

Höllenfahrt Christi und Anastasis

-Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten-

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen
Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg

vorgelegt von

Marc-Oliver Loerke

aus Eckernförde

2003

Regensburg 2003

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Hans-Christoph Dittscheid

Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Jörg Traeger

Höllenfahrt Christi und Anastasis

-Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten-

I. Zur Einführung	S. 1
II. Theologische Vorbemerkungen zum Abstieg Jesu in die Unterwelt	S. 4
II.1. Biblische Grundlage und urchristliche Belegstellen	S. 4
II.2. Die Bedeutung im Frühchristentum	S. 8
II.3. Die orthodoxe Interpretation - Der Abstieg in den Hades als Allerlösung	S. 13
II.4. Die katholische Auslegung - Der Descensus in die Vorhölle	S. 15
II.5. Die protestantische Deutung - Die Höllenfahrt	S. 19
III. Die Sujetgeschichte zur Zeit der Gesamtkirche	S. 22
III.1. Die Anfänge des Motivs	S. 22
III.2. Der byzantinische Katabasistypus	S. 26
III.3. Der abendländische Descensustypus	S. 37
III.4. Experimentierfreudigkeit in den Randpsalterillustrationen	S. 45
III.5. Die Exsultetrollen	S. 48
III.6. Im Kontext von Liturgie und Frömmigkeit	S. 53
IV. Die Motivgeschichte im Abendland in der Zeit nach dem Schisma von 1054	S. 62
<i>IV.1. Der italienische Kunstraum</i>	S. 62
IV.1.1. Die mittelalterliche Epoche bis zum Trecento	S. 63
IV.1.1.1. Der Descensustypus mit byzantinischen Anklängen	S. 63

IV.1.1.2. Der Ascensustypus nach oströmischer Vorlage	S. 69
IV.1.1.3. Die Höllenfahrt Jesu in den Exsultetrollen	S. 75
IV.1.1.4. Nordeuropäische Bildelemente	S. 78
IV.1.2. <i>Trecento</i>	S. 83
IV.1.2.1. Die Befreiung aus der Unterweltshöhle	S. 84
IV.1.2.2. Die Erlösung aus der befestigten Vorhölle	S. 92
IV.1.2.3. Christus im Vorraum des Limbus patrum	S. 94
IV.1.3. <i>Frührenaissance</i>	S. 97
IV.1.3.1. Erlösung aus der Limbushöhle	S. 97
IV.1.3.2. Rettung aus der befestigten Vorhölle	S. 102
IV.1.3.3 Christus in der Limbushöhle bzw. –festung	S. 105
IV.1.3.4 Christus »in medias res«	S. 111
IV.1.4. <i>Hoch- und Spätrenaissance</i>	S. 116
IV.1.4.1. Christus vor dem Limbus patrum	S. 117
IV.1.4.2. Descensus zum Betrachter	S. 135
IV.1.4.3. Christus in der Limbusruine	S. 138
IV.1.4.4. Christus inmitten einer Vielzahl alttestamentlicher Gerechter	S. 142
IV.1.4.4. Der in den Limbus stürmende Christus	S. 148
IV.1.5. <i>Barock</i>	S. 154
IV.1.5.1. Der Eintritt Jesu in den Limbus patrum	S. 156
IV.1.5.2. Christus inmitten seiner Limbustätigkeit	S. 158
IV.1.5.3. Christus verläßt die Vorhölle	S. 163

IV.1.6 Zusammenfassender Überblick	S. 165
IV.1.6.1. Christus	S. 165
IV.1.6.2. Die Gerechten des Alten Bundes	S. 168
IV.1.6.3. Der gute Schächer Dismas	S. 169
IV.1.6.4. Engel	S. 170
IV.1.6.5. Unterwelt	S. 171
IV.1.6.6. Zur Bedeutung	S. 173
IV.2. Transalpine Kunstlandschaften	S. 175
IV.2.1. Die Zeit des Hoch- und Spätmittelalters	S. 175
IV.2.1.1. Die Befreiung aus dem Höllenrachen	S. 176
IV.2.1.2. Rettung aus der befestigten Hölle	S. 200
IV.2.1.3. Die Erlösung aus Höllenrachen und –behausung	S. 222
IV.2.1.4. Die Errettung aus Feuerpfuhl und Unterweltshöhle	S. 227
IV.2.1.5. Die Tätigkeit Jesu in der Hölle nach dem Speculum Humanae Salvationis	S. 234
IV.2.2. Die Zeit des Umbruchs	S. 240
IV.2.2.1. Fortführung der bisherigen Höllenfahrtsikonographie	S. 242
IV.2.2.2. Christus »in medias res« vor der seitlich situierten Unterwelt	S. 245
IV.2.2.3. Der rückenansichtige Christus vor dem Unterweltszugang	S. 269
IV.2.2.4. Der Descensus zum Betrachter	S. 273
IV.2.2.5. Der von oben in die Vorhölle einfallende Erlöser	S. 277
IV.2.2.6. Christus in der Höllenlandschaft	S. 284
IV.2.2.7. Reformatorische Neuschöpfungen des Sujets ohne Nachhall	S. 290

IV.2.3. Das 17. und 18. Jahrhundert: Vom Frühbarock bis zum Rokoko	S. 293
IV.2.3.1. Der Beginn der unterirdischen Heilstätigkeit Jesu	S. 294
IV.2.3.2. Christus inmitten der alttestamentlichen Frommen	S. 300
IV.2.3.3. Der aus der Vorhölle aufbrechende Christus	S. 306
IV.2.4. Das 19. Jahrhundert	S. 310
IV.2.4.1. Der Abstieg Jesu zu den alttestamentlichen Gerechten	S. 311
IV.2.4.2. Die Erscheinung Christi in der Unterwelt	S. 317
IV.2.5. Das 20. Jahrhundert	S. 323
IV.2.5.1. Darstellungen des »Descensus ad inferos« im kirchlichen Kontext	S. 323
IV.2.5.2. Bilder der Höllenfahrt Christi als Ausdruck existentieller Erfahrung	S. 326
IV.2.6. Zusammenfassender Überblick	S. 333
IV.2.6.1. Christus	S. 334
IV.2.6.2. Die Gerechten des Alten Bundes	S. 337
IV.2.6.3. Der gute Schächer Dismas	S. 339
IV.2.6.4. Engel	S. 339
IV.2.6.5. Unterwelt	S. 340
IV.2.6.6. Zur Bedeutung	S. 343
IV.3. Sonderformen und –themen	S. 345
IV.3.1. Johannes der Täufer verkündet in der Unterwelt die Ankunft Christi	S. 346
IV.3.2. Der Auferstandene und die Gerechten des Alten Bundes	S. 348
IV.3.3. Christus erscheint in Begleitung der Vorväter und –frauen seiner Mutter	S. 352

IV.3.4. Die alttestamentlichen Frommen bei der Himmelfahrt Christi	S. 361
IV.3.5. Christus und die reuigen Sünder	S. 362
IV.3.6. Das »Lebende Kreuz«	S. 366
IV.3.7. Der »Descensus ad inferos« in illustrierten Meßerklärungen	S. 370
IV.4 Das Motiv des »Descensus ad inferos« im Kontext	S. 376
IV.4.1. Die Höllenfahrt innerhalb von Bildzyklen zur Vita Christi	S. 376
IV.4.2. Das Höllenfahrtsbild als Illustration des Credoartikels »Descendit ad inferos«	S. 379
IV.4.3. Das Bild des »Descensus ad inferos« in der Sepulkralkunst	S. 382
IV.4.4. Die Höllenfahrtsszene in barocken Hl. Gräbern	S. 384
V. Der christliche Osten nach dem großen Schisma	S. 388
V.1. Der byzantinische Raum einschließlich des Balkans	S. 388
V.1.1. Der erweiterte Katabasistypus	S. 389
V.1.2. Der Anabasistypus	S. 406
V.1.3. Der Epiphanietypus	S. 412
V.1.4. Der Parontypus	S. 416
V.1.5. Ikonographische Eigenheiten auf dem Balkan	S. 426
V.2. Das russische Reich	S. 436
V.2.1. Der Soschestwietypus	S. 437
V.2.2. Der Wosschestwietypus	S. 444
V.2.3. Der Prisutstwietypus	S. 447

V.2.4. Das narrative Anastasisbild	S. 451
V.2.5. Der Bogojawlenietypus	S. 460
V.3. <i>Das Anastasismotiv im Kontext</i>	S. 461
V.3.1. Das Osterbild	S. 462
V.3.2. Das Hadesfahrtmotiv im Akathistoshymnus	S. 464
V.3.3. Das Anastasisujet in der Sepulkralkunst	S. 466
VI. Schlußgedanken	S. 469
VII. Anhang	S. 470
VII.1. Zur Datierungs- und Provenienzfrage der Ciboriumssäulen von San Marco in Venedig	S. 470
VII.2. Die Fassungen des Hadesfahrtberichtes im Nikodemusevangelium	S. 474
VII.2.1. Die griechische Bearbeitung in deutscher Übersetzung	S. 474
VII.2.2. Die erste lateinische Fassung	S. 480
VII.2.3. Die zweite lateinische Fassung	S. 489
VII.3. Die Höllenfahrt Christi nach der Legenda aurea	S. 497
VII.4. Die Homilie des Epiphаний zum Großen Samstag	S. 501
VIII. Bildnachweis	S. 510
IX. Verzeichnis abgekürzt zitierter Literatur	S. 511
X. Literaturverzeichnis	S. 513
XI. Danksagung	S. 566

I. Zur Einführung:

Das Bildmotiv des Abstiegs Jesu in die Unterwelt, welches im Abendland »Höllenfahrt Christi«¹, im christlichen Osten jedoch zumeist »Anastasis«², wörtlich übersetzt »Auferstehung«, genannt wird, zählt zu den interessantesten Themen christlicher Kunst. Die Faszination dieses Sujets gründet sich nicht nur auf seine reiche und vielseitige ikonographische Entwicklungsgeschichte, sondern vor allem auf seinen besonderen Stellenwert im »sacrum triduum«³.

Während im Westen die Höllenfahrt zwischen Kreuzigung und Auferstehung Jesu beinahe ein Schattendasein geführt hat, nach der Reformation sogar als besonderes Erlösungsereignis fast ausgeblendet worden ist, gedenken die orthodoxen Kirchen der Hadesfahrt Christi bis heute am Karsamstag mit einem speziellen Feiertag. Diese unterschiedliche Wertschätzung der Unterweltstätigkeit Jesu spiegelt sich auch in der Bildenden Kunst wider. In der lateinischen Kirche ist das Motiv nicht unwichtig, aber eines von vielen aus dem Leben und Wirken Jesu, im Protestantismus ist es kaum zu finden, in den Ostkirchen ist es dagegen das Osterbild, die offizielle Darstellung zum wichtigsten Fest im Kirchenjahr.

Zur Darlegung der unterschiedlichen theologischen und geistesgeschichtlichen Auffassungen der drei großen christlichen Konfessionen, welche bereits in der verschiedenen Titulierung des Sujets einen Niederschlag gefunden haben, ist vor allem dieses Motiv besonders geeignet. Es ist daher reizvoll, sich auch einmal kunstgeschichtlich intensiv mit diesem Thema auseinanderzusetzen.

Die bisherigen diesbezüglichen Monographien aus dem Bereich der abendländischen und byzantinischen Kunstwissenschaft⁴ sind entweder, wie die ungedruckte Dissertation von Margarete Bauer aus dem Jahre 1948,⁵ in vielen Punkten überholt oder beschränken sich auf einen Teilaspekt. Thomas Fletcher

¹ Weitere in West- und Zentraleuropa übliche Bezeichnungen sind: »Christus in der Vorhölle«, »Descensus ad inferos«, »Harrowing of Hell«, »Descente aux limbes«, usw.

² In Ländern, welche wie Rußland, Ukraine, Teile des Balkans Bilder kirchenslavisch beschriften, lautet der dem griechischen Wort »Anastasis« adäquate Titel: »БОCKПЕЧЕИЕ«.

³ Mit »sacrum triduum« sind die hl. drei Tage Karfreitag, Karsamstag und Ostersonntag gemeint.

⁴ Die im Jahre 1994 von Claudia D. Gardner in Innsbruck eingereichte Dissertation: »Die Anastasis, Zur Ikonographie des orthodoxen Osterbildes«, ist leider nicht sehr aussagekräftig und deshalb in vorliegender Arbeit auch nicht zitiert worden. Die Arbeit von Storer, J., *The Anastasis in Byzantine Iconography*, M.Litt.Thesis, University of Birmingham 1986, konnte trotz intensiver Bemühungen nicht eingesehen oder beschafft werden.

⁵ Die Dissertation von Bauer, Margarete, *Die Ikonographie der Höllenfahrt Christi von ihren Anfängen bis zum XVI. Jahrhundert*, Göttingen 1948, ist trotz der damaligen beschränkten Möglichkeiten erstaunlich umfangreich ausgefallen.

Worthen hat sein Augenmerk beispielsweise vornehmlich auf Höllenfahrtsbilder der italienischen Renaissance gerichtet,⁶ und Anna Kartsonis, deren Arbeit die kenntnisreichste und wissenschaftlich solideste Untersuchung zu diesem Motiv ist, hat sich ausführlich mit den ostkirchlichen Pendants des achten bis elften Jahrhunderts auseinandergesetzt.⁷ Ergänzungen beziehungsweise Korrekturen sind jedoch möglich und teilweise auch notwendig. Trotz mancher Aufsätze⁸ ist zudem die Sujetgenese nördlich der Alpen und in postbyzantinischer Ära bisher kaum erschlossen worden. Die vorliegende Studie⁹ beabsichtigt daher, die Ikonographie des Motivs -unter Einarbeitung des bisherigen Forschungsstandes- von seinen Anfängen bis ins 20. Jahrhundert hinein aufzuzeigen, den Kontext, in welchem das Bild zu finden ist, nicht auszublenden und den Bearbeitungsraum auf Abendland und christlichen Osten auszudehnen. Den Schwerpunkt bilden –bedingt durch ihre ikonographische Vielfältigkeit- die Bildzeugnisse der westlichen Kunst. Ostkirchliche Motivbelege sind auf den byzantinischen und russischen Raum beschränkt.¹⁰ Nur anhand eines umfassenden Überblicks über möglichst viele Sujetdarstellungen¹¹ aus den einzelnen Epochen und Ländern ist es möglich, Gemeinsamkeiten, Differenzen und Querverbindungen aufzuzeigen. Gestreift werden auf diese Weise die Lehrmeinungen zur Erlösungsfrage von Katholizismus, Protestantismus und Orthodoxie.

Die in der kunstgeschichtlichen Forschung schon oft totgesagte ikonographische Methode hat sich für diese Arbeit als einzig sinnvolle Vorgehensweise erwiesen, zumal die Sujetbelege bisher nur ansatzweise kategorisiert worden sind. Durchaus beachtenswerte Aspekte des jeweiligen Bildes, wie beispielsweise stilistische Eigenschaften, erfahren zwar deshalb nicht die ihnen zukommende Aufmerksamkeit, doch allein mit der Bildbeschreibung als Grundlage läßt sich die Bedeutungsvielfalt des Motivs erschließen. Im Einzelfall wird jedoch von der Stringenz dieser Analyse abgegangen, um auch die Qualität eines Objektes

⁶ Die nicht publizierte Promotionsarbeit von Worthen, Thomas Fletcher, *The Harrowing of Hell in the art of the Italian Renaissance*, Iowa 1981, kann als grundlegend für Höllenfahrtsbilder der italienischen Renaissance gelten, bedarf jedoch manchmal der Ergänzung.

⁷ Kartsonis, Anna D., *Anastasis – The Making of an Image*, Princeton 1986.

⁸ Erwähnt sei vor allem der Aufsatz von Hoffmann, Konrad, *Dürers Darstellungen der Höllenfahrt Christi*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 25, Berlin 1971, S. 75-105;

⁹ Grundlage ist meine 1997 abgeschlossene Magisterarbeit »Das Anastasismotiv, Studien zum Osterbild der Ostkirche«.

¹⁰ Es wäre zwar interessant, noch die Entwicklung des Sujets im christlichen Orient, in Armenien und Äthiopien, vorzustellen, doch würde dies den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten.

¹¹ Es werden keineswegs alle Darstellungen des Motivs in dieser Arbeit besprochen. Auf eine repräsentative Auswahl ist jedoch Wert gelegt worden.

hervorzuheben, wobei oftmals der Zusammenhang zwischen ikonographischer Innovation und Genialität des Künstlers augenfällig ist.

Die Vorstellung des Bildmaterials erfolgt chronologisch, jedoch wegen der kirchengeschichtlichen Gegebenheiten gesondert für Abendland und christlichen Osten. Lediglich die Zeit bis zum großen Schisma von 1054 wird in einem Kapitel betrachtet, um die bereits vorhandenen Unterschiede trotz der kirchlichen Einheit aufzuzeigen. Aufgrund der Gliederung nach zeitlichen, sowie kunst- bzw. kulturräumlichen Gesichtspunkten kann eine Betrachtung nach Kunstgattungen, deren Eigenheiten jedoch bei der Auswertung berücksichtigt werden, nicht erfolgen. Zum besseren Verständnis wird aber -soweit ermittelbar- die Größenangabe der beschriebenen Objekte, abgesehen von den Zeugnissen der Monumentalmalerei, in den Anmerkungen¹² angegeben. Auf die Erstellung eines Katalogbandes ist verzichtet worden, da einerseits die Sammlung der Motivzeugnisse aufgrund der Vielzahl immer unvollständig bleiben wird, andererseits die zum inhaltlichen Verständnis notwendige Beschreibung des jeweiligen Objekts im fortlaufenden Text erfolgen muß. Bei der Drucklegung dieser Studie ist jedoch ein ausführliches und detailliertes Register vorgesehen.

Um eine Bewertung schon bei der Bildbeschreibung zu vermeiden, wird das Motiv neutral als »Abstieg Jesu in die Unterwelt« bezeichnet. Von »Hadesfahrt« und »Anastasis« wird nur bei ostkirchlichen beziehungsweise byzantinisch beeinflussten und von »Christus in der Vorhölle« nur bei katholischen Bildern gesprochen. Der Begriff »Höllenfahrt« wird generell bei Darstellungen der abendländischen Kunst verwendet.¹³

Die Studie ist kunstgeschichtlich ausgerichtet, unternimmt aber nebenbei auch den Versuch, dem abend- wie morgenländischen Kunstbetrachter anhand eines Motivs die jeweils andere Sicht- und Verständnisweise zu vermitteln. Die Differenzen zwischen christlichen Osten und Westen werden zu Tage treten, aber auch die Erkenntnis gewonnen sein, daß Gemeinsamkeiten überwiegen.

¹² In jedem der sechs Hauptkapitel und dem Anhang beginnt die Numerierung der Anmerkungen von vorne. Bei häufig zitierter Literatur wird nur der Name des Autors angegeben. Der ausführliche Titel ist im Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur aufgeführt.

¹³ Die Benennung »Höllenfahrt« auch für die katholische Version des Sujets ist terminologisch eigentlich nur stimmig, solange theologisch die Anschauung vom Abstieg Jesu in die Vorhölle noch nicht ausgearbeitet worden ist. Da sich in der kunstgeschichtlichen Forschung die Bezeichnung jedoch allgemein durchgesetzt hat, soll auch hier nicht davon abgegangen werden. Zum diesbezüglichen Verständnis siehe Kapitel II. »Theologische Vorbemerkungen«.

II. Theologische Vorbemerkungen zum Abstieg Jesu in die Unterwelt

Der Abstieg Jesu in die Unterwelt ist frühchristliches Gedankengut und für die katholische Kirche und die Orthodoxie ein unumstößlicher Glaubenssatz, welcher auf dem 4. Laterankonzil für die lateinische Christenheit zudem ausdrücklich festgehalten worden ist.¹ Die kirchlichen Lehrmeinungen zu diesem Dogma² sind jedoch vorher und auch nachher zwischen- wie innerkirchlich nicht immer gleich gewesen. Weitere Auslegungsvarianten hat die Hadesfahrt Jesu überdies im Protestantismus erfahren. Eine theologische Einführung in dieses Thema kann daher nur überblickartig die wichtigen Gesichtspunkte referieren.³

II.1. Biblische Grundlage und urchristliche Belegstellen

Nach den Zeugnissen im Neuen Testament sind zwischen Tod und Auferstehung Jesu drei Tage vergangen.⁴ In dieser Zeitspanne hat die Hadesfahrt Christi stattgefunden, welche in der Bibel jedoch nur andeutungsweise erwähnt worden ist.⁵

Den Zeitgenossen Jesu ist der Gedanke an einen Abstieg Christi in die Unterwelt nach seinem Tode vertraut gewesen. Gemäß der Todes- und Jenseitsvorstellung der Juden gelangt nach dem Ableben eines Menschen seine Seele in die »Scheol«⁶,

¹ Das 4. Laterankonzil währte vom 11. bis 30. November 1215. Erklärt wurde: »descendit ad infernos ... sed descendit in anima...«. Auf dem 2. Konzil von Lyon vom 7. Mai bis 17. Juli 1274 wurde diese Definition wiederholt. Vom anwesenden oströmischen Kaiser Michael Paleologus und den ihn begleitenden orthodoxen Bischöfen wurde dies mit den Worten »Haec est vera fides« anerkannt. Die auf dem Konzil verkündete Kirchenunion wurde jedoch später auf Druck der byzantinischen Bevölkerung widerrufen. In orthodoxen theologischen Überlegungen wurden daher in der Folgezeit die Lyoner Beschlüsse ausgeklammert. Siehe Denzinger, Henricus, *Enchiridion Symbolorum*, Freiburg im Breisgau 1931¹⁸, Artikel 429 und 462. Einen zusammenfassenden Überblick hierzu gibt Stürmer, Karl, *Konzilien und ökumenische Kirchenversammlungen*, Göttingen 1962, S. 115ff.;

² Ein Dogma muß aus Bibel und Tradition belegbar sein. Näheres bei Ott, Ludwig, *Grundriss der katholischen Dogmatik*, Basel-Freiburg-Wien 1959⁴, S. 5f. Auf S. 230 siehe den Wortlaut des Dogmas zur Höllenfahrt Christi: »Nach dem Tode stieg Christus mit der vom Leib getrennten Seele in die Unterwelt hinab«.

³ Die in den Fußnoten angegebene theologische Literatur bietet für eine ausgiebige Beschäftigung mit diesem Thema weiteres Informationsmaterial und eine differenziertere Auswertung.

⁴ Beispiel 1 Kor. 15, 4: »... Er ist am dritten Tag auferweckt worden...« oder Mt 12, 40: »Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Innern der Erde sein.«

⁵ Zu den Belegstellen aus dem Neuen Testament, welche diesbezüglich ausgelegt wurden, siehe unten sowie Körber, Johann, *Die katholische Lehre von der Höllenfahrt Jesu Christi*, Landshut 1860, S. 14ff. und S. 145ff.;

⁶ Scheol entspricht in etwa dem Hades, der hellenistischen Bezeichnung für die Unterwelt, dem Reich der Toten. Eine klare Vorstellung von dem Aufenthaltsort der Verstorbenen gab es in der

während sein Körper im Grab verbleibt. Die Unterwelt ist im allgemeinen als Warteort der Verstorbenen auf die verheißene Auferstehung verstanden worden.⁷ In diesen Zwischenzustand ist –als natürliche Folge seines wirklich eingetroffenen Todes- auch Christus eingetreten.⁸

Für die Evangelisten ist der Descensus Christi eine selbstverständliche, zum menschlichen Ableben gehörende Tatsache gewesen, welche keiner besonderen Erwähnung bedurft hat.⁹ Durch ein reges, schon in apostolischen Zeiten erwachtes Interesse am Schicksal der vor der Zeit Jesu Gestorbenen haben sich christliche Schriftsteller aber veranlaßt gefühlt, das Wirken Christi im Hades mit dem Bedürfnis nach Heilsgewißheit für die Toten in Zusammenhang zu bringen. In den schriftlichen Überlieferungen sind –im Wesentlichen- zwei Varianten der Unterweltstätigkeit Jesu zu finden. Während in einigen Schilderungen den Hadesbewohnern nur das Heil verkündet wird, befreit Christus sie in anderen Erzählungen durch einen gewaltsamen Sieg über die Unterweltsmächte.¹⁰

Im Neuen Testament ist eine Predigt an die Toten nicht ohne weiteres zu belegen. Christliche Exegeten haben jedoch schon im Urchristentum diesbezüglich Bibelstellen interpretiert, wie 1. Petr. 3,19 und 4,6: »So ist er auch zu den Geistern gegangen, die im Gefängnis waren, und hat ihnen gepredigt ... Denn auch Toten ist das Evangelium dazu verkündet worden, daß sie wie Menschen gerichtet werden im Fleisch, aber wie Gott das Leben haben im Geist.«¹¹ oder Joh. 5,25: »Amen, Amen, ich sage euch: Die Stunde kommt, und sie ist schon da, in der die Toten die Stimme des Sohnes Gottes hören werden; und alle, die sie hören, werden leben.«¹²

intertestamentären Zeit und auch später nicht. Origines (Comment. In Ioan., tom. VI,18: PG 14,260 B) schreibt: »...was auch immer dieser Hades sei.« Scheol ist zu unterscheiden von der »Gehenna«, der eigentlichen Hölle, welche im Neuen Testament »ewiges Feuer« (Matth. 18,8 und 25,41), »unauslöschliches Feuer« (Mk 9,43), usw. genannt wird. Mit dem Abstieg Christi in die Unterwelt ist sein Erscheinen in der Scheol gemeint. Zur jüdischen Auffassung von Tod und Unterwelt im neutestamentlichen Zeitalter siehe auch ausführlich Gschwind, Karl, Die Niederfahrt Christi in die Unterwelt, Münster 1911, S. 146ff.;

⁷ Siehe hierzu Maas, Wilhelm, Gott und die Hölle, Studien zum Descensus Christi, Einsiedeln 1979, S. 22ff.;

⁸ Gschwind (wie Anm. 6), S. 157;

⁹ Maas (wie Anm. 7), S. 133; Kroll, Josef, Gott und Hölle, Leipzig - Berlin 1932, S.1;

¹⁰ Grillmeier, Alois, Der Gottessohn im Totenreich, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Bd. 71, Wien 1949, S. 4; Es gab auch vereinzelt Schilderungen über eine Taufstätigkeit Jesu im Hades. Wegen ihrer geringen Verbreitung und ihrer Bedeutungslosigkeit für die Kunstgeschichte wird hier nicht weiter darauf eingegangen. Siehe MacCulloch, J.A., The Harrowing of Hell, A comparative study of an early christian doctrine, Edinburgh 1930, S. 246ff.;

¹¹ Zur Exegese dieser Bibelstellen siehe Maas (wie Anm. 7), S. 45ff. sowie Herzog, S. 41ff.;

¹² Bauer, S. 5;

Ausführlicher sind einige andere frühe Berichte gehalten. So ist bei Irenäus, welcher um die Mitte des zweiten Jahrhunderts gelebt hat, im 27. Kapitel des vierten Buches gegen die Häresien zu lesen: »Deswegen sei der Herr in die Unterwelt hinabgestiegen und habe jenen seine Ankunft verkündigt, indem es Nachlassung der Sünden für die gab, die an ihn glauben. Es glaubten aber alle an ihn, die auf ihn hofften, d.h. die seine Ankunft vorher verkündigten und seinen Anordnungen Folge leisteten, die Gerechten, die Patriarchen und die Propheten. Ihnen erließ er wie uns ihre Sünden.«¹³ In der syrischen Didaskalia aus dem dritten Jahrhundert heißt es: »Jesus Christus ... entschlief, um Abraham, Isaak und Jakob und allen seinen Heiligen zu predigen.«¹⁴

Nach dieser Auffassung hat die Botschaft des Heils für die im Hades weilenden Seelen der Verstorbenen keine konkreten Folgen gehabt. Während Christus sich von den Toten erhoben hat, ist ihnen nur die Gewißheit auf Erlösung am Ende der Tage geblieben.¹⁵

Weitaus populärer und in der Folgezeit auch bestimmend für die Vorstellungen vom Descensus Christi sind Schilderungen gewesen, in denen Christus die Erlösung bringt, indem er die personifizierten Gestalten Hades, Thanatos und Satan gewaltsam niederringt und die Verstorbenen –allen voran Adam- aus der Unterwelt herausführt.¹⁶ Finden sich in der Bibel kaum Belege, welche diesbezüglich interpretiert werden können,¹⁷ so geben liturgische Quellen, Hymnenliteratur und vor allem apokryphe Texte ein reichhaltiges Zeugnis für die Verbreitung dieser Vorstellung im Frühchristentum.¹⁸ In der Kirchenordnung des Hippolyt bildet die Hadesfahrt den Hauptteil des bischöflichen Eucharistiegebetes, der Anaphora: »Wir danken dir, Gott, durch deinen geliebten Knecht Jesus Christus, ... den von

¹³ Vgl. Irenäus von Lyon, *Adversus Haereses*, Buch IV, Kapitel 27,2, eingeleitet und übersetzt von Brox, Norbert, (=Fontes Christiani, Bd. 8/4), Freiburg / Br. 1997, S. 219. Das Zitat ist aus Klebba, Ernst, *Des hl. Irenäus fünf Bücher gegen die Häresien*, Bibliothek der Kirchenväter, Kempten - München 1912, Bd. 2, S. 89, entnommen.

¹⁴ Siehe Achelis, Hans / Fleming, Johs. (Übers.), *Die ältesten Quellen des orientalischen Kirchenrechts*, Bd. 2, *Die syrische Didaskalia*, in: Gebhardt, Oscar / Harnack, Adolf, *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, NF, Bd. 10, Heft 2, Leipzig 1904, S. 145, Kap. XXVI,22ff.; Das Zitat stammt aus Bauer, Walter, *Das Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen*, Reprint Darmstadt 1967, S. 248f.;

¹⁵ Kroll (wie Anm. 9), S.2; Am Rande vermerkt sei noch die Überlieferung, welche bei Hermas und Clemens von Alexandrien anzutreffen ist, daß auch die Apostel in der Unterwelt gepredigt haben. Eine besondere Bedeutung oder Wirkung auf die Ausprägung der Hadesfahrtlehre kam dieser Vorstellung jedoch nicht zu. Siehe Herzog, S. 86f. und MacCulloch (wie Anm.10), S. 245f.;

¹⁶ Kroll (wie Anm. 9), S.4ff.;

¹⁷ Siehe hierzu Kroll (wie Anm. 9), S. 5ff. sowie die Erläuterungen Herzogs, S. 47ff. zur Exegese von Eph. 4,8-10 und MacCulloch (wie Anm. 10), S. 45ff.;

¹⁸ Kroll (wie Anm. 9), S. 12ff.;

dir stammenden Logos, ... der, freiwilligem Leiden überantwortet, um den Tod aufzuheben, die Bande des Teufels zu zerbrechen, den Hades niederzutreten, die Gerechten zu erleuchten, eine Grenze zu stecken, und die Auferstehung kundzutun, das Brot nahm, dir dankte und sprach...«¹⁹ In den vermutlich um 200 entstandenen Thomasakten ist folgendes Gebet enthalten: »Christus, Sohn des lebendigen Gottes, unverzagte Macht, die den Feind zu Boden gestreckt hat, und Stimme, die den dämonischen Machthabern zu ihrem Erschrecken zu Gehör gekommen ist, die alle ihre Gewalten hat wanken lassen, Gesandter, der von der Höhe abgeschickt worden und bis zum Hades gelangt ist, der du auch die Türen des Totenreichs aufgetan und von dort heraufgeführt hast die, die lange Zeiten hindurch in dem finsternen Verließ eingeschlossen waren, und hast ihnen den Weg nach oben gezeigt, der zur Höhe hinaufführt! Ich bitte dich...«²⁰

Am bekanntesten ist die sehr detailreiche Schilderung im apokryphen Nikodemusevangelium. Diese Schrift setzt sich aus zwei voneinander ursprünglich unabhängigen Teilen, der »Acta Pilati« und der Schilderung des »Descensus ad inferos«, zusammen.²¹ In letzterer beschreiben zwei von Christus Auferweckte die Hadesfahrt. Die zentralen Punkte sind, daß zunächst Johannes der Täufer als Vorläufer auch in der Unterwelt erscheint, zur Bußfertigkeit aufruft und das Heil verkündet. Zwischen Satan und Hades entspannt sich unterdessen ein Streitgespräch, da Hades seine kommende Niederlage schon ahnt, während der Teufel von ihm verlangt, Jesus festzuhalten. Schon schlägt Christus mit donnernder Gewalt an die Tore der Unterwelt. Satan, Hades und die Dämonen machen sich zur Abwehr bereit. Doch die Türen zerbrechen, der Erlöser zieht ein, und die finstere Unterwelt erstrahlt im Licht. Hades erkennt seine Niederlage. Satan wird gebunden und Hades übergeben. Christus ergreift Adam mit seiner Rechten und erweckt ihn

¹⁹ Dieses Eucharistiegebet ist um 218 entstanden und das älteste sichere Zeugnis eines Einbaus der Abstiegslehre in die Liturgie. Die deutsche Übersetzung ist Grillmeier (wie Anm. 10), S. 15, entlehnt. Der entsprechende lateinische Text ist von Hauler, E., *Didascaliae apostolorum fragmenta Veronensia latina*, Leipzig 1900, S. 106 ediert worden. Zur griechischen Version siehe die Rekonstruktion bei Kroll (wie Anm. 9), S. 18;

²⁰ Schneemelcher, Wilhelm (Hrsg.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen 1989, Bd. 2, S. 308. Die Übersetzung orientiert sich an der Edition von Lipsius, Richard / Bonnet, Maximilian (Hrsg.), *Acta apostolorum apocrypha*, Bd. 2.2., Reprint Darmstadt 1959, S. 114f.; Das Zitat ist entnommen aus Michaelis, Wilhelm, *Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament*, Bremen 1956, S. 418;

²¹ Das Nikodemusevangelium in der Zusammensetzung der beiden Abschnitte ist vermutlich erst im 8. Jahrhundert entstanden. Beide Teile führten jedoch schon vorher ein Eigenleben. Das Descensuskapitel wird bis ins 4./5. Jahrhundert zurückdatiert. Siehe hierzu: Michaelis (wie Anm. 20), S. 132ff. und Hennecke, Edgar / Schneemelcher, Wilhelm, *Neutestamentliche Apokryphen*, Tübingen 1959, Bd. 1, S. 330ff.;

und alle übrigen. Alle ziehen in das Paradies ein, in welchem sie - vom Erzengel Michael erwartet- auf Henoah, Elias und den guten Schächer²² treffen.²³

Die obigen Textbeispiele, die mühelos ergänzt werden können,²⁴ belegen, daß der Abstieg Christi in den Hades zum allgemeinen Glaubensgut der frühen Kirche gehört hat. Dies zeigt sich insbesondere auch darin, daß der Descensus im Jahre 359 im Glaubensbekenntnis von Sirmium Aufnahme gefunden hat. Auch die Synoden von Nikaia (Nicäa) (359) und Konstantinopel (360) haben sich zur Abstiegslehre bekannt. Kurze Zeit später ist der Hadesfahrtartikel auch in die Bekenntnisformel von Aquileia (um 404) integriert worden.²⁵

II.2. Die Bedeutung im Frühchristentum

Die Hadesfahrt Christi steht im Kontext von Kreuzestod und Auferstehung Christi. Die Historizität dieser drei Ereignisse ist für die christliche Lehre von existentieller Bedeutung.²⁶ Für die Kirchenväter sind diese Geschehen der Ausgangspunkt zu grundlegenden soteriologischen und christologischen Aussagen gewesen. Dem Abstieg Jesu in die Unterwelt ist in diesen Überlegungen eine zentrale Rolle zugekommen.²⁷

Zunächst haben die Christen mit der Tätigkeit Jesu im Hades die Gewißheit verbunden, daß auch den vor der Zeit Jesu Gestorbenen das Heil verkündet und die Erlösung gebracht worden ist.²⁸ Bereits im zweiten Jahrhundert ist dieser einfache soteriologische Ansatz um eine kosmische Dimension erweitert worden. Mit dem Descensus ist –nach dem damaligen Weltbild- die Mission Christi auch in die unterste Etage der Welt getragen und somit räumlich vollendet worden. Zeitlich gesehen hat die Wirkung seiner Hadesfahrt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

²² Nach alttestamentlichen Berichten gelangten Henoah (Gen. 5,24) und Elias (2 Kg. 2,1-18) schon vor Jesu Tod ins Paradies. Dem guten Schächer versprach der sterbende Jesus das Paradies am Tage seines Todes (Lk 23,40ff.).

²³ Siehe den Text des Descensuskapitels im Anhang.

²⁴ Ausführlich bei Kroll (wie Anm. 9), S. 1-125 und MacCulloch (wie Anm. 10), S. 83ff.;

²⁵ Siehe Maas (wie Anm. 7), S. 25; Grillmeier, Alois, Höllenabstieg Christi, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg im Br. 1960², Bd. 5, S. 454; MacCulloch (wie Anm. 10), S. 67ff.; Kelly, John, Altchristliche Glaubensbekenntnisse, Göttingen 1972, S. 371ff.;

²⁶ Paulus schreibt (1 Kor 15,14): »Ist aber Christus nicht auferweckt worden, dann ist unsere Verkündigung leer und euer Glaube sinnlos.« Diese Feststellung gilt ebenso für den Tod Jesu als Voraussetzung der Auferstehung und –zumindest bis zur Reformation- auch für die Hadesfahrt als verbindendes Element.

²⁷ Schulz, S. 38 stellt fest: »Die Hadesüberwindung ist das Bild, das die Heilsbedeutung von Tod und Auferstehung zusammenfaßt.«

²⁸ Maas (wie Anm. 7), S. 133ff.;

umfaßt.²⁹ Auf dramatische Weise drücken dies die apokryphen Traktate aus: Christus steigt nicht allein aus dem Hades empor, sondern befreit -gewaltsam und kämpferisch- auch die anderen Unterweltbewohner³⁰. Durch seinen Sieg über die drei Unterweltmächte –Tod, Hades, Teufel- verlieren diese ihre uneingeschränkte Macht über den Menschen. Von diesem Moment an kann jeder der Auferstehung teilhaftig werden.³¹ Nicht mehr das Schicksal der früher Verstorbenen steht im Vordergrund, sondern die generelle Überwindung des Todes für alle Zeiten.³²

Für die Verbreitung und Popularisierung der kirchlichen Lehre von der Hadesfahrt Christi ist gerade dieser universale heilsgeschichtliche Gesichtspunkt ausschlaggebend gewesen.³³ Theologisch hat jedoch –vor allem im vierten und fünften Jahrhundert- noch ein anderer Aspekt des subterrestrischen Abstiegs Jesu Bedeutung erlangt. An den Geschehnissen von Tod, Hadesfahrt und Auferstehung hat sich in besonderer Weise das Wesen des Gottmenschen offenbart. Das »triduum mortis« ist zum Anlaß christologischer Diskussionen geworden.

Ausgehend von 1 Petr. 3, 18-22 und dem Ruf Christi am Kreuz (Mt 27,46 und Mk 15,34): »Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?« hat sich eine über Jahrhunderte andauernde Diskussion über die zwei Naturen in Christus entsponnen. Die Schwierigkeit hat in der Feststellung bestanden, ob sich beim Tod Jesu der Logos vom Körper gelöst hatte. In vielen Traktaten, vor allem der alexandrinischen Schule, wird dies bejaht. Die menschliche Seinsweise sei mit dem Leib im Grab verblieben und der Logos in die Unterwelt hinabgestiegen. Über die Seele ist erst später diskutiert worden. Doch auch als diese im Laufe des vierten Jahrhunderts erkannt worden ist, haben die Kirchenväter zunächst an einer Trennung von

²⁹ Grillmeier (wie Anm. 10), S. 4;

³⁰ In einigen Texten ist die Rede, daß Christus nur die Gerechten des Alten Bundes sowie die nach Wahrheit strebenden Heiden erlöste, während andere die Erlösung aller Verstorbenen betonen. Siehe Schulz, S. 31ff. sowie die Ausführungen zum sog. Heilsuniversalismus und -partikularismus bei Herzog, S. 252ff.

³¹ Grillmeier (wie Anm. 10), S. 20. Letztendlich wird durch die Hadespredigt annähernd die gleiche Aussage –nur in abgeschwächter Form- getroffen. Die vor der Zeit Jesu Verstorbenen werden allerdings nicht sofort erlöst.

³² Schulz, S. 39 formuliert treffend: »Die Universalität des Erlösungswerkes drückt sich im Bilde der Auferstehung aus dem Hades aus. Christus geht als Erstgeborener von den Toten aus der Unterwelt hervor. Das heißt nicht nur, daß vor ihm keiner wiedergeboren wurde, sondern vor allem, daß in Christus die ganze menschliche Natur grundsätzlich der Herrschaft des Todes entrissen wurde und mitauferstand... Zwar müssen noch immer Menschen sterben, noch immer bedeutet der Tod das schmerzliche Auseinandergerissenwerden von Leib und Seele. Wer seinen Tod jedoch in Christus stirbt, geht ein in die Verklärung, auch wenn die endgültige Auferstehung aller im Fleische für den Tag der Wiederkunft Christi noch erwartet werden muß.«

³³ Vor diesem heilsgeschichtlichen Hintergrund läßt sich auch die Bereitschaft zum Märtyrertod in den ersten drei Jahrhunderten besser verstehen. Der Tod hatte seinen Schrecken verloren. Siehe

göttlicher und menschlicher Natur festgehalten. Seele und Logos seien gemeinsam in den Hades gegangen, während der Körper Jesu in seiner menschlichen Natur im Grab ausgeharrt hätte.³⁴

Gregor von Nazianz (330-390) und Gregor von Nyssa (um 334 bis 394) haben zu den ersten gehört, welche die später auf dem Konzil von Chalkedon als Dogma sanktionierte Synthese gefunden und sich für die Untrennbarkeit der Verbindung zwischen Gott- und Menschheit in Christus ausgesprochen haben: »Die Gottheit verhält sich immer auf dieselbe Weise, vor der Fleischwerdung, im Fleische und nach dem Leiden ... In den Leiden der menschlichen Natur hat die Gottheit... die Seele für eine Zeitlang von dem Leibe getrennt, sich selbst aber von keinem der beiden Bestandteile, mit denen sie sich einmal vermischt hatte, zurückgezogen, und sie vereinigt die Getrennten wieder.« »Denn er wird nicht verlassen, weder vom Vater noch von seiner eigenen Gottheit, wie einige meinen, als ob diese (die Gottheit) das Leiden fürchte und darum vom Leidenden sich zurückziehe.«³⁵

Eine vermutlich zu Beginn des fünften Jahrhunderts unter dem Namen des im frühen dritten Jahrhundert lebenden römischen Kirchenschriftstellers Hippolyt verfaßte Schrift über die Hadesfahrt Jesu drückt sich deutlicher aus:

»O göttliches Wunder in allem und überall! O Kreuzigung, die sich über alles ausgebreitet hat! / O Eingeborener in den Eingeborenen, und Alles durch Alles! / Weil aber die Schar der heiligen Seelen weit unten und schon längst der Ankunft Gottes beraubt war, so hat der Heilige Geist darüber, daß sie mit der göttlichen Seele in vertrauten Verkehr treten werde, zum voraus folgendes gesagt: / Seine Gestalt zwar haben wir nicht gesehen, wohl aber seine Stimme gehört. / Denn es ziemte ihm, daß er, wenn er ginge, auch denen in der Scheol predigte, welche in der Zeitlichkeit sich nicht hatten überzeugen lassen. / Darum auch bebten und zerbarsten die Tore Scheols / und wurden gesprengt die ehernen Pforten und eisernen Riegel; / und siehe da, der Eingeborene trat ein / als Seele bei den Seelen / da er mit einer Seele vereinter (ausgestatteter) Gottes Logos war. / Der Leib nämlich lag im Grabe, nicht der Gottheit entleert; / wohl aber behütete er mit dem Fleische die Welt, mit der Seele aber beraubte er Scheol. / Wie er nämlich,

Arseniew, Nicolas von, Ostkirche und Mystik, München 1925, S. 3 und Florovsky, Georges, Creation and Redemption, Belmont 1976, S. 101.

