



KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von
Ludwig Tavernier

Band 3:

Georg Henkel

Rhetorik und Inszenierung des Heiligen

Copyright © VDG Weimar

Georg Henkel

Rhetorik und Inszenierung des Heiligen

Eine kulturgeschichtliche Untersuchung zu barocken
Gnadenbildern in Predigt und Festkultur des 18. Jahrhunderts



KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von
Ludwig Tavernier

Band 3:
Georg Henkel
Rhetorik und Inszenierung des Heiligen

Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 496

„Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur französischen Revolution“ an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster entstanden und wurde auf seine Veranlassung, unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel, gedruckt.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2004

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber, Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Für den Inhalt ist der Verfasser verantwortlich.

Umschlagabbildungen siehe S. 314/315; Abb. 15/16

ISBN 3-89739-460-X

Layout & Druck: VDG, Weimar

Inhalt

VORWORT	9
EINLEITUNG	11
1. Kultbild und Gnadenbild	11
2. Gnadenbilder: das Phänomen	14
3. Anthropologische und religionsgeschichtliche Koordinaten	17
a. <i>Homo pictor</i>	17
b. <i>Philosophischer und prophetischer Widerspruch</i>	19
c. <i>Christentumsgeschichtlich</i>	21
d. <i>Katholische Konfessionalisierung</i>	25
4. Barocke Kultbilder als Desiderat der Forschung	28
5. Theologische und ästhetische Diskursebenen	30
6. Die Quellen: Festschriften und Predigten	31
TEIL I.	
GNADENBILDER IM KONTEXT VON BILDERTHEOLOGIE	
UND BILDER-PREDIGT	35
1. KAPITEL BILDERTHEOLOGISCHE KOORDINATEN	39
§ 1. Positionen der Reformatoren	40
§ 2. Das Trierer Bilderdekret: Vom heiligen Bild zum Bild des Heiligen	42
1. Von der Sakralität zur Medialität	43
a. <i>Desakralisierung</i>	43
b. <i>Medialität</i>	44
c. <i>Sonderfall Gnadenbild?</i>	47
2. Medienkontrolle: Produktionsästhetik und Rezeptionsästhetik	49
a. <i>Belehrung und Memoria</i>	49
b. <i>Andacht und Erbauung</i>	49
c. <i>Die Grenzen des Mediums</i>	50
§ 3. Zusammenfassung	51
2. KAPITEL DIE BILDERTHEOLOGIE IN DER PREDIGT	53
§ 4. Konfessionalisierung	54
1. Nach außen: Polemik gegen die Unkatholischen	54
2. Nach innen: Kontrolle und Disziplinierung	57

<i>a. Offensive Tradition</i>	57
<i>b. Spiritualisierung und Ethisierung</i>	59
<i>c. Personalisierte Frömmigkeit</i>	61
§ 5. Bildertheologische Argumentation	64
§ 6. Gnadenbilder und Mirakel	69
1. Die Restitution der <i>virtus</i>	69
2. Volks- und Elitenfrömmigkeit?	74
§ 7. Das Gnadenbild als <i>sacramentum</i> ?	78
1. Dogmatische Rückversicherungen	79
<i>a. Sakramentenlehre</i>	81
<i>b. Eucharistielehre</i>	82
2. <i>Virtuelle Präsenz</i>	83
§ 8. Die Grenzen der <i>virtus</i>	86
§ 9. Die Gedächtnisleistung des Bildes	90
§ 10. Zusammenfassung	92
 TEIL II. DIE ÄSTHETIK DES GNADENBILDES	95
 1. KAPITEL	
DAS GNADENBILD IN RELIGIONSÄSTHETISCHER PERSPEKTIVE	97
§ 11. Forschungsansätze	99
1. Welche Ästhetik?	99
2. Vom Kultbild zum Kunstbild?	101
3. Ästhetik als <i>aisthesis</i>	102
§ 12. Elemente barocker Ästhetik	105
1. Wirkungsästhetik	105
2. <i>Ars una</i>	107
3. Propaganda <i>fidei</i>	109
 2. KAPITEL	
DER BLICK AUF DAS GNADENBILD IM SPIEGEL DER PREDIGTEN	111
§ 13. Maria Dorfen: die Dialektik der Inszenierung	112
1. Das inszenierte Bild	112
<i>a. Inszenierung als Verhüllung</i>	112
<i>b. Inszenierung als Offenbarung</i>	113
<i>c. Inszenierung als Rezeptionssteuerung</i>	113
<i>d. Inszenierung als Statusbestimmung</i>	115
2. Das nackte Bild	116
<i>a. Historisches Artefakt</i>	116
<i>b. Numinoses Objekt</i>	116
§ 14. Hammerthaler Muttergottes: das Gnadenbild als Sehschwelle	118
1. Die Offenbarung des Bildes	118

2. Die Dialektik der visio	120
a. <i>Äußeres und inneres Bild</i>	120
b. <i>Inszenierung als relevatio</i>	121
c. <i>Inszenierung als Sehschwelle</i>	123
§ 15. Zusammenfassung	124
§ 16. Strategien des Blicks in der Predigt	127
1. Der Blick auf das Bild	127
2. Der Blick aus dem Bild	130
a. <i>Die Rhetorik des Blicks</i>	132
b. <i>Die virtus des Blicks</i>	134
 3. KAPITEL	
DIE INSZENIERUNG DER BILDER: DIE ÄSTHETIK DES APPARATES	137
§ 17. Der äußere Rahmen: Jubelfeste	137
1. Anlaß und Intention	137
2. Finanzierung und Organisation	139
§ 18. Der Apparat als Ornat	144
1. Dauerhafte Einrichtungen	145
2. Ephemere Zurüstungen	149
3. Die Inszenierung als visualisierte Gnade und Gabe an die Heiligen	152
4. Affizierung und Disziplinierung	154
a. <i>Affektproduktion</i>	155
b. <i>Affektkontrolle</i>	156
5. Der rituelle Raum	158
6. Die Predigten	160
§ 19. Rottweil 1743: der Apparat als anschauliche Predigt	161
1. Der Anlaß: feierliche Erinnerung an die Augenwende von 1643	162
2. Die Ausstattung der Kirche zum Jubelfest 1743	166
a. <i>Gotische Architektur und barocker Ornat</i>	166
b. <i>Die Inszenierung als Quelle für die gesprochene Predigt</i>	169
c. <i>Emblematik</i>	172
d. <i>Sinnsprüche und Chronogramme</i>	177
e. <i>Typologische Argumentation</i>	178
f. <i>Dekorative Elemente als Bedeutungsträger</i>	181
3. Zusammenfassung	182
 4. KAPITEL	
DIE AURA DER GNADENBILDER: DIE ÄSTHETIK DES NUMINOSEN	187
§ 20. Das Janusgesicht des Bildes: Maria zu Neukirchen bei Heilig Blut	189
1. Arbeit am Bildmythos	189
a. <i>Anti-Ästhetik?</i>	191

<i>b. Visualität</i>	199
<i>c. Aura und Charisma</i>	201
<i>d. Das expressive Antlitz</i>	205
<i>e. Religionswissenschaftliche Perspektiven</i>	208
<i>f. Charisma und Mirakel</i>	210
<i>g. Zusammenfassung</i>	213
2. Beschwörung und Apotheose: das Jubelfest von 1752	215
<i>a. Die Inszenierung der sakralen Aura</i>	215
<i>b. Die Bildrezeption in der Predigt</i>	219
<i>c. Zusammenfassung</i>	222
§ 21. Vom Kunstbild zum Kultbild: Mariahilf zu Innsbruck	223
1. Der konfessionelle Blick auf das Bild	223
2. Zwischen Elëusa und Genrebild	225
3. Konfessionelle Konversion: die Legenden	228
<i>a. Innsbrucker Quellen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts</i>	229
<i>b. Jubel in Jubel-Jahr: 1750</i>	231
4. Ästhetische Konversion: Bildbeschreibung	234
<i>a. Das Original und seine Kopien</i>	234
<i>b. Die Schau der vera effigies</i>	236
<i>c. Spiegelkommunikation</i>	242
<i>d. Innere Bebilderung</i>	247
<i>e. Konfrontation und Imagination</i>	248
<i>f. Allegorese</i>	249
5. Zusammenfassung	251
5. KAPITEL AUSBLICK: DAS AUFGEKLÄRTE BILD?	253
NACHWORT	263
ANHANG	267
1. Quellenverzeichnis	267
<i>a. Festschriften</i>	267
<i>b. Einzelpredigten, Sammelwerke, Andachts- und Mirakelbücher</i>	277
<i>c. Weitere Werke einzelner Autoren</i>	279
2. Literaturverzeichnis	281
3. Abbildungsnachweis	297
ABBILDUNGEN	299

Vorwort

Bei der vorliegenden Monographie handelt es sich um die gekürzte und mit einer neuen Einleitung versehene Fassung einer Arbeit, die 2003 von der Katholisch-Theologischen-Fakultät der Westfälischen-Wilhelmsuniversität Münster als Dissertation angenommen wurde.

Mein Dank gilt an erster Stelle meinem Doktorvater Prof. Arnold Angenendt, der die Entstehung des Projekts mit großer Aufmerksamkeit begleitet und intensiv gefördert hat, sowie meinen Mitstreiter/innen im Doktorandenkolloquium für konstruktive Kritik und zahlreiche Anregungen. Gedankt sei auch Prof. Clemens Richter für die Übernahme des Korreferats und Prof. Ludwig Tavernier, der als Herausgeber die Aufnahme in die VDG-Reihe *Kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschungen* befürwortet hat.

Wichtige Impulse, aber auch materielle Unterstützung, hat das Projekt durch den Sonderforschungsbereich 496 *Symbolische Kommunikation* an der Universität Münster und die dortige VW-Forschungsgruppe *Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum* unter der Leitung von Dr. Thomas Lentes erfahren. Sowohl als Mitarbeiter wie auch als assoziiertes Mitglied im Kolloquium der VW-Gruppe habe ich sehr von den innovativen Fragestellungen und Perspektiven profitiert, die ihren Niederschlag nicht zuletzt in einer Tagung unter dem Thema *Rahmendiskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter* gefunden haben. Mein herzlicher Dank gilt in diesem Zusammenhang insbesondere meinem Kollegen Dr. David Ganz für viele anregende Diskussionen.

Als Mitarbeiter des SFB 496 konnte ich das Manuskript noch einmal einer Revision unterziehen. Die Publikation wurde durch einen großzügigen Druckkostenzuschuß des SFB unterstützt.

Entscheidend ermöglicht wurde die Arbeit durch ein Stipendium der Graduiertenförderung des Cusanuswerkes Bonn, dessen regelmäßige Tagungen in den Grenzbereichen von Geistes- und Naturwissenschaften einen willkommenen Kontrapunkt zur Arbeit an den eigenen Themen darstellten. Ebenso zu dauerhaftem Dank verpflichtet weiß ich mich den zahlreichen Institutionen und Bibliotheken, die mich bei der Quellenbeschaffung unterstützt haben.

Unabdingbar für das Gelingen war die stete Unterstützung durch Familie und Freunde, die die barocke Dimensionen erreichenden, mal begeisterten, mal entnervten Ausführungen des Verfassers nicht nur geduldig über sich ergehen ließen, sondern auch mit Interesse verfolgten. Für manche Frage fand sich gerade im nichtfachlichen Gespräch eine überraschende Lösung. Dafür weiß ich mich besonders dankbar verbunden Oliver Huster, Michael Korthaus, Johannes Kreier, Hubertus Lutterbach, Ralph Merschmann und vor allem Sven Kerkhoff. Gedankt sei schließlich auch Dr. Michael Bangert dafür, daß ich über den historischen Quellen die geistlichen Dimensionen des gegenwärtigen Lebens nicht aus den Augen verloren habe.

Abschließend möchte ich mich auch bei meiner Familie bedanken: Das Notebook, auf dem diese Arbeit zum allergrößten Teil entstanden ist, war ein ausdrückliches „Startgeschenk“ von Heinz

und Annemarie Scholtholt. Großartige Unterstützung in allen Bereichen habe ich – nicht nur in den vergangenen Jahren – durch Ernst und Gisela Rösing erfahren. Meinen Eltern, die mich auf meinem Weg stets ermutigt haben, sei dieses Buch gewidmet.



Einleitung

1. *Kultbild und Gnadenbild*

1999 konstatierte der Jesuit László Szilas in seinem Forschungsbericht über das Wirken der Jesuiten im Barockzeitalter, daß die Untersuchung barocker Kultbilder nach wie vor ein Desiderat sei.¹ Dies muß verwundern, handelt es sich doch um „eines der weitest- und dichtestverbreiteten Phänomene katholischer Frömmigkeit“ im 17. und 18. Jahrhundert.² Man kann darin geradezu ein frömmigkeitsgeschichtliches Paradigma erkennen, das zudem mit zahlreichen anderen geschichtskonstitutiven Parametern – seien sie mentaler, kultureller, sozialer, wirtschaftlicher oder politischer Natur – vernetzt ist. Vor dem Hintergrund der Konfessionsbildung wird man zudem von einem *Inbegriff des Katholischen* (Wolfgang Reinhard) sprechen dürfen, zu dem es auf protestantischer Seite nichts Vergleichbares gab.

