

Mariendarstellungen vor und nach dem Konzil von Trient.  
Die Darstellung der Schönheit – ein religiös-theologischer Schachzug?

Dissertation  
Zur Erlangung des Doktorgrades  
des Fachbereichs Kultur- und Sozialwissenschaften  
Der Universität Osnabrück

Vorgelegt von  
Melanie Obraz  
aus  
Essen  
Osnabrück 2015

Schön ist, was wir sehen,  
schöner, was wir wissen,  
weitaus am schönsten ist,  
was wir nicht fassen.

Niels Stensen<sup>1</sup>

## **Mariendarstellungen vor und nach dem Konzil von Trient**

### **Die Darstellung der Schönheit – ein religiös-theologischer Schachzug?**

in memoria tenendum

meiner Zwillingschwester Elisabeth

---

<sup>1</sup> Seliger Niels Stensen, 1638-1686, sein Gedenktag ist der 25. November. Er wird am 11. Januar 1638 in Kopenhagen geboren und in der protestantischen St.-Nicolai-Kirche getauft. Eine Kirche, die dem Heiligen Nikolaus gewidmet ist, dem Schutzheiligen der Seefahrer. Die hohe Gelehrsamkeit Niels Stensens, die gepaart mit intensiver Frömmigkeit ihn als Anatom und Geologen eine für heutige Verhältnisse Weltkarriere bescherten. Eine Karriere im spiritualistischen Sinne. Als Anatom und Geologe gleichermaßen erfolgreich, konvertierte er 1667 in Florenz zum katholischen Glauben. Im Jahre 1675 wird er dort zum Priester geweiht und erhält zwei Jahre später, 1677 in Rom, die Bischofsweihe. Sein Leben ist vom Asketentum geprägt, die er auch von anderen Seelsorgern verlangt. Am 23. Oktober wird Niels Stensen von Papst Johannes Paul II. selig gesprochen. Der von mir ausgewählte Kopfspruch hat Niels Stensen in einer anatomischen Antrittsvorlesung in Kopenhagen formuliert. Das Innerste der Schöpfung und die Natur des Menschen sind für ihn ein ETWAS, das von einer unendlichen Schönheit und Größe des Schöpfergottes selbst kündigt. Er fordert alle Menschen auf, die Augen zu öffnen, um die Spuren der Schönheit zu suchen und zu finden. Seine Forderung geht auch dahin, dem Menschen dies zuzutrauen. Der Mensch soll sich also nicht in Frömmigkeit zurückziehen, sondern den Mut aufbringen, die Schönheit anzuschauen – eine wahrhaft philosophische Anschauung zu vollziehen. Alles soll in diesem Sinne die Schönheit anschauen, nicht nur Naturschönes vor allem auch Kunstschönes.

## Vorwort

Bei der heiligen Jungfrau Maria, der Gottesmutter, der Muttergottes geht es um mehr, als sich rein intellektuell erfassen lässt. Es geht um die begrifflich-sprachlich kaum zu erfassende Problematik der religiösen Offenbarungen, die sich jedes Beweises entziehen, da sie jenseits der menschlichen Konzeptionen sind. Mit dieser kunstwissenschaftlich orientierten Arbeit ist auch Vorurteilen gegenüber, eines zum Kitsch neigenden Sujets, zu begegnen.

Wie bei einem Mandala fügen sich für den Betrachter der Marienbildnisse die jeweiligen Kunstwerke der Malerei, die Maria zum Inhalt haben, zu konzentrischen Kreisen, die sich um die Person der Maria *herum bewegen*. Maria erfasst die Bedeutung des ihr von dem Erzengel Geoffenbarte rein intuitiv. Damit unterscheidet sie sich als die Heilige von allen anderen Heiligen, da sie über das persönliche Einswerden mit Gott weit hinaus strebt. So weist sie sich auch in den Bildnissen durch ihre ganzheitliche Sicht aus, die nichts ein- oder ausgrenzt. Sie nimmt Gott und die gesamte Menschheit in sich auf.

Sie gibt sich dem Absoluten hin und ist selig, dass sich Gott ihrer bedient. Darin liegt ihre Einzigartigkeit. Während meiner Arbeit zeigte sich aber auch gerade hier die Gratwanderung, da es für jedes einzelne Bild darauf ankommt, es nicht nur anzusehen und zu lesen, zu deuten, sondern dem Ausdruck der Maria nachzuspüren. So ist es wichtig, dass es gleichsam wie in der Archäologie darauf ankommt, die unterschiedlichen Schichten aufzudecken, um so an das Eigentliche des spirituell religiösen Kunstwerkes zu gelangen.

Die Bilder erzählen aus dem Leben der *allerheiligsten* Muttergottes und darin zeigt sich sogleich die Schwierigkeit, die darin besteht in die Psyche einer Frau einzutreten, die alles Menschliche überschritt. Es ist auch für den Kunstinteressierten ein unumstößliches Muss, sich mit dem Mysterium zu stellen. Ihr äußeres Erscheinungsbild bleibt selbstverständlich auch nach intensiver Recherche des Bibeltextes wie auch durch die Darstellungen – die selbst in diesem Rahmen eine oft süßliche Vereinfachung darstellen – der Kunst ein Geheimnis.

Diese Arbeit, die von dem kunsthistorischen Seminar der Universität Osnabrück angenommen wurde, stellt sich in den Dienst des Interdisziplinären – als Verbindung zwischen Kunstgeschichte, Philosophie und Theologie-(Geschichte). Die genannten Wissenschaftszweige sollen einer interdisziplinären Sichtweise Raum geben.

An dieser Stelle bedanke ich mich für die Betreuung meiner Arbeit bei Frau Prof. Dr. Uta Schedler, die mir den Freiraum gab eine zweite Promotion im Fach Kunstgeschichte, nach meiner ersten Promotion und Habilitation im Fach Philosophie, anzufertigen. Ebenso gilt mein besonderer Dank meinem langjährigen Mentor Herrn Prof. Dr. Arnim Regenbogen.

## Inhalt

<b>Vorwort .....</b>	<b>3</b>
<b>0. Einleitung: Forschungsstand .....</b>	<b>9</b>
01. Methodische Fragestellungen .....	13
02. Forschungsstand : Trienter Konzil – Einleitende Vorbemerkungen.....	14
03. Zur direkten Vorgeschichte des Tridentinums:.....	15
<b>A. Die religiöse Situation zur Zeit der Einberufung des Tridentinums.....</b>	<b>23</b>
<b>B. Die zweite Sitzungsperiode 1551/52.....</b>	<b>27</b>
I. Der Problemkreis der Transsubstantiation.....	27
II. Die dritte Sitzungsperiode .....	28
III. Die Kunst als Manifestation von Glauben und Kirche .....	32
IV. Marienverehrung im Allgemeinen.....	34
1. Patrona Bavariae .....	34
2. Maria als Pfeiler der heiligen Familie .....	35
3. Heiligenverehrung und Reliquienkult .....	36
V. Die Problematik der Maria – der Muttergottes – als Ehefrau des Joseph.....	36
<b>C. Maria als neutestamentliche, historische Person und als großangelegtes Interpretationsthema.....</b>	<b>41</b>
I. Wer ist <i>die</i> Maria?.....	41
II. Die Besonderheit der Maria als eine sich selbst konzipierende und annehmende Frau im ihr zugeteilten (göttlichen) Schicksal .....	44
III. Die Frage nach der wirklichen Maria und die Problematik ihrer Virginität .....	48
IV. Das Leben und die Darstellung der Maria als ein Projekt ohne jeden sexualitätsfeindlichen Hintergrund!.....	50
V. Die Maria der Kunst als eine neue Erfahrung?.....	52
1. Geboren aus der Frau – aus einer Jungfrau!.....	53
2. Eva und Maria .....	54
3. Die Reinheit als eine besondere Charaktereigenschaft der Maria.....	58
4. Eva und Maria – eine unüberwindbare Grenze? .....	59
5. Die Frage nach <i>der</i> Wahrheit zwischen Eva und Maria, die sich jeder Faktizität entzieht.....	60
6. Die Problematik der auslegenden Sichtweise zur Charakterlichkeit der Maria.....	63
VI. Die Problematik: Erstgeborener Jesus .....	66
1. Problematik Geburtsschmerzen .....	68
2. Die Reinheit Mariens als Problem oder Besonderheit der Volksfrömmigkeit.....	69
3. Mögliche Interpretationesintentionen von Seiten der Theologie .....	70
3.1 Die Maria als Madonna und Mutter Gottes zwischen Theologie und Kunst...71	

3.2	Das Problem der Aufnahme der Madonnen/ Marien/ Muttergottesdarstellungen und des spezifischen Blickes <i>im und bzw. durch das Auge</i> des Betrachters .....	72
-----	--	----

VII.	Marienburg – Muttergottesbild als Spannungshorizont.....	78
1.	Schönheit als Spezifikum der Aussage des Marienburgnisses.....	80
1.1.	Die Marienburgbetrachtung als Besonderheit einer Bildbetrachtung .....	84
1.2.	Die dialektische Lösung – eine Möglichkeit in der Marianischen Kunst? .....	88
1.3.	Die Auswertung der neutestamentlichen marianischen Bibelstellen .....	89
2.	Christlicher Geist und theologische Offenheit .....	90
2.1.	Das Verhältnis von Gesetz und Evangelium in der Bildrezeption.....	91
2.2.	Ein Vollzug des kulturellen Wandels infolge des Tridentinums?.....	92
2.3.	Das Tridentinum und die Bildhermeneutik.....	93
2.4.	Der Dualismus zwischen Heiligkeit und Sexualität als Spezifikum der mariologischen Probleme .....	95
2.5.	Eine Gegenüberstellung ausgewählter malerischer Kunstwerke vor und nach dem Tridentinum .....	96
<b>D.</b>	<b>Bildanalyse: allgemeine Bildanalyse .....</b>	<b>99</b>
I.	Die Problematik der Objektivität der Schönheit.....	99
II.	Unbestimmte Mehrfachkodierungen .....	104
III.	Hermeneutische Konsequenzen .....	107
IV.	Das Unübersetzbare als Grundlage allen sinnlichen Verstehens .....	109
V.	Die marianische Malerei als Bekenntnis oder Blasphemie?.....	111
VI.	Das Sehen auf das Bildnis der Maria als Lernprozess.....	113
1.	Schönheit Marias als Zeichen in der Kunst.....	114
1.1.	Der Blick der Maria als Verfechterin einer christlichen Weisheit.....	117
1.2.	Das Marienburgbild als die allentscheidende Vorentscheidung für die Möglichkeit des Gottesbildes.....	118
1.3.	Die Marienburgmalerei als Klage und Lob.....	120
2.	Die marianische Schönheit als Erhabenheit? .....	121
2.1.	Die Betrachtung des Marienburgbildnisses als Gebet?.....	125
2.2.	Dem Unsichtbaren zur Sichtbarkeit verhelfen – eine Aufgabe der Theologen, der Maler/innen und der Betrachter/innen. ....	127
VII.	Maria die Heiligste aller Heiligen – als <i>a class of its own</i> ?!.....	129
1.	Bilder als eine <i>freie</i> Bibelauslegung .....	130
2.	Das Ästhetische nach dem Tridentinum als Demaskierung und Bemühen einer Authentizität.....	132
2.1.	Die <i>Funktion</i> der Liebe in der Kunst/Malerei der Mariologie als Kommunikationsmöglichkeit.....	133
2.2.	Die künstlerische Wendung zum profanen Sinn (Adam und Eva) .....	134
2.3.	Tradition, Transformation und offene Modelle: Fazit .....	135
VIII.	Die Funktion und Einordnung des Studiums als Zeichen einer spezifischen Weltansicht und akademischer Reife einer theologisch-religiösen Malerei des 16/17. Jahrhunderts.....	136
1.	Der Bildbetrachter als Kommentator / Interpret eines kirchlichen Betriebes? .....	138
2.	Das Erkennen der Wahrheit in einer speziell marianisch religiösen Kunst .....	143
<b>E.</b>	<b>Textauszug des Bilddekrets des Konzils zu Trient, am 03. 12. 1563.....</b>	<b>147</b>
<b>F.</b>	<b>Bildanalyse: Vorbemerkungen zu den speziell ausgewählten Bildwerken.....</b>	<b>161</b>
I.	Duccio di Buoninsegna, Madonna Rucellai, 1285, Florenz, Uffizien. ....	161
1.	Das Schön-Werden der Madonna .....	161
1.1.	Die Besonderheit der Mariologie der Gegenreformation .....	165
1.2.	Die Schönheit und Gottes Wesen und Werk.....	175

1.3	Die eschatologische Schönheit als eine nie hinweg zu denkende Grundlage der theologisch-religiöse ambitionierten Malerei .....	178
1.4	Absicht der künstlerisch-malerischen Darstellung einer speziellen Schönheit der Maria als Muttergottes .....	179
1.5	Der Blick der Madonna als Augenblick.....	181
2.	Die Interpretation des marianischen Blicks als ein Hineinsehen in die Welt des Betrachters/ der Betrachterin .....	183
II.	Bildanalyse: Masaccio, Thronende Madonna mit Kind und Engeln, 1426, National Gallery, London.....	185
1.	Die Auswirkung der Lichtverhältnisse als Kommunikationsrezept im Bild der thronenden Masaccio Madonna .....	186
2.	Das vom Betrachter/in aufzunehmende Göttliche der Masaccio Madonna in einer kunstphilosophischen Sichtweise.....	188
3.	Erkenntnis – theologische Erkenntnis durch die Betrachtung der Masaccio Madonna?.....	191
4.	Das Erklären von wahrhafter Kunst.....	193
5.	Die Masaccio Madonna als Möglichkeit einer theologisch-religiös-ästhetischen Reflexion.....	196
5.1	Die Problematik der Kontrolle von Seiten der Väter des Konzils von Trient.....	197
5.2	Das Aufspüren einer künstlerisch inspirierten Sichtweise vor der Zeit des Konzils von Trient – bereits als Vorläufer im Sinne des Konzils.....	198
III.	Bildanalyse: Fra Angelico, Madonna mit dem Kind und vier Heiligen, um 1433-36, Cortona, Museo Diocesano.....	199
1.	Die Meditation vor dem Bild des Fra Angelico .....	200
2.	Die Frage nach einer bildeigenen Empathie .....	201
3.	Das Transzendente als Fragestellung in der Malerei des Fra Angelico .....	202
4.	Pracht und Heiligkeit im Bildnis des Fra Angelico.....	203
IV.	Bildanalyse: Stefan Lochner, Anbetung des Kindes, 1445, München, Alte Pinakothek.....	205
1	Das Blau – die Farbe und der Charme des Blauen – als das Herausgehobene und dem Heiligen geweihte – ein Ansatz bei Stefan Lochner?.....	205
2.	Die kindliche Unschuld als Schönheitsideal der sehr jungen Mutter Maria .....	207
3.	Die Problematik des Kunstwerks als Gegenstand der Anbetung .....	209
4.	Der Mädchentyp Maria in der Malerei des Stefan Lochners .....	212
5.	Die Anmut als eine besondere Kraft der Maria als Muttergottes in der Malerei und als Hinweis auf den makellosen/unanfechtbaren Glauben im Bild des Stefan Lochners.....	216
V.	Bildanalyse: Filippino Lippi, Anbetung des Kindes, um 1483, Florenz, Uffizien. ....	220
1.	Die Definition einer makellosen heiligen Schönheit im Gemälde des Filippino Lippi.....	221
2.	Schönheit und Ästhetik als Konglomerat für die künstlerisch-darstellende Schau des Theologisch-Religiösen .....	223
3.	Die Offenheit des Marienbildnisses hinsichtlich einer theologisch ausgerichteten und künstlerisch ausgerichteten Interpretation.....	225
4.	Die Blickrichtung hinsichtlich der Anbetung des Kindes des Filippino Lippi .....	227
4.1	Der ästhetische Blickwinkel im Bild des Filippino Lippi.....	228
4.2	Die Funktion und Einordnung des Bildes als Zeichen einer spezifisch religiös-theologischen Sicht der Kirche.....	229
4.3	Die Besonderheit der Marienmalerei nach dem Tridentinum – eine Bestärkung.....	230
4.4	Die immer offene Frage nach einer Bewertung im Neuen – in einer jeweiligen Jetztzeit.....	233

VI.	Annibale Carracci, Pietá, 1599-1600, Neapel, Pinacoteca Nazionale Capodimonte.....	236
1.	Die voraussehende Maria – einer Sibylle gleich und dennoch im Einklang mit der biblischen Tradition .....	238
2.	Die Schöne Maria als Pietá - eine immer wiederkehrende Herausforderung an die Sinne!.....	241
3.	Schönheit oder doch die Güte einer Mutter als das <i>Eigentliche</i> in der Malerei des Annibale Carracci .....	242
4.	Das ästhetische Urteil der Schönheit der Muttergottes und der Anteil hinsichtlich des Glaubens.....	244
5.	Die Anschauung als besonderer Kern der intellektuellen Herausforderung im theologisch-religiös Ästhetischen .....	246
5.1	Die Besonderheit der farblichen Dunkelheit im Bild des Carracci.....	249
5.2	Die Szenerie der Schönheit des toten Jesus als Sohn der Maria und ihre Kraft der immer noch jugendlichen Mütterlichkeit .....	250
6.	Die Interpretation der Carracci Pietá – eine Herausforderung der ästhetisch-ethischen Sichtweise .....	252
VII.	Bildanalyse: Pompeo Batoni: Madonna con Bambino, um 1742, Galleria Borghese, Rom.....	253
1.	Die Problematik einer marianischen Mutter-Kind Komposition in Folge des Tridentinums .....	256
2.	Die Frage nach einer sich stets erneuernden marianischen Mütterlichkeit? .....	257
<b>G.</b>	<b>Resümee .....</b>	<b>259</b>
I.	Der Hinweis auf eine ehrwürdige Darstellung alles Heiligen – erleuchtende Erklärung oder Einengung des künstlerischen Genies.....	260
II.	Fazit hinsichtlich der Ausrichtung der Konzilien .....	263
1.	Die Öffnung ikonografischer Referenzen durch das religiös inspirierte Bild als Kunstwerk.....	266
2.	Maria, Madonna, Muttergottes, die unschuldige Schöne: Abschließend immer noch sehenswert als die Komplexität eines religiös-ästhetischen Problems .....	267
3.	Die Frage nach einer mehrdeutigen Ikonizität .....	269
III.	Das Problem der nahen Bilder als einer gefahrvollen und verführerischen Intimität.....	271
IV.	Die Wirkung des Gemäldes als Herausforderung an den Betrachter/ die Betrachterin in der Vergangenheit, der Jetztzeit und der Zukunft .....	274
V.	Bemerkungen zu einer ganz spezifischen Marianischen Ästhetik.....	276
1.	Eine Assoziation der Jungfrau und Gottesmutter.....	277
2.	Die weiteren Interpretationsmöglichkeiten der Maria als die Weltliche und also Irdische .....	281
3.	Das Heilige als ein auf dem Weg zum gläubigen Christen Befindliche .....	282
4.	Die Ausrichtung des Tridentinums .....	284
5.	Die Quintessenz der marianischen Ausgestaltung durch das Tridentinum – als besondere Fragestellung .....	285
6.	Die Sorge um das ewige Leben im Lichtkreis einer besonders heilig ausgerichteten Mariologie.....	287
	<b>Literatur .....</b>	<b>291</b>

## 0. Einleitung: Forschungsstand

Das Trienter Konzil (1545-63) wird infolge seiner Reformdekrete allgemein als Erneuerungskraft innerhalb der katholischen Kirche nach der Erschütterung durch die Reformation gesehen. Der Verlauf des Tridentinums war durch politische Kontroversen erschüttert. Die Verlegung des Konzils nach Bologna, wegen des Protestes Kaiser Karls V. führte im Jahr 1548 zur Suspension der Verhandlungen. Auch musste das Konzil 1552 vertagt werden, nachdem die protestantische Fürstenopposition den Kaiser zur Flucht aus Innsbruck gezwungen hatte. Zehn Jahre später im Jahr 1562 drohte das Konzil erneut zu scheitern, da Kardinal Charles de Guise sich in der Debatte hinsichtlich des Verhältnisses von päpstlichem Primat und Episkopat unachgiebig zeigte.

Festzuhalten ist, dass das Tridentinum den neuzeitlichen Katholizismus in der Weise entscheidend prägte, dass theologiegeschichtlich die Folgezeit bis zum 2. Vatikanischen Konzil (1962-65) die Bezeichnung *nachtridentinisch* erfuhr. Kirchlich wurden die Reformdekrete durch Karl Borromäus und politisch durch Kaiser Ferdinand I. vorangetrieben. Letztlich wurde die päpstliche Macht gefestigt und der Katholizismus hob sich in einer besonderen Deutlichkeit von den anderen Konfessionen ab. Ganz in diesem Sinne gab sich der Katholizismus eine Sonderstellung. Einzelne Aspekte und eine gute Übersicht über den neueren Forschungsstand vermittelt der von Remigius Bäumer herausgegebene Band über das Tridentinum.<sup>2</sup> Das Bilderdekret und seine Auswirkungen werden über Jedin hinaus von Feld besprochen,<sup>3</sup> der auch die Texte Paleottis, Borromeos und Bellarminos bewertet.<sup>4</sup> Die wesentlichen Arbeiten über den *Discorso Paleottis* stammen von Paolo Prodi, Guisepppe Scavizzi und Ulrich Heinen. Scavizzi untersucht explizit die Bilderfrage im Zusammenhang mit den konfessionellen Auseinandersetzungen. Seine Analyse geht von den protestantischen Traktaten aus und bezieht die katholischen Reaktionen auf die Angriffe der lutherischen bzw. calvinistischen Kritik. Im Hinblick auf die Darstellung der Affekte bei Peter Paul Rubens untersucht Heinen den *Discorso*.<sup>5</sup> Eine sehr ausführliche Darlegung, die auch meiner Ausarbeitung speziell hinsichtlich der bildtheoretischen Kernfragen zum Trienter Konzil als Vorbild galt, ist von Christian Hecht aufbereitet worden.<sup>6</sup>

Hervorzuheben ist, dass sich der Katholizismus selbst die Sonderstellung verlieh. Die Umsetzung erwies sich aber oft als schwierig, was sich auch in den bildenden Künsten verdeut-

<sup>2</sup> Remigius Bäumer (Hrsg.): *Concilium Tridentinum*, Darmstadt 1979.

<sup>3</sup> Hubert Jedin, *Das Tridentinum und die bildende Kunst*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Jg. 75, 1963, 321-339; Ders., *Der Abschluss des Trienter Konzils 1562/63*, Münster 1964; Ders., *Entstehung und tragweite des Trienter Dekretes über die Bilderverehrung*, in: Ders., 1966, Bd. 2, 460-498.; Helmut Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden 1990.

<sup>4</sup> Die erste Erwähnung der katholisch-theologischen Traktate findet sich, wenn auch nur am Rande, bei von Schlosser und später auch etwas ausführlicher bei Blunt, ohne jedoch über eine kursorische Paraphrase hinauszugehen. Ohne Erwähnung bleiben die *Controversiae Bellarminos*. Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, 383ff. und Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1966, 127ff.

<sup>5</sup> Paolo Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 Bde., Rom 1959/1967; Ulrich Heinen, *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*, Weimar 1996; José Domingo Gómez López, *Muta praedicatio. El arte, vehiculo conceptual de la Revelación*, en el „*Discorso intorno alle imagini sacre et profane*“ de Gabriele Paleotti (1522-1597), Rom 2001.

<sup>6</sup> Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Berlin 1997.

licht. Entscheidend ist, dass im Besonderen die Künste jene Umsetzung zum Teil nur äußerst vorsichtig vornahmen – obwohl doch die bildenden Künste jene Umsetzung im Blick des Bildnerischen so sehr bevorzugten.

Der Marienmalerei gelingt dennoch in der Zeit nach dem Tridentinum<sup>7</sup> eine heute meist vergessene Erkenntnis- und Seinsdarstellung des Heiligen schlechthin, die sich einer Verbalität kaum erschließt. In den Marienbildern kann etwas in eine unmittelbar sichtbare und zugleich verständliche Beziehung gesetzt werden, was in der Erfahrung des Raum-Zeitlichen nie zusammen existieren kann und doch in den Marienbildnissen der Zeit nach dem Trienter Konzil wesentlich aufeinander bezogen zu sein scheint. Neben der Christusdarstellung ist das Bild Mariens das Hauptthema der christlichen Kunst. Man unterscheidet hier mehrere Darstellungstypen. Als Auswahl seien genannt: Orantin, Blacherniotissa, Hodegetria, Glykophilusa, Nikopoia, Maria lactans, Immaculata, Rosenkranzmadonna, Schutzmantelmadonna, die Marienidylle schlechthin<sup>8</sup>, Annuntio, Visitatio, Maria unter dem Kreuz leidend, Dormitio, Assunta.

Christian Hecht sagt bezüglich der neuen Wege, die infolge des Tridentinums in der Bilderwelt der religiös-theologischen Malerei einen Ausschlag gegeben haben, dass die „konkreten Entscheidungen [...] immer die lokalen Autoritäten“ zu verantworten hatten<sup>9</sup>.

Die Leistung, eine innere Beziehung unmittelbar zur Anschauung zu bringen, um sichtbar zu machen, dass Maria in der Zeit des Tridentinums und im Besonderen in der Zeit nach dem Tridentinum in einer veränderten Konstellation dargestellt wird, kann als eine besondere Eigentümlichkeit der Malerei gelten.

In der Malerei des Mittelalters rekurrierte die Komposition des Marienbildnisses auf eine innere Ordnung des Dargestellten. Marienbilder konnten auf Grund der offensichtlichen Darstellung mit einer klaren Grenzziehung gegenüber allem Profanen rechnen. Sie konnten den verbal artikulierten Themen der Hl. Jungfrau nur schwerfällig Folge leisten; sie umspielten das in den Worten der Bibel zum Ausdruck Kommende in groben Zügen. Eine systematische Expositio bleibt im Besonderen der Bibel – dem Neuen Testament – vorbehalten.

Bevor Teilstücke der Bildgefüge ausgewählter Mariendarstellungen untersucht werden können, möchte ich eine Frage ansprechen: Wie war es um die theologische Bildung im Besonderen und wie um die Intellektualität der Maler im Allgemeinen bestellt. Waren sie des Griechischen und (oder) des Lateinischen mächtig? Entwickelten die Maler selbst eine geistige Welt, die sich vom Tridentinum ausgehend auch dem (be-)gelehrten Betrachter im Marienbild eröffnete?

Hervorzuheben ist, dass die Künstler vornehmlich Malerschulen und nicht Lateinschulen und Universitäten besuchten. Sie waren der Sprache ihres Landes mächtig; ihrer Muttersprache. Selbst die Tatsache, dass malende Künstler literarisch gebildet waren besagt nicht, dass sie ein Bildkonzept auch allein entwickelten. Universitär Gebildete traten hier nur zu oft als

<sup>7</sup> Als Zeit nach dem Tridentinum möchte ich einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten *ins Auge fassen*, die auch über die Zeit des sog. Manierismus hinausweist.

<sup>8</sup> Maria im Rosenhag, Martin Schongauer 1473, Maria im Paradiesgarten.

<sup>9</sup> Hecht 2012, 497.

Sekundanten auf. Bereits Giorgio Vasari schätzte die Beratung von Piero Valeriano. Die Berater waren *die* Intellektuellengruppe, die sich nicht nur mit der antiken griechischen und lateinischen Literatur, sondern auch in *der* Theologie auskannten, die gerade durch brisante Problematiken von sich Reden machte.

Es geht also nicht nur um die Theologie, sondern darum wie jene zu verstehen und attraktiv zu vermitteln war.

Mit dieser Arbeit werde ich auch der Frage nachgehen, ob es nach dem Tridentinum in der Marienmalerei eine Auflösung des Statischen gegeben hat und ob ein solches vormals überhaupt gegeben war. Die Frage, die es zu beantworten gilt ist: Gibt es fortan das Transitorische in den Bildnissen Mariens als unübersehbare Interpretationsgröße?

Werden mimische Bewegungsabläufe in und mit den Darstellungen angedeutet oder sogar klar herausgestellt? Kann von einer Dynamisierung gesprochen werden? Gibt es eine Auflösung der Grenze zwischen dem Betrachter und dem betrachteten Objekt?

Als Maler seien an dieser Stelle erwähnt: Rosso Fiorentino, Primaticcio, A. Corregio, Parmigianino, Tizian, Tintoretto, P. Veronese. Als Universalkünstler kann Giorgio Vasari gelten. Nördlich der Alpen: P. Bruegel d. Ä. Der in Italien geschulte El Greco in Spanien. Als Maler des Frühbarock: Caravaggio, Caracci, Peter Paul Rubens.

In der Folgezeit des Tridentinums könnte das Bild Mariens zur Versöhnung des Glaubens und des Wissens beigetragen haben. War es die Absicht des Tridentinums – der Teilnehmer – auf die bildenden Künste in der Weise Einfluss zu nehmen? Durfte es auf keinen Fall mehr die Möglichkeit einer doppelten Wahrheit geben? Ganz in diesem Sinne erfahren schon die Versuche der Unterordnung der Wissenschaft unter den Glauben oder gar die Nebenordnung von Glauben und Wissenschaft im Spätmittelalter und der Renaissance eine stetig sich ändernde Neugestaltung.

Papst Leo X. verurteilte 1513 in einer Bulle die Ansichten „über die Natur der rationalen Seele, dass sie nämlich sterblich ist oder eine einzige in allen Menschen [...]“ und er führte aus: „Da das Wahre dem Wahren keineswegs widerspricht, erklären wir, dass jede Behauptung, die der Wahrheit des erleuchteten Glaubens widerspricht, gänzlich falsch ist.“<sup>10</sup>

Meine Interpretation dazu geht dahin: Maria mag als Einzelperson porträtiert werden, sie ist jedoch niemals eine Entrückte und in sich Zurückgezogene und damit einsame Einzelne, die ihr Gegenüber nicht zu erreichen weiß. Sie ist gewiss nach dem Tridentinum nicht eine in Meditation vertiefte Zurückgezogene. Die Rolle des Mitmenschen wird in und mit ihren Bildinterpretationen in ein Lebensproblem verwickelt. Maria erstarrt nicht mehr in ihrer Verzweiflung – die Einsamkeit ist damit überwunden, da sie (der Künstler) ihr ureigenes Ich mit dem des Betrachters in Einklang bringt.

Wie soll man sich nun im Angesicht der Tatsache, dass Jesus am Kreuz gestorben ist, nicht in Starrheit und in Anbetracht der Todesszenarie aufgeben? Die Lösung könnte dahin gehen, dass die Todesszene, die auch Maria bekannt ist oder zumindest für die Zukunft angedeutet

<sup>10</sup> Zitat bei Maier 1955, 4, Anneliese Maier, *Metaphysische Hintergründe der spätscholastischen Naturphilosophie*, Rom 1955.

wurde, sie nicht vor Trauer in Erstarrung zurück lässt. Jedes Marienbild nach dem Tridentinum könnte sich so auf Maria als zusätzliche Trösterin und als zweite Macht identifizieren. Maria ist die milde lächelnde, aber sie lächelt in einer anderen Weise als in der Zeit vor dem Tridentinum. Sie lächelt wissend und erhaben (teilweise melancholisch?<sup>11</sup>), da ihre Gestalt und Gestaltung eine Metaebene in der Kunst erhalten hat, die vormals eine andere Färbung aufwies.

In dieser Hinsicht sollen auch die Reflexionsbewegungen der Marienbildnisse nach dem Tridentinum einer Analyse unterzogen werden.

Erkennt Maria ihren eigenen Grund nicht mehr? Für die Gefühle der Freude und Trauer, der Hoffnung und der Furcht ist sie bezeichnend, da auch sie sich in ihren Gefühlen auf etwas Vergangenes, Gegenwärtiges und/oder Zukünftiges bezieht. Dieses auf etwas Bezogensein zeigt auch ihre eigentliche Begründung im Leben.

In welcher Weise sind aber die Marienbildnisse nach dem Tridentinum nicht vom Betrachter, sondern vom Bild selbst her zu fixieren. Auch hier könnte sich eine bahnbrechende Erneuerung zeigen. Wie ist es um die rechte und damit stets im Besonderen ausgerichtete spirituelle Bildseite bestellt? Wie ist der Blick Mariens in der rechten Bildhälfte der Gemälde ausgerichtet? Nach oben rechts? Wie ist ihre jeweilige Handbewegung zu deuten? In der Kopfhöhe erkennt der Betrachter oft die Zuwendung des dargestellten Jesuskindes, das die Erlösung, das Leben schlechthin symbolisiert. Wie steht es mit einer Blickrichtung, die sich nach unten richtet und auf die Materialität der Natur verweist? Wie ist Erwin Panofskys Einwand zu deuten, der besagt: Wenn wir es mit Kunstwerken zu tun haben, deren Themen den Vorstellungskreis des heutigen Durchschnittsgebildeten übersteigen, so seien wir alle australische Buschmänner.<sup>12</sup>

Eines der Hauptgründe für eine Verschiebung der Akzente in den nachtridentinischen Mariendarstellungen, mag auch politischer und psychologischer Natur sein. Dabei spielt auch herein, dass man von nun an die Mariendarstellungen nicht mehr nur zu nobilitieren glaubt, da ein Marienbild auch stets von einfachem Glauben und also als ein Einfaches und nicht als ein in einer fast unendlichen Bildschleife Liegendes interpretiert werden soll.

Es geht nicht mehr darum zu tarnen, sondern darum jegliche Maskierung fallen zu lassen. Ein damit erkennbares Verfahren der Bildkomposition durch freie Akzentuierung und Gruppierung gewisser Narrationselemente unterscheidet sich deutlich von den vormals gegebenen Marienbildnissen. Die freiere, auf keinen Fall in Registern ausgeführten Kompositionen einer Szenensequenz führen oft von links oben im Bild herunter bis in den Bildvordergrund unten und dann wieder rechts hinauf in einen angedeuteten Hintergrund.

<sup>11</sup> Annibale Carracci kann hier mit seinem Gemälde der Pietà wichtig sein und gleichsam die Frage stellen, inwieweit hier noch ein Lächeln anzunehmen sei.

<sup>12</sup> Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York 1939, 11.

Ist Maria in den Darstellungen der Maler, die in die Zeit des Tridentinums und in die Zeit nach dem Tridentinum anberaumt werden können, eine *virgo prophetissa*, mit deren Wissensfülle sich nach Rupert von Deutz kein Prophet vergleichen konnte<sup>13</sup>?

Die Reformation plädierte für den Verzicht auf sinnlich-konkrete Gottesvorstellungen und lehnte die Darstellung und Zentralisierung des Jungfrauenkultes ab. Kollektive und autoritäre Bildvorstellungen entmündigen demnach den religiösen Menschen. Die Kraft des Einlebens in die Heilige Schrift und das Umsetzen jener Gebote in das alltägliche Leben, sollten auf diese Weise keine Hemmnis mehr erfahren können. Eine Hemmnis, die von den Bildwerken auszugehen schien. Zumindest so auch eine Interpretation Martin Luthers. Doch Luther war eine religiös intellektuelle Größe, der die Bilder religiös-theologisch inspirierter Art nicht gänzlich ablehnte. Keine künstlerische Bilddarstellung, sei sie auch noch so religiös motiviert, darf sich über die Bibel als Quelle erheben.

In diesem Zusammenhang möchte ich einen Philosophen des 19. Jahrhunderts sprechen lassen: Immanuel Kant, der allgemein als die herausragende wie prägende Persönlichkeit des Deutschen Idealismus bezeichnet wird. Kant äußerte sich wie folgt: „Vielleicht gibt es keine erhabenere Stelle im Gesetzbuche der Juden als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen noch irgendein Gleichnis, weder dessen, was im Himmel noch auf der Erden noch unter der Erden ist usw.“<sup>14</sup> Eine Darstellung des Unendlichen könne demnach ohnehin nur negativ, im Sinne von leer besetzt sein.

Für den einzelnen Betrachter kann das durchaus zu verbindlichen Glaubenssätzen führen. Andererseits ist es ebenso, dass ein Gottesbild oder ein Marienbild dem Betrachter eine Verbindlichkeit geben *kann*. Doch ebenso wenig wie eine letztgültige Theologie möglich ist, mit welcher alles zum Göttlichen gesagt wäre, so kann es auch keine letztgültige Darstellung geben! **These: Die Ergebnisse des Tridentinums lauten ähnlich.**

## 01. Methodische Fragestellungen

Wie steht es um das Bedürfnis, Bildbetrachtung und das Gebet zu verbinden? Gibt es infolge des Tridentinums im Besonderen ein religiöses Handlungsbedürfnis am Kultbild? Weisen die Mariendarstellungen in der Folgezeit des Tridentinums eine mediative Funktion auf? Schon jetzt mag feststehen, dass sie eine dynamische Bewegtheit angeben. Ist hier von einer malerischen Offenheit auszugehen, die sich bereits bei Leonardos „hl. Anna Selbdritt“ zeigt, wo aber nur die Einbeziehung in den christlichen Gesprächsbereich, eine eindeutige christliche Interpretation nahe legt. Vielleicht glaubte Leonardo gar, der Philosoph sei viel mehr als der Christ.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Rupert von Deutz, *De sancta Trinitate et operibus eius*, ed. H. Haacke (CC CM 24), Turnhout 1972, XXXIV 322ff., S. 1831.

<sup>14</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft* 124.

<sup>15</sup> Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*. München 1997, 163f.

Eine Gegenüberstellung ausgewählter malerischer Kunstwerke vor und nach dem Tridentinum und die dazugehörenden Bildanalysen, sollen das Unternehmen – Madonna – Muttergottes (Gottesmutter) – stützen.

## 02. Forschungsstand : Trienter Konzil – Einleitende Vorbemerkungen

Die theologisch-historische Gegebenheit zur Zeit des Trienter Konzils soll hier kurz hinsichtlich der Problemstellung zur Mariendarstellung nach dem Tridentinum (1545 – 1563) thematisiert werden.

Das Trienter Konzil – das Tridentinum – war für die Geschichte der Kirche in der Neuzeit von entscheidender Bedeutung. Erste Sitzungsperiode: 1545-1547; Zweite Sitzungsperiode: 1551-52; Dritte Sitzungsperiode: 1562/63. Sind die dort gefällten Entscheidungen als ein Wendepunkt in der neuzeitlichen Kirchengeschichte interpretierbar? Die Kirchenhistoriker geben hier eine einhellige Antwort: Ja, in jedem Falle.<sup>16</sup>

Es handelt sich hier um einen entscheidenden Einschnitt, ja Schnittpunkt sowohl in der Missions- als auch in der Seelsorgegeschichte. Mit dem Tridentinum soll somit – laut der Kirchenhistoriker – eine neue Epoche angebrochen sein.<sup>17</sup> Meine Arbeit möchte diese These kritisch hinsichtlich der künstlerisch-malerischen Darstellungen der Madonna, der Jungfrau Maria, und ihres spezifischen Blickes analysieren. Die kunsthistorischen Bildanalysen sind aber immer auch aufgrund des theologisch-historischen Hintergrundes des Tridentinums zu sehen. Ebenso werden philosophisch-theologische Aspekte zu berücksichtigen sein.

Maria erhielt einen bedeutenden Anteil am katholischen Glauben und der Tradition, nicht zuletzt seit der Zeit der Patristik und der sich daran anschließenden Entwicklung im Mittelalter. Sie als *die* Jungfräuliche, die von jeder Sünde Befreite, hatte ihren festen Sitz in der Heilsgeschichte. Gibt es also auch eine Heilsgeschichte der Maria in der Kunst? Das herausragende Interesse gilt hier der Kunstgeschichte, die dazu Einiges zu berichten weiß.

Der Blick, der den Menschen und wohl auch den Heiligen, die Heilige, mit Nimbus so akzentuiert ausmacht, steht hier als Anschauung da, die einerseits vom Kunstwerk ausgeht und andererseits vom Anschauenden aufgenommen und an das Bild zurück gegeben wird. Die Faszination der Madonna als der sogenannten „lieben Frau“<sup>18</sup> mag für den streng katholisch

<sup>16</sup> Wendepunkt ja, aber „dennoch war die Bilanz dieses Konzils äußerst bescheiden. Selbst gut gemeinte Beschlüsse wurden ihrer Wirkung beraubt entweder durch die Gleichgültigkeit des Papstes oder durch Mangel an gutem Willen bei der Kurie.“ Günter Frank, Von der Reformation zur Reform – einige einleitende Überlegungen, 41-64, hier 49, in: Von der Reformation zur Reform. Neue Zugänge zum Konzil von Trient (Hrsg. Günter Franke, Albert Käuflein, Tobias Licht, Freiburg, Basel, Wien 2015, mit einem Hinweis auf Marc Venard, 338. Das fünfte Laterankonzil (1512-1517) und das Konzil von Trient (1545-1563) in: Geschichte der Konzilien. Vom Nicaeum bis zum Vaticanum II. (Hrsg.) Guiseppe Alberigo, Düsseldorf 1993, 333-385.

<sup>17</sup> „Als das wesentlich Neue des Konzils hat man auf ihren „neuen Geist“ hingewiesen, in dem die gesamte Institution der Kirche auf das Heil der Seelen neu ausgerichtet wurde. [...] Den [sog.] seelsorgerischen Auftrag hat das Konzil gleichzeitig in die Hände der zuständigen Bischöfe gelegt. Vor allem aber hat das Konzil das Papsttum erneuert und gestärkt, das nunmehr Instrument und Garant der „katholischen Reform“ werden sollte, wobei nicht behauptet werden kann, dass dies identisch mit der „katholischen Reform“ war.“ In: Günter Frank, Von der Reformation zur Reform, ebd. 61.

<sup>18</sup> Unsere liebe Frau

Gläubigen leicht nachvollziehbar sein, – aber wie steht es um die Madonnenfaszination der kunsthistorisch und künstlerisch ambitionierten Betrachter und den nicht im Glauben gefestigten Frommen zur Zeit vor, während und nach dem Tridentinum? Stehen die nicht Frommen ebenso in der Faszinationswolke, die von den Marienbildnissen auszugehen scheint?

Eine solche Frage lässt sich zwar nie allgemeingültig beantworten, da es immer eine Frage des einzelnen Exponates ist, und ebenso auch von der Gabe des Künstlers, seines Modells, der Beziehung zu jenem Modell – soweit recherchierbar – abhängt. Doch darüber hinaus ist die religiöse und theologische Weltanschauung von Bedeutung, in welcher die Künstler und die Auftraggeber der Kunstwerke lebten und ihre Bildung erhielten.

Aus diesem Grunde soll es in meiner Arbeit auch – aber eben nicht hauptsächlich – um die kirchengeschichtlichen Hauptprobleme des Trienter Konzils gehen. Die Vorgeschichte des Tridentinums verlangt nach einer Thematisierung auch innerhalb dieses Promotionsvorhabens, da hiermit die Problematik als das besondere Theologisch-Geschichtliche und Künstlerische in einer eigenen Dimension verdeutlicht wird.

Das Konzil von Trient gilt als eines der bekanntesten Konzilien. Einige Konzilien seien hier stichwortartig und mit ihrem Hauptanliegen genannt: Nicäa I, 325 Problem: Arianismus; Konstantinopel I, 381 Problem: Nicänisch-Konstantinopolitanisches Glaubensbekenntnis: Gottheit des Hl. Geistes; Ephesos, 431 Problem: Nestorianismus; Chalzedon, 451 Problem: Monophysitismus; Konstantinopel II, 553 Problem: Verurteilung der „Drei Kapitel“ der Nestorianer; Konstantinopel III, 680-681 Problem: Monotheletismus; Nicäa II, 787 Problem: Aufhebung des Bilderverbotes; Konstantinopel IV, 869-870 Problem: Beseitigung des Schismas des Patriarchen Photius; Lateran I, 1123 Problem: Investiturstreit; Lateran II, 1139 Problem: Das Schisma Anaklets II; Lateran III, 1179 Problem: Papstwahl, Reformdekrete; Lateran IV, 1215 Problem: Reform, Kreuzzug, Albigenser, Waldenser; Lyon I, 1245 Problem: Banung Friedrichs II.; Lyon II, 1274 Problem: Kreuzzug, Union mit Griechen, Konklave; Vienne 1311-1312 Problem: Aufhebung des Templerordens; Konstanz, 1414-1418 Problem: Beseitigung des großen Schismas, Verurteilung von Jan Hus, Reform; Basel-Ferrara-Florenz 1431-1445 Problem: Reform, Union mit den Griechen, Armeniern und Jakobiten; Lateran V, 1512-1517 Problem: Kirchliche Reform; **Trient, 1545-1563 Problem: Katholischer Glaube gegen Protestantismus**; Vatikan I, 1869-1870 Problem: Primat und Unfehlbarkeit des Papstes; Vatikan II, 1962-1965 Problem: Selbstdarstellung der Kirche und ihrer Sendung.

### **03. Zur direkten Vorgeschichte des Tridentinums:**

Das Konzil von Basel endete in einem Fiasko, das V. Laterankonzil verurteilte 1516 die konziliarioistische Theorie. Es festigte die päpstliche Autorität und brachte einen Reformstoß für die Bettelorden. Die theologisch äußerst angespannte Situation, die sich vor allem in der Konfrontation des Protestantismus und des Katholizismus zeigt, zielt von katholischer Seite auf eine Vertiefung des Glaubens, der auch eine Annäherung an die ärmeren und auch an die

ungebildeten Menschen vollbringen soll, um auf diese Weise eine feste und fromme Verbindung zwischen dem Himmel und der Erde zu schaffen.<sup>19</sup>

Rom zögerte zunächst mit der Einberufung eines Konzils, zumal bereits Martin Luther von einer gewissen Überlegenheit eines Generalkonzils ausging. Der Nürnberger Reichstag 1522/23 forderte die Abstellung der Beschwerden der deutschen Nation und die Einberufung eines freien christlichen Konzils auf deutschem Boden. Papst Paul III. kündigte den Reichsfürsten die Einberufung eines Konzils an.

Frankreich sah dem Konzil kritisch entgegen und befürchtete eine Schwächung der protestantischen Opposition im Reich, mit der möglichen Folge eines Machtzuwachses auf Seiten des Kaisers. 1536 einigte sich Paul III. mit Karl V. auf Mantua als Ort des ökumenischen Konzils. Es sollte 1537 zusammentreten. Doch die Protestanten und Frankreich verweigerten die Teilnahme, und das Konzil wurde nach Vicenza verlegt, wo es 1539 suspendiert wurde.

Schließlich erwähnte 1541 Karl V. bei seinem Treffen mit Paul III. als einen geeigneten Konzilsort die Stadt Trient. Sie gehörte zum Heiligen Römischen Reich und erfüllte darüber hinaus die Forderungen nach einem Konzil „auf deutschem Boden“. Papst Paul III. berief das Konzil für Allerheiligen 1542 nach Trient. Er berief durch die Bulle „Ad dominici gregis“ vom 2. Juni 1536 ein allgemeines Konzil auf den 23. Mai 1537 nach Mantua. Er lud die Patriarchen, Erzbischöfe, Äbte und alle diejenigen ein, die nach dem überlieferten Recht Sitz und Stimme auf einem allgemeinen Konzil hatten.

Trotz der engen Anlehnung des Wortlautes der Urkunde an die Einberufungsbulle Julius' II. zum 5. Laterankonzil vermied Paul III. jede Wendung, die eine mögliche Anti-Haltung der Protestanten hätte fördern können. So zeigt sich hier die Bereitschaft der römischen Kirche, die Ansätze der Reformatoren zu prüfen und auch zu verhandeln<sup>20</sup>.

Als Hauptziele der Kirchenversammlung seien die folgenden Punkte erwähnt: Die Verherrlichung Gottes, die Erhöhung des mystischen Leibes Christi, die Überwindung der Irrtümer und das Heil der Gläubigen durch Wiederherstellung des Friedens unter den Völkern und der Einheit der Kirche und auch die Einigung aller Christen in der gemeinsamen Abwehr der Türkengefahr.

Das alles übergreifende Konzilswort hieß: „In Freuden zu schauen das Bild unserer Hoffnung.“ Dieser Satz darf nun auch für alle künstlerisch ambitionierten Marienbilder gelten. Da sie als Bildnisse der Mutter Gottes als Inbegriff der christlichen Kunst stets besondere Geltung hatten und auch dies so bleiben sollte, um immer neue Impulse für die Marienkunst des Abendlandes zu spenden. Die sogenannten neuen Impulse können darin bestanden haben,

<sup>19</sup> Hermann Josef Sieben, *Die katholische Konzils-idee von der Reformation bis zur Aufklärung*, Paderborn, München, Wien 1988, 287ff., Franz Peter Sonntag, *Ruhelose Zeit, Das Jahrhundert der Reformation und der Reform*, Leipzig 1984. So war das Tridentinum auch nicht nur eine Reaktion auf die durch die werdende Reformation aufgeworfenen theologischen und kirchenpolitischen Streitfragen. So Robert Zollitsch, *450 Jahre Konzil von Trient*, in Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.), 11-24, hier 12.

<sup>20</sup> Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, Band III, Freiburg, Basel, Wien 1970, 219f. Jedin, *Katholische Reformation oder Gegenreformation?* Luzern 1946. Zum Reformbegriff in diesem Zusammenhang John O'Malley: *Was Ignatius a church reformer? How to look at early modern catholicism*, in: *Catholic Historical Review*, Jg. 77, 1991, 177-193.

dass Maria als die Mutter Gottes in der Kunst infolge des Tridentinums mehr als Identifikationsfigur gesehen werden konnte, der sich die Gläubigen in Liebe und Vertrauen zuwandten.

Die marianische Bildbetrachtung zeigt hier zugleich eine Entwicklung auch der Marienlehre. Die Bildnisse stehen nicht ausschließlich für eine gelebte Frömmigkeit, sondern stehen einmal mehr für ein Wechselverhältnis zwischen dem Betrachter/der Betrachterin und verdeutlichen einmal mehr wie eine Beeinflussung und Prägung hinsichtlich der gelebten Frömmigkeit stattfand.

Die Gespräche des Konzils zu Trient nahmen nicht ausdrücklich die Malerei der christlichen Bildnisse und insbesondere auch nicht die Marienbildnisse in eine besondere kritische Betrachtung. Die Absicht bestand vielmehr darin, eine himmlische und deshalb sehr entfernte himmlische Sphäre auf die Erde – und also in die Welt der Menschen – zu bringen<sup>21</sup>.

Die Kunst und insbesondere die Malerei waren indirekt davon betroffen. Indirekt heißt hier, dass es keine direkten Anweisungen gab und geben konnte, zumal die Künstler nicht die Teilnehmer des Konzils zu Trient waren. Vorab sei ein Kunstwerk der Malerei speziell erwähnt: Es handelt sich um eine Darstellung der Immacolata Conceziione.

Die wahrscheinlich älteste Darstellung der **Immacolata Conceziione** in Rom ist eine sehr ungewöhnliche Interpretation der Madonna. Der flämische Maler Maerten de Vos hat sie während seines Aufenthaltes in Rom (1548-58) angefertigt. **Hiermit ist es ein Bildnis, dass direkt in den Zeitraum des Tridentinums fällt. Maerten de Vos schuf es für S. Francesco d'Assisi a Ripa Grande.** Es ist die Kirche der Franziskaner, der minderen Brüder, seit eher schon die Vorkämpfer der Lehre von der unbefleckten Empfängnis. Maria wird hier mit dem die Weltkugel tragenden Jesuskind dargestellt. Zwar ist sie noch nicht allein die Hauptfigur, sondern definiert sich ausschließlich über die wahrlich tragende Rolle ihres Kindes.

Doch eine erneuernde Eigenheit wird hier sichtbar. Unter ihren Füßen öffnet sich die Hölle, mit all den Attributen, die die flämischen Maler bereit hielten (Totengerippe, Verdammte, Dämonen). Über ihr im Himmel schweben Engel, Heilige, Propheten und die Seligen. Die Themen der Gegenreformation klingen hier unüberhörbar und zeigen sich hier unübersehbar.

Es ist dieses eigenartig aufgeladene und für die spezielle Seite – einerseits des Protestantismus andererseits des Katholizismus – interpretierbare gefährliche Besondere. **Auch wenn das Bildnis als Immacolata Conceziione betitelt ist, geht es über eine bloße Darstellung der unbefleckten Empfängnis hinaus.**<sup>22</sup> **Es deutet den Triumph der Gottesmutter an.** Sie ist

<sup>21</sup> Michael Jäger, Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1990, 172f.

<sup>22</sup> Hier sei auf die Problematik der unbefleckten Empfängnis eingegangen: „Das eigentliche Urteil über die unbefleckte Empfängnis Mariens wird in sechs Konklusionen zusammengefasst. [...] Vielmehr müsse man lehren, dass auch sie unter dem debitum contrahendi peccatum originale gestanden habe und der übrigen Wirkungen jener Sünde teilhaftig geworden sei. Dies verdanke sich dem Umstand, dass sie ex concubitu ihrer Eltern gezeugt sei, d.h. aus dem männlichen Samen und nicht aus dem Hl. Geist. Daraus folge schließlich, dass sie in gewisser Weise in Adam tot und gefangen gewesen sei und dass sie wie alle übrigen Menschen der Versöhnung durch Christus und Gott bedurft habe. [...] In Hinsicht auf die Unbefleckte Empfängnis sind beide Positionen – die klassische und die neue – gleichermaßen probabel.[...] Trient habe diesen offiziellen Standpunkt erneuert und Pius V. habe ihn nochmals eingeschärft.“ Ulrich Horst, Die Diskussion um die Immacolata Conceptio im Dominikanerorden. Ein Beitrag zur Geschichte der theologischen Methode. München

zugleich eine **Apothese der Makellosigkeit schlechthin**. Und in diesem Sinne auch eine Stärkung der Frauen im Allgemeinen?

Die Vergöttlichung und Verherrlichung wird bereits auf den Höhepunkt gebracht. Himmel und Hölle werden durch die Madonna versöhnt, da sie der gefallenen Menschheit den Erlöser bringt. Auf jeden Fall bringt sie als Gottesgebälerin den Erlöser, nur bleibt die Frage bestehen, ob sie auch das Bild und daran anschließend die Rolle der Frau als Gebälerin und Mutter in den Mittelpunkt des geschichtlichen Interesses rückt.

Die Folgejahre zeigen Maria immer wieder allein – sie steht allbestimmend im Mittelpunkt der Marienbildnisse. Der Typus der unbefleckten Empfängnis steht im Mittelpunkt und gilt als das erste Wunder. Nur wo bleiben all die anderen Frauen, die biologisch-natürlich gebären und auch als Geliebte leben. Wo bleibt das Leiden der Maria als Mutter, die ihren Sohn unter Folterqualen verliert?

Die meisten Kunstwerke der Malerei dieser Zeit gehen dem zweiten Wunder, der Jungfrauengeburt, zeitlich voran. Die Immacolata schwebt in himmlischen Höhen und manchmal gleichzeitig als Assunta. So in der Kuppel der Gnadenkapelle von S. Maria Maggiore, von Cigoli, 1612. Auch das Mosaikbild der Immacolata der Chorkapelle von St. Peter ist hier bedeutend. Es wurde nach einem Gemälde von Pietro Bianchi angefertigt, das jener in seinem Todesjahr 1740 begonnen hatte. Heute ist das unvollendete Werk in S. Maria degli Angeli zu bewundern.<sup>23</sup>

Maria wird als selbstständige junge Frau dargestellt, die oft mit dem Vers aus dem Hohenlied gewürdigt wird: „Alles an dir ist schön, meine Freundin, kein Makel haftet an dir.“ (Hld 4,7). **So zeigt sich die Welt der Malkunst nach dem Tridentinum**. Die Worte des Alten Testaments treffen auf die Gegebenheit der unbefleckten Empfängnis zu. Das Zwiegespräch zwischen Gott und seinem auserwählten Volk als Liebesbund, wird nun ganz besonders auf Maria bezogen. Ganz in diesem Sinne avanciert Maria als Mutter Gottes und als eigenständige Madonna – als unsere liebe Frau – zu einer eigenständigen heiligen Person von überragender Bedeutung.

Es ist diese Besonderheit der Reinheit, die Maria von jedem Hauch der Erbsünde bewahrt, ja ihr ein einzigartiges Gnadengeschenk zu Teil werden lässt, dass ihr ein Vorrecht des allmächtigen Gottes beschert. Sie muss nicht erst von der **Erbsünde** befreit werden, sondern sie ist von Anfang an ohne jede Sünde. In diesem Sinne **GOTTGLEICH**. Dies wird sich in den Bildnissen der Zeit des Tridentinums und nach dem Konzil zu Trient zeigen. Die ergebungsvolle Melancholie in den Augen der Madonna, die die Andeutung der Passion Christi vorwegnehmen, deuten sie zugleich als eine Wissende oder doch zumindest als eine Ahnende.

Die Bildbühne der Hochrenaissance ist verschwunden und der Abstand zwischen Betrachter und Bildinhalt ist schon auf ein Mindestmaß reduziert.

---

1987, 42, mit einem Hinweis auf L. Kruse, Die Conceptio Immaculata auf dem Konzil von Trient, in: ThGI 44 (1954) 161-185.

<sup>23</sup> Pietro Bianchi (1694-1740)

Die Krönung Marias wird ein weiteres Thema der künstlerischen Arbeiten in der Folge des Tridentinums sein. So z.B. „Die Krönung Mariens und das Martyrium des Hl. Laurentius“. Öl auf Schiefer, 893 x 379 cm, ca. 1565-1575, Rom, S. Lorenzo in Damaso, Cappella Maggiore, Apsis.

Besonders wird in dieser Arbeit die Mutter Maria im Mittelpunkt stehen, die in der Malerei zu ihrem Sohn in einem Malereikompositionell von einer Sphäre der dunklen Art des Todes und der nahenden Auferstehung wahrlich *erscheint*. **Infolge des Tridentinums wird sie nicht nur in einer transzendentalen Ebene von der Kunst wahrgenommen, sondern sie kommt im wahrsten Sinne des Wortes auf die Erde und somit in das tägliche Leben hinein.** Letztendlich gilt sie als Symbol des Heiligen Geistes. Diese Szenen der Pietà weisen und unterstreichen einen sich ankündigenden triumphalen Eindruck.

Christus hat sich hier Maria in seinem Sterben zugewandt, und während Maria den toten Körper ihres Sohnes auf dem Schoß hält, hält sie ihn gleichsam als das Zepter schlechthin, das als Zeichen göttlicher Herrschaft gelten darf. Die Feierlichkeit jeder himmlischen Szene unterstreicht eine Engelsglorie.

So auch auf dem von mir in der Bildanalyse betrachteten Gemälde des Annibale Carracci. Ist nun jedes Gemälde zugleich einer gedanklichen Überladung preisgegeben, wie es Angela Voelker<sup>24</sup> bemerkte und auch noch darüber hinaus auf den einen Wunsch hinauslaufend, alles nur Mögliche an religiöser Auffassung durch Malerei zum Ausdruck bringen zu wollen, was dann fast schon bezeichnend sein könnte für die Malerei hinsichtlich der Madonna nach dem Tridentinum?

Die Frage nach einer formal überladenen Komposition scheint sich hier geradezu aufzudrängen. Gewiss herrschte aber Einigkeit zwischen Auftraggebern und Künstlern darin, das Streben nach einer die Devotion weckenden Kunst zu verdeutlichen. Devotion soll also das allentscheidende Wort sein. Devotion sei hier in dem Sinne verstanden, die das Göttliche in die allgemeine und alltägliche Welt kommen lässt. Der Blick wird auch hier eine entscheidende Komponente in Richtung des Devotseins frei geben – der Betrachter wird zur Devothet geleitet – geläutert nicht gezwungen möchte jeder Betrachter hier sagen.

Es ist eine Unterwürfigkeit in Form der allerhöchstmöglichen Demut, die den Menschen, den Gläubigen allem Göttlichen und hier im Besonderen der göttlichen Sphäre der Maria näher bringt. Maria ist nicht nur die Mittlerin zwischen Gott Vater, Gott Sohn und dem Heiligen Geist, ja sie avanciert zur Absolutheit. Nicht die Person ist hier wichtig, die ist ohnehin nur die meist schöne Maske, die sich lediglich in der Malkunst zeigt. Persona heißt eh nichts anderes als Maske, und verdammt sich selbst stets irgendwie zur Maskierung.

Die Madonna ist mit ihrer Blickrichtung von eh her – und also in allen Jahrhunderten der Kunstgeschichte–, in ihrer Haltung geradezu prädestiniert das heilige Weibliche zu erheben, dass eigentlich gar nicht mehr erhoben werden muss, da es ohnehin ‚ganz oben‘ angesiedelt ist. In vielen Fällen bekommt der Blick des Betrachters der die Madonna ins Visier nimmt,

---

<sup>24</sup> Angela Voelker in „Beziehungen zwischen Theorie und Praxis im Werk Federico Zuccaros“ Phil. Diss. Wien 1972, 82, Diss. Wien 1972, 82.

eine imaginäre Position im Bildraum zugewiesen, so als sei er dort oder kurz davor in das Bild einzusteigen, ja ein Verständnis von der Theologie überhaupt zu bekommen und – im wahrsten Sinne des Wortes gleichsam an einem Mysterium teilzuhaben.

Die Renaissance hatte dieses Prinzip zum künstlerischen Dogma erhoben. Wie war es nun zur Zeit des Tridentinums und kurz danach und wie hat das Tridentinum überhaupt auf die Folgezeit hinsichtlich der bildenden Kunst resp. der Madonnenmalerei gewirkt? Ist der Blickpunkt keine mögliche Stellung im Bild? Wo wäre der Betrachter, wenn er nun im Bild einen Platz einnehmen würde?

Sind die Madonnenbilder, die in der Folgezeit des Tridentinums entstehen, als eine Einladung an den Betrachter zu sehen, er solle doch in das Geschehen des Bildes mit eingehen und sich seinen möglichen Platz aussuchen? Oder bleibt er in unauslotbarer Devotheit außen vor, ohne außen vor zu sein? Das Volk scheint hier eine spirituelle Macht besessen zu haben. Eine Neubewertung des Bildraumes, des imaginären Bildraumes, ist vorzunehmen.

Auch soll hier auf eine weitere historische Gegebenheit hingewiesen werden: Bezeichnender noch als die Reaktion auf die Krise der Kirche im 15. und beginnenden 16. Jh. war die ablehnende Haltung breiter Volksschichten gegenüber der offiziellen und verweltlichten kirchlichen Hierarchie und die Verschiebung zu einer lokalen Frömmigkeit. Sie äußerte sich in der steigenden Anzahl neu gegründeter Bruderschaften von den zwischen 1563 und 1605 allein in Rom über fünfzig entstanden.<sup>25</sup>

Dennoch muss an dieser Stelle auf die Offenheit des Konzils hingewiesen werden.

Die Teilnehmer des Konzils sollten unter anderem entscheiden, ob die Frage der Gnaden-gewissheit ausführlich nach allen Seiten hin zu diskutieren sei – zumal Einwände von Seiten der skotistischen Seite formuliert wurden – oder ob lediglich die Lehre der Protestanten zu verurteilen sei. Kardinal Cervini gab zu bedenken, auf dem Konzil gelte immer der Grundsatz, nur die Häresien seien verdammenswert, die Streitfragen der scholastischen Theologen aber seien davon auszunehmen. Die Haupthäresien seien hier genannt:

- Adoptionismus: Christus wurde erst mit seiner Taufe wahrer Gott.
- Apollinarismus: Christus war kein wahrer Mensch oder kein wahrer Gott.
- Arianismus: Leugnung der Dreifaltigkeit.
- Docetismus: Christus besaß keinen physischen Körper.
- Donatismus: Lehnte Gläubige ab, die ihren Glauben unter Verfolgung widerrufen hatten.
- Gnostizismus: Jesu Botschaft ist Geheimwissen im Besitz weniger.
- Jansenismus: Überbetonung der Prädestination.
- Monophysitismus: Christus hatte nur eine Natur.
- Nestorianismus: Christus teilte sich in zwei Personen auf, eine göttliche und eine menschliche.
- Patripassianismus: Gott der Vater, nicht der Sohn, litt am Kreuz.

<sup>25</sup> Matizia/Martini Maroni-Lumbrosi Rom 1963 „Le confraternite romane nelle loro chiese“, 424ff.

- Pelagianismus: Adams und Evas Sünde hatte keinen zerstörerischen Einfluss auf die Natur des Menschen.
- Psilanthropismus oder Sozianismus: Leugnung der göttlichen Natur Christi.



## A. Die religiöse Situation zur Zeit der Einberufung des Tridentinums

Wie genau die Situation erfahren wurde mag der Auszug aus der **Bulle vom 22. Mai 1542 Papst Pauls III.** zur Einberufung des Konzils nach Trient verdeutlichen: „Wir ... hatten nie einen anderen Vorsatz als den, sobald wie möglich eine allgemeine Kirchenversammlung einzuberufen; wir hofften, dadurch dem **christlichen Volke den Frieden und der Kirche Christi die Einheit wiederzugeben**... Wir mussten nämlich zu Unserem großen Schmerze sehen, wie es mit der Sache der Christenheit täglich schlimmer wurde, Ungarn von den Türken unterdrückt, Deutschland in Gefahr, die ganze Welt durch Furcht und Trauer niedergeschlagen[...].

Dann wird, was zur unversehrten **Erhaltung der Wahrheit, zur Wiederherstellung der guten und zur Besserung der schlechten Sitten**, zur Einigung und Eintracht der christlichen Völker und Fürsten gehört, und was zur Abwehr der Angriffe der Barbaren und Ungläubigen, welche die gesamte Christenheit zu überfluten drohen, erforderlich ist, desto besser und leichter, so schnell als möglich und so gut als möglich unter **Gottes Beistand** bei unseren Beratungen und durch Erleuchtung unseres Geistes **durch das Licht seiner Weisheit und Wahrheit** auf dem angesagten Konzil, im Zusammenwirken der Liebe aller, beraten, verhandelt, beschlossen und zu dem gewünschten Ziel geführt werden können.“<sup>26</sup>

Nach Ausbruch des Krieges zwischen Karl V. und König Franz I. von Frankreich (1515-1547) im Juni 1543 wurde das Konzil erneut aufgehoben. Franz I. gab in einer Geheimklausel seinen Widerstand gegen die Konzilsberufung auf – Friede von Crépy (18. September 1544). Daraufhin wurde die Einberufung des Konzils möglich. **Karl V.** sah sich von nun an in einer gestärkten Position und beabsichtigte der Opposition der Schmalkaldenser mit Gewalt entgegen zu treten, um sie somit zum Konzilsbesuch zu zwingen. Auf diese Weise sollte die kirchliche Einheit wiederhergestellt und eine allgemeine Reform eingeleitet werden. Papst **Paul III.** hob die Suspension des Konzils auf und legte den 15. März 1545 als Eröffnungstermin fest. Die drei Kardinallegaten fanden aber nur einen auswärtigen Bischof in Trient vor.<sup>27</sup>

Das Konzil erklärte in seiner vierten Session im April 1546 die Hl. Schrift und die apostolische Tradition zu Quellen der Offenbarung, soweit diese durch die ununterbrochene Sukzession in der Kirche bewahrt worden war.

Der Kanon der Bücher des Alten und Neuen Testaments erfuhr hier seine Fixierung und die Vulgata wurde als authentischer Text in lateinischer Sprache anerkannt. Die Lehrmeinung der Kirche galt als Norm der Schriftauslegung. Die Problematik der Erbsünde wurde insoweit bedacht, dass diese vollends durch die Taufe abgewaschen werde. Die Neigung zur Sünde wurde damit jedoch nicht mitgetilgt, sondern blieb bestehen.

Im Januar 1547 (Sessio IV) fällt das Konzil seine Entscheidung hinsichtlich der grundlegenden Rechtfertigung, die den Ausgangspunkt der Reformation gebildet hatte. **Bestehende**

<sup>26</sup> Concilium Tridentinum IV, Nr. 184, S. 226-231; Übersetzung nach Eduard Stakemeier, in: Schreiber [Hrsg.], Weltkonzil I, S.1-10. Hervorhebungen von mir.

<sup>27</sup> Hubert Jedin, Geschichte des Konzils von Trient, Bd. 2, Freiburg i. Br. 1957, 23f.

**Meinungsverschiedenheiten wurden unter den katholischen Theologenschulen aber zu diesem Zeitpunkt nicht abschließend geklärt.** Die Initiatoren des Konzils definierten „die Gnadenhaftigkeit der Rechtfertigung in allen ihren Studien, ihr Wesen als Heiligung und Erneuerung der inneren Menschen, die Notwendigkeit einer Vorbereitung und die Bedeutung des Glaubens für den Rechtfertigungsvorgang; das Wachstum der Rechtfertigung, ihre Wiederherstellung und die Möglichkeit des Verdienstes, das ewige Leben als Gnade und Lohn“.

Luther ging es demgegenüber ausschließlich um die göttliche Gnade (*sola fide*) zur Rechtfertigung der Sünder. „Die Anthropologie des Tridentinum ist ein wesentlicher Beitrag zur Geschichte der Menschlichkeit. Gegen den radikalen Pessimismus der Theologen der Reformation hat es mit dem freien Willen das Wesentliche am Humanismus gerettet. Und mit seiner Lehre von der Rechtfertigung hat es eine Form des Mitwirkens des Menschen an seinem Heil aufrechterhalten.“<sup>28</sup>

Den normalen Weg zur Rechtfertigung bilden nach der Auffassung des Tridentinums die Sakramente der Taufe und Buße. Die Debatte war von politischer Einflussnahme überschattet. Obwohl der Kaiser aus Rücksicht auf die deutschen Protestanten eine Entscheidung hinausschieben wollte und die Kurie beabsichtigte das Konzil in den Kirchenstaat zu verlegen, trat das Konzil dennoch zusammen.

In der besagten Sessio IV zählt zu den Reformdekreten der ersten Sitzungsperiode die extrem enthusiastisch diskutierte Festlegung der Residenzpflicht der Bischöfe und Pfarrer. Hatten sich bisher eine nicht unbeträchtliche Anzahl der Bischöfe und Inhaber von Seelsorgestellen außerhalb ihrer Sprengel aufgehalten und so ihre Aufgaben durch Vertreter erledigen lassen, sollte dieser Umstand nun korrigiert werden. Es ging also um die Nähe der Bischöfe und Seelsorger zu den Gläubigen ihrer direkten Umgebung. Bildeten Dispense von der Residenzpflicht eine wichtige Einnahmequelle der Kurie, so sollten sie nun nicht mehr angewendet werden. Amt und Pfründe waren jetzt untrennbar miteinander verbunden und wurden durch das Verbot der Benefizienkumulation durchgesetzt.<sup>29</sup> Hier wird deutlich, wie sehr die Gläubigen eine theologische Unterstützung, ja Lenkung von Seiten des Katholizismus erfahren sollten.

Darüber hinaus wurde auch den Kardinälen der Besitz von mehr als einem Bistum verboten. **Kardinallegat del Monte bezeichnete die Wiederherstellung der Seelsorge, als oberstes Reformziel.**<sup>30</sup> Noch einmal sei zum Ausdruck gebracht, dass sich die Seelsorgetätigkeit gezielt an die Gläubigen zu wenden hatte. Die Predigtspflicht der Pfarrer genoss Priorität. Die Seelsorgetätigkeit wurde als exponiert eingestuft, und damit steht die Einflussnahme auf die

<sup>28</sup> Marc Venard, Das fünfte Laterankonzil (1512-1517) und das Konzil von Trient (1545-1563) in: Geschichte der Konzilien. Vom Nicaeum bis zum Vaticanum II. (Hrsg.) Guiseppe Alberigo, Düsseldorf 1993, 333-385.

<sup>29</sup> Hubert Jedin, Geschichte des Konzils von Trient, Bd. 3, Freiburg i. Br. 1970.

<sup>30</sup> Peter Sonntag, Ruhelose Zeit. Das Jahrhundert der Reformation und der Reform, Leipzig 1984, 351. So auch Zollitsch, in Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Freiburg, Basel, Wien 2015, 11-24, hier 18. Ganz in diesem Sinne gab sich das Konzil durchaus volksnah. Darüber hinaus hatte „das Konzil [...] ja die Verehrung von Reliquien, Bildern und Heiligen bejaht. Diese Verehrung traf auf die im christlichen Volk tief verankerten Frömmigkeitsformen. Dazu gehörten die Verehrung Marias und der heiligen Schutzpatrone[...]“ Günter Frank, Von der Reformation zur Reform, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Freiburg, Basel, Wien 2015, 41-64, hier 64.

Gedankenwelt der Gläubigen und ihre Erziehung im Glauben im Mittelpunkt. Hingegen folgte bei der in der Sessio VII behandelten Sakramentenlehre das Konzil der Tradition.

Weitere Einschnitte zeigten sich in der Folgezeit. So verlegten die päpstlichen Legaten im März 1547 infolge des Ausbruchs von Fleckfieber gegen den Widerstand des Kaisers und einer Minderheit der Teilnehmer das Konzil in den Kirchenstaat nach Bologna. Doch die Gefahr eines Konzilschismas drohte, da die kaiserlich gesinnten Prälaten in Trient zurückblieben. Nach der Auffassung von Hubert Jedin bewirkte die Translation die Behauptung des Protestantismus in Deutschland<sup>31</sup>. Denn anderenfalls hätte Karl V., der die Schmalkaldenser in der Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547) besiegt hatte, die evangelischen Reichsstände zur Teilnahme am Konzil unter Zwang bewegen können.

Der **Kaiser war nun selbst in seinen Unternehmungen bestrebt, die konfessionelle Spaltung zu beseitigen.** Papst Paul III. bestand dagegen auf Bologna als Tagungsort, ohne aber Dekrete veröffentlichen zu lassen. Im September 1549 suspendierte Paul III. das Konzil in Bologna, wo über die Realpräsenz und weitere Sakramente verhandelt werden sollte.

---

<sup>31</sup> Hubert Jedin, Geschichte des Konzils von Trient, Band III, Freiburg, Basel, Wien 1970, 162ff.



## B. Die zweite Sitzungsperiode 1551/52

Der neue Papst Julius III. ließ das Konzil zum 1. Mai 1551 wieder in Trient eröffnen. Die Konzilstheologen tagten zunächst hinsichtlich der zehn Artikel über die Eucharistie, die an die Verhandlungen vom Februar 1547 anknüpften. **Vier gesonderte Problemkreise** wurden dabei in Auseinandersetzung mit den Reformatoren diskutiert: 1. Die **Realpräsenz** (gegen die Schweizer Reformatoren), 2. Die **Transsubstantiation** (gegen Luther), 3. Die Aufbewahrung und der **Kult der Eucharistie**, 4. Die **Kommunion** unter beiderlei Gestalt. Als Ergebnis der Generaldebatte der Sessio XIII (21. bis 30. September) zeigten elf Canones die herausragende Wichtigkeit an, die die Eucharistielehre zusammenfassen und gegen die protestantischen Lehrmeinungen abgrenzen sollten.

Eine Abgrenzung gegen die protestantische Lehrmeinung, kann als ein Alpha und ein Omega des Konzils gesehen werden. Die Konzilsteilnehmer definierten die Realpräsenz Christi in der Eucharistie und legten den besonderen Wert darauf, dass er als wahrer Gott und Mensch „**vere, realiter ac substantialiter**“ in der Eucharistie als Wesen dabei sei. Gott wird auf die Erde und also direkt zu den Gläubigen geholt. In diesem Sinne wird auch Maria als die Muttergottes den Gläubigen nahe sein.

### I. Der Problemkreis der Transsubstantiation

Die Konsekration in der hl. Messe ist die „wunderbare und einzigartige Verwandlung der ganzen Substanz des Brotes in den Leib und der ganzen Substanz des Weines in das Blut Christi“ – hierin zeigt sich **der** tragende Pfeiler der Glaubenslehre der katholischen Kirche. Die nun sich immer stärker abzeichnende Problematik tritt dadurch hervor, dass von Brot und Wein nur die Akzidentien wie Ansehen, Geschmack und Gewicht zurück bleiben.

Der Begriff entstand bereits im 12. Jahrhundert als Resultat eines lang diskutierten Denkprozesses. Die Voraussetzung bildet der Glaube an die Realpräsenz. Das IV. Laterankonzil (1215) erkannte diese Lehre an, und Thomas von Aquin verfasste dazu einen grundlegenden Kommentar<sup>32</sup>. Doch die Lehrstreitigkeiten hatten Bestand und dauerten bis zum Tridentinum.

In den verbleibenden Canones wurden bemerkenswerte Folgerungen für die Verehrung der Eucharistie gezogen: So sei Christus nicht nur im Augenblick des Empfanges gegenwärtig, sondern schon nach geschehener Konsekration. **Die konsekrierte Hostie dürfe deshalb nur durch den Gott allein gebührenden Kult angebetet werden.**

Ebenso darf sie ausschließlich in solch kirchlicher Festfeier verehrt und in der Prozession umhergetragen werden. Ostern als das alles überragende Fest und der österliche Sakramentempfang wurde den Gläubigen besonders ans Herz gelegt. Somit war die jährliche Ablegung der Beichte und der Empfang der Kommunion ein Fundament für den praktizierenden Glauben. **Der Charakter des Fronleichnamfestes als Manifestation der siegreichen Wahrheit erfuhr die Betonung schlechthin und** der Brauch der Verehrung der Eucharistie an einem

<sup>32</sup> Th. Von Aquin, Kommentar zur Realpräsenz, Summa theologiae III, 9.76,a. 3.; 9.76, a.7.

eigenen Festtag und Prozessionen durch öffentliche Straßen wurden vom Konzil ebenso unterstützt.

Der sakramentale Charakter von Buße und letzter Ölung wurde in der folgenden Sitzung (Sessio XIV) schriftlich manifestiert. Die Auffassung Martin Luthers wurde zurückgewiesen. Die Buße besteht laut tridentinischem Konzil nicht in der Rückerinnerung an die Taufe und so ist auch die Gesinnung allein nicht entscheidend. Vielmehr setzt sich nach der Lehre des Konzils das Bußsakrament aus den drei Teilen Reue, Beichte und Genugtuung zusammen.<sup>33</sup>

Während der zweiten Sitzungsperiode konnte das Bemühen um die Reform der Kirche nur zögernd in Augenschein genommen werden.

Die Verhandlungen mit den Protestanten waren sehr schwierig, zumal diese Bedingungen für eine Anerkennung des Konzils stellten. Der Kurfürst Moritz von Sachsen (1541/47-1533) zog gegen Innsbruck im April 1552 und damit löste sich die Versammlung auf, mit der Folge, dass die aus dem Reich stammenden Bischöfe abreisten. Darauf wurde das Konzil wieder für zwei Jahre suspendiert. Bisher hatte es weder die kirchliche Einheit wiederherstellen noch eine entscheidende Kirchenreform auf den Weg bringen können.

Die dogmatischen Erklärungen der ersten beiden Konzilsperioden waren schließlich hauptsächlich die lehramtliche Antwort auf die Lehren Luthers und des Schweizer Reformators Zwingli (1484-1531). Gian Pietro Carafa, Paul IV., bestieg 1555 den Stuhl Petri. Er gilt als enthusiastischer Vertreter der Reformbewegung der die Erneuerung der Kirche auch ohne ein Konzil erreichen wollte. Damit trat als Folge – von 1552 bis 1562 – eine zehnjährige Unterbrechung der Sitzungen ein.

## II. Die dritte Sitzungsperiode

Betsand überhaupt noch die Chance, dass das Konzil nicht lediglich als Fragment enden musste? Doch es konnte fortgeführt werden, da Papst Pius IV. (1559-1565) am 29. November 1560 das Konzil erneut einberief. Die Ausbreitung des Calvinismus und die Gefahr eines galikanischen Nationalkonzils in Frankreich können als Auslöser für das Verhalten Pius IV. gesehen werden. König Philipp II. von Spanien (1556-1598) befürwortete die Fortsetzung des Konzils von Trient. Anders König Franz II. von Frankreich (1559/60), der auf einen Ausgleich mit den Hugenotten hoffte, und Kaiser Ferdinand I. für die Einberufung eines neuen Konzils plädierte. **Dem Kaiser war es wichtig, eine Beunruhigung der Protestanten zu vermeiden, die ihrerseits den Bestand des Augsburger Religionsfriedens fürchteten. Ferdinand I. ließ dem Papst eine Denkschrift noch vor dem erneuten Zusammentritt des Konzils überreichen, in der er die Freistellung für Laienkelch und Priesterehe anmahnte. Der Papst überließ die Entscheidung dem Konzil.**

<sup>33</sup> J.R. Geiselman, Das Konzil von Trient über das Verhältnis der Heiligen Schrift und der nicht geschriebenen Traditionen. Sein Missverständnis in der nachtridentinischen Theologie und die Überwindung dieses Missverständnisses, in: Die mündliche Überlieferung. Beiträge zum Begriff der Tradition von H. Bacht, H. Fries, J.R. Geiselman (Hrsg.) M. Schmaus, München 1957, 123-206.

Auch andere Länder legten nationale Reformdenkschriften vor, die sich mit der Verkündigung, der Residenzpflicht, dem Verbot der Pfründenhäufung und mit der Zurückdrängung päpstlicher Reservationen und Exemtionen beschäftigten. Pius IV. versuchte durch die Entsendung von Legaten ins Reich einen großen Kreis und die damit einhergehende Resonanz zu erreichen. Doch die in Naumburg versammelten evangelischen Reichsstände lehnten ihre Teilnahme ab.

Die päpstliche Bestätigung und die Publikation der Trienter Dekrete Papst Pius' IV. erfuhren am 30. Juni 1564 mit der Bulle *Benedictus Deus* Bestätigung. Die Beschlüsse des Konzils wurden auf den 26. Januar rückdatiert und wurden so in Kraft gesetzt. Im August des gleichen Jahres richtete der Papst eine Kardinalskongregation zu ihrer Überwachung und Ausführung ein. Damit war die Verwirklichung der Konzilsbestimmungen in die Verantwortung des Papsttums gestellt. Die Anerkennung der päpstlichen Autorität ist ohnehin eines der wesentlichen Merkmale der tridentinischen Reform.<sup>34</sup>

So hatte das Konzil festgelegt, dass alle Inhaber eines Seelsorgebenefiziums ein katholisches Glaubensbekenntnis ablegen. Auch hieran zeigten sich große Probleme hinsichtlich der endgültigen Ausfertigung, zumal es nicht über einen Entwurf hinaus gekommen war. Am 13. November 1564 schrieb Pius IV. den Text der *Professio fidei Tridentina* vor.

Dieses Glaubensbekenntnis nimmt die Formulierungen der west- und östlichen Christenheit gemeinsamen im *Symbolum Nicaeno-Constantinopolitanum* auf und bringt es in Einklang mit den dogmatischen Lehren des Konzils. Es betont dessen Aussagen über die Bibel, die Tradition und die Kirche; Ebenso sind Artikel über Fegefeuer, Ablass, Heiligen-, Reliquien- und Bilderverehrung integriert.

### **Auszug aus dem tridentinischen Glaubensbekenntnis**

„Die apostolischen und kirchlichen Überlieferungen und übrigen Bräuche und Bestimmungen der Kirche anerkenne und halte ich ganz fest...Ich bekenne auch, dass es wahrhaft um im eigentlichen Sinne sieben Sakramente des neuen Testaments gibt, die von unserem Herrn Jesus Christus eingesetzt und zum Heile des Menschengeschlechtes – wenn auch nicht alle für jeden – notwendig sind... Alles und jedes einzelne, was auf dem hochheiligen Konzil von Trient über die Ursünde und über die Rechtfertigung definiert und erklärt wurde, halte ich fest und anerkenne ich. Gleichfalls bekenne ich, dass in der Messe Gott ein wahres, eigentliches und sühnendes Opfer für Lebende und Verstorbene dargebracht wird...Ich anerkenne die heilige katholische und apostolische Römische Kirche als Mutter und Lehrerin aller Kirchen; und ich gelobe und schwöre dem Römischen Bischof, dem Nachfolger des seligen Apostelfürsten Petrus und Stellvertreter Jesu Christi, wahren Gehorsam.“<sup>35</sup>

Auch die Hochschullehrer und Doktoranden wurden auf diesen Eid verpflichtet. Hier liegt nun eine Festschrift des Bekenntnisses für die katholische Glaubenslehre vor. Die *Professio*

<sup>34</sup> Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, Bde. I-IV, Freiburg i. Br. 1949-1975; Marc Venard, *Das Fünfte Laterankonzil (1512-1517) und das Konzil von Trient (1545-1563)*, in: *Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II*, von Giuseppe Alberigo (Hrsg.) Wiesbaden 1998, 333-381; John O'Malley, *Trent. What happened at the council*, Cambridge 2013.

<sup>35</sup> Heinrich Denzinger: *Enchiridion symbolorum definitionem et declarationem de rebus fidei et morum*, hg. v. Peter Hünermann, Freiburg i. Br. U.a. 1999, Nr. 1862-1870. (Hervorhebung von mir)

*fidei Tridentina* ist eine Fortsetzung, Erweiterung und Spezifizierung der in die Antike zurückreichenden christlichen Glaubensbekenntnisse, ebenso wie die protestantischen Bekenntnisschriften.

Das Konzil von Trient fixierte damit die zentralen katholischen Glaubenswahrheiten. Die innere Reform der Kirche und die dogmatische Sicherheit galt es zu manifestieren und damit ist ein weiteres Hauptanliegen des Tridentinums sichtbar. Es setzte der protestantischen Reformation die nun in lehramtlicher Form definierte katholische Reform entgegen, die anschließend durch Rom universalkirchlich organisiert wurde. Entscheidend ist, dass das Tridentinum **eine Disziplinierung und Individualisierung der Gläubigen** veranlasste. Hier sind also Entwicklungsansätze zu einer Modernisierung zu sehen; immer unter dem Aspekt, dass hiermit auch ein sehr langsamer Prozess in Gang gesetzt wird. Die **christliche Kunst** wird hier einen entscheidenden Anteil mit tragen, da auch hier die Mitteilung hinsichtlich der neueren Aspekte nicht zuletzt auch zu den Gläubigen kommen soll.

Damit ist ein erstes Problem genannt. Das Problem ist eben sichtbar in den für die vom Konzil vorgeschriebene Publikation in den Diözesen, die Übermittlung der in Rom 1564 gedruckten Konzilsbeschlüsse (*Canones et decreta*) (zunächst) an die Bischöfe.

Sie sollten ihnen mit einem Ermahnungsschreiben von einem eigenen Nuntius ausgehändigt werden. Auch in diesem Falle trat etwas Unvorhergesehenes ein. Nachdem ein päpstlicher Gesandter der Dokumente beraubt worden war, erhielt Petrus Canisius den Auftrag, sie den Bischöfen im Reich zu überbringen. Als ersten deutschen Bischof händigte er sie im November 1565 Kardinal Otto Truchseß aus.

Die Anerkennung der Konzilsbeschlüsse war von herausragender Wichtigkeit für die Kurie. Der Augsburger Reichstag 1566 ist hier ein Fixpunkt. Doch auch hier zeigen sich weitere verzögernde Schwierigkeiten, da der Kardinallegat Commendone die so wichtige Anerkennung der Konzilsbeschlüsse nicht durchsetzen konnte. Aus Sorge um die Aufrechterhaltung wollten die katholischen Reichsstände des Augsburger Religionsfriedens eine förmliche Annahme des Konzils vermeiden. Schließlich wurde ein Kompromiss gefunden. Die Glaubensbeschlüsse sollten Zustimmung erfahren, obwohl hinsichtlich der Reformfrage einige Änderungen vorgenommen wurden.

Philipp II. von Spanien hatte schon am 30. Juli 1565 die Durchführung der Konzilsbeschlüsse für die Niederlande angeordnet. Doch Ihre förmliche Anerkennung auf Synoden erfolgte nur in den Diözesen Cambrai (1566), Namur (1570) und Mecheln (1570). Auch die Salzburger Provinzialsynode nahm sie 1669 nicht mit voller Zustimmung an, sondern nur mit einer einschränkenden Klausel. Andere Bistümer haben nur die Bestimmungen über die Ablegung der *Professio fidei Tridentina* übernommen (Konstanz 1567.) In Trier (1569) verteilte man die *Canones et decreta* des Konzils an den Klerus.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Auf jeden Fall stand die Autorität der Bibel außer Frage. Und das wesentlich Neue des Konzils zeigte sich, in dem die gesamte Institution der Kirche auf das Heil der Seelen neu ausgerichtet wurde. Günter Frank, Von der Reformation zur Reform, in Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) 41-64, hier 61.

Auch im Erzbistum Köln wurden nur Teile der Trienter Entscheidungen förmlich angenommen. So gesehen scheint es sich um eine Ansammlung von Einwänden zu handeln, mit welchen die Trienter Entscheidungen stets in irgendeiner Weise – wenn auch nicht zu 100% – abgelehnt wurden.

Es bestanden nur zu oft Unklarheiten hinsichtlich der Verbindlichkeit der Konzilsbeschlüsse.<sup>37</sup> Erhielten sie durch die Publikation in einer Diözese zugleich die Rechtsverbindlichkeit? Oft waren sich die Diözesanoberen nicht sicher, ob die Trienter Entscheidungen als verbindlich anzusehen seien. Die Diözesen wähten sich in einer besonderen Unabhängigkeit, die mit einer gewissen Selbstbestimmung einherging. Infolge dieser Tatsache kann sogar von gewissen Missständen die Rede sein. Aus diesem Grunde forderte 1621 der Kölner Nuntius Albergati in seiner Denkschrift für Papst Gregor XV. die Publikation der Trienter Reformdekrete im Reich, um die herrschenden Missstände zu beseitigen.

Zurückschauend sei noch einmal darauf verwiesen, dass Papst Paul III. eine Kardinalskommission aus führenden Reformvertretern einsetzte, die ihm ein Gutachten zur Verbesserung der Kirche vorlegten. Das *Concilium de emendanda ecclesia* (9. März 1537) verurteilte die Übersteigerung der Papaltheorie und die Habsucht als Hauptfehler. Ebenso tadelte es die Vernachlässigung der Seelsorge durch die dazu berufenen ordentlichen Träger, die oft Pfründen kumulierten. **Viele Bischöfe und Pfarrer hielten sich außerhalb ihrer Sprengel auf** und ließen sich durch meist unzulänglich besoldete Vikare vertreten. Die Kommission wollte diesen Missständen entgegentreten und forderte die sorgfältige Auswahl der Priester und Bischöfe und die Residenznahme in den ihnen anvertrauten Bezirken. Selbst der Papst wurde in dem Dokument, das sogleich durch den Buchdruck verbreitet wurde, zur Reform aufgerufen. Hiermit wird nochmals darauf hingewiesen, von welcher immenser Tragweite die Nähe der Theologen zu den Gläubigen war.

Doch Papst **Paul III.** ließ diesen Aufrufen keine wirksamen Maßnahmen folgen. Die Beamten sahen zudem ihre Einkünfte durch solche Veränderungen bedroht und so blieb die Reform der Kurie in einer Routine stecken. 1540 forderte der Papst die 80 in Rom anwesenden Bischöfe auf, persönlich ihre Diözesen zu leiten. Er wollte ein Element der Verantwortung einbringen. Doch als Hauptverdienst Pauls III. für die Reform kann eben die Einberufung des Konzils nach Trient hervorgehoben werden.

Den Vorschlägen Carafas folgend richtete Paul III. das *Sanctum Officium* (21. Juli 1542) als Kardinalskommission ein. Damit sollte die Sorge für die dogmatische **Reinhaltung des Glaubens** und damit die Untersuchung und Bestrafung aller Glaubensvergehen gesichert werden. Die strenge Reformrichtung („Zelanti“) hatte über die humanistisch geprägten Spiritualen gesiegt. Protestantische Bücher und ihre Einfuhr waren 1543 in Italien verboten. Doch auch hier ist immer wieder das Wort Glaubenseinheit von entscheidender Bedeutung.

Die römische Inquisition bemühte sich um diese Glaubenseinheit in Italien, doch ist festzuhalten, dass ihr Einfluss weitgehend auf den Kirchenstaat beschränkt blieb. Hingegen zeigten sich die Beziehungen ins römisch-deutsche Reich bestenfalls in einer Nebenrolle.

---

<sup>37</sup> Marc Venard, 338.

Allerdings sorgte in Rom Papst Paul III. (Allesandro Farnese) für die architektonische Umsetzung seiner Herrschaftsvorstellungen.<sup>38</sup>

Bestimmte Frömmigkeitsformen, die die Bezeichnung Barockkatholizismus tragen und die sich in der Folge des Konzils von Trient und in der Formgebung durch Ignatius von Loyola und Karl Borromäus entfalteten, knüpften vermehrt an die Formgebungen des Spätmittelalters an, und dennoch gewannen sie nun konfessionellen Bekenntnischarakter.<sup>39</sup> Allerdings setzte **die große Welle der kirchlichen Erneuerung im Heiligen Römischen Reich nach 1648 ein. Also gut 45 Jahre nach der Beendigung des Konzils von Trient. Die Erneuerung nach 1648 setzte sich mit der Darstellung der himmlischen Hofhaltung auseinander, die in den stets vom Tod bedrohten irdischen Alltag hinein strahlen sollte.** Es ging also im Besonderen um eine Verbindung des Irdischen zum Himmlischen. Jene Verbindung konnte nicht nur in der architektonischen und bildlichen Kunst, sondern auch in Dichtung und Musik zur Entfaltung kommen.

### III. Die Kunst als Manifestation von Glauben und Kirche

#### Architektur und bildende Kunst

Inwieweit sind die Wurzeln des Barockstils auch für die Kunst nach dem Tridentinum von grundlegender Bedeutung? Die Grundlagen für die Aufdeckung der Wurzeln des Barockstils im 16. Jahrhundert, nahmen ihren Ausgang von den Forschungen des Wiener Kunsthistorikers Alois Riegl, der Michelangelo Buonarroti (1475-1564) als „Vater der Barockstils“ bezeichnete. Dabei bezog er sich auf die seit 1520 entstandenen Werke. Interessant ist, dass weitere Entwicklungen von der katholischen Reform ausgingen. Die Barockkunst zielt darauf ab, „das Individuum in einem umfassenden Zusammenhang zu stellen und durch Bewegung der Sinne zur frommen Schau zu überwältigen“.<sup>40</sup>

Dabei kommt es darauf an, diese Sichtweise nicht mehr mit Werner Weisbach als „Kunst der Gegenreformation“ oder des Jesuitenordens zu definieren. Nicht nur die sogenannte Gegenreformation, sondern auch protestantische Territorien des römisch-deutschen Reiches erfasste dieser Stil. Allerdings waren diese Strömungen durch „welsche“, aus dem norditalienischen und schweizerischen Alpenraum stammende Architekten und Künstler vermittelt.

Erwähnung verdient die Tatsache, dass neue liturgische und sakramentale Erfordernisse auch die Architektur beeinflussten. Die steigende Popularität der Predigt führte, zunächst aus akustischen Gründen, zur vermehrten Anbringung von Kanzeln und zum Ausbau große Zuhörmengen aufnehmender, einheitlicher Kirchenräume.

<sup>38</sup> So erweiterte er die Piazza del Popolo und ließ Straßen regulieren sowie neu anlegen. Mit dem Entwurf für die Gestaltung des Kapitolsplatzes und der zu ihm führenden Rampe beauftragte er Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

<sup>39</sup> Ludwig Andreas Veit und Benno Hubensteiner haben diesem Bereich einprägsame Untersuchungen gewidmet.

<sup>40</sup> Trottmann 1994, Sp. 26f.

Der römische Barock erreichte seinen Höhepunkt mit Gian Lorenzo Bernini und den Päpsten Urban VIII. und Alexander VII.<sup>41</sup>

Vor allem gilt, dass das Bilddekret des Trienter Konzils gegen die Angriffe der Reformation und die calvinistischen Bilderstürme in den Niederlanden und Frankreich gerichtet war. Es verteidigte die Existenz religiöser Bilder und ihrer Verehrung mit dem Hinweis auf den didaktisch-katechetischen Nutzen für die Gläubigen. Hierin bekundet sich ein Schlüsselgedanke der Malerei und der Kunst im Allgemeinen, der sich infolge des Tridentinums vermehrt zeigen wird.<sup>42</sup>

**Dennoch möchte ich mit Nachdruck darauf hinweisen**, dass das Dekret keine Regeln für das künstlerische Schaffen bestimmte. Forderungen in diese Richtung, die vom **Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti (1566-1597)** ausgingen, und seine beabsichtigten präzisen Ausführungsbestimmungen entzogen sich mangelnder Durchsetzbarkeit dieser angestrebten Ausführung.<sup>43</sup>

Ganz im Sinne des Tridentinums deutete er Bilder als allgemeinverständliche Sprache und verlangte von eben diesen einen Beitrag zur Festigung und Durchsetzung des katholischen Glaubens.

In den Folgejahren nach Beendigung des Tridentinums gründet im Jahr 1577 Gregor XIII. in Rom die *Accademia delle belle arti di San Luca*, um die Malerei und die Bildhauerei verstärkt in einen sogenannten Dienst an der Religion einzubinden. Die Akademie sah sich in der Tradition der mittelalterlichen Künstlervereinigung, die den Evangelisten Lukas zum Patron gewählt hatte. Die Folgejahre des Tridentinums lassen mehrere bedeutende Maler wie den

<sup>41</sup> Hier sei auf Il Gesù verwiesen. Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) begann den Bau der 1568 bis 1576 errichteten Hauptkirche des Jesuitenordens in Rom. Durch die Verbindung des zentralisierenden Raumsystems der Hochrenaissance mit dem Langhausbau des Mittelalters (Wandpfeilerkirche) entstand hier das Urbild des längsgerichteten Kuppelbaus. Er diente als Vorbild für Kirchen in der ganzen katholischen Welt. Dieser Kirchenbau gilt als Auftakt des strengen Barockstils. Vom Ausgangspunkt eines antiken Naturalismus führte Bernini den Frühbarock zu seinem Gipfel und verlieh Rom das Gepräge als päpstlicher Weltstadt. Er erstrebte die Verschmelzung von Architektur, Plastik und Malerei („*bel composto*“, Gesamtkunstwerk): Die Kolonaden von St. Peter. Seine Statue der hl. Theresa von Ávila in mystischer Verzückerung in S. Maria della Vittoria. Neben dem Hochaltar von St. Peter gestaltete er mit den Nebenaltären von A. Maria del Popolo vorbildhafte Lösungen.

<sup>42</sup> Dazu Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa. Ausstellungskatalog Michael Philipp, Vilmos Tátrai und Ortrud Westheider, Bucerius Kunstforum, München 2009; Auf den letzten Sitzungen des Jahres 1563, mit denen das Konzil von Trient feierlich beendet wurde, kamen auch Fragen bezüglich der Bilder zur Verhandlung. Damit war ein Rahmen gegeben, dem sich die katholische Kirche in den nächsten Jahren in besonderer Weise verpflichtet fühlen sollte. Dem protestantischen Prinzip „*solo scriptura*“ – nur die Schrift (die Bibel) zählt – wurde das Prinzip „*scriptura et traditio*“ – Schrift und Tradition – entgegengesetzt. Diese Prinzipien haben die Kunst direkt wie indirekt beeinflusst. Hubert Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, in: *Tübinger Theologische Quartalschrift* 116 (1935), 143-188, 404-429; Christian Hecht, *Katholische Bilderteologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012.; Paleotti zufolge soll ein gutes Bild durch den frommen Maler eben so gestaltet sein, dass der Betrachter die darin wiedergegebene Schöpfung als Beleg für Gottes Vollkommenheit empfindet. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, in: Paolo Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol.II, Bari 1961, 117-509, 218. „Darin zeigt sich eben das Bestreben Paleottis, die Maler darauf zu verpflichten, sich mit ihren Werken auf die Gläubigen hin auszurichten und alles daran zu setzen, sie u.a. durch Darstellung des „*verosimile*“ zu überzeugen [...]“ Henry Keazor, *Il vero modo*, Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007, 89.

<sup>43</sup> Ebd., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582.

Flamen Daniel Seghers (1590-1661) oder Andrea Pozzo (1642-1709), den Schöpfer des Deckenfreskos von S. Ignazio in Rom zu Ruhm kommen.

In Mailand richtete Kardinal Federico I. Borromeo (1595-1631) die *Ambrosiana* ein, die als Kombination von Bibliothek, Kunstmuseum und Akademie erstrahlte. Auch hier stehen ganz im Sinne des Tridentinums die Themen der christlichen Ikonographie im Mittelpunkt. Hier sei auch ein Seitenblick auf die Malerei Spaniens *geworfen*. Die spanischen Maler wie Jusepe di Ribera (1591-1652), Francisco de Zurbarán (1598-1664) und Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) lassen sich in diesem Zusammenhang – der Folgezeit des Tridentinums – einordnen. **Der Flame Peter Paul Rubens (1577-1640) wirkte im Sinne einer Malerei, die sich zentral mit Themen des katholischen Glaubens beschäftigt. Auch er unterhielt enge Verbindungen zum Jesuitenorden.** Die Hauptaufgabe der Malerei bestand in einer repräsentativen Ausstattung von Kirchen, Klöstern und Schlössern. Dem Deckenfresko kam hier eine besondere Bedeutung zu, da es geradezu prädestiniert war, die Sphäre alles Himmlischen interpretatorisch dem Kirchenvolk zu zeigen.

#### IV. Marienverehrung im Allgemeinen

Aus dem bisher Festgestellten lässt sich ableiten, dass auch die Marienverehrung durch die katholische Reform eine Intensivierung erfuhr. In den Marianischen Kongregationen der Jesuiten und in den Bruderschaften etwa der Dominikaner und Karmeliten wurde sie sogar institutionalisiert. Hier erhielt Maria die Bedeutung als Herrin und Königin in besonderer Betonung, indem sie vielfach zur Landespatronin erklärt wurde. Maximilian von Bayern erhob sie zur *Patrona Bavariae*. König Ludwig XIII. von Frankreich (1610-1643) unterstellte sich und seine Länder 1638 der Gottesmutter. Im Jahre 1647 weihte Kaiser Ferdinand III. seine Kronländer Maria, der Mutter Gottes, der himmlischen Königin. König João IV. von Portugal (1640-1656) erhob Maria zur Königin des Landes, 1656 wurde sie die *Regina Polonia*.

##### 1. Patrona Bavariae

Auch die *Patrona Bavariae* mag als Folge der Beschlüsse des Tridentinums gelten – selbst wenn jene Beschlüsse nur einen fragmentarischen Charakter aufweisen konnten. So stellte Herzog Maximilian von Bayern eine Marienfigur in den Mittelpunkt der Fassade der Münchener Residenz. Durch die Bezeichnung als *Patrona Bavariae* wurde sie in einer öffentlichen Proklamation zur Schutzherrin des Landes.

Somit bezeugte er der Weihe einen intimen Charakter, in dem er ein mit seinem Blut beschriebenes Blatt beim Gnadenaltar in Altötting hinterlegte: „Dir gebe ich mich ganz zu eigen und weihe mich Dir, o Jungfrau Maria, wie ich es mit meiner Blutunterschrift bezeuge. Maximilian der oberste der Sünder.“<sup>44</sup> 1638 ließ der Kurfürst auf dem Münchener Schranken-

<sup>44</sup> Das Anrufen der Jungfrau Maria entstammt dem ordo der alten Synoden, der seinerseits nur eine Fortsetzung des Rituals des römischen Senats darstellte (die Bischöfe von Trient wurden bezeichnender Weise akklamiert

platz einer von einer Marienstatue bekrönte Säule aufrichten. Die Anlage wurde Vorbild für zahlreiche Mariensäulen in Bayern, aber auch für die Sitzungen Kaiser Ferdinands III. in Wien und Prag. Hieran wird die Stärkung des Marienbildes deutlich, dass sie als Mutter, Schützerin und Helferin deutet. Der Blick richtet sich nicht nur auf Jesus Christus, Gottes Sohn, sondern vermehrt auf die Mutter Maria, der eine göttliche Kraft zuerkannt wird.

Ohne an dieser Stelle bereits etwas vorwegnehmen zu wollen, darf festgestellt werden, dass Maria eine gestärkte Position infolge der Beschlüsse des Tridentinums einnahm. Sie kam ganz offensichtlich auf die Erde, will heißen, sie kam zu den Menschen, um ihnen eine Helferin und Schützerin zu sein. Die Kunst griff diesen Aspekt oft auf, um die Lebensnähe zu verdeutlichen. Es ist damit auch die Maria in der Nähe zu ihren Mitmenschen gemeint, so wie sie als Mutter ein Familienleben führt und sich in der Trauer um ihren Sohn Jesus den Betrachtern mitteilt. Die **unten angeführten Bildanalysen** mögen diese These verdeutlichen.

## 2. Maria als Pfeiler der heiligen Familie

Maria als die vertrauenswürdige Frau und auch als das tragende Mitglied der heiligen Familie rückte bereits in der Zeit des Tridentinums in den Mittelpunkt. Ganz in diesem Sinne ist die **mediative Rosenkranz-Andacht zu würdigen. Sie ist eine Kombination von Vaterunser- und Ave Maria- Gebeten, immer auch in Hinblick auf die Betrachtung von Heilgeheimnissen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhielt jene Rosenkranz-Andacht ihre gültige Form.**<sup>45</sup>

Schon im Spätmittelalter verbreiteten die Rosenkranzbruderschaften diese Gebete, die große Popularität erlangten. Zwar mögen zur Popularisierung die oft prächtig gestalteten und teilweise öffentlich getragenen Gebetsperlenketten beigetragen haben, dennoch war der gesellschaftlich-ästhetisch schmückende Aspekt nicht der alleinige Beweggrund. Gebetsperlenketten wurden zum Zeichen der Verehrung Mariens getragen, um ihr als Mutter Jesu und darüber hinaus als Vertrauensperson zu huldigen. Maria avancierte zur Helferin. Ihre Makellosigkeit wurde nie angezweifelt, doch nun kam der besonders eindringliche Aspekt der zuhörenden Helferin in den Blick der Gläubigen.

Maria hilft und zaudert nicht zu helfen, sie ist nicht die Richterin, schon gar nicht Gott selbst. Zum Gedenken an den Sieg von Lepanto, setzte Pius V. das „Gedächtnis Unsere lieben Frau vom Siege“ ein. Den Sieg führte er auf eine Rosenkranz-Andacht zurück. Gregor XIII. ließ es als Rosenkranzsonntag im Oktober begehen. Hieran wird deutlich, wie sehr die Mutter Gottes nicht nur eine Empfangende war, sondern eine mächtige Frau, welcher eine nun auch **göttliche Kraft** zuerkannt wurde.

---

„den Verkündern der Wahrheit ewiges Andenken; [...] Stephan Kuttner, Die Reform der Kirche und das Trienter Konzil, in: Concilium Tridentinum (Hrsg.) Remigius Bäumer, Darmstadt 1979, 385-407, 387.

<sup>45</sup> Urs-Beat Frei, Fredy Bühler (Hrsg.), Der Rosenkranz. Andacht – Geschichte – Kunst, Bern 2003.; Karl Joseph Klinkhammer, Ein wunderbares Beten. So entstand der Rosenkranz, Leutesdorf 1980; Pietro Principe, Der Rosenkranz, Vaticano 2002.

Erwähnung verdient auch der Maria-Hilf-Kult in Österreich und den angrenzenden Ländern. So wurde der Gedanke, Maria als Helferin der Christenheit zu verehren, in der Lauretanischen Litanei zur festen Formel (*Auxilium Christianorum*). In Passau war seit 1622 die Kopie eines Marienbildes von Lucas Cranach (1472-1553) aufgestellt. Auch zu diesem Bildnis strömten die Gläubigen und ließen einen Wallfahrtsort entstehen. Die Maria-Hilf-Verehrung erfuhr hier ihre Grundlegung.

Der Gebetsruf und das Bildnis der Maria schufen die Atmosphäre der Geborgenheit, in welcher die Gläubigen ihre Anliegen nicht nur vorzubringen wagten, sondern in voller Überzeugung auf irgendeine Art der Hilfe hofften und ihr in dieser Weise Ausdruck verliehen. Eine quasi intime Gesprächssituation zwischen Maria und den Hilfesuchenden hatte sich auf diese Weise ergeben.<sup>46</sup>

Des Weiteren ist hier auch die Befreiung Wiens im Türkenkrieg erwähnenswert. Am 12. September 1683 sprengten die alliierten Truppen den Belagerungsring um die Kaiserstadt und drängten die Osmanen auf Ungarn zurück. Aus diesem Grunde und zur ewigen Erinnerung dehnte Papst Innozenz XI. das Fest Mariä Namen auf die ganze Kirche aus. So wurde das Passauer Maria-Hilf-Bild, vor dem Kaiser Leopold I. um die Rettung seiner Länder gebeten hatte, zum Symbol für die Befreiung von den Ungläubigen und erhielt damit Kultstatus.

### 3. Heiligenverehrung und Reliquienkult

Das Konzil von Trient verfestigte die traditionelle Lehre, dass Gott allein Anbetung, den Heiligen aber Verehrung gebühre. Die Kanonisation bedeutet die kirchliche Anerkennung, dass bestimmte Menschen nach ihrem Tod bereits als Gerettete gelten dürfen. Die Gläubigen auf Erden können sich an sie um Fürbitte wenden, weil die Heiligen Gott besonders nahe stehen. Ganz in diesem Sinne ist die Rolle der **Maria als Mutter Gottes und selbstständig Agierende** und Helfende zu sehen.

Ihre Verehrung konkretisierte sich in der Art der Volksfrömmigkeit und hier in erster Linie an Reliquien. Auch Bildnisse füllten bald die Kirchen immer mehr. Um das Jahr 1600 wurden auch Märtyrer wieder greifbar und in der Kunst vermehrt verherrlicht.

## V. Die Problematik der Maria – der Muttergottes – als Ehefrau des Joseph

Die Ehe<sup>47</sup> gilt als Problemkreis der internen Diskussionen auf dem Konzil zu Trient.

Das Problem war darin ursächlich begründet, da eine Diskrepanz zwischen der Konsens- theorie und der Praxis der Ehegerichte bestand. Die Konsens- theorie hatte sich im 12. Jahr-

<sup>46</sup> Gerhard Ludwig Müller, *Maria – Die Frau im Heilsplan Gottes* (Mariologische Studien XV) Regensburg 2003, 116-225; Joseph Ratzinger, *Tochter Zion, Betrachtungen über den Marienglauben der Kirche*, Einsiedeln 1978.

<sup>47</sup> aus *Geschichte des Konzils von Trient*, Hubert Jedin, Band III. Bologneser Tagung 1547/48 – Zweite Trienter Tagungsperiode (1551/52), Freiburg, Basel, Wien 1970.

hundert unter dem Einfluss des römischen Rechtes, aber auch der gleichzeitig als solcher anerkannten Sakramentalität der Ehe behaupten können. Demnach war nur die durch freie Zustimmung beider Teile zustande gekommene Ehe gültig und ein Sakrament.

Das kanonische Eherecht forderte aber auch, dass dieser Konsens zu beweisen war. Der Beweis war aber unmöglich, wenn er „klandestin“, d.h. ohne Wissen und Willen der Eltern bzw. ohne Zuziehung von Zeugen und ohne die Segnung der Kirche ausgetauscht worden war. Die Klandestinehe entzog sich dem kanonischen Recht und damit allen diesbezüglichen Verboten.

Sogar zwischen Luther und seinen katholischen Gegnern bestand in dieser Hinsicht kaum eine Meinungsverschiedenheit, da beide Parteien darin hier Missstände anmahnten, die sich aus der Diskrepanz zwischen Gewissensbildung und Rechtspraxis ergaben. Lediglich der Weg auf welchem jene Missstände beseitigt werden sollten, zeigte auch wieder Diskrepanzen zwischen Luther und der katholischen Seite auf.

Luther beabsichtigte die Klandestinehe als in sich ungültig zu erklären. Damit widersprach sein Vorschlag aber der Konsentstheorie; die von ihm geforderte Einwilligung der Eltern schränkte die Freiheit zum Eingehen einer Ehe stark ein. Das Konzil zu Trient hat die Freiheit der Ehe immer als Hauptanliegen gesehen. Schon hier zeigt sich, mit welcher (fast) unlösbaren Problemen der Zeit das Konzil Profil zeigen musste. Konsentstheorie und die Sakramentalität der Ehe ließen kaum einen Ausweg aus der Aporie zu. Die Teilnehmer des Konzils sahen sich ohnehin vermehrt in der Rolle, Aporien einer Lösung zuzuführen.

Die verhärteten Fronten zwischen dem Protestantismus und der katholischen Seite mögen der Grund schlechthin gewesen sein, warum das Konzil im Eigentlichen fragmentarisch blieb. Bereits in puncto dieser anfänglichen Ausführungen möchte ich darauf hinweisen und das Fragmentarische als die Lösung des Konzils benennen. Die weiteren Ausführungen werden diese Ansicht stets bestärken und erneut betonen.

Schließlich ist noch ein anderer Umstand hinsichtlich der Auseinandersetzung um das Ehesakrament bemerkenswert. **Luther bestritt den Sakramentscharakter der Ehe**, wollte sie aber dadurch in keiner Hinsicht entwerten. Sie war für ihn ein „Gebot Gottes“ – und deshalb bekämpfte er den Priesterzölibat und die Ordensgelübde. **Schon in seinem Buch über die Mönchsgelübde erklärte er das Gelübde der Keuschheit als unerfüllbar und stellte ihm das Gottesgebot „Wachset und mehret euch“ (Gen. 1, 28) gegenüber.**<sup>48</sup> Maria war also laut Luther niemals die keusche Ehefrau, zumal es eine Widersprüchlichkeit in sich barg. Aus diesem Grunde ist die Problematik der Ehe in dieser Ausarbeitung zur Geschichte des Tridentinums wichtig.

Der paulinischen Lehre über Ehe und Virginität in 1 Kor. 7, 26ff, auf die sich Luther be-rief, widmete er später eine eigene Schrift, die auf dem Bologneser Konzil als „Epithalamion“ zitiert wurde.

---

<sup>48</sup> WA VIII 632; Clemen II 255, 281. Das Epithalamion WA XII 92 – 142. Die einschlägigen Stellen in art. 23 und 27 der Confessio Augustana: Bekenntnisschriften I 90, 113. WA = Martin Luthers Werke. Weimarer Ausgabe Weimar 1883 ff.

Als Vordenker der Bedeutsamkeit der Ehe sei Erasmus von Rotterdam genannt, der **schon in seiner *Declamatio matrimonii* (gedruckt 1518) die Ehe über die Virginität gestellt und dafür geltend gemacht** hatte, und sie als Sakrament auswies. Erasmus verstand „Sakrament“ aber nicht im Sinn der mittelalterlichen Theologie, sondern im Sinne des griechischen „Mysteriums“. Diese Tendenz wurde auch in der Ausgabe der „Gespräche“ von 1523 mit drei Dialogen verdichtet. Hier zeigt sich eine Verschiebung zur Ehe und weg von jeder Virginität. Die Enthaltensamkeit in einer Ehe konnte es auch bei Erasmus als wirkliche Ehe nicht geben. Clichtoveus und Beda Venerabilis sahen Erasmus in seiner theologischen Prägung hier in der Nähe Luthers. Doch Erasmus verteidigte sich vehement gegen diese Angriffe in der „*Institutio christiani matrimonii*“ (1526). Doch fehlte es erneut an Klarheit hinsichtlich der sakramentalen Gnade der Ehe und darüber hinaus wies er die Konsensstheorie als „menschliches Dekret“ aus.<sup>49</sup>

Die Virginität Mariens mag als Problemkreis hier ein außerordentliches Gewicht gehabt haben, so dass die sechs Canones nur ein unvollständiges Bild der schwebenden Kontroversen geben konnten. Die Ansichten der reformatorischen Linie zur Virginität wurden ignoriert. Aus diesem Grunde war Lippomani daher im Recht, wenn er in der Generalkongregation vom 12. September den Antrag stellte, zwei neue Canones hinzuzufügen, nämlich die Lehre zu verurteilen, dass die Ehe ein allgemeinverpflichtendes Gebot Gottes und dass sie der Virginität vorzuziehen sei. Der erste dieser beiden zusätzlichen canones richtete sich gegen Luther, der zweite, wie Lippomani vehement betonte, gegen Erasmus.<sup>50</sup>

Die Auseinandersetzung über die Klandestinenehen, die auch in dieser Debatte wiederum breiten Raum einnahm, litt weiter unter der Ambivalenz des Begriffes. Die einen verstanden darunter, wie ja auch der Wortlaut des Canons anzudeuten schien, die ohne Einwilligung der Eltern geschlossenen Ehen und deren Gültigkeit.

Eine Vertiefung der Auffassung der Ehe brachten erst die Voten der Ordensgenerale am Schluss der Debatte. Seripando begründete die Sakramentalität der Ehe, vom augustinischen Sakramentsbegriff aus. Sie blieb aber der Hauptkontroverspunkt.

Nach ihm besteht die sakramentale Gnade der Ehe in „jener gegenseitigen Liebe, die in der Ehe zwischen den Gatten erwächst und bis zum Tod dauert“. Aus dieser Liebe geht die eheliche Vereinigung und gehen die Kinder hervor. Nach dem Dominikanergeneral Francisco Romeo kommt das Sakrament durch die Vereinigung der Seelen zustande und wird durch die copula vollendet. Romeo tritt dafür ein, den can. 3 zu streichen, weil für beide Auffassungen über die Ehescheidung bei Ehebruch gewichtige Argumente und Autoritäten sprechen, ebenso den can. 4, weil er keinen dogmatischen Charakter hat.

<sup>49</sup> [Vetustiores Theologi] quoniam negabant infundi gratiam peculiarem et sacramentalem excludebant matrimonium ab exacta ratione sacramentorum...sed vicit plausibilior recentiorum sententia, quae trahit in matrimonium rite suscepto quemadmodum in ceteris sacramentis infundis peculiaris donum spiritus, Erasmus, Opp. Ed. Dupin V 622 A. In: H. Jedin, Geschichte des Konzils von Trient, Freiburg 1970.

<sup>50</sup> Der Antrag Lippomanis CT VI/1, 453 Z. 4ff. Wenn das Protokoll von Lippomani sagt: Cuperet ... damnari, quod matrimonium non est necessarium neque sub praeceto quemquam obligari, so gibt der durch quod eingeleitete Satz ohne Zweifel den positiven Inhalt des Canons wieder. Die Stelle bei Erasmus ist wiedergegeben CT VI/1, 453 Anm. 2; dazu vgl. Telle 1954, 233ff, 300ff.

Um den springenden Punkt von Luthers Auslegung von Apg 15 in den Blick zu bekommen, ist vom Herzstück seiner Theologie, nämlich der Rechtfertigungslehre, auszugehen und zu fragen, in welcher Weise die genannte Lehre mit der Konzilsfrage in Berührung kommt. **Die Antwort hierauf ist sehr einfach: die Konzilien sind, neben den päpstlichen Dekretalen, im Gewissen verpflichtende Gebote und Verbote, sind Kirchenrecht, sind theologisch gesehen ‚Werke‘, denen seit der Entdeckung des allein seligmachenden Glaubens Luthers entschiedener Kampf gilt. Die primäre Rücksicht, unter der Luther dem Konzil begegnet, ist die im Spätmittelalter allgemein vorherrschende: das Konzil als Kanon, der ein Tun auferlegt oder verbietet.**<sup>51</sup>

Das Konzil fungiert nicht als ein Glaubensbekenntnis. Die Konzilien beabsichtigen verpflichtende Gebote und Verbote und die katholische Seite verweist in diesem Sinne auf das Apostelkonzil, im Besonderen auf das Aposteldekret mit seinen Bestimmungen zu Götzenopferfleisch, Blutgenuss, Fleisch erstickter Tiere und Unzucht (Apg 15, 29). Dieser Schriftbeweis aus **Apg 15** ist doch die höchste Legitimation der kirchlichen Praxis, Gebote und Verbote aufzustellen? So sind es doch die Apostel selber, zusammen mit dem Heiligen Geist (Apg 15, 28), die die kirchliche Gesetzgebung mittels der Konzilien rechtfertigen.<sup>52</sup>

Als sehr kurze Bemerkung sei die Sicht des Kontroverstheologen Bellarmin auf das Konzil von Trient und die Konzilien im Allgemeinen genannt.

Eine große Zahl von Theologen hat in dem Jahrhundert zwischen dem Anfang des Konzils von Trient und dem Westfälischen Frieden, mit dem eine neue Epoche auch der Kirchengeschichte beginnt, über Konzilien geschrieben. Ein herausragender Erfolg war dem Jesuiten Robert Bellarmin (1542-1621) beschieden<sup>53</sup>, den man als „geistlichen Vater des ersten Vatikanums“ bezeichnet hat.<sup>54</sup> Er ist unbestritten ein Erneuerer, der sich in seinen Argumenten als solcher zeigt. Doch das Thema dieser Arbeit widmet sich der Darstellung der Maria als Mutter Gottes, als Pietá, als Madonna in der Malerei. Nochmals sei die Frage gestellt: Welche Auswirkungen zeigen sich infolge des Konzils von Trient hinsichtlich der künstlerischen Darstellung der Maria.

Zunächst muss nach Maria als neutestamentlicher Person gefragt werden, deren Grundlagen bereits im Alten Testament gelegt wurden.

<sup>51</sup> Wichtigkeit und Nebensache des Konzils, Hermann Josef Sieben, Die katholische Konzilsidee von der Reformation bis zur Aufklärung Paderborn, München, Wien, Zürich, Ferdinand Schöningh 1988.

<sup>52</sup> Luther referiert diese Argumentation als Meinung, das ein ewiges recht wie ein Artikel des Glaubens in der kirchlichen bleiben solt, WA 50, 560, 7.

Dazu auch Cochlaeus, De auctoritate ecclesiae (1524) c.3: Ex his autem, quae de apostulorum et seniorum concilio retulimus, liquet, nulli christiano licere, ullis sacrorum conciliorum decretis, ne in uno quidem verbo, contraire. In, Johannes Cochlaeus, Aequitatis discussio super consilio delectorum cardinalium ad tollendam per generale concilium inter Germanos in religione discordiam 1538, Münster 1931.

<sup>53</sup> Einführung in Leben und Werk bei G. Galeota, Bellarmini, Roberto, in: TRE 5 (1980) 525-531, Ders., in Klassiker der Theologie I, München 1981, 346-362.

<sup>54</sup> De Margerie 393, Anm. 85: „le père spirituel de Vatican I“, unter Berufung auf Pius XI., AAS 23 (1931) 435/6.



## C. Maria als neutestamentliche, historische Person und als großangelegtes Interpretationsthema

Ich sehe dich in tausend Bildern,  
 Maria, lieblich ausgedrückt,  
 Doch keins von allen kann dich schildern,  
 Wie meine Seele dich erblickt.

Dieser Vers des romantischen Dichters Novalis kam Dorothee Sölle in den Sinn angesichts der „tausend Bilder“ einer faszinierend reichen und verwirrend vielfältigen religiösen Tradition.<sup>55</sup> Wer war Maria eigentlich, welche Zugänge lassen sich zu ihr finden – in der Bibel, in der dogmatischen Deutung ihrer Gestalt, in der Frömmigkeitsgeschichte, die voller Poesie und Erfindungsgabe steckt? Zwischen Himmelskönigin oder „geheimer Göttin“ des Christentums und einem armen Landmädchen aus dem Galil, zwischen der in polnischen Volksliedern auftauchenden „Madonna der Spitzbuben“ und der Lehrerin der Lehrer, der „Magistra magistrorum“ und Patronin von Universitäten, zwischen „Unserer Lieben Frau von der glücklichen Geburt“ und der „vom guten Tod“ – wer war sie wirklich?<sup>56</sup>

Dorothee Sölle formulierte die Fragen, wie man sie nicht prägnanter formulieren könnte. Bereits hier wird deutlich, dass Maria stets interpretiert und in immer neuem Licht gesehen wird. Maria spielt viele Rollen in den Sinnen ihrer Betrachter, Beter und derer, die ihrer gedenken. Wie Dorothee Sölle es in ihren Fragen andeutet, wird sichtbar, dass der Mensch oft die Rolle eines Regisseurs annimmt. Der Beter, Betrachter modelliert und projiziert seine Bitten, Gefühle, Zweifel auf die für ihn im Sein stehende himmlische (Jung)-Frau.

### I. Wer ist *die* Maria?

Nie gibt es ein Bild, das der Muttergottes Maria, der Madonna „entsprechend“ und vollständig gerecht werden könnte. So sei „De Maria numquam satis“ ein alter Grundsatz christlicher Tradition hervorgeholt: Über Maria niemals genug!

Über Maria wird es nie genug an Information und geschichtlicher Überlieferung geben. Die wenigen Bibelstellen lassen sie lediglich wie eine entfernte Ahnung erkennen:

**Mt 1,16;18;20;24; 12,46-48; 13, 55;**

- [...] **Mt 1,16;** Von Jakob stammte Josef, der Mann Marias. Von ihr wurde Jesus geboren, das ist Christus, der versprochene Retter Israels.
- Maria besucht Elisabet  
 [...] **Mt 1, 20;** Mit der Geburt Jesus Christi verhielt es sich so: Seine Mutter war mit Josef verlobt. Aber noch bevor die beiden die Ehe eingegangen waren, stellt sich heraus, dass Maria durch die Wirkung des heiligen Geistes ein Kind erwartete. Josef, dem sie durch die Verlobung schon rechtsgültig verbunden war, war ein anständiger Mann und wollte sie

<sup>55</sup> Dorothee Sölle, Eine Begegnung mit der Mutter Gottes, Freiburg, Basel, Wien 2005.

<sup>56</sup> Ebd.

nicht öffentlich verklagen. Er dachte daran, sich stellschweigend von ihr zu trennen. Ehe es jedoch dazu kam, erschien ihm im Traum ein Engel des Herrn und sagte zu ihm: „Josef, du Nachkomme Davids, scheue dich nicht, Maria zu dir zu nehmen. Denn das Kind, das sie erwartet kommt vom Geist Gottes.

- [...] **Mt 1, 24**; Als Josef erwachte, folgte er der Weisung, die ihm der Engel gegeben hatte, und nahm Maria zu sich.

- Maria besucht Elisabet

[...] **Lk 1, 39**; Bald danach machte sich Maria auf den Weg und eilte zu einer Stadt im Bergland von Judäa. Dort ging sie in das Haus von Zacharias und begrüßte Elisabet. Als Elisabet ihren Gruß hörte, bewegte sich das Kind in ihrem Leib. Da wurde sie vom Geist erfüllt und rief: „Gott hat dich unter allen Frauen ausgezeichnet, dich und dein Kind! Wer bin ich, dass die Mutter meines Herrn mich besucht? In dem Augenblick, als ich deinen Gruß hörte, bewegte sich das Kind vor Freude in meinem Leib. Du darfst dich freuen, denn du hast geglaubt, dass die Botschaft, die der Herr dir sagen ließ, in Erfüllung geht.“

Maria preist den Herrn

Maria aber sprach: Ich preise den Herrn und juble vor Freude über Gott, meinen Retter! Ich bin nur eine einfache Frau, ein unbedeutendes Geschöpf vor ihm, und doch hat er sich mir zugewandt! Von nun an wird man mich glücklich preisen in allen kommenden Generationen; denn Gott hat großes an mir getan, er, der mächtig und heilig ist. Sein Erbarmen hört niemals auf; er schenkt es allen, die ihn ehren, über viele Generationen hin. Nun hebt er seinen gewaltigen Arm und fegt die Stolzen weg samt ihren Plänen. Nun stürzt er die Mächtigen vom Thron und richtet die Unterdrückten auf. Den Hungernden gibt er reichlich zu essen und schickt die Reichen mit leeren Händen fort. Unseren Vorfahren hat er zugesagt, Israel Güte und Treue zu erweisen. So hat er es Abraham versprochen und seinen Nachkommen für alle Zeiten. Nun hat er sich daran erinnert und nimmt sich seines Volkes an.“

Maria blieb etwa drei Monate bei Elisabet und kehrte dann wieder nach Hause zurück.

- **Lk 2,1-52**

Die Geburt Jesu

Zu jener Zeit ordnete Kaiser Augustus an, dass alle Bewohner des römischen Reiches in Steuerlisten erfasst werden sollten. Es war das erste Mal, dass so etwas geschah. Damals war Quirinius Statthalter der Provinz Syrien. So zog jeder in die Heimat seiner Vorfahren, um sich dort eintragen zu lassen. Auch Josef machte sich auf den Weg. [...] Maria, seine Verlobte, ging mit ihm. Während des Aufenthalts in Bethlehem kam für sie die Zeit der Entbindung. Sie brachte einen Sohn zur Welt, ihren Erstgeborenen, wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Futterkrippe im Stall. Eine andere Unterkunft hatten sie nicht gefunden.

- Die Hirten und die Engel

[...] **Lk 2, 8**; In der Gegend dort hielten sich Hirten auf. Sie waren in der Nacht auf dem Feld und bewachten ihre Herde. Da kam ein Engel des Herrn zu ihnen, und die Herrlich-

keit des Herrn umstrahlte sie. [...] Als die Engel in den Himmel zurückgekehrt waren, sagten die Hirten zueinander: „Kommt, wir gehen nach Bethlehem und sehen uns an, was da geschehen ist und was Gott uns bekanntgemacht hat!“

Sie brachen sofort auf, gingen hin und fanden Maria und Josef und das Kind in der Futterkrippe. [...] Maria aber bewahrte all das in ihrem Herzen und dachte immer wieder darüber nach[...]

Jesus erhält seinen Namen und wird in den Tempel gebracht

Nach acht Tagen war es Zeit, das Kind zu beschneiden. Es bekam den Namen Jesus – so wie der Engel Gottes angeordnet hatte, noch ehe Maria das Kind empfing.

Vierzig Tage nach der Geburt war die Zeit der Unreinheit für Mutter und Kind vorüber, die im Gesetz Moses festgelegt ist. Da brachten die Eltern das Kind in den Tempel nach Jerusalem, um es Gott zu weihen. [...]

- **Joh 2,1-12; 19,25-27.** Die Hochzeit in Kana

Zwei Tage später fand in Kana in Galiläa eine Hochzeit statt. Jesus war mit seinen Jüngern eingeladen, und auch seine Mutter war dort.

**Als der Weinvorrat zu Ende war, sagte seine Mutter zu ihm: „Sie haben keinen Wein mehr.“** Jesus erwiderte ihr: „Was ich zu tun habe, ist meine Sache nicht deine. Meine Zeit ist noch nicht da.“ **Da wandte sich seine Mutter an die Diener und sagte: „Tut alles, was er euch befiehlt!“**

Im Haus standen sechs Wasserkrüge aus Ton, von denen jeder etwa hundert Liter fasste. Man brauchte sie wegen der Reinigung, die das Gesetz vorschreibt. Jesus sagte zu den Dienern: „Füllt diese Krüge mit Wasser!“ Sie füllten sie bis an den Rand. Dann befahl er ihnen: „Nehmt eine Probe von dem Wasser und bringt sie dem Mann, der für das Festessen verantwortlich ist.“

Das taten sie, und der Mann probierte das Wasser, da war es zu Wein geworden. Er wusste aber nicht woher der Wein kam; nur die Diener, die ihm das Wasser gebracht hatten, wussten es. Er rief also den Bräutigam zu sich und sagte: „Jeder andere bringt zuerst den besten Wein auf den Tisch, und wenn die Gäste schon reichlich getrunken haben, folgt der gewöhnliche. Aber du hast den besten Wein bis zum Schluss aufgehoben.“

Mit diesem Wunder in Kana in Galiläa setzte Jesus ein erstes Zeichen; damit zeigte er seine Herrlichkeit, und seine Jünger fassten Vertrauen zu ihm. **Danach ging Jesus mit seiner Mutter, seinen Brüdern und seinen Jüngern nach Kafarnaum und blieb einige Tage dort.**

- **Apg 1,12-14.** Die Lücke im Apostelkreis wird geschlossen

Danach kehrten die Apostel vom Ölberg, der etwa eine halbe Stunde vor der Stadt liegt, nach Jerusalem zurück. Dort gingen sie in das Obergemach des Hauses, wo sie von nun an beisammen blieben. Es waren: Petrus, Johannes, Jakobus und Andreas, Phillipus und Thomas, Bartholomäus, Matthäus und Jakobus, der Sohn von Alphäus, weiter Simon, der zur Partei der Zeloten gehört hatte, und Judas, der Sohn von Jakobus. **Auch die Frauen waren dabei und Maria, die Mutter Jesu, dazu seine Brüder.** Sie alle verbrachten die Zeit im gemeinsamen Gebet.

Diese hier auszugsweise genannten Bibelstellen zeigen – wie sollte es anders sein – ein Fragment der doch so überaus wichtigen Maria. Warum ist sie so wichtig für die christliche Religion? Vorab steht immer schon fest: Sie ist die Gottesgebärerin, die Mutter Jesu Christi. Damit ist alles gesagt – eigentlich. Doch ergeben sich noch viele weitere Fragen. Will man sie mit Gemälden der namhaften Künstler in allen Situationen des Neuen Testaments erleben? So könnte sie auch in unserer heutigen Zeit im Film als Person greifbar sein, um die sich eine Geschichte rankt<sup>57</sup>.

Doch es gilt zu erforschen, welche Person – welche Persönlichkeit – sich hinter dem Namen der Maria verbirgt oder verbergen könnte. Was kann und darf man voraussetzen? Was kann als bekannt gesetzt werden? Liegt nicht schon in dieser Fragestellung der Hauch der Naivität?

Ist es möglich, dass Maria vergaß, dass der Engel des Herrn ihr die Geburt des Sohnes Gottes nicht nur prophezeite, sondern als eine feststehende Gegebenheit ankündigte. Du wirst... - und also musste sie davon ausgehen, dass sie bald die Mutter des einen und wahren Gottes, des Herrschers über ALLES, sein würde. Sie war auserkoren – konnte sie es wirklich vergessen? Besteht hier der psychologische Prozess der Verdrängung?<sup>58</sup> Doch bewahrte sie ja stets alles in ihrem Herzen und konnte getrost abwarten.

Selbstverständlich können christliche und auch neutestamentliche Beschreibungen sehr variieren. Sie können einen tief verwurzelten Marienglauben begründen wie bewahren. Die andere Möglichkeit besteht darin, den Marienglauben gänzlich aufzugeben.

Entscheidend ist auch, auf welche Art und Weise Christen, die Maria als Madonna, als Muttergottes, kennen gelernt haben und sich auf das Engste mit den bereits interpretierenden Bildnissen und den dazugehörigen neutestamentlichen Texten verbunden fühlen auf eben jene Beschreibungen und Bilder reagieren. Sie können sich oft nie mehr von der Süßigkeit der makellosen Jungfrau / dem makellosen immerwährenden Mädchen trennen, ja sie können nicht einmal eine kritische Stellungnahme formulieren.

## **II. Die Besonderheit der Maria als eine sich selbst konzipierende und annehmende Frau im ihr zugeteilten (göttlichen) Schicksal**

Dann ist Maria nie die aufbegehrende junge (moderne) Frau, die sich selbst bestimmt als das was sie ist und sein will. Wahrheit, Gutheit und ihre mütterliche Milde stehen im Einklang mit einer jungfräulichen oftmals gar kindlichen Süßigkeit. Die Maria des Stefan Lochner, die

<sup>57</sup> Franco Zeffirellis Filmwerk sei hier genannt. 1977 war die Schauspielerin Olivia Hussey in der Rolle der Maria in Zeffirellis hoch gelobtem Vierteiler zu sehen. Die Verfilmung erhielt hohes Lob von dem damaligen Papst Johannes Paul II. Auch der Regisseur George Stevens ist höchst erwähnenswert mit seinem Filmwerk: Die größte Geschichte aller Zeiten, 1965. Es gibt weitere Filme und kunsthistorisch sehr viele Gemälde, die ein Interesse an der Person der Maria wecken (können).

<sup>58</sup> Maria sei immer auch als Verknüpfung zur Kirche zu sehen. Das unerschütterliche Vertrauen auf Gott lässt keinen Zweifel am göttlichen Willen zu. Hans Urs von Balthasar, Joseph Ratzinger, Maria – Kirche im Ursprung, Freiburg 1997, 112-130. Demzufolge kann von dem Prozess einer Verdrängung nicht die Rede sein.

er in dem Bildnis „Anbetung des Kindes“ 1445 verewigte, wird diesem Anspruch gerecht.<sup>59</sup> Maria wird im Stil der Birgitta – Visionen dargestellt.

