



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die romanischen Wandmalereien
in St. Cyriacus in Berghausen“

Verfasserin

Corinna Kramer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
II. Gegenstand	
II.1. Bau und Baugeschichte	4
II.2. Einordnung in die geschichtliche Situation	7
II.3. Beschreibung der Apsismalerei	9
II.4. Beschreibung der Raummalerei	23
III. Theorie	
III.1. Das Dekorationssystem	25
III.2. Die Motive der Apsismalereien	28
III.3. Die Funktion von Apsismalerei - didaktisch, memorierend, dekorativ	42
III.4. Die politische Funktion von Kunst	46
III.5. Szenen der Kommunikation	48
III.6. Die politische Dimension von Schrift	52
IV. Analyse des Bildprogramms	57
V. Schlussbetrachtung	62
Literaturverzeichnis	64
Abbildungsnachweis	70
Abbildungen	71

I. Einleitung

Die kleine Gemeinde Berghausen liegt in einer ländlich geprägten Region im Sauerland im südlichen Westfalen. (Abb. 1) Das Gebiet ist auch heute noch eher dünn besiedelt. Umso mehr erstaunt es den Besucher, nicht nur einen intakten romanischen Bau, sondern auch eine gut erhaltene romanische Raumausmalung vorzufinden. (Abb. 2) In den Apsismalereien sind sogar die einzelnen Figuren und Szenen dank der Restaurierungs- und Ergänzungsmaßnahmen auf den ersten Blick gut zu erkennen und einzuordnen. (Abb. 3) Die kleine romanische Pfarrkirche wirkt ein wenig wie die Miniaturausgabe eines romanischen Doms. Ich habe mich für die Erforschung der Apsismalereien in St. Cyriacus in meiner Diplomarbeit entschieden wegen einer familiären Beziehung zu Berghausen und wegen meines eigenen Erstaunens darüber, dass in einer so abgelegenen kleinen Gemeinde so qualitativ bemerkenswerte Wandmalereien geschaffen wurden.

Eine neuere veröffentlichte kunstgeschichtliche Untersuchung gibt es zu St. Cyriacus nicht. In der Forschung findet man verschiedene Lösungsansätze auf die Frage der Datierung. Während Nikolaus Rodenkirchen 1937 zuerst die Architektur in den Blick nimmt und später die Anhaltspunkte aufgrund der Malereien,¹ geht Otto Demus 1968 genau auf die stilistische Einordnung der Apsismalereien ein.² Hilde Claussen wählt 1978 hingegen die Herangehensweise mittels der Dekorationsmalerei im Kirchenschiff.³

Nikolaus Rodenkirchen⁴ liefert 1937 die erste detaillierte Untersuchung der Berghausener Kirche, in der er sowohl auf den Bau als auch auf die Malereien eingeht. „Da Bauurkunden nicht vorhanden sind und das Bauwerk selbst auch jedes architektonische Detail vermissen lässt“⁵, erforscht er die Bauzeit durch Parallelsetzung zu anderen Bauten im geographischen Umfeld und setzt sie in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts.

Die Wandmalerei, die nach Vollendung des Baus entstanden sein muss, rückt Rodenkirchen durch Stilvergleich in die Nähe des Evangelistars von Groß St. Martin,

¹ Vgl. Rodenkirchen 1937.

² Vgl. Demus 1992, S. 192.

³ Vgl. Claussen 1978.

⁴ Rodenkirchen 1937.

⁵ Rodenkirchen 1937, S. 96.

Köln (Brüssel).

„Verwandte Züge in der Komposition, in Anordnung der lebhaft bewegten Gruppen, Haltung der Hände usw. lassen sich nachweisen, auch im Gewandstil, der allerdings hier noch eine besondere Note erhält durch die mit Weiß herausgehobenen zackigen Gewandsäume. Die Umrahmung der Bilder mit mehrfarbigen Linien, das treppenartig gefaltete Band finden wir auch in unserer Malerei wieder angewandt.“⁶

Da die Handschrift nach Rodenkirchens Wissensstand verschieden datiert wird, nämlich von um 1200 bis um 1250, entscheidet er sich für die Aussage, dass sowohl der Bau von St. Cyriacus als auch seine Ausmalung im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sind.

Anton Henze datiert 1957 ohne die Angabe genauerer Gründe die Apsismalereien auf um 1220.⁷

Einen weiteren Datierungsvorschlag bringt der Denkmalpflegebericht von 1963. Nachdem 1960/ 61 der gesamte Innenraum restauriert worden ist, wird im Restaurationsbericht die romanische Ausmalung auf 1210 – 20 datiert.

In seinem grundlegenden Werk über romanische Malerei von 1968 erwähnt Otto Demus auch St. Cyriacus und die Apsismalereien. Aufgrund stilistischer Überlegungen kommt er zu einer Datierung um 1220: „Der fließende, formzeichnende Linearstil ist die organische Fortsetzung der rheinischen Entwicklung unter erneutem byzantinischem Einfluss.“⁸ Den Bau selbst hält er für „aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammend(..)⁹ Als allgemeine Kennzeichen der deutschen Wandmalerei des dreizehnten Jahrhunderts bestimmt er die Wiederaufnahme von Merkmalen vergangener Stile wie der ottonischen oder hochromanischen Kunst, vermutlich als Gegengewicht gegen das Aufkommen der neuen gotischen Kunst. Ein auffallendes Charakteristikum ist zudem die Anwendung von byzantinischen Gestalt- und Kompositionsschemata, begründet vor allem durch den vierten Kreuzzug von 1202-1204, der viel byzantinisches Bildmaterial in den Westen brachte. Demus teilt die Malerei des dreizehnten Jahrhunderts in drei Stile mit zeitlichen und örtlichen Überschneidungen. Den ersten nennt er den „schweren“, den zweiten den „fließend- formzeichnenden“ und den dritten den „zackbrüchigen“. Die Apsis in Berghausen ist dem mittleren zuzuordnen, der wiederum in zwei Unterabteilungen aufgespalten ist und gleichzeitig an zwei entfernten Punkten auftaucht. Neben der „die bewegte Vervielfachung und dynamische Übersteigerung der gleitenden, die Plastik der Körper suggestiv herausmodellierenden

⁶ Rodenkirchen 1937, S. 102.

⁷ Vgl. Anton Henze 1957, S. 141.

⁸ Demus 1992, S. 192.

⁹ Demus 1992, S. 192.

Linie, mit häufig geradezu schrulligen Komplikationen und halbornamentalen Verschnörkelungen¹⁰ findet man Wandmalereien in der „große(n) klassische(n) oder zum mindesten klassizistische(n) Form der Bildkomposition“¹¹, wie es unter anderem in St. Cyriacus und im Evangelistar aus Groß St. Martin charakteristisch ist.

Hilde Claussen¹² bezieht sich 1978 auf Demus und auf den Denkmalpflegebericht von 1963. Sie datiert die Berghausener Kirche auf um 1220/ 30. Dabei bringt sie keine eigenen Argumente oder Begründungen. Diese Datierung stimmt mit ihren Untersuchungen zur dekorativen Ausmalung des Kirchenraumes überein. Während die Dekorationsmalerei bei St. Cyriacus das Augenmerk vor allem auf westfälische Vergleiche richtet, liegt der Hauptbezugspunkt für die Apsismalereien in der Forschung mit dem Evangelistar aus Groß St. Martin in Köln. Diese Verbindung ist im Übrigen geschichtlich gerechtfertigt, da das betreffende südwestfälische Gebiet dem Kölner Erzbischof unterstand.

Heidrun Stein-Kecks datiert 2009 die Apsismalereien auf um 1200/ Anfang des 13. Jahrhunderts. Die stilistischen Merkmale deuten auf „eine erfahrene Werkstatt der Zeit um 1200 bzw. vom Beginn des 13. Jhs.“¹³

Ich möchte in meiner Diplomarbeit die Apsismalereien von St. Cyriacus in Berghausen unter der Fragestellung untersuchen, auf welche Art und Weise das Medium der Wandmalerei dafür genutzt wird, eine politische Aussage zu vermitteln. Dabei stelle ich die Hypothese auf, dass sich die geschichtliche Situation zu jener Zeit in jenem Gebiet so verhielt, dass eine politische Stellungnahme im Medium der Kunst zum Erreichen eines bestimmten Zieles erfolversprechend war. Meine Forschung soll damit beginnen, den Gegenstand zu beschreiben und in den geschichtlichen Kontext einzuordnen. In einem nächsten Schritt richtet sich die Untersuchung vor allem auf die Motive des Bildprogramms. Es soll ermittelt werden, inwieweit sie der gängigen Ikonographie entsprechen oder von ihr abweichen. Dabei ist es besonders wichtig zu erkennen, welche Aussage sich hinter ihrem Aufbau, ihrer Zusammenstellung und ihrer Bildfindung versteckt. Im folgenden soll festgestellt werden, wie sich die kunstgeschichtliche Forschung gegenüber einer möglichen politischen Funktion von Kunst verhält. Welche Funktion von Apsismalerei wird üblicherweise angenommen,

¹⁰ Demus 1992, S. 99.

¹¹ Demus 1992, S. 99.

¹² Vgl. Claussen 1978.

¹³ Stein-Kecks 2009b, S. 305.

und ist der Blick der Kunsthistoriker bereits in anderen vergleichbaren Zusammenhängen auf die politische Funktion von Kunst gerichtet worden? Da die Annahme einer Bedeutungsübermittlung durch die Malerei eine Vorstellung von Kunst als kommunikatives Mittel voraussetzt, möchte ich im Anschluss untersuchen, welche Auffassung von Kommunikation den Apsismalereien zugrunde liegt. Die Arbeit schließt besonders unter der genannten Fragestellung mit einer Analyse des Bildprogramms, in der die Ergebnisse des empirischen und des theoretischen Teils zusammengeführt werden sollen.

II. Gegenstand

II.1. Bau und Baugeschichte

St. Cyriacus in Berghausen ist eine dreischiffige einjochige Basilika mit Querhaus, dessen Höhe der des Langhauses entspricht. (Abb. 4) Im Osten wird der Bau durch einen Chor begrenzt, der ebenfalls die Maße des Langhauses aufweist und in die breiteste der drei Apsiden mündet, in die mittlere Hauptapsis. Die beiden anderen befinden sich an der Ostwand des Querschiffes. (Abb. 5) Im Westen grenzt ein Turm an das Langhaus, der in den Bau integriert ist, indem die Seitenschiffe ihn teilweise umfassen. Langhaus und Turm sind axial genau aufeinander ausgerichtet. Die relativ schmalen und niedrigen Seitenschiffe besitzen jeweils zwei Joche. Der Grundriss der Kirche stellt sich als Kreuz dar.

Von außen finden wir heute eine weiß getünchte Kirche mit schlichten und schmucklosen Wänden und Schieferdächern. (Abb. 6) Im Außenbau wird der kreuzförmige Grundriss gut sichtbar, da das Satteldach über Langhaus, Querhaus und Chor in gleicher Weise steil aufragt und auch mit seinem First ein Kreuz beschreibt. (Abb. 7) Über dem Chor erhebt sich noch ein Dachreiter. Der halbrunde Bau der Hauptapsis ragt weit nach außen und ist mit einem halben Ringpultdach bekrönt. Die Dächer der übrigen Anbauten, d. h. der Apsiden und der Seitenschiffe, befinden sich auf deutlich geringer Höhe. Die Nebenapsiden weisen ebenfalls segmentierte Ringpultdächer auf, die Seitenschiffe Pultdächer. Der Turm mit Pyramidendach erhebt sich auf viereckigem Grundriss hoch hinaus. Über einigen kleineren Fenstern in den unteren Geschossen befinden sich die einzigen größeren Fenster; jeweils zwei auf allen

vier Seiten im obersten Geschoss. Die Jahreszahl 1861 am Turm weist auf Reparaturarbeiten, die zu jener Zeit am Turm vorgenommen werden mussten. (Abb. 8) Der heutige Eingang zur Kirche befindet sich in der Südwand des südlichen Seitenschiffes. Er stammt wie auch die Fenster der Seitenschiffes nicht aus der Bauzeit der Kirche. Im Mauerwerk des Querhauses sind noch die Reste von ehemaligen Türbögen sowohl im Norden als auch im Süden sichtbar. (Abb. 9) Ein weiterer ursprünglicher Eingang mit heute noch existierender Tür befindet sich im Westen am Turm. An ursprünglichen Fenstern sieht man jeweils eins im Süden und im Norden im Obergaden des Querhauses sowie ebenfalls im Obergaden und nach Süden und Norden gerichtet im Langhaus. Jeweils ein Fenster öffnet sich außerdem unten in den drei Apsiden nach Osten.

Der Innenraum wird nur durch wenige architektonische Glieder geschmückt. Den Pfeilern der Vierung sind einfache Lisenen vorgelagert, die Gurtbögen tragen. Kapitelle sind an keiner Stelle als architektonische Formen zu finden. Während die beiden Joche der Seitenschiffe vom Langhaus durch zwei gleichmäßige Rundbogenöffnungen getrennt sind, gelangt man vom Querhaus durch eine einzelne breite Rundbogenöffnung in das jeweilige Seitenschiff. Die Gewölbe bestehen aus kreuzförmigen Graten sowohl im Langhaus als auch im Querhaus. In den Seitenschiffen finden wir eine Besonderheit: Das Gewölbe ist eine Halbtonne, die für die Fenster mit Stichkappen eingeschnitten ist, sodass es wie eine halbes Kreuzgratgewölbe wirkt. Bei dem Gewölbe handelt es sich um eine einhüftige Wölbung. Durch eine breite Rundbogenöffnung betritt man vom Langhaus aus den unteren Raum des Turmes, der heute als Taufkapelle genutzt wird.

Rodenkirchen bestimmt die Kirche aufgrund ihres Grundrisses als „Umbau einer kleineren älteren Anlage“¹⁴, die er in ihrer Form nicht weiter beschreibt. Den unteren Teil des Turmes und Teile der Fundamente des Schiffes sieht er als zum älteren Bau gehörig an. Die Bauzeit setzt er in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts aufgrund von Ähnlichkeiten zu benachbarten Kirchen.¹⁵ Des Weiteren sind für Rodenkirchen die „steilen Verhältnisse ihres Aufbaus“¹⁶ ein Zeichen für die eher späte Bauzeit der Berghausener Kirche. Man kann von einer einzigen Bauzeit inklusive Erstellung der

¹⁴ Rodenkirchen 1937, S. 97.

¹⁵ Er sieht eine Verwandtschaft zur umgebauten Kirche in Hellefeld im Grundriss und in der Form der Seitenschiffgewölbe, einer Halbtonne mit Stichkappen. Rodenkirchen stuft die Hellefelder Kirche als älter ein, da ihr Grundriss ihm noch eindeutiger aus dem Quadrat entwickelt zu sein scheint als der in Berghausen.

¹⁶ Rodenkirchen 1937, S. 97.

Malereien ausgehen.

An späteren Veränderungen, was die für diese Untersuchung interessanten Elemente der Kirche, das heißt den Bau und die Malereien angeht, ist auf die Denkmalberichte zu verweisen. Im Krieg wurden den Dächern der Kirche schwere Artillerieschäden zugefügt, die sofort abgedeckt wurden, sodass der Innenraum kaum Schaden nahm. Durch die Apsismalerei lief ebenfalls ein Riss, der vorerst nur gesichert wurde. „Nach 1948 folgt(...) abschnittweise die Wiederherstellung der Dachstühle und die Neudeckung in Schiefer.“¹⁷ 1959 beginnt die Gesamtinstandsetzung, die sich vor allem auf die Schäden am Dach konzentriert. Da die Rundbogenfenster im Laufe der Zeit erweitert worden waren, werden sie nun auf die ursprünglichen Abmessungen verkleinert. Die Vorlagen an den Bogenöffnungen zwischen Seitenschiffen und Kreuzarmen werden wiederhergestellt. Das Hagioskop an der Südseite des Chores war zugemauert worden. Es wird aufgedeckt und konserviert.¹⁸

In den Jahren 1960/ 61 wird der Innenraum restauriert. Die Ausmalungen sowohl in der Apsis als auch im Kirchenschiff werden aufgedeckt, Putz- und Malschicht werden gesichert und, wenn nötig, Ergänzungen in Tratteggio-Technik gestrichelt.¹⁹ Die Apsismalerei war schon 1914 teilweise freigelegt und 1936 vollständig aufgedeckt worden. Sie war in diesem Jahr auch restauriert, fixiert, retuschiert und teilweise übermalt worden. Sie war aber durch einen bis zur Decke reichenden barocken Hochaltar verdeckt. Vor allem in den oberen Partien wies die Apsis 1960 eine große Schadhaftheit auf. Die Malerei wurde im Rahmen der großen Restaurierung, soweit möglich, von Übermalungen befreit.²⁰ Der Hochaltar wurde an die Kirche in Finnentrop- Schönholthausen gegeben. 1981 fand erneut eine konservatorische Behandlung und Oberflächenreinigung der Apsis statt.

Für das Jahr 2012 sind eine Reinigung, eine Festigung und Kittung sowie die Hinterfüllung von Putzschalen und Retuschen geplant. Die Restaurierung wird vom Amt für Denkmalpflege in Westfalen und von der Emil und Hanna Flatz-Stiftung in der Deutschen Stiftung Denkmalschutz sowie mit Mitteln aus dem Denkmalförderprogramm Nordrhein Westfalen gefördert. Anschließend soll auch eine kunsthistorische Untersuchung durchgeführt werden.

¹⁷ Denkmalbericht 1953, S. 114.

¹⁸ Vgl. Denkmalpflegebericht 1963, S. 25-26.

¹⁹ Vgl. Denkmalpflegebericht 1963, S. 25-26.

²⁰ Ausführung: Firma Ochsenfarth, Paderborn und K. Schmidt, Denkmalamt Münster.

II.2. Einordnung in die geschichtliche Situation

Die innerpolitische Situation in Westfalen zeichnet sich durch das gesamte Mittelalter dadurch aus, dass regionale Kräfte eine große Macht besitzen. Die Reichsgewalt ist schwach. Ihre Schwäche wird noch durch die Ferne vergrößert.²¹ In Westfalen gibt es anders als in Bayern, Schwaben oder Franken zunächst kein Stammesherzogtum und damit zwischen dem Grafen und dem König keine Zwischeninstanz.²² Regionale Herrschaften können unterschiedliche Kräfte sein, nämlich Grafen, also weltliche Herren, oder Bischöfe, also kirchliche Herren. Klöster und Städte haben ihren eigenen immunen Machtbereich. Vom 9.–12. Jahrhundert streiten in Westfalen die regionalen Kräfte um die Vorherrschaft. Dabei gibt es vereinzelt Herren, die ihre Macht vergrößern oder ihr Territorium ausbreiten können. Als einflussreiche Grafenhäuser sind zum Beispiel die Grafen von Werl oder die Grafen von Berg zu nennen.

Berghausen liegt in einem Gebiet, das dem Erzbischof von Köln unterstellt ist. Für das Herzogtum Westfalen ist der 13. April 1180 ein entscheidender Tag. Auf dem Reichstag in Gelnhausen wird das Herzogtum Sachsen dem Herzog Heinrich dem Löwen abgesprochen und geteilt. Das Gebiet westlich der Weser wird dem Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg zugesprochen.²³ Es handelt sich um das heutige südliche Westfalen, wo auch Berghausen liegt. Tatsächlich bedeutet diese offizielle Gebietserweiterung für den Kölner Erzbischof nicht viel. Es handelt sich vielmehr um eine Herrschaftsverschiebung nur auf dem Papier, da dem Kölner Erzbischof die Ernennung zum Herzog von Westfalen nicht gleichzeitig grundherrschaftliche, gerichtliche und andere Rechte (wie zum Beispiel das Marktrecht) oder die Sicherung der Rechte durch Burgen und Städte bringt. Weder die Grenzen des Herzogtums noch die genauen Rechte und Aufgaben werden genau festgelegt. Überdies besaß der Kölner Erzbischof schon vor dem Reichstag in Gelnhausen große Macht in Westfalen, denn Güterschenkungen des Königs oder des Adels an die Kölner Kirche hatten ihr ausgedehnte Besitzkomplexe gebracht und würden sie ihm auch nach dem Reichstag noch weiterhin bringen. Der Kölner Erzbischof verfügte bereits über weltliche Herrschafts- und Gerichtsrechte und hatte im Laufe der vorhergehenden Jahre

²¹ Vgl. Kluebing 1998, S. 37.

²² Vgl. Kluebing 1998, S. 38.

²³ Seit 1139 war Heinrich der Löwe Herzog von Sachsen. 1154 spricht ihm Friedrich I. auch Bayern zu, was den Widerstand zahlreicher Fürsten und Grafen hervorruft. Auf dem Reichstag von Gelnhausen 1180 wird er seiner Herzogtümer für verlustig erklärt.

zahlreiche Burgen erobert, gekauft oder gebaut, und diese Tendenz würde er auch unabhängig vom Reichstag weiterhin verfolgen.

„Das Herzogtum wurde (...) immer mehr zu einem leeren Titel. Bestand hatte allein das auf realem Besitz grundherrlicher und gerichtlicher Rechte sowie auf Burgen und Städten und auf Regalien (Burgenbaurecht, Zoll- und Marktrechte) aufgebaute erzbischöfliche Territorium, das paradoxerweise als das „Herzogtum“ Westfalen in die Geschichte eingegangen ist.“²⁴

Seit 777/ 780 untersteht das westfälische Land südlich der Lippe der Kölner Mission und dem Kölner Erzbischof. Die Urfarre Wormbach liegt im Süden dieses Gebiets entlang der Heidenstraße. Die Tochterkirchen der Urfarreien (Berghausen ist Tochterkirche von Wormbach) waren erst vom Kölner Erzbischof abhängig, dann wurden sie teilweise Klöstern unterstellt, wie zum Beispiel der rheinischen Benediktinerabtei Siegburg. Im gesamten Gebiet von Westfalen gab es bis zum Jahr 830 rund 60 sogenannte Urfarreien, die meist königliche oder bischöfliche Gründungen waren. Seltener waren sie Eigenkirchen von Klöstern oder Adelsfamilien.²⁵ Die bei der Christenmissionierung im 7. und 8. Jahrhundert nötige Einteilung des Landes in Missionsbezirke wurde später in die Begrenzungen der Bistümer übernommen. Die Kirchenorganisation um 800 spiegelt sich bis in unsere Zeit in den innerwestfälischen Verwaltungsgrenzen und den Grenzen nach außen. In Bezug auf Klostergründungen in den südwestfälischen Gebieten des Erzbistums Köln lässt sich feststellen:

„Hier lag der Sprengel außerhalb Westfalens. Dennoch ist es auch hier - spät - zu einer Klostergründung des 11. Jahrhunderts gekommen. 1072 schuf Erzbischof Anno II. auf der Grundlage von Erwerbungen aus Adelshand und der Inkorporation zahlreicher Pfarreien das Benediktinerkloster Grafschaft bei Schmallenberg als geistliches Zentrum kölnischer Präsenz im Sauerland. Die neue Gemeinschaft war sehr eng mit Annos eigener Memorialstiftung in Siegburg bei Köln verbunden.“²⁶ (Abb. 10)

Die Benediktiner des Klosters Grafschaft waren auch die Seelsorger der Pfarrei Wormbach und damit ihrer Tochterkirche St. Cyriacus.²⁷

Das Gebiet Westfalen ist durch mehrere nebeneinander liegende Herrschaftsgebiete geprägt, die jeweils von einem Herrn geführt werden, der das Bestreben hat, Macht, Besitz und Einfluss auszuweiten. Genau dieses Verhalten finden wir auch beim Kölner Erzbischof. Die Expansionspolitik hat einen ersten Höhepunkt mit Erzbischof Engelbert I. von Berg (1216–25). Die städtische Entwicklung Werls wird gefördert. Attendorn wird 1222 befestigt und bekommt Stadtrechte. 1217/ 20 wird Brilon gegründet, etc. Man kann demzufolge beobachten, dass aufgrund des

²⁴ Prinz 1983, S. 380.

²⁵ Vgl. Klüeting 1998, S. 33.

²⁶ Ellger 2006, S. 211.

²⁷ Diese Situation blieb so bis 1804, als das Kloster Grafschaft aufgelöst wurde. Vgl. Rother o. J., S. 4.

militärischen Drucks von außen und zu Zwecken der Verwaltung von festen Stützpunkten aus, d. h. von Städten oder Burgen aus, Distrikte gebildet werden. Dieselbe Tendenz geht unter den nachfolgenden Bischöfen weiter, bis mit der verlorenen Schlacht von Worringen 1288 der Machtaufstieg des Kölner Erzbischofs gebrochen wird, und er Gebietsverluste erleidet. Fortan ist er nur mehr ein Landesherr unter anderen. Der Bau der jetzigen Kirche St. Cyriacus und die Schaffung der Wandmalereien fällt in eine Zeit der starken Expansionspolitik durch die Kölner Erzbischöfe. Zwar ist der Kölner Erzbischof anerkannter Herr in dem Gebiet des südlichen Westfalens, doch versuchen verschiedene weltliche Herrscher ihm Teile der Macht immer wieder streitig zu machen.

II.3. Beschreibung der Apsismalerei

Die Apsisbemalung erstreckt sich über die gesamte Wandfläche der 4,40 m breiten Apsis. Sie ist in vier Zonen aufgebaut: Über dem dekorativen figurativen unteren Bereich der Sockelzone erheben sich zwei Register, erst eins mit einer allegorischen Darstellung neben Szenen aus dem Heiligenleben und dann Szenen aus dem Alten Testament. Oben in der Konche ist ein thronender Christus in der Mandorla umgeben von den vier apokalyptischen Wesen und begleitet von vier ausgewählten Heiligen. Die Wände des Scheitelfensters sind oben mit einer Lammdarstellung und an den Seiten mit Szenen aus dem Neuen Testament versehen. Die thematische Trennung der Bilder wird jeweils durch farbige Bänder bewerkstelligt, während die Apsis als Ganze mit zwei dekorativen Bändern, eines auf der Innenseite, das andere auf der Stirnseite, umrahmt wird. (Abb. 11)

Der thronende Christus ist in einem deutlich größeren Maßstab dargestellt als alle übrigen Figuren. Auf einer zweiten Größenstufe befinden sich die ihn begleitenden Heiligen. Die Figuren der szenischen Bilder gehören alle zu einer dritten Stufe. Die apokalyptischen Wesen sind schwer einem bestimmten Maßstab zuzuordnen, da sie keine menschliche Gestalt aufweisen.

Die Farbpalette ist sehr abwechslungsreich (heute nur mehr zu erahnen). Vor dem einheitlichen ultramarinblauen Grund (einer Farbe, die zur Entstehungszeit kostbarer als Gold war) leuchtet vor allem das Rot von Christi Mantel, das in demselben Ton oder etwas abgetönt an verschiedenen Stellen wieder auftaucht, sowohl in den

Gewändern einiger heiliger Figuren, als auch in den einfachen rahmenden Bändern und den Schmuckbändern. Des Weiteren erahnt man in den Gewändern der Figuren Grün-, Blau-, Gelb-, Braun- und Rottöne.