Als schlechthin repräsentativ galt Zeitgenossen der visuell überbordende Bilderreichtum katholischer Gotteshäuser mit ihrem Primat des Schauens im Gegensatz zu der auf das Hören des Gotteswortes abgestellten Nüchternheit protestantischer Predigerkirchen. So schrieb der protestantische Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm (1669–1719) in einem Kapitel ‚Von den Päpstlichen Kirchen‘: „In diesen kommt es mehr auf das Sehen als auf Hören an“, weil „die Art und der Grund des Gottesdienstes es erfordert.“³ Angesichts der äußerer Unterschiedenheit mochte leicht übersehen werden, daß der Glaube der reformatorischen Bekenntnisse zwar in elementarer Weise wortfundiert war, der Glaube des Katholizismus nach eigenem Bekunden aber bestenfalls bildgestützt. Doch jenseits aller theologischen Gewichtungen war es zunächst die bloße An- oder Abwesenheit von Bildern bzw. ihre Funktion im Raum der Liturgie, über die die Identität der Konfessionen eindrücklich artikuliert werden konnte: Altgläubige katholische Bilderverehrer standen gegen neugläubige protestantische Bilderverächter oder -zerstörer. In dieser Perspektive erweist sich die Konfessionalisierung auch noch einmal als ein immanent ästhetisches Phänomen.

Am schärfsten verlief diese ‚ästhetische Front‘ bei den sogenannten Kultbildern. Für die Reformatoren waren sie eine Fortsetzung heidnischer Idolatrie – und damit ein Verstoß gegen das Bilderverbot des Dekalogs.⁴ Um die Sonderstellung der Kultbilder und ihre wechselhafte Geschichte im Christentum zu verstehen, ist zunächst genauer zu klären, was mit Kultbildern allgemein, christentumsgeschichtlich und speziell im Katholizismus⁵ gemeint ist.

1. SZILAS, 1999, S.198. Ergänzend zu diesem einleitenden Abschnitt sei auch noch auf GANZ/HENKEL, 2005 verwiesen.

2. WOLF, 1995, S.399.

3. Leonhard Christoph Sturm, Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsburg 1718, 9; zitiert nach NOEHLER, 1995, S.344.

4. Ex 20,4f. 34, 17; Lev 19,4; Dtn 4, 15–19. 5,8f.

5. Die Perspektive reicht hier von der Verabschiedung des Trierer Bilderdekretes 1564, bis in die 1780er Jahre, als vor allem in Österreich eine aufgeklärte Obrigkeit und Theologie in den Wallfahrtsbetrieb und die Bilderverehrung eingriff und beides zunehmend einschränkte.

Nicht jedes religiöse Bild ist auch ein Kultbild. Erstmalig ist die Bezeichnung *Kultbild* in der deutschen archäologischen Forschung des 19. Jahrhundert aufgebracht worden.⁶ Sie löste dort den älteren, abwertend gebrauchten Begriff *Götzenbild* ab, der sich, von der frühchristlichen Apologetik herkommend, seit dem 17. Jahrhundert für *nichtchristliche* Bildwerke durchgesetzt hatte und bis ins späte 18. Jahrhundert gebräuchlich war. Aus religionswissenschaftlicher Perspektive handelt es sich um Bilder, die in kultische Rituale eingebunden sind bzw. denen ein Kult (die Summe der rituellen Handlungen einer Religion)⁷ gilt. Auf die knappste Formel hat Tanja S. Scheer das Phänomen gebracht: „Die Konstituierung des Kultbildes geschieht in dem Augenblick, in dem es ein Gegenüber findet: den Verehrer.“⁸

Die kultische Verehrung äußert sich unter anderem in der rituellen Versorgung, z. B. dem Speisen, Waschen, Kleiden und Schminken der Bilder oder deren Teilnahme an öffentlichen kulturellen Unterhaltungen wie Musik und Theater. Zu dieser offiziösen kultischen Verehrung kommt eine mehr persönliche und private: Man betet oder spricht die Bilder an, sucht den heilstiftenden Blickkontakt von Angesicht zu Angesicht, berührt, umarmt und küsst sie, befestigt an ihnen Bittgebete oder stiftet zum Dank Votivgaben.⁹

Was dem Bildkult Plausibilität verleiht, ist die Überzeugung „von der grundsätzlichen Belebtheit des Bildes“, in dem eine Gottheit anwesend geglaubt wird. Diese ist damit – und darauf beruht wesentlich die Attraktivität der Kultbilder – ritualisierten Alltagshandlungen zugänglich.¹⁰ Demnach wird das Kultbild vor allem durch die Betrachterrelation und den performativen Aspekt definiert, genauer: durch die *Präsenz*-Vorstellungen und die entsprechenden Akte, die vom Gläubigen auf das Bild projiziert oder in das Bild investiert werden. Diese Projektionen (z. B. im Zuge der Kommunikation mit dem Bild in Wort und Gestik) und Investitionen (z. B. die Inszenierung des Bildes) können dann umgekehrt sowohl bestätigend wie auch verstärkend auf den Gläubigen zurückwirken.¹¹ In der Außenperspektive wird das Bild also zum Kultbild, weil es eine entsprechende (rituelle) Rezeption erfährt. Wenn man so will: Der *gläubige Blick auf das Bild* macht das Bild zum Kultbild. In der Binnenperspektive des Gläubigen ist das Bild dagegen Kultbild, weil es ihm als Sitz der Gottheit gilt, die sich in ihrem Bild „regelmäßig und rituell garantiert zeigt“ und dem eben darum Verehrung gebührt.¹² Das bedeutet: Im *göttlichen Blick aus dem Bild*, von dem sich der Gläubige getroffen fühlt, erweist sich das Bild als kultwürdig. Es liegt in der Konsequenz dieser Überzeugung von der Präsenz der Götter in ihren Bildern, daß letzteren „Existenzmodi und Reaktionen lebender Personen unterstellt werden. Von Kultbildern wird berichtet, daß sie nicken,

6. Dazu NICK, 2002, S.9f.

7. LANG, 1993 u. GRAF, 1999.

8. SCHEER, 2000, S.145f, Zitat S.146.

9. Beispiele, Quellen u. Lit. bei KILLY, 1954; GLADIGOW, 1998a, S.11f, 14; SCHEER, 2000, S.54–96; NICK, 2002, S.42–112 (antike Kulte); BERLEJUNG, 1998, DIES., 1999; NIEMEYER, 1999 (altorientalische Kulte); GERLITZ, 1990, S.249 (Indien). Zur „Beseelung“ GLADIGOW, 1998b, Sp.1563.

10. GLADIGOW, 1998a, S.9f, 12.

11. Vgl. WOLF, 1995, S.400, 403.

12. GLADIGOW, 1998b, Sp.1562.

sprechen, lachen, weinen, schwitzen und bluten.“¹³ Die Religionswissenschaft spricht angesichts solcher Phänomene von Ensomatose bzw. Empsychose, Leibhaftigkeit oder Beseeltheit.¹⁴ Als sozusagen urtümlichste Form der Präsenz äußert sich hier die Vorstellung einer Inkarnation der Gottheit im Körper des Bildes: Gottheit und Bild sind praktisch – bis in den Bereich der Stofflichkeit hinein – identisch, die Gottheit ist im Bild körperlich anwesend. Von Kultbildern zu unterscheiden sind dann solche Bilder, die lediglich als Hilfsmittel für Epiphanie-Rituale fungieren und darum nicht unmittelbar als göttlich verehrt werden.¹⁵

Der Jesuit Joseph Braun (1857–1947) machte den Begriff *Kultbild* für die theologische Forschung fruchtbare, als er dem christlichen (bzw. katholischen) Pendant in seinem *‘Liturgischen Handlexikon’* (1. Auflage Regensburg 1922) einen Artikel widmete. Kultbilder sind „Bilder, die in der Kirche nicht lediglich als Schmuck oder zur religiösen Erbauung und Belehrung, sondern zu kultischen Zwecken, namentlich zum Zweck ihrer Verehrung angebracht werden, wie das Altarkreuz, die Altarbilder, sogenannte Gnaden- und Andachtsbilder.“¹⁶ Als Beispiele für die kultische Verehrung nennt Braun Gebet, Schmücken und Inzensieren der Bilder, Anzünden von Lichern und Verneigung des Hauptes, Mitführen der Bilder bei Prozessionen.

In Abgrenzung zum Kultbild benennt Braun also noch einen zweiten, andersgearteten Bildtypus.¹⁷ Dieser ist als Schmuck des Gotteshauses, zur Belehrung und Erbauung der Gläubigen konzipiert. In der Regel handelt es sich um narrativ organisierte Szenen(folgen), die Ereignisse der Heilsgeschichte mit mehreren, in Interaktion begriffenen Personen vorstellen. Derartige Darstellungen wollen die *Inhalte des Glaubens* sinnlich und sinnhaft vermitteln, sie haben also lediglich illustrativen, erinnernden oder auch dekorativen Charakter und erfahren in der Regel keine besondere Verehrung. Dagegen konzentriert sich der Kultbild-Typus mehrheitlich auf die statische Darstellung einer einzelnen heiligen Person, vor allem deren Antlitz, und suggeriert deren *Präsenz*. Eine solche Präsenzvorstellung wird bei Braun freilich durch den Hinweis auf den katholischen *cultus relativus* eingeschränkt: Die Verehrung gelte nämlich nicht den Bildern an sich, sondern den dargestellten Personen *vermittelt* über deren Abbild.¹⁸ Nach der Braunschen Definition ist es im Fall der erbaulichen Lehr-Bilder angebracht, von *zeichenhaften, verweisenden Darstellungen* zu sprechen, im Fall der christlichen Kultbilder von *repräsentierenden Bildern*. Bereits hier zeigt sich eine – zumindest theoretische – Diskrepanz zwischen der religionsgeschichtlichen Füllung des Begriffs *Kultbild* und seiner christlich-katholischen Rezeption, auf die noch genauer einzugehen ist.

Braun faßt weiter ganz unterschiedliche Formen des Bildes unter dem Oberbegriff Kultbild zusammen; diese fügen sich in das vorgestellte Zweierschema christlicher Bildkunst (wie die Kreuze,

13. Ebd., Sp.1563.

14. KRETZENBACHER, 1977, S.7f; s. auch EBBINGHAUS, 1990, S.53–56.

15. GLADIGOW, 1998b, Sp.1562.

16. BRAUN, 1924, S.184.

17. Die beiden Grundtypen sind seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. für eine originäre christliche Kunst konstitutiv (einschlägig: BELTING, 1991; KEMP, 1994).

