

Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst

Herausgegeben vom Kunstgeschichtlichen Institut
der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Band 13

Tobias Frese

Aktual- und Realpräsenz

Das eucharistische Christusbild
von der Spätantike bis ins Mittelalter

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds
Wissenschaft der VG WORT und der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V.

Gewidmet meinem Vater und Manfred Saga in liebender Erinnerung

D.30

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

© 2013 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Über-
setzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden.
Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlaggestaltung unter Verwendung der Abbildung Bayerische Staatsbibliothek
München, Clm 4452, VD
Umschlagentwurf, Layout und Satz: M&S Hawemann · Berlin
Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH · Köthen

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2693-5

Danksagung

Das vorliegende Buch stellt die überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im Jahr 2009 vom Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften der Goethe-Universität in Frankfurt am Main zur Promotion angenommen wurde. Zu Dank verpflichtet bin ich vor allem Prof. Dr. Martin Büchsel, der die Arbeit angeregt, begleitet und mit großem Einsatz gefördert hat. Ich habe sehr von seinem inspirierenden Denken und seiner Offenheit gegenüber neuen Perspektiven profitiert. In seinem Doktoranden-Kolloquium und durch die Mitarbeit im DFG-Projekt »Fühlen und Erkennen. Kognitive Funktionen der Darstellung von Emotionen im Mittelalter« habe ich wichtige inhaltliche und methodische Impulse erhalten. Im Rahmen der Tagung »Sinn und Unsinn des Kulturbildes. Die Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst«, die im Juni 2007 im Frankfurter Liebieghaus stattfand, wurde mir zudem die Möglichkeit gegeben, erste Forschungsergebnisse einem internationalen Fachpublikum vorzustellen. Ebenso danke ich den Gutachtern PD Dr. Peter Schmidt und Prof. Dr. Hartmut Leppin für die kritische Lektüre des Textes und ihre wertvollen Hinweise. Mein Dank gilt zudem zahlreichen Verantwortlichen von Archiven, Museen und Bibliotheken, die mir Zugang zu originalen, teils äußerst kostbaren Artefakten verschafft haben – insbesondere Dr. Arne Effenberger (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Berlin), Dr. Claudia Fabian und Dr. Dieter Kuhdorfer (Bayerische Staatsbibliothek, München) sowie Monique Cohen und Marie-Pierre Laffitte (Bibliothèque nationale de France, Paris).

Die Studie wäre nicht realisierbar gewesen ohne die finanzielle Unterstützung durch die Gerda Henkel Stiftung, die mir ein Promotionsstipendium gewährte. Die Veröffentlichung der Arbeit in der vorliegenden Form wurde schließlich durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT und durch den Erhalt des Dissertationspreises der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V. realisiert.

Danken möchte ich Renate Deckers-Matzko und Irene Maltke für die Hilfe bei der abschließenden Redaktion des Textes samt Abbildungsteil sowie Merle Ziegler für das umsichtige Lektorat. Der größte Dank gebührt meinen Eltern, die mich immer unterstützt haben und meiner Frau, die mich all die Jahre begleitet hat.

Heidelberg, April 2013

Tobias Frese

Einleitung: Kultbild, Mysterienbild und liturgisches Bild

Die Anfänge des Christentums waren bildlos¹. Im Gegensatz zu den heidnischen Kulturen kannte die junge Religionsgemeinschaft weder Götterbilder noch Tempel. Die Vorstellung von Göttern, die mit »Händen gemacht« werden (Act 19,26), lehnte Paulus ebenso kategorisch ab wie die Verehrung heiliger Stätten und Bauwerke. In Athen predigte der Apostel: »Der Gott, der die Welt gemacht hat [...], wohnt nicht in Tempeln« (Act 17,24). Im Brief an die korinthische Gemeinde heißt es: »Wisst ihr nicht, dass ihr Gottes Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt?« (1. Cor 3,16). Diese revolutionär pneumatische Gottesvorstellung wurde von römischen Machthabern immer wieder als Provokation ausgelegt²: Erfüllte eine Glaubensgemeinschaft ohne Tempel, Tempelgott und Altar überhaupt die Kriterien einer Religion? Operierten die Christen im Geheimen? Musste die vermeintlich radikale Absage an Kultische nicht als Atheismus bewertet werden? Fragen bzw. Vorwürfe dieser Art, die auch juristische Konsequenzen hatten, sind mehrfach überliefert: Im 2. Jahrhundert etwa musste der Märtyrer Justinus einem Richter erklären, warum die christlichen Gemeinden keine als heilig ausgewiesenen Räume für ihre Versammlungen bräuchten³.

Zwei Jahrhunderte später, nach dem so genannten Mailänder Edikt (313), hatten sich die Verhältnisse bereits grundlegend geändert: Der Begriff *ecclesia*, der ursprünglich die christliche Gemeinschaft bezeichnet hatte, wurde auch auf das Kirchengebäude übertragen⁴. Die großen Basiliken, die unter kaiserlicher Protektion entstanden, erhielten fortan den bischöflichen Segen und eine Ausstattung mit festen Altären⁵. In den Apsiden erschien nun regelmäßig ein Bild Gottes – das Kreuz oder das repräsentative Bild des thronenden Christus.

1 KLAUSER (1966) S. 5, EFFENBERGER (1986) S. 11, 14f.

2 VAN MOORSEL (1981) S. 212.

3 VAN MOORSEL (1981) S. 212, *Acta Justini et Sociorum*, III. Ed. KNOPF (1913) S. 16f. Zur frühchristlichen Bilderfrage vgl. ELLIGER (1930), CAMPENHAUSEN (1959), KLAUSER (1965/74), THÜMMEL (1992) und ENGEMANN (1996).

4 DEICHMANN (1983) S. 69. Hierzu zuletzt ausführlich: CZOCK (2012).

5 DEICHMANN (1983) S. 72.

Wie ist diese geistesgeschichtliche Zäsur zu bewerten? Wurden ab dem 4. Jahrhundert die ehemals bekämpften heidnischen Kultformen und -vorstellungen von der neuen, christlichen Staatsreligion reaktiviert? Dies muss bezweifelt werden. Auch wenn das irdische Kirchenhaus von christlichen Schriftstellern *templum* oder *domus Dei* genannt werden konnte⁶; das paulinische Wort galt nach wie vor: Die Kirche war kein Tempel, in dem der Wohnsitz Gottes vermutet wurde. Als Symbol der *Ecclesia universalis* kam dem christlichen Sakralbau stellvertretender, verweisender Charakter zu⁷. Der darin gefeierte Gottesdienst repräsentierte den *interior cultus* der Gläubigen, galt als Sinnbild zukünftiger Wahrheit und Abglanz der himmlischen Liturgie. Der darin zelebrierende Priester fungierte als Stellvertreter Christi, des himmlischen Hohenpriesters⁸.

Welche Bedeutung hatten in diesem Kontext die Bilder? Die ältesten bekannten Werke mit christlicher Ikonographie entstammen dem privaten Bereich⁹. Die Verbindung dieser Bilder mit der kirchlichen Liturgie war – wenn überhaupt – nur sehr vage. Dies änderte sich spätestens¹⁰ im 4. Jahrhundert mit der Anbringung des monumentalen Bildes Christi in der Kirchenapsis, das wohl zum ersten Mal in Alt-St. Peter zu sehen war (Abb. 1): Eine Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert zeigt den Zustand des Mosaiks nach mehreren Erneuerungen und Ergänzungen¹¹. Die Skizze eignet sich somit nur im beschränkten Maße zur Rekonstruktion des originalen Bildprogramms. Der Vergleich mit anderen, etwas jüngeren Mosaiken lässt aber die Vermutung zu, dass in der Apsis von Alt-St. Peter bereits Mitte des 4. Jahrhunderts der thronende Christus zwischen den Apostelfürsten als Mosaik angebracht war¹². Dieses repräsentative Christusbild gehörte sicherlich nicht nur zum dekorativen »Ambiente« der Kirche¹³. Auch war es kein »Historienbild« mit didaktischer Aufgabe. Erst recht nicht handel-

6 Zu den Begriffen *domus ecclesiae* und *domus Dei* vgl. LARSON-MILLER (2006), IOGNA-PRAT (2006) S. 50.

7 Zu den *ecclesiae symbola* vgl. BÜCHSEL (1983).

8 PETERSON (1935), GAMBER (1983) S. 15f., EFFENBERGER (1998) S. 34.

9 Vgl. die römische Tonlampe aus dem frühen 3. Jh. im Museum für Byzantinische Kunst, Berlin. Inv.-Nr. 2354. EFFENBERGER; SEVERIN (1992) S. 17, 69, Kat.-Nr. 1. Folgt man den Aussagen des Clemens von Alexandrien, wurden um 200 n. Chr. – zur Kennzeichnung des Eigentums – private Siegelringbilder geduldet. KLAUSER (1966) S. 5f.

10 Im 3. Jh. setzten sich narrative Bilder auch im sepulkralen Bereich durch. Mit einiger Vorsicht kann man hier schon von liturgischen Bildern sprechen: Immerhin wurden vor den Märtyrergäubern an den Anniversarien eucharistische Gedächtnisgottesdienste abgehalten. Vgl. DEICHMANN (1983) S. 51. Inwiefern die berühmte, mit alt- und neutestamentlichen Szenen ausgeschmückte Hauskirche in Dura-Europos am Euphrat (zw. 232 und 256) als repräsentativ zu gelten hat, ist ungewiss. Vgl. KLAUSER (1974) S. 336, Abb. bei EFFENBERGER; SEVERIN (1992) S. 20f. Hier ist vor allem das noch auf der Synode von Elvira (300–302?) ausgesprochene Bilderverbot zu erwähnen, dessen Bedeutung und Relevanz jedoch ebenso umstritten sind. Vgl. ENGEMANN (1996) S. 304–307.

