

heit Gottes auch ihm gegenüber klar würde und der wahre Kult, aus den zeitgebundenen Formen gelöst, rein und klar hervorträte.

Eine solche Befreiung von der Welt, soweit der Mensch in ihr sein Heil sucht, muß auch der Christ erfahren. Sein Leben ist ein Auszug aus dem Ägypten des irdischen Wohlergehens durch die Wüste der Enttäuschung in das Gelobte Land des wahren Heils. Aber die Führung hat der Menschensohn, eine Führung, die die Freiheit nicht nur lässt, sondern sie zu ihren höchsten Möglichkeiten erhebt und anspornt. Das Alte Testament bietet Beispiele aller Art von religiösem Verhalten; es zeigt die Versuchungen und Gefahren, denen der Mensch auf dem Weg zu seiner Selbstverwirklichung ausgesetzt ist, und wie sie vermieden und überwunden werden können. Aber diese Geschichte ist jetzt erleuchtet durch das den Israeliten nicht oder nur dunkel bekannte Endziel (Rom 10, 4), vom Licht, das vom Neuen Testamente, von Christus her, aufstrahlt und den Sinn enthüllt, der im Alten Testament zum Teil noch verhüllt war. Mehr noch, alle religiösen Haltungen, so unvollkommen sie auch seien, sind doch schon auch verwandelt durch die Gemeinschaft, zu der der Christ berufen und für die er geheiligt ist, die göttliche Gemeinschaft von Vater, Sohn und Geist. In der Teilnahme an ihr kommt der Mensch zu sich selbst und über sich selbst, was er an natürlichen Möglichkeiten hat, hinaus zu einem neuen Selbst, einem „neuen Geschöpf“ (2 Kor 5, 17; Gal 6, 15), einem „neuen Menschen“ in Christus (Eph 4, 24).

## Homo caelestis

Zum Menschenbild der Kunst des frühen Mittelalters

Herbert Schade SJ

Zu den aufsehenerregenden Vorgängen der Zeitgeschichte gehört das Verschwinden des Menschenbildes aus der Kunst. Das große Porträt charakterisiert nicht mehr die Motivwelt der modernen Malerei. Die äußere Erscheinung des Menschen scheint kaum noch darstellungswürdig. Während jedoch die bildende Kunst der Gegenwart gesichtslos wird – ein Ereignis, auf das noch in anderem Zusammenhang einzugehen ist –, entdecken die Archäologen und Kunsthistoriker das Menschenbild der Vergangenheit und heben es deutlich in unser Bewußtsein. So hat im vergangenen Jahr die 10. Ausstellung unter den Auspizien des Europarats „Karl der Große – Werk und Wirkung“ in Aachen die Entstehung des Menschenbildes in der

europäischen Kunst in besonderer Weise dokumentiert<sup>1</sup>. Die Ausstellung „Schatzkammern der Kirchen von Frankreich“ in Paris (1965) hat die Beziehungen dieses Menschenbildes zur Verehrung der Reliquien offenkundig gemacht<sup>2</sup>. In der Folge sind zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten über die frühmittelalterliche Kunst erschienen<sup>3</sup>. Und zur gleichen Zeit, in der man sich um eine „Entmythologisierung“ der alten religiösen Vorstellungen bemüht, veröffentlicht Wolfram von den Steinen ein zweibändiges Werk „Homo caelestis – Das Wort der Kunst im Mittelalter“<sup>4</sup>. Dabei konnte der Gelehrte ungeläuterte Auffassungen der Gegenwart korrigieren: „Jener homo terrenus (erdhafte Mensch), den die realistische Kunst oder die seelenlose Kamera wiedergibt – das ist nicht der wirkliche, sondern nur der scheinbare, im Verfall lebende Mensch. Die wahre Kunst aber, die ja bleibt und bleiben will und in Gottes Haus ihren Platz erhält, sollte den homo caelestis (himmlischen Menschen) zeigen: also nicht diesen oder jenen Eindruck von ihm, sondern den Menschen, wie er körperlich aufzuerstehen und in einem reinen, unveränderbaren Heute zu leben hofft; den Menschen, wie sein Herr ihn haben will.“<sup>5</sup> Wenn auch manchem heute die religiöse Konzeption dieser Zeit nicht mehr annehmbar scheint, die Qualität der Kunst des frühen Mittelalters vermag niemand zu leugnen. Die bedeutenden Ausstellungen zeigen das Interesse einer breiten Öffentlichkeit an diesen Werken. Die Beziehungen zwischen den Formen der Kunstwerke des frühen Mittelalters und der modernen Kunst sind offenkundig. Die Anerkennung dieser Kunst ist heute allgemein. Wie alle große Kunst vermitteln die Werke der Frühzeit ein unvergängliches Erbe, das seine Bedeutung auch für die Gegenwart behält. Die Prägung des Bildes vom Menschen in dieser Zeit zu betrachten ist für uns heute von besonderem Wert.

#### Herkunft und Entstehung des Menschenbildes in der frühmittelalterlichen Kunst

Paul Cézanne hat in seinen „Großen Badenden“ (1898–1905) das Gesicht der Frauen und die natürlichen Formen des menschlichen Körpers vernachlässigt und dafür den Rhythmus der Komposition betont. Nicht die „Sensation“, der Sinnes-

<sup>1</sup> Karl der Große. Werk und Wirkung. Katalog (Aachen 1965).

<sup>2</sup> Les Trésors des Eglises de France. Katalog von J. Dupont u. J. Taralon (Paris 1965).

<sup>3</sup> Bahnbrechend war die von A. Boedeker gestaltete Ausstellung „Ars Sacra – Kunst des frühen Mittelalters“ in München 1950. Es folgten die bedeutenden Ausstellungen „Manuscrits à Peintures du VIIe au XIIe siècle“ von J. Porcher (Paris 1954, Bibliothèque Nationale) und „Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr“ von V. H. Elbern (Essen 1956, Villa Hügel). Als wissenschaftliche Frucht dieser Ausstellung erschien ein dreibändiges Werk: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Tafelbd. 1962, Textbd. I 1963 Textbd. II 1964 (Düsseldorf: Schwann). – Nach der Aachener Karlsausstellung erschien in 4 Bänden: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben, hrsg. v. W. Braunfels. 1. H. Beumann, Persönlichkeit und Geschichte; 2. B. Bischoff, Das geistige Leben; 3. W. Braunfels u. H. Schnitzler, Karolingische Kunst; 4. W. Braunfels u. P. E. Schramm, Das Nachleben (Düsseldorf 1965).

<sup>4</sup> Wolfram von den Steinen, *Homo Caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter*. 2 Bde. (Text- u. Bildband) (Bern, München: Francke 1965).

<sup>5</sup> Ebd. I 109.

eindruck der Impressionisten wurde in diesen Aktbildern kultiviert, sondern das Gefüge des Ganzen, Struktur und Gesetz, die dem Sinneseindruck vorgegeben sind. Diese Betonung der Baugerüste der äußeren Erscheinung hat schließlich den Kubismus inauguriert: Kugel, Kegel und Konus bestimmen noch heute Bild und Figur.

