

„Ein Künstler hat es gefertigt, es ist kein Gott“ (Hos 8,6)

Skulptur im Kirchenraum

Reinhard Hoeps

1 Egbertschrein, 977–993, 31 x 44,7 x 22 cm. Trier, Domschatz

Im Kirchenraum sind Bildwerke besonderen Ansprüchen ausgesetzt. Die Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils führt diese Ansprüche auf die Betonung des Raumes als Gotteshaus und auf die Zusammenhänge der „heiligen Riten“ zurück, denen „auch die Kunst unserer Zeit [...] mit der gebührenden Ehrfurcht und Ehrerbietung dient.“ (*Lumen Gentium* 123) Was genau aber wäre darunter zu verstehen? Immer noch wird diese Frage gern als Angelegenheit eines kultivierten Geschmacks angesehen, geprägt einerseits durch ein modernes ästhetisches Bewusstsein und andererseits durch einen gewissen Sinn für die Dämpfung künstlerischen Ausdrucks, dessen Selbstbeschränkung der dienenden Funktion gegenüber der liturgischen Bestimmung des Raumes entsprechen soll.

In einer solchen Zurückhaltung, vielleicht sogar Angleichung an Konventionen des Ge-

schmacks, liegt ein gründliches Missverständnis, wie künstlerische Projekte aus jüngerer Zeit in Kirchenräumen mehr als deutlich bewiesen haben. Es waren vor allem Projekte der Glasmalerei und der Gestaltung zum Teil großdimensionierter Fensterflächen, von denen sich die renommiertesten Künstler unserer Zeit weit über das Maß von Auftragsarbeiten hinaus herausgefordert sahen. Der Kirchenraum verlangt vom Künstler keine Zurückhaltung, im Gegenteil: Er konfrontiert ihn mit unvergleichlichen Aufgaben, die zumindest von manchen Künstlern als herausragende Gelegenheiten wahrgenommen werden.

Die Frage nach „Ehrfurcht und Ehrerbietung“ im Raum der Liturgie stellt die Glasmalerei womöglich vor andere Aufgaben als die Malerei auf Wänden oder Tafelbildern, die wiederum von denen des Reliefs verschieden sein mögen. Die spezifischen Herausforderungen stehen nicht nur in der Abhängigkeit der verschiedenen liturgischen Funktionen unterschiedlicher Orte im

Kirchenraum, sie sind auch von den jeweiligen künstlerischen Gattungen und der ihnen je eigenen Bildsprache her in den Blick zu nehmen.

In dieser Perspektive sind Skulptur und Plastik von besonderer Brisanz! Beide nehmen im Kirchenraum unterschiedliche Funktionen wahr: als Gewändefiguren am Portal, Heiligenstatuen an Säulen und Pfeilern, als Andachtsbilder, als Ausstattung des Hochchores, als Fluchtpunkte von Raumachsen sowie als Zäsuren zwischen Segmenten des Raumes. Auch Ausstattungsstücke des Kirchenraumes wie Altar, Ambo, Kanzel, Taufbecken etc. haben skulpturalen Charakter, ebenso Leuchter, Vasen, Gestühl, liturgisches Gerät. Wenn wir hier einmal von Mobiliar und Gerätschaften absehen, die unmittelbar liturgischen Zwecken dienen, bleibt eine ganze Reihe von Bildwerken der Skulptur und der Plastik, die der freien Kunst zuzuordnen sind und hier in den Zusammenhang des Kirchenraumes und der Liturgie eintreten.

Dass Skulptur und Plastik in diesem liturgischen Zusammenhang überhaupt in Erscheinung treten, ist allerdings bemerkenswert, richtet sich doch gerade gegen sie die ganze Vehemenz des Bilderverbotes. Inbegriff der untersagten Bilder ist das Goldene Kalb (Ex 32), das aus Geschmeide gegossen wird und das räumliche Zentrum bildet für den Tanz des Volkes. Auf die Behauptung einer Ähnlichkeit mit dem dargestellten Gott kommt es hier gar nicht an; der Vorwurf richtet sich gegen die Materialität und die Körperlichkeit. Zur Strafe für die Herstellung des verbotenen Gottesbildes lässt Mose das Kalb verbrennen und das Volk die Asche trinken. Noch die spätere weisheitliche Karikatur der vermeintlichen Gottesbilder und ihrer Verehrung (z.B. Weish 13) nimmt sich das Gottesbild als unbeholfenes skulpturales Schnitzwerk aus Abfallmaterial vor.

