

# Vom Triumphkreuz zum Passionsaltar: Zerfall des Symbols

Von Elisabeth v. Witzleben

Das Christentum hatte sich aus dem zerfallenden Symbolkreis der hellenistischen Welt heraufgehoben. Seine radikale Spiritualität erschwerte die Verdichtung seiner Glaubenssubstanz in anschaulichen Symbolen. Wie sollte das Wesen des unsichtbaren Gottes zur Anschauung gebracht werden? Der Sieg des jungen Glaubens hatte zunächst einen ungeheuren Verlust an Bildhaftigkeit zur Folge, wie der antike Götterglaube sie geprägt hatte. Man behalf sich mit einer knappen Auswahl von Zeichen und Bildern, die aus der Spätantike stammten: Weintraube und Ähre, Fisch und Lamm, guter Hirte und Orantin. Durch Einprägung christlicher Bedeutungen wurden sie zu Symbolen. Früh schon herrschte über die Vielfalt der Kleinsymbole das Kreuz, das den Kerngehalt des Erlösungsgedankens wirksam verdeutlichte. Schon seit prähistorischer Zeit ist es als religiöses Zeichen nachweisbar, dem magische Kraft zugeschrieben wurde. In Ägypten bedeutete die Hieroglyphe des Henkelkreuzes (*crux ansata*) Leben und Befruchtung durch die Sonne. Das Tau-Kreuz, der letzte Buchstabe des semitischen Alphabets, galt bei den Israeliten ebenfalls als Symbol der Sonnenkraft, Kennzeichen der Auserwählung. Im griechisch-römischen Kulturkreis war das Kreuz das Zeichen für Leben und Tod zugleich. Diese Sinndeutungen wurden vom Christentum übernommen. Die griechischen Kirchenväter betrachteten das Kreuz als Sinnbild Christi, der die ganze Welt zu harmonischer Einheit zusammenfügt. Es war gleichzeitig Symbol seines Triumphes, dem die höchste Ehre erwiesen wurde.

Das Kreuz behielt aber nicht für alle Zeiten diese Bedeutung für die Christenheit; sie wechselte mit dem Zeitgefühl. Spiegel einer langsamen Wandlung war der Platz des Kreuzes im Kirchenraum. Die frühchristlichen Basiliken, nach dem Vorbild der kaiserlichen Paläste als Thronsäle Gottes erbaut, schmückten ihre Apsiden mit dem Kreuz. Damit wurde das Gotteshaus zum Abbild des himmlischen Jerusalem. Das Ziel der Raumfolge war die Apsis, herausgehoben durch den Triumphbogen. Er bedeutete das Tor ins Jenseits. Diese Auffassung ist im 21. Kapitel der Apokalypse mit der Schilderung der Heiligen Stadt begründet.

Die Kreuzbasiliken seit dem vierten Jahrhundert mit den über die Seitenschiffe hinausragenden Kreuzarmen sollten das Geheimnis des christlichen Glaubens sogar in ihrer Gestalt sichtbar machen. Der Altar hatte seinen Platz in der Mitte des Querhauses. Dahinter war das Kreuz als triumphales Zeichen aufgerichtet, wie es der heilige Gregorios von Nyssa aussprach: »Wie die

Gottheit alles durchdringt und alles umschließt, so hält das Kreuz Himmel und Erde umspannt.«

In den Apsismosaiken römischer Kirchen thront unter dem Kreuz Christus inmitten der Jünger, feierlich segnend (S. Pudenziana 384–398). Der Segen, seit dem Frühchristentum vom Kreuzeszeichen begleitet, verkörperte von jeher das Wirken einer jenseitigen Macht in unserer Welt. Die Verbindung mit dem Zeichen des Kreuzes ist schon im Wort segnen enthalten, das sich aus dem lateinischen »signare« – *cruce signare* – herleitet. Der Segensgestus ist zugleich Hoheitsgestus, Ausdruck der Herrschaft über Menschen und Geister. Seit der Antike wirkte er, mit dem Kreuzeszeichen verbunden, als Exorzismus, um Dämonen abzuwehren und zu vertreiben. Schon Origenes bezeugte, daß die Dämonen sich vor dem Kreuzeszeichen fürchteten.

Das Kreuz wanderte vom Apsisbild zum Heilig-Kreuz-Altar, der wachsende Bedeutung gewann: Die ersten Nachrichten über sein Vorkommen gehen bis zum fünften Jahrhundert zurück (Baptisterium des Lateran und St. Peter). Ende des sechsten Jahrhunderts wird er schon in Poitiers und Arles als Hochaltar erwähnt. Von der karolingischen Zeit an kommt er häufiger vor und erhält seinen Platz »in medio ecclesiae«, also im Schiff, jenseits der Vierung (St. Galler Klosterplan). Hinter dem Altar erhob sich das Kreuz, ein erlesenes Werk der Goldschmiedekunst, oft auf einer hohen Säule von kostbarem Material (Hildesheim, Essen, St. Denis, St. Bertin, jetzt Museum St. Omer). In dieser frühen Zeit wurde der Kreuzaltar noch nicht mit der Passion Christi in Verbindung gebracht. Die Reliefs der Bernwardsäule in Hildesheim aus dem elften Jahrhundert zeigen das Leben Jesu nur bis zum Einzug in Jerusalem. Auch die Säule am Kreuzaltar in St. Denis trug nach der Beschreibung Abt Sugers Szenen aus dem Leben Christi mit typologischen Entsprechungen, aber keine Leidensszenen.