Mit diesem Vorgang der Moderne scheint die Entstehung des mittelalterlichen Menschenbildes vergleichbar. Dort steht jedoch die Erfassung der Baugesetze der Welt am Beginn der Kunst. Erst nach dem Entwurf eines Bildes vom Kosmos fügte man die Gestalt des Menschen in die Ordnung des Ganzen. Darum wird in der germanischen Kunst der Völkerwanderungszeit, in der merowingischen, der irischen und der angelsächsischen Kunst das Ornament, nicht die menschliche Figur bevorzugt. Man suchte in dieser Form nach einem Verständnis der Welt. Ornament bedeutete damals nicht Dekoration im Sinn von zusätzlichem Schmuck, sondern Äquivalent der Ordnung der Welt: „Ornamentum“, „Mundus“ und „Kosmos“ waren gleichnamig und gleichwertig. So sind in den irischen Manuskripten des Book of Durrow oder des Book of Kells die Figuren der Evangelisten und der Engel so sehr in ein rhythmisches Gefüge von Rahmen, Quadraten, Kreisen und Bandgeflecht eingewoben, daß das Erscheinungsbild des Menschen an Eigenwert verliert. Die menschliche Gestalt selbst wirkt nur mehr wie ein Ornament und ist Exponent der großen Weltordnung: „Das Symbol des Evangelisten Matthäus, der Mensch, hat im Book of Durrow anstatt eines Körpers einen eckigen Klotz mit Emailverzierung, wie jene keltischen Idole, die in den skandinavischen Wikingergräbern an den Tag gekommen sind. Die organische Form existiert nur in dekorativer Übersetzung ... Trotz der starken Stilisierung bewahren die Figuren eine fast hypnotisierende Vitalität.“<sup>6</sup>

Auch die spätantike Kunst, die einen besonderen Einfluß auf das frühe Mittelalter ausübte, hatte den Illusionismus und Naturalismus der hellenistisch-griechischen und klassizistisch-römischen Geschichte überwunden. Im 3. Jahrhundert setzte in der Kunst eine Spiritualisierung ein, die auch in der Philosophie Plotins nachgewiesen werden kann<sup>7</sup>. Die Gestalt der Plastik verändert sich, die Augen werden gebohrt, die Gesichtszüge asketisch. Die Bildhauer Kunst mit ihren vollplastischen Werken nimmt mehr und mehr ab, und eine Flächenkunst wird kultiviert. Es ist die Zeit der großen Innenräume aus Goldmosaik, die auch die Gestalt des Menschen – die großen Heiligen von San Apollinare in Classe oder San Vitale in Ravenna – an den Himmel versetzte.

Diese verschiedenartigen Kräfte der antiken Tradition, germanischer und irischer Geistigkeit und der christlichen Religiosität, die vor allem vom benediktinischen Mönchtum repräsentiert wurden, erscheinen zusammen in der Kunst der Karolingerzeit. Das antike Menschenbild wird in das Ordnungsgefüge der reichen

<sup>6</sup> A. Grabar u. C. Nordenfalk, Das frühe Mittelalter vom vierten Jahrhundert bis zum elften Jahrhundert (Die großen Jahrhunderte der Malerei) (Genf 1957) 114.

<sup>7</sup> A. Grabar, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, in: Cah. arch. I 1945.

Rahmen- und Ornamentseiten gestellt. Der Blick dieser Figuren wird von einer richtungslosen Lebendigkeit geprägt. Die Anwesenheit unsichtbarer Gewalten wird erlebbar. In den Höhlen der Landschaften, auf ihren Berggipfeln und unter mächtigen Arkaden hocken die Evangelistensymbole und rufen die Autoren der heiligen Schriften an. Der theologische Vorgang der Inspiration wird sichtbar. Vor der Architektur einer himmlischen Stadt thront der Christus des Godescalc, geschmückt mit goldrotem Kreuznimbus. Über den Zinnen der Stadt leuchten die goldenen Initialen des Namens Christi auf. Seine Augen sind weit geöffnet, die Hände erscheinen groß und die Gebärde wirkt übersteigert.

Es ist nicht lange her, da hat die Kunsthistorik, die aus den Voraussetzungen der klassischen griechischen Kunst, dem Winckelmannschen Ideal der „edlen Einfalt und stillen Größe“ wertete, derartige Bilder mit „glotzenden Augen“ und „kolossalen Händen“, „stumpfe, unvollkommene Nachahmungen der Antike“, gelegentlich als unmoralisch erklärt. So schrieb etwa Carl Schnaase in seiner Geschichte der Bildenden Kunst über die karolingischen Werke: „Es war ... nicht der Mangel der darstellenden Hände, sondern die Auffassung der Natur ...“, die diese Bilder hervorbrachte. „Wenn die Franken die Natur nicht verstanden, wenn sie mit so unvollkommener Darstellung zufrieden waren, mußte dies in etwas anderem liegen. Zum Teil ohne Zweifel in der Roheit der Sitten. Es gehört eine gewisse sittliche und geistige Durchbildung dazu, sich in die Dinge zu versenken, sie nicht bloß als Gegenstände des Gebrauchs und der Begierde, sondern um ihrer selbst willen aufzufassen. Die Sitte wirkt auch auf die Erscheinung zurück; ist die sittliche Richtung der Menschen eine schwankende, unklare, sinnliche, so bleiben auch ihre Bewegungen, der Ausdruck ihrer Mienen, die Bildung ihrer Züge roh und unverständlich.“<sup>8</sup> Es ist bedeutsam zu beobachten, wie das 19. Jahrhundert hier das Ethische mit dem Ästhetischen identifiziert. Dieses fundamentale philosophische Mißverständnis verstellte auch der damaligen Kunsthistorik die Sicht auf die Werte der Frühzeit und auf die neuen Impulse der eigenen Gegenwart. Der Expressionismus wurde genauso verdächtigt wie das Mittelalter.

Inzwischen hat die Kunsthistorik auch die Qualität der frühmittelalterlichen Werke zu schätzen gelernt. Heinrich Wölfflin gab uns dafür eine Erklärung. „Erst neuerdings – in auffallender Parallele zu gewissen Entwicklungen der modernen Malerei – ist man auf das Positive der Wirkung bei dieser sogenannten Erstarrung aufmerksam geworden und hat angefangen, statt die mindere Qualität zu tadeln, die anders geartete Absicht ins Auge zu fassen.“<sup>9</sup> Im Verlauf der Forschung ist Hans Jantzen in seiner Analyse der ottonischen Gebärdefigur bis zu dem Zusammenhang zwischen Theologie und künstlerischer Form vorgestoßen: „Die Funktion der Gebärde verschlingt alle anderen Wirkungsfunktionen der menschlichen Figur.“ Die Loslösung vom erfahrbaren Raum lässt die Figur zwar ihren Körper verlieren,

<sup>8</sup> C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter (Düsseldorf 1869) 658.

<sup>9</sup> H. Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse (München 1918) 1.

nicht aber die Gestalt. Durch diese Gestalt, die „dialogische Beziehungen“ verbildlicht, erhält die ottonische Malerei die Möglichkeit, Über-Räumliches und Über-Zeitliches auszusagen. Damit bekommt das Bild der Bibelillustration eine besondere Verwandtschaft: Wort und Gestalt durchdringen einander<sup>10</sup>.

Die frühmittelalterlichen und die modernen Tendenzen bemühen sich also in vergleichbarer Weise, die Gestalt des Menschen als Schauplatz übergeordneter Kräfte kenntlich zu machen. Der Mensch ist nicht mehr autonom, wie ihn das 19. Jahrhundert verstand, sondern das Wesen, das sich im Anblick des Kosmos definiert: „mundus – annus – homo“ – „Welt – Jahr – Mensch“ hieß eine Inschrift mittelalterlicher Enzyklopädien, die das Warburginstitut in London, dem die Symbolforschung so viel verdankt, zu seinem Siegel erhoben hat.

