Wie der Eingeborene unter euch sei euch der Fremdling, der bei euch weilt, und du sollst ihn lieben wie dich selbst“ – auch hier mit dem Dativ konstruiert. Vgl. JACOBSON 1987, S. 236ff.

114 Die Verbindung von Vision, Spiegeln und Selbsterkenntnis ist in Platons Alkibiades artikuliert, wenn die Bedeutung der Selbsterkenntnis als Voraussetzung für gute Herrschaft von Sokrates erörtert wird. Dabei gilt analog zu unserer Elfenbeintafel Folgendes: „For Socrates, as for Aristotle and Plotinus after him, the divine command to γνωθι σεαυτόν calls for explanation because it requires that the soul be both the source and the goal of introspection, the subject and object of the same act of inquiry.“ BARTSCH 2000, S. 71 und Anm. 3. Nur in der Bearbeitung des Narziss-Mythos durch Ovid ist es der Fall, dass „the story of Narcissus has been transformed into a story of comint to know the self“, BARTSCH 2000, S. 79. Zur neuzeitlichen Bedeutung des Narzissmythos siehe WOLF 2003, S. 201-66.

115 DECKER 1998, S. 17.

men und aufgeschrieben hat.<sup>116</sup> Der Sehsinn wird für den gläubigen Christen über den Tastsinn gestellt, der den Augen den Weg bahnt und den lebendigen Leib mit der Seitenwunde enthüllt. Am deutlichsten wird das von Augustinus ausgedrückt, der eine der folgenreichsten Exegesen zu dieser Stelle des Johannesevangeliums verfasst hat: Er kommentiert, dass Thomas gleichwohl keine Augen in den Fingern gehabt habe, was jedoch der begierige Zeigefinger von Thomas im Elfenbein nicht gehört zu haben scheint.<sup>117</sup>

Das ist jedoch nicht der entscheidende Punkt, vielmehr wurde Thomas' Bedeutung um die Jahrtausendwende noch anders interpretiert. Er konnte, – so die Lesart von Gerard von Csanád – als er seinen Finger in die Seitenwunde legte, nicht nur den äußerlichen Körper von Christus sehen, sondern auch die wahre göttliche Natur Christi erkennen, deren Glanz explizit mit Strahlen von unbeschreiblicher Helligkeit beschrieben wird:

„[...] *dum interius aspexit interioribus acuminibus, vidit, quod nemo potest videre et vivere. Quia hoc ipsum oculis cordis aspexit per secretum mentis, quod desiderabat affectu intime dilectionis radio incircumscripse luce claritatis*“.<sup>118</sup>

Christopher Hughes zufolge, der diese Quelle erstmals für eine Interpretation des Diptychon hinzugezogen hat, wird dies von Gerard „as an allegory of the consequences of a higher, spiritual intellect, which is superior to the physical senses“ gelesen.<sup>119</sup> Der Mönch aus Norditalien – und späterer Bischof der ersten ungarischen Diözese – geht in seinem Kommentar zum Gleichnis der drei Hebräer in Nebukadnezars Feuerofen (Daniel 3: 52-90) sogar noch einen Schritt weiter und vergleicht diese „Einsicht“ Thomas' in eine höhere Wirklichkeit mit der Erfahrung, die Moses auf dem Berg Sinai gemacht hat.

Für die Interpretation des Diptychons entscheidend erscheint mir, wie die Szene überschrieben, d.h. vor allem, wie das Zitat Christi aus dem Johannesevangelium verkürzt wird: „*Quia vidisti me Thoma, credidisti; beati qui non viderunt et crediderunt* – Weil du mich gesehen hast, Thomas, hast du geglaubt, selig aber sind die, die nicht sehen und trotzdem glauben.“<sup>120</sup> Jedoch nicht diese bekannten und allorts zitierten Worte aus dem Johannesevangelium zieren die schmalen Zwickel der Rundbogennische, die die Statuenwirkung des auferstandenen Christus noch unterstreicht, sondern der ihnen unmittelbar vorausgehende allerdings verkürzte Satz:

116 „*Nec tamen oculos ille habebat in digito*“; zu berücksichtigen ist hierbei jedoch, dass „almost all the ancient schools of thought about optics, from the atomists through to Plato, Euclid and Ptolemy, put an emphasis on the tactile nature of sight“, siehe BARTSCH 2000, S. 74.

117 WOLF 1996, S. 152. Zu den sinnlichen Interaktionen am Sinai ausführlich TYRELL 2002, S. 56-60.

118 GERARD VON CSANÁD: *Deliberatio supra Hymnum trium puerum, lib. VII, Z. 272, S. 114.* Hughes übersetzt es frei: „Thomas saw not only the external body of Christ, but, by looking into the wound, glimpsed the true, inner nature of Christ's divinity, which he acknowledged with the words, „Deus meus“, vgl. HUGHES 2001, S. 190.

119 HUGHES 2001, S. 190.

120 Joh. XX, 29.

„[...] *infer digitum tuum huc* [...] *et noli* [*esse incredulus, sed fidelis*] – Lege deinen Finger hier hinein [...] und du sollst nicht [mehr zweifeln, sondern glauben].“ Die Bibelstelle lässt, indem sie derart verkürzt wurde, offen, was man nicht tun soll, nachdem man den Finger an die angezeigte Stelle (*huc*) hineingelegt hat: Lege den Finger hinein und du sollst nicht...? Ja, was soll der tastende Thomas, der sehende Betrachter nicht?<sup>121</sup> Auch diese ungewöhnliche Offenheit verweist auf die bereits angesprochenen Interpretationsmöglichkeiten im Sinne des Christus als Narziss. Du sollst nicht zweifeln, du sollst glauben – und damit auch glauben, was du mit deinen Augen siehst und nicht glauben willst. Thomas will sich von seinen Augen nicht täuschen lassen, er will einen substantiellen Beweis und den lebendigen Körper des Auferstandenen fühlen, er will dabei nicht nur den irdischen Leib Christi, sondern auch seine göttliche Natur erkennen. Hierbei zeigt sich letztlich eine aristotelische Vorstellung des Tastsinnes. Eine solche umschreibt mit seinem *toccar cogli occhi* auch Dante, der Beatrices Augen ein flammendes Lächeln einschreibt, das der Liebende bis zu ihrem Grunde verfolgen möchte. Aristoteles zufolge, sind letztlich alle Sinne Spezifizierungen des Tastsinnes, „welcher im Unterschied zu Sehen, Hören, Schmecken und Riechen nicht im Kopf beheimatet ist, sondern sich über den gesamten Körper ausbreitet.“<sup>122</sup> Dantes *toccar cogli occhi* des 15. Gesanges des *Paradiso* fasst Petrus von Abano in die Worte „*visus id est tactus*“ in seinem *Conciliator differentiarum*.<sup>123</sup> Der Nachfolge Christi und damit der Christo-Mimesis wird hier noch ein anderer Weg gewiesen: Durch die Erkenntnis seiner wahren Gestalt ist Thomas' Zweifel vertrieben und Heilsgewissheit erworben worden. Auch in der menschlichen Erkenntnisfähigkeit der hinter weltlichen Schein liegendem Wahrheit und Wirklichkeit ist die Gottesebenbildlichkeit des Menschen begründet.

Nicht zuletzt enthält die Inschrift jedoch auch eine Aufforderung an den Betrachter der Elfenbeintafeln: Lege den Finger hier auf die Tafel, fühle und erkenne, was wahr ist, wie Thomas gefühlt und dadurch erkannt hat. Ergreife den Fingerzeig des Griffels, ritze den Schleier der Erkenntnis auf, scheint der Schnitzer uns zu befehlen und gravierte damit eine Art Aufforderung zum *excrir* im Sinne Jean-

121 Jean-Luc Nancy würde an dieser Stelle vielleicht darauf hinweisen, dass „Schreiben“ weder „das Zeigen noch das Aufzeigen einer Bedeutung [meint, sondern] vielmehr eine Geste, um an den Sinn zu rühren. Ein Berühren, ein Tasten, das wie ein Anschreiben ist: wer schreibt, der berührt nicht, indem er anfaßt, in die Hand nimmt, begreift, sondern er berührt, indem er sich richtet, sich sendet an die Berührung eines Draußen, Entwendeten, Auseinandergerückten, Aufgespannten. Selbst seine Berührung ist ihm im Ursprung entzogen, aufgespannt, auseinandergerückt. Sie ist: daß der fremde Kontakt [des eigenen Fleisch mit dem Fleisch nach seinem Fleisch] sich ereigne, wobei der Fremde im Kontakt fremd bleibt (im Kontakt dem Kontakt fremd bleiben: das macht das Tasten aus, die Berührung der Körper).“ NANCY 2003a, S. 20f., Hervorhebungen durch J.-L. Nancy.

122 WOLF 2002a, S. 253 und Anm. 276. Ausführliche und jüngste Bibliographie zu den fünf Sinnen im Mittelalter in: BLANCARDI/PARAVICINI-BAGLIANI 2002.

123 WOLF 2002a, S. 253.

Luc Nancys in das Elfenbein.<sup>124</sup> Dass man diese enge Verbindung von Tasten, Sehen und Erkennen auch auf die Arbeit des Elfenbeinschnitzers beziehen kann, hat, wie bereits erwähnt, Christopher Hughes vorgeschlagen: Die Elfenbeintafeln selbst werden zu neuen Gesetzestafeln. Diese Gesetzestafeln handhabt der Schnitzer mit größter Sorgfalt und Ehrerbietung. Wie Thomas jedoch gräbt der Schnitzer, sticht, reibt und gibt ihnen Gestalt, während er schnitzt. Er muss die Wunde in Christi Seite einfügen, muss seinen Grabstichel wie Thomas seinen Finger in diese Öffnung stecken.<sup>125</sup> Man kann jedoch noch weiter als Hughes gehen und versuchen, daraus Schlüsse für das Künstlerselbstverständnis und den Bildbegriff in der christlichen Kunst kurz vor der Jahrtausendwende zu ziehen. Der Künstler der Zeit um 1000 konnte im Bild neue Gesetze postulieren und schaffen, bestehende umwandeln, das Vergangene wie die gegenwärtige Wirklichkeit im Bild reflektieren und somit dem Bild einen bis dahin unbekanntem Wirklichkeitsgehalt und ein ästhetisches Reflexionsniveau verleihen. Der Schnitzer wurde so zum Enthüller einer Wirklichkeit im Bild, deren mosaischer Schleier bislang unangetastet geblieben war und nun in der gespaltenen Tafel durch den Grabstichel aufgedeckt worden war.

### III.2. Heiliges Antlitz und göttlicher Glanz

Zwischen dem Blickwechsel mit der Statue und dem Glanz ihres goldenen Gewandes besteht ein unauflösbares Spannungsverhältnis. Ihr Blick aus den dunklen, lichtschluckenden Pupillen wird vom Strahlen des Gewandes, des Antlitzes, ja ihrer gesamten „Aura“ konterkariert und zugleich potenziert. Die Wirkmacht des Bildes, bzw. das, was eigentlich erst seit dem zwanzigsten Jahrhundert „Bildmagie“<sup>126</sup> genannt werden wird, scheint sich im Auge der Heiligen zu konzentrieren bzw. aus ihren Augen herauszuströmen: Ein kleiner ungewöhnlicher Steg leitet vom unteren Lidrand zur Pupille, er trennt das Email in der Zelle von Iris und Pupille von dem Weiß ihres Augapfels trennt. Es bleibt somit unentscheidbar, ob eher das Gleifen ihrer Erscheinung sie plastisch vortreten lassen und dadurch den Blick des Betrachters auf diese zurückwerfen oder ob der Abgrund ihres Blickes ihn in das Innere der Heiligen zieht, verschlingt, fesselt und ins Transzendente entführt. Dieses changierende Moment, dass die Figur sich zugleich dem Betrachter zu entziehen, wie auch diesen in ihren Bann zu fesseln scheint, hat erheblichen Anteil an ihrer Faszinationskraft. Ihren Status als Kultbild verdankt sie möglicherweise dieser Ambivalenz

124 „So offenbart sich, was ihn wirklich zum Körper des Geistes macht: Er ist eine Wunde, dieser Körper ist in seine Wunden übergegangen. Hier, am gleichen Punkt des Nicht-Ortes des Geistes, bietet sich der Körper als seine Wunde dar: die andere Art, den Körper auszuschöpfen, ihm seinen Sinn zu nehmen, ihn auszuhauchen, aufzusaugen, einzuschneiden, ihn lebendig exponiert zurückzulassen.“ NANCY 2003a, S. 68.

125 HUGHES 2001, S. 194.

126 Zur Ahistorizität des Begriffes Bildmagie siehe WOLF 2003.

ihrer Wirkung. Es ist genau dieses changierende Element, das sie mit ihren historischen goldenen Vorgängern seit dem Goldenen Kalb gemein hat, doch hierzu gleich mehr.

### III. 2. a) Glanz

#### *Glanz des Goldes*

Dass die Statue der heiligen Fides wie alle frühen erhaltenen oder auch nur schriftlich überlieferten Statuen zwar aus Holz gefertigt, jedoch ohne Ausnahme immer vollständig von Goldblech oder vergoldetem Silber umhüllt und damit in der „klassischen“ Technik der antiken Götterbilder gefertigt war, ist keineswegs selbstverständlich. Diese Praxis wurde noch von Guibert von Nogent (gest. ca. 1125) abgelehnt.<sup>127</sup> Michele Ferrari weist darauf hin, dass die Ablehnung von Guibert von Nogent in *De sanctis et eorum pignoribus* „wie eine polemische Antwort“ auf die Auffassung Thiofrids von Echternach aus den Jahren 1104/05 klinge, derzufolge

„die verfaulenden Überreste von Menschen (und sei es auch von Heiligen) in die wertvollsten Behälter der Welt gelegt [werden]. Das geschieht zu Recht, weil Christus durch seine Fleischwerdung an der Materie teilnahm und ihr dadurch zu einer Würde verhalf, die sie *ex natura* nicht hatte.“<sup>128</sup>

Die Auseinandersetzungen der beiden Theologen über das adäquate Material bzw. des *decus* für Reliquienbehältnisse steht scheinbar im Gegensatz zu der langen Tradition, Reliquien in Reliquiaren aus Gold und Silber aufzubewahren, die zudem noch mit kostbaren Edelsteinen (als Symbol für die wahre, unzerstörbare Schön-

<sup>127</sup> Zu dieser Quelle siehe PLATELLE 1999. Um eine detaillierte und dezidierte Begründung aus theologischer Perspektive bemühte sich erst Theofrid von Echternach. Er setzt sich im zweiten Buch seines Traktates *Flores epytaphii sanctorum* mit der Begründung für die glänzende Pracht der Reliquienbehälter auseinander, deren eigentlicher Wert, der in ihnen verwahrt, im „geistigen Sinne strahlende Staub“ in ihrem Inneren verwahrt wird: „*Auri aura et similia mundi delectabilia et uisu pulchra ex commixtione et conspersione non sanctificati pulveris obducta specie sui decoris et pulchritudinis obscurantur, sed per pulverem sanctificatum clarificata non tam ornant quam exornantur, et propensiore claritudine illustrantur.*“ Zit. nach der Edition von Michele Ferrari, II 2, I. 70-74. Vgl. hierin auch den ausführlichen Kommentar, Michele Ferrari in: THIOFRIDI ABBATIS EPTERNACENSIS: *Flores epytaphii sanctorum*, S. XXIII.

<sup>128</sup> Diese Passage stammt aus seinem Reliquientraktat *Flores epytaphii sanctorum*, den Thiofrid zwischen Oktober 1104 und Oktober 1105 verfasste, ebd. S. XXVII. Dabei handelt sich um sein letztes nachweisbares Werk, vgl. ebd. S. IX. Michele Ferrari weist auf die entsprechende Passage bei Guibert von Nogent hin: Guibert erinnert daran, dass Gott gesagt habe: „*Terram est in terram ibis*“ und nicht „*Aurum vel argentum es, in aurum vel argentum ibis*“. Er fährt fort: „*Utquid, precor, homo a sua natura, immo a Dei imperio eruitur, ut, quod conditionaliter nulli competit, aureis vel argenteis conculcis inseratur? [...] Et quae dignitas ut quis auro argentove claudatur, cum Dei filius saxo vilissimo obstruatur?*“ Vgl. ebd. S. XXVII-XXVIII, Anm. 85 und vgl. GUIBERT VON NOGENT: *De sanctis et eorum pignoribus*, S. 105.

heit göttlicher Gaben)<sup>129</sup> besetzt sind. Thiofrid von Echternach begründet das mit seiner Schlussfolgerung:

„die Reliquien der Heiligen [sind] angezündete Lampen. Nicht im Verborgenen sind diese Lampen von jener ewigen Lampe entzündet, auch nicht unter den Scheffel gestellt, das heißt: nicht an einem unpassenden oder unbekanntem Ort ohne Ehrung abgestellt. Sie dürfen nicht verborgen bleiben, sondern müssen sichtbar auf den Leuchter, welcher ist Christus und seine Kirche, gestellt werden, damit die Eintretenden das Licht des Glaubens und der Gotteserkenntnis zu sehen bekommen.“<sup>130</sup>

Die äußere Hülle aus Gold oder Silber tritt jedoch nicht nur bei Reliquiaren auf, die als *vasa sacra*<sup>131</sup> das Gefäß für den irdischen Schatz an Heiligkeit, d.h. genauer die *pignora* und die *reliquiae* bilden können, sondern auch bei Heiligenfiguren, die nachweisbar nicht als Reliquiar gedient haben: Die goldene oder silberne Hülle ist nicht nur bei den erhaltenen Beispielen wie der heiligen Fides aus Conques, der Essener Madonna (letztes Viertel 10. Jh., Abb. 71), der Hildesheimer Goldmadonna (um 1000, Abb. 72)<sup>132</sup> oder der Madonna von Beaulieu zu finden.<sup>133</sup> Gold- oder Silberhüllen werden auch für die zahlreichen, nur schriftlich überlieferten Werke erwähnt, die im Frankenreich in den Schriftquellen nachzuweisen sind.<sup>134</sup> In der ersten Rezeptionswelle monumentaler Skulptur außerhalb des Frankenreiches, finden sich auch die ersten Kruzifixe, deren Christuskörper nicht metallverkleidet wurde. Erst in dem Moment, indem sich ihr Vorhandensein nicht mehr als theologisch bedenklich erwiesen und ihr Gebrauch im christlichen Kult sich durchgesetzt hatte, gab es auch Holzskulpturen, die lediglich farblich gefasst waren. Das gilt für die Madonnen und

129 BLUME 2004.

130 THIOFRID VON ECHTERNACH: *Sermones duo* I, Sp. 405D-406. Übersetzung zit. nach ANGENENDT 2002, S. 392f. Angenendt setzt sich sehr ausführlich mit dem Topos des glänzenden Leibes der Heiligen, besonders seit dem zwölften Jahrhundert auseinander.

131 Zur Vorstellung von der Ablösung der *vasa sacra* und des Allerheiligsten, d.h. der „geschlossenen“ Orte des Heils durch das Bild im Christentum, siehe KESSLER 1991.

132 Hierzu ausführlich der Katalogeintrag von Martina Pippal in: BERNWARD VON HILDESHEIM 1993, Bd. 2, S. 503-505.

133 Ilene Forsyth datiert die Skulptur in das 12. Jh., während einige stilistische Details, vor allem aber ihre vollständige Metallverkleidung für eine frühere Entstehung in der ersten Hälfte des 11. Jhs. sprechen. Vgl. FORSYTH 1972, § 101, S. 195-197.

134 So zum Beispiel in Auxerre (813-23), 835 Le Mans, 869 in Saint-Sauveur in Redon. Autun um 870, aus dem Jahr 877 stammte das Kruzifix Karls d. Kahlen für Alt-St. Peter, das Kruzifix in Narbonne von etwa 890, ausführlich hierzu siehe Kap II. 4.

Heiligenbilder seit dem späten elften Jahrhundert (Imad-Madonna)<sup>135</sup> und für die Kruzifixe seit der Jahrtausendwende. Zahlreiche dieser holzsichtigen Kruzifixe haben sich seit dem ausgehenden zehnten Jahrhundert erhalten, vgl. Kap. II. 4.<sup>136</sup>

Dass die Holzichtigkeit also erst zu einem Zeitpunkt auftrat, als der Bildtypus nicht mehr als neu beurteilt wurde und keiner theologischen Legitimierung mehr bedurfte, ist bereits erörtert worden.<sup>137</sup> Die Goldhülle ist nicht nur durch die Kostbarkeit ihres Materials zu erklären, sondern trug in entscheidendem Maße aufgrund ihres spirituellen Wertes, ihrer repräsentativen Bedeutung und ihres symbolischen Gehaltes zur Legitimität der frühen dreidimensionalen Skulpturen bei. So repräsentierte das lichtstrahlende Gold bereits im frühen Mittelalter ein Gleichnis des Göttlichen: Der heilige Paterius (gest. 606), ein römischer Mönch aus dem Umkreis Gregors I. und Bischof von Brescia, äußerte sich dazu in seiner *Expositio* zum Alten und Neuen Testament explizit: „Bald die göttliche Klarheit, bald das Strahlen der Himmelsstadt, bald die göttliche Liebe, bald auch der Glanz irdischer Herrlichkeit“ komme im Goldglanz zum Ausdruck.<sup>138</sup> Paterius beruft sich in diesem Abschnitt nicht nur auf den goldenen Kelch als Metapher für Babylon (Jeremia 51, 7), an dem sich die Welt berauschte sowie die goldene Himmelsstadt der Vision in der Apokalypse des Johannes (Apok. I), sondern auch auf das Hohe Lied. Zwar besteht auch im Hohen Lied das Haupt des Geliebten aus schönstem Gold und bei der Beschreibung der Gestalt und des Aussehens des Angebeteten werden Edelsteine, Elfenbein, Zedernholz und Marmor als Vergleichsparameter bemüht.<sup>139</sup> Die Motivation gründet in diesem Fall jedoch auf der klassischen Hierarchie der Kostbarkeit verschiedener Materialien, in der das Gold schon seit Anbeginn und alle Zeiten hindurch den ersten Rang besetzt. Die Fähigkeit des Goldes, Einsicht in Göttliches zu vermitteln,

135 CLAUSSEN 1970 hat gezeigt, dass sie zunächst farbig gefasst war, bevor sie einen Metallüberzug erhielt (1051-1076 entstanden).

136 Vgl. BEUCKERS 1994a.

137 Bereits DECKER 1985 und FEHRENBACH 1996 weisen darauf hin und betonen die Bedeutung der Materialität. Dabei bleibt jedoch die Frage offen, ob sie sich aus kleineren Prozessionskreuzen entwickelt haben, im *Liber Pontificalis* wird auch von einem in Prozessionen eingesetzten Kreuz, mit Hyazinthen besetzt, das von Kaiser Karl gestiftet worden war, gesprochen. Vgl. ELBERN 2001, S. 317.

138 PATERIUS NOTARIUS GREGORII I: *Expositio Veteris ac Novi Testamenti*, Sp. 913B-914A: „*Caput eius optimum – Auri appellatione in sacro eloquio aliquando divinitatis claritas, aliquando splendor supernae civitatis, aliquando claritas, aliquando nitor gloriae saecularis, aliquando pulchritudo sanctitatis accipitur. Auri enim nomine, ipsa intima divinitatis claritas designatur, sicut in canticorum Canticis spensi species describitur. Caput ejus aurum optimum, quia caput Christi Deus, nil vero est in metallis auro fulgentius. Sponsi caput aurum dicitur, quia ejus humanitas ex divinitatis suae nobis claritate principatur. Rursum auri nomine splendor supernae civitatis accipitur, sicut hanc Joannes se vidisse testatur, dicens: Ipsa civitas aurum mundum simile vitro mundo*“, vgl. Apok. 22, 12. Übers. zit. nach ELBERN 2001, S. 325. Zum Unterschied von Gold und Elektrum: JENKINS/LEWIS 1963, S. 9ff.: Jenkins unterscheidet Gold und *Electrum* gemäß den antiken Autoren: PLINIUS: *Naturalis historiae*, lib. xxxiii, 80: 80%, 70 % bei Isidorus und Origenes.

139 „*Caput eius aurum optimum*“, *Canticum Canticorum* V.11.

erörtert Hrabanus Maurus in *De universo* und damit zeitgenössisch zu den ersten goldverkleideten Christuskörpern: „Gold kann den Glanz der Weisheit, die geistige Erkenntnis der Heiligen Schriften oder herausragende *caritas* bedeuten.“<sup>140</sup> Wenig später, im Kapitel „*De aura et altano*“, legt er seine Auffassung vom Glanz, vom Schimmer dar: „Der Glanz/Schimmer bedeutet die Ruhe des guten Geistes durch die Versenkung in Gott“.<sup>141</sup> An anderer Stelle hat er zudem darauf hingewiesen, dass „wir bedenken, daß wir nicht mit vergänglichem Silber und Gold, sondern mit dem kostbaren Blute des unbefleckten Lammes erlöst worden sind.“<sup>142</sup> Der Verweiskarakter des Goldes, das als Material zwar irdisch ist, offenbart durch seine Verweiskraft aber seine himmlische Natur. Es ist als „Geschenk Gottes“ bei der Schöpfung in die Erde versenkt worden und seine göttliche Natur kann vom Menschen in harter Arbeit zum (Auf-)Scheinen gebracht werden. Vergleichbar kann der Mensch an sich arbeiten und in Überwindung seiner Makel und der Erbsünde ebenfalls zum „leuchten“ gebracht werden – ganz wie das leuchtende Vorbild Christus.

Das Bewusstsein von der Bedeutung des Goldglanzes erstreckt sich nicht nur auf den sakralen Bereich, sondern wurde auch von „säkularen“ Machthabern wirkungsvoll eingesetzt: Die Sphäre des goldstrahlenden Lichtes wurde von den Königen des frühen Mittelalters, d.h. genauer von ihren Biographen bzw. Hagiographen bewusst eingesetzt: Notker von St. Gallen schreibt anlässlich eines Besuches eines byzantinischen Gesandten bei Karl dem Großen: „Da stand der ruhmreiche Karl an einem hellen Fester, strahlend wie die Sonne beim Aufgang, geschmückt mit Gold und Edelsteinen [...] ringsum ihn stehend, wie eine himmlische Heerschar, seine

140 HRABANUS MAURUS: *De Universo*, cap. XII: „*De auro: Aurum ab aura dictum, id est a splendore, eo quod repercussio aere plus fulgeat. Unde et Virgilius: Discolor inde auri per ramos aura refulsit. Hoc est, splendor auri; naturale enim est, ut metallorum splendor plus fulgeat luce alia repercussus. Hinc et aurarii dicti, quorum fulgor splendor reddat. Aurum splendorem sapientiae, vel intellectum spiritalem sacrarum Scripturarum, vel charitatis eminentiam significare potest; Ideo supra virtutes alias gratia charitatis apparuit; quia omnia eius fulgor excellit, et sapientiae lumen splendidissimum est, quod maxime in Scripturarum meditatione percipitur. Obrizum aurum dictum, quod obradiet splendore: est enim coloris optimi, quod Hebraei ophaz, Graeci cirron vocant.*“

141 HRABANUS MAURUS: *De Universo*, cap. XXVI, *De aura et altano*: „*Aura significat tranquillitatem bonae mentis contemplantis Deum. Unde Elias stans in monte coram Domino, cum videret ventum grandem subvertentem montes, ait: Non in spiritu Dominus; et post commotionem ignis dixit: Non in igne Dominus; et post ignem sibilus aurae tenuis. Quod cum vidisset Elias, operuit vultum suum pallio, et egressus stetit in ostio speluncae. Sed in spiritu commotionis et ignis non esse Dominus dicitur: esse vero in sibilo aurae tenuis non negatur: quia nimirum mens cum in contemplationis sublimitate suspenditur, quicquid perfecte conspiciere praevaleret, Deus non est: cum vero subtile aliquid conspicit, hoc est, quod de incomprehensibili substantia aeternitatis audit. Quasi enim sibilum tenuis aurae percipimus, cum saporem incircumscriptionis veritatis contemplatione subita degustamus. Tranquillitas autem pelagi, quam altanum vocant, pacem Ecclesiae significat in mundo: quae, aura Spiritus sancti flante, prospero cursu post tempestatem in mundo factam ad optatum aeternae quietis portum studet securam pervenire.*“

142 HRABANUS MAURUS, *De Universo*, Sp. 151.

drei jungen Söhne. [...Die Wirkung auf die Gesandten dieses Strahlens war so stark, dass sie] in stummer Verwirrung zu Boden gestürzt“ sind.<sup>143</sup>

Die Frage nach dem legitimierenden Charakter des Goldes führte nicht nur den heiligen Paterius, sondern auch uns zuallererst zum Goldenen Kalb. Es ist das Produkt eines Gabentausches: Auf Anweisung Aarons „opfern“ die in Abwesenheit Moses ungeduldig auf seine Rückkehr wartenden Israelitinnen, die nicht mehr an sein Wort und an seine Rückkehr als Lebender glauben, ihren Goldschmuck, um daraus ein Kultbild, das Goldene Kalb herzustellen. Dass sie hierbei in mehr als einer Hinsicht gegen das bis dahin noch ungeschriebene Gesetz verstoßen, versinnbildlicht die Herabkunft Moses als golden Strahlender. Dass der wahre Goldglanz jedoch nur von Gott und der Begegnung mit ihm erzeugt werden kann und jegliches noch so kostbare Opfer von Goldschmuck oder lebendem Kalb obsolet ist, verdeutlicht die Gegenüberstellung von lebendigem Moses mit göttlichem Goldglanz um sein Haupt und dem toten, von Menschenhand aus Gold gefertigten Kalb.

### *Göttlicher Glanz*

Hier wird deutlich, dass das Strahlen auf Kontakt mit dem Göttlichen beruht. Daher ist die entscheidende biblische Referenz Moses selbst im Buch *Exodus* 34, 29-30:

„Während Mose vom Berg herunterstieg, wußte er nicht, daß die Haut seines Gesichtes Licht ausstrahlte, weil er mit dem Herrn geredet hatte. Als Aaron und alle Israeliten Moses sahen, strahlte die Haut seines Gesichtes Licht aus und sie fürchteten sich, in seine Nähe zu kommen.“<sup>144</sup>

Der Glanz der Bilder von Christus, Maria und den Heiligen legitimiert eben diese, weil er auf ihre direkte Verbindung zum Göttlichen hinweist. Sie repräsentieren nicht nur im Diesseits eine Perle des Himmlischen Jerusalems „*unam e precipuis Hierusalem celetis esse margaritam*“, der Glanz ihrer Reliquiare spiegelt auch ihr Versprochen-Sein an Jesus wieder: Petrus Venerabilis preist den Glanz ihrer Reliquiare und fasst ihn als symbolische Repräsentation der Aura der Heiligen im Jenseits auf.<sup>145</sup> Ins Bild gesetzt und auf das Bild bezogen in Schrift ausgedrückt findet sich diese Vorstellung im Kölner Hitda-Kodex auf fol. 6v. Dort ist gegenüber dem goldstrahlenden Bilde der *maiestas domini* zu lesen: „Dies sichtbare Bildwerk stellt jenes

143 ELBERN 1988, S. 105.

144 Klassisch missverstandene Stelle von Hieronymus, der den hebräischen Ausdruck *karan* (Glanz) bis zum Unverständnis verfälscht mit „*cornutam*“ – gehört – übersetzt.

145 PETRUS VENERABILIS: *Sermones Tres*: „*Magnum est, inquam, et magnifice predicandum supernae magnificentiae donum, quo magni et preclari martyris corpore omni argento preclarius, omni auro fulgentibus, omni margarita preciosius voluit decorare hoc templum. Iure in huius beati corporis excaptione, olim presentem a ecclesiam contigit fuisse, in cuius beatae animae susceptione, certum est eam quae sursum est Iherusalem exultasse. Merito etiam hodie congratulamur in terris, cui omni supernum collegiam sempiternae collaetur in caelis. Fulget iam, secundum salvatoris promissum sicut sol in regno patris sui, illius iusti spiritus, cuius haec corporalis fabrica beatos continet artus.*“ Zit. nach der Ausgabe von CONSTABLE 1954.

unsichtbare Wahre dar, dessen Glanz die Welt durchdringt“.<sup>146</sup> In der Buchmalerei führte diese Vorstellung so weit, dass das göttliche Wort auch golden geschrieben werden musste, so dass im zweiten Widmungsgedicht des karolingischen Dagulf-Psalters vermerkt ist: „*Aurea verba sonant, promittunt aurea regna.*“<sup>147</sup> So golden, wie diese Worte tönen, so schillernd verweisen sie in der anikonischen Schrift auf das künftige Unvorstellbare, das kommen wird.

Die Wirkung dieser göttlichen Aura ist im Diesseits so stark, dass Moses im Gespräch mit seinem Volk sein glänzendes Haupt bedecken muss, damit seine Mitmenschen mit ihm kommunizieren können. Paulus begründet die christliche Interpretation dieser Hülle vor Moses' Haupt und damit auch vor seinem Gesicht, indem er ein anti-jüdisches Argument im 2. Korintherbrief: 3, 12 einführt:

„Weil wir eine solche Hoffnung haben [dass die Herrlichkeit des Bleibenden das Vergängliche überstrahlen wird], treten wir mit großem Freimut auf, nicht wie Mose, der über sein Gesicht eine Hülle legte, damit die Israeliten das Verblassen des Glanzes nicht sahen. [...] Bis zum heutigen Tag liegt die gleiche Hülle auf dem Alten Bund, wenn daraus vorgelesen wird, und es bleibt verhüllt, dass er in Christus ein Ende nimmt. Bis heute liegt die Hülle auf ihrem Herzen, wenn Mose vorgelesen wird. Sobald sich aber einer dem Herrn zuwendet, wird die Hülle entfernt. [...] Wir alle spiegeln mit enthültem Angesicht die Herrlichkeit des Herrn wider und werden so in sein eigenes Bild verwandelt, von Herrlichkeit zu Herrlichkeit, durch den Geist des Herrn.“<sup>148</sup>

Paulus' zufolge will Moses selbst mit seiner Hülle vor dem Gesicht nur die Wahrheit verschleiern, nämlich dass der himmlische Abglanz, die goldene Spur des Göttlichen auf seinem Antlitz verblasst und nicht mehr sichtbar ist. Der Apostelfürst überträgt erstmals die Metapher des Strahlens/des Glanzes auf die Erkenntnisfähigkeit der Christen, die sehen, was wahr und wirklich ist, vor allem, dass der Messias gekommen ist:

„Er ist in unseren Herzen aufgeleuchtet, damit wir erleuchtet werden zur Erkenntnis des göttlichen Glanzes auf dem Antlitz Christi“ – „[...] *ad illuminationem scientiae claritatis Dei, in facie Christi Jesu.*“

Sowohl die Geschichte von Moses als auch die Interpretation des Paulus, die Parallelen zwischen Glanz/Erleuchtung und christlicher Erkenntnisfähigkeit zieht, benennen Glanz als Zeichen göttlicher Inspiration. Die Mirakelberichte zur Statue der heiligen Fides wurden sicherlich bewusst in dieser Tradition verfasst, um auf den Kontakt zum Göttlichen zu verweisen. Damit legitimieren sie das Betrachten der Statue

146 Zit. nach ELBERN 1988, S. 122, der Kodex liegt heute in der Landesbibliothek Darmstadt, Cod. 1640.

147 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1861.

148 Aus diesem Grunde darf, so Paulus im ersten Korintherbrief, kein Mann sein Haupt bedecken, will er es nicht entehren (1. Kor. 11, 4), Frauen hingegen müssen sich bei religiösen Handlungen verschleiern, da sie des Mannes Abglanz sind (1. Kor. 11, 7).

und leisten zugleich einen entscheidenden Beitrag zur Rechtfertigung der christlichen Skulptur. Nicht durch ihre Ähnlichkeit mit den Heiligen oder der Gottesmutter, also nicht durch ihre mimetische Bildfunktion wurden die Bilder, die von Menschenhand geschaffen wurden, als rechtmäßig anerkannt, sondern aufgrund ihrer Fähigkeit, einen spirituellen Dialog mit dem Göttlichen herzustellen. Die erste Voraussetzung hierfür ist auch, dass – wie bereits erwähnt – im zehnten Jahrhundert noch angenommen wurde, dass das Sehen ein aktiver Vorgang darstellte, bei dem die Augen kleinste Partikel aussenden, die das gesehene Objekt berühren. Damit bedeutet die Wahrnehmung der goldenen Statuen eine unmittelbare Berührung mit dem Göttlichen selbst. Die zweite Voraussetzung ist, dass die „Verleugnung der deiktischen Referenz“ in der okzidentalen Kunst noch nicht verbindliches Gesetz geworden ist.

Wie Bryson ausführt, beruht die neuzeitliche Kunstauffassung auf der Prämisse des Verschwindens „des Körpers als Stätte des Bildes“. <sup>149</sup> Der Anteil des Deiktischen <sup>150</sup> an der mittelalterlichen Kunst des Okzidents ist ein bislang nur ansatzweise diskutiertes Phänomen von essentieller Bedeutung: Bryson macht hierfür eine zentrale Beobachtung: „Der Körper sieht sich nicht selbst; der Blick, unter dem er sich bewegt, ist noch nicht der introjizierte Blick des Anderen, sondern der Gottes“. <sup>151</sup> Spannt man diesen Bogen noch etwas stärker, wäre dann der Künstler der Kunstobjekte des Okzidents im Mittelalter derjenige, der Gott zusätzliche Medien der Wahrnehmung, weitere Augen, verleiht. In Wirklichkeit verleiht er nur dem Gläubigen ein konkretes Auge, mit dem er Blicke tauschen kann und die stete Beobachtung durch Gott an einem konkreten Ort, mit einem heiligen Antlitz „erfahren“ kann. Das deiktische Element ist dabei inkorporiert in alle Facetten der Wahrnehmung von Heiligkeit, Kunstobjekten, die die Heilsgeschichte, Heilige oder Christus selbst darstellen oder ästhetischer Erfahrung im Allgemeinen. Es gibt keinen Moment der *aisthesis*, der zu dieser Zeit nicht auf eine jenseitige, diabolische oder himmlische Ursache zurückgeführt wird. Alle diese Bezugnahmen auf etwas Göttliches, Teuflisches oder dem Jenseits Entstammendes basieren auf einem deiktischen Beziehungsgeflecht. Dieser, den Betrachter im Moment der Imagination integrierende Kontext, der sakrale Raum und das religiöse Ritual, löst sich erst in dem Moment vom künstlerischen Objekt, als begonnen wird, diese deiktische Referenz im täuschenden Anspruch der Mimesis zu negieren.

149 BRYSON 2001, S. 119; die Erstausgabe war bereits 1983 unter dem Titel: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* erschienen. Zu den Gründen der zögerlichen Rezeption Brysons im deutschsprachigen Raum auf der Basis einer wissenschafts- wie methodenhistorischen Analyse der nationalen „Bilddiskurse“ vgl. LOCHER 2003.

150 „Die Deixis in weiterem Sinne umfaßt also all jene Partikel und Redeweisen, bei denen die Äußerung eine Information über ihre eigene räumliche Stellung zu ihrem Inhalt (hier, dort, nahebei, entfernt) und über ihre eigene relative Zeitlichkeit enthält (gestern, heute, morgen, bald, später, früher). Die Deixis ist eine Äußerung in leiblicher Form und weist direkt zurück (δεικνυσάη) auf den Körper des Sprechers.“ Vgl. BRYSON 2001, S. 118-119.

151 Ebd., S. 128.

Die Aura des Glanzes bei Heiligen ist etwas Göttliches, so Gregor der Große, als er von den Heiligen und ihrer Ähnlichkeit mit Gott hinsichtlich ihres erleuchteten Wesens, ihrer Fähigkeit zu strahlen, spricht: „wie aus Gold und Glas ist der Himmel, dessen Bewohner strahlen vor Klarheit und sind transparent vor Reinheit“.<sup>152</sup> Diese Lichtgestalten haben sich bereits von ihren irdischen Körpern aus Fleisch und Knochen gelöst. Nicht zuletzt deshalb verfügen sie bereits über eine Gottesebenbildlichkeit (wenn sie ihm jedoch auch kaum gleichen). Die Lichtmetapher führt Gregor noch weiter aus in der Beschreibung der Erscheinung der Heiligen: „*Lumen autem sapientia, lumen et servui sapientiae vocari solent. Sed illa lumen illuminans, isti lumen illuminatum.*“<sup>153</sup> Oder, wie Dominic Janes es ausdrückt, „they are as the sparkle of the sun in a mirror“.<sup>154</sup>

### *Glanz der Heiligen*

Außergewöhnlich bei der Bernard'schen Schilderung der heiligen Fides im ersten Wunder des *Liber miraculorum* ist, dass es nicht die vollendete Form oder der ideale Ausdruck des künstlerisch gestalteten Gesichtes ist, sondern der Schimmer der Oberfläche und damit eine materielle Qualität, das heißt, letztlich die Goldhaut des spätantiken Bildnisses, die die Tugendhaftigkeit der Dargestellten versinnbildlicht.<sup>155</sup> Damit steht Bernard von Angers in der Tradition von Hieronymus und von Gregor von Tours. Hieronymus argumentiert: „Wenn Christus nicht in seinem Gesicht und seinen Augen sternengleich geblänzt hätte, so wären ihm die Jünger niemals sogleich

152 GREGOR DER GROSSE: *Moralia in Hiob*, 18, 48, 77, Bd. 2, S. 941. „*Quid ergo aliud in auro uel vitro accipimus, nisi illam suerpnam patriam, illam beatorum ciuium societatem, quorum corda sibi inuicem et claritate fulgent et puritate translucent?*“

153 GREGOR DER GROSSE: *Moralia in Hiob*, 50, 81, Bd. 2, S. 944. Engl. Übersetzung bei JANES 1998, S. 88: „[...] wisdom tends to be referred to as light, as are the servants of wisdom; but that light [wisdom] as light that lights, and they [the servants] as light that has been lit.“

154 JANES 1998, S. 88.

155 LM I, 1, S. 81: „[...] *nam praeclarum in se hec eadem gerunt portentum, siquidem vestes mensuram persone excedentes, armaturam sive protectionem exuberantis fidei possumus accipere, quarum aureus fulgor spiritualis gratie illuminationem aperte figurat. [...] Restat faciei qualitas, quam licet primam, ut a relatore didicimus, premissemus, ultimam tamen in expositione nostra ponemus, quia in eadem, que est totius vite summa finisque, karitatem significari sentimus, per candorem videlicet faciei. Bene etenim per candorem, qui nitore sui alios colores vincit, karitas intelligitur*“ – „denn sie tragen in sich etwas Strahlendes und zumal wir die Gewänder, die die Größe einer Gestalt übersteigen können, als eine Rüstung oder ein Schutz des Glaubens verstehen können und der goldene Glanz die Erleuchtung durch den [HI.] Geist offensichtlich versinnbildlicht. [...] Es bleibt die Beschaffenheit des Gesichtes, die es mir erlaubt, darin [...] das Höchste und die Krönung ihres/des gesamten Lebens zu sehen, und dessen Glanz mir erlaubt, was Liebe bedeutet, zu empfinden. Gut können wir nämlich durch den Glanz/das Scheinen [candor], dessen Schönheit alle anderen Farben übertrifft, die Liebe [caritas] verstehen.“ Vgl. Kap. III. 1. a).

gefolgt, noch wären die, die gekommen waren, ihn zu verhaften, zu Boden gestürzt“.<sup>156</sup>

Gregor betont sogar den Glanz eines Christusbildes: Er weist auf das besondere Strahlen des Gesichtes des bronzenen Standbildes Christi in der Kirche von Paneas hin:<sup>157</sup> Damit ist nicht die Aura gemeint, die Christus oder Heilige normalerweise umgibt, wenn sie in Visionen erscheinen. Hierfür sei nur ein beliebig ausgewähltes Beispiel angeführt: In der *Vita Anskarii* erscheint Christus im Irisglanz, umgeben von den 24 Ältesten, dem Heiligen Anskar.<sup>158</sup> Diese Aura hat in Form von Nimbus, Mandorla oder Aureole in den verschiedensten „Erscheinungs“-formen ihren Niederschlag als „zeichenhaftes Attribut“ in der bildenden Kunst gefunden.<sup>159</sup> Ein Fall, in dem diesem Attribut über seine allgemeine Zeichenhaftigkeit hinausgehende Bedeutung zugemessen wurde und der Nimbus als Indiz für die changierende Bedeutung der Figur der heiligen Fides zwischen Heiliger und Tugenddarstellung gelesen werden kann, ist der Nimbus, den die Personifikation der Tugend *fides* trägt, wenn sie in den einigen Illustrationen der *Psychomachia* die Märtyrer krönt. In Bezug auf diese Arbeit ist das Zitat Gregors vielmehr für einen anderen Aspekt aufschlussreich: dass sich diese Aura auch auf von Menschenhand geschaffene Abbilder der Heiligen übertragen lässt. Damit wird eine Inkarnation in das Abbild nahegelegt. Es handelt sich dabei um eine Präsenz von einem bereits im Jenseits befindlichen Heiligen in einem Monument des Diesseits. Oder, anders gesagt, es wird in der Wahrnehmung des Heiligenbildes durch den Betrachter eine Überschreitung der Grenze des Diesseits zum Jenseits möglich oder zumindest ein „Beseelen“ des Bildes angekündigt. Hierin liegt die eigentliche Begründung für die Möglichkeit, einer weiblichen Heiligen ein männliches Herrscher Gesicht überzustülpen. Das „göttliche“ Material legiti-

156 Vgl. DOBSCHÜTZ 1899, S. 107\*, und WOLF 1990, S. 61 und S. 321 sowie WOLF 2002a, S. 13.

157 „[...] *nam ut pterosque audivi, qui eam contemplati fuerant, mira claritatis in eius facie conteneretur, sed ne cui videatur absurdum, narrare, quae de ea Caesariensis refert Eusebius, non piget.*“ Vgl. GREGOR VON TOURS: *In gloria martyrum, cap. 20, I, 2, 500*: „*Igitur, ut diximus, in ipso primo Jordanis egressu Phaniada civitas sita est, in qua habetur statua ex electro purissimo fabricata, in qua redemptoris nostri forma dicitur esse expressa.*“ Dobschütz bemerkt dazu: „[...] neu ist die auf Pilgerberichte gestützte Angabe über den wunderbaren Glanz, vgl. dazu die Bilder in Memphis und Rom, Belege IV 1 und 2 und die dort gegebenen Parallelen V-37,42 und VI-32,6.“, zit. aus DOBSCHÜTZ 1899. Ursprünglich war das Glänzen des Gesichtes Gottes allerdings gnostisch: S. *Acta Joh. Leuci 2*, vgl. DOBSCHÜTZ 1899, S. 6-8; 13 und 16. So berichtet auch Antoninus von Piacenza über das Christusbild in Memphis in seinem *Itinerarium 44*, ANTONINI PLACENTINI: *Itinerarium*, S. 32: „*In Memphi fuit templum, quod est modo ecclesia, cuius una regia se clausit ante dominum nostrum, quando cum beata Maria illic fuit, et usque hactenus non potest aperiri. ibi enim vidimus pallium lineum, in quo est effigies salvatoris quem dicunt tempore illo tersisse faciem suam in eo et remansisse imaginem ipsius ibi, quae singulis temporibus adoratur. Quam adoravimus, sed propter splendorem non potueramus intendere, quia quantum intendebas, immutabatur in oculis tuis.*“ Vgl. die englische Übersetzung von Aubrey Stewart 1896, II, Nr. 4.

158 RIMBERTUS HAMBURGENSIS: *Vita Anskarii, cap. 3*, S. 691f.

159 WEIDLÉ 1971, Sp. 324.

miert die Ersetzung ihres irdischen Antlitzes mit einem strahlenden, goldenen und damit göttlichen Antlitz. Das „Porträt“ repräsentiert die Heiligkeit der Fides, nicht ihre individuellen irdischen Gesichtszüge. Das goldene Material der „Maske“ kann an die Stelle ihres Gesichtes treten, es kann ihr Bildnis ersetzen. Noch Gervasius von Tilbury berichtet anlässlich der Salvatorikone in der *Sancta Sanctorum* in Rom, dass die Wirkung, der Glanz des Gesichtes Christi, so stark ist, dass das Betrachten seines Antlitzes mit tödlicher Gefahr verbunden sei: „[...] eo, quod attentius intuentibus tremorem cum mortis periculo inferret“.<sup>160</sup> Bereits Dobschütz bemerkt: Das Bild sei „umgeben mit dem blendenden Glanze des Mysterion, das der Anschauung wenig bietet und um so mehr der gläubigen Einbildungskraft Spielraum gewährt. Das Bild als Porträt war dabei offenbar Nebensache.“<sup>161</sup>

Die Fähigkeit der Heiligenstatuen zur Begegnung und Kommunikation mit dem Göttlichen wird im Schimmer manifestiert: Der Abglanz des Jenseits offenbart sich auf den Wangen und in der strahlenden Aura des reflektierten Lichtes auf ihrer „Haut“ und ihrem „Mantel“ aus Goldblech. Der Schimmer auf dem goldenen Gewand der Heiligenstatue verweist auf ihren himmlischen Aufenthaltsort und repräsentiert damit ihre Heiligkeit im Diesseits. Der Heilige ist schließlich „alive in his tomb“ durch die Reliquie und als Heiliger bereits zugleich „resident of the City of God“.<sup>162</sup> Bereits bei Ambrosius (397 gestorben) wird die paulinische Vorstellung vom Glanz der Körper der Auferstandenen gleich den Gestirnen<sup>163</sup> übernommen und ausgedeutet.<sup>164</sup> Denn viel besser sei es, vom Leib gelöst zu wer-

160 GERVASIUS V. TILBURY: *Otia imperialia* dec. III 25, 968: XXV, *De figura domini, quae Veronica dicitur...* 6: „[...] est et alia dominici vultus effigies in tabula aequae depicta, in oratorii S. Laurentii, in palatio Lateranensi, quam sanctae memoriae nostri temporis Papa Alexander III. multiplici panno serico operuit, eo quod attentius intuentibus tremorem cum mortis periculo inferret.“

Direkt im Anschluss daran stellt er einen Vergleich der ihm bekannten Christusbilder an, die er zumindest selbst alle hatte sehen können und konstatiert, dass sowohl die von einem Juden attackierte Salvatorikone des Laterans als auch die Veronika sowie der *Volto Santo* von Lucca dem gleichen Typus entsprechen: „7: unumque procul dubio compertum habeo, quod si diligenter vultum dominicum, quem Iudaeus in palatio Lateranensi iuxta oratorium S. Laurentii vulneravit, cuius vulnus cruore tanquam recente faciem dextram operuit, attendas, non absimile Veronicae basilicae S. Petri cive picturae, qui in ipso S. Laurentii est oratorio, vultuque Lucano reperies.“ Zit. nach DOBSCHÜTZ 1899, Belege 32.6.

161 DOBSCHÜTZ 1899, S. 63, 133, 200, 252. Bei der Abgarlegende nach Eusebios ist das Detail bedeutsam, dass nur der König den Glanz des Bildes wahrnimmt (Bekehrung Pauli, Verklärung Christi). „Sie hält fest an dem schon von der älteren deutschen Dichtung vertretenen Gedanken, daß Veronica den Herrn nimmer aus den Augen lassen will, und da man ihn zum Tode führt, wenigstens sein Bild begehrt“, vgl. DOBSCHÜTZ 1899, S. 252.

162 HAHN 1997, S. 1080.

163 1. Korinther 15, 40: „Et corpora caelestia et corpora terrestria, sed alia quidem caelestium gloria, alia autem terrestrium. Alia claritas solis, alia claritas lunae et alia claritas stellarum; stella enim a stella differt in claritate. Sic est resurrectio mortuorum: seminatur in corruptione, resurgit in incorruptione; seminatur in ignobilitate, resurgit in gloria, seminatur in infirmitate, resurgit in virtute; seminatur corpus animale, resurgit corpus spirituale.“

164 ANGENENDT 2002, S. 388.

den und Gott anzuhängen, „auf daß wir den eingeborenen Sohn Gottes sehen, durch dessen Auferstehung wir in die Glorie seiner Natur aufgenommen sind.“<sup>165</sup> Den größten Einfluss hatte jedoch Augustinus, demzufolge für die verstorbenen Heiligen gilt: Sie „haben schon den verweslichen Leib, der die Seele beschwert, ausgezogen; jetzt warten sie auf die Erlösung ihres Leibes, und ihr Fleisch ruht [vor-Jerst in der Hoffnung, leuchtet aber noch nicht in künftiger Unverweslichkeit.“<sup>166</sup> Zu leuchten beginnen die Heiligen in ihren irdischen Statuen erst mittels des „Umweges“ über die Visionsliteratur: Erst die Geschichten animieren die „irdischen Gefäße“, in denen Heilige oder ihre Reliquien laut Sulpicius Severus „leben“ bzw. verwahrt werden. Gregor von Tours berichtet vom Strahlen der toten Körper des Bischof Martinus, der Radegunde, des Leibes des heiligen Martin bei der *translatio*. Immer wieder liest man in diesen Geschichten von dem Wunder, dass sie wie von einem Strahlenkranz oder einer ähnlichen Lichterscheinung begleitet erscheinen.<sup>167</sup> In der Statue der heiligen Fides vereinigen sich irdisches Relikt, die Reliquie des Körpers der Heiligen und himmlische Präsenz. Der Glanz manifestiert diese Einheit beider Körper der Heiligen und ist damit Symbol für Präsenz und Repräsentanz zugleich: Und zwar für die Präsenz des Heiligen durch die Reliquie und Repräsentanz des Göttlichen durch den Schimmer, der für die himmlische Erscheinung der Heiligen steht. Diese Einheit von Bild und Reliquie kann für den Gläubigen im Schimmer wahrgenommen werden. Im Glanz der goldenen Statue verbinden sich im Akt und im Moment der Wahrnehmung für den Betrachter der irdische und himmlische Körper der

165 AMBROSIIUS: *Expositio evangelii sec. Lucam* VII, 40, S. 228, Übersetzung nach Angenendt, S. 388.

166 AUGUSTINUS: *Retractionum libri duo, lib. I*, 14, S. 42, dt. Übersetzung zit. nach ANGENENDT 2002, S. 388.

167 Eine Zusammenstellung einschlägiger Textstellen hierzu bei ANGENENDT 2002, S. 390ff. Die Lichterscheinung wird z. B. von Gregor von Tours als *virtus* des Heiligen interpretiert, der zusammen mit dem Visionär seine Reliquien besucht hat. Ausführlich zu den Lichtphänomenen bei Gregor von Tours, vgl. NIE 1987. Angenendt macht darauf aufmerksam, dass erst bei Thiofrid von Echternach beide Stränge, der theologische und der hagiographische, zusammengeführt werden. „Sein Grundgedanke ist die überfließende Herrlichkeit der bei Gott weilenden Seele: Es ‚breitete sich die Kraft (*vis*) der heiligen, schon mit Gott regierenden Seele wunderbar auf alles ihr Zugehörige, ob im Inneren oder Äußeren, ob noch eingeschlossen im Gefängnis des Fleisches oder schon erhoben in die Himmelsstadt Jerusalem. Und was sie, aufgrund ihrer zuvorkommenden und fürbittenden heiligen Verdienste in Fleisch und Bein [während des Erdenlebens] wunderbar tut, dasselbe tut sie noch wunderbarer im aufgelösten Staub und strahlt aus auf alles, das Äußere und das Innere, auf jedwede Materie und Kostbarkeit der Ornamentik und der Bedeckung [des Grabes]. Wie die Seele selber im Leib nicht zu sehen ist, und doch wunderbar darin wirkt, so tut es auch der Schatz des kostbaren Staubes, selbst wenn er nicht gesehen wird und nicht berührbar ist. Er überträgt den Überfluß seiner Heiligkeit [...] auf alles, worin er inwendig geborgen und von außen eingeschlossen ist.“ Übers. ebd., S. 392. THIOFRID VON ECHTERNACH: *Flores epytaphii sanctorum*, S. 37.

Heiligen; Vergangenheit und Zukunft, Ephemerität und Ewigkeit, Diesseits und Jenseits verschmelzen dabei zu einer unauflösbaren Einheit. Diese Allianz von Glanz, Präsenz und Repräsentanz vermag erklären, warum alle frühen christlichen Madonnenstatuen und vollplastischen Heiligenbilder vergoldet oder mit Goldblech ummantelt waren. Dass das Fehlen einer Metallhülle bei einem Heiligenschrein bei den Pilgern zum Zweifel führt, ob er wirklich Heiligkeit beinhalte, bezeugt die *Historia translationis SS. Chrysanti et Dariae* des neunten Jahrhunderts aus Prüm:

„Weil man am Grab weder Gold noch Silber leuchten sehen konnte, pflegten die tumben und unreligiösen Geister wegzusehen und den Ort zu verhöhnen: Man befiehlt denjenigen, die sie verehren, zurückzugehen, indem sie sagen, dass es (das Grab) keine Heiligkeit enthalte.“<sup>168</sup>

Das Ensemble der Inszenierung der Heiligkeit der heiligen Fides mit Reliquie, Statue, Schrein und den Abschränkungen dieses sakralen Ortes hinter dem Altar der Abteikirche von Conques durch die Bronzegitter, stellt eines der prägnantesten Exempel der Erfindung eines „heiligen Ortes“ dar, der konstituiert wird durch seine inszenierte und imaginierte Heiligkeit. Dieser Ort zeichnet sich aus durch eine „visual rhetoric of sanctity – a rhetoric that condenses the holy past and the sacred present with the particularities of a given space“.<sup>169</sup> Am Beispiel der heiligen Fides von Conques lassen sich bei diesen Überlegungen zum Darstellungsproblem von Heiligkeit Fragen beantworten, die Cynthia Hahn bereits in einem allgemeineren Kontext für die „construction of Sanctity“ stellte: „How could the body of the saint, if not continually working miracles, be shown to be holy?“<sup>170</sup> Den Vorrang, der dabei dem Visuellen gegenüber den anderen Sinnen wie dem Wunder begleitenden Gerüchen, dem auf wunderbare Weise Gehörten, dem Erzählten oder Aufgeschriebenen eingeräumt wird, ist nicht nur im Fall der Fides evident, sondern es handelt sich dabei um ein existentielles Element der Heiligenschreine. Hierin offenbart sich ein zentrales Problem der grundlegenden Studie von Hahn: Sie trennt nicht zwischen östlichen und westlichen Heiligenschreinen und muss letztlich ihre Beobachtung der visuellen Rhetorik allgemein formulieren – genau hier aber werden die Unterschiede der beiden Wahrnehmungsmodi der östlichen und westlichen Bildkultur manifest. In der byzantinischen Vorstellung kann die Übertragung der Verehrung des Bildes auf seinen bereits im Himmel weilenden Heiligen greifen bzw. sich auf die historische Heiligkeit des Ortes selbst berufen, während im Westen eine Reliquie unbedingt vorhanden sein muss. Der Schrein muss sich daher des öfteren auf wunderbare Weise selbst vollenden, ein Wunder war in seiner Herstellung

168 *Historia translationis SS. Chrysanti et Dariae*, Sp. cap. IX 676B: „Cumque sepulchrum minime auro vel argento cerneret fulgere, ut stolidae et irreligiosae solent mentes, despexit et irrisit locum: jussit eos qua venerant redire, dicens nihil ibi sanctitatis contineri.“ Vgl. RUDOLPH 1990, S. 72.

169 SMITH 1987, S. 113 und HAHN 1997, S. 1079.

170 HAHN 1997, S. 1079.

beteiligt oder Inschriften bezeichnen den Heiligen im Schrein außen am Schrein.<sup>171</sup> Darüber hinaus ist Conques ein Musterbeispiel für das von Hahn beschriebene Charakteristikum, dass die Heiligenschreine als berühmte Orte erfunden, gebaut und geschmückt wurden, so dass man sehen konnte, dass hier der Himmel die Erde berührt hatte.<sup>172</sup>

Im Unterschied zu den Ergebnissen der Analyse der frühmittelalterlichen Reliquienschreine durch Cynthia Hahn lag in Conques das Hauptaugenmerk der Pilger und der Inszenierung nicht auf mehreren Heiligen auf einmal, sondern ausschließlich der heiligen Fides.<sup>173</sup> Zudem ist hier zu beobachten, dass ein wesentlicher Bestandteil ihrer Faszination und Wirkmacht darin begründet lag, dass sie eben nicht Intimität, Berührung und Nähe zuließ, sondern sich diesem Bedürfnis ihrer Pilger konsequent entzogen hat. Dialoge mit ihr waren nur als Wunder möglich, sie bewegte sich nur in Visionen oder wurde in Prozessionen getragen. Kommuniziert wurde nur visuell durch das Gitter oder aus der Ferne über ihren Anblick. Darin manifestiert sich ein reflektierter Einsatz des Materials, und damit einhergehend eine mittelalterliche Ästhetik. In diesem Sinne offenbart sich die gemeinhin als Auftakt einer solchen ästhetischen Theorie gelesenen Inschriften aus der Feder von Abt Suger als konsequente Fortführung einer existierenden Tradition ästhetischer Reflexion und nicht als Neubeginn einer solchen. Abt Suger liess folgende Inschrift am Portal von Saint-Denis anbringen, die hier in der Übersetzung von Büchsel zitiert wird:

„Wer immer du seist, der du die Ehre der Türen zu erhöhen (vermehrten) möchtest, bestaune das Gold und die Mühsal des Werks, nicht aber die Kosten. Das edle Werk leuchtet, aber das Werk, das als edles leuchtet, soll die ‚mentes‘ (die Seelenvermögen des Individuums) erleuchten (verherrlichen), damit sie durch die wahren Lichter hinziehen zum wahren Licht, wo Christus das wahre Tor ist. Wie das Licht in seinen Werken gegenwärtig ist, zeigt das goldene Tor. Die dumpfe ‚mens‘ erhebt sich zur Wahrheit durch die materiellen Dinge; obwohl sie ehemals hinabgetaucht war, erhebt sie sich wieder, weil dieses Licht gesehen worden ist.“<sup>174</sup>

171 MARAVAL 1985, S. 188.

172 HAHN 1997, S. 1080.

173 Es gab zwar auch Reliquiare mit den Reliquien anderer Heiliger, jedoch gibt es keine Hinweise dafür, dass sie im Altarbereich oder der Nähe der Fidesstatue aufgestellt waren. Während sich die Wunderberichte zur heiligen Fides explizit zu dieser Advokatenfunktion und der Blickachse der heiligen Fides äußern, schweigen sie und der *Liber Cartulaire* bezüglich der anderen Reliquiare. Der spätgotische Einbau im rechten Querschiff, der vermutlich einst als Schatzkammer diente, nahm die Reliquiare erst in späterer Zeit auf.

174 „*Portarum quisquis attollere quaeris honorem, // Aurum nec sumptus operis mirare laborem, // nobile claret opus, sed opus quod nobile claret // Clarificet mentes, ut eant per lumina vera // Ad verum lumen, ubi Christus janua vera. // Quale sit intus in his determinat aurea porta: // Mens hebes ad verum per materialia surgit, // Et demersa prius hac visa luce resurgit*“. Claussen 1996a, vgl. PANOFKY 1975, S. 150; Panofsky übersetzt wie folgt: „Wer immer du seist, wenn du die Herrlichkeit dieser Tore zu rühmen suchst, Bestaune nicht das Gold und die Kosten, son-

In diesen Worten wurde in der Folge der Lektüre Panofskys und seiner Übersetzung der Beginn einer neuen neoplatonischen Ästhetik gesehen, an dessen Auftakt Abt Suger und der Bau von Saint-Denis gestellt wird. Vergleichbare Gedanken, vor allem was im weiteren Wortlaut der Stelle bei Suger das Glänzen betrifft, wurden, wie gezeigt worden ist, bereits schon für die golden glänzenden Christus- und Heiligenfiguren geäußert. Im Fall von Saint-Denis beziehen sich diese Zeilen Büchsel zufolge auf konkrete Objekte, und zwar nicht nur die Türreliefs, sondern auch auf „das goldene Kreuz und das Altarretabel“.<sup>175</sup>

Die Wiederverwendung einer Gesichtsmaske eines männlichen Herrschers der Spätantike für die Figur der heiligen Fides ist demzufolge nicht durch die Kostbarkeit des Materials und auch nicht nur als Manifestation einer gelungenen Konversion eines Götzenbildes zu erklären, sondern vor allem durch ihre Wirkung auf den Betrachter: Die Strahlen des Glanzes der Goldhaut, die Aura des Göttlichen, die den Dialog des Gläubigen mit dem Jenseits im Blickkontakt mit der *sacra imago* unterstützt. Voraussetzung hierfür ist der Glaube des Betrachters an die Fähigkeiten des konkreten wie des davon abstrahierten Bildes, das heißt der Statue der heiligen Fides und der imaginierten Heiligen. Er glaubt an den Dialog, die Vergegenwärtigung und die Substitution des konkreten Bildes vor Augen durch das erzeugte Bild im Geiste. Dieser Glaube an das Gelingen des performativen Aktes der Wahrnehmung – die ästhetische Erfahrung<sup>176</sup> – steht im Dienst des christlichen Verständnisses von Gottesfurcht und stellt einen unbedenklichen Akt des Glaubens im Christentum dar. Dass der Glaube – *fides* – des Betrachters an Bilder und ihre Fähigkeiten zudem auch noch Teil der Konnotationen des Namens der Betrachteten ist, der heiligen Fides, ist vermutlich nicht nur als Zufall zu betrachten (vgl. Kap. II.4.d.). Dass jedoch schon ihre Namensschwester, die römische Tugend *fides*, in der Geschichte der Kultbilder eine vergleichbare Vorreiterrolle spielte, ist wohl eine Laune der Bildgeschichte. Der Fidestempel ist zudem der erste Tempel in Rom, der

---

dern die Kunstfertigkeit des Werkes. Leuchtend ist das edle Werk; doch edel leuchtend sollte das Werk. Die Geister erleuchten, so daß sie durch die wahren Lichter hinziehen mögen Zum wahren Licht, wo Christus das wahre Tor ist. Auf welche Weise es dieser Welt inne-wohnt, gibt das goldene Tor zu erkennen: Der dumpfe Geist erhebt sich zur Wahrheit durch das was materiell ist, Und erhebt sich, indem er dieses Licht sieht, aus seinem früheren Untertgetauchtsein“. Vgl. auch BÜCHESEL 1994, S. 69, Anm. 6.

175 BÜCHESEL 1994, S. 58.

176 Dass diese ästhetische Erfahrung gemäß Erika Fischer-Lichte auch als Schwellenerfahrung im Sinne Victor Turners und Arnold van Genneps aufgefasst werden kann, wird im vierten Kapitel noch ausführlich diskutiert werden. Die Ideen Arnold von Genneps wurden bereits 1990 für den Reliquienkult von Patrick Joseph Geary ins Gespräch gebracht, siehe: GEARY 1990, S. 125-128. Von Genneps Bedeutung für den Reliquienkult und die Rolle der Grenzerfahrung bei der nonverbalen Kommunikation wurde intensiv diskutiert durch Hedwig Röckelein, siehe RÖCKELEIN 2003, S. 95f. Edmund Leach hat 1976 Genneps Vorstellung von Liminalität auf die Übergangszone von Diesseits und Jenseits angewendet, siehe: LEACH 1976, S. 81-93. Für die Rezeption von Genneps Modell in seiner Bedeutung für die ästhetische Erfahrung im 20. Jahrhundert: FISCHER-LICHTE 2001, S. 189-207.

einer Allegorie gewidmet ist und zudem ein vielverehrtes Kultbild besaß. Cassirer, der an die Theorie Useners der Augenblicksgötter anknüpft, geht davon aus, dass die symbolische Form ihren Ursprung in einer stilisierenden Kraft hat, die in den Erfahrungen von dramatischer Eindringlichkeit aufgehen.<sup>177</sup> So könnte man die irritierende Faszination, die Götzenbilder auf Andersgläubige bzw. pagane Götterbilder auf Christen ausüben, im Sinne Cassirers erklären, dass sie sich zum mythischen Bild verdichten, semantisiert und dadurch gebannt „unter göttlichen Namen fixiert, wieder aufgerufen und so beherrschbar gemacht werden. Durch die symbolische Transformation der sinnlichen Erfahrung in Sinn wird die Affektspannung zugleich abgeleitet und stabilisiert.“<sup>178</sup> Auf diese Weise könnte man die Ambiguität der Fides, ihre allegorische und christliche Doppelnatur als die Symbolisierung zweier sinnerschöpfender, miteinander verschränkter Funktionen des Bildes interpretieren.

### III. 2. b) Beseelung

Dass die goldene Spur, der Goldglanz für den Kontakt mit dem Göttlichen in der christlichen Kunst, die göttliche Spur in der künstlerischen Umsetzung anzeigt, können Beispiele von Händen oder Lippen verdeutlichen, die durch den Kontakt mit dem Göttlichen eine goldene Spur erhalten haben: So erscheinen zum Beispiel die Hände der Marienikone vom Pantheon zwar schwarz, jedoch nur, da ihr Überzug aus einer goldenen Legierung im Lauf der Zeit oxidiert ist und sich auf diese Weise ihre Hände verdunkelt haben.<sup>179</sup> Sie haben das Christuskind und dabei das Göttliche berührt. Die Spuren dieser körperlichen Berührung können nun beim Blickkontakt mit den Gläubigen, diesem Aufblitzen jenseitiger, d.h. eigentlicher Wirklichkeit in der Betrachtung des Marienbildes, erfahren werden. Der gleiche

177 Vgl. CASSIRER 1956, S. 87-96, hier S. 87: „Als älteste für uns unterscheidbare Stufe des mythischen Denkens tritt die Bildung der ‚Augenblicksgötter‘ heraus. In ihnen wird nicht eine allgemeine Naturmacht personifiziert, noch wird irgendeine bestimmte Seite des menschlichen Lebens, ein gleichmäßig wiederkehrender Zug oder Bestand in ihm festgehalten und in ein bleibendes mythisch-religiöses Bild verwandelt, sondern es ist ein schlechthin Momentanes, eine augenblickliche Erregung, ein flüchtig auftauchender und ebenso rasch wieder verschwindender seelischer Inhalt, der, indem er sich objektiviert und sich nach außen entlädt, die Gestalt des Augenblicksgotts erschafft. Jeder Eindruck, der den Menschen trifft, jeder Wunsch, der sich in ihm regt, jede Hoffnung, die ihn lockt, und jede Not, die ihm naht, kann in dieser Weise in ihm religiös wirksam werden.“ Für den Akt der Erkenntnis bedeutet das, „daß alle intellektuelle Arbeit, die der Geist in der Formung der Einzeleindrücke zu ‚allgemeinen‘ Vorstellungen und Begriffen vollzieht, wesentlich darauf gerichtet ist, daß das Besondere, das hier und jetzt Gegebene aus seiner Isolierung befreit, daß es auf anderes bezogen und mit anderem zur Einheit einer umfassenden Ordnung, zur Einheit eines ‚Systems‘ zusammengenommen wird.“ Ebd., S. 95.

178 HABERMAS 1997, S. 20.

179 Vgl. NORDHAGEN 1987 und KNIPP 2002.

Grund kann auch der Anlass für die Anbringung einer außergewöhnlichen Votivgabe gewesen sein: Während Heiligenbildern normalerweise Ketten umgehängt, Ringe angesteckt und Kronen aufgesetzt werden,<sup>180</sup> so wurden im Presbyterium von Santa Maria Antiqua in der Kapelle der Makkabäer die Lippen der Heiligen Barbara mit einem Überzug aus einer Metalllegierung versehen. Die Konsequenz war: „[S]ie hatte einen Mund aus Gold“, wie Nordhagen bei seiner Untersuchung der Anbringungslöcher für die Metallverkleidungen belegen konnte.<sup>181</sup>

Dass das Gold nicht nur eine symbolische Bedeutung hat sondern vor allem seine Wirkung, sein Glanz, von entscheidender Relevanz ist, sollen die folgenden Überlegungen zeigen. Die in Fides' Herzen wohnenden Tugenden erzeugen eine Aura, die mit dem Strahlenkranz des reflektierten Lichtes auf ihrer Goldhaut als ein wahrnehmbares *alter ego* einhergeht. Diese spirituelle wie physische Aura verleiht ihr die ihr eigene Präsenz und Körperlichkeit.<sup>182</sup> Frank Fehrenbach hat mit seinen detaillierten Beobachtungen zur Essener Madonna eine grundsätzlich neue Perspektive in der Forschung zu den frühen christlichen Skulpturen eingebracht und folgendes bemerkt:

„Der Goldglanz bewirkt vor allem Belebung und Entrückung des Körpers. Das vom Gold umschlossene Volumen schwindet nicht gänzlich; teilweise geht aber seine Greifbarkeit verloren. [...] Das Licht der stark glänzenden Partien umkleidet keine Oberflächen, es scheint sich überhaupt nicht ‚auf dem Körper zu befinden.‘“<sup>183</sup>

Alle diese goldenen Figuren erscheinen durch ihre Goldhaut oder aufgrund der applizierten Goldteile bei Bewegung oder Beleuchtung durch eine bewegliche Lichtquelle (so z.B. bei flackerndem Kerzenlicht) (wieder-)belebt: Die Vielschichtigkeit des reflektierten Lichtes erzeugt in der Wahrnehmung durch den Betrachter eine physische Präsenz und einen derart lebendigen Eindruck, dass die Statuen be-seelt erscheinen und die Kraft ihres Scheinens aus ihnen selbst heraus zu entströmen scheint und nicht nur von außen indiziert. Entsprechendes schreibt Bernard über das Gesicht des goldenen Geralds auf dem Altar von Aurillac:

„Da dies den Weisen nicht zu Unrecht ein abergläubischer Brauch zu sein scheint – es scheint nämlich gleichsam der Brauch einer althergebrachten Verehrung der Götter oder vielmehr der Dämonen bewahrt zu werden –, schien dies auch mir in meiner Torheit genauso eine allzu verkehrte und dem christlichen Gebot entgegengesetzte Angelegenheit zu sein, als ich zum ersten Mal die Statue des heiligen Gerald auf dem Altar stehend genau betrachtete: aus reinstem Gold und mit kostbarsten Steinen geschmückt *und so deutlich einer menschlichen Gestalt nachgebildet*, dass es den meisten einfachen Leuten schien, sie sehe mit durchdringen

180 NORDHAGEN 1987, KNIPP 2002 und für Votivgaben: KROOS 1992.

181 NORDHAGEN 1987.

182 Vgl. GLADIGOW 1985/6.

183 FEHRENBACH 1996, S. 27f.

dem Blick die sie Ansehenden an und sei mit ihren blitzenden Augen bisweilen den Wünschen der Betenden in sanfterer Weise wohlgennt.<sup>184</sup>

Auffällig ist hier die Betonung, dass die Figur des Heiligen Gerald diesen Effekt nur auf einfache Leute, *rustici*, auszuüben scheint, während der *studiosus* Bernard, hier noch nicht durch den Anblick der Statue der heiligen Fides zum Bilderfreund bekehrt, diese Wirkung noch nicht verspürt. Er ist noch blind für diesen Blickkontakt mit den Heiligen, vgl. Kap. III.1.d). Unterstützt wird der Effekt durch die eingesetzten Augen aus Email oder Karfunkelsteinen, die nicht nur für zahlreiche Götterbilder der Antike von Pausanias bezeugt sind, sondern auch für christliche Statuen überliefert (Benna-Kreuz, Mainz). Dem Karfunkel wurden „in der mittelalterlichen Edelsteinexegese seit Augustin besonders erhellende Kräfte, bezogen auf die Dunkelheit, auch in übertragenen Sinne während eines Erkenntnisprozesses, zugeschrieben.“<sup>185</sup> Diesen gelungenen Effekt der Verbindung von Goldhaut, eingesetzten Augen und Kerzenschein hatte sich schon die Antike zu Nutzen gemacht, indem *Lychnouchoi*, d.h. Bronzen von Jünglingen oder Putten, meist mit Laub bekränzt in den Villen als Kerzenhalter eingesetzt wurden.<sup>186</sup>

184 LM I, 13, S. 112. Der volle Wortlaut der Stelle lautet: „*Quod cum sapientibus videatur haud iniuria esse superstitiosum, videtur enim quasi prisce culture deorum vel potius demoniorum servari ritus, mihi quoque stulto nihilominus res perversa legique christiane contraria visa nimis fuit, cum primitus sancti Geraldii statuam super altare positam perspexerim, auro purissimo ac lapidibus pretiosissimis insignem et ita ad humane figure vultum expresse effigiatam, ut plerisque rusticis videntes se perspiaci intuitu videatur videre oculisque reverberantibus precantium votis aliquando placidius favere.*“ Guy P. Marchal übersetzt, dass das Ansehen der Figur für einfache Leute den Anschein erwecke, als würden sie von ihm [dem Antlitz] mit deutlichem Blick angeschaut, und als sei schon am Widerschein der Augen erkennbar, dass manchmal die Bitten der Betenden um so milder erhört würden.“ MARCHAL 2002, S. 311. Hans Belting geht in seiner Übersetzung noch weiter über den Text hinaus und liest sinngemäß: „Sein Gesicht war von einem so lebendigen Ausdruck besetzt, daß seine Augen uns zu fixieren schienen“. BELTING 1990, S. 596.

185 AUGUSTINUS: *De doctr. Christ.* II, 16, 24; vgl. BEER 2002, S. 133, Anm. 37: „Vor diesem Hintergrund [...] wird ersichtlich, daß in der Quelle die Nennung der *carbunculos* nicht zufällig ist.“ Zur Edelsteindeutung siehe MEIER-STAUACH 1977 und 1992, S. 116 sowie FRIESS 1980, S. 134ff. Ambrosius Autpertus schrieb in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts über die Bedeutung des Leuchtens des Karfunkelsteins im Dunkeln als Symbol für Christus in seinem Kommentar zur Offenbarung: „*Sicut enim carbo succensus [...] ita et hic lapis a multis facere perhibetur. Quis itaque per hunc, nisi mediator Dei et hominum homo Christus Iesu designatur? [...] quia videlicet et iuxta humanitatis nostrae naturam sine ulla peccati obfuscatione mundus inter homines apparuit, et divinitatis suae luce tenebras nostrae mortalitatis inlustravit.*“ AMBROSIIUS APTPERTUS: *Expositionis in Apocalypsin*, S. 133f.

186 Z.B. der Eros-Hypnos aus Pesaro, Bronzestatue eines ehemals geflügelten Kindes aus dem Getty-Museum, Bronze-*Lychnouchoi* aus dem Haus des Cornelius Tegetes in Pompeji oder der Idolino; zum Idolino siehe: BESCHI 2000 und SIMON 2002. Während Homer diese goldenen Lichtgestalten noch mit Bewunderung registriert (*Odyssee* VII, 100ff.) äußert sich Lukrez kritisch gegenüber zuviel des strahlenden *decus* und befindet es für angenehmer, „wenn im Haus keine goldenen Jünglingsstatuen in ihrer Rechten feurige Lampen tragen,

Wirkung und Bedeutung der goldenen Anlitze der Madonnen und Heiligen gehen jedoch noch darüber hinaus: Ihre Goldhaut wird beim Blickwechsel mit dem Gläubigen zum Spiegel, und zwar zu dem paulinischen aus dem 1. Korintherbrief 13, 9-12: „*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem faciem ad faciem* – Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in Rätseln, künftig aber von Angesicht zu Angesicht.“ Dass man im zweiten Halbsatz auch noch ein *videbimus* ergänzen könnte, verdeutlicht die enge Verknüpfung von sehen und sein, dem Spiegelstadium der Gegenwart und der wahren Gottesschau ohne Schleier und Spiegel in der nahen Zukunft (*tunc*).<sup>187</sup>

Im Zusammenfallen der drei Bereiche des Imaginären, des Realen und des Symbolischen in der mittelalterlichen Repräsentation<sup>188</sup> sowie in der Gewissheit des mittelalterlichen Christen, dass das Jenseits im Diesseits immer unerreichbar und keine wahre Erkenntnis darüber bis zum Jüngsten Tag möglich sein wird, unterscheiden sich das Mittelalter und die Neuzeit in ihrem „Blick-“ wie ihrem „Seinsverständnis“. Die Entfremdungserfahrung im Spiegelstadium, in dem das Subjekt seine Unvollständigkeit erfährt, hat in der Erfahrungswelt des Christen des Mittelalters diverse Vorläufer: so z.B. die Idee der Erbsünde, des Jenseitsglaubens, und nicht zuletzt die Erfahrbarkeit von Heiligkeit und der Existenz von Heiligen im Diesseits.

Gegenwärtige Überlegungen zur Natur des Bildes verschließen vor ihrer Fähigkeit zur Beseelung in der Regel die „Augen“. Die Beziehung zwischen Bild und Betrachter wird als die Begegnung zweier Formen von Bewusstsein umschrieben, die differierende Zeitlichkeit (von Bild und Betrachter) überbrücken kann. So fasst man beispielsweise Bilder auf als „das Zeigen der Sache in ihrer Selbstheit“ (μημητηή).<sup>189</sup> Jean-Luc Nancy fasst in diesem Sinne in *Au fond des images* alle Bilder als heilig, als

---

um dem nächtlichen Mahl Licht zu spenden“ (LUKREZ: *De rerum natura* II, 24f.), zit. nach der Übers. von MARTIN 1972, S. 97.

187 Lacan postuliert für die Dialektik der Erkenntnisbegierde des Auges nach dem „objet petit à“ eine Spaltung zwischen dem, was für ihn das „Auge“ ist, und dem, was er „Blick“ nennt. Der Blick steht bei ihm für das unerreichbare Angesehene, das, was uns anblickt, das angesehene Objekt, das den Blick des Betrachters erwidert. Auch wenn Lacan kaum goldglänzende Heiligenbilder im Kopf hatte, noch ein Betrachter hier in ein Spiegelstadium versetzt werden soll, so wird doch deutlich, dass es möglich ist, den neuzeitlichen Sprung im Auge, der Lacan zur Spaltung von Blick und Auge bewegt, in Analogie zu einem Sprung im mittelalterlichen Seinsverständnis und der Undarstellbarkeit von Heiligkeit zu denken.

188 Das lateinische Wort *imago* umfasst daher diese verschiedenen Aspekte des Bildes in jeweils nach Zeit, Autor und kulturellem Kontext variierenden Mischungsverhältnissen. David Summers unterscheidet grundsätzlich zwischen drei Repräsentationsformen des Bildes: „In the long Western discussion of artistic representation there are typically three factors: a thing, its actual image, and a mental image. This third term, in being called an „image“ at all, is likened to a work of art made by the mind, and has a special status; it is itself a representation that is always interposed between anything and its actual image“, SUMMERS 1996, S. 3.

189 ZIMMERMANN 2004.

Abgetrenntes, Geopfertes, als unbeschreiblich auf.<sup>190</sup> Er rekurriert hier zwar auf Topoi der Beseelung, der religiösen Formen der Erkenntnis, die Bilder vermitteln können, dabei entleibt er diese Begrifflichkeit jedoch ihrer religiösen Bedeutung, die über den Wahrnehmungsakt hinausgeht. Indem er das Sein, den Sinn (*sens, existence*) eines im Bild Dargestellten und seine Unbeschreibbarkeit durch das Wort, seine *absens* gegeneinander ausspielt, beschreibt er die Inszenierung des „Oszillieren[s] von Wort und Bild als Modi dessen, was das andere nicht ist“,<sup>191</sup> als Prämisse des Bildes, seiner Bildlichkeit sowie seiner Perception. Ihm zufolge ist der „Sinn der neuen Bilder die Magie der alten – ihre Entrücktheit, ihre Gewalt. Nancy konfrontiert heutige Erfahrung mit einer in der Tiefe der Sprache (und der Bilder?) noch fassbaren Tradition.“<sup>192</sup> Dario Gamboni hat dieses Oszillieren als eine inszenierte Ambiguität und als Charakteristikum des modernen Bildes schlechthin beschrieben.<sup>193</sup> Ich möchte im Folgenden analog argumentieren, dass diese Ambiguität nicht nur ein Charakteristikum auch der mittelalterlichen Bildlichkeit ist, sondern dass auch das Oszillieren von Wort und Bild, von Absenz und Präsenz im Bild inszeniert wurde und somit zugleich den Zugang zum Bild im Mittelalter charakterisieren kann.

Die Kontinuität darin, dass das, was wir sehen, uns anblickt, veranlasste George Didi-Huberman zu einem Epochensprung über den Zeitraum des „Zeitalters der Kunst“<sup>194</sup> hinweg, also von dem Isarnus-Grabmal zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, der der überwiegende Teil seiner Studie gewidmet ist.<sup>195</sup> Wie stark und präsent dieses Anblicken aus dem Jenseits für den christlichen Betrachter eines anthropomorphen Kunstwerkes (gerade bei dreidimensionalen Objekten) im Mittelalter war, und wie sehr die Ungewissheit über den göttlichen oder dämonischen Urheber dieses Blickes die Keimzelle des Idolatrieverdachts war, darf nicht unterschätzt werden. So wird, um nur ein Beispiel eines solchen Blickkontakts mit einem zweidimensionalen Objekt zu nennen, auch der Schleier über Ikonen damit begründet, dass ihre zu starke Wirkung verhindert werden soll.<sup>196</sup> Er wird nur in

190 NANCY 2003a, S. 11: „L'image est toujours sacrée, si l'on tient à employer ce terme qui prête à confusion (mais que j'emploierai tout d'abord, provisoirement, comme un terme régulateur pour mettre la pensée en marche). Le sens de ‚sacré‘ ne cesse en effet d'être confondu avec celui de ‚religieux‘. Mais la religion est l'observance d'un rite qui forme et qui maintient un lien (avec les autres ou avec soi-même, avec la nature ou avec une surnature). La religion n'est pas, de soi, ordonnée au sacré.“

191 ZIMMERMANN 2004.

192 Dieses Vorgehen, so Zimmermann, markiere den Gegenpol zu Benjamins These vom Aura-Verlust durch Reproduktion, vgl. ZIMMERMANN 2004.

193 GAMBONI 2002.

194 In der „Tradition“ von Hans Belting unterscheidet hierfür Martin Schulz zwischen drei Phasen der Repräsentation: der magisch-allegorischen Repräsentation, dem Zeitalter der Kunst, in dem daran geglaubt wird, dass Repräsentation von Wirklichkeit möglich ist, und der Zeit der Krise, in der Bilder nur vorgeben, Wirklichkeit zu repräsentieren, sie aber nur verstellen. Vgl. SCHULZ 2002 und BELTING 2002.

195 DIDI-HUBERMAN 1999a.

196 Vgl. DÜNNINGER 1987 und WOLF 1990, S. 41.

bestimmten Momenten im Zusammenhang mit einem streng geregelten, auf den Blickkontakt vorbereitenden Ritual gelüftet, so zum Beispiel in der Freitagszeremonie der Blachernenkirche zu Konstantinopel.<sup>197</sup>

Heilige sind nicht nur Medium zum spirituellen Dialog mit dem Jenseits: Aufgrund ihrer Vorbildfunktion eröffnen sie dem Gläubigen noch einen weiteren Weg zur Erleuchtung. Als Grund für das Strahlen von Fides gibt Bernard ihre Tugendhaftigkeit an, die Reinheit ihres Herzens. Die Nachahmung dieses Weges (die mimetische Rezeption des heiligen Vorbildes) im eigenen irdischen Leben steht jedem Gläubigen offen, er kann dem Beispiel der Heiligen folgen und so für Heilsgewissheit für sich selbst sorgen.<sup>198</sup>

„Was bedeuten die Feinheit der Stickerei und die dichte Fältelung der Ärmel, wenn sie nicht die Ummantelung durch die göttliche Weisheit offenbaren? Und mit Recht wurden auf dem wichtigsten Körperteil, d.h. ihrem Haupt, vier Edelsteine sichtbar, vermittelt derer wir deutlich das Quadrivium der Kardinaltugenden, Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Besonnenheit, erkennen können. Weil die heilige Fides sie kannte und sich in ihnen vervollkommen hatte und weil sie – zutiefst vom Heiligen Geist erfüllt – auch die übrigen, die von diesen abgeleitet sind, auf das Vollkommenste in ihrem Herzen ausbildete, gefiel sie in jeder Weise dem Höchsten [...].“<sup>199</sup>

Die Erscheinung der heiligen Fides, ihre als Schleier beschriebene glänzende Hülle, wird in Guiberts Beschreibung zum Sinnbild der Tugendhaftigkeit schlechthin, sie ist so erfüllt vom Heiligen Geist und den Tugenden in ihrem Herzen, dass sie von einer Aura, einem Strahlenkranz umgeben ist. Ihr Strahlen ist folgendermassen begründet: Sie strahlt durch ihre Tugendhaftigkeit, wir nehmen einen Abglanz des reinen Herzens wahr, das ins Jenseits wandern wird. Diese Aura ist ein irdisches Zeichen ihres ewigen Lebens. Gesehen werden keine individuellen Charakteristika ihrer Physiognomie oder ihrer Gestalt, sondern ihr Ornat und ihr Strahlen wird durch ihre Tugendhaftigkeit erklärt. Dabei wird ihr Ornat zum symbolischen Verweis auf ihr Inneres und ihre gesamte Erscheinung zur Allegorie des Glaubens.

Guiberts Vision der heiligen Fides gipfelt im symbolischen Bild von den vier Edelsteinen auf dem gekrönten Haupt, die für die Kardinaltugenden, die *virtutes*

197 PENTCHEVA 2000.

198 AUERBACH 1946, zur Bedeutung dieser Vorstellung im geistlichen Spiel, S. 151f.

199 LM I, 1, S. 81: „*Quid subtilitas picture manicarumve rugositas, nisi divine sapientie indaginem prefert? Et merito in principali corporis parte, idest capite, sunt vise quatuor gemme, per quas liquido principalium virtutum, prudentie, iustitie, fortitudinis ac temperantie possumus advertere quadrivium. Quarum sancta Fides quia notitiam perfectionemque habuit ac, penitus sancto afflata Spiritu, ceteras quoque ab his derivatas, intra viscera amoris perfectissime coluit, omnimodis Altissimo placuit [...]*“.

*principales*, stehen.<sup>200</sup> Die symbolische Referenz der vier Edelsteine nicht nur auf die Kardinaltugenden, sondern auch auf das Quadrivium der *artes liberales*, die Lehren von der Geometrie, der Musik, der Arithmetik und der Astronomie, unterstreicht den Aspekt der verhüllten Weisheit, die das Strahlen der heiligen Fides bedingt und ihre Wirkung erklärt.<sup>201</sup> Dass diese Strahlkraft nicht nur über die Tugendhaftigkeit oder die Heiligkeit der Märtyrerin erklärt wird, sondern dass hier der Bezug zur antiken Gelehrsamkeit und der göttlichen Weisheit gesucht wird, ist ungewöhnlich, findet sich jedoch auch an anderen Stellen des *Liber miraculorum*. Interessant hierbei ist, dass die Feinheit und damit die künstlerische Gestaltung des Gewandes und zwar das Bild selbst (*subtilitas picture*) laut Bernard auf die von ihnen umschlossene Weisheit und damit auf den göttlichen Urheber aller Kunst, Gott selbst hinweisen.<sup>202</sup> Erleuchtung und Beseelung durch göttliche Schau sind die Konsequenzen dieser Bildbetrachtung. Fides entfaltet hier ihre allegorischen Qualitäten und wird zur Dialogpartnerin des Erhellung suchenden Gläubigen vor seinem geistigen Auge. Ist dieser Blickwechsel und Gedankenaustausch erfolgreich, wird der Betrachter beschenkt mit einem beseelten Blick:

„[E]t ita ad humane figure vultum expresse effigiatam, ut plerisque rusticis videntes se perspiaci intuitu videatur videre oculisque reverberantibus precantium votis aliquando placidius favere.“<sup>203</sup>

200 „Die stoisch-griechische Vierzahl findet sich schon in *Sap.* 8, 7, in der Maßhaltung, Klugheit und Starkmut als die Früchte der Gerechtigkeit beschrieben werden. Im Anschluss an Philon von Alessandrien deutet Ambrosius die vier Paradiesströme allegorisch auf die Klugheit, Maßhaltung, Tapferkeit und Gerechtigkeit, die wohl von ihm erstmals Kardinaltugenden genannt werden. Ihr Fundament ist Christus. Von Cicero übernimmt er die Lehre von der Einheit der Tugenden, wo sich eine findet, sind auch die übrigen mitgegeben. Augustinus interessierte besonders der Bezug der Tugenden auf Gott, alle Tugenden sind Erscheinungsweisen der Gottesliebe, die er selbst wiederum rein übernatürlich sieht. Hieronymus redet von den Tugenden als einem Vierergespann, dessen Wagenlenker Christus ist. Cassiodorus, Alkuin und Hrabanus Maurus erörterten die Tugenden, speziell die Kardinaltugenden im Zusammenhang mit der Seelenlehre. Die durch Boethius ins Mittelalter gelangte Tugenddefinition [...] wird im 12. Jh. von Abelaerd und den Porretanern übernommen“, in: GRÜNDEL 1965, Sp. 396-397.

