

BUCHBESPRECHUNG

J. TRIPPS, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsträgern und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Berlin: Gebr. Mann 1998 [²2000] 400 S.

Seit geraumer Zeit ist die Einsicht in die Relevanz interdisziplinärer Zusammenarbeit deutlich gewachsen. Speziell im Bereich der Mittelalterforschung wirken heute die unterschiedlichen Wissenschaften in einem engeren Verbund zusammen. Die Verknüpfung von Ansätzen, Methoden und Ergebnissen der Mediävistik, Kunst- und Architekturgeschichte, der Literatur- und Musikwissenschaft eröffnet einen sehr viel zutreffenderen Eindruck vom mittelalterlichen Denken und (Er-)Leben, in dem die Liturgie einen so breiten Raum eingenommen hat. Deshalb kann in diesem „Konzert“ gerade auch die Liturgiewissenschaft sowohl für die eigene Forschung profitieren, als auch wichtige Anstöße und Beiträge einbringen. In diesem Rahmen ist die hier vorzustellende Habilitationsschrift des Kunsthistorikers Johannes Tripps zu verstehen. Er widmet sich dem Phänomen, mit – wie er es zusammenfassend nennt – „handelnden Bildwerken“ (Palmesel, Adorationskruzifixus mit beweglichen Armen, Grab- und Himmelfahrts-Christus etc.) in der mittelalterlichen Liturgie die Repräsentation des Heils optisch, aber auch akustisch und dynamisch, gelegentlich eingebunden in „Spielszenen“ darzustellen („Szenische Liturgie“). Das Ziel seiner Untersuchung ist dabei klar kunstgeschichtlich ausgerichtet: Wie veränderte der liturgische Gebrauch solcher Bildwerke die Gestalt des Kirchengebäudes. Welchen Sinn hatten dabei Chor, Triforium und Gewölbe? Auf diese Weise will der Vf. nachweisen, wie sehr der Kir-

chenraum der Gotik als eindeutig definierter Erzähl- und Erlebnisraum zu verstehen ist.

In drei Schritten legt er seine gelehrte Studie vor. Im ersten Teil (33–66) wendet er sich der symbolischen Gestalt des gotischen Kirchenraumes als „Himmlisches Jerusalem“ und als „Templum Salomonis“ zu. Hier setzt er sich mit den „klassischen“ Studien von Sedlmayr, Simson, Brandmann und Panofsky auseinander und legt mit Rückgriff auf die „Architekturtheologie“ Sugers, des Abtes von Saint Denis, dar, dass das gesamte Raumprogramm auf die Bildwerdung des Wortes dringt (49f), weshalb Engelfiguren mit einer Pyxis über dem Altar schweben und dem zelebrierenden Priester die zu konsekrierende Hostie bringen (50). Ähnlich begegnen Kerzen tragende oder Glöckchen läutende Engel, die teil hatten an der Dimension des liturgischen Geschehens und den Raum als Sphäre des Himmlischen Jerusalems verkörperten (52). Ebenso erscheint in der Prozession am Fest Purificatio Mariae der Kirchenraum als Templum, wenn mittels einer Marienfigur mit einem abnehmbaren Kind (Imago pueri) die Gottesmutter realiter einzieht, um ihr Reinigungsoffer darzubringen (62–64). So kann der Vf. plausibel machen, dass die Liturgie die Symbolik des Raumes (durchaus wechselnd) und das Erleben der Feiern bestimmt.

Im umfangreichen zweiten Teil (69–202) verfolgt Tripps die Feiern des Kirchenjahres, in denen handelnde Bildwerke eine Rolle spielen. Das Christkind als selbstständige Bildform entsteht im Zuge der Visionen des 13. Jhs. und bildet zunächst in franziskanischen Frauenkonventen Spielformen und „Christkindkulte“ aus (80). Über die Mystik (Seuse) geht der Brauch in Liturgie (gelegentlich in die Weihnachtsli-

turgie eingebundene „Krippenfeiern“ wie in Biberach) und Andacht (v. a. der Frauenklöster, aber auch in der kindlichen „simplicitas“ der Laienfrömmigkeit) ein (86f). Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der „Missa aurea“ am Choreingang auf mit Vorhängen geschlossenen Bühnen (Tournai) erklärt den Anbringungsort der Verkündigungsfresken (Padua) und -gruppen (Siena) an den beiden Seiten des Triumphbogens.