18. BRAUN, 1924, S.184f.

Andachts- und Gnadenbilder, die ja in der Regel eine einzelne heilige Person vorstellen), eröffnen aber auch die Möglichkeit von Überschneidungen (wie im Fall der Altarbilder, die selbst bei der Fokussierung auf eine Einzelperson meist narrativen bzw. szenischen Charakter haben). Brauns Zuordnungen entspricht weitgehend jene, die der Trierer Kunsthistoriker Gerhard Wolf vornimmt, wenn er *Kultbild* als „Überbegriff für alle Formen des Andachts-, Gnaden- oder Devotionsbildes in Malerei, Druckgraphik oder Skulptur“ definiert.¹⁹

2. Gnadenbilder: das Phänomen

Im aktuellen Zusammenhang wird es um ein Objekt aus diesem Komplex gehen, das man als barockes Kultbild im engeren Sinne bezeichnen kann: das sogenannte *Gnadenbild*, welches als (wundertägiges) Devotionsbild²⁰ eine besonders intensive private, aber auch öffentliche und institutionalisierte Verehrung, so im Rahmen einer Wallfahrt, genießt. Im folgenden werden *Kultbild* und *Gnadenbild* daher synonym verwendet. Der historische Terminus *Gnadenbild* findet sich im katholisch-theologischen Sprachgebrauch seit dem 17. Jahrhundert als *figura gratiae*. Seit dem 18. Jahrhundert werden derartige Bilder auch als *miraculose Bilder*, als *imago thaumaturga*, als *gnadenvolle Bildnuß* oder eben auch als *Gnaden-Bild* bezeichnet.²¹

Charakteristisch für die wundertägigen Gnadenbilder ist, daß die Präsenz einer heiligen Person im Bild durch *numinose Signifikanten* und eine *mirakulose Funktion* auf wunderbare Weise evident geworden ist.²² Ihre Vermittlungsleistung geht also weit über die einer bloß zeichenhaft verweisenden Darstellung oder symbolischen Repräsentation hinaus. Vielmehr fungiert das Gnadenbild als eine leibhaftige Verkörperung des Heiligen, die hier wie beim ‚klassischen‘ Kultbild bis hin zu einer *Identität* gedacht werden kann. Entsprechende Topoi numinoser Signifikanz und mirakuloser Funktion, die sich religionsgeschichtlich bis über die Antike hinaus zurückverfolgen lassen, finden sich nun auch bei den Gnadenbildern: eine übernatürliche Entstehung nicht von Menschenhand, die (meist daraus resultierende) Unzerstörbarkeit durch Feuer, Wasser oder sonstige Gewalteinwirkungen; Mobilität oder Unverrückbarkeit (immer wieder berichtet in zahllosen Ge spannwundern, Stromsagen, Schiffswundern oder Wandersagen); die Entdeckung an ungewöhnlichen Orten (in der Erde vergraben oder in einen Baum eingewachsen); weiter Licht- und Engelscheinungen; ‚physische‘ Äußerungen wie Weinen, Schwitzen, Bluten und wachsende Haare, die ‚Verwendung‘ der Augen oder überhaupt eine ausdrucksvolle Mimik; Singen und Sprechen;

19. WOLF, 1995, S.399.

20. *Gnadenbilder* müssen mit *imago miraculosa* oder *thaumaturga* allerdings nicht identisch sein. Obwohl jedes für wundertätig gehaltene Bild als Gnadenbild angesprochen wird, gibt es auch Gnadenbilder, von denen keine Mirakel bekannt sind. Auch hier gilt: Die Rezeption macht das Bild zum Gnadenbild. Vgl. DÜNNINGER, H., 1963, bes. S.229f.

21. BRÜCKNER, S.1995; Belegstellen: GRIMM DEUTSCHES WÖRTERBUCH 8 (1893), Art. Gnadenbild, Sp.566f; *gnadenvolle Bildnuß* begegnet in zahlreichen Predigten, die im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden.

22. Die Unterscheidung folgt EBBINGHAUS, 1990, S.7f.

Gewichts- und Gestaltveränderungen; weiter Träume und Visionen, in denen das Bild bzw. die heilige Person in Gestalt ihres Bildes erscheint, schließlich Bannung oder Ekstasen angesichts des Bildes. Außerdem wird von Strafwundern bei sakrilegischem Verhalten berichtet.²³

All diese Signifikanten begleiten in den Legenden vor allem die erstmalige *Erscheinung* des Bildes, seine Offenbarung als Gnadenbild und Ort der Gegenwart.²⁴ Sie verleihen ihm eine besondere Aura des Heiligen und Numinosen, durch die es für die Devotanten zugleich *tremendum* und *fascinosum*, schreckenerregend und anziehend ist.²⁵ Aus der Präsenz des Heiligen und den übernatürlichen Erscheinungen und Wirkungen fließt dem Gnadenbild eine besondere ‚Seinsmächtigkeit‘ zu, die es über ‚normale‘ Bilder erhebt und ihm ungleich größere Handlungsmöglichkeiten eröffnet. Während die numinosen Signifikanten überhaupt die Präsenz des Heiligen und damit eine besondere Begnadung des Bildes indizieren, meint die mirakulose Funktion²⁶ eine wundertätige Wirksamkeit der Bilder durch die ihnen innewohnende Heilkraft. Dabei kann es dann regelrechte Spezialisierungen auf bestimmte Krankheiten geben. Als ihm ähnliches Abbild partizipiert das Gnadenbild am Prototypen und wird so zum Träger seiner Kraft. Diese ist im Bild inkarniert; wie ein Fluidum strahlt sie von ihm aus und kann übertragen werden, so auf Personen ganz unmittelbar durch Berührung, Küssen, Umhertragen oder Umarmen, mitunter aber auch schon allein durch den Anblick des Bildes. Weil dieses aus Naturstoffen gemacht ist, vermag es auch andere Naturstoffe (Holz, Steine, Wasser, Öl) oder Objekte (z. B. Textilien) durch eine Berührung zu beseelen oder mit seiner *virtus* (Kraft) zu versehen.²⁷ Gleiches gilt für authentische Kopien, also Bilder, die in typischen Merkmalen wie Größe und Gestalt mit den Originalen übereinstimmen bzw. an diese angerührt werden. Es liegt in der Logik dieses Denkens, daß auch das kleinste Teil des Bildes die Kraft des Ganzen enthält.²⁸

Gnadenbilder und ihre Derivate sind als medizinische oder apotropäische Mittel funktional in einer Weise gebunden, die über einen ästhetischen Gebrauch oder eine künstlerische Bedeutung

-
- 23. Zum vorausgegangenen Abschnitt insgesamt: PFISTER, 1987, Sp.1286–1288; weitere Beispiele und Quellen für Bildwunder und eine entsprechende Praxis: SCHWARZLOSE, 1890, S.17–29; KRISS, 1953–1956; KOLLWITZ, 1954, Sp.325–328; SVARAMIS, 1960; WESSEL, 1966, Sp.630–635; KITZINGER, 1954, S.100–115; EBBINGHAUS, 1990; GLADIGOW, 1998a, S.10.
 - 24. EBBINGHAUS, 1990, S.7:
Die Erscheinung einer Ikone ist [...] das Sichtbarwerden einer besonderen numinosen Signifikanz, die sie von den übrigen Bildern abhebt. [Bei der Gruppe der wundertätigen Ikonen] ist schließlich eine weitere Ausdrucksform des Ikonenkultes bedeutsam [...], nämlich die fortwährende mirakulose Funktion, die vor allem den zahlreichen mit der Volksreligiosität verbundenen Ikonen zugeschrieben wird und die von der oben genannten numinosen Signifikanz begrifflich zu trennen ist. Die Ikone ist danach wundertätig im Sinne einer ihr innewohnenden besonderen Heilkraft gegen Krankheiten, die von den Gläubigen durch Gebete und Gelübbe erwirkt wird.
 - 25. OTTO, 1979, S.13–37, 42–52. Obwohl inzwischen fraglich ist, in wie weit diese von Rudolf Otto aufgebrachten Kategorisierungen als eigenständige, eben spezifisch religiöse Erfahrung bestimmt werden können, scheinen sie doch für eine grundsätzliche Charakterisierung der Empfindungen geeignet. Zur Kritik an diesem Konzept als religiöse Erlebniskategorie s. RATSCHOW, 1995, bes. S.561.
 - 26. Zur Begrifflichkeit: *mirakulos* bezieht sich hier und im folgenden auf die *Wundertätigkeit* der Bilder, *mirakulös* ist hingegen im Sinne von *wunderbar* oder *wunderlich* zu verstehen.
 - 27. BREDEKAMP, 1975, S.199.
 - 28. PFISTER, 1987, Sp.1288–1292.

weit hinausweist. Dabei handelt es sich gerade nicht nur um laienfrommes, abergläubisches oder magisches Brauchtum, das sozusagen als Reservat heidnischer Idolatrie unterhalb einer kirchlich gebilligten Bilderverehrung anzusiedeln wäre. Vielmehr äußert sich hier eine differenzierte Praxis, die nicht nur im Mittelalter, sondern auch im 17. und 18. Jahrhundert institutionell gefördert wurde. Beispiele dafür sind spezielle *Anberührt*-Vermerke auf gedruckten Andachtsbildern, die am Wallfahrtsort erhältlich waren,²⁹ oder die massenhafte Herstellung von Schleier- und Schluckbildchen,³⁰ denen als Kopien eines originalen Gnadenbildes dessen *virtus* eignen sollte. Beliebt waren auch tönerne Nachbildungen von Gnadenbildern, von denen die heilswirksame Substanz abgeschabt wurde.³¹ Noch im 18. Jahrhundert entwickelte sich z.B. in Neukirchen bei Heilig Blut der Brauch, kleine Leinwandstreifen an der Kopfwunde einer durch den Schwerthieb eines Hussiten ‚verletzten‘ Marienstatue anzurühren und die als *Bindlein* oder *Purificatoria* bezeichneten Sacra an die Wallfahrer abzugeben. Wie die Schluckbildchen glaubte man sie mit heiliger Kraft erfüllt. Als *bindlein de thaumaturgo* fanden sie dann vielfältige Verwendung. Man trug sie um den Leib gebunden, berührte damit erkrankte Körperstellen oder schabte etwas davon ab, um es in Wasser zu trinken.³² Praktisch wurde damit das Gnadenbild in einen quasi-sakralen Status erhoben.

Der sich hier eindrücklich äußernde Wunderglaube ist religionsgeschichtlich eine Universalie und findet sich selbst in Kulturen, die keinen personalen Gott kennen.³³ Noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein war der Wunderglaube „ein Faktum im Alltag einer Gesellschaft [...], die als Ganzes durch ein sakrales Deutungsmuster geprägt ist. Man glaubt einfach an Wunder. Sie sind fester Bestandteil der ‚Weltanschauung‘, und keiner fühlt sich genötigt, Wunder anders denn als Signum göttlichen Eingreifens zu interpretieren. Man versteht sie als Teil der zwar unbegreifbaren, jedoch gerechten göttlichen Ordnung“.³⁴ Daher artikuliert sich in Wundern weder eine vergangene Realität, die es erst historisch-kritisch zu rekonstruieren gälte („Was wirklich geschah ...“), noch handelt es sich lediglich um Einbildungen, Priester-Betrug oder gar Pathologisches. „Hier drückt sich eine bestimmte Deutung von Realität aus, eine bestimmte Erfahrungsweise von Realität, die erst durch das Deutungsmuster des Wunders zur Realität wird.“ Auf der Grundlage von Wundergeschichten wird Wirklichkeit überhaupt erst begründet, organisiert, konstituiert.³⁵ Daher ist das Wunder Normalität: „Außergewöhnlich sind Wunder allein im Sinne einer ‚veralltäglichen Sakralität‘, nicht in dem Sinne, daß sie etwa gegen die Gesetze des Erwartbaren und Er-

29. GRIBL, 1981, S.148–226; GOCKERELL, 1999.

30. Exemplarisch zu den Schleierbildchen BAUER, H., 1980, Abb. 67. Zu den Schluckbildchen BLEIBRUNNER, 1971, S.177f; KRISS/RETtenBECK, 1971, Abb. 100 m. Anm. 79; SCHNEEGASS, 1983; HARTINGER, 1992, S.111, 120.

31. KÖNIG, 1939–1940, Bd. 1, Tf. 21, Nr. 6 u. Tf. 24, Nr. 2; HENGGELER, 1946, 163; KRISS/RETtenBECK, 1971, Anm. 78.

32. HARTINGER, 1971, S.169.

33. ANGENENDT 2002.

34. HABERMAS, 1988, S.48; s. auch ROTHMANN, 2001, bes. S.376–390.

35. HABERMAS, 1988, S.41, m. Anm. 11.

warteten verstoßen würden.“³⁶ Im religiösen Alltag sind es nun gerade die wunderbaren Ereignisse, durch die sich bestimmte Bilder für den Kult qualifizieren, ja diesen geradezu einfordern.

3. Anthropologische und religionsgeschichtliche Koordinaten

a. Homo pictor

Wie bereits angedeutet, sind besonders begnadete Bilder aus religionsgeschichtlicher Perspektive kein typisch barockes Phänomen, sondern finden sich im Christentum seit dem 4. Jahrhundert und darüber hinaus als wundertätige Götterbilder in vor- und nichtchristlichen Kulturen. Beim Gnadenbild handelt sich um eine Aktualisierung bzw. Inkulturation jenes Urtypus des religiösen Bildes, das nicht Kunstmehr ist, sondern das Heilige sichtbar erscheinen lassen und irdisch vergegenwärtigen will. Kultbilder sind eine Hervorbringung des Menschen, der als *homo sapiens* zugleich ein *homo pictor* ist, ein „Bildergebärer“ (Thomas Lentes). Entwicklungsgeschichtlich liegt das Bild der Schrift und das bildhafte Denken dem begrifflichen Denken voraus. Das bildschöpferische Vermögen ist wesentliches Merkmal seines Menschseins.³⁷ Gemessen an der langsamen Evolution des Menschen stammen die ältesten Kunst-Zeugnisse allerdings erst aus dem Paläolithikum vor 35000 Jahren, sind dort aber sogleich in sämtlichen Formen und Gattungen voll ausgebildet.³⁸ Daß der Mensch ab einem bestimmten Punkt seiner Entwicklung vermochte, seine Welt ‚ins Bild‘ zu bringen, sich ihrer gleichsam im selbstgeschaffenen Abbild zu bemächtigen, bezeichnet eine neue Stufe der Reflexion, der Rationalisierung, des Abstraktions- und Symbolvermögens und nicht zuletzt der Subjektwerdung.³⁹

Bereits bei den frühen Jäger- und Sammlerkulturen deutet vieles auf einen rituellen Umgang mit Bildern hin, sei es im Rahmen von animistischen, jagdmagischen⁴⁰ oder – so die jüngste Forschung überzeugend – schamanistischen⁴¹ Praktiken und auch Initiationszeremonien.⁴² Als ‚Sanktuarien‘ mit einem über sehr lange Zeiträume konstanten Motivrepertoire repräsentierten die ausgemalten Höhlen dann so etwas wie Speicherorte des kulturellen Gedächtnisses.⁴³ In der Vorstellung jener Menschen bestand zwischen dem Bild und seinem Original ein wesenhafter Zusammenhang. Abwesendes wurde im Anwesenden appräsentiert und die Wirklichkeit auf diese

36. Ebd., S.48.

37. JONAS, 1986, S.71; s. auch KÄMPFE/SCHOTT, 1995. Zur kritischen Würdigung von Jonas' Notion dort den Beitrag von Josephus M. Platenkamp, S.20–33.