Dass beißender Spott und striktes Verbot es gleichwohl nicht vermochten, Skulptur und Plastik zumindest aus dem Kirchenraum nachhaltig zu verbannen, mag man auf die unwiderlegliche Anziehungskraft dreidimensionaler Lebendigkeit und körperlicher Präsenz zurückführen, auf das Vermögen des plastischen Bildwerks, dem Betrachter auf der Ebene seiner körperlichen Konstitution zu begegnen. Die Spitze des Bilderverbotes ist dadurch allerdings noch nicht gebrochen – im Gegenteil: Gerade vor der körperlichen Überredungskraft vermeintlicher Gottesbilder muss man sich hüten. Nicht von ungefähr hat die frühe ostkirchliche Legitimation des Christusbildes die Farbmaterie in die Fläche der Ikonenmalerei gebannt, die auch die Bildausstattung des Kirchenraumes bestimmt.

In den abendländischen Kirchenraum sind dagegen schon früh plastische Bildwerke vielfältiger Art und von unterschiedlicher Funktion eingezogen.² Viele bleiben vom Bilderverbot im engeren Sinne unberührt, wie etwa Darstellungen menschlicher Herrscher. Mehr noch scheint die allegorische Ausdeutung der Liturgie und ihres Raumes zur Entschärfung der Bilderskepsis beigetragen zu haben. Säulen und Pfeiler konnten als Repräsentanten der Apostel, den Stützen der Kirche, gedeutet werden, bekräftigt durch skulpturale Darstellungen der Apostel an diesen Säulen. Der Eingang in den Kirchenraum als *porta coeli* wird mit dem Figurenprogramm des Weltgerichts versehen, durch das der Gläubige das Gebäude betritt. In skulpturaler Ausbildung entspricht dieses Programm dem Besucher, der in einer körperlichen Bewegung das Portal durchschreitet: Die allegorische Deutung des Kirchenportals wird zu einer Erfahrung gesteigert. In ihr bleibt die allegorische Auslegung für die plastische Gestaltung maßgeblich. Die Deutung erfährt durch die Körperlichkeit ihres Verfahrens lediglich eine Intensivierung ihrer Evidenz.

II

Weitaus größere Brisanz gewinnen plastische Bildwerke im Kirchenraum, wo sie aus dem Zusammenhang der allegorischen Deutung architektonischer Elemente und liturgischer Orte heraustreten. So vor allem Skulpturen, denen selbst kultische Verehrung entgegengebracht wird. Sie sind bereits seit dem frühen Mittelalter bekannt, stellen also alles andere als eine späte bildtheologische Entgleisung dar. Dass solche Skulpturen verbreitet, aber auch theologisch sehr umstritten waren, belegt die Schilderung Bernhards von Angers, der um das Jahr 1013 die Auvergne bereiste und von der „alten Gewohnheit“ berichtet, „dass in dem ganzen Gebiet von Auvers, Rodez und Toulouse und den benachbarten Gegenden ringsum jeder seinem Heiligen je nach Vermögen eine Statue aus Gold, Silber oder einem anderen Material errichtet, in die das Haupt des Heiligen oder ein bedeutenderer Teil seines Körpers verehrungswürdig eingeschlossen wird.“³ Die Statuen sind „nach dem Aussehen der menschlichen Figur geformt und gestaltet, so dass es den meisten Bauern so vorkam, als ob die sie Anblickenden durch ihren Blick angeschaut schienen, und dass sie mit antwortenden Augen manchmal den Wünschen der Bittenden günstiger gesonnen seien.“ Dem studierten Reisenden ist diese Sitte der Landleute suspekt, scheint sie doch „dem früheren Götter- oder vielmehr Dämonenkult zu entsprechen.“⁴

Bernhard fühlt sich zurückversetzt in eine längst überwundene Epoche der Religionsgeschichte: „Denn wo dem einzigen, höchsten und wahren Gott der wahre Kult zu erweisen ist, scheint es gottlos und abwegig, dass eine Statue aus Stuck, Holz oder Metall hergestellt wird [...] Statuen der Heiligen dulden wir auf keine Weise.“⁵ Allein als Produkt eines theologisch unaufgeklärten Volksglaubens scheinen solche Figuren erklärlich, stürzen sie sich doch wider besseres Wissen in das offene Messer prophetischer und weisheitlicher Bildkritik: „Einer Vogelscheuche im Gurkenfeld gleichen sie [...] ein Nichts sind sie, ein lächerliches Machwerk.“ (Jer 10,5,15)