Wo im Kirchenraum Passionsszenen auftreten, zeigt ihr Platz deutlich, daß der Gläubige sie als Weg zum Heil auffassen sollte, das im Apsisbild dargestellt ist. Schon im frühen fünften Jahrhundert erscheinen sie als Reliefs an der Tür von S. Sabina in Rom, später an den Türen von S. Maria im Kapitol in Köln und S. Zeno in Verona. Sehr deutlich wird dieser Sinn, wenn sie über den Arkaden im Kirchenraum dargestellt sind: im Langhaus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna, im Narthex des Katholikons des Hosios Lukas auf Phokis, im Mittelraum von S. Marco in Venedig, im Querschiff der Kathedrale von Monreale in Palermo.

Die Kreuzanlage der romanischen Basiliken war gleichzeitig Prozessionsstraße zum Kreuzaltar, der mit dem Hochaltar identisch wurde und aus der Vierung in das Chorquadrat gerückt war; so schon im späten elften Jahrhundert in der Kathedrale von Canterbury. In dieser Zeit wurde es üblich, das Kreuz zwischen Kerzen auf dem Altar zu stellen. Während des Gottesdienstes wurde ihm von den Altardienern Reverenz erwiesen.

Die Veranschaulichung des himmlischen Jerusalem fand ihre großartigste Ausprägung in der byzantinischen Kirche. Schon im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna aus dem fünften Jahrhundert ist die Gewölbezone zum Gleichnis des Himmels geworden. Die Hängekuppel als blaues, goldgestirntes Himmelszelt zeigt in den Zwickeln Evangelistensymbole, im Scheitel das Kreuz.

Das abstrakte Zeichen des Kreuzes war der Glaubenshaltung gemäß, die es symbolisierte. Dem bildnerischen Vorstellen aber bot es wenig Substanz. Dieser ganz auf Jenseitiges gestellte Glaube mußte sich seinem Wesen gemäß gegen alle gestalthafte Darstellung des Göttlichen wehren: »Du sollst Dir kein Bildnis, noch irgendein Gleichnis machen.« Die Umsetzung des Glaubensgehaltes in eine formale Symbolik gelang in den Ländern des frühen Christentums, als der spätantike Kulturkreis unter dem Bann oströmischer Repräsentation in strenge Systeme von Zeichen und Gesten eingebunden wurde. Die abstrakte Geistigkeit einer Spätzeit konnte sich hier den Spiritualismus des christlichen Glaubens wesenseigen einschmelzen. Höfisches Zeremoniell und kirchlicher Kult stützten den bildnerischen Ausdruck. Unter ihrem Zwang erlosch der Diesseitsanspruch der Gestalt. In furchterregender Feierlichkeit spiegeln die Mosaiken eher ein inneres als ein äußeres Geschehen. Eine mit stärkster bildnerischer Energie geladene Welt war geschaffen. Die Formen brauchten nicht den von der Natur vorgezeichneten Schemata zu folgen, sondern durften in der Zeichengebung für ein Begriffliches ihre elementare Wirkkraft äußern. Die Farben wurden nicht zu Dingbezeichnungen, kaum zu Stimmungsangaben mißbraucht, sondern in ihrer ursprünglichen Symbolmächtigkeit verwertet. An Stelle des Kreuzes wurde in der Kuppel der segnende Christus, Pantokrator, der Allmächtige, der Allherrscher dargestellt. Meist erscheint er als überlebensgroße Halbfigur, seltener als Ganzfigur, stehend oder thronend. So kommt er auch im zwölften Jahrhundert in den byzantinischen Einflußgebieten vor, hauptsächlich in Sizilien: im zwölften Jahrhundert in Monreale, in der Capella Palatina in Palermo, sowie in Cefalù. Die Apsis ist in der byzantinischen Kunst immer Maria vorbehalten, mit dem segnenden Kind oder als Orantin.

Die Weiterbildung dieses Christustypus ist die *Majestas Domini*, der *Rex Gloriae*, segnend in der Mandorla thronend, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Er kommt in Byzanz selten vor. Im Abendland ist er seit karolingischer Zeit in der Wandmalerei weithin verbreitet, aber nicht mehr in der Kuppel, sondern in der Apsis. So gibt es eine *Majestas* in Sant Angelo in Formis in Süditalien aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts und eine sehr ausdrucksgewaltige in San Clemente in Tahull in Spanien um 1123. Jenseits der Alpen wird die *Majestas* häufiger dargestellt, sogar an so entlegenen Stellen wie der Krypta des Benediktinerklosters Marienberg im Vintschgau um 1160 und der Friedhofskapelle von Perschen bei Regensburg um 1170.

Seit dem zwölften Jahrhundert wurden in den gotischen Kathedralen Frankreichs die Wandflächen durch hohe Fenster verdrängt und damit auch die Wandmalereien. Die Majestas erscheint dafür als Relief in den Tympana der Portale, zum Beispiel am Hauptportal der Kathedrale von Chartres. Am Türsturz der Portale steht nun die Statue des lehrenden Christus. Der sogenannte »Beau Dieu« hält das Buch in der Linken, die Rechte ist zum Segen erhoben. Diesen Typus gibt es zuerst in Chartres, dann in Paris, Reims, Bourges und Amiens. Im Inneren der Kathedralen fand der segnende Christus nur noch Platz in der Spitze der Wurzel-Jesse-Fenster. Diese symbolische Darstellung der Genealogie Christi nach einer Prophezeiung des Jesaja wurde zuerst im Chorfenster von St. Denis bei Paris 1145 zum monumentalen Bild geprägt. Der segnende Christus thront in der Spitze des Baumes, der aus der Brust seines schlafenden Stammvaters Jesse wächst. Er ist umgeben von sieben Tauben, welche die Gaben des Heiligen Geistes bedeuten. Unterhalb von Christus thront Maria als Orantin, Symbol der *Ecclesia*. Das ist in gewisser Weise die gleiche Anordnung, wie in Kuppel und Apsis der byzantinischen Kirchen.