³⁴ Detailliert und mit Väterzitaten bei Grillmeier (wie Anm. 10), S. 23ff.;

³⁵ Der zuerst zitierte Text ist der Schrift »Contra Eunomium antirrheticus« des Gregor von Nyssa entnommen (PG 45, 548B), das andere Zitat entstammt der »Oratio 30« des Gregor von Nazianz (PG 36, 109 B). Die Übersetzungen sind von Grillmeier (wie Anm. 10), S. 184;

wiewohl er in der Unterwelt (als) in einem begrenzten Raume war, (zugleich) beim Vater war, so war er im Leibe und (zugleich) in der Unterwelt; nicht erfaßbar war er wie der Vater und alles umfassend; / freiwillig ließ er sich jedoch in einem beseelten Körper fassen, damit er in der eigenen Seele in die Scheol ginge, / damit nicht, wenn er mit seinem göttlichen Wesen käme, die untersten Gründe der Erde vor Entsetzen aus den Fugen gingen; nein, sondern als Seele zu Seelen, ohne doch zu vergessen, daß er Gott sei... / Er löste aber auch in der Welt die Fesseln des Todes, indem er königliche Macht gebrauchte; wie zum Beispiel, wenn er zu Lazarus sagte: „Lazarus komm herauf!“ oder (zu dem Mädchen): „Mädchen steh auf!“, damit die Kraft des Befehls offenkundig würde.«³⁶

Die Hadesfahrt Christi ist für die Kirchenväter ein Beweggrund gewesen, sich Gedanken über die zwei Naturen in Jesu zu machen. Auf dem Konzil von Chalkedon im Jahre 451 hat diese Entwicklung ihre kirchlich sanktionierte Formulierung erhalten: »Den heiligen Vätern also folgend, lehren wir alle einstimmig: Der Sohn, unser Herr Jesus Christus, ist ein und derselbe; derselbe vollkommen in seiner Gottheit und derselbe vollkommen in seiner Menschheit, wahrer Gott und wahrer Mensch (und als Mensch) derselbe aus einer vernünftigen Seele und einem Leib. Er ist wesensgleich dem Vater hinsichtlich der Gottheit, und wesensgleich uns hinsichtlich der Menschheit, uns in allem ähnlich, ausgenommen die Sünden. Vor aller Zeit wurde er aus dem Vater gezeugt der Gottheit nach, in den letzten Tagen aber wurde er für uns und um unseres Heiles willen der Menschheit nach geboren aus Maria, der Jungfrau, der Gottesgebälerin. Wir erkennen (in ihm) ein und denselben Christus, Sohn, Herr und Einziggeborener in zwei Naturen, unvermischt und unverwandelt, nicht getrennt und nicht geschieden. Wegen der Vereinigung wird niemals der Unterschied der Naturen aufgehoben, die Eigentümlichkeit jeder Natur wird vielmehr gewahrt, und (die beiden Naturen) kommen zu einer Person und Seinsweise zusammen. Wir bekennen nicht einen in zwei Personen zerteilten und getrennten, sondern ein und denselben eingeborenen Sohn, Gott, Wort und Herr, Jesus Christus, wie es von je her die Propheten über ihn

³⁶ Entscheidende Teile dieses fragmentarisch überlieferten Textes werden Cyrill von Alexandrien zugeschrieben. Siehe die verschiedenen Quellen bei Achelis, H., Hippolytstudien, Leipzig 1897, S. 202-211 und PG 10, 701 B, PG 74, 1013 CD sowie PG 76, 1164 A–1165 B. Eine anschauliche Gegenüberstellung dieser Texte bietet Grillmeier (wie Anm. 10), S. 191ff., welchem auch die Übersetzung entnommen ist.

verkündeten und Jesus Christus selbst lehrte und das Glaubensbekenntnis der Väter überlieferte...«³⁷

Auf dem 5. Konzil zu Konstantinopel im Jahre 553 ist die Formel von Chalkedon neu interpretiert worden.³⁸ Zwar sind die zwei Naturen nach der Vereinigung unverändert und unvermischt geblieben, aber die menschliche Natur ist durch die hypostatische Vereinigung mit der göttlichen als erhöht, vollendet und vergottet dargestellt worden.³⁹ Diese christologische Aussage taucht das Leben und Sterben Jesu in seiner soteriologischen Bedeutung in ein neues Licht. Den Anfang der Erlösung hat die Menschwerdung Christi gebildet, durch welche die ganze menschliche Natur vergöttlicht worden ist. Die Vollendung der Rettung, die Vergöttlichung⁴⁰ des gesamten Menschengeschlechts, ist durch Tod, Hadesfahrt und Auferstehung Jesu geschehen.⁴¹

Johannes von Damaskus sagt hierzu: »Durch seine Geburt, das heißt durch seine Inkarnation, durch seine Taufe, sein Leiden und seine Auferstehung befreite er die Natur des Vorvaters von der Sünde, von Tod und Verderben. Er ist der Anfang der Auferstehung geworden und hat sich selbst zum Weg gemacht, zum Typus und zum Vorbild, auf daß auch wir, seinen Spuren folgend, das werden, was er von Natur ist, nämlich Söhne und Erben Gottes, und so seine Miterben.«⁴²

Athanasius formuliert es folgendermaßen: »Gott ist Mensch geworden, damit wir

³⁷ Der griechische und lateinische Wortlaut der Chalkedon-Formel finden sich in Schwartz, Eduard (Hrsg.), *Acta Conciliorum Oecumenicorum*, Berlin / Leipzig 1933 und 1936, Bd. II,1,2, S. 126ff. und Bd. II,3,2, S. 134ff.; ebenso auch bei Ortiz de Urbina, Ignacio, *Das Symbol von Chalkedon, sein Text, sein Werden, seine dogmatische Bedeutung*, in: Grillmeier, Alois und Bacht, Heinrich (Hrsg.), *Das Konzil von Chalkedon*, Bd. 1, Würzburg 1962, S. 389ff.; Die deutsche Übersetzung stammt aus Stürmer (wie Anm. 1), S. 51;

³⁸ Ausführlich hierzu bei Winkelmann, Friedhelm, *Die östlichen Kirchen in der Epoche der christologischen Auseinandersetzungen*, Berlin 1980, S. 58ff.; Harnack, Adolf von, *Dogmengeschichte*, Tübingen 1991⁸, S. 258ff.; Schulz, S. 42;

³⁹ Bratsiotis, Panagiotis, *Die orthodoxe Kirche in griechischer Sicht*, Stuttgart 1970², S. 58f.;

⁴⁰ Zur »Vergöttlichung« meint Florovsky: »The abstract idea is indeed very confusing, if we think about it in ›ontological‹ categories. It is true: man cannot simply ›become‹ God. However the fathers' thought in ›personal‹ terms, and in this context it dealt with the deep mystery of personal intercourse. Theosis meant personal encounter. It is the inner encounter of man with God, in which the entire human existence is flooded over, as it were, by the Divine Presence.« Florovsky, Georges, *Collected works*, Bd. 1, Belmont Mass. 1972, S. 115.

⁴¹ Bratsiotis (wie Anm. 39), S. 65 faßt zusammen: »Demnach wurde Gott Mensch, indem er die Natur des Menschen annahm, mit sich vereinte und vergottete, und so trat sie in ewige Gemeinschaft mit Gott, da im Gottmenschen Jesu die Gemeinschaft zwischen dem gefallenem, sündhaften Menschen und dem heiligen Gott hergestellt worden ist.« Zu dem ganzen Themenkomplex ausführlich bei Bratsiotis (wie Anm. 39), S. 62ff. und Schulz, S. 42ff.;

⁴² Johannes von Damaskus, *De fide orthodoxa*, Kap. IV,13. (PG 94, 1137). Zitiert aus Bratsiotis (wie Anm. 39), S. 63f.;

vergöttlicht werden.« »Ja, wahrhaftig, etwas Freudenreiches ist dieser über den Tod triumphierende Sieg, zugleich unsere Unverweslichkeit, (erfochten) durch jenen Leib des Herrn. Denn da er auferstanden ist, so wird gleichfalls unsere Auferstehung stattfinden, und sein Leib, der von der Verwesung unversehrt blieb, wird zweifellos zur Ursache auch unserer Unverweslichkeit.«⁴³

Die sich in der Hadesfahrt ausdrückende Allerlösung des Menschengeschlechts wird durch die neuchalkedonische Aussage von der Vergöttlichung des Menschen auf mystische Weise unterstrichen und auf den Kosmos übertragen. »Christus ist auferstanden als Gott aus dem Grabe in Herrlichkeit und hat dadurch die Welt mit auferweckt...«⁴⁴

II.3. Die orthodoxe Interpretation – Der Abstieg in den Hades als Allerlösung

Das östliche Christentum ist vom Wesen her ganz auf Ostern, das Fest aller Feste, orientiert. Die österliche Freude über die Erlösung der Menschheit durch Christus ist nicht nur ein Charakteristikum frühchristlicher Frömmigkeit, sondern bis heute ein Grundzug orthodoxer Spiritualität.⁴⁵

In der ostkirchlichen Osternachtsliturgie vom Karsamstag, welchen die Orthodoxie als Festtag mit dem Titel »Abstieg unseres Herrn und Gottes und Erlösers Jesus Christus in den Hades.« begeht, auf Ostersonntag wird dieses Gedankengut immer wieder betont:⁴⁶

»Dem Fleische nach schlafend wie ein Sterblicher, o König und Herr, standest Du am dritten Tage auf und führtest den Adam aus der Verderblichkeit und vernichtetest den Tod. Uns das Ostern der Unverweslichkeit und die Rettung der Welt schenkend.« »Christus ist auferstanden von den Toten, hat durch den Tod den Tod überwunden und denen im Grabe das Leben geschenkt.« »Nun ist alles mit

⁴³ Die Zitate stammen aus den Schrift des Athanasius »Oratio de incarnatione verbi«, Kapitel 54, (PG 25, 192 B) und »Epistolae heortasticae, XI« (PG, 1411 D). Die Übersetzung ist zitiert aus Arseniew (wie Anm. 33), S. 7;

⁴⁴ Das Zitat, welches aus Arseniew (wie Anm. 33), S. 14, entnommen ist, stammt aus der orthodoxen Liturgie. Siehe Maltzew, Aleksej (Hrsg.), Oktoichos oder Parakletike der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes, Berlin 1903, Teil 1, S. 73;

⁴⁵ Ausführlich zur Osterfreude bei Arseniew (wie Anm. 33), S. 1ff.; Schulz, S. 57ff. geht davon aus, daß die bis heute lebendige Osterfreude der Ostkirchen ihre Ursache im Abschluß des dogmatischen Systems nach dem siebten ökumenischen Konzil hatte. Seit dieser Zeit gab es keine dogmatische Weiterentwicklung in der Orthodoxie.

⁴⁶ Zum Ablauf der Feier der heiligen Woche und somit auch zur Osternachtsliturgie siehe Suttner, Ernst Chr., Die Feier von Tod und Auferstehung Christi im byzantinischen Ritus, in: Ostkirchliche

Licht erfüllt: Himmel, Erde und Unterwelt. So feiere denn die ganze Schöpfung.«
»Als die, von des Hades Banden gefesselt, Deine maßlose Güte schauten, strebten sie freudigen Fußes zum Lichte, feiernd ein ewiges Ostern.«⁴⁷

Doch nicht nur in der Osterzeit, sondern auch bei der Eucharistiefeyer ist die kosmische Bedeutung von Kreuzigung, Hadesfahrt und Auferstehung thematisiert. Im eucharistischen Hochgebet der Basiliusliturgie, welches bis ins 11. Jahrhundert die Normalanaphora der byzantinischen Liturgie gewesen ist, heißt es: »Er hat sich als Lösepreis in den Tod gegeben, in dem wir gefesselt waren, verkauft unter die Sünde. Um alles mit sich selbst zu erfüllen, stieg er vom Kreuz in das Totenreich hinab und löste die Wehen des Todes. Am dritten Tage stand er auf von den Toten und bereitete allem Fleisch den Weg der Auferweckung, denn die Verwesung vermochte den Urheber des Lebens nicht zu überwältigen. Er wurde der Erstling der Entschlafenen, der Erstgeborene von den Toten, damit er in allen Dingen vorangehe.«⁴⁸

Es ist ein Kennzeichen dieser Texte, daß die Hadesfahrt Christi die Heilsbedeutung von Tod und Auferstehung zusammenfaßt. Das Besondere am Descensus ist die Überwindung des Todes als Unterpfand für die künftige Auferstehung der gesamten Schöpfung. Aufgrund der theologischen Gewichtung dieser soteriologischen Aussage⁴⁹ treten durchaus interessante Aspekte, wie die Beschaffenheit der Unterwelt, der Kreis der Erlösten und ihr jetziger Aufenthalt, in den Hintergrund.

Nach ostkirchlichem Verständnis ist der Hades ein nicht näher differenzierter Aufenthaltsort aller verstorbenen Seelen, in welchem Dunkelheit und

Studien, Bd. 22, 1973, S. 3-29; Zum »Großen heiligen Sabbath« siehe auch Heiler, Friedrich, Urkirche und Ostkirche, München 1937, S. 349ff.;

⁴⁷ Entnommen aus der deutschen Übersetzung der Osternachtsliturgie: Ostern in der Ostkirche, hrsg. von der Priesterkongregation vom hl. Demetrius von Thessalonike, München 1957, S. 39, S. 41, S. 45 und S. 57. Im Text finden sich noch zahlreiche ähnliche Beispiele.

⁴⁸ Zitiert aus Schulz, Hans-Joachim, Die Anastasis-Ikone als Erlösungsaussage und Spiegel des sakramentalen Christumysteriums, in: Der christliche Osten, Bd. 36, 1981, S. 41; Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, daß aufgrund altkirchlicher Überlieferung jeder Sonntag in den Ostkirchen als Abbild des Osterfestes begangen und deshalb in der liturgischen Sprache als »Auferstehungstag« bezeichnet wird. Heiler (wie Anm. 46), S. 355;

⁴⁹ Es muß jedoch angemerkt werden, daß die Hadesfahrt Jesu im Nizäno-konstantinopolitanischen Credo, welches in den orthodoxen Liturgien vorgetragen wird, keine Erwähnung findet. Siehe Storf, Remigius, Griechische Liturgien, Kempten-München 1912. Orthodoxerseits ist jedoch der Abstieg Christi in die Unterwelt im 1. Symbolum, welches bei der Bischofsweihe vom Weiehkandidaten öffentlich zu sprechen ist, enthalten. »... Er hat die Seelen der vor Jahrhunderten verstorbenen Gerechten von dort (aus dem Hades) herausgeführt ...« Übersetzt aus dem großen Ritualbuch (Euchologion to mega), hrsg. v. Nikolaos Papadopoulos, (griech.) Athen 1927, S. 129;

Hoffnungslosigkeit herrschen.⁵⁰ Mit dem Abstieg Jesu in diese Region ist die Erlösung aus diesem finsternen Gefängnis gebracht worden. Ob jedoch alle Verstorbenen befreit worden sind oder nur die Gerechten des Alten Bundes und die menschlich integeren Heiden, ist theologisch nicht geklärt.⁵¹ Ebenso unsicher ist, ob ihnen nur das Heil verkündet und somit die Hoffnung auf eine künftige Auferstehung gegeben worden ist oder ob sie mit Christus auferstanden sind.⁵² Aufgrund der Bibelstelle Mt 27,51f: »Da riß der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei. Die Erde bebte, und die Felsen spalteten sich. Die Gräber öffneten sich, und die Leiber vieler Heiligen, die entschlafen waren, wurden auferweckt«, gehen die Interpretationen jedoch von einer tatsächlichen Auferstehung und einem Eingehen in die Glorie Gottes aus.⁵³

Als theologisch gesicherte orthodoxe Minimalaussage läßt sich festhalten, daß zumindest alle Gerechten des Alten Bundes auferstanden und in die Anschauung Gottes eingegangen sind. Ihre Auferstehung begründet die Hoffnung auf Erlösung aller Menschen am Jüngsten Tage.⁵⁴

II.4. Die katholische Auslegung – Der Descensus in die Vorhölle

Während das orthodoxe Christentum in seiner –vom Neu-Chalkedonismus geprägten- Osterfrömmigkeit die Vollendung der Erlösungstätigkeit Christi von der Auferstehung her interpretiert, sehen die abendländischen Kirchenlehrer seit Augustinus, vor allem aber seit Anselm von Canterbury (1033/34-1109), das Heil der Menschheit durch den sühnenden Kreuzestod Jesu verwirklicht. In dieser rein juristisch gedachten Satisfaktionstheorie ist die Auferstehung nur eine nachträgliche Beglaubigung. Ostern bleibt zwar aufgrund der liturgischen Tradition das

⁵⁰ Florovsky (wie Anm. 33), S. 141 beschreibt die ostkirchliche Vorstellung von der Unterwelt: »Hades is just the darkness and shadow of death, rather a place of mortal anguish than a place of penal torments, a dark "sheol", a place of hopeless disembodiment and disincarnation, which was only scantily and dimly fore-illuminated by the slanting rays of the not-yet-risen Sun, by the hope and expectation yet unfulfilled.«

⁵¹ In den liturgischen Texten ist ein klarer Hang zum sog. Heilsuniversalismus zu verspüren, doch es gab auch orthodoxe Theologen, wie der westlich orientierte Metropolit von Kiew, Petrus Mogila(s) (1633-1646), welche nur an eine Erlösung der alttestamentlichen Gerechten glaubten. Siehe ausführlich bei Herzog, S. 151 und 252ff., sowie Dippmann, Klaus J., Petrus Mogilas Grosser Katechismus, Analyse und Reprint der griechisch-lateinisch-deutschen Ausgabe von 1751, Berlin 1991, S. 165f.;

⁵² Schulz, S. 30ff.;

⁵³ Schulz (wie Anm. 48), S. 10f.;

⁵⁴ Schulz, S. 32;

Hauptfest des Kirchenjahres, doch das zentrale Heilsereignis wird im Laufe der Jahrhunderte immer mehr im Karfreitag gesehen.⁵⁵

Das auf dem vierten Laterankonzil im Jahre 1215 definierte Dogma vom Abstieg Christi in die Totenwelt⁵⁶ tritt ebenso wie die Auferstehung in seiner soteriologischen Bedeutung in den Hintergrund. Der Descensus ist nur eine von vielen Stationen im Leben und Wirken Jesu. Durch die bereits von Augustinus angedachte und von den Scholastikern verwirklichte Aufteilung der Unterwelt in die vier Bereiche Limbus patrum, Limbus puerorum, Fegefeuer und Hölle ist zudem die Tätigkeit Christi auf eine Region, den Limbus patrum, die sog. Vorhölle, begrenzt worden.⁵⁷

Die Vorhölle gilt gemessen an den anderen Unterwelträumen als angenehmer Ort, in welchem die alttestamentlichen Gerechten –nach Anschauung einiger Theologen auch die rechtschaffenen Heiden- ihrer Erlösung harren. Obwohl sie im Sinne von Tatsünden unschuldig gestorben sind, haben sie aufgrund der Erbsünde in diesen Zustand eintreten müssen. Sie haben dort zwar keine Strafen erlitten, aber bis zur Befreiung durch Christus die Anschauung Gottes entbehrt.⁵⁸

Einige katholische Theologen, u.a. Thomas von Aquin,⁵⁹ sind zudem der Meinung gewesen, daß die Anwesenheit Christi im Limbus patrum auch auf die anderen Unterweltsbereiche ausgestrahlt hätte, ohne jedoch eine Erlösung bewirkt zu haben.

⁵⁵ Rahner, Karl, Dogmatische Fragen zur Osterfrömmigkeit, in: Fischer, Balthasar und Wagner, Johannes (Hrsg.), Paschatis Sollemnia, Studien zu Osterfeier und Osterfrömmigkeit, Basel-Freiburg-Wien 1959, S. 3 schreibt hierzu kritisch und überspitzt polemisch: »Wo Gott uns das Heil schenkt einfach und allein darum, weil er eine satisfactio condigna für die Schuld der Menschheit verlangte und sie sich im Kreuzestod Christi bereitete, können natürlich alle andern Ereignisse des Lebens Christi nur als bloße Voraussetzungen dieses Heilshandelns Gottes, das formell sich auf das Kreuz allein konzentriert, gesehen werden. Das allein entscheidende Ereignis ist der Karfreitag rein als solcher... Ostern ist dann eigentlich nur noch interessant für das private Schicksal Jesu, eine eigentliche Heilsbedeutung kann ihm nicht mehr zukommen.«

⁵⁶ Die Definition des Dogmas ist rein christologischer Natur. Siehe Denzinger (wie Anm. 1), Artikel 429 und 462, sowie den Wortlaut und dessen Übersetzung in Anm. 1.

⁵⁷ Ausführlich hierzu bei Le Goff, Jacques, Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984; Vorgrimmler, S. 191ff.; Weberberger, R., Limbus puerorum, Zur Entstehung eines theologischen Begriffs, in: Recherches de Théologie ancienne et médiévale, Bd. 35, 1968, S. 83-133 und S. 241-259;

⁵⁸ Herzog, S. 70ff., 147ff. und 240ff.; Im Catechismus Romanus nach dem Beschlusse des Konzils von Trient, hrsg. von Pius V für die Pfarrer, dt. Übersetzung, Kirchen 1970, S. 50 heißt es zur Vorhölle: »... worin die Seelen der Heiligen vor Christi des Herrn Ankunft aufgenommen wurden und dort ohne jedes Gefühl eines Schmerzes, durch die selige Hoffnung der Erlösung aufgerichtet, einen ruhigen Aufenthalt genossen. Die Seelen dieser Gerechten nun, welche im Schoße Abrahams den Erlöser erwarteten, hat Christus der Herr bei seinem Hinabsteigen in die Hölle befreit.«

⁵⁹ Hoffmann, Adolf (Bearb.), Thomas von Aquin, Summa Theologica, Bd. 28, Heidelberg-Graz-Wien-Köln 1956, Teil III, Questio 52, S. 162ff. und S. 422ff.; In den Anmerkungen dieser Standardausgabe ist der lateinische Urtext abgedruckt. Siehe hierzu auch die Ausgabe von Fretté, Stanislaus / Maré, Paul (Hrsg.), Doctoris Angelici divi Thomae Aquinatis, Opera omnia, Bd. 15, Summa Theologica, Paris 1882, Questio LII, S. 263ff.;

Nur den Seelen im Fegefeuer ist hierdurch die Hoffnung auf Errettung geschenkt worden, während die Verdammten in der Hölle von da an ewiger Verlorenheit gewiß gewesen sind.⁶⁰ Am Zustand der ungetauften Säuglinge und Kleinkinder hat sich nichts geändert, da sie nicht durch den Glauben und die Liebe mit Christus verbunden gewesen sind.⁶¹ Von dieser Auffassung hat sich die katholische Theologie erst im 19. und 20. Jahrhundert distanziert.⁶²

Bis in das 20. Jahrhundert hinein, ist das Thema der katholischen Descensuslehre, abgesehen von einigen Ausnahmen,⁶³ das Geschick der alttestamentlichen Gerechten gewesen.⁶⁴ Im Zuge der Einheitsübersetzung liturgischer Texte ins Deutsche, worunter auch der lateinische Artikel »descendit ad inferos« des Apostolischen Glaubensbekenntnisses gefallen ist, hat der Abstieg Jesu in die Unterwelt wieder verstärkt die Aufmerksamkeit der Theologen auf sich gezogen.⁶⁵

Intensiv hat sich der Jesuit Hans Urs von Balthasar –angeregt durch mystische Erfahrungen der Visionärin Adrienne von Speyr (gest. 1967)- mit diesem Thema beschäftigt. Er gilt als der Descensus-Theologe schlechthin.⁶⁶ Nach Balthasar zeigt

⁶⁰ Thomas von Aquin bemerkt: »Denn in die Hölle der Verdammten brachte Er die Wirkung, daß Er sie durch sein Hinabsteigen zur Hölle über ihre Ungläubigkeit und ihre Bosheit beschämte. Denen aber, die im Fegefeuer festgehalten wurden, machte Er Hoffnung auf die zu erlangende Herrlichkeit. Den heiligen Vätern aber, die nur für die Erbsünde in der Hölle festgehalten wurden, schenkte Er das Licht der ewigen Herrlichkeit.« (Questio 52, Artikel 2). Zitat stammt aus Hoffmann (wie Anm. 59), S. 168; Vgl. auch Fretté / Maré (wie Anm. 59), S. 266;

⁶¹ Siehe hierzu in der Summa Theologica des Thomas von Aquin, Questio 52, Artikel 7. Hoffmann (wie Anm. 59), S. 185ff., sowie Fretté / Maré (wie Anm. 59), S. 269;

⁶² Herzog, S. 73ff.; Truemper, David George, *The Descensus ad inferos from Luther to the Formula of Concord*, Chicago 1974, S. 26ff.; Balthasar, Hans Urs von, *Theologische Besinnung auf das Mysterium des Höllenabstiegs*, in: Balthasar, Hans Urs von (Hrsg.), »Hinabgestiegen in das Reich des Todes«, München-Zürich 1982, resümiert für die Theologie des 20. Jahrhunderts: »Das Mittelalter unterschied für die Unterwelt vier untereinanderliegende ›Behälter‹: die Vorhölle mit den durch Jesus Erlösbaren, darunter das Fegefeuer, dann der Limbus der ohne Taufe gestorbenen Kinder, schließlich die Feuerhölle. Wenn wir davon das Fegefeuer weglassen, das es vor Christus deswegen nicht geben konnte, weil seine Mündung, der Himmel, noch nicht offenstand, und ferner das Schicksal der ungetauften Kinder der Barmherzigkeit Gottes anheimstellen, bleiben übrig die Scheol (infernium), das klassische alttestamentliche Jenseits, und die Gehenna des Judentums.« Zur überholten Lehre vom Limbus infantium siehe auch Müller, Gerhard Ludwig, *Katholische Dogmatik*, Freiburg-Basel-Wien 1998³, S. 135 und S. 520;

⁶³ Siehe Vogelsang, S. 90ff.;

⁶⁴ Als Beispiel für viele sei aus Ott (wie Anm. 2), S. 232 zitiert: »Der Zweck der Höllenfahrt war nach allgemeiner Lehre der Theologen, die Gerechten in der Vorhölle zu befreien durch Zuwendung der Früchte der Erlösung, d.h. durch Mitteilung der beseligenden Gottesschau.« Siehe auch Diekamp, Franz, *Katholische Dogmatik nach den Grundsätzen des hl. Thomas*, Münster 1959¹¹, S. 347ff.;

⁶⁵ Maas (wie Anm. 7), S. 16ff.; Hieß der Artikel bisher »Abgestiegen zu der Hölle«, so wurde er in der neuen Einheitsübersetzung des Ordo Missae »Hinabgestiegen in das Reich des Todes« genannt. Aus dieser Übersetzung ergaben sich Fragestellungen über die Bedeutung dieses Glaubensartikels.

⁶⁶ Maas (wie Anm. 7), S. 244ff.; Eine Zusammenfassung der aktuellen katholischen Lehre über die Höllenfahrt Christi siehe bei Feiner, Johannes / Löhner, Magnus (Hrsg.), *Mysterium Salutis, Grundriss heilsgeschichtlicher Dogmatik*, Bd. III,2, Einsiedeln-Zürich-Köln 1969, S. 227ff.; Kehl, Medard, *Höllenaufstieg Christi*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg / Br. 1996³, Sp. 238f.; Müller (wie Anm. 62), S. 305f.;

sich Christus in seinem Tod solidarisch mit allen Verstorbenen, auch den Sündern. Der Gang in die Hölle erhält in seiner Interpretation eine heilsgeschichtlich universale Dimension, wird jedoch nicht im Sinne einer Apokatastasislehre⁶⁷ überbewertet.

»Es gibt, am Karsamstag, den Abstieg des toten Jesus zur Hölle, das heißt (sehr vereinfachend gesagt) seine Solidarität in der Nicht-Zeit mit den von Gott weg Verlorenen. Für diese ist ihre Wahl –mit der sie ihr Ich anstelle des selbstlosen Gottes der Liebe gewählt haben- endgültig. In diese Endgültigkeit (der Todes) steigt der tote Sohn ab, keineswegs mehr handelnd, sondern vom Kreuz her jeder Macht und Initiative entblößt, als der rein Verfügte, als der zur reinen Materie erniedrigte, restlos indifferente (Kadaver-) Gehorsame, unfähig zu jeder aktiven Solidarisierung, erst recht zu jeder „Predigt“ an die Toten. Er ist (aus einer letzten Liebe aber) tot mit ihnen zusammen. Und eben damit stört er die vom Sünder angestrebte letzte Einsamkeit: der Sünder, der von Gott weg verdammt sein will, findet in seiner Einsamkeit Gott wieder, aber Gott in der absoluten Ohnmacht der Liebe, der sich unabsehbar in der Nicht-Zeit mit dem sich Verdammenden solidarisiert... Die geschöpfliche Freiheit ist akzeptiert, wird aber am Ende der Passion eingeholt und nochmals umgriffen... Nur in der absoluten Schwäche will Gott der von ihm geschaffenen Freiheit das Geschenk der jeden Kerker aufbrechenden und jede Verkrampfung lösenden Liebe vermitteln: in der Solidarisierung von innen mit denen, die alle Solidarisierung verweigern.«⁶⁸

Die Theologie Balthasars nähert sich in ihrer Heilsbedeutung sehr der ostkirchlichen Hadesfahrtlehre, wenn auch auf völlig unterschiedliche Weise, an. Soteriologisch, nicht scholastisch-theologisch gesehen, schließt sich hier ein Kreis, welcher seine Wurzeln im Urchristentum hat.⁶⁹

⁶⁷ Apokatastasis pánton = Wiederherstellung aller Dinge. Gemeint ist die Allerlösung. Breuning, Wilhelm, Zur Lehre von der Apokatastasis, in: Internationale kirchliche Zeitschrift, Bd. 10, 1981, S. 19ff.;

⁶⁸ Zitat Balthasars aus Vorgrimmler, S. 344f.; Siehe auch Krenski, Thomas Rudolf, Passio Caritatis, Trinitarische Patrologie im Werk Hans Urs von Balthasars, Einsiedeln 1990, S. 338ff.;

⁶⁹ Zur Kritik an Balthasars Theorien siehe Besler, Karl, Die Hölle leer hoffen?, in: Theologisches, Nr. 197, Sept. 1986, Sp. 7255ff., sowie dessen Fortsetzungen in den nächsten Ausgaben dieser Zeitschrift.

II.5. Die protestantische Deutung – Die Höllenfahrt

Im Zuge der Reformation hat der Abstieg Christi in die Totenwelt durch protestantische Theologen verschiedene, teilweise kontroverse Auslegungen erfahren. Die scholastische Kategorisierung der Unterwelt und demzufolge auch ein Descensus Jesu in die Vorhölle ist allgemein abgelehnt worden. Die Hölle ist als der einzige subterrestische Ort angesehen,⁷⁰ jedoch auch als diesseitige Erfahrung der Gottferne interpretiert worden.⁷¹

Nach Meinung Luthers hat Christus die Hölle in seiner Passion, im Garten Gethsemane und am Kreuz erlitten und überwunden. Hölle ist die Erfahrung der Finsternis, Schwachheit und Verwirrung im Tode, der Zweifel an der ewigen Erwählung und die Anfechtung zur Verzweiflung.⁷² Dieses Gefühl der Gottverlassenheit⁷³ hat Jesus stellvertretend für die Menschheit auf sich genommen. Es ist tiefste Erniedrigung und gleichsam Sieg.⁷⁴ Die Überwindung der Gottferne geschieht nicht als Folge einer Genugtuungsleistung, sondern weil Christus auch in diesem tiefsten Leid seinem Vater Liebe entgegenbringt.⁷⁵ Gläubige Christen müssen von diesem Augenblick an die Hölle nicht mehr fürchten. Vor der Höllenqual bleiben sie verschont.⁷⁶

»Sieh das himmlische Bild Christum an, der um deinetwillen gen Höll gefahren und von Gott ist verlassen gewesen, als einer der verdammt sei ewiglich, da er

⁷⁰ Die katholische Vorstellung vom Limbus patrum wurde verworfen, da nach protestantischer Überzeugung die alttestamentlichen Gerechten im Glauben an den kommenden Christus gestorben und somit keiner Befreiung bedürftig waren. Althaus, Paul, Niedergefahren zur Hölle, in: Zeitschrift für systematische Theologie, Bd. 19, 1942, S. 368; Siehe auch Herzog, S. 276ff.;

⁷¹ Ausführlich bei Vorgrimmler, S. 234ff.; Anzumerken ist, daß ähnliche Vorstellungen bereits in vorreformatorischer Zeit von einigen Mystikern vertreten worden sind. Siehe hierzu Vogelsang, S. 94ff.;

⁷² Vorgrimmler, S. 234f. bemerkt hierzu: »In der Anfechtung durch die Sünde, ein Zustand, der schon mehr ist als bloße Verlockung, vielmehr in bewußter Gottferne besteht, wird die Hölle erlitten... Die härteste Ausprägung erhält sie in der sogenannten Prädestinationsanfechtung: Der Teufel verführt den Menschen dazu, den geheimen Ratschluß Gottes erfragen zu wollen; damit weist er Gottes Verfügung über sich ab; der Mensch faßt den wahren Gott als grausamen, ungerechten Übeltäter auf; statt dessen wünscht er sich einen anderen Gott, der nicht geheimnisvoll und verborgen bleibt. Die Verzweiflung des Menschen, die darin auf ihrem Höhepunkt ist, ist die Hölle selber, so daß Luther sagen kann, der Mensch habe die Hölle schon in sich, die hier also verstanden wird als die Qual der Verzweiflung unter dem Gericht des Zornes Gottes... Da er den Tod nicht anders denken konnte denn als Folge der Sünde, äußern sich Zorn und Strafe Gottes gerade im Erleben des Sterbens. Kommt ein Mensch zum Sterben, dann versucht der Teufel, der »ein furst des todes« ist, ihm Gottes Zorn anzuzeigen und ihn so in Gewissensqualen zu stürzen.« Siehe auch Vogelsang, Erich, Der angefochtene Christus bei Luther, Leipzig 1932, S. 30ff. und Vogelsang, S. 96f.;

⁷³ Maas (wie Anm. 7), S. 278;

⁷⁴ Althaus (wie Anm. 70), S. 370ff.;

⁷⁵ Maas (wie Anm. 7), S. 279;

⁷⁶ Herzog, S. 276f.;

sprach am Kreuz: Eli, eli, lama sabachtani, o mein Gott, o mein Gott, warum hast du mich verlassen? Sieh in dem Bild ist überwunden dein Hölle und dein ungewiß Vorsehung gewiß gemacht...«⁷⁷

Dieses Erleiden der Hölle am Kreuz hat nicht zur Befreiung der alttestamentlichen Gerechten geführt, da diese –nach lutherischer Ansicht- nach ihrem Ableben direkt ins Paradies eingegangen sind und demzufolge der Erlösung nicht mehr bedurft haben.⁷⁸

Aufgrund des Apostolischen Glaubensbekenntnisses, in welchem der Descensusartikel auf Tod und Begräbnis Jesu folgt, und der Auslegung einiger Bibelstellen, wie Psalm 16,10 und Apg. 2,24 und 27, hat Luther die Höllenfahrt jedoch auch als einen räumlichen Vorgang interpretiert. »Ich glaub, daß er zu der Hölle niedergestiegen ist, den Teufel und alle seine Gewalt, List und Bosheit mir und seinen Gläubigen zu kämpfen und gefangen zu nehmen, daß mir der Teufel hinfort nit schaden kann, und mich von der Hölle Pein erlöset, dieselben auch unschädlich und verdienstlich gemacht.«⁷⁹

Luther ist selbst mit dieser Lösung nicht zufrieden gewesen. In seiner Theologie ist eigentlich kein Platz für einen Abstieg zu einem dreidimensionalen Höllenort gewesen.⁸⁰ Da es ihm nicht möglich gewesen ist, die Diskrepanz aufzulösen, hat er diesbezüglich gefordert: »Das soll man glauben! Das können wir nicht verstehen!«⁸¹

In der lutherischen Tradition stehende Theologen, wie beispielsweise der Hamburger Superintendent Johann Aepin oder der evangelische Pastor Anton Zimmermann, haben -Tendenzen Luthers aufgreifend- die Passion Jesu als satisfaktorische Leistung jedoch auch auf die Hölle ausgedehnt. Demnach hat

⁷⁷ Zitat aus dem 1519 erschienenen Werk Luthers »Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben«. Siehe Martin Luthers Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. 2, Weimar 1884, S. 690. Hier entnommen aus Althaus (wie Anm. 70), S. 372;

⁷⁸ Herzog, S. 276f.;

⁷⁹ Zitat aus Luthers 1520 herausgegebener Schrift »Eine kurze Form der zehn Gebote, eine kurze Form des Glaubens, eine kurze Form des Vaterunsers«. Vgl. Martin Luthers Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. 7, Weimar 1897, S. 217. Hier zitiert aus Althaus (wie Anm. 70), S. 374f.;

⁸⁰ Zur Hölle als geographisch bestimmbarer Ort meint Luther in seiner Schrift »Der Prophet Jona ausgelegt« vom Jahre 1516: »Daß ein sonderlicher Ort sein sollte, wo die verdammten Seelen jetzt drinnen seien,..., halt ich für nichts.« Vgl. Martin Luthers Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. 19, Weimar 1897, S. 225; Zitat entnommen aus Vogelsang, S. 100;

⁸¹ Zitiert aus Maas (wie Anm. 7), S. 282 nach Martin Luthers Tischreden, Weimarer Ausgabe, Bd. 5 (1531-1546), S. 219. Siehe diesbezüglich auch den Text der Konkordienformel der Augsburgerischen Confession bei Lietzmann, Hans / Bornkamm, Heinrich, u.a. (Bearb.), Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, Bd.2., Berlin 1978², S. 1049ff.;

Christus am Kreuz den ersten Tod und in den Grausamkeiten der Hölle -als Abschluß seiner Erniedrigung- den zweiten Tod erlitten.⁸²

Calvin hat Luthers Höllenfahrtsverständnis in den wesentlichen Zügen geteilt.⁸³ Die Abfolge der Artikel im Credo ist für ihn kein Problem gewesen, da er sie nicht chronologisch, sondern sachlich ausgelegt hat.⁸⁴ Zwingli hat die Höllenfahrt mit der Grablegung Jesu gleichgesetzt. Die Formel im Credo bedeutet nur, daß die Erlösungskraft auch zu den Verstorbenen gelangt ist. Es handelt sich also nicht um einen Gang zu den Toten, sondern nur um die Wirkung.⁸⁵

Die lutherische Theologie ist jedoch nicht der Höllenfahrtslehre Martin Luthers gefolgt, sondern der Auslegung Melanchtons, welcher den Descensus Jesu in die Hölle –unter Berufung auf den großen Reformator- rein als triumphalen Siegeszug gedeutet hat.⁸⁶ Diese Fehldeutung Luthers –ob bewußt oder unbewußt sei dahingestellt- ist in gewisser Hinsicht tragisch. Die Lutheraner haben in der Folgezeit die Höllenfahrtsexegese der Reformierten angegriffen, obwohl diese auf Luther zurückgeht.⁸⁷

Die protestantische Theologie hat sich auch in den folgenden Jahrhunderten immer wieder mit der Höllenfahrt Christi auseinandergesetzt.⁸⁸ Meist sind die reformierte und lutherische Sichtweise aufeinandergeprallt.⁸⁹ Eine einheitliche Auslegung ist nicht gefunden worden.⁹⁰

⁸² Ausführlich bei Herzog, S. 176ff. und S. 311; Zu Aepin siehe auch bei Vogelsang, S. 107ff.;

⁸³ Zu den Unterschieden siehe Vogelsang, S. 102f.;

⁸⁴ Althaus (wie Anm. 70), S. 381ff.; Vogelsang, S. 100ff.;

⁸⁵ Bieder, Werner, Die Vorstellung von der Höllenfahrt Christi, Zürich 1949, S. 7f. und Vogelsang, S. 101;

⁸⁶ Melanchton stellte zur Auslegung von Psalm 16,10 fest: »Ich zweifle nicht, daß Christus sich als den Auferstandenen den Teufeln gezeigt und ihnen Schrecken eingejagt hat, da er ihnen seine Macht gezeigt hat. Dies, glaube ich, ist herrlich geschehen und so herrlich, daß die Teufel vor Schreck geflohen sind.« Vgl. Corpus Reformatorum, Bd. 24, S. 742; Zitat entnommen aus Vogelsang, S. 106;

⁸⁷ Vogelsang, S. 104ff., Althaus (wie Anm. 70), S. 380ff. und Pannenberg, Wolfhart, Grundzüge der Christologie, Gütersloh 1964⁶, S. 281;

⁸⁸ Siehe Bieder (wie Anm. 85), S. 13ff.;

⁸⁹ Im 20. Jahrhundert wurde durch Bultmann der Abstieg Jesu in die Hölle sogar als Mythos gedeutet und für »erledigt« erklärt. Maas (wie Anm. 7), S. 175ff.;

⁹⁰ Als Beleg für weiteren Klärungsbedarf bezüglich der Höllenfahrt Christi innerhalb des Protestantismus siehe auch den Artikel von Heron, Alasdair I.C., Höllenfahrt Christi, in: Evangelisches Kirchenlexikon, Göttingen 1989³, Sp. 555f.;

III. Die Sujetgeschichte zur Zeit der Gesamtkirche

Bis zum Schisma im Jahre 1054 ist die Christenheit offiziell geeint gewesen. Die Trennung ist vor allem durch kirchenpolitische Streitigkeiten hervorgerufen worden. Ohne die menschlichen Schwächen und Fehler auf beiden Seiten wäre es möglicherweise nicht zum Bruch gekommen.¹ Dies darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß der christliche Osten und der abendländische Katholizismus schon vorher ein Eigenleben geführt haben, wie auch anhand der Ausbildung und Entwicklung des Sujets »Abstieg Jesu in die Unterwelt« gezeigt werden kann.²

III. 1. Die Anfänge des Motivs

Das Theologumenon vom »Descensus Christi ad inferos« ist schon mehrere Jahrhunderte alt gewesen und hat in apokryphen Schriften bereits eine phantasievolle Ausgestaltung gefunden, als es erstmals als Bildmotiv auftaucht.³ Die ältesten erhaltenen bzw. überlieferten Hadesfahrtbilder stammen aus Rom und datieren in die Zeit des Pontifikats Johannes VII. (705-707). Zwei sehr schlecht erhaltene Fresken des Sujets sind in Sta Maria Antiqua zu sehen. Eine weitere Darstellung des Abstiegs Christi in die Unterwelt, welche durch zwei, beim Abriß im Jahre 1609 angefertigte Zeichnungen für die Nachwelt gesichert worden ist, hat sich in der Grabkapelle Johannes VII. befunden.⁴ Im achten Jahrhundert belegen

¹ Vries, Wilhelm de, *Orthodoxie und Katholizismus*, Freiburg im Br. 1965, S. 59ff.; ebenso Heiler, Friedrich, *Die Ostkirchen*, München-Basel 1971, S. 19ff.;

² Der Untersuchungsraum des Kapitels III. ist nicht fest an das Datum 1054 gebunden, sondern reicht ungefähr bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts.

³ Bereits im Frühchristentum bekannte Bilder, welche -wie »Jonas im Fischbauch«- indirekt auf die Hadesfahrt Christi und die Besiegung des Todes hinweisen, können in dieser Studie nicht behandelt werden. Ihre Popularität beweist jedoch, daß der Abstieg Jesu in die Unterwelt als Bildausage schon vor der Ausbildung als eigenes Motiv vorhanden war. Siehe hierzu exemplarisch Villette, Jeanne, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle*, Paris 1957 und Mitius, Otto, *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums*, Freiburg / Br. 1897;

⁴ Siehe hierzu das nächste Kapitel. Die früher um das Jahr 700 datierte Staurothek Fieschi Morgan, sowie weitere -ursprünglich ins 8. Jahrhundert datierte- Reliquare werden nach der Studie von Kartsonis, S. 94ff. überzeugend ins 9. Jahrhundert verwiesen.

Die in der älteren Forschung oftmals dem 5., dann dem 13. Jahrhundert zugeordneten Ciboriumssäulen von San Marco in Venedig, welche eine Darstellung der Hadesfahrt Christi im Programm ihres christologischen Zyklus aufweisen, sind jüngst wieder frühdatiert worden und zwar ins beginnende 6. Jahrhundert. Siehe hierzu die Studie von Weigel, Thomas, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997. Diese Auffassung ist meines Erachtens aus verschiedenen Gründen, welche im Anhang in einem Exkurs kurz dargelegt werden, fragwürdig. Eine Datierung nach der Jahrtausendwende ist eher denkbar.