11 IHM (1960/92) Tf. VI, Abb. 1.

12 Rekonstruktion bei WILPERT; SCHUHMACHER (1916/1976) S. 11. Auch wenn das Mosaik im 5. und 7. Jh. restauriert und Ende des 12. Jhs. unter Innozenz III. völlig erneuert wurde, so war GERKE (1954) S. 96 überzeugt: »In der konstantinischen Apsis von Alt-St. Peter waren in der Tat bereits Christus auf dem Thron, Petrus und Paulus in einer Art dargestellt, wie wir sie auf den Maiestas-Sarkophagen und in den römischen Mosaiken des späten 4. und frühen 5. Jahrhundert in einer Reihe von Varianten kennen«. SCHUHMACHER (1959) S. 137–202 hält die Apsiskomposition von Alt-St. Peter für den Ursprung aller *Traditio legis*-Darstellungen. Vgl. auch BUDDENSIEG (1959) und ENGEMANN (1997) S. 76. Skeptisch äußerten sich hierzu in jüngerer Zeit KESSLER (1989) S. 116–146 und SPIESER (1998) S. 66–69.

13 In seinen Ausführungen zur »Fragwürdigkeit der Ikone« verwies Hans-Georg Beck darauf, dass Bilder in der östlichen Liturgie vorikonoklastischer Zeit eine eher marginale Rolle gespielt haben. Die ältesten Ikonen seien daher eher dem »Ambiente des Ritus« als diesem selbst zuzurechnen. BECK (1975) S. 33.



Abb. 1 Rom, Alt-St. Peter, Apsismosaik, Zeichnung des 16. Jh. (nach Grimaldi)

te es sich um ein »Kultbild« in dem Sinne, dass man glaubte, es werde von Göttlichkeit umfassen oder verkörpere gar den christlichen Gott selbst¹⁴. Nichts lässt darauf schließen, dass dieses Bild in irgendeiner Weise »volkstümlich« verehrt wurde. Dennoch erfüllte es ohne Zweifel eine wichtige kultische Funktion: In der Apsiskalotte an zentraler Stelle angebracht, fungierte es als Blickziel der versammelten Gemeinde. Über dem Altar war es zudem der Handlung des Priesters direkt zugeordnet. Während des Gottesdienstes, im Liturgievollzug, wurde der Sinn des Bildes gleichsam aktualisiert.

War das Christusbild eine Art »Mysterienbild« nach Vorbild der im spätantiken Rom verbreiteten Mysterienreligionen? In der Religionswissenschaft wurde das junge Christentum oftmals mit dem im 4. Jahrhundert noch lebendigen Mithraskult verglichen¹⁵. Tatsächlich muten – auch unter kunsthistorischen Aspekten – gewisse Aspekte des Mithraskultes christlich an: Der Kult, ein Gemeindegottesdienst, wurde in unterirdischen, relativ niedrigen Räumen abgehalten (*Speläen*, *Mithräen*). Hinter dem Altar, an der Rückwand bzw. in der Apsis, war stets ein Bild in Form einer Vollskulptur, eines Freskos oder eines Reliefs aufgestellt¹⁶.

¹⁴ DEICHMANN (1983) S. 72.

¹⁵ Bei dem Mithraskult handelt es sich um eine orientalische Mysterienreligion, die sich vom 1. bis ins 4. Jh. über Rom bis weit in den Norden ausgebreitet hat. Vgl. allg. CUMONT (1923), MERKELBACH (1983/84), ULANSEY (1998), BECK (2006). Zur Verbreitung des Kults im römischen Germanien vgl. VERMASEREN (1974).

¹⁶ Vgl. das von VERMASEREN (1956/60) besorgte, umfangreiche Corpus der Inschriften und Monumente des Mithras-Kultes.

Auf dem Höhepunkt des Ritus wurde das von einem Vorhang verdeckte Mithras-Bild unter Schellengeklingel enthüllt¹⁷. Zu sehen war nun die *Tauroktonie*, die Tötung des Stieres durch Mithras¹⁸. Einige Mithras-Bilder waren sogar wandelbar: Es haben sich Relieftafeln erhalten, die, mit Zapfen in einen festen Rahmen gespannt, um die eigene Achse gedreht werden konnten. Auf der Rückseite wurde das Kultmahl des Mithras präsentiert¹⁹. Offenbar bestimmte der Ablauf der zeremoniellen Handlungen den Wechsel der Schauseiten. Die Mithrasbilder scheinen also nicht als Hypostasen des Göttlichen verehrt worden zu sein. Vielmehr spielten sie als »Mysterienbilder« eine im Kultus wesentlich performative Rolle.

Kam dem spätantiken und frühmittelalterlichen Christusbild in der Apsis eine ähnliche Bedeutung zu? Ist das Christusbild mit dem Mithrasbild funktional vergleichbar²⁰? So sehr sich diese Fragen aufdrängen – sie sind kaum zu beantworten, da vom Mithraskult selbst fast nichts bekannt ist. Vom genauen Handlungsablauf paganer »Mysterien« ist nur wenig und dies meist aus schriftlichen Quellen christlicher Autoren überliefert²¹. So wird mittlerweile der in der Forschung lange Zeit unkritisch behauptete proto- oder pseudochristliche Charakter des Mithraskultes grundsätzlich in Frage gestellt²². Der Vergleich mit den Mysterienreligio-

17 CUMONT (1923) S. 152. WÜST: Art. *Mithras*. In: RE, Bd. 30, Sp. 2146. Hatten die Mysteren in diesem Moment die Stiertötung vor Augen? Wurde die göttliche Tat vergegenwärtigt und wiederholt? Zu den Analogien zwischen den paganen und christlichen Mysterien vgl. CASEL (1932) S. 95–116.

18 Eines der eindruckvollsten Mithrasreliefs stammt aus Osterburken und wurde im 3. Jh. angefertigt. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Sandstein. H.: 1,76 m. Br.: 1,70 m. VERMASEREN (1956/60) Kat.-Nr. 1292, S. 117–119. Im bogenförmigen Mittelfeld wird die Tötung des Stieres dargestellt: Mithras, mit wallendem Mantel, ist auf den Rücken des Tieres gesprungen und hält es an den Nüstern fest im Griff. Mit der Rechten – dieses Detail ist im Relief beschädigt – stößt Mithras einen Dolch in die Flanke des sich aufbäumenden Stiers. Auf die kosmologische Dimension der Szene verweisen die Tierkreiszeichen im Bogen sowie, in den Ecken darüber, die Personifikationen von *Sol* und *Luna*. Die Szene in der Mitte wird an den seitlichen Rändern durch kleinere Relieffelder ergänzt: Links ist die Theogonie der olympischen Götter und die Geburt des Mithras aus dem Felsen zu sehen. Rechts wird in verschiedenen Stationen das Bündnis zwischen Mithras und dem Sonnengott gezeigt. Im untersten Relieffeld feiern die göttlichen Bundesgenossen vor dem getöteten Stier das Festmahl.

19 Exemplarisch kann das Relief aus Nida (heutiges Hedderheim, Frankfurt a. M.) genannt werden. Wiesbaden, Sammlung Nassauischer Altertümer. Inv.-Nr. 239. Sandstein. H.: 1,80 m. Br.: 1,76 m. Vgl. VERMASEREN (1956/60) Kat.-Nr. 1083, S. 63–66. MERKELBACH (1983/84) S. 126.

20 Zu den ikonographischen Ähnlichkeiten zwischen Mithrasreliefs und (späteren) Kreuzigungsbildern vgl. DEMAN (1975) und sehr spekulativ: KÖPF (1987) S. 70f.

21 Überliefert ist, dass in der Gemeinschaft der Mysteren regelmäßig Waschungen, Opfer, Kultmahle und dramatisch inszenierte »Prüfungen« erfolgten. Zeitgenössische christliche Autoren verglichen das Mithras-Kultmahl mit der Eucharistie. Tertullian etwa verurteilte die Mysterienbankette als teuflische Travestien der Kommunion. Vgl. PRÜMM: Art. *Mithras*. In: LThK (2. Aufl.), Bd. 7, Sp. 490. Analogien zwischen den Mithras-Riten und dem christlichen Gottesdienst sind einerseits offenbar [Casel (1932) S. 95–116], sollten aber andererseits auch nicht zu stark gemacht werden. Vgl. die Kritik an der Caselschen »Mysterienlehre« durch MARTIMORT (1963/I) S. 230f. Bereits Franz Cumont gab zu bedenken: »Die heiligen Bücher, welche die Gebete, die während der Gottesdienste rezitiert oder gesungen wurden, das Ritual der Weihen und das Zeremoniell der Feste enthielten, sind fast spurlos verschwunden«. CUMONT (1923) S. 136. Es lässt sich noch nicht einmal nachweisen, ob die »Heilsgeschichte« des Mithras, analog zu anderen Mysterienkulten, überhaupt in Lesungen (λεγόμενα, *legomena*) und rituellen Handlungen (δρόμενα, *dromena*) nachvollzogen wurde, wie es in der älteren Forschung behauptet wurde. Vgl. z. B. RAPP (1952) S. 58, CUMONT (1923) S. 136–163.