Maria wird in der byzantinischen Kunst als *Theotokos* aufgefaßt, die Gottesgebälerin und als Thron Gottes. Die Überlieferung der orthodoxen Kirche schreibt ihre Bilder dem Evangelisten Lukas zu. Er soll sie als »Hodegetria« gemalt haben, das heißt die Wegweisende, in feierlicher, frontaler Haltung, mit der rechten Hand auf das bekleidete, segnende Kind deutend, das als kleiner Pantokrator auf ihrem Schoß thront. Niemals wird sie selbst segnend dargestellt.

Das Kreuz konnte in seiner Nacktheit kein schöpferisches Motiv werden. So wurde das abstrakte Zeichen der Gestalt zgedrängt. Sie wurde dem Glauben abgerungen. Aber auch das profane Empfinden, in dem das Heroenideal der Antike noch lebendig war, mußte sich der Gestaltung eines Gemarterten, dem einzigen Thema, das in Frage kam, widersetzen. Einer Mythisierung des Gekreuzigten, die eine solche Darstellung erträglich gemacht hätte, traten wieder Schwierigkeiten aus dem Werdeprozeß des Glaubens selbst entgegen: Er gründete auf die Offenbarung, die in der Zeit geschehen war. So dauerte es fast fünfhundert Jahre, bis der Kruzifixus zögernd in der Kunst auftauchte. Durch die frühen christlichen Jahrhunderte läßt sich verfolgen, wie das zunächst isoliert auftretende Kreuz und die zunächst in historisch-repräsentativer Darstellung auftauchende Gestalt des Christus als Lehrer, sich einander nähern, wie das Kreuz zu ihm hindrängt, wie es hinter die Gestalt tritt, bis es sie endlich ganz aufnimmt: Der Körper des Christus erscheint nun ans Kreuz geheftet. Von der Glaubenshaltung aus gesehen war es das antike Erbe, eben die »Gestalt«, die hier siegte, allerdings nur siegen konnte, indem sie sich in die Paradoxie des christlichen Mysteriums barg: das Leiden als heroische Tat.

Zur gleichen Zeit wurden die Darstellungen von Szenen aus dem Christusleben in den Dienst der Liturgie gestellt. Sie repräsentierten die Heilstaten Christi in ihrem gesamten Ablauf und schmückten daher oft die Langschiffwände der Kirchen als Weg zur Erlösung, vollendet durch den segnenden Christus in der Kuppel oder Apsis. Es wurden hauptsächlich die Feste der Kirche illustriert. Im vierten Jahrhundert wurden nach einem (fälschlich) dem heiligen Johannes Chrysostomos zugeschriebenen Manuskript sieben Feste aufgezählt: Verkündigung, Geburt Christi, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingsten. So erklärt sich, daß immer wieder dieselben Szenen erscheinen und daß der Hauptakzent nicht auf Christi Leiden, sondern auf seiner Verherrlichung liegt. Seit dem elften Jahrhundert wird die Zahl der Kirchenfeste auf zwölf erhöht, nach der heiligen Zahl der Apostel. Es kommen hinzu: Darstellung im Tempel, Erweckung des Lazarus, Verklärung, Einzug in Jerusalem, Marientod. Das Katholikon von Hosias Lukas auf Phokis vom frühen elften Jahrhundert bietet das erste Beispiel eines solchen Bilderzyklus in den Bogenfeldern des Narthex, noch bereichert durch die Episoden der Fußwaschung und Christus mit Thomas. Verwandte Mosaiken vom späten elften Jahrhundert befinden sich im nahen Daphni. Gleichzeitig mit Daphni wurde die Markuskirche in Venedig durch griechische Mosaizisten prunkvoll ausgeschmückt. Die Bilder des Osterkreises im Gang des Kirchenjahres erscheinen über den Arkaden des Mittelraumes. Aus dem zwölften Jahrhundert stammt der christologische Zyklus des Querschiffs der Kathedrale von Monreale bei Palermo.

Im zwölften Jahrhundert, obwohl es sehr unter dem Einfluß von Byzanz stand, traten zugleich die ersten Anzeichen für eine Durchdringung der Kunst mit Gegenwart und Wirklichkeit auf. Dieser Wirklichkeitssinn wagte sich im dreizehnten Jahrhundert schon an die Ausgestaltung der Szenen aus dem Leben Christi. Sie wurden vielfach mit Genremotiven ausgeschmückt, mit kleinen Nebenszenen bereichert. Alles wurde deutlicher und realistischer geschildert als früher.