Die zuletzt wieder verfochtene These von Thierry, Nicole, *Le thème de la descente du Christ aux enfers en Cappadoce*, in: *ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ*, Athen 1994, S. 60ff., welche die Hadesfahrtbilder der kappadokischen Kirchen »Hl. Johannes der Täufer« in Çavuşin und der »Açikel aga kilisesi« in die vorikonoklastische Zeit datiert, gilt als

erstmalig auch schriftliche Quellen die Existenz des Sujets. In einem Brief des Papstes Zacharias an den Patriarchen von Konstantinopel Anastasios aus dem Jahre 743 heißt es: »Wenn sich die prophetischen Verkündigungen nicht erfüllt hätten, wenn Christus nicht Mensch geworden wäre, dürfte sein Bild der Menschheit nach nicht gemalt werden. Dasselbe wäre der Fall mit seiner Geburt durch die Theotokos in Bethlehem, der Darbringung von Geschenken durch die Magier, den Engeln bei den Hirten ... dem Wohnen in Nazareth, der Erweckung von Toten, der Heilung von Kranken, der Austreibung von Dämonen und so fort, der Passion, Hadesfahrt und Himmelfahrt dessen, der kommen wird zu richten Lebende und Tote - das alles hätte man dann nicht aufschreiben und abbilden können.«⁵ In der Rede gegen den bilderfeindlichen Kaiser Konstantinos Kaballinos aus dem Jahre 764 sagt der Mönch Johannes von Jerusalem: »Ich frage dich: Wenn ein Heide zu dir käme und bäte: Zeige mir deinen Glauben, damit auch ich glaube, was wirst du ihm zeigen? Wirst du ihn nicht von den sichtbaren Dingen zu den unsichtbaren emporführen, damit er diese willig umfasse ...? ... Höre! Du führst ihn in die Kirche und zeigst ihm deren Schmuck und eröffnest ihm die Ikonen. Der Ungläubige sieht sie und sagt: ›Wer ist dieser Gekreuzigte? Wer ist dieser, der aufersteht und den Kopf jenes Greises niedertritt?‹ Wirst du da nicht, durch das Bild ihn belehrend, antworten: ›Dieser ans Kreuz Geschlagene ist Gottes Sohn, der wegen der Sünden der Welt gekreuzigt wurde. Dieser Auferstehende aber, er ist es, der den wegen seines Vergehens gefallenen Urahn Adam mit sich auferweckt, der auch den Hades niedertritt, welcher Adam seit Urzeiten in unlöslichen Ketten und Banden gefesselt im Untersten der Erde hielt.‹ Und so führst du ihn zur Erkenntnis Gottes.«⁶

Die zeitliche Differenz zwischen der Etablierung der Hadesfahrtlehre und den frühesten erhaltenen Bildzeugnissen ist beträchtlich. Anna Kartsonis hat in ihrer eingehenden Studie über die Anfangszeit des Motivs glaubhaft gemacht, daß die Ikonographie erst im letzten Viertel des 7. Jahrhunderts entwickelt worden ist.⁷

Sondermeinung und ist bereits von André Grabar und Marcel Restle in Frage gestellt worden. Siehe Restle, Marcel, Kappadokien, in: RBK, Bd. 3, Sp. 1077ff.;

⁵ Vgl. PG 98,152. Zitiert aus Stein, Dietrich, Der Beginn des byzantinischen Bilderstreites und seine Entwicklung bis in die 40er Jahre des 8. Jahrhunderts, München 1980, S. 108. Dieser Brief ist bis zur Untersuchung Steins Gregor II. zugeschrieben worden und soll an den Patriarchen Germanos gerichtet gewesen sein.

⁶ Vgl. PG 95,325 CD. Die Übersetzung ist von Schulz, S. 22. Diese Rede wird -fälschlicherweise- zumeist Johannes von Damaskus zugeschrieben. Siehe Beck, Hans Georg, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München 1959, S. 488;

⁷ Kartsonis, S. 40ff.; Siehe auch die Rezensionen ihrer Studie durch Kathleen Corrigan in: The Art Bulletin, Bd. 71, 1989, S. 312-315 und Konrad Onasch in: Byzantinische Zeitschrift, Bd. 81, 1988, S. 327ff.;

Zwar werden einige Ursachen, welche für das Entstehen des Sujets verantwortlich gewesen sind, wohl immer ungeklärt bleiben, doch erlauben gewisse Tendenzen einen Einblick.

Das zentrale kirchenpolitische Ereignis am Ende des 7. Jahrhunderts ist das sechste ökumenische Konzil in Konstantinopel im Jahre 680/81 gewesen.⁸ Das hier erarbeitete Glaubensdekret hat –wie schon viele kirchliche Versammlungen zuvor– das Ziel verfolgt, einem jahrhundertlangen Ringen um Aussagen über das Wesen Christi ein Ende zu bereiten.⁹ Es ist erklärt worden, daß es »in dem einen Christus, dem fleischgewordenen Wort, zwei Willen und zwei Energien gebe, göttlich die eine, menschlich die andere, untrennbar, ohne Vermischung miteinander vereint, zusammenwirkend zum Heil des Menschengeschlechtes«. ¹⁰ Ergänzungen disziplinarer Natur zu diesem Konzil sind auf der Synode »im Trullo«, d.h. im Kuppelsaal des Kaiserpalastes von Konstantinopel, im Jahre 692 erlassen worden.¹¹ Von Bedeutung für das Entstehen des Hadesfahrtmotivs sind die Kanones 66, 89 und 90, welche Ostern als zentrales Fest des Kirchenjahres herausstellen.¹² Erstmals wird durch die Kirche auch ein offizielles Interesse an religiösen Bildern ausgedrückt. Im Kanon 82 heißt es: »Auf einigen verehrungswürdigen gemalten Bildern ist das Lamm (Gottes), auf welches der Finger des Vorläufers zeigt, dargestellt, das durch die Gnade (Gottes) zu einer Gestalt erhoben worden ist. Es ist wahrhaft das Lamm, das uns durch das Gesetz Christus, unseren Gott, zeigt. Daher stellen wir uns die alten Motive und Schattenbilder vor Augen, damit die Zeichen und Eigenschaften der Wahrheit, die durch die Kirche überliefert worden sind, erfaßt werden und wir sie als Hilfsmittel des Gesetzes annehmen. Damit also das vollkommen ist, was durch die Eindrücke aller Farben vor Augen geführt wird, befehlen wir, daß die menschliche Gestalt dessen, der die Sünden der Welt hinwegnimmt, Christi, unseres Gottes, als Gestalt auch in Bildwerken anstatt des alten Lammes aufrechtstehend und gemalt gezeigt wird: Damit wir dadurch das

⁸ Beck (wie Anm. 6), S. 46;

⁹ Zu den christologischen Streitigkeiten siehe Grillmeier, Alois, *Der Gottessohn im Totenreich*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie*, 71, 1949, S. 23ff.; Über die Bedeutung der Hadesfahrt Christi hinsichtlich der Christologie der ersten Jahrhunderte siehe auch im Kapitel II.2.

¹⁰ Zum genauen Wortlaut vgl. bei Denzinger, Heinrich, *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, verbessert, erweitert und ins Deutsche übertragen von Peter Hünermann, Freiburg / Br. 1991³⁷, S. 256ff.; Das Zitat stammt aus Baus, K., *Konstantinopel*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6, Freiburg 1961, S. 496; siehe auch Stürmer, Karl, *Konzilien und ökumenische Kirchenversammlungen*, Göttingen 1962, S. 62ff.;

¹¹ Beck (wie Anm. 6), S. 47;

¹² Kartsonis, S. 63ff.; Siehe den Text bei Mansi, Johannes Dominicus, *Sacrorum Conciliorum Nova Et Amplissima Collectio*, Graz 1960, Bd. 11, S. 974ff. und die deutsche Zusammenfassung bei Hefele, Carl Joseph von, *Conciliengeschichte*, Freiburg i. Br. 1877, S. 339ff.;

Ausmaß der Demütigung des göttlichen Logos mit dem Geist begreifen, was zu dessen Gedächtnis, der Fleisch geworden ist und auch zum Andenken an dessen Leiden und des Heil bringenden Todes geführt werden und auch zum Gedächtnis dessen, woraus die Erlösung der Welt hervorgegangen ist.«¹³

Die christologische Lehre des Konzils von 680/81 und die Betonung der Wichtigkeit des Osterfestes im Trullanum ist in der Folgezeit durch Schriften und Predigten im Kirchenvolk verbreitet worden.¹⁴ Bereits seit Beginn des 7. Jahrhunderts ist in den christologischen Streitigkeiten die Kreuzigung und Hadesfahrt Christi im Mittelpunkt des Interesses gestanden, da anhand dieser Ereignisse versucht worden ist, häretische Meinungen zu widerlegen.¹⁵ Für das Ende dieses Saeculums dürften Schriften wie der »Hodegos« des Athanasios Sinaites, ein Handbuch zur Verteidigung des Glaubens, symptomatisch gewesen sein.¹⁶ Die Herausgeber dieser Abhandlungen haben in Debatten gegen Andersdenkende Bilder benutzt, um ihre Meinung und ihre schriftlichen Belegstellen zu verdeutlichen. Diese »nichtverbale Waffe« ist als immun gegen Falschinterpretationen angesehen worden.¹⁷ Athanasios schreibt beispielsweise zu einem Kreuzigungsbild: »Als sie (die Gegner) diese und weitere Zitate gegen uns vorbrachten, um den Nachweis des Leidens der Gottheit ringend, traten wir -in der Absicht, die List und das in ihrer Seele verborgene Gift sichtbar zu demonstrieren- gegen sie nicht nur mit Worten und Schriften an, sondern auch mit einem praktischen Beispiel und wirklichen Schaubild. Wie ich schon erwähnte, zeichneten wir auf einem Täfelchen das heilige Kreuz mit einer Begleitinschrift auf und befragten sie, indem wir den Finger darauf legten. Die Inschrift lautete: Gott, der Logos, und eine vernünftige Seele und ein Leib... Während wir ihnen diese Figur präsentierten, fragten wir sie: Seht Christus am Kreuz, den Sohn des lebendigen Gottes, ein vollkommenes und unteilbares Ganzes, das heißt: den göttlichen Logos und die ihm hypostatisch vereinte Seele und den Leib. Welcher dieser drei Bestandteile starb und lag im Grabe und wurde leblos und

¹³ Kartsonis, S. 58f.; Auch die Kanones 73 und 100 beschäftigen sich mit Bildern. Vgl. Hefele (wie Anm. 12), S. 339ff.; Die Übersetzung erfolgte nach Mansi (wie Anm. 12), S. 978;

¹⁴ Kartsonis, S. 64ff.;

¹⁵ Kartsonis, S. 63;

¹⁶ Diese Schrift ist mit ziemlicher Sicherheit vor dem Jahre 680 entstanden. Die Forschung geht davon aus, daß die Methode der Verknüpfung von Wort und Bild im Kampf gegen andere theologische Meinungen zu Ende dieses Jahrhunderts allgemein Verwendung gefunden hatte. Siehe PG 89,35-310; Uthemann, Karl Heinz, Anastasii Sinaitae viae dux, in: Corpus Christianorum, Series Graeca 8, Turnhout 1981; Beck (wie Anm. 6), S. 442ff.; Kartsonis, S. 41 und 58;

¹⁷ Kartsonis, S. 42ff.; Siehe hierzu auch den oben zitierten Brief des Johannes von Jerusalem aus dem Jahre 764.

bewegungslos? Beachte wohl: ich sagte dir nicht, welcher dieser drei in Christus vereinten Bestandteile wurde gekreuzigt, sondern welcher starb und lag drei Tage im Grab. Auf diese Frage hin wurden die Ketzer endgültig beschämt und antworteten: der Leib Christi ist gestorben.«¹⁸ Im 13. Kapitel seines Buches bekämpft Athanasios den Monoenergismus und Monophysitismus anhand der Tätigkeit Christi im Hades. Eine Lehrskizze, wie bei der Kreuzigung, ist allerdings nicht vorgesehen gewesen.¹⁹

Das Interesse an Tod und Unterweltstätigkeit Christi, die Formulierung des christologischen Glaubensdekretes, das Herausstellen des Osterfestes, die Erlaubnis und Verpflichtung, Christus in seiner menschlichen Natur als Erlöser abzubilden, sowie die Instrumentalisierung des Bildes sind als Grundlage für das Entstehen des Hadesfahrtbildes anzusehen.

III. 2. Der byzantinische Katabasistypus

Aus dem Gebiet der orthodoxen Christenheit sind –aufgrund der Zerstörungen im Bilderstreit (726-843)- vor dem 9. Jahrhundert keine Hadesfahrtbilder erhalten.²⁰

In den Fresken von Sta Maria Antiqua und des Oratoriums Johannes VII. in Rom ist jedoch die byzantinische Form²¹ der Frühzeit dieses Sujets überliefert.²²

¹⁸ Vgl. PG 89, 197 B-D. Zitat nach Belting, Hans und Belting-Ihm, Christa, Das Kreuzbild im »Hodegos« des Athanasios Sinaites, in: Römische Quartalschrift, Suppl. 30, Rom 1966, S. 34f.;

¹⁹ Kartsonis, S. 60f.; Plank, Peter, Die Wiederaufrichtung des Adam und ihre Propheten, in: Ostkirchliche Studien, Bd. 41, 1992, S. 38f., weißt mit Recht daraufhin, daß, selbst wenn eine Lehrskizze beigegeben worden wäre, dies nicht der einzige Grund für das Entstehen des Motivs gewesen sein kann. Dies wird –entgegen Planks Meinung- von Kartsonis auch nicht behauptet.

²⁰ Dies gilt unter der Voraussetzung, daß die Datierungen von Thierry nicht doch noch von der allgemeinen Forschung übernommen werden. Thierry (wie Anm. 4), S.61f. und Thierry, Nicole, Peintures pré-iconoclastes en Cappadoce, in: Jahrbuch österreichischer Byzantinistik, Bd. 32,5, Wien 1982, (=Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses), S. 370ff. Zum Bilderstreit siehe exemplarisch Martin, E., A History of Iconoclastic Controversy, London 1930; Grabar, André, L'iconoclasme byzantin, Paris 1957; Bryer, Anthony und Herrin, Judith (Hrsg.), Iconoclasm, Birmingham 1977; Brubaker, Leslie, Vision and Meaning in ninth-century Byzantium, Cambridge 1999;

²¹ Grundsätzlich ist zu bemerken, daß diese Fresken aufgrund ihres römischen Ursprungs auch der abendländischen Kunst zugeordnet werden können. Ihr Stil ist jedoch byzantinisch, auch wenn westlicher Einfluß vermutlich die Ikonographie beeinflusst hat. (Siehe hierzu Anm. 23). Da es sich um die ältesten erhaltenen Belege des Sujets handelt, sollen sie auch am Anfang dieser Untersuchung vorgestellt werden.

²² Papst Johannes VII. (705-707) wurde in Rom geboren und erzogen, war jedoch griechischer Abstammung. Seine Frömmigkeit und seine Liebe zur Kunst fanden in prachtvoll ausgestatteten Kirchenbauten, zu denen byzantinische Künstler oder deren einheimische Schüler herangezogen wurden, reichhaltigen Niederschlag. Die beiden Fresken mit dem Anastasismotiv sind leider so ausgebleicht, daß sie nur noch anhand der Nachzeichnungen Wilperts studiert werden können. Aufgrund des seinerzeit schon schlechten Erhaltungszustandes sind auch diese fragmentarisch.

Die Darstellung am Durchgang zur Palatinsrampe in Sta Maria Antiqua (Abb. 1) ist -nach ihrem überlieferten Erhaltungszustand- auf vier Figuren beschränkt.²³ Die zentrale Gestalt ist Christus, welcher, eingehüllt in Tunika und Pallium, eiligen Schrittes zu seiner rechten Seite schreitet. Sein bärtiges und langhaariges Haupt ist durch den Kreuznimbus geziert, während eine Lichtaureole seine Person umgibt. In der Linken hält er eine Schriftrolle²⁴, mit der Rechten ergreift er Adams linkes Handgelenk. Adam -in kurzer Haar- und Barttracht- ist ebenfalls mit einem tunikaähnlichen Gewand bekleidet. Er erhebt sich mühsam aus einem rechteckigen Sarkophag. Neben dem Urvater der Menschheit steht Eva, angetan mit einem den ganzen Körper bedeckenden Gewand und einem Maphorion. Sie streckt Christus ihre Arme entgegen. Der nackte rechte Fuß Christi ist auf den Kopf des Hades getreten, welcher am Boden liegt, den Oberkörper aber noch erhoben hat. Diese dunkle, muskulöse Figur versucht, Adam am rechten Handgelenk zu halten. Unterhalb ihres rechten Knies liegt eine aus den Angeln gehobene Hadestür²⁵.

Von diesem Fresko unterscheidet sich das Hadesfahrtbild an der Außenwand der Kapelle der vierzig Märtyrer (Abb. 2) nur geringfügig. Der Erlöser umgreift Adams rechtes Handgelenk, Eva ist weggelassen, und Hades packt Adam am Fuß. Statt der zerstörten Hadestüre liegen Türschloß und -riegel am Boden.²⁶ Eine Nachzeichnung der Grabkapelle Johannes VII. von Jacopo Grimaldi (Abb. 3) orientiert sich –im Wesentlichen- am gleichen Schema.²⁷

Siehe Wilpert, Josef, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg / Br. 1916, Bd. 2, S. 668f. und S. 890ff.;

²³ Die Maße des Freskos betragen 240 x 160 cm. In der linken oberen Bildecke sind auf Wilperts Zeichnung noch drei weiß gekleidete Gestalten sichtbar, welche im Original nicht mehr zu erkennen sind. Ob es sich hierbei um Engel oder um andere Auferstehende handelt, läßt sich nicht mehr beurteilen. In der Beschreibung kann auf diese Figuren daher nicht eingegangen werden, sie sind jedoch als westlich zu werten. Wilpert (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 891 und Taf. 168,1; siehe auch Nordhagen, Jonas, The Frescoes of John VII. in Sta Maria Antiqua in Rome, Spoleto 1968, S. 81f.;

²⁴ Bei der Schriftrolle könnte es sich um einen Hinweis handeln, daß der Gang Jesu zu den Toten in Texten des Alten Testaments vorhergesagt wurde. Wahrscheinlich ist es jedoch der Schuldschein, von welchem es -in Anlehnung an Kol 2,13ff.- beispielsweise im Akathistos-Hymnos heißt: »Der Erlöser der Menschen wollte die alte Schuld / In Gnaden erlassen, daher / kam er freiwillig zu denen, die fern seiner Gnade waren. / Nachdem er den Schuldschein zerrissen hatte, / hörte er von allen das: Alleluja!« Siehe Passarelli, Gaetano, Die Ikonen zu den großen byzantinischen Festen, Zürich und Düsseldorf 1998, S. 16, sowie Kapitel V.3.2.

²⁵ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes ist eine eindeutige Identifizierung dieses Objekts nicht möglich. Es könnte sich dabei auch um den Sargdeckel handeln.

²⁶ Das Fresko (158 x 111 cm) ist nur fragmentarisch erhalten. So sind beispielsweise nur rudimentäre Reste des Hauptes Jesu zu sehen. Wilpert (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 890 und Taf. 167,1; siehe auch Nordhagen (wie Anm. 23), S. 86;

²⁷ Das Oratorium wurde -laut einer Inschrift- am 31. März 706 der Muttergottes geweiht. Johannes VII. war ein inniger Verehrer Mariens. Sein Grab ließ er vor dem Altar dieser Kapelle in der alten Peterskirche anlegen. Beim Abbruch der Marienkapelle im Jahre 1609 nahm Grimaldi den Bestand notariell auf und fertigte Skizzen an. Bezüglich des Hadesfahrtsmotivs gibt es Nachzeichnungen, die das Bild barock verfremden, etwa durch das Brustbild eines unbekleideten Dämons, aber auch

Dieser sog. Katabasistypus²⁸, welcher Christus beim Abstieg in die Unterwelt zeigt, findet im byzantinischen Reich in den folgenden Jahrhunderten eine stete Fortsetzung. Die Bewegungsrichtung des Erlösers ist jedoch bis zur Jahrtausendwende zumeist entgegengesetzt.²⁹ In den Hadesfahrtbildern der Staurotheken Fieschi-Morgan (Abb. 4),³⁰ Vicopisano (Abb. 5),³¹ Pliska (Abb. 6)³² und des Martvili-Triptychons (Abb. 7)³³ schreitet Christus zu seiner linken Seite und ergreift das rechte Handgelenk des dort knienden Adams, dem Eva zur Seite steht. Der linke Arm Jesu ist nicht sichtbar. Für diese Arbeiten des 9. bzw. frühen 10. Jahrhunderts³⁴ ist zudem der Verzicht auf die Mandorla Christi –abgesehen von der Pliska-Staurothek, auf welcher ein Strahlenkranz den Erlöser umgibt- und die

beinahe getreu wiedergeben, wie in Abb. 3 zu sehen ist. Bei der Engelsfigur dürfte es sich um eine barocke Zutat handeln. Wilpert (wie Anm. 22), Bd. 1, S. 388ff.;

²⁸ Der Begriff »Katabasistypus« (=Abstiegstypus) soll im folgenden nur auf die byzantinische Form bezogen werden. Descensustypus wird im nächsten Unterkapitel das abendländische Pendant genannt. Die Bezeichnung »Katabasis« erfolgt in Anlehnung an Schiller, S. 44; Weitzmann kategorisiert diese Variante des Hadesfahrtbildes etwas zu vereinfachend als »narrative type«. Für eine nur auf den byzantinischen Kunstraum bezogene Studie mag dies ausreichen, nicht aber für den hier beabsichtigten, auch den Westen umfassenden Überblick. Weitzmann, Kurt, *Aristocratic Psalter and Lectionary*, in: Weitzmann, Kurt, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London 1980, Kap. VI., S. 99;

²⁹ Ein erhaltenes Zeugnis für die Bewegungsrichtung Christi zu seiner rechten Seite ist mit Ausnahme der Randpsalterminiaturen, welche in einem eigenen Unterkapitel –Kap. III.4.- behandelt werden, vor der Jahrtausendwende nur noch in der ins 10. Jahrhundert datierten Miniatur des Cod. gr. 21, fol. 1^v aus der Eremitage (Abb. 18) zu finden. Siehe Weitzmann, Kurt, *Studies in classical and byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, S. 257f.;

³⁰ Das Hadesfahrtbild befindet sich auf der Deckelinnenseite (10,2 x 7,4 cm) der Staurothek, welche zum Bestand des Metropolitan Museums in New York gehört. Lucchesi-Palli, Elisabetta, *Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi*, in: *Festschrift Engelbert Kirschbaum*, Römische Quartalschrift, 57, 1962, S. 250 und Taf. 18a; Evans / Wixom, S. 74f.;

³¹ Die Staurothek (12 x 8 cm), welche auf der Rückseite die Hadesfahrt Jesu zeigt, befindet sich im Besitz der Pieve di Sta Maria e S. Giovanni in Vicopisano (bei Pisa). Lucchesi-Palli (wie Anm. 30), S. 256 und Taf. 18b und 19a;

³² Das Reliquienkreuz wird im Nationalen Arkheologicheski Muzei zu Sofia, Inv.Nr. 4882, aufbewahrt. Die Maße betragen 4,2 x 3,2 cm. Dončeva-Petkova, Ludmilla, *Une croix pectorale-reliquiaire en or récemment trouvée à Pliska*, in: *CA 26*, 1976, S. 59-66; Puhle, Matthias (Hrsg.), *Otto der Große, Magdeburg und Europa*, Bd. 2, Mainz 2001, S. 483ff.; Evans / Wixom, S. 331f.;

³³ Das sich im georgischen Kunstmuseum zu Tiflis befindende Triptychon (16 x 24 cm) zeigt auf der Rückseite der Mitteltafel die Geburt Jesu, die Darstellung Christi im Tempel, die Hadesfahrt und die Salbenträgerinnen am Grabe. Amiranashvili, Shalva, *Georgian Metalwork from Antiquity to the 18th century*, Prag 1971, S. 46, Abb. 25;

³⁴ Bis zur Studie von Anna Kartsonis sind diese Werke, insbesondere die Staurothek Fieschi-Morgan, dem syro-palästinensischen Raum und der Zeit um 700 zugewiesen worden. Siehe Lucchesi-Palli (wie Anm. 30), S.250-267; Die Kreuzreliquiare würden damit in die Anfangszeit des Hadesfahrtsujets datieren. Da Reliquiare sich jedoch in ihrer ikonographischen Entwicklung konservativ verhalten und Innovationen widerstehen, ist diese Datierung in Frage gestellt. Gegen eine Einordnung um 700 sprechen zudem ikonographische Gründe. Vom 6. bis 8. Jahrhundert sind in Zyklen zum Leben Christi die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, die Anbetung der Magier, die Taufe und Kreuzigung Christi, die Salbenträgerinnen am Grabe und die Himmelfahrt dargestellt worden. Das nachikonoklastische Programm schließt zumeist die Heimsuchung, die Verehrung durch die Magier und die Salbenträgerinnen aus, nimmt dafür aber die Verklärung, die Anastasis und manchmal die Einführung in den Tempel hinzu, wie es die oben genannten Arbeiten zeigen. Zudem verweisen die Inschrift »Theotokos« auf der Kreuzigungsszene des Fieschi-Morgan Reliquars und die ungewöhnliche Abkürzung »ΓΕΝΑ« statt »ΓΕΝΝΗCIC« bei dem Geburt Christi Bild auf eine Zeit nach 787. Siehe Kartsonis, S. 94ff.;

Aufnahme zweier weiterer Personen in der linken oberen Bildecke charakteristisch. Es handelt sich hierbei um die -in Halbfigur aus einem Sarkophag ragenden- alttestamentlichen Könige David und Salomon.³⁵ Auf ein Geschehen in der Unterwelt weisen die Personifikation des Hades³⁶, die aus den Angeln gehobenen Tore³⁷ und der Sarkophag Davids und Salomons hin³⁸.

Aus dem 9. Jahrhundert sind im Bereich der oströmischen Monumentalmalerei keine Hadesfahrtbilder bekannt. Das Grundschema dürfte jedoch mit größter Wahrscheinlichkeit den obigen Werken der Kleinkunst gleichen, wie es auch in byzantinisch beeinflussten Fresken Italiens des 9. Jahrhundert anzutreffen ist.³⁹ Das älteste, allerdings nur fragmentarisch erhaltene, ostchristliche Fresko dieses Sujets befindet sich in der Kiltçar Kilise bei Göreme (Abb. 8). Es wird in die Zeit um 900 datiert. Christus steht –umhüllt von einer Mandorla- in der Bildmitte. Er hat sich dem zu seiner Linken situierten Adam zugewandt. Mit der Rechten erfaßt der Erlöser das rechte Handgelenk des Protoplasten. Eva streckt ihm ihre verhüllten Hände entgegen. Auf der gegenüberliegenden Seite sind die Büsten Salomons und Davids zu sehen. Das Fresko ist mit »Anastasis« tituiert.⁴⁰

Im 10. Jahrhundert wird der in die Unterwelt steigende Erlöser zumeist in das Zentrum der Bildkomposition gerückt.⁴¹ Beispiele sind in den Kapellen 6 und 9 in

³⁵ Eine Identifizierung als David und Salomon ist nur durch spätere, beschriftete Bilder möglich. Als Beispiel sei das Hadesfahrtbild der El Nazar Kapelle (Abb. 20) angeführt. Siehe Restle, Bd. 2, Abb. 20;

³⁶ Hades liegt langgestreckt unter den Füßen Christi auf den Bildern der Kreuzreliquare Fieschi-Morgan und Pliska. In der Darstellung von Vicopisano ist sein Oberkörper aufgerichtet. In dem Hadesfahrtbild von Martvili ist auf diese Figur verzichtet.

³⁷ Wohl aus Platzmangel sind die Türflügel unsystematisch an den freien Stellen untergebracht. In der Fieschi-Morgan Darstellung schneiden sich zwei Tore in der rechten oberen Bildecke, im Vicopisano-Bild ist ein Flügel in die rechte obere Bildecke, der andere hinter den Rücken Christi verlegt. In dem Hadesfahrtbild der Pliska-Staurothek findet sich nur ein Tor in der oberen rechten Bildecke, beim Martvili-Triptychon ist je eines senkrecht neben einen Fuß Christi gestellt.

³⁸ Ein Sarkophag für Adam und Eva ist nur auf der Darstellung des Martvili-Triptychons zu finden. Es muß angemerkt werden, daß der Sarkophag an sich nicht auf ein Unterweltsgeschehen schließen läßt, dieses in der Ikonographie -insbesondere im Zusammenhang mit den zerstörten Toren und der Hadesfigur- aber tendiert ist. Zudem bedeutet der Name »Sarkophag« »Fleischfresser« und verweist von daher schon auf die Unterwelt. Siehe Mitius (wie Anm. 3), S. 95f.;

³⁹ Siehe hierzu das folgende Unterkapitel, »Der Descensustypus«.

⁴⁰ Jerphanion, Guillaumè de, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 2 Bde und 3 Tafelbände, Paris 1925, S. 226; Restle (wie Anm. 4), Sp. 1082f., Restle, Bd. 1, S. 18ff.; Das Fresko wird links von Salomon durch einen pilasterartigen Mauervorsprung abgeschnitten. David ist daneben abgebildet.

⁴¹ Eine Ausnahme ist beispielsweise die ins Ende des 10. Jahrhunderts eingeordnete Kapelle El Nazar in Göreme / Kappadokien (Abb. 20). In dem Hadesfahrtbild der Kapelle befinden sich Adam, Eva, David und Salomon auf einer Seite. Der Grund hierfür ist eine auf der gegenüberliegenden Seite situierte Tür, durch welche Christus den Hades betreten hat. Es handelt sich hier also nicht um ein veraltetes Kompositionsprinzip, sondern um eine singuläre Erscheinung. Siehe Restle, Bd. 2, Abb. 20;

Göreme (Abb. 9/10),⁴² in der Alten und Neuen Tokali Kilise (Abb. 11/12),⁴³ im sog. Taubenschlag von Çavusin (Abb. 13)⁴⁴ und in der Barbarakirche zu Soğanlı (Abb. 14)⁴⁵ zu finden. Diese Symmetrie bewirkt eine gewisse Beruhigung der Szenerie. Zur Linken des Erlösers, der von einer -in seiner Bewegungsrichtung schräg gestellten- Mandorla umgeben ist, sind der greise Adam und Eva abgebildet. In einigen Darstellungen tragen sie einen Heiligenschein. Die andere Bildseite wird von den nimbierten Gestalten David und Salomon eingenommen, deren Vater-Sohn-Verhältnis durch ein unterschiedliches Alter herausgestellt ist.⁴⁶

Erstmals wird in diesem Jahrhundert -außerhalb der Randpsalterillustrationen- das Hadesfahrtmotiv mit »Anastasis« tituliert. Beispiele sind die Kılıçar Kilise, das Enkolpion von Tiflis (Abb. 15),⁴⁷ ein elfenbeinerner Diptychonflügel aus der Eremitage zu St. Petersburg (Abb. 16),⁴⁸ das elfenbeinerne Diptychon im Mailänder Domschatz (Abb. 17),⁴⁹ die Miniatur des Lektionars Cod. gr. 21, fol. 1^v aus der Eremitage (Abb. 18)⁵⁰, die Emailikone aus dem georgischen Kloster Schemokmedi (Abb. 19)⁵¹ und das Fresko in der El Nazar-Kapelle in Göreme (Abb. 20)⁵².

Um die Jahrtausendwende bereichern weitere Personen das Geschehen. Eine

⁴² Beide Kapellen werden gegen Ende des 10. Jahrhunderts datiert. Siehe Restle, Bd. 2, ohne Seitenangabe;

⁴³ Die Alte Tokali Kilise wird in die Zeit von 913 bis 920 datiert, die Neue Tokali Kilise in die Jahre von 950 bis 960. Siehe Thierry, Nicole, De la datation des églises de Cappadoce, in: Byzantinische Zeitschrift, Bd. 88, Stuttgart-Leipzig 1995, S. 454; ebenso Epstein, Ann Wharton, Tokali Kilise, Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia, Washington, D.C. 1986;

⁴⁴ Die Malerei stammt aus den Jahren zwischen 963 bis 969. Siehe Restle, Bd. 3, S. 19; ebenso Rodley, Lyn, The pigeon house church, Çavusin, in: Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd. 33, 1983, S. 301ff.;

⁴⁵ Die Malerei datiert in die Zeit von 1006-1021. Thierry (wie Anm. 43), S. 454;

⁴⁶ Auf der Hadesfahrt Darstellung der Barbarakirche halten David und Salomon jeweils ein Handkreuz in der Rechten. Dies bleibt eine singuläre Erscheinung.

⁴⁷ Wessel, Klaus, Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert, Recklinghausen 1967, S. 69f. ordnet das im Staatlichen Kunstmuseum von Georgien aufbewahrte Enkolpion (8 x 5,5 cm) als byzantinische Arbeit des frühen 10. Jahrhunderts ein. In Evans / Wixom, S. 342 wird es zeitlich dem späten 10. bzw. frühen 11. Jahrhundert zugewiesen.

⁴⁸ Der Flügel mißt 22,5 x 11,5 cm. Evans / Wixom, S. 147f.; Ein fast identisches Elfenbeinrelief befindet sich im Grünen Gewölbe zu Dresden. Goldschmidt und Weitzmann, Bd. 2, S. S. 37 und Abb. 41a.

⁴⁹ Goldschmidt und Weitzmann, Bd. 2, S. 37f. und Abb. 42 datieren das Werk (31,3 x 11 cm je Flügel) ins 10. Jahrhundert.

⁵⁰ Weitzmann, (wie Anm. 29), S. 257f.;

⁵¹ Die Emailikone (13,5 x 13,5 cm), welche in der Mittelzone die Hadesfahrt Jesu und die Verkündigung, darüber Christus zwischen Petrus und Paulus, darunter den hl. Pantaleon zwischen den hl. Kosmas und Damian zeigt, wird ins Ende des 10. Jahrhundert datiert. Amiranachvili, Chalva, Les émaux de Géorgie, Paris 1962, S. 87ff.;

⁵² Restle, Bd. 2 Abb. 20 datiert das Fresko in das Ende des 10. Jahrhunderts.

Identifizierung ist jedoch nur bei Johannes dem Täufer möglich. Auf dem Petersburger Elfenbeinflügel trägt er einen Kreuzstab in der Linken und zeigt mit der Rechten auf Christus. Die Einfügung seiner Person in das Sujet ist aber in dieser Zeit ansonsten noch wenig verbreitet und nur noch im Freskofragment der Neuen Tokali Kilise erhalten.⁵³ Anonyme Mitauferstehende sind auf der Längsseite des sich im Württembergischen Landesmuseum zu Stuttgart befindlichen Elfenbeinkästchens (Abb. 21),⁵⁴ der Miniatur des Cod. gr. 21 der Eremitage, dem Wandbild in der Barbarakirche zu Soğanli, einem Elfenbeintriptychon im Louvre (Abb. 22)⁵⁵ und einem Elfenbeindiptychon in der Eremitage (Abb. 23)⁵⁶ anzutreffen. Der in griechisch geschriebene Satz in der Barbarakirche: »Die Toten sollen aus ihren Gräbern auferstehen«, welcher den unbekanntem Auferstehenden beigegeben ist, liefert den Schlüssel für diese Szene. Es handelt sich um die im Matthäusevangelium (Mt. 27, 52f.) beschriebenen Toten, die sich nach der Auferstehung Christi aus ihren Gräbern erhoben haben und vielen erschienen sind.⁵⁷

Die Unterwelt ist in dieser Zeit durch zwei sich in Kreuzform schneidende Hadesstoren unter den Füßen Christi, durch die niedergetretene Hadesgestalt, welche in der Eremitageminiatur an den Fußgelenken gefesselt, auf dem Petersburger Elfenbeinflügel (Abb. 16) an Armen und Füßen gebunden ist, und durch die Sarkophage wiedergegeben.⁵⁸ Ausnahmen finden sich in Kappadokien. In der Kapelle El Nazar schreitet Christus durch ein Rundbogentor in die Unterwelt.⁵⁹ In der Alten Tokali Kilise ist der Eingang zum Grab Christi, welcher eigentlich zur

⁵³Zur Aufnahme des Vorläufers Christi in das Anastasismotiv siehe Sdrakas, Evangelos D., Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943, S. 61ff.;

⁵⁴ Goldschmidt und Weitzmann, S. 30 und Abb. 23b ordnen das Kästchen (16,5 x 9 x 5,5 cm) dem 10. Jahrhundert zu. Die Gestalt der Eva ist nicht verifizierbar. Die andere Längsseite zeigt König David inmitten von Propheten, die Schmalseiten (vermutlich Kreuzigung und Frauen am Grabe) sind abgearbeitet. Auf der Deckelplatte ist die Himmelfahrt Jesu dargestellt. Die Deckelumschrift formuliert die Bitte des Besitzers um Christi Schutz. Legner, Anton (Hrsg.), Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400, Ausstellungskatalog Köln 1972, S. 174;

⁵⁵ Nach Goldschmidt und Weitzmann, S. 25 und Abb. 4 aus dem 10. Jahrhundert. Evans / Wixom, S. 152 datieren das Triptychon (12,1 x 20 cm im geöffneten Zustand) in die 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts.

⁵⁶ Nach Weitzmann, Kurt, Die Ikonen Konstantinopels, in: Weitzmann / Alibegašvili, S. 14 aus dem Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts. Jeder Flügel mißt 26,4 x 13,3 cm. Evans / Wixom, S. 144ff.;

⁵⁷ Bauer, S. 60;

⁵⁸ Gekreuzte Hadesstoren unter den Füßen Christi sind auf dem Enkolpion von Tiflis zu sehen. Ansonsten ist das Motiv der Tore im 10. Jahrhundert selten. Überwiegend ist die Hadesfigur anzutreffen. Beispiele sind: Fresko in der Alten Tokali Kilise, Diptychonflügel aus der Eremitage, Stuttgarter Kästchen und Diptychon des Mailänder Domschatzes. Adam und Eva ragen zumeist aus Sarkophagen, während David und Salomon auch ohne ihre Särge abgebildet sind.

⁵⁹ Bauer, S. 46;

vorherigen Szene der Salbenträgerinnen, gehört, mit dem Zugang zum Hades gleichgesetzt.⁶⁰ Auf die im 11. Jahrhundert üblich werdende Hadesdarstellung verweisen die Miniatur aus der Eremitage, eine dem 10. Jahrhundert zugeordnete Ikone vom Sinai (Abb. 24)⁶¹ und eine Evangelienillustration aus der Amberg-Herzog-Sammlung (Abb. 25), die ins Ende des 10. Jahrhunderts datiert wird.⁶² Am unteren Bildrand ist die Unterwelt als segmentbogenartiger, an eine Höhlenöffnung erinnernder Ausschnitt dargestellt.⁶³

Als kennzeichnend für den Katabasistypus bis zur Jahrtausendwende läßt sich das Zugehen Christi auf Adam und das Ergreifen seines Handgelenks festhalten. Durch die ihn oftmals umschließende Mandorla ist seine Lichtgestalt kontrastierend dem Dunkel des Totenreichs entgegengestellt.⁶⁴ Zum standardisierten Bildrepertoire gehören Eva, David und Salomon, sowie die Hadesfigur. Johannes der Vorläufer ist auf den Hadesfahrtbildern ebenso wie die überkreuz liegenden Unterweltstore erst gegen Ende des 10. Jahrhunderts zu finden.

Die Schöpfer des Hadesfahrtmotivs, wie es im Abstiegstypus für die Zeit bis um die Jahrtausendwende gebräuchlich gewesen ist, haben vermutlich zur Verständlichmachung des Bildinhaltes auf bekannte Darstellungen der römischen Imperialkunst zurückgegriffen.⁶⁵

Römische Münzen (Abb. 26) zeigen den Imperator, der eine vor ihm kniende Frau, die Personifikation einer eroberten Stadt oder Provinz, am Handgelenk packt. Durch den »Griff ans Handgelenk« ist nach römischem Verständnis die Befreiung

⁶⁰ Kartsonis, S. 166;

⁶¹ Es handelt sich um den rechten Flügel (28 x 8,6 cm) eines Triptychons. Über der Hadesfahrtsszene ist die Taufe Jesu, auf der Rückseite der Hl. Damian abgebildet. Weitzmann datiert es in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. Aufgrund der Bergformation hinter Christus und der Unterweltsform ist eine Datierung kurz vor der Jahrtausendwende jedoch wahrscheinlicher. Bemerkenswert ist, daß die blaue Farbe der Tunika Jesu beim Griff ans Handgelenk auf Adams Gewand übergeht und somit die Erweckung des Urvaters ideal ausgedrückt wird. Weitzmann, Kurt, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons from the sixth to the tenth century*, Princeton 1976, S. 88ff.;

⁶² Die sich jetzt im Besitz von Dr. Siegfried Amberg in Köllichen / Schweiz befindliche Miniatur mißt 17,8 x 13 cm. Weitzmann, Kurt, *An illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery*, in: *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London 1980, Kap. IX, S. 19ff. und Abb. 15;

⁶³ Zur Vorstellung von der Unterwelt als Höhle siehe Benz, Ernst, *Die heilige Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-orthodoxen Kirche*, in: *Eranos-Jahrbuch*, Bd. 22, 1953, S. 365ff.;

⁶⁴ Zum Themenkomplex der Lichtgestalt Jesu siehe Dölger, Franz Josef, *Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, Münster 1920, S. 259ff.;

⁶⁵ Eine schriftliche Quelle für die Gestaltung des Hadesfahrtmotivs läßt sich nicht angeben, da die Ikonographie sich allgemein an die in der Hymnenliteratur und in Apokryphen zu findende Vorstellung von der Hadesfahrt Christi anlehnt. Das Nikodemusevangelium ist sicher maßgeblich gewesen, nicht jedoch die alleinige Quelle für diese frühe Zeit. Siehe Davis-Weyer, Caecilia, *Die*

und Erlösung ausgedrückt worden.⁶⁶ Dieses auf dem Zahlungsmittel verbreitete und allgemein bekannte Bild des Kaisers »Restitutor« könnte als direkte Vorlage für den Katabasistypus des Sujets gedient haben.⁶⁷ Christus in der Rolle des Kaisers erlöst Adam als Stellvertreter der Menschheit, welcher die Position der knienden Provinzpersonifikation eingenommen hat. Der »Griff ans Handgelenk« hatte jedoch auch schon vorher Eingang in die christliche Ikonographie gefunden. Beispiele sind die Hand Gottes in der Himmelfahrtsszene einer im Bayerischen Nationalmuseum zu München ausgestellten Elfenbeintafel (Abb. 27), welche die Rechte Christi ergreift, oder -in einer Darstellung im Taufhaus von Dura Europos (Abb. 28)- die rettende Hand Jesu, welche den versinkenden Petrus aus dem Wasser zieht.⁶⁸ Der Sinn ist immer die lebenspendende, führende und erlösende Macht Gottes, welche auch in seinen Dienern wirken kann.⁶⁹ Die Tradition dieser Geste ist folglich dem Betrachter des Hadesfahrtbildes auch aus der christlichen Kunst bekannt gewesen.

Für die Pose des Fußaufsetzens auf die besiegte Unterwelt sind ebenfalls ikonographische Vorbilder aus der römischen Numismatik erhalten. Auf Münzen ist der Kaiser mit dem Besiegten unter seinen Füßen (Abb. 29) zu sehen.⁷⁰ Auf das Hadesfahrtmotiv übertragen, bedeutet der Fuß Jesu auf der Hadesgestalt Sieg, Triumph und Herrschaft Christi über die drei Unterweltsmächte Hades, Thanatos und Satan.⁷¹ Hierzu läßt sich auch eine Stelle aus dem ersten Brief des Paulus an die Korinther (1.Kor.15,25-27) anführen: »Denn er muß herrschen, bis Gott ihm alle Feinde unter die Füße gelegt hat. Der letzte Feind, der entmachtet wird, ist der

ältesten Darstellungen der Hadesfahrt Christi, des Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zenokapelle, in: *Roma e l'età carolingia*, Rom 1976, S. 184ff.;

⁶⁶ Loeschke, Walter, *Der Griff ans Handgelenk*, in: *Festschrift für Peter Metz*, Berlin 1964, S. 47; Grabar, André, *Christian Iconography, A Study of its Origins*, Princeton 1961, S. 126;

⁶⁷ Villette (wie Anm. 3), S. 98f.; Grabar (wie Anm. 66), S. 126;

⁶⁸ Das Elfenbeinrelief (18,7 x 11,6 cm) im Bayerischen Nationalmuseum, Inv.nr. MA 157, zeigt unten die Frauen am Grabe, den die Auferstehung verkündenden Engel sowie die Wächter und darüber den in den Himmel aufsteigenden Christus. Vgl. hierzu Volbach, Fritz Wolfgang, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Christentums*, Mainz 1952, S. 57, Nr. 110; Zu Dura Europos siehe Welles, Bradford C., *The Excavations at Dura-Europos, Final Report*, New York 1967, Bd. 8,2, S. 209f. und Taf. 18; Weitere Beispiele bei Loeschke (wie Anm. 66), S. 65ff.; Villette (wie Anm. 3), S. 99f.;

⁶⁹ Loeschke (wie Anm. 66), S. 67;

⁷⁰ Das Fußaufsetzen auf den Besiegten ist auch aus Zeremonienbeschreibungen des Triumphes im Hippodrom seit Justinian II. im Jahre 705 bekannt. Villette (wie Anm. 3), S. 98f.; Schwartz, Ellen C., *A new Source for the byzantine Anastasis*, in: *Marsyas 16 (1972-73)*, S.32; Grabar, André, *L'empereur dans l'art byzantin*, Reprint London 1971, S. 247;

⁷¹ Die unter den Füßen Christi liegende Figur wird allgemein als Hades identifiziert, personifiziert jedoch alle drei Unterweltsherrscher. Das Gefesseltsein weist –wie u.a. im Nikodemusevangelium geschildert- auf Satan hin, das Aussehen jedoch auf Hades. Kartsonis, S. 73f.; Bauer, S. 117;

Tod.«⁷² Die Bekanntheit dieser Geste zeigen auch christliche Bildzeugnisse. In der Lünette über dem Eingang zum Narthex in der Erzbischöflichen Kapelle in Ravenna (Abb. 30) ist Christus als Krieger zu sehen. Er trägt einen Panzer und eine Chlamys. Seine Rechte schultert ein langes Kreuz, seine Linke hält ein geöffnetes Buch mit der Inschrift: »Ego sum via, veritas et vita.« Der rechte Fuß Christi tritt auf den Kopf eines Löwen, der linke auf eine Schlange.⁷³ Der Herrschaftsgedanke findet beispielsweise auch in dem auf einer Weltkugel oder auf einer Personifikation der Erde thronenden Christus Ausdruck (Abb. 31-33).⁷⁴

Die heilsgeschichtliche Bedeutung des Hadesfahrtbildes ist durch die Übernahme der beiden Gesten des Handergreifens und Fußaufsetzens dem Betrachter durch die römisch-imperiale und durch die christliche Ikonographie verständlich.⁷⁵ Christus hat durch seinen Gang in die Unterwelt Adam, Eva, und weitere Personen des Alten Testaments befreit und ins Paradies, d.h. zu Gott geführt. Tod, Hades und Satan sind überwunden und ihrer Macht beraubt.