22 Vor allem wird der narrative, heilsgeschichtliche Charakter der Mithrasreliefs bestritten. ULANSEY (1998) S. 18, 26ff. deutete die Reliefs als Sternkarten und das Motiv der Stiertötung, die sog. *Tauroktonie*-Szene, als Kombination zweier Zodiakalzeichen (*Taurus* und *Perseus*). Derartige astrologische Interpretationen sind jedoch ihrerseits um-

nen trägt somit nicht zur Aufklärung bei, sondern führt in die Irre²³. So ist auch der Begriff des »christlichen Mysterienbildes« problematisch²⁴.

stritten. Vgl. GORDON: Art. *Mithras*. In: DNP, Bd. 8, Sp. 287–291. Die Stiertötung des Mithras und das Kreuzesopfer Christi sind aber auch dann nicht direkt vergleichbar, wenn man annimmt, dass die *Tauuroktionie* eine mythische Schöpfungshandlung darstellt. Vgl. PRÜMM: Art. *Mithras*. In: LThK (2. Aufl.), Bd. 7, Sp. 489 gegen SAXL (1931). Allerdings ist nicht zu leugnen, dass im Mithraskult die Opfer- und Erlösungsidee bekannt war. In einem Vers an der Wand des Mithraeums unter der Kirche S. Prisca in Rom wird Mithras folgendermaßen angesprochen: *Et nos servasti eternali sanguine fuso* (»Auch uns hast du gerettet, indem du das ewige Blut vergossenest«). Zit. n. MERKELBACH (1983/84) S. 125.

23 Die christlichen Bilder der »Theophanie« wurden bereits von André Grabar mit den spätantiken Mysterienkulten in Zusammenhang gebracht. Vgl. GRABAR (1946/II) S. 129–171. Die formalen und inhaltlichen Unterschiede zwischen den Bildgattungen »Kultbild« und »Mysterienbild« hat Urban Rapp in der 1952 veröffentlichten Studie »Das Mysterienbild« näher thematisiert. RAPP (1952) S. 13–73. Rapps Anliegen war es, die gedankliche Kontinuität zwischen den paganen »Mysterienbildern« und den christlichen Apsisbildern herauszustellen. RAPP (1952) S. 74–148. Seiner Meinung nach fungierte das im Kirchenchor angebrachte Christusbild von der Spätantike bis in die Romanik als das christliche Mysterienbild schlechthin. Dabei wird behauptet, dass bereits die Anbringung des Bildes in der Apsis dessen »religiöse Erfülltheit vom Mysteriengeschehen am Opferaltar her« [RAPP (1952) S. 106] garantiere. Zudem werde auf den frühen Mosaiken die historische Person Christi in transhistorischer Gestalt gezeigt: »Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind hier mysterienhaft in einem Bilde so zusammengefasst, daß Christus in der verklärten Herrlichkeit und Mächtigkeit erscheint, die im Kultgeschehen immer neu vergegenwärtigt wird«. RAPP (1952) S. 95. Als geradezu paradigmatisch wird das Bild in S. Pudenziana angeführt: »Urbildlichkeit«, »Vorbildlichkeit« und »Endzielhaftes« seien hier in perfekter Synthese zusammengefasst. RAPP (1952) S. 103. Rapps Buch thematisiert weniger die liturgische Funktion als vielmehr den vorgeblichen »Ideengehalt« [RAPP (1952) S. 114] der Apsisbilder. Die Ausführungen zum »Mysteriencharakter« verharren daher größtenteils im Vagen und Allgemein-Spekulativen. Als entscheidende Merkmale des Mysterienbildes werden die »Idealität des Stiles« [RAPP (1952) S. 115] genannt und die symbolische Verdichtung, »die nur den Wissenden der kultischen Geheimnisse offenbar war«. RAPP (1952) S. 99. Die jeweilige »Symbolik« wird dabei vom Autor zum Anlass genommen, über die christliche Heilsgeschichte in ihrer Gesamtheit zu rasonieren. RAPP (1952) S. 74f., 102f. Die konkrete liturgische Bedeutung der Bilder, ihr liturgischer und theologischer Kontext, bleibt – da historische Schriftquellen nicht herangezogen werden – weitgehend im Dunkeln. Weder der Begriff des »Mysteriums« wird expliziert noch die mutmaßliche Übereinstimmung der Christuskonographie mit den paganen Mysterienbildern. So bleibt es völlig unklar, ob unter »Mysterienbild« eine ästhetische, theologisch-dogmatische, liturgische oder gar allgemein-religiöse Kategorie verstanden wird. Dabei wird Rapp seinem eigenen Anspruch nicht gerecht: Im Schlusskapitel wendet er sich gegen kunsthistorische Versuche, das Kultbild »rein ästhetisch und gefühlsmäßig erfassen zu wollen« und definiert das Mysterienbild als eine liturgische Größe. RAPP (1952) S. 144f. Das ideologische Substrat des Buches lässt sich klar bestimmen. RAPP (1952) S. 10 beruft sich im Einleitungskapitel seiner Arbeit ausdrücklich auf die umstrittene »Mysterienlehre« Odo Casels. Dieser hatte in mehreren Aufsätzen und einer Monographie [CASEL (1932)] die Bedeutung der antiken, paganen Kultmysterien für die Frühzeit der christlichen Liturgien herausgearbeitet. Die liturgiewissenschaftlichen Arbeiten des an der Benediktinerabtei Maria Laach ansässigen Casel-Kreises waren deutlich ideologisch gefärbt und zielten letztlich auf eine liturgische Wiederbelebung der katholischen Kirche im (mutmaßlich) ursprünglich-antiken Sinne. Die »Mysterienlehre« wurde im Vorfeld des zweiten vatikanischen Konzils (1962–65) kontrovers diskutiert. Vgl. zusammenfassend bereits FILTHAUT (1947) und MARTIMORT (1963/I) S. 227–234. Die neuere Forschung hält die Einfüße der Mysterienreligionen auf das frühe Christentum eher für gering. Vgl. GRAF: Art. *Mysterien*. In: DNP, Bd. 8, Sp. 624f. Hier auch die neueste Lit. zum Thema.

24 Der Begriff *mysterium* ist im christlichen Sprachgebrauch ein sehr umfassender. Im paulinischen Sinne bezeichnet er das göttliche Geheimnis (μυστήριον), das durch gnadenhafte Offenbarung, in Christus, mitgeteilt wurde und nur im Glauben zu erfassen ist (Vgl. 1. Cor 2,7–12; Col 2,2–3; Eph 1,9–10 und 3,9–12). Spätestens seit Cyrill von Jerusalem werden unter *mysterium* nicht nur Gott an sich, Christus bzw. dessen Heilstaten, sondern auch die kirchlichen Kultformen verstanden. Vgl. NEUNHEUSER: Art. *Mysterium*. In: LThK (2. Aufl.), Bd. 7, Sp. 729. MARTIMORT (1963/I) S. 222–234. Demzufolge ist sowohl das Wirken Christi auf Erden als auch der Nachvollzug dieses Wirkens in den Sakramenten ein christliches »Mysterium«. In dieser Doppelbedeutung liegt die Schwierigkeit der Begriffsdefinition: Je nach theologischer Lehrmeinung kann der Akzent auf der verhüllten Wirklichkeit oder der verhüllenden Form – dem kultischen Zeichen – liegen. Statistisch sehr genau wurde der Mysterienbegriff des Johannes Chrysostomos

Ohne Zweifel: Die liturgische Funktion eines monumentalen Christusbildes in der Apsis muss zunächst aus dem christlichen Kontext selbst erklärt werden. Nur: Die schriftlichen Quellen schweigen²⁵. Bis in das 5. Jahrhundert hinein herrscht in der patristischen Literatur des Westens und Ostens eine konservative Bilderskepsis vor²⁶. Noch im 6. Jahrhundert lassen sich nur wenige Stimmen finden, die einen christlichen Bildgebrauch emphatisch verteidigen und stringent begründen²⁷. Die Ausstattung der Hagia Sophia in Konstantinopel wird zwar in einer zeitgenössischen *Ekphrasis* ausführlich beschrieben²⁸; die dogmatische Bedeutung und die liturgische Funktion der Bilder (am Altartabernakel, Chorschranken u. a.) werden aber nicht erklärt. Ein so aufwendiges und durchdachtes Apsisprogramm wie im ravennatischen S. Vitale blieb – soweit wir wissen – gänzlich unkommentiert.

Dies führt zu einem grundsätzlichen Problem: Artefakte werden in den westlichen und östlichen Liturgiekomentaren grundsätzlich selten erwähnt²⁹. Das besondere Verhältnis von Bild und Liturgie wurde nie zum Gegenstand theologischer Reflexion; selbst im byzantinischen Bilderstreit nicht. Die Streitigkeiten des 8. und 9. Jahrhunderts, die sich ursprünglich am partikularen Einsatz der kaiserlichen Staatspalladien entfacht hatten³⁰, entwickelten sich zum grundsätzlichen Disput, ob das Christusbild christologisch zu rechtfertigen sei. Zudem wurde um die Legitimität der Verehrung von Bildern ganz allgemein gestritten. Ein Standardargument der Ikonodulen lautete, dass den Bildern (Christi, der Heiligen usw.) zwar nicht Anbetung (λατρεία) gebühre, jedoch Verehrung (προσκύνησις oder τιμή) zustehe³¹. Welche konkrete Praxis hier verteidigt wurde, ist jedoch nur unzureichend bekannt: Auf dem 7. ökumenischen Konzil in Nicaea (787) wird berichtet, es sei »den Alten fromme Pflicht« (τοῖς

untersucht. G. Fittkau zufolge verwendete Chrysostomos das Wort Mysterium in 275 Textstellen. 200 Mal wählte Chrysostomos die Pluralform μυστήρια. In 160 Stellen bezeichnete er damit das Kultisch-Sakramentale, 125 Mal davon meinte er spezifisch die eucharistischen Mysterien. Vgl. FITTKAU (1953) S. 88. Im lateinischen Sprachgebrauch, schon bei Augustinus, werden *mysterium* und *sacramentum* weitgehend als Synonyme gebraucht. Vgl. NEUNHEUSER: Art: *Mysterium*. In: LThK (2. Aufl.), Bd. 7, Sp. 730. Ein in diesem, engeren Sinne verstandenes »Mysterienbild« ist ein »sakramentales Bild« – ein Bild, das in irgendeiner Weise mit den Sakramenten, v. a. mit der Eucharistiefeyer in Zusammenhang steht.