In der Zeit von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts – des Niedergangs des Stauferreichs – bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts etwa, vollzog sich ein großer Wandel im Lebensgefühl der Menschen, vielleicht hauptsächlich durch eine tiefgreifende soziale Umschichtung bedingt. Vorher war der Adel die herrschende Schicht. Sein Gefühl für Würde und Distanz bestimmte die Beziehung des Menschen zu Gott. Als Individuum galt er noch nichts, er war Vertreter eines Typus, Träger seines ihm von Gott verliehenen Amtes. Irdisches war nur in bezug auf Jenseitiges darstellungswürdig. Nun wuchs die Macht der Städte, Händler und Handwerker traten an seine Stelle. Die Innigkeit und Kraft des Glaubens blieben vorerst noch unangetastet, aber der Ausdruck veränderte sich. Der Bürger mit seinem Sinn für Wirklichkeit zog Gott zu sich herab, wollte ihn eng mit der Freude, der Mühsal und der Qual

des täglichen Lebens verflechten. Nur das Handgreifliche machte ihm Eindruck. So wurde nicht mehr das Menschliche nach einem jenseitigen Idealbild geformt, sondern das Göttliche mußte nach menschlichen Maßstäben gebildet werden, damit man es leichter begreifen und lieben konnte.

Auch die Struktur der Kirche mußte sich einem Wandel unterziehen. Der Benediktinerorden, geistlicher Repräsentant der aristokratischen Lebensform, trat an Bedeutung zurück gegenüber den neu gegründeten Bettelorden. Die bauten ihre Klöster nicht in die Einsamkeit, sondern mitten in das Getriebe der Städte. Die Mönche führten kein zurückgezogenes, dem »feierlichen Gotteslob« geweihtes Leben, sondern predigten dem Volk in seiner eigenen Sprache. Die Franziskaner waren die großen, demütig Liebenden, die Dominikaner die Hüter und Verfechter des Glaubens. Die Franziskaner übten die Nachfolge des »armen Lebens Christi« und verdamnten alle Gelehrsamkeit, die den alten Orden so viel galt, als Versuchung zum Hochmut. Die Dominikaner dagegen verzichteten nicht auf eine Geistigkeit, die allerdings von der Scholastik sehr verschieden war, sie zwar zugrunde legte, sich aber zu ganz neuen, kühnen Höhen schwang.

Hier zeigte sich nun das andere Gesicht dieser spannungsvollen Epoche: Der Mensch, nicht mehr in der Objektivität des Typus geborgen, wie früher, wurde zur Individualität und suchte einen eigenen, persönlichen Weg zu Gott. Wie so oft, ging die Literatur der bildenden Kunst voraus. Im Abendland war der heilige Bernhard von Clairvaux (1090–1153) der Begründer der mittelalterlichen Passionsmystik. Er popularisierte damit eine Passionsfrömmigkeit, die schon Jahrhunderte vorher in Byzanz geblüht hatte, in den Hymnen und dramatischen Homilien der griechischen Kirche. Sein Traktat »De planctu Beatae Mariae« wurde zum Vorbild der späteren Marienklagen in der Dichtung. Der heilige Franziskus (1182–1226) übernahm diese Motive des Mitleidens Mariens und verbreitete sie durch seinen Orden im Volk. Die zahlreichen apokryphen Schriften über das Leiden Christi wurden dann durch die zwischen 1263 und 1288 entstandene »Legenda aurea« des Jacobus de Voragine zusammengefaßt. Um 1300 verfaßte der Franziskaner Johannes de Caulibus die »Meditationes de vita Christi«, die auf den gleichen Grundlagen, wie die »Legenda aurea«, nun die neuen, gefühlvollen Ausmalungen der Leiden Christi über die Grenzen Italiens hinaus in ganz Europa verbreiteten. Sie stellten eine achttägige Betrachtung des Lebens Christi dar, die einzelnen Kapitel nach den kanonischen Horen benannt. So sollte jede Stunde des Tages unter der Vergegenwärtigung des Lebens, besonders des Leidens Christi stehen. Sein Bild sollte stets »ante faciem cordis«, vor das Angesicht des Herzens, gestellt werden. Jahrhundertlang bildeten die *Meditationes* die Grundlage zahlloser Betrachtungen und Predigten. Durch ihre Anschaulichkeit hatten sie eine ungeheure Wirkung auf die bildende Kunst. Dies Mitempfinden zersetzte in der Sphäre des Religiösen die objektive

Gültigkeit der Heilsgewißheit immer mehr. Subjektive Gestimmtheiten lösten den Gesamtbau des Glaubens auf und wandelten ihn in persönliches Erleben. Die Form sollte jetzt das Dargestellte umgreifen, um es möglichst »bildhaft« in Erscheinung treten zu lassen. Unter diesem Vergegenwärtigen eines Ewigen im eigenen Empfinden mußte, was sich einst zum Symbol verdichtet hatte, wieder in das zugrundeliegende historische Geschehen aufgelöst werden.

Selbstverständlich änderte sich auch der Charakter der Kunst, deren Hauptthemen das Leiden Christi und das Mitleiden der Gottesmutter wurde. Die überlieferten schlichten Darstellungen genügten dem Drang nach Verwirklichung nicht mehr. Das zeigte auch die Gestaltung des Kirchenraums. Die deutschen Wurzel-Jesse-Fenster im Hauptchor brachten schon in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts eine andere Art, zuerst in St. Kunibert in Köln: Statt der Könige und Maria wurden Szenen eingefügt, und zwar Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi. Der thronende Christus an der Spitze wurde zu einer Darstellung der Himmelfahrt umgedeutet, durch die aufblickenden Jünger zu seinen Füßen und begleitende Engel. Diese Einbeziehung von Passion und Verherrlichung Christi in ein ihnen an sich fremdes Thema ist typisch für diese Zeit.

