

Disentis/Mustér, Kloster St. Martin : die älteste materiell fassbare Koimesis-Darstellung der Welt

Autor(en): **Studer, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahresberichte des Archäologischen Dienstes Graubünden und der Denkmalpflege Graubünden**

Band (Jahr): - **(2004)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-821223>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Disentis/Mustér, Kloster St. Martin:

Die älteste materiell fassbare Koimesis-Darstellung der Welt

LK 1213, 708 400/173 800, 1165 m ü. M.

Vorbemerkung

Wenn im Titel festgehalten wird, dass die Disentiser Koimesis (Koimesis = Marientod, Entrückung der Seele Mariens in den Himmel) auf materieller Ebene die «älteste der Welt» sei, ist dies nicht unangemessene Marktschreierei. Damit wird vielmehr eine Tatsache vermittelt, die aus wissenschaftlicher Sicht gleich in mehrfacher Beziehung von grundlegender und internationaler Wichtigkeit ist. Wir haben es beim Disentiser Kopffragment mit dem einmaligen Rest einer frühbyzantinischen, vorikonoklastischen Darstellung des in frühbyzantinischen Legenden berichteten Tod Mariens zu tun. Ein Solitär in der ohnehin mageren Quellenlandschaft, der abgesehen von seiner kunsthistorischen Bedeutung mindestens auch Fragen zur Geschichte der Theologie, der Mariologie, der Liturgie, des Frühmittelalters und der Architektur zu formulieren ermöglicht, die eingedenk und in Verbindung mit den bereits vorhandenen Disentiser Befunden und Erkenntnissen zu stellen und allenfalls zu beantworten sein werden.

71 STUDER WALTER: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin: Teilrekonstruktion der Plastik und Malerei eines Engels des Strafgerichtes aus dem 8. Jahrhundert. Jb ADG DPG 2002, 73-95. - STUDER WALTER: L'annonce du jugement par les sept anges sonnant de la trompette. In: Sapin Christian (Hrsg.) *Le Stuc. Visage oublié de l'art médiéval*. Musée Sainte-Croix de Poitiers, 2004, 152-158.

72 STUDER WALTER: La gloire des anges. In: Sapin Christian (Hrsg.) *Le Stuc. Visage oublié de l'art médiéval*. Musée Sainte-Croix de Poitiers, 2004, 158-161.

73 STUDER WALTER: La «Koimesis». In: Sapin Christian (Hrsg.) *Le Stuc. Visage oublié de l'art médiéval*. Musée Sainte-Croix de Poitiers, 2004, 162-163.



Abb. 32: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Das Kopffragment in frontaler Sicht. Mst. 1:5.

Der so genannte Disentiser Stuck, nämlich die Reste einer plastisch unterlegten Monumentalmalerei byzantinischer Herkunft aus dem 8. Jh., vereinigt nachgewiesen in sich über 100 lebens- bis überlebensgrosse plastisch unterlegte Heiligenfiguren, das älteste Weltgericht – bis dato repräsentiert durch die Engel des Strafgerichtes nach Off. 8. 6⁷¹ und einer rund 100 in den Kopfpforten plastisch unterlegten Engel von Lebensgrösse umfassenden Engelsglorie⁷² –, und eben auch eine byzantinische Koimesis-Darstellung⁷³. Allenthalben Sensationen – das Wort muss verwendet werden –, die zudem nicht aus Konstantinopel (TR), Thessaloniki (GR), Jerusalem (IL) oder Rom (I), wo Funde dieser Qualität am ehesten zu erwarten wären, stammen, sondern aus der nordwestlichen Peripherie des Byzantinischen Reiches, bzw. dessen Einflussphäre, die geopolitisch-historisch und in der Metamorphose der Topographie ihrer Kunstlandschaft mangels Quellen nach wie vor nur diffus und widersprüchlich zu erfassen ist.

Der folgende Artikel ist ein im Text und vor allem im Bildteil notwendigerweise rigoros reduzierter Auszug aus dem entsprechenden Kapitel eines im redigierten Basismanuscript vorliegenden ersten Disentiser Bandes, der, so hoffe ich, mit der Unterstützung von Gönnern in absehbarer Zeit zur Publikation kommt.

Die Legende

«Sie setzten sich und trösteten sie und verbrachten drei Tage mit dem Lobpreis Gottes; am dritten Tage aber kam der Schlaf über alle im Hause, und keiner vermochte wach zu bleiben, ausser den Aposteln und drei Jungfrauen, den Gefährtinnen der hochheiligen Jungfrau. Und siehe, auf einmal erschien der Herr Jesus mit einer grossen Schar von Engeln in strahlendem Glanze, und die

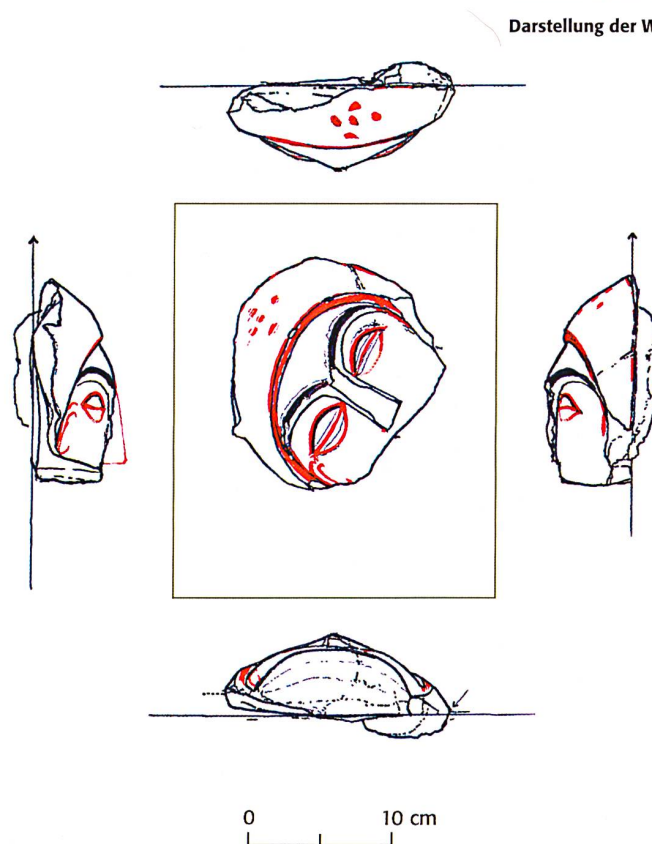
Engel sangen Lobgesänge und priesen den Herrn. Und der Herr sprach: «Komme, du Auserwählte, kostbare Perle, tritt ein in die Wohnung des ewigen Lebens.»

Da warf sich Maria zu Boden und betete zum Herrn: «Gelobt sei der Name deiner Herrlichkeit, o Herr, mein Gott, der du geruhdest, deine demütige Magd auszuwählen und mir das Geheimnis deines Mysteriums anzuvertrauen. Gedenke meiner, König der Herrlichkeit. Du weisst, dass ich dich von ganzem Herzen liebte und den Schatz bewahrte, den du mir anvertrautest. Empfange deine Magd, o Herr, und erlöse mich von der Macht der Finsternis, damit Satan mich nicht angreift und ich nicht die furchtbaren Geister um mich sehe!»

Der Heiland erwiderte: «Als ich von meinem Vater zur Erlösung der Welt entsandt wurde und am Kreuze hing, kam der Fürst der Finsternis auf mich zu; aber da er keine Spur seines Herzens entdecken konnte, zog er sich überwunden und verachtet zurück. Ich habe ihn gesehen, und du wirst ihn sehen, wie es das allgemeine Gesetz des Menschengeschlechtes verlangt, dem du dich im Sterben unterwirfst, aber er wird dir nicht schaden können, weil nichts von dem in dir ist, was er in sich hat, und ich bei dir bin, um dich zu behüten. Komme daher in Frieden, denn die himmlischen Heerscharen erwarten dich, damit ich dich einführe in die Freuden des Paradieses.»