25 Eine Ausnahme bildet die Beschreibung der Apsisprogramme in Nola und Fundi (bei Neapel) durch die *tituli* des Paulinus von Nola (um 400). In den Kirchen von Nola und Fundi war allerdings nicht das figürliche Christusbild, sondern das eschatologische Kreuz zu sehen. Vgl. ENGEMANN (1974) und (1976).

26 Vgl. KLAUSER (1965/74), THÜMMEL (1991) S. 30, (1992) und ENGEMANN (1996). Die Authentizität einiger bilderfeindlicher Schriften, so des Eusebius von Caesarea und Epiphanius von Salamis, wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Vgl. SPECK (1998) S. 56, BÜCHSEL (2007) S. 95.

27 Einer der ersten Theologen, die sich ausführlich im positiven Sinne über den Nutzen der Bilder in der Kirche äußern, ist Hypatios. Vgl. LANGE (1969) S. 11, 44–60.

28 PAULOS Silentarios: *Ekphrasis*. Ed. VEH (1977) S. 306–380, 475–510. Figürliche Bilder waren in der Hagia Sophia ursprünglich nur auf liturgischen Geräten und Einbauten zu sehen. Die Mosaiken an den Wänden waren dagegen rein ornamental.

29 Dies gilt bis ins 15. Jh. Vgl. BECK (1975) S. 34f.

30 BÜCHSEL (2007) S. 70–82.

31 So in der ersten Phase des Bilderstreits. Vgl. den dritten Logos des JOHANNES von Damaskus: *Or.* III. Ed. KOTTER (1975) bes. S. 136ff. Auch auf dem 7. ökumenischen Konzil in Nicaea (787) wird dieser Unterschied betont. THÜMMEL (1991) S. 13, 34, 42–47. In der zweiten Phase des Bilderstreits wird dagegen anders argumentiert. Theodoros Studites lässt nur *eine* Verehrung (προσκύνησις, τιμή) gelten. Diese bezieht sich nicht auf die Darstellung, sondern allein auf die dargestellte Person. »Der Satz des Basileios, dass die Verehrung auf das Urbild übergehe, erhält bei Theodoros Studites sein volles Gewicht«. THÜMMEL (1991) S. 48.

ἀρχαίους εὐσεβῶς), vor Bildern Weihrauch anzuzünden und Lichter aufzustellen³². Auch das Küssen der Bilder Christi, Mariae und der Heiligen scheint üblich gewesen zu sein³³. Wie aber wurden diese Formen der Bildverehrung – die im byzantinischen Kaiserkult ihre Parallele hatten³⁴ – in der Kirche ritualisiert? In welchem liturgischen Kontext standen die erwähnten Praktiken? Handelte es sich nur um Formen der Privatdevotion³⁵ oder auch der kirchlichen Normalliturgie – der Eucharistiefeyer?

Derartige Fragen können, von Liturgiekomentaren, Konzilsschriften und theologischen Traktaten ausgehend, kaum beantwortet werden³⁶. Trotz des Schweigens der Quellen muss angenommen werden, dass Bilder innerhalb der Liturgie, gerade innerhalb der Eucharistiefeyer, eine bestimmte Bedeutung hatten bzw. im Laufe der Jahrhunderte erhielten³⁷. Anders ließen sich auch bilderfeindliche Aktionen nicht erklären: So erließ Patriarch Anastasios von Konstantinopel im Jahr 746 eine Verordnung, dass alle Bilder aus dem Altarraum zu entfernen seien, damit allein der Eucharistie, dem Kreuz und den Reliquien Verehrung (προσκύνησις) erwiesen werde³⁸. Derartige Maßnahmen, die allerdings in einem moderaten Rahmen blieben³⁹, wurden im sakramentalen Sinne begründet: Das gemalte Christusbild sei hinfällig und nicht verehrungswürdig, da nur die konsekrierten eucharistischen Gaben – Brot und Wein – als wahres Bild Christi anzusehen seien (Kap. II.4)⁴⁰. Diese Vorstellung wurde auf dem Konzil von 754 bekräftigt, auf dem 2. Nicaenum (787) jedoch explizit widerrufen. Dies führt zu einem wichtigen Punkt: Seit dem 4. Jahrhundert galt die Liturgie selbst als εἰκών. Das ganze liturgische Personal, alle sakramentalen *actiones* und sämtliche hierbei benutzten Gegenstände repräsentierten himmlische Realitäten. Die Messe war Abbild der himmlischen Liturgie und zugleich bildlicher Nachvollzug des Lebens Christi. Der visionäre Charakter machte geradezu das Wesen der ältesten Liturgien aus.

32 Vgl. Ed. MANSI XIII, 377 DE. THÜMMEL (1991) S. 13, 87.

33 Das Küssen der Bilder erwähnt im 7. Jh. bereits Leontios von Neapolis. Vgl. BÜCHSEL (2007) S. 71.

34 BÜCHSEL (2007) S. 71.

35 Vgl. hierzu die Arbeit von KITZINGER (1954).

36 Vgl. BECK (1975) S. 34f., der vermutete, dass die Rolle von Ikonen in der Liturgie grundsätzlich nicht klar bzw. immer marginal war. In den byzantinischen Liturgiekomentaren vom 7. bis zum 15. Jh. spielen die Ikonen jedenfalls kaum eine Rolle. Vgl. auch SCHREINER (1988) S. 333, 379–382.

37 So BÜCHSEL (2007) S. 71 gegen THÜMMEL (1991) S. 31–33, der die Verbreitung und Bedeutung der Bilder in vorikonoklastischer Zeit als »bescheiden« einschätzt. Erst im 11. und 12. Jh. findet man in Klosterregeln (sog. *Typika*) privater Klöster Angaben zum liturgischen Bildgebrauch. So setzt sich hier der Brauch durch, den jeweiligen Tagesheiligen durch seine Ikone zu ehren. Die sog. Fest- oder Tagesikonen wurden in der Kirche auf einem Bilderständer (*Proskynetarion*) aufgestellt und in der Liturgie beweihräuchert, mit Kerzen geehrt und geküsst. Hier kann jedoch der Umstand nicht genug betont werden, dass diese Klosterregeln zumeist von aristokratischen Laien, also den Klostergründern, verfasst wurden. Vgl. BELTING (1990/2004) S. 194f., 205–207, 253–259. »In der öffentlichen Liturgie der Hauptstadt, die an die Ordnung der Bischofskirche gebunden war, und in der Liturgie der großen Klöster, in denen Laien keine Jurisdiktion ausübten, blieb die Integration der Ikonen in die Riten ein zögernder, langwieriger Prozess, über dessen Phasen sich noch nichts Genaues sagen lässt«. BELTING (1990/2004) S. 258.

38 BÜCHSEL (2007) S. 80, SPECK (1981) S. 195, (1990) S. 94f., 102–105, (1998) S. 60.

39 Vgl. SCHREINER (1988) S. 384–388. Vgl. Kap. II.6 der vorliegenden Arbeit zur Mosaikausstattung der Koimesis-Kirche zu Nicaea.

40 Vgl. GERO (1975). Schon in der patristischen Literatur werden die eucharistischen Gaben als Bilder – als εἰκὼς oder ἀντίτυπα des Leibes Christi – verstanden.

Das erste Bild Christi innerhalb der Messe war der Bischof. Betrat dieser zu Anfang des Gottesdienstes den Kirchenraum, so sahen die Gläubigen Christus selbst, der sich in die irdische Welt begibt. Bestieg jener die Kathedra in der Mitte der Apsis, so symbolisierte dies die himmlische Thronbesteigung durch den Herrn⁴¹. Das majestätische Erscheinen des Zelebranten selbst gewährleistete bereits die Gegenwart Gottes – dessen »Aktualpräsenz« in der Messe⁴². In der anschließenden Eucharistiefeier wurde diese Präsenz in ihrem Realitätsgehalt noch gesteigert. Wurden nach dem Wortgottesdienst Brot und Wein in den Altarraum getragen, begrüßte das Volk den »König des Alls« (τὸν βασιλέα τῶν ὅλων)⁴³ in hymnischem Jubel. Trat der Priester sodann zum Altar, konnte er – so Patriarch Germanos – die Herrlichkeit Gottes »mit unverhülltem Anlitz« (ἀνακεκαλυμμένῳ προσώπῳ) schauen. Nach der Wandlung der Gaben wurde schließlich Christus in »Realpräsenz« vergegenwärtigt⁴⁴. Der Leib des Inkarnierten war nun in seiner vollen Wirklichkeit anwesend und thronte auf dem Altar. Welchen Platz nahmen Artefakte in diesem Gedankensystem ein? Welche Rolle spielte das Christusbild in der Liturgie?