Auch den Palmesel sieht der Autor aus dem Drang zur Verbildlichung der Liturgie hervorgehen (111–113) und deutet seine Entstehung u. a. aus der Inszenierung eines neuen Herrscherbildes der Ottonen und Salier, dem zwangsläufig ein herrschendes Christusbild folgen musste (113–116). Ein wenig undifferenziert behandelt Tripps darauf die Osterfeier in einem Kapitel „Die Feierlichkeiten von Gründonnerstag bis Christi Himmelfahrt“ (122–168), worin er sich mit der Entwicklung der Christusfigur und ihrem Bildprogramm (Kruzifix mit beweglichen Armen, Grabfigur, Grabruhe, Heiliges Grab etc.) befasst, die sich auf dem Hintergrund der eucharistischen (Schau-) Frömmigkeit sowie der Passionsbetrachtung entwickeln (141–150) und wohl seit der zweiten Hälfte des 12. Jhs. entweder als zeitlich begrenzt gebrauchte Bilder (Deposito am Karfreitag, Elevatio in der Osternacht) oder dann auch als ganzjährig der Andacht dargebotene Darstellungen erscheinen (136–141). Fast zur gleichen Zeit (erste Hälfte des 13. Jhs.) sieht er neben Kreuz und Hostie auch die Figur des auferstandenen Christus treten, der in der dramatisierenden Ascensio-Feier in das Gewölbe hochgezogen wird und in der Öffnung des „Himmellochs“ den Blicken entschwindet (152–154). Diese Verbildlichung im 13. Jahrhundert sieht Tripps – ganz zu Recht – nicht als didaktische Maßnahme, denn als Ausdruck einer nun auch mehr und

mehr die (städtischen) Laien bewegenden Frömmigkeit, die deshalb (wie in Wimpfen am Berg bezeugt) den Chor ihrer Stadtkirche unangetastet lassen, um das Langhaus vollkommen neu zu errichten und mit einem Kurvaturengewölbe aus Sternen und einem Schlussring für die Himmelfahrt zu überspannen. Auf diese Weise erhielt die Laiengemeinde einen Glaubensraum, in dem nun der Platz für die Feiern mit den handelnden Bildwerken reserviert war (167). Das Kapitel beschließt der Vf. mit Hinweisen auf die „weinenden Vesperbilder“ (als Repraesentatio der Marienklage, 169–185) und die figürlichen Werke, die am Fest Mariae Himmelfahrt Tod und Aufahrt darstellen (186–202).

Im dritten Teil (205–238) schließlich fasst Tripps die Ergebnisse seiner Untersuchungen zusammen und erläutert, dass sowohl die baulichen Teile des hoch- und spätgotischen Kirchenraums wie Triforium und Gewölbe eingebunden sind in die „Spielwelt“ der Liturgie und deshalb als Symbolfiguren verstanden werden müssen, denen die Rollen des Himmels und des Paradieses zukommen. In Einheit mit den handelnden Bildwerken entstehen so Erzähl- und Erlebnisräume (205–215). Die gleiche Beobachtung gilt für Einzelelemente im Raum, wie Tripps an Hand des Altarretabels zeigen kann, das in mehrfach wandelbarer Funktion (Aussetzung der Eucharistie, Wandlungsglocke, Ceroferarierengel, herausnehmbare Christusbilder etc.) dem liturgischen Vollzug dient, weshalb sich auch ihre Künstler in einer selbstbewussten Bürgerschaft (die ja mehr und mehr Auftraggeber durch Stiftungen wird) als Vermittler des göttlichen Wortes sehen.

Beschlossen wird das Werk durch ein Literatur- und Abbildungsverzeichnis (239–288), ein Orts-, Personen- und Sachregister (293–318) und durch einen umfangreichen Bildteil (321–400), der die Aussagen des

Autors illustriert und nachvollziehbar macht.

Mit dieser Arbeit legt Johannes Tripps ein auch für die Liturgiewissenschaft wichtiges Buch vor, das in den in der Vergangenheit oft wenig beachteten, erst in den letzten Jahren stärker berücksichtigten Bereich der „Szenischen Liturgie“ neues Licht bringt. Die Fülle der ausgewerteten Quellen und Zeugnisse ist beachtlich. So zieht er nach eigenem Bekunden (23) als erste Hauptquelle die *Libri ordinarii* heran (vereinzelt konsultiert er Editions- und Kommentarwerke, größtenteils allerdings entnimmt er Aussagen der Sekundärliteratur). Sehr positiv hervorzuheben ist dabei die Einbindung der kunsthistorischen Arbeit in die Theologie- und Frömmigkeitsgeschichte des Mittelalters. Sicher wird der Liturgie-

wissenschaftler manche Aussagen und Befunde anders gewichten und v. a. stärker in die Gesamtgestalt der liturgischen Feiern (und ihrer mittelalterlichen Geschichte) einordnen. Vor allem stellt er sich am Ende die Frage, welche „Liturgie“ der Vf. denn jeweils meint, wenn er durchweg von „Kult“ (Figurenkult [60ff.163.167 u. ö.], Christkindkult [80], Kult mit handelnden Bildwerken [163]; Feierlichkeiten [122] u. ä.) spricht. Hier wird man doch erheblich differenzieren müssen, um der mittelalterlichen Liturgie gerecht zu werden. Diese Hinweise schmälern aber keineswegs die Bedeutung der vorliegenden Arbeit, der man gerne wünscht, sie würde von unserem Fach nicht nur wahrgenommen, sondern auch wissenschaftlich genutzt.

Jürgen Bärsch