Tatsächlich sind viele der frühen sakralen Skulpturen genau in der Weise gearbeitet, die der Spott prophetisch-aufgeklärter Bildkritik unrettbar der Lächerlichkeit preisgegeben hatte: Holzkerne, die mit Metallblechen aus Gold oder Silber beschlagen und mit Edelsteinen verziert sind. „Der Schrecken der Völker ist ein reines Nichts, ist nur Holz, das man im Walde gefällt hat, ein Werk von Künstlerhänden, mit dem Schnitzmesser verfertigt, geschmückt mit Silber und Gold – dünngeschlagenes Silber aus Tarschisch und Gold aus Ophir.“ (Jer 10,3,4A,9) Das Handwerkliche, die Materialität und die Kaschierung des Kerns

werden zu stechenden Argumenten für die Erkenntnis, dass einem solchen Bildwerk alles andere als verehrungswürdige Heiligkeit inneohnt: „Ein Künstler hat es gefertigt, es ist kein Gott.“ (Hos 8,6) Ein Bilderverbot erübrigt sich hier geradezu, weil solche Werke sich bei vernünftiger Betrachtung in ihrem sakralen Anspruch selbst desavouieren.

Es scheint kaum vorstellbar, dass die Herstellung solcher plastischen Bildwerke die beißende biblische Kritik gänzlich und umstandslos ignoriert haben sollte. Betrachtet man sie eingehender, lassen zumindest einige von ihnen in der Tat eine sehr dezidierte Auseinandersetzung mit der alttestamentlichen Bildkritik erkennen. Das Bemerkenswerte daran ist, dass diese Auseinandersetzung den Werken nicht etwa in einer literarischen Form beigegeben ist, sondern in der Gestaltung der Werke selbst zum Ausdruck gebracht wird.

Das zeigt in aller Deutlichkeit etwa der Trierer Egbertschrein (Abb. 1),⁶ der, von Bischof Egbert gestiftet, als Reliquiar für die Sohle der Sandale des Apostels Andreas dient. Mit Reliquienbehältnissen hatte schon Joseph Braun die Entstehung gegenständlich darstellender Plastik im Abendland in Verbindung gebracht.⁷ Tatsächlich zeigt der Schrein auf einem reich verzierten Kasten, der die Reliquie birgt, eine solche Darstellung: einen aus Holz gearbeiteten und mit Goldblech beschlagenen Fuß. Bemerkenswert ist, dass die in dem Behältnis aufbewahrte Reliquie gerade nicht dargestellt wird; sie scheint eher bewusst ausgespart: Auf dem Fuß sind zwar die Riemen der Sandale zu sehen, zu denen aber die Sohle in pointierter Weise fehlt. Die Darstellung enthält eine mit Bedacht inszenierte Lücke, welche die Reliquie in der Vorstellung aufruft, ohne sie doch darzustellen. Auf der Oberfläche des Fußes lenken die Riemen die Blickbewegung präzise in diese Lücke. Der Blick wird durch sie fokussiert auf das, was in der Darstellung fehlt.

Die Darstellung begnügt sich also keineswegs mit einer bildlichen Wiederholung oder Verdoppelung der Reliquie. Sie nutzt das Dargestellte (den Fuß) vielmehr als ein artifizielles Konstrukt, um gerade das zu zeigen, was nicht zur Darstellung gebracht wird. Sieht der Fuß auf den ersten Blick vielleicht auch sehr realistisch aus, so erweist er sich schließlich doch als eine Figur von höchster künstlerischer Abstraktion. Die Vergoldung dieses Fußes ist deshalb nicht allein Ausdruck für die Kostbarkeit der Reliquie, sondern bezeichnet darüber hinaus auch die Differenz zwischen der naturalistischen Wiedergabe eines Fußes und der künstlerischen Abstraktion in dieser Figur.