Und als der Herr diese Worte gesprochen hatte, erhob sich die Jungfrau, streckte sich auf ihr Bett und gab ihren Geist auf, indem sie Gott Dank sagte. Da sahen die Apostel einen solchen Glanz, wie ihn keine menschliche Zunge zu schildern vermag, denn er übertraf die Weisse des Schnees und die Helle des Silbers.»

(Pseudo Melitus 7 – 8)



Das Fragment

Obwohl dem vorliegenden Kopffragment – in Abb. 32 in frontaler Sicht – der grösste Teil der unteren Gesichtshälfte fehlt und im Fundgut die direkte Ergänzung – oder auch nur Teile der direkten Ergänzung – mit Sicherheit nicht erfasst sind, kann die abgegangene Gesichtspartie innerhalb einer sehr minimalen und nicht ins Gewicht fallenden Toleranz sowohl in der plastischen Ausprägung als auch in der Malerei rekonstruiert werden. Möglich wird diese in den Projektionspausen von Abb. 33 und der die Plastik und Malerei kopierenden und extrapolierenden Kopie von Abb. 34 und 35 realisierte Teilrekonstruktion, die im begrenzten Rahmen dieses Artikels nicht erschöp-

Abb. 33: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Projektionspausen des Kopffragmentes aus Abb. 32. In der Mitte: in frontaler Sicht und in die den Tropfenzügen entsprechenden Lage in der Bildebene gerichtet. Links: Sicht von links. Oben: Sicht von oben. Rechts: Sicht von rechts. Unten: Sicht von unten. Der Pfeil rechts und die punktierte Linie links verdeutlichen die Schiftung des Kopfes gegenüber der Bildebene, bzw. gegenüber der Auflagefläche. Mst. 1:5.

fend dargestellt und kommentiert werden kann, vor allem durch die Kombination einerseits der weit über die Bruchstelle hinaus zu extrapolierenden Form der fehlenden Mund-Kinn-Partie mit der Form von anderen im Fundgut erhaltenen entsprechenden Gesichtspartien desselben Kopfyps und der gleichen Nuancierung mit der exakt im Raum festzustellenden Lage des Fragmentes an der Wand. Wie die in den Projektionspausen in Abb. 33 angegebenen Masse deutlich machen, wird die Richtigkeit zumindest des Scheitel-Kinn-Masses des teilrekonstruierten Kopfes dadurch unterstrichen, dass die gefundene Form exakt die nach dem Gesichtskanon der Disentiser Köpfe auch beim vorliegenden Kopffragment berechenbare Dimension der Höhe ergänzt: Die waagrechte mittlere Gesichtszone – nach dem Kanon das mittlere Drittel

der Kopfhöhe – misst in der durch das Nasenende und der hier vom Betrachter aus rechts liegenden dominanten, d. h. höher liegenden Braue genau 7 cm. Dem entspricht die Höhe von ebenfalls genau 7 cm des oberen Drittels der Kopfhöhe, gegeben durch die Distanz von der massgebenden Braue zur Scheitelhöhe. Sowohl auf dem Wege der Formsuche, als auch auf dem Wege der Anwendung des Kanons auf das Kopffragment resultiert ein Scheitel-Kinn-Mass von 21 cm.

Ebenso zweifelsfrei, allenfalls im Bereich von unerheblichen 1–2 Prozenten Toleranz liegender Abweichung, lässt sich das Profil der Nase wie in den Projektionspausen von Abb. 33 in der Projektion von links gezeigten Form bestimmen, deren Spitze zugleich die maximale Höhe der Bildschicht markiert. Die Mächtigkeit der Bildschicht, de-

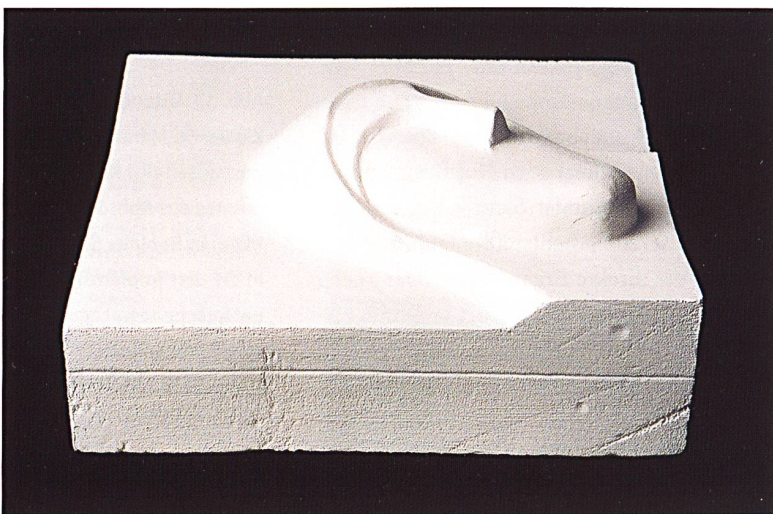


Abb. 34: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Sicht von halb unten auf die Kopie der Kubatur des Kopffragmentes aus Abb. 32. Die Lage der Bildebene, bzw. der Auflagefläche ist in der Fläche des unteren Randschnittes eingeritzt.

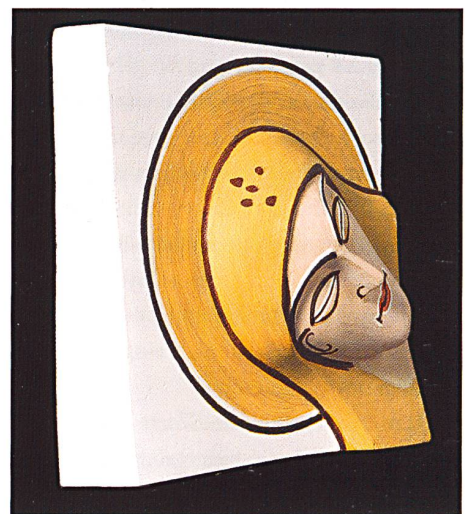


Abb. 35: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Sicht von halb links auf die rekonstruierte Partie der Koimesisdarstellung. Die Lage der Bildebene, bzw. der Auflagefläche ist in der Fläche des linksseitigen Randschnittes eingeritzt.

ren Rückseite bzw. Basisfläche im Fragment erhalten ist, und die eindeutig bestimmt werden kann, misst demnach 6,8 cm, also rund 7 cm.

Zu berücksichtigen ist allerdings, dass diese Bildschicht unbedingt nur auf den vorliegenden Kopf und dessen zugehörigen Körper zu beziehen ist. Das heisst, die auf der Rückseite der Bildschicht teilweise haften gebliebenen Reste einer darunter liegenden Schicht, die, so zeigen die ebenfalls auf der Rückseite der Bildschicht erhaltenen Negative von Anritzungen und Anhackungen, die zur besseren Haftung der aufliegenden Bildschicht der Figur angebracht wurden, sind nicht wie bei der Summe der übrigen Disentiser Figuren (Engel des Strafgerichtes, Engelsglorie) als Aufbauschicht zu verstehen. Es handelt sich beim erhaltenen Rest dieser der Figur als Unterlage dienenden Schicht wenigstens teilweise um den Rest einer Bildschicht, die wiederum einer Bildpartie angehört, die ihrerseits vom vorliegenden Kopf und dem diesem zugehörigen Körper überlagert wurde, und die Teil einer grossflächigen, mehrere Figuren umfassenden Komposition war.

