

Clara Forcht

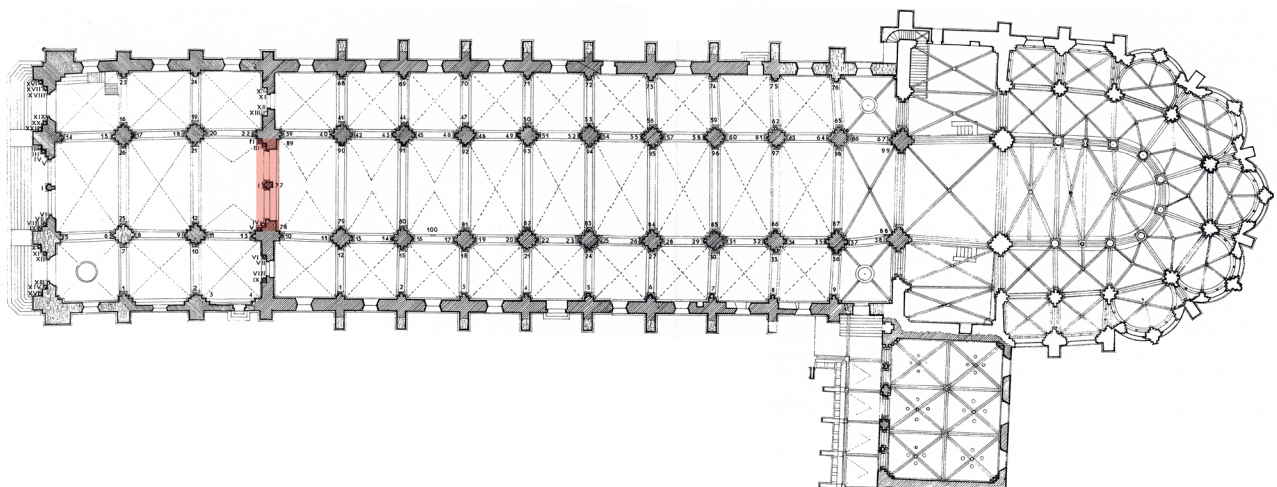
Verbildlichung einer Entbildlichung Das Hauptportal von Vézelay als Bildreflexion

In den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts fand nicht nur die monumentale Skulptur ihren ersten nachantiken Höhepunkt, es wurden auch die Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis aufs Neue erforscht, besonders in der Pariser Abtei St. Victor.¹ Welche Rolle spielt die sinnliche Wahrnehmung beim Erreichen nicht-sinnlicher Wahrheiten? Mit ganz neuer Vehemenz kamen die Theologen von St. Victor zu dem Schluss, dass materielle Zeichen zur Erkenntnis des Intelligiblen verhelfen können. Dies geschah im Kontext einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Platonismus, der „sozusagen vom Kopf auf die Füße [ge]stellt“² wurde, „insofern in der wertmäßig eindeutig festgelegten Antinomie von Geist und Materie der Stoff und damit die Körperwelt an Dignität gewinnt, ihren Scheincharakter verliert“.³ Vor diesem Hintergrund geschah die grundlegende Aufwertung des materiellen Bildes, die verschiedene Autorinnen und Autoren für das 12. Jahrhundert feststellen. Dem Bild wurde jetzt eine eigentlich paradoxe Fähigkeit zugesprochen: Es kann – als materielles, handwerklich von Menschen geschaffenes Objekt – zur Erkenntnis intelligibler Wahrheiten verhelfen.⁴

In Vézelay, etwa 200 km südöstlich von Paris im Burgund gelegen, wurde nach 1120 ein monumentales Portalprogramm ausgeführt. Eine Inschrift im Zentrum des Portals gibt uns den Hinweis, dass das Erkennen göttlicher Wahrheiten hier Thema ist. Wie verhält sich diese Bildschöpfung zu zeitgenössischen erkenntnistheoretischen Diskursen? Im Vergleich mit den Schriften Hugos von St. Victor wird offenkundig, dass Vézelay als Bild über die Möglichkeit bildlicher Erkenntnis reflektiert – dieses Portal will, so meine These, Unsichtbares sichtbar machen, und es will den Prozess des Sehens und Erkennens ins Bild bringen.

1. Das Hauptportal von Vézelay: Alle mögen erkennen

Vézelay war im Hochmittelalter eines der wichtigsten Pilgerzentren Europas, ab der Mitte des 11. Jahrhunderts wurde hier das Grab der heiligen Maria Magdalena verehrt.⁵ Ein Brand im Jahr 1120 machte den Neubau des Schiffs der Abteikirche Sainte-Marie-Madeleine nötig (Abb. 1). Man begann mit der dreiportaligen Westfassade und baute anschließend nach Osten



1 Grundriss von Sainte-Marie-Madeleine in Vézelay, rot: Hauptportal im Narthex.



2 Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, Hauptportal im Narthex.

weiter. Nach Fertigstellung des Langhauses wurde im Westen eine dreijochige Vorhalle angebaut (Abb. 2).⁶