Die These dieser Arbeit ist, dass die Vorstellung von der »Aktual-« und »Realpräsenz« von großer Bedeutung für die Entwicklung des frühen Christusbildes war. Unter rein liturgischen Gesichtspunkten betrachtet, dominierte in den ältesten Apsiden des 5. und 6. Jahrhunderts (Rom, Ravenna) das Bild des himmlischen Königs und Hohenpriesters (Kap. I.1 und I.2): Christus, dargestellt im Kreise seiner Apostel oder umgeben von Heiligen, thronte direkt über der realen Kathedra des Bischofs und dem Synthronon der Kleriker. Der Realitätscharakter des Bildes wurde wesentlich durch die Versammlung der Presbyter in der Apsis bestimmt: Einander direkt zugeordnet, wurden irdische und himmlische Kirche in ihrer unauflöselichen Einheit gezeigt und der Zelebrant selbst als legitimer Stellvertreter Gottes auf Erden propagiert. Dagegen gibt es zunächst keine Indizien, dass das Christusbild in irgendeiner Weise mit den eucharistischen Gaben identifiziert und im realpräsentischen Sinne verstanden wurde. Dies wird noch deutlich an den Apsismosaiken der ravenatischen Kirchen (S. Giovanni, S. Vitale), in denen die Kaiserpaare bei der feierlichen Präsentation von Kelch und Patene gezeigt werden (Abb. 3 und 4). Diese Mosaiken sind – unter Vorbehalt – mit einigen Elfenbeinpyxiden vergleichbar, auf denen die Apostel zu sehen sind, wie sie dem Thronenden Speisen zur Segnung darreichen (Kap. I.3, Abb. 12). Christus wird hier unzweifelhaft nicht nur als Herrscher, sondern auch in seiner priesterlichen Funktion gezeigt. Er ist es, der in der Person des irdischen Priesters die eucharistischen Elemente entgegennimmt, segnet und den Gläubigen verabreicht.

41 Vgl. MAXIMUS Confessor: *Mystagogia*, Kap. 8. PG MIGNE 91, 688.

42 Zu den Begriffen »Aktual-« und »Realpräsenz« vgl. Kap. II.3.

43 Vgl. den Wortlaut des sog. *Cherubikons* in der Chrysostomos-Liturgie. Ed. ASSEMANI (1754/4,4) S. 350f. BRIGHTMAN (1896) S. 377–379.

44 Die ältesten bekannten Texte zu den Sakramenten sprechen bereits von einer realen Anwesenheit Christi in den Gaben, auch wenn rationalisierende Denkmodelle, so die Lehre von der Transsubstantiation, erst im Laufe des Mittelalters entwickelt wurden. »Realpräsenz« wird somit im Folgenden als Arbeitsbegriff verwendet, der den Glauben an die – wie auch immer definierte – reale Wandlung von Brot und Wein in das Fleisch und Blut Christi (sog. Metabolismus) bezeichnet. Vgl. Kap. II.3 und II.4, bes. Anm. 174, 193. Am deutlichsten kommt dieser frühchristliche Glaube in der Schrift *De sacramentis* des Ambrosius zum Ausdruck. Vgl. GEISELMANN (1926) S. 3–19.

Eine neue Stufe des eucharistischen Christusbildes repräsentiert im 6. Jahrhundert das Bildmotiv der Apostelkommunion im Rossano-Codex und auf zwei syrischen Hostienpatenen (Kap. I.3, Tf. 3–5, Abb. 15). Im Zentrum der Silberschalen ist eine explizit liturgische Situation in Simultandarstellung zu sehen: Christus erscheint in zweifacher Figur hinter einem Altar und reicht seinen Aposteln die Kommunion »in doppelter Gestalt« – rechts das Brot und links den Wein. Durch diese parallele Doppelung drängt sich der Eindruck auf, dass hier nicht nur die Aktualpräsenz des göttlichen Zelebranten, sondern ebenso die Realpräsenz Christi in den Gaben das Thema ist. Dieser Eindruck wird durch ein unscheinbares Detail verstärkt: Auf beiden Patenen – und noch deutlicher im Rossano-Codex – ist zu erkennen, dass die das Brot empfangenden Apostel die Hand Christi küssen. In den liturgischen Kommentaren und Vorschriften Syriens ist von einem dem Priester gebührenden Handkuss während der Kommunion nicht die Rede. Dagegen war es Sitte, dass der Gläubige die empfangene Hostie vor dem Verzehr küsste. Wenn es nicht täuscht, zeigen die syrischen Darstellungen der Apostelkommunion also Christus als Priester und Opfergabe zugleich. Gänzlich überzeugend und befriedigend scheint diese Lösung aber nicht gewesen zu sein. Vielleicht wurde sie sogar als irritierend empfunden. Jedenfalls verzichteten spätere byzantinische Darstellungen der Apostelkommunion oftmals auf besagten Kuss und vermieden häufig auch die Doppelgestaltigkeit Christi.

Eine deutlich realpräsentische Qualität kam dem Christusbild erst mit dem Bildtypus der *Maiestas Domini* zu (Kap. II). Das Bild des von Cherubim, Seraphim und den apokalyptischen Wesen flankierten Christus verbreitete sich ab dem 6. Jahrhundert von Ägypten aus in sämtlichen byzantinischen Provinzen. Als Fresko in der Apsis angebracht und häufig mit entsprechenden Inschriften versehen, repräsentierte die göttliche Thronvision das »Dreimalheilig« (*Sanctus, Trishagion*) – den Lobgesang zu Anfang der Eucharistiefeier. Die Rezeption dieser Apsisfresken muss aufs engste mit der Liturgie verknüpft gewesen sein: Auf dem Höhepunkt der Danksagung (*Eucharistia*) intonierten die Gläubigen das *Sanctus* und hatten gleichzeitig denjenigen vor Augen, dem der Jubel galt. In den kleinasiatischen, kappadokischen Felsenkirchen wurde die eucharistische Vision der *Maiestas Domini* zu großartigen Bildern der himmlischen Liturgie erweitert (Kap. II.5). Das Bild des von Cherubim und Seraphim flankierten Christus bezog sich dabei ohne Zweifel auf die eucharistischen Gaben darunter. So war es in den östlichen Liturgien Brauch, dass zwei Diakone die auf dem Altar liegenden Gaben seitlich mit Rhipidien befächerten. Die Diakone selbst galten, den Liturgiekomentaren zufolge, als die den Thron Gottes flankierenden Cherubim und Seraphim. Ihre Fächer zeigten, in geradezu redundanter Weise, ebenfalls Bilder vielflügeliger Engel (Kap. II.2.2). So fungierte das Bild der *Maiestas Domini* als bildliche Entsprechung der liturgischen Situation am Altar: Der hymnisch gefeierte Christus war in Brot und Wein anwesend und ruhte auf seinem Thronaltar.

Es handelt sich um eine bemerkenswerte Tatsache, dass sich der Bildtypus der *Maiestas Domini* in der byzantinischen Hauptstadt, in Konstantinopel, nie durchsetzen konnte. Wie ist dies zu erklären? War der Umstand ausschlaggebend, dass die Schrift der Johannesoffenbarung von den Patriarchen Konstantinopels lange Zeit nicht als kanonisch anerkannt war? Musste dies die Verbreitung eines Bildtypus verhindern, der Christus von den vier apokalyptischen Wesen umringt zeigte? Diese Erklärung greift wohl zu kurz. Es kann vermutet wer-

den, dass der deutlich realpräsentische Charakter des Apsisbildes von den hauptstädtischen Theologen als unangemessen oder gar anstößig empfunden wurde. Einen indirekten Hinweis darauf liefert die Kritik des Patriarchen Eutychios an den Gesängen des so genannten »großen Einzugs« (Kap. II.2.3). So war es im 6. Jahrhundert längst üblich, dass die Gaben kurz vor der Eucharistiefeyer in einer Prozession von den Diakonen zum Altar getragen wurden. Dabei stimmte man nun den neu eingeführten »Cherubischen Hymnus« an und bejubelte den von »speertragenden Engeln« begleiteten »König des Alls« (τὸν βασιλέα τῶν ὅλων). Patriarch Eutychios verwarf bereits im 6. Jahrhundert diesen Gesang: »Töricht« sei es, den umhergetragenen, noch unkonsekrierten Gaben Akklamationen entgegenzubringen. Im »großen Einzugs« würden Brot und Wein, das heißt noch gewöhnliche Elemente, zum Altar getragen, aber noch nicht der in der Epiklese erscheinende »unvergängliche und unsterblich machende Gottesleib« (σῶμα ἄφθαρτον καὶ ζωοποιόν). Eine ähnlich formulierte Kritik mag auch der *Maiestas Domini* als Bild des Dreimalheilig entgegengebracht worden sein. Schließlich ruhten zu diesem Zeitpunkt der Messe die eucharistischen Elemente immer noch unkonsekriert auf dem Altar; die Wandlung galt erst mit der Herabrufung des Heiligen Geistes als vollendet⁴⁵. Strikt sakramentaltheologisch gedacht, zeigte das Bild der *Maiestas Domini* die Gestalt Christi ohne sakramentales Äquivalent und damit ohne eucharistische Legitimation.

Dies mag wiederum den Erfolg des Bildes der *Theotokos* erklären, mit dem die Realpräsenz des Christuskörpers zum Hauptthema wurde (Kap. II.6). Seit dem 9. Jahrhundert wurde in der byzantinischen Hauptstadt und ihrem direkten Einflussgebiet die Darstellung der Gottesgebäuerin in der Apsis verbindlich. Damit rückte der Moment der Gabenwandlung, der Epiklese, ins Zentrum der Bildaussage: Direkt über dem Altar war das Mysterium der Inkarnation zu sehen, das in der östlichen Theologie seit jeher als Standarderklärung für die eucharistische Wandlung fungierte. Das Mosaik in der Apsis explizierte nun die sakramentale Handlung darunter und erhielt durch letztere ihre Begründung. Das Bild des Christuskindes auf dem Schoß der Mutter repräsentierte sowohl das Ereignis der Inkarnation (bzw. der Wandlung) als auch dessen Resultat – den (sakramentalen) Christuskörper. Die seit Johannes von Damaskus immer stärker formulierte Forderung, die liturgische Gegenwart Christi auf den Moment der Epiklese zu fokussieren, war damit eingelöst.