So berichtete Birgittas Freund und Vertrauter, Graf Nicola Orsini, im Rahmen einer Prozessaussage im Februar 1380 von mehreren Darstellungen der Geburt Christi im Typus der birgittinischen Vision, darunter eine in der Kirche S. Antonio de Vienna extra muros. Ausdrücklich belegen diese Zeilen, dass es spätestens zum Zeitpunkt der 1380 in Neapel vorgenommenen Zeugenvernehmung an verschiedenen Orten („in aliquibus locis“) ikonographische Umsetzungen der birgittinischen Geburtsvision gegeben hat. Da der Graf selbst explizit eine Geburt-Christi-Darstellung in S. Antonio extra musros in Neapel benennt und diese Stadt 1373 Zielhafen bei Birgittas Rückkehr aus dem Heiligen Land war, besteht kaum Zweifel daran, dass hier die Kunde von Birgittas berühmter Vision als erstes in Umlauf kam und dass hier der neue ikonographische Typus der birgittinischen Geburtssvision entwickelt und verbreitet wurde.<sup>60</sup> So ist es wahrscheinlich, dass Orsini, der von diversen Orten sprach, an denen das heilsgeschichtliche Geschehen gemäß Birgittas Offenbarung gemalt worden sei, bei seiner Prozessaussage entsprechende Bilder in Neapel und Umgebung im Sinne hatte. So z.B. Altartafeln des Florentiner Künstlers Niccolò di Tommaso (+1376), die heute in der Pinacoteca Vaticana in Rom (Taf.1), im Philadelphia Museum of Art (Taf.2) sowie in der Yale University Art Gallery in New Haven aufbewahrt werden. Ihre Ikonographie ist eng an der Schilderung in Birgittas Vision orientiert:

„als ich an des Herrn Krippe zu Bethlehem war, sah ich eine Jungfrau: dieselbe war gesegneten Leibes, mit einem weißen Mantel und einem feinen Rocke bekleidet, durch welchen hindurch ich von außen ihr jungfräuliches Fleisch deutlich sah [...] beugte die Jungfrau mit großer Ehrfurcht die Knie und begab sich ins Gebet [...] sah ich das in ihrem Schoße ruhende Kind sich bewegen, und in einem Augenblicke, in einem Nu hatte sie ihren Sohn geboren, von welchem ein so großes, unaussprechliches Licht und Glanz ausging, dass die Sonne damit keinen Vergleich aushielt...Es erfolgte auch die Art des Gebärens so jäh und so plötzlich, dass ich weder bemerken, noch unterscheiden konnte, wie es zunging [...]; vielmehr sah ich sogleich das glorreiche Kind nackt und ganz leuchtend am Boden liegen. Sein Fleisch war ganz frei von jeglichem Makel und jeder Unreinlichkeit...Und alsbald zog sich der Leib der Jungfrau [...] zusammen, und es erschien nun ihr Körper von wunderbarer Schönheit und gar zart. Sobald die Jungfrau bemerkte, dass sie geboren habe, beugte sie sogleich das Haupt, legte die Hände zusammen, betete mit großer Ehrbarkeit und voll Ehrfurcht den Knaben an, und sprach zu diesem: Willkommen, mein Gott, mein Herr und mein Sohn! [...]“...charakteristische Züge sind die brennende Kerze an der Grottenwand, die für das Kind bereiteten Wickeltücher sowie die präzise geschilderte Kleidung Marias, die ebenfalls mit einer Mandorla erscheint. Kennzeichnende Attribute sind hierbei deren weißes Untergewand, die unbedeckten, blond wallenden Haare sowie ihr abgelegter Mantel und die ausgezogenen Schuhe. **Seit der späten Trecentomalerei treten diese Bildinhalte – speziell das Zentralmotiv des hell strahlenden und unbewickelten Kindes auf**

<sup>59</sup> München, Alte Pinakothek. Bildanalyse des Bildes in dieser Arbeit.

<sup>60</sup> AP, (Acta et processus canonizacionis beate Birgitte (Hesrg.) Isaak Collijn Uppsala 1924-1931, 233 [er fügt hinzu,] dass er an manchen Orten eine gemalte Darstellung der Geburt Christi jener Art gesehen hat, von der die besagte Frau [Birgitta] berichtete, dass sie ihr offenbart worden sei. Nach dem Ort gefragt, sagte er, in der Kirche S. Antonio de Vienna extra muros in Neapel. Auf die Frage, von wem er [darüber] sprechen hörte, sagte er, von Bruder Alfonso, dem einstigen Bischof von Jaën, welcher mit der besagten Frau in der jenseits des Meeres gelegenen Gegend [i.e. im Heiligen Land] gewesen ist[...]“ (Übersetzt von Anette Creutzberg)

**blanken Untergrund – Fokuspunkt der ehrerbietigen Anbetung durch Maria – in der westlichen Bildkunst auf.**<sup>61</sup>

Verschiedene Hinweise begründen die Hypothese, dass die ersten, nur noch durch Quellen belegten Bildnisse Birgittas hauptsächlich, wenn nicht sogar sämtlich, im ikonographischen Kontext dieser Geburt-Christi-Vision standen und sie als Visionärin ihrer Bethlehemschen Offenbarung zeigten.

Die ältesten erhaltenen Birgittabilder, die schon bis zur Mitte der 1370er Jahre geschaffen wurden, sind dem zentralen Thema der Geburt Christi beigelegt, darüber hinaus belegen sie die Tatsache, dass davon, um nur die erhaltenen Werke zu zählen, gleich drei Exemplare desselben Malers, jedoch keinerlei Einzeldarstellungen für Birgitta erhalten sind. Denkbar ist, dass Niccolò ursprünglich weitere Visionen dieses Themas schuf, die später verloren gingen wie vor allem Katharinas Postskriptum von 1378 und die Prozessaussage Alfonsos von Jaén belegen. Seit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts zeichnet sich ein derartig starker Wandel in der Geburt-Christi-Ikonographie ab und untermauert die Annahme, dass von einer größeren Anzahl von Darstellungen dieser Art auszugehen ist. Vieles spricht daher für eine Darstellungstradition für Bilder der Birgitta, die zunächst in Neapel verwendet und dann auch in andere Gegenden Italiens transportiert wurde.<sup>62</sup>

Der Maria gemäß darf in der Kunst vor und nach dem Tridentinum alles genannt werden, was einen mütterlichen, sanften, lieblichen, traurigen, ergriffenen, schmerzerfüllten Ausdruck auf den Betrachter projiziert. Ihr Bildnis umgreift also stets die gesamte emotional und gefühlsbeladene Palette. Ihr Leben wird ja auch neutestamentlich als Pathos geschildert. Ihre alttestamentlichen Vorstufen sind es ebenso.

Die Vielschichtigkeit der verschiedenen Namen und Lobpreisungen, Bilder und Legenden, Wallfahrtsorte und Rituale, Bitten und Erhöhungen weisen auf eine andere Frage hin, die auf eine noch kompliziertere Beantwortung hofft: Wer ist sie in der heutigen Zeit, in der sog. Jetztzeit, für den Menschen? Wer ist sie für Männer wie für Frauen? Kann der Gläubige den Satz aussprechen, wie „meine Seele dich erblickt“?

Erblickt und erfasst man sie ohnehin nur mit der Seele? Hat der Mensch ein Recht zu sagen, für wen sie lebendig ist, segnet und behütet, Trost und Herausforderung darstellt. Ist sie als Mutter Gottes, Madonna, eine Gestalt des Lebens, ohne die der Menschheit ein Mangel erwüchse?

Novalis könnte hier bereits der Antwortgeber sein – ganz klar, nur ein Dichter oder ein Künstler überhaupt kann die Antwort auf solche Fragen geben.

Ich weiß nur, dass der Welt Getümmel  
Seitdem mir wie ein Traum verweht

<sup>61</sup> Zitiert nach Anette Creutzburg, Die heilige Birgitta von Schweden. Bildliche Darstellung und theologische Kontroversen im Vorfeld ihrer Kanonisation (1373-1391), 75.

<sup>62</sup> Nicht auszuschließen ist, dass auch die für Rom belegten Birgittabilder sich an diesen maßgeblichen Vorbildern orientierten, allerdings gibt es dafür keinerlei Hinweise. Ebd.

Und ein unnennbar süßer Himmel  
Mir ewig im Gemüte steht.(Novalis)<sup>63</sup>

Nun ergeben sich weitere Fragen: Was soll ein Mensch der Gegenwart, der Zukunft und was sollen die Menschen der anderen Religionen und Kulturen rund um den Erdball mit jenen marianischen Chiffren anfangen? Auf jeden Fall muss im Namen der Madonna und der Mutter Gottes Maria auf das Neue Testament verwiesen werden. Im Anschluss daran steht sie aber auch immer wieder in der Mitte unserer Betrachtungen am und im Bild. Das Bild fungiert hier als eine direkte Brücke, die bereits eine Interpretation der Maria beinhaltet und erneut – eben immer wieder – nach einer Interpretation *ruft*.

Darüber hinaus ist die christliche Tradition, die sich in einer spezifischen Frömmigkeit kund tut, die Literatur und eben die Kunst als eine Erinnerung an *die* Maria bemerkenswert, da sie nicht den Moment der Vergangenheit preist, sondern sich immer wieder als ein Novum im Faktor der Gegenwart wieder findet. So ermöglichen es die künstlerischen Bildnisse, das Maria nie nur ein Teil der Vergangenheit, sondern immer wieder von Neuem der Teil unserer Gegenwart ist.

In der Tat ist Maria auch immer mit dem „untrennbar süßen Himmel“ zu sehen, hier zeigt sich eine künstlerische *aisthesis* der besonderen transzendentalen Art. Hier geht es um keine Unvernunft, sondern um ein Annehmen der Möglichkeit Maria in einem Kunstwerk wahrzunehmen. Vielleicht ist es die Gnade, die uns über und durch die Kunst gewährt wird, um einer Verarmung hinsichtlich des Glaubens und überhaupt einer Verarmung der Wahrnehmung Mariens zu entgehen.

Die Kunst und die Kunstgeschichte kreierte sich ihr ureigenes Bild, um an die mögliche Gestalt und den Ausdruck der Maria als Mutter Gottes, als Madonna und als süße Unschuld zu gelangen. Die Bilder der Mutter Gottes erinnern den Betrachter an eine nie zu stillende Geborgenheit in einem ewigen Leben. Die Ewigkeit ist den künstlerischen Bildnissen interpretatorisch eingepflanzt. Sie können in manchen Fällen wie eine Sitzung bei einem Psychiater oder wie bei einem Gespräch mit einem versierten Theologen wirken. Die in den Bildern propagierte Schönheit zieht den Betrachter zu einer *ureigenen* marianischen Wahrheit.

Die Marienbilder Buoninsegnas, Masaccios, Fra Angelicos, Stefan Lochners, Piero della Francescas, Giovanni Bellinis, Filippino Lippis, Annibale Caraccis, Raffaels und Pompeo Batonis zeigen und deuten den Betrachtern, die Eigenheit eines ewig „süßen Himmels“, der sich dann sogar mit den Augen des Betrachter sehen und vor allem erkennen lässt. Sie erinnern jeden Betrachter fortan daran, wie innerhalb der religiösen Tradition Ängste und Wünsche der Menschen benennbar und auch geheilt werden konnten, so dass die Welt nicht nur ein unbegreifliches ETWAS oder CHAOS bleibt, *sondern ein Hinweis auf das Land der Freiheit, das Himmel genannt wird*, beinhaltet.

Nicht zuletzt beschließt auch aus diesem Grunde die sogenannte heilige Synode, dass niemand ein unübliches oder gar anstößiges Bild aufstellen darf oder veranlasst, ein solches aufzustellen. Eine diesbezügliche Ausnahme kann lediglich der Bischof genehmigen.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Novalis, Das lyrische Werk, 1798-1799. Geistliche Lieder 12, in: Novalis Werke, München 1987, 71.

Mit diesen Sätzen wird klar, dass die Tradition der Marienkunst von brisanter Komplexität ist. Von einer Zuckergusskunst (Kitsch-Kunst)<sup>65</sup>, die sich auf Pralinenschachteln oder Parfumfläschchen findet, kann hier nie die Rede sein. Die sich hier zeigenden Zeugnisse sind kontrovers, sogar disparat und oft widersprüchlich. Dies ist auch in den hier von mir ausgewählten wenigen Beispielen ersichtlich.<sup>66</sup>

### III. Die Frage nach der wirklichen Maria und die Problematik ihrer Virginität

Es gilt die Frage „Wer war Maria wirklich?“ und „Wer ist sie für uns?“ gleichzeitig zu stellen. Die Historie wird hier nicht allein genügen, da die geschichtliche Seite immer nur darauf ausgeht, was war oder was in bestimmter Weise zu interpretieren war. Ein Dogma wird auch nicht wirklich weiter helfen, wenn es darum geht, Maria in den Bildnissen der Kunst als eine immerwährende Schönheit und Mutter Gottes, Helferin und eben der Madonna als unsere liebe Frau, zu erkennen oder besser gesagt wieder zu erkennen.

Der Betrachter, der malerischen Kunstwerke versteht Maria als eine Frau, die gleichzeitig Jungfrau und Mutter sein konnte und musste. Sie war die Leidende ebenso wie die gekrönte Königin, Gelehrte und einfache Magd, Heilerin und Helferin in allen Nöten – wenn wirklich niemand und nichts mehr helfen kann. Ganz in diesem Sinne ist sie die *allerletzte Hilfsmöglichkeit*. Aber worin die eigentliche Faszination liegt, das kann die historische Perspektive und ihre oft besserwisserische Hermeneutik, die alles Überlieferte unter Verdacht stellt, höchstens ahnen lassen.

Aus diesem Grunde wird hier die Kunstgeschichte bemüht.

Eine andere, eine existentielle Frage ist notwendig. Der aufklärerische Versuch, zwischen Wundererzählung und tatsächlicher Begebenheit aus der Sicht des prinzipiell Überlegenen zu unterscheiden, führt lediglich in eine von den Philosophen so oft bemühte Aporie.

Wie darf der Betrachter Maria in den hier ausgewählten Bildern sehen? Ist sie eine Schwärmerin, eine Träumerin, eine Leidende, die sich doch der Versicherung Gottes immer sicher sein darf, da sie doch seit der Verkündigung schon alles weiß – selbst wenn sie es tief in ihrem Herzen verschließt. Vorweg sei festgestellt, dass sie keine verträumte Schöne ist, die in und mit ihrer Schönheit eine Kindlichkeit zu bewahren wusste. In den Bildern ist sie immer – so meine Interpretation – die Vorausahnende, die Leid und Trauer in Vollkommenheit zu

<sup>64</sup> Jäger, 1990, 172f.

<sup>65</sup> Nichts Negatives sei gegen solche Arten der Kunst oder des vermeintlichen Kitsches gesagt. Es geht nur hier um eine tiefgreifende religiöse Annäherung, die sich auch durch den Anspruch trägt, allem Göttlichen näher zu kommen.

<sup>66</sup> Duccio di Buoninsegna, Madonna Rucellai, 1285, Florenz Uffizien; Masaccio, Thronende Madonna mit Kind und Engeln, 1426, London, National Gallery; Fra Angelico, Maria mit dem Kind und vier Heiligen, um 1433-36, Cortona, Museo Diocesano; Stefan Lochner, Anbetung des Kindes, 1445, München, Alte Pinakothek; Piero della Francesca, Madonna mit Kind, 1472-74, Mailand, Pinacoteca di Brera; Giovanni Bellini, Paladi San Giobbe, 1480, Venedig, Galleria dell'Accademia; Annibale Carracci, Pietà, 1599-1600, Neapel, Pinacoteca Nazionale Capodimonte; Raffael, Sixtinische Madonna, 1512-13, Dresden, Gemäldegalerie und Pompeo Batoni, Madonna con Bambino, um 1742, Galleria Borghese, Rom.

tragen bereit ist und ganz in diesem Sinne auch den Aspekt der Emanzipation greifbar werden lässt.

So wurde sie auch zum mütterlichen Antlitz Gottes und also zu dieser Gestalt der Fürsorge in einer wohl als herzlos empfundenen Welt des 16. Jahrhunderts.

Die Beziehung zu den großen kunsthistorischen Traditionen, in die auch die in den Künsten dargestellte Maria hineingehört, wird steril, wenn der Betrachter die unübersehbar vielen Bilder lediglich als ästhetische Schönheiten in einem Blick schemenhaft erfasst, ohne den religiösen Grund, zu sehen.<sup>67</sup>

Es gilt hier die Anschauung zu vollziehen, die Dreh- und Angelpunkt ist. Dreh- und Angelpunkt nicht nur in der Kunst, sondern auch für jede philosophische Reflexion, die sich auf die Betrachtung bezieht. Der religiöse Grund ist hier das Wichtige, da es ja nicht nur um eine Schönheit oder eine leidende Frau der Geschichte geht. Das oft erwähnte Süße, das schon fast als ein Makel den Marienbildnissen der Kunst anhängt, hat eine visuelle Überzeugungskraft, die das Biblische als Reinheit widerspiegelt.

Ein in diesem Sinne wirkliches Verständnis braucht so auch die Potenz der Hoffnung auf Heilung in der Welt, zumindest aber eine Ahnung von dem „untrennbar Süßen“, das sich immer wieder in den Bildern und Legenden ohne jeden zuckersüßen Kitsch kundtut.

Auch ich bin bemüht in den Marienbildern ein Verständnis von Maria herauszustellen, das von der biblischen Perspektive und von der Frömmigkeitsgeschichte geprägt – und von der Dogmatik möglichst wenig beschädigt ist. Das Wirkliche der Maria wird hingegen keine wissenschaftliche Untersuchung je herausstellen können. Maria als Die, die unter den Lebenden weilte ist schon in einem Abglanz erfasst. Mehr ist nie zu erreichen – darin besteht aber schon alles Greifbare.

Darüber hinaus möchte ich die Frage stellen, ob die Bildnisse Mariens als „semper virgo“ (553 n. Chr.) wirklich im Horizont einer Interpretation verstanden werden können.<sup>68</sup>

Das hier erwähnte Dogma aus Konstantinopel stellt die Virginität Marias „vor, in und nach der Geburt Christi“ („ante partum, in partu et post partum Christi“) in einer absoluten Bedingungslosigkeit fest. Dagegen spricht das älteste Evangelium unbefangen von den Brüdern und Schwestern Jesu (Markus 6,3). Jesus hatte also Geschwister? Doch hier geht es um eine komplizierte und detaillierte Auslegung, die sich auch mit der aramäischen, hebräischen und griechischen Übersetzung sprachlich und kulturell tiefgreifend beschäftigen muss.

Das im Neuen Testament gebrauchte Wort „Brüder“ kann doch auch als Umschreibung von Vettern und Cousinsen gedeutet werden. Es muss doch nicht unbedingt wörtlich zu nehmen sein? Dieser exegetische Dissens zwischen den christlichen Konfessionen deutet auf eine

---

<sup>67</sup> Die Problematik beschreibt auch Jasmin Mersmann. Mersmann, J. (2011) „In una occhiata“. Das Ideal des Einen Blicks von Einem Punkt, in: Matthias Bleyl, Pascal Dubourg Glatigny (Hrsg.) Quadratura. Geschichte, Theorie, Technik, Berlin 2011, 223-236.

<sup>68</sup> So lässt Thomas von Aquin schon an der Heiligung im Mutterschoß und ihrer absoluten Reinheit für alle Zeit nicht den geringsten Zweifel aufkommen. A. Hoffmann, Die deutsche Thomas-Ausgabe, Bd. 26 (III 16-34), Heidelberg, Graz 1957, 535-549. So setzt die Feier der Geburt Mariens voraus, dass sie das Licht der Welt im Zustand der vollkommenen Heiligkeit erblickt habe.

feministische Problematik hin, die in ihrer Größe äußerst umfangreich ist und im Besonderen durch die Frauenbewegung als ein Kriterium für eine Auslegung bekannt wurde.

Zu den Kennzeichen der Mutter Gottes, der Mutter Jesu, gehört vor allem die Vielfalt der Formen, in denen die Gläubigen – und dies sind oft die Benachteiligten, die Frauen, die Kinder und die Armen überhaupt – an sie glauben und ihren Bildnissen huldigen.<sup>69</sup>

Es sind aber vor allem auch die hier ausgewählten charismatischen Marien-Bilder, die am Rande und auch außerhalb der etablierten Theologie eine Maria benennen, die alle Zeit überdauert. Erst hier wird sichtbar, dass die Malerei (die bildende Kunst) imstande ist, nonkonformistische Appelle gegen die von der Kirche vereinnahmten Maria zu formulieren.

Die wirkliche Maria wird (zumindest andeutungsweise) gesucht und dies obwohl Maria als Jungfrau, Mutter und Seherin eigentlich die so etablierten Bilder immer wieder neu ausfüllt, ohne dass dabei auf die wirklich historische Persönlichkeit gezielt wird. Ja, für diese Wirklichkeit, die eine Weltlichkeit ist, scheint es für die Gemeinschaft aller Gläubigen gar nicht wichtig zu sein, wer die geschichtliche und damit wirkliche Maria war.

Aus diesem Grunde ist es bemerkenswert das Maria erst dadurch zu einem Phänomen wird, das immer wieder neu aktuell ist. **So auch in der Zeit nach dem Tridentinum.** Auch infolge einiger verändernder Interpretationen von Seiten der kirchlichen Auftraggeber und der interpretierenden Künstler bleibt ihre Person faszinierend – wie immer schon.

#### **IV. Das Leben und die Darstellung der Maria als ein Projekt ohne jeden sexualitätsfeindlichen Hintergrund!**

##### **Maria als Thema im Neuen Testament**

- Mt,1,16,18,20,24;

Von Jakob stammte Josef, der Mann Marias. Von ihr wurde Jesus geboren, das ist Christus, der versprochene Retter Israels.

Mit der Geburt Jesu Christi verhielt es sich so: Seine Mutter Maria war mit Josef verlobt. Aber noch bevor die beiden die Ehe eingegangen waren, stellte sich heraus, dass Maria durch die Wirkung des heiligen Geistes ein Kind erwartete.

Ehe es jedoch dazu kam, erschien ihm (Josef) im Traum ein Engel des Herrn und sagte zu ihm: „Josef, du Nachkomme Davids, scheue dich nicht, Maria zu dir zu nehmen! Denn das Kind, das sie erwartet, kommt vom Geist Gottes. Sie wird einen Sohn bekommen; den sollst du Jesus nennen.

Dies geschah damit in Erfüllung ging, was der Herr durch den Profeten vorausgesagt hatte. „Die Jungfrau wird schwanger werden und einen Sohn zur Welt bringen, den wird man Immanuel nennen.“ Der Name bedeutet: Gott steht uns bei.

Als Josef erwachte, folgte er der Weisung, die ihm der Engel gegeben hatte, und nahm

---

<sup>69</sup> Es steht aber unumstößlich fest, dass nie das Kunstwerk im Sinne der kirchlichen Autorität verehrt wurde, sondern immer nur die Heilige, das Heilige.

Maria zu sich. Er hatte aber keinen ehelichen Verkehr mit ihr bis zur Geburt ihres Sohnes. Und er gab ihm den Namen Jesus.

- Mt,12,46-50;

Als Jesus noch mit den Leuten redete, standen seine Mutter und seine Brüder vor dem Haus und wollten mit ihm sprechen. Da sagte jemand zu ihm: Deine Mutter und deine Brüder stehen draußen und wollen mit dir sprechen. Dem, der ihm das gesagt hatte, erwiderte er: Wer ist meine Mutter, und wer sind meine Brüder? Und er streckte die Hand über seine Jünger aus und sagte: Das hier sind meine Mutter und meine Brüder. Denn wer den Willen meines himmlischen Vaters erfüllt, der ist für mich Bruder und Schwester und Mutter.

Ist es wahr, dass Maria sich von allen anderen Frauen radikal unterscheidet und als ein sexualitätsfreies und *deswegen* sündloses Wesen angesehen werden muss? Sie ist also sexualitätsfrei und (nur) deshalb sündlos? Ist *sie* allein „rein“ und folgen all die übrigen Frauen der *anderen* Mutter Eva und sind deshalb unrein? Kann der Interpret der neutestamentlichen Texte wie auch der kunsthistorischen Marienbildnisse die problembeladene – weil antijüdische und sexualfeindliche – Polarisierung der abendländischen Tradition tragen?

Steht den Menschen eine Entscheidung zu, um zwischen Eva, der Mutter aller Lebendigen, und Maria, der Gottesgebälerin, zu wählen? Andererseits könnte es doch tatsächlich ein Zusammen, eine Übereinkunft dieser beiden Archetypen geben. Kann es keine Evamaria geben?<sup>70</sup>

Mutter Jesu zu sein heißt demnach, den Willen des himmlischen Vaters zu erfüllen.

Für die Teilnehmer des Tridentinums stand es zudem sehr schnell fest, dass es bald eine Theologie zu vermitteln galt, die eine Verbindung zwischen dem Glauben und den Menschen an sich herzustellen wusste. Hier wurde besonderer Wert auf Einsichten gelegt, die auch den Menschen auf der Schattenseite erreichen konnte.

Die Frage, die sich **nach dem Tridentinum** stellt ist stärker in die Richtung formuliert, die danach fragt: Wo gehe ich hin? Was sagt dem Einzelnen das bevorstehende Martyrium des geliebten Sohnes der Maria? Weiß ich wirklich schon, wohin ihn und mich der Weg, der uns beschieden ist führt? Warum muss Maria das erleben/erleiden? Warum wurde Maria auserwählt, um so etwas zu erleben/erleiden? Maria zeigt sich auch als die junge Frau in der Malerei, die danach fragt, warum musste denn alles wirklich so kommen? Worin liegt der Sinn und wie ist er zu erklären? Es geht auch hier schlechthin um Erkenntnis.

An dieser Stelle darf die These aufgestellt werden, dass Maria keine Modeerscheinung ist, auch nicht und vor allem nicht in den Künsten resp. der Malerei. **Nach dem Tridentinum unterliegt sie einem Wandel.** Aber es ist kein Wandel, der von etwas umkehrend Anderem kündigt. Der Wandel zeigt vielmehr eine Variation, eine tiefgreifend mögliche Andersinterpretation.

---

<sup>70</sup> So eine Frage Dorothee Sölles.

Gewiss ließe sich aus den von Künstlern angefertigten Bildnissen der Maria eine Mixtur als Querschnitt herstellen, um auf diese Weise *die* eine Aussage herauszufiltern. Doch *die* eine Aussage wäre nur eine Verkürzung, die zudem von Falschheit geprägt wäre. Einen Querschnitt und eine abschließende Quintessenz wird es auch in der bildenden Kunst hinsichtlich der Mariendarstellung nie geben – so ist es auch nach dem Tridentinum offensichtlich.

## V. Die Maria der Kunst als eine neue Erfahrung?

Maria zeigt sich durch die Kunst sowohl vor als auch nach dem Tridentinum als die Liebende, die eine Art der Innerlichkeit kundtut, die Uneigennützigkeit ausdrückt, die mit einer Reinheit des Herzens verbunden ist und für eine Liebe steht, die fern von aller Sexualität anberaumt ist.

Für die Reine sei hier eine bekannte Sequenz angegeben.

In einem alten deutschen Weihnachtslied (Trier 1587) heißt es in Anknüpfung an Jesaja 11,1: „Es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen“ auf Christus bezogen:

Das Blümlein, das ich meine,  
davon Jesaja sagt,  
hat uns gebracht alleine  
Marie, die reine Magd;  
Aus Gottes ew'gem Rat  
Hat sie ein Kind geboren  
Und blieb doch reine Magd.

Maria ist eben als die himmlische Kreatur von aller Fleischlichkeit auszunehmen. Aber: Die Teilnehmer des Tridentinums wollten mit ihren Entscheidungen an die Bevölkerung eine Botschaft geben, um ihnen den Glauben erklärbarer zu machen und den reformatorischen Gedanken ein Gegenüber im Katholischen stellen zu können.<sup>71</sup>

Das bekannte Weihnachtslied erweckt hingegen das Dogma von der bleibenden Jungfräulichkeit, aber so artikuliert und besungen, dass es andere Frauen nicht ausschließt, sondern unser Verständnis von Virginität neu öffnen und vertiefen kann.

Ganz in diesem Sinne mag es nicht zu weit interpretiert sein, wenn Maria doch nicht nur die Himmlische sein soll, sondern auch in der Kunst als unsere liebe Frau gesehen wird, die ihr Leben als Kameradin mit den anderen Frauen (den Frauen und Mädchen in jedem Zeitalter) teilt. Ganz in diesem Sinne avanciert sie bereits infolge der Entscheidungen des Tridentinums, auch wenn diese noch so fragmentarisch bleiben sollen, zu einem immerwährenden Magnet der Hoffnung für all diejenigen, die um ihr Leben betrogen wurden.

Die Verwunderung über Gottes Handeln an ihr ist das Entscheidende. Jene Verwunderung lässt die Frage erst zu, wie ist es möglich, dass ein Mädchen auserwählt wird, die Mutter Got-

<sup>71</sup> Rudolf Lill, Zwischen Renaissance, Reformation und Kirchenreform. Das römische Papsttum im 16. Jahrhundert, 160-178, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Von der Reformation zur Reform. Neue Zugänge zum Konzil von Trient, Freiburg, Basel 2015.

tes zu sein? Der Mensch ist vielleicht auch versucht die Frage zu stellen, nach welchen Kriterien Gott denn in einem solchen Fall die Wahl entschieden hat.

Ihre Unschuld und ihre Klugheit, sich in ein solches Schicksal fügen zu können, sind in dieser Hinsicht zumindest bedenkenswert. Erwähnenswert bleibt hier, dass Jungfräulichkeit doch auch mit einem Staunenkönnen zu tun hat und zwar mehr als nur mit dem technisch-patriarchalen Begriff der „virgo intacta“. Die Reinheit kulminiert dann immer in einem Offen-sein für Gott um zugleich leer zu sein und als Gefäß für alles Göttliche da sein zu können. Ohnehin hat an vielen Stellen der Marienüberlieferung der Begriff der Reinheit eher einen mystischen als einen technischen Sinn.<sup>72</sup>

Die stillschweigende Verkörperung des sogenannten weiblichen (mädchenhaften) Ideals von Fürsorglichkeit und Selbstaufopferung wurde nicht nur der Frau des 16. Jahrhunderts als leuchtendes Vorbild präsentiert. Die Entfaltung der Frau in einem Zeitalter expandierender gesellschaftlicher Umbrüche und Vorstellungen eines weiblichen Ich und Selbst, sind hier weder herausgestellt noch völlig unterdrückt. Es ist die Sache einer feinfühlig interpretativen, ob bereits die Marienbilder vor, während und nach dem Tridentinum auf diese besondere Selbstverantwortlichkeit der jungen Frau – der Frau überhaupt – abzielt.

Die neuere exegetisch-historische Problematik wird mit einer intellektuell angereicherten Diskussion geführt und zeigt sich mit moderner Psychologie gekoppelt, die sich in den Stellen des Evangeliums hinsichtlich der Maria als Mutter Gottes schon zeigt, jedoch nicht in einer Offensichtlichkeit. Maria fragt Jesus, sie sagt, man habe keinen Wein mehr (Hochzeit zu Kanaa), sie steht in seiner Nähe als er stirbt und sie trägt seinen toten Leib auf dem Schoß. So ist sie doch schon eine Größe in seiner direkten Umgebung. Die Kunst sah diese ihre Stärke in vielen Bildnissen und gab sie kund – verständlicher als der neutestamentliche Text?!<sup>73</sup>

## 1. Geboren aus der Frau – aus einer Jungfrau!

Der Evangelist Matthäus lässt nichts von dem Ort Nazareth als dem Lebensmittelpunkt der Mutter Jesu verlautbaren. Ohnehin geht es den Evangelisten nicht um die Verwertung einer allein historischen Wahrheit.

Eine solche wäre nur für den Historiker von Interesse. Es geht um ein Erzählen an sich und um Bekenntnisse und Verkündigungen. Zunächst und hauptsächlich geht es um Jesus den Sohn Gottes. Der Stammbaum Jesu führt von David zum Pflegevater Josef. Von Maria ist in diesem Zusammenhang keine Rede.

Da es hier nie um die sog. historische Wahrheit allein geht, ist gerade deshalb die Wahrheit in ihrem An-sich schlechthin entscheidend. Eine solche ist nicht aushöhlbar und kann deshalb immer bestehen. Eine historische Wahrheit kann demgegenüber verändert werden, so z.B. durch neuere und bessere Untersuchungsmethoden. Die Wahrheit an sich ist aber nicht verbesserungsfähig.

<sup>72</sup> G. Söll, Mariologie (HDG, Handbuch der Dogmengeschichte III 4), Freiburg 1978, 164-177.

<sup>73</sup> Ein Bild sagt mehr als tausend Worte – ohne jede verbindliche Eindeutigkeit. Die menschlichen Sinne werden primär durch die pragmatische Bedeutung des Gesehenen und Gehörten okkupiert. *Obraz* 2006, 211.

In dieser Hinsicht ist zu betonen, dass nicht die Dogmatik im Vordergrund steht, sondern die Frömmigkeit jedes Gläubigen als das entscheidende Moment gilt. Dieser Glaube zeigt sich auch in der Verehrung der Gottesmutter Maria, als Madonna, Pietà, Orantin, Blacherniotissa, Hodegetria, Glykophilusa, Nikopoia, Maria lactans, Immaculata, Rosenkranzmadonna, Schutzmantelmadonna, Marienidylle<sup>74</sup>, Annuntio, Visitatio, Maria unter dem Kreuz leidend, Dormitio, Assunta.

Es sind dies die bemerkenswerten Kennzeichen der Jungfrau Maria, der Mutter Gottes, die sich in einer solchen Vielfalt der Formen zeigt, in denen die Künstler – und insbesondere die religiös motivierten – sie in immer veränderter Perspektive zur Darstellung bringen. Im Lauf der Jahrhunderte wurde dies zu einem Unterscheidungsmerkmal der römisch-katholischen künstlerischen Spiritualität. Denn eben diese ist die Folge der Malerei, die in ihrer reichhaltigen Entwicklung, einen bedeutenden Anteil am katholischen Glauben und der religiösen Tradition mit trägt.

Die hieraus resultierende phantasievolle Freiheit im Umgang mit der religiösen Tradition ermutigte die Künstler, neue malerische Interpretationen der biblischen Geschichte vorzunehmen. **Es galt nicht nur Marias Geschichte in der Sprache der jeweiligen Gegenwart zu erzählen, sondern ihre Nähe als Mutter des Allmächtigen spürbar werden zu lassen.** Maria erfährt eine emanzipatorische Entwicklung, wenn auch nicht im Sinn des Emanzipationsgedankens der neueren Neuzeit.

In dieser Arbeit werden es gerade die speziellen Bildanalysen zeigen, dass Maria sich in vielen, sich verändernden Gesichtern zeigt.

## 2. Eva und Maria

Es ist nicht zu verschweigen, dass Eva als direkter Gegensatz zu Maria gesehen wurde. Eva steht für die Sünde, und Maria eröffnet die Pforte zum Himmlischen.<sup>75</sup> Hiermit wird auf theologischer Basis eine Maria kreiert, die in verschiedenen Stimmen, gerade das Besondere an Maria, in ihrem In-Gott-Sein, ihrer Heiligkeit, ihrer „unnenbaren Süße“ auf neue Weise befragt und zugleich benennt.<sup>76</sup> Als ob die schöne Blonde, manchmal Brünnette, selten Rothaarige<sup>77</sup> ständig mild gelächelt, oder ständig angsterfüllt und hintergründig geblickt hätte.

Interessanterweise beziehen sich ja auch zwei der jüngsten Dogmen, die für unfehlbar erklärt wurden, auf Maria – die unbefleckte Empfängnis und die Aufnahme Mariens in den Himmel. Ebenso muss erwähnt werden, dass die marianische Spiritualität bis in die Jetztzeit Züge angenommen hat, die sowohl vom Widerstand gegen die Moderne zeugen als auch von einer Neukonstruktion dieser Moderne.

<sup>74</sup> Maria im Rosenhag, Martin Schongauer 1473, Maria im Paradiesgarten.

<sup>75</sup> Dazu Markus Hoffmann, Die neue Eva. Geschichtlicher Ursprung einer Typologie mit theologischem Potential, 79ff. Regensburg [...] Hartmann 2009, 204.

<sup>76</sup> Schreiner 1996, 87-127.

<sup>77</sup> Rothaarig ist Maria z.B. bei Michelangelo Caravaggio.

Auf jeden Fall ist der für diese Arbeit hauptsächlich relevante Zeitraum, das 16. Jahrhundert, von der Gnade der Maria gezeichnet. Die Gnade Mariens zeigt sich in der göttlichen Begnadigung, die eine Umwertung aller Werte ankündigen kann. So auch in den bildenden Künsten vor und auch nach dem Tridentinum.

Hier liegt der Sprengstoff, der eine Umwertung der Rangordnung anzudeuten imstande ist.

Teilweise war und ist sie verehrungswürdiger als die Cherubim und darüber hinaus auch eine Repräsentantin alles Weiblichen bis hin zu dem Gedanken, man solle Maria von dem ihr anberaumten Sockel holen, um ihr einen verankerten Platz unter den Gläubigen zu geben. Hat sich in dieser oder ähnlicher Weise bereits die religiös intendierte Malerei des 16. Jahrhunderts geäußert?<sup>78</sup>

Die Geburtsgeschichte Jesu, die naturgemäß mit Maria verbunden ist, spielt in diese religiös intendierte Malerei mit hinein. Es handelt sich hier um theologisch verarbeitete und aufbereitete Geschichte, die sich in den Dienst der Verkündigung stellt.<sup>79</sup> Hohe Theologie in puristischer Art und Weise wird propagiert und der Gläubige ist aufgerufen, intellektuell dies aufzuarbeiten.

Es gibt demnach nur einen Gott, den dreifaltigen Gott, der die Welt erschafft, erlöst, heiligt und sie in eine Gemeinschaft der Liebe ruft. Gerade hier findet Maria ihren Platz auf der Seite der Schöpfung als eine menschliche Frau.

**Die alttestamentlichen Vorankündigungen** sind durch Jesus in Erfüllung gegangen und verlangen nach einer neuen Interpretation, die sich von allem Althergebrachten unterscheidet. Hier passt Maria als Magd des Herrn *ins Bild*.<sup>80</sup> Die Jungfrauengeburt ist hier die problembeladene Spezialität schlechthin.

Zunächst wird sie nur bei Matthäus und Lukas erwähnt, um in Gebeten und schließlich sogar in das apostolische Glaubensbekenntnis Einzug zu halten. Eine männliche Zeugung ist hier nicht erwähnt.

Inmitten ihres alltäglichen Lebens wird Maria von einem außergewöhnlichen Erlebnis überrascht: Gott wendet sich an sie, durch seinen Ruf, durch seinen Gruß und schließlich durch seine Segnung. Ein geheimnisvolles Versprechen wird ihr gegeben: Jesus, der Messias, wird in deinem weiblichen Körper geborgen sein und du wirst ihn gebären.

Der Raum ist erfüllt von einem kaum beschreibbaren Licht, und Maria vernimmt die seltsamen Worte: „Freu dich, Frau, Gott grüßt dich...Gott ist mit dir...du bist etwas Besonderes vor seinen Augen.“ Dieser Part verlangt geradezu nach einem Hineinversetzen in diese spezielle Situation. Maria war gewiss nicht älter als dreizehn oder vierzehn Jahre – das ideale Alter

---

<sup>78</sup> Dazu die Bildanalysen dieser Ausarbeitung.

<sup>79</sup> Bredekamp 1975, 303.

<sup>80</sup> Stefan Hartmann, Die Magd des Herrn. Zur heilsgeschichtlichen Mariologie Heinrich M. Kösters. Regensburg 2009.

Andreas Hildmann, Jürgen Lenssen, Hermann Riedel (Hrsg.), Menschwerdung, Katalog zur Ausstellung der Evang.-Luth. Kirche in Bayern und der Diözesen Regensburg und Würzburg zum Millennium 2000, Regensburg 2000.

zu dieser Zeit und in diesem Kulturkreis Braut zu sein. Das Wort Gottes findet Widerhall in ihrem Körper und speziell in ihrem Herzen.

Das Hineinversetzen in ihre Situation bedeutet, sich die Gefühle zu vergegenwärtigen, die ein so junges Mädchen durchleben muss, wenn sie erfährt was diese seltsame Metapher bedeuten könnte. Ihr Gott, derjenige, der ihrem Leben Sinn verliehen hat, der sie beschützt und begleitet hat, auf den sie in schwierigen Momenten ihr Vertrauen gesetzt hat und mit dem sie ihre Freuden geteilt hat, würde sie bedecken und umhüllen. Die hebräische Tradition, die hier leitend ist, geht von keiner direkten sexuellen Anspielung aus. Maria bleibt Jungfrau – ihr Hymen wird nicht verletzt.

Eine Stärkung ihres Menschseins wird hier überdeutlich und so wage ich eine Interpretation, die auch meinen Bildanalysen zu Grunde liegt: Maria wird sich durch die Worte des Engels als Prophetin erfahren, doch die Situation, in der sie sich befindet, übersteigt das Schicksal aller Propheten um ein Vielfaches. Ihre Körperlichkeit, ihr Leib und ihr Frausein wird mit einbezogen. Der Schatten Gottes ist nicht lediglich eine Bedeckung oder Umhüllung, sondern eine furchterregende Quelle des (Er)-Schreckens und der Paralyse.

Sie bleibt allein zurück. Die Stille wird zunächst beherrschend. Maria schweigt und betrachtet ihr Inneres. So sehen auch die Künstler eine in sich schauende Maria, mit einem ebensolchen in sich kehrenden Blick, der vorausschaut und bereits wissend ist – wissend um ihr Schicksal und das ihres göttlichen Sohnes. Niemals wurde einem Menschen ein solches Los zu Teil. Sie ist wahrhaftig einzigartig und in diesem Sinne jederzeit den Interpretationen der Theologen und der religiös orientierten Künstler und ihrer Werke ein *Schatz* von unauslotbaren Möglichkeiten.

Aus diesem Grunde ist ihre Reinheit von so unglaublicher Wichtigkeit, dass ihre Jungfräulichkeit vor der Geburt als Selbstverständlichkeit anzunehmen ist – *virginitas ante partum*.

Ausgebaut wird diese Sichtweise im 4./5. Jahrhundert und zwar auch durch das apokryphe Protoevangelium des Jakobus. Eine auch hier erwähnenswerte asketische Bewegung trägt dazu bei, dass die Jungfräulichkeit Mariens auch in der Geburt bestehen bleibt – *in partu*, womit auch verbunden wird, dass die Geburt ohne Schmerzen und ohne Wehen verlief.

Vor allem aber blieb das Hymen demzufolge unverletzt. Darüber hinaus blieb auch nach der Geburt die Jungfräulichkeit bestehen – *post partum*, womit bezeugt ist, dass keine weiteren Kinder durch Maria geboren wurden und sie keine sexuellen Kontakte hatte. Folge: Maria ist *semper virgo*, womit die mariologische Betrachtung in den Mittelpunkt tritt. Die Maria vor dem Tridentinum weist diese Züge der *semper virgo* vermehrt auf. Nach dem Tridentinum ist es eine Offensichtlichkeit, der es keiner weiteren Bekräftigung bedarf.<sup>81</sup> **Ihr Profil wird sich aber tendenziell verändern, da sich Maria als Erwachsene zeigt, die sogar einer antiken Sibylle überlegen vorhersieht und ihr Leid offenlegt.**<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Jedin, Geschichte des Konzils von Trient, Band III, Bologneser Tagung 1547/48, Zweite Trienter Tagungsperiode 1551/52, Freiburg, Basel, Wien 1970., 143

<sup>82</sup> Interpretation von mir in Anlehnung an Johannes Paul II., An die Künstler: An alle, die mit leidenschaftlicher Hingabe nach neuen „Epiphanien“ der Schönheit suchen, um sie im künstlerischen Schaffen der Welt zum Geschenk zu machen. Vatikan 04.04. 1999.

Die Jungfräulichkeit wird nicht mehr angezweifelt, sie ist und bleibt Jungfrau für immer und dies obwohl sich im Neuen Testament kein Abschnitt befindet, der die Jungfräulichkeit Mariens beschreibt oder sich auch nur ansatzweise damit beschäftigt. Auch Paulus redet nie von einer Jungfrauengeburt, sondern von der Geburt des Gottessohnes aus der Frau.<sup>83</sup>

Die wunderbare Geburt gewinnt für ihn symbolischen Sinn, da er die Christenheit als Erbe der Verheißung benennt.<sup>84</sup> Auch der theologisch so hoch gelehrte Bernhard von Clairvaux erwägt nicht einmal die Jungfräulichkeit der Maria. Ebenso lehnt es der berühmte Scholastiker Thomas von Aquin ab, die Jungfräulichkeit Marias als eine Wahrheit anzunehmen. In diesem Sinne gelingt es also nicht, Maria von ihrem hohen unbefleckten Sockel zu holen. Doch ist die marianische Frömmigkeit im 16. Jahrhundert darauf angelegt, das Weibliche in der Rede von Gott und in Bildern des Göttlichen anzuerkennen.<sup>85</sup>

Das **16. Jahrhundert** zeigt sich dieser Problematik schon geneigt, obwohl es noch nicht zu einer Unterstützung dieser Annahme kommt. **Ausschlaggebend ist hier die Zeit der Gegenreformation, die von der unbefleckten Empfängnis ausgeht.** Aber Maria ist in den Bildnissen der Meister nach dem Tridentinum nicht nur die Mutter Jesu, die im Laufe ihres Lebens von einer christlichen Frömmigkeit auf eine hohe Stufe gehoben wurde. Sie liefert der Menschheit ein weibliches Antlitz für einen Gott, der nur von Männern und eben deshalb auch ausschließlich in männlicher Sprache beschrieben wird.

So hatten auch die Jesuiten großen Anteil daran, die Besonderheit der Marienverehrung gegen den Protestantismus zu etablieren. In diesem Zusammenhang darf von einer Marienpropaganda die Rede sein, die das Ziel verfolgt, Maria als die Reinheit schlechthin zu verewigen. Selbst Maria wurde von ihrer Mutter unbefleckt empfangen. Ihre Jungfräulichkeit erhält so eine weitere Dimension. Sie ist als eine herausragende strahlende Reinheit für alle Interpretationen<sup>86</sup> vorgegeben.

---

<sup>83</sup> Gal. 4, 4.; A. Vögtle schreibt in seinem Artikel „Offene Fragen zur lukanischen Geburts- und Kindheitsgeschichte“ in: „Das Evangelium und die Evangelien“, Düsseldorf 1971, 43-56 zu Röm 1,3f. u.a. Folgendes: „[...] Gewiss ist die Formel Röm 1,3 wie der sicher noch ältere Davidssohntitel nicht dem genealogischen Nachweis entsprungen. Jesus habe durch Joseph davidisches Blut in seinen Adern gehabt. Obwohl die Aussage ‚Jesus ist aus dem Samen Davids, er ist Sohn Davids‘, wie O. Kuss sagt, ‚zuerst eine theologische, keine genealogische Feststellung [...], so ist das Zweite doch mit dem Ersten eng verbunden, und die von Matthäus und Lukas wiedergegebenen ‚Stammbäume‘ sind ganz folgerichtige Auswirkungen des Jesus beigelegten Messiasstitel ‚Sohn David‘. Die Röm 1,3 vorliegende Konkretisierung des Davidssohntitels besagt: Im Bereich des Fleisches, d.h. hier: In der natürlichen, irdischen Ordnung, erfüllt Jesus die Bedingungen, welche nach allgemeiner oder doch verbreiteter Anschauung an den Messias zu stellen waren, auch darin, dass ‚er aus dem Samen Davids geboren‘ war; die Abstammung von David wird [...] eben ausdrücklich als die Sphäre des ‚Fleisches‘ zugehörig bezeichnet und dem in der Interpretation des Paulus ungleich höher reichenden Begriff ‚Sohn Gottes‘ untergeordnet. Ungezwungen lässt die Formulierung als nur die natürliche Herkunft Jesu aus davidischer Nachkommenschaft denken, nicht aber an eine – infolge der geistgewirkten Empfängnis – durch bloß gesetzliche Vaterschaft vermittelte Davidsnachkommenschaft. H. Schürmann konzidiert also sicher mit Recht, ‚hier (**Röm 1,3**) wie **Gal 4,4** hätte Paulus wohl anders formuliert, wenn er von der Jungfrauengeburt schon gewusst hätte. 61“ So zitiert bei Raphael Schulte, Die Herkunft Jesu Christi. Verständnis und Missverständnis des biblischen Zeugnisses. Münster 2012, 732.; (Hervorhebungen von mir.) H. Schürmann, Das Lukasevangelium, Erster Teil, Freiburg 1969.

<sup>84</sup> Gal. 3,29.

<sup>85</sup> Bildanalyse der Pietà des Annibale Carracci in dieser Arbeit.

<sup>86</sup> Also auch für alle künstlerischen Bildwerke.

Folglich kann sie nur jungfräulich bleiben. Maria bedurfte keiner Reinigung, um Mutter Jesu zu werden. Ihre Reinheit bestand von Anfang an. Offensichtlich scheint hier Folgendes zu sein: Auch die Kirchenväter der Gegenreformation reihten sich hier in einer Tradition ein, die dem Geschlechtsakt ablehnend und gar abwertend gegenüber stand.<sup>87</sup>

Selbst der eheliche Geschlechtsakt ist von einer gerechtfertigten Reinheit weit entfernt. Die Reinheit Marias ist immer in Hinsicht auf die Reinheit Jesu zu sehen. Maria ist als Mutter Jesu immer sogleich mit der Reinheit des Sohnes verbunden. Martin Luther hingegen sei erwähnt als der Reformator, der Maria um Christi willen verehrt und in ihr die Demut hervorhebt.

Daran wird einmal mehr deutlich, dass obwohl die Reformation Maria nicht verschweigt, sie dennoch hier nicht als eigenständige Himmelskönigin erscheinen kann. Es bleibt dabei: Ihr erhabener Stand gebührt ihr allein aufgrund der Mutterschaft – eben um Christi willen. Die Reinheit in ihrer Körperfeindlichkeit war aber nicht der Hauptpunkt für die Reformation.

### 3. Die Reinheit als eine besondere Charaktereigenschaft der Maria

Ganz anders sah es Papst Siricius. Für ihn war auch der nur in Erwägung gezogene mögliche Geschlechtsverkehr der Maria eine Verderbtheit und Beschmutzung ungeahnter Größe.<sup>88</sup> Dreh- und Angelpunkt ist die Jesaja-Stelle, die von der jungen Frau kündigt und die im Neuen Testament zitiert wird. Das hebräische Wort *almah* wird in der griechischen Übersetzung der alttestamentlichen Stelle mit *parthenos* angegeben. Demnach heißt es: Die empfangen und gebären wird einen Sohn mit Namen Immanuel.<sup>89</sup> Die Interpretation bzw. Auslegung geht hier dahin, dass von einer Jungfrau die Rede ist.

Noch einmal zurück zu den historisch-biblischen Lebensumständen der Maria. Nazareth hatte eine einzige Wasserstelle, die für alle genügen musste. Sie war der Treffpunkt für die Frauen, sie schöpften dort Wasser, mit dem sie dann die großen Vorratskrüge zu Hause anfüllten. Dann gab es noch das Gebetshaus, in dem sich die Gemeinde am Sabbat versammelte, die Synagoge. Gleich bei ihr war eine kleine Schule, in der die Kinder lernten, die Bibel zu lesen, in Hebräisch. Miteinander sprachen sie Aramäisch.

---

<sup>87</sup> Mögliche Übersetzungen von Mt, 18c in Kommentaren: Die Präposition *ÈK* wird mit von, aus wiedergegeben. Beispiele. E. Schweizer gibt Mt 1,18c so wieder: „Da seine Mutter dem Joseph verlobt war, fand sich, **dass sie schwanger war vom heiligen Geist**“ (19). Dazu: „Das zeigt, dass Matthäus [...] betont, dass die Geburt in Bethlehem stattfand (2,1ff.) und vom heiligen Geist gewirkt war. Mehr will er damit kaum sagen, als dass diese Geburt so von Gott gewollt und gewirkt und dass Jesus in diesem Sinne Gottes Sohn ist [...] **Schon alttestamentlich wird der Geist mit Gottes Schöpfermacht, die Leben schafft, verknüpft**[...]“ (12).; W. Grundmann übersetzt: „Diese Geburt ist von Gott gewirkt [...] Ihre Schwangerschaft rührt vom heiligen Geist her. **Dieser Gottesgeist tritt nicht [...] an die Stelle der zeugenden männlichen Gottheit [...], sondern er ist die göttliche Schöpfermacht.**“ (67) Die Präposition *ÈK* wird hier mit „aus“ übersetzt. So in: Raphael Schulte, Münster 2012,702. (Hervorhebungen von mir.) W. Grundmann, Das Evangelium nach Matthäus. Theologischer Hauskommentar zum Neuen Testament I, Berlin 1968.; E. Schweizer, Das Evangelium nach Matthäus. Übersetzt und erklärt, Göttingen 1973.

<sup>88</sup> J. Huhn, Das Marien Geheimnis beim Kirchenvater Ambrosius, *Alma socia Christi*, Rom 1952, 125ff. K. 657

<sup>89</sup> Jes. 7, 14.

**Vielleicht hat Maria auch bei ihrer Mutter lesen gelernt.** Im Nordosten Brasiliens wird das Mädchen Maria dargestellt, wie sie von der heiligen Anna, ihrer Mutter, in den „Schriften“ unterrichtet wird. Es gibt im Volk eine feministische Tradition der Glaubensweitergabe von Frau zu Frau, und sie wird heute von den kirchlichen Basisgemeinden reaktiviert, in denen Frauen häufig Gemeindeleiterinnen sind. In der gesamten Wirkungsgeschichte existiert eine Tradition der lesekundigen, belesenen, andere belehrenden Mutter Gottes. Manche Darstellungen erzählen, dass Maria sogar auf der Flucht nach Ägypten ruhig lesend auf dem Esel sitzt, während Josef den kleinen Jesus hält. Im späten Mittelalter schenkt die gelehrte Maria armen Mägden einen Psalter – und befördert so die Frauenbildung!

Maria kann also durchaus als eine kluge und weise junge Frau gesehen werden.

Hat sie nicht auch gelesen, als der Engel Gabriel zu ihr ins Zimmer trat, um ihr die große Freude zu verkündigen? Auch in dieser Frage gibt es sehr verschiedene Traditionen: In den orthodoxen Kirchen wird Maria gern dargestellt als junge Frau, die den Vorhang des Tempels webt, die Seide und Purpur spinnt; im Westen ist es eher die meditierende, die den Psalter lesende Maria<sup>90</sup> – vielleicht auch einfach ein junges Mädchen, das seinen Träumen nachhängt.

Jedenfalls haben die Maler und die Geschichtenerzähler das Mädchen Maria nicht auf die Rolle der fleißigen Hausfrau reduziert! Sie ist intelligent und rein. **Ihre Reinheit bezieht sich auf ihren Geist und ihren Körper gleichermaßen.** Ganz in diesem Sinne spricht schon die biblische Geschichte von Maria, die, nützlich und praktisch denkend, um leibliches Wohl besorgt ist (Lukas 10, 38-42). Diese kleine Erzählung handelt zwar nicht von der Gottesmutter, sondern von einer Schwester der Maria mit dem Namen Maria, aber das ist in der Wirkungsgeschichte oft vergessen worden. Die abendländische Tradition hat diese beiden Frauengestalten als Archetypen für das kontemplative und das aktive Leben angesehen.

„Folgerichtig findet man aber auch die Jungfrau Maria gehorsam, wenn sie sagt: ‚Siehe, ich bin deine Magd, Herr mir geschehe nach deinem Wort‘. Eva dagegen war ungehorsam.“<sup>91</sup>

„Denn es war die Wiederherstellung (Rekapitulation) des Adam in Christus **notwendig**, damit der Sterbliche von der Unsterblichkeit verschlungen werde (vgl. Kor 15, 53); **dasselbe gilt für Eva und Maria**, damit die Jungfrau, für die Jungfrau Fürbitte haltend, den jungfräulichen Ungehorsam durch den jungfräulichen Gehorsam auflöse und aufhebe.“<sup>92</sup>

#### 4. Eva und Maria – eine unüberwindbare Grenze?

Ähnlich wie Adam Vorbild Christi ist, stellt Eva ein Vorausbild Marias dar, die deren Versagen durch ihr Verhalten ausgleicht und wieder gut macht.

<sup>90</sup> Als Beispiel sei die Marmorstatue in der Chiesa del Gesù genannt „Anna unterrichtet ihre Tochter Maria“, Künstler unbekannt, 16.Jh.

<sup>91</sup> Der lateinische Text lautet: **Consequenter** autem et Maria virgo obaudiens invenitur dicens: ‚Ecce ancilla tu, domine, fiat mihi secundum verbum tuum‘. Eva vero inaudiens“ (FC 8/3, 278-9 Brox). Hervorgehoben von Hofmann. Vgl. dazu auch die Bemerkung von R. Lautentin, Traktat 53: „In diesem Heilsgeschehen, in dem Christus Adam, das Kreuz den Baum der Ursünde vertritt, spielt die Jungfrau, die neue Eva, eine Rolle ersten Ranges, die innerhalb der Logik des göttlichen Ratschlusses fast als notwendig erscheint.“

<sup>92</sup> Iräneus, Epid 33 (FC 8/ 1, 55-6 Brox); Hervorhebungen von Hofmann.

Einen konkreten biblischen Anhaltspunkt für dieses besondere Verhältnis zwischen Eva und Maria sieht Irenäus in dem Umstand, dass Eva **in Gen 2, 25**, bereits als Ehefrau Adams (uxor) bezeichnet wird, obwohl sie aufgrund des von Irenäus angenommenen geringen Alters lediglich als seine Verlobte gelten konnte; ähnlich wird Maria in **Lk 1, 27** und **2,5** als Verlobte Josefs vorgestellt und in **Lk 1, 34-7** ihre Jungfräulichkeit hervorgehoben, während sie zugleich als seine Frau betrachtet wird.<sup>93</sup>

„Eva dagegen [sc. im Gegensatz zu Maria] war ungehorsam, sie hat nämlich nicht gehorcht, als sie noch Jungfrau war. Wie jene zwar Adam als Mann hatte, aber trotzdem noch als Jungfrau lebte – [,beide waren nämlich nackt‘ im Paradies, aber sie schämten sich nicht voreinander‘, weil sie kurz zuvor geschaffen (noch) keine Vorstellung von der Zeugung von Kindern hatten; denn jene mussten zuerst ‚wachsen‘, erst dann ‚sich mehren‘ – ,] sich ungehorsam verhielt und für sich und für das gesamte Menschengeschlecht zur Ursache des Todes wurde, so hatte auch Maria den (für sie) vorbestimmten Mann und war trotzdem Jungfrau und wurde gehorchend<sup>94</sup> und für das gesamte Menschengeschlecht zur Ursache des Heils.

Und deshalb nennt das Gesetz diejenige, die mit einem Mann verlobt war, obwohl sie noch Jungfrau war, seine Ehefrau,<sup>95</sup> und zeigt damit jenen Rückkreislauf an, der von Maria zu Eva geht.<sup>96</sup> Dennoch verbleibt Eva als eine Frau, die nach moderner Ansicht als emanzipiert im eigentlichen Sinne gilt und darüber hinaus auch in ihrer Sexualität befreit ist. Doch für Maria ist hier die Sexualität erst gar nicht thematisiert.

## **5. Die Frage nach der Wahrheit zwischen Eva und Maria, die sich jeder Faktizität entzieht**

Auch die Kunstwerke der Malerei vermögen die letzte Wirklichkeit nicht zu erfassen. Die Direktheit wird immer fehlen. Dies sei schon vorweg an dieser Stelle festgestellt. Die Bilder der Kunst sind symbolisch und lediglich analog interpretierbar. Es gilt, die Umschreibungen der Malerei nie zu eng auszulegen, zumal Maria immer die Allumfassende Mutter Gottes – Gottesmutter – sein soll. Eva und Maria gehen in dieser Hinsicht auch aufeinander zu und sind analog sehenswert.

Das, was also in der biblischen Bestimmung Evas auffällt, klärt sich durch das Licht, das von Maria, auf die Stammutter fällt. Weil Maria eine verlobte Jungfrau und jungfräuliche Gattin war, deswegen wird ihr ein Vorausbild im Alten Testament in prophetischer Weise ebenfalls als eine jungfräulich-verlobte Gattin vorgestellt.

Denn Eva ist für Irenäus der Typos Maria, deren antitypischer Gestalt sie skizzenhaft, aber doch in wesentlichen Zügen entspricht. Demnach ist Eva von Gott in seiner Weisheit so ge-

<sup>93</sup> J.A. Aldama, Maria 279 verweist auf die auffallende lateinische Überlieferung von Lk 2,5 „Maria desponsata sibi, uxore praegnante“, wo in einem Satz die Phasen der Verlobung und der Ehe miteinander verbunden sind. Dabei unterlässt er es zu erwähnen, dass die entsprechende Lesart „gynaiki autou“ in den griechischen Handschriften schwächer bezeugt ist; H. Schürmann, Lukasevangelium I, 103 bringt für die Ursprünglichkeit dieser schwereren Wendung allerdings gewichtige Argumente, 576.

<sup>94</sup> So auch bei Markus Hofmann, Maria, die neue Eva ‚Regensburg [...] 70.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Ebd.

dacht und geschaffen worden, dass sie ihrem, im Geist Gottes schon existierenden Gegenbild entsprach. **Eva ist eine Präfiguration Marias.**<sup>97</sup>

„So hat aber auch der Knoten des Ungehorsams Evas (seine) Auflösung erhalten durch den Gehorsam Marias. Denn was die Jungfrau Eva durch (ihren) Unglauben gebunden hat, das hat die Jungfrau Maria durch ihren Glauben gelöst.“<sup>98</sup> Jene Verführung, durch welche in übler Weise jene schon einem Mann bestimmte Jungfrau Eva verführt worden war, ist gelöst worden durch die Wahrheit, die der schon einem Mann anheim gegebenen Jungfrau Maria vom Engel in guter Weise verkündet worden ist.

Denn wie jene durch die Rede eines [abgefallenen] Engels verführt worden ist, dass sie vor Gott floh, dessen Wort sie übertreten hatte, so ist dieser auch durch die Rede eines Engels verkündet worden, dass sie Gott tragen solle, seinem Wort gehorsam; und wie jene sich verführen ließ, so dass sie Gott nicht gehorchte, so beherzigte diesen den Rat, Gott zu gehorchen, damit die Jungfrau Maria Anwältin der Jungfrau Eva würde. Und wie das Menschengeschlecht durch eine Jungfrau in den Tod verstrickt worden ist, ist es durch eine Jungfrau befreit worden, indem der jungfräuliche Ungehorsam durch den jungfräulichen Gehorsam in gleicher Weise aufgewogen worden ist.

Eva hatte noch als Jungfrau Adam als Mann.

Maria ist stets die Jungfrau und als solche wird sie als Jungfrau Maria bezeichnet und hatte einen ihr vorbestimmten Mann. Sie hatte keine Wahl. Nochmals die Frage: War Maria also doch abhängig und unselbstständig?

Stichwortartig festgehalten:

- Eva – Verführung durch [gefallenen] Engel
- Maria – Verkündigung der Wahrheit durch den Engel, (hier sind die Verkündigungsgemälde aller Perioden der Kunstgeschichte zu nennen).
- Eva war ungehorsam, Übertretung des Wortes Gottes.
- Maria war gehorsam und gehorsam gegen das Wort Gottes.
- Eva flieht vor Gott.
- Maria sagt: Es geschehe nach deinem Willen.
- Eva ist die Ursache des Todes für sich und das gesamte Menschengeschlecht.
- Maria ist die Ursache des Heiles für sich und das gesamte Menschengeschlecht.

Als Fazit stellt sich immer wieder die Frage nach der moralischen Ebene.

<sup>97</sup> Doch „die Mitwirkung Marias am Heil im Gegensatz zu Eva konnte erst dort ihre volle geistige Kraft entfalten, wo der Kontrastvergleich zwischen Eva und Maria mit dem Moment der wurzelhaften Sündenfreiheit der Gottesmutter ausgestattet wurde. Vermöge dieses Momentes erst war Maria als der durchgehende Antitypos Evas erkannt und als vollkommene Mitgehilfin des Erlösers erwiesen. Diese entschiedene Fassung des Kontrastvergleiches, die Maria auch erst zum eindeutigen Gegenbild Evas machte, findet sich schon in einem gehaltvollen Wort des Ambrosius Catharinus (+ 1553).“ Immaculata (Hrsg.) Internationaler Mariologischer Arbeitskreis Kevelaer, Regensburg 2004, 67.

<sup>98</sup> Hofmann 2009, 72.

Eva und Maria sind zum entscheidenden Zeitpunkt, zu dem sie auftreten, beide Jungfrauen und gleichzeitig auf einen konkreten Mann hingebunden; beide werden trotz ihrer Jungfräulichkeit als Ehefrauen ihrer Männer vorgestellt.

Für die Eine wie die Andere wird der Dialog mit einem Engel und das Eingehen auf dessen Botschaft zum entscheidenden Auslöser ihres im Kern entgegengesetzten und folgenreichen Verhaltens: Führt die Zuwendung Evas zum gefallenem Engel zu ihrem Unglauben bezüglich des göttlichen Gebotes sowie der damit verbundenen Strafe und mündet in den Ungehorsam, so ist der zustimmende Gehorsam Marias die Frucht ihres Glaubens an die Botschaft Gottes und des diese Botschaft überbringenden Engel Gabriel.

„Auch über seine Geburt [die Geburt des Erlösers][sagt Irenäus][...]‘Ehe sie kreiste, hat sie geboren; ehe noch eine Wehe sie ankam, brachte sie einen Knaben zur Welt‘<sup>99</sup>, wodurch er seine unverhoffte und undenkbbare Geburt von der Jungfrau verkündigte.“<sup>100</sup>

Irenäus gibt hier erstmals eine direkte biblisch-alttestamentliche Begründung für die Annahme einer schmerzlosen Geburt Christi aus Maria an, die z.B. im Protoevangelium des Jakobus fehlt. An einer anderen Stelle spricht er von der „makellosen Geburt des Wortes Gottes“<sup>101</sup>, wobei er sich auf die moralische Integrität der Inkarnation des Logos in Maria bezieht, ohne sie hier einer sündigen Zeugung im Schoß Evas gegenüberzustellen.

Irenäus muss hier nicht ein besonderes „Plädoyer“ der Jungfrau vor Gott zugunsten der Stammutter [Eva] meinen. Indem vielmehr sie, die als Jungfrau, Braut und zukünftige Mutter des zweiten Adam in vergleichbarer Weise wie Eva handeln konnte, genau das Gegenteil von dem vollzog, was jene getan hatte, hob sie die Schuld der ersten Jungfrau, Braut und Mutter des gesamten Menschengeschlechts auf. Sie [Maria] löste alles Unheil auf. Die Marienbilder Caravaggios können diesen Hintergrund erhellen und begründen.<sup>102</sup>

Durch ihren zustimmenden Gehorsam zur Inkarnation, also nicht rein passiv, sondern mit dem Einsatz ihrer ganzen persönlichen Freiheit, leistete sie ihren unverzichtbaren Beitrag zur Menschwerdung des Erlösers, ohne welche er nicht als zweiter Adam alle Dinge, also auch Evas und Adams Sünde, in sich rechtmäßig (d.h. recte/ aequae lance/ iuste)<sup>103</sup> hätte spekulieren können.

Die Frage nach der Vergöttlichung oder Vermenschlichung zeigt eine eigene Brisanz.

Allerdings erhebt sich notwendig erneut eine Frage, wie das Verhältnis zwischen Adam und Eva einerseits sowie Christus und Maria andererseits zu fassen ist. Bei aller Analogie weiß Irenäus natürlich auch um die Unterschiede zwischen beiden Paaren.

Maria ist die Mutter Christi, nicht seine Braut; dem Fleisch nach stammt sie nicht von ihm ab, wie Eva, die aus der Seite Adams gebildet ist, sondern umgekehrt geht der zweite Adam als der Sohn Marias aus ihr hervor.

<sup>99</sup> Jes 66, 7

<sup>100</sup> in Hofmann 2009, 80.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> So z.B. La Madonna die Palafrenieri, Caravaggio, 1605-6, Öl auf Leinwand, Galleria Borghese

<sup>103</sup> Hofmann 2009, 81f.

Indem Irenäus Marias Heilsrelevanz auf die gesamte Menschheit bezieht, rückt er die Mutter Jesu ohne Zweifel in eine einzigartige Nähe zum Erlösungswerk ihres Sohnes; der isolierte Wortlaut könnte sogar zu der Fehldeutung Anlass geben, Irenäus würde hier die Einzigartigkeit von Christi Mittlerschaft aufgeben oder einschränken.

Dem steht aber schon die Einbettung dieser mariologischen Aussage und aller anderen verwandten Stellen in den christologischen Kontext der Adam-Christus-Parallele entgegen.

Adam konnte erst durch Eva das sein, was er für alle anderen Menschen wurde: Ursprung und Wurzel des Menschengeschlechts. So konnte Christus erst durch Marias Gehorsam das werden, was ihn als neuen Adam ausmachte: aus jungfräulichem Schoß stammender wahrer Mensch, in dessen menschlichem Ursprung zugleich die Gegenbewegung zur Sünde Evas gegeben ist. **In diesem Sinne war das Fiat der Jungfrau von Nazareth eine ursächliche Voraussetzung für das Erlösungswerk Christi.** Von daher stellte der protestantische Theologe Walter Delius fest, dass die Ausführungen des Irenäus, „den Kern zur Lehre von der Maria als mediatrix in sich bergen.“<sup>104</sup>

Dies bedeutet aber keine Konkurrenz zur Mittlerschaft Christi oder gar eine Verselbstständigung von Marias Handeln, die sie von dem einen umfassenden Heilsplan der Rekapitulation aller Dinge in Christus lösen würden.

## 6. Die Problematik der auslegenden Sichtweise zur Charakterlichkeit der Maria

Immer ist es die Auslegung, die Klarheit und Wahrheit bringen soll. Vom neutestamentlichen Quellentext allein scheint keine wirkliche Wahrheit ad hoc erreichbar. Sicher ist: Die Quelle ist entscheidend. Wie bereits vermerkt betonte nicht einmal Paulus eine Jungfrauengeburt. Auslegungen sind immer auch von der Zeit gefärbt, in welcher sie angefertigt werden. Das spezifisch religiöse Umfeld ist in jeder Zeit einer Variation unterlegen.

Marias Name begegnet dem Leser von den frühen Teilen des Korans bis hin zur späteren madinischen Phase der Verkündigung Muhammads. Damit nimmt vom äußeren Umfang her Maria im Koran breiteren Raum ein als im Neuen Testament und, was biografische Details betrifft, weiß der Koran mehr über Maria zu erzählen als die Schriften des Neuen Testaments.<sup>105</sup>

Handelt es sich also um eine Auslegung und in diesem Sinne um ein Weiterdenken der einschlägigen Textstelle, kann die Authentizität Mängel aufweisen. Zumal teilweise auch die ägyptische Mythologie bemüht wurde, nach welcher der Pharao als Gottkönig aus Amon-Re

<sup>104</sup> Delius (1963), 63.

IRENÄUS von Lyon, um 135 – um 200. Er sieht Christus als den neuen Adam und stellt als erster den bei späteren Christen so überaus wichtigen Vergleich zwischen Eva und Maria her. „Eva musste notwendigerweise in Maria wiederhergestellt werden, damit eine Jungfrau, indem sie zur Anwältin einer Jungfrau werde, durch ihren jungfräulichen Gehorsam den jungfräulichen Ungehorsam rückgängig mache.“ Epideixis, 33. Epideixis – Adversus haereses = Darlegung der apostolischen Verkündigung - Gegen die Häresien I. Freiburg 1993 (Fontes Christiani, Band 8/1).

<sup>105</sup> So z.B. Ludwig Hagemann, Ernst Pulsfort, Maria die Mutter Jesu, in Bibel und Koran (Religionswissenschaftliche Studien, Bd. 19) Würzburg, Altenberge 1992.

und der jungfräulichen Königin gezeugt wurde. Amon-Re benutzte aber hier den regierenden König.

Doch bei Maria gibt es keine Vermischung hinsichtlich eines menschlichen Geschlechtsaktes. Es handelt sich nicht nur um einen sexuell freien Kontext, sondern um eine völlig unerotische und geistige Handlung. Verkürzend mag hier – wie bereits vormals angedeutet – festgestellt sein, dass die Jungfrauengeburt von der Gottessohnschaft her zu verstehen ist.<sup>106</sup>

Das Göttliche kann und darf folglich ausschließlich in einem völlig reinen Behältnis wachsen und aus eben diesem geboren werden.

Maria ist in Nazareth aufgewachsen – nicht in Tiberias, wo die Reichen ihre Villen am Seeufer hatten. Sie lebte in diesem kleinen, armen Nazareth in Galiläa. Sie konnte also mit keiner feinen Adresse aufwarten. Nazareth stand ohnehin für nichts Gutes!<sup>107</sup>

Maria ist eben Gottes Magd. Doch dieser Titel bringt nicht einen niedrigen Rang zum Ausdruck, sondern das biblische Ethos. Magd und Knecht sein heißt im biblischen Sinne, dass jemand von Gott dazu berufen worden ist, eine nicht individualistisch verstandene Heilssendung zu erfüllen. An der Berufung des Knechts lässt uns das Neue Testament teilhaben. Wir müssen mitleiden, um das Heil zu erfahren.<sup>108</sup> Nazareth war als Außenposten auch Repräsentant der Unterdrückung.

Es gab nur wenige einfache Hütten, manche waren in den Berg hinein gebaut. Jeder kannte jeden – eine dörfliche Gemeinschaft: Maria war anders und doch Bestandteil dieser Gemeinschaft. Als Jesus, der Sohn Marias, später einmal in den Heimatort zurückkam, hieß es gleich: „Der? Woher will er das haben, diese Weisheit und diese Wunder, die durch ihn passieren sollen? Ist das nicht der Sohn der Maria, der Zimmermann?“<sup>109</sup> Von Josef war wieder keine Rede. Hieran zeigt sich eine kleine aber wesentliche Verschiebung: Obwohl der Stammbaum neutestamentlich direkt auf Josef zurückgeführt wird, ist es bei Markus an dieser Stelle Maria, die als Mutter benannt wird. Der weltliche Pflegevater wird übergangen. Auch aus diesem Grunde begegnet die Bevölkerung der Weisheit Jesu mit Skepsis. Woher mag diese Weisheit stammen? Sie muss sich von seiner Mutter Maria herleiten, doch von ihr kann er jene Weisheit unmöglich haben, sie ist doch diejenige, die man kennt.

Maria verkörpert hier vorrangig Gottes Option für die Armen. Ihre prophetischen Worte werden als Grundlage einer Spiritualität des Nachfragens und des Aufrufs verstanden. Frauen wie auch alle Opfer von Armut und Ungerechtigkeit können so auf eine Befreiung hoffen. Der Erneuerungsaspekt als Neubeginn wird auch ein wesentlicher Gedanke des Tridentinums sein. Aufbruch verstanden im Sinne der Stärkung des Glaubens. Die Künstler zeigen Maria nun vermehrt als verlässliche Frau, die das Leiden aller teilen kann.<sup>110</sup>

<sup>106</sup> Gerd Lüdemann, Jungfrauengeburt?. Die Geschichte von Maria und ihrem Sohn Jesus, Springe 2008, 31ff.

<sup>107</sup> Joh 1, 46.

<sup>108</sup> Offb 7,3-14.

<sup>109</sup> Mk 6,2f.

<sup>110</sup> „So ist es z.B. bedeutsam zu erkennen, dass Menschen mit posttraumatischen Belastungsstörungen dadurch eine Linderung des psychischen Schmerzes und eine Stabilisierung des Ichs und Selbst erfahren können, dass sie regelmäßig gute innere Bilder in sich wachrufen und erinnern. Martin Luther hat in seinem Sermon von der Bereitung zum Sterben anknüpfend an die Tradition der ars moriendi den Sterbenden die guten Bilder des

Doch ist sie zunächst diejenige, die man übergeht, der man nichts zutraut, da sie aus einem kleinen Dorf stammt.

So erwähnt später selbst Augustinus kein Gebet, das sich an Maria wendet. Erst im 5. und schließlich im 6. Jahrhundert entfaltet sich eine Gebetstradition und eine Mariendichtung. Erst im 6. Jahrhundert wird der Name Marias in den Kanon eingeführt. Eine Legendenbildung um die Person Marias setzt erst im 10. Jahrhundert ein. Maria avanciert in den darauf folgenden Jahrhunderten (bis zum 12. Jahrhundert) von der Mutter Jesu hin zur ewig jungfräulichen Gottesmutter und vor allem zur Himmelskönigin, die in ihrer Reinheit den Strahlenkranz, die Krone und das Zepter tragen wird.

Als **Himmelskönigin** ist sie die Herrscherin der **Reinheit**, die sich nie einer moralischen Verfehlung schuldig machen *konnte*. Auch deshalb stirbt sie nicht und verwest in keinem Grab, sondern wird in den Himmel aufgenommen.

Es geht also um ihre Himmelfahrt? Erwähnenswert ist, dass es in der ältesten Kirche erst gar keine Tradition gibt, die von einer vor den Augen stattfindenden Himmelfahrt spricht.<sup>111</sup> Weder die Himmelfahrt Jesu wird angesprochen noch die der Jungfrau Maria. Nur Lukas bildet hier eine Ausnahme – zumindest wenn es um die Himmelfahrt Jesu geht.<sup>112</sup> Maria wird hier nicht erwähnt.

Hier ist eine **Entrückung** gemeint, die nicht mit einer Fahrt auf einer Wolke oder einem Luftschiff vergleichbar ist. Zumindest macht eine Entrückung deutlich, wie sehr das Verstehen für die besondere Person eine Lücke beinhaltet. Wie hat man sich nun eine solche Himmelfahrt in Form einer Entrückung vorzustellen?

Ungewöhnlich war eine solche Vorstellung in der Antike nicht, so spricht schon das Alte Testament von einer Himmelfahrt des Elija und Hennoch. Auch Empedokles, Herakles, Romulus und Alexander der Große sollen die Himmelfahrt angetreten haben. Ebenso auch Apollonius von Tyana. Doch hier wird nicht von der Fahrt oder dem Flug in den Himmel berichtet, sondern ein Entrücken und also Entschwinden wird geschildert. Das Erwähnen einer Wolke besagt hier zum Einen die Nähe des Göttlichen wie auch das Nicht-Verstehen und die damit einhergehende Unnahbarkeit alles Göttlichen.

In der Apostelgeschichte wird von der Himmelfahrt mit Wolken und Engeln berichtet. Damit zeigt sich hier die umgekehrte Parusie. Doch das Bild der in den Himmel entschwindenden Maria zeigt die Malerei mit Hochgenuss. Auch hier verdeutlicht sich die Erhöhung der Maria als die heilige Jungfrau.<sup>113</sup>

Ohnehin wandelt sich ihr Bild auch unter dem Einfluss eines Franz von Assisi und eines Bernhard von Clairvaux: Sie wird sowohl als Fürsprecherin als auch als Beschützerin, in

---

Glaubens vor Augen gemalt.“ Christoph Schneider-Happrecht, *Wer tröstet? Ansichten zu Trost im Heidelberger Katechismus und in der modernen Wissenschaft*, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Freiburg, Basel, Wien 2015, 261-288, 284.

<sup>111</sup> G. Lohfink, *Die Himmelfahrt Jesu. Untersuchungen zu den Himmelfahrts- und Erhöhungstexten bei Lukas*, München 1971; Ders. *Die Himmelfahrt Jesu – Erfindung oder Erfahrung*, Stuttgart 1972.

<sup>112</sup> Lk. 24, 50-52; Apg. 1, 9-14.

<sup>113</sup> So auch zur bildlichen Darstellung gelangt in und mit den in dieser Arbeit vorgestellten Bildern, im Besonderen der Bilder des Masaccio und Carracci.

Form der Schutzmantelmadonna, gesehen. Ihr Bild scheint stets von einer wandelbaren und fast schillernden Vielschichtigkeit gewesen zu sein, dass dennoch immer mehr der Reinheit verpflichtet wurde.

Reinheit und auch die Erotik werden in der Malerei seit dem mittelalterlichen Minnesang und wiederum in der Renaissance vermehrt aufgegriffen. Hier zeigt sich die **Freiheit der Malerei**. Künstler griffen die Thematiken der Kirchenväter nicht im gleichen Sinn wie diese auf, sondern wagten Variationen und schauten auf die aufkommende Volksfrömmigkeit. Maria wird trotz ihrer Erhabenheit als Mensch fleischlich greifbar.

Doch Maria ist und bleibt über jeden Zweifel stets erhaben. Feministische Theologinnen der Neuzeit haben den Dualismus zwischen der reinen Maria und der sündhaften Eva als falsches Stereotyp kritisiert, da die Frau so immer nur auf die Heilige oder die Sünderin reduziert werde. Ebenso scheint es oft „zu einer eigentümlichen Vermengung von Mütterlichkeit und Muttergottesschaft“ zu kommen.<sup>114</sup> Doch zeigen sich auch vermehrt positive Interpretationsansätze. So wird die Jungfräulichkeit Mariens auch als ein Symbol der Autonomie gedeutet und somit wird darauf hingewiesen, dass sie von keinem Mann abhängig war. Also wird ihre weltliche Selbstständigkeit betont.<sup>115</sup>

## VI. Die Problematik: Erstgeborener Jesus

Um die besondere Reinheit Marias in den Fokus zu stellen, muss auch die Problematik der Erstgeburt Jesu thematisiert werden. Es lassen sich an gewissen Stellen drei Bedeutungen des biblischen Textes „Erstgeborener“ unterscheiden: Jesus ist „der Erstgeborene der Toten“ (Kol 1,18) oder „der Erstgeborene der Jungfrau“ (Lk 2,7).

Sowohl nach der ersten als auch nach der zweiten Bedeutung hat Christus weitere Geschwister; dass Irenäus die dritte Version nicht als bloße Reminiszenz an Mt 1,25 und Lk 2,7 betrachtet hat, ergibt sich aus dem Zusammenhang im ersten und dritten Text. **Der Erstgeborene der Jungfrau hat hier (*im spirituellen Sinn*) Geschwister, um deretwillen er überhaupt Mensch geworden ist.**

Damit ist aber wiederum, wenigstens indirekt, eingeschlossen, dass die Mutter Christi, die nach Irenäus nicht nur physisch, sondern auch und vor allem moralisch-personal an der Inkarnation mitgewirkt hat, in einer mütterlichen Relation zu diesen Geschwistern Jesu steht.

Noch deutlicher wird die Verknüpfung der neuen Geburt der Gläubigen mit der Geburt Christi aus der Jungfrau Maria an zwei weiteren Stellen. Dort argumentiert Irenäus jeweils gegen die Ebioniten, die die Jungfrau ablehnen und in Jesus lediglich einen Menschen, den natürlichen Sohn Marias und Josefs, sehen. In A.H. 4, 33,4, dem ersten dieser beiden Texte,

<sup>114</sup> So auch Gabriela Signori, Marienbilder im Vergleich, Marianische Wunderbücher zwischen Weltklerus, städtischer Ständevielfalt und ländlichen Subsistenzproblemen, in Maria, Abbild oder Vorbild, zur Sozialgeschichte mittelalterlicher Marienverehrung. (Hrsg.) Hedwig Röckelein, Tübingen 1990. 58-90, 70.; K.S. Frank, Geboren aus der Jungfrau Maria – Das Zeugnis der alten Kirche, in, Zum Thema Jungfrauengeburt, Stuttgart 1970, 91-120.

<sup>115</sup> So auch mit allen bildlichen Verkündigungsszenen, die sie als Lesende und also als Intellektuelle zeigen. So z.B. auch bei Leonardo da Vinci.

heißt es: „Er [der geistliche Mensch] wird auch die Ebioniten richten. Wie können sie gerettet werden, wenn nicht Gott es ist, der ihr Heil auf der Erde gewirkt hat?

Und wie wird der Mensch in Gott übergehen, wenn nicht [zuvor] Gott in den Menschen [übergegangen ist]? Wie aber werden sie die Geburt<sup>116</sup> zum Tod ablegen, wenn sie nicht durch den Glauben von Gott in wunderbarer und unverhoffter Weise in die neue Geburt wiedergegeben werden, die aber zum Zeichen des Heils gegeben wurde, das aus der Jungfrau stammt?<sup>117</sup>

„Und die [sc. Propheten bzw. prophetischen Schriftstellen], die ihn als Immanuel aus der Jungfrau verkündeten, machten die Vereinigung des Wortes Gottes mit seinem Geschöpf deutlich; weil ‚das Wort Fleisch wird‘ und der Sohn Gottes der Sohn eines Menschen, der als Reiner auf reine Weise den reinen Mutterschoß öffnen wird, und zwar den, der die Menschen zu Gott wiedergebiert, und den er selbst rein gemacht hat; und der ‚starke Gott‘ ist das geworden, was auch wir sind, und er hat eine unaussprechliche Herkunft.“<sup>118</sup>

Die Interpretation des durch das dreimalige „rein“ betonten Relativsatzes interessiert hier im Besonderen. Welcher Mutterschoß ist hier gemeint, der Marias oder derjeniger der Kirche?

Unmittelbar zuvor spricht Irenäus unter Anspielung auf Jes 7, 14 von der Jungfrau Maria und der in ihr – unter ihrer personalen Mitwirkung – stattfindenden Inkarnation. Von der Kirche ist im Kontext weder direkt noch indirekt die Rede. Daher liegt es nahe, dass Irenäus mit der ersten Erwähnung des reinen Mutterschoßes die Jungfrau Maria meint.

Nach den Untersuchungen von D. Unger führen alle sprachlichen Vergleiche zu dem Schluss, dass hier tatsächlich der jungfräuliche Mutterschoß Marias gemeint ist, der durch die Zeugung und die Geburt Christi weder physisch verletzt noch moralisch befleckt worden ist.<sup>119</sup> Die Aussage, dass Gott diesen Schoß rein gemacht hat, setzt nicht notwendigerweise eine vorherige *Beschmutzung* (Benutzung) voraus, sondern kann durchaus so verstanden werden, dass er den Schoß als rein geschaffen und dafür Sorge getragen hat, dass er diese Qualität niemals verlor.

„Deshalb brach Maria voll Jubel in den Ruf aus und prophezeite stellvertretend für die Kirche: „Meine Seele preist den Herrn, und mein Geist jauchzt über Gott, meinen Retter.“<sup>120</sup>

Die Worte Gottes in der Genesis werden als prophetische Ankündigung der Feindschaft zwischen der Nachkommenschaft der Frau („semen mulieris“)<sup>121</sup> und dem Teufel verstanden, die

<sup>116</sup> Schon in den einleitenden Sätzen, noch vor der Auslegung von Lk 1,26-38 ist die Rede vom „Aufweis, wie Jesus sein menschliches Dasein der schöpferischen Tat Gottes im Schoße einer Jungfrau verdankt“, was noch durch die Formeln „Verheißung der Jungfrauengeburt“, „vaterlose Lebensentstehung Jesu“ und „Jesus ist der ‚Heilige‘ Gottes, der aus einer Jungfrau geborene ‚Sohn Gottes‘“ weiter erklärt ist. Auch in der Auslegung von Lk 1,5-25 wird immer wieder auf dieses „Wunder im Schoße Mariens“ voraus-hingewiesen. So Raphael Schulte, *Die Herkunft Jesu Christi. Verständnis und missverständnis des biblischen Zeugnisses. Eine theologie-kritische Besinnung*, Münster 2012, 199 Fn 102.

<sup>117</sup> Raphael Schulte, *Die Herkunft Jesu Christi. Verständnis und missverständnis des biblischen Zeugnisses. Eine theologie-kritische Besinnung*, Münster 2012, 345f.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Schulte 348ff.

<sup>120</sup> Schulte 161f.

<sup>121</sup> Dazu auch erweiternd Schulte 44ff.

in den Sieg Christi mündet, welcher der eigentlich verheißene „Same“ bzw. Nachkomme („praedestinatum semen“) der Frau ist.

## 1. Problematik Geburtsschmerzen

Die sehr starke Betonung der Geburtsschmerzen in Offb 12,2 findet weder in den neutestamentlichen Kindheitsgeschichten über die Geburt Jesu in Bethlehem noch in der kirchlichen Tradition einen Anhaltspunkt. Die Wortwahl scheint weniger auf eine physische Geburt, sondern eher auf ein heilsgeschichtliches Geschehen, am ehesten auf die Wehen (das Weh) der Endzeit, hinzuweisen.<sup>122</sup>

„Was soll ich aber sagen, wie groß die Gnade der Jungfräulichkeit ist, die verdient hat, von Christus auserwählt zu werden, damit sie auch leiblicher Tempel Gottes würde, in welcher, wie wir lesen, die Fülle der Gottheit wohnte.<sup>123</sup> Die Jungfrau hat das Heil der Welt hervorgebracht, die Jungfrau hat das Leben aller geboren. [...] Durch den Mann aber auch durch die Verheiratete ist das Fleisch aus dem Paradies vertrieben worden, durch die Jungfrau ist es mit Gott vereinigt worden.“<sup>124</sup>

Auch hier steht die Jungfräulichkeit im Vordergrund, es ist die Jungfräulichkeit Mariens, die als Beispiel par excellence gepriesen wird.<sup>125</sup> Damit ist wiederum die **moralische Ebene** angesprochen. In der Formulierung „Die Jungfrau hat das Leben aller (vitam universonum) geboren“ kann eine Anspielung auf die „mater viventium“ in Gen 3,20 liegen.<sup>126</sup>

„Es ist in der Tat (schon) am Anfang des Alten Testaments von Christus geschrieben worden, dass er kommen werde, um in der Erlösung der Menschen den Willen Gottes, des Vaters, zu erfüllen, wenn geschrieben worden ist, dass er Eva im Bild der Kirche zur Hilfe des Menschen gebildet hat“.<sup>127</sup>

**In Eva sieht Ambrosius also bereits die Kirche vorgebildet.** Wie schon bei Methodios von Olympos und anderen Vätern vor ihm, dient Eph 5,32 als naheliegender neutestamentlicher Anknüpfungspunkt für die Erklärung der ekklesiologischen Eva-Typologie.<sup>128</sup>

Auch die Entstehung der Kirche aus der geöffneten Seite Jesu am Kreuz als Hervorgehen der neuen Eva aus der Seite des neuen Adam ist Gegenstand der Ausführungen des Ambrosius.<sup>129</sup> Die Rippe des schlafenden Adam meine demnach die Kraft des Mannes. Das Blut und das Wasser aus der Seite Jesu seien für das Leben der Welt vergossen worden. Daher bedeute die Rippe Christi das Leben der Welt.

<sup>122</sup> Hofmann 90f.

<sup>123</sup> Kol 2,9

<sup>124</sup> Hofmann 96f.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> Hofmann 98f.

<sup>127</sup> Ambrosius, Luc. 2, 86.

<sup>128</sup> Ambrosius, Explanatio psalmi 39,11.) Weis auf die Nähe zu Methodios/Methodios.

<sup>129</sup> Ambrosius, Luc. 2,86.

## 2. Die Reinheit Mariens als Problem oder Besonderheit der Volksfrömmigkeit

Maria ist frei von der Erbschuld wie auch von jeder persönlichen Schuld. In den Worten der Kirchenväter formuliert heißt das: sie ist *die* Jungfrau im umfassenden moralischen Sinne. Als Mutter des Erlösers war sie auf einzigartige Weise während des ganzen Lebens mit ihrem Sohn verbunden.

Unter dem Kreuz wirkte sie aufgrund dieser engen Verbindung mit Christus an dessen Erlösungsoffer in ausgezeichneter Weise mit und stimmte innerlich der Ganzhingabe Jesu an den Vater zu. Damit erlitt Maria *geistige Geburtswehen* und wurde als *neue Eva* – als eine *vollkommene Eva* – zur Mutter aller Nachkommen des neuen Adam. Hier wird Mariens geistige Mutterschaft gegenüber den Christen mit ihrer Rolle als neue Eva begründet und ihr inhaltlich, wenn auch nicht im vollen Wortlaut, der Titel „Mater viventium“ zugesprochen.<sup>130</sup>

1. Maria verdankt ihr eigenes biologisches Dasein, ihre biologische Entstehung, einer Leerformelmännlichen Befruchtung zufolge.

2. Maria blieb jungfräulich während der Geburt Jesu: In dem Prozess der Geburt, als das Kind durch die natürlichen Kanäle des Leibes Marias hindurchging und auf die Welt kam, blieb ihr Jungfernhäutchen unbeschädigt. Die Verfasser des Katechismus bestreiten in § 499 ausdrücklich, dass durch die Geburt Jesu die Jungfräulichkeit Marias *gemindert* worden sei. Sie machen folglich auch eine biologische Aussage. Dies entspricht einem breiten Konsens innerhalb der heutigen römisch-katholischen Theologie.

So heißt es in einem Beitrag aus dem Jahr 2007: Die kirchliche Lehre definiert nicht die Art und Weise des Geburtsvorganges, bestimmt aber mit hinreichender Deutlichkeit die Unversehrtheit der physischen Integrität. Eingeschlossen ist dabei mit der Lehrentscheidung der Lateransynode (sc. aus dem Jahr 649 n. Chr.) der wunderbare Charakter des Vorganges. Andernfalls würde die Rede von der Jungfräulichkeit in der Geburt zu einer Leerformel, die keinen Inhalt mehr angibt und bei der nächsten Revision des Katechismus zu entsorgen wäre<sup>131</sup>.

Diese Ausführungen richten sich offenbar gegen den berühmten römisch-katholischen Theologen Karl Rahner, demzufolge das kirchliche Dogma nicht die Unverletztheit von Marias Hymen zum Inhalt habe, sondern auf das subjektive Erleben ziele: Die „subjektive erlebnishafte Seite der Geburt war bei Maria anders als bei den anderen Menschen“<sup>132</sup>. Doch Rahners Ausführungen fanden unter den Lehrstuhlinhabern an römisch-katholischen Fakultäten nur wenig Unterstützung.

Heranzuziehen ist hier das Protevangelium des Jakobus. 19,3-20,4: Der Beweis für die Jungfräulichkeit der Maria 19,3. Und die Hebamme kam aus der Höhle (sc. in der Jesus geboren wurde) heraus, und es begegnete ihr Salome. Und sie sprach zu ihr: „Salome, Salome, ich habe dir ein nie dagewesenes Schauspiel zu erzählen: eine Jungfrau hat geboren, was doch ihre Natur nicht zulässt.“ (...)

<sup>130</sup> Als Beispiel: Darstellungen der Mater dolorosa in der Berliner Gemäldegalerie und im Bodemuseum.

<sup>131</sup> Hauke 2007, 130.

<sup>132</sup> Rahner 1962, 202.

Das Protevangelium des Jakobus<sup>133</sup> spiegelt die Volksfrömmigkeit wider, die erst den Anlass zur Ausformung des Dogmas der immerwährenden Jungfräulichkeit der Maria gegeben hat. Es belegt, wie man die Jungfräulichkeit verstand: Sie wurde an dem Vorhandensein des Jungfernhäutchens gemessen, das selbst bei der Geburt Jesu unverletzt blieb.

Gottes befreiendes Handeln setzte Maria in ihrem reinen Leben direkt um. Sie gilt als ein Vorbild der Befreiung der Frau in der Neuzeit.

In ähnlicher Weise verstärkt sich ihre Abbildung in der Kunst des 16. Jahrhunderts. Maria wird eher mit den Frauen dieser Zeit identifiziert, die leiden, weil sie mit ansehen müssen, wie ihre Umgebung in Armut, Ungerechtigkeit und Zweifel verfällt. Eine Neuorientierung im Glauben kann hier hilfreich sein. Sie wird weiterhin als Mittlerin des Heils gesehen, die an der Seite ihres Sohnes Fürsprache einlegt, – aber eben nicht ausschließlich. Sie agiert vor allem auch als Mutter und zwar nicht nur als Mutter der Kirche, sondern vor allem als Mutter *in* der Kirche.<sup>134</sup>

Es ist wichtig zu erwähnen, dass viele liturgische Namen Marias den Lauf der menschlichen Erfüllung und Erlösung initiieren. Maria ist das Tor des Himmels, das Tor des Heils, die Himmelsleiter, *die* Brücke, die die Menschen von der Erde in den Himmel gelangen lässt. Das mütterliche und weibliche Element der Maria lässt den Gläubigen, noch bevor er irgendeinen Geistlichen zu Gesicht bekommt oder hört, eine Sehnsucht nach dem Himmelreich erahnen. „Maria gebiert Christus für uns, sie gebiert ihn in jeder Seele. Als Bild der Kirche ist sie ihre mystische Gebärmutter. Sie ist in einem beständigen Zustand des Gebärens; sie ist die immerwährende theotókos.“<sup>135</sup>

Man kann auch in den von mir ausgewählten Marienbildnissen die Wurzeln eines Stils und alle die damit verbundenen Abhängigkeiten zu Raffael, Botticelli, Fra Angelico und viele mehr feststellen, aber damit ist eben noch überhaupt nicht das Phänomen der sich in der Malerei des 16. Jahrhunderts neu orientierten Maria erklärt. So möchte ich Maria hier auch in den Bildern als ein Phänomenon deuten. Man kann sich das Einzigartige und das Spezifische der Maria verbauen, indem man jede Kunstrichtung in der Malerei deutet und intellektuell weiter entwickelt. Es ist darin vor allem auch die Erkenntnis allen Menschlichen zu finden.

### 3. Mögliche Interpretationsintentionen von Seiten der Theologie

So wird die Frage nach der Interpretationsfähigkeit des Menschen beantwortet und danach gefragt, inwieweit sich der Betrachter zur Zeit der uns hier interessierenden Gegenreformation auf das Bildnis der Maria einließ und es in und mit seinem Glauben vereinbaren und darüber hinaus neu begründen sollte und konnte. Die kirchlichen Auftraggeber werden ihre Vorstel-

<sup>133</sup> Das Protoevangelium Jakobus greift über die Geburt Jesu hinaus und widmet sich ausführlich der Herkunft Marias, der Gottesmutter. Es geht auch darum, die Jungfräulichkeit Mariens gegen die unter Juden und Heiden verbreiteten Gerüchte zu verteidigen; das Protoevangelium proklamiert die Heiligkeit der Jungfrau Maria und ihr universales Lob in der Kirche. Auch wird sie als Heilerin und Wundertäterin gesehen.

<sup>134</sup> Kunst katalog, Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa (Hrsg.) Ortrud Westheider, Michael Philipp, München 2009.

<sup>135</sup> Paul Evdokimov, Panagion und Panagia. The Holy Spirit and the Mother of God, Paris 1970, 70.

lungen an die Künstler gewiss weiter gegeben haben, doch ist die Freiheit, die jenen Vorstellungen auch bis zu einem gewissen Grade entgegensteht und die darin begründete Entscheidung, der Inbegriff und das Innerste des künstlerischen Schaffens.

Die Maler wollten das Neue und Einzigartige der Maria immer zur Ansicht bringen, denn es ist als ein Ganzes in der höheren und in der Freiheit des menschlichen Geistes verwurzelten Einheit sichtbar – eine Einheit zwischen Maria und dem Menschen (der sie im Kunstwerk betrachtet).

### 3.1 Die Maria als Madonna und Mutter Gottes zwischen Theologie und Kunst

Die Theologie wurde nie allein von Theologen gemacht und vor allem auch nicht die Kunst im Abendland. Die Geschichte der Frömmigkeit und ihre Ausdrucksformen in Kunst, Literatur und Musik sprechen eine ganz andere Sprache. Sie suchen eine Mariologie, die tief im Herzen der betrachtenden Menschen verwurzelt ist. Das Volk ist der entscheidende Faktor. Es trägt seinen Fokus direkt in das Innere der Darstellungen der Mutter Gottes. Ihre Haltung, ihr Blick, die Farbgebung wie auch ihre direkte Umgebung, werden per Anschauung in das Innere des Betrachterauges gebracht, um dort einer seelischen Verarbeitung entgegen zu sehen.

Das Volk hat sich in seiner Liebe zu Maria nicht an die Regeln gehalten, die männlich-hierarchischer Wille zur Macht setzte, es hat sie ständig durchbrochen, umspielt und verändert. Nicht, um Maria herabzuwürdigen – wie oft von der misstrauischen Hierarchie befürchtet wurde – ,wohl aber um sie näher an die realen Menschen und ihre Bedürfnisse zu bringen.

Die Teilnehmer des Tridentinums konnten nur daran interessiert sein, den Volksglauben und seine Bedürfnisse an Maria heranzubringen, um auf diese Weise eine wirkliche Gegenreformation durchführen zu können.

Kaum ein Thema christlicher Ikonographie ist von solcher Breite und Intensität wie das Thema Maria. Sie ist nach Peter Burke noch vor Christus bevorzugter Gegenstand christlicher Kunst, wobei zu berücksichtigen ist, dass Christus und Maria untrennbar zu sehen sind.<sup>136</sup> Deshalb läuft auch die Genesis des Marienbildes zu einem großen Teil parallel mit der des Bildes ihres göttlichen Sohnes Christus. Mir geht es speziell um die Aufarbeitung des Marienbildes vor und kurz nach dem Tridentinum.

Allgemein zeigt sich eine sog. herrschende Meinung innerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung dahingehend, dass kaum mehr neue oder eigenständige ikonografische Madonnen-typen und Sonderformen entwickelt werden.

Die wenigen Neuschöpfungen tragen den Charakter einer Übernahme und Entlehnung von den bisherigen Typen. Im Gegensatz zur vortridentinischen Zeit ist das Marienbild des Barock statisch und geschlossen. Vorher bildete sich durch die Übernahme der östlichen Ikonografie eine eigene abendländische Darstellungsform, die ihrerseits in Material und theologi-

---

<sup>136</sup> Wie bereits oben oft betont. Peter Burke, *The Italian Renaissance, Culture and Society in renaissance Italy*, Cambridge 1987.

scher Darstellung reiche Variationen kennt. Der Aussage, dass das Konzil von Trient nur am Rande mariologische Fragen behandle,<sup>137</sup> ist zu widersprechen, zumal die Väter des Konzils wie oben beschrieben, der Ehe, der Reinheit und der Vermittlung von Glaubensinhalten großen Raum zugestanden. So ist Vieles zwischen den Zeilen lesbar.

Schrift, Apokryphen und Tradition werden als Quellen der Ikonografie weitgehend abgelöst von den dogmatischen und apologetischen Schriften zeitgenössischer Theologen, besonders jener aus dem jungen Jesuitenorden.<sup>138</sup>

Doch ist die Mariologie der Väter und der Mystiker des Mittelalters für Petrus Canisius (+ 1597) Ausgangsmaterial in „De Maria Virgine incomparabili“ (1577, 5. Auflage 1862). Darauf baut Martin von Cochem in den langen Texten über Maria in seinem „Großen Leben Christi“ (1696). Eine mehr christozentrische und theozentrische Mariologie bildet die französische Schule aus. Unter dem Einfluss von Kardinal Brulle, Jean-Jacques Olivier, Jean Eudes und besonders von Louis Griognion de Montfort bilden sich seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts marianische Bruderschaften, durch die das Bild der Mutter Gottes weit verbreitet wird. Die auf Christus und Gott bezogene Maria ist also als spirituelle Kraft unabdingbar.

So sei am Rande erwähnt, dass das Bild der *Unbefleckten Empfängnis (Immaculata)* in Spanien entwickelt wird. Bartolomé **Esteban Murillo malt die ersten überzeugenden Darstellungen, etwa für die Kathedrale von Sevilla um 1650** – heute im Prado von Madrid. Maria ist mädchenhaft-jugendlich wiedergegeben. Sie schwebt über der Mondsichel, das Kind fehlt. Engel tragen Attribute aus der Lauretanischen Litanei, die Hinweise auf ihre unbefleckte Empfängnis sind, so Rosen und Dornen, die Lilie, den Öl- und den Palmzweig.<sup>139</sup>

### **3.2 Das Problem der Aufnahme der Madonnen/ Marien/ Muttergottesdarstellungen und des spezifischen Blickes *im und bzw. durch das Auge des Betrachters***

Im Zentrum der Betrachtung soll auch der Hinweis auf die Gefahr der Verflachung eines religiösen marianischen Bewusstseins zum innerlichst empfundenen Glauben hinsichtlich der Gottesmutter Maria stehen. So kann der marianische Glaubensbegriff ausgehöhlt werden, wenn die künstlerische Darstellung, die an die Stelle des Glaubens tritt und darüber hinaus sogar die Stelle des Vertrauens zu Maria einnimmt. Bilder sind in diesem Sinne stets Darstellungen, die eine Person, ein Geschehen konkret machen.

Die Konkretion stellt in diesem Sinne eine besondere oder auch bestimmte Arroganz dar, indem diese spezielle Darstellung einen überdimensionalen Einfluss auf die Betrachtung und den damit in engster Beziehung stehenden Eindruck auf den Betrachter ausübt. Das Gemälde, das Bild, kann eine Konkretheit erlangen, die weit über die Bibel und alle diesbezüglichen auslegenden Schriften hinausgeht.

<sup>137</sup> So Wolfgang Beinert, *Marienkunde*, Marienkunde Bd. 2, 156.

<sup>138</sup> Franz Matsche, *Die Pietas Mariana – Maria als Staatspatronin und Generalissima der Habsburger*, in: *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Karls VI.*, Berlin-New York 1981, I, 142-182.

<sup>139</sup> Bartolome Esteban Murillo, „Der Maler der Betteljungen und Madonnen“, *Ausstellungskatalog*, München o.J.

Auf jeden Fall ist das Bild in keinem Falle eine Verlegenheitslösung, sondern eher genau das Gegenteil. Das Bild der Mutter Gottes, der Madonna, der Schmerzensmutter und all ihrer bildlichen Ausformungen zeichnet sich doch meist durch eine Besonderheit aus: Es beinhaltet eine Botschaft, der eine gewisse Übersteigerung – ein Überstieg – eigen und möglich ist.

Die **theologischen Gespräche des Tridentinums** machten deutlich, dass es um die Verdichtung des Glaubens ging. Eine Erneuerung, die an eine glaubwürdige Substanz innerhalb des nun neu erstehenden Glaubens verhaftet blieb, muss über alle Effekte erhaben sein – und eben nicht nur *scheinen*. Hatte sich der Glaube verflacht? Sicher hatte es Unsicherheiten gegeben. Auch die sogenannte Volksfrömmigkeit muss hier immer wieder in den Blick genommen werden. Sie spielt eine sogenannte Konkurrenzrolle oder auch Nebenrolle zur Theologie, ohne nebensächlich zu sein.

Das Tridentinum widmete sich der Problematik der Ehe<sup>140</sup>, der Jungfräulichkeit<sup>141</sup> und eigentlich nicht ausschließlich der Gottesmutter Maria, aber sie war durch die angesprochenen Themen stets Dreh- und Angelpunkt der Darstellung der Maria in der Kunst und der Rolle der Frau in der Gesellschaft<sup>142</sup>. Ganz in diesem Sinne fungiert das Tridentinum auch als Gegenreformation in feministischen oder schlechthin femininen Angelegenheiten. Immer ist auch die folgende Frage in den intellektuell theologischen Gesprächen des Tridentinums (in allen Sitzungsperioden) mitgestellt: Wie hat sich die Frau an der Gottesmutter Maria, der Jungfrau Maria, der Schmerzensmutter Maria zu orientieren. Maria ist eben nicht nur ein Vorbild im Sinne einer Adelligen, einer Königin oder einer Heiligen.

Ein Vorbild erschöpft sich in einer Aussage und die könnte sich in einer Verflachung erschöpfen. Doch soll sich hier vielmehr ein Lebensmotto herauskristallisieren. Das Wort herauskristallisieren ist von mir bewusst gewählt, da es eine Verfestigung und Gegründetheit im Glauben ankündet.

Es geht um einen Glauben an Maria in ihrer schlechthinigen Einmaligkeit und nicht um einen Glauben, dass sie so oder so wirklich und historisch gewesen sein muss.<sup>143</sup>

Künstler geben den *ästhetischen* Anlass – wohlgerne den ästhetischen Anlass – zu einer religiös bestimmten Verinnerlichung. Das bloße Ansehen des Kunstwerkes der Maria, des religiösen Bildes der Gottesmutter kann diese Verinnerlichung nicht repräsentieren. Das Ansehen ist hier lediglich der Ästhetik gewidmet und erschöpft sich hier auch in einer Anbetung des Bildes als eines Kunstwerkes.

Doch das Werk soll nie angebetet werden, selbst die Darstellung der Jungfrau Maria als Gottesmutter soll sich der Anbetung nicht öffnen. Es ist lediglich ein Fingerzeig in Richtung der religiösen Verehrung. Nie darf hier in Vergessenheit geraten, dass Maria nicht Gott ist.

<sup>140</sup> Jedin 1970, 141-161, 449ff.

<sup>141</sup> Hermann Joseph Sieben, Die katholische Konzilsidee von der Reformation bis zur Aufklärung, Paderborn, München, Wien, Zürich 1988, 265 hier eine Konfrontation mit der Problematik der altkirchlichen Quellen.

<sup>142</sup> Jedin 1970, 317.

<sup>143</sup> Gerd Lüdemann Jungfrauengeburt? Springe 2008, 41f.

Sie ist auch nicht gottgleich und eben erst recht keine Göttin, wie sie die Antike in so reichhaltiger Vielfalt kannte.<sup>144</sup>

Auf jeden Fall besteht stets die Gefahr innerhalb der Kunst, die sich durch ihre Exponate eine Repräsentation verschafft, dass es eben diese ist die zu einer Vernebelung jeder religiösen Klarheit führt. Eine Gefühlsverirrung, die sich in einer Gefühlsduselei äußert, *darf nicht* die Folge der Betrachtung der Mariendarstellungen sein. Ein religiöses Bild darf kein bloßes Anschauungsmittel für das Alte Testament oder das Neue Testament sein, auch nicht für die apokryphen Schriften<sup>145</sup>. Dennoch wird es im Auge des Betrachters oft in eben dieser Weise aufgefasst worden sein und aufgefasst werden. Die Problematik besteht hier darin, dass das Marienbild eine Emotionalität befördern *kann*, die in eine umklammernde Enge führt. Eine religiöse Erfahrung kann so erst gar nicht mehr entstehen.

Das Betrachtete wird im Inneren des Betrachters festgesetzt, ohne dass es sich in irgendeiner Weise nacherleben lässt. Aber ist diese hier angeführte Meinung die einzige? Ebenso könnte es auch der Beginn einer religiösen Tiefenerfahrung sein, da die Betrachtung des vom Künstler ins Bild gesetzten Blickes der Maria gerade die Tiefe einer religiösen Erfahrung in Gang setzt, also gleichsam am Anfang einer solchen steht. Ganz in diesem Sinne lässt sich die emotionale Führung, die der Künstler in einem Marienbild vorführt, auch als Aufbruch und Aufforderung verstehen, die danach strebt, den Betrachter zu eigenen Vorstellungen und Erfahrungen zu veranlassen.<sup>146</sup>

Eine Vorstellung steht hier stets am Anfang und eine solche ist nicht unbedingt mit einer Verzerrung oder Vernebelung der Wahrheit gleichzusetzen. Die Wahrheit des Bildes bezieht sich dabei aber nie auf eine historische ausgewiesene Wahrheit mit Beweischarakter. Dennoch tritt hiermit keine bloße Gestimmtheit zu Tage, die Unregelmäßigkeiten birgt und das marianische Kunstwerk mit einer Atmosphäre ausstattet, die eben jederzeit eine andere werden kann.

Das marianische Bild sollte schon immer – auch vor dem Tridentinum – als eine Quelle der Erkenntnis die Erbauung, die jene Bildwerke zweifelsohne auch förderten, übertreffen. Die Konzilien hatten stets auch den Zweck den Glauben zu vertiefen und gleichzeitig zu vermitteln, indem sie das vermittelten, was als Evangelium verkündet wird und ganz in diesem Sinne die Bibelwahrheit aufgreift. Der Bezug zur Bibel steht auch in den marianischen Bildern im Mittelpunkt.

Es ist dann eine eigene Wirklichkeit der Mutter Gottes gemeint, die eine Identität herausbringt, die dem christlichen Glauben eine verstehende Tiefe gibt, die sich in der Mutter Gottes als Person anbietet und durch das Bildwerk *zeigt*. Die marianischen Bilder sollen den Menschen einen Weg zeigen, quasi eine Spur geben, auf welchem sie den Glauben an Gott als eine göttliche Gnade und somit auch als eine Gabe des Geistes ansehen konnten und eigentlich sogar ansehen mussten.

<sup>144</sup> A. Vanhoye, *La Mère de Fils Dieu selon Gal 4,4*, in: *Marianum* 40, 1978, 237-247.

<sup>145</sup> Lüdemann 2008, 64 ff.

<sup>146</sup> Wolfgang Kemp: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Reflexionsästhetik*. Köln 1985.

Immer steht hier der Gedanke des Tridentinums im Vordergrund, der die Gegenreformation in der Weise als Rückzug von den Gedanken der Reformation in Gang bringen wollte, um die tiefe und von einer Überzeugung getragene Gläubigkeit zu stärken und neu zu entfachen.<sup>147</sup> Das marianische Bild erschöpft sich nicht in Konzepten. Es verfolgt einen Zweck, ohne ein bloßes Mittel des Konzils zu sein. Das Bild Mariens wird gezeigt und zeigt sich damit immer wieder neu, um so einer interpretierenden Frömmigkeit Vorschub zu leisten. Die Bibel und die Evangelien treffen Aussagen über Maria, die allerdings von den Bildern nicht lediglich wiederholt werden, da die verwendeten Zeichen unterschiedlich sind. Das geschriebene Wort zeichnet einen bestimmten Bereich der Notation, der dem Bild nicht gleichkommt<sup>148</sup>.

Das Bild arbeitet immer mit der erweiterten Dimension des Sehens und damit des Hinsehens. Es lässt somit eine nur dem Bildlichen gegebene Offensichtlichkeit zu. Der Blick der Maria macht jene erweiterte Dimension des Sehens aus und tritt mit dem Bildbetrachter in eine Beziehung. Die bildlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten sind von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da sie dem Betrachter auch immer einen eigenen Spielraum des Sehens zugestehen, der offen gehalten ist und sich der sprachlichen Dimension gegenüber als Offenheit zeigt. Ganz in dieser Hinsicht kann das Wort präziser sein, aber eben auch die Interpretation infolge der worteigenen Präzision eingrenzen und sogar einengen.

Der sehende Blick der Mutter Gottes dimensioniert sich demgegenüber in einer unauslotbaren Vielschichtigkeit, die immer wieder neu entdeckt werden kann. Die speziell theologischen wie allgemein religiös frommen Interpretationen zeigen somit eine Differenz des marianischen Bildes zum Text der Bibel und der Evangelien. So kann hier von einem Bruch zwischen dem textgebundenen Wort und dem Bild gesprochen werden. Ganz in diesem Sinne zeichnet sich das marianische Bild durch eine potenzielle Intensität aus, die einer sprengenden Eruption gleichkommt.<sup>149</sup>

Das marianische Bild ist sogleich stets präsent, dem Auge des Betrachters zugewandt und gibt die Dimension der Sichtbarkeit sogleich an, ohne einen Wechsel zwischen den Gegebenheiten einzufordern. Ein solcher Wechsel wird vom Leser eines Textes verlangt, der während des Lesevorganges auf die Ebene des Sehens *umschalten* muss. Von dieser Warte aus lässt sich feststellen, dass ein Bildnis Mariens eine direktere Dimension ihrer Sichtbarkeit preisgibt. Das Bild der Maria, als eine schon vorgegebene Interpretation des biblischen Geschehens, verlangt nach weiterer Auslegung im betrachtenden Auge, um auch von hier aus den Blick Marias aufzunehmen und so auch das eigene Auge weiter blicken zu lassen. Selbstverständlich ist hier nicht nur das Sehen der Mutter Gottes gemeint, das sich in einem Akt des Auges als Sehorgan erschöpft.

<sup>147</sup> Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, 15ff.

<sup>148</sup> *Obraz* 2006, 209ff.; 323ff.

<sup>149</sup> Wie das hier in einer Bildanalyse betrachtete Bild der Pietà des Annibale Carracci – besonders im Vergleich zu dem Gemälde des Lippi und des Pompeo Batoni.

Die Bilder der Maria beabsichtigen, immer schon den Blick an sich zu vergegenwärtigen. Es geht also nie nur um die Augen und ihre Augenfarbe allein, sondern auf den Blick, der die dahinter sich auftuende Seelenlage verdeutlicht. Eine vorgezeichnete theologisch-religiöse Meinung seitens des Tridentinums wird nicht dieselbe geblieben sein, sondern es wird sich vielmehr infolge der Bilder eine Erweiterung eingestellt haben, die aber durch das Tridentinum in Gang gesetzt wurde.

Das Bild der Mutter Gottes kann aber ebenso eine neue Quelle sein, die sich an die biblischen Aussagen bindet, dennoch aber eine neue Einstellung kennzeichnet. Hier ist das Bild einerseits die Quelle und andererseits die Weiterführung also der Strom, der sich aus der Quelle speist. Maria steht in den Bildern immer auch als die personifizierte Quelle des christlichen Glaubens. Doch Bilder bieten infolge ihrer eigenen und damit verselbstständigenden Aussagen, die sie in den Augen und damit in der Sichtweise ihres Betrachters/ ihrer Betrachterin auslösen, eine Öffnung die auch den Auffassungen und Absichten des Tridentinums diametral entgegen stehen können.

Dabei geht es nicht nur um die theologisch-biblischen Bildinhalte die ein Bild der Maria zu zeichnen imstande ist, sondern vor allem auch um die Phantasie, die aufgrund des Bildwerkes in Gang gesetzt wird. Gerade die *Phantasie* ist eine nicht beherrschbare Gabe, die von dem das Bild erschaffenden Künstler und von den gelehrten Teilnehmern des Tridentinums in den Betrachtern in Gang gesetzt wurde. Das Konzil zu Trient legte in jeder der Sitzungsperioden vermehrt Wert auf die Gläubigkeit hinsichtlich der Evangelien.<sup>150</sup>

Die personifizierte Quelle des katholischen Glaubens sollte in und durch das Bildnis Mariens auch eine Bindung an die biblischen Quellen erfahren. Besonders interessant sind die Neuerungen und in diesem Sinne sind es jene der Semantik, die mit den Gedanken der vorhergehenden Konzilien brechen und eine theologisch-religiöse Neuerung in der Volksfrömmigkeit entfachen konnten. Bilder der Mutter Gottes sind hier direkter und übernehmen eine direkte Vermittlung, da sie als die Mutter der Menschheit die Sünde gleichsam mitgetilgt hat.

Die Verankerung Marias in der Gläubigkeit wird dadurch zu einer erneuernden, weil absichernden Verfestigung, die dazu beiträgt in jener Sicherheit zu verharren.

Die Teilnehmer des Tridentinums haben sich eine solche Sicherheit für die Gläubigen gewünscht, um der Kritik auf reformatorischer Seite nicht Einlass in katholische Glaubenskreise zu gewähren. Wurden Künstler also direkt oder indirekt angehalten ihre Kunst als Instrument der Theologie zur Verfügung zu stellen?

Sicher zeigt sich hier sogleich ein besonderer Unsicherheitsfaktor, der sogar einen abenteuerlichen, weil nicht klar steuerbaren Aspekt birgt. Der abenteuerliche Aspekt besteht hier in dem Verhältnis des Betrachters und Interpreten des Marienbildes zum Konzept des Künstlers und schließlich zur Absicht der Theologen. Ergibt sich eine Gefahr, wenn die Bildaussage verändert, erweitert oder gar verengt wird? Konnten und können die Betrachter der Marien-

---

<sup>150</sup> Sieben 1988, 90ff.

bildnisse den jeweiligen Künstler und darüber hinaus auch die Absichten der Auftraggeber klarer und also besser verstehen, als jene Urheber<sup>151</sup>.

Ist dies überhaupt eine Option und wie soll ein sogenanntes klarer und besser Erfassen – Verstehen – überhaupt gelingen. Der Topos vom besser Verstehen wurde von dem Philosophen Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher geschickt erarbeitet.<sup>152</sup> Bollnows Untersuchungen ergaben, dass man jene Formel schon vorher bei Johann Gottlieb Fichte und Immanuel Kant findet.<sup>153</sup> Ebenso ist sie für die Argumentationen Hans-Georg Gadamer's bedeutsam. „Was diese Formel bei Schleiermacher besagt, ist klar. Er sieht den Akt des Verstehens als den rekonstruktiven Vollzug einer Produktion. Ein solcher muss Manches bewusst machen, was dem Urheber unbewusst bleiben kann.“

Es ist offenbar die Genieästhetik, die Schleiermacher mit dieser Formel auf seine allgemeine Hermeneutik überträgt. [...] In der Tat kann die so verstandene Formel als ein *Grundsatz aller Philologie* gelten, sofern diese als das Verstehen kunstvoller Rede verstanden ist. Das bessere Verständnis, das den Interpreten gegenüber dem Verfasser auszeichnet, meint nicht etwa das Verständnis der Sachen, von denen im Text die Rede ist, sondern lediglich das Verständnis des Textes, d.h. dessen, was der Verfasser gemeint und zum Ausdruck gebracht hat. Dies Verständnis kann insofern ‚besser‘ genannt werden, als das ausdrückliche – und damit abhebende – *Verständnis einer Meinung gegenüber dem inhaltlichen Vollzug derselben ein Mehr an Erkenntnis erschließt*. So sagt der Satz etwas fast Selbstverständliches. Kann also auch der Gläubige/die Gläubige ein besseres Verständnis von dem Marienbildnis erlangen, als der das Bildnis erschaffende Künstler selbst es je hatte? Zumindest besteht eine solche Möglichkeit.

Wer einen fremdsprachlichen Text sprachlich verstehen lernt, der wird die grammatischen Regeln und die Kompositionsform dieses Textes ins ausdrückliche Bewusstsein heben, die sein Verfasser beachtet hat, ohne sie zu bemerken, weil er in dieser Sprache und ihren Kunstmitteln lebte. Das gleiche gilt grundsätzlich von aller eigentlich genialen Produktion und ihrer Aufnahme durch den Anderen – dem Gegenüber. *Man muss sich dessen im Besonderen für die Interpretation von Dichtung erinnern*. Auch da gilt, dass man einen Dichter notwendig besser verstehen muss, als er selbst sich verstand, denn er ‚verstand sich‘ gar nicht, als sich ihm das Gebilde seines Textes formte.“<sup>154</sup>

<sup>151</sup> Sowohl Künstler als auch die Theologen des Tridentinums.

<sup>152</sup> Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 1977 (Hrsg. Frank); 1974 (Hrsg. Kimmerle).

<sup>153</sup> So auch von Gadamer formuliert, Gadamer 1990, 197. Dort Fn 40, O.F. Bollnow, *Das Verstehen*. Fn 41, Fichte Werke VI, 337.Fn 42, Kant, KrV, B 370. Fichte und Kant sollen aber etwas ganz anderes damit gemeint haben wie es Gadamer schließlich ausführt: „Denn der Zusammenhang, in dem diese angeblich philologische Handwerksregel dort auftritt, zeigt, dass Fichte und Kant etwas ganz anderes damit meinten. Es handelt sich da überhaupt *nicht um einen Grundsatz der Philologie, sondern um einen Anspruch der Philosophie*, durch größere begriffliche Klarheit über die in einer These zu findenden Widersprüche hinauszukommen.“ Gadamer 1990, 198 (Hervorhebungen von mir). Wichtig ist hier auch noch die zusätzliche Unterscheidung von Grundsatz und Anspruch. „Die Vermutung liegt nahe, dass eben Schleiermacher diesen Grundsatz philosophischer Kritik [Gadamer spricht hier von einem Grundsatz, obwohl er vormals von einem philosophischen Anspruch ausging] in einen der philologischen Auslegungskunst umgedeutet hat.“ Gadamer 1990, 199. Dazu auch Fn 47, 199.

<sup>154</sup> Gadamer 1990, 196 (Hervorhebungen von mir).

Der Philosoph Hans-Georg Gadamer wendet die Formel also auf das Wort, die Dichtung und das Geschriebene wie auch Gesprochene an. Die Problematik, die sich darüber hinaus ergibt zeigt das Verhältnis zwischen Wort, Schrift und Bild ab<sup>155</sup>. Das Bild weist andere Qualitäten als das gesprochene oder geschriebene Wort auf. Direkt auf die Bildnisse Mariens nach dem Tridentinum bezogen<sup>156</sup> stellt sich somit die Frage, ob die schaffenden Künstler sich selbst und ihr Schaffen erst gar nicht verstehen mussten. Verstand ein Boticelli, ein Raphael, ein Carracci nicht was er da erschuf und welche Wirkung es erzielen konnte und sollte?

Wichtig ist vor allem der folgende Satz: „Daraus folgt auch – was die Hermeneutik nie vergessen sollte –, dass der *Künstler*, der ein Gebilde schafft, *nicht* der *berufene Interpret* desselben ist.“<sup>157</sup> Aber muss nicht der schaffende Künstler der Interpret des Auftrags sein, der ihm angetragen wird? Inwiefern wird also die Wahrheit gefördert? Hier ist darauf zu verweisen, dass die Heiligkeit des Wortes und der Schrift im Christentum feststand, die Haltung zum Bild aber ein gesondertes Problem darstellte und nach einer eigenen Definierung verlangte. Schon Gregor I. stellte diesbezüglich im Jahre 600 n. Chr. eine Grundposition her: „Aliud est enim, picturam adore, aliud, per pictorae historiam quid sit adorandum, addiscere.“<sup>158</sup> (Eines ist es, ein Bild zu verehren, ein anderes, mit Hilfe eines Bildes eine Geschichte zu erzählen, die zu verehren ist.)

So geht es um die Wahrheit des Geschaffenen schlechthin. Was bedeutet es, wenn es wahr ist? Gilt etwas als wahr, wenn es mit einem realen Sachverhalt übereinstimmt, der als eine vom Bild unabhängige Entität gedacht wird? Hier muss eine intensionale und extensionale Seite beachtet werden. In diesen Ausführungen beziehe ich mich auf Umberto Eco, der eine Mitteilungsabsicht = Intention von der Intension = werkimmanente Bedeutung unterscheidet.<sup>159</sup> Eco differenziert eine intensionale Bedeutung als sogenannte Signifikationsbedingung im Gegensatz zur extensionalen Bedeutung als Wahrheitsbedingung.<sup>160</sup> Signifikationsbedingung und Wahrheitsbedingung müssen in einer verhältnismäßigen Beziehung stehen – sie sind in Bezug aufeinander zu sehen, um dann erst sinnvoll von einer Intention sprechen zu können.

## VII. Marienbild – Muttergottesbild als Spannungshorizont

Eine werkimmanente Bedeutung des Marienbildnisses bleibt immer innerhalb des Werkes selbst, es bleibt dem Werk verhaftet. Die werkimmanente Bedeutung kann ausschließlich im Werk selbst gefunden werden. Was folgt diesbezüglich aus der Bildauslegung eines Marienbildnisses? Was sich als das Bildhafte des Marienbildes herauskristallisiert bietet ein Gesehe-

<sup>155</sup> Jene Problematik habe ich in meiner philosophischen Habilitationsschrift aufgearbeitet. *Obraz* 2006, 184ff.

<sup>156</sup> Und lässt sich so auch allgemein auf alle Marienbildnisse beziehen.

<sup>157</sup> Gadamer 1990, 196.

<sup>158</sup> Gregor an Bischof Serenus von Marseille, Okt. 600. In: Denzinger/Hünemann 2004, 217. Zitat bei Scholz 2004, 635.

<sup>159</sup> Eco 1987, 89.

<sup>160</sup> Eco 1987, 89.

nes der spezifischen Werkimmanenz. Es nimmt Bezug auf das Bildnis selbst. Es geht dann nicht um die Wahrheit, die der Lüge entgegen steht.

Die Frage stellt sich nicht in dem Sinne, dass es darauf ankommt, ob Maria wahrhaft in dieser oder jenen Weise gewandet war und ob sie ihr Haar tatsächlich so oder anders frisierte. Die Werkimmanenz stellt eine eigene Wahrheit her, die jenseits der Frage nach Lüge und Wahrheit steht. **Ich werde der Klärung dieser Problematik im Kapitel „das Betrachten des Marienbildnisses als Gebet“ besondere Aufmerksamkeit schenken.** Auf jeden Fall handelt es sich auch bei einem Marienbild nicht lediglich um eine Aussage über einen bestimmten eingrenzenden Sachverhalt, sondern vor allem um eine Präsentation, die sich in der Schau konkretisiert.

Es geht nicht darum, dass nur über Maria referiert wird. Sicher ist dies auch von Bedeutung, aber eben nicht abschließend. Der wichtige Punkt ist hier, dass ihr ein Künstler mit dem Werk eine Präsenz verleiht, um sie so in einer Situation zu konkretisieren.

Durch ihre Präsenz erlangt sie Konkretheit. Was sich wie selbstverständlich ausnimmt, ist wichtig für die Frage hinsichtlich einer stimmigen Sichtweise des Betrachters auf das Bild, um dadurch zu einer ebenso stimmigen Interpretation zu gelangen, die sich gegen jedwede *Phantasterei*<sup>161</sup> abzugrenzen weiß.

Dem Marienbild ist eine Meinung immanent. Als Beispiel mag gelten, Maria habe vor dem Jesuskind gekniet und es angebetet, um so die Göttlichkeit des Kindes kundzutun.<sup>162</sup> Als Sache wird hier die Anbetung des Kindes genannt. Maßstab ist hier die Bildlichkeit oder Ikonizität als Bildsphäre. Die Ausdrucksstärke des Künstlerkonzeptes tritt hier hervor. Ausdruck und Konzept sind aber voneinander zu unterscheiden.

Die Abbildung des Bildes ist nicht völlig identisch mit dem Ausdruck und dem *dahinter* liegenden Konzept. Das Marienbild bietet in seiner Ganzheit speziell einen Sachverhalt, der in seiner Spezifität eine eigene Wirklichkeit entfaltet. Es ist die Ebene einer Wirklichkeit, die gleichsam über der uns bekannten und allenthalben umgebenden Wirklichkeit besteht.

Doch ist selbst die uns umgebende Umgebung eine Wirklichkeit, die unserer Einschätzung entspricht. Dahinter steht immer die Frage: Was ist überhaupt wirklich und wahrhaftig? Die Wirklichkeit des Muttergottesbildes lässt sich nicht durch die *uns vermeintlich bekannte Wirklichkeit* ersetzen oder ihr angleichen. Dass was das Bild durch das Bildhafte abbildet, liegt nicht als eine Bedingung des Wahrhaften hinter oder jenseits des Muttergottesbildes. Die dem Werk immanente Bedeutung gelangt in eine Übereinstimmung mit dem Objekt der Interpretation im Bild selbst.

Das Marienbildnis teilt sich als das Bild der Mutter Gottes mit, doch diese Mitteilung präsentiert Maria als die Gottesmutter und Überwinderin aller Sünde. Das worüber schließlich auch jedes Marienbildnis referiert, öffnet sich dem interpretierenden Betrachter und muss

<sup>161</sup> Phantasterei als wirklichkeitsfremde Träumerei. Auf jeden Fall agiert das Bild hier gleichsam im Sinne eines Fensters, um Einblick zu gewähren. Hier sei daher auf die Formel Albertis verwiesen, dass das Bild gleichsam ein offenes Fenster sei. Alberti/Bätschmann 2000, 224 (De pictura I, 19). So auch zitiert bei Büttner 2003, 25.

<sup>162</sup> Wie z.B. die hier erwähnten Bilder von Filippino Lippi, Stefan Lochner.

nicht mit der Intention des Künstlers, Auftraggebers übereinkommen. Die Intention ist als eine völlig unabhängige Größe zu sehen.

Maria als Schmerzensmutter, mädchenhafte Unschuld, bezaubernde Schönheit, demütige Dienerin, Mutter der Menschheit etc. zeichnet sich nie *nur* durch ein Konzept einer bestimmten Epoche aus und gibt auch nicht ausschließlich eine Art der Mariologie wider. Es geht also nicht um die Diskussion, ob Maria womöglich doch nicht so fromm war wie dargestellt und ob sie sich nicht auch eher ein freieres Leben hätte vorstellen können und wie sie zu ihrem Kind denn nun wirklich stand, weil sie ja auch seine Erzieherin zu sein hatte. **Hat sie ihn gezüchtigt oder hat sie ihn immer als vollkommene Heiligkeit empfunden und kaum gewagt ihn zu küssen? Doch geht es vor allem um die vielbeschworene Bildwirklichkeit.**

Die Bildwirklichkeit ist in ihrer Bedeutung eine besondere Herausforderung für jeden Betrachter.<sup>163</sup> Dabei hat der Schöpfer als Künstler und Autor keinen wesentlichen Vorsprung vor dem interessierten Betrachter. Die Meinung des Künstlers kann zwar am Bild zu überprüfen sein, doch ist sie nicht ausschlaggebend, zumal ihr von der individuellen Bildinterpretation aus durchaus widersprochen werden kann.

Es kann demnach auch nicht hinsichtlich der Interpretation ergebnisreich sein, wenn es lediglich darauf ankommt die Meinung des Künstlers oder seines Auftraggebers „richtig zu beurteilen“. Ganz in diesem Sinne wird nur einer speziellen Kunstideologie gefrönt, die auch wieder nur Wert darauf legt, der Präsentation zu dienen. Für die spezielle Bildwirklichkeit der Muttergottesbildnisse –Marien- oder Madonnenbildnisse – kommt es auf die ebenso spezifische *Mitteilung* an.

## 1. Schönheit als Spezifikum der Aussage des Marienbildnisses

Ich möchte mich im Besonderen nicht nur mit dem phänomenologischen Problem des Schönen in den Darstellungen der Muttergottesbildnisse auseinander setzen. Dennoch erscheint das Phänomenologische des Schönen immer mit. Doch wie es Thomas von Aquin bereits formulierte, besteht Schönheit in integritas, proportio, und claritas<sup>164</sup>. Die Integrität, die Proportion und die [göttliche] Klarheit sind auch hier der Nenner für die kunsthistorische Erkenntnis, die sich am Ende oder bereits zu Beginn des Betrachtungsvorganges einstellen [soll] wird.

Ganz in diesem Sinne möchte ich die Frage nach dem sogenannten **schönen Ausdruck der Muttergottes** stellen. Die Schönheit steht hier sogleich als ein Optimum und als Option.

Wie ist Maria als die Mutter Gottes als schön und also als Schönheit zu bezeichnen?

<sup>163</sup> Hans Georg Gadamer spricht von einem „Zuwachs an Sein“. In Gadamer 1986, 145f.; Seel 1991, 36-80; Bildwirklichkeit als virtuell unendliche Lesarten, Eco 1977, 14.

<sup>164</sup> Thomas von Aquin: „In ihrem Subjekt sind Schönes und Gutes dasselbe, denn sie gründen auf dieselbe Realität, nämlich auf die *forma* [d.h. den zugänglichen Aspekt]. Summa theologiae, I, q. 5, a.4, ad 1.; Die Schönheit als die Verbindung des Guten und Wahren: Aquin 2013.

Wo ist sie als Schönheit schlechthin unübersehbar? Kann die Antwort hier nur lauten: Maria ist in ihrer Spezialität als eben die Mutter des allwissenden, allgütigen, allmächtigen Gottes schön?

Das Schöne ist in der Malerei zunächst das nach außen dringende Wahrnehmbare. Es kommt dem Sinn des Betrachters entgegen, ja reizt den Sinn in der Weise, so dass sich die Empfindung und schließlich die Beurteilung einstellt, die besagt: A. Diese Darstellung der Maria als Mutter Gottes ist schön, weil... B. Diese dargestellte Frau ist schön, weil... Als Prämisse sei zunächst vorangestellt, dass Maria als Madonna wie auch als Mutter Gottes das Schöne als das wahrnehmbare Gute zur Geltung bringen soll.

Etwas hässlich Abstoßendes kann zwar auch das Gute darstellen, indem das Leiden als Spezifikum ausgewählt wird. Doch die Kunstwelt des Zeitraumes, der hier von Interesse ist (vor und nach dem Tridentinum) widmete sich eher (wenn auch nicht ausschließlich) der Darstellung des optisch-ästhetisch Schönen, dem Ebenmäßigen, Glatten, Rosigen, Zarten und immer auch zugleich Markanten hinsichtlich der Jungfrau Maria als Mutter Jesu Christi und also der Muttergottes<sup>165</sup>.

Wie wird also das Subjekt – der Betrachter/in – das Bildnis Mariens als Muttergottes für ein schönes Bild und ein schönes Abbild der Muttergottes ansehen. Kommt es dabei auf das Subjekt an?<sup>166</sup> Schon vorab möchte ich diese Frage mit ja beantworten. Die Besonderheit der schönen Maria als Muttergottes wird den religiös erzogenen Menschen in ebenso besonderer Weise erfordern. Sie ist nicht nur schön in der Weise, dass sie glatt, wohl proportioniert, bildhübsch, zart, zerbrechlich oder edel von Künstlerhand zu bildlicher Darstellung gelangt. Es gibt hier vielfältige Möglichkeiten<sup>167</sup>.

Maria als schöne junge Frau – als schöne Jungfrau. Es wird hier nur die schöne Frau in den Fokus gesetzt. (Warum sollte sie aber hässlich sein.) Doch die Frage, die sich hier in Folge der Maria als gottnahes Spezifikum ergibt heißt: Kann sie überhaupt lediglich als irgendeine schöne Frau im Zeitalter vor und nach dem Tridentinum angesehen werden?

Zunächst einmal muss sie als menschliches Wesen gesehen werden. Doch ihr Menschsein erschöpft sich nicht in einer Diesseitigkeit. Warum nicht?

<sup>165</sup> Verwiesen sei hier auf den gelehrten Abt Giovanni Pietro Bellori, der als Maler, Antiquar, Sammler, Kunstschriftsteller und Bibliothekar der Königin Christina von Schweden tätig war und als enger Freund von Francois Duquesnooy und Nicolas Poussin zu nennen ist. 1664 hielt er den Vortrag *L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*, den er später seinen Lebensbeschreibungen von Künstlern voranstellte. Bellori vertrat eine vom klassizistischen Ideal geprägte Vorstellung vollkommener Schönheit und seine Ausführungen gehören zu den wichtigsten Zeugnissen der italienischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts.

Der ewige Geist als Schöpfer der Natur und der Urformen, die als Ideen benannt sind. Die Körper unterhalb des Mondes sind der Veränderung und der Hässlichkeit unterworfen. Doch besonders die **menschliche Schönheit vermengt sich mit** unendlich viel Missgestalt und **Unproportion**.