Von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an wandelten sich die deutschen Wurzel-Jesse-Fenster zu großen Bibelfenstern. In zwei Bahnen stellen sie alttestamentliche Szenen als Präfigurationen den neutestamentlichen gegenüber. An der Spitze der alttestamentlichen Bahn thront Maria als Orantin. Neben ihr, an der Spitze der neutestamentlichen Bahn, thront Christus segnend als Lehrer. Diese Bibelfenster gab es zuerst im Kölner Dom, dann in Mönchen-Gladbach, Wimpfen im Tal und Esslingen.

Im vierzehnten Jahrhundert wurde das Wurzel-Jesse-Thema vom Programm der Kirchenfenster abgesetzt – das Thema war zu abstrakt für diese wirklichkeitshungrige Zeit. Gleichzeitig wurde die *Majestas Domini* in den Tympana der Portale durch kleinteilige Reliefs aus dem Marienleben und der Passion Christi verdrängt.

Die Statue des segnenden Christus am Türsturz wich seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts der Muttergottes, die durch die großen Fenster ihren Platz in der Apsis verloren hatte. Bei einigen Portalmadonnen segnet das Christuskind auf ihrem Arm die Eintretenden, wie vorher der »Beau Dieu« (zum Beispiel am Nordportal der Westfassade von Notre-Dame zu Paris; am Westportal der Elisabethkirche zu Marburg). Bei anderen Portalmadonnen jener Zeit ist das Kind nicht mehr auf die Kirchenbesucher bezogen. Bei der »Vierge Dorée« an der Porte St. Honoré des südlichen Querschiffs der Kathedrale von Amiens hält das Kind eine Kugel und blickt nur die Mutter an. Das Kind der Portalmadonna des Freiburger Münsters ist halbnackt und spielt mit der Hand seiner Mutter. Der Wandel vom Panto-

krator, dem »inkarnierten Logos« zum irdischen Jesuskind ist schon vollzogen. Die gemalten Glasfenster im hohen Chor konnten das entfallene Apsisbild nicht ersetzen, da sie dem Betrachter zu fern waren. Das Verlangen der neuen Zeit nach Schau wollte Gott nah zu sich herabziehen und wünschte, die Fakten der Erlösungsgeschichte im Bilde zu sehen. Damit war die Geburtsstunde des Flügelaltars gekommen, die um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts anzusetzen ist. Die Aufgabe der Krypta als Reliquienstätte und andere, liturgische Wandlungen hängen eng mit seiner Ausbildung zusammen. Die Malerei wurde die führende Kunst, weil sie besser als die Plastik die Illusion der Wirklichkeit geben konnte.

Italien brachte schon im zwölften Jahrhundert gemalte Triptychen, aber gab diese Form dann zugunsten der festen Altartafel auf. Im dreizehnten Jahrhundert bringen die großen italienischen Altartafeln noch den Typus der thronenden *Hodegetria* mit Engeln (Cimabues Madonna di Santa Trinità, Duccios Madonna Rucellai, beide jetzt Florenz, Uffizien). Mit der berühmten *Maestà* von 1311 (Siena Dommuseum) verließ Duccio die byzantinische Tradition. Die wachsende Marienverehrung ließ es nicht mehr zu, in der Gottesmutter nur den »Thron Gottes« zu sehen. So wird sie zur Hauptperson, in überragender Größe thronend, von vielen Engeln und Heiligen verehrt. Sie weist zwar noch auf das Kind hin, das aber nicht segnet, sondern passiv auf ihrem Arm sitzt.

Die Darstellung der Passion Christi ist in Deutschland bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts auf einen zart-lyrischen Grundton gestimmt – Abklingen des aristokratischen Lebensgefühls und Innigkeit der Mystik vereinen sich zu schlichten, ergreifenden Prägungen. Von großem Einfluß auf die künstlerische Gestaltung des Leidens Christi waren die Horologien, wie »Vita Jesu Christi« des Ludolf von Sachsen († 1377), stark beeinflusst von den »Meditationes de vita Christi« des Johannes de Caulibus und in Deutschland sehr verbreitet. Heinrich Seuse (1295–1366) legte seine Visionen ebenfalls in Form eines Horologiums in seinem 1327–1328 geschriebenen »Büchlein von der ewigen Weisheit« nieder. Sie sind, wie die *Meditationes*, nicht für einen anonymen Leserkreis, sondern für die Andacht einer geistlichen Frau geschrieben, wenden sich also an ein empfindsames Herz, erfüllt von zartem Mitfühlen in das Leiden Christi. In der Realistik und Furchtbarkeit der Schilderung wird Seuse übertroffen von der heiligen Birgitta von Schweden (1302 bis 1373). In ihren »*Revelationes celestes*« schildert sie, daß Christus und Maria ihr erschienen und offenbarten, wie sich alles zutrug. Grausig wird das Passionsgeschehen ausgemalt, noch gesteigert durch die minutiöse Sachlichkeit der Wiedergabe von Einzelheiten. Die Zahl der Wunden Christi und der Geißelhiebe wird genau genannt, ebenfalls alle grauenvollen Stadien des Sterbens: die Knochen zersplittert durch die Nägel, das brechende Herz, die steif gewordenen Gelenke. Sie beschreibt auch das Mitleiden Marias. Ihr



Herz sei bei der Kreuzigung sozusagen von fünf Lanzen durchbohrt worden. Ihre wie Seuses Schilderungen haben die zeitgenössische Kunst stark beeinflußt. Im fünfzehnten Jahrhundert wurden sie durch den Buchdruck ungeheuer populär. Überall verbreitet, beherrschten sie die Passionskunst und wirkten nachhaltig bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein.