Die einzelnen Szenen werden den Feldern durch ein gitterbildendes Rahmensystem zugeteilt, das aus unterschiedlich dicken Linien in Rot, Blau, Weiß und Gelb besteht. Dabei ist jede dieser Rahmenvertikalen oder -horizontalen unterschiedlich.²⁸ Sie werden niemals von den Figuren überschritten. In ausnahmslos allen Bildfeldern bestimmt der gleiche Ton den Hintergrund: ein tiefes Ultramarinblau. Dieser Hintergrund besitzt wiederum einen eigenen Rahmen aus einem Blauton mit höherem Grauteil, der zum Hintergrund selbst zu gehören scheint, da er sehr wohl von den Figuren überschritten wird. Diese Innenrahmen befinden sich sowohl um alle Szenen als auch um die Heiligenfiguren und apokalyptischen Wesen sowie um das Lamm. In den nichtszenischen Bildern ist die Umrahmung aber schmaler und kennzeichnet dadurch eine andere Sphäre oder einen anderen Raum. Allein Christus hat keine Umrahmung, sein Raum ist daher nochmals von einer anderen Kategorie.

Die gesamte Apsis ist sowohl an ihrer Innenseite, als auch an der Wandfläche des Triumphbogens – hier durch eine Abtreppung sogar zweifach - von Schmuckbändern umgeben. Das innere Band zeigt über der Sockelzone von oben bis unten durchgehend dieselbe geometrische Musterung. Das erste äußere Band beginnt auch über der Sockelzone. Es weist unten eine florale Musterung auf, während es in der Wölbung Marmorquader imitiert.

MAJESTAS DOMINI

„(...) Und ich sah: ein Thron stand im Himmel; auf dem Thron saß einer, der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah. (...) Das erste Lebewesen glich einem Löwen, das zweite einem Stier, das dritte sah aus wie ein Mensch, das vierte glich einem fliegenden Adler. (...)“

(aus der *Apokalypse des Johannes* 4, 2 – 3 und 4, 7)²⁹

²⁸ „Es wäre übrigens aussichtslos, nach einer festen Regel bei der Abfolge der Farben in der Gliederung romanischer Apsiden zu suchen: obwohl Blau meist die innerste Schicht bildet, kommen auch andere Farbfolgen vor, und in manchen Fällen kann überhaupt nicht von einer eindeutigen Abfolge die Rede sein.“ Demus 1992, S. 15.

²⁹ Die Bibelzitate richten sich hier und im Folgenden nach der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, für die Psalmen und das Neue

Die Apsiswölbung ist von einer Majestas Domini bedeckt, die sich aus einem thronenden Christus in der Mandorla, den vier ihn umgebenden Evangelistensymbolen und jeweils zwei auf beiden Seiten daneben stehenden Heiligen zusammensetzt. (Abb. 12)

Der thronende Christus ist die eindrucksvollste Figur der Apsisbemalung. Dieser Effekt ergibt sich erstens durch seine monumentale Größe, zweitens durch seine ausgesuchte Frontalität und drittens durch die Rahmung der Mandorla. Der Weltenherrscher sitzt auf der recht dicken Marmorplatte eines Thrones mit eher einfachen Formen, die in angedeuteter Perspektive wiedergegeben ist. Seine in Obersicht dargestellten Füße stehen auf einem Piedestal. Sein linkes Knie hält er höher, um darauf das aufgeschlagene Buch zu zeigen. Man erkennt noch die Vorskizze eines Regenbogens, der ursprünglich den Thron Christi bilden sollte. Der rechte Arm ist zum Segensgestus erhoben. Über dem blauen Untergewand trägt Christus einen roten Mantel. Dieser lässt sowohl die rechte Schulter frei, wo nur ein Zipfel nach vorne schaut, als auch das linke Knie. Durch einige weiche Falten wird das Fallen des Stoffes nachgeahmt. Das blaue Untergewand endet zwischen den Füßen in einem spitzen Zipfel und vom linken Knie abwärts in Röhrenfalten, die zum Teil in Untersicht zu sehen sind. Der rechte Arm ist mit einem weiten Ärmel bedeckt. Darunter sieht man noch am Handgelenk das helle eng anliegende Hemd. Christus hat ein bartloses Gesicht, helles mittellanges Haar und junge Gesichtszüge. Rechts und links neben seinem Kopf erkennt man noch schwach die Beischrift A und Ω.

Der Rahmen der Mandorla ist farblich besonders reich abgestuft. Auf den inneren roten Streifen folgen ein schmaler weißer, dann ein grüner, darauf ein gelber und wieder ein roter. Ganz außen ist sie noch einmal von einem weißen Streifen umgeben. Die Mandorla wird an der rechten Seite von Thron und Piedestal und oben vom Heiligenschein überschritten.

Einen wesentlich kleineren Maßstab weisen die apokalyptischen Wesen auf. Unabhängig davon, wie sich ihre Größe in der Natur aufeinander beziehen würde, entsprechen sie in der tatsächlichen Größe ihrer Abbildung einander. Dabei nehmen die beiden oberen aufgrund der Kalottenform des Bildgrundes eine geringere Breite ein. Die beiden oberen Wesen, links der Mensch und rechts der Adler, sind jeweils durch eine gesonderte Rahmung abgetrennt, während sich die beiden unteren in der selben Sphäre

Testament auch im Auftrag des Rates der Evangelische Kirche in Deutschland und der Deutschen Bibelgesellschaft (Evangelisches Bibelwerk), Stuttgart, Klosterneuburg 1988.

mit den Heiligen daneben befinden. Der Mensch ist in einer knienden Haltung Christus zugewandt, wobei das rechte Knie nach vorne aufgestellt ist. Die rechte Hand hält die Schriftrolle mit dem Namen Matthäus (S. MAT) nach vorne - des Evangelisten, den er vertritt. Der grüne in weichen Falten fallende Mantel lässt das hellere glatte Untergewand am rechten Bein und Arm frei. Der Adler des Johannes hält ebenfalls eine Schriftrolle mit Namenszug und ist Christus zugewandt. Seine Haltung ist schwer auszumachen, da er nicht auf seinen Füßen steht, sondern in ihnen das Schriftband (S. JOHANNES) zu halten scheint. Ansonsten sind seine Physiognomie, seine Flügel, sein Schwanz, sein Hals und sein Kopf mit seinem in dunkel- und hellbraunen Streifen gemusterten Gefieder recht naturalistisch wiedergegeben. Die beiden oberen Wesen tragen aus Platzmangel keine Flügel, im Gegensatz zu den unteren, die sich in die Horizontale viel mehr ausbreiten können. Auch bei ihnen erkennt man den Versuch einer Naturwiedergabe. Der Löwe links scheint nach außen zu schreiten. Sein Blick visiert dieselbe Richtung an. Seine rechte Vorderpfote hält das Spruchband mit der Aufschrift S. MARKUS. Sein Körper zeichnet sich durch den warmen Gelbton des Fells und den darunter in Ansätzen sichtbaren Muskeln aus. Der Stier scheint sich nach rechts außen zu bewegen, sein Kopf ist jedoch zurückgewandt. Sein Körper ist massig und sein Fell von einem helleren gemaserten Farbton. Wie beim Löwen zieht sich das Spruchband, in dem Fall mit der Aufschrift S. LUCAS, zwischen den Beinen entlang.

Christus und die vier Wesen sind auf beiden Seiten von je zwei nebeneinander stehenden Heiligen gerahmt, die auf derselben räumlichen Ebene wie die unteren zwei apokalyptischen Wesen stehen. Die vier Heiligen sind jeweils gepaart in fast einheitlicher Standbein- Spielbein- Stellung und ähnlicher Körperhaltung hintereinander aufgereiht.

Das ungleichmäßige Feld rechts und links von der Mandorla ist von einem mittelblauen Band eingefasst (dies entspricht der Rahmung der Szenen an der Wand darunter). Während es an den Seiten und oben als Begrenzung gilt, die zwar von den Wesen und von Marias Heiligenschein überschritten wird, bekommt es unten eine neue Funktion und dient den Heiligen als Standboden. Sie sind jeweils neben ihnen auf dem dunkelblauen Hintergrund mit ihrem Namen bezeichnet. Einigermaßen gut zu erkennen ist die Beischrift bei dem ersten Heiligen rechts von Jesus S. PETRUS (den Namenspatron der Berghausener Mutterkirche in Wormbach) und demjenigen daneben S. CIR (Es handelt sich um den Namenspatron der Kirche, den Hl. Cyriacus).

Zu Christi Rechten steht zuerst Maria. (Abb. 13) Von den vier Figuren ist sie

diejenige, die ihm am eindeutigsten zugewandt ist, indem sie zu ihm aufblickt und ihre Unterarme zu ihm erhebt. Mit ihrem rechten Bein macht sie einen Schritt auf ihn zu, sodass es vor das linke Bein tritt und eine Drehung der Hüfte provoziert. Sie ist gekleidet in das für sie typische blaue Untergewand, das auch ihren Kopf bedeckt, mit rotem Mantel. Ihr Gewand ist im Vergleich länger, es berührt den Boden mehr und verdeckt einen größeren Teil ihrer Füße als das bei den männlichen Figuren der Darstellungen, abgesehen vom heiligen Nikolaus, der Fall ist. In ihrer äußeren Gestaltung und Charakterisierung entspricht sie genau der Maria aus der Verkündigung an der Fensterseitenwand darunter.

Johannes, der Evangelist, außen neben ihr hält ein Spruchband, das nicht mehr zu entziffern ist, in der Linken, während die rechte Hand mit der Fläche nach vorne erhoben ist. Er steht in offener Standbein- Spielbein- Stellung da. Gekleidet ist er ähnlich wie die übrigen männlichen Heiligen in ein Ober- und ein Untergewand. Sein bartloses Gesicht und seine Haare lassen ihn eher jung erscheinen. Das Obergewand ist über seine linke Schulter gelegt, während über der rechten lediglich ein Zipfel auftaucht. Diese Art der Manteldarstellung ist schon vom thronenden Christus bekannt.

Die erste Heiligenfigur zur Linken des Christus in der Mandorla ist der Apostelfürst Petrus. Er ist mit seiner Körperhaltung und der Stellung seiner nackten Füße leicht Christus zugewandt. Über einem hellen Untergewand trägt er einen leuchtend roten Mantel, der seine linke Schulter frei lässt. Die Farbe und die Üppigkeit seines Mantels geben ihm von den vier Heiligen die prachtvollste Erscheinung. Seine Attribute sind der Schlüssel in der Rechten, den er in die Richtung des Thronenden in die Höhe hält, und der Kreuzstab in der Linken, mit der er auch gleichzeitig seinen Mantel zusammenrafft. Sein Gesicht vor dem Heiligenschein weist die für ihn typische Physiognomie auf: graues, kurzes, gelocktes Haar und ein kurzer Bart.

Links neben Petrus ist der Patron der Kirche, der heilige Cyriacus, abgebildet. Er trägt ein Diakonengewand und hält ein (Exorzismen-) Buch in beiden Händen. Sein jugendliches Gesicht ist von einem Heiligenschein umgeben. Da er mit seiner Rechten das Buch vor seine Brust hält und mit seiner Linken sein Gewand aufrafft, da sich seine Beine außerdem in einer recht eng gehaltenen Stellung befinden, ist er derjenige der oberen Figuren, der die geschlossenste und statischste Körperhaltung aufweist. Die beiden Heiligenfiguren zur Rechten Christi, ein Bischof und ein Diakon, sind demnach in ihrer Funktion Männer der Kirche.

ISAAK

“Schon streckte Abraham seine Hand aus und nahm das Messer, um seinen Sohn zu schlachten.“

(aus dem Buch *Genesis* 22, 10)

Die sehr bewegte Szene der Isaakopferung befindet sich im linken Feld auf der nördlichen Seite der Darstellungen des Alten Testaments. (Abb. 14) Sie ist damit die erste Szene in Leserichtung. Abraham füllt mit seiner gewaltigen Gestalt einen großen Teil der Fläche aus. Mit dem rechten Bein macht er einen Schritt nach vorne auf den Opferaltar zu. Während er seinen Sohn Isaak mit der Linken am Schopf festhält, erhebt er die Rechte mit dem Schwert, um zum Schlag auszuholen. Er hält jedoch in der Bewegung inne, weil die Hand Gottes in der linken oberen Ecke seine Aufmerksamkeit erregt. Er dreht ihr seinen Kopf zu, um die weitere Anweisung zu vernehmen. Unter der göttlichen Hand ist schon der Widder zu sehen, der das menschliche Opfer ersetzen soll. Ebenso blickt Isaak, der gefesselt auf dem gemauerten Altar liegt, auf die Erscheinung der Hand Gottes. Das hügelige Terrain zeigt den Ort der Handlung auf dem Berg in der Gegend von Morija. Diese Szene kann man als sehr bewegt bezeichnen, was sich daher ergibt, dass die Figuren mitten in einer bedeutungsträchtigen Handlung wie erstarrt anzuhalten scheinen. Die Dynamik des Ereignisses wird durch die ungewöhnliche Körperhaltung besonders von Abraham vermittelt. Er dreht sich in einer Schrittstellung auf den Altar zu und erhebt das Schwert. In der Darstellung kommt noch zusätzlich in der Bewegung derselben Figur das chronologisch eigentlich folgende Geschehnis hinzu. Abraham erhebt seinen Kopf zu der Hand Gottes in die Richtung, die seinem ersten Bewegungsziel genau entgegengesetzt ist.

MOSES

„Da brannte der Dornbusch und verbrannte doch nicht“

(aus dem Buch *Exodus* 3, 2)

Rechts neben der Opferung Isaaks sieht man Moses mit einem Heiligenschein vor dem brennenden Dornbusch. Umgeben von einer Fauna und Flora hält er in seinem Marsch inne, den Wanderstab in der Rechten schon nach vorne zu einem weiteren

Schritt gesetzt. (Man könnte seine Haltung auch so interpretieren, dass er sich die Schuhe auszieht.) Er wird von der Erscheinung des Dornbuschs, der brennt und doch nicht verbrennt, aufgehalten. Sein Kopf ist nach oben zu der Darstellung Gottes gewendet, der sich ihm durch einen Segensgestus und den Worten, die auf dem Spruchband nicht mehr lesbar sind, mitteilt. (Abb. 14)

AARON

„Als Mose am nächsten Tag zum Zelt der Bundesurkunde kam, da war der Stab Aarons, der das Haus Levi vertrat, grün geworden; er trieb Zweige, blühte und trug Mandeln.“

(aus dem Buch *Numeri* 16, 23)

Am linken Bildrand steht eine Amphore mit genau zwölf Stäben. Der laut der Erzählung ergrünte Stab ist wegen einer Zerstörung der Wand nicht mehr zu bestimmen. Moses mit Heiligenschein und typischem Hörnerhut wendet sich den Hölzern mit dem Körper in Schrittstellung und seinem weisenden linken Arm zu, während er mit der Rechten sein Gewand rafft und in die andere Richtung über die linke Schulter zu den zwölf Stammesältesten blickt. Sie stehen dicht gedrängt, wobei lediglich zwei von ihnen mit ganzem Körper zu sehen sind. Sie stehen in lockerer Haltung, ihre linke Hand das Gewand raffend und ihre Rechte in einer Geste des Erstaunens erhoben. Die Zwölfzahl der Stammesältesten ist weder an den dargestellten Beinen auszumachen, von denen nur fünf zu sehen sind, noch an ihren Köpfen - man erkennt bloß fünf Gesichter - sondern an der genauen Menge ihrer Judenhüte. (Abb. 15)

Die beiden Szenen des Feldes auf der rechten Seite des von unten gesehenen dritten Registers sind die einzigen zwei Szenen, die sich gemeinsam in einem Rahmen befinden, ohne dass sie durch ein weiteres gemaltes rahmendes Band voneinander getrennt würden. In ihrer Mitte befindet sich aber ein architektonisches Element, es soll einen Turm einer Stadtmauer darstellen, die thematisch zu der rechten Szene gehört. Über dem hohen und schlanken Gebäude mit zwei gepaarten Rundbogenfenstern erhebt sich ein ebenfalls durch ein Rundbogenfenster geöffneter Giebel unter einem Satteldach. Neben der raumteilenden Funktion erfüllt dieses Gebäude jedoch auch die gegenteilige Bestimmung. Es verbindet die Orte der beiden Geschehnisse miteinander. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass das dargestellte Satteldach über die

Schulter der rechten Figur in die linke Szene hineinragt. Gleichzeitig reicht der rechte Fuß dieser Figur ein kleines Stück auf die Seite des Turmes. Außerdem ist am Boden ein Weg dargestellt, der über die Bildfläche beider Szenen verläuft.

SAMSON

„Simson aber schlief bis gegen Mitternacht. Dann stand er auf, packte die Flügel des Stadttors mit den beiden Pfosten und riss sie zusammen mit dem Riegel heraus. Er lud alles auf seine Schultern und trug es auf den Gipfel des Berges, der Hebron gegenüberliegt.“

(aus dem Buch *Richter* 16, 3)

Die Samsonszene rechts daneben zeichnet sich durch eine große Dynamik in der Darstellung aus. Indem er sich vom Stadttor entfernt, trägt der biblische Held jeweils eine Säule, die Teil des Tores ist, in seinen Armen. Samson ist im Begriff, mit einer weiten Schrittbewegung seines rechten Beines den Berg zu erklimmen, dessen Fuß am äußersten rechten Rahmen steil nach oben ansteigt. Er ist mit einem knielangen Untergewand bekleidet. Erkennbar ist er vor allem an den für ihn charakteristischen langen Haaren, die ihm gescheitelt zu beiden Seiten des Kopfes fallen. (Abb. 15)

DAS LAMM

„Als Jesus vorüberging, richtete Johannes seinen Blick auf ihn und sagte: Seht, das Lamm Gottes!“

(aus dem Evangelium nach *Johannes* 1, 36)

„Sie riefen mit lauter Stimme: Würdig ist das Lamm, das geschlachtet wurde, Macht zu empfangen, Reichtum und Weisheit, Kraft und Ehre, Herrlichkeit und Lob.“

(aus der Offenbarung des Johannes *Apk* 5, 12)

Wände und Laibung der Fensternische sind mit drei Darstellungen geschmückt. Links finden wir die Verkündigung an Maria und rechts die Taufe Christi. (Abb. 16) Die zur Taufe gehörige Taube befindet sich außerhalb des der Szene zugeordneten Feldes, oberhalb der Rahmung, im Feld der Fensterlaibung.

Dort hat als Hauptelement das Lamm in einem Clipeus Platz. Die Kreisform ist

zum Teil überschritten von dem Band, welches das Fenster unmittelbar rahmt, und von dem, das die Bilder zur Apsis hin nach innen abtrennt. Auf einen beigen Streifen innen, der von einem sehr schmalen dunkelroten und gelben umgeben ist, folgen in gleicher Breite erst ein dunkelroter und dann ein hellroter Streifen. Vor dem üblichen ultramarinblauen Hintergrund mit hellerem blauem Rand befindet sich das Lamm in Seitendarstellung in den Kreis eingepasst. Vor ihm steht ein Kreuz, an dem eine Fahne befestigt ist. (Abb. 17)

DIE VERKÜNDIGUNG

„Da sagte Maria: Ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe, wie du es gesagt hast.“

(aus dem *Lukasevangelium* 1, 38)

Die beiden Figuren der Verkündigung erreichen eine monumentale Größe in dem schmalen Feld der Fensterwand. Der Engel überschneidet sogar mit dem weiten Ärmelausschnitt seines Mantels den Rahmen an der linken Seite. Die Szene hat trotz ihrer geringen Personenanzahl einen recht dynamischen Aufbau. Gabriel tritt von links an Maria heran. Er macht einen großen Schritt in ihre Richtung. Diese Bewegung ist in ihrer künstlerischen Umsetzung etwas schwierig nachzuvollziehen: Wenn man bloß die Beine unter dem Gewand betrachtet, hat man aufgrund der Falten den Eindruck, dass es sein linkes Bein ist, welches vorwärts strebt. Schaut man jedoch auf die Füße, sieht man, dass der Engel im Gegenteil mit dem rechten Bein den Schritt vorwärts macht. Beide Gestalten sind einander in Dreiviertelansicht zugewandt. Er streckt ihr seine rechte Hand im Segensgestus entgegen, sodass dieser Arm über den Körper hinweg reicht. Seine linke Hand hält ein Band, das hinunterwallt und den Schriftzug AVE MARIA trägt. Gabriel trägt ein helles weites Untergewand, dessen Falten weich zwischen seinen Beinen herabfallen. Auch über seiner rechten Schulter und seinem rechten Arm ist der weite weiche Stoff sichtbar. Über die linke hintere Schulter fällt indes der blaue Mantel, der in weitem Schwung auch hinter der rechten Schulter ein Stück zu sehen ist und in der Taille zusammengehalten wird, sodass er in zwei Schwüngen auf der linken Seite knielang und rechts dreiviertellang die Beine bedeckt. Gabriel hat ein junges Gesicht und lange blonde Haare. Auch seine Flügel fehlen nicht. (Abb. 18)

Marias demütige Haltung ist durch ein leichtes Senken des Kopfes und ein angedeutetes Knien in ihrer sonst aufrechten Stellung dargestellt. Ihr rechtes vorderes Bein ist das Standbein, ihr für eine Stehhaltung relativ weit angewinkeltes linkes das Spielbein. Mit der rechten Hand begrüßt sie den Engel, die linke rafft ihren Mantel in der Taille. Sie trägt (genau wie in der Apsiskonche) ein blaues Untergewand, das über die Beine in langen Falten tief nach unten fällt und über den Füßen in einem weichen Saum schwingt. Der rote Mantel darüber fällt in gleichmäßiger langer Fältelung von der linken Schulter, während er von ihrer Hand auf der rechten Seite gerafft wird.

Jede der beiden Figuren nimmt genau eine Hälfte der Fläche ein - mit einigen gut inszenierten Ausnahmen. So ragen der vordere Fuß des Engels und sein Spruchband in Marias Bereich, während ihre rechte Hand in seinen reicht. Mit diesen Mitteln soll die Verbindung und Kommunikation zwischen den beiden demonstriert werden: Gabriel geht auf sie zu und spricht sie mit den Worten auf dem Schriftband an. Maria reagiert mit ihrer Geste. In dem Rahmen über der Szene ist ihr Inhalt genannt: ANNUNTIATIO.

DIE TAUFE JESU

„Und Johannes bezeugte: Ich sah, dass der Geist vom Himmel herabkam wie eine Taube und auf ihm blieb.“

(aus dem *Johannesevangelium* 1, 32)

Von links scheint eine Figur ins Bild zu treten: Johannes, der Jesus tauft. Er macht mit dem rechten Bein einen Schritt nach vorne. Mit der rechten Hand berührt er den Täufling am Kopf, die Linke hält den Mantel zusammen. Über einem blauen Untergewand, das am rechten Arm und Bein in der Bewegung in wellenförmigen Falten schwingt, liegt der rote Mantel, der die linke Schulter, den linken Arm und den Leib bedeckt und in einem Zipfel auf Kniehöhe endet. Johannes' Füße sind unbekleidet. Seine Körperhaltung drückt eine große Dynamik aus. Christus dagegen verhält sich eher passiv und empfangend. Er steht unbekleidet in den Wassern des Jordan, die seinen Unterkörper verdecken. Sein Kopf ist leicht geneigt, seine beiden Arme angewinkelt, die Hände dabei ausgestreckt. Der Fluss gleicht eher einem Wasserfall, der aus der linken unteren Bildhälfte abwärts sprudelt. Im blauen Wasser sind in schwarzer und weißer Farbe Wellen und Fließrichtung angedeutet. (Abb. 19)

Die Bildfläche ist oben durch eine Rahmung begrenzt, die den Namen der dargestellten Szene nennt: BAPTIZATUR DNS (Taufe des Herrn). Darüber in einem eigenen Feld erst stürzt die Taube in steilem Flug mit ausgebreiteten Flügeln auf den Täufling herab.

Die beiden Figuren in der Taufe sind in einer parallelen Haltung zu denen der Verkündigung. Wie der Engel zu Maria, so tritt Johannes auf Jesus zu. Ihre jeweilige Fußhaltung befindet sich in genau der gleichen Schrittstellung. Der linke Arm rafft jeweils das Gewand, während der rechte über den Körper hin nach vorne gestreckt ist: Gabriel segnet Maria, Johannes tauft Christus, der seinen Kopf, um sich taufen zu lassen, wie Maria in ihrer demütigen Haltung leicht gesenkt hält. In beiden Fällen sind sich die Figuren im Halbprofil zugewandt und treten durch Berührung oder in Form von mit Schriftbändern visualisierte Ansprache in eine Kommunikation. Dabei ist die linke Figur die bewegtere und zugleich diejenige, die etwas gibt, das heißt spendet oder verkündet. Die rechte Figur ist diejenige, die empfängt und reagiert.

FORTUNA

„intellego multiformes illius prodigii fucos et eo usque cum his quos eludere nititur blandissimam familiaritatem, dum intolerabili dolore confundat quos insperata reliquerit. (...) tu fortunam putas erga te esse mutatam: erras. hi semper eius mores sunt, ista natura. seruauit circa te propriam potius in ipsa sui mutabilitate constantiam; (...) deprehendisti caeci numinis ambiguos uultus. (...) haec nostra uis est, hunc continuum ludum ludimus: rotam uolubili orbe uersamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus. ascende si placet, sed ea lege, ne uti cum ludicri mei ratio poscet descendere iniuriam putes.“

„Ich kenne den vielgestaltigen Glanz, mit dem jenes Wunderwesen denen, die es zu täuschen trachtet, schmeichelnde Freundschaft heuchelt, bis es sie unverhofft verläßt und mit unerträglichem Schmerz niederschlägt. (...) Du meinst, das Glück habe sich dir gegenüber gewandelt: du irrst! Dies sind immer seine Sitten, dies ist seine Natur. Es hat vielmehr gerade in seiner Veränderlichkeit dir gegenüber seine ihm eigentümliche Beständigkeit bewahrt. (...) Du hast das zweideutige Antlitz der blinden Gottheit nun entdeckt. (...) Dies ist unsere Macht, dies ununterbrochene Spiel spielen wir, wir drehen das Rad in kreisendem Schwunge, wir freuen uns, das Tiefste mit dem Höchsten, das Höchste mit dem Tiefsten zu tauschen. Steige aufwärts, wenn es dir gefällt, aber unter der Bedingung, daß du es nicht für ein Unrecht hältst, herabzusteigen, wenn es die Regel meines Spiels fordert.“

(aus dem zweiten Kapitel der *De consolatione philosophiae* des Boethius, 524 n. Chr.)³⁰

³⁰ Die deutsche Übersetzung folgt der Ausgabe: Anicius Manlius Severinus Boethius, *Trost der Philosophie*, Herausgegeben und übersetzt von Ernst Geggenschatz und Olof Gigon, München 1990, S. 27 ff.