201 RICHÉ 2000.

202 Bei der hier benutzten Form des Verweisens und dem dabei entstehenden Erkenntnisgewinn handelt es sich um eine spezifisch christliche Form der Allegorese. Es ist Prudentius, der in seiner *Psychomachia* als erster eine spezifisch christliche Form der Allegorese entwickelt und zugleich war er vielleicht der geistige Anreger des Bildes der gekrönten Tugend aus der Vision Bernards. In der *Psychomachia* ist es wiederum Fides, die die Märtyrer nach ihrem erfolgreichen Kampf gegen die *cultura veterum deorum*, die Verehrung der alten Götter krönt. Vgl. Kap. II, 1.

203 LM, I, 13, S. 112. Zu den verschiedenen Übersetzungen dieser Stelle siehe Kap. III.2.b) und Anm. 184.

## III. 2. c) Schein und heilige Identität

Bereits die Vita des heiligen Gerald aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts erzählt, wie trügerisch der Schein schöner Gesichter sein kann. Die Einblicke hinter diese „Maske“ und ihr Demaskieren können entsetzliche Folgen für Heilige haben: Die Erkenntnis, dass die eigenen Augen einem Trugbild teuflischer Natur<sup>204</sup> aufgesessen sind. Von einem solchen visuellen Sündenfall berichtet Odo von Cluny in seiner Vita des Heiligen Gerald:

„Denn [der Teufel] ließ ihm, wie es heißt, eine junge Frau ins Auge eindringen.<sup>205</sup> Als er an ihr unbedacht die Farbe ihrer gesalbten Haut betrachtete, begann er vor Entzücken darüber weich zu werden. Wenn er nur sogleich mit seinem Verstand gesehen hätte, was unter der Haut verborgen lag! Denn nichts anderes macht doch die Schönheit des Fleisches aus als die Schminke der Hautoberfläche (*nimirum nihil carnis pulchrum est nisi fucus pellis*). Er wandte die Augen ab, aber die schöne Gestalt war durch diese schon ins Herz gedrunken und blieb. Da fühlte er sich beklommen, verlockt und geblendet von einem heimlichen Feuer.“<sup>206</sup>

Dass das Gesicht eine Maske und dahinter das wahre Bild einer Person zu suchen ist, ist bereits ein antiker Topos, der in zahlreichen Mythen bei der Erkenntnis der wahren Identität des Gegenübers eine zentrale Rolle spielt. Diese Passage des zehnten Jahrhunderts ist für uns deshalb so interessant, weil sie das Phänomen der Maske als Diskrepanz zwischen der Person und ihrem täuschenden Auftreten beschreibt, dabei jedoch keinen der einschlägigen Begriffe der lateinischen Antike wie *larva*, *persona* etc. verwendet. Vielmehr ist sich der Erzähler gewiss, dass die geschminkte Dame eigentlich keine ernstzunehmende (unteilbare) *persona*, sondern ihre Erscheinung ein Werk des Teufels ist. Wenn sie vielleicht ganz und gar vom Teufel besessen – und somit teilbar und daher kein Individuum – ist, so ist sie nicht zu einem bestimmten Verhalten entsprechend christlicher Moralvorstellungen verpflichtet.<sup>207</sup> Hier wird uns genau der Moment interessieren, in dem als das Bild ei-

204 AUGUSTINUS: *Confessiones* X, 34, 53; BETTINI 1984, S. 260. Hier auch ausführlicher zu Petrarca's Rezeption dieses Begriffes.

205 Vgl. Rilkes Panther: „Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille / sich lautlos auf; dann geht ein Bild hinein, / läuft durch der Glieder angespannte Stille / und hört im Herzen auf zu sein.“

206 ODILO V. CLUNY: *Vita S. Geraldii* I, 9: „*Quamdā enim iuvenulam eius oculis, ut fertur, ingressit. Qui dum in ea colorem nitidulae cutis incautus attendere(t), mox in delectatione illius mollescere coepit. O si protinus intellectu conspexisset, quid sub cute latebat! Quia nimirum nihil carnis pulchrum est nisi fucus pellis. Avertit ille oculos, sed species per ipsos cordi impressa remansit. Itaque angebatur, illiciebatur et caeco igni adurebatur.*“ Die Vita wurde zwischen 916-942 geschrieben und umfasst vier Bücher, Odilo war Kanoniker in St. Martin zu Tours.

207 Vgl. BAADER 1999b, S. 242: „Während in Ciceros Ethik den verschiedenen Rollen des Menschen eine moralische Dimension zukommt, die notwendig in Relation zu dem von ihm entworfenen Verständnis der *virtus* steht, ist es im Sprachgebrauch der römischen Antike vor allem die Stellung oder das Amt, das der Einzelne innerhalb des Gesellschaftssystems inne

ner Person nicht nur seine identifizierbare Physiognomie, sondern sowohl Züge seiner physiognomischen als auch seiner seelischen Individualität trägt. Ein „wahres“ Porträt, eine gelungene Repräsentation von Individualität im *Heiligenbild*, liegt erst dann vor, wenn das Bild die Repräsentation beider Formen von Identität im Bild verbinden kann.

Von *Identität* in Bildern Heiliger wird hier gesprochen, wenn der Betrachter eines Heiligenbildes erkennt, dass das Fragment des Heiligen (die Reliquie), dessen von Menschen Hand gemachtes Bild und die geistige Vorstellung vom Heiligen im Jenseits sich auf die gleiche – historische – Person beziehen: Kurz gesagt, ich spreche von Identität bei Heiligen, wenn Gewissheit besteht, dass alle von einem Bild generierten verschiedenen Abbilder sich auf ein- und dieselbe (*idem*) Person beziehen. Erst wenn sich der Gläubige sicher sein kann hinsichtlich der Gleichheit (*idemtitas*) der Bezugsperson, auf die sich diese Abbilder, Fragmente, Legenden und Visionen beziehen, ist für ihn die Identität des dargestellten Heiligen im Heiligenbild gesichert. Dabei wird im Folgenden sowohl von Identität als funktionaler Kategorie (welche *persona*?) als auch als Idee (wie ist die *persona*?) die Rede sein.

Im Fall der Statue der heiligen Fides bzw. bei Heiligenbildern im Allgemeinen stellen sich die Beziehungsverhältnisse von Urbild und Abbild sowie von Präsenz und Absenz im Bild in mehrfacher Hinsicht komplexer dar als im Porträt von Lebenden. Hinsichtlich des Kriteriums der (physischen) Ähnlichkeit kann das Porträt von Heiligen in der Regel nicht bestehen. Sie weilen zur Zeit der Entstehung ihrer Bildnisse seit längerem im Jenseits. Das Bildnis eines Heiligen kann entweder eine fiktive Erinnerung an seinen irdischen Körper sein oder eine Vision seines himmlischen Leibes. Beides schließt jedoch „Wahrhaftigkeit“ seines Porträts aus: Denn entweder wird nur ein Teil des Heiligen dargestellt, das Porträt verkörpert also nur ein reduziertes, fragmentarisches Abbild, oder das Porträt ist nur ein fiktives, gedachtes Bildnis des Heiligen, das dem wahren Erscheinungsbild der historischen Person in physischer Hinsicht nicht gleichen kann, da die Kenntnis von seinem einstigen Aussehen verloren ist. Darüber hinaus wird ein Sterblicher das himmlische Erscheinungsbild des Heiligen, seine jetzige Gestalt, bis zum jüngsten Tag nicht erblicken können und ist nicht in der Lage, ein wahres Bild seiner aktuellen Gestalt anzufertigen.

Nicht zuletzt deshalb berief man sich im Mittelalter auf Ikonen, von denen man annahm, dass sie entweder zu Lebzeiten des Heiligen und damit von einem Augenzeugen angefertigt wurden, oder auf wunderbare Weise entstanden waren. Dass alte und damit authentische Bilder im Hochmittelalter die Instanz zur Wiederer-

---

hat und das ihn zu einem bestimmten Verhalten verpflichtet, das mit dem Begriff *persona* bezeichnet wird.“ Im Mittelalter dagegen spielt der Begriff *persona* vor allem in der Trinitätsdebatte eine Rolle. Boethius definiert *persona* wie folgt: „[N]aturae rationabilis individua substantia – Die unteilbare Substanz eines vernünftigen Wesens“. Er kennt zwar noch die Bedeutung der Maske aus der Lektüre und drückt in seinen Worten „*hominum, quorum certa pro sui forma esset agnitio*“ eine Vorstellung von Individualität aus; die Bedeutung von *persona* als Rolle ist jedoch völlig verschwunden. Vgl. FUHRMANN 1979, S. 102.

kennbarkeit von bestimmten Heiligen darstellten und als *das* Referenzobjekt für ihre Identität in jüngeren Bildern betrachtet wurden, wird immer wieder berichtet. In der *Vita* Gregors bezieht sich Johannes Diaconus für seine Beschreibung Gregors auf dessen Bild, das sich auf einer runden Gipsscheibe in dem zum Kloster umgewandelten Familienpalast Gregors erhalten hat. In seiner Ekphrasis vergleicht er das Bild Gregors mit den Porträts seiner Eltern. Der heimatliche Palast und die Bildnisse seiner Eltern werden dabei zu Garanten der Identität des Dargestellten aufgerufen und bestätigen damit die Authentizität des literarischen Porträts von Johannes Diacon. Zusätzliche Kenntnisse Johannes' über das Leben Gregors, das Wissen um seine Magenkrankheit, unterstreichen seine Autorität, wenn Johannes vor dessen gemaltem Porträt behaupten kann, dass es noch die „dunkle und lebhaftete Hautfarbe“ wiedergibt und „noch nicht, wie das später eintrat, die Blässe des Magenkranken.“<sup>208</sup>

Es wird deutlich, dass man dem Bild als authentischen Zeugen für die Physiognomie des längst verstorbenen Heiligen vertraute. Dabei wurde das Bild des Heiligen jedoch nicht als Porträt betrachtet, das die Individualität des Heiligen repräsentiert. Denn es fehlt seinem Bild der Anteil des außergewöhnlichen Wesens des Heiligen, es fehlt die Darstellung dessen, was ihn als Heiligen vor anderen Menschen abhebt, das Bild seiner Seele. Heilige besitzen aufgrund ihrer außergewöhnlich schönen Seele eine besondere Vorbildfunktion für Glaubensbrüder, die sich mit ihm über literarische oder gemalte Bilder identifizieren können. Erst wenn das Heiligenbild beide Aspekte, seine äußere und innere Beschaffenheit, also die Darstellung sowohl der irdischen (physischen) als auch der (seelischen) himmlischen Individualität in der Darstellung berücksichtigt, kann man von der Repräsentation von Individualität im Heiligenbild sprechen. Diese „Allianz“ von einem mimetischen Bildkonzept und der christlichen Vorstellung von Realpräsenz verlieh der

208 JOHANNES DIACONUS: *Vita S. Gregorii*, IV, 83/84. Vgl. auch LADNER 1941, S. 70ff. Johannes bleibt bei den materiellen Zeugnissen und gibt in IV, 83 und 84 die berühmten Beschreibungen der Porträts der Eltern Gregors und des Papstes im römischen Hauskloster der Familie. Das sind zunächst im Atrium zwei kunstvolle alte Bilder („*duae iconiae veterrimae artificialiter depictae*“); das erste zeigt den heiligen Petrus und Gregors Vater Gordianus, das zweite Gregors Mutter Silvia. Gesicht und Gewandung werden beschrieben. Gregors Mutter Silvia hat Johannes Diaconus gefallen. Er sieht in ihrem runzeligen Gesicht noch die Schönheit der jüngeren Jahre. Sodann schildert er das Gregorbild in dem zum Kloster umgewandelten Familienpalast. „*Sed et in absidula post fratrum cellarium Gregorius eiusdem artificis magisterio in rota gypsea pictus ostenditur: statura iusta et bene formata facie de paternae faciei longitudine et maternae rotunditate ita medie temperata, ut cum rotunditate quadam decentissime videatur esse deducta, barba paterno more subfulva et modica, ita calvaster, ut in medio frontis gemellos cincinnos rarusculos habeat, et dextrorsum reflexos, corona rotunda et spatiosa, elatis et longis, sed exilibus superciliis, oculis pupilla furvis non quidem magnis, sed patulis, subocularibus plenis, naso a radice vergentium superciliarum subtiliter directo, circa medium latiore, deinde paululum recurvo et in extremo patulis naribus prominente, ore rubeo, crassis et subdividuis labiis, genis compositis, mento a confinio maxillarum decibiliter prominente, colore aquilino et vivido, nondum sicut ei postea contigit, cardiaco, vultu mitis, manibus pulchris, teretibus digitis et habilibus ad scribendum.*“

Porträtkunst durch die dabei im Bildnis generierte Dialektik von Präsenz und Abwesen erstmals einen „modernen“ Wirklichkeitsanspruch. Kehren wir daher die Blickrichtung der soeben erzählten Geschichte aus der Vita Gregors um und fragen uns, wie Heiligenbilder wie die heilige Fides von ihren Betrachtern angesehen wurden und was hinter ihrer (golden glänzenden) „Schminke“ verborgen liegen soll?

Die Gesichter der Heiligen in Kopfreliquiaren sind fast ausnahmslos ebenmäßig und glatt; sie weisen keine individuellen Merkmale wie Falten, Narben oder sichtbare Wangenknochen auf, die auf die einstige Physiognomie schließen lassen. In der Skulptur könnten die den mittelalterlichen Goldschmieden sicherlich nicht bekannten Worte Laktanz' nicht deutlicher respektiert und ausgedrückt werden: Laktanz artikuliert seine Zweifel an der „wahren“ Repräsentation des Menschen in der äußeren Erscheinung von Menschen: „Das nämlich, was die Augen sehen, ist nicht der Mensch, sondern das Behältnis des Menschen: dessen Beschaffenheit und Schönheit geht nicht aus den Umrissen des Gefäßes, dem sie innewohnt, sondern aus den Handlungen und den Sitten (*factis et moribus*) hervor.“<sup>209</sup> Entsprechend fordert er mit rhetorischem Witz, dass es eigentlich an den Statuen wäre, von ihren Sockeln herunterzusteigen, um die Kunstfertigkeit ihrer Urheber, der Künstler anzubeten.<sup>210</sup> Die Taten und die ihnen zugrunde liegende Moral der Menschen verweisen im Christentum letztlich aufgrund ihrer Gottesebenbildlichkeit immer auf ihren Schöpfer und schließen daher Individualität im modernen Sinne und damit ihre Darstellbarkeit von vorneherein aus. Für Heilige gilt seit jeher, dass ihre Legenden, die Schriften, die von ihren Taten und ihrem „vorbildhaften“ Leben oder ihrem Leben nach dem Vorbild Christi erzählen, die wahren Porträts ihrer selbst und nicht zuletzt die Wahrheit des Gotteswortes im erzählten oder aufgeschriebenen Wort verkörpern. Die Unähnlichkeit ihrer Physiognomie in ihrem Abbild wäre eine ungewöhnliche, wenn auch durchaus mögliche logische Konsequenz dieser Vorstellung.

Betrachten wir einige Kopf- oder Büstenreliquiare aus Italien, die dort seit dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts in größerer Zahl entstanden, genauer: Beim Blick ins Antlitz der Heiligen Barbara in Ravello überlagern sich in der Imagination des Betrachters verschiedene Bilder der Heiligen. In seiner Vorstellung legen sich Bilder des kunstvollen silbernen Antlitzes der Heiligen, das Fragment ihres einstigen irdischen Gesichtes (die Reliquie) sowie die Vision ihrer Erscheinung im Jenseits übereinander. Diese Überlagerung der Bilder erzeugt ein von Betrachter zu Betrachter individuell verschiedenes Heiligenbild. Jedes dieser Bilder verweist bereits durch seine Beschaffenheit auf seine eigene Unvollkommenheit, auf sein Versagen hinsichtlich der Repräsentation eines heiligen Menschen in seinem Porträt.

209 Zitiert nach BAADER 1999a, S. 93, die Übersetzung leicht modifiziert durch die Verf. LACTANTIUS: *Divinarum institutionum*, lib. II, 3.8, S. 46: „*Hoc enim quod oculis subjectum est, non homo sed hominis receptaculum est; cuius qualitas et figura non ex lineamentis vasculi quo continetur, sed ex factis et moribus pervidetur.*“

210 LACTANTIUS: *Divinarum institutionum*, lib. I, ii, c. 2: „*Nec intelligunt homines ineptissimi, quod si sentire simulacra et moveri possent, adoratura hominem fuissent a quo sunt expolita.*“

Diese defizitären Bilder der Heiligen sind jeweils auf die anderen Bildfragmente angewiesen, damit sich in der Überlagerung das „wahre“ Bild konstituieren kann. Dieses Heiligenbild entsteht erst in der Betrachtung durch den Gläubigen; es handelt sich daher bei diesen Büstenreliquiaren um eine Bildform, die kein eigentliches Porträt darstellt, jedoch trotzdem dessen Individualität repräsentieren kann. Darüber hinaus konstituiert sich über diesen imaginären Dialog des Gläubigen mit dem Heiligen die christliche Individualität des Glaubenden, erfährt er seine individuelle Offenbarung über das Heiligenbild.

Anders als bei Johannes Diaconus und bei Porträts im Allgemeinen ist bei Kopfreliquiaren der maßgebliche Repräsentant für Identität und individuelle Authentizität gerade nicht das Gesicht. Nicht das von Menschenhand gefertigte Erscheinungsbild verleiht dem Heiligenbild seine authentischen Züge, sondern der Schädel, und damit letztlich eine Kreation des Schöpfers. Das Gesicht wird auch nicht zur Wahrung des Gedächtnisses des Erscheinungsbildes des Heiligen für die kommenden Jahrhunderte, sondern als schillernde Gesichtshülle für die Reliquie, als zweite künstliche Haut angefertigt. Diese Haut versucht durch ihre Materialität ihre Künstlichkeit nicht zu negieren, sondern betont sie durch ihr schillerndes Glänzen. Es wird dabei so getan, als wäre das Bild bereits Jahrhunderte alt, um seine Bedeutung und die Authentizität der Reliquie – nicht des Bildes – zu unterstreichen.<sup>211</sup> Eine andere Erklärung für die offensichtliche Irrelevanz der Ähnlichkeit der Gesichter der Heiligen mit ihrem einstigen Antlitz wäre folgende: Man erstrebte, möglichst keine Heiligenbilder zu schaffen, die durch ihre Schönheit die Gläubigen zur Idolatrie anstiften könnten, wenn sie vor den Heiligenbildern ihre Andacht verrichteten. Johannes Diaconus verbindet in seiner Vita Gregors die Schönheit des Gesichts ei-

211 Nach dem Tod Walas 836 setzte Paschasius dessen biographische Arbeit fort: PASCHASIUS RABBERTUS: *Epitaphium Arsenii*: „*Saepe mecum, frater Severe, tacitus multumque admīror, liminio tanti luctus expleto quid novi acciderit Adeodati nostri, quod rursus iuxta illud Maronis te ortante, ut reor, infandos iubet renovare dolores et rogat Arsenii nostri morum liniamentis imaginem saeculis in memoriam more Zeuxi pingere. Nec satis igitur cogitat, quod confundor fedus pictor iconiam tanti viri suis virtutum floribus gloriosam litterarum in speculo posteris, ne fedior appaream, exhibere. Tamen solatii est, licet pro multis confundar, quod eius inlustror virtutum meritis, etsi harum rerum initium ullum nequeam invenire idoneum. Unde exordiar narrare partim que perspexi his oculis, partim quae accepi auribus et mente plenius intellexi*“ – Paschasius: „Oft und viel‘ wundere ich mich ‚mich im Stillen‘, Bruder Severus, was nach der Gefangenschaft so großer Trauer bei unserem Adeodatu Neues geschehen ist, daß er auf deine Mahnung wieder nach dem Virgilwort ‚unsäglichen Schmerz‘, wie ich meine, ‚befiehlt zu erneuern‘ und bittet, das Charakterbild unseres Arsenius den Jahrhunderten zum Gedächtnis nach Art des Zeuxis zu skizzieren. Er bedenkt nicht genügend, daß ich als ein verächtlicher Maler verwirrt bin, das in seinen Tugendblüten ruhmreiche Bild eines so großen Mannes im Spiegel der Literatur den Späteren zu zeigen, um nicht noch verächtlicher zu erscheinen. Ein Trost ist, daß ich, wenn ich mich auch vieler Dinge schämen muß, doch durch die Verdienste seiner Tugenden erleuchtet werde, obgleich ich ‚keinen vernünftigen Anfang für diese Sachen finden kann. Deshalb will ich zu erzählen beginnen‘, ‚teils was ich mit diesen Augen gesehen, teils was ich mit den Ohren gehört‘ und im Geist vollständig verstanden habe“, Übersetzung zit. nach BERSCHIN 1991, Bd. III, 1, S. 321.

nes englischen Sklavens, der auf dem römischen Forum verkauft wurde, mit den Versuchungen durch den Teufel: Betört von dem wunderbaren Antlitz des heidnischen Sklaven „seufzte Gregor tief und sagte: ‚O weh, wie schöne Gesichter besitzt jetzt der Fürst der Finsternis; eine so schöne Stirn trägt einen Sinn bar der Gnade Gottes.‘“<sup>212</sup> Mit Blick auf die besondere Ähnlichkeit von Heiligen und dem Schöpfergott wird der Schöpfer von Heiligenbilder vor eine besondere Herausforderung gestellt: Er befindet sich auf einer Gratwanderung zwischen Gottesdienst und Idolatrie. Die Wiedergabe der besonderen Seelenschönheit der Heiligen, die in dieser Hinsicht Gott um so vieles ähnlicher sind, als die sündhaften Menschen, führt den Künstler auf gefährliches Terrain. Der Künstler ist der Versuchung näher, Bilder von Heiligen zu schaffen, die nicht nur Gottesebenbildlichkeit im Bild repräsentieren, sondern durch ihre außergewöhnliche Schönheit und Wahrhaftigkeit auch noch zur Anbetung von Bildern, der Idolatrie anstiften könnten. Die Gefahr der Idolatrie ist jedoch nicht nur in der allgemein bekannten gefährlichen Schönheit von Gesichtern begründet: Das Büstenreliquiar ist nicht nur funktional sondern auch etymologisch mit der antiken Urne verbunden; Irvin Lavin betont, dass:

„this relationship seems to have become explicit in the genealogy of the term *bustum*. Both were cult images and served as containers for the remains of a venerated person. The difference is that this honor might be accorded to any man: it was, so to speak, a „death right“; in the Middle Ages the honor was accorded only to a sanctified few. In this respect the reliquary is comparable to the pagan idol. The difference here is that, as with the Byzantine icon, the worship was not accorded to the object itself, but to what it represented. The image was not the deity, it merely represented the deity. The icon and the reliquary allude in a way the pagan idol does not, to a reality beyond that which is actually represented.“<sup>213</sup>

Die Frage, warum im Fall der Kopfreliquiare das Gesicht gerade nicht der Ort der Identifikation ist, liegt nahe: Für ihre Antwort ist zuallererst darauf hinzuweisen, dass in der lateinischen Antike der Begriff *persona* noch nicht die Konnotation des *individuus* (untrennbar, unteilbar) enthielt. *Persona* stand in der römischen Antike für Maske, Rolle, Charakter und hier unfreiwillig doppelt treffend für das heutige „image“ einer Person und beinhaltete noch nicht unsere heutige Vorstellung des

212 JOHANNES DIACONUS: *Vita B. Gregorii* I, 21: „Wieder fragte er, wie das Volk heiße. Der Händler antwortete: ‚Angeln heißen sie‘ Jener sagte: ‚Gut: Angeln wie Engel, denn sie sehen auch Engeln gleich. Solche müssen in den Himmeln Mitbürger der Engel sein.‘ Wiederrum fragte er, was für einen Namen ihre Provinz trage. Der Händler antwortete: ‚Die Bewohner heißen Deiri‘ Und Gregor sagte: ‚Gut. Deiri, weil man sie dem Zorn [*de ira*] Gottes entreißen und zur Gnade Gottes berufen muß.‘ Er sagte: ‚Wie heißt denn der König jener Provinz?‘ Der Händler antwortete: ‚Aelle‘ Und Gregor sagte in Anspielung auf seinen Namen: ‚Gut daß der König Aelle heißt. Alleluia muß zum Lob des Schöpfers in jenen Gegenden gesungen werden.‘“ Übersetzung zit. nach BERSCHIN 1991, III.1, S. 375.

213 LAVIN 1998, S. 65. In nachantiker Zeit bezeichnet *bustum* paradoxerweise in der Regel einen Leichnam ohne Kopf.

menschlichen Individuums.<sup>214</sup> Erst im Christentum wurden die alttestamentarischen Ansätze zur unantastbaren Personwürde des Menschen, die aus ihrer Gottesebenbildlichkeit folgt, zu einer Aufwertung des Einzelmenschen weiterentwickelt. Die christliche Auffassung von der Liebe Gottes zu jedem einzelnen Menschen erklärt sich aus der Trinitätsdebatte,<sup>215</sup> in der auf vorhandene Bezeichnungen (Wesen und Person) zurückgegriffen wurde, ihr Verhältnis jedoch aus der spezifischen Gotteserfahrung als wechselseitige Beziehung neu definiert wurde. Das Personsein des Menschen stellte sich als ein Abglanz seiner Bestimmung zur Gemeinschaft mit Gott dar und war keinesfalls Ausdruck einer Subjektivität, die der Mensch für sich selbst immer schon hätte.<sup>216</sup> Genau dieses christliche Selbstverständnis, die Ausbildung einer nach römischem Recht unzulässigen privaten Identität, war zugleich eines der zentralen Argumente für die Verfolgung der Christen. Der Vorwurf gegenüber den Christen lautete, dass sie „in ihrer Rolle als Mitglieder der christlichen Religion einen öffentlich nicht präsentierbaren Bereich von Identität, also: nicht zulässige private Identität, konstituierten.“<sup>217</sup> Die Aufgabe der römischen Richter war es dementsprechend, „die Angeklagten [Christen] entweder zum Geständnis dieser Diskrepanz zwischen privater und öffentlicher Identität oder zum opportunistischen Ableugnen ihrer privaten Identität zu veranlassen.“<sup>218</sup> Der Christ, der das Bekenntnis zum Kaiser verweigerte, da dies in seiner Sicht einen Akt der Idolatrie darstellte, wurde zum Märtyrer. Märtyrer sind in der Regel Einmalgeborene, die von ihrer Geburt bis zum Tod ein heiligengemäßes Leben führten und erst die Zweimalgeborenen wie Paulus, Augustin oder Franziskus können daher eine christliche Individualität beanspruchen.<sup>219</sup> „Versteht man unter Individualität die prätendierte Ganzheit einer Lebenserfahrung, die ein Ich mit niemandem teilen kann, so zeigt ihr [...] Anfang bei Augustin, daß Individualität von Haus aus nicht eine ästhetische Kategorie gewesen ist. Vielmehr entdeckt das neue Ich des Christen, das mit der *conversio* [...] ins Dasein getreten ist, seine Individualität in der Hinwendung zu Gott als Abhängigkeit vom Schöpfer und zugleich in der Rückwendung auf sein altes Ich, als Gebrochenheit seines zeitlichen Lebens.“ Für das autonome Porträt als bildliche Repräsentation des Individuums bedeutet das, so folgert Hans Robert Jauss, dass die ästhetische Erfahrung sich der Prädikate der göttlichen Identität bedient.<sup>220</sup>

214 ANZULEWICZ 1996: Der Begriff des „Individuums als Einzelwesen, bzw. Einzelnes, der bereits in der griechischen Spätantike erarbeitet und funktionsfähig war, [geht] auf Seneca und Cicero zurück“, S. 124.

215 Ausführlich hierzu: HENRICH 1979.

216 PANNENBERG 1979, S. 421.

217 GUMBRECHT 1979, S. 705.

218 Ebd. S. 705.

219 JAUSS 1979, S. 706, Anm. 4.

220 JAUSS 1979, S. 708f.: Er bezieht sich hier auf die Stelle aus den *Confessiones* von Augustinus, dem zufolge „das individuelle Ich in seiner unvollkommenen Identität nur am Maß der vollkommenen Identität seines Schöpfers zu erfahren“ vermag. Zu den Verschiebungen in den Subjektbegriffen, siehe ANZULEWICZ 1996 und MENSCHING 1996.

Festzuhalten für die Frage nach der Repräsentation der Individualität der Heiligen im Bild ist: In den Kopfreliquiaren mit einer künstlichen golden oder silbern glänzenden Haut überlagern sich verschiedene *imagines* des Heiligen: Das von Menschen Hand geschaffene, kunstvolle Antlitz und die Schädelreliquie – das authentische Relikt ihres einstigen Antlitzes – sowie auf einer visionären Ebene das wahre Gesicht der Heiligen im Jenseits. Die Schau dieses „wahren Antlitzes im Jenseits“ ist für den gläubigen Betrachter durch das künstliche Gesicht möglich und erhält seine gesteigerte Authentizität durch die Reliquie. „Leben und Tod“, um mit den Worten von Hans Belting zu sprechen, „treten dabei simultan in den Blick der Betrachter.“<sup>221</sup> Zeuge für die Wahrheit des Versprechens auf ein ewiges Leben nach dem Tod und eine Auferstehung in einem neuen Leib im Jenseits ist der Schädel der Heiligen. Kraft seines Glaubens an die Authentizität seiner Reliquie kann der Betrachter so der wahren, jenseitigen Gestalt des Heiligen im Geiste ansichtig werden. Das künstliche, den Heiligen wenig schmeichelnde Antlitz der Kopfreliquiare ist in mehrfacher Hinsicht ein bloßer Verweis. Zum einen auf die zeitliche Distanz zwischen Lebenszeit des Betrachters und des Heiligen, zum anderen auf das zur Reliquie gewordene eigentliche irdische Antlitz und nicht zuletzt auf das himmlische Antlitz des Heiligen. Dieses ist aus irdischer Perspektive unschaubar und damit undarstellbar.

Dieses rhetorische und visuelle Spiel mit Bildern und verkehrten „*imagines*“ verdeutlicht nicht nur eine frühe Reflexion mittelalterlicher Ästhetik, sondern ist Ausdruck und Folge der westlichen Bildauffassung. Seine Wurzel hat dieser Gedanke in der Inkarnation Christi, wie Jean-Claude Schmitt beobachtet hat: „L’incarnation n’est pas seulement un dogme particulier, mais toute une forme de pensée qui a imprimé sa marque à toutes les représentations et à toutes les pratiques caractéristiques du christianisme, qu’il s’agisse de la notion chrétienne du sacrifice, des reliques ou des images.“<sup>222</sup> Erkennen vermag dergleichen nur derjenige, „der im gegenwärtig Wirklichen die typologische Beziehung zum Vergangenen und Zukünftigen, zum Anfang und Ende der Heilsgeschichte zu erkennen vermag.“<sup>223</sup> Entsprechend ist mit Carolyn Walker Bynum zu schlussfolgern: „Die weitverbreitete Annahme, dass die Körper nicht nur die Herrlichkeit ihrer Seele in Gottes Gegenwart widerspiegeln, sondern auch der Ort sind, an dem die Individuen in ihrer Besonderheit belohnt oder bestraft werden, liegt auch vielen hagiographischen Geschichten und Beispielen [...] zugrunde, in denen Nichtvergänglichkeit oder andere wundersame Male nur einen Teil eines Körpers betreffen.“<sup>224</sup> Sie verweist auf die Geschichte, die Caesarius von Heisterbach von einem Meister berichtet, der viele Handschriften kopiert hatte: Nach seinem Tode wurde seine rechte Hand unverehrt aufgefunden, während der Rest seines Leibes längst zu Staub zerfallen war.

221 BELTING 2003, S. 98.

222 SCHMITT 1999a, S. 148.

223 JAUSS 1968, S. 158.

224 WALKER 1996, S. 195.

### III. 3. *Visio spiritualis* und die Grenzen der Repräsentation

#### III. 3. a) Isarnus' Leibesschrift

Durch die Aufnahme von Reliquien wird im Prinzip jeder Altar zu einem Heiligengrab. Wie steht es jedoch in dem Falle, in dem ein Grabmal durch die Verehrung des darin Begrabenen zu einem Ort mit besonderer Heiligkeit wird? Am Beispiel des Grabmals von Isarnus<sup>225</sup> wird der Anspruch auf baldige Beatifikation bereits auf der Grabplatte umgesetzt und den Betrachtern bzw. Fürbittern vor Augen gestellt (Abb. 74).<sup>226</sup> In diesem, einem der ältesten erhaltenen Beispiele „figürlicher“ Grabplatten, wird der Körper des Heiligen den Blicken entzogen und durch eine breite Inschrifttafel ersetzt. Nur seine „Büste“, d.h. Schultern und Kopf sowie seine nackten, wohlgeformten Füße lugen unter dem breiteren „Deckel“ seiner Grabplatte – dem eigentlichen „Bildfeld“, das jedoch nur mit Schrift geschmückt ist – hervor. Der Betrachter muss für die Lektüre des Textes das Grab umrunden, darüber hinaus fordert auch die Plastizität des Porträts Isarnus' eine genaue Betrachtung, einen Blickwechsel: die gewölbten Wangen, die klar konturierten Augäpfel unter den energischen Locken, die leicht geschürzten Lippen sprechen den Betrachter unmittelbar an und erzeugen eine lebendige Vorstellung des Heiligen mit Ansätzen individueller Gesichtszüge. Die Bischofskrümme mit der Inschrift *virga* erzeugt zusammen mit dem ebenfalls von der Deckelplatte angeschnittenen, gerade noch sichtbaren Ansatz des Palliums den Eindruck, dass sich ein vollständiger, wenn auch deutlich überlängter Körper unter der Inschrifttafel befindet, der in der halbrunden Vertiefung gebettet liegt. Es sind gerade die „Insignien“ seines Bischofsamtes, der Stab (die Krümme) und das Y-förmige Band (das Pallium), die auf die gesamte Figur verweisen. Von erstaunlicher Körperlichkeit und Detailgenauigkeit sind die nackten Füße des Heiligen, die unter dem sorgfältig gefälten Gewandsaum hervorragen. Nicht nur ist jedes Glied der Zehen genau und individuell geformt bis zu den Variationen in den Nagelformen wiedergegeben, sondern auch ihre entspannte Lage, die sachte Berührung der Kurvatur des „Nischensarkophages“ zeugen von genauer Beobachtung wie präziser Komposition der Relieftafel. Das verhaltene Lächeln und die besondere Betonung des „*abbas pius atque beatus*“ durch die weitere Setzung der auch in der Größe hervorgehobenen Kapitalislettern in den beiden mittleren Zeilen unterstreichen den Anspruch auf „Seligkeit“ des Verstorbenen. Das Fehlen des Körpers hat Didi-Huberman mit der Vorstellung verbunden, dass aus der Erfahrung des Sehens eine Übung des Glaubens werden

225 Grabplatte des Abts Isarnus, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, Marmor 178 x 60cm, in der Krypta der Abtei Saint-Victor, Marseille. Für die qualitativ beste Gesamtabbildung siehe: DIDI-HUBERMAN 1999a und epigraphischer Kommentar zur Inschrift in: FAVREAU 1997, S. 71-74.

226 In der Inschrift der Grabplatte wird dieser Anspruch auf baldige Selig- und Heiligsprechung mit der Hervorhebung durch Lettern in *Capitalis* betont, vgl.: FAVREAU 1997, S. 71-74.

kann.<sup>227</sup> Er stellt implizit die Verbindung zwischen den Betrachtern des Isarnus-Grabmals mit seinem fehlenden Körper und den Marien am Grabe her, denen der englische Bote mitteilt, dass der Gesuchte auferstanden ist und damit bereits die Grenze zum Jenseits und zum ewigen Leben überschritten hat. Dass Ähnliches für den Abt Isarnus von den Stiftern seines Grabes erhofft wurde, liegt auf der Hand: Das, was von Isarnus' Abbild zu sehen ist, lässt sich in mehrfacher Hinsicht mit dieser Vorstellung verbinden. Kopf und Schultern sind genau die Partien, die bei Reliquiaren lokaler Heiliger den Körper bilden und auf den Altar gestellt, den Heiligen darauf und vor allem darin präsent werden lassen. Die beiden nackten Füße hingegen sind genau der Teil, der bei Himmelfahrten in dieser Zeit noch zu sehen ist und dargestellt wurde, während Leib und Seele bereits die Grenzlinie zum Jenseits überschritten haben.<sup>228</sup> Die Leerstelle des Leibes wird hier mit der Inschrift und damit der Aufforderung zur *memoria* und Verehrung des Unsichtbaren, des Heiligen gefüllt.<sup>229</sup> Die Besonderheit des Isarnus-Grabmals, auf die Didi-Huberman zurecht aufmerksam gemacht hat, ist, dass die Figur nicht plastisch hervortritt, sondern das Grabmal die Höhlung des Sarkophags vortäuscht, die Figur als Relief in die Tiefe des Grabes versenkt wurde und nicht als Figur auf der Platte hervorspringt und damit zu einem Abbild des im Inneren des Sarkophags Liegenden wird. Nein, das Grabmal täuscht vor, den Betrachter in ein fiktives Inneres und zugleich durch die postulierte Seligkeit Jenseitiges erblicken zu lassen.<sup>230</sup>

Signifikant erscheint mir, dass genau in dieser Zeit die Grenzen zum Diesseits im Bild selbst überschritten und diese Grenzen dargestellt wurden. Der Ort der Seele des Dargestellten ist für den zurückgebliebenen oder später lebenden Betrachtenden eigentlich bereits das Jenseits. Es ist gerade sein Abbild, das uns bei seiner Betrachtung die Möglichkeit bietet, diese Grenze zu überschreiten und als Akt der Wahrnehmung von Transzendenz zu verstehen. Dass diese Grenzen selbst zum Bildthema, ja sogar dargestellt werden und die Bildfläche zur Grenze zum Heiligen oder Göttlichen werden konnten, sollen drei weitere zeitgenössische Beispiele verdeutlichen: das Elfenbeinrelief des Bischofs Sigebert von Minden<sup>231</sup> und eine Reichenauer Buchmalerei aus dem Bamberger Sakramentar zu Daniel 2.

227 DIDI-HUBERMAN 1992. Unter dem Eindruck der Lektüre vom Verschwinden des Körpers, ist in der deutschen Ausgabe im Titel das Komma verschwunden: *Was wir sehen blickt uns an: zur Metapsychologie des Bildes*. Ders. 1999a, S. 19-26.

228 Vgl. Beispiele bei: MERSMANN 1960.

229 Vgl. auch KESSLER 2005c.

230 Zur Inschrift und ihrer epigraphischen Bedeutung siehe FAVREAU 1997, S. 71-74.

231 Die Größe der Tafel: 14 x 7cm, aus dem ehem. Mindener Domkapitels-Archiv, erste Hälfte 11. Jahrhundert, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. quart. 42, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Abb. 175 in: KUNST UND KULTUR DES WESERRAUMS 1966, Kat. 209. Zuletzt abgedruckt bei REDLEFSEN-SUCKALE im Ausstellungskatalog KAISER HEINRICH II. 2002, S. 299f.

## III. 3. b) Zwei Wirklichkeiten eines Bischofsbildes

Das Elfenbeinrelief zeigt einen Bischof im Festornat mit Rationale (Abb. 75). Rechts und links neben ihm stehen zwei Priester mit jeweils einem geöffneten und einem geschlossenen Kodex in den verhüllten Händen. Zu seinen Füßen knien zwei Gestalten, der eine hält die Krümme, der andere berührt das Untergewand des Bischofs, während beide einen Teppich oder ein kostbares Tuch aufspannen, so wie es gewöhnlich von Engeln gehalten wird, die eine Seele eines Heiligen in den Himmel tragen. Diese göttliche Sphäre, in die nur das Haupt des Bischofs reicht, erstreckt sich flammengesäumt in den beiden oberen Ecken der Tafel. In der linken Ecke steht das Lamm Gottes, in der rechten fliegt die Taube des Heiligen Geistes auf den Bischof zu, die Schwanzflügel noch von einem Wolkenband verdeckt. Der einzige, der bereits über den irdischen Dingen zu schweben scheint, ist der Bischof, dessen Schuhspitzen das von den Messdienern aufgespannte Tuch kaum noch zu berühren scheinen. Aus der Perspektive ikonographischer Traditionen würde man bei ihrer devoten Haltung, ihrer geringeren Größe und ihrer Position auf der Tafel an zwei Stifter denken,<sup>232</sup> wobei jegliches Fehlen von Beischriften oder Differenzierung durch Nimben gegen eine solche Identifizierung sprechen. Während bei den beiden Priestern oder Messdienern fast übertrieben auf ihren irdischen Standpunkt hingewiesen wird und sie fest auf dem Boden stehen, indem sich eine Bodenlinie schwungvoll über die Häupter der beiden Knieenden sich nachgerade an die Füße der Mönche schmiegend nach oben windet, scheint der Bischof bereits zu schweben. Es bleibt offen, ob damit der Bischof zum Seligen erklärt werden soll oder der Moment der Messe dargestellt wird, in der der Priester die Arme ausbreitet und die Gemeinde segnet:

„*Ostendat Dominus faciem suam tibi et misereatur tui. Convertat Dominus vultum suum ad te, et det tibi pacem* – Der Herr lasse sein Angesicht über dich leuchten und sei dir gnädig. Der Herr wende sein Angesicht dir zu und schenke dir Heil“.<sup>233</sup>

Für die letzte Deutung sprächen der zum Himmel gerichtete Blick des Mönches zur Linken des Bischofs. Dieser würde zusammen mit dem Betrachter auf der Höhe des Heiligen Lammes und des Heiligen Geistes das leuchtende Antlitz Gottes vor dem Haupt des Bischofs, also zwischen Betrachter und Betrachtetem, imaginieren. Die Tafel würde sich damit nicht nur in die Tradition der römischen Elfenbeindiptychen stellen, die ebenfalls Assistenzfiguren zu Seiten der Hauptfigur und drei Register kennen, sondern nähme auch Bezug auf die ikonographische Tradition für die Darstellung der Verklärung Christi (mit Moses und Elias zu den Seiten und des öf-

232 So zum Beispiel auf dem Elfenbein mit der ottonischen Herrscherfamilie zu Füßen der zentralen Gestalt Christi, der von dem Heiligen Mauritius (ohne Nimbus!) und Maria (ohne Nimbus!) begleitet wird, während Engel seitlich von seinem Kopf rechts und links herabschweben. Abb. in: BEUCKERS 2002, S. 69. Die Tafel wird aufbewahrt im Castello Sforzesco in Milano, Inv. Nr. A 15.

233 Num. 6, 22-27.

teren weiteren Assistenzfiguren in der unteren Hälfte des Bildfeldes).<sup>234</sup> Da sich die Identität des Bischofs keinesfalls so klar darstellt, wie in der spärlichen Literatur zu der Tafel dargestellt wird, kann hier nur spekuliert werden.<sup>235</sup> Dass es sich wirklich um den Bischof Sigebert handelt, der einen Codex<sup>236</sup> gestiftet hat, der mit diesem Relief geziert wurde, lässt sich vermuten, jedoch nicht über die Analogie eines dreifigurigen Repräsentationsbildes nachweisen.<sup>237</sup> In jedem Falle jedoch ist die Spiritualität des Momentes und die Bedeutung von Wahrnehmung und Imagination im Bild sowie seine Umsetzung im Bild eine ungewöhnliche Innovationsleistung des Elfenbeinschnitzers. Die drei Ebenen, das Irdische, der Aufenthaltsort des Seligen/Heiligen und die göttliche Sphäre werden durch die gewellten Bodenlinien und Tuchfalten zu Füßen des Schwebenden raffiniert miteinander verschränkt. Ebenso greifen göttliche Sphäre und Betrachterblick sowie Haupt des Bischofs ineinander. Diese Verschränkungen bewirken, dass man als Betrachter der Tafel meinen kann, man habe eine Vision: In dieser erblickt er den schwebenden Bischof und durch den Blick auf das Dreigestirn der Dreifaltigkeit und mittels dem Blickwechsel mit dem Bischof auch das Göttliche. Ein Detail, das die Darstellung einer Vision bzw. etwas Heiligem noch zu unterstreichen scheint, ist die genau an der Schnittstelle zwischen irdischem und „heiligem“ Bereich zerbrochene Krümme. Die Krümme, die das Herrschaftszeichen des Bischofs auf irdischem Gebiet ist, hat dieser in der Hand des einen knienden Bruders zurückgelassen. Dort erstreckt sich die Krümme in die Höhe, jedoch lehnt sie sich nicht etwa in gerader Linie an die Kante der Bildtafel an, sondern ist zufällig am heikelsten Punkt entzwei gebrochen. Dieser Knick erinnert an die optische Täuschung, die sich ergibt, wenn man einen geraden Gegenstand durch eine Wasseroberfläche betrachtet. Die daraus resultierende scheinbare Krümmung und Brechung der geraden Kante der durch diese Spiegelfläche ragenden Linie betont durch die spätere Brechung der Bischofskrümme noch die Grenze des Heiligen. Wir als Betrachter sehen heute wie durch Luft und Wasser durch zwei Ebenen des Himmlischen und Irdischen. Diese Demarkationslinie zwischen dem Heiligen und dem Profanen und ihre Entwicklung hat Peter Brown mit vagen Worten umschrieben: „Diese Linie änderte sich in diesen Jahrhunderten [11. und 12.

234 Vgl. Die Verklärung im Aachener Evangeliar, Aachen, Domschatzkammer, Ms. Grimme Nr. 25, fol. 52r., Abb. in HUGHES 2001, S. 188.

235 Vermutlich handelt es sich um einen heiligen Bischof aus einem Mindener Kloster, immerhin sind alle Dargestellten mit Tonsur dargestellt, vgl. GOLDSCHMIDT 1914-1926.

236 Die „Ähnlichkeit“ (Dreiergruppe und Ornat) der Hauptgruppe des Elfenbeins zu der Darstellung des Bischofs in der Buchmalerei hatte 1903 zu der Identifizierung des Bischofs mit dem Mindener Bischof Sigebert geführt, die Darstellung aus der Buchmalerei stammt aus einem Orationale, von dem heute ein Blatt in Berlin Ms. theol. lat. qu. 3 eingeklebt ist. Vgl. GRAEVEN 1903, S. 18ff. Ein thronender Stifter mit zwei Assistenzfiguren entspricht jedoch durchaus dem gängigen Typus für Stifterdarstellungen dieser Zeit, vgl. BEUCKERS 2002, S. 63-102. Ein schwebender Bischof ohne Thron und mit Tonsur lässt jedoch Zweifel an dieser Identifizierung entstehen.

237 Vgl. den Katalogeintrag Nr. 209 in: KUNST UND KULTUR DES WESERRAUMS 1966, Bd. 2, S. 522.

Jahrhundert] des Übergangs irgendwie unmerklich. Denn in den frühen Jahrhunderten des Mittelalters können das Heilige und das Profane miteinander vermischt werden, weil die Grenzlinie zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven in der menschlichen Erfahrung auf Schritt und Tritt bewusst vermischt wird.<sup>238</sup> Er führt als Beispiel die heilige Fides an, die „die ganze unerschütterliche Majestät einer objektiven Macht“ habe und „aus eigener Initiative inmitten einer Gemeinschaft handelt, die von subjektiven menschlichen Zweifeln und Streitigkeiten zerrissen wird.“<sup>239</sup> Dazu sei sie in der Lage, weil, so Southern, „menschliches Versagen [...] durch die Kraft der Heiligen ausgeglichen [wurde], die gleichsam große Kraftwerke im Kampf gegen das Böse waren und die Lücken im Gebäude menschlicher Gerechtigkeit auffüllten.“<sup>240</sup> Das Resultat sei, so schlussfolgert Brown, eine eigenartig subjektive Objektivität: „Yet it was a strangely subjective objectivity. For relics were chosen because they were the remains of people. The supernatural world was built up of a model of inter person-to-person relationships.“<sup>241</sup>

### III. 3. c) Der Traum Nebukadnezars

Dass es sich bei der Elfenbeintafel mit dem „heiligen“ Bischof in der Tat um eine der frühesten bildlichen Darstellungen einer eigenartig „subjektiven Objektivität“, bzw. präziser, um eine *visio spiritualis* handelt, werden die folgenden Ausführungen belegen. Seit Augustinus wird das gesamte Mittelalter hindurch die *visio corporalis* von der *visio intellectualis* unterschieden, Augustinus differenziert folgendermaßen: Die *visio corporalis* betrifft das normale Sehen mit den Augen, das Vermögen, äußerliche Dinge wahrzunehmen.<sup>242</sup> Spirituelle oder geistige *visio* dagegen bedeutet das Sehen von Phantasie- oder Traumbildern, das Schauen von Gedächtnisbildern, wobei in der Schwebel bleiben darf, woher die in das Gedächtnis (zurück-) gerufenen Bilder stammen: Sie können aus der Realität, aus der reinen Einbildungskraft oder aus beiden entspringen und müssen somit nicht unbedingt göttlichen Ursprungs sein. So wird Nebukadnezar eine spirituelle *visio* zuteil, dem Propheten Daniel jedoch eine *visio intellectualis*, in der er dem König die eigentliche Bedeutung des Traumes erklärt.<sup>243</sup> Die für unseren Kontext entscheidende Frage ist, inwieweit die *visio intellectualis* von der himmlischen glückseligen Gottesschau (Anschauung Gottes) zu unterscheiden sei.<sup>244</sup>

Dass Seher und Verfasser von Visionsberichten in der Regel Mönche waren, bestärkt die These, dass es sich beim erwähnten Relief (siehe oben) um die Vision ei-

238 BROWN, 1993, S. 77f.

239 BROWN 1993, S. 78.

240 SOUTHERN 1980, S. 137.

241 Vgl. BROWN 1982, S. 321 und Anm. 63.

242 AUGUSTINUS: *De genesi ad litteram*, XI-XII.

243 *Dan.* 5, 5-28.

244 DECORTE 1997, Sp. 1731f.

nes Bischofs handelt, die der Betrachter beim Anschauen der Elfenbeintafel „wahrnehmen“ soll. Genau genommen wird auf der Berliner Tafel unterschieden, ob es sich für den Bildbetrachter um eine *apparitio* oder eine *visio* handelt. Während für die beiden knienden Mönche das Umfeld gewahrt bleibt und sie nicht an einen anderen Ort oder in einen anderen Zustand versetzt werden, der Bischof für sie also eine *apparitio* darstellt, stellt die Rezeption des Geschehens auf der Tafel für den Betrachter streng gesehen eine *visio* dar.

Wie spielerisch und doch zugleich höchst differenziert mit diesen Ebenen in dieser Zeit im Bild umgegangen wurde, soll ein kurzer Blick auf die Illumination zur zuvor erwähnten Geschichte Daniels mit dem Traum Nebukadnezars verdeutlichen (Abb. 76 und Abb. 77): Auf den Seiten fol. 31v und fol. 32r des Bamberger Sakramentars, das um 1000 auf der Reichenau gemalt worden war, sieht man nicht nur den Traum Nebukadnezars (Abb. 76), also eine *visio spiritualis*, sondern auch eine *visio intellectualis*, die Deutung des Traumgesichtes des Königs durch Daniel, die er mit dem Blick auf den schlafenden König aufschreibt (Abb. 77).<sup>245</sup> Er wiederum übergibt seinen Schreibgriffel an den Zeichner, der die Vision im gelungenen Spiel mit den Ebenen in ein Bild umsetzt, das er dem Schreiber wie dem Betrachter vor Augen stellt. Der schlafende König liegt nahe der unteren Bildkante, begleitet von zwei wachenden und zwei schlafenden Wächtern, während ihm ein englischer Bote mit segnendem Gestus die *visio spiritualis* einzugeben scheint. Der geflügelte Bote wirkt wie seine beiden Gefährten im Begriff, aus dem in ein streifiges Grau-Rosa getauchten Bildgrund aufzutauchen, der die Bildebene des Hintergrundes zu einer für unsere Blicke undurchdringlichen Membran zum Jenseits werden lässt. Davor jedoch eröffnet sich im Bildmittelgrund der Schauplatz, auf dem Nebukadnezars *visio spiritualis* stattfindet: Auf einer Säule steht das Götzenbild, das aus seinem güldenen Haupt, dem silbernen Oberkörper, dem Bronzeleib und den aus einem Gemisch aus Eisen und Ton gebildeten Füßen zusammengesetzt ist. Das Idol spielt auf diese Weise nicht nur auf die vier Weltalter Ovids an, sondern referiert mit seinem Antlitz und seinem Kompositcharakter ganz konkret auf die antiken Götterbilder, d.h. genauer auf *akrolitoi* oder auf chryselephantine Skulpturen.<sup>246</sup> Der Götze hebt erschrocken die Arme, während ihm der Felsbrocken die labilen Unter-

245 WINTERER 2002, S. 125f.

246 *Akroliton* bezeichnet die griechische Technik, bei der Marmor für nackte Körperteile und Metallverkleidung für den Rumpf eingesetzt wird, während bei der sogenannten Goldelfenbeintechnik (oder den chryselephantinen Skulpturen) Elfenbein für nackten Körperteile und Goldverkleidung über den Holzkern eingesetzt wird. Die berühmtesten Beispiele dieser Technik sind die Athena Parthenos und der Zeus von Olympia. Einer älteren Technik bedienen sich die Griechen, die sogenannte *sphyrelatoi* geschaffen haben. Dabei handelt es sich um eine Technik, die vor der Erfindung des Hohlgusses Anfang des 6. Jahrhundert v. Chr. es ermöglichte, vollplastische Großbronzen herzustellen: Man montierte Metallplatten über einen Holzkern. Die Nachrichten über die *sphyrelatoi* betonen das hohe Alter solcher Kultbilder, wie z.B. das vom Himmel gefallene Holzstück, mit Metall verkleidet, das als Dionysos Kadmeios verehrt wurde (PAUSANIAS, 9,12,4). Götterbilder aus reinem Gold wurden als

schenkel zerschlägt. In der in der linken Bildhälfte ist der Moment festgehalten, der seinen bevorstehenden Zusammenbruch ankündigt. Die rechte Bildhälfte erschließt sich den Glossenschreibern zufolge als der Berg, der aus dem zerstörerischen Gesteinsbrocken erwachsen ist. Auf der Reichenauer Buchseite erfährt diese Geschichte eine typologische Deutung: Der gekrönte Christus der zweiten Wiederkunft aus dem neuen Testament, der zwischen Engeln auf dem Berg steht, wird dem Götzenbild Nebukadnezars aus dem alten Testament gegenübergestellt. Dass gerade den Propheten die Fähigkeit zur Deutung von enigmatischem Geschehen zugeschrieben wurde, wird vom Illuminator hier betont. Er nutzt, indem er den Blick des Betrachters auf die Doppelseite mit dem Blick des Propheten kreuzen lässt, die darstellerischen und die performativen Möglichkeiten einer Doppelseite.<sup>247</sup> Christus steht dabei auf der Erde und zugleich überragt er das Götzenbild und reicht bis in die göttliche Sphäre der oberen Bildkante. Die Aufwertung des Bildes und seiner Rezeption, so Christoph Winterer, „werden damit gezielt in die Nähe der Schrift gerückt, ihre Rolle als Prologe noch einmal bestätigt“. Bedeutend erscheint mir, dass dem Leser und Betrachter dabei die Möglichkeit der *visio intellectualis* und nicht nur eine passive Rolle als unbeteiligter Beobachter zugestanden wird. Die Rolle des Bildes im Prozess des Wahrnehmens und Verstehens ist nicht nur die eines Prologes, sondern übersteigt die verständige Lektüre. Der Leser wird selbst zum Seher, sieht im Lesen den  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ , und erfährt auf diese Weise eine Gottesvision: Ihm wird eine *visio intellectualis* zuteil, in der Christus als der Logos ein Entbergen und ein Verbergen zugleich bedeutet.<sup>248</sup>

### III. 3. d) Ezechiels Vision

Ein Beispiel, das Visionsformen mehrerer Typen und damit variierende Darstellungsmodi von Heiligkeit miteinander verschränkt, sind die Miniaturen in der Pariser Handschrift des Ezechiel-Kommentars von Haymo von Auxerre.<sup>249</sup> Auf den ersten beiden Blättern der Handschrift gehen drei Illuminationen dem Text voraus. Dabei wird auf der oberen Hälfte der ersten Recto-Seite der Lehmziegel dargestellt, auf der die Belagerung Jerusalems als warnendes Zeichen für das Haus Israel eingritzelt werden soll (Ez. 4, 1-3, Abb. 76). Diese Eingravierung einer prophetischen Gottesweisung in ein Warnbild repräsentiert selbst bereits ein visionäres Bild im

---

heidnisch in der griechischen Kultur betrachtet; bis auf wenige Ausnahmen besaßen nur Kulturen des Altorientes derartige Objekte. Vgl. HORN 1981, Sp. 895-930.

247 Das Spiel mit der Leitung der Blicke des Betrachters durch die Blicke der Dargestellten macht die Lektüre einer Doppelseite in einer Handschrift (oder beim Wenden) in der *visio* des Betrachters aufeinanderbezogene Seiten zu einem besonderen Reiz für das lesende Auge. Zu dieser Form der „Aufführung von Bildern“ und dem dabei entstehenden Sinnspiel siehe SCHNEIDER 2002b.

248 HEIDEGGER 1951, S. 14.

249 Paris, BN, ms. lat. 12302, um 1000, Reichenau, vgl. STIRNEMANN 1991.

Bild. Dass der Ritzende und damit derjenige, der Gottes Botschaft hört und ins Bild umsetzt, selbst in der Ausführung seiner „Aufzeichnung“ dargestellt ist, verstärkt das Spiel mit den Bildebenen. Ezechiel mit seinem Griffel beugt sich aus der unteren Blathälfte in das Bild der oberen und zieht den Rahmen nach. Unterhalb dieses Bildes vom Ziegelbild und vom Ziegelbildritzen werden die symbolischen Handlungen, zu denen Gott Ezechiel auffordert, nacheinander aufgezeichnet: Er ist auf der linken Seite 390 Tage für das Haus Israel und auf der rechten Seite 40 Tage für das Haus Juda die Schuld tragend und dabei auf beiden Seiten liegend im zweiten Register zu sehen (Ez. 4, 6). Beide Liegefiguren werden dabei zusammen von einem Pultdach überfangen. Augen, die die lateinische Schriftkultur gewöhnt sind, lesen dabei von links nach rechts. Dementsprechend liegen die beiden Gestalten auch zuerst auf ihrer rechten, dann auf ihrer linken Seite. Die eigentlich darauf folgende Szene, dass sich der Prophet mit unbewegtem Gesicht nach Jerusalem richtet und mit erhobenem Arm gegen die Stadt weissagt (Ez. 4,7), steht jedoch links der beiden Liegenden. Im unteren Register wird wiederum in der narrativen Reihenfolge gesprungen, erst nimmt er sich den Bart ab (Ez. 5, 1), dann wiegt er die Zutaten für das Brot gegen die Hungersnot (Ez. 4, 9-10), dann erfolgt die Verbrennung des einen Drittels der Barthaare und die Zerstreung im Wind des anderen Drittels (Ez. 5, 2-4). Eine Erklärung für das *crescendo* und die wechselnden Figurenmaßstäbe, jedoch nicht für die Sprünge in der narrativen Abfolge bietet Patricia Stirnemann an, die vorschlägt, die Abfolge wie folgt zu lesen: „[L]e rythme du dernier registre s'accélère vers la droite, d'un personnage statique à celui sortant à grandes enjambées.“<sup>250</sup> Ein weiteres Argument für eine „lyrische“ Interpretation der sprunghaften Erzählweise, die man mit einem Jambus hinsichtlich der Hoch-Tief-Bewegung der Protagonisten vergleichen könnte, sind die Größenunterschiede der Protagonisten, die Stirnemann ebenfalls für die von ihr darin beobachtete Dynamisierung nach rechts hin, verantwortlich macht.

Auf der Versoseite des ersten Blattes werden in einem kleinen Bildfeld in der oberen Bildhälfte, von einer Architekturrahmung eingefasst, ein Querschnitt durch das Haus Ezechiels und die dort stattfindende Versammlung mit den Ältesten von Juda dargestellt (Abb. 17). Das Augenmerk liegt dabei jedoch nicht auf der Versammlung, sondern auf der Entrückung des Propheten in ihrer Mitte. Er wird von einem Strahlenbündel aus einer halbrunden Wolke erfasst, die ihn darauf sehen lässt, was in der deutlich größeren, zwei Drittel der Seite umfassenden Abbréviation des Himmlichen Jerusalems stattfindet. Dabei wird das visionäre Element des Spektakels durch den Dreiviertelkreis am rechten Bildrand verdeutlicht, in dem Ezechiel als Büste erscheint und mit einem ganzen Bündel von Strahlen seiner visionären Blicke die Szene innerhalb Jerusalems beobachtet. Jerusalem ist dabei verkürzt wiedergegeben: eine halbe Stadtmauer überfängt einen Sakralbau, dessen Innenräume jeweils so angeschnitten sind, dass der Betrachter des Blattes das darin stattfindende Spek-

---

250 Ebd.

takel sehen kann. Es ist das Heiligtum Gottes, der Tempel auf dem Tempelberg, in dem sich die Greuelthaten abspielen, von denen Ezechiel berichtet:

In der rechten Bildhälfte sieht Ezechiel folgendes (Ez. 8, 3): „Ich blickte nach Norden; da sah ich nördlich des Tores, beim Eingang, den Altar mit jenem Bild, das die Eifersucht (des Herrn) erregt.“ Diese erste Szene ist ganz am rechten Bildrand in einer Art Vorhalle zur eigentlichen Agglomeration mehrerer Gebäudeteile zu sehen. Diese Architekturelemente ergänzen sich im Bild zu einem Sakralbau, sind jedoch in der Vision Ezechiels selbst verschiedene Orte, die hier im Bild zu einem zusammengezogen werden. Die Abfolge der Geschehnisse muss dabei von rechts nach links gelesen werden. Im anschließenden Raum, der wie alle anderen Segmente jeweils ein eigenes Dach erhält, sieht man die Fortsetzung seiner Vision Jerusalems.

„Ich ging hinein und sah: viele Bilder von abscheulichen kleinen und großen Tieren und allen Götzen des Hauses Israel; sie waren ringsum in die Wand eingeritzt. Siebzig Männer von den Ältesten des Hauses Israel, darunter auch Jaasanja, der Sohn Schafan standen davor. Jeder hatte seine Räucherpfanne in der Hand und der Duft der Weihrauchwolken stieg empor.“ (Ez. 8, 10-11)

Der eigentliche Götzendienst erfolgt in der nächsten Kammer, hier wird das Bild deutlicher als es der Text der Vision selbst ist:

Er sagte zu mir: Hast du gesehen Menschensohn, was die Ältesten des Hauses Israel im Finstern treiben, jeder in der Kammer seines Götterbildes? Sie denken: Der Herr sieht uns nicht; der Herr hat das Land verlassen.“ (Ez. 8, 12)

Dieser Teil ist zugespitzt auf den Rückfall in den Unglauben, das Götzenbild wird von seinen Anbetern umringt, die sich auf den Boden niedergeworfen haben. Seine Nacktheit wird noch betont durch die schamvolle Geste des Idols. Noch schrecklicher befindet der Herr in der Ezechielvision die Sonnenanbeter:

„Dann brachte er mich zum Innenhof des Hauses des Herrn. Am Eingang zum Tempel des Herrn, zwischen Vorhalle und Altar, standen etwa fünfundzwanzig Männer, mit dem Rücken zum Tempel des Herrn, mit dem Gesicht nach Osten. Sie beteten nach Osten gewandt, die Sonne an.“ (Ez. 8, 16)

Diese Darstellung weicht in mehreren Punkten von vergleichbaren Darstellungen etwa in der Ripoll- oder Rodabibel (Abb. 18) ab: Die Idolatrie als sündhafter Akt wird ins Zentrum gerückt, das gesamte Szenario ist auf einen konkreten sakralen Ort zu beziehen. Die Anspielungen auf ein Kirchengebäude und auf pagane Götterbilder in einem konkreten Kultort mit einer religiösen Ritualpraxis sind in der scheinbaren Einheitlichkeit des Raumes und einer nachvollziehbaren liturgischen Handlung deutlich artikuliert.

Das Götzenbild im Pariser Ezechiel-Kommentar gleicht den Götzenbildern der karolingischen Handschriften (Vgl. Kap. II, 2), steht auf einem Sockel, ist männlich, nackt und in seiner Größe, anders als bei Darstellungen des gleichen Themas in Riesensibeln, auf den Handlungsraum bezogen. Für das Verständnis der Ereignisse in den Miniaturen reicht die Kenntnis der Ezechielstellen, es bedarf nicht des

Kommentars der vorliegenden Handschrift.<sup>251</sup> Für die Darstellung des Götzenbildes bietet der Kommentar des Haymo von Auxerre in derselben Handschrift eine aufschlussreiche Erörterung verschiedener paganer männlicher Gottheiten, *adonides*, und deren physischer Anziehungskraft durch ihr großes Geschlecht auf das weibliche Publikum.<sup>252</sup>

Während es sich bei den ersten beiden Miniaturen auf Vorder- und Rückseite des ersten Blattes eindeutig um Darstellungen der Ezechielvision handelt, scheint es sich bei der dritten, die als Halbbild über dem Textanfang steht, auf den ersten Blick um ein klassisches Autorbild zu handeln, der sich für die geistigen Illuminationen bedankt, deren Früchte dann auf den folgenden Seiten zu erwarten wären (Abb. 17). Dass sich jedoch bei genauerem Hinschauen, und vor allem bei der Zusammenschau der beiden Seiten der geöffneten Handschrift eine andere Les-Art bzw. ein Spiel mit Imagination und Vision durch den „sehenden“ Leser ergibt, werden die folgenden Ausführungen zeigen.<sup>253</sup> Handelte es sich bei der Miniatur auf fol. 2r um ein Autorbild, stellte die kniende Figur Haymo von Auxerre dar, der sich über seine Bank vor dem Propheten oder Gott verneigt. Der fehlende Kreuznimbus bei dem stehenden Heiligen und ein Blick auf den Textbeginn, der hier zugleich wie ein Bildtitulus fungiert, offenbaren, dass es sich nicht um Haymo, sondern um Pater Heldricus handelt. Er hat seine Knie vor dem heiligen German gebeugt, seine Hände sind bereits leer, der Heilige erteilt ihm einen Segen, die Übergabe der vorliegenden Handschrift ist schon erfolgt, wenn man das Attribut des Buches in der Rechten des heiligen German so interpretieren möchte. Dieser Heilige und die Bezeichnung des Knienden als Heldrich bekräftigen die Datierung der Handschrift in die Zeit um 1000 und eine Lokalisierung der Handschrift in

251 Anders sieht das STIRNEMANN 1991, S. 95: „Entre les deux arbalétriers, se dresse la poêle, „comme une muraille de fer“, son manche fiché dans le cadre de l'image, et au fond de la poêle, de la viande en train de frire. L'explication de ce dernier détail dépend étroitement du commentaire. Selon Haymon, la brique représente Jérusalem et la poêle la sévérité de Dieu envers son peuple.“

252 HAYMO VON AUXERRE: Ezechielkommentar, Paris, BN, ms. lat. 12302, fol. 39: „*Quidam codices habent Adonidem quod utrumque dici potest et Adonem videlicet et Adonidem. Facit enim Ado, Adonidis, Adonidi, Adoniden et Ado, Adonis. Unde Virgilius narrat, paridem pecora pavisse Adonis. (Eclogae 10, 17-18). Fuit siquidem vir gigas de Lapsaco civitate Hellesponti, ut fabule poetarum narrant, magnum genitale habens. De qua proiectus est propter virilis membri magnitudinem in cui honori mulieres Israelitarum templa et simulacra aedificabant ad instar feminarum et adorabant eum atque offerentes ei ostias et incensa luxuria bantur ante eum. Unde legitur in Regum volumine (3 Reg. 15,13) quod ab rex amovit matrem suam ne esset sacerdos vel princeps in templo Priapi. Idem enim qui appellatur his ab Ezechiele Ado, appellatur illic Priapus. Tradunt autem eum mense Iulio ab hac luce excessisse. Cuius mortem vertente anni circulo solebant, mulieres plangere, sicut et iste mulieres aiebant (agebant) de quibus propheta nunc loquitur“.* J. J. Contreni schreibt diese Kompilation Heiric, einem Schüler von Haymon und dem Loup de Ferrières zu, nach STIRNEMANN 1991, S. 102, Anm. 11.

253 Zum „Sinnspiel“ bei der Lektüre von Handschriften der Zeit um die Jahrtausendwende vgl. SCHNEIDER 2002b.

das Skriptorium von Saint-Germain in Auxerre. Die Miniatur verschränkt somit das Bildformular des Autorbildes mit dem des Stifterbildes. Zeitenössische Parallelen für ein solches Stifter- bzw. Repräsentationsbild<sup>254</sup> finden sich im Gero-Codex<sup>255</sup> und im Hillinus-Codex<sup>256</sup>, die jedoch beide Male den heiligen Petrus als Empfänger darstellen. Einziger Fall einer Übergabe an den heiligen Klostergründer ist in der Reihe von vier Übergaben im Hornbacher Sakramentar zu finden, in der die Stiftung, das Buch selbst im Bildzyklus vom Schreiber an den Auftraggeber, von diesem an den Patron und vom heiligen Pirmin über Petrus an Christus übergeben wird. Das Fehlen einer ikonographischen Tradition verdeutlicht die Einzigartigkeit der Bilder im Pariser Ezechielkommentar, Patricia Stirnemann bezeichnet aus diesem Grund die Bilder und den Text der Handschrift als Hapax.<sup>257</sup> Stifterbilder thematisieren in höchst differenzierter Weise die *per se* nur mit Brüchen in den Realitätsebenen des Bildes darstellbare Begegnung von Stifterfigur und beschenktem Heiligen, Christus oder Maria. Der Kontakt zwischen der Realitätsebene des Stifters und der des Beschenkten, eigentlich bereits im Jenseits Weilenden ist nicht nur über einen grundsätzlich visionären Charakter des Bildes einer solchen Begegnung zu erklären. An eine solche wurde nie gedacht, vielmehr war im Bildverständnis einer solchen Darstellung die Manuskriptseite oder die Bildfläche des Wandbildes als fiktiver Ort der Begegnung von irdischem Stifter und himmlischem Beschenkten vorausgesetzt. Die Berührungspunkte der beiden Bildwirklichkeiten, also zwischen Heiligkeit und irdischer Präsenz, werden jeweils mit besonderer Aufmerksamkeit im Bild inszeniert. So sind die beiden Protagonisten in der halbseitigen Miniatur nicht nur von zwei unverbundenen, verschiedenen Baldachinarchitekturen überfangen, sondern ihre Kommunikation ist nur mehrfach gebrochen im Bild artikuliert. Der Blick des Knienden ist eigentlich an dem Heiligen vorbei auf die andere Seite gerichtet. Den Segen des heiligen German scheint Heldrich mehr im Geiste zu empfangen, zumal auch der Heilige nicht wirklich, außer mit seiner Geste, auf den knienden Pater bezogen ist, sondern aufrecht in seiner Nische steht und über Heldrich hinwegzublicken scheint. Er wirkt, als ob er sich auf den Fortgang des Kommentars zur Vision konzentriert und erscheint dabei wie ein virtueller Zuhörer Haymons. Text und Bild sind ziemlich raffiniert miteinander verschränkt: Die Bildfolge nimmt die Heilsgeschichte des folgenden exegetischen Textes, in der originellen Umsetzung im Bild voraus.

Die Allusion auf den visionären Schreiber lässt sich über die ikonographische Referenz zum Autorbild noch einen Schritt weiter verfolgen. Der Blick von Heldrich ist für den Betrachter der aufgeschlagenen Handschrift auf die Nachbarseite, von fol. 2r auf fol. 1v, gerichtet: So erscheint Heldrich selbst als Visionär der Visio-

254 Für eine Zusammenfassung der Diskussion um die Begriffe Stifterbild und Repräsentationsbild siehe BEUCKERS 2002.

255 Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Hs 1948, fol. 6v, Abb. in BEUCKERS 2002, S. 78.

256 Dombibliothek Köln, Hs 12, fol. 16v, Abb. bei BEUCKERS 2002, S. 86.

257 STIRNEMANN 1991, S. 93.

nen von Ezechiel. Hierbei entsteht der seltene Fall, dass die Bedeutung des lokalen Heiligen, seine Mittlerrolle und die Bedeutung seiner imaginierten Person, kurz: seine visionäre Erscheinung sowie seine Heiligkeit für den Stifter wird unmittelbar in Beziehung gesetzt zu dem vom Propheten Ezechiel verkündeten Geschehen nach dem jüngsten Tag. Die Verschränkung der verschiedenen Historizitäten der dargestellten Protagonisten in der Betrachtung der beiden Bildseiten ist für den künstlerischen Umgang mit Heiligkeit in der Zeit um 1000 höchst aufschlussreich. In diesem Sinne kann die Doppelseite als bildlicher Kommentar zum Verhältnis von lokalem Heiligenkult und paganer Götzenbildverehrung gelesen werden.

Es stehen sich dabei auf der Doppelseite der Dank an einen lokalen Heiligen und die Danksagung des knienden Heldrichs an ein Bild des heiligen German und die Vision der Götzenverehrung im Tempel von Jerusalem durch die Israeliten gegenüber. Der „Aktualisierung“ des längst vergangenen Frevels, den Ezechiel vorhergesehen hat, durch die Anleihen an eine moderne Kirchenarchitektur mit Tonnengewölbe und eine seit der Karolingerzeit verbreitete Darstellungsweise der Götzenbilder steht die „Historisierung“ des Texts auf der anderen Seite gegenüber: Es wird eine antikisierende Majuskel verwendet, die sich, wenn nicht das verschlungene „s“ im Namen des Propheten eine Entstehungszeit um 1000 verraten würde, nur schwer datieren ließe.<sup>258</sup> Vergleicht man die turbulente Proskynese der Götzenanbeter vor dem nackten, beschämt auf seinem Sockel stehenden paganen Gott mit dem andächtig niederknienden Pater vor dem segnenden Heiligen im eleganten Ornat und würdevollen Habitus, werden in der Gegenüberstellung auf der Doppelseite die Unterschiede von Heiligen- und Götterkult hervorgehoben und die Kontinuitäten vernachlässigt.

Die Kraft der Heiligen und ihrer sie repräsentierenden Statuen manifestiert sich in ihrer mühelosen Auflösung regionaler Machtstrukturen, an die in den Viten Zyklen im Kirchenraum erinnert wird.<sup>259</sup> Damit wird der sakrale Ort zugleich zu einem Ort der Rechtssicherheit, der Heilsgewissheit und nicht zuletzt zu einer „Arztpraxis“, kurz: zu einem Ort, an dem ein Gabentausch zugunsten des unterdrückten oder darbenenden Individuums über das Bild vollzogen werden kann. Auf diesen Prozessen des Austausches mit Bildern wird die Aufmerksamkeit im folgenden Kapitel liegen.

258 Die Praxis, für einzelne Kapitelüberschriften oder besondere Textpartien diese Majuskeln *alla antiqua* zu verwenden, ist seit der späten Karolingerzeit und bis in das zwölfte Jahrhundert nachweisbar.

259 Ob der Raum, den sich diese Reliefskulpturen in den Kapitellen der Abteikirche von St. Benoît-sur-Loire erobern, deshalb zwischen mächtige Köpfe mit starren, betonten Blicken eingespant ist, ist nicht zu klären.



## IV. SCHATZGESTALTEN

Schatzstücke sehen in der Regel so aus als wären sie irgendwie einzigartig, als wären sie Relikte oder Fundstücke. Sieht man von dem vormodernen Kölner Massenvertrieb von Ursula-Büsten einmal ab, sind sie es auch. In ihrer Erscheinungsgestalt, der phantasievollen Inszenierung ihrer Herkunfts- oder Entstehungsgeschichte, wird die Einzigartigkeit der Schatzstücke deutlich gemacht und ist bei ihrer Präsentation im religiösen Ritual beispielsweise bei der Stiftung von Realpräsenz von Bedeutung. Die Vielfalt betrifft sowohl die Funktion als auch die formale Gestalt, etwa die gestaltete Oberfläche.

So heterogen Form und Funktion von Schatzstücken sind, sie verfügen dennoch oft über ein gemeinsames Kriterium: Ihre Gestalt gleicht einem *bricolage*.<sup>1</sup> Ihr Erscheinungsbild scheint zugleich Produkt und Zeichen zu sein für den steten Wandel der Gestalt des Schatzstückes. Es ist entweder das Ergebnis eines regen Gabentausches mit dem Schatzstück oder ist aus heterogenen Fragmenten, Diebesgut und kostbaren Materialien zusammengefügt. Schatzobjekte sind wandelbare Objekte, wollen und sollen auch so aussehen, nicht zuletzt um die zirkulären Prozesse des Gebens und Nehmens, den materiellen und den imaginären Austausch mit dem Jenseits zu verdeutlichen. In der kunsthistorischen Bearbeitung dieser Objekte hat bislang das Kriterium des *bricolage* als Qualitätsmerkmal wenig Beachtung gefunden.<sup>2</sup>

Schatzkunst ist nicht nur gelungen, wenn sie formalästhetisch gelingt, d.h. indem sie einer Form, einer Idee, einem künstlerischen Zeitgeschmack, kurz: einem neuzeitlichen Kunstbegriff folgt. Der Repräsentation einer geschlossenen Form oder einer Werkidee verweigern sich die beiden Beispiele, die ich gleich eingehender betrachten werde, allerdings nur auf den ersten Blick: Sie wirken zunächst nicht einer höheren Idee wie der des *artificiums* verpflichtet, das den mittelalterlichen Künstler befähigt, ein *opus* zu schaffen. Vielmehr erzählen die einzelnen Fragmente verschiedene Entstehungsgeschichten, Einzelteile dieser Werke seien vom göttlichen Schöpfer und der Natur geschenkt, von antiker Meisterschaft gezeugt, von frevelhaften Händen gestohlen oder den bösen Heiden entrissen worden. Was jedoch bedeutet ihre zusammengesetzte Gestalt für sie als Objekt der Schatzkunst? Wie und nach welcher Idee fügte man die heterogenen Bestandteile zusammen, wie wurde Diebesgut zum Kultobjekt im Gottesdienst? An sehr verschiedenen Schatzobjekten möch-

1 LEVI-STRAUSS 1962. Der Begriff wurde erstmals von Thomas Head auf mittelalterliche Kunst angewandt, seine Bedeutung jedoch nicht weiterausgeführt. HEAD 1997, hier: S. 65.

2 Zur Geschichte der Schatzbildung seit der Antike siehe CAILLET 1996 sowie TODESCHINI 2002, CANETTI 2002 und BACCI 2003.

te ich zeigen, wie der „Tauschhandel“ der Gläubigen mit Schatzkunst, das zusammengesetzte Aussehen und ihre Entstehungsgeschichte an einem Prozess der Verwischung der Grenzen von Diesseits und Jenseits maßgeblich beteiligt war.

#### IV. 1. Der Gabentausch im *Liber miraculorum*

Wer die heilige Fides nur aus Reproduktionen kennt, der wird in Anbetracht ihrer schillernden Gestalt im Halbdunkel des Kirchenraumes erst einmal staunend näher treten. Die publizierten Abbildungen, gleichmäßig ausgeleuchtet und mit gleißenden Lichtreflexen verdeutlichen in erster Linie den sezierenden Blick der Kunsthistoriker auf eine ziemlich heterogene Skulptur. Seit ihrer Entstehung als Halbfigur im neunten Jahrhundert waren ihrem Erscheinungsbild, wie bereits diskutiert, in jedem Jahrhundert neue Elemente hinzugefügt worden: um die Jahrtausendwende der Unterkörper und ihr Thron, die aufwendig mit zahlreichen Gemmen besetzten Borten sowie die Krone. In den folgenden Jahrhunderten die Kristallkugeln, die Ohringe, einzelne Edelsteine, Gemmen, Emailplatten usf.

Ganz anders, nämlich jung, schön und unwiderstehlich tritt die heilige Fides im *Liber miraculorum* auf: In mehreren Visionen artikuliert sie explizit ihre teuren Wünsche und will, individuell differenziert, ganz bestimmte Gaben haben. Die Wunderberichte von Bernard von Angers des beginnenden elften Jahrhunderts erzählen, wie ihr Glänzen bzw. ihr Blick anzeigt, ob die individuellen Wünsche erhört worden sind. Über dieses Bezugsgeflecht des Tauschens, Opfern, Bittens und Kommunizierens erwirbt und behauptet das Kultbild seine Bedeutung und Stellung in der Gesellschaft.<sup>3</sup> Es kann nicht nur zur Andacht dienen oder zum Glauben bekehren, sondern auch heilen, befreien, Urteil sprechen oder anderes Unheil abwenden. Besonders für Arme und Schwache stellt es eine Instanz dar, die über die weltlichen Machtstrukturen erhaben ist und bei erlittenem Unrecht Abhilfe schaffen kann, so zumindest will es uns Bernard von Angers glauben machen. Der Wirkungskreis des Kultbildes reicht nicht nur weit über das religiöse Zeremoniell hinaus, sondern verleiht der „sakralen Sphäre“ auch im Kontext von „profanen“ Handlungen, wie z.B. bei Rechtsakten, Sichtbarkeit: Die Präsenz der Heiligen, verkörpert und sichtbar in der Statue sowie garantiert durch die Reliquie, stiftet Heiligkeit und/oder stellt die „wahre“ Ordnung her. Anders als in der Neuzeit wurde im Mittelalter hinsichtlich der Wirkungsmacht nicht unterschieden zwischen Heiligenbild oder Reliquie.<sup>4</sup>

3 Zum Gabentausch und seiner Rezeption seit MAUSS 1950, siehe BIJSTERVELD 2000, ALGAZI/GROEBNER/JUSSEN 2003, bes. die Einleitung sowie JUSSEN 2003a und JUSSEN 2003b.

4 Die Quellen zeigen, dass die Gläubigen dem Heiligenbild oder der Reliquie eine absolute Wirkmacht zutrauten. Für die spätere Zeit – im Kontext ihrer Visualisierung – gilt, wie Richard Trexler nachgewiesen hat, dass Reliquien geringere affektive Kräfte auslösten als Bilder, weshalb anthropomorphe Reliquiare geschaffen wurden oder der Besitz des vollständigen Heiligenleibes angestrebt wurde. Vgl. TREXLER 1980, S. 57-63.

Die heilige Fides weiß genau, was sie will, entsprechend werden andere Geschenke und Opfer erwartet. Die „Tauschpartner“ der heiligen Fides sind unterschiedlichster Herkunft und haben ausgesprochen individuelle Bedürfnisse oder Schuldverhältnisse. So fordert die heilige Fides nicht nur Gaben vom Bischof sowie von der adligen Frau Arsinde, die sich Kinder wünscht und erst nach dem Opfer den zwei gewünschten Söhnen Raimund und Heinrich das Leben schenkt (LM I.19), sondern auch von Pilgernden (LM I.20 und I.21). Auffällig ist, dass in allen diesen Wunderberichten mit Gaben bzw. Opfern die Betonung darauf liegt, dass von Fides ganz bestimmte Schätze zur Opfergabe bestimmt werden und Gaben im gleichen Materialwert für Fides keinerlei Bedeutung haben. Die Heilige gibt keine Ruhe, bis ihr nicht ein spezifischer Ring z.B. „der wunderbarste Ring, in dem ein strahlender Jaspis eingeschlossen ist“ (LM I.21), ein bestimmtes Paar Armreifen oder eine spezifische Schließe aus Gold oder der beste Falke (LM I.23) übergeben wurde. Gaben, die ihr missfallen, gibt es nicht, lediglich Goldgaben, die das eigentliche Wunschobjekt ersetzen sollen. Diese werden dankend akzeptiert und weiterhin auf dem gewünschten Geschenk bestanden. Wird ihr das gewünschte Stück verweigert, dann erscheint sie den zögernden Damen so lange in Visionen, bis sie das geforderte Schmuckstück der Statue übergeben. Wenn die nächtlichen Erscheinungen nicht zu dem gewünschten Ergebnis führen, verhext sie die ausgewählten Spenderinnen bisweilen auf ziemlich unheimliche Weise: Z.B. werden sie von einem feurigen Fieber heimgesucht (LM I.18). Es wird auch berichtet, dass die Frau erst dann ein ersehntes Kind empfängt, wenn ein bestimmter Armreif die Statue oder den Altar schmückt (LM I.19). Bisweilen droht auch eine Frühgeburt oder der Finger, an dem der noch nicht übergebene vererbte Ring sitzt, schwillt so stark an, dass das Fleisch den Ring einschließt: Die Heilige, die um ihr Erbe von der ersten Frau Austrins, Stephana, betrogen wurde, indem dessen zweite Frau Avigerna den Ring trug, den ihr Stephana zugedacht hatte, bestraft dieses Unrecht mit „himmlischen“ Schmerzen. Erst als sie zwei Nächte in der Kirche wachend und büßend verbracht haben, können die Schmerzen gelindert werden. Als sich Avigerna schneuzt, fliegt der Ring von ihrem Finger und landet unter lautem Getöse auf dem Kirchenboden. Die Macht der Heiligen wird deutlich in der Schilderung der säumigen Spender: Diejenigen, die nicht freiwillig die Gabe übergeben, die von der Heiligen erwartet wird, werden mit Krankheit und Schmerzen bestraft. Sie werden von einem Fieber befallen, das die unwilligen Spender von einem inneren Feuer erglügen lässt. Fides setzt „himmlische“ Druckmittel ein, die dem Gabentausch jeglichen Charakter von Freiwilligkeit entbehren lassen. Dass es bei diesen Gaben nicht nur um symbolische Gaben, sondern ganz konkret um Besitz geht, verdeutlichen mehrere Wunder des *Liber miraculorum*. Darüber hinaus wird eine explizite Warnung an diejenigen ausgesprochen, die sich am Besitz der Christen, der Kirche und vor allem dem Erbe der Heiligen vergreifen:

„Hört, ihr Plünderer und Verwüster der Güter der Christen, wie unausweichlich die Geißelungen und die gerechten Urteile Gottes sind. Seine Rache weicht vor

keiner Macht zurück, und wenn sie in der Gegenwart verschont, wird sie in der Zukunft umso schwerer treffen.<sup>5</sup>

Die Bedingungen, die von beiden Seiten, den gebenden Menschen und der heiligen Fides, diktiert werden, verdeutlichen die Handelsprinzipien stärker, als das im religiösen Opferritual üblich ist:

„Gib mir – sagt sie – die goldenen Armreifen, die Du hast, geh nach Conques und lege sie auf den Altar des Erlösers.“<sup>6</sup>

Worauf Arsinde, die sich selbst als Sünderin bezeichnet, jedoch nicht einfach tut, was ihr befohlen wurde, sondern ihrerseits Gegengaben aushandelt:

„Oh heilige Herrin, wenn durch Dich Gott mich einen Knaben empfangen lässt, werde ich, was Du befehlst, mit freudigem Herzen ausführen.“<sup>7</sup>

Fides garantiert ihr die Erfüllung dieses Wunsches durch den Allmächtigen (*omnipotens creator*), wenn sie sich dem Wunsch der heiligen Fides nach ihren goldenen Armreifen (*manicae aureae*) nicht versagt.<sup>8</sup> Durch die Heilige wird Gott ihr männliche Nachfahren geben (*mascula prole fecundari dedit*). Ungewöhnlich und charakteristisch für die Zielstrebigkeit der heiligen Fides, die sich auf diese Weise ihre Kirchengüter sammelt, ist auch, dass Arsinde hier wegen ihres Besitzes, den goldenen Armreifen, und nicht etwa wegen ihrer Tugendhaftigkeit oder wegen eines besonders demütigen Lebenswandels ausgewählt wird.

Von den Frauen, zumeist adligen Damen, erwartet Fides also spezifische Opfer. Sie ist besonders erpicht auf Edelsteine oder Schmückstücke, an denen das Herz der Frauen besonders hängt, d.h. an weltlichem, vergänglichem und überflüssigem Besitz. Die heilige Fides erscheint ihnen zu nächtlicher Stunde und erbittet von ihnen einen bestimmten Ring, wunderschöne Armbänder, goldene Schließen oder Ohringe usf. Diese Wiederverwendung weltlicher Juwelen zur Zierde eines christlichen Altars wird bereits von Fortunatus Venantius in seiner Vita der Heiligen Königin Radegund berichtet. Diese händigt alle ihre weltlichen Schätze, ihre Edelsteine, ihre kostbaren Gewänder, Handschuhe sowie mit Edelsteinen besetzte Schnallen aus Gold an den Altar aus, damit sie zu dessen Schmuck (einem Kreuz) wieder verwendet werden.<sup>9</sup>

5 LM I,11, S. 108: „*Audite, rapaces et christianorum bonorum vastatores, quam inevitabilia sunt flagella Dei et iusta iudicia. Cuius ultio nulli cedens potentie, si parcat in presenti, gravior feriet in futuro.*“

6 LM I,19, S. 120: „*Da mihi – inquit – manicas aureas quas habes, pergensque ad Conchas, are sancti Salvatoris superponito eas.*“

7 LM I,19, S. 120: „*O sancta hera, si per te Deus me mascula prole fecundari dedit, id libenti animo quod iubes exequar.*“

8 Dieses Wunder ist auch einer der wenigen Fälle, in der die konkrete Verwendung der Gabe explizit benannt wird. Die Geschenke wurden für das Antependium des Hauptaltars verwendet: „*Hec postea manice in opus tabule fuerunt consumpte.*“ LM I,19, S. 120.

9 „*Similiter accedens [...] felix regina, [...] stapione, camisas, manicas, cofias, fibulas, cuncta auro, quaedam gemmis exornata per circulum, sibi profutura sancto tradit altario.*“ Vgl. Vita I von

Ebenso ambivalent sind ihre Attribute, Votivgaben und aufgesetzten Schmuckstücke der heiligen Fides: So spielen z. B. gerade Tauben, ein denkbar ambivalent konnotierter Vogel, in ihrer Passionsgeschichte und in den Berichten von ihren Wundern eine zentrale Rolle. Sie sind nicht nur ihre geflügelten Boten aus dem Himmel, ihrer eigentlichen Residenz. Im *Liber miraculorum* tragen sie ihre ausge-rissenen Augäpfel davon und setzen den Geblendeten neue Augenpaare ein. Darüber hinaus zierten vermutlich tatsächlich ehemals zwei Tauben die Statue der heiligen Fides, die ihr von Bernard, Abt von Beaulieu und später Bischof von Cahors eher unfreiwillig „geschenkt“ werden (vgl. Kap. III. 1. a). Er will sich zunächst nicht von den Tauben trennen, die Fides explizit einfordert und ihm daher im Traum erscheint. Als er ihr zunächst Gold von gleichem Gewicht und – wie er dachte – gleichem Wert schickt, bedankt sich die heilige Fides, erscheint ihm jedoch nichtsdestotrotz erneut und besteht darauf,

„Aber als er wieder eines Nachts schlief, erschien dieselbe Vision und drängte ihn nicht weniger als zuvor dazu, ihr die Tauben zu schenken, denn er könne sie in keiner Weise zufrieden stellen, auch wenn er ihr all sein Gold übergebe, außer er schenke ihr ebenfalls die Tauben. Schließlich wurde er gegen seinen Willen dazu veranlasst, die goldenen Tauben gleichsam als Gabe zu spenden, und setzte sie als denkwürdigen Schmuck auf die Stützen ihres Thrones.“<sup>10</sup>

#### IV. 1. a) Fides als Fesselkünstlerin – Rache und Strafe im *Liber miraculorum*

##### *Der gute Geist im Kerker*

Während die Frauen, vor allem die adligen Damen, und die Priester sowie die Bischöfe Schmuckstücke, die von ihnen besonders geliebt werden, gleichsam als Liebespfand an die heilige Fides übergeben müssen, um das Wohlwollen der Heiligen zu verdienen, erwartet sie von allen anderen Männern Anderes. Nach der Befreiung von zu Unrecht gefangen genommenen Männern weist Fides sie an, ihre Fesseln ihrer Statue zu übergeben. Die Heilige betreibt mit den eingeforderten Gaben eine regelrechte Gabenpolitik, um ihren irdischen „Kunst-Körper“, ihre Statue, als auch ihre Residenz, die Kirche, und besonders den Bereich um den Hauptaltar zu schmücken.<sup>11</sup> Auf diese Weise wird ihr Bild zu einem sich in permanenter Verände-

Venantius Fortunatus. Die zweite *Vita* wurde von einer befreundeten Nonne verfasst. DELARUELLE 1953 und 1987.