Anders war die Situation im westlichen Frühmittelalter: Hier stand im 9. Jahrhundert nicht die Frage zur Debatte, zu welchem Zeitpunkt Christus in der Liturgie wahrhaft gegenwärtig sei, sondern wie diese Gegenwart an sich, das heißt ontologisch, zu verstehen sei. Dies mag den Umstand erklären, dass karolingische Maler und Theologen keinerlei Bedenken hatten, Christusbilder in den Sakramentaren schon kurz vor dem Text des Messkanons zu platzieren. In diesem Sinne nahmen die Miniaturen die sakramentale Realität beim *Sanctus* und

⁴⁵ Der genaue Zeitpunkt der Konsekration war in der östlichen Liturgie lange Zeit nicht definiert. Neben der patristischen Vorstellung, dass die Eucharistiefeyer in ihrer Gesamtheit als Epiklese zu verstehen sei, setzte sich bald die Auffassung durch, dass die Wandlung der Gaben erst durch das spezielle Epiklesegebet – nach den Einsetzungsworten – vollendet sei. Es ist nun nicht sicher, aber doch sehr wahrscheinlich, dass Patriarch Eutychios diese seit dem 4. Jh. bezeugte Konsekrations- oder Wandlungsepiklese meinte. Das spezielle Epiklesegebet wurde in der östlichen Theologie, v. a. seit Johannes von Damaskus, immer stärker propagiert. Zur Problematik vgl. u. a. BETZ (1955) S. 328–342, MARTIMORT (1963/II) S. 431.

dem anschließenden *Te igitur* bereits vorweg. Im Gegensatz zu Konstantinopel hatte man im Westen auch keinerlei Vorbehalte gegenüber der eucharistischen Form der *Maiestas Domini* (Kap. III.1, Tf. 9–11). So zeigt die Miniatur im so genannten Metzger Sakramentar beim *Sanc-tus* auf fol. 6r den Thronenden, wie er – deutet man die kleine Scheibe richtig – eine Hostie in der segnenden Rechten hält. Auf der folgenden Seite (fol. 6v) markiert der lebende *Crucifixus* den Anfang des Opfergebets. Es kann vermutet werden, dass diese Bildfolge im Zusammenhang mit der Schrift *De corpore et sanguine Domini* des Ratramnus von Corbie steht, der die im Westen traditionelle Meinung zur sakramentalen Realität vertrat (Kap. III.3.2). Demzufolge wird bei der Konsekration von Brot und Wein des Opfertodes Christi gedacht. Die einmalig vollzogene Kreuzigung kann jedoch kein weiteres Mal wiederholt werden; die gesegneten Gaben sind nicht mit dem historischen Leidenskörper identisch, sondern verweisen auf die *veritas* des auferstandenen, bereits verklärten, im Himmel thronenden Herrn.

Dem stand im 9. Jahrhundert die Deutung des Radbertus gegenüber, der im Messgeschehen eine reale Wiederholung der historischen Kreuzigung sah und in den konsekrierten Elementen die *veritas* des Leidenskörpers erkannte. Der Elfenbeindeckel des Münchener Perikopenbuchs spiegelt diese realistische Auslegung wider: Der Gekreuzigte wird hier mit gebeugtem Haupt als Sterbender oder Toter gezeigt. Unter dem Kreuz steht die Personifikation der *Ecclesia*, die in ihrem Kelch das aus der Seite Christi fließende Blut auffängt (Kap. III.4, Tf. 14). Die Kirche, näher noch am zentralen Geschehen platziert als die historischen Zeugen, erlebt in der Spendung der Sakramente die Passion *in veritate* und empfängt den wahren Leib des Gekreuzigten. Diese Vorstellung sollte sich in den folgenden beiden Jahrhunderten durchsetzen. Konsequenterweise wurde in der liturgischen Kunst des Mittelalters die *Maiestas Domini* von der Kreuzigungsikonographie entweder absorbiert oder gänzlich verdrängt (Kap. IV und V).

Eine letzte Stufe wurde in der Sakramentaltheologie und Eucharistiefrömmigkeit des hohen und späten Mittelalters erreicht. Die Vorstellung, dass sich die Kreuzigung real, wenn auch im mystischen Sinne, in der Messe wiederhole, wurde zunehmend in Frage gestellt (vgl. Thomas von Aquin u. a.). Die Passion wurde nun ausschließlich der *memoria* und somit der rein subjektiven Seite der Liturgie zugeordnet. Dagegen rückte der Realitätscharakter der eucharistischen Gaben selbst immer stärker in das Zentrum der sakramentalen Spekulation. Mit dem Begriff der Transsubstantiation war ab dem zweiten Abendmahlsstreit die rationale Grundlage gefunden, das Mysterium der leiblichen Gegenwart Christi metaphysisch zu begründen. In der von der Kirche geförderten Volksfrömmigkeit wurde diese sakramental und metaphysisch gedachte Präsenz Christi jedoch im konkret physischen Sinne verstanden. Die Ausstellung und Verehrung der konsekrierten Gaben – auch außerhalb der eigentlichen Eucharistiefeyer – war die logische Folge. Dieser liturgische und frömmigkeitsgeschichtliche Wandel war auch kunsthistorisch von höchster Bedeutung. Der Kruzifix als eucharistisches Christusbild wurde allmählich von der Darstellung des Schmerzensmanns abgelöst. So markiert das Bild der Gregorsmesse in gewisser Weise den Schlusspunkt einer Entwicklung (Kap. VI). Symptomatisch steht hierfür die Darstellung im Lübecker Fronleichnamstafel (Tf. 17). Im Mittelschrein wird Papst Gregor gezeigt, der kurz nach der eucharistischen Wandlung den Leib Christi erblickt, aus dessen Seite sich das Blut in den Kelch ergießt. In dem aufgeschlagenen Sakramentar daneben erkennt man noch das Bild einer Kreuzigung mit Johannes und

Maria. Dasselbe Sujet ist auf dem goldenen Retabel dahinter zu identifizieren. Gregor hat jedoch nicht das Geschehen auf dem Golgatha-Berg vor Augen, sondern den bloßen Christusleib, der vor ihm in absoluter Identität mit den eucharistischen Elementen steht.

Das Ziel dieser Arbeit ist, den liturgischen Status des Christusbildes von der Spätantike bis in das Mittelalter nachzuvollziehen. Notwendig ist hierbei nicht nur eine Analyse der Bilder in Apsiden, sondern, sofern überliefert, auch an Altären (Antependien) und an liturgischen Geräten, vor allem Kelchen, Patenen und liturgischen Handschriften. Berücksichtigt werden sowohl die östlichen als auch die westlichen Kirchenprovinzen. Das Interesse gilt sowohl dem Verhältnis von sakramentaler »Wahrheit« und bildlicher Repräsentanz als auch dem performativen Realitätscharakter liturgischer Bilder. Die leitende Frage in dieser Arbeit lautet: In welcher Weise veranschaulichen bzw. repräsentieren Bilder Christi die liturgischen Handlungen während der Messe? Spezifischer: Wann kann man in der christlichen Kunst erstmals von einem »eucharistischen Christusbild« als Spiegel der sakramentalen Realität sprechen?

Bisher wurde nie der Versuch unternommen, diese Fragen in umfassender und systematischer Weise zu beantworten. Zwar existieren bereits etliche kunsthistorische Publikationen zu den einzelnen Bildtypen und Themengebieten – die liturgische, eucharistische Bedeutung der Christusbilder wurde aber, gerade für das frühe Mittelalter, noch nie im größeren Zusammenhang erläutert⁴⁶. An dieser Stelle seien nur die jüngsten Monographien zu den Bildtypen der *Maiestas Domini* und des *Crucifixus* genannt:

Ausführlich bespricht Anne-Orange Poilpré in ihrer 2005 veröffentlichten Dissertation »*Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*«⁴⁷ die ikonographische Entwicklung des Motivs von den frühen römischen und ravenatischen Mosaiken (5./6. Jh.) bis hin zur Buchmalerei unter Karl dem Kahlen (9. Jh.). Aspekte imperialer Repräsentation werden in dieser Studie ebenso erörtert wie der dogmatisch-ekklesiologische Charakter der *Maiestas Domini* – die konkrete Funktion dieses Bildes innerhalb der Liturgie wird jedoch außer acht gelassen. Poilpré zufolge scheint sich die *Maiestas Domini* als »image de l'Église« vor allem über ihre theologisch-dogmatische Aussage zu konstituieren⁴⁸. Kirchliche Autorität, so wird festgestellt, stütze sich auf die Schrift, die *textes sacrés*. In diesem Sinne wird das Bild Christi, umgeben von den vier Wesen, als Symbol der Evangelienharmonie verstanden, welches die Kirche als heilige Institution rechtfertige⁴⁹. Als »synthèse dogmatique« repräsentiere die *Maiestas* die Institution selbst, vetrete deren Machtanspruch und veranschauliche

46 Zum Themenkomplex »Kunst und Liturgie« vgl. die jüngeren Sammelbände von BOCK (2000), KASPERSEN; THUNØ (2006) und WARLAND (2002/II). Relevant für vorliegende Arbeit ist vor allem der kurze, aber aufschlussreiche Aufsatz von Rainer Warland zur »Gegenwart des Heils. Strategien der Vergegenwärtigung in der frühbyzantinischen Kunst«. WARLAND (2002/I). Eine allgemeine Einführung in liturgische Bildthemen byzantinischer Kunst bietet Christopher Walter in seinem Buch »Art and Ritual of the Byzantine Church«. WALTER (1982). Siehe hier v. a. das Kapitel 5 (S. 164–232) zu den eucharistischen Bildprogrammen. Für den westlichen Bereich bietet SINDING-LARSEN (1984) einen Überblick. Allgemein zur Problematik des frühmittelalterlichen Gottesbildes vgl. REUDENBACH (2009) S. 497–511.