Das linke untere Bild mit der allegorischen Darstellung der Fortuna erstreckt sich als einzige der szenischen Darstellungen auf der Apsiswand über die gesamte Breite des Feldes. Es ist gleichzeitig das einzige Thema, das weder aus dem biblischen Kontext noch aus dem erweiterten religiösen Bereich der Heiligengeschichten stammt. Fortuna steht frontal in der Mitte des Bildes und dreht das Rad des Schicksals vom Betrachter aus gesehen im Uhrzeigersinn. Bekleidet mit einer antiken Tunika verliert sich ihr Blick nach oben: Das Schicksal ist blind. Zu ihrer Rechten klammert sich ein junger Mann an das Rad, seine Augen fest auf Fortuna gerichtet. Seine Körperhaltung ist nicht vollständig nachvollziehbar und seine Gliedmaßen sind nicht leicht eindeutig zuzuordnen. Sehr deutlich wird jedoch die Anstrengung, mit der er sich am Rad festhält, und die bittend flehende Geste einer seiner Hände (rechte Hand?) gegen die allegorische Figur. Die Erhebung der Hand spiegelt die Armhaltung des Königs, der am linken Rand steht. Auch sein Blick haftet auf der Schicksalsfigur und sein ganzer Körper wendet sich ihr in einer Vierteldrehung zu. Erkennlich in seiner Funktion ist er durch den königlichen Mantel über seiner linken Schulter, das Zepter in seiner rechten Hand und die Krone, die fest auf seinem Kopf sitzt. Auf der anderen Seite des sich monumental genau in der Bildmitte befindenden Schicksalsrades wird die Umkehrung des Glückes dargestellt: Am linken Bildrand steht eine zweite königliche Figur, diesmal in einer von Fortuna abgewandten Haltung. Die Krone fällt ihr vom Kopf, das Zepter wird ihr zu schwer in der Hand. Der Kopf des Königs ist nicht mehr stolz erhoben, sondern betrübt nach unten geneigt und in die linke Hand gestützt. Seine Augenbrauen ziehen sich zu einem sorgenvollen Blick zusammen. Zwischen ihm und dem Rad ist der Erhaltungszustand der Malerei schlecht. Man glaubt einen kopfüber stürzenden jungen Mann ausmachen zu können, den das Rad mit in die Tiefe reißt. Gut sichtbar sind nur noch ein Unterschenkel mit Schuh zwischen der rechten Schulter des vom Glück verlassenen Königs und Fortunas linkem Arm. Außerdem erahnt man eine Hand, die sich an der rechten unteren Seite des Rades befindet. Man muss sich die Existenz und die Haltung dieser Figur mehr aus der Logik, der Symmetrie und der üblichen Ikonographie des Dargestellten zusammenreimen, als dass man sie sehen kann. Es handelt sich bei der Fortunadarstellung um ein sehr symmetrisch angelegtes Bild. (Abb. 20)

NIKOLAUS

„Quadam autem die dum quidam nautae periclitarentur, ita cum lacrimis oraverunt: Nicolae famule Dei, si vera sunt, quae de te audimus, nunc ea experiamur. Mox quidam in ejus similitudinem apparuit dicens: ecce assum, vocastis enim me. Et coepit eos in antennis et rudentibus aliisque juvare navis armamentis; statimque cessavit tempestas. Cum autem ad ejus ecclesiam venissent, quem numquam ante viderant, sine indice cognoverunt. Tunc Deo et sibi de liberatione gratias egerunt. Quod ille divinae misericordiae et eorum fidei, non suis meritis attribuere docuit.“

„Es geschah, daß Leute auf dem Meer fuhren, die kamen in große Not. Da riefen sie Sanct Nicolaus an und sprachen 'Nicolae, du Knecht Gottes, wenn das wahr ist, was wir von dir haben gehört, so laß uns deine Hilfe erfahren.' Zustund erschien ihnen einer, der ihm gleich sah, und sprach 'Ihr rufet mir, hier bin ich.' Und fing an und half ihnen an den Segeln und Stricken und anderem Schiffsgerät; alsbald war das Meer gestillt. Da sie nun zu Lande kamen, gingen sie zu seiner Kirche: und ob sie ihn gleich nie zuvor gesehen hatten, so brauchte ihn doch niemand ihnen zu weisen, und erkannten ihn alsbald. Sie dankten Gott und ihm für ihre Rettung. Er aber sprach 'Nicht ich, sondern euer Glaube und Gottes Gnade haben euch geholfen.“

(aus der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, zwischen 1263 und 1273)³¹

Das rechte unterste Feld ist durch ein schmales zweifarbigen Band noch einmal geteilt, wobei der linken Hälfte ein breiterer Raum zugemessen wird. Beide Teile sind Szenen aus dem Leben und Wirken des heiligen Nikolaus. In der linken Abbildung steht er am linken Bildrand bekleidet mit Bischofsgewand, -mütze und -stab. Durch die annähernd frontale Darstellung bekommt seine Gestalt eine eindrucksvolle Wirkung. In einer leichten Linksdrehung wendet er sich mit Körper und Blick einem Fischerboot neben ihm zu, das er mit dem erhobenen Bischofsstab in seiner Linken berührt. Das Boot ist über unruhig bewegtem Wasser dargestellt, das fast bis zur halben Höhe des Bildes reicht. Sein sichelförmiger Bauch fasst neben dem Mast mit Segel in der Mitte die Figuren von acht Fischern. Knieend erheben sie die Augen und die Hände betend zu dem Heiligen. Die in Seenot Geratenen zeichnen sich durch einen großen Reichtum in ihrer Darstellung aus. Ihre Gewänder sind blau oder braun, mal mit, mal ohne Kapuze. Einer hält ein Ruder, andere ringen verzweifelt die Hände, wieder andere beten. Neben

³¹ Zitiert nach: Christoph Wetzel (Hg.), *Legenda aurea*. Aus der goldenen Legende des Jacobus de Voragine. Mit Meisterwerken mittelalterlicher Kunst, Freiburg, Basel, Wien 2007 (Zweisprachige Auswahl Ausgabe mit dem lateinischen Text nach der Edition von Theodor Graesse. Die deutschsprachige Übersetzung der *Legenda aurea* ist entnommen aus: *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh 2004) S. 24.

dem stark geblähten Segel und der sehr geschwungenen Wellenlinie wird durch die Gesten der Fischer eine große Bewegtheit und Dramatik des Geschehens suggeriert, die in krassem Gegensatz zu der ruhigen Gefasstheit des Heiligen steht. (Abb. 21)

Die schmalere Darstellung daneben ist im Geschehen zeitlich später einzuordnen. Nikolaus steht in einer ähnlichen Haltung wieder am linken Bildrand. Nur hat er diesmal den Stab in seiner Rechten, während er die Linke segnend hochhält. Die Fischer, die durch seine Hilfe gerettet werden konnten, fallen zum Teil im Gebet auf die Knie oder danken ihm stehend mit geneigten Köpfen. Durch diese Unterschiede in der Haltung ist es möglich, drei der Betenden kniend mit genau paralleler Gestik tiefenräumlich hintereinander zu staffeln, während flächenräumlich darüber zwei weitere stehende Figuren mit sehr ausgeprägten und ausladenden Gesten von Armen und Köpfen gezeigt werden. Die übrigen Fischer sind lediglich mit dem oberen Teil ihres Kopfes hinter den zwei Stehenden angedeutet. Es fällt auf, dass die erhobenen Hände die Handhaltung des begünstigten Königs und des ihm zugeordneten Jungen in der Fortunadarstellung auf genau der gegenüberliegenden Seite der Apsis spiegelverkehrt wieder aufnehmen.

Die Nikolausgeschichte ist in der Apsis die einzige, die in zwei Bildern behandelt wird. Vergleicht man die Szenen mit der einzigen anderen, in der eine Gruppe von Menschen dargestellt ist, der Geschichte des Stabwunders, so findet man hinsichtlich des Motivs in der Gestaltung von Räumlichkeit vehemente Unterschiede. In der alttestamentlichen Begebenheit sind die Figuren in die Bildtiefe gestaffelt, indem von den hinteren Menschen nur Hüte und Beine abgebildet sind. In den Nikolausszenen findet man eine eigene Art, eine Gruppe von Menschen aufzubauen. Der Maler schachtelt sie hintereinander durch ihre jeweils eigen gestaltete und damit auch verschieden niedrige oder aufrechte Körperhaltung. Die Figuren weisen eine besonders reiche Gestik auf und zeugen von einer genrehaften Erzählfreude. Der Heilige selbst ist zweimal in fast derselben Körperhaltung dargestellt. Diese motivischen Besonderheiten bzw. Unterschiede erklären sich durch die Tatsache, dass die betreffenden Szenen aus einem anderen Themenkreis stammen und damit die darstellerischen Vorbilder in Form von Musterbüchern oder schon existierenden Kunstwerken jeweils eine andere Qualität aufweisen.

Die Figuren scheinen in den Szenen der unteren rechten Seite der Apsis in Bezug auf ihre Körperlichkeit eine geringere Plastizität zu haben. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, dass der Bischof nur aus seinem flächigen Mantel besteht, der keine Spur

eines Faltenwurfs zeigt. Die Apsisbemalung ist in ihrem unteren Teil in einem deutlich schadhafteren Zustand. So erkennt man an manchen Stellen weiter unten nur noch die haltbareren Vorzeichnungen. Die Bemalung der Oberfläche, die den Figuren ihre Plastizität gegeben hat, ist bereits der Zeit zum Opfer gefallen.

DER GREIF

In der Sockelzone erkennt man ganz am nördlichen Rand einen Greifen. Dieses Mischwesen aus verschiedenen Tierkörpern ist in keinem guten Erhaltungszustand mehr im Vergleich zu den darüberliegenden Szenen. Es sind nur noch die Umrisse und damit die Linien der ursprünglichen Vorzeichnung zu sehen. Die Apsismalereien in St. Cyriacus wurden in Seccotechnik ausgeführt. Nur die Vorzeichnungen wurden in der aufwendigeren aber besser konservierbaren Freskotechnik angebracht. Diese haben sich in einem stark allen Einflüssen ausgesetzten Bereich wie der Sockelzone als deutlich länger haltbar herausgestellt als die eigentlichen Schicht der Seccomalereien. Das Wesen ist im Profil mit dem Kopf in Richtung des Rahmens dargestellt. (Abb. 22) Man kann vermuten, dass sich in der Sockelzone ein ganzes Band von monumentalen Greifen oder anderen Fabelwesen befand, von denen heute keine Reste mehr erhalten geblieben sind.

Dass die Abbildung eines Greifen, eines Fabelwesens also, in der Sockelzone anzutreffen ist, ist nicht weiter ungewöhnlich.

„(D)as Chaotische, das Phantastische, das in der Plastik und im Initialdekor kirchlicher Buchkunst sich untrennbar mit dem Religiösen mischt, ist in der Wandmalerei vollends in einen deutlich abgetrennten Randbezirk verwiesen, der schon durch seine materiale Charakterisierung als 'nicht ganz ernst gemeint' gekennzeichnet wird: in die häufig als bemalter oder bestickter Vorhang sich gebärdende Sockelzone. Dort finden sich das Groteske, das Unheimliche, das Romanhaft-Profane zusammen mit illusionistischem oder ornamentalem Dekor - Drôleries der Monumentalkunst, die im einzelnen oft gar nicht gedeutet sein wollen und nichts mit dem eigentlichen Programm zu tun haben.“³²

II.4. Beschreibung der Raummalerei

Die Ausmalung des übrigen Kirchenraumes besteht ausschließlich aus nichtfigürlichen Darstellungen. Auf gleichmäßige Weise sind die oberen Teile der Wände und die Gewölbe der einzelnen Joche bemalt, wobei sich nur durch den

³² Demus, S. 11 -12.

unterschiedlichen Detailreichtum eine Abstufung in der Wichtigkeit der einzelnen Bauteile ergibt. (Abb. 23) Die Wand wird an keiner Stelle durch architektonische Elemente gegliedert, sondern diese plastischen Formen werden mit malerischen Mitteln imitiert. Hinzu kommen andere dekorative Elemente. Der Grundton der Wände besteht aus einer weißen Tünche. Unterhalb des Obergadens zieht sich ein gemalter gesimsartiger Fries die Wände entlang und teilt ca. das obere Drittel ab. Während er in den Querarmen aus farbigen Streifen besteht (ein breiter ockerfarbener Streifen wird an beiden Seiten von jeweils einem schmalen roten und blauen gerahmt), ist er im Langhaus und im Chorjoch aufwendiger mit geometrischer Musterung gestaltet.

Auf den Fries gestellt erheben sich jeweils links und rechts der Obergadenfenster Säulen, die über einem Kapitell einen Bogen tragen. Die Malerei imitiert über einer Basis einen Schaft mit Wellenlinien. Der Bogen ist gefüllt mit nachgeahmter Marmorinkrustation, die in den wechselnden Farben Rot und Blau verschiedene Marmorarten zeigt. (Abb. 24) Die Fenster an der Ostseite sind genau wie die Obergadenfenster umrahmt mit dem Unterschied, dass die Basen der Säulen auf keinem Fries aufsitzen. Die Schildbogen der Apsiden sind mit einer ähnlichen Marmorimitation bedeckt. (Abb. 25)

Die Pfeiler der Kirche sind mit gemaltem Mauerwerk – grüne Steine mit weißen Fugen - bedeckt, wobei die inneren Kanten der Abtreppung weiß ausgespart sind. Statt eines Kapitells finden wir ein einfaches rotes Band. Darüber erhebt sich die Gewölbemalerei. Auf den Stirnseiten der Bogen sieht man das bekannte imitierte Mauerwerk. Die Unterseiten der Schildbogen sind dreigeteilt. Zwischen zwei weißen Streifen ziehen sich in der Mitte unterschiedliche Ornamente entlang.

Das Kreuzgratgewölbe erhebt sich über Zwickeln mit Marmorimitation. Die vier Kappen sind jeweils von Gratbegleitbändern eingefasst. Die Grate selbst sind weiß gelassen. In fast allen Kappen befinden sich unterschiedlich aufwendig gestaltete Lebensbäume, die in den Schild- und Gurtbogen wurzeln und zum Scheitelpunkt des jeweiligen Gewölbes hin wachsen. Von einem Stamm zweigen jeweils symmetrisch zwei bis drei stilisierte Äste ab. Sie verzweigen sich wie auch die Baumkrone selbst weiter in Ornamenten. Im Vierungsjoch sind um die Bäume herum noch Sterne anzutreffen. Im Langhaus sind die Lebensbäume vergleichsweise reich gestaltet. Außer dem Sternenhimmel schmückt jeweils ein Vierpassornament die rechte und linke Seite eines Baumes. Dieselben Vierpassornamente sind im Chorjoch anzutreffen. Hier treten in jeder Gewölbekappe drei von ihnen als einziger Schmuck auf. Das nördliche

Querhausgewölbe zeigt mit in Kreise eingeschriebenen Kreuzen ebenfalls eine abweichende Dekoration. Der äußere Schildbogen der Hauptapsis weist die übliche Mauerwerkimitation auf. Der innere Bogen ist in der Wölbung mit der bekannten Marmorimitation dekoriert. Als zusätzliche Farbe finden wir hier noch den Ockerton. Darunter zieht sich ein Band hinab bis auf die Höhe, auf der auch die szenischen Malereien in der Apsis enden. Auf rotem Grund besteht das Band im oberen Drittel aus einem Blattmuster, der untere Teil wird von einem Palmettenmuster geschmückt.

Die Farbgebung der Dekorationsmalerei beschränkt sich auf Rot, Blau, Ocker und Grün, wobei letztere Farbe vor allem für die Mauerwerksimitation reserviert ist. Die Dekorationsmalereien wurden im Rahmen der Innenraumrestaurierung in den Jahren 1960/ 61 aufgedeckt. Sowohl Putz- als auch Malschicht wurden gesichert. Nötige Ergänzungen wurden in Tratteggio- Technik gestrichelt.³³

III. Theorie

III.1. Das Dekorationssystem

Das Dekorationssystem in Berghausen steht in einer Tradition, die für den Schmuck zahlreicher Kirchen in Westfalen in der Zeit bestimmend war. Wir finden in St. Cyriacus viele der typischen Merkmale.³⁴ Die Dekoration im Kirchenraum wurde in dieser Zeit und in dieser Region von anderen Künstlern geschaffen als die szenischen Malereien in der Apsis. Grundsätzlich waren für diese beiden Aufgabenfelder zwei unterschiedliche Berufsgruppen zuständig, die unabhängig voneinander arbeiteten. Die Dekorationsmaler waren keine Mitarbeiter der Figuristen, vielleicht gehörten sie zu den Bautrupps. In den meisten Fällen beginnen die Dekorationsmaler, den Raum zu kalken und mit ornamentalen und architektonischen Elementen zu schmücken. Zum Teil findet man auch einzelne Figuren oder Figurengruppen im Kirchenschiff, die von den Dekorationsmalern geschaffen wurden. Die größeren Figurenprogramme kommen aber ausschließlich in der Hauptapsis, in den Nebenapsiden und im Chorgewölbe und auf

³³ Denkmalpflegebericht 1963, S. 25-26.

³⁴ In ihrer Untersuchung „Zur Farbigekeit von Kirchenräumen des 12. und 13. Jahrhunderts in Westfalen“ beschreibt Hilde Claussen die Entstehungsgeschichte und Entwicklung dieses Dekorationssystems und schafft einen Überblick über die verschiedenen Ausmalungssysteme von Kirchenbauten zu jener Zeit in jenem Gebiet .

den Chorwänden vor. (Einige Ausnahmen gibt es im Querhaus, eine Ausnahme mit der Deckenbemalung im Langhaus der Kirche von Idensen.)³⁵ Dass die beiden Künstlergruppen getrennt arbeiteten und meist in der oben angegebenen Reihenfolge wird an technischen und stilistische Tatsachen deutlich. So findet man in der Soester Hohnekirche Dekorationsmalereien unter der figürlichen Malerei sowohl der Hauptapsis als auch der Nebenapsis. In der evangelische Pfarrkirche in Bochum- Stiepel gibt es Farbüberschneidungen. Stilistische Unterschiede zwischen den Darstellungen in Apsis und Schiff erkennt man neben der Berghausener Kirche auch noch in der evangelischen Pfarrkirche in Ostönnen und in der Soester Nikolaikirche.³⁶ Die unterschiedlichen Anforderungen an die Dekoration aufgrund der architektonischen Differenzen zwischen flachgedeckten und gewölbten Bauten führen zu andersartigen Ergebnissen. Die Kirchenraummalereien in Berghausen gehören zum „*westfälischen* Ausmalungstyp“³⁷, der an gewölbten Kirchen entwickelt wurde, und lassen sich in eine Reihe von westfälischen Kirchen von ähnlicher Dekorationsweise einordnen. Claussen arbeitet die typischen Merkmale heraus und stellt aufgrund der Stilentwicklung eine relative Chronologie auf. Anhand von überlieferten Daten kann sie so auch dort Datierungen für die Anfertigung der Dekorationsmalerei als ziemlich gesichert annehmen, wo diese Daten fehlen. Charakteristische Merkmale sind weiß gekalkte Wände, während die Architekturglieder mit gequadrten Vorlagen bemalt sind, aber die abgetreppten Kanten weiß sind. In den Bogenlaibungen findet man zwischen zwei äußeren weißen Streifen innen ein Band mit Ornamenten wie in Berghausen oder mit imitierter Marmorinkrustation.^{38 39} Die Fenster werden von gemalten Säulen und Archivolten

³⁵ Als eine weitere Ausnahme kann zudem die Darstellung des Opfers von Kain und Abel gelten, die bisweilen an der Langhauswestwand angebracht wurde, wenn es seinen üblichen Platz am Chorbogen nicht einnehmen konnte. So beispielsweise in der Pfarrkirche in Bochum- Stiepel und in der Pfarrkirche in Ostönnen.

³⁶ Claussen 1978, S. 20.

³⁷ Claussen 1978, S. 32.

³⁸ Claussen 1978, S. 34: In den Seitenschiffen der Petrikerche in Soest gibt es ein Zeichen dafür, dass hier eine Inkrustation imitiert wird. Auf den Wandvorlagen ist eine rote Füllung (ursprünglich wohl auch marmoriert) mit einem grünlichen Rahmen dargestellt. Die beiden Bereiche sind durch schmale Streifen voneinander getrennt. An zwei Kanten ist ein schwarzer Schatten angedeutet, an den anderen beiden ein Lichteffect mittels eines weißen Streifens.

³⁹ Vgl. Claussen 1978, S. 49-52: Die Inkrustationsmalerei an den Stirnseiten der Bögen und in den Zwickeln basiert wohl auf byzantinischen Vorbildern. In vielen Kirchen Mitteleuropas erleben wir im zwölften Jahrhundert ein verstärktes Auftreten von gemalter Marmorinkrustation, die überall große Ähnlichkeit aufweist. Über einem Grundanstrich in Hellrot, Grau oder Ocker werden mit dunklerer Farbe und Weißhöhungen die zwei Haupttypen des Marmors nachgeahmt: der geaderte mit Hilfe von Wellenlinien und der gefleckte durch runde, längliche oder bohnenförmige Gebilde. Während an anderen Orten, z. B. in Sachsen die Bogenlaibungen auch mit Inkrustationen bemalt wurden, finden wir in Westfalen an dieser architektonischen Stelle Ornamentbänder. Claussens Meinung nach ist ein byzantinisches Vorbild hierfür in der Krypta der großen Kirche des Klosters Hosias Lukas in Griechenland zu sehen. Erstaunlich ist, dass diese Art der Darstellung im Grunde technisch nicht

umrahmt. Ein umlaufender ornamentaler Fries erstreckt sich unterhalb der Fenster. Die Gewölbe sind weiß. Seitlich der weißen Grate laufen Gratbegleitbänder, sodass die Gewölbekappen jeweils für sich gerahmt wirken. In der Gewölbemitte findet sich bisweilen ein Medaillon, das von den zu einem Kreis weitergeführten Gratbegleitbändern umrahmt wird. Wie aus Berghausen bekannt, sind die Gewölbekappen meist mit Sternen oder mit einem Lebensbaum bemalt, wobei die Lebensbäume von Tieren flankiert sein können. Sie können wie in Berghausen vom Schildbogen zur Gewölbemitte hinwachsen oder sich auch von einem gemalten Gewölbering aus sowohl nach innen als auch nach außen hin verzweigen. (Stockum, Ostönnen) (Dabei ist jeweils in einem Joch der Kirche der gemalte Ring noch von einem Rautenrahmen umgeben. In kleineren Gewölbekappen findet man statt der Bäume oft Medaillons mit Palmetten, Seitenschiffe Soest St. Petri). In den Zwickeln werden marmorierte Quader imitiert. Im Gewölbe ist die Malerei meist in den zwei Grundfarben schwarz und rot gehalten, wobei es einen Farbwechsel in den jeweils benachbarten Kappen gibt. Das imitierte gequaderte Mauerwerk auf den Architekturgliedern ist in einem Grünton. Der imitierte Marmor ist in wechselnden Farben. Die Farbgebung in St. Cyriacus entspricht genau diesem Schema. Wir finden in Berghausen jedoch keine gemalten Wandteppiche, wie sie in anderen westfälischen Kirchen dieses Dekorationstyps sowohl als Sockeldecor als auch an oberen Wandpartien vorkommen. In Stockum, Stiepel und Soest St. Petri sind sie oft zur Betonung ihrer Wirklichkeitsnähe asymmetrisch angeordnet oder mit gemalten Aufhängestangen und – ösen versehen.

Die Merkmale dieses westfälischen Ausmalungstyps treten von 1180/ 90 bis 1230 (stellenweise auch länger) auf. Dass die typischen Merkmale dieser Ausmalungsart eine lange Zeitspanne mit großer Konstanz überdauern, lässt gerade wegen der weiten Entfernung der einzelnen Kirchen auf den Gebrauch von Musterbüchern schließen. Wenn Hilde Claussen ihre relative Chronologie mit geographischen Gegebenheiten zusammenbringt, kommt sie zu dem Schluss, dass sich der Typus von Osten her über Westfalen verbreitet hat, von Gehrden im östlichen Grenzgebiet Westfalens aus. Die typische Phase beginnt mit der ehemaligen Benediktinerinnenklosterkirche in Gehrden (um 1160/ 70 errichtet) und erstreckt sich von 1180/ 90 mit der Soester Petrikirche über 1180/ 90 mit der Pfarrkirche in Bochum-Stiepel über 1200 mit der Kirche in Stockum bis hin zu St. Cyriacus in Berghausen. Die

logisch ist, da reale Keilsteine sowohl an der Stirnseite als auch in der Laibung zu sehen sein müssten.

Kirche in Wormbach stellt mit der Farbgebung im staufischen Rot- Weiß und dem verfeinerten Stil eine späte Stufe dar, die in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts anzusiedeln ist.

Dass in Westfalen auf bildhauerischen Dekor verzichtet wurde und dieser stattdessen durch Malerei imitiert wurde, mag entweder an der dortigen geologischen und der damaligen ökonomischen Situation oder am künstlerischen Geschmack der Zeit liegen. Die ersten Gewölbe in Westfalen, am Ende des zwölften Jahrhunderts, wurden mit geometrischen Figuren geschmückt, bis diese Dekorationsart von den Lebensbäumen ganz verdrängt wurde. Der Lebensbaum ist in seiner Charakteristik zu dieser Zeit in diesem Gebiet ein

„streng stilisierter, symmetrischer Rankenbaum mit einer meist fünfteiligen Palmette als Bekrönung und zwei Rankenvolutenpaaren am Stamm. Die Voluten umschließen teils Palmetten, teils dünne Blattstengel mit schmalen, paarig übereinander angeordneten Blättern.“⁴⁰

Häufig sind zu den Seiten Vögel oder vierbeinige Tiere abgebildet. Die Sterne darum herum deuten das Himmelsgewölbe an, während der Lebensbaum selbst, der *arbor vitae*, für das ewige Leben im Paradies steht. Damit schauen die Gläubigen in der Kirche, wenn sie den Blick nach oben gegen das Gewölbe richten, in ein Abbild des Himmels. Eine andere Anspielung auf das himmlische Paradies liegt in den Personifikationen der vier Paradiesflüsse in Form von hockenden Jünglingen mit Wasseramphoren wie in Bochum- Stiepel. Claussen vermutet auch für die stilisierten Bäume östliche Vorbilder.⁴¹

III.2. Die Motive der Apsismalereien

Bei kirchlichen Wandmalereien in der Romanik war eine bestimmte Anordnung der Themen und Szenen üblich. So befand sich in der Apsis die Majestas Domini, während szenische Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament meist an der Langhausdecke zu finden waren. Darstellungen aus dem Leben der Heiligen gehörten in die Krypta, und für Bilder aus einem moralischen oder jahreszeitlichen Themenkreis waren die zweitrangigen Flächen an den Rändern oder auf dem Boden bestimmt.⁴² In

⁴⁰ Claussen 1978, S. 56.

⁴¹ „Dem mutmaßlichen Ahnherrn der westfälischen Lebensbäume dürfte wohl ein östlicher Typ zugrunde liegen. Für Bäume seiner Art mit den maniert nach oben eingerollten Volutenpaaren lassen sich Vorbilder eher im Umkreis von Byzanz als bei uns nachweisen.“ Claussen 1978, S. 58-59.

⁴² Vgl. Demus 1992, S. 11.

Berghausen finden wir nun in den Apsismalereien ein Konglomerat all dieser Themenkomplexe.

Die Malereien in der Apsis teilen sich in zwei Register von grundsätzlich unterschiedlicher Art. Während die Darstellung in der Wölbung statischen Votivcharakter aufweist, haben die Malereien an der Wand eine erzählerische Eigenschaft. Es ist eine theologische Deutung der Szenen möglich: Gemäß der im Mittelalter üblichen Exegese stehen die Szenen in einem typologischen Zusammenhang zueinander und zur christlichen Heilsbotschaft. Die beiden neutestamentlichen Szenen sind typologisch mit den vier alttestamentlichen verbunden.