Von grösster Bedeutung für die sichere Deutung der Figur, vor allem aber der Gesamtkomposition, zu der die Figur gehört, ist die zweifelsfreie Bestimmung der Orientierung des Kopffragmentes in Bezug auf seine Ausrichtung in der Fläche der Bildwand. Diese Bestimmung ist glücklicherweise beweisbar. Abgesehen von allen hierzu geeigneten Indizien, wie unter anderen auch die waagrechte Bruchstruktur der Rückseite, die wiederum in Einheit mit der dazu lotrecht festzustellenden Fliesstendenz der Farbschichten der Malerei auf der Sichtseite steht, sind zwei in ihrem Verlauf unzweifelhaft verlaufende Tropfenzüge er-

halten: Ein Überschuss des üblicherweise wegen seiner geringen Deckkraft sehr dick und pastos aufgetragenen Kalkweiss der den Brauenkamm des rechten Auges markierenden Lichtzeichnung hat sich als Tropfen gelöst und ist über die schwarze Farbe der bereits gemalten Braue hinweg bis in den Bereich der Gesichtsgrenze abgeflossen, wo er im übrigen nachträglich durch ein die Gesichtskontur nachziehenden braunen Pinselstrich halbwegs überstrichen und somit einigermaßen retuschiert wurde. Da diese Korrektur erst nach dem weitgehend abgeschlossenen Trocknungsprozess der Lichtzeichnung vorgenommen wurde, ist die plastische Form des Tropfenzuges durch das nachträgliche Überstreichen im Bereich der Gesichtskontur kaum verletzt worden.

Ein zweiter Tropfenzug, 3 mm rechts neben dem genannten liegend, hat sich schon beim Auftragen des Karnates gebildet. Sein Ursprung liegt im Bereich der Braue, und er wurde gemäss der Abfolge der Malschritte in halbtrockenem Zustand durch das Schwarz der Braue übermalt. Das Relief des Tropfenzuges ist in seinem Verlauf entsprechend der plastischen Ausprägung der überflossenen Zone des Brauenkamms an dieser Stelle leicht abgelenkt und bis in den Gesichtsrand zu verfolgen.

Mit dieser vom Lot um 53 Grad nach links geneigten Position in der Fläche der Bildwand ist das Kopffragment dieser praktisch lebensgrossen Figur die einzige Ausnahme unter allen Köpfen des Disentiser Fundgutes.

Dieser in der Kubatur (Abb. 34) und der Malerei (Abb. 35) fraglos zu kopierende und teilweise im Rahmen geringer und überdies exakt zu definierender Unsicherheiten ergänzend zu rekonstruierende Kopf

weist zwar alle konventionellen Merkmale der Disentiser Technik auf, ist aber zugleich in fast jeder Beziehung eine Ausnahme, die wiederum nicht nur sprichwörtlich, sondern tatsächlich die Regel bestätigt. So kann die Kubatur des oberen, die Augen und Nase umfassenden Kopffragmentes auf Anhieb als frontal zum Betrachter ausgebildet bezeichnet werden. Wenn wir uns allerdings der Neigung der Gesichtsfäche nach rechts – besonders gut zu erkennen in der Projektionspause von unten in Abb. 33 – vergegenwärtigen, und wenn wir die auf der – vom Betrachter aus – rechten Gesichtshälfte deutlich weiter oben beginnende und insgesamt stärker ausgebildete Ausrundung der in Richtung Kinn laufenden Gesichtspartie berücksichtigen, wird deutlich, dass es sich um einen aus der Sicht der Betrachtung leicht nach rechts gewendeten Kopf handelt, der damit – abgesehen von der hier schwächeren Wendung als bei den Vergleichsbeispielen – alle plastischen Merkmale mit den Kubaturen der ebenfalls gewendeten drei Köpfen der Engelsfiguren des Strafgerichtes⁷⁴ teilt. Indem auf der linken, dem Betrachter näheren Kopfseite ein braun gemaltes Ohr aufgetragen wurde, richtet sich die Malerei sinngemäss nach diesem Sachverhalt der plastischen Vorgabe – und sie bestätigt damit auch die an der Summe der Köpfe gewonnene und bereits hergeleitete Regel, wonach nur bei seitlich gewendeten Köpfen Ohren vorkommen, und dass immer nur ein Ohr auf der jeweils dem Betrachter nahen Kopfseite aufgemalt erscheint.

Die Vorform der Kubatur ist wie üblich mit zwei Volumen gebenden Schichten aufgebaut und durch eine dünne, in den Randregionen auf die Figurgrenze auslaufende Mantelschicht vervollständigt. Wie präzise – und

infolge dessen auf Vorlage und Vorzeichnung beruhend – bereits die Vorform die Silhouette berücksichtigt, zeigt sich besonders deutlich im Bruchfeld entlang der linken Wange – gut sichtbar in der Projektionspause von unten in Abb. 33 –, wo die Mantelschicht entlang der Gesichtsgrenze abgesplittert ist. Erhalten geblieben ist ein Teil der unter der Mantelschicht liegenden Schicht der Volumen gebenden Schichtung, deren Oberfläche den direkt auf die Figurgrenze auslaufenden Verlauf der Schichtlage sichtbar macht.

Der in den Projektionspausen zu verfolgende und zu ergänzende Verlauf der Fläche der Rückseite der Bildschicht des Kopfes bzw. der Figur in Relation zur Figurgrenze lässt eine Diskrepanz zwischen der Tiefe des Schnittes in der Figurgrenze zwischen der linken und rechten Seite feststellen. Wie in Abb. 33 in der Projektion von unten mit punktierter Linie angedeutet, bleibt dort, wo auf der rechten Seite der Schnitt der Figurgrenze die Oberfläche der Unterlagschicht erreicht, auf der linken Seite auf gleicher Höhe ein Abstand von rund 1,5 cm. Diese links in Bezug auf den Hintergrund angehobene Ausformung der Silhouette bestätigt einerseits die Wendung des Kopfes nach rechts. Sie beweist aber vor allem, dass an dieser Stelle, also links vom Gesicht bzw. links an die Figur anstossend, ein weiteres zur gleichen Bildschicht gehöriges plastisches Element folgt und – da die Extrapolation in dieser Hinsicht unzweifelhaft durchzuführen ist – dass die Figur nicht nur mit leicht nach rechts gewendetem Kopf dargestellt ist, sondern dass die ganze Figur auf der linken Seite gewissermassen zum Bildhintergrund hin angehoben erscheinen soll.

Dieses Phänomen ist wiederum bei keinem

74 STUDER, wie Anm. 71.

der Köpfe und bei keiner Figur des Disentiser Fundgutes zu beobachten. Bezogen auf die plastische Bildsprache des Reliefs, die Raumillusion und Gegenständlichkeit in verkürzter Tiefe darstellt, und unter Berücksichtigung der Lage des Kopfes, die wiederum zumindest einen dementsprechend seitlich nach hinten gelehnten Oberkörper dieser Figur bedingt, bedeutet diese Anschiffung der Figur und des lokalen Hintergrundes auf die dem Betrachter zugewandten Seite hin nichts anderes, als dass die Figur, dem Betrachter die Aufsicht bietend, auf einem im Schulterbereich angehobenen Lager lang ausgestreckt liegt (eine Art Sessel mit einer der Lage der Figur gemässen, stark nach hinten geneigten Rückenlehne ist theoretisch zwar möglich, auch wenn diese Möglichkeit allein schon auf Grund der Sonderform, die eine solche Sitzgelegenheit in Möbelform bedeuten würde, auszuschliessen wäre. Auch ein durch die Natur gebildetes Lager könnte zunächst prinzipiell erwogen werden).