Das Hauptportal von Vézelay ist bilderreich und hochkomplex. Thema des Tympanons (Abb. 3) ist die Spendung des Heiligen Geistes an die Apostel am Pfingsttag,⁷ wobei der Heilige Geist nicht vom Himmel herabkommt, sondern vom im Zentrum thronenden Christus selbst ausgesandt wird. Neben dem Pfingstereignis ist also auch die Mission der Apostel gemeint, der Auftrag Christi an sie, in aller Welt das Evangelium zu verkünden.⁸ Die das Tympanon rahmenden Bogenfelder zeigen verschiedene Völker der Erde nach in der antiken Literatur überlieferten Vorstellungen, darunter Hundeköpfige. Sie sind sündig, was durch körperliche Gebrechen angezeigt wird, und erwarten bereits die Ankunft des Wortes Gottes – einige weisen erregt zu Christus hin, andere scheinen von ihm wegzustreben. Während sich die Menschen in den Bogenfeldern noch im Zustand der Erwartung befinden, zeigt der Sturz einen anderen Moment. Dargestellt ist hier eine Prozession unterschiedlicher Personengruppen von außen zum Zentrum hin, wo sie von Petrus und einer anderen Figur, wohl Paulus,⁹ empfangen werden. Der Pfingsttag wurde als Tag der Gründung der Kirche

verstanden, Petrus und Paulus als die Vertreter dieser Kirche auf Erden. Die Menschen auf dem Sturz sind also die Gläubigen, die Teil dieser neu gegründeten Kirche werden. Sie sind aber auch die Völker der Erde, die am Ende aller Tage ins Himmlische Jerusalem einziehen. Und nicht zuletzt können sie als Vorbild der Pilger und anderen Gläubigen gelesen werden, die hier alltäglich in die Kirche eingehen¹⁰ – ein Eintreten, das zugleich das Teilwerden an der Institution Kirche und die Zugangsmöglichkeit zum Himmelreich meint.

Im Zentrum des ganzen Portals schließlich – am Kreuzungspunkt von Mittelachse und Sturz – steht Johannes der Täufer vor einer kannelierten Säule (Abb. 4). Er hält eine Scheibe in den Händen, auf der einmal ein Lamm zu sehen war.¹¹ Um den unteren Rand der Säule verläuft eine Inschrift (Abb. 5): *AGNOSCANT OMNES QUIA DICITUR ISTE IOHANNES † CONVENIT ET POPULUM DEMONSTRANS INDICE XPISTUM* (Alle mögen erkennen, dass es sich hier um den handelt, den man Johannes nennt / er versammelt das Volk und zeigt ihnen Christus mit dem Zeigefinger).¹²

Üblicherweise verdoppeln Inschriften das Dargestellte – wir sehen beispielsweise einen Mann mit Schlüssel, und die Inschrift benennt ihn als Petrus.



3 Tympanon des Hauptportals.



4 Johannes der Täufer am Trumeau.

Diese Zeilen hingegen machen den Vorgang der Identifizierung explizit: Wir werden aufgerufen, in dieser Figur Johannes zu *erkennen*. Und implizit geht es auch in der zweiten Hälfte der Inschrift um das Erkennen: Weil er Christus als den Erlöser *erkannt* hat, zeigt Johannes ihn dem Volke. Das stellt auch die Skulptur dar, denn Johannes zeigt ein Medaillon mit dem Lamm als Symbol des Opfers Christi¹³ – er ist der Prophet, der die Ankunft des Erlösers verkündet.¹⁴

Erkennen, *agnoscere*: Das meint hier wahrnehmen und verstehen zugleich. Die sinnliche Wahrnehmung der Skulptur setzt einen Erkenntnisprozess in Gang, der geeignet ist, zu höheren Wahrheiten zu führen, hier: zum Begreifen des Opfers Christi. Steht diese Inschrift in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts isoliert, geht diese Interpretation vielleicht zu weit – oder lassen sich in der zeitgenössischen Theologie Denkmuster finden, die der sinnlichen Wahrnehmung eine ähnlich grundlegende Rolle für die Erkenntnis Gottes einräumen?

2. Hugo von St. Victor über die menschliche Erkenntnis

Die Victoriner legten eine besonders umfassende Erkenntnistheorie vor, die Christel Meier in ihrer Studie *Malerei des Unsichtbaren* zusammengetragen hat.¹⁵ Laut diesen Autoren, insbesondere Hugo von St. Victor,¹⁶ setzt Erkenntnis einen Aufstieg der Seele, den *ascensus*, voraus. Sie schreitet dabei vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Materiellen zum Immateriellen. An diesem Vorgang sind die Sinnesorgane des Menschen nicht unbeteiligt: Wird der Gegenstand zunächst mit den ‚äußeren Augen‘ (*oculi carnis*) angesehen, findet anschließend ein Übergang zur ‚inneren Schau‘ (mit den *oculi cordis*) statt.¹⁷ Anders als die körperlichen Augen, die nur das räumlich und zeitlich Nahe sehen können, kann die innere Erkenntniskraft in der unkörperlichen *contemplatio* die Überschau über den gesamten Kosmos leisten, und sie kann „das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich“¹⁸ überblicken. Gefasst wird das im Begriff der Zusammenschau, *contuitus*. Die *contemplatio* überwindet zudem die konfuse Mannigfaltigkeit der Einzeldinge,



5 Inschrift am Sockel der Johannesfigur nach Viollet-le-Duc.

denn in der abstrahierenden Überschau lässt sich das Ganze und der *ordo* der Dinge erkennen.¹⁹ „Dieses Sehen [der *contemplatio*] ist frei von sinnlichen Vorstellungen, ist daher klar, rein, unverstellt, ungetrübt, fest und sicher, nicht mehr schwankend; es geschieht vom Gipfel des Aufstiegs aus oder gleichsam aus dem freien Flug des Geistes, es betrifft die Wahrheit des Intelligiblen, himmlische, ja göttliche *veritas*“.²⁰