Diese Differenz zwischen Abbildlichkeit und Abstraktion wird im Übrigen in diesem Bildwerk – für den Betrachter nicht sichtbar – noch weiter vorangetrieben: Der Fuß ist nicht auf den Kasten montiert, sondern zusammen

mit dem Deckel des Kastens aus einem einzigen Stück Holz gearbeitet. Durch dieses besondere handwerkliche Verfahren erhält die Darstellung des Fußes mit seinem Sandalenriemen in einem übertragenen Sinne doch noch eine Sohle: das abstrakte Rechteck des Deckels, das die Sohlenreliquie in ihrem Kasten verschließt. Aus einer naturalistischen Sicht betrachtet, tritt der Deckel an die Stelle, die in der Darstellung für die Sandalensohle vorgesehen ist. In der Perspektive der künstlerischen Konstruktion dieses Bildwerks wird der rechteckige Deckel zur Sohle im eigentlichen, bildnerischen Sinne, denn er manifestiert in Sichtbarkeit, was unter ihm verborgen ruht. Der Egbertschrein opponiert nicht gegen das Bilderverbot mit seiner Untersagung aller Abbilder „von dem, was im Himmel droben oder unten auf der Erde oder im Wasser unter der Erde ist“ (Ex 20,4). Er reflektiert vielmehr auf sehr anspruchsvolle Weise die noch bis ins 12. Jahrhundert dominierende künstlerische Aufgabe des Reliquiars: Gestalt und Bedeutung der in ihrem Behältnis ruhenden Reliquie zu veranschaulichen, ohne doch die Reliquie selbst zu zeigen.

Auch Bernhard von Angers kann schließlich seinen theologisch wohlbegründeten Zorn angesichts der Statue der heiligen Fides in Conques (Abb. 2)⁸ dadurch niederringen, dass er auf die Strukturen der künstlerischen Komposition dieses Reliquiars schaut, anstatt ihr oberflächlich die lächerlichen Ambitionen eines unmöglichen Gottesbildes zu unterstellen. „Das Weiseste ist einzusehen, dass dies eher ein Behälter für heilige Reliquien ist, der nach dem Willen irgendeines Künstlers in figürlicher Form hergestellt wurde, durch einen weit köstlicheren Schatz ausgezeichnet als einst die Bundeslade.“⁹

Tatsächlich hat die Statue nicht nur faktisch die Funktion des Reliquienbehältnisses, ihr strenger und statischer Aufbau weist sie auch anschaulich als eine Art von Schrein aus, dem erst durch zusätzliche Attribute Merkmale eines Menschenkörpers verliehen wurden. Dünne Arme sind rechts und links des Körpers symmetrisch vorgestreckt, die Füße wie hinzustellen, auf den Schultern ein überdimensionierter Kopf – die Spolie eines römischen Kaiserbildnisses. Das Tabernakel auf dem Bauch trifft – obzwar spätere Hinzufügung – den Charakter der Skulptur genau: Sie ist eine aus quaderförmigen Blöcken zusammengesetzter Schrein, dem Kopf, Arme und Füße wie nachträglich angefügt scheinen. Nur vage versetzt die flache Fältelung des Gewandes den statischen Block in Bewegung. Auch die Statue der heiligen Fides beansprucht weniger, als Darstellung einer Person zu gelten. Sie zeugt vielmehr von einem hohen künstlerischen Abstraktionsvermögen, mit dem die Gegenwart der Reliquie in ihrem Gehäuse als Gegenstand der Anschauung bedacht wird.

2 Statue der hl. Fides, nach 886, 85 x 36 x 24 cm, Eibenholz, Goldblech, Silber (vergoldet), Gemmen, Edelsteine, Applikationen des 11.–19. Jh. Conques, Abteikirche

materielle Substanz birgt und schon insofern auch selbst den Ausdruck des Materiellen mit sich führt – wie der Kelch, so auch das Reliquiar.

Eucharistie und Reliquie rechtfertigen die Einführung von Skulpturen in den Kirchenraum. Diese theologische Grundlegung setzt sich keineswegs über die fundamentalen theologischen Bedenken des Bildverbotes hinweg. Diese werden vielmehr in einem spezifisch bildnerischen Sinne produktiv bei der Entwicklung eigenständiger plastischer Ausdrucksformen jenseits der naturalistischen Abbildlichkeit. Skulpturen und Plastiken sind von liturgischen Funktionen des Gefäßes her konzipiert. Diese Grunddisposition bleibt im Mittelalter für lange Zeit in Geltung und zwar auch noch dort, wo eine liturgische Funktion des plastischen Bildwerks als Gefäß nicht oder nicht mehr vorgesehen war: Mittelalterliche und frühneuzeitliche Skulpturen im Kirchenraum enthalten aus diesem Grund in aller Regel einen Hohlraum, in die eine Reliquie oder ein Stück einer Hostie eingelassen wurden.