Aus diesem Grunde bilden sich auch die edlen Maler und Bildhauer, wenn sie **jenem Urschmied naheifern**, in der Vorstellung einen Begriff höherer Schönheit.

So formt die Idee das Naturschöne zur Vollkommenheit und .macht sie sich nicht nur zur Nebenbuhlerin, sondern zur Herrin der Natur.

<sup>166</sup> Gesondert soll auch noch die Frage gestellt werden, inwieweit sich Unterschiede hinsichtlich der weiblichen und männlichen Betrachter im Zeitraum des Tridentinums ergeben.

<sup>167</sup> In besonderer Weise untersuchte Matthias Zeindler die heilige Schönheit oder besser gesagt das Schöne in Verbindung mit der Rede von der Göttlichkeit, Zeindler 1993, 94 ff.; 156ff.

**Es kann weder im 15/16 Jahrhundert noch in irgendeinem Jahrhundert um die ausschließliche Diesseitigkeit Mariens gehen.**<sup>168</sup> Sie befindet sich stets in einer gehobenen Zwischenwelt, die eine Teilhabe am Göttlichen bereits andeutet. Sie ist zwar keine Göttin, sie ist nicht einmal ein Engel und wird auch nicht als himmlisches Wesen in der Kunst jener Zeit dargestellt, sondern als ein *gottnahes Spezifikum* und damit als eine Besonderheit schlechthin. Doch selbst damit ist ihre herausragende Stellung, der ebenso die Crux inhärent ist, nicht annähernd genau beschrieben.

Maria wird als jene Besonderheit und damit als göttlich/vergöttlichte Schönheit vom Betrachter/in angesehen. Hier käme es also speziell auf die Einstellung des Betrachters/ Betrachterin an. Die hier erwähnte Einstellung meint die Bildung und Erziehung auf kultureller wie auch speziell religiöser Ebene. Darüber hinaus ist auch das Talent des Einfühlens und des Mitfühlens von Seiten des Betrachters/in gemeint.<sup>169</sup>

Die Schönheit, die als ein Wahrgenommenes von Bedeutung für die Einschätzung des sogenannten Bildes der Madonna und Mutter Gottes ist, erhält zum Einen ihre spezifische Ausrichtung durch die Aufnahmefähigkeit im Auge des Betrachters. Zum Anderen kann jene wahrgenommene und also eingeschätzte und bereits beurteilte Schönheit im Auge der Heiligkeit an sich bestehen, die den Betrachter in einem Mitteilungsakt an dieser gesonderten Wahrnehmung Teil nehmen lässt, so als ob das Allerheiligste dafür Pate stand<sup>170</sup>. Die hier benannte Heiligkeit scheint dann also durch die verarbeitete Bildthematik hindurch. Wie ist dies zu verstehen?

Dem Maler ist es dann gelungen, die herausgehobene Besonderheit Mariens über die Zeit(en) hinweg verortet zu haben. Der Blick und die Ebenmäßigkeit ihrer Erhabenheit gehen gleichsam in einer Einheit auf. Die von den Malern vorgestellte Schönheit Mariens darf somit nicht im menschlichen Subjekt – im Menschen allein – anberaumt sein. Von der Einschätzung und Beurteilung einer menschlichen Schönheit allein, wird man der Schönheit Mariens ohnehin nicht gerecht.

Die Schönheit wäre dann nur eine makabere Anleihe an alles Glänzende, Vordergründige, und würde gegen den Glanz und die Glattheit der menschlichen Schönheit sogar verlieren, da alles Menschliche im Gegensatz zur Darstellung Marias ohne jede Tiefe sein wird. Das oberflächlich Hübsche hätte dann den Vorteil davon getragen. Doch gilt es, die Kunst der Marienmalerei vor einer bloßen Aussage im Sinne einer werbenden Reklame zu bewahren. Nur so bleibt die Schönheit auch im theologischen Sinne ganz dem **Hohelied** verpflichtet und behält ihren sinnlich-theologischen Stellenwert.<sup>171</sup>

Doch wie ist es um das Schönheitsurteil des Menschen bestellt, der das Bildnis der Muttergottes anschaut? Von einer allumfassenden Objektivität kann nie die Rede sein. Die Beson-

<sup>168</sup> Die Mariologie bestätigt diese Aussage zudem auch für die heutige Zeit.

<sup>169</sup> Ein Ichgefühl – dem Künstler gemäß – kann hilfreich sein.

<sup>170</sup> In sehr freier Anlehnung an die Ausführungen Rüdiger Bubners, Bubner 1989; Bohren 1975.

<sup>171</sup> Das Hohelied der Bibel, AT. Es handelt sich hier um eine Sammlung von Liebesliedern, in denen die Empfindungen und Sehnsucht zweier Liebender zum Ausdruck kommen. Die altorientalische Umwelt sah Eros und Sexualität noch in der Verbindung der Verehrung von Fruchtbarkeitsgöttern. Ganz anders das Hohelied, in welchem der Eros – die Liebe als etwas rein Menschliches gesehen werden.

derheit des Schönheitsurteils besteht gerade in seiner Unberechenbarkeit. Mögen sich auch kulturelle Gleichschaltungen ergeben, so ist doch immer auch damit zu rechnen, dass sich eine Willkür und vor allem ein Modegeschmack einstellt, der nicht von Dauer ist und also der Schönheitsproblematik in keiner Weise gerecht werden kann.

Der Mensch kann die Willkür seines Schönheitsurteils nicht überwinden; selbst in einer Gesellschaft in welcher eine gewisse Einheit des Urteils herrscht, bleibt sie bestehen. So gesehen bleibt der Mensch zur ästhetischen Willkür verdammt.

Aus diesem Grunde lenk(t)en die Maler den Blick auf das Schöne der Transzendenz des Überstiegs. Das hier so benannte Schöne ist *das Schöne*, das mit einer Erhabenheit in Verbindung steht. Jenes Schöne hat noch eine Zutat dazu gewonnen und ist aus diesem Grunde auch zeitlos schön. Der Blick des in dieser Weise eingeführten Betrachters wird die Marienbildnisse der Gotik, Romanik ebenso in ihrer Schönheit zu würdigen wissen wie die Bildnisse des Barock, des Manierismus, der Romantik und ebenso aller vergangener Kunstepochen und jener Kunstepochen die der Menschheit noch bevorstehen. Das hier verwendete Wort WÜRDIGEN soll hervorheben, dass es eben nicht um ein abschließendes Urteil geht, mit welchem der Betrachter feststellt: Hier handelt es sich um ein schönes Gesicht, eine schöne Gestalt.

Ein Bildnis der Muttergottes soll nicht beurteilt werden, da es sich dem menschlichen Urteil entzieht, will heißen: Es entzieht sich der menschlichen Kapazität die Schönheit Mariens zu beurteilen – selbst wenn es lediglich ein Kunstwerk, ein Bildnis ist. Darüber hinaus ist hier nicht nur der Betrachter/-in gemeint, sondern auch der Maler wie auch jeder Auftraggeber.

Das auf Endlichkeit ausgerichtete Urteil des Auftraggebers, Malers und Betrachters kann einer steten subjektiven Wandlung unterworfen sein. In diesem Sinne wird der Mensch das Aussehen der Mädchen und Frauen in der Welt (der Umgebung oder die betrachtende Frau ihr Aussehen selbst) als Maßstab setzen, um zu einem Schönheitsurteil hinsichtlich eines Ausdrucks von Schönheit zu gelangen, die sich dieses Maßstabs erwehrt, weil sie keinem Maßstab gerecht werden kann, da sie außerhalb aller diesbezüglichen Maßstäbe steht.<sup>172</sup>

Die Schönheit der von **mir für diese Untersuchung ausgewählten Marienbildnisse** weisen auf die Schönheit hin, die sich als ein Gutes, ein Hinnehmendes, ein sich Fügendes und ein Weitsichtiges zeigen. Wie die weiblichen Wesen an sich – durch die männlichen Betrachter – beurteilt werden oder wie sich das jeweilige betrachtende weibliche Wesen selbst einschätzt, beurteilt und also als Gesamtheit wahrnimmt muss in dieser Betrachtung völlig ausgeblendet bleiben und sie soll auch in der Absicht der Auftraggeber und Maler ausgeblendet

<sup>172</sup> Zumindest bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das Mosaikbild von Pietro Bianchi aus dem Jahr 1740 in der Chorkapelle von St. Peter. Es gilt als das größte und schönste Mosaikbild der Immaculata. Es wurde nach einem Gemälde angefertigt, das Pietro Bianchi in seinem Todesjahr 1740 begonnen hatte und jetzt unvollendet in S. Maria degli Angeli hängt. Pius IX. hat das Mosaikbild persönlich am Tag der Dogmaverkündung mit einer goldenen Krone geehrt. Ganz in diesem Sinne war die Immaculata Concezione schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts mehr als nur die Unbefleckte Empfängnis. Hier deutet sich bereits die Vorankündigung der Thematik der Gegenreformation an, in welcher Maria fast eine Apotheose der makellosen Gottesmutter ist, die Himmel und Hölle versöhnt, da sie den Erlöser im wahrsten Sinne des Wortes auf die Welt bringt, der die Menschheit vor dem Verfall rettet. Schönheit ist also sittliche Makellosigkeit.

sein, um auf die Besonderheit Mariens in ihrer Konkretheit als Frau und Mensch und gleichwohl als die Mutter der Göttlichkeit schlechthin zu weisen.

Nur in dieser Weise kann überhaupt von einer gelungenen Marienbetrachtung gesprochen werden.

### 1.1. Die Marienbetrachtung als Besonderheit einer Bildbetrachtung

Eine im menschlichen Sinne aufgefasste ästhetische Schönheit, die sich oft auch als ein Schönheitsideal manifestiert, kann also erst gar nicht gemeint sein, wenn es um die Wahrnehmung und schließlich auch um die Wertschätzung des Auges/des Blickes und der Gestalt der Marienschönheit geht<sup>173</sup>. Das Wort *Marienschönheit* möchte ich in dieser Untersuchung als Spezifikum etablieren, um diesen speziellen Begriff – diese Wortschöpfung – über jedwede Täuschung zu erheben. Worauf gründet sich nun eine solche Erhabenheit in malerischer und also künstlerischer Hinsicht?

Die Künstler heben die Person der Maria in jeder kunsthistorischen Epoche in ihren Bildern in irgendeiner spezifischen Weise hervor. Oft wird sie als Mutter des Jesuskindes thematisiert. Sie zeigt sich dann in der liebenden Gemeinschaft zweier Personen (Mutter und Sohn) und unterliegt weder der Täuschung noch irgendeiner Unklarheit, sondern steht in den Bildnissen für eine wahre und ewige Harmonie. Die Harmonie ist eine Hauptaussage die hinsichtlich der Darstellung der Maria gemacht werden kann. Sie nimmt in sich selbst eine übersteigernde, immerwährende Schönheit an<sup>174</sup>.

Der Betrachter wird mit dieser besonderen Problematik konfrontiert. Es geht darum, die Schönheit und Harmonie von der bekannten, anerzogenen Begrifflichkeit zu lösen. Harmonie ist hier nicht gleich Harmonie, sondern sie kann sich auch als eine Disharmonie und damit als jene spezifische erhabene ethische Harmonie zeigen, die für die harmonische Gestaltung Mariens in den Bildnissen bezeichnend ist.<sup>175</sup>

Die Wahrnehmung ist an sich schon mit einer besonderen Problematik beladen, und „über die peripathetische Dimension der Wahrnehmung von Bildern zu sprechen, heißt immer auch, die Spannung zu bedenken, die zwischen der irreduziblen Freiheit des Rezipienten besteht, diesen oder jenen Weg einzuschlagen[...]“<sup>176</sup>

Es geht nie um Vergleiche, sondern um die Erfassung des Augenblicks, der die Schönheit mit einer Dichte und Erhabenheit versinnbildlicht. Einen Maßstab darf der Betrachter erst gar nicht im Sinn haben. Jede Willkürlichkeit, sei sie nun rein anerzogen und deshalb geschmacklicher Natur oder auch rein sinnlicher völlig unreflektierter Natur, die sich eher aus einer Neigung speist, soll ausgespart werden. Es könnte sich hier um eine theologisch-religiös *zusätzlich eingeschaltete Sekunde einer ästhetisch-ethischen Erkenntnis* der besonderen geistig-sinnlichen Art handeln.

<sup>173</sup> Hierzu bereits Fn 128.

<sup>174</sup> Jedin 1963, 321-339.

<sup>175</sup> Vor wie auch im Anschluss an das Tridentinum.

<sup>176</sup> Ganz/Neuner 2013, 28.

**In den von mir ausgewählten Bildbeispielen sind Maria und Jesus als *die* eine harmonische Vielfalt in der Gnade Gottes zu sehen.** Der Betrachter wird diese Harmonie sogleich und stetig wahrnehmen. Es ist kein Gegensatz, keine Konkurrenz zwischen Maria und Jesus wahrnehmbar. Auch in dem Fall, in dem es so scheint als ob ihr das Jesuskind auf dem Schoß entgleitet und sie fast teilnahmslos das Kind zu halten scheint<sup>177</sup>, kommt eher ihre Entrücktheit und ihre Weitsicht auf die Zukunft, die auf sie wartet in den Fokus.

Die Heiligkeit und Herausgehobenheit eines spezifischen Augenblicks ist in allen hier als Beispiel ausgewählten Bildern so in Szene gesetzt, dass der heilige Geist die Harmonie verbürgt und damit die nun auf den Betrachter einwirkende vergöttlichte Schönheit der Maria skizziert. Dennoch sei hier angemerkt, dass sie auch in keinem der hier zur Auswahl angebotenen Bildnisse als Göttin dargestellt ist. Sie hat es nicht nötig eine Göttin zu sein, da sie die Mutter des allmächtigen Gottes ist. Aber es handelt sich um eine seltsam anmutende Mutterschaft, die durch ihre ebenso seltsam anmutende überaus erhabene Schönheit angedeutet wird.

Die harmonische Vielfalt, die Maria charakterisiert, zeigt sie in der Beziehung zu ihrem Sohn, der nicht der Sohn zu sein scheint, der die Hälfte ihres genetischen Erbgutes in sich trägt.<sup>178</sup> Der Betrachter ist aufgefordert die Schönheit Mariens als die erhabene Schönheit einer Mutter zu sehen, die ihre Besonderheit dadurch in ihrer Physiognomie und Haltung ausdrückt, da sie Gott in sich trug und gebar. Die erhabene Schönheit kam durch Gott – durch die Auswahl, die Gott tätigte und ihr eine herausgehobene Position an der Seite ihrer Mitmenschen in Christus stellte.

Zu untersuchen ist hier in welcher Weise Maria vor dem Tridentinum ihre Schönheit offensichtlich als Anleihe erhielt und ob das Bildnis nach dem Tridentinum ihre Schönheit als Selbstbewusstheit, ohne Anleihe an die höhere göttliche Instanz ausstellt. Es geht den ausführenden Künstlern um die Schönheit der Beziehung zwischen Maria und ihrem Sohn Jesus. Es ist der Sohn als kleines Kind auf ihrem Arm, an ihrer Brust, auf ihrem Schoß und auch als erwachsener Mann, der nach seinem Kreuzestod auf ihrem Schoß liegt und der Verzweiflung Marias ein Forum bereitet wie im Bildnis des Annibale Carracci (1599-1600).

Es ist somit auch Historie, die sich zwischen Mutter und Sohn (Gottes) auftut. Die **ethisch erhabene Schönheit Marias** entfaltet ihre ästhetische Kraft in der Zeit der Betrachtung durch den Betrachter und vollzieht sich somit immer wieder auf ein Neues als ein dramatischer immerwährender Moment. Es handelt sich um das bekannteste Drama in der Zeit, das von der Kindheit und dem Kreuzestod Jesu und der Beziehung zu Maria erzählt. Die Erzählung, die der Betrachter infolge des Augenblicks nachvollzieht, ist keine direkte Wiedergabe eines Geschehens, sondern folgt einer eigenen bildlichen Rhetorik, und es gilt ihr transzendental, im Sinne eines Übersteigens, zu folgen.

In dieser Weise ist der Betrachter vor wie auch nach dem Tridentinum aufgefordert, die Schönheit Marias nicht an einem irdischen und damit willkürlichen Maßstab auszurichten. Es

<sup>177</sup> So zeigt es sich auch im Gemälde des Parmigianino, Die Madonna mit dem langen Hals, um 1534-40. Uffizien, Florenz.; Zymner 2000, 1-14.

<sup>178</sup> Wie bereits oben vermerkt.

geht hier um die Teilhabe an einer qualitativ völlig anderen Wahrnehmung, die an eine göttliche Wahrnehmung mahnt.

Dies geschieht durch den Glauben an alles Göttliche, durch den Glauben an *die* Maria, die als Mutter Gottes in der Geschichte und also in der Zeit für alle Zeit(en) ihren Platz bekundet.

Der Geist wirkt dabei sowohl im wahrnehmenden Subjekt wie im ästhetischen Objekt selbst. Das ästhetische Objekt ist dann auch jedes künstlerisch ambitionierte Marienbild<sup>179</sup>. Erläuterungen zum Wirken des Geistes im wahrnehmenden Subjekt zeigen sich, indem sogleich der Fokus des Betrachters und/ oder der Gemeinde in der er sich befindet, für das ästhetische Urteil eine Weisung beinhalten. Der Geist überwindet (in optimaler Weise) die Willkür des menschlichen Schönheitsurteils, indem er den Einzelnen in eine Gemeinschaft der universalen Liebe führt. Jene Ausstrahlung einer universal verstandenen Liebe, geht dann von den ästhetischen Objekten aus. Es ist so zu verstehen, dass sie soweit sie als Kunst den Menschen erreichen, ihre Eigenpotentialität im Marienbildnis entfalten.

Im Kontext der betrachtenden Gemeinschaft gewinnt jeder Einzelne ein Selbstverhältnis, auf Grund dessen es zu einer Wahrnehmung des Schönen gelangt, die derjenigen Gottes korrespondiert. Neben dem Wirken des Geistes im wahrnehmenden Subjekt erwähnt die Bibel auch, dass der Geist Gottes die Schönheit der Kreatur schafft. Doch ist die Differenziertheit des göttlichen Schöpfungshandelns höchst bemerkenswert. Vom Vater geht der schöpferische Befehl aus, der Sohn ist der Sinn der Schöpfung, ihre Bestimmtheit für Gott, während der Geist bewirkt, dass das Geschaffene für Gott lebt. Genau damit bewirkt der Geist die Schönheit der Kreatur.

Hier ist die spirituelle Ebene das Wichtigste, da sie auch Ungläubige, Unentschlossene und Zweifler erfasst. Der, der auch die kreatürliche Schönheit schafft, erschafft auch zwischen Gottesdienst und Schönheit die eigentliche und wesentliche Einheit.

Das Paradigma einer solchen Kunst fände man in Ecos Verständnis vom „offenen Kunstwerk“,<sup>180</sup> nur müsse man dessen Prinzip totalisieren, denn auch eine interaktive Installation gibt noch Strukturen und Reaktionsmöglichkeiten vor, die eine totale Offenheit der Rezeption begrenzen.

Doch das Postulat totaler Offenheit führte gleichzeitig zur Aufhebung des *Kunstwerks*. Es könnte nichts Gemachtes mehr sein, an dem noch irgendwelche Spuren einer strukturierenden Absicht haften. Auf die Totalität verlagert, entspräche dies einem chaotischen Zustand, in dem alle Elemente undifferenziert auftreten und letztlich kein klares Erkennen in keiner Weise und auf kein Ding bezogen möglich wäre.

Eine umfassende Schablone, die die Schönheit stets anzeigt und damit auch eine Theologie der Schönheit zum Besten gibt, wird es so nicht geben. Die Schönheit Gottes, die Schönheit der Schöpfung sowie deren Verhältnis zur Sprache, lassen sich nie direkt für den einzelnen Betrachtervorgang oder für die Gemeinde allgemein anzeigen und also nie wirklich sichtbar machen.

---

<sup>179</sup> Frey 1964.

<sup>180</sup> Eco 1972.

Die Wahrnehmung von Schönheit kann sowohl philosophisch als auch theologisch reflektiert werden, ohne eine daraus resultierende Konsequenz für eine wahrhaftige Erleuchtung, die von den Marienbildnissen ausgehen kann (soll), je zu erreichen. Einzelfälle und Besonderheiten sind davon ausgenommen.

Die absolute Offenheit des Marienbildes und die absolute Rezeptionsbedingtheit des Werkes, die damit korreliert, sind realiter nicht erreichbar, sondern definieren eine kategoriale Grenze für jede Kunsthermeneutik. Darum ist es aber auch nur möglich, das Bild der Maria als gegenüberstehende Einheit zum Betrachter aus rezeptionsoffener Darstellung und intendierter Mitteilung zu verstehen.

Aus diesem Grund ist auch die Interpretation des Gläubigen und des Zweiflers des 16. Jahrhunderts dazu verpflichtet, die im Bild liegende Mitteilungsabsicht des Künstlers – des Auftraggebers – zu berücksichtigen, soweit sie dem Interpreten klar wird. Das muss nicht bedeuten, von einer Deutung des Künstlers selbst auszugehen, weder im Hinblick auf die extensionale Bedeutung noch im Blick auf die autonome Bildwirklichkeit der Maria in ihrer Umgebung selbst.

Ein eventuell auftretender Zweifel an der Glaubwürdigkeit der biblischen Überlieferung, muss im einen wie im anderen Fall am Bild selbst empathisch überwunden werden. In diesem Sinne hat eine theologisch-religiöse Bildinterpretation gleichermaßen transzendental und weltlich zu bleiben: Auf jeden Fall muss sie immer an der Wahrheit der biblischen Geschichte und der damit verbundenen theologischen Wahrheit fokussiert sein, um dabei auch den Blick hinsichtlich des Auftraggebers und des ausführenden Künstlers als eigentlichen Autor zu zentrieren. Das Zentrum an sich bleibt dabei immer das Gesehene, das der Anschauung die Basis bietet<sup>181</sup>.

Dabei verankern sich das Marienbild und die Betrachtung im Leben des Betrachters selbst. Bedeutend ist, dass immer die Objektivitäts- und Subjektivitätsproblematik anzunehmen ist und damit auch eine im Zusammenhang mit dem Schönen der Maria im Bild unumgängliche Frage eingeht. Bedeutsam ist, dass für das Problem eine genuin theologische Lösung nicht einschlägig ist.

Die Objektivität des Schönen wird nicht in den Dingen, sondern in der Wahrnehmung der Gottes Mutter als eben jener verankert – bei Maria fallen also Subjektivität und Objektivität des Schönen in eine nicht zu trennende Einheit zusammen. Auf der Seite der objektiven Schönheit kommt Maria die Schönheit zu, weil sie von Gott auserwählt wurde. Ihre Schönheit hat bereits bestanden, um als eine ethisch-ästhetische Schönheit in den Blick des Betrachters zu gelangen<sup>182</sup>.

Die marianische Wahrnehmung ist schöpferisch. Der Betrachter stellt sowohl die Milde, die Süße, die Schönheit, den Schmerz und die Überwindung aller Verzweiflung im Antlitz der Muttergottes fest. Hier ist auch an das zu denken, was Luther in der 28. These der Heidelberger Disputation über den Zusammenhang von göttlicher Liebe und geliebtem Objekt sagt:

---

<sup>181</sup> Arnheim 1983.

<sup>182</sup> Meine eigene Auslegung für mein geplantes Buch: Die Ethik der Ästhetik; Asemissen 1989.

„Ideo enim peccatores sunt pulchri, quia diliguntur, non ideo diliguntur, quia sunt pulchri“  
(WA 1, 365, 11 f.)

## 1.2 Die dialektische Lösung – eine Möglichkeit in der Marianischen Kunst?

Als These steht fest, dass die Frage nach der referentiellen Offenheit des Bildes mit jener anderen Ebene korreliert, die als die Offenheit der Theologie erkundet werden muss. Die Bibel ist als theologisches Kriterium selbst ein Dokument theologischer Vielfalt.

Das lässt wiederum darauf schließen, dass der Überlieferungsprozess, der sich auf Maria, die Muttergottes, als entscheidenden Inhalt bezieht, sich selbst durch eine sogenannte Unbestimmtheit kennzeichnet. Es handelt sich aus literaturtheoretischer Sicht um ein irgendwann fixiertes, ursprünglich aber sehr der Interpretation und der Auslegung offenes Kunstwerk. Der Focus jeden Marienbildes des 16. Jahrhunderts ist das Evangelium, daraus folgert: Die Identität des Evangeliums ist nur im permanenten Wandel seiner geschichtlich-kulturell-theologischen Repräsentationen gegeben.

Damit wird eine Authentizität verbreitet, die eine strukturelle Identität des Rezeptionsprozesses, den die Theologie Heiliger Geist nennt, an den Betrachter/in weiter gibt.

Für diese Grundstruktur hat die reformatorische Tradition die Formel „simul iustus et peccator“ gefunden. Darum bedeutet jene Unbestimmtheit auch, dass die religiös und theologisch initiierte Kunst keine beliebigen Bildaussagen treffen kann und alles so zum Ausdruck Gebrachte der neutestamentlichen Wahrheit entspräche. Doch gerade die Kunst und auch die religiös-theologisch initiierte Kunst ist wesentlich *offen* und frei für ihren eigenen Wandel in Abhängigkeit von individuellen und kulturellen Deutungshorizonten.

Es mangelt an einer Formel für das Evangelium, welche grundsätzlich ihre Leser oder Hörer vom Glauben wesentlich überzeugen könnte. Ganz in diesem Sinne gilt es auch für die religiös-theologische Kunst. Auch sie findet ihre Verwirklichung in einem hermeneutischen Prozess. So kann auch kein Dogma hinsichtlich der Kunstbetrachtung eines Marienbildnisses herausgegeben werden.

Doch hier besteht das Problem der Vereinnahmung, da zu befürchten ist, dass die Theologie durch Bildinterpretationen vereinnahmt wird. Dies ist ein sehr wichtiger Gedanke. Begründet ist die Schönheitswahrnehmung der Muttergottes eben immer als die Mutter Gottes und nicht als eine schöne junge Frau. Sie hat Anteil an der trinitarischen Göttlichkeit, ohne selbst eine Gottheit zu sein. Sie ist als Vollendung der Geschichte um den Messias als eine harmonische Finalität zu sehen.

Maria bringt auch mit ihrer Schönheit etwas zu Ende. Sie steht in der Verknüpfung von immanenter und ökonomischer Trinität. Marias Schönheit ist aus ihrem Wesen heraus verständlich. Sie ist als Magd des Herrn diejenige, die bereit ist alles anzunehmen und zwar in voller Verantwortung. Ihre Schönheit ist aus der Mitte des göttlichen Wesens zu verstehen – der Liebe. Eine solche Sicht impliziert, dass die Wahrnehmung von göttlicher und kreatürlicher Schönheit integrierender Bestandteil des Verstehens um Maria ist.

In dieser Frage muss die wesentliche Offenheit theologischer Begriffe zugelassen und die strukturelle Identität des Glaubens als Kriterium berücksichtigt werden. Die Entscheidungen des Tridentinums sind dahingehend interpretierbar.<sup>183</sup>

Wird das Bild, die Bildlichkeit Mariens, ganz und gar von der Theologie vereinnahmt? Das hier problematisierte Vereinnahmungsproblem hängt theologisch davon ab, ob der Gegensatz zwischen der theologischen und der bildorientierten Perspektive in stimmiger Weise mit dem Glaubensverständnis begrifflich in eine Übereinstimmung gebracht werden kann.<sup>184</sup> Das heißt als Frage formuliert: Kann sich der theologische Begriff der Maria als Muttergottes, um den es hier geht, derart verändern, dass die Bildwirklichkeit diesem Begriff entgegen steht? Das Problem wird zu einer Dialektik verdichtet, die sich auf die Kunst und die Theologie fokussiert.

### 1.3 Die Auswertung der neutestamentlichen marianischen Bibelstellen

Nicht das Christentum war asketisch, leibfeindlich, eros-skeptisch oder erdrückte mit der Last seiner moralischen Kreuzesethik die blühende Liebeskultur der Antike. Vielmehr brachte der niedergehende Hellenismus asketische Tendenzen in das Christentum. Die Überlebenschance der Kirchen besteht also darin, die in der Bibel so deutlich feststellbare Lust am Lebendigen, die Lust an der Zärtlichkeit, theologisch, liturgisch und praktisch wieder stärker zu artikulieren.

Und aus historischer Sicht ist es schwer zu erklären, warum sich die Erotik in der christlichen Religion mit dem letzten Rang zufrieden geben muss. *Denn der Gott Eros hatte ursprünglich eine andere Funktion als die eines Feindbildes der reinen christlichen Lehre. In der Antike galt der Sohn der Liebesgöttin Aphrodite noch als Leitfigur der Tugend und der Menschlichkeit. Friedrich Nietzsche formuliert seine Kritik am Verrat des Eros in dem Satz: „Das Christentum gab dem Eros Gift zu trinken, er starb zwar nicht daran, aber er entartete zum Laster.“*<sup>185</sup>

Zwar gelingt es den Christen nicht, das Erotische völlig zu entmachten, aber sie nehmen ihm die Unbefangenheit, indem sie ihn grundsätzlich verdächtigen, für das Böse in der Welt verantwortlich zu sein. Voreheliche Sexualität fällt ebenso unter das kirchliche Verdikt wie der lustvolle Austausch körperlicher Berührungen in der Ehe, in der jede geschlechtliche Vereinigung ohnehin nur zum Zweck der Zeugung von Nachkommen zu dienen hat.<sup>186</sup>

Man kann also von einer potentiellen religiösen Überzeugung ausgehen, die aber erst durch die Bildbegegnung einen vorstellbaren Zusammenhalt gewinnt und sich dadurch personal bewahrt. In diesem Sinne, bezogen auf die Rechtfertigung der Existenz durch den von Christus offenbarten Gott, wurde Botticellis Madonnenbildnis für den Kaplan Tillich zu ei-

<sup>183</sup> Sieben 1988, 350ff.

<sup>184</sup> Christian Hecht 2012, 323ff.

<sup>185</sup> Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, Aph. 168. In: Kritische Studienausgabe (KSA) 5., München, New York 1980.

<sup>186</sup> Lutterbach 2012; Fareley 2006.

nem Glaubensinhalt höherer Ordnung. Eros und Agape wurden auseinanderdividiert – doch gehören sie ursprünglich zusammen.

Weder bedeutet der Eros nur sinnliche Liebe mit sexueller Energie, noch die im Neuen Testament propagierte Agape nur dienende, sich schenkende, opfernde Liebe. Die Aufspaltung des Begriffs „Liebe“ in Eros und Agape, Philia bzw. Libido und Caritas führte zu einer unerträglichen Reduktion der Bedeutungsvielfalt<sup>187</sup>.

Über seinen theologischen Wahrheitswert entscheidet das Bild indes nicht. Es ist eine sprachliche Funktion, ihm die Vorstellungen und Sinnkonstrukte zuzuführen, deren Zusammenhang in Frage steht. Die Analogie herzustellen, ist also ein sprachlicher Denktakt. Warum aber geschieht er überhaupt? Die Antwort liegt in der Ikonik des Bildes. Gegenstand der Ikonik sind die Strukturbedingungen des Bildsinns, wie diese im Prozess der Anschauung für den Betrachter zur Geltung kommen. **Wir verstehen das Bild dabei als Erkenntnismedium, nicht einer theoretischen Erkenntnis, sondern einer den Erkenntnisakt selbst betreffenden Evidenzerfahrung. Das entsprechende Aha-Erlebnis rührt an die Grenze des Sprachmöglichen.**

Es betrifft nämlich den personalen Horizont des Menschen, dem ein Zusammenhang augenblicklich derart aufleuchtet, dass sein eigenes Dasein davon erhellt wird. Man kann davon nur modellhaft reden. Umgekehrt kann man damit prinzipiell den Versuch einer theologischen Bildinterpretation verteidigen, auch wenn bildfremde Vorstellungen und Sinnkonstrukte der Bildbegegnung zugeführt werden. Dies geschieht in der Erwartung oder im Aufblitzen der Erkenntnis, dass eben diese gedanklichen Objekte durch die ikonische Struktur des Bildes zu einer wenigstens vorläufigen Anschauungseinheit gebracht werden.

So wäre es auch eine Überforderung, dies von einer einzelnen Bildbegegnung zu erwarten. Das mag im Einzelfall vorkommen, es lässt sich daraus aber kein theoretisches Prinzip machen. Der individuelle Glaube setzt mannigfaltige, grundsätzlich unabschließbare Reflexionsprozesse und biografische Erfahrungen voraus, die miteinander vernetzt werden. **Es gibt keine Predigt, mit der dem Glauben alles gesagt wäre. Es wird auch kein solches Bild geben, in dem der Grund des Glaubens als Sichtbares dargestellt wird/werden könnte.**

## 2. Christlicher Geist und theologische Offenheit

Das Modell der Frage-Antwort-Korrelation setzt ein kritisches Verhältnis zur Kultur voraus. Das Modell Entsprechung und Überbietung nimmt den Aspekt der Antwort schon in die Frage hinein. Ursprünglich gehört es nicht zum kulturtheoretischen Horizont der Theologie, sondern zu dem Problem, wie sich das Christentum zu seiner im Judentum verwurzelten Geschichte verhält<sup>188</sup>.

<sup>187</sup> So auch letztlich wohl das Anliegen Jung-Inglissis (1989, 66), wo hervorgehoben wird, dass die Muttergottes keiner irdischen Frau gleichen soll. 138ff.

<sup>188</sup> Auch auf die Mutter Jesu bezogen, lassen sich die Ausführungen von Asmussen anwenden, Asmussen 1959, 61 ff.

Dass Kunst Quelle von Erkenntnis sein kann, ist kein neuer Gedanke. Aber Kunst kann auch Quelle theologischer Erkenntnis sein, wenn sie als Erfahrung – verdichtet und reflektiert – theologisch relevant wird. Die frühchristlichen Apologeten und die alexandrinischen Theologen bedienten sich der Lehre vom Logos spermatikos, um eine Beziehung vom Geist im griechischen Sinn (als ausgestreutem Samen) zum Logos in Christus herzustellen<sup>189</sup>.

Diese Vorstellung – in neuer Form aufgegriffen – ist die Folie vor der sich das Verhältnis von Kunst und christlicher Verknüpfung begreifen lässt. Bei der Begegnung mit einem Kunstwerk ist auf den Logos spermatikos zu achten, der im Kunstwerk vorhanden ist, verborgen in Brüchen und Rissen. Vor diesem Hintergrund darf man mit den Künstlern das jeweilige Werk auf sich wirken lassen.

Doch wenn man annimmt, dass ein Bild fähig sei, in der Anschauung einen anders nicht darstellbaren Sinn zu vermitteln, dann ist die Antwort darin schon enthalten.

Denn die Bilder sind insoweit (anthropologisch) unverzichtbar, als sie ihren Betrachtern Einsichten ermöglichen, die sie ohne das Bild nicht machen würden. Das schließt theologisch relevante Einsichten potentiell mit ein. Nach dem Maß der anthropologischen Bedingtheit von Theologie ist bildende Kunst auch theologisch unverzichtbar.

Denn sie bereichert die Möglichkeiten von Theologie und Glauben durch ihre spezifische Weise Sinn zu stiften. Es mag Glauben auch ohne die Begegnung mit Kunst geben und Theologie ohne Bilder. In gewisser Weise wären sie ebenso vollständig, aber dennoch wären sie ärmer. Der Glaube ist vollständig, wenn er Christus als Herr und Gott (Joh. 20, 28) bekennt.

## 2.1. Das Verhältnis von Gesetz und Evangelium in der Bildrezeption

Das unschuldige Leiden Christi und die Darstellung der reinen Schönheit der Maria sind im christlichen Glauben das zentrale Symbol einer Identität. Es vermittelt die Annahme der eigenen Existenz aus Gnade. Ein wichtiges biblisches Interpretament für diesen selbstbezogenen hermeneutischen Vorgang ist die Verröhnung. Es bedeutet: Durch das Angebot des Glaubens mit dem Inhalt Christus und Maria stellt Gott selbst zwischen sich und dem fehlbaren Menschen eine Einheit höherer Ordnung her.

Das menschliche Unvermögen ist das neue Selbstverständnis. Das heißt, der Mensch bleibt trotz seiner Verfehlungen in einer intakten Gottesbeziehung<sup>190</sup>. Da die Scheidung zwischen Sein und Tun von Gott ausgeht, bewirkt sie sowohl den Einklang mit Gott als auch persönliche Identität. In der Sprache der Religion bekommt der Gläubige den heiligen Geist, der ihn in den Horizont unbedingter Liebe hinein nimmt. In dieser Weise mit sich und Gott versöhnt, wirkt sich der Glaube auch auf das Verhältnis zu Anderen aus. Statt über ein liebendes Verhältnis zum Nächsten verfügen zu müssen, wird es als Frucht des Geistes erhofft.

<sup>189</sup> so auch Ratzinger 1977, 11ff.

<sup>190</sup> Clairvaux 1979, 32ff.

## 2.2 Ein Vollzug des kulturellen Wandels infolge des Tridentinums?

Die Zahl der Definitionen, die den Kulturbegriff umschreiben wollen, ist vielfältig. Eine Übersicht für die in den 1990er Jahren modern gewordene Forschungsrichtung bietet der Band „Kulturgeschichte heute“ von Wolfgang Hartwig und Hans-Ulrich Wehler<sup>191</sup>. Kultur soll nicht verstanden werden als dritte Potenz neben Staat und Religion (Jacob Burkhardt) oder als bloßer Rest nach der Analyse von Herrschaft und Wirtschaft. Sie wird vielmehr als Schöpfung des Menschen auf allen Gebieten des Lebens betrachtet, die sich auf Wertideen aufbauen. Aus ihnen resultiert das soziale Handeln, aus dem objektive Hervorbringungen entstehen: literarische und künstlerische Werke, Lebensformen, Rituale und Institutionen.

Peter Hersche begreift die so definierte Kultur als die bestimmende historische Potenz im barocken Italien, vor Staat, Wirtschaft und Kirche<sup>192</sup>. Eine Trennung zwischen sogenannter Volkskultur und höherer Kultur ist dabei weder durchzuführen noch zu erstreben.

Die Kirche bildete als soziale Organisation vor dem Adel die wesentliche Trägerin der Kultur. Die Barockkultur war in Italien Mittel der Herrschaft, der Außen- und Innenpolitik und demonstrierte sozialen Status, verband aber auch die Stände miteinander. Diese von Hersche für Italien aufgestellte These lässt sich auch auf die Hochstifte der Reiches übertragen. Neben der Kirche traten die absolutistischen Höfe, an erster Stelle der Bourbonen und Habsburger, als einflussreichste Träger der Kultur.

Die Barockkultur war von starken Kontrasten geprägt. Neben der Kunstentwicklung dürfen auch die Negativseiten der Epoche nicht vergessen werden. Kriege, Seuchen und Hungersnöte verdeutlichten die stete Bedrohung des Lebens. *Der Gedanke der Vergänglichkeit wurde immer wieder in den verschiedenen Sparten der Kunst bis zu ephemeren Architekturen (castra doloris) betont.* Die feierliche Zelebration der mit dem Tod verbundenen Riten diente wie die Stiftung zahlreicher Seelenmessen seiner Bewältigung und dem Ringen um das Seelenheil. Außer dem Hexenwahn gab es verschiedene Spielarten von tatsächlichem oder vermeintlichem Aberglauben. Neben dem nach dem Konzil erneuerten Ritualen blieben oft bis in das 19. Jahrhundert auf Druck der Bevölkerung traditionelle Segensformulare in kirchlichem Gebrauch, die sich besonders auf das materielle Wohlergehen bezogen.

Die Sinnenhaftigkeit, das oft erwähnte pralle Lebensgefühl, sollte nicht in den Mittelpunkt der Sicht des Barock gerückt werden. **In der Kunstgeschichte schließt der Begriff den klassizistischen Stil besonders in Frankreich und England ein. Die Epoche war auch durch eine straffe Rationalität gekennzeichnet. Der Systemgedanke wurde von Nikolaus Kopernikus (1473-1543), Galilei und Johannes Kepler (1571-1630) am Planetensystem der Astronomie abgelesen und auf die Erscheinungen in der Welt übertragen.** Selbstverständlich ist dies eine plakative Verkürzung.

Diese Vorstellung setzte sich in Europa durch und bewirkte ein Umdenken, das auch Staat und Kirche erfasste. In der Architektur dominierte der Kuppelbau, der das Strukturbild des in sich geschlossenen Ganzen zeigt. Die Welt als System der Systeme, als Ordnung der Ordnun-

<sup>191</sup> Hartwig/Wehler 1996.

<sup>192</sup> Hersche 1999, 275.

gen wurde das Leitbild des Wirklichkeitsverständnisses. **Paradigmatisch erscheint dies im Denken des französischen Mathematikers und Physikers Blaise Pascal (1623-1662)**, der im Alter von 30 Jahren auf eine weltliche Laufbahn verzichtete und sich der Religion des Kreuzes zuwandte. Er wurde ein eifriger Verteidiger des sittlichen Rigorismus des Jansenismus. Bemerkenswert ist, dass **in allen Lebensbereichen, in den Wissenschaften wie in Staat und Gesellschaft, das Barockzeitalter durch den Wunsch nach Ordnung bestimmt war.**

Die aus der Renaissance erwachsene Kultur des Barock beruhte auf dem Glauben an den Schöpfergott. Vorab war die geistige Welt des Mittelalters zunächst in Italien durch die Renaissance, die bewusste Rückwendung zur Antike, abgelöst worden.

Unter diesen Vorzeichen vollzog sich die Befreiung des Individuums, die Erhebung der Politik von der instinktiven Selbstbehauptung zum bewussten Kunstwerk, die Verfeinerung der Sprache im Sinne der Antike<sup>193</sup>. Aus der Verbindung des mittelalterlich-christlichen Geistes mit dem durch die Renaissance erneuerten antiken Gedankengut ist der Barock erwachsen. Die Stadt Rom stand dabei als Zentrale der reformatorischen katholischen Kirche im Mittelpunkt.

### 2.3 Das Tridentinum und die Bildhermeneutik

Bildhermeneutik beschäftigt sich mit den Bedingungen für das Verstehen von Werken bildender Kunst. Eine theologische Bildhermeneutik hat mit Auslegungsvorgängen unterschiedlicher Art zu tun, bei denen Bilder im kirchlichen Kontext stehen. Neben Interpretationen im engeren Sinne, die sich im Zusammenhang mit Kunstwettbewerben, Bildpredigten, Ausstellungseröffnungen oder der katechetischen Praxis ergeben, werden Bilder durch individuelle Begegnungen mit Kunst gedeutet. Zu Letzterem sind auch religiöse Handlungen zu rechnen, bei denen der Vorgang des Verstehens in die Praxis des Gebets übergeht und die Interpretation implizit geschieht. Das betrifft vor allem die dauerhafte Gegenwart eines Kunstwerks im Gottesdienstraum, speziell wenn er für die persönliche Andacht geöffnet ist.<sup>194</sup>

Die religiösen Handlungen auf der einen Seite und die explizite Vermittlung eines Kunstwerks durch Text oder Rede auf der anderen Seite definieren das praktische Spannungsfeld, dem diese Untersuchung nachgegangen ist.

Besonders bedenkenswert: Welche Spannungen erzeugen die einzelnen Kunstwerke im Verstehensprozess, wenn sie ein kirchliches Thema aufnehmen. Es zeigt sich, dass in beiden Fällen ein theologisch relevantes Bildverständnis zu erwarten ist, welches sich im Idealfall als Reziprozität von Kunstwerk und Theologie beschreiben lässt. Das Bild und seine theologische

<sup>193</sup> Lill 1878; Schumacher 1984; Wilpert 1903.

<sup>194</sup> Büchsel 2010, 9-26.; Gottfried Boehm: Kunsterfahrung als Herausforderung. In: W. Oelmüller (Hrsg.): Kolloquium Kunst und Philosophie 1, Ästhetische Erfahrung. Paderborn 1981. Gottfried Boehm: Das Werk als Prozess, in: W. Oelmüller (Hrsg.): Kolloquium Kunst und Philosophie 3, Das Kunstwerk. Paderborn 1983, 326 ff., Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum. München 1985. Gottfried Boehm: Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens. In: Boehm, Stierle, Winter (Hrsg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. München 1985.

Deutung machen sich dabei gegenseitig verständlich, während die Rezeption des Bildes eine heuristische Funktion für den Glauben des Interpreten bekommt.

- Bilder können sinnstiftend sein, ohne in eine Sprache des Sprechens übersetzt werden zu müssen. Es ist die Eigenheit des Bildhaften, dem eine gesonderte Magie entspringt. Laut Max Imdahl sucht das hermeneutische Modell der Ikonik, seine Strukturbedingungen zu ergründen.
- Bildende Kunst nimmt den Anfang immer beim Ästhetischen. Die sprachliche Mitteilung folgt erst danach. Präsenz und Referenz stehen in einer Wechselbeziehung, die polar ausgerichtet ist und die als bildhafte Repräsentanz Bedeutung erfährt.
- Der Prozess der Bildhermeneutik speist sich aus dem ästhetischen Blick.
- Der Ontologie zufolge, hat das Bild sein ONTOS durch die Erscheinung die unausweichlich ist (Boehm).
- Ein sog. Bildhaftes lässt sich nie ohne Weiteres in Theologie übersetzen, da es sich um hochgeisteswissenschaftliche Aussagen handelt, die einer eigenen Ikonik des Bildes gegenüber stehen. Es ist deshalb notwendig auch die ureigene Bildikonik in Begriffe zu transformieren.
- Infolge des hermeneutischen Prozesses können Bilder zur Entwicklung von Theologie und innerhalb dieses Prozesses zu einem gesonderten Verständnis beitragen.
- Die ästhetische Erfahrung und die Glaubenserfahrung können für den Betrachter-/in in Analogie gesehen werden. Religiöse Bildkonzepte oder besondere Absichten des Künstlers, sind davon zu unterscheiden.
- Es geht um eine analoge Verarbeitungsweise im Auge des Betrachters, die aber durch Strukturen überprüfbar sein muss, um Kriterien als Grundlagen festlegen zu können.

Dementsprechend darf der ästhetische Blick als Inter-Esse beschrieben werden: In der Bildbetrachtung ändert sich das Selbstgewahrsein des Betrachters. Auf diese Weise kann ein Bild personale Bedeutung erlangen. Während die Identifikation mit der Bildwirklichkeit den Charakter des Spielerischen oder der Probe an sich trägt, kann sie in besonderen Fällen entscheidenden Anteil an der Identität des Betrachters bekommen. Um diesen Vorgang werkbezogen abzusichern, eignet sich Imdahls Modell der Ikonik. Es fungiert als Bindeglied zwischen dem rezeptionsästhetischen und dem werkorientierten Zugang.

Auf der Ebene personaler Bedeutung treffen sich Bildwirklichkeit und Glaube im Ich des Betrachters.

Der hier vorgestellte Überblick hat deutlich werden lassen, dass das Begriffspaar „Katholische Reform“ und „Gegenreformation“ für die im Mittelpunkt der Untersuchung stehenden Phänomene noch nicht ersetzt werden kann. Auch die jüngere angelsächsische Forschung betont die Kontinuität des Reformprozesses innerhalb der katholischen Kirche vom 15. bis ins 18. Jahrhundert, wofür der Begriff „Early Modern Catholicism“<sup>195</sup> eingeführt wird.

---

<sup>195</sup> Die allgemeinen Veränderungen des 16. Jahrhunderts werden damit berücksichtigt auch und im Besonderen hinsichtlich der geistigen und kulturellen Strömungen der Renaissance und der Reformation.

Die deutsche Wissenschaft akzentuiert dagegen die parallele Ausbildung von Konfessionskirchen durch Bekenntnisbildung und vergleichbare Instrumente.

Bereits im 15. Jahrhundert aber entstanden verschiedene Reformrichtungen, die durch die Reformation Martin Luthers einen zusätzlichen Anstoß erhielten<sup>196</sup>. Unter den Anhängern der Reformation wie in den alltäglichen Territorien nahmen die Obrigkeiten zunehmend Einfluss auf die religiöse Entwicklung, wozu ältere staatskirchliche Tendenzen beitrugen. Sie nutzten die Möglichkeiten des Konfessionsstaates für Sozialdisziplinierung und Modernisierung (konfessioneller Absolutismus).

Das **Konzil von Trient** festigte das katholische Bekenntnis und gab der Kirchenreform wichtige Anstöße, die durch das Papsttum und das Bündnis mit katholischen Monarchen umgesetzt werden konnten. Zu den wichtigsten Trägern zählten die neuen Orden, an erster Stelle die Jesuiten, und die päpstlichen Reformnuntien.

Neben der auf Rom ausgerichteten Reform mussten ältere, humanistisch oder in Italien spiritualistisch geprägte Richtungen in den Hintergrund treten. In der ersten Phase konfessioneller Selbstbehauptung dominierte im Heiligen Römischen Reich die mit staatlichen Mitteln betriebene Gegenreformation. Die große Welle kirchlicher Erneuerung erfolgte hier erst nach 1648. Lokale Sondertraditionen in Liturgie und Sakramentenspendung blieben noch länger in Kraft.

Die Bestimmungen des Tridentinums hinsichtlich Bischofsideal und Priesterausbildung konnten teilweise erst im Zuge der katholischen Aufklärung erreicht werden. Der erneuerte Katholizismus in seiner andauernden Vielfalt wurde zur entscheidenden kulturprägenden Kraft des Barock.<sup>197</sup>

Auf dieser Ebene ist jedes Bild ein Potential theologischer Deutung, auch ohne vom Künstler konzeptionell dafür bestimmt worden zu sein. Der Erkenntnismodus, in dem eine ästhetische Erfahrung als religiöse Erfahrung zur Geltung kommt, lässt sich als Analogie verstehen. Während das Bild damit als theologisches Potential angenommen wird, ist auf der anderen Seite das Maß seiner Offenheit zu bedenken. Andernfalls läuft die Interpretation Gefahr, das Kunstwerk zu vereinnahmen.

#### **2.4 Der Dualismus zwischen Heiligkeit und Sexualität als Spezifikum der mariologischen Probleme**

So besteht die Herausforderung darin, den vielfach erlebten Antagonismus von gelebter Sexualität und Hingabe an Gott in realitätsbezogenen Formen einer Versöhnung von beiden aufzuheben, ohne die vorhandenen Spannungen aufzulösen und die vielfachen Leidenserfahrungen wegzudeuten. In der Geschichte des Christentums finden sich in den Heiligenviten leider nur wenige Beispiele für eine gelungene Einheit von Sexualität und Gott-Suche. Ein Beispiel sei hier genannt: Teresa von Avila, die im Alter von 44 Jahren offenbar beim Gebet einen Or-

---

<sup>196</sup> Wolgast 1984.

<sup>197</sup> Jedin 1973, 46-81.

gasmus erlebt hat und diese Erfahrung so beschreibt, daß die sexuelle und die geistliche Erfahrung in eins fließen. Man vergleiche hierzu auch die religiös-erotische Sprache des „Liedes der Lieder“ im Alten Testament mit dem „Hohenlied“ der Liebe im Neuen Testament (1 Kor 13, 1-13).

So gibt es viele Christusbilder und Christologien, so auch viele Marienvorstellungen und Mariologien; sie ist „theotokos“ (Gottesgebärererin), Jungfrau, Mittlerin, Fürsprecherin, Unsere Liebe Frau, die Immaculata ( die unbefleckt Empfangene). Sie wird zu einer symbolisch befruchteten Gestalt. Damit aber hält die Mutter des Herrn teil an den Doppeldeutigkeiten des Systems selber.

Auf der einen Seite gibt das Symbol Kraft und Beständigkeit aus dem ihm inhärenten Gehalt – es gibt zu denken, regt das Sinnlich-Intellektuelle an. So im Sinne des Philosophen Paul Ricoeurs. Es regt den Rezipienten an, diesen Gehalt ganz oder teilweise in das eigene Denken zu integrieren.

Wird beispielsweise Maria im Neuen Testament als Jungfrau herausgestellt, gehen davon lebhaft und wirksame Impulse dann aus, wenn eine Zeit das Ideal der sexuellen Unberührtheit besonders hochschätzt – auch wenn der ursprüngliche Grund dafür nicht Maria, sondern ein geschlechtsfeindlicher Dualismus war.

Auf der anderen Seite ist das Symbol nicht nur Denk-Impuls, sondern auch Denk-Adresse. Das anderweitig geleitete Interesse sieht sich durch das Symbol bestätigt.

## 2.5 Eine Gegenüberstellung ausgewählter malerischer Kunstwerke vor und nach dem Tridentinum

### Bildbeispiele: Allgemeine Bildanalyse:

- a. Die Grablegung, Caravaggio 1602 – 1604<sup>198</sup>. Das unter anderem von Rubens, Fragonard und Cézanne kopierte oder adaptierte Werk, kann als Wendepunkt im Schaffen Michelangelo Merisi da Caravaggios gedeutet werden, da er von diesem Zeitpunkt an hauptsächlich religiöse Sujets bevorzugte. Das Bildgeschehen organisiert sich entlang einer geradezu machtvollen Diagonale in einer dunklen Szenerie, die lediglich von einer Lichtquelle erhellt scheint. Emotionalität und Empathie sind beabsichtigt. Die Besonderheit in Bezug auf die Darstellung Mariens besteht darin, dass sie wie eine Nonne gekleidet ist. Auswirkungen des Tridentinums? Wohl eher nicht, wenn man die Persönlichkeit Caravaggios in Betracht zieht.
- b. Madonna di Loreto (Madonna dei Pellegrini) um 1604<sup>199</sup>. Maria ist in diesem Bildnis die junge Frau mit dunklen aufgesteckten Haaren, die in einer schlichten Eleganz brilliert. Sie trägt ein zwar schlichtes aber dekolletiertes Kleid. Sie ist eine grazile Schönheit und schreitet auf Zehenspitzen auf die Hausschwelle zu, um ihr Kind – Jesus – zu präsentieren. Maria neigt den Pilgern, die dem Kind die Ehre erweisen, in einer

<sup>198</sup> Öl auf Leinwand, 300 x 203 cm, Pinacoteca Vaticana, Rom.

<sup>199</sup> Öl auf Leinwand, 260 x 150 cm, Rom, S. Agistino, Cavalletti-Kapelle.

besonderen Aufmerksamkeit den Kopf zu. Sie ist die schöne Milde und einer Frau aus dem Volke vergleichbar, die sich mitleidig und mildtätig zeigt. Von einem Kunstwerk in ikonographischer Tradition kann hier nicht mehr die Rede sein, zumal Caravaggio nur zu oft eben mit dieser Tradition gebrochen hatte. Auch hier in diesem Werk, da die Madonna di Loreto nur zu oft auf dem Dach eines Hauses sitzend zur Darstellung gelangte, welches von Engeln getragen wird. Die Legende besagt, die Santa Casa sei 1291 aus Nazareth nach Loreto verbracht worden. Das Haus wies kein tiefgehendes Fundament auf und war also leicht auf den Boden aufgesetzt worden. Hier im Bild Caravaggios ist aber bereits eine Szenerie entstanden, die nicht nur auf eine *Abgehobenheit* zielt, sondern auf Hoffnung, Liebe, Nächstenliebe und auf die Treue des Glaubens *abhebt*. Sozialer Sprengstoff in Form einer theologischen Aussage, die vom Tridentinum beeinflusst wurde? Inwieweit aber konnte ein Caravaggio als sehr freier Geist daran Interesse gefunden haben.

- c. **Annibale Carracci, Bild von Maria mit dem toten Christus, um 1600.**<sup>200</sup> In der dunkel gehaltenen Szenerie werden die beiden Figuren von einem sanften Licht angestrahlt, von dem der Betrachter nicht weiß, woher es kommt. Das Antlitz der weinenden Maria ist nicht schmerzverzerrt. Die Hoffnung auf Erlösung wird auch durch die Engel, die wie spielende Kinder auftreten, greifbar.
- d. Selbstporträt als Madonnenmalerin, Sofonisba Anguissola 1556 – zur Zeit des Tridentinums.<sup>201</sup> Zu diesem Zeitpunkt war die Künstlerin bereits bei Michelangelo Buonarroti gewesen, der ein Bewunderer ihrer Malkunst war. Das rot-blaue Gewand der Madonna auf dem Gemälde zeigt eine deutliche Kontrastierung zu dem strengen, braunen Gewand der im Selbstporträt dargestellten Malerin, Sofonisba Anguissola. Die Lichtgebung des Madonnenporträts überträgt sich auf das Selbstporträt der Künstlerin und zeigt so eine innige Verbindung zwischen der Malerin und dem religiösen Motiv. Der selbstbewusste Blick der Malerin erfasst den Betrachter. Der Einfluss ihres Lehrers Bernardino Campi ist offensichtlich.
- e. Geburt Mariens, Domenico Beccafumi, 1543<sup>202</sup> – zwei Jahre vor Beginn des Tridentinums. Auffällig ist die Kontrastierung von hell beleuchteten Flächen und tiefen Schatten. Das hinter der Hebamme schemenhafte Gesicht einer Frau richtet den Blick auf den Betrachter. Die Hand der Hebamme, die Maria hält, zeigt eine detaillierte Modellierung. Beccafumi studierte die Werke von Michelangelo Buonarroti und Raffael.
- f. Mariä Himmelfahrt, Tizian 1516- 1518<sup>203</sup>. Das Bild sollte aus großer Entfernung betrachtet werden und den Blick sogleich auf den Altar lenken. Die von Engeln umgebene Maria schwebt gen Himmel, wo Gott sie erwartet.
- g. Sixtinische Madonna, Raffael 1513- 1514.<sup>204</sup> Der wolkeige Untergrund, auf welchem die Madonna schwebt, erinnert an die Szenerie einer Bühne. Papst Sixtus II. weist mit der

<sup>200</sup> Wird in dieser Arbeit mit einer gesonderten Bildanalyse gewürdigt.

<sup>201</sup> Öl auf Leinwand, 66 x 57 cm, Museum Zamek, Lancut, Polen.

<sup>202</sup> Öl auf Holz, 233 x 145 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.

<sup>203</sup> Öl auf Holz, 690 x 360 cm, Santa Maria Gloriosa die Frari, Venedig.

<sup>204</sup> 256 x 196 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

rechten Hand aus dem Bildraum hinaus und schafft so eine Verbindung zwischen dem Bildgeschehen und dem Betrachter.

- h. Pietà, Perugino.<sup>205</sup> Die Pietà steht in der Tradition des Andachtsbildes. Die klare und ausgewogene Lichtführung unterstreichen die Idealisierung der dargestellten Figuren, die massiv und wie Statuen wirken.
- i. Pala di San Giobbe, Giovanni Bellini 1480.<sup>206</sup> Die Lichtführung bewirkt den Eindruck, die Figuren befänden sich in einem realen Raum. Das blaue Gewand Mariens kommt der Vision in Blau nahe. Die Anwendung der Saphirfarbe Blau, die auch über der thronenden Maria wieder aufgenommen wird, deutet das Himmlische ganz in der Tradition der Saphirallegorese an.
- j. Donne – Triptychon, Hans Memling 1480.<sup>207</sup> Maria wird von Engeln flankiert, die für das Jesuskind musizieren. Rot und Saphirblau sind die Farben des Gewandes der Madonna.
- k. Thronende Madonna mit Kind, Cosmè Tura um 1475.<sup>208</sup> Die blau gekleidete Madonna sitzt auf einem erhöht plazierten Thron und hält die Augen niedergeschlagen.
- l. Portinari-Triptychon, Hugo van der Goes um 1475.<sup>209</sup> Die Mitteltafel zeigt die Anbetung des Jesuskindes. Die Szenerie gleicht einer religiösen Theateraufführung.
- m. Madonna mit Kind, Piero della Francesca 1472-1474.<sup>210</sup> Eine streng wirkende Behandlung von Licht und Schatten zeichnet das Bild aus, in welchem die in saphirblau gekleidete Madonna den Blick des Betrachters auf sich lenkt. Ihre Hände umfassen nicht das auf ihrem Schoß liegende Jesuskind, sondern sind gefaltet. Ihre Mimik verrät ein innere Ruhe und zugleich eine Erhabenheit.
- n. Verkündigung, Leonardo da Vinci, 1472- 1475.<sup>211</sup> Hier zeigt Leonardo eine der Tradition verbundene Interpretation des Verkündigungsthemas. Maria nimmt die Gestik des Verkündigungsendels auf.
- o. Heilige Familie, Martin Schongauer um 1470.<sup>212</sup> Das Gewand Marias erstrahlt in einem hellen Rot. Demgegenüber ist die Landschaft in ein Blau getaucht.
- p. Anbetung des Kindes, Filippo Lippi um 1463.<sup>213</sup> Maria in einem hellblauen Gewand mit Goldnimbus und als Figuration des Jungfrauenkultes.

<sup>205</sup> Tempera auf Holz, 168 x 176 cm, Uffizien, Florenz.

<sup>206</sup> Tempera und Öl auf Holz, 471 x 258 cm, Galleria dell'Accademia, Venedig.

<sup>207</sup> Öl auf Eichenholz, 70,5 x 70,5 cm (Mitteltafel), National Gallery, London.

<sup>208</sup> Öl auf Eitempera, 239 x 102,5 cm, National Gallery, London.

<sup>209</sup> Öl auf Holz, 253 x 586 cm, Uffizien, Florenz.

<sup>210</sup> Öl auf Leinwand, 251 x 172 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.

<sup>211</sup> Öl auf Leinwand, 98 x 217 cm, Uffizien, Florenz.

<sup>212</sup> Öl auf Holz, 26 x 17 cm, Alte Pinakothek, München.

<sup>213</sup> Tempera auf Holz, Uffizien, Florenz. Wird in dieser Arbeit gesondert analysiert.

## D. Bildanalyse: allgemeine Bildanalyse

### I. Die Problematik der Objektivität der Schönheit

Noch einmal soll es auch an dieser Stelle eine Untersuchung geben, die sich um die Möglichkeit einer objektiven Beurteilung der Schönheit der Maria als Muttergottes in all ihren Darstellungen von Seiten der Kunst und der Künstler dreht.

Für den Menschen ergibt sich aus der **Objektivität der Schönheit** in ihrem theologischen Sinne die Aufgabe, die göttlich relevante Schönheitswahrnehmung nachzuvollziehen. Wahrnehmung von objektiver Schönheit kann mit einer Umkehrung verbunden sein. Die Schönheit bedeutet dann Heilung, sie ist gleichsam ein Heilsversprechen.

Die Väter des Tridentinums sahen die Gemeinden als spezifischen Ort, an welchem eine ethisch orientierte ästhetische Schönheitswahrnehmung entstehen kann und soll. Der Gemeinde soll **eine gemeinsame Sicht des Schönen klar werden – sie soll diese Erkenntnis gewinnen, da in jenem Schönen der Geist Marias als Muttergottes wirkt**, jener Geist, der den Menschen die göttliche Schönheitswahrnehmung erst ermöglicht.

In Analogie zum Göttlichen und zur Muttergottes besteht so auch beim Menschen ein enger Zusammenhang von Liebe und Wahrnehmung zu allem Schönen. Ganz in diesem Sinne soll auch für die Gemeindemitglieder die besondere, weil ethisch orientierte Schönheit der Maria sichtbar und auch erkennbar sein<sup>214</sup>.

Indem ein Gemälde als protestantisch oder katholisch bezeichnet wird, erfährt es eine Deutung vom jeweiligen Wesen des Protestantismus oder des Katholizismus. Man darf ihm dabei das Wissen unterstellen, dass es sich um ein Kunstwerk handelt, das in kunsthistorischer Hinsicht (ikonografisch und ikonologisch) eine rein vereinfachte Deutung verlangt.

Nicht unbedeutend ist es, auf eine philosophische Grundlegung der Schönheitswahrnehmung zu achten. Bewusstsein setzt auch immer Selbstbewusstsein voraus und so ist der Schönheitswahrnehmung auch ein Selbstverhältnis des Betrachters/-in grundlegend, das sich an der Harmonie ausrichtet.

Zum Verständnis dieses Satzes wird man sich an Kants Begriff des Geschmacksurteils erinnern müssen: Dem Geschmacksurteil liegt das harmonische Zusammenspiel von Einbildungskraft und Verstand zu Grunde.<sup>215</sup> Kehrt man diesen Gedanken um, dann ergibt sich die Einsicht, dass das Geschmacksurteil nur möglich ist, weil der Mensch jene Vernunftvermögen – mitsamt der Möglichkeit ihres Zusammenspiels – besitzt.

Der Betrachter/-in wird durch die Harmonie am Bild zum Begeisterten und lernt ein solches Bild als Artefakt zu schätzen. Das Subjekt und also der Betrachter der Marienbildnisse ist aber nicht transzendental im Sinne eines Immanuel Kant zu denken, sondern psychologisch und geschichtlich.

<sup>214</sup> In Anlehnung an die vorgebrachte Begrifflichkeit bei Betz 1958, 71-86.

<sup>215</sup> KdU, § 9, 28f.

Besondere Beachtung verlangt die Tatsache, dass Künstler ein religiös-theologisch inspiriertes Sujet benutzen, um es in einem eigen-religiösen Sinne dementsprechend aus- zu- geben, womit es aber eine spezifisch eigenartige künstlerische Note erhält.

Ganz im Sinne einer solchen Problematik ist auf das Bilderdekret einzugehen.

Als der Koadjutor des Bischofs von Famagusta während der Schlussitzung des Konzils von Trient am 3. Dezember 1563 Arbeit und Leistung der vergangenen Jahre zu bilanzieren versuchte,<sup>216</sup> vergaß er nicht, in seiner Predigt auch ein Dekret zu erwähnen, das am Tag zuvor der Generalkongregation noch als Entwurf vorgelegen hatte und eben erst in aller Eile angenommen worden war<sup>217</sup>: „De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus“<sup>218</sup>. Es war vor dem Hintergrund calvinistischer Bilderstürmer, Idolatrie-Vorwürfen und Ikonoklasmustheorien entstanden, diskutiert und schließlich durchgesetzt worden<sup>219</sup>, und so rückt das Bilddekret als die *intercessio sanctorum* in den Mittelpunkt, um sie als Wesensmerkmal katholischer Heiligenverehrung festzuhalten: Der lateinische Wortlaut sei hier speziell aufgeschrieben:

„Mandat sancta synodus omnibus et ceteris docendi munus curamque sustinentibus, ut iuxta catholicae et apostolicae ecclesiae usum, a primavis Christianae religionis temporibus receptum, sanctorumque partum consensionem et sacrorum conciliorum decreta: in primis de sanctorum intercession, invocation, reliquiarum honore, et legitimo imaginum usu fideles diligenter instruant, docents eos, sanctos, una cum Christo regnantes, orations suas pro hominibus Deo offerre; bonum atque utile esse, suppliciter eos invocare et ob beneficia impetranda a Deo per Filium eius Iesum Christum Dominum nostrum, qui solus noster redemptor et salvator est, ad eorum orations, opem auxiliumque configurere.“<sup>220</sup>

Wie schon die „*Confutatio*“, ist auch das Bilderdekret ganz gegen die Fürbitte der Heiligen und auch auf eben diese Fürbitte bezogene „*invocatio*“ eingestellt. Der besondere Widerspruch besteht demnach hinsichtlich der Stellung Christi als eines „*unus mediator redemptionis*“. Ganz in dieser Tradition wird hiermit auf die Konzeption eines „*cultus sanctorum*“ verwiesen, auf die schon Melanchthon in der „*Confessio augustana*“ und der „*Apologie*“ hingewiesen hatte und die von ihm eigens entwickelt wurde.<sup>221</sup>

Doch inwieweit waren die Heiligen dadurch als bloße Instrumente zu verstehen? In der „*providentia Dei*“ zeigt sich, dass eben davon Abstand zu nehmen sei und die Bittstellung als eigenständige Hilfe angefleht wird.

<sup>216</sup> Girolamo Ragazzoni. Druck der Predigt: Concilium Tridentinum Diariorum, actorum, epistularum, tractatum nova collecti, Bd.9; Concilii Tridentini actorum pars sexta complectens acta post sessionem sextam (XXII) usque ad finem concilii (17. September 1562 – 04. Dezember 1563), bearbeitet von S. Ehses, Freiburg im Breisgau 1924, 1098-1103.

<sup>217</sup> Ausführlich berichtet hierzu Jedin, 1935, 143-188, 404-429, besonders 418; Wiederabdruck: Jedin 1966, 460-498; Jedin 1975, 185f.

<sup>218</sup> Druck: Concilium Tridentinum, 1077-1079; Eine vollständige deutsche Übersetzung bietet Smets 1847, 165-167.

<sup>219</sup> Der Initiator in dieser Hinsicht war Kardinal Guise, der Führer des französischen Episkopats, der die Bilderfrage im wesentlichen auch in Frankreich als verbindlich geregelt wissen wollte, immer auch in Hinblick auf die konfessionellen Auseinandersetzungen in Frankreich.

<sup>220</sup> Concilium Tridentinum, 1077f.

<sup>221</sup> Manus 1981, 596-640, bes. 625f.; Kolb 1987, 11 ff.

Fest steht, dass das Bilderdekret die „intercessio“- die Funktion der Heiligen in besonderer Weise würdigt und hervorhebt. Sie stehen also im Mittelpunkt des Interesses einer Verehrung, die sich für die Gläubigen herausragend dargestellt hat. Ganz in Konkurrenz zu dem heiligen Thomas von Aquin findet sich hier eine Bestärkung der Heiligen, die sie in dieser Weise hervorhebt, dass sie selbstständige Bittsteller und also Fürsprecher sein können.<sup>222</sup> Nur wie gestaltet sich die Frage hinsichtlich der Maria, die als die Muttergottes dem Menschen bekannt ist. Ist sie nachtridentinisch modern, dem Gott des Calvinismus vergleichbar?<sup>223</sup> Ist sie also modern und in dem Sinne auch nie verfügbar? Sogleich kann die Antwort hier nur lauten, dass auf die Muttergottes Maria all dies als bloße Spitzfindigkeit gar nicht zutreffen kann.

Doch andererseits ist sie als *die Maria* auch nicht eine magisch-sakramentale Erscheinung, die ihre Kritik im Besondern in einer protestantischen Ethik erfährt. Wissenschaftliche Diskussionen geben hierüber nicht wirklich eine Erleuchtung im Sinne einer Erkenntnis, zumindest in der Hinsicht, dass sich das Bilderdekret des Tridentinums als in der Tradition stehend verbürgt.<sup>224</sup>

Eine Antwort auf die Frage einer Erneuerung und Änderung ist auch nicht als eine Frage an das Tridentinum zu stellen, mit dem Ergebnis, dass sich daraufhin eine Antwort – möglichst noch eine eindeutige – daraus ableiten lässt. Die sogenannte *imitatio sanctorum* konnte nicht jedem gläubigen Menschen als Doktrin auferlegt werden, zumal nur eine Richtung vorgegeben werden konnte. Wirkliche Sicherheit war nirgends verbürgt.

Hinsichtlich des Mittelalters darf gelten, dass die Heiligenverehrung dort durch eine verstärkte Orientierung (also Ausrichtung) an Christus und den Heiligen auch zu einer Entstehung der Modelle beigetragen haben dürfte, die eben nicht mit den tridentinischen Folgerungen konform gingen, sondern als Konkurrenz auftraten.

Es ist vor allem die Nähe zu Jesus Christus, die das Besondere des Heiligen schlechthin ausmacht. Als Argumentation mag hier hilfreich sein, dass eine Förderung von Heiligen aus dem unmittelbaren Lebens- und Wirkungskreis Jesu Christi besonders positiv aufgenommen wurden.<sup>225</sup>

Die Nähe zu Jesus macht folglich auch im Zeitalter des Tridentinums eine Attraktivität aus, ja bekundet eine Anziehungskraft die aufreizender und also auch erotischer nicht sein kann. Doch es geht in diesen Anmerkungen hauptsächlich um Maria, als die Mutter Jesus Christi, die Muttergottes – Gottesmutter. Sie stellte die Nähe in einer Absolutheit zu Jesus Christus her, da sie seine leibliche Mutter war. *Ihr allein ist diese absolute Nähe, die sich auf menschlicher Basis abgespielt hat, zuzuerkennen.* Maria war auch aus diesem Grunde Mittelpunkt

<sup>222</sup> Thomas von Aquin hatte eine andere Argumentationslinie verfolgt, so in Aquin 1952, 135f.; Auch bei Werner Freitag finden sich hierzu eingehende Überlegungen, Freitag 1991, 36ff.

<sup>223</sup> Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Tübingen 1934, wo es um das Vergessen und Überwinden allen Magischen geht. 114: „... die Ausschaltung der Magie als Heilmittel war der katholischen Frömmigkeit nicht zu den Konsequenzen durchgeführt, wie in der puritanischen – und vor ihr auch in der jüdischen – Religiosität.

<sup>224</sup> Ganzer 1991, 31f., 35f.; Ganzer 1995, 50-69; Wendebourg 1995, 70-87.

<sup>225</sup> Maria und Joseph sind hier bedeutend, aber vor allem auch Anna, die Mutter Marias, Johannes und Maria von Magdala. Burke, 151.

einer christozentrisch-theologischen Theologie und Frömmigkeit.<sup>226</sup> In dieser Hinsicht ergab sich darüber hinaus ein noch einschneidender theologisch-gesellschaftlich und auch politischer Aspekt.

In den Jahrzehnten, die auf das Tridentinum folgten, avancierte Maria als die Besondere *zu der herausragenden Heiligen schlechthin*. Als Kommentar sei dazu angebracht, dass sie dazu gemacht wurde.

Es handelt sich auch in diesem Falle um ein Kalkül, um ein kalkuliertes Machen eines Stars – *heute im 21. Jahrhundert würde man von einem Hyper-Mega-Star Maria reden*.<sup>227</sup> Ein Problem wird dabei sichtbar, denn es stellt sich nun die Frage, um welche Maria es sich von nun an handelt. Das Bild der Maria hat sich seit dem Mittelalter stark gewandelt und so ist sie in nachtridentinischer Zeit eine *Andere* geworden. Das Anderssein der Maria als Muttergottes bezieht sich auf die Sichtweise derer die sie zu einer Anderen werden ließen – die sie dazu machten.

So wird ihre Militarisierung in nachtridentinischer Zeit bewirkt<sup>228</sup>. Maria wurde zu einer Heiligen mit Politcharakter und als solche wurde sie politisch eingesetzt und vereinnahmt. Sie war die nachtridentinische Madonna, die als Patronin diverser Fürstentümer und eben für die dazugehörenden Dynastien und Staaten<sup>229</sup> die bestimmende beschützende Funktion übernahm und die lokale Heiligenwelt außer Kraft setzte, ja sie teilweise ersetzte. Ganz in diesem Sinne erfuhr Maria eine vielschichtige Verwendbarkeit auch hinsichtlich der Erziehung und Disziplinierung der Menschen. Vor allem ging es darum den Katholiken die *marianische Disziplin*<sup>230</sup> zu verabreichen.

Maria gewährte ihre Hilfe bald nur noch gegen ein Entgelt.<sup>231</sup> Daran wird sichtbar, hörbar und überhaupt erfahrbar, dass die heilige Jungfrau Maria eine Vermarktung erfuhr. Die Heilige als Maria in einer absoluten Direktheit, die auch ihre Heiligkeit umfasst, konnte und kann hier nicht gemeint sein, aber die Ansicht die sie in vielen Kunstwerken – Gemälden – bot, eben auch den Gemälden nachtridentinischer Zeit, und die den Gläubigen in einer Präsentation vorgeführt wurden, waren der Vermarktung preisgegeben. Jene Vermarktung war darauf angelegt, Maria als besondere Heilige zu instrumentalisieren.

Die Bilder der heiligen Maria – als der Heiligsten schlechthin – zeigten immer schon eine herausragende ikonografische Beziehung zur christlichen Bildtradition, und ebenso entwickelte sich eine entsprechende marianische Ikonologie. In diesem Sinne schufen die hier ausgewählten Künstler Referenzen auf die kirchlich-katholische Kunstgeschichte, die sich als absolut religiöse Bilder der Anschauung anbieten. Die hier genannten Gemälde eines Duccio di Buoninsegna, Massaccio, Fra Angelico, Stefan Lochner, Piero della Francesca, Giovanni

<sup>226</sup> Brückner 1983, 109f. und ff.; Beinert/Petri (Hrsg.) 1984, 192ff.

<sup>227</sup> Die Besonderheit Marias zeigt sich in einem Aufschwung der Marienwallfahrten und ebenso in einer Vorliebe der Erwählung des Namens Maria für Mädchen, bis hin zur Gründung Marianischer Kongregationen. Als Quelle dient hier Beissel 1909, 112ff.

<sup>228</sup> Schreiner 1994, 374ff.

<sup>229</sup> Ebd., 395ff.

<sup>230</sup> Eigene Wortschöpfung.

<sup>231</sup> So auch die Quintessenz bei Burschel 2001, 241-259, bes. 255.

Bellini, Filippino Lippi, Annibale Carracci, Raffael, Pompeo Batoni geben Beispiele für eine sich etablierende Kunstform der hohen heiligen Frau, die sich einer Wandlung ausschließlich in den Augen der Betrachter angleicht. Diese These ist äußerst gewagt und sie lässt sich nicht leicht belegen, aber ich möchte mich ganz dieser These widmen.

Das Element der weinenden Frau mit totem Sohn erinnert immer an die Bildgattung einer Pietà. Das Leid steht als ein Absolutes im Bild. Annibale Carracci und sein Bild der Pietà, sind auch in dieser Arbeit der Mittelpunkt schlechthin. Von diesem Bild sollen die Interpretationsstrahlen des Tridentinums ihren Anfang nehmen, um in der Folgezeit einen Akzent zu setzen. Dabei ist nicht allein das Thema Pietà wichtig, sondern die Darstellung der Maria als Mutter und als Muttergottes.

Doch ist selbst das Bild einer Pietà nicht in jeder Hinsicht als ein *rein* religiöses Bildnis zu sehen. Die Implikationen eines solchen Bildes sind sehr schillernd, vielschichtig und in jedem Jahrhundert neu interpretierbar. Sicher ist das Bild einer Pietà in religiös-theologischer Hinsicht erbaulich und lässt sich gewiss in religiöser Weise deuten. Der Hintergrund verbleibt im religiös-theologischen Rahmen.

Doch es gibt auch hier in Hinsicht der Interpretation ein DARÜBER HINAUS. Wie sieht nun ein DARÜBER HINAUS interpretatorisch aus, was besagt es für die Zukunft aller religiös-theologischen Tendenzen in der Kunst.

Die Künstler blenden die religiös-theologischen Implikationen zugunsten einer Steigerung des Ästhetischen von dem Marienbild ab. So ist auch die Pietà für Annibale Carracci nur die eine Form, in welcher es möglich ist, das Fließende einer verzweifelten und doch nicht umsonst erlittenen Trauer über den gewaltsamen Tod des Gottessohnes Jesus Christus darzustellen. Doch auch der erwachsene Jesus bleibt ein Kind, im Blick der Muttergottes. Sie sieht, dass ihr Kind – nach der Kreuzesabnahme – *ermordet* auf ihrem Schoß liegt.

Ganz in diesem Sinne können alle hier vorgestellten Bilder nie ohne religiöse Konzeption gesehen werden. Jede Assoziation ist hier mit christlicher Ikonografie verbunden. Dennoch zeichnet sich Maria im Bild des Annibale Carracci nicht nur als die Muttergottes aus, sondern auch als Frau und Mutter wie sie den Menschen überall begegnen kann. So wird hier der Bezug zum Betrachter/in hergestellt.

Die sich hier anbahnende Beziehung des Bildinhaltes zum Betrachter/in findet auf einer Ebene statt, die sich auf Augenhöhe des Betrachters/in befindet.

Über die Heilsbotschaft hinaus wird auch die ästhetische Seite eines grausamen Todes dargestellt.<sup>232</sup>

Die Tötung des Lebens und des lebendigen Fleisches eliminiert aber keinesfalls die Identität Jesu Christi. Das ist das Sichtbare, dem sich der Künstler Annibale Carracci als Mensch mit der Pietà verpflichtet.

---

<sup>232</sup> Peter Hawel, Die Pietà, Eine blüte der Kunst. Würzburg 1985.

Das Unsichtbare ist die Hoffnung, die im Bild zur Sichtbarkeit gelangt. Erlösungsgeschehen und die österliche Hoffnung, stehen so einvernehmlich in der Gestalt Marias vereint nebeneinander.

Der theologisch implizierte Sinnvorschuss, der sich auf die Erlösung und die Auferstehung bezieht kann hier – von einem christlich religiös erzogenen Menschen<sup>233</sup> – nie übersehen werden.

Solche Bilder eröffnen dem hermeneutischen Kontext Kirche, christliche Sinnzusammenhänge zu verstärken. Die „Pietà“ weckt hier immer die Assoziation des mütterlichen Leides der heiligen Jungfrau Maria und verlangt immer wieder von Neuem nach einer religiösen und kunsthistorischen Interpretation.

## II. Unbestimmte Mehrfachkodierungen

Die in dieser Arbeit offerierten Bilder öffnen sich dennoch für unterschiedliche, eventuell sogar konträre Verständnisweisen. Doch sind ihnen unbestimmte Bedeutungen fremd, sie liegen nicht in der Reichweite der Bilder, die eigens dafür nicht geschaffen sind, sondern durch eine potenzierte Klarheit bestechen. Aber auch hier erlauben die Bilder assoziative, erneuernde Sichtweisen und wirken in diesem Sinne anregend auf den Betrachter/in. Ganz in diesem Sinne zeigen hier die religiös-theologisch inspirierten Bilder, dass die Assoziation zu einer möglichen Implikation des Bildes führen *kann*.

Das leuchtstarke Blau in den Gewändern der Maria, zeigt sich in den Bildern von Duccio di Buoninsegna, Massacio, Fra Angelico, Stefan Lochner, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Filippino Lippi, Raffael, Annibale Carracci und Pompeo Batoni meist auch mit einem stark wirkenden Rot vereint – meist trägt Maria eine Stola oder eine der Tunika ähnelnde Robe – um so die Leuchtkraft noch einmal zu potenzieren und den Hintergrund auch leuchtender zu gestalten.

Ikongrafisch lässt das Blau die Kühle und die Ruhe, wie auch das Königliche aufscheinen. Das Rot ist dem Blut verwandt und lässt ebenso auch die Assoziation Feuer erkennen und ist zugleich mehr, zumal sich in jener sinnlichen Präsenz die Farben Saphirblau und Kobaltrot von signalhafter Kraft für das Auge des Betrachters/in zeigen. Hiermit wird ein visueller Impuls an den Betrachter/in gegeben. Der Vitalität wird auf diese Weise Ausdruck verliehen, um jene – eine ganz und gar vitale Farbausstrahlung des Blauen und Roten – in seinem An-sich *an* und *in* das Auge des Betrachters/in zu bringen.

Das Vitale, als ein Lebenswichtiges, ist hier in und mit der Farbigkeit das Thema, um dem Betrachter/in die Nähe zu dem Allerheiligsten zu bereiten – oder zumindest zu ermöglichen<sup>234</sup>.

---

<sup>233</sup> Inwieweit Menschen aus einem anderen Kulturkreis und dementsprechend anderer religiöser Bildung, die hier genannten Gemälde mit den Worten Erlösung und Auferstehung in Verbindung bringen könnten, entzieht sich einer Beantwortung. Aber ein Hinweis sei erlaubt: *Obraz*, Habilitation 2006, 330ff., dort habe ich die Problematik in meiner ästhetisch-philosophischen Habilitationsschrift aufgegriffen.

Doch geht es hier nicht nur um eine gegenständliche Eindeutigkeit, weil gerade für den christlich-religiös gebildeten Menschen die Merkmale eine eindeutige Sprache sprechen.

Der Eindruck von Heiligkeit, Leid, Erlösung und Auferstehung ist eben keine Unbestimmtheit im 16. Jahrhundert – in der Zeit des Tridentinums und eben auch nicht unmittelbar danach – sie bedeutet auch nicht einen Mangel, sondern jene Heiligkeit ist der eigentliche Zuwachs des Bildes als Kunstwerk und in seiner Bedeutung als Gemälde.

In dieser Arbeit soll das Thema MUTTERGOTTES, GOTTESMUTTER, MADONNA, PIETÀ als Bedeutungsvielfalt eine Mitte anzeigen, die nie pointierter erfasst werden kann. Dennoch kann auch hier keine Interpretation ein Dogma sein. Die Väter des Tridentinums waren in der Lage die Interpretation durch ihr Bilderdekret in etwa zu führen, aber die Betonung liegt hier auf IN ETWA. Es war und bleibt auch für die Zukunft immer ein Wagnis, eine Interpretation dem Betrachter/in vorzulegen – so wie es im Sinne der theologischen Elite wohl sein sollte. Selbst eine Elite setzt etwas fest, ohne die wirkliche Tragweite und Wirkung vorhersehen zu können. Es geht hier immer nur darum, dass in etwa eine religiös-theologische Lenkung stattfinden kann. Der Betrachter/in hat immer noch die Möglichkeit im Bild etwas Anderes und damit auch eine Erweiterung zu sehen, und so sieht der Betrachter/in etwas, was sich jeder festgelegten Vorgabe von religiös-theologischer Seite widersetzen kann. Auch hier ist bewusst auf die Möglichkeitsform verwiesen. *Es ist immer möglich, dass der Betrachter/in das alle Jahrhunderte übergreifende vitale und damit auch geistige Moment, des Künstlers und auch des Auftraggebers erkennt.*

Mit dieser Erkenntnis entsteht der Eindruck eines eigenartigen religiös-theologischen Raumes, dessen Eigenschaft sich vor allem in einer Offenheit kundtut, die eine Tiefe der Religiosität anzeigt und diese auch in und mit der bildenden Kunst füllt. Ohne den Titel der hier vorgestellten Gemälde zu kennen, könnte ein Betrachter/in wohl recht viel in dem Bild sehen, aber vor allem immer die religiös-theologisch einschlägigen Sujets.

Auch zeigt sich erneut die hermeneutische Dominanz allen religiös Bildhaften<sup>235</sup>. Wird eine religiöse Thematik im Bild gesehen, so ist darauf hinzuweisen, dass diese auch von dem Betrachter/in gesehen werden will. So ist der Wille auch hier einmal mehr entscheidend.

Es gilt aber auch immer, die religiöse Thematik auf Grund der Offenheit durch eine Bildordnung hindurch zu sehen, zu erkennen – anzuerkennen.

So wird auch der Betrachter/in immer wieder nach *der* Bedeutung suchen, die als richtig gilt und die darüber hinaus auch als richtig vom Betrachter/in empfunden wird. *Dem angeschauten Gemälde sind also zwei richtige Bedeutungen inhärent, die eine ist eine offizielle, die von den Theologen an die Malermeister gegeben werden und die andere ist die einzeln empfundene, die noch einmal im inneren Auge des Betrachters/in reflektiert wird.*

---

<sup>234</sup>R. Strong. Art and Power. Renaissance festivals, 1450-1650, Woodbridge 1984; Deutsch, Feste der Renaissance 1450-1650, Kunst als Instrument der Macht, Freiburg im Breisgau, Würzburg 1991.

<sup>235</sup> Rainer Volp, Bildende Kunst und christlicher Glaube, 6, in KuKi 31 (1/1968), 3-6.; Ders., Du wisst das, was du meditierst. Über das Verhältnis von Bildbetrachtung, Bildmeditation, Bildpredigt und Bildprovokation, in, KuKi 46 (2/1983), 78-82.

Religiöse Menschen in der Zeit kurz vor, während und nach dem Tridentinum werden bei dem Anblick und im versunkenen Anschauen des Bildnisses der Maria der einen und vielsagenden Assoziation erlegen sein, der sich jeder christlich Erzogene (im Besonderen in jener Zeit) nur schwer entziehen konnte: Eigentlich handelt es sich um die einzig wirklich relevanten Assoziationen : Jungfrau, Unschuld, Liebe, Leid, Frömmigkeit Muttergottes, Pietà, Orantin, Blacherniotissa, Hodegetria, Glykophilusa, Nikopoia, Maria lactans, Immaculata, Rosenkranzmadonna, Schutzmantelmadonna, Marienidylle, Annuntio, Visitatio, Maria unter dem Kreuz leidend, Dormitio, Assunta. All diese Assoziationen waren möglich und hatten das Potential, sich in den Betrachtern/innen zu regen.

Das Wissen, hier gehe es um unsere liebe Frau, die Muttergottes, Gottesmutter, mag allerdings immer ein Bestandteil in der gängigen christlichen Ikonografie sein. Sie gehört zu Jesus Christus. Sie ist in fast allen Gemälden mit der Assoziation des Blauen versehen und im Grunde sind alle hier erwähnten bildlichen Darstellungen der Muttergottes als *das große Miteinander der Bilder Mariens* zu verstehen.

So entziehen sie sich auch einem Ranking, da es nicht darum geht, welches Bildnis denn eindrucksvoller oder treffender in religiös-theologischer Hinsicht ist. Eindrucksvoll und treffend hinsichtlich der religiös-theologischen Seite sind sie alle. Bei der Bildbetrachtung ist aber stets das Folgende zu bedenken: Die eigenen Assoziationen des Betrachters/in sind allentscheidend und in ihrer Subjektivität auch verbindlich gegenüber den Absichten der Kirchenväter und der Künstler.

In jedem Falle aber, besteht hier die Chance für die Gläubigen wie für die Zweifler und Ungläubigen eine Kommunikation mit den Theologen und Künstlern aufzubauen. Rainer Volp formuliert es in einem anderen Zusammenhang, der aber auch hier trefflich ist, in dem er herausstellt, dass auch Konkurrierende Assoziationen eine Möglichkeit bieten, einander zu verstehen.<sup>236</sup>

Das Gemeinsame, das sich im Gespräch mit Theologen und anderen Betrachtern der religiös-theologisch inspirierten Gemälde auftut, ist geeignet den speziellen Wirkkreis des Bildes immer wieder von Neuem zu erweitern.

Der Mensch wird der Schönheit der Maria als Muttergottes in einer Ahnung ansichtig, ja in dieser Weise vollzieht er/sie die Anschauung. Dadurch gewinnt Maria die erhabene wie erhobene Schönheit. Ganz in diesem Sinne wird sie vom Betrachter/in gesehen, wie Gott Maria sah als er sie auserwählte. Zumindest ist hier der hohe Anspruch – der höchst denkbare Anspruch der Anschauung – genannt.

Die Erfahrung der Aufnahme des schönen Bildes gleicht zwar einem höchst möglichen ästhetischen Genuss, doch sind damit die Schöpfung und das gesamte Menschengeschlecht so gleich mit einbezogen.

---

<sup>236</sup> Volp „Du wirst das, was du meditierst. 79; Ders., Kunst als Gestaltungskompetenz, Zur Ästhetik kirchlicher Praxis, in, Beck, Volp, Schmirber (Hrsg.), Die Kunst und die Kirchen, 259-273.

Der Glaube ist für den Betrachter auch hier förderlich, da erst im religiösen Glauben der Betrachtende zu einem wahrnehmenden Erkennenden wird. Maria ist hauptsächlich für Gott ästhetisch schön und übermittelt diese Botschaft an den Menschen.

So ist hier auch kaum eine Mode zu erkennen, die abschließend als irgendwann unmodern zu sehen ist. Gewiss unterliegen alle Künstler auch der Mode ihrer Zeit, in Hinsicht auf das was als weibliche Schönheit gilt und wie die Kleidung drapiert sein soll, die Frisur mit Zöpfchen frisiert – um nicht schon sagen zu müssen, gestylt – sein soll.

Der Gläubige wie auch der zweifelnde Betrachter erlangt einen Bildeindruck, der mit seinem gebildeten religiösen Wissen zumindest teilweise im Einklang steht. Maria wird immer als die Heilige gedeutet, die höchste Heilige, weil sie die Muttergottes, Gottesmutter, ist<sup>237</sup>. Aber die Gedanken können sich von den bekannten religiösen Vorgaben lösen.

Die Glaubensstradition ist hier in einer Dynamik zu sehen. Dynamische Glaubensstradition, die sich immer wieder neu auf das Alte bezieht – darin ist kein Widerspruch zu sehen. Das Segensreiche der Muttergottes, ihr Leid, ihre Unschuld als junges Mädchen in Bildern dargestellt und ihre Hingabe zeigen trotz aller religiösen und theologischen Tradition, die sich auch im Künstlerischen fortgesetzt hat, dennoch immer wieder einen Neubeginn, der als neuer Ansatz in jeder Interpretation zum Vorschein kommen kann.

Mit jeder Deutung entsteht jedoch die Gefahr einer gewissen Überinterpretation oder Falschinterpretation, in dem sich der Betrachter/in auch wieder weit von dem entfernt, was das Bild eigentlich zeigt oder zu zeigen wünscht. Dass was zu Zeigen wünschenswert war, lag wohl in der Hand der Auftraggeber und der ausführenden Künstler. Doch die assoziativen Gedanken waren doch auch zumindest von dem ausführenden Künstler denkbar und also mit einbezogen. Eine sehr delikate Ansicht mag sich hier kundtun<sup>238</sup>.

Gerade in der technischen und künstlerischen Ausführung der Gemälde kann der Ausdruck des Gesichtes, die Tiefe der Augen und also des allentscheidenden Blickes, die Haltung der Gestalt wie auch die Kleidung und ihre Darbietung, eine entscheidende Maßgabe dafür sein, wie die Interpretation des Betrachters/in *gemacht* wird. Interpretationen der bildnerischen Darstellung der Maria können also sehr wohl in eine gewagte Richtung gehen, die in keiner Weise von der theologisch-religiösen Grundlage ihre Absicherung erfahren.

### III. Hermeneutische Konsequenzen

Hiermit wird auf eine sehr problematische Lage aller Betrachter und Betrachterinnen, aller Auftraggeber und Künstler aufmerksam gemacht. Es handelt sich ja nicht nur um eine religiös-theologische Interpretation eines Mariengemäldes, sondern um eine theologische Interpretierbarkeit eines Kunstwerks. Auch eine solche darf nie beliebig und also eine Überinterpretation sein. „Man könnte Überinterpretationen damit vergleichen, dass sich jemand

---

<sup>237</sup> Selbst in den Madonnenbildnissen eines Caravaggio.

<sup>238</sup> Alex Stock, Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie. Pietas Liturgica Bd. 6 (Hrsg.) Hansjakob Becker, Bernhard Einig, St. Ottilien 1990; Ders., Ist bildende Kunst ein locus theologicus?, in, Ders., Wozu Bilder im Christentum? 175-181.

überfrisst: Es gibt ein gesundes Maß, zu essen und zu interpretieren, aber manche können es einfach nicht lassen, sie essen oder interpretieren bis zum Erbrechen immer weiter.<sup>239</sup>

Die Aussage Jonathan Cullers scheint für alle Jahrhunderte gültig, oder zumindest bedenkenswert zu sein. Dennoch mag auch hier nicht verschwiegen sein, dass auch Überinterpretationen sehr ergiebig sein können. Selbst Jonathan Culler gibt dies zu bedenken<sup>240</sup>. Doch worin mag nun die Ergiebigkeit einer Überinterpretation liegen? Auf jeden Fall sind Überinterpretationen kontrovers und regen die Diskussion an, um eine solche Interpretation zu verwerfen oder um sie in irgendeiner Weise zu rechtfertigen. Die Überinterpretation erregt Aufsehen, da sie polarisiert, teilweise schockiert und so immer zur Diskussion oder zur Debatte steht. Sie gewinnt an Interesse und verlangt eine vertiefte Weise des Einlebens. Hier wird die Empathie auf das Äußerste gefordert. Aus diesem Grunde wird ein hoch intellektueller Akt mit der Gefühlsebene verbunden.

Den Ansprüchen der Kunst würde es auf jeden Fall förderlich sein, weil sie von der Wahrnehmung und der Diskussion wie von der Debatte – als eines Schlagabtausches – lebt. Ein hundertprozentiges *Gerecht Werden* hinsichtlich der Interpretation eines Kunstwerkes ist ohnehin kaum erreichbar und vielleicht ist es auch erst gar nicht wünschenswert. Dem Kunstwerk *Gerecht Werden* heißt ja nur, dass es so interpretiert wird wie es der Auftraggeber und /oder der Künstler in die Sinne des Betrachters/in bringen wollte.

Man kann der Ansicht sein, dass sich auch die Gemälde, die sich der Muttergottes widmen einer endlosen Interpretation öffnen, eben weil es unbegrenzt viele Persönlichkeiten der Betrachter/innen gibt und auch ebenso viele Auslegungsgarten. Die Kombinationen, die ein Gemälde durch seine Farben und seine Gestaltung hinsichtlich der Schatten und der Formen gibt, sind nicht unbedingt so von den Auftraggebern und dem Künstler im Voraus zu planen. Hier ergibt sich eigentlich ein künstlerisch-religiös-theologisches Abenteuer in Hinsicht auf die Interpretationsmöglichkeiten der Gestalt der Maria als Muttergottes. Die Muttergottes bleibt sie immer, selbst wenn sie im Bild des Stefan Lochner als jungfräulich-kindliche Schönheit dargestellt wird – oder eben besonders dann steht sie für das Bild der Muttergottes.

Dennoch bleibt es auch hier ein Abenteuer, wenn man bedenkt, dass unterschiedlichste Gruppierungen von Menschen dem Bild gegenüberstehen können. Der kirchliche Kontext ist auf jeden Fall zu rechtfertigen? Bewusst wird hier die diesbezügliche Frage gestellt. Ein Dilemma kann sich hier ergeben, wenn sich nur an die Auslegungsvorgaben der Theologie gehalten wird.

Also besteht selbst hier wirklich ein Plädoyer für die Überinterpretation?

Auf jeden Fall ist es im Innersten dem Menschen gegeben, sich frei in seiner Sichtweise zu entscheiden. Doch gilt es zu bedenken, dass eine Überinterpretation nicht selten zugleich eine Falschinterpretation ist. Ein Darüber-Interpretieren mag noch in irgendeiner Weise legitimiert sein, aber etwas Falsches kann nicht geduldet werden. Dennoch kann auch das was als eine

<sup>239</sup> Jonathan Culler, Ein Plädoyer für die Überinterpretation, in, Umberto Eco, Zwischen Autor und Text, München, Wien 1994, 120-134, hier 122. Und diese Ansicht darf auch für die kunsthistorische Interpretation gelten. Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Darmstadt 1984.

<sup>240</sup> Jonathan Culler, ebd., 121.

Falschaussage gewertet wird, in der Kunst als ein WEITERES gelten, dass auch eine Korrektur mit sich bringen kann, die eine Erweiterung der Forschungslandschaft ermöglicht.

Für die Marienbildnisse ist der Bereich des Bildhaften immer von höchster Brisanz: Dabei bringen verschiedene Ebenen einer referentiellen Offenheit auch Widersprüche in die Diskussion ein, die zur Theologie aber auch den Weg finden. Ganz in diesem Sinne darf auch in Hinsicht auf das Marienbildnis von einem möglichen Bedeutungsüberschuss die Rede sein – es ist eine andere Formulierung als die der Überinterpretation und ist auch nicht mit dieser gleich zu setzen<sup>241</sup>. Ein Bedeutungsüberschuss wird in den Marienbildnissen erst gar nicht richtig gesehen und verharrt im Winkel des NICHT GESEHENEN.

Das hat immer auch Konsequenzen für die theologische Interpretation der Marienbildnisse.

Es besteht die Gefahr, dass ein Betrachter/in lediglich auf Maria als eine bestimmte Verkörperung im Bild reagiert. Der blaue Schleier, ja schon die Verwendung von Blau und Rot kann der Anlass sein, assoziativ auf eine marianische Bildtheologie zu schließen. Die Assoziation erlaubt eine Mehrdeutigkeit, ohne auf die Eindeutigkeit des erhobenen – erhabenen – Momentes der Heiligkeit verzichten zu müssen. Die in dieser Arbeit erwähnten Marienbilder erlauben die Assoziation in Richtung einer Mehrdeutigkeit, da die Kreativität auch dem Betrachter möglich sein soll. Kreative Kunstwerke bieten auch dem Betrachter/in eine eigene Kreativität.<sup>242</sup>

Die biblische Metaphorik spielt hier eine entscheidende Rolle, um das Verständnis für ein Bildnis der Maria in aller Tiefe einer betrachtenden Interpretation zu unterziehen. Wo die biblisch orientierte Metaphorik vom Betrachter/in nicht bewusst oder unbewusst außer Acht gelassen wird, entwickelt sich ein besonderes ästhetisch-religiöses Verständnis für die Marienbilder.

#### **IV. Das Unübersetzbare als Grundlage allen sinnlichen Verstehens**

Für den Betrachter/in eröffnet sich eine Neuerung, da das *Sichtbar Gewordene* in den Marienbildern eine immer wieder neue Bedeutung erlangt. Das besonders Ebenmäßige des Mariengesichtes weist von einer königlich erhabenen bis hin zur traurigen, schmerzhaften Schönheit eine wahre Palette bildlich nuancierter Möglichkeiten auf. Auch in religiös-theologischer Hinsicht zeigt sich ein besonderer Luxus. Es ist der Luxus, der sich den Gläubigen an die Muttergottes gönnt und somit die Schönheit der Schöpfung würdigt. Die Würdigung der Schönheit der Muttergottes ist ein Lob auf die Menschheit und die Schöpfung allgemein.

Dieses Lob gewinnt Gestalt in den Gemälden der Maria, Muttergottes, Gottesmutter und der Madonna. Die Dimension der idealen weiblichen Schönheit, der idealen Schönheit, die

---

<sup>241</sup> In Anlehnung an die Arbeiten von Hans Georg Thümmel (und in einer Weiterführung jener Gedanken durch meine Arbeiten), *Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung* vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert, Würzburg 1991.

<sup>242</sup> Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt 1984.

sich dennoch nicht nur einer Mode verpflichtet fühlt, findet hier ihre eigentliche Natur, die in dieser Weise für alle Zeit Geltung behalten kann<sup>243</sup>.

Der Betrachter entwickelt in dieser Hinsicht ein Auge für die Schönheit der Maria, die ein Überaus an allem Luxuriösen geltend macht. Jene luxuriöse Schönheit ermangelt der sprachlichen Fassbarkeit. *Damit ist wieder einmal die Unübersetzbarkeit des Mediums Gemälde in die Sprache erfasst.* Unübersetzbarkeit meint aber nicht, dass die angesprochene Schönheit Mariens nicht erkannt werden kann.

Marias Schönheit mündet quasi in einer Unübersetzbarkeit, die dennoch wünscht, Erfahrung und Erkenntnis des Schönen an sich nach sich zu ziehen. Der Luxus der dargestellten Maria ist die Güte, die Frömmigkeit, die Unschuld und das Leid. Immer ist hier auf die heuristische Funktion des Bildhaften der Maria zu sehen. *Die dargestellte Maria gibt mehr preis, als von der Seite der kirchlichen Auftraggeber gewollt war und die mit all ihren Konzepten auf die hier genannten Gemälde Einfluss zu nehmen versuchten.*

Das Unübersetzbare bleibt indes immer bestehen, und gerade darin repräsentiert sich die religiös-theologische Relevanz. Damit geht eine Sinnveränderung im inneren Auge des Betrachters/in einher und zeigt den Übergang vom religiös-theologisch inspirierten Gemälde hin zur reinen Theologie. Immer gibt es auch in diesem Zusammenhang Marienbildnisse die in ihrer Bildhaftigkeit das sind, was dem theologischen und damit auch dem biblischen Vorgehen widerspricht<sup>244</sup>.

Maria kann als die Muttergottes im Gemälde/ Bilde bestimmte marianisch- theologische Erkenntnisse implizieren, die ohne ihre spezifische Darstellung nicht denkbar wären. Die eingebaute religiöse Erziehung, die in der Praxis im Gottesdienst die Anwendung erfährt, wird mit Hilfe eines Gemäldes der Maria in die Mitte der Gläubigen geholt. Sie ist als Person und also als Mutter erfahrbar, denn ihre Mutterschaft bezieht sich nicht nur auf ihren Sohn Jesus, sondern auf die Menschheit.

Es besteht immer die Gefahr, ein Marienbild, als das Alleinige in einer kirchlichen Umgebung<sup>245</sup> wahrzunehmen, und in diesem Sinne das Bildnis auch als ein Wichtiges und als das Wichtigste überhaupt zu sehen. Dem Bild der Maria kommt in der religiösen Malerei in jedem Jahrhundert eine Funktion zu, die sich immer wieder auf traditionelle Funktionen fixiert und sie zudem auch löst, um neue Möglichkeiten für die Religiosität zu finden. Gerade hierin zeigt sich eine Unübersetzbarkeit und zum Anderen wird auch auf das Vertrauen in die Leistungsfähigkeit der Malerei und ihrer Künstler verwiesen, die den Sinn in der Religion an und in das Auge des Betrachters/in bringen.

<sup>243</sup> In Hinblick und einer weitreichenden Interpretation auch auf die Gegenwart,: Horst Schwebel, Bilderverweigerung im Bild, *Mystik – eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart*, in: Mertin/Schwebel (Hrsg.) *Kirche und moderne Kunst* 113-123. Frankfurt am Main 1988.

<sup>244</sup> So z.B. die prügelnde Maria, die das Jesuskind (derbe) züchtigt. Das Gemälde, *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen*: André Breton, Paul Éluard und dem Maler. Max Ernst 1926, 169 mal 130 cm. In Paris vollendetes Gemälde des Surrealismus. Museum Ludwig, Köln.

<sup>245</sup> Oder auch in einer musealen Umgebung, die das Kirchliche suggeriert.

## V. Die marianische Malerei als Bekenntnis oder Blasphemie?

Doch bleibt immer ein letzter Rest einer Problematik bestehen, der die Gratwanderung hinsichtlich des Urteilens über religiös-theologische Gemälde/Bilder verdeutlicht. Auf der einen Seite soll stets die künstlerische Freiheit unangefochten bestehen, da es jene Deutungsoffenheit ist, die bildliche Referenzen mit der kirchlichen Symbolik zu verbinden weiß. So entsteht immer wieder ein erneuertes und sich immer wieder aufs Neue erneuerndes ikonografisches System.

Andererseits gibt es noch immer die sogenannten definierten Zeichen, doch sind sie in dem Sinne aufgebrochen, dass sie auch mehrere Deutungen zulassen. Auf die Bildnisse der Maria bezogen zeigt sich auch hier, dass sie für die Erlösung ebenso steht – stehen kann – wie ihr Sohn Jesus, ebenso auch für die Auferstehung, den Trost, das ewige Leben, die Hoffnung, die Liebe und die Schönheit schlechthin.

In diesem Sinne ist Maria oft mit einer Tendenz zum Emblem zu sehen, da sie für eine Vielzahl von Eigenschaften steht und als Schirmherrin alle guten Gaben verwaltend in sich trägt. Sie steht sogar mit dem Zeichen des Kreuzes in einer Verbindung, die zwar nicht die Größe des Jesus Christus einnimmt, die sie aber als die Eine auszeichnet, die unter dem Kreuz ausharrte. Die Kreuzigung Jesu ist immer auch mit der Treue seiner Mutter zu sehen, darum ist sie in ihrer Heiligkeit auch als Pietà so unerreichbar. Doch hier sei ihr der Augenblick gewidmet, in welchem sie noch nicht die Pietà ist, sondern in dem sie noch unter dem Kreuz wartet, bis ihr Sohn vom Kreuz genommen wird.

Sie erhält hiermit eine zentrale Stellung als Frau, die mit einer zentralen Stellung im christlichen Glaubenssystem einhergeht. Die Maria der Kunst entgeht so auch inmitten der ikonografischen Tradition dem *Klischee*. Ihre Darstellung ist (fast) nie ohne heuristische Kraft. Maria findet in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts immer wieder den Weg zur Symbolisierung und ebenso zur Resymbolisierung.<sup>246</sup>

Das heuristische Marienbild unterliegt einem Klischee, dass dennoch kein Klischee ist, da Maria auch in der Kunst als ein Symbol die Kraft besitzt, Sinn zu stiften. Es geht immer auch um die Richtung, in die der Künstler sein Werk in eine Szene setzen möchte. So soll gezeigt werden, was an Maria als der Heiligen, als unserer lieben Frau etc. *für immer* gültig ist.

Darum erfüllt sie eine religiös-theologische wie eine künstlerisch-ästhetische Vorbildfunktion, die sie in Auseinandersetzung mit dem Tod, der Erlösung und dem Leben – der Geburt ihres Sohnes Jesus – in vielen, gar unzählbaren Marienbildnissen zeigt. Fest steht, dass es nicht um die historische Maria geht, sondern um die, die als DIEJENIGE WELCHE in der Religion und der Theologie die Verehrung erfahren hat und immer wieder aufs Neue erfährt. In diesem Sinne ist sie *die* Maria der Kunst.

Der hier auserkorene Anspruch der Kunst führt in der bildlichen Umsetzung zu einer sehr freien und darum interessanten Konsequenz. Der Künstler gestaltet das Gesicht der Maria als

---

<sup>246</sup> Peter Biehl, Utz Hinze, Rudolf Tammus Symbole geben zu lernen. Einführung in die Symboldidaktik anhand der Symbole Hand, Haus und Weg, Neukirchen-Vluyn 1989. Ders., Symbole geben zu Irnen II. Zum Beispiel: Brot, Wasser und Kreuz. Beiträge zur Symbol- und Sakramentendidaktik, Neukirchen-Vluyn 1993.

Muttergottes als vollendete Schönheit, oval und zurückhaltend im Anblick auf den Betrachter/in. Das Ovale ist damit als Gesichtsform das heilige Schönheitsideal schlechthin. Jede Betrachterin der Marienbildnisse lässt sich so auch von der Anmut der Maria ansprechen – es sind eben nicht nur die männlichen Gläubigen, die ihre Verehrung kundtun.

Auch hierdurch wird die Verbindung zu den Gläubigen hergestellt – darauf legten im Besonderen auch die Teilnehmer des Tridentinums Wert. Wie kann Maria als Muttergottes, als die hohe Heilige, in die Gedankenwelt der Menschen gelangen und ihnen als Schutzheilige all das geben, was ihnen die Welt nicht geben kann.

Eine theologische Parallele könnte sich bei Paulus finden: „Ich lebe, doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir. Denn was ich jetzt lebe im Fleisch, das lebe ich im Glauben an den Sohn Gottes, der mich liebt und sich für mich dahin gegeben hat.“<sup>247</sup> Paulus sieht den Glauben als Identifikationsgeschehen zwischen Christus und dem Ich. Ganz in diesem Sinne lässt sich der Gedanke auch auf Maria übertragen. Die Gläubigen wie auch die Zweifler sollen durch den Blick auf Maria eine neue Begründung ihres Selbstseins und also auch eine neue Identität erlangen.

Die in dieser Untersuchung vorgestellten Künstler stellen Maria als Königin, als Erhabene, als kindliche Jungfrau und als Leidende, als Pietà dar. Sie bleibt im Besonderen als Pietà die Leidende und steht als ein Band zwischen den Menschen und der Heiligkeit. Das entsprach der Sichtweise des Tridentinums. Die Kunst und auch die Religiosität wie die Theologie suchen für das Marienbild aber immer eine Figur, die ohne Idealisierung besteht und doch als Vorbild des Menschen Anerkennung findet.

Die genannten Künstler wählen dafür als Modell, das was unmittelbar und in eben direkter Weise die weibliche Schönheit vertritt. Ein Modell ist aber immer nur als Darsteller/in zu sehen.

Die in dieser Arbeit vorgestellten Gemälde lassen Maria als *die* Mutter erkennen. So erheben sich die Bilder zu einer Bedeutung jenseits allen Historischen. Es handelt sich hier deshalb auch nicht um ein Anbetungsbild, sondern um ein Bild der *Identifikation*. Es lädt zum Meditieren ein. „Wer meditiert, wendet sich zu sich selbst, wer betrachtet, wendet sich der Außenwelt zu“ – so im Wörterbuch von Littré. (...) Im Gesicht Christi bemerkt er etwas, was ganz anders und ähnlich den eigenen Erfahrungen ist.“<sup>248</sup>

So müssen besondere Nischen erhalten bleiben, in denen jeder Betrachter/in die Maria in der eigenen Sichtweise einbringen kann. So kann Maria als Muttergottes weder objektiv gemalt werden und erst recht nicht objektiv vom Betrachter/in in die ureigene Innenwelt übertragen werden. Jene Erkenntnis entsteht uns nur, wenn wir im Gelingen zutreffender Vorstellungen erfahren, was dabei „Gnade“ heißt.<sup>249</sup>

Auch in der Schönheit der Maria kündigt sich die eschatologische Vollendung von Allem an. Ihre Schönheit kündigt von der Zukunft und lässt diese schon zum Vorschein kommen. So

<sup>247</sup> Gal. 2,20.

<sup>248</sup> Volp, Du wirst das, was du meditierst 80.

<sup>249</sup> Ebd.

ist ihre zur Darstellung gelangte Schönheit in einem doppelten Sinne grundsätzlich: Sie verweist auf den guten Anfang und gleichsam auf ein gutes Ende – die Erlösung. Die Schönheit Mariens ist damit eine endzeitliche Schönheit.

Dieser Aspekt ist keine Erneuerung, die durch das Konzil von Trient ihren Lauf nahm. Jede kunstgeschichtliche Epoche weist diese Tendenz auf, soweit hier von religiös-theologisch inspirierter Kunst die Rede ist. Der Unterschied, der sich durch und infolge des Tridentinums ergab liegt auch darin begründet, dass Maria als Inbegriff einer nahen und schützenden Person empfunden werden konnte, die in der Meditation der Pietà und auch als zärtliche Mutter in einer Art der Ekstase erkennbar war.

Max Imdahl bestimmt den ikonologischen Bildsinn als eine Absicht, die den Betrachter/in emotional in das Geschehen einstimmt und damit auch vorbereitet, das Bild zu verstehen. Imdahl sagt hinsichtlich der Darstellung Jesu Christi: „Ikonisch relevant ist es indessen, dass vermöge besonderer Bildkomposition Jesus sowohl als der Unterlegene wie auch als der Überlegene erscheint. [...] Die Sprache liefert kein Wort, das Unterlegenheit und Überlegenheit in einem bezeichnet. Zur Erfahrungsrevidenz einer solchen Ineinssetzung bedarf es des Bildes und seiner spezifisch ikonischen Anschauung.“<sup>250</sup> Eine solch ikonische Anschauung beruht also auf Einübung und ergibt sich nicht von vornherein.

## VI. Das Sehen auf das Bildnis der Maria als Lernprozess

Eine Einübung auf das Bildnis der Maria und ihre immer währende Heiligkeit, die aber auch ihre Wandlung im Laufe der Jahrhunderte ermöglichte, beabsichtigte auch die religiös-theologisch inspirierte Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Die interne Bildwirklichkeit soll als die einzig wirkliche auf den Betrachter/in übergehen, soll von ihm als die Wahrheit schlechthin aufgenommen werden. Vor allem geht es in der **Zeit des Tridentinums** und in der direkten Folgezeit nicht darum, eine alternative Denkweise zuzulassen.

Es darf eben nie nur wichtig sein, Maria als nur extravagante Schönheit oder weise Frau zu sehen, damit wäre der ikonische Gehalt des Bildes nicht getroffen. So kann man hier von einer Undarstellbarkeit einer Bildwerdung des Heiligseins der Maria sprechen, ganz in Anlehnung an die „Undarstellbarkeit einer Bildwerdung Gottes in der Welt bzw. der ‚Tiefenschicht‘ des Göttlichen im Fleisch.“<sup>251</sup>

Ein offenes Erleben des Kunstwerkes bleibt dennoch bestehen, so dass sich nie mit uneingeschränkter Sicherheit vorhersagen lässt, inwieweit der Betrachter/in die gewollten Vorgaben des Bildes wirklich in und mit dem Auge nachvollzieht. Umberto Eco spricht von einer konkreten Form „organisierter Unbestimmtheit“.<sup>252</sup> Und dennoch soll die Darstellung der Maria als die Heilige schlechthin gelten, die als Trägerfigur das Heilige ausmacht. Dabei ist der

---

<sup>250</sup> Max Imdahl, Ikonik 312, in, Gottfried Boehm (Hrsg.) Was ist ein Bild, 300-324.

<sup>251</sup> Marius Rimmel, Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Eine Diskussion zur Rolle des Trägermediums. 15-32, 25. In: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hrsg.) Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin 2007.

<sup>252</sup> Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1962, 54-56.

Blick der Muttergottes von herausragender Wichtigkeit. „Der Blick hinaus erzeugt [...] eine eindringliche Verknüpfung von Bild und Betrachter und ermöglicht eine die Realitätsgrenzen überspringende Kommunikationssituation.“<sup>253</sup>

Ein Unsicherheitsfaktor dürfte dabei auch den Auftraggebern und ausführenden Künstlern gewiss gewesen sein, wenn es darum ging, Maria als Schutzheilige, als unangefochtene Heilige oder schlicht als trauernde Mutter ihres Sohnes auch in der Kunst zu etablieren. Sicher ist, dass es dem Kunstgenuss und auch der Frömmigkeit nicht abträglich ist, zu verstehen, wie religiös-theologisch inspirierte Bilder als *Bilder* funktionieren. Kunstkenner wie auch geistliche Würdenträger verlieren nicht ihren religiösen Glauben oder ihre Freude an der Kunst, nur weil sie Kenntnisse hinsichtlich der Wirkung der Werke besitzen.

## 1. Schönheit Marias als Zeichen in der Kunst

Maria wird insbesondere in der Kunst der hier betrachteten Jahrhunderte zu einer unangefochtenen Schönheit, die auch ein Schönheitsideal vertritt. In den späteren Jahrhunderten, vor allem auch im 20./21. Jahrhundert zeichnet sich hier erneut ein Wandel ab<sup>254</sup>.

Maria eröffnet in der Kunst den Aspekt des Überfließenden und Luxuriösen, das an das englische Wort OVERWHELM erinnert. In ihren Bildern liegen emotional ethisch-ästhetische Erfahrungen geborgen.

Marienbildnisse können so entgegengesetzte Aspekte zugleich sichtbar machen. Freude und dennoch die Gewissheit des nahenden Leides, sind oft in den Marienbildern vereint. Hier werden Polaritäten zu einer Einheit verschmolzen. Hier zeigt sich der Modus des *Sowohl-als-auch*.

Ganz in dieser Hinsicht zeigt sich Maria in den ihr zugewiesenen Szenen der Bibel in einer Simultanität. Ihre Persönlichkeit erfährt zwar keine Ambivalenz, da ihr nie ein schillerndes Moment eigen ist, doch nicht selten zeigt sie den Ausdruck der Freude, des Glücks ambivalent. Das Marienbild bringt simultan zur Anschauung, was die biblische Historie als zeitlich getrennte Ereignisse bekundet.

Die Simultanität in den hier – in dieser Arbeit – vorgestellten Bildern ist nie unbestimmt und zufällig, sondern von den Künstlern und Auftraggebern gewollt organisiert. Eine solche gewollte Organisation trägt immer auch einen Faktor der Unsicherheit, da es nie 100%tig vorhersehbar ist, wie und in welcher Intensität der Betrachter/in das Marienbild interpretierend in sich auf nimmt. Schon „verschiedene Künstler der Renaissance, sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen, entwickelten Narrationsformen, die sich zwischen einem Fokus innerhalb des Bildes und einem Fokus außerhalb des Bildes entfalteten.“<sup>255</sup>

<sup>253</sup> Thum 2014, 263; Büttner 2003, 17-36.

<sup>254</sup> Als Beispiel: Das Gemälde, Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Éluard und dem Maler. Max Ernst 1926, 169 mal 130 cm. In Paris vollendetes Gemälde des Surrealismus. Museum Ludwig, Köln.

<sup>255</sup> Lüthy 2009, 167-187, 168. Als Hinweis auf die Studie von John Shearman 1992, 36, 39.

Das Ich des Betrachters erfährt sich unmittelbar als besondere energiegeladene Aktivität an den mittelbar gegebenen Kunstgegenständen – den Gemälden der Maria in der Wahrnehmung.

Die Verbalität der Bilder ist hier allentscheidend<sup>256</sup>. Viele Marienbild-Betrachter/innen des 16. und 17. Jahrhunderts waren des Lesens nicht mächtig und liebten es, sich in den Bildern ihre Geschichte, ihre biblische Geschichte, nahe bringen zu lassen. Es muss ein Ereignis gewesen sein, die hier vorgestellten Marienbilder sehen zu können. Sie entführten den Betrachter/in in eine Welt der Spiritualität, die von Liebe und Leid, aber auch von Vergebung und Zuversicht geprägt war. Der religiös-theologische Denkprozess wird während der Betrachtung in Gang gesetzt, so dass sich die Interpretation des Gemäldes stets neu und umso tiefer statueren kann.<sup>257</sup>

Hiermit tritt eine Veränderung in der Sichtweise ein, so dass sich die besondere Sprache des Bildes in ihrer Bedeutung erweitert.

So ist immer prinzipiell mit Brüchen zu rechnen, wenn ein Bild religiös-theologisch gedeutet und interpretiert wird und damit gleichzeitig ein Thema der Theologie intellektuell und gefühlsmäßig bearbeitet wird. Es ist immer entscheidend, dass sich der Gläubige wie auch der Zweifler, als religiös-theologischer Interpret von Kunstwerken auf gewisse Brüche versteht. Doch der einfache Gläubige wie auch der Ungebildete des 16. und 17. Jahrhunderts, musste sich allein auf sein Gefühl und seine Empathie verlassen, um diese Brüche in irgendeiner Weise erkennen zu können.

Annibale Carraccis Bild der Pietà ist ein Versuch, die Bildlichkeit an das Leid nicht als etwas Ungegenständliches darzustellen, sondern als eine Dynamik des Anschauungsprozesses, um damit die Rezeption des Bildes als Phänomenon anzunehmen.

Im Bild der Schönen, im Bild der Maria, im Bild unserer lieben Frau als personifizierter Schönheit, kommen sowohl die Zukunft des Jüngsten Tages wie die Schöpfung als vollkommener Prozess und Erlösung zum Vorschein. Ganz in diesem Sinne sind die hier vorgestellten interpretierten Gemälde als *der* besondere Tag zu sehen, an dem sich in besonderer Weise zeigt, dass Maria in und mit der göttlichen Gnade lebte. In ihrer marianischen Freiheit genießt die Kunst die Möglichkeit der Teilhabe an der Festlichkeit des Lebens der heiligen Maria. Jeder Betrachter/in kann dieser *Teilhabe teilhaftig* werden. So wohl auch der (fromme) Wunsch der Väter des Tridentinums.

Von einer Kunstfeindlichkeit ist auch deshalb nie die Rede. In der Kombination von Kunst und Glauben erhebt sich eine durch die Kunst geleitete oder eine mit der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts initiierte Christologie aus dem Bild der Maria und in dem Bild der Maria. Die Personifikation der Maria ist dem Werk in der Art einer steten Präsenz verbunden. Das Bild wird bei einem solchen Zugang der steten Präsenz als Sinnquelle erkannt und so ist es eben nicht ein bloßes Objekt in der Kunstgeschichte.

---

<sup>256</sup> Obraz 2006, 184f.; 403f.

<sup>257</sup> Hier greift auch die Problematik der Bildanbetung. In Anlehnung an Jean Wirth, Soll man Bilder anbeten?. Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient. In: Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth (Hrsg.), Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? München 2000, 28-37.

Den Teilnehmern des **Tridentinums war es in jeder Sitzungsperiode** darum zu tun, dem Verständnis von Protestantismus den Katholizismus entgegen zu setzen. Jede theologische Bewertung eines Mariengemäldes ist insofern eine kühne Darstellung des Katholizismus. Kühn deshalb, weil eine unmittelbare Übersetzbarkeit von Theologie und Bild ausgeschlossen werden muss und eine neue bildliche und empathische Sprache angesichts des Bildhaften neu gebildet werden muss, um einer möglichst klaren Wiedergabe theologischer Gedanken, die dem Marienbild inhärent sind, Ausdruck zu verleihen<sup>258</sup>. Die von mir ausgewählten Mariengemälde sind keine Dublette theologischer Konzepte. Denn wäre es so, dann könnte es sich nur um ein Unding – eine Unmöglichkeit – handeln.

Marienbilder sind per se schon immer theologiesfähig – und zwar auf den ersten Blick. Eine Verbindung von Bild und Theologie ist in diesem marianischen Sinne nicht nur möglich, sondern originär wichtig. Die Theologie ist in dieser Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts nicht nur auf Sprachprozesse beschränkt, sondern auf das Bildliche ausgerichtet.<sup>259</sup> Das Bildliche im Bild erfüllt sich mit dem Leben, wie es auch der Betrachter/in empfindet, wie er/sie es erfüllt und lebt. Die Empathie erfindet sich immer wieder von Neuem. Die hier angedeutete theologische Ästhetik zeigt ihre Vielschichtigkeit.

Damit behandelt das Problem einer theologischen Ästhetik unmittelbar den Glaubensbegriff: Wenn die Gemälde der Maria, der Gottesmutter, den Glauben zu festigen suchen, so ist sie als eine besondere Größe in der Theologie und in der Kunst zu sehen. Der Glaube an und mit Maria als der Muttergottes ist nicht logisch, sondern schlicht der nicht hinweg zu denkende Gegenstand der religiös-theologisch inspirierten Kunst, die dadurch ihre Artikulationsmöglichkeiten erhält.

Auch der Glaube an die Maria der Kunst ist theologisch strukturiert, da sich hier der/die Glaubende einem Gesicht gegenüber sieht und antworten kann. Die Kunst geht hier der Theologie nicht hinterher, sie ist vielmehr gleichgestellt. Die Malerei des hier interessierenden Zeitraumes ist in jeder Hinsicht, auch das Gesicht der Muttergottes, die im Bild erscheint und den Glauben nicht auf die Sprache beschränkt. Das Theologieverständnis erfährt in jener Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts eine Erweiterung, um so einer traditionellen wie auch erneuernden Theologie Vorschub zu leisten.

Die Theologie vor, während und einige Jahre nach dem Tridentinum verdichtet ihre Intensität und verstärkt ihren Einfluss also auch mit den Kunstwerken und besteht damit auch in der Welt der Gemälde. Die theologisch-religiöse Potentialität ist auch ursprünglich in und mit den Bildern auffindbar. So erhält die Kunst ein zusätzliches Protegieren und ebenfalls auch die Theologie, wie auch die Religion. Die religiös-theologische Anschauung der Marienbilder ist auch deshalb von so großer Wichtigkeit, da die Kunstwerke ohne eine solche (der Anschauung) erst gar nicht verwertbar sind. Sie erhalten ihren Wert erst durch die vollzogene

<sup>258</sup> Meine eigene Auslegung zu den Arbeiten von Hans Robert Jauf. Hans Robert Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* Band 1, Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung, München 1977.

<sup>259</sup> *Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille*, Cécil Dupeux, Peter Jetzler, Jean Wirth (Hrsg.), Zürich 2000.

Anschauung, die auch in das Auge und sowohl auch in den Verstand wie die Seele des Betrachters/in gelangt<sup>260</sup>.

Oft gehen die Gemälde von einer Idealisierung der Person Mariens aus, die völlig abstrakt wäre, wenn es von ihr keine Bildnisse gäbe, durch die sie für die Menschen einen Zugang erhielte. Sie wird verständlicher durch die Anschauung, die sich abspielt im Auge des Betrachters/in und zwar vor einem bestimmten Gemälde. Das Gemälde ist damit als ein Urgrund der Verständnismöglichkeit zu sehen. So können die Renaissance-Madonnen, die Mittelalter-Madonnen wie auch die Madonnen jeder kunstgeschichtlichen Epoche als Paradigma genannt werden.

Raffael malt nicht nur die Sixtinische Madonna<sup>261</sup> mit einer vielleicht sogar zuckersüßen Lieblichkeit – um es einmal metaphorisch überspitzt auszudrücken. Die Madonna wirkt plötzlich zu sanft, zu glatt und zu schön? Doch ihr eigentliches *Zu-Schön-Sein* eliminiert in keiner Weise ihre Natürlichkeit. Einem *Malergenie* gelingt diese Gratwanderung. In einer solch genialen Riege treten u.a. auch Buoninsegna, Fra Angelico, Lippi, Carracci, Masaccio, Lochner, Batoni auf und ihre Werke sind als solch geniale Schöpfungen zu verstehen. Die schöne Perfektion steht der Nachdenklichkeit und dem kommenden Unheil gegenüber.

Für die Gläubigen fungiert Maria, die Muttergottes, als ein weiblicher Archetypus. Die vollkommene Lieblichkeit gehört zu ihrem Wesen. Selbst in dem Gemälde der Pietá des Annibale Carracci, ist eine solche noch vernehmbar.<sup>262</sup> Darum sieht der Betrachter im überzeugend natürlich dargestellten Ideal keineswegs eine realitätsferne oder täuschende Idealisierung des Menschlichen. Der Betrachter/in vernimmt so die wahre Madonna als Mutter Gottes, obwohl sie doch nur in einem Bild zur Darstellung gelangte.

Die Maler nehmen dabei auf die Sinnlichkeit als Vermittlungsinstanz Bezug, um die geistige wie auch die quasi körperliche Nähe zu jedem Menschen zu schaffen. Diese sinnliche Körperlichkeit ist von ausschlaggebender Bedeutung, eben um so eine menschlich bezogene Vorstellung in den Betrachtern zu erreichen. Ein religiös-theologisches Konzept, das oft durch Abstraktion bestimmt ist, erhält auf diese Weise ein Gesicht – ein Gegenüber – und schließlich ein DU.

### 1.1 Der Blick der Maria als Verfechterin einer christlichen Weisheit

Die hier vorgestellten Bilder geben der Idealisierung von Maria als schöner, einzigartiger und frommer Frau und Mutter einen neuen Grund. Die Stellung der Frau im Allgemeinen in Palästina jener Zeit ist hier aber nicht das Thema. Die sozial-historische Komponente wird in den Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts, hinsichtlich der heiligen Maria nicht gestellt. Es geht hier auch nicht darum, eine feministische Aussage zu tätigen. Die soziale Realität bleibt – um

---

<sup>260</sup> In Anlehnung an Reinhard Hoeps, der auf die Gegenwartskunst verweist. Reinhard Hoeps, *Bildsinn und religiöse Erfahrung. Hermeneutische Grundlagen für einen Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandsloser Kunst*, Frankfurt, Bern, New York 1984.

<sup>261</sup> 1512-13. Heute Dresden, Gemäldegalerie.

<sup>262</sup> Was die Bildanalyse in dieser Arbeit zu verdeutlichen sucht.

es salopp auszudrücken – außen vor. Das Madonnenbild prägt die katholische Marienlehre in außerordentlicher Weise. Inwieweit das Bild die Marienlehre nicht nur beeinflusst, sondern geradezu prägt oder ob es eher umgekehrt ist, entzieht sich einer abschließenden Klärung.

Maria im Bild, das ist immer eine theologische Wahrheit und also eine Wahrheit besonderer Art bzw. eine Glaubensaussage.

Ein vorher nicht erfahrbarer, weil dem Bild inhärenter Sinn, bekommt plötzlich eine Funktion *neue Denkwege* für eine theologische Konzeption aufzudecken. So hat die Madonna eine bestimmte christliche Lehre bestätigt, die auf die Auferstehung hinwirkt, um die Überwindung allen Leides anzukündigen. Darüber hinaus wird hier auch auf die Inkarnationslehre Bezug genommen – und auf diese Weise schafft es das Marienbild eine Christologie einerseits zu bestätigen, um sie andererseits sogar weiter in und durch den Betrachter/in entwickeln zu können. Die Weiterentwicklung der Christologie möchte ich hier als eine besondere Vertiefung der katholischen Frömmigkeit verstehen, die dem Konzil von Trient ein großes Anliegen war.

Das Marienbild erschafft hier eine neue Sprachlichkeit, die eben nicht durch Worte geschaffen wird, sondern durch die Farbgebung, die Konturen, die Gestaltung des Gesichtes als eines Antlitzes, das mit den Augen zum Betrachter spricht. Die Augen der Maria übernehmen in den Bildern eine starke sinnliche Funktion, selbst dann wenn sie den Betrachterblick nicht direkt treffen und mit gleichfalls gesenktem Blick doch noch mehr als 1000 Worte *sagen*. Die Grenzen zwischen dem Betrachter/in und den Augen der Maria sind hier überwunden.<sup>263</sup>

Der Blick der Maria trifft sich also in jedem Fall auf irgendeine Weise mit dem Blick des Betrachters/ in, um den eigentlichen Sinn des Bildes zu ergründen. Die Kontraste des Bildes treten daraufhin zueinander in ein gegenseitiges Einvernehmen.

Das Bild der Madonna als Marienbild schlechthin, lässt sich nicht in eine Sprache übersetzen, die wir im Allgemeinen als verbal bezeichnen. Zwar gibt es die Gemeinsamkeit bildlicher und sprachlicher Struktur, die auch ohne irgendeine Differenz bestehen bleibt, doch überwiegt in und mit den Marienbildnissen ein Vielfaches, das sich mit der Sprache als Verbalität nicht sagen lässt – oder besser, das mit der (rein verbalen) Sprache nicht zum Ausdruck gelangt.

## 1.2 Das Marienbild als die allentscheidende Vorentscheidung für die Möglichkeit des Gottesbildes

Die biblische Bilderkritik versteht sich als eine radikale Absage an die Möglichkeit, Gott darzustellen.<sup>264</sup> Das Kultbildverbot geht in die Richtung einer totalen Absage an die Darstellung

<sup>263</sup> Claude Gandelmann, *La Geste du montreur. Dans: Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX ième siècle.* Paris 1986, 27-49.

<sup>264</sup> *Obraz, Der Begriff Gottes und das gefühlsmäßige Erfassen des Göttlichen bei Fichte und Schleiermacher,* Münster, Hamburg, London 2001, 38ff.; 289, „Das Wesenhafte und also Eigentümliche der Frömmigkeit ist ein reines, einheitliches und also nicht differenziertes ‚Gefühl‘. Wie das Göttliche selbst nichts Gegenständliches und Objektivierbares sein kann, so ist auch die Frömmigkeit nur ein Ahnen des Göttlichen, das aber in

alles Göttlichen. Doch gilt zu bedenken, dass sich ein solches Verbot eigentlich nur gegen eine verheerende Vergötzung des heiligen Bildes wendet. Im Sinne von Gottfried Boehms Bildontologie besteht eine Vergötzung, soweit der Erscheinung ein Sein zugesprochen wird. Dem Vorgang fällt die Unterscheidung zwischen Darstellung und Dargestelltem zum Opfer. Die fatale Folge: Zwischen Bild und Gott wird von Seiten des Betrachters/in keine Unterscheidung mehr getroffen. Eine nicht hinnehmbare Verwechslung zwischen dem Ästhetischen der Kunst und dem theologisch-religiösen Auftrag ist die Folge.

Wie bereits betont, kann keine bildliche oder sprachliche Darstellung der göttlichen Transzendenz äquivalent sein. Auch Maria wird in diesem Sinne von der himmlischen Sphäre umfasst und gehört als die Mutter Gottes zur göttlichen Transzendenz. Alle Bilderfahrungen, die auf die Muttergottes bezogen werden, zeigen letztlich doch immer auch das Undarstellbare, das dennoch auch als solches seine Präsenz in den Gemälden aller Jahrhunderte aufrecht erhält. Die Muttergottes ist als die namentlich erfasste Maria in einer Transzendenz beheimatet, die sie in der Kunst und den dort vorgenommenen Darstellungen zu einer vielleicht *ganz und gar Anderen machen*. Sie steht für irgendetwas – und dieses Irgendetwas ist das HEILIGE des HEILIGSTEN schlechthin – eben weil sie die Mutter des Heiligsten schlechthin ist und als solche angenommen wird.

So gibt es für den Zwischenbereich der Kunst und der Theologie des 16. und 17. Jahrhunderts keinen anderen Weg. Wie ist es nun letztendlich um die Erkenntnis der heiligen Maria und ihrer Wichtigkeit als Mutter des Allerheiligsten bestellt. Kann sie immanent erfasst werden? Wohl kaum. Letztlich wird es die Phantasie sein, die den Raum für eine Erkenntnis der Immanenz dennoch eröffnet – eine Erkenntnis, die aber auf einer Ahnung beruht.<sup>265</sup>

Für den Bereich der Immanenz sagte Aristoteles, dass philosophische Erkenntnis metaphorisch sei, weil sie „das Ähnliche auch in weit auseinander liegenden Dingen“ erkenne.<sup>266</sup> Im Kontrast zwischen der Schöpfung und ihrem transzendenten Schöpfer wird die Differenz absolut, aber es ist ein Spezifikum des christlichen Glaubens, in der größten Differenz die Synthese der Gegensätze zu antizipieren. Das Wort wird Fleisch. (Joh 1, 14) In solchen elementaren Metaphern wird die metaphorische Grundstruktur des Glaubens erkennbar.

Die Präsenz des Sichtbaren an der Stelle des Unsichtbaren bedeutet auf der anderen Seite, dass das Bild einen Widerstand gegen die Transzendenz setzt. Eine anthropomorphe Mariendarstellung muss demzufolge nicht als Maria, die Muttergottes, sondern kann auch als Frau angesehen werden?

Doch diese These wurde schon verworfen, zumal es um die Kultur und die Menschen jener religiös stark geprägten Kultur des 15. – 17. Jahrhunderts geht.