### Wesen und Bedeutung des frühmittelalterlichen Menschenbildes

An den Beginn einer Betrachtung des frühmittelalterlichen Menschenbildes kann man den ersten Satz der Hl. Schrift stellen: „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde“. Dieses Kompositionsschema des Kosmos – Himmel und Erde – charakterisiert auch die Struktur des Menschenbildes. Schon der christliche Schriftsteller Laktanz schrieb im 3. Jahrhundert: „Der Mensch besteht nämlich aus Seele und Leib, das ist gleichsam aus Himmel und Erde; denn die Seele (der Hauch), durch die wir leben, entsteht wie aus dem Himmel von Gott her, der Leib aber von der Erde, von deren Lehm er – wie wir sagten – geformt ist.“<sup>11</sup> Diese Gedanken können wir in der gesamten Patristik und frühmittelalterlichen Theologie nachweisen. Sie bestimmen auch die Problematik der künstlerischen christlichen Darstellungen, den sogenannten Bilderstreit. So schrieb der Kirchenhistoriker Eusebius an Konstantia, die Schwester Kaiser Konstantins, die vom Bischof ein Bild Christi erbeten hatte, daß Christus schon auf Erden von der himmlischen Herrlichkeit umstrahlt gewesen sei, so daß man ihn „mit toten, leblosen Farben“ nicht darstellen könne<sup>12</sup>. Der gefeierte Rhetor Sulpicius von Bordeaux bat seinen Freund, Bischof Paulinus von Nola (400 n. Chr.), um sein Porträt. Der Bischof schrieb zurück: „Was soll ich dir auf eine solche Bitte antworten, ich möge dir mein Bild malen und schicken lassen? Bei unserer innigen Verbundenheit rufe ich dich an: welche Befriedigung wahrer Liebe suchst du bei den leeren Formen? Was für ein Bild begehrst du, daß ich schicke: des irdischen Menschen oder des himmlischen? – Ich weiß, du begehrst jene unverwesliche Gestalt, die der Himmelskönig in dir selber lieb gewonnen hat; es kann ja von uns keine andere Form wertvoll sein als die, der du selber nachgeformt bist . . . Aber, ich Armer und Betrübter! Noch bin ich mit einem qualmig-irdischen

<sup>10</sup> H. Jantzen, *Ottomische Kunst* (München 1947) 80–82.

<sup>11</sup> Migne PL 6, 320.

<sup>12</sup> Migne PG 20, 1345.

Bilde verwachsen und spiegle in meinem fleischlichen Fühlen und irdischen Handeln mehr von dem ersten als von dem zweiten Adam. Wie darf ich mich für dich malen lassen, wenn ich durch meine irdische Verderbnis das Bild des himmlischen Menschen offenkundig verleugne? Beiderseits bedrängt mich die Scham: ich erröte zu malen, was ich bin, und wage nicht zu malen, was ich nicht bin . . . Dies ist Verwandlung durch die Hand des Höchsten, wenn wir dereinst aus uns in den Menschen verwandelt werden, der Gott gemäß geschaffen und dessen Bild himmlisch ist, während wir den ablegen, der gemäß den Begierden des Irrtums verwest. Dieses letzte Bild möge doch Gott in mir zerstören – aufrichten aber und vollenden wolle er in uns sein Bild, mit dem wir ohne Scham gemalt werden können.“<sup>13</sup> Der heilige Mann setzt also die Überlegungen des Apostels Paulus vom erdhaften und vom himmlischen Menschen fort: „Der Mensch stammt von der Erde, ist aus Lehm; der zweite Mensch stammt aus dem Himmel“ (1 Kor 15, 47).

Paulinus von Nola möchte umgeformt werden nach dem himmlischen Bild. Diese Umformung war nicht nur ein ethischer Vorgang. Sie war in einer uralten religiösen, nicht-technischen Anschauung der Welt vorgegeben. Die Tradition des Christentums, die auf dem Judentum und der orientalischen Mythologie aufbaut, hatte diese Symbolik des Menschen geprägt. Adam war nach dem Bild und Gleichnis des göttlichen Wir geschaffen. Diesen Plural bildeten nach jüdischer Auffassung die Elohim, die himmlischen Heerscharen, als deren kosmisches Äquivalent die Gestirne galten. Gnostische Texte sprachen von den sieben Archonten, die den Menschen geschaffen haben. Das sind Kräfte, die mit den sieben Planeten vergleichbar sind. In einer Version von Jesus Sirach (17, 1–10) lesen wir auch in der Bibel: „Mit Macht, wie er sie selber hat, bekleidete er ihn, und nach seinem Bilde schuf er ihn. Er legte Furcht vor ihm auf alles Fleisch, auf daß er herrsche über Wild und Vögel. Sie (die Menschen) empfingen den Gebrauch der fünf Kräfte des Herrn (der fünf Sinne), als sechste verlieh er ihnen die Gabe der Vernunft, und als die siebte das Wort, den Deuter seiner Kräfte.“<sup>14</sup> Das Bild des Menschen, des sogenannten Mikrokosmos, das im Weltall aufgerichtet ist und sich damit vom Kosmos her definiert, zeigt Adam in der mittelalterlichen Kunst mit dem Nimbus, in dem Strahlen und Schrift der sieben Planeten eingezeichnet sind. Die Sinne und die geistigen Kräfte werden dort den Planeten zugeordnet. Weiterhin finden wir vom karolingischen Utrechtpsalter bis zu den Stanzen des Raffael und dem Altar von St. Michael in München Christus von je drei Engeln flankiert. In besonderer Weise sind die sieben Engel in dem Schöpfungszyklus der Vorhalle von San Marco in Venedig – eine Bildreihe, die auf die alexandrinische Cotton-Bibel des 5. Jahrhunderts zurückgeht – dargestellt<sup>15</sup>. Die Siebenzahl prägte den Menschen. Schon Philo von Alexandrien sah in ihr ein Bild Gottes.

<sup>13</sup> W. v. d. Steinen a.a.O. I 106; ebenso J. Gantner, Schicksale des Menschenbildes. Von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion (Bern 1958) 23.

<sup>14</sup> K. L. Schmidt, *Homo Imago Dei im Alten und Neuen Testament*, in: *Eranos-Jahrbuch* 15 (Zürich 1948) 179 f.

<sup>15</sup> M. Th. d'Alverny, *Les anges et les jours*, in: *Cah. arch.* 9 (Paris 1957) 271 f.

In den Miniaturen der byzantinischen Oktateuche wird der kosmische jüdische Plural, die Büsten von Sonne und Mond, die mit den Sternen die Schöpferhand Gottes flankieren, zu zwei Christus-Medaillons umgeformt. Hier wird der Plural der Bibel „Lasset uns den Menschen machen als unser Bild nach unserm Gleichnis“ (Gn 1, 26) trinitarisch erklärt. Ob wir heidnische, jüdische oder christliche Versionen betrachten, immer ist es das himmlische Bild, nach dem der Mensch geschaffen und geformt wird.