Wie wesentlich Reliquie und Hostie für die Konstitution einer Skulptur waren, zeigt ein Beispiel, das offensichtlich auf diese Beigabe verzichtete – und dazu auch noch in einem eindeutigen eucharistischen Zusammenhang stand. Das Gerokreuz im Kölner Dom (Abb. 3),¹³ das älteste erhaltene Monumentalkruzifix, präsentiert den Tod Jesu in seiner ganzen Drastik. In Lebensgröße wird das Bild des am Kreuz gestorbenen Jesus vor Augen gestellt. Der nicht mehr von seiner eigenen Kraft gehaltene Körper ist zu einer schweren Masse geworden, deren schieres Gewicht sich dem Betrachter im Übergang zwischen Hängen und Fallen körperlich aufdrängt. Der Körper des Gekreuzigten hängt schwer nach unten; an den gezerrten Armen und Schultern wird das Gewicht sichtbar, das ihn herunterzieht. Die leblosen Hände sind durch die Nagelung wie von den angespannten Armen abgeknickt. Der Körper ist in sich zusammengesackt. Der Kopf ist tief nach vorn gesunken, sodass das Kinn die Brust berührt. Der Brustkorb tritt, eng an den Kreuzesbalken angelehnt, dahinter zurück, während sich der Bauch weit nach vorn wölbt. Noch gerade aufgefangen durch das stützende Suppedaneum, auf das die Füße genagelt sind, biegen sich Oberkörper und Oberschenkel etwas nach links vor, während die Beine unterhalb der halb angewinkelten Knie nach rechts gerichtet sind.

Die plastische Monumentalität macht das Widerfahrnis des leblosen Körpers unausweichlich. Die Ausdrucksmittel der Skulptur steigern die ikonographischen Motive des Todes zur Gegenwart einer Erfahrung, indem sie eine körperliche Konfrontation des Be-

3 Gerokreuz, vor 976, 285 x 198 cm; Korpus: 187 cm (Kopf – Füße), 166 cm (Spannweite der Arme). Köln, Hohe Domkirche

III

Reliquie und Reliquiar sind ein bedeutsamer Ursprungsort für Entstehung und frühe Entwicklung der sakralen Skulptur im Abendland.¹⁰ Bereits am Hofe Karls des Großen wurde das 2. Konzil von Nizäa mit Skepsis betrachtet, das Bildwerke allenthalben „in den heiligen Kirchen Gottes, auf den heiligen Geräten und Gewändern, an Wänden und auf Tafeln, an Häusern und an Wegen“¹¹ begrüßte, dabei in Theorie und Praxis aber in erster Linie zweidimensionale Bilder im Blick hatte. Die Konzilsväter unterliefen so in gewisser Weise die Spitze alttestamentlicher Bildkritik und setzten sich zugleich damit gegen den kritischen Einwand ihrer Gegner durch, die auf der Einzigkeit des Sakraments als *Bild* und *Erinnerungszeichen* Jesu Christi insistierten. Die karo-

lingischen Theologen teilen diese Auffassung der byzantinischen Bildergegner, realisieren in deren Position aber zugleich ein Argument ausgerechnet für plastische Bildwerke: Das Sakrament selbst fordert solche Bilder; Bilder, die gegenüber dem Sakrament von abgeleiteter und indirekter Bedeutung sind, die aber die Feier der Sakramente zugleich mit einer gewissen Notwendigkeit begleiten: Solche Bilder im abgeleiteten Sinne sind der Kelch der Eucharistie und andere Gefäße mit liturgischer Funktion. Sie sind die legitimen Bilder des christlichen Bekenntnisses. „In Gefäßen, nicht in Bildern wird Gott das Opfer dargebracht“¹² wie auch Jesus beim letzten Abendmahl den Jüngern den Kelch und nicht ein Bild reichte. Gegen alle biblische Bilderskepsis erfährt das christliche Bild als Gefäß seine Rechtfertigung und damit als plastisches Bildwerk, das eine

trichters mit dem Bild des Toten herstellen. Die Vorstellung, die das Gerokreuz vom Kreuzestod Jesu gibt, ist ganz vom Körper des Gekreuzigten her entwickelt. Die narrative Überlieferung des Todes Jesu wird zur körperlichen Evidenz.