10 LMI, 16, S. 116f.: „*At vero cum rursus una noctium sopiretur, eadem visio apparuit, nec minus instans dari sibi columbas, nec ullo modo sufficere posse, etiam si totum aurum suum erogaret, nis daret et columbas. Postremo, invitus, idem tamquam depositum aureas reddere compellitur columbas postibusque illius cathedre decus memorabile superposuit.*“

11 Dass hinter der fordernden heiligen Fides die Interessen eines ambitionierten Klosters standen, das um seine Auflösung zugunsten der konkurrierenden Klosterneugründung in Figeac kämpfte, wird hier jeweils vorausgesetzt und mitgedacht. Interessant ist trotzdem, auf welche Weise sich das Kultbild instrumentalisieren ließ und die Mirakelaktivität der Heiligen

zung befindlichen *bricolage* von hinzugefügten und an ihr befestigten Geschenken. Auf diese Weise kann sie ihrerseits zu weiteren Schenkungen anregen.<sup>12</sup>

Fünfzehn zu Unrecht Gefangene schmücken die Kirche von Conques mit ihren Fesseln, nachdem sie von Fides – in ihren Wundergeschichten über die vier Bücher verteilt – von ihren Fesseln und Ketten befreit worden sind. Ihren Peinigern entkommen, überreichen die Befreiten der heiligen Fides ihre Fesseln, die dann oberhalb der Gitter an Eisenstangen um den Altar aufgehängt werden, wie es auch auf dem Tympanon des Hauptportals in Conques zu sehen ist. Auch mit den Männern springt sie wenig zimperlich um. Entrichten sie nicht sofort ihren Dankesbeweis mit materiellen Gaben (Kerzen reichen der heiligen Dame in der Regel nicht) und übergeben sie Fesseln, Ketten, Feilen, Hämmer etc., wird sie ungeduldig und erscheint ihnen in einer Vision erneut und fordert ungeduldig Gegengaben für die geschenkte Freiheit.

Im vierten Buch des *Liber miraculorum* kann man eine aufschlussreiche Geschichte dieser Art lesen, die bisher keine Beachtung gefunden hat. Dieses Buch wurde vermutlich zwischen 1030 und 1040 geschrieben.<sup>13</sup> Das Wunder berichtet von dem Knecht Robert, der von dem grausamen Adalelmus gefangen genommen wird, dessen Boshaftigkeit mit dem Tyrann Phalaris verglichen wird.<sup>14</sup> Dieser Tyrann hatte eine Schwäche für geschmiedete Folterkammern zur Stillung seiner perversen Vorlieben. Perillus hatte ihm einen eindrucksvollen Bronzestier geschaffen, der täuschend lebensecht wirkte. Jedoch nicht nur von dessen lebendigem Aussehen erzählte man sich, sondern vor allem von seinem lebendigen Gehalt: Der Tyrann ließ darin seine Feinde bei lebendigem Leibe zu Tode rösten: „[Q]ui eneo tauro inclusos vivos concremabat homines“.<sup>15</sup> Für den adligen Sklaven Robert lässt Adalelmus eine auf den Körper maßgezimmerte Holzkapsel anfertigen. Derart eingezwängt werden ihm auch noch die Hände mit zu kleinen Fesseln zusammengebunden. Innerhalb weniger Zeilen werden der Missbrauch von antiker Skulptur durch einen heidnischen Tyrannen und die positive Wirkung der Konsultation der heiligen Fides in Conques gegenübergestellt. Da die heilige Fides immer wieder Fesseln von Gefangenen wie die von Robert auf wunderbare Weise aufspringen lässt, bis sie ihm schließlich selbst erscheint und ihm zur Flucht aus seinem hölzernen Folterkäfig verhilft, so ist Folgendes daraus zu schließen: Die Skulptur der heiligen Fides trägt zwar die tote Maske eines heidnischen Herrschers, ist in der zeitgenössischen Vorstellungswelt jedoch von göttlicher Wirkungsmacht im Innern nicht zuletzt durch die in ihr verwahrte Reliquie beseelt. Diese irdischen Reste der ebenfalls durch die Willkür eines paganen Herrschers bei lebendigem Leib verbrannten Mär-

---

propagiert wurde. Wichtigste Schrift hierfür ist, und hier schließt sich der rhetorische Zirkel, der *Liber miraculorum*.

12 Auf die Anregungen zur Stiftung durch die sichtbare Inszenierung früherer Geschenke und ein Vorbild für erfolgreiche „Gabenpolitik“, den Schatz von St. Denis, hat Philippe Verdier hingewiesen, vgl. VERDIER 1987.

13 LM, S. 65.

14 LM IV, 7, S. 232.

15 Ebd.

tyrerin „verlebendigen“ sich in Erscheinungen, Visionen und in der Statue der Heiligen. Während antike Skulpturen dagegen hohl und leblos sind und zudem missbraucht werden können, indem sie von Tyrannen oder Dämonen mit Leben gefüllt werden, repräsentiert die heilige Fides eine konsultierbare und für Gerechtigkeit sorgende, „lebendige“ Instanz. Der Kontrast zu den hohlen Götzen könnte deutlicher nicht ausgedrückt werden: Die Statue der heiligen Fides wird nicht nur durch den Glanz ihrer Goldhaut und über die Beseelung durch die Reliquie, sondern auch durch die Gaben der Gläubigen zum „Leben“ erweckt. Nicht nur die Heilige lebt in ihrem Bild, sondern das Bild selbst „lebt“.

Eine außergewöhnliche Gabe erhält sie von Raimund: Das achte Wunder des vierten Buches ist der Geschichte eines zunächst ziemlich arroganten adligen Schnösels gewidmet, der an Epilepsie erkrankt. Raimund wird von der heiligen Frau Doktor Fides geheilt, „*sancte medice Fidis*“, so funktionsgebunden bezeichnet sie der Autor des vierten Buches an dieser Stelle.<sup>16</sup> Die bösen Verwandten Raimunds freuen sich keineswegs über die unerwartete Heilung und setzen den frisch Geheilten gefangen. Sie übergeben ihn einem seiner Erzfeinde, Gauzbert, der ihn gleich in einen ganzen Haufen Ketten legen lässt. Festgewickelt wird er fünf Wochen lediglich mit verschimmeltem Brot gefüttert. Der Autor begeistert sich bei der Beschreibung seiner Qualen besonders für die Ketten: Viele sind es, dreifach geschmiedet, an starken Haken zusammengekettet. Raimund ist, so wird berichtet, „wie ein nordafrikanischer Löwe“ gefesselt. Nur stundenlanges Sägen mit scharfem Blatt könnte den Bewegungsunfähigen befreien. Palmsonntag aber naht die Rettung: Der Himmel schickt den Protomärtyrer Stephan, der ihn zu Fides führen soll. In einer Vision erblickt der zögernde Raimund Conques sowie die heilige Fides, die den Ort segnet, bevor es in der Vision anfängt zu regnen. Der Übergang von der Vision zur Realität ist feucht: Raimunds Kleider sind nass und er wringt sie im Kerker, erlöst von den Fesseln, aus. Seine gewichtigen Eisenketten kann er nicht als Zeichen seines Dankes nach Conques tragen, also schnappt er sich ein herumliegendes Schachbrett Gozberts als Zeichen seines Entkommens. Barfuß und ratlos steht er vor der Tür seines verlassenen Kerkers, wo ihm die heilige Fides mit einem Paar passender Schuh in ihrer Rechten als Geschenk für die Reise erscheint. Noch etwas schwach auf den Beinen pausiert er Karfreitag in Cahors und schickt eine Kerze nach Conques. Wütend erscheint ihm Fides und schilt ihn:

„Wirst du [...] so von Trägheit heimgesucht, dass du es unterlässt, die üblichen Feierlichkeiten zum Dank an diesen heiligen Ostertagen vor der heiligen Stätte meiner Gebeine zu begehen? Was zauderst du?“<sup>17</sup>

16 Ausführlich müsste einmal andernorts nachgedacht werden über Fides als Ärztin und die Evidenzformen ihrer heilenden Kraft, zu den Beziehungen von Krankheit, Arzt und Heilkraft siehe AGRIMI 1980.

17 LM IV, 8, S. 237: „*Itane desidia [...] torqueris, ut solitas tibi gratiarum sollempnitates his sanctis Pasche diebus ante sacrarium artuum meorum persolvere desinas? Quid moraris?*“

Der Gescholtene tut wie ihm befohlen und bringt das Schachbrett seines Peinigers Gozbert umgehend nach Conques.

### *Körperstrafen*

Das Fragment und die neue, zusammengesetzte Einheit der heiligen Fides verweisen noch auf zwei weitere, essentielle Dimensionen: die der Strafe und der Strafmacht.<sup>18</sup> Ausser dem Topos des unberührten und unverwesten Leichnams der Heiligen, der im *Liber miraculorum* mehrfach verwendet wird, unterstreichen besonders die Schwierigkeiten, die der römische Machthaber mit der Zerstörung ihres Leibes hat die Bedeutung der Einheit ihres Leibes: So löscht auf wunderbare Weise einsetzender Regen die Flammen und sie muss enthauptet werden; ihr Haupt wird von Tauben nach Conques getragen und so bleibt jedes Fragment ihres Körpers bewahrt. Darüber hinaus wird auch sein Gegenteil, der fragmentierte, verunstaltete Leichnam der Frevler, die der Fides oder ihren Schutzbefohlenen zu Leibe rücken wollen, detailliert beschrieben. Dabei wird die Fragmentierung oder Zerstückelung und Zerstörung einer Einheit als Gegenbild immer wieder in neuen Einzelheiten vorgeführt. Ein sündiger oder frevelhafter Mensch verwirkt nicht nur sein ewiges Leben, sondern kann auch sein Recht auf einen intakten und in seiner Integrität Gott ebenbildlichen Körper verlieren. Er ist nicht mehr würdig, in einem unversehrten Körper zu leben. Die drastischste Form ist die tödliche Zerstörung seines irdischen Körpers durch himmlisches Eingreifen, der auf diese Weise für alle sichtbar dem Sünder „entzogen“ und unkenntlich gemacht wird. So trifft ein aus dem Himmel kommender Pfeil den Frevler direkt in seinen Kopf, das himmlische Feuer verbrennt sein Opfer und betont wird die Verwandlung in ein wiederum „einheitliches“, jedoch reduziertes, verkohltes Stück: „*ambustumque cadaver in carbonem unum reliquit*“.<sup>19</sup> Weitere Beispiele der Deformation der Körper von Sündern im *Liber miraculorum* sind:

„Nicht anders starrt jener Unglückliche, von beiden Seiten verbrannt, empor,  
[...]  
und sein Speer zersplittert in viele Teile, zweifache  
ungeheure Angst lässt seine Gefährten wie leblos werden,  
+...+ während nur noch ihre Augen lebendig waren.“<sup>20</sup>

Eine leichtere Form der Körperstrafe ist die partielle Fragmentierung, die den undankbaren Sünder öffentlich als solchen markiert und zum wandelnden Mahnmal

18 Vgl. GIRARD 1987.

19 LM I, 12, S. 110.

20 LM I, 12, S. 111: „*Haud secus iste miser horret combustus utrimque,*

[...]

*hastaque dividitur in plurima frusta, sodales  
effecit tamquam exanimis geminus pavor ingens,  
+...+ oculis tantum gerulis animalibus horum.“*

werden lässt.<sup>21</sup> So kann bereits Undank im *Liber miraculorum* mit körperlicher Deformation bestraft werden: Ein verkrüppeltes Mädchen, das von der heiligen Fides geheilt worden war, versäumte es, wie die anderen bei der Prozession von ihrer Arbeit abzulassen und ihre Demut dem Bild zu bezeugen. Im Moment, in dem die Statue der heiligen Fides an der in ihrer Arbeit Versunkenen vorbeizieht, verunstaltet sich der Körper des Mädchens nochmals:

„Du hättest erkennen können, dass dann der ganze Rachen des Schlemmers unersättlich wurde und erfüllt von der abscheulichen Fäulnis einer plötzlichen Krankheit. Und nicht länger als drei Tage vermochte er sein wertloses Leben zu verlängern.“<sup>22</sup>

Erst als das Mädchen nächtelang Buße vollzieht, wird die Strafe der körperlichen Deformation wieder aufgehoben: „*Ubi aliquot noctibus sacris excubiis invigilans, gloriose martyris suffragantibus meruit iterato de contracta fieri erecta.*“<sup>23</sup>

Die Reihe dieser Beispiele verdeutlicht, wie Heilige Sünden mit Körperstrafen verfolgen können. Sie agieren auf diese Weise durchaus vergleichbar zu den profanen Rechtsorganen, die ihrerseits Denasationen bei Ehebruch vornehmen, Finger oder Hände bei Diebstahl abschlagen lassen sowie die Todesstrafe bei Mord oder schweren Verbrechen verhängen.<sup>24</sup> Der fragmentierte Körper spiegelt dabei nicht nur das begangene Unrecht wieder, sondern repräsentiert ein „wandelndes“ lebendiges Mahnmal für seine Mitbürger. Die himmlische Macht nimmt dabei ein Stück des Lebens zurück, das sie dem Straffälligen als kostbares Geschenk anvertraut hatte. Es ist fraglich, ob die möglichen Sünder, die auf diese Weise die stete Drohung als Verbrechensbekämpfung vor Augen geführt bekommen, bei der Blickumkehrung auf den eigenen Körper den fragmentierten Leib des Anderen wirklich als Spiegel der eigenen Intaktheit und damit als eine Art Heilsspiegel hinsichtlich korrekter Lebensführung wahrgenommen haben. Wird die (Un-)Wirksamkeit solcher Verbrechensverhütung einmal beiseite gelassen, so spiegelt sich beim Anblick eines „zu Recht“ Verstümmelten und damit lebenslang Bestraften für jeden Betrachter an seinem intakten eigenen Leib die göttliche Gnade des bei Geburt geschenkten Leibes. Evident wird dabei die enge Verzahnung moralischen Handelns nach göttlichem Willen und geltendem Recht. Oder, um es mit den Worten Thomas Lentès auszudrücken, „der Körper war Ort des Gedächtnisses des Heiles wie er auch Aus

21 Auf die Bedeutung der Sichtbarkeit der Körperstrafen, z.B. der *denasatio* als Strafe für den Ehebruch, hat Valentin Groebner hingewiesen, vgl. GROEBNER 2003.

22 LM I, 6, S. 97: „*Cernere posses totum gluttonis tunc insatiabile guttur; feda repletum subiti putredine morbi. Et non plus triduo vitam portraxit inanem.*“

23 Ebd.

24 Ausführlich hierzu GROEBNER 2003 und zu Körpermarken-Bildermarken, Tagung in Münster Juni 2000, Tagungsband im Druck.

druck des heiligmäßigen Zustandes eines Menschen war; an ihm wurde das rechte christliche Leben eingeübt.“<sup>25</sup>

So ist es nur recht und billig, wenn Befreite und unversehrt aus der Folterkammer von benachbarten Tyrannen mit Fides' Hilfe Befreite als Zeichen ihres Dankes ihre Fesseln der heiligen Fides übergeben. Im Tympanon wird die einstige Kollektion und Präsentation der Fesseln dargestellt. Auf die besondere, die „körperlich“ stellvertretende Bedeutung dieser Fesseln wies bereits Bouillet hin:

„Sainte Foy, reprend l'historien des miracles, avait délivré merveilleusement un nombre si prodigieux de prisonniers que leurs chaînes ou entraves, nommées en langue vulgaire *bodies* [!] et offertes en ex-voto, encombraient le monastère. Les moines firent forger cette immense quantité de fers et l'employèrent à la confection de toutes sortes de portes destinées à fermer les diverses issues de l'église. [...] Tous les passages, à travers les mille détours de la basilique sont clos au moyen de ces portes, dont les chaînes ont fourni la matière.“<sup>26</sup>

Die Fesseln sind Mahnmale einstiger Freiheitsberaubung. Sie bezeugen Fälle, in denen sich Ungläubige anmaßten, sich des Körpers und Lebens ihrer Untertanen oder Mitmenschen zu bemächtigen. Sie machten sich dabei nicht nur des Unrechts am Anderen schuldig, sondern eigentlich einer Gotteslästerung. Die Schuld besteht in der Anmaßung der Tyrannen, als Herr über Leben und Freiheit anderer aufzutreten. Die Vorstellung, dass ein jeder Mensch nur Gott, aber sonst niemandes Untertan sei, mutet hier modern an, führt man sich die alltäglichen Lebensbedingungen und die Absenz von Rechtssicherheit in der Feudalgesellschaft des Hochmittelalters vor Augen. Sie verdeutlicht aber die politische Bedeutung und die Sprengkraft des Heiligenkultes dieser regionalen Institutionen zur Zeit des Umbruchs der Feudalgesellschaft zum „paix de Dieu“.<sup>27</sup> Im *Liber miraculorum* wird die alte Religion des bloßen Kultes jedoch mit den feudalen Strukturen ersetzt, während Elemente des paganen Rituals akkulturiert werden. Die im *Liber miraculorum* Begünstigten und Auserwählten sind immer diejenigen, die einer moralischen Religionsvorstellung folgen und zugleich ständig von Vertretern des alten, des (lediglich) kultischen Religionsmodus bestraft und zu Unrecht zum Opfer gemäß einer ihnen fremden Religionsvorstellung gezwungen werden.

### *Recht und Ordnung*

Rechtsakte, die in Gegenwart von Heiligen geschlossen sind, sind auch über den Tod der Beschließenden hinaus wirksam und genießen zusätzlich den Schutz der Heiligen, die über die Einhaltung und das getreue Befolgen der Beschlüsse wachen. So wacht zum Beispiel der heilige Hubertus persönlich über sein Land, das ihm 955 von einem Stifter geschenkt wurde. Als sich der Bruder des Herzogs von Lothringen dieser Ländereien zu Unrecht bemächtigte, brachte man den Leib des hei-

25 LENTES 1997a, S. 76.

26 BOUILLET/SERVIERES 1904, S. 62f.

27 POLY 1991, BARTHÉLEMY 1999, LAURANSON-ROSAS 1987 und JUSSEN 1998.

lige Hubertus zu „seinem“ Besitz. Der böse Landbesetzer fiel daraufhin vom Pferd und starb.<sup>28</sup> Es wird deutlich, wie Reliquiare wahre Stellvertreter für die Heiligen sein können. Dabei scheint es für die grundsätzliche Fähigkeit, Wunder zu wirken, zunächst ohne Bedeutung zu sein, ob die Reliquiare den vollständigen Leib oder nur einen Teil des Heiligen einschließen. Die Bedeutung und die Wirkungsmacht kann sich durchaus je nach „Vollständigkeit“ unterscheiden. Dementsprechend werden Synoden in der Gegenwart eines ganzen Aufgebotes an Heiligenfiguren oder Reliquiarenschreinen abgehalten. Der *Liber miraculorum* berichtet, wie Arnald, der Bischof von Rodez, eine Synode mit Kultbildern einberufen hatte und ein vergleichbares Konzil 994 in Limoges stattgefunden hatte.<sup>29</sup> Hier kamen die Statue des heiligen Martial, das Kästchen des heiligen Benedikt aus Sault und die Reliquienstatue des heiligen Vivian zusammen.<sup>30</sup> Das gegenseitige Abstatten von Besuchen durch Reliquiare<sup>31</sup> sowie das Zusammentreffen einer größeren „Runde“ von Heiligenstatuen fanden in der Auvergne immer wieder statt.<sup>32</sup> Sie konnten auch anlässlich eines Konzils, einer Translation oder einer Kirchweihe erfolgen. Letzteres ist 1030 bei der Kirchweihe der Kathedrale von Cambrai der Fall: Es versammelten sich dort nicht nur der Klerus und das Volk, sondern auch die Heiligenleiber der gesamten Diözese. Die Schreine wurden wohlgeordnet um den Hochaltar gestellt. Den heiligen Gaugericus, als höchsten Pontifex und besonderen Patron der Kirchweihe setzte man auf den Bischofsstuhl, so wie es früher (d.h. zu seinen Lebzeiten) gewesen war.<sup>33</sup> Einen weiteren Fall einer solchen Versammlung von „Heiligkeit“ berichtet Rudolf Glaber im Zusammenhang mit der neuentdeckten Schädelreliquie von Saint-Jean-d'Angély, zu der die Reliquien aus dem gesamten Königreich Aquitanien anreisen.<sup>34</sup> Die große Zahl an Augenzeugen verstärkt die Wirkmacht der Reliquien ebenso wie die große Zahl an angereisten Reliquien die Authentizität

28 MGH SS 15.2, S. 912: Der Schenker „[...] *ut corpus eius (Huberti) ad predictum fiscum deferretur, ab abbate Alberto et fratribus obtinuit, ibidemque illi vestituram eiusdem allodio.*“ Zit. nach KROOS 1985, S. 49, Anm. 311.

29 LM I, 28. LAURANSON-ROSAZ 1984, S. 127: „Bishop Arnaud, the organizer of this synod, was mentioned in 1025-31, but he probably succeeded Deusdet (last mention 1004) considerably earlier.“ Sheingorn nimmt an, dass Bernard diesen Abschnitt etwa 1012 geschrieben hat, vgl. die englische Übersetzung, LM, S. 293, Anm. 84.

30 Ohne Angabe der Quelle bei: BARTHÉLEMY 1999, S. 306.

31 Vgl. den Besuch des Kreuzreliquiars aus Charroux bei den Reliquien des heiligen Cybard in: ADEMARI CABANNENSIS: *Chronicon*, 3.40: „*Quod conventu sollempni peractum est, et abbate Raginoldo Egolismensi procurante, exceptum est sanctum lignum in basilica Beati Eparchii in die ejus festivitatis, die primo mensis julii; et adimpletis quae ordinauerat divina pietas monachi Santi Carrofi valedicentes fratribus Egolismensibus, cum sancto ligno gloriose remeant*“ sowie LANDES 1995, S. 84f.

32 BARTHÉLEMY 1999, S. 308.

33 MGH SS 7, S. 483f.: „[U]bi videlicet sanctorum corpora nostrae dioeceseos cum plepe et clero in unum congregata [...] beatissimum Gaugericum, utpote pontificem summum et sanctae dedicationis magistrum precipuum [...] in cathedra pontificali, sicut ante fuerat, collocarunt.“

34 ADEMARI CABANNENSIS: *Chronicon*, 3.58. Zur Rolle der Volksmasse, die mit den Wundertaten einhergeht, vgl. ausführlich HERRMANN-MASCARD 1975, S. 193-234. Die große Zahl an

tät aufgefundener Reliquien bekräftigen kann. Heiligenkulte können durch den Besuch von Reliquien sogar gänzlich neu entstehen, wie das Adémar von Chabannes für den Fall des heilige Leonhard und den Besuch der Reliquien von Johannes dem Täufer für das Jahr 1016 berichtet.<sup>35</sup> Der gleiche Autor zählt anlässlich der Weihe der *basilica regalis* von St. Martial am 18. November 1028 nicht nur die Fürsten von Aquitanien und Gascony, die elf anwesenden Bischöfe u.a. aus Bordeaux, Saintes, Gerona, Rodez, Cahors sowie Carcassonne und Albi auf, sondern auch die Heiligen, die in Form ihrer Reliquiare „präsent“ sind und an der Zeremonie teilnehmen. Neben den weltlichen Herrschern und den Vertretern des Klerus sind die „gegenwärtigen“ Heiligen als „dritte Gewalt“ wie selbstverständlich aufgeführt: Der heilige Gerald von Aurillac und die heilige Valeria aus Comborn.<sup>36</sup> Die „geballte Macht“, die Reliquienversammlungen dieser Art erzeugen können, mögen zwei weitere Textzeugen illustrieren: Nachdem bereits bei der Hebung der Gebeine des heiligen Martial im Jahr 994 ein Erdbeben und himmlische Lichtstrahlen die nächtlichen Ereignisse verklärten, wiederholten sich die Wunder dieser Art bei einer *delatio* seiner Reliquien nach Montjoy.<sup>37</sup>

Als im Jahr 1070 Balduin von Flandern todkrank in Oudenaarde lag und die Erbfolge regeln wollte, rief er nicht nur alle seine Getreuen zu sich, sondern veranlasste auch, dass alle Heiligenleiber aus allen Kirchen Flanderns mit sämtlichen Reliquien zu ihm gebracht wurden. In ihrer Gegenwart übertrug er nach ihrem Rat seinem ältesten Sohn Flandern und seinem zweitältesten den Hennegau.<sup>38</sup>

---

Augenzeugen verstärkt die Wirkmacht der Reliquien ebenso wie die große Zahl an angereisten Reliquien die Authentizität aufgefundener Reliquien bekräftigen kann.

35 *Miracula S. Leonardi* 6, AASS, 3. November, Sp. 149-159, hier: Sp. 158 (verfasst in der Zeit von 1040-1050) sowie ADEMARI CABANNENSIS: *Chronicon*, 3.56: „*Ea tempestate, sanctus Leonardus confessor in Lemovicino, et sanctus Antoninus martyr in Cadurcio, miraculis ceperunt coruscare et undique populi confluere.*“ Vgl. LANDES 1995, S. 49 und Anm. 142.

36 Paris, BN, ms. lat. 5239, fol. 20v; MGH SS 2.252, zit. nach LANDES 1995, S. 199, Anm. 11.

37 „*Non autem praetereundum videtur, quod ibi tunc vidimus qui praesentes eramus, ostensum magnum miraculum. Namque illa qua ante patroni corpus nocte exc[us]batum est in eodem monte gaudii cum circum circa tentoria multa extenti et papiliones essent et in conspectu aliorum sanctorum quorum ibi de longe et prope adducta pignora erant, excubias sacras quique celebrarent, intempestae noctis silentio magnum et valde coruscans lumen de caelo totum ipsum montem gaudii diutius tercio inlustrasse visum est, et qui ibi erant infirmi sanati sunt.*“ Vgl. Landes 1995, S. 200, Anm. 16.

38 MGH SS 21, S. 491: „*Omnium ecclesiarum Flandrie omnia sanctorum corpora omnesque sanctorum reliquias ad se apportari iussit, omnesque fideles suos ad se invitavit.*“

## IV. 1. b) Geben und Nehmen – alles für das Seelenheil

Die Statue der heiligen Fides erscheint – wie zahlreiche andere Objekte mittelalterlicher Schatzkunst – ihren Betrachtern durch die aufgesetzten Gemmen, Edelsteine, Ringe und Ohringe sowie hinzugefügte Broschen als stets wandelbare *bricolage*. Die Oberfläche ihres Bildes stellt kein „mimetisches“ Bild dar, das die Heilige durch Ähnlichkeit repräsentiert. Die Statue ist weniger als Bild der Heiligen zu betrachten, sondern vielmehr als Bild der Heiligenverehrung und als Bild der Kommunikation zwischen Gläubigen und Heiliger. Ihre Statue ist ein zusammengesetztes Objekt, das einem steten Wandel im Erscheinungsbild unterworfen ist, der erfolgt, sobald eine neue Schenkung auf ihr angebracht wird. Diese Veränderungen ihres Aussehens bezeugen nicht nur die Wundertätigkeit und erfolgreichen „Gabentausch“, sondern sie unterstreichen den Anspruch des Bildes auf Lebendigkeit. Abgesehen von ihrem künstlichen Urheber oder seiner handwerklichen Meisterschaft generieren und verstärken gerade diese Gaben ihre Macht und die Bedeutung ihres Bildes. Das gilt besonders für jene Geschenke, die ihre Ähnlichkeit zu einem Herrscher unterstreichen wie die Krone, die Tauben, die Gemmen mit ihren imperialen Motiven. Durch die Schenkung eines Machtsymbols trägt sein vorheriger Besitzer zum Machtzuwachs der Statue bei. Das höhere Alter der meisten dieser Applikationen verleiht der gesamten Statue den Eindruck eines Alters, das ihr tatsächliches übersteigt. Dies mag als Versuch verstanden werden, die Verehrung der Statue und ihren Kult in Conques zu verwurzeln und zu legitimieren, besonders vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Figeac im elften Jahrhundert, vgl. Kap. II.1. Das Bildwerk schmückt nicht einfach die Kirche, sondern in erster Linie ihre eigene Statue oder ihren Altar. Sie unterrichtet keine Analphabeten über das christliche Heilsgeschehen, noch mehrt sie lediglich das Gedenken an die Heilige. Die Statue richtet, spricht Urteile aus und spielt eine bedeutende Rolle im weltlichen Leben. Darüberhinaus bleibt sie eine Heilige mit einer enormen Bedeutung für das spirituelle und religiöse Leben. Ihr Bild repräsentiert die Zuneigung, die Dankbarkeit, die Ansprache und die Verehrung, die sie erfährt und erfahren hat.

Diese politische und spirituelle Bedeutung, so meine These, können nur Schatzstücke mit anthropomorpher Gestalt erlangen. Nur mit Arm- und Büstenreliquiaren, Madonnen- und Heiligenstatuen, Kruzifixen mit plastischem Christuskörper sowie zweidimensionalen Marien- oder Christusbildern werden Gaben getauscht: Ringe werden an Finger gesteckt, Ketten umgelegt, Mäntel geschenkt, Briefe geschrieben, Wachsopfer gebracht und Gebete werden an die heilige Gestalt gerichtet. Nur diese Schatzstücke verändern ihr Erscheinungsbild und sind in Prozesse einer Art Ökonomie des Heils eingebunden.

Als ein modernes Beispiel dieser Anbringung und Anhäufung von Testimonien an einer Heiligenfigur sei hier auf die Statue des Franziskus aus Santa Maria in Trastevere in Rom verwiesen (Abb. 81). Die Inschriften an den Opferschlitzlen lenken den Fluss der Gaben, die nicht in schriftlicher Form, sondern barer Münze übergeben werden: Groß geschrieben werden die Spenden für den Kult des Heiligen und

klein geschrieben wird die Spende für die Armenspeisung. Der geopferte Schmuck oder die überreichte Fessel geben Zeugnis von der erfolgreichen Interaktion zwischen dem Gläubigen auf Erden und der Heiligen im Jenseits. Spuren dieses Austausches haben sich besonders in Form von Ringen erhalten, die Armreliquiaren übergeben wurden, so z.B. an den Armreliquiaren der heiligen Anna in Genua (Abb. 82),<sup>39</sup> des heiligen Blasius in Braunschweig (Abb. 83) oder des Armreliquiars aus dem Domschatz von Halberstadt (Abb. 84).

Ihre zusammengesetzte, heterogene Gestalt wird bei Stiftungen von Schatzobjekten aufgegriffen: So lässt Heinrich II. ein Kreuzreliquiar anfertigen, das so aussieht, als wäre es aus vielen einzelnen Schenkungen zusammengesetzt und versieht es mit einer Inschrift, die der Polyvalenz des Gebens und Nehmens im Rahmen seiner Stiftung sowie seiner Hoffnung auf Seelenheil Ausdruck verleiht. Diese Objekte erfahren in ihrer Erscheinungsgestalt in der Regel nur geringfügige Veränderungen, ich verweise hier nur auf ein willkürliches Beispiel einer solchen späteren Zutat aus dem Quedlinburger Schatz.

Die These, dass die äußere Gestalt als *bricolage* bei anthropomorphen Schatzstücken zu regen Austauschbeziehungen führt, die man verkürzen könnte auf die Formel „Votivgabe für Seelenheil“, erklärt die funktionale und formale Bedeutung der Heterogenität von Schatzkunst. Um die Erfolgsgeschichte, zum Beispiel der Statue der heiligen Fides, zu erklären, greifen diese Überlegungen aber noch zu kurz.

Die Heterogenität ihres Aussehens als Herrscherin, dank des wieder verwendeten Männerkopfes und ihrer Attribute von unverhohlener männlicher Ausstrahlung und gleichzeitig reich mit weiblichem Putz wie Ohrringen, Gemmen und anderen Schmuckstücken dekoriert und behängt, verbindet zwei Ordnungen: Die himmlische Wirkmacht und ihre irdische Präsenz. Will man es mit der kantianischen Differenz zwischen moralischen und kultischen Religionen umschreiben, so verkörpert sie die parallele Existenz beider „Religionssysteme“: Der *Liber miraculorum* kennt die Votivgabe als Dank und Buße ebenso wie die Reminiszenz an ein Kultbild, dem man Opfer darbringt. Geopfert werden Kerzen, geschenkt und Buße leistet man mitbarer Münze: Gold, Edelsteine, Armbänder und Ringe. Schatzobjekte mit anthropomorpher Gestalt vereinen Opfer und Buße, so meine zweite These. Sie vereinen zwei Konzepte, die seit Kant eigentlich den zwei grundsätzlich verschiedenen religiösen Familien zugeordnet werden. Immanuel Kant unterscheidet zwei religiöse Familien, zwei Stämme der Religion. Die eine kennt lediglich den bloßen Kult, welcher um die Gunst des Gottes wirbt, obwohl sie im Grunde auf kein Handeln zielt und lediglich die Bitte und den Wunsch lehrt. Es liegt nicht im Sinne dieser Religion, dass der Mensch sich bessert und sei es durch die Vergebung seiner Sünden. Die andere ist die moralische Religion, die eine Religion des guten Lebenswandels ist; sie bestimmt das Handeln und unterwirft ihm das Wissen, das sie von ihm trennt. Sie schreibt die Besserung durch das zweckgeleitete Handeln

<sup>39</sup> Vgl. hierzu den Katalogeintrag von Gianluca Ameri in: MANDYLION 2004, S. 255-257.

vor, dort wo der Grundsatz gilt: Es ist nicht wesentlich und also nicht für jedermann notwendig zu wissen, was Gott zu seiner Seligkeit tue, oder getan habe; aber wohl, was er selbst zu tun habe, um dieses Bestandes würdig zu werden.

Doch wenden wir nach diesem Blick auf eine entscheidende Prämisse modernen Blickens auf religiöse Akte die Aufmerksamkeit den Anfängen zu: Im Alten Testament werden in der Geschichte des Goldenen Kalbes das Werben um die Gunst Gottes, also der bloße Kult und die moralische Religion gegeneinander ausgespielt. In der kultischen Religion hofft der Glaubende mit Gaben auf Gnade, in der moralischen reflektiert er sein Handeln kritisch, sie ist eine Religion des guten Lebenswandels. Während Moses, der kritische Kopf der ausziehenden Juden, auf dem Berg Horeb und damit in der Unsichtbarkeit weilt und Gesetzesworte in Stein meißelt, erschaffen sich die führunglosen Zweifler ein Kultbild. Sie bringen diesem ihre Verehrung dar, um Gott gnädig zu stimmen. Das Kalb ist ein Sinnbild für die Religion, die nur das Opfer kennt. Es ist das Gegenbild zum Vertrauen in das Wort Moses', der das Gesetz und damit die Grundlage jüdisch-christlicher Moral bringen wird. Eine Reihe von heterogenen Schmuckstücken aus den auf der Flucht mitgeführten Schatullen und privaten Schätzen der Frauen wird auf Anweisung Aarons geopfert und eingeschmolzen. Aus dem flüssigen Gold schmiedet man ein Kultbild von Menschenhand: Ein kleiner Stier entsteht. Dieser Stier stiert auf einem Sockel vor sich hin und harret weiterer Opfer, um den unsichtbaren Gott gnädig zu stimmen. Eine Prämisse für die folgenden Ausführungen ist, dass ein Kultbild die religiösen Formen von Opfer und Buße vereint. Eine zweite Prämisse ist, dass ein Kultbild als Sonderform eines Schatzes dann fruchtbar und einträglich ist, wenn bei seiner Herstellung und Vermehrung die einzelnen Gaben, die quasi stellvertretend auf die höhere Metamorphose des Gebenden verweisen, formale Metamorphosen durchlaufen, also z.B. Schmuck zu Stier wird.

Dass jegliches noch so kostbare Opfer von Goldschmuck oder lebendem Kalb obsolet ist, verdeutlicht die Gegenüberstellung von lebendigem Moses mit göttlichem Goldglanz um sein Haupt und dem toten, von Menschenhand aus einem Guss gefertigten Kalb. Opfer und Buße sind dabei die zwei gegenläufigen Konzepte der göttlichen Gnade: Die Formen des göttlichen Geschenkes umfassen dabei die Spanne von der himmlischen Strafe bis zur göttlichen Gunst oder Gottesgabe. Um die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen sichtbarem Opfer, demonstrierter Buße sowie ihrer Bedeutung für den christlichen Kult präziser zu beschreiben, möchte ich eine besonders schillernde Form ihrer Überschreitung diskutieren: das Gestalten eines Schatzes. Schatzbildung, die Herstellung von Objekten der Schatzkunst und ihre Funktion im religiösen Ritual, so wäre meine zweite These zu ergänzen, inszenieren beide Formen der Adressierung von Jenseitigkeit: Opfer und Buße. Schatzstücke mit all ihren Hinzufügungen, gestohlenen Gemmen, angesteckten Briefchen und angezündeten Kerzen sind sichtbare Zeichen im Diesseits beim Opfern und die Ansprache des Unsichtbaren bei der Buße.

Grenzüberschreitungen dieser Art vollziehen sich in exemplarischer Weise bei der Begegnung mit figurativen Schatzstücken und insbesondere mit Kultbildern. Mit ihnen werden nicht nur Blicke gewechselt, sondern es werden ganz konkret

Gaben dargebracht und Gnadengeschenke erhalten. Auf wunderbare Weise wird dabei immer wieder nicht nur die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen dem Heiligen und dem gläubigen Individuum verwischt, sondern eben auch zwischen kultischer und moralischer Religion.

Kritik an der „ökonomischen Mechanik von Materialprunk und Pilgergaben“ wurde rasch laut: Im zwölften Jahrhundert erhebt Guibert von Nogent (1124 gestorben) seine Stimme gegen den übermäßigen Prunk von Reliquiare: „Goldene Reliquienschreine sind widersinnig, denn Gott hat gesagt: ‚du bist von Staub und sollst zu Staub werden‘, nicht aber: ‚du sollst in Gold oder Silber gehen‘.“<sup>40</sup> In dasselbe Horn stößt wenig später Bernhard von Clairvaux (gest. 1153):

„Durch eine gewisse Kunstfertigkeit wird das Geld verschleudert, damit es sich vervielfältigt, ausgegeben, damit es sich vermehrt und Vergeudung schafft Fülle. Durch den bloßen Anblick von prunkvollen, aber erstaunlichen Eitelkeiten werden Menschen eher zum Geben als zum Beten gebracht. So wird durch Reichtum neuer Reichtum geschöpft, so zieht Geld neues Geld an; weil, ich weiß nicht wieso, je mehr an einem Ort an Schätzen gesehen wird, desto williger wird dort gegeben. Vor goldbedeckten Reliquien schließen sich in Verblendung die Augen, und die Geldbeutel gehen auf.“<sup>41</sup>

Bernhard von Clairvaux kritisiert den wirtschaftlichen Charakter, der diesem Gabentausch zugrunde liegt und den sich zahlreiche Pilgerzentren zu Nutze gemacht hatten. Heiligenverehrung hatte bereits im zwölften Jahrhundert einen industriellen Beigeschmack bekommen, der nur der Aufrechterhaltung des Stiftungsmarktes diene. Dabei war die Förderung des Seelenheils der Gläubigen zur Prämisse, das Geschenk zum kategorischen Imperativ für den Pilger und Verehrer von Kultbildern und zur äußerst einträglichen Geldquelle für jedes verarmte Provinzkloster – so auch für Conques – geworden. Im *Liber miraculorum* (LM I,12) wird die Anfertigung eines solchen *bricolage* explizit beschrieben: Die einzelnen Bestandteile eines silbernen Sattels werden zu einem Kreuz umgewandelt. Dabei wird darauf geachtet, dass die sarazenischen Gravurarbeiten dabei bewahrt blieben. Trotz ihres offensichtlich heidnischen Ursprungs werden sie aufgrund ihrer Kunstfertigkeit allseits bewundert. Im Fall von Reliquiaren impliziert die Natur der Reliquie als Fragment diese Offenheit, die im Reliquiar, in der *capsa* verschlossen wird. Der zusammengesetzte Charakter dieser *vasa sacra* verweist ihrerseits sowohl auf die fragmentarische Natur ihres Inhalts als auch auf den heiligen Ursprung als göttliches Geschenk, als die die Heiligen und Märtyrer angesehen wurden. Diese Gesandten Gottes haben mit dem „Geschenk der Offenbarung“ die Wahrheit der Heilsgel-

40 ELBERN 1988, S. 116.

41 BERNHARD VON CLAIRVAUX: *Apologia ad Guillelmum*, Sp. 914f. Übersetzung durch Darko Senekovic, zit. nach CLAUSSEN 1996a, S. 40.

schichte und mit dem „Geschenk ihres Körpers“ ihren Nachfahren und Glaubensbrüder einen irdischen Nachweis, die Reliquie, hinterlassen.<sup>42</sup>

### *Bilderzauber*

Grundlage für die Wirkung und Funktion des Gabentauschs mit dem Kultbild ist der Glaube an eine magische Kraft des Bildwerkes. Sie wurzelt im Abbild-Zauber, d.h. in der Vorstellung, dass „das, was man dem Bilde zufügt, sich auf die lebende Person auswirke.“<sup>43</sup> Die folgenden Überlegungen stehen zur bestehenden Auffassung im Widerspruch, dass Bilderzauber „im frühen und hohen Mittelalter nicht nachweisbar [sei, er] tritt dagegen bezeichnenderweise im Spätmittelalter wieder auf.“<sup>44</sup> Dies trifft nur zu, wenn man unter Bildzauber die ikonische Wechselwirkung versteht, d.h. die Vorstellung, dass von einem Bild auf seinen Ursprung eine Wirkung ausgeht. Was jedoch durchaus existiert, ist eine „anikonische“ magische Verbindung zwischen dem Kultbild und dem Gläubigen – über die Magie des Blickwechsels (Kap. III.) hinaus –, die mittels der Übergabe von kostbaren Geschenken oder Opfern hergestellt wird. Dabei verkehrt sich die „Richtung“ der Beziehung zwischen Bild und den durch den magischen Effekt betroffenen Erhebern der Gabe. Die Gabe, die am Kultbild befestigt wird, wirkt auf den Geber zurück, während beim Zaubern mit Bildern normalerweise ein Abbild genommen wird, mittels dem der Gläubige dann ein magisches Verhältnis herstellen kann. Die Statue der heiligen Fides gibt auf diese Weise beständig und eindrucksvoll Zeugnis von diesem Austausch zwischen Heiliger und Gläubigen und zwar von beidem, von dem konkreten „physischen“ Gabentausch und der „spirituellen“ Verbindung, die während der Vision die beiden Ebenen verbindet. Die goldene Statue ist eine sichtbare Reliquie dieses Austausches und der intakten Verbindung zwischen den beiden Körpern der Heiligen sowie von dem erfolgreichen Dialog zwischen irdischen und himmlischen Realitäten.

42. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum in den Quellen des Okzidents seit dem achten Jahrhundert *pignora* (oder *pignera*) synonym oder, wie Luigi Canetti vorschlägt, metonymisch auch die Begriffe *dona* oder *munera* zur Benennung der Reliquien verwendet wurden. CANETTI 2002, S. 111f. Canetti stellt auf der Basis einer Analyse zahlreicher Schriften der Kirchenväter, insbesondere aber von Paulinus von Nola, Gregor von Tours, Venantius Fortunatus und Prudentius die folgende Reihe auf: „Torniamo dunque alle relique, ovvero ai pagni che, per via di successi passaggi metonimici (Dio → Christo → santo → reliquia → brandeum), sono, appunto, le reliquie.“ Er stellt fest, dass „l'utilizzo della terminologia del *pignus/donum* in riferimento alle reliquie rimane comunque in tanto più significativo in quanto attestato principalmente in opere et testi [...] che in qualche modo riflettono e forgiano un linguaggio d'uso, espressione e funzione di una prassi culturale.“ Vgl. CANETTI 2002, S. 112.

43. FREY 1953, S. 258 (16).

44. FREY 1953, S. 258 (16), Anm. 3.

### *Beziehungsgeflechte bei Votivgaben*

Diese Gaben an ein christliches Kultbild haben eine Wurzel im antiken Gebrauch der Votivgaben. Diese antiken Votivgaben unterscheiden sich jedoch in mehrerer Hinsicht grundsätzlich von den Gaben an die Fides: Im antiken Opferritual wurde ein tönernes Bild des Körperteils, der von einer Krankheit betroffen war, dem Kultbild im Tempel überreicht. Dadurch flehte der Opfernde die Gottheit um Heilung an und bedeutete durch das verkleinerte Abbild des Körperteils den Ort und die Natur seines Übels, unter dem er litt.<sup>45</sup> Dabei ist aber folgendes zu bedenken: Der römische Begriff von Heiligkeit enthält „in seiner primitiven Form die Vorstellung einer unberechenbaren, unheimlichen Macht, der zu nahen nur unter gewissen Vorsichtsmaßregeln möglich ist, sie ist [...] tabu.“<sup>46</sup> Die Verehrung gilt nicht konkreten Adressaten, sondern unsichtbaren, im Verborgenen waltenden Mächten, den *numina*. Zu ihnen als den in Ort und Zeit wirksamen Mächten musste man sich im rechten Augenblick „richtig“ verhalten, d.h. ihren vom Opfernden zu erratenden Willen und Wünschen Folge leisten. *Sacer* war bei den Römern alles im Wirkungsbereich des jeweiligen *numen*. Wenn ein Bezirk einmal *sacer* erklärt worden war, war es noch für Cicero schwierig gewesen, ihn wieder profan zu nutzen, denn er war *sanctum* – eingehegt.<sup>47</sup> *Sanctus* hat erst im Spätlatein die Bedeutung von sittlicher Reinheit angenommen und wurde in dieser Bedeutung fortan von den Christen verwendet. Auf göttlichen Beistand war bei sündfreiem Verhalten Verlass, wenn nicht im Diesseits, so doch im Jenseits. Bereits für die Propheten und damit für das Judentum galt: „Jahwe bedarf, weil transzendent, keiner Opfergaben. Was er fordert ist das ‚reine Herz‘, das seine Botschaft zu hören und ihn anzubeten bereit ist. [...] Gott [will] das Herz des Menschen und nicht ‚äußere‘ Werke.“<sup>48</sup> Dabei erfuhr das Opfer eine Wandlung in seiner Definition. Es wurde neu definiert und zwar in zweifacher Ausrichtung: als Gottesdienst und – besonders im Christentum – als Nächstdienst. Dennoch war in Antike und Mittelalter „mit dem Gebet das Opfer in Geld oder Naturalien verbunden.“<sup>49</sup> Die christlichen Vo-

45 Zwei Schriftquellen, eine bereits zitierte vom Ende des sechsten (Gregor von Tours, vgl. Kap. I.1) und eine aus der Mitte des achten Jahrhunderts (Pirmin, Gründer des Klosters auf der Reichnau, gest. 754), könnten ein Fortleben des Brauches belegen. Umfassendere Studien zum Verbot dieses „heidnischen“ Brauches, in dem systematisch die auf Synoden und Konzilien ausgesprochenen Verbote berücksichtigt werden müssen, stehen noch aus. PIRMIN: *Scarapsus*, S. 55 und KNÖGEL, Nr. 802: „*Membra ex ligno facta in trivius et ab arborius vel alio nolite facire neque mittere, quia nulla sanitate vobis possunt prestare*“. BEUTLER 1963 interpretiert diese Quelle als Nachweis für die Anfertigung von Holzkulptur, S. 194.

46 LATTE 1960, S. 38.

47 Ebd., S. 39. Ausführlich zur Bedeutung und Verwendung von *sacer* in ciceronianischer Zeit: FOWLER 1911 und BENNETT 1930, S. 7: *Homo sacer* war ein Mensch, der aufgrund eines Verbrechens durch den Richterspruch zum *homo sacer* geworden war, und dessen Ermordung kein Verbrechen mehr darstellte. „The peculiar legal distinction between *sacer*, *religiosus* and *sanctus* was in effect probably by the last century B.C.“ Vgl. HARRER 1924, S. 83.

48 ANGENENDT 1994, S. 19.

49 KROOS 1985, S. 25.

tivgaben drückten daher nicht Hoffnung oder Verzweiflung aus, sondern waren in der Regel einen Dank für ein bereits vollbrachtes Wunder oder sind eine Pilgergabe (vgl. für Beispiele die silbernen Ex-Voti in Form von Körperteilen auf Abb. 80). Zugespielt formuliert könnte man sagen, dass es sich eigentlich nicht mehr um ein Opfer handelt. Es wird nichts zerstört, kein Leben ausgelöscht, keine Bande für immer aufgelöst, sondern es ist von einer Akkumulation von verschiedenen Arten von Besitz zu sprechen, die transzidiert werden. Die Gaben bewegten sich hierbei in zwei Dimensionen: in der Vertikalen als der auf Gott oder den Heiligen ausgerichteten Dimension des neuen Opferkonzepts, indem die Gaben transzidiert werden. Daneben findet die horizontal ausgerichtete Hin-Gabe an den Nächsten statt. Die auf vertikale Weise erfahrene göttliche Gnade veränderte den Gläubigen, der seinerseits auf der horizontalen Ebene aktiv wurde und Gutes tat. Zugleich wirkte sich die positive Bilanz des Besitzzuwachses auf horizontaler Ebene seinerseits wieder auf vertikaler Ebene in Form von Bedeutungssteigerung aus, die den Ort als einen gesegneten auszeichnet. Besonders klar wird diese horizontale Dimension des Opfers im Buch Hosea: „[Nächsten-] Liebe will ich, nicht Schlachtopfer; Gotteserkenntnis statt Brandopfer“ (Hos. 6,6). „So tritt an die Stelle des Sach-, Speise-, Blut- und Schlachtopfers das ‚Selbstopfer‘, was bedeutet, sich selbst ‚hinzuopfern‘ für das Wort Gottes, für dessen Wahrheit und Ethos, aber ebenso auch für die Not der Menschen, für die Armen, Witwen und Waisen.“<sup>50</sup> Im Christentum ist hierbei die Christo-Mimesis von entscheidender Bedeutung. Man erfüllt Gottes Willen und reinigt sich von der Erbsünde durch das „Geschenk“ Gottes, der seinen eigenen Sohn opferte und gibt in der Nachfolge Christi sich selbst als Gegengabe.<sup>51</sup> Wie die Märtyrer, die sich selbst und ihr Leben nach Christi Vorbild und für die Wahrheit des göttlichen Wortes opferten, so opfern die Gläubigen in Nachahmung ihrerseits „sich selbst“. Daher muss die Gabe ein (geliebter) Teil von dem Gebenden sein, der (im Fall der heiligen Fides) zum Schmuck des Heiligenbildes wird und ihn an und in dem Heiligen / der Heiligen repräsentiert, das Heiligenbild kleidet und schmückt. Im Gegensatz dazu handelte es sich bei dem Geschmeideopfer der Israeliten, die ihren Goldschmuck gaben, um aus ihm das Goldene Kalb zu erschaffen, um ein vergebliches Opfer. Aus ihrem Gold wurde eine hohle Form, eine leblose Hülle gegossen. Das Goldene Kalb stellt eine Art

50 ANGENENDT 1994, S. 19.

51 Entsprechend Mauss und Godelier könnte man argumentieren, dass es sich hierbei um einen absoluten Potlatch handelt, also um eine Gabe, die erwidert werden muss, aber so unermesslich wertvoll ist, dass die Verpflichtung, dieses Geschenk mit einer noch wertvolleren Gabe zu erwidern, unmöglich erscheint. MAUSS 1950, S. 59: „Das materielle und moralische Leben sowie der Austausch funktionieren hier in einer uneigennütigen und zugleich obligatorischen Form. Zudem kommt diese Verpflichtung auf mythische, imaginäre und, wenn man will, symbolische und kollektive Weise zum Ausdruck; sie nimmt die Form des den Tauschobjekten geschenkten Interesses an“. Kritik hieran bei GODELIER 1999, S. 98ff. Godelier betont, dass Gaben nicht nur die gesamte Person sowohl des Gebenden als auch des Empfangenden verkörpern (*incarner*) sondern auch ihre Beziehung zueinander, vgl. GROEBNER 2002, S. 8.

Denkmal des sinnlosen Opfers dar. Es handelt sich nicht einmal um ein Schlachtopfer, sondern ein gegossenes *alter ego* eines solchen, an das die Gebete gerichtet und das um Hilfe in der Wüste angerufen wurde. Es repräsentiert nicht eine Gottheit, sondern stellt nur ein Abbild eines ohnehin sinnlosen Opfers dar, das höchstens noch von Dämonen belebt werden könnte. Es ist Symbol für die größte aller Sünden, des Verlustes des Vertrauens in Gott und sein allgegenwärtiges Auge bzw. Gehör. Ohne das göttliche Geleit ist der Mensch hilflos den unsichtbaren Mächten ausgesetzt, die die Sinne des Menschen und damit seine Gewissheit darüber, ob das, was wahr und echt erscheint, auch wirklich der „Realität“ entspricht, täuschen können. Mitte des zwölften Jahrhunderts erörterte dieses Problem Hugo de Folieto und bezieht sich dabei just auf das Beispiel des Goldenen Kalbes. Er erläuterte die Technik des Metallgusses und verband sie allegorisch mit einer moralischen Warnung: Das zu bearbeitende Metall ist im Kloster der „Stoff der Gerüchte“. Die Mönche, welche diese Gerüchte hören und weitersagen, lassen sich mit Blasebälgen vergleichen, welche die Luft einatmen und wieder auspumpen. Darauf hört man beim Metallguss den Lärm der Blasebälge, d.h. die Meinungsverschiedenheiten der Unzufriedenen, und die Asche wird in Bewegung gesetzt. Letzteres heißt: die Leichtfertigen werden aufgewühlt, die Flamme wächst. Damit ist gemeint, dass der Zorn entflammt wird, und die Funken sprühen. Sie stehen für die Worte, die Zwietracht aussäen. Auf der Basis dieser Überlegungen nahm Hugo von Folieto, im Sinn dieser moralischen Warnung vor dem Ausbreiten von Gerüchten (*confabulationes*) in der Klostergemeinschaft, direkt auf das von Aaron gegossene Goldene Kalb Bezug: Die Ausgelassenheit, welche die Mönche vom rechten Weg abzubringen drohte, liess den Metallguss (oder vielmehr das damit verbundene künstliche Anfachen des Feuers) zur Metapher für die mönchische „Gerüchteküche“ werden, welche (im Gegensatz zum wohlthuenden *silentium*) Unruhe in der Gemeinschaft stiftete und schädlich ist, weil sie weltlichen Dingen zu viel Raum gab.<sup>52</sup>

52 HUGO DE FOLIETO: *De clastro animae*, Sp.1103 A/B: „*Inveniunt igitur ibi quandoque ephod, id est, habitum religionis, et cum eo sculptile perversi operis, et conflatile confabulationis. Nostis, fratres, quod cum fieri debeat conflatile, metalli species circumpositis follibus ponitur in igne, fit tumultus follium attracto et emisso aere, commoventur cineres, crescit flamma, volant scintillae. Sic in quibusdam ecclesiis evenire solet, dum simul in aliquem locum conveniunt otiosi fratres. Ponunt igitur in medio metallum, id est, materiam rumorum. Aerem folles attrahunt et emittunt, cum rumores audiunt fratres et dicunt. Auditur ibi tumulus follium, id est, dissensio impatientium, commoventur cineres, quia cito turbantur leviores, crescit flamma dum succenditur ira, volant scintillae, id est, verba discordiae. Sic Aaron, ut faciat vitulum conflatilem, a filiis Israel petiit inauras. Inauras sunt rumores; quia, sicut inauris imponitur auri, sic rumor auditui.*“ Eine weitere allegorische Deutung des Erzgusses bringt Hugo im Zusammenhang mit dem ehernen Meer des Tempels (1128 B). Auf kunsthandwerkliche Verrichtungen kommt Hugo auch bei der Schilderung des Himmlischen Jerusalems zu sprechen, dessen überirdischen Glanz und unendlich kostbare Ausstattung er stets aufs Neue anagogisch zu deuten weiß. Im Zusammenhang mit der aus Jaspissteinen errichteten Mauer der Himmelsstadt spricht Hugo vom Auftreten der grünen Farbe in der Natur und in Kunstwerken: Das Grün des Grases, die grüne Farbe in der Malerei und der Textilfärberei verblassen, das Grün des Edelsteins jedoch kann seine Kraft ständig bewahren (1162 B-D).

Die Statue der heiligen Fides dagegen stellt in dieser Hinsicht das genaue Gegenteil vom goldenen Kalb dar: Die Opfer an die heilige Fides schmücken lediglich, sie ist jedoch nicht aus dem Gold, dem Schmuck gegossen, sondern geschnitten und verhüllt. Gold und Edelsteine können aufgesetzt werden, jedoch je offensichtlicher die Naht, die Ansatzstelle, um so deutlicher distanziert sie sich von dem negativ konnotierten „einheitlichen“ Guss. Während beim Metallguss unsichtbare Mächte die Materialien zu ihrer neuen geschlossenen Form verwandeln, die ohne erheblichen Energieaufwand nicht mehr veränderbar ist, so demonstriert die Machart der Statue der heiligen Fides das Gegenteil. Das Metallblech ist fein und leicht zu verbiegen, die Edelsteine, Gemmen und Perlen sind zwar in einer Ordnung aufgesetzt, aber die Art ihrer Befestigung verhehlt nicht, dass diese Verbindung zu einer Einheit mit geringem Aufwand wieder aufzulösen ist. Antike Gemmen werden auf die Borte ihres Gewandes gesetzt, ohne dass eine neue komplexe und nicht mehr aufzulösende neue Bedeutungsstiftung dieser Hinzufügung zugrunde gelegt wird, wie das vermutlich beim Augustus-Kameo des Lotharkreuzes der Fall ist. Darüber hinaus verwaltet und bewahrt Fides die Gaben. Sie trägt sie zur Zierde und stellt sie als Zeichen für die gelungene Kommunikation mit der Heiligen und erfolgreich vollzogener Buße der Gläubigen zur Schau. Sie schmückt sich mit diesen „Glaubensbeweisen“ und stellt sie dabei für jeden sichtbar auf ihrem Bildwerk aus. Sie ist kein lebloser Götze, sondern reagiert auf Anrufen und agiert auf eigene Initiative: Zu denen, die nach ihr rufen, kommt sie, noch lieber aber befreit sie adlige Damen von ihrem Laster des Besitzes von Goldschmuck, und das auf eigene Rechnung. Entscheidende Differenz zur heidnisch-antiken Votivgabe ist, dass die Gabe nicht auf das Übel, die Sünde, die Krankheit hinweist, von welcher der oder die Spender/-in befreit werden möchte. Die Gabe ist nur anikonisches Zeichen, selbst wenn sie ikonischer Natur (z.B. die Tauben) sein sollte.

Über die Tauschgeschichten von Kultbildern ist noch relativ wenig geforscht worden, relativ gut sind wir beispielsweise im Fall der großen Goldmadonna aus Hildesheim über die erfolgreiche Sammlungsgeschichte ihres Gabenbesitzes informiert. Das Domschatzverzeichnis von 1438 gibt uns über das Aussehen des Marienbildes im 15. Jahrhundert Auskunft, das von über 100 Ringen, Ketten und sonstigen Schmuckstücken spricht. Die neuen Zierborten des dreizehnten Jahrhunderts (an den Ärmeln der Tunika Marias und der linken Borte am Kopftuch) wurden vermutlich nach einem Einbruch im Dom ergänzt, von dem ein Eintrag aus dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts im Gedenkbuch des Hildesheimer Domkapitels berichtet. An ihr heute noch befestigte Votivgaben sind wahrscheinlich der Adlerfürspan auf der Brust des Kindes (13. Jahrhundert), eine Agraffe auf der Brust Mariae (3. Viertel 13. Jahrhunderts), ein großer Kristall zwischen den Beinen Mariae (um 1400), vier weitere große Bergkristalle an der Thronvorderseite und die vier Ziernägel, die hinter dem Kind in die Marienfigur eingeschlagen wurden.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Vgl. den Katalogeintrag von Martina Pippal in BERNWARD VON HILDESHEIM 1993, S. 500-503. 1645 erhielt Maria eine (neue ?) Krone und eine neue rechte Hand, 1664 wurden die

Reliquienbesitz bedeutete Reichtum und zwar sowohl für Klöster und Kirchen, die durch Pilger und Stiftungen erhebliche Einkünfte bei besonders berühmten Kultbildern verzeichnen konnten als auch für Könige oder Fürsten. Der Graf Arnulf von Flandern (918-964) erklärte: „Nur eins begehre ich, nämlich an Leibern von Heiligen reich zu werden, damit sie durch meine Aufwendungen Ehre gewinnen und ich dagegen durch ihre Fürbitte den Himmelsbürgern verbunden werde, d.h. die ewige Seligkeit erlange.“<sup>54</sup> Dieses Zitat vermag den „Handelscharakter“ des begehrten Gutes der „Heiligenleiber“ besonders deutlich zu illustrieren. Besonders in Regionen, in denen unklare Machtstrukturen im weltlichen bzw. bisweilen sogar im sakralen Kontext herrschten, konnte sich das Kultbild zu einer entscheidenden regionalen Machtinstanz entwickeln. Im Gebiet von Conques grenzen drei große Diözesen aneinander. Das Kloster von Conques lag um die Jahrtausendwende seit über einem Jahrhundert im ständigen Streit mit der Klosterneugründung in Figeac, viele kleine regionale Fürsten setzten den Leibeigenen, Rittern, Pilgern sowie den Untertanen benachbarter Territorialherren zu. Darüber hinaus wiegelten verschiedene häretische Strömungen Volk und Kirchenobrigkeiten gegeneinander auf. In einer von Kämpfen um Macht geprägten Region war die Bedeutung einer für jeden zugänglichen und von keinem bestechlichen Heiligen oder eines Heiligen nicht zu unterschätzen. Für jeden heißt hier wirklich jeden, ohne Rücksicht auf Geschlecht, Alter, Gesundheitszustand oder Gesellschaftsschicht. Barbara Rosenwein weist diesbezüglich auf die Bedeutung des spätantiken Reliquienkultes hin, der die Grenzen nicht nur zwischen Klerus und Laien aufhob.<sup>55</sup> Es handelte sich bei den Pilgerstätten, an denen die Reliquien berühmter Heiliger verwahrt wurden, zunächst in der Mehrzahl der Fälle vermutlich um Bischofssitze, bis dieses Vorbild auch von Abteikirchen nachgeahmt wurde, so z.B. in St. Bénigne.<sup>56</sup> Diese Entwicklung verlief parallel zum Prozess der zunehmenden Unabhängigkeitsbestrebungen der Klöster:

---

originalen Köpfe durch moderne mit Naturhaar ersetzt. Naturhaar wurde bereits im vierzehnten Jahrhundert bei den Kopfreliquiaren im Schatz von Conques verwendet. 1890 wurden die barocken Köpfe gegen neu geschnitzte und vergoldete ausgetauscht und 1972 abgenommen.

54 MGH SS 15.2, S. 694: „[U]num est quod cupio, ditari sanctorum corporibus, ut a me impensis ditentur honoribus, et ego eorum sanctis intercessionibus caelorum merear innecti civibus.“ Zit. n. KROOS 1985, S. 26 und Anm. 11.

55 ROSENWEIN 2002, S. 181-197. Dem pflichtet auch Julia M. H. Smith zustimmend bei: „As episcopal basilicas, the great relic shrines of fifth-and sixth-century Gaul were accessible to all.“, vgl. SMITH 2002, S. 164.

56 ROSENWEIN 2002, S. 186: Gregor von Tours: *De gloria beatorum martyrum*, 1,2, S. 523, übers. von R. van Dam: Gregory of Tours: *Glory of the Martyrs*, Liverpool 1988, S. 74: „the countryfolk fulfilled their vows there [at the site of a huge sarcophagus] and quickly received what they sought“. „The local bishop, Gregory of Langres, after unsuccessfully forbidding his flock to worship before the sarcophagus, turned popular opinion to his advantage by creating, so to speak, a martyr called Saint Bénigne as the inhabitant of the tomb“, S. 186.

„[S]everal of these churches were no longer monastic by the reign of Charlemagne. Saint-Denis, Saint-Martin and Saint-Bénigne at Dijon were among the basilicas which opted to follow Chrodegang's rule for canons.“<sup>57</sup>

Die lokale Bedeutung der verehrten Heiligen hatte ihren Ursprung in ihrer Herkunft aus dieser Region, in der sie ebenfalls unter ungerechter Oberherrschaft der damals römischen Herren für ihren Glauben ihr Leben ließen.

Geschenke an Heilige können auch eine „politische“ Bedeutung tragen und manifestieren, besonders wenn es sich um imperiale Gaben handelt: Der sakrale Ort erfährt eine Ehrung und Anerkennung von weltlicher Seite. So schenkte nicht nur Hugo von Arles 926-947 dem Reliquiar des heiligen Mauritius eine Krone (Abb. 55), sondern auch das Kreuz von Karl dem Kahlen in St. Denis trug eine königliche Gabe: In Sugers *De administratione* wird das Kreuz beschrieben, das 1793 eingeschmolzen wurde:

„Auch ließen wir das Kreuz, welches, bewunderswert ob seiner Größe, aufgestellt ist zwischen dem Altar und dem Grab eben dieses Karl [des Kahlen], errichten – die Überlieferung hält daran fest, in seiner Mitte ein äußerst vortreffliches Halsband der Königin Nantilde, der Gattin König Dagoberts, des Gründers dieser Kirche.“<sup>58</sup>

Die königliche Gabe des Halsbandes oder der Halskette (*monile*) verweist auch in seiner Anbringung am Kruzifix noch immer auf die Stifterin, die ursprüngliche Besitzerin – die Königin Nantilde. Der Verweis durch das angebrachte Objekt reicht in diesem Fall in die Zeit vor der Entstehung des Kruzifixes, in die „Gründerzeit“ zurück. Auf diese Weise legitimiert die Gabe nicht nur das Kruzifix, sondern betont auch seine Ehrwürdigkeit bzw. lässt es unter Umständen sogar älter erscheinen als es tatsächlich ist.

Von welcher zentralen Bedeutung dabei der Aspekt der Gabe bei den mittelalterlichen Schatzstücken und wie immens ihre politische Bedeutung war, zeigt der Umstand, dass sie sogar erfunden wurden. Im Fall der Buchstaben-Reliquiare ist nicht nur ungeklärt, was für eine Art von Reliquiar sie eigentlich darstellen – das Reliquiar einer Schenkung? – vielmehr ist interessant, dass, um die Bedeutung und den Einfluss des eigenen Klosters zu erhöhen, eine königliche Schenkung erfunden und die betreffende Gabe, das Dokument der Schenkung, vermutlich selbst erschaffen wurde. Nachdem Figeac auf Wunsch Ludwig des Frommen als „neues Conques“ an einer besser erschlossenen Lage neu gegründet worden war, konterte man in Conques: Bereits Karl der Große (768-814) habe Conques mit zahlreichen Privilegien versehen und ihm als Zeichen seiner Gunst von den 24 Reliquarien in

57 SMITH 2002, S. 175.

58 SUGER: *De administratione*, S. 354: „*Crucem etiam mirabilem quantitatis sue, que superposita est inter altare et tumulum eiusdem Karoli, in cuius medio fama retinuit confixum nobilissimum monile Nantildis regine, uxoris Dagoberti regis ecclesie fundatoris, [...]*“, Übersetzung zit. nach ALBRECHT 2003, S. 172.

Buchstabenform, welche die 24 wichtigsten Klöster von ihm erhielten, das Alpha geschenkt. Der legendäre Charakter der Chronik, in der diese Geschichte erzählt wird, ist leicht nachzuweisen.<sup>59</sup> Als „Beweis“ für den Wortlaut der Chronik „beschenkte“ sich die Abtei in Conques mit dem „A“, Brioude kam in den Genuss des „C’s“, das sich jedoch nicht erhalten hat (Abb. 29).<sup>60</sup> Die Vorstellung, die 24 wichtigsten Klöster des Reiches mit dem Alphabet zu beschenken, hat ihre Wurzel in dem Brauch, bei der Kirchweihe in den Kirchenraum das Alphabet einzuschreiben.<sup>61</sup> Es wird deutlich, welche zentrale Rolle sich Conques selbst innerhalb der Vorstellung eines sogenannten „paix de Dieu“ zuwies.

#### IV. 1. c) Heilige Herrscherin und betörende Zicke

##### *Ambivalente Rollenspiele*

Die heilige Fides verfügte über Macht und sie strahlte sie auch aus; sie verdeutlichte ihren Herrschaftsanspruch in ihrem Aussehen. Die Statue der heiligen Fides verfügt über alle Insignien eines weltlichen Herrschers: Sie sitzt auf einem Thron mit Fußbank, hält das Haupt, selbst ein ehemaliges Herrscherporträt, hoch erhoben und blickt dadurch scheinbar über ihre Betrachter hinweg. Ihr Gewand ist mit zahlreichen Gemmen besetzt, die Herrschaftsmotive zieren, und sie trägt eine Krone, die bereits ihrem Mitmartyrer Caprais in einer Vision erschienen war: „Caprais sah über der heiligen Fides eine Krone, geschmückt mit hellen, glänzenden Gemmen und himmlischen Perlen“.<sup>62</sup> Sie wurde ihr von der Taube, die vom Himmel herabschwebte im Moment ihrer Passion als „Siegespreis, d.h. ewige Erlösung“ aufgesetzt: „Und eine Taube schwebte von den Wolken herab und setzte die Krone auf das Haupt der heiligen Fides.“<sup>63</sup>

59 BERNOULLI 1956, S. 14: „Unter keinen Umständen befinden sich in dieser Gegend im vierten Jahrhundert schon Tausende von Eremiten. Ebenso wenig können wir glauben, dass Theodebert (533-548) Mönche in Conques angesiedelt habe. Was den Sarazenensturm anbelangt, ist es uns nicht möglich zu beurteilen, ob die Araber zwischen 720 und 730 bis in das abgelegene Tal vorgedrungen sind. Im negativen Falle würde die Reminiszenz eines Geschehens vorliegen, das sich in nächster Nähe abspielte (Belagerung der Stadt Toulouse durch Zama 721). Weder Pippin der Kurze noch Karl der Grosse haben jemals in direkter Beziehung zu Conques gestanden.“

60 Vgl. BOUILLET/SERVIÈRES 1904, S. 220-225 und REINLE 1985, vgl. Kap II.1.

61 Dieser Brauch ist bereits in den liturgischen Schriften des achten Jahrhunderts als auch bei Amalarius von Metz nachgewiesen, Adémar von Chabannes (1034 gestorben) interpretiert das Weihealphabet als Christussymbol, der Alpha und Omega ist, aller Anfang und Ende. Er ist erstmals im Kontext der Einführung der römischen Liturgie in Gallien belegt, ein späterer Zeuge ist Bruno di Segni, der ebenfalls beschreibt, dass zur Kirchweihe das Alphabet zwei Mal, einmal in lateinischer Schrift und einmal in griechischer Schrift auf den Boden der Kirche aufgeschrieben werden soll. Zu Conques und der Einschreibung mittels des Alpha in die Heilige Geschichte siehe REMENSNYDER 1996, S. 902f.

62 SHEINGORN 1995, S. 35.

63 Ebd.

Dieses Spiel mit Darstellungskonventionen und ihrer Verkehrung findet sich auch in den Beschreibungen und Darstellungen der heiligen Fides, die imperiale *modi* der Repräsentation ebenso aufgreift wie Bilder weiblicher Heiligkeit. Die Statue ähnelt zwar mehr einem männlichen Herrscher als einer jungen Märtyrerin, trotzdem beansprucht die heilige Fides Autorität, die männlichen Laien und bisweilen Klerikern vorbehalten war. Im Gegensatz zu ihrer physischen Erscheinung tritt sie in den Visionen ausnahmslos als wunderschöne Frau auf.<sup>64</sup> Diese Ambiguität in ihren Erscheinungsbildern erklärt, so Amy Remensnyder, warum die heilige Fides so perfekt mit den Laien, den *illiterati*, als auch den gelehrten Klerikern, den *litterati* interagieren kann. Sie kann reibungslos zwischen beiden Kulturen vermitteln, indem sie Rollengrenzen überschreitet. Die heilige Fides verhält sich als Schwindler (*trombleur*), sie tritt auf als ein verspieltes Kind, das den Gläubigen gerne Streiche spielt, sie führt sich als *enfant terrible* auf.<sup>65</sup> Diese Erklärung ist überzeugend, wenn auch nicht ausreichend.

Im zehnten Wunder des zweiten Buches wird die heilige Fides im Kontext ihrer jugendlichen Vorlieben für Schnickschnack, Schabernack und Geschmeide als Erwachsene beschrieben. Remensnyder erklärt den speziellen Charakter der heiligen Fides mit dem Entstehen eines laikalen Verständnisses des Wunderbaren: „[T]he emergence of a lay conception of the miraculous“. Darüber hinaus findet der Historiker im „*Liber [Miraculorum]* and in these aspects of the cult of Sainte Foy [...] a convergence of elite and popular traditions rather than a clash between two radically different cultures.“<sup>66</sup>

Im folgenden wird das Repertoire, aus dem die heilige Fides „schöpft“, auf die Herkunft seiner Bestandteile analysiert und die Folgen der Zusammensetzung dieser Versatzstücke als „bricolage“ verstanden. Vermischt werden dabei Darstellungsmodi aus Heiligenviten, Darstellungen heiliger Königinnen, königlichen Stifterinnen, imperiale Ikonographie und Rittergeschichten. Die Ambivalenz der Figur der Fides resultiert aus der Divergenz ihrer „Bilder“: der handelnden Heiligen in den Visionen sowie ihrer „ständigen Vertretung“ in Conques, der Statue. Die Heilige braucht diese Ambivalenz ihrer Erscheinungen, um wirken, um Wunder vollbringen zu können; sie braucht die Reminiszenz an eine Herrscherin, ihre Wirkmacht beruht auch auf der Diskrepanz ihrer visionären Gestalt zu ihrer Statue, die man fast als

64 Vgl. SIGAL 1976, S. 39-59. In den Visionsberichten wird die Heilige als verspielt, zickig oder versessen auf Geschmeide beschrieben. Ob es sich dabei jedoch wirklich um Kategorien handelt, die in zeitgenössischen Quellen ausschließlich weiblichen Heiligen zugestanden werden, dafür müsste ein eigener Nachweis noch geführt werden.

65 Es muss berücksichtigt werden, dass die heilige Fides ihr Martyrium nicht als Kind, sondern im Alter der „*adolescentula*“ erfährt. Im neunten Jahrhundert war eine Dreizehnjährige kein Kind mehr, sondern im heiratsfähigen Alter.

66 Die Versuche der Bewertung des Auftretens der Heiligen als *trickster* (Sheingorn) oder verspieltes Kind (Remensnyder) setzten bislang den ungewöhnlichen Charakter der Heiligen mit dem Spannungsverhältnis zwischen *illiterati* und *litterati* in Bezug, vgl. ASHLEY/SHEINGORN 1999.

„rigide“ beschreiben möchte. Die heilige Fides beansprucht die zu dieser Zeit nur einem männlichen Wesen zugestandene Macht sowohl im weltlichen als auch geistlichen Kontext. Im Gegensatz zu ihrer „Verkörperung“ in der Gegenwart der Gläubigen verfügt die Heilige in ihrer visionären Gestalt und als Protagonistin in ihren Wunderberichten nicht nur über eine betörend weibliche Erscheinung, sondern sie erweist sich auch in ihrem Gebaren ganz als jugendlich verspielte Dame, manchmal zickig und süchtig nach goldenen Geschenken, mal die furchteinflößende himmlische Züchtigerin, mal bereits ganz *Grande dame*.<sup>67</sup>

Es handelt sich hierbei nicht um Tauschprozesse, sondern um Anleihen, eigentlich um ein Nehmen ohne Geben. Dass für Fragen der Identität und Repräsentation einer Heiligen aus einer kunst- und bildhistorischen Perspektive diese Erklärungen nicht ausreichend sind, liegt auf der Hand. Wie werden die verschiedenen Bilder der Heiligen und ihre Körperbilder, das des himmlischen, strahlend schönen und jugendlichen Körpers und das Erscheinungsbild ihres irdischen Leibes einer gefolterten und zerteilten Märtyrerin, die jetzt herrscht, in ihrer Kirche hinter dem Altar thront und Macht ausstrahlt, rezipiert? Wie werden die Widersprüche zwischen diesen verschiedenen Bildern einer Heiligen aufgelöst oder wie und wann überlagern sie sich?

„It is particularly appropriate that the motif was adapted from the depiction of kings, because, as Jean-Claude Fau noted, the artist who created the Saint Foy Majesty did not seek to represent the young girl martyr as she had appeared in her early life. Rather he sought to depict the ‚triumphant virgin‘, transfigured by her martyrdom, accompanied by her royal attributes the crown of gold and the throne of honor which symbolizes her celestial glory.“<sup>68</sup>

Claire Solt Wheeler erscheint es geradezu zwingend, dass die heilige Fides auf einem Thron dargestellt ist, selbstverständlich ist das keineswegs, eine weibliche Heilige als thronende Herrscherin: Weder die thronende Frau, noch das dreidimensionale Bild verfügt über Vorläufer. Heilige Königinnen werden in der Regel gerade nicht als Königin, sondern entsprechend ihres devoten Selbstverständnisses, das in der Regel mit einem Rückzug aus profanen Machtverhältnissen einhergeht, als weibliche Heilige oder Nonnen dargestellt.<sup>69</sup> Fides steht damit nicht alleine, nur nur sie offenbart einen Machtanspruch in ihrem Aussehen; an dieser Stelle mag ein Verweis auf die Statue des heiligen Lazarus in Cluny genügen. Jean und Marie-Clotilde haben dessen imperialen Anspruch in folgenden Worten zusammengefasst: „ce n'est pas une idole, ce n'est pas une divinité que l'on puisse conférer à un homme, celle d'un souverain.“<sup>70</sup>

67 Vgl. SIGAL 1976.

68 SOLT 1977, S. 50f, das Zitat im Zitat stammt aus FAU 1973, S. 13.

69 In Gallien gibt es seit dem ausgehenden vierten Jahrhundert geweihte Jungfrauen und zumindest seit dem sechsten Jahrhundert auch Frauenklöster. Siehe HEINZELMANN 1986, S. 95f.

70 HUBERT/HUBERT 1980, S. 254.

*Thronende Damen*

Vermutlich um das Jahr 1000 erhielt die Statue der heiligen Fides eine Krone (Abb. 62). Grimme weist bereits darauf hin, „daß es kaum einen sinnvolleren Ort zur Aufbewahrung von Kronen [...] gibt,] als eine Reliquienbüste. Lange bevor Karl IV. in den vierziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts die böhmische Krone anfertigen ließ, deren Platz immer, wenn sie nicht benötigt wurde, auf dem Kopfreliquiar des heiligen Wenzel im Prager Dom war, hat man Krone und Reliquiar miteinander verbunden.“<sup>71</sup> Diese Paarung verdeutlicht das von Luigi Canetti mit der treffenden Wendung „utilitarismo sacrificale cristiano (economia salvifica)“ bezeichnete Phänomen der Wertzuschreibung durch Geschenke an Heilige und die Gaben Heiliger als *retrodonum*.<sup>72</sup> Spätestens seit dem Moment ihrer Krönung verfügte die heilige Fides über alle Insignien eines weltlichen Herrschers.<sup>73</sup> Sie sitzt auf einem Thron mit Fußpodest, sie hält ihr Haupt hoch erhoben und scheint über ihre Betrachter hinwegzusehen. Die antiken Gemmen, mit denen ihr Gewand in großer Zahl besetzt ist, zeigen imperiale Motive. Die Krone der heiligen Fides in Bernards *Liber miraculorum* wird besonders ausführlich beschrieben; Bernard interpretiert sie als symbolische Repräsentation der Tugenden der heiligen Fides: „Auf dem Kopf sind vier Edelsteine zu sehen, die für das *quadrivium* der Kardinaltugenden stehen: Stolz, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Mäßigkeit.“<sup>74</sup> Eine Herrscherkrone wurde vielleicht eigens an den schmaleren Kopf der Statue angepasst, wie Jean Taralon vorgeschlagen hat. Es handelt sich dabei vermutlich um eine Schenkung eines Herrschers oder Königs, die jedoch im *Liber cartulaire* nicht erwähnt wird. Die Statue hat die Krone mit Sicherheit schon getragen zur Zeit der Niederschrift des *Liber miraculorum* und der *Passio* der Heiligen, die beide in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts abgefasst wurden. Bereits die *Passio* rekurriert auf die gekrönte Erscheinung und datiert dieses Erscheinungsbild zurück in die Zeit ihres Martyriums in die Spätantike. Hier erscheint die Krone in einer Vision ihres Gefährten im Martyrium, dem heiligen Caprasius: „Darauf sah Caprasius über der heiligen Fides eine Krone, geschmückt mit strahlenden glitzernden Edelsteinen und himmlischen Perlen.“ Sie

71 GRIMME 1972, S. 61. Als Beispiel führt er Otto II. an, der „dem Kloster Berge bei Magdeburg eine Krone stiftete, die ein Büstenreliquiar Johannes des Täufers schmückte“, für frühere Beispiele siehe die schon genannten aus Kap. II.

72 CANETTI 2002, S. 110: „l'inedita separazione tra la realtà e il valore, innescata dalla proiezione assoluta della trascendenza come esito della dinamica cristologica dell'incarnazione, poteva così diventare la premessa paradossale alla stessa possibilità di oggettivare il valore negli oggetti materiali.“

73 Ausführlich zu anderen karolingischen Bildwerken, die antike imperiale Formeln wie Purpur, Elfenbeine, Akanthus, Architekturzitate, Thron, Szepter, Reichsapfel, Mantel, Fibeln oder das Motiv der *maiestas* aufgreifen: ALIBERT 2000. Zur Verschränkung der sakralen und profanen Geste der Krönung siehe OTT 1998.

74 Vgl. LM I, 1, S. 81 „in principali corporis parte, idest capite, sunt vise quatuor gemme, per quas liquido principalium virtutum, prudentie, iustitie, fortitudinis ac temperantie possumus advertere quadrivium.“

wurde von Tauben auf ihr Haupt gesetzt, die im Moment ihrer Passion vom Himmel herab schwebten. Sie ist das Zeichen ihres Sieges, die himmlische Erlösung.

Eine mögliche Erklärung, warum Fides auf einem Thron und mit einer Krone dargestellt ist, wäre die Allusion auf die Tugend *fides*. Seit dem späten zehnten Jahrhundert werden Personifikationen der Tugenden als gekrönte weibliche Figuren dargestellt. In einer Handschrift mit Werken des Hrabanus Maurus, die in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts in Montecassino, jedoch eng angelehnt an ein karolingisches Vorbild entstanden ist, sehen wir, wie bereits erwähnt, die gekrönte *fides* auf einem Thron in der Mitte.<sup>75</sup>

Eine zweite, die erste möglicherweise ergänzende Erklärung für Krone und Thron ist die Referenz auf eine heilige Königin. Darstellungen heiliger Königinnen sind jedoch in Handschriften vor dem zwölften Jahrhundert nicht gerade häufig. Wenn sie dargestellt werden, so werden sie als weibliche Heilige oder Nonnen gezeigt und nicht in ihrem weltlichen Amt als Königin. Im neunten Jahrhundert gilt das devotionale Interesse in erster Linie der heiligen Chlotilde (475-545)<sup>76</sup> aus dem fünften Jahrhundert, der heiligen Radegunde (520/525-587),<sup>77</sup> die im sechsten Jahrhundert lebte und am 17. März 833 transloziert wurde sowie der heiligen Bathilde (gest. 680)<sup>78</sup> aus dem siebten Jahrhundert. Ihr Kult wurde vor allem an ihren Grabstätten gepflegt. Sie wurden besonders von der königlichen Familie verehrt, die auf diese Weise ihre Vorfahren und sich in ihrer Tradition als *beata stirps* inszenierten. Die heilige Etheldred (um 650-679)<sup>79</sup> erschien zwar bereits in karolingischen Martyrologien (so bei Hrabanus, Adon, Usuardus und Notker), ihr Kult begann jedoch nicht vor dem König Edward im Jahr 970 zu florieren, eindeutig

75 Zu ihren Seiten stehen *spes* und *caritas*. In einer Handschrift mit Illuminationen zur *Psychomachia* des Prudentius' steht die gekrönte Fides zur Linken, die die Märtyrer zur Rechten krönt. Bernard von Angers erwähnt die *Psychomachia* und die Namensähnlichkeit der heiligen Fides zur Tugend *fides* im *Liber miraculorum* explizit, ausführlicher hierzu siehe Kap. II.

76 Ihr Leben ist durch zwei Hauptquellen überliefert: Die Heirat der Nichte des Königs von Burgund Gondebaud mit dem Heiden Clovis im Jahr 493 hat Gregor von Tours aufgeschrieben. Chlotilde gelingt es, Clovis zum Bau der Basilika St. Peter oder St. Aposteln, später Ste.-Geneviève, zu bewegen. Die zweite Quelle ist die *Vita S. Chlotildis*, die vermutlich am Ende des neunten oder am Beginn des zehnten Jahrhunderts verfasst wurde, möglicherweise von einem Kleriker aus Rouen, wie der Herausgeber Krusch vermutet. Vgl. Folz, Robert: *Les saintes reines du moyen âge en occident (VIe-XIIIe siècles)*, Brüssel 1992 (= *Subsidia Hagiographica* 76), S. 10 und Anm. 6. Die *Vita* wurde von Krusch herausgegeben in MGH SS RM, Bd. 2, S. 341-348. Zusätzlich *Liber Historiae Francorum* MGH, SS RM, 2. Bd., S. 215-328.

77 Ihre *Vita* wurde von Venantius Fortunatus verfasst, siehe DELARUELLE 1953. Abb. in Farbe in: VERGNOLLE 1994, Nr. 237, S. 180. Das Manuskript liegt in Poitiers, BM, ms. 250, fol. 35r.

78 Sie war als Sklavin an den Palast von Clovis II. verkauft worden, den sie 648 heiratete. Sie gründete ein Frauenkloster in Chelles 660, ihre Reliquien wurden am 17. März 833 transloziert (AASS Januar, 2. Bd., II, S. 747-749 und MGH SS, Bd. XV, 1, S. 284-285).

79 Sie wird zwar in den karolingischen Martyrologien erwähnt (Raban, Adon, Usuard, Notker), jedoch scheint ihr Kult vor allem unter dem König Edgar um 970 aufzuleben, ihr *Liber miraculorum* beschreibt Wunder besonders in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

von königlichem Interesse genährt. Erst nach der Jahrtausendwende gab es ein weiteres Publikum, das berühmte Äbtissinnen wie die heilige Mathilde oder populäre heilige Königinnen wie die heilige Kunigunde verehrte.<sup>80</sup>

Der dritte und vielleicht zentrale Grund für das ungewöhnlich imperiale Erscheinungsbild der heiligen Fides ist jedoch die Anspielung auf einen Herrscher und zwar in irdischer wie in himmlischer Hinsicht. Die meisten Darstellungen von Königen lehnen sich an antike imperiale Bildtraditionen an, wie zum Beispiel der König David in einem Psalter aus Essen-Werden des elften Jahrhunderts (Abb. 99). David trägt eine Krone und schaut hoch erhobenen Hauptes über die Musiker hinweg. Zwei Tauben zieren seinen Thron, er trägt das Szepter, den Erdapfel und verfügt auch über eine Fußbank.<sup>81</sup> Der Gebrauch imperialer Zeichen ist besonders in einer Gegend wie Conques von Signalwirkung. Die Region ist bekannt für ihr „climat de violence qui entoure le millenium“<sup>82</sup> und ihre zerrütteten Machtstrukturen, wie ausführlich von Christian Lauranson-Rosaz unter Beweis gestellt worden ist. Ihr symbolträchtiges Aussehen muss daher als Deklaration des Machtanspruches durch die Heilige (und ihre Besitzer, das Kloster) verstanden werden. Gemäß Jean Poly war die Situation besonders kritisch um das Jahr 1020 (also die Zeit, in der sich Bernard von Angers mehrfach in Conques aufgehalten hatte). „Les relations entre les Églises et l'aristocratie laïque semblent se détériorer. [...] Là encore, le processus n'apparaît que lorsque les intérêts d'une église ou d'un autre grand sont en jeu.“<sup>83</sup>

Die beiden letzten Darstellungen, die diese Anleihen im Bild als Prozess des Gebens und Nehmens veranschaulichen, stammen aus einer Handschrift mit der *Passio Margaretae*,<sup>84</sup> die in Fulda um das Jahr 965 illuminiert worden war, und aus dem Perikopenbuch Heinrichs II., das die Krönung von Heinrich und Kunigunde darstellt.<sup>85</sup> Diese vorgestellten Vergleichsbeispiele zeigen, dass seit dem elften Jahrhundert imperiale Formeln auch auf Heilige, Personifikationen und Allegorien übertragen werden können. Christoph Winterer hat jüngst die zweite Frau auf der rechten Seite als Königin identifiziert, die als Gegenüber der heiligen Margarete auf der Seite dargestellt ist, und vorgeschlagen, dass die Illumination als eine Anspielung auf ein königliches Patronat zu lesen ist.<sup>86</sup> Schon in dieser Szene, in der Maria in der Mitte Christus im Zentrum ersetzt, wird mit Geschlechterrollen gespielt, indem Frauen anstelle von Männern gezeigt werden. Ob nun Maria zwei Heilige krönt oder eine Heilige und eine Königin, diese Krönungsszene eingebettet in der bildlichen Tradition von Chri-

80 Ein eigenständiger Kult beispielsweise für die heilige Kunigunde (980-1033/1039) als „*imperatrix et virgo*“ setzte erst nach ihrer Kanonisation 1146 ein, vgl. GUTH 1987.

81 Bildarchiv Marburg neg. 250.960, MS Theol. lat. fol. 358, f. 1 v. Abb. in: MARCHESIN 1998, fig. 2 auf S. 131. Vgl. auch GRAUS 1963.

82 LAURANSON-ROSAZ 2002, hier: S. 27.

83 POLY 1982, S. 34.

84 Die Handschrift befindet sich heute in Hannover, Niedersächsische LB, Ms I 189, die im Text erwähnte Abbildung darin auf fol. 11v.

85 Diese Handschrift wird heute in Bamberg aufbewahrt, die Darstellung ist auf fol. 2r, ca. 1012 entstanden, vgl. Abb. III.31.

86 WINTERER 2002, S.128.

stus, der ein Königspaar krönt – wie das Beispiel des Perikopenbuches zeigt, bezeugt die Möglichkeit vom Spiel mit Bildformeln und Attributen bei Darstellungen von Prozessen des Gebens und Nehmens im zehnten und elften Jahrhundert.

*Vitencluster zwischen Ritter, Held und Milchgesicht*

Wie sehen diese Beziehungsgeflechte zwischen verliehener Macht und Gabenpolitik eigentlich bei heiligen Männern in dieser Region aus? Nur sehr wenige Heilige in dieser Region waren überhaupt weiblich und noch dazu so jung.<sup>87</sup> Wie werden sie heilig und vor allem, was für Typen stellen sie dar? Vergleichen wir die Rollenbilder der heiligen Fides im *Liber miraculorum* mit der *Vita* eines männlichen Laienheiligen, dem heiligen Gerald. Beiden Heiligen ist nicht nur gemein, dass sie aus der Region stammen und Laien sind, sondern darüber hinaus, dass in ihren Viten Bilder, Bilderkult und Gabentausch eine Rolle spielen.

Die Heiligenleben des heiligen Gerald und der heiligen Fides betonen ihre Enthaltsamkeit und Frömmigkeit sowie die entscheidende Wende in ihrem Leben in einem Alter, in dem junge Menschen normalerweise die Heiratsfähigkeit erreichen.

Über Gerald's Leben sind wir nur durch die Biographie unterrichtet, die Odo von Cluny (879-942) ca. ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Heiligen verfasst hat. Der heilige Gerald hat als Laie zahlreiche der „normalen“ Lebensnormen von Heiligen ignoriert, z.B. Fasten, Zurückgezogenheit, Züchtigung. Der Sinn und der Wert dieses asketischen Lebensideals wird von ihm in Frage gestellt. Gerald hatte als Laie und ritterlicher Herr ein frommes Leben geführt und repräsentiert als Heiliger eine neue Heiligenauffassung im zehnten Jahrhundert, „die in bisher ungekannter Weise Laientum und Heiligkeit, Frömmigkeit und Weltleben miteinander verband.“<sup>88</sup> Die Frage, ob der cluniensische Geist der Frühzeit als weltoffen oder weltflüchtig zu bezeichnen sei, wird seit jeher diskutiert.<sup>89</sup> Gleich in der *Praefatio* thematisiert Odo von Cluny, wie es sein könne, dass jemand zugleich mächtig und reich, dennoch aber heilig sein könne. „Odo geht es dabei offenbar nicht so sehr, wie dies üblicherweise vorausgesetzt wird, um die Propagierung eines Heiligen, sondern um die Rechtfertigung der Heiligkeit unter bestimmten bisher

87 Vgl. REMENSNYDER 1990.

88 Schrade regt bereits hier den Gedanken an, dass diese Heiligenauffassung zu den Antrieben zu rechnen sei, „die zur Erneuerung der Großplastik führten.“ SCHRADE 1957, S. 63.