Die Entmachtung des Bösen zeigt an, daß die Bildaussage nicht nur vergangenheitsbezogen ist, sondern auch Gegenwart und Zukunft betrifft. Der »Griff ans Handgelenk«, welcher die auf 1 Kor 15,21-22 beruhende Adam-Christus-Typologie thematisiert,⁷⁶ verdeutlicht dies: Mit der Erlösung des Alten ist auch dem Neuen Bund das Heil zugesprochen worden. Die Heilsgarantie wird überdies auch durch die –in dem Motiv zugrundeliegenden Textquellen nur selten bzw. gar nicht erwähnte- Urmutter Eva vorgestellt. Der manchmal ihr Haupt verzierende Nimbus sowie ihre fürbittend, nicht immer verhüllten Hände setzen sie in Bezug zu Maria und Ecclesia.⁷⁷

⁷² Vgl. Villette (wie Anm. 3), S. 99;

⁷³ Bovini, Giuseppe, Die Kirchen von Ravenna, München 1958, S. 68. Das Mosaik stammt aus der Zeit des Bischofs Pietro II. (494-519). Vorsicht ist allerdings geboten, da vom Oberkörper der Christusgestalt an das Mosaik in Temperatechnik nach angeblich originale Befund erneuert wurde. Zu »Christus Victor«-Darstellungen, welche christologisch als Sieg Jesu über Satan und Tod gedeutet werden, siehe Schiller, Gertrud, Christus Victor, in: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1971, Bd. 3, S. 32ff.;

⁷⁴ Beispiele sind Darstellungen eines thronenden Christus in der Apsisnische von S. Vitale in Ravenna und auf Sarkophagreliefs. Grabar (wie Anm. 70), Abb. 106, 109 und 111.

⁷⁵ Wird die Schriftrolle in der Linken Jesu als Schuldschein gedeutet (siehe Anm. 24), ergänzt dies die soteriologische Aussage auf besondere Weise.

⁷⁶ Oswald, Erich, Adam - Christus (alter und neuer Adam), in: RDK Bd. 1, S. 157-167; Aurenhammer, Hans, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Wien 1967, S. 42ff.; Erffa, S. 193ff.;

⁷⁷ In den Apokryphen oder der Hymnenliteratur zur Hadesfahrt Christi wird Eva nie oder nur beiläufig erwähnt. Trotzdem ist sie schon auf den frühesten erhaltenen Darstellungen abgebildet. Ausnahmen sind nur im Abendland festzustellen, wie beispielsweise das Fresko an der Außenwand der Kapelle der vierzig Märtyrer in Sta Maria Antiqua (Abb. 2) und die Darstellung in S. Clemente II. (siehe im Kapitel III.3. »Der abendländische Descensustypus«). Guldan, S. 35ff. erkannte –

Durch die Titulusinschrift »Anastasis« wird diese allegorisch-soteriologische Aussage konkretisiert. Die Verknüpfung von Bild und Wort bewirkt, daß aus der Darstellung nicht nur die Erlösung der vor der Zeit Christi Verstorbenen herausgelesen und im Begriff »Anastasis« nicht das abendländische, sich nur auf Christus beziehende Auferstehungsverständnis gesehen wird, sondern im Sinne der Allerlösung die Auferstehung Jesu und der vergangenen Geschlechter, sowie –auf die Endzeit bezogen- die Hoffnung auf Auferstehung für alle kommenden Generationen.⁷⁸

Die Eingliederung der alttestamentlichen Gruppe der Könige David und Salomon in den Bildkanon dient ebenfalls dem Verständnis des Bildes. Nach Anna Kartsonis ist der Grund für ihre bevorzugte Stellung unter den Gerechten des Alten Bundes nicht in Davids Prophetenstellung zu sehen. Byzantinische Darstellungen in Randpsaltern bringen ihn zwar in direkten Zusammenhang mit der Auferstehung Christi,⁷⁹ doch die Aufnahme des vor allem für seine Weisheit bekannten Salomons in das Sujet, sowie die Unzertrennlichkeit der beiden Könige in allen Anastasisbildern läßt sich aus dieser Tatsache nicht befriedigend erklären.⁸⁰ In diesem Zusammenhang hat die Forscherin auf die exegetischen Illustrationen in Randpsaltern zu Psalm 71(72) hingewiesen.

Dieser von David an Salomon gerichtete Psalm lautet in den für das Verständnis der Königsgruppe im Anastasismotiv wichtigen Versen: »(1)Verleih dein Richteramt, o Gott, dem König, dem Königssohn gib dein gerechtes Walten! (2)Er regiere dein Volk in Gerechtigkeit und deine Armen durch rechtes Urteil... (6)Er ströme wie Regen herab auf die Felder, wie Regenschauer, die die Erde benetzen... (10)Die Könige von Tarschisch und von den Inseln bringen Geschenke, die Könige von Saba und Seba kommen mit Gaben. (11)Alle Könige müssen ihm huldigen,

anhand der Emailikone von Schemokmedi (Abb. 19)- zuerst, eine Korrespondenz zwischen Eva und der Muttergottes. In Anlehnung an die Exegese des sog. Protoevangeliums (Gen. 3,14f.) vermutet dies auch Plank (wie Anm. 19), S. 45ff. Gerade die Ausstattung Evas mit einem Heiligenschein und ihre fürbittend erhobenen Hände legen es nahe, daß diese Deutung richtig ist, während die Auslegung von Herzog, S. 260 wohl nicht grundsätzlich falsch, aber dennoch zu vereinfacht ist: »Daß Adam und Eva hingegen in ihrer Gemeinsamkeit Gegenstand der Rettung ... sind, muß auch vor dem Hintergrund der christlichen Anthropologie verstanden werden, daß nämlich der Mensch nicht als neutrales Individuum seiner Gattung, sondern als Mann und Frau geschaffen ist und es nur so zu weiteren Menschen kommt«. Zur Eva-Maria-Typologie siehe auch Erffa, S.211ff.;

⁷⁸ Siehe hierzu erläuternd unter »Theologische Vorbemerkungen« das Kapitel II.3., sowie zur Verbindung von Hadesfahrt und Jüngstem Gericht bei Herzog, S. 394ff.;

⁷⁹ Siehe Schrader, Hubert, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd.1, Die Auferstehung Christi, Leipzig 1932, S. 40f.; Zur Christus-David Typologie siehe Wyss, Robert L., David, in: RDK, Bd. 3, S. 1083-1119;

⁸⁰ Kartsonis, S. 186ff.;

alle Völker ihm dienen... (17) Sein Name soll ewig bestehen; solange die Sonne bleibt, sprosse sein Name. Glückliche preisen sollen ihn alle Völker und in ihm sich segnen...« Seit dem Frühchristentum findet dieser Psalm eine christologische Interpretation. Kirchenväter haben ihn auf die Menschwerdung des Logos gedeutet. Der sechste Vers ist als Hinweis auf die Verkündigung, der zehnte und elfte Vers auf die Verehrung durch die heiligen drei Könige ausgelegt worden. Da David diesen Psalm an seinen Sohn Salomon adressiert hat, wird ein direkter Bezug zwischen Salomon und Christus hergestellt. Beide sind Kinder Davids. Infolgedessen verweist der Psalm auf die Abstammung Christi aus dem Hause Davids.⁸¹

Byzantinische Miniaturen zu diesem Psalm bestätigen dies. Im Theodorpsalter beispielsweise wird die Verkündigung mit Vers 6 (Abb. 34) und die Huldigung der Magier mit Vers 10 (Abb. 35) in Zusammenhang gebracht. Zu Vers 17 ist der thronende Christus (Abb. 36), zu dem eine Gruppe von Menschen heraufschaut und ihn verehrt, abgebildet.⁸² Im Pantokratorpsalter wird die christologische Interpretation besonders deutlich. Der Titel des Psalms ist mit dem goldenen Medaillon Christi (Abb. 37) versehen. Die Inschrift »an Christus« steht im Gegensatz zur Dedikation des Psalms an Salomon.⁸³ Im Bristol-Psalter wird David zudem als »David Theopator« bezeichnet.⁸⁴

Psalm 71 betont die menschliche Natur in Christus. Die Aufnahme der alttestamentlichen Könige in das Sujet ist aus christologischen Gesichtspunkten erfolgt. Die Thematisierung der Abstammung Jesu aus dem Hause David dient als Gegengewicht zum Erlösungsgeschehen im Hades, welches -insbesondere durch die Mandorla-⁸⁵ zu sehr die göttliche Natur Christi betont.⁸⁶

Gegen diese Theorie wendet sich Peter Plank und bringt eine einfachere Deutung. David und Salomon sind seiner Meinung nach als Hermeneuten⁸⁷ zu deuten, welche zum rechten Bildverständnis führen sollen. Salomon verweist auf das -der

⁸¹ Kartsonis, S. 191ff.;

⁸² Der Theodorpsalter wird im British Museum zu London, Cod. Add. 19352, aufbewahrt. Der Nersessian, Sirapie, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, Bd. 2, Paris 1970, S. 38f.;

⁸³ Der Pantokratorpsalter befindet sich im Pantokrator Kloster auf dem Berg Athos, Cod. 61. Dufrenne, Suzy, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, Bd. 1, Paris 1966, S. 28;

⁸⁴ Der Bristolpsalter ist dem British Museum, Cod. Add. 40731, zu eigen. Kartsonis, S. 193ff.;

⁸⁵ Zur Mandorla und ihrer Bedeutung als Wesensmerkmal Gottes siehe Brendel, Otto, *Origin and Meaning of the Mandorla*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 25, New York 1944, S. 5-24; Böck, Angela, *Mandorla*, in: RBK, Bd. 6, Sp.1-17;

⁸⁶ Kartsonis, S. 199ff.;

⁸⁷ In gewisser Weise ist dies auch bei der Auslegung von Anna Kartsonis der Fall.

Überlieferung nach- ihm zugeschriebene Buch der Weisheit, David auf die Psalmen, als deren Urheber er der Tradition nach gilt. Mittels einzelner Passagen dieser Schriften läßt sich der Bildinhalt erklären.⁸⁸

Beide Überlegungen widersprechen sich im Grunde nicht. Die Abbildung und gesonderte Stellung Davids und Salomons hat dem damaligen Betrachter des erst kurz vorher geschaffenen Anastasismotivs geholfen, den Bildsinn -anhand der den beiden Königen zugeschriebenen biblischen Texte- zu verstehen. Ungeklärt ist, welche Passagen in diesen Schriften herangezogen worden sind und ob eine belehrende Unterweisung erfolgt ist. Sicher ist jedoch, daß Teile, wie Weisheit 10,1 und Psalm 106,10ff.,⁸⁹ Details des Sujets beschreiben, andere, wie Psalm 71, Erklärungen liefern.

Die Ikonographie des Anastasisbildes, wie es um die Jahrtausendwende anzutreffen ist, umschließt ein komplexes theologisches Programm. Der Gegensatz von der Lichtgestalt Christi zu den dunklen Mächten der Unterwelt und die Geste des Handergreifens und Fußaufsetzen veranschaulichen –soteriologisch und eschatologisch gesehen- die Erlösung des Kosmos. Unter Berücksichtigung der Exegese von Psalm 71 ist im Motiv die Zwei-Naturen-Lehre angesprochen und zudem eine Zusammenschau der gesamten Heilsgeschichte, von der Inkarnation Christi bis zur Anastasis, gegeben.

III. 3. Der abendländische Descensustypus

Nach dem erhaltenen Denkmälerbestand abendländischer Bilder des Abstiegs Christi in die Unterwelt zu urteilen, ist dieses Motiv in der Monumentalmalerei bis nach der Jahrtausendwende nur südlich der Alpen anzutreffen. Belege sind -neben den bereits erwähnten Darstellungen in Sta Maria Antiqua und dem Oratorium Johannes VII.- ein Mosaikfragment in der Zenokapelle von S. Prassede zu Rom (Abb. 38) aus der Zeit des Papstes Paschalis I. (817-824),⁹⁰ ein Fresko in der St. Johanneskirche zu Müstair (Abb. 39), dessen Entstehungszeit um 800 angesetzt wird,⁹¹ ein in das Pontifikat Leos IV. (847-855) datiertes Bild in der Unterkirche

⁸⁸ Mit Beispielen siehe Plank (wie Anm. 19), S. 40ff.;

⁸⁹ Plank (wie Anm. 19), S. 44;

⁹⁰ Wilpert, Joseph und Schuhmacher, Walter N., Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1976, S. 335, Taf. 114b;

⁹¹ Birchler, Linus, Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair, in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, Akten zum III. internationalen Kongress für

von S. Clemente (Abb. 40) in Rom (S. Clemente I.),⁹² eine weitere Freskodarstellung in derselben Kirche (Abb. 41) aus dem letzten Viertel des 9. Jahrhunderts (S. Clemente II.),⁹³ ein Fragment des gleichen Saeculums in S. Giovanni e Paolo (Abb. 42),⁹⁴ eine Nachzeichnung Jacopo Grimaldis von dem neutestamentlichen, in das Pontifikat Formosus (891-896) datierten Zyklus in Alt-St. Peter (Abb. 43),⁹⁵ ein Fresko in der Basilika dei SS. Martiri in Cimitile (Abb. 44) um 900⁹⁶ und eine Kopie aus dem Codex Barb. lat. 4408 eines Fresko in S. Urbano alla Caffarella (Abb. 45) aus dem frühen 11. Jahrhundert.⁹⁷

In der Elfenbeinkunst sind Beispiele relativ selten. Anzuführen sind ein in Mailand zwischen 967 und 983 hergestellter Weihwasserbecher (Abb. 46) im Victoria and Albert Museum⁹⁸ und ein sächsischer Elfenbeinbuchdeckel (Abb. 47) des 10. oder 11. Jahrhunderts in Dresden.⁹⁹

In der Buchmalerei sind Miniaturen mit diesem Sujet beispielsweise in dem um 830 im Kloster Hautvillers (Reims) angefertigten Utrechtsalter (Abb. 48,49),¹⁰⁰ in dem Odbertpsalter und Odbertevangeliar (Abb. 50,51) aus der Zeit um 1000,¹⁰¹ in dem um die Jahrtausendwende eingeordneten Abdinghofer-Evangeliar in Kassel

Frühmittelalterforschung, Olten-Lausanne 1954, S. 207, fig. 93; Gnädinger, Louise und Moosbrugger, Bernhard, Das Kloster St. Johann in Münstair, Zürich 1994;

⁹² Nolan, Louis, The Basilica of San Clemente in Rome, Rom 1934, S. 120f.; Wilpert (wie Anm. 22), Bd. 2, S.892; Tafelband 2, Taf. 229,2; Osborne, John, The Painting of the Anastasis in the lower Church of San Clemente, Rome: A Re-Examination of the Evidence for the Location of the Tomb of St. Cyril, in: Byzantion, Bd. 51, 1981, S. 255-287;

⁹³ Nolan (wie Anm. 92), S.128f.; Wilpert (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 892; Tafelband 2, Taf. 209,3;

⁹⁴ Wegen der starken Zerstörung ist es für die Untersuchung der ikonographischen Entwicklung ohne Bedeutung. Wilpert (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 893; Tafelband 2, Taf. 208,2;

⁹⁵ Waetzoldt, Stephan, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, München 1964, S. 70ff. und Kat. Nr. 485a; Aufgrund der barocken Verfremdung ist die Kopie nicht von großer Aussagekraft.

⁹⁶ Belting, Hans, Die Basilika dei SS. Martiri in Cimitile, Wiesbaden 1962, S. 70ff.;

⁹⁷ Waetzoldt (wie Anm. 95), S. 78ff. und Kat. Nr. 1102; Wahrscheinlich ist die bei Waetzoldt abgebildete Kopie seitenverkehrt. Die Folge des christologischen Programmes müßte Grablegung, Frauen am Grabe, Höllenfahrt und zum Schluß das »Noli me tangere«-Sujet sein.

⁹⁸ Die Situla (17,8 x 12,2 cm oberer Durchmesser) befindet sich seit 1933 im Victoria and Albert Museum zu London, Inv. Nr. A18-1933. Goldschmidt, Bd. 2, S. 16 und Abb. 3b; Brandt, Michael und Eggebrecht, Arne (Hrsg.), Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Bd. 2, Mainz 1993, S. 75f.; Puhle (wie Anm. 32), S. 411ff.;

⁹⁹ Die Höllenfahrt Jesu ist auf dem Elfenbein (21,1 x 14 cm), welches sich ehemals in der Königlichen Bibliothek zu Dresden, Ms. A 63, befunden hat, links unten dargestellt. Goldschmidt, Bd. 2, S. 36f. und Abb. 86;

¹⁰⁰ Im Utrechtsalter (33 x 25 cm), welcher in der Bibliothek der Reichsuniversität zu Utrecht, Ms. 32, aufbewahrt wird, sind der Psalm 16 und das Symbolum Apostolorum mit dem Sujet illustriert. Siehe Horst, Koert van der und Engelbregt, Jakobus H.A., Der Utrecht-Psalter, Graz 1984, fol. 8^r und fol. 90^r;

¹⁰¹ Der Psalter (35,6 x 31 cm) befindet sich in der Bibliothèque municipale von Boulogne-sur-Mer, Ms. 20, das Evangeliar (31 x 20 cm) in der New Yorker Pierpont Morgan Library, M. 333. Zu beiden siehe Kahsnitz, Rainer, Der christologische Zyklus im Odbert-Psalter, in: ZfK, Bd. 51, 1988, S.33-125 und Abb. 21 und 60;

(Abb. 52),¹⁰² in der katalanischen, um 975 illustrierten Beatus-Apokalypse aus Gerona (Abb. 53),¹⁰³ in dem kurz nach 1000 hergestellten Sakramentar des Bischofs Warmundus aus Ivrea (Abb. 54),¹⁰⁴ in dem um 1040 datierten Echternacher Perikopenbuch in Bremen (Abb. 55)¹⁰⁵ und in dem 1020 bis 1030 entstandenen Kollektar in Hildesheim (Abb. 56)¹⁰⁶ zu finden.

Bis ins 11. Jahrhundert stellen die abendländischen Beispiele -in Anlehnung an den byzantinischen Katabasistypus- Christus beim Abstieg in das Reich der Toten dar.¹⁰⁷ Insbesondere in der Monumentalmalerei ist der östliche Einfluß nicht zu übersehen. In allen erhaltenen Bildzeugnissen sind jedoch Eigenheiten festzustellen, die in der ostkirchlichen Kunst nicht oder erst viel später anzutreffen sind.¹⁰⁸

Das im unteren Drittel zerstörte Mosaik in der Zeno-Kapelle in Sta Maria Prassede zeigt das Motiv nach dem byzantinischen Schema des 9. Jahrhunderts. Christus mit Kreuznimbus und Lichtaureole schreitet auf Adam und Eva zu, welche zu seiner Linken stehen. Seine -heute nicht mehr sichtbare- Rechte ergreift vermutlich das

¹⁰² Das Abdinghofer-Evangeliar gehört zum Fundus der Landesbibliothek Kassel, Ms. theol. 60. Bauer, Gerd, Corvey oder Hildesheim, Zur ottonischen Buchmalerei in Norddeutschland, Diss. Hamburg 1977, Bd. 1, S. 306f.;

¹⁰³ Die Höllenfahrtsminiatur ist auf fol. 17^v der sich im Kathedralarchiv von Gerona befindlichen Handschrift zu sehen. Die Inschrift oben lautet: »O Inferne ero mors tua + ero morsus tuus inferne« (Hos. 13,14). Neuss, Wilhelm, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, Münster 1931, S. 130f.; Schiller, S. 57;

¹⁰⁴ Ähnlich einem Titel ist über und unter dem Bild zu lesen: »Mors patitur mortem vitam meruere sepulti«. Ladner, Gerhart, Das Sakramentar des Bischofs Warmundus von Ivrea, Cod. 86 der Bibliothek des Domkapitels in Ivrea, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F., Bd. 5, 1931, S. 130ff.; Magnani, Luigi, Le Miniature del Sacramentario d'Ivrea e di altri codice Warmundiani, Vatikanstadt 1934;

¹⁰⁵ Das Perikopenbuch (18,5 x 14,5 cm) befindet sich in der Staatsbibliothek Bremen, Ms. 621. Die Darstellung der Höllenfahrt wird auf fol. 61^r gezeigt. Plotzek, Joachim M., Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei, Köln 1970, S. 218ff.; Knoll, Gerhard / Frost, Dorette (Hrsg.), Das Evangelistar Kaiser Heinrichs III, Ein Kunstwerk zerfällt, Bremen 1978, S. 21ff.;

¹⁰⁶ Die Höllenfahrtsminiatur ist auf fol. 57^r der Handschrift Ms. 688 aus der Dombibliothek Hildesheim eingefügt. Bauer (wie Anm. 102), S. 132f.;

¹⁰⁷ Nicht in die Betrachtung aufgenommen wurde die Darstellung auf dem Silberkästchen im Vatikan, Museo Sacro, Inv.-Nr. 985, aus der Zeit Papst Paschalis I. (817-824), welche von Wilpert (wie Anm. 22), Fig. 420 als Höllenfahrt Christi gedeutet worden ist. Auf diesem Bild zieht Christus eine Person am Handgelenk -ähnlich wie im Ascensustypus (zu dieser Variante siehe in Kapitel III.5. und IV.1.1.2.)- hinter sich her und marschiert auf ein Tor zu. Ob es sich um dieses Motiv handelt, ist jedoch in der Forschung sehr umstritten. Abgebildet könnte auch der gute Schächer sein, der von Christus ins Paradies geführt wird. Zum Silberbehälter mit weiterer Literaturangabe siehe Kronbichler, Johann (Hrsg.), Meisterwerke europäischer Kunst, 1200 Jahre Erzbistum Salzburg, Ausstellungskatalog Salzburg 1998, S. 32f.;

¹⁰⁸ Dies gilt auch für das Fresko am Durchgang zur Palatinsrampe in Sta Maria Antiqua. Die drei - nicht mehr erhaltenen- Figuren in der oberen linken Bildecke sind auf abendländischen Einfluß zurückzuführen. Sie auch Anm. 23.

Handgelenk Adams. In der Linken hält er eine Schriftrolle¹⁰⁹. Die gegenüberliegende Seite wird von den alttestamentlichen Königen David und Salomon eingenommen, welche aus einem Sarkophag ragen.¹¹⁰ Eine auf westlichen Einfluß zurückgehende Einfügung ist eine nimbierte, links von Christus stehende Engelsfigur, welche hinter der Mandorla hervorschaut.

Im Bezug auf die Gestalt Christi weisen auch die anderen Descensusdarstellungen kaum kompositorische Veränderungen im Vergleich zur oströmischen Kunst auf. Die Bewegungsrichtung Jesu verläuft zumeist zur rechten Bildseite.¹¹¹ Die Miniaturen der Buchmalerei bilden -bis auf die Darstellung im Abdinghofer Evangeliar und im Warmundussakramentar- einen bartlosen Christus ab. In den erhaltenen Zeugnissen der Monumentalmalerei,¹¹² im Hildesheimer Kollektar und auf dem elfenbeinernen Weihwasserbecher ist er von einer Mandorla umgeben, während in den anderen Bildzeugnissen darauf verzichtet wird. Die übermäßig betonte Neigung des Oberkörpers Jesu zu den Voreltern in einigen Bildern, wie im Utrecht- und Odbertpsalter und Odbertevangeliar ist eine abendländische Erfindung, welche in den byzantinisch beeinflussten Zeugnissen Italiens nicht vorkommt. Die rechte Hand Christi ergreift zumeist Adams rechtes Handgelenk.¹¹³ In Cimitile zeigt die Rechte des Erlösers das Wundmal. Die Linke hält in der Regel eine Schriftrolle. Auf dem Fresko von S. Clemente II., in den Miniaturen des Kasseler Evangelinars, des Warmundussakramentars und des Echternacher Perikopenbuchs umschließt seine linke Hand den Schaft eines Stabkreuzes. In der Psalmillustration im Utrechtpsalter zieht Christus mit beiden Händen Eva und Adam aus der Unterwelt heraus.

Die Voreltern sind in der Regel zusammen abgebildet. Auf dem Fresko von S. Clemente II. ist jedoch –als Ausnahme- nur Adam zu sehen. In der Echternacher Illustration und im Odbertpsalter sind Adam und Eva in der Menge der anonymen Auferstehenden nicht zu identifizieren. In der Descensusdarstellung des Sakramentars zu Ivrea ist Adam ohne seine Frau vor einer Schar anderer

¹⁰⁹ Nach Wilpert / Schuhmacher (wie Anm. 90), S. 335 hat Christus die Linke zum Segensgestus erhoben. Eine klare Aussage läßt sich trotz der farbigen Abbildung bei Wilpert / Schuhmacher nicht machen. Normalerweise führt die rechte Hand den Segen aus.

¹¹⁰ Als David und Salomon werden sie identifiziert von Wilpert und Schuhmacher (wie Anm. 90), S. 335; ebenso Kartsonis, S. 90ff.;

¹¹¹ Eine Bewegungsrichtung zur linken Bildseite wie in Sta Maria Antiqua findet sich im Odbertpsalter, Odbertevangeliar und in der Beatus-Apokalypse..

¹¹² Die Kopie der Darstellung in S. Urbano alla Cafarella zeigt Christus ohne Lichtaureole.

¹¹³ In der Beatus-Apokalypse umfaßt Christus mit seiner Linken das linke Handgelenk einer nimbierten Gestalt, welche vermutlich Adam ist. Schiller S. 57.

alttestamentlicher Gestalten abgebildet. Der Urvater der Menschheit ist meist durch einen langen weißen Vollbart und schulterlange Haare als alter Mann charakterisiert. In Müstair, im Utrechtsalter und in der Beatus-Apokalypse sind die Stammeltern unbekleidet. Eine Reminiszenz an die Nacktheit findet sich auch auf dem Weihwasserbecher, hier fallen Evas Haare frei auf die Schultern herab, während sie ansonsten vom Maphorion verdeckt sind. Die Nacktheit der Protoplasten ist in erster Linie attributiv gedacht.¹¹⁴

Die Gruppe der alttestamentlichen Könige läßt sich allein in dem Mosaik der Zenokapelle nachweisen. Weitere Auferstehende sind in den Zeugnissen des 9. Jahrhunderts selten. Nur in S. Clemente II. wird die linke Bildseite von der Halbfigur eines Mönches eingenommen.¹¹⁵ In Cimitile sind im linken oberen Bildfeld vier Mumien zu sehen, welche aus einem Sarkophag herausragen.¹¹⁶ Die nimbierte Figur zur Linken Jesu in der Beatus-Apokalypse, welche die rechte Hand hinweisend, allerdings von Christus weg, ausgestreckt hält, könnte Johannes der Täufer sein.¹¹⁷ In der Buchmalerei ist die Aufnahme mehrerer auf Erlösung Wartender in das Sujet seit der Jahrtausendwende gebräuchlich.¹¹⁸

Engeldarstellungen, wie im Descensusbild in Sta Maria Prassede, sind in dem Fresko in Müstair, in den Miniaturen des Hildesheimer Kollektars und des Sakramentars zu Ivrea, sowie auf dem elfenbeinernen Weihwasserbecher zu finden. Auf dem Fresko in der Johanneskirche schaut ein nimbiertes Himmelsbote hinter der Lichtaureole hervor, ein weiterer, der auf etwas zu sitzen scheint, ist in der rechten Bildhälfte zu sehen. Auf der Situla sind diese himmlischen Wesen zu beiden Seiten der Mandorla plaziert. Zur Linken Christi fesselt ein dritter Engel die Hände über dem Kopf des in die Knie gezwungenen Satans. In der Hildesheimer Illustration umfliegen vier jenseitige Wesen die Mandorla. Zwei weitere ziehen in

¹¹⁴ Holl, Oskar, Nacktheit, in: LCI, Bd. 3, S. 308f.;

¹¹⁵ Es handelt sich hierbei höchstwahrscheinlich um das Grabporträt des hl. Slavenapostels Cyrillus. Siehe Osborne (wie Anm. 92), S. 266ff.;

¹¹⁶ Mumiengruppen sind in der Folgezeit nur noch vereinzelt im Höllenfahrtsbild anzutreffen, so in der Exsultetrolle von Benevent (Abb. 66) und Gaeta I (Abb. 73), sowie im Elfenbeinrelief von Salerno (Abb. 75) aus den achtziger Jahren des 11. Jahrhunderts. Siehe Lowrie, Walter, Art in the Early Church, New York 1947, S. 190ff. und Pl.124,b; Die Mumiengruppe steht für die Seelen der durch Christus erlösten Auferstehenden. Vgl. hierzu auch das an eine Mumie erinnernde Fatschenkind in den östlichen Darstellungen der Entschlafung Mariens auf dem Arm Christi, welches die Seele der Gottesmutter darstellt. Siehe Myslivec, Josef, Tod Mariens, in: LCI, Bd. 4, S. 333ff.;

¹¹⁷ Schiller, S. 57;

¹¹⁸ Siehe die Höllenfahrtsbilder im Odbert- und Cottonpsalter, im Warmundussakramentar, im Hildesheimer Kollektar und im Echternacher Perikopenbuch.

der linken unteren Bildecke zwei unbekleidete Personen aus den Flammen der Hölle.

Die Unterwelt, deren Aussehen im Mosaik der Zenokapelle nicht mehr überliefert ist, hat in allen Bildzeugnissen eine unterschiedliche Gestaltung gefunden. Der Fürst des Totenreichs liegt unter den Füßen Christi in S. Clemente II., in der Basilika in Cimitile, in den beiden Miniaturen des Utrechtsalters, sowie in den Darstellungen des Warmundussakramentars¹¹⁹ und des Hildesheimer Kollektars. Auf dem Elfenbeinbecher ist ein Engel dargestellt, welcher die Personifikation des Todes in die Knie gezwungen hat. Auf dem Dresdner Elfenbeinbuchdeckel hat Christus die unter ihm auf dem Rücken liegenden Unterweltsgestalt an eine Säule gefesselt. In der Echternacher Miniatur trifft der Erlöser auf sieben schwarze, mit einer dicken Kette zusammengebundene Teufel.

In der Johanneskirche zu Müstair und auf dem Weihwasserbecher ist der Ort des Erlösungsgeschehens durch den Winkel aus zwei aneinanderstoßenden nackten Wänden räumlich dargestellt. In S. Clemente I. umschließt eine Höhlendarstellung die Descensusszene, während in S. Clemente II. und in Cimitile die Höhle nur die zu Erlösenden umfaßt. In der Psalmillustration im Utrechtsalter zieht Jesus Adam und Eva aus einer grubenähnlichen Vertiefung, im Bild zum Symbolum in der gleichen Handschrift aus einem Schacht, dessen Tore aufgerissen sind. Im Odbertevangeliar wird die Unterwelt durch einen weit geöffneten Rachen verbildlicht. Die Miniatur des Sakramentars zu Ivrea stellt das –inschriftlich als »Infernus« bezeichnete- subterrestrische Reich als Gebäude dar, durch dessen aufgesprengtes Tor die Vorväter nach draußen drängen. Im Odbertsalter ist der Descensus im Längsbalken der Initiale D dargestellt. In drei übereinanderliegende Felder ist dieser Balken zerlegt. Im oberen Feld steht Christus in stark gebückter Haltung und hält eine Art Bügel, der mehrfach verschlungen ist, in das mittlere Feld. Hieran klammert sich mit beiden Händen ein als König gekennzeichneter Mann. Er richtet sich aus einem Sarkophag auf, aus welchem noch zwei weitere Gestalten schauen. In dem untersten Feld sind zwei übereinander gelegte Sarkophage, welche je eine nackte Gestalt beherbergen, zu sehen. Als Hölle ist die Unterwelt durch Feuergarben gekennzeichnet in S. Clemente II., in der Symbolumminiatur, im Kasseler Evangeliar, im Hildesheimer Kollektar, im

¹¹⁹ Die Inschrift »Leviathan« am linken Rand der Miniatur bezieht sich auf die Dämonengestalt. Zur Deutung des Leviathan als Satan und seine Einbindung in das Höllenfahrtmotiv siehe Lucchesi Palli, Elisabeth, Leviathan, in: LCI, Bd. 3, Sp. 93ff.;

Odbertevangeliar, im Warmundussakramentar, in der Echternacher Illustration, im Fresko in Caffarella und auf dem Dresdner Buchdeckel. Auch der rote Höhlenhintergrund in Cimitile weist auf das höllische Feuer hin.¹²⁰

Ein interessantes und für Descensusdarstellungen einmaliges Höllenbild bietet die Miniatur der Beatus-Apokalypse. Die Unterwelt ist in zwei Geschosse geteilt, in eine Vorhölle und die eigentliche Hölle. Oben drängen nackte Gestalten, angeführt von Adam und Eva, aufwärts in eine lichtdurchflutete Ebene, in welcher der Erlöser steht. Unten sitzt der Höllenfürst gefesselt auf einem Thron. Die Leiber zweier Verdammter sind von Schlangen umwunden. Auf der rechten Bildseite stürzen einzelne Höllengefangene kopfüber in die Tiefe. Darüber erfaßt ein Ungeheuer zwei von ihnen. Links reißt ein Teufel eine Seele, welche in die Vorhölle gelangen möchte, wieder zurück. Das Feuer und die Hitze der Hölle wird durch den abziehenden Rauch, welcher oben aus zwei Schornsteinen austritt, versinnbildlicht.¹²¹

Neben diesen Bildzeugnissen verdient eine Miniatur besondere Aufmerksamkeit. Im Stuttgarter Psalter, entstanden in Nordfrankreich zwischen 820 und 830,¹²² ist als Illustration zu Psalm 24(23),7f. der Erlöser bei der Erstürmung der Unterwelt (Abb. 57) dargestellt. Christus, von einer Lichtaureole umgeben und von einem Engel begleitet, ist gerade im Begriff, die noch geschlossenen Türflügel der Hölle mittels eines Fußtritts und eines Stoßes mit dem von seiner Rechten geführten Kreuzstab aufzusprengen. Hinter dem Torbogen ist eine geflügelte Teufelsgestalt, vermutlich Satan, im Begriff zu flüchten. Am Boden kauert der Höllenfürst. Verschiedene Gestalten harren der Erlösung. Ein Dämon schaut aus dem Tympanon des Höllentors und streckt dem Engel seine Zunge entgegen.¹²³

¹²⁰ Zur Farbe des Höhlenhintergrundes siehe Belting (wie Anm. 96), S. 71;

¹²¹ Schiller, S. 57; Yarza, Joaquín, El »Descensus ad inferos« del Beato de Gerona y la escatologia musulmana, in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, Bd. 43, 1977, S. 135-146; Neuss (wie Anm. 103), S. 130ff.;

¹²² Schiller, S. 56 sieht zudem in der Illustration zu Psalm 23(22),4 eine weitere Variante der Unterweltstätigkeit Jesu. Das Reich der Toten ist in dieser Miniatur als Hain wiedergegeben. Als Sinnbild des Todes schlängelt sich eine Schlange um einen Baum. Mit aufgerissenem Maul versucht sie sich gegen Christus zu wehren, der nach ihr greift und seinen linken Fuß auf sie setzt. Wald, Ernest T. de, The Stuttgart Psalter, Biblia Folio 23, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Princeton 1930;

¹²³ Das Eintreten des Höllentors erinnert an Richter 16,3, eine alttestamentliche Passage, welche typologisch oftmals auf die Höllenfahrt Jesu ausgelegt worden ist. »Simson aber schlief bis gegen Mitternacht. Dann stand er auf, packte die Flügel des Stadttors mit den beiden Pfosten und riß sie zusammen mit dem Riegel heraus. Er lud alles auf seine Schultern und trug es auf den Gipfel des Berges, der Hebron gegenüberliegt.« Erffa, S. 205; Schiller, S. 56; Bauer, S. 136f.

In der Grundkomposition bleibt der abendländische Descensustypus seinem byzantinischen Vorbild verbunden. Unterschiede zum östlichen Katabasistypus sind insbesondere durch die Nacktheit¹²⁴ der Protoplasten, durch die Aufnahme der Engel¹²⁵ und vor allem durch die vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten der Unterwelt gegeben. Auf vielen der vorgestellten Bildbelege führt der Descensus nicht –wie auf ostkirchlichen Hadesfahrtbildern– in einen dunklen, aber nicht näher definierten Ort, sondern in die Hölle. Nur in der Miniatur der Beatus-Apokalypse, möglicherweise angedacht im Odbertpsalter, ist der Ort der Erlösungshoffnung die Vorhölle. Ansonsten ist eine differenzierte Höllentopographie in den Descensusbildern bis kurz nach der Jahrtausendwende nicht zu erkennen.¹²⁶

Thematisiert ist im westlichen Bild des Abstiegs Jesu in die Unterwelt das Heil der alttestamentlichen Gerechten, aber auch durch den Sieg des Erlösers über Tod, Hölle, sowie Satan und den die Adam-Christus-Typologie veranschaulichenden Griff ans Handgelenk die Erlösungshoffnung des Neuen Bundes. Eine dem ostchristlichen Pendant vergleichbare Inschrift, welche das Dargestellte inhaltlich verdeutlichen und präzisieren würde, fehlt. Die gegenüber dem christlichen Osten unterschiedliche, auf der katholischen Lehre basierende Auslegung des Themas und Wertung des Sujets läßt sich nur an Feinheiten, wie dem Höllenfeuer, erahnen.

¹²⁴ Anzumerken ist, daß Adam und Eva sowie andere in der Unterwelt weilende Seelen auf ostkirchlichen Hadesfahrtbildern zwar nie nackt dargestellt werden, der Osten aber dennoch unbekleidete Unterweltsinsassen kennt. Im Chludowpsalter ist als Illustration zu Psalm 9 die übergroße Hadesfigur zu sehen, welche mit ihren Händen nach nackten Seelen greift. Der griechische Versalientext lautet: »Die Sünder im Hades«. Siehe Schtschepkina, Martha W., *Miniatjury Chludowskoj Psaltyri* [Miniaturen des Chludowpsalters], Moskau 1977, fol. 8^v.

¹²⁵ Davis-Weyer (wie Anm. 65), S. 183ff. erklärt die Tatsache, daß die Engel im Abendland früher als im Osten Eingang in das Motiv fanden, durch die Popularität des durch das Descensuskapitel erweiterten Nikodemusevangeliums im Westen, in welchem von Begleitengeln bei der Hadesfahrt Christi die Rede ist.

¹²⁶ Der obere Höllenraum der Beatus-Apokalypse läßt sich zwar als Vorhölle bezeichnen, es bleibt aber fraglich, ob damit bereits der christliche »Limbus patrum« gemeint ist. Nach Yarza (wie Anm. 121), S. 135ff. könnte diese Höllendarstellung auch auf mohammedanische Einflüsse zurückgehen. Ausgehend von der Sure 17,1 des Korans ist ein in Teilen Spaniens populärer Legendenkreis entstanden, welcher eine Traumreise Mohammeds zur Hölle detailreich schildert. Zum christlichen theologischen Hintergrund von Hölle und Vorhölle siehe im Kapitel II.4.

III. 4. Experimentierfreudigkeit in den Randpsalterillustrationen

In den Miniaturen der byzantinischen Randpsalter aus der Zeit des 9. bis frühen 11. Jahrhunderts ist ein freier und unbekümmerter Umgang mit den Motiven von Tod und Auferstehung Christi festzustellen.¹²⁷ Das Anastasismotiv ist in seiner herkömmlichen Weise, aber auch in anderen Versionen dargestellt.

Im Chludowpsalter, welcher in das 9. Jahrhundert datiert wird,¹²⁸ ist auf fol. 63^r und 63^v der zweite und siebte Vers des Psalmes 67 (68) jeweils durch das Hadesfahrtmotiv illustriert. Der Text lautet: » (2) Gott steht auf, seine Feinde zerstieben; die ihn hassen, fliehen vor seinem Angesicht. ... (7) Gott bringt die Verlassenen heim, führt die Gefangenen hinaus in das Glück; doch die Empörer müssen wohnen im dürren Land.« Die Abbildung zu Vers 7 (Abb. 58) ist nach Art des Katabasistypus von Sta Maria Antiqua gestaltet. Der von einer Lichtaureole umgebene Christus erscheint im oberen rechten Viertel des Bildes, ist in Profilstellung zu seiner rechten Seite gewandt und ergreift mit seiner Rechten das linke Handgelenk des -unter ihm plazierten- Adams. In seiner Linken hält der Erlöser eine Schriftrolle. Dem Urvater ist Eva zur Seite gestellt, welche die Arme im Bittgestus zu Christus emporhebt. Im Gegensatz zu den Darstellungen in der Monumentalmalerei und Kleinkunst stehen Adam und Eva auf dem Unterleib einer riesigen Hadesfigur, welche -in horizontaler Richtung- auf dem Rücken liegt.

Die Miniatur zu Psalm 67(68),2 (Abb. 59) scheint ebenfalls dem Katabasistypus verpflichtet. In einigen Abweichungen deutet sich jedoch bereits ein neue Form des Hadesfahrtbildes an. Christus, welcher von der Mandorla umgeben ist, umfaßt das linke Handgelenk des zu seiner Rechten situierten Adams. Die Beine des Vorfaters sind eingeknickt, und der Kopf ist in den Nacken geworfen, wodurch einerseits die

¹²⁷ Kartsonis, S. 126ff. geht auf die Neuerungen in den Randpsalterminiaturen ausführlich ein. Interessant ist vor allem die Darstellung des sich aus seinem Grab erhebenden Christus, wie es für das Abendland charakteristisch ist, während die ostkirchliche Kunst dieses Motiv der Auferstehung Christi erst seit dem späten Mittelalter kennt.

¹²⁸ Der russische Gelehrte Viktor Iwanowitsch Grigorowitsch (1815-1876) brachte die Handschrift, welche er 1846 auf dem Berg Athos erworben hatte, von einer wissenschaftlichen Balkanexpedition (1844-1847) 1847 nach Moskau. Der Sammler Lobkow erwarb sie und veräußerte sie an Alexej Iwanowitsch Chludow (1818-1882). Das Nikolskoj-Kloster der russischen Altgläubigen zu Moskau erhielt nach dessen Tod seine Handschriftensammlung. 1917 –während der Revolution- kam die gesamte Sammlung in das Historische Museum zu Moskau.

Archimandrit (später Bischof) Amphilochij (1818-1893) bearbeitete 1866 paläographisch den Chludowpsalter und stellte fest, daß er im 9. Jahrhundert in Konstantinopel entstanden ist. In der Folgezeit gab es eine Diskussion um die Datierung. 1963 konstatierte N.V. Frolow aufgrund eingehender Studien, daß die Handschrift zwischen 815 und 837 hergestellt worden sei. Nach dem neuesten Stand ist der Codex im Jahre 829 angefertigt worden. Siehe Schtschepkina (wie Anm. 124), S. 7f.

vor dem Herausziehen aus der Unterwelt liegende oder sitzende Position Adams angedeutet, andererseits seine Schwäche und Ohnmacht gegenüber der Lichtgestalt Christi herausgestellt wird. Eva hält sich hinter Adam auf. Die Füße Jesu und der Voreltern treten auf den Unterleib der übergroßen, senkrecht im Bild liegenden Hadesgestalt. Vier kleinere geflügelte, dunkle Dämonenwesen laufen links davon. Ein Unterschied zu dem bisherigen Typus läßt sich in der Figur Christi beobachten. Der Oberkörper des Erlösers ist frontal zum Betrachter gestellt. Sein Kopf und sein rechter Arm weisen zu seiner Rechten, seine Beine und Füße sind jedoch in die andere Richtung gesetzt.