Bezogen auf die Summe der Disentiser Köpfe und nur nach der Kubatur beurteilt, besteht zwischen der beim vorliegenden Kopf-fragment gelb gemalten und in ihrer plastischen Abgrenzung zum Gesicht malerisch mit einer braunen Kontur unterstützten Partie kein auffälliger Unterschied zu den sonst üblichen Frisurkalotten. Unmittelbar festzustellen ist, dass diese Kalotte nicht wie bei den frontalen Köpfen auf Höhe der Ohren im Hintergrund aufgeht. Soweit es die dominante, dem Betrachter zugewandte Seite anbelangt, ist die Ausformung und der Verlauf der Kalotte identisch mit denen der seitlich gewendeten Köpfe, nämlich mit mehr oder weniger steil zum Hintergrund abfallend geschnittenen Profil hinter dem Ohr vorbeigeführt und entlang von Wange

und Hals in die Schulterpartie vermittelnd auslaufend. Allerdings ist der Verlauf der zum Gesicht bündigen inneren Grenze der Kalotte auf Höhe des Ohres, statt wie sonst bei den seitlich gewendeten Köpfen weiter in Richtung Hintergrund bzw. in Richtung Schulterkubatur abfallend, hier eindeutig eng an die Wange schmiegend und in Richtung Kinn weitergezogen zu extrapolieren. Noch deutlicher vom Üblichen abweichend sind die Ausformung und der Verlauf der Kalotte auf der anderen, der abgewendeten Seite. Entgegen den Beispielen anderer abgewendet dargestellten Köpfen, bei denen die Frisurkalotte etwa entsprechend dem Grad der jeweiligen seitlichen Wendung des Kopfes oft schon auf Augenhöhe im Hintergrund aufgeht, ist die Kalotte hier in der Anschmiegun an das Gesicht, zum Hintergrund sogar leicht ansteigend, im Bereich des Wangenknochens entlang der Wange bis in die Höhe des Mundes an das Gesicht angrenzend geformt worden, wie dies in der betreffenden Bruchstelle und den dort noch vorhandenen gelben Farbresten nachzuweisen ist. Im weiteren wechselt die sonst durchwegs ausgerundete konvexe Oberfläche der Kubatur auf der Höhe des Brauenendes in eine leicht konkave Ausprägung über, die vor allem belegt, dass sich die abgegangene plastische Partie nicht in Richtung Kinn verjüngte, sondern dass sie im weiteren Verlauf in der auf Höhe der Bruchstelle vorhandene Stärke, zunehmend nach aussen unten geführt, ausgestaltet wurde.

Die ockergelbe, satt aufgetragene Farbe dieser Partie ist in Disentis/Mustér sowohl als Haarfarbe als auch als Gewandfarbe gebräuchlich. Bei den über 50 Frisurfragmenten im Disentiser Fundgut sind jedoch durchwegs die Reste einer meistens

schwarz ausgeführten Frisurzeichnung eindeutig nachzuweisen. Ebenso eindeutig fehlt eine solche Zeichnung auf der sonst der Frisur vorbehaltenen plastischen Partie beim vorliegenden Kopffragment. Die Farboberfläche ist im übrigen durchwegs so gut erhalten, dass sie auch bezüglich der in Disentis/Mustér häufig zu beobachtenden Negativen von Pinselzügen einer im Halbnass der unterlegten Farbe vorgenommenen und durch Verwitterung vollständig abgegangenen Zeichnung untersucht werden kann. Das Resultat bleibt negativ.

Statt einer aufgemalten Frisur wurde diese Partie mit einem über der Stirn eingemitteten Fünfpunkte-Kreuz geschmückt. Abgesehen von der Einmaligkeit dieser Kreuzform im Spektrum der verschiedenen heiligen Zeichen – unter denen sich auch Kreuzformen befinden –, mit denen die Gewänder der Heiligen in der Disentiser Ausstattung ausgezeichnet sind, und abgesehen von der einzigartigen Bedeutung dieses Fünfpunkte-Kreuzes an dieser Stelle als exklusives Zeichen der Mariendarstellung in der byzantinischen Kunst, ist nach Disentiser Lesart hier keine Frisur dargestellt, sondern das üblicherweise bis über die Schultern reichende Kopftuch der Frau, ein Maphorion also, wie dies im übrigen auch die beschriebene plastische Ausformung anzunehmen zwingt.

Die trotz Verwitterung, der schwarzbrauner Verschmutzung und einiger Blessuren insgesamt gut erhaltene Malerei steht grundsätzlich in eindeutigem Einklang mit der Technik und dem Stil der Disentiser Kunst. Umso augenfälliger sind die Besonderheiten zum einen im Ablauf der Malschritte und zum anderen in der Farb- und Formgebung. Auf den wie überall in Disentis/Mustér auf den noch feuchten Untergrund satt aufge-

tragenen Malgrund aus Kalkweiss wurde beim vorliegenden Kopf als nächster Schritt nicht nur die Partie des Maphorions mit gelbem Ocker deckend bemalt, sondern auch zugleich mit der selben Farbe und im selben Arbeitsgang die Gesichtspartie gestrichen. Wobei diese nicht mehr lediglich als Imprimitur zu verstehende Untermalung des Karnatbereiches im Bereich vor allem der linken Gesichtshälfte durchaus die Sattheit und Intensität des Farbauftrages auf dem Maphorion beibehält.

Der darauf folgende Malgang, der Auftrag eines nur wenig mit Rot und Braun homogen getönten Kalkweisses als Karnat, berücksichtigt die gelbe Unterlage insofern, als dass sie diese vor allem im Bereich der Augen durchscheinen lässt. Die sonst weitgehend feststellbare Rotzeichnung des Karnats der Disentiser Gesichter – einerseits die Modellierung mit dünnem Rot und andererseits das Wangenrot – fehlen hier vollständig.

Diese die Gesichtsmalerei vom Dunkel ins Hell entwickelnde Technik erinnert an die spätere Technik der Ikonenmalerei, wo durch den Auftrag von an Intensität zunehmenden weisszeichnenden Partien die Gesichtstopographie aus dem dunklen ockerbraunen bis ockergelben Untergrund erarbeitet wurde und wird.

Auf dieses fast weisse, das Gelb leicht durchscheinen lassende und gleichmässig getönte Karnat wurden mit dünnstem Gelb die Augen vorskizziert – gut sichtbar vor allem im äusseren Augenwinkel des linken Auges, wo die eigentliche Augenzeichnung mit dem in der Skizze im Augenwinkel höher endenden Auge keine Deckung erreicht – und danach mit dem gleichen rötlichen Braun die geschlossenen Augen, das Ohr, die Nasenflügel – Reste sind an den betreffenden Stellen

beidseits der Bruchkante noch erkennbar – die Gesichts- und Figurgrenze und das Fünfpunkte-Kreuz gemalt.

Ohne Unterbruch und mit dem gleichen Braun des vorangegangenen Malganges wurde zumindest die linke Braue im Sinne einer mildernden Vortönung des folgenden Schwarz vorgezeichnet und anschliessend die eigentliche Zeichnung der Brauen mit Schwarz ausgeführt. Mit sehr feinem schwarzem Pinselstrich wurden schliesslich die oberen Lidfalten der geschlossenen Augen zusätzlich vertieft.

Als letzter Malgang wurde die Lichtzeichnung durchgeführt, die im Fragment auf Grund der schwarzbraunen Patina der Verschmutzung kaum mehr als Kontrast sichtbar ist, aber im Relief des dank des bei Kalkweiss notwendigen dick gehaltenen Auftrages dieser äusserst schlecht deckenden Farbe in ihrer Form und in ihrem Verlauf klar zu Tage tritt.

Wie bei allen Disentiser Gesichtern wurde den Brauenkämmen entlang der oberen Brauenränder und in etwa gleicher Länge und Breite wie die Brauen selbst ein Licht aufgesetzt. Nach der gleichen Disentiser Konvention ist mit Sicherheit auch die Lichtzeichnung der Mundregion vorgenommen worden.