„Die Opferung Isaaks (N) verweist typologisch auf die Kreuzigung, Samson mit den Toren von Gaza (S) auf die Auferstehung Christi; die beiden mittleren Szenen, Moses vor dem brennenden Dornbusch und Aarons Stabwunder, gehören nach dem Schema der im frühen 13. Jh. verbreiteten typologischen Bilderzyklen der *biblia pauperum* zur Geburt Christi. Beide heben die Jungfräulichkeit Mariens hervor, die unversehrt bleibt wie der Dornbusch im Feuer und auf wunderbare Weise Frucht bringt wie das tote Holz des Aaronstabes.“⁴³

MAJESTAS DOMINI

Die Darstellung einer Majestas Domini in der Wölbung der Apsis ist in der Romanik durchaus üblich.

„Die einzige mehr oder weniger feste Regel verbindet sich mit der malerischen Ausstattung der Apsis-Concha. So gut wie immer ist dort die 'Majestas' dargestellt, Christus oder Maria in der Herrlichkeit, von Figuren des himmlischen Hofstaats begleitet.“⁴⁴

Christus auf dem Thronessel sitzend ist nach Otto Demus der zweite der drei bei Christumajestates auftretenden Typen. Er ist „allein im weiten Halbrund der Concha, manchmal aber auch von Johannes und Maria (...) oder von Engeln begleitet.“⁴⁵ Die durchscheinende Vorzeichnung in St. Cyriacus lässt noch erkennen, dass ursprünglich der dritte Typus geplant war, bei dem Christus auf dem Regenbogen thront.⁴⁶ Man kann sagen, dass sich in der Wirkung der Berghausener Majestas zwei Darstellungstypen mischen.

Die Majestas Domini, der erhöhte thronende Christus, umgeben von den vier

⁴³ Stein-Kecks 2009b, S. 304.

⁴⁴ Demus 1992, S. 12.

⁴⁵ Demus 1992, S. 12.

⁴⁶ Vgl. Demus 1992, S. 13: „(Das) spätromanische Flächensystem findet seine reinste Verkörperung in Apsiden mit dem von der Mandorla umschlossenen, auf dem Regenbogen thronenden Christus - dem dritten Majestastypus. Hier kam es nicht darauf an, eine plastisch empfundene Figur vor einen räumlich 'schwebenden' Grund zu setzen, sondern die gekrümmte, gewölbte oder ebene Fläche von ihrer äußeren Begrenzung, ihrer Flächengestalt her, so zu organisieren, zu teilen, und die Abschnitte so zu füllen, daß die in sie hineinkomponierten Gestalten als Flächen- und Liniengebilde immer wieder Anschluß an das Rahmensystem finden“.

Lebewesen Engel, Adler, Löwe und Stier ist ein Motiv, das im Früh- und Hochmittelalter auch an anderen Orten und mit anderer Funktion oft auftritt. Die biblische Quelle besteht aus Stellen sowohl aus dem Alten als auch aus dem Neuen Testament. Bei Jesaja Is 6, 1 – 4 heißt es: „Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum des Gewandes füllte den Tempel aus. (...)“ In Ezechiel Ez 1, 4 – 28 berichtet der Prophet von der Vision seiner Berufung: „(...) Mitten darin erschien etwas wie vier Lebewesen. (...)“⁴⁷ In der Offenbarung des Johannes Apk 4, 2 – 9 wird erzählt:

„(...) Ein Thron stand im Himmel; auf dem Thron saß einer, der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah. (...) Und in der Mitte, rings um den Thron waren vier Lebewesen (...) Das erste Lebewesen glich einem Löwen, das zweite einem Stier, das dritte sah aus wie ein Mensch, das vierte glich einem fliegenden Adler.“⁴⁸

Irenäus ist neben Hippolyt der erste, der eine Verbindung herstellt zwischen der bei Ezechiel und in der Apokalypse erwähnten Vierzahl der lebenden Wesen, der den Kosmos bestimmenden Ordnung der Zahl Vier (vgl. z. B. die vier Himmelsrichtungen) und dem Evangelium, das in seiner Viergestalt eine Einheit bildet. Die Bedeutung der Zahl werde sowohl in der Struktur der Welt als auch in der Harmonie der Evangelien manifest. Die Evangelienharmonie ist in der *Majestas Domini* in der Weise verbildlicht, dass sich Christus in der Mitte befindet und die vier auf ihn bezogenen Wesen vereint.⁴⁹ Die Vierzahl der kanonischen Evangelien, bzw. Evangelisten wird in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts festgelegt.⁵⁰

Hieronymus weist als erster Matthäus den Menschen, Markus den Löwen, Johannes den Adler und Lukas den Stier zu, was seine Begründung im Inhalt und im Charakter der Evangelienanfänge findet. Diese Reihenfolge, die im Westen allgemein verbindlich wird, entspricht auf der einen Seite der Folge bei Ezechiel, auf der anderen Seite der Folge der Evangelien in der *Vulgata*, die als chronologisch angenommen wurde. Die Anordnung, links oben Mensch, links unten Löwe, rechts unten Stier und rechts oben Adler rührt aus der bei Ezechiel beschriebenen Anordnung der Köpfe der

⁴⁷ Jesaja (wirkte 740 – 701 v. Chr.) und Ezechiel (wirkte ca. 592 – 571 v. Chr.) sind zwei der zahlreichen Propheten des Alten Testaments. Die Propheten waren in der Geschichte Israels Männer, die Visionen hatten und Weissagungen von sich gaben, bzw. das Wort Jahwes verkündeten und dabei mehr oder weniger anerkannt wurden. Die Bücher der Propheten überliefern die Worte von einigen von ihnen, je nachdem ob ihre Gabe allgemein als von Gott gegeben anerkannt wurde oder sie bloß für selbsternannt gehalten wurden.

⁴⁸ In der Offenbarung des Johannes beschreibt der Verfasser seine Visionen über den bevorstehenden Sieg der Gottesherrschaft, der mit Christi Auferstehung bereits begonnen hat und nun noch vollendet werden muss. Sie ist die einzige prophetische Schrift des Neuen Testaments.

⁴⁹ Vgl. Nilgen 1968, Sp. 704.

⁵⁰ Vgl. Nilgen 1968, Sp. 696.

Tetramorphe. Sie wird im Mittelalter üblich⁵¹ und findet sich auch in der Berghausener Apsis.

Die frühesten mittelalterlichen Majestas Domini- Darstellungen tauchen im Osten auf (Hosios David, Thessaloniki). Dort ist die Ikonographie meist so, dass der anfangs bartlose Christus auf dem Himmelsbogen thront. Um ihn herum ist die Mandorla, die erst runde dann ovale Ätherwolke, hinter der die vier Lebewesen hervorragen. Sie sind beflügelt und meist mit dem Evangelienbuch bestückt. Sie bilden ein kosmisches Viereck, indem zwei von ihnen oben und zwei unten sind. Während das Motiv im Osten vor 1200 selten ist, taucht es seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts öfter auf, wohl vom Westen beeinflusst. Im Westen ist die Ikonographie in früher Zeit anders: Die Lebewesen sind nebeneinander auf gleicher Höhe um das Bild Christi oder des Lammes gereiht (zum Beispiel Rom S. Paolo, 5. Jahrhundert), meistens auf dem die Apsis umrahmendes Triumphbogen. Ab der Mitte des 9. Jahrhunderts entsteht die neue, von nun an maßgebliche Bildformel, wie wir sie auch in Berghausen haben: die vier Lebewesen um Christus herum in Form des kosmischen Vierecks, oben Mensch und Adler, unten Stier und Löwe. Sehr oft tritt das Motiv auch als Frontispiz von Evangeliaren auf. Die Komposition wird Standardmotiv für die Apsiswölbung, nach 1100 sogar überall. Kurz nach 1100 wird sie auch im Bogenfeld der Hauptportale üblich, wobei die Segmentform des Tympanons den Aufbau dahingehend ändert, dass die Wesen oben enger zusammenrücken. Die Darstellung der apokalyptischen Wesen ist zwar an die Visionsberichte der Bibel angelehnt, unterscheidet sich allerdings sehr von ihnen. In der Kunst haben die Wesen meist zwei Flügel. Die Ganzkörperdarstellungen überwiegen vom Hochmittelalter an. Die Schriftrolle ist neben dem Buch das übliche Attribut.⁵² Ihre Haltung, ruhig stehend im Halbprofil, wie wir sie in Berghausen finden, folgt der Regel. Die Form, dass zwei von ihnen Christus zugewandt sind und zwei abgewandt, ist ebenfalls ein gängiger Mischtypus.⁵³ Die große Bedeutung der vier Evangelisten und ihrer Symbole in der Kunst ist durch ihre Funktion als Zeugen begründet. Ein besonders häufiges Auftreten erlangen sie im Mittelalter.⁵⁴

Die Gottesmutter Maria ist eine übliche Figur in einer Majestas Domini, sie ist in der Apsis zweimal vertreten. Johannes ist der einzige der Evangelisten, der in der Majestas neben seinem Symbol auch persönlich auftritt.

⁵¹ Vgl. Nilgen 1968, Sp. 696 -698.

⁵² Vgl. Nilgen 1968, Sp. 709.

⁵³ Vgl. Nilgen 1968, Sp. 700.

⁵⁴ Vgl. Nilgen 1968, Sp. 697.

Die Physiognomie des Petrus mit grauem, kurzem, gelocktem Haar und einem kurzen Bart ist die gängige. Schon seit dem vierten Jahrhundert hat sich sein Porträttypus herausgebildet, der mit geringeren Veränderungen als die anderen Aposteln durch die Zeiten festgelegt blieb.⁵⁵ Petrus kommt eine große Bedeutung zu, die für ihn den vornehmen Platz, den ersten Platz zur Linken Christi, für gerechtfertigt erscheinen lässt. Er ist (neben Johannes) der Vorrangige der Jünger und er ist der erste Bischof von Rom. Durch ihn wird die Stellung der Päpste innerhalb und auch außerhalb der Kirche legitimiert.

(Mt 16, 17–19: „Jesus sagte zu ihm: Selig bist du, Simon Barjona; denn nicht Fleisch und Blut haben dir das offenbart, sondern mein Vater im Himmel. Ich aber sage dir: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein.“)

Daher weisen auch die meisten bis zum zwölften Jahrhundert gegründeten Bischofskirchen ein Petruspatrozinium auf.⁵⁶ Die Entscheidung für eine Abbildung des Petrus in den Apsismalereien von St. Cyriacus in Berghausen mag insbesondere darin begründet sein, dass er der Namenspatron der Berghausener Mutterkirche in Wormbach St. Peter ist.⁵⁷

Der heilige Cyriacus von Rom wurde als Nothelfer gegen Anfechtungen böser Geister und gegen Besessenheit verehrt und erfuhr eine große Verehrung besonders im Rheinland. Die geschichtliche Person war Diakon des Papstes Marcellus und heilte der Legende nach die Tochter des Kaisers Diokletian vom bösen Geist. Cyriacus erlitt unter Kaiser Maximian um das Jahr 303 das Martyrium.⁵⁸ Die Beliebtheit des heiligen Cyriacus ist wohl über das Rheinland nach Westfalen gekommen, sodass die Kirche in Berghausen unter seinem Patronat geweiht wurde. „Als Patron erwählten sie den hl. Diakon und Märtyrer Cyriacus, dessen Namen noch ältere Kirchen tragen. Später wird der hl. Cyriacus den 14 Nothelfern zugeordnet.“⁵⁹

ISAAK

Die erste Szene, d. h. diejenige oben links, zeigt die Opferung Isaaks durch Abraham. Abrahams Sohn Isaak war von seiner Frau als deren einziger Sohn auf Gottes

⁵⁵ Vgl. Braunfels 1976, Sp. 161.

⁵⁶ Vgl. Braunfels 1976, Sp. 160.

⁵⁷ Vgl. Rother o. J., S. 3.

⁵⁸ Vgl. Ramseger 1974, Sp.16-18

⁵⁹ Rother o. J., S. 3.

Verheißung hin noch in sehr hohem Alter geboren worden. Die Geschichte der Opferung Isaaks ist vermutlich wegen ihrer radikalen Bedingungen eine recht bekannte Episode.

„Nach diesen Ereignissen stellte Gott Abraham auf die Probe. (...) Gott sprach: Nimm deinen Sohn, deinen einzigen, den du liebst, Isaak, geh in das Land Morija, und bring ihn dort auf einem der Berge, den ich dir nenne, als Brandopfer dar.“ (Gn 22, 1 – 2) „Abraham nahm das Holz für das Brandopfer und lud es seinem Sohn Isaak auf. Er selbst nahm das Feuer und das Messer in die Hand. So gingen beide miteinander. Nach einer Weile sagte Isaak zu seinem Vater Abraham: Vater! Er antwortete: Ja, mein Sohn! Dann sagte Isaak: Hier ist Feuer und Holz. Wo aber ist das Lamm für das Brandopfer? Abraham entgegnete: Gott wird sich das Opferlamm aussuchen, mein Sohn. Und beide gingen miteinander weiter. Als sie an den Ort kamen, den ihm Gott genannt hatte, baute Abraham den Altar, schichtete das Holz auf, fesselte seinen Sohn Isaak und legte ihn auf den Altar, oben auf das Holz. Schon streckte Abraham seine Hand aus und nahm das Messer, um seinen Sohn zu schlachten. Da rief ihm der Engel des Herrn vom Himmel her zu: Abraham, Abraham! Er antwortete: Hier bin ich. Jener sprach: Streck deine Hand nicht gegen den Knaben aus, und tu ihm nichts zuleide! Denn jetzt weiß ich, dass du Gott fürchtest; du hast mir deinen einzigen Sohn nicht vorenthalten. Als Abraham aufschaute, sah er: Ein Widder hatte sich hinter ihm mit seinen Hörnern im Gestrüpp verfangen. Abraham ging hin, nahm den Widder und brachte ihn statt seines Sohnes als Brandopfer dar.“ (Gn 22, 9 – 13)

Abraham beweist seinen Gehorsam und sein Vertrauen gegenüber Gott. Diese Geschichte wird als typologische Vorausweisung auf die Passion Christi gedeutet, dass nämlich Gott zum Heil der Menschen durch sie seinen einzigen Sohn opfert. Die Szene steht damit der Darstellung des Lammes in der Wölbung der Fensternische gegenüber. Die Genesisstelle Gn 22 ist eng in die christliche Liturgie eingebunden. Sie findet sich schon im vierten Jahrhundert unter den Lesungen der Osternacht. Sowohl im Osten als auch im Westen wurde sie unter einem eucharistischen Standpunkt betrachtet.⁶⁰ Die Darstellung der Isaakopferung befindet sich in der Kirchengestaltung auf Geräten und an Orten, die unmittelbar mit der Repräsentation des Christusopfers in der heiligen Messe zu tun haben, das heißt auf Wandmalereien im Altarraum, auf Kreuzen oder Tragaltären. Vom Mittelalter an und besonders im zwölften Jahrhundert verbreitet sich dieser Zusammenhang in der Darstellung,⁶¹ und von der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an wird die Isaakopferung häufig direkt der Kreuzigung Christi gegenübergestellt.

Die Darstellung in St. Cyriacus folgt in allen Punkten der gängigen westlichen Ikonographie.⁶² Es ist der dramatische Höhepunkt des Ereignisses dargestellt. Abraham, mit Tunika und Pallium bekleidet und mit Heiligenschein, erhebt die Rechte zum Stoß mit dem Schwert. Mit der Linken hält er Isaaks Kopf.⁶³ Der junge Isaak liegt bekleidet

⁶⁰ Vgl. Speyart van Woerden 1961, S. 219.

⁶¹ Vgl. Speyart van Woerden 1961, S. 220.

⁶² Byzanz hat keinen Einfluss auf die westliche Entwicklung des ikonographischen Musters.

⁶³ Vgl. Lucchesi Palli 1968, Sp. 27: Im Osten biegt Abraham meist Isaaks Kopf zurück und setzt das Messer an den Hals.

und an den Armen gefesselt auf dem einfachen gemauerten Altar. Man sieht keine Flammen. Die Hand Gottes erscheint in der linken oberen Ecke, sodass Abraham seinen Kopf entgegen seiner Schrittrichtung verdreht. Der Widder verschwindet an der linken Bildseite zum Teil hinter dem Streifen der gemalten Apsisrahmung. Schon seit dem vierten Jahrhundert ist der Höhepunkt der Opferung neben dem Holz tragenden Isaak als vorbereitender Szene der am häufigsten dargestellte Moment der Geschichte. Während in der byzantinischen Kunst Isaak nie auf dem Altar dargestellt wird, ist dies in der Tradition der weströmischen Kirche üblich. Statt der Hand Gottes (oder zusammen mit ihr) taucht auch manchmal ein Engel auf (besonders in der byzantinischen Kunst).⁶⁴ Das Gewächs, in den Wandmalereien von St. Cyriacus ein unscheinbarer dürrer Busch am linken Bildrand, wird in Genesis Gn 22, 3 erwähnt.⁶⁵ Der Widder, der sich hier im Gestrüpp verfängt, erscheint nicht immer im Bild.⁶⁶

MOSES

Als Moses am Berge Horeb die Schafe seines Schwiegervaters Jitro hütet, erscheint ihm Gott im brennenden Dornbusch. Es ist der Moment, in dem Moses dazu berufen wird, das Volk Israel aus Ägypten in das gelobte Land zu führen.

In der Abbildung des brennenden Dornbuschs in Berghausen steht Moses mit seiner Person ganz im Vordergrund. Die Bedeutung dieser Darstellung im Rahmen des Bildprogramms ist eng mit der Frage verbunden, welche Stellung und Funktion die Figur des Moses im Alten Testament einnimmt. Er ist es, der das erwählte Volk der Israeliten aus der ägyptischen Gefangenschaft befreit und zum Heil führt. Das Dornbuschereignis steht am Beginn der langen Reise. Die Worte, die Gott zu Moses im brennenden Dornbusch spricht, weisen ihn auf seine Aufgabe hin. Es wird das gelobte Land versprochen. „Diesen Moses, den sie verleugnet hatten mit den Worten: *Wer hat dich zum Anführer und Schiedsrichter bestellt?*, ihn hat Gott als Anführer und Befreier gesandt durch die Hand des Engels, der ihm im Dornbusch erschien.“ (Apg 7, 35) Die Szene steht also stellvertretend für die übergeordnete Thematik des gesamten Apsisprogramms: das Versprechen des göttlichen Heils für die Christen. Um dahin zu

⁶⁴ Vgl. Lucchesi Palli 1968, Sp. 27.

⁶⁵ Vgl. Lucchesi Palli 1968, Sp. 27: In der frühchristlichen und in der byzantinischen Kunst wurde meist ein Baum dargestellt.

⁶⁶ Vgl. Lucchesi Palli 1968, Sp. 29: In der byzantinischen Kunst ist er auch am Baum hängend oder angebunden, um ihn in eine typologische Parallele zu dem am Kreuz hängenden oder ans Kreuz genagelten Christus zu setzen.

gelangen, wird den Gläubigen von Gott jemand bestimmt, der sie leiten soll. Die Darstellung von Moses vor dem brennenden Dornbusch kann als Bekräftigung der Legitimität der kirchlichen Autoritäten verstanden werden.

AARON

Das linke Bild oben auf der rechten Seite des Fensters erzählt eine weitere Begebenheit aus der Moses- Geschichte, diesmal aus der Zeit, nachdem die Israeliten von Gott die Gesetze empfangen haben: Es geht um die Bestätigung des Priestertum des Stammes Aarons. Auf Gottes Weisung sollen die zwölf Stammesältesten je einen Stab abgeben. Am nächsten Tag soll der Stab dessen, den Gott erwählt, Blätter tragen. Die Darstellung von Moses, der den Stab Aarons blühend findet, behandelt die Stelle aus dem Buch Numeri Nm 17, 16 – 25. Meist ist Aaron dargestellt mit Moses und den Juden, die neben dem Altar stehen, auf dem sich die zwölf Stäbe (laut Text Mandelzweige) befinden.⁶⁷ In der Darstellung in St. Cyriacus fehlt Aaron. Die Geschichte ist im Mittelalter Typus für die Geburt Christi aus der Jungfrau. Wie schon für den Dornbusch ist die parallele Szene aus dem Neuen Testament also entweder die Verkündigung, wie in Berghausen, oder die Geburt Christi.⁶⁸ Man findet Aaron mit dem grünenden Stab auf mittelalterlichen Darstellungen sonst auch zwischen den Propheten, die Marias Jungfräulichkeit vorauszeigen.⁶⁹ Der ergrünte Stab bestätigt Aarons Priestertum, der dadurch der erste Hohepriester der Juden wird. Demnach stehen Aaron als Figur beziehungsweise das Stabwunder als Szene symbolisch für die Funktion des Priesters, die man sicherlich vom Judentum auch auf das Christentum übertragen kann.

SAMSON

Die nächste Szene erzählt die Geschichte von Samson, der die Tore der Stadt Gaza hinwegträgt. Von den Kirchenvätern und im Mittelalter wird Samson als Typus Christi angesehen. Dabei gilt die in der Darstellung behandelte Geschichte als Vorausdeutung für die Höllenfahrt Christi oder vor allem für die Auferstehung. Bei Samsons Physiognomie ist sein langes Haar, das Unterpfand seiner Leibeskraft ist, entscheidend. Im Mittelalter trägt er meist zeittypische vornehme Kleidung, d. h.

⁶⁷ Vgl. Dienst 1968, Sp. 3.

⁶⁸ Vgl. Rother o. J., S. 13.

⁶⁹ Vgl. Dienst 1968, Sp. 4.

Ärmelrock, Mantel, Beinkleider und Schuhe. In unserem Fall trägt er eine Tunika, die auf ähnliche Weise wie die Kleidung von Abraham, Moses oder Fortuna auf die klassische Antike verweist. Im Gegensatz zu den beiden anderen Hauptfiguren des Alten Testaments trägt er auch Schuhe.⁷⁰ Die biblische Quelle ist des Buch der Richter Ri 13 – 16. Samson ist in der Stadt Gaza, wo ihm die Leute von Gaza am Tor auflauern, um ihn umzubringen, da er zu den Philistern in einer langen Feindschaft steht. Als Samson aber mitten in der Nacht erwacht, reißt er mit seiner großen Kraft das Stadttor heraus und trägt es fort.⁷¹

Es ist sehr ungewöhnlich, dass die Tore von Gaza in Form von Säulen dargestellt werden. Bei den anderen mir bekannten Illustrationen desselben Themas erkennt man deutlich die Tore. Wie kommt es zu dieser auffallenden Bildfindung? Es ist anzunehmen, dass bei der Berghausener Abbildung zwei Szenen in eins geraten sind. Darstellungen von Samsons Tod haben eine ähnliche Ikonographie, insofern als dort ebenfalls Samsons Kraft demonstriert wird. Nachdem Delila Samson das Geheimnis um seine Stärke, die mit seinem langen Haar verbunden ist, entlockt hat, werden ihm die Haare abgeschnitten, wodurch er seine Kraft verliert. Die Philister sind damit in der Lage, ihn gefangen zu nehmen und ihm die Augen auszustechen. Als sie ihn foltern und ihren Spaß vor den Augen aller hohen Fürsten des Stammes treiben wollen, ist mittlerweile sein Haar nachgewachsen, und er ist in der Lage, die Säulen des Hauses der Philister umzustürzen. Damit bringt er das Haus zum Einsturz, sodass er mitsamt einer großen Menge von ihnen darunter begraben wird und den Tod findet. Wahrscheinlich war den Künstlern der Apsismalereien von St. Cyriacus ein Samsonzyklus vor Augen, in dem beide Szenen illustriert sind (wie zum Beispiel in den Mosaiken von St. Gereon in Köln). Vielleicht erscheint hier in einer Darstellung des Wegtragens der Tore von Gaza ein Samson mit Säulen im Arm, die ursprünglich zu der Abbildung von seinem Tod gehören.⁷²

Im obersten Register unter der Wölbung sind damit vier Szenen aus dem Alten Testament vereinigt. Die zwei linken spielen sich in der Zeit vor der Gesetzgebung ab, die rechten beide danach. Chronologisch folgen nun die zwei Ereignisse aus dem Neuen Testament, die die Wände der Fensternische bedecken: links die Verkündigung und rechts die Taufe Christi. In der Wölbung sieht man das Lamm Gottes. Die Darstellung

⁷⁰ Vgl. Bulst 1972, Sp. 31.

⁷¹ Vgl. Bulst 1972, Sp. 36.

⁷² Vgl. Rodenkirchen 1937, S. 99: Er deutet die Szene in der Apsis als Tod des Samson.

des Lammes geht auf zahlreiche Erwähnungen im Alten und im Neuen Testament zurück. Mit seinem eher konstanten Bedeutungsinhalt ist es Sinnbild für Leiden, Tod und Sieg Christi. Im Hochmittelalter kommt der Typus des siegreichen Gotteslammes auf, der auch in Berghausen präsentiert ist und sich durch die Kreuzesfahne auszeichnet.

DIE VERKÜNDIGUNG

Die Verkündigung ist neben der Taufe eine der beiden Szenen aus dem Neuen Testament. Während die Majestas Domini und die sie umringenden Heiligen, die Altes Testament- Darstellungen und die Fortuna neben der Nikolaus- Geschichte aus einer frontalen Position, d. h. für den normalen Kirchenbesucher, gut sichtbar sind, sind die Bilder aus dem Neuen Testament unter das Lamm in die Fensternische gerückt. Sie entziehen sich dadurch der ersten groben Aufmerksamkeit des Betrachters oder machen ihn, andersherum gesagt, gerade neugierig, da man in den Altarraum treten muss, um sie gut zu sehen. Die Szene der Verkündigung korrespondiert räumlich- strukturell einerseits mit der ebenfalls neutestamentlichen Szene der Taufe, andererseits mit der darüber liegenden Dornbuschszene und der Aaronstabszene an der Apsiswand, mit denen sie thematisch verbunden ist, und der Maria hoch über ihr in der Apsiskonche.

Die biblische Grundlage findet sich im Evangelium nach Lukas Lk 1, 26 – 38, wobei die Geschichte auch in den Apokryphen behandelt wird. Die mittelalterliche Theologie bezieht sich auf das Lukasevangelium. Der Augenblick der Verkündigung oder genauer der, in dem Maria in Gottes Plan einwilligt, gilt neben der Geburt als Moment der Inkarnation, in dem das christliche Heilsgeschehen beginnt. Die Wichtigkeit des Ereignisses spiegelt sich üblicherweise in den vortrefflichen Orten, die seine Darstellung im Kirchenraum einnehmen: auf der Stirnwand des Triumphbogens, an den Triumphbogenpfeilern oder in der Ostkirche auf der Königstür der Ikonostase. Da im Mittelalter die Eucharistie auch als eine Reinkarnation gilt, findet sich die Darstellung auch oft in der Nähe des Aufbewahrungsortes der Hostie.⁷³

Der frühchristliche Darstellungsmodus der Maria als thronender Kaiserin mit dem Engel als Thronassistenten, wandelt sich bald zu dem sehr geläufigen Typus, den wir auch hier vor uns haben. Der Engel tritt von links zur stehenden Maria, sodass die beiden im Gespräch einander zugewandt sind.⁷⁴ In der Typologie wird unter anderem

⁷³ Vgl. Emminghaus 1972, Sp. 433.