Wahrscheinlich war das Gerokreuz von seinem Stifter, dem Kölner Erzbischof Gero, als Kreuz über dem Altar des karolingischen Kölner Doms vorgesehen. In seinen Dimensionen, seiner ausgearbeiteten Körperlichkeit und an diesem prominenten Ort liegt es nahe, ein solches Bildwerk durch die Beigabe von Reliquien oder einer Hostie – ähnlich der Statue der heiligen Fides – als eine Art von Gefäß auszuweisen und zu rechtfertigen. Nichts an diesem Kruzifixus deutet allerdings darauf hin. Stattdessen schildert eine Legende, die bei Thietmar von Merseburg überliefert ist,¹⁴ die Schwierigkeiten, welche die Vorstellung eines Verzichts auf eine solche Rechtfertigung bereitete. Nach Thietmars Darstellung wurde die Skulptur des Gekreuzigten zunächst tatsächlich ohne einen Hohlraum für Reliquien gefertigt. Doch dieses Vorhaben misslang: Das Holz der Figur riss, ausgerechnet am Kopf. Die Darstellung des am Kreuz Hingerichteten, die sich nicht als Gefäß definiert, birgt Risiken, an denen zuerst die Handwerkskunst scheitert. Doch schließlich konnte Gero sein gewagtes Unternehmen dieser provozierenden Skulptur retten, indem er ein Stück einer Hostie in den Spalt fügte – der sich daraufhin schloss. Die unmögliche Darstellung erfährt eine nachträgliche Rechtfertigung als Gefäß für die Eucharistie.

Funktion und Existenz dieser Skulptur sind aufs Engste an die Eucharistie gebunden. Doch während die Legende diesen Zusammenhang noch entlang den Konfliktlinien der fränkischen Bildtheologie entfaltet, scheint die Bildhauerei selbst bereits unterwegs zu neuen Horizonten. Auffallend ist die sich in den Raum vorwölbende Plastizität des Kruzifixus, die nicht nur der Vorstellung eines geschundenen und zerschlagenen Körpers widerspricht, sondern auch dem natürlichen Verfahren der Skulptur entgegengesetzt ist, das die Figur durch ein von außen ansetzendes Herausschlagen gewinnt. Max Imdahl¹⁵ hat eindrücklich beschrieben, wie das plastische Volumen dieser Skulptur von innen heraus entwickelt ist; die Oberfläche zeigt in ihrer Spannung die Kräfte an, die den Körper von innen gegen den umgebenden Raum stemmen. Das plastische Volumen entwickelt eine Art lebendiger Körperlichkeit, die der des leblosen Gekreuzigten entgegensteht: Der tote Körper ist zugleich der lebendige und umgekehrt; der am Kreuz Gestorbene ist zugleich der lebendig Gegenwärtige. Im Bild des Gekreuzigten verbinden sich die Erinnerung an den Kreuzestod Jesu und seine darin gestif-

4 *Goldene Madonna, Ende 10. Jh.; Höhe: 74 cm; ursprünglich Holzkern, mit dünnen Goldplatten beschlagen. Essen, Münster*

tete sakramentale Gegenwart. Die Realisierung dieses Zusammenhangs baut hier nicht mehr auf die Beigabe heiliger Materie, der die Figur als Gefäß dient. Im Gerokreuz wird diese Aufgabe zur genuinen Angelegenheit der Bildhauerei und der ihr eigenen Bildsprache.

IV

Skulptur und Plastik stehen im Kirchenraum unter besonderen Anforderungen. Dabei geht es nicht um Rücksichtnahmen und Angleichungen gegenüber einer eigentlichen Bestimmung des Kirchenraumes, der sie im Sinne einer nachträglichen Ausschmückung beigefügt würden. Der Ernstfall von Skulptur und Plastik im Kirchenraum liegt dort, wo sie zu dieser eigentlichen Bestimmung selbst we-

sentlich beitragen: indem sie das Woraufhin von „Ehrfurcht und Ehrerbietung“ für Liturgie und Andacht mit Evidenz präsentieren. Das betrifft die Bildwerke nicht beiäufig, sondern in ihrer eigenen Konstitution, wie die Beispiele gezeigt haben.