Die auf eine Linie reduzierten Lidränder der geschlossenen Augen erhielten je zwei fein gezogene Lichtkanten, die im Zusammenspiel mit der schwarzen Vertiefungslinie der Oberlidfalten und in Einheit mit der vom Karnat halbwegs ausgesparten Zone der Augen dem Augenkörper, aus der richtigen Distanz der Betrachtung beurteilt, beträchtliche Plastizität und eine – gerade im Vergleich mit den hierzu imposant wirkenden Augen z. B. der Engelsköpfe – filigrane Zartheit verleihen. Die komplexen Misch-

formen der Lichtgebung, nämlich einerseits die aufgesetzte Gegenständlichkeit vermittelnden Glanzlichter des weissen Lichtes in Kombination mit dem goldgelben diffus leuchtenden Licht, das sowohl als Abglanz eines von rechts oben ausgehenden Strahlens wahrzunehmen ist, als auch gleichzeitig und gleichwertig als ein von der Person ausgehendes Leuchten empfunden werden kann, hat die Qualität bewusster Raffinesse und – trotz der Geschwindigkeit der Ausführung und der offensichtlichen zur Reduktion neigenden Routine der Künstler – die souveräne Beherrschung einer differenzierten Technik zur Bedingung.

Zum Kreuzbesatz auf dem Gewand der Muttergottes

Eine Verbildlichung der Maria als Muttergottes in der vollen, d. h. der menschlichen und göttlichen Natur Jesu bewussten Form ist bereits zur Zeit der Weihung Konstantinopels, des neuen Rom, am 11. Mai 330 vorauszusetzen. Die im 4. und 5. Jahrhundert stattfindende grundlegende Bildfindung kann eingedenk der durch den Status der Maria bezeichneten bzw. dargestellten Christologie, der Natur Jesu und der Dreifaltigkeit nur im engsten reaktiven oder sogar mitdefinierenden Zusammenhang mit dem in den ersten vier Konzilen erfolgten Ringen um die richtige Formel, ebendiese Inhalte als gültige Lehre absolut auszudrücken, gesehen werden.

Der Charakter einer mit den Ergebnissen der ersten vier Konzile verbundenen eigentlichen Mit-Konstruktion kommt deshalb auf jeden Fall der Ausbildung des Gewandbesatzes zu – ein Beispiel zeigt Abb. 36 –, der schon bei den seit dem 6. Jahrhundert fassbaren Mariendarstellungen das einfa-

Disentis/Mustér, Kloster
St. Martin: Die älteste
materiell fassbare Koimesis-
Darstellung der Welt

che Gewand der Muttergottes kennzeichnet, das sich mittlerweile von der römischen Form – der Tunika mit über dem Kopf getragenen Palla – zur gräco-syrischen Form – dem Chiton mit einem zunehmend Mantel-artig, mindestens über Schultern und Brust reichenden Maphorion – gewandelt hatte. Denn diesem offensichtlich bewusst formulierten Zeichensatz, bestehend aus den drei wesentlichen Kreuzen des Maphorions – von denen das Hauptkreuz beim Disentiser Fragment erhalten ist – und den sekundären zwei bis vier oder vereinzelt sogar mehr Kreuzen meist im Bereich der Handgelenke, bzw. im Bereich der Knie oder des Schosses fehlt jede durch ein Vorbild gegebene Verankerung in der antiken Tradition. Seine Grundbedeutung ist insofern offenbar, als dass er, abgesehen von wenigen bemerkenswerten, weil nur scheinbaren Ausnahmen, die nachweisbar in keiner Weise die Identifikation des Disentiser

Fragmentes tangieren, in ungebrochener Folge bis heute in die Gegenwart der orthodoxen Volks- und Kirchenkunst ausschliesslich dem Kleid der Theotokos (im wesentlichen: Gottesmutter) vorbehalten blieb. Wo immer im nur mittelbaren byzantinischen Bereich oder gar in der allmählich weitgehend ausserbyzantinischen westlichen Sphäre dieser meist auf die drei, bzw. wenigstens auf das Hauptkreuz, den pars pro toto, reduzierte Zeichensatz verwendet wurde, ist mindestens hierin ein deutlicher Beleg für einen byzantinischen Einfluss gegeben: entweder in der Form einer Übernahme dieses ikonographischen Partikels wie beispielsweise das in missverständlicher, weil nicht auf dem Maphorion applizierter Form, sondern als ein direkt in die Stirn eingeschnittenes Kreuz bei den Marienfiguren des Pemmoaltars⁷⁵, oder als ein in den Kanon der Kunst aufgenommenes, eng am byzantinischen Kunstschaffen orientiertes, dieses imitierend, also gewissermassen importiertes Werk, wie etwa die zum Buchdeckel gefügten Elfenbeintäfelchen des Lorscher Evangeliars aus dem frühen 9. Jahrhundert⁷⁶ oder die Todesverkündigung an Maria des Duccio di Buoninsegna um 1300⁷⁷.

Zwar lassen sich Vermutungen anstellen, die mit Recht etwa kaiserlich höfische Gewandung und Schmuckformen byzantinischer, aber beispielsweise auch ägyptischer und persischer Herkunft in Vermischung und Modifikation in Beziehung setzen. Aber ein offensichtlicher Zusammenhang von dieser Seite zur Ausbildung, Form und Gebrauch des Gewandbesatzes in der Ikonographie der Theotokos, der diesen als Ableitung einer basisgebenden Tradition erkennen liesse, oder auch nur die Mutmassung dieser Möglichkeit rechtfertigen würde, ist nicht fassbar

Abb. 36: Palermo (I), Kirche Martorana. Mosaik des 12. Jahrhunderts. Auf dem braunen Maphorion der Theotokos sind nebst den drei erst-rangigen Kreuzen - hier Vier-punktekreuze - des Zeichensatzes zwei weitere auf dem mit Zierfransen geschmückten Saum appliziert. Ein sechstes und siebentes Gewandkreuz auf den Manschetten des blauen Gewandes bezeichnen die Hände der Mutter Gottes.



und – trotz lückenhafter Quellenlage – als nicht gegeben abzutun.

Ebenso wenig kann zum Gewandbesatz der Theotokos ein unmittelbarer formaler oder inhaltlicher Bezug gefunden werden, der einen sicher zu erkennenden und spekulationsfrei festzuhaltenden Zusammenhang mit den ohne Zweifel der Ausbildung der mystischen Figur der Maria vorangehenden und diese – wenigstens in der Wahrnehmung einer Christenheit, die noch in deren Bezugsfeld lebt – mitbestimmenden weiblichen Gottheiten des Heidentums ergibt. Die diffus miteingebrachten und in der Wahrnehmung mehr oder weniger bewusst assoziativ mitschwingenden und widersprüchlich weiter wirkenden religiösen Bewusstseinsstradition heidnischer weiblicher Göttinnen in der christlichen Immerjungfrau und Gottesmutter Maria, wie etwa die ägyptische Sonnengebälerin und Gottesmutter Isis, oder die jungfräuliche Iris der Griechen, der Göttin des sieben Farben umfassenden Regenbogens, aber auch der aus christlicher Sicht besonders zwiespältigen babylonischen Ishtar und der mit ihr verwandten Astarte und Aphrodite, betreffen allenfalls indirekt – d. h. wiederum als Echo in der Kenntnis des Betrachters – und nur rückbezüglich, wenn auch nicht zufällig assoziiert, den die christliche Gottesmutter auszeichnenden Gewandbesatz.

Die Korrespondenz der Immerjungfrau und Gottesmutter Maria mit vorgängigen heidnischen jungfräulichen Gottesgebärrinnen darf und kann aus der Sicht der christlichen Theologie und Mariologie in keiner Weise relevant sein. Allenfalls kann ihr von dieser Seite die Bedeutung einer das Heilsgeschehen diffus ankündigenden Manifestation einer kollektiven Vorahnung zugestanden werden. Tatsächlich kann die

Theologie in der Anwendung ihres nur peripher auf historische Argumentation angewiesenen Lehrgebäudes beweisen, dass die beständige Jungfräulichkeit der Gottesmutter zwingend mit der Inkarnation des Logos einhergeht. Dieser anspruchsvolle und theologisch absolut zu verstehende Lehrsatz gilt allerdings in der stark reduzierten und in seiner Umkehrung nur bedingt den Kern erfassenden Verkürzung, wonach gerade die trotz Zeugung und Geburt unverletzte Jungfrauenschaft der Gottesmutter Zeugnis für die von keinem menschlichen Wesen zu zeugende Göttlichkeit des Sohnes sei, wiederum auch für das diesbezügliche Verständnis der heidnischen Gottesmütter und deren unversehrter Jungfräulichkeit.