Die Bestrebungen, das Jenseitige im Diesseitigen zu verwirklichen, führten zu einer Blüte des geistlichen Theaters, besonders der Passionsspiele. Ihr Einfluß auf die Kunst wurde früher sehr überschätzt. Man kann das Theater nicht als Hauptanreger der bildenden Kunst ansehen: Beide schöpfen aus der gleichen Quelle, dem Lebensgefühl, der besonderen Religiosität ihrer Zeit. Wechselbeziehungen waren sicher vorhanden, aber ihnen im einzelnen nachzuspüren, Prioritäten festzustellen, ist eine schwierige, oft unlösbare Aufgabe.

Der Flügelaltar erfuhr seine reichste Ausbildung in Deutschland, den Niederlanden und ihrem Strahlungsraum in der Zeit der Spätgotik. Die Passion wurde neben dem Marienleben zum Lieblingsthema des Bürgertums, das in dieser Zeit auf dem Gipfel seiner Macht angelangt war. Die großen Pfarrkirchen der Städte wurden mit zahlreichen Altären geschmückt. Sie wurden als typischer Ausdruck bürgerlicher Frömmigkeit gestaltet, denn die Darstellung des Leidens Christi zeigte drastischer als jedes andere Thema die Vermenschlichung des Göttlichen.

Oft werden Marien- und Passionsszenen auf einem Altar vereint, um den beiden Hauptthemen der Liturgie, Weihnachts- und Osterkreis, gerecht zu werden. Der reine Passionsaltar kommt besonders häufig in Norddeutschland und in den Niederlanden vor, aber auch in Franken und Altbayern. Auf den szenenreichen Altären mit doppelten Flügelpaaren werden oft auch noch Bilder aus dem Leben der Heiligen hinzugefügt. Bildet eine Darstellung der Muttergottes das Mittelstück, so tragen die Flügel stets Marienszenen außer den Passionsszenen. Der Passionszyklus befindet sich dann oft auf den Außenseiten der Flügel, um während der Fastenzeit, bei geschlossenem Altar, gezeigt werden zu können. Altäre mit Heiligen im Mittelfeld bringen ebenfalls häufig Passionsszenen auf den Außenseiten der Flügel, ein Typus, der in Tirol am meisten verbreitet ist. In diesen Zusammenhang gehören auch die sogenannten »Hungertücher«, die Fastenvelen, mit denen vor Ostern die Altäre verhüllt wurden. Das bekannte Hungertuch von Gurk (Kärnten) von 1458 bringt neben anderen Darstellungen einen sehr umfangreichen Passionszyklus.

Um die Wende vom ersten zum zweiten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts wurde die »Passionslandschaft« erfunden, um das Bedürfnis nach Vielszenigkeit mit der Tendenz zur Vereinheitlichung der Szene zu verbinden. Im sogenannten »Wasserfaßschen Kalvarienberg« (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) wird ein Bildraum gegeben, der mehrere Passionsszenen umfaßt. Der Realismus der niederländischen Malerei hat zweifelsohne bei

dieser neuen Bildform Pate gestanden. In Antwerpen wird allerdings das Passionsthema in vielszenigen, kleinfigurigen geschnitzten Altären veranschaulicht. Wo sie in Niederdeutschland vorkommen, sind sie meist aus Flandern eingeführt oder unter flandrischem Einfluß entstanden (zum Beispiel H. Douvermann, Altar der Sieben Schmerzen Mariae, 1521, Kalkar Pfarrkirche). Viele dieser Altäre haben im Schrein die Kreuzigung oder eine Pietà, umgeben von Leidensszenen Christi und umrahmt von den Zweigen des Lebensbaumes, der aus dem Leib des schlafenden Stammvater Jesse in der Predella hervorst.

Neben dem Passionsaltar hält sich vereinzelt die flügellose Tafel als Andachtsbild. Im Rheinland gibt es zwischen 1360–1450 die »Leben-Christi-Bilder«, in mehreren Reihen zusammengefügte Szenen, in der Mitte meist ein vergrößertes Passionsbild. Die späteste Form, ab Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, das Gedenk- und Fürbitt-Bild, kommt hauptsächlich in Köln vor als Ausdruck der Verehrung der »Sieben Schmerzen Mariae«. Es findet seine typische Darstellung in der Gestalt der Schmerzensmutter mit sieben Schwertern in der Brust, an deren Spitze Rundbilder mit Leidensszenen schweben.

Bei der Gestaltung der einzelnen Passionsszenen wurde von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab italienischer Einfluß in der reicheren Ausgestaltung, besonders von Kreuzigung und Beweinung spürbar. Die lyrische Zartheit wich bürgerlichem Realismus. Im fünfzehnten Jahrhundert zeigte es sich, daß der Versuch, das Jenseitige im Diesseitigen zu verwirklichen, doch letzten Endes zu einer Zersetzung des Religiösen führte. In ihrem Bemühen, dem Bürger das Göttliche begreifbar zu machen, geriet die religiöse Kunst immer tiefer in eine Säkularisierung hinein, die schließlich zu ihrem Ende führte. Christus, der Gott-Mensch, wurde ganz zu den Menschen herabgezogen. Überall war sein Abbild zu sehen; er wurde alltäglich, wie ein gewöhnlicher Sterblicher darstellbar, mit individuellen Zügen und ohne Geheimnis. Diese Durchsetzung der Kunst mit Wirklichkeit führte zunächst zu einer großen, wenn auch äußerlichen Belebung. Das Leiden des Herrn in seiner ganzen Kraßheit auszumalen, wie es die fanatische Frömmigkeit jener Zeit verlangte, mußte dieser nach dramatischen Effekten strebenden Kunst besonders liegen. Die gefühlvolle Ergriffenheit des vierzehnten Jahrhunderts wich lauten Gesten des Schmerzes und der Brutalität. Der seelische Gehalt stand nun aber in umgekehrtem Verhältnis zum äußeren Aufwand: Das Theatralische gewann die Oberhand. Diese Entwicklung, langsam und mit Rückschlägen einsetzend, zog sich über das ganze fünfzehnte Jahrhundert hin.