Die von den Stammeltern wegführende Bewegung zeigt einen neuen Typus an. Christus steigt nicht mehr in die Unterwelt hinab, sondern verläßt mit den Erlösten den Hades bereits wieder. Die Illustration zu Psalm 67(68),2 im Chludowpsalter dokumentiert die Anfangsphase dieses sog. Ascensus- oder Anabasistypus.¹²⁹ Im Bristolpsalter (Abb. 60), welcher dem Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts zugeordnet wird, ist auf fol. 104^r diese neue Form als alleinige Bildbeigabe zu Psalm 67(68) zu sehen.¹³⁰ Der von einer Lichtaureole umgebene Jesus bewegt sich zur rechten Bildseite. Nur sein Kopf ist zur Vorelterngruppe gewandt. Mit seiner Rechten zieht er Adam hinter sich her, welcher -wie Eva und zwei weitere Personen- aus einem Sarkophag ragt. Die Linke des Herrn hält einen Kreuzstab. Dieser ist auf den zu Füßen Christi liegenden Hades aufgesetzt. Einige fliehende, geflügelte dämonische Gestalten umgeben die Szene. Weitere Bildzeugnisse für diese Form des Anastasisbildes sind im byzantinischen Reich erst aus dem frühen 11. Jahrhundert überliefert.

Andere Randpsalter fügen ebenfalls zu Psalm 67(68) das Anastasismotiv hinzu, bleiben jedoch dem konservativen Typus treu.¹³¹ Die Miniatur auf fol. 83^r im Pantokratorpsalter¹³² (Abb. 61) zeigt Christus im zur rechten Bildseite gewandten Katabasistypus, wie von den Kreuzreliquaren bekannt. Auffällig ist, daß gegenüber den Darstellungen im Chludowpsalter nur Christus auf dem Unterleib des Hades steht.

¹²⁹ Siehe zu diesem Typus Kapitel IV.1.1.2. und V.1.2.

¹³⁰ Dufrenne (wie Anm. 83), S. 49ff.; Kartsonis, S. 135;

¹³¹ Siehe beispielsweise die Miniaturen zu Psalm 67(68),2 und 7 im 1066 entstandenen Theodorpsalter, die den Katabasistypus in der Form von Sta Maria Antiqua wiedergeben. Der Nersessian (wie Anm. 82), S. 11ff.;

¹³² Dufrenne (wie Anm. 83), S. 15ff.;

Die Illustration zu Psalm 106(107),16: »Weil er die ehernen Tore zerbrochen, die eisernen Riegel zerschlagen hat«, auf fol. 146^v im Theodorpsalter (Abb. 62),¹³³ bringt eine Variante des Katabasistypus. Der von einer Mandorla umgebene Christus wendet sich zu seiner Rechten. Seine rechte Hand umfaßt die Linke des dort hockenden Adams. Der Vorvater dreht nur seinen Kopf zum Erlöser, während seine sonstige Körperstellung ihm entgegengesetzt ist. Mit seiner Rechten ergreift Adam die rechte Hand Evas, die in der Bildebene unter ihm angeordnet ist. Die Urmutter der Menschheit zieht eine weitere Gestalt, möglicherweise Abel, aus der Unterwelt. Hinter dieser letzten Figur ist eine Tür sichtbar. Unter den Füßen Evas liegen weitere Tore, Schlüssel und Riegel.¹³⁴

Im Chludowpsalter (Abb. 63) ist auf fol. 82^v überdies in der Miniatur zu Psalm 81(82),8: »Erheb dich, Gott, und richte die Erde! Denn alle Völker werden dein Erbteil sein.« das früheste Beispiel für einen weiteren Typus enthalten.¹³⁵ Der von einer Lichtaureole umhüllte Christus steht frontal dem Betrachter zugewandt auf dem Kopf der übergroßen, senkrecht im Bild liegenden Hadesfigur. Seine Rechte segnet die rechts unter ihm in Ganzfigur abgebildete Eva, welche die Hände zu ihm emporstreckt. Die Linke des Herrn zieht den links unter ihm sich befindenden Adam empor.

Thematisiert ist in dieser Form des Anastasismotivs nicht der Ab- oder Aufstieg Christi, sondern sein Erscheinen und seine Anwesenheit im Hades, wie es durch die Frontalstellung Jesu ausgedrückt wird. Kennzeichnend für diesen Typus¹³⁶ ist in der Folgezeit auch die Anordnung Adams und Evas zur Linken und Rechten Christi. Eine gewisse für Anfangszeiten charakteristische Unausgereiftheit zeigt sich insbesondere in der unüblichen Stellung Evas zur Rechten Christi.

Die Miniatur zu Psalm 106(107),16 auf fol. 19^v des -dem 9. Jahrhundert zugeordneten- Psalters grec. 20 aus der Pariser Nationalbibliothek (Abb. 64) nimmt eine Mittelstellung zwischen dem zweiten und dritten Typus ein.¹³⁷ Zwischen zwei unterschiedlich gestalteten Grabbauten steht der Erlöser frontal dem Betrachter

¹³³ Der Nersessian (wie Anm. 82), S. 11ff.;

¹³⁴ Im Barbarini Psalter fol. 181^r der Vatikanischen Bibliothek, Cod. gr. 372, aus dem Ende des 11. Jahrhunderts findet sich zu Psalm 106 (107), 13-16 eine ähnliche Darstellung der Hadesfahrt. Siehe Kartsonis, Abb. 45;

¹³⁵ Kartsonis, S. 136;

¹³⁶ Dieser hier noch nicht ausgereifte Typus, welcher Adam und Eva links und rechts vom Erlöser zeigt, wird später in zwei Varianten zu finden sein, im sog. Epiphanie- und im Parontypus. Siehe hierzu die entsprechenden Kapitel.

¹³⁷ Dufrenne (wie Anm. 83), S. 41f.; Kartsonis, S. 136f.;

zugewandt. Von seinem Körper gehen Lichtstrahlen aus. Sein mit einem Nimbus versehener Kopf ist zur rechten Bildseite gedreht. Die rechte Hand ergreift den rechts von ihm aus einem sarkophagartigen, mit einer geöffneten Tür auf der frontalen Langseite versehenen, Grab ragenden Adam. Hinter dem Urvater ist der verhüllte Kopf Evas zu sehen. Die Linke Christi ist -in seiner Blickrichtung- drei heraneilenden, aus einem hausähnlichen Bau kommenden Gestalten entgegengestreckt. Die Füße Jesu sind auf die Personifikation der Unterwelt gesetzt. Kopf und Oberkörper des Hades liegen unter dem Grab der Voreltern. Die Abbildung der Protoplasten auf einer Seite läßt an den Ascensustypus denken. Die frontale Stellung Christi sowie seine ausgestreckten Arme zu den Personen auf beiden Seiten erinnern dagegen an den Typus auf fol. 82^v des Chludowpsalters.

Die Illustrationen in den Randpsaltern, insbesondere im Chludowpsalter, weisen hinsichtlich des Anastasismotivs, aber auch in den Sujets um Tod und Auferstehung Christi, eine Experimentierfreudigkeit auf, die angesichts der erhaltenen Zeugnisse in der Monumentalmalerei und Kleinkunst dieser Zeit erstaunt. Eine Erklärung läßt sich nur anhand des zeitgeschichtlichen Hintergrundes gewinnen. Nach Anna Kartsonis ist die Ursache für den freien und unkomplizierten Umgang mit den Motiven um Tod und Auferstehung Christi nur bei den künstlerischen Urhebern dieser Miniaturen zu finden. Bei den Künstlern handelt es sich um Extremisten im Lager der Ikonodulen¹³⁸, deren Absicht es gewesen ist, die verschiedenen Stadien im Sterben und Auferstehen Christi zu verbildlichen. Der gemäßigte, aber stärkste Flügel unter den Bilderfreunden hat sich den neuen Darstellungsweisen angesichts der auch nach dem 843 beendeten Bilderstreit noch bestehenden Partei der Ikonoklasten zunächst nicht geöffnet, so daß eine Aufnahme der verschiedenen neuen und »extremen« Motive in das Bildprogramm der Kirchen nicht möglich gewesen ist.¹³⁹

III. 5. Die Exsultetrollen

Während der Feier der Osternacht wird seit dem 7. Jahrhundert zur Weihe der Osterkerze der Text des »Exsultet jam angelica turba caelorum« gesungen. In Süd- und Mittelitalien sind für diese Benediktion vom 10. bis 13. Jahrhundert liturgische

¹³⁸ Während des byzantinischen Bilderstreites (726-843) spaltete sich die Bevölkerung in Bilderfreunde (=Ikonodulen bzw. Ikonophilen) und Bilderfeinde (=Ikonoklasten). Diesbezügliche Literatur siehe unter Anm. 20.

¹³⁹ Kartsonis, S. 137ff.;

Schriftrollen angefertigt worden. Diese sogenannten Exsultetrollen sind von dem - auf einem Ambo stehenden und den Text singenden- Diakon während des Gesanges über das Lesepult nach unten abgerollt worden. Der Exsultettext ist mit auf dem Kopf stehenden Illustrationen versehen, so daß die -vor dem Ambo stehenden- Gläubigen durch das Abwickeln der Rolle die Bilder »richtig« betrachten können.¹⁴⁰

Die Miniaturen zum Text veranschaulichen den Ablauf der liturgischen Zeremonie der Weihe, verbildlichen Personifikationen und stellen biblische und apokryphe Szenen dar.¹⁴¹ Das in einigen dieser Rollen zu betrachtende Motiv des Abstiegs Jesu in die Unterwelt ist wegen der Verschmelzung abendländischer und byzantinischer Merkmale interessant. Bemerkenswert ist zudem die oftmals anzutreffende Unterteilung der Hadesfahrt in zwei Szenen, in die Befreiung der Unterweltsgefangenen und in die Besiegung der dunklen Mächte.¹⁴²

In den Exsultetrollen des 10. und 11. Jahrhunderts ist der Ascensustypus, welcher den Erlöser beim Aufstieg aus der Unterwelt zeigt, häufiger zur Verbildlichung der Erlösung der Verstorbenen herangezogen als die traditionelle Descensusform.¹⁴³ In der sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana befindlichen Exsultetrolle von Benevent, Vat. Lat. 9820, welche in die achtziger Jahre des 10. Jahrhunderts datiert wird,¹⁴⁴ ist die Besiegung der Höllenchäfte und die Befreiung der Voreltern in zwei Miniaturen dargestellt. In der Siegeszene (Abb. 65) erscheint Christus in der rechten Bildhälfte. Seine Bewegung verläuft -wie sein Oberkörper und die schräg gestellte Mandorla veranschaulichen- zur linken Bildseite, erhält jedoch durch seinen nach außen gerichteten linken Fuß einen Ausgleich. Zwei Engel umfliegen ihn. Die rechte Hand des Erlösers hat die Lichtaureole durchbrochen und weist auf die -auf der linken Bildseite dargestellte- Hölle hin. Die Höllentore sind zerbrochen

¹⁴⁰ Kleinschmidt, Beda, Die Miniaturen der Exultetrollen, in: Die christliche Kunst, Bd. 5, 1908/09, S. 177ff.; ebenso Kruft, Hanno-Walter, Exsultetrolle, in: RDK, Bd. VI., München 1973, S. 719ff.; Fuchs, Guido und Weikmann, Hans Martin, Das Exsultet, Regensburg 1992; In der deutschen Literatur wird sowohl »Exsultetrolle« wie (italienisch) »Exultetrolle« geschrieben. Von der Rechtschreibung ist heutzutage »Exsultet« korrekt, wie es auch hier verwendet wird.

¹⁴¹ Kruft (wie Anm. 140), S. 728ff.;

¹⁴² Einen eigenen, zwar veralteten Aufsatz zu den Höllenfahrtbildern in diesen Rollen hat Morisani, Ottavio, L'iconografia della discesa al Limbo dell'area di Montecassino, in: Sicularum gymnasium, Bd. 14, 1961, S. 84-97 geliefert.

¹⁴³ Zum Ascensus- bzw. Anabasisstypus siehe Kapitel IV.1.1.2 und V.1.2.

¹⁴⁴ Avery, Myrtila, The Exultet Rolls of South Italia, 2. Bde, Princeton 1936, S. 31ff.; Cavallo, Guglielmo, Exultet, Rotuli liturgici del medioevo meridionale, Roma 1994, S. 101ff.; Bauer, S. 231ff.;

und geben den Blick auf zwei in Flammen sitzende dunkle Gestalten, Hades und Satan, frei. Dem Teufel, erkenntlich an seinen Hörnern und den Fesseln um Hals und Handgelenke, wird von Christus mit einem Speer in die Kehle gestoßen. In der Befreiungsszene (Abb. 66) nimmt Jesus die rechte Bildseite ein. Nach Art des Ascensustypus läuft der Erlöser, umgeben von einer Lichtaureole, in die den Voreltern entgegengesetzte Richtung. Seine Linke schultert einen Kreuzstab, während seine Rechte Adam hinter sich herzieht. Die rechte Hand und die Füße Christi weisen die Wundmale auf. Die Voreltern ragen aus einem Flammenmeer. Sie sind unbekleidet. Unterhalb des Feuers ist die aus den Angeln gehobene Höllenpforte zu sehen. Im oberen linken Bildeck sitzen in zwei Sarkophagen jeweils zwei in Leinentücher eingehüllte Personen.

Die Höllenfahrtsbilder der Exsultetrolle II im Diözesanmuseum von Gaeta, welche aus dem 11. Jahrhundert stammt,¹⁴⁵ sind den Miniaturen von Benevent sehr ähnlich. In der Siegesdarstellung (Abb. 67) besteht der Unterschied in der abweichenden Gestaltung der Mandorla, welche hier in Kreisform zu sehen ist, sowie in der Verbildlichung der Hölle. In dem Flammenmeer, welches auch die halbe Mandorla umgreift, ist der Kopf eines Untiers zu sehen. In dessen weit aufgerissenen Rachen stößt Christus mit beiden Händen den Speer. Die Erlösungsszene (Abb. 68) verzichtet im Gegensatz zur Beneventer Miniatur auf die anonymen Toten und die Wundmale Christi. Zwischen den beiden unbekleideten Voreltern wird die Zusammengehörigkeit veranschaulicht, indem Adam den Arm um seine Frau legt.

In der Exsultetrolle in der Schatzkammer der Kathedrale von Capua (Abb. 69), welche dem 11. Jahrhundert zugewiesen wird,¹⁴⁶ ist nur die Darstellung der Totenbefreiung erhalten. Der von der Lichtaureole ummantelte Erlöser schreitet zur rechten Bildseite. Die Linke hält einen Kreuzstab, die Rechte ergreift das rechte Handgelenk Adams und zieht ihn hinter sich her. Die unbekleideten Voreltern, deren Beine von Feuergarben angegriffen werden, befinden sich in einer -durch eine feine Linie angedeuteten- Höhle. Sie sind im Laufschrift abgebildet. In der rechten oberen Bildecke ist ein -nach Art der Mandorla- abgegrenzter Halbkreis zu sehen, auf welchen Christus, Adam und Eva zueilen.

¹⁴⁵ Avery (wie Anm. 144), S. 17ff.; Cavallo (wie Anm. 144), S. 353ff.;

¹⁴⁶ Avery (wie Anm. 144), S. 16; Cavallo (wie Anm. 144), S. 291ff.; Bauer, S. 236;

In der im Archiv des Metropolitankapitels von Bari aufbewahrten Exsultetrolle (Abb. 70), welche um die Jahrtausendwende datiert wird,¹⁴⁷ ist die Befreiungs- und Siegesszene nach herkömmlicher Weise in einem Bild zu sehen. Christus und die Voreltern befinden sich im Inneren einer in den Felsen eingehauenen Höhle, welche -ebenso wie die beiden parallel angeordneten und von Flammen umzüngelten Türflügel im unteren rechten Bildeck und die unter den Füßen Christi liegende Unterweltsfigur- die Hölle darstellt. Christus geht nach Art des Ascensustypus über den Höllenherrscher hinweg. Sein Blick ist rückwärts über die Schulter gewandt. In der Linken hält er das Doppelkreuz, seine Rechte ergreift das Handgelenk Adams, welcher ebenso wie Eva aus einem kielbogenartigen Sarkophag ragt. Christus bewegt sich zum rechten Bildrand, auf welchem -beinahe außerhalb der Felsenhöhle- in einem Sarkophag die Büsten von Salomon und David zu sehen sind. In der linken oberen Bildecke ist die Personifikation der Sonne, in der rechten die des Mondes dargestellt.

Die Exsultetrolle in der John Rylands University Library zu Manchester, welche ebenfalls um das Jahr 1000 datiert wird,¹⁴⁸ bietet neben der Besiegung des Unterweltherrschers auch eine Höllenfahrt des Descensustypus. Die Besiegung der Höllennacht (Abb. 71) ist jedoch anders als in den Rollen von Benevent und Gaeta II dargestellt. In der Bildmitte schreitet Christus über den am Boden liegenden, unbedeckten und gefesselten Höllenfürsten zur linken Bildseite. Die Linke Jesu hält eine Schriftrolle, die rechte Hand stößt eine Lanze mit einem oben aufgesteckten Kreuz in den Kopf des Höllenherrschers. Zu Seiten des Erlösers sind burgähnliche Gebäude zu sehen, welche durch einen -mit Zinnen besetzten Bogen- verbunden sind. In dem Tor eines jeden der beiden Festungsbauten erscheinen acht -nicht näher zu identifizierende- Gestalten, die der Erlösung harren. In der anderen Miniatur dieser Exsultetrolle (Abb. 72) eilt Christus von links heran und beugt sich -nach Art des Descensustypus- zu dem zu seiner Linken situierten Adam. Mit der Rechten ergreift er dessen rechtes Handgelenk, die Linke hält den Kreuzesstab. Mit der rechten Fuß hat der Erlöser die Höllentür niedergetreten, der linke ist auf die Brust des gefesselten Satans gesetzt. Neben Adam hält sich Eva mit einer Anzahl weiterer Hölleninsassen auf. Hinter diesen ist die Festungsarchitektur der Hölle zu sehen, welche sich aus fünf sich in ihrer Höhe verringernden runden Türmen

¹⁴⁷ Avery (wie Anm. 144), S. 11ff.; Cavallo (wie Anm. 144), S. 129ff.; Bauer, S. 228; Barracane, Gaetano, *Gli Exultet della Cattedrale di Bari*, Bari 1994, S. 55ff.;

¹⁴⁸ Avery (wie Anm. 144), S. 21; Cavallo (wie Anm. 144), S. 119ff.; Bauer, S. 245;

zusammensetzt. Im Inneren der Türme züngeln Flammen, in die einzelne Gestalten stürzen. Die linke Bildseite wird von drei übereinandergesetzten Reihen von bekleideten Personen eingenommen.

Eine festungsartige Höllenarchitektur ist auch in der ins 11. Jahrhundert datierten Exsultetrolle I von Gaeta (Abb. 73) zu betrachten.¹⁴⁹ Das Höllenhaus füllt hier den gesamten Hintergrund aus. Im Gegensatz zu den anderen Miniaturen vereinigt das Bild der Höllenfahrt Christi hier drei verschiedene Episoden. Neben der Totenbefreiung und der Siegesszene ist auch die Erstürmung der Hölle dargestellt. Auf der linken Bildseite kommt der bartlose Erlöser in die Unterwelt. In der Linken hält er eine Schriftrolle, die Rechte umgreift das aus den Angeln gehobene Burgtor. Auf dessen unterem Ende stehen die Füße Christi. In der nächsten Szene ist Christus in das Zentrum der Festung vorgedrungen. Er hat Satan am Rücken gepackt und scheint ihn zu schütteln. Die herabhängenden Arme und Beine der Unterweltsfigur liegen schon in Fesseln. Der linke Fuß des Erlösers ist auf seinen Kopf gesetzt. In der letzten Szene hat Christus die Höllenburg wieder verlassen. Die Ausgangstür liegt schräg in der Mitte des Bildes. Christus wendet sich einer Gruppe zu, die ihm folgt, und begrüßt sie mit dem Segensgestus. Weitere Hölleninsassen befinden sich in einem unteren Raum der Burg. Sie blicken zum Erlöser, einer streckt ihm seine Hände entgegen. In einer tieferen Kammer sind vier noch in Leinentücher gehüllte Tote zu sehen. Am rechten Bildrand kommen Christus drei Personen in bischöflicher Liturgiekleidung entgegen.

Die Höllenfahrtsbilder in den Exsultetrollen erinnern zwar an byzantinische Anastasisbilder, behaupten sich aber, ebenso wie die Darstellungen des abendländischen Descensustypus in der Monumentalmalerei, Kleinkunst und Buchmalerei, gegenüber ihrem östlichen Vorbild durch kreative Eigenständigkeit. Die Abbildung der unbekleideten Voreltern, der Mumiengruppe, der Engel und vor allem die variantenreiche Gestaltung der Hölle sind als Kennzeichen der westlichen Kunst anzusprechen. Durch die Aufteilung der Höllenfahrt Christi in bis zu drei Szenen zeigt sich eine weitere Bereicherung.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Avery (wie Anm. 144), S. 17; Cavallo (wie Anm. 144), S. 341ff.; Bauer, S. 247f.;

¹⁵⁰ Der szenische Ablauf der Höllenfahrt in den Exsultetrollen hat möglicherweise, ebenso wie die Illustration zu Psalm 24(23),7 im Stuttgarter Psalter (Abb. 57), welche Christus bei der Erstürmung der Unterwelt wiedergibt, mit Miniaturen versehene Handschriften des Nikodemusevangeliums zum Vorbild gehabt. Siehe Davis-Weyer (wie Anm. 65), S. 185ff.;

III. 6. Im Kontext von Liturgie und Frömmigkeit

Das neu geschaffene Motiv dient der Illustrierung des als geschichtliche Wirklichkeit empfundenen Abstiegs Jesu in die Unterwelt und der Vermittlung von dessen allegorisch-heilsgeschichtlicher, im byzantinischen Raum zudem von dessen christologischer Bedeutung. Durch die Betrachtung des Sujets im Kontext läßt sich überdies ein tieferes Bildverständnis gewinnen.

Ein bemerkenswertes Zeugnis für die Frühzeit sind die beiden -sich in der Nähe von Portalen befindlichen- Hadesfahrtbilder in Sta Maria Antiqua (Abb. 1,2).¹⁵¹ Ihre Plazierung, welche sich in den folgenden Jahrhunderten nur noch selten belegen läßt, ist wahrscheinlich durch Psalm 23(24),7: »Ihr Tore hebt euch nach oben, hebt euch ihr uralten Pforten; denn es kommt der König der Herrlichkeit« angeregt,¹⁵² welcher schon früh auf den Unterweltsgang Christi ausgelegt worden ist.¹⁵³ Ob jedoch zwischen dem Anbringungsort der Bilder und der liturgischen Nutzung des Textes, wie bei der Weihezeremonie einer Kirche oder beim »Großen Einzug«¹⁵⁴, ein direkter Zusammenhang besteht, ist fraglich, aber nicht ausgeschlossen.

Die Rezitation dieses Verses bei der Kirchweihe läßt sich im Abendland mit Bestimmtheit nicht vor dem 9. Jahrhundert, im byzantinischen Raum dagegen bedeutend früher, nachweisen. Nach dem Bericht des Johannes Malalas (ca. 491-577) über die Wiedereinweihung der Hagia Sophia zu Konstantinopel im Jahre 562 ist dieser Text beim Heranziehen des Patriarchen vom Volk gesungen worden.¹⁵⁵

¹⁵¹ Das eine Anastasisbild befindet sich am Durchgang zur Palatinsrampe, das andere am Ausgang zum Forum Romanum. Siehe bei Nordhagen, Jonas, *The Harrowing of Hell as imperial Iconography, A Note on its earliest Use*, in: *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. 75, München 1982, S. 345-348, Taf. 1 die Einzeichnung der Bilderposition in den Grundriß.

¹⁵² Kartsonis, S. 76ff.;

¹⁵³ Siehe Tsuji, Sahoko G., *Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis à propos des illustrations du Psaume 23,7-10 et du Psaume 117,19-20* in: *CA* 31, 1983, S.8ff.; Kartsonis, S. 77;

¹⁵⁴ Der große Einzug leitet nach Entlassung der Katechumenen den Hauptteil der ostkirchlichen Liturgie ein. Die in der Vormesse vorbereiteten, aber nicht konsekrierten Gaben werden durch die Kirche zum Altar getragen. Siehe Onasch, Konrad, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Leipzig 1981, S. 92; Taft, Robert, *The Great Entrance*, Rom 1975, S. 98ff.; Zum liturgischen Ablauf beim Großen Einzug siehe Jungmann, Josef Andreas, *Missarum Sollemnia*, Bd. 2, Wien 1948, S. 5ff.;

¹⁵⁵ Stiefenhofer, Dionys, *Die Geschichte der Kirchweihe vom 1. bis 7. Jahrhundert*, München 1909, S. 91f. Zum Ablauf der römischen Kirchweihe und dem Vortragen des »Attollite-Verses« siehe Steffens, Arnold, *Kirchweihe und Glockensegnung aus dem römischen Pontifikale mit deutscher Übersetzung*, Essen 1893, S. 40ff.; Rose, A., »Attolite portas, principes, vestras ...«, in: *Miscellanea Liturgica*, Bd. 1, Rom-Paris-Tournai-New York 1966, S. 474; Schuldes, Luis, *Die Teufelsszenen im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters*, Göppingen 1974, S. 50;

Aus der Zeit Kaiser Justinians I. (527-565) ist bekannt, daß beim »Großen Einzug« die im Skeuophylakion¹⁵⁶ vorbereiteten Gaben vom Altarklerus in feierlicher Prozession unter Rezitation von Psalm 23(24),7 durch das Kirchenschiff zum Altar getragen worden sind.¹⁵⁷ Zur Entstehungszeit des Anastasismotivs ist dieser Text zwar bereits durch den unter Justinian II (565-577) eingeführten Cherubshymnus ausgetauscht worden,¹⁵⁸ doch die einstige liturgische Praxis belegt zumindest die Vorstellung einer Verbindung zwischen dem Portal¹⁵⁹ des Gotteshauses und den Toren der Unterwelt.

Der Einzug in die Kirche -nach oder unter dem Gesang dieses Textes, begleitet von Kerzenträgern- erinnert an die Herrlichkeit des Erscheinens Christi in der Unterwelt. Wie er einst Besitz vom Reich der Toten ergriffen hat, so ist der Erlöser während der Liturgie in seinem Heiligtum gegenwärtig.¹⁶⁰

Ob das Motiv in seiner Frühphase als Illustration zur liturgischen Anwendung von Psalm 23(24),7 benutzt worden ist, bleibt unklar. Seine Anbringung in unmittelbarer Nähe zum Kircheneingang dürfte jedoch zumindest auf der Exegese des obigen Psalmverses beruhen. Insofern sind die Hadesfahrtbilder von Sta Maria Antiqua bemerkenswerte Belege für den Versuch, dem Sujet einen adäquaten Platz im Bildprogramm der Kirche zuzuweisen.

Von Beginn an ist der Abstieg Jesu in die Unterwelt jedoch auch mit anderen historischen Szenen aus dem Leben und der Passion Jesu kombiniert worden. Das älteste überlieferte Zeugnis für die Einbindung des Motivs in einen Leben Jesu-Zyklus ist in der Nachzeichnung von Grimaldi zur Mosaikdekoration der

¹⁵⁶ Das Skeuophylakion ist das Diakonikon, die Kammer, in welcher die liturgischen Bücher, Gewänder und Geräte (mit Ausnahme der Altargeräte) aufbewahrt worden sind. Der Skeuophylax ist der für die Besorgung und Verwahrung der Kirchenggeräte verantwortliche Beamte einer Kirche gewesen. Onasch (wie Anm. 154), S. 84; Das Skeuophylakion der Hagia Sophia lag nördlich außerhalb des eigentlichen Kirchenbaus. Onasch, Konrad, Lichthöhle und Sternenhaus, Licht und Materie im spätantik-christlichen und frühbyzantinischen Sakralbau, Dresden-Basel 1993, S. 112 und S. 156f.;

¹⁵⁷ Die Beschreibung des »Großen Einzugs« unter Justinian I. bei Onasch (wie Anm. 156), S. 157f. ist liturgisch ungenau geschildert.

¹⁵⁸ Beck (wie Anm. 6), S. 242;

¹⁵⁹ Nordhagen (wie Anm. 151), S. 345ff. bringt das Anastasisbild und eine rekonstruierte Darstellung der Verehrung Mariens durch Johannes VII. in Zusammenhang mit der Ikonographie von Portalen Konstantinopler Palastbauten. Da er keine Belege hierfür anführen konnte, bezweifelte Anna Kartsonis, S. 77 seine Theorie wohl mit Recht.

¹⁶⁰ In diesem Zusammenhang sei auch auf den später –nach der Jahrtausendwende- sowohl im Westen, wie auch im christlichen Osten geübten Brauch des »Klopfens an die Vorhölle« bzw. »Arate pylas« in der Karfreitagnacht hingewiesen. Näheres bei Puchner, Walter, Brauchtumserscheinungen im griechischen Raum, Wien 1977, S. 331ff. und Puchner, Walter, Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi, Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch, in: Zeitschrift für Balkanologie, Bd. 15, 1979, S. 98ff.;

Grabkapelle Johannes VII. (Abb. 3) zu sehen. Um das zentrale Widmungsbild, welches den adorierenden Stifter vor der in Orantenhaltung stehenden Gottesmutter zeigt, sind sieben Felder angeordnet, die in vierzehn Szenen die Vita Christi veranschaulichen. Die Stationen sind: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Magier, Darbringung Jesu im Tempel, Taufe Jesu, Blindenheilung, Heilung der Blutflüssigen, Einzug in Jerusalem, Auferweckung des Lazarus, Letztes Abendmahl, Kreuzigung und Hadesfahrt.¹⁶¹

Die anderen abendländischen Descensusbilder sind ebenfalls in eine Szenenfolge aus der Vita Christi integriert. In S. Clemente I. (Abb. 40),¹⁶² in S. Urbano alla Caffarella (Abb. 45)¹⁶³ und auf dem Weihwasserbecher (Abb. 46)¹⁶⁴ folgt das Sujet auf die Kreuzigungsszene und auf das Motiv der Salbenträgerinnen am Grabe. In der St. Johanneskirche in Münstair (Abb. 39)¹⁶⁵ und in der Basilika von Cimitile (Abb. 44)¹⁶⁶ geht es dagegen der Darstellung der Frauen am Grab voraus.

Das Hadesfahrtbild ist auch im byzantinischen Raum zunächst in einen Leben Jesu-Zyklus aufgenommen worden. Auf der Staurothek Fieschi-Morgan (Abb. 4) ist auf der Vorderseite die Kreuzigungsszene, auf der Rückseite die Verkündigung, die Geburt Christi, die Kreuzigung und die Hadesfahrt zu sehen.¹⁶⁷ Das Kreuzreliquar von Vicopisano (Abb. 5) hat vorne die Verkündigung, die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel, die Taufe und die Kreuzigung angeordnet. Rückwärtig ist die Anastasis- und Himmelfahrtsdarstellung abgebildet. Das Reliquienkreuz von Pliska (Abb. 6) unterscheidet sich von dem vorhergehenden nur durch den Verzicht auf das Kreuzigungsbild. Stattdessen ist das Motiv der Verklärung eingefügt. Das Martvili-Triptychon (Abb. 7), dessen Vorderseite von der Deesisdarstellung eingenommen wird, zeigt auf der Rückseite des Mittelstückes die Bilder der Geburt Christi, der Darstellung Jesu im Tempel, der Anastasis und der Salbenträgerinnen am Grabe.¹⁶⁸

Diese Kreuzreliquare sind manchmal als Phylakterien um den Hals getragen worden. Den darauf abgebildeten Szenen aus dem Leben Jesu ist ein apotropäischer

¹⁶¹ Wilpert (wie Anm. 22), Bd. 1, S. 388ff.;

¹⁶² Siehe Nolan (wie Anm. 92), S. 127f.;

¹⁶³ Waetzoldt (wie Anm. 95), S. 79 und Abb. 569-572; Dies gilt allerdings nur, wenn es sich bei der Kopie –wie ich vermute– um eine seitenverkehrte Darstellung handelt.

¹⁶⁴ Goldschmidt, Bd. 2, S. 16;

¹⁶⁵ Birchler (wie Anm. 91), S. 206f.;

¹⁶⁶ Belting (wie Anm. 96), S. 70ff.;

¹⁶⁷ Eine Abbildung der Vorderseite des Fieschi-Morgan Reliquars siehe bei Evans / Wixom, S. 75;

¹⁶⁸ Die Deesisdarstellung des Martvili-Triptychons ist abgebildet bei Amiranashvili (wie Anm. 33), S. 47;

Charakter zugewiesen worden.¹⁶⁹ Die Siebenzahl und die Auswahl der Darstellungen auf der Vicopisano und Pliska Staurothek lassen jedoch auch an Festtagszyklen denken. In einer fälschlich Johannes Chrysostomos zugeschriebenen Predigt, welche auch in verkürzter Fassung von Georgios Monachos im 9. Jahrhundert zitiert worden ist, werden die sieben Schöpfungstage mit den sieben Festtagen verglichen.¹⁷⁰

In der Monumentalmalerei im byzantinischen Kunstraum ist das Anastasismotiv erstmals in der Kirche von Stylianos Zaoutzas, welche in den Jahren von 886-893 gebaut worden ist, in einem christologischen Kontext zu finden. Aus einer Lobrede Leos VI. (886-912) ergibt sich folgendes Programm: Verkündigung, Geburt, Verehrung durch die Magier, Darstellung im Tempel, Taufe Christi, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Kreuzigung, Grablegung und Anastasis.¹⁷¹

In der Kirche von Çavusin (Abb. 13) ist das Anastasismotiv in einen sehr umfangreichen Zyklus mit Episoden aus dem Leben Jesu gestellt. In der Reihe der Passionsdarstellungen sind der Verrat des Judas, Jesus vor Pilatus, der Kreuzweg, die Kreuzigung, der Tod Christi, die Kreuzabnahme, die Grablegung, die Salbenträgerinnen am Grabe und als Abschluß die Anastasis gezeigt. Auch in der Alten Tokali Kilise (Abb. 11) ist das Hadesfahrtbild in einem sehr ausgeprägten Vita Christi-Rahmen zu finden. Wie im sog. Taubenschlag von Çavusin folgt das Sujet der Myrophorenszene. In der Neuen Tokali Kilise (Abb. 12) ist die Kreuzigungsszene das Hauptbild der Apsis. Darunter ist das Porträt des hl. Basilios des Großen plaziert. Links von diesem Heiligenbild sind die Motive der Kreuzabnahme und der Grablegung, rechts davon der Anastasis und der Myrophoren dargestellt. In der Kapelle von El Nazar (Abb. 20) besteht das Programm der Christusszenen aus den Episoden der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt Christi, der Anbetung der Magier, der Flucht nach Ägypten, der Darstellung im Tempel, der Taufe Christi, der Auferweckung des Lazarus, des Einzugs Jesu in Jerusalem, der Kreuzigung, der Anastasis und der Himmelfahrt. Das Bildprogramm der Kapelle 6 in Göreme (Abb. 9) enthält die

¹⁶⁹ Der Bilderfreund Patriarch Nicephoros (750-828) hat nach seiner Absetzung durch Kaiser Leo V. im Jahre 815 drei Bücher »Antirhethici« verfaßt. In diesen gegen die Ikonoklasten gerichteten Schriften werden auch die Kreuzreliquiare erwähnt, welche den Ikonophilen neben ihrer Schutzfunktion auch als Zeichen ihrer rechten Gesinnung gelten. Siehe Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Eaglewood Cliffs 1972, S. 176;

¹⁷⁰ Kitzinger, Ernst, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, in: CA 36, 1988, S. 51;

¹⁷¹ Mango (wie Anm. 169), S. 203ff.; In den Kirchenbauten unter Basilios I. (867-886) ist auf das Anastasismotiv noch verzichtet worden. Siehe Kartsonis, S. 146ff.;

Szenen der Verkündigung, der Heimsuchung, der Fluchwasserprobe, der Reise nach Bethlehem, der Geburt Christi, der Taufe Christi, des Kindermordes, der Verklärung, der Kreuzigung, der Anastasis und der Himmelfahrt. In der Kapelle 9 (Abb. 10) in Göreme sind die Motive der Verklärung, Heimsuchung, Reise nach Bethlehem, Geburt Christi, Taufe, Kreuzigung, Grablegung, Myrophoren und Anastasis zu betrachten. In der Barbarakirche in Soğanli (Abb. 14) sind die Verkündigung, die Heimsuchung, die Fluchwasserprobe, Joseph und Maria nach der Prüfung, die Reise nach Bethlelem, die Geburt Christi und die Anastasis dargestellt.¹⁷²

In einigen dieser Zyklen geht die Szene der Salbenträgerinnen -so vorhanden- dem Anastasismotiv voraus. Das Sujet der Myrophoren, welches vor der Entstehung des Hadesfahrtbildes die Auferstehung Christi versinnbildlicht hat,¹⁷³ wird jedoch allmählich verdrängt oder dem Anastasismotiv untergeordnet.

Innerhalb des kirchlichen Bildprogrammes steht das Anastasisujet -genauso wie auch die anderen Episoden aus dem Leben Christi- in enger Verbindung zur Liturgie. Spätestens seit dem 6. Jahrhundert sind die Gottesdienstfeiern als Abbild der himmlischen Liturgie verstanden worden, aber auch als dramatische Darstellung der Vita Christi. Beide Auffassungen stehen nicht isoliert nebeneinander, sondern durchdringen sich gegenseitig, so daß die Liturgie niemals vom historischen Heilswerk abgelöst worden oder nur geschichtliche Wiederholung gewesen ist. Nach der theologischen orthodoxen Auffassung zeigt der liturgische Ablauf das historische Heilswerk Jesu und beinhaltet als Höhepunkt die sakramentale Gegenwart Christi von den vom Priester wiederholten Einsetzungsworten im Abendmahlsaal bis zur Kommunion. Die Fresken mit Szenen aus dem Leben Christi führen den Gläubigen demzufolge nicht nur durch einzelne Liturgieabschnitte,¹⁷⁴ sondern sind auch ein Hinweis auf die Sakramente der Kirche.¹⁷⁵

¹⁷² Die Abfolge der christologischen Szenen in den Kirchen Kappadokiens ist nach den von Restle, Bd. 2 und 3 gezeichneten Schemata beschrieben.

¹⁷³ Zu dem Sujet der Myrophoren als Sinnbild für die Auferstehung siehe Kartsonis, S. 19;

¹⁷⁴ Anhand einer liturgischen Rolle des 11. Jahrhunderts aus der Bibliothek des Patriarchats von Jerusalem hat André Grabar nachgewiesen, daß bestimmte Liturgieabschnitte mit Szenen aus dem Leben Jesu in Verbindung gebracht worden sind. Siehe Grabar, André, *Rouleau Liturgique*, in: DOP 8, 1954, S. 163-199;

¹⁷⁵ Siehe Schulz, Hans-Joachim, *Der österliche Zug im Erscheinungsbild der byzantinischen Liturgie*, in: Fischer, Balthasar und Wagner, Johannes (Hrsg.), *Paschatis Sollemnia*, Basel-Freiburg-Wien 1959, S. 239ff.;

In dem sehr ausgeprägten christologischen Zyklus der Kirche von Çavusin und in dem Apsisprogramm der Neuen Tokali Kilise sind zudem Ansätze einer Verselbständigung des Anastasisbildes zu erkennen. Im sog. Taubenschlag von Çavusin folgt -in der Leserichtung des Bildprogrammes- auf das Anastasismotiv die Darstellung der Taufe Christi. Bei näherer Betrachtung anderer Bildzeugnisse wird das zunächst singular Erscheinende relativiert. Auf den Kreuzreliquaren von Vicopisano und Pliska liegen die beiden Sujets Rücken an Rücken. Gegenübergestellt sind Taufe und Hadesfahrt auf dem Mailänder Diptychon (Abb. 17). In dem Elfenbeindiptychon der Eremitage (Abb. 23) befindet sich die Taufszene oberhalb des Anastasismotivs.¹⁷⁶

Die enge Verbindung der beiden Motive läßt sich auf tradiertes urchristliches Gedankengut zurückführen. Die Taufe Jesu im Jordan ist als Abstieg in das Wasser des Todes, als ein Kampf mit satanischen Mächten und als Wiedergeburt zur Gottessohnschaft gedeutet worden. Der Descensus ins Wasser ist -typologisch gesehen- die Vorwegnahme der Hadesfahrt. Da die Taufe Jesu als Urbild der christlichen Taufe angesehen wird, ist auch diese ein »Descensus ad inferos«. In der 40. Homilie über 1. Kor. spricht Johannes Chrysostomos hierzu: »Das Untertauchen und Wiederemporsteigen ist ein Symbol des Hinabsteigens in den Hades und des Wiederhervorgehens aus demselben.« Wie Christus im Hades, so hat auch der Täufling mit den Unterweltsmächten zu kämpfen. In der Tauf liturgie der Alten Kirche heißt es: »...sie lassen ihren früheren Herrn, den Teufel, im Wasser ertränkt zurück.«¹⁷⁷ Das Aufeinanderbezogensein von Taufe und Hadesfahrt Christi verweist überdies auch auf die liturgische Feier der Osternacht, in welcher die Taufe vollzogen worden ist.¹⁷⁸

Die Fresken in der Apsis der Neuen Tokali Kilise (Abb. 12) haben ebenfalls eine auf die Liturgie verweisende Funktion.¹⁷⁹ Das Kreuzigungsbild über dem Altar bezieht sich direkt auf die Eucharistiefeyer. Der Text einer Schriftrolle, welche der links von der Apsis abgebildete Jeremias hält, verdeutlicht dies (Jer. 11,19): »Ich selbst war wie ein zutrauliches Lamm, das zum Schlachten geführt wird, und ahnte nicht, daß sie gegen mich Böses planten: Wir wollen den Baum im Saft verderben;

¹⁷⁶ Kartsonis, S. 173ff.;

¹⁷⁷ Zitate entnommen aus Steffen, Uwe, Das Mysterium von Tod und Auferstehung, Göttingen 1963, S. 229ff.; Zur Homilie des Chrysostomos vgl. PG 61, 347ff.

¹⁷⁸ Kartsonis, S. 175ff.; Siehe auch Rahner, Hugo, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1957, S. 101ff. und 165ff.;

¹⁷⁹ Die Informationen der nächsten drei Abschnitte sind aus Kartsonis, S. 168ff. entnommen.

wir wollen ihn ausrotten aus dem Land der Lebenden, so daß man seinen Namen nicht mehr erwähnt.« Die Bilder der Kreuzabnahme, Grablegung, Anastasis und Myrophoren beziehen sich nicht nur auf einzelne Abschnitte der Liturgie, sondern dienen durch die ersten beiden Szenen der Betonung der menschlichen Natur in Christus, während die beiden anderen die göttliche herausstellen. Auf der Schriftrolle der rechts der Apsis situierten Ezechielfigur wird auf letztere Bezug genommen (Ez. 37,1): »Die Hand des Herrn legte sich auf mich, und der Herr brachte mich im Geist hinaus und versetzte mich mitten in die Ebene. Sie war voll von Gebeinen.«

Die Texte des Jeremias und des Ezechiel finden am Karfreitag und Karsamstag in der Liturgie Verwendung. Die Titulatur des Anastasisbildes ist Psalm 81(82),8, welcher auch in der Osternachtsliturgie verwendet wird. Ein weit deutlicherer Hinweis auf die Osterzeit ist die Plazierung des Basiliosbildnisses unterhalb des Kreuzes. Der hl. Basilios der Große, dem in dieser Kirche auch ein eigener Lebenszyklus gewidmet ist, war nicht nur ein Lokalheiliger in Kappadokien, sondern auch der Verfasser der Osternachtsliturgie. Durch die erstmalige Eingliederung Johannes des Tüfers in das Anastasisujet wird zudem auf die Taufe in der Osternacht verwiesen.

Das Apsisprogramm bezieht sich historisch gesehen auf Tod und Auferstehung Christi, auf deren soteriologische und endzeitliche Bedeutung, sowie christologisch auf die Zwei-Naturen-Lehre und liturgisch auf die Eucharistiefeier und insbesondere auf Ostern.

In den Randpsalterillustrationen ist das Anastasismotiv aus dem Leben Jesu-Zyklus herausgerissen. Als Festtagsbild lassen sich die Miniaturen mit dem Anastasisujet nicht ansprechen, da andere Psalmstellen, die auch in liturgischen Texten an Ostern vorkommen, mit den Sujets der Salbenträgerinnen am Grabe oder dem sich aus dem Grabe erhebenden Christus illustriert sind. Diese Bilder sind zwar alle auf Ostern bezogen, doch dem Text untergeordnet. Ihr Zweck ist es, nach Art der Rubriken, die Aufmerksamkeit des Lesers auf den liturgischen Kontext der folgenden Textpassage zu lenken.¹⁸⁰

Die Anastasisdarstellungen in dem Lektionar der Eremitage (Abb. 18) und dem

¹⁸⁰ Kartsonis, S. 177;

Neuen Testament aus der Amberg-Herzog-Sammlung (Abb. 25) leiten zum Johannesevangelium ein. In beiden stehen die ganzseitigen Hadesfahrtbilder den gleichformatigen Bildern des Evangelisten Johannes gegenüber. Der Text Joh. 1, ff. ist die Evangeliumslesung in der Liturgie der Osternachtsfeier. Insofern beziehen sie sich genauso wie die Randpsalterminiaturen auf Ostern. In diesen beiden Beispielen hat sich das Bild jedoch vom Text durch das Ganzseitenformat abgehoben und verselbständigt. Beide Miniaturen lassen sich als Osterbilder ansprechen. Bei der Betrachtung des Anastasisbildes denkt der Gläubige mittels der Hilfe des gegenübergestellten Evangelistenbildes an das Evangelium und somit an die Osternachtsfeier.¹⁸¹

Es läßt sich festhalten, daß das Motiv, welches in der Anfangsphase zunächst in einen Leben Jesu Zyklus eingebettet gewesen ist, sich im ostkirchlichen Raum seit dem 10. Jahrhundert als Festtagsbild zu etablieren beginnt. Kennzeichnend hierfür ist die Titulatur »Anastasis«, sowie der Verweis -durch die Aufnahme Johannes des Täufers und durch die Gegenüberstellung mit dem Taufmotiv- auf die liturgische Osterfeier. Die ganzseitigen Miniaturen beweisen, daß der Betrachter um die Jahrtausendwende mit dem Anastasisbild die Osternachtsfeier in Verbindung bringt, ohne auf schriftliche Hilfestellung angewiesen zu sein.