89 Zusammenfassung der Diskussion bei LOTTER 1983, S. 76f. Die *Vita* wurde wohl in den dreißiger Jahren des zehnten Jahrhunderts verfasst und ist seit der frühen Edition von Dom Marrier aus dem Jahre 1614 in vier Bücher aufgeteilt. Eine heutigen Ansprüchen genügende Edition fehlt noch immer und wird zur Zeit vorbereitet von J. Schneider. Migne folgt der Fassung von Marrier, PL 133, Sp. 639-704. Die *Vita* folgt dem Muster der „rhetorisch-idealisierten Biographie [...], die der klassischen Tradition der Antike weit näher steht als die mehr volkstümliche Gattung der eigentlichen hagiographischen *Vita*, die allein durch die Gabe des Wunderwirkens die Heiligkeit begründet und sich im wesentlichen aus Wunderepisoden zusammensetzt.“ Vgl. LOTTER 1983, S. 77 sowie Anm. 3 und 4 mit weiterer Literatur, SCHNEIDER 1973, AIRLIE 1992 und LOTTER 1983, S. 77.

ungewohnten Bedingungen.“<sup>90</sup> „Erst später hätten ihn vier Augenzeugen belehrt, dass Gott Gerald die Gnadengabe des Wunderwirkens verliehen habe, weil seine Lebensweise ihn als Heiligen auswies“ („*comperto autem quam religiose vixerit*“).<sup>91</sup> Es lag Odo von Cluny also daran, ihn so darzustellen, dass er so viele Charakteristika heiligmäßigen Lebens wie möglich berücksichtigt hat.<sup>92</sup> Gerald erfuhr die normale Erziehung eines adligen Jungen dieser Zeit, er lernte, mit Pfeil und Bogen zu schießen, zu reiten und zu jagen. Seine Familie war religiös und liess ihm auch beibringen, lateinische Psalter zu lesen. An diesem Punkt erfuhr Gerald eine Lebenskrise: Er wurde vom Aussatz befallen. Die genaue Natur dieser Krankheit lässt sich nicht näher bestimmen, jedoch stand es so ernst um ihn, dass seine Eltern fürchteten, dass er dem Leben physisch oder durch sein Aussehen nicht mehr gewachsen sein würde. Daher beschlossen sie, ihn ins Kloster zu geben, wo er ein intensives Studium der Grammatik, etc. durchlief, dass ihn auf eine geistliche Laufbahn vorbereiten sollte. Auf wunderbare Weise wurde er geheilt und kehrte zu seiner gewöhnlichen Ausbildung zurück. Nachdem der Anblick eines Mädchens die erste fleischliche Lust in ihm weckte, vereinbarte er ein nächtliches Treffen. Von Zweifeln befallen, flieht er und erhielt die göttliche Strafe für seine Lust: Er begann, sein Augenlicht zu verlieren und erblindete für die nächsten elf Jahre fast vollständig. Zu Beginn des zehnten Jahrhunderts beschloss Gerald, seinen Besitz der Kirche zu stiften, gründete ein Kloster, das keinen regionalen kirchlichen Obergkeiten, sondern nur dem Papst unterstellt war. Durch den im Volk verbreiteten Glauben an seine Güte nivellierte er die Kluft zwischen dem asketischen Ideal des Klerus und den weltlichen Bedürfnissen der herrschenden Klasse. Der als Ritter anerkannte, regionale Macht ausübende Gerald erfuhr durch die Feder des Odo von Cluny die wohl ungewöhnlichste Karriere für ein frühes Vorbild späterer Ritterhelden, er wurde zum laikalen Heiligen.

Der Zwiespalt für seinen Vitenschreiber ist offensichtlich. Für seine männliche Identität als Herrscher war es nötig, zu betonen, dass er ein erfolgreicher Herrscher und Kämpfer war, für den Heiligen musste hervorgestrichen werden, dass er selbst nie „ungerecht“ tötete. Wie die Statue der Fides, so tritt der heilige Gerald selbst als Richter auf: Beide kompensieren auf ihre Weise das Machtvakuum durch die zerrütteten Herrschaftsstrukturen in der Region und sorgen für Gerechtigkeit. Odo von Cluny berührt damit nicht nur den antiken Topos des blinden und deshalb unbestechlichen und gerechten Richters, sondern verweist auch auf den wichtigsten Topos des *Liber miraculorum sancte Fidis*, dass nämlich die Blindheit eigentlich ein Gottesgeschenk darstellt: Gerald hinterging das Gericht, wo immer es möglich

---

90 LOTTER 1983, S. 78. Zur Hagiographie vgl. IOGNA-PRAT 1975 und POULIN/HEINZELMANN 1986 sowie BAUER/HERBERS 2000.

91 LOTTER 1983, S. 79.

92 Mit dem Beziehungsgeflecht von *sanctitas* und Tugendadel in der Zeit vom fünften bis zum zehnten Jahrhundert und den Konzeptionen von Heiligkeit hat sich ausführlich Martin Heinzelmann beschäftigt, vgl. HEINZELMANN 1977.

war. Wenn die Offiziellen einen Mann hereinbrachten, der einen Geistlichen verletzt hatte und er nicht wollte, dass er bestraft würde, so verzögerte er das Urteil und organisierte die Flucht des Gefangenen. Auf die gleiche Weise agierte auch die heilige Fides, die zu Unrecht gefangen gehaltene Männer befreite.<sup>93</sup> Während Fides scheinbar wahl- und hemmungslos nach Gold und Geschmeide trachten konnte, wird bei Gerald besonders betont, dass seine Kleidung das gewohnte Maß nie überschritt. Dieser Sachverhalt scheint auf den ersten Blick über das Geschlecht begründet zu sein, auf den zweiten Blick unterscheiden sich jedoch die Positionen nicht wesentlich: Fides ist eben schon tot und hatte selbst immer ein bescheidenes und ehrfürchtiges Leben geführt. Zudem forderte nicht sie, sondern ihr Bild den Schmuck und darüber hinaus lehrte sie so den Gläubigen, nicht an irdischen Werten zu hängen. Der Autor der *Vita* des Ritters Gerald spielt mit Lebensbildern. Wie die Statue der heiligen Fides übte Gerald das Richteramt aus. Beide kompensierten die zerrütteten Herrschaftsverhältnisse in den abgelegeneren Gebieten des Frankenreiches, in denen Ungerechtigkeit vorherrschte. Beide, Fides und Gerald agierten im Auftrag der *Ecclesia militans*: Sie (Fides) „kämpfte in den Reihen der christlichen Heere. In Schenkungen spanischer Könige oder Adliger wird Fides um Beistand gebeten oder ihr für gewährte Unterstützung gedankt.“<sup>94</sup> Gerald handelte als *miles christianus* und steht damit in der Tradition von Heiligen, die seit dem neunten/zehnten Jahrhundert als Schlachtenhelfer auftraten.<sup>95</sup> Nicht zu verwechseln ist er mit dem Reliquiar des heiligen Geralds, das im *Liber miraculorum* erwähnt ist.<sup>96</sup>

93 Die heilige Fides erschien Gefangenen und befreite sie auf wunderbare Weise indem sie Fesseln sprengt. Hämmer bringt u.a. in den Wundern 30, 31, 32 und 33 des ersten Buches, den Wundern zwei und sechs des zweiten Buches sowie in den Wundern vier sowie fünf des dritten Buches und nicht zuletzt den Wundern vier, sechs, sieben, acht und neun des letzten Buches. Vgl. HARMENING 1979 zu Fesseln und Ligaturen, S. 236ff.

94 BERNOULLI 1956, S. 21.

95 LOTTER 1983, S. 88f. und S. 95, Anm. 65.

96 Die Statue des heiligen Geraldus, der 909 gestorben war, soll nach einer alten Überlieferung von Abt Adraldus II. gestiftet worden sein. Traut man dieser Angabe, wäre die Statue um 1010 entstanden und wäre von Bernard gesehen worden, als er wohl 1013 nach Aurillac kam. Vgl. LM I, 13, S. 112: „[V]idetur enim quasi prisce culture deorum vel potius demoniorum servari ritus [...] cum primitus sancti Geraldi statuam super altare positam perspexerim, auro purissimo ac lapidibus pretiosissimis insignem [...]“. Vgl. DESCHAMPS 1925, S. 57, Anm. 2: „Adraldus [...] imaginem ex pollucido auro beato Geraldo fabricavit, altare argenteum decoravit pluribus gemmis“ aus: *Breve Chronicon*, zit. nach: GRAND 1901. Die *Vita* des Heiligen wurde bereits vor der Mitte des 10. Jahrhunderts von keinem geringeren als Odo von Cluny geschrieben (gest. 942).

## IV. 2. *Bricolage* und Komposition – Schatzkunst im Wandel

### IV. 2. a) Beliehene, beraubte und attackierte Bilder

Bei mangelhafter „Gabenpolitik“ kann auch das Gegenteil – der Verlust des Bildes – die Folge sein: Das Benna-Kruzifix in Mainz wurde aus Geldnot „beliehen“. Man amputierte dem Bildwerk zunächst ein Bein, um dann bei anhaltender miserabler Finanzlage mit einem Arm fortzufahren, bis schließlich die Christusfigur samt Kruzifix von den Schulden „aufgefressen“ und eingeschmolzen worden war. Das Benna-Kreuz stellte sicherlich aufgrund seines hohen Materialwertes einen besonders begehrten Sonderfall dar: Sein Körper bestand, anders als bei den meisten Großkruzifixen, nicht aus einem Holzkern, der mit einer Gold- oder Silberhülle ummantelt war, sondern war aus Metall gegossen – 600 Pfund reines Gold weckt die Begehrlichkeiten.<sup>97</sup> Cornelius Clausen weist darauf hin, dass nicht einmal „die Verehrung als Kultbild das kostbare Werk davor hat bewahren können, bei Bedarf in Tranchen kapitalisiert zu werden.“<sup>98</sup> Hier wird bereits der Ton leichter bis schwerer Erpressung spürbar, wie vergleichbare Fälle ebenfalls deutlich werden lassen: Das Christuskind, laut der *Legenda Aurea* von einer Mutter einem Marienbild entwendet wurde, weil das eigene Kind verstorben war, wurde erst nach der wunderbaren Wiederbelebung des eigenen Sohnes zurückgegeben.<sup>99</sup> Im Fall von Mainz kam es nicht mehr zu einer erneuten Zusammensetzung, einer Vervollständigung des beliehenen fragmentierten Bildwerkes; das Kreuz wurde im Jahr 1161 endgültig zerteilt und eingeschmolzen. Militärische Beihilfe leistete auch das Reliquiar des heiligen Mamas, das im Auftrag von Bischof Godfred für die Kosten der Teilnahme am Kreuzzug um Gold und Gemmen von seinem Arm erleichtert wurde.<sup>100</sup>

97 „Arnold von Selehofen, der seit 1153 das Amt des Mainzer Erzbischof bekleidete, ließ einen goldenen Fuß des Kruzifixes abnehmen, um damit seine Soldaten bezahlen zu können. Nur wenige Jahre später folgte Erzbischof Rudolfus (im Amt seit 1160) dem Beispiel seines Amtsvorgängers, ließ dem Corpus vor seiner Romfahrt einen Arm abnehmen und gelobte, diesen nach glücklichem Ausgang seiner Reise in gleicher Kostbarkeit zu ersetzen.“ BEER 2002, S. 133f. *Liber de calamitate eccl. Moguntinae* [*Chronicon Cristiani Moguntinum*], Kap. 12; MGH SS, Bd. XXV, S. 236-248, und „mit geringen Abweichungen in der lateinischen Übertragung“ BEER 2002, Anm. 37, S. 133; BISCHOFF 1967, S. 52-55, Nr. 45, hier: S. 54, Zeile 76-100. Vgl. Auch CLAUSSEN 1978a S. 79f., CLAUSSEN 1996a, S. 40 sowie REUDENBACH 2002, S. 2: „[...] *auri sextenas habet hec crux aurea libras.*“

98 CLAUSSEN 1996a, S. 40.

99 LEGENDA AUREA, hg. von Benz, S. 684f.

100 „*Godefredus episcopus [...] Ad quod perficiendum ut sufficientes haberet expensas, multa vasa aurea & argentea de ecclesia Lingonensi tulit, sub certa promissione restitutionis. Inter cetera, dum aurum ac lapides pretioso, quibus brachium beati mamantis decoratum erat, tolli faceret [...]*“ Vgl. SOLT 1977, S. 14.

An Lösegeldzahlungen muss sich auch der heilige Martial unter Einsatz seiner Schätze beteiligen, wie Adémar de Chabannes, der Chronikschreiber von Limoges, berichtet. Große Mengen an Silber, Gold und Edelsteinen vom Schatz des Klosters von St. Martial wurden benutzt, um einen Fürst freizukaufen, der von den Normannen im Jahr 1000 gefangen genommen worden war.<sup>101</sup> In Brioude wurde am 23. Juni 1364 ein großes Kreuz als Pfand in einen Leihvertrag über 3000 florins eingesetzt.<sup>102</sup>

Alle diese Fälle stellen „geduldete“ Akte der Fragmentierung von Kultbildern oder Schatzkunst dar.<sup>103</sup> Wird das Kultbild hingegen attackiert oder verletzt, beginnt es auf wunderbare Weise zu weinen, zu bluten und stellt auf diese Weise seine Lebendigkeit unter Beweis.<sup>104</sup> Es ist Feinden und Andersgläubigen gegenüber wehrhaft, während es sich selbst und seinen Materialwert bis zur „Selbstaflösung“ in den Dienst der Gemeinde stellen kann.

Am deutlichsten beschreiben Danielle Gaborit-Chopin und Gude Suckale-Redlefsen den „Tresor“- bzw. „Kapitalanlagen“-Charakter mittelalterlicher Schatzkammern. Suckale-Redlefsen stellt fest, dass in Notzeiten doch *materia* über dem *opus* steht: „Der außerordentliche hohe künstlerische Wert der Goldschmiedearbeiten hinderte jedoch nicht daran, die Kunstwerke als Kapitalanlage zur weiteren Existenzsicherung der Stiftung zu betrachten.“<sup>105</sup> Das trifft nicht nur auf die Schätze von Klosterkirchen wie Conques, sondern auch auf den Königsschatz zu: Am Beispiel von Saint-Denis verdeutlicht Gaborit-Chopin den materiellen Aspekt („une réserve monétaire gelée“), der den spirituellen Wert der Schatzstücke begleitet:

„Comme tout trésor médiéval, religieux ou profane, le trésor de Saint-Denis était avant tout une réserve monétaire gelée dans laquelle il était possible de puiser si les circonstances l'exigeaient. Composé d'œuvres offertes en l'honneur de Dieu et des saints dont il abritait les reliques, il était soumis à l'obligation des „charités“ et fournissait des remèdes pécuniaires en cas de famine ou de catastrophe, soit pour

101 Zit. nach SOLT 1977, S. 15.

102 „*Et insuper, ipsi domini abbas et canonici ac bajulus supradicti traderint et assignaverint, pro utiliori et majori securitate solutionis dictorum trium milium florenorum auri, prefato domino cardinali, executori, seu alii, nomine ipsius et executionis, recipienti, in pignore ac nomine et ex causa pignoris et pro pignore, certa jocalia predictae ecclesie Brivatensis, videlicet unam crucem magnam de ligno, cobopertam de auro, lapidibus preciosis ab utraque parte munitam, et unum retaule fusteum, cobopertum de auro eciam ab una parte et munitum lapidibus preciosis, in qua parte est ymago sive magestas Domini Nostri (quod quidem aurum in cruce et retaule predictis appositum seu existens ponderat quinquaginta marchas auri fini vel circa ultra dictos lapides preciosos), prout de mutui receptione, obligatione et in pignoracione predictis constat, inter cetera, per instrumentum publicum receptum super hoc per magistrum Poncium Varenas, diocesis Aniciensis, auctoritate imperiali notarium publicum.*“ Zit. nach: CHASSAING: *Spicilegium Brivatense*, S. 373f.

103 Erst das Zeitalter der Reformation, der Calvinisten und – in Frankreich vermutlich am fatalsten – Napoleon Bonaparte setzten den Kirchenschätzen in vernichtendem Ausmaß zu.

104 Vgl. die Studien zu diesem Thema von SANSTERRE 1998 und 1999, KRETZENBACHER 1977, SCHMITT 1999b und MARCHAL 2002, S. 312ff.

105 SUCKALE-REDLEFSEN 2002a, S. 79.

la survie de la communauté religieuse, soit en faveur des pauvres dépendant du monastère.“<sup>106</sup>

Dabei ist zu bedenken, dass der Besitz von Abteien und des Klerus im Allgemeinen aus theologischer Perspektive nur durch ihre Fürsorgepflicht, ihre Verpflichtung zur Gabe zu legitimieren ist:

„Proprio perché l'avere delle istituzioni sacre era giustificato dalla loro ‚cura‘ dei poveri e dei non-potenti, proprio perché la ricchezza delle chiese e anche quella dei potenti laici acquisiva un senso trascendente e un'aura di consacrazione dal fatto di essere intesa come ricchezza usata per fini esterni alla dimensione dell'egoismo personale, i possessi delle chiese, dei monasteri e delle diocesi vengono dichiarati dalla legislazione canonica fra VIII e X secolo, ma soprattutto a partire dal secolo XI, inalienabili.“<sup>107</sup>

Die Trias aus Stiftung, Kirchenschatz und *caritas* impliziert zwar verschiedene Formen der Gabe in ihrem Bezugsgeflecht, es handelt sich jedoch nicht um Gabentausch im eigentlichen Sinn. Giacomo Todeschini liefert die ersten Hinweise auf die Rolle des Bildes für den christlichen Umgang mit dem genuin „göttlichen“ Kapital und die verwaltende Rolle des Klerus:

„Per meglio comprendere questa ideologia del corpo economico indissolubile della Chiesa, metaforizzato spesso con l'immagine dell'indivisibile tunica dell' Cristo fra IX e XI secolo, della corporeità fisica e individuata dei „possessi“ ecclesiali un Corpo economicamente ordinato e non frammentabile, ha tra le sue premesse di base una tradizione di discorsi teologici, raccolti e concretizzati politicamente dagli imperatori della dinastia carolingia.“<sup>108</sup>

Anders als das Gewand Christi kann der Mantel Martins geteilt werden. Während der Klerus die Verwaltung des *corpus Christi* und seine Macht über die Hostienwandlung nur bedingt produktiv, d.h. zur Mehrung des „göttlichen“ Kapitals eingesetzt hatte, indem er seinen Anspruch als dessen Verwalter geltend machte, so war das bei Heiligen und der von ihnen gestifteten Heiligkeit durchaus der Fall.<sup>109</sup> Hier wird nicht nur die Rollenverteilung zwischen Heiligen und Gottessohn deut-

106 GABORIT-CHOPIN 1991, S. 24. Dass ihre Unterscheidung zwischen religiösen und profanen Schätzen problematisch ist, werden die folgenden Ausführungen zu den Stiftungen Heinrichs II. zeigen.

107 TODESCHINI 2002, S. 49. Für diesen Hinweis, für die anregenden Diskussionen und die „Lesefrüchte“ seiner Habilitationsschrift zu diesem Thema danke ich Lucas Burkart.

108 TODESCHINI 2002, S. 50f.

109 Luigi Canetti führt diesen Gedanken noch weiter aus hinsichtlich der Stiftung eines *locus sanctus* durch die *virtus* der Reliquien: „Fu la credenza nella virtus metonimica delle reliquie, nella loro capacità di presentificare l'invisibile potenza di cui erano testimoni efficaci, a conferire piuttosto rapidamente agli edifici che le racchiudevano, i martyria e le grandi basiliche costantiniane, un autentico carattere sacramentale, cioè di luoghi esclusivamente votati al culto in quanto marcatori e garanti di una presenza dell'invisibile in veste cristiana, reificato nell'oggetto transazionale.“ CANETTI 2002, S. 165f.

lich, sondern auch die Bedeutung des materiellen Körpers der *ecclesia* wie auch jene der Heiligenleiber. Der Besitz von auf Erden „zufällig“ verteilter bzw. auffindbarer Heiligkeit in Form von Reliquien (den *pignora sanctorum*) war ein Kapital, von dem zunächst unbedenklich – da ein *donum dei* – Gebrauch gemacht werden konnte.<sup>110</sup> Auf diese Weise wurde ihr Besitz so begehrt, dass man ihren Diebstahl sogar „heiligsprach“ und in diesen Fällen von *furtum sacrum* die Rede war.<sup>111</sup> Die Bedeutung der Kardinaltugenden in diesem „ökonomischen“ Kreislauf erkannte bereits im sechsten Jahrhundert Zeno von Verona.<sup>112</sup>

Auf einer metaphorischen Ebene vollzieht sich mit der Allusion auf die drei Kardinaltugenden für die heilige Fides ein rhetorischer Zirkelschlag und zugleich ein wirtschaftliches Bravourstück der Mittelschöpfung aus dem „heiligen“ Nichts: Der Gläubige beschenkt die Fides mit materiellen Gaben als Ausdruck seiner *fides*. Fides stiftet die Vermehrung der *fides* unter den Gläubigen. Sie wie auch der Gläubende üben sich in der wechselseitigen *caritas*. Am Ende steht sie für die Hoffnung auf ewige Glückseligkeit und damit für den Ort und Zustand, an dem alle diese Kreise aufgehoben und alle Gaben mit Gegengaben erwidert worden sind. Ihr Bild repräsentiert das immaterielle Geschenk Gottes an einen jeden Christen (die Aussicht auf das ewige Leben), welches in greifbare Nähe rückt durch die materielle Gabe an sie. Deren Vergänglichkeit und damit Entbehrlichkeit für einen jeden Christen verdeutlicht die Statue der Fides um so schillernder, je reicher diese Gaben ausfallen. Dabei ist ihr eigentlicher Besitzer nicht etwa die Kirche, sondern die Heilige im Jenseits bzw. Gott.<sup>113</sup>

Um die Erniedrigung, die Heilige bei einem Gebietsverlust oder einer Schmähung erfahren, drastisch zu verdeutlichen und den Schuldigen die Bedeutung ihres unrechtmäßigen Handelns vor Augen zu führen, konnten die Heiligenfiguren auf den Boden gesetzt oder mit Dornen und Disteln dekoriert werden. Auf diese Weise verfuhr man 1065 und erneut 1147 mit dem heiligen Remaclus in Stablo (einmal beim Streit um Malmedy und einmal zur Amtszeit des Abtes Wibald): Der Leib des heiligen Remaclus wurde auf das (Kirchen-)Pflaster gestellt. Nach dem Entzug von Gütern (um 1037) ließ der Abt von Saint-Médard in Soissons die Leiber der Heiligen, die sonst an einem würdigen Ort verwahrt wurden, auf die Erde stellen, so „als

110 Der Gebrauch bewegt sich jedoch noch im Rahmen, die Bedeutung der Kirche und ihre Rolle in der Gesellschaft – nicht lediglich ihr Kapital – zu mehren.

111 GEARY 1978.

112 Zit. nach TODESCHINI 2002, S. 54f.: „*Constat ergo omne Christianitatis magis in charitate, quam in spe, vel fide esse depositum: sicut evidens testatur exemplum, Judas Iscariotes traditor Domini, et spem et fidem perdidit: quia charitas in ipso non mansit: nam et haereses et schismata sic disseminantur, cum inflata fides ac spes, dilectionis a fundamento velluntur.*“

113 Der Mönch Placidus de Nonantola beschreibt diese Besitzverhältnisse im Jahr 1111 wie folgt: „*Quod semel aecclesiae datum est in perpetuum Christi est, nec aliquo modo alienari a possessione aecclesiae potest in tantum, ut etiam idem ipse fabricator aecclesiae, postquam eam Deo voverit et consecrari fecerit, in ea deinceps nullum ius habere possit.*“ Zit. nach TODESCHINI 2002, S. 57.

ob sie den Verlust ihres Besitzes mit ihm beklagten. Diese Heiligen erschienen dem Übeltäter im Traum, bedrohten ihn, der heilige Sebastian schien ihn mit einer Lanze zu durchbohren.<sup>114</sup> Auf diese Weise von seinem Fehlverhalten überzeugt, gab der Übeltäter erschrocken die Güter zurück und die Heiligen kehrten an ihre angestammten würdigen Plätze zurück. Der zu Hilfe gerufene Heilige agierte und wurde als *miles Dei* angesprochen. Man fragte ihn: „*Bavo, Dei miles, ubi es?*“ Bavo sollte den vom Fürsten um ihr Vieh Beraubten zu ihrem Recht verhelfen.<sup>115</sup> Halfen selbst diese für alle sichtbaren Erniedrigungen nicht, so musste der Heilige selbst eingreifen. „Dabei wird jeweils scharf betont, daß jetzt der Heilige bittend zum weltlichen Herrscher kommt, daß zukünftig aber der Mensch armselig vor dem himmlischen Herrscher und seinen Heiligen stehen wird.“<sup>116</sup>

Auch Diebstähle trugen und tragen ihrerseits zu Veränderungen im Erscheinungsbild der Objekten der Schatzkunst bis heute bei.<sup>117</sup> Man versuchte, diese zu unterbinden, indem immer wieder auf „Racheaktionen“ bestohlener Heiliger hingewiesen wurde, die Schmuckstücke oder Gewandpartien zurückforderten, die der dreiste Dieb entwendet hatte. Sogar nicht vollstreckte Testamentsinhalte blieben der heiligen Fides nicht verborgen: Sie verfolgte die säumigen Nachfahren so lange, bis das für sie bestimmte Stück in ihren Besitz übergewechselt war.

#### IV. 2. b) Schenk Dir Seelenheil! Die Geschenke Heinrichs II.

Kritik an der „ökonomischen Mechanik von Materialprunk und Pilgergaben“ wurde rasch laut: Im zwölften Jahrhundert erhebt Guibert von Nogent (gest. 1124) seine Stimme gegen den übermäßigen Prunk von Reliquiaren: „Goldene Reliquienschreine sind widersinnig, denn Gott hat gesagt: ‚du bist von Staub und sollst zu Staub werden‘, nicht aber: ‚du sollst in Gold oder Silber gehen‘.“<sup>118</sup> In dasselbe Horn stößt wenig später Bernhard von Clairvaux (gest. 1153), der hier noch einmal zitiert werden soll:

„Durch eine gewisse Kunstfertigkeit wird das Geld verschleudert, damit es sich vervielfältigt, ausgegeben, damit es sich vermehrt, und Vergeudung schafft Fülle. Durch den bloßen Anblick von prunkvollen, aber erstaunlichen Eitelkeiten werden Menschen eher zum Geben als zum Beten gebracht. So wird durch Reichtum

114 KROOS 1985, S. 41 und Anm. 314 und 315: MGH SS 11, S. 443: „[...] *scropus domini nostri sanctique Remacli* [...] *depositum in pavimento*“. MGH SS 15.2, S. 772: „[...] *sanctorum corpora, quae in condigno sibi loco condita erant, quasi rerum suarum damnum secum gementia humi prostravit*.“

115 CATALOGUS CODICUM HAGIOGRAPHICORUM LATINORUM *in bibliothecis publicis Namurci*, S. 161.

116 KROOS 1985, S. 41.

117 Seit 1945 fehlt beispielsweise ausgerechnet das Reliquienkreuz aus der *Sancta Sanctorum*, in dem das Präputium Christi verwahrt worden war.

118 ELBERN 1988, S. 116.

neuer Reichtum geschöpft, so zieht Geld neues Geld an; weil, ich weiß nicht wieso, je mehr an einem Ort an Schätzen gesehen wird, desto williger wird dort gegeben. Vor goldbedeckten Reliquien schließen sich in Verblendung die Augen, und die Geldbeutel gehen auf. Es wird das schönste Bildnis irgendeines oder irgendeiner Heiligen ausgestellt, und dieses wird für um so heiliger gehalten, je bunter es ist. Die Menschen laufen herbei, um es zu küssen, sie werden aufgefordert, es zu beschenken, und eher wird das Schöne bewundert als das Heilige verehrt.“<sup>119</sup>

Bernhard von Clairvaux kritisiert den wirtschaftlichen Charakter, der diesem Gabentausch zugrunde liegt und den sich zahlreiche Pilgerzentren zu Nutze gemacht haben. Heiligenverehrung hatte bereits im zwölften Jahrhundert nicht nur einen ökonomischen Beigeschmack bekommen, der nur der Aufrechterhaltung des Stiftungsmarktes diene. Vielmehr ging es auch bereits um eine Kritik der Ästhetik der *bricolage*. Dabei war die Förderung des Seelenheils der Gläubigen zur Prämisse, das Geschenk zum kategorischen Imperativ für den Pilger und Verehrer von Kultbildern geworden. Peter Cornelius Claussen hat nachgewiesen, dass das Zitat nach Ovid, *opus superabat materiam*, das in der Antike kaum ein Echo erfahren hat, vom zwölften Jahrhundert an weite Verbreitung gefunden hat.<sup>120</sup>

Nur das kostbarste, Gold und Edelsteine, sind als Opfer für Gott angemessen. Es sind die Geschenke Gottes, die er bei der Schöpfung des Kosmos selbst geschaffen hat. Der Mensch kann lediglich dazu beitragen, sie zu veredeln, das Erz zu Gold zu wandeln und die Edelsteine durch den richtigen Schliff zum Glänzen zu bringen. Das alles ist jedoch Suger noch nicht genug: Der Halbsatz des Distychons auf der Adlervase (Abb. 85) lautet: „*hoc ego Suggestus offero vas Domino* – ich, Suger, bringe dieses Gefäß dem Herrn dar.“ Das Gefäß aus Porphyrt steht noch über den anderen Materialien, und nicht nur das, sie ist in der von Suger zusammengefügt und aufwendig verzierten Form zum höchsten Gut, zu etwas anderem, einer Opfergabe geworden. Noch deutlicher wird das daran, dass Suger in der Inschrift der Adler-Vase auf die von ihm gewählte Form und damit die allegorische Bedeutung gar nicht eingeht. Er betont darin lediglich, dass der Marmor durch sein Zutun, die „neue Form“ wertvoller geworden ist. Damit kommt der Inschrift nicht die Aufgabe zu, die (offensichtliche) Bedeutung der Form zu betonen, sondern weitere Dimensionen der Bedeutung zu benennen. In Sugers Komposition ist das Gefäß aus ägyptischem Porphyrt „offen“ geworden, um neue Bedeutungen zu vermitteln, aufzunehmen.<sup>121</sup> Diese Bedeutungenese ist jedoch nicht erst für die Zeit des Abtes

119 BERNHARD VON CLAIRVAUX: *Apologia ad Guillelmum*, PL 182, Sp. 914f. Übersetzung durch Darko Senekovic, zit. nach CLAUSSEN 1996a, S. 40; zum Küssen von Reliquien siehe FLURY 1988.

120 CLAUSSEN 1996a, S. 41, z.B. in der *Historia Compostellana* in den Jahren zwischen 1130 und 1139.

121 CLAUSSEN 1996a, S. 41 und Anm. 15: „*Includi gemmis lapis iste meretur et auro. Marmo erat, sed in his marmore carior est.* – In Edelsteinen und Gold eingeschlossen zu werden ist dieser Marmor wert. Es war Marmor, aber in dieser Fassung ist es wertvoller als Marmor.“

von Saint-Denis anzunehmen, sondern reicht bereits in karolingische Zeit zurück, wie bereits in Kap. II am Beispiel des Goldes aufgezeigt worden ist. Es gilt, ein Gottesgeschenk zu „bearbeiten“. Künstler und Stifter, die sich auf diese Weise um einen Teil der Schöpfung Gottes verdient gemacht haben, veredeln es und überreichen es als Gegengabe.<sup>122</sup>

Es ist daher anzunehmen, dass die verwendeten Materialien nicht nur selbst bereits eigene Bedeutung in sich tragen, wie verschiedene Arbeiten zur Edelsteinallegorese oder vielmehr „Material“-Allegorese im Mittelalter zeigen konnten, sondern in der vom mittelalterlichen Künstler gewählten Kombination noch an Kostbarkeit gewinnen.<sup>123</sup> Es ist die Komposition gesuchter Materialien und ihre Aufladung mit neuer Bedeutung durch ihre „Inszenierung“, d.h. durch die Rahmung und Fassung der älteren Objekte in einem neuen Kontext und mit einer neuen figurativen oder symbolischen Bedeutung. Wie jedoch wurde der hohe symbolische Wert dieser Schatzstücke generiert und vermittelt? Um die Entwicklung dieses Kompositcharakters von Schatzkunst zu verstehen, ist es notwendig, in der Zeit mehr als hundert Jahre zurückzublicken.

Die Zeit um die Jahrtausendwende erweist sich dabei als erster Höhepunkt hinsichtlich der Verbreitung, der Überlieferung und der Kunstfertigkeit dieser „Kompositobjekte“. Vorausgeschickt sei, dass die Wiederverwendung von antiken Gemmen eine westliche Tradition darstellt.<sup>124</sup> In liturgischen Geräten oder Schatzstücken aus einer byzantinischen Werkstatt wurden in der Regel keine antike Gemmen wiederverwendet und in das Gesamtbild integriert. In der Schatzkunst des Okzidents wurde Gemmen in der Regel eine besonders zentrale und gut sichtbare Position zugedacht.<sup>125</sup>

122 Es handelt sich hier um Gaben zwischen Hierarchien und Wirklichkeitsstufen, nicht um die Vormachtstellung konkurrierender Machtinstanzen. Die Gabe bewirkt den Zwang zur Gegengabe, das gilt auch bei königlichen Geschenken. „Dem Kaiser wurden stets goldene Geschenke dargebracht. [...] Einen Großteil dieser Gaben verschenkte er bald wieder. So stiftete er [Heinrich II.] Abt Boso von Mouzon (997-1026) Gold für ein Kreuz zur eigenen Verarbeitung und Abt Odilo von Cluny (994-1048) seine Krone.“ Zit. nach: SUCKALE-REDLEFSEN 2002a, S. 78.

123 MEIER 1977, KRUG 1995, ZWIERLEIN-DIEHL 1998 und REUDENBACH 2002.

124 Das gilt nicht für den Schmuck von byzantinischer Schatzkunst mit Edelsteinen und Perlen. Elena Poletti *Ecclesia* weist hierfür auf die byzantinische Chronik des elften Jahrhunderts hin, die berichtet, dass „Costantino fu il committente di un salterio rilegato in oro e adorno di perle e pietre preziose, e anche Eusebio, nella Vita di Costantino, menziona cinquanta preziose bibbie fatte realizzare dall'imperatore per le chiese di Costantinopoli, senza tuttavia descrivere le loro legature.“ POLETTI *ECCLESIA* 2003, S. 43. Vgl. GEORGIUS CEDRENUS: *Compendium historiarum*, PG 121, Sp. 561 und EUSEBIUS: *De vita Constantini* IV, 36-37. Erhalten haben sich jedoch keine Beispiele, deren Entstehungsdatum vor dem siebten Jahrhundert liegt.

125 Gemma Chiesa Sena vermutet den Grund hierfür in der Neubegründung der westlichen Dynastien und einer Demonstration der *veneratio antiquitatis* und einer hierin wurzelnden interpretatio christiana der Gemmen: „Il ‚riuso‘ è un fenomeno esclusivamente occidentale, dovuto forse al fatto che sono le nuove dinastie regali dell'Europa continentale ad avere la

Die Stiftungen Heinrichs II. erweisen sich als besonders geeignet, um diese Entwicklung der Prozesse des Gabentausches oder derart „offen“ gestaltete Werke als mögliche Konsequenz zu analysieren. Sie sind nicht nur zeitgenössisch zum *Liber miraculorum* von Bernard von Angers, sondern sie verkörpern in mehrfacher Hinsicht den Aspekt des Gabentauschs im Werk selbst. Inschriften repräsentieren die Vorstellung der königlichen Gabe als *munus divinum* im Sinne der Rückerstattung des *de dono Dei* ebenso wie ihre Zusammensetzung aus wiederverwendeten Elementen:<sup>126</sup> Im Ornament wie auch auch in zentralen „Bildflächen“ kommen gesuchte antike, byzantinische, arabische Gemmen, Edelsteine oder Gebrauchsgüter wie Schalen, Becher oder spätantike Elfenbeine zum Einsatz. Sie lassen die Vorstellung eines homogenen *opus* zugunsten der Polyvalenz, die mittels der einzelnen Bestandteile der *materia* gestiftet wird, in den Hintergrund treten. Heinrich II. stellte sich mit diesen Stiftungen in die Tradition des Schützers und Befürworters der Unverletzlichkeit des Kirchengutes. Während noch Walahfrid Strabo in seiner Schrift *De exordiis et incrementis rerum ecclesiarum* die königliche Verpflichtung zur Armenfürsorge über die der Kultförderung gestellt hatte, hatte bereits Jonas von Orléans eine „grundsätzlich andere Konzeption von der sichtbaren, materiellen und diesseitigen Sphäre der Kirche Gottes, von Kirchengut, Opferwesen und „cultus divinus““ verfasst. Dieses „Buch über das Opferwesen“ – *Libellus de religione*

---

necessità di ostentare nei doni devozionali, di grande impatto sulla corte e sul popolo, un legame simbolico con l'antica gloria imperiale.“ CHIESA 2002, S. 11 und Anm. 38.

Der Brief von Hieronymus 384 an Eustachium (368-419), der Tochter von Paula, bezeugt die Verwendung von Gemmen und ihre Deutung in christlicher Perspektive: „*Inficitur membrana colore purpureo, aurum liquescit in litteras, gemmis codices uestiuntur et nudus ante fores earum Christus emoritur.*“ Vgl. HIERONYMUS: *Epistula*, XII. 32.

Als ein frühes Beispiel mit einem spätrömischen Cameo, der eine Frauenbüste darstellt, welcher in die Mitte des Rahmens eines Bucheinbandes platziert wurde, vgl. IL FUTURO DEI LANGOBARDI Kat.nr. 403, tav. 278-279.

Die wichtigsten Beispiele seien hier kurz aufgezählt: Das Kreuz von Justin II. (565-578, Vatikan), Evangeliar von Theolinda (7. Jh., Domschatz von Monza), Teuderigusreliquiar (Mitte 7. Jh., Saint-Maurice d'Agaune), die Burse von Enger (ca. 780, Berlin SMPK), Reliquiar des Zahns von Johannes (9. Jh., Monza, Domschatz), Mailänder Antependium von Volvinus (ca. 840, Mailand, S. Ambrogio), Andreasreliquiar (um 1000, Trier), Lotharkreuz (um 1000, Aachener Domschatz), das Evangeliar von Heinrich II, 1000-1010, München Staatsbibliothek), das Kreuz von Heinrich II., ca. 1020, Berlin, Kunstgewerbemuseum), Basler Antependium (Anf. 11. Jh. Paris, Musée du Cluny), das Kreuz von Desiderius (11. Jh., Brescia) Reliquiar von Otto d. Gr., Quedlinburg, das Evangeliar von Ansfrid (11. Jh., Utrecht, Rijksmuseum), Evangeliar von Aribert (drittes Jahrzehnt des 11. Jhs., Mailand, Domschatz), Kreuz von Enger (1100, Domschatz), Herimann-Kreuz, (ca. 1056, Köln Diözesanmuseum), Evangeliar von Lebuinus, 12. Jh., Utrecht, Rijksmuseum), Schrein der heiligen Dreikönige in Köln. Alle diese Arbeiten haben vermutlich gerade aufgrund ihrer Komposition aus inhomogenen Elementen zahlreiche Veränderungen, Umarbeitungen und Ersetzungen erfahren.

126 Vgl. STAUBACH 1984, S. 574: „Kultförderung und Armenförderung als persönliche Opferleistung, die der Herrscher aus seinem Schatz aufzubringen hat, sind also, da sein ganzer Besitz von Gott stammt, im Grunde nur Rückerstattung *de donis Dei*, wie es formelhaft heißen kann, ein Zeichen der *humilitas* und *devotio*.“

*oblationem Dei* von 836 richtet sich in erster Linie gegen Pippin von Aquitanien, der sich unrechtmäßig an Kirchenbesitz vergriffen hatte. Darüber hinaus exemplifiziert Jonas von Orléans jedoch auch die Grundlagen der königlichen Verpflichtung zum *cultus divinus*, auf denen die Gabenpolitik der Herrscher basierte.

Ich möchte deshalb einige Stiftungen Heinrichs genauer betrachten, in denen der „Gabentausch“ in den Inschriften der Schenkungen außergewöhnlich deutlich betont ist. Besonders aufschlussreich sind hierfür der Aachener Ambo (Abb. 86), das Perikopenbuch Heinrichs II. in München (Abb. 87) und das Kreuzreliquiar (Abb. 88), das der ottonische König an Bamberg gestiftet hatte. Dass sich besonders viele kostbare Goldschmiedearbeiten erhalten haben, die Stiftungen von Heinrich II. waren, erklärt Suckale-Redlefsen mit der Kanonisation Heinrichs. Es ist jedoch wenig plausibel, dass Geldnot, Diebe, Reformateure und Calvinisten sowie Kriegsteilnehmer ausgerechnet den Stiftungen des heiligen König Heinrich, die laut Suckale-Redlefsen mit seiner Kanonisation in den Status von Reliquien erhoben worden seien, besonderen Respekt gezollt hatten. Weder führen die Schatzverzeichnisse diese Objekte als Reliquiare (mit Ausnahme des Kreuzaltares), noch sind Erzählungen von verhinderten Zerstörungsvorhaben an diesen „Heinrichs-Reliquien“ überliefert, die auf solche Weise zu seiner Hagiographie ihren Beitrag geleistet hätten. Vielmehr ist zu fragen, erstens, was die Stiftungen Heinrichs II. von anderen gestifteten Schatzstücken unterscheidet und zweitens, wie diese Bedeutung vermittelt wurde. Diese Detailanalysen von Stiftungen Heinrichs II. haben zum Ziel, den Prozess der Bedeutungsgenese und -Vermittlung zu erhellen.

Das Kreuzreliquiar, auch Heinrichs-*Portatile* genannt, war als Stiftung des Kaisers Heinrich II. einer der Hauptgegenstände in den mittelalterlichen Heiltumsweisungen von Bamberg (Abb. 88 und 89). Es barg in seinem Inneren eine Reliquie vom Heiligen Kreuz, das von Heinrich besonders verehrt wurde, sowie Reliquien verschiedener Heiliger. Doch nicht etwa auf diesen Inhalt verweist die an zentraler Stelle im Rahmen angebrachte Inschrift des Kreuzreliquiars, sondern sie verdeutlicht den Gabentausch, den Heinrich II. mit der Stiftung dieses Objektes eröffnet und dessen Vollzug sich erst nach dem Jüngsten Tag abschließen wird. Die Inschrift, die das Schauenster zur Kreuzreliquie auf allen vier Seiten umläuft, lautet wie folgt:

*En cesar sophiae renitens heinricus honore + XPE creatori dabit hoc tibi munus honori + in quo s(an)c(t)a crucis pars clauditur ac decus orbi(s) + redde vice(m) patrie donando gaudia vere* – „Siehe Kaiser Heinrich, in Ehrfurcht der Weisheit sich beugend/[wird] dieses Geschenk dir, Christus, dem Schöpfer zu Ehren [bringen]. Es umschließt ein Stück des Kreuzes zur Zierde des Erdkreises. Schenke dafür die Freuden des wahren Vaterlandes.“<sup>127</sup>

Die Anordnung der vier in alexandrinischen Hexametern abgefassten Zeilen ist keinesfalls willkürlich gewählt, sondern betont die bildlichen Anspielungen des In-

127 Übers. von SUCKALE-REDLEFSEN 2002a, S. 80.

haltes der Verse, liest man die Schrift „als Bild“. In diesem Bild steht Heinrich rechts von der Weisheit, seine zwei „Körper“ nach Kantorowicz umrahmen die „Weisheit“ des Schöpfers, auf den nur in seiner Umschreibung als Verkörperung der Weisheit angespielt wird. Im Zentrum steht das *renitens*, das Verbeugen, das Geben, der Akt des Überreichens. Die obere Verszeile ist als Stifterbild zu lesen, auf deren anikonische Natur die Inschrift selbst in der verbalen Umschreibung Gottes mit *sophia* (Weisheit) verweist. Christus als der Mittler zur irdischen Sphäre und damit zum weltlichen „Körper“ des Kaiseramtes, ist rechts von Gott-*sophia* nur wenig unterhalb der oberen Verszeile platziert. Die doppelte Nennung der Ehre betont auf der literarischen Ebene die Mittlerrolle, die Christus zwischen dem Schöpfergott und dem König einnimmt.<sup>128</sup> Christus empfängt zu Ehren des Schöpfergottes. Auf der unteren horizontalen Verszeile, die der irdischen Sphäre gleichzusetzen ist, wird die Erde ausdrücklich erwähnt (*orbis*). Diese Zeile verortet das Reliquiar auf diesseitigem Terrain. Bis Helena das heilige Kreuz wieder ausgraben ließ, hatte die Erde das Kreuzesholz umschlossen, so wie mit diesem Reliquiar für das Kreuzesholz ein neues „Reliquiengrab“, ein Tragaltar, geschaffen wurde.<sup>129</sup> Die letzte der vier Zeilen spielt mit der aufsteigenden (Lese-)Richtung auf die eigentliche Intention an, die im Wortsinn zum Ausdruck kommt: Heinrich möchte sich mit der Stiftung Fürsorge für sein Seelenheil und die Aufnahme in das Paradies versichern.<sup>130</sup> Die Freuden des wahren Vaterlandes verdeutlichen, dass man bei der Lektüre dieser Zeile mit jedem Wort die irdische Sphäre (das irdische Vaterland) verlässt und zum Land des Vaters aller Väter, dem Paradies aufsteigt. Sein Lebenszyklus, der seinen Ursprung im physischen und politischen Sinn im Schöpfer hat (*creator*), hat idealiter mit dem Aufsteigen seiner Seele zu den ewigen Freuden des Paradieses (*gaudia vere patrie*) sein Ende. Die Differenzierung zwischen dem irdischen und dem wahren Vaterland ist insbesondere bei einer kaiserlichen Stiftung (*caesar*) nicht zu unterschätzen. Der „kreisförmige“ Verlauf der Inschrift ist genauso bewusst gewählt. Der Verlauf einer vergleichbaren Inschrift auf einer weiteren Stiftung Heinrichs II. folgt der „klassischen“ Anordnung: Auf dem Perikopenbuch Heinrichs II. sind die ersten beiden Verse von oben links ausgehend nach rechts unten angeordnet. Sie setzt dann erneut oben links an, um den Rest der Inschrift von links oben über die linke untere Ecke nach rechts unten fortzusetzen. Durch die kreisförmige Leserichtung und die bewusst gesetzten Kernbegriffe entsteht trotz

128 Auf die bemerkenswerte Bezeichnung des Königs Heinrichs als *caesar* wäre noch ausführlicher einzugehen. Sie knüpft nicht nur an die römische Reichsidee und einen damit verbundenen Herrschaftsanspruch sowie ein spezifisches Herrscherbild an, sondern kündigt auch von einer ins Christliche gewandelten Rolle des Herrschers als Mittler zwischen Gott und dem Volk, die der byzantinischen Tradition der *porphyrogenetoi* ungewöhnlich nahe steht.

129 Eine umfassende Studie zu den Reliquiaren, die zugleich Tragaltäre darstellen, steht noch aus, zum Quedlinburger Servatiusschrein in dieser Hinsicht siehe GATTI 2000. Evan A. Gatti weist darauf hin, dass bis zum dreizehnten Jahrhundert Reliquien nach kanonischem Recht nicht notwendig in Tragaltären vorhanden gewesen sein müssen, S. 8, Anm. 8. Zu den Objekten, die ausschließlich die Funktion des Tragaltäres besitzen siehe: BUDDE 1998.

130 Zum Gabentausch als Investition für das Jenseits siehe BACCI 2003.

der unfürlichen Gestaltung mittels der Exegese für den Leser eine reiche „Bilderwelt“ vor seinen Augen. Die einzigen Figuren, die bei geschlossenem Zustand sichtbar sind, sind die vier Evangelisten der eingelegten Tafel (Abb. 88). Vom Kreuz und seiner „Wahrheit“ ausgehend lauschen sie den himmlischen Eingebungen. Diese werden ihnen jeweils von ihrem eigenen himmlischen „alter ego“ vermittelt: Lukas blickt von seinem Schreibpult auf zu dem geflügelten Stier, nicht etwa zu einer Taube oder einer göttlichen Hand. Sein eigenes Symbol, der Stier, vermittelt ihm die göttlichen Weisheiten aus dem Jenseits, quasi hinter dem Vorhang hervor, der im Diesseits noch die Wahrheit verdeckt, unser Auge verschleiert (vgl. Kap. III). Nicht nur der Kaiser, sondern auch den Evangelisten wird hier durch Inschrift und Bild ein irdischer und ein spiritueller Körper verliehen. Der Goldschmied verkürzt dabei die Bildformel der Evangelistenminiatur um die Trennlinien in Form von Registern, Sphären, die in zeitgenössischen Miniaturen die Symbole von ihrer Darstellung als Schreiber trennt. Sie sind die Mittlerfiguren, die Verfasser des Neuen Testaments. Sie werden auf der Vorderseite der Tafel dargestellt, deren Rückseite nicht nur mit einer Reihe Heiliger als Büsten in einer Reihe von Tondi als Rahmementornament geschmückt ist, sondern vor allem mit figürlichen Darstellungen, die dasselbe Raumverhältnis aufweisen, wie es für die Inschrift der Vorderseite soeben vorgeschlagen worden ist (Abb. 89). Die alttestamentarische Szene der Opferung Isaaks steht für den irdischen Bereich, Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits ist eine Personifikation der *ecclesia* mit dem Kelch der Eucharistie, in den das Blut des Heiligen Lammes fließt. Während zwischen dem Diesseits und der Vorzeit im unteren Register eine deutliche Trennlinie gezogen wird, wird das *agnus dei* in einer gerahmten Mandorla mit seiner inschriftlichen Bezeichnung von einem Engelspaar in den himmlischen Sphären gehalten, Vermittler sind die Heiligen, deren Aufzählung in der Inschrift des Rahmens sie nicht nur wie das Kreuzesholz im Diesseits verortet, sondern sie nachgerade mit der Lektüre auferstehen lässt.<sup>131</sup> Melchisedek mit Kelch und Patene sowie Aaron, der ein Weihrauchfass schwingt, begleiten die *ecclesia* in der „sakralen“ Zwischensphäre zwischen Diesseits und Jenseits. Der Opfergedanke wird hier auf der Unterseite des Deckels im Bild umgesetzt und wird auf der Inschrift der Zierseite auf der gleichen Höhe mit dem Wortpaar *dabit* (rechts) und *donando* (links) verdeutlicht. Diese eingelegte Platte stellt die eigentliche „Altarplatte“ des Tragaltars dar. Der Vergleich mit dem Tragaltar aus der Sammlung Spitzer verdeutlicht die Funktion dieser Einlegeplatte.<sup>132</sup> Hier sind in gleicher

131 Diese Inschrift, die sich auf der Rückseite der zweiten Tafel befindet, lautet: „*In hoc altari s(an)c(t)oru(m) rel(i)quiae c(on)tinentur / quorum hic nomina scripta habentur / de ligno d(omi)ni rel(i)quiae s(an)c(t)i georgii m(ar)tyris s(an)cti sebastiani m(ar)tyris s(an)cti laurentii m(ar)tyris de craticula s(an)cti Laur(entii).*“ – In diesem Altare werden die Reliquien heiliger Leiber verwahrt, deren Namen hier verzeichnet sind: vom Holz des Herren, Reliquien der heiligen Märtyrer Georg, Pankratius, Sebastian, Stephanus, vom Rost des heiligen Laurentius), Übers. zit. nach SUCKALE-REDLEFSEN 2002a, S. 82, Anm. 12.

132 Abb. In: KAISER HEINRICH II., S. 333. Entstanden in Bamberg, vor 1024, heute im Musée National du Moyen Âge, Cl. 13072, 25, 6 cm x 23 cm.

Anordnung diesselben Szenen versammelt; statt der Kreuzreliquie ist eine Platte aus grünem Porphyir im Deckel eingelassen. Dass die Interpretation der Stifterinschrift durchaus so bildhaft wie vorgeschlagen und im Kontext der komplexen Gesamtkonzeption des Reliquiars zu lesen ist, wird deutlich, wenn man beginnt, die „Deckel“ zu lüften und Einblicke in die tieferen „Schichten“ zu gewinnen, die dem Betrachterblick gewöhnlich oder vielleicht stets entzogen waren. Weitere Bezüge werden bei dieser doppelten Lektüre der verdeckten und offenliegenden Partien deutlich. So wechseln sich Edelsteine und Tondi der Heiligen nicht etwa ab, wie das auf dem Perikopenbuch Heinrichs II. der Fall ist, auf dem die byzantinischen Spolien abwechselnd mit Edelsteinen die Rahmenleiste bilden. Vielmehr wird der Verweischarakter der Edelsteine deutlich, sie stehen als anikonisches Zeichen für die Heiligen auf der Rückseite der eingelegten Tafel, die fast aufeinander zu liegen kommen.

Expliziter wurde vor Heinrich niemals auf den Handelscharakter in der Inschrift des geschenkten Objekts hingewiesen, höchst selten so deutlich die Erwartung des Stifters im Objekt verzeichnet. Victor H. Elbern hat betont, dass im herrscherlichen Bereich seit alters her der Austausch von Geschenken eine große Rolle spielte. „Im germanischen Rechtsdenken ist die Entsprechung von Gabe und *retrodonum* – im langobardischen Recht *launegild* – fest verwurzelt. Berichte über königliche Geschenke [...] lassen die wichtige Funktion der Goldschmiedekunst deutlich werden und spiegeln die verschiedensten Anlässe zur Erteilung entsprechender Aufträge. Im materiellen Wert und in der Kunstfertigkeit sollen Geschenke jeweils der Würde des Gebers und des Empfängers angemessen sein.“<sup>133</sup> Das geschenkte goldene *decus* darf die Regeln des *decorum* nicht verletzen. Noch deutlicher wird die Verschränkung zwischen der sakralen und der irdischen Sphäre bei dem Perikopenbuch des Königs (*rex*) Heinrichs II., gestiftet während seiner Regierungszeit in den Jahren 1007-1012. Die Übersetzung der Inschrift des Buchdeckels von Percy E. Schramm von 1955 betont diese enge Verbindung, indem er *stemma sectam* mit einer zerschnittenen Krone übersetzt, die zum Schmuck des Buchdeckels verwendet wurde. Die Inschrift lautet:

„*Grammata qui sophie querit cognoscere vere / hoc mathesis plene quadratum plaudet habere / en qui veraces sophie fulsere sequaces / ornat perfectam ex Heinrih stemmate sectam.* – Wer die Schriften der wahren Weisheit zu verstehen sucht, wird frohlocken, dieses Geviert der Hohen Lehre in ihrer Fülle zu besitzen. Siehe hier jene, die als wahrhaftige Jünger der Weisheit erstrahlen; König Heinrich schmückt mit einer Krone diese vollkommene Lehre.“<sup>134</sup>

<sup>133</sup> ELBERN 1992, S. 865.

<sup>134</sup> Übers. zit. nach FILLITZ 1994, S. 103; neue Übersetzung durch WOLF 1998, S. 395: „Wer also die Buchstaben der Weisheit wirklich zu erkennen sucht, der wird erfreut sein, diese(s) (*quadratum*/Harmonie) der Wissenschaft voll zu besitzen. Siehe, die als wahre (gelehrige) Schüler der Weisheit glänzten, mit dem (Stemma/Ehrenkranz) schmückt König Heinrich die vollkommene (Lehre/Gefolgschaft).“

Auch wenn man statt einer *corona latina* von *armillae* als ursprüngliche Verwendung der byzantinischen Emailplättchen ausgeht,<sup>135</sup> bleibt der imperiale Schmuck, der unter Verlust seiner ursprünglichen Form aufgeht in das *ornamentum* eines sakralen Objekts, ohne jedoch seine originäre Bedeutung völlig einzubüßen. Sie heben nicht nur seine Stiftung hervor, vielmehr bekrönen sie „die Lehre des Evangeliums kaiserlich [königlich!]“.<sup>136</sup> Diese Wiederverwendung, sei es einer *corona*, sei es von *armillae* geht den wiederverwendeten Kronen voraus, die nach 1204 in großer Zahl in Kirchenschätzen des Westens zu finden sind.<sup>137</sup>

Dass das Kreuzreliquiar zugleich als Tragaltar diene, bestärkt die polyvalente Lesbarkeit des Objektes. Bei jeder Messe wurde der Intention Heinrichs II., die in der Stifterinschrift zum Ausdruck kommt, erneut Ausdruck verliehen.<sup>138</sup> Wäre die hier interpretierte Inschrift als Rahmen eines „geschlossenen“ Bildwerkes mit einem „eindeutigen“ narrativen Thema oder einer einfachen ornamentalen Struktur versehen, hätte diese Lektüre nicht überzeugend vorgeschlagen werden können. Der inhaltliche Rahmen wäre bereits von einem „unsichtbaren“ Rahmen, dem Thema der dargestellten Szenen, begrenzt gewesen.

Der Rahmen der Staurothek ist seinerseits in Schichten verschiedener Tiefe und Ornamentik ausdifferenziert. Das äußere, relativ breite Band ist aufwendig mit großen Edelsteinen besetzt, deren Unregelmäßigkeiten in der Form elegant aufgehoben sind, indem sie vor regelmäßige runde, goldene Scheiben gesetzt werden, deren Ränder mit Filigranarbeiten verziert sind. Die verschiedenen Steinarten, Amethyst, Aquamarin etc. erzeugen einen Farbklang, in dem blaue und grüne Noten vorherrschen. Die Zwickel der mit Filigran ausgeschmückten Goldscheiben (in deren Zentrum man eigentlich Apostel- oder Prophetenporträts erwartet) sind ihrerseits wieder mit kleineren, fast runden Steinen besetzt. Vermutlich waren die Ecken und die Mittelpunkte aller Seiten jeweils mit einem Amethyst oder einem violetten Edelstein versehen, dieser Farbakzent wurde vermutlich noch von den jeweils vier umgebenden Perlen betont, so dass sich diese zu einem Kreuzzeichen, vielleicht sogar zum Christusmonogramm (dem Chi-Rho-Zeichen) ergänzen ließen.<sup>139</sup> Darauf schließen lassen nur die Unregelmäßigkeiten im „Rhythmus“ der Farbserien, die auf Störungen der ursprünglichen Harmonie verweisen. Es wäre

135 Die Prämisse für diese Lesart ist, dass man *stemma* eher als Ehrenkranz versteht.

136 ELBERN 1992, S. 873.

137 CASSANELLI 2000.

138 Dass es sich hierbei keinesfalls um einen Einzelfall eines solchen durch die Inschrift dokumentierten Gabentauses und direkten Aufforderung an einen himmlischen Adressaten handelt, zeigt der Verweis auf die Inschrift des Aachener Ambos (1002-1014). Seine Inschrift lautet: „*Hoc opus ambonis auro gemmisque micantis / rex pius heinricus celaestis honoris anhelus / dapsilis ex procrio tibi dat sanctissima virgo / quo prece summa tua sibi merces fiat usia*“. Es ist darauf hinzuweisen, dass der Ausdruck *micantis* für den Beginn des elften Jahrhunderts ebenso ungewöhnlich ist wie der Halbsatz *merces fiat usia*; in den *Deutschen Inschriften* werden beide Phrasen als möglicherweise spätere Ergänzungen ausgewiesen.

139 Zur Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens mittels der Edelsteinfarben bei den Gemmenkreuzen siehe: JÜLICH 1986/1987.

noch ausführlich über die Edelsteinallegorese und die Anordnungssysteme zu sprechen, die eine genaue Bestimmung der Steine voraussetzen würde, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.<sup>140</sup> Theo Jülich hat für die Gemmenkreuze hierfür schon wertvolle Studien vorgelegt.<sup>141</sup> Eine weitere solche „Störung“ der Harmonie des Gesamtbildes ist, dass die Kreuzenden des Reliquienkreuzes im Inneren nicht mittig auf die „Kreuzarme“ im äußeren Rahmen stoßen. Der Einsatz für die Kreuzreliquie ist leicht nach oben versetzt. Dadurch reibt sich die in sich ausgewogene und regelmäßige Binnenstruktur der zentralen Partie mit der des Rahmens und erzeugt eine rhythmische wie strukturelle Dissonanz.<sup>142</sup>

Der Besatz wurde in späterer Zeit immer wieder überarbeitet und Steine ausgetauscht. Die Edelsteine sind einheitlich mit Zackenfassungen versehen, die Scheiben sowie die kleineren vier Ecksteine verfügen über eine Stäbchenfassung, die die Scheiben und die Ecksteine auf ein Niveau erhöht und sie markant hervortreten lässt. Diese Plastizität des äußeren Rahmens wiederholt sich im Zierrahmen, der die Inschrift und den Einsatz für die Kreuzreliquie mit der Kristallplatte umschließt (Abb. 88, 89). Dazwischen verlaufen zwei flacher gearbeitete, goldene Rahmenelemente. Von diesen ist das äußere mit Niello geschmückt und leitet als Schrägfläche zum goldenen Wulst über, der den inneren edelsteinbesetzten Rahmen von dem äußeren Rahmen deutlich abgrenzt. Die Analyse des subtilen Spiels mit Ebenen, Farbklängen, Akzenten und variierenden Techniken der Goldschmiedekunst soll hier nicht weiter fortgesetzt werden. Es dürfte bereits klar geworden sein, dass Funktion, Ornament, Inschrift und Figuren ebenso miteinander verschränkt werden wie die verschiedenen Deutungsmodi des Schriftsinns, der Metapher, der Allegorie und des Symbols. Für die Buchmalerei aus demselben künstlerischen Kontext sind Analysen dieser Deutungsstrukturen für zahlreiche Blätter bereits geleistet worden. Es sei hier auf eine Darstellung in einer weiteren Stiftung Heinrichs II. nach Bamberg verwiesen, dem fol. 20v im Evangeliar, das um 1010 auf der Reichenau entstanden ist. Gude Suckale-Redlefsen hat auf die zahlreichen Bezüge der Miniatur, des Buchdeckels und die der Miniatur gegenüberliegenden Inschrift aufmerksam gemacht.<sup>143</sup> Dass das Zentrum des Rahmens ein Amulett bildet, dessen kufische Lettern das arabische Wort für Segen trägt, sei hier stellvertretend für zahlreiche dieser Verflechtungen von Bedeutungs- und Traditionslinien angeführt.

Wie flexibel die Strukturprinzipien des ornamentalen „Systems“ auf Eingriffe höherer „Darstellungsinteressen“ oder auf die Aufnahme bereits in Format und

140 FRIESS 1980, KRUG 1995 und MEIER 1977.

141 JÜLICH 1986/1987.

142 Es ist keineswegs verwunderlich, dass die nächstliegenden Termini zur Beschreibung der musikalischen „Ekphrasis“ entlehnt sind, schließlich finden wir dort, wie vielleicht erstmals wieder in der Kunst der Moderne anikonische Darstellungsmodi, die sich dieser Merkmale und Strukturprinzipien zur Bedeutungsstiftung bedienen.

Es müssten hier noch zahlreiche weitere Kriterien wie die Collage, die Serie etc. ausführlicher behandelt werden. Auch bei diesen Kriterien würden sich Brücken zu Darstellungsmodi der Kunst des 20. Jahrhunderts schlagen lassen.

143 SUCKALE-REDLEFSEN 2002b, S. 305-307.

Form festgelegter Objekte reagieren können, soll am Beispiel der Seitenflächen des Andreas-Tragaltars kurz angesprochen werden (Abb. 90).<sup>144</sup> Dessen einheitlicher Entstehungsprozess ist genau aufgrund einer solchen „Rhythmusstörung“ immer wieder in Zweifel gezogen worden. An den Schmalseiten befinden sich nicht nur die merowingische Fibel und eine Münze Justinians, sondern auch vier längere Emailplättchen, die eindeutig von derselben Hand hergestellt wurden wie die vier kürzeren Plättchen an den Querseiten des Reliquiars. Die Hälfte der Emailplättchen der Rahmenleiste der Schmalseiten weisen zwar die gleiche Länge wie die übrigen auf dem Reliquiar auf, sie sind jedoch alle acht nicht in der Grubenschmelz-, sondern der Zellschmelztechnik gearbeitet. Angermann-Westerhausen stellt in ihrer Studie zu der Chronologie der Emails aus der Egbertwerkstatt die These auf, dass die Schmalseiten zur Aufnahme der Fibeln überarbeitet wurden.<sup>145</sup> Die beiden aus Perlen gebildeten Kreuze wurden auf die Andreaskreuze bezogen. Antje Krug hat kürzlich vorgeschlagen, die drei Chalzedonfigurinen aus Wien (Abb. 92) mit dem ursprünglichen Dekor auf dem sogenannten Egbertschrein zu identifizieren, der durch einen Stich aus dem siebzehnten Jahrhundert überliefert ist. (Abb. 91)

#### IV. 2. c) Kopfeinsätze – antike Gemmen im neuen Gewand

Die Praxis, kostbare Elemente aus den verschiedensten Kontexten zusammenzuführen, ohne dabei ihre Heterogenität zu nivellieren, sondern sie fruchtbar zu machen, stellt eine Konstante in der mittelalterlichen Schatzkunst dar. Zwei kurze Ausblicke in das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert mögen das verdeutlichen. Vorhandene Inschriften sind dabei keineswegs immer *der* Schlüssel zum Werk, seine Bedeutung kann auf der Grundlage verschiedener Komponenten erschlossen werden. Im Quedlinburger Reliquienkästchen lautet die Inschrift in der Bodenplatte des Kästchens wie folgt:

„*Temp(or)e agnetis abb(atiss)e et oderatis p(rae)p(osit)e facta e(st) hec caps(a)*“<sup>146</sup> – Zur Zeit der Äbtissin Agnes und der Vorsteherin Oderatis wurde dieses Reliquiar angefertigt.<sup>147</sup>

Die in Niello gearbeitete Bodenplatte trägt außer der Inschrift eine Darstellung von Christus als *maiestas*, vor dem die beiden Stifterinnen knien, und achtzehn Büstenfiguren von Heiligen in Arkaden (Abb. 93). Das Kästchen besteht jedoch zum großen Teil aus älteren Bestandteilen und ist vermutlich nicht in dieser Zeit hergestellt, sondern höchstens überarbeitet und mit einer neuen Bodenplatte versehen worden. Diese (Über-)Arbeit(ung) aus der Zeit zwischen 1184-1203 greift die Grundstruktur des Kästchens auf, die wohl bereits seit Otto I. bestand. Es hat sich

<sup>144</sup> Vgl. zur älteren Fibel: ARRHENIUS 1986 und WESTERMANN-ANGERHAUSEN 1987.

<sup>145</sup> WESTERMANN-ANGERHAUSEN 1987.

<sup>146</sup> Zit. nach LASKO 1994, S. 285, Anm. 20.

<sup>147</sup> Vgl. Abb. III. 19.

eine Elfenbeinplatte erhalten, die eine relativ getreue Kopie einer der Längsseiten darstellt, jedoch noch nicht den „Knauf“ in Form eines Dionysos-Kopfes aus Amethyst trägt, der an zentraler Stelle in späterer Zeit angebracht worden ist (Abb. 93).<sup>148</sup> Während die Elfenbeine gewöhnlich mit späteren Arbeiten der Metzger Werkstatt<sup>149</sup> oder der Hofschule Karls des Kahlen aus der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts verglichen werden, so wird das erste Auftreten als Ensemble, als zum Kästchen vereintes Stückwerk von Harald Keller und jüngst von Michael Peter in die Zeit von Otto I., von Dieter Kötzsche um 1200 datiert.<sup>150</sup> Reichtum und Art des Filigranziertrats sowie der Fassungen stützen zwar die späte Datierung, die Existenz des Gegenstücks im Bamberger Domschatz, das sich im von Heinrich II. gegründeten Stift St. Stephan in Bamberg befand, schließt eine späte Datierung der Erstmontierung jedoch aus. Auch die Emailarbeiten sprechen für eine Existenz des Kästchens bereits in ottonischer Zeit.

Während die Charakteristika des Zusammenfügens beim Servatiusreliquiar aus Quedlinburg noch in den weiteren Umkreis Heinrichs II. weisen, so stellt das Reliquienkreuz aus dem Schatz von Enger bei Herford eine andere Technik der Komposition heterogener Elemente dar: Das Kreuz wurde vermutlich um 1100 in Helmarshausen angefertigt und stellt damit eine für diese Zeit bereits relativ antiquierte Form des Reliquiars dar, Gemmenkreuze sind nicht gerade zahlenmäßig stark vertreten in der Reihe der hochkarätigen Goldschmiedearbeiten, die im Umfeld von Roger von Helmarshausen entstanden sind.<sup>151</sup> Perlen, die systematisch, d.h. in Reihen eng nebeneinandergesetzt sind, rahmen die zentralen Felder des Kreuzes. Anders als bei den Stiftungen Heinrichs II. markieren sie – als einzelne Lichtpunkte an die vier Ecken gesetzt – keine Zonen in den Reihen von Edelsteinen relativ einheitlicher Größe. Im Kreuz von Enger betonen sie als strahlender Rahmen die beiden Gemmen (in den Kreuzarmen unten und links) sowie den blutroten Rubin im oberen Kreuzarm und den durchbohrten Aquamarin im rechten Kreuzarm. Die Perlschnüre umgeben auch die vier Amethyste in der Mitte der vier Kreuzarme sowie das Reliquiendeponium im Zentrum. Darüber hinaus treten sie nur noch in Gruppen von drei oder vier Perlen zusammengefügt als dezente „Blüten“ im Filigran hervor, die übrigen Edelsteine weisen Zackenfassungen auf und sind nur von einem einfachen Perlstab gerahmt.

Interessant in diesem Kontext ist nicht nur die Wiederverwendung der beiden Gemmen, sondern vor allem der Steinschnitt, der im Zentrum die Sicht auf die

148 Der Vergleich mit dem Elfenbein aus dem Münchner Nationalmuseum aus Bamberg, um 930?, spricht gegen eine ursprüngliche Zugehörigkeit des Amethystkopfes. Dem widerspricht KÖTZSCHE 1992, S. 57. Abb. bei LASKO 1994, S. 79 und PETER 1992, S. 52. Ausführliche Bibliographie bei GATTI 2000.

149 LASKO 1994.

150 KÖTZSCHE 1992, S. 56, PETER 1992, S. 57.

151 Zu den römischen Gemmen auf dem Kreuz von Enger siehe KRUG 1995, S. 112f. und Abb. 13-14, zur spätantiken Tradition und Ikonographie der Gemmenkreuze siehe: CHIESA 2002, S. 99-110.

Kreuzreliquie erlaubt und sie zugleich durch den eingeschnittenen Engel mit Buch verklärt. Nicht etwa der Durchblick des Auges des Betrachters kann die Kreuzreliquie als solche identifizieren, sondern lediglich die Inschrift – *de ligno d(omi)ni* – vermittelt die Gewissheit über das, was man dort erkennen könnte, wenn der Steinschnitt das Glas nicht getrübt, die figürliche Darstellung die Sicht auf das Relikt von der ungegenständlichen, unbegreiflichen „Wahrheit“ nicht verstellen würde. Mittler ist eindeutig nicht etwa die Figur, sondern das, worauf sie verweist, die Heilige Schrift, die sie in den Händen hält und die sichtbare Schrift, von der sie „gerahmt“ wird. Lorbeer, Leier und die Federn der Flügel betonen exakt die Kante, den Umbruch zur Schrift an der Grenze des Sichtbaren.

Dieses Spiel mit verschiedenen Ebenen der Sichtbarkeit und der „Dämonie des Blicks“ (Frey) wird kein Jahrhundert später am Kölner Dreikönigsschrein noch intensiviert (Abb. 94). Der Schrein, der von Nicolas von Verdun in den Jahren 1182–1190 angefertigt wurde, verbindet verschiedene Goldschmiedetechniken zu einem in technischer wie künstlerischer Qualität außergewöhnlichen Werk seiner Zeit: Getriebene und vergoldete Silberarbeiten, Gemmen und Email schmücken die Außenwände der drei Sarkophage, die lediglich formal durch die Giebelformen getrennt zu einem Schrein zusammengefügt sind. Elegant modulierte Figuren treten als Halbr relief plastisch aus ihren Nischen hervor. Sie sitzen auf einem Thron, dessen Fußbank mit Filigran und kleinen Edelsteinen besetzt ist, die Wandfläche ist in zierlicher Prägetechnik mit einem Rautenmuster geschmückt, auf der lediglich der emaillierte Nimbus und der Thron hervortreten. Diese Nische wird überfangen von einem gestuften Dreipassbogen, dessen tieferes Register eine Inschrift trägt, das obere emaillierte Ornamentband, das von einem zarten Schmuckfries bekränzt wird. Dieser Bogen wird getragen von einem Kämpferblock über Würfelkapitellen, die der Goldschmied mit kleinen figürlichen Schmuckelementen versehen hat. Die Säulen tragen Körperemail und setzen auf kräftigen Kissenbasen auf, von denen immer zwei mit einer schmalen Plinthe zusammengefasst werden. Diese ausführliche Beschreibung soll lediglich verdeutlichen, mit welcher Sorgfalt hier nicht nur die einzelne Nische gestaltet und in einer raffinierten Kombination der Techniken und Tiefenwirkung erzeugt wird, sondern auch darauf hinweisen, wie die Kleinform in die Großform eingefügt wird. Mit sachten Überschneidungen (der Dreipassbogen überschneidet in seinem Scheitel die im Kranzgesims darüber verlaufende Inschrift) werden sie zusammengefügt und zu einer Einheit verwoben. So verdeckt die soeben genannte Inschrift ihrerseits die Kreismedaillons mit stehenden oder liegenden Vierpässen, die über den kleinen Säulendekor jeweils zwischen zwei Dreipassbögen wie Scheibenkreuze in den freigebliebenen Zwickel eingefügt sind. Nicht nur der *horror vacui*, sondern auch die Technik- und Formenvielfalt stellen Gemeinsamkeiten mit den bisher besprochenen Objekten dar. Verschieden sind die dominante Figürlichkeit zahlreicher Elemente, die Räumlichkeit und die Größe des Schreins etc. Es wäre noch vieles hier zu bemerken, lediglich auf ein Detail auf der Verschlussklappe, die zur Freigabe der Sicht auf die drei Schädel der heiligen Drei Könige abgenommen werden konnte, möchte ich noch zum Abschluss hinweisen (Abb. 95). Just auf dieser Klappe sind die einzigen beiden Gemmen, die

das Medusenhaupt zeigen, rechts und links neben den drei prominentesten Spolien angebracht. Der Venus-Mars-Intaglio, der Nero-Kameo und der berühmte Ptolemäer-Kameo korrespondieren in ihrer Dreierheit „mit der Anzahl der Heiligen, die im Schrein geborgen und die unter der Dreierplatte in der Anbetungsszene dargestellt sind. Diese Korrespondenz zwischen den drei antiken Spolien und den drei Heiligengebeinen ist nun durch die Mechanik des Schreins bewußt inszeniert.“<sup>152</sup> Bruno Reudenbach weist darauf hin, dass im verschlossenen Zustand die Spolien durch ihr Alter für die Authentizität der Reliquien bürgen, „bei abgenommener Platte liegen die Reliquien selbst für die Augenberührung offen.“<sup>153</sup> Unbeachtet bleibt dabei jedoch die Bedeutung der beiden Medusen-Gemmen. Auch wenn ihre Schlangen weitgehend abgeschliffen wurden und man sie auf diese Weise ihrer „giftigen“ Haartracht weitgehend beraubt hat, so besticht den Betrachter doch noch immer die Tötungsgewalt ihres Blickes durch sein Wissen um ihre einstige Präsenz. Das Begehren, die unermessliche Schönheit ihres Antlitzes zu erblicken, kann so stark werden, dass man für den Blick in ihr betörendes Gesicht mit dem Leben bezahlt. Durch das christliche Begehren, die Schönheit des Jenseits im Diesseits zu erfahren, verkehren sich die Vorzeichen: Erst der Tod wird es ermöglichen, das Jenseitige und seine Wunder zu erblicken. Für den Einsatz des Gorgonenhauptes im Mittelalter gilt ansonsten: „[L]e primat du décor cessant de jour son rôle apotropaïque, c'est à la figure même qu'il appartiendra derechef, en tant qu'emblème de la vision sexée, de conjurer les épouvantes.“<sup>154</sup> Die Platzierung der (ehemaligen) Medusenhäupter für den Blick auf die Reliquie so entscheidender Stelle, den sie im „geschlossenen“ Zustand des Schreines verstellen, ja nachgerade die begierigen Blicke der Pilger abwehren, ist ebenso signifikant wie originell. Eine *interpretatio christiana* dieses Typus, d.h. eine, welche die Dämonie ihres Blickes mit einschließt, kannte die Schatzkunst bis dato nicht. Erneute Berücksichtigung dieser „Facette“ von Medusenkameen findet sich für die spätere Zeit am prägnantesten in der David-Statuette im Basler Münsterschatz (Abb. 96). Dem goldenen David ist ein Kameo mit dem Medusenhaupt in die Kapuze unter dem gekrönten Haupt als Gesicht eingefügt worden. Um diese ohnehin rätselhafte Komposition noch weiter zu verschlüsseln, setzte man zu einem späteren Zeitpunkt noch eine kleinere Madonnenstatuette mit Kind auf das Schriftband in den Händen Davids, die auf einem Löwenkameo steht. Dieses Schriftband greift nicht etwa die tötende Wirkmacht des Medusenblickes auf, sondern den *aspectu desiderabilis*, ihren Anblick, der sie so begehrenswert macht.<sup>155</sup>

„David rex manu fortis aspectu desiderabilis: ecce stirps mea et sal mundi qua divinit ppthavi – König David, stark durch die Hand, begehrenswert im Aussehen: Siehe

152 REUDENBACH 2000, S. 26. Siehe auch ZWIERLEIN-DIEHL 1997 und 1998 für die Geschichte der Überarbeitung dieser Verschlussklappe.

153 REUDENBACH 2000, S. 27.

154 CLAIR 1989, S. 80.

155 Vgl. MACK 2002.

meine Nachkommenschaft und das Heil der Welt, welches ich auf göttliche Veranlassung prophezeit habe.“<sup>156</sup>

Dass das Bewusstsein für den Gabentausch bei Geschenken an Reliquiaren in dieser Zeit keineswegs verloren gegangen ist, mag ein Blick auf das Sammelreliquiar aus der Abtei in Montier-en-Der verdeutlichen, auf das Peter Cornelius Claussen aufmerksam gemacht hat.<sup>157</sup> Das Reliquiar ist nur in einem 1717 publizierten Stich von Martène/Durand überliefert (Abb. 97). Erhalten haben sich lediglich die beiden Elfenbeinplatten aus der Zeit um 400, die in den zentralen Feldern eingelassen waren. Rechts und links sowie in der Mitte trennten sechs Säulen, paarweise angeordnet die Bildfelder. Ein mit dreizehn großen Edelsteinen besetzter Rahmen umschloss das Sammelreliquiar, das vermutlich um 1200 entstanden ist. Zwei Engel in Halbfigur stehen oberhalb der Tafeln des Symmachus/Nichomachus-Diptychon und füllen die beiden Tympanonfelder des aus zwei Giebeln zusammengesetzten „Daches“ des Reliquiars. Drei Kristallkugeln betonen die Vertikalen, in denen die Säulenpaare der unteren Hälfte stehen. Die zu einer Dachform zusammengefügte Giebel gleichen auf der strukturellen Ebene dem „Bausystem“ des Dreikönigsschreins. Die Zahl der Steine, die vermutlich die zwölf Apostel und Christus repräsentieren, ist keineswegs dem Zufall überlassen, die drei Kristallkugeln könnte man für die Dreieinigkeit lesen usw. Die Offenheit der Komposition und die Geschlossenheit des christlichen Gedankensystems, das die Leitlinien und zugleich die Ziele der Interpretationsansätze vorgibt, lässt hier mehrere Deutungen zu. Drei Reliquiendeposita sind jeweils zwischen den Säulen eingefügt. Claussen hat nachgewiesen, dass auch die zwei Mal zwölf Felder einst Reliquien bargen. Der Gesamteindruck des Aufrisses erinnert an den Tempel, die Engel als wachende Seraphim verstärken diesen Eindruck ebenso wie die ungewöhnliche Giebelform und die Opferthematik auf den spätantiken Elfenbeinen. Der pagane Ursprung und das heidnische Aussehen der Tempeldienerinnen stört dabei keineswegs die christliche Perspektive, sondern fügt sich in die Symbiose der Anspielungen nahtlos ein. Über den drei Tondi mit Engeln im Zentrum der Sockelleiste steht die hier vordringlich interessierende Inschrift, die gleichsam wie auf einer Stufe des Tempels steht:

*„Hiis tabulis hoc ditat op bochari illi quas pegrinanti terra beata dedit – Dieses Werk bereichert Bercharius mit diesen Tafeln, die das Heilige Land jenem Pilger gab.“*<sup>158</sup>

Zwei Details sind von besonderem Interesse: Bercharius, der Hauptheilige des Klosters, gibt sich nicht etwa als Stifter des gesamten Reliquiars aus, sondern lediglich als der Geber der Tafeln. Das erstaunt, wenn man bedenkt, dass die Schauseite des Reliquiars nicht nur in den Maßen, sondern auch in der Gesamtkonzeption auf die beiden Tafeln maßgeschneidert zu sein scheint. Es wäre denkbar, dass sich mehrere Stifter zusammengeschlossen haben, um das Sammelreliquiar fertigen zu lassen; die

156 EGGENBERGER 2001, S. 42. Übersetzung stark modifiziert.

157 CLAUSSEN 1978b.

158 REUDENBACH 2000, S. 25.

anderen Stifter wären dann auf den anderen Seiten verzeichnet. Oder, und das wäre noch erstaunlicher, Bercharius hat zwar das gesamte Reliquiar fertigen lassen, aber lässt nur auf die Gabe der Tafeln in der Inschrift Bezug nehmen. Wir wissen es nicht. Das zweite Detail ist, dass Bercharius die Herkunft der Tafeln aus dem Heiligen Land und ihre Natur als „Mitbringsel“ von der Pilgerschaft betonen lässt. Auf diese Weise verewigt er sich nicht nur als Stifter, sondern auch als Geläuterter, der mit der Pilgerschaft seine Buße geleistet hat. Zum anderen betont das *dedit*, dass er nicht etwa die Tafeln erworben hat, sondern sie ihm gegeben wurden. Diese Gabe beantwortet er mit der Stiftung des Reliquiars. Auf der figurativen Ebene findet sich dieser Gabentausch in der Darstellung der beiden Opferszenen als Reflexion im Objekt selbst.

Während alle besprochenen Objekte, die sich durch ihren zusammengesetzten Charakter auszeichnen, bislang aus den Schatzkammern der Abteien und Kathedralen stammten, so finden sich durchaus auch in der monumentalen Dimension Bildwerke, die ihre Natur als *bricolage* nicht verhehlen: So sind nicht nur die Statuen des Theodorus und des Löwen auf den Säulen in Venedig aus verschiedenen Skulpturen und Versatzstücken zusammengesetzt, sondern auch deutlich näher „beschaulbare“ Skulpturen, die ihre „Nähte“ nicht durch die Distanz zu verbergen vermögen, zieren öffentliche Plätze in Italien. Zwei Brunnenkulpturen, die eine auf der Piazza Erbe in Verona und die andere als zentrale Figur des Brunnens in Perugia, sind aus heterogenen Elementen unbekanntem Ursprungs zusammengesetzt. Dieser kurze Ausblick sollte lediglich verdeutlichen, dass das Phänomen des *bricolage* nicht an das Kleinformat gebunden ist. Vielmehr können sich die Dimensionen bis in die enormen Maße der Kirchenfassade erstrecken, wie andernorts für die Pferde von San Marco in Venedig und ihre Einfügung in ein Ensemble eines Beutedenkmal im Detail diskutiert worden ist.<sup>159</sup>

#### IV. 2. d) *Bricolage* oder das offene Werk

Abgesehen von den Folgen des Gabentausches mit Kultbildern ist der Charakter des *bricolage* in einem weitaus größerem Maße als bislang berücksichtigt wurde, als essentielles Element in der Komposition von Schatzkunst zu bewerten. Beginnt man nur eine kurze Aufzählung derjenigen Objekte, in denen ältere Bestandteile an zentraler Stelle und in größerer Zahl inkorporiert und regelrecht inszeniert wurden, wird bereits an der Prominenz der Stücke deutlich, dass es sich um ein entscheidendes Kriterium und nicht etwa um ein Randphänomen handelt: Bereits die frühen Bursen aus Enger, der Legende nach ein Geschenk Karls des Großen zur Taufe Wudukinds im Jahr 785 (Berlin), der Stephansburse im Wiener Schatz der Reichskleinodien und das sogenannte *Reliquiaro del Dente* (Monza), sowie das Reliquiar

159 Ein Aufsatz zur Fassade von San Marco in Venedig, in der ihr Dekor, ihre Inszenierung und Nutzung als Triumphbogen und „Beutemonument“ in Form einer *interpretatio christiana* des antiken Triumphbogens interpretiert wird, ist in Vorbereitung.

des Teuderigus aus dem Schatz von St. Maurice d'Agaune<sup>160</sup> tragen an zentraler Stelle kostbarste Gemmen und versammeln Edelsteine unterschiedlicher Größe, Preziosität und Beschaffenheit auf ihrer Oberfläche. Sie sind in symbolischer Ordnung zusammengefügt, ohne die Zufälligkeit des Zusammentreffens inhomogener Stücke zu verleugnen. Die Einarbeitung erfolgt dabei in der Regel, ohne das einzufügende Stück an die bestehende Ordnung des Bildwerkes anzupassen, noch versucht man immer, die Steine nahtlos einzufügen. Im Gegenteil, die Störungen der „Ordnung“ betonen nachgerade das eingearbeitete Stück, heben es noch hervor, indem es als „hineingebastelt“ erscheint. Das Andreasreliquiar trägt eine merowingische Fibel an der einen Schmalseite und eine Münze Justinians,<sup>161</sup> das Herimann-Kruzifix hat ein Lapislazuliköpfchen einer antiken Kaiserin an der Stelle des Kopfes Christi in das Kreuz eingearbeitet. Das Lotharkreuz trägt im Zentrum den Augustuskameo, der Aachener Ambo vereint eine ganze Galerie prominentester Elfenbeine der Spätantike neben kostbarsten Halbedelsteinschalen, die einst ihrerseits auf dem Ambo ein „Gemmenkreuz“ formierten (Abb. 86). Den Quedlinburger Servatiuschrein (Abb. 93) schmückt ein „überdimensionaler Knaufl“ ohne praktische Funktion, der noch dazu Teile der bestehenden Elfenbeine verdeckt und dessen Ornament nur halbwegs auf den Dionysos-Amethyst Rücksicht nimmt. Heiligenschreine und besonders der Dreikönigsschrein in Köln versammeln auf ihren Außenwänden Gemmensammlungen, die ein Gemmensammler heute mit berechtigtem Stolz sein Eigen nennen würde. In der Buchmalerei wird in einer Reihe von karolingischen Handschriften, meistens im unmittelbaren imperialen Kontext entstanden, dieser Brauch imitiert und Gemmen oder Edelsteine als gemalter Besatz auf die Zierleiste „gesetzt“.<sup>162</sup> Eine Reihe byzantinischer Herrscherkronen hat vermutlich in der westlichen Schatzkunst seit dem Ausgang der Kreuzzüge ihre Wiederverwendung als Reliquiar gefunden, hier sei auf die venezianischen Beispiele und vor allem auf die *Maria im Glas* verwiesen. Es lässt sich kein zeitlicher Schwerpunkt ausmachen, viele der Objekte, die durch das gesamte Mittelalter hinweg hergestellt wurden, erfuhren noch spätere Überarbeitungen.<sup>163</sup>

Die Komposition eines Kunstwerkes aus verschiedenen Materialien, die zu einer Skulptur oder einem Kunstobjekt zusammengesetzt wurden, ist keine mittelalterliche Erfindung. Bereits die Antike kannte die Techniken des ἀκρόλιτον (akroli-

160 Abb. in BERNWARD VON HILDESHEIM 1993, S. 163.

161 Die Münze wurde vor 538 geprägt, vgl. GAGETTI 2002, S. 91. Hier auch eine genaue Analyse der Gemmen mit Datierung und ikonographischer Bestimmung, S. 92-94.

162 Das ist der Fall im Evangeliar der Aachener Schatzkammer, am Anfang des 9. Jahrhunderts entstanden, Abb. S. 708 sowie im Lorscher Evangeliar, aus der Hofschule Karls des Großen, um 810 entstanden, in: 799 – KUNST UND KULTUR DER KAROLINGERZEIT, Bd. 2., Abb. S. 728.

163 So z.B. das pentagonale Reliquiar im Schatz von Conques oder der Tragaltar des Willibrords im Domschatz von Trier, die für jedes Jahrhundert seit ihrer Entstehung eine Umarbeitung aufweisen.

ton), des σφῦρήλατον (sphyrelaton) sowie die Goldelfenbeintechnik.<sup>164</sup> Dabei ist zwar von einer ursprünglichen Komposition des Schatzstückes auszugehen. In diese ursprüngliche Schöpfung wurde jedoch beständig eingegriffen, das Aussehen des Werkes und bisweilen sogar seine Struktur verändert. Anfügungen, Ersetzungen, Erneuerung wurden regelmäßig vorgenommen, woraus oft einschneidende Veränderungen des Objekts resultierten. Eine „Erfindung“ des Mittelalters ist es jedoch, Kompositobjekte oder Mischungen nicht in ein sichtbares „harmonisches“ Gesamtkonzept zu überführen, sondern ihre Nähte und Brüche zu expliziten Bedeutungsträgern werden zu lassen. Diese Brüche werden erst in der interpretierenden Anschauung symbolisch ausgedeutet oder mittels der Allegorese „lesbar“. So interpretiert bereits Gregor der Große das *electrum*, eine Mischung aus Gold und Silber im Sinne der zwei Naturen Christi und Objekte aus diesem Material als Verweis auf Christus und seine Rolle als Vermittler:

„Mit dem *electrum* wird auf Jesus, den Mittler zwischen Gott und den Menschen, hingewiesen. Electrum besteht aus Gold und Silber. Werden Gold und Silber gemischt, dann wird das Silber strahlender, wogegen das Gold an Glanz einbüßt. Die Leuchtkraft des einen nimmt zu, die des anderen ab. Weil nun im eingeborenen Sohn Gottes unsere Natur mit der göttlichen Natur vereinigt ist, wodurch die Menschheit zur Herrlichkeit der göttlichen Majestät emporwächst, die Gottheit jedoch die Macht ihres Glanzes menschlichen Augen anpaßt, so wird gleichsam die Qualität des Silbers durch das beigemischte Gold erhöht, das heißt, die menschliche Natur hat an Glanz gewonnen. Umgekehrt verringert das Gold durch das beigemischte Silber seinen Schimmer, weil die Gottheit ihren Glanz für unsere Augen abschwächt.“<sup>165</sup>

Vor diesem Hintergrund müssen auch die Schatzstücke betrachtet werden, die in ihrer Zusammensetzung unterschiedlichster Elemente komplexere Sachverhalte vermitteln und abstrakte Vorstellungen zum Ausdruck bringen können. Für die Antikenrezeption sind bereits einschlägige Überlegungen angestellt worden, wie sich die Auf- oder Unterlegung eines fremden Sinngehaltes in der überlieferten

164 Bei den Griechen bezeichnet *akroliton* eine Technik, bei der Marmor für nackte Körperteile und Metallverkleidung für Rumpf verwendet wird. Bei der Goldelfenbeintechnik oder den sogenannten chryselephantinen Skulpturen wird Elfenbein für die nackten Körperteile verwendet und das Gewand aus Gold über einem Holzkern gebildet, vgl. Kap. III.

165 GREGOR DER GROSSE: *Homiliae in Hiezechielem* I, *Homilia* II, 14, S. 25, Z. 273-284: „*Quid electrispecies, nisi Christus Iesus Mediator Dei et hominum designatur? Electrum quippe ex auro et argento est. In electro dum aurum argentumque miscetur, argentum ad claritatem crescit, aurum vero a suo fulgore pallefcit. Illud ad claritatem proficit, hoc a claritate temperatur. Quia igitur in unigenito Dei Filio naturae divinitatis unita est natura nostra, in qua adunatione humanitas in maiestatis gloria excrevit, divinitas vero a sui fulgoris potentia humanis se oculis temperavit, per hoc quod humana natura clarior facta est, quasi per aurum crevit argentum. Et quia divinitas a fulgore suo nostris est aspectibus temperata, quasi aurum nobis palluit per argentum.*“ Übersetzung von Georg Bürke, ebd. S. 59.