Die Körperlichkeit ist diesen Bildwerken für die Entfaltung ihrer Evidenz von fundamentaler Bedeutung. Diese Körperlichkeit führt sie beinahe zwangsläufig auch in bildtheologische Konflikte, wie sie in der Auseinandersetzung mit Überlieferungen alttestamentlicher Bildkritik greifbar werden. Bereits im byzantinischen Bilderstreit und vor allem in seiner fränkischen Rezeption ist diese Konfliktlinie vom Bilderverbot bis zur Eucharistietheologie ausgezogen worden: Einerseits gründen beide frühmittelalterlichen Abendmahlsstreitigkeiten in einem Streit um den Bildbegriff,¹⁶

andererseits steckt die Vorstellung sakramentaler Gegenwart das Feld der Bedingungen und Möglichkeiten für bildliche Darstellungen, etwa des Gekreuzigten, ab. In jedem Fall sind die Bildwerke fundamental von diesen bildtheologischen Kontroversen geprägt und werden selbst zu Beteiligten in diesen Auseinandersetzungen.

Die Formen solcher Kontroversen bei den Ursprüngen der Skulptur im abendländischen Kirchenraum sind durchaus vielfältig; sie lassen sich nicht einmal auf die anschaulichen Logiken der Reliquie und der Eucharistie beschränken, die wir eben erörtert haben. Die *Goldene Madonna* im Essener Münster etwa (Abb. 4)¹⁷ war mutmaßlich nicht als Reliquiar vorgesehen und stand auch nicht im unmittelbaren Zusammenhang der Eucharistie. Auf der anderen Seite wird ihre Körperlichkeit sogar in besonderer Weise hervorgehoben, insofern sie ganz unübersehbar auf Mehrsichtigkeit hin angelegt ist: Der Handlungsspielraum zwischen der Madonna und dem Kind auf ihrem Schoß, der Austausch der Blicke, die Ambivalenz im Blick der Madonna, dann vor allem auch die Ausarbeitung der Figur an den Seiten und im Rücken legen es nahe, dass diese Skulptur den Betrachter nicht auf die frontale Ansicht festlegte (wie etwa die Statue der heiligen Fides), sondern umschritten werden sollte. Das von keinerlei Verzierung unterbrochene Kontinuum der Vergoldung lässt den Blick von Ansicht zu Ansicht wandern und bezieht die Vielfalt der Ansichten zugleich auf das durch die goldene Oberfläche geschlossene Körpervolumen der Figur.

Die theologischen Ursprünge einer solchen Bilderfahrung liegen offensichtlich weder bei der Reliquienverehrung noch bei der Eucharistie. Gegen den Verdacht des von Menschenhand geschaffenen Götzenbildes scheint sich die Goldene Madonna vielmehr als nicht greifbare Erscheinung zu präsentieren, die dem Betrachter in der Erfahrung einer Vision begegnet. Der Körper der himmlischen Königin auf ihrem Thron ist weniger durch die Abbildhaftigkeit im Vergleich mit einer menschlichen Anatomie definiert als durch den allseitig ausstrahlenden Glanz des Goldes, der sein Zentrum in der bewegten Oberfläche eines in sich geschlossenen, goldenen Körpers hat.

Sei es als Vision, als Gefäß der Reliquie oder als Anschauung der Eucharistie: Gemeinsam ist den unterschiedlich gelagerten Anfängen der Skulptur im abendländischen Kirchenraum das Ringen um eine bildliche Stra-

tegie der theologischen Rechtfertigung gegenüber den Argumenten des Bildverbotes. Gemeinsam ist ihnen, dass die Werke dazu nicht auf erläuternde Traktate setzen, vielmehr entwickeln sie eigene, genuin bildliche Methoden der Auseinandersetzung, die ihre eigene Gestalt konstituieren und die sie vor der Anschauung entfalten. Es sind Formen bildnerischer Abstraktion, die der Skulptur Wege in den Kirchenraum eröffnen. Über die enorme zeitliche Distanz hinweg bahnen plastische Bildwerke des frühen Mittelalters so schließlich Korrespondenzen an zu grundsätzlichen Fragen von Skulptur und Plastik in der Kunst der Moderne und der Gegenwart – und zu deren Weisen, dem Kirchenraum mit „Ehrfurcht und Ehrerbietung“ zu begegnen.