Die Vielfältigkeit der Bildaussage, vor allem im christlichen Osten, ist jedoch nicht nur allgemein und unpersönlich. Die allegorisch-heilsgeschichtliche Bedeutung hat dazu geführt, daß das Motiv auch durch eine individuelle Note bereichert worden ist.

Das -in die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts datierte- Höllenfahrtbild in der Unterkirche von S. Clemente II. (Abb. 41), sowie das Mosaik in der Zenokapelle von Sta Maria Prassede (Abb. 38) sind in Bezug zum Totenkult gesetzt. Links neben der Darstellung in S. Clemente II. ist die Halbfigur eines Mönches der östlichen Christenheit mit rechteckigem Nimbus¹⁸² zu sehen, welcher als der hl. Slawenapostel Kyrillos identifiziert worden ist.¹⁸³ Sein Sarkophag ist vermutlich unterhalb des Bildes situiert gewesen.¹⁸⁴ Durch den Kontext des Grabes wird die

¹⁸¹ Kartsonis, S. 177ff.;

¹⁸² Zur rechteckigen Nimbusform als Hinweis auf Porträtgenauigkeit und im Zusammenhang mit Grabporträts siehe Osborne (wie Anm. 92), S. 269ff.;

¹⁸³ Osborne (wie Anm. 92), S. 280ff.;

¹⁸⁴ Osborne (wie Anm. 92), S. 281ff.;

allgemeine soteriologische und endzeitliche Aussage des Descensusbildes persönlich unterlegt. Im Bild manifestiert sich die Auferstehungshoffnung aller Menschen, besonders aber des dort Bestatteten. Die gleiche Funktion kommt der Darstellung des Unterweltsganges Christi in der Zenokapelle zu, welche Papst Paschalis I. (817-824) als Grabkapelle für seine Mutter Theodora errichtet hat. Ihr Bildnis, versehen mit einem rechteckigem Nimbus, befindet sich in allernächster Nähe des Hadesfahrtmotivs.¹⁸⁵

Als Sujet der Grabkunst wird dem abendländischen Höllenfahrtsbild eine private, in die Endzeit weisende Bedeutungsebene beigelegt. Die Betonung des individuellen Heils ist auch im ostkirchlichen Pendant durch einen sepulchralen Bezug oder durch die Beifügung des Stifterporträts, wie beispielsweise im Taubenschlag zu Çavusin, möglich.¹⁸⁶ In den folgenden Jahrhunderten wird sich diese persönliche Heilssehnsucht immer wieder in Hadesfahrtbildern des christlichen Ostens, aber auch in westlichen Darstellungen der Höllenfahrt Christi finden.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Brenk, Beat, Zum Bildprogramm der Zenokapelle, in: *Archivo Español de Arqueología, Homenaje al Prof. Helmut Schlunk*, vol. 45-47, Madrid 1972-1974, S. 213ff.; Kartsonis, S. 88ff.; Ausführlich hat diese Thematik Teteriatnikov, Natalia, *Private salvation programs and their effect on byzantine church decoration*, in: *Arte medievale*, no. 7, 1993, S. 47ff. untersucht. Auch der Zyklus der Grabkapelle Johannes VII. (Abb. 3) wird von ihr –sicherlich zurecht- in dieser Hinsicht interpretiert.

¹⁸⁶ Weitere Belege bei Teteriatnikov (wie Anm. 185), S. 57ff.;

¹⁸⁷ Siehe das Kapitel IV.4.3. und V.3.3.

IV. Die Motivgeschichte im Abendland nach dem Schisma von 1054

Der Begriff »Abendland« umschreibt allgemein räumlich die Gemeinschaft der westeuropäischen Staaten bzw. Völker, welche kirchlich bis zur Reformation römisch- katholisch, danach gemischt konfessionell geprägt gewesen sind. Die Bezeichnung ist als Abgrenzung zum Morgenland, d.i. zur östlichen, von Byzanz beeinflussten Christenheit, als auch zum christlichen beziehungsweise zum islamischen Orient gedacht. Kulturell gesehen gliedert sich das Abendland in viele unterschiedliche nationale, regionale und lokale Zonen auf.¹

In dieser Studie, welche einen Überblick über das Sujet des Abstiegs Jesu in die Unterwelt vermitteln soll, ist es –trotz zahlreicher Bildbelege– nicht möglich, örtliche Eigenheiten bezüglich der Gestaltung des Motivs besonders zu berücksichtigen. Aufgrund der auffallenden ikonographischen Verschiedenheiten ist es jedoch notwendig, den italienischen Kunstraum innerhalb der abendländischen Entwicklung gesondert zu betrachten.² Die Ordnung des Bildmaterials erfolgt chronologisch und ist an den Hauptcharakteristika, welche mehreren Darstellungen gemeinsam sind, vornehmlich der Bewegungsrichtung Christi oder dem Aussehen der Unterwelt, ausgerichtet.³

IV.1. Der italienische Kunstraum

Italien ist seit der Antike –in geistiger, wie in materieller Hinsicht– der Umschlagplatz für kulturelle »Güter« zwischen Abendland und christlichem Osten. In diesem Spannungsfeld, einem Knotenpunkt verschiedener Anschauungen, Gedanken, Meinungen und deren Objektivierungen, sind in einer Mischung von Adaption und Neuschöpfung in fast jeder Epoche Kunstwerke von hoher Qualität entstanden, deren Ausstrahlung oftmals nachhaltig auf das übrige westliche Kunstschaffen eingewirkt hat.⁴

¹ Zur Definition des Abendlandes siehe den kurzen und prägnanten Artikel von Rahner, Karl, Abendland, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, Freiburg im Br. 1957³, Sp. 15ff.;

² In dieser Studie wird das Motiv der Höllenfahrt Jesu in Italien nur bis zum 18. Jahrhundert untersucht, da später angefertigte, mir bekannte Darstellungen des Sujets –im Gegensatz zum nordeuropäischen Raum– kein eigenes Kapitel mehr füllen würden.

³ Es wird von Fall zu Fall, d.h. in der Regel in jeder Epoche neu entschieden, anhand welcher Kennzeichen einerseits eine gewisse Ordnung hergestellt, andererseits der Bildinhalt am Besten verdeutlicht werden kann.

⁴ Zur italienischen Kunst siehe als Einführung White, John, Art and Architecture in Italy, 1250-1400, Suffolk 1966; Freedberg, S.J., Painting in Italy, 1500 to 1600, Suffolk 1971;

Das Motiv der Höllenfahrt Christi ist ein beredtes Zeugnis für die künstlerische Verarbeitung unterschiedlicher Einflüsse in Italien, deren allmählicher Verfremdung, sowie der gleichzeitigen bzw. anschließenden Neuakzentuierung oder auch Neuinterpretation des Bildinhalts.⁵

IV.1.1. Die mittelalterliche Epoche bis zum Trecento

Die mittelalterliche Kunst Italiens ist aufgrund der vielfältigen, gelegentlich auch kriegerischen Beziehungen zu Byzanz auffallend oströmisch geprägt. Es finden sich jedoch bei genauerem Hinsehen immer auch Merkmale anderer Kunstlandschaften oder einheimische Charakteristika.⁶

Die Orientierung am christlichen Osten kennzeichnet ebenfalls die meisten italienischen Darstellungen der Höllenfahrt Christi in Romanik und Gotik. Reine Nachahmung wird aber zumeist vermieden. In Details ist der Versuch erkennbar, das Sujet mittels eigener Ideen oder ikonographischer Anleihen aus anderen Kunstlandschaften in die einheimische »Sprache« umzusetzen.

IV.1.1.1. Der Descensustypus mit byzantinischen Anklängen

Der Descensustypus ist im italienischen Mittelalter eine geläufige Variante unter den Darstellungen des Abstiegs Jesu in die Unterwelt. Der byzantinische Einfluß auf die Bildgestaltung ist evident, doch lassen sich in der Regel –wie auch vor der Jahrtausendwende- Eigenheiten feststellen, welche auf abendländisches Ikonographierepertoire oder italienischen Schöpfergeist zurückzuführen sind.

⁵ Die ungedruckte Dissertation von Worthen behandelt ausführlich –jedoch vornehmlich für die Zeit der Renaissance- die Höllenfahrt Jesu. Die Ordnung seines Materials erfolgt chronologisch, jedoch nicht nach Typen, sondern nach der Provenienz. Um einen Überblick zu gewinnen und die Belege mit außeritalienischen Descensusbildern zu vergleichen, ist seine Vorgehensweise, welche für seine Studie gerechtfertigt ist, etwas verwirrend. In den letzten zwei Jahrzehnten sind zudem neue Erkenntnisse in der Forschung gewonnen worden, welche in der vorliegenden Arbeit –soweit bekannt- Berücksichtigung gefunden haben. Auch ist die Zahl der herangezogenen Bildbeispiele erweitert worden.

⁶ Eine gute Einführung in diese Thematik bietet Dodwell, C.R., *The pictorial arts of the West, 800-1200*, New Haven-London 1993, S. 158ff.;

Als Belege⁷ seien ein Fresko in S. Angelo zu Formis⁸ (Abb. 74), die Elfenbeindarstellungen des Antependiums der Kathedrale zu Salerno⁹ (Abb. 75) sowie eines Kästchens aus der Abtei Farfa¹⁰ (Abb. 76), die Miniatur eines Breviers aus Montecassino¹¹ (Abb. 77), ein bemaltes Kruzifix toskanischer Provenienz¹² (Abb. 78), die Bildfelder der Bronzetüren von Pisa¹³ und Monreale¹⁴ (Abb. 79/80), sowie der Kanzel von S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoia¹⁵ (Abb. 81), die Portalreliefs des Baptisteriums von Pisa¹⁶ (Abb. 82) und der Kirche Sta Maria della Salute zu Viterbo¹⁷ (Abb. 83), das nur durch ein Gemälde des Gentile Bellini überlieferte Lunettenmosaik der Hauptfassade von San Marco zu Venedig¹⁸ (Abb.

⁷ Das ikonographisch interessant erscheinende Descensusmosaik in Monreale kann in die Betrachtung nicht aufgenommen werden, da es unklar ist, inwiefern die Restaurierungen des 19. Jahrhunderts die Darstellung verfälscht haben. Sollte Christus Adam nicht am Handgelenk gepackt und nur sein Wundmal vorgezeigt haben, wie es jetzt zu sehen ist, wäre diese Bildgestaltung des Motivs –zumindest für die Zeit kurz vor 1200- einzigartig und ein Beleg für die einheimische Verfremdung ostkirchlicher Ikonographie. Demus, Otto, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, S. 162, Anm. 294 und Kitzinger, Ernst, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, S. 118ff.;

⁸ Das Fresko datiert in die Zeit zwischen 1072 und 1087, möglicherweise auch noch ein paar Jahre später. Morisani, Ottavio, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Napoli 1962, S. 48.

⁹ In seiner jetzigen, nicht ursprünglichen Gestalt besteht das Antependium zu Salerno aus 30 großen Elfenbeintafeln. Die Höllenfahrt Jesu ist zusammen mit der Heilung des Gelähmten auf einer Tafel (24,6 x 11,4 cm) abgebildet. Näheres bei Goldschmidt, Bd. 4, S. 36ff. und Bergman, Robert P., *The Salerno Ivories, Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge/Mass. und London 1980, welcher die Tafeln in die achtziger Jahre des 11. Jahrhunderts datiert.

Zum Stil hält Bergman fest (S.87): »The style of the Salerno ivories remains enigmatic and difficult to categorize: neither Byzantine nor Romanesque, neither wholly Italian nor Syro-Palestinian, but a complex amalgam of them all. In the end it remains unique, trully a reflection on the cultural ambience from which it issued.«

¹⁰ Das Kästchen (21 x 33,5 x 7 cm) ist um 1060 angefertigt worden. Bergman (wie Anm. 9), S. 81 und S. 128f., Abb. 154;

¹¹ Das Brevier von Montecassino aus der Bibliothèques Mazarine zu Paris, ms. 364, mit der Höllenfahrtdarstellung auf fol. 25^r, läßt sich in die Zeit zwischen 1099 bis 1105 einordnen. Leroquais, V., *Les Breviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Paris 1935, Planche V.;

¹² Das Kruzifix (377 x 231 cm) befindet sich in den Uffizien zu Florenz, Inv. Nr. 432, und wird um 1200 datiert. Offner, Richard und Steinweg, Klara, *Corpus of Florentine Painting*, Florenz 1993, Bd.I,1, S. 246.

¹³ Bei der Tür handelt es sich um die Porta di San Ranieri, das Ostportal des südlichen Querschiffes vom Dom zu Pisa. Die Reliefdarstellungen sind von Bonanus von Pisa um 1180 angefertigt worden. Die Titulusinschrift des Descensusbildes lautet: »Despoliatio infer(i)« (=Beraubung der Unterwelt). Mende, Ursula, *Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200*, München 1994, S. 171ff.;

¹⁴ Die zweiflügelige Bronzetür des Westportals des Doms ist von Bonanus von Pisa im Jahre 1185 geschaffen worden. Die Titulusinschrift des Descensusbildes lautet: » Princeps mundi iudicatus e(st)« (=Der Fürst der Welt ist gerichtet worden). Mende (wie Anm. 13), S. 174ff.;

¹⁵ Das 1239 angefertigte Kanzelrelief wird Guido Bigarelli zugeschrieben. Die enorme Plastizität der Figuren belegt –ebenso wie das Tympanon von Bitonto (Abb. 94)- die künstlerisch eigenständige Umsetzung des Themas in die Skulptur. Im Gegensatz zu den Darstellungen der Elfenbein- oder Bronzereliefs ist die Emanzipation des Bildhauers vom Medium der Malerei spürbar. Poeschke, Joachim, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Romanik, München 1998, S. 155 und Abb. 116;

¹⁶ Das Relief ist am Ostportal angebracht und wird um 1200 datiert. Poeschke (wie Anm. 15), S. 149ff.;

¹⁷ Das Bildfeld datiert um das Jahr 1300. Worthen, S. 377 und Anm. 23;

¹⁸ Das Mosaik ist im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden und in den Jahren 1617/18 durch ein thematisch gleiches Werk ersetzt worden. Siehe hierzu auch im Kapitel IV.1.5.2. Im großformatigen Gemälde (367 x 745 cm) des Gentile Bellini (1429-1507), welches eine Prozession mit der

84), als auch eine toskanische Zeichnung aus der Biblioteca Laurenziana¹⁹ (Abb. 85) angeführt.

Allen Beispielen ist die für den Abstiegstypus charakteristische Hinwendung Jesu zu Adam eigentümlich. Der mit Tunika und Pallium gewandete Christus, dessen bärtiges Haupt von einem Kreuznimbus umgeben ist,²⁰ bewegt sich in der Regel zur rechten Bildseite. Exemplarische Ausnahmen sind die Bildfelder der Bronzetüren von Pisa und Monreale. Von einer Mandorla ist der Erlöser nur auf dem Elfenbeinkästchen aus Farfa umhüllt. Mit der manchmal das Wundmal aufweisenden Rechten ergreift er das rechte Handgelenk Adams, allein auf der Bronzedarstellung in Pisa²¹ und dem Portalrelief in Viterbo benützt er hierzu seine Linke. In der anderen Hand hält er einen Kreuzstab²² oder –auf den frühen Darstellungen, wie in S. Angelo zu Formis oder auf dem Elfenbein von Salerno, und dem Mosaik von S. Marco- eine Schriftrolle. Seit dem 13. Jahrhundert weht gelegentlich am Kreuz eine Fahne.²³

Die Protoplasten sind -mit Ausnahme des Freskos in S. Angelo zu Formis, des Elfenbeins aus Farfa und des Reliefs in Viterbo- bekleidet. Adam ist auf den Bildern der Bronzetüren und des Farfakästchens stehend abgebildet, während er in allen anderen Darstellungen kniet. Eva –meist mittleren Alters- ist ihm in aufrechter Haltung zur Seite gestellt. Ihrem Befreier streckt sie ihre Hände, welche auf der Brevierminiatur, dem Kruzifix, dem Lunettenmosaik und dem Bronzefeld

Kreuzreliquie auf dem Markusplatz zeigt, ist das Aussehen festgehalten. Ob jedoch der umlaufende Text des »Ave Maria« das Mosaik tatsächlich gerahmt hat, ist aufgrund der fehlenden Beziehung zum Sujet fraglich. Das im Jahre 1496 entstandene Leinwandbild Bellinis ist heute in der Accademia zu Venedig ausgestellt. Valcanover, Francesco, Die Galerien der Accademia, Venedig 1996, S. 98f.; Polacco, Renato, San Marco, La Basilica d'oro, Milano 1991, S. 331;

¹⁹ Die Zeichnung (26,8 x 18,8 cm) aus der Biblioteca Laurenziana zu Florenz, Ms. Plut. 25,3 - f.378^r, datiert in die Zeit zwischen 1293 bis 1300. Degenhardt, Bernhard und Schmidt, Annegrit, Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450, Berlin 1968, Bd. 3, Taf. 13;

²⁰ Auf dem Relief der Bronzetür von Pisa ist der Kreuznimbus Jesu nicht zu erkennen. Sollte er nicht im Laufe der Zeit verwittert oder anderweitig zerstört worden sein, wäre dies eine seltene Ausnahme.

²¹ Hier umfaßt Jesus auch nicht das rechte, sondern das linke Handgelenk Adams.

²² Der Kreuzstab ist auf dem Türrelief in Monreale zerstört.

²³ Das früheste mir bekannte Beispiel einer Kreuzesfahne bei Darstellungen im Descensustypus findet sich auf der toskanischen Zeichnung aus der Biblioteca Laurenziana. In das Motiv hat diese Siegesstandarte jedoch schon früher Eingang gefunden, wie die sizilianische Miniatur aus der Zeit um 1200 (Abb. 115) belegt. Die Einfügung der Kreuzesfahne in das Motiv des »Descensus ad inferos« ist sicherlich durch den Hymnus des Venantius Fortunatus (um 535-nach 600) »Vexilla regis prodeunt, / Fulget crucis mysterium, / Quo carne carnis conditor / Suspensus est patibulo ...«, welcher in der Karwoche zur Vesper und am Karfreitag zur feierlichen Prozession gesungen worden ist, beeinflusst. Kayser, Johannes, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen, Paderborn 1881, S. 395ff.; Zum Kreuz mit Fahne bzw. zum Banner mit darauf abgebildeten Kreuz als Siegeszeichen siehe auch Erdmann, Karl, Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens, Stuttgart 1955, S. 30ff. und S. 166ff.;

in Pisa in byzantinischer Manier verhüllt sind,²⁴ entgegen. Im Verhältnis zu Christus sind die Ureltern der Menschheit zumeist kleiner abgebildet oder in eine tiefere Bildebene gestellt.

Neben Adam und Eva sind weitere Gestalten des Alten Testaments zu sehen.²⁵ Identifizierbar sind David, Salomon und Johannes der Täufer. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts nimmt die Zahl der alttestamentlichen Gerechten, wie die toskanische Zeichnung verdeutlicht, erheblich zu. Bei der jugendlichen Gestalt hinter Eva dürfte es sich um Abel handeln. In der Regel tragen diese Erlösten -bis auf Johannes den Vorläufer in einigen Bildern und David auf der Brevierminiatur- keinen Nimbus. Bemerkenswert ist, daß auf dem Fresko in S. Angelo zu Formis und auf der Miniatur von Montecassino neben David Johannes der Täufer situiert, Salomon aber nicht ins Bild gesetzt worden ist. Eine Seltenheit ist zudem die Gestaltung der Miterlösten auf dem Relief von Salerno. Nicht als normale menschliche Figuren, sondern als Mumien sind die Seelen der Verstorbenen verbildlicht.²⁶

Der Handlungsort ist auf dem Portalrelief von Pisa und dem Kanzelbild von Pistoia nicht,²⁷ auf den anderen Sujetzeugnissen aber sehr unterschiedlich dargestellt. Beinahe obligatorisch sind die zerborstenen, in einigen Bildern überkreuz liegenden Tore der Unterwelt. Die dazu gehörenden Schlösser, Riegel und Scharniere finden sich nur auf dem Fresko in S. Angelo zu Formis, der Miniatur aus Montecassino und dem bemalten Kruzifix. Auf den Bildfeldern der Bronzetüren von Pisa und Monreale, auf dem Portalrelief in Viterbo und der toskanischen Zeichnung liegt unter den Füßen Jesu die gefesselte Unterweltsfigur²⁸, welche auf dem Mosaik von S. Marco nach Adam greift. Ein

²⁴ Das Verhüllen der Hände ist eine Ehrfurchtsgeste und entstammt dem byzantinischen Kaiserzeremoniell. Hunger, Herbert, Reich der Neuen Mitte, Der christliche Geist der byzantinischen Kultur, Graz-Wien-Köln 1965, S. 77f.;

²⁵ Auf dem Elfenbein aus Farfa und den Portalbildern zu Pisa und Viterbo wird hierauf –wohl aus Platzmangel- verzichtet.

²⁶ Ansonsten ist dies in einem Höllenfahrtsbild nur im Fresko zu Cimitile (Abb. 43) und in den Exsultetrollen, wie in der Miniatur von Benevent (Abb. 66) und Gaeta I. (Abb. 73), zu finden.

²⁷ Für die Bildaussage wesentlich ist der Griff ans Handgelenk, nicht die Darstellung oder Andeutung der Unterwelt. Daher kann hierauf verzichtet werden, wenn Platzmangel, wie am Pisaner Portal, dazu nötig ist oder, wie beim Kanzelrelief, die künstlerische Qualität des Werkes leiden würde. Es ist davon auszugehen, daß Guido Bigarelli bewußt keine Flammen, Tore, u.ä. skulptierte, um die Monumentalität seiner Komposition nicht zu stören.

²⁸ Wie auch in den Belegen vor der Jahrtausendwende kann mit der Person des gefesselten Dämons sowohl die Personifikation der Unterwelt, als auch Satan gemeint sein. Reuter, Adele, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Diss., Leipzig 1913, S. 14ff.;

Sarkophag, welcher jedoch einem gemauerten Schacht²⁹ ähnelt, für die Protoplasten, David, Salomon oder Johannes dem Täufer ist auf dem Elfenbein von Salerno, auf der Brevierminiatur und dem Kruzifix zu sehen.

Neben den symbolhaften Andeutungen, wie zerborstenen Toren, Personifikation der Unterwelt und dem Sarkophag, ist die Totenwelt in einigen Beispielen auch räumlich gekennzeichnet. Auf dem Fresko in S. Angelo und dem Elfenbein aus Farfa umgreift eine Höhle das Geschehen.³⁰ Die Dunkelheit des Totenreichs öffnet sich auf dem toskanischen Kruzifix zu Füßen Jesu. Auf der Brevierminiatur ragen Adam, Eva und zwei weitere Personen aus einer Erdhöhle. Die Zeichnung aus der Biblioteca Laurenziana zeigt die alttestamentlichen Gerechten jeweils aus einer links und rechts am Bildrand liegenden Felsenhöhle kommend. Zudem ist unterhalb von Christus der Blick auf ein segmentbogenartiges schwarzes Loch freigegeben, in welchem die Hadesfigur liegt.

Als Hölle ist die Unterwelt durch züngelnde Flammen nur auf der Miniatur aus Montecassino und dem bemalten Kruzifix näher charakterisiert.

Eine ikonographische Ausnahmegestaltung ist eine Palme, unter welcher sich auf dem Bildfeld der Bronzetür von Pisa vier gekrönte Gestalten aufhalten. Der Palmbaum läßt sich als Symbol des Sieges Jesu über Unterwelt, Tod und Satan interpretieren, da der Palmzweig fast durchgängig als Siegestrophäe in der christlichen Kunst gedeutet wird.³¹ Um den gekrönten Personen einen Sinn zu geben, ist es jedoch eher denkbar, daß es sich um ein Bild des Paradieses handelt.

²⁹ Der schachtförmige bzw. brunnenartige Sarkophag erinnert an Offb. 9,2f.: »Und er öffnete den Schacht des Abgrunds. Da stieg Rauch aus dem Schacht auf, wie aus einem großen Ofen...« oder auch an Sacharja 9,11: »Auch deine Gefangenen werde ich um des Blutes deines Bundes willen freilassen aus ihrem Kerker, der wasserlosen Zisterne«. Diese alttestamentliche Passage ist typologisch oft auf die Höllenfahrt Christi ausgelegt worden. Allerdings wird »lacus« anstatt mit Zisterne oft als Grube übersetzt. Aquin, Thomas von, Summa Theologica, bearb. v. Adolf Hoffmann, Bd. 28, Heidelberg-Graz-Wien-Köln 1956, Questio 52, S. 164; Zur Vorstellung des Schachts oder Brunnens als Hölleneingang siehe Grübel, S. 57 und S. 76f.;

³⁰ In S. Angelo befindet sich nur ein Teil eines Torflügels und der rechte Fuß Christi außerhalb dieser Unterweltshöhle, auf dem Farfaelfenbein nur die Tore.

³¹ Bauer, S 257ff. geht wohl mit Recht davon aus, daß die vier Könige auf einem falschen Verständnis byzantinischer Anastasiskompositionen beruhen, in denen zwei gekrönte Herrscher, David und Salomon, oft auf der Christus abgewandten Seite stehen. Da sich zur Zeit des Descensus Jesu ad inferos nur Henoah, Elias und –je nach literarischer Vorlage– der gute Schächer, aber keine Könige im Paradies befunden haben, wird die diesbezügliche Deutung von Detzel, Heinrich, Christliche Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Br. 1894, S. 462 von ihr abgelehnt und stattdessen auf das apokryphe, sehr populäre Pseudo-Matthäus-Evangelium hingewiesen. Bauer führt die Stelle im 22. Kapitel an, in welcher Christus zum Palmbaum sagt: »Diesen Segen will ich auf Dich übertragen, auf daß zu allen, die in einem Wettstreit siegen werden, gesagt werde: Ihr habt die Siegespalme erlangt.« Deutsche Übersetzung zitiert nach Weidinger, Erich, Die Apokryphen, Verborgene Bücher der Bibel, Augsburg 1989, S. 459;

Die Figuren tragen die Kronen der Gerechtigkeit, welche -nach 2 Tim 4,8- der Weltenrichter am Jüngsten Tag den Erwählten geben wird.³²

Neben diesen Belegen verdient -aufgrund ihrer in der kunstgeschichtlichen Forschung heftig umstrittenen zeitlichen Einordnung- die Darstellung des Unterweltganges Christi auf der südwestlichen Säule des Ciboriumsaltars von San Marco zu Venedig (Abb. 86) eine eigene Betrachtung.³³ Diese oftmals ins fünfte, hier ins dreizehnte Jahrhundert datierte Ciboriumssäule gliedert sich in neun übereinanderliegende Register, von denen jedes aus einer Arkadenreihe mit neun Bögen besteht. Die sich im siebten Bildfries befindende Descensuskomposition nimmt vier dieser Nischen ein. In der Arkade rechts außen steht Christus, bekleidet mit Tunika und Pallium. Der bartlos dargestellte Erlöser trägt keinen Nimbus. Seine Linke rafft das Gewand, seine Rechte umfaßt die rechte Hand des in der nächsten, rechts von ihm gelegenen Arkade situierten Adams. Zu Füßen des greisen Protoplasten sind die Büsten Satans und des Unterweltherrschers, kenntlich an einem Diadem, zu sehen. In der folgenden Nische erhebt sich ein Auferstehender aus einem Sarkophag, indem er den Sargdeckel wegschiebt. Dahinter steht -vor einer Aedikula- eine Auferstehende, deren vom Pallium verhüllte Hände in Richtung Adam und Christus zeigen.³⁴ In der Arkade links außen sind zwei weitere Auferstehende abgebildet.³⁵

Auffallend ist die gemeinsame Abbildung von Satan und Infernus. Parallelen hierzu finden sich nur in den Exsultetrollen von Salerno (Abb. 105) und Velletri (Abb. 112),³⁶ sowie im Freskofragment von Treviso (Abb. 100).³⁷ Als schriftliche Vorlage wird das Nikodemusevangelium oder eine hiervon abhängige literarische Quelle vorgelegen haben. In diesem Apokryphon wird nicht nur ein Dialog zwischen den beiden Höllenpotentaten geschildert, sondern dem Unterweltherrscher von Christus auch befohlen, den gefesselten Satan bis zum

³² Diese Deutung bestätigt die Vermutung von Detzel (wie Anm. 31), S. 462. Siehe hierzu auch Erffa, S. 101;

³³ Siehe hierzu die Bemerkungen im Anhang, Kapitel VII.1., zur Datierungs- und Provenienzfrage. Vgl. Lucchesi-Palli, Elisabeth, Die Passions- und Endscenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig, Prag 1942; Weigel, Thomas, Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig, Münster 1997;

³⁴ Bei dieser Fauengestalt könnte es sich -wie vor allem die verhüllten Hände nahelegen- um Eva handeln. Lucchesi-Palli (wie Anm. 33), S. 105ff. und Weigel (wie Anm. 33), S. 283 vermeiden aber eine Festlegung.

³⁵ Die Inschrift lautet: »Surgunt corpora sanctorum. Expoliatio inferi.« Ausführliche Beschreibung auch bei Lucchesi-Palli (wie Anm. 33), S. 105ff. und Weigel (wie Anm. 33), S. 283;

³⁶ Vergleiche die Belegbeispiele im Kapitel IV.1.1.3.

³⁷ Zum Höllenfahrtsbild von Treviso siehe in Kapitel IV.1.1.2.

Jüngsten Gericht zu bewachen.³⁸ Die Darstellung der beiden in einem Bildfeld dürfte hierauf Bezug nehmen.

Der Descensustypus des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts erweist sich als sehr heterogen. In der Grundkomposition ist er der byzantinischen Katabasisvariante vergleichbar. Als ikonographische Besonderheiten des Abendlandes lassen sich die Nacktheit der Protoplasten, die gefatschten Seelen, der Verzicht auf die Gestalt Salomons, die Kreuzesfahne, die Palme und die Gestaltung bzw. deren vollkommene Negierung der Unterwelt als Felsenhöhle, Erdloch oder Feuerhöhle ansprechen. Die Verschiedenartigkeit im Detail beweist, daß zu dieser Zeit selbst im traditionellen Typus des Motivs kein einheitliches und verbindliches Schema gefunden worden war.

Die Bildaussage hat sich gegenüber den westlichen Bildern des Abstiegs Christi in die Unterwelt vor der Jahrtausendwende nicht geändert,³⁹ betont aber verstärkt bei den Darstellungen Jesu mit Kreuzesfahne den Sieg Christi über die dunklen Mächte. Das Pisaner Bronzerelief nimmt ebenfalls durch die Palme Bezug auf den Triumph des Herrn, enthält aber auch einen besondere eschatologische, sich in der Inschrift und dem Verweis auf das Paradies manifestierende Note.

IV.1.1.2. Der Ascensustypus nach oströmischer Vorlage

Im Gegensatz zum Descensustypus ist die italienische Ascensusvariante des Motivs –wie ihr Pendant im byzantinischen Reich-⁴⁰ nur innerhalb einer relativen kurzen Zeitspanne, vom beginnenden 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, anzutreffen.⁴¹ Anhand der bildnerischen Gestaltung ist es auf den ersten Blick schwer, viele der erhaltenen Zeugnisse von östlichen Anastasisbildern des Anabasistypus zu unterscheiden.⁴² Anderweitige Quellen, wie beispielsweise Stifterinschriften, oder aber ikonographische Details erlauben es jedoch, die Objekte italienischer Provenienz zuzuschreiben.

³⁸ Vergleiche den Text des Nikodemusevangeliums im Anhang.

³⁹ Siehe Kapitel III.3.

⁴⁰ Siehe hierzu Kapitel V.1.2.

⁴¹ Ausnahmen, wie die Miniatur des Cristoforo de Predis (Abb. 165) und einige wenige Höllenfahrtsbilder in der Übergangsphase von der Spätrenaissance zum Frühbarock - siehe hierzu Kapitel IV.1.5.2.- bestätigen die Regel.

⁴² Andere westliche, beispielsweise englische Ascensusdarstellungen lassen sich dagegen problemlos vom byzantinischen Pendant auseinanderhalten. Es ist mir nur ein Beispiel außerhalb der italienischen Kunst bekannt, welches dem ostchristlichen Anabasistypus auffallend ähnelt, ein

Das zerstörte, nur durch eine Zeichnung überlieferte Apsismosaik der Basilika Ursiana in Ravenna aus dem Jahre 1112⁴³ (Abb. 87) zeigt den ostkirchlichen Anabasistypus. Der auf beiden Hahlestüren stehende Christus nimmt die Bildmitte ein. Zu seiner Rechten sind Adam und Eva, zu seiner Linken David und Salomon in Sarkophagen zu sehen. Unter dem Gottessohn öffnet sich das Dunkel der Unterwelt, in welchem der gefesselte Hades liegt. Mit der rechten Hand hat der Heiland das rechte Handgelenk des Protoplasten umfaßt und zieht ihn aus seinem Sarkophag. Die Körperhaltung Jesu, dessen Blick zum Betrachter zeigt, ist von Adam abgewandt. Der Kreuzstab in der ausgestreckten Linken gibt die aufwärts, aus dem Totenreich hinaus strebende Bewegungsrichtung Christi an.

Die Nachzeichnung des Mosaiks weist möglicherweise einige Ungenauigkeiten gegenüber dem nicht mehr erhaltenen Original auf. Im Wesentlichen ist sie jedoch am Grundschemata der byzantinischen Anabasisvariante orientiert, deren Gestaltung durch illuminierte Handschriften oder aber auch in monumentaler Form, beispielsweise als Feld einer Bronzetür, wie es auf dem 1070 in Konstantinopel geschaffenen Tor der Basilika San Paolo fuori le mura in Rom⁴⁴ anzutreffen ist, nach Italien vermittelt worden ist.

Die Problematik der Herkunftsbestimmung läßt sich exemplarisch an einem Elfenbeintriptychon (Abb. 88) aufzeigen, welches zerlegt die Einbände eines Lektionars und eines Evangeliars aus Freising geschmückt hat. Es ist jüngst ins Ende des 10. Jahrhunderts datiert worden, die Provenienz soll Konstantinopel sein.⁴⁵ Diese Zeitbestimmung dürfte etwas zu früh sein, da es ansonsten das älteste Beispiel des Anabasistypus außerhalb der Buchmalerei wäre, wofür es jedoch keinen Anhaltspunkt gibt. Denkbar wäre frühestens das zweite Viertel des 11. Jahrhunderts. Ikonographisch ist es nur schwer möglich, die Bosphorusmetropole als Herstellungsort auszuschließen. Lediglich mit der Figur auf der linken Seite des Hadesfahrtbildes, oberhalb des Königspaares David und Salomon, ist ein Anhaltspunkt gewonnen, welcher auf eine westliche Entstehung schließen läßt.

Elfenbein spanischer Provenienz aus dem 12. Jahrhundert, welches sich in der Eremitage zu St. Petersburg befindet. Siehe Goldschmidt, Bd. 4, Abb. 97;

⁴³ Gulassi, Giuseppe, Roma o Bisanzio, Bd. 1, Rom 1953, fig. 144; Pasio, Silvia, Osservazioni sui frammenti del mosaico absidiale della Basilica Ursiana, in: Felix Ravenna, Rivista di Antichità ravennati, cristiane e bizantine, Bd. 111/12, 1976, S. 213-239;

⁴⁴ Mende (wie Anm. 13), S. 97;

⁴⁵ Das Elfenbein befindet sich seit der Säkularisation in der Bayerischen Staatsbibliothek, clm 6831 (Lektionar) und clm 6832 (Evangeliar). Die Maße des Triptychonflügels mit den Szenen Heimsuchung, Darbringung Jesu im Tempel und Höllenfahrt betragen 14,5 x 7,8 cm. Baumstark,

Handelt es sich bei dieser Gestalt um einen Engel, wie die Durchbrechung des linken Bildrahmens mittels eines flügelartigen Objekts vermuten läßt,⁴⁶ dürfte eine Entstehung im Abendland, vermutlich in Süditalien, wahrscheinlich sein. Engel erscheinen auf byzantinischen Anastasisbildern des Anabasistypus nur äußerst selten, ansonsten bei der Katabasisvariante in der Regel erst seit dem 13. Jahrhundert.⁴⁷

Als ein westliches Charakteristikum kann auch die Musterung der Sarkophage, deren Aussehen eher an gemauerte Brunnen erinnert, angesprochen werden.⁴⁸ Auch andere Elfenbeinarbeiten, welche den Ascensustypus verbildlichen, wie ein Fragment der Mitteltafel eines Elfenbeintriptychons aus dem Museum für Spätantike und byzantinische Kunst zu Berlin (Abb. 89),⁴⁹ ein ebenfalls leicht zerstörtes Elfenbein aus Lyon⁵⁰ (Abb. 90) und eines aus der Sammlung Wernher zu Lutau (Abb. 91),⁵¹ weisen diese Strukturierung der Sarkophage auf. In der Forschung werden diese Objekte zur sog. »Rahmengruppe« gezählt und allgemein als byzantinisch eingeordnet. Eine Entstehung im oströmisch stark beeinflussten Süden Italiens ist zwar nicht ausgeschlossen, aber auch nie belegt worden.⁵²

Reinhold (Hrsg.), Rom und Byzanz, Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen, München 1998, S. 185ff.;

⁴⁶ Auch Goldschmidt und Weitzmann, Bd. 2, S. 30 halten die Gestalt für einen Engel.

⁴⁷ Siehe hierzu in den Kapiteln V.1.1. und V.1.2.

⁴⁸ Auf eindeutig der abendländischen Kunst zugehörigen Objekten, wie dem Elfenbein von Salerno (Abb. 75) und der Brevierminiatur von Montecassino (Abb. 77), ist diese Sarkophaggestaltung zu finden, während sie auf byzantinischen Anastasisbildern nie anzutreffen ist. Zur Bedeutung des Brunnen als Hölleneingang siehe Anm. 29.

⁴⁹ Das Elfenbein, Inv. Nr. 1792, hat die Maße 15,7 x 8,9 cm. Goldschmidt und Weitzmann, S. 77, Nr. 217; Brandt, Michael und Eggebrecht, Arne, Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Ausstellungskatalog, Hildesheim-Meinz 1993, Bd. 2, S. 556f.

⁵⁰ Die sich in den »Musées du Palais des Arts« zu Lyon befindliche Tafel mißt 11,6 x 8,8 cm. Goldschmidt und Weitzmann, S. 76, Nr. 218.

⁵¹ Das Elfenbein (18,5 x 13,5 mm) bildet die Mitte eines nicht mehr erhaltenen Triptychons. Goldschmidt und Weitzmann, S. 76, Nr. 209. Buckton, David, Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections, London 1994, S. 146;

⁵² Die Herkunftsbezeichnung »Konstantinopel«, wie bei Brandt und Eggebrecht (wie Anm. 49), S. 556 ist überzeichnet. Auch die beiden nimbierten, bärtigen Figuren oberhalb Evas auf dem Berliner Elfenbein und über den Königen auf der Tafel der Sammlung Werher finden sich auf rein byzantinischen Anastasisdarstellungen nicht, dafür aber beispielsweise in der Exsultetrolle aus Montecassino (Abb. 102). Es dürfte sich bei ihnen um Johannes den Täufer und den Propheten Jesaja handeln. Zu den Objekten der Rahmengruppe und ihrer möglichen westlichen Herkunft siehe Goldschmidt und Weitzmann, S. 20f.;

Die Gestaltung der Hadesfahrtbilder auf den Bronzetüren von Trani⁵³ und Ravello⁵⁴ (Abb. 92/93) scheint mit dem byzantinischen Anabasistypus identisch zu sein. Das Relief von Trani ist zudem mit dem Titulus »Anastasis« versehen. Einzige Unstimmigkeiten sind der Griff Jesu an das linke Handgelenk Adams sowie das lanzenartige Halten des Kreuzstabes vor der Brust. Das Ergreifen des linken Armes findet sich jedoch auch auf einigen ostkirchlichen Darstellungen.⁵⁵ Dagegen ist es im christlichen Osten üblich, daß Christus den Kreuzstab in seiner Linken vom Körper entfernt hält. Vorbilder für einen anderweitigen Umgang mit dem Kreuz, als auch für das Führen vor dem Körper sind aus der abendländischen Kunst, beispielsweise aus den Exsultetrollen, bekannt.⁵⁶

Das um 1200 skulptierte Hauptportaltympanon des Doms S. Valentino zu Bitonto⁵⁷ (Abb. 94) zeigt ebenfalls in enger ostkirchlicher Anlehnung den Ascensustypus. Links und rechts des mittig situierten Christus stehen jeweils drei Figuren, deren Größe nach außen, dem Verlauf des Tympanonbogens gemäß, abnimmt. Der Messias hat die Rechte des rechts von ihm plazierten Adams gepackt, in der Linken hält er von sich gestreckt den Kreuzstab. Die Bewegungsrichtung Jesu verläuft zu seiner Linken, nur sein Blick ist leicht dem Urvater der Menschheit zugewandt. Hinter Adam ist Eva, dahinter vermutlich Abel zu sehen. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich David, kenntlich an Krone und Harfe, dahinter wahrscheinlich Johannes der Täufer, wie seine auf den Erlöser weisende Hand vermuten läßt, und abschließend Salomon, welcher an der Krone als solcher zu identifizieren ist. Als italienisches Merkmal ist vornehmlich das instrumentale Attribut Davids anzusprechen. Das Fehlen jeglichen Hinweises auf die Unterwelt basiert vermutlich auf bildhauerischen Überlegungen.

Die Hadesfahrtbilder der Mosaiken von Sta Maria Assunta in Torcello⁵⁸ und S. Marco in Venedig⁵⁹ (Abb. 95/96), welche beide mit »Anastasis« tituliert sind, lassen sich bei flüchtigem Hinsehen auch byzantinischem Kunstschaffen zuordnen.

⁵³ Die Bronzereliefs des Domwestportals von Trani sind von Barisanus von Trani um 1180/90 angefertigt worden. Mende (wie Anm. 13), S. 167ff.; Walsh, David A., *The Bronze Doors of Barisanus of Trani*, in: Salomi, Salvaorino, *Le porte di Bronze dall'Antichità al secolo XIII*, Rom 1990, S. 399ff.;

⁵⁴ Die zweiflügelige Tür mit Reliefdarstellungen des Domwestportals wurde von Barisanus von Trani 1179 fertiggestellt. Mende (wie Anm. 13), S. 164ff.

⁵⁵ Vgl. hierzu im Kapitel V.1.2. »Der Anabasistypus«.

⁵⁶ Siehe Belege in den Kapitel über Exsultetrollen III.5. und IV.1.1.3.

⁵⁷ Poeschke (wie Anm. 15), S. 177f.;

⁵⁸ Das Mosaik wird um 1175 datiert. Polacco, Renato, *La Cattedrale di Torcello*, Treviso 1984;

⁵⁹ Das Mosaik stammt aus der Zeit um 1200. Demus, Otto, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Bd. I., *The Eleventh and Twelfth Centuries*, London 1985, S. 206f.;

In Torcello weisen jedoch die verkleinerte, beinahe miniaturhafte Figur des auf den Rücken liegenden Hades, die Vielzahl der alttestamentlichen Gestalten hinter Johannes dem Täufer, sowie die kleinen, weißgekleideten⁶⁰, in Sarkophagen stehenden Personen in einer höhlenförmigen Ausbuchtung zu Füßen Adams und Johannes des Vorläufers auf westliche Künstler hin.⁶¹ Die aus einem Sarkophag ragenden weißgewandeten Gestalten auf dem Mosaik von S. Marco bezeugen ebenfalls italienische Provenienz. Auch die unverhüllten Hände Evas, welche als alte Frau charakterisiert ist, sowie der Verlust der Symmetrie deuten in diese Richtung.

Erstmals im Abendland wird im Ascensusbild der Markuskirche neben der Adam-Christus-Typologie auch das Interesse an der die Gottesmutter präfigurierenden Eva deutlich vor Augen geführt.⁶² In ihrer Gewandung und der fürbittenden Haltung ihrer Hände erscheint die Urmutter im Typus der Muttergottes.