Versuche, die dominanten drei Kreuze des Maphorions ohne oder mit Einbezug des Zusammenspiels der weiteren möglichen zwei, bzw. vier oder mehr Kreuze des Gewandbesatzes der Theotokos über die offensichtliche Zuordnung hinaus definierend zu deuten, sind in Absenz diesbezüglich aufklärender Schriftquellen auf vielfältige Weise möglich. Eine ausführliche Darstellung und Diskussion dieser Möglichkeiten muss im Rahmen dieses Artikels unterbleiben. Eine Bemerkung lediglich zu den bekanntesten und beliebtesten dieser Deutungen. Es sind Deutungen, die theologisierend und im Zuge einer zunehmend differenzierten und umfangreichen Kultur der Marienverehrung – in der die Jungfräulichkeit der Gottesmutter zeitweilig als isolierte, nicht mehr theologisch zu begründende Selbstverständlichkeit wahrgenommen wurde – in mehr oder weniger moralisierender, die Eigenschaft der Keuschheit herausstreichender Form diese fälschlicherweise zum eigentlichen Sinngegen-

75 BROZZI MARIO/CATE CALDERINI/MARCELLO ROTILI/MARIO ROTILI: Les Lombards. Zodiaque 1981, Abb. S. 50 und S. 52.

76 HOLLÄNDER HANS: Kunst des frühen Mittelalters. Malerei, Plastik, Architektur. Stuttgart und Zürich 1991, Abb. 83.

77 BENTCHEV IVAN: Engelikonen, Machtvolle Bilder himmlischer Boten. München 1999, Abb. S. 154.

stand des Kreuzbesatzes des Maphorions werden lassen. Die drei Kreuze des Maphorions der Theotokos werden z. B. als Hinweis darauf verstanden, dass die Jungfräulichkeit der Maria vor der Geburt, während der Geburt und nach der Geburt Jesu Bestand hatte.⁷⁸ Diese Deutung kann, wenn sie nicht abwegig verstanden werden will, nur als eine der Hauptbedeutung unterstellte jedoch fakultative Begleitillustration in der Funktion eines Ansatzes der Marienverehrung und Marienandacht zur Anwendung kommen.

Bei aller Ausschöpfung des diesem Zeichensatz und seiner Kultur prinzipiell als Potential der Deutung innewohnenden Sinngehaltes darf bei der Sinn-Besetzung das Offensichtliche und Unmittelbare nicht in den Hintergrund gedrängt werden. Diese Kreuze auf dem Gewand ehren die Gottesmutter und heiligen den zwingend menschlichen Leib der Gottesgebährerin, in dem und aus dem sich der Logos inkarniert hat und der deswegen auch schon in seiner Vorsehung über allen Menschen geheiligt ist (genau dies ist mit dem Begriff der Theotokos gemeint). Und indem sie in dieser Umrahmung zugleich einzelne Körperteile, im Besonderen die Handgelenke und gelegentlich die Knie, markieren, sind auch die Hände und die Knie, die den eingeborenen Menschensohn, die Leibesfrucht der Maria, getragen und gehegt haben in einer an altorientalische Tradition angeknüpft scheinenden Form gesegnet. Eine Tradition, deren Sinn auch heute noch verstanden und die teilweise noch gepflegt wird. Erinnert sei einerseits etwa an das Handgelenk des von Gilgamesch zu seinem Gefährten erschaffenen Enkidu, dem Urtypus des Technikers und Künstlers, und andererseits an die noch heute gelegentlich

bei Täuflingen der koptischen Konfession vorgenommenen Kreuztätowierungen der Handgelenke.

Das Dreieck, gebildet aus den dominanten drei Kreuzen auf dem Maphorion schliesslich, mit dem das Gesicht der Maria in etwa eingemittelt erscheint, kann eingedenk der die Zeit bestimmenden theologischen Fragen und ihren zu Dogmen formulierten Antworten mit Sicherheit als eine zunächst Maria auszeichnende und sie als Theotokos bezeichnende geometrische Bekreuzigung, als ein trinitares Bekreuzigungszeichen verstanden werden, das im weiteren für das Phänomen der Trinität selbst und für das Phänomen der unbedingten Abhängigkeit der Gottesmutter Maria von der Dreieinigkeit Gottes steht. Dieses zeichnerische Kürzel ist die absolute Form gemalter Theologie. Mit ihm ist der Kern des gesamten Heilgeschehens schlechthin, dessen Auslegung und damit das Wesen des christlichen Glaubensbekenntnisses erfasst und gewissermassen zum Diamanten verdichtet, der, über drei gleichwertige Facetten geschliffen, zumindest dem zeitgenössischen Gläubigen das Unbegreifliche als solches fassbar werden liess. Dieses Trinitätszeichen, das ursprünglich und auch im weiteren meist aus Kreuzen gebildet wurde – Vier- und Fünfpunktekreuze, die im Laufe der Zeit zunehmend zu an Sterne erinnernde, in sich um einen Kreisachtel des gemeinsamen Mittelpunktes zu einander verdrehen und mit bedeutungsvollen Punkten angereicherten filigran ornamentierten Doppelkreuzen verfeinert wurden – und das zugleich, wie es in den verschiedenen Bekreuzigungsformen jedesmal erfolgt, auch aus dem Kreuz selbst ableitbar ist, wird in seiner Signalwirkung nur vom Kreuz selbst übertroffen.

78 SPITZING GÜNTHER: Lexikon byzantinischer-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens. München 1989.

Zur Darstellung des Marientodes

Die eindeutig mögliche Feststellung des plastischen Sachverhaltes und der räumlichen Lage des Kopffragmentes, die unzweifelhafte Identität gegeben durch das nach byzantinischem Brauch ausschliesslich die Muttergottes bezeichnende Kreuz auf dem Maphorion, in Kombination damit, dass eine auf ihrem Lager ausgestreckt liegende Tote dargestellt ist, sind Indizien, die im Bezug auf die Quellen und auf die Ikonographie der Maria absolut sicher zu deuten sind. Das Kopffragment belegt – als möglicherweise einziger sicher zuzuordnender Rest des Fundgutes – eine abgegangene Darstellung einer byzantinischen Koimesis oder Dormitio, der Entschlafung Mariens bzw. des Marientodes, aus der Mitte des 8. Jahrhunderts in Disentis/Mustér.

Die Deckungsgleichheit dieser im Fragment vorliegenden und in sicherem Umfang herzuleitenden zentralen Partie des Disentiser Marientodes, die auf ihrer Liegestätte in Kopf und Schulter leicht aufgestützt liegenden toten Muttergottes, dargestellt in halber Aufsicht, mit der jeweils selben Passage in dem bis in die Gegenwart der Ostkirche tradierten nachikonoklastischen Typ des Marientodes, wie ihn in Abb. 37 das älteste erhaltene Beispiel, ein im Einbanddeckel des Evangeliiars Ottos III., dem Sohn der Theophanou, eingearbeitetes Elfenbeintäfelchen aus dem späten 10. Jahrhundert zeigt, ist augenfällig.