38. S. die spektakulären Funde in der Grotte Chauvet: CHAUDET/DESCHAMPS/HILLAIRE, 1995. Zu den Gattungen vgl. MELLINK/FILIP, 1974, S.74.

39. LIPPOLD, 1993; s. auch MÜLLER-KARPE, 1966, S.192.

40. In der Forschung vor allem bis in die 1950er Jahre vertreten, s. CLOTTES/LEWIS-WILLIAMS, 1997, S.66.

41. BIEDERMANN, 1984, S.69–72, 89; insgesamt CLOTTES/LEWIS-WILLIAMS, 1997.

42. BIEDERMANN, 1984, S.97–106.

43. Ebd., S.120–125; s. auch LE TENESORER, 2001, S.72f. Zum kulturellen Gedächtnis ASSMANN, J., 1997; ASSMANN, A., 1999.

Weise dupliziert, Urbild und Abbild identisch gesetzt.⁴⁴ Der Mensch suchte sich zu den Wesen und Mächten, von denen er sich abhängig wußte, einen Zugang zu verschaffen, diese auch unsichtbar wirkenden Mächte zu bannen oder zu aktivieren. „Indem er vom Eigenen, Bekannten, Verfügbaren eine Brücke schlägt zum Fremden, Unbekannten, Unverfügbarer, nimmt er diesem das Übermächtige, Unfaßbare, Schreckliche, er kanalisiert es praktisch und veranlaßt es, die Bedingungen des Daseins zu erhalten.“⁴⁵

Die Allianz von Bild und Religion hat sich als basal für den Fortbestand der menschlichen Kultur erwiesen.⁴⁶ Kulturgeschichtlich kommt es dabei jeweils zu ganz unterschiedlichen Konstellationen im Verhältnis von Kunst und Religion.⁴⁷ Zumindest für die Kultbilder gilt: „Die Kunst ist das Medium der Religion und steht in ihrem Dienst.“⁴⁸

Zwar ist das Kultbild vor allem eine greifbare und wirksame Manifestation bzw. Materialisation des Numiosen oder Göttlichen, gleichwohl spielen auch ästhetische Faktoren wie bestimmte typisierte Ausdrucksmittel eine Rolle. Dabei können unter anderem eine plastische Gestalt, gegebenenfalls die besondere Größe, die stilisiert menschliche oder tier-menschliche Form, eine auffällige Bemalung, weiter seltene oder kostbare Materialien den exzeptionellen Status des Bildes und die Präsenz des Göttlichen indizieren.⁴⁹ Doch gibt es auch anikonische Kulte, die mehr oder weniger unbearbeitete Naturobjekte verehren, oder auch völlig ‚entstellte‘ Kultbilder, die sich allein durch den kultischen Gebrauch und ihr hohes Alter für eine rituelle Verehrung qualifizieren. Entscheidend ist das Kontrasterlebnis, das dem Betrachter den Eindruck vermittelt, im Bild etwas über die Maßen Machtvollerei, etwas Göttlichem, Über- oder Außerweltlichem zu begegnen. Diese Erfahrung kann noch durch die Präsentation des Kultbildes unterstützt werden, dessen Kraftgeladenheit eine besondere Behandlung und eine erhabene, verhüllte Aufbewahrung erfordert, da die Anwesenheit des Göttlichen immer auch eine Gefährdung des Menschen bedeutet.⁵⁰

Von den älteren Hochkulturen dürfen als ausgesprochen (kult)bilderfreundlich z. B. die Religionen Altdgyptens, Mesopotamiens, der Griechen und der vorkolumbianischen indianischen Kulturen Mittelamerikas gelten. Bis heute gibt es Bilder im Hinduismus, im Jainismus und Buddhismus. Dagegen sind von den drei monotheistischen Hochreligionen die jüdische und islamische Religion weitgehend durch Bildlosigkeit charakterisiert, wenigstens was Kultbilder angeht.⁵¹ Differenzierter verhält es sich im Christentum, dessen Verhältnis zum Bild je nach Denomination sehr verschieden ausfällt. Die bedeutendste Rolle spielen Kultbilder in den orthodoxen Kirchen, wo sie als Ikonen verehrt werden. Auch der Katholizismus kennt Kultbilder, wenngleich theolo-

44. Vgl. KRECH, 2001a, Sp.1831.

45. LIPPOLD, 1993, S.18.

46. Dazu MÜLLER-KARPE, 1966, S.167.

47. KRECH, 2001a, Sp.1830f; DERS., 2001b, Sp.1858f.

48. GERLITZ, 1990, S.244, im Original kursiv.

49. LANCZYKOWSKI, 1980, S.516.

50. BAUDY, 2001.

51. KRECH, 2001b, Sp.1860.

gisch eingeschränkter. Seit dem 16. Jahrhundert haben sich im Westen mit der Reformation Richtungen durchsetzen können, die (Kult)Bilder ausdrücklich ablehnen.

Eine bilderskeptische oder gar -feindliche Haltung zieht sich freilich als mehr oder weniger deutlicher roter Faden durch die gesamte Christentumsgeschichte. Sie ist ein urchristliches Erbe und als solches wiederum vom Judentum übernommen. Zu bedenken ist, daß das Christentum in eine Welt hineingeboren wurde, die umfassend von paganer Ikonographie und Idolatrie beherrscht war.⁵² Der Glaube an die Belebtheit der Bilder manifestierte sich in den Legenden (z. B. was das nicht von Menschenhand geschaffene, vom Himmel gefallene Bild angeht),⁵³ den stets neu sich ereignenden Wunder und Heilungen⁵⁴ und einem entsprechenden Kultbetrieb.⁵⁵ Die heidnische Antike begriff „die der Welt innewohnenden göttlichen Kräfte als festumrissene Gestalten und [faßt] ihre Wirksamkeit in anschauliche mythische Vorgänge“. Für das mythische Denken ist die Welt gewissermaßen ‚durchgottet‘ und von frei fluktuierenden numinosen Mächten und Kräften erfüllt, die sich in ihr verkörpern, dadurch anschaulich, spürbar und greifbar werden und umgekehrt alles Materielle bzw. Körperliche transzendentieren. „Solchem gestalthaften Denken war das Bild nicht unzureichender, sondern angemessener Ausdruck.“⁵⁶ Vieles spricht dafür, daß die archaische Vorstellung einer Identität von Abbild und Abgebildetem bis weit in die Spätantike hinein gültig blieb: Die Gottheit ist das Bild, das Bild ist die Gottheit – zumindest für jenen Zeitraum, in dem die Gottheit im Tempel anwesend war und das Bild mit seiner Transzendenz erfüllte, mit ihm eins wurde und es ‚beseelte‘.⁵⁷

b. Philosophischer und prophetischer Widerspruch

Es gab jedoch auch bild- und kultkritische Gegenkräfte: Mit dem Aufkommen der antiken Philosophie vollzog sich der Schritt vom bildhaften, anthropomorphen Mythos zum anikonischen Logos. Die mythische Synthese von Immanenz und Transzendenz, Materiellem und Immateriellem, Subjekt und Objekt sowie Abstraktem und Allgemeinem wurde aufgebrochen.⁵⁸ An ihre Stelle trat der Logos, der die mythischen Bilder und Anthropomorphismen durch übergeordnete objektive Begriffe und Ideen ersetzte, die von den konkreten, individuellen Dingen geschieden sind. Diese Scheidung erlaubte ganz neue Formen der Abstraktion, der Trennung von Subjekt und Objekt, der systematischen Forschung und Erklärung. Die numinosen Mächte exilierten gleichsam in eine unerreichbare, rein geistige Transzendenz hinein, die Welt wurde ‚entgottet‘. Kultur- und geistesgeschichtlich sollte am Ende dieses Prozesses die *Rationalisierung* und *Entzauberung* der

52. FRATEANTONIO, 1999, Sp.904; s. auch KRAUSE, 1980, XXIX–XXXI, 3–14; PEKÁRY, 1985.

53. PEKÁRY, 1969, S.18f.

54. WEINREICH, 1909.

55. KILLY, 1954, Sp.302–309; SCHEER, 2000, S.54–96; NICK, 2002, S.42–112.

56. KILLY, 1954, Sp.302.

57. SCHEER, 2000, S.44–54, 118–130. Zu möglichen Gegenvorstellungen zeitgenössischer Bildergegner ebd., S.98–115.

58. Einschlägig dazu HÜBNER, 1985; DERS., 1994, S.125–128.

Welt (Max Weber) stehen. Davon waren die Kultbilder insoweit betroffen, als sie von ihrer Ontologie her zur Welt des Mythos gehören und nun von den göttlichen Kräften, die sie beseelen sollten, entleert wurden, ja aufgrund ihrer Materialität als inkompatibel mit der Welt des Göttlichen galten. Philosophen wie Platon, Heraklit und Plutarch wandten sich gegen die Vorstellung menschenähnlicher Götter und betonten statt dessen deren Unvergleichlichkeit, Bedürfnislosigkeit und Geistigkeit.⁵⁹

In der religiösen Praxis bewirkte die Kritik an den Bildern freilich wenig und blieb aufs Ganze gesehen folgenlos. So kam man im Späthellenismus über religionsgeschichtliche Erklärungsversuche und Allegorisierungen der Mythen zunächst zur Duldung der Götterbilder, bis dann schließlich in der späten Kaiserzeit der Neuplatonismus ihre emphatische philosophische Legitimierung besorgte: Die Bilder zögen wegen ihrer Ähnlichkeit mit den Göttern gemäß dem Sympathiegesetz deren Kraft auf sich (Plotin), ja, das Idol sei Selbstmitteilung der Gottheit und von ihr selbst erfüllt (Jamblich).⁶⁰ Unbeschadet der aus der Philosophie entlehnten Terminologie blieb das ‚mythische Modell‘ in allen Fällen mehr oder weniger wirksam, erwies sich freilich gegenüber einem urtümlichen körperlichen oder material-identischen Präsenzmodell bereits als ungleich differenzierter.

Daneben etablierte sich auch in den prophetischen Hochreligionen eine theologische Bilderkritik: Mit dem Bilderverbot des Dekalogs verzichtet die jüdische Religion auf eine irdische Verkörperung Gottes in Form eines Kultbildes.⁶¹ Statt dessen wird dessen absolute Ursprungslosigkeit, Einzigartigkeit, Alterität und Transzendenz durch das leere Allerheiligste in der mobilen Stiftshütte wie im späteren Tempel proklamiert. Der nicht als konkrete Gestalt faßbare Gott Israels läßt sich nicht als Kraftquelle in einem statischen Kultbild bannen und über sich verfügen.⁶² Gleichwohl wird er als personaler Gott geglaubt, der sich den Menschen durch sein krafterfülltes, schöpferisches Wort und befreientes Handeln ‚herzlich‘ zuwendet und eine ebenso von Herzen kommende Antwort einfordert. Weil der in jeder Hinsicht unfaßbare Gott „über die menschlichen Fähigkeiten hinausgeht, spielen die transzendorrenden intellektuellen Fähigkeiten des Menschen die Hauptrolle“.⁶³ Wenngleich Tempel und Opferkult feste Größen im Gottesdienst Israels darstellen, so artikuliert sich in der Bilder- und Kultkritik der Propheten eine deutlich spiritualisierende, ethisierende Tendenz.⁶⁴

Das Bilderverbot ist vor dem Hintergrund der bilderkultischen Norm zu lesen, die auch in Israel über lange Zeit virulent blieb.⁶⁵ Zwar hat es im Laufe seiner Geschichte eine unterschiedlich ra-

59. KILLY, 1954, Sp.315 u. GLADIGOW, 1998a, S.12.

60. KILLY, 1954, Sp.316–318.

61. Ex 20,4; Lev 26,4; Dtn 5,8. Dazu WELTEN, 1980; MAIER, 1980; UEHLINGER, 1998a; DERS., 1998b, Sp.1567–1570.

62. RAD, 1966, Bd. 1, S.230; DOHmen, 1987.

63. ELSAS, 1993, S.159.

64. Vgl. Hos 6,6: *Liebe will ich, nicht Schlachtopfer, Gotteserkenntnis statt Brandopfer.* Zur Opfer- und Kultkritik ANGENENDT, 1997, S.359–367.