Reinhard Hoeps, geb. 1954. 1974–1980 Studium der katholischen Theologie, Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn und Bochum. Promotion 1983, Habilitation 1988. 1983–1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Oberassistent an der Universität zu Köln. Seit 1993 Professor für Systematische Theologie und ihre Didaktik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster. Dort seit 1998 Leiter der Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie, theologische Ästhetik und Bilddidaktik. Herausgeber des Handbuchs der Bildtheologie (seit 2007).

- 1 Meine erste Auseinandersetzung mit bildtheologischen Grundfragen der Skulptur liegt schon einige Zeit zurück (Reinhard Hoeps: Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive, Paderborn 1999). Ich knüpfe in diesem Beitrag bei meinen damaligen Überlegungen an.
- 2 Vgl. Bruno Reudenbach: Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 14 (1980), 310–351; Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, New York 1989; Willibald Sauerländer: *Reims. Die Königin der Kathedralen. Himmelsstadt und Erinnerungsort*, Berlin 2013.
- 3 Bernhard von Angers: *Liber miraculorum Sancte Fidis I 13*, ed. A. Bouillet, Paris 1897, 46f.; übers. nach Hans Georg Thümmel: Christliche Plastik? Probleme und Prinzipien dargestellt an der Entwicklung bis zum 13. Jahrhundert, in: Joachim Rogge, Gottfried Schille (Hg.): *Theologische Versuche XVII*, Berlin 1989, 171–186, hier: 175.

- 4 *Liber miraculorum sancte Fidis I 13*; Bouillet 47; Thümmel 175/176.
- 5 *Liber miraculorum Sancte Fidis I 13*; Bouillet 47; Thümmel 176.
- 6 Vgl. Hiltrud Westermann-Angerhausen: Die Goldschmiedearbeiten der Trierer Egbert-Werkstatt, Trier 1973; dies.: Überlegungen zum Trierer Egbertschrein, in: *Trierer Zeitschrift* 40/41 (1977/78) 201–220.
- 7 Vgl. Joseph Braun: *Die Reliquiare des christlichen Kultes*, Freiburg 1940.
- 8 Vgl. Beate Fricke: *Ecce Fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007.
- 9 *Liber miraculorum sancte Fidis I 13*; Bouillet 49; übers. in Anlehnung an Thümmel 177.
- 10 Vgl. Arnold Angenendt: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994; Bruno Reudenbach/Gia Toussaint (Hg.): *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2005.
- 11 Horos des 2. Konzils von Nizäa, übers. nach Bernhard Uphus: *Der Horos des Zweiten Konzils von Nizäa*, Paderborn 2004, 9.
- 12 *Libri Carolini*, ed. Hubertus Bastgen (MGH Conc.II, Suppl.), II, 29.
- 13 Vgl. Rainer Hausserr: *Der tote Christus am Kreuz*, Bonn 1963; Max Imdah: *Das Gerokreuz im Kölner Dom*, Stuttgart 1964; Christa Schulze-Senger/Bernhard Matthäi/Ernst Hollstein/Rolf Lauer: *Das Gero-Kreuz im Kölner Dom. Ergebnisse der restauratorischen und dendrochronologischen Untersuchungen im Jahre 1976*, in: *Kölner Dom-Blatt* 41 (1976) 9–56; Rolf Lauer: *Gerokreuz*, in: Anton Legner (Hg.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* (Ausst.-Kat. Köln: Museum Schnütgen, 1985), Köln 1985, Bd. II, 214f.
- 14 Thietmar von Merseburg: *Chronicon III*, 2, hg. von Werner Trillmich, Darmstadt 1962, 86f.
- 15 Vgl. Anm. 13.
- 16 Vgl. Hans Jorissen: Wandlungen des philosophischen Kontextes als Hintergrund der frühmittelalterlichen Eucharistiestreitigkeiten, in: Josef Wohlmuth (Hg.): *Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive*, Bonn 1989, 97–111; Steffen Patzold: *Visibilis creatura – invisibilis salus. Zur Deutung der Wahrnehmung in der Karolingerzeit*, in: Hartmut Bleumer/Hans-Werner Goetz/Stefen Patzold/Bruno Reudenbach (Hg.): *Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*, Köln/Weimar/Wien 2010, 79–108.
- 17 Vgl. Frank Fehrenbach: *Die Goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin*, Ostfildern 1996.