---

der Lage ist, alles in einem zu umspannen.“ Ebd., 164, „Ganz in diesem Sinne ist auch ein „Gefühl von Gott“ zugleich ein Wissen von Gott und zwar in dem Sinne, dass es das einzig mögliche ‚Wissen‘ von Gott ist.“

<sup>265</sup> Schleiermacher 1984, 21: „Das Bild von Gott kann auf keine Weise unmittelbar bezeichnet werden, sondern offenbart sich nur indirekt an einzelnen Verhältnissen.“ [...] „Ein Gott ist ein Kunstwerk, aber doch im Grunde dasselbe; ein edler alter Mann, der nicht an sich Gott ist, sondern es durch seine Attribute wird. **Und eine religiöse Stimmung, aus welcher das Urbild entstanden ist, geht nicht mit über.**“ (Hervorhebung von mir.)

<sup>266</sup> Aristoteles Rhetorik, Buch III, Kap. 11; 1412a., Hrsg.. Gernot Krapinger, Stuttgart 2012.

Dennoch wird hier nicht alles vom *Bild* her entschieden, sondern vom Vorverständnis des Betrachters – auch des Betrachters im 15. – 17. Jahrhundert.

### 1.3 Die Marienmalerei als Klage und Lob

Die Problematik der Betrachtung und also der Aufnahme des Gesehenen besteht doch darin, dass das Bild in einer irgendwie adäquaten Weise eine vorgegebene Erscheinung zurück geben oder spiegeln wolle. Aber wie zeigt sich die Erscheinung der Maria als Muttergottes? In einer Bedeutungsebene wird sie als eine anerkannte Größe akzeptiert – aber von welcher Art ist diese Ebene.

Die Bedeutungsebene der Jungfrau Maria als die Muttergottes zeigt sich auf der erhabenen Ebene der Kunst, die als Gabe dem Menschen das überaus wichtige Talent der Fantasie abverlangt. Die Fantasie muss vom Menschen her an das Bildnis der Maria herangebracht werden. Die Marien-Kunst bildet ganz in diesem Sinne einen Reflex auf die Bildungsformel der religiös-theologischen Kunst und antwortet auf ihre spezielle künstlerische Weise in dem Sinne, dass alles doch gut eingerichtet sei und die Hoffnung auf das ewige Leben in und mit Gott eine Tatsache sei – ja nicht nur einer Tatsache vergleichbar sei.

Ganz in diesem Sinne versteht sich auch das **Konzilium Tridentinum im Endergebnis**<sup>267</sup>.

Eine Abbildung der Maria als einer Frau in einer bestimmten Situation, ist eine Art der Darstellung, die diese Situation als eine Besonderheit herausstellt und an das Auge des Betrachters/in bringt. Hier wird etwas gezeigt. Dieses ETWAS bedeutet dem Betrachter/in die Sphäre des Allerheiligsten und verweist damit auf etwas außerhalb der Bildwirklichkeit und gibt damit dem abgebildeten Geschehen die Präsenz einer bestimmten Erscheinung.

Da sich das im Bild Erkannte und Empfundene aber auch als ein Fantasiegebilde deuten lässt, dessen Ähnlichkeit nur darauf beruht, dass es lediglich einer kollektiven Vorstellung vom dargestellten Heiligen entspricht, lässt sich für alle Zeiten die Frage stellen, ob es sich hier wirklich um etwas *religiös-theologisch Untersuchenswertes* handelt. So ist die folgende Frage auch an dieser Stelle erlaubt: Gibt es das denn überhaupt?

**Eine Abbildung der Maria als der Heiligsten Frau schlechthin hat immer mehrere Funktionen**, die in jedem einzelnen Bild in einem sich verändernden Verhältnis zueinander stehen: Das Bildnis der Maria zeigt, wie Maria als die Dargestellte aussieht und aussehens kann, auszusehen hat. Darin besteht ihre mimetische Funktion, und sie zeigt, als was sie als die dargestellte Maria betrachtet werden *soll*.

Der Philosoph Paul Ricoeur fasst die Problematik einer Betrachtung wie folgt zusammen: So dass die metaphorische Neubeschreibung eine „heuristische Fiktion“ habe, die auf die Wirklichkeit transportiert werde, um sie „mit anderen Augen“ zu sehen.<sup>268</sup>

<sup>267</sup> Christian Hecht 2012.

<sup>268</sup> Paul Ricoeur, *Biblische Hermeneutik* 294, in, Harnisch (Hrsg.) *Gleichnisforschung*, 248-339, Darmstadt 1982.

Diese Bedeutungsebene eines Marienbildes besteht auch in der Essentialität. Die Gemälde, die Maria als Muttergottes darstellen, zeigen nicht nur ein Bild, denn ein Bild zeigt nicht nur einfach irgend etwas, wie es aussieht, sondern wie dieses Etwas „in Wahrheit“ ist.<sup>269</sup> Auf der einen Seite läuft das Spezielle des Bildnisses auf die Sprache zu. Bild als Form, Farbe und figürlicher Ausdruck entsteht noch einmal zwischen den Polen des gerade Erwähnten und der Sprache der Worte. Auch diesbezüglich ist hervorzuheben: Über die Wahrheit des Marienbildnisses entscheidet letztlich allein der Betrachter/in.

Denn erst die Erkenntnisfunktion die der Betrachter/in vollzieht, kann auch die Bildpotenzialität heben und der Sprache des Wortes entgegen treten. Ohnehin besitzen in der Wahrheitsfrage Form und Farbe des Bildes eine besondere Sprache, die überdies verschiedene epistemologische Funktionen erfüllt.<sup>270</sup> Die Sprache der hier vorgestellten Madonnen – Marien Bilder – erfüllen eine sprachliche Funktion als Kommunikation zu den Gläubigen. Die Bilder sind als Dialog zu sehen, da sie auf den gläubigen Betrachter/in oder den Zweifler/in, vor allem aber allgemein auf den Anschauenden ausgerichtet sind. Ja, eigentlich sind sie auf den Betrachter/in angewiesen.

Aber wie können die Marienbilder als wahr anerkannt werden und in die Herzen der Gläubigen Eingang finden, um dort als Bestärkung des katholischen Glaubens zu gelten? Den Vätern des Tridentinums war doch gerade daran im Besonderen gelegen. Die Bilder brillieren in ihrer sinnlichen Realität und zwar in jedem Jahrhundert. Damit fragen sie nicht unbedingt nach einer Wahrheit, sondern die Wahrheit ist in jener Sinnlichkeit der Anschauung zugleich verbrieft.

Eigentlich geht es dann hier nur und vor allem um die potentielle Wahrheit, die immer währt. Eine Wahrheit, die für immer eine Gültigkeit hat und die nie in Frage zu stellen ist. Eine solche potentiell erhabene wie erhobene Wahrheit wird durch die hier vorgestellten Bilder geliefert, aber sie bleibt auf die innere Fantasie des Betrachters/in angewiesen.<sup>271</sup>

## 2. Die marianische Schönheit als Erhabenheit?

Die in dieser Arbeit erwähnten Marienbilder sind insoweit gar nicht darauf angelegt Maria als eine bestimmte Person zu *zeigen*, da das Bild in reiner künstlerischer Form wirkt und im Betrachter die heilige Anschauung ermöglichen möchte. Allgemein betont Gottfried Boehm, das Bild hebe sich vollständig auf, in dem Augenblick, da ihm dies gelinge.<sup>272</sup>

Die Werke repräsentieren auch den Begriff des Erhabenen, der sich auch in Schleiermachers „Anschauung des Universums“ widerspiegelt, und wirkungsgeschichtlich als Freigabe an eine nicht abbildbare Gottesdarstellung aufgenommen wurde.<sup>273</sup> Damit kann auch eine

<sup>269</sup> Gadamer, Wahrheit und Methode Tübingen 1990, 139; 165.

<sup>270</sup> So auch *Obraz* 2006, 213ff.

<sup>271</sup> Dies soll keine arrogante Feststellung von meiner Seite sein, sondern ist in den von mir vorgelegten Belegen nachvollziehbar.

<sup>272</sup> Gottfried Boehm, *Die Bilderfrage* 343, in, Ders. *Was ist ein Bild (Bild und Text)*, München 1995.

<sup>273</sup> Günter Rombold, *Die endlose Interpretation des Bilderverbotes*, 10f. In, *KuKi* 56 (1/1993), 4-13.

Erweiterung eingeschlossen werden, so dass auch die heiligste und demnach auch göttliche Darstellung der Muttergottes nicht wirklich in einem Gemälde festzuhalten ist.

Auch der Philosoph Immanuel Kant lehnte die Abbildung Gottes – das Gottesbild – ab. Doch hat die Ablehnung des Gottesbildes bei Kant einen anderen Problemhorizont als ausschließlich die Frage nach der künstlerischen Darstellung. Der Begriff des Erhabenen ist bei Kant allentscheidend. Das Erhabene erscheint nach Kant im „Unerreichbaren“, durch das sich eine Vernunftidee darstelle.<sup>274</sup> So findet das Erhabene in der Idee des Guten die Erscheinung und also wird der Gottesbegriff damit umfasst. Es ist aber der transzendente Gott als Ursprung und Ziel von Freiheit und Liebe. Die „negative Darstellung“<sup>275</sup>, die das Erhabene fordert, avanciert bei Kant zum Prinzip. Ganz in diesem Sinne ist es nur folgerichtig, dass das Bilderverbot hier im Mittelpunkt steht. Die Kantische Gedankenwelt wird erst viele Jahre später die Welt der Intellektualität betreffen, doch soll hier der Blick in erklärender Weise auf die Zukunft verweisen.

So bleibt jede Bildvorgabe für den Betrachter/in problematisch, selbst wenn es sich um ein noch so herausragendes Kunstwerk handelt, dass auch in der Kunstgeschichte einen Ruf von höchster Qualität aufgrund des Vermittlungspotenzials erringen konnte.<sup>276</sup>

Ein Plädoyer für den Verzicht auf sinnlich-konkrete Muttergottesvorstellungen, entspricht ganz der protestantischen Sichtweise darüber, welche Bedeutung dogmatische Regulierungen für die theologische Kommunikation haben sollten. Die offizielle Lehre kommt hiermit allein der Bibel als der entscheidenden Quelle zu, die in der Originalität allein befragt werden kann. Selbst der biblische Text muss auch hinsichtlich der Muttergottes schon als Auslegung einer Auslegung verstanden werden.

Es besteht hier bereits die Interpretation eines Kontextes, die Deutungen des Glaubens vornehmen, die sich aber biblisch dokumentieren lassen. Doch sei darauf verwiesen, dass auch diese Dogmatik im Prinzip revidierbar ist und immer auch auf die Offenheit des Gläubigen/ der Gläubigen setzt, um eine intellektuell theologische Absicherung zu erreichen. Die Crux besteht in der Ursprünglichkeit des Glaubens und seiner Herleitung.

Die Frage nach der religiösen Überzeugung und ihrer Präsenz in den Gemälden großer Meister, die für die Kirche arbeiteten, bleibt immer von Interesse, da hier der intellektuelle Weg in den Bildern ein Problem eigener Art darstellt und sich darüber hinaus die Frage stellt, wie sich ein solcher Weg objektivieren lässt.

Der Weg zu einem großartig überzeugenden Bild ist also von Interesse, nicht so sehr das Ergebnis, zumal es kein für alle Betrachter verbindliches Muttergottesbild geben kann, ebenso wenig wie es eine alles begründende und letzte Zweifel beseitigende Theologie geben kann oder eine Schrift oder Predigt, mit der alles zur Ergründung und Begründung des Glaubens

<sup>274</sup> Kant KDU, 357 (B 115) bezüglich der „Unerreichbarkeit der Natur“.

<sup>275</sup> Kant KDU 364f. (B 124)

<sup>276</sup> Doch ist hervorzuheben, dass schon ein Prediger wie Geiler von Kayersberg die Gläubigen explizit aufforderte, Druckgraphiken zu erwerben, um diese in privater Andacht zu betrachten, um sich auf diese Weise die theologischen Gehalte illustriert zu vergegenwärtigen. S. Neuner 2007, in: Was aus dem Bild fällt. (Hrsg.) S. Neuner, E. Futscher u.a., München 2007, 165-2004, 190.

gesagt wäre. Für den einzelnen Gläubigen oder auch für den Zweifler kann das zeitweilig zu verbindlichen Glaubenssätzen oder Gottesvorstellungen führen, die sich auf theologische Denkmodelle oder auch auf Werke der Kunst – der bildenden Kunst – stützen<sup>277</sup>. Eine neue Wissenschaftlichkeit oder neue wissenschaftliche Sichtweise auf die Theologie kann damit verbunden sein, um dem Glauben wieder eine Nahrung zu geben, die eindeutig zu sein *scheint*. Eine Weiterentwicklung des Glaubens muss aber aus dem Grunde gewahrt bleiben, damit es nie zu einer dogmatischen Einengung der religiös-theologischen Anschauung kommt.

Das Potential eines Madonnen-Gemäldes, das auf nonverbale Weise den Glauben zu vertiefen oder gar zu stiften versucht, wird immer wieder auf ein Neues durch individuelle Auslegungsvorgänge des Betrachters/in aktualisiert. Theologische Erkenntnisse können immer wieder auf diese Weise neu entdeckt werden, um sie in der jeweiligen Zeit neu zu etablieren.

Eine sogenannte künstlerische Flexibilität zeichnet sich also nicht nur in den Kunstwerken, den Madonnen-Gemälden der großen Meister ab, sondern immer auch in der Auslegungsfähigkeit und –willigkeit des Betrachters/in. Das Talent der Interpretation ermöglicht es auch, ein Bild immer wieder anders und also von Neuem anzuschauen. Die Anschauung als solche bleibt damit immer wieder eine Herausforderung an den Betrachter/in. So kann sich auch die totale neue Ansicht einstellen, die eine *Anderssicht* ist.

Die persönlichsten und psychisch eigensten Überzeugungen und Überlegungen des Betrachters/in finden Einzug in die Deutung des Bildes/ die Interpretation. Die spezifischen Überlegungen decken damit das Innerste des Marienbildes auf und bringen damit einen originären Akt zu Tage, der dem Schöpfungsakt in seinem An Sich verbleichbar ist.

Zumindest ist hier der künstlerische Schöpfungsakt einschlägig, wenn der Göttliche vielleicht ein ZUVIEL bedeuten würde. Hier zeigt sich einmal mehr eine Zuspitzung hinsichtlich der Bilderfahrung, die einen hermeneutischen Zugang fordert und ermöglichen möchte, bei dem die sprachliche und praktische Ausdrucksfähigkeit des Glaubens einer Erneuerung entgegen sieht. So kann das Bild der Muttergottes als Quelle religiöser Erkenntnis zu einer besonders starken Geltung kommen, die sich dennoch keiner kritischen Befragung versagt<sup>278</sup>.

Immer noch bleibt es bei der letztlich so interessanten und dennoch banalen Frage, die sich auch in dieser Arbeit immer wieder neu stellt: Lässt sich die Mutter des Schöpfers, des Allmächtigen, des Gottes darstellen? Sie ist laut biblischer Überlieferung die Mutter Jesu Christi, des Stellvertreters Gottes auf Erden. Gott ist der Erzeuger ihres gemeinsamen Sohnes, der Gott gleich ist (fast gleich ist). Das FASTGLEICHSEIN ist ein theologisches Problem, das in dieser Arbeit zwar angedeutet wird, aber nicht ausgewogen bearbeitet werden kann und soll. Letztlich weiß nur Gott Vater über den allerletzten Tag, das JÜNGSTE GERICHT Bescheid. Doch hier soll diesbezüglich keine Zäsur stattfinden, zumal es sich nicht um eine rein theolo-

---

<sup>277</sup> In Anlehnung an die Auslegung einer Metapher. Paul Ricoeur, *Die lebendige Metapher, Übergänge, Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt* Band 12, (Hrsg.) Richard Grathoff, Bernhard Waldenfels in einer Übersetzung von Rainer Roschlitz, La métaphore vive, Paris 1975, München 1986.

<sup>278</sup> Leonardo Boff, *Das mütterliche Antlitz Gottes. Ein interdisziplinärer Versuch über das Weibliche und seine religiöse Bedeutung*, Düsseldorf 1985, 20ff.

gische Arbeit, sondern um eine kunstgeschichtliche Dissertation mit religiös-theologisch-philosophischen Bezügen handelt.

Kult, Gebet und Meditation sind dem Bild der Maria in allen Jahrhunderten entgegen gebracht worden.

Gerade diese Tatsache bezeugt zugleich die extreme Besonderheit als eine Erhabenheit der Malerei, der sich in einem hohen Ton der theologisch-religiösen Argumentation spiegelt, um die Aufzeichnungen im Geiste, in der Fantasie der Betrachter/in als die kunstreligiösen Ideen der Neuzeit zu registrieren. Die Kunst selbst spiegelt nicht eigentlich die Religion des 16. und 17. Jahrhunderts, aber sie steht in den Diensten der religiös-theologischen Inspiration, die von der Kunst ausgeht und die ihren Atem trägt.

Das Religiös-Theologische ist immer der Kunst und vor allem der wirklich hohen Kunst, im Sinne einer Kunstfertigkeit und Genialität der alten Meister zugänglich. Alles Religiös-Theologische atmet quasi die Sinnlichkeit der Übersetzung des Künstlerischen, das in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts einen intellektuell wie sinnlich sehr hohen Ausdruck findet.

Es gibt also einen sehr engen Zusammenhang von Kunst und Religion, der die Künstler zu all möglichen Visionen des religiösen Gebäudes führen konnte. Wie wird nun die Religion des 16./17. Jahrhunderts in Verbindung mit der eher wissenschaftlichen Theologie, in einem würdigen Zusammenleben mit dem Menschen an sich auch äußerlich sichtbar gemacht werden können.

Die Kunst ist, soweit sie als Kunstwerk sichtbar und also betrachtet werden kann das Höchste schlechthin. Die religiös-theologisch inspirierte Kunst soll den Menschen darüber hinaus in sich selbst in der Gläubigkeit vollenden. Die Väter des Tridentinums beabsichtigten den Menschen zu dem eigentlich ihren Vorstellungen gemäßen Rechtgläubigen zu formen – und also zum gefestigten Katholizismus zu bringen. Doch was sollte den Menschen jener Zeit so attraktiv erscheinen, dass der Katholizismus als das Erstrebenswerte schlechthin erscheinen konnte. Es könnte die Verkündigungsszene sein, in welcher der Engel zu Maria spricht und ihr auf diese Weise die Möglichkeit gegeben ist, ihre Persönlichkeit kund zu tun<sup>279</sup>.

Die Moral ist auch hier schon ein Anliegen, das sich mit dem Pflichtgebot gleichschaltet. Doch damit ist nicht alles gesagt, vielmehr soll doch die Liebe all das umfassen, was nur infolge der Moral oder der Pflicht *nicht* geleistet werden kann. Ganz in diesem Geiste zeigt sich auch das echte religiöse Gebäude nicht lediglich als ein Lehrgebäude. Die Lehre der Nächstenliebe muss doch ohnehin auch im 16. und 17. Jahrhundert zumindest einen Hauch der Freiheit atmen. Die malerischen Kunstwerke dieser Epoche zeigen den Wunsch und den Drang, eine solch liebevoll freie Interpretation durchführen zu dürfen.

<sup>279</sup> Die Verkündigungsszene, die besonders in der bildenden Kunst einen herausragenden Platz einnimmt sei hier genannt. Die Worte des Engels und die Gestik sind entscheidend, um eine herausragende Quelle für eine sogenannte Attraktivität zu sein. „[...] die Frage ist, wie überhaupt ein Engel Worte zu uns sagen kann, die auf den Feldern unseres Lebens Wunder wachsen lassen. Alles, was der Seele eines Menschen Flügel verleiht, alles, was ihn durchströmt mit dem Licht des Himmels, schafft eine Sphäre, in der Engel zu uns reden.“ Eugen Drewermann, *Dein Name ist wie der Geschmack des Lebens. Tiefenpsychologische Deutung der Kindheitsgeschichte nach dem Lukasevangelium*, Freiburg im Breisgau 1986, 21, 37.

## 2.1 Die Betrachtung des Marienbildnisses als Gebet?

Das Bedürfnis, eine Bildbetrachtung mit einem Gebet zu verbinden, überrascht hinsichtlich der religiös-theologisch inspirierten Malerei nicht. Eigentlich ist es keine große Überraschung, dass sich der Betrachter/in eines solchen Bildes, in eine Aura mit versetzen lässt, die infolge der sinnlichen Ausstrahlung des Bildes, gleichsam nach dem Gebet *ruft*. Im Kontext des Kirchenraums ist dies wohl oft der Fall. Doch muss hier unbedingt darauf hingewiesen werden, dass das Bild nicht angebetet werden durfte, auch sollte niemals zu dem Bildnis als Bild gebetet werden. Die Verehrung und das Gebet gehörten und gehören ausschließlich Gott und der Gottesmutter Maria. Wird dennoch das Bild als allzu große Inspirationsquelle aufgenommen, so wird es zu drastischen Falscheinschätzungen hinsichtlich allen Religiösen kommen<sup>280</sup>.

Es wird sich daraus dann auch keine irgendwie noch religiös tragfähige Interpretation ergeben, sondern eine Fehl- oder Falschinterpretation, die auch als Überinterpretation nie die Wahrheit trifft.

Doch sei noch einmal darauf verwiesen, dass selbst Martin Luther allegorische Darstellungen empfiehlt, so z. B. als Illustration zum Thema Sünde im Römerbrief. Er stellt sich eine Illustration als Kampfszene vor, in welcher die Sünde ikonografisch mit einem Spieß oder Stachel zu kennzeichnen ist.<sup>281</sup>

„Kein Mensch kann vor Gott bestehen. Drücke ich mich etwa um eine klare Auskunft? Durchaus nicht! Ich habe schon gesagt, dass die Juden genauso wie die anderen Völker in der Gewalt der Sünde sind. In den heiligen Schriften heißt es: „Kein Mensch kann vor Gott bestehen; keiner ist vollständig und fragt nach Gottes Willen. Alle sind vom rechten Weg abgekommen; allesamt sind sie zu nichts zu gebrauchen. Keiner von ihnen tut das Rechte, nicht einmal einer. Was sie sagen bringt Tod und Verderben; von ihrer Zunge kommen böartige Lügen. Ihre Worte sind tödlich wie Nattergift; Flüche und Drohungen sprudeln aus ihrem Mund. Vor keiner Untat schrecken sie zurück; sie vergießen das Blut unschuldiger Menschen; wo sie gehen, hinterlassen sie Verwüstung. Um Glück und Frieden für andere kümmern sie sich nicht. Sie kennen keine Ehrfurcht vor Gott.“<sup>282</sup>

Ebenso heißt es in Genesis 4,7: „Wenn du Gutes im Sinn hast, kannst du den Kopf frei erheben; aber wenn du Böses planst, lauert die Sünde vor der Tür deines Herzens und will dich verschlingen. Du musst Herr über sie sein.“<sup>283</sup>

Auch die folgenden Bibelstelle Sacharja 5. kann eine gewisse Klarheit bezüglich der Untat der Sünde bringen: „Sechste Vision: Bestrafung unentdeckten Unrechts. Als ich wieder aufblickte, sah ich eine Buchrolle daherfliegen; sie war ganz entrollt. Der Engel fragte mich: „Was siehst du?“ Ich antwortete: „Eine Buchrolle, zehn Meter lang und fünf Meter breit.“ Da

<sup>280</sup> Es ist immer erforderlich, das, was als Inspirationsquelle des Bildes diente, zu sehen, indem der Betrachter versucht, alle sozokulturellen Bedingungen und Gefühle der biblischen Person – der Maria als Muttergottes – zu ergründen.

<sup>281</sup> WA 49, 772f. Trinitatis, 31.5.1545.

<sup>282</sup> Römer, 3,4.

<sup>283</sup> 1 Mose, Genesis 4, 7.

sagte er: Darauf steht ein Fluch geschrieben, der jeden ereilt, der gestohlen oder einen Meineid geschworen hat. Zu lange schon sind diese Vergehen im Land ungestraft geblieben. Der Herr der ganzen Welt sagt: „Ich sende diesen Fluch in das Haus jeden Diebes und in das Haus eines jeden, der unter Anrufung meines Namens einen Meineid schwört. Der Fluch setzt sich dort fest und zerstört das ganze Haus, die Balken samt den Steinen.“<sup>284</sup>

Im Besonderen an diesen Bibelstellen lässt sich die Sünde als ein immerwährender Tatbestand erkennen, der den Menschen – auch den *gläubigsten* Menschen – von der Heiligkeit trennt. Die Trennung ist ein Faktum, das nicht überwindbar zu sein scheint. Einzig der Glaube und die Hoffnung können einen Hinweis geben auf das, was die Erlösung letztendlich bietet. So mag auch hier von der Macht der Sünde die Rede sein. Es ist nicht nur die Sünde, die irgendwie benannt wird, sondern von ihr geht eine Macht aus, die die Menschen in jedem Zeitalter dazu verleitet, sich in eben ihrer sündhaften Weise zu verhalten. Gewiss zeigt sich hier bereits ein ethisches Problem, sei es aus Gleichgültigkeit, Faulheit oder nur aus Unwissenheit.

Die Kunst und hier insbesondere die bildende Kunst und die Malerei, bieten auf jeden Fall eine Möglichkeit, eine reine besondere Erkenntnis zu erlangen, die vor dem *Schlimmsten* der Sünde bewahrt. Sündhaft werden heißt auch immer sündhaft handeln – aus welchen Gründen auch immer. Gewiss sind diese Gründe nicht wirklich durchdacht und darum schlecht. Es gilt, eine besondere ethisch-ästhetische Intellektualität in den Diskurs zu bringen, um das Schlimmste der Sünde zu verhindern. So sind auch die hier vorgestellten Madonnen-Gemälde der alten Meister zu verstehen, die sich auch im Umkreis des Tridentinums in und mit ihrer Kunst behaupteten.

Die Ästhetik der Marienbilder besteht auf der visuellen Seite. Die Aufforderung, die von jener Ästhetik ausgeht, besteht darin, der religiös fundierten Handlung den Weg zu bereiten. Eine solche Handlung basiert aber eben auch auf ethischen Grundsätzen, die sich erst später im philosophischen Bereich des Humanismus erfolgreich ihren Weg bahnten.

Hier soll auch die Idee einer *littera laicorum* oder *biblia pauperum* Erwähnung finden. Sie richtet sich im Besonderen an die Auffassungsgabe des Auges und also des Sinnes schlechthin, um eine Bildwirklichkeit erkennen zu können. Die Notwendigkeit von Bildern war also als Faktum bekannt und wurde *genutzt*, um den Leseunkundigen, die Welt der Religion zu erschließen.<sup>285</sup>

Selbstverständlich geschah dies nie ohne religiösen Auftrag und also nie ohne Hintergedanken. Es galt, den Menschen auf den in diesem Sinne richtigen und gläubigen Weg zu bringen.

So hat auch die Reformation zu einer Bilderrevision geführt, doch diese steht nicht in den Diensten der Kunst und der freiheitlichen Betrachtung, sondern soll theologisch sanktionierte Inhalte referieren, die auch die Gläubigen in den Reihen halten.

<sup>284</sup> Sacharja 5, 2- 4.

<sup>285</sup> Zur *biblia pauperum*: Gott denkend entdecken. Meilensteine der Theologie, 124-127, (hrsg) Thomas Moritz Müller, Reiner Schlotthauer, Kevelaer 2012.

Die Beschreibung der Madonnenbilder und die spezielle Komposition sind wichtig und ein *extrem besonderes Spezifikum*: Das Madonnenbild ist in einen Rahmen eingebettet. Dass die Madonna eigentlich keine Madonna mehr ist, sondern im Besonderen die Schmerzensmutter, die oft gen Himmel schaut oder in sich selbst versunken scheint, um ihren Blick, den eigentlich intimen Blick, zu verbergen, ist eine Besonderheit, die sich zwar in allen Epochen der Kunstgeschichte zeigt, die aber in der Zeit nach dem Tridentinum noch einmal an Bedeutung gewinnt. Der hier erwähnte *intime Blick* soll den Betenden, den Besuchern der Kirchen, Kathedralen, nicht so ohne weiteres präsent sein. Ein solcher Blick ist eben nicht das was alltäglich erwartet werden darf. Es gilt jenen intimen Blick auf das Transzendente zu lenken, das seit ehedem als ein Faszinosum galt und gilt.<sup>286</sup>

Es war, ist und wird auch in Zukunft immer eine besondere Schwierigkeit bergen, das eigentlich oder schlechthinig Transzendente zu benennen oder es wenigstens zu erfüllen. Auf jeden Fall soll damit ein Etwas gedeutet werden, das sich in einer uns nicht direkt ersichtlichen Welt befindet. Das Problem dabei wird für immer sein, dass es sich damit auch jeder *Scharlatanerie* anfällig zeigt und immer anfällig zeigen wird.

Fest steht, dass Eindeutiges dazu nicht gesagt werden kann und eben deshalb auch nicht bildnerisch eindeutig umgesetzt wird. Aber dem Bildnerischen ist eine eigene Kraft gegenwärtig, die sich jeder Scharlatanerie entgegen setzt und durch die im wahrsten Sinne des Wortes eine ureigene Kraft in allem wahren Künstlerischen als eine Gegebenheit gesetzt wird, die sich auch dazu eignet dem Ursprung der heiligen Schrift eine besondere Note in der Kunst zu verleihen.

## **2.2 Dem Unsichtbaren zur Sichtbarkeit verhelfen – eine Aufgabe der Theologen, der Maler/innen und der Betrachter/innen.**

Wie bereits mehrfach erwähnt vertritt auch Martin Luther ein sogenanntes inhaltlich geschlossenes Modell. Bildtheoretisch ist das nicht direkt genial, weil der Aspekt der Präsenz bzw. das Bild als ästhetisches Phänomen ignoriert wird. Ein solch hermeneutischer Ansatz ist demnach halbblind.

Das Bildnis der Muttergottes impliziert aber immer einen Inhalt, der noch einmal überarbeitend in etwas Anderes übertragen werden muss, um überhaupt in irgendeiner Weise der Wahrheit der Maria als Muttergottes teilhaftig zu werden.

Ganz in diesem Sinne ist die religiöse Erziehung und Bildung des Betrachters/in gefragt und darüber hinaus auch die Befähigung zur Empathie.

Immer ist es wichtig, die Darstellung der Muttergottes religiös-theologisch *richtig* einzuschätzen. Der Betrachter/in hat in dem Bild der Maria also immer die heilige Jungfrau und Muttergottes zu sehen, soweit dies nicht der Fall ist, kann die Bildpräsenz hinsichtlich der

<sup>286</sup> Johannes Paul II., Die menschliche Liebe im göttlichen Heilsplan: Katechesen 1979-1981, *Communio personarum*, Band 1, Schönstatt 1985; so auch Christopher West, *Theology of the Body Explained: A Commentary on John Paul II's 'Gospel of the Body'*, Boston 2003.

heiligsten Frau nicht mehr in diesem speziellen Fall begründet werden. Es liegt dann eine klassische Fehlinterpretation vor<sup>287</sup>.

Die Interpretation der schönen Maria als Muttergottes – ist das wirklich ein theologisches oder lediglich ein ästhetisches Problem? Doch entscheidend ist hier der Umgang mit religiös-theologisch inspirierten Bildern, weshalb ein theologisches Selbstverständnis zu fordern ist. Die religiös akzentuierte Ästhetik ist ohnehin immer in den Marienbildern des 16. und 17. Jahrhunderts sichtbar, doch steht sie nie allein im Fokus, sondern verbindet sich mit dem religiös-theologischen Anspruch an den Betrachter/in. Immer wieder von Neuem wird das religiöse Bewusstsein des Betrachters/in gefordert, um die zu Grunde liegende ursprüngliche theologische Bedeutung, im Kirchlich-Christlichen herauf zu beschwören. Das hier genannte Kirchlich-Christliche ist als Gegenstand der Theologie auch das Fundament der christlichen Kirche und also imstande, den Glauben selbst im Innersten zu bestärken.

Das Bild ist hier der bestimmende Faktor der Sinnlichkeit. Anders steht es um das Wort und die biblisch referierte Praxis. Doch darf der Dienst am Wort, wie man eine biblisch referierte Praxis nennt, nicht zum Dienst am Buchstaben werden.<sup>288</sup>

An dieser Stelle geht es erneut um das hier in dieser Arbeit oft behandelte Problem der Tradition, das als Dreh – und Angelpunkt in dieser Dissertation zu sehen ist und in die christologisch so entscheidende und immer wiederkehrende Frage übergeht: *Wer ist die Mutter Gottes? Als was ist die Mutter Gottes anzusehen? Ist sie eine junge Frau, ein sehr junges Mädchen, die Ja sagt und sich in den Dienst Gottes stellt?* Sie besteht als eigentlich wichtigste Heilige nur in Bezug auf ihre Mutterschaft, die eine *Andersartigkeit* darstellt, da es sich um die Mutterschaft des allmächtigen Gottes handelt.

Geht es hier um ein Was, das sich überhaupt – auch in der Kunst – mitteilen lässt und mitteilen soll. Andererseits erhebt sich immer wieder die Frage: Wer ist Maria wirklich? Der Sohn Marias ist der Grund allen christlichen Glaubens, der sich selbst in der Auferstehung für uns – die Menschheit – als Christus und Erlöser identifiziert und uns die Erlösung damit bringt.

Hiermit wird die Einzigartigkeit Jesu Christi bezeichnet. Es sind auch die protestantischen Prinzipien *sola fide, solo Christo, sola gratia* und die Bestimmung des Glaubensbegriffs als *fiducia*. Maria ist hier nicht die Erste, sondern die ZWEITE. Sie ist ja nicht göttlich von Anfang an, wie Gott selbst, sondern wurde auserkoren und nahm die ihr gestellte Aufgabe an und führte sie aus.

Was ist es was der Mensch von der Mutter Gottes wissen kann? Ist es abhängig von der Sichtweise des Gläubigen, des Neugierigen, des Ungläubigen auf die hochangesehenen Bildwerke der großen Kunst (der großen Künstler) oder ist es die Macht der Kunst, die ihre höchsteigene Macht verstreut und dem Betrachter jene Macht auch noch als besonderen Zusatz verleiht?

---

<sup>287</sup> Umberto Eco, *Überzogene Textinterpretation* in, Umberto Eco, *Zwischen Autor und Text* München 1994, 52-74, 52ff.

<sup>288</sup> II. Kor.3

Als Antwort darf gelten: Es ist die heilige Person Maria, die als die Heiligste überhaupt jenseits all der menschlichen Erfahrungen ist. So kann ein Mensch (eigentlich) nichts von ihr wissen. Vielleicht ist eine Ahnung hinsichtlich dieser Heiligsten denkbar, eben erahnbar.

Ohnehin spielt die Ahnung in der religiös-theologischen Kunst eine übergroße Rolle.<sup>289</sup> Maria wird dem Menschen auch nicht als sich erneuernde Frau entgegen kommen, die sich in jedem Jahrhundert dem Menschen auf eine neue Art und Weise kundtut und die Tradition ebenso erneuert. Maria bleibt in der Tradition – sie ist der Tradition verhaftet. Dies ist deshalb so, weil sie in der Kunst, und nicht nur in der bildenden Kunst, immer wieder als die reine Schöne, die kindliche Unschuld und die Pietà in etwa immer der gleichen Weise zur Darstellung kommt.<sup>290</sup>

## VII. Maria die Heiligste aller Heiligen – als a class of its own?!

Doch die Heiligste Heiligkeit, für die sie steht, fordert immer auch eine komplizierte Interpretation. Diese komplizierte, weil vielschichtige und intellektuell alt-historische Interpretation, sieht die Maria, die als die Mutter Gottes in der Religion, der Theologie und in der bildenden Kunst ihren herausragenden Platz gefunden hat, als herausragende Persönlichkeit in der biblischen Geschichte und bedeutet uns (allen Menschen in allen Zeitaltern – den vergangenen und den noch kommenden) immer eine Erinnerung an das Unendliche<sup>291</sup>.

Dieses Unendliche, das nie fassbar ist und eben wenn überhaupt durch die Natur und die Kunst erahnt werden kann, bedeutet aus der Sicht der Auftraggeber des 16. Jahrhunderts (der Zeit des Tridentinums), dass es dem Kirchlichen dienlich sein solle. Dem Kirchlichen, was ist nun damit gemeint? Es ist vor allem im Sinne der *Väter des Tridentinums* auch die Absicht, den Menschen gleichsam katholisch zu erfüllen – mit dem Gedankengut der Gegenreformation zu stärken.

Was wissen wir konkret über die Bilder, die als religiös-theologisch inspirierte Gemälde zum Auge des Betrachters/in gelangen? Eigentlich wissen wir nur, dass Kommunikation geschieht, aber immer noch nicht wie genau jene Kommunikation geschieht. Überdies mag hier festgestellt werden, dass was immer über visuelle Kommunikation vermittelt wird, nicht unbedingt zur Moralität motiviert. Die Moral, in eben diesem Sinne, findet sich erst im Zeitalter des Humanismus und des philosophischen Idealismus in direkter Weise ausgeprägt. Damit sei gesagt, dass es erst im 18. und 19. Jahrhundert zu einer Wende kommen wird und die Moral einen besonders benannten Stellenwert erhält, indem auch das Wort an sich jene Bedeutung erlangt.

<sup>289</sup> So auch später bei Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Reden über die Religion, Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (Hrsg.) R. Otto, Neuausgabe von H.J. Rothert, Hamburg 1958, 2. Rede. Ders., Glaubenlehre, Der christliche Glaube, nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhang dargestellt (1821/22) 2 Bände, (Hrsg.) H. Peiter, Berlin, New York 1980.

<sup>290</sup> Als Beispiel: Auch in der Dichtkunst (Rudolf Borchert), der Tanzkunst (John Neumeier-Matthäuspasion), des Films (Franco Zeffirelli, Pier Paolo Pasolini), der Musik (Bach).

<sup>291</sup> Später wird es Schleiermacher wie folgt zusammenfassend feststellen: Allein die Religion, die Anschauung und Gefühl ist – so Schleiermacher in den Reden, 50 – eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, das Universum zu erahnen.

Auf jeden Fall sind die hier vorgestellten Marien-Gemälde des 15.-17. Jahrhunderts aus den Prozessen der sozialen Interaktion hervorgegangen, die so von den Kirchenobersten und auch von den Gläubigen in der religiösen Kommunikation aufgenommen wurden. Die Gläubigen sind auch hier als die *Benutzer* der Bilder interessant. Der Gläubige, der Zweifler, der an der Religion Interessierte und der Theologe höchstpersönlich nehmen eine Beobachterfunktion ein, um so zugleich eine gedanklich religiöse Konstruktion vorzunehmen.

Bei meinen ästhetisch-ethischen Studien gehe ich daher davon aus, dass man – sofern man nicht eines *ästhetischen Provinzialismus* – bezichtigt werden will – den Begriff des Ästhetischen nicht per se „an die Provinz Kunst binden und seine Grenze gegenüber dem Alltag und der Lebenswelt partout dicht machen“ kann,<sup>292</sup> sondern dass eine Ästhetik auch die Daseinsgestaltung mit einzubeziehen hat. Das Ethisch-Ästhetische /Ästhetisch-Ethische lässt sich aber sogar in der religiös-theologisch und künstlerischen Welt des 16./17. Jahrhunderts verorten.

Immer ist es auch die Kunst des Sehens, die den Betrachter/in in eine so wichtige Position erhebt, so dass es eben an ihm ist die sinnlichen Erscheinungen mit zu produzieren. So entscheidet der Betrachter/in über die *wirkliche* Maria – entscheidet ad hoc und jedesmal neu über *seine/ihre wirkliche Maria*.

## 1. Bilder als eine *freie* Bibelauslegung

Dem gerade Ausgeführten zufolge, kommt dem Anschauenden/dem Betrachter/in eine privilegierte Rolle zu, da hier die Möglichkeit gegeben ist, in und mit der Anschauung des Bildes eine Auslegung des religiös-theologisch inspirierten Gemäldes vorzunehmen, dass sich weit von jeder Vorgabe des Papstes erfüllen kann. Es gilt immer zu bedenken, dass letztlich der Papst als Institution der katholischen Kirche, die Auslegung der Bibel überwachte. Ein Bild entzieht sich nicht von vornherein des vorgegebenen Bibeltextes, der eine Überwachung durch die Obrigkeit erfährt.

Doch eröffnet ein Bild eine Aura, eine Sphäre, die sich dem geschriebenen und fixierten Wort gegenüber als eine Vielheit auszeichnet.<sup>293</sup> Maria, die als die Madonna und die Mutter Gottes erkannt wird, fordert zugleich zum Einhalt auf, um dem Blick die Möglichkeit zu geben, die Lieblichkeit oder auch die Ausweglosigkeit des Bildes einer Anschauung zuzuführen und schließlich auch der Erkenntnis. Die Madonna ist nie nur in einem Guckfenster quasi zu erhaschen; sie huscht nie nur so an dem Auge des Betrachter/in vorbei. Wenn doch – dann liegt es an der Unkenntnis oder dem fehlenden Gefühl des Betrachter/in. Ebenso besteht

<sup>292</sup> Wolfgang Iser, *Die Aktualität des Ästhetischen*, 31f. „Wer den Begriff des Ästhetischen exklusiv an die Provinz der Kunst binden und seine Grenze gegenüber dem Alltag und der Lebenswelt partout dicht machen möchte, betreibt *ästhetiktheoretischen* Provinzialismus. Er thematisiert eine einzige Provinz des Ästhetischen, während er von der Welt des Ästhetischen zu sprechen vorgibt. Damit verfehlt er aber nicht nur den vollen und legitimen Begriff des Ästhetischen, sondern – in objektiver Ironie – noch den Begriff dessen, dem zu dienen er vorgibt: den der Kunst. Denn die Kunst will sich in der Moderne nicht mehr in den goldenen Käfig der Autonomie einschließen lassen, sondern verweigert sich solch *ästhetiktheoretischer* Ghettoisierung.“ (Hervorhebungen von mir)

<sup>293</sup> *Obraz 2006*, Universitäts-Habil. Schrift, *Das schweigende Bild*, 126ff., 403ff.

dann die Möglichkeit, dass dieser Augenblick des Sehens eine spätere Festigung im Innersten des Betrachters-/in erfährt.

Wenn es heute im 21. Jahrhundert keine Malerei mehr im Sinne der hier erwähnten und behandelten Maler geben kann – Duccio di Buoninsegna, Massacio, Fra Angelico, Stefan Lochner, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Filippino Lippi, Annibale Carracci, Raffael und Pompeo Batoni – ,so sind die von ihnen geschaffenen Bildwerke doch nicht nur Stationen in der Unendlichkeit der Kunstwerke der Kunstgeschichte, um lediglich auf dem Weg der an den Augen der Betrachter/innen vorbei ziehenden Sequenzen, eine leidenschaftliche Hinwendung zum Kunstwerk an sich zu erreichen. Ohnehin ist es dennoch immer möglich, neue Sichtweisen im Sinne der vergangenen Epochen zu finden.

Die Marienmalerei des 16./17. Jahrhunderts ist auch eine Transformation der Wirklichkeit und modifiziert zugleich den theologischen Denkstil jener Zeit. Zeitlich erweiternd lässt sich sagen: Das Leben im 16-18. Jahrhundert spielte in einer ästhetisierten Welt, die wir auch heute ästhetisch denken und ästhetisch interpretieren. Aber vielleicht denken wir in der heutigen Zeit notwendig ästhetisch, weil die Kunst ihren Wirkungsbereich auf die Alltagswelt ausdehnt?<sup>294</sup>

Doch stellt sich die Frage, ob die hier vorgestellten Bilder der Madonna die Gegenwart erreichen oder nicht vielmehr eine alte Sichtweise als etwas Veraltetes/Überholtes zeigen. Es wäre dann nur eine auf uns gekommene alte Sichtweise die veraltet ist oder ist es eher eben diese Sicht, die der Gegenwart (jeder Gegenwart) immer wieder von Neuem etwas sagen und mitteilen kann. So könnte die althergebrachte Sichtweise nie als überflüssig klassifiziert sein und auch immer wieder Anstöße zu neuen und begründeten theologischen Interpretationen bieten.

Damit muss auch nicht unbedingt ein kirchlicher Konservatismus befriedigt werden, der sich an der Kategorie des Althergebrachten orientiert und jede Erneuerung als Gefahr betrachtet. Die Bildnisse der Maria als Mutter Gottes müssen also eine Gegenwärtigkeit herstellen können, in welcher sich der Betrachter/in aufgehoben fühlt, ohne dass eine allzu große Distanz herrscht. Sicher ist auch jede Distanz zu überbrücken, aber es erfordert dann eine Disziplin und nicht selten auch ein übergroßes Wohlwollen von Seiten der Betrachter/innen.

Wichtig erscheint mir, dass die ästhetische Einstellung als neue künstlerische Sichtweise und individuelle Lebenshaltung des Madonnen- Bild Betrachters/in eine erste Voraussetzung ist, eine innerlich distanzierte, von sinnlichen, moralischen und religiösen Interessen freie Grundhaltung zum Kunstwerk zu erhalten.

Was aber ist eine religiös-theologisch-ästhetisch motivierte Erfahrung überhaupt?

Die ästhetische Erfahrung war schon das zentrale Thema Friedrich Nietzsches. Nietzsche betonte im Besonderen, dass die ästhetische Erfahrung in sich den Charakter eines Streits ha-

---

<sup>294</sup> Die Ästhetik der modernen Kunst bzw. des Ästhetischen zeichnet sich zweifellos aus durch Offenheit für das Differenten, das Erhabenen-Widerstrebende, für Perspektivenpluralismus und kontextuelle Mehrdeutigkeit. „Man könnte“, so verlautbart Welsch emphatisch, „die Kunst geradezu als eine Art Schulungsfeld in Sachen Pluralität betrachten. (Pries, Welsch, Ästhetik im Widerstreit, 4)

be. Das Moment der Versöhnung, der Einheit, das zur ästhetischen Erfahrung gehört, ist selbst nur ein Moment jenes Strittigen, das diese Erfahrung im Ganzen charakterisiert.

So gibt es auch für die ästhetische Betrachtung der Marienbildnisse nicht nur ein Ja, und also eine Anschauungsmöglichkeit, vielmehr wird sich die Auseinandersetzung mit dem Bild vom ästhetischen Problempunkt bis hin zur religiös-theologischen Auslegung dehnen.

Eine in diesem Sinne „entgrenzte Ästhetik“<sup>295</sup> oder auch eine sich entgrenzende Ästhetik ist überaus problembeladen. Möglich, dass der Künstler mit der distanzierten Betrachtung eine kirchenkritische Intention verfolgte. Die eigenartig steife und gezierte Darstellung ließe sich als Spiegel einer kirchlichen Lebensferne deuten oder gar als Fingerzeig auf das Problem des Konservatismus. Das Ästhetische aber will nicht zur Macht kommen, sondern das Prinzip der Macht demaskieren.

## **2. Das Ästhetische nach dem Tridentinum als Demaskierung und Bemühen einer Authentizität**

Speziell beim Versuch zu Bibelillustrationen droht hermeneutischer Verstand durch Biblizismus ersetzt zu werden. Auch die Madonnen- Gemälde sind als ein Weg der religiösen Erkenntnis zu sehen, der auch in dieser künstlerisch-theologischen Ausrichtung als ein Aufstieg zu kennzeichnen ist; der Betrachter/in des Bildwerkes ersteigt als Erkennender/Erkennende die scala intellectus, die bis ins Übersinnliche führt. Das Übersinnliche ist hier auch das Transzendente.

So ist bereits der Aufstieg aus der Höhle in der Politeia des Platon charakterisiert, wo der Weg vom gefesselten Dasein hinauf zum Sonnenlicht führt, das Leben und Erkenntnis spendet.

Ohne ein gewisses Darüberhinausgehendes im Marienbildnis wahrzunehmen, wäre es bloß die Wiederholung des Bibeltextes in Gemäldeformat. Also hätte dann Augustinus mit seinem Urteil recht, wenn er Bilder für die Kirche als eine überflüssige Zugabe empfand. Wenn theologisch-religiöse Inhalte und speziell das biblische Thema der Mutter Gottes für die Kunst ergiebig sein soll, stellt sich immer wieder von Neuem die Frage, wie der Betrachter/in die Bilder zu einem tief empfundenen Eigensten machen kann.

Da die biblischen Personen und Orte dem Maler nicht vor Augen stehen, muss er sie mit Ergänzungen aus der Fantasie rekonstruieren – und dies gilt in gewisser Hinsicht auch für den Betrachter/in, selbst wenn der Maler bereits die Maria als Mutter Gottes malerisch interpretiert hat. Die bereits erfolgte Interpretation wird also einer stets neuen, nochmaligen Interpretation unterworfen.

Die mimetische Absicht lässt sich als das bildliche Pendant zum literarischen Schriftsinn verstehen, wenn man das Modell des vierfachen Schriftsinns zu Grunde legt. Das Ergebnis repräsentiert selten bloß eine nüchterne Berichterstattung von Fakten, sondern zugleich eine

<sup>295</sup> Ich beziehe mich hier direkt auf: Walter Ch. Zimmerli, Alles ist Schein – Bemerkungen zur Rehabilitierung einer „Ästhetik“ post Nietzsche und Derrida, in: Kolloquium Kunst und Philosophie Band 2. Ästhetischer Schein, Hg. W. Oelmüller, Paderborn, München, Wien Zürich 1982, 147-167.

Stellungnahme zum dargestellten Ereignis. Nach den Idealen der Renaissance<sup>296</sup> etwa soll das Bild äußere Handlungen veranschaulichen und zugleich die Seelenbewegungen der Akteure nachvollziehbar machen.

## 2.1 Die Funktion der Liebe in der Kunst/Malerei der Mariologie als Kommunikationsmöglichkeit

Die Rückbesinnung auf die fromme und heile Welt der Jungfrau Maria, die als die Mutter Gottes eine Ausnahmerecheinung der Bibel ist und die damit verbundene Suche nach ihrer speziellen marianischen frommen und heilen Welt, – nach einer Welt der Liebe – die nicht in unterschiedliche Teile zerfällt, sondern sich in der Einfalt zeigt und ebenso durch Keuschheit und Reinheit gekennzeichnet ist, bietet die Gegenreformation als Vorbild und als Lebensentwurf an.<sup>297</sup> Die Darstellung der Liebe nimmt in der Marienmalerei einen potenzierten Platz ein. Ja, die hier vorgestellte Malerei kann der Liebe einen Raum geben, ohne der Andeutung der Gefühlsduselei und der leichtfertigen Sentimentalität zu erliegen, die ohnehin nur den Aufdruck als Kitsch erhalten könnte.

Hierzu sei Arthur Coleman Danto zitiert, der aus dem Epochen lang bevorzugten Typ mimetischer Illustration auf eine Verwandtschaft zur Kultbildidee schließt: „Wie der Kaiser in seinen Bildern eine transpolitische Identität annahm, so hatten bestimmte Ereignisse, wie die Kreuzigung, eine übergeschichtliche Identität, so dass man in Gegenwart der entsprechenden Darstellung der geheimnisvollen Präsenz des Ereignisses selbst gewärtig wurde.“<sup>298</sup> Nimmt Danto hier Bezug auf die Darstellung der Kreuzigung, so lässt sich dies auch hinsichtlich der Mariendarstellungen bekräftigen. Auch Maria ist als übergeschichtliche Frau mit eben einer übergeschichtlichen Identität ausgestattet.

Maria ist präsent, um nicht zu sagen, sie besticht sogar durch ihre Überpräsenz. Das *ethisch motivierte Schauen* auf den eigentümlich zwecklosen, weil an sich idealen Zweck des Ästhetischen, der sich hier darüber hinaus mit dem Religiös-Theologischen verbindet, gewinnt in einer ebenso schwierigen wie auch aufregenden Umkehrung sein eigentliches Motiv aus dem Anblick der ästhetisch veranschaulichten Maria als Mutter Gottes.

Dass die *ethische Schönheit* als Moment und als Fragment des ästhetisch Schönen immer noch eine ethische Differenz zu Letzterem enthält, ohne dass sie jedoch deshalb das Ästhetische leihweise instrumentalisiert und auf dieses im Grunde verzichten könnte, wusste schon Sappho: „Zwar der Schöne, solange man ihn sieht, ist als Schöner da; doch der Gute, auch unversehn wird er ein Schöner sein.“<sup>299</sup>

<sup>296</sup> Leon Battista Alberti, Traktat über die Malerei (Della Pittura, 1435/36); Betzler, Nida-Rümelin, 16f. Monika Betzler, Julian Nida-Rümelin (Hrsg.), Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998.

<sup>297</sup> CT Concilium Tridentinum

<sup>298</sup> Danto, 129, Arthur Coleman Danto, Abbildung und Beschreibung, in Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild? 125-147.

<sup>299</sup> Schickel, 1980 ,26, Strophen und Versen.

Wenn es in den hier betrachteten Jahrhunderten noch keine Fotografie im Sinne ihrer Erfinder Niepce oder Daguerre gab<sup>300</sup>, sondern nur noch ein Anhalten-im-Bild, und wenn Standbilder daher nur noch Stationen auf dem Weg der an den Augen vorbei ziehenden Sequenzen sind, so lässt sich vor allem auf eine leidenschaftliche Hinwendung zum Blick schließen. Es ist eben der Blick des Betrachters/in, der den Blick der Maria aufnimmt und wiedergibt, oder jenen marianischen Blick im Inneren seines Ich nachvollzieht.

## 2.2 Die künstlerische Wendung zum profanen Sinn (Adam und Eva)

Die Kunst der Malerei entsteht nie zu irgendeinem Zweck, sondern immer aus irgendeinem Grund. Diese Gründe lassen sich fast nie mit rationalen Argumenten formulieren. Der Künstler wird und wurde immer mit der Frage konfrontiert, ob seine Geste frei sei oder ob sie nicht vielleicht nur eine angelernte und nachgeahmte fremde Geste sei. Es gilt das Gefängnis der Begriffe und Konventionen zu durchbrechen.

Die Ikonografie des 16./17. Jahrhunderts ist darauf ausgerichtet den Bezug zu den kirchlichen Quellen zu öffnen, um im Anschluss daran die Ikonologie als eine das Bild bestimmende theologische Programmatik zu festigen. Ganz erheblichen Einfluss übte die sogenannte Gegenreformation aus. Maria ist als unsere liebe Frau, die Madonna und als die Muttergottes im Anschluss an das Tridentinum und auch schon während der tridentinischen Beratungen zu einer hohen Frau/Dame geworden, die doch einer Vielzahl von Frauen ähnelt und auch als Individuum erscheint. Es sind die Urbilder des Weiblichen.

Maria wird in der Folge des Tridentinums zu einer Identifikationsfigur, die auf die Erde und also zu den Menschen kommt.<sup>301</sup> Jede Frau, die ein Kind geboren hat und die es verliert findet ihre Spiegelung in der Mutter Gottes. Maria ruht in den Bildnissen in sich selbst und weist doch darauf hin, dass sie nicht untröstlich ist.

Jeder Künstler – der Künstler des 16./17. Jahrhunderts und der Künstler der Jetztzeit wie auch der Künstler der Zukunft – sollte es vermeiden, „sich bieder und geschmäcklerisch anzupassen“<sup>302</sup>, wie Horst Wein zu bedenken gibt. Auch die Bildnisse der Maria, die im Umkreis des Tridentinums entstanden, sind wohl oft als ein Gegensatz zum Gewohnten gesehen worden. Doch vor allem lässt sich darin auch ein konstruktives Element der Theologie erkennen. Aber immer gilt zu bedenken, dass auch ein Gemälde der Maria als Muttergottes eine Provokation, im Sinne einer Erneuerung oder Umkehrung bedeuten kann.

Dies ist für die Kunst in jedem Zeitalter eine Selbstverständlichkeit, da sich die Kunst immer durch die Potenzialität auszeichnete, Erneuerungen und Hinterfragungen zu ermöglichen wie auch Traditionen zu untermauern, um letztlich der Wahrheit zu dienen.

<sup>300</sup> Zumindest war es bis dahin nicht Publik geworden, wenn auch einige ägyptologische Kenner darauf verweisen, was wiederum nicht heißen mag, dass diese Kenntnisse in irgendeiner Weise der hier zur Diskussion stehenden Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts zur Verfügung standen.

<sup>301</sup> CT Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistolarum, tractatum nova collectio. Edidit Societas Goerresiana... 13 Bände, Freiburg im Breisgau 1901-85.

<sup>302</sup> Horst Wein, 38. Horst Wein, Nicht nur amtlich. Erfahrungen aus der Begegnung mit Gegenwartskunst in der Arbeit des Kirchenbauamtes Baden, in Zink (Hrsg.), Kreuz + Quer, 35-53.

Es muss in der Kunst etwas über alle Allgemeingültigkeit hinaus noch Eigenes geben. Verzichtet der Künstler als Ausführer darauf, so ist er eine bloße Marionette in der Menge, durch jeden Anderen – und damit Besseren – ersetzbar.

Eine ikonographisch, wie auch eine ikonologische Autonomie kann so entstehen, die darüber hinaus imstande ist, recht private Weltbilder aufzubauen.<sup>303</sup> Jene recht privaten Weltbilder ließen sich also auch im 16./17. Jahrhundert von den Betrachtern/innen der Kunstwerke aufbauen – zumindest war es nicht gänzlich auszuschließen und so bestand immer schon die Möglichkeit für eine vielleicht zu private Sichtweise auf die Bildnisse der Mutter Gottes.

### 2.3 Tradition, Transformation und offene Modelle: Fazit

Die Werke der einzelnen Künstler hingegen – sei es nun Buoninsegna, sei es Masaccio, sei es Carracci – zeigen dem Betrachter die vom Künstler und Auftraggeber ausgesuchten Einzelheiten eines Sinnbildes. Jeder Betrachter/in ist nun aufgerufen, die einzelnen Elemente zu einer einzigen These zusammenzubringen, und damit zu der These, dass die Bemühungen des Menschen um eine Erkenntnis hinsichtlich des Göttlichen nie einem Vergessen anheim fallen können. Maria scheint im Besonderen als Garant zu gelten, ein Vergessen Gottes nie zuzulassen.

Doch auch wenn der gläubige Mensch den Gipfel innerhalb der Betrachtung des Marienbildes erklimmen sollte, ist die Aussicht, die er gewinnt, in sich nie ganz eindeutig, denn die Klarheit bleibt verloren, so dass die subjektiven Bedingungen für das Sehen der Marienbildnisse nur zu oft allentscheidend bleiben, und die Menschen, die Maria als die Muttergottes in den Interpretationen der Künstler ansehen, werden nicht immer nur den Trost und die religiöse Erkenntnis finden, sondern oft auch nur so etwas wie die Einöde der nicht zu stillenden Hoffnung. Doch steht die in den hier vorgestellten Gemälden thematisierte Liebe als Sinnbild für die Hoffnung auf die Unsterblichkeit, die Auferstehung und das Ende aller befürchteten Sinnlosigkeit.

Die Liebe, die sich hier als Band zwischen Maria und Jesus in den Gemälden zeigt, ist mehr als ein Sammelbegriff für eine Vielzahl menschlicher Gefühlsbindungen, die auch durch namhafte Philosophen wie Aristoteles, Platon, Augustinus, Blaise Pascal, Giordano Bruno, Max Scheler, Jean-Paul Sartre, Karl Jaspers oder Albert Camus gedeutet wurden, und die selbst in der heutigen Zeit in einer gleichsam sich immer wieder erneuernden Blüte erkennbar sind.<sup>304</sup> Selbst im 20. und wohl auch im 21. Jahrhundert sind es nicht nur die Naturwissenschaften die von einer Entdeckung zur anderen hinsichtlich der Liebetheematik eilen<sup>305</sup>, sondern auch – und eigentlich im Besonderen – die Geistes – oder Kulturwissenschaften.<sup>306</sup>

<sup>303</sup> Volp, Du wirst das, was du meditierst, 81f.

<sup>304</sup> Max Scheler, Wesen und Formen der Sympathie, Frankfurt a.M. 1948

<sup>305</sup> Peter Fonagy, Mary Target, Psychoanalyse und die Psychopathologie der Entwicklung, Stuttgart 2006; Helen Fisher, Anatomie der Liebe, München 1993; Heiner Hastedt, Gefühle, Stuttgart 2005; Achim Stephan (Hg.), Natur und Theorie der Emotion, Paderborn 2003.

<sup>306</sup> Demmerling, Christof, Landweer Hilge, Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn, Stuttgart, Weimar 2007.

Mag nun auch jeder Mensch ein Experte auf dem Gebiet der Liebe sein und aus seinem Menschsein heraus, wie selbstverständlich, etwas zu diesem Thema beisteuern können, so hat die Kunst in ihrer Szene ihre Werke aus einer Weltanschauung konzipiert, die in den wenigen Worten meiner Interpretation nicht freigelegt werden konnte, da sie sich endloser Interpretation öffnet. Es bedarf eines Umwegs, um das Paradox zu erklären, dass in einer Phase höchster Erkenntnis und Liebe die gänzliche Erkenntniskepsis bildfähig und abbildbar macht.

Gerade die Liebenswürdigkeit der hier thematisierten Marienbildnisse ermöglichen auch eine Erkenntnis und diese *Spezialität* darf auch als Schönheit benannt werden. Wenn also der Wunsch besteht, beim Akt des Erkennens das Schöne in seinem An-Sich anzuschauen und zu verehren, dann ist damit die Suche nach eben diesem Schönen erfolgreich gewesen und also ist ein Zustand der Ruhe und der Vollkommenheit eingekehrt. Es ist jene Vollkommenheit, die den Marienbildnissen eigen ist.

### **VIII. Die Funktion und Einordnung des Studiums als Zeichen einer spezifischen Weltansicht und akademischer Reife einer theologisch-religiösen Malerei des 16./17. Jahrhunderts.**

Auch die religiös-theologisch inspirierte Malerei des 16./17. Jahrhunderts ist durch ihre Künstler und Auftraggeber die Erfinderin der Darstellungen von den marianischen Sichtweisen und beleuchtet zugleich die Bedeutung jener Sichtweisen für das Dasein des religiösen Menschen und sein Handeln in einer hauptsächlich religiös erschlossenen Welt. Die Werke der Malerei geben dem rezipierenden Menschen die Möglichkeit, die unterschiedlichen Sichtweisen der Maria – wie die Welt der Bibel überhaupt wahrzunehmen sei – um sie einer Sprachlosigkeit zu entreißen, und sie auf diese Weise in die Reflexion zu holen. In diesem Sinne ist die Marienmalerei stets aktuell und bietet allen Epochen einen theologisch inspirierten Diskussionspunkt.

Die Sichtweisen der christlichen Religion und Theologie spiegeln sich so in den Sichtweisen der Gemälde, da Letztere prädestiniert sind jene Sichtweisen der Religion und Theologie durch die Gegenstände ihrer Kunst darzustellen. Ganz in diesem Sinne sei bemerkt, dass es die Aufgabe der Marien-Malerei war und ist, jene Sichtweisen zum Ausdruck, zur Sprache zu bringen. Die bildende Kunst bietet hier sogar noch ein Mehr an, als es durch den Text der Bibel erklärt wird. Die Kunst unterliegt hier keinem Zwang, ihre spezifischen Sichtweisen zum Ausdruck zu bringen und also vermittelnd tätig zu werden.

Dem Betrachter des jeweiligen Mariengemäldes muss darum nicht die religiöse Gesinnung des Künstlers, sondern etwas ganz Anderes überlegenswert erscheinen, nämlich dass auf den Glauben eines religiös mündigen Menschen Einfluss genommen werden soll.

Der Betrachter/in projiziert sich selbst auf die Künstler wie Buoninsegna, Masaccio, Carracci, Raffael, Batoni zurück und macht sich ihm zur Verpflichtung. Es gilt aber, dass Künstler, Werk und Betrachter/in nie ihre Freiheit verlieren, um den *religiösen Sinn* am Bild zu erfinden.

Die Kunst der Marienmalerei bietet durch ihre Werke den Betrachtern/innen die Zeichen, die für eine besondere Sicht der marianischen Welt und der Religion stehen. So gesehen verbleibt die Kunst sogar in einer reinen Kontemplation – sie kann in der auf die Maria bezogenen Kunst nur in einer solchen verbleiben, da sie zwar in besonderer Weise nach außen und also auf den Betrachter/in bezogen ist, aber dennoch die einzelnen Situationen des menschlichen Lebens nicht einbeziehen kann. *Genau an dieser Stelle erhält das Konzilium Tridentinum den besonderen Wert hinsichtlich der religiös-theologisch ausgerichteten traditionellen Sichtweise, die eine Bekräftigung von eben der Seite des Tridentinums erfuhr*<sup>307</sup>.

Unter der Perspektive einer religiös-theologischen Relevanz der Rezeption von Marienbildnissen und dem Empfinden des ästhetisch Künstlerischen muss das Verhältnis zwischen der Ästhetik der religiös ausgerichteten Marienbildnisse und der sich daraus entwickelnden religiösen Fragestellungen in Hinblick auf die Problematik des Tridentinums in drei Punkten hinterfragt werden. Sind die hier vorgestellten Marien-Gemälde von einer besonderen Qualität einer theologischen und religiösen Ästhetik bestimmt, um sie für eine visuelle Kommunikation attraktiv zu gestalten, die sich dann wieder in einer tiefen und traditionell religiösen Sichtweise im Betrachter/in auslebt?

1. Welcher Zusammenhang kann zwischen den Marien-Bildern und dem Sichtbarwerden von Frömmigkeit, Schönheit, Liebe und Religiosität beobachtet werden?
2. In welcher kompensierter Art kommunizieren die Marien-Bilder? (in Richtung des Betrachters/in?)
3. Wird die Relevanz von religiös-theologischen Fragestellungen für die Marienmalerei des 16./17. Jahrhunderts und der Kunst im Allgemeinen unter den Gesichtspunkt des religiösen Ästhetizismus einer untersuchenden Sezierung ausgemacht?

Nicht nur das Bild der Maria als Muttergottes, soll als das künstlerische Subjekt auch in religiös-theologischer Hinsicht funktionieren, sondern auch der Betrachter/in. Eine sogenannte kritische Distanz geht damit nicht unbedingt verloren, doch ist der Einfluss von theologischer Seite des Konzils von Trient sicherlich unverkennbar. Doch selbst dadurch steht der Betrachter/in nicht im Mindesten in einer selbstverschuldeten Unmündigkeit.

Immerhin ist bemerkenswert, wie sehr die Artefakte der institutionalisierten religiös-theologisch inspirierten Kunst von einer besonderen Qualität der *Mittelbarkeit* ein Zeugnis ablegen. Als Institution drängt die Malkunst des hier interessierenden Zeitalters des 16./17. Jahrhunderts, die Mitteilung der Religiosität in puncto Maria als Muttergottes geradezu auf.

Dass religiös und moralisch bestimmtes Handeln mit dem Sehen und Gesehenwerden zusammenhängt, findet sich schon bei Platon. Er erzählt die Geschichte von Gygos<sup>308</sup>, der unter

---

<sup>307</sup> CT: **Imagines porro Christi, Deiparae Virginis, et aliorum sanctorum, in templis praesertim habendas et retinendas**<sup>307</sup>, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sin colendae; Translation: Ferner [sollen sie lehren, dass] man die bilder Christi, der jungfräulichen Gottesgebärerin und der anderen Heiligen besonders in den Kirchen haben<sup>307</sup> und beibehalten soll und dass ihnen die geschuldete Ehre und Verehrung zu erweisen ist, nicht als ob jemand glaubte, in ihnen befände sich irgendeine Göttlichkeit oder eine Kraft, um derentwillen sie zu verheren wären.

<sup>308</sup> Platon Sämtliche Werke, Band 3, Ernesto Grassi (Hrsg.) in der Übersetzung von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Hamburg 1990.

mysteriösen Umständen ein Grab mit einer Leiche findet, die einen besonderen Ring trägt. Gyges nimmt den Ring an sich. Dreht er den Ring nach innen, wird er unsichtbar. Sobald er den Ring zurückdreht, wird er wieder sichtbar. Platons Gyges hat sogar den Oxfordprofessor Tolkien zum Leitmotiv für seine Trilogie *Herr der Ringe* inspiriert. Bekanntlich muss hier der Ring vernichtet werden. Doch die Versuchungen sind zu groß, dass es keinem Menschen gelingen kann. Auch Gyges erliegt den Versuchungen des Ringes: Er lässt sich in die Leibgarde des Königs aufnehmen, tötet unter dem Schutz des Ringes den Monarchen und reißt schließlich die Herrschaft an sich. Platons Deutung in der *Politeia* besagt Folgendes:

„Wenn es nun zwei solche Ringe gäbe und den einen der Gerechte anlegte, den anderen aber der Ungerechte, so würde doch wohl keiner,...so hart sein, dass er bei der Gerechtigkeit bliebe und es über sich brächte, sich fremdes Gutes zu enthalten und es nicht anzurühren, da es ihm freistände, teils vom Markt ohne alle Besorgnis zu nehmen...und zu töten...zu befreien, wen er wollte und so auch alles andere zu tun, recht wie ein Gott unter den Menschen...Wenn er nun so handelte, so täte er nichts von den anderen Verschiedenes, sondern beide gingen den gleichen Weg. Und dies müsste doch jeder gestehen, sei ein starker Beweis dafür, dass niemand mit gutem Willen gerecht ist, sondern nur aus Not.“<sup>309</sup>

Platon wird hier zitiert, weil aus seiner Beispielerzählung folgt, dass der Schwache allein durch die Kontrolle unter der er sich befindet, gerecht handelt. Aus diesem Grunde könnte auch der Gläubige in der Zeit des Tridentinums, allein infolge der kirchlichen Kontrolle und der Einflussnahme mit Hilfe der Malerei, eine Erziehung im Sinne der Gegenreformation erlangt (erhalten) haben. Kontrolle und Einflussnahme sind nicht hinweg zu denkende Maßnahmen, um das gegenreformatorische Ziel im Sinne einer katholischen Gläubigkeit, die sich ganz im Sinne des Wortes als rechtgläubig bezeichnete, zu erreichen.

In Anlehnung an Platon sei festgestellt: Der Starke – der als der Träger des Ringes in der Erzählung die Hauptrolle spielt – tut jedoch, was er will, eben weil er nicht gesehen wird. Die Anonymität und Unsichtbarkeit macht ihn stark. Aus dem sichtbaren menschlichen Verhalten ergibt sich also noch lange nicht ein Einblick in die tatsächliche innere Verfasstheit, die moralische Disposition des beobachteten Menschen. Eine Problematik, die sich nicht erst im vierten vorchristlichen Jahrhundert Platons zeigt, sondern die in allen Jahrhunderten virulent bleibt und die sich in der heutigen Zeit des Internets von Neuem als vielleicht nicht zu besiegbares Problem outet.

### **1. Der Bildbetrachter als Kommentator / Interpret eines kirchlichen Betriebes?**

Es ist überlegenswert, ob *die Marienmalerei des 16./17. Jahrhunderts und das ihr Wesentliche* in ein System zu bringen ist. Das was als das Wesen und das Wesenhafte jener Marienmalerei gelten kann, ereignet sich durch die Exponate. Es kann letztlich nicht darum gehen, eine Systematik aufzubauen, die der Kunstwissenschaft von vornherein nicht gerecht werden kann.

<sup>309</sup> Platon, *Der Staat*, München 2004, 359b-360a.

Eine religiös-theologische Erkenntnis vermittelt sich auch unabhängig vom Sujet durch ein Kunstwerk, und darum kann die Marienmalerei als besondere Kunstform religiösen Inhaltes aus rezeptionsästhetischer Sicht ihre Autonomie nie verlieren.

Es geht um die Formulierung dessen, was innerhalb der Marienmalerei des 16./17. Jahrhunderts sichtbar wird und wie jenes Sichtbare infolge der Beschreibung und Interpretation an Wert gewinnt oder um mit Gadamer zu sprechen inwieweit es einen „Zuwachs an Sein“ erfährt.<sup>310</sup> Es wäre hier dann – wie bereits erwähnt – auch ein Zuwachs an religiöser Erkenntnis zumindest möglich.

Jede Gruppe entwickelt hier ihre spezielle Sprache, um ‚den Anderen‘ und in diesem Sinne den Unverständigen zu erklären, warum etwas Kunst ist oder nicht.<sup>311</sup> Der religiös-theologisch Ausgerichtete – der Gläubige und selbst auch der Zweifler – bekennt sich aber auch nicht im 16./17. Jahrhundert zur Aufgabe eines Lückenfüllers, der immer dann die Marienbilder gläubig nachvollzieht, wenn sich das Kunstwerk ganz in dem Sinn der Gegenreformation kundtut. Was soll im Marienbild für den Gläubigen, Zweifler oder gar den Ungläubigen übersetzt oder umgeformt werden? Als Antwort kann gelten: Jenes, was sich dem sinnlich Erfassbaren entzieht. Aber das Bildnis ist zunächst ausschließlich mit den Sinnen zu erfassen. Ein Bildnis der Mutter Gottes ist nie restlos in geistigen Sinn transformierbar. Auch das Tridentinum forderte in diesem Sinne eine Erneuerung des Denkens, um einen Wandel auch hinsichtlich der Rückbesinnung als Gegenreformation herbeizuführen<sup>312</sup>.

In besonderer Weise könnte die Problematik eines Sinnentzuges aber auch auf die Werke der Marienbildnisse des 16./17. Jahrhunderts zutreffen. Hier sei der Fokus auf die erwähnten Gemälde eines Buoninsegna, Massaccio, Fra Angelico, Stefan Lochner, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Filippino Lippi, Annibale Carracci, Raffael und Pompeo Batoni gerichtet.<sup>313</sup>

Diese Krise, die jeden gläubigen wie zweifelnden Betrachter/in befallen kann, ist nie vollkommen überwunden. Der Glaube an sich lässt sich nicht so einfach durch ein Meisterwerk

---

<sup>310</sup> Gadamer, 1989 Die Aktualität des Schönen 47. Hans Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen, Frankfurt 1989.

<sup>311</sup> Hegel bekundet zur „Kunstkennerschaft“: „Man ist deshalb auch davon zurückgekommen, bei Betrachtung von Kunstwerken nur die Bildung des Geschmacks im Auge zu behalten und nur Geschmack zeigen zu wollen; an die Stelle des Mannes oder Kunstrichters von Geschmack ist der *Kenner* getreten. Die positive Seite der Kunstkennerschaft, insoweit sie die gründliche Bekanntschaft mit dem ganzen Umkreis des Individuellen in einem Kunstwerk betrifft, haben wir schon für die Kunstbetrachtung notwendig ausgesprochen. Denn das Kunstwerk, um seiner zugleich materiellen und individuellen Natur willen, geht wesentlich aus besonderen Bedingungen der mannigfachsten Art, wozu vorzüglich Zeit und Ort der Erneuerung, dann die bestimmte Individualität des Künstlers und hauptsächlich die technische Ausbildung der Kunst gehören, hervor. Zur bestimmten, gründlichen Anschauung und Kenntnis, ja selbst zum Genusse eines Kunstprodukts ist die Beachtung aller dieser Seiten unerlässlich, mit welchen sich die Kennerschaft vornehmlich beschäftigt, und was sie auf ihre Weise leistet, ist mit Dank anzunehmen.“ Hegel, Ästhetik I, 55 f. Selbstverständlich wird im Anschluss an diese Ausführungen sogleich moniert, dass es dabei auch eine mangelhafte Seite gibt, die sich in den bloß äußerlichen Seiten des Technischen und Historischen zeigt und es gilt eben dabei nicht stehen zu bleiben. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke 13, Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt am Main 1970.

<sup>312</sup> Rückbesinnung ist hier in dem Sinne gemeint, dass die heilige Schrift wieder ganz in den Vordergrund tritt, ohne allerdings dem Papsttum die Autorität einzuschränken.

<sup>313</sup> In dieser Arbeit 182 ff.

der Kunst, mit Hilfe eines schönen Marienbildes herstellen. Demgegenüber besteht die Gefahr, dass sich die Kluft zwischen Betrachter/in und Marienbildnis immer weiter vergrößert. Doch nicht erst viele Jahre nach Walter Benjamins Diagnose ist jene Kluft zu einer Krise der Mitteilung geworden, welche die Werke an die Grenzen nicht nur des Sichtbaren, sondern auch des Verstehbaren verbannt.<sup>314</sup> Das hiermit Gesagte trifft auch auf die hier vorgestellten Marienbildnisse zu, die eine eigentliche Ferne ausstrahlen, ohne wirklich entfernt sein zu wollen. Die Beabsichtigung des Tridentinums war es, das Maria als Mutter Gottes den Menschen als eine Helferin, ja als eine ihnen entgegen kommende Helfende in jeder Lebenslage, zugegen ist.

Doch verbindet der ausrufend begeisterte Gläubige vielleicht das sich ihm bietende Kunstwerk auch wirklich mit der Muttergottes und nicht etwa lediglich mit einer schönen Gestalt?

Das Objekt der Kunst ist auch und insbesondere dem Gläubigen ein Gegenstand der Verehrung, das sich in kein noch so künstlerisch fundiertes Schönheitssystem einordnen lässt. Das zu betrachtende Marienbild berührt den Betrachter/in selbst in der tiefsten personalen Existenz. So ereignet es sich im Idealfall. Hier geht es um die Betrachtung der Maria, als Weg zum Ursprung einer Wahrheit, die auch in dem jeweilig gelebten Leben eine Antwort erhalten soll. Es ist von grundlegender Wichtigkeit, sich der Anschauung der ursprünglichen und also unschuldigen Schönheit der Maria zu widmen, die als eine Allesüberwinderin in puncto Schmerz gelten muss.

Die Intuition ist hier ein Vehikel, jenen Abgrund zu überbrücken. *An genau dieser Stelle zeigt sich auch eine gewisse Verwandtschaft des intuitiven Akts zur mystischen Schau.*<sup>315</sup> Eine rein mystische Schau wird hier zwar nicht vom Betrachter/in gefordert, aber es geht eben in diese nicht verbal verifizierbare Richtung, in welcher auch Maria als eine Größe anberaumt ist, um Maria als Mutter Gottes in den Kunstwerken interpretativ für die Alltäglichkeit und in eben jener zu verorten. Es geht hier nicht um eine Verschleierung, sondern um etwas Klares, das sich einst als claritas in der Scholastik hervortat. Aus eben diesem Grunde haben hier mystische Verschleierungen keinen Platz, da die Intuition sich einer Bewusstseinsanalyse bedient, um eine Wesensschau, welche die Gegenstände in der Analyse in ihrer *Eigenheit* erscheinen lässt, zu ermöglichen.<sup>316</sup>

<sup>314</sup> Die philosophischen Werke wie „Das Sagbare und das Unsagbare und Das Individuelle Allgemeine“ von Manfred Frank und „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ von Maurice Merleau-Ponty zeigen ebenso in diese Richtung. Merleau-Ponty 1986: Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München 1986. Frank 1977: Manfred Frank: Das individuelle Allgemeine. Frankfurt am Main 1977.

<sup>315</sup> Husserl selbst zieht teilweise Verbindungslinien zur Mystik: „Also möglichst wenig Verstand, aber möglichst reine Intuition; (...) wir werden in der Tat an die Rede der Mystiker erinnert, wenn sie das intellektuelle Schauen, das kein Verstandeswissen sei, beschreiben.“ Hua II, 62 (IV. Vorlesung).

<sup>316</sup> Eine Verschleierung ist aber auch bei ‚den Mystikern‘ nicht so ohne weiteres zu behaupten. Als der eigentliche Vervollständiger neuplatonischer und christlicher Philosophie sei Pseudo-Dionysius Areopagita genannt. Er verbindet den Begriff ‚mystikós‘ mit dem Phänomen einer philosophischen Mystik. Seine Schriften können als die ersten systematischen Formulierungen einer spezifisch christlichen Mystik gelten. Er spricht von einem „übergeistigen“ Erkennen, das immer dann gegeben ist, wenn der Mensch gerade „nichts erkennt“ und er verlangt, ein nur verbales Verstehen der Schrift zu übersteigen, um auf diese Weise zur „Einswerdung“ und zum „mystischen Glauben“ zu gelangen. Dionysius Areopagita 2,9, PG 3, 648 B.

Die systemtheoretische Trennung von Kunst und Religion gibt es im 16./17. Jahrhundert nicht. Eine völlige Loslösung der Gesellschaft von kirchlicher Beeinflussung ist undenkbar, da gerade darin der Charakter des Zeitalters zum Ausdruck kommt. Der sogenannte Charakter jenes Zeitalters ist von Theologen geprägt, die auch die Kultur nicht unerheblich formen. In der Argumentation geht es kaum um Kunstwerke, sondern um einen theologisch begründeten Kunstbegriff. Fest steht, dass auch die Marienbildnisse je eine spezielle Betrachtung und Anschauung wie auch eine dementsprechende Interpretation erfahren sollten. Niemals sind alle erstellten Marienbildnisse in einem Querschnitt bewertbar.

Denkt man an die oben angeführten älteren Beispiele für Imdahls Ikonik, wird der Unterschied klar: Weder die Madonna Buoninsegnas noch Carraccis Pietà wie auch die Madonna mit Kind des Pompeo Batoni sind in irgendeiner Weise subversiv zu nennen. Im Gegenteil entsprechen sie ikonologisch der kirchlichen Lehre ihrer jeweiligen Zeit. Dennoch handelt es sich unter dem Gesichtspunkt ihrer ikonischen Struktur um autonome Kunstwerke, die einen Sinn freigeben, der ohne das Bild nicht genauso denkbar wäre. Eben diese Komplexität ihrer nur der Anschauung zugänglichen Bedeutung qualifiziert sie auch als herausragende Kunstwerke.

Adorno sei hier mit einem Zitat vertreten: „Dass man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, kein solches Bild sei möglich.“<sup>317</sup>

Mir scheint darum auch, dass der Sinn eines wechselseitigen Aufeinanderbezogeneins, ein Aufeinanderbezogeneins zwischen dem Mysterium Kunst und dem Betrachter, unter dieser Voraussetzung einem unauslotbaren Unterfangen gleicht.<sup>318</sup> Doch lässt sich die Kunst auch nicht als Behälter für ein etwaiges und weder ableitbares noch erklärbares, irgendwie sich jeder Formulierung entziehendes Mysterium begreifen.

Wendet man ein solches Prinzip auf die Betrachtungsmöglichkeiten eines Marienbildnisses an, dann bedeutet es, die Mutter Gottes bringe unser körperlich-geistiges Wesen mit sich zur Synthese. Die Theologie nennt dies Versöhnung – eine erst im Eschaton sich vollendende, hier aber durch den Glauben schon antizipierte Synthese, die sich auch in den Bildern während der Zeit des Tridentinums und kurz nach dem Tridentinum zeigt.

Schließlich gehorcht die Hand des Künstlers nicht allein dem Auge – dem inneren wie dem äußeren –, sie gehorcht auch bewusst seinem Intellekt; sie bildet Gegenstände, stellt Vorgänge dar, die einheitlich und klar fasslich vom Intellekt für den Intellekt, für unsere Vorstellung geschaffen sind und unseren Gedanken eine einheitlich gerichtete Beschäftigung bieten; doch während Gedanken und Gefühle in konzentrierter Betätigung sich mächtig steigern, sorgt unser Auge dafür, dass der Zauberkreis, in den es uns geführt, nicht zerstört wird, hält unsere Gedanken im Kunstwerk fest, dass sie nicht auf assoziativem Wege entwischen, und dämpft in leise rhythmische Bewegung unser Empfinden, dass es nicht mit den Gefühlen übermächtig wird und uns aus einer Art der *Entrücktheit* nach unserem Selbst zurückführt.

---

<sup>317</sup> Adorno, Ästhetische Theorie, 106.

<sup>318</sup> Kapitel I, 3,2. In meiner philosophischen Habilitationsschrift, Das schweigende Bild 2006.

Die Frage nach dem nicht Greifbaren meint die Frage nach einem letzten Gründenden, wie sie sich auch in den Marienbildnissen nur andeutungsweise zeigt und mit unseren endlichen Vorstellungen niemals adäquat zum Ausdruck gebracht werden kann. Das Betrachter-Ich setzt sich in Relation zu sich selbst und kann die beiden Relata, sein Selbst und das Bildnis der Mutter Gottes, innerhalb der Anschauung – der Kunstbetrachtung – als eine Einheit ausmachen.<sup>319</sup>

Das Versprechen, dass das Bildnis der Muttergottes im 16. und 17. Jahrhundert dem in der Welt stehenden und auf Erfahrung ausgerichteten Betrachter/in eröffnet, erlischt nicht mit jener Eröffnung. Die Initiatoren des Tridentinums waren bewusst darauf ausgerichtet, der Kunst und im Besonderen auch der Malerei die Aufgabe zuzuweisen, das Fundament für ein weiteres Fragen nach dem religiös-theologischen Sinn auszubauen – aber eben in katholischer Hinsicht. Ganz im Sinne einer Gegenreformation sollte das ergründende Fragen geschehen, ohne ein Sich-Öffnen in die Richtung des Protestantismus zu rechtfertigen.

In der religiös-theologisch und dennoch auch ästhetischen Betrachtung, ist das Bildnis der Maria als Mutter Gottes und Madonna nicht nur ein Kunstgegenstand, sondern ein Bildnis des versuchten Überstiegs – Übersteigens – in eine Übersinnlichkeit. Der Überstieg in die Übersinnlichkeit soll nun aber mit dem überaus sinnlichen Gemälden der Künstler geschehen.

Dies kann nur der Begriff der *Transzendierung* sein, wie er schon oft von Seiten der philosophischen Ästhetik auch von Adorno und Georg Picht<sup>320</sup> – für die Kunst geltend gemacht worden ist. Auch die marianische Kunst steht für eine alles erschöpfende Gefühlsqualität des Künstlerischen. Es ist jene mediale Intimität gemeint, die jedem tiefen Nachdenken voraus liegt, so dass die Explikation als ein Innewerden der ursprünglichen Zugehörigkeit verstanden werden kann. Nicht schon die Glorifizierung der Kunst als solche, vielmehr ihre Darstellung als ultimative Befreiung und Vertiefung des Selbst des Betrachters ist auch für den Gedanken der Transzendenz unausweichlich.

Theologisch ist vorauszusetzen, dass mit dem Begriff des Glaubens ein absoluter Anspruch an den Menschen erhoben wird. Der Glaube soll nicht etwas sein, was ein Mensch besitzt, sondern worin er sich als Person spiegelnd findet. Und so wird hier auch immer ein Fingerzeig auf den Ungläubigen getätigt.

Das Totale eines Mariengemäldes wird aber nicht bewusst in der Totalität erkannt und so kann auch die Totalität nicht beschrieben und erkannt werden. Doch das KLEINE ETWAS

---

<sup>319</sup> Vergleichsweise sei hier auf meine Ausführungen in der philosophischen Habilitationsschrift 2006 verwiesen, Seite 148. Es kann in diesem Zusammenhang nie von einem Untergang des Ich die Rede sein. Nur scheinbar stehen die Mystiker hierzu im Gegensatz. Teilweise wird in der Mystik von einem ‚Entworden‘ geredet, in welchem sie allem Geschaffenen ledig in das pure Nichts eingegangen seien. Skeptiker könnten den Einwand erheben, dass sie sich durch ihre eigenen Aussagen aufheben, da sie trotz des Unterganges des Ich von einem Erleben sprechen. Das menschliche Ich jedenfalls strebt nach einem Inneren, obwohl es dem Mystiker nie darum geht, das völlige ‚Nur-Ich-Sein‘ ohne Verbindung mit der unendlichen Fülle eines göttlichen Wesens zu erlangen. Jenes völlige ‚Nur-Ich-sein‘ ist wohl eher das Wesen Luzifers.

<sup>320</sup> Vgl. Picht 1987; Picht 1987. Georg Picht: Kunst und Mythos. Hrsg. von Constanze Eisenbart. Stuttgart 1987. Adorno 1970 Ästhetische Theorie. Adorno 1970 (Ästh. Th.). Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Frankfurt am Main 1970 ff., Bd. 7.

und also der ersehnte Versuch sind die Voraussetzung, dass überhaupt etwas erkannt werden könnte. Hier ist auf eine Potentialität hinzuweisen.

Die Tradition nennt das den Heiligen Geist. Anders gesagt, ist das Verstehen und Einfühlen in die Mariologie als eine Form theologischen Wissens zwar für ein Verständnis dessen unverzichtbar, was wir mit dem Namen der Maria und der Mutter Gottes nennen, aber Maria als die Mutter Gottes selbst, ihre personale Wahrheit im Geist, lässt sich nicht durch eine geisteswissenschaftliche Mariologie ersetzen. Der Glaube oder zumindest die Offenheit für jenen, ist und bleibt der alles entscheidende Faktor.

Wenn der Betrachter, die um die Mutter Gottes anberaumte Figur des Jesuskindes oder des am Kreuz gestorbenen Jesus auf ihrem Schoß sieht, so ist dies ein für sich geltender christlicher Befund und es ist damit etwas, was das Bild als religiös-theologisches Bild ausmacht.

Diese Funktionen und Bestandteile sind in allen theologisch-religiös inspirierten Kunstwerken auch in den Marienbildnissen vorhanden und lediglich durch die Grade der Intensität in unterschiedlicher Weise ausgeprägt. Im Besonderen bieten sich die Bildnisse der Maria als Mutter Gottes – Gottesmutter – und als unserer lieben Frau zur sogenannten Versenkung im religiösen Sinne an, um sich auf diese Weise der Kontemplation zu widmen. Auch für das Marienbildnis als herausgehobenes theologisch inspiriertes Kunstwerk lässt sich sagen, dass dem Betrachter die Welt des Glaubens eigentlich abhanden zu kommen droht. Inwieweit sie wirklich außer Geltung tritt lässt sich wohl nie ergründen.<sup>321</sup>

Was dann freilich, z. B. über ein Bild Masaccios oder Carraccis zu sagen wäre, kann selbst im kunstgeschichtlichen Sinne völlig banal und frei vom sinnlichen Reichtum der anschaulichen Realisierung bekundet werden. Jeder Interpret der sogenannten großen Kunstwerke kann die dargestellten Dinge benennen, und in diesem Sinne ist auch die schöne Frau als die Jungfrau Maria und die Mutter Gottes immer wieder erkennbar. Sie avanciert zu einem immer wieder erkennbaren Motiv. Sie ist aber nicht nur ein Motiv. In der Religion und auch in der theologisch-religiös inspirierten Kunst greift ihre Persönlichkeit weit darüber hinaus.

## 2. Das Erkennen der Wahrheit in einer speziell marianisch religiösen Kunst

In den hier vorgestellten Bildern zeigt sich die stete unterschwellige Vorhandenheit des Mediums der Maria als der imposantesten heiligen Frau schlechthin. Aufgrund ihrer *allzu großen Heiligkeit* – immer aus Sicht der sündigen Menschen beurteilt – wird sie stets aus einer gewis-

---

<sup>321</sup> Bei Lukacs heißt es vom Kunstwerk, „dass es eine in sich abgeschlossene, vollendete und selbstgenügsame Totalität ist, die diese immanente Selbstabrundung ihren rein von innen gesetzten Grenzen verdankt; Grenzen, die nichts Schrankenhaftes an sich haben, da sie nichts weiter bedeuten sollen als Bezeichnungen für das Maximum an innerer Erfülltheit und innerem Sich-aus-Leben, die in dieser Welt a priori möglich waren und wirklich geworden sind. Diese Grenzen bezeichnen also nicht die Linie, wo ein Anderssein beginnt oder beginnen kann, sondern leiten vielmehr zu den immanenten, aus der Idee des Werkes sich ergebenden und von ihr aus notwendigen Höhepunkten und Ausklingungen und von diesen in das Zentrum ihrer Welt zurück. Eine Welt, der gegenüber eine Abgrenzung nötig wäre, gibt es gar nicht: das ist der Sinn dieser Grenzen, darum sind sie wahrhaft immanente Grenzen, Grenzen, die einem Konsens zukommen.“ Lukacs 1974, 110. Lukacs 1974: Georg Lukacs: Heidelberger Ästhetik. Hrsg. von G. Markus und F. Benseler. Darmstadt 1974.

sen Entfernung betrachtet werden. Einen wie auch immer herbeigesehten stufenweisen Übergang zu ihr wird es ohnehin nie geben. Vom Sehen des Betrachters/in muss es immer nebulös bleiben, wie etwas unter den Bedingungen der Religion und der Theologie zu einer beeinflussenden Linienführung all der beauftragten Künstler im 16./17. Jahrhundert als Idee absoluter Einheit kommen kann.

Und welche Ansicht zeigen die hier vorgestellten Bilder der Maria?

Ein Gemälde der Maria mit ihrem Sohn – sei es Jesus als Baby, sei es der Jesus der Kreuzesabnahme – hat ohnehin immer eine heuristische Funktion als Glaubensmitteilung. Sie soll in irgendeinem Maß dazu beitragen, die personale Erfahrung des Glaubens an die Maria der Bibel hervor zu rufen. Doch die Frage nach dem Gelingen einer solchen Absicht wird schon deshalb immer bestehen bleiben, weil sie sich nicht eindeutig beantworten lässt.

Durch Maria als Frau und als Mädchen, das die Herausforderung an das Göttliche annimmt, erschließt sich alles wovon biblisch religiös und auch hoch theologisch die Rede ist<sup>322</sup>. Eigentlich ist alles simpel, so einfach und doch so herausfordernd kompliziert, um als Mutter des *einen Gottes* in der Geschichte nicht vergessen zu werden.

Wenn Buoninsegnas Madonna Rucellai, Masaccios Thronende Madonna, Fra Angelicos Maria mit dem Kind und vier Heiligen, Stefan Lochners Anbetung des Kindes, Filippino Lippis Anbetung des Kindes, Annibale Caraccis Pietà und Pompeo Batonis Madonna con Bambino Kunstschöpfungen sind, dann weil sie doch nicht nur als Kunstobjekte sichtbar werden *sollen*, die Betonung liegt hier auf SOLLEN. Die Künstler bieten hier keine Lösungen an, die den Glaubenden/die Glaubende zur Glückseligkeit oder zur glückseligen Erkenntnis leiten. Hier geht es auch um keine Entschleierung des Biblischen und der ewigen Wahrheit, sondern die Einübung in die Empathie soll mit und vor dem Bildnis der Maria durch die Kunst des Malers in eine religiös begründete Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Werk entstehen. Die menschliche Psyche ist auch hier der alles entscheidende Grundsatz.

Die Madonna besitzt aber immer auch das vielsagende Doppelgesicht. Vielleicht ist es eine Anlehnung an den Gott Janus, der als der erste im Jahr ein Doppelgesicht zeigt, von welchem man nicht weiß, welches das Gesicht des kommenden Jahres sein wird – ob es das Gesicht des Glücks oder des Leides ist. Auch die Maria in den hier vorgestellten Gemälden<sup>323</sup> zeigt in der linken Gesichtshälfte einen heiter-entspannten Ausdruck und auf der rechten Gesichtsseite eine trauernde Miene. Der Melancholie wird Ausdruck verliehen, immer auch in Hinblick der Besserung, des Heiles und der Auferstehung – wie immer die Auferstehung sein mag. Ganz in diesem Sinne lebt der Betrachter/in mit und in einer speziellen Fantasie, die von der traditionellen biblischen Geschichte beeinflusst ist und durch die Malerei ihre Bestärkung erfährt.

Der Betrachter wird von einem Blick angegangen, der zugleich – in anderer Hinsicht – an ihm vorbei oder durch ihn hindurchgeht in eine introvertierte Unendlichkeit mündet<sup>324</sup>. Der Blick der Mutter Gottes ist also für den Betrachter/in nie wirklich aufzunehmen und zu erwi-

<sup>322</sup> Lüdemann, Janßen 1997, 153f., Gerd Lüdemann, Martina Janßen, Bibel der Häretiker. Die gnostischen Schriften aus Nag Hammadi 1997.

<sup>323</sup> In dieser Arbeit 40 ff.

<sup>324</sup> Eveline Valtink, Meditation, in, Schmidt (-Ropertz), Schwebel (Hrsg.), Mit Bildern predigen, 18-25.

dern. Eine *wirkliche* Wechselwirkung gehört zu den Ausdruckswerten des Gesichts, doch sie kann erst gar nicht zwischen dem Betrachter/in und dem Dargestellten des Bildes – der Madonna, der Mutter Gottes stattfinden.

Es handelt sich in erster Linie um einen ambivalenten Gesamteindruck, der in eine alternierende Betrachtungsweise übergeht. Das wird durch die Körperhaltung von Mutter und Kind bestätigt, deren Komposition oft einer Pietà ähnelt. Jedoch wird die ikonisch relevante Alternität des Bildes, die in dieser Ambivalenz liegt, von solchen Referenzen nicht voll erfasst.

Maria vollführt in der Malkunst der Meister ein Testament der Zärtlichkeit für die Menschheit, die immer heilend wirkt. Maria wirkt in den Bildern der Meister durch Umarmungen, sinnliche Gesten, ohne je auch nur für eine Spur der Sexualität zu stehen. Die hier vorgestellten Bilder integrieren in ihrer ureigenen ikonischen Struktur eine religiös anschaulich erschließbare Doppelerfahrung auf den Eindruck des Schönen und Reinen der Mutter Gottes hin, welche nach Maßgabe bestimmter Renaissance-Ideale in der Darstellung der Maria Gestalt gewinnt. Man darf feststellen, dass diese komplexe Einheit zwischen dem Schönsein der Madonna und ihrer Doppelgesichtigkeit im Betrachter/in eine spontane Entsprechung gefunden hat, die eine Faszination an speziell allen Marienbildern begründet. Ebenso kann und wird eine solche Sichtweise immer angefochten werden. Die Erfahrung der Kritik liegt ohnehin schon innerhalb des Bildes und wird dort auch geborgen und eigentlich auch gewollt.

Die folgenden Bildanalysen beabsichtigen ein Spektrum als Sichtweise zu fundamentieren: Vom 13. über das 15. bis zum 16./17. und auch bis in das 18. Jahrhundert hinein, mit der Madonna con Bambino des Pompeo Batoni um das Jahr 1742. Es ist hier nur ein Auszug hinsichtlich einzelner Bildwerke gegeben, die aber als ein stellvertretender, voraussehender und im Besonderen richtungweisender und interessanter Hinweis innerhalb der Kunstgeschichte auszuwerten sind.



## E. Textauszug des Bilddekrets des Konzils zu Trient, am 03. 12. 1563.<sup>325</sup>

De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus.

Translation: [Dekret] über die Anrufung, die Verehrung, die Reliquien der Heiligen und über die heiligen Bilder.

Mandat sancta synodus omnibus episcopis, et ceteris docendi munus curamque sustinentibus, ut, iuxta catholicae et apostolicae ecclesiae usum, **a primaevis Christianae religionis temporibus receptum, sanctorumque partum consensionem et sacrorum conciliorum decreta: in primis de sanctorum intercession, invocation, reliquiarum honore, et legitimo imaginum usu fidelis diligenter instruant, docents eos, sanctos, una cum Christo regnantes, orations suas pro hominibus Deo offere;**<sup>326</sup>

Translation: Es befiehlt die heilige Synode allen Bischöfen und den übrigen, denen das Amt und die Sorge des Lehrens obliegt, dass sie nach dem Brauch der katholischen und apostolischen Kirche, der von den Anfängen der christlichen Religion übernommen ist, **und nach der übereinstimmenden Lehre der Väter sowie nach den Beschlüssen der heiligen Konzilien die Gläubigen besonders über die Fürbitte der Heiligen, über deren Anrufung, über die Ehrung der Reliquien und über den rechtmäßigen Gebrauch der Bilder sorgfältig unterweisen**<sup>327</sup> und sie dabei lehren, dass die mit Christus herrschenden Heiligen ihre Bitten vor Gott für die Menschen darbringen:

bonum atque utile esse, suppliciter eos invocare, et ob beneficia impetranda a Deo per Filium eius Iesum Christum Dominum nostrum, qui solus noster redemptor et salvator est, ad eorum orations, opem auxiliumque confugere; illos vero, qui negant, sanctos, aeterna felicitate in caelo fruente, invocandos esse; aut qui asserunt, vel illos pro hominibus non orare, vel eorum, ut pro nobis etiam singulis orent, invocationem esse idolatriam, **vel pugnare cum verbo Die adversarique honori unius mediatoris Dei et hominum Iesu Christi; vel stultum esse, in caelo regnantibus voce vel mente supplicare: impie sentire**<sup>328</sup>.

Translation: Dass es gut und nützlich ist, sie demütig anzurufen, und, um von Gott durch seinen Sohn Jesus Christus, unsern Herrn, der allein unser Retter und Erlöser ist, Wohltaten zu erlangen, zu ihren Bitten, ihrem Beistand und ihrer Hilfe Zuflucht zu nehmen; dass hingegen jene, die leugnen, dass die Heiligen, die sich im Himmel der ewigen Seligkeit erfreuen, anzurufen sind, oder die behaupten, dass diese nicht für die Menschen bäten, oder dass ihre Anrufung, damit sie auch für uns als Einzelne eintreten, Götzendienst wäre oder dem Wort Gottes widerspreche **sowie die Ehre Jesu Christi, des einzigen Mittlers zwischen Gott und den Menschen**, zuwiderlaufe oder dass es töricht wäre, die im Himmel herrschenden mit der Stimme oder im Geiste anzurufen: Dass diese [also] gottlos denken.

<sup>325</sup> Zitiert nach Concilium Tridentinum (CT), Bd. 9, 1077-1079. Concilium Tridentinum, Diariorum, actorum, epistolarum, tractatum nova collection. Edidit Societas Goerresiana [...]13. Bde. Freiburg im Breisgau 1901-85.

<sup>326</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>327</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>328</sup> Hervorhebung von mir.

Sanctorum quoque martyrum et aliorum cum Christo viventium sancta corpora, quae viva membra fuerunt Christi et emplum Spiritus Sancti, ab ipso ad aeternam vitam suscitanda et glorificanda, a fidelibus veneranda esse, per quae multa beneficia a Deo hominibus praestantur: ita ut affirmantes, sanctorum reliquiis venerationem atque honorem non deberi, vel eas, aliaque sacra monumenta a fidelibus inutiliter honorari, atque eorum opis impetrandae causa sanctorum memorias frustra frequentari: omnino damandos esse – PCT, Band 9, 1078, Anmerkung a. korrigiert zu damnandi sint –, prout iampridem eos damnavit et nunc etiam damnat ecclesia.

Translation: [Sie sollen lehren, dass] auch der heiligen Märtyrer und der anderen mit Christus lebenden [Heiligen] heilige Leiber, die lebendige Glieder Christi und der Tempel des heiligen Geistes waren, von jenem zum ewigen Leben auferweckt und verherrlicht werden, von den Gläubigen [aber] zu verehren sind. Durch sie werden den Menschen von Gott viele Wohltaten zu Teil, so dass Diejenigen, die behaupten, dass den Reliquien der Heiligen keine Verehrung und keine Ehre zu erweisen wäre oder dass diese [Reliquien] und andere heilige Denkmale von den Gläubigen unnützerweise verehrt würden und dass sie vergeblich die Gedenkorte der Heiligen aufsuchen, um deren Hilfe zu erlangen, ganz und gar zu verdammen sind, wie die Kirche sie schon früher verdammt hat und sie auch jetzt verdammt.

**Imagines porro Christi, Deiparae Virginis, et aliorum sanctorum, in templis praesertim habendas et retinendas**<sup>329</sup>, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sincolendae;

Translation: Ferner [sollen sie lehren, dass] man die Bilder Christi, der jungfräulichen Gottesgebärierin und der anderen Heiligen besonders in den Kirchen haben<sup>330</sup> und beibehalten soll und dass ihnen die geschuldete Ehre und Verehrung zu erweisen ist, nicht als ob jemand glaubte, in ihnen befände sich irgendeine Göttlichkeit oder eine Kraft, um derentwillen sie zu verheren wären.

vel quod ab eis si aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant: sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant:

Translation: oder weil von ihnen etwas zu erbitten wäre oder weil man Vertrauen in die Bilder setzen könnte, wie es vor Zeiten von den Helden getan wurde, welche ihre Hoffnung auf Götzenbilder setzten, sondern weil die Ehrung, die ihnen [d.h. den Bildern] erwiesen wird, sich auf die Urbilder bezieht, welche jene darstellen.

**ita ut per imagines, quas osculamur, et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur. Id quod conciliorum, praesertim vero secundae Nicaenae synodi, decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum**<sup>331</sup>.

Translation: so dass wir durch die Bilder, die wir küssen und vor denen wir das Haupt entblößen und uns niederwerfen, Christus anbeten und die Heiligen verehren, deren Ähnlichkeit

<sup>329</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>330</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>331</sup> Hervorhebung von mir.

sie aufweisen. Dieses wurde ja durch die Beschlüsse der Konzilien, besonders durch diejenigen der zweiten nizänischen Synode, gegen die Bilderfeinde unter Strafandrohung festgesetzt<sup>332</sup>.

Illud vero dliigenter dovent episcopi, her historiras meysterium nostrae redemptionis, picturis, vel aliis similtudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia admonetur populous beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collate sunt<sup>333</sup>.

Translation: Dieses aber sollen die Bischöfe sorgfältig lehren, dass durch die Darstellungen [historias] der Geheimnisse unserer Erlösung, die in Gemälden oder anderen Abbildungen ausgedrückt werden, das Volk unterrichtet und bestärkt wird in der Erinnerung an die Glaubensartikel und in deren beständiger Bewusstmachung: Dann auch dass aus allen heiligen Bildern eine große Furcht erlangt wird, nicht allein weil das Volk an die Wohltaten und Geschenke erinnert wird, die ihm von Christus zu Teil wurden<sup>334</sup>.

sed etiam, quia Dei per sanctos mracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam Moresque suos component, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit, aut senserit: anathema sit<sup>335</sup>.

Translation: sondern auch weil Gottes durch seine Heiligen gewirkte Wunder und heilbringenden Beispiele den Augen der Gläubigen vorgestellt warden, damit sie für diese Gott Dank sagen und sowohl ihr Leben und ihre Sitten auf die Nachahmung der Heiligen ausrichten als auch angeregt warden zur Anbetung und Liebe Gottes und zur Pflege der Frömmigkeit. Wenn aber jemand etwas diesen Beschlüssen Entgegengesetztes lehrt oder denkt, der sei im Bann<sup>336</sup>.

In has autem sanctas et salutare observations si qui abusus irrepserint; eos prorsus aboleri sancta synodus vehementer cupit<sup>337</sup>, ita ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi occasionem praebentes statuatur.

Translation: Sollten sich in diese heiligen und heilbringenden Übungen irgendwelche Missbräuche eingeschlichen haben, so wünscht die heilige Synode nachdrücklich, dass diese völlig beseitigt warden<sup>338</sup>, damit keine auf einer falschen Lehre beruhenden Bilder aufgestellt warden oder solchem die den Ungelehrten Anlass zu einem gefährlichen Irrtum bieten.

**Quodsi aliquando historias et narrations sacrae Scripturae, cum id indoctae plebe expedit, exprimi et figurari contigerit<sup>339</sup>:** doceatur populous, non propterea divinitatem figurari, quasi corporeis oculis conspici, vel coloribus aut figures exprimi posit.

<sup>332</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>333</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>334</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>335</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>336</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>337</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>338</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>339</sup> Hervorhebung von mir.

Translation: Wenn es zuweilen geschieht, dass die Ereignisse und Gleichnisse der Heiligen Schrift, weil dieses dem ungelehrten Volk nützlich ist, dargestellt und abgebildet werden<sup>340</sup>, soll das Volk belehrt werden, dass dadurch nicht die Gottheit abgebildet wird, gleichsam als könnte sie mit körperlichen Augen erschaut oder mit Farben oder Figuren dargestellt werden.

Omnis porro superstitio in sanctorum invocation, reliquiarum veneration et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, **omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur; et sanctorum celebratione ac reliquiarum visitatione homines ad commensationes atque ebrietates non abuntatur**<sup>341</sup>, quasi festi dies in honorem sanctorum per luxum ac lasciviam agantur.

Translation: Ferner soll jeder Aberglaube bei der Anrufung der Heiligen, bei der Verehrung der Reliquien und beim heiligen Gebrauch der Bilder entfernt werden; **Jeder schändliche Gelderwerb soll beseitigt werden, damit nicht Bilder von frecher Anzüglichkeit gemalt oder ausgeziert werden**<sup>342</sup>, und die Menschen sollen nicht die Feier der Heiligen und den Besuch der Reliquien zu Schwelgereien und Trinkgelagen missbrauchen, als ob die Festtage zu Ehren der Heiligen mit Üppigkeit und Unzucht begangen werden dürften.

Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut praepostere et tumultuarie accomodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctity sanctitudo.

Translation: Zuletzt soll diesbezüglich von den Bischöfen mit Genauigkeit und sorgfalt beachtet werden, dass nichts Ungeordnetes oder nichts unpassend oder übereilt Angebrachtes, nichts Profanes und nichts Unehrenhaftes vorkomme, da ja dem Hauses Gottes Heiligkeit geziemt.

Haec ut fidelius observentur, statuit sancta synodus, nemini licere, ullo in loco vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit<sup>343</sup>.

Translation: Damit dieses um so treuer beobachtet werde, bestimmt die heilige Synode, dass es niemandem erlaubt sei, an irgendeinem Ort oder in einer Kirche, auch einer wie auch immer exempten, ein ungewöhnliches Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen, außer wenn es vorher vom Bischof genehmigt wäre<sup>344</sup>.

Nulla etiam admittenda esse nova miracula, nec novas reliquias recipiendas, nisi eodem recognosceme et approbante episcopo. Qui simultaque de his aliquid compertum habuerit, adhibitis in consilium theologis et aliis piis viris, ea faciat, quae veritati et pietati consentanea iudicaverit.

Translation: Auch sind keine neuen Wunder[berichte] zuzulassen und keine neuen Reliquien aufzunehmen, außer wenn eben dieser Bischof sie rekognosziert und approbiert hätte. Dieser,

---

<sup>340</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>341</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>342</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>343</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>344</sup> Hervorhebung von mir.

sobald er darüber etwas erfahren hat und nachdem Theologen und andere fromme Männer zu Rate gezogen wurden, führe das aus, was er als der Wahrheit und der Frömmigkeit entsprechend beurteilt.

Quodsi aliquis dubius aut difficilis abusus sit extirpandus, vel omnino aliqua de his rebus gravior quaestio incidat: episcopus, antequam controversiam dirimat, metropolitani et controvincialium episcoporum in concilio provinciali sententiam expectet, ita tamen, ut nihil inconsulto Smo Romano Pontifice novum aut in ecclesia hactenus inusitatum decernatur.

Translation: Wenn irgendein zu Zweifeln oder Schwierigkeiten Anlass gebender Missbrauch auszurotten ist oder wenn überhaupt über diese Dinge irgendeine schwierigere Frage aufkommt, so soll der Bischof, bevor er über die Streitigkeit entscheidet, das Votum des Metropoliten und der Mitbischöfe der Kirchenprovinz im Provinzialkonzil abwarten, jedoch nur so, dass ohne Beschluss des römischen hochheiligen Pontifex nichts Neues oder in der Kirche bis jetzt Ungebräuchliches entschieden werde.

### **Girolamo Rusticci, Edikt über die Altäre und die Bilder vom 22. 12. 1593<sup>345</sup>**

Editto per gli altari et pitture.

Translation: Edikt über die Altäre und die Bilder.

Hieronymus Misericordia Divina Tit. S. tae Susannae S.R.E. Presb. Cardinalis Rusticuccius  
S.D.N. Papae Vicarius Generalis Ro. Curiae Jedex Ordinarius.

Translation: Girolamo Rusticucci, durch Göttliche Barmherzigkeit Kardinal der Heiligen Römischen Kirche vom Titel der hl. Susanna, Generalvikar Unseres Herrn, Seiner Heiligkeit des Papstes, Ordentlicher Richter der Römischen Kurie.

Volendo provvedere a molti discordini, et abusi che nascono nell'eriger gli altari, et far pitture nelle Chiese, et Cappelle, per tenor del presente editto si ordina<sup>346</sup>, et si comanda alli Rev.di Capitoli, et Canonici delle Patriarchali, et Collegiate, et a Rettori di tutte le Chiese, et alli Abbati, Prepositi, Priori, Guardiani, Vicarii, et Ministri delli Monasterii, Casa, et Conventi de Religiosi, et alli SS.ri Custodi et Amministratori de luoghi pii, che non faccino, ne permettano che si facci nelle lor Chiese altari scondi, e vi si pinga, o resti pittura di sorte alcuna senza nostra licenza sottoscritta da noi, o dal nostro vicegerente sotto pena di cinquanta scudi d'oro, della sospensione a divinis, et privatione delli offitii et alter pene riservate a nostro arbitrio.

Translation: Es ist unser Wille, Vorsorge zu treffen gegen die vielen Ungereimtheiten und Missbräuche, die entstehen, wenn in Kirchen und Kapellen Altäre errichtet und Bilder gemalt werden<sup>347</sup>. Durch den Wortlaut des vorliegenden Edikts wird den Ehrwürdigen Kapiteln und Kanonikern der Patriarchalkirchen, der Kollegiatkirchen und den Rektoren aller [anderen] Kirchen, den Äbten, Pröpsten, Prioren, Guardianen, Vikaren und den Verantwortlichen für die Klöster, Häuser und Konvente der Ordensleute und den Herren Kustoden und Administrato-

<sup>345</sup> Zitiert nach Beggiao, La Visita pastorale di Clemente VIII, 106.

<sup>346</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>347</sup> Hervorhebung von mir.

ren gromme orte bestimmt und befohlen, dass sie in ihren Kirchen neue Altäre weder selbst machen, noch zulassen, dass man dort male oder Malereien jeder Art anbringe ohne Unsere von Uns oder Unserem Stellvertreter unterschriebene Erlaubnis bei Strafe von fünfzig Goldscudi, der Suspensio a Divinis [d.h. dem Verbot, gottesdienstliche Handlungen vorzunehmen], der Amtsenthebung und anderen [höheren] Strafen, die unserem Ermessen vorbehalten sind.

Et parimenti si ordina, proibisce, et commanda a tutti li muratori, et pittori, che non ardischino, ne presumino sotto qualsivoglia pretest, o qualsivoglia causa erigere, o fare alcuno altare di nuovo o pingere, o collocare pittura qualsivoglia Chiesa, o Cappella senza nostra licenza sottoscritta come di sopra, sotto pena di venticinque scudi per ciascuna volta et della carcere, essilio et alter pene maggiori riserbate al nostro arbitrio. **Commandando di più alli pittori conforme al Sacro Concilio di Trento sotto l'istesse pene che prima di cominciare pitture, et quadri per uso di Chiese, et Cappelle, esibiscano il cartone, o sbozzo in disegno dell'istoria, a fatto, con le figure come havranno da stare a noi, o al nostro Vicegerente come di sopra, alli quali pittori sotto le medesime pene si proibisce mettere nelle vie, et luochi pubblici imagini del Salvatore, della Madonna, e de Danti, o Sante con ornamento indecente, o altre cose profane, certificando tutti che si procederà all'essecutione di dette pene irremissibilmente senz'altra declaratione**<sup>348</sup>. Volendo che il presente editto per affissione delle copie stamptate di esso alli luoghi soliti habbia forza, come se fussa personalmente intimato. In quorum fidem. [...]

Translation: Und gleichfalls wird für alle Maurer und Maler bestimmt, verboten und befohlen, dass sie nicht wagen und sich nicht anmaßen, unter welchem Vorwand oder Grund auch immer, irgendeinen Altar ganz neu zu malen oder eine Malerei anzufertigen in was auch immer für eine Kirche oder Kapelle oder auch an einer Mauer, die sich an einer öffentlichen Straße befindet, ohne unsere oben genannte, unterschriebene Erlaubnis, bei Strafe von funfundzwanzig Scudi für jedes Mal, und des Kerkers, des Exils und anderen [höheren] Strafen, die unserem Ermessen vorbehalten sind: **Es wird den Malern entsprechend dem heiligen Konzil von Trient außerdem bei Androhung derselben Strafen befohlen, dass sie, bevor sie Bilder und Gemälde für den Gebrauch der Kirchen und Kapellen beginnen, den Karton oder den gezeichneten Entwurf der [darzustellenden] Historie oder des Geschehnisses mit den Figuren, wie sie dargestellt werden sollen, Uns oder Unserem oben genannten Stellvertreter vorlegen. Unter denselben Strafen ist verboten, in den Straßen und öffentlichen Plätzen Bilder des Erlösers, der Madonna und der Heiligen mit indezenten Ausschmückungen oder anderen profanen Dingen aufzustellen. Es wird allen bestätigt, dass ohne weitere Erklärungen unnachsichtig zur Vollstreckung der genannten Strafen geschritten wird**<sup>349</sup>. Das vorliegende Edikt erlangt durch Anschlag von gedruckten Kopien an den üblichen Orten Geltung, so als wäre es [jedermann] persönlich mitgeteilt wordne. Zur Bestätigung dessen usw.

Datum Romae in Palatio nostro die XXII mensis Xbris 1593.

Translation: Gegeben zu Rom, in unserem Palast, am 22. Dezember 1593.

<sup>348</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>349</sup> Hervorhebung von mir.

**Silvio Antoniano, Einwände gegen Kardinal Gabriele Paleottis Denkschrift “De tollendis imaginum abusi bus novissima consideratio”, 1596.<sup>350</sup>**

Commentatoris propositus de sacris Imaginibus reformandis, qui auctoris eruditionem et petatem ubique refert, quamvis novem interrogationibus, et responsionibus contineatur, ad tria precipue capita reducitur.

Translation: Die vorliegende Denkschrift über die zu reformierenden heiligen Bilder, die die Bildung und die Frömmigkeit des Autors überall zu erkennen gibt, kann, obwohl sie neuen Fragen und Antworten enthält, auf drei Hauptpunkte reduziert werden.

Multiplices esse in Imaginibus abusus<sup>351</sup>.

Translation: Bei den Bildern gebe es eine Vielzahl von Missbräuchen<sup>352</sup>.

Omnino esse necessarium eos tolli.

Translation: Es sei gänzlich unabdingbar, diese zu beseitigen.

Modum opportunum videri, si Summi Pontificis iussu, liber a viris idoneis conscribatur, eiusque auctoritate pervulgetur, quo libro modus et ratio tradatur, ad Imagines rite, et recte exprimendas.

Translation: Es erscheine daher als angemessene Vorgehensweise, wenn auf Befehl des Papstes von geeigneten Männern ein Buch geschrieben und durch die päpstliche Autorität promulgiert wird, damit durch dieses Buch die Art und Weise vorgetragen werde, auf welche die Bilder auf die richtige und rechtmäßige Weise gestaltet werden.

Quod primo capite pronuntiatur, non tam probatori, quam sumitur, sed re vera non est negandum, **abusus interdum aliquos irrepsisse, et irrepere quotidie in sacras immagine exprimendas**<sup>353</sup>.

Translation: Was unter dem ersten Punkt vorgetragen wird, wird weniger als [einfach] angenommen, aber es ist tatsächlich nicht zu leugnen, **dass bei der Erstellung der heiligen Bilder bisweilen einige Missbräuche eingerissen sind und noch täglich einreißen**<sup>354</sup>.

Perutile autem esse, huic, incommodo re medium adhibere, non magna indiget proactione, neque hoc quisque facile negauerit.

Translation: Es bedarf keine Beweise, dass es sehr nützlich ist, gegen diesen Schaden ein Heilmittel anzuwenden. Das wird niemand leicht verneinen.

Tota igitur disputationis summa, in modo posita est.

---

<sup>350</sup> Bologna, Archivio Cavazza Isolani, F. 20/2, fasc. III. (unfoliiert). Zitiert unter Verwendung von Prodi, Ricerca, 111-113.

<sup>351</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>352</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>353</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>354</sup> Hervorhebung von mir.

Translation: Der Hauptinhalt der Untersuchung liegt daher bei der Weise, [wie vorgegangen wird].

Qua in re considerandum arbitror, ne melo nimis exaggerando, et acriori remedio, quam pro morbi natura adhibendo, grauiori alicui malo acassio praebeat.

Translation: Ich meine, dass man in dieser Sache darauf achtgeben muss, dass nicht, indem man das Übel übertreibt oder durch schärfere Heilmittel, als sie der Natur der Krankheit angemessen sind, verwendet, einem noch schlimmeren Übel Eingang bereitet werde.

Impij haeretici, catholicae Ecclesiae Romanae, eiusque consuetudinum perpetui oppugnatores, sacrum Imaginum salutarem ritum irrident, praescindunt, condemnant<sup>355</sup>. Nunc si catholici fateantur, omnia in sacris Imaginibus, plena esse abusi bus, idque [ibr]o publice conscripto, et impresso, et Publica, quin etiam Pontificali auctoritate pervulgato, valde vereor, ne haeretici hinc magnum ansam accipiant, ad suum errorem, imperitiae multitudini persuadendum. Sic enim dicet haeticus, non uult catholicus superstitiosum imaginum cultum fateri, ne victus videatur, abusus tamen, vel inuitus, vel ultro fatetur. Quot hoc loco, pro sua impietate, contra Summum Pontificem coacervabit contumelias, et mendacia? Hoc ubi semel arripuerit, multos esse in Imaginibus abusus, facilis est deinde progression ad / fol. Iv (2)/ haeticam propositionem, ergo Imagines tellendae. Praesertim ut dixi, apud rude set imperitos, qui non facile distinguunt inter usum, et abusum.

Translation: Die gottosen Häretiker, die beständigen Widersacher der römischen und katholischen Kirche und ihrer Gewohnheiten verlachen den heilbringenden Gebrauch der heiligen Bilder, schmälern ihn, verurteilen ihn<sup>356</sup>. Wenn nun die Katholiken zugestehen würden, dass in den heiligen Bildern alles voll ist von Missbräuchen und das [tun] in einem öffentlich geschriebenen und gedruckten Buch, das mit offizieller, ja sogar päpstlicher Autorität verbreitet würde, befürchte ich sehr, dass die Häretiker das zum willkommenen Anlass nähmen, um die ungebildete Menge zu ihrem [häretischen] Irrtum zu überreden. So wird nämlich der Häretiker sprechen: Der Katholik will nicht eingestehen, dass die Bilderverehrung abergläubisch ist, damit er nicht besiegt erscheine, Missbräuche aber muss er eingestehen, sei es ungerne, sei es freiwillig. Wieviele Beleidigungen und Lügen wird der Häretiker dabei wegen seiner Gottlosigkeit gegen den Papst anhäufen? Wenn einmal [die Auffassung] irgendwo eingerissen ist, dass es bei den Bildern viele Missbräuche gäbe, ist der Schritt leicht zur häretischen Auffassung – folglich wären die Bilder zu beseitigen. Besonders, wie ich sagte, bei den einfachen und ungebildeten, die nicht leicht zwischen Gebrauch und Missbrauch unterscheiden.

Propterea existimarem abstinendum esse a nimis crebra quorundam verborum usurpatione, in hac materia, qua aciora sunt, quaeque in Commentario, et in epitome animaduerti, ut ecce, in titulo primae Interrogationis:

Translation: Daher meine ich, dass bei diesem Thema Abstand zu nehmen ist von einer zu häufigen Wahl von Wörtern, die zu scharf sind, wie ich sie in der Denkschrift und der Inhaltszusammenfassung bemerkt habe, z.B. in der Überschrift der ersten Frage:

<sup>355</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>356</sup> Hervorhebung von mir.

multiplices abusus in Imaginibus reperiri, in uniuersa fere die Ecclesia, morbum grauem, varium, ubique diffusum, curatu perdifficile etc.

Translation: Vielfältig sind die Missbräuche, die bei den Bildern gefunden werden; fast in der gesamten Kirche; eine schwere Krankheit; mannigfaltig, überall verbreitet; höchst schwierig zu heilen etc.

primarias Basilicas, insignia Principium oratoria, praeclariores quasque ecclesias, hoc morbo laborare etc.

Translation: Hauptkirchen, bedeutende Oratorien der fürsten, besonders glänzende Kirchen leiden an diesem Übel etc.

appellantur etiam non solum abusus, sed errores, corruptelae etc. item lues pestilens, sordes etc.

Translation: Diese werden nicht nur Missbräuche genannt, sondern Irrtümer, Schändlichkeiten etc., ebenso Pest [lues] und Schmutz etc.

Probo abusus emendari, sed neque verenda nostra adeo nudanda sunt, neque res adeo uerbis amplificanda, quasi in hoc genere, in tota ecclesia peccetur. **Quid enim si pauci aliqui pictores, parum considerati, aut parum pij, aliquas tabulas pinxerunt minus pie, numquid statim condemnandi uniuersi. Non puto**<sup>357</sup>.

Translation: Ich stimme zu, dass Missbräuche bereinigt werden sollen, aber weder soll unsere Schande soweit entblößt noch die Sache soweit mit Worten ausgebreitet werden, als würde in der ganzen Kirche in dieser Sache gesündigt. **Ob wohl wirklich sofort alle Maler zu verurteilen sind, wenn einige wenige, die zuwenig sorgfältig und zu wenig fromm waren, einzelne weniger fromme Bilder gemalt haben? Das glaube ich nicht**<sup>358</sup>.

Et certe, sic arbitror, generaliter loquendo, primaria nostrae religionis mysteria, ita depingi, ut nullam fidelibus offensionem praebeant, **quin potius summam pietatis occasionem ut signum Crucis, ut Salvator crucifixus, ut Deipara Virgo, natum ulnis gestans, ut Annuntiatio eiusdem Sanctissimae De Genitricis, ut Saluatoris, sepultura, resurrectio, Ascensio, et cetera eiusmodi**<sup>359</sup>. Extant hoc de genere, picturae veteres, opere etiam musivo, et in nummis aureis, et argenteis christianorum Imperatorum, pie expressae et effictae. Idem possumus dicere, de beatissimis Apostolis Petro et Paulo, et alijs sanctis.

Translation: Und sicherlich, so meine ich, werden im Allgemeinen die wichtigsten Geheimnisse unseres Glaubens in einer Weise gemalt, dass sie bei den Gläubigen keinen Anstoß zur Frömmigkeit, **wie das Zeichen des Kreuzes, der gekreuzigte Erlöser, die jungfräuliche Gottesgebärerin mit dem Knaben auf den Armen, wie die Verkündigung der Gottesmutter, wie das Begräbnis des Erlösers, die Auferstehung, die Himmelfahrt und Weiteres dieser Art**<sup>360</sup>. Es gibt auch alte Darstellungen, die diese [Glaubensgeheimnisse] in Mosaikar-

<sup>357</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>358</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>359</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>360</sup> Hervorhebung von mir.

beit oder auch in goldenen und silbernen Münzen der christlichen Kaiser auf fromme Weise abbilden und ausdrücken. Dasselbe können wir sagen von den seligen Aposteln Petrus und Paulus und von anderen Heiligen.

Quare non valde pl[ace]t, quod video in Epitome quarti, et V.ti libri, tam accurate doceri, quomodo pingenda sit Imago Die patris, filiji, spititus sancti, sacrosanctae Trinitatis, tum historiae Christi Domini per totum eius vitae/fo[li]o[rum] seriem, mox etiam de beatissima Virgine, de Angelis, Apostolis, martyribus, et ceteris sanctis, servato ordine sactarum litaniarum<sup>361</sup>. Atque in singulis obseruat abusus, qui in eorum imaginibus deprehendi solent.

Translation: Daher findet es nicht meine Zustimmung, wenn ich in der Inhaltzusammenfassung des vierten und des fünften Buches sehe, dass so genau gelehrt werden soll, **wie das Bild Gottvaters, des Sohnes, des Heiligen Geistes und der Allerheiligsten Dreifaltigkeit gemalt werden sollen, außerdem die Ereignisse des gesamten Lebens Christi des Herrn, dann auch von der allerseligsten Jungfrau, von den Engeln, Aposteln, Märtyrern und von den übrigen Heiligen die nach Ordnung der Allerheiligenlitanei [aufgeführt werden]**<sup>362</sup>; und bei allen einzelnen [Bildthemen] beobachtete er die Missbräuche, die bei deren Bildern gewöhnlich aufgefunden werden.

Haec enim sunt verba in epitome quinti libri.

Translation: Das nämlich sind die Worte in der Inhaltzusammenfassung des fünften Buches.

Quid hoc es obsecro! Nullum mysterium, nulla sacra historia, nullius sancti Imago sine abusu depicta est! **Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur**<sup>363</sup>?

Translation: Was ist das [für eine Annahme], bei Gott! [Glaubens]geheimnis, keine heilige Erzählung, das Bild keines einzigen Heiligen [wäre] ohne Missbrauch gemalt! **Aber muss etwa die katholische Kirche nach eintausendfünfhundert Jahren belehrt werden, auf welche Weise die heiligen Bilder zu malen sind**<sup>364</sup>?

Non nego irrepisse abusus aliquos, sed non ita multi, neque adeo multis in locis, consuetudo universalis Ecclesiae recta est.

Translation: Ich leugne nicht, dass sich einige Missbräuche eingeschlichen haben, aber nicht derart viele, geschweige denn an sehr vielen Orten; der allgemeine Gebrauch der Kirche ist richtig.

**Video sacrum Tridentinum Concilium parce, et temperate valde loqui**<sup>365</sup>, nam cum simul egisset, de inuocatione, et adoratione, et reliquijs sanctorum, et de sacris Imaginibus, ad extremum, de omnibus simul, addit haec uerba.

---

<sup>361</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>362</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>363</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>364</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>365</sup> Hervorhebung von mir.

Translation: **Ich sehe das heilige Tridentinische Konzil schonend und sehr rücksichtvoll sprechen**<sup>366</sup>; denn wo es in einem [gemeinsamen Dekret] handelt von der Anrufung, der Verehrung, den Reliquien der Heiligen und von den heiligen Bildern, da stellt es an das Ende dieser zusammengefassten Ausführungen diese Worte:

In has autem sanctas, et salutare observationes, si qui abusus irrepserunt, eos prorsus aboleri, Sancta Synodus uehementer cupit.

Translation: Sollten sich in diese heiligen und heilbringenden Übungen irgendwelche Missbräuche eingeschlichen haben, so wünscht die heilige Synode nachdrücklich, dass diese völlig beseitigt werden.

Deinde rem plenius expones, prohibet, ne statuatur Imagines falsi dogmatis, aut periculosi erroris occasionem rudibus praebentes. Decernit ut tollatur superstitio, in sacro Imaginum usu, et omnis lasciuia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur etc.

Translation: Danach führt es diese Sache noch weiter aus und verbietet, dass auf einer falschen Lehre beruhenden Bilder aufgestellt werden oder solche, die den Ungelehrten Anlass zu einem gefährlichen Irrtum bieten. Es bestimmt, dass jeder Aberglaube beim heiligen Gebrauch der Bilder entfernt werde und dass alles Unzüchtige vermieden werde, damit nicht Bilder von frecher Anzüglichkeit gemalt werden etc.

Alia igitur loquendi forma est, si qui abusus irrepserint, aliae illae quas superius notauimus, et illa nominatim, in auctoris praefatione ad nouem Interrogationes, ubi dicit, tantam esse in Imaginibus abusum molem, ut quo magis conteri, et subigi quaeratur, eo durior, et asperior inueniatur etc.

Translation: Eines ist also die [schonende] ausdrucksweise [des Konzils], wenn sich irgendwelche Missbräuche eingeschlichen haben, und namentlich jene in der Vorrede und den neun Fragen des Autors, wo er sagt, dass bei den Bildern die Masse der Missbräuche so groß ist, dass sie, je mehr man versucht, sie zu ergreifen und zu bezwingen, sie sich als desto härter und schwieriger erweisen etc.

Ne queso tam facile totam Ecclesiam, totam antiquitatem arguamus, ne facile abusum, ubi non est, quaeramus, et occultum eruamus, et ne nimis omnia ad uium reseceamus, non eadem ubique exquisita censura adhibenda est, nisi imago falsum dogma, aut periculosum errorem contineat, propter aliquid minus es historiae veritate expressum, non statim quod in usu receptum est, rejiciendum arbitror, **ut exempli causa in Nativitate Domini, nuntiat Angelus pastoribus inuenietis infantem pannis involutum, at pictores infantem Christum, nudum solent pingere, nullum hic falsum dogma**<sup>367</sup>, non periculosus error, nec statim reprehendendum /fol.2v/ aliqua etiam si opus sit, nec incommoda ratione excusabo, certe cauebo, ne fidelis populi simplicitatem conturbem.

Translation: Wir wollen doch bitte nicht so leichtfertig die gesamte Kirche und [ihre] gesamte Vergangenheit kritisieren und auch nicht leichtfertig einen Missbrauch suchen, wo es keinen gibt, und auch nicht einen verborgenen Missbrauch aufstöbern, und außerdem sollen wir auch

<sup>366</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>367</sup> Hervorhebung von mir.

nicht alles bis zum Lebendigen zurück schneiden. Nicht überall muss man dieselbe besondere Censur anwenden. Wofern nicht ein Bild eine falsche Lehre und einen gefährlichen Irrtum enthält, sondern nur etwas weniger genau die historische Wahrheit ausdrückt, meine ich, dass man nicht sofort etwas Gebräuchliches verwerfen soll. **Wie zum Beispiel, wenn bei der Geburt der Herrn, der Engel den Hirten verkündet, ihr werdet den Knaben in Windeln gewickelt finden, aber die maler pflegen, ein unbekleidetes Christuskind zu malen**<sup>368</sup>. Hier liegt keine falsche Lehre vor und auch kein gefährlicher Irrtum, und man muss es nicht sofort tadeln. Ich werde es sogar, wenn es nötig ist, mit irgendeiner – und zwar keiner unvoreilhaftigen – Begründung entschuldigen und werde sicherliche sorgfältig darauf achten, dass ich nicht die Schlichtheit des gläubigen Volkes verwirre.

At virgo puerpera alicubi decumnes pingitur, falsum est dogma, nam peperit sine dolore, sed non haec est consuetudo uniuersalis ecclesiae<sup>369</sup>. Eam tamen picturam, sicubi est, tollerem, sed non magnas trdoedias excitarem. Neque quae pauci agnoscunt, ut ipsimet auctor fatetur, de industria patefacerem.

Translation: Dagegen ist es eine falsche Lehre, wenn die jungfräuliche [Gottes]gebärrerin manchmal liegend gemalt, denn sie gebar ohne Schmerzen<sup>370</sup>. Aber das ist ja nicht die allgemeine Gewohnheit der Kirche. Dieses Bild, wo es vorhanden ist, würde ich entfernen, und keine großen Tragödien erregen, und nicht mit Fleiß bekannt machen, was nur wenige wissen, wie es selbst der Autor zugibt.

Sic igitur sentio, librum ex Pontificis auctoritate promulgari non necessarium, satis abusibus provisum esse auctoritate Tridentini Concilij, modo episcopi suo munere fungantur, et suas ecclesias ut sane debent, diligenter visitent, picturas autem vanas in ecclesijs collocari ipsis inconsultis prohibeant. Tum Synodi provinciales huius diligentiae ab eoiscopis retionem reposcant.

Translation: Daher meine ich, dass es nicht nötig ist, mit der Autorität des Papstes ein Buch zu promulgieren. Den Missbräuchen wird durch die Autorität des Tridentinischen Konzils genügend gewehrt, sofern die Bischöfe ihre Aufgabe wahrnehmen und ihre Kirchen, wie sie es in der Tat müssen, sorgfältig visitieren und verhindern, dass ohne ihr Wissen nichtige Bilder in den Kirchen angebracht werden. Außerdem sollen die Provinzialsynoden Rechenschaft über diese Sorgfaltspflicht von den Bischöfen einfordern.

Potest tamen, si ita vederetur, confici constitutio, et Bulla Summi Pontificis, quae episcopas ad Tridentinum decretum exequendum excitaret.

Tranlsation: Es kann freilich, wenn es für gut befunden wird, eine Constitutio oder eine Bulle des Papstes erlassen werden, die die bischöfe ermuntere, das tridentinische Dekret auszuführen.

Et haec satis esse arbitror, quantum attinet ad sacras imagines. De alijs Imaginibus, quae prophanae sunt, et ad impuritatem proucant, hoc certe malum usitatum est, et omnibus

<sup>368</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>369</sup> Hervorhebung von mir.

<sup>370</sup> Hervorhebung von mir.

manifestum, sed in hoc, eadem ni fallor est ratio quae in alijs peccatis, clamandum est a pastoribus, neque cessandum etc.

Translation: Und das halte ich für ausreichend, insoweit es die heiligen Bilder betrifft. Von den anderen Bildern, die profan sind und zur unkeuschheit anregen: Das ist sicher ein häufiges Übel, das allen bekannt ist, aber dabei gilt, wenn ich nicht irre, dasselbe Prinzip, das auch bei anderen Sünden zu beachten ist. Die Hirten müssen [diese Sünde] anklagen und dürfen darin nicht nachlassen etc.

Denique ut ad primum negotium sacrarum Imaginum redeam, magna deliberatione opus esse arbitror, ne Ecclesiam, quod absi condemnare, et haeticorum conatibus fauere videamur. Video sententiam meam, a clarorum virorum, qui hoc Commentarium legerunt, non parum discrepare, sed ingenui hominis esse arbitror, et libere dicere, quid sentiat, et se ipsum tamen, eorum qui recitus senserint emendationem subijcere, quod me prompte semper facturum libenter profiteor.

Translation: Schließlich, damit ich zum Hauptgeschäft der heiligen Bilder zurückkehre, meine ich, dass sorgfältig überlegt werden muss, damit es nicht scheint – das sei ferne – wir würden die Kirche verurteilen und die Bestrebungen der Häretiker unterstützen. Ich sehe, dass meine Stellungnahme von [der Auffassung] bedeutender Männer, die jene Denkschrift gelesen haben, nicht wenig abweicht, aber ich halte dafür, dass es Kennzeichen eines geradlinigen Mannes ist, sowohl freimütig zu sagen, was seine Meinung ist, als auch sich der Verbesserung durch Diejenigen zu unterwerfen, die ein besseres Urteil haben – was auch ich immer zu tun bereit bin, wie ich freimütig bekenne.