Die *contemplatio*, nach welcher die Menschen streben sollen, ist allerdings nur ein Ersatz. Nach Hugo gibt es zwei Arten von Erkenntnis: Einerseits jene, in der die Wahrheit „nackt und rein, wie sie ist, ohne Bedeckung sich darstellt“²¹ – so aber können Menschen sie auf Erden nicht schauen, denn diese vermittlungsfreie Erkenntnis ist mit dem Sündenfall verloren gegangen.²² Und andererseits die, bei der „die Wahrheit durch Formen, Figuren und Bilder der verborgenen Dinge umschattet ist“.²³ Diese zweite Erkenntnisweise ist auf die Vermittlung der Sinnenwelt angewiesen, die über sich selbst hinaus zu intelligiblen Wahrheiten hinführt.²⁴ Die materiellen Formen nehmen dabei die Rolle von Zeichen ein, die auf Unsichtbares verweisen.²⁵ Wie aber können sichtbare Zeichen Unsichtbares zeigen? Nach Meier kann dieser paradoxe Bezug gelingen, weil „das Urbild im Abbild präsent ist und diesem seine (metaphysische) Dignität gibt.“²⁶ Mit Peter Czerwinski unterscheiden sich diese *signa* damit grundlegend von der modernen Vorstellung des Zeichens – sie haben aufgrund dieser Präsenz selbst am Heiligen teil, statt nur auf es zu verweisen.²⁷

Eine solche Verweissfunktion hat nicht nur die göttliche Schöpfung, sie dehnt sich auch auf das vom Menschen Geschaffene aus.²⁸ Das gemalte oder in Stein gehauene Bild solle „den Augen vorgestellt werden, damit dieses Sehen einen Erkenntnisvorgang anrege, der ins Innere dringt und sich dort fortsetzt“.²⁹ Das ist schon bei Johannes Scottus Eriugena angelegt: „Die materiellen Lichter, seien sie von Natur im Himmelsraum angeordnet, oder seien es die, die auf der Erde durch menschliche Kunsttätigkeit hervorgebracht werden, sind Bilder intelligibler Lichter, vor allem aber Bilder des wahren Lichtes selbst.“³⁰ Göttliche und menschliche Schöpfung sind beide gleichermaßen Zeichen, die auf intelligente Wahrheiten, auf das „wahre Licht“ Gottes verweisen. Daraus speist sich die anagogische Funktion von Kunst: Bilder können zur Vermittlung von Erkenntnis eingesetzt werden; nicht nur die göttlich geschaffene Natur ist ein Erkenntnisinstrument, sondern auch die menschengemachte Kunst.³¹

3. Vézelay als Bild der *contemplatio*

Blicken wir mit diesem Hintergrund erneut auf das Hauptportal von Vézelay. Es scheint, dass hier Vorstellungen der victorinischen Erkenntnistheorie von der *contemplatio* mit bildlichen Mitteln inszeniert wurden: Zusammenschau (*contuitus*), Aufstieg bei abnehmender Materialität (*ascensus*)³² und der Ausgang aus der labilen Vielfalt der Welt hin zur Einheit (*collectio*),³³ schließlich die Notwendigkeit, hierbei das Zeichen zu überwinden.

Zusammenschau (*contuitus*)

Das Tympanon ist umgeben von einer Archivolte, in der sich die Monatsarbeiten mit den Tierkreiszeichen abwechseln. Nach innen schließt daran eine Reihe von ‚Kästchen‘ an, die die Regionen der Welt symbolisieren und mit Angehörigen verschiedener Völker gefüllt sind – der Bogen kann in dieser Hinsicht als eine abstrahierte Darstellung der Welt gelesen werden, die sich simultan der Betrachtung darbietet. Der ganze Kosmos mit dem Rundlauf der Sternbilder und die Welt bis in die entlegensten Winkel hinein können hier also mit einem Blick erfasst werden. Auch über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bietet das Portalprogramm eine Überschau: Auf dem Sturz ziehen Prozessionen ins Zentrum, sie werden Teil der *ecclesia*. Diese *ecclesia* meint dabei zugleich die historische Kirche am Zeitpunkt ihrer Gründung wie auch die aktuelle Kirche als Institution und Gebäude, als deren Teil sich die Gläubigen fühlen. Zuletzt meint sie auch das Himmlische Jerusalem, in das die Völker der Erde einziehen werden. Das Bild leistet hier, was dem menschlichen Auge eigentlich unmöglich ist: Es versetzt in die Lage, weiteste Entfernungen und größte Zeiträume zu überblicken – wie die *oculi cordis* es im Gegensatz zu den beschränkten *oculi carnis* vermögen. Die Betrachtung des Tympanons von Vézelay und von Bildern im Allgemeinen ähnelt darin der menschlichen Erkenntnisweise vor dem Sündenfall oder gar göttlichem Sehen.³⁴ Die simultane Überschau von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die das Bild ermöglicht, ist „Abbild der Ewigkeit“.³⁵

Die Verbindung von Vézelay zu Hugo von St. Victor erscheint noch enger, vergleicht man das Portal mit seinem als Text überlieferten Arche-Schaubild (entstanden in den 1120er Jahren).³⁶ In dessen Zentrum steht das Rechteck der Arche, umgeben von einer ovalen Erdkarte mit Paradies und Hölle. Diese ist in den Luftkreis mit den vier Jahreszeiten und den Ätherkreis mit Monats- und Tierkreiszeichen eingespannt, gehalten wird dieses Bild des Kosmos von Christus mit Zepter