⁷⁴ Vgl. Emminghaus 1972, Sp. 426f.

eine Parallele gezogen zum Dornbusch, der brennt und nicht verbrennt, genau wie die Jungfräulichkeit Mariens nicht durch ihre Mutterschaft berührt wird. Des Weiteren wird die Verkündigung im Vergleich gesehen zu der Verheißung Isaaks und Samsons (so zum Beispiel auf dem Klosterneuburger Altar). Ihre Geburt wird jeweils von Gott verheißen, obwohl ihre Mütter sie für höchst unwahrscheinlich halten, Isaaks Mutter Sara aufgrund ihres hohen Alters und Samsons Mutter aufgrund ihrer Unfruchtbarkeit.⁷⁵ In Berghausen ist die Beziehung der drei Figuren zueinander nicht durch die parallele Darstellung des gleichen Ereignisses gegeben: Es werden nicht die jeweiligen Szenen der alttestamentlichen Verheißungen gezeigt, wohl aber andere Szenen aus dem Leben der beiden genannten Figuren, Isaak und Samson.

DIE TAUFTE JESU

Johannes der Täufer gilt als Vorläufer (Prodromos) Christi.⁷⁶ Sechs Monate vor der Verkündigung an Maria war er seinen schon betagten Eltern Elisabeth und Zacharias durch den Erzengel Gabriel als zukünftiger Prophet verkündet worden. Nachdem Johannes lange Jahre als Asket in der Wüste gelebt hatte, tritt er mit 30 als Prediger und Täufer auf.

In der patristischen Literatur wird die Bedeutung der Taufe als Zugang für die Täuflinge zum Paradies beziehungsweise zur Kirche beschrieben.⁷⁷ Der Täufling nimmt in dem Sakrament an Passion und Auferstehung Christi teil. Er wird wiedergeboren. Dieser Glaubenssatz wird von Paulus in seinen Briefen an die Römer folgendermaßen ausgedrückt:

„Wisst ihr denn nicht, dass wir alle, die wir auf Christus Jesus getauft wurden, auf seinen Tod getauft worden sind? Wir wurden mit ihm begraben durch die Taufe auf den Tod; und wie Christus durch die Herrlichkeit des Vaters von den Toten auferweckt wurde, so sollen auch wir als neue Menschen leben.“ (Rom 6, 3-4)⁷⁸

Die Taufe Christi wird in allen vier Evangelien erzählt: Mt 3, 13–17; Mk 1, 9–11; Lk 3, 21–22; Jo 1, 29 – 34.

„Zu dieser Zeit kam Jesus von Galiläa an den Jordan zu Johannes, um sich von ihm taufen zu lassen. Johannes aber wollte es nicht zulassen und sagte zu ihm: Ich müsste von dir getauft werden, und du kommst zu mir? Jesus antwortete ihm: Lass es nur zu! Denn nur so können wir die Gerechtigkeit (die Gott fordert) ganz erfüllen. Da gab Johannes nach. Kaum war Jesus getauft und aus dem Wasser gestiegen, da öffnete sich der Himmel, und er sah den Geist Gottes wie eine Taube auf sich herabkommen. Und eine Stimme aus dem Himmel

⁷⁵ Vgl. Emminghaus 1972, Sp. 423.

⁷⁶ Vgl. Weis 1974, Sp. 174.

⁷⁷ Vgl. Kirschbaum 1972, Sp. 244.

⁷⁸ Vgl. Kirschbaum 1972, Sp. 245.

sprach: *Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe.*“ (Mt 3, 13–17)

„Diese Theophanie stellt das Offenbarwerden des messianischen Auftrags Jesu dar.“⁷⁹

Obwohl im Mittelalter mehrfigurige Taufszene üblich waren (meist mit Engeln als Assistenzfiguren oder im frühen Mittelalter mit einer Personifikation des Jordans), haben wir hier den zweifigurigen Typus. So bildet die Szene mit der gegenüberliegenden ebenfalls zweifigurigen Verkündigung eine Symmetrie. Lediglich die Taube, der Geist Gottes, stürzt auf Jesus herab, getrennt von ihm allerdings durch ein rahmendes Band, und durchbricht die Symmetrie.⁸⁰ Es ist der Höhepunkt des Ereignisses dargestellt: Johannes legt Jesus die Hand auf und die Taube des heiligen Geistes kommt auf ihn nieder. Das Thema ist schon in der frühchristlichen Kunst ein beliebtes Motiv.⁸¹ Wir sehen in unserer Darstellung noch den alten wirklichen Taufritus gespiegelt, der bis zum frühen vierzehnten Jahrhundert durchgeführt wurde: das Eintauchen des Täuflings in das Taufwasser.⁸²

FORTUNA

Das Auftauchen der Fortuna, einer von ihrer Herkunft her nicht christlichen Gestalt, ist in einer großen Szene einer Apsismalerei zunächst einmal erstaunlich, zumal keine anderen Fortunadarstellungen im Medium der Apsiswandmalerei bekannt sind. An einem anderen Ort im Rahmen von kirchlicher Kunst oder auch als Randgestalt mit eher dekorativer Funktion oder aber zwischen weiteren allegorischen Figuren würde sie uns weniger überraschen. Hier steht sie jedoch auf einer Stufe mit dem heiligen Nikolaus und ist sogar dadurch, dass sie mit ihrer Bildfläche die Größe von sonst zwei Szenen einnimmt, besonders hervorgehoben. Ihre Darstellung ist jedoch im dreizehnten Jahrhundert weniger erstaunlich, als es den Eindruck hat. Obwohl sie nicht in eine Welt zu gehören scheint, in der man alles mit dem Willen Gottes zu erklären versucht, erlebt die in ihrem Ursprung antike Fortuna im zwölften Jahrhundert eine Renaissance. Wir sehen sie hier in ihrem üblichen Bildtypus, in dem sie sowohl in der Buchmalerei als auch in Fresken oder als Skulptur an Kirchenfassaden erscheint. Fortuna steht (sonst meist als Königin im Hermelinmantel) vor ihrem Rad, durch dessen Bewegung eine Figur links empor getragen wird, während rechts eine Figur abstürzt. In den

⁷⁹ Kirschbaum 1972, Sp. 247.

⁸⁰ Vgl. Kirschbaum 1972, Sp. 249.

⁸¹ Vgl. Kirschbaum 1972, Sp. 248.

⁸² Vgl. Kirschbaum 1972, Sp. 250.

Berghausener Malereien finden wir noch eine Verdoppelung durch die Darstellung des Königs neben dem Knaben am Rad. Sonst ist zusätzlich die Abbildung einer weiteren oben thronenden und einer unten liegenden Gestalt üblich. Auch die traditionellen Inschriften (links: regnabo = ich werde herrschen, oben: regno = ich herrsche, rechts: regnavi = ich herrschte, unten: sum sine regno = ich bin ohne Herrschaft) fehlen in der Berghausener Apsis.⁸³

In der römischen Antike existierte neben der Fortuna als kultisch verehrter Göttin (Fortuna Panthea = die eine allmächtige Glücksgöttin) auch die Fortuna als literarisch- rhetorische Figur. Man findet sie in philosophischen und literarischen Texten, wo sie das Willkürliche im irdischen Bereich repräsentiert. Dabei wird einerseits das Ausgeliefertsein an das Willkürliche thematisiert und andererseits werden die Möglichkeiten diskutiert, sich ihrer Macht zu entziehen. Dabei stoßen besonders die Stoiker auf die Lösung, dass man sich auf innere Werte besinnen soll, die von Fortuna nicht genommen werden können, da sie sie ja auch nicht gegeben hat.⁸⁴ In den Anfängen des Christentums wird Fortuna von den Kirchenvätern, insbesondere von Augustinus, als autonome Macht beseitigt. Es ist, wie bereits angedeutet, schwierig, sie in einer Welt des göttlichen Willens unterzubringen. Es gibt sie fortan nur noch auf der literarischen Ebene als Begründung für das Zufällige oder schlicht Unerklärliche, bis sie in einem ersten theologischen Erklärungsmuster einen Platz findet, nämlich unter dem Aspekt der göttlichen Pädagogik.

„Wenn es den Guten schlecht geht, dann deshalb, weil Gott ihre Festigkeit prüfen will. Wenn es den Schlechten gut geht, dann weil Gott ihnen in seiner Langmut nochmals eine Chance geben möchte, ihr Leben zu ändern, um sie, falls sie dies nicht tun, dann um so tiefer herabstürzen zu können.“⁸⁵

Erst Boethius findet über diesen simplen religionspädagogischen Ansatz hinaus eine Lösung für das Problem, wie man den Zufall in einem philosophisch sinnvollen Weltbild unterbringt. In seiner *Consolatio philosophiae*, die er 524 kurz vor seiner Hinrichtung im Kerker schreibt (zuvor hatte er seine Ämter und Würden verloren und war des Verrats angeklagt worden), lässt er sich selbst in einem Gespräch mit der personifizierten Philosophie auftreten und die Fortuna anklagen, die ihm so übel mitgespielt hat. Die Philosophie versucht, ihm den Sinn hinter diesen scheinbar willkürlichen Tatsachen zu erklären. Der Machtbereich der Fortuna beschränke sich auf das Materielle und Vergängliche. Wenn sie hier einem Menschen das nehme, was sie

⁸³ Vgl. Haug 1995, S. 1.

⁸⁴ Vgl. Haug 1995, S. 4.

⁸⁵ Haug 1995, S. 5.

selbst gegeben habe, sei die Absicht dahinter, den Menschen zu einer Selbsteinsicht zu bringen und ihn auf die inneren Werte, die Bestand haben, hinzuweisen. Damit ist Fortuna, das heißt die Erfahrung der Vergänglichkeit alles Irdischen, Teil eines Heilsplans. Sie ist mehr als der Bestandteil eines einfachen pädagogischen Konzeptes mit dem Ziel der Prüfung des Menschen. Sie ist der Auslöser eines philosophischen Erkenntnisprozesses, der den Menschen zum *summum bonum* führen soll. Sie ist der erste Schritt auf dem Weg zum Aufstieg. Obwohl bei Boethius antikes Gedankengut mitschwingt in der Fortunafigur, die Willkür und Zufälligkeit repräsentiert, in den stoischen Gedanken der Besinnung auf innere Werte und in der Idee des Aufstiegs über einen Prozess der Erkenntnis (in der Tradition Platons), gibt es auch einige neue Aspekte. So stellt die Fortuna nicht mehr die absolute Beliebigkeit dar, da sie als ein Werkzeug zum Erkenntnisgewinn zielgerichtet genutzt werden kann. Daher ist ihr einziges Symbol nur mehr das Rad, dessen Bewegung eine Richtung hat. Ihre Bedeutung verschiebt sich hin zu einer Figur, die für die Vergänglichkeit alles Irdischen und den sicheren, unvermeidlichen Tod steht. Damit fügt sich die Vorstellung von der Fortuna nun gut in das christliche Denken des Mittelalters. Sie bietet eine Rechtfertigung und Erklärung für die Vergänglichkeit der Welt. Alles Vergängliche ist von Gott gewollt und gehört insofern zu seinem Heilsplan, als es den Menschen den Anstoß für den Erkenntnisprozess bietet. Fortuna oder in verkürzter Form das Symbol des Rades sind für den Menschen eine Mahnung, an die Rettung der Seele zu denken und nicht am Irdischen haften zu bleiben. Damit kann auch Gott in der Vorstellung der Gläubigen von der unmittelbaren Verantwortung für die Wechselfälle des Lebens enthoben werden, da diese in den Bereich von Fortunas relativer Freiheit fallen, die sie im Rahmen des Gesetzes hat, mit dem sie im Sinne des Heilsplanes wirkt.

Ihr Wesen muss jedoch uminterpretiert werden. Sie darf in keiner Form mehr für eine Göttin gehalten werden. Daher tritt sie meist im Gewand einer Königin auf. Ihr Charakter nimmt den einer Allegorie an. Als die *Consulatio philosophiae* in die Vulgärsprachen übersetzt wurde (ins Althochdeutsche von Notker III. um 1100), wurden dabei von den Übersetzern „christliche“ Korrekturen hinzugefügt. Zum Beispiel wurde die Philosophie zur Theologie (= Weisheit Gottes) umgedeutet.⁸⁶ Es gibt demnach auch im mittelalterlichen christlichen Weltbild einen Platz für die Fortuna.

⁸⁶ Vgl. Haug 1995, S. 9.

NIKOLAUS

Die Ikonographie des Heiligen Nikolaus ist im Westen bis ins vierzehnte Jahrhundert ohne individuelle Attribute, er wird jedoch meist als Bischof in pontifikalem Messornat dargestellt, meist mit Buch, Stab (= Pedum) und Mitra.⁸⁷ Nikolaus von Myra ist ein sehr bekannter Heiliger. Zwar fehlen historische Nachrichten über sein Leben, aber der Legende nach wurde er um 270 in Lykien geboren und starb um das Jahr 342. Sein Leichnam wurde im elften Jahrhundert von Myra nach Bari überführt. Der Bischof Nikolaus soll am Konzil von Nicäa teilgenommen haben. Dort soll sich auch die in den Apsismalereien von St. Cyriacus dargestellte Episode ereignet haben. Es wird gezeigt, wie Nikolaus einige Seeleute rettet, die sich in Seenot befinden. Als sie später nach Myra kommen, erkennen sie ihren Retter und danken ihm. Nicht nur als Patron der Seeleute, sondern auch vieler anderer, wird Nikolaus verehrt, was durch die zahlreichen Legenden um sein Leben begründet ist. Seine große Beliebtheit rührt vor allem daher, dass er außerdem zu den 14 Nothelfern zählt. Seit dem zehnten Jahrhundert wird der heilige Bischof in Deutschland verehrt, beginnend im Rheinland. Sein Kult gelangt aus dem Osten besonders durch Theophanu, die byzantinische Gattin Kaiser Ottos II., dorthin. Darstellungen von Szenen aus der Nikolausvita beziehen sich in der Regel auf die besondere Nothelferfunktion des Heiligen.⁸⁸ Da sich für Berghausen kein besonderer Bezug zu einer Nothelferfunktion herstellen lässt, kann angenommen werden, dass die Wahl für den heiligen Nikolaus hier in seiner Funktion als Bischof begründet liegt.

III.3. Die Funktion von Apsismalerei - didaktisch, memorierend, dekorativ

Die Antwort auf die Frage nach der Funktion von Apsismalerei ist abhängig vom jeweiligen Betrachtungsstandpunkt. Je nach Untersuchungsschwerpunkt, je nach Zeitpunkt, je nach Interessenlage wird man auf eine andere Facette stoßen. So wurde vor einem knappen halben Jahrhundert der Blick der kunstgeschichtlichen Forschung darauf gelenkt, dass es bei der geistigen Funktion der romanischen Monumentalmalerei darum gehe,

„den Betrachter zu belehren, ihm Halbbewußtes, Geahntes in geordnetem Zusammenhang vor Augen zu führen, und schließlich Macht und Größe des Göttlichen und der Kirche in gewaltigen Gedankenbildern darzustellen. Gerade dieses letztere scheint in der Romanik

⁸⁷ Vgl. Petzoldt 1976, Sp. 50.

⁸⁸ Vgl. Petzoldt 1976, Sp. 52.

gegenüber der vorangehenden Epoche in den Vordergrund zu treten.“⁸⁹

Neben einem didaktischen Aspekt klingt hier demnach derjenige der Machtrepräsentation von Religion und Kirche an. Nur in einem Nebensatz wird der Gesichtspunkt der politisch-repräsentativen Funktion von kirchlicher Kunst erwähnt - ein Aspekt jedoch, der von der zeitgenössischen Forschung mehr in den Mittelpunkt gestellt wird. Der zweite Band der Reihe „Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland“ mit dem Titel „Romanik“ versucht einen kulturwissenschaftlichen Zugang zu den Werken dieser Zeit. „Ziel dieses Bandes ist es, den Handlungs- und Sinnzusammenhang der Kunstwerke aufzuzeigen und ihre Rolle als visuelle Kommunikationsmittel herauszuarbeiten.“⁹⁰ Die Frage nach der Funktion der Kunst ist dabei zentral. Entscheidend ist, dass Kunst nicht mehr so sehr unter dem Gesichtspunkt ihrer religiösen Bedeutung betrachtet wird, sondern dass sie als wirkungsvolles Mittel innerhalb eines gesellschaftlichen und politischen Gefüges wahrgenommen und untersucht wird.

„Kunst ist im hohen Mittelalter ein Kommunikations- und Repräsentationsmittel der gesellschaftlichen Eliten, der weltlichen und geistlichen Fürsten. Sie ist Teil von deren kultureller Selbstinszenierung. Kunst ist Teil der Religion, der Politik, der Bildung. Zugleich hat sie Teil an der geistigen Wirklichkeit, als deren Zeichen sich Kultur begreift.“⁹¹

Wenn man nach der tatsächlichen Wirkung der Kunst auf und der Bedeutung für die Bevölkerung fragt, so wird deutlich, dass unterschiedliche Bevölkerungsgruppen mit der Kunst auf unterschiedliche Weise umgingen.

„Kritische Skepsis war ein Weg neben anderen, um sich Bildern anzunähern und über ihre beschränkte Bedeutung oder ihre gänzliche Bedeutungslosigkeit in der Religiosität mittelalterlicher Frommer zu befinden. In den überlieferten Quellen hat sich ein erheblich breiteres Spektrum an möglichen und tatsächlichen Wahrnehmungs- und Rezeptionsmodi niedergeschlagen. (...) Es reicht von naivem Bilderglauben bis zu reflektierter Bilderkritik.“⁹²

Auf der Suche nach zeitgenössischen theoretischen Quellen zu der Frage „Wozu Bilder?“⁹³ trifft man auf den mittelalterlichen Theologen und Autor Honorius Augustodunensis. Der Theologe des 12. Jahrhunderts nennt in seiner Schrift „Gemma animae“ drei Gründe für die Schaffung eines Bildes: die didaktische, die memorierende und die dekorative Funktion.⁹⁴ Schon in den um 790 entstandenen Libri Carolini, die als Reaktion auf die byzantinischen Diskussionen um ein Bilderverbot und gleichzeitig als

⁸⁹ Demus 1992, S. 11.

⁹⁰ Wittekind 2009b, S. 8.

⁹¹ Wittekind 2009a, S. 9.

⁹² Schreiner 2002, S. 23.

⁹³ Stein-Kecks 2009a, S. 265.

⁹⁴ Vgl. Stein-Kecks 2009a, S. 267.

Stellungnahme zu der Rolle der Bilder in der eigenen Religion zu werten sind, wurden die letzteren beiden Funktionen der Malerei aufgezählt. Von den karolingischen Hoftheologen wurde empfohlen, Bilder „nicht zum Zwecke der Verehrung (...), sondern zur Erinnerung an frühere Geschehnisse (...) sowie zum Schmuck (...) der Wände“⁹⁵ in den Kirchenräumen zu verwenden. Auch wenn die Libri Carolini vom Papst abgelehnt wurden und nur geringen Einfluss ausübten, sind die Meinungen in Bezug auf eine Bilderkritik durch die Jahrhunderte des okzidentalen Mittelalters mit den im achten Jahrhundert geäußerten vergleichbar.⁹⁶ Die didaktische Funktion der bildlichen Darstellungen ist im Mittelalter so zu verstehen, dass sie für die große Anzahl an illiteraten Gläubigen die vorherrschende Möglichkeit waren, sich über die Geschehnisse der Bibel zu unterrichten. Die Vorstellung von Bildern als Bibel für die des Lesens Unkundigen geht schon auf das sechste Jahrhundert zurück und ihre Bezeichnung stammt aus einem Brief des Papstes Gregor des Großen (590-604) an den Bischof Serenus von Marseille:

„Denn was für die des Lesens Kundigen die Schrift ist, das ist für die Laien das Bild, denn diejenigen, die die Buchstaben nicht kennen, sehen die Vorbilder, denen sie nachstreben sollen: darum vor allem ersetzt für die einfachen Leute das Bildbetrachten die Lektüre.“⁹⁷

Die zweite traditionelle Funktion der christlichen Kunst, die memorierende, ist nur in enger Verknüpfung mit dem geschichtlichen und religiösen Kontext in ihrer vollen Tragweite zu verstehen.

„(...) Kunst sichert (...) die Erinnerung, sie dient der Selbstdarstellung von geistlichen Institutionen, von Adel und Städten als neuen, wichtigen Trägerschichten. Geistliche und profane Welt durchdringen einander in Personen und Ämtern, Handlungen und Örtlichkeiten. Sie sind auch in solcher Kunst miteinander verflochten, die wir heute für bloß 'kirchlich' halten.“⁹⁸

Die Memoria ist im Mittelalter ein Begriff, der anders als das heutige Konzept von Erinnerung nicht nur in die eine zeitliche Richtung der Vergangenheit wirkt, sondern um eine Perspektive erweitert auch für die Gegenwart und die Zukunft bedeutsam ist. Durch die Bezugnahme auf dieselbe geschichtliche Tradition wird Gemeinschaft konstituiert. Es handelt sich hier um ein Phänomen, das parallel zu Assmanns Begriff des kulturellen Gedächtnisses auch in kleineren Strukturen wie denen einer religiösen Gemeinschaft, einer städtischen Gemeinschaft oder einer Gruppe von Menschen unter demselben regionalen Herrscher als identitätsbildend wirksam ist. Unter der Memoria

⁹⁵ Möseneder 1997, S. X.

⁹⁶ Vgl. Möseneder 1997, S. X.

⁹⁷ zitiert nach Möseneder 1997, S. IX, Fußnote 7, Gregor d. Gr., Epistola ad Serenum XI, 10 (Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, 140 A, S. 874-875).

⁹⁸ Wittekind 2009b, S. 8.

versteht man

„ein System aus liturgischen, sozialen und kulturellen Praktiken, die das kulturelle Gedächtnis konstituieren, die also garantieren, dass im institutionalisierten Gedenken eine generationenübergreifende Gemeinschaft geschaffen wird, die Verstorbene und Lebende verbindet.“⁹⁹

Die memorierende Funktion der Kunst findet auf mehreren Ebenen statt. Wenn ein gläubiger Christ des Mittelalters in Form von einer Stiftung garantiert, dass sein Gedenken auf einem Werk der bildenden Kunst oder in der Erwähnung in den Fürbittgebeten nachfolgender Generationen erhalten bleibt, dann erhofft er sich dadurch einen positiven Einfluss auf sein individuelles Seelenheil, da sich nach christlichem Verständnis eine bestimmte Vorsorge auf ein Leben nach dem Tod auswirken kann. Das Gedenken der Vorfahren ist wiederum auch unter dem Aspekt wichtig, dass dadurch die eigene Identität ihre Form erhält. Als Glied in einer langen Kette der Tradition, in der Memoria auf wichtige Eckpunkte zurückblickend, schreibt sich der mittelalterliche Mensch seine eigene Wertigkeit zu. „(...) (D)as Gedenken (ist) kaum je eine private Angelegenheit. Es ist vielmehr ein Komplex von Handlungen, die soziale Beziehungen öffentlich machen und immer auch die Identität der Erinnernden bestimmen.“¹⁰⁰ Gleichzeitig mit dem Erinnern von zeitlich nahen, von historisch konkreten Personen oder Ereignissen findet auch die Memoria des christlichen Heilsgeschehens statt. Die christliche Geschichte der Bibel oder der Heiligenviten wird immer wieder neu in Erinnerung gerufen und durch ihre bildliche Darstellung auf lange Dauer festgehalten. Man versucht, eine Tradition herzustellen und sich selbst bzw. die herausragenden zeitgenössischen Personen und Ereignisse in diese Tradition einzuschreiben. Dieser Aspekt spielt auch, wie später ausgeführt wird, in den Berghausener Malereien eine Rolle. Bilder sind genau wie Rituale als Zeichen zu sehen, über die eine Gesellschaft es vermag, ihre Identität zu konstituieren.

„Rituale stifteten mit Hilfe von Zeichen und zeichenhaften Handlungen Gemeinschaftlichkeit unter den Beteiligten. Sie artikulierten gemeinsame Werte und Interessen. Durch ihre streng formalisierte Wiederholbarkeit gaben sie politischen und religiösen Traditionen Dauer. Sie dienten gleichermaßen kollektiver Erinnerungspflege und gegenwartsbezogener Heilsorge.“¹⁰¹

„(D)ie komplexe Entstehungs- und Rezeptionssituation, die konstitutive Bedeutung des Bilderschmucks als 'Zierde des Hauses Gottes' und die vermittelnde Aktualisierung im Vollzug der Liturgie“¹⁰² sind wichtige Aspekte, um die Vorstellung

⁹⁹ Michalsky 2009, S. 390.

¹⁰⁰ Michalsky 2009, S. 390.

¹⁰¹ Schreiner 2000, S. 6-7.

¹⁰² Stein-Kecks 2009a, S. 277.

der mittelalterlichen Memoria nachzuvollziehen. Die Memoria ist einerseits eng mit dem Raum und der Zeit verbunden, andererseits schafft sie Verbindungen über den Raum und die Zeit hinaus. Die memorierende Funktion wird in dem Augenblick erfüllt, wenn in den Malereien die Liturgie als Vergegenwärtigung des christlichen Heilsgeschehens räumlich sowie zeitlich fortgesetzt wird. Heute ist der andauernde Charakter der Erinnerung längst unterbrochen, da keine regelmäßige Liturgie mehr die in den Wandmalereien dargestellten heiligen Ereignisse aktualisiert. „Der heutige Eindruck täuscht nicht nur, weil das Kontinuum der Architektur und Bilder verbindenden Oberfläche gestört, sondern auch der Zusammenhang von Liturgie und Raum aufgebrochen ist.“¹⁰³

Wenn es erstaunen mag, dass auch eine dekorative Funktion genannt wird, denkt man doch bei dem Wort Schmuck an eine Materialität, die einer religiösen Spiritualität zu widersprechen scheint, so muss man sich vor Augen führen, in welcher Weise hier Material und Bedeutung zusammenwirken. Die Kirche als gebautes Objekt spiegelte im Mittelalter die konzeptionelle Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen wider. „Verbindendes Element ist der prächtige Schmuck, der gleichermaßen an den Farben an den Wänden wie im Glanz der Tugenden der Heiligkeit das Haus Gottes ziert.“¹⁰⁴

III.4. Die politische Funktion von Kunst

„Bilder, die der christlichen Heilsbotschaft eine sinnlich wahrnehmbare Gestalt gaben, waren aber nie allein Sache religiös ergriffener Individuen; sie waren auch immer 'Sache der Gesellschaft', deren soziale Leitbilder und politische Interessen in ihnen - mittelbar oder unmittelbar, implizit oder explizit - bildhafte Gestalt annahmen.“¹⁰⁵ Kunstwerke wurden im Mittelalter nicht nur zu didaktischen, memorierenden oder dekorativen Zwecken geschaffen, sondern sie sollten auch eine politische Funktion erfüllen.