## **F. Bildanalyse: Vorbemerkungen zu den speziell ausgewählten Bildwerken**

### **I. Duccio di Buoninsegna, Madonna Rucellai, 1285, Florenz, Uffizien.**

#### **1. Das Schön-Werden der Madonna**

Sicherlich dürfen heilige Bilder von ihren Betrachtern/innen verehrt werden. Bereits seit Mitte des 15. Jahrhunderts artikuliert sich in der von der Theologie getragenen Kunstwelt ein religiöses Denken mit zunehmender Deutlichkeit als religiöse Ästhetik. Der Gegenstand der Entwürfe und Vorschläge von Seiten der kirchlichen Auftraggeber wie z.B. Kardinal Odoardo Farnese (16. Jahrhundert) sind zwar primär nicht ausschließlich an der Schönheit interessiert, doch werden die Kirchen in herausragender Weise auch zu einem bebilderten Buch der Muttergottes – Maria.

Da die Auftraggeber – der Dominikanerorden, Giuliano degli Scarsi, Federico de Montefeltro und die Kirchen, um nur Einige zu nennen, die Praxis kirchlichen Handelns mit einer theologischen Ästhetik zu verbinden wünschten, nahm die Madonnen-Malerei eine Hinwendung zur irdischen Ästhetik. Die so verstandene Ästhetik ist als „Wahrnehmung und Gestaltung des Schönen“<sup>371</sup> zu sehen.

Die Bilderverehrung genießt einen unglaublich hohen Stellenwert. Warum? Es ist in diesem Zusammenhang auch auf das zweite Konzil von Nicäa zu verweisen, da die dort verbindlichen Entscheidungen aus dem Jahr 787 die theologisch-ästhetische Nachwelt in entscheidender Weise prägte. Auch das vierte Konzil von Konstantinopel<sup>372</sup> hat in den Jahren 869/870 die Aussagen der vorhergehenden Konzilien billigend und bekräftigend aufgenommen. In gleicher Weise gilt diese Aussage auch für das in meiner Untersuchung so interessierende Tridentinum des Jahres 1563.

Das Entgegenstehende zur Bilderverehrung ist der Bildersturm. Ambrosius Catharinus sagt diesbezüglich, dass die Verehrung der Bilder ein uralter Brauch „im ganzen christlichen Erdkreis“<sup>373</sup> sei. Nun wird der Bildersturm in den theologischen Traktaten kurz erwähnt<sup>374</sup>, ein Zeichen für die Wichtigkeit des Bildes, die sich in einer Macht zeigt, der sich kaum zu entziehen ist. Es ist die Macht des Augenblicks, die dem Menschen Eindrücke vermittelt, ohne dass es darum geht, einen Text zu interpretieren. Und ganz in diesem Sinne nimmt man auch mehrfach wahr, wie sehr sich die katholischen Theologen durch die Zerstörung der heiligen

<sup>371</sup> Rudolf Bohren, Geist und Gericht. Arbeiten zur Praktischen Theologie, Neukirchen-Vluyn 1979, 15.

<sup>372</sup> DS 653-656, das jedoch nur in der lateinischen Kirche als verbindlich und also ökonomisch anerkannt wird.

<sup>373</sup> „in tot orbe Christiano“. Ambrosius Catharinus, De certa gloria, Lib.II, 61. Ambrosius Catharinus OP, De certa gloria, Invocatione Ac Veneratione Sanctorum Disputationes Atque Assertiones Catholicae Adversus Impios. In: Commentaria [...] In Omnes Divi Pavli Et Alias Septem Canonicas Epistolas [...] Venedig 1551.

<sup>374</sup> Sanders, De Typica, Lib.I, Cap. I, fol. 8r.; Nicolaus Sanders, De Typica Et Honoraria Sacrarum Imaginum Adoratione Libri duo. Quorum prior in adorandis Sanctorum Imaginibus nullum esse idolatriae periculum: posterior docet, figuralem quandam adorationem illis deberi, & Naturali, & Gentium, & Diuino, & Ecclesiastico iure ...Löwen 1569.

Bilder selbst getroffen fühlten.<sup>375</sup> Ein Ausspruch jener Zeit mag dies unterstreichen: Hätten die Bilderstürmer die Liebe Gottes im Herzen, hätten sie die Bilder nicht zerstört<sup>376</sup>.

Bilder zeigen eine Direktheit, die (vielleicht) imstande ist ebenso direkt ins Innere der Seele zu gelangen, um dann im Intellekt verarbeitet zu werden. Sanders erwähnte in diesem Zusammenhang, dass die Bilderstürmer außerdem ohne jedwede Genehmigung der gesetzlichen Obrigkeit gehandelt haben<sup>377</sup>, was ja auch die Bedenken Luthers konkretisierte.<sup>378</sup> Dennoch schieden sich an der Bilderverherung in der Reformationszeit die Geister, denn selbst die gemäßigteren Lutheraner – immerhin mit Ausnahme von Leibniz<sup>379</sup> – waren nicht dazu bereit, die altkirchliche Tradition anzuerkennen, denn sie bezeichneten die katholische Bildpraxis generell als götzdienerische Idolatrie, so wie es auch Martin Chemnitz tat<sup>380</sup>.

Die theoretische Ablehnung der LASCIVITAS war immer selbstverständlich und vor allem stellte alles LASZIVE eine Kathastrophe hinsichtlich der Frömmigkeit dar. So in etwa kann man es auch bei Johannes Gerson nachlesen.<sup>381</sup> Doch begrenzt sich der Begriff der LASCIVITAS nicht nur auf die Geschlechtlichkeit. Speziell im Bereich der sakralen Bilder steht der Begriff der LASCIVITAS für einen nicht wieder gut zu machenden Verstoß gegen das Decorum.

Daraus folgt, dass die Verbote nicht nur weitreichend sind, sondern kein Ende der Verbote in Sicht ist. Die Kunst hat hier eigentlich keine freiheitliche Berechtigung mehr. Aus diesem Grunde benötigte man nicht einmal spezielle Begründungen, denn die kirchliche Seite musste nur verbieten, was immer und überall verboten war.<sup>382</sup> Einer antilasziiven Tradition hat sich – wie sollte es nach den hier angestellten Ausführungen auch anders sein – wie selbstverständlich auch das Konzil von Trient angeschlossen: OMNIS DENIQUE LASCIVIA VITETUR.

<sup>375</sup> Molanus, De Picturis, Epistola Nuncupatoria, bes. fol. A4v-A5v.; Molanus (van der Meulen), Johannes, De Picturis Et Imaginibus Sacris, Liber Unus, tractans de virandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus. Authore Ioanne Molano Louaniensi, Sacrae Theologiae Licentiato, & Louanij ordinario Professore [...] Löwen, Apud Hieronymum VVellaeum, 1570. Dazu Hager, Wiederlegung deß kurtzen/aber nicht Schrifftmässigen Berichts Abrahams Sculteri. Ders., Calvinische Gottesdieberey. Hellmut Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 17). München 1962.

<sup>376</sup> Sanders, De Typica, Lib.I, Cap.II, fol.8r.

<sup>377</sup> Sanders, a.a.O., fol.9r.

<sup>378</sup> Stirm, Die Bilderfage in der Reformation, 16-17, 58. Margarete Stirm, Die Bilderfage in der Reformation. Theol. Diss. Berlin, Heidelberg 1977.

<sup>379</sup> Leibniz, Annotationes ad professionem fidei a Pio IV. praescriptam (Herbst 1679), Sämtliche Schriften und Briefe. 4. Reihe, Politische Schriften, Bd. 3, hier 198. Leibniz, Gottfried Wilhelm, Sämtliche Schriften und Briefe, Berlin u.a. 1923ff.

<sup>380</sup> Chemnitz, Quarta Et Postremo Pars Examinis Decretorum Concilii Tridentini, De Imaginibus, Ed. Frankfurt 1585, 13-46, hier 13. Chemnitz, Martin, Examinis Concilii Tridentini [...] 4 Bände, Frankfurt am Main 1585.

<sup>381</sup> So war auch Gerson der Meinung, dass vor allem Frauen durch Darstellungen unbekleideter Körper – er nennt sogar die Kreuzigung Christi – zu lasziiven Gedanken verleitet werden. Er will die Bilder nicht abgeschafft wissen, wünsche aber eine angemessene Gestaltung und Verehrung, Johannes Gerson, Tractatus Pro Devotis Simplicibus, Cap. Qualiter & quare orandum sit spiritu, sine imaginibus, Opera Omnia, Hrsg. Louis Elles Du Pin, 5 Bände, Ed. Antwerpen 1706, Bd. 3, Sp. 610. Nachdruck Hildesheim 1987.

<sup>382</sup> Zum Vergleich die hier auch abgedruckten Bestimmungen des tridentinischen Bilddekrets.

Ganz in diesem Sinne lässt nun auch Erasmus verlauten: „Es gibt nämlich Bilder, die schneller zur Laszivität als zur Frömmigkeit anregen.“<sup>383</sup>

Allerdings bedeutete die Tridentinische Sittenstrenge nicht von vornherein die Ablehnung der Darstellung des Nackten. Das Nackte an sich war also gar nicht ursprünglich lasziv. Offensichtlich gab es gute, probable Gründe für die Erlaubtheit mancher nackter Figuren. Selbst von päpstlicher Seite, von Clemens VIII. wurde für die aldobrandinische Familienkapelle in S.Maria sopra minerva eine von Ippolito Buzzio geschaffene Prudentia, die sich recht offenerherzig präsentierte, eine Genehmigung erteilt. Prudentia hat eben einen anderen Touch und wird auch in geradezu gegenteilliger Weise übersetzt als das Wort und die Bezeichnung Venus. Sogar eine dezent verhüllte Venus wäre aus diesem Grunde wohl als lasziver eingestuft worden als die seit langem übliche nackte Wahrheit. Demgegenüber setzen sich aber auch ganz neue bildnerische Gebräuche durch. Maßgebend ist hier vor allem das Vorbild Michelangelos. Die Werke des Michelangelo Buonarroti spielten dabei vor und nach dem Konzil von Trient eine beeinflussende Rolle.

Doch die Prinzipien einer Bildertheologie können miteinander kollidieren, und dies beweist die Frage nach der Darstellung des nackten Jesuskindes. Molanus wendet sich hier im Besonderen zu Wort. Unter der Überschrift: IN DER MALEREI MUSS MAN SICH VOR ALLEM HÜTEN; WAS ZUR BEGIERDE ANREIZT<sup>384</sup> lässt sich Molanus im 33. Kapitel zu diesem Thema ein. Sein Zeuge in besonderer Reinheit ist Ambrosius Catharinus, für den das Hervorrufen der CARNIS LIBIDO der schlimmste Missbrauch der Malerei ist.<sup>385</sup> Doch die Nacktheit des Jesusknaben ist in der Kunst schon allgegenwärtig und eigentlich erst gar nicht mehr weg zu denken. Hier geht es um die Unschuld und die Darstellung einer solchen.

Ottonelli und Pietro da Cortona führen ihrerseits aus, dass Giotto zwar die Malweise der Griechen aufgegeben, ihre Dezenz aber beibehalten habe.<sup>386</sup> Doch selbst Molanus dürfte der Meinung sein, dass das sonst so wirksame Traditionsprinzip an dieser Stelle kaum in kritisch vollkommen anti Nudischer Art anwendbar war, weil es eben eine entgegenstehende Bildtradition gab, die in aller Munde war – zumindest in künstlerischer Hinsicht. Molanus bezieht sich daher auf die siebente Regel des TRIDENTINISCHEN INDEX von 1564.<sup>387</sup>

<sup>383</sup> „sunt enim Imagines quae citius provocant ad lasciuam quam ad pietatem“. Erasmus, *Modus Orandi Deum*, Ed. Bakhuizen van den Brink, *Opera omnia Desiderii Erasmi Toterdami*, *Ordinis quinti tomus primus*, 136.in: *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, *Ordinis Quinti tomus primus*. Amsterdam u.a. 1977, 121-176.

<sup>384</sup> „in picturis cauendum esse quidquid ad libidinem prouocat“. Molanus, a.a.O., 1570, *De Picturis*, Cap. XXXIII, fol.68v.

<sup>385</sup> Ambrosius Catharinus, *Disputatio De Cultu & adoratione Imaginum*, sp. 144. In, Ders. *Enarrationes [...]* In *Quinque Priora Capita Libri Geneseos*. Adduntur pleriq[ue] alij Tractatus & Questiones [...] Rom 1552, Sp. 121-144. Nachdruck der Ausgabe Rom 1551-1552 unter dem Titel, *Ambrosius Catharinus (Lancelotto Politi), Enarrationes. Assertiones. Disputationes*. Ridgewood 1964.

<sup>386</sup> Ottonelli, Pietro da Cortona, *Trattato*, 38. Ottonelli, Giovanni Domenico SJ u. Peitro da Cortona, *Il Trattati della Pittura e Scultura. Uso, et Abuso loro*. Florenz 1652. Nachdruck, herausgegeben und kommentiert von Vittorio Casale, Treviso 1973.

<sup>387</sup> DS 1857.

Die sogenannte siebente Regel richtet sich gegen alle Schriftenerzeugnisse, „die laszive oder obszöne Dinge ausdrücklich behandeln, erzählen oder lehren.“<sup>388</sup> Da aber das unbekleidete Jesuskind zur üblichen Ikonografie gehört, es allenthalben in dieser Weise der Unschuld dargestellt wird, konnte selbst ein so stark ausgeprägter Satz eigentlich nichts bewirken. In diesem Sinne kann schon festgestellt werden, dass das Bild – erneut – gegen jeden sprachlichen Einwand siegte.

Doch auch bedeutende Andere beriefen sich auf die Tradition, z.b. Ridolfi in seiner *vita Veroneses*. Ridolfis Hauptzeuge ist DÜRER: „Unendlich sind die Formen und Haltungen, in denen die Jungfrau gemalt worden ist, die von Albrecht Dürer beinahe immer in derselben Weise dargestellt wurde, wobei er sie mit dem Knäblein auf dem Arm malte, das immer nackt ist. Alle Griechen malten es eingewickelt in Windeln, weil sie bei der Darstellung der Körper keine Erfahrung haben. Jede kindliche Gestalt kann aber trotzdem ebenso nackt wie bekeidet gemalt werden.“<sup>389</sup> Den Brauch der Ostkirchen führt Rudolfi allerdings auf wenig künstlerische Fähigkeiten zurück. Doch dies bleibt seine Meinung und soll in dieser Arbeit nicht untermauert und auch nicht näher thematisiert werden.

Den Bildtheologen konnte es nicht darum gehen, die Nacktheit generell zu verbieten, sondern nur die LASCIVITAS, die sie aber nicht genau zu bestimmen vermochten. Es sind doch wohl die eigenen unreinen Gedanken der Kritiker, durch die sie veranlasst werden, die guten Bilder für lasziv zu halten. Vorab sei festgestellt, dass die Heiligen als himmlische Gestalten eine Schönheit besitzen, (müssen) die eben mit großer künstlerischer Übersetzungsarbeit als eine besondere weltlich wahrnehmbare Schönheit dargestellt werden muss. Der Betrachter/in soll die himmlische – eigentlich nicht wahrnehmbare – Schönheit hier in dieser Welt wahrnehmen und also erahnen können.

Gott ist als höchstes und schönstes Gut, selbst der Urheber alles Schönen. Hierin zeigt sich die Position Vasaris, die damit der theologischen Tradition entsprach, die die Schönheit zu den Transzendentalien rechnet<sup>390</sup>. Ganz in diesem Sinne wurde jede Kunstfertigkeit als Gnadengeschenk angesehen. Das Bilderdekret des Konzils zu Trient wurde erst am Ende, an Weihnachten 1563 festgelegt. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde es von den Dokumenten des Konzils aufgenommen. Doch das Bilderdekret besagte in seiner Form zwar alles, aber dennoch war es nicht für die Gläubigen ausformuliert.

Es bedurfte noch einer zusätzlichen Übersetzung, die den Gläubigen *den* Maßstab eröffnete und sie in ihrem Glauben bestärkte. Es sollte der Glaube an die Tradition sein, der nicht einer Vergesseheit anheim fiel, sondern ein Neues erfuhr. Dieses Neue ließ sich auch in den maleri-

<sup>388</sup> „res lascivus, seu obscenos, ex professo tractant, narrant, aut docent“. Zitiert nach Molenus, *De Pictoris*, Capitel XXXIII, fol. 69v.

<sup>389</sup> „Infinite sono le forme e le attitudini, con le quali è stata dipinta la Virgine, che fù da Alberto Durero ad un medesimo modo quasi sempre rappresentata, facendola col figliuolo in braccio, e sempre nudo. Li Greci tutti lo facevano involte nelle fascie, per non haver eglino pratica di formare i corpi. Ogni figura puerile nondimeno si può dipingere nuda, come vestita.“ Ridolfi, *Maraviglie dell'Arte*, Ed. Venedig 1648, Parte I, Paolo Caliani, Veronese pittore, 308. Ed. Hadeln, Berlin 1914, Band 1, 321.

<sup>390</sup> Raynaud, *Theologia Naturalis*, Dist. VII. Quaestio III. Artic. De Diuina pulchritudine, Ed. Lyon 1622, 749-757. Raynaud SJ, *Thèophile, Theologia Naturalis. Siue Entis Increati Et Creati Intra supremam abstractionem ex naturae lunine inuestigatio* [...] Lyon 1622.

schen Kunstwerken während und nach dem Tridentinum wahrnehmen. Es war also auch die Aufgabe der Theologen *Bellarimin, Borromeo, Cano, Molanus* und schließlich auch eines *Paleotti*, die in Formulierungen, den wirklichen Anliegen des Tridentinums Ausdruck verliehen. Der ästhetische Blick des Betrachers/in wurde hierdurch nicht unbedingt gefördert, aber die so interpretierten Texte brachten dem Betrachter/in eine Erklärung. Die Kirche und ihre Anliegen konnten auf diese Weise Hilfe in Hinsicht religiöser Intellektualität liefern.

Immer wieder gilt es darauf zu verweisen, dass das tridentinische Bilderdekret nur kurzfristig und eben ganz am Ende zu Weihnachten 1563 in die Dokumente des Konzils aufgenommen wurde. Schon an diesem Tatbestand lässt sich verdeutlichen, dass die Kunstwerke, die als Bilder in den Kirchen zur Darstellung gelangten, nicht wirklich von einem tiefer gehenden Kunstverständnis der Kirchenleute getragen wurden. *Die Kunst war nur – wenn überhaupt – ein Hilfsmittel, um den Gläubigen den rechten Weg in eben diesem katholischen Glauben zu weisen.*

Ein noch so ästhetischer Blick, der sich in der Nähe des Heidnischen bewegte, konnte nicht hingenommen werden. Es ging ja nicht um die ästhetische Sichtweise auf die Kunstwerke der Malerei, sondern um die Übersetzung des Biblischen, des theologisch Festgesetzten in das Malerische, um dem Auge das Wahre des Religiös-Theologischen zu vergegenwärtigen. Der ästhetische Blick der Kunst galt als Torpedo gegen all diese ehernen Grundsätze. Das Urbild allen Religiösen lag eben in den heiligen Schriften und demzufolge konnte ein Abbild nur als ein Abbild gesehen werden. Es hatte vor allem den heiligen Text *genauestens* und *ohne jede laszive Fantasie* zu übersetzen.<sup>391</sup>

Allerdings schreibt das Trienter Bilderdekret nur: OMNIS DENIQUE LASCIVIA VITETUR. Jede weitere diesbezügliche Erläuterung sucht man vergeblich. Gerade diese Beschränkung war wichtig, denn es wird die LASCIVITAS weder mit der Kunstfertigkeit verknüpft noch mit der NUDITAS. Kess ausgedrückt heißt dies Folgendes: Kunst wurde also einer religiös-theologischen Reinigung/Gehirn(Augen)-wäsche der Zeit unterzogen.

## 1.1 Die Besonderheit der Mariologie der Gegenreformation

Maria ist und bleibt als die Gottesgebärerin eine Frau, die übergroße Wohltat auf und in die Welt gebracht hat. Die Kirche fügte zu Anfang des 16. Jahrhunderts die folgenden Worte bei: „Heilige, Maria, Mutter Gottes, bitte für uns, denn indem wir den von den heiligen Vätern gewiesenen Weg einhalten, grüßen wir nicht nur die lobwürdige und wunderbare Jungfrau, welche einer Lilie unter Dornen gleicht, sondern sprechen wir auch den Glauben aus und die Überzeugung, die sie durch Gottes Macht so groß, dass sie armen Sterblichen helfen, nutzen

<sup>391</sup> So sieht Boschloo die Malereireform „in einer Parallele zu einem kirchengeschichtlichen Ereignis: dem Konzil von Trient und den dort entwickelten kirchengeschichtlichen Strategien, wie sich insbesondere im „Discorso intorno alle immagini sacre e profane“ des Bologneser Bischofs Gabriele Paleotti ausgeprägt finden, dessen Ideen [auch] die Carracci kennen konnten. Boschloo 1974,I, 152ff. So Anton W.A. Boschloo, Annibale Carracci in Bologna – Visible Reality in Art after the Council of Trient, 2 Vols., Den Haag 1974.

und beistehen könne, besonders wenn diese sich und ihre Anliegen ihr empfehlen und Gottes Gnade **durch die Mitterschaft der Mutter** demütig erleben.<sup>392</sup>

Im Mittelalter kam es darauf an, Marienbilder nicht als das darzustellen, was die besondere und reine wie auch selige Jungfrau immer schon auch für die Augen der Uneingeweihten, Ungläubigen und der Sünder schlechthin war. Schön war sie auch in den Augen eben jener – der Ungläubigen. Es war wichtig die Würde zu zeigen, die die Lehre des Glaubens in dem bestimmten Bild der Muttergottes als der Jungfrau durch die göttliche Gnade, die sie erlangt hatte für den Augenblick der Betrachtung festzuhalten.

Sie wurde von den Künstlern während der zweiten Hälfte des Mittelalters meist in glänzend prachtvoller Gewandung, mit einer königlichen oder sogar kaiserlichen Krone versehen. Die Begleitung von Engeln erhöhte sie um ein Vieles. Oft war sie von einem durch Heilige gebildeten Hofstaat umgeben. Es ging um die Persönlichkeit der Maria, die als eine erhöhte Frau nach einer dementsprechenden Darstellung verlangte. Das Verlangen einer solchen demensprechenden Darstellung ging aber einzig und allein von den kirchlichen wie auch von den weltlichen Auftraggebern aus und wurde von den Malern des Mittelalters nur zu gern in dieser Weise modifiziert.<sup>393</sup>

Die Wahrheit des Glaubensinhalts sollte in dieser Weise tradiert werden. Der Inhalt des Bildes war eigentlich nur noch für das äußere Erscheinungsbild und also für die Form maßgebend. Es avancierte zu einem Symbol. Die Jungfrau Maria wurde in eben dieser Form zu einem statischen Symbol, an welchem der Gläubige einen Halt und auch die Sicherheit zu finden hoffte. Niemand weiß über das Aussehen des jungen Mädchens, der Maria aus Nazareth, eine verbindliche Auskunft zu geben. Aus diesem Grunde ist ihre ästhetische Schönheit eigentlich nirgendwo verbürgt.

War sie also in diesem Sinne schön wie sie die Maler zur Erscheinung brachten – wie sie ihr Bildnis ausarbeiteten? Sind die Muttergottesbilder und die Madonnen eines Botticelli, eines Annibale Carracci, eines Raffael, eines Fillipino Lippi – und die Reihe wäre hier mit sehr vielen Namen zu füllen – wirklich der wahren Muttergottes gerecht angefertigt? Niemand wird diese Frage je eindeutig beantworten können. Religiös-theologisch mag diese Frage auch unbeantwortet bleiben, da es der Religion auf keine ästhetische Schönheit oder auch nur auf das Aussehen einer Person ankommen wird und auch nicht ankommen darf. Naturgegebenheit und die göttliche Gnade waren Dreh- und Angelpunkt der Künstlerszene (soweit man hier von einer Szene der Kunst sprechen darf). Einerseits wollten die Künstler der Natürlichkeit den Vorrang in ihren Ausgestaltungen hinsichtlich der Madonna geben, andererseits wurde auch auf diese Weise der Unterschied zwischen Natur und Gnade offensichtlich. Es kam der Problematik des Gegensatzes zwischen einer geschichtlichen und einer symbolischen Darstellung gleich.<sup>394</sup>

<sup>392</sup> Canisius, *Summa doctrinae christianae*, Coloniae 1566, 30f.

<sup>393</sup> Peter Jezler (Hrsg.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer, Das Jenseits im Mittelalter*, Ausstellungskatalog, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich, München 1994.

<sup>394</sup> Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*. Freiburg im Breisgau 1910, 113.

Eine besondere Sichtweise besteht auch darin, dass Maria teilweise lediglich als schöne, vielleicht sogar zu liebreizende und daher verniedlichte Schönheit dargestellt wurde oder zumindest als eine solche wahrgenommen wurde. Die Marienbilder weisen auf eben diese Problematik hin.

Wendet man den Blick in der Kunstgeschichte einige Jahre zurück, so zeigen sich Dürers Marienbilder teilweise in den Interpretationen als naturalistische, und sogar als zu brav anmutende Sentenzen. Ebenso wollten manche Interpreten in Raffaels Madonnen ausschließlich anmutige Darstellungen des reinsten Mutterglücks sehen, die sich bestenfalls auf Konfekt- und Pralinschachteln wie auch auf Parfumfläschchen und Kosmetikartikeln gut herausstellen ließen.

Doch die besondere Würde und Schönheit der Raffaelitischen Madonnenmalerei könnte in dieser Weise nie ganz erfasst werden. Vielleicht wäre es ein winziger Anfang, um das Interesse einiger weniger Menschen zu erregen, die sich im Anschluss an ein Parfum- oder Seifen- oder Pralinenbild der Muttergottes des Raffael, aufmachten, um die wirkliche große Kunst jenes Malers zu entdecken.

Die dem Bildnis zugewandten Theologen und Kunstfreunde kommen allerdings nicht umhin, eine Tatsache in besonders kritischer Weise ins Auge zu nehmen. Weist das Neue Testament auch Positives hinsichtlich des Bildes auf, so ist doch auf eine Textstelle zu verweisen, die die im Alten Testament betonte Schwierigkeit des Bilderverbots aufnimmt. So gibt es im Neuen Testament die problematische Perikope von der Anbetung im Geist und in der Wahrheit. Doch wird durch das Bild die „Wirksamkeit der Anheimstellung unter den entsprechenden Heiligen bezeugt, und jedem Betrachter wird ebenfalls diese devotionale Haltung nahegelegt.“<sup>395</sup>

Ganz in diesem Sinne sei zitiert: „Aber eine Zeit wird kommen, und sie hat schon begonnen, da wird der Geist, der Gottes Wahrheit enthüllt, Menschen befähigen, **den Vater an jedem Ort anzubeten. Gott ist ganz anders als diese Welt, er ist machtvoller Geist, und die ihn anbeten wollen, müssen vom Geist der Wahrheit neu geboren sein.** Von solchen Menschen will der Vater angebetet werden.“<sup>396</sup>

Die Diskussion ist aufgerufen, hinsichtlich der Bilderverehrung sich genau gegen dieses Wort des Johannesevangeliums auszutauschen. So hatte sich bereits Eck dagegen gewandt.<sup>397</sup> Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass die Gegner der Bilderverehrung diese Perikope, die mit der ursprünglichen Fragestellung im Ureigensten gar nichts zu tun hat, nur deshalb ins Feld führten, weil es ohnehin keinen Text im Neuen Testament gibt, der sich irgendwie mit dem Bilderverbot des Alten Testaments in direkter Weise vergleichen ließe. Doch die Vorgehensweise in der traditionellen Exegese nahm sich dieser Technik an und so

<sup>395</sup> So Agnes Thum, Thum 2014, 246.

<sup>396</sup> Joh 4,23. (Hervorhebung von mir.)

<sup>397</sup> Eck, Enchiridion, Cap. XVI Ed. Fraenkel, 195. Eck, Johannes, Enchiridion locorum communium adversus Lutherum at alios hostes ecclesiae (1525-1543). Mit den Zusätzen von Tilmann Smeling OP (1529, 1532), Editor Pierre Fraenkel in Verbindung mit dem Institut D'Histoire de la Réformation Genf (=Corpus Catholicorum 34). Münster/Westfalen 1979.

musste die katholische Seite entsprechend ausführlich reagieren. Das Problem der Anbetung im Geist und in der Wahrheit schien derart beunruhigend zu sein, dass sich ihm die meisten Bildertheologen zugewandt haben.<sup>398</sup>

Ganz in diesem Sinne vertritt auch Paleotti die Ansicht, dass die knieende Haltung Marias während der Verkündigung, zwar nicht dem biblischen Text entnommen ist, aber seiner Meinung (der Meinung Paleottis) zufolge durchaus berechtigt sei. Auch hier zeigt sich der hohe Gehalt der theologischen Interpretation, die sich als nicht zu hinterfragende Instanz sah.<sup>399</sup>

In der Eigenart und der bestimmten Formulierung des Erasmus von Rotterdam darf es in Ausführung all der hier in dieser Arbeit relevanten Überlegungen auch formuliert werden, dass ein Kunstwerk, das ja von einem Menschen gestaltet wurde, nie eine göttliche Vollendung erreichen kann, wie sie den heiligen Texten innewohnen. „Du ehrst das durch Stein und Holz entstellte und mit Farben verfälschte Bild des Angesichts Christi, viel andächtiger ist das Bild seines Geistes zu ehren, das durch die Kunstfertigkeit des Heiligen Geistes in den Worten des Evangeliums dargestellt wurde.“<sup>400</sup> Erasmus mahnt hier keine höhere Fertigkeit in den bildenden Künsten an, um an das göttlich Sichtbare in irgendeiner Weise zu gelangen. Erasmus von Rotterdam kommt es vor allem darauf an, das menschliche Können als eine Unvollkommenheit herauszustellen. Der auch noch so hoch künstlerisch begabte Mensch wird nie auch nur andeutungsweise in die Nähe dessen gelangen (Jesus Christus), den der Mensch als Gott benennt. Die Kunst, die sich auf das Gebiet der Darstellung des Göttlichen begibt, kann eigentlich nur verlieren.

Ich wage hinsichtlich einer solchen Einstufung oder Einstellung die folgende Aussage zu etablieren: Erasmus sieht die bildenden Künste als ein Minus zu dem Allmächtigen und also Göttlichen. Aber es gilt zu bedenken, dass die Interpretation, die sich aus den Bildnissen ergeben *kann* von höchster *weiterführender Brisanz* ist, die auch eine immer wieder erneuernde Klärung herbeizuführen imstande ist.

Das Werk an sich, mag es auch in noch so exponiert stehender künstlerisch technischer Ausführung und also Brillanz dem Auge des Betrachters – des Theisten, des Agnostikers, des Atheisten – entgegen kommen, so ist es doch der Betrachter, der aus dieser Interpretation der bildenden Kunst (seitens des Künstlers) eine erneute, nämlich eine verbale oder geistige Interpretation folgen lässt, die wiederum in das Universum aller Interpretationen einrückt. Dennoch werden immer auch einige wenige Interpretationen erhört werden, im Besonderen wenn sie den Zeitgeist und das Verständnis des Künstlers in ganz besonderer Weise zu übersetzen vermögen. Als Beispiel seien hier Giorgio Vasari und Pietro Bellori genannt.

<sup>398</sup> Hugo von Hohenlandenberg, *Questiones duae, quarum altera est de adorando Altaris Sacrificio. Quondam ab Reverendissimo [...] Domino Hugone, Episcopo Constantiensi, inclytæ civitatis Tigurinae Magistratu rationem exigente, Germanica lingua conscriptæ [...] Nunc vero [...] per Georgium Theandrum Latinitati donatæ.* Ingolstadt 1546, Articulus VI, 18; Johann Eusebius Nieremberg SJ, *De Adoratione in spiritu et veritate*, Antwerpen 1631.

<sup>399</sup> Paleotti, G., *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582. (Hrsg.) P. Barrocchi, in: *Trattati d'Arte del Quincecento*, Bari 1961, II 117-509.

<sup>400</sup> „Honores imaginem vultus Christi saxo, ligove deformatam aut fucatam coloribus, multo religiosius honoranda mentis liius imago, quæ Spiritus Sancti artificio expressa est litteris Evangelicis“. Erasmus, *Enchiridion militis christiani*, in: *Ders. Opera omnia*, Band 5, Leiden 1704, Nachdruck Hildesheim 1962, Sp. 31.

Die künstlerische Freiheit war aber nicht in jedem Fall eingeschränkt, da immer wieder interpretierte biblische Darstellungen verwendet wurden und es lediglich darum ging, dass der Maler dem Rat der Gelehrten Folge leistete.

Ein spezifisch gegenreformatorischer Aspekt, ist in der Bewahrung der katholischen Tradition zu sehen. Die BEWAHRUNG DES KATHOLISCHEN SCHELECHTHIN war das Anliegen der Gegenreformation. Die Bilder, wie die Pietà des Annibale Carracci, die in die Zeit der Abfassung des Bilderdekrets des Tridentinums fallen, zeigen nicht unbedingt einen neuen und ausschließlich auf das Bilderdekret zurück führenden Einfluss. Es mag daran liegen, dass eben das hier so wichtige Tridentinische Bilderdekret dazu nicht wirklich etwas ganz und gar Neues sagt. Alles ist lediglich als eine besondere Bekräftigung der vorhergehenden Konzilien zu sehen.

Eben darin liegt auch die spezielle Note des Bilderdekrets, da vorab schon alles Entscheidende zur Ehrerbietung hinsichtlich der religiös-theologischen Malerei und Kunst im religiösen Bereich gesagt wurde, kann es nur noch um eine Bekräftigung des ehemals Gesagten gehen, wenn auch eine solche Bekräftigung auf eine Pointe ausgerichtet ist. Eine solche Pointe besteht nun darin, dass im Besonderen hinsichtlich der Madonna als der Mutter Gottes die Rolle als Mutter hervorgehoben wird. Es sind so gesehen die Mütter im Allgemeinen, die hierin auch ihre Anerkennung finden durften und für immer finden dürfen. Es wird auf diese Weise ein unsichtbares, aber festes Band zwischen den Gläubigen und der Muttergottes geknüpft. Der katholische Glaube soll in dieser Weise auf den entscheidenden Punkt eingeschworen werden – und jener wichtigste Punkt wird von einer Frau, der Jungfrau Maria, der Gottesgebälerin und also der Mutter Gottes ausgefüllt, die sich in Milde und Güte allen Frauen/allen Menschen zeigt.

In diesem Sinne findet sogar eine Verlagerung der Verantwortung des Religiösen statt. Nicht Jesus Christus allein oder Gott Vater erlangen jene hohe Attraktivität, sondern Maria, die als die Madonna und unsere liebe Frau, eben als die Mutter Gottes – die Mutter des Allerhöchsten – in der Malerei eine wahre Furore schon mit Botticelli und bis zu Raffael entfachen konnte. Doch das es nicht allein das Bild an sich sein konnte und auch nicht die Erzählungen über Maria in der heiligen Schrift, verdeutlichen, dass es – wie im ersten Teil dieser Arbeit mehrfach herausgestellt wurde – immer auf den Betrachter/in und in diesem Falle auf den zweifelnden, den ungläubigen wie auch auf den gläubigen Betrachter/in ankommt. Der Betrachter/in billigt als Interpret der dargestellten Szenerie eine Bedeutung und ein Verständnis zu, dass sich im religiösen Glauben und also in der ethischen Lebensweise zum Ausdruck bringt.

Bereits an dieser Stelle bleibt festzuhalten, dass das Konzil von Trient keine dogmatischen Anweisungen hinsichtlich der Darstellung der Heiligen im Allgemeinen und auch zur Darstellung der Maria als Muttergottes gab.<sup>401</sup> Doch ist damit nicht über die Kompliziertheit der Angelegenheit abschließend entschieden.

---

<sup>401</sup> Dies zeigt der von mir eingeschobene Text des Bilderdekretes, mit den von mir hervorgehobenen Textstellen.

So meinte der Humanist und Kanzler von Florenz Coluccio Salutati: „Dass das unwissende Volk mehr und anders über sie (die Bilder) denkt, als es sollte [...] solange wir dieses Bild als etwas von Menschenhand Gemachtes auffassen und nicht als etwas Göttliches, sondern als Abbild der göttlichen Vorsehung, Lenkung und Bestimmung [...] wer könnte ernstlich darüber klagen?“<sup>402</sup>

Antonius, der Erzbischof des expandierenden Stadtsaates, hatte zwar mancherlei Einwände gegen die geradezu lasziven Phantasien einiger moderner Künstler und zahlreicher, der Rechtgläubigkeit widersprechender Darstellungen.<sup>403</sup> **Dies führte allerdings zu keiner grundsätzlichen Infragestellung der christlichen Bildkunst.** Vielmehr gelang es humanistischen Reformern sogar – anders als im Norden – ästhetische Innovationen mit Forderungen der Theologie in Einklang zu bringen.

Dem Bild wurde eine immens große Aufmerksamkeit zu Teil, gerade weil die individuellen Formen der Frömmigkeit nach immer wieder neuen Bildformen suchten und „eine jetzt allgemeine Praxis“ der Bildandacht in eine starke religiöse Beziehung gebracht werden sollte, „für welche die Mystik das Ideal, aber nicht die Regel darstellt.“<sup>404</sup> Die Mystik galt eigentlich als überwunden und wurde dennoch erwähnt, weil sie eine starke emotional-religiöse Leitlinie gelegt hatte. Von einer solchen religiösen und ebenso starken Strömung konnte *man*<sup>405</sup> im Zeitalter des Tridentinums vielleicht nicht mehr ausgehen.

Es gilt dem in Italien geförderten Eucharistiekult besonderes Augenmerk zu widmen, denn eine „Neubewertung des Bildes im Kontext der bildungsmäßig-sozialen Umschichtung“ und der „Prototyp der neuen Laienfrömmigkeit, der heilige Franziskus“ werden gerade in dieser Hinsicht in die Verantwortung genommen.<sup>406</sup>

Diese grundsätzlich geschützte und in keiner Weise bedrängte Situation der christlichen Bildkunst zog – trotz gelegentlicher Verluste durch sogenannte „bruciamente“ (Verbrennung der Eitelkeiten)<sup>407</sup> und der eindringlichen Warnung vor einer götzendienerischen Verehrung der Heiligenbilder (idolatrie cultus) durch Prediger wie Bernhardin von Siena<sup>408</sup> - keine irgendwie intellektuell und theologisch spitzfindige und also gefährliche Auseinandersetzung über den theologischen Stellenwert des Bildes nach sich.

<sup>402</sup> Coluccio Salutati, De fato et fortuna, Bibl.Vat.Ms.Vat.lat.2928,fol.68v-69f. Baxandall, Michael, Giotto and the orators, Oxford 1971, 61.

<sup>403</sup> Antonius von Florenz, Summa Theologica,ND Graz 1959, III.8.4; Creighton Gilbert, The Archbishop on the painters of Florence 1450, Art Bulletin 41, 1959, 75-87. 76f.

<sup>404</sup> Belting, Bild und Kult, 459ff. Hans Belting, Bild und Kult, München 1990.

<sup>405</sup> die in der Verantwortung stehenden Theologen

<sup>406</sup> Klaus Krüger, Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter, in: Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (Wolfenbütteler Forschungen, Band 49), Stuttgart 1992, 105-133. 119ff.

<sup>407</sup> Im Gegensatz zu Helmut Feld, Der Ikonoklasmus des Westens. Leiden, New York, Köln 1990, 98, kann Horst Bredekamp, Renaissancekultur als Hölle – Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: Hrsg. Warnke, Bildersturm, 41-64. Hier Seite 60, einige, offenbar singuläre Fälle von IKONOKLASMUS glaubhaft machen.

<sup>408</sup> gestorben 1444

Doch im 16. Jahrhundert änderte sich diese theologisch-intellektuelle Lage. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, im Umfeld der theologischen Debatten, die auf die Diskussionen des Tridentinums zurückzuführen waren, nahmen die Abhandlungen, die über eine grundsätzliche Reform des katholischen Bilderwerks Überlegungen anstellten an Umfang deutlich zu.

Doch es gab auch weite regionale Unterschiede. So sah es im Norden ganz anders aus. Der christliche Bilderdienst sah sich vermehrter Problematik von theologischer Seite gegenüber und es galt darum an *Allererster Stelle* nun namhafte Theologen dahin zu bewegen, rechtgläubige Verehrung von abergläubischem Missbrauch zu trennen und eine verbindliche Grundlage für die Verwendung von Bildern festzuschreiben. Hier sind die Traktate des englischen Karmeliten Thomas Netter<sup>409</sup> erwähnenswert: *De Culut imaginum* und die Schriften des Universitätslehrers Nikolaus von Dinkelsbühl<sup>410</sup>. *De adoratione ymaginum* sind in unmittelbarer Auseinandersetzung mit den ikonoklastischen Glaubensdissidenten Wycliff und Hus in den 1420er und 1430er Jahren entstanden.

In besonderer Weise ist das Folgende bemerkenswert, da beiden gemeinsam ist, dass sie sich gegen die geforderte Abschaffung der Bilder wenden. Sie bedienen sich sowohl historischer als auch im engeren Sinne theologischer Argumente, um den Bilderdienst zu rechtfertigen und zu stärken und dem Bild eine dementsprechende eigene Aussage zukommen zu lassen.

Sie versuchen damit schließlich die bekannte dialektische Begründung, und damit ihre integrative Funktion für die Emanzipationsansprüche des Laien zu übersetzen. Über die ganz bestimmten Beziehungen zwischen Bild und Betrachter sowie die religiösen Funktionen die daraus entstehen (können)[die aus den Bildern in Bezug auf den Betrachter/in entstehen können] formulieren sie sehr unterschiedliche Ansichten, die sich auch in der von nun an nicht mehr abbrechenden Folge von Traktatschriften zur Bilderfrage niederschlagen.<sup>411</sup>

Eine spätmittelalterliche Spiritualität kann nicht einfach unter die hier den tridentinisch gegebenen religiös-theologischen Probleme subsumiert werden und so kann hier erst gar keine scholastisch-spitzfindige Attitüde unterschoben sein. Die Texte des Tridentinums zeigen die gesamte Bandbreite auch des reformatorischen Streites um die Bilder. Sie legen Wert auf das Problem der Heiligenverehrung und die damit in Verbindung stehende „Frage nach der Abbildung von Wirklichkeit durch Zeichen, Symbole und Sakramente“ ebenso auch auf die sozialen Aspekte.<sup>412</sup>

---

<sup>409</sup> gestorben 1431

<sup>410</sup> gestorben 1433

<sup>411</sup> Nikolaus von Dinkelsbühl, StaBi Berlin, [Staatsbibliothek Berlin] Ms.germ. fol.1316, fol. 79r-83r; Auslegung zum ersten Gebot; Johannes Nider, StaBi München [Staatsbibliothek München] *Expositio decalogi*, o.O. 1476. 2° Mc.c.a. 394, fol. 50r-52r; Auslegung zum ersten Gebot.

<sup>412</sup> Ulrich Köpf, *Bilderfrage*, 49f.; Carlos M.N. Eire, *The Reformation Critique of the Image*. Hier werden vier sehr wichtige Teile genannt: Die biblischen Grundlagen, die Spiritualität, anthropologische Annahmen und die sogenannten sozialen Prinzipien. Wirklich von einer originellen Neuheit scheint hier nichts erkenntlich zu sein. Es bleibt also dabei, selbst zu diesem Zeitpunkt wurde den Auflagen nicht etwas wirklich einschneiden Neues zugesellt.

Doch eigentlich ist die Debatte über das erste Gebot damit nicht abschließend geklärt und also auch nicht dominierend. Nikolaus von Dinkelsbühl gliedert seine Überlegungen in vier Punkte: 1. Die Geschichte der christlichen Bilderverherung; 2. Die theoretische Begründung des Bilderdienstes; 3. Warum sie in der (alttestamentarischen) Vergangenheit verboten waren; 4. Welche Form der Verehrung ihnen zukommt.<sup>413</sup> Ein diesbezügliches Urteil kann angenommen werden: Diejenigen, die Bilder Christi, der Gottesgebälerin – der Muttergottes, der Jungfrau Maria – oder der Heiligen als Idole bezeichnen und sie zerbrechen sind als Bilderbrecher (*ionoclasta, id est Imaginifragus*) zu bezeichnen. Sowohl ihre Führer (*principes*), wie auch ihre Ratgeber (*auctores*), Förderer (*commendatores*) und Helfershelfer (*cooperatores*) sind gemäß den Beschlüssen des siebten Konzils (Nicäa 787) zu verbannen.<sup>414</sup>

Nikolaus von Dinkelsbühl und Thomas Netter nehmen historische Gründe besonders genau ins Visier, und untersuchen sie hinsichtlich eines kontinuierlichen Einsatzes von Bildern seit der christlichen Urgemeinde, und stellen sie jeweils an den Anfang der Überlegungen.<sup>415</sup> Hier sei noch einmal darauf verwiesen, dass die in Rom aufbewahrten authentischen Bilder Christi und der Jungfrau Maria als Belege für die positive Einstellung Christi zu den Bildern angeführt werden.<sup>416</sup>

Der theologische und praktische Stellenwert der Bilder blieb aber durchaus kontrovers und ließ sich nicht geradlinig interpretativ einordnen. So hat das Vorgehen der Hugenotten gegen den kirchlichen Bilderkult einige französische Teilnehmer, wie beispielsweise Kardinal Charles de Guise<sup>417</sup> dazu gebracht, eine Grundsatzdebatte über den theologischen und praktischen Stellenwert der theologisch-religiösen Bilder zu thematisieren.

Hinsichtlich der Menge an bilderfeindlichen Äußerungen und Delikte, die man nördlich der Alpen wahrnahm, waren die hierzu abgefassten Beschlüsse des Trienter Konzils 1563 sehr vorsichtig zurückhaltend. Die bekannten kirchlichen Lehrsätze erfuhren eine Bestätigung und wurden nochmals hervorgehoben.

Also benötigte man einen Missbrauch der heiligen Pflichten, um das Konzil zur Aufforderung zu bewegen, hinsichtlich einer solchen Tatsache die Einstellung solcher Handlungen zu fordern. Es ging noch immer hauptsächlich darum, dass „keine Bilder mit falschen Lehrmeinungen, die die Einfältigen<sup>418</sup> zu gefährlichen Irrtümern verleiten, aufgestellt werden.“ Vor allem sei stets betont, alles Laszive, das den Hauch der Ausschweifungen befürchten ließ und dem Reiz an sich einen zu hohen Stellenwert einräumte, sollte getilgt werden. Die künstlerisch-schöpferische Freiheit wurde damit eingeschränkt. Es kam darauf an, dass die Bilder

<sup>413</sup> Nikolaus von Dinkelsbühl, STABI München, CLM 2800, De adoratione ymaginum, fol. 212r.

<sup>414</sup> Thomas Netter gen. Waldensis, De cultu imaginum, 906. Thomas Waldensis, De cultu imaginum, in: Thomaie Waldensis Carmelitae Anglici Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae (ca. 1420), Venedig 1759, col. 893 ff.

<sup>415</sup> Nikolaus von Dinkelsbühl, STABI München, De adoratione ymaginum, fol. 212r-213v, Clm 2800; Thomas Netter, De cultus imaginum, 902-909.

<sup>416</sup> Genannt werden in dieser Hinsicht das Abgar-Bildnis, die sogenannte Veronica-Legende und die Lukas-Bilder; ganz in diesem Sinne ist auch ein Hinweis vertretbar, der besagt, dass im Jahre 1305 Giordano da Rivalto als Prediger behauptete, alle Bilder seien letztlich auf die Hände der Heiligen zurückzuführen – die Heiligen also seien die wirklichen Maler der Bilder.

<sup>417</sup> gestorben im Jahre 1574 – also 11 Jahre nach Beendigung des Tridentinums.

<sup>418</sup> die sog. *rudibus*

fromm verehrt wurden, denn indem „wir diese küssen<sup>419</sup>, vor ihnen das Haupt entblößen<sup>420</sup> und uns verneigen<sup>421</sup> wenden wir uns an das Vorbild<sup>422</sup>“<sup>423</sup>.

Den Konzilteilnehmern war das Kunstwerk an sich, als eine Repräsentation des Künstlerischen schlechthin, nicht wichtig. Die Problematik bestand erst gar nicht, da das Bild in seinem An-Sich nicht als Werk der Kunst thematisiert wurde. Das Bild war als das Herausragende lediglich von Interesse, soweit darin die Religiosität und die theologische Genauigkeit zum Ausdruck gelangte. Man schritt gegen den Missbrauch von Bildern selbst dann erst ein, wenn dieser nachweisbar durch die Darstellung „profaner, verfälschender, erfundener, ungeschicklicher oder abergläubischer Dinge“<sup>424</sup> offensichtlich war.

Immerhin entstanden im Anschluss an das Trienter Konzil mehrere meist umfangreiche Traktatschriften, die das Verhalten der Gläubigen mit Regeln versehen wollten. So wurde ein verbindlicher und detailliert ausgearbeiteter ikonografischer Kanon entworfen, der die bildliche Darstellung von Glaubensinhalten regelte.<sup>425</sup>

Die Reformforderungen wurden sehr unterschiedlich beantwortet und nicht immer befürwortet. Auf jeden Fall bleibt die *immerwährende* Problematik bestehen, die sich auf das Lesen des Bildes und das Schauen des Bildes bezieht.<sup>426</sup> Doch damit ist in erster Linie auf das künstlerische Bild An Sich – auf das Bild der Malerei in der Kunst und für den Kunstgenuss – hingewiesen. Das theologisch-religiös inspirierte Bild unterliegt noch einmal anderen und also strengeren, weil religiös-theologischen Kriterien.<sup>427</sup> In dieser Hinsicht zeichnet sich auch der Humanismus in künstlerisch besonderer Weise ab, da nun erneut die sogenannten unchristlichen Themen der griechischen Mythologien<sup>428</sup> Einzug in die Kunstszene fanden. Die kirchliche – insbesondere die katholische – Malerei sollte eigentlich davon nicht betroffen sein, was sich jedoch nie vermeiden ließ. Die Sinnlichkeit und die so oft bemängelte wie befürchtete Laszivität konnten nun auch in und mit der religiös-theologisch inspirierten Malerei präsent sein/bleiben.

<sup>419</sup> Osculamur. „Sed quoniam honos, qui eis [imaginibus] exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant: ita ut per imagines, quos osculamur et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos[...]veneremur [...] Eos prorsus aboleri [...] ita ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuatur.“ Joseph Alberigo u.a. (Hg.), Concilium Oecumenicorum Decreta, consultante Huberto Jedin, Bologna 1973, 775.

<sup>420</sup> caput aperimus

<sup>421</sup> procumbinus

<sup>422</sup> ad prototypum

<sup>423</sup> Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri, Bologna 1582. (Hrsg.) P. Barocchi, in, Trattati d'Arte del Quincecento, Bari 1961, II 117-509.

<sup>424</sup> Konzil von Reims 1583 wies die Geistlichkeit darauf hin, gegen eine abergläubisch ausgerichtete Biddarstellung vorzugehen. T. Gousset, Les actes de la Provence ecclésiastique de Reims ou canons, décrets des conciles, constitutions, status et lettres des évêques, Reims 1844, Band 3.

<sup>425</sup> So Johannes Molanus, De Historia SS. Imaginum et Picturarum, pro verso earum usu contra abusum, Libri quatuor, Löwen 1594.; Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri, Bologna 1582. (Hrsg.) P. Barocchi, in, Trattati d'Arte del Quincecento, Bari 1961, II 117-509.

<sup>426</sup> Obraz, Habilitationsschrift, Das schweigende Bild, 2006, 300ff.

<sup>427</sup> So bereits oben an mehreren Textstellen nachzulesen.

<sup>428</sup> So erschuf Sandro Botticelli Pallas Athene und der Zentaur, 1497-1503. Heute in den Uffizien, Florenz. Die Darstellung zeigt die adelige hohe Dame Catarina Sforza, die Ehefrau des Giovanni de' Medici als Athene. Dennoch und vor allem an den ihr beigefügten Symbolen, bleibt sie als die Angehörige der Clans der Sforza und der Medici erkennbar.

Es zeichnet sich eine Ineinanderverwobenheit ab, die sich nie ganz entwirren lässt, weil sie sich auch nicht ganz im künstlerischen und auch nicht im alltäglichen Sinne trennen lässt. Die theologische Seite konnte dem auch nicht wirklich entgegen wirken – und vielleicht wollte sie es letztendlich auch nicht total – zumal die Kunst ihre religiös-theologische Seite auch nur voll und ganz ausspielen kann und konnte, wenn sie in gewisser Freiheit und also ohne fesselnde Vorschriften agierte. Als These sei vorangestellt: Zumindest war die Kunst immer bestrebt ihre Freiheit in diesem Sinne wahrzunehmen, dass sie sich die Freiheit der künstlerischen Aussage bewahrte.

Ganz in diesem Sinne kann auch auf das Bilderdekret des Tridentinums Bezug genommen werden. Doch war *die Kunst in ihrem An-Sich nicht das Thema des Konzils von Trient*. Es ging ausschließlich um die Transformierung des Religiösen an den Gläubigen, der in seiner katholischen Gläubigkeit eine Sicherung erfahren sollte. Doch wie bereits erwähnt, hatte das Bilderdekret nur nebensächlich in die Dokumete des Konzils von Trient Eingang gefunden. Theologen wie Bellarmin, Borromeo, Cano, Molanus und Paleotti haben sich verantwortlich gefühlt, die Bestimmungen hinsichtlich eines Bilderdekretes auszuformulieren.

Paleotti ging es dabei nie um glorifizierende Darstellungen, auch nicht um solche der Apotheose.<sup>429</sup> Doch war es ihm immer darum zu tun, Gesetze aufzustellen, um Missbräuche in Hinsicht der Bilder aufzudecken.<sup>430</sup>

Auch Giovanni Bellini sei hier im Besonderen erwähnt, da er eine thronende, von Heiligen und mehreren Engeln begleitete Madonna zeigt, die als eigentlicher Gegenstand der heiligen Maria gewidmeten Altartafeln im nördlichen Italien des 16. Jahrhunderts ausgezeichnet ist. Das hier erwähnte Marienmotiv Norditaliens, erfuhr dort seit dem 15. Jahrhundert eine große Vorliebe wie die unzähligen Bildmotive bekunden, die sich auf diese Thematik beziehen. Schließlich wurde auch der goldfarbene Hintergrund, vor dem die thronende Maria oft als höchste theologisch denkbare Ehrwürdigkeit in Person erschien, in den Folgejahren immer mehr mit einer Architektonik gefüllt. In dem Bild Giovanni Bellinis<sup>431</sup> erscheint Maria auf einem Thron mit Apsis einer Renaissancekirche und die dazu aufspielenden Engel lassen die Szenerie fließend an das Betrachterauge gelangen. Maria ist erhaben, aber sie ist nicht mehr in Erhabenheit erstarrt. Folglich kommt ihr der lebende Aspekt zu – sie lebt und wird den lebenden Frauen zumindest ähnlich

Hervorzuheben ist, dass die Verehrung der sogenannten heiligen Bilder als ein Dogma angesehen wird.<sup>432</sup> Die Werke Masaccios, Fra Angelicos, Filippino Lippis, Annibale Caraccis bilden einen entscheidenden Beitrag zu einem theologischen Verständnis der Schönheit als ästhetischer Erhabenheit – auch einem so in Szene gesetzten Verständnis der Schönheit, die dem Allerheiligsten im Sinne des Tridentinums als würdig erscheint.

<sup>429</sup> Helmut Feld, *Der Ikonoklasimus des Westens*, Leiden 1990, 205.

<sup>430</sup> Ebd., 208.

<sup>431</sup> *Maria mit sechs Heiligen*, 1505.

<sup>432</sup> Ott, *Katholische Dogmatik*, 10. Auflage, 285., Ludwig Ott, *Grundriss der katholischen Dogmatik*, Freiburg im Breisgau 1952.; 10. Auflage Freiburg im Breisgau 1981.

Hinsichtlich der hohen Ehrerbietung für die Muttergottes sei noch auf ein anderes Konzil verwiesen. Im Jahre 1424 verordnete ein Kölner Konzil:

„Zu Ehren der heiligen und unversehrten Jungfrau, der Gottesgebäerin, welche stets bei ihrem gekreuzigten Sohne Fürbitte einlegt für arme Sünder, deren Lob nicht einmal dann würdig verkündet werden könnte, wenn alle Sandkörner des Meeres sich verwandelten in Zungen, dann auch zu Ehren der Angst, welche sie empfand, als unser Erlöser Jesus Christus mit ausgebreiteten Armen auf dem Altare des Kreuzes für unser Heil aufgeopfert wurde und seine benedekte Mutter dem Jünger Johannes, dem Evangelisten, anempfahl, besonders aber um die Bosheit der schlimmen, ketzerischen Hussiten zu sühnen, welche keinerlei Scheu tragen die heiligen Bilder des Gekreuzigten und der glorreichen Mutter in gottesschänderischer Art zu verbrennen und zu vernichten, bestimmen und verordnen Wir, es solle das fest der Erinnerung an die erwähnte Angst und die Schmerzen der heiligen Jungfrau Maria von jetzt an in jedem Jahre am Freitage nach dem Sonntag Iubilate (dem Dritten nach Ostern) gefeiert werden, wenn nicht ein anderes Fest an dem Tage eintrifft; denn dann ist es auf den nächsten freien Freitag zu verlegen. Von den Geistlichen (in choro) sind feierlich zu beten die erste Vesper, die Matutin und die übrigen Horen sowie die zweite Vesper, und zwar in allen Gotteshäusern Unserer Kirchnprovinz gemäß den Rubriken und unter Benutzung der für dies Fest bestimmten Lesung und Homilie. Sie sollen bitten, unser Herr Jesus Christus möge die Binde entfernen von den Augen jener Ketzler und dieselben zurück bringen zum heiligen katholischen Glauben.“<sup>433</sup>

Hier zeigt sich neben der besonderen Wertschätzung des Gottessohnes Jesus Christus auch die herausragende Persönlichkeit der Maria, der stets als der Gottesgebäerin ein Platz im Höchsten zu Teil sein wird. Maria ist nicht nur neben Jesus Christus gestellt, sondern auch hier schon im Jahre 1424 als größte Heilige quasi nominiert. Eigentlich ist Maria als die Gottesgebäerin schon ALLES und wird so auch als Grund für das ALLES anzusehen sein. Sie steht in keinem heiligen Ranking, sondern ist eine Herausragende. Sie ist die, die Gott brauchte, um seinen Sohn in die Welt zu bringen. Die bildende Kunst und im Besonderen die Malerei wird dies in der Renaissance und auch speziell in den Jahren vor und nach dem Tridentinum zum Ausdruck bringen.

Im Folgenden soll zuerst die Entwicklung dieses Gedankens mit dem Werk Duccio di Buoninsegna's Madonna Rucellai aus dem Jahr 1285 aufgezeigt werden.

## 1.2 Die Schönheit und Gottes Wesen und Werk

„Die Ästhetik findet in der Gotteslehre ihre Begründung“, denn es gilt „Gott ist schön“<sup>434</sup>. Damit ist auf den Fundamentalsatz theologischer Ästhetik überhaupt hingewiesen. Die so begriffene theologische Ästhetik darf erweiternd ausgelegt werden, und ist also auf die Schönheit der Muttergottes anzuwenden.

Heilige Bilder einer Verehrung zuzuführen, ist keine Beliebigkeit. Die Bilderverehrung genießt einen ohnegleichen hohen Stellenwert in der Geschichte der theologischen Kunstgeschichte. Die Bilderverehrung genießt sogar im 21. Jahrhundert einen unglaublich hohen Stellenwert.

<sup>433</sup> Zitiert nach, Stephan Beissel S.J., Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg 1909. Neudruck Darmstadt 1972,407.

<sup>434</sup> Rudolf Bohren, Lebensstil. Fasten und Feiern, Neukirchen-Vluyn 1986, 127.

Immer wieder ist Folgendes zu betonen: Die Schönheit der Maria ist aber nicht die Herrlichkeit des Göttlichen. Sie ist nicht nur herrlich, sondern vor allem irdisch den Menschen und also allen Gläubigen verbunden. So soll dies auch in der Malerei gezeigt werden. Das Werk Duccio di Buoninsegna (1285) zeigt eine noch streng und verklärt blickende Muttergottes, die ihr Kind distanziert aber nicht kühl oder gar lieblos auf dem Schoß hält. Ihr Gewand ist mit einem Goldband eingefasst. Ihr Nimbus ragt als Glanzpunkt hervor. Ihre Gestalt mutet byzantinisch an und ganz in diesem Sinne ist ihr eine strenge Ausrichtung eigen. Ihr Thron wird von Engeln umrahmt und gleichzeitig getragen. Doch ihr herausgehobener Stand wird deutlich, indem Jesus auf sie deutet.

Dass die Bilderverehrung überhaupt eine so große Bedeutung erlangte, folgt auch den verbindlichen Entscheidungen des zweiten Konzils von Nicäa aus dem Jahre 787. Das Konzil von Nicäa legte die Wichtigkeit der ästhetischen Wahrnehmung hinsichtlich der theologisch geprägten Gemälde – auch für die Zukunft – fest. In ähnlicher Weise verbindlich erscheint auch hier das Konzil von Konstantinopel, das im Jahr 869/870 die Aussagen des Konzils von Nicäa aufnahm und sie bestärkte, wie es im Jahre 1563 auch das Konzil zu Trient – das Concilium Tridentinum – in ähnlicher Weise tat.<sup>435</sup>

Der Dominikanerorden hatte in jenen Jahren das Bild des Duccio di Buoninsegna als Altarbild in Auftrag gegeben. Duccio galt als enorm wichtiger und einflussreicher Maler in Siena. Sein bekanntestes Bild ist die Madonna Rucellai, die als ein sehr großes Gemälde<sup>436</sup> und damit als Altarbild für eine sehr große Kirche konzipiert wurde. Das Bild ist geeignet, es aus großer Distanz zu betrachten. Die fein ausgearbeiteten Verzierungen lassen Maria als ein Vorbild für die besondere Frau erkennen, die allerdings in einer nie zu erreichenden Weite und Abgehobenheit im Bild zur Darstellung gelangt. Als Farbe dominiert das Tiefschwarzblau ihres Gewandes, das auch ihren Kopf vollständig einrahmt. Als Rot tritt ein schmaler Rand ihres Untergewandes hervor. Kein noch so kleiner erotischer Aspekt kann diesem Bild von Seiten der Muttergottes entlockt werden. Ihren Kopf hält sie leicht zur linken Seite, in Richtung des Jesuskindes, geneigt. Es ist die Seite ihres Herzens und sie zeigt sich in einer kühlen Klarheit dem Betrachter/in.

Das Bildwerk ist hoch dekorativ und stark byzantinisch beeinflusst. Duccio kreierte die Schönheit der Gottesmutter, die vor den fein ausgearbeiteten und gemusterten Vorhängen in majestätischer Weise auf dem Thron sitzt. Ihre extrem langen und schmalen Hände, die mit ebensolchen langen Fingern zu Geltung kommen weisen sie als eine edle Schöne aus. Die sie an jeder Seite umgebenden drei Engel knien und zeigen sich in lila, grün, pink und hellblauen Gewändern. Farben, die man in dieser Zeit so nicht in der Malerei in Florenz vorfindet.<sup>437</sup>

Ziel eines solchen Altarbildes war die Kontemplation vor dem Bild. Maria wird auch mit diesem Bild nicht angebetet, sondern angerufen. Sie sollte im wahrsten Sinne des Wortes als

<sup>435</sup> DS 1821-1825. Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus et morum, quod primum edidit Henricus Denzinger et quod funditus retractavit, auxit, notulis ornavit Adolfus Schönmetzer S.I. 36. Freiburg im Breisgau 1976.

<sup>436</sup> 3,65 m.

<sup>437</sup> Ausstellungskatalog, Kult Bild, Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino. Städel Museum, Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006.

Trägerin in den Mittelpunkt des Bildes gestellt werden. Sie trägt und hält ihren Sohn Jesus und er weist auf sie. Doch trotz des Raumes, den sie aufgrund ihrer Größe hier einnimmt, ist sie nicht die Hauptfigur. Als solche fungiert der Jesusknabe.

Ihre Schönheit wird hier verhüllt und distanziert wiedergegeben und sie ist nicht die Schönheit im klassischen Sinne als Einheit in der Vielheit. Eigentlich ist es die platonische Idee im Parmenides. „Gott ist schön, indem er dem Glaubenden schön wird.“<sup>438</sup> Aber für den Platonischen Dialog Parmenides mag gelten, dass die Griechen des vierten vorchristlichen Jahrhunderts ein Denken vielmehr als ein Schauen verstehen.

Doch jedes hier angeführte Ergebnis ist nur eine verkürzte Formel, um zu sagen, dass alles nur von der menschlichen Einsicht getragen wird und die Wahrheit nur als ein Beherrschen eines Gefüges im dialektischen Gang zu sehen ist. Es geht also eigentlich gar nicht um das, was da im Gemälde dargestellt ist, sondern um das tiefe Verständnis jenes Dargestellten, das erst durch den menschlichen Intellekt wie auch durch das gelehrte Gefühl in Gang gesetzt werden muss. In Anlehnung an diese Aussage kann für das Bild des Duccio di Buoninsegna gelten: Maria ist hier schön, weil oder indem sie den Gläubigen wie allen Betrachtern/innen eine Schönheit wird – sie wird schön infolge des Vorgangs der *kontemplativen* Betrachtung.

Die Schönheit der Maria zeigt sich in ihrer Kommunikationsfähigkeit, will heißen: Sie leitet durch den Blick, den sie von dem Bild aussendet einen kommunikativen Beitrag. Der Blick der Madonna Rucellai ist eine kühle Geste. Sie fügt sich in ihr Schicksal, nimmt es an und bleibt äußerst gelassen. Sie ist nicht ängstlich – sie thront mit ihrem Sohn und kommuniziert, indem sie zur Anbetung des Jesuskindes auffordert. Sie ist die Präsentantin des Kindes, obwohl er auf sie deutend und verweisend doch eher allein sitzt. Er ist die Hauptfigur des Bildes, auch wenn er auf dem Schoß seiner Mutter Maria sitzt. Von ihrer Statur sind lediglich ihr Gesicht, das wahrlich als Antlitz gemalt ist, und ihre überschmale Hand sichtbar.

Duccio di Buoninsegna gestaltete Maria auch hier in byzantinischer Tradition und verlieh der Muttergottes einen abgeklärten menschlichen Ausdruck. Jener Ausdruck war zu jener Zeit bei den Malern der Sienischen Schule beliebt.<sup>439</sup> Buoninsegna verankert den Blick der Muttergottes mit dem des fiktiven Betrachters/in. Ihr Charakter bleibt aber schwebend und entzieht sich jeder Kenntnisnahme und ihr Blick verrät zwar eine Tiefgründigkeit, die aber gerade deshalb in einer Distanz zum Betrachter/in verbleibt. Auf das Naturalistische wird hier keinen Wert gelegt.

Die Klasse der Maltechnik wie der Intention beweist auch hier einmal mehr, dass ein solches Bildnis zeitlos ist. Zeitlos, da es zu allen Zeiten in die Seele des Betrachters/in treffen

<sup>438</sup> Rudolf Bohren, *Lebensstil*, 125. Dem korrespondiert Bohrens Exegese von Barths Lehre von der Schönheit Gottes: „Karl Barth definiert die Schönheit Gottes als das Für-uns-Schön-werden“. (ebd.) Teil I B 1.; Teil II B 3.2.???

<sup>439</sup> Die Madonna des Meisters von Tressa ist hier erwähnenswert. In diesem Bild sitzt Maria dem Betrachter fast frontal gegenüber. Ihr Blick aus den übergroß dargestellten Pupillen und den stark betont geschwungenen Brauen ist auf ein entferntes, transzendentes Ziel gerichtet – ihre Blickrichtung suggeriert dem Betrachter/in durch die hieratische Wirkung ein ebensolches Ziel. So Jochen Sander, *Bild und Kult. Fünf Fallbeispiele zur Einführung ins Thema*, 31-50, in: *Kult Bild*, Jochen Sander, Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main 2006, 31.

*kann*. Durch die Materialien Ultramarin und Gold strahlt das Gemälde Reichtum und Wichtigkeit aus, eine Tatsache, die so auch auf den Künstler und seinen Rang verweist. Obwohl Duccio Sieneser war, malte er das Bild als Auftragsarbeit für Santa Maria Novella in Florenz. Später wurde das Bild in die Rucellai-Kapelle verbracht – der Privatkapelle der Familie Rucellai.

### **1.3 Die eschatologische Schönheit als eine nie hinweg zu denkende Grundlage der theologisch-religiös ambitionierten Malerei**

Eine zentrale Rolle spielt hier in diesem Werk das Denken einer eschatologischen Schönheit, von welcher eine Erlösung ausgehen soll. Maria ist hier zwar die Madonna als unsere liebe Frau, bleibt aber auch immer die Mutter Gottes, die gleichsam in und mit ihrer Hingabe an die eigene Gelassenheit auf die Erlösung durch ihren Sohn hinweist.

Ihr Blick ist also ein einziger Hinweis auf die Erlösung. Ohne Schrecken und ohne jeden Anflug von Leid verweist sie auf diese Gegebenheit. Sie deutet hier nicht etwa nur die Hoffnung auf die Erlösung und Vollendung an, sondern kündigt in ihrem Blick die Gewissheit der Erlösung an. Die theologische Ausrichtung ist klar, da sich der Dominikanerorden die entrückte und Gewissheit ausstrahlende Muttergottes als Madonna wünschte.

Eine direkte Anweisung hinsichtlich des Verhältnisses von göttlicher und eschatologischer Schönheit Mariens wird von Seiten der Dominikaner nicht ausdrücklich erklärt, doch lässt sich meiner Meinung zufolge darauf schließen, dass eine eschatologische Schönheit als jene vollkommene Kommunikation von Gottes eigener Schönheit, die an Maria übergeht und somit auch im Abglanz auf den Betrachter übergehen soll. Maria ist die Handelnde, die den Hinweis ihres Sohnes Jesus annimmt. Sie hält ihn nur ein wenig, ohne ihn festzuhalten, ohne ihn zu stützen. Sie nimmt (ihn) lediglich an.

Das Schön-Sein der Madonna ist als der Beginn der eschatologischen Schönheit in jeder Gegenwart zu verstehen. Hier ist es die Gegenwart des späten 13. Jahrhunderts. Buoninsegna erzählt keine Geschichte, die sich um die Madonna und ihren Sohn rankt, sondern lässt ihre Augen direkt zu dem Betrachter/in sprechen. Es ist so und alles ist bereits jetzt schon vollendet und zugleich in der Erlösung befindlich. Jeder Betrachter und jede Betrachterin, die dieses Bildnis anschaut, *soll* dieser Annahme und Gelassenheit teilhaftig werden.

Am Ende wird alles zur Gewissheit, da die Madonna als endzeitliche Schöne auf eine endzeitliche Schönheit hin interpretiert werden soll. In ihrer Schönheit wird die Zukunft des Menschen ersichtlich. So ist auch die Zukunft der Kirche als schöner Vorschein endzeitlicher Ganzheit und Einheit sichtbar. In einer solchen Perspektive lässt sich die Kirche als Verheißung denken, und alles Unvollkommene gerät dabei in ein Licht noch ausstehender Schönheit: Der Glaube steht hier für die Zukunft, um den Unglauben wie auch den Zweifel besiegen zu können.

Das Schöne der Madonna erfährt die Aufforderung christologischer Reflexion. Klarheit der Linien, Gelassenheit des Ausdrucks und die distanzierte Gestik weisen auf Christus als Retter. Marias Aufgabe war es sich als Magd in den Dienst zu stellen; diese ihre Aufgabe hat sie dem

Bild der Madonna Rucellai zufolge wahrlich königlich gemeistert. Nicht zuletzt deshalb thront sie als Königin und nicht als Magd.

#### 1.4 Absicht der künstlerisch malerischen Darstellung einer speziellen Schönheit der Maria als Muttergottes

Maria wird als schön dargestellt, nicht um nach Blicken zu heischen, sondern um ihr Wohlgefallen kundzutun, das sie an ihrem Sohn Jesus Christus hat. Er wird auf diese Weise als der zukünftige Erlöser greifbar. Der Erlöser hat zwar weder Gestalt noch Schönheit (Jes 53, 2), für Gott aber ist er – wie für die Seinen – „der Schönste unter den Menschenkindern“ (Ps 45, 3). Ich möchte die dargestellte menschliche Schönheit der Madonna bei Duccio di Buoninsegna nicht als eine Rechtfertigung für das Elysium deuten.

Die Frage ist hier: Wäre es möglich die Madonna zum Ende des 13. Jahrhunderts und also von Duccio di Buoninsegna als eine hässliche Frau zu malen.<sup>440</sup> Hier ist die geschmackliche Interpretationstätigkeit eines jeden Betrachters aufgerufen zu definieren, was denn nun als hässlich gilt. Hässlichkeit kann eindringlich sein, sie kann ausdrucksvoll und mahnend sein. So ist es teilweise der gekreuzigte Körper Jesu, der als der Gottessohn Marias in bleicher Erschlaffung zur Darstellung gelangt. Doch eine wirkliche Hässlichkeit mag sich meiner Interpretation nicht offen legen. Jesus ist nie nur hässlich dargestellt. Selbst in den wundesten Augenblicken seiner Kreuzigung zeigt sich ein Zuviel an Würde und auch verwundeter, geschundener Schönheit.

Meine These: Von Hässlichkeit keine Spur.<sup>441</sup> Gewiss ist vor allem die Sünde hässlich, selbst wenn sie in Verkleidung des Hübschen vorstellig wird; so ist die Sünde stets hässlich in ihrem Innersten – doch die Problematik besteht darin, diese versteckte Hässlichkeit zu entdecken und wirklich zu sehen. Doch die Gewissheit der Auferstehung nach dem Leid zeigt sich dem Betrachter mit der Madonna Rucellai des Duccio di Buoninsegna aus dem 13. Jahrhundert. Das Kreuz und sein qualvoller Tod werden nicht mehr das Ende markieren, sondern das Hindeuten auf die Erweckung des Todes wird entscheidend sein. Der Sohn der Madonna, der Muttergottes, ist nie hässlich. **Jesus überwindet jede Hässlichkeit die in der Welt besteht**

<sup>440</sup> „Die thronende Madonna mit Kind und Heiligen des in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Siena tätigen „Meisters von Tressa“ zeigte sich dem Betrachter noch feierlich-hieratisch und fern, wie im Herrscherzeremoniell bedingungslose Unterwerfung fordernd: So wie bei diesem Beispiel war das Madonnenbild bis ins 13. Jahrhundert dem Gläubigen entgegengetreten. Doch im letzten Drittel dieses Jahrhunderts, zur selben Zeit also, in der auch das dauerhaft installierte Altarbild seinen Siegeszug antreten sollte, setzte sich gegenüber den früheren Madonnenbildern im Typ der „sedes sapientiae“ rasch ein vollkommen neuer Darstellungstyp durch. Inspiriert durch den Import von Marienikonen aus dem byzantinischen Reich, die dort den aktuellen Stand der Kunstentwicklung vertraten, fingen nun auch Künstler in Italien an, dem marienbild „weichere“ Züge zu verleihen, Mutter und Kind in einem natürlicheren Verhältnis zueinander darzustellen und beide dadurch für den Betrachter erstmals gefühlsmäßig leichter zugänglich zu machen.“ Jochen Sander, Beseelte Bilder. Pisaner Malerei im 13. Jahrhundert 51-50 in: KultBild, Ausstellungskatalog, Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006, 51f.

<sup>441</sup> So auch das Kreuz zu Lage-Rieste, Osnabrücker Land. Es zeigt den geschundenen Körper in all seinem Leid. Bleich, blutend und kraftlos – doch von Hässlichkeit keine Spur. Lager Kreuz in der Kirche zu Lage Rieste, Bistum Osnabrück.

**und nicht nur als Hoffnung, sondern als Gewissheit – so wie es die Madonna Rucellai ahnend zeigt.**

Maria sieht die sie betrachtenden Menschen alle an. Es sind die Menschen der Vergangenheit, Gegenwart und der Zukunft. In diesem Bild des Buoninsegna liegt gerade darin der theologisch-religiöse und nicht zuletzt auch der künstlerische Sinn. Die künstlerisch-theologische und auch ästhetisch-künstlerische Kraft des Bildes besteht eben darin, das Bild, das in seiner Größe ohnehin besticht und dem Betrachter nicht gestattet so ohne weiteres den Blick abzuwenden, im Besonderen anzusehen und einen eben solchen Tribut in der Ansehung/Anschauung zu zollen.

Auch die nicht Gläubigen konnten sich zu jener Zeit und zu allen Zeiten die Frage stellen, ob das Göttliche und Gott doch in der Kunst zur Sichtbarkeit gelangen kann. Auch alle, die sich unwürdig fühlen oder fühlen könnten, kommen in den Blick der Madonna und können den Eindruck einer Gewissheit des Heiles erfahren<sup>442</sup>. Sogar die Ungläubigen könnten hierdurch noch den Weg zum Glauben finden. Die Augen der Maria im Bild des Duccio di Buoninsegna nehmen jeden Betrachter an.

Sie steht hier als eine andere Schöne, die sich von allen schönen Frauen des 13. Jahrhunderts unterscheidet, da sie **schön im Horizont des Immanuel ist und als eine solche Schönheit anschaubar wird.**<sup>443</sup> Maria im Horizont des Immanuel anschauen (Jesus ist ja im Bild sichtbar auf ihrem Schoß anberaumt) heißt: Etwas Kommendes und zugleich Verborgenes zu schauen, und also das, was noch nicht vor Augen ist, schon zu erkennen.

Es ist hier auch eine neue Schönheit der Maria in Anschauung zu nehmen, die der gesamten Schöpfung zu Teil wird.

Im Horizont des bestimmten byzantinischen Madonnentyps wird der Widerspruch zwischen Magd und Königin zu einer Einheit umgewandelt.<sup>444</sup> Eine gewisse Polarität ist dem Bild des Buoninsegna hier eigen. Sein gesamter Bildaufbau umfasst diese Polarität, die sich

<sup>442</sup> Auch die später entstandene Maestà des Duccio „ist die einzige Gestalt, die eine unmittelbare Beziehung zu den Gläubigen hat. Mit der fast unmerklichen Neigung des Hauptes und dem Senken des Blicks, der aus dem Bild herausschaut, scheint sie mitleidvoll die Gebete der zu ihren Füßen Knieenden erhören zu wollen. Mit Recht ist gesagt worden, es sei Duccio in dieser wunderbaren Darstellung gelungen, das byzantinische Ideal der hieratischen Macht und Würde [...] mit der Zartheit und mystischen Innigkeit zu vereinen, wie sie für die Seele Sienas typisch sind. Enzo Carli, Die Maestà des Duccio di Buoninsegna, herausgegeben für die Opera Metropolitana von Siena, Siena o.J. 8.

<sup>443</sup> Auch die Maestà des Duccio lebt „dank der klassischen Schönheit und Regelmäßigkeit ihrer Züge“. Die Madonna „überragt die anderen Figuren nicht nur durch ihre größeren Dimensionen, sondern vor allem durch die gelassene Ruhe ihrer Haltung, feierlich ohne einen Hauch des Gewollten [...]“ Enzo Carli, Die Maestà des Duccio di Buoninsegna, herausgegeben für die Opera Metropolitana von Siena, Siena o.J. 8.

<sup>444</sup> So war auch Duccios „Maestà“, die im Jahr 1311 „in einer feierlichen Prozession aus der Werkstatt des Künstlers in den Dom überführt und auf dem Hauptaltar errichtet“ wurde, als überwältigendes Kunstwerk angesehen. Sie ist auch hier „Madonna und immerwährende Jungfrau, die hilft, den glücklichen Zustand der Stadt Siena und ihres Umlandes in Frieden zu bewahren und zu vergrößern“. Jochen Sander, Alterbilder für den Dom von Siena, 61-84, in: Kult Bild, Ausstellungskatalog von Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006, 69; Duccio also, der für sich den besonderen Schutz der Madonna erfleht im Bewusstsein, sie „so“, dass heißt mit höchster Kunst gemalt zu haben, ist auch der Botschafter des Glaubens, der Hoffnungen und Befürchtungen von ganz Siena vor dem glänzenden Thron seiner himmlischen Fürsprecherin. Diese Bestimmung seines Werkes, Fürbitte für den Staat zu sein, die zu dem literarisch inspirierten Motiv der Verherrlichung der Jungfrau als Himmelskönigin hinzutritt [...]. So Enzo Carli, Die Maestà des Duccio di Buoninsegna, herausgegeben für die Opera Metropolitana von Siena, Siena o.J. 7.

von ihrem Gewand, der Haltung ihres Sohnes, den Engeln, dem Thron und vor allem in ihrer Gestik bis hin zur Neigung ihres Kopfes und ihres Blickes zeigt, der den Betrachter ins Bild zu ziehen scheint.

In der Hauptsache ist dieser Bildansatz auch nicht an der Kreuzesbotschaft orientiert, sondern an der Heilsbotschaft der Auferstehung. Das Kreuz allein gibt dem Schönen eine Bitterkeit und zeigt die Krise und den Zweifel. Hier sind die Überwindung des Kreuzes und die nahende Auferstehung im Bildansatz verankert. Die Auferstehung zeigt zugleich den Neubeginn des Lebens und auch die Neuerung in der Kunst wie Buoninsegna sie in seinem Madonnenbild übersetzt.

Diese Übersetzung gelingt, indem er auf die Erhabenheit als Zusatz setzt und sie in seinem Bildnis der Madonna über jede menschliche Schönheitsgestaltung stellt. Die erhabene, gleichsam erhobene, Schönheit der Madonna Rucellai verweist auf die Auferstehung, die jeden Schmerz überwindet. Ein Scheitern gibt es hier nicht.

Buoninsegna ist hier von einer künstlerisch-theologischen Synthese geleitet, in welcher es nur den zwar vorhersehbaren aber überwundenen Schmerz gibt. Das Bild ist auf eine religiös-theologische Deutung ausgerichtet – sie ist gleichsam die Sache des hier vorgestellten Bildes.

## 1.5 Der Blick der Madonna als Augenblick

Durch Buoninsegnas Arbeiten zieht sich die Übersetzungsarbeit zwischen Kunst und Theologie wie ein roter Faden. Als These kann gelten, dass seine Kunst von der Theologie her zu denken ist. Es ist hier die Theologie, die eine Entfernung zum Menschlichen verdeutlicht. Damit steht er in der theologisch beeinflussten Kunsttradition des 13. Jahrhunderts.<sup>445</sup>

Seine malerische Kunst bietet den direkten Augenkontakt zwischen Betrachter/in und Madonna oder direkter ausgedrückt: Hiermit fordert der Künstler den Blick als Antwort heraus. Die Augen und der verhaltene Blick der Madonna erstreben die Kontaktaufnahme zum Auge des Betrachters/in – und zwar zu jeder Zeit, in allen Jahrhunderten die waren und die noch kommen werden. Der theologische Auftrag von Seiten des Dominikanerordens wird dadurch konsequent umgesetzt. Es ist Maria als Madonna, die ein ETWAS als Besonders hervorbringt und verehrt werden soll. Das ETWAS ist hier nicht das Jesuskind, ihr Sohn, sondern der Blick, der sie als Persönlichkeit in einer überschauenden Aura zeigt. Sie ist die Wissende und *Diejenige* die über allem Leid zu stehen scheint. Denn in dem zu erwartenden Leid ist hier die Überwindung allen Leides sichtbar.

Wie ist dieser Zusammenhang zu verstehen? Die von mir vorgeschlagene theologisch-ästhetische Deutung des Bildes von Buoninsegna kann als umstritten erscheinen, und deshalb zeigt sich hier auch lediglich der Beginn einer Interpretation. Mir geht es um den immer wie-

<sup>445</sup> So „erklären“ Bilder wie die thronende Maria [...] oder die ihr Kind stillende Muttergottes dem Gläubigen, *warum* Maria die machtvollste Beschützerin und Fürbitterin unter allen Heiligen des Christentums ist,“ weshalb sich auch bereits „im 13. Jahrhundert“ der „Bildtyp der Schutzmantelmadonna“ zeigt. Jochen Sander, Marien- und Christusbilder, 177-212, in: Ausstellungskatalog Kult Bild Frankfurt am Main 2006, 201.

derkehrenden Ansatz des Madonnenblickes, der hier noch das Jesuskind – im wahrsten Sinne des Wortes – *in den Schatten stellt*.

Ohne eine theologisch-ästhetische Reflexion zu vollziehen, kann der Betrachter den Deutungen einer naiven Hermeneutik erliegen. Es kann nur um die Madonna als Schönheit und vielsagende weise und unsere liebe Frau gehen. Andererseits kann sich der Augenblick im festgehaltenen Bild verfestigen und als alleiniges Merkmal in Erinnerung des Betrachters verbleiben. Doch auf das Bild allein kommt es in theologischer Hinsicht ja nicht an.

Die Aussage ist entscheidend und die Schönheit des ausgeführten Bildes und der dargestellten Personen tritt in den Hintergrund. Doch soll auch die theologische Seite nicht ganz und gar im Vordergrund sein, da es sich immer auch um ein künstlerisches Werk handelt, das den Künstler in seinem ureigenen Empfinden seiner künstlerischen Tätigkeit repräsentiert. Das Werk ist als originärer Schöpfungsakt zu sehen.

Interessant ist hier, inwieweit eine Betrachtung mit anschließender Interpretation von theologischer Seite kalkulierbar war.

Wann weiß man überhaupt, ob es sich bei einer Interpretation um eine assoziierte oder um eine implizierte Bedeutung des Bildes von Seiten der Theologie handelt? Die Erfahrungen der Kunstgeschichte sind hier zu beachten und also zu befragen. Die Absicht des Duccio di Buoninsegna war, das Thema des in Auftrag gegebenen Werkes der Laienbruderschaft des Dominikanerordens im Sinne des späten 13. Jahrhunderts in seiner malerischen Kunst weiter zu führen.<sup>446</sup>

Die Körper Marias und des Jesuskindes sind realistisch gestaltet und erhalten infolge der Licht- und Schattenzonen ihre Plastizität.

Auch sitzt das Jesuskind in natürlicher Haltung auf dem Schoß Marias und deutet so auf seine Mutter. Darin ist eine Neuerung im 13. Jahrhundert zu sehen. Nicht zuletzt aus diesem Grunde sind die Ikonografie und die sich daran anschließende Ikonologie des Bildes bedeutend. Der prachtvoll ondulierte Saum des Gewandes der Maria verweist bereits auf die Gotik.

Die Werke des Duccio di Buoninsegna zeigen einen stets ähnlichen Aspekt, wenn es um die Madonna geht. Sie gleicht einer immerwährenden Ikone. Die Beständigkeit und ihre immerwährende Gelassenheit scheinen in seinen Marienbildern *das* Thema zu sein. Immer wieder kehrt der Blick der Madonna zurück.

Man sieht das Eine – ihre Gestalt – und kann das Andere – ihre weise Gelassenheit – mitdenken und miterleben.

---

<sup>446</sup> Schmückte das Bild doch zunächst den Altar der Florentiner Kirche Santa Maria Novella. Später wurde sie in die Rucellai-Kapelle gebracht, woher sich auch ihr Name herleitet. 1285, Tempera und Blattgold auf Holz, 450 mal 290 cm. Uffizien, Florenz. Es handelt sich also um ein Bild von beträchtlicher Größe.

## 2. Die Interpretation des marianischen Blicks als ein Hineinsehen in die Welt des Betrachters/ der Betrachterin

Darf nun aber der Blick der Madonna so ohne weiteres als stille Gelassenheit interpretiert werden? Würde man vor einer realen *hohen Dame* des 13. Jahrhunderts stehen, dann erhielt eine dahingehende Interpretation eine berechnete Assoziation.

Das Bild stellt Maria als fromme und wissende Frau so in Position, dass sie als aus und in dem Bild herausgehoben gelten darf und zu einer Bildprominenz gemacht wird. Auch das deutet auf eine Erneuerung der Malerei des 13. Jahrhunderts hin. Ganz in dieser Hinsicht variiert Duccio die Malweise und löst sich so auch von dem berühmten Cimabue, dessen Gehilfe er eine Zeitlang gewesen sein soll.<sup>447</sup>

Darüber hinaus setzt sich das Bild in einem Vergleich mit Gemälden von Cimabue und Giotto deutlich aufgrund der Tatsache ab, dass Buoninsegna keine malerische Erzählung vornimmt, sondern die Hoheit des Bildes auf den Betrachter projiziert, um von ihm aus die Rückkoppelung in Form des bestärkenden Glaubens zu erhalten. Die Projektion der Hoheit des Bildes geschieht infolge der Augenachse und des sich daraus ergebenden Blickes der Madonna.

Der Betrachter ist vis-à-vis dem Blick anvertraut und zugleich verloren. Maria wird als „unsere liebe Frau“ zu einer Mit-Vollenderin der zu erwartenden Erlösung. Solche Wahrnehmung ist wesentlich die **Wahrnehmung der Vollkommenheit der dargestellten Person**.

Diese christliche Motivik wurde von Buoninsegna unter der Bedingung des religiösen Bekenntnisses aufgenommen, und so ist das Bild für immer klar mit einer starken religiösen Assoziation im Kontext der Kirche verbunden. Die Darstellung der Madonna konnte demnach in christlich geprägter Kultur nie nur als Frau mit Kind gesehen werden, weil sozusagen als Hintergedanke die Muttergottes stets *mitspricht*. Anders gesagt, übernimmt die assoziierte Bedeutung eine implizite Begründung aus der Darstellung des Bildes und seines Aufbaus, wodurch Assoziation und Implikation ineinander übergehen.

Das Bildhafte stellt sich als kirchliche Funktion dar. Es repräsentiert die kirchlichen Wünsche. Das Bild speist sich zwar durch eine ausgewogene Konzeptionalität, die dennoch nicht allentscheidend ist, da sein eigenständiges Potential darin besteht, den Glauben wenn nicht sogar zu entfachen, dann aber zu bestärken. Der Glaube ist hier auch und vor allem der Glaube an die Muttergottes als Madonna, die eine wahrhaft tragende Rolle spielt, die sich in der Haltung des Jesuskindes auf ihrem Schoß zeigt. Maria als Grundlage und Halt für das Jesuskind – für Gottes Sohn.

Das Bild trachtet hier gleichsam nach intensiver Betrachtung, ohne vordergründig auf eine intellektuell religiös ausgerichtete Interpretation ausgerichtet zu sein. Jene kann ohnehin immer von dem jeweiligen Betrachter/in vorgenommen werden, doch ist die Betrachtung des

<sup>447</sup> Duccios Malweise besticht mit und in einer psychologischen Intensität und mit und in einer kompositorischen Geschicklichkeit. Jochen Sander, Altarbilder für den Dom von Siena, in: Ausstellungskatalog Kult Bild, Frankfurt am Main 2006, 61-84, 76.; Diana Norman, Siena and the Virgin. Art and politics in a late Medieval city state, New Haven, London 1999; Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte, Duccio, Alle Origini della Pittura, Senese, Catalogo Siena 2003/2004, Milano 2003.

Bildes in diesem Falle wichtiger. Die Augenstellung der Muttergottes und der sich daraus ergebende Blick fordern den Betrachter auf, eben diesen Blick zu erwidern, sich diesem Blick, der in keiner Weise depressiv oder leidvoll ist, zu nähern um in diesem Blick in das Innere des Bildes einzugehen. Das Bild der Madonna Rucellai wird nicht gelesen, sondern angeschaut.

Als Bildaussage darf und muss „Ich bin die Mutter des Erlösers“ gesehen werden. Ganz in diesem Sinne erfüllte es den Platz des Altars und war ein raumumfassendes und trotz der goldenen Einrahmung ein offenes Bild, das die Bedeutung des eigenen Bildraumes und des Raumes der Kirche auf einander in Beziehung zu setzen wusste.

Altar und Bild gehen – in der Zeit als das Werk in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz anberaumt war – sozusagen ineinander über.<sup>448</sup>

Die Madonnenmotivik wurde von Duccio di Buoninsegna als Bedingung des religiösen Bekenntnisses wiedergegeben und sollte die Stärkung des Bekenntnisses vorantreiben. Auch im Museum wird sich ein solches Bild nicht ganz und gar und also total von seiner religiös-theologischen Assoziation und Implikation lösen. Die in dieser Weise gestaltete Aufmachung der Madonna kann auch in musealer Umgebung nie nur die in ein Dunkelblau gewandete Schöne in byzantinischem Stil sein, weil sozusagen als Hauptgedanke ihr Madonnenstum zur Anschauung steht.

Die assoziierte Bedeutung erhält so einen impliziten Unterbau aus dem Kontext. Das Bildhafte geht ganz in der kirchlich-religiösen Funktion auf. Das Bild ist dabei nie nur auf sein Konzept zu beziehen, denn das eigenständige Potential birgt in sich den Sinn, den es anzuschauen gilt. Zuerst will das Bild „betrachtet“ und nicht „gelesen“ werden.

Die Linien und Formen des Bildes bezeichnen nicht nur einen Gegenstand oder ein Gedachtes, sondern hier zeigt sich außer dem Denken noch in der sinnlichen Wahrnehmung eine Existenz – seine hauptsächliche Existenz – und eben die gilt es zu erfassen.<sup>449</sup> Bilder können und müssen zumeist gelesen – betrachtend gelesen – werden. Doch das Bild der Madonna Rucellai nimmt eine spezielle Zwischenposition ein, wie überhaupt fast alle Marienbildnisse.

Die Augen des Betrachters/in werden mit dem Blick der Madonna auf eine Höhe gestellt, selbst wenn das Bild im Altarbereich sehr hoch steht. Damit zeigt sich ein gewollter und direkter Bezug zum Betrachter/in.

So gehen selbst Betrachter/in und Bild ineinander über. Doch wie steht es mit der These die besagt, dass jeder etwas Anderes in dem Bild sehen könne als der ausführende Künstler und der Auftraggeber beabsichtigten. Damit zeigt sich das Problem der Kalkulierbarkeit hinsichtlich des Sehens, Anschauens und Interpretierens des Bildes. Muss manches wirklich als

---

<sup>448</sup> „Da der Priester seit der Spätantike die Messe überwiegend hinter dem Altar stehend zelebrierte, war der Blick der Gläubigen auf das Bildprogramm des Antependiums durch nichts behindert oder verstellt. „ Im 13. Jahrhundert war das Antependium bei der Messfeier durch den Zelebranten verdeckt. Diese entscheidende Veränderung führte zu einer „neuen Bildaufgabe, dem Altarbild“. Jochen Sander, Einführung, in: Ausstellungskatalog Kult Bild, Frankfurt am Main 2006, 13-23, 18.

<sup>449</sup> So die Ausführungen in meiner Habilitation im Fach Philosophie, *Obraz* 2006, 198.

unwahrscheinlich ausscheiden und anderes als sekundäre Überinterpretation? Was kann schon als unwahrscheinlich ausscheiden.

Darf man mit Umberto Eco<sup>450</sup> in einem (in)-formellen Gemälde ein Gesicht sehen, weil sich diese Assoziation aufgrund irgendwelcher Strukturähnlichkeiten anbietet? Man *darf*, aber ist in diesem Glauben zugleich ein Fehler verankert, den es auszutilgen gilt? Was ist nun hierbei von Wert?

Der Wert einer Assoziation bemisst sich an der Frage, wie wahrscheinlich oder willkürlich sie ist, gemessen an dem Kriterium, worauf das Bild auf der Ebene einer werkimmanenten Deutung verweist. Die werkimmanente Deutung des Bildes Madonna Rucelai scheint gegen Falsch- und Überinterpretationen so gut wie gefeit. Problematisch bleibt immer der völlig unbeeinflusste Betrachter. Es ist hier an den Betrachter aus einem fernen Kontinent zu denken, der mit der christlich europäischen Kultur überhaupt keine Gemeinsamkeit aufweist und von eben dieser europäischen Kultur auch keinerlei Kenntnisse hat.<sup>451</sup>

Wie also würde ein solcher Betrachter/in das Bild anschauen und es daraufhin auswerten – interpretieren. Wird ein solcher Betrachter/in den genuin bildhaften Erkenntniswert erfassen, der im Bild immanent ist? Kann sich in einem derart exotischen Fall das theologische Denken einstellen, das die Laienbruderschaft des Dominikanerordens zu befördern gedachte. Ob sich jede assoziative Bedeutung im Zusammenhang mit anderen entfernten möglichen Aspekten des Bildverständnisses bewähren kann oder zu relativieren ist, muss jeder spezielle Fall zeigen. Das optimale Erfassen des Bildverständnisses in dem erwähnten exotischen Fall wäre, dass selbst hier der Blick der Madonna den Betrachter/in ein eigenartiges *Berührtsein* verspüren lässt und in diesem Sinne dann auch dem Irrtum kein Einlass beschieden wäre.

## II. Bildanalyse: Masaccio, Thronende Madonna mit Kind und Engeln, 1426, National Gallery, London.

Die thronende Madonna mit Kind und Engeln von Tommaso di Giovanni Masaccio zeigt sich gegenüber dem Bild des Duccio di Buoninsegna als eine weitere Erneuerung und gilt als ein innovatives Kunstwerk seiner Zeit. Es entstand im Jahre 1426 und zeigt, dass Masaccio den althergebrachten Kanon verlässt. Das Bild, Eitempera auf Holz, ist mit seinen Maßen von 135 mal 73,5 cm ebenfalls ein großes Gebilde.

Doch Konvention ist hier nicht mehr maßgebend. Ursprünglich war es als Mittelteil eines Polyptychons gedacht und von dem Notar Giuliano degli Scarsi als Altarbild für die Familienkapelle in Santa Maria del Carmine in Pisa in Auftrag gegeben worden.

Hier gibt wahre Kunst eine rationale Begründung für die Natürlichkeit und eine Annäherung an den betrachtenden Menschen, der oft ein einfacher Mensch, ohne elitäre Bildung war.

<sup>450</sup> Umberto Eco, Zwischen Autor und Text, 75-98, 87ff. in, Umberto Eco, Zwischen Autor und Text, München 1994.

<sup>451</sup> „Die Frage hat ihre Bedeutung nicht nur für die Bestimmung der Quellen und für die Einsicht in die Produktion des Bildes, sondern auch für die Interpretation, insofern sich diese mit dem Problem zu beschäftigen hat, in welchem Verhältnis das Vokabular, das immer Form-Inhalt-Komplexen entstammt und seine Signifikation zumindest als virtuelle beibehält, zur Thematik steht.“ Oskar Bätschmann: Bild-Diskurs. Bern 1977.

Theologische Geheimnisse und Auslegungen waren ihm/ihr fremd. Der Auftraggeber konnte auch den Besuchern der späteren Jahre so eine einfühlsame Deutung der Madonna mit ihrem Kind geben.

Platon sagt von der wahren Kunst: Wahre Kunst beruht auf der Vernunft und hat ein klares Verhältnis von ihren Zielen und Operationen, sie basiert auf Wissen.<sup>452</sup> Scheinkunst hingegen stützt sich auf den irrationalen Teil der Seele; sie kommt ohne Wissen aus und operiert auf der Grundlage des bloßen Kunstbegriffs und dem Rückzug auf die *tribe*,<sup>453</sup> die ausgelagte Routine, und die schiere *empeiria*.<sup>454</sup>

Ganz anders der wahre Künstler. Er schafft und erschafft also im Zustand des Bewusstseins<sup>455</sup>, während der Pseudokünstler dies in einem verschlafenen, träumerischen Zustand tut.<sup>456</sup> Der wahre Künstler hat die *aletheia*, die Wahrheit, die sich im Schönen verkörpert, im Sinn, während der Pseudokünstler auf die *phainomena*, die äußeren Erscheinungen, fokussiert.

Die Schönheit der Masaccio-Madonna zeigt sich in ihren milden Gesichtszügen und ihrem Blick, mit welchem sie dem Betrachter nicht direkt zugewandt ist.<sup>457</sup> Auch dieses Bild ist noch ein weiteres Beispiel aus der Zeit vor dem Konzil von Trient. Der strenge, byzantinische Stil ist aber nicht mehr vorherrschend. Die Goldrahmung lässt noch ein gewisses ‚Für-sich-Sein‘ anklingen und gibt noch eine mäßige Strenge. Masaccios Gefühl für perspektivische Verkürzungen kommen ausdrucksstark hervor, um dem Betrachter eine Nähe zu suggerieren. Der Blick der Madonna ist in sich gekehrt, sie sinniert und denkt an das Kommende. Doch ist sie nicht traurig, sondern eher die Denkende, die Weise, die einer Sibylle vergleichbar erscheint.

## 1. Die Auswirkung der Lichtverhältnisse als Kommunikationsrezept im Bild der thronenden Masaccio Madonna

Die Assoziation besagt hier Folgendes: Sie ahnt das Leid voraus, aber ebenso ist sie von der bevorstehenden Auferstehung ihres Sohnes nach dem Martyrium ebenso überzeugt. Ihr fehlt jede Strenge und sie hält das unbekleidete Jesuskind, das sich den Traubensaft von den Fingern schleckt in zärtlicher Art. Das Jesuskind ist an sie herangerückt. Ein unbeschwert geliebtes Baby zeigt sich dem Beschauer/in, Betrachter/in. Sein elliptischer Nimbus unterscheidet

<sup>452</sup> Gorgias 465 a, 501 a; Politeia 401 c; Phaidros 259 c, 260 d, 277 a- b, 278 c – d; Philebos 17 b- d.

<sup>453</sup> Das Wort *tribe* hat Plato niemals in einem positiven Sinne gebraucht. Das Wort findet seine Ableitung in *tribo* =reiben, scheuern abnutzen, ebenso auch aufreiben, erschöpfen, verbrauchen, aufzehren – also stets in einem negativen Sinne, und verweist auf eine immer wiederkehrende Erscheinung, die durch Monotonie oder auch durch eine steife Routine gekennzeichnet ist. Der sich erschöpfende und abnutzende Aspekt steht bei jener Wiederholung, die sich über einen langen Zeitraum erstreckt, im Mittelpunkt.

<sup>454</sup> Gorgias 462 b – c, 463 b, 464 c – d, 500 a – b, 501 a; Phaidros 260 e, 270 b.

<sup>455</sup> Politeia 476 c – d.

<sup>456</sup> Politeia 475 c- e, 476 c – d.

<sup>457</sup> Masaccios Frauenbilder sind Madonnen. „Vom frühen San Gennaro-Altar über die Maria-Figur der Anna Selbdritt bis zur Mitteltafel in Pisa gilt eine fromm opportune Regel: In der Stadt hat die Frau Jungfrau oder Mutter zu sein, in der Kirche und der Kunst Jungfrau *und* Mutter – beides, aber nichts anderes.“ Ivan Nagel, Gemälde und Drama, Giotto, Masaccio, Leonardo, Frankfurt am Main 2009, 145.

sich von den im Vordergrund dargestellten beiden lautenspielenden Engeln. Durch einen Halbbogen golden umrahmt erscheint die Madonna entrückt, gleichsam in ihrer eigenen Welt und wird zudem von zwei weiteren Engeln im Hintergrund flaniert.

Demgegenüber wird der Schatten auf der rechten Gesichtshälfte der Mutter Gottes dazu benutzt, die Konturen des Mundes soweit aufzulösen, dass ein trauernder Ausdruck entsteht, während der Blick des rechten Auges vom Betrachter weggehend der Bilddiagonalen folgt. Im Gesamteindruck beider Gesichtshälften wird jener Blick ins Leere suggeriert, bei dem sich die Augen an eine unendliche Ferne adaptieren und den man an sich selbst als introvertiertes Schauen ohne Anschauen nachvollziehen kann. Zugleich aber fokussiert dieser Blick den Betrachter (linkes Auge) und zielt in den imaginären Bildraum vor der Madonna (rechtes Auge).

Der Nimbus der thronenden Masacciomadonna gleicht einem zarten aus Goldfäden gehäkelten Goldgeflecht, das sich einem Schleier vergleichbar um ihr sanftes Gesicht legt. Ihr Gewand ist ebenfalls tiefdunkelblau und also die traditionelle Farbe der Muttergottes in der Kunst. Auch wird ihr Gewand von einem Goldsaum umrahmt wie auch ihr Untergewand ein Dunkelrot aufweist. Ähnlichkeiten zur Madonna des Duccio di Buoninsegna sind soweit gegeben. Doch welcher Unterschied zeigt sich im Ausdruck des Antlitzes.

Vor allem ist es der in sich gekehrte Blick, der bereits alles erahnend sieht und sich in das Schicksal ergibt. Maria ist hier als Madonna, als unsere liebe Frau, die Magd – viel mehr als im Bild des Buoninsegna. Ihre Strenge ist hinfort, obwohl auch sie auf einem erhobenen Thron sitzt, von insgesamt vier Engeln umrahmt und als Mittelpunkt des Bildes agiert. Masaccio steht hier für den vermittelnden weichen Stil des 15. Jahrhunderts und interpretiert den Auftrag des Giuliano degli Scarsi ganz in dieser Hinsicht.<sup>458</sup>

Für die Familienkapelle soll ein kontemplativer und also zur Ruhe kommender, in sich gekehrter Ort als Kraftquelle dienen. Maria ist in diesem Bild nicht mehr die schöne, gelassene und vielleicht allwissende, entrückte Frau, sondern diejenige die ihr zukünftiges Leid vorausahnend und sehend tragen wird. Sie ist diejenige, die sich zwar in ihr Schicksal ergibt oder besser, die es wissend annimmt, die dennoch keine Überlegenheit ausdrückt.

Der Jesusknabe verweist auch nicht auf seine Mutter, sondern führt das Leben eines süßen, pummeligen Babys, das sie (die Madonna) ihm mit ihrer zärtlichen Liebe ermöglicht. So hält sie ihn liebevoll und zärtlich und er darf sich bei ihr unbeschwert geborgen fühlen. Er schleckt den Traubensaft und er scheint sich um den möglichen Betrachter nicht zu kümmern.

Masaccio strebt danach, die Schönheit auszudrücken und zu steigern und jegliche Herstellung von Vergnügen zu unterlassen. Hiermit wird das wahre Sein, die Wahrheit und die durch sie zum Ausdruck kommende Schönheit zum Ausdruck gebracht. Die sich hier zeigende Schönheit, ist auch die Wahrheit die als das bevorstehende Leid, das wissend in Hinblick auf das allumfassende Heil ist, hingenommen wird.

Indem die wahre Kunst des Masaccio im Werk der Thronenden Madonna das Schöne zum Ausdruck bringt, dient sie zugleich der paideia, der Erziehung, der Bildung in der Schönheit

<sup>458</sup> Ganz in dieser Hinsicht ist seine Pisaner Madonna von 1426 zu werten. Ivan Nagel, *Gemälde und Drama*, Frankfurt am Main 2009, 287.

und der durch sie zum Ausdruck kommenden Wahrheit. Dadurch trägt sie zu einem reinen, in einem hohen Maße rationalen Vergnügen bei.<sup>459</sup>

Die Kirchenväter des 15. Jahrhunderts favorisierten den weichen Stil als Vermittlung und Anbindung an das Schöne jener Unschuld, die Maria als die Muttergottes verkörpert. Das 5. Laterankonzil von 1512-1517 sah sich bereits mit einer kirchlichen Reform betraut, indem es darum ging, dem Menschen als dem Gläubigen wieder nahe zu kommen und ihm die theologische Vermittlung zwischen Himmel und Erde anzubieten – immer in Hinsicht der absolut richtigen von Gott gewollten Vermittlung.

Die Vernunft (logos bzw. nous) sollte nicht mit dem identifiziert werden, was in der modernen Terminologie damit verbunden wird. Für den Rationalismus der Moderne, beginnend mit Descartes, wird Vernunft als etwas Statisches verstanden, über das der Mensch generell, wenn auch in unterschiedlichen Graden, verfügt. Für Plato hingegen stellt die Vernunft etwas Dynamisches dar, etwas, das sehr eng und oberflächlich ist<sup>460</sup>, aber dennoch unbegrenzt weitreichend, tiefgehend und klar gemacht werden kann<sup>461</sup>. Platon sei hier bemüht, weil die Vernunft ihre volle Entwicklung nur erreichen kann, wenn eine Reihe von Bedingungen durch eine Kunstanschauung für den Menschen erfüllt sind. Die Kunstanschauung und das theologische Verständnis der noch zu erwartenden Renaissance, sind bereits für das Bild des Masaccio entscheidend.

Die Schönheit ist auch hier ein allentscheidendes Kriterium, weil sie den Blick und also die Anschauung des Betrachters auf das Wesentliche des Bildes zu leiten vermag. Vom antiken griechischen Denken herkommend wird sie als Aufschein göttlicher Wirklichkeit verstanden. Das Schöne gilt dabei weniger als subjektives ästhetisches Urteil, sondern vielmehr als eine Qualität des göttlichen Kosmos und seiner Gesetze.

## **2. Das vom Betrachter/in aufzunehmende Göttliche der Masaccio Madonna in einer kunstphilosophischen Sichtweise**

Jenes Göttliche in Form der Jungfrau Maria, die dem Betrachter hier als die Madonna, unsere liebe Frau, im Bild präsent ist, deutet dem Betrachter/in die Erlösung an. Die Erlösung wird ihm nicht angedeutet in erhabener Gelassenheit<sup>462</sup>, sondern in vorsehender Milde und dem Wissen um das Leid, selbst wenn es hier noch nicht (direkt) sichtbar ist.

Vor allem in die katholische Bildtheologie ist dieses Denkmodell eingegangen und hat sich mit schöpfungstheologischen Argumenten verbunden, die Gott als Künstler vorstellen. Zwar ist Gott hier nicht der Künstler, aber die Absicht ist entscheidend. Verbunden mit dem Inte-

<sup>459</sup> Phaidros 248; Politeia 604 e, 605 a; Nomoi 658 e – 659 a.

<sup>460</sup> Phaidon 66 c – d; Timaios 89 e, 90 d.

<sup>461</sup> Phaidon 67 a – d; Timaios 89 e, 90 d.

<sup>462</sup> wie bei Duccio di Buoninsegna

resse solche Vorstellungen metaphysisch zu begründen, ergibt sich daraus die Idee einer *analogia entis*, die als Partizipation des Geschöpflichen am Schöpfer verstanden wird.<sup>463</sup>

In der theologischen Ästhetik wird das Schöne damit zur Antwort auf die Frage der natürlichen Gotteserkenntnis. Die Kunst ist religiös aus dieser Sicht als Derivat des Schönen, das als metaphysischer Begriff und Offenbarungskategorie verstanden wird.<sup>464</sup> Ohne die metaphysische Dimension begegnet uns der Begriff des Schönen als Offenbarungskategorie aber auch auf protestantischer Seite.

Für Plato kann nur eine Vernunft, bei der sowohl die kognitive wie die emotionale Seite entwickelt sind, ein adäquates Wissen des Seins erreichen<sup>465</sup>. Umgeformt auf die Zeit des 15. Jahrhunderts heißt das: Im Falle der entwickelten, genuin philosophischen Psyche haben die Gemälde Flügel, so dass die Madonna sich nicht nur nach vorwärts zum Betrachter hin bewegen kann, sondern auch aufwärts hin zum Reich des vollendeten Seins und damit auch den Betrachter in dieses Reich durch die Bewegung des Blicks mitnehmen kann. Diese Flügel der Kunst des 15. Jahrhunderts repräsentieren die emotionale Seite der Vernunft, die Plato im 4. vorchristlichen Jahrhundert *eros* nennt<sup>466</sup>. Eine Vernunft, die nur einseitig ausgebildet ist, die nur eine einseitige intellektualistische Erziehung erhalten hat, kann zu einem adäquaten Wissen des Seins nicht gelangen. Die Ästhetik der Kunst – als die Ästhetik der spezifischen Gemälde – kann als Lenker der Psyche das wahre Reich sehen<sup>467</sup>, und lediglich die Flügel setzen den Betrachter/in in die Lage, sich auf dieses Reich zuzubewegen. So im Sinne Platons. Eben jene platonischen Sichtweisen<sup>468</sup> erfuhren in der Zeit der Renaissance durch die Schule des neuaufkommenden Platonismus – Neoplatonismus – eine wahrhafte Konjunktur.

Mit anderen Worten, bevor die Vernunft als kognitive Kraft das ideale Reich des Seins erkennen kann, muss sie als emotionale Kraft dieses Reich fühlen und so die Psyche veranlassen, danach zu streben, dieses Reich zu erkennen. Im etymologischen Sinne des Wortes ist *Eros* philosophisch<sup>469</sup>. Die Madonna ist als die Thronende jene emotionale Kraft, die den Gläubigen zu bestärken *weiß*.

Der Betrachter ermangelt der vollständigen Weisheit (*sophia*), des Wissens vom wahren Sein, vom Sein Gottes. Aber er ist sich dieses Mangels bewusst und verfügt deshalb über die Liebe (*philia*) nach der vollkommenen Weisheit, nach dem gesamten Reich des wahren Seins, nach der absoluten Schönheit.<sup>470</sup>

Auch der Bildbetrachter des 15. Jahrhunderts ist sich des Mangels bewusst und ist der Suchende nach dem Heil und der Erlösung. Maria als Madonna ist diejenige, die dem Gläubigen wie dem Zweifler den Weg als die Wissende – einer Sibylle gleich – zeigt. Kein Aufbegeh-

<sup>463</sup> Auch hier gilt es, das Bild zu lesen. Dem Madonnenbild ist hier auch das Vermögen eigen, Absicht und Wirkung seiner Fiktionen gleichsam den Betrachtern einzuimpfen. Ivan Nagel, *Gemälde und Drama*, Frankfurt am Main 2009, 219.

<sup>464</sup> So auch Urs von Balthasar.

<sup>465</sup> Phaidros 246 c – d.

<sup>466</sup> Phaidros 245 c; 248b.

<sup>467</sup> Phaidros 247 c – d; *Nomoi* 654 c – d.

<sup>468</sup> auch im Sinne Plotins

<sup>469</sup> *Symposion* 203 c – 204 b.

<sup>470</sup> Platon, *Symposion* 201 – 204.

ren, keine Fragen, sondern ein In-Sich-Ruhen wird mit dem Bild des Masaccio und der thronenden Madonna mit Engeln vermittelt.

Welche Relevanz hat dies für die bildende Kunst des 15. Jahrhunderts? Die Entwicklung sowohl der emotionalen wie der kognitiven Seite der Vernunft ist wichtig für den wahren Künstler, befasst er sich doch nach Plato mit dem Ausdruck der Schönheit. Dies setzt ein Erfassen der absoluten Schönheit gleichermaßen durch eros und noesis voraus. Nun ist es die Aufgabe der Erziehung, darin zu unterweisen, Schönheit zu lieben und zu erkennen.<sup>471</sup> Ganz in diesem Sinne kommt es auch den Auftraggebern des 15. Jahrhunderts darauf an, die Schönheit und Milde in den Bildern für ihre Altäre in den Kirchen als ein Ausdruck der Vollkommenheit vorzubereiten.<sup>472</sup>

Doch ist es überlegenswert, ob *die Kunst des 15. Jahrhunderts und also das ihr Wesentliche* in ein System zu bringen ist. Das was als das Wesen und das Wesenhafte jener Kunst gelten kann, ereignet sich durch die Exponate. Es kann letztlich nicht darum gehen, eine Systematik aufzubauen, die jenem Wesenhaften von vornherein nicht gerecht werden kann. Demgegenüber ist dem Kunsthistoriker eine andere Sichtweise eigen, die ihn beinahe zur Einteilung in ein Gefüge nötigt, da die Arbeitsweise des Historikers dadurch eine Erleichterung erfährt. Masaccio – und auch all die berühmten und nicht so berühmten Künstler – können in diesem Sinne in den Kunststreigen eingegliedert werden

Doch der Kunstphilosoph wie auch der Kunsthistoriker sieht ‚die‘ Kunst nicht nur als ein Gefüge ineinander verzahnter Teile, die zu einem bestimmten Zeitpunkt entstanden sind, um ein bestimmtes Lebensgefühl zum Ausdruck zu bringen, das wiederum von den gesellschaftlichen Gegebenheiten einer bestimmten Epoche ableitbar ist.

Für Thomas Lehnerer beispielsweise ist Schönheit ein „[...] unbedingter und positiver Wert des Subjektiven. Sie ist höchstes, nämlich freies Glückselig sein, theologisch gesprochen: unmittelbar gegenwärtiger Gott. So stehen Kunst und Religion nebeneinander wie zwei befreundete Seelen.“<sup>473</sup>

Es geht um die Formulierung dessen, was innerhalb der Kunst des 15. Jahrhunderts sichtbar wird und wie jenes Sichtbare infolge der Beschreibung und Interpretation an Wert gewinnt oder um mit Gadamer zu sprechen inwieweit es einen „Zuwachs an Sein“ erfährt.<sup>474</sup> Der vielbeschworene „Zuwachs an Sein“ hat eine Wirkung, die psychologisch und soziolo-

<sup>471</sup> Platon, Politeia 403 c.

<sup>472</sup> „In jedem Fall umfasst das Spektrum möglicher Nutzung [der Bilder] mehr als die reine Bildandacht. Es wird gern postuliert, dass die Bedeutung eines Rituals in seiner formalen Struktur, und damit in Form und Ikonographie der involvierten Bildobjekte, zum Ausdruck käme. Dabei ist jedoch außer Acht gelassen, dass Teilnehmer eines Rituals jeweils subjektiv empfundene Bedeutungen über ihre zeremoniellen Akte stützen: Zar können Rituale kollektive Handlungen sein, die aus ihnen konstituierten Wirklichkeiten sind immer individueller Prägung.“ Massacios Bilder entziehen sich so oftmals einer Kategorisierung. S. Weppelmann, Kollektives Ritual und persönliche Andacht. 213-250, in: Ausstellungskatalog Kult Bild von Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006, 234; Michele Bracci, Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV), Pisa 2000; Victor M. Schmidt, Painted Pietry, Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400, Florenz 2005.

<sup>473</sup> Thomas Lehnerer, Einleitung Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher Ästhetik, Hamburg 1984, XV.; Schleiermacher, Reden über die Religion, 169.

<sup>474</sup> Gadamer, 1989 (Aktualität des Schönen) 47.

gisch folgenreich ist. So lässt sich auch immer wieder die Frage stellen, inwieweit dem Betrachter/in infolge des Anschauens der Bildwerke ein Zuwachs geschenkt ist.

Es steht außer Frage, dass sich über die Kunst, resp. die bildenden Künste, auch ohne eine besondere Gelehrigkeit etwas Sinnvolles sagen lässt. Menschen reden über die Kunst, indem sie ihre Werke beschreiben, interpretieren und also kommentieren. Ebenso die gläubigen Menschen oder jene, die im Glauben eine Bestärkung wünschen.

Der so entstandene Kommentar des Betrachters, der keinem System vergleichbar ist, kann ein solches auch nicht ersetzen – braucht es ja auch nicht, da ein Letzteres dem Kunstverständnis hinsichtlich des Sinnes nicht grundsätzlich dienlich ist. Bezüglich der Kunst des Betrachters gibt es ‚nur‘ den Kommentar des Betrachters, des gläubigen – des zweifelnden – Betrachters, soweit es sich um die religiös-theologische Kunst handelt. Es stellt sich die Frage, ob ein solches Modell geeignet ist, das hermeneutische Paradoxon zu beschreiben, welches im Ursprung des christlichen Glaubens steht, nämlich die Rede von Kreuz und Auferweckung Jesu.

Die zitierte Formel vom Kreuz und der Auferweckung, der Auferstehung Jesu ist – wie bereits erwähnt – zumindest latent auch im Bild des Masaccio sichtbar. Die Madonna wird Gott immer ähnlicher und somit als Liebe und Leben glaubhaft. So sieht der Philosoph und Kunstphilosoph Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher die Liebe als eine Funktion der bestärkenden Art. Der Grund aller Religiosität ist für ihn eine mit der schöpferischen Urkraft korrespondierende Energie.<sup>475</sup> Jene Energie zeigt sich auch in den wahren Kunstwerken. Etwas Bestimmtes aus dem Bereich des Endlichen wird dem Menschen gegenüber plötzlich zum Bild, zur Abspiegelung des Universums. Die Betrachtung des Kunstwerkes kann dem Menschen ein Abglanz des Göttlichen sein, so dass er sich auf Grund einer solchen Betrachtung einer höheren Sphäre verbunden fühlt.<sup>476</sup>

Wie redet ‚man‘, wie redet der Mensch des 15. Jahrhunderts, über die Kunst der Malerei. Fraglich ist, welche Bedeutung dem seelenlosen Begriff ‚man‘ zukommt? Hier ist eine bestimmte Gruppe gemeint, die sich die Kompetenz hinsichtlich der Beurteilung einzelner Kunstwerke, Künstler, Kunstepochen oder der Kommerzialität der Kunst anmaßt. Die Gruppe ist vielschichtig ausgerichtet, zumal sie als Gruppe durch ihre Mitglieder repräsentiert wird, die wiederum ihre eigenen Interessen verfolgen.

### **3. Erkenntnis – theologische Erkenntnis durch die Betrachtung der Masaccio Madonna?**

Zu berücksichtigen ist die besondere Dimension einer Erkenntnis, welche die sinnliche Wahrnehmung und das rationale Erkennen umfasst, um in einer kontemplativen Schau wahre Erkenntnis zu erreichen.

---

<sup>475</sup> So meine Bemerkungen in meiner ersten philosophischen Dissertation, *Obraz* 2001, 108.

<sup>476</sup> In Anlehnung an meine Bemerkungen in, *Obraz* 2001, 109.

Eine evangelische Hermeneutik bescheinigt den Gleichnissen, dass sie in Sachen des Glaubens heuristische Fähigkeit besitzen; und es wird sich im Folgenden ergeben, dass die Bilder in diese Fähigkeit einzurechnen sind.

Was in Kants Verständnis des Begriffs „interesseloses Wohlgefallen“ erregt, ist weit genug gedacht, um auch solche ästhetischen Phänomene einzuschließen, die sich weder allgemeinen noch persönlichen Schönheitsidealen unterordnen. Kant unterscheidet in diesem Punkt zwischen der freien und der bloß anhängenden Schönheit, wobei Letztere von zweckbestimmten Begriffen über das als schön geltende Objekt der Anschauung anhängt. Idealvorstellungen über die menschliche Gestalt im Besonderen versteht Kant als Spiegel sittlicher Ideen, denen das ästhetische Urteil untergeordnet werde.<sup>477</sup>

Der Betrachter/in des Masacciobildes soll sich gewiss auch den Idealvorstellungen des Auftraggebers, der Kirche und des Künstlers selbst gemäß in das Bild hineinversetzen, um es auf diese Weise zu verstehen. Es gilt zu verstehen, dass Maria als die Muttergottes hier doch die Hinnehmende, die Magd ist. Sie ist die, die sich fügt und dennoch agiert. So erfährt auch der mütterlich fürsorgliche Aspekt eine bewusste Integrierung in das Bild.

Die Kunst des Masaccio entgeht hier jedem Verdacht, nur dem Schein zu frönen.

Der katholischen Theologie liegt es offenbar näher, die Wahrheit der Wirklichkeit in ihrer Schönheit zu suchen. Mit *pars pro toto* sei an dieser Stelle an den oben erwähnten Osterbrief (1999) von Papst Johannes Paul II. „An die Künstler“ erinnert. Er lobt die endliche Schönheit als Widerspiegelung der unendlichen Schönheit Gottes.

Im Übrigen verweist Johannes Paul II. auf die Beschlüsse des zweiten Vatikanischen Konzils. Die Konstitution über die Heilige Liturgie empfiehlt edle Schönheit an Stelle von bloßem Prunk (Art. 124). Das Konzil orientiert sich in der Hauptsache an der Funktion der Zierde (Art. 126ff.). Dem steht ein protestantischer Realismus entgegen, der das Schöne als potentiellen Trug kritisiert, nämlich als falsche Idealisierung der wahren Existenzverhältnisse.

Doch ist die zur Darstellung gelangte Schönheit im Gemälde des Masaccio, einer mütterlichen und doch so entfernten Fürsorge vergleichbar. Eine Idealisierung des nur funktional Schönen ist hier erst gar nicht dargebracht und also auch nicht anschaulich. Auch der Betrachter soll der Madonna gleich, eine innere Schönheit erlangen.

Wenn Sokrates im Phaidros zu den Göttern betet, betet er nicht darum ‚gut‘ zu werden, sondern darum, innere Schönheit zu erlangen (*kalo genesthai tandothen*)<sup>478</sup>. Im Symposion lässt Plato Alkibiades auf überaus schöne Bilder Bezug nehmen.<sup>479</sup> In seinem gesamten Werk betrachtet es Plato als die entscheidende Funktion der schönen Künste, in ihren Werken die Schönheit auszudrücken<sup>480</sup>.

Wahre Kunst vervielfältigt Schönheit sowohl direkt, nämlich in ihren eigenen spezifischen Erzeugnissen, als auch indirekt, bezüglich der Leben derjenigen, die sie betrachten. Vom

<sup>477</sup> Kant, KDU, §§ 16f., 310-318.

<sup>478</sup> Phaidros 279 b – c; Symposion 210 b.

<sup>479</sup> Symposion 216 e – 217 a.

<sup>480</sup> Politeia 400 c – 401 c.

wahren Künstler sagt Plato, er strebe danach, „viele und treffliche Werke als Denkmale von sich zurück zu lassen“.<sup>481</sup>

Auch später bei Augustin finden sich wichtige Grundlagen für eine „Ethik der visuellen Kommunikation“. Er schreibt: „Das Sehen ist nur dem Auge eigentümlich. Wir gebrauchen aber dieses Wort auch von den anderen Sinnen, wenn wir sie auf das Erkennen richten[...]sonach wird alle Erfahrung überhaupt, wie gesagt, als „Begierlichkeit der Augen“ (1Joh 2, 16) bezeichnet, weil auch die anderen Sinne, wenn sie auf ihren Gegenstand erkenntnishaft eingehen, vergleichsweise das Amt der Augen ausüben[...]“<sup>482</sup>

Das Sehen erhält somit einen besonderen Stellenwert unter den Möglichkeiten der Erfahrung. Doch Augustin schränkt ein, dass die sichtbare Welt als Schöpfung lediglich die Spuren Gottes zeigt, nicht Gott selbst. Durch die Augen – durch ein biologisches Sehen – kann Gott nicht erfasst werden. Die Mutter Gottes – die Gottesmutter – entzieht sich ebenso den bloßen Augen. Der Mensch als Teil der Schöpfung ist selbst solch ein *vestigium dei* – eine Spur Gottes – und zugleich eine *imago dei* – ein Bild Gottes.<sup>483</sup> Die leiblichen Augen sehen nur die Oberfläche der körperlichen Welt (*imagines corporum*) und sind prinzipiell verführbar (*concupiscentia oculorum*).<sup>484</sup> Doch eben dieser Verführbarkeit muss die religiös-theologisch inspirierte Kunst entgegenwirken.

Die theologische Relevanz des Schönen wird unter diesen Bedingungen entweder abgelehnt oder der Schönheitsbegriff wird umgedeutet und seiner ästhetischen Bedeutung entkleidet. Das heißt vor allem, dass der Wahrnehmungsmodus des interesselosen Wohlgefallens (Kant) mit einem theologisch negativen Vorzeichen versehen wird.

#### 4. Das Erklären von wahrhafter Kunst

Jede Gruppe entwickelt hier ihre spezielle Sprache, um ‚den Anderen‘ zu erklären warum etwas Kunst ist oder nicht.<sup>485</sup> Verfügen sie über ein System, so zeigen sie die Kunst als Relationsgefüge. Eine Darstellung von Inhalten kann nicht mehr ihr Ansinnen sein. Doch die Kunst besteht aus Inhalten, die mitteilbar sind. Dem Künstler und Kunsthistoriker obliegt

<sup>481</sup> Politeia 599 b; Symposium 209 a, d, 210 d, 212 a.

<sup>482</sup> Aurelius Augustinus, Bekenntnisse/Confessiones, (Hg.) J. Bernhard, Frankfurt am Main 2004, X 35, 54.

<sup>483</sup> A.a.O., (Aurelius Augustinus, Confessiones, XIII 32, 47.

<sup>484</sup> A.a.O., Confessiones VII 7, 11/X 30, 41.

<sup>485</sup> Hegel bekundet zur „Kunstkennerschaft“: „Man ist deshalb auch davon zurückgekommen, bei Betrachtung von Kunstwerken nur die Bildung des Geschmacks im Auge zu behalten und nur Geschmack zeigen zu wollen; an die Stelle des Mannes oder Kunstrichters von Geschmack ist der *Kenner* getreten. Die positive Seite der Kunstkennerschaft, insoweit sie die gründliche Bekanntschaft mit dem ganzen Umkreis des Individuellen in einem Kunstwerk betrifft, haben wir schon für die Kunstbetrachtung notwendig ausgesprochen. Denn das Kunstwerk, um seiner zugleich materiellen und individuellen Natur willen, geht wesentlich aus besonderen Bedingungen der mannigfachsten Art, wozu vorzüglich Zeit und Ort der Erneuerung, dann die bestimmte Individualität des Künstlers und hauptsächlich die technische Ausbildung der Kunst gehören, hervor. Zur bestimmten, gründlichen Anschauung und Kenntnis, ja selbst zum Genusse eines Kunstprodukts ist die Beachtung aller dieser Seiten unerlässlich, mit welchen sich die Kennerschaft vornehmlich beschäftigt, und was sie auf ihre Weise leistet, ist mit Dank anzunehmen.“ Hegel, Ästhetik I, 55 f. Selbstverständlich wird im Anschluss an diese Ausführungen sogleich moniert, dass es dabei auch eine mangelhafte Seite gibt, die sich in den bloß äußerlichen Seiten des Technischen und Historischen zeigt und es gilt eben dabei nicht stehen zu bleiben.

gleichermaßen die Aufgabe, die Mittelbarkeit klarer zu machen und Hintergründe aufzudecken, die es dem Betrachter ermöglichen den Zugang zur Kunst und ihren Werken (unabhängig von einer Epoche) zu finden.

Der Kunsthistoriker bekennt nicht nur dann seine Dienste, wenn sich ein Kunstwerk dem Sinn und also den Sinnen entzieht und als sinnlos bezeichnet wird. Was heißt es, ein (religiös-theologisches) Kunstwerk dem Sinn gemäß zu verstehen? Der Kunsthistoriker hat hier auf eine viel beschworene und letztlich immer ängstlich bleibende andere, übersteigende Ebene zu verweisen, in die nur unvollkommen übersetzt werden kann und die sich auch einer Umformung – Transformation – sehr selten ergibt. Das theologische Rätsel spiegelt sich hier im künstlerischen Rätsel ab.

Was kann und muss im Madonnenbild des Masaccio übersetzt oder gar umgeformt werden? Ist es jenes, was sich dem sinnlich Erfassbaren entzieht? Womit soll es der Betrachter erfassen, wenn nicht mit den Sinnen? Der Kunsthistoriker<sup>486</sup> wie auch der Künstler selbst können dem unverständenen Kunstwerke keine den Sinnen ähnliche und dennoch andere Ebene verleihen, die dem Betrachter/in verständlicher und darum leicht mitzuteilen ist. Die Mittelbarkeit bleibt ein immerwährendes Problem. Vor allem darf nie beabsichtigt sein, eine weitere ‚Kommentarmaschine‘ zu entwerfen.

Ein Werk und so auch ein theologisch-religiöses Kunstwerk ist nicht restlos in Sinn transformierbar. Es ist eine stets bereite Erneuerung des Denkens auf Seiten des Betrachters zu fordern, um einen Wandel – und eben oft eine damit einhergehende Erneuerung – auch hinsichtlich der sinnlichen Aufnahmefähigkeit herbeizuführen.

Hiermit ist bereits gesagt, dass keine Betrachtungs- wie auch Interpretationsanleitung als System ‚allein‘ hilfreich sein kann. Gewiss gibt es Fälle, in denen ein System anwendbar ist, wenn es beispielsweise um die Datierbarkeit eines Kunstwerkes geht oder um die Zugehörigkeit eines Gemäldes zu einer bestimmten Malschule.

Kunstwerke, die sich dem Sinn entziehen oder auch eine völlig neue Perspektive hinsichtlich der Anschauung auf das Werk erfordern, finden sich in jeder Epoche. Der Sinnentzug kann einerseits bestehen, weil zwischen dem Werk und seinem Betrachter die Zeit – als historischer Abstand – in dem Maße steht, dass hiermit das Unverständnis bedingt ist. Im Falle der Masaccio-Madonna mag der Abstand ein beträchtlicher sein, dennoch wird er nicht als unüberwindbar gelten.

Es ist offensichtlich, dass auch Masaccio die erhabene Schönheit der Madonna, als Aura die mit einem nachdenklich leidenden Element befrachtet ist, an den *aufmerksamen* Betrachter *heranbringt*.

Eine Hingabe in Form der besonderen Aufmerksamkeit an das Bild und die Betrachtung, sind ohnehin von vornherein zu fordern.

Der kulturkritische Aspekt, der auf den Schönheitskult theologisch mit dem Bilderverbot zu reagieren beabsichtigt, wird auch hier nie in der Diskussion zu einem befriedigenden Ende

---

<sup>486</sup> In gleicher Weise ergeht es auch dem Kunstphilosophen.

gelangen. Das Schöne hat zumindest eine Chance in der Kunst, da die Kunst immer schön sein *kann*, ohne es in jeder Hinsicht und stets sein zu müssen. So kann und soll das Schöne auch mit dem Anspruch auf Wahrheit zusammen gedacht werden.

Doch wenn es um eine Interpretation in puncto Sinnbestimmung geht, wird es immer auch einen nicht zu bestimmenden Ansatz geben.

Für das Werk des Massaccio mag dies in etwa zutreffen. Eine Interpretation, die zugleich eindeutig war und ist wird und kann es auch hier nicht geben.<sup>487</sup>

Augustinus warnt zudem, dass die Bilder der Welt den Weg nach innen versperren, wenn sie nicht in einem ganz strengen Sinn gebraucht werden. Für ihn ist die sichtbare Welt und die menschliche Wahrnehmung keine privilegierte Quelle des Wissens. Die Wahrheit begegnet dem Menschen – nach 1 Kor 13, 12 – wie in einem trüben Spiegel.<sup>488</sup> Doch sind hier einige Übersetzungsmöglichkeiten gegeben. „Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht.“ Wörtlich: „Denn jetzt sehen wir noch mittels eines Spiegels im Rätsel, dann aber von Angesicht zu Angesicht.“ Die hier entscheidende Spiegelschau hat man oft auch mit der Katoptromantie zusammengebracht. Es handelt sich hierbei um einen hellenistischen Zauberbrauch.<sup>489</sup>

Ebenso dachte man an Hohlspiegel, die ein verzerrtes Bild ergeben. „Der Vergleichspunkt besteht aber darin, dass man im Spiegel das Objekt zwar klar sieht, aber nicht direkt, sondern vermittelt. Das aber wird von Platon bis zu Philo und Plutarch im Rahmen einer Schöpfungstheologie ausgewertet für die indirekte Erkenntnis des Göttlichen, das sich in der Natur spiegelt. *Die Qualität der Spiegelschau wird ein weiteres Mal gemindert durch den Zusatz „im Rätsel“*, in Symbolen und Chiffren.

Das ist ebenso wie die Fortsetzung ein Rückgriff auf Num 12, 6-8: Mit den Propheten redet Gott in Visionen und Träumen, nur mit Mose von Angesicht zu Angesicht, nicht in Rätseln.“<sup>490</sup> Aus der zitierten Stelle des Korintherbriefes wird die Schau als ein Sehen wie in einen Spiegel vermittelt und zeigt die große Wertschätzung, die der Anschauung und der damit gegebenen Erkenntnis und Wahrnehmung in religiös-theologischer Sicht zugestanden wurde. Auch eine theologisch-religiös inspirierte wie initiierte Malerei wird sich immer des Makels der Täuschung und/ oder der Verzerrung bewusst sein.

Wie Bilder den Menschen fesseln können und seine Urteilskraft außer Kraft setzen, erzählt Augustin in einer Begegnung mit einem Hasen: „Wie ein Hund einen Hasen hetzt, das schaue

<sup>487</sup> Stefan Weppelmann (Hrsg.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Köln 2005/2006.; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

<sup>488</sup> 1 Kor 13, 12.: „Jetzt sehen wir nur ein unklares Bild wie in einem trüben Spiegel; dann aber stehen wir Gott gegenüber, jetzt kennen wir ihn nur unvollkommen; dann aber werden wir ihn völlig kennen, so wie er uns jetzt schon kennt.“

<sup>489</sup> Es ist die Vorhersage der Zukunft auf Grund von Bildern, die in einem Spiegel erscheinen.

<sup>490</sup> Die neue Echter Bibel. Kommentar zum Neuen Testament mit der Einheitsübersetzung. Hans-Josef Klauck, 1. Korintherbrief, Stuttgart 2009, 97 (Hervorhebungen von mir).

ich mir im Zirkus nicht mehr an; aber wenn ich es zufällig im offenen Felde sehe, so fesselt mich ein solches Jagen,[...]und blöde starr ich so hin[...]“<sup>491</sup>

## 5. Die Masaccio Madonna als Möglichkeit einer theologisch-religiös-ästhetischen Reflexion

Bilder entziehen sich laut Augustin also leicht der Reflexion, weil sie einen *gefangen* nehmen. Das Sehen schafft eine vorläufige Realität, die aber allein aus der Perspektive Gottes ins rechte Verhältnis gesetzt wird. Die menschliche Perspektive ist zu eng angelegt, als dass sie das Ganze erfassen könnte.