6 Die senkrechte Achse im Zentrum des Portalprogramms.

und Schriftrolle.³⁷ Der Modus der Überschau über Raum und Zeit wird hier fast genauso wie in Vézelay erzeugt: Erdkarte und Ätherkreis mit Monats- und Tierkreiszeichen gewähren die simultane Zusammenschau des ganzen Kosmos sowie aller Zeiten – diese fächern sich hier entlang einer senkrechten Achse von der Schöpfung der Erde bis zum Jüngsten Gericht am unteren Ende auf.³⁸

Von der Vielheit zur Einheit (*collectio*)

Im Zentrum des Portals thront Christus, von seinen Händen fächern sich Strahlen auf und gehen auf die Köpfe der Apostel um ihn nieder. Obwohl sie noch beisammensitzen, streben einige schon nach außen, der Welt zu, in die sie zur Mission ausgesandt werden. Der größte der Apostel in der linken Tympanonhälfte beispielsweise wendet sich mit Gesicht, Körper und geöffnetem Buch den Menschen in den Bogenfeldern zu. Diese Menschen erwarten bereits die Ankunft der frohen Botschaft, und intensive Blicke und emphatische Zeigegesten machen für jede einzelne Person klar, ob sie das Wort Gottes vernommen hat, ob sie glaubt und Teil der Kirche werden möchte. Besonders klar ist das im zweiten Bogenfeld von links dargestellt. Während die linke Person nach außen zeigt und einen Ausfallschritt macht, deutet die rechte Person nach innen, zu Christus hin. Eine geöffnet erhobene Hand deutet ihre Empfänglichkeit für das Wort Gottes an. Auf dem Sturz schließlich ziehen die Gläubigen aus aller Welt zum Zentrum hin, um dort als *ein* Volk Gottes in die *eine* Kirche einzugehen. Dieser Punkt der Zusammenkunft liegt an den Füßen Christi – in ihm gehen sie zusammen. Das Ausgehen zur Mission ist in Vézelay als Auffächern in die Fläche, in die Vielheit der unterschiedlichen Völker dargestellt. Das Eingehen in die Kirche dagegen ist als Streben in einen Punkt, in dem die Vielheit in eine Einheit zusammenfällt, veranschaulicht.

Die *contemplatio* führt „aus dem Transitorischen ins Ewige, aus der Labilität und Mutabilität der irdischen *vanitates* in die stabile Ordnung des Seins“.³⁹ Hugo formuliert: „Die Seele steigt also auf von dieser unendlichen Zerstückelung, welche unten ist; und je mehr sie zu einer Einheit zusammengefasst ist, desto höher steigt sie, bis sie ankommt bei der wahren und einzigen Unwandelbarkeit (welche bei Gott ist), wo sie ausruht.“⁴⁰ Um zur höchsten Wahrheit aufzusteigen, muss die Seele ihre „Verlorenheit an das Mannigfaltige“⁴¹ überwinden, sie muss das Viele auf das Eine hin reduzieren. Wird Ähnliches in Vézelay angedeutet? Um Christi hier gewahr zu werden, muss sich der Blick von der Vielfalt der Welt abkehren und

ins Zentrum wandern. Diese Sammlung ist als zentripetale Bewegung angelegt, ganz wie es Meier für das Arche-Schaubild Hugos beschreibt: „Von der Kreisperipherie führt [...] die Bewegung zum Zentrum, dem Zielpunkt der ganzen Figur, und bleibt dort stehen.“⁴² Aus der Welt führt die Bewegung durch Türen in die Arche hinein, und innerhalb dieser zur Ruhe im Zentrum, wo Christus ist.

Aufstieg und Abkehr vom Sinnlichen (*ascensus*)

Wie oben ausgeführt, fordert die Inschrift um den Sockel der Trumeaufigur die Betrachtenden auf, in der Skulptur Johannes den Täufer zu erkennen. Kommt man dieser Aufforderung nach, erkennt man mit ihm Christus: Johannes erkennt ihn als den Erlöser, und wir folgen ihm darin. Lässt man dann den Blick nach oben schweifen, ist Christus da tatsächlich: Im Tympanon erscheint er selbst in der Mandorla als triumphales Bild. Christus ist seinerseits nicht das Ende des Aufstiegs, denn er „ist Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15), in ihm wird Gott sinnlich wahrnehmbar. Auch visuell ist das Portalprogramm von einer senkrechten Achse durchzogen (Abb. 6). Sie beginnt unten mit Johannes dem Täufer. Die überlangen Körper von Petrus und Paulus im Sturz rechts neben seinem Kopf leiten den Blick weiter auf Christus im Tympanon. Diese Achse findet oben ihren Abschluss in einer flachen, unbehauenen Fläche über dem Kopf Christi.

Johannes steht als fast vollplastische Figur vor seiner Halbsäule, die weit vor die Bildebene des Tympanons vorspringt. Christus wirkt demgegenüber flach und nach hinten versetzt. Auch innerhalb der Christusfigur selbst setzt sich die nach oben hin abnehmende plastische Präsenz fort: Die Mandorla, die Christus hinterfängt, tritt in der unteren Hälfte deutlich hervor (Abb. 7), während sie oben bloß in die Relief-Grundfläche eingetieft ist. Von unten nach oben erstarrt die Figur Christi zudem schrittweise in zunehmender Symmetrie, er scheint damit mehr und mehr der sinnlichen Welt entrückt. Seine untere Körperhälfte ist asymmetrisch, die Knie sind zu einer Seite gelegt, und Unter- und Obergewand schwingen am Saum zu glockenförmigen Stoffgebilden nach oben. Christi Oberkörper dagegen ist symmetrisch, das Gewand hier weniger aufgewühlt, aber dennoch von asymmetrischen Faltenwürfen belebt. Sein Kopf schließlich ist in vollständiger Frontalität gegeben, bis hin zur absoluten Symmetrie seiner Haar- und Bartsträhnen. In der senkrechten Achse, die von Johannes am Trumeau ausgeht, scheint von unten nach oben eine zunehmende Entkörperlichung stattzufinden – bis hin zur vollständig glatten Fläche über dem Kopf Christi.