Diese Elfenbeinminiatur, auf der die Reste eines das Bild teilweise oder ganz deckenden Goldüberzugs erhalten sind, entstammt zweifellos einer byzantinischen Werkstatt erster Qualität. Weniger auf Grund dessen, dass es sich bei dieser Miniatur um die älteste erhaltene Koimesis Darstellung handelt,

darf sie als Grund- oder Urtyp dieser Darstellungsform verstanden werden. Wohl vereinigt diese Gestaltung tatsächlich alle wesentlichen Elemente der Koimesis-Apokryphen (Apokryphen in diesem Zusammenhang: mehr oder weniger als apostolisch inspiriert geltende Texte, die nicht in den Kanon der Heiligen Schrift aufgenommen sind) und sie entspricht dem kanonisierten Text der ostkirchlichen Festliturgie, der auf Johannes von Tessaloniki zurückgeht. Andererseits belegen gerade diese massgebenden vorikonoklastischen textlichen Ausführungen, dass die ältesten erhaltenen Darstellungen des Marientodes aus dem 10. Jahrhundert zwar am Anfang der im weiteren Verlauf durch die nachikonoklastische Kanonisierung geregelten Ära stehen, sie aber dadurch lediglich den Anfang einer vorübergehend unterbrochenen Bildtradition markieren, von der ausser dem Disentiser Fragment nichts erhalten blieb. Es wäre tatsächlich spekulativ, von etwas anderem auszugehen als davon, dass

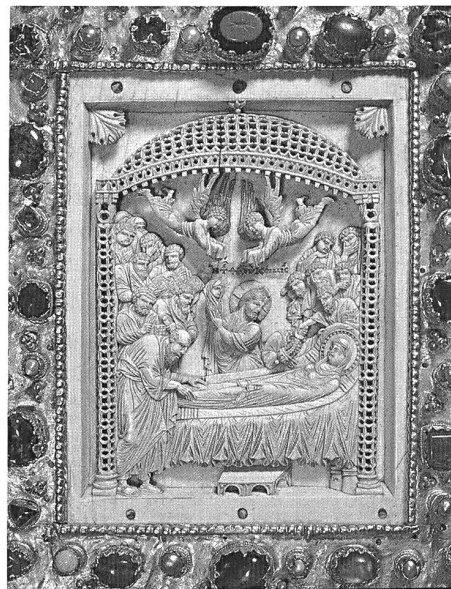


Abb. 37: Bayerische Staatsbibliothek, München. Einbanddeckel des Evangeliiars Ottos III. Byzantinische Elfenbeinminiatur aus dem 10. Jahrhundert.

die monumentale Disentiser Koimesis alle wesentlichen Elemente dieser byzantinischen Darstellung nicht nur inhaltlich mit den entsprechenden apokryphen Texten in Übereinstimmung enthielt, sondern auch in der Gestaltung des Gesamtbildes – im Besonderen das Kernbild, das die Maria auf dem Totenlager, den dahinter die Seele bergenden Jesus, die Apostel mit eventuell Hierarchen und mindestens zwei Engel umfasst – und in den formalen Elementen dieser Gestaltung mindestens alle unverzichtbaren Details in der Ausprägung aufwies, wie sie ab dem 10. Jahrhundert die nachikonoklastischen Darstellungen des Marienbildes bestimmen.

Über den weiteren Lebenslauf der Maria nach der Passion und Auferstehung Christi und über ihren Tod berichtet die Heilige Schrift nichts. Die von den synoptischen Evangelien nicht überlieferte Passage im Johannesevangelium 19, 26 und 27, wo der sterbende Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes eine gegenseitige adoptive Zueignung vornimmt, in Verbindung mit der letzten Erwähnung der Mutter Jesu in der Heiligen Schrift anlässlich der in der Apostelgeschichte 1, 14 berichteten Himmelfahrt Jesu gebracht, lässt und liess dem Gläubigen allenfalls die wenig ergiebige (und in der direkten Aussage historisch ohnedies kaum verwertbare) Spekulation zu, dass Maria zusammen mit Johannes – in familiär füreinander sorgender Gemeinschaft – wahrscheinlich in engstem Kontakt zu den Aposteln und den Frauen und Männern aus dem Umfeld Jesu verblieb. Das weitere Schicksal der Muttergottes ist damit allenfalls ansatzweise bezeichnet, ihr Lebensweg bleibt aber in den kanonischen Schriften den Christen höchst unbefriedigend offen gelassen.

Diese ebenso für die einfache Volksgläubigkeit als auch für die Theologie schwer zu akzeptierende Ungewissheit vor allem über das Sterben und über den Eingang ins allen Gläubigen versprochene Paradies der Muttergottes, dieser Frau, die den Archetyp der Mutter und Frau unwillkürlich evoziert – was nicht zuletzt den auf sie angewendete Begriff der «neuen Eva» ganz selbstverständlich ermöglichte – und die überdies trotz ihres Menschseins als Mutter Christi in einer unfassbaren Verbindung mit Gott ein Mysterium darstellt, hat schon früh einen komplexen und widersprüchlichen Kompensationsprozess ausgelöst, der mit Sicherheit bereits vor dem 3. Ökumenischen Konzil 431 in Ephesus und dem 4. Ökumenischen Konzil 451 in Chalkedon, in denen die Gottesmutterchaft Marias als Teil der Lehre festgelegt wurde, einsetzte. Folgen, Zeugen und antreibende Bereicherung dieses Prozesses sind unter anderem die Auffindung des Grabes der Maria um 431 in der Marienkirche in Gethsemane und die für das ganze Byzantinische Reich verbindliche Einführung des Koimesis-Festes am 15. August durch Kaiser Maurikios gegen Ende des 6. Jahrhunderts.

Als tragender und Inhalte schaffender Pol dieses Prozesses bildete sich auf der einen Seite die in Legenden, Predigten und Hymnen formulierten Wunschvorstellungen aus, die, da ihnen die Basis fehlte und in ihnen die verschiedensten Strömungen zum Ausdruck gelangten, in sich schon unterschiedlichste und mehrdeutige Formen annahmen. Auf der anderen Seite stand die noch junge und in Selbstfindung begriffene Theologie, die sich, eingedenk der fehlenden Basis, aber ebensowenig frei von Wunschdenken und von in die eine oder andere Richtung zielendem Enthusiasmus,

sehr ambivalent zur Legendenbildung verhielt und die sich schliesslich bis heute weder im Westen noch im Osten endgültig festgelegt hat.

Im vom Osten zunächst in der Entwicklung der Theologie und dem Bildausdruck abhängigen Westen, wo die Marientod-Legende auf jeden Fall seit dem 6. Jahrhundert in einer von Gregor von Tours verfassten Kurzversion und vor allem im Liber de transitu Virginis Mariae, der Übersetzung des Melitus von Sardes zugeschriebenen Apokryphon, bekannt war, erfuhr die Entschlafung Mariens bereits ab dem 10. Jahrhundert eine der östlichen Ausformung zuwiderlaufende Gewichtung. Mit der Einführung des die erwachsene und aufrecht stehende Maria abbildenden Medaillons, das an Stelle des Eidolon der byzantinischen Koimesis-Darstellung – das Seelenbild der Maria in der Form eines in Tücher gewickelten Kindes – in den Himmel aufgenommen wird, nahm eine Entwicklung ihren Anfang, die das zugrunde liegende byzantinische Entschlafungsbild zunehmend und vor allem ab der Gegenreformation zu einer den leiblichen Tod der Maria übergehenden bzw. überhaupt negierenden Himmelfahrt der Muttergottes abwandelte.

Die theologische Brisanz dieser damit postulierten Immortalität der Maria zeigt sich nicht zuletzt in der gemessen an der Dauer der konfliktreichen Diskussion spät erfolgten und zurückhaltend formulierten Dogmatisierung der leiblichen Aufnahme der Maria in den Himmel 1950 durch Papst Pius XII. in der Definitionsbulle «Munificentissimus Deus». Die Formulierung, «dass die Gottesmutter nach Vollendung ihres irdischen Lebenslaufes in die himmlische Herrlichkeit aufgenommen wurde», lässt

aber den Gläubigen die Kernfrage unbeantwortet. Lediglich indirekt kann damit die Ungewissheit über den leiblichen Tod in Richtung Immortalität akzentuiert verstanden werden.