47 Vgl. POILPRÉ (2005).

48 Vgl. v. a. POILPRÉ (2005) S. 135–182.

49 POILPRÉ (2005) S. 273f.

das ewige »principe sacré«⁵⁰. Es verwundert, dass die kultische Dimension des ekklesialen Selbstverständnisses hierbei keinerlei Berücksichtigung findet und die sowohl räumliche als auch gedankliche Verbindung der Bilder zum Altar in der Arbeit keine Rolle spielen⁵¹.

Eine komplexe Studie zum *Crucifixus* hat Celia Chazelle im Jahr 2001 mit ihrer Publikation »The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion«⁵² vorgelegt, in der die karolingische Kreuzesfrömmigkeit in all ihren Facetten vorgestellt wird. Auch wenn Chazelle die Bedeutung der Eucharistie für die Ikonographie des Gekreuzigten durchaus erkennt, ein eigenes Kapitel sogar dem Streit um die Sakramente gewidmet ist⁵³, so beschäftigt sich die Autorin jedoch fast ausschließlich mit intellektuellen Diskursen. Wie der Untertitel »Theology and Art of Christ's Passion« bereits verrät, geht es Chazelle darum, die theologischen Debatten der Karolingerzeit vom spanischen Adoptionismus bis zur Prädestinationslehre detailliert nachzuzeichnen und deren Auswirkungen auf die Ikonographie zeitgenössischer Kreuzigungsbilder zu erwägen. Erklärtes Ziel ist es, »to examine [...] the broad spectrum of Carolingian thought about the passion or crucifixion«⁵⁴. So analysiert Chazelle, fasziniert von der geistigen Dynamik der Epoche, eine Vielzahl von Lehrtraktaten, poetischen Schriften, Predigten und exegetischen Texten und beschreibt, wie im 9. Jahrhundert die christologischen Fragen im zunehmenden Maße von spezifisch soteriologischen Problemen abgelöst wurden. Die Frage, welchen Platz der *Crucifixus* in der täglichen Messe hatte, welche Funktion und Bedeutung überhaupt den Bildern in der Liturgie zukam, spielt in den Überlegungen Chazelles eine eher untergeordnete Rolle.

Dies gilt ebenso für die 2005 publizierte, sehr umfangreiche Dissertation zu den »Triumphkreuzen des Mittelalters« von Manuela Beer, die ausführlich den überlieferten Denkmälerbestand analysiert, technologische Befunde auswertet, ikonographische Programme bespricht und die Typenentwicklung mittelalterlicher Großkreuze als »europäisches Phänomen« nachvollzieht, die liturgische und paraliturgische Funktion der Werke aber nur knapp und summarisch behandelt⁵⁵. Hingegen ist die im selben Jahr veröffentlichte Arbeit zu den »silbernen und goldenen Monumentalkruzifixen« von Katharina Christa Schüppel ausdrücklich als »ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte«⁵⁶ konzipiert. So erläutert Schüppel den Gebrauch monumentaler Kruzifixe im Rahmen der Karwoche⁵⁷ und die spätere »Kultbildinszenierung« der Werke⁵⁸. Anschließen konnte die Autorin an die Forschungen von Johannes Tripps, der in seiner Habilitationsschrift »Das handelnde Bildwerk in der Gotik« allgemein die performative Funktion mobiler Artefakte an hohen Festtagen des Kirchenjahres

50 POILPRÉ (2005) S. 18, 139.

51 Dies verwundert umso mehr, als in der Einleitung auf die liturgische Bedeutung der Apsis als Bildort hingewiesen wird. Vgl. POILPRÉ (2005) S. 15, 17.

52 CHAZELLE (2001).

53 CHAZELLE (2001) Kap. 6, S. 209–238.

54 CHAZELLE (2001) S. 1.

55 Vgl. BEER (2005) S. 320–337.

56 So der Untertitel des Buches. SCHÜPPEL (2005).

57 SCHÜPPEL (2005) S. 247–273.

58 SCHÜPPEL (2005) S. 275–300.

untersucht hatte⁵⁹. Die Funktion und Bedeutung von Christusbildern im Rahmen der regelmäßigen Eucharistiefeyer kommt in genannten Publikationen jedoch kaum zur Sprache.

Auch Heike Schlies Arbeit »Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch«⁶⁰ befasst sich eher am Rande mit diesem Kontext. Schlies primäres Interesse gilt den sich im Spätmittelalter entwickelnden Formen des Sakramentskultes außerhalb der Messe und der entsprechenden Ikonographie von Sakramentsretabeln im 15. und 16. Jahrhundert. So werden Triptychen mit Anbetungs- und Beweinungsszenen (Geburt Christi, Kreuzabnahme u. a.) als Handlungsanweisungen für die Sakramentsverehrung gedeutet, Realismen in der frühniederländischen Malerei mit der Vorstellung von der sakramentalen Transsubstantiation in Verbindung gebracht, Phänomene der spätmittelalterlichen Schaufrömmigkeit untersucht und Vermutungen zu medialen Identitätsverschleifungen angestellt. Unklar bleibt dabei, ob der so genannte »sakramentale Realismus« als Spezifikum altniederländischer Malerei zu gelten hat oder auch als Qualität frühmittelalterlicher Bilder gewertet werden muss⁶¹. Schließlich war der Glaube an die wahre, reale Präsenz Christi im Sakrament seit ältester Zeit vorhanden⁶², auch wenn erst im 11. und 12. Jahrhundert die Vorstellung der »Transsubstantiation« aufkommt – ein Begriff, der als Resultat metaphysischer Spekulation jedoch gerade keinen optischen Verismus propagiert und Realpräsenz im Sinne von Körperlichkeit, Räumlichkeit und Ausdehnung sogar negiert⁶³. Da sich Schlie im Wesentlichen auf die Analyse von Altarretabeln des 15. und 16. Jahrhunderts beschränkt, bleibt zudem eine grundlegende Frage unbeantwortet: Zu welcher Zeit, in welchem Kontext und auf welche Weise wurde das Bild Christi zum ersten Mal im realpräsentischen Sinne definiert? – Äußerst eindrucksvoll beschreibt Heike Schlie den Endpunkt einer langen ikonographischen Entwicklung. Im Dunkeln bleibt die historische Genese des eucharistischen Christusbildes, die Entwicklung und Transformation der einzelnen Bildtypen im Laufe des Mittelalters.

Dieser Genese gilt das Hauptinteresse vorliegender Arbeit, die weder beabsichtigt, genannte Studien generell in Frage zu stellen, noch behaupten möchte, die Geschichte des mittelalterlichen Christusbildes vollständig erfassen oder deuten zu können. Die vorliegende Arbeit versteht sich vielmehr als Beitrag zur aktuellen mediävistischen Kultbildforschung, in der sich zur Zeit ein Paradigmenwechsel abzeichnet⁶⁴. So ist die lange Zeit einseitig definierte

59 TRIPPS (2000) bes. S. 114–158.

60 SCHLIE (2002).

61 Dies legt Schlie nahe, indem sie auf eucharistisch motivierte Realismen des Gerokreuzes hinweist. Vgl. SCHLIE (2002) S. 170, 313.

62 So in der Schrift *De sacramentis* des Ambrosius. Vgl. GEISELMANN (1926) S. 3–19. Der Begriff »Realpräsenz« wird als *terminus technicus* erst in der Neuzeit, auf dem Konzil von Trient, geprägt. Vgl. BETZ (1955) S. XXIII–XXVII, GERKEN (1973) S. 72, 102, Anm. 102, LIES (1984) S. 79–84.

63 Da sakramentale Realität und künstlerischer Realismus zwei sehr unterschiedliche Größen sind, bleibt die angenommene Wechselbeziehung gedanklich problematisch. SCHLIE (2002) S. 280 spricht von Kompensationsstrategien: »Der Realismus der Altniederländer ist dann ein sakramentaler, wenn sein Duktus die wahre Substanz des Leibes Christi in der Malerei zur Anschauung bringen soll, wenn er die fehlende Akzidenz kompensiert«. Von einer Art Wettstreit der Medien spricht BELTING (2005) S. 91: »Was die Eucharistie [...] an *Realität* voraus hatte, machten die Bilder durch ihren *Realismus* wett« (Herv. d. Verf.).