7 Mandorla Christi, im unteren Bereich deutlich über die Grundfläche erhaben.

Je höher man steigt auf dem Weg zur Gottesschau, desto mehr muss die sinnliche Wahrnehmung überwunden werden. Vézelay wirkt hierin wie die Verbildlichung eines *ascensus* im Sinne Hugos – wie die Verbildlichung einer Entbildlichung. Auch im Arche-Schaubild ist der Weg ins Zentrum an einen physischen Aufstieg gekoppelt: Die Arche Hugos besteht aus drei nach oben hin kleiner werdenden Ebenen. Diese gilt es über vier Leitern zu erklimmen, um am höchsten Punkt zu Christus zu gelangen.⁴³

Gott ist Nichts

Da Johannes am Trumeau mit Zeichen auf etwas verweist, das dann darüber selbst erscheint – nämlich Christus –, wäre naheliegend, wenn dieselbe Struktur sich hier wiederholte. Christus verweist als dessen Bild auf Gott. Ist darüber also Gott selbst dargestellt? Nein, den oberen Abschluss der Achse bildet eine auffällige Leerstelle, die einzige im sonst dicht mit Figuren besetzten Portalprogramm (Abb. 8). Die Leiter der Verweise scheint hier an ihr abruptes Ende zu kommen.



8 Leerstelle über dem Kopf Christi. Die Mandorla ist hier in die Grundfläche eingetieft.

Johannes Scottus Eriugena kam im 9. Jahrhundert zu dem Schluss, dass Gott ‚Nichts‘ sei.⁴⁴ Was sinnlich wahrnehmbar ist, ‚ist‘⁴⁵ – weil das göttliche Wesen aber unsere Wahrnehmung übersteigt, *ist Gott Nichts*. Er ist aber nicht Nichts, weil ihm „das Sein fehlen würde“,⁴⁶ sondern weil das göttliche Wesen von menschlichen Sinnen und Verstandeskräften nicht wahrgenommen oder verstanden werden kann.⁴⁷ Die Methode der Negation sei daher als Weg des endlichen Denkens auf das Nicht-Endliche hin besonders geeignet,⁴⁸ auch um immer wieder ins Bewusstsein zu rufen, dass eine unüberbrückbare Differenz zwischen der menschlichen Sprache und dem Wesen Gottes, von dem gesprochen werden soll, besteht.⁴⁹ Der Negation ist die Affirmation entgegengesetzt, die „[b]ejahende Aussage, die Gott positive, aus dem Bereich der Endlichkeit erkannte Wesenszüge zuspricht und somit sagt, daß er Sein, Macht, Weisheit [...] Licht, Liebe, Ursprung“⁵⁰ sei. Solche Aussagen können zwar bloß uneigentlich, als Metaphern getroffen werden.⁵¹ Doch Negation gründet notwendig auf der ihr vorhergehenden Affirmation: „[Z]unächst nämlich ist Affirmation für endliches Denken die primäre Zugangsart zu Seiendem *und* zu dessen Grunde.“⁵²

Versuchen wir, das Portalprogramm vor diesem Hintergrund zu lesen, so erscheint die Gestalt Christi im Tympanon als affirmative Aussage über das Wesen des Göttlichen: Christus ist „Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15). Die Leerstelle über seinem Kopf aber wäre eine Negation, denn sie negiert die Möglichkeit affirmativer Aussagen über Göttlichkeit: Gott selbst ist nicht körperlich, nicht sinnlich wahrnehmbar; ist, in diesem Sinne, ‚Nichts‘. Diese unerreichbare Distanz Gottes ist im Anfang der Achse schon enthalten: Johannes der Täufer ist der Rufende in der Wüste, *vox clamantis in deserto* (Joh 1,23). Die Wüste aber, in die er die Botschaft von der Inkarnation ruft, steht für die Ferne Gottes – für dessen ‚Nichts‘.⁵³

Von unten nach oben verläuft die Achse von einer starken Vermittlung über Zeichen und Schrift bis zur größtmöglichen Unmittelbarkeit. Während unten Erkenntnis nur sehr vermittelt möglich ist – mithilfe von Symbolen wie dem Lamm und mit Johannes als Mittler –, erhöht sich oben die Präsenz. Christus tritt nun selbst auf die Bildebene, ohne den ‚Zwischenmann‘ Johannes. Und wo er unten in Wort (XRM) und Symbol (Lamm) präsent ist, erscheint im Tympanon sein Bild. Für Hugo von St. Victor besitzt das Bild – obwohl es

ein Zeichen ist – dennoch eine höhere Unmittelbarkeit als beispielsweise die Schrift. Darin erinnert es an das unvermittelte Sehen vor dem Sündenfall.⁵⁴ Ganz oben steht dann die Leerstelle – zeichenlose Leere. Weil Gott die menschliche Wahrnehmung übersteigt, muss die Schau des Intelligiblen schon bei Eriugena die Sinnlichkeit überwinden, sie muss „rein geistige, unsinnliche Schau“⁵⁵ sein. Auch bei Hugo bedarf die freie *contemplatio* keiner sinnlichen Zeichen mehr. Die aufsteigende Erkenntnis handelt sich von Zeichen zu Zeichen, um diese schließlich abzustoßen und über sie hinaus zu gehen. Sie braucht die Bilder, muss sie aber schlussendlich überschreiten, denn Gott kann mit den körperlichen Sinnen nicht wahrgenommen werden. Die Negation ist dabei eine Strategie, das nicht Denkbare eben doch zu denken. Die Leerstelle im Portalprogramm von Vézelay erscheint in diesem Licht als Verheißung einer verlorenen Utopie, der Utopie einer unvermittelten, zeichenlosen Erkenntnis.