65. Vgl. die zahlreichen Hinweise in 2 Kön; 2 Chr.

dikale Auslegung erfahren, doch konnte sich ein absoluter bilderfeindlicher Rigorismus weder in der Nachmakkabäerzeit noch in der hellenistisch-römischen Diaspora durchsetzen. Dekorative und illustrative Bilder blieben möglich; mentale Bilder und Metaphern wurden vom Bilderverbot überhaupt nicht berührt. Schon der salomonische Tempel war mit Bildern ausgestattet.⁶⁶ Archäologische Funde belegen überdies die Ausstattung von Synagogen auch im galiläischen Kernland mit umfangreichen biblischen Bildprogrammen.⁶⁷

c. Christentumsgeschichtlich

Das Neue Testament setzt das Gottesbild und Bilderverbot des Ersten Testaments voraus,⁶⁸ überbietet es aber zugleich durch das Evangelium von der Menschwerdung Gottes: Der Logos wird Fleisch und offenbart sich als das vollkommene Ebenbild Gottes.⁶⁹ Entsprechend gilt christlich der (geistige) Mensch als das eigentliche Bild Gottes.⁷⁰ Christus hatte nicht sein Bild zur Verbreitung oder kultischen Verehrung hinterlassen, sondern sein Wort vom Anbruch der Herrschaft Gottes zur Verkündigung an alle Menschen. Sein heiliger Geist wohnt nicht in einem Kultbild, sondern „weht, wo er will“.⁷¹ Im Zentrum der Liturgie stand der Tisch des Herrn, gegenwärtig war Christus in der Versammlung der Gläubigen und beim gemeinsamen Mahl. Damit hob sich die gesamte Physiognomie des christlichen Glaubens und Gottesdienstes deutlich vom paganen Umfeld ab.⁷²

Da der Bilderkult auf römischer Seite eng mit der Staatsräson, seine christliche Ablehnung aber auf exklusive Weise mit der Wahrheitsfrage verknüpft war, wurde die radikale Bildlosigkeit der Christen als Sakrileg und staatsfeindliche Handlung verfolgt. Daß sich die hochreligiöse Spiritualisierung nicht auf Dauer durchhalten ließ, hat freilich unterschiedliche Gründe. Anthropologisch erwies sich die bilderkultische Norm offenbar als zu mächtig, als daß man sich ihrer einfach durch Ausschluß hätte entledigen können. Weiter ließ der Aufstieg des Christentums zur Staatsreligion die Abgrenzung zu den heidnischen Kulten zunehmend obsolet werden. Schließlich hat das christliche Bekenntnis zur Inkarnation Gottes in Jesus Christus – seiner vollkommenen, wessensgleichen ‚Selbstabbildung‘ – Darstellungen der Heilsgeschichte und auch von Christus befördert.⁷³ Dominierte zunächst noch der piktogrammatische oder illustrative, dabei vor allem identitätsstiftende und memorative Charakter *zeichenhafter* Darstellungen,⁷⁴ so konnte sich mit der konstantinischen Wende im 4. Jahrhundert eine eigenständige christliche Bildkunst entfalten.

66. Vgl. 1 Kön 6, 23–28; 2 Chr 3,10–14.

67. UEHLINGER, 1998a; DERS., 1998b; LEVINE, 1998.

68. DOHmen, 1994, Sp.442.

69. Vgl. Joh 1,1–2,14; Kol 1,15.

70. THÜMmEL, 1980a, S.525.

71. Joh 3,8.

72. Zur Religion der Römer systematisch RÜPKE, 2001.

73. OHME, 1998, Sp.1572.

74. STÜTZER, 1991.

ten.⁷⁵ Neben den illustrativen oder dekorativen Bildern etablierten sich jetzt erneut die Kultbilder: porträtartige Darstellungen Christi und der Heiligen, geschaffen in der realistischen, mimesischen Manier spätantiker Kunst mit dem einzigen Zweck, die Heiligen *präsent* zu machen.⁷⁶

Das Bedürfnis nach glaubensstiftender Anschaulichkeit und Greifbarkeit war stärker als die theologischen Vorbehalte: „Wie kann ich ihn [Christus] denn verehren, wenn er nicht sichtbar ist, und ich ihn nicht kenne?“⁷⁷ äußerte sich eine Christin aus Kamuliana (Kappadokien), die ihre Bekehrung einem wundertäglichen Bild zuschrieb. Mit ihrem Erscheinen zogen diese Bilder auch schon jene Legenden auf sich, die bereits die antiken Götterbilder begleitet hatten. Sie galten z. B. als *acheiropoieti*.⁷⁸ Oder man identifizierte sie als vom Evangelisten Lukas selbst gemalte authentische Porträts der Gottesmutter.⁷⁹ In beiden Fällen ist die legitimatorische Absicht ebenso unüberschbar wie der Wunsch nach sakraler Authentizität. Das Bedürfnis nach Kultbildern speiste sich freilich nicht allein aus kontemplativen, sondern auch aus höchst handgreiflichen Motiven: Vor allem im Osten verehrte man sie als kraftgeladen und wundertätig,⁸⁰ wußte von Krankenheilungen, Teufelsaustreibungen und selbst Totenerweckungen; heilige Bilder zogen mit Armeen in die Schlacht, Städte huldigten ihrem schutzmächtigen Palladium.⁸¹ Der charismatische Selbsterweis widerlegte alle Kritik. Man huldigte den Bildern wie dem Kaiserbild, entzündete Kerzen, Lampen und Weihrauch, ehrte sie durch Kuß und Fußfall, verzerte sie mit Goldbeschlägen.

All dies wurde kritisch (wenn auch letztlich ohnmächtig) begleitet durch theologische Klärungs-, Abgrenzungs- und schließlich Legitimationsversuche. Die Theologen konnten nur versuchen, eine längst etablierte, häufig heterodoxe laien- und mönchsfromme Praxis systematisch einzuholen.⁸² Dabei bildeten sich auch hier regelrechte Topoi aus, die im Katholizismus bis in die Gegenwart Gültigkeit beanspruchen können: Die Bilder seien (gleichsam als bloße Illustrationen) die Bibel der Ungebildeten (Gregor der Große),⁸³ die Verehrung (aber keinesfalls: Anbetung) gelte nicht den Bildern an sich, sondern gehe auf den himmlischen Prototypen über (Ba-

75. Dazu BELTING, 1991; KEMP, 1994.

76. THÜMMLER, 1980b, S.532.

77. DOBSCHÜTZ, 1899, Beilage I A (deutsche Übersetzung auf S.4**–7**); BELTING, 1991, S.66f, Zitat S.165.

78. Dazu insgesamt DOBSCHÜTZ, 1899, bes. S.1–25; WOLF, 2002, S.3–42, bes. S.22–34.

79. BELTING, 1991, S.44–49, 64–66, 70–72; SCHREINER, 1996, S.257–259.

80. DOBSCHÜTZ, 1899, S.64; KOLLWITZ, 1954, Sp.328.

81. SVARAMIS, 1960; BECK, 1980, S.68f.

82. BELTING, 1991, S.11.

83. Es handelt sich um zwei Briefworte Gregors an Bischof Serenus von Marseille. *Epistola CV ad Serenum Massiliensem episcopum*. In: *Registrum epistularum IX*, 209, S.768:

Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valeant. – In den Kirchen werden nämlich deshalb Bilder gezeigt, damit diejenigen, die die Buchstaben nicht kennen, wenigstens durch die Betrachtung der Wände lesen, was sie in den Büchern nicht lesen können.

Epistola XIII ad Serenum Massiliensem episcopum, ebd. XI, 10, S.874:

Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat cernentibus pictura, quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debant, in ipsa legunt, qui litteras nesciunt; unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est. – Denn was jenen, die lesen [können], die Schrift ist, das bietet den Ungebildeten, die sie anschauen, die Malerei, weil in ihr die Unwissenden sehen, was sie befolgen sollen, und weil diejenigen, die die Buchstaben nicht kennen, in ihr lesen (können); daher dient vor allem den Heiden die Malerei anstelle des Lesens.

silius von Caesarea),⁸⁴ von dem sie als Spiegel- oder Abbilder deutlich unterschieden seien (Johannes von Damaskus).⁸⁵ Die Scheidung von Abbild und Prototyp sowie von Gnadenträger und Gnadenquelle, weiter die Pädagogisierung und der *cultus relativus* sollten ein falsches, da idolatisches Verständnis verhindern. Gleichwohl formierte sich ein starker bilderfeindlicher Widerstand. Als Reaktion auf den Bilderstreit des 8. Jahrhundert mit seinen bürgerkriegsähnlichen Ausschreitungen wurde die bilderfreundliche Position durch das 2. ökumenische Konzil von Nizäa (787) dogmatisiert⁸⁶ und noch einmal bekräftigt durch das Konzil von 843, an dem der Westen aber schon nicht mehr beteiligt war.⁸⁷ Am Ende eines mühevollen Klärungsprozesses sollte das Kultbild christlicher Provenienz in Abgrenzung zum heidnischen Idol restituiert werden. Das sakral aufgeladene heilige Bild wurde zur Ikone: nicht wesensgleich mit dem Urbild, aber doch wesensähnlich und daher von diesem und seiner Kraft erfüllt. „Der – gewissermaßen seinshafte – Wert des Bildes beruht in seiner ‚Teilnahme‘ an und ‚Gemeinschaft‘ mit dem Urbild, nicht gemäß der Substanz, sondern durch ‚Gnade und Wirksamkeit‘.“⁸⁸ So sollte die Verehrung der Ikone auf den Prototypen übergehen und die Ikone umgekehrt an der Heiligkeit des Prototypen teilhaben. Was den bilderfreundlichen Theologen traditions- und schriftgemäß erschien, verdankte sich allerdings wesentlich der Übernahme neuplatonischen Gedankengutes.⁸⁹

Im Westen war man zunächst nicht bereit, dieser Position zu folgen, beharrte auf dem lediglich pädagogischen Nutzen der Bilder und favorisierte statt dessen die Reliquien als Orte der Präsenz und Virtusträger.⁹⁰ Doch setzten sich die Bilder auch hier schließlich als Heilsmittler durch. Neben die zweidimensionalen Darstellungen traten jedoch seit dem 9. Jahrhundert noch plastische Figuren (im Osten blieben sie verboten), vor allem Kruzifixe und Sitzstatuen, die zunächst noch die Reliquien aufnahmen, sich dann aber verselbständigteten.⁹¹ Mit ihrer Körperllichkeit vermochten sie eine leibhafte Präsenz der Dargestellten ungleich intensiver zu vermitteln. Bilder wirkten wie im Osten Wunder, zogen Wallfahrerscharen an und wurden kultisch verehrt.

Ihren allgemeinen Durchbruch und vorläufigen Höhepunkt erreichte die Verehrung der Bilder in der Westkirche im Hoch- und Spätmittelalter. Kirchlicherseits betonte man zwar unermüdlich den Nutzen der Bilder für die Frömmigkeit und die Belehrung, entfaltete zudem Distinktionen im Bezug auf die Unterscheidung von Anbetung und Verehrung, von Präsenz, Zeichen, Symbol und Repräsentation, tolerierte dann aber weitgehend auch heterodoxe Formen des Bilderkultes: So wurden in der Laienfrömmigkeit bestimmte Bildtypen mit überhöhten unautorisierten Ab-

84. Basilius von Caesarea, *De Spiritu Sancto* 18, Nr. 45, S.409, Z. 19f; Üb. S.210.

85. Johannes von Damaskus, *De imaginibus orationis* III,16, Sp.1337.

86. DS 600–603.

87. Zusammenfassend BELTING, 1991, S.166–184; DAGRON, 1994.

88. BIEDERMANN, 1983, S.146.

89. BELTING, 1991, 174.

90. So in den *Libri Carolini* III,24 (MGH.Conc. Suppl.), 155¹⁰. Zum Bilderstreit und den ‚*Libri Carolini*‘ FREEMAN, 1965, S.203–289; DIES., 1985, S.65–108; ANGENENDT, 2001.