Form vollzieht.<sup>166</sup> Die Auswirkungen für das Verhältnis von Kunst und Sinnbild beschreibt jedoch auch Dagobert Frey nur hinlänglich und im ideologisch eingefärbten Jargon seiner Zeit, wenn er sagt: „Das antike Bildgut wird der sinnbildlichen, mythischen Denkweise unterworfen und erst in dieser sinnbildlichen Umdeutung dem großen, allumfassenden mittelalterlichen Denksystem eingeordnet.“ Er unterscheidet zwischen einer historischen und einer ästhetischen Schweise, d.h. zwischen einem ikonologischen und einem formalen Gesichtspunkt.<sup>167</sup> Wandelbare, „offene“ Vorstellungen vom Kunstwerk haben in seinem dualistischen Modell keinen Ort. Entweder ist das Bildwerk der Auffassung des Sinnbildes verpflichtet oder der des Kunstwerkes. Die Differenzierung in Seinsweisen des Sinnbildlichen vermag zwar den Bezug des einzelnen Werkes zu den zugrunde liegenden ganzheitlichen Vorstellungen zu erklären, nicht aber deren Genese oder das Spiel mit verschiedenen Modi des Sinnbildlichen. Frey unterscheidet hinsichtlich dieser Modi wie folgt: Der sinnbildliche Gehalt kann zum einen in der künstlerischen Gestaltung selbst beschlossen sein, zweitens nur sprachliches Ausdrucksmittel sein (Allegorese) oder an das Kunstwerk herangetragen werden und das Kunstwerk sinnbildlich gedeutet werden.<sup>168</sup>

Dieser Umgang mit „Kunstwerken“ bzw. Objekten aus mittelalterlichen Schatzkammern verdeutlicht, dass man nicht von einem neuzeitlichen Kunstbegriff ausgehen kann, der auf der Prämisse der geschlossenen Form beruht. Es gibt hier keinen genialen Schöpfer, der seine Idee, die seinem Genius entspringt, aufgrund seiner außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten in einem Werk umsetzen und ausdrücken kann. Die Arbeit des mittelalterlichen Künstlers ist Gottesdienst, eine Kollaboration mit dem Allmächtigen. Gott ist der Schöpfer, von ihm kommen die Ideen, die Begabung zur künstlerischen Arbeit, die Inhalte der Kunst und die Lesarten, sie zu verstehen.<sup>169</sup> Der makelbehaftete, unvollkommene Mensch bemüht

166 FREY 1976b, WİBIRAL 1994, FORSYTH 1995, ZWIERLEIN-DIEHL 1997 und REUDENBACH 2000.

167 Dabei geht er für ikonologische Herangehensweise von dem Charakter des Bildwerkes als „Sinnzeichen“ aus, wobei die Form als Sprache verstanden wird. Vgl. auch ELBERN 1983, S. 17.

168 FREY 1976b, S. 121. Es ist hier wichtig, Freys Verständnis von Sinn mitzubedenken, er definiert Sinn als „das der Welt vom Menschen auferlegte, den menschlichen Erlebnisformen entsprechende Ordnungsprinzip; es ist die Umdeutung der Welt zum Kosmos. Ist der Sinn als Ordnungsprinzip der Welt subjektgebunden, so muß er doch zugleich als Realität gedacht werden.“ Zit. nach FREY 1976a, S. 6. Dabei verdoppelt sich das sinnstiftende Moment. Parallel existieren zwei mit demselben Bildwerk verbundene Sinnformen: Die eine wird auf einer kosmologischen allgemeinen bis hin zu einer eschatologischen Ebene generiert. Die andere Sinnform konstituiert sich auf einer spezifischen, dem Kunstwerk immanenten Sinnebene, die durch die Allegorese vom Betrachter bei der Rezeption eruiert wird. Letztere kann von visueller, ästhetischer bis zu magischen Formen der Rezeption reichen.

169 Stockt der Fluss dieser „spirituellen Kommunikation“, hilft bisweilen ein Wunder, die für den Menschen unerreichbare Wahrhaftigkeit der Darstellung zu vollenden. Engel vollenden das Gesicht des Dargestellten, Maler/Bildhauer erfahren eine Vision, in der sie die Gestalt

sich, diese so gut wie möglich umzusetzen, indem er seine von Gott geschenkten, die verliehenen oder besser geliehenen Fähigkeiten zum Einsatz bringt.<sup>170</sup> Grundlage für seine schöpferische Arbeit ist damit die Gottesebenenbildlichkeit. Perfektion und die Produktion „geschlossener“ Kunstwerke hingegen wäre, sehr forciert formuliert, der Häresie verdächtig. Der Kunsthandwerker gibt als Dank und Ausdruck seiner Verbundenheit mit Gott das ihm Mögliche über die Gestaltung des Kunstwerkes zurück. Seine Originalität beschränkt sich auf die Komposition und die Art, wie er die biblischen Gehalte umsetzt. Er arbeitet vorhandene Edelsteine ein und bringt diese Elemente am vorteilhaftesten zur Wirkung, damit sein Gehalt (das Wort Gottes) besonders „schön“ (d.h. rein) und vollkommen zur Geltung kommt. Die Welt, der Mensch oder gar das Bild darf dabei nicht neuerfunden, höchstens neu umschrieben werden, z.B. mittels der Allegorese. Für die Rezeption eines solchen Werkes gilt, dass sich sein letzter Sinn zwar auf vorgezeichneten Bahnen bewegt, die Deutung oder seine Form aber divergieren und auf mehr als eine Weise die göttlichen Vorstellungen zum Ausdruck, zum Sprechen bringen kann. Dieser „mehrfache“ Sinn, d.h. genauer die verschiedenen Arten, eine höhere Idee zum Ausdruck zu bringen, ist im Mittelalter vordringlich mit der Theorie der Allegorese verbunden. Ihr zufolge kann die Heilige Schrift (und in der Folge auch die Dichtung und die bildenden Künste) nicht nur im wörtlichen Sinne, sondern auch auf drei weitere Arten interpretiert werden: allegorisch, moralisch und anagogisch.<sup>171</sup> Diese Theorie geht zurück auf das schon ausführlich in Kap. III diskutierte Pauluswort („*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*“) und „wurde weiterentwickelt durch Hieronymus, Augustinus, Beda, Scotus Eriugena, Hugo und Richard von St. Victor, Alain de Lille, Bonaventura, Thomas von Aquin und andere, bis sie zum Kernpunkt der mittelalterlichen Poetik wurde.“<sup>172</sup> Höchst eingängig ist dieser Gedanke von Alain de Lille (1120/8 – 1203) zusammengefasst worden: „*Omnis mundi creatura – quasi liber et pictura – nobis est et speculum.*“<sup>173</sup> Vor diesem Hintergrund ist der polyvalente, stets in Veränderung begriffene Charakter der mittelalterlichen Schatzkunst eigens zu diskutieren. Die Veränderung

---

der längst verstorbene Heiligen sehen können etc. Diese Legenden haben vor allem in Byzanz zum besonderen Status bestimmter Bilder beigetragen. Im Okzident ist ein frühes Beispiel die Chronik von St. Gallen, in der Ekkehart IV., der die im neunten Jahrhundert begonnene Chronik in den Jahren zwischen 1030 und 1057 fortsetzte, seinen Lesern berichtet, wie die Jungfrau in Tuotilos Werkstatt erschienen war und ihm bei der Vollendung einer Skulptur behilflich war. Diese göttliche Hilfeleistung hat Pierre Alain Mariaux veranlasst, vom Künstler als einem Theodidakten zu sprechen, vgl. MARIAUX 2001 und EKKEHART: *Casus Sancti Galli*.

170 Vgl. die Legende von der Heiligen Jungfrau, die in der Werkstatt Tuotilos erscheint und ihm Anweisungen zur Erschaffung des Kunstwerkes gibt, an dem er gerade arbeitete, vgl. ausführlich hierzu: MARIAUX 2001.

171 ECO 1962, hier zitiert nach der fünften Auflage von 1990, S. 32.

172 ECO 1990, S. 33 und OHLY 1977, S. XVIIff. sowie S. 13f.

173 ALANUS AB INSULIS: *Rythmus de incarnatione Christi*, PL 210, Sp. 579 A, vgl. OHLY 1977, S. 85.

der (äußeren) Form ist gerade durch den auf vierfache Weise lesbaren Sinn möglich. In der Art und Weise *wie* und *was* verändert werden kann, treten aber gerade die unveränderlichen Konstanten des Gehaltes „zutage“, der zwar auf unterschiedlichste Weise repräsentiert werden kann, aber dennoch in allen Formen auf ein- und denselben Inhalt verweist und diesen verkörpert. Vor diesem Hintergrund muss die Kategorie des offenen Kunstwerkes (Eco) eingehender erörtert werden.<sup>174</sup> Umberto Eco selbst konstatiert, dass „einem derart verstandenen [Lektüre mittels des vierfachen Sinnes] Werk [...] zweifellos eine gewisse ‚Offenheit‘ [zu eigen ist]; der Leser des Textes weiß, daß jeder Satz, jede Figur offen ist auf eine Vielfalt von Bedeutungen hin, die er entdecken soll“. Das trifft nicht nur auf Literatur des Mittelalters zu, sondern gilt auch für den Rezipienten der (Bild-)Werke. Es wird bereits hier deutlich, wie tief diese Offenheit und seine mehrfache Lesart im Kunstbegriff der jeweiligen Zeit verankert ist. Das Charakteristikum des *bricolage* – die wie zufällig und nicht nach einer im gesamten Kunstwerk waltenden Idee zusammengefügt, wie gebastelt und scheinbar willkürlich zusammengefügt Elemente – trifft auf eine große Zahl von Werken mittelalterlicher Schatzkunst zu. Ihre einzelnen Bestandteile wurden oft aus ihrem originalen Kontext und Kulturkreis losgelöst und bekamen bei der Einfügung in den neuen Kontext eine zusätzliche neue, christliche Bedeutung. Unter Umständen gaben sie sogar ihre ursprüngliche Semantik nahezu vollständig; so verlor das Livia-Köpfchen bei der Einsetzung in das Herimann-Kreuz „ihr Gesicht“ (d.h. ihre Identität) und wurde zum Christuskopf (Abb. 98).

Die Konsequenzen für die Rezeption des offenen Werkes beschreibt Eco wie folgt:

„Das geht so weit, daß er [der Rezipient] je nach Stimmungslage sich des Lese-schlüssels bedient, der ihm am entsprechendsten erscheint, und das Werk in dem gewollten Sinne benutzt (und es damit in gewisser Weise anders zum Leben erweckt, als es ihm bei einer früheren Lektüre erscheinen konnte).“<sup>175</sup>

Eco selbst weist darauf hin, dass Offenheit in diesem Falle nicht wirklich „Unbestimmtheit“ der Kommunikation, oder „unbegrenzte“ Möglichkeiten der Form bedeutet und keinesfalls eine Freiheit in der Interpretation daraus abzuleiten ist. „Es gibt nur eine Anzahl starr fixierter und bedingter Möglichkeiten, so daß die interpretative Reaktion des Lesers niemals der Kontrolle des Autors entgleitet.“<sup>176</sup>

174 ECO 1990. Eco entwickelte den Ausdruck *opera aperta* vermutlich in der Auseinandersetzung mit der zwei Jahre zuvor erschienen und bis heute für die Literaturwissenschaft ein Grundlagentext darstellende Studie von Volker Klotz *Geschlossene und offene Form im Drama*, KLOTZ 1960. Eine Rezeption dieses Begriffes ist bislang vor allem für die Kunst und Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts erfolgt und steht für die mittelalterliche Kunst noch aus.

175 ECO 1990, S. 33.

176 ECO 1990, S. 33.

An einem omnipräsenten Beispiel, dem Material Gold, sollen diese Überlegungen und die verschiedenen Lesarten aus verschiedener Perspektive aber stets unter christlichem Vorzeichen kurz durchgespielt werden: Gold ist per se kostbar. Zudem gilt es bereits im alten Testament als Geschenk des Himmels.<sup>177</sup> Es wird zwar aus der Erde geborgen, doch über den göttlichen Ursprung, seine Genese durch die Hand des kosmischen Weltenlenkers, Gott selbst, besteht kein Zweifel. Es ist eine Gabe, die der Goldschmied bearbeitet und veredelt, d.h. seine innewohnende Schönheit hervorbringend, an Gott oder einen Heiligen, um sein Sanktuarium zu schmücken, zurückgibt. Die himmlische Herkunft strahlt im Neuen Testament vor allem aus der Vision der ewigen Gottesstadt in der Apokalypse hervor: Gottes Stadt, der neue Himmel, erstrahlt im lichten und dauerhaften Goldglanz (Apok. 21, 18-21). Nicht zuletzt wegen dieses spezifischen Symbolwertes des Goldes ist fast ausschließlich jedes Stück der Kirchenschätze aus diesem „himmlischen“ Material gearbeitet. Drittens verweist die Haupteigenschaft des Goldes, sein Glanz und Schimmern, auf das von den Erdenbewohnern noch nicht erfassbare Jenseitige. Eine vierte Dimension und Lesart offenbart sich schließlich in der jeweiligen Gestalt, die dem Material Gold gegeben wurde. Stellt es z.B. ein Weihrauchgefäß in der Form des Himmlischen Jerusalems dar, verbinden sich in der Allegorese, dem Deuten der verschiedenen Lesarten mehr als eine Lesart zu einer „tieferen Dimension“, einer Erfahrung göttlicher Weisheit bei der „Exegese“ des Objektes. Es ist klar, dass es sich bei dem Weihrauchfass nie um eine Hütte des Teufels oder die Repräsentation von Babylon oder Gomorrha handeln kann. Für die Literatur verdeutlichte dieses Ineinanderaufgehen der verschiedenen Lesarten Dante am Beispiel der Verse „*In exitu Israel de Egipto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus*“ aus dem dreizehnten Brief: „Wenn wir allein den Buchstaben betrachten, dann ist der Auszug der Kinder Israel aus Ägypten zur Zeit des Moses gemeint; sehen wir auf die Allegorie, so ist unsere Erlösung durch Christus bedeutet; der moralische Sinn ist die Wendung der Seele aus Trauer und Elend der Sünde zum Stand der Gnade; der anagogisch der Ausgang der heiligen Seele aus der Knechtschaft dieser Verderbnis zur Freiheit der ewigen Herrlichkeit.“<sup>178</sup> Paul Ricœur weist in *Structure et Herméneutique* darauf hin, dass die Mehrdeutigkeit des mittelalterlichen Symbols sich auf gegensätzliche Realitäten beziehen kann. Er vermutet, dass das nicht auf der Grundlage eines abstrakten Repertoires (Bestiarium oder Lapidarium) zu interpretieren sei, sondern innerhalb des Bezugssystems, in dem die *ordo* eines auf das heilige Buch bezogenen Textes (eines Kontextes), die Schlüssel für die Lektüre beigäbe.<sup>179</sup> Hierbei handelt es sich, so Eco, um den Hintergrund für die Arbeit des mittelalterlichen Interpreten, der gegenüber den anderen Büchern, oder dem Buch der Natur, eine hermeneutische Tätigkeit ausführt. Der Begriff des offenen Kunstwerks bei Eco „bezeichnet zunächst ein spezifisches Charakteristikum moderner Werke, das eine spezifische Rezeptionshaltung bestimmt. Offen struktu-

177 HORN 1981, S. 913.

178 ECO 1990, S. 35.

179 RICŒUR 1963.

rierte Werke erfordern einen aktiv am Prozess der Sinnkonstitution partizipierenden Rezipienten, und dieser Vorgang wird als prinzipiell unabschließbar gedacht.<sup>180</sup> Die Denkfigur der „Offenheit“ (*apertura*) bezieht sich auf die variablen Rezeptionsmöglichkeiten aller, also auch der Werke mit geschlossener Struktur. Eco unterscheidet „eine Offenheit ersten Grades, die allein vom interpretierenden Vermögen und Willen des Rezipienten abhängt“ und eine Offenheit zweiten Grades, die „in der Werkstruktur angelegt ist und aus der die Vielfalt der Interpretationsansätze und -leistungen geradezu zwangsläufig resultiert.“<sup>181</sup> Anders als bei Eco gilt bei den besprochenen Beispielen mittelalterlicher Kunst, dass die Offenheit „zweiten Grades“ keine unbegrenzte ist. „Die Symbolik ist objektiv und institutionell. Zugrunde liegt dieser Poetik [...] ein geordneter Kosmos, eine Hierarchie der Wesenheiten und Gesetzmäßigkeiten, die der Dichter [bzw. der mittelalterlichen ‚Künstler‘] auf verschiedenen Ebenen verdeutlichen kann, die aber jeder in der einzig möglichen Weise aufzufassen hat: der vom schöpferischen *logos* eingesetzten.“<sup>182</sup> Dieser *logos* bewirkt, dass im Mittelalter nie die Situation eintritt, die Merleau-Ponty beschreibt: „Wie kann also“, so fragt sich Merleau-Ponty, „ein Ding uns wirklich *erscheinen*, wenn die Synthese niemals abgeschlossen ist [...]. Wie kann ich die Welt als ein tatsächlich existierendes Individuum erfahren, wenn keiner der Perspektiven, unter denen ich sie betrachte, sie zu erschöpfen vermag und die Horizonte immer *offen* sind?“<sup>183</sup>

Das Zusammenspiel aus verschiedenen Materialien und die Komposition (im Hinblick auf die Wirkung und die Interpretationen der neu zusammengefügt Elemente der Schatzstücke), folgt dabei nicht nur dem Kriterium der Schönheit, d.h. der Harmonie der verschiedenen Elemente. Es folgt also nicht den Kriterien des „geschlossenen“ Kunstwerks, das bei der Umsetzung einer künstlerischen Idee vom Künstler „geboren“ wird, während das „offene Kunstwerk“ heterogene Stücke nach ihrer Bedeutung – auf eine höhere Ordnung verweisend – zusammenfügt. Dabei entsteht bisweilen ein Eindruck von Bastelei (*bricolage*) bis hin zur Flickschusterei, der zu den Ordnungsprinzipien, nach denen die Bestandteile sich gemäß einer „immanenten“ Harmonie zusammenfügen, in einem für heutige Augen gewöhnungsbedürftigen Gegensatz steht.<sup>184</sup> Dem zeitgenössischen Betrachter sol-

180 ROSEN 2003, S. 256.

181 ROSEN 2003, S. 256.

182 ECO 1990, S. 34. Umberto Eco schränkt seine offene Konzeption dieses Modells wenige Seiten später wieder ein, wenn er das „geschlossene und eindeutige Kunstwerk des mittelalterlichen Künstlers“ als Gegensatz zum Kunstwerk der Moderne beschreibt: „Es spiegelte eine Konzeption des Kosmos als einer Hierarchie von geklärten und von vornherein festgelegten Ordnungen.“ Damit reduziert er das mittelalterliche Kunstwerk auf eine „pädagogische Botschaft“, ECO 1990, S. 46.

183 MERLEAU-PONTY 1945, S. 381-383.

184 „Sein Äußerstes, sein Ende erfährt das Fragment erst, wenn es sich in sich selbst versammelt, wenn es seine unscharfen Enden sozusagen in sich selbst wieder einfaltet und einholt, wodurch eben seine Bruchstückhaftigkeit eine Konsistenz wiedergewinnt und zu einer Art von Autonomie gelangt. Das Abgebrochene münzt nun seine Endlichkeit – sein Unterbrochen-

cher Objekte ist die ursprüngliche, die kontextfremde Herkunft der einzelnen Elemente möglicherweise bewusster gewesen, als wir es heute annehmen. So wird im *Liber miraculorum* (LM I,12) die Anfertigung eines solchen *bricolage* sogar explizit beschrieben: Die einzelnen Bestandteile eines silbernen Sattels wurden zu einem Kreuz umgewandelt. Dabei wurde darauf geachtet, dass die sarazenischen Gravurarbeiten dabei bewahrt blieben. Trotz ihres offensichtlich heidnischen Ursprungs und ihrer Erstverwendung wurden sie aufgrund ihrer Kunstfertigkeit allseits bewundert. Im Fall von Reliquiaren impliziert die Natur der Reliquie als Fragment diese Offenheit, die im Reliquiar, in der *capsa* verschlossen wird. Der zusammengesetzte Charakter dieser *vasa sacra* verweist ihrerseits sowohl auf die fragmentarische Natur ihres Inhalts als auch auf den heiligen Ursprung als göttliches Geschenk, als die die Heiligen und Märtyrer angesehen wurden. Diese Gesandten Gottes haben mit dem „Geschenk der Offenbarung“ die Wahrheit der Heilsgeschichte und mit dem „Geschenk ihres Körpers“ für ihre Nachfahren und Glaubensbrüder einen irdischen Nachweis, die Reliquie, hinterlassen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum in den Quellen des Okzidents seit dem achten Jahrhundert *pignora* (oder *pignera*) synonym oder, wie Luigi Canetti vorschlägt, metonymisch auch die Begriffe *dona* oder *munera* zur Benennung der Reliquien verwendet wurden.<sup>185</sup>

Ein Objekt, das diesen Gedanken und die vorangehenden Überlegungen zum „offenen Kunstwerk“ besonders gut veranschaulicht, ist die Vase aus Bergkristall mit Marienfigur auf der Krone von Leo VI. aus dem Schatz von San Marco in Venedig (Abb. 100).<sup>186</sup> In die persische Kristallvase wurde gleichsam wie ein „Geschenk der Natur“ d.h. wie eine Perle, eine kleine goldene Statuette der Gottesmutter im Orantengestus gesetzt, bekrönt mit einem Perlennimbus. Die Madonna spielt damit auf den Topos von „der leuchtenden Logos-Perle im Fleisch der Muschel“ an. Seit Clemens von Alexandrien steht er als Bild für die Inkarnation, die unbefleckte Empfängnis.<sup>187</sup> Perlen, in der Muschel empfangen und herangewachsen, seien vollkommene Früchte aus der Vereinigung der Höhe mit der Tiefe, d.h.

---

sein, sein Unvollkommensein – in Fertigkeit um. In ihr erfahren Bruch und Zergliederung eine Kontingenz, die als solche und dank ihrer singulären Abtrenntheit die Stellung des Absoluten erhält.“ Vgl. NANCY 1994, S. 171.

185 CANETTI 2002, S. 111f. Canetti stellt auf der Basis einer Analyse zahlreicher Schriften der Kirchenväter, insbesondere aber von Paulinus von Nola, Gregor von Tours, Venantius Fortunatus und Prudentius die folgende Reihe auf: „Torniamo dunque alle relique, ovvero ai pagani che, per via di successi passaggi metonimici (Dio → Christo → santo → reliquia → brandeum), sono, appunto, le relique.“ Er stellt fest, dass „l'utilizzo della terminologia del pignus/donum in riferimento alle reliquie rimane comunque in tanto più significativo in quanto attestato principalmente in opere et testi [...] che in qualche modo riflettono e forgiano un linguaggio d'uso, espressione e funzione di una prassi culturale.“

186 Für eine umfassende Bibliographie zu diesem Objekt siehe HAHNLOSER/POLACCO 1994, fig. 22 sowie den Aufsatz Smalti e oreficeria bizantina von M. E. Frazer in diesem Band. Zur Herkunft der Kristallvase ausführlich ALCOUFFE 1998, S. 289-296, zu den Filigranarbeiten GABORIT-CHOPIN 1994.

187 OHLY 1977, S. 296, die Belege bei CASEL 1924, S. 321-327.

von Himmel und Meer.<sup>188</sup> Maria verweist zum einen auf Venus und deren Schaumgeburt am zypriotischen Strand.<sup>189</sup> Zum anderen spielt der Glanz und die durchsichtige schimmernde Materialität des Kristallglases auf Jesus an, der von Clemens von Alexandrien wie folgt beschrieben wird:

„Eine Perle ist auch der durchleuchtende und reinste Jesus, den die Jungfrau aus dem göttlichen Blitze geboren hat. Denn wie die Perle, in Fleisch und Muschel und Feuchtigkeit geboren, ein Körper ist, feucht und durchscheinend von Licht und voll von Pneuma, so ist auch der fleischgewordene Gott-Logos geistiges Licht, hindurch scheinend durch (Licht und) feuchten Körper.“<sup>190</sup>

Auch Form und Material tragen zu den doppelten Verweisen auf Maria als *vasa sacra* bei: Sie ist einerseits die Gebärmutter, die Matrix gewesen für ihren leiblichen, jedoch unbefleckt empfangenen Sohn. Andererseits verhält sie sich zu ihm wie die undarstellbare geistige Idee zur leiblichen Form im aristotelischen Sinn. *Vice versa* trägt die Materialität der Vase, die als „Kristall gewordener“ Gott-*logos* Licht zu verstrahlen scheint, mit ihrer Transparenz zum Verweis auf den Weltenherrscher bei.<sup>191</sup> Diese doppelten Verweise, also die Verweise in zwei entgegengesetzte Richtungen, beziehen sich auf eine ganze Reihe von Topoi: So rekurrieren sie auf den Mythos von der heiligen Hochzeit zwischen Himmel und Erde, auf die Liebenden des Hoheliedes im Alten Testament und auf das Gleichnis von den Perlen bei Matthäus („*elgerunt bonos in vasa*“).<sup>192</sup> Darüber hinaus zeigt diese Aufzählung, dass dieses Spiel des Deutens und Bedeutens fast unendlich fortgesetzt werden könnte. Bezieht man noch die große, perlenbesetzte Votivkrone des byzantinischen Herrschers Leo VI. mit ein, eröffnet sich noch eine „irdische“ Bedeutungsschicht: Wir als Betrachter erblicken in einem Gefäß aus „versteinertem“ Licht die goldene Fi-

188 Eine weitere Anspielung könnte man auf Adam sehen, der Perle im Schenkel trägt, siehe OHLY 1977, S. 294.

189 OHLY 1977, S. 276.

190 CLEMENS ALEXANDRINUS: Niketas-Katene, 228, 5ff. Er bezieht sich hier auf das Gleichnis von der Perle im Matthäusevangelium (Mt. 13,45-50): „*Iterum simile est regnum caelorum homini negotiatori quaerenti bonas margaritas. Inventa autem una pretiosa margarita, abiit, et vendidit omnia quae habuit, et emit eam. Iterum simile est regnum caelorum sagenae missae in mare, et ex omni genere piscium congreganti. Quam cum impleta esset, educentes, et secus littus sedentes, elgerunt bonos in vasa, malos autem foras miserunt. Sic erit in consummatione saeculi: exibunt angeli, et separabunt malos de medio iustorum. Et mittent eos in caminum ignis; ibi erit fletus et stridor dentium.*“

191 Nicht zuletzt spielt die goldene Maria in der leuchtenden Kristallvase auch auf die zwei Naturen Christi an: In Worte gefasst hat diese Anspielung ein Prediger gegen die Häretiker über die Jungfrauengeburt Marias: „Die Perle ist ein Stein aus Fleisch geboren, denn aus dem Schalter kommt sie hervor. Wer kann da länger der Tatsache Glauben versagen, dass auch Gott aus einem Leibe als Mensch geboren wurde. [...] Dieser Edelstein hat an zwei Naturen teil, um auf Christus zu weisen, der als Wort Gottes aus Maria als Mensch geboren wurde [...] Kein Leib wurde einem anderen Leib verbunden, sondern der Mensch mit der Gottheit vereint.“ Vgl. EPHRAEM DER SYRER: *Hymni de virginitate*, S. 259-279, hier: S. 263-264.

192 Mt. 13, 45f.

gur Mariens, die bereits im Himmel regiert, während auf der untersten Ebene Christus in seiner irdischen Gestalt neben einem byzantinischen Herrscher zu sehen ist.<sup>193</sup> All diese Fundstücke sind Teil der Beute des für die Venezianer so einträglichen vierten Kreuzzuges. Sie werden hier von den Federn der Rad schlagenden vergoldeten Pfauen in der Schwebel gehalten und sind nach 1209 zusammengeschnitten worden.<sup>194</sup> Ihre Heterogenität lässt sich nicht über eine Idee zusammenschließen, sondern erzeugt ein Beziehungsgeflecht verschiedener Bedeutungsebenen, das auf mehrere Ideen verweist, die sich zum Teil sogar in der Zusammenschau ausschließen. Die Herkunft der einzelnen Bestandteile, ihre Materialität, die Bruchstellen und die Ziernähte, die Geste der Figuren sowie die Spiegelungen des Betrachterblickes im Glas der orientalischen Vase verweisen auf Bedeutungen und lenken zugleich von ihnen auch wieder ab. Bei der Zusammenfügung und bei der Betrachtung des Objektes bedient man sich der konventionellen Auffassung vom Bild als ikonischem Zeichen, und versucht, es bzw. Ideen „herauszulesen“. Dieser Prozess erfindet keine neuen Geschichten, in denen die Schatzobjekte sich verlebendigen können, sondern trägt alte Geschichten in das Werk hinein. Der Erfinder ist im Fall der „Maria im Glas“ der Begründer des *artificiums* des Schatzobjektes, sein künstlerischer Urheber, im Fall der Fides könnte es auch der Betrachter sein. Für *beide* Traditionen der Zusammenfügung und Rezeption dieser Schatzgestalten gilt: Der dabei bisweilen entstehende Eindruck von Bastelei bis hin zur Flickschusterei steht zu den Ordnungsprinzipien, nach denen die Bestandteile sich gemäß einer „immanenten“ Harmonie zusammenfügen, in einem für heutige Augen gewöhnungsbedürftigen Gegensatz.<sup>195</sup>

193 Weiter zu verfolgen wäre hier auch die Rezeption dieser Vorstellung in den jüngeren Hymnen des Marienlobs, ein willkürliches Beispiel sei hier angeführt: „Sei begrüßt, du aus der Höhe mit dem Tau des Himmels, mit Engelhänden, im Brautgemach des Herrn, genährter Leib“, zit. nach OHLY 1977, S. 308. Schließlich sei noch auf die Allusion der Marienfigur auf die *sophia* aufmerksam gemacht. *Sophia* ist die Königin aller Tugenden und die wichtigste Tugend des weltlichen Herrschers. Sie thront im Rundtempel der Weisheit und erinnert auf diese Weise auf die Wiedereroberung Jerusalems (vgl. die betende Maria im „persischen“ Glastempel).

194 Vgl. CASSANELLI 2000.

195 „Sein Äußerstes, sein Ende erfährt das Fragment erst, wenn es sich in sich selbst versammelt, wenn es seine unscharfen Enden sozusagen in sich selbst wieder einfaltet und einholt, wodurch eben seine Bruchstückhaftigkeit eine Konsistenz wiedergewinnt und zu einer Art von Autonomie gelangt. Das Abgebrochene münzt nun seine Endlichkeit – sein Unterbrochen-sein, sein Unvollkommensein – in Fertigkeit um. In ihr erfahren Bruch und Zergliederung eine Kontingenz, die als solche und dank ihrer singulären Abgetrenntheit die Stellung des Absoluten erhält.“ Vgl. NANCY 1994, S. 171.

„Le premier devoir de l'historien est d'être fidelle;  
il ne doit point cacher les vices de son héros.“<sup>1</sup>

## V. NACHWORT

Jean Sylvain Bailly schreibt, der Historiker solle möglichst treu sein, dieses Buch möchte das Gegenteil; es möge eine Anleitung zur Untreue ganz im Sinn der heiligen Fides sein. Am Beispiel ihrer Statue ist das Verhältnis von Bild, Reliquie und Betrachter im neunten und zehnten Jahrhundert diskutiert sowie seine Bedeutung für Ästhetik, Ritual, Bildvorstellung und Transzendenz des Heiligenkörpers untersucht worden. Dabei folgte ich den Blicken von Bernard von Anger auf die heilige Fides, in mehr als einer Perspektive.

I. Was veränderte sich im Bildverständnis und der Bildkultur im Westen, als es zum Wiederaufleben freihstehender Skulpturen im neunten Jahrhundert kam? Es sind das Idol, seine Negation und sein spirituelles Umfeld und nicht das Nachdenken über die Natur des Bildes im Allgemeinen wie in Byzanz, der konkrete Ort, an dem der Westen eine eigene Haltung gegenüber der Bedeutung von Bildern und den adäquaten Formen von Bildverehrung verkündete.

Um die „ungläubige“ Sicht des Bernard von Angers auf Götzenbilder „historisch“ zu verankern, war es notwendig, das Nachleben dieser Perspektive, die Bedeutung der Lebendigkeit dieser Erinnerung an die Antike für die Entstehung christlicher Kultbilder im Westen zu erörtern. Das Überdenken der eigenen Bildkultur zur Zeit der karolingischen „Renaissance“ mit ihren zahlreichen Anleihen und Rückgriffen auf antike Traditionen hat ein konkretes Ereignis in der Geschichte der Verehrung des Bildes im Christentum zum Anlass: das vorläufige Ende des Bilderstreites in Byzanz. Mit dem zweiten Konzil von Nicäa im Jahr 787 intensivie-

---

1 „[...] nos miseres, comme notre grandeur font notre histoire. On nous pardonnera donc de détailler les idées absurdes, qui ont précédé la vérité & mêlé quelquefois leur ombre à sa lumière. Ici le héros est l'esprit humain; nous devons dire ses méprises & même ses erreurs en même tems que nous montrons sa gloire; c'est le tableau de ses foiblesse & de son énergie“, Lesefrucht aus MONDINI 2005, S. 333.

ren sich die Kontakte zwischen Byzanz und dem Westen, beide Seiten nahmen mehrfach Stellung zur Bilderfrage.<sup>2</sup> Während in der byzantinischen Krisenzeit der Bilder, dem sogenannten Ikonoklasmus, in erster Linie über die Natur des Bildes diskutiert wurde und bereits die Existenz von Bildern als Verstoß gegen das Bildergebot angesehen werden konnte, spielten im Westen seit Augustinus die Bilder in den Diskursen der Theologen fast ausschließlich hinsichtlich des Problems des Götzendienstes und der Häresie eine Rolle.<sup>3</sup> Erst als man 787 im Westen gezwungen war, einen eigenen Standpunkt zur Frage der angemessenen Verehrung von Bildern sowie zur eigentlichen Natur von Bildern Gottes zu deklarieren, setzte eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Bildkultur und ihrer Geschichte ein.<sup>4</sup> Im Bemühen, die rigorose Haltung der byzantinischen Theologen zu relativieren, artikulierten westliche Theologen ihre eigenen Traditionen von der Verehrung religiöser Objekte wie Reliquien und dem Kreuz. Hierbei offenbarte sich erstmals ein Bewusstsein für die Differenz der Wege, welche die beiden Erben der römischen Kultur der Antike seit ihrem Ende beschritten hatten. Im Zuge dieser Auseinandersetzung mit der eigenen Bildkultur wurde mit dem Erinnern an den eigenen Ikonoklasmus – die Zerstörung antiker Statuen – eine westliche Haltung in der Diskussion eines christlichen Bildverständnisses formuliert. Dies wurde besonders in der Ablehnung des Götzendienstes erörtert, d.h. in der Abgrenzung der „eigenen“ Bilder gegenüber Götzenbildern und zu verurteilenden Formen der Bildverehrung.<sup>5</sup> In diesen Äußerungen lässt sich zum ersten Mal ein christliches Verständnis von Bildern als Medium der Transzendenz im Westen nachweisen.

2 Für eine ausführliche Bibliographie und Zusammenfassung der Diskussionen siehe THÜMEL 2005.

3 Wie fruchtbar die Bildaufgabe der *simulacra* für die Kunst ab dem zwölften, und vor allem seit dem dreizehnten Jahrhundert war, hat die Studie von Michael Camille eindrucksvoll bewiesen. Er klammert dabei die komplexe Vorgeschichte der Rezeption antiker Götterbilder und die Darstellung von Götzenbildern im Früh- und Hochmittelalter mit guten Gründen aus. Vgl. CAMILLE 1990. Auf die enge Verbindung von Häresie und Skulptur, sowie ihre Bedeutung als Gegenbewegung zu Cluny hat Thomas Lyman hingewiesen. Er beschäftigt sich ausschließlich mit der Zeit seit dem elften Jahrhundert, vgl. LYMAN 1994. In zahlreichen Studien zur Bildgeschichte im Westen werden die Argumente östlicher Theologen so z.B. von Johannes Damaskenus oder Theodor Studites einfach auf die Situation im Westen übertragen, vgl. z.B. bei WIRTH 2000, S. 30-32. Im Westen ist die Gewissheit, dass das eigene Vorstellungsvermögen nicht ausreicht, sich Gott vorzustellen, so präsent, dass Darstellungen stets die Undarstellbarkeit und die Unzulänglichkeit der Wahrnehmung implizieren. Eine vergleichbare Rezeption pseudo-dionysischen Gedankengutes hat die byzantinische Bilderkultur nie erfahren.

4 Auf das kreative Moment von Ikonoklasmus und Bildverehrung hat Guy Marchal hingewiesen, vgl. MARCHAL 1995, S. 1149.

5 Zur Geschichte der „Bildangriffe“ und legitimen Formen des Bildgebrauchs im Westen: SANSTERRE 1998. Alba Maria Orselli macht darauf aufmerksam, dass Jonas von Orléans explizit Bezug auf die „cultura religiosa di Galli e Germani come a una cultura anidolatratica“ nimmt. ORSELLI 1986, S. 107, Hervorhebung d.V. Sie bezieht sich hierbei auf den Passus: Jonas von Orléans: *De cultu imaginum* II, col. 358 A: „*Qui quaeso te, sum isti, qui agnos pictos*

II. Wie verhalten sich Heiligkeit und Transzendenz zueinander? Konkret: Was passiert, wenn man der Statue einer Heiligen im Kult ins Antlitz schaut? Die Präsenz der heiligen Fides ist nur in der Absenz erfahrbar, die Medien hierfür sind der Glanz, ihre „Maske“ und ihr Blick. Diese These beruht und „resultiert“ auf einem Betrachterstandpunkt aus der Nähe: Aus der Nähe sieht vieles ganz anders aus, so wurden aus der Nahsicht der Blickwechsel Glaubender mit dem „maskierten“ Kultbild, Bernard von Angers Begegnung mit der heiligen Fides, sowie der Blick einstiger wie gegenwärtiger Betrachter auf die Statue in Conques erkundet. Ihr Erscheinungsbild – *larvata pro Deo* oder besser *larvata pro fide* – führt das Subjekt der heiligen Fides ein, indem sie demonstriert: *larvata ergo sum*. „Dieses Cogito [bzw. *videol/videor* im Fall der Fides, B. F.] bedeutet inhaltlich nichts. Es bedeutet als Mimik“, schreibt Paul Valéry.<sup>6</sup> Die zentralen Kategorien, die sich in der Blickachse – nicht nur dieses Kapitels – befinden, sind der Glanz, das Gold, die Beseelung, der Blick und die Präsenz.

III. Warum sieht die Fides so aus, wie sie aussieht? Es ist gerade die Ambivalenz ihrer „Bilder“, also sowohl ihrer Statue als auch ihrer Erscheinungen, die in ihren Wunderberichten erzählt. Diese „Bilder“, die darin von ihr vermittelt werden, konstituiert erst ihre Wirkmacht. Die Statue der heiligen Fides war und ist ein Verzierbild: Sie erinnert an ein Götzenbild, zugleich jedoch stiftete sie durch die Anspielung auf dieses Gegenbild zur Verehrung von Bildern an und bereitete den Weg für im Westen bis dahin unübliche Formen des Bilderkultes. Als Herrscherin auf einem Thron beanspruchte sie Macht, die üblicherweise nur männlichen Autoritäten zukam. Sie agierte als Richterin und sprach nicht nur über Bauern und kleine Sünder Urteile aus, sondern auch über irdische oder klerikale Autoritäten, die als solche versagt hatten. Die heilige Fides unterstützte sogar militärische Einsätze und verkörperte dabei die Idee der *ecclesia militans*: In Schlachten wurde sie von spanischen Adligen angerufen, die aus Dank für ihre Unterstützungen Schenkungen an das Kloster vornahmen.<sup>7</sup> Als verspieltes Kind trieb sie nicht nur mit adligen Damen ihren Schabernack, sie befreite auch zu Unrecht eingesperrte junge Männer. Durch diese Verquickung der Machtzuschreibungen mittels gedachter und realer Bilder konstituierten sich die „*imagines*“ der heiligen Fides und garantierten ihre Wirksamkeit. Jeder Gabentausch – auch der mit Bildern – offenbart das Bedürfnis nach einem Gegenbild, das die Widersprüche aufdeckt, wenn das scheinbar falsche im richtigen gespiegelt erscheint, wenn erhoffte Wünsche – geistige Bilder – durch die Macht des Glaubens durch die Wirkmacht der Bilder der heiligen Fides in evi-

---

*velint adorare? numquidnam Galli atque Germani, qui quicumque picturae adorationem non solum deferre detrectant, sed et adorantibus libera voce resultant, eosque quanta possunt invectione redarguunt, et ut ad sanam mentem redeant, toto conamine elaborant.*“

6 VALÉRY 1988, S. 165 und NANCY 1990, S. 496.

7 BERNOULLI 1956, S. 21; auch Heilige wurden als Schlachtenhelfer seit 9./10. Jh. angerufen, vgl. LOTTER 1983, S. 95, Anm. 65.

dente Realität verwandelt werden. Nur die Ambivalenz ihrer Gestalt verleiht ihr die dazu notwendige Wirkmacht.

Für die Statue vermögen diese Überlegungen nicht nur die „Unähnlichkeit“, sondern auch den *bricolage*-Charakter der Statue der heiligen Fides in Conques zu kontextualisieren und erklären. In diesem letzten Kapitel wurde also der Gabentausch mit dem Kultbild von allen „Seiten“ sowie seine Konsequenzen für das Erscheinungsbild der Statue der heiligen Fides analysiert: Hierbei wurde deutlich, dass Bernard von Angers' *Liber miraculorum* letztlich nichts anderes ist als seine persönliche Votivgabe, sein Geschenk für seine Bekehrung zum Bilderfreund. Auf einer anderen Ebene ist schließlich auch diese Untersuchung auch als *donum* an die Fides zu verstehen.

## VI. DANKSAGUNG

*Sed iam satis itum, satis est scriptum:  
hactenus tu remis ac pedibus maria et terras,  
ego hanc papyrus calamo properante sulcaverim,  
et an adhuc tu fessus sis eundo,  
certe ego iam scribendo fatigatus sum, eoque magis.*

Francesco Petrarca: *Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Iesu Christi*

Mein Dank gilt neben der Fides, die mich immer wieder neu zu fesseln vermochte, den Institutionen, Orten, Reisen und Menschen, die mich unterstützt und das Entstehen dieser Arbeit ermöglicht haben. Großzügige Unterstützung habe ich von der Universität Trier, der German-Israelian-Foundation und der Gerda-Henkel-Stiftung erfahren, den Druck hat die VG-Wort-Stiftung freundlicherweise finanziert. Geschrieben wurde diese Arbeit in Rom – den Menschen, die mir bei meinen Recherchen auf den Fluren, zwischen den Regalen oder hinter den Theken meine Arbeit erleichtert und mit ihrem Interesse begleitet haben, möchte ich danken, insbesondere der Biblioteca Apostolica Vaticana, der Bibliothek der École Française, der Bibliotheca Hertziana, der American Academy, dem Istituto Patristico Augustinianum, dem Deutschen Archäologischen Institut, den Columbia Libraries, der Universitätsbibliothek Heidelberg, der Universitätsbibliothek Trier, der Bürgerbibliothek in Bern, der Bibliothèque Nationale in Paris, der Médiathèque du Patrimoine in Paris, der Bibliothek des Kunsthistorischen Institutes in Zürich sowie der Zentralbibliothek in Zürich. Ein besonderer Dank gilt dabei denjenigen, die mich und meine Gedanken durch das gemeinsame Gespräch auf Umwege, Irrwege und Abkürzungen gebracht haben.

Für grosse und kleine Hilfen danke ich Hannah Baader, Fabio Barry, Hans Belling, Dieter Blume, Beat Brenk, Lucas Burkart, Kathleen Christian, Peter Cornelius Claussen, Marco Conti, Gaetano Curzi, Christoph Frank, Dorothea Fricke, Jürgen Fricke, Mechthild Gerharz, Claudia Gerken, Caroline Goodson, Valentin Groebner, Michael Hagner, Alexander Heinemann, Ingo Herklotz, Inge Hinterwaldner, Annett Hoffmann, Eva Horn, Tobias Kämpf, Christoph Kellendonk, Herbert S. Kessler, Tanja Klemm, Ingrid Lange, Thomas Lentes, Andreas Matena, Anne McClanan, Daniela Mondini, Rebecca Müller, Alexander Nagel, Stefan Neuner, Valentino Pace, Bissera Pentcheva, Martin Raspe, Stefano Riccioni, Mark Rosen, Valeska von Rosen, Tina Sassi, Heike Schlie, Martin Schulz, Stephen S. Stern, Esther S. Sünderhauf, Eric Thunø, Georg Traska, François Tronche, Giovanna Va-

lenzano, Caroline A. Wamsler, Angela Windholz, Barbara Wittmann, Christopher S. Wood, Beat Wyss und Nino Zchomelidse.

Von den Diskussionen und Begegnungen als assoziierte Kollegiatin des Graduiertenkollegs „Bild – Körper – Medium. Eine anthropologische Perspektive“ in Karlsruhe habe ich in hohem Maße profitiert; ich möchte allen Mitgliedern, Gästen und für die Unterstützung und „Überbrückung“ der letzten Monate bis zum Wechsel nach Zürich vor allem Hans Belting und Beat Wyss meinen Dank aussprechen. Einzelne Aspekte konnte ich bei Vorträgen und auf Tagungen vorstellen, was mir geholfen hat, meine Gedanken zu schärfen, zu revidieren und Neues zu bedenken. Erwähnen möchte ich die Vagantes Conference in Cambridge/Mass., die „Summer University“ an der *Venice International University* und die inspirierenden Veranstaltungen der Forschergruppe zum Kultbild um Thomas Lentes in Münster. Ein spezieller Dank gilt Dominic Olariu und seiner Einladung nach Paris sowie nicht zuletzt Lucas Burkart und Pierre-Alain Mariaux, die zur Diskussion über Schätze nach Basel und Neuchatel eingeladen haben.

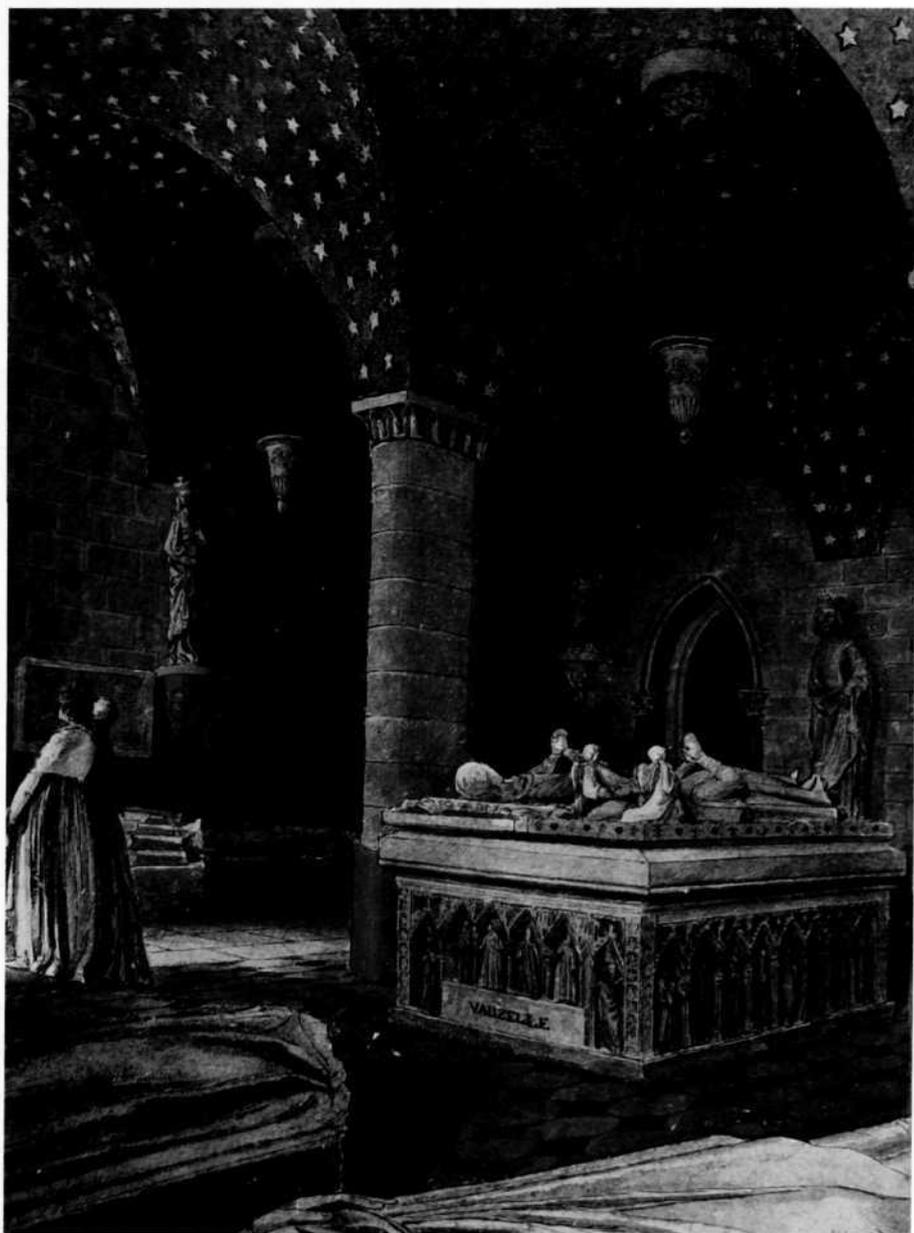
Für alle Fehler, die Silvia Müller als Lektorin nicht ausmerzen konnte, bin ich verantwortlich. Alle, die sich so in meinen Gedanken verwurzelt haben, dass ich sie an den entsprechenden Stellen vergessen habe zu zitieren, mögen mir dies nachsehen. Bärbel Braune-Krickau und Darko Senekovic haben meine lateinischen Übersetzungen durchgesehen und Rahel Meier hat sich um die Korrektur und Kohärenz des Literaturverzeichnis verdient gemacht, die kompetente Betreuung durch die Mitarbeiter des Fink-Verlages hat das reibungslose Erscheinen ermöglicht. Der Entwurf des Titelblattes geht auf einen Entwurf von Jan von Brevern zurück, Markus Wörgötter bin ich für das Feilen an der Qualität der Abbildungen zu Dank verpflichtet. Für die außergewöhnliche Betreuung, die stete Bereitschaft zum Zwiegespräch, die zahlreichen Anregungen, sein unbarmherziges Auge und seine kritischen Kommentare danke ich Gerhard Wolf. Für das Wecken meines Interesses am Mittelalter und die Übernahme des Zweitgutachtens danke ich Klaus Beuckers, für seine Geduld und aufmunternde Kritik Cornelius Claussen.

## VII. BILDTEIL





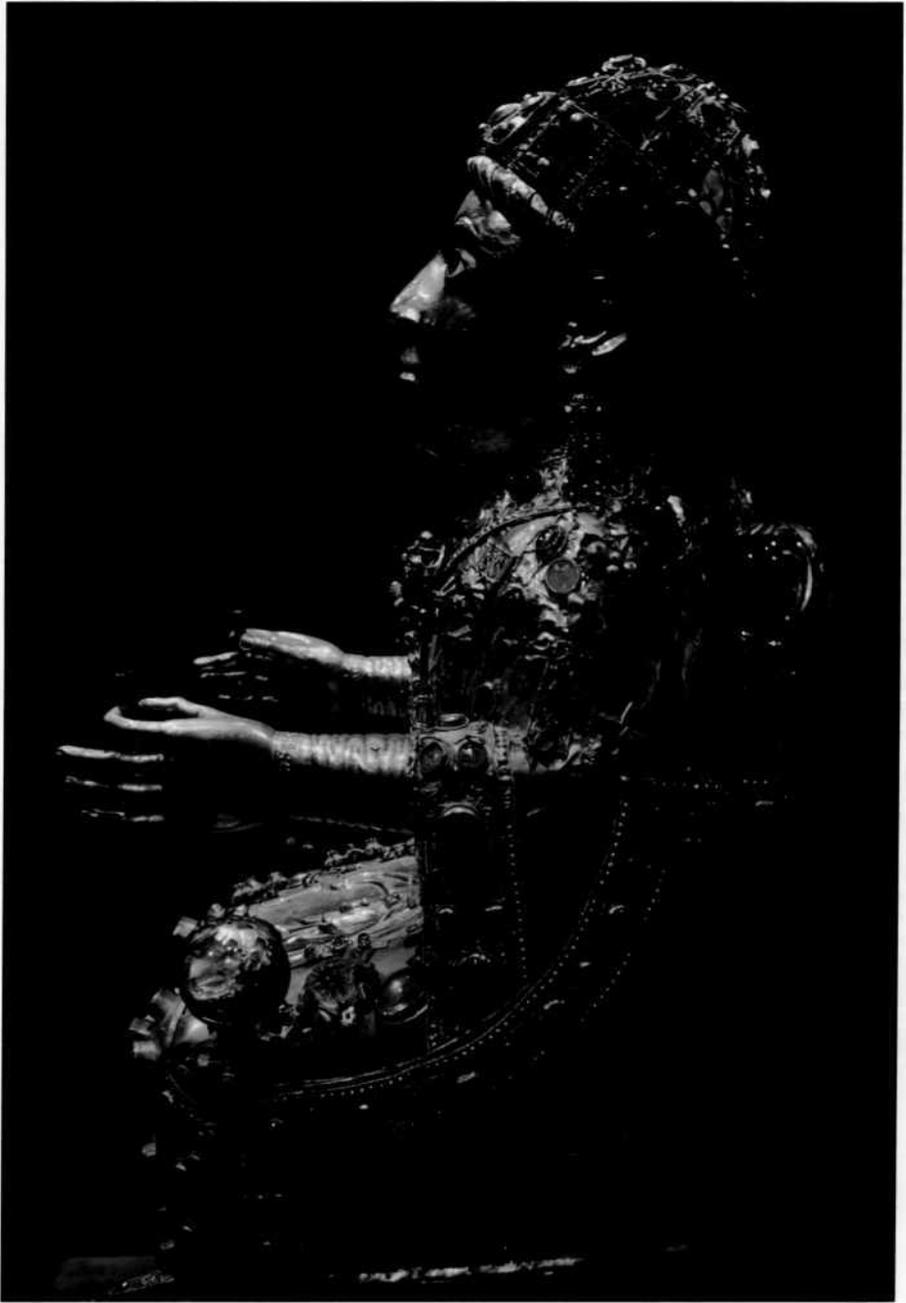
I. Conques, Abteikirche, heilige Fides von Conques



II. „Salle du 13ème siècle“ im Musée des Monuments Français, eingerichtet von Alexandre Lenoir



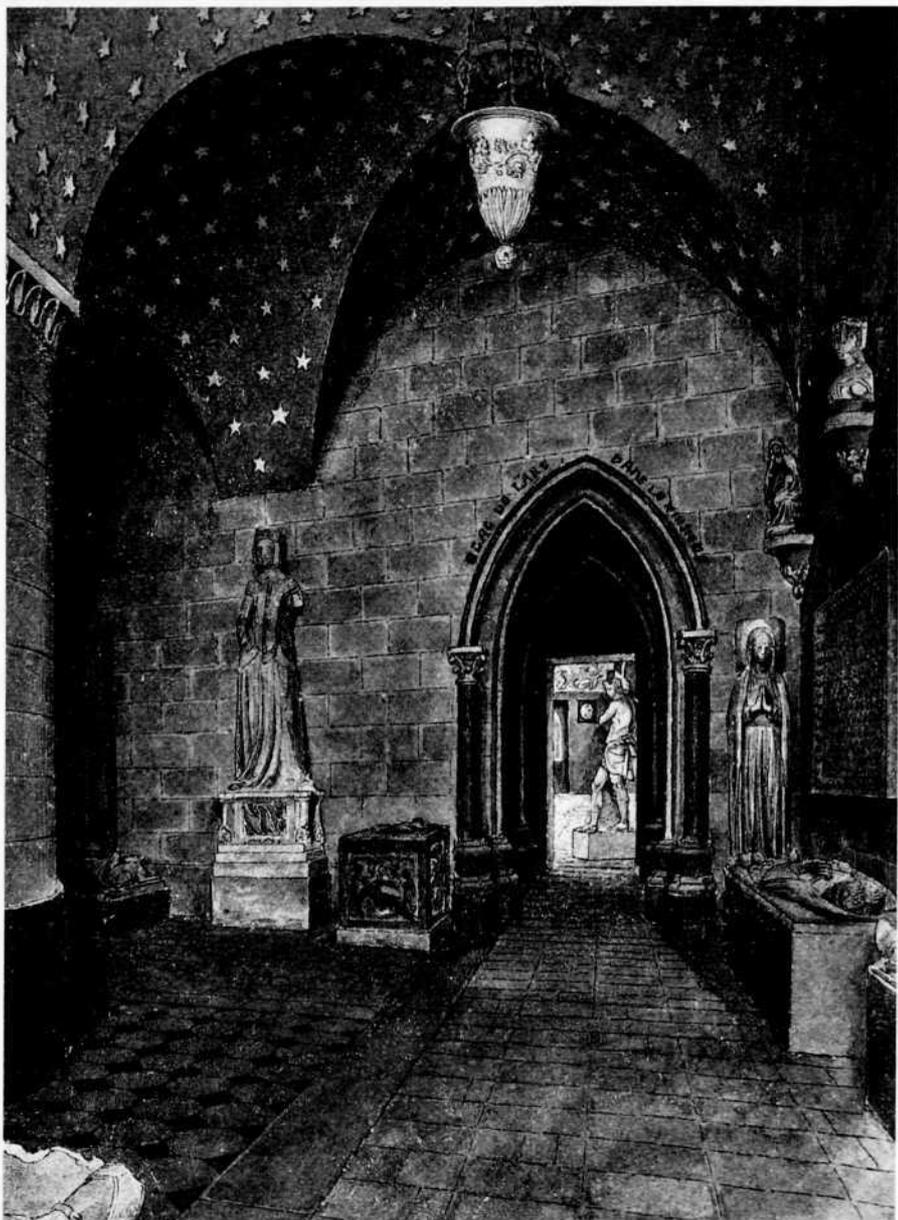
III. Rekonstruktionsvorschlag der Statue  
der hl. Fides von Conques vor dem Jahr 1000



IV. Conques, Abteikirche, heilige Fides von Conques



V. Bern, Burgerbibliothek, Ms. 264, 9. Jh.,  
Prudentius: Psychomachia, V. 30-35, fol. 35r



1 J.-L. Vauzelle: Salle du 13<sup>ème</sup> siècle, Musée des Monuments français



*Les médaillons, bustes et figures, retravaillés par Raphaël Dupuis le jeune de Zante.*

**OBSERVATIONS**  
**SCIENTIFIQUES ET CRITIQUES**  
**SUR LE GÉNIE**  
**ET LES PRINCIPALES PRODUCTIONS**  
**DES**  
**PEINTRES ET AUTRES ARTISTES**  
**LES PLUS CÉLÈBRES**  
**DE L'ANTIQUITÉ, DU MOYEN AGE, ET DES TEMPS**  
**MODERNES;**

PAR M. ALEX. LENOIR,

Chevalier des Ordres de la Légion-d'Honneur et de l'Épée  
 d'Or de Rome, Créateur et ancien Conservateur du Musée  
 des Monuments français, Administrateur des Monuments de  
 l'Église royale de Saint-Denis, Professeur d'Antiquités à  
 l'Académie royale de Paris, Membre de plusieurs Sociétés  
 savantes, nationales et étrangères.

« L'Originalité d'être du Génie, comme  
 « l'Esprit d'être de l'Âme ou du Sensiment. »  
 CHAP. II.



PARIS,

CHEZ B. MONDOR, ÉDITEUR,

BUREAU DES ANNALES FRANÇAISES, RUE MESSÉ, N.° 52;

ET CHEZ TOUTS LES LIBRAIRES.

1821.

2 A. Lenoir: Observations sur le génie von 1821, Frontispiz



3 Tafel 80 aus: Musée des Monuments  
français (1806) von A. Lenoir



4 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23,  
Stuttgarter Psalter Ps. 37,1, fol. 45v

Ira concitauerunt eum in collibus suis  
& in sculptilibus suis ad emulationem  
eum prouocauerunt



Audiuit dñs & spuit: & ad nihilum redegit uel deis  
Et repulit tabernaculum suo  
tabernaculū suū ubi habitauit in hominibus  
Et tradidit in captiuitatem uirtutem eorum  
& pulchritudinem eorū in manus inimici

5 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23,  
Stuttgarter Psalter, Psalm 78, 58, fol. 94r

Et effuderunt sanguinem innocentem  
sanguinem filiorum suorum & filiarū suarum:  
quos sacrificauerunt sculptilibus chanaan



Et interfecta est terra in sanguinibus  
& contaminata est in operibus eorum  
& fornicatisunt in adinventionibus suis  
Et iratus est furore dñs in populo suo

6 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23, Stuttgarter Psalter,  
Psalm 106, 38, fol. 122r

opera manuum hominum  
 Quia habent & non loquentur <sup>uidebunt</sup> oculos habent & non  
 Aures habent & non audient  
 Neque enim est spiritus in ore eorum



7 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23,  
 Stuttgarter Psalter, Psalm 135, 18, fol. 150v



8 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23, Stuttgarter Psalter,  
 Psalm 106, 19, fol. 121r



9 Bern, Burgerbibliothek, Ms. 264,  
Prudentius : Psychomachia V. 21-29, fol. 34v



10 BAV, Vat.lat. 3225, Vaticanus Vergilius, 5. Jh.,  
4. lib. Aeneis: Didos Opfer, fol. 24v



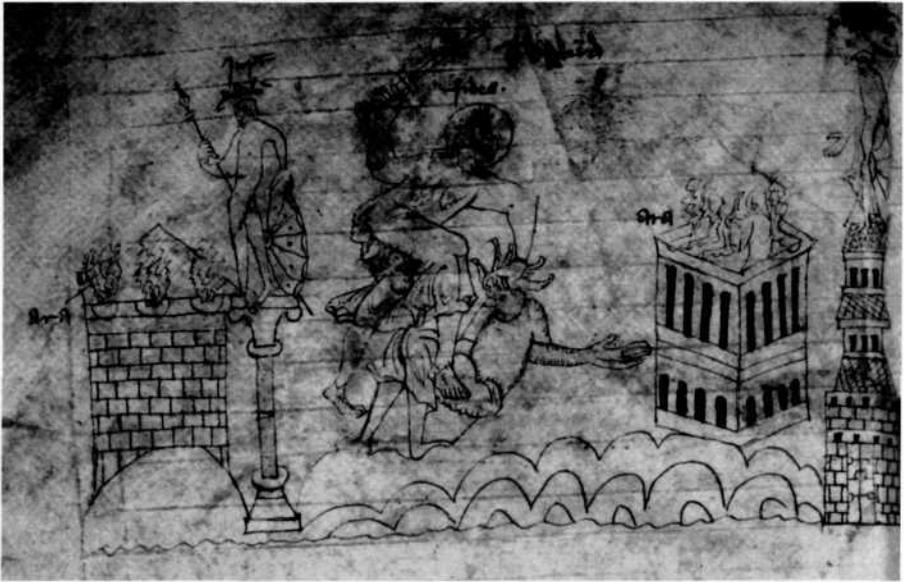
11 Bern, Burgerbibliothek, Ms. 264, 9. Jh., Prudentius :  
Peristephanon fol. 61r, 9. Jh.



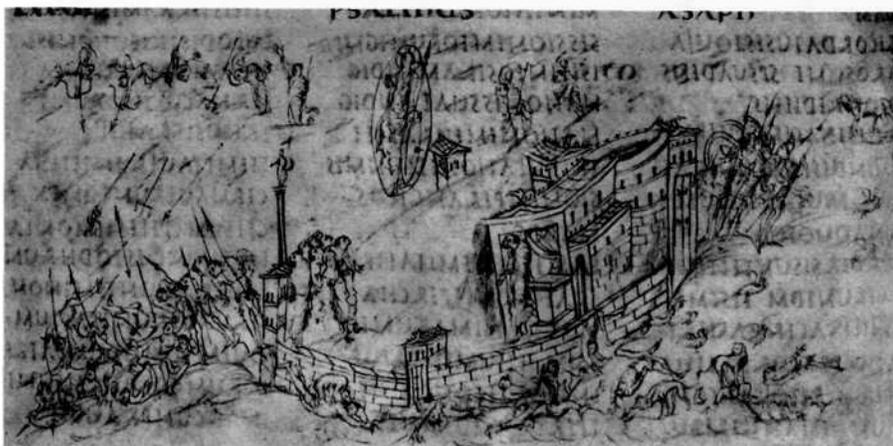
12 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8318, fol. 50v,  
Ende 10. Jh.



13 Paris Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8085, fol. 56v, 10. Jh.,



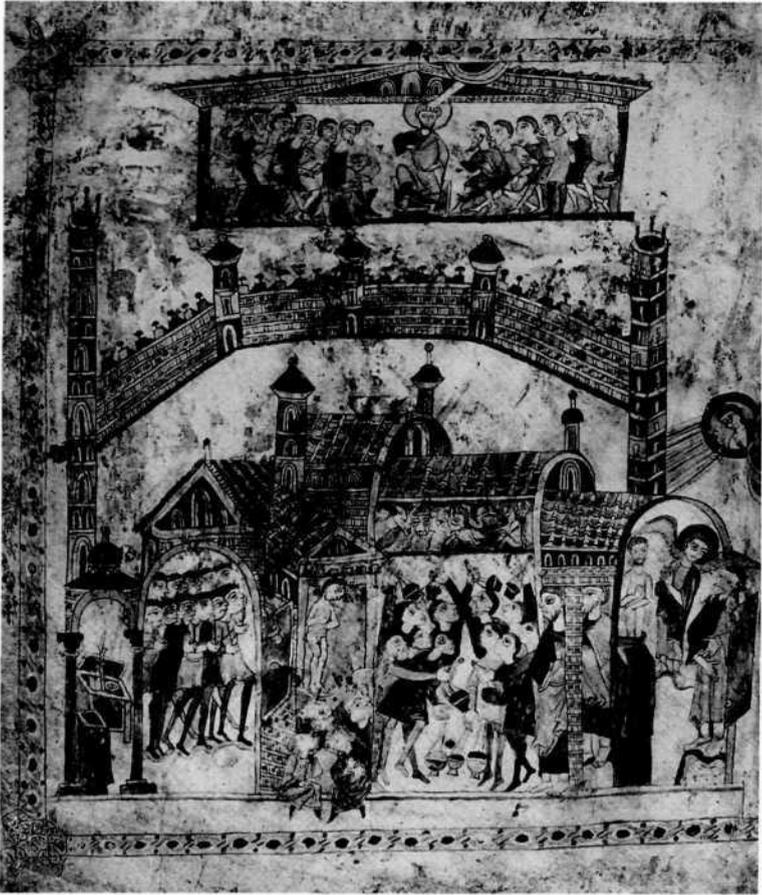
14 Brüssel, Bibliotheque Royale, MS 977, spätes 10. Jh., Liege



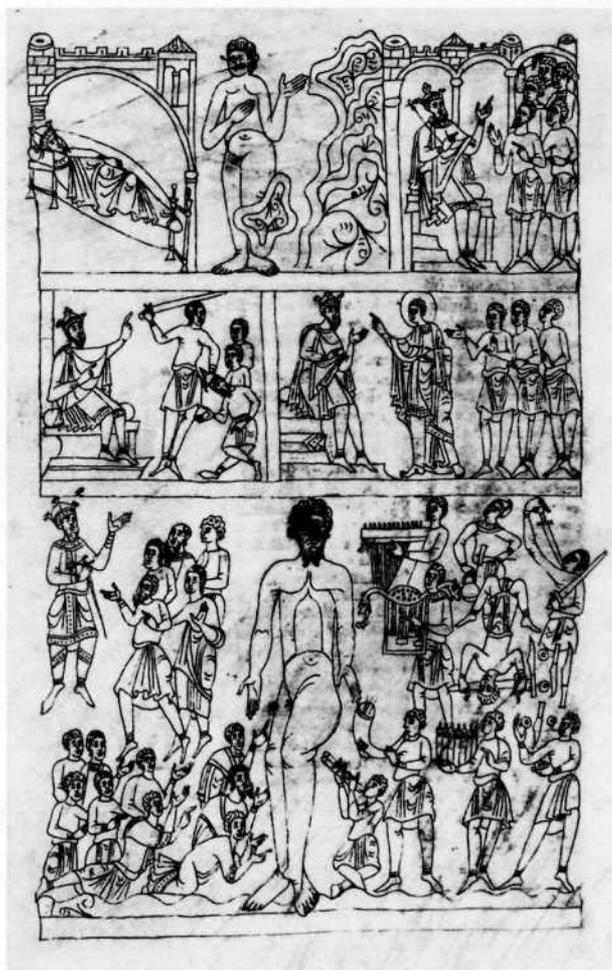
15 Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. 32, 820-835,  
fol. 46v, Miniatur zu Psalm 78, 2



16 Paris, BN, Ms. lat. 12302, Ezechiel-Kommentar,  
um 1000, Ez. 8, 14, fol. 1v



17 Paris, BN, Ms. lat. 12302, Ezechiel-Kommentar,  
um 1000, Ez. 8, 14, fol. 1r



18 Paris, BN, Ms. lat. 6, Rodabibel, um 1047,  
48 x 33,5cm, Tanz vor dem Idol



19 Paris, BN, Ms. lat. 12302, Ezechiel-Kommentar, um 1000, fol. 2r

20 Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, Ms I 189), Passio Kiliani, Fulda, ca. 965 (?), fol. 2v, Verehrung der heidnischen Götter, 20,6 x 15 cm

unc. eam ibi populi quod tempus commo-  
 raret. regnante ibi eodem tempore. quo-  
 dam duce nomine ego. z. berco. filio herani. ste-  
 niort. qui fuit filius herodis. uicam  
 ipse ego. z. berco. ad omnis populus sibi subie-  
 ctus adhuc pagano uuebant more. idolo-  
 la. demonum coleret. dnu. q. c. d. d. e. d. r.  
 r. e. minime agnosceret.



21 BAV, Vat. lat. 1202, Gregor d. Gr.: *Vita Benedicti*, 1. Viertel des 11. Jhs., Benedikt zerstört Apollontempel, fol. 39v



22 Venedig, San Marco,  
Südseite des Langhauses,  
Luna, 12. Jh.



23 Venedig, San Marco,  
Südseite des Langhauses,  
Sol, 12. Jh.

24 Venedig, San Marco,  
Pala d'oro, der heilige Markus zerstört ein  
Götzenbild, 12. Jh.



25 Rom, San Paolo fuori le mura,  
Bronzetüren, 11. Jh., Einzug  
Christi in Jerusalem





26 Abtei Abdinghof, Tragaltar, Roger von Helmarshausen, um 1100,  
Martyrium des heiligen Felix



27 Conques, Abteikirche,  
Kapitell mit Fides vor Datian,  
12. Jh.



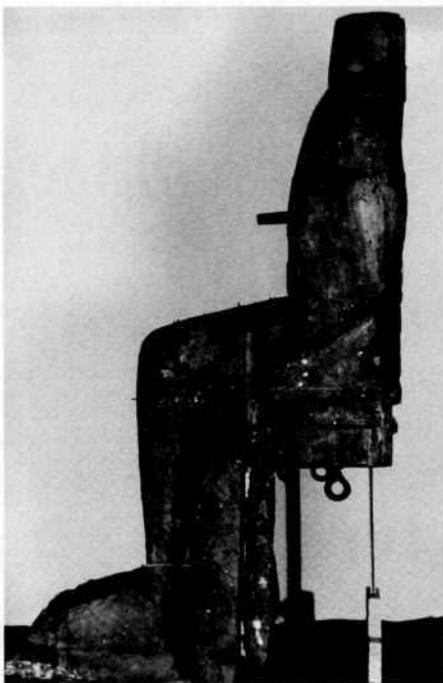
3

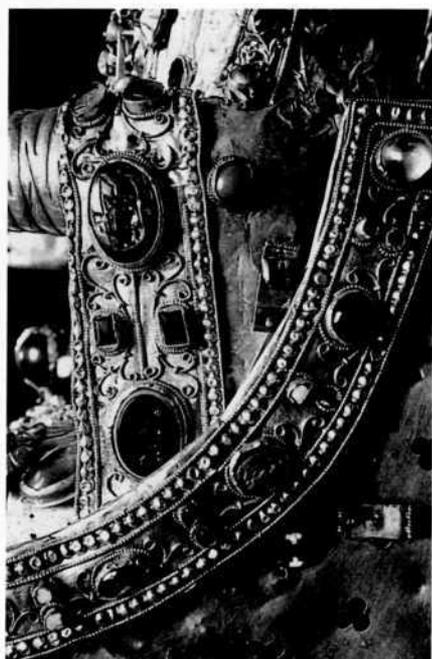




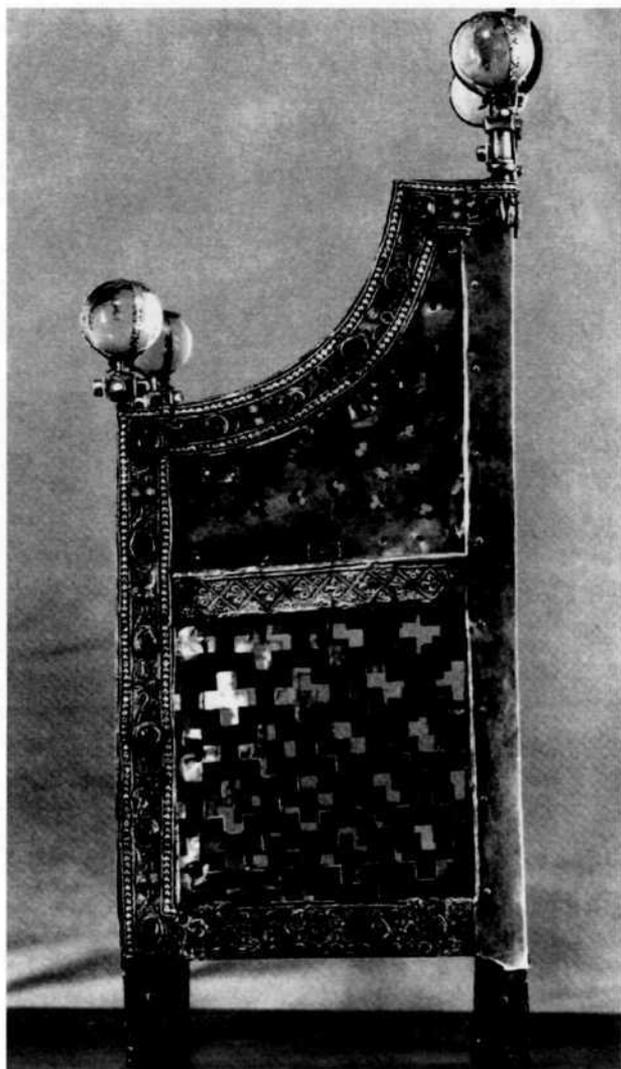
29 A von Conques, vor 1107 mit jüngeren Zutaten,  
Werkstatt Bego III., 42,5 x 40 cm

30 Conques, heilige Fides,  
Photo von Louis Balsan während  
der Restaurierung von 1953

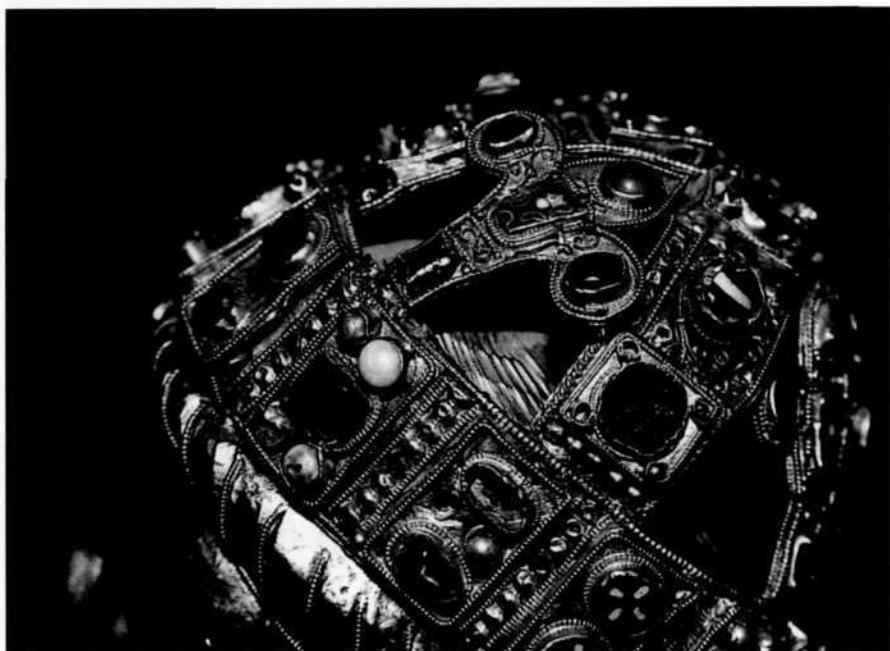




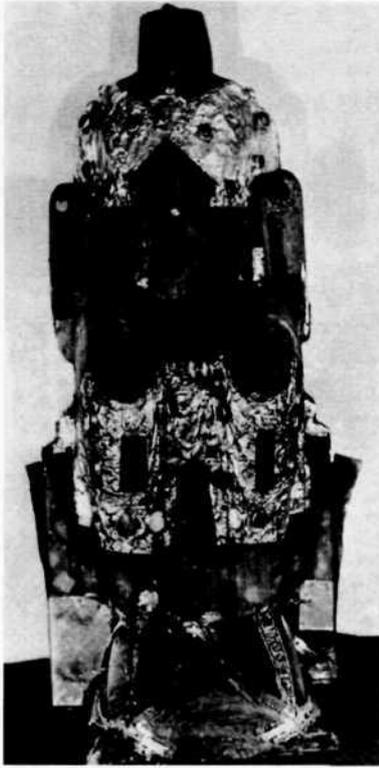
31 Conques, heilige Fides, Detail: Borten



32 Conques, heilige Fides, Detail: Thron



33 Conques, heilige Fides, Detail: Krone



34 Conques, heilige Fides, Restaurierung, Elemente des ursprüngl. Reliquiars aus dem 9. Jh.



35 Conques, heilige Fides, Restaurierung



36 Conques, heilige Fides, Frontalansicht



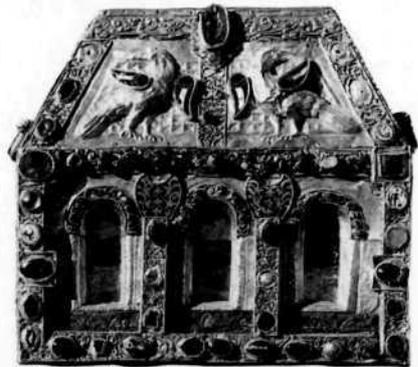
37 Conques, heilige Fides, Kreuzigungs-Steinschnitt, 1. Viertel 9. Jh.



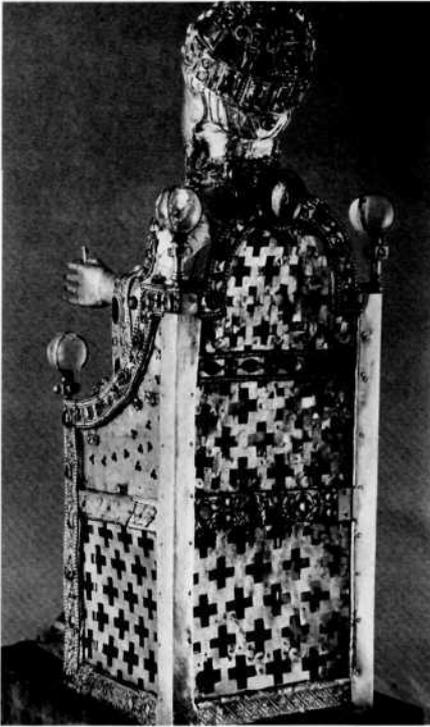
38 Le Monastier-sur-Gazeille, Pfarrkirche St. Chaffre, Halbfigurenreliquiar des St. Chaffre, (heiligen Theofredus), Ende 11. Jh./Anf. 12. Jh., 59 cm



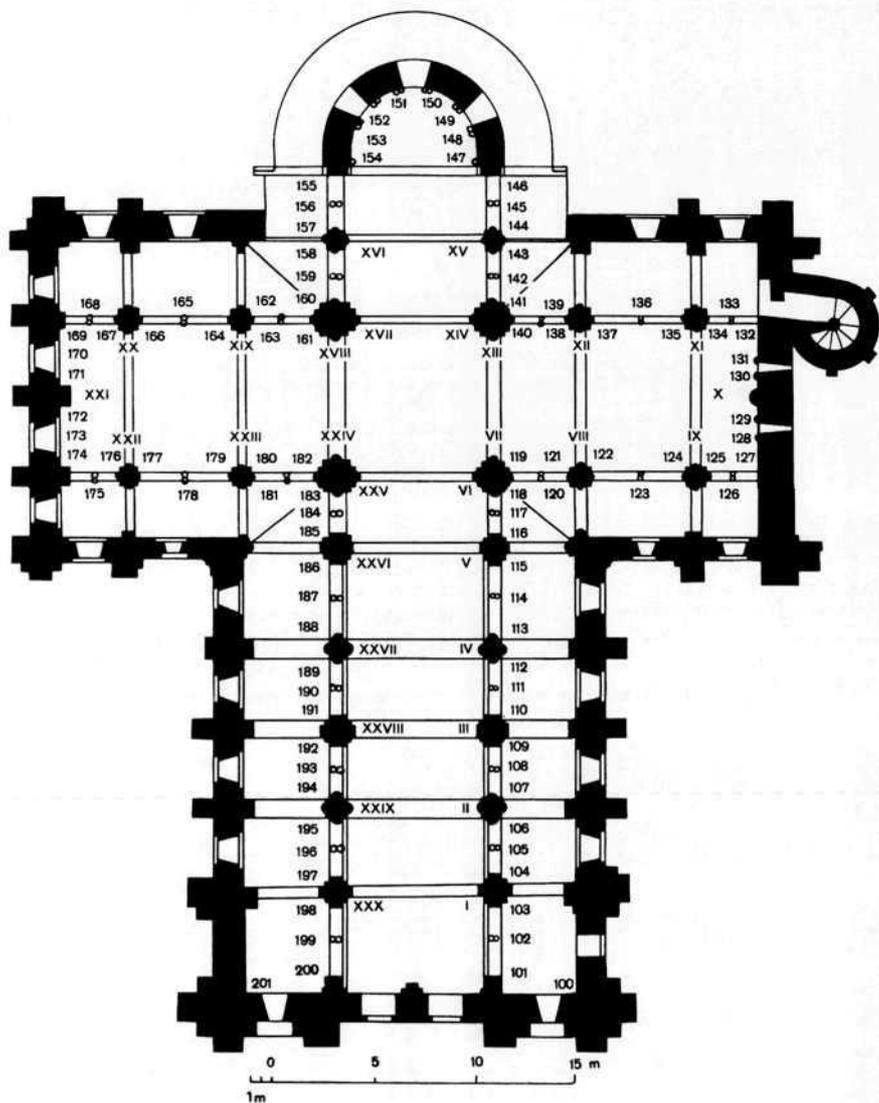
39 Maurs, Pfarrkirche, Halbfigurenreliquiar  
des heiligen Cäsarius, 1. Hälfte 12. Jh., 91 cm



40 Conques, „Pippinreliquiar“ oder Reliquiar der Vorhaut Christi, 18,5 x 18,5 x 0,85 cm,  
Inschrift in Filigran des Titulus: IHS NAS / ARENUS / REX JUD / EORUM



41 Conques, heilige Fides, Rückseite und Seitenansicht

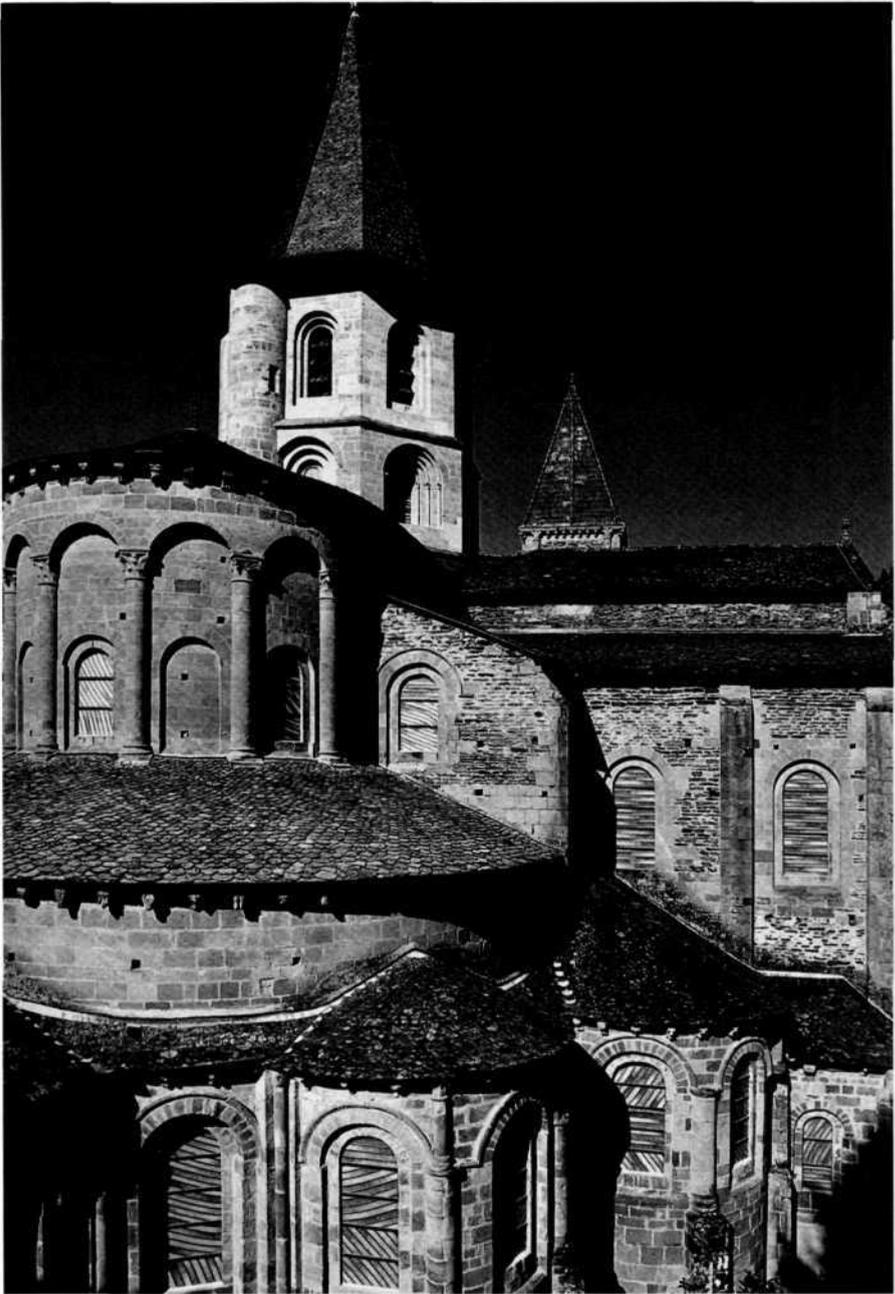


42 Conques, Grundriss der Abteikirche, 2. Hälfte 11. Jh. bis 2. Hälfte 12. Jh.



43 Conques, Abteikirche,  
Innenansicht





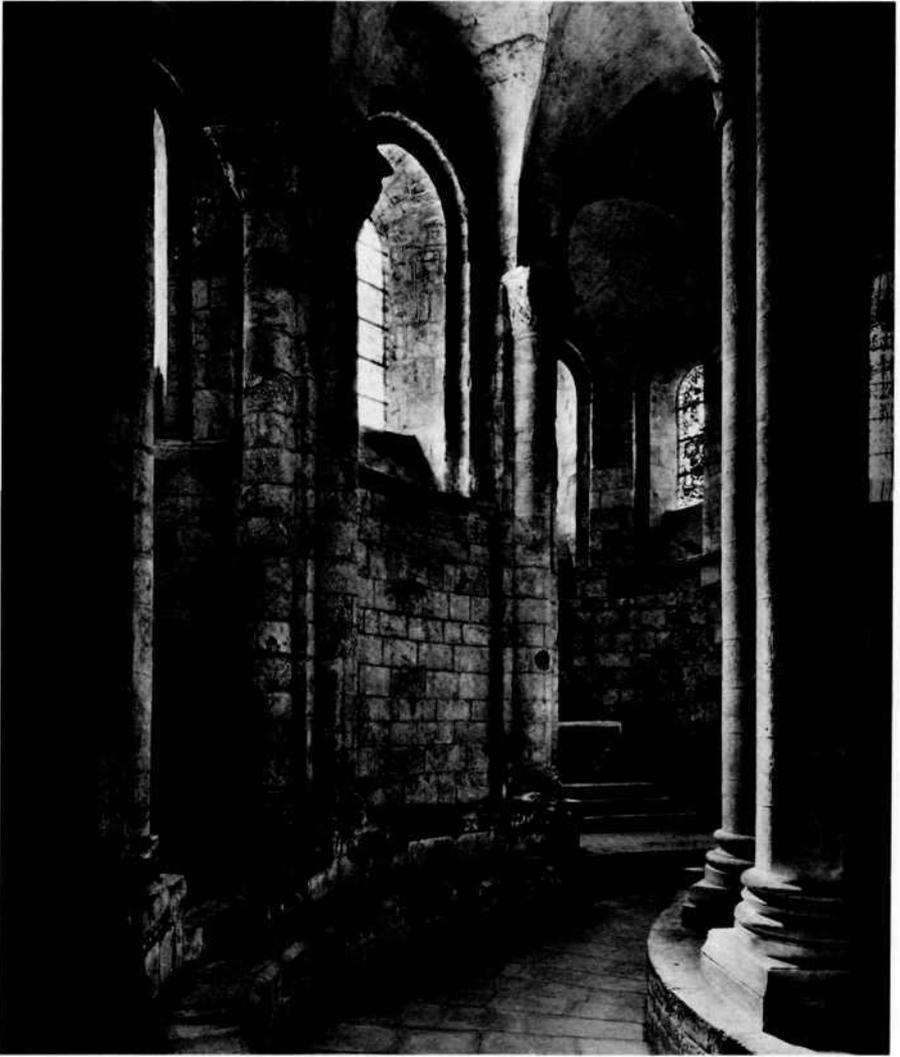
44 Conques, Abteikirche, Chorhaupt außen, um 1100



45 Conques, Abteikirche, Blick in den Chorumgang, um 1100



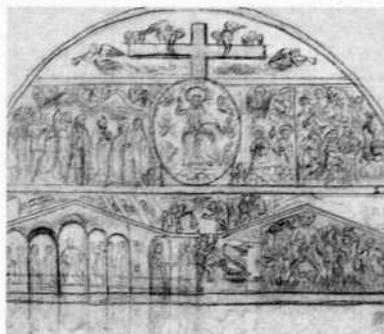
46 Conques, Abteikirche, Detail der Gitter aus Bronze, 1. Hälfte 11. Jh.