4. Schluss

Der Diskurs über die Möglichkeit der Erkenntnis durch Bilder wurde nicht allein im Medium des Textes geführt. Hugo von St. Victors Beschreibung eines komplexen Lehrbildes der Arche Noah ist ein eindrucksvolles Beispiel hierfür, und auch das zeitgenössische Hauptportal von Vézelay reiht sich als Bild in die Bilddiskurse des 12. Jahrhunderts ein. Das Portalprogramm scheint in seiner Gestaltung zentrale Eigenschaften der höchsten Stufe menschlicher Erkenntnis, der *contemplatio*, aufzugreifen. Genau wie Hugo es beschreibt, ermöglicht Vézelay die Zusammenschau (*contuitus*) des ganzen Erdenkreises und Kosmos sowie verschiedener Stufen der Heilsgeschichte. Zur Schau Christi jedoch muss der Blick sich von der verwirrenden Vielfalt der Welt in der Peripherie abkehren, um zur ruhigen Einheit im Zentrum zu finden (*collectio*). Die Achse, die von Johannes dem Täufer am Trumeau über Christus bis zur Leerstelle über dessen Kopf verläuft, ermöglicht einen Aufstieg (*ascensus*), bei dem Schritt für Schritt die physische Präsenz der Zeichen reduziert wird. Die blanke Fläche schließlich, die an der Stelle eines Bilds Gottes steht, erinnert als emphatische Negation jeglicher Zeichenhaftigkeit an die mit dem Sündenfall verlorene Möglichkeit der unvermittelten Erkenntnis Gottes. Indem das Hauptportal von Vézelay Vorstellungen von der *contemplatio* nachgebildet ist, erlaubt es einen Vorschein dieser höchsten Erkenntnisstufe. Es ist damit ein sichtbares Bild des Unsichtbaren. Es muss an dieser Stelle offen bleiben, ob der *concepteur* des Portalprogramms von Vézelay die Schriften Hugos kannte,

oder ob zwischen ihnen irgendeine Form der gegenseitigen Befruchtung stattgefunden hat. Die Quellenlage lässt nur eines zu: das Anerkennen der erstaunlichen Parallelen zwischen beiden.

Vézelay ist damit ein eindrucksvolles Zeugnis der neuen theologischen Hochschätzung des Bildes, die in seiner Nähe zur protolapsarischen Erkenntnisweise sowie in seiner psychischen Wirksamkeit begründet wurde. Weil die Bilder des 12. Jahrhunderts versuchen, „innere Erkenntniszusammenhänge nach außen zu projizieren“,⁵⁶ sind sie dem jüngeren mimetischen Bild entgegengesetzt. Und die Geist-Materie-Schwelle ist auch in die andere Richtung durchlässig: Was außen gemalt ist, muss nach innen dringen und dort wirken.⁵⁷ Hugo von St. Victor und seine Nachfolger bestehen auf einer ganz eigenen Qualität des Bildes, die es weit von einer Vorstellung entfernt, nach der es bloß die Schrift zweiter Klasse, nämlich für die Ungebildeten sei.⁵⁸ Hugo verspricht den Betrachtenden seines Arche-Schaubilds: „In ihm wirst du nichts suchen, das du nicht findest, und wenn du eines findest, wirst du sehen, dass dir vieles mehr offenbart wird.“⁵⁹

- 1 Katrin Kärcher, Wer etwas in seinem Geist begreift, male ein Bild. Zur epistemischen Funktion des Bildlichen im Mittelalter, in: Kulturen des Bildes, hrsg. v. Birgit Mersmann und Martin Schulz, München 2006, S. 167–182, hier S. 171.
- 2 Christel Meier, ‚Labor improbus‘ oder ‚opus nobile‘? Zur Neubewertung der Arbeit in philosophisch-theologischen Texten des 12. Jahrhunderts, in: Frühmittelalterliche Studien 30 (1996), S. 315–342, hier S. 316.
- 3 Meier 1996, wie Anm. 2, S. 316. Das Interesse galt dabei ganz besonders den Kontaktstellen von Materie und Geist.
- 4 So Hugo von St. Victor. Franz Nagel, Die Weltchronik des Otto von Freising und die Bildkultur des Hochmittelalters, Marburg 2012, S. 280–286. Zu diesem Schluss kommt auch der unter dem Pseudonym Theophilus Presbyter schreibende Autor in *De diversis artibus*, einer Beschreibung handwerklicher Techniken. Bruno Reudenbach, Praxisorientierung und Theologie. Die Neubewertung der Werkkünste in ‚De diversis artibus‘ des Theophilus Presbyter, in: Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, hrsg. v. Ingrid Baumgärtner, Kassel 2003, S. 199–218, hier S. 209f.
- 5 Stéphane Büttner, La mise en œuvre de la façade et du grand portail de la nef de Vézelay. Nouvelles données archéologiques, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa XLV (2014), S. 145–156, hier S. 146.