Vor allem aber ist die Erfahrung des Schönen weder mit einer Leugnung irdischer Vergänglichkeit gleichzusetzen, noch ist sie als ästhetisches Phänomen ausschließlich ein Betrug. Vielmehr ist das Schöne wahr, insofern es sich um ein im Subjekt des Betrachters liegendes Phänomen handelt, das aus seiner Perspektive die Konstitutionen der Welt mitbestimmt.

Es wird uns etwas mitgeteilt, aber kein Objekt, das man womöglich mit Gott oder mit heiligen Fresken titulieren könnte. Gerade im visuellen Zeitalter wird aber mit der Aufgabe des „Bilderverbotes“ eine wichtige theologische Spur verdeckt, die auch für die philosophische Tradition von herausragender Bedeutung war und aufgrund der Medienentwicklung eine neue Bedeutung gewinnt: Kants Präferenz für das „Bilderverbot“ kann als Grundlage für eine visuelle Ethik gesehen werden. In seiner Kritik der Urteilskraft erklärt Kant hinsichtlich des sog. Bilderverbotes Folgendes:

„Vielleicht gibt es keine erhabenerere Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen[...]Eben dasselbe gilt auch von der Vorstellung des moralischen Gesetzes und der Anlage zur Moralität in uns. Es ist eine irriige Besorgnis, dass, wenn man sich alles dessen beraubt, was sie den Sinnen empfehlen kann, sie alsdann keine andere, als kalte leblose Billigung, und keine bewegende Kraft[...]bei sich führen würde. Es ist gerade umgekehrt; denn da, wo nun die Sinne nichts mehr vor sich sehen, und die unverkennliche und unauflösliche Idee der Sittlichkeit dennoch übrig bleibt, würde es eher nötig sein, den Schwung einer unbegrenzten Einbildungskraft zu mäßigen, um ihn nicht bis zum Enthusiasm steigen zu lassen, als, aus Furcht vor Kraftlosigkeit dieser Ideen, für sie in Bildern und kindischem Apparat Hülfe zu suchen[...]Denn die Unerforschlichkeit der Idee der Freiheit schneidet aller positiven Darstellung gänzlich den Weg ab[...]“<sup>492</sup>

Wir erfahren etwas vom Grunde her, von einer Wirklichkeit, die wahr ist und auf uns direkt kommt, die das Scheitern und Mitleiden nicht verschweigt: Wir werden Zeugen und haben Teil und also können wir erkennen – wohl nicht die kosmischen Harmonien selbst, aber wir erhalten eine Mitteilung vom Scheitern an ihnen. Sofern das alles nicht verschwiegen wird, sofern das Werk von diesen Spannungen kündigt, ist es dann nicht die Erfahrung einer Gnade?

<sup>491</sup> A.a.O., Confessiones X 35, 57.

<sup>492</sup> I. Kant, Kritik der Urteilskraft 1790, (Hg. W. Wehshedel, Frankfurt am Main 1974, 201f. [124-125].

Die Wahrheit der Schönheit der Masacciomadonna ist nicht als Gesetz ohne Evangelium zu sehen. In der Frage nach dem Schönen geht es um den Menschen, nämlich um seine ästhetischen Bezugsmöglichkeiten zur Welt. Im Glauben sind sie mit ihm gerechtfertigt oder man müsste die Wirklichkeit der Rechtfertigung im Ganzen in Frage stellen. Das Schöne ist ein angefochtener Teil in dieser Welt und darf sich auch keiner Interpretation entziehen.<sup>493</sup>

Damit wird das Schönheitsempfinden von *dem* Glauben umfasst, der Gott als Schöpfer bekennt. Die Schönheit des Vergänglichen wird in diesen Glauben hineingenommen, der sich bzw. seine Welt durch das Evangelium mit dem Schöpfer versöhnen lässt.<sup>494</sup>

Wer zu Christus gehört, ist ein neuer Mensch geworden. Was er früher war, ist vorbei; etwas ganz Neues hat begonnen. (II. Kor. 5,17). Bei Kant geht es sowohl um den theologisch-politischen Ursprungskontext des Bilderverbotes als auch um das „Gefühl des Erhabenen“, d.h. der gelungenen Symbolisierung des Vernunftbegriffes im Reich der Erscheinungen. Damit knüpft er sowohl an die jüdische als auch – ausdrücklich – an die islamische Tradition des Bilderverbotes an.

Als Gegenbild zum monotheistischen Umgang mit den Bildern kann als Beispiel auch das wirkmächtige utilitaristische Bilderverständnis von Jeremy Bentham herangezogen werden, das die Moralität vor allem an die Beobachtung bzw. an die visuelle Kontrolle gebunden hat. Die Initiatoren des Konzils von Trient beabsichtigten auch in diesem Sinne und also im Besonderen eine Stärkung der Gläubigen im Glauben. Bilder konnten hier hilfreich sein, um an die gesellschaftlichen Umstände das ETWAS heranzubringen was die Verantwortlichen des Konzils die Erneuerung im Glauben nannten.<sup>495</sup>

Daher ist nicht nur die Kritik an den Verhältnissen einer gefallenen Welt theologisch legitim, sondern auch das wohlgefällige Schöne soll in den Bildern der Künstler eine Direktheit erhalten, die den Betrachter in seinem Innersten berührt und ihn zum Nachdenken bringt.

So ist das Phänomen des Schönen in seinem An-Sich weder wahr noch trügerisch, sondern nur, wenn man es dazu macht, indem man von der Erscheinung auf das Sein schließt. Die Masacciomadonna soll demnach nur als ein Modell für das nicht Darstellbare gelten. Erst dann kann eine Erscheinung als Schein beurteilt werden oder umgekehrt als Enthüllung. Für das Bild ist aber der gegenläufige Übergang vom Sein in die Erscheinung wesentlich.<sup>496</sup>

## 5.1 Die Problematik der Kontrolle von Seiten der Väter des Konzils von Trient

Diese visuelle Form der Kontrolle könnte darin bestehen, dass Aufträge vor allem schon in den Entwürfen der Künstler eine permanente Kontrolle über die Gläubigen enthalten. So werden sie unter einen allumfassenden Blick gestellt, der ein *watching you* beinhaltet. Damit wird das gewünschte Verhalten erreicht. Die Gläubigen gehen in sich, verehren die Mutter

<sup>493</sup> Ivan Nagel, Giotto, Masaccio, Leonardo, Frankfurt am Main 2009.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Sieben 1988, 197f.

<sup>496</sup> Boehm 1986. Gottfried Boehm: Was heißt Interpretation? In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Bd. 57, 17. Jg./1986.

Gottes als *die* besondere Heilige und fühlen sich ihrer Schönheit und Weisheit verbunden, die darin besteht, alles vorauszusehen und es dennoch oder gerade deshalb im Sinne Gottes geschehen zu lassen.<sup>497</sup> Es geht also um eine Kontrolle – um eine Steuerung, eine Erziehung, die darauf angelegt ist, einen bestimmten gläubigen Menschentyp zu erhalten.

Ein weiter Zeitsprung zu Jeremy Bentham mag zumindest die Struktur von Überwachung und Kontrolle krass herausstellen. „It is obvious that, in all these instances, the more constantly the persons to be inspected are under the eyes of the persons who should inspect them, the more perfectly will the purpose of the establishment have been attained. Ideal perfection, if that were the object, would require that each person should actually be in that predicament, during every instance of time. This being impossible, the next thing to be wished for is, that, at every instant, seeing reason to believe as much, and not being able to satisfy himself to the contrary, he should conceive himself to be so.“<sup>498</sup> Von einem mittleren Turm aus können die Wächter die ringsum angeordneten Zellen einsehen. So ist auch hinsichtlich der Konzilsväter zu sagen, dass sie eine Idealität des gläubigen Menschen erreichen wollten, die mit Hilfe einer kontrollierten religiös-intellektuellen Gabe von Seiten der katholischen Kirche erreichbar schien.

## 5.2 Das Aufspüren einer künstlerisch inspirierten Sichtweise vor der Zeit des Konzils von Trient – bereits als Vorläufer im Sinne des Konzils

Masaccios Bild entsteht gut 100 Jahre bevor das Konzil von Trient tagt. Maria ist hier die Weise, die einer Sibylle gleich in sich, in ihr Innerstes sieht und das was sie sieht annimmt – ganz ohne Hinterfragung und ohne jeden Anflug von Leid. Sie ist die Weise schlechthin, wohl wissend sogar über einer sogenannten Sibylle stehend.<sup>499</sup>

Der theologische Konflikt zwischen Wahrheit und Schönheit betrifft aber auch zu diesem Zeitpunkt das Wirklichkeitsverständnis und das Marienverständnis. Auch im Blick auf Maria als Madonna wie auch als Muttergottes ist das Problem nicht am Bild festzumachen, sondern an der Theologie. In problematischer Weise wird das an dem doppelten Schönheitsbegriff deutlich, den das metaphysische Modell mit der *analogia entis* ebenso voraussetzt wie eine kreuzestheologische Theologie oder eine eschatologische Argumentation.

Diese rein rhapsodische Bestimmung der Einteilung der Theologie und der Absichten und der seelsorgerischen Aufgabe der Kirche beinhaltet die überraschende Konsequenz, den phänomenalen Ursprungsgrund der Absicht der kirchlichen Praxis überhaupt als einer nach Gründen fragenden Denktätigkeit in einem unmittelbar zu ergründenden Geschehen zu suchen. Die Ethik als die Theologie des begründeten Handelns kann ihrerseits den letzten Bestimmungsgrund des Handelns nur bestimmen im Hinblick auf die weite Dimension des Ästhetisch-Künstlerischen.

<sup>497</sup> Hier wird Demut eingeübt oder auch injiziert?

<sup>498</sup> J. Bentham, „The Panopticon“ and other Prison Writings, New York 1995, 40.

<sup>499</sup> Die Sibylle sagt als Prophetin unaufgefordert die Zukunft voraus. Auch ihre Vorhersage ergeht mehrdeutig oder als Rätsel. Doch zielte Masaccio nicht eigentlich auf die Sibylle, sondern auf die Muttergottes als „unsere liebe Frau“.

In der Zeit vor dem Konzil von Trient beabsichtigte die Kirche auch mit Hilfe der Künstler, das ethisch motivierte Schauen auf den eigentümlich zwecklosen, weil an sich idealen Zweck des Ästhetischen zu motivieren. Das Schöne sollte in Abgehobener Weise veranschaulicht werden. Nur ein in der Differenz zur theologischen Schönheitsontologie des Heiligen stehendes Etwas, verhindert die Konsequenz der Identifikation des Ästhetischen mit dem allzu allgemeinen Schönen.<sup>500</sup>

Auf Maria als die Muttergottes bezogen, macht der Begriff des Schönen hier nur Sinn als poetische Glaubensaussage. Es geht um keine Kategorie des ästhetischen Urteils, sondern um einen ganz bestimmten Teil einer religiösen Metapher.

Dass Maria schön sei, ja wahrlich als eine für alle Zeiten geltende Schönheit anschaulich bleibt, ist daher nur so weit ästhetisch gemeint, wie es eine Hermeneutik der Metapher des Schönen überhaupt zulässt. Ebenso wie Christus der Weinstock ist, ohne ein wirklicher Weinstock und also im biologischen Sinne eine Pflanze zu sein, ist Marias Schönheit schön und zugleich nicht eben nur schön, im Sinne einer Schönheit, die dem menschlichen Horizont verständlich ist. Vertritt man aber die These einer analogia entis, dann drohen sich zwei Begriffe zu vermischen, nämlich das ästhetische Schöne und das intelligible Schöne, die ohne ihr jeweiliges Attribut äquivok sind.

Vor allem ist daran festzuhalten, dass der Glaube an Maria als die Muttergottes und als „unsere liebe Frau“ also auch als Madonna – trotz der Rivalität alles immanent Erfahrbaren – mit einer intensiv erlebbaren religiösen Erfahrung verbunden ist. Die Ethik und ihre spezifisch ethisch geforderte Betrachtungsweise, ist zugleich das Ziel einer Handlung in der faktischen Handlung des selber als richtig oder als falsch REALISIERTEN. Das Ziel ist hier, eine reine theologisch-religiöse und also ethisch mit motivierte Handlungsweise in den Betrachtern/innen zu verankern. Diese Verankerung soll durch die Bildwerke der großen Künstler der jeweiligen Zeit eine Realisierung erfahren. Masaccio war ein solcher Künstler, Buoninsegna ebenso.

Das Ziel, das nicht-instrumentalisierbare, gewissermaßen mittellose Telos dieser Ethik, ist das ästhetische Ideal. Es handelt sich hier um eine Ethik, um ethische Absichten, die sich mit dem Wertcharakter des Übersinnlichen beschäftigen.

### **III. Bildanalyse: Fra Angelico, Madonna mit dem Kind und vier Heiligen, um1433-36, Cortona, Museo Diocesano.**

Auch ein weiteres Mal wende ich mich an die Zeit vor dem Konzil von Trient. Es geht um die Bildanalyse Madonna mit Kind und vier Heiligen, des Fra Angelico<sup>501</sup>, um 1433-1436.<sup>502</sup> Im Jahre 1425 erhielt Fra Angelico von den Medici den Auftrag, ein Altargemälde anzufertigen.

---

<sup>500</sup> Doch soll hier auf eine Besonderheit hingewiesen sein: Die Madonnen sehen sich zumeist der Handlungslosigkeit ausgesetzt. Umgeben von Engeln, und/oder Heiligen agieren sie nicht, sie heben nicht die Hand und zeigen sich so nur in ihrer Schönheit. Ein allzu allgemein Schönes kann so erst gar nicht sichtbar werden.

<sup>501</sup> Guido di Pietro, um 1395-1455. Der Name Angelico wurde ihm erst nach seinem Tode verliehen. Er trat in den Dominikanerorden ein, der ihm den Namen Fra Giovanni gab.

<sup>502</sup> Tempera auf Holz, 218 mal 240 cm, Museo Diocesano, Cortona.

Es handelt sich hier um eine auf Goldgrund entfaltete Bilderzählung, die sich über drei Tafeln erstreckt.

Im Wimperg über dem mittleren Bild von der Jungfrau Maria mit ihrem Sohn, dem Jesuskind, wird Christus am Kreuz sichtbar. Die Seitenflügel sind von vier Heiligen flankiert, darunter die beiden Evangelisten Markus und Johannes. Jeder der beiden genannten Evangelisten hält ein Buch und eine Schreibfeder in der Hand. Die ebenfalls angebrachte Predella schildert in einer Abfolge kleinerer Bilder das Treffen zwischen Papst Innozenz III. und den Heiligen Dominikus und Franziskus.

Es handelt sich hier um ein Altarbild, das ein prächtiges Sujet christlicher Ikonografie und die gesamte Herrlichkeit der Kunst der italienischen Renaissance entfalten sollte. Da Maria in dieser Untersuchung das Hauptanliegen ist, sei ihr Bild in besonderer Weise in den Mittelpunkt gestellt. Sie ist der Mittelpunkt schlechthin. Kein Betrachter wird in seiner Blickrichtung an dieser Erscheinung vorbeisehen können.

Ihr Gewand ist Blau im Sinne eines sehr feinen Aquamarins.<sup>503</sup> Ihr Untergewand ist leuchtend, in einem Korall- Rot gehalten. Ihre weiße und extrem schmale linke Hand umschließt das auf ihrem Schoß stehende Jesuskind. Ihre rechte Hand greift auf ihre Brust, um das Tuch ihres Obergewandes festzuhalten, das sie umschließt. Sie sitzt in äußerst entspannter Position und ihre Blickrichtung zielt auf ihren Sohn. Es scheint so, als ob es eine Spiegelung ihres Thrones in dem Bild gäbe. Das Aquamarin ihres Gewandes lässt sie überirdisch erscheinen.

## 1. Die Meditation vor dem Bild des Fra Angelico

Unter Meditation verstehen wir an dieser Stelle die „Einübung von Gegenwärtigkeit“. Die Meditation soll hier verstanden sein als eine geistige Übung, im Gegensatz zur Kontemplation. Die Kontemplation ist eine Lebensgestaltung, die auf Meditation aufbaut und speziell in religiösen Orden meist einen asketischen Grundzug hat.<sup>504</sup>

Der Meditierende übt sich ein in eine derartige Konzentration, dass er sich als das personale Ich erfahren kann, das sich selbst der gedanklichen Objektivation entzieht. Das (transzendente) Ziel der Meditation ist hier die gänzliche Annahme der Maria als Mutter des Jesuskindes, um sie als das Vorbild aller Vollendung und Schönheit wahrzunehmen. Das *Sein* und das *Bewusstsein* der Gläubigen soll mit der Betrachtung dieses Bildes in Eins übergehen. Sein und Bewusstsein soll als Einheit dastehen.

Der hoheitliche Ton des Bildes wird auf den Betrachter des Altargemäldes einen ebensolchen Eindruck gemacht haben. Es ist der Eindruck, der dafür steht, dass das Bild als ein Respektbild – ein zu respektierendes Bild – zu gelten hat. Die Heiligkeit und Abgehobenheit und in diesem Sinne auch die Transzendenz als ein Übersteigen in eine völlig andere Sphäre, sind hier der Aspekt der die Betrachtung leiten *soll*.

<sup>503</sup> Ein Aquamarinton, den man heute vielleicht in seiner Intensität noch aus Afghanistan beziehen kann.

<sup>504</sup> Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present. A Short History*, Tuscaloosa, London 1988. Peter Steinacker, *Art. Meditation*, in: *Taschenlexikon Religion und Theologie Band 3*, (Hrsg.) Erwin Fahlbusch, Göttingen 1983, 241-246.

Im christlichen Sinne ist die Meditation eine Frömmigkeitsübung. Weder ist sie als solche ein notwendiger Weg allen Heils, noch ist sie identisch mit dem Weltverhalten des Gläubigen. Sie ersetzt darum keine Ethik. Das unterscheidet sie von jener fernöstlichen Spiritualität, bei welcher dem Meditieren der höchste Stellenwert in der *praxis pietatis* zugeordnet wird. Außerdem ist für die christliche Religion der Bezug zu Gott wesentlich. Der Muttergottes kann in einer Suche nach dem Heil in einem Bild begegnet werden – die Suche findet ihre Vervollständigung in der Betrachtung des Bildes eines Fra Angelico.

Eine christliche Meditation wird darum zwar auch Einübung von Gegenwärtigkeit sein, aber unter der Bedingung verstanden, dass sich der Gläubige dabei als das Ich erfährt, das sich selbst durch Gott gegeben ist. Die christliche Meditation kommt also zu ihrem Ziel, wenn sich das Ich als geschenktes und erlöstes Leben erfährt. Es ist das „sola gratia“, das als theologisches Prinzip seine Reflexion erfährt.

Doch auch für das Altarbild des Fra Angelico gilt, dass in der meditativen Bildbegegnung die Gebetshandlung sich nicht *ans* Bild richtet, um über das Artefakt an Gott zu kommen, sondern es verbleibt in einem exklusiven Sinne eine Handlung *vor* dem Bild. So ist es auch im Falle des Bildes *Maria mit dem Kind und vier Heiligen*. Dabei kommt das Kunstwerk des Fra Angelico zu seinem Eigensten, wenn es die Situation mit definiert, in dem ein Betrachter/in, den Kontakt mit der Muttergottes sucht. Die Sinnesleistungen, die das Bild hier eigenständig erzeugt, werden von dieser Funktion getragen.

Diese meditative Funktion ist auch für die Kunst der Renaissance offen; sie beschränkt sich auch nicht auf bestimmte Bildinhalte<sup>505</sup>.

Durch die meditative Bildfunktion wird der Maßstab Mensch-Bild nicht über das Bild hinaus auf ein transzendentes Verhältnis von Bild und der Muttergottes projiziert, sondern bleibt immanent.

Fra Angelicos Ausführungen sind wie ein religiöses Gebäude zu deuten und verlangen nach einer höheren Idee, die es gilt sichtbar werden zu lassen.

## 2. Die Frage nach einer bildeigenen Empathie

Ebenso verlangen solch angelegte Bildwerke eine der Religion verbundene Empathie. Das Bild erhält in gewisser Weise Kultbildcharakter und ist ganz auf die Muttergottes ausgerichtet.<sup>506</sup> Der Betrachter/in verliert sich auf einer höheren Ebene, die auch als Tor zur Transzendenz gedeutet werden kann. In der Betrachtung des Bildes, das auch in diesem Fall nie die Anbetung des Bildes meint, stellt sich der (gläubige) Mensch in eine Beziehung zur Muttergottes und hofft eine Erkenntnis zu erlangen. Diese angestrebte Erkenntnis wird in diesem Fall zumeist theologisch-religiöser Art sein.

---

<sup>505</sup> Traeger 1997, 146f.

<sup>506</sup> Ernst Cassirer, Versuch über den Menschen, Darmstadt 1994, 212. „Bis Kant zielte die Philosophie der Schönheit stets darauf, die ästhetische Erfahrung in einem außerästhetischen Prinzip zu verankern und die Kunst einer außerästhetischen Beurteilung zu unterwerfen.“

Dennoch kann es sich auch hier um eine rein ästhetische Erkenntnis handeln. Es ist auf jeden Fall ein Schritt in die Transzendenz, womit hier die Verbindung zu dem übersinnlich Göttlichen gemeint ist. Maria ist als die Mutter Jesu Christi auf dieser Ebene *sichtbar*. Doch kann eine solche Interpretation auch falsch sein. Eine theologische Rede von Transzendenz – und um eine solche handelt es sich hier bei der Betrachtung des Bildes von Fra Angelico – kann nicht ohne Reflexion auf deren philosophische Wortgeschichte geleistet werden.

Da diese Rede nie ohne Wissen um die sogenannte Immanenz-Vermittlung jeglicher Transzendenz erfolgen wird, bleibt eine Theo-Logie als Lehre vom Worte Gottes und also vom Absoluten, immer auch als ein Kosmisch-Geschichtlich-Anthropomorphes einzuordnen.<sup>507</sup> Es kommt also immer auch einem Unterfangen gleich, von der Transzendenz Gottes zu sprechen wie es in manchen exegetischen und bibeltheologischen Aussagen zum Ausdruck gelangt. Im Besonderen sind es die *Kommentare* zu Joh 1, und dort speziell 1,14<sup>508</sup>, da dort von der Welt Gottes, in welcher der Logos vor seiner Inkarnation war, die Rede ist.

Das Altarbild des Fra Angelico zielt auf das Ergriffensein des Betrachters/in ab. Schon während des Anschauungsprozesses soll sich diese Ergriffenheit einstellen, zumal es auch von der Imposanz des Werkes herrührt, dass es als etwas Großartiges aufgenommen wird. Dennoch wird keine Kirche, in welcher das Altarbild aufgestellt wird zu einem Tempel der Kunst.<sup>509</sup>

Dem *Bild* wird dabei kein ontologisch deutbarer Anteil an der Wirklichkeit der Muttergottes zugemutet. Es bleibt ein wesentliches Ding, allerdings eines mit ästhetisch-theologischen (ästhetisch-ethischen) Qualitäten, die sich aus seiner Sinnleistung begründen. Angesichts des Bildes kann ein Mensch etwas *von sich und seinem Selbst* verstehen und dies im Gebet an die Muttergottes heran tragen. Es ist in diesem Sinne auch ein Identifikationsbild, das zur Meditation in der ästhetischen Sphäre einlädt.

Das Altarbild Fra Angelicos kann also Anlass zum Gebet sein. Es kann den Gebetsinhalt thematisch und als Reflexion auf die Situation des Betrachters mit bestimmen. Es zeigt die Muttergottes als erhabene Himmelskönigin, und auch aus diesem Grunde musste psychologisch damit gerechnet werden, dass das Bild von Betenden angesprochen wird. Die dargestellte Person der königlichen Muttergottes, vertritt die eigentlich nicht darstellbare Persönlichkeit des hier Dargestellten.

### 3. Das Transzendente als Fragestellung in der Malerei des Fra Angelico

Es betrifft vor allem die Zusammenhänge zwischen dem Betrachter/in und der Muttergottes, wenn eine intensive Beziehung des Betrachters/in zur dargestellten Person gegeben ist. Diese suggestive Präsenz muss dabei als Suggestion im Bewusstsein bleiben. Solange das Mutter-

<sup>507</sup> So in Anlehnung an A.J. Bucher in, Raphael Schulte OSB, Die Herkunft Jesu Christi. Verständnis und Missverständnis des biblischen Zeugnisses, Münster 2012, 589.

<sup>508</sup> „Er ‚das Wort‘ wurde ein Mensch, ein wirklicher Mensch von Fleisch und Blut, und nahm Wohnung unter uns. Wir sahen seine Macht und Hoheit, die göttliche Hoheit des einzigen Sohnes, die ihm der Vater gegeben hat. Gottes ganze Güte und Treue ist uns in ihm begegnet.“

<sup>509</sup> John T. Spike, Fra Angelico. Leben und Werk, München 1997, 237.

gottesbild des Fra Angelico als Vertreter des Nichtdarstellbaren und *Transzendenten* bewusst bleibt, ist dieser Vorgang theologisch wie auch psychologisch vertretbar.

Fra Angelico lädt den Betrachter/in in eine andere Welt, in welcher sein Altarbild als Kunst der Forderung der Medici entsprechend, dem allgemeinen und rein diesseitigen Leben enthoben ist. Es wird zugleich zum Mysterium und zur speziellen Glaubenserfahrung.

Der Gedanke des Trostes ist als Element hier spürbar, und in diesem Sinne soll eine Offenbarung für ein ganzes Leben gezeigt werden. Die Menschen sollen in der Treue zu Gott und zur Gottesmutter gehalten werden.

Das Erlebnis der Kunst des Fra Angelico, ist als *das* Außeralltägliche, als eine zweckferne, selbstvergessene Anschauung und als Erfahrung ästhetischer Transzendenz durch die besondere intensive Farbgebung sichtbar.

Beim Bildverstehen wird eine vergleichbare Abstraktionsleistung gefordert, wenn man sich klar macht, dass nicht in dieser Weise von Maria im Neuen Testament die Rede ist. Es sind nicht authentische Worte des Neuen Testamentes, die hier zu einem Bild gemacht werden.<sup>510</sup>

Dass die Bildaussage – Maria mit dem Kind und vier Heiligen – auf einen neutestamentlichen Text suggeriert zu sein scheint, hindert weder, theologischen Sinn in dem Bild zu finden, noch würde es deswegen aufhören, Maria als Muttergottes und Himmelskönigin vorzustellen. Vielmehr verarbeiten solche Aussagen schon Christologisches und sind darum ein Ausdruck dessen, was die menschliche Person der Maria theologisch bedeutet. Historisch und kunsthistorisch sind es keine Aussagen durch Maria, sondern über Maria.

Als Meditationsbild gelangt das Kunstwerk des Fra Angelico als eine eigenständige Sinnquelle zur Geltung. Hier soll das Theologisch-Religiöse als bewusste Gottesbeziehung/ Marienbeziehung zu sich selbst kommen, um sich im Gebet zu eröffnen.

Der hermeneutische Vorgang beim meditativen Bildgebrauch lässt sich von außen nicht kontrollieren. Ob ein Betrachter das Bild anbetet oder zu Maria sprechen möchte oder es als ausschließlich ästhetische Situation wahrnimmt, in der er meditativ Kontakt mit Maria sucht, ist wesentlich mit dem Vorverständnis des Betrachters/in verwoben.

#### **4. Pracht und Heiligkeit im Bildnis des Fra Angelico**

Es war auch zu Zeiten des Fra Angelico die Problematik des Umgangs mit Kunst, die schwerlich kalkulierbar war. Nicht nur das Werk an sich entzieht sich jeglicher diesbezüglicher Vorhersehung, sondern vor allem die Reaktion des Betrachters scheint sich jeder Vorherberechnung zu entziehen. So ist auch immer und so war auch immer der theologische Fehler miteinzubeziehen. Hier zeigt sich zur Mitte des 15. Jahrhunderts eine defizitäre Vorstellung vom Menschen und seiner Selbstverantwortung.

Die Prachtentfaltung der Renaissance mutet dem Menschen zwar die Kunstwerke im ästhetischen Sinne zu, entlässt ihn aber nicht in eine selbstverantwortliche Eigeninterpretation.

---

<sup>510</sup> Der Erwähnung der Maria im Neuen Testament wurde ein eigenes Kapitel in dieser Arbeit gewidmet.

Das Bild ist hier ein Ort *par excellence*, der gesteigerte Immanenz und reine ästhetische Erfahrung nicht als Selbstständigkeit ermöglichen will. Eine Loslösung von der Alltagswelt soll zwar von dem Betrachter/in geleistet werden, doch nicht zum ästhetischen Genuss allein.<sup>511</sup>

Das Bild symbolisiert hier den Eintritt in die gesteigerte Sphäre der Gottesmutter Maria und den Übergang in eine andere Welt, die analog zum Eintritt in den Sakralbereich des Altarraumes einer Kirche der Inszenierung und Ritualisierung bedurfte. Die Frage nach der Wahrheit des Bildes soll hier nur andeutend erfragt werden.

Mit radikaler Rezeptionsabhängigkeit ließe sich streng genommen nicht mehr über Bilder reden, sondern nur noch monologisieren, weil es letztlich nicht mehr möglich wäre, ein Bild auf Wahrheit hin zu befragen. Genau für diese Unmöglichkeit argumentiert Müller, wenn er die „Wahrheitsästhetik“ angreift.<sup>512</sup>

Das Bildwerk des Fra Angelico verdeutlicht, wie groß die Distanz zwischen Kunst- und Lebensraum geworden ist und wie überflüssig der Körper des Betrachters in einer Kirche anzunehmen ist.

Hier endlich sind die Betrachter, jeder selbst, eliminiert. Die Menschen/Betrachter/in sind da, ohne da zu sein.

Das Bild ist auch hier als ästhetisches ETWAS ontologisch neutral, aber nicht beliebig nutz- oder deutbar, will man der Gefahr entgehen die Bedingungen des Bildes oder der Theologie zu verletzen.

Während sich die ontologische Bildtheologie für die Person des Heilsbringers und die Beziehung zu ihrem Abbild interessiert, orientiert sich die inhaltliche Theorie im Interesse der Verkündigung an der Darstellung religiös relevanter Ereignisse. Auf Bildtexte zurückgehende Illustrationen von göttlichen Heilstaten erscheinen bevorzugt, aber nicht einzig.

In jedem Fall ist das Bild des Fra Angelico immer zugleich als ein Selbstbild der Kirche erwünscht. Illustrationen demonstrieren dabei die Rückbindung an ihre geschichtlich vorrangige Quelle, die Heilige Schrift. Schon mit Gregor dem Großen setzt sich für den Westen eine entsprechende Linie durch. Kirchlichen Bildern wurde es zur Aufgabe gemacht, biblische Inhalte zu *vermitteln*.

Die Illustrationen fungieren dann als *biblia pauperum* (Öffentliche Bilder als Armenbibel) bzw. als *littera laicorum* (Schrift der Laien). Gregor sprach von den Bildern als „Schrift der

<sup>511</sup> „Es versteht sich von selbst, dass all diese Werke eine Atmosphäre der Andacht voraussetzen. Aber Andacht lässt sich auf zwei Weisen verstehen [...] Die erste Weise, das Wort *devoto* zu denken, ist die thomistische, die im strengen Sinne theologische Weise [...] Es handelt sich um die „klassische Darstellung“ des *devoto*-Begriffs, auf die sich Frau Angelico „gewiss“ bezogen hat, als er sich einer Praxis – einer Malerei befleißigte, die wahrhaft andächtig war.“ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, 28; P. Muratoff, *Fra Angelico*, London, New York 1930, 69; G. Bazin, *Fra Angelico*, Paris 1941, 43.

<sup>512</sup> Wolfgang Erich Müller, *Kunst als Welterschließung. Zur Möglichkeit einer theologischen Interpretation autonomer Kunst*, in: Müller, Heumann, *Kunst-Positionen*, Stuttgart 1998, 131-148.

Ungelehrten“ (scriptura idiotis; ep. 11,13).<sup>513</sup> Erst später machte Durandus in seiner Zusammenfassung der gregorianischen Position daraus die „littera laicorum“.<sup>514</sup>

#### **IV. Bildanalyse: Stefan Lochner, Anbetung des Kindes, 1445, München, Alte Pinakothek**<sup>515</sup>

Stefan Lochners „Anbetung des Kindes“ ist ein, im Verhältnis zu den bereits vorgestellten Bildern, relativ kleinformatiges Kunstwerk.<sup>516</sup>

Die Anmut der sehr jung dargestellten Maria, ist als Unschuld- und Makellosigkeitssymbol sichtbar. Lochner zeigt hier sein Ideal ganz in der Tradition einer nordeuropäischen Gotik. Maria betet vor dem Jesuskind in einem Stall. Sie kniet und ein Ochse und Esel schauen ihr bei dieser Anbetung zu. Ihre Hände sind zum Gebet gefaltet und ihr Nimbus strahlt in hellem Gold. Sie ist kindlich zart und ihr rot goldenes Haar schlicht mit einem Band gehalten. Maria ist die in einem hellblauen Gewand zu erblickende, mit Goldnimbus und als Inbegriff der Figuration des Jungfrauenkultes anzuerkennen. Das Blau des Saphirs erlaubt eine Variationsbreite hinsichtlich der Deutungsansätze.

##### **1 Das Blau – die Farbe und der Charme des Blauen – als das Herausgehobene und dem Heiligen geweihte – ein Ansatz bei Stefan Lochner?**

Das Blau des Saphirs lässt an eine bibelorientierte Edelsteinallegorese ansetzen. „In der jüdischen Überlieferung und Mystik kommt von daher dem Blau eine gewichtige Rolle zu, insbesondere in visionären Zusammenhängen.“<sup>517</sup> So hat das Blaue auch als das blaue Licht als Hinweis auf das was zu übersteigen gilt – als die Transzendenz – zu gelten. Der Himmel wird hier als das Blaue vorgestellt. Das Blau wird so auch abgeleitet als Lebens- und Vollzugsbereich für den Menschen und zugleich als ein Optimum angesehen. Das Optimum meint hier

<sup>513</sup> Was aber nie als Schrift der Idioten zu verstehen ist, sondern Idiota steht für die Unbelesenheit, ganz im Sinne der nicht akademisch Gebildeten.

<sup>514</sup> Vgl. Kollwitz, 121.

<sup>515</sup> Öl auf Holz, 37,5 mal 23,6 cm.

<sup>516</sup> „Wie das kleine Bildformat allerdings von seinem Besitzer genutzt wurde, wirft viele Fragen auf.“ Wurden sie als Berührungsbilder genutzt, auch indem sie den Küssen freigegeben waren? „Stand das Werk in [irgendwelchen] Zunfräumen oder war es in einen Kirchenraum gestiftet. Ein kleiner Exkurs mag hier erhellend sein: „Der Epheser Lykomedes ließ den Apostel Johannes malen und stellte sich das Bild in sein Schlafgemach, so berichten die im 2. Jahrhundert abgefassten „Acta Johannis“. [...] In späteren Jahrhunderten begegnen Madonnenbilder in den Medici-Inventaren. Der Andachtsabsicht ist aber inzwischen deutlich die Schätzung solcher Objekte als Kunstwerke hinzugetreten.[...] Viele Objekte galten ihren Besitzern zwar als Instrument der Andacht, doch waren sie zugleich Embleme des Wohlstands, Attribute sozialer Stellung und Zertifikate frommer Gesinnung.“ Stefan Weppelmann, Kollektives Ritual und persönliche Andacht, in Kult Bild, Ausstellungskatalog von Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006, 213-250, 242.

<sup>517</sup> Auch dafür einige Beispiele von Halperin. D.J. Halperin, The Faces of the Chariot. Early Jewish Responses to Ezekiel's Vision, Tübingen 1988, 16f.; Sogar Jacob Böhme wird auf das Himmelblau Bezug nehmen – Aurora, 11,55; 12, 115; 18, 125. U. Engelen, die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1978, 357-365.; Christel Meier, Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen, in: Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, 245-355, 269.; Die Fragen der Beeinflussung hinsichtlich symbolischer Farbkonzeption sind schwer zu lösen. Zum Saphir in einem größeren religionsgeschichtlichen Zusammenhang, Samivel, Hommes, Cimes et Dieux. Les grandes Mythologies de L'atitute et la légende dorée dea Montagnes à travers le monde, Paris 1984, 27, 43, 306, 313.

eine Vollkommenheit, eine Sphäre des Allerbesten. So wird das bläuliche Licht auch im Sohar erwähnt.<sup>518</sup>

Auch im islamischen Bereich findet sich eine ähnliche Farbenskala, die sich vom Licht der Kerze leiten lässt – vom schwarzen, roten bis hin zum bläulichen und weißen Licht. Doch kann die kosmische Vision des Ortes Gottes und des Gotteswagens teilweise als überzeugender gelten als die Kerzenlichtanwendung.<sup>519</sup> Wappenuntersuchungen des Mittelalters haben ergeben, dass es die Vorherrschaft der Farbe Blau gegeben hat.<sup>520</sup>

Seit Mitte des 13. Jahrhunderts ist ein quantitativer und qualitativer Aufschwung der Farbe Blau festzustellen, der sich nicht nur in der Wappenkunst, sondern auch in der literarischen Emblematik, in der Kunst der Miniaturen und der Glasfenster, aber auch in der Kleidermode bemerkbar macht.

Dem so beschriebenen Schön-Werden in der Kunst hat eine theologische Ästhetik nachzuspüren. Die Kunst feiert hier die Wirklichkeit als ein Blaues des Daseins.

Dieses Schön-Werden bleibt so lange verborgen, wie es nicht benannt wird; es bleibt nicht verborgen als Schönheit, es bleibt aber verborgen als das göttliche Schön-Werden, wenn es nicht als Muttergottes/Madonnen-Schönheit bekannt gemacht wird. Maria gibt sich außerdem in ihrer blauen Gewandung als Geist in die Vermischung mit der Interpretation des Betrachters/in hinein, so dass auch die Kunst eines Stefan Lochners ausschließlich als vollkommene unschuldige Schönheitsanbetung zu sehen ist.

Maria erscheint bei Stefan Lochner als kindliche Schönheit und nimmt also die von ihr bekannten biblischen Angaben als 13 – 14 jähriges Mädchen als Grundlage und stellt sie in ihrer kindlichen Jugend dar. Es ist die Zeit, die sie direkt im Anschluss der Geburt ihres Sohnes zeigt. Und jene Darstellung erinnert an die Visionen der heiligen Birgitta.<sup>521</sup> Lochner gelingt die intime Darstellung der Jungfrau, die nach der Geburt des Kindes, womöglich ganz ohne Geburtsschmerzen ihr Baby zu Welt gebracht hat. Von Josef ist auch hier im Bild nicht die Rede.<sup>522</sup>

<sup>518</sup> Sohar gilt als das bedeutendste Schriftwerk der Kabbala und bedeutet strahlender Glanz und geht auf biblische Texte bei den Propheten Ezechiel und Daniel zurück.

<sup>519</sup> So z.B. Ivánka, Plato Christianus. Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter, Einsiedeln 1964, 146-148.

<sup>520</sup> „Im Vergleich zu anderen Werken der Altkölner Malerei trifft man bei Lochner häufig Ultramarin an. Natürliches Ultramarin ist ein schwefelhaltiges Natrium-Aluminiumsilicat, das als Lasurit oder Lasurstein in dem Halbedelstein Lapis lazuli vorliegt. Es wurde daraus in einem umständlichen Aufbereitungsverfahren gewonnen, bis 1830 die künstliche Herstellung des Ultramarins gelang. Natürliches Ultramarin soll so teuer gewesen sein wie Gold, infolgedessen beschränkte sich seine Verwendung auf die Darstellung ikonographisch wichtiger Personen bzw. deren Gewänder und Attribute.“ Hermann Kühn, Technischer Bildaufbau und Farbmaterial im Werk Stefan Lochners 181-186, 183f. in: Frank Günter Zehnder (Hrsg.) Stefan Lochner, Meister zu Köln, Herkunft, Werke, Wirkung, Köln 1993.

<sup>521</sup> Auch das Bild „Muttergottes in der Rosenlaube“ um 1400-1451 Köln, scheint einer Vision der hl. Birgitta von Schweden zu folgen. Frank Günter Zehnder (Hrsg.) Stefan Lochner, Meister zu Köln, Herkunft, Werke, Wirkung, Köln 1993. Katalogteil 330. So wird auch die Frage nach der Beeinflussung Stefan Lochners durch die italienische Tradition gestellt; Anbetung des Kindes durch Maria vom Heisterbacher Altar, Meister des Heisterbacher Altares, Staatsgalerie, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Bamberg.

<sup>522</sup> Die Jungfräulichkeit der Muttergottes soll unumstößliche Geltung erlangen.

## 2. Die kindliche Unschuld als Schönheitsideal der sehr jungen Mutter Maria

Wer ist die Hauptperson dieses Bildes? Maria oder das Jesuskind. Beide sind als die Hauptpersonen erkennbar; es gibt hier keine Abstufung. Dennoch ist Maria in ihrer Kindlichkeit die Beschützerin – und zugleich die Anbeterin ihres Kindes.

Jeder, der nur in irgendeiner entfernten Weise etwas von Maria als Gottesmutter gehört hat, wird dieses Bild mit ihr in Verbindung bringen. Die Darstellung der Jungfrau Maria erscheint hier wahrhaftig, obwohl damit weder unbedingt der Anspruch verbunden ist, ein reales Wesen zu zeigen, noch gar das Aussehen der Maria als Muttergottes. Lochner will hier nicht nachahmen, sondern eine mögliche Interpretation visuell anbieten, um in die Welt der jungen Maria einzuführen.

Lochner kreiert ein Bild ohne jeden Anflug von Laszivität und ohne Isolation von der Religion. Er stellt Maria im Bild dar, als eine Schöne ohne jede Klage die ihr unmittelbar bevorstehendes Zeitalter annimmt. In diesem Bild scheint sie das Leid nicht wirklich vorauszuahnen. Sie agiert hier durch ihr Gottvertrauen.

So kann der Gedanke aufkommen, dass ein Kunstwerk zum Medium intensiver Erfahrung und religiöser Offenbarung avanciert und, dass das Anschauen der betenden, knieenden und kindlich anmutenden Muttergottes auch in der Anschauung eines Kunstwerks möglich ist. Hier geschieht eine Anschauung, die das Sehen nicht lenkt, sondern sich selbst einstellen lässt.

Diese grundlegende, seit hundert Jahren von der Kunst selbst reflektierte Erkenntnis formuliert Günter Rombold so: "[...] das Sehen richtet sich nicht mehr nach der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit nach dem Sehen."<sup>523</sup>

Gemeint ist die autonome Bildwirklichkeit, die nicht Sein ist, sondern Erscheinung. In Anlehnung an ein Denkgebäude dieses Kontrastes zur außerbildlichen Wirklichkeit wendet sich die Erscheinung als Frage an den Betrachter: Erschließt sich die Wahrheit dessen, was ist, im Lichte dessen, was da als Bild erscheint?

Auf die Frage, ob ein Marienbild denn zeigen könne, wie Maria ausgesehen hat, aussieht und wie wir uns diese Maria als Gestalt vorstellen sollen, folgt daher nicht nur zwangsläufig die religiös-theologisch eindeutige Antwort *Nein*, sondern sie steht auch in einem relativen Widerspruch zum Bildhaften. Damit gibt die Kategorie Bild selbst einen Ansatzpunkt, um Mariendarstellungen zu rechtfertigen, denn die Funktionen der Essentialität und der Mimesis treten von sich aus in eine Spannung zueinander.

Stefan Lochner ist hier als Mittler bestimmt, der für Andere darstellt, um so in den sogenannten heiligen Kunstwerken als wahrer Künstler des Höchste zu wirken. Voraussetzung dafür ist ein tiefes religiöses Gefühl, das hier eine echte Quelle der Kunst und des Schönen angibt.

---

<sup>523</sup> Günter Rombold, *Gottesbilder*, 2 (Vorwort). Rombolds Paradigma ist die abstrakte Kunst, die über das Wesen des Bildes reflektiert, indem sie sich von den Inhalten ab und an Bedingungen des Sehens zuwendet. Daher bewertet er die Kunstentwicklung um 1910 als „kopernikanische Wende“ der Bildtheorie. Günter Rombold, *Bilderverbot und Gottesbilder*, in: *KuKi (Kunst und Kirche)* 56, 1/1993.

Eine fiktive Frage sei hier erlaubt. Hätte sich Maria auch in diesem Bildnis des Stefan Lochner erkannt. Hätte sie gesagt: So war ich – so bin ich oder so war ich nie und so bin ich nicht. Sicher handelt es sich um eine rein spekulative Frage, doch beinhaltet sie auch eine religiöse wie intellektuelle Attraktivität.

In dieser Frage zeigt sich die Möglichkeit, in jedes Zeitalter – der Vergangenheit und der noch zu erwartenden Zukunft – einzudringen.

Die Vermutung gekoppelt mit einer kühnen Interpretation, ergibt für Lochner die Möglichkeit das Wesen der Dargestellten (Maria) zum Ausdruck zu bringen.

Ebenso mag ein expressives Porträt nur noch eine entfernte Ähnlichkeit mit der äußeren Erscheinung einer Person haben, die mimetische Funktion tritt zurück zu Gunsten des Essentiellen, nämlich des Ausdrucks einer an sich unanschaulichen subjektiven Befindlichkeit oder des Charakters. Der Mimesis tritt mit dem Essentiellen ein Gestaltungsprinzip gegenüber, das als *Modell mit heuristischer Funktion* verstehbar wird. Wichtig ist, dass es zeigt, was an sich nicht darstellbar ist.

Doch wirkt gerade dadurch das Kunstwerk hier besonders trefflich, obwohl es im Grenzfall auf mimetische Ähnlichkeit völlig verzichten muss.

Allgemein geht es bei der Essentialität eines Bildes nicht um die Frage, wie der oder das Dargestellte aussieht, sondern „als was bzw. wer“ es erscheint. Es kommt also darauf an, als was Maria im Bild des Stefan Lochner erscheint – wie sie auf den Betrachter/in wirkt und wirken kann. Ganz in diesem Sinne möchte ich Folgendes hinsichtlich des Marienbildnisses festhalten: Die Wichtigkeit der Auseinandersetzungen um das Bild in den drei großen Weltreligionen kann als Indiz dafür gewertet werden, dass es sich hier nicht um eine Randfrage des Glaubens handelt, sondern um das Zentrum, nämlich um die Frage: Wie wichtig ist Maria in ihrem Aussehen für den Glauben an Gott? Und wie wichtig ist sie hinsichtlich des Verhältnisses Gottes zum Menschen und des Menschen zu Gott“.<sup>524</sup>

Eine Kritik, die sich bei Gottesdarstellungen und auch Mariendarstellungen nur an der Abbildung des Undarstellbaren/nicht Darstellbaren herum aufhält, geht also an dem eigentlichen Anspruch des Bildes vorbei. Sie verkennt die ihm eigene heuristische Funktion, die spezifische Essentialität des Bildes bzw. die Möglichkeit, ein anschauliches Modell des Unanschaulichen zu *versuchen*. Der Versuch eines solchen Unterfangens stellt schon in seinem An-Sich einen Zuwachs an Erkenntnis dar.

Mit dem Bild ist prinzipiell eine neue Sichtweise gegeben, auch die göttliche Wirklichkeit dargestellt zu sehen; in analoger Weise zu der Fähigkeit der Sprache, metaphorisch von Gott zu reden. Der theologische Sinn, der im Bild anschaulich wird, ist ein anderer als der sprachlich vermittelbare Marienbegriff in einer Predigt. Diese Differenz bedeutet aber nicht, dass das Eine das Andere ausschließen würde, sondern führt vielmehr zu der Erkenntnis, dass beide Möglichkeiten ihr Recht haben. Die Sprache des Bildes von Stefan Lochner ist eine anmutige Annäherung an die marianische Jungfräulichkeit schlechthin.<sup>525</sup>

<sup>524</sup> In Anlehnung an Günter Rombold, *Gottesbilder*, 2 (Vorwort).

<sup>525</sup> H. Schrade, *Lochneriana*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 5, 1928, 56-74.

### 3. Die Problematik des Kunstwerks als Gegenstand der Anbetung

Vorausschickend sei hier wiederholt gesagt, dass das Bild an sich und also auch als Kunstwerk nie Anbetung genoss.

Doch waren die Kunstwerke in den Klöstern und Kirchen Gegenstand der Kontemplation und Meditation. Sie erscheinen als unmittelbare Evidenz des Göttlichen, indem sie das Geistige und Übersinnliche in die sichtbaren Gestalten hineingeben und so das Absolute *sichtbar zu machen scheinen*. Möglich werden diese Offenbarungen durch die vielbesungenen und beschworenen geheimnisvollen und wunderbaren Kräfte, welche die Kunst gegenüber der Sprache der Worte angeblich auszeichnet, denn diese ist angeblich nur ein allzu irdisches und grobes Werkzeug, um das Unkörperliche wie das Körperliche damit zu handhaben.

Die Sprache der malerischen Kunst eines Stefan Lochner hingegen besitzt eine besondere Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit, die zur gesteigerten Intensität der Erfahrung beiträgt: Die Kunstwerke kommen durch die Wege des Blaus – der blauen Farbe, die aber nicht nur die Farbe ist, sondern die Bläue (das Blaue) an sich – zu unserm Inneren, ohne der Worte zu bedürfen; sie bewegen auf Einmal und reizen in diesem Sinne zur Anbetung der dargestellten Personen. Der Reiz und zugleich die Anmut der Farbe, die sich gleichsam in der schönen Maria dort abbildet, zeigt sich als attraktives Pendant zur allerersten Heiligkeit.<sup>526</sup>

Die Kontemplation wird durch die Anschauung des Bildes von Stefan Lochner in der Weise begünstigt, dass es dem Betrachter/in als unmittelbare Evidenz des Göttlichen Scheins begegnet oder zumindest begegnen kann. Das Geistige der Jungfrau überträgt sich in die Betrachter/innen hinein und so ist das Absolute hinsichtlich der ästhetischen Möglichkeiten und Erwartungen sichtbar gemacht.

Möglich werden diese quasi Offenbarungen, die von der malerischen Kunst des Stefan Lochner ausgehen, durch die geheimnisvolle und wunderbare Kraft, die die malerische Kunst gegenüber der predigenden Worte auszeichnet, denn diese sind ein irdisches Werkzeug und es ist ihnen in dieser Weise schwierig, das Unkörperliche und auch das Übersinnliche direkt zu veranschaulichen.

Eine Predigt bedarf des Zuhörens und der Anstrengung des Verstehens. Das Bild des Stefan Lochner, mit der von ihm aufbereiteten Anbetung des Kindes, entführt in eine Welt, die der Phantasie und dem Intellekt gleichermaßen Nahrung gewährt.

Die Sprache der künstlerischen Malerei besitzt eine besondere Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit, die zur gesteigerten Intensität der Erfahrung beiträgt: Das Kunstwerk des Stefan Lochner kommt durch ganz andere Wege zu unserm Inneren, als durch eine noch so eindringliche und anrührende Predigt. Es sind hier die besonderen Momente der malerischen Kunst, die Erwähnung verdienen, weil ihnen der Aspekt des absoluten und nicht kalkulierbaren Direktseins zukommt. Es ist ein Direktsein, das sich auf jeden einzelnen der Betrachter der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezieht.

---

<sup>526</sup> Helma Baudin, Kirchliche und weltliche Aspekte in Stefan Lochners Altar der Kölner Stadtpatrone, In: Frank Günter Zehnder (Hrsg.) Stefan Lochner Meister zu Köln, Köln 1993, 215-225, 215.

Das Bild der Anbetung des Kindes bewegt *auf einmal*, auf eine wunderbare Weise, das gesamte Wesen des Betrachters/in.

Hinzu kommt die Unausschöpfbarkeit der malerischen Kunst: Da es sich beim jungfräulichen Marienbild in einem absoluten Sinne um die Darstellung des nicht Darstellbaren handelt, muss der mimetische Anspruch völlig in den Aspekt der Essentialität übergehen. Das Wesenhafte der Unschuld, des besonderen Augenblicks, indem Maria vor der Krippe kniend ihr Kind sieht und es sie überkommt, es anzubeten, für das Kind zu beten und auch für sich eine Stärkung von Gott zu erbitten.

So auch die Vision der heiligen Birgitta. „Nach ihrer Berufung hatte Birgitta bis zu ihrem Tod die große Menge von ca. 700 Offenbarungen empfangen, deren beherrschender Inhalt ein Aufruf zur Rückbesinnung auf Christus und die zentralen Werte des Glaubens war. Großbrahmige Gerichtsvisionen drohen mit dem Zorn Gottes. **Als weiteres Thema erheben Schilderungen zum Leben Jesu und Mariä die Menschlichkeit und das Leid Christi zum Gegenstand der Kontemplation und stehen somit ganz im Geist der mystischen Frömmigkeitsbewegung jener Zeit.**“<sup>527</sup>

Wie lässt sich das Bild als eine reale Abfolge von Handlungen denken? Das Bild darf nicht als Veranschaulichung der jungfräulichen Maria als Muttergottes angesehen werden. Die Wirklichkeit kann sich hier nicht nach dem biologischen Sehen der Augen richten. Von einer erlebbaren Wirklichkeit ist auch in diesem Bild nicht die Rede, da der Betrachter/in das als eine Wirklichkeit des Alltäglichen nicht sehen und auch nicht erleben kann. Das betrachtende Subjekt wird hiermit zu einer absoluten Instanz. Das hier vorgestellte Bild kann aber nur in einer bestimmten Art und Weise religiös-theologisch relevant sein, soweit der Betrachter/in, die Bildbetrachtung auf Maria als die heilige Jungfrau bezieht. Dieselbe Regel gilt auch von strikt dogmatischen Gottesbegriffen, wenn man im Grundsatz den kritischen Überlegungen Schleiermachers folgt.<sup>528</sup>

Religiös-theologisch legitim lässt sich das Bild der *Anbetung des Kindes* nur in Relation zu seinem Betrachter als hoch theologische Aussage bezeichnen, wenn der Betrachter darin auf eindringliche Weise seine Beziehung zu Maria und dem Jesuskind wieder findet. Damit wird

<sup>527</sup> Anette Creutzburg, *Die heilige Birgitta von Schweden, Bildliche Darstellungen und theologische Kontroversen im Vorfeld ihrer Kanonisation (1373-1391)*, Kiel 2011, 46. Eine Beziehung zur italienischen Kunst ist ersichtlich, doch ist es „unwahrscheinlich, dass Lochner selber je in Italien war. Doch besteht augenscheinlich eine gewissen künstlerisch ausgearbeitete, verbindende Linie zwischen Lochners der Gottesmutter in Lochners Anbetung der Könige und der Maestà des Duccio.“ Gertud Schiller, *Ikonografie der christlichen Kunst, Maria*. Gütersloh 1980, 188. „Die Lehren der Kölner Universität basiert auf denen der Franziskaner und Dominikaner und beeinflusst so auch das Marienbild der Mystiker und Philosophen, aber auch der Kölner Maler. Außerdem unterhielt Köln seit dem 11. Jahrhundert enge kommerzielle Kontakte mit Italien.“ Der Rat der Stadt bestand aus Kaufleuten und Zunftangehörigen, die oft beruflich reisten. B. Kuske, *Köln, der Rhein und das Reich*, Köln, Graz 1956, 9f., 22.

<sup>528</sup> Schleiermacher, *Der christliche Glaube*, (Hrsg.) H. Peiter, 2. Bände. 1821/22, Berlin, New York 1980. I, 255, §51 Leitsatz: „Alle Eigenschaften, welche wir Gott beilegen, sollen nicht etwas Besonderes in Gott bezeichnen, sondern nur etwas Besonderes in der Art, das schlechthinige Abhängigkeitsgefühl auf ihn zu beziehen.“ Die rekonstruktive Hermeneutik Schleiermachers, die auf den persönlichen Ausdruck von Frömmigkeit zurück führt, muss man dafür nicht teilen. *Die Angemessenheit von Gottesbildern muss nicht aus der Frömmigkeit des Künstlers begründet werden*. Es handelt sich vielmehr um ein Rezeptionsästhetisches Problem.

der enge, an der mimetischen Funktion orientierte Bildbegriff verlassen zu Gunsten eines Bildverständnisses, das sich am hermeneutischen Prozess orientiert. Eine jungfräulich-kindliche Mariendarstellung kann darum nicht als mimetisch missverstandene Erscheinung der Maria gelten und durchaus als Glaubensbild Geltung beanspruchen.

Ein künstlerisches theologisch-religiöse inspiriertes Gemälde ist nicht eine Nummer eines Lehrbuchs, in dem es darum geht, die Perspektiven und Bildinhalte einer Deutung zu unterziehen. Auch das Werk des Stefan Lochner gewährt einen Genuss, der sich an keiner Lehre orientiert.

Aufgrund einer solchen Erlebnisintensität, kann und darf der Betrachter/in postulieren, dass der Genuss des so religiös-theologischen Kunstwerkes der Kontemplation gleichkomme. Wie für das Gespräch mit einem solchen Gemälde müssen auch für den Kunstgenuss besondere Überlegungen in Erwägung gezogen werden.

Es ist herauszustellen, dass es dann um ein analoges Glaubensmodell in der Form eines theologischen Theoriemodells geht. Im Fall der Mariendarstellung als Muttergottes wird eine Gestalt von Lochner nicht nur neu definiert, sondern überhaupt erst kreiert, denn Maria selbst hat auch durch die neutestamentliche Überlieferung wenig Gestalt. Lochner kreiert etwas Neues und bringt/verankert damit eine Sichtweise in der Kunstgeschichte. Es handelt sich bei Stefan Lochner um ein Modell der Maria. Sie ist eine interpretierte Vorstellung in den Augen der Auftraggeber und in den ausführenden Augen des Künstlers.

Die heuristische Funktion ist der Schlüssel zu dem speziellen Marienverständnis.

Es kann in Entsprechung zur theologischen Metapher als eine besondere ästhetisch-künstlerische Sicht, die überdies theologisch-religiös initiiert ist, verstanden werden. Damit darf gesagt werden: Solange der Betrachter/in frei ist, aus einem vorgestellten Modell Erkenntnisse gewinnen zu können, ist die Bildlichkeit ebenso frei und den Interpretationen der Betrachter/innen geöffnet. Doch Mitte des 15. Jahrhunderts gewinnt dieser formulierte Satz eine Kühnheit. Der Betrachter/in sollte nicht in der Weise eigenverantwortlich den Anschauungsprozess vollziehen.<sup>529</sup> Von Modell und Original darf hier erst gar nicht die Rede sein, wenn es darum geht das Bildhafte an den Betrachter/in zu vermitteln.

Die Interpretation des Betrachters/ in galt noch als ein nicht einzubeziehendes Wort zumindest offiziell.

Die Ausstellungsorte der hier in Frage kommenden Bilder waren nicht etwa Museen, sondern Kirchen, Dome und dort die Altarräume, um die Bilder als religiös-theologische Bilder an den Betrachter/in zu bringen. Es ging nie darum, die Bilder für eine Stätte der Kunstforschung auszustellen.

Vor dem Hintergrund der biblischen Bilderkritik bestand die Forderung, dass Gottes Souveränität als Offenbarer in jeder Weise gewahrt bliebe. Auch das Bild der Mutter des christli-

---

<sup>529</sup> Die Sichtweise ist stets ein entscheidender Moment und ist in der Kunstgeschichte für alle Jahrhunderte und Kunstformen zu berücksichtigen. Auch Uta Schedler stellt die Wichtigkeit der Sichtweisen in ihrer Arbeit über Filippo Brunelleschi, Synthese von Antike und Mittelalter in der Renaissance, Petersburg 2004, bereits in der Einleitung heraus.

chen Gottes muss so in Szene gesetzt werden, als sei es ein von ihm und ihr selbst legitimiertes Bild.

Die Beziehung und Erkenntnis zur Muttergottes hat der Betrachter/in dennoch selbst zu finden und aufzubauen. Die rezeptionsästhetische Orientiertheit wird hier vorausgesetzt. Doch sollen nicht etwa Gott oder Maria als seine Mutter eine Begrenzung erfahren, immer kommt es darauf an, dass der Betrachter/in darauf wartet, ob sich eine theologische Erkenntnis für den Einzelnen aus dem Bild ergibt.

Stefan Lochners große Vorliebe für fließende Linien gepaart mit einer prachtvollen Farbigkeit, die realistische Details zum Auge des Betrachters/in brachte, sind als Zeichen der Malerei der Gotik typisch. Der prächtige Mantel der Muttergottes steht als Dreieck im gesamten Bild und balanciert es in seinen Blautönen aus. Maria wirkt hier monumental, obwohl sie sich durch eine Zartheit und darüber hinaus durch eine kindliche Schwäche kundtut. Die Offenbarung Gottes – sein Offenbar-Werden – bleibt aber auch nach Betrachtung des Bildes die Aufgabe des Heiligen Geistes und obliegt nicht dem Künstler.<sup>530</sup>

#### 4. Der Mädchentyp Maria in der Malerei des Stefan Lochners

Die Offenbarung des sogenannten Göttlichen geschieht jedenfalls nicht unter der Bedingung der Bildautonomie, sondern allenfalls als Forderung, der Künstler müsse von einer mädchenhaften Kindlichkeit und Unschuld *inspiriert* sein. Damit ist aber gesagt, dass der eigentliche Künstler Gott selber ist und der das Bild malende Künstler nur als sein *kunsthandwerklich* ausführendes Organ fungiert. Die Kunst erstarrt dann in rein mimetischer Funktion, da der Künstler nur ein Ausführender eines über ihn herrschenden und damit wahrhaftigen und schöpferisch-genialen Künstlers ist. Platon argumentiert, dass mimetische Kunst bloß die Erscheinung von Erscheinungen sei. Daher reiche sie noch weniger als die vorgegebenen Originale an die ursprüngliche Idee heran, sondern verstelle sie vielmehr.<sup>531</sup>

Neben der Kritik an einer sogenannten Idolatrie ist dann auch noch das Argument der Verzichtbarkeit und Unwichtigkeit der Kunst zu sehen. Hier zeigt sich die Position eines Augustinus. Während man später die Bilder und Figuren wegen der heiligen Personen rechtfertigte, die sie darstellen, ist für Augustin gerade das nachahmende Moment der Kunst der Grund dafür, warum er sie zu den überflüssigen Einrichtungen („*superflua hominum instituta*“) rechnet.

Der Betrachter könne ja lediglich „aus der Ähnlichkeit des Bildes die diesem Bild ähnlichen Dinge erkennen“.<sup>532</sup> Mit dieser Argumentation reduziert Augustinus das Bild auf die

<sup>530</sup> So zeigt Stefan Lochner Maria in seinen Werken „als die Himmelskönigin und als Mutter Gottes; sie verkörpert“ und offenbart „ewige Weisheit als auch menschliche und göttliche Liebe.“ Getrud Schiller, *Ikonografie der christlichen Kunst, Maria*. Gütersloh 1980,4. Doch das zu Offenbarende verbleibt in der Interpretation des Betrachters/in, die infolge der göttlichen Offenbarung dem Heilsgedanken teilhaftig werden.

<sup>531</sup> Platon, *Politeia*, Buch X, Kap. 1 und 2 (nach der Schleiermacher-Übersetzung in der Ausgabe von Otto und Grassi, Bd. 3, s. 288-290. In diesem Sinne würde nur der Idolatrie gehuldigt.

<sup>532</sup> *De doctrina christiana*, Buch II, Kap. 39 (Bibliothek der Kirchenväter Bd. 49/ VIII, 86 bzw. Aurelii Augustini Opera (Pars IV, I), 61) Augustinus orientiert sich an einer Kunstnorm seiner Zeit. Dass die Kunst jeder

mimetische Funktion. Ob das Kunstwerk wirklich so und nicht anders aussehen muss, weil Maria dort eine bestimmte Typik vertritt und die Frage besteht, ob sie als junge Mutter mit vielleicht 13 Jahren, einem solch blonden Typ wirklich entsprach, kann nicht im Interesse der kirchlichen Institution gewesen sein. Versteht man das Bild auch das gegenständliche Bild, dagegen nicht bloß als Dublette von Realität, sondern als „Zuwachs von Wirklichkeit“<sup>533</sup>, so fällt Augustins Urteil ins Nichts.

Sicher ist, dass die Bilder eine Macht ausüben. Sie können helfen die Wirklichkeit zu bewerten aber ebenso auch verzerren, beschönigen, verkomplizieren. Stets besteht auch die Gefahr, dass der Betrachter/in sich in die spezielle Bildwirklichkeit hineinziehen lässt. Dem Künstler kommt darum, wie Hans Zirko darstellt, von jeher eine gesellschaftliche Sonderstellung zu, vergleichbar mit religiösen Profis, Priestern und Schamanen.<sup>534</sup> Daraus ist aber nie eine besondere Nähe des Künstlers zur letztgültigen Wahrheit einer theologischen Wirklichkeit zu folgern. Durch die Erschaffung des Bildes, gelingt dem Künstler nicht von vornherein schon die Teilhabe an einer Absolutheit des Exponates.

Stefan Lochners Bild – Anbetung des Kindes – führt den Betrachter/in auf Grund der *zarten Imposanz* der dargestellten Muttergottes im Zentrum des Bildes, in Richtung einer Interpretation, die als die Suche nach der wahren Maria in ihrer Jugendzeit und ihrer Erhöhung durch die Erwählung durch Gott gelten kann. Ihre Erhöhung ist auf jeden Fall das Thema. Die visuellen Mittel bieten dem Betrachter/in zugleich eine theologische Metaphysik. Religion und christlicher Glaube speisen sich aber nicht aus den Quellen einer Bildinterpretation, sondern jene ist lediglich ein Begleitumstand. Sicher ist das Bild Lochners als Versuch hinsichtlich des Letztgültigen interpretierbar. Aber auch hier bleibt es immer bei einem Versuch, jenes Letztgültige malerisch in einem Kunstwerk zu etablieren.

Der Zweck aller künstlerischen Absicht geht immer auch dahin, die Möglichkeiten der theologisch inspirierten Malerei in der Weise zu benutzen, dass sie einer Einrichtung vergleichbar, im Ganzen, so wie in ihren Teilen lehrreich sind, um so auch zu einer Geschichte der Kunst zu werden. Eine solche große öffentliche Wirkung ist hier erreichbar, die eben nicht nur zu einem vorübergehenden Vergnügen einlädt. Theologisch inspirierte Malerei füttert nicht Wissbegierige der Kunstgeschichte, sondern hilft eine solche Malerei theologisch-religiös zu verstehen.

Daraufhin ist der Betrachter/in auf der Suche nach dem wahren Sein der Muttergottes und dem Sinn. Doch bleibt diese Suche für immer schwierig und die Frage erlaubt, ob sie jemals ihr Ziel erreichen kann. Der Betrachter/in wird sich von jeder *Verzweckung* und von dem Wollen an sich befreien müssen, um nicht das Bild mit dem Gedanken hinsichtlich des eigenen Geschmacks auf sich wirken zu lassen. Die Frage, ob Maria in einem Muttergottesbild als schön und zugleich als angenehm zu bezeichnen ist und wie der Betrachter/in das Bild als

---

Epoche mehr als nur Mimesis ist, weiß die Kunsttheorie mittlerweile. Allerdings könnte die schöpferische Potenz der Kunst in den Theorien ihrer eigenen Epoche zu früheren Zeiten unentdeckt bleiben.

<sup>533</sup> Boehm Bilderverbot, 31. Gottfried Boehm, Die Lehre des Bilderverbotes, in, KuKi 56 (1, 1993), 26-31.

<sup>534</sup> Zirko, 48f., Hans Zirko, Kunst und Macht. Religiöse Dimensionen der modernen Kunst, in, Herrman, Mertin, Valtink (Hrsg.), Die Gegenwart der Kunst, 44-56, München 1998.

schön oder gewagt oder doch nicht ganz so schön, infolge seiner eigenen geschmacklichen Komponente einordnet, kann hier die Suche nach der wahren Sichtweise auf das Muttergottesbild nur verhindern – bestenfalls behindern.

Lochner malte die Gestalt der Muttergottes nicht, um allen kommenden Generationen ein Bild zu bescheren, das Gefallen findet. Es geht darum, das wirkliche Gefühl und die Aura der sehr jungen Maria mit ihrem Kind als Interpretationsmöglichkeit anzubieten – um so das Wesenhafte, das sogenannte hinter einem Schein liegende, hervorzuholen.

Zur Suche gehört die Möglichkeit, fixierte religiöse Vorstellungen aufzubrechen. Das ist ein wertvolles Potential künstlerischer Autonomie. Dieses Potential kündigt von einer geistigen Intuition des Künstlers, die seine Autonomie mit umfasst. Obwohl der Begriff des Geistigen dem Künstler eine religiöse Kompetenz unterstellt, die eher auf Seiten der Betrachter/in und Rezipienten/in zu suchen oder zu erwarten wäre, ist der Künstler immer auch Visionär.

Die Stärke der *Kunst* der Malerei liegt oftmals im Visionären. Bilder, die geeignet sind die Wahrnehmungsmuster zu durchbrechen, können gegensätzliche Strukturen und Identifikationsperspektiven in einer direkten Gleichzeitigkeit an den Betrachter/in bringen. Die Wahrnehmung des Bildes von Stefan Lochner ist einer Vision der jungfräulichen Maria in Dunkelblau vor einer Krippe kniend vergleichbar, ihr Kind – von Gottes Gnaden empfangen – anbetend oder auch zu ihm betend dargestellt. Auch hier wird der Vision der heiligen Birgitta von Schweden gehuldigt.<sup>535</sup>

Das Bild ist geradezu prädestiniert Vorstellungen vom Paradies und auch vom Guten an sich, vom Erhabenen, vom Schönen und von allem Vollkommenen zu präsentieren, um sie im Auge des Betrachters/in zu Bewusstsein kommen zu lassen.

Das Marienbild Lochners ist eigentlich nicht für ein Museum geeignet, sondern gehört in eine Kirche, eine Kapelle, in welcher das Bild nicht nur einem Denkmal gleich fungiert, sondern wo es als ein Weiterdenken im Gebet eine Aufgabe erfüllt.<sup>536</sup>

Die Versuchung des Bildes besteht in der Fixierung eines Gottes- oder Marienbildes.<sup>537</sup>

<sup>535</sup> Graf Nicola Orsini benennt explizit eine Geburt-Christi-Darstellung in S. Antonio extra muros in Neapel. Die Stadt war 1373 Zielhafen bei Birgittas Rückkehr aus dem heiligen Land und so besteht hier kaum Zweifel daran, „dass hier die Kunde von Birgittas berühmter Vision als erstes in Umlauf kam und dass hier der neue ikonographische Typus der birgittinischen Geburtsvision entwickelt und verbreitet wurde.“ Annette Creutzburg, Die heilige Birgitta von Schweden. Bildliche Darstellungen und theologische Kontroversen im Vorfeld ihrer Kanonisation (1373 – 1391), Kiel 2011, 75. Graf Orsini berichtete, „dass er an manchen Orten eine gemalte Darstellung der Geburt Christi jener Art gesehen habe, von der die besagte Frau [Birgitta] berichtete, dass sie ihr offenbart worden sei. Nach dem Ort gefragt, sagt er, in der Kirche S. Antonio de Vienne extra muros in Neapel. Auf die Frage, von wem er [darüber] sprechen hörte, sagte er, von Bruder Alfonso, dem einstigen Bischof von Jaén, welcher mit der besagten Frau in der jenseits des Meeres gelegenen Gegend [i.e. im Heiligen Land] gewesen ist“. AP, 233. Acta et progressus canonizacionis beate Birgite, (Hrsg.) Isak Collijn, Uppsala 1924-1931.

<sup>536</sup> „Mit der Veränderung des religiösen Lebens Anfang des 15. Jahrhunderts änderte sich auch das Konzept in der Kunst. Neben die monumentale Darstellung treten kleinformatige Werke, die der Privatandacht dienen. Inhaltlich wurde hier meist die Darstellung von Maria mit dem Kind in der Gesellschaft des Auftraggebers behandelt. A. Pigler, Katalog der Galerie der alten Meister, Szépművészeti Múzeum, Budapest 1967, 137f.

<sup>537</sup> Volp, Gestaltungskompetenz, 270. von mir anders gedeutet. Rainer Volp, Kunst als Gestaltungskompetenz. Zur Ästhetik kirchlicher Praxis, in: Beck, Volp, Schmirber (Hrsg.), Die Kunst und die Kirchen, 259-273. von mir anders gedeutet.

Das Geistige, das Visionäre und auch alle Spiritualität, spielt ganz bewusst mit einer Unzulänglichkeit, da diese Empfindungen, die mit Begriffen zum Ausdruck gelangen, immer auch schon ein Manko infolge des Verlustes, eben durch die Begriffsbildung aufweisen. Doch spricht Stefan Lochner in und mit seinem Bild der Muttergottes über ein kreatives Moment in der Theologie.

Die Beschäftigung mit solcher Kunst, ist für die höhere sittliche Ausbildung des Menschen unerlässlich, ganz so wird man es von Seiten der Theologen erkannt haben. Der Mensch bilde sich theologisch vor allem in einer Ästhetik, die der Schönheit verpflichtet bleibt und die die Reinheit in ihren Blautönen zur Ausführung bringt. Nicht ohne diesen Effekt, ist das Blau mit dem Gelbgold der Heiligenscheine ein Pendant *eingegangen*. Diese Formulierung scheint falsch, sie trifft aber das Empfinden des Betrachters/in, um das Hauptsächliche mit Leichtigkeit in Augenschein nehmen zu können. Die Betrachtung des Bildes – Anbetung des Kindes von Stefan Lochner – verlangt auch aus diesem Grunde keine ausdrücklich gründliche kunsthistorische Einübung, da es in seiner Klarheit offensichtlich ist. Es zeigt, um was es geht.

Die Kunst des Stefan Lochner vermittelt ein Band zwischen den hohen geistigen Richtungen der Theologie und den gewöhnlichen Lebensgenüssen der Gläubigen, und fordert die Letzteren auf, sich durch die Betrachtung des Bildes zu veredeln, indem sie sich an dem Bildinhalt ausrichten und damit auf die spirituelle Ebene erheben lassen.

Der ästhetische Genuss soll auch hier erfreuen, aber vor allem auch über die Bildungsfunktion etwas lehren. Durch die Vorgänge der Betrachtung soll der Sinn im Auge des Betrachters/in erweckt werden, um die bildende theologisch inspirierte Kunst, als einem der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur zu erkennen.

Dieser Aspekt hatte Auswirkungen auf die Auswahl der von mir ausgewählten Werke, die vor allem nicht irgendeinem enzyklopädischen Sammlungskonzept für Vollständigkeit und Chronologie der Malerei vor und nach dem Tridentinum genügen sollen. Es soll damit auch kein Überblick über die Geschichte der Malerei dieses Zeitraums gegeben werden.

Hier kommt es vor allem auf den theologisch inspirierten ästhetischen Genuss der einzelnen Bilder an und zwar selbst unter der Prämisse: „Du sollst dir kein Bildnis machen“.

Vor allem ist erwähnenswert, dass der Künstler nicht ein weiteres Bild im Bild zum Ausdruck bringen soll. Das Bild des Stefan Lochner ist vielsagend und vielseitig interpretierbar und so bedarf es keines Bildes im Bilde. Damit sei gesagt, dass keine noch weiter reichende Interpretation im Bilde angelegt sein soll, als es die Jungfrau Maria, ihr Kind und die Umgebung (Stall, Esel, Engel) erlauben.

Ganz in diesem Sinne soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass das schöpferische Subjekt hier zwar als ein Medium begriffen wird, doch nicht so, dass es einen exklusiven Zugang zu einer letzten und höchsten Wahrheit besitzt. Das schöpferische Subjekt, als der Künstler schlechthin, variiert und interpretiert zugleich, ohne die letztendliche Wahrheit zu besitzen. Auch Stefan Lochners Bild der Anbetung des Kindes bietet eine Grundlage, aber

keinen Abschluss.<sup>538</sup> Auch die malerisch umgesetzten Visionen der heiligen Birgitta sind nicht als endgültiger Abschluss zu sehen.

In diesem Sinne lädt das Bild auch alle Generationen stets zur Interpretation ein. Es geht auch darum, den Kontext und die Aura des Werkes an den Betrachter *zu bringen*, wodurch sich schließlich der künstlerische Ausdruck und der Inhalt erschließt und verstanden wird. Doch jedes Erschließen und Verstehen eines Kunstwerkes wird bei den unterschiedlichen Betrachtern auch unterschiedliche Möglichkeiten des Verstehens hervorrufen. Und dies gilt auch für das 15. Jahrhundert.

Eine paradigmatische Rolle für die Folgezeit der Malerei haben viele Künstler in Anspruch nehmen können. Sie folgten und variierten die Kunstwerke eines *Michelangelos Buonarroti*, eines *Raffaels* und eines *Caravaggio* und *Corregio*. In den folgenden Jahrhunderten spielen auch die kommenden Kunsttheorien eine Rolle, es sind die diesbezüglichen Theorien Schellings, Schopenhauers oder Nietzsches, die der Kunst derartige Fähigkeiten eines *aus der Welt heraus gelangens* und zudem eines die Welt besser Verstehens attestieren.<sup>539</sup> Im ästhetischen Erleben – so der vielfach wiederholte Gedanke – streift das Subjekt den Schleier von den Augen und gewinnt Einsicht ins Innere der Dinge.<sup>540</sup>

Die Problematik, dass ein Glaube wünschend unterstellt wird, der bei den Betrachtern der Kunstwerke nicht vorhanden ist, bleibt immer bestehen. Es ist die Schwierigkeit, mit der sich jeder Künstler und Auftraggeber konfrontiert sah. Doch gerade darum ist es den Künstlern zu tun: Sie wollen und sollen ihren Auftraggebern gemäß, den Glauben neu und fest verankern. Andererseits bleibt die Vereinnahmungsgefahr auf solche Fälle beschränkt. Doch bleibt immer festzuhalten, dass die Interpretation dem Betrachter/in und Rezipienten obliegt. Weder der Auftraggeber eines Bildes noch der ausführende Künstler, haben die Möglichkeit über die Ausdrucksfähigkeit des Gemäldes hinaus, auf den Betrachter/in einzuwirken.

Die wie auch immer ins Visier genommene künstlerische Freiheit eines Stefan Lochner wird nicht auf der Ebene der Bildwirklichkeit diskutiert, sondern als Freiheit des Schöpfers und Schaffensprozesses verstanden.

## **5. Die Anmut als eine besondere Kraft der Maria als Muttergottes in der Malerei und als Hinweis auf den makellosen/unanfechtbaren Glauben im Bild des Stefan Lochners**

Hier wird eine besondere Frage deutlich: Worin besteht das Genie des Künstlers – eines solchen Künstlers (Stefan Lochner)? Maria ist in ihrer anmutigen Kindlichkeit und Reinheit ein Fingerzeig auf das vielleicht zu erwartende Himmelreich. Das Blau ihres Gewandes deutet

<sup>538</sup> Julien Chapuis, *Virgin in Adoration*. Stefan Lochner, *Image Making in Fifteenth-Century Cologne*, Turnhout, Belgium 2004, 182f.

<sup>539</sup> Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982; Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 Bände, Stuttgart 1987. Friedrich Nietzsche KSA 13, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889* 16 (49): „Die Wahrheit ist hässlich: wir haben die Kunst, damit wir an der Wahrheit nicht zu Grunde gehen.“

<sup>540</sup> So doch ganz im Schleiermacherschen Sinne. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Ästhetik* (1819/25), Hamburg 1984, 33.

deradezu darauf hin. Keine Furcht ist dem Gläubigen hier aufgegeben, sondern die pure Zuversicht der Liebe des Allmächtigen und vor allem auch der Jungfrau Maria, die in einer so außerordentlichen Gnade stand und steht, dass sie auch als Hilfeleistende wohl immer eine Stelle zu haben scheint. So könnte die Botschaft dieses Bildes –unter Anderem – lauten.

Lochner gelingt es, die Aspekte der Wahrnehmung, Kontexteinordnung und Interpretation simultan im Betrachter zu erwecken – sozusagen auf einmal – und dadurch werden selbstständige Visionen des Betrachters im angeschauten Bild im Auge umgesetzt, so dass die Schöpferkraft des Künstlers gleichsam ihren Weg auch zu dem einzelnen Betrachter findet. Die schöpferische Tätigkeit wird so zu einem wirklichen Schöpfungsakt, in welchem es dem Künstler gelingt seine Sichtweise auf das Neue Testament und die biblische Geschichte überhaupt zu manifestieren.

Die künstlerische Präsentation des Stefan Lochner zeigt die Möglichkeit, die Aussagen des Neuen Testaments und die essentielle Bedeutsamkeit dieser Aussagen für die Welt und für jeden einzelnen Menschen von jener besonderen Warte der biblischen Geschichte einer Wahrnehmung zuzuführen. Herausragende Kunstwerke – gleich welcher Epoche sie entstammen – zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine besondere Wahrnehmung der Welt durch ihre Präsenz anbieten. Die Präsentation gewinnt hier eine überragende Bedeutung. Es gilt das Bildwerk ins rechte Licht zu rücken, in den lichtdurchfluteten Winkel der Kirche oder Kappelle zu verbringen<sup>541</sup> und später gilt Ähnliches: Im Museum muss ein dementsprechender Platz gefunden werden.

Die besondere Kunst des 15. Jahrhunderts, die speziell epochal für eine bestimmte und nur für eine in jener Zeit möglichen Wahrnehmung steht – immer unter der Voraussetzung, dass es eine so spezielle Wahrnehmung auch gibt – so ist sie hier nicht gemeint. Hier sei auf die Gemeinsamkeit aller künstlerischen Malerei rekurriert und die Kontinuität jener malerischen Kunstwerke angesprochen, die sich aufgrund einer solchen Gemeinsamkeit ergeben *können*.

Die religiös-theologisch initiierte bildende Kunst des 15. Jahrhunderts dient dem Menschen, indem sie die religiösen und theologischen Aussagen für das tägliche Leben aufbereitet.

Das Dienen ist aber auch als Beeinflussung und Lenkung der Gläubigen zu verstehen und also ist eine so verstandene bildende Kunst im kirchlichen Kontext von hohem Nutzen. Das Bild Stefan Lochners *kann* in einer Kirche anberaumt sein, ohne jedoch ausschließlich an einem solchen Ort zu wirken.

Die verschiedenen Aspekte einer möglichen Kunstwahrnehmung zeigen sich zwar in unterschiedlicher Ausprägung, aber in allen Kunstepochen, Kunstarten und ihren Stilen.

---

<sup>541</sup> So haben auch die kleinformigen Bilder des Stefan Lochner einen sehr bestimmten Auftrag hinsichtlich der Aussagekraft, die auch immer mit der Präsentation des Bildes im Zusammenhang zu sehen ist. So bestimmten über die Andacht hinaus, „weitere Anliegen den Gebrauch der Bilder im Privaten. [...] Auch ist die Rede davon, „dass die Bilder zu erzieherischen Zwecken, etwa zur Instruktion von Kindern, herangezogen wurden, und schließlich dürften sie ein bedeutender Teil privater Erinnerungskultur gewesen sein. [...] Darüber hinaus „provizieren kleine Bilder eine multiple Nutzung“. Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln*, Berlin 1981.

Religiöse Inhalte werden im Bild des Stefan Lochners zu einer speziellen theologischen Vorstellung inspiriert, ohne eine solche zu fixieren.

Es entsteht ein Dialog, der im Werk immanent angelegt ist. Obwohl der Rezipient den Dialog führt, geht doch vom Bild eine Eröffnung eines solchen aus.

Die Malerei thematisiert sich hier nicht selbst, sondern immer nur die theologisch-religiös ausgerichtete Erfahrung und die damit in Zusammenhang stehende Erwartung des Betrachters/in.

Die Kunst eines Stefan Lochners lotet die Frage nach den Möglichkeiten einer ästhetisch-religiösen Erfahrung aus. Das Bild zeigt darin in welcher Weise und also wie die Situation der Kunst in ihrer speziellen religiös-theologischen Sichtweise zum Thema wird. Auch wenn sich selten etwas Unumstößliches zur Kunst sagen lässt ist es dennoch gewiss, dass das hier ausgewählte Bild die spezifisch problematische Situation der Kirche und der Gläubigen in der Mitte des 15. Jahrhunderts darbietet.

Der treibende Aspekt, der Motor allen bildlichen Geschehens, ist hier die Verdeutlichung und zusätzliche Erhöhung der unschuldigen und reinen Maria, die zwar vor einem Stall kniend zu ihrem Kind betet, die aber durch ihre kindliche Reinheit einen Abstand zum Betrachter/in wahrt. Jene sich hier auftuende Distanz, ruft den gläubigen Menschen zum Gebet.

Das Bild wird in jedem Falle für den Betrachter theologisch relevant<sup>542</sup>, und wird so auch als religiös oder sogar spezifisch christlich gelten, da das Evangelium hier immer mitgedacht wird. Das Bild assoziiert zugleich den Text des Evangeliums. Die Botschaft des Bildes wird durch die Kunst weiter gegeben, doch ist sie hier nicht völlig autonom. Wie bereits erwähnt, übernimmt das Bild als Kunstwerk eine Funktion und stellt sich in den Dienst der Religion und Theologie.

Das Bild zeigt dann auch eine sprachliche Kategorie, die hier auch dem Evangelium gemäß ist. So ist das Bild in diesem Falle essentiell auf den Text des Evangeliums anzuwenden. Die Ausdruckskraft des Bildes, hinsichtlich einer essentiellen Potenz am Bibeltext, ist aber von der jeweilig angewendeten Hermeneutik abhängig. Zur Essentialität des Bildes lässt sich so auch feststellen, dass es weder grundsätzlich der Wahrheit noch der Lüge verpflichtet scheint.

Doch kann das Bild auch immer auf eine ganz andere Art wahrgenommen werden.

Die einzig allein richtige Sichtweise der Malerei und die einzig richtige Funktion der Kunst und ihrer Werke gibt es nicht. Auch die Malerei des 15. Jahrhunderts weist viele Schichten auf, die sich einer ebenso vielschichtigen Wahrnehmbarkeit öffnen.<sup>543</sup>

So gesehen operiert eine theologisch-religiös ausgerichtete Sichtweise in ähnlicher Weise wie eine heuristisch philosophische. Die Kunst wird von ihrer inneren Seite angenommen, ohne rein künstlerischen Wahrnehmungsmustern Folge zu leisten.

Es ist hier das imaginäre Prinzip in der Malerei, das seine eigene Wirklichkeit an dem Text des Evangeliums auslegt.

<sup>542</sup> Immer auch unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Gegebenheit.

<sup>543</sup> Julien Chapuis, Stefan Lochner, *Image Making in Fifteenth-Century Cologne*, Turnhout, Belgium 2004, 16f., 52f., 88f. „The Virgin in the Rose Bower“, 182f. „The Munich „Nativity“ and Related Drawings“.

Das Bild birgt schon die Auslegung für den Betrachter/in, um es im Idealfall theologisch-religiös zu verinnerlichen. Doch wird das Thema der Wahrheit des Bildes, oft zur Begründung für eine wesentliche Verwandtschaft zwischen Kunst und Religion angemeldet. Sicher ist es Kunstwerken zuzugestehen, dass sie Situationen verändern und an den Betrachter/in appellieren. „Kunst [...] entsteht aus der Liebe zum Leben, aber genauso auch aus der Aggression gegen den Zustand und die Bedingungen dieser Welt.“<sup>544</sup>

In dieser Hinsicht kann auch ein Gemälde des 15. Jahrhunderts die religiösen Überzeugungen der Zeit bestärken, um die Richtung der Gläubigen zu verändern oder zu bestärken. Ein Nacherleben des Evangeliums soll hier auf sehr anschauliche Weise vollzogen werden – immer aber auch mit dem Gedanken, dass Maria eine entfernte Vollkommene ist, selbst wenn sie in ihrer kindlichen Lieblichkeit so schutzbedürftig zu sein scheint.

Sahen sich die Theologen im 15. Jahrhundert beauftragt, auf die bildenden Künste Einfluss zu nehmen? Es war ihnen wichtig, ein dergestalt spezifisches System einer Betrachtung zu unterziehen. Es war ihnen auch bedenkenswert, das spezifische Kunstsystem mit Systemen anderer Bereiche zu vergleichen. Ganz in diesem Sinne gewinnt der theologisch-religiöse Bereich an Einfluss.

Zunächst werden die Übereinstimmungen und Unterschiede deutlich, die sich von der Kunst – der bildenden Kunst – vor allem der Malerei, zum anderen Bereich der Theologie ergeben. Auf jeden Fall ist es eine neue Lesart der Künste, die sich hier auftut. Theologisch-religiös beeinflusst – ohne Frage – aber dennoch eigenständig. Es führt den Betrachter/in in die künstlerische Welt ebenso ein, wie in die religiöse und verlangt ein darauf Einlassen, gepaart mit einer Empathie, die die Worte des Evangeliums mit den Augen im Bild umsetzt.

Hier soll nicht speziell auf die ontologische Bildtheologie eingegangen werden, um von einer Abschattung göttlichen Seins zu reden.

Die objektivierten Glaubensinhalte sind vom Bild des Stefan Lochner aus, als eine immer wieder erkennbare Erzählung aus dem Neuen Testament greifbar. Der Betrachter/in des 15. Jahrhunderts wird sich – soweit seine/ihre Erziehung religiös ausgerichtet ist – kaum eines Problems hinsichtlich dieses spezifischen Verstehens gegenüber sehen.

Ebenso wird auch die subjektive Religiosität des Künstlers nie das Problem des Betrachters/in gewesen sein. Dennoch wird immer auch die subjektive Religiosität des speziell ausführenden Künstlers im Werk wieder zu finden sein. Damit wird die Empathie des Betrachters/ in gefordert. Entsprechend werden theologische Sichtweisen für die Kunst aufgestellt, die vor allem das Verhältnis des bildlichen Seins zum dargestellten Sein betreffen.

---

<sup>544</sup> Reinhard Bertam, Kunst ist eine Wesensäußerung von Kirche, in: Kirchenleitung der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau (Hg.), EKHN Dokumentation 3, 9-14. 14

## V. Bildanalyse: Filippino Lippi, Anbetung des Kindes, um 1483, Florenz, Uffizien.<sup>545</sup>

Ganz bewusst ist hier noch einmal eine Anbetung des Kindes als Gemälde ausgewählt worden – ungefähr zwanzig Jahre später verarbeitete Filippino Lippi das Thema erneut. Oft wurde es als Thema gewählt, doch die Übereinstimmungen und feinen – sehr feinen Unterschiede – in den Bildern verlangen nach einer spezifischen Interpretation.

Stefan Lochner hatte die kindlich zarte und erhoben-erhabene Madonna gewählt, die dennoch vor einem Stall kniend des Entrücktseins teilhaftig wurde – und mit und in diesem Entrücktsein war es der Betrachter/in *im Idealfall* auch. Die spezifisch künstlerische Ästhetik des 15. Jahrhunderts bleibt auch hier gewahrt und wird nicht von der theologisch-religiösen Seite ganz und gar vereinnahmt. Festzustellen ist, dass sich die kirchliche Seite nicht *normierend* in die Ästhetik der Kunst einmischt.

Filippino Lippi zeigt hier die betende junge Frau – die Jungfrau Maria – in einem hellen grau-blauen Gewand. Ihr rotes Untergewand ist nur andeutungsweise erkennbar. Sie und ihr Kind liegen in hellem goldenen Schein. Ihr Nimbus beleuchtet strahlend ihre Gestalt und die ihres Kindes. Jesus liegt ihr als Baby zu Füßen und sie betet mit hoch gefalteten Händen. In dem Gemälde, das Lippi gegen Ende seines Lebens malte, tritt die starke religiöse Symbolik klar hervor.

In einem Gemälde aus dem Jahre 1463 ist im unteren Teil der rechten Seite der heilige Bernhard<sup>546</sup> dargestellt, der im 12. Jahrhundert lebte und bis heute eine der herausragenden Persönlichkeiten des Christentums ist. Bernhard wird in diesem Gemälde thematisiert, da er oft als der Begründer des Jungfrauenkultes bezeichnet wird. Er hat erheblichen Einfluss ausgeübt, damit Maria in der Kirche eine dermaßen prominente Position einnehmen konnte.

Lippi stellt Maria als Jungfrau, als sehr junge unschuldige, fromme Betende dar, die vor ihrem Kind kniet und in ihrer hellblau-grau bis fast fliederfarbenen Robe betet. In beiden Bildern – 1463 und 1483 gleicht Maria einer verhüllten, zarten Unschuld, die mit heruntergeschlagenen Augenlidern zu ihrem Kind betet.

Der Einfluss des Niccolò di Tommaso ist hier erkennbar, der vermutlich nicht nur als Schöpfer der ältesten Geburt-Christi-Darstellungen im birgittinischen Typus und damit als Urheber eines neuen ikonographischen Typus zu betrachten ist, sondern gleichzeitig auch als Maler der frühesten Bildnisse Birgittas von Schweden zu nennen ist.

Auch diese Geburt-Christi-Darstellungen im birgittinischen Typus finden in einer hügel-förmig angelegten Felsgrotte statt, die in ihrer Breite die gesamte Bildtafel einnehmen und vor deren Öffnung rechts die ins Gebet versunkene Birgitta auf das Geschehen in ihrer Vision blickt. „Die in stiller Andacht vor dem Kind kniende Maria ist mit einem weißen, bodenlangen Untergewand bekleidet, und die blonden Haare fallen offen über ihren Rücken. Sie hält die gefalteten Hände anbetend zu dem rechts vor ihr liegenden Kind ausgestreckt, während

<sup>545</sup> Filippo Lippi um 1406 – 1469, war Ordensgeistlicher. Anbetung des Kindes, Tempera auf Holz, um 1463.

<sup>546</sup> Lippi stellte den heiligen Bernhard mehrmals in seinen Gemälden dar. Berühmt ist seine Vision des heiligen Bernhard, um 1447. Erwähnenswert: Lippi war auch ein Bewunderer Masaccios.

von ihrem Mund in kursiver Linie die für Birgittas Vision charakteristischen Grußworte[...]Das Christuskind liegt unbedeckt auf dem blanken Felsuntergrund der Höhle inmitten einer Mandorla aus golden strahlendem Licht und hat eine Hand zu seiner Mutter hin erhoben. Diese ist mit ihrem Rücken nach links gegen die Krippe gewandt[...]auf dem Felsboden hinter der Jungfrau sind ihre textgemäß vor der Geburt abgelegten Kleidungsstücke zu sehen, so ein Paar Pantoffeln, ein Mantel und ein Schleier.<sup>547</sup> Eine Ähnlichkeit zu den Darstellungen der Maria bei Lippi und Lochner scheint offensichtlich.<sup>548</sup>

Doch ist der Unterschied zum Bild des Stefan Lochner unübersehbar. Maria ist bei Lippi eher die junge Frau als die kindliche Unschuld bei Lochner.

Das Gemälde aus dem Jahr 1463 zeigt Jesus als Baby, das Maria nicht direkt anschaut. 1483 sieht der unbekleidete kleine Jesus zumindest direkt in die Richtung der Augen seiner Mutter Maria. Es handelt sich hier um eine sehr anrührende Szene, in welcher Maria wie eine Beschützerin ihres Kindes wirkt. Eine solche Beschützerrolle scheint ihr im Bild des Stefan Lochner nicht zuzukommen, da sie dort selbst als zu sehr kindlich und zerbrechlich sichtbar wird.

### 1. Die Definition einer makellosen heiligen Schönheit im Gemälde des Filippino Lippi

Maria ist auch hier eine makellose Schönheit, die sie als junge Frau ausweist, die in der Rolle der Muttergottes ihre volle Befriedigung gefunden hat. Das Kind schaut die Muttergottes, in ihrer Darstellung der Jungfrau Maria an, Maria hingegen hält in dem Gemälde des Jahres 1483 die Augen niedergeschlagen.<sup>549</sup> Aber Maria ist hier mehr als nur zufrieden, sie hat sich auch nicht nur mit ihrer Situation arrangiert. Die Szenerie weist sie als eine erhöhte und erhabene Schönheit aus, die dennoch demütig ist und die ihre Demut in Vollkommenheit zur Geltung bringt. Von einer religiösen Erhöhung des Schönen, in Gestalt der Maria, kann hier eher nicht die Rede sein. Dennoch mag Lippi mit diesem Bild die ästhetischen Ideale der Theologie bedienen. Doch strahlt das Gemälde die Stille des Gebetes aus und so gelingt es, den zu praktizierenden Glauben mit diesem Werk zu verankern.

Die sich hier einstellende religiöse Kommunikation wird auf dieser Ebene eine Möglichkeit haben.

Der Kommunikationsmodus des Bildes zeigt zugleich ein Symbol der Fürsorglichkeit und Liebe. Nicht dass es hier in Form einer Blume oder in einer Ornamentik zum Ausdruck käme,

<sup>547</sup> Annette Kreuzburg, Die heilige Birgitta von Schweden, Bildliche Darstellungen und theologische Kontroversen im Vorfeld ihrer Kanonisation (1373-1391), Kiel 2011, 86.

<sup>548</sup> „La scène correspond sans aucune variation à la tradition iconographique de la Nativité tirée des Révélations de sainte Brigide de Suède (1379). En effet, d’après la vision de sainte Brigide, après la naissance mystérieuse de l’Enfant, la Vierge resta agenouillée en adoration devant le Fils de Dieu.“ [...] Ainsi, dans cette peinture de Lippi, les personnages sont figures dans leurs poses typiques.“ Catalogue, Filippo Lippi, Frau Diamante, Florence 1406-Spolète 1469, Terranuova Bracciolini vers 1420, Florence ou Rome 1498, 124.

<sup>549</sup> Florenz, Uffizien.

es ist hier vielmehr ein ETWAS, das sich durch die Gestik des Händefaltens und der Haltung kundtut.<sup>550</sup>

Religiöse Kommunikation kann im Symbolischen einen Halt finden. Das symbolisch Verstandene gilt dann als Orientierung im Rahmen des Glaubens.

Die ästhetische Einstellung des Bildbetrachters/in *kann* eine neue individuelle Lebenshaltung zur Folge haben. So dass es zu einer verinnerlichten, sinnlich, moralischen und im neutestamentlichen Glauben verfestigten Sichtweise kommt. Hier dürfte auch im 15. Jahrhundert eine ästhetische Praxis das religiöse und ethische Verhalten beeinflusst haben.

Eine solch vollzugsorientierte und selbstzweckhafte ästhetische Erfahrung ist mit einem spezifischen Wohlgefallen, dem ästhetischen Genuss verbunden, wobei beide Momente laut Seel einen „Zustand positiver Freiheit“ implizieren.<sup>551</sup> Jener Zustand wird hier nicht im Mittelpunkt des Interesses der Theologie gestanden haben, doch sollte eine eindrucksvolle Ästhetik den Überstieg zum Verständnis des Theologisch-Religiösen schon voran treiben.

Sicherlich ergibt sich hinsichtlich des Gemäldes die zusätzliche Frage: Darf der Gläubige die Muttergottes im Bild des Filippino Lippi als ästhetisch schön ansehen und empfinden? Ist hier nicht bereits ein Grenzfall der ästhetischen Betrachtung gegeben, weil das Bild eher einer rein ethischen, weil religiös-theologisch ausgerichteten Sichtweise gilt? Oder vermag umgekehrt gerade nicht die religiös-theologische Sicht, sondern allein die Ästhetik das eigentlich Unsagbare neu vor Augen zu führen? Das Geheimnis um die Geburt des Sohnes der Maria, der Gottes Sohn ist, wird in der Ästhetik des Bildes in einer Direktheit übertragen, die dennoch auch immer die Gefahr des Trugs (des Trugbildes) mit sich führt. Diese Gefahr ist immer gegeben, weil für die Betrachtung und ihre daraus gezogenen handlungsorientierten und geistigen Konsequenzen, weder das Bild an sich noch ihr Schöpfer und auch nicht der Auftraggeber, irgendeine Gewähr geben können.

Speziell in Verbindung mit einem religionsgeschichtlichen und theologischen Ansatz, der auch immer die Psyche des Menschen in ihrer Grundtiefe anrührt, ist das symbolische Sehen und *das Wirken-lassen* einer solchen Symbolik, wichtig für den Umgang mit dem Bildmaterial eines Filippino Lippi.<sup>552</sup>

Rekurriert der Betrachter also immer auf eine ethisch-ästhetische Erfahrung? Es ist wichtig, gerade diese beiden Sichtweisen – die der Ästhetik und die der Ethik (des Theologisch-Religiösen) – in einen Zusammenhang zu bringen. Die Religiosität bietet für die Betrachtung

<sup>550</sup> In übertragenem Sinne so auch Ernst Cassirer, für den „Sprache, Mythos, Religion, Kunst, Wissenschaft, Geschichte“ systemtheoretisch differenzierte Bestandteile in der „Sphäre des Menschseins“ sind, welche aber im Ganzen von einem funktionalen Band (*vinculum functionale*) umfasst werde, nämlich dem symbolischen Denken. Cassirer, Versuch über den Menschen, 110, / Essay on Man, 68.

<sup>551</sup> Martin Seel, Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt am Main 1996, 23: „Grob gesagt, zeichnet sich diese Praxis einerseits durch eine sinnengeleitete *Intensivierung*, andererseits durch eine anschuungsbezogene *Distanzierung* gegenüber der übrigen Lebenspraxis aus. Wegen ihrer vollzugsorientierten Ausrichtung, die sich durch eine sinnhafte Selbstbezüglichkeit von allen anderen Arten zweckfreien Daseins auszeichnet, eröffnet ästhetische Praxis einen Zustand positiver Freiheit.“

<sup>552</sup> Ebenso lässt sich diese Bemerkung auch auf die Werke des Sandro Botticelli übertragen, der die Thematik Jungfrau und Kind in ähnlicher Weise und in Anlehnung an die Visionen der heiligen Birgitta umsetzte. Maria Pia Mannini, Sandro Botticelli et Atelier de Sandro Botticelli, Prato 2004, 47.

des Bildes *Anbetung des Kindes*, die entscheidende Komponente. Sie ist als Antrieb nicht unerheblich – sie ist produktiv und rezeptiv – vor allem aber erfüllt sie einen Sinn, eine Sinnfunktion, um aus dem Bild nicht nur einen schönen Moment mitzunehmen, sondern eine religiös-theologische Erfahrung, die intensiv auch von der Ästhetik geleitet ist.

Die ästhetische Betrachtung ist hinsichtlich der Malerei ohnehin die herausragende Erfahrung und darum nicht erst als Novum zu bezeichnen. Es geht auch nicht darum, die Offenkundigkeit der ästhetischen Sichtweise als *die* einzig Entscheidende, für die hier vorgestellten Werke der Malerei zu bewerten. Die Ästhetik herrscht hier nicht in einer Dominanz, sondern erleichtert und verhilft den religiös-theologischen Aspekten zum Ausdruck.

Nicht zu verschweigen ist, dass eine ästhetische Erfahrung in sich nicht einheitlich ist und auch der Zwietracht Tür und Tor öffnet. So ist dann auch das Moment der Versöhnung, der Einheit, das zur ästhetischen Erfahrung gehört, selbst nur ein Moment jenes Strittigen, das diese Erfahrung im Ganzen charakterisiert.<sup>553</sup>

Vor allem ist das Programm einer „entgrenzten Ästhetik“<sup>554</sup> gewiss nicht unproblematisch.

## 2. Schönheit und Ästhetik als Konglomerat für die künstlerisch-darstellende Schau des Theologisch-Religiösen

Der wichtige Aspekt auch und vor allem für die Kunstgeschichte ist, dass das Ästhetische nicht unbedingt als Nummer eins aller Möglichkeiten die Betrachtung machtvoll tragen muss, sondern jede Vormachtstellung zu demaskieren hat.

Die hier ausgewählten Kunstwerke der Malerei sind darin inbegriffen: Sie stellen mannigfaltige Variationen einer vorgegebenen Symbolik dar. Soziale Erfahrungen und Selbsterfahrungen können in dieser Weise mit religiösen Fragen verbunden werden.

Die religiös-theologische Anschauung hat in den Marienbildnissen ihren ästhetischen Existenzbezug. Das Marienbildnis dient im Wesentlichen als Katalysator von religiösen Erfahrungen, durch welche die Themen der Predigten des Gottesdienstbesuches in einen entsprechenden Lehr- und Lebenszusammenhang gesetzt werden sollen.

Hier möchte ich eine *Religions-Theologische-Ästhetik* als Sichtweise einführen. Es ist eine Ästhetik damit gemeint, die sich von der Philosophie deutlich abtrennt. Der Begriff eines antiphilosophischen Impulses ist bereits bekannt, den jedoch später einzelne Philosophen aufgenommen haben, so Georg Simmel, wenn er dem Allgemeinen das individuelle Gesetz, der Einheitsform des kategorischen Imperativs die Verschiedenheitsform entgegensetzte.<sup>555</sup> Mei-

<sup>553</sup> Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung: Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, in KSA 6: „Das Verwandeln-Müssen in Vollkommenheit ist – Kunst. Alles selbst, was er nicht ist, wird ihm trotzdem zur Lust an sich; in der Kunst genießt sich der Mensch als Vollkommenheit.“

<sup>554</sup> Ich beziehe mich hier direkt auf: Walter Ch. Zimmerli, *Alles ist Schein – Bemerkungen zur Rehabilitierung einer „Ästhetik“ post Nietzsche und Derrida*, in: *Kolloquium Kunst und Philosophie Band 2. Ästhetischer Schein*, Hg. W. Oelmüller, Paderborn, München, Wien Zürich 1982, 147-167.

<sup>555</sup> Georg Simmel, *Das individuelle Gesetz*, 1913. Von der Verschiedenheitsform war auch schon in Simmels „Einleitung in die Moralwissenschaft“ aus dem Jahre 1893 die Rede. Seine Forderung lautet, „dass jeder sich absolut anders verhalten solle als jeder andere“; Elisabeth Lenk, *Wie Georg Simmel die Mode überlistet hat*, in „Die Listen der Mode“, Hrsg. Silvia Bovenschen, Frankfurt am Main 1986.

ne Intention zielt aber in die Richtung, die ich bereits als *religiös-theologisch-ästhetisch* in dieser Ausarbeitung etabliert habe und die für die kunstgeschichtliche Interpretation treffender ist.

Die hiermit vorgeschlagene ästhetische Erfahrung ist im Wesentlichen an der religiös-theologischen Kunst ausgerichtet. Doch geht es nicht um eine Ästhetisierung der Lebenswelt, obwohl die ästhetische Erfahrung an sich nur „vor dem Hintergrund erkenntnisfähiger Erfahrung auftritt, freilich ohne Erkenntnis zu liefern“.<sup>556</sup>

Die in dieser Arbeit vorgestellte ästhetische Erfahrung, die innerhalb des Religiös-Theologischen anberaumt ist, kommt keiner Dauerästhetisierung gleich, in welcher der Reiz ein Übergewicht erfährt. Der in dieser Weise gebildete Betrachter/in, erfährt den Grenzbe- reich zwischen Glauben und Wissen mit einem ästhetischen Gefühl, wie es vor allem (wenn auch nicht ausschließlich) die Kunst und hier die Malerei geradezu heraufbeschwört.

Die Orientierung am Modell der religiös-theologisch inspirierten Malerei erbringt hier die folgende Leistung, die darin besteht die Kunst zum Modell für das Leben zu etablieren.

Eine Schwäche – ein Makel – ist auch hier zu diagnostizieren. Der künstlerische, ästheti- sche Aspekt könnte den Charakter des religiösen Lebens zu sehr beeinträchtigen. Ganz in diesem Sinne ist es immer auch möglich, dass die Marienmalerei eine eigentümliche Aporie auf- tut.

Obwohl nun die Aporie immer auch präsent sein kann, da sie den Betrachter/in mit der Re- zeption, der Interpretation allein lässt und dadurch Wege sich auch als Irrwege ergeben kön- nen, zeigt sich dennoch eine Nuance, die den einen bestimmten Punkt des Sehens als ein An- schauen berührt, der dafür verantwortlich ist, dass sich eine neue Welt des Religiösen auftut.

Es ist gewiss nicht nur das Solide der Religion, sondern das Leben, das in sich ruht und auf eine Erweckung, einen Anlass zum Erwachen hofft.

Die Vielfältigkeit und zugleich die Einheitlichkeit der Versionen und Visionen, die sich in dem Gemälde des Filippino Lippi dem Betrachter/in *aufzun*, sind eben keine vorweg- nehmenden Skizzierungen, die ein Auftraggeber vorhersehen und durchsetzen oder verhin- dern konnte. Die Dominanz des Momentes der Anbetung des Kindes ist im Bild des Lippi die Nuance, die nicht übersehen werden kann. Sie kann selbst nicht von Menschen übersehen werden, die mit der christlichen Kultur nicht im Mindesten in Berührung gekommen sind. Sie werden nicht im Einzelnen die Stationen visionär nachvollziehen können, die der neutesta- mentliche Text vorgibt oder in die eine christliche Erziehung einführt, doch sie werden die besondere Aura erspüren, die durch das Licht, die Haltung und die Farbgebung des Gewandes auch ihnen zu Teil wird.

Eine defizitäre Form ästhetischer Erfahrung ist hier nicht ersichtlich.

Die Verehrung der jugendlichen Muttergottes, die in allem ihr Maß hat, außer in ihrer un- schuldigen Schönheit, überstrahlt das gesamte Bild.

<sup>556</sup> Rüdiger Bubner, *Mutmaßliche Umstellung im Verhältnis von Leben und Kunst*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M 1989, 121-142, hier 130. Vgl. in R. Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. Außer dem genannten auch den Aufsatz: *Ästhetisierung der Lebenswelt*, 143-151.)

Tiefenpsychologische und religionsgeschichtliche Inhalte sind in diesem Gemälde gekonnt in Einklang gebracht – lange vor den eigentlich wissenschaftlichen Erkenntnissen zur Tiefenpsychologie. Der Modus, in dem der Betrachter/in sie im Muttergottesbild vergegenwärtigt, besteht in einem Nacherleben der Muttergottesthematik durch die Bildbetrachtung. Weder handelt es sich im Bild des Lippi um eine pure Geschichte, obwohl hier die Geschichte der Anbetung des Kindes erzählt wird, noch ist es lediglich ein Andachtsbild.

Um den Sinn dieses speziellen Muttergottesbildes zu erfassen, ist nicht nur eine Symbolik wichtig, sondern darüber hinaus die Bereitschaft des Betrachters/in eine Empathie gegenüber dem Bilde als Kunstwerk auszuleben. Die besondere Verdichtung ist es bei Lippi, die den Betrachter/in dazu auffordert, ja geradezu aufreizt die Bedeutung der erzählten Begebenheit zu erfahren.<sup>557</sup>

Im Bild verweist das Licht in seinem Hellgelb-Gold auf das Göttliche. Das Licht leuchtet dezent und dennoch setzt es das Szenenhafte der Muttergottes und *ihres Gottessohnes Jesus* in eine bestimmende Beleuchtung. Die religiöse Bedeutung ist einmal mehr von erhabener Art.

### **3. Die Offenheit des Marienbildnisses hinsichtlich einer theologisch ausgerichteten und künstlerisch ausgerichteten Interpretation**

Die Offenheit dieses Muttergottesbildes ist aber auch allumfassend. Eben darum ist auch die prinzipielle Unabschließbarkeit der Interpretation auf Grund der potentiell unbegrenzten Zahl möglicher Betrachter oder Betrachtungsakte gegeben. Die Offenheit, die ich für die von mir ausgewählten Gemälde reklamiere, sagt aber nicht, dass die Erzeugung des Kunstwerkes als *der Akt* des Rezipienten zu sehen ist.

Das Gemälde der Anbetung des Kindes von Lippi zeigt eine Transparenz, die eine Durchlässigkeit der gedanklichen Interpretation zulässt.<sup>558</sup>

So ist immer von Neuem zu entscheiden, ob es eine religiöse Aussage des Künstlers selbst ist, die das Bild transparent werden lässt und so an den Betrachter/in heran trägt.

Andererseits besteht auch im Besonderen hinsichtlich des religiös-theologisch inspirierten Marienbildes die Möglichkeit, dass sich infolge der Anschauung eine Meditation einstellt, die vom Betrachter/in eingeleitet wird und so von der persönlichen Glaubensintensität (des Betrachters/in) abhängt.

Welche Intention birgt das Muttergottesbild des Filippino Lippi. Wir sind hier interpretatorisch aufgerufen, eine solche herauszufinden, zumal es keine direkten schriftlichen Überlieferungen diesbezüglich gibt, die darüber Auskunft geben, dass es um den religiösen Aspekt geht, der eine Bekräftigung des Glaubens für den Betrachter/in darstellt oder ihn/sie bei der Suche nach dem Lebenssinn unterstützen soll.

---

<sup>557</sup> Vielleicht auch zu hinterfragen.

<sup>558</sup> Friedhelm Mennekes, Neue Kunst in alten Kirchen. Über Konzeption und Erfahrungen in der Kunststation Sankt Peter Köln, in, Jahresring 1988/89, 225-253. 241.

Eine Interpretation ist in jedem Fall eine Herausforderung, die einer Anmaßung gleichkommt. Aber zu interpretieren heißt eben, sich anzumaßen, eine gewisse Sichtweise als Deutung und Auslegung eines Bildes anzugeben. Daraus dürfen und müssen dann wieder mannigfaltige weitere Interpretationen entstehen. Sehr vielschichtig und problematisch erweist sich auch das Unterfangen, den Künstler des Bildes und zugleich auch den neutestamentlichen Text besser zu verstehen als die jeweiligen Urheber.<sup>559</sup>

An dieser Stelle wage ich die These aufzustellen, dass im Werk *Anbetung des Kindes* von Lippi auf jeden Fall ein religiöses Transzendieren wahrnehmbar ist und eine nicht-religiöse Interpretation unmöglich scheint. Diese Unmöglichkeit bezieht sich allerdings immer nur auf den Betrachter/in, die im christlich kulturellen Umfeld die Bildung erhielt. Eine weitere Problematik zeigt sich in der Tatsache, dass auch Gefühle im Interpretationsprozess eine nicht unerhebliche Rolle spielen. Damit stellt sich die Frage nach der Authentizität jeder Interpretationsleistung und kann sogleich wie folgt beantwortet werden: Eine hundertprozentige Authentizität wird es hier kaum geben.

Das bezeichnende der Malerei besteht auch darin, das Unbestellbare in einem Bild darzustellen. Handelt es sich nur um einen missglückten Versuch, um eine mystisch-symbolische Glaubensangelegenheit, die sich dem Unsagbaren verschrieben hat? Der Betrachter/in wird als Rezipient/in den Inhalt des Bildes, der sich auf etwas Undarstellbares<sup>560</sup> wie Unsagbares bezieht als eine nachvollziehbare Gegebenheit annehmen.

Es handelt sich immer auch um die sogenannten metaphysischen Aspekte, die sich eines abschließenden Beweises entziehen. Doch ein kleiner Exkurs mag hier erlaubt sein. Ganz in diesem Sinne möchte ich auf den Mandrill von Franc Marc verweisen. Was aber, wenn der Betrachter die metaphysischen Aspekte beispielsweise eines **Marschen Tierbildes** nicht nachzuvollziehen bereit ist?<sup>561</sup> Dann wird es eben nichts mit der Annahme des Bildes im Sinne einer Verinnerlichung und so gelingt weder eine Anschauung, Betrachtung, Rezeption noch eine treffende Interpretation.

Sicherlich sind hier neuere Sichtweisen auf die Kunst angesprochen, dennoch gilt es auch jene Fragestellungen auf die Kunstszene der Marienbildnisse vor und im Anschluss an das Tridentinum zu stellen.

<sup>559</sup> Gadamer, 198 bezieht sich auf den Satz, man müsse einen Autor besser verstehen als er sich selbst.

<sup>560</sup> Wie die Heiligkeit der Muttergottes als betende Jungfrau Maria zu ihrem Sohn Jesus, der Gottes Sohn ist.

<sup>561</sup> Ein Bild von Franz Marc, den ‚Mandrill‘ der Hamburger Kunsthalle, soll sich der Betrachter vor Augen stellen, um in eben diesem Hinsehen und Erblicken des Mandrill, zu erkennen, dass wir zwar alle Vorstellungen bereit haben können, die uns zur Aufdeckung des Phänomensinns befähigen – dass es aber durchaus nicht immer ohne Weiteres möglich ist, sie auf das gegebene Kunstwerk anzuwenden, banal gesprochen: Das im Bilde Dargestellte zu ‚erkennen‘, müssen wir, wie man zu sagen pflegt, auf die expressionistischen Darstellungsprinzipien, die hier die Darstellung beherrschen, ‚eingestellt‘ sein.“ Von mir umformuliert – und bereits in meiner philosophischen Habilitationsschrift erwähnt *Obraz 2006* – in Anlehnung an Sedlmayr 1961, 96 ff., 125 ff.

#### 4. Die Blickrichtung hinsichtlich der Anbetung des Kindes des Filippino Lippi

Das Werk des Filippino Lippi ist auch nicht mehr ohne Weiteres symbolisch oder mystisch transzendierend zu nennen. Je nach Art der Betrachtung des einzelnen Betrachters/in erweckt ein Bild ein potentiell religiöses Bewusstsein für die Grenzen des Sichtbaren, die wiederum eine Grenze übersteigen, die in die Transzendenz leitet. Die Moralität und alles Ethische des Sichtbaren zieht sich in diese Transzendenz zurück, die sich in und mit der Betrachtung vermischt, um in ihr von Neuem aufbereitet zu werden.

In dieser Hinsicht sollte hier auch von der *Blickrichtung* des Betrachters/in die Rede sein und nicht nur von einer Sichtweise. Der *Blick* ist erfassend und zwar speziell. Die Sichtweise handelt von einer allgemeinen Sicht auf ETWAS. So ist vor allem der Blick entscheidend, der auf das Werk geworfen wird, da es nicht nur die Sehweise der biologischen Augen ist, die zur Anschauung ausreicht.

Das Bild des Filippino Lippi bezeugt darüber hinaus auch eine Macht der Kunst – der Malerei. Die Macht bezeugt sich dadurch, dass sie eine Idee wirkungsvoll inszeniert. Hier ist es die Unschuld, die Reinheit, die Heiligkeit und die Liebe einer jungen Mutter zu ihrem (göttlichen) Kind, die Eigenschaften, die in der Summe einen Machtfaktor darstellen.

Durch das Sichtbarwerden dieser Eigenschaften, die das künstlerische Verfahren der Malerei imstande war *an den Betrachter zu bringen*, ist das Denken, das als ein poetisches Denken des Betrachters hier auftritt, von jener Macht beeinflusst. Nie ist es eine Mimesis, die auf den Betrachter zukommt. Doch ist der Ausdruck der Heiligkeit, der hier versucht wird, bestechend in seiner Blässe, die das Indirekte nach Außen bringt. Eine Gegenständlichkeit gibt es auch in diesem Gemälde eigentlich nicht, da eine solche nicht wichtig ist.

Dem reflektierenden Betrachter wird aber bewusst, dass es sich um das eigentlich Undarstellbare handelt. So wird er das Bild als ein neutestamentliches Geschehen deuten und zwar obwohl es in dieser Ausführlichkeit nicht beschrieben wird. „Die Sache der Kunst ist die Offenbarung der Welt. Ästhetische Epiphanie ist säkularisierte, religiöse Epiphanie.“<sup>562</sup>

Dass so gesehene Undarstellbare – *eigentlich* Undarstellbare – tut sich dem Betrachter/in ad hoc auf, eine Unsicherheit gibt es dabei nicht. Die diesbezügliche Reflexion geschieht in einer zugeschalteten ästhetischen Sekunde – oder einer noch kleiner messbaren Einheit, vielleicht auch unmessbar kleinen Einheit – wodurch sich die moralisch relevante Qualität des Bildes faktisch verdeutlicht. Das Gefühl und die religiöse Einstellung sind die Kategorie, um die Angemessenheit der durch das Bild angeregten Gefühlsreaktion, auch auf soziokulturelle Prägungen auszuweiten. Die sogenannte *ästhetische Sekunde* ist ein besonderes EXTRA meiner Ausführungen.<sup>563</sup>

Die immer bleibende Aporie wird auch hier bestehen und es gilt sie in den Blick zu nehmen, ohne die Schau auf das Absolute zu verlieren die immer im Vorläufigen verbleiben muss. Die mystische Einheit zwischen der dargestellten Muttergottes und dem betrachtenden

<sup>562</sup> So Günter Wohlfahrt, Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst, in Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, 163-183, 182. München 1994.

<sup>563</sup> Bereits in meiner philosophischen Habilitation, *Obraz* 2006, habe ich diese Besonderheit eingeführt.

Mensch ist nicht weiter objektivierbar. Das mindert aber nicht die religiös-theologische Berechtigung.

Eine Darstellung des Absoluten und Undarstellbaren ist eigentlich eine theologische Vermessenheit und künstlerisch von Arroganz geprägt, weil eben auch im Bild nicht möglich. Aber es ist aus demselben Grund nicht auszuschließen, dass die ästhetische Erfahrung der Malerei ihren Rezipienten/in mit der dargestellten Muttergottes in Einklang – in eine besondere Übereinstimmung – bringt, nämlich durch die Gabe des religiös-theologischen Einfühlungsvermögens. Hier handelt es sich um eine spezifisch ästhetisch-ethische Empathie, die den Betrachter/in dazu führt, das besondere Schaffen des Künstlers in seiner Zeit anzuerkennen – und auch zu jeder Zeit, in welcher das Bild betrachtet wird.

Die Bedeutsamkeit der betenden Muttergottes, leitet sich infolge ihrer Darstellung durch Filippino Lippi her. Jene Bedeutsamkeit ist eindeutig theologischer Art und weist auf die Birgitta-Vision hin. Das Phänomen Bild erreicht die theologische Bedeutsamkeit durch die Betrachtung des Anschauenden, der als Rezipient dem Muttergottes Bild die theologische *Rahmung* verleiht. Die zur Darstellung gebrachte Schönheit Marias, die sich mit einer Anmut verbindet und sie in einem Moment der Andacht zeigt, erhält einen selbstverständlichen und geradezu unproblematischen Charakter des Schönen.<sup>564</sup>

#### 4.1 Der ästhetische Blickwinkel im Bild des Filippino Lippi

Ein rein mythisches-autoritäres Denken, das noch die Dichter – einen Homer und eine Sappho – beflügelte<sup>565</sup> kann bald nicht mehr das entscheidende Kriterium sein, um ‚das Schöne an sich‘ zu bestimmen. Es werden Argumente in einer Abwägung zusammen getragen, um rationale und sachliche Gründe zu fordern, die darüber Auskunft geben, was das Schöne an allem Schönen sei.<sup>566</sup> Die Künstler sind nun dazu berufen, dem Schönen durch Form und Gestalt *den* schönen Ausdruck zu verleihen.

Die Ästhetik wandte sich einerseits dem Bereich einer bloßen Nachahmung und andererseits dem der grundsätzlichen Schöpfung zu. Mimesis und Poiesis stehen als Pole einander gegenüber, inwiefern sie unvereinbar waren oder ob eine Annäherung zwischen ihnen möglich war und ist, damit hat sich die Ästhetik beschäftigt. Einerseits gab eine tradierte ästhetische Sichtweise den Rahmen an, in welchem sich die Kunst zu bewegen hatte und andererseits wirkte ein von der Schöpfung beeinflusster Freiheitsgedanke in die Kunst hinein.<sup>567</sup>

<sup>564</sup> Ganz anders noch in der griechisch antiken Tradition des Platon der als Festiger der „Wende vom Phänomen zum Problem des Schönen“ zu begreifen ist.

<sup>565</sup> Galt doch den Dichtern die Göttin Aphrodite als Schöpferin aller schönen Erscheinungen.

<sup>566</sup> Perpeet 1961, 36 f.: „Ein so augenfälliges Phänomen wie das Schöne wird hart wie eine Nuss, sobald es von der Leidenschaft des reinen Denkens in eigene Regie genommen und sachliche Gründe für den phänomenalen Tatbestand herbeigeschafft werden sollen. Solange in den Phänomenen noch Götter glaubhaft wesen, fragt man nicht, was z. B. ‚das Schöne‘ selbst bzw. *was* das Schöne als das eine Schönheitliche in *vielerlei* Schöнем ist. Götter sind personale Machtwesen und keine neutrale Sache. Wird Aphrodite in diesem oder jenem Schöнем geglaubt, wird ihrer gedacht und dankt man es ihr.“

<sup>567</sup> Martin Kemp, *Seen and unseen – the visual ideas behind art and science*, New York 2001.

Ob die Kunst hauptsächlich ein hin-und herschwenkendes Pendel zwischen den beiden Polen Mimesis und Poiesis darstellt<sup>568</sup> und sie sich in dieser Hinsicht der Perspektive der Ästhetik angleicht, ist zumindest ein begrenzender Gedanke, welcher weder der Aufgabe und Wirkungsweise der Kunst noch der Ästhetik ganz gerecht wird. Ein so vorgeschlagenes Modell versucht lediglich einen Überblick zu bieten und bedient sich notwendigerweise des begrifflichen Denkens, das das künstlerische wie auch das ästhetische Denken nur bruchstückhaft – wenn überhaupt – erfasst und daher stets der Aporie verhaftet bleibt.<sup>569</sup>

Jede wirkliche Kunst versagt sich einer Regel und einer Gebundenheit, die sie in die Nähe einer bloßen Nachahmung rückt, und öffnet sich einem souverän genial Schöpferischen im Sinne Nietzsches. „Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie.“<sup>570</sup> Auch die Malerei eines Filippino Lippi erschöpft sich nicht in einer Nachahmung des von religiösen Institutionen Vorgegebenen, dass sich ausschließlich dem Theologischen verbunden sieht. So geht es Lippi auch nicht ausschließlich um eine Übersetzung des Religiös-Theologischen in das Bildhafte.

Es geht hier um ein Erlebnis, dass die Welt der Gedanken mit dem Bild in Einklang bringt. Das Bild wird nicht in Frage gestellt. Vielmehr zeigt sich *durch* das Bild eine Genugtuung, da das Bewusstsein für einen Augenblick ein Glücksgefühl empfindet, und die absolute Erfüllung zumindest erahnen lässt. Nicht das Bild der Mutter Gottes ist heilig, weil sie als schöne, junge, unschuldige Muttergottes (Schönheit an sich) gemalt und so in der Darstellung des Bildes ausgeführt ist, sondern ihre *makellose Gegebenheit* führt den Betrachter zu einer Form der Betrachtung, die ihn auf die jenseitige Erfüllung der Frage nach einem Sinn im Leben und der *Möglichkeit nach dem ewigen Leben verweist*. Es ist einzig der Vorgang der Betrachtung, der den Schritt vom ästhetisch angenehm Schönen zum religiös-ästhetisch Schönen und so zur religiös-theologischen Bedeutung ermöglicht.

#### 4.2 Die Funktion und Einordnung des Bildes als Zeichen einer spezifisch religiös-theologischen Sicht der Kirche

Soweit der Mensch in seiner Entwicklungsgeschichte kulturgeschichtliche Eigenarten mit einbezieht, ist es eine Tatsache, dass Kunstwerke zu allen Zeiten und in allen Gegenden der Welt, einer kritischen Betrachtung und auch mit einer Ablehnung konfrontiert wurden. Dass die religiös-theologisch inspirierte Kunst ein notwendiger Ausdruck der menschlichen Natur ist und die spezifische Wesensveranlagung des in diesem Sinne erzogenen Menschen manifestiert, kann somit nur folgerichtig sein.

Die Sichtweisen der religiös-theologischen Welt spiegeln sich so in den Sichtweisen und Blickrichtungen des Gemäldes eines Filippino Lippi, da sein Gemälde der *Anbetung des Kin-*

<sup>568</sup> Vgl. Schmidt 1985, 10.

<sup>569</sup> So die Ausführungen in meiner Habilitation, *Obraz* 2006.

<sup>570</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). In: Nietzsche/Colli, Montinari, Bd. 1, 21., Berlin, New York 1988.

des prädestiniert ist, spezielle Blickrichtungen der religiös-theologischen Welt zur Darstellung zu bringen. Es ist eine Aufgabe der Malerei und darüber hinaus auch ein Auftrag, den es gilt zu erfüllen, um jene speziellen Sichtweisen und Blickrichtungen zum Ausdruck und zur (bildlichen) Sprache zu bringen.

Die bildende Kunst unterliegt hier lediglich dem Zwang, eine spezifische Sichtweise und Blickrichtung einzufordern, um sie nach außen zum Ausdruck zu bringen und also vermittelnd tätig zu werden. Ein völlig in sich gekehrtes Gemälde ist ein ‚Unding‘, da es sich jeder Vermittlung entzieht. Die religiös-theologisch inspirierte Kunst ist aber in ihrem Kunstsein an sich im Besonderen auf eine religiöse Vermittlung angelegt.

Die Kunst der Malerei bietet durch ihre Werke den Betrachtern/innen speziell religiös-theologisch eingeübte Zeichen, die für eine besondere Sicht des Religiösen und Frommen stehen. So gesehen verbleibt die Kunst nicht in einer reinen Kontemplation (es ist kein Für-Sich-sein des Religiösen erstrebenswert) – sie kann nie in einer reinen Kontemplation verbleiben, sie ist durch das was sie als ‚Kunst‘ bezeichnet und was sie substantiell ‚ausmacht‘ an den Betrachter/in gerichtet, und damit direkt auf den ‚Anderen‘, auf ein ‚Gegenüber‘ bezogen. Das Bild *Anbetung des Kindes* steht für einzelne Situationen des neutestamentlichen Lebens, die infolge der Betrachtung die Existenz des eigenen religiösen Lebens bestimmen können (sollen).

### 4.3 Die Besonderheit der Marienmalerei nach dem Tridentinum – eine Bestärkung

Die Malerei fungiert hier gleichsam als die Erfinderin der Darstellungen der schönen heiligen und unschuldigen Muttergottes und spiegelt so die bereits religiös-theologisch inspirierten Sichtweisen der Welt, um zugleich die Bedeutung jener Sichtweisen für das Dasein des religiösen Menschen zu beleuchten und sein Handeln in eine religiös-theologisch-ästhetische Welt hinein zu projizieren.

Das Werk des Filippino Lippi gibt dem rezipierenden Betrachter/in die Möglichkeit, die unterschiedlichen Sichtweisen der religiösen Praxis einer sprachlosen Ohnmacht zu entreißen. Auf diese Weise gelingt es dem Betrachter/in die Erinnerung der eigenen Religiosität in das gelebte Dasein zu holen und in ihrer Vielschichtigkeit anzunehmen. In diesem Sinne sind die Werke der Malerei eines Lippi stets aktuell und bieten in allen Epochen einen Diskussionspunkt – ebenso wie die neutestamentliche Welt und ihre spezifische Wahrnehmungsweise.

Die Frage, in welcher Weise man die Darstellung der Muttergottes in der Kunst (Malerei) wahrnimmt, bleibt ein nie ganz aufzulösendes Problem der Kunstgeschichte. Es steht außer Frage, dass Maria als Muttergottes wie auch als Madonna, für den religiös versierten Betrachter/in nie ohne einen Bezug zur Religion und Theologie wahrgenommen werden soll. Andererseits interessiert darüber hinaus auch der Mensch, der sich keiner Religion verbunden fühlt

und oder aus einem dem Christentum entfernten Kulturkreis stammt und über die Muttergottes Maria nichts weiß.<sup>571</sup>

Das Besondere und Augenfällige der Malkunst vortridentinischer Zeit ist, dass sie ein ‚Nach-Außen-Treten‘ ihrer Bilder im Sinne einer Institution darbringt. Heilige Bilder dürfen verehrt werden. Wohl gemerkt verehrt, nicht angebetet. Hier zeigt sich ein Dogma.<sup>572</sup> „Es ist untrennbar mit der Prototypenlehre verbunden – zwei Seiten derselben Sache. Dass die Bilderverehrung einen so hohen Stellenwert hat, ist eine Folge der verbindlichen Entscheidung des zweiten Konzils von Nicäa aus dem Jahre 787. Das vierte Konzil von Konstantinopel<sup>573</sup> hat im Jahr 869/870 diese Aussagen ebenso aufgenommen, wie es 1563 das Tridentinum wiederum tat.“<sup>574</sup>

Oft wurde die gegenreformatorische Bildertheologie als eine strenge Vorschrift angesehen, die sogar Fragen der Stilistik einer Zensur unterwarf. Aber dieser Ansicht ist nicht zuzustimmen.<sup>575</sup> Die Malerei – kurz vor, während und nach dem Tridentinum – zeigt weiterhin ihre besondere *Mittelqualität*. Biblische und speziell auch neutestamentliche Themen waren und sind auf die Mitteilung angewiesen, ja sie *nähren sich* aus und mit der Mitteilung an die Betrachter, Zuhörer und Diskussionspartner.

Die Malkunst steht hier einer Institution gleich, wenn es darum geht die neutestamentliche Mitteilung kund zu tun. Eine solche mitteilende Malerei bedient(e) sich immer schon der Institutionen, der Kirchen und der Museen, mit entsprechender Thematik. Andererseits erkennen religiöse Institutionen die Ausdrucks- und Mitteilungspotentialität der Malerei als Faktum und schätzen diese Eigenschaft.

Das künstlerische Tun besteht vor allem darin, die Geschehnisse für die menschliche Erfahrung und Erwartung in ihrer religiös-theologischen Bedeutsamkeit, in Mustern und einer ansprechenden Ikonografie und später einer Ikonologie dem menschlichen Verstehen zugänglich zu machen, so dass die künstlerische Aussage eines Filippino Lippi nachvollzogen und also verstanden werden kann. Die Materialien, die in und durch die Kunst Verwendung fanden und finden – wie z. B. die Leinwand, der Stein, das Holz oder auch die belebte Natur an sich (Gartenarchitektur bzw. Gartenkunst) sind hier geradezu prädestiniert, Aussagen in *allen* Bereichen und vor allem auch in *allen* religiös-theologisch geprägten Ansichten zu tätigen.<sup>576</sup>

Indem die Kunst des Filippino Lippi in der Anbetung des Kindes ihr Werk offenbart und unterschiedliche Formen der Wahrnehmung ermöglicht, ‚spricht‘ es zugleich mit Hilfe des

<sup>571</sup> Christian Hecht, *Die Glorie, Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003; Oskar Bätschmann, *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik*, 460-486, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.) *Bildende Kunst als Zeichensystem, Ikonografie und Ikonologie*, Köln 1994.

<sup>572</sup> Ott, *Katholische Dogmatik*, 385. Ludwig Ott, *Grundriss der katholischen Dogmatik*, Freiburg, Breisgau 1952, 1981.

<sup>573</sup> DS 653-656. Das Konzil wird nur in der lateinischen Kirche als ökumenisch anerkannt.

<sup>574</sup> DS 1821-1825. So auch Hecht 135. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit*, Berlin 2012.

<sup>575</sup> Hecht, Berlin 2012

<sup>576</sup> Selbstverständlich ist die Palette der Materialien viel größer und dies zeigt sich besonders in der modernen Kunst, die sich modernster Technik bedient und dennoch auch mit ihren Materialien, Medien und Vermögen die gleiche oder ähnliche Absicht hegt.

Rezipienten die Einladung aus, jene religiös-theologisch inspirierte Konstruktion hinter dem Kunstwerk aufzudecken. In diesem Sinne lädt die Anbetung des Kindes von Lippi stets zur immer wieder erneuernden Interpretation ein. Diese Aussage hat ihre Berechtigung und zwar für die Zeit vor wie nach dem Tridentinum. Einzig die Darstellungsweise, mag sich in der Zeit nach dem Tridentinum ein wenig in Richtung des direkt menschlichen Aspektes auch in Form des Alltäglichen zu begeben.<sup>577</sup>

Hiermit ist auch die Alltäglichkeit gemeint, in welcher dann jeder Betrachter von dem Werk erfasst wird. Das Alltägliche muss also nicht mehr ausgelassen werden, sondern wird in die Interpretation des gemalten Werkes einfließen und ihre Vergleichspunkte im eigenen Leben – im Leben des Betrachters – ausmachen. Es geht Lippi auch darum, den Kontext und die Aura der *Anbetung des Kindes* dem Betrachter/in in der Weise nahe zu bringen, so dass sich das Neutestamentliche in einem einzigen Ausdruck erschließt und sich der Bildinhalt dem Herzen des Betrachters/in anbietet. Gemälde des Filippino Lippi zielen auf das Seelische, um direkt an *den Ort* zu gelangen, der für ein religiös-theologisches Verständnis nicht ganz unerheblich sein dürfte.<sup>578</sup>

Inwiefern das Erschließen und Verstehen des Kunstwerkes bei den unterschiedlichen Betrachtern auch unterschiedliche Verstehensweisen hervorruft, wird noch im Folgenden gezeigt und verdeutlicht einmal mehr die nicht enden wollende Kette der Interpretationsmöglichkeiten, in welcher es selten ein klares *Falsch* und *Richtig* geben wird. Auf jeden Fall werden die Situationen eines heiligen Lebens durch das Werk des Filippino Lippi mitgeteilt.