Es ließen sich noch weitere Belege anführen, wie etwa die Fresken in S. Tommaso zu Varano⁶³ (Abb. 97) oder der Dreifaltigkeitskirche in Saccargia⁶⁴ (Abb. 98), bei denen ikonographisch das byzantinische Schema -abgesehen von Kleinigkeiten- übernommen worden ist. Stilistisch ist die abendländische Herkunft jedoch unübersehbar.

Um ein eindeutig abendländisches Erzeugnis handelt es sich bei Objekten, in denen die Unterwelt als Hölle charakterisiert ist, wie auf dem vor 1134 bemalten Kruzifix von Rosano (Abb. 99).⁶⁵ Auf einem Freskofragment aus Treviso⁶⁶ (Abb. 100) ist der Ascensustypus mit einer ausgeprägten Höllentopographie verbunden. Zu Füßen

⁶⁰ Die Abbildung von weißgekleideten Personen geht möglicherweise auf deren Nennung in der zweiten lateinischen Bearbeitung des Descensuskapitels im Nikodemusevangelium zurück. Siehe den Text im Anhang.

⁶¹ In der Beschreibung des Hadesfahrtbildes sind die beiden, links und rechts übergroß stehenden Engel ausgeschlossen worden. Die Erzengel gehören in diesem Fall nicht direkt zum Motiv, sind aber im Sujetkontext zu betrachten. - Ein weiterer Beleg für westliches Kunstschaffen.

⁶² Zur Eva-Maria Typologie siehe Kapitel III.2., Anm. 77 und Erffa, S. 211ff.;

⁶³ Das Fresko datiert in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts. Bauer, S. 267; Lehmann-Brockhaus, Otto, *Abruzzen und Molise*, München 1983, S. 182, Abb. 138.

⁶⁴ Das Fresko ist Ende des 12. Jahrhunderts gemalt worden. Accascina, Maria, *Gli affreschi di S. Trinita di Saccargia*, in: *Bollettino d'Arte*, Bd. 38, 1953, S. 21ff. und Garrison, E.B., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Florenz 1953, S. 194ff.;

⁶⁵ Das Kruzifix aus dem Chor des Klosters Sta Maria zu Rosano mißt 253 x 230 cm. In der Höllenfahrtdarstellung sind die Art des Kreuztragens sowie die Position Jesu am äußeren rechten Bildrand als weitere abendländische Merkmale zu werten. Offner und Steinweg (wie Anm. 12) S. 206;

⁶⁶ Das Fragment aus der Zeit um 1260 befindet sich im Diözesanmuseum zu Treviso. Bettini, Sergio, *Appunti di Storia della Pittura veneta nel medioevo (II)*, in: *Arte veneta*, Bd. 21, 1967, S. 21ff. und Bettini, Sergio / Furlan, Italo, u.a., *Venezia e Bisanzio*, Ausstellungskatalog, Venedig 1974, Abb. 59.

Jesu sind zwischen den überkreuz liegenden Höllentoren zwei Köpfe zu sehen, welche als Personifikationen von Hades und Thanatos bzw. lateinisch von Infernus und Mors gelten können. Darunter ist in einer Feuerhölle Satan auf einem Thron sitzend dargestellt. In beiden Händen hält er je einen Schlangenkopf, wobei die rechte Schlange in ihrem Maul einen Apfel⁶⁷ hat. Die Darstellung nimmt durch die Gliederung der Unterwelt in zwei Bereiche Bezug auf die katholische Lehre von der Hölle der Verdammten und dem »Limbus patrum«.⁶⁸

Von ikonographischen Interesse ist bezüglich des Ascensustypus, aber auch des Sujets im allgemeinen, eine, ins frühe 13. Jahrhundert zu datierende, Evangeliarminiatur aus dem oberitalienischen, bei Modena gelegenen Kloster Nonantola (Abb. 101).⁶⁹ In der Bewegungsrichtung des sich aus der Unterwelt entfernenden und die Protoplasten mitnehmenden Erlösers steht –rechts am Bildrand– ein nur mit einem Lendenschurz bekleideter Mann, welcher mit der Rechten einen Kreuzstab schultert. Nach Hoffmann handelt es sich um den guten Räuber Dismas,⁷⁰ welchem –nach Lk 23,39ff.– der gekreuzigte Jesus noch am gleichen Tag das Paradies versprochen hatte. Die Integration des Dismas⁷¹ in das Sujet beruht im vorliegenden Fall auf der ersten Variante des Nikodemusevangeliums, in welcher geschildert wird, wie der Schächer kurz vor den Vorvätern ins Paradies eingeht. Seine diesbezügliche Vorläuferrolle erklärt seine Stellung im obigen Bild vor dem ins Himmelreich aufbrechenden Erlöser.⁷²

Abschließend läßt sich festhalten, daß die Darstellung des Unterweltganges Jesu nach dem abendländischen Ascensustypus wie keine andere Variante dieses Motivs an der byzantinischen Kunst orientiert ist. Die manchmal beigegebene Titulatur »Anastasis« belegt die Vorbildfunktion des christlichen Ostens. Nur im Detail sind Unterschiede konstatierbar. Betont wird in diesen Bildern die Auferstehung der

⁶⁷ Der Apfel als Attribut der Schlange verweist auf den Sündenfall. Siehe Os, H.W., Apfel, in: LCI, Bd. 1, Sp. 123f.; Aurenhammer, Hans, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Wien 1967, S. 171ff.; Guldán, S. 108ff.;

⁶⁸ Siehe hierzu Kapitel II.4.

⁶⁹ Ruysschaert, J., Les manuscrits de l'abbaye de Nonantola, Table de concordance annotée et index des manuscrits, Città del Vaticano o.J., S. 42, Anm. 1; Bauer, S. 267f.;

⁷⁰ Hoffmann, S. 86f. widerspricht wohl zurecht der Meinung von Bauer, S. 268, welche die Gestalt als Johannes den Täufer interpretiert.

⁷¹ Der Name des reuigen Schächers ist in den Evangelien nicht überliefert. Nach dem griechischen Nikodemusevangelium wird er Dismas, nach dem arabischen Kindheitsevangelium Titus genannt. Dismas ist der geläufige Name. Zum weiteren, ihn betreffenden Legendenkreis, vor allem seiner Verquickung mit der Kindheitsgeschichte Jesu, siehe Lucchesi Palli, Elisabeth, Dismas, der reuige Schächer, in: LCI, Bd. VI, Sp. 68ff., sowie Kretzenbacher, Leopold, St. Dismas, der rechte Schächer, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark, Graz 1951, Bd. 42, S. 119ff.

⁷² Hoffmann, S. 86.;

verstorbenen Gerechten des Alten Testaments, aber auch die sich in diesem Sujet manifestierende Auferstehungshoffnung für den Neuen Bund.

IV.1.1.3. Die Höllenfahrt Jesu in den Exsultetrollen

Die Darstellungen der Höllenfahrt Christi in Exsultetrollen aus der zweiten Hälfte des 11. bis ins Ende des 13. Jahrhunderts erinnern noch entfernt an byzantinische Anastasisbilder. Ikonographische Details, wie zersprengte Tore, Scharniere, Schlösser und Riegel, sowie die am Boden liegende Unterweltsfigur, sind übernommen bzw. weiterverwendet worden. Wie schon in den Belegen zu Ende des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts sind sowohl der Descensus- und Ascensustypus, als auch die Besiegung der Unterweltsmächte verbildlicht worden.⁷³

Auf dem Höllenfahrtsbild in der ins letzte Viertel des 11. Jahrhunderts datierten Exsultetrolle aus Montecassino (Abb. 102), welche zum Bestand der Biblioteca Apostolica Vaticana gehört,⁷⁴ ist in der Bildmitte Christus im Descensustypus zu sehen. Der Erlöser befindet sich in einer von Flammen umzüngelten Höhle. Die Tore der Unterwelt sowie deren Beschläge und Scharniere sind aufgrund seines schwungvollen Eintretens, wie der wehende Mantelzipfel unterstreicht, verstreut worden. Mit der Linken ergreift er das rechte Handgelenk Adams, in der Rechten hält er einen Kreuzstab. Mit seinem rechten Fuß tritt er auf den Kopf der am Boden ausgestreckt liegenden Personifikation des Infernus⁷⁵. Neben Adam steht Eva, dahinter sind mehrere Erlöste⁷⁶ abgebildet. Auf der gegenüberliegenden Seite sind in einem gesonderten Höhlenschnitt Johannes der Täufer⁷⁷, David und Salomon, sowie weitere Gerechte lokalisiert.⁷⁸

⁷³ Zu den älteren Darstellungen der Höllenfahrt Christi in den Exsultetrollen siehe Kapitel III.5.

⁷⁴ Cavallo, Guglielmo, *Exultet, Rotuli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994, S. 235ff.; Die Inventarnummer in der vatikanischen Bibliothek ist: Barb. Lat. 592.

⁷⁵ Die Bezeichnung »Infernus« ist neben dieser Gestalt aufgeschrieben. Infernus entspricht der westlichen Unterwelt, der Hölle.

⁷⁶ Laut Inschrift werden sie als »Salvi« bezeichnet.

⁷⁷ Auf der Schriftrolle in seiner Linken ist zu lesen: »Ecce agnus Dei...« Wer der Prophet mit Heiligenschein neben ihm ist, läßt sich nicht eindeutig bestimmen. Möglicherweise ist es Jesaja, welcher nach dem Nikodemusevangelium folgendes sprach: »Ich habe, erleuchtet vom heiligen Geist, vorausgesehen und geschrieben: Die Toten werden auferstehen, und die in den Gräbern werden auferweckt werden, freuen werden sich die unter der Erde. Wo ist dein Stachel, Tod? Wo ist, Hades, dein Sieg?« Siehe Text im Anhang.

⁷⁸ Als Bilderläuterung ist folgender Text der Miniatur beigegeben: »Hic figuratur quando Christu ascendit ad infernum et li dampnati peccatori calcavit pedibus et iusti et li sancti patriarcha exthressit de limo, et trasseli con sua victoria nella gloria de paradyso in tale nocte nati ditta, unde omne homo et fidele de Christo che sta nella nocte, zo ene nel peccatu, prega ipsa ecclesia Christu

Im wesentlichen unverändert ist die Miniatur einer in der British Library zu London aufbewahrten Exsultetrolle aus derselben Abtei (Abb. 103) gestaltet, welche ebenfalls in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert wird.⁷⁹ Diese Darstellung illustriert den Vers: »Haec nox est, in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit.«⁸⁰

Eine Miniatur zum gleichen Vers in der kurz nach 1100 entstandenen Exsultetrolle aus Sorrento⁸¹ (Abb. 104) gibt das Motiv etwas anders wieder. Christus agiert aus dem Schutz einer mandelförmigen Mandorla heraus. In seiner Linken hält er den Kreuzstab an den Körper gepreßt, mit der rechten, das Wundmal aufweisenden Hand erfaßt er das rechte Handgelenk Adams. Rechts unterhalb der Mandorla liegen die zerbrochenen Türflügel und deren Beschläge. In der Gruppe neben und hinter dem knienden Urvater der Menschheit sind Eva, Johannes der Vorläufer, David, Salomon und weitere nicht näher charakterisierte Personen zu sehen. Sie kommen aus einem von Flammen umzüngelten Erdloch hervor. Auf der linken Seite begleiten zwei Engel das Geschehen.

In der Exsultetrolle von Fondi⁸² aus der Zeit um 1136 (Abb. 105) wird die Erlösung durch Christus ebenfalls aus der Mandorla, welche ihn wie ein Schutzschild umgibt, heraus gebracht. Die wenig bekleideten bzw. nackten Protoplasten entsteigen einer dunklen Höhle. Beim Hinausgehen aus diesem Verlies tritt Adam mit seinem Fuß auf die Infernusfigur.

Wie die Exsultetrolle II unterteilt auch die Rolle III von Gaeta⁸³ (Abb.106/107) aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Höllenfahrt in zwei Abschnitte, in die Besiegung der Unterweltsmächte und in die Befreiung der alttestamentlichen Gerechten. Ist in Gaeta II und III der Ascensustypus verwendet und die Attacke gegen die Unterweltsmächte aus der Mandorla heraus geführt worden,⁸⁴ so zeigt

che per la sua victoria li thrae ad luce, zo ene ad misericordia.« Zitiert aus Cavallo (wie Anm. 74), S. 237;

⁷⁹ Inventar-Nr. der British Library: ADD 30337; Cavallo (wie Anm. 74), S. 249ff.;

⁸⁰ Die Übersetzung lautet: » Dies ist die Nacht, in der nach dem Zerbrechen der Fesseln des Todes, Christus aus der Unterwelt als Sieger emporgestiegen ist.« Entnommen aus: Fuchs, Guido und Weikmann, Hans Martin, *Das Exsultet*, Regensburg 1992, S. 33; Cavallo (wie Anm. 74), S. 251.

⁸¹ Die Exsultetrolle befindet sich im Archiv der Abtei von Montecassino und wird in die Zeit zwischen 1105 und 1110 datiert. Cavallo (wie Anm. 74), S. 377ff.;

⁸² Die Exsultetrolle, welche in der Nationalbibliothek zu Paris, Nouv. Acq. Lat. 710, aufbewahrt wird, illustriert ebenfalls den Vers: »Haec nox est...«. Cavallo (wie Anm. 74), S. 273ff.;

⁸³ Die Exsultetrolle befindet sich im Diözesanmuseum zu Gaeta und wird kurz vor 1130 datiert. Cavallo (wie Anm. 74), S. 363ff.;

⁸⁴ Eine Beschreibung von Gaeta II siehe im Kapitel III.5.

die ebenfalls in diese Zeit zu datierende Exsultetrolle von Benevent⁸⁵ ein vereinfachtes Schema. Im ersten Teil seiner Höllenfahrt (Abb. 108) ersticht der von zwei Engeln begleitete Erlöser, welcher von keiner Mandorla umgeben ist, mit einer Lanze eine -am linken Bildrand- in einer Höhle sitzende, an den Beinen gefesselte Teufelsgestalt. In der Befreiungsszene (Abb. 109) steht Christus in einer Mischung aus Descensus- und Ascensustypus vor einer Feuerhöhle, welche auf der linken Bildseite lokalisiert ist. Mit der Rechten umfaßt der Herr das rechte Handgelenk Adams, mit der Linken schultert er den Kreuzstab. Aus der Flammenhöhle hinter Adam ragt Eva hervor. Anhand seiner von der Höhle wegzeigenden Fußstellung wird die Befreiung und das Aufbrechen ins Paradies angedeutet.

In der Höllenfahrtsepisode der Exsultetrolle von Salerno⁸⁶ (Abb. 110) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts führt Jesus, welcher rechts abgebildet ist, seinen Kampf gegen die Unterweltmächte von der Mandorla aus. Zwei Engel umschweben ihn. Mit der Linken stößt Christus einen Speer in den Hals des in einer Feuerhöhle sitzenden Satans. Dahinter hält sich eine weitere dunkle Gestalt auf. Die Rechte des Heilands ist im Segensgestus ausgestreckt.

In der nächsten Szene (Abb. 111) ist der Erlöser im Ascensustypus, umgeben von der Lichtaureole, rechts im Bild beim Verlassen der mit Flammenbüscheln gespickten, dunklen Hölle zu sehen. Mit der Linken schultert er den Kreuzstab, mit der Rechten zieht er Adam an seinem linken Handgelenk aus dem Sarkophag. Eva -hinter ihrem Mann stehend- erhebt bittend ihre Hände.

In der Exsultetrolle von Velletri⁸⁷ (Abb. 112) aus dem 13. Jahrhundert sind die Besiegungs- und Befreiungsszene in eine Miniatur komponiert. Christus, hinterfangen von einer mandelförmigen Lichtaureole, steht im Ascensustypus in der Bildmitte auf den beiden Torflügeln der Unterwelt. Mit seiner Rechten hat er das rechte Handgelenk Adams ergriffen und holt ihn aus dem Höllenloch. Mit der Linken führt Jesus einen Kreuzesspeer gegen zwei Höllengestalten am unteren linken Bildrand. Der Speer stößt in das Maul des vorderen Dämons. Hinter dem Urvater der Menschheit halten sich weitere Personen des Alten Testaments auf,

⁸⁵ Aufbewahrungsort für diese Handschrift ist die Bibliothek Casanatense in Rom, Cas. 724 (BI13) 3; Cavallo (wie Anm. 74), S. 319ff.;

⁸⁶ Die Exsultetrolle befindet sich im Diözesanmuseum zu Salerno. Cavallo (wie Anm. 74), S. 393ff.;

⁸⁷ Die Handschrift wird im Diözesanarchiv zu Velletri aufbewahrt. Cavallo (wie Anm. 74), S. 265ff.; Zu einem möglichen englischen Einfluß auf diese Miniatur siehe in Kapitel IV.2.1.1. das

unter ihnen Eva und der jugendliche Abel. Auf der anderen Bildseite bitten David und Salomon sowie weitere Gerechte um Erlösung. Johannes der Täufer weist auf Christus.

Eine Ausnahme unter den Miniaturen zum Vers: »Haec nox est...« findet sich in der Exsultetrolle von Troia⁸⁸ (Abb. 113) aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Auf die Wiedergabe von Adam, Eva oder anderer Personen des Alten Testaments ist verzichtet worden. Allein Christus ist abgebildet. Die dunkle Höhle der Unterwelt, in welcher die zerstörten Tore mit Schloß, Scharnieren und Beschlägen verstreut liegen, hat er bereits verlassen. Zügig –wie seine Fußstellung beweist- bewegt er sich von diesem Verlies weg, nur sein Kopf und seine Rechte sind noch rückwärts gewandt.

Mit dem ausgehenden 13. Jahrhundert endet auch die Zeit der illustrierten Exsultetrollen. Ihr Einfluß auf die bildnerische Gestaltung des abendländischen Höllenfahrtsbildes ist nicht zu unterschätzen. Die Aufteilung der Unterweltganges Jesu in zwei Szenen, die Verwendung des Ascensustypus, die gemeinsame Abbildung von Satan und Infernus, die Mumien-Gruppe, das Flammenmeer und die Darstellung der Unterwelt als Festung sind in diesen Handschriften erstmals feststellbar. Auch wenn viele dieser Elemente keine Popularität erreicht haben, sind westliche Kunstschaaffende oftmals von ihrer Ikonographie –wie Belege in der Malerei, Elfenbeinkunst und Skulptur nahelegen- angeregt worden.

IV.1.1.4. Nordeuropäische Bildelemente

Eine Reihe italienischer Darstellungen des Abstiegs Jesu in die Unterwelt weisen Merkmale auf, welche sich nicht aus der byzantinischen Kunst ableiten lassen. In der kunstgeschichtlichen Forschung ist diese Andersartigkeit gegenüber den »normalen«, von Ostrom geprägten Höllenfahrtsbildern oftmals durch nordeuropäischen Einfluß erklärt worden. Teilweise läßt sich diese Vermutung auch belegen. Einheimische Anleihen, vor allem aus den Exsultetrollen, sollten jedoch nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

Höllenfahrtsbild (Abb. 246) einer Rolle mit Passionsszenen, welche im »Museo Capitolare« zu Velletri aufbewahrt wird.

⁸⁸ Die Exsultetrolle ist im Besitz des Kapitelarchivs zu Troia. Cavallo (wie Anm. 74), S. 423ff.;

Eine regelrechte Höllenarchitektur bietet die Bronzetür von San Zeno in Verona (Abb. 114) aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.⁸⁹ In dem fragmentarisch erhaltenen Relief der Höllenfahrtsszene ist die Unterwelt als festungsartiges, durch Wehrtürme gesichertes Bauwerk, welches einen rechteckigen Platz umschließt, dargestellt. Auf der rechten Bildseite hat Christus den Mauerring durchbrochen. In der Linken hält er den Kreuzstab⁹⁰, mit der Rechten erfaßt er das linke Handgelenk Adams. Der Urvater der Menschheit hat mit seiner Rechten wiederum Eva ergriffen und zieht sie hinter sich her. Ein kleiner Teufel⁹¹ versucht, sie zurückzuhalten. Oberhalb des ersten Menschenpaares ist eine weitere Gestalt zu sehen, welche dem Ausgang zustrebt, aber noch von einem Dämon⁹² behindert wird. Ein anderer kleiner Teufel – abgebildet in der Bildmitte unten – springt kopfüber in einen brunnenartigen Schacht. Eine riesige Satansfigur ist – links im Bild – mittels eines Seiles um den Hals an die Festungsmauer der Hölle gefesselt und in einen Stock gespannt. Auf dem Schoß hält der Oberteufel eine Person⁹³ fest. In seiner bildnerischen Gestaltung ist dieses Bronzerelief einzigartig. Zwar wird die Hölle – vor allem nördlich der Alpen, aber auch von dort beeinflusst in Italien, wie beispielsweise auf einem Glasgemälde in San Francesco zu Assisi (Abb. 115)⁹⁴ – sehr oft als festungsartiges Gebäude verbildlicht, aber nicht als ein bewehrtes, eine rechteckige Fläche umfassendes Höllenrefugium.⁹⁵ Denkbar ist jedoch, daß

⁸⁹ Das Bildfeld hat die Maße 55 x 50 cm). Boeckler, Albert, Die Bronzetür von Verona, Marburg 1931, S. 13ff.; Neumann, Waltraud, Studien zu den Bildfeldern der Bronzetür von San Zeno in Verona, Frankfurt a. M. 1979, S. 32f.; Mellini, Gian L., I Maestri die Bronzi di San Zeno, Verona 1992, S. 60f., Abb. 33 und 36; Mende (wie Anm. 13), S. 146ff.;

⁹⁰ Der obere Teil des Stabes ist abgebrochen. Boeckler (wie Anm. 89), S. 13;

⁹¹ Der linke Arm dieses Dämons fehlt, der rechte Unterarm ist abgebrochen. Boeckler (wie Anm. 89), S. 13.

⁹² Von diesem Teufelchen sind nur noch Fragmente der Krallen und des Beines erhalten. Neumann (wie Anm. 89), S. 32;

⁹³ Boeckler (wie Anm. 89), S. 13 hält den Festgehaltenen für den Liebessünder Satans (nach Neumann (wie Anm. 89), S. 32 identisch mit Judas), ein Gegenstück zu den Seelen in Abrahams Schoß. In diesem Zusammenhang verweist er auf die romanische Graffito-Darstellung am Giebel von S. Zeno: Satan hält hier zwei Sünder auf den Knien gefangen. Siehe Gerola, Giuseppe, Il giudizio universale scoperto a San Zeno di Verona, in: Bolletino d'arte, Bd. 2, 1908, S. 470;

⁹⁴ Die Höllenfahrt Christi ist im Apsisfenster (A-VI, b5) der Oberkirche zu finden. Die Glasmalerei stammt aus der Zeit um 1255 und ist vor Ort von einer nordeuropäischen Werkstatt geschaffen worden. Martin, Frank, Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi, Regensburg 1997, S. 19ff. und S. 250;

⁹⁵ Nur in der Höllenfahrtdarstellung des Scheibenkreuzes von Soest aus der Zeit um 1210/20 ist ein ähnlicher Ansatz feststellbar. Eine von dort ausgehende Beeinflussung ist jedoch schon zeitlich nicht möglich. Ein anderes Motiv, eine Tafel (15 x 11,8 cm) mit der Geburt Christi aus dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts, welche sich im Schnütgen-Museum, Inv. Nr. B 104a und b befindet, zeigt die Gottesmutter, ihr Kind und ihren Mann innerhalb eines Kranzes der von sieben Türmen bewehrten Stadt Bethlehem. Diese Darstellung mag als beinahe zeitgleicher Beleg gelten, daß nördlich der Alpen eine Stadt bzw. ein Reich auf diese Art bildlich wiedergegeben worden ist. Eine Abbildung dieser Tafel siehe in Fillitz, Hermann, Das Mittelalter, Bd. 1, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5, Berlin 1969, Abb. 331;

einheimische Miniaturen, wie die burgähnlichen Bauten der Höllenfahrtsbilder in den liturgisch genutzten Exsultetrollen, anregend gewirkt haben. In der Siegesszene der um die Jahrtausendwende datierten Exsultetrolle aus der John Rylands Library zu Manchester (Abb. 71) ist beispielsweise ein ähnlicher Ansatz zu beobachten.

Bemerkenswert ist auch das Wegtauchen eines Teufels in eine tiefere Höllenebene. Diese Vorstellung einer Trennung zwischen »Limbus patrum« und eigentlicher Hölle ist hier erstmals in der italienischen Kunst zu finden.⁹⁶ Die Fesselung an ein Architekturglied ist auch in der nordeuropäischen Kunst dieser Zeit anzutreffen, wie beispielsweise auf dem Taufstein zu Freckenhorst (Abb. 325). Das in den Stock Sperren des Satans ist in Höllenfahrtsbildern dagegen nördlich der Alpen erst seit dem 13. Jahrhundert bekannt, in Spanien allerdings schon früher, jedoch nicht im Kontext dieses Motivs.⁹⁷

Die Ermittlung von Vorbildern für das Bronzerelief von San Zeno bleibt –trotz möglicher Anhaltspunkte– schwierig. Doch selbst bei der Annahme ikonographischer Anleihen aus anderen Kunstregionen erstaunt die künstlerische Kreativität.

Ebenfalls von Architektur, allerdings von einem baldachinartigen Überbau, wird die Unterweltsszene in einem sizilianischen Neuen Testament aus der Zeit um 1200 (Abb. 116) gerahmt.⁹⁸ Der Erlöser mit der Kreuzfahne in der Linken, mit der Rechten Adam hinter sich herziehend, strebt nach Art des Ascensustypus über die zerstörten Tore hinweg nach oben. Hinter Adam folgen weitere Auferstehende. Ein –übergroß dargestellter Engel– hat den gefesselten Satan an seinen Hörnern gepackt und in die Knie gezwungen.

In der kunstgeschichtlichen Forschung wird die Miniatur aus formalen und stilistischen Gründen mit der byzantinischen, aber auch mit der englischen

⁹⁶ Eine Unterteilung der Hölle in zwei Bereiche findet sich zeitgleich aber auch auf nordeuropäischen Höllenfahrtsbildern und vorher schon in der Miniatur der katalanischen Beatus-Apokalypse aus Gerona (Abb. 53). Das im Kapitel IV.1.1.2. vorgestellte Fresko aus Treviso (Abb. 100) stammt erst aus der Zeit um 1260.

⁹⁷ Zu den nordeuropäischen Belegen siehe im Kapitel IV.2.1.2. Zu möglichen spanischen Vorlagen, siehe Boeckler (wie Anm. 89), S. 29;

⁹⁸ Die Handschrift befindet sich im Getty Museum zu Los Angeles, Ludwig Ms. 1.5. Das Bild nimmt die untere Hälfte einer ganzseitigen, auf fol. 191^v abgebildeten Miniatur (24,5 x 15,5 cm) ein. Oben ist die Kreuzigung Jesu dargestellt. Auf den Schriftrollen, welche an den Seitenrändern mittig von Prophetenfiguren gehalten werden, ist links: »Attolite portas principes vestras« (Ps. 23,7) und rechts (orthographisch ungenau): »Portas ereas cinfringet averni« (Ps. 106,16) zu lesen. Siehe Evans / Wixom, S. 481, Euw, Anton und Plotzek, Joachim, Die Handschriften der Sammlung Ludwig, Bd. 1, Köln 1979, S. 67 und Pace, Valentino, Per la storia della miniature duecentesca a Roma, in: Bierbrauer, Katharina / Klein Peter K. / Sauerländer, Willibald, Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1200, Festschrift Florentine Mütterich, München 1985, S. 255-262;

Buchmalerei in Zusammenhang gebracht.⁹⁹ Ikonographisch läßt sich ein direktes Vorbild nicht bestimmen.¹⁰⁰ Der Ascensustypus ist jedoch im britischen Höllenfahrtsbild dieser Zeit nicht ungewöhnlich,¹⁰¹ so daß diese Illustration als besonderes Zeugnis für die in Süditalien, vor allem in Sizilien, sich kreuzenden normanischen und oströmischen Kunststile sowie deren Adaption und Weiterentwicklung durch einheimische Meister gelten kann.¹⁰²

Auf dem vermutlich zu einem Portal des Doms zu Monopoli gehörenden Architrav aus der dritten Viertel des 12. Jahrhunderts sind im mittleren Teil die Kreuzabnahme, die drei Frauen am Grabe und die Höllenfahrt Christi (Abb. 117) dargestellt.¹⁰³ In der Unterweltsszene ist der Herr nach Art des Ascensustypus zu sehen. Mit der Rechten hat er das rechte Handgelenk des Protoplasten ergriffen, hinter welchem weitere Auferstehende abgebildet sind. Ein Flügel des Höllentors liegt am Boden. Auf der linken Bildseite sitzt der gefesselte, bocksbeinige, fischhäutige und fratzenhafte Teufel auf einem aus zwei Fisch- oder Drachenköpfen zusammengesetzten Ungeheuer. Mit seinen Hufen tritt er auf eine Schlange. Mit der Linken versucht er, eine Seele am Verlassen der Hölle zu hindern.

Ein direkter Anknüpfungspunkt an andere Darstellungen des Sujets ist in diesem Fall ebenfalls nicht gegeben. Das Motiv des gefesselten Satans sowie ihn umringender Schlangen ist jedoch zeitgleich aus der Malerei nördlich der Alpen bekannt.¹⁰⁴

⁹⁹ »... a full page depiction of the Crucifixion and the Anastasis, themes found more often in missals, sacramentaries, and even psalters. Anton von Euw and Joachim Plotzek note that while these two themes can generally be associated with the Sicilian use of Byzantine art in Manuscripts and mosaics, as well as with Italian Romanesque painting, the page format with roundels, the meander pattern, and the foliage find their best correspondences in English illumination from the middle of the twelfth to the early thirteenth century. Even the poses and the drapery of the small figures indicate that the painter was familiar with English manuscripts.« Zitiert aus Evans und Wixom, S. 481;

¹⁰⁰ Die ikonographischen Details, wie das Niederdrücken des Teufels -bekannt vom Elfenbeinbecher aus dem Victoria und Albert Museum, Abb. 46- oder die baldachinartige Überfangung -in ähnlicher Weise zu betrachten im Salzburger Antiphonar von St. Peter (Abb. 326)-, weisen in verschiedene räumliche und zeitliche Richtungen.

¹⁰¹ Siehe hierzu beispielsweise im Kapitel IV.2.1.1.

¹⁰² Zur normanischen Herrschaft in Sizilien siehe u.a. Schack, Adolf F. Graf von, Geschichte der Normannen in Sizilien, Reprint von 1889, Essen o.J.; zum byzantinischen Einfluß siehe beispielsweise Falkenhausen, Vera von, Untersuchungen über die byzantinische Herrschaft in Süditalien vom 9. bis 11. Jahrhundert, Wiesbaden 1967; Michel, Anton, Die kirchlichen Wechselbeziehungen zwischen West und Ost vor dem verschärften Schisma des Kerullarios (1054), in: Ostkirchliche Studien, Bd. 1, 1952, S. 145ff.;

¹⁰³ Poeschke (wie Anm. 15), S. 107f.;

¹⁰⁴ Siehe beispielsweise im Kapitel IV.2.1.4. die Miniatur des Liutold-Evangeliars (Abb. 395).

Die durch Kriegseinwirkung stark in Mitleidenschaft gezogene, zweiflügelige Bronzetür des Domwestportals zu Benevent aus dem frühen 13. Jahrhundert beinhaltet in ihrem Reliefzyklus zum Leben Jesu ebenfalls ein Feld mit einer Höllenfahrtsdarstellung (Abb. 118).¹⁰⁵ Das Grundschema ist dem ostchristlich beeinflussten Descensustypus verpflichtet. Der Erlöser –übergroß abgebildet in der Bildmitte- schreitet über die überkreuz liegenden Tore der Unterwelt auf die beiden Protoplasten zu und ergreift mit seiner Rechten die rechte Hand Adams. Die Ureltern der Menschheit, im Verhältnis zu ihrem Befreier sehr klein dargestellt, erheben sich aus einem turmartigen Behältnis rechts im Bild. An dieses Gestell, in dessen Innerem Flammen lodern,¹⁰⁶ ist mit einer Kette am Hals eine große, quer im Bild liegende Unterweltsfigur gefesselt. Auf der anderen Bildseite, hinter Christus, sind zwei Gestalten zu sehen, welche als David und Salomon oder David und Johannes der Täufer¹⁰⁷ zu identifizieren sind.

Die an eine Säule inmitten oder über dem Feuer gebundene Satansfigur ist auch auf Miniaturen des 13. Jahrhunderts im deutschen Raum zu bemerken, beispielsweise im Psalter aus Bergen (Abb. 332). Die im Gegensatz zu den Vergleichsbeispielen übergroße Abbildung des Teufels auf dem Türfeld läßt sich möglicherweise durch die künstlerische Umsetzung einer Vorlage in das Medium des Bronzereliefs erklären.

Eindeutig nordeuropäisch beeinflusst ist das Höllenfahrtsbild im wohl einzigen illustrierten Nikodemusevangelium (Abb. 119), welches in das ausgehende 13. Jahrhundert datiert wird und sich in der Nationalbibliothek zu Madrid befindet.¹⁰⁸ Die Hölle ist –rechts im Bild- als aufgerissener Rachen eines fisch- bzw. drachenartigen Ungeheuers verbildlicht.¹⁰⁹ Im Inneren des Mauls sind Adam, Eva, David, Salomon, Johannes der Täufer und eine weitere nimbierte Gestalt, vielleicht Jesajas, zu sehen. Der von Licht umflutete Christus schreitet von links über die in

¹⁰⁵ Mende (wie Anm. 13), S. 182 und Major, Janua, La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro, Benevent 1988;

¹⁰⁶ Bauer, S. 255 bezeichnet dieses Gestell als Feuer- bzw. Schmelzofen.

¹⁰⁷ Bauer, S. 255 hat noch eine Krone auf dem Haupt der äußeren Figur gesehen. Nach Ihrer Meinung handelt es sich um David und Johannes den Täufer. Zur gemeinsamen Abbildung der beiden ohne Salomon siehe im Kapitel IV.1.1.1.

¹⁰⁸ Erbach Fuerstenau, Adalberto di, L'Evangelio di Nicodemo, in: Archivio storico dell'Arte, Rom 1896, S. 225ff.;

¹⁰⁹ In italienischen Bildern des Unterweltsganges Jesu ist der Höllenrachen sehr selten anzutreffen. Ein weiteres Beispiel findet sich im Cod. bibl. 2° 16,4^f, welcher in der Württembergischen Landesbibliothek zu Stuttgart aufbewahrt wird. Diese »Biblia latina« stammt aus Bologna und wird ins 3. Viertel des 13. Jahrhunderts datiert. Sauer, Christine, Die gotischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. 193ff. und Abb. 388; Zum

Kreuzform übereinander liegenden Höllentore und Satan hinweg. In der Linken trägt er das Kreuz, mit der Rechten ergreift er Adam. Aus dem dunklen Hintergrund schauen fratzenhafte Dämonenköpfe hervor.

Die vorgestellten Beispiele belegen, daß italienische Höllenfahrtsbilder des Mittelalters nicht nur byzantinisch geprägt sind. Ikonographische Details aus anderen, vornehmlich nördlich der Alpen gelegenen Kunstlandschaften sind ebenfalls übernommen worden. Es ist jedoch in der Regel nicht möglich, einen direkten Vermittlungsweg nachzuzeichnen. Eine Veränderung der Bildaussage ist gegenüber den zeitgenössischen, ostkirchlich geprägten Darstellungen des Motivs nicht feststellbar.

IV.1.2. Trecento

Die Epoche des Trecento ist die Zeit des ausgehenden Mittelalters in Italien.¹¹⁰ In Werken herausragender Künstler, wie beispielsweise von Giotto di Bondone oder Andrea da Firenze, kündigt sich bereits die beginnende Frührenaissance an. Charakteristisch für Übergangsphasen ist neben der Innovation jedoch auch das Festhalten am Traditionellen. Bezüglich des Höllenfahrtmotivs bedeutet dies, daß es durchaus noch Objekte gibt, welche -wie der um 1350 einzuordnende Osterleuchter zu Gaeta (Abb. 120)¹¹¹- ikonographisch eher dem Duecento zuzuordnen wären. Ansonsten präsentiert sich das Sujet im 14. Jahrhundert allein

Höllentränen siehe im Kapitel IV.2.1.1., in welchem auch die spanisch-italienische Einflüsse zeigende, sogenannte Avila-Bibel mit einem Pendant (Abb. 303) aufgeführt ist.

¹¹⁰ Die Zeit des Trecento wird gesondert in dieser Studie betrachtet, da diese Übergangsphase zwischen Mittelalter und einsetzender Renaissance besonders interessant hinsichtlich der Motivgenese ist.

¹¹¹ Pippal, Martina, Der Osterleuchter des Doms S. Erasmo zu Gaeta, in: *Arte medievale, Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, Bd. 2, 1984, S. 195ff.; Die Hölle ist hier als ein Flammenmeer dargestellt. Die darin harrenden Seelen werden von Teufeln am Verlassen gehindert. Zudem wird dieser Bereich von weiteren dämonischen Wesen gegen Christus verteidigt. Der Erlöser steht rechts im Bild, den Kreuzstab hat er an seine rechte Schulter gelegt, mit seinen Händen ergreift er Adam und Eva. Das Konservative an diesem Bild ist das Feuerinferno, welches -durch die nordeuropäische Kunst beeinflusst- in italienischen Darstellungen der Höllenfahrt Christi vor dem Trecento manchmal anzutreffen ist (siehe Kapitel IV.1.1.4), danach jedoch in dieser Form nicht mehr. Trotz aller Tradition sind hier jedoch auch moderne Gedanken enthalten, welche die Einordnung in die Mitte des 14. Jahrhunderts (von Pippal erstmals so spät veranschlagt) untermauern: Christus erfaßt sowohl die Hand Adams als auch Evas, und durch die abwehrenden Teufel ist die Hölle der Verdammten vom Limbus patrum, in welchem hier Adam, Eva und vermutlich Johannes der Täufer zu sehen sind, getrennt. In Werken anderer Künstler des Trecento findet sich ebenfalls diese Abgrenzung. Siehe Näheres in diesem Kapitel.

im Descensustypus, zudem relativ einheitlich und zumeist unspektakulär, nur mit Unterschieden im Detail.¹¹²

IV.1.2.1. Die Befreiung aus der Unterweltshöhle

In der abendländischen Kunst ist die Unterwelt, zu welcher Christus zur Befreiung der alttestamentlichen Gerechten hinabgestiegen ist, von Beginn an immer wieder als Höhle dargestellt worden. Diese Bilder, wie die Fresken in San Clemente I. (Abb. 40), in Cimitile (Abb. 44), in S. Angelo zu Formis (Abb. 74), sowie die Miniaturen einzelner Exsultetrollen, sind jedoch Ausnahmen. Erst im 14. Jahrhundert ist es üblich geworden, den Aufenthaltsort der vor der Zeit Jesu Verstorbenen als eine in ein oftmals bewachsenes Felsmassiv vertiefte Höhle zu charakterisieren.¹¹³

In einem Giovanni da Rimini zugeschriebenen Leben Jesu-Zyklus aus dem frühen 14. Jahrhundert, welcher sich in der Galleria Nazionale zu Rom befindet,¹¹⁴ ist Christus in der Darstellung der Höllenfahrt (Abb. 121) in die Bildmitte gesetzt. Der nimbierte Erlöser, das Stabkreuz in der Linken, schreitet von seinem gegenüber den anderen Gestalten etwas erhöht liegenden Standpunkt zur rechten Bildseite auf Adam, Abel und Johannes den Täufer zu, welche sich in einer Felsenhöhle befinden. Die Tore zu ihrem Verließ liegen zersprengt davor. Eva ist nicht dargestellt. Mit der Rechten erfaßt Jesus die rechte Hand des Protoplasten. Hinter Christus sind drei als Könige gekennzeichnete Personen mit Heiligenschein abgebildet.

Dem Umkreis des gleichen Künstlers wird eine im selben Museum befindliche Verbildlichung dieses Motivs (Abb. 122) zugeordnet.¹¹⁵ Die Unterschiede sind gering. Christus hält eine Kreuzesfahne in der Linken, mit der Rechten umschließt er Adams Linke, das Felsmassiv ist begrünt, Adam und Johannes tragen Heiligenscheine, Eva befindet sich hinter ihnen und alle Personen stehen auf einer

¹¹² Da nur die Descensusvariante des Sujets im Trecento vorkommt, wird auf eine Gliederung nach der von der Bewegungsrichtung Jesu abhängigen Typen verzichtet und die Ordnung des Bildmaterials nach der Beschaffenheit der Unterwelt und der Beziehung Christi hierzu ausgerichtet.

¹¹³ In Darstellungen der Unterwelt als Höhle ist bis zum Ende des 11. Jahrhunderts nur das Innere des Höhlenraums wiedergegeben worden. Das früheste Beispiel für eine Einbeziehung des Exterieurs ist die Brevierminiatur von Montecassino (Abb. 77).

¹¹⁴ Die gesamte Tafel mißt 52,5 x 34,5 cm. Volpe, Carlo, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, S. 71 und Abb. 27; Worthen, S. 75;

¹¹⁵ Die sechs Szenen umfassende Tafel hat die Maße 71,5 x 112 cm. Volpe (wie Anm. 114), S. 83, Abb. 210.

Ebene. In einer weiteren Höllenfahrtsdarstellung ähnlicher Provenienz aus der Pinacoteca Nazionale in Bologna¹¹⁶ (Abb. 123) ist die Komposition ebenso gehalten. Es sind allerdings nur zwei Könige sowie eine -fragmentarisch erhaltene- ungekrönte Figur zu sehen. Der Erlöser ergreift Adams Rechte mit beiden Händen. Aus der dunklen Höhle schauen mehrere Gestalten hervor, Eva jedoch nicht. Zu Füßen Jesu krümmt sich ein schlangenartiges Wesen.

Im Bild der Höllenfahrt Jesu aus der Berliner Gemäldegalerie¹¹⁷ (Abb. 124), welches vermutlich von Giovanni Baronzio¹¹⁸ angefertigt worden ist, agiert der Heiland wiederum von einem erhöhten Standpunkt. Zu seinen Füßen liegen überkreuz die Tore zur Unterwelt und eine kleine Dämonengestalt. In der Linken hält Jesus die Kreuzesfahne, mit der Rechten umfaßt er das rechte Handgelenk des nimbierten Adams, welcher sich zusammen mit einer weiteren Person, vermutlich Eva, und Johannes dem Täufer in einer Felsenhöhle befindet, deren Eingang –wie dessen gezackte Kontur nahelegt- aufgesprengt worden ist. Den linken Fuß hat der Urvater aller Menschen bereits auf das Felsplateau vor der Höhle gesetzt. Eva trägt als einzige keinen Heiligenschein. Auf der gegenüberliegenden Seite stehen die mit Nimben versehenen David und Salomon.

Trotz der Integration natürlicher Rahmenbedingungen erinnern die obigen Belegbeispiele an byzantinische Anastasisbilder.¹¹⁹ Für einen westlichen Betrachter, welcher mit den östlichen Vorbildern nicht vertraut ist, erscheint der chronologische Ablauf der Handlung Jesu gestört. Bevor der Erlöser sich Adam zuwendet, hat er scheinbar zunächst zwei bzw. drei Könige befreit. Sicherlich ist dies nicht vom jeweiligen Künstler beabsichtigt gewesen. Hat er zwei dieser Herrschergestalten abgebildet, so ist dies als Kopie der David-Salomon-Gruppe ostkirchlicher Hadesfahrtbilder zu werten. Sind jedoch drei gekrönte Häupter zu sehen, hat er vermutlich das oströmische Pendant hinsichtlich der Figurengruppe auf der von Christus abgewandten Seite nicht interpretieren können und deshalb

¹¹⁶ Das Bild (Inv.Nr. 231) mit den Darstellungen der Kreuzigung, Grablegung, Höllenfahrt, sowie von vier Heiligen hat die Größe 51 x 35 cm. Volpe (wie Anm. 114), S. 83, Abb. 211.

¹¹⁷ Boskovits, Miklós (Bearb.), Gemäldegalerie Berlin, Frühe italienische Malerei, Berlin 1988, S. 15ff. und Abb. 17;

¹¹⁸ Giovanni Baronzio de Arimino wurde in der älteren Literatur oftmals mit Giovanni da Rimini gleichgesetzt. Das Täfelchen mit der Höllenfahrtszene mißt 17,2 x 14,7 cm. Siehe Boskovits (wie Anm. 117), S. 15;

¹¹⁹ Es gab im 14. Jahrhundert in Italien vereinzelt auch Darstellungen, welche mit der byzantinischen Anastasisikonographie fast identisch waren, wie die Miniatur eines Psalters aus dem ausgehenden Trecento in der Pariser Nationalbibliothek, ms. 21, fol. 23^v. Zur Miniatur siehe Leroquais, V., *Supplement aux Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Macau 1943, Pl. VI;

mit einer abendländisch verständlichen Sinnebene belegt. Ihre Dreizahl läßt an die hl. drei Könige denken, welche –nach Ansicht einiger mittelalterlicher Theologen– als Vertreter der gesamten Menschheit aufgefaßt worden sind und die durch Noahs Söhne dreigeteilte Welt wieder im Glauben vereint haben.¹²⁰ Ihre Integration in das Sujet hat nicht nur eine Zusammenschau der Erlösung von der Inkarnation Jesu bis zur Befreiung der alttestamentlichen Frommen bewirkt,¹²¹ sondern vor allem die universale heilsgeschichtliche Dimension des unterirdischen Wirkens Christi veranschaulicht.