47 Conques, Abteikirche, Sitzbänke im Chorumgang, um 1100



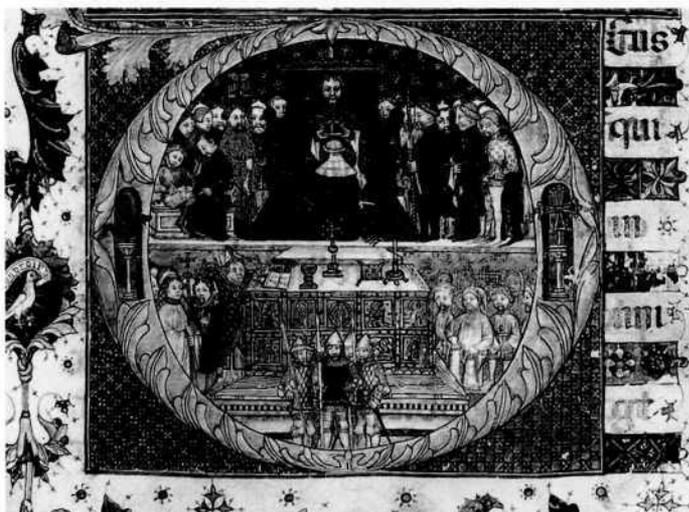
48 BM, Clermont-Ferrand, Ms. mit Schriften von Gregor von Tours sowie der Vision des Robert von Mozat, Initiale mit der Madonna des Bischof Étienne II. von Clermont-Ferrand



49 Zeichnungen vom Portal der Abteikirche in Conques, die Bon de Saint-Hilaire am 2. Februar 1726 Montfaucon zukommen hatte lassen



50 Mailand, Sant'Ambrogio, Säulenpaar mit antiker Schlange aus Bronze und Kreuz, aufgestellt 1021



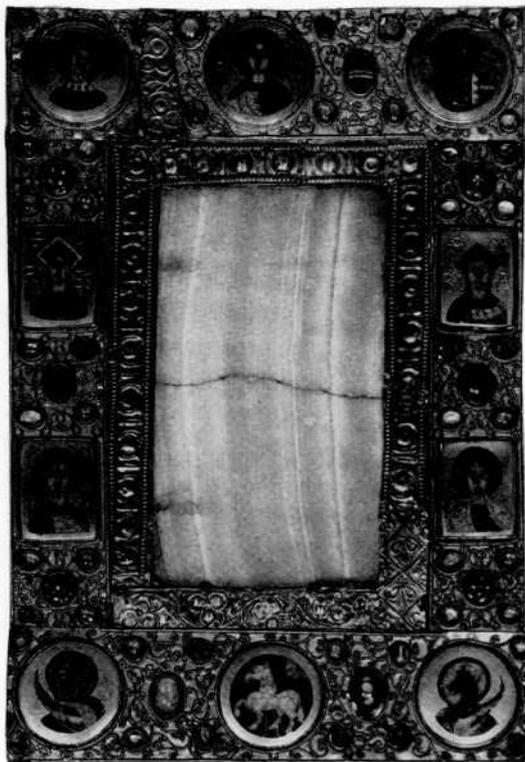
51 Bibliothek von Sant'Ambrogio, Missale, Anovelo da Imbonate :  
Krönung von Gian Galeazzo Visconti (1385), Ende 14. Jh., fol. 1v



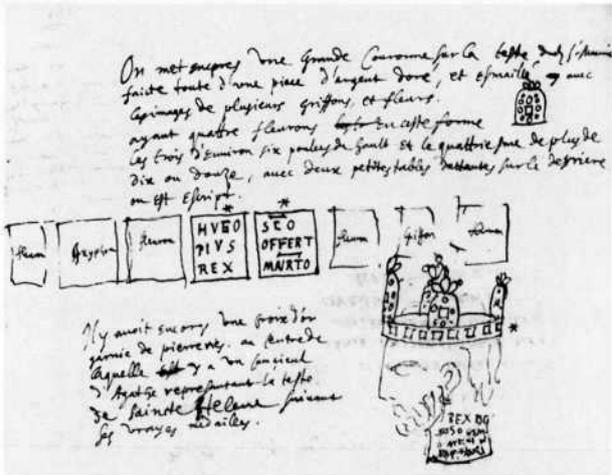
52 (Jüngere) Zeichnung in einem Sakramentar des zehnten Jahrhunderts, St. Gallen,  
Stiftsbibliothek, Cod. 342, fol. 281



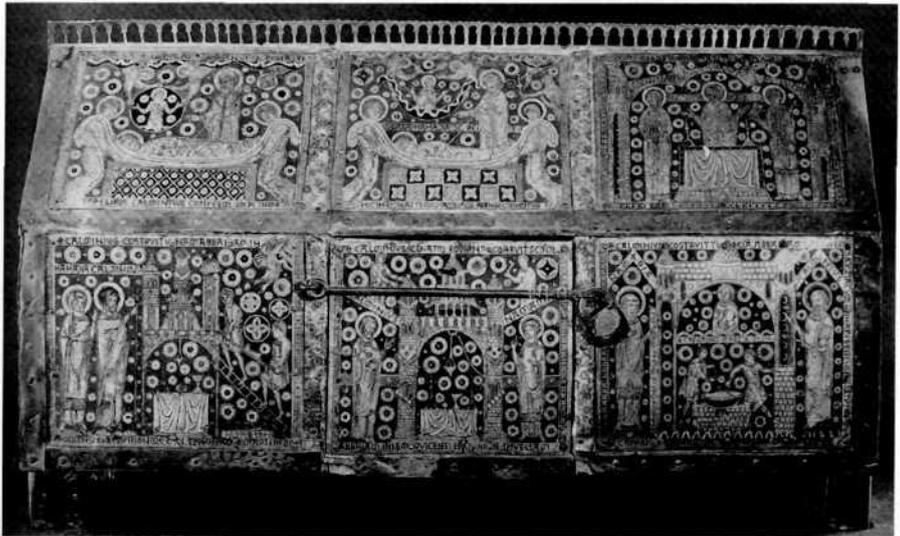
53 Metz, Elfenbeintafel des Adalberon,  
Metz um 1000 (984-1005), 15,2 x 9,2 cm



54 Conques, Tragaltar mit Fidesreliquien, Holzkern,  
Silber vergoldet, Alabaster, Filigran, Grubenschmelz,  
Conques um 1100, 28,5 x 19,7 cm



55 Zeichnung von 1612 des Kopfreliquiers des heiligen Mauritius von Nicolas Claude Fabri de Peiresc nach einem Besuch der Kathedrale, Kopfreliquiar 879-887, die Krone ist jünger (926-947), bis 1635 in Vienne



56 Mozac (Puy-de Dome), heiliger Petrus, Reliquiar des St. Calmine, Limoges nach 1181, zw. 1185-1197, 45 cm hoch, 81 cm lang und 24 cm breit, mit Darstellung der Büste des St. Caprais in Mozac auf dem Altar



57 Münster, Domkammer, Kopfreliquiar des heiligen Paulus, Westfalen, Ende 11. Jh.,  
Inv. Nr. Dk. I,2, 23 x 12,1 cm



58 St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. XX 175, Reliquiarkästchen der heiligen Valerie, Limoges, 1175-1185 23,2 x 28 x 11,5 cm



59 Montecassino, Hrabanus Maurus, zwischen 1022 und 1035, Illuminationen folgen einem karol. Vorbild, *Fides, Spes, Caritas*, fol. 68



60 Conques, Tympanon, Anf. 12. Jh., 673 x 363 cm



61 Conques, Bego-Grabplatte, 12. Jh.



62 Conques, heilige Fides, Kopf frontal



63 Conques, heilige Fides, spätantikes Herrscherporträt, 2. oder 3. Jh. n. Chr.



64 Büste des Kaisers Licinius I,  
München, prähistorische Sammlung

65 Kopfreliquiar des Heiligen  
Papstes Alexander, Brüssel Musées Royaux  
d'Art et d'Histoire, 12. Jh.



66 Conques, heilige Fides,  
von der Seite





67 Conques, heilige Fides,  
Details von Applikationen:  
Öffnung am Bauch und  
der Ohringe



68 Conques, heilige Fides, Krone und Thron, Ansicht von schräg oben



69 Conques, heilige Fides, Detail Halsstumpf



70 Berlin, SMPK, Elfenbeindiptychon des Trierer Meisters  
mit Moses und Thomas, Ende 10. Jh.



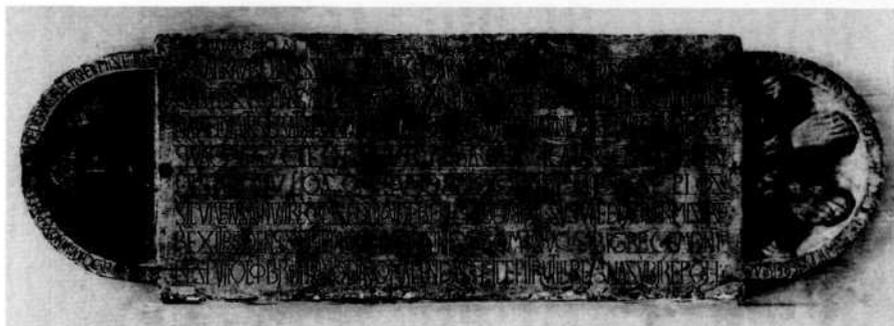
71 Essen, Münsterkirche, Goldene Madonna, um 980



72 Hildesheim, Dom-Museum, Große Goldmadonna, Goldbeschlag,  
Holzkern, Zierborten, Hildesheim (?), vor 1022 (?), um 1220/30,  
56,6 cm (ohne Kopf), 25,5 cm



73 Madonna von Beaulieu, Holz,  
Silberblech getrieben, 60 cm, 2. Hälfte 12. Jh. (?)



74 Marseille, St. Victor, Grabmal des Isarnus', nach 1048



75 Berlin, SPKM, Elfenbeinrelief mit der Darstellung eines Bischofs (Siegebert?)  
im Einband des Codex Theol. germ. qu. 42, 14 x 7 cm, 1. Hälfte 11. Jh.,



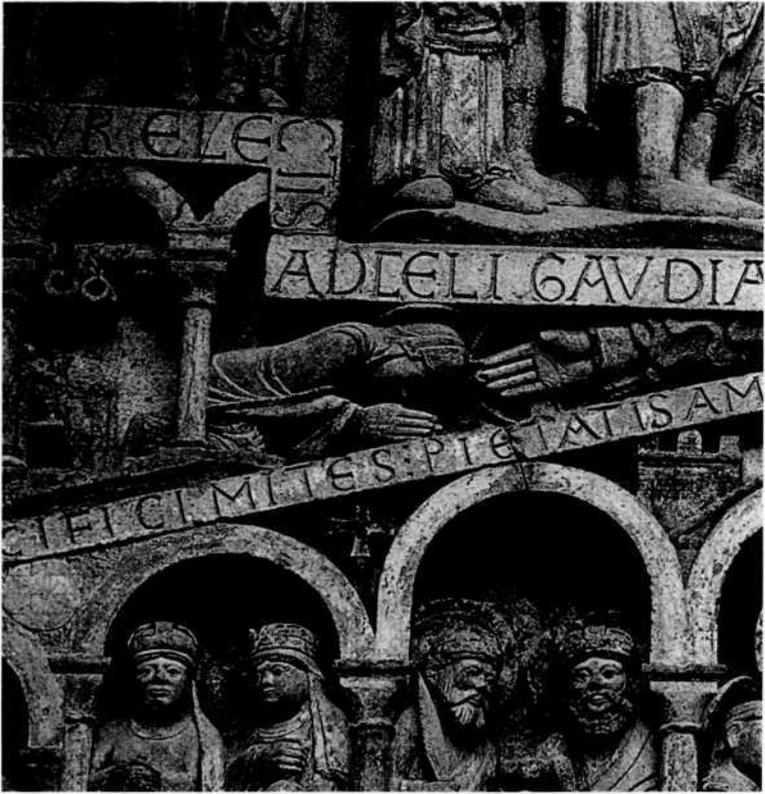
76 Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 22, Das Hohe Lied und das Buch  
Daniel mit Kommentar, Reichenau, um 1000, 25 x 18,5 cm, fol. 31v, fol. 32r:  
Traum Nebukadnezars



77 Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 22, Das Hohe Lied und das Buch Daniel mit Kommentar, Reichenau, um 1000, 25 x 18,5 cm, Prophet Daniel



78 St. Nectaire, Pfarrkirche, Halbfigurenreliquiar des heiligen Baudimus, 10. Jh., Kopf und Hände im 1. Hälfte 12. Jh. restauriert, 73 cm



79 Conques, Tympanon, Anf. 12. Jh., Detail von Fides



80 Castelmonte (Cividale), *Ex voto* in Form von Körperteilen, 16-19. Jh.



81 Rom, Santa Maria in Trastevere, 20. Jh.,  
 Franziskusstatue mit Votivgaben,  
 Briefen und Opferstock

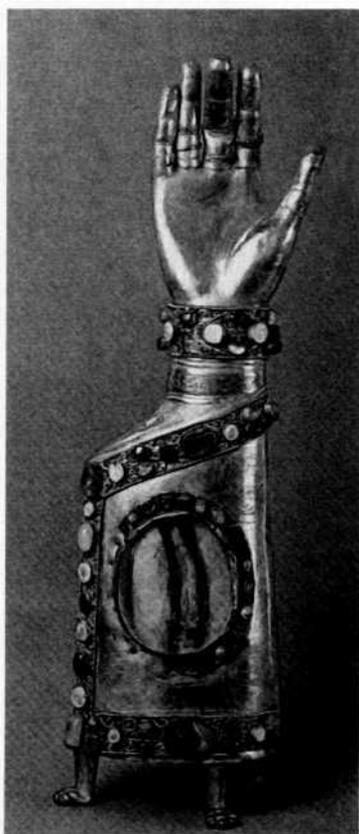


82 Genua, Schatz von San Lorenzo, Armreliquiar der heiligen Anna, ursprl. aus Pera, seit 1461 in Genua und seit 1810 im Schatz der Kathedrale, Konstantinopel 12. Jh. XXX, 45 x 13 x 6 cm, Inschrift in der Basis lautet:

Hoc † est † manus † com † brachio †  
beate † anne † amen

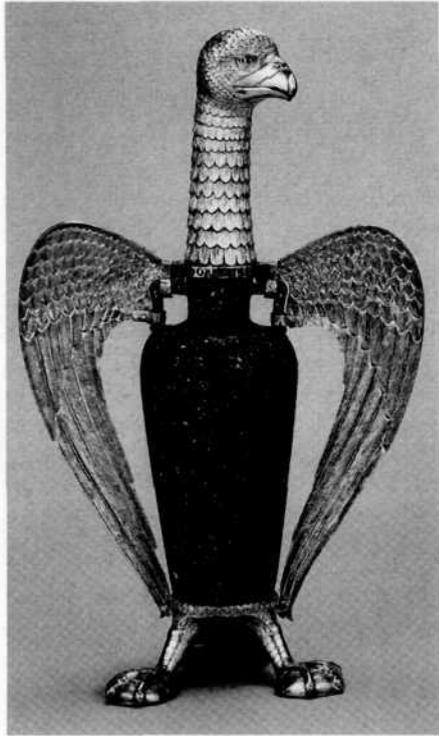


83 Braunschweig, Herzog Anton  
Ulrich-Museum, Inv. Nr. MA 60,  
Armreliquiar des heiligen Blasius, vor  
1077 (Stiftung der Gräfin Gertrud)

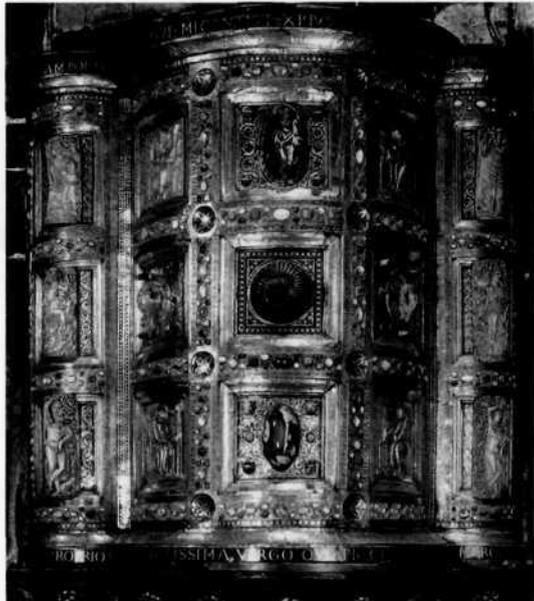


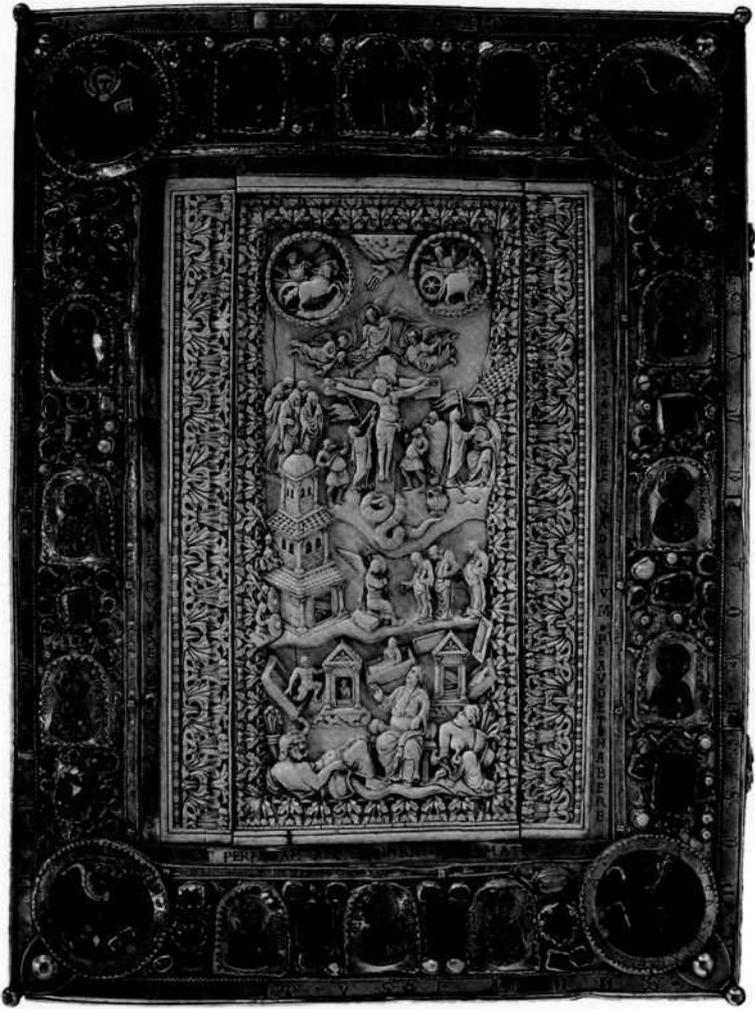
84 Halberstadt, Domschatz,  
Armreliquiar des heiligen Nikolaus,  
Halberstadt kurz nach 1225,  
51 x 21 cm

85 Paris, Louvre, Adlervase,  
Paris, ca. 1130/40, Porphyr,  
vergoldetes Silber, 43 cm



86 Aachen, Dom, Ambo von  
Heinrich II., zwischen 1002-1014

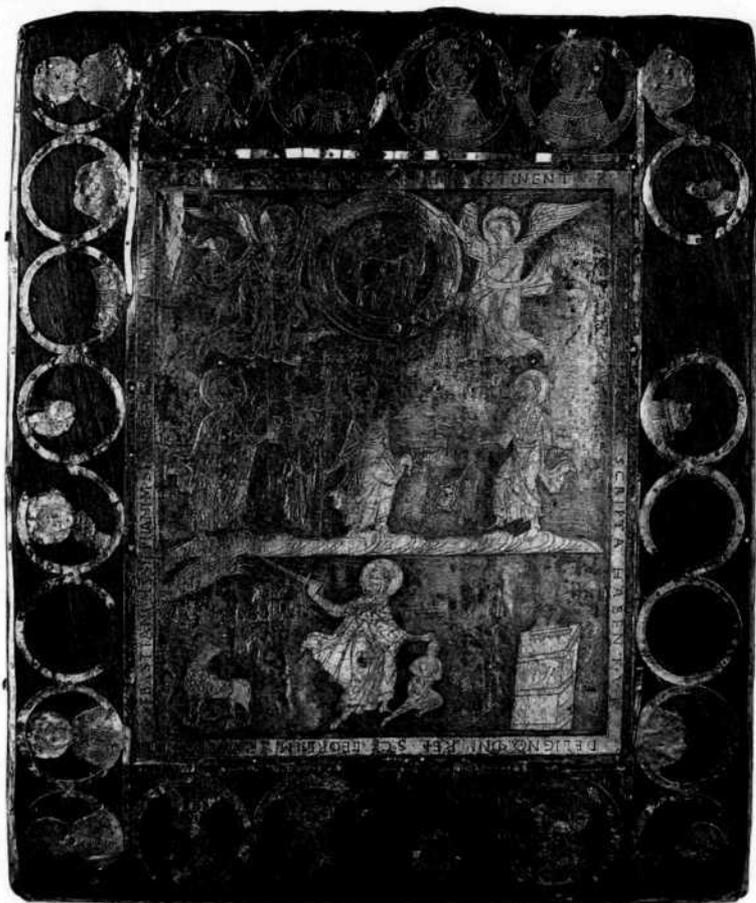




87 München, Bayerisches Staatsbibliothek, Buchdeckel des Perikopenbuches von Heinrich II., Clm 4452, Elfenbein der Liuthardgruppe, um 870, Rahmenleisten aus Elfenbein: Jüngere Metzger Schule, um 870, Satz von dreizehn zeitgleichen byzantinischen Emailplättchen, vier Evangelistensymbole, Ende 10. Jh., Goldschmiedrahmen: süddeutsch, um 1007 oder 1012



88 München, Schatzkammer der Residenz, Res. Mü, Sch. 9 WL, Kreuzreliquiar von Heinrich II., 43 x 36 x 9 cm, zwischen 1014-1021



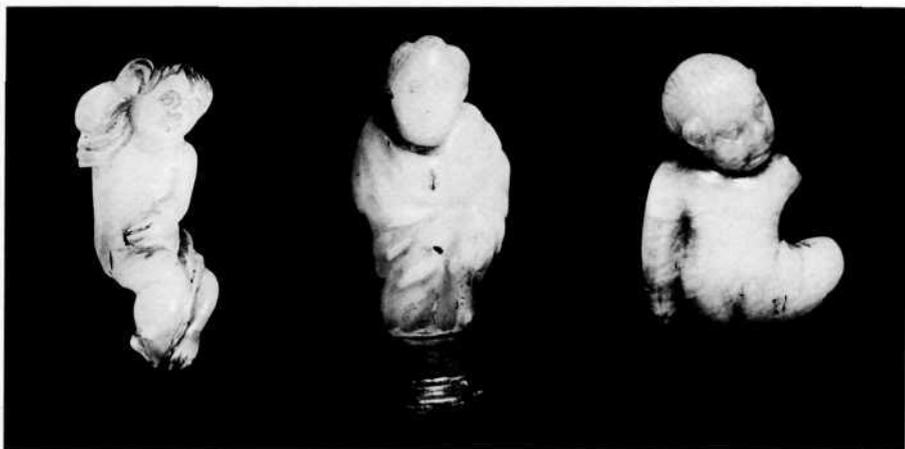
89 Kreuzreliquiar, Rückseite der Einsatzplatte



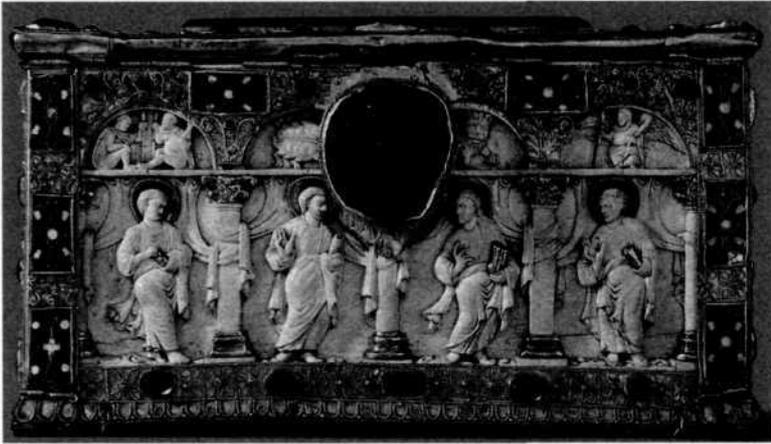
90 Trier, Domschatz, Andreas-Tragaltar, sog. Egbertschrein,  
zwischen 977 und 993



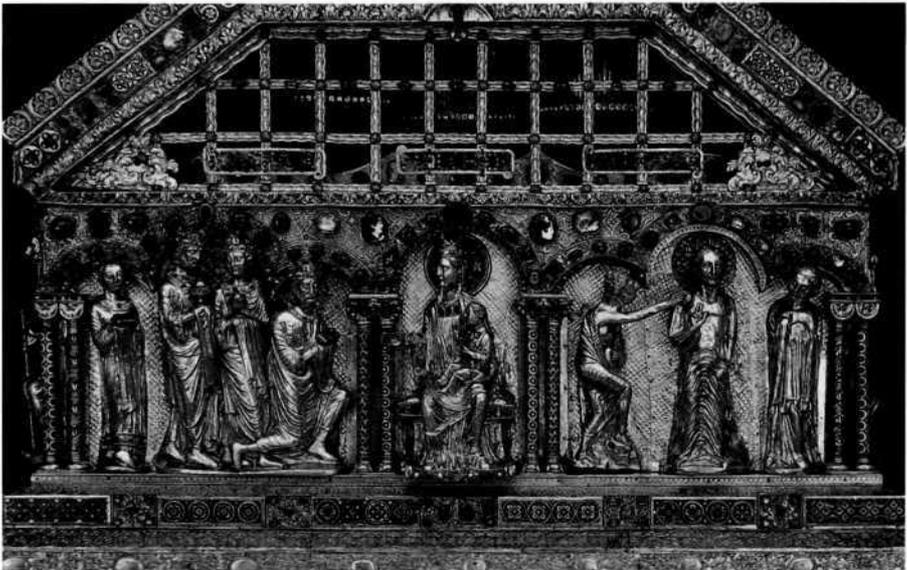
91 Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Wallfahrtsbild von 1655,



92 Wien, Kunsthistorisches Museum, 3 Chalzedonstatuetten



93 Quedlinburg, Servatiusreliquiar, sog. Reliquienkasten Ottos I., Dionsysoskopf:  
 Rom, 1. Jh. n. Chr., Elfenbeinreliefs: Werkstatt Karls des Kahlen?, um 870,  
 Niedersachsen (Quedlinburg), erste Montierung um 930, Goldmontierung um 1200,  
 13, 6 hoch, 24,9 lang und 12, 4 tief



94 Köln, Hohe Domkirche, Dreikönigsschrein, Köln um 1181-1230,  
 153 x 110 x 220cm

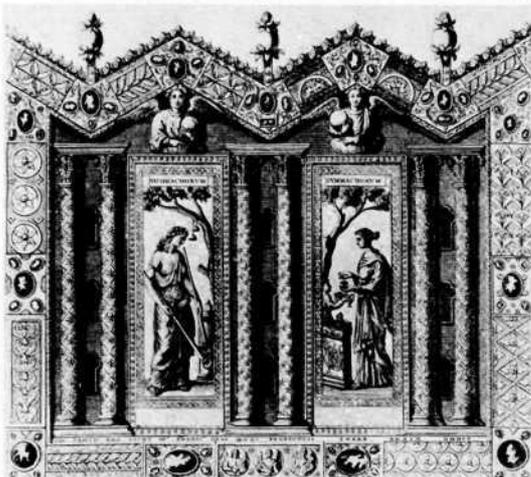


95 Köln, Dreikönigsschrein, Verschlussplatte des Sichtfensters, Köln um 1200, 90/45 x 19,5cm, Erneuerung des mittleren Steines und seiner Fassung wohl Ende 16. Jh., Erneuerung des gesamten Hintergrundes im 18. Jh. durch J. Rohr



96 Basel, Münsterschatz, Davidstatuette, Oberrhein – vermutl. Konstanz um 1280 (Maria mit Kind, einschl. eines Kameos von 1150), 1290-1310 die Figur des David, 1320 Zusammenfügung zu einem Reliquiar, 15. Jh.: Krone und Basis, 21,6cm hoch, Inschrift auf dem Schriftband: „+ DAVID \* REX \* MANV \* FORTIS \* ASPECTV \* DESIDERABILIS \* ECCE \* STIRPS \* MEA \* ET \* SAL \* MV \* DI \* QVA \* DIVINIT \* PPHAVI“

97 Stich des Sammelreliquiars  
aus der Zeit um 1200, ehemals  
im Schatz der Abteikirche  
von Montier-en-Der (Haute-  
Marne). Stich nach Martène/  
Durand: Voyage littéraire,  
Paris 1717, S. 98



98 Köln, Erzbischöfliches  
Diözesan-Museum,  
Herimannkreuz, Werden,  
vor 1056, 41 x 28cm





99 Berlin, Staatsbibliothek,  
Psalter aus Werden, König David



100 Venedig, San Marco, Domschatz,  
Vase aus Bergkristall (Persien),  
Votiv-Krone von Leo VI. (886-912),  
Konstantinopel, 14 Emailplättchen,  
umgeben von Perlenkranz, 3 goldene  
Pfauen und Goldmadonna,  
Venedig, nach 1209

## VIII. ANHANG

### VIII. 1) Abkürzungsverzeichnis

AASS

*Acta Sanctorum – quotquot toto orbe coluntur, vel à Catholicis Scriptoribus celebrantur, quae ex Latinis & Graecis aliarumque gentium antiquis monumentis collegit, digessit, notisque illustravit*, 52 Bde., hg. von Johannes Bollandus u.a., Antwerpen/Brüssel 1643-1794, hier wird die Pariser Ausgabe zitiert (ein unvollständiger Nachdruck von Palmé) aus den Jahren 1863-1870

BBKL

Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, bearb. und hg. von Friedrich Wilhelm Bautz, 14 Bde., Hamm 1990-1998

BHG

*Bibliotheca hagiographica graeca*

CCCM

*Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*

C CSL

*Corpus Christianorum Series Latina*

CSEL

*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*

DS

Dictionnaire de Spiritualité. Ascétique et mystique, doctrine et histoire, hg. von Marcel Viller, mit Unterstützung von F. Cavallera und J. de Guibert, 16 Bde., Paris 1937-1995

LcI:

Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum u.a., 8 Bde., Rom u.a. 1968-1976

LdMA

Lexikon des Mittelalters, hg. von Gloria Avella-Widhalm, Liselotte Lutz, Roswitha und Ulrich Matteijet u.a., 9 Bde., München/Zürich 1977-1998

LM

Robertini, Luca (Hg.): BERNARD VON ANGERS: *Liber miraculorum sancte Fidis*, Spoleto 1994 (= Biblioteca di „Medievo Latino“ 10). Es existieren eine engl. Übers.: SHEINGORN, Pamela: *The Book of Sainte Foy*. Translated with an introduction and notes, *The Song of Sainte Foy* translated by Robert L. A. Clark, Philadelphia 1995 sowie eine Teilübersetzung ins Französische: SOLMS, Elisabeth: *Sainte-Foy de conques. Passion et miracles de sainte Foy*, traduit par E. Solms, Saint-Léger Vauban 1965

## LThK

Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, 3., völlig neu bearb. Aufl., hg. von Walter Kasper mit Konrad Baumgartner u.a., 11 Bde., Freiburg u.a. 1993-2001

## MGH

*Monumenta Germaniae Historica*

## MGH SS

*Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*

## MGH SS RM

*Monumenta Germaniae Historica: Scriptores Rerum Merovingianum*

## MGH, conc.

*Monumenta Germaniae Historica: Concilia*

## MLK

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003

## OCR

*Opus Caroli regis contra synodum (libri carolini)*, hg. von Ann Freeman unter Mitwirkung von Paul Meyvaert, Hannover 1998 (= MGH Leges 4, Concilia II, Suppl. 1)

## PG

*Patrologia Graeca*

## PL

*Patrologia Latina*

## RE

Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, beg. von Georg Wissowa u. Mitw. zahlr. Fachgenossen hg. von Wilhelm Kroll, 72 Bde., Stuttgart 1893-1980

## RAC

Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, in Verb. mit Franz Joseph Dölger und Hans Lietzmann und unter bes. Mitwirkung von Jan Hendrik Waszink und Leopold Wenger hg. von Theodor Klauser, bisher 19 Bde. (A und O bis Kannibalismus) und 1 Suppl.band, Stuttgart 1950ff.

## Ritter

Historisches Wörterbuch der Philosophie, unter Mitwirkung von mehr als 700 Fachgelehrten hg. von Joachim Ritter, völlig neu bearb. Ausgabe des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler, bislang 10 Bde., Basel/Stuttgart 1971-

## TRE

Theologische Realenzyklopädie, in Gemeinschaft mit Horst Robert Balz u.a. hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, 35 Bde, Berlin/New York 1977-2003

## VIII. 2) Quellen

## a) Handschriften

- PRUDENTIUS: *Psychomachia* und *Peristephanon*, Bern, Burgerbibliothek, cod. 264  
 Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, Ms I 189  
 EVANGELIAR OTTO III., Staatsbibliothek München, Clm 4453  
 St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sangallensis 869  
 UTRECHT-PSALTER, Bibliotheek der Rijksuniversiteit te Utrecht, ms. 32

## b) Gedruckte Quellen

- ACTA CONVENTUS PARIENSIS, PL 98 *Conventus Parisiensis, Acta*  
 ADALBERT: *Vita Heinrici II imperatoris*, hg. von G. Waitz, Hannover 1841, S. 6679-695 (=MGH SS 4)  
 ADAMNAMUS: *De locis sanctis*, hg. von P. Geyer. *Itinera Hierosolymitana saeculi*, 1898, (Pilgerbericht des Arculf. Engl. Übersetzung von G. J. R. Macpherson: Arculfus' Pilgrimage in the Holy Land, London 1889 (= Pilgrim's Text Society)  
 ADEMARI CABANNENSIS: *Chronicon*, hg. von P. Bourgain, Turnhout 1999 (= CCCM 129)  
 ADRIANUS I: *Epistula ad Constantinum et Ireneum o Synodica*, in: PL 96  
 AGOBARD VON LYON: *Liber de picturis et imaginibus*, in: *Opera omnia*, hg. von L. von Acker, Turnhout 1981, (= CCCM 52) S. 149-181  
 AIMON, *Miraculorum S. Benedicti* II; PL 124 und Certain, Eugène de: *Les Miracles de S. Benoit écrits par Adrevald, Aimoin, André, Raoul Tortaire et Hugues de Sainte-Marie moines de Fleury, réunis et publiés pour la Société de l'Histoire de France*, Paris 1858  
 ALANUS DE INSULIS: *Rythmus de incarnatione Christi*, PL 210  
 AMALARIUS VON METZ: *Liber officialis* – unter dem Titel *De ecclesiasticis officiis* in: PL 105, Sp. 815ff. Krit. Ausgabe besorgt durch J. M. Hanssens, *Amalarii episcopi liturgica omnia*, 3 Bde., Rom 1948-50, vgl. auch Steck, Wolfgang: *Der Liturgiker Amalarius – Eine quellengeschichtliche Untersuchung zu Leben und Werk eines Theologen der Karolingerzeit*, St. Ottilien 2000  
 AMBROSIUS: *Expositio Psalmi* 118, in: *Sancti Ambrosii opera* V, hg. von Michael Petschenig, Wien 1999 (= CSEL 62)  
 Ders.: *Hymnus* X, 8, hg. von M. Simonetti, Florenz 1988 (= Bibliotheca patristica 13)  
 AMBROSIUS AUPERTUS: *Expositionis in Apocalypsin libri* 1-5, hg. von R. Weber, Turnhout 1975 (= CCCM 27)  
 AMBROSIUS: *Expositio evangelii secundum Lucam*, hg. von M. Adriaen, Turnhout 1957 (= CCSL 14)  
 ANDRE DE FLEURY: *Vita Gauzlini*, Paris 1969 (= Sources d'histoire médiévale 2)  
 ANDRIEU, Michel (Hg.): *Les ordines Romani du haut Moyen Age*, 5 Bde., Louvain 1931-1957, (= Études et documents. *Spicilegium Sacrum Lovaniense* 24)  
 ANTONINI PLACENTINI: *Itinerarium*, im unentstellten Text mit deutscher Übersetzung, hg. von Johannes Gildemeister, Berlin 1889. Englische Übersetzung in: *Of the holy places visited by Antonius martyr (circ. 560-570 A.D.)*, übers. von Aubrey Stewart, London 1896 (= Palestine pilgrims' text society II, Nr. 4)  
 ANNALES ORDINIS S. BENEDICTI, Mabillon, Johannes: *Annales ordinis S. Benedicti occidentalium monachorum patriarchae*, Paris 1703

- ARISTOTELES: *De anima*. Griechisch-Deutsch, hg. und übers. von H. Seidel, Hamburg 1995
- AUGUSTINUS HIPONENSIS: *Confessionum libri XIII*, hg. von Lucas Verheijen, Turnhout 1981 (= CSEL 27) Für eine deutsche Übersetzung: *Confessiones*. Dt. und mit einer Einführung von Wilhelm Thimme, 8. Aufl., München 1997.
- Ders.: *De civitate Dei*, hg. von Bernhard Dombart und Alphons Kalb, Turnhout 1955 (= CSEL 47)
- Ders.: *De doctrina christiana*, hg. von Joseph Martin, Turnhout 1962 (= CSEL 32) engl. Übers. von R. P. H. Green, Oxford 1995
- Ders.: *De genesi ad litteram libri duodecim*, hg. von Joseph Zycha, Wien 1894 (= CSEL 28)
- Ders.: *Enchiridion ad laurentium de fide et spe et charitate*, hg. von E. Evans, Turnhout 1969, S. 23-114 (= CSEL 46)
- Ders.: *Enarrationes in psalmos CI-CL*, hg. von Eligius Dekkers und Johannes Fraipont, Turnhout 1956 (= CSEL 40)
- Ders.: *Retractionum libri duo*, hg. von Almut Mutzenbecher, Turnhout 1984 (= CSEL 57)
- BASILIIUS: *Homilia in sanctos quadraginta martyres*, in: PG 31
- BASILIIUS MAGNUS: *De spiritu sancto*. Krit. Ausgabe und deutsche Übersetzung, hg. von Hermann-Josef Sieben, Freiburg 1993 (= *Fontes christiani* 12)
- BAUDEMUND: *Vita Amandi*, AASS. 6. Feb. Bd. I.: *De S. Amando episcopo traiectensi elnone sive amandopoli in Belgio*, Sp. 853ff.
- BEDA VENERABILIS: *Venerabilis Bedae historia ecclesiastica gentis angelorum*, übers. Von Günter Spitzbart (Texte zur Forschung 34), Darmstadt 1982, II 10, S. 164-170
- BEDA VENERABILIS: *Vita sanctorum abbatum monasterii in Wiramutha et Girvum*, PL 94
- BERNHARD VON CLAIRVAUX, III. *Sermo von In festiuitate omnium sanctorum*, in: *Sermones* II., hg. von Jean Leclercq und Henri Rochais, Rom 1968, S. 349-353
- Ders.: *Apologia ad Guillelmum*, PL 182, Sp. 914f
- DIE BIBEL. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980
- CALLISTRATUS: *Statuae*, in: Philostratus: *Imagines*, hg. von Arthur Fairbanks, 3. Aufl., London/Harvard 1960, S. 367-423
- CARTULAIRE de l'abbaye de Conques en Rouergue, hg. von Gustave Desjardins, Paris 1879
- CARTULAIRE de l'abbaye de St. Sauveur de REDON, hg. von Aurélien de Courson, Paris 1863
- CHAIX DE LAVARENNE, A.-C.: *Monumenta Pontificia Arverniae decurrentibus IX, X, XI, XII saeculis*. Correspondance diplomatique des papes concernant l'Auvergne depuis le Pontificat de Nicolas I. jusqu'à celui d'Innocent III. (IX<sup>e</sup>, X<sup>e</sup>, XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup>), Clermont-Ferrand 1886
- CHASSAING, Augustin: *Spicilegium Brivatense*. Recueil de documents historiques relatifs au Brivadois et à l'Auvergne, Paris 1886
- CATALOGUS CODICUM HAGIOGRAPHICORUM LATINORUM in *bibliothecis publicis Namurci, Gandae, Leodii et Montibus asservatorum, ampla documentorum appendice instructus*, Brüssel 1948 (= *Subsidia hagiographica* 25)
- CHRONICON MOISSIACENSE, hg. von Georg Heinrich Pertz, Hannover 1826, S. 280-313 (= MGH SS 1)
- CLAUDIUS VON TURIN: *Epistolae*, MGH Ep. 4, hg. von E. Dümmler, Berlin 1895
- CLEMENS VON ALEXANDRIEN: *Protrepticus*, hg. von Miroslav Marcovich, Leiden 1995 (Supplements to *Vigiliae Christianae* 34)
- Ders.: Niketas-Katene, hg. von O. Stählin und Ursula Trelle, Bd. 1, Berlin <sup>3</sup>1972, 228, 5ff. (= Die griechischen Schriftsteller 12)
- COMMEMORATIO ABBATUM LEMOVICENSIVM, in: *Chroniques de Saint-Martial de Limoges, publiées d'après les manuscrits originaux pour la Société de l'Histoire de France*, hg. von H. Duplès-Agier, Paris 1874
- CONCILIVM NICÄA II: Bastgen, H. (Hg.): *Concilia* II, MGH, Suppl. 1924

- CONSUETUDINES FLORIACENSES SAECULI TERII DECIMI, hg. von Anselme Davril, Siegburg 1976 (= *Corpus Consuetudinum Monastericarum* 9)
- CYRILLUS ALEXANDRINUS: *Argumenta glaphyrorum in Numeros Liber. De serpente aeneo*, PG 69
- DUNGAL: *Responsa contra Claudium*. A controversy on Holy images, krit. Edition mit engl. Übersetzung, hg. von Paolo Zanna, Florenz 2002 (= *Per verba* 17)
- EGINHARD: *Quaestio de adoranda cruce*, in: MGH, *Epistolae* V, hg. von E. Dümmler, Berlin 1899, S. 146-149.
- EINHARD: *Quaestio de adoranda cruce*, hg. von K. Hampe, MGH, *Epistolae* V, Berlin 1899, S. 146-149
- EKKEHART: *Casus Sancti Galli*. St. Galler Klostergeschichten, hg. und übersetzt von H. F. Haefele, Darmstadt 1980
- EPHRAEM DER SYRER: *Sancti Ephraem Syri opera omnia in sex tomos distributa*, Bd. 2, Rom 1743; kritische Ausgabe und Übersetzung: *Ephraem: Hymni de virginitate*. Des Heiligen Ephraem des Syrers Hymnen *de virginitate*, hg. und übersetzt von Edmund Beck, 2 Bde., Louvain 1962
- EPITOME: in: LIBELLI SYNODALIS PARIENSIS, MGH Conc. 2., S. 535-551
- EUNAPIUS: *Vitae sophistarum*, hg. von Joseph Giangrande, Rom 1956
- EUSEBIUS: *De vita Constantini*, hg. von Friedhelm Winkelmann, 2. Aufl., Berlin 1975
- FALCONE TRENORCHIENSI MONACHO: *Chronicon Trenorchiese*, in: *Monuments de l'histoire des abbayes de Saint-Philibert*, hg. von René Poupardin, Paris 1905, S. 71-106
- FASTES EPISCOPAUX DE L'ANCIENNE GAULE, hg. von L. Duchesne, 3 Bde., Paris 1894ff.
- FLORENTIUS PRESBYTER TRICASTINENSIS: *S. Benignus*, PL 7, Sp. 576ff.
- Ders.: *Vita S. Rusticulae*, AASS Aug. Bd. 2, Tag 11
- GALLIA CHRISTIANA, ed. altera, 16 Bde., Paris 1715-1865 [Bd. 1-3 1715-1725 hg. von P. Denis de Sainte-Marthe, Bde. 4-13 1728-1785 hg. von Abtei St. Maur, Bde. 14-16 hg. von Jean-Barthélémy Hauréau 1856-1865]
- GERGIUS CEDRENIUS: *Compendium historiarum*, PG 121-122, Paris 1884-89
- GERARD VON CSANÁD: *De liberatio supra Hymnum trium puerum*, hg. von Gabriel Silagi, Turnhout 1978, (= CCCM XLIX)
- GERARDUS I.: *Acta Synodi Atrebatensis* III, in: PL 142
- GERVASIUS V. TILBURY: *Otia imperialia dec.* III 25, hg. Leibniz, script. rer. Braunschweig I 1707
- GESTA DOMNI ALDRICI, hg. von E. Charles und L. Froger, Mamers 1889
- GESTA DAGOBERTI I/43, MGH SS rer. merov. 2, S. 421
- GESTA EPISCORUM AUTISSIODORENSIUM 44, hg. von L.-M. Duru, Bibliothèque historique de l'Yonne, I, Auxerre 1850
- GESTA PONTIFICUM AUTISSIODORENSIUM, MGH, SS XIII
- GLABER, RUDOLPHUS: *HISTORIARUM LIBRI QUINQUE* – Glaber, Raoul: *Les cinq livres de ses histoires (900-1044)*, hg. von Maurice Prou, Paris 1886
- GREGOR DER GROSSE: *Homiliae in Hiezechielem*, hg. Von Marcus Adriaen, Turnhout 1971 (= CSEL 142) Dt. Übersetzung: *Gregor der Große: Homilien zu Ezechiel*, ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Georg Bürke SJ, Einsiedeln 1983 (= *Christliche Meister* 21)
- Ders., *Registrum Epistularum*, MGH SS
- Ders.: *Der heilige Benedikt/Vita Benedicti*, Buch II. der Dialoge, krit. Ausg. und dt. Übersetzung, St. Ottilien 1995
- Ders.: *Moralia in Hiob*, hg. von Paolo Siniscalco, eingeleitet von Claude Dagens und übers. ins Ital. von Emilio Gandolfo, 4 Bde., Roma 1992-2001 sowie CSEL 143, krit. Edition von Marco Adriaen, 3 Bde., Turnhout 1979-1985
- GREGOR VON NAZIANZ: *Theologicos Protos*, PG 36, *Logoi theologikoi*. Die fünf theologischen Reden, Text und Übersetzung mit Einl. und Kommentar, hg. von Joseph Barbel Düsseldorf/Patmos 1963 (= *Testimonia* 3)

- GREGOR VON NYSSA: *De S. Theodoro*, in: *Gregorii Nysseni Opera* X, 1, hg. von J. P. Cavaros, Leiden u.a. 1990
- GREGOR VON TOURS: *Historia Francorum*, hg. von Massimo Oldoni, krit. Edition und ital. Übersetzung, 2 Bde., Rom/Mailand 1981; dt. Übersetzung von Rudolf Buchner auf Grund der Übers. von Wilhelm von Giesebrecht, 2 Bde., Darmstadt 1970-74
- GREGOR VON TOURS: *Liber miraculorum*, MGH SS rer. Merov. I, 2
- GREGOR VON TOURS: *De gloria beatorum martyrum*, hg. von Krusch, MGH SS rer. Merov. I, 2, engl. Übersetzung durch Raymond van Dam, Liverpool 1988
- GUIBERT VON NOGENT: *Quo ordine sermo fieri debeat, de bucella iudae data et de veritate, de sanctis et eorum pigneribus*, hg. von R. B. C. Huygens, Turnhout 1993 (= CCCM 127)
- HRABANUS MAURUS: *De Universo oder De rerum naturis*, PL 111, Sp. 1-614
- Ders.: *Carmina*, MGH, Poet. 2, S. 154-258
- HAYOMONIS HALBERSTATENSIS EPISCOPI [sic]: *In divi Pauli epistolas expositio. In epistolam ad Romanos*, Migne PL 117
- HERODIAN, 2 Bde., mit einer engl. Übersetzung von C. R. Whittaker, London 1969/70
- HIERONYMUS: *Commentariorum in abacuc prophetiam*, hg. von M. Adriaen, Turnhout 1970 (= CSEL 76A)
- Ders.: *Epistulae I-LXX*, hg. von Isidor Hilberg, 2. Aufl., Wien 1996 (= CSEL 54)
- Ders.: *Biblia Sacra juxta vulgatam clementinam*, Rom/Tournai/Paris 1956 [= HIERONYMUS: Vulgata, Bibelstelle]
- Ders.: *Carmina*, MGH Poet. 2
- HRABANUS MAURUS: *De universo auch De rerum naturis genannt*, PL 111; vgl. Heyse, Elisabeth: *Hrabanus Maurus' Enzyklopädie „De rerum naturis“*. Untersuchungen zu den Quellen und zur Methode der Kompilation. (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 4). München 1969
- HUGO DE FOLIETO: *De clastro animae*, PL 176
- HUGO DE S. MARIA FLORIACENSIS: *Actus regum Francorum*, PL 163
- ISIDOR VON SEVILLA: *Questiones in Vet. Test., In Numeros*, PL 83
- Ders.: *Etymologiae*, hg. von Angelo Valastro Canale, krit. Ed. und ital. Übers., Rom 2004
- JACOBUS DE VORAINNE: *Legenda Aurea*, edizione critica, hg. von Giovanni Paolo Maggioni, Florenz 1998 (= Millennio Medievale 6 – Testi 3) Deutsche Übersetzung: Benz, Richard (Hg.): *Die LEGENDA AUREA des Jacobus de Voragine*, 11. Aufl. Darmstadt 1993
- JOHANNES CHRYSOSTOMUS: *Ad populum Antiochenum homiliae* 21 (sog. Säulenreden), PG 49
- JOHANNES DAMASCENUS: *Contra imagum calumniatores orationes tres*, hg. von Bonifatius Kotter O.S.B., Berlin/New York 1975 (= Patristische Texte und Studien XVII)
- Ders.: *Saint John Damascene: De Fide Orthodoxa*. Versions of Burgundio and Cerbanus, hg. von Eligius M. Buytaert, O.F.M., Louvain/Paderborn 1954 (= Franciscan Institute Publications 8)
- Ders.: *St. John Damascene: Dialectica*. Version of Robert Grosseteste, hg. von Owen A. Colligan O.F.M., Louvain/Paderborn 1953 (= Franciscan Institute Publications 6)
- Ders.: *Jean Damascène. Le visage de l'invisible*, aus dem Griechischen übersetzt von Anne-Lise Darra-Worms, mit einer theologischen Einleitung von Christoph Schönborn und einer historischen Einleitung, Anmerkungen, Bibliographie und Glossar von Marie-Hélène Congourdeau, Paris 1994.
- JOHANNES DIACONUS: *Vita S. Gregorii*, IV83/84. Vgl. auch G. B. Ladner, *Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, I, 1941, S. 70ff
- JOHANNES VON ORLEANS: *De cultu imaginum*: PL 106, Sp. 315C-339
- JOHANNES SCOTUS ERIUGENAE: *Expositiones in ierarchiam coelestem*, hg. von Jeanne Barbet, Brepols 1976, (= CCCM 31)
- KNOEGEL-ANRICH, Elsmarie: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit*, Darmstadt 1932 (Reprint Hildesheim u.a. 1992)

- LACTANTIUS: *Divinarum insitutionum, lib. II*, hg. von Pierre Monat, Paris 1987 (= Sources Chrétiennes 337)
- LEO I.: *De haeresi et historia Manichaeorum libri duo*, PL 55, Sp. 783-990
- Leo IV.: *Homilia*, PL 115, Sp. 677ff.
- Brunel, C.: LES MIRACLES DE SAINT PRIVAT, in: Collections de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire, Paris 1912
- LIBELLUS SYNODALIS PARIISIENSIS. *Concilium Parisiense A. 825, Concilia aevi Karolini*, hg. von Albert Werminghoff, Hannover/Leipzig 1908, S. 473-551 (= MGH Leges 3, Concilia II, 2)
- LIBER PONTIFICALIS, hg. von L. Duchesne, 3 Bde., Paris 1886
- DE LITURGIA GALLICANA: MABILLON, F. Johannes: *Appendix ad opera Sancti Germani Parisiensis: de Liturgia Gallicana*, Paris, 1785 sowie PL 72
- LUKREZ: *De rerum natura*, hg. von Martin Ferguson Smith, mit einer engl. Übers. von W. H. D. Rouse, Harvard/London 1975. Deutsche Übers. von J. Martin: Lukrez: Über die Natur der Dinge, Berlin 1972
- LUPUS: *Vita S. Wigberti*, AASS August III, S. 136
- MA'ASEH NORAH, in: Chroniques hébraïques du Xie siècle, hg. von Simon Schwarzfuchs, in: Evidences 6 (1954), S. 33-35
- MANSI, Giovanni Domenico: *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 31 Bde., hier: Bd. 13: *Ab anno 787 usque ad annum 814*, Florenz 1759-1798
- MARCUS DIACONUS: *Vita Porphyrii*, krit. Ausgabe und franz. Übersetzung hg. von Henri Grégoire und Marc-Antoine Kugener, Paris 1930
- MIRACULA SANCTI DIONYSII, I, 23, AASS III, 2, Sp. 351
- MISCHNA AVODAH ZARAH, hg. Hoffmann, David: Die sechs Ordnungen des Mischna. Hebräischer Text mit Punktuation, deutscher Übersetzung und Erklärung. Bd. 4: Ordnung Nesikin, Basel 1968
- MOMBRIUS, Boninus: *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum*, 2 Bde., Mailand ca. 1477, hier zit.: Reprint: Paris 1910
- MORTET, Victor: RECUEIL DE TEXTES relatifs a l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen Age, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, Paris 1911 (=MORTET: RECUEIL DE TEXTES)
- ODO VON CLUNY: *Vita sancti Geraldi Auriliacensis comitis*, PL 133, Sp. 639-704, franz. Übersetzung und krit. Kommentar von Gérard Venzac: Vie de saint Géraud, Comte d'Aurillac, in: Revue de la Haute-Auvergne 43 (1972), S. 211-328
- OPTATUS: *Milevitani libri VII*, hg. von Karl Ziwsa, Leipzig 1893 (= CSEL 26) Engl. Übersetzung: Fourth book against the Donatists - Optatus: Vs the Donatists“, transl. by M. Edwards, Liverpool 1997
- OPUS CAROLI REGIS CONTRA SYNODUM (*Libri Carolini*), *Concilia aevi Karolini, Supplementum*, hg. von Freeman unter Mitwirkung von Paul Meyvaert, Hannover 1998 (= MGH, Abt. Leges 4: Concilia T. 2, Suppl. 1) rez. von CHAZELLE, Celia, in: The Medieval Review 1999, S. und John C. Contreni in: Speculum 76 (2001), S. 453-55
- OVID: Heroiden, in: OVID: Heroides and Amores, hg. von Grant Showerman, Cambridge/Mass. 1963
- Ders.: Metamorphosen, hg. Von William S. Anderson, korr. Nachdr. der 5. Aufl., Stuttgart 1993
- PARASTASEIS SYNTOMOI CHRONIKAI – Constantinople in the early eight century, hg. und übers. von Averil Cameron und Judith Herrin, Leiden 1984
- PASCHASIUS RADBERTUS: *De corpore et sanguine domini*, hg. von Beda Paulus O.S.B., Turnhout 1969 (= CCCM 16)
- PATERIUS NOTARIUS GREGORII I: *Expositio Veteris ac Novi Testamenti*, PL 79

- PAUSANIAS: *Description de la Grèce*, 1. Buch, hg. von Michel Casevitz, Paris 1992
- PETRUS VENERABILIS: *Sermones Tres*, Ausgabe von G. Constable in: *Revue Benedictine* 64 (1954), S. 266ff.
- PHILOSTRATOS: *Imagines*, krit. Ausg.: *Seminariorum Vindobonensium sodales* (Hg.): *Philostrati maioris imagines*, Leipzig 1893. Dt. Übersetzung: Philostratos: *Die Bilder*, nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka hg., übers. und erläutert von Otto Schönberger, München 1968
- PIRMIN: *Scarapsus*, hg. von G. Jecker, *Die Heimat des hl. Pirmin*, Münster 1927
- PLATON: *Werke in acht Bänden griechisch/deutsch*, übers. von Friedrich Schleiermacher, hg. von G. Eigler, 9 Bde., Darmstadt 2001
- PLINIUS SECUNDUS, Gaius: *Naturalis historiae libri XXXVII*, hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1973-1996
- PLOTIN, Ennéades, gr.-franz., hg. von Emile Bréhier, 7 Bde, Paris 1924-38
- Poetae latini aevi carolini IV*, Bd. 3, hg. von K. Strecker, Berlin 1923
- PRUDENTIUS: *Psychomachia*, für eine krit. Edition siehe Prudentius: *Psychomachia, testo con introduzione e traduzione di Emanuele Rapisarda*, Catania 1962 oder: Prudentius: *The fight for mansoul, with an English translation by H. J. Thomson*, Bd. 1, London 1949, repr. 2000, S. 274-343 (= Loeb 387), für eine deutsche Übersetzung siehe: *Die Psychomachie des Prudentius*, eingeführt und übersetzt von Ursmar Engelmann, Basel 1959
- QUINTILIAN: *Institutionis oratoriae libri duodecim*, 2 Bde., Oxford 1992-1997
- RECUEIL DES CHARTES DE L'ABBAYE DE CLUNY, hg. von Auguste Bernard und Alexandre Bruel 3, Paris 1884
- RECUEIL DES CHARTES DE L'ABBAYE DE CLUNY, hg. von Auguste Bernard und Alexandre Bruel 3, Paris 1884
- RIMBERTUS HAMBURGENSIS: *Vita Anskarii*, hg. von G. Waitz, Hannover 1829, S. 689-725 (= MGH SS 2)
- RODULFUS GLABER: *Glabri Historiam Libri Cinque, eiusdem auctoris Vita Domini Willelmi Abbatis*, hg. und übers. von John France, Oxford 1989, ital. Übers.: *Rodolfo il Glabro. Cronache dell'anno Mille (Storie), Scrittori greci e latini*, hg. und übers. von Guglielmo Cavallo und Giovanni Orlando, Mailand 1989
- RUPERT VON DEUTZ: *De diversibus artibus*, hg. von C. R. Dodwell, London 1961
- SCHLOSSER, Julius v.: *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1892 [2. Nachdr. Hildesheim e.a. 1988]
- SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE, 3 Bde.. Loeb Classical Library, London/Massachusetts 1921
- STUTTGARTER PSALTER: *Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. 2° 23.*
- SUGER: *De Consecratione*, kommentierte Studienausgabe, hg. von Günther Binding und Andreas Speer unter Mitarbeit von Gabriele Annas, Köln 1995 (= Veröffentlichungen der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln 56)
- SUGER: *De administratione*, in: *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften*, hg. von Andreas Speer und Günther Binding, Darmstadt 2000
- SULPITIUS SEVERUS: *Vita Martini*, zit. nach Berschin 1986, Bd. 1
- Sulpitius Severus: *On the Life of St. Martin, Translation and Notes by Alexander Roberts*, in: *From: A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church, Second Series, Volume 11*, New York, 1894.
- TERTULLIAN: *Apologia*, hg. von J. P. Waltzing, Paris 1929
- THEOPHYLACTUS SIMOCATTA, hg. von De Boor, Leipzig 1887
- Martène, Edmundus und Ursinus Durand: *THESAURUS NOVUS ANECODOTORUM*, Paris 1717
- THIOFRID ABBATIS EPTERNACENSIS: *Flores epytaphii sanctorum*, hg. von Michele Ferrari, Turnhout 1996 (= CCCM 133)
- THOMAS VON AQUIN: *In quattuor libros sententiarum*, krit. Ausg. und ital. Übersetzung hg. von

- Roberto Coggi und Carmelo Pandolfi, Bologna 1999/2000 [erschienen bisher: Bd. 2-3 und 5-8] sowie Maria Fabianus Moos O.P (Hg.): *Scriptum super sententiis magistri Petri Lombardi*, Tallahassee 1981 (= Diss. Florida State University 1981) für eine engl. Übersetzung: *Scriptum super libros Sententiarum Petri Lombardi*, Übers. und Kommentar von Steven E. Baldner und William E. Carroll, Toronto 1997
- Ders.: *In Aristotelis libro de sensu et sensato. De memoria et reminiscencia commentarium*, hg. von R. M. Spiazzi, Turin/Rom 1949
- TRANSLATIO der heiligen Fides, in: AASS vom 6. Oktober, Bd. III, S. 294-299
- VITA ALDRICI: AASS 1. Januar Bd. 7, Sp. 388, dt. Übersetzung und krit. Kommentar bei: Weidemann, Margarete: Geschichte des Bistums Le Mans von der Spätantike bis zur Karolingerzeit: *Actus Pontificum Cenomannis in Urbe Degentium* und *Gesta Aldrici*, Mainz 2002
- VITA GAUZLINI *Abbatis Floriacensis Monasterii*, in: André de Fleury: *Vie de Gauzlin, abbé de Fleury*, hg. von R. Bautier und G. Labory, Paris 1969
- VITA IGNATII, PG 105
- VITA HARIOLFI, hg. von V. Burr, in: Ellwangen 764-1964. Beiträge und Untersuchungen zur Zwölfhundert-Jahrfeier, Ellwangen 1964, S. 9-49 [Quellentext und Übersetzung: S. 14-28]
- VITA HUGONII, AASS, April, Bd. 2, Sp. 766
- VITA S. THEOFREDI, AASS Oct. Bd. 8, Sp. 527-32
- VITA ZENONIS, AASS April, Bd. 2, Sp. 70-71
- VITRUV: *De architectura*, hg., ins Französische übersetzt und kommentiert von Pierre Gros, 4 Bde., Paris 1992
- WALAFRID: *De exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* 8, MGH capit. 2, hg. von V. Krause, Hannover 1897, S. 473-516, engl. Übersetzung: HARTING-CORRÉA, Alice: *Walafriid Strabo's Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum: a Translation and Liturgical Commentary*, Leiden 1996

### VIII. 3) Sekundärliteratur

- ADÁM, Anikó: La genèse d'une cathédrale romantique. Le génie du Christianisme de Chateaubriand, in: *La cathédrale*, hg. von Joëlle Prunghaud, Villeneuve-d'Ascq 2001, S. 51-57
- AIRLIE, Stuart: The anxiety of sanctity: St Gerald of Aurillac and his maker, in: *Journal of Ecclesiastical History* 43, 1992, S. 372-395.
- AISSEN-CREWETT, Meike: *Platos Theorie der bildenden Kunst*, Potsdam 2000
- AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002
- AGRIMI, Jole und Chiara CRISCIANI: *Malato, medico e medicina nel medioevo*, Torino 1980 (= *Storia della Scienza* 19)
- ALBERIGO, Giuseppe und Alberto MELLONI: La questione politico-religiosa dei Libri Carolini, in: *La legittimà del culto delle icone: Oriente e occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, Atti del III. Convegno Storico Interecclesiale, 11/13. maggio 1987, hg. von Giovanni Distante, Bari 1989
- ALBERT-LLORCA, Marlène: *Les vierges miraculeuses, légendes et rituels*, Paris 2002
- ALBRECHT, Stefan: *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, Berlin 2003
- ALCOUFFE, Daniel: Saggio di cronologia dei vasi antichi del tesoro di San Marco, in: *Storia dell'arte marciiana*, hg. von Renato Polacco, Venedig 1998, S. 289-296

- ALEXANDRE, Jérôme: L'étonnement chez Tertullien. Une catégorie fondamentale de la connaissance et de la foi, in: *Revue des Études Augustiniennes* 49 (2003), S. 5-23
- ALGAZI, Gadi, Valentin GROEBNER und Bernhard JUSSEN (Hgg.): *Negotiating the Gift. Pre-Modern Figurations of Exchange*, Göttingen 2003, hierin: Ders.: *Introduction: Doing Things with Gifts*, S. 9-28
- ALIBERT, Dominique: La matière antique dans l'imagerie politique carolingienne, in: *La Mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge. Communications présentées au Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge de l'Université de Paris X-Nanterre* (1996-1998), hg. von Michael Sot unter Mitarbeit von Pierre Bazin, Paris 2000, S. 81-104
- AMORE, Agostino, *I martiri di Roma*, Rom 1975
- ANDALORO, Maria: Il „Liber pontificalis“ e la questione delle immagini da Sergio I a Adriano I, in: *Roma e l'età carolingia*, Rom 1976, S. 69-77
- Ders.: Le icone a Roma in età preiconoclasta, in: *Roma fra Oriente e Occidente. 49. Settimane di Studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo* 2001, Spoleto 2002, Bd. 2, S. 719-754
- ANGÉLY, Jean (Abbé): La prétendue tumulation de Sainte Foy d'Agen à conques, in: *Revue de l'Angenais* 76 (1950), S. 91-102
- ANGENENDT, Arnold: *Der Kult der Reliquien*, in: *Reliquien. Verehrung und Verklärung. Ausst.-Kat. zur Kölner Sammlung L. Peters Schnütgen-Museum*, hg. von A. Legner, Köln 1989, S. 12-15
- Ders.: *Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung*, in: *Speculum* 42 (1991), S. 320-348
- Ders.: Der „ganze“ und „unverweste“ Leib – eine Leitidee der Reliquienverehrung bei Gregor von Tours und Beda Venerabilis, in: *Aus Archiven und Bibliotheken. Festschrift für R. Kottje zum 65. Geburtstag*, hg. von H. Mordek, Frankfurt a. M. 1992, S. 33-50
- Ders.: *Figur und Bildnis*, in: *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, hg. von Gottfried Kerscher, Berlin 1993, S. 107-119.
- Ders.: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994
- Ders.: Die Christianisierung Nordwesteuropas, in: Stiegemann, Christoph and Wernhoff, Matthias (ed.), 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III.* in: 799 – KUNST UND KULTUR DER KAROLINGERZEIT, Bd. II, S. 420-433
- Ders.: *Liturgik und Historik – gab es eine organische Liturgie-Entwicklung?* 2. Aufl., Freiburg i.Br. 2001
- Ders.: Der römische und gallisch-fränkische Anti-Ikonoklasmus, in: *Frühmittelalterliche Studien* 2001 [erschienen 2003], S. 201-225
- Ders.: „Der Leib ist klar, klar wie Kristall“, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hg. von Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz, München 2002, S. 387-398
- ANIEL, Jean-Philippe.: *Le scriptorium de Cluny aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles*, in: *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny, actes du colloque scientifique international*, Cluny 1990, S. 265-281
- ANZULEWICZ, Henryk: Grundlagen von Individuum und Individualität in der Anthropologie des Albertus Magnus, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hg. von Jan A. Aertsen und Andreas Speer, Berlin/New York 1996, S. 124-160 (= *Miscellanea Mediaevalia* 24)
- APPLEBY, David F.: Holy Relic and Holy Image: Saints' Relics in the Western Controversy over Images in the Eighth and Ninth Centuries, in: *Word & Image* 8 (1992), S. 333-343
- ARMANDI, Marina: „Regnavit a Ligno Deus“. Il Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali, in: *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, hg. von ders. *Arezzo-Cortona-Sansepolcro* 1994, S. 124-135

- ARRHENIUS, Birgit: Einige christliche Paraphrasen aus dem 6. Jh., in: Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte, Akten des 1. Internationalen Kolloquiums in Marburg 1983, hg. von Helmut Roth, Sigmaringen 1986, S. 129-151
- ASHLEY, Kathleen und Pamela SHEINGORN: *Writing Faith: Text, Sign & History in the Miracles of Sainte Foy*, Chicago/London 1999
- ASSMANN, Jan: *Idolatrie, oder was ist so schlimm an Idolen?* Beitrag auf der Tagung „Idole“, org. von Sigrun Anselm, Caroline Neubaur und Lorenz Wilkens, Tutzing 2002
- ASSUNTO, Rosario: *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Mailand 1961, Dt. Übersetzung: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, übers. aus dem ital. und lat. von Christa Baumgarth, Köln 1963 (= *Geschichte der Ästhetik 2*)
- AUBERT, Marcel M.: *La Cathédrale de Metz*, Paris 1931
- AUERBACH, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946
- AUGÉ, Marc: *Le dieu objet*, Paris 1988
- Ders.: *Der Geist des Heidentums*, übers. von Michael von Killisch-Horn, München 1995 (Paris 1982)
- BAADER, Hannah: Marcus Tullius Cicero. Der Körper als Gefäß der Seele. Transformationen einer Metapher (45 v. Chr.), in: *Porträt. Mit Beiträgen von Karin Hellwig, Ulrike Müller Hofstede, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf*, hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 91-95 (= *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2*) (= BAADER 1999a)
- Dies.: Anonym: „Sua cuique persona“. Maske, Rolle Porträt (ca. 1520), in: Ebd., S. 239-246 (= *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2*) (= BAADER 1999b)
- Dies.: Das Gesicht als Ort der Gefühle. Zur Büste eines jungen Mannes aus dem Florentiner Bargello von ca. 1460, in: *Querelles 7* (2002)
- Dies.: *Iconic turn*, in: MLK, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 143-146
- BACCI, Michele: *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998
- Ders.: *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003
- BALTRUSAITIS, Jurgis: *Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*, Berlin 1997<sup>3</sup>
- BARASH, Moshe: *Blindness. The history of a mental image in Western thought*, New York 2001, Rez. von James J. Barnes in: *Visual Resources XIX* (2003)
- BARBER, Charles: *Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art*, in: *Speculum 72* (1997), S. 1019-1036
- BARBERO, Alessandro und Chiara FRUGONI: *Medioevo. Storia di voci, racconto di immagini*, Milano 1999
- BARBIER, Edmond: *Les images, les reliques et la face supérieure de l'autel avant le XI siècle*, in: *Synthronon – Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1968, S. 199-207
- BARRAL I ALTET, Xavier: *Reliques, trésors d'églises et création artistique*, in: *La France de l'an mil*, hg. von Robert Delort unter Mitarbeit von Dominique Iogna-Prat, Paris 1990 S. 184-213
- Ders.: *Observer les modèles et les dépasser: le regard vers Rome dans la France de l'an mil*, in: *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi di Parma 1999*, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2002, S. 98-107
- BARTHÉLEMY, Dominique: *L'an mil et la paix de Dieu. La France chrétienne et féodale 980-1060*, Paris 1999
- BARTSCH, Shadi: *The Philosopher as Narcissus. Vision, Sexuality, and Self-Knowledge in Classical Antiquity*, in: *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others saw*, hg. von Robert S. Nelson, Cambridge 2000, S. 70-97

- BASCHET, Jérôme und Jean-Claude SCHMITT (Hgg.): *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris 1996 (= Actes du 6<sup>e</sup> International Workshop on Medieval Societies, Erice 1992)
- BASSETT, Sarah Guberti: *The antiquities in the Hippodrome of Constantinople*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), S. 87-96
- Dies.: *Historiae Custos: sculpture and tradition in the Baths of Zeuxippos*, in: *American Journal of Archeology* 100 (1996), S. 491-506
- Dies.: „Excellent Offerings“: the Lausus collection in Constantinople, in: *Art Bulletin* 82 (2000), S. 6-25
- BATAILLE, Georges: *Theorie der Religion*, München 1997
- Ders.: *Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953*, Ort München 1999
- BAUCH, Kurt: *Imago*, in: *Was ist ein Bild*, hg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 275-299
- BAUER, Dieter R. und Klaus HERBERS: *Hagiographie im Kontext*, Stuttgart 2000 (= Beiträge zur Hagiographie 1)
- BAUER, Theodor: *Die Tugenden und Laster in den frühchristlichen Denkmälern*, Diss. Heidelberg 1923
- BAYARD, Jean-Pierre: *Déesses mères et Vierges noires, répertoire des Vierges noires par département*, Monaco 2001
- BEER, Manuela: *Ottonische und frühsalische Monumentalskulptur. Entwicklung, Gestalt und Funktion von Holzbildwerken des zehnten und frühen elften Jahrhunderts*, in: *Die Ottonen, Kunst – Architektur – Geschichte*, hg. von Klaus Gereon Beuckers, Johannes Cramer und Michael Imhof, Darmstadt 2002, S. 129-152
- BELLET, Paulino, O.S.B.: *El liber de imaginibus sanctorum bajo el nombre de Lyon obra de Claudio de Turin*, in: *Analecta sacra Tarraconensia* 35 (1955), S. 151-194
- BELTING, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981
- Ders.: *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory*, in: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, Washington 1985, S. 151-181 (= *Studies in the History of Art* 16)
- Ders.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990
- Ders.: *Images in history and images of history*, in: Ernst Kantorowicz, hg. von Robert Louis Benson und Johannes Fried, Stuttgart 1997, S. 94-103 (= *Frankfurter historische Abhandlungen* 39)
- Ders. und Dieter KAMPER (Hgg.): *Der zweite Blick – Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 103-119
- Ders.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001
- Ders.: *Repräsentation und Anti-Repräsentation*, in: *Quel corps ? Eine Frage der Repräsentation*, hg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz, München 2002, S. 29-52
- Ders.: *Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers*, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 89-100
- Bennett, Harold: *Esto sacer*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 61 (1930), S. 5-18
- BERGER, Albrecht: *Untersuchungen zu den Patria Konstantinopoleos*, Bonn 1988 (= *Poikila Byzantina* 8, Diss. Berlin 1987)
- BERGMANN, Marianne: *Il ritratto imperiale e il ritratto privato. L'evoluzione delle forme*, in: *AUREA ROMA* 2000, S. 237-243
- BERGMANN, Ulrike: *Prior omnibus autor – an höchster Stelle aber steht der Stifter*, in: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, hg. von Anton Legner, Ausst.-Kat. Köln, 2. Bd., Köln 1985, S. 117-148.

- BERLINER, Rudolf: Rudolf Berliner (1886-1967). „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild, hg. von Robert Suckale, Berlin 2003
- BERNHARDT, Karl-Heinz: Das Bilderverbot im Alten Testament und im antiken Judentum, in: Der byzantinische Bilderstreit. Sozialökonomische Voraussetzungen – ideologische Grundlagen – geschichtliche Wirkungen, Leipzig 1980, S. 73-81
- BERNOULLI, Christoph: Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue, Basel 1956 (= Basler Studien zur Kunstgeschichte 13)
- BERSCHIN, Walter: Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter. 4 Bde., Stuttgart 1986-2001 (= Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 12)
- BERTELLI, Carlo: Un altro serpente in S. Ambrogio, in: Dumbarton Oaks Papers 41 (1987), S. 85-87 (= Studies on art and archeology in honor of Ernst Kitzinger on his seventy-fifth birthday)
- BESANÇON, Alain: L'image interdit. Une histoire intellectuelle de l'icoclasm, Paris 1994
- BESCHI, Luigi: L'idolino di Pesaro e gli altri bronzi del suo contesto archeologico, in: Studia Oliveriana, nuova serie 20 (2000), S. 9-26
- BETTINI, Maurizio: Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, I: L'uso dei classici, hg. von Salvatore Settis, Turin 1984, S. 221-267
- Ders.: Il ritratto del amante, Turin 1992
- BEUCKERS, Klaus Gereon: Die Ezzonen und ihre Stiftungen. Eine Untersuchung zur Stiftungstätigkeit im 11. Jahrhundert, Münster 1993 (= Kunstgeschichte 42)
- Ders.: Der ottonische Kruzifix in der Aschaffener Stiftskirche, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 46 (1994), S. 1-23 [= BEUCKERS 1994a]
- Ders.: Das Brauweiler Kreuz in der Kölner Minoritenkirche – ein ottonisches Bildwerk, in: Colonia Romanica 9 (1994), S. 156-163 [= BEUCKERS 1994b]
- Ders., Johannes Cramer und Michael Imhof (Hgg.): Die Ottonen, Kunst – Architektur – Geschichte, hg. von Klaus Gereon Beuckers, Johannes Cramer und Michael Imhof, Darmstadt 2002
- Ders.: Das ottonische Stifterbild. Bildtypen, Handlungsmotive und Stifterstatus in ottonischen und frühsalischen Stifterdarstellungen, in: Die Ottonen, Kunst – Architektur – Geschichte, hg. von dems., Johannes Cramer und Michael Imhof, Darmstadt 2002, S. 63-102
- BEUMANN, Helmut: Grab und Thron Karls des Großen zu Aachen, in: Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben, hg. von Wolfgang Braunsfels, Bd. 4: Das Nachleben, Düsseldorf 1967, S. 9-38
- BEUTLER, Christian: Das Kreuz des Heiligen Odo aus St. Martin vor Autun, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch 22 (1960), S. 49-68
- Ders.: Documents sur la sculpture carolingienne I, in: Gazette des Beaux-Arts LX (1962), S. 445-454
- Ders.: Documents sur la sculpture carolingienne II, in: Gazette des Beaux-Arts LXI (1963), S. 193-200
- Ders.: Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter, Düsseldorf 1964
- Ders.: Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus, München 1982
- Ders.: Der Gott am Kreuz. Zur Entstehung der Kreuzigungsdarstellung, Hamburg 1986
- BEVAN, Edwyn: Holy images. An inquiry into idolatry and image-worship in ancient paganism and in christianity, London 1940
- BIERNOFF, Suzannah: Sight and embodiment in the Middle Ages, Basingstoke 2002
- BIJSTERVERELD, Arnoud-Jan A.: The medieval gift as an agent of social bonding and political power: A comparative approach, in: Medieval Transformations: Texts, Powers, and Gifts in Context, hg. von Esther Cohen und Mayke de Jong, Leiden 2000, S. 123-156

- BISCHOFF, Bernhard: Mittelalterliche Schatzverzeichnisse I. Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, München 1967
- BLAAUW, Sible de: Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Bd. 3: Basilica Sancti Petri, Città del Vaticano 1994 (= Studi e testi 356)
- BLANCARDI, Nathalie, Agostino PARAVICINI-BAGLIANI u.a. (Hgg.): I cinque sensi – The five senses, in: *Micrologus X* (2002).
- BLANCK, H.: Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern, Roma 1969
- BLOCKER, Monika: Ein Zauberprozess im Jahre 1028, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte – Revue suisse d'histoire* 29 (1979), S. 533-555
- BLUME, Dieter: Adémar von Chabannes – ein zeichnender Mönch und seine Bilder, in: *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, hg. von Katharina Corsepius, Daniela Mondini, Darko Senekovic, Lino Sibillano und Samuel Vitali, Hildesheim u.a. 2004, S. 375-384
- BLUMENBERG, Hans: Beiträge zum Problem der Ursprünglichkeit der mittelalterlich-scholastischen Ontologie, Inaugural-Dissertation, Christian-Albrechts-Universität Kiel 1947
- Ders.: Kritik und Rezeption antiker Philosophie in der Patristik. Strukturanalysen zu einer Morphologie der Tradition (1959), wiederabgedruckt in: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, S. 266-290
- Ders.: Sokrates und das ‚objekt umgebungs‘. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes (1966), wiederabgedruckt in: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, S. 74-111
- BOECKLER, A.: Malerei und Plastik im ostfränkischen Reich, in: *I Problemi della civiltà carolingia*, Settimane di Studio del centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto 1954, S. 161-180
- BOEHM, Barbara Drake: *Medieval Head Reliquaries of the Massif Central*, Ann Arbor (Michigan) 1990
- Dies.: *Body-Part Reliquaries: The state of Research*, in: *Gesta* 36 (1997), S. 8-19
- Dies.: *Les Bustes reliquaires romans du Limousin*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà* 29 (1998), S. 45-51.
- BOEHM, Gottfried: Ders.: Die Wiederkehr der Bilder und die Bilderfrage, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von dems., München 1994, S. 11-38 und S. 325-343
- Ders.: *Vom Medium zum Bild*, in: *Bild – Medium – Kunst*, hg. von Yvonne Spielmann und Gundolf Winter, München 1999
- Ders.: *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*. Auf den Spuren des homo pictor, in: *Homo pictor*, hg. von dems., München/Leipzig 2001, S. 3-13
- Ders.: *Der Topos des Lebendigen*. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. von Joachim Küpper und Christoph Menke, Frankfurt a.M. 2003, S. 94-112.
- BÖHME, Hartmut: *Das Licht als Medium der Kunst*. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation, Antrittsvorlesung Berlin 1994
- Ders.: *Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten*, in: *BELTING/KAMPER* 2000, S. 23-42
- BOEHMER, Roland: *Die Stuckfigur Karls des Grossen in Müstair*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 48 H.4 (1997), S. 62-65
- BESPFLUG, François und Nicolas LOSSKY, Nicolas (Hgg.): *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Actes du colloque international Nicée II am Collège de France 1986, Paris 1987

- BOLUFER, Elisabeth: *Sainte Foy de Conques*, Conques 1991
- BONNE, Jean-Claude: *Entre l'image et la matière: la choséité du sacré en Occident*, in: *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée*, Actes du colloque international in Rom, Academia Belgica 1998, hg. von Jean-Marie Sansterre und Jean-Claude Schmitt, Brüssel/Rom 1999, S. 77-111
- BONVIN, Jacques: *Virgines noires. La réponse vient de la terre*, Paris 1988
- BORST, Arno: *Findung und Spaltung der öffentlichen Persönlichkeit (6.-13. Jahrhundert)*, in: *Identität*, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, (= *Poetik und Hermeneutik* 7), S. 620-641
- BOSSAGLIA, Rossana: *Scultura italiana dall'alto Medioevo all'età romanica*, Milano 1966
- BOUILLET Auguste und Louis SERVIÈRES: *Sainte Foy, vierge et martyre*, ed. Carrère, Rodez 1904
- BOULHOL, Pascal: *Claude de Turin – un évêque iconoclaste dans l'occident carolingien*, Paris 2002 (= *Collection des Études Augustiniennes. Série Moyen Âge et Temps Modernes* 38)
- BOUREAU, Alain: *Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825*, in: *Böesflug*, François und Lossky, Nicolas (Hgg.): *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II am Collège de France 1986*, Paris 1987, S. 247-262
- BOUSQUET, Louis: *L'architecture et la sculpture de l'église Sainte-Foy de Conques d'après récents travaux*, in: *Revue Rouergue* (1947) Nr. 2, S. 209ff.
- Ders.: *Authenticité du transfert des reliques de Ste Foy d'Agen a Conques*, in: *Revue du Ruergue* 8 (1954), S. 64-75.
- BOZÓKY, Edina und Anne-Marie HELVETIUS (Hgg.): *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Cote d'Opale (Boulogne-sur-Mer) 4-6 septembre 1997*, Brepols 1999 (= *Hagiologia* 1)
- BRAUN, Joseph: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924
- Ders.: *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940
- BREDEKAMP, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a.M. 1975
- Ders.: *Wallfahrt als Versuchung. San Martin in Frómista*, in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, hg. von Clemens Fruh, Raphael Rosenberg und Hans-Peter Rosinski, Berlin 1989, S. 221-258
- Ders.: *Ein Mißverständnis als künstlerischer Dialog, Bemerkungen zur Antikenrezeption der Romanik*, in: *Kunstforum International* 111 (1991), S. 98-107
- BRÉHIER, Louis: *Deux inventaires du trésor de la cathédrale de Clermont au Xe siècle*, in: *Etudes archéologiques, Mémoires de la société des „Amis de l'Université de Clermont-Ferrand“*, Supplément à la „Revue d'Auvergne“ II, Clermont-Ferrand 1910, S. 34-48
- Ders.: *L'art chrétien*, Paris 1918
- BRENK, Bear: *Spolia from Constantine to Charlemagne: aesthetics versus ideology*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), S. 103-10 (=BRENK 1987a)
- Ders.: *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino cod. Vat. lat. 1202. Ein Meisterwerk italienischer Buchmalerei des 11. Jahrhunderts. Wissenschaftlicher Ergänzungsband zur Faksimileausgabe des Codex Benedictus, Vat. lat. 1202*, Zürich 1987 (= BRENK 1987b)
- BRENK, Bear: *Der Concepteur und sein Adressat. Oder: Von der Verhüllung der Botschaft*, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt a. M. 1994, S. 431-450
- BRENT, Allen: *Hippolytus and the Roman church in the third century. Communities in tension before the emergence of a monarch-bishop*, Leiden 1995
- BRINKERHOFF, Dericksen M.: *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch*, New York 1970

- BRODEN, Nancy: *The Pala d'Oro of San Marco in Venice in its Art Historical and Historical Contexts*, Ann Arbor 1990
- BROWE, Peter: *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau 1938 (= *Breslauer Studien zur historischen Theologie* NF 4)
- BROWN, Patricia Fortini: *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven/London 1988
- Dies.: *Venice & antiquity. The Venetian sense of the past*, New Haven/London 1996
- BROWN, Peter Robert Lamont: *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago 1981, dt. Übersetzung: ders.: *Die Heiligenverehrung. Ihre Entstehung und Funktion in der lateinischen Christenheit*, Leipzig 1991
- Ders.: *Die Gesellschaft und das Übernatürliche. Vier Studien zum frühen Christentum*, Berlin 1993 (engl. Originalausgabe: *The Society and the Holy in Late Antiquity*, Berkeley 1982)
- BRUBAKER, Leslie: *Politics, patronage and art in Ninth-Century Byzantium. The 'homilies' of Gregory of Nazianzus in Paris (BN ms. gr. 510)*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 39 (1985), S. 1-13
- Dies.: *Perception and conception. Art, theory and culture in ninth-century Byzantium*, in: *Word & Image* 5 (1989), S. 19-32
- Dies. und Robert Ousterhout (Hgg.): *The Sacred Image East and West*, Aldershot 1995 (= *Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs* 7)
- Dies.: *Icons before Iconoclasm? in: Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo*, hg. von Guglielmo Cavallo u.a., XLV. Settimana internazionale di studio, Spoleto 1998, S. 1215-1254
- Dies.: *Vision and meaning in ninth-century Byzantium. Image as exegesis in the homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge/Mass. 1999
- Dies.: *Byzantium in the Iconoclast Era (ca. 680-850). The sources, an annotated survey*, hg. von Leslie Brubaker und John Haldon, Aldershot 2001
- BRUYNE, Edgar de: *Études d'esthétique médiévale*, 3 Bde., Brügge 1946
- Ders.: *L'esthétique du Moyen âge*, Louvain 1947 (= *Essais philosophiques* 3)
- BRYSON, Norman: *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, übers. von Heinz Jatho, München 2001; Engl. Ausgabe Ders.: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1983
- BUCHKREMER, Joseph: *Der Dom zu Aachen. Beiträge zur Baugeschichte*, II, Aachen 1941
- BÜCHSEL, Martin: *Die von Abt Suger verfaßten Inschriften. Gibt es eine ästhetische Skulptur im Mittelalter?* In: *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a.M. 1994, Bd. 1, S. 57-73
- Ders.: *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose*, Mainz 2003
- BUDDE, Michael: *Altare portatile. Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters, 600-1600*, Münster 1998 (2 CD-Rom)
- BUGGE, Ragne: *Effigiem Christi, qui transis, semper honora. Verses condemning the cult of sacred images in art and literature*, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* VI (1975), S.127-140
- BULST, Neithart: *Zu den Anfängen frutturarischer Consuetudines im Reich*, in: *Deutsches Archiv zur Erforschung des Mittelalters* 29 (1973), S. 558-561
- BUSUIOCEANU, Alexandru: *"Un ciclo di affreschi del secolo XI: S. Urbano alla Caffarella"*, in: *Ephemeris Dacoromana* 2 (1924), S. 1-65
- BYNUM, Caroline Walker: *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York 1995
- Dies.: *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*, Frankfurt a. M. 1996 (= *Fragmentation and Redemption*, New York 1991)
- Dies. und Paula GERSON: *Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages*, in: *Gesta* 36 (1997), S. 3-7

- Dies.: Seeing and seeing beyond: the Mass of St. Gregory in the fifteenth century, in: *The mind's eye. Art and theological argument in the Middle Ages*, hg. von Jeffrey Hamburger u.a., Princeton 2006, S. 208-240
- CAILLET, Jean-Pierre (Hg.): *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Paris 1996
- Ders., GABORIT-CHOPIN Dominique und Éric PALAZZO (Hgg.): *L'Europe de l'an mil*, Zodiaque 2001
- CALOGERO, Jean: in: *Iconografia e livelli di linguaggio della decorazione del complesso abbaziale di Civate*, hg. von Fabrizio Mancinelli, in: *L'arte n.s. IV*, 1971, S. 13-55
- CALVIN, Jean: *Traité des reliques, ou Advertissement tres utile du grand profit qui reviendroit à la chrestienté, s'il se faisoit inventaire de tous les corps saints & reliques, qui sont tant en Italie qu'en France, Alemagne, espagne, & autres royaumes & pays*, Genf 1599.
- Ders.: *Traité des reliques*, hg. von Irena Backus, Paris 2000
- CAMILLE, Michael: *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge/New York 1990
- CANETTI, Luigi: *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antiquità e Medioevo*, Rom 2002 (= sacro/santo 6)
- CASEL, Odo: *Die Perle als religiöses Symbol*, in: *Benediktinische Monatsschrift 6* (1924), S. 321-327
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie und Jean-Pierre CASSAGNES: *Vierges noires, regard et fascination*, Rodez 1990
- CASSANELLI, Roberto : *Furti d'arte : il Tesoro di San Marco da Bisanzio a Venezia*, in : *Il mediterraneo e l'arte nel medioevo*, hg. von Roberto Cassanelli, Mailand 2000, S. 219-235
- CAUSSE, Louis: *La question du déplacement du tympan de Conques*, in: *Enfer et paradis: l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Conques 1995, S. 79-92.
- CAVADINI, John C.: *The last christology of the West: Adoptionism in Spain and Gaul 785-820*, Philadelphia 1993
- CAVALLO, Guglielmo: *Testo e immagine: Una frontiera ambigua*, in: *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo XLI, 2 Bde, Spoleto 1994, Bd.1, S. 31-62
- CERVINI, Fulvio: *Talismani di pietra. Sculture apotropaiche nelle fonti medievali*, in: *Lares 67* (2001), S. 165-188
- CHATEAUBRIAND, François-René de: *Génie du Christianisme*, um eine analytische Tabelle erw. Ausg. Paris 1838 (für eine kommentierte Edition siehe ders., hg. von Maurice Regard, Paris 1978)
- CHAZAN, Robert: *The Persecution of 992*, in: *Revue des études juives 129* (1970), S. 217-221
- CHAZELLE, Celia M.: *Matter, Spirit and Image in the Libri Carolini*, in: *Recherches Augustiniennes 21* (1986), S. 163-184
- Dies.: *Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles*, *Word & Image 6* (1990), S. 138-153
- Dies.: *Images, Scripture, the Church and the Libri Carolini*, in: *Proceedings of the Patristic, Medieval and Renaissance Conference 16/17* (1992/1993), S. 53-76
- Dies.: *Memory, Instruction, Worship. "Gregory's Influence on Early Medieval Doctrines of the Artistic Image*, in: *Gregory the Great: A Symposium*, hg. von John C. Cavadini, Notre Dame 1996, S. 181-215
- Dies.: *The crucified God in the Carolingian era. Theology and art of Christ's Passion*, Cambridge/Mass. 2001
- Dies.: *The crucified God in the Carolingian era. Theology and art of Christ's passion*, Cambridge/Mass. 2001 (= Diss. Yale University 1985), rez. von William J. Diebold in: *Studies in iconography 24* (2003), S. 240-247

- CHENESSEAU, Georges: L'abbaye de Fleury a Saint-Benoît-sur-Loire, Paris 1930
- CHIESA, Gemma Sena (Hg.): Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste, Milano 2002
- CHRISTE, Yves: Les Grands Portails Romains. Etudes sur l'iconologie des théophanies romanes, Genf 1969
- Ders.: L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm 1, 20 du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle en occident, in: Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses, Actes du colloque international Nicée II am Collège de France, Paris 1986, Paris 1987, S. 303-316
- CIATTI, Marco und Cecilia FROSININI (Hgg.): L'„immagine antica“ della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro, Florenz 2002
- CICOGNARA, Leopoldo: Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt, 8 Bde, Prato 1813-1818
- CLAIR, Jean: Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel, Paris 1989.
- CLARK, J. P. H.: Walter Hilton in Defence of the Religious Life and of the Veneration of Images, in: The Downside Review 103 (1985), S. 1-25
- CLARKE, G. (Hg.): Reading the Past in Late Antiquity, Sydney 1990
- CLAUSSEN, Hilde: Heiligengräber in Frankreich, Marburg 1950 (= Diss. Marburg 1950)
- Dies.: Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna: Westfalen 48 (1970), S. 79-116
- CLAUSSEN, Peter Cornelius: Goldschmiede des Mittelalters. Quellen zur Struktur ihrer Werkstatt, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 32 (1978), S. 46-86 [= CLAUSSEN 1978a]
- Ders.: Das Reliquiar von Montier-en-Der. Ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung, in: Pantheon 36 (1978), S. 308-19 [= CLAUSSEN 1978b]
- Ders.: Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a.M. 1994, Bd. I., S. 665-687
- Ders.: materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage. Mit Hinweisen von Darko Senekovic, in: Ars naturam adiuuans. Festschrift für Matthias Winner, hg. von Victoria v. Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 40-49 [= CLAUSSEN 1996a]
- Ders.: Die Erschaffung und Zerstörung des Bildes Friedrichs II. durch die Kunstgeschichte. Was bleibt? In: Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen. Akten des internationalen Kolloquiums, Bonn 1994, hg. von K. Kappel, D. Kemper, A. Knaak, München/Berlin 1996 [= CLAUSSEN 1996b]
- Ders.: Antikisierende Kleinplastik im Vorfeld des Nikolaus von Verdun, in: Römische Historische Mitteilungen 41 (1999), S. 95-116
- COLLARETA, Marco: Aspetti e problemi di alcuni reliquiari a busto del Friuli-Venezia Giulia, in: Ori et Tesori d'Europa. Atti del Convegno di Studio, Castello di Udine 1991, Udine 1992, S. 235-244
- COLLIN DE PLANCY, Jacques Auguste Simon: Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses, Paris 1821
- COMPARETTI, Domenico: Virgilio nel Medioevo, neue Ausg. hg. von Giorgio Pasquali, 2 Bde, Florenz 1967
- COMTE, Roland: Vierges noires vivaroises, Aubenas 1989
- CONTRENI, John J.: Haimo of Auxerre's Commentary on Ezechiel, in: L'École carolingienne d'Auxerre de Murethach a Remi 830-908. Entretiens d'Auxerre 1989, hg. von: Dominique Iogna-Prat, Colette Jeudy und Guy Lobrichon, Paris 1991, S. 229-242
- Ders.: "By lions, Bishops are meant; by wolves, priests": History, Exegesis, and the Carolingian Church in Haimo of Auxerre's Commentary on Ezechiel, in: Francia 29 (2002), S. 29-56