Hier zeigt sich sogleich die Potentialität des Bildes und des erwünschten Betrachters/in, der/die eine solche Potentialität auch mittragen muss. Nur der Betrachter/in kann konform zur Aussage des Bildwerkes *Anbetung des Kindes* stehen und in ihr eine Aussage übersetzen, die für das eigene Leben zur Leitidee wird. Denn darin dürfte wohl der entscheidende Gedanke auffindbar sein, dass ein Bild auch einen Nachklang im Leben des betrachtenden Menschen hat.<sup>579</sup>

Selbstverständlich zeigt sich hier die immer interessante Frage: Worin besteht das Genie der hier vorgestellten Künstler?<sup>580</sup> Es ist die Umsetzung ihrer besonderen Gabe, die Aspekte der Wahrnehmung, Kontexteinordnung und Interpretation simultan im Betrachter zu erwecken und dadurch nicht nur selbstständige, sondern reine und also religiös-theologische Visi-

<sup>577</sup> Ausstellungskatalog, Sturz in die Welt, Michael Philipp, Vilmos Tátrai, Ortrud Westheider, München 2009, 116, 117, 130, 131,.

<sup>578</sup> Catalogue, Filippo Lippi, Frau Diamante, Florence 1406-Spolète 1469, Terranuova Bracciolini vers 1420, Florence ou Rome 1498.

<sup>579</sup> Die Gegenreformation und das Katholische an sich, zeigt hier die besondere Absicht. Das Tridentinum ist vor allem auch immer als Bewahrer gegen alles Protestantische zu sehen. Eigentlich war ja bereits alles schon auf den Konzilien zu Nicäa und Konstantinopel gesagt und verbindlich festgesetzt. Das Konzil zu Trient war als die Bestärkung jener Ansätze zu sehen. Sehr kritische Beobachter wie Marv Venard sehen, dass selbst gut gemeinte Beschlüsse in ihrer Wirkung nicht wirklich zur Geltung kamen und es auch in dieser Hinsicht immer eine latente Gleichgültigkeit entweder auf Seiten des Papstes oder auf Seiten der Kurie selbst gab. Marc Venard, Das Fünfte Laterankonzil (1512-1517) und das Konzil von Trient (1545-1563), in: Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II, von Giuseppe Alberigo (Hrsg.) Wiesbaden 1998, 333-381.

<sup>580</sup> Duccio di Buoninsegna, Masaccio, Fra Angelico, Stefan Lochner, Filippino Lippi, Annibale Caracci und Pompeo Batoni.

onen des Betrachters zu erreichen, die auch in dem einzelnen Leben eine Bedeutung erlangen und richtungsweisend sind, so dass die Genialität des Künstlers gleichsam ihren Weg auch zu dem einzelnen Betrachter findet, um letztlich seine ihm eigene schöpferische religiös-theologisch inspirierte Tätigkeit zu manifestieren. Das Genie des Künstlers, findet in jeder Epoche die Möglichkeit solches zu vollbringen.<sup>581</sup>

#### **4.4 Die immer offene Frage nach einer Bewertung im Neuen – in einer jeweiligen Jetztzeit**

Die durch die künstlerische Malerei vertiefte Beschäftigung mit der neutestamentlichen Marien-Thematik, führt dabei zu einer potentiell religiösen Haltung des Betrachters. Diese Haltung ist eine formale Bedingung für den Bewusstseinszustand, welcher im religiösen Bereich die Meditation und/oder das Gebet begründet. Das So-sein der neutestamentlichen Marien-Geschichte, das in der Betrachtung der Malerei aufscheinen kann, vermittelt in diesem Sinne einen Bezug, der zu einem Übersteigen anleitet – es ist wieder die vielbeschworene Transzendenz, die in eine andere Welt führt, die alle Sinne übersteigt und anreizt neue Wege des Sehens zu gehen. Die Visionen der heiligen Birgitta von Schweden wie auch die Visionen einer Hildegard von Bingen, sind als grundlegender Fingerzeig zu sehen.

Die verschiedenen Aspekte einer möglichen Kunstwahrnehmung zeigen sich zwar in unterschiedlicher Ausprägung, aber in allen Kunstepochen, Kunstarten und ihren Stilen. Die Zeit vor, während und bis auf 200 Jahre nach dem Tridentinum ist hier einbezogen. Die künstlerische Präsentation bietet irgendwie und in irgendeiner Ausdrucksweise immer die Möglichkeit, die Welt der Transzendenz und die essentielle Bedeutsamkeit jener Welt für den einzelnen Menschen, von jener besonderen Warte der religiös-theologisch inspirierten Malerei aus wahrzunehmen. Religiös-theologisch inspirierte Kunstwerke – gleich welcher Epoche sie entstammen<sup>582</sup> – zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine besondere Wahrnehmung der Transzendenz durch ihre Präsenz anbieten und zur Interpretation lebensweltlicher Erfahrung und der ihr immanenten Essentialität für jedes einzelne menschliche Leben anregen.

Die besondere religiös-theologisch ausgerichtete Malerei, die speziell epochal für die bestimmte Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts für eine spezifisch eben jener Zeit eigenen möglichen Wahrnehmung steht – wenn überhaupt eine solche Möglichkeit bestehen sollte – so ist sie hier nicht Gegenstand der Untersuchung. Hier möchte ich Bezug nehmen auf die Gemeinsamkeit aller Kunst – und aller Kunstrichtungen – und ganz in diesem Sinne auf die Malerei (der hier ausgewählten malerischen Kunstwerke) des 13 – 18 Jahrhunderts rekurrieren. Darüber hinaus zeigt sich auch bereits in all den angesprochenen Kunstepochen immer wieder ein

---

<sup>581</sup> So beispielsweise auch Piero della Francesca, Madonna mit dem Kind, 1472-7 Mailand, Pinacoteca di Brera, Mailand. Vermutlich hatte Federico de Montefeltro, der Herzog von Urbino, das Bild im Gedenken an seine Gattin Battista Sforza in Auftrag gegeben, die wenige Monate nach der Geburt ihres Sohnes Guidobaldo gestorben war. Giovanni Bellini, Pala di San Giobbe, 1480, Venedig, Galleria dell'Accademia.

<sup>582</sup> Die hier vorgestellten Kunstwerke der Malerei und auch die ungewöhnlichsten Operationen der modernen Kunst sind hier einschlägig.

neu Aufbegehrendes, das nicht immer spektakulär ist und oft auch im Akzidentiellen zum Ausdruck gelangt.

Das von mir ausgewählte (letzte) Beispiel in dieser Folge – Pompeo Batoni, *madonna con bambino* – soll hier als Hinweis angeführt werden, um auf die Kontinuität der Madonnen-Malerei hinzuweisen.

So lassen die Kunstwerke der in dieser Zeit vorgestellten Malerei eine *offene* Frage stehen, die immer wieder von Neuem die Betrachtung, Auslegung, Interpretation der Betrachter/in, des Rezipienten/in verlangen, um weiter für die späteren Generationen der Menschen eine inspirative Antwort geben zu können.

Selbstverständlich ist die Marienmalerei immer an die Zeit ihrer jeweiligen Epoche gebunden und bietet einen Spiegel der sozial-gesellschaftlichen Zeit, in welcher sie geschaffen wurde. Später betonte es Schiller wie folgt: In diesem Sinne vergegenwärtigt wahre Kunst auch immer ‚die‘ Zeit, der sie entstammt.<sup>583</sup>

Die Muttergottes-Malerei eines Duccio di Buoninsegna, eines Masaccio, des Fra Angelico, des Stefan Lochner, des Filippino Lippi, des Annibale Caracci und des Pompeo Batoni sagt immer etwas aus, über die jeweilige religiöse Gegenwart in der sie zur Entstehung gelangte. Es ist die Malerei, die von eben dieser jeweiligen Gegenwart eine Prägung erhielt, um so auch auf die Zukunft zu verweisen und der Nachwelt die Erinnerung an die Sichtweise der speziellen epochalen Muttergottes-Malerei zu vergegenwärtigen.

Auch eine spezielle Muttergottes-Malerei (Madonnen-Malerei, Marien-Malerei), setzt sich mit den Menschen der umgebenden Lebenswelt der Künstler und der Auftraggeber auseinander und reflektiert auf die Erfahrung wie auch auf eine spezifische Erwartungshaltung des einzelnen Kunstbetrachters. Ebenso ist auch eine solch religiös-theologisch initiierte wie inspirierte Malerei darauf ausgerichtet, den Prozess des Verstehens in Gang zu setzen, der immer von Neuem aufgenommen werden kann und nie an ein Ende gelangt. So bleibt auch eine letztendliche Erfüllung verwehrt.

Die Wahrnehmung der religiösen Welt aufgrund der Wahrnehmung von Bildern und Kunstobjekten allgemein bietet einen eigenartigen Blickwinkel – der gleich einem Schleier umwoben ist – und dennoch nichts verdeckt, sondern infolge einer verbleibenden Unschärfe, das Essentielle des Bildes dem Betrachter klar vor Augen führt.

Der Betrachter/in findet in der Begegnung des Bildes ein zugleich vertrautes Gebiet, das einer religiös-theologischen Entdeckung gleich kommt. Das religiös-theologisch inspirierte und zugleich inspirierende Bild verhilft der (christlichen) Religion, sich in neuer immer weiter entwickelnder Sprache auszudrücken.

Als Beispiel sind die hier in dieser Arbeit angesprochenen Bildwerke genannt, die diese Aufgabe erfüllen.

---

<sup>583</sup> Dass der Künstler „der Sohn seiner Zeit ist“, besagt ein Ausspruch Schillers. Schiller 1991 (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen), 592.

Das so thematisierte Bild erfüllt die Aufgabe, weil rein situativ menschliche Gegebenheiten hier nicht im Mittelpunkt stehen, sondern die religiös-theologisch-mystische und göttliche Welt, die als Produkt eines vollzogenen oder noch zu vollziehenden Überstiegs zur Darstellung gelangt und fokussiert wird.

Die Malerei eines Filippino Lippi stellt nicht die Frage nach den Möglichkeiten einer ästhetischen Erfahrung und ebenso ist die Situation der Kunst an sich für ihn nicht das Thema.

Die Sichtweise des Betrachters/in auf die Darstellung der Muttergottes weist wahrlich viele Schichten auf, da gerade die Art der Anschauung (Sichtweise) die Persönlichkeit, den Glauben oder Unglauben und die Bildung des Menschen abspiegeln. Hier steht der Betrachter/in in einem Schnittpunkt seines Selbst und des Bildwerkes, der durch die religiös-theologisch gestützte Sichtweise Aspekte erschließt, die der Künstler und/oder der Auftraggeber nicht unbedingt vorhersehen konnten.

Eine religiös-theologische Sichtweise kann auch immer mit dem Aspekt des Mystischen verwandt sein. Eine solche Anschauung operiert hier nicht unbedingt unbefangen, da die Inspiration bereits eine *religiöse Einfärbung* von Anfang an vornimmt. Dennoch kann diese *Einfärbung* eine Klarheit der Erkenntnis hinsichtlich des Bildwerkes herbeiführen. Die sich hiermit kundtuende Erkenntnis konfrontiert den Betrachter/in mit der Frage, wie man in Religion und Theologie mit einer malerischen Darstellung umgeht und zugleich auch umgekehrt, wie die Malerei die Aussagen der Religion und Theologie umsetzt.

Die Wahrheit ist dann eine spezifisch bildinterne Botschaft, die vom Werk durch die Anschauung des Betrachters/in entsteht. Die theologische Relevanz einer solchen Wahrheit, ist in den hier vorgestellten religiösen Sujets eine grundsätzliche Gegebenheit.

Der künstlerische Autonomieanspruch bleibt dennoch unangetastet. Auch das Bild der Anbetung des Kindes von Lippi besticht, trotz aller religiös-theologischen Intention, durch den freiheitlichen Gedanken der Kunst.

Das Bild verfügt auch hier nicht über den Status als Endprodukt. Es ist dauernd und beharrlich und eben in der Dauer und der Beharrlichkeit, ist es immer neuer Anschauung ausgesetzt. In diesem Sinne kann uns das Bild der *Anbetung des Kindes* nie die einzig feststehende neue Einsicht und Erkenntnis einer religiös-theologischen Aussage vorstellen, indem es dem Betrachter *die* letztlich doch unbekannte Schöne vor Augen stellt, die mit der Alltagswelt der betrachtenden Menschen so ganz und gar nichts zu tun hat. Der Abstand zum *demütigen* Betrachter/in bleibt hier bestehen.<sup>584</sup>

Diese Aussage lässt sich auf die hier vorgestellten Bilder des Duccio di Buoninsegna, Masaccio, Stefan Lochner, und eben Filippino Lippi ausweiten. Die Frage ist nun, ob sich diesbezüglich eine Veränderung in den beiden letzten von mir ausgesuchten Bildern zeigt. Die Untersuchung wendet sich nun der Pietá von Annibale Caracci und der Madonna mit Kind von Pompeo Batoni zu.

---

<sup>584</sup> Catalogue, Filippo Lippi, Frau Diamante, Florence 1406-Spolète 1469, Terranuova Bracciolini vers 1420, Florence ou Rome 1498.

## VI. Annibale Carracci, Pietà, 1599-1600, Neapel, Pinacoteca Nazionale Capodimonte.<sup>585</sup>

Das Gemälde des Annibale Carracci (die Pietà 1599 – 1600) zeigt die Maria als junge und dennoch gereifte Frau, die ihren Sohn Jesus auf dem Schoß in herabgleitender Weise aus den Händen gibt. Das Halbbrund des Bildausschnittes scheint den intimen Blick auf die zuvor stattgefundenene Kreuzabnahme besonders deutlich zu veranschaulichen. Der Betrachter kommt als der Sehende, als eigentlich nicht geladener Betrachter, in das Geschehen. Dem Betrachter/in ist dennoch die Möglichkeit gegeben, dieser Szene teilhaftig zu werden. Das dunkelblaue Gewand der Gottesmutter unterstreicht die schmerz erfüllte und dunkle, vom Tod durchflutete Atmosphäre. Die Gestalt des Jesus ist in hellem Licht gehalten, um auf diese Weise der tödlichen Blässe Ausdruck zu verleihen und gleichsam den Todesschauer sichtbar zu machen. Doch trotz der abschließend ausweglosen Situation des Todes bleibt die Hoffnung nicht ausgesperrt. Die in der rechten Ecke anberaumten Putten verbreiten die Hoffnung der Auferstehung. Die Engel vereiteln die Ausweglosigkeit. Besondere Beachtung verlangt aber nicht nur die Gestalt der Maria als Pietà, sondern in einer Symbiose zu ihr stehend ist auch Jesus gleichsam der Mittelpunkt des Gemäldes. Es ist also von zwei Mittelpunkten auszugehen.

Annibale Carracci gilt als einer der Begründer der Barockmalerei, er ist also ein Maler, der die Farbe und die Schatten in ganz exponierter Art und Weise in seinen Gemälden herauszustellen weiß. Es ist eben die besondere Kunst, die auch und /oder vor allem darin besteht, Licht und Schatten in einer geheimnisvollen Koexistenz zur Geltung zu bringen.<sup>586</sup> Die Gestalt Jesu Christi ist in eben diesem Halbdunkel von weiß bis vernebelnd Dunkel in geschwungener Linie<sup>587</sup> und in betörend fast erotisch aufreizender Art dargestellt. Auch in diesem Sinne hat der Tod eigentlich schon den Stachel und den Nagel im Fuß Jesu verloren. Seine Gestalt ist dennoch nicht lediglich schlafend, sondern schon als verstorben zu sehen. Die Muskulatur ist erschlafft, aber nicht in der Weise, als das von einem ewigen Tod ohne jede Hoffnung auszugehen ist. Das von rechts einströmende ja flutende Licht, lässt die zu erwartende Auferstehung ahnen.

Die Gestaltung aus der Farbe und die Einblicke, die Licht und Schatten gewähren können, gehörten zu den Spezialitäten eines Annibale Carracci. Carracci wird in der Kunstgeschichte allgemein als einer (neben Caravaggio) der Begründer jener Barockmalerei gepriesen. Barock und Manierismus geben sich hier zaghaft die Hand. Der Manierismus als die oft viel zu ver-

<sup>585</sup> Die Carracci sind auch als Begründer der Carracci-Akademie nennenswert. So hebt Goldstein hervor, dass die Berichte Belloris und Malvasias, in denen Annibale bei Ludovico zeichnen lernt, zu bestätigen seien. Carl Goldstein, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1988, 176. Goldstein sieht Annibale Carraccis Werke als „a demonstration of the transformation of Italian Art from Classic to Baroque“. Der klassische Anteil manifestiere und orientiere sich an den Werken Michelangelos und Correggios, doch habe er bereits die Motive völlig neu kombiniert. So bei Henry Keazor, der die Argumentation Goldsteins für nicht ganz überzeugend hält. Keazor, *Il vero Modo, Die Malereireform der Carracci*, Berlin 2007, 91.

<sup>586</sup> Teilweise werden aber auch in der Argumentation Goldsteins, Grenzen zwischen Annibales *Procedere* und dem des Manierismus verwischt. So die Kritik von Henry Keazor, ebd. 93.

<sup>587</sup> Jene Linie, die als Schönheitslinie vom Maler und Karikaturisten Hogarth geprägt wurde, der angeregt durch den italienischen Manierismus, jene Linie aus der Wellenlinie ableitete. William Hogarth, *The analysis of beauty*. Oxford 1753.

kannte Kunstgattung, die sich aus der Bewegung und der Erneuerung eben dieser Bewegung mit all ihren vielschichtigen Möglichkeiten auswies. Erwähnenswert ist, dass der seit der Renaissance zur Entstehung gelangte Begriff der Kunst eine Wende behauptete, in der das Bild als eine besondere Botschaft zum Bild als Kunst und in der Kunst avancierte.<sup>588</sup> Hier sei auf Maria in der Kunst verwiesen, die als die Gottesgebärerin eben im Zeitalter der Renaissance als die in trefflicher Weise gemalte Schöne in das Bild gelangte. Das Bild der Kunst war nicht nur das Bild der religiösen Spiritualität und also auch nicht das Bild der religiös-tehologischen Inspiration.

So geriet das Bild der Kunst auch in der Kirche zu einem Problem. Galt es doch die Religiosität, ja die ausschließliche Frömmigkeit zu stärken. Die Kunst in ihrem absoluten Anspruch an alles Künstlerische – und also Wahrhaftige, wie auch immer es von den Betrachtern wahrgenommen wurde – vermittelte nicht nur mehr die christlich-neutestamentliche Botschaft, sondern gab der Kunst und insbesondere der Malerei eine Plattform, in welcher ihr Ausdruck als Theater einen besonderen Genuss versprach. Das Problem der Vernebelung zwischen dem Kunst- und dem Realraum, aber auch gewiss zwischen dem Sakralraum und dem Realraum begünstigen demgegenüber die Sichtweise des Manierismus.

Im Bild des Annibale Carracci ist Maria trotz ihrer Trauer nicht die Untröstliche, die ausschließlich in tiefer Verzweiflung verharret. Ihre Gesichtszüge sind denen des Jesus auf ihrem Schoß sehr ähnlich. Sie ist in diesem Sinne auch die genetische Mutter? Hat Annibale Carracci in Folge der Entscheidungen des Tridentinums Maria als Mutter dargestellt, die den Sohn gebar und ihr eigenes Erbe menschlich dem Sohn mit ins Leben gab? Auch ist sie der bildhauerischen Arbeit der Pietà des Michelangelo Buonarroti vergleichbar<sup>589</sup>, da auch sie hier als schöne und junge Frau dargestellt ist. Sicher ist sie nicht die Mädchenhafte des Buonarroti, aber sie hat trotz der Trauer in ihren Gesichtszügen die Milde der Jugend bewahrt. Keine Härte, kein Alter und vor allem keine totale Verzweiflung – trotz aller sichtbar zu interpretierenden Trauer.

---

<sup>588</sup> Bellori hatte den Manierismus fast als eine Krankheit der Malerei interpretiert, da sich die manieristischen Maler seiner Meinung zufolge, von jeder Glaubwürdigkeit und Wirklichkeitsnähe verabschiedet hatten. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni 1672* (Hrsg.) Evelina Borea, Turin 1976, 21. John Shearman betont, „dass bei jedem beliebigen Cinquento-Theoretiker“ nachzulesen sei, dass das Naturstudium seinerzeit als ein genauso unerlässlicher Bestandteil künstlerischer Ausbildung galt wie sich anhand von Zeichnungen der Manieristen belegen; zum Beispiel Parmigianino fertigte von einer toten Maus eine berühmte Studie an, die in ihrer Objektivität stillos ist und deren Naturalismus mit jeder Tierzeichnung Dürers konkurrieren kann.“ John Shearman, *Manierismus, Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt am Main 1988, 206. Carl Goldstein sieht schließlich die sogenannte Carracci-Reform als „process of abstraction“. Carl Goldstein, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1988, 112. Dempsey argumentiert schließlich, dass Carracci „restore in his own idiom, the total harmony of High Renaissance painting, a harmony which had been anatomized, fragmented, dissected in the intervening styles of the Maniera“. Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Fiesole 2000, 80f.

<sup>589</sup> Carracci war ja von Michelangelo hinsichtlich der klassischen Linie beeinflusst. So schon in Fn 586 hervorgehoben.

## 1. Die voraussehende Maria – einer Sibylle gleich und dennoch im Einklang mit der biblischen Tradition

Maria ist im Bild Carraccis diejenige, die das Martyrium annimmt – doch in anderer Weise als es für die Masaccio-Madonna gilt. Sie ist hier wissend und steht mit dem ihr zugeordneten Geschehen in Einklang.

Es handelt sich hier nicht im eigentlichen Sinne um eine Engelpietà, obwohl die Engel als Putti in der rechten Bildhälfte anberaumt sind. In der ersten Hälfte des Cinquecento werden zwei Bildtypen der Pietà in der Malerei favorisiert. Traditionell lehnt der Oberkörper des Leichnams Jesu in schräg aufgerichteter Haltung vor der Brust Marias. Eine andere Darstellungsmöglichkeit zeigt Jesus nach der Kreuzesabnahme waagrecht über dem Schoß der Maria liegend, so auch im Bildnis des Annibale Carracci.

War Maria eigentlich in den traditionellen Bildnissen die Wehklagende, ist sie hier die sich in ihr Schicksal ergebende, die ganz als Magd des Herrn interpretierbar ist. Andererseits kann sie auch die Weise sein, die als kluge Frau einer Sibylle gleich Erkenntnis gewinnt.<sup>590</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Ausführungen von Iris Krick verweisen, die in ihrer Dissertation zur römischen Altarbildmalerei nach dem Tridentinum Folgendes zu den zwei Bildtypen einer Pietà bemerkt: „Gemeinsam war den Darstellungen, dass das Leid der Mutter im Mittelpunkt stand und diese ihre Aufmerksamkeit dem Verstorbenen widmete.“<sup>591</sup> Doch macht sie auch auf andere Interpretationen innerhalb der Malerei aufmerksam, so indem sie zum Gemälde des Marco Pino ausführt: „Anders erscheint in Marco Pinos Engelpietà der Oberkörper Christi an die trauernde Mutter gelehnt, die sich weder durch Blickkontakt noch durch körperliche Hingabe ihrem Sohn zuwendet.“<sup>592</sup> Alles wendet sich in Marco Pinos Engelpietà bereits auf eine figura serpentinata hin, die als ein zentrales Modell für eine Körpergestaltung des Manierismus gelten darf. Die Anmutigkeit in einer Mittigkeit ist als das zentrale Thema der Pietà dieser Zeit (16. Jahrhundert) zu sehen.

Zwei Engel haben den Platz der traditionellen Begleitfiguren (Joseph von Arimathea, Maria Magdalena und die heiligen Frauen) eingenommen. E. Boreo<sup>593</sup> konnte zwei Studien von Michelangelo aus den vierziger Jahren anführen, die über den neuen Bildtypus eine unübersehbare Ähnlichkeit in der Haltung und in der Physiognomie der Figuren erkennen lassen: Der Oberkörper Christi ruht hier aufrecht zwischen den Knien Marias, die ihre Arme in Oransgestus klagend-fürbittend erhoben hat, während zwei Engelsingestalten an ihrer Seite die Arme des Leichnams stützen. Da die Michelangelo-Zeichnung für Vittoria Colonna vielfach kopiert und u.a. durch Marcello Venusti, Gian Battista de' Cavallieri und Agostino Carracci<sup>594</sup>

<sup>590</sup> Vielleicht der Diotima in Platons Symposion vergleichbar?

<sup>591</sup> Iris Krick, Römische Altarbildmalerei nach dem Tridentinum bis zum Pontifikat Clemens' VIII (1563- 1605) Diss. Mainz 1996, 123.

<sup>592</sup> Ebd.

<sup>593</sup> Evelina Boreo, Gracie e furia in Marco Pino, in: Paragone. Arte, Vol.13, No. 151, Venedig 1962, 24ff.

<sup>594</sup> Agostino Carracci war durch seinen Bruder Annibale beeinflusst. Annibale holte seinen Bruder 1597 nach Rom. Annibale war seinerseits von Correggio, Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese beeinflusst. Bewegung und Pathos sind richtungweisend in seinen zahlreichen Werken.

etwa zeitgleich mit der Entstehung von Marco Pinos Gemälde rezipiert wurde<sup>595</sup>, ist es denkbar, dass sich der Maler auch durch zweite Hand inspirieren ließ.

Auch hieran wird deutlich, dass das Thema der Kreuzigung für die religiös-theologische Malerei jener Zeit des Annibale Carracci nicht nur eine beiläufige – wenn auch emotionsgeladene – Gegebenheit war. Es ging nicht um eine Erzählung, die mit dem vielsagenden aber eben auch märchenhaften und damit einer Mähr verbundenen Sprachstil des „ES WAR EINMAL“ begann. Es war einmal heißt ja auch nur, dass es vormals geschehen ist und lediglich noch einmal in einer Erzählung aufbereitet wird, um es nicht ganz der Vergessenheit anheim fallen zu lassen.

Sowohl zwei Pietà-Darstellungen von Angolo Bronzino als auch die Christusgestalt von Federico Zuccari in SS. Trinità dei Monti und verschiedene Variationen der Gebrüder Zuccari werden als weitere mögliche Inspirationsquellen genannt.<sup>596</sup> Wesentlich dabei ist, dass alle angeführten Darstellungen über das gemeinsame Vorbild des großen Meisters hinaus eigentlich nicht mehr die Marienklage zum Thema haben. Vielmehr wird der Leib Christi dem Beschauer frontal zur Verehrung dargeboten und die Engel haben durch handelndes Eingreifen an Bedeutung gewonnen.<sup>597</sup>

Die Schönheit des Leichnams Christi scheint hier von überragender Wichtigkeit zu sein. Er wird zelebriert und dem Betrachter serviert, eben dargebracht. Dem leblosen Körper Christi haftet „dabei dennoch eine Würde“ an.<sup>598</sup> Dekoration und Dignität der Person Christi werden im Bildnis hervorgehoben. Eine Szenerie der unaussprechlichen Art findet so ihren Rahmen – ihre Rahmenhandlung. Das innere Wesentliche des Bildes und damit die Bildaussage bezieht sich zuerst auf die Vollkommenheit des Schönen an sich. Diese Vollkommenheit findet Ausdruck im schönen Körper Jesu Christi. Vollkommenheit wird hier nicht als etwas nur zu Ahnendes, sondern als etwas klar zu Sehendes gezeigt. Es geht um das Zeigen des toten Jesus, der auferstehen wird.

Der Tod an sich ist nicht das Thema, sondern der spezifische tote Körper, der als Materialität in seiner – wenn auch verblichenen – Fleischlichkeit für das Auge des Betrachters Präsenz hat. Es mutet fast an, als habe die Auferstehung schon stattgefunden oder besser als stehe sie unmittelbar bevor. Der tote Körper Jesu Christi ist zu schön, um der Verwesung preis gegeben zu werden.<sup>599</sup>

Die Kreuzesabnahme oder der Moment der sich direkt daran anschließt ist der Moment der von Annibale Carracci malend inszeniert wurde. Darüber hinaus ist die Sonderform des Christusbildes an sich – das Kreuz – als ein kompliziert einzuschätzendes Mysterium für die

<sup>595</sup> Dazu Näheres bei H. v. Einem „Bemerkungen zur Florentiner Pietà Michelangelos“, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen“, Bd. 61 (1940), 77ff. und Ch. De Tolnay, Vol. 5 (1960), Fig. 340-364.

<sup>596</sup> Vgl. C. Strinati (1982), 44, der auf die enge Beziehung zwischen Agnolo Bronzino und Marco Pino verwies und R. Judson (1965), 12, der auf Marco Pinos Verbindung zu den Gebrüdern Zuccari aufmerksam machte. K.H. Fiore „Taddeo Zuccari, Pietà con Angeli“, in: „Per Taddeo e Federico Zuccari“ (1993), 316ff.

<sup>597</sup> Krick 124.

<sup>598</sup> Krick 124.

<sup>599</sup> „Denn das Wort vom Kreuz ist denen, die verloren gehen, Torheit; uns aber, die gerettet werden, ist es Gottes Kraft.“ 1, Kor 1, 18.

frühe Christenheit zu bewerten. Die Kreuzigung galt nun einmal als eine allerschändlichste Art der römischen Todesstrafe. Eben aus diesem Grunde sagt Paulus im 1. Korintherbrief, dass eben diese Botschaft vom Kreuz, „denen die verloren gehen, ein Torheit“ bedeute, doch im gleichen Atemzug gilt es zu bekunden, dass die Christen aufgefordert seien, eben diese Torheit, die darin bestand, dass Christus nun gekreuzigt war, laut in einer Verkündigung preis zu geben.<sup>600</sup>

Aus diesem Grunde ist es auch wichtig darauf hinzuweisen, dass die eigentlich unversehrt gebliebene Haut in einer Makellosigkeit dem Betrachter entgegen scheint, so als habe sie ein inneres Licht und dies obwohl die Lichtquelle eindeutig von der rechten Bildseite herrührt. Carracci wandte sich von dem üblichen Kolorit ab und setzte die dunkle Farbe als ein geheimnisvolles Gestaltungsmittel ein. Gerade aus diesem Grunde erscheint der Körper Jesus Christi als leichenblasser Blickfang.

Die Muttergottes verliert dennoch in keinem Augenblick an Präsenz, da sie als Gegensatz der Trauer die Hauptperson des Bildes bleibt. In ihrer malerisch dargestellten Persönlichkeit, der leidenden Muttergottes zeigt sich eine, und ganz in diesem Sinne besondere Dekorativität, die ausschließlich der Muttergottes als Pietà eigen ist. Bemerkenswert bleibt, dass Annibale Carracci der folgenden künstlerisch-malerischen Epoche des 17. Jahrhunderts den Weg bereitete.<sup>601</sup>

Doch entscheidend ist die (quasi) Leuchtkraft des makellos schönen Körpers Christi. Das Martyrium der Kreuzigung hat keine entstellenden Spuren hinterlassen. Die Nägel in den Füßen und die angedeutete Wunde in der Seite vermögen der leiblichen Vollkommenheit keinen Abbruch tun. Einer der Engel hält die bleiche Hand Jesu, so als wolle er ihn und den Betrachter/in des Bildes hinfort in die Ewigkeit führen.

Die Gesamtwirkung des Bildes zeigt einen nicht direkt akademischen Manierismus, sondern eine Malkunst und Malschule, die sich sehr selbstbewusst einer Neuorientierung widmet, aber dem Anspruch der Hochrenaissance verpflichtet bleibt.

Der Manierismus steht auf jeden Fall noch im Raum der aktuellen Malschulen und ihrer Ausrichtungen, doch wird jener thematisierte Raum im Gemälde des Annibale Carracci äußerst vorsichtig thematisiert. Eine solche manieristische Ausrichtung könnte hier über die Engel am Rande des Gemäldes gesehen werden, die in ihrer besonders auffälligen Art und in ihrer Weise auf die Nägel am Fuße des Gekreuzigten aufmerksam machen.<sup>602</sup> Die Gesamtwirkung des Gemäldes besticht durch die tragische Emotionalität, die in einer *Hell-Dunkel Malerei* zum Ausdruck gelangt.

<sup>600</sup> „Hat Gott nicht die Weisheit der Welt als Torheit entlarvt? Denn da die Welt angesichts der Weisheit Gottes auf dem Weg ihrer Weisheit Gott nicht erkannte, beschloss Gott, alle, die glauben, durch die Torheit der Verkündigung zu retten. Die Juden fordern Zeichen, die Griechen suchen Weisheit. Wir dagegen verkündigen Christus als den Gekreuzigten: Für Juden ein empörendes Ärgernis, für Heiden eine Torheit, für die Berufenen aber [...] Christus, Gottes Kraft und gottes Weisheit.“ 1 Kor 20-24.

<sup>601</sup> Wie auch Michelangelo da Carravaggio.

<sup>602</sup> „Denn es ist keinesfalls so, dass diese Elemente zu der in Rede stehenden Zeit der Vergessenheit anheimgegeben oder aber nicht mehr beherrscht worden wären [Farbe und Chiaroscuro]. Henry Keazor, 105. Anders Dempsey 2000, 13.

## 2. Die Schöne Maria als Pietà - eine immer wiederkehrende Herausforderung an die Sinne!

Die anmutige immer noch jung wirkende Frau, die zwar nicht mehr im Kindsalter dargestellt wird und auch keinen strampelnden Säugling auf dem Arm oder dem Schoß hält, sondern den gestorbenen, gemarteten 33 jährigen Jesus auf ihrem Schoß hält, zeigt in der Interpretation des Annibale Carracci eine Direktheit der Trauer, die nicht einmal zu Tränen rührt, sondern lediglich in das Innere des Menschen deutet – der Trauer erfährt oder je erfahren hat.

Es ist diese ganz besondere Deutung der Trauer und der Traurigkeit, die Maria als die Muttergottes hier in diesem Bild mit der Außenwelt und also mit allen Betrachtern der Welt, die das Bild erblicken und die es noch erblicken werden, vereint. Ist die hier intime Darstellung des Leidens dahingehend interpretierbar, eine solch angebotene Sichtweise in der bildenden Kunst zu verurteilen. Imitiert der Künstler lediglich den Charakter des Leidens und des Leides? Maria ist in diesem Bild nicht die leiderfüllte Leidende, die der Tröstung nicht mehr zugänglich ist.

Es ist hier eine religiös-theologische Ebene angesprochen, die sich nie in der *schönheitsbe-flissenen Ästhetik* auflösen wird; weil diese Religions-Theologie die Besetzung und Anerkennung einer solchen Normierung nicht anerkennt.<sup>603</sup>

Doch ganz in diesem Sinne kann die religiös-theologisch inspirierte Bildbetrachtung auch nicht endgültig die Umsetzung der Letztbestimmung des Religiös-Theologischen in die sogenannte praktikable Handlungsregulative umsetzen. Das Religiös-Theologische hat nie eine Norm, sondern immer nur einen Appell. Eine Norm oder gar ein Gesetz wäre eher hemmend als fördernd, da ein ETWAS als Grundsatz an den Menschen nicht nur angetragen wird, sondern in einer Doktrin als Erlass aufgetragen wird.

Darum kann das Schöne der Pietà des Annibale Carracci nicht theologisch bevorzugt werden, doch gilt es die Besonderheit dieser Schönheit gegen seine Kritiker zu rehabilitieren. Die Schönheit des Leides der Maria als Muttergottes ist hier von enormer Brisanz, da Leid und Schönheit – und darüber hinaus auch ihre friedvolle Gelassenheit – theologisch nicht unbedingt für das Schöne schlechthin und als Erstrebenswertes stehen. Was ist nun eigentlich das Schöne dieser Pietà, worin manifestiert es sich und ist die Darstellung der Pietà dafür überhaupt geeignet?

In dieser Arbeit möchte ich die das Leid annehmende Schöne im Gemälde Carraccis (Maria, Muttergottes, Madonna, Pietà) als *den* möglichen Modus religiöser Erfahrung verteidigen. Sie (Maria) ist vor allem nicht die abbildlose Schönheit ungegenständlicher Kunst, sondern potentiell und darum vor allem die Schönheit eines religiös inspirierten Kunstwerks und so übertrifft sie in ihrer Wirkung jedes Objekt ästhetischer Betrachtung – ganz gleich um was es sich in einer Landschaft, einem Licht oder aber einem schönen Menschen auch handelt.

<sup>603</sup> Die Schönheit erfährt hier keine Interpretation in ausschließlich ästhetischer Weise.

### 3. Schönheit oder doch die Güte einer Mutter als das *Eigentliche* in der Malerei des Annibale Carracci

Um den Übergang von der rein ästhetisch-künstlerischen zur religiös-theologischen Erfahrung hinsichtlich des Aspektes der Schönheit zu verstehen, ist es wichtig das Zusammenspiel von Sinnlichkeit und Vorstellungskraft, von biblischer Belesenheit und von einem Talent zur kontemplativen Anschauung des Besonderen eines religiös inspirierten Bildes anzuerkennen. Dass die religiös inspirierte Schönheit als Moment und als Fragment des ästhetisch Schönen immer noch eine Differenz zu dem Ästhetischen an sich enthält, ohne dass sie jedoch deshalb das Ästhetische leihweise instrumentalisiert und auf dieses im Grunde verzichten könnte, besagt, dass das religiös Inspirierte auch das Schöne sein *kann*. So sprach schon Sappho: „Zwar der Schöne, solange man ihn sieht, ist als Schöner da; doch der Gute, auch unversehrt wird er ein Schöner sein.“<sup>604</sup>

So kann sich in der Kunst der Malerei das Schöne vor allem in dem Ästhetisch-Religiösen und also in dem Religiös-Theologischen zur Geltung bringen. Das Gute ist hier ein Grundsatz und *der* an exponierter Stelle stehende Wert. Ohnehin ist es so nicht nur in der religiös-theologisch inspirierten Malerei im 16. und 17. Jahrhundert.

Doch die klassische Äquivalenz von Ästhetik und Schönheitslehre wurde in dieser Arbeit bereits hinterfragt, und es bleibt immer das Desiderat eine diesbezügliche Klärung anzustreben. Fest steht, dass Ästhetik sich nicht allein in einer, wie auch immer zur Darstellung gelangten, Schönheitslehre erschöpft. Doch um einen Schönheitsbegriff allein, der für die diesseitige Welt relevant ist, kann es hinsichtlich einer religiös-theologisch inspirierten Malerei gar nicht gehen.

Doch ist das Schöne in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts auch immer mit einem Ideal als Wert verbunden. Das ideale Schönheitsbild ist zugleich ein Weltbild und findet sich so auch in den malerischen Interpretationen der Muttergottes, als Jungfrau Maria oder als Pietà. Das hierin zur Geltung gelangte Schönheitsideal begründet eine künstlerische Funktion, und führt eine Bewegung aus.

Diese muss als die *ästhetische Erfahrung* bestimmt werden. Dem künstlerisch ausgeführten Schönheitsideal kommt dabei eine die Rationalität überbietende Dignität zu. Die Erkenntnis des Schönen steht in den religiös-theologisch inspirierten Marienbildern für das entscheidende Element einer Rationalität, die in der emphatischen Einheit des Ästhetischen ruht.

„So ist die Vermittlung der Vernunftmomente kein geringeres Problem als die Trennung der Rationalitätsaspekte, unter denen Wahrheits-, Gerechtigkeits- und Geschmacksfragen voneinander differenziert worden sind. Gegen eine empiristische Verkürzung der Rationalitätsproblematik schützt nur die beharrliche Verfolgung jener verschlungenen Pfade, auf denen Wissenschaft, Moral und Kunst auch miteinander kommunizieren.“<sup>605</sup>

Was wissen wir also über ein Marienbild des Annibale Carracci? Wir wissen, dass durch seine religiös-theologisch inspirierte Malerei eine ebenso religiös-theologisch, teilweise auch

<sup>604</sup> Strophen und Versen, (Hrsg.) J. Schickel, Frankfurt a. Main 1980 26.

<sup>605</sup> J. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt a. Main 1981, Bd. II, 585.

mystisch berührte Kommunikation geschieht. Doch nie besteht völlige Klarheit hinsichtlich der Frage, wie genau eine solche Kommunikation stattfindet. Und was immer über eine religiös-theologisch visuelle Kommunikation eines Marienbildes des Carracci vermittelt wird, so muss daraus nicht zwangsläufig eine Motivation erfolgen, die religiöser Art ist oder aber die zumindest moralisch umgesetzt wird.

Höchst interessant und brisant ist somit auch die Frage, ob die sich daran anschließende Denkweise des Betrachters/ in mit einer religiös geleiteten Handlung in Eintracht steht. Auf den Punkt formuliert: Bringt das religiös-theologisch inspirierte Bild des Annibale Carracci ein ETWAS mit sich, das als ein Antrieb zu einer Handlung oder Gesinnung anzusehen ist.

Auch die malerischen Kunstwerke der hier vorgestellten Schaffenden und so auch das Bild des Annibale Carracci, sind als Bilder unseres Wissens von der Wirklichkeit gesellschaftlich konstruiert und also instruiert – in Auftrag gegeben. Die Bilder sind aus Prozessen der religiösen und auch der politischen Interaktion hervorgegangen, und in dieser Weise von den Menschen als Symbole individuell angenommen worden.<sup>606</sup>

Bereits im 16. Jahrhundert lässt sich die wichtige Beobachterfunktion des Betrachters nicht mehr weg denken – eigentlich ist auch dies eine Gegebenheit, die in allen Jahrhunderten galt und gilt, nur in der genannten Kunstepoche ist sie besonders *fleischlich* geworden. In dieser Tatsache des *Fleischlichwerdens*, die auch als ein direkt Werden bezeichnet werden kann, zeigt sich eine Konstruktion der künstlerischen Wirklichkeit, ohne eine Kritik an dieser sogenannten Hochkunst trefflich formulieren zu wollen.

Das *Fleischlichwerden* ist hier als ein Punkt direkten Lebens aufzufassen, der jedem hier genannten Kunstwerk innewohnt. Fleischwerden heißt in und an den Betrachter zu gelangen, um ihm/ihr in dem individuellen Leben einen religiös-theologischen und also hilfreichen, intensivierten Hinweis zu geben.<sup>607</sup>

In meinen ästhetisch-ethischen Studien gehe ich daher davon aus, dass man – sofern der Betrachter/Rezipient nicht eines Ästhetischen Dilettantismus bezichtigt werden will – den Begriff des Künstlerischen in der Marienmalerei nicht per se „an die Provinz Kunst binden und seine Grenze gegenüber dem Alltag und der Lebenswelt partout dicht machen“ kann.<sup>608</sup> Ethisch-ästhetische Untersuchungen stimmen auch mit religiös-theologischen Untersuchungen hinsichtlich einer Sichtweise überein, die auf eine Besserung des Lebens und eine Hervorhebung des Einzelnen, als eines Gläubigen und reflektierenden Menschen zielt.

---

<sup>606</sup> Lorenz Dittmann, Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, München 1967.

<sup>607</sup> Rolf Kühn: Kunst als verfleischlichte Leiblichkeit. Kulturelles Bedürfnis und Ästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 38, 1993.

<sup>608</sup> Wolfgang Iser, Die Aktualität des Ästhetischen, 31f. „Wer den Begriff des Ästhetischen exklusiv an die Provinz der Kunst binden und seine Grenze gegenüber dem Alltag und der Lebenswelt partout dicht machen möchte, betreibt ästhetiktheoretischen Provinzialismus. Er thematisiert eine einzige Provinz des Ästhetischen, während er von der Welt des Ästhetischen zu sprechen vorgibt. Damit verfehlt er aber nicht nur den vollen und legitimen Begriff des Ästhetischen, sondern – in objektiver Ironie – noch den Begriff dessen, dem zu dienen er vorgibt: den der Kunst. Denn die Kunst will sich in der Moderne nicht mehr in den goldenen Käfig der Autonomie einschließen lassen, sondern verweigert sich solch ästhetiktheoretischer Ghettoisierung.“

Fakt bleibt, dass immer eine Kunst des Sehens die Malerei und also die bildenden Künste und die Künste im Allgemeinen von innen her beeinflusst, weil gerade der Betrachter/in es ist, der ein Unternehmen startet, das sinnlich wahrnehmbare Erscheinungen aus dem Bild annimmt und seinerseits produziert. Es ist die Kunst der Anschauung, die es zu vollziehen gilt, um die Wirklichkeit *klar und direkt* zu erkennen. Eine diesbezügliche abschließende und anleitende Antwort wird es auch hier nie geben. Der Akt des Vollzugs der Anschauung ist jedem Einzelnen überlassen und verlangt auch eine Qualität, die von dem Betrachter des Bildes des Annibale Caracci eingefordert wird. Die Qualität gleicht nicht unbedingt dem individuell ästhetischen Urteil des Betrachters/in, sondern ist im Bild als Eigenwert angelegt.

#### **4. Das ästhetische Urteil der Schönheit der Muttergottes und der Anteil hinsichtlich des Glaubens**

Die Rede von der Schönheit der Pietà Caraccis ist nicht geeignet, dem ästhetischen Urteil an sich, das heißt außerhalb des Glaubens, eine theologische Relevanz zuzusprechen, weder positiv noch negativ. Da es keine ontologisch wesentliche Beziehung zwischen Maria als Mutter Gottes und dem Schönen an sich gibt, gilt von der Erfahrung des Schönen als Modus ästhetischer Wirklichkeitsbeziehung dasselbe, was Luther und darüber hinaus auch Plato über das Medium Bild und die Kunst sagte.<sup>609</sup>

Das Bild an sich ist in seinem Inneren nicht die Wahrheit an sich. Das Bild spiegelt sie ab und ist deshalb von der Wahrheit entfernt und auf die Genialität des Annibale Caracci angewiesen. Jede Absicht – sei es die der klerikalen Oberschicht oder die einer politischen Elite – wird hier nur dem tätigen Künstler ausgeliefert sein. Denn bereits die spezifisch künstlerische Umsetzung des Auftrags im Bild ist entscheidend, um den Betrachter in der ihm eigenen Weise zu *berühren*.

Es ist hier ein sittlich Neutrales gefragt. Und ganz in diesem Sinne führt das Schöne nicht unbedingt auf das Transzendente und auch nicht auf ein Göttliches und damit direkt auf die *Mutter-Gottes*. Aber es zeigt sich hier auch keine gegenseitige Tendenz. Warum also sollte das Schöne nicht auch auf das Göttliche verweisen. Doch ist hier auch auf eine gedoppelte Wertigkeit zu sehen. Das Schöne kann als ein Idol gelten und die Betrachtung zu jenem empfundenen Schönen als Götzendienst. Das Schöne und das als schön Empfundene kann ganz vom Glauben getragen sein, muss aber dennoch nicht die Wahrheit des Schönen als Erkenntnis in sich behaupten. Das Schöne ist in der religiös-theologisch inspirierten Malerei ein wertfreies Ideal, das potentiell das Wertvolle an sich auf höchstmöglicher Stufe beinhaltet und muss und soll als ein solches, wenn nicht erkannt, so doch zumindest als ein wertfreies und

<sup>609</sup> Platon, Politeia, Buch X, Kap. 1 und 2 (nach der Schleiermacher-Übersetzung in der Ausgabe von Otto und Grassi, Bd. 3, 288-290.; Luther, WA 18, 82f. (himmlische Profeten). *Die Illustration empfiehlt Luther „umb gedechtnis und besser verstands willen“ (ebd. 82, 27f.) Die Erwähnung des „besser verstands“ ist eine der wenigen Stellen, an denen seine Argumentation die Tatsache in den Horizont nimmt, dass Bilder eine hermeneutische Funktion für das dargestellte Thema haben können. Angeführt wird dieser Gedanke bei Luther jedoch nie. Statt dessen behält die Kunst für ihn immer deutlich nachrangige Funktion.*

übergroßes, *transzendentes Ideal* empfunden werden. In diesem Sinne handelt es sich um einen alle Werte übersteigenden Wert, der sich letztendlich selbst übersteigt.

Was sieht und erkennt der Betrachter/in hinsichtlich dieser Besonderheit im Bild des Annibale Carracci?

Es sind die Personen Maria als Pietà und Jesus, die man wahrnimmt, weil sie bereits bekannt sind – bekannt aus dem Bibeltext und von vielen vergleichbaren Bildern. Carracci zeigt Maria in einer Verlässlichkeit der Pietà im Immergleichen.<sup>610</sup> Auch aus diesem Grunde ist sie immer wieder neu interpretierbar. Der Betrachter vollzieht ein Anhalten-im-Bild, ohne dass Carraccis Pietà lediglich einem Standbild gleich nur als Station auf dem Weg einer an den Augen vorbei ziehenden Sequenz gleichkommt.

Selbst wenn in dem Gemälde eine Mittelachse auszumachen ist, zeigen die sehr aktiven – wenn auch optisch klein gehaltenen – Engel, die auf die Nägel in den Füßen Jesu verweisen, eine Art des Mittelpunktes. Die Engel am unteren Bildrand verweisen auf das Wichtige. Sie ermahnen den Betrachter, die Auferstehung unbedingt in das Bild miteinzubeziehen. Eigentlich bewirken die Putten eine Penetranz, die aber ihren Sinn nicht verfehlt.

Eine Zerstreung des Blicks wird hier aber nicht erreicht und wohl auch nicht gewollt, da das Gemälde in seinem Sujet ruht und der Trauer einen Ausdruck der zart-dunklen im Sinne einer süß-bitteren Zuversicht gibt, die im Bild in den Farben dem Betrachter/in entgegenkommt. Die Farbpalette zeigt sich in dunklen braun bis dunkelroten Farben und lässt den Körper Jesu in einer nicht zu übersehenden Helle, eines sehr hellen Leichengraus, erstrahlen. Die Schönheit der Leichenblässe ist von bizarrer und damit höchst eigener Art. Sie übertrifft alles diesseits Lebende und zeigt unwiderruflich das diesseitige Ende an.

Es erfolgt ein Mitleiden in Form der Hinwendung des Betrachterblickes zur Szenerie des Bildes. Der Blick Marias ist ganz ihrem verstorbenen Sohn zugewandt und fordert auf, den eigenen Blick auch ihm zuzuwenden.

Der Betrachter soll das Bild nicht schüchtern aus den Augenwinkeln ansehen, sondern die Atmosphäre der trauernden Intimität mit vollziehen.

Hier geht es nicht allein darum, die Ästhetik des Gemäldes zu würdigen, sondern eine *Wahrnehmungsethik* zu erkennen. Die unterschiedlich sich ergebenden Vorstellungen des Betrachters/in, behalten all ihre Berechtigungen, ohne einer Kanalisierung von Seiten des Bildes zu unterliegen. Dennoch oder auch gerade deshalb wird hierdurch eine Form der religiös-theologisch ausgerichteten Erziehung möglich, die ganz im Sinne des Trienter Bilderdekretes steht.<sup>611</sup>

<sup>610</sup> Die Pietà wurde von Kardinal Farnese 1599 in Auftrag gegeben. Das ultimative Beispiel dazu ist Michelangelos Pietà in Sankt Peter. Das Hell-Dunkel deutet auf den Einfluss Tizians und wahrscheinlich auch auf Caravaggio hin.

<sup>611</sup> Hubert Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, in: Theologische Quartalschrift, 116 (1935), 143-188, 404-429, Wiederabdruck: Ders., Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Bd. 2: Konzil und Kirchenreform, Freiburg i.Br. u.a. 1966, 460-498; Jürgen Krüger, Kirchenbau im Zeitalter der Reformation, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Von der Reformation zur Reform, Neue Zugänge zum Konzil von Trient, Freiburg im Breisgau 2015, 131-159, 155.

Der Betrachter des Bildes *muss* den eigenen Augen trauen, weil das im Bild Dargebotene über jedes Zeichen von Erstaunen oder Überraschung hinausgeht.

Gewiss zeigt sich im Bild der Pietà des Carracci die vielbeschworene Macht des religiös-theologisch-mystischen Bildes, eines Bildes, das ganz im Sinne des Bilderdekrets des Tridentinums nicht nur eine Direktübertragung oder eine leicht zeitversetzte Sendung des neutestamentlichen Textes als etwas Ureigenes verantwortet, sondern weit darüber hinaus eine Verbindung und Anbindung an die gläubige Gemeinschaft erreichen möchte. Die Anbindung will hier als eine vertiefte Religiosität verstanden werden und dies ganz im Sinne der Gegenreformation. Das Katholische soll sich als das ureigene und immerwährende Katholische dem Betrachter als eine unumstößliche Aussage darbringen.

### **5. Die Anschauung als besonderer Kern der intellektuellen Herausforderung im theologisch-religiös Ästhetischen**

Jede künstlerische Umsetzung des Themas Pietà erfordert auch ein Wissen hinsichtlich der *scienza* der Anschauung, die der Betrachter vollzieht. Ganz in diesem Sinne möchte ich auf den folgenden Spruch verweisen: *ars sine scientia nihil est*. Doch auch ein besonderes Vermögen der Vorstellungskraft ist hier wichtig. Die Malerfamilie Carracci hat die Vorstellungskraft in überragender Weise in ihre Bilder hineinprojiziert. Das Vorstellungsvermögen und die manuelle Ausführung kommen hier in einer Symbiose zusammen.

Es geschieht hier das folgende Paradox: Es wird ein ETWAS sichtbar, das unsichtbar ist. Anders ausgedrückt: Es werden Dinge sichtbar gemacht, die man mit den biologischen Augen nicht sehen kann. Das Leid und das Leiden der Muttergottes, gepaart mit der Aporie der Situation des Todes, ist dem menschlichen Auge als biologisches Etwas nicht voll erfassbar. Selbst Gottes Sohn musste sterben und in der Verlassenheit sein. Er schreit am Kreuz: *Mein Gott, mein Gott warum hast du mich verlassen*. Diese Sentenz des Neuen Testaments ist von nicht auszuschöpfender Interpretationskraft. Verlassen ist in diesem Sinne auch jeder Betrachter und jede Betrachterin. Ein Alleinsein tut sich auf, dass aber die Hoffnung zulässt.

Die Pietà des Carracci spiegelt in ihrem Gesicht die Verzweiflung jener Ausweglosigkeit und Verlassenheit, und dies obwohl sie doch die Auserwählte ist. *Sie* als die auserwählte Gottes hat nicht die Gelassenheit der Zuversicht der Madonna des Duccio und sieht demnach den Tod ihres Sohnes hier auch nicht als ein Glück an, obwohl doch die Auferstehung und das Ende allen Leides bevor steht. Für die Madonna des Duccio und des Masaccio ist es offensichtlich, dass ihr und ihrem Sohn nur das Allerbeste beschieden ist.

Doch im Bild Carraccis ist davon nicht auszugehen. Diese vorhergehende Sichtweise fasst nun so gar nicht das Leid als Ausschließliches. Und so gibt es keine Gewissheit, die so strikt und gewiss ist, dass es ohne jeden Zweifel der Verlassenheit durch den finsternen Tunnel hindurchgeht, um sogleich die Gewissheit und Schönheit Gottes zu erkennen. Die Gewissheit wird im Bildnis des Carracci auf die Probe gestellt.

Auch hier an dem ins Auge gefassten Gemälde des Annibale Carracci wird deutlich, dass eine von der Philosophie und auch von der Theologie abgeleitete Malerei aus dem Umfeld der

artes mechanicae erlöst wird und so ganz eindeutig den artes liberales zugeordnet werden kann. Das Mittelalter ist in gewisser Weise überwunden – es hatte seine Berechtigung, doch gilt es nun den gleichberechtigt leidenden Menschen ins Licht zu stellen.

Das Licht war auch eine Metapher des Mittelalters, die jetzt eine neue und übertragene Rolle spielt. Eine sogenannte neue Sichtweise hat längst begonnen und dies ist so auch auf die theologische Vermittlung auszuweiten. Alles Mittelalterliche wird hier nicht als eng oder gar zu eng gesehen, sondern lediglich als eine Sichtweise, die es zu erweitern gilt.

Das Bild der Pietà des Carraccis zeigt einen Anteil an einer immerwährenden religiösen Unterweisung. Es könnte auch als eine Unterweisung zur biblischen Geschichte angeschaut werden. Sogar eine gewisse Anleitung und Führung durch die Literatur des Neuen Testaments scheint darin ablesbar zu sein. Ganz in diesem Sinne fungiert es als eine Führung durch das Neue Testament, mit dem sehr traurigen aber unausweichlichen Höhepunkt des Sterbeaktes.

Die Hände der Muttergottes zeigen im Bild des Carracci die Unausweichlichkeit und ebenso auch die Tragweite des „*Es ist vollbracht*“. Hier wird auf die Annahme des Leides rekurriert, denn nur in dieser Weise ist eine Überwindung des Leides und des Todes möglich. Aber insofern es Ausdruck des Leidzusammenhangs ist, ohne diesen zu leugnen oder zu beschönigen, entspricht das Gemälde der menschlichen Situation.

Hierin besteht die Unterweisung an den Betrachter. – Ganz im Sinne der Gegenreformation.

Wie erwähnt nahm das Konzil von Trient die Aussagen des Konzils von Nizäa und des vierten Konzils von Konstantinopel erneut auf. Doch darin ist nicht lediglich ein erneutes Aufnahmeverfahren zu erkennen, sondern das *Sichtbarmachen des Aufbegehrens einer neuen Zeit*, die sich theologisch-religiös darauf einließ das traditionelle Katholische einer Erneuerung und auch einer Bestärkung zuzuführen. Ganz in diesem Sinne war das Tridentinum eine Bekräftigung aller katholischen Sichtweisen auf die biblische Geschichte und ihre Anwendung für den Glauben und für jeden Gläubigen.

Aber es war vor allem und eigentlich nur/ hauptsächlich eine besondere Bekräftigung alles Katholischen. Die Dekrete hinsichtlich der Bilder sind eine Führung für die Gläubigen, die darin besteht, eine Sicherheit zu geben, die dem Protestantismus nicht immanent zu sein scheint – nicht immanent zu sein schien. Der Protestantismus fordert Eigenständigkeit, der Katholizismus suggeriert Sicherheit, mit Hilfe der religiös-inspirierten Bilder. Diese Aussage ist immer unter dem Aspekt des Tridentinums zu sehen, dass als besondere Bekräftigung der bereits abgehaltenen Konzilien zu sehen ist und den Katholizismus in besonderer Weise zu stärken beabsichtigte.

Das Bild der Pietà des Annibale Carracci zeigt sich in den erwähnten sehr dunklen, geheimnisvollen, fast verbergenden Farben, die lediglich durch die helle Haut des gekreuzigten Jesus eine Lichtquelle bezeugen. Ein neuer Anfang ist gemeint – eine Andeutung an all das was laut des Biblischen irgendwann auch für diese Welt vollendet sein soll?

Es sind eben auch hier die geheimnisvoll ineinander fließenden Farbtöne die den Geschmack auch des Manierismus spiegeln.<sup>612</sup> Die Farbe ist nicht eigentlich das Wichtige, um den Ausdruck zu erreichen. Die Ernsthaftigkeit der Szene bei Carracci unterstreicht die dunkle Betörung, um den Eindruck des unausweichlichen Todes einzufangen, der letztlich doch so tröstlich und erlösend sein wird.

Bilder sind nicht von vornherein ablehnend behandelt worden. Der sogenannten katechetischen Praxis schloss sich Luther an, indem er Bilder zur Verbreitung der Bibelkenntnis rechte fertigte. Luther nimmt den Gedanken einer „leyen Bibel“ ganz im Sinne einer Praxis auf und veröffentlichte illustrierte Ausgaben zu ausgewählten Themen der Bibel.<sup>613</sup>

So bevorzugte das lutherische Bildprogramm, das sich ab 1580 festigte, auf Altargemälden christologische Themen. Die Passion und die Auferstehung erfuhren Illustrationen und die Kanzel, Taufe, Altar und der Beichtstuhl mit Motiven waren Funktionsorte, die zeigten, was dort jeweils geschieht, z. B. Darstellungen des Abendmahls auf der Predella am Altar oder der typologisch verstandene Durchzug Israels durch das Rote Meer bei der Taufe.

Den Theologen des Tridentinums war zwar in erster Linie daran gelegen, die Kunst aufzuwerten. Doch die Neubewertung und auch Aufwertung in ganz besonders neuer Sichtweise gelang dennoch im Zeitenfluss des Tridentinums. Die Aufwertung geschah gleichsam in einer Bestärkung allen Katholischen. Es ging um eine ehrwürdige Darstellung, die sich zur Erbauung der Gläubigen eignete, um das ETWAS des Heiligen auszusagen, das entscheidend für den Glauben war. Das Gefühl und die Empathie wurden in noch einmal potenziertes Weise angesprochen. Der Glaube sollte in dieser Hinsicht als Sicherheit und die Hoffnung als Gewissheit zur Darstellung gelangen – so meine These.

Annibale Carracci und seine Interpretation der Pietà ist dafür ein leuchtendes Beispiel. Die Dinge, die man nicht sehen kann, sind die Momente, die Erinnerungen und das Sehen in die Zukunft, die Maria bewegen. Es ist die Zukunft, die sich auf ihren Sohn Jesus bezieht und es ist die Zukunft der Christenheit – der Menschheit.

Annibale Carracci holt diese unsichtbaren, ausschließlich der Ahnung vorbehaltenen, Momente hervor und fixiert sie mit dem Pinselstrich und der Kraft seiner Hand als die bevorstehende Gewissheit. Er kompiliert in verdichteter Form den Begriff der Phantasie (der fantasia). Der Ursprung der Malerei scheint hier noch einmal zur Wiederbelebung erweckt.<sup>614</sup>

Doch der Begriff der Fantasia ist äußerst vielschichtig und sehr mit einer Verachtung belegt. Fantasia ist für den Katholizismus ein Unding. Ebenso auch für den Protestantismus. Aber Fantasia bezeichnet auch den Akt der Bildfindung. Das Bild muss gefunden werden, um

<sup>612</sup> Ohnehin verlief zwischen Manierismus und Barock „keine klare Trennlinie, trotz der offenkundig gegensätzlichen Ideale beider Epochen. *Im Gegenteil, es bestand eine deutliche Kontinuität, denn die Freizügigkeit des Barock leitete sich hauptsächlich von der Eigenwilligkeit der Manieristen her. Während der Barock als Stil heranreifte, scheint sich in der Tat eine wachsende Toleranz dem Manierismus gegenüber entwickelt zu haben. Ein gewisses Element der Reaktion mag etwa bei Annibale Carracci eine Rolle gespielt haben* (doch selbst bei ihm nicht durchgängig.)“ John Shearman, Manierismus, Frankfurt am Main 1988, 214. Hervorhebungen von mir.

<sup>613</sup> WA 10, Abt. 2, 458ff.

<sup>614</sup> Der Begriff der fantasia ist hier in Anlehnung an Horaz und Dante genannt. Doch Horaz spricht von dem Begriff der fantaisia in der griechischen Form in seiner Spezialität in der Ars poetica nicht.

es in einen Rahmen setzen zu können, um es auf die Leinwand mit Pinselstrichen zu bringen. Es ist in erster Linie ein mentaler Akt der Bildfindung. Mit Hilfe der Vorstellung gilt es, Dinge zu erfinden, die es in der Natur nicht gibt, die aber übersinnlich bestehen und eine Sphäre bereiten, die der Betrachter erfassen *kann*. Hier ist bewusst von mir das Wort *kann* verwendet worden.

Der Betrachter entscheidet auch hier letztendlich über das *was* er sieht. Das Bild der Maria soll auf diese Weise dauerhaft fixiert werden, so dass ihr Bild noch anwesend im Inneren – im Seelischen – des Betrachters ist und als eine Stellvertreterin stets sichtbar bleibt, auch dann wenn das Bild längst nicht mehr real in der Kirche, im Museum, angesehen werden kann. Das Bild als Bild kann längst abwesend sein, doch das Sujet und die Aussage sind immer noch präsent im Blick und in der Erinnerung des Betrachters.

### 5.1 Die Besonderheit der farblichen Dunkelheit im Bild des Carracci

Es geht hier bei Annibale Carraccis Bild um die Sichtbarmachung der Schatten und des Lichts. Eigentlich war es das Thema des Manierismus schlechthin.<sup>615</sup> Es ist das Licht des Leichnams Christi und der Schatten der Mutter Gottes als Madonna und Jungfrau Maria gleichzeitig. Sie sieht den Schatten, sie steht im Schatten und demnach in der Enge der Angst, und philosophisch gesehen in der Furcht. Die Angst (Enge) ist hier ein menschlicher Aspekt und die Furcht ist ebenso bereits ein Etwas, das als ein auf ein Höheres hinweisendes besonderes ETWAS gilt. Sie kann nicht ganz über den Schatten hinaus gehen, da sie als der menschliche Aspekt im Schatten des Wartens und so auch im Schatten des Zweifels verharrt.

Nie gesehene Dinge, die sich im Schatten oder einer Verdunkelung der natürlichen Dinge verbergen, sollen zur Ansicht gebracht werden. Dies ist die Absicht des Annibale Carracci und seiner Malerschule. *So soll gezeigt werden, was zwar nicht ist, doch dennoch sei*. Eine komplizierte Ansicht, die sich in künstlerischer-philosophischer Seite stets neu zeigt. Es wird sich so auch – wenn auch in abgewandelter Weise – durch die folgenden Jahrhunderte zeigen. Es geht um die mit der Hand des Annibale Carracci festgehaltenen Schatten innerhalb des Gemäldes. Auf jeden Fall ist die Bildschöpfung auch hier ein mimetischer Akt, der aber alle Mimesis überschreitet.

Das Bildnis der Maria und auch ihres Sohnes Jesus soll auf diese hier vorgestellte Weise dauerhaft fixiert werden. Es geht um die Sichtbarmachung des Leidens, das dennoch ein *Angenommensein im Leid* vermittelt und auch eine Fixierung ist. Wie ist das ETWAS festzuhalten, auf das es nicht in Vergessenheit gerät und das Besondere des Glaubens bewahrt

<sup>615</sup> Aber Licht und Schatten, Farbe und Chiaroscuro lassen sich nicht vereinheitlichen. „Die Kunst der Maniera [...], welche sich tatsächlich ebenso wenig über den Kamm von Farbe und Chiaroscuro scheren lässt wie die Carracci-Reform; zum anderen aber lassen sich Vorwürfe wie diejenigen Paleottis im Verbund mit weiteren kritischen Stimmen zu einem Panorama zusammenfügen, demzufolge eines der Grundprobleme des Manierismus in einer generellen Übersteigerung einzelner Bildelemente zu liegen schien, die von dem Wunsch diktiert wurde, die Virtuosität des ausführenden Künstlers unter Beweis zu stellen.“ Henry Keazor, *Il vero modo*, 106. Als kritische Stimme führt Keazor an: Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo 1564*, 46. *Dialogo nel quale si regiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, 1564, in: Paolo Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol.II, Bari 1961, 1-115.

bleibt. Und im Besonderen zeigt sich hier die nuanciert dunkle Farbpalette, die auch im Mannerismus so vielbedeutend war.

Das Theologische des Tridentinums und das Künstlerische der Epoche, sind sich hier als ein Gegenüber in einer Art der Gegenständlichkeit präsent, die sich nicht so expressiv in jeder Epoche zeigen wird.

An dieser Stelle soll auf diese Expressivität hingewiesen sein. Für Annibale Carracci ergibt sich mit seiner Interpretation der Pietà die Sichtbarmachung eines unsichtbaren Schattens, es ist ein im Geist erzeugtes Vorstellungsbild, um das Zeichnen und das Malen des Glaubens als geistigen und auch als manuellen Prozess des speziellen Kunstschaffens des einzelnen Künstlers ( hier Annibale Carracci) sichtbar zu machen.

Die Wahrheit des Seins kann hier erst gar nicht das Thema sein, da sie seit Platon nur in die Unwahrheit münden kann. Es geht laut Platon nur um Nachahmung der Dinge und also um eine Vortäuschung. „Der Maler macht nicht das Seiende, sondern nur ein dem Seienden Ähnliches, das aber selbst kein Sein hat.“<sup>616</sup>

Doch lässt sich auch das falsche Sein der Malerei in ein Paradox fassen und in diesem Sinne sogar einer Legitimation zuzuführen. Aurelius Augustinus führt hierzu aus: „Ein Mensch auf der Leinwand kann nicht in höherem Grade ein wirklicher Mensch sein, wie naturgetrauer auch sein mag [...] Denn sie [die künstlerischen Leistungen des Menschen] haben nicht den Willen, falsch zu sein, und sind auch nicht in irgendeiner Absicht falsch, denn sie können nur einem vorgestellten Urteil folgen. [...] Wie könnte ein Gemälde wahr sein, wenn das Pferd darauf nicht falsch wäre?“<sup>617</sup> Darf man nun sagen: Wie könnte das Gemälde des Annibale Carracci wahr sein, wenn der dargestellte Leichnam Christi und Maria falsch wären? Wohl nicht. Auch die Ergebnisse des Tridentinums können darauf nicht angelegt sein.

Die Engelgesichter - Putten – sind freudig entspannt und stehen in einer mimischen Spannung zu Maria und Jesus. Doch auch wenn die Mimik Marias nicht einmal den Hauch eines Lächelns verrät, ist ihre Mimik eher entspannt, so als habe sie alles Leid bereits überstanden und stehe in der Hoffnung, die einer Gewissheit gleichkommt.

Die Mimik des Jesusgesichtes verrät ebenfalls keinen Schmerz. Auch hier zeigt sich eine geradezu vollkommene Entspanntheit in den Gesichtszügen. Das weiße Laken (Leichentuch), auf welchem die Beine und die rechte Hand Jesu liegen, unterstreicht bereits die angekündigte Entrücktheit. Der zwischen den Welten liegende Schwebezustand scheint bereits zu beginnen.

## **5.2 Die Szenerie der Schönheit des toten Jesus als Sohn der Maria und ihre Kraft der immer noch jugendlichen Mütterlichkeit**

Sehr wichtig scheint mir vor allem zu sein, dass die Formung des Leichnams Christi durch fast weibliche, weiche Züge charakterisiert wird. Jene weichen und sehr weiß ausgemalten Züge, die hier dennoch von keiner eigentlichen Androgynität zeugen, sondern lediglich die

<sup>616</sup> Platon, Politeia, 597, 10. Buch.

<sup>617</sup> Aurelius Augustinus, Soliloquiorum libri duo, Augustinus Selbstgespräche, lateinisch-deutsch, Hrsg. Peter Remark, München 1965, 136-138.

Schmerzen des letztlich Siegenden kennzeichnen, künden die Vollkommenheit an. Dem Betrachter suggeriert sich die weiße Haut einem weißen Samttuch vergleichbar. Die Muttergottes ist in keiner Weise eine Nebenfigur, sondern als die tragende Begleiterin der Szenerie und als gleichberechtigter Mittelpunkt des Bildes zu sehen.

Leid in seiner höchsten und schlimmsten Form ist hier das Thema. Maria gibt mit ihrer Handbewegung ihren Sohn dem Betrachter zur Ansicht und Einsicht entgegen. Sie ist schon nicht mehr nur die klassische Schönheit, der thronend die hohe Verehrung zu Teil wird. Das rein klassische Ideal ist hier im Bild des Annibale Carracci überwunden. Unzweifelhaft hat Annibale Carracci ganz dem Pathos verpflichtet eine Szenerie geschaffen, die dennoch nicht pathetisch wirkt. Sie besticht durch eine Schwerelosigkeit, die den bereits erwähnten Schwerezustand anklingen lässt.

Martin Luther sei hier ein weiteres Mal zitiert.

Für Luther wäre der Gebrauch von Bildern im Rahmen der persönlichen Andacht als Teil einer Gebetshandlung schon wegen des historischen Kontextes, in dem er dachte, nicht angebracht. Ausdrücklich befürwortet er selbst nur den didaktischen Gebrauch von Bildillustrationen<sup>618</sup>, bleibt aber auch darin vorsichtig. Gegenüber Altarbildern äußert er sich misstrauisch, weil der Missbrauch zu sehr eingerissen ist.<sup>619</sup>: „Bilder aus der Schrift und von guten Historien ich fast nützlich, doch frey und willkürlich halte, **Denn ichs mit den Bilderstürmern nicht halte.**<sup>620</sup>

Doch ist das Bild der Pietá des Annibale Carracci weit mehr als ein Andachtsbild. Es lädt zur Kontemplation ein und verlangt vom Betrachter/in, ein wie auch immer geschlossenes Wertesystem zu übersteigen, um so ein ETWAS von der Heiligkeit der dargestellten Szene aufzunehmen.

Das Gemälde verdeutlicht, dass die Distanz zwischen Kunst- und Lebensraum überflüssig geworden ist und dass die Augen und der Geist des Betrachters willkommen sind, um die visuell religiös-theologisch ausgerichtete Kultur mit den Menschen zu leben.

Hier wird das Verständnis für den Textzusammenhang des neuen Testaments und dem Gemälde der Pietà eingefordert. Das *Bild* ist aber in keiner Weise ein Bilderfetisch. Der Akzent liegt nicht mehr auf einem rein interpretatorisch und also symbolischen Gehalt, aber ist auch nicht nur auf eine reine Dekorativität ausgerichtet. Das Bild der Pietà des Annibale Carracci erschöpft sich so erst recht in keiner schmückenden Funktion. Es ist ein Bild der eindringlichen biblischen Ansage, die sich allerdings hier in einer gewandelten Form zeigt.

Es fordert zur Bildinterpretation und zum Weiterdenken auf und gewinnt eine Lehrposition – ganz im Sinne der Gegenreformation. Doch kündigt sich hier ein bereits leichterer Stil, der

<sup>618</sup> WA 18, 82f. (himmlische Profeten). *Die Illustration empfiehlt Luther „umb gedechtnis und besser verstands willen“ (ebd. 82, 27f.) Die Erwähnung des „besser verstands“ ist eine der wenigen Stellen, an denen seine Argumentation die Tatsache in den Horizont nimmt, dass Bilder eine hermeneutische Funktion für das dargestellte Thema haben können. Angeführt wird dieser Gedanke bei Luther jedoch nie. Statt dessen behält die Kunst für ihn immer deutlich nachrangige Funktion.*

<sup>619</sup> Luther WA 26, 509, 10-12 Vom Abendmahl 1528.

<sup>620</sup> Luther ebd. Hervorhebung von mir .

sich dennoch aufgrund der dunklen Nuancen an die nachfolgenden Generationen in der Intensität des Dunkel-Hellen als beeinflussendes Element auszeichnet.

Sogar Luthers Verständnis des Evangeliums traut dem Menschen prinzipiell die Fähigkeit zu, sich in rechter Weise mit Bildern auseinander zu setzen.<sup>621</sup> (Invocavit, 12.3.1522): „Es ist möglich, das ein Mensch mag sein, das die Bilde mag recht gebrauchen.“ Luther führt sich an dieser Stelle selbst als Beispiel an. Natürlich warnt er vor der Gefahr des Missbrauchs und Unglaubens, aber die Gefahr allein ist für ihn kein Argument, um Bilder abzulehnen, denn es gebe ohnehin nichts, was der Mensch nicht auch missbrauchen könnte.<sup>622</sup>

Das Gemälde muss als Sinnpotenz begriffen werden. So zeigt sich, dass das Bild hier hermeneutisch von großem Wert ist und der Betrachter/in nicht beliebig mit dem Angeschauten umgehen kann (darf).

Ganz in diesem Sinne dürfte es im Sinne der Theologen des Tridentinums in Worten auszudrücken sein. Immer wieder geht es auch darum an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass das Tridentinum nicht als die Neuerung schlechthin mit revolutionärem Charakter anzusehen ist. Um eine theologische Revolution konnte es erst gar nicht gehen, vielmehr um die Vertiefung eines spezifisch katholischen Glaubens.

Einen solch spezifisch katholischen Glauben galt es auch in und mit den Gemälden der *angesagten (Genie)- Meister der Zeit* zu manifestieren. Doch ab eines gewissen Punktes verlässt der Bildgebrauch den Akt der Betrachtung und wird damit ebenso willkürlich wie nicht mehr einschätzbar und damit nicht lenkbar – eigentlich blind. Daher ist es auch nicht einsehbar, einen rezeptionsästhetischen Ansatz gegen die Orientierung am Werk an den hier vorgestellten Bildbeispielen anzugeben. Bereits an diesem Bild ist das Eine ersichtlich: es handelt sich um ein Kunstwerk – Pietà des Annibale Caracci – das auf die Offenheit des Betrachters angelegt ist.

## **6. Die Interpretation der Carracci Pietà – eine Herausforderung der ästhetisch-ethischen Sichtweise**

Eine reine Kunstinterpretation kann es in diesem speziellen Fall erst gar nicht geben, da es sich um ein intensiv religiös-theologisch ausgerichtetes Kunstwerk handelt, das radikal umgebungsunabhängig ist. Ganz sicher ist dennoch auch hier anzumerken, dass auch das Gemälde des Annibale Caracci ein Verständnis für verschiedene kommunikative Möglichkeiten bietet, in denen ein Bild zur Geltung kommt. Das Zur-Geltung-Bringen ist immer ein Faktor, den es in Domen, Kirchen und Museen zu berücksichtigen gilt. Ein kommunikativer Prozess, der sich der Urteile richtig oder falsch entledigt und in dem es darum geht, erst gar kein bestimmtes Urteil hinsichtlich eines religiös-theologisch inspirierten Bildes zu fällen, sondern für die intersubjektive Übereinstimmung verschiedener Interpreten und Interpretationen stets eine Offenheit zu bewahren, darin müsste ein Anliegen auch für jede Zukunft bestehen.

<sup>621</sup> WA 10, Abt. 3, 35, 10 f.

<sup>622</sup> WA 10, Abt. 2., 33, 28ff. Martin Luther Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883ff. Zitiert als WA mit Angabe des Bandes, der Seite, ggf. der Zeile.

Gerade die intersubjektive Üereinstimmung verlangt nach einer sichtbaren Raumentiefe, die so auch im Bild der Pietà des Annibale Carracci geschaffen wurde. Die im vorderen Teil sichtbaren Engel sind für die *Raumtiefe* ein Beweis. Obwohl die Engel eher als Beiwerk, und als eine besondere Nebensächlichkei des Bildes gelten könnten, sind sie ein Schlüssel zum religiös-theologischen Aufbau des Bildes. Sie geben dem Bild eine ätherische Umformung, die sich eigentlich ganz an den Manierismus anlehnt. Doch ist die Verhüllung der Muttergottes ganz den ikonografischen Vorschriften der Gegenreformation geschuldet. Es ist in diesem Sinne eine Malerei, die der konservativen Linie der Gegenreformation Folge zu leisten scheint. Abschließend sei hier noch einmal eindringlich auf den Hell-Dunkel Kontrast des Gemäldes hingewiesen, der für den Manierismus<sup>623</sup> sehr bedeutend war und der sich bereits auf die Kunst eines Albrecht Dürers zurückverfolgen lässt.

Das Problem des einzelnen Betrachters/in, der sich in der Interpretation allein *auf sich zurück gefallen fühlt*, wird nicht gelöst, sondern lediglich auf eine religiöse Ebene gebracht, die das Individuelle des Interpretationsaktes würdigt.

## VII. Bildanalyse: Pompeo Batoni: Madonna con Bambino, um 1742, Galleria Borghese, Rom.

Das Bild des Pompeo Batoni<sup>624</sup> ist ungefähr hundert Jahre nach der tridentinischen Konzils-eröffnung entstanden. Es soll nun nicht darum gehen, einen Beweis für eine ganz andere Darstellung der Maria zu bezeichnen. Davon kann erst gar nicht die Rede sein. Doch auf eine Besonderheit sei hier verwiesen. Es ist diese vermittelte Nähe, die auch schon durch das Gemälde des Annibale Caracci verdeutlicht wurde.

Maria wird hier bei Batoni ohne Nimbus gezeigt und damit als eine Schöne, die auch wie jede junge schöne Mutter auf dem Lande in Campanien ihr Kind liebkost. Es scheint fast so, als sei sie eine von vielen schönen jungen Müttern. Das Jesuskind ist ihr in zärtlicher Geste zugewandt. Ein rosiges Baby, das sich ganz und gar auf seine Mutter verlässt. Doch die hier dargestellte junge Mutter ist nicht nur eine herausragend ebenmäßige Schöne, sondern *die Mutter-Gottes*.

Auch sie hält die Augen gesenkt – ihr Blick scheint sich auch hier in das Innere ihrer Seele zu wenden. Doch es ist kein intellektuell oder spezifisch gefühlsbeladener Ausdruck in ihrem Gesicht erkennbar, so dass die festgehaltene Szene eher einem süßen Schnappschuss gleicht.

<sup>623</sup> „Der Auszug aus der Krise des Manierismus hatte Annibale nicht in einer Art Kreisbewegung an den Ausgangspunkt derselben, das Schaffen Raffaels, geführt, sondern er hatte sich vielmehr in einer Art Spiralbewegung an eine diesem ähnliche Position hingearbeitet, zu der er durch durch die Konsultation Raffael sozusagen ergänzender Maler und die Entwicklung weiterführender Strategien gefunden hatte.“ Henry Keazor, *Il vero modo*, 312.

<sup>624</sup> Laut Johann Rudolf Füssli war „Batoni [...] um 1760 einer der besten Maler zu Rom. Man sieht von ihm zwei vortreffliche Stücke, von schöner Zusammensetzung, lieblicher Färbung und vielem Feuer [...]. Dieser Künstler besitzt eine richtige Zeichnung, obgleich seine Umrisse etwas gezwungen sind. Seine Gemälde sind sehr wohl ausgearbeitet; die Gewänder sind wohl geworfen, aber zuweilen allzu flatternd. Seine Zusammensetzung ist zwar nicht regelmäßig aber sinnreich. [...]“ Füssli 1779, 57 in: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider [...] Zürich 1779.

Einzig ihre Makellosigkeit ist von unübersehbarer Deutlichkeit, so dass die Figur der Maria hier die Hauptperson ist. Jesus wendet sich ihr als Baby zu, wohlwissend, dass sie alles ertragen wird und bereits alles um sein Schicksal weiß. So könnte eine interpretierte Anschauung des Gemäldes zum Ausdruck gebracht werden. Die Ebenmäßigkeit überstrahlt das Bild. Jesus ist ihr vertrauter, liebender Bewunderer.

Eine Distanz zwischen Betrachter und Bild ist nicht gegeben, da jede junge Mutter in ähnlicher Weise ihr Baby in den Armen gehalten haben dürfte – und auch in Zukunft halten wird. Maria gibt sich als Mutter Gottes auf gleicher Ebene dem Betrachter/in erkennbar. Sie ist hier keine transzendent erhoben-erhabene Heilige, sondern die schöne junge Mutter, die ihr Kind liebt. Wichtig ist: Auch Jesus erkennt sie als *die Besondere*.<sup>625</sup>

Ihre Heiligkeit wird nicht in einem Maße herausgestellt, wie es noch ein Raffael mit der Sixtinischen Madonna ausführte.

Doch sicher ist sie auch hier *das Besondere schlechthin*. Die in dieser Arbeit genannten Marienbildnisse des Duccio di Buoninsegna, Masaccio, Fra Angelico, Stefan Lochner, Piero della Francesca, Giovanni Bellini und Filippino Lippi, zeigen Maria als die typische Heilige, welcher alle Verehrung gebührt. Das Gemälde des Annibale Caracci unterscheidet sich in dieser Hinsicht schon deutlich, da sich Maria als die Leidende dem Betrachter/in in ihrem Leid als eine in ihr Schicksal sich ergebende Trauernde zu erkennen gibt. Pompeo Batoni vollzieht die Gegenüberstellung der Maria zum Betrachter/in als ein Signal der mütterlichen Vollkommenheit, die sich in grenzenloser Makellosigkeit zeigt. Sie nimmt hier mehr und mehr die Rolle der Mutter eines kleinen Kindes ein.

Die Frauenrolle der Maria wird noch einmal neu überarbeitet. Ihre Liebe und Fürsorge, die sich in einer zärtlichen Hingabe andeutet wird zum Hauptthema erkoren. Die Farbe ihrer Haut gleicht sehr der Farbgebung des Jesuskindes. Beide weisen eine aprikosenfarbene in gänzlicher Glätte erscheinende Haut auf. Die Nacktheit des Jesusknaben zeigt keinerlei Hilflosigkeit, sondern eher eine rührende Geste an Maria. Saphirblau, ein fast Korallrot, aprikosenfarbene Töne bis hin zu hellem Braun-Gold dominieren die Farbgebung des Bildes. Weiß und grün zeigen sich ausschließlich in der rechten Bildhälfte.<sup>626</sup>

Maria und Jesus zeigen eine besondere Nähe und auch Ähnlichkeit. Sie ist also wirklich die Muttergottes und also die Brücke zu Gott. Eine nicht zu unterschätzende Besonderheit, die sich aus diesem Bild interpretieren lässt. Ganz in diesem Sinne lässt sich auch deuten, dass die Mutterschaft wichtiger ist als die Jungfräulichkeit. Obwohl Maria hier in einer makellosen jungen Schönheit dominiert, ist sie dennoch nicht die kindlich überaus zarte Maria eines Stefan Lochner. Die Jungfräulichkeit besteht nicht schon für sich zur Verherrlichung ihrer selbst, sondern ist auf die Mutterschaft bezogen. Darin besteht die wahre Heiligkeit der Maria, wie sie im Bild des Pompeo Batoni zur Darstellung gelangt. Sie ist nicht nur Gott geweiht, sondern steht bereits ganz in seinem Besitz. Gott besitzt sie und Jesus besitzt sie

<sup>625</sup> Die Madonna wird von vorn dem Betrachter präsentiert.

<sup>626</sup> Die typische Farbgebung Batonis findet hier ihre Anwendung. Friedrich Schlegel äußerte in den Gemäldegesprächen, dass Batonis Gestalten schon durch die süßesten Farben locken (den Betrachter zur Betrachtung anlocken). Friedrich Schlegel, Athenäum, Berlin, 1922, 54.

gleichsam auch. Das Neue Testament verleiht ihr deshalb auch eher den Titel *Mutter Jesu* als *Jungfrau*. Der Titel Jungfrau findet sich nur bei Lk1,27 und bei Mt1,23. Der Titel Mutter dagegen wird Maria zugestanden. Mt, 1 16: [...] Von ihr wurde Jesus geboren, das ist Christus, der versprochene Retter Israels.

Maria steht im Dienst am Heilsplan Gottes mit der gesamten Menschheit. Die Frage nach der letzten Realisierung des Menschen stellt sich immer wieder neu und erfährt in diesem Bild von Neuem eine Antwort. Maria erlangt ihre herausgehobene Stellung durch Hingabe an Jesus. Die Hingabe der Mutter für ihr Kind ist die Zentralessage des Bildes.

Gab Maria als Mutter auch ihre Genetik an Jesus? Kann eine solche Interpretation aus dem Bild *herausgesehen* werden?

Die Ähnlichkeit könnte als diesbezüglicher Anhaltspunkt gelten. Vater und Mutter tragen beide zur Erzeugung des Kindes bei. Im besonderen Falle Jesu ist es aber nur Maria, Josef ist nicht in dieser Weise beteiligt. An seiner Stelle wirkt der Heilige Geist. Ausschließlich der Teil der weiblichen Lebenserzeugung ist deshalb so überaus wichtig. Die Mutter ist keine Gebärmaschine, da die biophysiologischen Abläufe sich in einem menschlichen Klima vollziehen und von der Geistigkeit, den Gefühlen und auch von einer Mitwirkung her getragen werden. Alle Voraussetzungen finden sich bei Maria als Mutter.

Doch können auch Einwände geltend gemacht werden. So kann sie nur als Gebärerin des menschlichen Teils Jesu angesehen werden, weil sie die zweite Person der Dreifaltigkeit, die ewig und präexistent ist, nicht geboren hat. Dennoch hat sie ausschließlich die menschliche Natur geboren und eben nicht die göttliche. Doch auch dieser Einwand kann argumentativ aufgelöst werden.

Maria ist nicht nur Mutter des Körpers Jesu und damit auch nicht nur Mutter seiner menschlichen Natur. Maria ist als die Mutter Jesu präsent, der eine göttliche Person ist, die als fleischgewordener Mensch in die Welt gekommen ist. Die fleischgewordene göttliche und menschliche Person, subsistiert und existiert in der menschlichen Natur des geschichtlichen Jesus Christus und ist im Schoß der Jungfrau empfangen und aus ihm (dem Schoß) geboren worden. Ihre Mutterschaft wurde ihr auch nicht aufgezwungen, sondern ihr *fiat*, mit dem sie die Einladung Gottes beantwortete zeigt ihre Freiheit. Der Neubeginn und das Neuwerden Jesu wird durch ihre Liebe und Hingabe deutlich. Pompeo Batoni betont die Liebe und Hingabe Marias. Maria wird als das Vorbild für alle Mütter präsentiert.<sup>627</sup>

Die Problematik der Trinität und der dritten Person hat viel später auch der Philosoph Ludwig Feuerbach in einem Kapitel des Buches *Das Wesen des Christentums* in folgender Weise umschrieben. Das hier einschlägige Kapitel trägt die Überschrift: *Das Mysterium der Trinität und Mutter Gottes*.

Feuerbach führt aus, dass in Wirklichkeit die dritte Person zwischen Vater und Sohn die Frau sei, die in der Religion durch Maria repräsentiert werde. Ihre jungfräuliche Mutterschaft sei von gleicher Qualität und äußerst schwierig interpretierbar, ebenso wie die nicht-sexuelle

---

<sup>627</sup> Batoni war sehr fromm und wird als beinahe fanatisch religiös geschildert. So Ernst Emmerling, Pompeo Batoni. Sein Leben und Werk, Diss. Köln 1932, 41.

Vaterschaft Gottes. Der Sohn Gottes steht demnach für den Menschen und enthält als die Mitte der Trinität auch das weibliche Prinzip, als „passivum, das leidende, empfangende Wesen“.<sup>628</sup>

Als Mittelwesen zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip habe Jesus in Gottvater den Verstand, in der Gottesmutter aber die Mutterliebe als ein Gegenüber. Dem sonst im Protestantismus verwurzelten Feuerbach, kommt es auf die Apotheose der Mutterliebe an. Die Liebe des Sohnes zur Mutter sieht Feuerbach als das zentrale Liebesmoment überhaupt.<sup>629</sup>

In gewisser Weise entfaltet sich immer wieder ein Dilemma hinsichtlich religiös-theologisch inspirierter Kunst.

Im Bild *Madonna con Bambino* zeigt sich nicht der Ausdruck einer verzweifelten Frau mit totem Kind, sondern der Aspekt des Lebens tritt auf und genießt in rosigen Farben einen Anfang. Doch der Blick Marias ist gesenkt und ihr Blick trifft sich nicht dem ihres Sohnes. Dennoch schaut sie nicht an ihm vorbei. Sie ist eher in der liebevollen Umarmung, die sie ihrem Sohn schenkt, ganz und gar versunken, ohne dass es sich hier um ein Hineinsehen wie im Bild des Masaccio *Thronende Madonna mit Kind* handelt. Hier ist sie weder die Wissende noch die Gelassene, sie ist *nur* zärtliche Mutter.

Struktur, Thema und Gegenwartsbezug sind in diesem Bild für lange oder auch für alle Zeit klar. Diese Wahrnehmungsebene ist überaus ansprechend und leicht einzuordnen<sup>630</sup>, so dass das Bild immer auch theologisch deutbar sein wird. Die Symbolik des Apfels, der als ein Zeichen der besonderen Macht, Überwinder der Erbsünde und himmlischen Direktheit zu werten ist, zeigt hier nochmals auch die Macht der Maria.

## 1. Die Problematik einer marianischen Mutter-Kind Komposition in Folge des Tridentinums

Ist das Auge und die Sicht Gottes hier im Bild bereits *eingebaut*? Erinnert die Mutter-Kind-Komposition nicht doch entfernt an eine Pietà? Nicht direkt mag dieser Vergleich hier einschlägig sein, doch ist zu bedenken, dass der vielsagende Blick – die Blickrichtung – der Muttergottes auch hier in leicht versunkener Ahnung nach innen gekehrt ist. Damit entgeht die Interpretation jedoch auch der Versuchung, das Bild aufgrund irgendeiner feststehenden Anspielung auf die kirchliche Ikonografie zu deuten.

Es mag in diesem Falle vielleicht das Auge Gottes sein, das da über der intimen Szene *ist* und sieht. Vor allem aber ist es das Licht, das auf die Figuration der Dargestellten fällt, den Goldton des Bildes ausmacht und das weit mehr reicht, um in das Bevorstehende hineinzuzugreifen.

<sup>628</sup> Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums* 1841,ff., 144; 131.

<sup>629</sup> Ebd., 145; 131.

<sup>630</sup> Nicht zuletzt zeigte sich darin der Erfolg der Malerei Pompeo Batonis, da er es gut verstand, übernommene Darstellungen „seiner Zeit schmackhaft zu machen. Ob es nun religiöse Gegenstände, Mythologien, Allegorien“ waren, die von ihm in der Malerei interpretiert wurden, „immer bleibt die Oberfläche wichtiger als ihr Gehalt. [...] Bei Batoni ist alles [...] im Sinne und Geschmack seiner Zeit verwertet.“ In Anlehnung an Ernst Emmerling, *Pompeo Batoni*, Diss. Köln 1932, 83.

leuchten.<sup>631</sup> Gott ist auch hier Adressat, der den Betrachtern eine stete Aufgabe überbringt. Aber er ist nicht der Adressat der Klage. Das Wort WEHMUT mag hier treffender sein.

Expressivität ist hier vielleicht eine Beschreibung die nicht die Zeit des Bildes trifft, doch um auszudrücken, mit welchem hintergründigem Einfühlungsvermögen Pompeo Batoni das *INSICHGEKEHRTE* der Maria zeigt, die sich von ihrem kleinen Kind tröstend berühren lässt und das zukünftige Sterben und Leiden des Unschuldigen doch wohl erahnt, erscheint dieses Wort zutreffend.<sup>632</sup>

Das hier zur Darstellung gelangte *Insichgekehrte* der Maria divergiert stark von der Darstellung des Masaccio. In ihrer thronenden Würde scheint die Masaccio-Madonna nicht lieblich. Pompeo Batoni zeigt demgegenüber eine Milde, die in der weichen Linie der beiden Dargestellten – Maria und der Jesusknabe – die Vorahnung auf das Kommende ebenso ahnend andeutet, aber ohne jede tragische Bitterkeit auskommt.

## 2. Die Frage nach einer sich stets erneuernden marianischen Mütterlichkeit?

Es handelt sich aber keinesfalls um eine *unbeschönigte* Wirklichkeitssicht. Eine Erlösungsbedürftigkeit, die sich auch hier zeigt, ist als Aussicht sogleich präsent – und zwar in eben dieser hellen, zarten Farbigkeit, die vom Leben kündigt. Die Thematik der glatten und makellosen Schönheit der Muttergottes kulminiert hier innerhalb eines Glanzpunktes, dem sich das Bild an sich widmet.<sup>633</sup>

Das Bild trifft sich mit der Theologie in der Existenzbeschreibung. Das Interpretament *Schönheit*, das einen Bezug zu Gott impliziert, enthält das Bild aus sich heraus, indem der Betrachter gerade hierin eine Nähe findet. Es ist die Nähe, die sich als das Mütterliche und Gütige zeigt. Auf diese Weise wird die Innerlichkeit zwischen Muttergottes und Jesuskind bezeugt und der Betrachter in eben dieser Liebe unterwiesen.

Eine Kernaussage des Katholischen ist die Forderung nach der Liebe – der Nächstenliebe. Die Stärkung der Liebe/Nächstenliebe war auch ein Anliegen der Teilnehmer des Konzils von Trient. Es galt, das Katholische als Kontrapunkt in einem Bild dem Protestantismus entgegen zu setzen.

Vor allem aber wird hier im Bild Pompeo Batonis auf die Frauenrolle des 18. Jahrhunderts verwiesen.

<sup>631</sup> Laut Ernst Emmerling basieren seine Gemälde auf einer geschickten, äußerlich stofflichen Wirkung. Ernst Emmerling, Pompeo Batoni ebd., 93. Sein Leben verlief in den Jahren 1740 bis 50 wohl in ruhigen Bahnen und sein Ruhm festigte sich, wie auch seine Beziehungen zu hohen Geistlichen immer zahlreicher wurden und in diesem Sinne auf die religiös inspirierten Bilder deuten. Ernst Emmerling, ebd. 25.

<sup>632</sup> Die Madonna Batonis „steht in Farbe und Malerei wiederum Maratti besonders nahe. Zu dem Christuskinde findet sich eine Zeichnung in der Kupferstichsammlung in Florenz (Uffizien, Nr. 5785), was aber nicht ausschließt, dass Batoni sich an ein Bild Marattis gehalten hat.“ Ernst Emmerling, Pompeo Batoni. Sein Leben und Werk, Diss. Köln 1932, 51.

<sup>633</sup> Seine Arbeiten fügen sich oft der sogenannten römischen Schule ein und weisen außer einer gewissen Kühle auch einen süßlichen Zug auf. Es ist jener süßliche Zug, welcher die Bilder als Andachtsbilder prädestiniert. In Anlehnung an eine Einschätzung von Ernst Emmerling, Pompeo Batoni, 50. Darüber hinaus sei bei Batoni „alles [...] im Sinne und Geschmack seiner Zeit verwertet; der sinnliche Reiz, das Pikante, die Koloristik, das leichte Parfum, das seine meisten Schöpfungen auszuströmen scheinen, ist bezeichnend dafür.“ ebd. 83f.

Gegenstand dieses Bildes ist auch immer die Andeutung der Gegenwart Gottes. Es zeigt dem Betrachter was jetzt, hier und heute von Gott da sein und hier sein kann, und vermittelt eine Lehre vom Lebendigkeit Gottes und der Gottesmutter bei uns, in uns, und unter uns. *Madonna con Bambino* fungiert im Sinne einer Praktischen Theologie, obwohl Gott für den Menschen nicht anders praktisch wird als in seinem Geist, zeigt sich als Bindeglied der Jesus-Knabe.

Das Gemälde von Pompeo Batoni gibt in und mit seiner Situationsgegenwärtigkeit dem Betrachter die Möglichkeit, diese Erfahrung zu verinnerlichen. Der Glaube an die Hoffnung – trotz eines zu erwartenden Leides – findet in dem Bild auf verdichtete Weise den Weg zum Betrachter.<sup>634</sup>

Die Existenz unter der Bedingung der Sünde wird zwar nicht harmonisierend überspringen, aber auf höherer Ebene mit der Sinnerfahrung verbunden. So wird der Glaube hier als eine Akzeptanz im Geiste vorausgesetzt, um jenen nochmals zu stärken.

Das Bild fordert gleichsam eine Akzeptanz aus dem Glauben an einen persönlichen Gott, der durch die milde und sanfte Darstellung der Muttergottes ins Bild und also ins Leben kommt.

Der entsprechende Muttergottesbegriff des Neuen Testaments ist hier in bildlicher Vollkommenheit umgesetzt, da sich die Jungfräulichkeit in Lieblichkeit mit der der Mutterrolle verbindet. Eine offen gelassene Frage scheint es hier nicht zu geben. Hier gibt es noch keine Klage und auch die Frage nach einer Sinnlehre stellt sich erst gar nicht. Der Sinn steht dem Betrachter vor Augen und beantwortet eindringlich bereits im Voraus eine Frage, die sich aber eigentlich erst gar nicht stellt.

---

<sup>634</sup> „Batonis Kunst war und bleibt eine Kunst der schönen Oberfläche im geistigen und künstlerischen Sinne.“ Ganz in diesem Sinne geht von seinen Werken eine sinnlich unmittelbare Wirkung aus. So Ernst Emmerling, Pompeo Batoni, 86f. Ebenso Edgar Peters Bowron and Peter Björn Kerber, Pompeo Batoni, Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome, Yale University Press, New Haven and London, 2007, 3ff.

## G. Resümee

Man wird den Theologen des Tridentinums nicht das Recht bestreiten dürfen, die Frage der Religiosität in einem streng katholischen Horizont zu stellen. Sie gründet und forciert sich zur Frage nach Gott und der heuristischen Bedeutung des fleischgewordenen Jesus als Gottessohn und seiner menschlichen Mutter Maria für den Glauben. Es gilt den Glauben in der althergebrachten Art zu stärken, so wie es auch ein Anliegen des Konzils von Nicäa und des Konzils von Konstantinopel war. Der Theologe allein ist dafür nicht verantwortlich, da er auf ein Gegenüber im anderen Menschen angewiesen ist. Auch das Konzil mit seinen Vertretern maß sich nicht an, die Antwort schon zu wissen. Die hier ausgewählten Bilder setzten einen Vertrauensvorsprung voraus, den jedes theologisch-inspirierte Bild offen lässt, und den auch der Künstler offen lassen muss.

Die Bilder dokumentieren immer wieder von Neuem die Arbeit an der nie zu Ende kommenden Frage nach dem Sinn des Lebens, wenn ein Betrachter/in ihrer ansichtig wird und die Anschauung vollzieht. Dadurch erlangen die Betrachter/innen eine notwendige Bedingung *für die Möglichkeit* den Glauben zu praktizieren. Es geht also nicht allein darum zu glauben, sondern den Glauben auch in voller Überzeugung zu leben – ihn zu praktizieren. Es gilt den Zweifel anzunehmen, aber den eigenen Zweifel auch auf eine Antwort hin zu transzendieren, die immer noch aussteht. Es mag dahin ausgelegt werden, dass weder aus der Sicht des Zweiflers noch von Seiten der Theologie jemals ganz und gar ein solcher Zweifel wird ausgelöscht werden können.

Was im theologisch-religiösen Bild vor und auch nach dem Tridentinum der Gegenreformation zum Ausdruck kommt, geht auf eine theologisch-religiöse Existenz Erfahrung des betrachtenden Menschen jener Zeit zurück, und ist als eine Bedingung für die Möglichkeit des überzeugten Glaubens als Vollzug zu sehen.

Zu dem *Schön* gehört das noch *nicht ganz Erfülltsein*. Das bildliche Modell der Muttergottes oder Unserer Lieben Frau der Madonna bleibt theologisch wie religiös immer sichtbar und doch vorläufig, da es nie endgültig deutbar ist. Die theologische Deutung eines künstlerischen Marien-Modells kann sich eben nie im Besitz einer Lösung befinden, sondern wird immer auch den Kritiker und den Zweifler hervorrufen. Aber vielleicht ist es der Zweifler, der sich auch an jenen Madonnen-Muttergottes- oder schlicht ausgedrückt an den sogenannten Marien-Bildern zur Diskussion und zum Lesen des Urtextes (oder des Neuen Testaments) aufgerufen fühlt.

Die Seite des Zweiflers ist auch immer die Seite des nicht ganz Sicherem und Unabgeschlossenen, vielleicht auch die des Agnostikers, die aber doch durch eine Offenheit der Kunst und ihrer Interpretation sehr wichtig sein kann. Die Berührungen zu allen Bereichen der Geisteswissenschaften und auch der Naturwissenschaften können auf diese Weise noch einmal und immer wieder in das Gespräch gebracht werden. Bewusst ist hier einmal nicht von einer kunstwissenschaftlichen Diskussion die Rede, sondern von einem Gespräch, dass ein katholisches wie auch ein protestantisches Element hervorruft.

Sicher ist, dass die zur Auswahl angebotenen Gemälde dieser Arbeit, ein irgendwie spürbares Eingeständnis von Gottes Anwesenheit als Ausgangspunkt für die Suche nach ihm zeigen. Maria ist als die Muttergottes hier als Leiterin und Führerin eines Weges zu Gott und vor allem zu Jesus Christus, Gottessohn, anzusehen. Die Anschauung der Bilder des Annibale Caracci und des Pompeo Batoni zeigen, dass die Annahme in und durch Gott darin besteht, Gott zu suchen und zu finden, *indem der Betrachter – der Mensch – von Gott gefunden wird.*

Gott und alles Göttliche und Heilige wird demnach auch ein Schön-Werden sein, und begegnet dem Betrachter/in, gleich ob religiös empfänglich oder nicht, in einer theologischen Ästhetik, die im Besonderen vom Bilderdekret des Konzils von Trient getragen wird. Gott ist in der Praxis der Bildbetrachtung erfahrbar und es ist hilfreich Gottes Nähe in der Weise des Bildes zu vermitteln. Die Praxis ist eine Anwendung des Theologisch-Religiösen oder Religiös-Theologischen und in diesem Sinne eine ästhetische Praxis, die jeder menschlichen Praxis, die einer Betrachtung und ihrer dann folgenden Handlung – entgegen kommt. Das Verhältnis zwischen der göttlichen Schönheit und der Schönheit der Muttergottes ist eine mitgeteilte Schönheit, die verdeutlicht, dass sie in der Welt ist.

Marias-Schön-Werden bedeutet auch ihre immerwährende Gegenwart im Geist der Menschen. Die von Maria in ihren Bildnissen kommunizierte Schönheit besteht in der Vermittlung der Mutterliebe, der Liebe allgemein, die allen Menschen gilt und einer zukünftigen Schönheit, die noch als zusätzliche Aufgabe des Verstehens der Menschheit bevorsteht. Der Geist ist als Unterpfand kommender Herrlichkeit (2 Kor 5, 5)<sup>635</sup> zu verstehen. Ganz in diesem Sinne erscheint der Heilige Geist in mannigfacher Auflage, zumindest in den zahlreichen Gemälden – nicht nur in den hier exemplarisch angeführten Jahrhunderten. Sehr oft erscheint jener heilige Geist in Verbindung und in der Vermittlung Marias als Madonna, als Muttergottes oder als Jungfrau Maria – oder als einer Mischung aus all den genannten Möglichkeiten. Sie ist und bleibt als Bindeglied zwischen Gott und der menschlichen Welt kirchlich eingenommen und weltlich vermittelt.

## **I. Der Hinweis auf eine ehrwürdige Darstellung aller Heiligen – erleuchtende Erklärung oder Einengung des künstlerischen Genies**

Vor dem Hintergrund des Tridentinums erscheint kein Gemälde als kühn, dass dem Künstler ein religiöses Bewusstsein im engeren Sinne zuschriebe.

Sicher ist, dass durch das Bilderdekret des Tridentinums nochmals auf das Künstlerbewusstsein eingewirkt wurde. Doch abschließend darf gesagt werden, dass es eigentlich keine revolutionäre Neuigkeit war, die dort verkündet wurde. Die immerwährende Bekräftigung des wahren, tiefgründigen und eben darum katholischen Glauben war den Teilnehmern des Konzils zu Trient ein Anliegen. Das Tiefergehende, in die Seelen eindringende, wirklich Ka-

---

<sup>635</sup> “Und tatsächlich wirkt Gott schon jetzt in uns, damit das geschehen kann; denn er hat uns als Unterpfand seinen Geist gegeben.“

tholische als das Rechte und Wahre im Glauben sollte auch in den Gemälden der Kunst zum Ausdruck gelangen.<sup>636</sup>

Die dargestellten Heiligen und vor allem Gottvater, Jesus und Maria sollten in einer ehrwürdigen Art, die der Rechtgläubigkeit Ausdruck zu verleihen imstande war, den ebensolchen Ausdruck gewähren.<sup>637</sup> Es geht um DAS was die Gegenreformation ausmacht und in ihren Bildern in potenziertes Art an die Gläubigen und also an den Betrachter heranbringen will. Das Ich des Künstlers ist nie unwichtig, doch ist es nicht der spezielle Künstler von dem eine theologische Deutung ihren Antrieb nimmt, wenn sie auf eine theologisch-religiöse Akzeptanz des Kunstwerkes abhebt.

Es geht auch hier immer um die Akzeptanz von Seiten des Betrachters/ des Rezipienten. In den hier vorgestellten Bildern muss auch nicht unbedingt ein Code versteckt sein, der sich fast jeder Entschlüsselung entzieht. Die Intention der Marien-Bilder ist eher als eine aufbegehrende Anfrage an den Betrachter, hinsichtlich seiner Gläubigkeit *zu Maria und ihrer Familie* zu sehen. Ganz in diesem Sinne soll der Betrachter/in diese Bilder als eine Besonderheit weiter in seinen Gedanken tragen.

Aus diesem Grunde evozieren die hier vorgestellten Bilder des Annibale Caracci und des Pompeo Batoni auch eine hintergründige Expressivität. Dennoch ist die intendierende Interpretation der Bilder von Buoninsegna, Masaccio, Fra Angelico, Stefan Lochner, Filippino Lippi nicht als Expressivität im Sinne einer nach außen dringenden Aussage zu verstehen. Selbstverständlich ist ein Gemälde als Bild von ETWAS immer auch expressiv, aber es ist nicht immer in gleicher Intensität und Ausdrucksstärke an die Bedingungen des menschlichen Lebens gerichtet, da es sich in einem gesellschaftlichen Verbund befindet und in diesem einen angemessenen Ausdruck zu finden hat.

Die Ahnung des theologisch-religiös erzogenen und inspirierten Betrachters/in kann etwas Vorangegangenes mit im Blick auf das Bild installieren, was im Kunstwerk schließlich sogar seinen Ausdruck findet, und somit eine Erfahrung vom Absoluten kundtut. Vergleichbar mit Schleiermachers viel später geprägtem Begriff des „schlechthinnigen Abhängigkeitsgefühls“<sup>638</sup> ist auch in den hier vorgestellten Gemälden vor und nach dem Tridentinum das zu sehen, was den Theologen wie den betrachtenden Menschen der Kunstwerke unbedingt angeht. Ein Bezug zur Transzendenz wird oft gefordert, doch ist es hier ganz einfach als etwas eingeschaltet, das sich ohnehin *als eben der Überstieg* ergibt.

Das Ansehen und also die Anschauung des Schönen in einer Gestalt, wird im christlich-katholischen Glauben nicht nur geduldet, sondern erwünscht. Wer anschaut, der achtet. Wer den Blick auf ein Gegenüber richtet, der schenkt Aufmerksamkeit und beschäftigt sich mit dem Angeschauten. So wird es später auch Ludwig Feuerbach sagen: „Was wir verachten, das würdigen wir keines Blickes. Was man ansieht, achtet man. Anschauung ist Anerkennung. Was man anschaut, das fesselt durch geheime Anziehungskräfte, das überwältigt durch den

---

<sup>636</sup> CT wie oben angegeben

<sup>637</sup> CT wie oben angegeben

<sup>638</sup> Freidrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Der christliche Glaube 1821/22*, Studienausgabe Band I, (Hg.) Hermann Peiter, Berlin, New York 1984, 226f.

Zauber, den es auf das Auge ausübt, den frevelnden Übermut des Willens, der alles nur sich unterwerfen will.<sup>639</sup>

Religiös-theologisch inspirierte Gemälde sind als Kunstwerke immer auch Kulturäußerungen, die sowohl innerhalb als auch außerhalb bestimmter religiöser Kontexte stehen. Die Erfahrung des Absoluten in der Begegnung mit der unbedingten Wirklichkeit des Neuen Testaments und der dort erwähnten Maria als Mutter Jesu Christi ist eine religiöse Substanz der Kultur des Christentums und steht in einem Gefüge, um den Religionsbegriff nicht in einer bloßen Begrifflichkeit erstarren zu lassen.<sup>640</sup>

Begriffe treffen nicht in das Gemüt und das Herz der Betrachter, sondern verlangen nach einer gebildeten theologischen Reflexion, die der hier interessierende Gläubige des 15.- 17. Jahrhunderts nicht von vornherein bildungsmäßig erbringen konnte. Ein theologisch-philosophischer Gottesbegriff ist aus diesem Grunde auch nicht das Thema der hier vorgestellten Gemälde, obwohl ein solcher hier auffindbar und interpretierbar ist. Hier geht es um die Wirklichkeit, die eine Unbedingtheit im Glauben verankern soll, die unbedingte Wirklichkeit der Mutter Gottes, die als Jungfrau Maria, als unsere liebe Frau, als Pietà, Orantin, Blacherniotissa, Hodegetria, Glykophilusa, Nikopoia, Maria lactans, Immaculata, Rosenkranzmadonna, Schutzmantelmadonna, Marienidylle<sup>641</sup>, Annuntio, Visitatio, Maria unter dem Kreuz leidend, Dormitio, Assunta dem Betrachter im Bild entgegen kommt. Es wird auch immer die Gabe des Betrachters/in sein, die eine unbedingte Wirklichkeit anerkennt. Diese Anerkennung vollzieht sich im *Hinsehen Wollen*.

Daraus ist ein zumindest hinweisender Schluss zu ziehen: Wenn die Idee von Maria als der Gottesmutter eine unbedingte Wirklichkeit erschließt, so drückt sich in allem, was Ausdruck des Unbedingt-Wirklichen ist, auch Gottessohn als *ihr* Sohn aus. Folglich fragt sich, inwiefern von einer Betrachter-*Erfahrung* des Absoluten geredet werden kann.

Der Bildbetrachter macht hier eine religiös-theologisch gesteuerte und dennoch selbstbewusste Erfahrung. Die Steuerung erfolgt im ersten Schritt durch den kirchlichen Auftrag an den Künstler und im zweiten durch die religiös-theologisch inspirierte Umsetzung und Auslegung durch den Künstler.<sup>642</sup> Der dritte Schritt wird von dem Betrachter selbstbewusst übernommen, um ganz im Sinne der religiös-theologischen Steuerung zu folgen oder eben nicht.

Die Kirchenväter des Tridentinums haben also nach einer religiösen Rezeptur Ausschau gehalten, die geeignet war, den Gläubigen zu bestärken oder gar zu bekehren. Die Rechtgläubigkeit war das Ziel dieser Aktion, die aber bereits mit dem Konzil von Nicäa begann, um auf dem Konzil von Konstantinopel eine Bekräftigung zu erfahren und in eben dieser Weise auch von den Bilddekreten des Konzils von Trient aufgenommen wurde. Der Mariengedanke, der sich auf einen Marienkult ausweitete zeigt einmal mehr hierin eine Wirkung.

<sup>639</sup> Ludwig Feuerbach, Das Wesen des Christentums, 1841/1843/1849, Gesammelte Werke, Hrsg. Werner Schuffenhauer, Wolfgang Harich, Berlin 1973, 212/189.

<sup>640</sup> Obraz, 2001, Der Begriff Gottes und das gefühlsmäßige Erfassen des Göttlichen bei Fichte und Schleiermacher, Univ. Diss. Münster 2001, 105ff., 293f.

<sup>641</sup> Maria im Rosenhag, Martin Schongauer 1473, Maria im Paradiesgarten.

<sup>642</sup> Paleotti, G., Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri, Bologna 1582. (Hrsg.) P. Barocchi, in, Trattati d'Arte del Quincecento, Bari 1961, II 117-509.

Die Verehrung für Maria setzt ein spezielles religiöses Bewusstsein voraus, um das Marianische in einer Mariendarstellung eines Gemäldes zu schauen – schauen zu können: Der hier zum Ausdruck gelangte *Marianische Moment* ist vor allem für den Betrachter als ein ETWAS immer der Ausdruck, der von dem Betrachter wahrgenommen werden soll. Der Ausdruck ist an ein Gegenüber gebunden. Das Gegenüber ist als Betrachter/in des Marienbildes jemand, der das Marianische verstehen soll, um ein tiefbegründetes Heiliges zu enthüllen und ans Licht zu bringen.<sup>643</sup> Dieser religiös-theologisch fundierte und inspirierte Vorgang der Enthüllung, spielt sich im Psychischen ab und speziell in der Psyche des gläubigen Menschen, der auf eine Vergewisserung oder Bestärkung des Glaubens hofft.

## II. Fazit hinsichtlich der Ausrichtung der Konzilien

Alle Konzilien waren in gewisser Weise darauf ausgerichtet den sogenannten wahren Glauben in den Christen zu bestärken: – von Nicäa I, im Jahr 325 (Arianismus); Konstantinopel I, im Jahr 381 (Nicänisch-Konstantinopolitanisches Glaubensbekenntnis: Gottheit des Heiligen Geistes), Ephesus, im Jahr 431 (Nestorianismus), Chalzedon, im Jahr 451 (Monophysitismus), Konstantinopel II, im Jahr 553 (Verurteilung der „Drei Kapitel“ der Nestorianer, Konstantinopel III, im Jahr 680-681 (Monothetismus), **Nicäa II, im Jahr 787 (Aufhebung des Bilderverbotes)**, Konstantinopel IV, im Jahr 869-870 (Beseitigung des Schismas des Patriarchen Photius), Lateran I, im Jahr 1123 (Investiturstreit), Lateran II, im Jahr 1139 (Das Schisma Anaklets II.), Lateran III, im Jahr 1179 (Papstwahl, Reformdekrete), Lateran IV, im Jahr 1215 (Reform, Kreuzzug, Albigenser, Waldenser), Lyon I, im Jahr 1245 (Bannung Friedrich II.), Lyon II, im Jahr 1274 (Kreuzzug, Union mit Griechen, Konklave), Vienne, im Jahr 1311-1312 (Aufhebung des Templerordens), Konstanz, im Jahr 1414-1418 (Beseitigung des großen Schismas, Verurteilung von Jan Hus, Reform), Basel-Ferrera-Florenz, im Jahr 1431-1445 (Reform, Union mit den Griechen, Armeniern und Jakobiten), Lateran V, im Jahr 1512-1517 (Kirchliche Reform), bis hin zu **Trient im Jahr 1545- 1563 (Katholischer Glaube gegen Protestantismus)**, zur Vollständigkeit: Vatikan I, im Jahr 1869-1870 (Primat und Unfehlbarkeit des Papstes), Vatikan II, im Jahr 1962-1965 (Selbstdarstellung der Kirche und ihre Sendung).

Das Tridentinum war also keine außerordentliche und ungewöhnliche Zusammenkunft, sondern ein ganz in der jahrhundertelangen Tradition verpflichtetes Konzil, das sich zur Aufgabe gemacht hatte, den katholischen Glauben in seinen Grundfesten als solchen zu stärken und jenem Glauben zum Sieg zu verhelfen: will heißen: das Ziel war es, den *katholischen Glauben als den rechten und wahren Glauben in den Herzen der Gläubigen zu verankern*.<sup>644</sup>

Spekulationen von Seiten der Gläubigen waren nicht erwünscht, selbst wenn sie einer expressiven Art von Existenz Erfahrung unterstellt werden konnten. Die maßgebliche Erfahrung

<sup>643</sup> Kirchenbau im Zeitalter der Reformation, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Von der Reformation zur Reform, Neue Zugänge zum Konzil von Trient, Freiburg im Breisgau 2015, 131-159, 155.

<sup>644</sup> Von der Reformation zur Reform – einige einleitende Überlegungen, 41-64, hier 62, 64, in: Von der Reformation zur Reform. Neue Zugänge zum Konzil von Trient (Hrsg. Günter Franke, Albert Käuflein, Tobias Licht, Freiburg, Basel, Wien 2015.

sollte zunächst auf Grund des Bibeltextes gemacht werden, um danach im Kunstwerk an das Auge des Betrachters mit und in potenzierte Sichtweise zu gelangen. Die ultimative Realität des Religiös-Theologischen kann somit an ein *bestimmtes* Werk gebunden werden, da es die Sichtweise zu jener Bestärkung im Glauben befördert.

Eine Kluft sollte zwischen den Gläubigen und der Kirche als der Amtskirche nicht entstehen; es sollte ihr entgegengewirkt werden. Es galt, die Lehre der katholischen Theologie erneut zu vermitteln und zwar in der Weise, dass sie in die Familien der Menschen und in das Alltägliche gelangte und dort als wichtiges religiöses Gut empfangen wurde. Der Gottesdienst sollte ein heiliges ETWAS sein, in welchem sich der Gläubige immer wieder neu in Geborgenheit finden konnte. Die Bildwerke sollten hierbei eine besondere Hilfe wie Vermittlung sein.<sup>645</sup>

Auch etwas Außerkünstlerisches soll hier das Thema sein, das zum Maßstab theologischer Bildinterpretation dient. Die Kunst an sich, sollte keine Erhöhung als ästhetische Schöpfung in einer Eigenständigkeit erhalten. Die Kunst, die Bildwerke, waren Vermittlungsgegenstände und Brücken, die zur Verständigung im Glauben dienten – dienen sollten.

Hier geht es zwar hauptsächlich um eine Bibeltextvermittlung, die unter Zuhilfenahme einer Bildvermittlung erfolgen sollte, aber eben nicht nur um eine solche, da Maria im Neuen Testament zwar eine entscheidende Erwähnung erfährt, dennoch nicht eigentlich als eine oft und viel diskutierte Frau bezeichnet werden kann.<sup>646</sup> Die Gemälde sind also auch als eine zusätzliche Erhöhung und Anerkennung der Muttergottes zu sehen. Die Bilder dienen dem Verständnis, dass sie als die Magd, die nicht in erster Reihe und als überaus wichtige Person theologisch sichtbar ist, dennoch als *die* Königin und später in der Zeit des Tridentinums als die heilige Frau besteht, die mit den Menschen leidet und die in ihrem Leid etwas sehr Menschliches zeigt.

Mensch und Maria, die eine Verbindung zu Gott ist, können hier zu einer Gemeinschaft werden. Ihre Freude und ihr Leid verbinden den Betrachter/in der Gemälde mit der himmlischen Maria, die als Pietà auch das Leid des 16. und 17. Jahrhunderts mit trägt und lindert. Dieser Aspekt darf auch für die religiös orientierte Gegenwartskunst gelten.<sup>647</sup>

Die römisch-katholische Kirche setzte nach dem Konzil von Trient auch ihre innerkirchliche ureigene Katholische Reform durch. Es gelang ihr, sich in der hier so oft erwähnten Gegenreformation zu behaupten. So kam es auch zu einem künstlerischen Höhepunkt der kirchlichen Bilder im Barock – wie vorab schon im Manierismus. Die Jesuitenorden zeigten diesbezüglich eine herausragende Initiative. Ohne hier speziell auf die Ostkirche einzugehen, sei auf die westliche Bildauffassung hingewiesen, die sich auch dem malerischen Kunstbegriff ausgesetzt hatte. Die Ostkirche hatte sich mit und in ihren Ikonen eine namentlich ikonografi-

<sup>645</sup> Christian Hecht 2012; auch Büttner 2003 34: “ Die Macht des Bildes aber zeigte sich vor allem darin, dass es seine Perspektive dem Betrachter aufzwingen konnte und [...] zu bewirken vermochte, dass beider Horizonte miteinander verschmolzen.”

<sup>646</sup> Mt 1, 16, 18, 20, 24; 12, 46-48; 13, 55./ Lk 1, 26-56; 2, 1-52./ Joh 2, 1-12; 19, 25-27./ Apg I, 14.

<sup>647</sup> Andreas Mertin, Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung, in Mertin, Schwebel (Hg.), Kirche und moderne Kunst, 146-168.

sche Tradition bewahrt. Westliche Kirchenbilder nahmen im Laufe der Jahrhunderte immer mehr an künstlerischem und deshalb auch freiem Ausdruck an, der sich jeder Interpretation positiv wie auch negativ öffnete.

Doch die religiös-theologisch inspirierte Malerei eröffnet immer wieder neue theologische Deutungskategorien. Eine Malerei, die sich in den Dienst der religiös-theologischen Deutung stellt, strebt eine Synthese zwischen akademischer, intellektueller Theologie und Religion an und befördert zugleich thematisch eine Deutung religiöser Kunst, die der Kultur allgemein eine Neuerung verleihen kann.

Die in dieser Arbeit vorgestellten Künstler sind als *Kreateure* der Marienmalerei zu bezeichnen und die Formen, in welcher sie die biblische Geschichte um Maria erstehen lassen, werden zu einem sinnfällig gestalteten Symbol für die Vermittlung an den religiös offenen Menschen. Das religiöse Gefühl verlangt nach *der* Form, die einer inhaltlichen Differenzierung bedarf, und von religiös-theologisch inspirierter Kunst gerade dieser Differenzierung als Anschauung erhält. Die Anschauung, die auf die Mariendarstellung gerichtet ist, steht da, sie ist offen, um vom Betrachter/in vollzogen zu werden. Eine in diesem Sinne religiöse Kunst, ist ohne religiösen Gegenstand erst gar nicht sinnvoll denkbar. Die Malerei, die sich dem Bild der Muttergottes widmet, ist immer eine Kunst die mit und in der Auslegung des Neuen Testaments bestehen soll.

Christlich-biblische Inhalte werden als Verweis an den Betrachter/in gebracht. Es gilt vor allem, den Stil nicht an eine reine Weltlichkeit zu vergeben, zumal die hohe Kunst im Sinne einer religiös-theologischen Prägung dann verloren wäre.

Wichtig ist, immer wieder von Neuem das Gegenwärtigsein der Maria als Mutter im Geist immer mehr einer *claritas* zuzuführen. Maria ist ganz besonders nach dem Tridentinum, infolge des Bilderdekrets, nicht mehr die Entfernte und thronende Heilige, sondern die Frau, mit der auch andere Frauen bereit sind mitzuleiden. Die Empfindung soll als ein Mitleid allgegenwärtig sein, um auf diese Weise wieder eine Erhöhung zu vollziehen, die aber von dem Betrachter/in ausgeht und vollzogen wird.

Ganz in diesem Sinne der menschlich vollzogenen Erhöhung, verlangt das Bilderdekret des Tridentinums nach einer würdevollen Darstellung des Jesus als Kind, als dem Gekreuzigten und auch eine dementsprechende Darstellung der Maria, als Muttergottes.

Was ist nun unter einer würdevollen Darstellung zu verstehen? Der Nacktheit sollte abgeschworen werden, ebenso einer in jeder Weise wollüstigen Darstellung.<sup>648</sup> Gottes Erhöhung war ein Anliegen ebenso wie die Betonung des Menschlichen – immer auch auf Maria mit bezogen, da auch ihre Verehrung die Nähe zum Menschlichen ausdrücken sollte. Eine Beziehung, die so gesehen auf der Ebene des Ich und Du basieren sollte.<sup>649</sup>

---

<sup>648</sup> CT oben

<sup>649</sup> So eigentlich ein Anliegen des Konzils von Trient, wenn auch Maria stets die höchste Heilige bleibt. So könnte selbst Annibale Carracci „zum Kronzeugen der Visual Reality in Art after Council of Trent“ zu sehen sein. So gefunden bei Henry Keazor, *Il vero modo*, 110.

Maria wird im Geist die ZuhörerIn und HelferIn des Menschen. Im Miteinander von Muttergottes und dem sie verehrenden Menschen wird Maria in die Zeit geholt und damit hat sie Anteil an der praktischen Welt. Maria bekommt hier die Rolle der beschützenden HelferIn, die Impulse an den Betrachter aussendet und gibt die Kraft im Glauben zu leben. Ein Anliegen des Tridentinums wäre damit ganz und gar erfüllt.

Der Künstler muss nicht unbedingt den christlichen Glauben teilen, doch ist er derjenige der das Sujet erstellt und in diesem Sinne wusste er um die Aufgabe, die ihm von Seiten der Theologie gestellt war. Das Dargestellte – die Muttergottes – sollte vor allem aber religiös qualifizierbar sein, auch hinsichtlich der Tatsache, dass sie für den Betrachter in einem irdischen Licht zur Erscheinung gelangt.

Der irdisch-menschliche Aspekt und der andererseits heilige Anspruch, sollten in einer vollkommenen Symbiose zusammen kommen. Ein Kunstverständnis wird vom Betrachter nicht verlangt, eher eine Interpretation, die sich von dem religiös-theologischen Aspekten des jeweiligen Bildes leiten lässt.

Rezeptionsästhetik wird auch so in religiös-theologischer Reflexion vollzogen. Das Tridentinum war darauf angelegt, die Qualität der religiös-theologischen Gemälde im Wesentlichen als eine in diesem Sinne ausgelegten Bilderfahrung aufzubereiten. Die so *vollzogene* theologische Deutung der Gemälde, sollte demnach nicht als eine Vereinnahmung zu sehen sein, sondern auch immer den Versuch einer dialektischen Religiosität angeben – die zwischen der Religion an sich und der Theologie anberaumt wurde und auch heute noch so in der theologisch-religiös inspirierten Kunst als immerwährendes Problem eine Gegebenheit ist.

## **1. Die Öffnung ikonografischer Referenzen durch das religiös inspirierte Bild als Kunstwerk**

Die referentielle Offenheit des gläubigen – zweifelnden – Betrachters/in ist für alle hier vorgestellten Gemälde eine Grundvoraussetzung des religiös-theologischen Verstehens. Der Betrachter darf sogar im äußersten Falle agnostisch vielleicht sogar atheistisch eingestellt sein, umso größer erweist sich die Aufgabe des religiös-theologischen Gemäldes, einen solchen Betrachter zumindest zu beeindrucken und zu einem Nachdenken anzuregen. Im besten Falle würde ein solches Nachdenken zugleich eine Umkehrung zum Glauben bedeuten. Maria ist dann die wahre Vermittlerin des Zweiflers, da sie auf Grund der Nähe zu den Menschen, die Wahrheit zu verkünden weiß.

Am Beispiel von Muttergottesdarstellungen sollten die hier angestellten Überlegungen zur Komplexität des gemalten Marienbildes als Reflexion allein auf *diese Personalität* hin vertieft werden. Damit ist ein zentrales Thema hinsichtlich der Thematik Bilderdekret und Tridentinum angesprochen. Die kirchliche Kunst ist als ein ETWAS zu sehen, das die Vertiefung des Glaubens leisten kann – oder zu einer solchen Vertiefung maßgeblich beitragen kann. Die durch die Konzilien beeinflusste Kunst-(Szenerie) umfasst alle *ästhetisch-ethischen* Aspekte, die eigentlich schon als selbstverständlich gelten dürfen – zumindest aus heutiger Perspektive.

Die Muttergottes ist als leidende Frau, die obwohl in der höchstmöglichen Gnade stehend, doch auf Grund des ihr angetragenen Leidensweges, der zwar eine christliche Erfüllung ist und einer Offenbarung gleich den Platz behauptet, doch auch immer ein Wagnis hinsichtlich ihrer Darstellung. Maria, die alles bejaht und auf sich genommen hat, hält am Ende ihren toten Sohn auf ihrem Schoß und zunächst sieht es trotz der Annahme dieses Leides, das im Sinne des *ES IST VOLLBRACHT* anzusehen ist, so aus, als ob es ein nicht zu überstehendes Leid sein wird. Lediglich die kleinen Andeutungen in den Gemälden, so bei Annibale Carracci, der die Engel aufruft, den Tod nicht als Bezwingen gelten zu lassen, sondern die Nägel in den Füßen des verstorbenen Christus als ein Signal der Erneuerung und also der Auferstehung fest zu machen, zeigen auch das Kommende als etwas Helles und Lebendiges auf.

Das Tridentinum sah die Möglichkeiten der bildenden Kunst als eine Offenheit und Anforderung an die Gläubigen, um so auch die Wichtigkeit der bildenden Kunst und im Besonderen die religiös-theologische Malerei einer Begründung im *rechten* Glauben zuzuführen. Es galt, an dieser kirchlichen Kraft und Macht durch die Bilder weiter zu arbeiten.<sup>650</sup> Eine religiös-theologische Sinnbildung konnte auf diese Weise bestehen und immer wieder neu entstehen. Den besonderen Fragen zur Mariendarstellung und auch einer Marienproblematik gilt die Aufmerksamkeit: Was teilt im Besonderen die Muttergottesdarstellung im Gemälde der Zeit vor und nach dem Tridentinum mit und inwiefern ist das hier Bedeutende immer noch als Bedeutungspotential *attraktiv*<sup>651</sup>?

## 2. Maria, Madonna, Muttergottes, die unschuldige Schöne: Abschließend immer noch sehenswert als die Komplexität eines religiös-ästhetischen Problems

In der kirchlichen Praxis wird Maria als Frau in gewissen Aspekten als ein konventionelles Symbol gebraucht. Zum Teil kommt ihr auch emblematische Funktion zu: Sie wirkt dadurch in einer allgemeinen Verbindlichkeit und sie wird zu einem konventionellen Symbol für Reinheit, Unschuld, Geduld, Fürsorge und Liebe. Sie gilt nicht zuletzt infolge der Ikonologie als Zeichen für Segen und Heil.

Teilweise avanciert Maria nach dem Tridentinum zum kirchlichen Emblem schlechthin.

Sie ist *das* Emblem mit dem alle Anliegen der Gläubigen gespeist und gesättigt werden können. In diesem Sinne ist die Bemerkung erlaubt: Sie wird als ein Logo der Religiosität aufgefasst. Die Kirche und ihre Gegenreformation sind kausal und inhaltlich auf Maria zentriert. Sie hält alles in weiblicher Schönheit zusammen. Ein nie zu unterschätzender Aspekt, der sich von der Antike bis in die Neuzeit und die Neueste Zeit erkennbar nachvollziehen lässt.

<sup>650</sup> Ganz in diesem Sinne können die Werke des Annibale Carracci als „über die Imitation der sichtbaren Realität“ hinausgehend bezeichnet werden, da sie „zugleich die hinter dieser stehenden „Idee“ der Schönheit und Vollkommenheit gesucht und gestaltet hätten.“ Giovanni Battista Aguchi, Trattato, auszugsweise abgedruckt in, Mahon 1947, 241-258. Denis Mahon, Studies in Seicento Art and Theory, London 1947.

<sup>651</sup> Die Wortwahl *attraktiv* kann zweideutig aufgefasst werden, ist aber hier selbst mit jener zweideutigen Konnotation noch hilfreich, da sie ein anziehendes und zudem hereinziehendes Element in die Religiosität ansprechen möchte. Das Reizvolle soll hier in keiner Weise ausgespart bleiben.

Ihre künstlerisch zur Darstellung gelangte Schönheit, sei sie nun rein ästhetischer oder ethischer oder doch einer Mischung aus beiden zugehörigen Natur verankert, setzt in jedem Falle ein Zeichen für die neue Gläubigkeit. Sie gilt als Identifikation. Mit und in ihr definiert sich die Kirche als Körper und Körperlichkeit. Ganz in diesem Sinne wird Maria als einladend an den Gläubigen gestaltet und befindet sich so auf der gleichen Ebene mit dem Betrachter/in – wenn auch auf etwas erhöhter Galerie anberaumt.

So trägt sie – wenn überhaupt – nur einen angedeuteten Nimbus und verhält sich wie die Frau in der Wirklichkeit. Sie ist als Mutter inmitten der Heiligen zu sehen, ohne dass sie als nicht zu Erreichende ihre Wirkung entfaltet. Maria ist eine aus dem Volk – sie ist die EINE, die es zum Himmlischen geschafft hat. Ganz so ist sie ein Idealbild, das auch vom Tridentinum in dieser religiös-theologisch-ästhetischen Weise gewünscht wurde. Doch kann auch immer eine Überkodierung ihrer Darstellung geschehen und damit ist eine Gefahr der Interpretation verbunden, da sie als Maria dann eher die romantisierende und lediglich Schöne ist, die sich als ein Zeichen für makellose Schönheit wieder findet. – Und mehr eben nicht.

Jedes Marienbild, auch die hier vorgestellten Bilder, lassen sich auf mehrfache Weise deuten und vielleicht sogar in einer *unendlichen Vielheit* den Deutungen entgegen gehen. Aber eine solche Möglichkeit war nicht im Sinne der Teilnehmer und Initiatoren des Tridentinums. Es sollte eine eindeutige und klare Linie des katholischen Glaubens vermittelt werden, der auf der Grundlage der marianischen Fürsorge auch von Bestand war. Aber auch in der Darstellung der Muttergottes besteht teilweise *der* besondere Bereich der ausschlaggebenden christlichen Botschaft. So darf im Bildnis der Maria nie der Hinweis auf den Gedanken der Erlösung fehlen, die sich mit dem Tod Jesu verbindet.

Der tote Jesus nach der Kreuzigung wie auch das kleine Kind, das als Säugling vor Maria liegt und ihrer habhaft wird, indem sie die Hände zum Gebet faltet, ist immer auch ambivalent zu verstehen. Die Darstellung des toten Jesus im Gemälde des Annibale Carracci gibt darüber Auskunft inwieweit auch eine letzte Hoffnung nie aufgegeben werden darf, da Jesus doch Gottes Sohn ist und Maria *die* Auserwählte ist.

Sie ist auserwählt und hat die Wahl, aber sie wählt im Sinne Gottes. Sie ist frei, aber sie lebt und entscheidet sich im Sinne Gottes.

Nicht zuletzt aus diesem Grunde wirkt sie in den Gemälden demütig und devot. Sie ist immer die Demütige, die stets ihr Schicksal akzeptiert. Maria nimmt das vorbestimmte Leid vorbehaltlos an. Sie weiß es nicht, aber sie erfährt es ahnend.

Um die Ahnung anschaulich zu machen, muss die Gestalt des Bildes in der Art einer Botschaft an den Betrachter gelangen. Oft ist es das Undarstellbare, das mit der malerischen Kunde auf Grund der Augenachse zwischen den dargestellten Personen an den Betrachter/in dringt. Maria als die Muttergottes sieht Jesus an, ihre Blicke treffen sich – sie treffen sich vermeintlich, da sie die Augen niederschlägt und in ihr Inneres kontemplativ versunken ist.<sup>652</sup>

<sup>652</sup> So bei Masaccio, Carracci, Lochner, Lippi, Batoni. Claude Gandelmann, *La Geste du montreur*. Dans: *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX ième siècle*. Paris 1986, 27-49.

Die Mehrdeutigkeit der Augenhöhe, ist als Reflexion hinsichtlich einer zunehmenden Ausweglosigkeit und sogar Wehrlosigkeit Jesu und also der Wehrlosigkeit Gottes wahrnehmbar.

Hier geht es nie um eine Vermischung des Geistigen mit dem Menschlichen, sondern eher um eine Annäherung und ein Miteinander zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Auch schon vor dem Tridentinum gaben Maler der Maria den entscheidenden Augenblick, um sie als die Verehrungswürdige und vor allem als die Helferin zu zeigen, die den Menschen zugetan ist und nicht als thronende königliche Schönheit weit entfernt in heiligen Sphären waltet.