91. BELTING, 1991, S.333–336; ANGENENDT, 1994, S.183–188.

lässen verknüpft⁹² oder eine Bildpraxis gepflegt, die die körperliche Präsenz und Materialidentität von Bild und Dargestelltem vertrat.⁹³ Theologische Kritik richtete hier nichts aus, gelegentliche bilderstürmerische Aktionen blieben kurzfristige Erscheinungen.⁹⁴ Im Spätmittelalter waren die Bilder umfassend und unverzichtbar in die fromme Praxis und das geistliche Leben integriert. Sie gehörten zur privaten Devotion ebenso wie zum öffentlichen Kult, sie wirkten Wunder durch Partizipation an der Kraft der Himmlischen, ja sie vermittelten sogar deren physische Gegenwart. Ihr Anblick inspirierte fromme Ergebung, sie beflügelten die religiöse Imagination bis hin zur *unio mystica* und eröffneten dadurch Gebildeten wie Ungebildeten Dimensionen religiöser Selbsterfahrung. Man begegnete ihnen als Illustration im handgeschriebenen Gebetbuch, als gedrucktem Andachts- und Ablaßbild, an öffentlichen Plätzen und auf den Altären, sie ließen das Innere der Kirchen glänzen, ihre Stiftung galt als verdienstvolles, heilstiftendes wie heilsicherndes Werk, verschaffte soziales Prestige und sorgte für ein bleibendes Angedenken.⁹⁵

Erst die Bilderstürme der Reformation brachten im Westen jene Zäsur, mit der die Macht der Bilder vorerst gebrochen schien. Die Maßnahmen reichten von spontanen Aktionen, bei denen die Ohnmacht der Bilder drastisch vorgeführt wurde, bis hin zur geordneten, von der Obrigkeit angeordneten Ausräumung der Kirchen.⁹⁶ Die Kritik an den Bildern fand freilich auch auf altgläubiger Seite Befürworter. Selbst in Territorien, die nicht von der Reformation betroffen waren, war die Verehrung von Kultbildern spürbar im Rückgang begriffen.⁹⁷ Auf die engagierte Zerstörung der Bilder reagierte die katholische Kirche erst relativ spät mit deren Verteidigung, bei deutlicher Einschränkung ihrer Heilsbedeutung und vor allem aus Gründen der Konfessions-Räson. Dennoch: Mit dem Bilderdekret des Trienter Konzils, das die Bilderverehrung als katholisches Traditionsgut verbindlich festschrieb, folgte die entscheidende theologische wie praktische Weichenstellung für den Bilder-Boom des Barockkatholizismus.⁹⁸

92. DÜNNINGER, H., 1985.

93. Vgl. zur differenzierten Bildpraxis des Mittelalters auch FREEDBERG 1989. Neben Vorstellungen, die denjenigen von körperlicher Präsenz und Materialidentität entsprachen, finden sich solche, bei denen das Bild lediglich die Präsenz des Dargestellten wachrufen sollten, oder bei denen das Bild an der Kraft des Dargestellten partizipierte oder, wie im Fall der *effigies* verstorbener Könige, selbige symbolisch repräsentierte oder, wie bei den Stifterbildern, diese lediglich stellvertretend darstellte.

94. FELD, 1990.

95. Dazu zahlreiche Beiträge m. Lit. in DULPEUX/JELZER/WIRTH, 2000, neben dem Katalogteil v. a. S.38–45, 126f, 145–159.

96. Ebd., S.46–133.

97. Eine systematische und umfassende Untersuchung hierzu steht noch aus. Exemplarische Darstellungen bei HÜTTL, 1985, S.98–101 (Bsp. Altötting); SOERGEL, 1993, S.44–74 (Bayern); FORSTER, 2001, S.70–71 (Südwestdeutschland).

98. Zu den theologischen Positionen von Alt- und Neugläubigen s. das 1. Kapitel.

d. Katholische Konfessionalisierung

Die Konfessionsbildung der Alt- und Neugläubigen ging einher mit weitreichenden sozioreligiösen Verschiebungen: Das religiöse Leben in der Kirche des Mittelalters war, pointiert gesprochen, plural und gradual aufgefächert.⁹⁹ Neben der Messe gab es – zum Teil in Überschneidung mit diesem ‚Kernitus‘ – eine differenzierte Bilder-, Heiligen-, Reliquien- und Eucharistieverehrung, bei denen die Grenzen zwischen rechtgläubig und heterodox durchaus fließend waren. Gepflegt und mitgetragen wurde das religiöse Leben wesentlich durch private Stiftungen einzelner Personen, durch Bruderschaften, Gilden und Zünfte. Das Glaubensleben ereignete sich meist öffentlich, ‚emotional‘ und war unter anderem in Gruppen organisiert, die sich einer unmittelbaren Kontrolle durch den Klerus entzogen. Als ‚Körperschaften eigenen Rechts‘ waren sie sozusagen in den hierarchischen Gradualismus¹⁰⁰ der mittelalterlichen Kirche verbandlich integriert, ohne vollkommen darin aufzugehen.

Trident bezeugte dagegen den obrigkeitlichen Willen zur lehramtlichen und institutionellen Reform, zur Disziplinierung und Kontrolle sowie überhaupt zu einer umfassenden Re-Sakralisierung der Kirche (wobei sich die Realisierung dieser ambitionierten Ziele in der Praxis als problematisch und sehr langwierig darstellte)¹⁰¹. „Die Spiritualität der ‚Gegenreformation‘ orientierte sich nicht [mehr] an Gruppen, sondern an einzelnen Personen.“¹⁰² Sie mußte es tun, da sich die nunmehr lehramtlich definierte Katholizität nicht mehr durch eine automatische Sozialisation einstellte, sondern aktiv gegen die neugläubigen Alternativmodelle installiert und verteidigt werden mußte. Im Spannungsfeld von kollektiv-öffentlicher und privater Frömmigkeit erhielt die kirchliche Propaganda eine besondere Bedeutung.¹⁰³ Durch die Gründung der *Congregatio de propaganda fide* im Jahre 1622 an der römischen Kurie sollte schwerpunktmäßig in Europa die missionarische *Verbreitung des katholischen Glaubens* und der Aufbau einer einheimischen Hierarchie institutionalisiert und zentralisiert werden. Wichtige Schnittstellen wurden dabei die in den Ländern eingerichteten Nuntiaturen und fähige Multiplikatoren, vor allem Jesuiten und Bettelorden. Zu den Methoden der Propaganda-Kongregation gehörten pastorale Überzeugungsarbeit und authentische Glaubenszeugnisse, nicht aber die gewaltsame Umkehrung der religiösen Verhältnisse.¹⁰⁴

In diesem Sinne gefördert wurde eine Frömmigkeit, „bei der jeder sein Gewissen häufig erforschen sollte. Religiöse Gefühle wurden nach innen gerichtet, deshalb gab es weniger und gemeinsame öffentliche Äußerungen. Wenn Gefühle gezeigt wurden, dann innerhalb der kirchlichen Gemeindestruktur.“¹⁰⁵ Bei aller ‚Subjektivität‘ der Glaubensüberzeugung galt, daß diese Überzeu-

99. Vgl. zum folgenden ANGENENDT, 1997, 31–88, für das Spätmittelalter bes. S.68–87; s.a. DERS., 2000.

100. Dazu HAMM, 1992, S.251–253.

101. Umfassend auch zum folgenden die Beiträge in PRODI/REINHARD, 2001; s. auch HERSCHE, 1999, bes. S.183–224 (Bsp. Italien) und HOLZEM, 2000.

102. LURIA, 1997, S.117.

103. Dazu KOWALSKY, 1963; DENZLER, 1969; VELTMANN, 1993, S.8.

104. DENZLER, 1969, S.213.

105. LURIA, 1997, S.117.

gung nur in der katholischen Kirche – repräsentiert durch die Ortsgemeinde und ihren Pfarrer – rechtgläubig realisiert werden konnten. Voraussetzungen waren eine Festigung und Straffung der Hierarchie durch eine umfassende Reform von Klerus und Laien: durch ein klares Glaubensbekenntnis, durch die Disziplinierung der Lebensführung, die Versorgung mit geeigneten Multiplikatoren, die Gewinnung der Eliten, eine straffe Einbindung von Untergruppen wie den Bruderschaften, durch Propaganda und Zensur und die Reorganisation der Bildung. Regionale oder auch lokale Besonderheiten (z.B. eine exklusive Heiligenverehrung) sollten nivelliert, die abergläubische Praxis abgestellt, beides durch die allgemeingültigen Symbole der einen katholischen und universalen Kirche ersetzt werden.¹⁰⁶ Es kam zu einer Intensivierung der Riten bei gleichzeitiger Betonung der konfessionellen Unterschiede. Propagiert wurden bestimmte Frömmigkeitsformen wie die kollektive und demonstrative Marien-, Bilder- und Eucharistieverehrung. Auf der anderen Seite suchte man durch Streichung von Feiertagen und die Einführung von Nahwallfahrten das religiöse Leben zu rationalisieren. Ein umfangreiches katechetisches Bildungsprogramm wurde auf den Weg gebracht, mit dem auch die unteren Bevölkerungsschichten wirksam erreicht werden sollten.¹⁰⁷ Das Instrumentarium konfessioneller ‚Überredungskünste‘ umfaßte „Predigten, Katechismen, Riten, bildende Kunst und – mit Einschränkungen [...] – Musik, Literatur und überhaupt die Lenkung der Buchproduktion“.¹⁰⁸

Eine sakrale Kunst, die zugleich konfessionsbildend und -bindend sein wollte, mußte daher dreierlei sein: eingängige bildhafte Predigt, identitätsstiftende spirituelle Glaubensstimulanz, Verherrlichung der katholischen Kirche und ihrer Repräsentanten. Sie bekam einen vor allem auf eine emotionale Wirkung abzielenden Erlebnischarakter: „Es war wichtig, den liturgischen Zusammenhang zu hören und zu sehen, um dadurch ergriffen zu werden.“¹⁰⁹ Der ‚Popularisierungsdruck‘ sorgte freilich dafür, daß die ursprüngliche tridentinische Reformstrenge mit ihrem eher asketischen Ideal auf vielfältigste Weise aufgebrochen, überformt und unterlaufen wurde; dafür ist der ostentative Prunk, den die kirchliche Bau-, Kunst- und Festkultur entfaltete, nur ein Beispiel.¹¹⁰ Fromme Kunststiftungen hatten zudem noch eine eminent soziopolitische Bedeutung, denn sie wurden in den Augen des *gemainen Mannes* zu einem vorbildlichen, standesgemäßen Leistungsnachweis des Stifters und festigten dessen Status.

Als konfessionsunterscheidende Objekte erfuhren die Kult- bzw. Gnadenbilder nun durch kirchliche Institutionen wieder eine demonstrative Pflege. Päpste,¹¹¹ Ordensgemeinschaften (allen voran die Jesuiten¹¹²), Bruderschaften, Kongregationen aber auch Landesfürsten¹¹³ schrie-

106. Ebd., S.118f; s. auch BRÜCKNER, 2001; FORSTER, 2001, S.106–151.

107. LURIA, 1997, S.119–142.

108. REINHARD, 1995, S.429.

109. SEIFERT, 1983, S.10.

110. HERSCHE, 1999, S.225–266.

111. Z. B. Gregor XIII, der unter anderem 1580 den Grundstein für eine Kirche für das neu entdeckte wundertätige Marienbild von *rione monti* legen ließ. Dazu GANZ, 2003, S.334f.