- COTOGNI, Laura: Sovrapposizione di visioni e di allegorie nella Psychomachia di Prudenzio: Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei, ser. VI, Bd. XII (1936), S. 441ff.
- COURAJOD, Louis: Leçons professées a l'École du Louvre (1887-1896), hg. von Henry Lemonnier und André Michel, vol I.: Origines de l'art roman et gothique, Paris 1899 COURAJOD, Louis: Leçons professées a l'École du Louvre (1887-1896), hg. von Henry Lemonnier und André Michel, Bd. I.: Origines de l'art roman et gothique, Paris 1899
- CRAMP, Rosemary: Tradition and Innovation in English Stone Sculpture of the Tenth to the Eleventh Centuries, in: 3. Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur. Vortragstexte 1972, hg. von V. Milojcic, Mainz 1974
- CRAPLET, Bernard: Auvergne roman, Saint-Léger-Vauban 1958<sup>4</sup>
- CROMBIE, Alistair Cameron: Science, optics and music in medieval and early modern thought, London 1990
- CRONENBURG, Petra van: Schwarze Madonnen, das Mysterium einer Kultfigur, Kreuzlingen 1999
- CURRAN, John Philpot.: Moving statues in late antique Rome: problems of perspective, in: Art History 17 (1994), S. 46-58
- CURZI, Gaetano: Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di San Pietro, in: Arte Medievale 2004, S. 15-28
- DAGRON, Gilbert: Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria, Paris 1984 (= Bibliothèque byzantine. Études 8)
- Dies.: Holy Images and Likeness, in: Dumbarton Oaks Papers 45 (1991), S. 23-33
- Ders.: L'image de culte e le portrait, in: Byzance et les images. Cycles de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992, ed. d'André Guillou et Jannic Durand, Paris 1994, S. 121-150
- DAHL, Ellert: Heavenly Images. The Statue of Sainte Foy of Conques and the signification of the Medieval "Cult-Image" in the West, in: Acta Ad Archaeologiam et Artium historiam pertinentia VIII (1978), S. 175-192
- DALE, Thomas E.A.: Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300, in: Dumbarton Oaks Papers 48 (1994), S. 53-104
- DAUT, Raimund: Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer, Heidelberg 1975 (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 2, N.F. 56; Diss. Münster 1967)
- DAVRIL, Anselme OSB: Johann Drumbl and the Origin of the Quem Quaeritis, in: Comparative Drama 20 (1986), S. 65-75.
- DECKER, Bernhard: Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers, Bamberg 1985 (= Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 3)
- Ders.: Einspruch gegen das Kontinuum der Zeit: das Berliner Moses-Thomas-Diptychon, in: Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag, hg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, S. 13-19
- DECORTE, Jos N. J.: Visio intellectualis, in: LdMA 8, Sp. 1731f.
- DEÉR, József: Die Pala d'Oro in neuer Sicht, in: Byzantinische Zeitschrift 62 (1969), S. 308-344
- DEHN, G. [...]: Die Bronzefunde bei Ponte Sisto, in: Bdl 26 (1911), S. 238-259
- DELAAGE, Guillaume und Jean-Louis DELLYS: Vierges noires et sanctuaires d'aujourd'hui, Fontaine 1983
- DELARUELLE, Étienne: Sainte Radegonde, son type de sainteté et la chrétienté de son temps, in: Études mérovingiennes. Actes des Journées de Poitiers, Paris 1953, S. 65-7
- Ders.: La riche personnalité de sainte Radegonde, Poitiers 1987
- DELISLE, LÉOPOLD: Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale, 4 Bde., Paris 1868-

- DELIUS, Walter: Zur Bilderfrage im Karolingerreich, Diss. Halle 1928
- DEMM, Eberhard: Zur Rolle des Wunders in der Heiligkeitskonzeption des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte 57 (1975), S. 300-344
- DEMUS, Otto: The mosaics of San Marco in Venice, 2 Bde., Chicago 1984
- DEROLEZ, Albert: The autograph manuscript of the Liber floridus. A key to the encyclopedia of Lambert of Saint-Omer, Turnholt 1998 (= Corpus Christianorum Autographa medii aevi 4)
- Ders. (Hg.): Liber Floridus Colloquium. Papers read at the international meeting held in the University Library Ghent 3-5. September 1967, Gent 1973
- ERRIDA, Jacques und Gianni VATTIMO: Die Religion, Frankfurt a.M. 2001
- DESCHAMPS, Paul: Etude sur la renaissance de la sculpture en France a l'époque romane, in: Bulletin monumental 84 (1925), S. 5-98
- Ders.: L'orfèvrerie à Conques vers l'an Mille, in: Bulletin Monumental 106 (1948), S. 75-93
- DEVIC, Claude und Joseph VAISSETE: Histoire générale de Languedoc, 15 Bde., Toulouse 1872ff
- DIDIER, Robert: La Sculpture mosane du XI<sup>e</sup> au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, in: Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400, Bd. II, Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Kataloges, hg. von Anton Legner, Köln 1973, S. 407-420
- DIDI-HUBERMAN, Georges: Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris 1992, dt. Übersetzung: Ders.: Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999 [= DIDI-HUBERMAN 1999a]
- Ders.: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999 [= DIDI-HUBERMAN 1999b]
- DIEBOLD, William J.: Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art, Colorado/Oxford 2000
- DIEDRICHS, Christof L.: Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens, Berlin 2001 (= Diss. Berlin 2000)
- DIERKENS, Alain: Superstitions, christianisme et paganisme à la fin de l'époque mérovingienne. A propos de l'Indiculus superstitionum et paganiarum, in: Magie, sorcellerie, parapsychologie, hg. von Hervé Hasquin, Brüssel 1984, S. 9-26
- DIN, Bruno Tassan: La Pala d'Oro. Andrea Dandolo – Venezia – la Gerusalemme celeste, in: Cahiers d'Art 7 (1995), S. 162-171
- DINZELBACHER, Peter: Religiöses Erleben vor bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hg. von Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz, München 2002, S. 299-330
- DOBSCHÜTZ, Ernst von: Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Leipzig 1899 (= Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 18)
- DÖLGER, Franz Joseph: Antike und Christentum. Kultur- und religionsgeschichtliche Studien, 6 Bde., Münster 1929-1950
- Ders.: Die Heiligkeit des Altares und seine Begründung, in: RAC, 1930, Bd. 2, S. 161-183
- Ders.: Das Ansehen der heidnischen Tempel und Götterbilder als Zeichen religiöser Verehrung, in: Antike und Christentum 5 (1936), S. 144-147
- DOHMEN, Christoph. Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament, 2., durchges. Aufl., Frankfurt a.M. 1987 (= Bonner Biblische Beiträge 62)
- DONOHUE, Alice A.: Xoana and the Origins of Greek Sculpture, Atlanta 1988
- Dies.: Alice A.: The Greek Cult-Image reconsidered, in: Hephaisistos (1997), S. 1-33
- DOUGLAS, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur, Frankfurt a. M. 1986
- DOWDEN, Ken: European Paganism. The Realities of cult from antiquity to the Middle Ages, London/New York 2000

- DRONKE, Peter: Riuso di forme e immagine antiche nella poesia, in: *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, Spoleto 1999 (= *Settimane di Studie del centro italiano di studi sull'alto Medioevo XLVI*) S. 283-312
- DUBY, Georges: Les laïcs et la paix de Dieu, in: *ders.: Hommes et structures du moyen âge*, Paris 1973
- DÜNNINGER, Hans: Gnad und Ablaß – Glück und Segen, Das Verhüllen und Enthüllen heiliger Bilder, in: *Jahrbuch für Volkskunde N.F. 10* (1987), S. 135-150
- DUGGAN, Lawrence G.: Was art really the ‚book of the illiterate‘?, in: *Word & Image 5* (1989), S. 227-251
- DUMEIGE, Gervais: *Nicée II, Histoire des conciles oecuméniques 4*, Paris 1978, dt. Ausgabe Mainz 1985 (= *Geschichte der ökumenischen Konzilien 4*)
- DURKHEIM, Émile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt a. M. 1981
- DURLIAT, Marcel: *La sculpture romane de la route de Sainte-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan 1990
- EBERLEIN, Johann Konrad: *Apparitio regis – revelatio veritalis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982
- ECO, Umberto: *Il problema estetico in San Tommaso*, Turin 1956 (= *Studi di estetica 2*)
- Ders.: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Mailand 1962, dt. Übersetzung von Günter Memmert: *Ders.: Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M. 1977 [= *Eco 1990*]
- Ders.: *Living in the New Middle Ages*, in: *Travels in Hyperreality*, London 1987, S. 73-85
- Ders.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Mailand 1987
- EGGENBERGER, Dorothee: *Goldene König David Figur*, in: *Der Basler Münsterschatz*, hg. vom Historischen Museum Basel, Ausst.-Kat. Basel 2001, S. 37-46
- ELBERN, Victor Heinrich: *Zum Säulenkreuz des Trierer Hauptmarktes*, in: *Trierisches Jahrbuch 1960*, Trier 1960, S. 5-18
- Ders.: *Neue Aspekte frühmittelalterlicher Skulptur in Gallien*, in: *2. Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur, Vortragstexte 1970*, hg. von V. Milošić, Mainz 1971, S. 13-24
- Ders.: *Bildstruktur – Sinnzeichen – Bildaussage. Zusammenfassende Studie zur unfigürlichen Ikonographie im frühen Mittelalter*, in: *Arte Medievale I* (1983), S. 17-37
- Ders.: *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt 1988
- Ders.: *Auftraggeber und Künstler in der Goldschmiedekunst des frühen Mittelalters*, in: *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'Alto Medioevo Occidentale. Settimane di Studio del CISAM* (1991), Spoleto 1992, S. 855-881
- Ders.: *Fructus Operis*, Bd. 1: *Kunstgeschichtliche Aufsätze aus fünf Jahrzehnten*, hg. von Piotr Skubiszewski, Regensburg 1998
- Ders.: *Liturgisches Gerät und Reliquiare. Funktion und Ikonologie*, in: *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Große und Papst Leo III. in: 799 – KUNST UND KULTUR DER KAROLINGERZEIT*, hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, 3 Bde., Ausst.-Kat. Paderborn, Mainz 1999, 1. Bd. S. 694-710
- Ders.: *Über die mobile Ausstattung der Kirchen in ottonischer Zeit*, in: *Otto der Große*, hg. Matthias Puhle, 2 Bde., Ausst.-Kat. Magdeburg, Magdeburg 2001, 1. Bd., S. 304-326
- ELIADE, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1956
- ELLIGER, Walter: *Zur bilderfeindlichen Bewegung des achten Jahrhunderts*, in: *Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst, Festschrift für Johannes Ficker*, Leipzig 1931, S. 40-60
- ELSNER, Jas: *From the culture of spolia to the cult of relics: the arch of Constantine and the genesis of late antique forms*, in: *Papers of the British School in Rome 68* (2000), S. 149-184

- ENGELS, Peter: Der Reisebericht des Ibrahim ibn Yacqub (961-966) in: Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um Wende des ersten Jahrtausends, hg. von Anton van Euw und Peter Schreiner, Bd. 1, Köln 1991, S. 413-422
- ENGMANN, Josef: Der Skulpturenschmuck des ‚Fastigiums‘ Konstantins I. nach dem Liber Pontificalis und der ‚Zufall der Überlieferung‘, in: *Rivista di archeologia cristiana* LXIX (1993), S. 179-203
- ENGEN, John van: Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz: The Manual Arts and Benedictine Theology in the Early Twelfth Century, in: *Viator* 11 (1980), S. 147-164
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: Alexandre Lenoir et le musée des Monuments français, in: Le „gothique“ retrouvé avant Viollet-le-Duc, Ausst.-Kat. Hôtel de Sully Paris, Paris 1979, S. 75-84
- ESCH, Arnold: Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 51 (1969), S. 1-64
- ESCHWEILER, Jakob, Bonifatius FISCHER, Hermann Josef FREDE und Florentine MÜTHERICH: Der Inhalt der Bilder, in: *Der Stuttgarter Bilderpsalter*. Bibl. fol. 23, Württ. Landesbibliothek Stuttgart, Bd. 2: Untersuchungen, Stuttgart 1968, S. 55-150
- EUW, Anton von: Die Adalberotafel, in: *RHEIN UND MAAS* 1972, Bd. 1, S. 181
- EVANS, Carl D.: Cult Images, Royal Policies and the Origins of Aniconism, in: *The Pitcher is Broken. Memorial Essays for Gösta W. Ahlström*, hg. von Steven W. Holloway und Lowell K. Handy, Sheffield 1995 (= *Journal for the study of the Old Testament. Supplement* 190)
- EVANS, Joan: *Cluniac art in the romanesque period*, Cambridge 1950
- FALK, Birgitta: Bildnisreliquiare. Zur Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter, in: *Aachener Kunstblätter* 59 (1991-1993), S. 99-238
- FAU, Jean-Claude: *Conques. La Pierre, qui Vivre*, 1973
- FAVREAU, Robert: *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997 (= *L'atelier du médiéviste* 5)
- FEHRENBACH, Frank: Die Goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin, Ostfildern 1996 (= *KunstOrt Ruhrgebiet* 4)
- FELD, Hartmut: *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden 1990 (= *Studies in the History of Christian Thought* XLI)
- FERRARI, Michele Camillo: „In Papia convenient ad Dungalum“, in: *Italia medioevale e umanistica* 15 (1972), S. 1-52
- Ders.: „Lemmata sanctorum“ – Thiofrid d'Echternach et le discours sur les reliques au XIIe siècle, in: *Cahiers de civilisation médiévale Xe-XIIe siècles* 38 (1995), S. 215-225
- Ders.: *Il ‚Liber sanctae crucis‘ di Rabano Mauro. Testo – imagine – contesto*, mit einem Vorwort von Claudio Leonardi, Bern u.a. 1999 (= *Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters* 30)
- FILIPPI, Gabriella Delfini und Luca MAJOLI (Hgg.): *L'Icona della „Madre di Dio“ e il Crocifisso del Monasterio della Visitazione di Treviso*, o. O. 2002
- FILLITZ, Hermann: Ottonische Goldschmiedekunst, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, hg. von Michael Brandt und Arne Eggebrecht, Ausst.-Kat. Hildesheim, Mainz 1993, Bd.1, S. 173-190
- Ders.: Der Einband, in: Ders., Rainer Kahsnitz und Ulrich Kuder: *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II.*, Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum München, Frankfurt a.M. 1994, S. 103-108
- FIORANTI, M. [...] und Luca UZIELLI: *La Struttura del supporto ligneo*, in: *Il Volto Santo di Sansepolcro, Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, hg. von ders. Arezzo-Cortona-Sansepolcro 1994, S. 89-99
- FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 46 (2001), S. 189-207

- FITTSCHEN, Klaus und Zanker, Paul: Die Kolossalstatue des Severus Alexander in Neapel - eine wiederverwendete Statue des Elegabal, in: *Archäologischer Anzeiger* (1970), S. 248-53
- FLETCHER, Richard: *The Conversion of Europe. From Paganism to Christianity 371-1386 AD*, London 1997
- FLURY, Peter: *Osculum und Osculari. Beobachtungen zum Vokabular des Kusses im Lateinischen*, in: *Scire Litteras, Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*, hg. von Sigrid Krämer und Michael Bernhard, München 1988, (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Abh. d. phil.-hist. Klasse NF 99), S. 149-157
- FOLZ, Robert: *Les saintes reines du moyen âge en occident (VIe-XIIIe siècles)*, Brüssel 1992 (= *Subsidia Hagiographica* 76)
- FONTIUS, Martin: *Einführung / Emphatie / Identifikation*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. II, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2001, S. 121-142
- FORSYTH, Ilene Haering: *Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972
- Dies.: *Art with History: The Role of Spolia in the Cumulative Work of Art*, in: *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, hg. von C. Moss und K. Kiefer, Princeton 1995, S. 153-58
- FOWLER, W. Warde: *The original meaning of the word sacer*, in: *The Journal of Roman Studies* 1 (1911), S. 57-63
- DE FRANCOVICH, Geza: *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in: *Bollettino d'Arte Ser. III*, 29 (1935) S. 492-505
- Dies.: *L'origine du crucifix monumental sculpté et peint*: in: *Revue de l'art LXVII* 1935, S. 189-212 [= DE FRANCOVICH 1935b]
- FRANKFURTER, David T. M.: *Stylites and Phallobates: Pillar religions in late antique Syria*, in: *Vigiliae Christianae* 44 (1990), s. 168-198
- FRAZER, Margareth E. : *Church Doors and the Gates of Paradise : Byzantine Bronze Doors in Italy*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973), S. 145-162
- FREEDBERG, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989
- FREEMAN, Ann: *Theodulf of Orléans and the Libri Carolini*, in: *Speculum* 32 (1957), S. 663-706
- Dies.: *Further Studies in the Libri Carolini*, in: *Speculum* 40 (1965), S. 203-289
- Dies.: *Further Studies in The Libri Carolini III: The Marginal Notes in Vaticanus Latinus 7207*, in: *Speculum* 46 (1971), S. 597-612
- Dies.: *Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini*, in: *Viator* 16 (1985), S. 65-108
- Dies.: *Theodulf of Orléans and the Psalm Citations of the Libri Carolini*, in: *Revue Bénédictine* 97 (1987), S. 195-224
- Dies.: *Additions and Corrections to the Libri Carolini: Links with Alcuin and the Adoptionist Controversy*, in: *Scire Litteras: Forschungen zum Mittelalterlichen Geistesleben*, hg. von Sigrid Krämer und Michael Bernhard, München 1988, S. 159-69
- Dies.: *Scripture and Images in the Libri Carolini*, in: *Testo e immagine Spoleto* 1994, S. 163-188
- FREY, Dagobert: *Dämonie des Blickes*, Wiesbaden 1953 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftl. Klasse 6)
- Ders.: *Kunst und Geschichte*, in: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, hg. Von Gerhard Frey mit einem Geleitwort von Walter Frodl, Darmstadt 1976, S. 1-34 [verfasst 1949/50, = FREY 1976a]
- Ders.: *Kunst und Sinnbild*, in: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, hg. Von Gerhard Frey mit einem Geleitwort von Walter Frodl, Darmstadt 1976, S. 113-211 [verfasst 1942/45, = FREY 1976b]

- FRICKE, Beate: Iss von meinem Leib! Zur Geschichte des Vorwurfes der Anthropophagie im Christentum, in: *per imaginem. Bildlichkeit und Souveränität*, hg. von Anne von der Heiden, Zürich 2005, S. 59-78
- FRIESS, Helga: Edelsteine im Mittelalter, Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte. Aberglaube, medizin, Theologie und Goldschmiedekunst, Hildesheim 1980
- FUCHS, Karin: Guibert de Nogent – ein Wundererzähler zwischen Theorie und Praxis, in: *Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen – Erscheinungsformen – Deutungen*, hg. von Martin Heintelmann, Klaus Herbers und Dieter R. Bauer, Stuttgart 2002, (= Beiträge zur Hagiographie 3), S. 311-333
- FUGLESANG, Signe Horn: Christian Reliquaries and Pagan Idols, in: *Images of Cult and Devotion. Function and Perception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, hg. von Søren Kaspersen und Ulla Haastrup, Kopenhagen 2004
- FUHRMANN, Manfred: Persona, ein römischer Rollenbegriff, in: *Identität*, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, (= Poetik und Hermeneutik 7), S. 83-106
- FUSCO, Giuseppe Maria: Dell'argento imbusto al primo patrono S. Gennaro da re Carlo II. d'Angiò decretato, Neapel 1862
- GABORIT-CHOPIN, Danielle: *Le trésor de Saint-Denis*, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris 1991
- Dies.: *La filigrana veneziana*, in: *Il tesoro di San Marco*, hg. von H. R. Hahnloser und Renato Polacco, Venedig 1994, Bd. 2, s. 241-244.
- Dies. und Élisabeth TABURET-DELAHAYE: *Tresor de Conques*, Paris 2001
- GAGETTI, Elisabetta: „Gemmam lucidulam, raram, caram... Ooliab sculpsit quam Beseleelque notavit.“ Il reimpiego glittico sull'altare, in: *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, hg. von Gemma Sena Chiesa, Milano 2002, S. 75- 96
- GALLI, Deodat: *Saint Benoît en France*, Fleury 1950
- GAMBONI, Dario: Potential images. Ambiguity and indeterminacy in modern art, London 2002
- GARAND, Monique-Cécile: Guibert de Nogent et ses secrétaires, Turnhout 1995 (= CCAMA 2)
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonius: *Constitutiones Concilii quarti Lateranensis una cum Commentariis glossatorum*, Rom (Vatikanstadt) 1981 (= Monumenta Iuris Canonici, Series A. Corpus Glossatorum 2)
- GARLAND, Emmanuel: *L'art des orfèvres à Conques*, in: *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France* 60 (2000), S. 83-114
- GATTI, Evan A. : *Reviving the Relic. An Investigation of the Form and Function of the Reliquary of St. Servatius, Quedlinburg*, in : *Athanas VIII* (2000), S. 7-16
- GAUTHIER, Marie-Madeleine: *Le trésor de Conques*, in: *Rouergue roman*, hg. von G. Gaillard und Marie-Madeleine Gauthier, La Pierre-qui-Vire 1963, S. 98-145
- Dies.: *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg 1983, engl. Übers.: *Highways of Faith. Relics and Reliquaries from Jerusalem to Compostela*, Fribourg 1983
- GEARY, Patrick V.: *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, durchges. und verb. Ausg., Princeton 1990
- GEBAUER, Gunter und Christoph WULF: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Hamburg 1992
- GEERTMANN, Herman: *More veterum. Il liber pontificalis e gli edifici ecclesiastici di Roma nella tarda antichità e nell'alto Medioevo*, Groningen 1975 (Rez. von Jürgen Christen in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 23 (1980), S. 186-188
- GENNACCARI, Christina: *Croficisso carolingio*, in: *Carlo Magno a Roma*, Roma 2000, S. 124-126
- GENNEP, Arnold van: *Les Rites de passage. Étude systématique de rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement de la naissance*, Paris 1909 (Reprint 1969, zit. nach der ital. Übers.: Ders.: *I riti di passaggio*, Torino 1981)

- GERBERDING, Richard A.: *The Rise of Carolingians: Liber historiae Francorum, Fredegars Chronicon*, Oxford 1987
- GERO, Stephen: *The Libri Carolini and the Image Controversy*, in: *Greek Orthodox Theological Review* 18 (1973), S. 7-34
- GIBBON, Edward: *The history of the decline and fall of the Roman Empire*, 12 Bde., London 1821 (Erstausgabe: London 1776-1788)
- GINZBURG, Carlo: *Götzen und Abbilder. Die Wirkungsgeschichte eines Origenes-Textes*, in: *Ders.: Holzaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999, S. 151-167
- DI GIOVANNI, Marilisa: *Il serpente di bronzo della Basilica di S. Ambrogio*, in: *Arte Lombarda* 11 (1966), S. 3-5
- GIRARD, René: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987
- GIULIANI, Luca: *Das älteste Sokrates-Bildnis. Ein physiognomisches Portrait wider die Physiognomiker*, in: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, hg. von A. Köstler, E. Seidl, Köln u.a. 1998, S. 15-39
- GLADIGOW, Burkhard: *Präsenz der Bilder – Präsenz der Götter*, in: *Visible Religion IV/V* (1985/1986), S. 114-133
- Ders.: *Zur Ikonographie und Pragmatik römischer Kultbilder*, in: *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas*, Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag, hg. von Hagen Keller und Nikolaus Staubach, Berlin 1994, S. 9-24
- GNILKA, Christian: *Studien zur Psychomachie des Prudentius*, Wiesbaden 1963 (= Diss. Bonn 1962)
- GODDING, Robert: *Prêtres en Gaule mérovingienne*, Bruxelles 2001, (= *Subsidia hagiographica* 84)
- GODELIER, Maurice: *Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte*, München 1999 (franz. Original Paris 1996)
- GOETZ, Hans-Werner: *Vergangenheitswahrnehmung, Vergangenheitsgebrauch und Geschichtssymbolismus in der Geschichtsschreibung der Karolingerzeit*, in: *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, *Settimane di Studi* 46 (1998), Spoleto 1999, S. 177-225
- Ders.: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im hohen Mittelalter*, Berlin 1999 (= *Orbis medievalis* 1)
- GÖTZ, Ute: *Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts*, Magdeburg 1971
- GOLDSCHMIDT, Adolph: *Die Elfenbeinskulpturen*, 4 Bde., Berlin 1914-1926
- GOLDSCHMIDT, Adolf und Kurt WEITZMANN: *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. – XIII. Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin 1930-1934
- GOLINELLI, Paolo: *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bologna 1996
- GORMAN, Michael: *Commentary on Genesis of Claudius of Turin and Biblical Studies under Louis the Pious*, in: *Speculum* 72 (1997), S. 279-329
- GOULLET, Monique und Dominique IOGNA-PRAT: *La Vierge en « Majesté » de Clermont-Ferrand*, in: *Marie. Le culte de la vierge dans la société médiévale. Études réunies par Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo und Daniel Russo*, Paris 1996, S. 383-405
- GOYAU, Georges: *Histoire religieuse*, in: *G. Hanotaux: Histoire de la nation française*, 6 Bde., Paris 1922
- GRABAR, André: *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 Bde. Paris 1946 und London 1972
- Ders.: *Byzance et Venise. Rapports artistiques*, in: *in: Grabar, André: L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age*, 2. Bd., Paris 1968, S. 1093-1103
- GRAEPLER-DIEHL, Ursula: *Eine Zeichnung des elften Jahrhunderts im Codex Sangallensis 342*, in: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener*, hg. von Frieda Dettweiler, Herbert Köllner und Peter Anselm Riedl, Marburg 1967, S.167-180

- GRAEVEN, Hans: Porträtardarstellungen Bischof Sigeberts von Minden in: Zeitschrift für Geschichte und Altertum Westfalens, LXI (1903), S. 1-23
- GRAMACCINI, Norberto: Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, in: Städeljahrbuch N.F. 11 (1987), S. 147-170
- Ders.: *Mirabilia*. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, Mainz 1996 (= Diss. Trier 1987)
- GRAND, Roger: *Recherches sur l'art roman à Aurillac*, Aurillac 1901
- GRAPE, Wolfgang: Karolingische Kunst und Ikonoklasmus, in: *Aachener Kunstblätter* 45 (1975)
- GRAUS, Frantisek: *Volk, Herrscher und Heiliger im Reich der Merowinger*, Prag 1963
- GREENHALGH, Michael: *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989
- GRIMME, Ernst Günther: *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500*, Köln 1972
- GRISAR, Hartmann: *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz: meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste*, Freiburg i.Br. 1908
- GROEBNER, Valentin: *Gefährliche Geschenke. Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit*, Konstanz 2000 [berücksichtigt werden konnte jedoch nur die engl. Übersetzung: *ders.: Liquid Assets, dangerous Gifts. Presents and Politics at the End of the Middle Ages*, Philadelphia 2002]
- Ders.: *Un-Gestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter*, München 2003
- GORMAN, Michael: *The Commentary on Genesis of Claudius of Turin and biblical studies under Louis the Pious*, in: *Speculum* 72 (1997), S. 279-329
- GROSS, Walter Hatto: *Xoanon*, in: *RE* 9 A2 (1967), Sp. 2140-2149
- GRÜNDEL, Johannes: *Tugend*, in: *LThK*, Bd. 10, Freiburg 1965, Sp. 395-399
- GUARDINI, Romano: *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker*, Würzburg 1939
- GUARDUCCI, Margherita: *San Pietro e Sant'Ippolito: Storia di statue famose in Vaticano*, Rome 1991
- GULDENTOPS, Guy: *The sagacity of the bees. An Aristotelian topos in thirteenth-century philosophy*, in: *Aristotle's Animals in the Middle Ages and Renaissance*, hg. von Carlos Steel, Guy Guldentops und Pieter Beullers, Leuven 1999 (= *Medievalia Lovensis* 27), S. 275-296
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Identität des Heiligen als Produkt ihrer Infragestellung*, in: *Identität*, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, (= *Poetik und Hermeneutik* 7), S. 704-708
- GUTH, Klaus: *Die Heiligen Heinrich und Kunigunde. Leben, Legende, Kult und Kunst*, Bamberg 1986 und Roth, Elisabeth: *Sankt Kunigunde. Legende und Bildausgabe* in: *Bericht des Hist. Vereins Bamberg* 123 (1987), S. 5-86
- GUTMANN, Joseph: *Sacred images. Studies in Jewish art from antiquity to the Middle Ages*, Northampton 1989
- HABERMAS, Jürgen: *Die befreiende Kraft der symbolischen Formgebung. Ernst Cassirers humanistisches Erbe und die Bibliothek Warburg*, in: *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck*, Frankfurt 1997, S. 9-40
- HAEDECKE, H. [...]: *Der Krucifixus der Stiftskirche zu Gerresheim*, in: *Karolingische und Ottotonische Kunst. Forschungen zur Kunstgeschichte und christliche Archäologie*, III, Wiesbaden 1957, S. 298-307
- HAENDLER, Gert: *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958 (= *Theologische Arbeiten* X)
- HAFTMANN, Werner: *Das italienische Säulenmonument. Versuch zu Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonumentes und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung*

- des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance, Leipzig u.a. 1939 (= Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 55)
- HAGENAUER, Johann: Die Synthese von national-römischem Kulturgut und christlichem Ideen-gehalt im Werke des Prudentius, Diss. Wien 1955
- HAGER, Hellmut: Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München 1962.
- HAHN, Cynthia: Picturing the Text: Narrative in the Life of the Saints, in: *Art History* 13 (1990), S. 1-32
- Dies.: The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries, in: *Gesta* 36 (1997), S. 20-31
- Dies.: Seeing and Believing: The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines, in: *Speculum* 72 (1997), S. 1079-1106, wiederabgedruckt in: *Approaches to early-medieval art*, Festschrift für Ernst Kitzinger zu seinem 85. Geburtstag, hg. von Lawrence Nees, Cambridge Mass. 1998, S. 121-148,
- Dies.: Visio Dei. Changes in Medieval Visuality, in: *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, hg. von Robert S. Nelson, Cambridge 2000
- Dies.: Portrayed on the heart: narrative effect in pictorial lives of saints from the tenth through the thirteenth century, Berkeley/Los Angeles 2001
- HAHNLOSER, H.R. und POLACCO, Renato (Hgg.): *Il tesoro di San Marco*, 2. Bde., Venedig 1994
- HALBERTAL, Moshe und MARGALIT, Avishai: *Idolatry*, übers. von Naomi Goldblum, Cambridge Mass. 1992
- HALBWACHS, Maurice: *La Topographie imaginaire de la Terre sainte*, Paris 1942
- HAMANN, Richard: Die Kategorie der Stofflichkeit in der bildenden Kunst, in: *Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg 1943, S. 143-150
- HAMANN-MAC LEAN, Richard: *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 15 (1949/50), S. 157-250
- Ders.: Das Problem der karolingischen Großplastik, in: *3. Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur*, Vortragstexte 1972, hg. von V. Milojevic Mainz 1974.
- HAMMOND, Philipp E. (Hg.): *The Sacred in a Secular Age: Toward Revision in the Scientific Study of Religion*, Berkeley 1985
- HANI, Jean: *La Vierge Noire et le Mystère marial*, Paris 1995
- HARMENING, Dieter: *Superstitio. Überlieferungs- und theologiegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters*, Berlin 1979
- HARRER, G. A.: A Meaning of Religious, in: *Classical Philology* 19 (1982), S. 83-84
- HARTMANN, Wilfried: *Die Synoden der Karolingerzeit im Frankenreich und in Italien*, Paderborn u.a. 1989
- HASKELL, Francis: *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven/London 1987
- Ders.: *History and its images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/London 1993
- HAUSSHERR, Reiner: *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Diss. Phil. Bonn 1963
- Ders.: Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas, Stand und Probleme der Forschung, in: *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, Bd. II, Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Kataloges, hg. von Anton Legner, Köln 1973, S. 387-406
- HÄUSSLING, Angelus Albert: *Mönchskonvent und Eucharistiefeier. Eine Studie über die Messe in der abendländischen Klosterliturgie des frühen Mittelalters und zur Geschichte der Meßhäufigkeit*, Münster 1973 (= *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen* 58)
- HAWORTH, Kenneth R.: *Deified Virtues, Demonic Vices and Descriptive Allegory in Prudentius' Psychomachia*, Amsterdam 1980

- HEAD, Thomas: Art and Artifice in Ottonian Trier, in: *Gesta* 36 (1997), S. 65-82
- HECKSCHER, William S.: Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1 (1937/1938), S. 204-220
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik* I, I, Werke, 10.1, Berlin 1835
- Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 14, Frankfurt 1970 (= Werke in zwanzig Bänden)
- HEFELE, Carl Joseph von: *Conciliengeschichte*. Nach den Quellen bearbeitet, Bd. 3 und 4. 2., verm. und verb. Aufl., Freiburg 1877-1879
- HEIDEGGER, Martin: Logos, in: *Festschrift für Hans Jantzen*, hg. von Kurt Bauch, Berlin 1951 S. 7-18
- HEIL, Johannes: *Kompilation oder Konstruktion? Die Juden in den Pauluskomentaren des 9. Jahrhunderts*, Hannover 1998 (= *Forschungen zur Geschichte der Juden* A 6)
- HEINTZE, Helga von: ein Bronzebüstchen des Kaiser Gratianus, in: *Vivarium*. *Festschrift für Theodor Klauser*, Münster 1984, S. 144-169
- HEINZELMANN, Martin: Sanctitas und „Tugendadel“. Zur Konzeption von „Heiligkeit“ im 5. und 10. Jahrhundert, in: *Francia* 5 (1977), S. 741-752
- Ders.: *Vita sanctae Genovefae*, in: ders. und J.-Cl. Poulin: *Les vies anciennes des sainte Geneviève de Paris*. *Etudes critiques*, Paris 1986 (= *Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes* 329), S. 1-112
- Ders.: *Gregor von Tours (538-594)*. Zehn Bücher Geschichte: Historiographie und Gesellschaftskonzept im 6. Jahrhundert, Darmstadt 1994
- HEITZ, Carol: *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris 1963 (= *Bibliothèque générale de l'École Pratique des Hautes Etudes* 6)
- Ders.: *More Romano*. *Problèmes d'architecture et liturgie carolingiennes*, in: *Roma e l'età carolingia*. *Atti delle Giornate di Studio* 1976, Roma 1976, S. 27-38
- Ders.: *La France pré-romane*. *Archéologie et architecture religieuse du Haut Moyen Âge du IV<sup>e</sup> siècle à l'an Mil*, Paris 1987
- Ders.: *D'Aix-la-Chapelle à Saint-Bénigne de Dijon, de 792 à 1002*, *Rotondes mariales carolingiennes et ottoniennes*, in: *Cahiers Saint-Michel de Cuxa* 25 (1994), S. 5-11
- Ders.: *L'architecture religieuse de Picardie aux IX<sup>e</sup> et Xe siècles*, in: *L'art du haut moyen âge dans le Nord-Ouest de la France*, hg. von Dominique Poulain, Greifswald 1993, S. 33-48
- HEN, Yitzak: *Culture & Religion in Merovingian Gaul, AD 481-751*, Leiden 1995
- HENRICH, Dieter: *Die Trinität Gottes und der Begriff der Person*, in: *Identität*, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, (= *Poetik und Hermeneutik* 7), S. 612-620
- HENRIET, Jacques: *Érudition et poésie – de Montfaucon a Michelet*, in: *Le „gothique“ retrouvé avant Viollet-le-Duc*, *Ausst.-Kat. Hôtel de Sully Paris*, Paris 1979, S. 61-64
- Ders.: *Saint-Philibert de Tournus*. *Histoire – critique d'authenticité – étude archéologique du chevet (1009-1019)*, in: *Bulletin Monumental* 148 (1990), S. 229-316
- HERKLOTZ, Ingo: *Der Campus Lateranensis im Mittelalter*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22 (1985), S. 143
- Ders.: *Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber*, in: *Arte d'Occidente – temi e metodi*. *Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, hg. von Antonio Cadei, Rom 1999, 3. Bd., S. 971-986
- Ders.: *Gli eredi di Costantino: il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Rom 2000
- Ders.: *Rez. von Leonard Barkan: Unearthing the past: archaeology and aesthetics in the making of Renaissance Culture*, New Haven 1999, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 25 (2001), S. 152-157
- HERRMANN-MASCARD, Nicole: *Les reliques des saints*. *Formations coutumière d'un droit*, Paris 1975

- HIMMELMANN, Nikolaus: Antike Götter im Mittelalter, in: Trierer Winckelmannsprogramme 7, Mainz 1986, S. 5, S. 8-36
- HOEPS, Reinhard: Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes – Skulptur in theologischer Perspektive, Paderborn u.a. 1999 (= ikon. Bild + Theologie)
- Ders.: Im Zeichen des Goldenen Kalbes - Skulpturen nach dem Bilderverbot, in: Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, hg. von Eckhard Nordhofen, Paderborn 2001, S. 137-147
- HJORT, Øystein: Augustus Christianus – Livia Christiana: Sphragis and Roman Portrait Sculpture, in: Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium, Papers read at a Colloquium Held at the Swedish Research Institute in Istanbul Mai 1992, hg. von Lennart Rydén und Jan Olof Rosenqvist, Uppsala/Stockholm 1993 (= Swedish Research Institute in Istanbul Transactions 4), S. 99-112
- HÖLSCHER, Tonio: Die Anfänge römischer Repräsentationskunst, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts – Römische Abteilung 85 (1978), S. 315-357
- HOFFMANN, David: Die sechs Ordnungen des Mischna. Hebräischer Text mit Punctuation, deutscher Übersetzung und Erklärung. Bd. 4: Ordnung Nesikin, Basel 1968
- HOMBURGER, Otto: Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern, Bern 1962
- HORN, Hans-Jürgen: Gold, in: RAC, Bd. 11, Stuttgart 1981, S. 895-930
- HOWARD-JOHNSTON, James and Paul Antony HAYWARD (Hgg.): The Cult of Saints in Late Antiquity and the Middle Ages. Essays on the Contribution of Peter Brown, Oxford 1999
- HUBERT, Jean: L'art pré-roman, Paris 1938
- Ders.: Le plan de l'église de Conques au X<sup>e</sup> siècle, in: Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France 1948/49
- Ders. und Marie-Clotilde HUBERT: Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne, in: Cristianizzazione ed Organizzazione Ecclesiastica delle Campagne nell'alto Medioevo. Espansione e Resistenze (= Settim. Stud. Centro ital. di Studi sull'alto medioevo 28), 2 Bde., Spoleto 1982, t. 1, S. 235-273
- HUGHES, Christopher: Visual typology: an Ottonian example, in: Word & Image 17 (2001), S. 185-198
- IANNUCCI, Anna Maria: Una ricognizione al battistero neoniano, in: Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su „La Grecia paleocristiana e bizantina, Ravenna 1984, S. 297-340
- IOGNA-PRAT, Dominique: Panorama de l'hagiographie abbatiale clunisienne (v. 940-1140), Poulin, Joseph-Claude: L'idéal de sainteté dans l'Aquitaine carolingienne d'après les sources hagiographiques (750-950), Quebec 1975 (= Travaux du laboratoire d'histoire religieuse de l'Université Laval 1)
- Dies.: L'œuvre d'Haymon, in: L'École carolingienne d'Auxerre de Murethach a Remi 830-908. Entretiens d'Auxerre 1989, hg. von: Ders., Colette Jeudy und Guy Lobrichon, Paris 1991, S.155-179
- Dies.: Un texte hagiographique épique: la „Translatio Sancti Valeriani“, in: Saint-Philibert de Tournus, hg. von Jacques Thirion, Tournus 1995, S. 27-40
- Dies., Éric Palazzo und Daniel Russo (Hgg.): Marie – le culte de la vierge dans la société médiévale, Paris 1996
- Dies.: Études clunisiennes, Paris 2002 (= Les médiévistes français 2)
- JACOB, Georg (Hg.): Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, Berlin 1927 (= Quellen zur deutschen Volkskunde 1)
- JACOBSON, Bernhard Salomon: Bina Bamikra. Gedanken zur Tora, Zürich 1987
- JACOBSEN, Werner: Altarraum und Heiligengrab als liturgisches Konzept in der Auseinandersetzung des Nordens mit Rom, in: Kunst und Liturgie im Mittelalters. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, hg. von Nicolas

- Bock, Sible de Blaauw, Christoph Luitpold Frommel und Herbert Kessler, München 2000, (= Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. Beiheft zu Band 331999/2000), S. 65-74
- JAMES, Liz: Pray not to fall into temptation and be on your guard, in: *Gesta* 35 (1996), S. 12-20
- Dies.: Dry bones and painted pictures. Relics and icons in Byzantium, in: *Vosto nochristianskie relikvii*, hg. von Aleksej Michajlovic Lidov, Moskau 2003, S. 45-55
- JANES, Dominic: *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge 1998
- JANNET, Monique und Christian SAPIN (Hgg.): *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rondes*, in: *Colloque Europeen zur Ausstellung L'ancienne Abbaye Saint-Benigne Regards Croises*, Dijon 1995, Dijon 1996.
- JAUSS, Hans Robert: *Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia: Medium Aevum Vivum*, Festschrift für W. Bulst, Heidelberg 1960, S. 179-206
- Ders.: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur, in: ders. (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, S. 143-168 (= *Poetik und Hermeneutik* 3)
- Ders.: Spur und Aura. Bemerkungen zu Benjamins Passagenwerk, in: Pfeiffer, H., H. R. Jauss und F. Gaillard (Hgg.): *Art social und art industriel*, München 1987, S. 19-38
- Ders.: Gottesprädikate als Identitätsvorgaben in der Augustinischen Tradition der Autobiographie, in: Identität, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, (= *Poetik und Hermeneutik* 7), S. 708-718
- JENKINS, G. K. und R. B. LEWIS: *Carthagian Gold and Electrum Coins*, London 1963 (= *Royal Numismatic Society Special Publication* 2)
- JÜLICH, Theo: Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert, in: *Aachener Kunstblätter* 54/55 (1986/1987), S. 99-258
- JULIUS, Anthony: *Idolizing pictures: idolatry, iconoclasm and Jewish art*, London 2000 (= *Walter Neurath memorial lectures* 32)
- JUSSEN, Bernhard: Liturgie und Legitimation. Wie die Gallo-Romanen das Römische Reich beendeten, in: *Institution und Ereignis. Über historische Praktiken und Vorstellungen gesellschaftlichen Ordners*, hg. von doms. und Reinhard Blänkner, Göttingen 1998, S. 175-238
- Ders.: Religious Discourses of the Gift in the Middle Ages: Semantic Evidences (Second to Twelfth Centuries), in: ALGAZI/GROEBNER/JUSSEN 2003, S. 173-192 [= JUSSEN 2003a]
- Ders.: „Verdunkelte Theologie“ im frühen Mittelalter? Tun-Ergehen-Zusammenhang und Gabentausch in semantischer Perspektive, in: *Normieren, Tradieren, Inszenieren. Das Christentum als Buchreligion*, hg. von Andreas Holzern, Darmstadt 2003, S. 91-109 [= JUSSEN 2003b]
- KAZHDAN, Alexander und Henry Maguire: *Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), S. 1-22
- KANDEL, Eric: *Principles of neural science*, London 1981, Dt. Ausgabe: *Neurowissenschaften*, Heidelberg 1996
- KANT, Immanuel: *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, in: ders., *Werke in zwölf Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 8, Wiesbaden 1958
- KANTOROWICZ, Ernst: *The King's Two Bodies: A study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957
- KASCHNITZ-WEINBERGER, Guido: Von der zweifachen Wurzel der statuarischen Form im Altertum, in: *Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, hg. von Erich Fidder, Königsberg 1943, S. 177-190
- KATZENELLENBOGEN, Adolf: *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Hamburg 1933
- KAWA-TOPOR, Xavier (Hg.): *Trésors et routes de pèlerinages dans l'Europe médiévale: études publiées à l'occasion des journées d'inauguration du Centre européen d'art et de civilisation médiévale à Conques* 1993

- KEEL, Othmar: Das biblische Bilderverbot und seine Auslegung im rabbinisch-orthodoxen Judentum und im Christentum, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hg. von Peter Blickle, André Holenstein, Heinrich Richard Schmitt und Franz-Josef Sladeczek, München 2002, S. 65-98
- KELLER, Hagen: Zur Entstehung der sakralen Vollsulptur in der Ottonischen Zeit, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1952, S. 71-90
- Ders.: Zur Entstehung der Reliquienbüste aus Holz, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, hg. von Wolfgang von Braunfels, Berlin 1956
- KEMMRICH, Max: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts, Leipzig 1909
- KEMP, Wolfgang: Götzenbild, in: LcI, Bd. 2, Rom u.a. 1970, Sp. 179-182
- Ders.: Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen, München 1994.
- KENNER, H.: Keltische Züge in römischer und romanischer Kunst, in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, Olten/Lausanne 1954
- KESSLER, Herbert L.: "Through the Temple Veil": The Holy Image in Judaism and Christianity, in: *Kairos* 32/33 (1990/1991), S. 53-77
- Ders. und Gerhard WOLF (Hgg.): *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998, (= *Villa Spelman Colloquia* 6) [= KESSLER 1998a]
- Ders.: Real Absence: Early Medieval Art and the Metamorphosis of Vision, in: *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 45, 2 Bde., Spoleto 1998, 2. Bd., S. 1157-1211 [= KESSLER 1998b]
- Ders. und Johanna Zacharias: *Rome 1300. On the path of the Pilgrim*, New Haven/London 2000 [= KESSLER 2000a]
- Ders.: *Spiritual seeing. Picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia 2000 [= KESSLER 2000b], Rez. von Brendan Cassidy, in: *The Burlington Magazine* 143 (2001), S. 164 sowie von Christian Heck, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 45 (2002), S. 282f.
- Ders.: *Rome's Place between Judaea and Francia in Carolingian Art*, in: *Roma fra Oriente e Occidente*. 49. Settimane di Studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo 2001, Spoleto 2002, Bd. 2, S. 695-718
- Ders.: „Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum“, imagining God in pictures of Christ, in: *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages*. Tagungsakten von „Verbal and pictorial imaging, representing and accessing experience of the invisible, 400-1000“, hg. von Giselle de Nie, Turnhout 2005, S. 291-325 [= KESSLER 2005a]
- Ders.: *Images of Christ and communication with God*, in: *Comunicare e significare nell'Alto Medioevo*, Spoleto 2005, S. 291-325 (= *Atti delle Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 52) [= KESSLER 2005b]
- Ders.: *Corporeal texts, spiritual paintings, and the mind's eye*, in: *Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication*, hg. von Mariëlle Hagemann, Turnhout 2005, S. 9-61 [= KESSLER 2005c]
- Ders.: *Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in: *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, hg. von Conrad Rudolph, Malden/Mass. 2006, S. 151-172
- KILLERICH, Bente: *Sculpture in the Round in the Early Byzantine Period: Constantinople and the East*, in: *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium*, Papers read at a Colloquium Held at the Swedish Research Institute in Istanbul Mai 1992, hg. von Lennart Rydén und Jan Olof Rosenqvist, Uppsala/Stockholm 1993 (= *Swedish Research Institute in Istanbul Transactions* 4), S. 85-87
- KING, Catherine: *Effigies: human and divine*, in: *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, Bd. 2: *Case Studies*, hg. von Diana Norman, New Haven/London 1995, S. 105-128.

- KINGSLEY PORTER, Arthur: Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, Boston 1923
- KIPPENBERGER, Albrecht: Der Krucifixus aus Birkenbringhausen, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch XIV (1952), S. 41-45
- KLAUSER, Theodor: Eine Stationsliste der Metzger Kirche aus dem achten Jahrhundert, in: Epemerides liturgicae, XLIV, Roma 1930, S. 162-193
- Ders.: Die liturgischen Austauschbeziehungen zwischen der römischen und fränkisch-deutschen Kirche vom 8. bis zum 11. Jahrhundert, in: Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft 53 (1933), S. 169-189
- KLEIN, Bruno: Das Gerokreuz – Revolution und Grenzen figürlicher Mimesis im zehnten Jahrhundert, in: Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten, hg. von Bruno Klein und Harald Wolter – von dem Knesebeck, Dresden/Kassel 2002, S. 43-60
- KLEIN, Richard: Der Streit um den Victoriaaltar. Die dritte Relatio des Symmachus und die Briefe 17, 18 und 57 des Mailänder Bischof Ambrosius, Darmstadt 1972
- KLOTZ, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960
- KLUGE, Kurt: Großbronzen der römischen Kaiserzeit, herausgegeben und erläutert von Karl Leo Lehmann-Hartleben, Berlin 1927
- KNIPP, David: The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua, in: Dumbarton Oaks papers 56 (2002), S. 1-23
- KÖTTING, B.: Reliquien, in: LThK<sup>2</sup> 8, 1963, Sp. 1216ff.
- KÖTZSCHE, Dietrich : Servatiusreliquiar, sog. Reliquienkasten Ottos I. zus. mit Michael Peter und Antje Krug, in: Der Quedlinburger Schatz wieder vereint, hg. von dems. Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1992, S. 56f.
- KOMPATSCHER-GUFLER, Gabriela: Die Gesta-Romanorum-Handschriften der Universitätsbibliothek Innsbruck Cod. 667, 509 und 443, ihre Beziehungen zueinander und zu den anderen Gesta-Romanorum-Handschriften der Universitätsbibliothek Innsbruck, Innsbruck 1997 (= Diss. Innsbruck 1994)
- KONERSMANN, Ralf: Sehen, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 9, Basel, 1995, S. 134ff.
- Ders. (Hg.): Kritik des Sehens, Leipzig 1997
- KORNBLUTH, Geneva: Engraved gems of the Carolingian empire, Pennsylvania 1995
- Dies.: The heavenly Jerusalem and the lord of the lords: a sapphire Christ at the court of Charlemagne and on the Shrine of the Magi, in: Cahiers archéologiques 49 (2001), S. 47-68
- Dies.: Richildis and her seal. Carolingian self-reference and the imagery of power, in: Saints, sinners and sisters. Gender and northern art in medieval and early modern Europe hg. von Jane Louise Carroll and Alison G. Stewart, Aldershot 2003, S. 161-181
- KOTZEBUE, August von: Erinnerungen an Paris im Jahre 1804, Berlin 1804, wiederabgedruckt als Bd. 40 in: Ders.: Ausgewählte Prosaische Schriften, Wien 1843
- KOVÁCS, Éva: Kopfreliquiare des Mittelalters, Leipzig 1964 [= KOVÁCS 1964a]
- Dies.: Le chef de Saint Maurice à la Cathédrale de Vienne, in: Cahiers de Civilisation Médiévale (1964), S. 19-26 [= KOVÁCS 1964b]
- KRAUS, Franz Xaver: Christliche Archäologie, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 21 (1898), S. 122-151 und 202-229
- KRETZENBACHER, Leopold: Das verletzte Kultbild. Voraussetzungen, Zeitschichten und Aussagewandel eines abendländischen Legendentypus, München 1977
- KROOS, Renate: Vom Umgang mit Reliquien, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, hg. von Anton Legner, Ausst.-Kat. Köln, 3. Bd., Köln 1985, S. 25-49
- Dies.: Schmuckgaben an Reliquiare, Gnadenbilder und vasa sacra, in: Magister artium: onderwijs, kerk en kunst in Limburg, Festschrift für Sigismund Tagage, hg. von P. J. H. Ubachs, B. C. M. Hubar Hellenberg u.a., Sittard 1992, S. 46-64

- KRÜGER, Klaus: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992
- Ders.: Entstehung und Frühgeschichte des italienischen Altarbildes, Teil 1 und 2 (2000), S. 13-20 (Nr. 2) und S. 21-28 (Nr. 4)
- Ders.: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001
- KRUG, Antje: Antike Gemmen an mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten im Kunstgewerbemuseum Berlin, in: Jahrbuch der Berliner Museen 37 (1995), S. 103-19
- Dies.: Die Bekrönung des Egbertschreins, in: Trierer Zeitschrift 63 (2000), S. 353-363
- KÜHNEL, Bianca: Jewish art and 'iconoclasm'. The case of Sepphoris, in: Representation in Religion, hg. von Jan Assmann und Albert I. Baumgarten, Leiden 2001 (= Studies in the history of religions 89), S. 161-180
- KULTERMANN, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Wien/Düsseldorf 1966
- LACAN, Jaques: Le regard comme objet petit a, Séance du 19 février 1964, in: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris 1973, S. 65ff. Engl. Übers.: Of the Gaze as Object Petit a, in: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, London 1996
- LADNER, Gerhart Burian: Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendländischen Theologie, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 50 (1931), S. 1-23
- Ders.: The Concept of Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy, in: Dumbarton Oaks Papers VII (1953), S. 1-34
- Ders.: Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, Bd. I, Città del Vaticano u.a. 1941
- LAMBERZ, Erich: Die Überlieferung und Rezeption des VII. ökumenischen Konzils (787) in Rom und im lateinischen Westen, in: Roma fra Oriente e Occidente. 49. Settimane di Studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo 2001, Spoleto 2002, Bd. 2, S. 1053-1099
- LANDES, Richard: Relics, Apocalypse, and the Deceits of History. Ademar of Chabannes, 989-1034, Cambridge Mass./London 1995
- LANZONI, Francesco: S. Petronio vescovo di Bologna nella storia e nella leggenda, Bologna 1907
- LASKO, Peter: Ars Sacra. 800-1200, 2. Aufl., New Haven/London 1994
- Ders.: Roger of Helmarshausen, author and craftsman. Life, sources of style, and iconography, in: Objects, images and the world, hg. von Colum Hourihane, Princeton 2003 S. 180-201
- LATTE, Kurt: Römische Religionsgeschichte, München 1960 (= HAW V.4)
- LAURANSON-ROSAZ, Christian: L'Auvergne et ses marges (Velay, Gévaudan) du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. La fin du monde antiques?, Puy-en-Velay 1987 (= Diss. Paris X 1984)
- Ders.: Peace from the Mountains: The Auvergnat Origins of the Peace of God, in: The Peace of God. Social Violence and Religious Response in France around the Year 1000, hg. von Thomas Head und Richard Landes, Ithaca/New York 1992, S. 104-134
- Ders.: Guerre ou Paix dans le midi de l'Auvergne au temps d'Odilon de Mercœur ? (v. 980-1050), in: Odilon de Mercœur, l'Auvergne et Cluny. La „Paix de Dieu“ et l'europe de l'an mil, Actes du colloque de Lavoûte-Chilhac, Madrid 2002, S. 11-32
- LAVIN, Irvin: On the sources and meaning of the Renaissance portrait bust, in: Looking at Italian Renaissance sculpture, hg. von Sarah Blake MacHam, Cambridge 1998, S. 60-78
- LEACH, Edmund: culture and communication. The logic by which symbols are connected. An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology, Cambridge u.a. 1976
- LECLERCQ, H.: Images (Culte et querelle des), in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie, VII. 1, Paris 1926, Sp. 180-302
- LEGNER, Anton: Illustres manus, in: Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 1, hg. von Anton Legner, Köln 1978, S. 187-230
- Ders.: Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995

- LEHMANN-BROCKHAUS, Otto: Die Kunst des 10. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen, Straßburg 1935 (= Diss. Göttingen)
- LENOIR, Alexandre: Description historique et chronologique des Monuments de Sculpture réunis au Musée des Monuments Français, 8., erw. und rev. Aufl. Paris 1806
- LENTES, Thomas: Der Körper als Ort des Gedächtnisses – Der Körper als Text, in: Glaube Hoffnung Liebe Tod, hg. Von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Wien 1997, S. 76-79 [= LENTES 1997a]
- Ders.: Nur der geöffnete Körper schafft Heil. Das Bild als Verdopplung des Körpers, in: ebd. S. 152-155 [= LENTES 1997b]
- Ders.: Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 179-220
- LEPELLEY, M. Claude: Le souci de préserver les statues des dieux païens à l'époque théodosienne, in: Bulletin de la société nationale des antiquaires de France 136 (1994), S. 193-198
- LEVILLAIN, Léon: Notes sur l'abbaye de Conques, in: Revue Mabillon 3 (1907), S. 99-115.
- LÉVI-STRAUSS, Claude : Le pensée sauvage, Paris 1962
- LEWIS, Clive Staples: The Discarded Image. An introduction to medieval and Renaissance literature, Cambridge 1964
- LINDBERG, David C.: Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler, Frankfurt 1987 (Chicago 1976)
- LINDSAY, Alexander Crawford, Earl of: Sketches of the history of Christian art, London 1847
- LOCHER, Hubert: Rezension der deutschen Übersetzung von Das Sehen und die Malerei – Die Logik des Blicks von Norman Bryson in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 48 (2003), S. 146-155
- LÖSSL, Joseph: Intellectus gratiae. Die erkenntnistheoretische und hermeneutische Dimension der Gnadentheorie Augustins von Hippo, Leiden u.a. 1997 (= Supplements to Vigiliae Christianae 38, Diss. Regensburg 1996)
- LOSSKY, Nicolas und François BŒSPFLUG (Hgg.): Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II am Collège de France 1986, Paris 1987
- LOT, Ferdinand: Sur la date de la translation des reliques de sainte Foi d'Agen a Conques, in: Annales du Midi 16 (1904), S. 502-208
- LOTTER, Friedrich: Das Idealbild adliger Laienfrömmigkeit in den Anfängen Clunys: Odos Vita des Grafen Gerald von Aurillac, in: Benedictine Culture 750-1050, hg. von W. Lourdaux und D. Verhelst, Leuven 1983, (= Mediaevalia Lovaniensia XI), S. 76-95
- LOUTH, Andrew: St. John Damascene. Tradition and Originality in Byzantine Theology, Oxford 2002
- LYMAN, Thomas W.: Heresy and the History of Monumental Sculpture in Romanesque Europe, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, 1. Bd., Frankfurt a. M. 1994, S. 45-56
- MACCULLAN, Ramsay: Christianity and Paganism in the Fourth to Eighth Centuries, New Haven/London 1997
- MACK, Rainer: Facing Down Medusa, in: Art History 25 (2002), S. 571-604
- MCCORMICK, Michael: Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien, in: Teste e Immagine nell'altomedioevo, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo Spoleto XLI (1994), Bd. 1, S. 95-162
- MCKITTERICK, Rosamond: The Carolingians and the Written word; Cambridge 1989
- Dies.: Books, Scribes and Learning in the Frankish Kingdoms, 6th-8th Centuries, Aldershot 1994

- MAETZKE, Anna M.: Il problema della cronologia e della provenienza, in: *Il Volto Santo di Sansepolcro, Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, hg. von ders. Arezzo-Cortona-Sansepolcro 1994
- MAGUIRE, Henry: *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981
- Ders. und Alexander Kazhdan: *Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), S. 1-22
- MAJETSCHAK, Stefan: *Bild und Sichtbarkeit. Überlegungen zu einem transdisziplinären Bildbegriff*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 48 (2003), S. 27-45
- MÅLE, Emile: *Les Chapiteaux historiés de Notre-Dame du Port à Clermont*, in: *Revue de l'art chrétien* 62 (1912)
- Ders.: *L'Art reliquieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris 1922
- MAMACHI, Thomaso M.: *Origines et antiquitates christianae*, hg. von Petro Matranga, 6 Bde., Rom 1841-1851
- MANGO, Cyril: *Antique statuary and the Byzantine beholder*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), S. 53-75
- Ders.: *Constantine's Column*, in: Ders.: *Studies on Constantinople*, Aldershot/Brookfield 1993, 3. Bd., S. 1-6
- Ders.: *Epigrammes honorifiques, statues et portraits à Byzance*, in: *Rethymno: University of Crete* 1986, S. 23-35, wiederabgedruckt in: Ders.: *Studies on Constantinople*, Aldershot/Brookfield 1993, IX, S. 23-35
- Ders.: *Constantine's mausoleum and the translation of relics*, in: *Byzantinische Zeitschrift* 83 (1990), S. 51-62 (MANGO 1990a)
- Ders.: *Constantine's mausoleum: an addendum*, in: *Byzantinische Zeitschrift* 83 (1990), S. 434 (MANGO 1990b)
- Ders.: *The Columns of Justinian and his Successors*, in: Ders.: *Studies on Constantinople*, Aldershot/Brookfield 1993, X, S. 1-20
- Ders., VICKERS, Michael J. und FRANCIS, Eric David: *The Palace of Lausus at Constantinople and its collection of ancient statues*, in: *Journal of the History of Collections* 4 (1992), S. 89-98
- MARAVAL, Pierre: *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des Origines à la conquête arabe*, mit einem Vorwort von Gilbert Dagron, Paris 1985
- MARCHAL, Guy P.: *Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge*, in: *Annales HSS* 50/5 (1995), S. 1135-1156
- Ders.: *Das vieldeutige Heiligenbild. Bildersturm im Mittelalter*, in: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hg. von Peter Blickle, André Holenstein, Heinrich Richard Schmidt und Franz-Josef Sladeczek, München 2002, S. 307-332
- MARCHESIN, Isabelle: *Les jongleurs dans les psautiers du haut Moyen Âge*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 41 (1998), S. 127-139
- MARIN, Louis: *Über die Opazität*, in: *Werkausgabe*, Bd. 1: *Über das Kunstgespräch*, hg. von Michael Heitz & Bernhard Nessler, Rieden 2001, S. 47-56
- MARIAUX, Pierre-Alain: *La Vierge dans l'atelier de Tuotilo. De l'artiste médiéval considéré comme un «theodidacte»*, in: *Revue de l'Histoire des Religions* 218 (2001), S. 171-194
- MARROU, Henri Irénée und BONNARDIÈRE: *Le dogme de la résurrection des corps et la théologie des valeurs humaines selon l'enseignement de saint Augustin*, in: *Revue des études augustiniennes* 12 (1966), S. 111-136
- MARTIN, E. J.: *A history of the iconoclastic controversy*, London 1930
- MASSABIE, B. [...] (Abbé): *Question de prééminence entre les abbayes de Conques et Figeac*, Figeac 1879

- MATTHIAE, Guglielmo: *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971
- MAUSS, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt 2001 (franz. Original Paris 1950)
- MEIER, Christel: *Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977
- MEIER, Hans-Rudolf und Carola JAEGGI u.a. (Hgg.): *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, Festschrift für Beat Brenk zum 60. Geburtstag, Berlin 1955, S. 76-90
- Ders.: *Ton, Stein und Stuck. Materialaspekte in der Bilderfrage des Früh- und Hochmittelalters*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30 (2003), S. 35-53
- MEIER-STAUBACH, Christel: *Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977
- Dies.: *Edelsteindeutung*, in: *Faszination Edelstein*, Aust.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1992, S. 113-117.
- MÉNARD, René: *Histoire des beaux-arts*, Bd. 2: *Moyen âge: architecture, sculpture, peinture, art domestique*, Paris 1873
- MENDE, Ursula: *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, München 1983
- MENSCHING, Günther: *Zur Neuentdeckung des Individuationsprinzips im 13. Jahrhundert und seinen Antinomien bei Thomas von Aquin und Johannes Duns Scotus*, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hg. von Jan A. Aertsen und Andreas Speer, Berlin/New York 1996, S. 287-302 (= *Miscellanea Mediaevalia* 24)
- MERCKLIN, E. v.: *Antike Figurenkapitelle*, Berlin 1962
- MÉRIMÉE, Prosper: *Notes d'un voyage en Auvergne et dans le Limousin*, Paris 1838
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945
- MERSMANN, Wiltrud: *Das Elfenbeinkreuz in der Sammlung Topic-Mimara*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXII (1960), S. 7-108
- MEULEN, Jan van der und Andreas SPEER: *Die fränkische Königsabtei Saint-Denis: Ostanlage und Kultgeschichte*, mit Beiträgen von Andrea Firmenich und Rüdiger Hoyer, Darmstadt 1988
- MEYER, Erich: *Reliquie und Reliquiare im Mittelalter*, in: *Festschrift für Carl Georg Heise*, Berlin 1950, S. 55-66
- MEYER ZU SCHLOCHTERN, Josef: *Rezension zu HOEPS 1999*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47 (2002), S. 141-146
- MEYVAERT, Paul: *The authorship of the Libri Carolini*, in: *Revue Bénédictine* 89 (1979), S. 29-57
- Ders.: *Lektionar zu den Festen der Heiligen Benedikt, Maurus und Scholastica. Vat. lat. 1202. Handschrift aus Montecassino entstanden unter Abt Desiderius (1058-1087)*, mit Beiträgen von H. Bloch, P. Meyvaert, P. Mayo, A. Paravicini-Bagliani und L. Duval-Arnould, Zürich 1982
- MILES, Richard (Hg.): *Constructing identities in late antiquity*, London 1999
- MILLER, Patricia Cox: *„Differential networks“: relics and other fragments in late antiquity*, in: *Journal of Early Christian Studies* 6 (1998), S. 113-38
- MILLIN, Aubin L.: *Antiquités nationales ou Recueil de monumens. Pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc.; tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*, 8 Bde., Paris 1790-1798
- MIQUEL, André: *L'Europe occidentale dans la relation arabe d'Ibrâhîm b. Ya'qûb (Xe s.)*, in: *Annales, économies, sociétés, civilisations* 21 (1966)
- MIQUEL, Pierre: *Images (Culte des)*, in: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Bd. 7,2: *Ibanez – Indulgences*, Paris 1970, Sp. 1503-1519.
- MITCHELL, Kathleen und Ian WOOD (Hgg.): *The World of Gregory of Tours*, Leiden/Boston/Köln 2002 (= *Cultures, Beliefs and Traditions* 8)

- MONDINI, Daniela: Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800, Zürich 2005 (= Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte 4)
- DE MONTFAUCON, Bernard: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 Bde., Paris 1719-1724
- Ders.: *Les Monumens de la Monarchie française*, 5 Bde., Paris 1729-33
- MORDEK, Hubert: Kirchenrecht und Reform im Frankenreich. Die *Collectio Vetus Gallica*, die älteste systematische Kanonensammlung des fränkischen Gallien, Berlin/New York 1975.
- MORRISON, Karl F.: The Gold Medaillons of Louis the Pious and Lothaire I and the Synod of Paris (825), in: *Speculum* 36 (1961), S. 592-599
- MOST, Glenn W.: *Doubting Thomas*, Cambridge Mass. 2005
- MOULIN, Jacques und Éliane VERGNOLLE: Découverte d'un linteau inachevé à Saint-Benoît-sur-Loire, in: *Bulletin monumental* 154/IV (1996), S. 352
- MURIKE, Ntula (Hg.): *Byzantine East, Latin West. Festschrift für Kurt Weitzmann*, Princeton 1995
- MÜLLER, Ulrich und Werner WUNDERLICH (Hgg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, Sankt Gallen 1999, (= Mittelaltermythen 2)
- MÜLLER, Werner: Die Jupitergigantensäulen und ihre Verwandten, Meisenheim am Glan 1975
- MÜTHERICH, Florentine: I libri Carolini e la miniatura carolingia, in: *Culto cristiano politica imperiale carolingia*, Todi 1979
- Dies.: Book illumination at the court of Louis the Pious, in: *Charlemagne's heir: new perspectives on the reign of Louis the Pious, 814-840*, hg. von Peter Godman und Roger Collins, Oxford 1990, S. 593-604
- NAGEL, Alexander: Art as Gift: Liberal Art and Religious Reform in the Renaissance, in: *ALGAZI/GROEBNER/JUSSEN* 2003, S. 319-360
- NANCY, Jean-Luc: *Larvatus pro Deo*, in: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1990, S. 468-501
- Ders.: Die Kunst – Ein Fragment, in: *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, hg. von Jean-Pierre Dubost, Leipzig 1994, S. 170-184
- Ders.: *Corpus*, Paris 2000, dt. Ausgabe: Berlin 2003 [= NANCY 2003a]
- Ders.: *Au fond des images*, Paris 2003 [= NANCY 2003b]
- das erste Kapitel ist auf deutsch erschienen in: *Heaven*, hg. von Doreet LeVitte Harten, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Ostfildern 1999, S. 44-49
- NARDELLA, Cristina: Il fascino di Roma nel medioevo. Le ‚Meraviglie di Roma‘ di maestro Gregorio, Rom 1997 (= *La corte dei papi* 1)
- NESSELRATH, Arnold: Statua di Carlo Magno da St. Johann a Müstair, in: *Carlo Magno a Roma*, hg. von Ilaria Marotta, Aust.-Kat. Città del Vaticano, Roma 2001, S. 108
- NIE, Giselle de: *Views from a many-windowed tower. Studies of imagination in the works of Gregory of Tours*, Amsterdam 1987
- Dies.: Seeing and believing in the early middle ages. A preliminary investigation, in: *The pictured word*, hg. von Martin Heusser, Amsterdam u.a. 1998, S. 67-76
- Dies., Karl F. Morrison und Marco Mostert (Hgg.): Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages. Papers from ‚Verbal and pictorial imaging, representing and accessing experience of the invisible, 400-1000, Turnhout 2005
- NIERO, Antonio: *Tradizioni popolari veneziane e venete. I mesi dell'anno. Le feste religiose*, hg. von Andrea Gallo und S.G. Scalabrin, Venezia 1990
- NIXON, C.E.V.: The use of the past by the Gallic Panegyrist, in: *Reading the Past in Late Antiquity*, ed. by G. Clarke, Rushcutters Bay 1990, S. 1-36
- NOBLE, Thomas F. X.: Tradition and Learning in Search of Ideology: The Libri Carolini, in: *Gentle Voices of Teachers*, hg. von Richard E. Sullivan, Ohio 1995, S. 227-60
- NÖTSCHER, Friedrich: *Das Angesicht Gottes schauen, nach biblischer und babylonischer Auffassung*, Würzburg 1924

- NORDHAGEN, Per Jonas: Icons designed for the display of sumptuous votive gifts, in: Studies on art and archeology in honor of Ernst Kitzinger on his seventy-fifth birthday, hg. von William Tronzo, Irving Lavin und Hans Belting, *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), S. 453-460
- NOREEN, Kirsten: Sant'Urbano alla Caffarella. Eleventh-Century Roman Wall Painting and the Sanctity of Martyrdom, Baltimore 1998
- NORMAN, Joanne S.: *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York u.a. 1988 (= *American University Studies IX Bd. 29*)
- NUGENT, S. Georgia: *Allegory and Poetics. The Structure and Imagery of Prudentius „Psychomachia“*, Frankfurt u.a. 1985 (= *Studien zur klassischen Philologie 14*)
- NUSSBAUM, Otto: „Sancta Sanctorum“, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 54 (1959), S. 234-246
- Ders.: *Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000. Eine archäologische und liturgiegeschichtliche Untersuchung*, 2 Bde., Bonn 1965 (= *Theophaneia 18*)
- OHLY, Friedrich: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977
- Ders.: *Neue Zeugen des ‚Buchs der Natur‘ aus dem Mittelalter*, in: *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag*, hg. von Hagen Keller und Nikolaus Staubach, Berlin 1994, (= *Arbeiten zur Frühmittelalterforschung*), S. 546-568
- OLEWINSKI, Dariusz Jozef: *Um die Ehre des Bildes. Theologische Motive der Bilderverteidigung bei Johannes von Damaskus, St. Ottilien 2004* (= *Münchner Theologische Studien II. Systematische Abteilung 67*)
- OLIN, Margaret: *Gaze: Critical Terms for Art History*, hg. Robert S. Nelson und Richard Shiff, Chicago/London 1996, S. 208-219
- OROFINO, Giulia: *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino, vol II, 2: I codici preteobaldiani e teobaldiani. Con la collaborazione di Lidia Buono e Roberta Casavecchia*, Roma 2000, S. 50-86
- ORSELLI, Alba Maria: *Controversia iconoclastica e crisi del simbolismo in occidente fra VIII e IX secolo*, in: *Culto delle immagini e crisi iconoclastica. Atti del Convegno di studi*, Catania 16-17 Maggio 1984, hg. von Daniel Gelsi, Palermo 1986, (= *Quaderni di Synaxis 2*), S. 93-116
- OTT, Joachim: *Krone und Krönung: die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz 1998 (= *Diss. Marburg 1995*)
- OTTO, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Nachdr. der ungek. Sonderausg. München 1979
- PACE, Valentino: *La ‚Croce sant‘ di Veroli. Un capolavoro di oreficeria duecentesca dall'abbazia cistercense di Casamari*, in *Opus Tessellatum – Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, Festschrift für Peter Cornelius Claussen, hg. von Katharina Corsepius, Daniela Mondini, Darko Senekovic, Lino Sibillano und Samuel Vitali, Hildesheim/Zürich/New York 2004 (= *Studien zur Kunstgeschichte 157*), S. 197-204
- PADBERG, Lutz E. von: *Christen und Heiden. Zur Sicht des Heidentums in ausgewählter angelsächsischer und fränkischer Überlieferung des 7. und 8. Jahrhunderts*, in: *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck*, hg. von Hagen Keller und Nikolaus Staubach, Berlin/New York 1994, (= *Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 23*), S. 291-312
- PALAZZO, Éric: *L'enluminure à Metz au haut Moyen Age (VIII<sup>e</sup> – XI<sup>e</sup> siècles)*, in: *Metz enlumine*, Metz 1989, S. 23-44
- Ders.: *Les sacramentaires de Fulda. Etude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster 1994 (= *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 77*)
- Ders.: *La liturgie autour de Tournus au Moyen âge*, in: *Saint-Philibert de Tournus*, hg. von Jacques Thirion, Tournus 1995, S. 87-104.

- Ders.: Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui. Un éclairage méthodologique, in: Cahiers de civilisation médiévale 41 (1998), S. 65-69
- Ders.: Liturgie et société au Moyen Age, Paris 2000, (= PALAZZO 2000a)
- Ders.: La liturgie de l'Occident médiéval autour de l'an mil – état de la question, in: Cahiers de civilisation médiévale 43 (2000), S. 371-394, (= PALAZZO 2000b)
- Ders.: L'art des manuscrits enluminés autour de l'an mil, in: L'Europe de l'an mil, o.O. [Edition Zodiaque] 2001, S. 259-317
- PANAZZA, G: La chiesa di San Salvatore in Brescia, in: Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo II, Mailand 1962
- PANNENBERG, Wolfhart: Person und Subjekt, in: Identität, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, (= Poetik und Hermeneutik 7), S. 407-422.
- PANOFKY, Erwin: Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, 1924
- Ders.: Abt Suger von St. Denis: in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975
- PAUL, Frédéric: Les vierges noires, Paris 1997
- PÊCHEUR, Anne Marie: Clartés de Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Léger-Vauban 1997
- PEIRCE, Charles Sanders: The Icon, Index, and Symbol, in: Elements of Logic, Bd.2, S. 274-308, in: Collected Papers of Charles Sanders Peirce, hg. von Charles Hartshorne, 8 Bde. Cambridge MA 1931-1958
- PELT, Jean-Baptiste: Les registres capitulaires de la cathédrale, in: Bulletin de l'œuvre de la cathédrale 20 (1919), S. 16-30
- Ders. (Hg.): Études sur la cathédrale de Metz. Textes extraits principalement des registres capitulaires, Metz 1930
- PENTCHEVA, Bissera: Rhetorical Images of the Virgin. The icon of the "usual miracle" at the Blachernai, in: Res 38 (2000), S. 2-41
- PÉPIN, Jean: La tradition de l'allegorie de Philon d'Alexandrie a Dante, Paris 1987
- PERONI, Adriano: La decorazione a stucco in San Salvatore in Brescia in: Arte Lombarda V, 2 (1960) und VI, 2 (1961)
- Ders.: Oreficerie e metalli lavorati tardoantichi e altomedievali del territorio di Pavia, catalogo, Spoleto 1967
- Ders.: Il Crocifisso della Badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia, in: 2. Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur, Vortragstexte 1970, hg. von V. Milošević, Mainz 1971, S. 75-109
- Ders.: La plastica in stucco nel S. Ambrogio di Milano. Arte ottoniana e romanica in Lombardia, in: 3. Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur. Vortragstexte 1972, hg. von V. Milošević, Mainz 1974, S. 59-120
- Ders.: La corona del Crocifisso ottoniano della Cattedrale di Vercelli, in: Studi e Ricerche di Storia dell'arte. In memoria di Luigi Mallé, hg. von Luciano Tamburini e.a., Torino 1981, S. 33-48
- PETER, Michael: Servatiusreliquiar, sog. Reliquienkasten Ottos I., zus. mit Michael Peter und Antje Krug, in: Der Quedlinburger Schatz wieder vereint, hg. von dems. Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1992, S. 52-56
- Ders.: Der Gertrudistragaltar aus dem Welfenschatz. Eine stilgeschichtliche Untersuchung, Mainz 2001 (= Schriften des Dom-Museums Hildesheim 2)
- PFEILSTÜCKER, Suse: Spätantikes und germanisches Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst, Berlin 1936 (= Kunstwissenschaftliche Studien XIX)
- PFISTERER, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445, München 2002 (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 17; Diss. Göttingen 1997)
- PLATELLE, Henri: Guibert de Nogent et le 'de pignoribus sanctorum'. Richesse et limites d'une critique médiévale des reliques, in: Les reliques. Objets, cultes, symboles, hg. von E. Bozoky und A.-M. Helvétius, Turnhout 1999, S. 109-121

- POESCHKE, Joachim (Hg.): *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, München 1996
- Ders.: (Hg.): *Sinopien und Stuck im Westwerk der Karolingischen Klosterkirche von Corvey*, Münster 2002
- PÖTZL, Walter: *Bild und Reliquie im hohen Mittelalter*, in: *Jahrbuch für Volkskunde* 9 (1986), S. 56-84
- PONTAL, Odette: *Histoire des conciles mérovingiens*, Paris 1989
- POLETTI ECCLESIA, Elena: „Gemmae codices vestiuntur“: *legature d'oreficeria con intagli di riuso tra VII e XI secolo*, in: *Gemma dalla corte imperiale alla corte celeste*, hg. von Gemma Sena Chiesa, Milano 2002, S. 43-54
- Dies.: „L'incanto delle pietre multicolori! gemme antiche sui reliquiari altomedievali“, in: *Gemma dalla corte imperiale alla corte celeste*, hg. von Gemma Sena Chiesa, Milano 2002, S. 55-74
- POLONI, Andrea: *Wenn mit Katakombenheiligen aus Rom neue Traditionen begründet werden. Die Wirkungsgeschichte einer Idee zwischen Karolingischer Reform und ultramontaner Publizistik*, St. Ottilien 1998 (= *Studien zur Theologie und Geschichte* 14)
- POLY, Jean-Pierre: *L'Europe de l'An mil. La grande mutation*, in: *Le Moyen Âge*, Bd. II, Paris 1982
- Ders.: *La mutation féodale, X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1991 (= *Nouvelle clío* 16)
- PORTA, Paola: *La croce medievale dei SS. Ermete, Aggeo e Caio a Bologna: Considerazioni preliminari*, in: *Arte Medievale* 2. Ser. X (1996), S. 57-69
- POULIN, Joseph-Claude und Martin HEINZELMANN: *Les Vies anciennes de sainte Genviève de Paris. Etudes critiques*, Paris/Genève 1986 (= *Bibliothèque de l'École des Hautes Études* IV section 329)
- POULOT, Dominique: *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris 1997
- POUX, Nathalie: *Regards sur le tympan de Conques au début du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Bulletin Monumental* 159-III (2001), S. 239-242
- PRACHE, Anne: *Pour une histoire des collections d'art médiéval*, in: *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, hg. von Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell und Philippe Sénéchal, Paris 1999, S. 265-268
- PREZZOLINI, Carlo: *Il culto delle reliquie nell'abbazia di San Salvatore al Monte Amiata*, in: *Revista Cistercense* VIII (1991), S. 27-46
- REAU, Louis: *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'ancienne France*, Paris 1959
- RECHT, Roland: *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris 1998
- REINLE, Adolf: *Das A Karls des Grossen im Kirchenschatz von Conques*, in: *Variorum munera florum. Latinität als prägende Kraft mittelalterlicher Kultur. Festschrift für Hans F. Haefele zu seinem sechzigsten Geburtstag*, hg. von Adolf Reinle, Ludwig Schmutge u.a., Sigmaringen 1985, S. 129-140
- REMENSNYDER, Amy G.: *Un problème de cultures ou de culture? La statue-reliquaire et les joca de sainte Foy de Conques dans le Liber miraculorum de Bernard d'Angers*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles XXXIII* (1990), S. 351-379
- Dies.: *Legendary Treasure at Conques: Reliquaries and Imaginative Memory*, in: *Speculum* 71 (1996), S. 884-906
- RENOIR, Salomé: *La vierge noire*, Paris 1996
- REUDENBACH, Bruno: *Individuum ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter*, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hg. von Jan A. Aertsen und Andreas Speer, Berlin/New York 1996, S. 807-818 (= *Miscellanea Mediaevalia* 24)
- Ders.: „Gold ist Schlamm“. *Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter*, in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. von Monika Wagner, Berlin 2002, S. 1-12 (= *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte* 1)

- Ders.: Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis, Berlin 2000 (= Vorträge aus dem Warburg-Haus 4)
- RICHE, M. Pierre.: Éducation et culture dans l'Occident barbare, VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1962
- Ders.: La magie à l'époque carolingienne, in: Académie des inscriptions & Belles-Lettres (1973), S. 127-138
- Ders.: Le „Quadrivium“ dans le Haut Moyen Age, in: Scienze matematiche e insegnamento in epoca medioevale. Atti del convegno internazionale di studio, hg. mit Paolo Freguglia, Luigi Pellegrini und Roberto Paciocco, Neapel 2000, S. 13-33
- RICHTER, Helmut (Hg.): Cluny. Beiträge zu Gestalt und Wirkung der cluniazensischen Reform, Darmstadt 1975
- RICCEUR, Paul: Structure et Herméneutique, in: Esprit Nov. 1963
- RIGODON, René: Vision de Robert, abbé de Mozat, au sujet de la basilique de la Mère de Dieu édifiée dans la Ville des Arvernes, relation par le diacre Arnaud (Ms de Clermont 145, fol. 130-134), in: Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne LXX (1950), S. 22-55.
- RIO, Alexis François: De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes, Paris 1836
- ROECK, Bernd: Macht und Ohnmacht der Bilder. Die historische Perspektive, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hg. von Peter Blickle, André Holenstein, Heinrich Richard Schmidt und Franz-Josef Sladeczek, München 2002, S. 33-64
- RÖCKELEIN, Hedwig: Otloh, Gottschalk, Tnugdäl: Individuelle und kollektive Visionsmuster des Hochmittelalters, Frankfurt/Bern/N.Y. 1987 (Europäische Hochschulschriften Reihe 3, 319)
- Dies.: Zwischen Mutter und Maria: Die Rolle der Frauen in Guibert de Nogents Autobiographie, in: Maria, Abbild oder Vorbild? Zur Sozialgeschichte mittelalterlichen Marienverehrung. Beiträge der Tagung der Akademie der Diözese Stuttgart 1989 in Weingarten, hg. von ders., Claudia Oppitz, Dieter R. Bauer, Tübingen 1990, s. 91-109
- Dies.: Reliquientranslationen nach Sachsen im 9. Jahrhundert. Über Kommunikation, Mobilität und Öffentlichkeit im Frühmittelalter, Stuttgart 2002 (= Beihefte der Francia 48)
- Dies.: Nonverbale Kommunikationsformen und –medien beim Transfer von Heiligen im Frühmittelalter, in: Medien der Kommunikation im Mittelalter, hg. von Karl-Heinz Spieß, Wiesbaden 2003, (= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 15), S. 83-104
- ROGER-MILÉS, Léon.: Le Moyen âge: architecture, peinture, sculpture, Paris 1893
- ROLLINSON, Philip: Classical Theories of Allegory and Christian Culture, Duquesne/Harvester 1981
- ROMANINI, Angiola Maria: Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano. Con un appendice: La statua in marmo di San Pietro nelle Grotte vaticane, in: Arte Medievale, II. Serie IV (1990), S. 1-50
- ROMANO, Serena: Die Bischöfe von Neapel als Auftraggeber. Zum Bild des Humbert d'Ormont, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, hg. von Tanja Michalsky, Berlin 2001, S. 191-224
- ROSEN, Valeska von: Die Enargaia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171-208
- Dies.: Offenes Kunstwerk, in: MLK, S. 256-258
- ROSENSTEIN, Stefania: Bodies of Heaven and Earth. Christ and the Saints in Medieval Art and Devotion, in: Pious Journeys. Christian Devotional Art and Practice in the Later Middle Ages and Renaissance, hg. von Linda Seidel, Chicago 2001, S. 21-41
- ROSENWEIN, Barbara: Inaccessible cloisters: Gregory of Tours and episcopal exemption, in: MITCHELL/WOOD 2002, S. 181-197

- ROSS, James Bruce: *A study Twelfth-Century Interest in the Antiquities of Rome, Medieval and Historiographical Essays in Honor of J.W. Thompson*, Chicago 1938
- RUDOLPH, Conrad: *The „Things of Greater Importance“. Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude towards art*, Philadelphia 1990
- RUPIN, Ernest: *Église de Beaulieu (Corrèze). Statue de la Vierge en bois recouvert de plaques d'argent (XIIe siècle)*, in *Bulletin Monumental* 53 (1889/90), S. 111
- Ders.: *L'Oeuvre de Limoges. Ouvrage orné de 500 gravures, dont un grand nombre tirées hors texte d'après les dessins et les photographies de l'auteur*, Paris 1890 (Nachdr. Paris 1977)
- SALVINI, Roberto: *Romanico o alto Medio Evo. Il problema cronologico della decorazione di S. Pietro al Monte*. In *Arte Lombarda, Studi in onore di G. Nicco Fasola I* (1964), S. 61-76
- SAPIN, Christian: *Saint-Benigne de Dijon et les cryptes a Rotonde*, in: *JANNET/SAPIN 1996*, S. 257-274 [= *SAPIN 1996a*]
- Ders.: *L'origine des rotondes mariales des IXe-XIe siècles et le cas de Saint-Germain d'Auxerre*, in: *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale, mit einem Vorwort von Georges Duby*, hg. von Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo, Daniel Russo, Paris 1996, S. 295-312 [= *SAPIN 1996b*]
- SANSTERRE, Jean-Marie: *Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut moyen Age*, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 53/6 (1998), S. 1219-1241
- Ders.: *Les justifications du culte des reliques dans le Haut Moyen Age*, in: *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, hg. von E. Bozoky und A.-M. Helvétius, Turnhout 1999, S. 81-93 [= *SANSTERRE 1999a*]
- Ders.: *L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VIe-XIIe siècles)*, in: *Les images dans les sociétés médiévales – pour une histoire comparée*, hg. von Jean-Claude Schmitt und Jean-Marie Sansterre, in: *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 69 (1999), S. 113-130 [= *SANSTERRE 1999b*]
- Ders.: *Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VIe-XIe siècles*, in: *Roma fra Oriente e Occidente, Spoleto 2001 (= Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 49)*
- Ders.: *La vénération des images à Rome et en Italie*, in: *Roma fra Oriente e Occidente, Spoleto 2002 (= Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 49)*, S. 993-1050
- SARADI, Helen: *The use of ancient spolia in Byzantine monuments: the archeological and literary evidence*, in: *International Journal of the Classical Tradition* 3 (1997), S. 395-423
- SARADI-MENDELOVICI, Helen: *Christian attitudes toward pagan monuments in late antiquity*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990), S. 47-61
- SAUERLÄNDER, Willibald: *„Omnes perversi sic sunt in tartara mersi“. Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtsympanon von Sainte-Foy in Conques*, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen für das Jahr 1979*, Göttingen 1980
- Ders.: *Wilhelm Vöge und die Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998), S. 153-167
- Ders.: *Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen*, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 101-121
- SAURMA-JELTZSCH, Lieselotte E.: *Karolingische Bildtheologie. Zur karolingischen Haltung gegenüber dem Bilderstreit*, in: *794 – Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit*, Aust.-Kat., hg. von Johannes Fried, Sigmaringen 1994, S. 69-72
- SCERRATO, Lucia: *I pannelli lignei della „Madonna di Costantinopoli“ in Alatri*, in: *Lazio ieri e oggi* 28 (1992), S. 1-16
- SCHADE, Herbert: *Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild*, in: *Zeitschrift katholische Theologie* 79 (1957), S. 69-78

- Ders.: Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters, Regensburg 1962
- Ders.: Dämonen, in: *LcI*, Bd. 1, Rom u.a. 1968, Sp. 465-468
- SCHEDLER, Uta: Die Libri Carolini und ihre Position im byzantinischen Bilderstreit. Ein frühmittelalterlicher Versuch zur Befreiung der Kunst aus kirchlicher Vereinnahmung, in: *Kunst und Kirche*, Beiträge der Tagung 2000 in Osnabrück, hg. von Uta Schedler und Susanne Tauss, Osnabrück 2002, (= Kulturregion Osnabrück 19), S. 27-39
- SCHEER, Tanja: Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik, München 2000
- SCHLEIERMACHER, Friedrich: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, hg. von Rudolf Otto, 2. Aufl. mit einer neuen Einleitung versehen, Göttingen 1906
- SCHLESINGER, Walter: Beobachtungen zur Geschichte und Gestalt der Aachener Pfalz in der Zeit Karls des Großen: in: *Zum Kaisertum Karls des Großen*, hg. von G. Wolf, Darmstadt 1972, S. 384-434
- SCHLEUSENER-EICHHOLZ, Gudrun: Das Auge im Mittelalter, 2 Bde, München 1985 (= *Münstersche Mittelalterschriften* 35)
- SCHLIE, Heike: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002
- Dies.: Die Autoritätsmuster der ‚Gregorsmesse‘. Umdeutungen und Auflösungen eines Zeichensystems, in: *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, hg. von Frank Büttner, Münster 2004, S. 73-101
- Dies.: Erscheinung und Bildvorstellung im spätmittelalterlichen Kulturtransfer. Die Rezeption der Imago Pietatis als Selbstoffenbarung Christi in Rom, in: *Das Bild der Erscheinung: die Gregorsmesse im Mittelalter*, hg. von Andreas Gormans, S. 59-121 (= *KultBild: Visualität und Religion in der Vormoderne*, hg. von Thomas Lentz 3)
- SCHLINK, Wilhelm: Saint-Bénigne in Dijon. Untersuchungen zur Abteikirche Wilhelms von Volpiano (962-1031), Berlin 1978 (= *Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte* 5; Habilitationsschrift Hamburg 1973)
- SCHMID, Konrad: Esras Begegnung mit Zion. Die Deutung der Zerstörung Jerusalems im vierten Esrabuch und das Problem des „bösen Herzens“, in: *JSJ* 29 (1998), S. 262-277
- SCHMIDT, Tilman: Papst Bonifaz VIII. und die Idolatrie: in *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 66 (1986), S. 75-107
- SCHMITT, Arbogast: Anschauung und Denken bei Duns Scotus. Über eine für die neuzeitliche Erkenntnistheorie folgenreiche Akzentverlagerung in der spätmittelalterlichen Aristoteles-Deutung, in: *Die Renaissance und ihre Antike. Die Renaissance als erste Aufklärung I*, hg. von Enno Rudolph, Tübingen 1998 (= *Religion und Aufklärung* 1), S. 7-34 [= SCHMITT, A 1998]
- SCHMITT, Jean-Claude: L'Occident, Nicée II et les images du VIII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, in: *Nicée II 787-1987. 12 siècles des images religieuses* (= *Actes du colloque Nicée II Collège de France* 1986), Paris 1987, S. 270-301
- Ders.: *Écriture et image: les avatars médiévaux du modèle grégorien*, in: *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âges*, Paris 1988, S. 119-154
- Ders.: *Rituali de l'immagine et récits de vision*, in: in: *Teste e Immagine nell'altomedioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo Spoleto XLI* (1994), Bd. 1, S. 419-459
- Ders.: *Les dimensions multiples du voir. Les rêves et l'image dans l'autobiographie de conversion d'Hermann le Juif au XII<sup>e</sup> siècle*, in: *Micrologus* VI (1998), S. 1-28 [= SCHMITT, J-C 1998]
- Ders.: *Les reliques et les images*, in: *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer) 1997*, ed. par Edina Božóky et Anne-Marie Hévétius, Brepols 1999, S. 145-168 [= SCHMITT 1999a]