So kreierte der Maler Bernardino Luini eine *Sainte Famille*<sup>653</sup>. Das Gemälde wurde um 1515 vollendet. Josef steht hier äußerst abseits. Das Jesuskind ist unbekleidet und Maria ist in einem roten Samtkleid gewandet und trägt ein dunkel grau-blaues Tuch aus Organza auf dem Hinterkopf. Jesus und Maria tauschen Blicke aus. Jesus steht dabei auf einer roten Fläche. Maria umarmt ihn in vorsichtig, zärtlicher Manier; sie hält das Jesuskind an der Hüfte (Taille). Jesus umarmt den Hals seiner Mutter Maria. Ihre Blicke treffen sich dabei auf Augenhöhe. Maria hält ein kleines Goldschnittbüchlein in der Hand.

Ein klein wenig schaut Jesus sogar zu ihr herab, um sich im Blick ihrer Augen zu treffen. Er senkt den Blick, während sie hinauf schaut. Alles an dieser Gestaltung deutet auf eine Maria, die als Mutter einen großen Einfluss ausübt. Das erhabene göttliche Schön-Sein kommt hier abermals sehr stark zum Ausdruck. Auch der Aspekt der Familie – ganz im Sinne der Konzilien<sup>654</sup> – wird hier ausgearbeitet.

### 3. Die Frage nach einer mehrdeutigen Ikonizität

Die Interpretation der Marienbilder ist immer abhängig von dem religiös zugrundeliegenden Text – dem Neuen Testament.

Eine inhaltliche Verbindung besteht in dem Gedanken der Heiligkeit der Maria, die aber immer auch eine aus dem Menschengeschlecht ist und sich als Magd des Herrn bezeichnete. Das Leben, das sie schenkt kommt von Gott, gründet in ihm und bleibt auch im Tod bei ihm. Weiterer Worte bedarf es nicht.

Es ist daraus erklärbar, dass die christliche Lebensbotschaft ein überaus kompliziertes Anliegen von Seiten der katholischen Kirche birgt, da es hauptsächlich darum geht, *die* Botschaft bildhaft authentisch-überzeugend darzustellen.<sup>655</sup>

<sup>653</sup> Bernardino Luini 1485-1535(?) Das Gemälde der Sainte Famille befindet sich zur Zeit im Louvre (Paris).

<sup>654</sup> Wie bereits oben ausgeführt.

<sup>655</sup> Textauszug - Konzil von Trient: *Omnis porro superstitio in sanctorum invocation, reliquiarum veneration et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminatur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur; et sanctorum celebratione ac reliquiarum visitatione hominibus ad commessiones atque ebrietates non abuntatur*, quasi festi dies in honorem sanctorum per luxum ac lasciviam agantur. Translation: Ferner soll jeder Aberglaube bei der Anrufung der Heiligen, bei der Verehrung der Reliquien und beim heiligen Gebrauch der Bilder entfernt werden; **Jeder schändliche Gelderwerb soll beseitigt werden, damit nicht Bilder von frecher Anzüglichkeit gemalt oder ausgeziert werden**, und die Menschen sollen nicht die Feier der Heiligen und den Besuch der

Immer ist vor allem auch der Kontext des Marienbildes für die religiös-theologische Deutung zu berücksichtigen. Eine mögliche Deutung einer ersten Ebene des gläubigen/zweifelnden/ ungläubigen Betrachters/in kann zunächst die kindliche Maria sein, ihre besondere Interpretationsebene ist ihr Nimbus<sup>656</sup>, der als ein konventionelles Symbol für die Heiligkeit sichtbar wird. Auf einer zweiten Ebene wird die Eindeutigkeit der Heiligkeit, im Sinne eines transzendenten Überstiegs gebrochen und durch die bildhaft vermittelte Antwort auf das jenseitige Leben beantwortet.

Maria ist die Mutter, die ihren toten Sohn hält. Darin besteht die einzigartige Aussage einer zweiten Ebene, auf welcher die Muttergottes als Pietà den Menschen in einer Nähe zu begegnen scheint.<sup>657</sup> Die Nähe ist das Leid, das wir alle erfahren (müssen). Die hier zur Darstellung gelangte bildliche Aussage des Leids ist eine Aussage des Übergangs und des *Angenommenwerdens* und *Aufgenommenseins* im Katholizismus. Gerade hier zeigt sich die dritte Ebene, die als die Kirche eine heuristische Funktion ausübt. Im weiteren Sinne ist es die Kirche als die Lehrtätige, die eine Unterweisung ausspricht.

Die Darstellung des endlichen Lebens *kann* immer eine Schockdarstellung sein. Wie ist es aber wenn es sich um den Tod und das irdische Ende Jesu Christi handelt. Die Schockdarstellung mag hier noch um ein vielfaches größer sein, gerade weil Jesus als Gottessohn solche Schmerzen, solches Leid und solche Enttäuschung von Seiten der Menschen erfahren musste, die ihn einst bejubelten und nun dem Kreuz übergeben hatten, ohne Entscheidendes für sein Leben getan zu haben. Gewiss mag immer das Argument der Vorsehung und der alttestamentlichen Stellen herangezogen werden, die das Schicksal des Messias vorhersagen. Doch im Bild, im künstlerisch ausgeführten Gemälde des Carracci bleibt die Tragik bestehen, selbst wenn sich die Zuversicht nie leugnen lässt, ist es doch ein *Schmerzensbild der Muttergottes*, die ihren Sohn tot auf dem Schoß hält.

Die Geschichte Jesu ist als eine erinnernde Bild-Geschichte hier mit seiner Mutter für jeden Betrachter/in, der sich auf das Gemälde mit seinen Sinnen einlässt, greifbar. In den hier vorgestellten Gemälden geht es darum, sich in die Gefühlswelt der Maria als Muttergottes einzufühlen, sich in ihre Gedankenwelt hinein zu versetzen, um sie dort *für das eigene Leben als Zuversicht* für immer zu bergen. Maria wird in den Bildern, die nach dem Tridentinum entstehen in ähnlicher Weise herausgehoben, wie es in der Zeit vor dem Tridentinum geschehen ist. Es geht hier – wie schon oft betont – um eine Bekräftigung des katholischen Glaubens, der durch das Tridentinum eine besondere Nuancierung erfährt.

---

Reliquien zu Schwelgereien und Trinkgelagen missbrauchen, als ob die Festtage zu Ehren der Heiligen mit Üppigkeit und Unzucht begangen werden dürften. **Imagines porro Christi, Deiparae Virginis, et aliorum sanctorum, in templis praesertim habendas et retinendas**, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sin colendae; **Translation:** Ferner [sollen sie lehren, dass] man die Bilder Christi, der jungfräulichen Gottesgebärerin und der anderen Heiligen besonders in den Kirchen haben<sup>655</sup> und beibehalten soll und dass ihnen die geschuldete Ehre und Verehrung zu erweisen ist, nicht als ob jemand glaubte, in ihnen befände sich irgendeine Göttlichkeit oder eine Kraft, um derentwillen sie zu verheren wären. Auch auf der S. 150 dieser Arbeit. Hervorhebungen von mir.

<sup>656</sup> Auch wenn er oft nur angedeutet erscheint.

<sup>657</sup> So im Bild der Pietà des Annibale Carracci.

Ein Bild ist keine Götze, sondern eine Achtungserweisung. Es bedeutet zugleich, einen Blick darauf zu werfen, um in einem solchen zu verweilen. Maria hat nie nur die säkulare Bedeutung einer irgendwie schönen jungen Frau oder schönen gereiften Frau. Sie ist als Maria das christliche Symbol schlechthin, und diese Andeutung erweist sich schon in den Bildern des Duccio di Buoninsegna, des Masaccio, des Fra Angelico, des Stefan Lochner, des Filippino Lippi ebenso wie des Annibale Carracci und eines Pompeo Batoni. Auch das Gemälde des Piero della Francesca, *Madonna mit Kind*, 1472-74<sup>658</sup> und Giovanni Bellinis, *Paladi San Giobbe*, aus dem Jahr 1480<sup>659</sup> sind hier in dieser Reihe zu nennenswert.

Maria ist in allen hier benannten Bildern, die Einheit und die Zukunft der katholischen Kirche. Sie ist das christliche Symbol schlechthin.<sup>660</sup> Das spezifisch Christliche, ist der Bezug zum Leben und Sterben ihres Sohnes Jesus Christus.

Aus diesem Grunde erachteten die tridentinischen Konzilienväter ein religiös-theologisch inspiriertes Gemälde auch als sehr wichtig, damit es als ein christliches und also katholisches Bild zu verstehen sei.

### III. Das Problem der nahen Bilder als einer gefährvollen und verführerischen Intimität

Die gegenreformatorisch-christliche Interpretation wird durch eine gewisse Nähe der Bilder, die an den Betrachter geradezu herangetragen wird, erleichtert. Die Gegenreformation beabsichtigte Maria als die Einzige und zudem Neue darzustellen, die für jede Lebenslage und vor allem für jede Pein und Not eine Hilfe bereit stellte. Ein Zwang zu einer solch gegenreformatorisch-christlichen Interpretation war nicht gegeben. Die Offenheit der Gemälde als Bilder der Kunst blieb gewahrt.

Als sicher darf angenommen werden, dass nicht jeder (christliche) Betrachter/in die christologischen Deutungen als Möglichkeit in Erwägung zieht. Auch eine völlig unspezifisch theologische Sichtweise kann hier die Grundlage des Ausdrucks einer Interpretation sein. Die Möglichkeit, das Marienbild auch im Sinne einer anderen Religion deuten zu können oder das Bild ganz und gar nicht religiös, im Sinne einer anthropologischen Auslegung anzunehmen, wird immer bestehen bleiben. Demzufolge könnte ein Bildnis UNSERER LIEBEN FRAU, DER JUNGFRAU MARIA, DER MUTTERGOTTES, DER PIETÀ und wie noch all ihre Namen von Menschen angerufen wurden, auch im Sinne eines antiken Kultes z.B. der ISIS gedeutet werden oder Maria als MAGNA MATER ihre Interpretation erhalten.<sup>661</sup>

Hier geht es aber nicht darum, dass solche Interpretationen sehr oft stattfinden können und stattgefunden haben, sondern lediglich um den künstlerischen Aspekt, dass mit den religiös-theologisch inspirierten Gemälden eine allumfassende Offenheit hinsichtlich der Kunst-

<sup>658</sup> Mailand, Pinacoteca di Brera.

<sup>659</sup> Venedig, Galleria dell'Accademia.

<sup>660</sup> Immer in Hinblick auf eine spezielle Kreuzesthematik und Jesus.

<sup>661</sup> Jonathan Culler, Ein Plädoyer für die Überinterpretation, in: Umberto Eco, *Zwischen Autor und Text*, München 1996, 120-134; Umberto Eco, *Interpretation und Geschichte*, in: ebd. 29-51.

auffassungen besteht. Gerade hierin zeigt sich der Unterschied zwischen der Kunst und der Religion wie der Theologie. Wer allerdings christliche Inhalte in den Bildern sieht, dem stellt sich vielleicht auch sogleich die Frage, warum dies so ist.

Die in dieser kunsthistorischen Reflexion angebotenen Bildbeispiele demonstrieren, dass es sich immer auch um einen künstlerischen Grenzfall handeln *kann*, wenn es um die Muttergottes in einer künstlerischen Darstellung geht. Alles scheint zumindest ikonologisch bzw. ikonografisch festgelegt und ist aber ebenso deutungsoffen in der Mitteilung. Maria ist als Muttergottes, ganz gleich ob sie die Pietà, die thronende Königin, oder die kindliche, liebrende Mutter ist, die doch eigentlich in ihrer Jugendlichkeit noch gar keine Mutter sein kann, immer auch eine Provokation für und an den Glauben an Gott.

Der neutestamentliche Text sagt wenig über die Furcht der Maria. Lediglich die Worte des Engels Gabriel, der ihr die Verkündigung bringt, bedeuten ihr: HABE KEINE ANGST/FÜRCHTE DICH NICHT. Demzufolge hat er ihre Angst gespürt, als er zu ihr trat. Ganz in diesem Sinne, sei eine gewagte Auslegung von meiner Seite angebracht. Der Engel wird die Angst und die völlige Hilflosigkeit in ihren Augen erkannt haben. Der Augenblick der Szene wird durch den folgenden Satz beherrscht sein: ICH HABE ANGST; Ich fürchte mich, ich weiß nicht wie mir geschieht.

Das Bildhafte aller hier vorgestellten Bildbeispiele zur Muttergottes wird vollkommen durch den Gesichtsausdruck der Maria bestimmt. Der so gestaltete Gesichtsausdruck des jeweiligen Malers, bringt dem Betrachter/in Maria in einer immer neuen Situation entgegen.

Ihre Gelassenheit (Duccio di Buoninsegna), ihr nach innen gerichteter Blick (Masaccio), ihre liebliche, doch erwachsene Heiligkeit (Fra Angelico), ihre kindliche Unschuld (Stefan Lochner), ihre distanzierte Erhabenheit (Piero della Francesca), ihr Königinnensein (Giovanni Bellini), ihre Demut, die in Lieblichkeit brilliert (Filippino Lippi, Stefan Lochner), ihre erhobene Erhabenheit (Raffael, Sixtinische Madonna), ihre Ergebenheit in das Leid (Annibale Carracci), ihre liebkosende Mutterschaft (Pompeo Batoni), alle zeigen den Ausdruck des Gesichtes der Maria im Bild zentriert – ihr Ausdruck ist das Wichtige – wenn nicht das Wichtigste im Bild. Ganz in diesem Sinne ist sie die Ikone der Maler – nicht das Jesuskind.

Sie avanciert bereits vor dem Tridentinum zur Hauptperson im Bildsujet des Madonnen-Mariensbildes. Denn stets geht es um eine Anleitung zur Rechtgläubigkeit, die sich nach dem Tridentinum noch verstärken soll. Doch das katholische Element ist traditionellerweise von der Jungfrau Maria, von Maria der Leidenden, von der Maria, die sich als Magd bezeichnet dominiert.

Infolge des Tridentinums wird sich der Ausspruch oder Ausruf, O MARIA HILF durchsetzen. Die Hilfesuchenden – und derer gab es immer schon viele – wollten die Hilfe der Muttergottes erbeten und annehmen. Jesus war nicht vergessen, doch Maria als die Mutter Gottes – da sie Jesus als Gottes Sohn geboren hatte – bot die Nähe und eine Art der Vermittlung, mit der sich der Mensch zu identifizieren wusste. Sie wurde einmal mehr zur vermittelnden Heiligen – eben durch ihre Mutterschaft gelingt zugleich die Verbindung zu den Frauen, Müttern und den Gläubigen wie Zweiflern allgemein.

Doch die Angst hinsichtlich des Todes wird dem Betrachter/in nicht gänzlich genommen. Die Frage, die sich ergibt ist folgende: Wird Maria nach dem Tridentinum die Rolle eines göttlich starken Wesens einnehmen? Wird Gott dann für die Vermittlung eine untergeordnete Rolle spielen? Als Antwort darf gelten, dass Gott nie eine untergeordnete Rolle in der bildenden Kunst, resp. der Malerei des 16. Jahrhunderts zugestanden wurde. Vor allem aber wurde die Kraft Marias als Heilige erkannt und ihre heilsame und vermittelnde Wirkung auf die Gläubigen entfachte eine Wirkung, die dem Katholizismus nur recht sein konnte.

Fest steht, dass der betrachtende Mensch die Gemälde der Künstler immer auch in seinem Inneren als Begrenzung aufgefasst haben wird und auffassen wird. Eine eigenartige Ansicht? Die Gemälde geben eine Interpretationslinie bereits vor. Es ist so auch gut und im Sinne des Auftraggebers KIRCHE. Doch die vielbeschworene (und hier bereits angemerkte) Offenheit soll doch verdeutlichen, dass es eine Interpretation immer auch in das völlig Ungewöhnliche und Andere geben *kann*.

Die menschliche Erkenntnis ist ausgezeichnet, aber eben auch immer begrenzt – sei es infolge unserer Sinne oder durch andere Faktoren von außen. Fest steht, die menschliche Erkenntnis ist irgendwie nie auf der Höhe das Absolute zu erfassen. Selbst wenn die Malerei als hohe Kunst des 13- 18 Jahrhunderts bemüht wird, kann diesbezüglich keine allumfassende Erkenntnis abgeleitet werden.

*Es kommt immer auch auf den so wichtigen Faktor des Betrachters/in und schließlich des Rezipienten /in an, der das ins Auge Gelangte innerseelisch als einen ästhetisch-ethischen Vorgang verarbeitet.*

Die Begrenztheit dieses Verarbeitungsvorganges darf nicht abschreckend wirken, da unsere Sinne bekanntermaßen, einerseits als eine Beschränkung und andererseits als ein Vorzug zu sehen sind. Um die Wahrheit der Muttergottes zu sehen, bedarf es einer Rückbesinnung auf den Glauben (schlechthin). Es bleibt uns aber auch jetzt nicht erspart, die Sinne zu bemühen, hier im Besonderen den Seh-Sinn; unsere Augen.

Der Betrachter/in kann auch immer zwischen mehreren möglichen Ansichten des Bildes und den damit einhergehenden unterschiedlichen Interpretationen wechseln. Maria kann auch das eigene Ich des Betrachters/in spiegeln und durch das empfundene Mitgefühl sogar im Ich des Gegenübers angenommen werden. Es handelt sich dabei um ein Spiegel-Ich, mit all den vielfältigen Facetten. Eine solche Konfrontation gilt es auszuhalten.<sup>662</sup> Maria ist dann als ein Du anzunehmen, dass in dem Bild als ein besonderer Ort angesprochen, verehrt und angefleht wird. Das Du ist hier dem Ich verwandt und zeigt dadurch eine Verbindung zwischen Maria und dem Betrachter/in.

---

<sup>662</sup> Damit kann sich eine besondere Furcht etablieren, wie sich auch in Themen der Litaratur zeigt. Beispiel: Jean Paul. Sein Titan zerschlägt alle Spiegel, denn „aus den Spiegeln der Spiegel sah er ein Ichs-Volk blicken.“ Jean Paul, Werke in 12 Bänden, Hrsg. Norbert Miller, Wien 1975, Bd. 6, 796.

#### **IV. Die Wirkung des Gemäldes als Herausforderung an den Betrachter/ die Betrachterin in der Vergangenheit, der Jetztzeit und der Zukunft**

Die Gemälde schaffen innerhalb ihres religiös ausgerichteten Kontextes eine Bedeutung, die eben diese Religiosität noch bekräftigt. Doch ist das Kunstwerk als Gemälde nun ausschließlich als Teil der Religion und der Theologie zu sehen? In diesem Fall wäre das Kunstwerk nicht mehr selbstständig, sondern ganz im Dienst der Religion und der Theologie anberaumt. Hier möchte ich hervorheben, dass das Kunstwerk seine Autonomie grundsätzlich behält. Das Kunstwerk öffnet sich den Sichtweisen des Betrachter/in, doch eben um sich allen Richtungen gemäß zu öffnen. Eine geradlinig verlaufende religiöse Interpretation, würde der religiös-theologischen Manipulation Tür und Tor öffnen.

Das Gemälde muss sich als Kunst im Umfeld des Raumes (Dom, Kirche, Kapelle, Hauskapelle, Betsaal etc.) dem Betrachter öffnen, indem mehrere Sichtweisen auf das Gemälde auch als Kunstwerk ermöglicht werden. Das Werk der Kunst muss so auch als exponiertes Werk zu erkennen sein. Findet das Kunstwerk in einer Kirche seinen Raum, so wird es durch den Raum die Anschauung beeinflussen.<sup>663</sup>

Es öffnet in jedem Falle immer wieder neue Begegnungsmöglichkeiten mit dem Gemälde. Individuelle religiöse Erfahrungen werden erinnert und bekommen einen neuen Wert, indem diese Erfahrungen bewältigt, bestätigt oder revidiert werden. Das Gemälde bringt eine Beziehung zu christlichen Inhalten vor den Betrachter/in und zeigt die Sehnsucht nach Heil. Der Heilsgedanke ist deshalb auch ein Hauptgedanke in allen hier vorgestellten Mariendarstellungen.

Maria ist die Heilsbringerin – nicht Jesus Christus allein, sondern Maria in besonderem Maße. Warum? Weil Maria das Band zum Menschlichen, zum Mütterlichen, und zu den Frauen, Mädchen und Menschen allgemein darstellt. Sie bindet eine solche Beziehung, da sie als Zuhörerin die Sorgen und Nöte aller Menschen berücksichtigt.

So gilt es auch die Anschauung der Gemälde, obwohl sie die ästhetischen Gesichtspunkte in den Vordergrund rücken, im Sinne einer Sinnstiftung des Religiös-Theologischen stets zu berücksichtigen. Wo der Geist der Muttergottes in den Bildern wirken soll, da wird die Schönheit zu einer eschatologischen Schönheit, die in *jede* Gegenwart hineinwirkt: Letztlich bleibt Maria als Muttergottes etwas Unsichtbares, das in den Gemälden und durch jene zur Sichtbarkeit tendiert und den Betrachtern die religiösen Zeichen bringt, um das Heil zu bewirken. Die Unsichtbarkeit Marias birgt auch ihre Schönheit. Das Zukünftige alles Menschlichen wird mit der Interpretation des Betrachters/in sichtbar, aber in dieser Sichtbarkeit ist es als die Schönheit der Ewigkeit und Unvergänglichkeit nicht evident. Immer ist der Glaube als

<sup>663</sup> Doch ist Folgendes bemerkenswert: „Bei den allermeisten Altarbildern aus der Frühzeit der italienischen Malerei wissen wir heute nicht mehr, für welchen Ort und für welchen Auftraggeber sie hergestellt worden sind. Selbst wenn wir die Werke an ihren ursprünglichen Ausstellungsort zurückverfolgen können, ist dieser heute vielfach zerstört oder durch spätere Veränderungen bis zur Unkenntlichkeit verändert. So ist es unmöglich, sich die unmittelbare Wirkung der ihrerseits vielfach nur in fragmentiertem Zustand überlieferten Altarbilder am Originalstandort vorzustellen.“ Jochen Sander, Meo da Sienas Altarbild für den Hauptaltar der Benediktinerabtei S. Pietro in Perugia, 251-260, in: Kult Bild Ausstellungskatalog (Hrsg.) Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006.

Grundlage eine Voraussetzung, um religiös-theologisch inspirierte Bilder überhaupt in dieser Sichtweise wahrzunehmen.

Die vom Bild ausgehende und im Betrachter inspirierte Interpretation, hat das Potential, als ein Gebet oder auch als ein besonderes Anflehen verstanden und umgesetzt zu werden. Das Werk hat insoweit eine herausragende spirituelle Kraft, die im Betrachter den Grundsatz sucht, um dort die *religiöse Ernte einzufahren*. Ganz in diesem Sinne zeigen sich die Gemälde als eine Aufführung, die dem Betrachter/in religiöse Szenen anbieten. Das Bildwerk des Künstlers kommt in einer Kirche, einem Dom anders zur Geltung als in einem Palast oder auch in einer Privatkapelle.<sup>664</sup> Die Kontexte sind auch als Quelle eines Sinns zu verstehen, da sie dem Bild einen zusätzlichen Raum geben und so den Sinn von Neuem entstehen lassen.

Doch wird das Gemälde, das ein *wirkliches Kunstwerk* ist, in allen Räumlichkeiten seine religiös-theologische Ausstrahlung aussenden. Eine Ausstrahlung, die dem Bild durch die Inspiration und die angewandte Kunst des Künstlers innewohnt. KUNST kommt von KÖNNEN und INSPIRATION, die immer auch geistreich umgesetzt werden muss, um als Kunst zur Geltung zu gelangen. Die Predigt sei hier als eine ganz andere Form der Kunst genannt. Sören Kierkegaard sagt, die Predigt sei eine Kunst und „von allen Künsten die schwierigste“<sup>665</sup>.

Das Gemälde ist aber nicht als eine Predigt zu klassifizieren, auch wenn es unter dem Aspekt gesehen wird, dass ein Bild mehr als tausend Worte sagt.<sup>666</sup> Es wäre dann eher eine zur Erklärung dargebotene Kunstinterpretation, die an eine Zuhörerschaft weiter gegeben wird. Ganz in diesem Sinne könnte auch das Thema einer Predigt, eine Interpretation eines religiös-theologisch inspirierten Bildes sein. Doch überwiegt der weite Horizont eines Kunstwerkes und ist aus diesem Grunde als eine Besonderheit herauszustellen. Geschieht dies nicht, so

---

<sup>664</sup> „Dass kleinformatige Tafeln neben die „regulären“ Großformate treten, wird erst mit Beginn des Trecento deutlich greifbar. Die sprunghafte Zunahme der Produktion lässt das Kleine an sich als etwas Neues erscheinen und bringt die Frage nach den Ursachen für die Genese dieser Bildmedien auf den Plan. Ein Hauptgrund dieser Entwicklung liegt, wie angedeutet, in der gewandelten Rolle des Altarwerks. [...] So stellt auch „die Berührbarkeit der Kleinformate ein Novum dar. In der Berührung des verehrten Bildes wird die gedankliche Devotion zum physischen Akt erweitert, der in Annäherung und Berührung, gegebenenfalls Öffnung und Schließung besteht, demnach Phasen kennt, die eine neue meditative Haltung vor dem Bild befördern und dimensionieren. Ein Beispiel mag die neue Wirkkraft der Kleinformate verdeutlichen: Duccios „Madonna Rucellai“ aus Santa Maria Novella zu Florenz ist mit ihren fast 5 Metern Höhe das größte Tafelbild der italienischen Malerei des Mittelalters. Aus der Werkstatt desselben Künstlers stammt auch die Mestá des Berner Kunstmuseums, deren Höhe von ca. 30 Zentimetern sie als eines der kleinsten Bildwerke dieser Zeit ausweist. [...] Das große Altarretabel kann lediglich aus der Distanz kontempliert werden, es bleibt – trotz seiner Größe – unnahbar. [...] Das Kleinformat beabsichtigt dagegen eine intimere Ansprache des Betrachters [...] Doch auch im Gesamten ist die Komposition des kleinen Bildes für eine unmittelbare Rezeption ausgelegt. Der Betrachter fühlt sich dem Thron näher, die starke Untersicht ist aufgegeben, auch einige Engel suchen den Blickkontakt. Während die schiere Größe der „Madonna Rucellai“ Kleinheit und Bedeutungslosigkeit des Gläubigen unterstreicht, der einer fernen Gottesmutter Ehre erweist, schafft das Kleinformat Berührbarkeit, ist Medium der Nähe Mariens zum Betrachter und rückt diesen plötzlich in eine neue, bedeutungsvolle Rolle. Die große Madonnenikone wird in Gemeinschaft mit lauter Stimme angerufen; vor dem Kleinformat flüstert der Betrachter sein Gebet und sucht die Stimme Mariens zu hören.“ Stefan Weppelmann, Kollektives Ritual und persönliche Andacht. 213-250, 219f., in: Ausstellungskatalog Kult Bild von Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006.

<sup>665</sup> Kierkegaard, Der Begriff der Angst 13/21.in: Werke. Übers. Und mit Glossar, Bibliografie sowie einem Essay „Zum Verständnis des Werkes“, Hrsg. Liselotte Richter. Reinbek 1960ff. Bd. 1.

<sup>666</sup> *Obraz Das schweigende Bild*, Münster, Berlin, London 2006.

verliert das Kunstwerk den Kunstcharakter, der für die Vermittlung an den Betrachter/in entscheidend ist.

Auch die hier vorgestellten Kunstwerke, die in der Thematik religiös-theologisch ausgerichtet sind, bedürfen einer vielschichtigen Sichtweise bzw. Lesart. Auf jeden Fall ist das Kunstwerk nicht zu einem Zweck da, vielmehr verliert es durch eine Zweckdienlichkeit den Kunstcharakter. Der nun folgende Satz ist ein UNDING: Der Zweck des Kunstwerkes (Gemäldes) ist, den Betrachter/in in seiner Gläubigkeit zu bestärken. Das Kunstwerk kann für den Gläubigen hilfreich sein, ihn in die Sphäre entführen, die von den tridentinischen Kirchenvätern gewünscht wurde, doch ist es nicht ausschließlich zu diesem Zweck anzuschauen. Schon das Wort Anschauung kann dem Anspruch eines bloßen Zweckes nicht gerecht werden. Die Anschauung, die ein freies Wohlgefallen zur Folge hat, ist nie zweckgebunden, sondern frei.<sup>667</sup>

Demnach kommt dem Kunstwerk *eine Hyper-Bedeutung* zu, und allein diese gilt es durch die Anschauung zu erschließen.

Die Bedeutung eines Mariengemäldes erschöpft sich nie nur in dem zu sehenden abgebildeten Inhalt. Es handelt sich doch immer auch weiter um die Frage wie eine Veränderung der Sichtweise und eine Beeinflussung von Seiten des Bildnisses an den Betrachter/in herangetragen wird und wie diese die Beeinflussung sehen oder ob sie überhaupt erkannt wird. In den meisten Fällen wird die Beeinflussung und die dahinterstehende Intention, die als Macht zu fungieren versucht, wohl im Hintergrund bleiben und nicht die vollziehende Anschauung des Betrachters/in wesentlich beeinträchtigen. Doch die Beeinträchtigung in Hinsicht auf die Freiheit der Anschauung kann als Einengung oder gar Bevormundung von Seiten des Betrachters/in empfunden werden.

Entscheidend ist hier die Wirkung des Marienbildes. Die hier erwähnten Muttergottesbilder bestehen als Kunstwerke in keiner bloßen Figuration, bei der es sich um ein Fundstück der religiös-theologischen Malerei handelt. Die Marienbilder bestärken den Betrachter/in schon durch ihre Thematik, eine *ästhetische Entdeckung religiöser Art* zu machen. Auch die Titulierung der Marienbilder hilft, die ästhetische Entdeckung nachvollziehbar in der Religion zu verankern und mit ihr zu leben.

Maria, mag sie in jeder Maler-Tradition darstellerische Veränderungen erfahren haben, ist grundsätzlich immer als Maria, die Mutter Jesu erkennbar und interpretierbar.

## V. Bemerkungen zu einer ganz spezifischen Marianischen Ästhetik

Die religiös-theologisch inspirierte Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, die sich auf die Darstellung Marias bezieht, gibt einer spezifisch marianischen Ästhetik Raum. Die Spezifität besteht in der Darstellung der Maria als einer Schönheit, die infolge ihrer Gottesmatterschaft ihrer Schönheit durch eben diese Gegebenheit eine neue und vertiefte Dimension abgewinnt.

---

<sup>667</sup> Kant, Kritik der Urteilskraft, 78, [15-16]. Ganz in diesem Sinne ist es auch von einem Interesse völlig frei, denn „Alles Interesse setzt Bedürfnis voraus, oder bringt eines hervor.“

Ganz in diesem Sinne ist deshalb die Schönheit Marias als ein MEHR zu verstehen. Sie ist nicht nur eine schöne Frau. Ihre Schönheit entfaltet sich durch die Rolle, die ihr in der Religionsgeschichte zugestanden wird.

Der Betrachter/in gewinnt also eine marianisch ästhetisch-religiös geleitete Erkenntnis. Dabei wird alles in den Blick genommen, sowohl die Schönheit an sich als auch die immerwährende Würde der Maria als Muttergottes. Kein Detail soll ausgeblendet werden. Die Wahrnehmung der spezifisch marianischen Ästhetik, die sich auf die Schönheit im Besonderen bezieht, soll auch als schön wahrgenommen werden. Ihre besondere Würde und ihr Status als Muttergottes kommen noch hinzu.

Es ist also nicht so, dass hauptsächlich die Würde der Maria im Vordergrund stehen wird. Ebenso ist es auch hinsichtlich der Wahrnehmung der Schönheit. Auch sie steht nicht im Vordergrund, aber sie wird auch nicht zurück gedrängt. Beide Teile sind gleichbedeutend und sollen in dieser Weise wahrgenommen und interpretiert werden.

Darin besteht die spezifisch marianisch ästhetisch-religiöse Erkenntnis, die religiös-theologisch begründet ist, um sie im Bild der Maria anzuschauen.

Der Reiz oder Anreiz, um einen solch ästhetisch-religiösen und gleichsam religiös-theologischen Erkenntnisgewinn zu erhalten, basiert dennoch zunächst auf der ästhetischen Sichtweise. Diese wird aber in einem zweiten Schritt sogleich durch die religiös-theologische Erkenntnis vervollkommen. Eine rein ästhetische Natur ist hier zwar vorhanden, aber nicht der Grund der Erkenntnis eines Bildnisses der Muttergottes, Jungfrau Maria, Unserer lieben Frau – Maria.

Ein Bildnis der Maria als Muttergottes und all den hier genannten Attributen, entfaltet eine Wirkung als Sprengstoff, um alle Grenzen einer zugeschriebenen Bedeutung von Seiten des Neuen Testaments aufzubrechen und neu und bekräftigend zu denken.

Ein solches Neudenken der Tradition kann in der Interpretation verdeutlicht zum Ausdruck gelangen. *Ein in der Tradition stehen* meint hier nicht, dass eine Neuerung der Ideen hinsichtlich einer Interpretation nicht möglich ist, sondern einer Anpassung im Sinne eines Neureflektierens gleichkommt.

## 1. Eine Assoziation der Jungfrau und Gottesmutter

Eine Assoziation mit dieser Thematik, kann kein irgendwie – wenn auch noch so geschickter – kirchlich gestalteter Kontext im Betrachter/in<sup>668</sup> hervorrufen. Das Gemälde der Muttergottes Maria geht nicht in irgendeiner Umgebung auf und lässt sich auch nicht in einem spezifisch kirchlichen Raum im Besonderen zur Geltung bringen.<sup>669</sup> Sicher bringt ein solcher Kontext Einiges dazu.

Die Verortung jener Bilder im kirchlichen/klösterlichen Raum – und auch in den Gemächern der Kleriker – war im 15./16. Jahrhundert etwas NORMALES und Allgegenwärtiges.

---

<sup>668</sup> Sei er oder sie nun der Religiosität verbunden oder nicht.

<sup>669</sup> Wie oben Fn 665.

Es gab eigentlich hauptsächlich diesen Kontext als Bezug zu den Marienbildnissen. Doch gilt es zu bedenken, dass der Kirchenraum oder auch der Raum eines Klosters oder eines klerikalen Raumes überhaupt, eine Funktion zu erfüllen hat. Die Funktion die dort erfolgreich oder eben nicht so ganz erfolgreich vollendet wurde, war für das 15. und 16. Jahrhundert überaus wichtig.

Das Tridentinum sah nicht nur nebensächlich auf die Wirkung der Bildnisse der Maria – sei es als Jungfrau Maria, als Pietà oder als schlicht *die* Gottesmutter. „Das Problem der Anbetung im Geist und in der Wahrheit schien derart beunruhigend zu sein, dass sich ihm die meisten Bildertheologen zugewandt haben.“<sup>670</sup> Der Raum alles Kirchlichen und damit auch alles Religiös-Theologischen kann das Marienbildnis als Kunstwerk beeinträchtigen. Die Beeinträchtigung geht hier darauf aus, das Religiös-Theologische in den Mittelpunkt zu stellen und das Kunstwerk als eine Form der speziellen *Darreichung* in seiner Ästhetik zu deklassieren.

Das Können des Künstlers wird damit auch nach dem Tridentinum in den Hintergrund gedrängt, da jede künstlerische Ästhetisierung zwar wahrgenommen wird, *aber im klerikalen Raum doch noch das Religiös-Theologische als ein Erziehungsaspekt überwiegt*. Die Künstler waren sich dieser Herausforderung bewusst und haben ihre Zustimmung schon dadurch bekundet, dass sie das Marienbildnis als ein religiös-theologisch inspiriertes Gemälde anfertigten.<sup>671</sup>

Andererseits gelangt die Wirkung eines religiös-theologisch inspirierten Gemäldes, nicht *treffender* zur Geltung als im kirchlichen und klerikalen Kontext. Dennoch sind die Grenzen der Interpretation hinsichtlich eines malerischen Kunstwerks der Muttergottes aus dem 16. Jahrhundert auch in keiner Weise *überschritten* und also keinem religiös-theologischen Tadel ausgesetzt, wenn sich jenes Kunstwerk in einem nicht klerikal und nicht kirchlichen Kontext befindet.

Wichtig ist hier die Formulierung ÜBERSCHRITTEN. Sicher sind solche Interpretationen nicht überschritten, doch sie können es infolge des säkular bestimmten Umfeldes sein. Doch selbst ein Palast des 15./16. Jahrhunderts, hätte immer noch in dieser Weise als gediegen gelten können, um den Marienbildnissen in theologisch-religiöser Weise den Rahmen angedeihen zu lassen. Ein Verdacht des allzu Säkularen liegt somit fern.<sup>672</sup>

Die hier vorgestellten Gemälde – von Buoninsegna bis Batoni – haben eine große kirchliche und religiöse wie auch theologische Bedeutung. Prinzipiell weist die Aussage der Bilder auf den Kontext als Aussage der Maria hin – Maria als die Mutter des Allmächtigen. So wird die gängige und anerkannte Interpretation ihren Weg gehen.

Doch auf Grund welcher Kriterien ist zu entscheiden, ob eine Interpretation hinsichtlich der Muttergottes Maria *mariengemäß* oder überzogen ist? Was ist also eine gute Interpretation

<sup>670</sup> Hecht 1997, 110. Maria war die *prononcierte* Gottesmutter, der bereits nach dem Konzil von Ephesos eine herausragende Position zukam.

<sup>671</sup> Auch wenn Caravaggio hier eine sehr eigene Linie verfolgte, sind auch seine Madonnen immer religiös interpretierbar.

<sup>672</sup> Wie oben Fn 665.

eines Muttergottesbildes des 15. – 16. Jahrhunderts? Die Fragestellung allein verdeutlicht schon, dass es wohl auch fehlgeleitete Interpretationen der Marienbildnisse jener Zeit gegeben hat. Aber ganz in diesem Sinne benötigte und benötigt der Betrachter Kriterien, um eine *Marien gemäße* Interpretation leisten zu können. Was die Beste aller möglichen Interpretationen ist, wird sich jeder Entscheidung entziehen – so sehe ich die Interpretationsproblematik allgemein und im Besonderen in Bezug auf die Marienmalerei des 15./16. Jahrhunderts. Das Problem nimmt schon seinen Anfang, *ab wann und unter welchen Kriterien man eine Interpretation als schlecht bezeichnen soll*. Hier gibt es keine nur mögliche und darüber hinaus auch noch willkürliche Assoziation. Aber können die Gemälde nicht auch in einer Art der Interpretation als *heilig* klassifiziert werden?

Der Mensch, der als Betrachter/in der Werke dieser genannten Epoche auf den Plan gerufen ist, wird oft ungebildet und des Lesens nicht mächtig sein. Dennoch wird der gläubige ebenso wie der ungläubige Mensch über, in und mit den Predigten, die eine besondere Kunstform in sich sind,<sup>673</sup> das Heilige wie das Säkulare erkannt haben. Eine Unterscheidung zwischen dem Religiösen und dem Profanen wird möglich gewesen sein. Dennoch ist die Gefahr eines Exzesses innerhalb des Interpretationsvorganges immer gegeben, sobald ETWAS als heilig oder einer anderen Sphäre angehörend klassifiziert wird. Das Gemälde an sich wird zwar nicht heilig oder geheiligt, aber der Umgang in der Interpretation kann dazu unzweifelhaft führen.

Die Aussage, dass es in einer spezifisch marianischen Ästhetik um die *Erkenntnis* des marianisch Schönen geht, zeigt sowohl die theologische als auch die rein alltägliche Qualifizierungsarbeit des Betrachters/in, die sich als eine Aktivität zeigt, die beide Bereiche – das Theologische und das Alltägliche – umgreift.

Die Wahrnehmung der erhabenen, erhobenen und heiligen Schönheit einer Muttergottesdarstellung ist zunächst eine rein sinnliche Erkenntnis. Die noch so ehrfürchtige Betrachtung bringt lediglich zum Ausdruck, *dass auch die religiös-theologische Verehrung auf die Sinne angewiesen ist*. Es bleibt also dabei, dass die Sinnlichkeit ein nicht unwesentlicher Schritt auf dem Wege der Erkenntnis der marianischen Schönheit ist. So möchte ich hier von einer neuen

---

<sup>673</sup> So später im 19. Jahrhundert auch Sören Kierkegaard in, *Der Begriff der Angst* 13/20: Die Predigt erscheint ihm dort als eine Kunst, die „von allen Künsten die schwierigste“ ist.“ In: *Werke*. Übersetzt und mit Glossar, Bibliografie sowie Essay „Zum Verständnis des Werkes“, (Hrsg.) Liselotte Richter, Reinbek 1960ff. Bd. 1: *Der Begriff der Angst*.; Bellarmin versuchte die theologische Rückbindung an das Wort, d.h. die Predigt, die nach denselben Regeln normiert wurde, das Bild zu legitimieren. Bellarmino versuchte mit Hilfe der bildenden Kunst, die für ihn essentiellen Kriterien von Hierarchie, Ordnung und Disziplin, nicht nur zu vermitteln und durchzusetzen, sondern sie auch als materialisierten, bildhaften Ausdruck der „wahren“ Kirche den Gläubigen vor Augen zu führen. Die eingehendste und gründlichste Erörterung aller theologischen Probleme einschließlich der Bilderfrage – sowohl in Bezug auf die Geschichte des Ikonoklasmus als auch auf die Bekämpfung des Bilderkultes durch die Reformatoren, insbesondere durch Calvin – findet sich im Werk des Jesuiten Roberto Bellarmino. Er setzte sich mit den Schriften des Erasmus, Thomas von Aquin und Michael Baius auseinander. Den protestantischen Lehren sollten eigene Schriften entgegengesetzt werden, die von der Lehrtendenz und den Definitionen des Tridentinums inspiriert waren. Außerdem sollte eine Art „Summa catholica controversiarum“ aufgestellt werden, die in einheitliche und systematische Form das zusammenfassen sollte, was seit dem Beginn der Reformation zu verschiedensten theologischen Fragen in Traktaten und Schriften niedergelegt worden war. Bellarmin ging es immer um die Verteidigung des Katholizismus und eine einheitliche Gesamtlehre. Johann J.I. Döllinger, Fr. Heinrich Reusch (Hrsg.), *Die Selbstbiografie des Cardinals Bellarmin*, Bonn 1887.

Sinnlichkeit sprechen, die über alles was das Dingliche betrifft auch ein ETWAS darüber Hinausgehendes wahrzunehmen imstande ist. Adorno wird es eine ästhetische Verhaltensweise nennen: „Die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind.“ Kunst ist für Adorno ohnehin „das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird“.<sup>674</sup> Hier ist also die Kunst im Allgemeinen gemeint und also auch die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Adorno verdeutlicht, was er als Rätselcharakter des Kunstwerks bezeichnet: „Das Rätsel lösen ist so viel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: Der Blick mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.“<sup>675</sup> Adorno, als Philosoph des 20. Jahrhunderts, sei hier nur hilfsweise mit einigen Argumenten zu Rate gezogen. Das Rätsel der marianischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, vor und nach dem Tridentinum, zeigt sich also demnach auch als ein Geheimnis des Unlösbaren. *Doch dabei muss man es – in aller Anerkennung für Theodor W. Adorno – kunstwissenschaftlich nicht belassen.*

Im Kontext einer jeden religiös-theologisch inspirierten Malerei, die so auch in eben einem solchen Umfeld zur Entfaltung gelangt, erhält die Assoziation mit Maria als der Muttergottes und all ihrer Attribute einen religiösen Grund, der gerade durch die Kunst zu einem tiefsinnig religiös-theologischen Erlebnis werden kann. Die Betonung liegt auf KANN.

Es ist voraussetzen, dass der Bezug des Betrachters/in zu Maria als der Mutter Gottes als ein Bekenntnis für eine Implikation jedes marianischen Kunstwerks zu sehen ist.

Wie steht es im Besonderen um die Beziehung zwischen Betrachter und Maria als Mutter Gottes. Der Betrachter/in des 16. Jahrhunderts war in dieser arbeitsreichen Tätigkeit der Verehrung und der spezifischen Verarbeitung von besonderem Interesse. Eine Schönheit zu verehren, die eigentlich nicht als Irdische zu bezeichnen ist, war und ist und wird immer eine besondere intellektuelle wie auch gefühlsmäßige Herausforderung darstellen. Dies mögen die folgende Zeilen vermittelnd andeuten:

„Wahnwitzige, Poeten und Verliebte/  
Bestehn aus Einbildung. Der eine sieht mehr Teufel,  
als die weite Hölle fasst; Der Tolle nämlich irr,  
die Schönheit Helenas/ Auf einer äthiopisch  
braunen Stirn. Des Dichters Aug, in schönem  
Wahnsinn rollend,/Blitzt auf zum Himmel,  
blitzt zur Erd hinab,/Und wie die schwangre  
Fantasie Gebilde/ Von unbekanntem Dingen  
ausgebiert,/Gestaltet sie des Dichters Kiel,  
benennt/ Das luft'ge Nichts und gibt ihm  
festen Wohnsitz.“<sup>676</sup>

Eine Dynamik des Gesehenen, des schließlich in der Anschauung vollzogenen Angeschauten, begründet das ästhetische Erlebnis religiös-theologischer Art und liefert eine solche Erkenntnis. Auf der anderen Seite gehört es ja nicht zu den empirischen Eigenschaften einer realen Darstellung oder deren Abbildung, den Geist der heiligen Gottesmutter Maria zu repräsentieren. Das bildlich Ausgestellte ist ohnehin doch eine Art der Frage nach einer Übersetzung. Es gleicht fast einer Schrift, die in einer nicht mehr gelebten und gesprochenen, und also bestenfalls in einer konservierten Sprache verfasst wurde.

<sup>674</sup> Adorno 1970 (Ästh. Th.), 205. Adorno 1970 (Ästh. Th.) Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Frankfurt am Main 1970 ff., Bd. 7.

<sup>675</sup> Adorno 1970 (Ästh. Th.), 185.

<sup>676</sup> Shakespeare, Ein Sommernachtstraum, V. Akt, 1. Szene. Übersetzung von August Wilhelm Schlegel.

Maria wird als Mutter Gottes hier im Sinne eines religiös-theologischen Geheimnisses auf einer Ebene zur Darstellung gebracht und also bedient sich eine solche von den Sinnen geleitete Interpretation damit einer Vermittlung, die fast als nicht weiter erforschbare Hieroglyphe die Bedeutung der Jungfrau Maria als Mutter Gottes denotiert.

## 2. Die weiteren Interpretationsmöglichkeiten der Maria als die Weltliche und also Irdische

Die hier diskutierten Bildbeispiele der Muttergottes, der Maria als kindliche Jungfrau und aller hier angeführten marianischen Beispiele, die sich in einem Gemälde kund tun, enthalten keine noch so fein bestimmte Kontradiktion in Hinsicht auf das Irdische und das Überirdische, resp. das Himmlische – oft nicht ganz präzise als das Transzendente bezeichnet. Maria gelangt durch die Kunst der Maler des 15. und 16. Jahrhunderts fast ausnahmslos immer als die Reine und die Schöne zur Darstellung. *Das rein Irdische ist nicht von Belang* – zumindest in der Zeit vor, während und viele Jahrzehnte nach dem Tridentinum.

Maria bleibt immer die besonders Würdevolle und diese Würde zeigt sich in den Bildnissen auch viele Jahrzehnte und auch Jahrhunderte nach dem Tridentinum. Auch wenn Paul Gauguin, die Geburt Christi mit einem exotischen Ambiente verbindet, bleibt die besondere Würde in Form einer Heiligkeit bestehen.<sup>677</sup> Ein solches Bild von Gauguin verbindet viele religiöse Schichten und Einsichten – auch Erkenntnisse, die sich auf unterschiedliche Kulturen fixieren. Die Nimben, die für Mutter und Kind sind – es kann in diesem Sinne sehr leicht interpretativ auf die Gottesmutter Maria und Jesus als ihren Sohn gesehen werden – übertragen die Alltäglichkeit der Südsee Idylle. Auch wenn die hier dargestellte Maorifrau in einen fiktiven Bereich versetzt wird, bleibt ihre Würde als etwas Bestehendes der Maria aus dem Neuen Testament sichtbar.<sup>678</sup>

Die Nimben künden es gleichsam an, hier ist von einer Heiligkeit die Rede – heißt: das Kunstwerk kündigt von einer Heiligkeit. Der religiös-theologische Aspekt hat so viele Jahre (ca. 300 Jahre) nach dem Tridentinum dem tridentinischen Aspekt der würdevollen und heiliggemäßen Darstellung den Ausdruck gegeben. Demnach wird Maria in der Kunst jener Zeit immer die Maria im Sinne der neutestamentlichen Überlieferung sein.

<sup>677</sup> Paul Gauguin verweilte gern in der Südsee und malte dort zu Beginn seines dritten Südseeaufenthaltes im Jahre 1896 ein Bild mit ausgesprochen exotischem Ausdruck. Versehen wurde dieses Bild mit einem christlichen Titel – Öl auf Leinwand, 96 x 129 cm, heute München, Neue Pinakothek. Die Bildfläche nimmt sich querrrechteckig aus, in ihr liegt eine junge Frau aus Tahiti mit entblößter Brust. Sie ist mit einem Nimbus versehen. Im hinteren Bereich des Bildes ist eine weitere Frauengestalt anberaumt, die einen Säugling in ihren Armen hält, der auch mit einem Nimbus dargestellt ist.

<sup>678</sup> Für Gauguin war das Mysterium in seiner Kunst ein bestimmender *Faktor*. Es ist ein ästhetisches Geheimnis und zeigt damit seine Nähe zu Mallarmés Ästhetik der Vieldeutigkeit. „Ich glaube vielmehr, dass es nur Andeutungen geben kann [...] Einen Gegenstand zu benennen heißt drei Viertel des poetischen Genusses zu unterdrücken, der aus dem Glück besteht, etwas nach und nach zu erraten [...] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris 1891, 60.;

In irgendeiner Weise wird sie immer heilig *aussehen*, selbst wenn sie den Jesusknaben züchtigt (verprügelt).<sup>679</sup> So wird es keinen auftretenden Widerspruch geben, der Maria in einen polaren Gegensatz zur Heiligkeit setzt. Heiligkeit soll hier auch immer verstanden werden, als eine erhabene, erhobene sittliche Vollkommenheit.

Das Marienzeichen konnte als Icon seinen Weg machen und als arbiträres Zeichen, den Siegeslauf durch die Kunstwerke und damit auch durch die Kunstgeschichte antreten. Längst erschöpft sich darin nicht ihr Wert, doch dieses Besondere ist eben auch ein ästhetisch wie religiös-theologisch umgesetztes Maß, das den Gläubigen durch die Fähigkeit der Künstler/Maler *ins Auge* gehen soll.

Auch ein radikaler künstlerischer Realismus der späteren Jahrhunderte repräsentiert zuerst die Besonderheit der Maria als EINE – eben die besondere Frau – die es wert war Gottessohn zu gebären.<sup>680</sup>

In allen Bildern wird immer entweder die Mutter und ihr Leid oder die Mutter und ihre verhaltene Freude über die Geburt des Jesuskindes thematisiert, die dennoch schon den Anklang allen Elendes mit sich führt – wenn auch alles Leid nicht endgültig ist und eine Süßigkeit verspricht. All dies spiegelt sich in den hier angeführten Bildbeispielen von Duccio di Buoninsegna bis Pompeo Batoni. Die visuelle Präsenz der Maria verbleibt dabei immer in einer Ikonizität, die sie als *die* Heilige schlechthin auszeichnet.

Für sie gibt es kein Pendant, keine andere Darstellung – als eben die, die sie als Mutter (Jesus und darum auch als Mutter aller Menschen) darstellt.

Ihre Bedeutung ist das MUTTERSEIN und nicht irgendein übertragenes Bild, in dem der Begriff der Wahrnehmung doppeldeutig sein könnte. Die Bedeutung Marias besteht im Besonderen in Folge des Tridentinums, als diejenige Frau, die hinnimmt und doch auch tätig ist – die des Tuns willen Erwähnung findet. Sie ist als Mutter und als leidende Frau, die ihren Sohn verliert den Betrachtern nahe und dieser Nähe wohnt bereits die *Erkenntnis* inne, die hinsichtlich Marias und des Christentums allgemein Geltung verlangt und erlangt.

So ist Maria ist Nebenresultat der biblischen Geschichte und aus diesem Grunde kommt ihr auch eine direkte und die *fast allerhöchste theologische Bedeutung* zu.

### 3. Das Heilige als ein auf dem Weg zum gläubigen Christen Befindliche

Eine reine Ikonologie und Ikonografie kann hier nicht zu dem Erfolg führen, dass Maria als die Muttergottes die *Helfende* einer Zeit sein wird, die sich vom 15. zum 16. Jahrhundert vertiefend neu konzipiert. Eine völlige Neuerung liegt, wie bereits erwähnt nicht vor und es war auch nicht das Anliegen des Tridentinums eine Neuerung hinsichtlich der religiösen Kunst zu erreichen, sondern eher war es der Aufbruch, um das bereits Erreichte einer vertie-

<sup>679</sup> Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind/den Jesusknaben vor drei Zeugen. André Breton, Paul Éluard und dem Maler Max Ernst. Max Ernst, Ölgemälde 1926, 169 mal 130 cm, Museum Ludwig, Köln.

<sup>680</sup> Rosemarie Trockel und das Frausein als Thema in ihrer Kunst. Gudrun Inboden [Hrsg.] Rosemarie Trockel, La Biennale di Venezia, Vol. 2, New York, Köln 1999.

fenden Reflexion zuzuführen. Jene vertiefende Reflexion war dann auch speziell auf Maria als die Muttergottes bezogen.

Der Mensch an sich, so wie er im Zeitalter des Tridentinums in seiner Religion unterrichtet war, sollte die Vertiefung in das Religiös- Seelische als eine Verinnerlichung erfahren und darum die Jungfrau Maria auch als die Mutter und vor allem als die leidende Mutter erkennen, die den Menschen darin gleicht. Damit gleicht auch der Mensch Maria. Das Leid fungiert hier als Verbindungslinie zu all den Gläubigen, die auf eine hoffnungsvolle Zukunft sehen. Dabei geht es erst gar nicht um ein Wissen irgendwelcher religiöser Formeln. Das mitgefühlte Leid soll intellektuell wie auch geistvoll im Sinne des Christlichen jedem Menschen zugänglich gemacht werden.

Das Tridentinum beabsichtigt den Anschluss an Gott in einer Direktheit, die über die Muttergottes führt. Bilder sind darum das Allgegenwärtige und können in genau dieser Allgegenwärtigkeit in Kirchen, Domen, Kappellen und Privatkappellen ein Zeugnis für den Glauben ablegen.<sup>681</sup> Jede Vermutung hinsichtlich eines Götzendienstes bleibt damit ausgespart.

Ein innigster Zusammenhang zur Theologie ist von besonderer Wichtigkeit, da der Betrachter/in nie ausreichend in der Abstraktion alles Heiligen kundig ist. Damit ist nicht etwa das Fehlen eingehender akademischer Studien gemeint, sondern die Thematik der tridentinischen Zeit, die den Menschen eine spezifisch theologisch-religiöse Ästhetik in einer auf Wahrnehmung angewiesenen Weise anbietet. Es geht vor allem um die Schaffung der Schönheit, um so das erhabene Edle und darüber hinausgehende Heilige nicht nur in einer angemessenen Weise darzustellen, sondern es – das Heilige – als eben das Heilige herauszustellen.

*Das Heilige hat den Weg auf die Erde und zu den Gläubigen geschafft – so will es das Bilderdekret des Tridentinums verdeutlichen.* Auf der Ebene der künstlerischen Konzeption des 16. Jahrhunderts gibt es die spezifischen Bedeutungen des Christlichen, die bereits hundert Jahre zuvor wichtig waren.

Eine religiös-theologische Deutung stellt keine Zusammenfügung gegensätzlicher Meinungen dar, die sich schließlich in einer Synthese finden. Die religiös-theologische Funktion der Kirche, bestand auch darin, die Malerei als Verinnerlichung zu bedenken. Das in der Weise an der Verinnerlichung ausgerichtete Bild, konnte die Funktionen so nicht nur mitgestalten, sondern auch mitbestimmen.

Hier bahnte sich die streitbare Stärke der gegenreformatorischen Kunst ihren Weg. Im kirchlichen Kontext baute sich *das* Potential auf, das Konflikte wie auch Erkenntnisse verankerte. So darf nicht vergessen werden, dass das Beten mit Bildern eines der heikelsten Themen hinsichtlich des religiösen Umgangs mit Kunst überhaupt war und ist. Das Marienbildnis forderte den Betrachter/in oft geradezu auf, ein Gebet mit dem Bildnis zu sprechen, und/oder sogar an das Bild zu richten.

Die Ausrichtung zur Spiritualität zeigt sich deutlich auch in Anbetracht der Gedanken der Sinnlichkeit und Leibhaftigkeit.

---

<sup>681</sup> Wie oben Fn 665.

#### 4. Die Ausrichtung des Tridentinums

Es ist zu betonen, dass das Tridentinum nicht darauf angelegt war, dem Menschen Entgrenzungen aufzuzeigen, die in einer absoluten Freiheit der himmlischen Sphäre mündeten. Selbst wenn hier eine Freiheit in Gott gemeint sein dürfte – eine Freiheit, die auch die Muttergottes in den Marienbildnissen versprach – wird davon nicht auszugehen sein. Es ging eher um das Einlösen eines festen Punktes, eines Feststehens, um religiöse Festigkeit und schließlich Verlässlichkeit zu geben.

Das Tridentinum war eben auch darauf angelegt, ein *lebbares und also im täglichen gesellschaftlichen Dasein umsetzbares* religiöses Konzept als eine Verankerung im Glauben vorzulegen.

Die Problematik der Lehrsätze, die alle kennen und wenige befolgen, sollte weitestgehend getilgt werden. Die Malerei schien auch hier den Weg zu ebnen, um den Menschen der tridentinischen Zeit eine Sichtweise auf Maria zu gewährleisten, die es ihnen ermöglichte, ihren Glauben als dennoch befreiend und gleichzeitig als lebensdienlich zu leben.

Dem Tridentinum zufolge, besteht die Aufgabe darin im Bilddekret, eine spezifisch religiöse Moral zu manifestieren, die eine Ehrerbietung an die dargestellte Muttergottes ist. Eine Transzendenz, die mit der Muttergottes in der Alltäglichkeit gelebt werden sollte, konnte eine Tiefgläubigkeit mit einer Leichtigkeit verbinden. *Maria und der Glaube sollten wieder entdeckt werden, um sich in der Lebensfreude einer gläubigen Atmosphäre zu finden.*

*Speziell: Maria sollte als die Brücke zum Glauben an Gott eine Erneuerung erfahren.*

Wenn die gelebte Einheit in und mit Gott zu einem Ort der Transzendenz Erfahrung für das gesamte Leben des Gläubigen werden sollte, so konnte Maria als die Muttergottes eine vermittelnde Position einnehmen, die direkt zum Gläubigen führte. In ganz besonderer Weise ließen sich so auch die gläubigen Frauen ansprechen und in den Kreis der frohen, glücklichen und auch der das Leid erduldenen Mutter mit einbeziehen.

Für alle Christinnen und Christen hieß es in Folge des Tridentinums: Um zu einem Ort der Gottesbegegnung aufrufen zu können, wird es des Mutes zur Überwindung des Dualismus und zur Gestaltung in entsprechenden Formen und Riten gehören. Nach Auskunft der Johannes-Apokalypse (Offb. 21,2.3) ist ein Bild für den erwarteten „neuen Himmel und die neue Erde“, dass die neue Stadt aus dem Himmel auf die Erde herabkommt „wie eine Braut, die sich für ihren Mann geschmückt hat“. In der „Wohnung Gottes unter den Menschen“ wird dann die Heilige Hochzeit des Himmels und der Erde begangen. Der gläubige Mensch – oder zumindest der Mensch, der sich auch mit all seinen Zweifeln dem Glauben öffnet – wird eine Antwort erfahren, die nicht zuletzt auch über die Gottesmutter Maria in der Kunst und ihren Werken verkündet wird.

## 5. Die Quintessenz der marianischen Ausgestaltung durch das Tridentinum – als besondere Fragestellung

Abschließend will ich nochmals betonen, dass mir eine ästhetische Verklärung der menschlichen Affinität zu Maria als der Gottesmutter ebenso fern liegt wie eine Hoch-Stilisierung, die in irgendeiner Weise als *der* bevorzugte Ort der Marienbegegnung stattfinden konnte und stattfinden kann. Bei heftigen Gefühlsbewegungen, die sich infolge des Glaubens, der Betrachtung religiös inspirierter Gemälde und seiner *praktischen Anwendung* – in Form der Mildtätigkeit, Nächstenliebe, Aufopferung für Schwache etc. – ergeben, kann sich auch eine Verzückung und vielleicht sogar eine Trance zeigen, die in Richtung der Mystik weist.

Das Tridentinum sah das Christentum als eine Begegnung mit Gott, die in einer Spirale stattfand und so auch im geringsten der Brüder / Schwestern stets als etwas Höherwertiges anzusehen ist, dass sich auch in und ebenso weit über den Visionen zeigt. Immer bleibt es auch problematisch einzuschätzen, wie die religiös-theologisch inspirierten Bilder des 16. Jahrhunderts in das Innere der Menschen und also in die Psyche gelangten, um auf diese Weise sich einer Abspiegelung zuzuführen. Es sollte zu sich abspiegelnden Icherlebnissen zwischen den Betrachtern/innen der Bildwerke und Maria kommen.<sup>682</sup>

Die Herausforderung blieb bestehen, so dass die Kirche wieder als ein besonderer Raum der Glückseligkeit anerkannt werden konnte. Es sollte ein Raum der Ruhe sein, der beschützend vor jedem Krieg und vor jeder Unstimmigkeit bewahrte. Auch vor jeder Unstimmigkeit im Inneren der Gläubigen wie der Zweifler.

Transzendenzerfahrungen waren nicht beabsichtigt, obwohl jene immer und überall in den Domen, Kirchen, Kapellen und vor allem in Anschauung der dort ausgestellten Kunstwerke und der besonders hier Erwähnung findenden Malereien stattfinden konnten.

Es galt Maria als die Gottesgebäerin *inmitten einer Gemeinschaft haben zu dürfen*. In all den Bildnissen der Maria ist eine Besonderheit deutlich – und diese gilt eigentlich für alle Bildnisse dieser Art – Gott ist anwesend. Gott kann nicht nur anwesend sein, sondern er ist durch Maria als seine Mutter anwesend im Bild und also auch überhaupt in der jeweiligen Gegenwart des Gläubigen – und auch des Betrachters im Allgemeinen. Immer ist er (Gott) auch anwesend und bedacht.

Wieder sind es auch die Sinne, und vor allem die Augen die als ein besonderer Katalysator die Künste leiten. Ganz in dieser Weise trat die Kunst auch im 16. Jahrhundert in das alltägliche Leben der Menschen ein – der gläubigen wie auch der zweifelnden und der ungläubigen Menschen. Ungläubige waren hier ebenso erfasst, wie die Zweifler oder Gläubigen.

---

Textauszug des Bilddekrets: Zitiert nach Concilium Tridentinum (CT), Bd. 9, 1077-1079. Concilium Tridentinum, Diariorum, actorum, epistolarum, tractatum nova collection. Edidit Societas Goerresiana [...]13. Bde. Freiburg im Breisgau 1901-85. vel quod ab eis si aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant: sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant: Translation: oder weil von ihnen etwas zu erbitten wäre oder weil man Vertrauen in die Bilder setzen könnte, wie es vor Zeiten von den Helden getan wurde, welche ihre Hoffnung auf Götzenbilder setzten, sondern weil die Ehrung, die ihnen [d.h. den Bildern] erwiesen wird, sich auf die Urbilder bezieht, welche jene darstellen.

Von Seiten der Kunst und von Seiten der Theologie aus droht die Bildbegegnung unter falschen Verständnisvoraussetzungen in eine bloße Idolatrie umgedeutet zu werden. Dabei könnten das Bekenntnis zur Heiligkeit und Besonderheit einer ästhetischen Schönheit Marias in dem Sinne verletzt werden, dass auch die Heiligkeit Gottes angezweifelt wird. Eine intellektuelle wie auch gefühlsmäßig begründete Gefahr ist hier virulent und hat darum immer wieder zur Ablehnung von Bildern in der Kirche geführt.

Doch das Meditieren vor und mit einem Gemälde der Maria – einem Marienbildnis – dass sich einer meditativen Aneignung bildlicher Sinnangebote eröffnet, zeigt doch einen legitim ästhetischen Blick, um so auch alles Ästhetische im Gebet zu verbinden. Alle Bilder wiederum, die mit dem Anspruch betrachtet werden, Darstellungen der realen Muttergottes zu sein, müssen nicht prinzipiell als unzulässige Vereinnahmung der reinen Jungfräulichkeit und also Vollkommenheit in gegenreformatorischer Art abgelehnt werden.

Es muss jedoch vorausgesetzt werden, dass solche Bilder analog zur metaphorischen und einer in Gleichnissen dargestellten Rede von der Madonna als Mutter Gottes die totale Anderssicht eines Unsäglichen und also sich jeder Darstellung Entziehenden in den Blick nehmen. Dann lassen sie sich als ein Andachtsbild und als ein Bild des Betens verstehen, das als Modell mit heuristischer Funktion für die Beziehung des Betrachters/in zu Maria als der Mutter alles Göttlichen – der Mutter Gottes – und also auch zu Maria als der Mutter Christi den Weg zu den Gläubigen ebnet wird.

Die religiöse Praxis tritt einmal mehr im 16. Jahrhundert als Erscheinung – auch des Ästhetischen – hervor. Die Funktion des Bildes ist hier unter eben dem Aspekt der Funktion und des FUNKTIONIERENS zu sehen, und damit als Möglichkeit der religiösen Praxis einen Impuls zu verleihen. Etwas traditionell Religiöses war damit verstärkt in Augenschein genommen und konnte vertieft werden. Das Bild, in dem die künstlerische und die theologische Autonomie konvergieren, stellt sich die Mutter Gottes nicht in den Blick, sondern ist als eine Situation anzuerkennen, in der sich der Beter bei seiner Meditation vor Maria gestellt sieht.

Mit dem vorgestellten Ansatz werden bildtheologische Zugänge angenommen. Unter einer Bildtheologie verstehe ich die Annahme, dass die Kunst als ganze oder einzelne Werke auf Grund bestimmter Eigenschaften oder Rezeptionsmodi eine religiöse Qualität besitzen können, mit der sich die Bilder in Bezug auf den (gläubigen) Betrachter ausreichend im 16. Jahrhundert begründen ließen. Die entsprechenden Positionen enthalten im Einzelnen durchaus wertvolle Erkenntnisse, die einer theologischen Bildhermeneutik zu Gute kommen können.

Das hier vertretene Modell sieht die Begründung für eine religiös-theologisch inspirierte Malerei als hohe Kunst nicht in einer Eigenschaft bestimmter Stile, Inhalte, Schaffensakte im Allgemeinen und auch nicht im Besonderen, in Hinblick auf einzelne Künstler(- Stars) und dergleichen, sondern in der Begegnung des einzelnen Betrachters mit und also im Bild als einem gemalten religiösen Horizont. Der sich so entwickelnde hermeneutische Prozess am Bild eröffnet dem Betrachter/in auch im 16. Jahrhundert die Chance zu theologisch relevanten Entdeckungen und zur religiös-theologischen Identitätsbildung. Damit ist auch die Absicht des Tridentinums zugleich umrissen.

Sicher besteht von Seiten des Tridentinums ein theologischer Einfluss auf die Kunst, doch ist zugleich der Malerei – der Kunst an sich – die Möglichkeit einer besonderen Profilierung gegeben, die darin besteht die Kunst in vielerlei Interpretationen anzubieten. Letztendlich entscheidet der Betrachter/in, auch wenn er/sie von der religiös-theologischen Malerei in ein Thema hinein geführt wird. Das hier relevante Thema ist Maria, Maria in all den künstlerischen Darstellungen, die sich auf die kindliche Jungfrau ebenso beziehen wie auf die Pietà.

Ein hermeneutisches Problem besteht sicherlich in Hinsicht auf religiös-theologisch ausgerichtete Kunstwerke, die sich aber einer endgültigen Lösung entziehen. Die Kunst stellt sich hier in den Dienst der Religion und der Theologie, um damit ihr Können auch in diesem Bereich unter Beweis zu stellen. Eigentlich ist es nicht *das* was die Kunst ausmacht, in einem Dienst(-Verhältnis) zu einem anderen Geistesbereich zu stehen. Doch auch mit dieser Feststellung ist das Problem der Dienstbarkeit oder der Dienlichkeit der Kunst vor, während und nach dem Tridentinum nicht annähernd gelöst. Das Paradigma theologischer Bildhermeneutik ist auch nicht hauptsächlich der Bilderstreit, der auf das Gesetz zurück geht. Auskunft gibt hier das Evangelium.

Das Evangelium bereitet den Weg einer hermeneutischen Perspektive, um das Theologische einem Verstehen zuzuführen. Herausragender Punkt ist hier die Identität des Menschen im Glauben an Jesus Christus.

Der in dieser Arbeit vertretene Ansatz beruht auf der Möglichkeit, dass die Beschäftigung mit dem Bild unter der Bedingung eines sehenden Sehens, (Imdahl) dem Verständnis des Glaubens zu Gute kommen kann. Es geht hier nicht ausschließlich um die Bestärkung des Gottesglaubens, des Glaubens an die Muttergottes, sondern auch um die Reziprozität, die eine Theologie am Bild entstehen lässt. Diese Ansicht ist auch im Sinne des Tridentinums interpretierbar.

Das Bild eröffnet einen Horizont, der sich wiederum in einem speziellen Sinnangebot des religiös-theologischen Bildes erweitern lässt. Sprache wird in diesem Sinne auch immer die Sprache des Bildes sein.<sup>683</sup> So ist Unsterblichkeit immer auch ein Anliegen der Kunst – vor allem auch der religiös-theologisch inspirierten Kunst des 16. Jahrhunderts. Wie erlangt der Mensch die Unsterblichkeit? Antwort: In Form der Auferstehung, die so schon vorbereitet in den Gemälden der Kunst, an den (gläubigen) Betrachter/in herangetragen wird und ihn/sie auf diese Möglichkeit vorbereiten kann.

## **6. Die Sorge um das ewige Leben im Lichtkreis einer besonders heilig ausgerichteten Mariologie**

Der Glaube an ein ewiges Leben nach dem Tod, in welches die unsterbliche Seele nach dem Tod des Körpers übergehen soll, ist ohnehin ein zentrales Element aller Weltreligionen. Doch nur beiläufig sei hier darauf hingewiesen, dass die unsterbliche Seele in einem sterblichen Körper *beheimatet* ist. Maria als die Mutter Gottes kann den Weg in die Unsterblichkeit der

---

<sup>683</sup> Obraz 2006, Das schweigende Bild.

Seele ebenen? Zumindest zeigt Maria als Auserwählte Gottes und als Gottesmutter, eine Möglichkeit Unsterblichkeit zu erlangen.

In den hier vorgestellten Bildern, die die Muttergottes thematisieren, zeigen sich malerische Kompositionen, die die Zeit – viele Jahrhunderte – überdauern können. Doch ist diese Zeitspanne überhaupt einer Erwähnung würdig? Es geht doch um die Unsterblichkeit, also auch um die Ewigkeit – um so etwas, dass man *aeternitatis*, *eternity* nennt.

Könnte hier in der Gegenwart die Sicht auf das 16./17. Jahrhundert darin bestehen, eine Hilfe in einer Viele-Welten-Interpretation zu suchen, die vielleicht in der Quantenmechanik ihren Ausschlag geben wird? Wird Unsterblichkeit von dieser sehr biologisch-physikalischen Warte aus betrachtet werden müssen? Wird hier die Unsterblichkeit zu suchen und zu finden sein? Fragen über Fragen und die immer währende, weil so wichtige zur Erklärung herangerufene Interpretation besagt, dass die Wellenfunktion des Quantensystems niemals kollabiert, sondern vor allem die Möglichkeiten – und derer so viele wie nur möglich sein können – in eigenständigen Universen manifestiert sind. Dann ist ein Immerwährendes, also ein Universum und auch die Ewigkeit als etwas immer Bestehendes möglich?

Diese Arbeit begibt sich nicht auf das Gebiet der Physik, doch die Kunst der Malerei des 14. bis 17. Jahrhunderts zeigt einen Weg in die Ewigkeit, der ein Weg der Maria ist und der auch die Physik aller Zeitalter und ihre Gesetze mit einschließt.

Für die Unsterblichkeit des Bewusstseins ist im 16. Jahrhundert – im Jahrhundert des Tridentinums – Maria als ein Fingerzeig in die Ewigkeit von maßgebender Bedeutung. Wir wissen nicht viel – wir wissen, dass wir nicht wissen.<sup>684</sup>

Dieses Nichtwissen bezieht sich im Besonderen auf die Heiligkeit und damit auf Gott und auf die Muttergottes. Was sich aus einem solchen Prozess des Nichtwissens ergibt, kommt dennoch einer nachvollziehbaren Entdeckung gleich. Das heißt, das sich das Ziel einer theologischen Bildhermeneutik zwar beschreiben, aber nicht durch bestimmte Anweisungen mit Sicherheit vorhersagen lässt. Maria als die Muttergottes macht sich in der Weise ihrer Darstellung, die sie durch die Künstler erfahren hat, den Menschen erfahrbar als die Mutter, die Schöne, die Unschuldige, die herausragende Heilige (um nur einige wenige Attribute zu nennen).

Diese Erfahrung, die noch keine Erkenntnis ist, geschieht im und mit dem Bildnis der Maria. Ihr Geist und ihre Wahrhaftigkeit bleiben erhaben und erhoben. Auch sie bleibt letztlich entfernt. Selbst wenn das Tridentinum eine Ferne und Entrücktheit mit Hilfe der Kunst entfernen wollte und statt dessen die Nähe der Muttergottes den Menschen – eben mit dem Zutun der Künstler – zelebrieren wollte, waren auch im 16. Jahrhundert die geeigneten Voraussetzungen für ein solches Vorhaben nicht immer optimal geschaffen.

---

<sup>684</sup> So ein alter Hinweis, der nicht immer hilfreich ist, der aber zum Nachdenken – zum Denken überhaupt – anregt. In Anlehnung an: „Ich weiß, dass ich nicht (s) weiß.“ „Ich weiß als Nicht-Wissender“ – ich weiß, dass ich nicht weiß“. Platon, Apologie des Sokrates 21a-22a. Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, bearbeitet von Heinz Hofmann, Darmstadt 2005. Die Problematik des Scheinwissens: „Das Meinen nimmt den Schein auf.“ Georg Picht, Die Fundamente der griechischen Ontologie, Stuttgart 1996, 138.

Der Möglichkeit des Verstehens der Muttergottes als Fürsprecherin und Helfende sollte von Neuem Raum gegeben werden, um den Glauben als ein personales Geschehen vor den Menschen zu stellen. Der Blick der Muttergottes ist hier ebenso involviert wie der Blick des Betrachters/in. Der Blick des Betrachters ist in besonderer Weise auf das wirkliche Sehen, im Sinne einer Anschauung ausgerichtet. Damit sei gesagt, dass eine solche Anschauung von einer Qualität ist, die sich schlicht auf das vertiefende und wirkliche Sehen versteht. In und mit einem solchen Sehen verdichtet sich die Gnade des Glaubens.

Über und um die Gottesmutter Maria wird es viele tausend Gemälde geben. Sie gilt auch nach dem Tridentinum als Maria, Muttergottes, als Leidende wie als Heilige schlechthin in ihrer Reinheit als eine unauslotbare Gestalt. Die Gestalt der Maria, dem Mädchen mit dem jüdischen Vornamen Mirjam und der auf der Mondsichel stehenden und schwebenden Gottesmutter, die als gekrönte Himmelskönigin erkennbar wird und ohne die selbst die Zukunft des Katholizismus undenkbar ist – der Weg führt über die Gottesmutter zur Seligkeit<sup>685</sup> – wird als Gestalt der Erhabenheit sichtbar.

Die Bibel weist einen demgegenüber sehr vielschichtigen und ebenso sündhaften Frauenkreis auf. Was ist die weibliche Dimension des Göttlichen kurz vor und nach dem Tridentinum – wie weit weist es in die Zukunft. Abschließend sind deshalb noch einmal potenziert die folgenden Fragen zu stellen.

Wird Maria nach dem Tridentinum als die selbstständige junge oder auch erfahrene Frau in den Kunstwerken gezeigt? Darf sie bereits einer Revolutionärin gleich gefeiert werden? Wie zeigt sich ihre Schönheit nach dem Tridentinum?

„Die Distanz Gottes verbietet eine Präsenz in einem gemalten Abbild für die Sinneserfahrung. Das Subjekt der Neuzeit, das sich der Welt entfremdet, sieht die Welt gespalten in das bloß Faktische und den verborgenen Sinn der Metapher. Das alte Bild ließ sich gerade nicht auf eine Metapher reduzieren, sondern erhob den Anspruch auf eine unmittelbare Evidenz von Augenschein und Sinn.“<sup>686</sup>

Wie steht es um den Blick, den die Madonna an den Betrachter sendet? Ändert sich ihre Blickrichtung in den Gemälden nach dem Tridentinum? „Das Auge, in dem ich Gott sehe, das ist dasselbe Auge, darin mich Gott sieht; mein Auge und Gottes Auge, das ist *ein* Auge und *ein* Sehen und *ein* Erkennen und *ein* Leben.“<sup>687</sup> So ist auch das Sehen Gottes für Cusanus (Nikolaus von Kues) der Augenblick, in dem *Sehen und Gesehenwerden* koinzidieren. Der Treffpunkt des Blickes zwischen dem Betrachter und Maria und des Blickes zwischen Maria und den anderen Dargestellten der zur Sprache gebrachten Gemälde war in diesem Zusammenhang von Interesse.

<sup>685</sup> So schrieb der Priester Ludwig Maria Grignon de Montfort (1673-1716) den „Traktat über die wahre Marienverehrung“, das als Goldenes Buch in Europa für Aufsehen sorgte. Grignon de Montfort wurde am 20. Juli 1947 von Papst Pius XII. heiliggesprochen. Grignon de Montfort entwarf in seinem Werk den Blick in die Endzeit, in welcher er ein Reich Mariens heraufbeschwört. „Durch Maria wird das Reich Christi kommen [...] Während der Endzeit wird Maria mehr als je hervortreten[...].“

<sup>686</sup> Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, 26.

<sup>687</sup> Meister Eckhart, Deutsche Werke, Band 1, 201. (Hrsg.) J. Quint, Stuttgart 1996.

Durch die perspektivische Projektion und die szenische Choreographie, mit der ein Gemälde angelegt ist, lässt es sich als ein Ereignis sehen (anschauen), an dem der Betrachter analog zu einer ihn betreffenden und also realen Begebenheit Teil hat.

Charles Taylor analysiert die Quellen der normativen Authentizität; danach stammt dieser Begriff aus dem Umkreis der Gefühlsphilosophie des 18. Jahrhunderts, die „ihren Ausgangspunkt in der im 18. Jahrhundert aufkommenden Vorstellung erblickt, die Menschen seien mit einem moralischen Sinn ausgestattet, einem intuitiven Gefühl für das, was richtig und was falsch ist.“ Der moralphilosophische Zusammenhang verschwindet jedoch nach und nach: „Der Begriff der Authentizität geht nun daraus hervor, dass der in dieser Vorstellung vorhandene moralische Akzent verdrängt wird.“<sup>688</sup> Die ursprüngliche Auslegung verschiebt sich in eine quasi psychologische Ausrichtung: „es ist eine neue Form der Innerlichkeit, bei der wir dahin gelangen, uns selbst als Wesen mit innerer Tiefe zu begreifen.“<sup>689</sup>

Dieser Ansatz wurde später im 18. Jahrhundert vertieft. Für die Zeit vor, während und kurz nach dem Tridentinum lässt sich der Begriff eines moralisierenden Akzentes aber bereits in den hier vorgestellten Bildern sehen bzw. anschauen.

Die totale Neuerung des Tridentinums galt einer althergebrachten katholischen Beständigkeit. So war diese Neuerung hauptsächlich als enorme Bekräftigung zu verstehen, die aber in jener Stärke einer wirklichen Erneuerung gleichkam.

Damit seien an dieser Stelle die eingangs dieser Arbeit gestellten Fragen aufgegriffen und beantwortet.

*Infolge des Tridentinums gibt fortan verstärkt das Transitorische in den Bildnissen Mariens als unübersehbare Interpretationsgröße.*

*Mimische Bewegungsabläufe werden in und mit den Darstellungen angedeutet oder sogar klar herausgestellt und so kann von einer Dynamisierung gesprochen werden, die sogar eine Auflösung der Grenze zwischen dem Betrachter und dem betrachteten Objekt/Maria tendenziell ermöglichen.*

*In der Folgezeit des Tridentinums hat das Bild Mariens zur Versöhnung des Glaubens und des Wissens beigetragen. So wie es die Absicht des Tridentinums – der Teilnehmer – war, auf die bildenden Künste Einfluss zu nehmen. So durfte es auf keinen Fall mehr die Möglichkeit einer doppelten Wahrheit geben.*

---

<sup>688</sup> Charles Taylor, *Das Unbehagen in der Moderne*, Frankfurt am Main 1995, 34f.

<sup>689</sup> Ebd., 35.

## Literatur

- Adorno, T. W. (1970), *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1970ff.
- Aguchi, G.B. (1947), *Trattato*, auszugsweise abgedruckt in, Mahon 1947, 241-258. Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.
- Alberigo, J. u.a. (Hg.) (1973), *Concilium Oecumenicorum Decreta*, consultante Huberto Jedin, Bologna 1973.
- Alberti, Leon Battista (2002), *Traktat über die Malerei (Della Pittura, 1435,36)*, Darmstadt 2002.
- Alberti/Bätschmann (2000), *Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, (Hrsg.) Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000.
- Ambrosius Catharinus, *De certa gloria*, Lib.II, 61. Ambrosius Catharinus OP, *De certa gloria, Invocatione Ac Veneratione Sanctorum Disputationes Atque Assertiones Catholica Adversus Impios*. In: *Commentaria [...] In Omnes Divi Pavli Et Alias Septem Canonicas Epistolas [...] Venedig 1551*.
- Ambrosius Catharinus, *Disputatio De Cultu & adoratione Imaginum*, sp. 144. In, Ders. *Enarrationes [...] In Quinque Priora Capita Libri Geneseos. Adduntur pleriq[ue] alij Tractatus & Questiones [...] Rom 1552*, Sp. 121-144. Nachdruck der Ausgabe Rom 1551-1552 unter dem Titel, *Ambrosius Catharinus (Lancelotto Politi), Enarrationes. Assertiones. Disputationes*. Ridgewood 1964.
- Antonius von Florenz, *Summa Theologica*, ND Graz 1959, III.8.4
- Aquin, Thomas v. (1952), *S. Thomae Aquinatis Summa Theologiae*, (Hrsg.) P. Caramello, *Pars Prima et Prima Secundae*, Rom 1952, *Pars Prima, Questio XXXIII (de prae-destinatio posit iuvari precibus sanctorum)*.
- Aquin, Thomas v. (2013), *De veritate*, q. 1, a.1 c. in: *Questiones Disputatae de Veritate*, Wiesbaden 2013.
- Aristoteles *Rhetorik* (2012), hrsg. und übersetzt von Gernot Krapinger, Stuttgart 2012.
- Arnheim, R. (1983), *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1983.
- Asemissen, H.U. (1989), *Ästhetische Ambivalenz, Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei*, Kassel 1989.
- Asmussen, H. (1959) *Maria, die Muttergottes*. Stuttgart 1959.
- Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse/Confessiones*, (Hg.) J. Bernhard, Frankfurt a.M. 2004.
- Aurelius Augustinus, *De doctrina christiana*, Buch II, Kap. 39 (Bibliothek der Kirchenväter Bd. 49/ bzw. Aurelii Augustini Opera).
- Aurelius Augustinus, *Solioquiorum libri duo*, *Augustinus Selbstgespräche*, lateinisch-deutsch, Hrsg. Peter Remark, München 1965.
- Bagnoli, A., Bartalini, R., Bellosi, L., Laclotte, M., (2003) *Duccio, Alle Origini della Pittura*, Senese, *Cataloga Siena 2003/2004*, Milano 2003.
- Bätschmann, O. (1977), *Bild-Diskurs*. Bern 1977.
- Bätschmann, O. (1984), *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt 1984.
- Bätschmann, O. (1994), *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik*, 460-486, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.) *Bildende Kunst als Zeichensystem, Ikonografie und Ikonologie*, Köln 1994.
- Balthasar, von H.U.; Ratzinger, J. (1997), *Maria – Kirche im Ursprung*, Freiburg 1997, 112-130.
- Baudin, H. (1992), *Kirchliche und weltliche Aspekte in Stefan Lochners Altar der Kölner Stadtpatrone*, In: Frank Günter Zehnder (Hrsg.) *Stefan Lochner Meister zu Köln*, Köln 1993, 215-225.
- Bauer, H. (1992), *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992.

- Bäumer, R. (Hrsg.) (1979), *Concilium Tridentinum*, Darmstadt 1979.
- Baxandall, M. (1971), *Giotto and the orators*, Oxford 1971.
- Bazin, G. (1941), *Fra Angelico*, Paris 1941.
- Beardsley, M.C. (1988), *Aesthetics from Classical Greece to the Present. A Short History*, Tuscaloosa, London 1988
- Beggiao, D. (1978), *La Visita pastorale di Clemente VIII (1592-1600): aspetti di riforma post-Tridentina a Roma*, Libreria Editrice della Pontificia Università Lateranense 1978.
- Beinert, W. (1989), *Unsere liebe Frau und die Frauen*, Freiburg i.Br., Basel, Wien 1989.
- Beinert, W., *Marienkunde*, Marienkunde Bd. 2.
- Beissel, S. (1909), *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg i.Br. 1909. Neudruck Darmstadt 1972.
- Bellarmini, R. (1980/1981), *Einführung in Leben und Werk bei G. Galeota*, in: TRE 5 (1980), in: ders., *Klassiker der Theologie I*, München 1981, 525-531.
- Belting, H. (1981), *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- Belting, H. (1990), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Bentham, J. (1995), „*The Panopticon*“ and other Prison Writings, New York 1995.
- Betz, O. (1958), *Geistliche Schönheit, Von Qumran zu Michael Hahn*, in: *Die Leibhaftigkeit des Wortes*, Festschrift für Adolf Köberle, Hamburg 1958.
- Betzler, M. / Cojocar, M.-D. / Nida-Rümelin, J. (2012), *Ästhetik und Kunstphilosophie*, Stuttgart 2012.
- Betzler, M. / Nida-Rümelin J. (Hrsg.) (1998), *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998.
- Biehl, P. / Hinze, U. / Tammeus, R. (1989), *Symbole geben zu lernen. Einführung in die Symboldidaktik anhand der Symbole Hand, Haus und Weg*, Neukirchen-Vluyn 1989
- Biehl, P. / Hinze, U. / Tammeus, R. (1993), *Symbole geben zu lernen II. Zum Beispiel: Brot, Wasser und Kreuz. Beiträge zur Symbol- und Sakramentendidaktik*, Neukirchen-Vluyn 1993.
- Blunt, A. (1966), *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1966.
- Boehm, G. (1986), *Was heißt Interpretation?* In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Bd. 57, 17. Jg./1986.
- Boehm 1981 Gottfried Boehm: *Kunsterfahrung als Herausforderung*. In: W. Oelmüller (Hrsg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie 1, Ästhetische Erfahrung*. Paderborn 1981.
- Boehm 1983 Gottfried Boehm: *Das Werk als Prozess*, in: W. Oelmüller (Hrsg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie 3, Das Kunstwerk*. Paderborn 1983, 326 ff.
- Boehm 1985 Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum*. München 1985.
- Boehm 1985 Gottfried Boehm: *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*. In: Boehm, Stierle, Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*. München 1985.
- Boehm, G. (1993), *Die Lehre des Bilderverbotes*, in: *KuKi* 56 (1, 1993), 26-31.
- Boehm, G. (1995), *Die Bilderfrage*, in: Ders. *Was ist ein Bild (Bild und Text)*, München 1995.
- Boff, L. (1985), *Das mütterliche Antlitz Gottes. Ein interdisziplinärer Versuch über das Weibliche und seine religiöse Bedeutung*, Düsseldorf 1985.
- Bohren, R. (1975), *Dass Gott schön werde, Praktische Theologie als theologische Ästhetik*, München 1975.
- Bohren, B. (1979), *Geist und Gericht. Arbeiten zur Praktischen Theologie*, Neukirchen-Vluyn 1979.
- Bohren, B. (1986), *Lebensstil. Fasten und Feiern*, Neukirchen-Vluyn 1986.

- Boschloo, A.W.A. (1974), *Annibale Carracci in Bologna – Visible Reality in Art after the Council of Trient*, 2 Vols., Den Haag 1974
- Boreo, E. (1962), *Gracie e furia in Marco Pino*, in: *Paragone. Arte*, Vol.13, No. 151, Venedig 1962, 24ff.
- Bowron, E.Peters/ Kerber, P.B., (2007) *Pompeo Batoni, Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, Yale University Press, New Haven and London 2007.
- Michele Bracci, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.
- Bredenkamp, H. (1973), *Renaissancekultur als Hölle – Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten*, in: Warnke (Hg.), *Bildersturm*, München 1973, 41-64.
- Bredenkamp, H. (1975), *Kunst als Medium sozialer Konflikte*, Frankfurt a.M. 1975.
- Breuer, D. (Hg.) (1995), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25)*, 2. Bde., Wiesbaden 1995.
- Brückner, W. (1984), *Erzählende Kurzprosa*, in: W. Beinert, H. Petri (Hg.), *Handbuch für Marienheilkunde*, Regensburg 1984, 192ff.
- Bubner, R. (1989), *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989, 143-151.
- Büchsel, M. (2010), *Einleitung. Abkehr vom „Kultbild“ als Epochenbegriff*, in: Büchsel, M. [u.a.] (Hrsg.) *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. „Kultbild“, Revision eines Begriffs*, Berlin 2010, 9-26.
- Burke, P. (1986), *Culture and Society*, Cambridge u.a. 1986.
- Burke, P. (1987), *The Italian Renaissance, Culture and Society in renaissance Italy*, Cambridge 1987.
- Burschel, P., *Imitatio sanctorum. Oder: Wie modern war der nachtridentinische Heilighimmel*, in: *Das Konzil von Trient und die Moderne* (Hrsg.) Paolo Prodi, Wolfgang Reinhard, Berlin 2001, 241-259.
- Büttner, F. (2003), *Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zur Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang von Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, in: Österreicher, W. (Hrsg.) *Autorität der Form – Autorisierungen – Institutionelle Autoritäten*, Münster u.a. 2003, 17-36.
- Carli, E. (o.J.), *Die Maestà des Duccio di Buoninsegna*, herausgegeben für die Opera Metropolitana von Siena, Siena o.J.
- Cassirer, E. (1944), *Versuch über den Menschen, (Essay on Man)*, Darmstadt 1994.
- Catalogue, *Filippo Lipi, Frau Diamante, Florence 1406-Spolète 1469, Terranuova Bracciolini vers 1420, Florence ou Rome 1498*.
- Chapuis J. (2004), *Stefan Lochner, Image Making in Fifteenth-Century Cologne*, Turnhout, Belgium 2004.
- Chemnitz, M. (1585), *Quarta Et Postremo Pars Examinis Decretorum Concilii Tridentini, De Imaginibus*, in: *Martin Chemnitz, Examinis Concilii Tridentini [...] 4 Bände*, Frankfurt a.M. 1585, 13-46.
- Clairvaux, B. v. (1979), *Rufe zu Maria. Mit der Sonne umkleidet*. München 1979.
- Cochlaeus, J. (1931), *Aequitatis discussio super consilio delectorum cardinalium ad tollendam per generale concilium inter Germanos in religione discordiam 1538*, Münster 1931.
- Collijn, I. (1924-1931), *AP, Acta et progressus canonizacionis beate Birgitte*, Uppsala 1924-1931.
- Concilium Tridentinum (CT)*, Bd. 9, 1077-1079. *Concilium Tridentinum, Diariorum, actorum, epistolarum, tractatum nova collection. Edidit Societas Goerresiana [...] 13. Bde.* Freiburg i.Br. 1901-85.
- Concilium Tridentinum IV*, Nr. 184; *Übersetzung nach Eduard Stakemeier*, in: *Schreiber (Hrsg.)*, 226-231.

- Concilium Tridentinum, 1077-1079; Eine vollständige deutsche Übersetzung bietet W. Smets, Des hochheiligen, ökumenischen und allgemeinen Concils von Trient Canones und Beschlüsse, Bielefeld 1847.
- Creighton, G. (1959), The Archbishop on the painters of Florence 1450, Art Bulletin 41, 1959, 75-87. 76f.
- Creutzburg, A. (2011), Die heilige Birgitta von Schweden, Bildliche Darstellungen und theologische Kontroversen im Vorfeld ihrer Kanonisation (1373-1391), Kiel 2011.
- Culler, J. (1994), Ein Plädoyer für die Überinterpretation, in: Umberto Eco, Zwischen Autor und Text, München, Wien 1994.
- Danto, A. C. (1965), Analytic Philosophy of History, Cambridge 1965.
- Danto, A. C. (1995), Abbildung und Beschreibung, in Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild? (Bild und Text), München 1995.
- David Ganz und Stefan Neuner, (2013) Peripathetisches Sehen in den bildkulturen der Vormoderne 9-60, 28., in: Peripathetisches Sehen in den bildkulturen der Vormoderne (Hrsg.) D. Ganz, S. Neuner. München 2013.
- Delius, W. (1963), Geschichte der Marienverehrung, München, Basel 1963.
- Demmerling, C. / Landweer H. (2007), Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn, Stuttgart, Weimar 2007.
- Dempsey, C. (2000), Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style, Fiesole 2000,
- Denzinger, H. (1999), Enchiridion symbolorum definitionem et declarationem de rebus fidei et morum, hrsg. v. Peter Hünemann, Freiburg i.Br. u.a. 1999, Nr. 1862-1870.
- Denzinger, H. / Hünemann, P. (Hrsg.) Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Freiburg im Breisgau 2004.
- Deutz, R. von (1972), De sancta Trinitate et operibus eius, ed. H. Haacke (CC CM 24), Turnhout 1972, XXXIV 322 ff., S. 1831.
- Didi-Huberman, G. (1995), Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration, München 1995.
- Drewermann, E. (1986), Dein Name ist wie der Geschmack des Lebens. Tiefenpsychologische Deutung der Kindheitsgeschichte nach dem Lukasevangelium, Freiburg im Breisgau 1986.
- Dittmann, L. (1967), Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, München 1967.
- Döllinger, J.J.I.; Reusch Fr. H. (1887) (Hrsg.), Die Selbstbiografie des Cardinals Bellarmin, Bonn 1887.
- Dupeux, C., Jetzler, L., Wirth, J. (Hrsg.), (2000), Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille, Zürich 2000.
- Eck, Enchiridion, Cap. XVI Ed. Fraenkel, 195. Eck, Johannes, Enchiridion locorum communium adversus Lutherum at alios hostes ecclesiae (1525-1543). Mit den Zusätzen von Tilmann Smeling OP (1529, 1532), Editor Pierre Fraenkel in Verbindung mit dem Institut D'Histoire de la Réformation Genf (=Corpus Catholicorum 34). Münster/Westfalen 1979.
- Eco, U. (1962), Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 19962.
- Eco, U. (1972) Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milano 1962; Deutsch, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1972.
- Eco, U. (1987), Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, Supplemente 5, hrsg. von Hans-Horst Henschen, übersetzt aus dem Englischen von Günter Memmert, München 1987. (engl. Original, Bloomington 1976).
- Eco, U. (1994), Zwischen Autor und Text München, 1994.
- Eco, U. (1994), Interpretation und Geschichte, in: Zwischen Autor und Text München, 1994 29-51.
- Ehrenpreis, S. / Lotz-Heumann, U. (2002), Reformation und konfessionelles Zeitalter (Kontroversen um die Geschichte), Darmstadt 2002.

- Einem, H. v. (1940), Bemerkungen zur Florentiner Pietà Michelangelos, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 61 (1940), 77ff.
- Emmerling, E. (1932) Pompeo Batoni. Sein Leben und Werk, Diss. Köln 1932.
- Engelen, U. (1978), Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1978.
- Erasmus, Enchiridion militis christiani, in, Ders. Opera omnia, Band 5, Leiden 1704, Nachdruck Hildesheim 1962, Sp. 31.
- Erasmus, Modus Orandi Deum, Ed. Bakhuizen van den Brink, Opera omnia Desiderii Erasmi Toterdami, Oridinis quinti tomus primus in: Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami, Ordinis Quinti tomus primus. Amsterdam u.a. 1977.
- Erasmus, Opp. Ed. Dupin V 622 A, (1970) in: Jedin, H. Geschichte des Konzils von Trient. Bologneser Tagung, 1547/48. Freiburg 1970.
- Evdokimov, P. (1970), Panagion und Panagia. The Holy Spirit and the Mother of God, Paris 1970.
- Fareley, M. A. (2006), Just Love. A Framework for Christian Sexualethics, New York, London 2006.
- Feld, F. (1990), Der Ikonoklasmus des Westens. Leiden, New York, Köln 1990.
- Feuerbach, L. (1941/1973), Das Wesen des Christentums, 1841/1843/1849, Gesammelte Werke, hrsg. v. W. Schuffenhauer / W. Harich, Berlin 1973.
- Fiore, K. H. (1993), Taddeo Zuccari, Pietà con Angeli, in: Per Taddeo e Federico Zuccari (1993), 316ff.
- Fisher, H. (1993) Anatomie der Liebe, München 1993.
- Fonagy, P. / Target, M. (2006), Psychoanalyse und die Psychopathologie der Entwicklung, Stuttgart 2006.
- Frank, G. (2015) Von der Reformation zur Reform – einige einleitende Überlegungen, 41-64, hier 49, in: Von der Reformation zur Reform. Neue Zugänge zum Konzil von Trient (Hrsg. Günter Franke, Albert Käuflein, Tobias Licht, Freiburg, Basel, Wien 2015).
- Frank, K. S. (1970), Geboren aus der Jungfrau Maria – Das Zeugnis der alten Kirche, Stuttgart 1970.
- Frank, M. (1977), Das individuelle Allgemeine. Frankfurt am Main 1977.
- Frank, M. (1980) Das Sagbare und das Unsagbare. Frankfurt am Main 1980.
- Freitag, W., Volks- und Elitenfrömmigkeit in der frühen Neuzeit. Marienwallfahrten im Fürstbistum Münster. Paderborn 1991.
- Frei, U.-B., Bühler, F. (Hrsg.), Der Rosenkranz. Andacht – Geschichte – Kunst, Bern 2003.
- Frey, D. (1964), Manierismus als europäische Stilerscheinung, Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1964.
- Füssli, J.R. (1779) in: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahl-schneider [...] Zürich 1779.
- Gadamer, (1989) Aktualität des Schönen. Stuttgart 1989.
- Gadamer, (1990), Wahrheit und Methode, Frankfurt a.M. 1990.
- Gandelmann, C. (1986), La Geste du montreur. Dans: Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX ième siècle. Paris 1986, 27-49.
- Ganz, D. / Neuner, S. (2013), Peripathetisches Sehen in den bildkulturen der Vormoderne, München 2013.
- Ganzer, K. (1991), Aspekte der katholischen Reformbewegungen im 16. Jahrhundert, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1991, Heft 13, Stuttgart 1991, 31f.
- Ganzer, K. (1995), Das Konzil von Trient und die theologische Dimension der katholischen Konfessionalisierung, in: Reinhardt, W. / Schilling, H. (Hg.), Die katholische Konfessionalisierung, Gütersloh 1995, 50-69;

- Geiselman, J.R. (1957), Das Konzil von Trient über das Verhältnis der Heiligen Schrift und der nicht geschriebenen Traditionen. Sein Missverständnis in der nachtridentinischen Theologie und die Überwindung dieses Missverständnisses, in: Die mündliche Überlieferung. Beiträge zum Begriff der Tradition von H. Bacht, H. Fries. J.R. Geiselman (Hrsg.) M. Schmaus, München 1957, 123-206.
- Gerson, J. *Tractatus Pro Devotis Simplicibus*, Cap. Qualiter & quare orandum sit spiritu, sine imaginibus, Opera Omnia, Hrsg. Louis Elles Du Pin, 5 Bände, Ed. Antwerpen 1706, Bd. 3, Sp. 610. Nachdruck Hildesheim 1987.
- Gilio, G.A. (1961), Dialogo nel quale si regiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, 1564, in: Paolo Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol.II, Bari 1961, 1-115.
- Girolamo. *Druck der Predigt: Concilium Tridentinum Diariorum, actorum, epistularum, tractatum nova collecti*, Bd. 9; *Concilii Tridentini actorum pars sexta complectens acta post sessionem sextam (XXII) usque ad finem concilii* (17. September 15622 – 04. Dezember 1563), bearbeitet von S. Ehses, Freiburg i.Br. 1924.
- Gómez López, J. D. (2001), *Muta praedicatio. El arte, vehicolo conceptual de la Revelación, en el „Discurso intorno alle imagini sacre et profane“ de Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Rom 2001.
- Gousset, T. (1844), *Les actes de la Provence ecclésiastique de Reims ou canons, décrets des conciles, constitutions, status et lettres des évêques*, Reims 1844, Band 3.
- Groneberg, B. (Hg.) (2007), *Die Welt der Götterbilder*, Berlin u.a. 2007.
- Grundmann, W. (1973), *Das Evangelium nach Matthäus. Theologischer Hauskommentar zum Neuen Testament I*, Berlin 1968.
- Habermas, J. (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. II, Frankfurt a.M. 1981.
- Hagemann, L. / Pulsfort, E. (1992), *Maria die Mutter Jesu*, in *Bibel und Koran (Religionswissenschaftliche Studien, Bd. 19)*. Würzburg, Altenberge 1992.
- Hager, H. (1962), *Calvinische Gottesdieberey*, in: Hager, H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels (Römische Forschungen der Binliotheca Hertziana 17)*. München 1962.
- Hager, H. (1962), *Wiederlegung deß kurtzen/aber nicht Schriftmässigen Berichts Abrahami Sculteri*, in: Hager, H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels (Römische Forschungen der Binliotheca Hertziana 17)*. München 1962.
- Halperin. D.J. (1988), *The Faces oft he Chariot. Early Jewish Responses to Ezekiel's Vision*, Tübingen 1988.
- Hartmann, S. (2009), *Die Magd des Herrn. Zur heilsgeschichtlichen Mariologie Heinrich M. Kösters*, Regensburg 2009.
- Hartwig, W. / Wehler, H.-U. (Hg.) (1996), *Kulturgeschichte heute, Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, Sonderheft 16*, Göttingen 1996.
- Hastedt, H. (2003), *Gefühle*, Stuttgart 2005; Achim Stephan (Hg.), *Natur und Theorie der Emotion*, Paderborn 2003.
- Hastedt, H. (2005), *Gefühle*, Stuttgart 2005.
- Hawel, P. (1985), *Die Pietà. Eine blüte der Kunst*, Würzburg 1985.
- Hecht, C. (1997), *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.
- Hecht, C. (2003), *Die Glorie, Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.
- Hecht, C. (2012), *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit*, Berlin 2012.
- Hegel, G. F. W. (1970), *Werke 13, Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main 1970.

- Heinen, U. (1996), Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen, Weimar 1996.
- Helperin, D. J. (1988), The Faces of the Chariot. Early Jewish Responses to Ezekiel's Vision, Tübingen 1988.
- Hersche, P. (1999), Italien im Barockzeitalter (1600-1750). Eine Sozial- und Kulturgeschichte, Wien 1999.
- Hildmann, A. / Lenssen, J. / Riedel, R. (Hrsg.), Menschwerdung, Katalog zur Ausstellung der Evang.-Luth. Kirche in Bayern und der Diözesen Regensburg und Würzburg zum Millennium 2000, Regensburg 2000.
- Hoeps, R. (1984), Bildsinn und religiöse Erfahrung. Hermeneutische Grundlagen für einen Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandsloser Kunst, Frankfurt, Bern, New York 1984.
- Hofmann, M. (2009), Die neue Eva. Geschichtlicher Ursprung einer Typologie mit theologischem Potential, Regensburg, in: Hartmann, S., Die Magd des Herrn. Zur heilsgeschichtlichen Mariologie Heinrich M. Kösters, Regensburg 2009, 152ff.
- Hoffmann, A. (1957), Die deutsche Thomas-Ausgabe, Bd. 26 (III 16-34), Heidelberg, Graz 1957.
- Hogarth, W. (1753), The analysis of beauty. Oxford 1753.
- Hohenlandenberg, H. v., (1546), Questiones duae, quarum altera est de adorando Altaris Sacrificio. Quondam ab Reverendissimo [...] Domino Hugone, Episcopo Constantiensi, inclytæ civitatis Tigurinae Magistratu rationem exigente, Germanica lingua conscriptæ [...] Nunc vero [...] per Georgium Theandrum Latinitati donatæ. Ingolstadt 1546, Articulus VI, 18
- Hombres, S. (1984), Cimes et Dieux. Les grandes Mythologies de L'atitude et la légende dorée dea Montagnes à travers le monde, Paris 1984.
- Horst, U. (1987) Die Diskussion um die Immaculata Conceptio im Dominikanerorden. Ein Beitrag zur Geschichte der theologischen Methode. München 1987.
- Huhn, J. (1952), Das Mariengeheimnis beim Kirchenvater Ambrosius, Alma socia Christi, Rom 1952.
- Husserl, E. (2008), Husserliana. E. Husserl Gesammelte Werke, Husserl Archiv Leuven, Den Haag. Jetzt Berlin 2008, 42. Bde. 4. Hua II, 62 (IV. Vorlesung).
- Huret, J. (1891), Enquête sur l'évolution littéraire, Paris 1891
- Imdahl, M. (1995), Ikonik, in: Boehm, G. (Hrsg.) Was ist ein Bild, München 1995, 300-324.
- Internationaler Mariologischer Arbeitskreis (Hrsg.) Kevelaer, Regensburg 2004.
- Iserloh, E. / Glazik, J. / Jedin, H. (1985), Reform und Gegenreformation, Handbuch der Kirchengeschichte 4, hrsg. v. Hubert Jedin, Freiburg i.Br. u.a., 1967 (Sonderausgabe 1985).
- Inboden G. (1999), [Hrsg.] Rosemarie Trockel, La Bienale di Venezia, Vol. 2, New York, Köln 1999.
- Ivánka, (1964) Plato Christianus. Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter, Einsiedeln 1964, 146-148.
- Jäger, M. (1990), Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1990.
- Jauß, H. R. (1977), Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik Band 1, Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung, München 1977.
- Jedin, H. (1935/1975), Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, in: Theologische Quartalschrift, 116 (1935), 143-188, 404-429, Wiederabdruck: Ders., Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Bd. 2: Konzil und Kirchenreform, Freiburg i.Br. u.a. 1966, 460-498.
- Jedin, H. (1946) Katholische Reformation oder Gegenreformation? Luzern 1946.
- Jedin, H. (1963), Das Tridentinum und die bildende Kunst, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Jg. 75, Stuttgart 1963, 321-339.
- Jedin, H. (1964), Der Abschluss des Trienter Konzils 1562/63, Münster 1964.

- Jedin, H. (1966), Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Bd.2: Konzil und Kirchenreform, Freiburg im Breisgau u.a. 1966, 460-498.
- Jedin, H. (1970), Geschichte des Konzils von Trient, Band III. Bologneser Tagung 1547/48 – Zweite Trienter Tagungsperiode (1551/52), Freiburg i.Br., Basel, Wien 1970.
- Jedin, H. (1973), Katholische Reformation oder Gegenreformation?, in, Ernst Walter Zeeden (Hrsg.), Gegenreformation, Wege der Forschung 311, Darmstadt 1973, 46-81.
- Jedin, H. (1975), Geschichte des Konzils von Trient, Bd. 4: Dritte Tagungsperiode und Abschluss, 2. Halbband: Überwindung der Krise durch Morone, Schließung und Bestätigung, Freiburg i.Br. u.a. 1975.
- Jezler, P. (1994), (Hrsg.), Himmel, Hölle, Fegefeuer, Das Jenseits im Mittelalter, Ausstellungskatalog, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich, München 1994.
- Johann Eusebius Nieremberg SJ, De Adoratione in spiritu et veritate, Antwerpen 1631.
- Johannes Paul II. (1985), Die menschliche Liebe im göttlichen Heilsplan: Katechesen 1979-1981, *Communio personarum*, Band 1, Schönstatt 1985
- Jung-Inglessin, E.-V. (1989), Römische Madonnen. Über die Entwicklung der Marienbilder in Rom von den Anfängen bis in die Gegenwart, St. Ottilien 1989.
- Kant, I. (1790/1974), Kritik der Urteilskraft 1790, hrsg. v. W. Wehschedel, Frankfurt a.M. 1974.
- Kant, I. (1996), Kritik der Urteilskraft, hrsg. von W. Wehschedel, Frankfurt a.M. 1996.
- Kemp, M. (2001), Seen and unseen – the visual ideas behind art and science, New York 2001.
- Kemp, W. (1985), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Reflexionsästhetik. Köln 1985.
- Keazor, H. (2007), *Il vero modo*, Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007.
- Kierkegaard, S. (1960), Der Begriff der Angst, in: Werke, übers. und mit Glossar, Bibliografie sowie einem Essay „Zum Verständnis des Werkes“ (Hrsg.) L. Richter, Bd. 1, Reinbek 1960.
- Klauck, H.-J. (2009), Die neue Echter Bibel. Kommentar zum Neuen Testament mit der Einheitsübersetzung., 1. Korintherbrief, Stuttgart 2009.
- Klinkhammer, K.J. (1980) Ein wunderbares Beten. So entstand der Rosenkranz, Leutesdorf 1980;
- Kolb, R. (1987), For All the Saints. Changing Perceptions of Martyrdom and Sainthood in the Lutheran Reformation, Macon GA 1987.
- Krick, I. (1996), Römische Altarbildmalerei nach dem Tridentinum bis zum Pontifikat Clemens' VIII (1563- 1605) Diss. Mainz 1996.
- Krüger, J. (2015), Kirchenbau im Zeitalter der Reformation, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Von der Reformation zur Reform, Neue Zugänge zum Konzil von Trient, Freiburg im Breisgau 2015, 131-159, 155.
- Krüger, K. (1992), Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter, in, Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (Wolfenbütteler Forschungen, Band 49), Stuttgart 1992, 105-133.
- Kruse, L. (1954) Die Conceptio Immaculata auf dem Konzil von Trient, in: ThGI 44 (1954) 161-185.
- Kühn, H. (1993), Technischer Bildaufbau und Farbmaterial im Werk Stefan Lochners 181-186, In: Frank Günter Zehnder (Hrsg.) Stefan Lochner, Meister zu Köln, Herkunft, Werke, Wirkung, Köln 1993.
- Kühn, R. (1993), Kunst als verfleischlichte Leiblichkeit. Kulturelles Bedürfnis und Ästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 38, 1993.
- Kues, N. v. (1987), Vom Sehen Gottes. Ein Buch mystischer Betrachtung. Zürich 1987.

- Kunst und Religion in Österreich, aus „Face à Face“, 1987, in: Expression und Meditation, Sammlung Rombold, Linz 1999. 158ff.
- Kuske, B. (1956), Köln, der Rhein und das Reich, Köln, Graz 1956,
- Kuttner, S. (1979) Die Reform der Kirche und das Trienter Konzil, in: Concilium Tridentinum (Hrsg.) Remigius Bäumer, Darmstadt 1979, 385-407.
- Lehnerer, T. (1984), Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher Ästhetik, Hamburg 1984.
- Leibniz, G.W. (1679), Annotationes ad professionem fidei a Pio IV. praescriptam (Herbst 1679), Sämtliche Schriften und Briefe. 4. Reihe, Politische Schriften, Bd. 3.
- Leibniz, G. W. (1923ff.), Sämtliche Schriften und Briefe, Berlin u.a. 1923ff.
- Lenk, L. (1986), Wie Georg Simmel die Mode überlistet hat, in: Die Listen der Mode hrsg. v. Silvia Bovenschen, Frankfurt a.M. 1986.
- Lhotsky, A. (1976), Österreichischer Barock, in: ders., Aufsätze und Vorträge 5, Wien 1976, 200-219.
- Lill, J. (1878), Die Darstellungen der Gottesgebälerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben, Freiburg 1878.
- Lill, R. (2015), Zwischen Renaissance, Reformation und Kirchenreform. Das römische Papsttum im 16. Jahrhundert, 160-178, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Von der Reformation zur Reform. Neue Zugänge zum Konzil von Trient, Freiburg, Basel 2015.
- Lohfink, G. (1971), Die Himmelfahrt Jesu. Untersuchungen zu den Himmelfahrts- und Erhöhungstexten bei Lukas, München 1971.
- Lohfink, G. (1972), Die Himmelfahrt Jesu – Erfindung oder Erfahrung, Stuttgart 1972.
- Lüdemann, G. (2008), Jungfrauengeburt?. Die Geschichte von Maria und ihrem Sohn Jesus, Springe 2008.
- Lüdemann, G. / Janßen, M. (1997), Bibel der Häretiker. Die gnostischen Schriften aus Nag Hammadi 1997.
- Lukacs, G. (1974), Heidelberger Ästhetik. Hrsg. von G. Markus und F. Bensele. Darmstadt 1974.
- Lüthy, M. (2009), Zwei Aspekte der Formdynamisierung in der Kunst der Moderne, in Avanesian, A., Hofmann, F., Leeb, S., Stauffacher, H. (Hrsg.): Form, Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis. Zürich, Berlin 2009, 167-188.
- Lutterbach, H. (2012), Die christliche Abwertung der Sexualität – eine Kontinuitätsgeschichte der Menschenferne? In: Michael Felder, Jörg Schwaratzki (Hrsg.), Glaubwürdigkeit der Kirche. Würde der Glaubenden, Freiburg i. Br. 2012, 265-275.
- Macht, S. (Hrsg.), (1999), Gottesbilder, Ehbürg-Loccum 1999.
- Maier, A. (1955), Metaphysische Hintergründe der spätscholastischen Naturphilosophie, Rom 1955.
- Manus, P. (1981), Die Heiligenverehrung nach CA 21, in: E. Iserloh (Hg.), Confessio Augustana und Confutatio. Der Augsburger Reichstag 1530 und die Einheit der Kirche, Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, 118, Münster 1981, 596-640.
- Mannini, M.P. (2004), Sandro Botticelli et Atelier de Sandro Botticelli, Prato 2004,
- Maria, Abbild oder Vorbild? (1990), Dokumentation der Tagung „Maria – Abbild oder Wunschbild“. Tübingen 1990.
- Martin Luther, Werke, Weimarer Ausgabe, Weimar 1883 ff. (=WA).
- Martini, A. / Maroni Lumbroso, M. (1963), „Le confraternite romane nelle loro chiese“ Rom 1963.
- Matsche, F. (1981), Die Pietas Mariana – Maria als Staatspatronin und Generalissima der Habsburger, in: Die Kunst im Dienste der Staatsidee Karls VI., Berlin-New York 1981.
- Meier, C. (1972), Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen, in: Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, 245-355.
- Meister Eckhart, (1986), J. Quint, (Hrsg.), Deutsche Werke, Band 1. ,Stuttgart 1986.

- Mennekes, F. (1988/89), Neue Kunst in alten Kirchen. Über Konzeption und Erfahrungen in der Kunststation Sankt Peter Köln, in, Jahresring 1988/89, 225-253.
- Merleau-Ponty, M., Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1994.
- Mersmann, J. (2011), „In una occhiata“. Das Ideal des Einen Blicks von Einem Punkt, in: Matthias Bleyl, Pascal Dubourg Glatigny (Hrsg.) Quadratura. Geschichte, Theorie, Technik, Berlin 2011, 223-236.
- Mertin, A., (1988), Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung, in Mertin, Schwebel (Hrsg.), Kirche und moderne Kunst, 146-168. Frankfurt 1988.
- Molanus, (1570), De Picturis, Epistola Nuncupatoria, bes. fol. A4v-A5v.; Molanus (van der Meulen), Johannes, De Picturis Et Imaginibus Sacris, Liber Unus, tractans de virandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus. Authore Ioanne Molano Louaniensi, Sacrae Theologiae Licentiate, & Louanij ordinario Professore [...] Leuven/Löwen, Apud Hieronymum VVellaeum, 1570.
- Molanus, J. (1594), De Historia SS. Imaginum et Picturarum, pro verso earum usu contra abusum, Libri quatuor, Leuven/Löwen 1594.
- Mollenkott, V. R. (1985), Gott – eine Frau?, München 1985.
- Montfort, de, L.M.G., (1999), Traktat über die wahre Marienverehrung. Freiburg/Schweiz 1980.
- Mühlen, K.-H. zur (1999), Reformation und Gegenreformation (Kleine Reihe V&R). 2 Teile, Göttingen 1999.
- Müller, G. L., (2003), Maria – Die Frau im Heilsplan Gottes (Mariologische Studien XV) Regensburg 2003, 116-225;
- Müller, T.M., Schlotthauer, R. (Hrsg.) (2012), Gott denkend entdecken. Meilensteine der Theologie, Kevelaer 2012.
- Müller, W. E. (1998), Kunst als Welterschließung. Zur Möglichkeit einer theologischen Interpretation autonomer Kunst, in, Müller, Heumann, Kunst-Positionen, Stuttgart 1998, 131-148.
- Muratoff, P. (1930), Fra Angelico, London, New York 1930.
- Murillo, B.E. (o.J.), Ausstellungskatalog, Der Maler der Betteljungen und Madonnen. München, o.J.
- Nagel, I. (2009), Gemälde und Drama, Giotto, Masaccio, Leonardo, Frankfurt am Main 2009.
- Netter gen. Waldensis, T. (1759), De cultu imaginum, 906. Thomas Waldensis, De cultu imaginum, in, Thomae Waldensis Carmelitae Anglici Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae (ca. 1420), Venedig 1759, col.893 ff.
- Neuner, S. (2007), in: Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur, 165-204. S. Neuner, E. Futscher, R. Ubl, W. Pichler (Hrsg.), München 2007.
- Nietzsche, F. (1872)/(1988), Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Nietzsche / Colli, Montinari, Bd. 1. Berlin, New York 1988.
- Nietzsche, F., (1980), Jenseits von Gut und Böse, Aph. 168. In: Kritische Studienausgabe (KSA). München, New York 1980.
- Nikolaus von Dinkelsbühl, StaBi Berlin, [Staatsbibliothek Berlin] Ms.germ. fol.1316, fol. 79r-83r; Auslegung zum ersten Gebot; Johannes Nider, StaBi München [Staatsbibliothek München] Expositio decalogi, o.O. 1476. 2° Mc.c.a. 394, fol. 50r-52r; Auslegung zum ersten Gebot.
- Nikolaus von Dinkelsbühl, (1918), STABI München, CLM 2800, De adoratione ymaginum, fol. 212r. (Hrsg.) Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1918.
- Nikolaus von Dinkelsbühl, (1918), STABI München, De adoratione ymaginum, fol. 212r-213v, Clm 2800; Thomas Netter, De cultus imaginum, 902-909. (Hrsg.) Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1918.

- Norman, D. (1999), *Siena and the Virgin. Art and politics in a late Medieval city state*, New Haven, London 1999.
- Novalis, *Das lyrische Werk*, München 1987.
- O'Malley, S. J. (1991), Was Ignatius a church reformer? How to look at early modern catholicism, in: *Catholic Historical Review*, Jg. 77, 1991, 177-193.
- O'Malley, S. J. / John W. (2000), *Trent an All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Cambridge (Mass.), London 2000.
- O'Malley, S.J., (2013), *Trent. What happend at the council*, Cambridge 2013.
- Obraz, M. (2001), *Der Begriff Gottes und das gefühlsmäßige Erfassen des Göttlichen bei Fichte und Schleiermacher*, Münster, Hamburg, London 2001.
- Obraz, M. (2006), *Das schweigende Bild und die Aussagekraft des Rezipienten in Bezug auf ästhetische und ethische Werturteile. Grundlagen für eine phänomenologisch ausweisbare Kunstphilosophie*. Münster, Berlin 2006.
- Oexle, O. G. (1996), „Geschichte als Historische Kulturwissenschaft“, in: Hartwig, W. / Wehler, H.-U. (Hg.), *Kulturgeschichte heute. Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, Sonderheft 16*, Göttingen 1996, S. 14-40.
- Ott, L., (1952/1981) *Grundriss der katholischen Dogmatik*, Freiburg i.Br. 1952.; 10. Auflage Freiburg i.Br. 1981.
- Ottonelli, Pietro da Cortona, *Trattato*, 38. Ottonelli, Giovanni Domenico SJ u. Peitro da Cortona, *Il Trattati della Pittura e Scultura. Uso, et Abuso loro*. Florenz 1652. Nachdruck, herausgegeben und kommentiert von Vittorio Casale, Treviso 1973.
- Paleotti, G., (1582), *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582. (Hrsg.) P. Barocchi, in, *Trattati d'Arte del Quincecento*, Bari 1961, II 117-509.
- Panofsky, E. (1939), *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York 1939.
- Paul, J. (1975), *Werke in 12 Bänden*, Hrsg. Norbert Miller, Wien 1975, Bd. 6.
- Picht, G. (1987), *Kunst und Mythos*, hrsg. von Konstanze Eisenbart, Stuttgart 1987.
- Picht, G. (1996), *Die Fundamente der griechischen Ontologie*, Stuttgart 1996.
- Pigler, A. (1967), *Katalog der Galerie der alten Meister*, Szépművészeti Múzeum, Budapest 1967
- Platon (1990), *Sämtliche Werke, Band 3*, Ernesto Grassi (Hrsg.) in der Übersetzung von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Hamburg 1990.
- Platon (2005), *Apologie des Sokrates 21a-22a*. Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, bearbeitet von Heinz Hofmann, Darmstadt 2005.
- Platon (2004), *Der Staat*, München 2004.
- Platon, *Politeia*, Buch X, Kap. 1 und 2 (nach der Schleiermacher-Übersetzung in der Ausgabe von Otto und Grassi, Bd. 3, 288-290.
- Pries, C. / Welsch, W. (Hg.) (2010), *Ästhetik im Widerstreit*, Berlin 2010.
- Pietro Prncipe, (2002), *Der Rosenkranz*, Vaticano 2002.
- Prodi, P. (1959/1967), *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 Bde., Rom 1959/1967;
- Ratzinger, J., (1978) *Tochter Zion, Betrachtungen über den Marienglauben der Kirche*, Einsiedeln 1978.
- Raynaud, *Theologia Naturalis, Dist. VII. Quaestio III. Artic. De Diuina pulchritudine*, Ed. Lyon 1622, 749-757. Raynaud SJ, *Thèophile, Theologia Naturalis. Siue Entis Increati Et Creati Intra supremam abstractionem ex naturae lunine inuestigatio [...]* Lyon 1622.
- Religionskritik im Bild*, in: Alois Kölbl und Johannes Rauchenberger (Hg.), Graz 1997.
- Ricoeur, P. (1986), *Die lebendige Metapher, Übergänge, Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt Band 12*, (Hrsg.) Richard Grathoff, Bernhard Waldenfels in einer Übersetzung von Rainer Roschlitz, *La métaphore vive*, Paris 1975, München 1986.
- Ricoeur, P. (2013), *Impulse für die Theologie*, Gütersloh 2013.

- Ricoeur, P., *Biblische Hermeneutik*, in: Harnisch (Hrsg.) *Gleichnisforschung*, 248-339, Darmstadt 1982.
- Ridolfi, *Maraviglie dell'Arte*, Ed. Venedig 1648, Parte I, Paolo Caliari, Veronese pittore, 308. Ed. Hadeln, Berlin 1914, Band 1, 321.
- Rimmele, M. (2007) *Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Eine Diskussion zur Rolle des Trägermediums*. 15-32, 25. In: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hrsg.) *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2007.
- Rombold, G. (1993), *Die endlose Interpretation des Bilderverbotes*, 10f. In: *KuKi* 56 (1/1993), 4-13.
- Samivel (1984), *Hommes, Cimes et Dieux. Les grandes Mythologies de L'atitute et la légende dorée dea Montagnes à travers le monde*, Paris 1984.
- Sander, J. (2006), *Einführung*, 13-23. in: *Ausstellungskatalog Kult Bild, Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*. Städel Museum, Frankfurt am Main 2006.
- Sander, J. (2006), *Bild und Kult. Fünf Fallbeispiele zur Einführung ins Thema*, 31-50. In: *Ausstellungskatalog, Kult Bild, Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*. Städel Museum, Frankfurt am Main 2006.
- Sander, J. (2006), *Beseelte Bilder. Pisaner Malerei im 13. Jahrhundert* 51-50. In: *Ausstellungskatalog, Kult Bild, Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*. Städel Museum, Frankfurt am Main 2006.
- Sander, J. (2006) *Alterbilder für den Dom von Siena*, 61-84, In: *Ausstellungskatalog, Kult Bild, von Jochen Sander*, Frankfurt am Main 2006.
- Sander, J. (2006) *Marien- und Christusbilder*, 177-212, In: *Kult Bild Ausstellungskatalog* (Hrsg.) Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006.
- Sander, J. (2006), *Meo da Sienas Altarbild für den Hauptaltar der Benediktinerabtei S. Pietro in Perugia*, 251-260, In: *Kult Bild Ausstellungskatalog* (Hrsg.) Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006.
- Sanders, *De Typica*, Lib.I, Cap. I, fol. 8r.; Nicolaus Sanders, *De Typica Et Honoraria Sacrarum Imaginum Adoratione Libri duo. Quorum prior in adorandis Sanctorum Imaginibus nullum esse idolatriae periculum: posterior docet, figuralem quandam adorationem illis deberi, & Naturali, & Gentium, & Diuino, & Ecclesiastico iure ...* Löwen 1569.
- Schäfer, P. (2008), *Weibliche Gottesbilder im Judentum und Christentum*, Frankfurt a.M. u.a. 2008.
- Schedler, U. (2004), *Filippo Brunelleschi, Synthese von Antike und Mittelalter in der Renaissance*, Petersberg 2004.
- Scheler, M (1948), *Wesen und Formen der Sympathie*, Frankfurt a.M. 1948.
- Schelling, F. W. J. (1982), *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982
- Schickel, J. (Hg.) (1980), *Strophen und Versen*, Frankfurt a.M. 1980.
- Schiller, F. (1991), *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 1991.
- Schiller, G. (1980), *Ikongrafie der christlichen Kunst*, Maria. Gütersloh 1980.
- Schlegel, F. (1922), *Athenäum*, Berlin, 1922.
- Schleiermacher, F. D. E. (1835/36), *Glaubenslehre. Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhang dargestellt*, 2 Bände, Berlin 1835/36.
- Schleiermacher, F. D. E. (1974), *Hermeneutik und Kritik* (Hrsg.) H. Kimmerle, Heidelberg 1974.
- Schleiermacher, F. D. E. (1977), *Hermeneutik und Kritik*, (Hrsg.) M. Frank, Frankfurt am Main 1977.
- Schleiermacher, F. D. E. (1980), *Der christliche Glaube 1821/22*, Studienausgabe Band I, (Hg.) H. Peiter, Berlin, New York 1980.
- Schleiermacher, F. D. E. (1984), *Ästhetik, Über den Begriff der Kunst*, hrsg. von T. Lehnerer, Hamburg 1984.

- Schleiermacher, F. D. E. (2004), Reden über die Religion, hrsg. von A.s Arndt, Hamburg 2004.
- Schlosser, J. v. (1924), Die Kunstliteratur, Wien 1924,
- Schlüter, C. B. (1984), Marienbilder, Steyl 1894.
- Schmidt, V.M. (2005), Painted Pietry, Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400, Florenz 2005.
- Schneider-Happrecht, C. (2015), Wer tröstet? Ansichten zu Trost im Heidelberger Katechismus und in der modernen Wissenschaft, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.) Freiburg, Basel, Wien 2015, 261-288.
- Schnürer, G. (1937), Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit, Paderborn 1937.
- Scholz, O. (2004), Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Freiburg im Breisgau 2004,
- Schöne, W. u.a. (1959), Das Gottesbild im Abendland, Berlin 1959.
- Schopenhauer, A. (1987), Die Welt als Wille und Vorstellung, 2 Bände, Stuttgart 1987.
- Schrade, H. (1928), Lochneriana, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 5, 1928, 56-74.
- Schreiner, K. (1994), Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München, Wien 1994.
- Schreiner, K. (1996), Deine Brüste sind süßer als Wein, Ikonografie, religiöse Bedeutung und soziale Funktion eines Mariensymbols, in: Gerhard Jaritz (Hg.), *Pictura quasi fictura*, Wien 1996, 87-127.
- Schulte, R. (2012), Die Herkunft Jesu Christi. Verständnis und Missverständnis des biblischen Zeugnisses, Münster 2012.
- Schumacher, W. N. (1984), Zur Darstellung Mariens in der Kunst des lateinischen Westens, in, German Rovira, *Der Widerschein des ewigen Lichtes*, Kevelaer 1984
- Schürmann, G. (1969), Das Lukasevangelium, Erster Teil, Freiburg i.Br. 1969.
- Schwebel, H. (1988), Bilderverweigerung im Bild, Mystik – eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart, in, Mertin, A. / Schwebel, H. (Hrsg.) *Kirche und moderne Kunst*, 113-123, Frankfurt 1988.
- Schweizer, E. (1973), Das Evangelium nach Matthäus. Übersetzt und erklärt, Göttingen 1973.
- Seel, M. (1991), Kunst, Wahrheit, Welterschließung, in, Franz Koppe (Hrsg.), *Perspektiven der Kunst-Diskussion*, Frankfurt am Main 1991, 36-80.
- Seel, M. (1996) *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt am Main 1996, 23.
- Shearman, J. (1988), *Manierismus, Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt am Main 1988.
- Shearman, J. (1992), *Only Connect [...] Art and Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- Sieben, H. J. (1988), *Die katholische Konzilsidee von der Reformation bis zur Aufklärung*, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1988.
- Signori, G. (1990), *Marienbilder im Vergleich, Marianische Wunderbücher zwischen Weltklerus, städtischer Ständevielfalt und ländlichen Subsistenzproblemen*, in *Maria, Abbild oder Vorbild, zur sozialgeschichte mittelalterlicher Marienverehrung*. (Hrsg.) H. Röckelein, Tübingen 1990. 58-90.
- Simmel, G. (1913), *Das individuelle Gesetz*, 1913.
- Söll, G. (1978), *Mariologie (HDG, Handbuch der Dogmengeschichte III 4)*, Freiburg 1978, 164-177
- Sölle, D. (2005), *Maria. Eine Begegnung mit der Mutter Gottes*, Freiburg i.Br. 2005.
- Sonntag, F.P. (1984), *Ruhelose Zeit, Das Jahrhundert der Reformation und der Reform*, Leipzig 1984.
- Spike, J.T. (1997), *Fra Angelico. Leben und Werk*, München 1997.
- Steinacker, P. (1983), *Art. Meditation*, in, *Taschenlexikon Religion und Theologie Band 3*, (Hrsg.) Erwin Fahlbusch, Göttingen 1983, 241-246.
- Stephan, A. (Hg.) (2003), *Natur und Theorie der Emotion*, Paderborn 2003.
- Stirm, M. (1977), *Die Bilderfage in der Reformation. Theol. Diss.* Berlin, Heidelberg 1977.

- Stock, A. (1990), Ist bildende Kunst ein locus theologicus?, in: Ders., Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie. Pietas Liturgica Bd. 6 (Hrsg.) Hansjakob Becker, Bernhard Einig, St. Ottilien 1990, 175-181.
- Strong, R. (1991), Art and Power. Renaissance festivals, 1450-1650, Woodbridge 1984; Deutsch, Feste der Renaissance 1450-1650, Kunst als Instrument der Macht, Freiburg im Breisgau, Würzburg 1991.
- Taylor, C. (1995), Das Unbehagen in der Moderne, Frankfurt a.M. 1995.
- Telle, E. V. (1954), Erasme de Rotterdam et septième sacrement, Genf 1954.
- Thomae Aquinatis Summa Theologiae, (1952), (Hrsg.) P. Caramello, Pars Prima et Prima Secundae, Rom 1952, Pars Prima, Questio XXXIII (de prae-destinatio posit iuvari precibus sanctorum).
- Thomas Netter gen. Waldensis, De cultu imaginum, 906. Thomas Waldensis, De cultu imaginum, in: Thomae Waldensis Carmelitae Anglici Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae (ca. 1420), Venedig 1759, col.893ff.
- Thum, A. (2014), Schutzengel. 1200 Jahre Bildgeschichte zwischen Devotion und Didaktik, Diss. Regensburg 2014.
- Thümmel, H. G. (1991), Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert, Würzburg 1991.
- Traeger, J. (1997), Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels. München 1997.
- Trottmann, H. (1994), Barock (Kunst), in: Lexikon für Theologie und Kirche 2, Freiburg i.Br. u.a. 1994, Sp. 26 f.
- Valtink, E. (1978), Meditation, in: Schmidt(-Ropertz), Schwebel (Hrsg.), Mit Bildern predigen, 18-25.
- Vanhoye, A. (1978), La Mère de Fils Dieu selon Gal 4,4, in: Marianum 40, 1978, 237-247.
- Veit, L. A. / Hubensteiner, B. (1956), Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, Freiburg i.Br. 1956.
- Venard, M. (1993), Das fünfte Laterankonzil (1512-1517) und das Konzil von Trient (1545-1563) in: Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II. (Hrsg.) Giuseppe Alberigo, Düsseldorf 1993.
- Venard, M. (1998), Das Fünfte Laterankonzil (1512-1517) und das Konzil von Trient (1545-1563), in: Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II, von Giuseppe Alberigo (Hrsg.) Wiesbaden 1998, 333-381;
- Venard, M. (1993), Réforme protestante, Réforme catholique dans la province d'Avignon XVI siècle, Paris 1993.
- Vincke, K. (1997), Die Heimsuchung. Marienikonographie in der italienischen Kunst bis 1600, Köln 1997.
- Voelker, A. (1972), Beziehungen zwischen Theorie und Praxis im Werk Federico Zuccaros, Phil. Diss. Wien 1972.
- Volp, R. (1968), Bildende Kunst und christlicher Glaube, 6, in: KuKi 31 (1/1968), 3-6.
- Volp, R. (1983), Du wirst das, was du meditierst. Über das Verhältnis von Bildbetrachtung, Bildmeditation, Bildpredigt und Bildprovokation, in: KuKi 46 (2/1983), 78-82.
- Volp, R., Kunst als Gestaltungskompetenz, Zur Ästhetik kirchlicher Praxis, in: Beck, Volp, Schmirber (Hrsg.), Die Kunst und die Kirchen, 259-273.
- Weber, M., Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, Tübingen 1934.
- Wein, H. (1998), Nicht nur amtlich. Erfahrungen aus der Begegnung mit Gegenwartskunst in der Arbeit des Kirchenbauamtes Baden, in: Zink, M., (Hrsg.), Kreuz + Quer, 35-53, Marburg 1998.
- Welsch, W. (1993), Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993.
- Wendenbourg, D. (1995), Die Ekklesiologie des Konzils von Trient, in: Reinhardt, W. / Schilling, H. (Hg.), Die katholische Konfessionalisierung, Gütersloh 1995, 70-87.

- Weppelmann, S. (Hrsg.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Köln 2005/2006.
- Weppelmann, S. (2006), *Kollektives Ritual und persönliche Andacht*. 213-250, in: *Ausstellungskatalog Kult Bild von Jochen Sander*, Frankfurt am Main 2006.
- West, C. (2003), *Theology of the Body Explained: A Commentary on John Paul II's 'Theology of the Body'*, Boston 2003.
- Westheider, O., Philipp, M. (2009) *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa*. Ausstellungskatalog Michael Philipp, Vilmos Tátrai und Ortrud Westheider, Bucerius Kunstforum, München 2009.
- Wilpert, J. (1903), *Die Malereien der Katakomben Roms*. Freiburg 1903.
- Wirth, J. (2000), *Soll man Bilder anbeten?. Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient*. In: Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth (Hrsg.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* München 2000, 28-37.
- Wohlfahrt, G. (1994), *Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst*, in Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, 163-183, München 1994.
- Wolgast, E. (1984), *Reform, Reformation*, in, *Geschichtliche Grundbegriffe 5*, (Hrsg.) O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck, Stuttgart 1984, 313-360.
- Zeeden, E.-W. (1967), *Das Zeitalter der Gegenreformation*, Freiburg i.Br. 1967.
- Zeeden, E.-W. (Hg.) (1973), *Gegenreformation (Wege der Forschung 311)*, Darmstadt 1973.
- Zeindler, M. (1993), *Gott und das Schöne, Studien zur Theologie der Schönheit*, Göttingen 1993.
- Zimmerli, W. C. (1982), *Alles ist Schein – Bemerkungen zur Rehabilitierung einer „Ästhetik“ post Nietzsche und Derrida*, in: *Kolloquium Kunst und Philosophie Band 2. Ästhetischer Schein*, hrsg von W. Oelmüller, Paderborn, München, Wien Zürich 1982.
- Zirko, H. (1998), *Kunst und Macht. Religiöse Dimensionen der modernen Kunst*, in, Herrman, Mertin, Valtink (Hrsg.), *Die Gegenwart der Kunst*, 44-56, München 1998.
- Zollitsch, R. (2015), *450 Jahre Konzil von Trient*, in: Frank, Käuflein, Licht (Hrsg.), *Von der Reformation zur Reform, Neue Zugänge zum Konzil von Trient*, Freiburg, Basel, Wien, 2015, 11-24.
- Zymner, R. (2000), *Manierismus als Artistik. Systematische Aspekte einer ästhetischen Kategorie*, in: *Manier und Manierismus*, (Hrsg.) W. Braungart, Tübingen 2000.