Diese religiösen Auffassungen bestimmen auch die Bildwelt der Kunst. Ein Großteil der Gestalten der mittelalterlichen Kunst sind zum Himmel hin unterwegs. Auf Treppen und Bergen, von Engeln und Heiligen begleitet, steigen sie zu den Sternen auf. Die Kompositionen der Werke sind oft so aufgeteilt, daß sich die Hälfte des Vorgangs am Himmel abspielt. Das gilt besonders von der Majestas oder den übrigen Motiven der großen Apsisbilder. Christus, Maria und die Apostel thronen am Himmel<sup>16</sup>. In den Psalterien sehen wir den Himmel offen, und die Engel greifen mit in den Kampf auf der Erde ein. In den Sakramentarien vollzieht sich das Opfer Christi im Anblick des Himmels. Die Hand Gottes senkt sich herab. Die Kreuzigung selbst kann am Himmel stattfinden<sup>17</sup>. In den Evangelien öffnet sich der Himmel, und die Evangelistsymbole sprechen zu den heiligen Autoren. Die grundlegenden Motive des Neuen Testaments: Weihnacht, Taufe Christi, Ostern und Himmelfahrt spielen sich in vielfacher Weise in den himmlischen Gefilden ab.

Diesen Inhalten entspricht auch die künstlerische Form. Die Körper sind plastisch kaum gestaltet, durch Licht und Schatten nur wenig modelliert. Der Körper wird nicht als Eigenwert gesehen. Auch die Perspektive der Räume ist kaum oder nur uneinheitlich vorhanden. Die Räume sind nicht selbständig aufgefaßt. Gelegentlich spricht man sogar von einer umgekehrten Perspektive, das heißt, die Fluchtdiagramme der Bilder sind nicht durch den Beschauer bestimmt, sondern gehen vom sakralen Motiv – von Christus oder den Heiligen – aus. Dadurch ist es unmöglich, das Kunstwerk als einen vom Betrachter unabhängigen Gegenstand aufzufassen. Den Gegensatz zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Beschauer und Gegenstand, kennt die frühmittelalterliche Kunst nicht. Der Vorgang auf dem Elfenbeinrelief oder in der Miniatur bleibt nicht außerhalb des Beschauers; er ist es selbst. Eine Unterscheidung zwischen dem historischen Vorgang der Erschaffung Adams oder der Fußwaschung Christi und der künstlerischen Form, in der ein solcher Vorgang dargestellt wird, kann das Mittelalter nicht vollziehen, weil der Künstler sich und den Beschauer mit dem Vorgang identifiziert. Deshalb finden wir

<sup>16</sup> Chr. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. 4.) (Wiesbaden 1960). – H. Schrade, Die romanische Malerei. Ihre Maiestas (Köln 1963).

<sup>17</sup> J. Gutbrod, Die Initiale in den Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts (Stuttgart 1965) 17 f. und Taf. II (S. 40).

auch bei den mittelalterlichen Theologen keine Reflexionen über das Kunstwerk als solches. Obwohl Thomas von Aquin in der Zeit des Baues der Kathedralen lebte, nimmt er diese Werke nicht zur Kenntnis. Zwischen Theologie und Architektur oder Malerei gibt es keine wesentlichen Unterschiede. Die Kunst ist Handwerk, das etwa im Fall des hl. Bernward von Hildesheim sogar von dem gleichen Mann ins Werk gesetzt wird wie die Theologie.

Die Figuren der damaligen Kunst scheinen fast alle wie an den Himmel projiziert oder werden wenigstens mit dem Himmel konfrontiert. Das heißt, sie werden flächig gegeben und wirken wie von einem Lichtgrund getragen. Diese Auffassung kommt besonders in den Goldmosaiiken oder in den Goldgründen der Buchmalereien zum Ausdruck. Es gibt kaum ein Geheimnis der christlichen Symbolik oder der Liturgie, das ohne die Gestirne, ohne Sonne und Mond dargestellt wird. Die reiche Goldschmiedekunst des Mittelalters hat diese Geistigkeit durch eine besondere Symbolik der Edelsteine ausgedrückt. Sie stützt sich auch dabei auf die Bibel und die Theologen.

Vom Himmel her erklärt sich auch die Kunst der mittelalterlichen Reliquiare. Das frühe Mittelalter ehrte die Gebeine, weil der Leib des Menschen vom Himmel geformt und für ihn geschaffen war. Die Verehrung des menschlichen Leibes kam zunächst in der großartigen Form der Bestattung zum Ausdruck. Man begrub die Toten im „Paradies“, im Vorhof der Kirchen<sup>18</sup>. Die Gebeine der Heiligen faßte man in Gold und Edelstein. „Dabei ist die politische Bedeutung der Reliquien nicht minder groß als die religiöse. Als der Leib des hl. Vitus von den Franken nach Sachsen (Corvey) übertragen wurde, begann das Reich der Franken zurückzugehen, das der Sachsen aber nahm zu. Das ist die Anschauung der Franken selbst, wie sie Widukind erzählt.“<sup>19</sup> In der Ausstellung „Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr“ gab man deshalb in aufschlußreicher Weise eine Karte bei, die die Reliquienübertragung nach Sachsen im 9. und 10. Jahrhundert zeigte<sup>20</sup>.

Das Reliquiar der hl. Fides in Conques zeigt als einziges die Gebeine eines Heiligen in einer mit Gold, Silber und Edelsteinen umkleideten Großplastik. Mit weitgeöffneten Augen, die Hände vorgestreckt, thront die Heilige im Anblick Gottes. Auch heute noch strahlt das Werk, das in wesentlichen Teilen auf die Zeit Karls des Kahlen zurückgeht und an dem spätere Jahrhunderte weitergearbeitet haben, eine einzigartige Wirkung aus. Hier nimmt der „homo caelestis“ in besonderer Weise künstlerische Gestalt an<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> G. Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger (Berlin 1951) 133 f.; H. Schade, Dämonen und Monstren (Regensburg 1962) 36.

<sup>19</sup> H. Jantzen a.a.O. 13.

<sup>20</sup> Katalog a.a.O. 152.

<sup>21</sup> Vgl. dazu die gut ausgestattete französische Reihe romanischer Kunstslandschaften „La nuit des temps“ (Zodiaque) (Genf: Weber 1963). Erschienen sind 18 Bände, alle auch mit deutschen Texten. — Eine vergleichbare Reihe erscheint bei Anton Schroll, Wien-München unter dem Titel: Die Kunst der romanischen Epoche im mittleren Europa. Bis jetzt liegen 4 Bde. vor: Gallia romanica, Italia romanica, Hispania romanica und Germania romanica.

Wir Moderne meinen gelegentlich, derartige religiöse und künstlerische Gestalten wären aus einem naturwissenschaftlichen Irrtum erklärbar. Die Alten hätten eben noch nicht gewußt, daß der Himmel ein leerer Raum ist und daß man einmal Raketen auf den Mond schicken wird. Die künstlerische Analyse schließt jedoch dieses Mißverständnis aus. Auch bei vielen Motiven, die der naturwissenschaftlichen Erfahrung des Mittelalters durchaus zugänglich waren, interpretierte man die Dinge und Menschen anders. Sicher hat man sehr viele Einsichten in die technischen und naturwissenschaftlichen Möglichkeiten der Welt noch nicht gehabt. Aber die eigentliche Ursache dieser künstlerischen Formen lag wohl in der besonderen Optik dieser Menschen: Sie sahen die Welt anders als wir.