„Das politische Thema im sakralen Raum mag den modernen Betrachter überraschen. Kirche und Welt standen aber in engster Verbindung, geistliche und weltliche Herrschaft beriefen sich auf dieselbe göttliche Legitimation, und der Prozess der Abgrenzung von beiden, bekannt unter dem Stichwort 'Investiturstreit', vollzieht sich ja gerade im Hochmittelalter.“¹⁰⁶

¹⁰³ Stein-Kecks 2009a, S. 271.

¹⁰⁴ Stein-Kecks 2009a, S. 267.

¹⁰⁵ Schreiner 2002, S. 13.

¹⁰⁶ Stein-Kecks 2009a, S. 268.

Dass die bildliche Darstellung als Mittel zur Machtdemonstration und als Instrument für die Erlangung sowie die Bestätigung einer Position genutzt wurde, war durchaus sowohl üblich als auch effektiv.¹⁰⁷ Dabei stellt sich die Frage: „Haben Texte, Bilder und Rituale abgebildet oder verformt, was sich in ihrer politisch-sozialen Umwelt abspielte?“¹⁰⁸ So kann man auf der einen Seite aus der Analyse von Wandmalereien im kirchlichen Kontext sicherlich Rückschlüsse auf die Machtverhältnisse zu Entstehungszeiten ziehen.¹⁰⁹ Auf der anderen Seite waren Bilder ein Mittel, Einfluss auf die Machtverhältnisse zu nehmen.

„Bilder sind als Gegenstände kollektiver Sehnsüchte und Erwartungen, als Ausdrucksformen sozialer Leitbilder und sozialer Selbstdarstellung interpretierbar. (...) Bilder in öffentlichen Räumen tragen dazu bei, durch das Sichtbarmachen politischer Ordnungsprinzipien Vorstellungen vom Bestehen einer legitimen Ordnung zu vermitteln. (...) Bilder, die Macht- und Herrschaftsverhältnisse zur Darstellung bringen, sind zugleich Faktoren der Herrschaftsbildung.“¹¹⁰

Wie die Sprache verfügt die Kunst über die Fähigkeit, Wirklichkeit zu konstituieren. Die menschliche Wahrnehmung lässt uns glauben, was das Auge sieht. Das Vermögen von Bildern, Realität zu konstituieren, ist umso wirkungsvoller, wenn es sich nicht um den an der Oberfläche sichtbaren Bereich der Tatsachen, sondern um den subtileren der Strukturen handelt.

„Texte, Bilder und Rituale bringen fiktive Wirklichkeiten sozialer und kultureller Art hervor, die ihrerseits wiederum die Wirklichkeit menschlichen Zusammenlebens beeinflussen, die Formen des Wahrnehmens bestimmen, desgleichen Vorstellungen vermitteln, die handlungsorientierend wirken.“¹¹¹

Die Funktion von Bildern als Ausdruck von Machtdemonstration wird besonders klar verständlich, wenn sie in einer Streitsituation instrumentalisiert angewendet werden.

¹⁰⁷ Dieses Verfahren war nicht zuletzt zu Zeiten des Investiturstreits üblich. „In mittelalterlichen Kirchen erwartet man Bilder von Gott und den Heiligen und biblische Geschichten, die (...) dem ungebildeten Volk anschaulich vor Augen führen, was es in den Büchern der Bibel nicht selber zu lesen vermag (Papst Gregor der Große, 590-604). Aber aktuelle Zeitgeschichte? Tatsächlich kann der sog- Investiturstreit als ein 'mediales Großereignis' gewertet werden, in dem Grundsätze und Ansprüche, Ereignisse und Argumentation über die Kommunikation der unmittelbar Beteiligten hinaus verbreitet und über Schriften und Bilder gezielt eine 'Öffentlichkeit' hergestellt wurde. Die zahlreichen Kirchenneubauten des 11. und 12. Jahrhunderts boten mit ihren auf Bemalung geradezu angelegten Wandflächen reichlich Platz, den Klostervorstände und bischöfliche Auftraggeber als Betroffene und Handelnde im politischen Streit zu nutzen wußten für monumentale Stellungnahmen und Standortbestimmungen in Bildern, die ein größeres Publikum erreichten als Bücher und zudem dauerhaft sichtbar vor Augen standen.“ Vgl. Stein-Kecks 2006, S. 395.

¹⁰⁸ Schreiner 2000, S. 1.

¹⁰⁹ Natürlich ist jede Art von Kunst selbst schon eine Interpretation oder Fiktionalisierung der Wirklichkeit, dennoch hat die Wirklichkeit, in die ein Kunstwerk eingebunden ist, immer auch auf das Kunstwerk einen Einfluss. „Es gibt (...) die Fiktionalisierung historischer Daten und Fakten sowie die gesellschaftliche, wirklichkeitsstiftende Funktion des Fiktiven. Als Ausdrucks- und Darstellungsform geschichtlicher Erfahrung bleibt Fiktion zurückgebunden an historische Realität.“ Vgl. Schreiner 2000, S. 3.

¹¹⁰ Schreiner 2000, S. 6

¹¹¹ Schreiner 2000, S. 5

Gerade in einem solchen Kontext ist es leicht zu verstehen, dass versucht wird, mit Hilfe von Bildern eine Herrschaftssituation darzustellen, die noch nicht besteht, für die durch das „Vorgaukeln“ oder Visualisieren ihres Bestehens jedoch der Raum, die Möglichkeit oder gar die angenommene Notwendigkeit erwirkt werden.

„Kunst kommuniziert Ansprüche. In einer Gesellschaft, in der zeichenhaftes Handeln wirklichkeitskonstitutiv ist, hat sie einen hohen Stellenwert. Für Bauten und ihre Ausstattung, für Schatzkunstwerte und Bücher werden enorme Mittel aufgebracht. Die Konkurrenz, der Rangstreit zwischen den geistlichen Institutionen und zwischen den Fürsten fördert dies noch.“¹¹²

Durch das Mittelalter hindurch gibt es zahlreiche Beispiele, dass sich „Bilder im Widerstreit zwischen *Regnum* und *Sacerdotium*“ befinden, dass sie also verwendet werden, um die Macht der Kirche gegen die weltliche Herrschaft oder umgekehrt durchzusetzen bzw. zu etablieren.¹¹³

III.5. Szenen der Kommunikation

Die beiden neutestamentlichen Szenen, die Verkündigung und die Taufe, sind in der Fensterlaibung genau im Apsisscheitel angebracht. Sie befinden sich damit, was ihre räumliche Lage innerhalb des gesamten Bildprogramms angeht, auf der Höhe zwischen den Heiligenszenen und den Szenen aus dem Alten Testament, sodass sich eine chronologische Logik ergibt. (Abb. 26) Allerdings müssten sie in Bezug auf ihre hierarchische Wertung vielmehr über dem Alten Testament sein, da ja das Alte Testament gegenüber dem Neuen für nachrangig gehalten wurde, war es doch gemäß der christlichen Überzeugung durch das letztere erfüllt worden.¹¹⁴ Die Position der

¹¹² Wittekind 2009a, S. 18.

¹¹³ Die Forschung hat deutlich gemacht, dass nicht nur aber besonders in der Folge des Investiturstreits in „Bildern mehr steckt als bloßer Dekor oder reine Exegese, daß sie - in unterschiedlicher Weise und Intensität - in der Auseinandersetzung um die Kirchenreform und im Streit zwischen *Regnum* und *Sacerdotium* Position beziehen konnten, und zwar für beide Seiten, für die Kaiserlichen genauso wie für die päpstliche Partei.“ Nilgen 1997, S. 43. Anhand der breiten Diskussionen, die ein Wandbild im päpstlichen Lateranpalast in Rom mit der Kaiserkrönung Lothars III. von Süpplingenburg im Jahre 1133 in den Folgejahren nach sich zog, kann man die gewaltige politische Aussage, die in einem Bild und seiner Ausdeutung stecken konnte, nachvollziehen. Das Wandgemälde, das Papst Innozenz II. (1130-1143) hatte anbringen lassen, verletzte in den Augen von Kaiser Friedrich Barbarossa (1152-1190) die Würde des Kaisertums, da die dargestellte Geste des Kaisers Lothar bei seiner Krönung als lehnsrechtlicher Vorgang verstanden werden konnte. Die Macht des Papstes wurde dadurch untermauert und der Kaiser in kirchlicher Abhängigkeit gezeigt. Die eigentliche provokative Energie des Bildes konnte sich in ihrer Brisanz erst entfalten, als es durch schriftliche und mündliche Stellungnahmen von Seiten der Zeitgenossen an die Öffentlichkeit herausgetragen und mit Bedeutung aufgeladen wurde. In der Medientheorie des 12. Jahrhunderts wurde dem Bild das Potenzial zugeschrieben, Ansprüche anzudeuten, die dann in einer schriftlichen Auslegung verfestigt werden und schließlich Gültigkeit erlangen.

¹¹⁴ Vgl. Demus 1992, S. 12: „Im Idealfall handelt es sich dabei um eine hierarchische Abfolge von oben

beiden Abbildungen erklärt sich vor allem durch die Tatsache, dass sie sich nicht wie die anderen auf der Apsiswandfläche befinden, sondern auf der Fläche der Fensterlaibung. Die in der Hierarchie der Typologie hoch angesiedelten neutestamentlichen Szenen sind dadurch zwar für die Gläubigen aus dem Kirchenraum schlechter sichtbar, aber gleichzeitig wird ihnen auch ein Stück Exklusivität zugeschrieben. Das Fenster kann als Verbindung zwischen dem Innenraum der Kirche und dem Außenraum um sie herum gesehen werden. Es ist als Ort des Übergangs durchlässig zwischen innen und außen. Genau auf diese vermittelnde Eigenschaft beziehen sich auch die ausgewählten Szenen. Der Erzengel Gabriel und Johannes der Täufer sind beide Mittlerfiguren, die eine Kommunikation zwischen Gott und den Menschen bewerkstelligen. Diese kommunikativen Szenen der Verkündigung und der Taufe können als Darstellung der Auffassung von Kommunikation, wie sie von den Urhebern des Bildprogramms dieser Pfarrkirche verstanden wurde, analysiert werden.

„Unstreitig ist Kommunikation ein konstitutives Element christlicher Frömmigkeit. An zahlreichen Beispielen ließe sich das verdeutlichen. Rituale, derer sich die christliche Liturgie bedient, um der christlichen Heilsbotschaft eine symbolische Form zu geben, sind Kommunikationsmedien, die sicht- und übertragbar machen sollen, worauf sie hinweisen. Bilderverehrung, die als Blickaustausch zwischen dem Betrachter und dem in den Blick genommenen Heiligen begriffen wird, ist ihrem Wesen nach ein kommunikativer Vorgang.“¹¹⁵

Es lassen sich verschiedene kommunikative Aspekte von Religion auflisten. So ist auf der einen Seite eine religiöse Gemeinschaft, je größer sie ist, umso mehr, nur durch Kommunikation möglich. Vereinheitlichende Rituale gewährleisten einen religionsgemeinschaftlichen Zusammenhalt, indem sich jeder einzelne Gläubige für sich und vor den Augen der anderen Gläubigen zu demselben Glauben bekennt. Nur wenn der Gläubige über seinen Glauben, über diese ganz persönliche Sache, auch kommuniziert, kann er die Bestätigung erlangen, dass er in Gemeinschaft mit den anderen dem wahren Glauben anhängt. Auf der anderen Seite geschieht in der Religion auch eine Kommunikation zwischen dem Menschen und Gott - in beide Richtungen. „Kommunikation vollzieht sich überall dort, wo etwas zu verstehen gegeben wird, bzw. wo jemand zumindest meint, es werde oder es sei ihm etwas zu verstehen gegeben.“¹¹⁶ Natürlich unterscheidet sich diese Kommunikation zwischen dem Menschen und Gott von anderen Formen der Kommunikation zwischen Menschen. Ich glaube, dass es nicht falsch ist zu sagen, dass sie von noch mehr Schwierigkeiten geprägt ist.

nach unten.“

¹¹⁵ Schreiner 2002, S. 18.

¹¹⁶ Tyrell 2002, S. 50.

„Bleibt man nun bei der Sonderstellung religiöser Kommunikation, so liegt es erst einmal nahe, diese damit in Verbindung zu bringen, daß die religiöse Kommunikation ein besonderes Verhältnis zur *Wahrnehmung* hat. Dieses hat zunächst mit der menschlichen Sprache zu tun, deren kommunikative Nutzung die miteinander Sprechenden *unabhängig* macht von dem jeweils wahrnehmbaren Weltausschnitt, vom Hier und Jetzt, in dem sie sich aktuell befinden.“¹¹⁷

Die Unabhängigkeit der Kommunizierenden gegenüber der Wahrnehmung führt bei der religiösen Kommunikation nun zu einer besonderen Schwierigkeit oder, positiv formuliert, zu einer Freiheit. Sie bewirkt eine Entkoppelung von jeglicher Möglichkeit der Rückversicherung durch die menschlichen Wahrnehmungsorgane. Die eine Seite der Kommunikation befindet sich schließlich in einem Raum der Transzendenz, der in der menschlichen Vorstellung gerade durch Negationen des Gewöhnlichen und sinnlich Wahrnehmbaren beschrieben wird.¹¹⁸ Bei einer Kommunikation zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre muss demgemäß das, was sich dem sinnlich Erfahrbaren entzieht, in die irdischen Gegebenheiten des sinnlichen Bewusstseins eindringen. „Generell aber gilt, daß alle unmittelbare präsentische 'Berührung' mit dem Sakralen oder Numinosen so beschrieben wird, daß dabei die Normalbedingungen von Wahrnehmung und Realitätskontakt 'außer Kraft' gesetzt sind“.¹¹⁹

Johannes tritt in seiner Funktion als Täufer aus der Richtung des Fensters von außen nach innen hin auf Jesus zu, der hier vor allem Mensch ist. Er zeigt damit die Richtung an, in der sich das Göttliche aus der Sphäre der Transzendenz in den Bereich der Immanenz bewegt. Es ist zu vermuten, dass auch der Erzengel Gabriel neben dem Fenster positioniert sein müsste und von dort die Frohe Botschaft zu Maria nach innen trägt. Die umgekehrte Stellung der beiden jedoch erklärt sich dadurch, dass diese Art der Verkündigungskomposition die gängige war und außerdem der Maler der Apsis in Berghausen eine parallele Komposition der beiden Szenen im Fenster anstrebte.

In der Szene der Verkündigung wird die Kommunikation zusätzlich zu der inhaltlichen und bildlichen Darstellung mittels eines Spruchbandes deutlich gemacht.¹²⁰ Die Schrift ist dabei Bildgegenstand und integrierter Bestandteil des Bildes und ihre Form sowie die Form ihres Schriftträgers sind dekorativer Mitgestalter der Komposition.¹²¹ Es handelt sich bei einem Spruchband um eine spezielle Art von Schrift

¹¹⁷ Tyrell 2002, S. 51.

¹¹⁸ Vgl. Tyrell 2002, S. 51 ff.

¹¹⁹ Tyrell 2002, S. 54.

¹²⁰ Während die Bezeichnung Schriftbänder den Propheten, die Ausschnitte ihrer Prophezeiungen vorweisen, vorbehalten ist, gebraucht man den Ausdruck Spruchband für die Darstellung mündlicher Kommunikation im Bild. Vgl. Späth 2011, Anmerkung 78.

¹²¹ Vgl. Späth 2011, S. 143.

im Bild, nämlich um einen

„fiktive(n) Sprachtext der Handlungsträger. In Form beigegebener Rotuli, Spruchbänder wie auch im Bild ohne Trägermedium verortet sind sie mit divergierenden Funktionen belegt, die sich auch in der sprachlichen Diktion niederschlagen. Aus Texten entlehnte Zitate gehören ebenso dazu wie eine wörtliche Rede, die eine innerbildliche Kommunikation fingiert. In Bezug auf die Rezeption erfüllen sie die Aufgabe, im Bild einen Sprechakt zu spiegeln, der jenseits des Bildes Realität gewinnen kann.“¹²²

Spruchbänder, „die es (...) gestatten, Querverbindungen zwischen den einzelnen Teilen der Ausstattung herzustellen und es andererseits ermöglichen, einzelne oder in einen Handlungszusammenhang verwobene Figuren redend auftreten zu lassen“¹²³, verbildlichen die direkte Rede, die mündliche Kommunikation der in der Szene abgebildeten Figuren. Sie verleihen der bildlichen Darstellung etwas Unmittelbares und szenisch Erlebbares.

Spruchbänder - oder in diesem Falle Schriftbänder - sind häufig in Prophetendarstellungen anzutreffen. „Was einen alttestamentlichen Seher ausmacht, ist ja (...) in erster Linie sein privilegierter Umgang mit Sprache und Schrift in der Funktion als Sprachrohr Gottes.“¹²⁴ Auch der Erzengel Gabriel ist in der Verkündigungsszene ein Übermittler der göttlichen Botschaft an Maria. Die Worte des Engels, die Maria die Empfängnis des Gottessohnes verkündigen, sind in schriftlicher Form vergegenständlicht.

Es ist kein Zufall, dass gerade in der Verkündigungsszene innerhalb der bildlichen Darstellung ein Spruchband auftaucht.

„Schon in der Spätantike galt die Gottesmutter Maria als von Gott zugerichtetes Papyrusblatt oder als zu lesendes und zu deutendes Buch; doch stellte man sie auch selbst lesend oder schreibend dar und (sic!) dachte sich die in der Verkündigungsszene konzentrierte Inkarnation als einen Akt der Inskription.“¹²⁵

Bei jeglicher Kommunikation zwischen Gott und den Menschen, sei es in aufwärts, sei es in abwärts gerichteter Bewegung, stellt sich die Frage, wie sich die Sphäre der Transzendenz und die Sphäre der Immanenz berühren können. Wie kann etwas, das in seinem Wesen als etwas dem Irdischen vollkommen Entgegengesetztes gedacht wird, dieses Irdische kommunikativ berühren? Die Schrift als ein Medium der Kommunikation bietet sich für diese Aufgabe an, da ihr im religiösen Kontext ein weiterer Aspekt hinzugefügt werden kann. In der christlichen Religion ist sie ein Medium der göttlichen Offenbarung. Sie ist „ein spezielles Medium (...): dem Irdischen

¹²² Schellewald 2011, S. 20.

¹²³ Demus 1992, S. 26.

¹²⁴ Hediger 2008, S. 212.

¹²⁵ Kiening 2008, S. 27.

angehörend, zugleich aber auch fürs Überirdische transparent.¹²⁶ Die Schrift ist in ihrer konkreten Erscheinung ein ganz greifbares Objekt. Gleichzeitig jedoch vermag sie als Mittel einer Inhaltsübertragung sich selbst zu übersteigen und auf etwas außerhalb ihrer selbst zu verweisen.

„Die materielle Schrift führt auf eine übermaterielle, der äußerliche Vollzug auf einen innerlichen. (...) (D)ie konkrete Schrift wird einerseits beständig auf ein ontologisches Modell von Schrift bezogen, andererseits durch Mündlichkeit und Schriftlichkeit in komplexe kommunikative Ereignisse integriert. Die Verkündigungsbilder etwa zeigen (...), wie die Auserwählte über den Engel des (mündlichen) göttlichen Logos teilhaftig wird (...). Mündliche und schriftliche Kommunikation greifen ebenso ineinander wie Transzendenz und Immanenz. Der göttliche Logos wird als Schrift sichtbar.“¹²⁷

Auch in der Szene mit dem brennenden Dornbusch wird mittels eines Spruchbandes die Kommunikation zwischen Gott und einem Menschen dargestellt. In dieser Szene gibt es keine vermittelnde Instanz, auf direktem Wege kommuniziert Gott mit Moses. „Denn die Präferenz Gottes für Mose - hochselektiv und unwiederholbar - war eine *kommunikative* Präferenz; allein mit diesem suchte und pflegte er (immer neu) den vertrauten Umgang.“¹²⁸ Dass er ihm in einem brennenden Dornbusch erscheint, ist auf die schon erwähnte kommunikative Bedingung zurückzuführen, dass die Berührung der menschlichen Umgebung mit der allen Sinnen enthobenen Sphäre nur innerhalb einer Ausschaltung der Normalsituation geschehen kann, die dann mit Superlativen, Negationen oder Übernatürlichem beschrieben wird.

III.6. Die politische Dimension von Schrift

Die Verbindung von Schrift und Bild kann unterschiedlich dichte Stufen der Kombination aufweisen. Sie können lediglich nebeneinander stehen, sie können jedoch auch zu einem schwächeren oder stärkeren Grad intermedial miteinander verflochten sein. „Als Regel ist eher die Variabilität als eine Normierung zu betonen. Die auf der ästhetischen Ebene vollzogene Verschränkung unterstreicht vielfach das der Schrift zueigene visuelle Potential.“¹²⁹ Die Schrift kann man innerhalb des Bildes daher in ihrer inhaltlichen Bedeutung verstehen, sie aber auch als Figur, als ästhetisches Gebilde, sehen.

In den Wandmalereien von St. Cyriacus kommt Schrift als Beischrift oder als

¹²⁶ Kiening 2008, S. 46.

¹²⁷ Kiening 2008, S. 51 ff.

¹²⁸ Tyrell 2002, S. 65.

¹²⁹ Schellewald 2011, S. 19.

Spruchband vor. Beischriften gibt es über den beiden neutestamentlichen Szenen der ANNUNTIATIO und der BAPTIZATUR DNS (Taufe des Herrn). Jeweils ein Spruchband wird von den vier Evangelistensymbolen, versehen mit dem jeweiligen Namen des Evangelisten, in der Darstellung der Majestas Domini gehalten. Ein weiteres Spruchband, dessen Aufschrift heute nicht mehr lesbar ist, mag wohl die Worte Gottes an Moses in der Dornbuschszene getragen haben. Auf das AVE MARIA des Verkündigungse Engels ist bereits ausführlich eingegangen worden.

Mit dem Auftauchen eines Schriftzugs im Zusammenhang mit der Darstellung der Evangelisten hat es eine besondere Bewandnis. In diesem Kontext liegt das Augenmerk insbesondere darauf, die Autorität und Authentizität der heiligen Evangelien zu garantieren. In spätantiken und frühchristlichen Darstellungen der Evangelisten, die ihre heiligen Texte mittels göttlicher Inspiration niederschreiben, setzt sich ein Bildtypus durch, der gültig für das gesamte Mittelalter wurde. Die sich etablierende Ikonographie ist dadurch bestimmt, dass auf der einen Seite die Autorschaft des heiligen Textes durch den Evangelisten deutlich gemacht wird, indem die Schrift ganz klar den bestimmten Text zu erkennen gibt, und auf der anderen Seite die verbürgte Inspiration durch die göttliche Wahrheit in Form einer unterschiedlich gearteten Personifikation dargestellt wird. In der Zeit des jungen Christentums vollzog sich ein Wandel in der Bewertung der Medien Schrift und Bild, in den frühen Evangelistendarstellungen spiegelt sich die damalige Bewertung des Evangeliums als heilige Schrift.¹³⁰ In den Jahrhunderten, in denen ein reger Diskurs um die wahren religiösen Texte geführt wurde, da es noch keinen verbürgten und verbindlichen neutestamentlichen Kanon gab, wurde das Medium Schrift als Garant für die göttliche Herkunft des offenbarten Wortes entdeckt. In der christlichen Lehre wurde auch auf visueller Ebene betont, dass die Evangelien in ihrem Wortlaut vom heiligen Geist diktiert seien und aufgrund dessen die garantierte Richtungsweisung für die Christen bildeten.¹³¹ Von nun an und wegweisend für das weitere Mittelalter galten Schrift und Bild als Gewähr für eine authentische göttliche Urheberschaft.¹³² Die Malereien in der Apsiswölbung von St. Cyriacus zeigen die Symbole der Evangelisten, die ihren Namenszug vorweisen. Es scheint, dass es nicht nötig war, die Evangelisten durch eine eindeutigere Zuweisung zu definieren, als es ihre Symbole ohnehin vermögen - besonders wenn man bedenkt, dass kaum jemand die Aufschrift lesen konnte. Vielmehr

¹³⁰ Vgl. Krause 2011, S. 42.

¹³¹ Vgl. Krause 2011, S. 73.

¹³² Vgl. Krause 2011, S. 83.

scheint die Schrift hier eine andere Funktion zu erfüllen. Es

„ist angesichts der Akribie, mit der selbst Maria wiederholt in einem Programm namentlich herausgehoben wurde, zu vermuten, dass diesen Inschriften auch jenseits der bloßen Identifizierung Bedeutung zukam. Aufgrund der nur begrenzten Literalität der hochmittelalterlichen Gesellschaft scheint die Schrift überhaupt kein geeignetes Mittel zur Identifizierung gewesen zu sein.“¹³³

Auch für die Illiteraten wird verdeutlicht, dass die Evangelien, die ja Predigtgrundlage in der heiligen Messe sind, die göttliche Wahrheit beinhalten, in ihrem Wortlaut für immer fixiert.

Es ist erstaunlich, dass die Wandmalereien einer Pfarrkirche, deren Benutzer zum größten Teil nicht lesekundig waren, an zahlreichen Stellen Schriftzüge in die bildliche Darstellung integrieren. Welche Funktionen sollten die Spruchbänder und die Beischriften in den Apsismalereien in St. Cyriacus erfüllen? Auf welche Weise konnten sie entziffert werden und auf welcher Ebene ist ihre Lesbarkeit zu verstehen?

„Schrift hat vielerlei Dimensionen. Sie ist nicht nur aufgezeichnete Sprache und Träger von Information. Sie ist auch Spur von Bewegung und Ergebnis von Handlungen. Als Zeichen, Figur und Linie bezeugt sie, was geschehen ist, und beeinflusst, was geschieht und geschehen wird. Lange in der Hand von wenigen, war sie Ausdruck geheimnisvollen Wissens, ihr Ursprung galt als göttlich, ihr Wesen gleichzeitig dauerhaft und fragil, materiell und immateriell. Immer indes hat sie vermocht, Flächen zu gestalten - ob auf dem Steinblock, der Codexseite oder dem Bildschirm. Immer hat sie es ermöglicht, Räume darzustellen, zu beanspruchen und zu entwerfen - mentale wie reale, akustische wie optische.“¹³⁴

Die Anwesenheit von Schrift in den Wandmalereien in St. Cyriacus erfüllt, wie im vorangehenden Kapitel beschrieben, einerseits die Funktion, die göttliche Offenbarung zeichenhaft vor Augen zu führen. Prototypisch für den Schriftgebrauch im Christentum steht die Bedeutung der Bibel, der Heiligen Schrift. In ihr ist nicht nur die Heilsgeschichte enthalten und dargestellt, sie selbst ist auch ein heiliger Gegenstand, ein heiliges Buch.

„Der auratische Charakter der Bibel, der zwischen Repräsentation und Präsenz von Heil oszilliert, hat sich in der Geschichte des Christentums auf zahlreiche weitere religiöse und weltliche Formen des Schriftgebrauchs übertragen, deren Funktionen nicht auf das reduziert sind, was in den Schriften textlich enthalten und formuliert ist. In liturgischen Büchern, Gebets- und Erbauungsbüchern, in der Aufnahme von Buchstabenzeichen in Bilder, Gegenstände und in verschiedene Materialien, fungiert Schrift nicht nur als geschriebene Sprache, sondern kann als sichtbares Zeugnis göttlicher Offenbarung in der Welt gelten.“¹³⁵

Schrift kann andererseits damit in Zusammenhang gesehen werden, dass sich eine religiöse Gemeinschaft herausbildet und ihre Identität findet. So wie festgesetzte bildliche Schemata dazu dienen können, dass ein Zusammenhalt zwischen Gläubigen

¹³³ Späth 2011, S. 137.