Häufig wurden Geißelung und Dornenkrönung dargestellt, als wahre Orgien des Sadismus. Bei der Geißelung wird Christus an eine Säule gebunden, nackt bis auf ein Lententuch, von zwei Schergen gepeitscht. Sein Leiden und die Grausamkeit der Schergen werden bis zur äußersten Möglichkeit des noch Darstellbaren gesteigert. Die Gestalt Jesu wird aller Erhabenheit ent-

kleidet, um seine Qualen recht ergreifend und real schildern zu können. Bei der Dornenkrönung sitzt Christus frontal zum Beschauer, außer mit dem Lendentuch nur mit dem Spottmantel bekleidet, oft blutüberströmt. Zwei Schergen pressen ihm die Dornenkrone mit kreuzweise gelegten Stäben gewaltsam aufs Haupt, so daß das Blut auf die Stirn tropft. Ein Dritter kniet höhnend vor ihm; andere verspotten ihn auf alle Weise. Die Freude dieser Zeit an ausgefallenen Körperstellungen, teuflischen Grimassen und Verrenkungen kann sich da austoben. Von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an blicken Zuschauer von einer Galerie oder durch ein Fenster in den Raum. So ist die ganze Welt als Zeuge beim Leiden des Herrn zugelassen.

Nach dem ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts wurden besonders Kreuztragung und Kreuzigung figurenreicher. Eine aus dem Stadttor quellende Menge geleitet den kreuztragenden Christus. Johannes und mehrere Frauen begleiten die klagende Maria. Veronika, eine legendäre Gestalt, reicht Christus das Schweißstuch. Soldaten gehen mit den beiden Schächern voran. Christus wankt tiefgebeugt unter dem Kreuz, bricht manchmal zusammen, mißhandelt von den Soldaten. Die Varianten sind schier unerschöpflich, und das späte Mittelalter läßt alle Möglichkeiten der leidenschaftlichen Liebes-, Haß- und Schmerzgefühle, der theatralischen Wirkung spielen und hemmungslos in diese ihre Lieblingsdarstellung einströmen.

Die Kreuzigung des späten Mittelalters ist das Ergebnis einer reichen Tradition. Selbst das Menschengewimmel der »Kreuzigung mit Gedräng«, die aufwendige Statisterie mit Berittenen, ist schon im dreizehnten Jahrhundert in Italien vorgebildet. Gefühlvolle Züge, wie die pathetische Gestalt der ohnmächtigen Maria, bringt Byzanz schon im zwölften Jahrhundert, Maria Magdalena, die kniend den Kreuzesstamm umklammert, Italien im vierzehnten Jahrhundert. Im fünfzehnten Jahrhundert kommt nur Veronika hinzu, deren Legende zu einer historischen Episode der Passionsgeschichte umgebildet wird. Der Schmerz der Trauernden wird zur dramatischen Gesticulation, um in dem profanen Treiben noch zu wirken. Die Darstellung der Umwelt wird wichtig, das »hier« und »jetzt« des Geschehens auf alle Weise betont und durch Anhäufung genrehafter Züge möglichst verstärkt.

Da das Interesse sich nun dem wirklichen Geschehen der Passion zuwandte, statt wie früher nur den von der Kirche zu Dogmen und Festen erklärten Szenen, werden neue Themen hinzugenommen. Das wichtigste und typischste ist die des »Ecce homo«, denn der wie auf einer Bühne vor den Augen der schreienden und johlenden Volksmenge dargebotene Schmerzensmann war so recht nach dem Sinn dieser Zeit.

Ist diese Darstellung noch im Evangelientext begründet, so sind die anderen der freien, neu schaffenden Phantasie entsprungen, die mitfühlend immer wieder in Gedanken den Stationen des Leidensweges Jesu folgte. So wurde der Abschied Jesu von Maria vor der Passion von den »Meditationes vitae

Christi« geprägt und um 1400 zuerst auf rheinischen Passionstafeln dargestellt (Berlin, Staatl. Museen, Köln, Wallraf-Richartz-Museum).

Für die Darstellung des »Christus in der Rast« gibt es keine literarischen Quellen; nicht einmal die *Meditationes* erwähnt sie. Sie gehört auch nicht zu den vierzehn Leidensstationen, die, von der Verehrung der heiligen Stätten in Jerusalem ausgehend, überall im Abendland nachgebildet und von den Gläubigen betend abgeschritten wurden. Trotzdem ist sie auf Passionsaltären zu finden und entspricht ganz dem Geist dieser Zeit, die unablässig über Christi Leiden meditierte: Christus selbst stellt vor der Kreuzigung, dem Höhe- und Endpunkt seines Passionsweges, Betrachtungen über sein Leiden an. Auf der ältesten Darstellung, in der »Goldenen Tafel« aus Lüneburg vom frühen fünfzehnten Jahrhundert (jetzt Hannover, Landesmuseum), sitzt Christus auf einem Stein, nackt und blutüberströmt, die Hände im Schoß, gekreuzt. Ein anderes Motiv bringt die Kreuzigung von 1477 in der Augsburger Galerie. Christus sitzt auf dem Kreuz, den rechten Ellbogen auf das Knie und die Wange in die Hand gestützt. Diese Haltung trifft den Sinn der Darstellung, das Meditieren, besser als die frühere, die eher eine vollkommene Resignation ausdrückte.