Im Mittelalter kann man verschiedene Wirklichkeitsschichten nebeneinander unterscheiden<sup>22</sup>. Auf einem Kreuzigungsbild sehen wir den Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Diese Gestalten entsprechen dem historischen Sachverhalt der Hinrichtungsszene, von der das Neue Testament berichtet. Dann aber beobachten wir unter dem Kreuz Adam, wie er, vom Blut Christi gleichsam getauft und erlöst, sich aus dem Grab erhebt. Solche beziehungsreiche Bilder sind – im Anschluß an die paulinische Terminologie – typologisch zu verstehen: Christus ist der zweite Adam, der das vom ersten Adam zerstörte Bild wiederherstellt. Das Mittelalter nannte diese Art der Zusammenschau „Allegorie“, das heißt Anspielung auf eine vorausgegangene heilsgeschichtliche Tatsache. Seit der Barockzeit versteht man unter „allegorisch“ eine gedankliche Interpretation der religiösen Wirklichkeit. Im frühen Mittelalter besaßen die Bilder kaum eine „nur literarische“ Motivwelt. Alles Dargestellte und Gestaltete wurde auch erfahren. Das kann man aus der künstlerischen Form schließen. Die Motive wirken so stark, daß man zur Überzeugung kommt, daß die Gedanken der Bibel mit Wirklichkeiten der Schöpfung und der Gesellschaft zusammen gesehen wurden. So wird unter dem Kreuz die Kirche, die das Blut Christi in einem Kelch auffängt, dargestellt. Ein solches Motiv ist sakramental, vom Meßopfer her, zu verstehen. Im Mittelalter konnte diese Wirklichkeit auch mit dem Wort Tropologie bezeichnet werden. Wir würden dasselbe moralisch nennen: Kreuzigung heißt für dich und mich: bekehrt euch und trinkt das Blut Christi. Schließlich sehen wir über dem Gekreuzigten den Himmel offen: der himmlische Christus oder die Hand des Vaters erscheint, von Engeln begleitet. Diese Motivwelt hieß „anagogisch“, „aufwärtsführend“. Damit wollte man sagen: durch alle Geheimnisse – „sacmenta“ – werden wir aufwärts in den Himmel geführt.

Wilhelm Messerer hat diese alte Optik kunstwissenschaftlich erklärt und von einer „Attribuierung im Sinne von erläuternder Zuordnung“ gesprochen<sup>23</sup>. „Insofern genügt es nicht, die Kunst des Mittelalters eine Zeichensprache zu nennen. In ihr geschieht die Wirklichkeit neu. In einem anderen Medium, dem des Bildes, und

<sup>22</sup> H. de Lubac, *Exégèse médiévale*, Les quatres sens de l'écriture (Paris 1959–1964).

<sup>23</sup> W. Messerer, Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter, in: DVjs 36 (1962) 157–178, bes. 177; ders., Das Relief im Mittelalter (Berlin 1959); ders., Romanische Plastik in Frankreich (Köln 1964).

nach diesem gemäßen, eigenen Gesetzen, erstehen die geistigen Zusammenhänge der „Urbilder“ wieder, nicht als Abbilder, sondern in einer Korrelation, die der dem Mittelalter selbst bewußten „typologischen“ zwischen Gestalten und Ereignissen verschiedener Geschichts- und Seinsbereiche ähnlich ist.“ Es hat deshalb wenig Sinn, diese Darstellungen abbildlich, das heißt naturillusionistisch oder historizistisch erklären zu wollen. Man kann nicht den mittelalterlichen Bildern unsere naturwissenschaftlich-technische Art des Sehens unterstellen; sie sind nach anderen Darstellungsprinzipien aufgebaut. So gibt es dort eine relative Größenordnung der Figuren, das heißt, einmal wird der Kaiser ganz groß thronend gezeichnet, dann wieder sehen wir ihn ganz klein zu Füßen der Majestas. Der Aufbau des Bildes erfolgt nach „eigengesetzlichen Sinneinheiten“. Die Funktion des Rahmens, der Räumlichkeiten und der Zeit, selbst die Proportionen der Körperteile innerhalb einer Figur gehorchen eigenen Gesetzen, die nicht nur abstrakte Typen bieten, sondern eine „geistige Durchdringung der Welt“ zeigen, die von uns mitzuvollziehen ist. „Nicht schlechthin Bedeutungen sehen wir vor uns, sondern einem Bedeuten haben wir jeweils zu folgen.“

Die frühmittelalterliche Bilderschrift ist für den modernen Menschen nur schwer zu lesen. Sie ist eine „Kunst rein aus dem Geiste“. Wolfram von den Steinen hat dieses Wort von Hans Jantzen für uns ausgelegt: „Das nicht Vergehende sucht der Erlösungsgläubige in einer jenseitigen Welt, der Weise findet es im Gehalt und in der geistigen Form.“<sup>24</sup> Vielleicht können wir den Geist dieser Form, die den „himmlischen Menschen“ ausmacht, an konkreten Bildgruppen aufzeigen, die diese Definition des alten Menschenbildes anschaulich machen.

#### Leitbilder und Strukturen des frühmittelalterlichen Menschenbildes

Das Menschenbild jeder kunstgeschichtlichen Epoche weist eine Reihe von Charaktereigenschaften auf, die den Geist der Zeit dokumentieren. So ist das Leitbild der klassischen griechischen Kunst der „Kouros“, der schöne und gute junge Mann (kalos kai agathos), der in einer in sich geschlossenen Haltung – dem Kontrapost – die Geistigkeit der griechischen Philosophie und Tragödie repräsentiert. Die römische Kunst zeigt im klassizistischen Bild des Kaisers die Bedeutung des Machtdenkens dieses Volkes. Der Barock repräsentiert den triumphalen Menschen. In der Kunst des 20. Jahrhunderts geben Kubismus, Surrealismus und abstrakte Malerei die Wesenszüge der Gegenwart. So zeigt auch das frühe Mittelalter Leitbilder und Strukturen, Motive und Charaktere, die oft wiederholt werden. Zu diesen Leitbildern gehört zunächst der König, dann der Priester, schließlich der Prophet.

<sup>24</sup> W. v. d. Steinen a.a.O. 105.

## Der königliche Mensch

Die Frühzeit des Abendlandes besitzt keine Porträtkunst. Das Gesicht und die Gestalt des einzelnen – die Person – waren nicht darstellenswert, wie der bereits zitierte Text des Bischofs von Nola zeigt. Dagegen haben sich viele Herrscherbilder erhalten. Wir können heute kaum noch erkennen, ob diese Bilder individuelle Züge tragen. Sehr wahrscheinlich ist es nicht. Sicher bleibt, daß gerade durch das Bild des Herrschers jene Weltordnung repräsentiert wird, die durch die Worte kosmisch und himmlisch charakterisiert ist<sup>25</sup>. Im Münchener Codex aureus von St. Emmeram aus dem Jahr 870 sehen wir König Karl den Kahlen unter einem Baldachin. Aus der Wölbung der Thronarchitektur neigt sich die Hand Gottes über das gekrönte Haupt des Herrschers. Die Kuppel flankieren zwei Engel. Der Fürst selbst ist fast doppelt so groß wie die beiden Engel. Neben ihm stehen die Waffenträger der Nationen „Gotia“ und „Francia“. Auf der gegenüberliegenden Seite des Buches, dort, wohin der König Karl schaut, sehen wir die 24 Ältesten der Geheimen Offenbarung. Sie nehmen ihre Kronen ab und beugen sich vor dem Lamm, das am Himmel geht. Dieses Bild der Apokalypse wird dem karolingischen Herrscher von den Gestaltern des Buches, Liuthard und Beringar, als Leitmotiv seiner Regierung vorgesetzt, denn es bietet einen Inbegriff der Geschichtstheologie. Die 24 Ältesten sind nämlich nach den Erklärungen des Victorinus von Pettau (um 300) die 24 Stunden des Tages. Vielleicht darf man sie auch mit den zweimal zwölf Engeln vergleichen, die in einer Miniatur des Vatikanischen Cosmas Indicopleustes den Weltenberg im Kreis umziehen. Die Doppelzahl der Monate oder die Tierkreiszeichen, die mit den zwölf Propheten und zwölf Aposteln verglichen werden, stehen für den Kreislauf des Jahres und für die Heilsgeschichte.