64 Hier ist vor allem das vom 22. bis 24. Juni 2007 am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt a. M. von Martin Büchsel und Rebecca Müller durchgeführte Kolloquium »Sinn und Un-Sinn des Kultbildes. Die Intellektualisierung und die Mystifizierung mittelalterlicher Kunst« zu erwähnen. Vgl. BÜCHESEL; MÜLLER (2010).

und zum Epochenbegriff erhobene Vorstellung vom »Kultbild« zu relativieren⁶⁵. Dies betrifft vor allem das von Hans Belting im Jahr 1990 publizierte und seitdem in mehreren Auflagen erschienene Buch »Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst«⁶⁶. Das mittelalterliche Kultbild, wie es Belting versteht, zeichnete sich durch eine besondere Art von »Macht« aus und wurde entsprechend in Nöten um Hilfe angerufen. Diese Bilder »waren uralte oder himmlischen Ursprungs, wirkten Wunder, orakelten und siegten«⁶⁷. Die rituelle Verehrung, die man ihnen entgegenbrachte, erlaubt es, nach Belting, von »Bilderkult« und »Kultbildern« zu sprechen. Dies ist jedoch problematisch, da hier eine historische, von Ikonoklasten vetretene Meinung übernommen wird, derzufolge sich in einer bildlich geprägten Devotion das Medium zwangsläufig selbst zum Adressaten der Verehrung wandelt⁶⁸. Man muss sich im Klaren sein, dass es »Bilderkult« und »Kultbilder« in diesem Sinne gar nicht gäbe, würde man der ikonodulen Überzeugung folgen: Die Verehrung, die äußerlich den Bildern entgegengebracht wird, gilt, so die ikonodule Interpretation, tatsächlich nur den dargestellten Personen: Christus, Maria und den Heiligen. Es ist also genau zu differenzieren. Natürlich soll und kann nicht geleugnet werden, dass im Mittelalter – jenseits theologischer Bildbestimmungen – mystifizierende Rezeptionsformen und magisch anmutende Bildpraktiken zur Alltagsrealität gehörten⁶⁹. In dem *Liber miraculorum*, den Bernhard von Angers, Leiter der dortigen Kathedralschule, im Anschluss an seine Reisen durch die Auvergne (zwischen 1013 und 1020) verfasste, werden derartige Rezeptionsformen sehr anschaulich beschrieben⁷⁰. Diesem Bericht zufolge beteten in Aurillac die Bauern zur *statua* des hl. Geraldus. Die große Materialpracht und die spezifische Ausführung dieses Reliquiars machten, so Bernhard, auf die Einheimischen einen derartigen Eindruck, dass sie glaubten, die *statua* blicke zurück und erweise ihnen so ihre Huld⁷¹. Es ist nun interessant, dass Bernhard, bevor er selbst von der Legitimität der Statue überzeugt wurde, zunächst seine deutliche Skepsis gegenüber dieser Form der Bildrezeption äußerte⁷². In unserem Zusammenhang ist jedoch noch bedeutsamer, dass er die Verehrung des anthropomorphen Reliquiars durch die Laien gar nicht als *cultus* bezeichnet⁷³. Nicht die Privatdevotion wird mit diesem Begriff belegt,

65 Vgl. BÜCHSEL (2007) S. 9f. und BÜCHSEL; MÜLLER (2010).

66 Vgl. BELTING (1990/2004).

67 BELTING (1990/2004) S. 13f.

68 Vgl. BÜCHSEL; MÜLLER (2010).

69 Zum komplexen Phänomen der Bildmagie vgl. WOLF: Art. *Bildmagie*. In: Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hg. v. Ulrich Pfisterer. Stuttgart 2003. S. 48–56.

70 BERNHARD. Ed. ROBERTINI (1994). Zum Folgenden vgl. Büchsel (2007) S. 158–160 und BÜCHSEL (2010).

71 BERNHARD. Ed. ROBERTINI (1994) Lib. I, Kap. 13. S. 112.

72 So ist Bernhard zunächst davon überzeugt, dass die Sitte, Reliquien mit einer prachtvollen Statue zu umgeben, unerlaubte Idolatrie sei. Die anthropomorphen Reliquiare sah er, nach eigener Aussage, als Götzenbilder (*idola* oder *simulacra*) an. BERNHARD. Ed. ROBERTINI (1994) Lib. I, Kap. 13. S. 113.

73 Bernhard spricht in diesem Fall von einer *antiqua abusio*, einer *consuetudo idiotarum* oder einem Aberglauben, einer *res perversa*, die heidnische Formen der Verehrung bewahrt habe – den *ritus* einer *prisca cultura*. Im Ganzen: *quasi prisc(a)e cultur(a)e deorum vel potius demoniorum [...] ritus*. BERNHARD. Ed. ROBERTINI (1994) Lib. I, Kap. 13. S. 112. Dagegen ist der Begriff *cultus imaginum* schon in den *Libri Carolini* anzutreffen und wird auf der Pariser Synode von 824/25 mehrfach erwähnt. Danach verschwindet der Ausdruck »nahezu völlig aus dem Vokabular der Theologen und wird vermutlich erst wieder im 13. Jh. verstärkt verwendet sowie im Zuge der Gegenreformation, dann aber unter neuzeitlichen Vorzeichen, rezipiert«. Vgl. FRICKE (2007) S. 31, 34.

sondern die universale Liturgie, die eucharistische Messe. Hier, so Bernhard, »wo der Kult des einen höchsten und wahren Gottes in rechter Weise geschehen soll, erscheint es frevelhaft und absurd, dass eine gipserne, hölzerne oder eiserne Statue geformt wird, mit Ausnahme des gekreuzigten Herrn«⁷⁴. Während die Erinnerung an die Heiligen durch die Schrift oder mithilfe farbiger Wandmalereien aufrecht erhalten werden sollte, könne das Bild Christi »aus liebevoller Zuneigung – nämlich zur Feier des Gedenkens an das Leiden des Herrn – entweder als Skulptur oder als Plastik hergestellt«⁷⁵ werden.

Eines muss an dieser Stelle betont werden: Bernhard spricht hier ausdrücklich nicht von einer Verehrung (*adoratio, veneratio*) des Kreuzes oder des *Crucifixus* – eine solche war im frühen Mittelalter in ritualisierter Form ohnehin nur an Karfreitag üblich⁷⁶. Nimmt man weiter mit Manuela Beer an, dass frühmittelalterliche Großkruzifixe zu den »frühesten immobil Bildwerke(n) der mittelalterlichen Kirchengestaltung«⁷⁷ zu zählen sind, also gewöhnlich während des ganzen Kirchenjahrs am Altar zu sehen waren, um in der Fastenzeit überhaupt verdeckt werden zu können⁷⁸, so muss man sich zwangsläufig die Frage nach deren liturgischer Bedeutung auch jenseits der Karwoche stellen.

Welche Rolle kam also dem Bild des Gekreuzigten während der Normalliturgie, der täglichen bzw. sonntäglichen Eucharistiefeier zu? Welchen Sinn hatten in diesem Rahmen überhaupt Bilder? Kam diesen Bildern die Aufgabe zu, den anamnetischen Gehalt ritueller Handlungen anschaulich vor Augen zu führen? Musste das Volk gar von der realen Gegenwart Gottes zum Zeitpunkt der Wandlung überzeugt werden? Kompensierte das eucharistisch bestimmte Christusbild den akzidentiellen Mangel des substantial definierten Sakraments? Wurde dem Bildwerk – im Sog eucharistischer Frömmigkeit – vielleicht sogar selbst ein substantieller Wahrheitsanspruch eingeräumt? Bevor derartige Fragen beantwortet werden können, soll die Entwicklung des liturgisch bestimmten Christusbildes historisch nachgezeichnet werden.

74 *Nam ubi solius summi et veri Dei recte agendus est cultus, nefarium absurdumque videtur gypseam vel ligneam eneamque formari statuam, excepta crucifixi Domini videtur gypseam vel ligneam eneamque formari statuam, excepta crucifixi Domini.* BERNHARD. Ed. ROBERTINI (1994) Lib. I, Kap. 13. S. 113. Übers. n. BÜCHSEL (2007) S. 159. Es bietet sich an, das Wort *cultus* nicht mit »Verehrung«, sondern direkt mit »Kult« zu übersetzen.

75 *Cuius imago ut affectuose, ad celebrandam dominice passionis memoriam, sculptili sive fictili formetur opere, sancta et universalis recipit Ecclesia.* BERNHARD. Ed. ROBERTINI (1994) Lib. I, Kap. 13. S. 113. Übers. n. BÜCHSEL (2007) S. 159.

76 Der Karfreitagsritus der *Adoratio crucis* ist schon seit dem 4. Jh. für Jerusalem belegt (Reisebericht der Pilgerin Äthéria), wurde bald in Rom eingeführt, im 8. Jh. in die fränkische Liturgie aufgenommen und hier maßgeblich umgestaltet. Vgl. RÖMER (1955) S. 73f. In den östlichen Liturgien der Armenier, Kopten, Jakobiten, Maroniten und Syrer ist die *Adoratio crucis* an Karfreitag ebenfalls üblich. In der byzantinischen Liturgie fand die Verehrung dagegen seit dem 7. Jh. am Tag der Kreuzerhöhung statt, der zur Erinnerung an die Kreuzauffindung durch Helena und die spätere Rückgewinnung durch Kaiser Heraklius gefeiert wurde. Zur *Adoratio* und *Exaltatio crucis* vgl. SEPIÈRE (1994) S. 20–27, CHAZELLE (2001) S. 36f., SCHÜPPEL (2005) S. 249–273 und ausführlicher: RÖMER (1955), KLÖCKENER (1991) und VAN TONGEREN (2000). In Italien und Lothringen setzte sich im 10. und 11. Jh. eine entsprechende Verehrung des Kreuzes – die *Adoratio crucis* an Karfreitag quasi vorwegnehmend – bereits an Palmsonntag durch. Ebenfalls im 10. Jh. ist in Westeuropa erstmals die *Elevatio crucis* am Ostermorgen belegt. Auch hier bürgerte sich in den folgenden Jh. die Verehrung des Kreuzes ein. Vgl. SCHÜPPEL (2005) S. 250f., 253, 256. Zu den byzantinischen Passionsoffizien vgl. PALLAS (1965).

77 BEER (2006) S. 414. Anders SCHÜPPEL (2005) S. 269–271, die davon ausgeht, dass im Mittelalter besonders wertvolle Kruzifixe nicht dauerhaft in der Kirche sichtbar waren.

78 Zum Fastenvelum vgl. RÖMER (1955) S. 74f., BEER (2005) S. 329f. Die ersten expliziten Bestimmungen diesbezüglich finden sich in den *consuetudines* von St-Vannes aus dem 10. Jh.