Seit der Mitte des Jahrhunderts wurden die Passionsdarstellungen durch die neuen Errungenschaften des Buchdrucks, des Holzschnitts und des Kupferstichs überall verbreitet. Auch die meisten Passionsaltäre entstanden erst im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts. Diese Quantität der Produktion brachte eine Popularisierung mit sich, die zu einem Absinken der Qualität führte.

Die Kunst der Renaissance brachte alles »Unmenschliche« mittelalterlicher Proportionen auf ein menschliches Maß zurück. Die menschliche Gestalt wurde zur Gleichung, auf die sich alle Formung bezog. Die Vielfalt der Darstellungen wurde zugunsten weniger, monumental aufgefaßter Szenen aufgegeben, Figurenzahl und Umwelt auf das Wesentlichste beschränkt.

Höhepunkt und Ausklang des Passionsaltars ist Matthias Grünewalds Spätwerk um 1520–1525 aus der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim (jetzt Karlsruhe, Kunsthalle): Die Landschaft ist untergegangen; alle Farben sind erloschen. Es ist Nacht, weil Christus stirbt. Die fahlen, grünlichen Töne lassen die Beschaffenheit des felsigen Geländes nur noch ahnen. Das Bild der Welt wird bedeutungslos gegenüber der Qual des Christustodes, der grellen Not der Trauernden neben dem Kreuz und dem unerbittlichen Hinweis des Johannes auf die letzten Dinge.

Albrecht Dürer, der immer wieder das Thema der Passion in einzelnen Gemälden, häufiger in Zeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen wiederholt, zeichnet zwischen 1521–1523 großgesehene Gestalten als Vorstudien zu einer Kreuzigung: Christus, Maria mit zwei Frauen, Johannes und Magdalena, zu Füßen des Kreuzes kniend. Er scheint aber nicht mehr an einen

Passionsaltar gedacht zu haben, sondern an ein graphisches Blatt, da die Figuren im Gegensinn entworfen sind. So trat an die Stelle des Passionsaltars die graphische Folge, ein Vorgang, der für alle spätere Passionskunst von symptomatischer Bedeutung war.

Im Raum der orthodoxen Kirche wird die alte Tradition durch die beharrenden Kräfte des Ostens von den Ikonen ohne Anlehnung an den jeweiligen Zeitgeist bewahrt. Dazu trägt ihre enge Verbindung mit der unwandelbaren Liturgie bei, deren fester, unentbehrlicher Bestandteil sie sind. Sie gelten überdies als authentische Darstellungen und werden daher mit großer Treue immer wieder kopiert. So vergegenwärtigen sie gnadenhaft das Dargestellte und werden dadurch zum Mysterium. Eine europäisierende Malerei wurde von jeher abgelehnt. Die Synode in Moskau von 1551 (Stoglav) richtete einen Appell an die Ikonenmaler, in dem die Furcht vor dem Verfall zum Ausdruck kam. Da heißt es: »Das Bild Gottes darf nicht denen überlassen werden, die es entstellen und entehren . . . Denen, die bis heute Ikonen ohne Kunst, nach ihrer Phantasie und auf ihre Weise ohne Sorgfalt und Ähnlichkeit gemalt haben, soll man ihre Werke wegnehmen.«

Die Kunst des Westens ging indessen andere Wege. Die Phantasiewelt des Mittelalters war durch Humanismus und Reformation einem kühl-kritischen Geist gewichen. Die katholische Kirche, um dem Protestantismus keine Angriffsfläche zu geben, sah sich genötigt, von der nun naiv scheinenden Darstellungsart abzurücken. Sie ließ zwar die alten Altäre unangetastet, empfahl aber, keine neuen mehr malen zu lassen. Das Konzil von Trient verbot 1563 alle Kunstwerke, die falsche Dogmen darstellten und brachte strenge Bestimmungen darüber heraus, was als darstellungswürdig angesehen werden dürfe und was nicht. Das schien nur noch die Kodifizierung einer längst abgeschlossenen Entwicklung zu sein. Die Zwiespältigkeit der Zeit aber suchte über ihrem Zweifel am Sinnbild Mensch noch einmal zum alten *ordo* zurück. Die Spannung zwischen Schuldbewußtsein und Erlösungssehnsucht wurde halb erlitten und halb genossen. Die Kunst des Manierismus gewann der Gestalt in ihrer Verzerrung und Verrenkung noch virtuose Reize ab (Permezziano). El Greco schuf wie von innen her erleuchtete, fast körperlose Gestalten in höchster Extase.

Als der Barock dann eine neue Weltdeutung versuchte, gelang ihm doch nur eine Modifizierung der Renaissancehaltung. Sie stellte zwar dem Maß der Renaissance ihr Unmaß entgegen, doch auch der barocke *ordo* war vom Menschen aus bestimmt. Von ihm aus wandelte sich das rauschhafte Eingehen des Ichs in das höchste geistige Erleben des Absoluten. Ein gültiges Bild des Pantokrator wurde nicht mehr geschaffen. Das vielleicht schönste Christusbild jener Zeit, Rembrandts Halbfigurenbild in der alten Pinakothek zu München, ist in seiner verklärten Menschlichkeit doch kein Bildnis des Gottsohns. Immer ist es der Mensch, der dargestellt wird.