In der Ostkirche hat sich der Konflikt um die Mortalität bzw. Immortalität der Muttergottes, letztlich die Frage nach der Form und dem zeitlichen Ablauf der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel, spätestens im 10. Jahrhundert und mindestens in enger Anknüpfung, wenn nicht, wie gerade auch das Disentiser Fragment nahelegt, in reiner Weiterführung vorikonoklistischer Ausprägung in einer merkwürdigen Harmonie der Widersprüchlichkeit zwischen Theologie und apokrypher Überlieferung mit der deutlichen Gewichtung der Mortalität ausformuliert, die sich trotz der seit dem 13. Jahrhundert gelegentlich an westliche Himmelfahrtsbilder erinnernden Formen, bei denen das Kernbild der Koimesis mit der Himmelfahrt oder mit nach frühchristlich römischem Vorbild die Himmelsregentschaft Marias vorwegnehmenden Mariendarstellungen kombiniert erscheint, stabilisiert hat. Diese ohne jede differenzierende Dogmatisierung auskommende Harmonie besteht bis heute und sie bietet vor allem im kirchlichen Alltag keinen Anlass, die Divergenz wahrzunehmen und zu hinterfragen.

Die Ostkirche macht sich die in ihrer apostolischen Authentizität nicht verifizierbaren Apokryphen zum Tod der Gottesmutter im wesentlichen in zwei Formen zutiefst zu eigen, die sich fast strategisch anmutend gegenseitig stützen und die in der Wahrnehmung des kirchlichen Alltags eine untrennbare Einheit bleiben: Zum einen entwickelt und kultiviert sie eine reiche, den Kirchenraum schmückende Bilderwelt, in der die

apokryphen Inhalte weitgehend theologisch «unzensiert» den Gläubigen präsentiert werden, so dass diesen durch die Theologie nicht als apostolisch zu bestätigenden und deshalb entweder kritisch kommentierten und vorsichtig redigierten oder auch abgelehnten apokryphen Berichten des Marientodes trotzdem der Status verehrungswürdiger Glaubensinhalte zukommt. Zum anderen gilt die zumindest seit der Wiedereinführung der Bilder fassbare, diese rechtfertigende Theologie nach Johannes Damaskenus, dem Kirchenvater und großen Kirchenlehrer der Ostkirche (um 676 bis vor 753/4), nach der das Bild dem Wort gleichgestellt ist, es also ebensowenig wie dieses verändert werden kann und darf. Dieser dogmatische Grundsatz festigt und legitimiert als Überbau indirekt die Tradition der ins Bild gesetzten theologisch fragwürdigen Inhalte und fixiert zugleich auf Dauer den in der Tradition vorgegebenen Gestaltungsmodus ihrer bildlichen Darstellung. Die hinsichtlich der Theologie die apokryphen Ausführungen einigermaßen bereinigende oder vertretbar machende und insgesamt die diesbezügliche Überlieferung zusammenfassende Textform, die auf der Fassung des einzigen bekannten Autors einer Marientod-Legende, des Kirchenvaters und Predigers Johannes von Thessaloniki, von 610 bis 649 Erzbischof von Thessaloniki, basiert, erscheint insofern kanonisiert, als dass dieser Text – als fester Bestandteil des byzantinischen Morgengottesdienstes des Koimesis-Festes am 15. August vorgelesen – in die Liturgie aufgenommen und bis heute unverändert tradiert wird. Die Verbindlichkeit dieses Textes ist auch bereits für den zeitlichen Horizont der Disentiser Koimesis vorauszusetzen.

Trotz der nachikonoklastisch feststellbaren Gewichtung des Koimesisbildes als eine dem Westbereich des Gotteshauses zugehörige Gestaltung, die auch im Sinne des mit ihr unmittelbar verbundenen *memento mori* dem Bild des Jüngsten Gerichtes hierin vergleichbar ist, kann diese auf Grund von Indizien auch für Disentis/Mustér wahrscheinliche Ortung bis anhin jedoch nicht bewiesen werden.

Schlussbemerkung

Die Bedeutung eines nachgewiesenen byzantinischen Entschlafungsbildes in St. Martin in Disentis/Mustér aus der Mitte des 8. Jahrhunderts liegt unter anderem auch in der Bestätigung der Vermutung, dass sich die byzantinische Koimesis nicht erst im Verlaufe der byzantinischen «Renaissance» des 10. und 11. Jahrhunderts ausgebildet hat. Die Disentiser Koimesis beweist, dass es eine vorikonoklastische Verbildlichung des apokryphen Marientodes gab, die auf ein dominantes Vorbild oder auf wenige untereinander im wesentlichen gleiche, den Kanon gebende Vorbilder bezogen blieb, die als eigentlicher Bildtyp bei der restaurativen Wiedereinführung des vorikonoklastischen Bildgebrauchs trotz des in der Zwischenzeit des Ikonoklasmus wohl weitgehend zerstörten Bildgutes «hinübergerettet» werden konnte und mit dem – zumindest im wesentlichen Inhalt und dessen formalen Ausprägung, d. h. dem Kernbild, getreulich übernommen – die unterbrochene Tradition wieder aufgenommen wurde.

Literatur

- Bäumer Remigius/Scheffczyk Leo:** Institutum Marianum Regensburg e. V. (Hrsg.). Marienlexikon. Sankt Ottilien 1991.
- Daniel-Rops Henri** (Hrsg.): Die Apokryphen Evangelien des Neuen Testaments. Zürich 1956.
- Holländer Hans:** Kunst des Frühen Mittelalters. Malerei, Plastik, Architektur. Stuttgart und Zürich 1991.
- Kirschbaum Engelbert/Braunfels Wolfgang** (Hrsg.): Lexikon der Christlichen Ikonographie: Allgemeine Ikonographie Bände 1–4; Ikonographie der Heiligen Bände 5–8. Freiburg im Breisgau 1986/1994.
- Läpple Alfred:** Verborgene Schätze der Apokryphen. Ausserbiblische Texte und Legenden in biblischer Reihenfolge. München 2002.
- Maier Franz Georg:** Die Verwandlung der Mittelmeerwelt. Fischer Weltgeschichte, Band 9. Frankfurt am Rhein 1986.
- Maier Franz Georg/Beckedorf Hermann/Härtel Hans-Joachim/Hecht Winfried/Herrin Judith/Maier Franz Georg/Nicol Donald** (Hrsg.): Byzanz. Fischer Weltgeschichte Band 13. Frankfurt am Rhein 1973.
- Moss Christopher/Kiefer Katherine:** Byzantine East, Latin West; Studies in Honour of Kurt Weitzmann. Princeton University. New Jersey 1995.
- Pelikan Jaroslav:** Maria. 2000 Jahre in Religion und Geschichte. Freiburg im Breisgau 1999.
- Schaffer Christa:** Koimesis, Der Heimgang Mariens. Regensburg 1985.
- Schiller Gertrud:** Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh 1991.
- Spitzing Günter:** Lexikon byzantinischer-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens. München 1989.
- Schweinfurth Philipp:** Die Byzantinische Form. Ihr Wesen und ihre Wirkung (Zweite erweiterte Auflage). Mainz 1954.
- Traube Ludwig:** Nomina Sacra. Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzungen. München 1907.
- Vassilaki Maria** (Hrsg.): Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art. Benaki Museum, Athen. Mailand 2000.
- Velmans Tania:** Byzanz, Fresken und Mosaik. Zürich und Düsseldorf 1999.
- Velmans Tania** (Hrsg.): Ikonen, Ursprung und Bedeutung. Stuttgart 2002.
- Volbach Wolfgang Fritz/Lafontaine Jacqueline:** Dörsogne. Byzanz. Propyläen Kunstgeschichte. Berlin 1990.
- Weitzmann Kurt:** Ivories and Steatites. Catalogue of the Byzantine and early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Band 3. Glückstadt 1972.
- Wellen G[.]. A[.]:** Theotokos, eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit. Nijmegen 1960.