Das Lamm am Himmel ist der Herr des „Orbis“, des Kreises. Dieser Kreis repräsentiert hier durch die geheimnisvollen Ältesten die Zeit. König sein heißt, in Übereinstimmung mit dem himmlischen Herrn der Zeit regieren. Von dem „himmlischen Kranz“ (*serta caelestia*) spricht auch der Titel des Bildes. Sein Text schließt mit den Worten: „Und mit offenem Antlitz schaut der Fürst Karl betend, damit er mit Dir (dem Lamm) alle Zeit und Ewigkeit leben möge.“<sup>26</sup> Noch deutlicher sprechen die Titelverse des Herrscherbildes der aus der gleichen Zeit stammenden Bibel von St. Paul vor den Mauern in Rom von diesen Beziehungen zwischen himmlischer und irdischer Herrschaft:

„Der König des Himmels von Güte überfließend  
liebte als dem Herrn gehörigen König der Erde diesen Karl.“

Die Parallele zwischen dem „König des Himmels“ und dem „König der Erde“ kommt auch in den Insignien der Herrscher zum Ausdruck<sup>27</sup>. So zeigt die Krone

<sup>25</sup> P. E. Schramm und F. Mütherich, Denkmäler der deutschen Könige und Kaiser. Bildkorpus zur Herrschergeschichte von Karl d. Gr. bis Friedrich II. (München 1962).

<sup>26</sup> H. Schrade, Vor- und frühromanische Malerei (Köln 1958) 43.

<sup>27</sup> P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. 3 Bde. (Stuttgart 1954–1956).

jenen Kreis oder Zirkel des Himmels, mit dem Gott seinen König krönt. Der König trug den mit den Gestirnen geschmückten „Weltenmantel“<sup>28</sup>. Er thronte wie Karl der Große in Aachen auf dem sechsstufigen Weltenberg, der den salomonischen Thron wiederholte. In seiner Hand hielt er den „Reichsapfel“, der den Erdkreis, die „Sphäre“ oder „Machtscheibe“, symbolisierte.

Im Grund kommen all diese Auszeichnungen dem Menschen schlechthin zu. Adam war ursprünglich der „erhöhte“ Mensch, der auf dem Weltenberg zwischen Himmel und Erde stand, von Kronen geschmückt und mit dem Glanz der himmlischen Glorie bekleidet. Die jüdische Symbolik nannte ihn den Adam-Kadmon<sup>29</sup>.

Man kann von diesen religiösen Vorstellungen her nicht unmittelbar die politischen Fragen nach den Herrschaftsformen der Gegenwart beantworten. Aber auch in einem demokratischen Zeitalter bleibt der Mensch „königlich“ im Sinn des mittelalterlichen Bildes; denn er besitzt eine Würde, die über ihn hinausreicht. Diese Würde stammt weder aus der Begabung noch aus der Leistung. Der Mitmensch kann sie nicht verleihen und die Gesellschaft sie nicht absprechen. Diese Würde ist „himmlisch“.

### Der priesterliche Mensch

Ähnliches gilt von der zweiten Würdeform des frühmittelalterlichen Menschen, dem „sacerdotium“. Der Mitteldienst zwischen Himmel und Erde erforderte ein eigenes Amt, das Priestertum. Amt sagt im frühen Mittelalter nicht Funktionär einer Bürokratie, sondern heilige Weihe, dessen Träger vom Himmel her gesiegelt ist. Der Priester ist der Verwalter der hl. Sakramente, die er zwischen Himmel und Erde vermittelt. Er trägt die himmlischen Gaben herab zu den Menschen und opfert die Gaben der Menschen dem Himmel – Gott selbst.

Auch im Priestertum spielt die Siebenzahl eine besondere Rolle: Vier niedere und drei höhere Weihen bilden die Stufen dieses Sakraments. Sieben Stufen gibt es auch in manchen alten Chören, in den Altarräumen, in denen die heiligen Geheimnisse gefeiert wurden und die dem himmlischen Raum und den himmlischen Chören nachgebildet waren, wo die Engel die Liturgie feierten. Im Chorgebet sah man ja eine Wiederholung des Gesanges der Engel.

In einzigartiger Weise ist das Bild des Priesters im Regensburger Uta-Codex (11. Jahrhundert) dargestellt und gedeutet<sup>30</sup>. Wie im Herrscherbild Karls des Kahlen wird auch hier das Geschehen auf zwei einander gegenüberliegende Buchseiten verteilt. Rechts sehen wir den hl. Erhard bei der Feier der Messe, links die himmlische Liturgie des Kreuzesopfers. Der Priester Erhard steht im mittleren Bogen

<sup>28</sup> R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*. 2 Bde. (1910); E. Haulotte, *Symbolique du Vêtement selon la Bible* (Lyon 1966).

<sup>29</sup> S. A. Horodezky, *Adam Kadmon*, in: *Encyclopaedia Judaica I* (Berlin 1928) 783–787.

<sup>30</sup> A. Boeckler, *Das Erhardbild im Utacodex*, in: *Studies in Art and Literature for da Costa Greene*, hrsg. v. D. Miner (Princeton 1954) 219 f.

einer dreigeteilten Kuppelarchitektur. Rechts von ihm sieht man auf einem Altar das goldene Arnulfciborium (einen karolingischen Tragaltar, der noch heute in der Schatzkammer der Münchener Residenz gezeigt wird). Zur Linken des Heiligen steht der assistierende Diakon. Über der Kuppel des Bauwerks thront auf einem Buch das blaue „Agnus Dei“, das himmlische Lamm.

Einzigartig ist vor allem der Ornat des Heiligen. Erhard trägt auf dem Kopf die Cidaris, den dreistufigen Turban, den auch der jüdische Hohepriester besaß und der die Himmelsarchitektur der Alten symbolisierte. Auf seiner Stirn erkennen wir ein dreieckiges Goldplättchen – die lamina aurea des Hohenpriesters –, auf das der Name Gottes eingeschrieben war. Dazu sehen wir die zwölf goldenen Kugeln oder Steine des Rationale – des Brustschmucks des Hohenpriesters –, der die Namen der zwölf Stämme trägt. An den beiden zum Gebet erhobenen Armen ist je ein griechischer Buchstabe angebracht. Es handelt sich um Abkürzungen der Worte Theoria und Praxis, Beschauung und Tun oder Kontemplation und Aktion. Die drei Ornamentkreise geben die „Ordnung der Zeiten“ (ordo saeculorum): Unten lesen wir „Schatten des Gesetzes“ (umbra legis), in der Mitte „Leib der Kirche“ (corpus ecclesiae), oben „Licht des ewigen Lebens“ (lux aeternae vitae). Es ist die „hierarchia“, die heilige Ordnung, die in diesem Ornat und Amt zum Ausdruck gebracht wird<sup>31</sup>.