¹³⁴ Kiening/ Stercken 2008, S. 5.

¹³⁵ Herberichs/ Wetzel 2008, S. 277.

über große zeitliche und räumliche Grenzen hinweg möglich ist, so sind auch schriftliche Formeln dazu geeignet, einen gemeinsamen Bezugspunkt zu finden.

„Die klösterliche Produktion liturgischer Bücher mit ihren festen Texten ließ überhaupt erst eine einheitliche Traditionsgemeinschaft entstehen und gab ihr über größere zeitliche und räumliche Distanz hinweg Bestand. Die liturgischen Handschriften fixieren und kodifizieren religiöse Kommunikation und machen sie wiederholbar, wodurch sich die Glaubensgemeinschaft nicht nur in zeitlicher, sondern auch in räumlicher Ausdehnung als ein *corpus mysticum* verwirklichen kann.“¹³⁶

Ein Schriftzug - und sei er für viele nicht zu entziffern, da sie weder lesen können noch der lateinischen Sprache mächtig sind - mag sich dazu eignen, dass eine Gemeinschaft im Glauben eine Identität ausbildet. Was sich in der christlichen Liturgie in mündlicher Form abspielt, geschieht in Wandmalereien mit einer Bild-Text-Verbindung im visuellen Bereich.

Des Weiteren sind Spruchbänder dazu geeignet, verschiedene Zeitebenen gleichzeitig sichtbar zu machen und dadurch eine gewisse Zeitenthabenheit oder Heilszeitlichkeit zu verbildlichen. Die Verkündigung durch den Erzengel an Maria mag nur einen kurzen Moment gedauert haben, sie ist - im Übrigen ähnlich wie durch die Abbildung selbst - durch das von ihm gehaltene Spruchband in den Wandmalereien für eine lange Dauer sichtbar gemacht. „Dabei, so die These, diene die intermediale Verflechtung von Bild und Schrift nicht zuletzt dazu, das ephemere Medium der gesprochenen Sprache für die zeitgenössischen Rezipienten erfahrbar zu machen.“¹³⁷ Das Wort des Erzengels erhält eine heilszeitliche Dimension. Die von den Evangelistensymbolen gehaltenen Spruchbänder mit ihren Namen vergegenwärtigen hingegen nicht einen bestimmten Moment aus dem Neuen Testament, sondern den Zeitpunkt der Niederschrift des heiligen Evangeliums. Die Anwesenheit der Evangelistensymbole in der Apsiswölbung in Jesu Gefolge am Jüngsten Tag impliziert die Teilhabe von Markus, Matthäus, Lukas und Johannes am ewigen Leben. Die von ihnen gehaltenen Spruchbänder verweisen auf die von ihnen geschriebenen Evangelien. Die Lesung des heiligen Evangeliums im Rahmen der heiligen Messfeier wird durch die gewählte Darstellung in den Apsismalereien in St. Cyriacus auf eine heilszeitliche Stufe gehoben.

Außerdem kann die Anwesenheit von Schrift auch als politische Aussage gedeutet werden. Auf die politische Funktion von Wandmalerei im Allgemeinen wurde bereits eingegangen. Die politische Funktion von Schrift verhält sich parallel dazu, weil

¹³⁶ Herberichs/ Wetzel 2008, S. 281.

¹³⁷ Späth 2011, S. 129.

beide als Zeichensystem und als Übertragungsmittel von Bedeutung gesehen werden können. Die Funktion von Schrift ist um eine Stufe spezieller, da ihr Inhalt weniger direkt und allgemein verständlich ist als bei einem Bild. Die Wege ihrer Codierung und ihrer Entzifferung müssen erst erlernt werden und sind nicht einfach so jedem zugänglich.

„Die zumeist in Latein gehaltenen Schriftelemente auf Glasfenster, Skulpturen, Wandmalereien - aus dem Schriftraum des Buches auf andere Medien übertragen und in programmatische, zum Teil hochkomplexe theologische Bezüge gesetzt - dienen auch hier nicht einzig der korrekten Identifizierung und Deutung ikonographischer Programme, sondern sie repräsentieren (und dies nicht nur für illiterate Bevölkerungsschichten) Schriftlichkeit als solche.“¹³⁸

Schrift hat eine raumbildende Eigenschaft und diese kann politisch genutzt werden. Indem ein Schriftzug einen bestimmten Raum bezeichnet und benennt, ihm einen Inhalt und eine Bedeutung gibt, wird dieser Raum gleichzeitig durch die Beschriftung von dem Inhalt besetzt. In einer Gesellschaft, in der wie im Mittelalter nur wenige des Lesens und Schreibens kundig sind, wird dieser Raum mit Hilfe der Schrift Teil eines Raums, der innerhalb der Deutungshoheit der Schriftkundigen liegt. Die enge Verbindung zwischen Schrift und Raum vollzieht sich auf mehreren Ebenen:

„Erstens ist Schrift, zumindest in der Hand- und Druckschrift, immer auch Spur von Bewegung in einem Raum. Zweitens impliziert sie selbst immer eine Raumdimension: der massive Steinblock, die in sich zusammengezogene Rolle, die sich zur Corpora formierenden Pergament- und Papierseiten, die animierte und tiefesuggerierende Bildschirmoberfläche. Drittens besitzt sie die Macht, ihrerseits Räume darzustellen, auf solche zu verweisen oder Ansprüche zu erheben. Viertens schließlich ermöglicht sie Wahrnehmungsformen, in denen, wie Barthes andeutet, das lesende oder betrachtende Subjekt in und mit Schrift seine eigenen Räume konstruiert: mentale wie reale, akustische wie optische.“¹³⁹

In der Berghausener Verkündigung markiert der Schriftzug ANNUNTIATIO den Inhalt der dargestellten Szene, er reserviert diesen Raum für die Darstellung. Das Schriftband AVE MARIA dringt als Zeichen des Heils, als göttliche Botschaft von außen nach innen ein. Auch in der konkreten Räumlichkeit des Fensters ist dieser Übergang vom Außen- zum Innenraum repräsentiert.

„Ist der Status von Schrift einerseits jeweils auf Räume ihrer Produktion und Rezeption zu beziehen, so ist als eine Entstehungsbedingung für sie zugleich die stete Überschreitung dieser Räume vorausgesetzt; diese transzendierende Eigenschaft ist geradezu konstitutiv für Schrift und prädestiniert sie als ein Medium des Heils.“¹⁴⁰

In seiner Eigenschaft als Schriftzug, der nur von „Eingeweihten“ entschlüsselt werden kann, besetzt das AVE MARIA den Raum gleichzeitig für die Schriftkundigen. Der

¹³⁸ Herberichs/ Wetzel 2008, S. 282.

¹³⁹ Kiening 2008, S. 18.

¹⁴⁰ Herberichs/ Wetzel 2008, S. 283.

Weg, auf dem das göttliche Heil erfahren werden kann, obliegt der Erklärung und Deutung durch einen literaten Geistlichen, der in der Ausübung seiner predigenden Tätigkeit selbst zu einem legitimierten Mittler zwischen den Gläubigen und Gott wird. „Schrift zählte nicht nur als Gegebenheit, sondern auch als Prozess. Der Akt des Lesens galt als ein Vollzug, ein körperlicher, in dem eine Anverwandlung ans Gelesene stattfinden kann.“¹⁴¹ Die Predigt und das Lesen des Schriftbandes wird durch das laute Aussprechen zu ein und demselben Vorgang. Der Geistliche, der sich in seiner Predigt derselben heiligen Worte bedient wie der Erzengel in der Szene der Verkündigung wird selbst zu einem Heilsbringer. Er befindet sich in dieser Situation der Aneignungsfähigkeit, weil er vermutlich als einziger Gläubiger der Gemeinde des Lesens kundig ist.

„Die Schrift und ihre Zeichenhaftigkeit oszillieren im kirchlichen Kontext zwischen Revelation und Verbergen: Für den illiteraten Gläubigen, welcher die Schrift und ihren Sinn nicht selbst zu entziffern und zu deuten in der Lage ist, sind Schrift und Buch ein Faszinosum, deren Bedeutsamkeit über Ausstrahlung, Präsenz und Einbindung in rituelle Praktiken erfahrbar gemacht werden kann. Für den gebildeten Kleriker hingegen eröffnen sich über die Entzifferung der Schrift hinaus weitreichende, vielschichtige, letztlich aber doch unergründliche Dimensionen, die auch nach Anwendung der erlernten exegetischen Mittel und dem Studium der kirchlichen Autoritäten auf das Geheimnis zurückverweisen.“¹⁴²

IV. Analyse des Bildprogramms

Eine Analyse von religiösen Malereien im Hinblick auf ihre theologische Aussage liegt nahe. So finden sich in Berghausen Darstellungen des Alten und des Neuen Testaments, die man typologisch aufeinander beziehen kann. Die Szene mit Moses vor dem brennenden Dornbusch und die mit dem ergrünten Aaronstab rechts und links vom Apsisscheitelfenster stehen in Verbindung zu der Szene der Verkündigung in der Fensterlaibung. Der Dornbusch, der brennt, aber nicht verbrennt, weist auf Maria, die den Sohn Gottes empfängt, ohne durch seine Göttlichkeit zu verbrennen. Der ergrünte Aaronstab deutet ebenfalls auf die Empfängnis Jesu durch Maria, die dennoch jungfräulich blieb.¹⁴³

Die Darstellung des Isaakopfers weist typologisch auf die Kreuzigung und den

¹⁴¹ Kiening 2008, S. 34.

¹⁴² Herberichs/ Wetzels 2008, S. 281.

¹⁴³ Vgl. Rother o. J., S. 13.

Opfertod Jesu hin. Sie ist ein beliebtes Motiv für Malereien in der Nähe des Altars. Meist befindet sie sich jedoch nicht in der Apsis, sondern auf den Triumphbogenwänden.¹⁴⁴ Die Szene des Isaakopfers als Typos steht der Samsonszene gegenüber. Während die eine auf den Opfertod Jesu hindeutet, entspricht die andere seiner Auferstehung. Samson erhebt sich als Typos zum auferstandenen Jesus mit den Säulen des Stadttors und trägt sie davon.¹⁴⁵

Die unteren Bilder der Apsismalereien haben weniger eine heilsgeschichtliche als eine moralische Aussage. Auf der vom Betrachter linken Seite ist das törichte Verhalten dargestellt. Der König, der lediglich auf die Fortuna vertraut, ist der Vergänglichkeit ausgeliefert. Auf der rechten Seite hingegen ist ein Beispiel für kluges Verhalten gegeben. Die in Not geratenen Seefahrer rufen den heiligen Bischof Nikolaus zu Hilfe und werden gerettet. „Aussage der korrespondierenden Bilder wäre, dass man sich nicht der blinden Fortuna sondern der Fürsprache des hl. Nikolaus anvertrauen soll.“¹⁴⁶

Dennoch möchte ich behaupten, dass in den Berghausener Malereien darüber hinaus eine politische Aussage übermittelt werden sollte, die in dieser Form von den damaligen kirchlichen Herren zumindest teilweise bewusst gewählt wurde.

„Ein Rückzug auf das Ideal der Kirche prägt allgemein die Bildprogramme (...). Einzelne Programmbilder werden eingebunden in einen größeren Zusammenhang ekklesiologischer Bildfolgen, die allgemein heilsgeschichtlich - aber eben auch politisch - gelesen werden können.“¹⁴⁷

Die geschichtliche Situation stellt sich im südlichen Westfalen um 1220 so dar, dass es einen kirchlichen Herrscher über das Gebiet gibt, der obendrein die Position eines weltlichen Herrschers einnimmt. Der Erzbischof von Köln kann sich zwar als höchsten Herrn in der Region betrachten, doch wird sein Machtanspruch immer wieder von anderen Herren angefochten. Er muss seine Herrschaftsrechte durchaus verteidigen, denn das südliche Westfalen ist ein umstrittenes Gebiet. Gibt es in der Wahl des Bildprogramms in St. Cyriacus folglich Hinweise darauf, dass die geistliche Macht das Medium der Malereien nutzt, um ihre Herrschaftsposition zu festigen?

„Zu den Aufgaben des Bischofs gehört im 12. Jh. immer noch der Kirchenbau, wenngleich vermehrt aus asketischen Kreisen Kritik zu vernehmen ist. Denn man vermutet - nicht ganz zu unrecht - in den Kirchenbauten auch die Befriedigung repräsentativer Bedürfnisse, Machtdemonstration und Selbstdarstellung der geistlichen Bauherren und

¹⁴⁴ Vgl. Demus 1992, S. 17.

¹⁴⁵ Vgl. Rother o. J., S. 13.

¹⁴⁶ Rother o. J., S. 18.

¹⁴⁷ Stein-Kecks 2006, S. 404. Heidrun Stein-Kecks bezieht sich mit ihrer Aussage auf das 11. und 12. Jahrhundert, ich meine aber, dass sie ebenso das Berghausener Bildprogramm betrifft.

Das Bildprogramm in Berghausen mag - in der Wahl der Szenen und in seiner Struktur - so zusammengestellt und ausgeführt worden sein, dass seine Aussage - und sei es nur indirekt und über unbewusste Umwege - die Machtposition des Kölner Erzbischofs stütze.

Die Anordnung der Figuren und Szenen weist eine deutliche Hierarchie auf. So ist Christus in der Mandorla, der von den vier apokalyptischen Wesen umgeben ist, die die ganze Apsis bestimmende Figur. Er ist nicht nur am besten sichtbar, da er mit Blick auf die Gläubigen in einer zentralen Position in seiner mandelförmigen Rahmung über dem Chor zu schweben scheint, sondern er befindet sich auch an der höchsten Stelle der Apsismalereien. Überdies ist er hinsichtlich der Größenverhältnisse getreu der im Mittelalter üblichen Bedeutungsperspektive die Figur mit den größten Maßen. Ihm folgen in Bezug auf ihre Größe und ihre Höhe die ihm zu beiden Seiten stehenden Heiligen. Die Felder und Figuren der darunterliegenden szenischen Darstellungen stehen in annähernd gleichem Größenverhältnis zueinander. Dass sich die moralischen Szenen unter den biblischen befinden, entspricht genau der hierarchischen Wertung. Die möglichen Gründe dafür, dass die Szenen des Neuen Testaments nicht oberhalb derer des Alten Testaments sondern in der Fensterlaibung angeordnet sind, - denn man würde es gemäß der christlichen Typologie genau anders herum erwarten - sind bereits in einem früheren Kapitel angeführt worden. Als unterstes Glied in der Hierarchie erkennen wir den Greifen als Element aus dem Zusammenhang des Grotesken oder Phantastischen. Er mag Teil eines Bandes gewesen sein, tritt hier jedoch weder in monumentaler Statik, noch als Figur in einer Bildkomposition auf.

„So fügt sich die malerische Ausstattung kirchlicher Innenräume (...) aus Teilen zusammen, die gewissermaßen verschiedenen Aggregatzuständen der Komposition entsprechen. Im Idealfall handelt es sich dabei um eine hierarchische Abfolge von oben nach unten, von der monumentalen Figurenkomposition über das 'Bild' zum formlosen Streumuster einzelner Motive.“¹⁴⁹

Stellt sich nun das Berghausener Bildprogramm einfach in die Tradition der christlichen Apsismalereien, ohne dass man darin eine besondere Aussage finden könnte? Der Aufbau der Malereien entspricht durchaus einem üblichen Schema und bestärkt zugleich affirmativ die darin enthaltene Wertung. Dadurch wird das vorhandene Herrschaftsverhältnis bestätigt und bekräftigt. Die Kirche als hierarchisches Gebilde und damit auch die Herrschaftsgewalt des Kölner Erzbischofs im südlichen Westfalen

¹⁴⁸ Wittekind 2009a, S. 14.

¹⁴⁹ Demus 1992, S. 12.

soll durch die bildliche Darstellung einer hierarchischen Struktur legitimiert werden. Das Medium der Wandmalereien wird in St. Cyriacus demnach dazu verwendet, eine politische Stellungnahme abzugeben und die Einstellung der Betrachter zu den sie umgebenden Herrschaftsverhältnissen zu beeinflussen. In welchem Maße dies im Bewusstsein der Beteiligten oder als unbewusster Akt geschieht, mag dahingestellt sein. Die Analyse der Malereien richtet sich in diesem Punkt nicht so sehr auf die angenommene tatsächliche Intention der Urheber, sondern mehr auf eine den Malereien inhärente Deutungsmöglichkeit.

Ferner wird die Person des geistlichen Würdenträgers in ihrer religiösen und gesellschaftlichen Funktion hervorgehoben. Dies geschieht auf der einen Seite bei der Wahl der Figuren, indem in der Begleitung des thronenden Christus mit Petrus und Cyriacus gleich zwei Heilige auftauchen, die eine kirchliche Position innehatten. Auf der anderen Seite beziehen sich einige Szenen der Apsismalereien auf die kirchliche Liturgie und das Priestertum. Die Darstellung von Abraham und Isaak steht als Darstellung einer Opferszene in engem Zusammenhang mit dem Messopfer, das der Priester in der Feier der heiligen Messe auf dem darunterstehenden Altar vollzieht. Die Szene mit dem ergrünten Aaronstab wird üblicherweise typologisch zu Marias Jungfräulichkeit gedeutet. Dennoch enthält sie eine politische Aussage, die in direkter Antithese zu Darstellungen einer anderen Begebenheit, nämlich der Weihe des Aaron und seiner vier Söhne durch Moses zu Priestern, verstanden werden kann.

„(D)er biblische Bericht zur Einsetzung und Weihe Aarons und seiner Söhne durch Moses ist ein *locus classicus* in der pro-kaiserlichen Argumentation, die sich nicht genug tun (sic!) kann, den nichtpriesterlichen, vielmehr herrscherlichen Charakter des Moses zu betonen, dem Gott dennoch die Einsetzung der Priester gebot.“¹⁵⁰

Im Gegensatz dazu steht bei der in Berghausen dargestellten Szene nicht die Funktion des „nichtpriesterlichen“ Moses im Vordergrund, sondern die Gottgegebenheit des ergrünten Stabes wird betont. Es wird demzufolge kein Argument für die weltliche, sondern im Gegenteil für die klerikale Seite geliefert. Dem unumstürzbaren und gottgewollten Charakter des Priestertums wird in den Malereien ein Manifest gesetzt. Ebenso stellt die Wahl der Szenen aus dem Heiligenleben einen Geistlichen in den Mittelpunkt: Der heilige Nikolaus war Bischof von Myra, und seine Insignien sind in den beiden Bildern der Apsis deutlich zu erkennen.

Insbesondere hebt die direkte Gegenüberstellung des törichten und des klugen Verhaltens in den unteren Bildern mit moralischem Bezug die Figur des Bischofs

¹⁵⁰ Nilgen 1997, S. 39.

Nikolaus hervor. In der direkten Konfrontation mit den weltlichen Gütern geht die Religion als klare Siegerin hervor. Während auf der einen Seite der weltliche Herrscher im Vertrauen auf das blinde Schicksal stürzen muss, bewährt sich auf der anderen Seite das Vertrauen in die göttliche Kraft und ihren geistlichen Fürsprecher, den heiligen Nikolaus, sehr wohl. Ganz deutlich wird hier den Vorzügen einer geistlichen gegenüber einer weltlichen Herrschaft Nachdruck verliehen.

In einigen Szenen der Wandmalereien von St. Cyriacus wird die Sichtweise auf Kommunikation, die in der Aussage des Bildprogramms enthalten ist, deutlich. Ein Bild von Kommunikation wird vermittelt, das dem Einsatz von Mittlerfiguren in der religiösen Kommunikation eine große Wichtigkeit beimisst. Auffallend viele Ereignisse, in denen gezeigt wird, wie die Kommunikation zwischen der irdischen und der göttlichen Sphäre vonstatten geht, sind in das Bildprogramm aufgenommen worden. So spricht Gott in der Darstellung des brennenden Dornbuschs direkt mit seinem ausgewählten Mittelsmann Moses, während Maria die Botschaft von der Empfängnis Jesu durch den Erzengel Gabriel erhält. Auch Johannes der Täufer muss als Mittlerfigur gesehen werden und die Taufe als ein Akt, der durch die Vermittlung eines anderen einen Menschen zu einem Gläubigen macht. Die Mittlerfiguren werden in der christlichen Religion in der Person der geistlichen Amtsträger verkörpert. Durch die prominente Darstellung der vermittelnden religiösen Kommunikation in den Berghausener Apsismalereien soll die Position der Geistlichen innerhalb der Glaubensgemeinschaft gestärkt werden.

Abschließend lässt sich vermuten, dass die Künstler, die an den Malereien von St. Cyriacus beteiligt waren, Kontakt zur Stadt Köln und ihrer Kunst hatten. Die Vermutung liegt allein schon deswegen nahe, weil sich die Bedeutung Kölns im Mittelalter für die gesamte Region einschließlich des südlichen Westfalens auch auf kulturelle und künstlerische Bereiche erstreckte. In der Berghausener Pfarrkirche war der Einfluss wohl nicht nur ein allgemeiner. Hier sollten bewusst enge Bande geknüpft werden, die auch in der Botschaft und im Stil der Malereien sichtbar sein sollten. Somit stimmen die Ergebnisse dieser Analyse sowohl mit Otto Demus' Aussage überein, wenn er 1968 in der Folge von Nikolaus Rodenkirchens Untersuchung von 1937 die Apsismalereien in Berghausen mit dem Evangelistar von Groß St. Martin in Köln in Verbindung bringt und einen Stilvergleich durchführt, als auch mit derjenigen von Heidrun Stein-Kecks, die 2009 die Malereien in St. Cyriacus als Werk einer

„erfahrene(n) Werkstatt der Zeit um 1200 bzw. vom Beginn des 13. Jhs“¹⁵¹ ansieht. Diese Vermutungen aus stilistischen Gründen werden, wie sich gezeigt hat, durch die geschichtliche Situation und durch die Tatsache gestützt, dass in der Aussage des Berghausener Bildprogramms die beschriebene politische Tendenz unterstrichen wird.

V. Schlussbetrachtung

Die Apsismalereien in St. Cyriacus in Berghausen haben sich als ein lohnender Gegenstand herausgestellt, über den eine umfassende kunstgeschichtliche Veröffentlichung noch aussteht. In der vorliegenden Arbeit wurden sie in Beziehung zur politisch- geschichtlichen Situation gesetzt. Dadurch konnten die Aussagen der vorangehenden Forschung zu einer zeitlichen und stilistischen Einordnung bestätigt werden. Da der Erzbischof von Köln, der Herzog des südlichen Westfalens, wo auch Berghausen liegt, als Herrscher von den anderen Fürsten der Region immer wieder angefochten wurde, drängt sich die Vermutung auf, dass die Malereien als Medium genutzt wurden, um eine politische Stellungnahme zugunsten der Herrschaftsbehauptung des Erzbischofs zu treffen.

Um die zugrunde liegende Frage nach der Art und Weise zu klären, in der in den Berghausener Apsismalereien eine politische Aussage übermittelt wird, war es nötig, einerseits genuin kunsthistorische Wege zu beschreiten und andererseits mit Hilfe einer interdisziplinären Herangehensweise der Bedeutung des Bildprogramms näher zu kommen. Die Ikonographie der Darstellungen erwies sich weitestgehend als gebräuchlichen Schemata entsprechend, einige Besonderheiten und Auffälligkeiten jedoch ließen sich deutlich feststellen. So wird in der Wahl der dargestellten Figuren und Szenen eine klare Hierarchie festgeschrieben, die geistliche Personen begünstigt. Sie werden sowohl in ihrer Position als geistliche Würdenträger als auch als Mittler zwischen Gott und den Gläubigen hervorgehoben. Die interdisziplinären Ansätze erstreckten sich auf Ergebnisse aus der Geschichtswissenschaft, der Kommunikationswissenschaft und der Bild-Text-Forschung. Unter den Funktionen der mittelalterlichen Apsismalerei konnte auch eine politische Funktion festgestellt werden. Bildliche Darstellungen wurden durchaus als Mittel genutzt, um eine politische

¹⁵¹ Stein-Kecks 2009b, S. 305.

Botschaft zu transportieren. Dabei musste das den Berghausener Apsismalereien inhärente Verständnis von Kommunikation herausgearbeitet werden. Es wurde deutlich, dass diejenige Kommunikation zwischen Gott und den Menschen als ideal angesehen wurde, die über die Vermittlung durch eine dafür legitimierte Person verläuft. Der Blick in die Bild-Text-Forschung bekräftigte die Hypothese, dass Kunst als Kommunikationsmedium Aussagen zu übertragen vermag. Eine Kombination von Schrift und Bild, wie sie in den Malereien von St. Cyriacus gegeben ist, erfüllt die Funktion der politischen Kommunikation in besonderem Maße.

Die Wandmalereien in St. Cyriacus haben sich als Zugang erwiesen, nicht nur zu den damals vorherrschenden theologischen Ansichten, sondern auch zu den damaligen tatsächlichen und angestrebten Machtverhältnissen.

An die durchgeführte Untersuchung könnten sich weitere anschließen, die eine ähnliche Fragestellung für andere Bauten, Malereien oder Kunstobjekte aus der Zeit und der Region eruieren. In erster Linie wäre es interessant, die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Wormbach in den Blick zu nehmen. Sie befindet sich nicht nur in unmittelbarer Nähe zu der Pfarrkirche in Berghausen, sondern sie war auch die Mutterkirche von St. Cyriacus und ebenfalls dem Kloster Grafschaft unterstellt. Außerdem fällt ihre Bauzeit in die Nähe der Errichtung der Kirche in Berghausen. Apsismalereien und Raummalereien weisen Parallelen auf und deuten auf einen gegenseitigen Einfluss hin. Es sollte untersucht werden, ob auch im Bildprogramm von St. Peter und Paul eine politische Stellungnahme erkannt werden kann.

Die Verbindung von Berghausen zur Stadt Köln in jener Zeit ist bislang nur auf der politischen Ebene ermittelt worden. Eine kunstgeschichtliche Beziehung wurde bisher - und auch diese Erkenntnis liegt schon lange zurück - lediglich zum Evangelistar von Groß St. Martin hergestellt. Neuere Forschungen zur romanischen Kunst in Köln sollten Beachtung finden, um die Apsismalereien von St. Cyriacus eingehender stilistisch und kulturgeschichtlich mit der für Westfalen wichtigen und einflussreichen Kölner Romanik in Zusammenhang bringen zu können.

Literaturverzeichnis

Braunfels 1976

Wolfgang Braunfels, Petrus, in: Ders. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Rom 1976, Sp. 158-174.

Bulst 1972

W. A. Bulst, Samson, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom 1972, Sp. 158-174.

Claussen 1978

Hilde Claussen, Zur Farbigekeit von Kirchen des 12. und 13. Jahrhunderts in Westfalen, in: Westfalen 56, 1978, S. 18-72.

Demus 1992

Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1992 (Erstausgabe 1968).