112. WOLF, 1995, S.405f.

113. WOECKEL, 1992.

ben sich deren Verehrung im wahrsten Sinne auf ihre Fahnen, sorgten für die pastorale Betreuung der Wallfahrten und eine entsprechende Propaganda, z.B. durch die Verbreitung von Kopien wundertätiger Bilder, Kirchenneubauten, kostbare Ausstattungen, den Ausbau des Wallfahrtsortes zur Sakral-Landschaft oder die Ausrichtung mehrtägiger Jubelfeiern. Man konnte an die brüchig gewordenen oder auch abgerissenen mittelalterlichen Traditionen anknüpfen, sie in der Retrospektive sogar aufwerten und noch überbieten. Gerade die zweite Hälfte des 17. Jahrhundert verzeichnete nach den Einbrüchen durch Reformation und Dreißigjährigen Krieg einen regelrechten Boom insbesondere von marienischen Gnadenbildern, sei es, daß man traditionelle Wallfahrten gezielt ‚von oben‘ reaktivierte oder aber zahlreiche neue Bilder durch spektakuläre Erscheinungen und Wunder von sich Reden machten und Wallfahrerscharen anzogen.¹¹⁴ Hier ging die Initiative meist von der laienfrommen Basis aus, was in der Regel kirchliche Prüfungen bzw. obrigkeitliche Interventionen und dann gegebenenfalls weitere Förderung oder Abstellungsversuche nach sich zog – ebenso wie der von oben betriebenen Installation von Gnadenbildern war solchen Eingriffen ein sehr wechselhafter Erfolg beschieden.¹¹⁵

Repräsentativ für diese Entwicklung, deren Höhepunkt dann etwa zur Mitte des 18. Jahrhundert erreicht war, ist der ‚Atlas Marianus‘ des Jesuiten Wilhelm Gumppenberg, der sich gleichsam die globale Erfassung sämtlicher marienischen Gnadenbilder zum Ziel gesetzt hatte. Während er bei seinem ersten Erscheinen 1655 lediglich 75 Bilder beschrieb, wuchs diese Zahl in den folgenden Auflagen schließlich auf 1200 an. Sie bezeugt die umfassende Versorgung katholischer Territorien mit wundertätigen Kultbildern. Der Anstieg kam nicht zuletzt durch die Filiationen von kanonisierten Bildern zustande, deren gnadenspendende Präsenz auf diese Weise flächendeckend multipliziert wurde.¹¹⁶

Bestimmte Gnadenbilder erfreuten sich generationenübergreifend der besonderen Wertschätzung durch Herrscherhäuser und dienten der frommen Selbstdarstellung. Vertreter der Obrigkeit nahmen an Wallfahrten teil, tätigten aufwendige Stiftungen, die ihre dauerhafte Präsenz am Wallfahrtsort sichern sollten, wählten Gnadenorte als Begräbnisstätte oder schrieben politische und militärische Siege der Verehrung eines bestimmten Bildes zu. Die Förderung einzelner Kultbilder geriet so zur Staatsangelegenheit, Gnadenbilder wurden gleichsam zu Ikonen der katholischen *corporate identity*.¹¹⁷

Kaum weniger beeindruckend waren die Leistungen der Basis, die durch Votivgaben und Spenden, aber auch Fronarbeiten den Bau von Wallfahrtskapellen und -kirchen ermöglichte.¹¹⁸ Investiert wurde weiter in kostbare Bekleidung, Schmuck und Krönung der Bilder.¹¹⁹ Man führte sie bei Prozessionen herum und stellte sie in aufwendigen Schreinen bzw. Gnadenaltären aus, häu-

114. FORSTER, 2001, S.84–97.

115. Ebd., S.95–97; s. auch STABER, 1973; HÜTTL, 1985, S.37–53.

116. LECHNER, 1971b, Sp.205.

117. Beispiele für den vorausgegangenen Abschnitt bei WOECKEL, 1992; GLASER, 1999; MATSCHE, 1999.

118. PEST, 1937; ZÜCKERT, 1988.

119. SCHAUERTE, 1988; GUSSONE, 1991.

fig als ‚sekundäre Gnadenquelle‘ in auffälliger Nähe zum Altarsakrament, wie sie überhaupt in liturgische Vollzüge einbezogen wurden. Votivgaben und -tafeln, die die Wände der Kapellen und Kirchen rund um das Gnadenbild bedeckten, bezeugten dessen mirakulose Funktion ebenso wie die Publikation von Mirakelbüchern, die in immer neuen Auflagen die Leistungsfähigkeit eines Bildes dokumentierten. Die Beliebtheit der Gnadenbilder äußert sich selbst noch im Design von Alltagsgegenständen: man konterfeite sie auf Tellern, Schüsseln und Trinkbechern, gestickten Tüchern, Fahnen und Hauswänden:¹²⁰ Im Barock waren die kultisch verehrten Gnadenbilder wieder eine omnipräsente Größe im Leben der katholischen Gläubigen geworden.

4. Barocke Kultbilder als Desiderat der Forschung

Bereits vier Jahre vor Szilas‘ eingangs zitierter Feststellung zum Forschungsdefizit bei barocken Kultbildern hat Gerhard Wolf die Ursachen resümiert.¹²¹ Kult- bzw. Gnadenbilder mit ihrer sehr spezifischen religiösen Funktion und ihrer künstlerisch häufig nur sehr geringwertigen ikonischen Substanz, die zudem in einem krassen Mißverhältnis zu ihrer besonderen numinosen Begabung steht, werden von einer Perspektive, die vor allem auf autonome Hochkunst ausgerichtet ist und das kulturelle wie soziale Umfeld vernachlässigt, schlicht nicht wahrgenommen.

Die Volkskunde, in deren Domäne die Kult- bzw. Gnadenbilder für lange Zeit fielen, hat zahlreiche Untersuchungen vorgelegt, die freilich auch die faktische Unüberschaubarkeit des Gegenstandes sowie die Probleme einer angemessenen Herangehensweise vor Augen führen.¹²² Neben Arbeiten aus kunstgeschichtlicher Perspektive zu Typologie und Genese von Gnadenbildern¹²³ stehen solche, die ihr Interesse auf die Untersuchung der Wallfahrtspraxis¹²⁴ und schließlich religionssoziologische und sozialgeschichtliche Fragestellungen richten.¹²⁵ Grob gesprochen: Während sich die typologischen Untersuchungen vor allem um eine Kategorisierung und stilistische Einordnung der Artefakte bemühen, unternimmt die andere Richtung eine Beschreibung und

120. Beispiele in MARIA ALLERORTEN, 1999, S.423–430.

121. WOLF, 1995, S.399.

122. Für die ältere Literatur bis 1972 bietet die Bibliographie von PETZOLDT/PLEMPE, 1972 eine umfassenden Überblick.

123. AURENHAMMER, 1954; DERS., 1955; DERS., 1956. Weitere Literatur in Auswahl: GEBHARD, 1954; BRÜCKNER, 1966; KRİSS/RETTENBECK, 1972; KOLB, 1975; DERS., 1976; DERS., 1978. Zur Darstellung und Verehrung Mariens in der Kunst und in Gnadenbildern sind Überblicksartikel im ‚Handbuch der Marienkunde‘ versammelt, dazu LECHNER, 1997 und KOLB, 1997.

124. Als exemplarisches Kompendium können nach wie vor die zwischen 1955–1958 erschienen fünf topographischen Handbücher von Gustav Gugitz über Brauchtum und Kult der Österreichischen Gnadenstätten oder Rudolf Kriss‘ dreibändige Darstellung über ‚Volkskundliches aus Altbayrischen Gnadenstätten‘ gelten (GUGITZ, 1955–1958; KRİSS, 1953–1956). Weiter wären von den zahlreichen Publikationen von Josef und Hans Dünninger zu nennen: DÜNNINGER, J., 1960; DÜNNINGER, H., 1961–1962. Weitere Literatur in Auswahl: STABER, 1973; ASSMANN, D., 1976; FINK, 1976; LÜTHOLD-MINDER, 1979; MEINGAST, 1979; UTZ, 1981; NEUHARDT, 1982; HÜTTL, 1985. Überblicksartikel im ‚Handbuch der Marienkunde‘: PÖTZL, 1997a; STADLBAUER, 1997, jeweils m. Lit.

125. Z. B. BAUMER, 1972; BEITL, 1974; DERS., 1977; EBERTS, 1980; HABERMAS, 1991; FREITAG, 1991; DERS., 1999.

Analyse der religiösen Phänomene und des Wallfahrtsbetriebes, der um das Bild entstand. Dabei besteht im ersten Fall ähnlich wie bei der Kunstgeschichte die Gefahr, daß die Eigenheiten der Bilder zugunsten ihrer Systematisierung nivelliert werden oder diese sogar durch das kunsthistorische Raster hindurchfallen. Im zweiten kommen die Bilder hingegen wesentlich als Motor und Ziel der Wallfahrt, kaum aber auch als *Bild*, also als ästhetisches Objekt, vor.

Wenig anders sieht es in der Theologie aus, die sich mit Kult- und Gnadenbildern ebenfalls schwer tut: Von der *bildertheologischen* Warte aus handelt es sich dabei entweder um ein systematisches oder ein pastorales Problem, mit dem bis in die Gegenwart nach Maßgabe der Trienter Normalposition zur Bilderverehrung verfahren wird. Eine religionsgeschichtliche Perspektive, die das wundertätige (Gnaden)Bild als universales religiöses Phänomen in den Blick nähme, fehlt jedoch weitgehend. Weiter geht hier die historische Dimension, nämlich die Komplexität divergierender bildertheologischer Konzepte, verloren. Das verehrte Bild kommt in dieser Perspektive auch nicht eigentlich als *Bild* vor, sondern lediglich als Gegenstand, dessen Platz in der Heilsökonomie angemessen, das heißt: in Abgrenzung zu den Sakramenten, zu bestimmen ist. Als visuelles Medium und ästhetisches Objekt findet es sich im theologischen Diskurs meist nur am Rande und wird dann hauptsächlich unter ikonographisch-inhaltlichen Aspekten behandelt.¹²⁶ Jedoch erfuhrn nicht allein die veranschlagten theologischen Modelle in der religiösen Praxis weitreichende Transformationen. Auch die Betrachtung und Wahrnehmung der Bilder hat eine Geschichte, die sich mit dem Instrumentarium der Dogmatik, die notwendig ahistorisch und normativ argumentiert, nicht erfassen läßt.

Kultbilder erscheinen in einer Schnittmenge höchst divergenter, dabei zugleich dependenter Faktoren und Bedürfnisse, die frömmigkeitspraktischer, sozioreligiöser, ökonomischer, politischer oder eben auch ästhetischer Natur sein können. Ihre konkrete, historisch je unterschiedliche Gestalt gewinnen sie erst im Schnittpunkt dieser Kräftefelder, das heißt im komplexen Vorgang ihrer je verschiedenen Rezeption. Nicht nur die ‚Anforderungs-‘ und ‚Kultprofile‘, die an ein solches Bild geknüpft werden, unterliegen somit zeitbedingten Modifikationen. Ebenso ändert sich das Rezeptionsangebot der Bilder selbst und nicht zuletzt der Kontext, in dem diese Rezeption geschieht. Hier greifen dann diverse Mechanismen der Produktion und Rezeption (Herstellung, Veränderung/Übermalung, Inszenierung, Reproduktion, Propaganda, Ritus). Das Kultbild, so faßbar und individuell es auch als ein konkretes Bild erscheinen mag, erweist sich dabei als ein höchst wandelbarer, geradezu amorpher Gegenstand mit vielen Gestalten und Gesichtern. Daher ist die ‚Vita‘ eines Bildes vor allem die Geschichte seiner steten Neuaneignung, Neugestaltung und Neusichtung. Sein vielbeschworenes Charisma oszilliert gleichsam je nach ästhetischer, religiöser, dogmatischer, konfessioneller wie politischer Verfaßtheit seiner Betrachter und Benutzer.

126. Exemplarisch dazu die Darstellungen: COURTH, 1997, S.516–518, m. Lit. Zur Bildertheologie Trients und ihrer Rezeption vor allem im 16. und 17. Jahrhundert HECHT, 1994.

In Anlehnung an die Studien von Victor und Edith Turner über ‚Image and Pilgrimage in Christian Culture‘ (1979), können daher „Kultbilder als gesellschaftliche Symbole“ begriffen werden.¹²⁷ Gerhard Wolf hat hier mit Bezug auf Hans Beltings ‚Bild und Kult‘ (1991) und David Freedbergs ‚Power of Images‘ (1989) treffend von einem mehr oder weniger bewußten „Wechselspiel von Projektion und Retrojektion“ des Publikums gesprochen, bei dem sich das Rezeptionsangebot des Bildes und die Erwartungen der Betrachtenden dialektisch verschränken und *das* Bild und sein besonderes Charisma überhaupt erst produzieren. Auf diese Weise würden die Kultbilder zu „Symbolen einer kollektiven Identität – aufgeladen mit bestimmten Konnotationen“.¹²⁸ Insbesondere Freedberg hat in diesem Zusammenhang die besondere Macht der Bilder zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gemacht.¹²⁹

Aber ist diese Macht der Bilder nicht wesentlich das Ergebnis ihrer künstlerischen Inszenierung, rituellen Verehrung und Reproduktion in immer neuen medialen Kontexten? Also: Spielt es überhaupt eine Rolle, wie die Bilder aussehen?¹³⁰ Der Kunsthistoriker Hans Belting bejaht diese Frage, freilich unter anderen Vorzeichen: Für ihn setzt mit der Reformation und dem Umzug der Kunst aus den Kirchen in die Museen eine religiöse und ästhetische Umwertung ein, die aus den katholischen Kultbildern Derivate neuzeitlicher *Kunstbilder* machte: Wo sich die ursprüngliche sakrale Aura aufgrund der geänderten theologischen und ästhetischen Anforderungen verflüchtigt habe, da hätten die Kunst barocker Inszenierungen und eine entsprechende Propaganda ein Substitut geschaffen.¹³¹ Das Gnadenbild im konfessionellen Zeitalter – ein bloßes Kunstprodukt also?