Das himmlische Vorbild des sakralen Vollzugs der Messe des hl. Erhard sehen wir auf der anderen Seite des Codex. Dort hängt Christus in der Mandorla an einem goldenen Kreuz. Unter ihm beobachten wir nicht nur Kirche und Synagoge, sondern als Ganzfiguren auch Leben und Tod. Dabei wird der Tod als Mann, dem der Mund verbunden ist, dargestellt. Unten sieht man die Toten, die aus dem Grab auferstehen. Sonne und Mond verhüllen sich. Im kosmologischen Drama nehmen die Gestirne am Kreuzesopfer Christi mit teil. Der Vorhang des Tempels ist zerrissen. Der Alte Bund geht zu Ende.

Das Besondere dieses Bildes besteht in einer abgekürzten Darstellung der mittelalterlichen Musikauffassung, der „harmonia“. Es handelt sich um eine Art von Wappenschilden, in die Striche und Zahlen eingetragen sind. Schriften verbinden die Embleme. Dadurch wird das Zahlenverhältnis der konsonierenden Intervalle dargestellt. Dieses Zahlenverhältnis, der „rhythmus synfoniarum“ aber ist im Kubus enthalten. G. Swarzenski erklärt uns dieses eigenartige Blatt des Uta-Codex: „Wir sahen, daß alle übrigen Darstellungen des Bildes, schon wie sie sich äußerlich in ihrer bildlichen Lage neben dem Gekreuzigten darbieten, die Durchführung eines großen Gegensatzes, der in den Gestalten des Lichtes und der Finsternis, der Liebe und des Gesetzes, des Lebens und des Todes, des Diesseits und des Jenseits zum Ausdruck kommt, bekunden. Diesen Gegensätzen der Erscheinung, die der

<sup>31</sup> B. Bischoff, Literarisches und künstlerisches Leben in St. Emmeram (Regensburg) während des frühen und hohen Mittelalters. (Studien und Mitteilungen zur Gesch. d. Benediktiner-Ordens u. seiner Zweige) (München 1930) 130. Prof. B. Bischoff hat diese Schrift zum erstenmal gelesen.

Künstler allein bildlich fassen und wiedergeben konnte, ist in Worten, Zahlen und Figuren die Wesenseinheit, die Lösung entgegengestellt, in der Darstellung der ‚Harmonie‘, – der Harmonie, die sich für unser Auge auch in der Art der Ausführung um das Bild des Gekreuzigten schließt. Und dies ist das Wesentliche, daß es das Bild des sich opfernden Erlösers ist, das der Künstler so als den einzigen ihm möglichen künstlerischen Ausdruck des Undarstellbaren, des ewig Einheitlichen hinstellt, daß sein Bild es ist, in dem das Gefühl dieser Einheit, sein Glaube bildliche Gestalt gewonnen hat.“<sup>32</sup>

Das Amt des Priesters besteht also nach dieser Darstellung darin, die von der Sünde gestörte Harmonie wiederherzustellen, geheimnisvolles Leben zu spenden, Liebe und Gnade vor Gesetz und Recht gehen zu lassen und Licht zu verbreiten. So kommt es zur „transsubstantiatio“, zur inneren Umwandlung, nicht nur der Gaben der Eucharistie, sondern des Menschen und der Welt selbst.

Mit dem Erhardbild des Uta-Codex vergleichbare Darstellungen finden wir in der frühmittelalterlichen Kunst oft. So sehen wir in einem anderen Doppelbild, im Bamberger Hohenlied-Kommentar, wie die Menschen in einer Art Reigen von der Taufe zum Kreuz aufwärts steigen. Dort empfangen sie aus der Hand der Kirche den Kelch mit dem Blut Christi. Die zweite Buchseite der Handschrift zeigt Christus in der Majestas und die Chöre der Engel – den himmlischen Reigen, das überirdische Äquivalent des sakralen Lebens.

In dem karolingischen Utrechtsalter erhebt sich der Beter – das Ich des Psalmisten – groß zwischen Himmel und Erde als Mittler. Auch diese Figur stellt im Gebet die priesterliche Funktion des Menschen dar. Zahlreiche Opferszenen, Altarbilder und Kreuzigungsmotive verstärken den Eindruck priesterlicher Haltungen in der Buchmalerei. Diese „Priester“-Bilder sind nicht nur Thema, Bildinhalt der mittelalterlichen Kunst, sie bestimmen auch ihre Struktur: Die mittelalterliche Figur ist wesentlich Mittlerin zwischen Himmel und Erde. Fast alle Gestalten der damaligen Kunst weisen zum Himmel oder kommen von ihm. Sie recken sich hoch zu ihm auf und verlieren alles Gefühl für die Last des eigenen Körpers.

Auch diese Wesensgestalt des priesterlichen Menschen besitzt einen unvergänglichen Kern; denn alles, was der Mensch sein eigen nennt, Leben, Wissen und Macht, ist vermittelt. Den Geschenkcharakter des Daseins anzuerkennen und dafür zu danken ist seine vornehmste Aufgabe. Es ist Gebet. Gebet aber erzeugt Ehrfurcht, und Ehrfurcht prägt den Menschen. Jeder Mensch sollte Harmonie schaffen, Leben fördern, Gnade vor Recht ergehen lassen und Licht verbreiten; denn das gehört zu seinem Wesen. Der Mensch selbst ist priesterlich. Der moderne Betrachter empfindet diesen Charakter der mittelalterlichen Darstellungen am stärksten, wenn er seine Aufmerksamkeit auf den Blick der Figuren richtet. Die Gestalten der frühmittelalterlichen Kunst besitzen große Augen, sie sind Menschen der Schau. Doch

<sup>32</sup> G. Szwarcenski, *Die Regensburger Buchmalerei* (Leipzig 1901) 97.

damit kommen wir zu der letzten Struktur des alten Menschenbildes, zum prophetischen Menschen.

### Der prophetische Mensch

Wir haben schon erwähnt, daß das 19. Jahrhundert die „glotzenden Augen“ der karolingischen Figuren bemerkt hat. Die technische Interpretation dieses Blicks – Unvermögen, schlechte Kopie der antiken Kunst, Mangel an sittlicher Haltung – war nicht so sehr für das Mittelalter als für dessen Interpreten aufschlußreich. Das Mittelalter selbst hatte für seine Bildwelt eine uralte Philosophie und eine bedeutsame Theologie der Kirchenväter zur Grundlage genommen. Danach war der Mensch – „Anthropos“ – das Wesen, das zusammenschaut, das heißt, das eine Sinn-einheit sieht<sup>33</sup>. Die aufrechte Gestalt wurde als Begabung des Menschen verstanden, den Himmel zu sehen. Mit Ovid erklärten die mittelalterlichen Theologen:

„Während die Erde gebückt ansehen die andern Geschöpfe  
gab er erhabnes Gesicht dem Menschen und ließ ihn den  
Himmel schauen und richten empor zu den Sternen gewendet das Antlitz.“

(Metamorph. I, 84–86).