Denkmalpflegebericht 1953

Denkmalpflegebericht, in: Westfalen 31, 1953, S. 114.

Denkmalpflegebericht 1963

Denkmalpflegebericht, in: Westfalen 41, 1963, S. 25-26.

Dienst 1968

H. Dienst, Aaron, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom 1968, Sp. 2-4.

Ellger 2006

Otfried Ellger, Vom bischöflichen Ausbau zum Aufbruch des Adels - Die westfälische Klosterlandschaft von 1000-1150, in: Christoph Stiegemann/ Matthias Wemhoff (Hg.), Canossa 1077 Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik, (Kat. Ausst., Museum in der Kaiserpfalz; Erzbischöfliches Diözesanmuseum; Städtische Galerie am Abdinghof zu Paderborn 2006) Paderborn 2006, S. 209-218.

Emminghaus 1972

J. H. Emminghaus, Verkündigung an Maria, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom 1972, Sp. 422-437.

Haug 1995

Walter Haug, O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung, in: Ders./ Burghart Wachinger (Hg.), Fortuna, Tübingen 1995, S. 1-22.

Hediger 2008

Christine Hediger, Prophet Daniel, in: Christian Kiening/ Martina Stercken, SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne, Zürich 2008, S. 212.

Henze 1957

Anton Henze, Westfälische Kunstgeschichte, Recklinghausen 1957.

Herberichs/ Wetzels 2008

Cornelia Herberichs/ René Wetzels, Heil, in: Christian Kiening/ Martina Stercken, SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne, Zürich 2008, S. 277-284.

Kiening 2008

Christian Kiening, Einleitung: Die erhabene Schrift, in: Ders./ Martina Stercken, SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne, Zürich 2008, S. 8-126.

Kiening/ Stercken 2008

Christian Kiening/ Martina Stercken, Vorwort, in: Dieselben (Hg.), SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne, Zürich 2008, S. 5-6.

Kirschbaum 1972

Engelbert Kirschbaum (Red.), Taufe, in: Ders. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom 1972, Sp. 244-255.

Klueting 1998

Harm Klueting, Geschichte Westfalens. Das Land zwischen Rhein und Weser vom 8. bis zum 20. Jahrhundert, Paderborn 1998.

Krause 2011

Karin Krause, Heilige Schrift im Bild. Spätantike Portraits der inspirierten Evangelisten als Spiegel eines neuen Medienbewusstseins, in: Dies./ Barbara Schellewald (Hg.), Bild und Text im Mittelalter, Köln 2011, S. 41-83.

Lucchesi Palli 1968

E. Lucchesi Palli, Abraham, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom 1968, Sp. 20-35.

Michalsky 2009

Tanja Michalsky, Memoria. Formen und Funktionen der gemeinschaftlichen Erinnerung, in: Susanne Wittekind (Hg.), Romanik, München 2009, S. 388-395.

Möseneder 1997

Karl Möseneder, Beiträge zu einer Geschichte des Streits um Bilder. Einführung, in: Ders. (Hg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. IX-XXXVII.

Nilgen 1968

Ursula Nilgen, Evangelisten, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom 1968, Sp. 696-713.

Nilgen 1997

Ursula Nilgen, Bilder im Widerstreit zwischen Regnum und Sacerdotium, in: Karl Möseneder (Hg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 27-47.

Petzoldt 1976

L. Petzoldt, Nikolaus von Myra, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Rom 1976, Sp. 45-58.

Prinz 1983

Joseph Prinz, Das hohe Mittelalter vom Vertrag von Verdun (843) bis zur Schlacht von Worringen (1288), in: Wilhelm Kohl (Hg.), Westfälische Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Alten Reiches, Düsseldorf 1983, S. 337-401.

Ramseger 1974

I. Ramseger, Cyriacus, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Rom 1974, Sp. 15-18.

Rodenkirchen 1937

Nikolaus Rodenkirchen, Die Kirche in Berghausen und ihre Wandmalereien, in: Westfalen, 22, 1937, S. 96-102.

Rother o. J.

Hans Rother, Die romanische Pfarrkirche St. Cyriacus in Schmallenberg-Berghausen, Schmallenberg-Berghausen o. J.

Schellewald 2011

Barbara Schellewald, Einführung, in: Dies./ Karin Krause (Hg.), Bild und Text im Mittelalter, Köln 2011, S. 11-25.

Schreiner 2000

Klaus Schreiner, Texte, Bilder, Rituale. Fragen und Erträge einer Sektion auf dem Deutschen Historikertag (8. bis 11. September 1998), in: Ders. (Hg.)/ Gabriela Signori, Bilder, Texte, Rituale. Wirklichkeitsbezug und Wirklichkeitskonstruktion politisch-rechtlicher Kommunikationsmedien in Stadt- und Adelsgesellschaften des späten Mittelalters, Berlin 2000, S. 1-16.

Schreiner 2002

Klaus Schreiner, Soziale, visuelle und körperliche Dimensionen mittelalterlicher Frömmigkeit. Fragen, Themen, Erträge einer Tagung, in: Ders. (Hg.), Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 9-40.

Speyart van Woerden 1961

Isabel Speyart van Woerden, The Iconography of the Sacrifice of Abraham, in: *Vigiliae Christianae*, 15, 1961, S. 214-254.

Späth 2011

Markus Späth, Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von Clemente a Casauria, in: Karin Kraus/ Barbara Schellewald (Hg.), *Bild und Text im Mittelalter*, Köln 2011, S. 125-151.

Stein-Kecks 2006

Heidrun Stein-Kecks, Wandmalerei im Zeitalter des Investiturstreits - Programmbilder und Bildprogramme im Streit um die Macht in Kirche und Welt, in: Christoph Stiegemann/ Matthias Wemhoff (Hg.), *Canossa 1077 Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, (Kat. Ausst., Museum in der Kaiserpfalz; Erzbischöfliches Diözesanmuseum; Städtische Galerie am Abdinghof zu Paderborn 2006) Paderborn 2006, S. 395-406.

Stein-Kecks 2009a

Heidrun Stein-Kecks, Bilder im heiligen Raum. „An der Zierde deines Hauptes habe ich mich erfreut, Herr.“, in: Susanne Wittekind (Hg.), *Romanik*, München 2009, S. 264-287.

Stein-Kecks 2009b

Heidrun Stein-Kecks, Berghausen (Schmallenberg), Pfarrkirche Cyriacus, in: Susanne Wittekind (Hg.), *Romanik*, München 2009, S. 304-305.

Tyrell 2002

Hartmann Tyrell, Religiöse Kommunikation. Auge, Ohr und Medienvielfalt, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 41-96.

Weis 1974

E. Weis, Johannes der Täufer, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Rom 1974, Sp. 164-190.

Wittekind 2009a

Susanne Wittekind, Kulturelle Kontexte der Kunst im hohen Mittelalter, in: Dies. (Hg.), Romanik, München 2009, S. 8-23.

Wittekind 2009b

Susanne Wittekind, Zu diesem Buch, in: Dies. (Hg.), Romanik, München 2009, S. 6.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Rother o. J., S. 2.
Abb. 2: Corinna Kramer.
Abb. 3: Demus 1992, Abb. 213.
Abb. 4: Rodenkirchen 1937, S. 96.
Abb. 5: Corinna Kramer.
Abb. 6: Corinna Kramer.
Abb. 7: Erich Tschöpe, Luftbildvertrieb, Delmenhorst.
Abb. 8: Corinna Kramer.
Abb. 9: Corinna Kramer.
Abb. 10: Ellger 2006, Abb. 1.
Abb. 11: Rother o. J., S. 9.
Abb. 12: Corinna Kramer.
Abb. 13: Demus 1992, Abb. 215.
Abb. 14: Rother o. J., S. 11.
Abb. 15: Rother o. J., S. 14.
Abb. 16: Corinna Kramer.
Abb. 17: Corinna Kramer.
Abb. 18: Corinna Kramer.
Abb. 19: Corinna Kramer.
Abb. 20: Rother o. J., S. 17.
Abb. 21: Rother o. J., S. 19.
Abb. 22: Corinna Kramer.
Abb. 23: Verlag Jos. Grobbel KG, Fredeburg.
Abb. 24: Corinna Kramer.
Abb. 25: Corinna Kramer.
Abb. 26: Demus 1992, Abb. 214.

Abbildungen



Abb. 1: Berghausen mit der Pfarrkirche St. Cyriacus.



Abb. 2: Die Pfarrkirche St. Cyriacus in Berghausen von Südwesten.



Abb. 3: Die Apsismalereien.

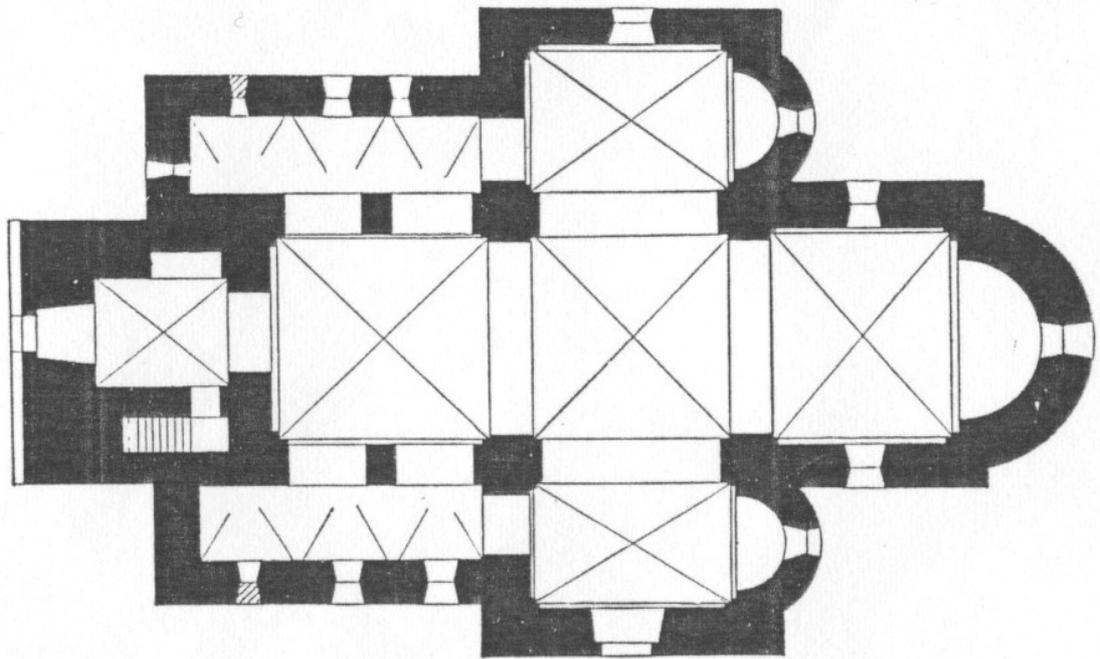


Abb. 4: Grundriss der Kirche. Maßstab 1:400.



Abb. 5: Außenansicht von Südosten.



Abb. 6: Außenansicht von Süden.



Abb. 7: Ansicht von oben von Südwesten.



Abb. 8: Außenansicht von Südwesten mit Turm.



Abb. 9: Außenansicht von Norden.

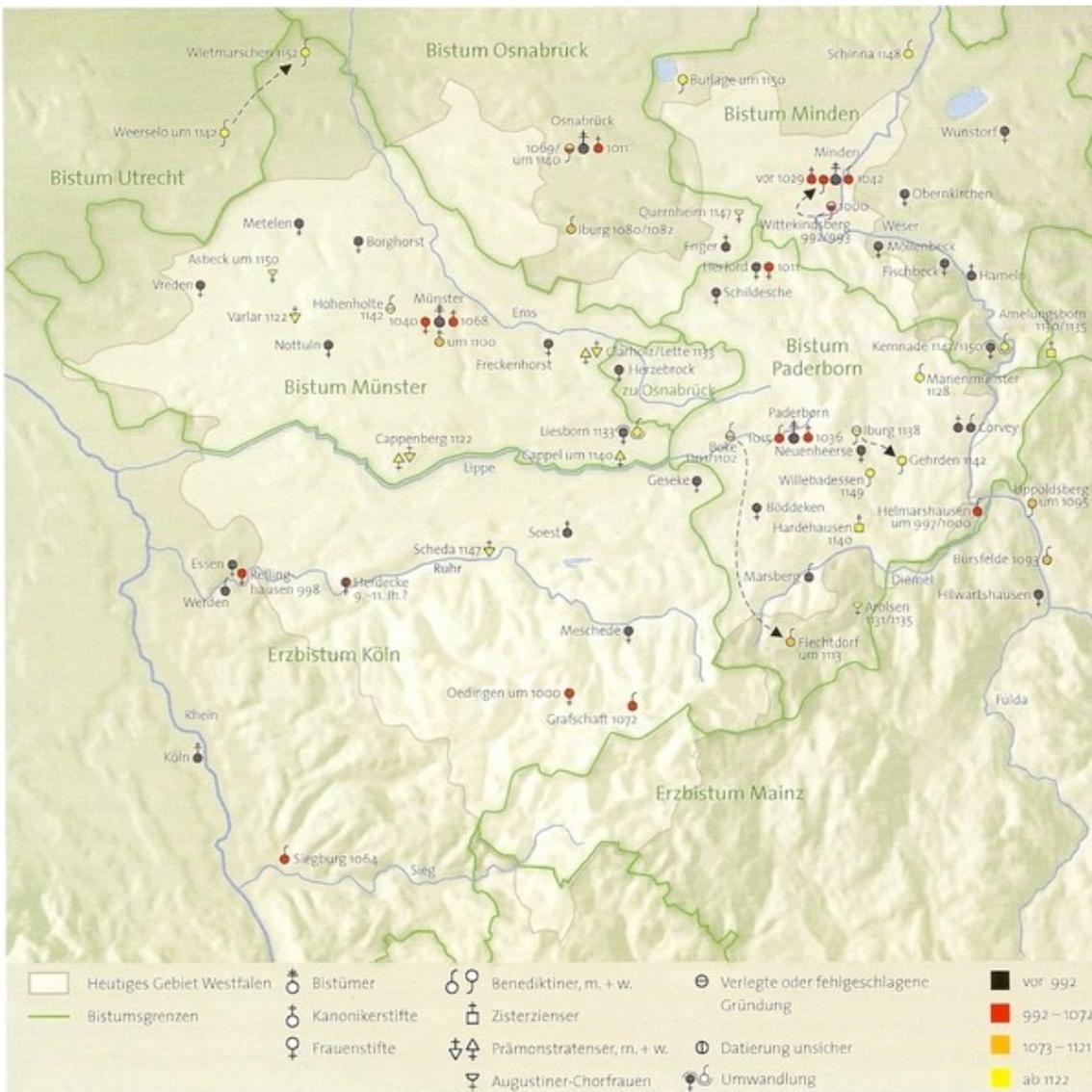


Abb. 10: Die westfälische Klosterlandschaft vom ausgehenden 10. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts.

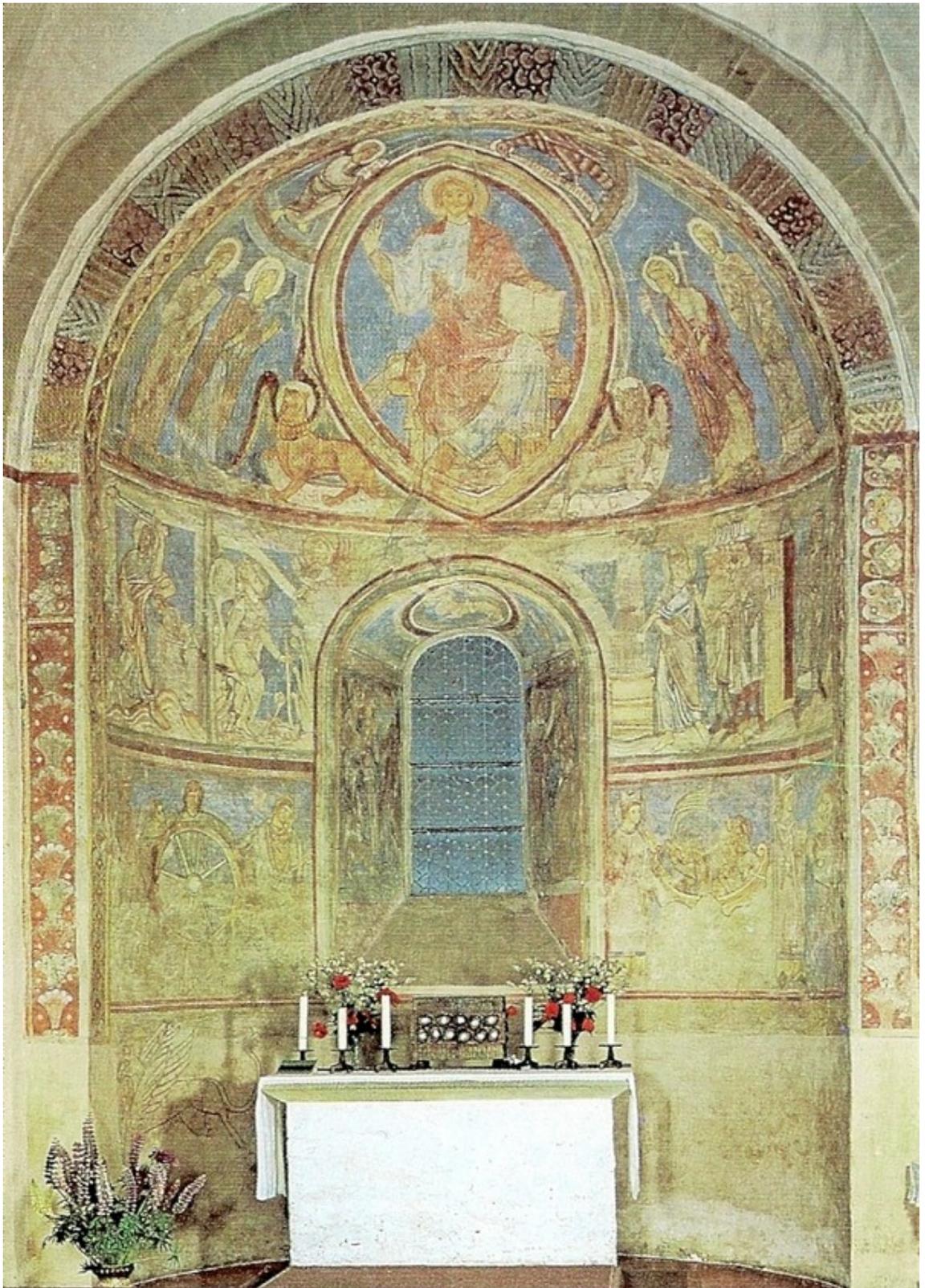


Abb. 11: Apsismalerei.



Abb. 12: Majestas Domini in der Apsiswölbung.



Abb. 13: Maria und Johannes in der Apsiswölbung.



Abb. 14: Ausschnitt der Apsismalerei: Das Isaakopfer und Moses vor dem brennenden Dornbusch.



Abb. 15: Ausschnitt der Apsismalerei: Moses bestätigt das Priestertum Aarons und Samson trägt die Tore der Stadt Gaza.



Abb. 16: Das Apsisscheitelfenster mit der Verkündigung, der Taufe Jesu und dem Lamm Gottes.



Abb. 17: Das Lamm Gottes in der Laibung des Apsisscheitelfensters.



Abb. 18: Die Verkündigung an der Nordseite der Fensterlaibung.



Abb. 19: Die Taufe Jesu an der Südseite der Fensterlaibung.



Abb. 20: Ausschnitt der Apsismalerei: Fortuna.



Abb. 21: Ausschnitt der Apsismalerei: Der hl. Nikolaus.



Abb. 22: Ausschnitt der Apsismalerei: Der Greif in der Sockelzone.



Abb. 23: Raummalerei, Blick ins Kirchenschiff nach Südwesten.



Abb. 24: Blick ins nördliche Querhaus nach Norden.



Abb. 25: Apside mit Fenster im Osten des nördlichen Querhauses.

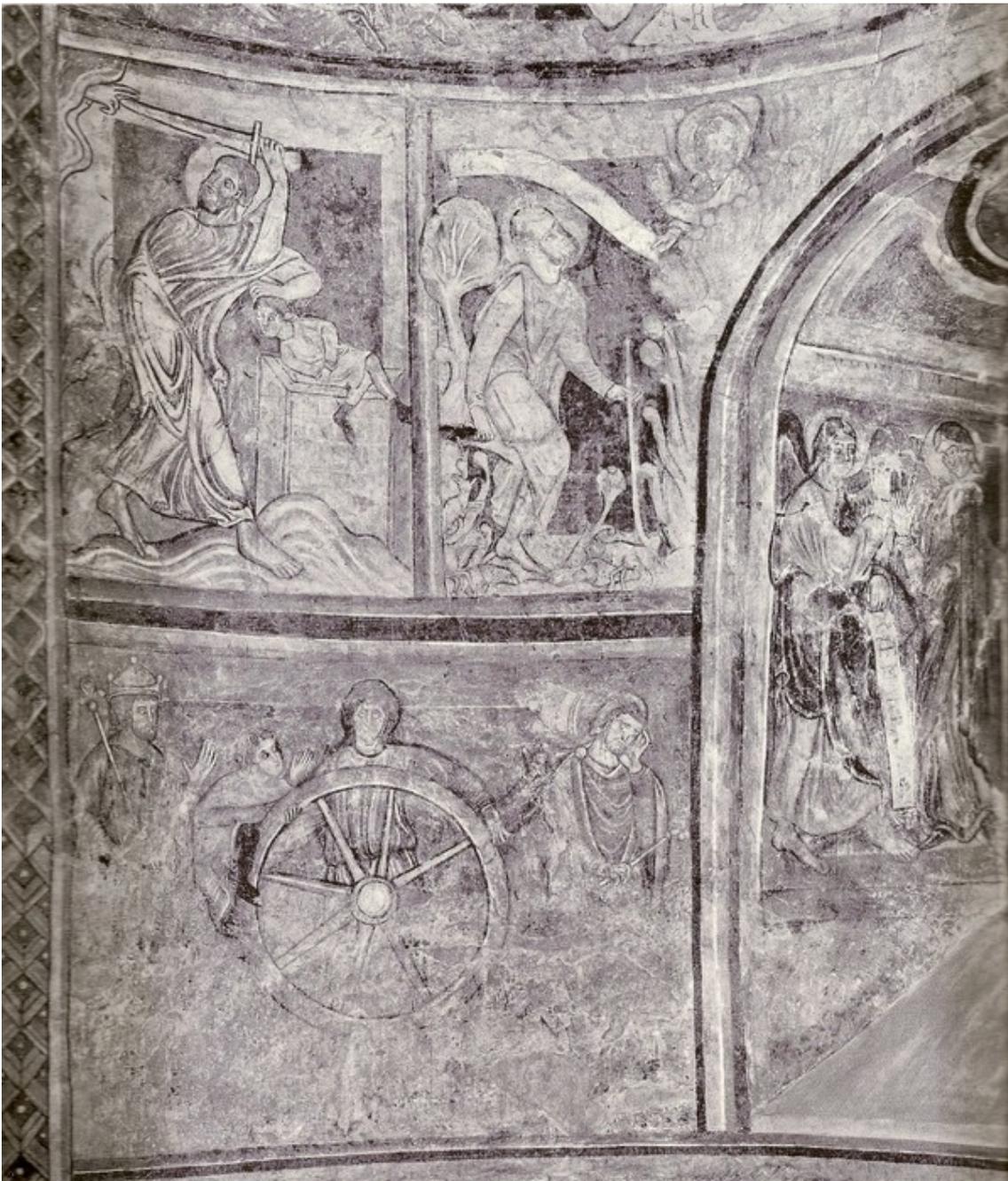


Abb. 26: Apsismalerei, nördlicher Teil.

Abstract

Die Diplomarbeit untersucht die Apsismalereien von St. Cyriacus in Berghausen unter der Fragestellung, in welcher Form das Medium der Wandmalerei dafür genutzt wird, eine politische Aussage zu vermitteln. Sie werden in Beziehung zu der politisch-geschichtlichen Situation gesetzt mit der Frage, ob die Aussagen der vorangehenden Forschung zu einer zeitlichen und stilistischen Einordnung bestätigt werden können. Da der Erzbischof von Köln als Herzog des südlichen Westfalens von den anderen Fürsten der Region immer wieder angefochten wurde, liegt die Vermutung nahe, dass die Malereien als Medium genutzt wurden, um eine politische Stellungnahme zugunsten der Machtbehauptung des Erzbischofs zu treffen.

Nach einer Beschreibung des Gegenstand und einer Einordnung in den geschichtlichen Kontext werden die Ergebnisse der kunsthistorischen Forschung mit denen von interdisziplinären Herangehensweisen zusammengeführt. Bei der Untersuchung der Ikonographie der Apsismalereien auf Besonderheiten hin wird deutlich, dass in der Wahl der dargestellten Figuren und Szenen eine klare Hierarchie festgeschrieben wird, die geistliche Personen begünstigt. Sie werden sowohl in ihrer Position als geistliche Würdenträger als auch als Mittler zwischen Gott und den Gläubigen hervorgehoben.

Die interdisziplinären Ansätze stammen aus der Geschichtswissenschaft, der Kommunikationswissenschaft und der Bild-Text-Forschung. Unter den Funktionen der mittelalterlichen Apsismalerei kann dadurch auch eine politische Funktion festgemacht werden. Bildliche Darstellungen wurden durchaus als Mittel genutzt, um eine politische Botschaft zu transportieren.

In Bezug auf das den Berghausener Apsismalereien inhärente Verständnis von Kommunikation wird deutlich, dass diejenige Kommunikation zwischen Gott und den Menschen als ideal angesehen wurde, die über die Vermittlung durch eine dafür legitimierte Person verläuft. Der Blick in die Bild-Text-Forschung bekräftigt die Hypothese, dass Kunst als Kommunikationsmedium Botschaften zu übertragen vermag. Eine Kombination von Schrift und Bild, wie sie in den Malereien von St. Cyriacus gegeben ist, erfüllt die Funktion der politischen Kommunikation in besonderem Maße.

Die Arbeit schließt besonders unter der genannten Fragestellung mit einer Analyse des Bildprogramms, in der die Ergebnisse des empirischen und des theoretischen Teils zusammengeführt werden.

Lebenslauf

Schulische Ausbildung:

1982-1986: Besuch der Grundschule in Moers

1986-1995: Besuch des Gymnasiums Adolfinum in Moers

1995: Abitur am Gymnasium Adolfinum in Moers

Universitäre Ausbildung:

1996-2001: Magisterstudium der Kunstgeschichte, Romanistik und Germanistik an der Universität zu Köln

1998/99: Zwischenprüfung des Magisterstudiums an der Universität zu Köln

2001/02: Zweisemestriger Erasmus-Aufenthalt an der Sapienza in Rom

ab 2002: Weiterführung des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien

ab 2005: Studium der Germanistik und der Philosophie und Psychologie auf Lehramt an der Universität Wien

2006-2009: Modul Deutsch als Fremdsprache/ Zweitsprache an der Universität Wien

2010: Fünfmonatiges Auslandspraktikum des Österreichischen

Wissenschaftsministeriums; Lehrtätigkeit an der Germanistikfakultät der Staatlichen Burjatischen Universität in Ulan- Ude, Russland