- 6 Diese von Francis Salet 1936 vorgelegte Bauchronologie bleibt bis heute maßgeblich, sie musste nur in wenigen Details korrigiert werden. Francis Salet, *La Madeleine de Vézelay et ses dates de construction*, in: *Bulletin Monumental* 95.1 (1936), S. 5–25; Peter Diemer, *Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste.-Madeleine, Vézelay*, Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1975, S. 40, 46–48; Büttner 2014, wie Anm. 5, S. 151.
- 7 Die These, dass es sich um ein Pfingstbild handele, brachte erstmals Mâle 1898 ins Spiel. 1922 begründete er sie ausführlicher und zog als Vergleich für die ungewöhnliche Konstellation mit Christus als Aussender des Heiligen Geistes unter anderem ein Pfingstbild aus einem Lektionar aus Cluny heran. Émile Mâle, *Religious art in France. The twelfth century. A Study of the Origins of Medieval Iconography*, Princeton 1978 (Erstveröffentlichung Paris 1922), S. 327–332.
- 8 Als die Aussendung der Apostel interpretierte das Tympanon erstmals Crosnier. Augustin-Joseph Crosnier, *Iconographie de l'église de Vézelay*, in: *Congrès archéologique de France* 14 (1847), S. 219–230, hier S. 227. Beide Thesen – die vom Pfingstbild und die von der Aussendung der Apostel – vereinte erstmals Katzenellenbogen: Das Versprechen der Ausgießung des heiligen Geistes und die Aussendung bei der Himmelfahrt sowie die Erfüllung dieses Versprechens an Pfingsten seien im Tympanon kombiniert gezeigt. Adolf Katzenellenbogen, *The Central Tympanum at Vézelay. Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade*, in: *The Art Bulletin* 26.3 (1944), S. 141–151, hier S. 142. Schließlich wies Angheben nach, dass im Johannes-Evangelium (20,19–23) – anders als in der Pfingsterzählung in der Apostelgeschichte – die Aussendung zur Mission und der Empfang des heiligen Geistes in einer Szene zusammenfallen. Marcel Angheben, *Apocalypse XXI–XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 41 (1998), S. 209–240, hier S. 212.
- 9 Mâle 1978, wie Anm. 7, S. 331.
- 10 Judy Scott Feldman, *The Narthex Portal at Vézelay. Art and Monastic Self-image*, Diss. University of Texas, Austin 1986.
- 11 Viollet-le-Duc erwähnt eine Zeichnung, die das Lamm überliefere. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*, Paris 1873, S. 16. Die Inschrift auf der Scheibe ist größtenteils verloren, Favreau rekonstruiert sie unter Vorbehalt als *ESSE DICERIS SALUS MUNDI*. Robert Favreau und Jean Michaud, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Band 21: Yonne, Paris 2000, S. 232.
- 12 Transkription von Favreau/Michaud 2000, wie Anm. 11, S. 232. Eigene Übersetzung.
- 13 Eventuell zeigte er auch auf das Lamm, der Zeigefinger seiner rechten Hand ist leider verloren.
- 14 Es fällt auf, dass der Name des Johannes als IOHS wieder gegeben ist: Das Christusmonogramm IHS ist schon in seinem Namen enthalten, nur das O, das das I umschließt, unterscheidet beide.
- 15 Christel Meier, *Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter*, in: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, hrsg. v. Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 35–65.
- 16 Über Hugos Biographie ist nur wenig bekannt. Er wurde wohl in Sachsen geboren, im Augustinerstift Hamersleben erzogen und trat um 1113/14 in das neu gegründete Regularkanonikerstift St. Victor bei Paris ein. Hier lehrte und schrieb er bis zu seinem Tod. Jens Rüffer, *Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation. Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur*, Berlin 2014, S. 54f.
- 17 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 39; Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 174.
- 18 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 40.
- 19 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 42.
- 20 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 41.
- 21 *Alterum, quo nude et pure sicut est absque integumento exprimitur*. Hugo von St. Victor, *Expositio in Hierarchiam Coelestem S. Dionysii* (PL 175, 941C). Übersetzung (verändert) nach: Bardo Weiss, *Die deutschen Mystikerinnen und ihr Gottesbild*, Teil 3, Paderborn 2004, S. 2109.
- 22 Weiss 2004, wie Anm. 21, S. 2109. Vgl. Peter Czerwinski, *„per visibilia ad invisibilia“*. Texte und Bilder vor dem Zeitalter von Kunst und Literatur, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 25.1 (2000), S. 1–94, hier S. 11; Conrad Rudolph, *The Mystic Ark. Hugh of Saint Victor, art, and thought in the twelfth century*, New York 2014, S. 303.
- 23 *Unum, quo formis, et figuris, et similitudinibus rerum occultarum veritas adumbratur*. Hugo von St. Victor, *Expositio in Hierarchiam Coelestem S. Dionysii* (PL 175, 941C). Übersetzung von Weiss 2004, wie Anm. 21, S. 2109.
- 24 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 49.
- 25 *per signa sensibilibus similia invisibilia demonstrata sunt*. Hugo von St. Victor, *Expositio in Hierarchiam Coelestem S. Dionysii* (PL 175, 941C). Vgl. Meier 1990, wie Anm. 15, S. 49.
- 26 Was auf neuplatonische Vorstellungen zurückgeht. Meier 1990, wie Anm. 15, S. 49.
- 27 Czerwinski 2000, wie Anm. 22, S. 4ff.
- 28 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 50.
- 29 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 50.
- 30 *Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis*. Johannes Scottus Eriugena, *Expositiones super hierarchiam caelestem*, I 3 (PL 122, 139 B). Übersetzung von Werner Beierwaltes, *Negati Affirmatio. Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik* durch