Im Gegensatz zu den Tieren, die zur Erde gebeugt sind, vermag der Mensch den Himmel, den Lauf der Gestirne und der Zeit und damit Gott selbst zu erkennen. Diese Gotteserkenntnis gehört nach mittelalterlicher Auffassung zum Wesen des Menschen. Indem er sich zum Himmel erhebt und Gott erkennt, wird er erst Mensch. Diesen philosophisch-theologischen Sachverhalt stellt die christliche Kunst immer wieder dar. Bei der Erschaffung Adams hebt Christus in einer Reihe von Darstellungen den Mann aus dem Lehm auf und öffnet ihm die Augen. Diese Definition des Menschen ermöglicht es auch, die Motive des Visionären künstlerisch überzeugend zu gestalten. Zu diesen Themen gehört zunächst das Bild der Propheten des Alten Bundes. Schon Adam schaut in den Kunstwerken in Ekstase das Geheimnis der Zukunft, die Erschaffung der Frau, das „sacramentum magnum“, die heilige Hochzeit zwischen Himmel und Erde, Christus und der Kirche. Abraham betrachtet die Gestirne. Moses sieht auf dem Berg Sinai Christus mit der Fackel in der Quadriga des Sonnengottes über sich. Ezechiel erkennt das gewaltige Räderwerk der Theophanie. In den Illustrationen des Neuen Testaments werden vor allem die Evangelisten im Anblick des Himmels und seiner Symbole dargestellt. Oft wirken die heiligen Autoren wie durch ihren Blick am Himmel aufgehängt. Der Kopf ist unnatürlich in den Nacken gelegt. Die Erde unten, der Thron, auf dem sie sitzen und Halt finden sollten, wird kaum angedeutet und selten richtig dargestellt. Dafür wird der Blick zum Himmel überbetont. Eine Gruppe von Reichenauer Evangelisten verharrt in einer kosmischen Ekstase. Die Arme hoch erhoben, tragen sie

<sup>33</sup> W. Seibel, Fleisch und Geist beim heiligen Ambrosius (München 1958) 21.

Wolken über sich. Bei vielen dieser Gestalten verliert der Organismus seine natürliche Ordnung. Der antike, in sich geschlossene Rhythmus der klassischen Figur – der Kontrapost – zerbricht. Die Schau des Himmels, der Anblick Gottes und seiner Engel, zerstört die äußere Erscheinung des Menschen.

Auch das Prophetische ist in der frühmittelalterlichen Kunst nicht nur Bildinhalt. Der Mensch selbst ist als Schauender aufgefaßt. Mit großen Augen sieht er in der Welt und am Himmel die Wunder und die Geheimnisse Gottes. Die mittelalterlichen Menschen sahen das, was eine uralte Tradition, die Hl. Schrift, ihnen zur Betrachtung vorlegte. Damals erschien es als „das Wichtigste nicht, die Welt mit eigenen Augen zu sehen, vielmehr die Sicht der Väter sich zu eignen zu machen. Die moderne Wissenschaft hat das als beschränkten Traditionalismus, als Unselbständigkeit und blinden Autoritätsglauben abgestempelt: weil die damaligen Vertreter des Geistigen zwar ihre kanonischen Bücher aufs schönste abschrieben, aber sehr wenig neue Bücher verfaßten; weil sie die Antwort auf ihre Fragen bei Hieronymus, Augustin und Gregor dem Großen suchten, statt selbst Forschungen zu treiben. Die frühmittelalterliche Kunst bestätigt diese äußerlich leicht begründbaren, aber einsichtslosen Urteile nicht ... Alle Bildgedanken kreisen um die Wiederherstellung des Urbildes in den Todverfallenen, die den *Homo caelestis* sichtbar-unsichtbar in sich tragen; um das Gespräch mit jenem Herrn des Alls, den, wie Notker dichtet, die Augen eines reinen Herzens sehen können; und um das Band der tätigen Treue zwischen ihm und den Seinen.“<sup>34</sup>

Auch die Würde des Prophetischen gehört zum Wesen des Menschen. Wenn der Mensch aufhört zu schauen, wenn er kein Sinngefüge in dieser Welt mehr erkennt, dann verstört sich sein Wesen. Der Bildhunger des modernen Menschen, sein Konsum von Fernsehen, Film und Show zeigt, daß auch heute noch dieses Wesen des Menschen lebendig ist; denn der Mensch ist „zum Sehen geboren“ und „zum Schauen bestellt“.

Fassen wir diese Elemente zusammen und erinnern wir uns der Herrscher, Mönche und Evangelisten, die groß auf den Goldgrund heiliger Bücher gemalt sind, so steigt in einmalig künstlerischer Gestalt das gewaltige Bild des königlichen, priesterlichen und prophetischen Menschen vor uns auf. Dieses Menschenbild ist im Anblick des gestirnten Himmels über uns geprägt worden und führt aufwärts in eine andere Welt.

Niemand von uns wird ernstlich meinen, man könne das alte Welt- und Menschenbild mechanisch wieder herstellen. Derartige Restaurationen hat die Neoromanik und Neugotik schon vergeblich versucht. Die Betrachtung der frühmittelalterlichen Kunst zeigt aber, daß das Bild des „himmlischen Menschen“ unzerstörbare Züge besitzt. Die unabdingbare Tatsache, daß der Geist des Menschen sich

<sup>34</sup> W. v. d. Steinen a.a.O. 209.

erst im Anblick der Welt zu definieren vermag, hat wohl die Alten zu diesen Vorstellungen gebracht. Die naturwissenschaftlich-technische Seite ihrer Weltauffassung können und wollen wir nicht mehr beibehalten. Ihre Bildwelt sollten wir jedoch auf ihre unvergängliche Struktur hin befragen. Selbst die moderne Malerei der Kubisten vom Rang eines Picasso und der abstrakte Maler von der Bedeutung eines Mondrian und Kandinsky benutzen die Würdeform der mittelalterlichen Mandorla. Sie geben ihren Gestalten einen Lichtgrund, der sie über das ephemerale Dasein hinaushebt. Und noch in den Aluminiumfarben eines Jackson Pollock wird einmal sogar als Thema das Licht der Kathedralen lebendig. Paul Klee aber schreibt: „Diesseits bin ich gar nicht faßbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen. Etwas näher am Herzen der Schöpfung als üblich. Aber noch lange nicht nahe genug.“<sup>35</sup>

## Das Alter im Aufbau der Gesellschaft

Oswald v. Nell-Breuning SJ

Aus der Vorzeit, nicht zuletzt aus den hl. Schriften des Alten Testaments, ist uns eine hohe Ehrfurcht vor dem Alter überliefert. Wir erinnern uns, wie uns in unserer Kindheit diese Ehrfurcht eingeprägt wurde. Da lernten wir z. B. in der biblischen Geschichte, wie es den ungezogenen Kindern erging, die den alten Propheten Elisäus wegen seines Kahlkopfes verspotteten; zur Strafe wurden sie von Wölfen, die aus dem Walde hervorbrachen, zerrissen und aufgefressen. Wir erinnern uns auch, wie die Weisheitsbücher des AT die Jüngeren immer wieder ermahnen, in Gegenwart alter Männer das Wort nicht zu ergreifen, ohne dazu aufgefordert zu sein, vielmehr auf deren Worte zu hören, ihren weisen Rat zu begehren und zu befolgen. Diese Ehrfurcht vor dem Alter ist keine besondere Eigentümlichkeit des Gottesvolkes des Alten Bundes; wir finden sie in ähnlicher Weise mehr oder weniger in allen uns bekannten Kulturreihen nicht nur der grauen Vorzeit, sondern ebenso bei den Völkern hoher und höchster Kulturstufe, die bis heute noch ähnliche Sozialstrukturen, vor allem einen ähnlichen Altersaufbau, besitzen, in besonders ausgeprägter Weise beim chinesischen Volk, soweit es nicht heute vom Kommunismus vergewaltigt und aus der Bahn seiner ehrwürdigen Überlieferung herausgeworfen ist.

<sup>35</sup> W. Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei (Hamburg 1956) 86.