5. Theologische und ästhetische Diskursebenen

Inwieweit spielt nun aber die ästhetische Dimension beim Kontakt mit dem Kultbild überhaupt eine Rolle? Inwieweit interagieren eine spezifische Ästhetik des Bildes und die Konnotationen, die sein Anblick freisetzt? Mit Wolf ist für die Erfassung dieser für das Kultbild konstitutiven Parameter und den Aufweis der im Hintergrund wirksamen Mechanismen für eine interdisziplinäre Methodik zu plädieren. Die vorliegende Arbeit versteht sich in diesem Sinne als eine kirchegeschichtliche Studie, die zugleich einen medienhistorischen Zugang zu Kultbildern eröffnen möchte, der ihre *Bedeutung* und *Funktion* in den Blick nimmt. Der Diskurs um diese Bilder wird daher als Mediendiskurs begriffen.¹³²

127. WOLF, 1995, S.400.

128. Ebd., S.402f.

129. FREEDBERG, 1989, S.100:

In every case the main focus is the shrine; and here, as at every stage in this complex process of the manifestation of hope, desire, and gratitude, it is the image that is central, that is regarded as effective and treated as if it were perpetually and transcendently capable of remaining so.

130. Vgl. ebd., S.109.

131. BELTING, 1991, S.510–545.

Das Bild kann zentrales Darstellungselement der religiösen Botschaft, von Welt- und Gegenwelt sein. Ob und inwieweit es bloß als didaktisches Hilfsmittel oder als Quelle der Imagination und religiösen Erfahrung oder gar als Kultobjekt zugelassen wird, bestimmt wesentlich die Identität einer Religion. Im Mediendiskurs einer Religion spiegelt sich folglich deren Selbstverständnis. In diesem Sinne ist das Kultbild immer auch ein sozioreligiöses Symbol. Die unversöhnliche Haltung von Ikonoklasten und Ikonodulen, von Bildersturmern und Bilderverehrern markiert dabei jene zwei Pole, die die wechselhafte Geschichte des Bildes im Christentum bestimmen. Im Pro und Kontra um das Bild kommt ja nicht zuletzt dessen schillerndes, ambigues Wesen selbst zum Ausdruck: Was den einen verführerisches, den Blick auf die wahre Gottheit verstellendes Blendwerk und Götzenbild ist, eröffnet für die anderen überhaupt erst den Durchblick auf das Eigentliche und Unsichtbare, das durch und im Bild repräsentiert, ja präsent wird. So ist danach zu fragen, in welchem Maße und auf welche Weise der nachtridentinische Katholizismus die Offenbarung und Präsenz Gottes und seiner Heiligen auch durch Kultbilder *medial*, und das heißt immer auch: *ästhetisch* aktualisiert und moderiert hat. Die sich hier abzeichnende religionsästhetische Frageperspektive ist jüngst noch einmal systematisch und methodisch aufgearbeitet worden.¹³³

6. Die Quellen: Festschriften und Predigten

Um nun die verschiedenen Diskursebenen herauszuarbeiten, die das barocke Kultbild als religiöses Medium konstituieren, nähert sich die vorliegende Arbeit ihrem Gegenstand aus zwei miteinander korrespondierenden Richtungen: zum einen aus einer mehr theologischgeschichtlichen Perspektive, indem sie barocke Gnadenbilder im Spannungsfeld von nachtridentinischer Orthodoxie und Heteropraxie untersucht, zum anderen aus einer religionsästhetischen Perspektive, indem sie die Kultbilder als *Bilder*, das heißt als visuelle Medien unter dem Aspekt ihrer multimedialen Inszenierung und Wahrnehmung beschreibt.

Als Quellen wurden Festschriften zu Wallfahrtsjubiläen und Bildtranslationen sowie ergänzend Einzelpredigten¹³⁴ und Andachtsliteratur bzw. Mirakelbücher überwiegend aus dem 18. Jahrhundert herangezogen. Aufgrund der verstreuten Quellenlage bot es sich an, bei der Auswertung des Materials sowohl exemplarisch wie auch systematisch vorzugehen. So lassen sich zum einen

-
- 132. *Diskurs* meint dabei im weitesten Sinne den thematisch abgegrenzten Diskussionszusammenhang in einer Epoche oder Periode und umfaßt im aktuellen Fall nicht nur schriftliche Äußerungen, sondern auch Werke der bildenden Künste und nicht zuletzt die Bildpraxis. Vgl. dazu den Art. *Diskurs* im Wörterbuch der Philosophischen Begriffe, Hamburg 1998, S.154.
 - 133. Dazu CANZIK/MOHR, 1988 u. MÜNSTER, 2001. Zum Problem der visuellen Medien im christlichen Kult und einer angemessenen Methode und Hermeneutik in der Kunstgeschichte SCHWARZ, 2002, S.10–24.
 - 134. Wallfahrtspredigten ohne ausdrücklichen Bildbezug wurden nicht berücksichtigt. Als Beispiel: die Bußpredigten während der Stationswallfahrt zu Maria Zell in Cyril Rigas „Horti Plantationum“ (1758). Das Gnadenbild ist hier in keinem Fall Thema. Auch zum Bildgebrauch wird kaum etwas ausgetragen.

panoramaartig die bestimmenden Muster bei der Inszenierung der Gnadenbilder herausarbeiten, zum anderen die sich daraus ergebenden Beobachtungen und Fragen anhand ausgewählter Einzelobjekte verhandeln. Topographisch beschränkt sich das erhobene Material auf den süddeutschen und österreichischen Raum. Vor allem dort fand die Blüte spätbarocker kirchlicher Festkultur ihren Niederschlag in ausführlichen, gedruckten Dokumentationen, die die multimedialen Kultbildinszenierungen abbilden.

Das bedeutet: Funktion und Gestalt der Kultbilder werden im Rahmen dieser Arbeit an den *Objekten* selbst und im Spiegel zeitgenössischer *Texte* identifiziert. Dabei kompilieren die Quellen in der Regel verschiedene Textsorten, die das Bild in unterschiedlichen Kontexten erscheinen lassen. Das Nebeneinander von religiösem Schrifttum, normativen Regelungen, historischen Abhandlungen und Predigten ist Ausdruck für eine gestiegenes Interesse der Zeitgenossen auch an den *res factae*, die freilich mit der aszetischen, legendarischen und mirakulösen Materie untrennbar verquickt sind. Diese Mischung mit ihrer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die sich auch noch einmal in einer differenzierten Versprachlichung (Rhetorik) niederschlägt, ist bezeichnend für den Barock als eine Übergangsepoke, bei der unterschiedliche Modi der Darstellung und Deutung nebeneinander existieren konnten und (noch) nicht als Widerspruch empfunden wurden.¹³⁵ Von daher sind die gewählten Quellen überhaupt repräsentativ für die oben angezeigte Transitorik des Untersuchungsgegenstandes.

Als Beispiel für diesen komplexen Quellentyp sei an dieser Stelle kurz die Festschrift zum Innsbrucker Mariahilf-Jubiläum 1750, ›Jubel in Jubel-Jahr‹ vorgestellt. Auf einen an Maria gerichteten Widmungstext, der außerdem über Anlaß und Intention des Jubelfestes Auskunft gibt,¹³⁶ folgt zunächst eine kurze einleitende ›Vorred‹¹³⁷ des anonymen Herausgebers, an die sich ein summarischer Bericht über das ›An- und Aufkommen Des heiligen und Gnadenreichen Original Maria-Hülf-Bilds, zu Insprugg Und Wie solches verehret wird‹¹³⁸ anschließt. Dabei handelt es sich 1. um eine Chronik, die über die Herkunft des Bildes und seine Geschichte bis zur Ankunft in Innsbruck informiert und 2. um eine Darstellung der privaten und öffentlichen Bildpraxis, bei denen es z. B. durch Prozessionen, Andachten oder Votivmessen auch offiziell geehrt wird.

An diese ›Vita‹ des Bildes schließt sich nun die eigentliche Dokumentation des Jubelfestes an.¹³⁹ Auf neun Seiten widmet sich der anonyme Verfasser einer detaillierten Darstellung der Kirche St. Jakob: ihres festlichen Dekors mit der aufwendigen Illumination,¹⁴⁰ des Altars mit dem Bild auf seinem ›Ehren-Thron‹¹⁴¹ sowie der zahlreichen Embleme und gemalten Tafeln.¹⁴² Wei-

135. Vgl. HABERMAS, 1988, S.57.

136. *JJ-1.*

137. *JJ-2.*

138. *JJ-3.*

139. *JJ-4.*

140. Ebd., S.27.

141. Ebd., S.23–25.

142. Ebd., S.25–31.

ter wird ausführlich über die Ordnung der großen Prozession mit allen beteiligen Gruppen informiert.¹⁴³ Mit dem Diarium der Hochämter unter Nennung der Zelebranten endet dieser einleitende Abschnitt.¹⁴⁴ Den Hauptteil des Werkes machen die acht Festpredigten aus.¹⁴⁵ Sie sind zunächst Zeugnisse einer zeittypischen, gelehrten marianschen Panegyrik,¹⁴⁶ die ihr biblisches Thema mit Hilfe eines schier unerschöpflichen Apparates rhetorischer und literarischer Topoi entfalten. Theologisches, Biblisches und Hymnologisches wird zusammen mit marianschen Titeln, Attributen, Gleichnissen und typologischen Vorbildern zu kunstvollen „Lob- und Ehrenreden“ arrangiert. Indem sie dieses mariologische Wissen auf das Bild projizieren, laden es die Prediger mit Bedeutungen und Funktionen auf oder kommentierten seinen (bilder)theologischen Status. Weiter rekurrieren sie mit unterschiedlicher Akzentsetzung auf die Bildlegende oder verhandeln die Geschichte Innsbrucks unter dem Aspekt göttlicher Vorsehung. Schließlich gehen sie mit gezielten Sehanweisungen auf die Festausstattung und auf die Erscheinung des Bildes ein. Dabei steuern sie nicht nur den Blick des Betrachters, sondern auch dessen Affekte.¹⁴⁷ Aus Gründen der Kennzeichnung und Unterscheidung seien diese Texte hier einmal als *Bilder-Predigten* bezeichnet.

Die Absicht solcher Kompilationen wird deutlich: Sie bieten gleichermaßen Informatives wie Erbauliches. Die Innsbrucker Festschrift will nicht nur an ein kirchliches Großereignis erinnern und die mariansche Frömmigkeit der Leserinnen und Leser befördern, sondern ihnen via Lektüre einen imaginären Blick auf das Mariahilf-Bild ermöglichen. Anders als die Mirakelbücher präsentiert die Zusammenstellung dazu weniger spektakuläre Wunderberichte¹⁴⁸, sondern neben den offiziellen Texten Anregungen zur frommen Betrachtung. Diese durfte man vor allem von den Predigten erwarten, doch auch eine Vertiefung in die Beschreibung des Festes mit der Reproduktion sämtlicher Inschriften und Embleme bot vielfältige Anknüpfungspunkte für die private Andacht.

Dabei erscheint die Funktion und Gestalt der Bilder in den diversen Textquellen bereits formal und stilistisch unterschiedlich ‚gebrochen‘. Folglich kann die gesprochene Predigt (bzw. das aszeitliche Schrifttum) und die Inszenierung der Bilder (soweit sie sich aus den Festbeschreibungen erschließt) als ein literarischer Filter interpretiert werden, der wesentlichen Anteil an dem von Wolf beschriebenen Vorgang der Projektion und Rejektion hat. In den ausgewählten Quellen werden Gnadenbilder als barockes religiöses Phänomen, das mit theologischen, politischen und ästhetischen Aspekten auf komplexe Weise vernetzt ist, in der angedeuteten Vielgestaltigkeit erkennbar.

Sofern darauf in den Predigten ausdrücklich verwiesen wird, wurde das Quellenmaterial noch mit weiterer zeitgenössischer bzw. vorausliegender Andachtsliteratur ergänzt. Dies können z.B.

143. *JJ*-5.

144. *JJ*-6.

145. *JJ*-7 bis *JJ*-14. Die Predigten haben jeweils eine eigene Paginierung und wurden offensichtlich auch einzeln veröffentlicht. Einige Texte finden sich auch heute noch als Einzeldrucke in verschiedenen Bibliotheken, häufig zusammengebunden mit anderen Quellen.

146. Dazu DE FIORES, 1996, S.188f.

147. Zu den Innsbrucker Predigten im einzelnen § 21.

148. Auf diese wird gleichwohl verwiesen: *JJ*-2, S.15. Wunder und Guttaten wurden von 1662 bis 1750 in 44 Mirakelbüchern gesammelt, die jeweils 100 mirakulose Geschehnisse dokumentieren.

Bildbeschreibungen, Mirakelbücher oder umfangreichere Wallfahrtschroniken sein. In der vorliegenden Untersuchung fanden insbesondere die dort enthaltenen Bildlegenden und -beschreibungen Berücksichtigung.