- Ders.: Introduction in: *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée, Actes du colloque international in Rom, Academia Belgica 1998*, hg. von Jean-Marie Santerre und Jean-Claude Schmitt, Brüssel/Rom 1999, S. 9-19 [= SCHMITT 1999b]
- SCHNAASE, Carl: *Geschichte der bildenden Künste*, 3 Bde., Düsseldorf 1843-1856
- Ders.: *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, III, 1. Bd.: *Altchristliche, byzantinische, muhammedanische, karolingische Kunst*, 2., verb. und vermehrte Aufl., Düsseldorf 1869
- SCHNEEMELCHER, Wilhelm: *Esra*, in: *RAC*, Bd. 6 (1964), Sp. 595-612
- SCHNEIDER, Herbert: *Roman Liturgy and Frankish Allegory*, in: *Earls medieval Rome and the Christian West. Essays in honour of Donald A. Bullogh*, hg. von J. M. H. Smith, Leiden u.a. 2000
- Ders.: *Rom und die liturgische Vielfalt*, in: *Roma fra Oriente e Occidente, Spoleto 2002 (= Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 49)*, S. 1101-1140 [= Schneider 2002a]
- SCHNEIDER, Jean: *Aspects de la société dans l'Aquitaine carolingienne d'après la Vita Gerdaldi Auriliacensis*, in: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1973), 8-19
- SCHNEIDER, Wolfgang Christian: *Die „Aufführung“ von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices – Zur performativen Dimension von Werken der Buchmalerei*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47 (2002), S. 7-35 [= Schneider 2002b]
- SCHNITZLER, Norbert: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. Und 16. Jahrhunderts*, München 1996 (= Diss. Bielefeld 1994)
- Ders.: *Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter. Schaufürmigkeit – ein Mißverständnis*, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politsch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hg. von Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz, München 2002, S. 221-239
- Ders.: *Von der Fragwürdigkeit der Bilder: Bild und Frömmigkeit zur Zeit der Reformkonzilien*, in: *Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, S. 447-477
- SCHRADE, Hubert: *Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik*, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte und Volkskunde* 35 (1957), S. 33-64
- SCHÜPPEL, Katharina: *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar 2005 (= Diss. Heidelberg 2003)
- SCHULZ, Heinrich Wilhelm: *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast*, Bd. III, Dresden 1860
- SCHULZ, Martin: *Körper sehen – Körper haben? In: Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz, München 2002, S. 1-28
- SCHWAB, Ute: *Das Traumgesicht vom Kreuzesbaum. Ein ikonologischer Interpretationsansatz zu dem altenglischen Dream of the Rood*, in: *Philologische Studien. Gedenkschrift für Richard Kienast*, Heidelberg 1978, S. 131-192
- SCHWENN: *Kybele*, in: *RE*, 11. Bd., 1922, Sp. 2257
- Schwerhoff, Gerd: *Christus zerstückeln. Das Schwören bei den Gliedern Gottes und die spätmittelalterliche Passionsfrömmigkeit*, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politsch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hg. von Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz, München 2002, S. 499-528
- SEARS, Elizabeth und Thelma K. THOMAS (Hgg.): *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, Michigan 2002
- SEILER, Peter: *Der Braunschweiger Löwe – „Epochale Innovation“ oder „Einzigartiges Kunstwerk“?*, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, 1. Bd., Frankfurt a. M. 1994, S. 533-564

- Ders.: Petrarca kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit, in: *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, hg. von Renate L. Colella, Meredith J. Gill. u.a., Wiesbaden 1997, S. 299-324
- Ders.: Giotto als Erfinder des Porträts, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 153-172
- SELVAGGIO, Giulio Lorenzo: *Antiquitatum christianarum institutiones. Nova methodo in quatuor libros tributae, ad usum Seminarii Neapolitani*, 6 Bde., Neapel 1772-1776
- SEMMLER, Josef: Le souverain occidental et les communautés religieuses du IXe au début du Xie siècle, in: *Byzantion* 61 (1991), S. 44-70
- SEMPFF, Michael: Zum Crucifixus von Sant'Antimo, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, S. 111-118
- Ders.: *Arti minori romaniche e scultura monumentale*, in: *Ori e Tesori d'Europa. Atti del Convegno di Studio*, Castello di Udine 1991, hg. von Giuseppe Bergamini und Paolo Goi, Udine 1992, S. 109-118.
- SENNHAUSER, Hans Rudolf: Früh- und hochmittelalterlicher Stuck in der Schweiz, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 48 H.4 (1997), S. 13-23
- SEPIÈRE, Marie-Christine: *L'image d'un dieu souffrant (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle). Aux origines du crucifix*, Paris 1994
- SÉROUX D'AGINCOURT, Jean-Baptiste-Louis-George.: *Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Sculptur vorzugsweise in Italien vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert*, hg. von A. Ferd. von Quast, Berlin o. J. [1840]
- SEVCENKO, Ihor: *Hagiography of the Iconoclastic Period*, paper presented at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, in: *Iconoclasm*, hg. von Anthony Bryer und Judith Herrin, Birmingham 1977, S. 113-131
- SHEINGORN, Pamela: *The Book of Sainte Foy. Translated with an introduction and notes, The Song of Sainte Foy translated by Robert L. A. Clark*, Philadelphia 1995
- SIGAL, Pierre-André: *Un aspect du culte des saints. Le châtement divin aux XIe siècle et XIIe siècle d'après la littérature hagiographique du midi de la France*, in: *La religion en Languedoc du XIIe siècle à la moitié du XIVe siècle*, Toulouse 1976 (= *Cahiers de Fanjeaux* 11), S. 39-59
- SIMON, Erika: *Lychnouchos platonikos*, in: *Rites et cultes dans le monde antique, actes de la table ronde du LIMC*, hg. von Pascale Linant de Bellefonds, Paris 2002, S. 77-95
- SIRE, Marie-Anne, TEXIER, Annick und Stéphane PENNEC: *La restauration des grilles du sanctuaire, abbatale Sainte-Foy, Conques, Aveyron*, in: *Monumental* 17 (1997), S. 20-29
- SIRE, Marie-Anne: *Les grilles du sanctuaire de Conques: les secrets d'un écrin*, in: *Utilis est lapis in structura, mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Paris 2000, S. 403-412 (= *Mémoires de la Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 9)
- SMITH, Jonathan Z.: *To take place: Towards Theory in Ritual*, Chicago 1987
- SMITH, Julia M. H.: *Women at the Tomb: Access to Relic Shrines in the Early Middle Ages*, in: *MITCHELL/WOOD* 2002, S. 163-180
- SMITH, Macklin: *Prudentius' Psychomachia. A Reexamination*, 1976
- SMITH, R. R. R.: *Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300-600*, in: *Journal of Roman Studies* 89 (1999), S. 155-189
- SNOEK, J. Godefridus: *Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A process of Mutual Interaction*, Leiden 1995 (= *Studies in the History of Christian Thought* 63)
- SODE, Claudia, Torsten KRANNICH und Christoph SCHUBERT: *Die ikonoklastische Synode von Hieréia 754. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar besorgt von Claudia Sode, Torsten Krannich und Christoph Schubert, nebst einem Beitrag zur Epistula ad Constantiam des Eusebius von Cäsarea von Annette von Stockhausen*, Tübingen 2002 (= *Studien und Texte zu Antike und Christentum*)

- SOLT, Claire Wheeler: *The Cult of Saints and Relics in the Romanesque art of Southwestern France and the Impact of Imported Byzantine Relics and Reliquaries on Early Gothic Reliquary Sculpture*, Washington 1977
- SOMMER, Clemens: *Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz VIII. und seine Porträtstatuen*, Freiburg i.Br. 1920 (= Diss. Freiburg 1919)
- SOT, Michel: *Mémoire, Antiquité, Renaissance vues des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles*, in: *La Mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge. Communications présentées au Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge de l'Université de Paris X-Nanterre* (1996-1998), hg. von Michael Sot unter Mitarbeit von Pierre Bazin, Paris 2000, S. 7-13
- SOUTHERN, Richard William: *Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters. Das Abendland im elften und zwölften Jahrhundert*, Stuttgart 1980<sup>2</sup>
- SPECIALE, Lucinia: *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. Lat. 1202 e i suoi modelli*, in: *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi di Parma 1999*, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2002, S. 673-681.
- SPECK, Paul: *Was für Bilder eigentlich? Neue Überlegungen zum Bilderedikt des Kalifen Yazid*, in: *Le Museón* 109 (1996), S. 267-278
- DERS.: *Die Interpolationen in den Akten des Konzils von 787 und die Libri Carolini*, Bonn 1998 (= *Poikila Byzantina* 16) [= Speck 1998a]
- DERS.: *Bilder und Bilderstreit: in: Byzanz. Die Macht der Bilder*, Ausst.-Kat. Dom-Museum Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Arne Effenberger, Hildesheim 1998, S. 56-67 [= Speck 1998b]
- SPIVEY, Nigel Jonathan: *Stumbling towards Byzantium: the decline and fall of late antique sculpture*, in: *Apollo* 142 (July 1995), S. 20-23
- SPRINGER, Anton: *Rezension zu Vischer, Studien zur Kunstgeschichte*, in: *Göttingische gelehrte Anzeigen* 7 (1887), S. 241-256
- STAUBACH, Nikolaus: *'Cultus divinus' und karolingische Reform*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 18 (1984), S. 546-581
- STECK, Wolfgang: *Der Liturgiker Amalarius – eine quellenkritische Untersuchung zu Leben und Werk eines Theologen der Karolingerzeit*, St. Ottilien 2000 (= *Münchener Theologische Studien I. Historische Abteilung* 35)
- STETTNER, Richard: *Die illustrierten Handschriften des Prudentius*, Berlin 1895
- STEWART, Peter: *The destruction of statues in late antiquity*, in: *Constructing Identities in Late Antiquity*, ed. by Richard Miles, London 1999, S. 159-189
- STIRNEMANN, Patricia: *L'illustration du commentaire d'Haymon sur Ézéchiel*, Paris B.N. latin 12302, in: *L'École carolingienne d'Auxerre de Muretach à Remi, 830-908*, Paris 1991, S. 93-117
- STOCK, Brian: *The Implications of Literacy. Written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton 1983
- STOICHITA, Victor Ieronim: *A propos d'une parenthèse de Bellori: Hélène et l'Eidolon*, in: *Revue de l'art* 85 (1989), S. 61-63
- DERS.: *Helena von Troia und ihre Doppelgängerin*, in: *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. von Alessandro Nova und Anna Schreurs, Köln 2003, S. 349-376
- STRECKE, Reinhart: *Romanische Kunst und epische Lebensform. Das Weltgericht von Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue*, Berlin 2002
- STÜCKELBERG, Ernst Alfred: *Geschichte der Reliquien in der Schweiz*, Zürich 1902
- SUCKALE, Robert: *Rudolf Berliner und sein Beitrag zum Verständnis des christlichen Bildes*, in: *Rudolf Berliner (1886-1967). „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild*, hg. von Robert Suckale, Berlin 2003, S. 9-21

- SUCKALE-REDLEFSEN, Gude: Goldener Schmuck für Kirche und Kaiser, in: Kaiser Heinrich II. 1002-1024, hg. von Josef Kirmeier, Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter und Evamaria Brockhoff, Ausst.-Kat. Bamberg, Stuttgart 2002, S. 78-92 [Suckale-Redlefsen 2002a]
- Dies.: Prachtvolle Bücher, in: Kaiser Heinrich II. 1002-1024, hg. von Josef Kirmeier, Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter und Evamaria Brockhoff, Ausst.-Kat. Bamberg, Stuttgart 2002, S. 261-312 [= Suckale-Redlefsen 2002b]
- SUMMERS, David: Representation, in: *Critical Terms for Art History*, hg. von Robert S. Nelson und Richard Shiff, Chicago/London 1996, S. 3-16
- SWANTON, Michael James: *The Dream of the Rood*, Manchester 1979
- SWIECHOWSKY, Zygmunt: *Sculpture romane d'Auvergne, Clermont-Ferrand* 1973
- TARALON, Jean: La nouvelle présentation du trésor de Conques, in: *Les monuments historiques de France, nouv. sér.* (1955), S. 121-141
- Ders.: *Treasures of the Churches of France*, New York 1966
- Ders. und TARALON-CARLINI, Dominique: La majesté d'or de sainte Foy de Conques, in: *Bulletin Monumental* 155-I (1997), S. 1-73
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *History of Aesthetics, Bd. 2: Medieval Aesthetics*, hg. von C. Barrett, Den Haag/Paris 1970
- TERNES, Bernd: Der ‚ungeheure Mantelsack meines Geistes voller Bilder‘ (Augustinus). Von Beobachtung leben; in Bildern sein jenseits einer Wirklichkeit, die noch zerstreut werden könnte, in: BELTING/KAMPER, S. 121-148,
- THEVENOT, Émile: *Divinités et Sanctuaires de la Gaule*, Paris 1968
- THIEL, Ilse: Skulpturenfund in Saint-Benoît-sur-Loire, in: *Kunstschonik* 51 (1998), S. 17-20
- THIELEMANN, Andreas: Roma und die Rossebändiger im Mittelalter, in: *Kölner Jahrbuch* 26 (1993), S. 85-131
- THÜMMEL, Hans Georg: *Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert*, Würzburg 1991 (= *Das östliche Christentum N.F.* 40) [= THÜMMEL 1991a]
- Ders.: Heidnische und christliche Bildtheorie, in: *Byzantinischer Kunstexport*, hg. von St. L. Nickel, in: *Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 13 (1978), S. 283-288, wiederabgedruckt in: THÜMMEL 1991, S. 95-100 [= THÜMMEL 1991b]
- Ders.: *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre*, Berlin 1992
- Ders.: Die Stellung des Westens zum byzantinischen Bilderstreit des 8./9. Jahrhunderts, in: *Crises de l'image religieuse – de Nicée II à Vatican II*, hg. von Christin Olivier, Paris 1999, S. 55-74
- Ders.: *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jh. Das 7. ökumenische Konzil in Nicäa 787*, Paderborn 2005
- THÜRLEMANN, Felix: *Der historische Diskurs bei Gregor von Tours: Topoi und Wirklichkeit, Geist und Werk der Zeiten* 49 Bern und Frankfurt 1974, S. 86-94
- Ders.: Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829): Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte im frühen Mittelalter, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 59 (1977), S. 25-65
- THUNO, Eric: *Image and Relic. Mediating the sacred in early medieval Rome*, Rom 2002 (= *Analecta Romana Instituti Danici: Supplementa* 32, Diss. Johns Hopkins 1999)
- THURRE, Daniel: Le buste-reliquaire de Saint Candide du trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 43 (1992), S. 562-565
- TODESCHINI, Giacomo: *I mercanti e il tempio. La società cristiana e il circolo vituoso della ricchezza fra Medioevo ed Età Moderna*, Bologna 2002
- TREXLER, Richard C.: *Florentine Religious Experience: The sacred Image*, in: *Studies in the Renaissance* 19 (1972), S. 7-41
- Ders.: *Ritual Behaviour in Renaissance Florence: The Setting*, in: *Medievalia et Humanistica* 4 (1973) S. 98-116

- Ders.: *Public Life in Renaissance Florence*, New York u.a. 1980.
- TRIÁS, Eugenio: *Die Religion durchdenken. Das Symbol und das Heilige*, in: *Die Religion*, hg. von Jacques Derrida und Gianni Vattimo, Frankfurt a.M. 2001, S. 125-143
- TRILLING, James: *The Image not made by Hands and the Byzantine Way of Seeing*, in: KESSLER/WOLF 1998, S. 109-127
- TRIPPS, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998
- TURNER, Victor Witter: *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, Ithaca 1977 (= *Symbol, myth, and ritual* 12)
- TYRELL, Hartmann: *Religiöse Kommunikation. Auge, Ohr und Medienvielfalt*, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hg. von Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz, München 2002, S. 41-96
- VALENTINI, Roberto und Giuseppe ZUCCHETTI: *Codice topografico della città di Roma*, 4 Bde., Rom 1940-1953
- VALÉRY, Paul: *Eupalinos ou l'architecte*, Paris 1921
- Ders.: *Cahiers/Hefte 2*, Frankfurt a.M. 1988
- VAUCHEZ, André: *Les images saintes: Représentations iconographiques et manifestations du sacré*, in: ders.: *Saints, prophètes et visionnaires: Le pouvoir surnaturel au Moyen Age*, Paris 1999, S. 79-91 (*strahlende Augen in der Vision zum Großen Lied bei Rupert von Deutz*, S. 85.
- VERGNOLLE, Éliane: *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1985
- Dies.: *L'art roman en France. Architecture – sculpture – peinture*, Paris 1994
- Dies.: *La première sculpture romane de la France moyenne (1010-1050)*, Pavia 1996 (= *Quaderni del Seminario di Storia dell'Arte*)
- Dies.: *La colonne à l'époque romane. Réminiscences et nouveautés*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 41 (1998), S. 141-174
- VENSAC, P. G.: *Vie de saint Géraud*, in: *Revue de la Haute-Auvergne* 43 (1972/3), S. 216ff
- VERDIER, Philippe: *La politique financière de Suger dans la reconstruction de Saint-Denis et l'enrichissement du trésor*, in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque international Rennes 1983*, hg. von Xavier Barral i Altet, Bd. 2, Paris 1987, S. 167-182
- VÍKAN, Gary: *Icons and icon piety in early Byzantium*, in: MURIKE 1995, S. 569-578
- VINKEN, Gerhard: *Baustruktur und Heiligenkult. Romanische Sakralarchitektur in der Auvergne*, Worms 1997 (= *Diss. Berlin* 1994)
- VILATTE, Sylvie: *Faux mystère et vrai problème historique. La question des „Vierges noires“*, in: *La vierge à l'époque romane. Culte et représentations*, *Revue d'Auvergne* 112 (1997), S. 12-38.
- VISCHER, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 2. Bd.: *Das Schöne in einseitiger Existenz*, 2. Aufl., hg. von Robert Vischer, München 1922
- VISCHER, Robert: *Zur Kritik mittelalterlicher Kunst*, in: *Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1886, S. 1-57
- VISMANN, Cornelia (Hg.): *Geschichtskörper*, München 1998
- VÖGE, Wilhelm: *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Straßburg 1894
- VOGEL, Cyrille (Abbé): *Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu'à l'époque de Charlemagne*, in: *Settimane di Studie del Centro Italiano di Studi nell'alto medioevo VII*, Spoleto 1959, S. 185-296
- Ders.: *Saint Chrodegang et les débuts de la romanisation du culte en pays franc*, dans *Saint Chrodegang, Communications présentées au colloque tenu à Metz 1966 à l'occasion du douzième centenaire de sa mort*, Metz 1967, S. 91-106

- WAETZOLD, Stephan: Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien 1964 (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 18)
- WATAGHIN, Gisella Cantino: ... ut haec aedes Christo Domino in ecclesiam consecratur. Il riuso cristiano di edifici antichi, in: Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo, Spoleto 1999 (= Settimane di Studie del centro italiano di studi sull'alto Medioevo XLVI) S. 673-750
- WEIDEMANN, Konrad: Spätantike Bilder des Heidentums und Christentums, Mainz 1990
- WEIDLÉ, Wladimir: Nimbus, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum u.a., Bd. 3, Rom u.a. 1971, Sp. 323-332
- WEISKE, Brigitte: Gesta Romanorum. Untersuchungen zu Konzeption und Überlieferung, 2 Bde, Tübingen 1992 (= Fortuna vitrea 4, Diss. Tübingen 1989)
- WEISS, Roberto: Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Italia dal dodicesimo secolo al sacco di Roma del 1527, Rinascimento IX (1958), S. 141-208
- Ders.: The Renaissance Discovery of Classical Antiquity, Oxford 1969
- WELSCH, Wolfgang: Idiozentrik und Divisionismus grundlegenden Rasterungen der Aristotelischen Philosophie entsprechend, in: ders.: Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinnenlehre, Stuttgart 1987, S. 225-232
- WESENBERG, Rudolf: Das Holzkruzifixus von Benninghausen. Ein Bildwerk des 11. Jahrhunderts, in: Westfalen XXIX (1952), S. 141ff.
- Ders.: Die Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon in Köln, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 9 (1955), S. 1-28
- Ders.: Der Bronzekruzifixus des Mindener Domes, in: Westfalen XXXVII (1959), S. 57-69
- WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud: Spolie und Umfeld in Egberts Trier, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987), S. 305-36.
- WIBIRAL, Norbert: Augustus patrem figurat. Zu den Betrachtungsweisen des Zentralsteines am Lotharkreuz im Domschatz zu Aachen, in: Aachener Kunstblätter 60 (1994), S. 105-130
- WILPERT, Joseph: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, 3. um eine Doppeltafel verm. Ausgabe, Freiburg i.Br. 1924, 2 Bde.
- WIND, Edgar: Pagan mysteries in the Renaissance. Neue und erw. Ausg., London 1968, diese ersetzt die Originalausgabe London 1958. Deutsche Ausgabe: Ders.: Heidnische Mysterien in der Renaissance. Mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf, übersetzt von Christa Münstermann unter Mitarbeit von Bernhard Buschendorf und Gisela Heinrichs, Frankfurt a.M. 1981
- WINTERER, Christoph: Monastische Meditatio versus fürstliche Repräsentation. Überlegungen zu zwei Gebrauchsprofilen ottonischer Buchmalereien, hg. von Klaus Gereon Beuckers, Johannes Cramer und Michael Imhof, Michael: Die Ottonen. Kunst-Architektur-Geschichte, Petersberg 2002, S. 103-128
- WIRTH, Jean: Die Bildnisse von St. Benedikt in Mals und St. Johann in Müstair, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hg. von Hans-Rudolf Meier, Berlin 1995, S. 76-90.
- Ders.: L'Image à l'époque romane, Paris 1999
- Ders.: Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient, in: Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Hg. von Cécile Dupeux, Peter Jezler und Jean Wirth in Zusammenarbeit mit Gabriele Keck, Christian von Burg und Susan Marti, Ausst.-Kat. Historisches Museum Bern, München 2000, S. 28-37
- WITTEN, Susanne: Frauen, Heiligkeit und Macht. Lateinische Frauenviten aus dem 4. bis 7. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1994
- WOLF, Gerhard: Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim 1990
- Ders.: Kultbilder im Zeitalter des Barock, in: Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, hg. von Dieter Breuer in Verbindung mit Barbara Becker-Cantarino, Heinz Schilling und Walter Sparn, Wiesbaden 1995 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), S. 399-413

- Ders.: « Nec tamen oculos habebat ille in digito. » Annäherungen an das Christusbild Verrocchios, in: Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio, hg. von Herbert Beck, Maraike Bückling und Edgar Lein, Frankfurt a.M. 1996, S. 143-162.
- Ders.: Fels und Wolke, in: Glaube Hoffnung Liebe Tod, hg. Von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Wien 1997, S. 454-459
- Ders.: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002 [= WOLF 2002a]
- Ders.: Alexeifarmaka. Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto medioevo, in: Roma fra Oriente e Occidente, Spoleto 2002 (= Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 49), S. 755-790 [= WOLF 2002b]
- Ders.: Bildmagie, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 48-56
- Ders.: Icons and sites: cult images of the Virgin in medieval Rome, in: Images of the Mother of God, hg. von Maria Vassilaki, Ausst.-Kat. Athen, Aldershot 2005, S. 23-29
- WOLF, Gunther G.: Byzantinische Spolien auf dem Buchdeckel des Bamberger Perikopenbuches König Heinrichs II., in: Aachener Kunstblätter 61 (1995-1997)[1998], S. 395-398
- WOLLASCH, Joachim: Heiligenbilder in der Liturgie Clunys. Kritische Randbemerkungen, in: Iconologia Sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag, hg. von Hagen Keller und Nikolaus Staubach, Berlin 1994, S. 451-460 (= Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 23)
- WOODRUFF, Helen: The illustrated manuscripts of Prudentius', Cambridge 1930
- WORTLEY, John: Iconoclasm and Leipsanoclasm: Leo III, Constantine V and the relics, in: Byzantinische Forschungen 8 (1982), S. 224-279
- YOUNG, Bailey K., Paganisme, christianisme et rites funéraires mérovingiens, in: Arch. Med. 7 (1975), S. 5-81
- ZANKER, Paul: Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995
- ZASTROW, Oleg und Salvo DE MEIS: Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII secolo croci e crocifissi, Como 1975
- ZCHOMELIDSE, Nino: Das Bild im Busch. Zu Theorie und Ikonographie der alttestamentlichen Gottesvision im Mittelalters, in: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zu Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel, hg. von Bernd Janowski u. Nino Zchomelidse, Stuttgart 2002, S. 81-103
- ZIBAWI, Mahmoud: Die Ikone: Bedeutung und Geschichte, Solothurn u.a. 1994
- ZIZEK, Slavoj: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst, Berlin 1991
- ZIMMERLI, Walther: Das Bilderverbot in der Geschichte des alten Israel: Goldenes Kalb, eiserne Schlange, Mazzeben und Lade, in: ders.: Studien zur alttestamentlichen Theologie und Prophetie, 2. Bd., München 1974, S. 247-60
- ZIMMERMANN, Michael F.: Das Bild als Ausnahmezustand. Nancy und Agamben, in: Bildwelten des Wissens, Berlin 2004 (= Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 2.1)
- ZWIERLEIN-DIEHL, Erika: "Interpretatio christiana": Gems on the Shrine of the Three Kings in Cologne, in: Brown, Clifford Malcom: Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art 54, CASVA Symp. XXXII, Hanover/London 1997, S. 63-84
- Dies.: Die Gemmen und Kameen des Dreikönigsschreins (Die großen Reliquienschreine des Mittelalters, Bd. 1: Der Dreikönigsschrein im Kölner Dom, Teilband 1 = Studien zum Kölner Dom 5), Köln 1998

## Ausstellungskataloge

- 799 – KUNST UND KULTUR DER KAROLINGERZEIT. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn, hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, 2 Bde., Ausst.-Kat. Paderborn, Mainz 1999
- Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana, hg. von Serena Ensoli und Eugenio La Rocca, Ausst.-Kat. Rom 2000, Rom 2000
- Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, hg. Michael Brandt und Arne Eggebrecht, Ausst.-Kat., Hildesheim 1993
- Il futuro dei Langobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno, hg. von C. Bertelli, Ausst.-Kat., Mailand 2000
- Il volto di Cristo, hg. von Giovanni Morello und Gerhard Wolf, Ausst.-Kat. Rom, Mailand 2000
- KAISER HEINRICH II., 1002-1024. Hg. von Josef Kirmeier, Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter und Evamaria Brockhoff, Ausst.-Kat. Bamberg, Stuttgart 2002
- Kunst und Kultur des Weserraums 800-1600, Münster i.W. 1966
- La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome, hg. von Marina Armandi, Giuliano Centrodi u.a., Ausst.-Kat. Arezzo 2002
- La cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro a Bologna, hg. von Massimo Medica, Ausst.-Kat. Bologna 2003
- Les trésors des églises de France, Ausst.-Kat. Musée des Arts Décoratifs, Paris 1965
- Mandylyon. Intorno als Sacro Volto, da Bisanzio a Genova, hg. von Gerhard Wolf, Colette Dufour Bozzo, Anna Rosa Calderoni Masetti, Ausst.-Kat. Genua, Genua/Mailand 2004
- ORNAMENTA ECCLESIAE. Kunst und Künstler der Romanik, hg. von Anton Legner, Ausst.-Kat. Köln, 3. Bd., Köln 1985
- Orfèvrerie et statuaire romane de Haute-Auvergne, hg. von André Muzac, Ausst.-Kat. Aurillac, Aurillac 1959
- Otto der Große. Magdeburg und Europa, hg. von Matthias Puhle, Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum Magdeburg 2001, Magdeburg 2000
- Legner, Anton (Hg.): Rhein und Maas – Kunst und Kultur 800-1400, 2. Bde., Ausst.-Kat. Köln, Köln 1972
- Spätantike und frühes Christentum, Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik, hg. von Herbert Beck und Peter Cornelis Bol, Frankfurt a. M. 1983
- AMATO, Piero (Hg.): Tesori d'Arte dei Musei diocesani, Ausst.-Kat. Rom 1986, Turin 1986
- VEROLI. THESAURUS ECCLESIE EST HIC, Casamari 2000
- OOS, Henk van (Hg.): Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter, Ausst.-Kat. Amsterdam/Utrecht 2000, Regensburg 20

## VIII. 4) Abbildungsverzeichnis

- I. Conques, Abteikirche, heilige Fides von Conques, nach 886, Eibenholzkern, Goldblech getrieben, Silber vergoldet, Filigran, 63 antike Gemmen, Kameen und Steinschnitte, spätantiker Porträtkopf aus Goldblech, eingesetzte Augen in Zellenschmelz, Perlen, Filigran, Steinschnitt mit Kreuzigung (karolingisch) Bergkristallkugeln und Email, 85 cm hoch, Thron 36 cm lang und 24 cm breit, 1878 und 1954 restauriert Krone, Thron und Bordüren um 1000, Applikationen des 12., 13., 14., 15., 16., 17. und 19. Jh. Hände und Unterarme 16. Jh.
  - II. „Salle du 13ème siècle“ im Musée des Monuments Français, eingerichtet von Alexandre Lenoir
  - III. Rekonstruktionsvorschlag der Statue der hl. Fides von Conques vor dem Jahr 1000
  - IV. Heilige Fides von Conques, Abteikirche
  - V. Bern, Burgerbibliothek, Ms. 264, 9. Jh., Prudentius: Psychomachia, V. 30-35, fol. 35r
- 1 J.-L.Vauzelle: Salle du 13ème siècle, Musée des Monuments français
  - 2 Lenoir, A.: Observations sur le génie von 1821, Frontispiz
  - 3 Tafel 80 aus: Musée des Monuments français (1806) von A. Lenoir
  - 4 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23, Stuttgarter Psalter Ps. 37,1, fol. 45v
  - 5 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23, Stuttgarter Psalter, Psalm 78, 58, fol. 94r
  - 6 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23, Stuttgarter Psalter, Psalm 106, 38 auf fol. 122r
  - 7 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23, Stuttgarter Psalter, Psalm 135, 18, fol. 150v
  - 8 Württ. Landesbibl. Stuttgart, Bibl. fol. 23, Stuttgarter Psalter, Psalm 106, 19, fol. 121r
  - 9 Bern, Burgerbibliothek, Ms.264, Prudentius: Psychomachia V. 21-29, fol. 34v
  - 10 BAV, Vat.lat. 3225, Vaticanus Vergilius, 5. Jh., 4. lib. Aeneis, Didos Opfer, fol. 24v
  - 11 Bern, Burgerbibliothek, Ms. 264, 9. Jh., Prudentius: Peristephanon fol. 61r, 9. Jh.
  - 12 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8318, fol. 50v, Ende 10. Jh.
  - 13 Paris Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8085, fol. 56v, 10. Jh.,
  - 14 Brüssel, Bibliotheque Royale, MS 977, spätes 10. Jh., Abtei von St. Laurent, Liege
  - 15 Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. 32, Psalter aus der Abtei Hautvillers, 820-835, fol.46v, Miniatur zu Psalm 78, 2
  - 16 Paris, BN, Ms. lat. 12302, Ezechiel-Kommentar von Haymo von Auxerre, um 1000, Ez. 8, 14, fol. 1v
  - 17 Paris, BN, Ms. lat. 12302, Ezechiel-Kommentar von Haymo von Auxerre, um 1000, Ez. 8, 14, fol. 1r
  - 18 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 6, Rodabibel, um 1047, 48 x 33,5 cm, Tanz vor dem Idol
  - 19 Paris, BN, Ms. lat. 12302, Ezechiel-Kommentar von Haymo von Auxerre, um 1000, fol. 2r
  - 20 Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, Ms I 189 (olim: 189), Passio Kiliani, Fulda, ca. 965 (?), fol. 2v, Verehrung der heidnischen Götter, 20,6 x 15 cm
  - 21 BAV, Vat.lat.1202, Gregor d. Gr.: Vita Benedicti, 1. Viertel des 11. Jhs., Benedikt zerstört Apollontempel, fol.39v
  - 22 Venedig, San Marco, Südseite des Langhauses, Luna, 12. Jh.
  - 23 Venedig, San Marco, Südseite des Langhauses, Sol, 12. Jh.
  - 24 Venedig, San Marco, Pala d'oro, der heilige Markus zerstört ein Götzenbild, 11. oder 12. Jh.
  - 25 Rom, San Paolo fuori le mura, Bronzetüren, 11. Jh., Einzug Christi in Jerusalem
  - 26 Abtei Abdinghof, Tragaltar, Roger von Helmarshausen, um 1100, Matyrium des heiligen Felix
  - 27 Conques, Abteikirche, Kapitell mit Fides vor Datian, 12. Jh.

- 28 Fides-Comic, hg. von Elisabeth Bolufer, Conques 1991
- 29 A von Conques, vor 1107, Werkstatt Bego III., Applikationen des 8. oder 9. Jh., des 12. und 13. Jhs., Nussholzkern (19. Jh.), Gold, Silber vergoldet, Email, Edelsteine, Gemmen, 42,5 x 40 cm
- 30 Conques, heilige Fides, Reliquiendepositum, Photo von Louis Balsan der Restaurierung von 1953
- 31 Conques, heilige Fides, Detail: Borten
- 32 Conques, heilige Fides, Detail: Thron
- 33 Conques, heilige Fides, Detail: Krone
- 34 Conques, heilige Fides, Restaurierung
- 35 Conques, heilige Fides, Restaurierung
- 36 Conques, heilige Fides, Rekonstruktionsvorschläge
- 37 Conques, heilige Fides, Kreuzigungs-Steinschnitt, 1. Viertel 9. Jh.
- 38 Le Monastier-sur-Gazeille, Pfarrkirche St. Chaffre, Halbfigurenreliquiar des St. Chaffre, (heiligen Theofredus), Südfrankreich Ende 11. Jh./Anf. 12. Jh., Eichenholzkern, Silber vergoldet, Berkristalle, Hände 1793 ergänzt, 59 cm
- 39 Maurs, Pfarrkirche, Halbfigurenreliquiar des heiligen Cäsarius, Silber und Kupfer vergoldet über Holzkern, Halbedelsteine, Gesicht und Hände farbig gefasst, Auvergne 1. Hälfte 12. Jh., 91 cm
- 40 Conques, „Pippinreliquiar“ oder Reliquiar der Vorhaut Christi (laut der Chronik von Conques des 12. Jhs.), 1812 erneuerter Holzkern, Gold, Edelsteine, Email, Filigran, 8. Jh. (?), 9. Jh., 10. Jh. (?), 1. H. 11. Jh., Ergänzungen im 12., 13. und 14. Jh., 18,5 x 18,5 x 0,85 cm, Inschrift in Filigran des Titulus: IHS NAS / arenus / rex jud / eorum
- 41 Conques, heilige Fides, Rückseite
- 42 Conques, Grundriss der Abteikirche, 2. Hälfte 11. Jh. bis 2. Hälfte 12. Jh.
- 43 Conques, Abteikirche, Innenansicht
- 44 Conques, Abteikirche, Chorhaupt außen, um 1100
- 45 Conques, Abteikirche, Blick in den Chorumgang, um 1100
- 46 Conques, Abteikirche, Detail der Gitter aus Bronze, 1. Hälfte 11. Jh.
- 47 Conques, Abteikirche, Sitzbänke im Chorumgang, um 1100
- 48 BM, Clermont-Ferrand, Ms. mit Schriften von Gregor von Tours sowie der Vision des Robert von Mozat, Initiale mit der Madonna des Bischof Etienne II. von Clermont-Ferrand
- 49 Zeichnungen vom Portal der Abteikirche in Conques, die Bon de Saint-Hilaire am 2. Februar 1726 Montfaucon zukommen hatte lassen
- 50 Mailand, Sant'Ambrogio, Säulenpaar mit antiker Schlange aus Bronze und Kreuz, aufgestellt 1021
- 51 Bibliothek von Sant'Ambrogio, Missale, Anovelo da Imbonate: Krönung von Gian Galeazzo Visconti (1385), Ende 14. Jh., fol. 1v.
- 52 (Jüngere) Zeichnung in einem Sakramentar des zehnten Jahrhunderts, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 342, fol. 281
- 53 Metz, Elfenbeintafel des Adalberon, Metz um 1000 (984-1005), 15,2 x 9,2 cm
- 54 Conques, Tragaltar mit Fidesreliquien, Holzkern, Silber vergoldet, Alabaster, Filigran, Grubenschmelz, Conques um 1100, 28,5 x 19,7 cm
- 55 Zeichnung von 1612 des Kopfreliquiars des heiligen Mauritius von Nicolas Claude Fabri de Peiresc nach einem Besuch der Kathedrale,  
Das Kopfreliquiar war ein Geschenk von König Boso (879-887), die Krone ist jünger, gestiftet von Hugo von Arles (926-947), bis 1635 in Vienne, Kathedrale, Holzkern, Goldblech getrieben, Augen: Chalzedon und Achat, Südfrankreich, Krone: Gold, Perlen, Saphire, Rubine
- 56 Mozac (Puy-de Dome), heiliger Petrus, Reliquiar des St. Calmine, Limoges nach 1181, zw.

- 1185-1197, 45 cm hoch, 81 cm lang und 24 cm breit, mit Darstellung der Büste des St. Caprais in Mozat auf dem Altar
- 57 Münster, Domkammer, Kopfreliquiar des heiligen Paulus, Westfalen, Ende 11. Jh., Inv. Nr. Dk. I,2, Eichenholzkern, Goldblechgetrieben, Besatz von Filigran, Steinen, Perlen, Augen: Saphire, 23 x 12,1 cm
- 58 St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. î 175, Reliquiarkästchen der heiligen Valerie, Limoges, 1175-1185 23,2 hoch, 28 cm lang und 11,5 cm breit
- 59 Montecassino, Hrabanus Maurus, zwischen 1022 und 1035, Illuminationen folgen einem karol. Vorbild, Fides, Spes, Caritas, fol. 68
- 60 Conques, Tympanon, Anf. 12. Jh., 673 x 363 cm
- 61 Conques, Bego-Grabplatte, 12. Jh.
- 62 Conques, heilige Fides, Kopf frontal
- 63 Conques, heilige Fides, spätantikes Herrscherporträt, 2. oder 3. Jh. n. Chr.
- 64 Büste des Kaisers Licinius I, München, prähistorische Sammlung
- 65 Kopfreliquiar des Heiligen Papstes Alexander, Brüssel Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 12. Jh.
- 66 Conques, heilige Fides, von der Seite
- 67 Conques, heilige Fides, Details von Applikationen: Öffnung am Bauch und der Ohringe
- 68 Conques, heilige Fides, Krone und Thron, Ansicht von schräg oben
- 69 Conques, heilige Fides, Detail Halsstumpf
- 70 Berlin, SMPK, Elfenbeindiptychon des Trierer Meisters mit Moses und Thomas, Ende 10. Jh.
- 71 Essen, Münsterkirche, Goldene Madonna, um 980
- 72 Hildesheim, Dom-Museum, Große Goldmadonna, Goldbeschlag, Holzkern, Zierborten, Hildesheim (?), vor 1022 (?), um 1220/30, 56, 6 cm (ohne Kopf), 25,5 cm breit. Spätere Applikationen: Ein Teil der Borten und Adlerfürspan auf der Brust des Kindes (13. Jh.), eine Agraffe auf der Brust Mariae (3. Viertel 13. Jhs.), der große Kristall zwischen den Beinen Mariae (um 1400), vier weitere große Bergkristalle an der Thronvorderseite und die vier Ziernägel, die hinter dem Kind in die Marienfigur getrieben wurden.
- 73 Madonna von Beaulieu, Holz, Silberblech getrieben, 60 cm, 2. Hälfte 12. Jh. (?)
- 74 Marseille, St. Victor, Grabmal des Isarnus, nach 1048
- 75 Berlin, SPKM, Elfenbeinrelief mit der Darstellung eines Bischofs (Siegebert?) im Einband des Codex Theol. germ. qu. 42, 14 x 7 cm, aus dem ehem. Mindener Domkapitels-Archiv, 1. Hälfte 11. Jh.,
- 76 Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 22, Das Hohe Lied und das Buch Daniel mit Kommentar, Reichenau, um 1000, 25 x 18,5 cm, fol. 31v, fol. 32r: Traum Nebukadnezars
- 77 Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 22, Das Hohe Lied und das Buch Daniel mit Kommentar, Reichenau, um 1000, 25 x 18,5 cm, Prophet Daniel
- 78 Bern, Burgerbibliothek, Ms. 264, 9. Jh., Prudentius: Psychomachia, V. 30-35, fol. 35r
- 79 Conques, Tympanon, Anf. 12. Jh., Detail von Fides
- 80 Castelmonte (Cividale), Ex voto in Form von Körperteilen, 16-19. Jh.
- 81 Rom, Santa Maria in Trastevere, 20. Jh., Franziskusstatue mit Votivgaben, Briefen und Opferstock, der unterscheidet zwischen den „Offerte per il culto“ sowie denen für „Pane pei poveri“
- 82 Genua, Schatz von San Lorenzo, Armreliquiar der heiligen Anna, ursprl. aus Pera, seit 1461 in Genua und seit 1810 im Schatz der Kathedrale, Konstantinopel 12. Jh. ?, 45 x 13 x 6 cm, Inschrift in der Basis lautet: Hoc † est † manus † com † brachio † beate † anne † amen
- 83 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. MA 60, Armreliquiar des heiligen Blasius, vor 1077 (Stiftung der Gräfin Gertrud), Holzkern, Goldblech getrieben, 16 Gemmen, Perlen, Filigran
- 84 Halberstadt, Domschatz, Armreliquiar des heiligen Nikolaus, Halberstadt kurz nach 1225, 51 x 21 cm, Holzkern, Silber vergoldet, Edelsteine, Halbedelsteine, Perlen, Bergkristall

- 85 Paris, Louvre, Adlervase, Paris, ca. 1130/40, Porphyrr, vergoldetes Silber, 43 cm
- 86 Aachen, Dom, Ambo von Heinrich II., zwischen 1002-1014
- 87 München, Bayerisches Staatsbibliothek, Buchdeckel des Perikopenbuches von Heinrich II., Clm 4452, Elfenbein der Liuthardgruppe, um 870, Rahmenleisten aus Elfenbein: Jüngere Metzger Schule, um 870, Satz von dreizehn zeitgleichen byzantinischen Emailplättchen, vier Evangelistensymbole, Ende 10. Jh., Goldschmiedrahmen: süddeutsch, um 1007 oder 1012
- 88 München, Schatzkammer der Residenz, Res. MüSch. 9 WL, Kreuzreliquiar von Heinrich II., 43 x 36 x 9 cm, 2 Eichenholztafeln mit Gold beschlagen, Bergkristallplatte, Edelsteine, Perlen, Niello, zwischen 1014-1021
- 89 Kreuzreliquiar, Rückseite der Einsatzplatte
- 90 Trier, Domschatz, Andreas-Tragaltar, sog. Egbertschrein, zwischen 977 und 993
- 91 Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Wallfahrtsbild von 1655,
- 92 Wien, Kunsthistorisches Museum, 3 Chalzedonstatuetten
- 93 Quedlinburg, Servatiusreliquiar, sog. Reliquienkasten Ottos I., Dionsysoskopf: Rom, 1. Jh. n. Chr., Elfenbeinreliefs: Werkstatt Karls des Kahlen ?, um 870, Niedersachsen (Quedlinburg), erste Montierung um 930, Goldmontierung um 1200, 13, 6 hoch, 24,9 lang und 12, 4 tief
- 94 Köln, Hohe Domkirche, Dreikönigsschrein, Köln um 1181-1230, Detail einer Propheten-nische, neuer Eichenholzkern, Gold, vergoldetes Silber und Kupfer, Zellschmelz, Grubenschmelz, Mischschmelz, Braunfirnis, Stanzen, gegossene Teile, Edelsteine und Halbedelsteine, Perlen, antike geschnittene Gemmen und Kameen, 153 cm hoch, 110 cm breit und 220 cm lang
- 95 Köln, Dreikönigsschrein, Verschlussplatte des Sichtfensters, Köln um 1200, 90/45 x 19,5 cm, Erneuerung des mittleren Steines und seiner Fassung wohl Ende 16. Jh., Erneuerung des gesamten Hintergrundes im 18. Jh. durch J. Rohr
- 96 Basel, Münsterschatz, Davidstatuette, Oberrhein – vermutl. Konstanz um 1280 (Maria mit Kind, einschl. eines Kameos von 1150), 1290-1310 die Figur des David, einschl. eines Kameos aus dem 2. oder 3. Jh. v. Chr., 1320 Zusammenfügung zu einem Reliquiar, 15. Jh.: Krone und Basis, 21,6 cm hoch, Inschrift auf dem Schriftband: „+ DAVID \* REX \* MANV \* FORTIS \* ASPECTV \* DESIDERABILIS \* ECCE \* STIRPS \* MEA \* ET \* SAL' \* MV'DI \* QVA' \* DIVINIT' \* PPHAVI“
- 97 Stich des Sammelreliquiars aus der Zeit um 1200, ehemals im Schatz der Abteikirche von Montier-en-Der (Haute-Marne). Stich nach Martène/Durand: Voyage littéraire, Paris 1717, S. 98. Die Tafeln des Elfenbeindiptychon, entstanden in Rom um 400, sind heute auf zwei Sammlungen verteilt: Die linke Hälfte mit der Beischrift Nicomachorum befindet sich im Musée Cluny, Paris, die rechte Hälfte mit der Beischrift Symmachorum im Victoria & Albert Museum, London
- 98 Köln, Erzbischöfliches Diözesan-Museum, Herimannkreuz, Werden, vor 1056, Holzkern, Kupfer vergoldet, graviert und filigraniert, Bronzeguss vergoldet, Bergkristall und Lapislazuli, 41 x 28 cm
- 99 Berlin, Staatsbibliothek, Psalter aus Werden, König David
- 100 Venedig, San Marco, Domschatz, Vase aus Bergkristall (Persien), Votiv-Krone von Leo VI. (886-912), Konstantinopel, 14 Emailplättchen, umgeben von Perlenkranz, 3 goldene Pfauen und Goldmadonna, Venedig, nach 1209

## VIII. 5) Index

- Aachen 27, 54, 116, 117, 146, 148, 239, 289, 301  
 Aaron, Aarons Stab 100, 211, 262, 268, 291  
 Aberglauben, *superstitio* 11, 27, 32, 33, 68, 85, 119, 126 191, 222, 223  
 Abdinghof 103, 237  
 Abraham 196  
 Achardus, Prior, 181  
*acheiropoietos* 84, 86, 93, 118  
*Acta des Andreas* 86  
 Adalberon II 147, 148, 150  
 Adalelmus (im *Liber Miraculorum*) 254  
 Adam 93, 119, 150, 196, 309  
 Adamnamus 84, 85  
 Adelman von Lüttich 164  
 Adémar von Chabannes 40, 66, 263, 272, 282  
 Adon 279  
 Adoptionismus, Adoptionisten 88  
*adoratio crucis* 28, 132-141, 150, 162  
 Adradus, Abt 280  
 Agaune 158, 291, 301  
 Agen 37-40, 60  
 D'Agincourt, Séroux 17, 103, 108  
 Agobard von Lyon 27, 33, 34, 70, 71, 125, 129, 132, 133, 192  
*aisthesis* 175, 184, 193, 213  
 Aix-la-Chapelle 49  
 Akkulturation 36, 64, 89, 104, 158, 258  
 Alanus de Lille 304  
 Alderus, Abt und Bischof 50  
 Aldhelmus 94  
 Aldrich, Bischof von Le Mans, *Vita Aldrici* 141, 142, 144, 145  
 Al-Hakim, Kalif 164  
 Alkuin 57, 227  
 Allegorie, allegorisch, Allegorese 57, 73, 94-98, 158, 159, 191, 204, 221, 225, 227, 268, 269, 277, 286, 287, 294, 302-304, 306  
 Altar 20, 23, 24, 29-44, 48-57, 64, 87, 91, 93, 97, 100, 103, 122, 133-135, 141-161, 218-223, 236, 237, 243, 244, 251-254, 259, 261, 271, 272, 273, 280, 289-291, 293, 295, 301  
 Amalar von Metz 57, 58, 121, 131, 132, 138, 139, 161, 272  
 Hl. Amand 43, 44, 158, 186  
 Ambo 93, 135, 298, 293, 301  
 Ambrosius 50, 136, 137, 143, 151, 179, 197, 216, 217, 227  
 Ambrosius Autpertus 94, 223  
 Anagni 104  
 Andacht 51, 55, 116, 120, 134, 232, 252  
 Andachtsbild 30, 31,  
 Andreas-Reliquiar/Egbertschrein (Trier) 24, 41, 54, 288, 295, 301  
 Andreas, Marmorikone 86  
 Hl. Anne, Anna 153, 262  
 Anovelo da Imbonate 144  
 Anskar 215  
 Antikenrezeption 11, 12, 63, 131, 302  
 Antikenzerstörung 12, 17, 62-64, 67, 69, 79, 82-86, 99, 102-104, 113, 117, 313  
 Antiphon 57, 135  
 Antoninus 117, 171  
 Antoninus von Piacenza 215  
 Aphrodite, siehe: Venus Aphrodisias 16, 83-85, 118  
 Apollo 102, 143, 167  
 apotropäisch 102, 298  
 Apsis (Conques) 48-51  
 Apt (Vaucluse) 153  
 Aribert 148, 288  
 Aristoteles 189, 193, 203, 205, 309  
 Arme (*pauperi*) 157, 250, 261, 283, 288  
 Armreif 177, 251, 252, 262, 264  
 Arnald, Bischof 43, 259  
 Arnold von Selehofen, Bischof 281  
 Arnulf von Flandern 270  
 Arnulf von Metz 147  
 Arsinde 251, 252  
 Artefakt 68, 73, 79, 87, 88, 90, 91, 161  
*artifex*, Schöpfer 32, 74, 77, 78, 93, 95, 116, 119, 140, 155, 201, 210, 231-234, 249, 286-290, 302-304, 307  
 Arzt, Ärztin 249, 255  
 Auerbach, Erich 195, 226  
 Augenzeuge 16, 60, 151, 191-195, 259, 260, 279  
 Augustinus 11-13, 31, 64, 68, 71, 75-77, 119, 129-131, 138, 154-156, 174, 182, 196, 204, 217, 223, 228, 234, 240, 304, 313  
 Augustus Maximianus Hercules 38

- Augustus-Kameo 269  
 Aura 87, 91, 96, 162, 179, 181, 206,  
 211-216, 220, 222, 225, 226  
 Aurillac 43, 87, 158, 222, 260, 280  
 Authentizität 16, 34, 86, 118, 130, 152, 154,  
 161, 180, 229-232, 235, 260, 298  
 Autorschaft 29, 100, 163  
 Autun 64, 145, 150, 208  
 Auvergne 19, 41, 44, 66, 134, 157, 158, 175,  
 191, 192, 259  
 Auxerre 42, 49, 65, 100-102, 144, 145, 150,  
 181, 187, 208, 242, 245  
 Avallon 43  
 Avigerna, Frau von Austrin 251
- Balduin von Flandern 260  
 Barberini 93, 103  
 Bardo, Erzbischof 150  
 Baseler Antependium 288  
 Basileus II. 143  
 Basilius 16, 118  
 Hl. Bathilde 276  
 Baudemund 186  
 Hl. Baudimus 48, 158  
 Beaulieu 176, 208, 253  
 Beda Venerabilis 81, 137, 304  
 Beirut, Christusbild von 85  
 Hl. Benedikt 59, 101, 102, 194  
 Benedikt III., Papst 19, 146  
 Benedikt von Aniane 57, 59  
 Hl. Benignus 49, 142, 143  
 Benna-Kreuz, siehe Fulda  
 Hl. Beogulf 87  
 Berengar von Tours 162-164, 187  
 Benjamin, Walter 225  
 Bergkristall 46, 47, 53, 177, 264, 270, 308  
 Berlin, Staatsbibliothek und staatl. Museen  
 (SMPK) 102, 126, 198, 237, 239, 288,  
 300  
 Bern, Bürgerbibliothek 98  
 Bernard von Angers 25, 29-32, 34, 37, 40,  
 43, 44, 48, 50-52, 56, 60, 66, 87, 164,  
 165, 175-198, 214, 222, 223, 226, 227,  
 250-255, 257, 259, 275-277, 280, 288,  
 312, 314, 315  
 Bernard, Abt von Beaulieu 253  
 Bernhard von Clairvaux 264, 285, 286  
 Hl. Bibiana 162  
*Bibliotheca Apostolica Vaticana*, siehe: *Vaticana*  
 Bibliothèque Nationale, siehe: Paris
- Bildverständnis 12, 14, 33, 34, 64, 112-114,  
 123, 137, 187, 246, 312, 313  
 Bilderverbot, zweite Gebot 12, 15, 16, 18, 70,  
 72, 73 86, 88, 89, 91, 105, 119, 133, 137,  
 139, 191, 199, 313  
 Bildverehrung, *adoratio/veneratio* 14, 16,  
 26-36, 58, 67, 71-74, 78, 79, 92, 112,  
 124-126, 182, 187, 191, 193, 196, 197,  
 218, 247, 282, 312, 313  
 Binche 41  
 Birkenbringhausen 149  
 Hl. Blasius 54, 103, 262  
 Blick, blicken 11, 14, 56, 57, 70, 78, 85, 87,  
 90, 101, 110, 143, 152, 179-183, 190,  
 197, 199-203, 206, 213, 219-229, 236-  
 250, 257, 263, 298, 312, 314  
 Blindheit, blind 98, 176, 179-181, 183-190,  
 202, 223, 283  
 Blut 76, 84, 86, 92, 98, 123, 128, 137, 163,  
 185, 187, 210, 267, 282, 291  
 Boethius 227, 229  
 Boisserée, Johann Sulpiz Melchior Dominikus  
 111  
 Boisserée, Melchior Hermann Joseph Georg  
 111  
 Bologna 150, 151  
 Bonaventura 307  
 Hl. Bonifatius 44  
 Bonifatius V., Papst 80  
 Boso, König v. Burgund 43  
 Boso von Mouzon, Abt 287  
 Braunschweig 54, 105, 262  
 Bredons 48  
*bricolage* 77, 110, 249, 254, 262, 265, 281-  
 308, 315  
 Brioude 59, 82, 272  
 Bronze 81, 82, 103, 105, 108, 117, 143, 148,  
 150, 165, 215, 218, 223, 241, 254  
 Bruno di Segni 272  
 Bundeslade 199  
 Burse 152, 288, 300  
 Byzanz 12, 16-26, 31-34, 62, 63, 82-87, 93,  
 104, 106, 112-132, 144, 161, 168, 218,  
 233, 287-293, 301, 309, 310, 312, 313
- Hl. Caesarius 48  
 Caesarius von Heisterbach 235  
 Callistratus 25  
 Hl. Calmine 153, 156  
 Calvin 106, 107, 282, 289

- Cambrai 259  
 Camuliana, Christus-Bild von 118  
 Hl. Caprasius 38, 153, 156, 272, 275  
*caritas* 128, 131, 159, 191, 210, 214, 276, 283, 284  
 Casale di Monferato 144, 148  
 Cassirer, Ernst 221  
 Cassiodorus 227  
 Caylus, Comte de 108  
 Cedrenus 82  
 Champagnat 153  
 Charroux 261  
 Chartres 37, 49, 105, 142, 164, 176, 187  
 Chateaubriand, François-René de 109  
 Châtillon-sur-Loire 30  
 Chlotilde, Königin 102, 276  
 Chludov-Psalter 93  
 Christianisierung 16, 17, 56, 64, 99, 165  
 Christusreliquien, Präputium 23, 76, 86, 186, 265  
 Chrysalide 93  
 Chryselephantine Statue, *akrolitoi* 82, 241, 302  
 Cicero 75, 114, 175, 183, 227, 228, 234, 267  
 Cicognara, Leopoldo 108  
 Claudian 94  
 Claudius von Turin 26, 27, 34, 125, 126, 129, 132, 165, 192  
 Clemens von Alexandrien 16, 29, 311, 312  
 Clermont-Ferrand 43, 45, 49, 50, 55, 60, 61, 80, 134  
 Cluny 43, 44, 50, 57, 58, 101, 158, 194, 228, 274, 281-284, 290, 291, 316  
*Codex Aureus*, Nürnberg 54  
 Conques 13, 14, 19, 20, 35-62, 106, 107, 144, 151, 156, 160, 166, 173, 176, 177, 185, 190, 208, 218, 219, 247, 252, 254-255, 261, 264, 270-274, 277, 282, 301, 314, 315  
 Constantin V. (sog. Kopronymos) 86  
*Consuetudines* 28, 57, 135, 157  
*corpus incorruptum* 20-23, 40, 75, 153, 154, 216  
*corpus spiritualis*, Auferstehungsleib 75, 153, 216  
 Courajod, Louis 106  
*Croce dipinti* 134  
*cultura veterum deorum* 94-99, 105, 227  
 Cuxa 49  
 Hl. Cybard 259  
 Cyrill von Alexandrien 137  
 Dado, Abt 48, 59  
 Dagobert 146, 272  
 Dagulf-Psalter 212  
 Datian 38  
 Dämonen 11, 12, 17 33, 34, 36, 71, 72, 76, 78-81, 83, 87-90, 92, 102, 103, 119, 185, 186, 190, 191, 222, 225, 255, 268  
 Daniel 204, 237, 240  
 Dante 27, 205, 306  
 David 89, 90, 277, 298  
*decus* 52, 53, 75  
 Deixis 213  
 Deoderich 147  
 Descartes 13, 167  
 Desiderius 102, 288  
 Deutscher Meister, siehe: Trierer Meister  
 Diakon 135, 159, 187  
 Diana 66-68, 93, 114, 158  
 Diebstahl 60, 249, 257, 265, 284, 289  
 Dijon, St. Benigne 48, 49, 142, 143, 270  
 Dion Chrysostomus 25  
 Hl. Dionysius, St.-Denis 42, 49, 127, 146, 152, 219, 220, 254, 271, 282, 283, 286  
 Dionysius Aereopag, Dionysios Areopagites 164  
 Diopolis 85  
 Diptychon 89, 198-200, 203, 204, 238, 299  
 Dreifaltigkeit, siehe: Trinität  
 Dulcidius 38  
 Dungal 27, 125, 127  
 Durand, Ursin 107, 299  
*ecclesia* 32, 51, 57, 65, 66, 70, 115, 123, 125, 128, 131, 132, 137, 138, 142-146, 159, 187, 188, 210, 211, 215, 260, 269, 272, 280-288, 291, 314  
 Echternach 198, 207, 208, 217  
 Edelsteine 23, 42, 44, 46, 47, 52-54, 137, 142, 171, 177, 207, 209, 210, 223, 227, 250, 252, 261, 262, 269, 275, 282, 286-288, 292-301, 304, 309  
*effigies* 14, 23, 29, 30, 40, 45, 74, 75, 169-172, 215, 216, 223, 227  
 Eginhard 27  
 Ehrenstatue 172  
 Einhard 132  
 Einzug 66, 103, 135  
 Ekphrasis 81, 181, 230, 294  
*electrum* 209, 215, 302

- Elfenbein 17, 106, 150, 156, 171, 198, 199, 203-209, 237-241, 275, 288, 296, 299, 301, 302
- Elias 210, 238
- Ellwangen 41
- Elster 185
- Email, -arbeiten 46, 54, 87, 152, 153, 172, 206, 223, 250, 293, 295-297
- Engel 16, 70, 100, 118, 151, 177, 178, 199, 233, 238, 242, 294, 300, 302, 306, 313
- Enger, Kreuz von 296
- Epiphanius von Salamis 62
- Erbsünde 88, 92, 151, 161, 200, 210, 224, 237, 268
- Erkenntnis, -theorie 28, 30, 87, 112, 124, 167, 180, 189, 196, 203, 205, 212, 221-228
- Ermoldus Nigellus 48
- Erz 93, 117, 140, 141, 186, 286
- Essen 87, 148, 150, 222, 277
- Hl. Etheldred 276
- Eucharistie 28, 122, 135, 163, 164, 291
- Eugen II. 69, 126, 127
- Euhemerios, Euhemerismus 16, 71, 78, 79, 116
- Eunapius 87, 91
- Eusebius 84, 215, 216, 290
- Eusebius, Bischof 146, 148, 151
- Euticianus, Papst 156
- Eva 93, 119
- Exegese, exegetisch 96, 136, 137, 191, 195, 196, 198, 204, 246, 291
- Exodus* 15, 91, 199, 200, 211
- Ezechiel 16, 100, 101, 242-247
- Falke 251
- Farfa 149
- Hl. Felix 43, 103
- Felix von Urgel 34
- Fesseln, Ketten 52, 171, 222, 248, 253-262, 272, 274, 280
- Fetellus 85
- Fetisch 24
- fides* (Tugend) 94, 158
- Figiac 36, 38, 40, 59, 60, 144, 145, 252, 260, 270, 272
- Filigran, -arbeiten, Perldraht 46, 47, 53, 54, 61, 264, 293, 296, 297, 308
- Fleury 28, 135, 136, 142, 146, 157, 195
- Florenz 134
- flores epytaphii sanctorem*, siehe: Thiofrid von Echternach
- Florilegium 128-130
- Fortunatus Venantius 252, 253, 265, 276
- Frankfurt 149, Synode von Frankfurt, siehe: Synode
- Hl. Franziskus 134, 234, 263
- Fulcher, Fulbert von Chartres 37, 164, 175-177, 187, 192
- Fulda 44, 49, 74, 86, 121, 277
- furtum sacer* 23, 45, 60, 284
- Gabentausch, Tausch 90, 190, 208, 211, 222, 246, 249-255, 261, 263-270, 274, 281, 283-290, 293, 299, 300, 314, 315
- Hl. Gaugericus 259
- Gauzbert 30, 40, 255
- Gefangene, Gefangenschaft 52, 157, 232, 247, 253-255, 280, 282
- Gefängnis, Kerker 23, 253, 255
- Gegenreformation 34, 107, 113
- Gemmen 40, 42, 43, 46, 47, 53, 54, 137, 143, 146, 177, 179, 226, 250, 252, 261, 262, 269, 272, 275, 280, 281, 286-288, 293-301
- Genesis* 189, 201, 240
- Genua 262
- Hl. Gerald 30, 43, 87, 158, 185, 186, 194, 198, 222, 223, 228, 231, 260, 278-280
- Gerard von Csanád 204
- Gerbert (im *Liber Miraculorum*) 188-190
- Hl. German 42, 101, 181, 245-247
- Germanus von Konstantinopel 25, 112
- Gero-Kruzifix, siehe: Köln
- Gerresheim 149
- Gervasius von Tilbury 216
- Gesang 57, 135, 167
- Gesetzestafeln 93, 100, 199-201, 206, 263
- Gibbon 17, 78
- Gitter 38, 51, 52, 55, 56, 218, 219, 254
- Glanz, Abglanz, glänzend 23, 32, 37, 85, 142, 152-155, 178-184, 200, 204, 206, 207, 209-218, 220, 221, 222, 226, 234, 255, 263, 269, 302, 306, 309, 314
- Godfred, Bischof 281
- Goericus 147
- Görres, Joseph 111
- Götze, -bild, siehe: Idol
- Götzendienst siehe: Idolatrie

- Gold 17, 18, 23, 29, 37, 40, 42-47, 51-54, 60, 83, 87, 91-93, 104, 105, 124, 132-137, 141, 142, 145-150, 155, 166-168, 171-180, 184, 189, 199, 206-224, 231, 235, 241, 251-255, 262-270, 274, 275, 280-299, 302, 306, 308-310, 314
- Goldene Madonna, siehe Essen
- Goldenes Kalb 93, 136, 137, 189, 207, 211, 263, 268, 269
- Gottesebenbildlichkeit 15, 16, 34, 68, 73, 88, 119, 120, 161, 185, 205, 208, 214, 231, 233, 234, 267, 304
- Gozbert 256
- Hl. Gregor I, der Grosse 21, 30, 32, 64, 69, 70, 71, 102, 113-117, 119, 123, 138, 154, 194, 209, 214, 230-233, 248, 302
- Gregor III., Papst 146
- Gregor VII., Papst 103
- Hl. Gregor von Langres 48, 49
- Gregor, Meister 133
- Gregor von Nazianz 16
- Gregor von Nyssa 16
- Gregor von Tours 64-67, 82, 156, 214, 217, 265, 266, 271, 276, 308
- Grosseteste, Robert 112
- Gualdricus 42
- Guibert (im *Liber Miraculorum*) 51, 55, 177, 179-181, 185, 187-190, 195, 197, 226, 275
- Guibert von Nogent 76, 155, 207, 264, 285
- Habakuk 74
- Hadrian, Papst 45, 69, 117, 118, 126, 127, 133
- Häresie 14, 26, 36, 65, 66, 71, 73, 88, 90, 134, 139, 163, 164, 195, 271, 304, 309, 313
- Hagia Sophia, siehe: Konstantinopel
- Hagiographie, hagiographisch 64, 80, 154, 194, 195, 210, 217, 235, 276, 278, 279, 285, 289
- Haimo von Halberstadt 188
- Haymo von Auxerre 100, 101, 243, 245, 246
- Halbwachs, Maurice 161
- Hatto, (Bonosus) Abt von Fulda 121
- Haut 23, 98, 103, 104, 154, 172, 173, 203, 211, 214, 216, 220, 222-224, 228, 230, 232, 235, 255
- Hebräer, siehe Juden, Judentum
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 11, 12, 15
- Heide, Heidentum 68, 81, 78, 82, 86, 89, 90, 103, 158, 185, 249, 276
- Heiligengrab 20, 22, 24, 38, 40-43, 47-50, 76, 152-156
- Heiligenleiber 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 38, 99, 100, 261, 270, 285
- Heiliges Land 16, 22, 23, 87, 157
- Heinrich II. 237, 262, 277, 285, 287-296
- Heinrich III. 23, 45
- Heldrich, Abt 101
- Heldricus 245, 246
- Herder, Johann Gottfried, siehe Lessing
- Herimann-Kreuz 288, 301, 305
- Herodian 169, 171
- Herrscherbild 119, 166, 177, 290
- Hieronymus 15, 16, 21, 74, 75, 128, 138, 211, 214, 227, 291, 307
- Hildesheim 148, 150, 208, 270
- Hippolyt 16
- Hirta-Kodex, Köln 211
- Höhlengleichnis, siehe: Platon
- Holz, -kern 46, 71
- Horaz 114
- Horeb 93, 263
- Hornbacher Sakramentar 246
- Hostie 50, 152, 154, 155, 156, 161-164, 185, 187, 283
- Hrabanus Maurus 73, 74, 89, 121, 133, 159, 160, 210, 227, 275, 276
- Hl. Hubertus 259
- Hückelhoven-Büsdorf 149
- Hl. Hugo 145
- Hugo, Victor 107
- Hugo von Arles 43, 271
- Hugo von Breteuil 164
- Hugo von Fleury, Fouilloy, de Foliato 71, 142, 268
- Hugo von St. Victor 182, 304
- Hyazinth 44, 87
- Ibrahim Ibn Yacqub 87
- Identität 72, 101, 103, 104, 109, 151, 152, 161, 170, 172, 228-234, 273, 305
- Idol, Götze, Götzenbild, *simulacrum* 11, 17, 31-36, 38, 44, 62-98, 104, 116, 131, 133, 186, 201, 223, 233, 241, 244, 274, 312
- Idolatrie, *idolatria*, Götzendienst 12, 15, 38, 63, 69-74, 78, 83, 85, 88-97, 105, 130, 131, 164, 187, 225, 233, 234, 244

- Ikone, Ikonen 16, 21, 22, 28, 30, 31, 34, 35, 45, 58, 73, 84, 84, 86, 92, 118, 121, 122, 130, 133, 134, 162, 216, 221, 226, 229
- Ikonoklasmus 22, 24-26, 34, 62, 63, 74, 108, 109, 112, 120, 125, 126, 130, 158, 165, 313
- Illiterati/litterati* 113, 131, 195,-197, 272, 273
- Illumination, Illustration (Handschriften) 62, 74, 89-104, 114, 115, 124, 126 137, 145, 158-160, 178, 181, 212, 214, 215, 241-246, 275-277, 301
- Imad-Madonna, siehe: Paderborn
- Imagination, imaginär 35, 68, 84, 87, 137, 162, 163, 168-175, 213, 224, 231, 232, 239, 245, 249, 268
- imitatio* 13, 131, 175
- imitatio Romae* 23
- Inkarnation 88, 116, 162, 164, 169, 215, 235, 311
- Isaak 137, 189
- Isarnus 225
- Isidor von Sevilla 71, 73, 79, 129, 137-140, 162, 209
- Israeliten, siehe: Juden
- Ivo von Chartres 142
- Jamblichos 119
- Jaspis 251, 269
- Jeremias von Sens 125-127
- Jerusalem, himml. Jerusalem 23, 66, 92, 95, 100, 103, 211, 217, 243, 244, 269, 306
- Hl. Johannes, der Täufer 48, 262, 277, 291
- Hl. Johannes, der Evangelist, 204
- Hl. Johannes, Apokalypse, 209
- Johannes VIII. 65, 146
- Johannes Chrysostomos 196, 197
- Johannes Damascenus 16, 29, 112, 113, 119, 313
- Johannes Diaconus 230-233
- Johannes Scotus Eriugena 163, 184, 185
- Jonas/Johannes von Orléans 27, 33, 141
- Johannes von Würzburg 85
- Josfred 40, 44
- Juden, Judentum 15, 66, 71-73, 85, 86, 92, 100, 137, 195, 200, 203, 204, 210-212, 263, 267
- Jünglinge im Feuerofen 131
- Jupiter, Jupiter-Säulen, Zeus 69, 78, 84, 85, 186
- Justin II. 86, 288
- Justinian 24, 83, 85, 298, 304
- Kapitell, -plastik 63, 134, 150, 247-249, 264, 297
- Kant, Immanuel 262
- Kantorowicz 35, 171, 290
- Karfunkel 223
- Karl, der Grosse 12, 47, 59, 116, 117, 127, 209, 210, 272, 300, 301
- Karl, der Kahle 27, 146, 208, 271, 296
- Karl IV. 274
- Karolinger, karolingisch 12, 18, 19, 22, 26, 28, 36, 39, 46, 47, 49, 53, 56, 57, 62, 74, 81, 88, 89, 94, 99, 115-121, 125, 130-134, 146, 148, 160-162, 175, 178, 192, 212, 244, 247, 274, 275, 276, 286, 301, 312
- Karthäuser, Orden der 120
- Katakomben 88
- Kerze 51, 87, 173, 190, 222, 223, 254, 255, 262, 263
- Koblenz 49
- Köln 65, 149-150, 211, 246, 249, 288, 297, 301
- Koloss 117
- Konstantinopel 17, 25, 65, 82, 83, 103, 112, 138, 143, 157, 226, 295, 305
- Hagia Sopia 143
- Hippodrom 143
- Konzil des Lateran, 1215, viertes 156, 164
- Konzil von Basel 61
- Konzil von Clermont 60
- Konzil von Clichy 65
- Konzil von Hiereia 26, 126
- Konzil von Limoges 261
- Konzil von Nicäa II. 25, 26, 86, 112, 113, 117, 121, 192, 312
- Konzil von Vercelli 163
- Korintherbriefe, siehe: Paulus
- Kotzebue, August von 109
- Kranke, Krankheit 26, 65, 81, 86, 157, 171, 230, 251, 255, 257, 259, 265, 270, 279
- Kraus, Franz Xaver 111
- Krone 43, 46, 50, 53, 54, 92, 159, 222, 250, 261, 264, 270-274
- Kreuztragung 137
- Kruzifix, Kreuzigung 18, 26, 27, 28-31, 39, 44, 46, 66, 85-88, 92, 113, 120, 124, 131-

- 152, 160, 161, 165, 186, 201, 208, 237,  
261, 274, 284, 304
- Krypta 40, 41, 47-49, 55, 102, 104, 156, 236
- Kultbild 18, 23-32, 34-37, 43, 48, 63-65, 86,  
93, 97, 98, 102, 182, 183, 207, 211, 220,  
221, 250, 253, 259-266, 270, 281, 282,  
286, 300, 312, 314, 315
- Hl. Kunigunde 276
- Kunigundenkrone, München 54, 276, 277
- Laguene 153
- Laktanz 231
- Laodamia 169, 170
- Laokoon-Debatte, siehe Lessing
- Laster, siehe Tugenden
- Hl. Lazarus 44, 274
- Lebuius, Evangeliar 288
- Legenda Aurea* 281
- Lehm 93, 94, 242
- Le Mans 29, 66, 141, 145, 208
- Le Monastier-sur-Gazeille 44, 48, 158
- Lenoir, Alexandre 107-109
- Leo I. 28
- Leo III. 146
- Leo IV. 152, 156
- Leo VI. 264, 309
- Lessing, Gotthold Ephraim 110
- libellus*, siehe Synode von Paris
- Liber cartulaire*, Conques 60
- Liber floridus* 95
- Liber Miraculorum Sancte Fidis* 29, 30, 37,  
43, 51, 52, 56, 60, 66, 82, 89-93, 99, 105,  
106, 136, 157, 159, 165, 176-181, 185,  
187-198, 214, 226, 227, 250-259, 261-  
262, 265, 273, 275, 280, 308
- Liber Pontificalis* 19, 29, 65, 108, 133, 141,  
156, 209
- Libri Carolini/Opus Caroli Regis* 18, 19, 26,  
27, 31, 33, 102, 112, 115, 116, 121-131,  
139, 147, 193
- Lichtenstein 149
- Limoges 24, 40, 43, 44, 66, 76, 152, 153,  
158, 259, 282
- Lindsay, Lord 110
- Liturgie, liturgisch 18, 28, 29-32, 41, 42, 49-  
51, 56-58, 74, 120, 132-136, 139, 150,  
151, 153, 155-158, 176, 244, 253, 272,  
273, 287
- Livia, Kaiserin 305
- Löwe 105, 187, 255, 298, 299
- Lothar, Lotharkreuz, Aachen 30, 54, 126,  
146, 269, 288, 301
- Lucca, Volto Santo 144, 216
- Ludwig, der Fromme 26, 27, 32, 58, 59, 125-  
127, 272
- Lukrez 183, 223, 224
- Luther 89
- Lysippus 82
- Ma'aseh Norah* 66
- Maastricht 186
- Martyrium, Märtyrer 21, 23, 38, 43, 44, 51,  
52, 56, 79, 82, 83, 95, 98, 99, 100, 103,  
142, 143, 151, 157, 158, 162, 166-168,  
177, 179, 182, 188, 191, 211, 215, 255,  
257, 260, 265, 268, 271, 272-276, 287,  
291, 308
- Magdeburg 274
- Maiestas* 29, 40
- Mailand, Sant'Ambrogio 18, 143, 148, 151,  
179, 238, 288
- Marc Aurel 116, 166
- Hl. Margarete 277
- Maria, Madonna 16, 19, 20, 29, 30, 35, 39,  
41, 44, 45, 50, 51, 61, 63, 80, 87, 88, 92,  
93, 116, 118, 134, 135, 141, 142, 146,  
149, 157, 181, 208-211, 215, 218, 222,  
224, 238, 246, 261, 270, 277, 298, 301,  
304, 308-310, 313
- Maria von Bethesuba 92
- Hl. Mamas 281
- Hl. Marius, Vabres 43
- Mark, Diakon – *Vita Porphyrii* 83
- Marmor 11, 12, 17, 80-82, 85, 86, 97, 148-  
150, 155, 209, 236, 241, 286, 302
- Mars 69, 78, 79, 82, 158, 186, 301
- Marsyas 167
- Martène, Edmond 107
- Hl. Martial 24, 30, 40, 44, 153, 158, 259,  
260, 282
- Hl. Martin 49, 80, 145, 163, 217, 228, 271,  
283
- Martin von Braga 78
- Martinus, Bischof 217
- Maske, Gesichtsmaske 62, 167, 167-174,  
178, 228, 233, 248, 254
- Hl. Mathilde, Königin 276
- Mauritios, Kaiser 83
- Hl. Mauritius 43, 152, 158, 238, 271, 301
- Maurs 48, 158

- Hl. Maurus 102  
 Hl. Maurus von Glanfeuil 49, 157  
 Maximus, Philosoph 87  
 Medard 30  
 Medraldus 58  
 Medusa 298  
 Meißeldocken 91  
*Memoria* 12-16, 48, 71, 76, 104, 113-115,  
 121-124, 128-132, 155, 158, 166, 187,  
 232, 237  
 Mende, hl. Privat 29, 48, 158  
 Menologion Basileos I. 104  
 Mérimée, Prosper 50, 61  
 Merkur 82  
 Messe, Messfeier 55, 57, 66, 125, 135, 136,  
 152-155, 161, 238, 293  
 Metamorphose 168, 171, 189, 263  
 Metz 57, 58, 138, 147-150, 296  
 Michael II. 125-127  
 Michael Balbus 32  
 Migne 31  
 Mimesis 25, 68, 81, 84, 119, 161, 162, 175,  
 213  
 Minden 148, 237, 239  
 Monheim 149  
 Montecassino 89, 158  
 Montfaucon 62, 107  
 Monza 291  
 Moses 72, 91, 93, 136, 139-143, 189, 198-  
 204, 211, 212, 238, 263, 306  
 Mozart 153, 156  
 München, Staatsbibliothek 93, 288, 289  
 Münster 45  
 Musée des Monuments français 107-109  
  
 Napoleon Bonaparte 37, 109, 282  
 Nantes 145  
 Nantilde, Königin 146, 271  
 Narbonne 138, 146, 151, 208  
 Narziss 202  
 Neapel 81  
 Nebukadnezar 82, 204, 240-242  
 Neumaier, Johann 110  
 Nevers 40, 43  
 Nicephoros 112  
 Nichomachus 89, 299  
 Niello 294, 295  
 Nimes 132  
 Nivelles 49  
 Noah 196  
  
 Notker von St. Gallen 210  
*Numeri* 136, 137, 140, 143  
  
 Odilo von Cluny 50  
 Odo von Cluny 44, 194, 228, 278-281  
 Odo von Fleury 135  
 Odolrich, Abt, Chronik des O. 37, 38, 56  
 Ölberg 92  
 Ohrring 46, 250, 252, 261, 262  
 Olympia 82, 241  
 Opfer, -zeremonie 38, 50, 65, 67, 79, 84,  
 88-92, 97, 100, 105, 154, 171, 192, 189,  
 190, 199, 200, 211, 225, 250-252, 256,  
 258, 262-269, 286, 288, 291, 299, 300  
 Optatus 73  
*opus* 220, 249, 252, 282, 286, 288, 293  
 Origenes 21, 62, 90, 119  
 Orléans 18, 26, 27, 33, 49, 118, 121, 124-  
 127, 132, 139, 141, 157, 164, 179, 288,  
 289, 313  
*ostensio* 156  
 Otto I. 291, 296  
 Otto II. 274  
 Otto III. 45-48, 92  
 Ovid 169, 170, 189, 203, 286  
  
 Paderborn 148  
 Paneas, Christusbild von 162, 215  
 Panetius, Johann Baptist 112  
 Paradies 17, 76, 95, 157, 227, 290  
*Parastaseis* 84  
 Paris 37, 76, 83, 93, 100-102, 107, 127, 188,  
 242, 244-246, 260, 288  
 Pariser Synode, siehe: Synode von Paris  
 PASCALIS I., Papst 146  
 Paschasius 163, 232  
 Hl. Paterius 209  
 Hl. Paulus, paulinisch, Saulus 45, 77, 87, 94-  
 96, 112, 117, 123, 138, 153, 159, 161,  
 174, 179, 188, 190, 196, 198, 200, 212,  
 216, 224, 230, 234, 304  
 1. Korintherbrief 26, 31, 153, 212, 216, 224  
 2. Korintherbrief 26, 155, 160, 174, 200,  
 201, 212  
 Hebräerbrief 200  
 Römerbrief 160, 196  
 Paul III., Papst 61  
 Paulinus von Nola 265  
 Pausanias 143, 223, 241  
 Pavia 144

- Pelagianismus 101  
 Perikopenbuch, siehe: Heinrich II.  
*Peristephanon* 98  
*persona* 178, 228, 229, 233  
 Perlen 46, 47, 53, 54, 211, 264, 265, 272,  
 275, 287, 293, 295, 296, 308, 309  
 Perugia 134, 300  
 Hl. Petrus 29, 44, 45, 48, 51, 54, 58, 153,  
 158, 230, 246  
 Petrus-Stab, Limburg 54  
 Petrus von Abano 205  
 Petrus Mallius 144  
 Petrus Venerabilis 211  
 Phalaris 256  
 Phidias 82  
 Philon von Alexandrien 227  
 Philostratus d. Ä. 25  
 Physiognomie 31, 104, 170, 173, 180, 226,  
 229-231  
 Pilger, -weg 21, 45, 48-51, 55, 84, 85, 182,  
 215, 218, 219, 251, 264, 267, 270, 271,  
 285, 286, 298-300  
 Pippin, -reliquiar 54, 58, 59, 272, 289  
 Pippin II. 59  
 De Plancy, Collin 106  
 Plataiai, Schlacht von 143  
 Platon, platonisch 96, 112, 167, 172, 179,  
 180, 184, 186, 187, 189-193, 203,  
 220  
 Plotin 179  
 Polytheismus 74  
 Porphy 286  
 Porphyrius 25  
 Prämonstratenser, Orden der 120  
 Präsenz, Realpräsenz 30  
 Prag 275  
 Praxiteles 82  
 Hl. Privat, siehe: Mende  
 Proklos, Proclus 112, 119  
 Prometheus 93, 119, 201  
*proskynesis/latreia* 74, 113, 247  
 Protesilaos 169  
 Prudentius 94-98, 105, 120, 227, 265, 276,  
 308  
 Prüm 218  
 Psalmen 75, 89-93, 99, 100, 104, 130, 136,  
 159, 197, 210, 212, 277, 279  
 Pseudo-Dionysius 112, 184, 316  
*Psychomachia* 94-98, 105, 160, 189, 215,  
 227, 276  
 Pygmalion 106  
 Pyxis 156  
 Quedlinburg 262, 288, 295, 296, 301  
 Quintilian 192, 193  
 Radegunde 217, 279  
 Ragenarius 29, 146  
 Raimund (im *Liber Miraculorum*) 251, 255  
 Ratramnus 163  
 Ravenna 101, 102  
 Redon 144, 208  
 Reformation, Reformatoren 57, 125, 282  
 Reichenau 241, 242, 294  
 Relief 16, 134, 148, 201, 220, 236-240, 249,  
 297  
 Reliquiar 18-20, 23, 24, 30, 39-60, 77, 78,  
 87, 89, 104, 134, 143, 151-156, 164, 172,  
 173, 186, 207, 208, 211, 219, 231-237,  
 250, 259-265, 270-272, 274, 280, 281,  
 285, 288-301, 308  
 Armreliquiar 23, 24, 39-45, 152, 264, 266  
 Büstenreliquiar 19, 23, 24, 39-45, 47, 52, 56,  
 151-154, 173, 231, 233, 274  
 Kopfreliquiar 19, 23, 39-45, 152, 155, 231-  
 235, 270, 275  
 Reliquie, *pignus*  
 19, 20, 21-28, 37-48, 51, 55-60, 66, 76-  
 78, 84, 85, 88, 102, 104, 107, 113, 122,  
 128, 136, 138, 146, 151-157, 162, 166,  
 173, 175, 207, 208, 216-220, 229-232,  
 235, 236, 250, 254, 259, 260, 264-266,  
 270, 271, 274, 276, 283-286, 289-291,  
 308, 312, 313  
 Reliquienkult, -verehrung 21, 22, 26, 27, 40,  
 77, 84, 85, 107, 152, 153, 220, 260, 265,  
 271, 296, 295  
 Reliquientranslation 23, 35, 38, 49, 56, 218,  
 259  
 Hl. Remaclus 285  
 Restaurierung 37, 47, 48, 52, 55, 60, 61, 149  
*retrodonum*, launegild 292  
 Richard von St. Victor 304  
 Rimbart von Hamburg 215  
 Ring 222, 251, 252, 261, 262, 270  
 Ringelheim 149  
 Ringelsocke 91, 93  
 Rio, Alexis François 110  
 Riparius 21, 128  
 Ripoll-Bibel 101, 244

- Ritual 29, 32, 35, 36, 65, 66, 87, 100, 118,  
157, 161, 164, 169, 171, 193, 196, 213,  
226, 244, 249, 252, 258, 263, 266
- Robert (im *Liber Miraculorum*) 254
- Roda-Bibel 101, 244
- Rodez 43, 44, 79, 158, 259, 260
- Römerbrief, siehe: Paulus
- Rom 16, 19, 22, 23, 25, 35, 39, 44, 57-59,  
63, 69, 79, 93, 101, 103, 116-120, 125,  
133, 137, 141, 146, 149, 163, 171, 195,  
196, 208, 215, 216, 220, 261, 281,  
Alt-St. Peter 18, 146, 208
- Rudolf Glaber 151, 181, 202, 261
- Rupert von Deutz 120
- Ruskin, John 110
- Säule 55, 66-79, 82-94, 97-100, 103, 104,  
110, 117, 133, 136, 142, 143, 148-151,  
172, 199, 241, 297, 299, 301
- St. Benoît-sur-Loire 157, 237
- St. Flour 149
- St.-Germigny-du-Pres 109
- St. Pourçain 43
- St. Riquier 49
- St. Savin sur Gartemps 50
- St. Viance 153
- Sakrament 27, 69, 131, 162, 162-164, 237,  
246, 284
- Salomon 74
- Salus* 123, 158
- Samariter 86
- Sancia Sanctorum* 55, 216, 265
- San Marco, siehe: Venedig
- San Salvatore 149
- Sansepolcro 144
- Sant'Ambrogio, siehe: Mailand
- Sant'Antimo 149
- Sant'Urbano alla Caffarella 103
- Sapientia* (Tugend) 95, 181, 210, 214, 226
- Sarazenen 44, 58, 59, 265, 272, 308
- Sarkophag 60, 237, 297
- Saturn 33, 78
- Hl. Saturnin 43
- Sault 261
- Sauxillanges 44, 158
- Schatz, Schatzkunst 13, 24, 37, 40, 53-55,  
61, 107, 153, 179, 208, 217, 219, 249,  
254, 261-264, 270, 272, 282-89, 295,  
296, 298, 301-310
- Schlange, Giftschlange 133, 136-143, 298
- Schlettstadt 61
- Schnaase, Carl 111
- Schöpfer, siehe: *artifex*
- Hl. Scholastika 102
- Secundinus 114-117
- sedes sapientiae* 29, 45, 50, 134
- Sélestat, Bibliothèque humaniste 175
- Sens 43, 125, 126, 168, 225
- Septuaginta 15, 73, 147
- Serenus von Marseille 69, 113, 126
- Sergius I. 133
- Hl. Servatius 23, 129, 290, 296
- Severus 171
- Sichtbare, Unsichtbares 24, 25, 41, 53-56,  
68, 78, 113-115, 154, 156, 160, 161, 179,  
184, 188, 197, 199, 200, 202, 211, 212,  
226, 250, 254, 257
- Siena 134
- signum crucis* 131, 134, 186
- Silber 18, 44, 45, 52, 87, 91, 124, 132, 134,  
141-148, 155, 166, 207, 208, 210, 218,  
231, 235, 241, 264, 265, 267, 281, 282,  
285, 297, 302, 308
- Silen 167
- Similitudo, similitudines* 15, 16, 34, 75, 76,  
86, 120, 123, 132, 133, 138
- Sinai 189, 198, 199, 201, 204
- Sinne, Sinnes- 13, 188, 196, 202, 203, 205
- Sixtus II. 79, 80
- Smaragd 44, 87
- Soissons 76, 285
- Sokrates 167, 203
- Solomon 29, 45, 145
- spes* 159, 191, 276, 283, 284
- Spolie 150
- St. Gallen 27, 93, 97, 116, 150, 210, 304
- St. Maria im Felde, Stift 149
- St. Petersburg 153
- Stablo 285
- Hl. Stephanus 40, 42, 79, 145, 150, 255,  
291, 296, 300
- Stephan I. (Étienne) 38, 48, 50-52
- Stephan II. (Étienne) 40, 56
- Stephana, Frau von Austrin 251
- Stuck 134
- Stuttgarter Psalter 89-93
- Suger, Abt 113, 130, 146, 184, 219, 220,  
271, 272, 286
- Sulpitius Severus 80, 217
- Hl. Symeon 86

- Symmachus 65, 89, 299  
 Synode von Arras 19, 45, 139, 140, 144, 164  
 Synode von Auxerre 65  
 Synode von Frankfurt 18, 26, 32, 33  
 Synode von Hiereia 25, 26, 112, 126  
 Synode von Paris 18, 19, 26, 27, 31-33, 69,  
     88, 125-131, 138  
 Syrien 68, 109  
 Szepter 43, 275, 277
- Tauben 38, 79, 176, 177, 253, 256, 261, 270,  
     277  
 Tempel 28, 35, 65, 71, 73, 79, 83, 89, 93, 95,  
     102, 127, 143, 158, 171, 199-201, 220,  
     243, 244, 247, 265, 268, 299, 310  
*terra sancta*, siehe: Hl. Land  
 Tertullian 28, 71, 73, 74, 96, 107, 173  
 Teuderigus-Reliquiar 288, 301  
*Theca* 40  
 Hl. Theodard von Narbonne 146  
 Theodemir von Psalmody 27, 129, 132  
 Theoderich 27, 82, 116, 146  
 Theodor Studites 16, 112, 119, 300, 313  
 Theodulf von Orléans 18, 26, 115, 116, 124,  
     179  
 Hl. Theofredus (St. Chaffre) 44, 53, 158  
 Theophilus 125  
 Theophilus Presbyter 120  
 Thierry I., II. 147, 148, 150  
 Thiofrid von Echternach 198, 207, 208, 217  
 Hl. Thomas 192  
 Thomas von Aquin 19, 182, 191, 198-206  
 Thron 44, 46-54, 103, 148, 159, 177, 239,  
     250, 253, 270, 272-277, 297, 310, 314  
 Tongeren 149  
 Toulouse 43, 59, 147, 274  
 Tournus 40, 41, 43  
 Tränen 67  
 Transsubstantiation 164, 168  
 Traum, -gesicht 82, 137, 176, 240, 241, 253,  
     285  
 Trier 24, 41, 54, 149, 166, 198, 288, 301  
 Trierer Meister 198-206  
 Trinität, hl. Dreifaltigkeit 34, 51, 70, 82, 131,  
     142, 145, 229, 234, 239  
 Trophäe 90, 157  
 Tugenden und Laster 82, 94-98, 158-160,  
     179-181, 183, 189, 190, 214, 215, 220,  
     222, 226, 227, 232, 252, 270, 275, 276,  
     279, 310
- Tuotilo 307  
 Tympanon 160, 256, 260, 302  
 Typologie, typologisch 92, 137, 139, 152,  
     195, 196, 199-201, 235, 242
- Udenheim 149  
 Hl. Ursula 249  
 Usuardus 276  
 Utrecht, Utrecht-Psalter 99, 291
- Vabres 43, 158  
 Hl. Valerianus 40, 41  
 Hl. Valerie 153, 260  
*Vaticana, Bibliotheca Apostolica* 93, 103  
 Venus, Aphrodite 78, 82-85, 106, 158, 186,  
     298, 309  
 Vercelli 137, 144, 146, 148  
 Vergil, *Vergilius Vaticanus* 27, 66, 81, 94, 97  
 Verona 81, 284, 300  
 Hl. Veronika 84, 216  
 Venedig, San Marco, Pala d'Oro 102, 103,  
     248, 264, 300, 301, 310  
*victoria*, Viktoria-Statue 158, 171  
 Vienne 43, 158  
 Vision, *visio* 11, 27, 51, 70, 73, 78, 81, 95,  
     100, 101, 117, 154, 165, 173, 176-182,  
     185, 189, 190, 195, 197, 198, 203, 209,  
     213-217, 219, 227, 229, 231, 235, 239-  
     247, 250, 251, 253, 255, 266, 272, 273,  
     275, 298, 303, 306
- Viter, Ludovic 107  
 Vitruv 182, 183  
 Vöge, Wilhelm 105, 106  
 Volvinus 288  
 Votivgabe, *ex-voto* 65, 222, 253, 262, 266,  
     270, 309, 315  
 Vulgata 15, 16, 73, 76, 82, 143, 192, 194,  
     258
- Wachs, -opfer 50, 66, 67, 98, 170, 171, 261  
 Wahrnehmung 14, 30, 112, 166, 169, 172-  
     174, 180-188, 193, 194, 198, 202, 213,  
     215-218, 222, 225, 237, 239, 242, 313  
 Walahfrid Strabo 27, 131, 161  
 Hl. Walburga 156  
 Wallraf, Ferdinand Franz 111  
 Weihrauch 90, 100, 171, 244, 291, 306  
 Hl. Wenzel 274  
 Wibald, Abt 285  
 Wigbertus, Abt von Fritzlar 146

- Wolf 188  
Würzburg 49, 85  
Württembergische Staatsbibliothek, siehe:  
    Stuttgart  
Wulferius 181  
Wulfilach 66-68  
Wunder, -tätig 16, 34, 35, 37, 38, 63, 68, 78,  
    80, 81, 84-87, 93, 102, 118, 137, 141-  
    145, 149, 162, 175-195, 214, 217-219,  
    229, 232-235, 247-249, 250-256, 259-  
    261, 263, 267, 272, 273, 276, 278-282,  
    298, 314  
Zauber, -ei 66, 265, 266  
Hl. Zeno 81, 248, 284  
Zeugenschaft 16, 29, 191  
Zeus, siehe: Jupiter  
Ziborium 143, 150  
Ziegel 118  
Zisterzienser 120