- Johannes Scotus Eriugena, in: Philosophisches Jahrbuch 83.2 (1976), S. 237–265, hier S. 261.
- 31 Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 260f.; Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 170f.
- 32 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 52.
- 33 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 42. *Collectio* habe ich als Überbegriff in Anlehnung an die in Anm. 40 zitierte Beschreibung des Vorgangs bei Hugo selbst vergeben (*in unum colligitur*), es findet sich nicht bei Meier.
- 34 Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 172; Peter Czerwinski, Gegenwartigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung, Band 2, München 1993, S. 156f.
- 35 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 43. Diese „Präsentation einer Ganzheit im Bild, die die orientierende Synopse gewährt, während der Text nur Teil für Teil erläutert“ stellt Hugo zudem als eine spezifische Leistung des Bildes gegenüber dem Text heraus; Meier 1990, wie Anm. 15, S. 50. So auch Czerwinski 1993, wie Anm. 34, S. 157: „Bücher also, die Gott simultan sieht, kann der Mensch nur sukzessiv, ‚mit zeitlicher Verzögerung‘ lesen; beim Bild aber vermag er sich der göttlichen Gegenwartigkeit von Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen offensichtlich etwas zu nähern.“
- 36 Der Text wird in den Manuskripten meist *Libellus de formatione arche* genannt, der bei Migne auftauchende Titel *De arca Noe mystica* ist nicht verbürgt. Er beschreibt detailreich die Anfertigung eines Schaubilds, das die komplexen Lehren von Hugos *De arca Noe* veranschaulichen soll. Paul Rorem, Hugh of Saint Victor, Oxford 2009, S. 144. Übersetzung und Kommentar in Rudolph 2014, wie Anm. 22, S. 395–502. Datierung des Libellus mit einiger Wahrscheinlichkeit zwischen 1124 und 1130, Rorem 2009, wie Anm. 36, S. 146.
- 37 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 51; Rorem 2009, wie Anm. 36, S. 148f.
- 38 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 52.
- 39 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 42.
- 40 *Ascendit ergo animus ab hac infinita distractione, quae deorsum est, tantoque magis, ut dictum est, in unum colligitur, quanto magis sursum elevatur, donec ad veram et unicam (quae est apud Deum) immutabilitatem perveniat, ubi perpetuo sine omni [Meier 1990, wie Anm. 15, S. 42: omne] immutabilitatis vicissitudine, requiescat.* Hugo von St. Victor, *De vanitate mundi*, lib. II (PL 176, 714A). Eigene Übersetzung.
- 41 Günther Mensching, Das Allgemeine und das Besondere. Der Ursprung des modernen Denkens im Mittelalter, Stuttgart 1992, S. 171.
- 42 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 52.
- 43 Rudolph 2014, wie Anm. 22, S. 271–274.
- 44 Eriugena, *Periphyseon*, I (PL 122, 443C–446A); Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 242.
- 45 Veronika Limberger, Eriugenas Hypertheologie (Quellen und Studien zur Philosophie, Band 125), Berlin/Boston 2015, S. 73f.
- 46 Limberger 2015, wie Anm. 45, S. 75.
- 47 Limberger 2015, wie Anm. 45, S. 75.
- 48 Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 242.
- 49 Limberger 2015, wie Anm. 45, S. 156.
- 50 Werner Beierwaltes, Das Problem des absoluten Selbstbewußtseins bei Johannes Scotus Eriugena, in: Philosophisches Jahrbuch 73 (1965/66) p. 264–284, hier S. 267.
- 51 Beierwaltes 1965/66, wie Anm. 50, S. 267; Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 243.
- 52 Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 243, Hervorhebungen im Original.
- 53 Johannes Scottus Eriugena, *Commentarius in Evangelium secundum Ioannem*, cap. I, 11–29 (PL 122, 304 B–C); Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 251.
- 54 Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 172.
- 55 *puro et intimo mentis contuitu.* Johannes Scottus Eriugena, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, cap. II (PL 122, 143B). Vgl. Christel Meier, ‚Ut rebus apta sint verba‘. Überlegungen zu einer Poetik des Wunderbaren im Mittelalter, in: Das Wunderbare in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. v. Dirk Schmidtke, Göttingen 1994, S. 37–83, hier S. 47.
- 56 Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 169; vgl. Nagel 2012, wie Anm. 4, S. 290.
- 57 *quam foris videbit oculus tuus, ut ad eius similitudinem intus fabricetur animus tuus.* Hugo von St. Victor, *De arca Noe morali*, cap. II (PL 176, 622B); Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 175.
- 58 Nagel 2012, wie Anm. 4, S. 279; Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 172.
- 59 *Nihil in ea quaesieris quod non invenias, et cum inveneris unum, multa tibi patefacta videbis.* Hugo von St. Victor, *De arca Noe morali*, lib. 4, cap. IX (PL 176, 680A). Eigene Übersetzung.

Bildnachweis

Abb. 1: Francis Salet, Cluny et Vézelay. L'œuvre des sculpteurs, Paris 1995, S. 168.

Abb. 2, 6: Photo: Andrew Tallon. © Mapping Gothic France, The Trustees of Columbia University, Media Center for Art History, Department of Art History & Archaeology.

Abb. 3: Photo: Andrew Tallon. Image Courtesy of the Mapping Gothic France Project, Media Center for Art History. © The Trustees of Columbia University.

Abb. 4: Foto von Pierre Boucaud, Bourgogne médiévale (bourgognemedievale.com).

Abb. 5: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay, Paris 1873, S. 17.

Abb. 7, 8: Eigene Fotografien.