In anderen italienischen Höllenfahrtsbildern des Trecento ist im Wesentlichen das gleiche Bildschema wiedergegeben. Anstatt der Könige sind hier jedoch Engel abgebildet.¹²² Auf dem Fresko der Kirche Sta Maria di Donnaregina zu Neapel (Abb. 125) aus der Zeit kurz vor 1320 fesseln zwei Engel den Teufel, zwei weitere geleiten den Erlöser.¹²³ Das helfende Eingreifen der himmlischen Wesen ist aber eine Ausnahme, ansonsten begleiten sie nur das Geschehen, wie auf einem sich heute im Museo Civico zu Padua befindlichen Fresko aus der Zeit um 1335¹²⁴ (Abb. 126), auf einem Relief des Hochaltars von S. Eustorgio zu Mailand¹²⁵ (Abb. 127) und einem Wandbild in S. Francesco zu Montefalco¹²⁶ (Abb. 128), welche beide um 1400 datieren.

¹²⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang auch –in Kapitel IV.2.1.1.– die bereits zu Ende des 12. Jahrhunderts angefertigte Höllenfahrtsminiatur des Ingeborgpsalters (Abb. 252). Erffa, S. 509;

¹²¹ Es ist eine altchristliche Tradition, daß zwischen dem neugeborenen Jesuskind in der Geburtshöhle und seinem Erscheinen in der Grabeshöhle (=Unterwelt) ein Bezug hergestellt worden ist. Später hat beispielsweise noch Andrea Mantegna im Mittelbild des sog. Uffizientriptychons in der Darstellung der Anbetung der Könige diese Verbindung thematisiert. Zur Höhle und ihrer Bedeutung siehe Benz, Ernst, Die heilige Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-orthodoxen Kirche, in: Eranos-Jahrbuch, Bd. 22, 1953, S. 370ff.; Zum Bild Mantegnas siehe Sichel, Lothar, Ein Felsenbild in Mantegnas Uffizien-Epiphanie und seine Bedeutung, in: ZfK, Bd. 57, 1974, S. 682ff.;

¹²² Engel sind seit dem neunten Jahrhundert ein Charakteristikum westlicher Höllenfahrtsbilder (siehe Kapitel III.3). Zur Zeit des Trecento haben die himmlischen Wesen jedoch bereits auch Eingang in die ostkirchliche Anastasisgestaltung gefunden, so daß die im folgenden angeführten Darstellungen diesbezüglich auch von Byzanz beeinflusst sein können. Beispielsweise fesseln auf dem 1265 gemalten Anastasisfresko in Sopočani (Abb. 756) und auf der nach 1300 angefertigten Anastasisminiatur des Evangeliiars von Dionysiou (Abb. 651) zwei Engel –ähnlich wie auf dem Fresko zu Neapel– den Unterweltherrscher. Siehe hierzu im Kapitel V.1.1. und V.1.5.

¹²³ Chierici, Gino, Il restauro della chiesa di S. Maria di Donnaregina a Napoli, Napoli 1934, S. 67ff.; Worthen, S. 57;

¹²⁴ Das Fresko wird Pietro da Rimini zugeschrieben. Volpe (wie Anm. 114), S. 74, Abb. 86;

¹²⁵ Dell’Aqua, Gian Alberto, La Basilica di Sant’ Eustorgio in Milano, Milano 1984, S. 106ff.; Worthen, S. 105f.;

¹²⁶ Das Fresko ist von Giovanni di Corraduccio angefertigt worden. Bezeichnend ist hier die ganzfigurige Abbildung der Engel, welche noch an die Königsgruppe erinnern. Toscano, Bruno, Museo Comunale di San Francesco a Montefalco, Perugia 1990, S. 123ff.; Worthen, S. 106;

Auf der Darstellung der Befreiung der alttestamentlichen Gerechten aus der Felsenhöhle im Lebensbaumbild des Pacino di Buonaguida¹²⁷ (Abb. 129), in der Vita Jesu-Szene des von Giovanni di Corraduccio gemalten Triptychons in der Pinacoteca Comunale zu Trevi¹²⁸ (Abb. 130), im Fresko des Klosters S. Antonio in Polesine zu Ferrara¹²⁹ (Abb. 131), in einer Paduaner Minatur¹³⁰ (Abb. 132) und auf einem Tafelbild des Cristoforo di Jacopo da Bologna¹³¹ (Abb. 133) wird die Gestalt des Erlösers aus der Bildmitte auf die linke Seite gerückt. Nur auf dem Höllenfahrtsbild eines fragmentarisch erhaltenen Kanzelrisses im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 134) agiert Jesus von rechts.¹³² In diesen Beispielen trägt der mit Kreuznimbus versehene Christus in der Linken die Kreuzfahne, mit seiner Rechten ergreift er Adams linke Hand¹³³. Auf dem Bild des Pacino di Buonaguida und des Kanzelrisses tritt er mit seinem rechten Fuß auf den Hals des unter ihm liegenden Teufels. Auf dem Fresko zu Ferrara, der Miniatur von Padua und dem Tafelbild des Jacopo da Bologna ist diese Dämonengestalt von den herausgebrochenen Toren der Unterwelt zermalmt. In der Felsenhöhle, dessen Äußeres nur auf der letztgenannten Tafel begründet ist, halten sich eine Vielzahl von individuell gestalteten Personen des Alten Bundes auf. Eva, welche nur auf dem Wandbild zu Ferrara und dem Gemälde des Jacopo deutlich zu sehen ist, wird in Anlehnung an das Greisenalter ihres Mannes als alte Frau charakterisiert. Einen Heiligenschein trägt –so er abgebildet ist– nur Johannes der Täufer.¹³⁴ Auf dem Bild des Jacopo da Bologna sind die Protoplasten unbekleidet.

¹²⁷ Das Lebensbaumbild (248 x 151 cm) befindet sich in der Accademia delle Belle Arti zu Florenz, Inv. Nr. 8459. Marucci, Luisa, Gallerie Nazionali di Firenze, I Dipinti Toscani del secolo XIV, Roma 1965, Abb. 4c; Bonsanti, Giorgio, La Galleria della Accademica Firenze, Firenze 1987, S. 56f.; Offner und Steinweg (wie Anm. 12), Bd. 3,2, S. 82f.;

¹²⁸ Auffallend ist die ähnliche Gestaltung der Höhle zum vom gleichen Künstler angefertigten Fresko in Montefalco (Abb. 128). Todini, Filippo, La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento, Bd. II, Milano 1989, Abb. 578;

¹²⁹ Das Fresko wird in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert. Varese, Ranieri, Trecento Ferrarese, Milano 1976, S. 27ff.;

¹³⁰ Die Miniatur (141 x 96 mm) des Libro d'Ore, welches in der British Library zu London, ms. Add. 15265, aufbewahrt wird, wird ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts datiert. Baldissin Molli, Giovanna / Canova Mariani, Giordana / Toniolo, Federica (Hrsg.), La Miniatura a Padova dal medioevo al settecento, Ausstellungskatalog, Padua 1999, S. 104f.;

¹³¹ Die Tafel mißt 40 x 34 cm. Giardini, Claudio, La collezione Hercolani nella Pinacoteca civica di Pesaro, Pesaro 1992, S. 36 und Abb. 6;

¹³² Der Kanzelriß (Inv.Nr. 58-1887, KdZ 3392) ist um 1340 von einem Meister aus Siena angefertigt worden. Weitere Fragmente des Kanzelrisses mit Darstellungen aus der Vita Jesu und Mariae befinden sich im British Museum und in der Domopera von Orvieto. Die ursprüngliche Gesamtgröße betrug ca. 50 x 150 cm. Dreger, Peter, Kupferstichkabinett Berlin, Italienische Zeichnungen, Stuttgart-Zürich 1979, Abb. 42;

¹³³ Nur im Fresko zu Ferrara umschließt Jesus Adams Rechte.

¹³⁴ Johannes der Täufer ist im Fresko des Kloster zu Ferrara im Habit der Franziskaner dargestellt.

Auf einem Tafelbild aus der Alten Pinakothek zu München (Abb. 135), welches einer Giotto di Bondone (1266-1337) nahestehenden Werkstatt zugesprochen wird,¹³⁵ erfährt die Unterwelt eine theologisch sinnvolle Erweiterung, und auch der gute Schächer ist erstmals –außerhalb der Buchmalerei-¹³⁶ in einem Höllenfahrtsbild dargestellt.

Im Vordergrund –links im Bild- ist der gebeugt stehende, mit einem Kreuznimbus ausgestattete Erlöser vor dem Eingang einer Höhle zu sehen. Die Linke umgreift den Schaft einer Kreuzfahne, die Rechte, welche das Wundmal aufweist, erfaßt das rechte Handgelenk des Urvaters aller Menschen. Zur Linken Jesu ist Dismas mit seinem Kreuzesholz abgebildet. In dem dunklen Felsverließ –die Vorderseite ist ähnlich wie bei einem Längsschnitt für den Betrachter geöffnet- harren die Gerechten des Alten Testaments ihrer Erlösung. Eva –als ältere Frau verbildlicht- versucht, den hereinkommenden Befreier mit ihrer rechten Hand zu berühren. Durch Spalten von dieser Höhle abgesetzt ist das dahinter liegende Felsplateau, auf welchem zwei kleine Teufel eine unbekleidet dargestellte Seele quälen, eine haben sie bereits auf einem Steinblock zerschmettert, eine weitere stürzt gerade in die Tiefe. Auf der rechten Bildseite hockt unten ein großer, geflügelter Dämon, hinter ihm steht ein ähnliches Wesen. Es dürfte sich bei ihnen, wie es auch ihre Position im Bild unterstreicht, um die Gegenspieler Christi, um Satan und Infernus, handeln.

Die Trennung des »Limbus patrum« von der Hölle der Verdammten ist auch auf dem in die Mitte des 14. Jahrhunderts eingeordneten Höllenfahrtsfresko in S. Pietro zu Briano¹³⁷ (Abb. 136) vollzogen. Eine gehörnte, mit Krallenfüßen ausgestattete Teufelsgestalt liegt vor dem Eingang zur Vorhölle unter den Füßen Jesu. Über der Limbushöhle verschwinden sechs kleine bocksfüßige Teufelchen in verschiedenen Felsspalten.¹³⁸

In dem Fresko der Spanischen Kapelle in Sta Maria Novella zu Florenz von Andrea da Firenze (nachweisbar von 1344-1377) aus der Zeit zwischen 1365 und 1367¹³⁹ (Abb. 137) ist die Hölle ebenfalls in einen Ort der Gerechten und einen der

¹³⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 5295. Die Maße des Tafelbildes betragen 46 x 44 cm. Eikemeier, Peter, Goldberg, Gisela, Heiden, Rüdiger an der, u.a., Alte Pinakothek München, Katalog, München 1986², S. 220f.; Worthen, S. 57ff.;

¹³⁶ Siehe die Miniatur von Nonantola (Abb. 101).

¹³⁷ Lucco, Mauro (Hrsg.), *La pittura nel Veneto, Il Trecento*, Bd. 2, Milano 1992, Abb. 425;

¹³⁸ Worthen, S. 84 setzt diese Teufel in Bezug zu den Löwen, welche Daniel in der Grube bedroht haben. Typologisch gesehen präfiguriert Daniel in der Löwengrube den Erlöser in der Vorhölle. Erffa, S. 206;

¹³⁹ Hunisak, John M. / Turner, A. Richard, *The Art of Florence*, Bd. 1, New York 1988, S. 292, Pl. 146; Worthen, S. 86ff.;

Verdammten unterteilt. Links im Bild geht der von einer Strahlenglorie umgebene Christus leichten Fußes über die herausgerissenen Tore des Totenreiches und einen darunter liegenden, geflügelten und gehörnten Dämon, welcher noch den Türschlüssel¹⁴⁰ in der Hand hält, auf die Höllentür zu. Mit der Linken schultert Jesus die Kreuzesfahne, mit der Rechten umschließt er das linke Handgelenk Adams, welcher ihm bereits entgegen geeilt ist. Im »Limbus patrum«, einer geräumigen Höhle, stehen oder knien die Gerechten des Alten Bundes. Alle tragen Heiligenscheine, manche lassen sich anhand ihrer Attribute identifizieren. Abel trägt ein Schaf, der gehörnte Moses die Gesetzestafeln, der Psalmist David ein Notenblatt und Noah das Modell seiner Arche. Johannes der Täufer verkündet das Heil. Als Pendant zur Glorie der Erlöser ist auf der rechten Bildseite die dunkle Hölle der Verdammten mit Satan, verschiedenen geflügelten Teufeln¹⁴¹ und einigen verlorenen Seelen abgebildet.

Dem Meister der Strauss Madonna ist dieses Fresko Vorbild für ein Predellabild (Abb. 138) gewesen, welches in der Prager Nationalgalerie aufbewahrt wird.¹⁴² Dem auf das Unterweltstor zuschwebenden Erlöser folgt –in Anlehnung an das Tafelbild der Giotto-Werkstatt– der gute Schächer, welcher sein Kreuz über der linken Schulter trägt. Die Höhle des Limbus mit den Gestalten des Alten Bundes¹⁴³ ist durch eine hohe Felswand von der Hölle getrennt, in welcher Teufel die Verdammten quälen.

Reminiszenzen an obiges Monumentalbild weist auch die Höllenfahrtsszene des Giovanni del Biondo (in Florenz nachweisbar von 1356-1398) auf dem Tafelbild zur Vita des Täufers (Abb. 139) auf.¹⁴⁴ Die nimbierten Altväter sind individuell

¹⁴⁰ Der Schlüssel ist ein Hinweis auf das Nikodemusevangelium, in welchem geschildert wird, wie die Diener des Unterweltherrschers die Türen verschließen sollen. Siehe den Text im Anhang.

¹⁴¹ Die Teufel sind von blauer und rötlicher Farbigeit. Zur bereits frühchristlichen Zuweisung dieser Farben an Dämonen siehe Gröbel, S. 123f.;

¹⁴² Pujmanová, Olga, Two Florentine panels in the National Gallery in Prague, in: *Umeni*, Bd. 27, 1979, S. 229ff.; Chenault Porter, Jeanne, *Antologia di Artisti, In margine alla bottega di Agnolo Gaddi*, in: *Paragone*, Bd. 30, 1979, S. 54ff.; Worthen, S. 94ff.;

¹⁴³ Worthen, S. 96 identifiziert die bärtige Person mit Tonsur in der Mitte der Vorhölle als Elisäus, den Jünger des Elias. Der Prophet Elias, welcher nach 2Kg 2,1-18 schon vor Jesu Tod ins Paradies gelangt ist und demzufolge sich nie in der Vorhölle aufgehalten hat, ist der Patron des Karmeliterordens und wird als ihr Gründer verehrt. Daher ist die Tafel vermutlich für eine Karmelitenkirche bestimmt gewesen.

¹⁴⁴ Das Tafelbild (275 x 180 cm), welches heute im Palazzo Pitti (Inv. Contini Bonacossi: Nr. 27) ausgestellt ist, hat sich einst in der Ginori-Kapelle in S. Lorenzo zu Florenz befunden. Zeitlich dürfte es dem Fresko des Andrea da Firenze nachfolgen und nicht, wie bei Gregori, Mina, *Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz*, München 1994, S. 40 angegeben, in die Jahre 1360-1365 datieren.

charakterisiert und am äußeren rechten Rand kennzeichnen zwei Dämonen den Ort der verdammten Seelen.

Das verbindende Element der vorgestellten Höllenfahrtsbilder des Trecento ist die Felsenhöhle als Aufenthaltsort der alttestamentlichen Gerechten. Das Fehlen von Feuer läßt auf ein zwar dunkles, aber nicht von Qualen erfülltes Totenreich schließen. Insofern ist durch die Höhle schon der »Limbus patrum« thematisiert. Durch die klare Gliederung in Vorhöhle und Hölle der Verdammten, vorbereitet beispielsweise durch die theologischen Schriften des Thomas von Aquin (1225-1274)¹⁴⁵ und möglicherweise angeregt durch die Lektüre der »Divina Commedia« des Dante Alighieri (1265-1321)¹⁴⁶, auf der Giotto nahestehenden Tafel, dem Fresko des Andrea da Firenze und ihren Nachfolgern¹⁴⁷ wird die katholische Ansicht, daß nur die Frommen des Alten Bundes erlöst worden sind, deutlich unterstrichen.

Die Integration des guten Räubers Dismas in das Sujet ist, wie in der Evangeliarminiatur von Nonantola (Abb. 101), durch literarische Vorlagen begünstigt worden. Es wird zwar nirgends geschildert, daß Christus in Begleitung des Schächers zur Hölle hinabgestiegen ist, aber in der zweiten lateinischen Variante des Nikodemusevangeliums erscheint er als Vorläufer des Herrn in der Unterwelt.¹⁴⁸ Auch in der Legenda aurea des Jakobus da Voragine (1228/30-1298) wird seine Person mit der Erlösung der Vorfäter in Zusammenhang gebracht, da die Erlösten ihn auf dem Weg zum Paradies treffen.¹⁴⁹

Das Tafelbild der Giotto-Werkstatt und das Prager Predellagemälde nehmen

¹⁴⁵ Siehe Kapitel II.4.

¹⁴⁶ Die göttliche Komödie Dantes ist in den Jahren 1304 bis 1320 entstanden. In vierunddreißig Gesängen wird die Topographie der Hölle, in jeweils dreiunddreißig Gesängen das Fegefeuer und das Paradies beschrieben. Die danteske Hölle, durch welche der Dichter von Vergil geleitet wird, ist in neun Kreise unterteilt, welche sich hinter dem Höllentor trichterförmig in die Tiefe verjüngen. Der Limbus patrum liegt dem Eingang zunächst, darunter schließen sich verschiedene Höllenorte an. Die »Divina Commedia«, welche bereits zu Ende des Trecento illustriert worden ist, hat auf Darstellungen der Hölle, wie beispielsweise das monumentale, 1357 von Nardo di Cione gemalte Fresko in der Strozzi-Kapelle von Sta Maria Novella zu Florenz belegt, großen Einfluß ausgeübt. Opitz, Marion, Monumentale Höllendarstellungen im Trecento in der Toskana, Frankfurt / Main 1998, S. 69ff.; Engel, Henrik, Der Ort der Handlung: Das Inferno in graphischen Schemata, in: Malke, Lutz S. (Hrsg.), Dantes Göttliche Komödie, Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 243ff.;

¹⁴⁷ Hierzu zählt auch das Relief des Hochaltars von S. Eustorgio zu Mailand (Abb. 127). Oberhalb des Limbuseingangs ist ein Teufel zu sehen.

¹⁴⁸ Im Gegensatz zur ersten Fassung, in welcher er als Vorläufer im Paradies erscheint. Siehe die Texte der beiden Varianten im Anhang.

¹⁴⁹ Zum Text der Höllenfahrtserzählung der Legenda aurea siehe im Anhang.

sicherlich Bezug auf diese Quellen, aber die bildliche Wiedergabe des kreuztragenden Dismas neben oder hinter Jesus läßt sich hierdurch nicht befriedigend erklären. Eine Lösung liefert der frömmigkeitsgeschichtliche Hintergrund. Der reuige, das Kreuz tragende Schächer ist als Vorbild für den sich in die Nachfolge Christi stellenden Christen gedacht.¹⁵⁰ Die vor allem durch Bernhard von Clairvaux (1090-1153) propagierte und seit Franziskus von Assisi (1181/82-1226) besonders populäre Idee der »Imitatio« findet im ersten Heiligen des Neuen Bundes sinnfällig ihren Niederschlag.¹⁵¹ Die dem abendländischen Bild des »Descensus ad inferos« aufgrund seiner katholischen Auslegung, welche die Erlösung beim Höllenabstieg nur auf die Gerechten des Alten Bundes beschränkt, immanente moralisch-sittliche Bedeutungsebene wird auf diese Weise sichtbar gemacht. Der Betrachter wird anhand des positiven Schicksals der alttestamentlichen Frommen in seiner eigenen Heilshoffnung bestärkt, durch den reuigen, Christus nachfolgenden Schächer aber auch ermahnt, hierfür die eigenen Voraussetzungen zu erbringen.

Unter einigen der obig vorgestellten Höllenfahrtsdarstellungen ist überdies eine weitere Akzentsetzung zu bemerken. Zwar bringt Christus, die Fahne des Sieges haltend, die Personifikation der bösen Mächte teilweise zertretend, die Erlösung, doch die Gerechten sind nicht vollkommen hilflos, sondern aus eigener Energie dem Messias entgegen gegangen. Ihr Eigenleben ist vermutlich ein Hinweis auf ihre bereits durch den Kreuzestod Jesu bewirkte Auferweckung, wie bei Mt 27,52¹⁵² geschildert, aber auch Ausdruck ihrer Heiligkeit, welche durch die –vor allem in Florentiner Werken zu findenden– Nimben vor Augen geführt wird. Als direkte Anregung für das Entgegeneilen hat wohl eine Passage des –im ausgehenden Mittelalter und in der Renaissance sehr geschätzten, die Kunst

¹⁵⁰ Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf den Legendenkreis, welcher den vor allem in Bologna (in der dortigen Kirche der hl. Vitalis und Agricola ist ein Partikel des Schächerkreuzes, in der Stephanskirche eine Reliquie des Dismas verehrt worden) sehr geschätzten guten Schächer umgibt. Dem Betrachter des kreuztragenden Räubers im Höllenfahrtsbild ist sicherlich die weit verbreitete »Überfalls-Legende« bekannt gewesen, nach welcher Dismas die hl. Familie bei ihrer Flucht nach Ägypten vor Gesmas beschützt hat. Der reuige Schächer wird somit als Bekannter und Begleiter Jesu seit Kindheitstagen vorgestellt. Kretzenbacher (wie Anm. 71), S. 120ff.; Dorn, Erhard, Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters, München 1967, S. 105ff.;

¹⁵¹ Ausführlich hierzu bei Hoffmann, S. 88ff.; Kleineidam, Erich, Die Nachfolge Christi nach Bernhard von Clairvaux, in: Kleineidam, Erich / Kuss, Otto / Puzik, Erich, Amt und Sendung, Freiburg im Br. 1950, S. 432-460; Athanasius, Gabriele, Giotto und Franziskus, in: Athanasius, Gabriele / d'Alatori, Mariana, u.a., Franz von Assisi, Stuttgart und Zürich 1996, S. 151ff.; Aurenhammer (wie Anm. 67), S. 512f.;

¹⁵² Das in dieser Bibelstelle geschilderte Erdbeben scheint für die oft stark zerklüftete Öffnung der Limbushöhle verantwortlich gewesen zu sein. Zur Vorstellung der durch den Erdstoß auferweckten

überdies befruchtenden- Betrachtungsbuchs zum Leben Jesu gedient, welches in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vom Franziskaner Johannes de Caulibus verfaßt worden ist:¹⁵³ »Cum ergo presenserunt eius aduentum occurrerunt ei gaudenter...«¹⁵⁴

IV.1.2.2. Die Erlösung aus der befestigten Vorhölle

Im Trecento ist –wie die oben aufgeführten Bilder belegen- die Unterwelt in der Regel als Felsenhöhle gestaltet. Der Eingang ist annähernd der Öffnung einer natürlichen Gebirgshöhle nachempfunden. Es gibt jedoch in dieser Zeit auch ein paar Darstellungen der Höllenfahrt Christi, welche das Tor zum »Limbus patrum« in gemauerter Form wiedergeben.

Auf einem Pacino da Buonaguida zugeschriebenen Polyptychon aus der Zeit um 1325, welches sich im Besitz der Universität von Arizona in Tuscon befindet,¹⁵⁵ ist in der Höllenfahrtdarstellung (Abb. 140) der Eingangsbereich zur Unterwelt dem Felsmassiv als torartiges Architekturgebilde vorgesetzt. Der Torbogen ist zerbrochen. Der auf der linken Bildseite stehende Christus, in der Linken die Kreuzesfahne haltend, packt mit seiner Rechten beide Hände Adams. Der Urvater aller Menschen, seine Frau und Abel sind bereits durch das Tor in die Freiheit getreten. Hinter ihnen sind weitere Personen zu sehen. Zwischen dem Erlöser und Adam liegen die herausgebrochenen Türen, unter welchen eine große Dämonengestalt begraben ist. Rechts im Bild ist ein Teufel abgebildet, welcher mit einer Forke auf zahlreiche unbedeckte Personen, welche aus einem von Flammen umzüngelnden Erdloch ragen, einsticht.

Toten siehe Herzog, S. 44; Das Motiv ist, wie auch der Gedanke der Unterweltsfahrt an sich, aus der Antike bekannt. Siehe Kroll, Josef, Gott und Hölle, Leipzig - Berlin 1932, S. 462ff.;

¹⁵³ Als Verfasser des Betrachtungsbuchs galt bis ins 18. Jahrhundert der hl. Bonaventura. Johannes de Caulibus war Franziskaner im toskanischen Kloster S. Gimignano. Nach Rock, Vinzenz, Des Bruders Johannes de Caulibus Betrachtungen vom Leben Jesu Christi, Berlin 1928, Bd. 1, S. 10 ist das Werk um 1300 entstanden, da bereits um 1330 eine italienische Umarbeitung und eine englische Übersetzung bestanden haben sollen. In der neuesten Edition von Stallings-Taney, M., Iohannis de Caulibus, Meditationes vite christi olim S. Bonaventuro attributae, in: Corpus Christianorum, Bd. 153, 1997, S. XI wird es in die Zeit zwischen 1346 und 1364 datiert.

¹⁵⁴ Das Zitat, welches erstmals von Worthen, S. 68 diesbezüglich angeführt worden ist, stammt aus Stallings-Taney (wie Anm. 153), S. 289, Vers 251f.; Die Übersetzung nach Rock (wie Anm. 153), S. 355 lautet: »Da sie also seine glückbringende Ankunft erfuhren, eilten sie ihm frohlockend entgegen...«

¹⁵⁵ Die Gesamtgröße des Polyptychons beträgt 44,4 x 63,5 cm. Shapley, Fern R., Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian Schools, XIII-XV century, London 1966, S. 23, fig. 50; Fremantle, Richard, Florentine Gothic Painters, London 1975, Abb. 43 und 44. Worthen, S. 61f.;

Diese klare bildliche Trennung von »Limbus patrum« und eigentlicher Hölle ist zwar in der Szene des Abstiegs Jesu zur Vorhölle auf dem Polyptychon der Wiener Sammlung Czernin von Guariento (gest. 1368/70)¹⁵⁶ aus dem Jahre 1344 (Abb. 141) nicht gegeben, doch das Tor zur Vorhölle ist ebenfalls künstlich gestaltet. Christus schreitet -links im Bild- auf die alttestamentlichen Frommen zu, welche ihm entgegeneilen. Adam, Eva und Johannes der Täufer haben die Felsenhöhle durch einen gemauerten, rechteckigen Unterweltseingang bereits verlassen, dessen Türflügel überkreuz unter ihren Füßen liegen. Der Erlöser packt mit seiner Rechten den Protoplasten am linken Handgelenk, in der Linken hält er eine Kreuzesfahne, auf welcher spiegelverkehrt »Victor mortis«¹⁵⁷ zu lesen ist. Nur Christus und der Vorläufer des Herrn sind mit einem Heiligenschein ausgestattet. Johannes streckt Christus die Arme, wie es ansonsten bei Eva zu sehen ist, bittend entgegen.

Während auf den beiden obigen Tafeln der befestigte Charakter der Unterwelt nur angedeutet ist, findet sich in der Basilika des hl. Nikolaus von Tolentino im gleichnamigen Ort ein in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu datierendes Höllenfahrtsfresko¹⁵⁸ (Abb. 142), dessen Limbuseingang mit Zinnen bewehrt ist. Christus, begleitet von zwei Engeln, geht, leicht über den Erdboden schwebend,¹⁵⁹ von der linken Bildseite her auf die Gruppe der Gerechten des Alten Bundes¹⁶⁰ zu, welche die Vorhöllenfestung bereits verlassen und sich ehrfurchtsvoll, alle knien, ihrem Erlöser genähert haben. Mit der Linken schultert Jesus die Kreuzesfahne, mit der Rechten umgreift er Adams rechte Hand, um ihm aufzuhelfen. Ein kleiner gehörnter Dämon zu ihren Füßen versucht, dies zu verhindern, indem er sich an das rechte Bein des Herrn klammert.

Das Motiv des befestigten, architektonisch gebildeten Unterweltseingangs ist relativ selten in der italienischen Kunst des Mittelalters.¹⁶¹ Nordeuropäische

¹⁵⁶ Das Polyptychon (220 x 265 cm) zeigt in der Mitte die Krönung Mariens. Es befindet sich heute in der Norton Simon Collection in Pasadena. Flores d'Arcais, Francesca, Guariento, Venedig 1965, S. 74ff. und Abb. 6 und 18; Pallucchini, Rodolfo, La pittura veneziana del Trecento, Venezia-Roma 1964, S. 107 und Abb. 315; Worthen, S. 68f.;

¹⁵⁷ Die spiegelverkehrte Schrift zeigt an, daß der Sieg über den Tod noch nicht vollständig ist, erst nach der Auferstehung wird die Inschrift auf der Fahne lesbar sein. Worthen, S. 69;

¹⁵⁸ In der Anordnung der Engel und der Stellung Jesu sind Bezüge zum Fresko von Montefalco (Abb. 128) offensichtlich. Volpe (wie Anm. 114), S. 85, Abb. 259; Worthen, S. 70f.

¹⁵⁹ Worthen, S. 71 bemerkt hierzu: »Adam and other righteous rest on a perfectly straight ground line, while Christ and the angels are placed above this line, and their skirts end in the tiny white striations used by Trecento artists to indicate clouds...«

¹⁶⁰ Zu identifizieren sind Adam, Abel (hinter seinem Vater), Johannes der Täufer, sowie die Könige David und Salomon.

¹⁶¹ Siehe Kapitel IV.1.1.4.

Vorbilder haben zumindest indirekt anregend auf diese Gestaltung gewirkt.¹⁶² Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß die Schilderung in Dantes Göttlicher Kōmōdie vom Höllentor ebenfalls die Künstler beeinflußt hat.¹⁶³

Wie auch auf einigen anderen Darstellungen der Höllenfahrt Christi in diesem Jahrhundert erstaunt –auch unter Berücksichtigung des von Johannes de Caulibus verfaßten Meditationsbuchs als literarische Vorlage-¹⁶⁴ die Eigendynamik der alttestamentlichen Gerechten. Der Bruch des Torbogens im Bild des Pacino da Buonaguida gibt –wie auch im vorherigen Kapitel vermutet- hierfür eine Erklärung. Die Auferweckung erfolgte bereits mit dem bei Matthäus 27,52 geschilderten Erdbeben in der Todesstunde Jesu.¹⁶⁵ Der Abstieg Jesu zur Vorhölle ist nur noch ergänzender Art, eine abschließende Bestätigung der schon durch den Kreuzestod erbrachten Erlösung.¹⁶⁶

IV.1.2.3. Christus im Vorraum des »Limbus patrum«

Auf den meisten der bisher vorgestellten Höllenfahrtsbilder hat Christus den alttestamentlichen Gerechten die Erlösung gebracht, ohne selbst die Unterwelt betreten zu haben. Jesus ist zur Hölle vorgedrungen, aber nicht hineingegangen.¹⁶⁷ In einigen Darstellungen des Trecento ändert sich dies.

Auf der Höllenfahrtstafel (Abb. 143) zur berühmten Maestà des Duccio di Buoninsegna (um 1255-1319) aus den Jahren zwischen 1308 und 1311¹⁶⁸ hat der Heiland das subterrestrische Reich durch ein schmales, rundbogiges Tor auf der linken Bildseite betreten, dessen eingetretene Türflügel im Hintergrund zu sehen sind. Der nimbierte Gottessohn hält in der linken Hand den Kreuzstab mit

¹⁶² Siehe Kapitel IV.2.1.2.

¹⁶³ Dante Alighieri, Die Göttliche Komōdie, übers. v. Hermann Gmelin, Stuttgart 2000, Infernus, 3. Gesang, 1ff.; Zur Betrachtung einer Abbildung dieses Tores in einer illustrierten Handschrift der »Commedia« siehe den bolognesischen Codex Altonensis, fol. 5^r aus dem Ende des 14. Jahrhundert bei Engel (wie Anm. 146), S. 246 und Abb. 234;

¹⁶⁴ Siehe hierzu im vorigen Kapitel.

¹⁶⁵ Wie eng die Vorstellung des Erdbebens mit der Höllenfahrt verquickt ist, beweist auch der Text des Nikodemusevangeliums, welcher das Eindringen Jesu in die Unterwelt unter lautem Donner erfolgen läßt. Siehe hierzu im Anhang.

¹⁶⁶ Siehe hierzu im Kapitel II.4. die Anschauungen der katholischen Kirche zur Höllenfahrt Jesu.

¹⁶⁷ Ausnahmen sind die Höllenfahrtsfresken von S. Clemente (Abb. 40/41), Cimitile (Abb. 44) und S. Angelo zu Formis (Abb. 74), sowie dem elfenbeinernen Kästchen aus Farfa (Abb. 76).

¹⁶⁸ Auf der Rückseite der Maestà sind 14 Tafeln in einer Gesamtgröße von 212 x 425 cm angebracht. Wiedergegeben wird hier die Passionsgeschichte. Der Einzug in Jerusalem und die Kreuzigung nehmen jeweils eine Tafel ein, während auf jedem anderen Paneel zwei Szenen dargestellt sind. Die Episode der Marien am Grabe und die darunter verbildlichte Höllenfahrt Jesu sind auf eine Tafel von 102 x 53,5 cm gemalt. Janella, Cecilia, Duccio di Buoninsegna, Mailand 1997, S. 21ff.; Carli, Enzo, Il Duomo di Siena, Siena 1979, Abb. 126; Worthen, S. 66ff.;

Kreuzwimpel, mit der Rechten umfaßt er das rechte Handgelenk des vor ihm knienden Adams. Mit seinen Füßen tritt Jesus den geflügelten Höllenfürsten nieder. Die Protoplasten, als Greis und Greisin dargestellt, sowie andere Fromme des Alten Testaments, unter ihnen Johannes der Vorläufer, David, Salomon und Abel, befinden sich in einer dunklen Höhle.

Obwohl Christus sich –wie der Torbogen und die nach innen gefallen Türen beweisen- bereits am Ort des Todes befindet, öffnet sich in einer gesonderten Höhle der Aufenthaltsort der Vorväter. Der Lichtgestalt des Erlösers, hinterfangen von der hellen Felswand, ist die Schwärze des Limbus entgegengestellt. Der Herr ist nicht in die Vorhöhle, sondern in deren Vorraum eingetreten. Theologisch wird auf diese Weise auf die nach katholischer Ansicht verschiedenen Räumlichkeiten der Unterwelt hingewiesen.¹⁶⁹

In ähnlicher Weise ist auch die Miniatur einer Initiale des Auferstehungsgedichtes von Cicerchia in der Biblioteca Comunale zu Siena¹⁷⁰ (Abb. 144) und ein Flügel eines Andrea Vanni (um 1332-1414) zugeschriebenen Triptychons aus der Zeit um 1383 (Abb. 145), welcher sich in der Corcoran Gallery zu Washington befindet,¹⁷¹ ausgeführt. Allerdings ist der Eingang nicht in den Fels gehauen, sondern ein vor der Limbushöhle freistehendes Portal.¹⁷² Der Abstand zwischen Unterweltpforte und Vorhöllenhöhle ist merklich geschrumpft, ohne jedoch verschmolzen zu sein. Auffallend ist zudem, daß Christus lediglich mit einem, seinen Oberkörper nur halbseitig bedeckenden Überwurf gewandet ist.

Die von Pietro Lorenzetti um 1325 gemalte Fresko-Darstellung der Höllenfahrt Christi in der Unterkirche von San Francesco in Assisi¹⁷³ (Abb. 146) verdeutlicht die Aussage einer differenzierten Unterweltstopographie. Der nur mit einem, seine Seitenwunde nicht verbergenden Gewand bekleidete Christus hat bereits das

¹⁶⁹ Siehe Kap. II.4.

¹⁷⁰ Degenhardt und Schmitt (wie Anm. 19), Bd. 3, Taf. 64. Als Datierung wird hier das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts angegeben, während Worthen, S. 102 und S. 386f., Anm. 30 die siebziger Jahre des Trecento vorschlägt. Zum Text des Gedichtes, welches auch die Höllenfahrt Jesu schildert, siehe Varanini, Giorgio, *Cantari religiosi senesi del Trecento*, Bari 1965, S. 395ff.;

¹⁷¹ Die Tafel mißt 57,2 x 29,2 cm. Carli, Enzo, *La pittura senese del Trecento*, Venezia 1981; Worthen, S. 85 und S. 102;

¹⁷² Weitere kleine Unterschiede sind: Die Personifikation der bösen Mächte liegt unter den aus den Angeln gehobenen Türflügeln, auf welchen der Erlöser steht. Alle Frommen des Alten Bundes knien. Christus hält kein Kreuz mit Wimpel, sondern eine Kreuzesfahne, welche in der Miniatur in Richtung der Gerechten weht. Auf der Tafel in Washington schwebt Gottvater über der Szene und hält eine Schriftrolle, auf welcher zu lesen ist: »Destruxit quidam mortis inferni et subvertit potentias diaboli.« Zitiert aus Worthen, S. 387, Anm. 31.

¹⁷³ Poeschke, Joachim, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, S. 114 und Abb. 272; Worthen, S. 63ff.;

Höllentor eingetreten. Er befindet sich auf einem von Zinnen bewehrten Gang, welcher zum vor eine Felswand gesetzten und gemauerten Limbusportal führt.¹⁷⁴ Der Erlöser, nicht nur mit einem Heiligenschein ausgestattet, sondern auch von einer Strahlenglorie umgeben, hält in seiner Linken einen Stab, mit der Rechten ergreift er Adams rechte Hand. Füße und Hände Jesu zeigen die Wundmale. Unter ihm liegt der geflügelte Höllenfürst auf dem Rücken. Im Torbogen zur Vorhölle sind mehrere, im Verhältnis zu ihrem Befreier klein dargestellte, alttestamentliche Gerechte zu sehen. Eva ist in den Hintergrund gerückt.

Die Tafel eines Triptychons des Tomaso da Modena (1325/6-1379) in der Pinacoteca Estense zu Modena aus der Zeit zwischen 1345 und 1355¹⁷⁵ (Abb. 147) scheint auf den ersten Blick eine annähernd gleiche Aussage zu beinhalten. Auf der linken Bildseite ist eine Felsenhöhle zu sehen, aus welcher, wie die herausgebrochenen Tore belegen, Christus kommt. Der im Laufschrift eilende, seine Seitenwunde dem Betrachter präsentierende Erlöser, die Kreuzesfahne in der Linken, unter seinen Füßen eine besiegte Dämonenfigur, streckt seine rechte Hand den alttestamentlichen Gerechten entgegen, welche sich aus einer befestigten Anlage -rechts im Bild- auf ihn zubewegen.

Mit Thomas Fletcher Worthen ist anzunehmen, daß es sich bei dieser Höhle um das Grab Jesu handelt. Ob in der Szene jedoch –wie Worthen vermutet- die Auferstehung thematisiert ist, bleibt fraglich. Zwar sind seit der Renaissance oftmals -vorher manchmal, wie im Fresko von Sta Maria Donnaregina zu Neapel (Abb. 125)- Höllenfahrt und Auferstehung Jesu in ein Bildfeld gesetzt worden, doch die Eigenständigkeit der Motive ist bewahrt geblieben. Eine Verschmelzung der beiden Themen mit nur einer Christusgestalt ist sehr selten.¹⁷⁶ Die Möglichkeit einer diesbezüglichen Interpretation ist jedoch gegeben. Denkbar wäre jedoch auch eine Gleichsetzung von Bestattungsplatz Jesu und Unterweltszugang, eine ursprünglich vom Judentum adaptierte Vorstellung.¹⁷⁷ Demnach befände sich Christus auch in diesem Bild auf dem Weg zwischen Höllenpforte, welche in

¹⁷⁴ Der Gang läßt sich als Jenseitsbrücke deuten. Siehe hierzu Dinzelbacher, Peter, Die Jenseitsbrücke im Mittelalter, Wien 1973 und Landau, Marcus, Hölle und Fegfeuer in Volksglaube, Dichtung und Kirchenlehre, Heidelberg 1909, S. 60ff.;

¹⁷⁵ Coletti, Luigi, Tomaso da Modena, Venezia 1963, Abb. 98; Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools, London 1968, Bd. 1, S. 428f. und Bd. 2, Abb. 259; Worthen, S. 77ff.;

¹⁷⁶ Siehe hierzu Kapitel IV.3.2.

¹⁷⁷ Die Gleichsetzung von Grab und Unterweltseingang ist bereits in der Alten Tokali Kilise (Abb. 11) zu finden gewesen. Eine Verbindung zu diesem Fresko läßt sich jedoch schwerlich herstellen.

gewisser Weise dem Hinterausgang seines Grabes entsprechen würde, und »Limbus patrum«.

Auf den vorgestellten Bildern ist Christus zwar in die Unterwelt, nicht aber in die Vorhölle eingedrungen. Eine –bereits ins nächste Saeculumweisende– Ausnahme des Trecento ist das zwischen 1374 und 1376 von Giusto de' Menabuoi geschaffene Höllenfahrtsfresko im Baptisterium zu Padua (Abb. 148).¹⁷⁸ Der Erlöser weilt zusammen mit den Vorvätern in der Limbushöhle. Ein links hiervon in die Wand eingelassenes Rundbogenfenster scheint, gleichsam wie ein Tor, in die Szene integriert zu sein. Darüber sind dämonische Wesen abgebildet.

Der Eintritt Jesu in das Totenreich nimmt theologisch Bezug auf die Tatsächlichkeit seines dortigen Wirkens und unterstreicht durch die Andeutung verschiedener subterrestrischer Räumlichkeiten, daß die Erlösung nur den alttestamentlichen Gerechten zugekommen ist. Ähnlich, wie die Schilderungen Dantes, sind obige Bildbelege zudem Ausdruck des im Trecento bestehenden Interesses an der Topographie der Hölle. Die auf einigen Belegbeispielen erstmals festgestellte Präsentation der Seitenwunde Jesu verweist auf den wirklich eingetretenen Tod Christi und verleiht der göttlich wirkenden Lichtgestalt des Erlösers eine menschliche Ebene.

IV.1.3. Frührenaissance

Die bildnerische Gestaltung trecentesker Darstellungen des »Descensus ad inferos« ist im Quattrocento fortgesetzt, aber oftmals durch dramatische Einlagen bereichert worden. Einzelne Künstlerpersönlichkeiten haben überdies das Sujet weiterentwickelt oder eigene Schöpfungen kreiert, welche von intensiver geistiger Auseinandersetzung mit dem Thema und großer inspirativer Energie zeugen, einer impulsiven, die Kunstentwicklung der neuen Epoche vorantreibenden Mischung.

IV.1.3.1. Erlösung aus der Limbushöhle

Die im Trecento populäre Version des Höllenfahrtsbildes, die Befreiung aus der Unterweltshöhle, ist auch in der Kunst der Frührenaissance weiterhin eine

Zur betreffenden Vorstellung siehe Maas, Wilhelm, Gott und die Hölle, Studien zum Descensus Christi, Einsiedeln 1979, S. 117f.;

¹⁷⁸ Bettini, Sergio, Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento, Padova 1944; Worthen, S. 94ff.;

standardisierte Variante des Motivs. Die ikonographischen Änderungen erscheinen minimal, bewirken aber dennoch eine andere Gewichtung des theologischen Gehalts.

Das Bildfeld des »Descensus ad inferos« auf dem silbernen Antependium des Nicola da Guardiagrele (um 1395 – um 1462) im Dom zu Teramo aus der Zeit zwischen 1433 und 1447 (Abb. 149)¹⁷⁹ ist noch dem vorigen Saeculum verpflichtet, beinhaltet aber Eigenheiten, welche vermutlich auf den Künstler zurückzuführen sind. Der übergroß abgebildete Erlöser steht frontal zum Betrachter etwas links von der Bildmitte. Seine Linke umfaßt die Fahnenstange, die Rechte rafft sein Gewand. Zu beiden Seiten knien Gerechte des Alten Bundes in Felshöhlen, welche durch eine Steinmauer von der dahinter liegenden Hölle der Verdammten getrennt sind.

Auf einem Fresko der Kirche S. Antonio abate aus Pelugo (Abb. 150), welches kurz vor 1500 angefertigt worden ist,¹⁸⁰ segnet der aus vielen Wunden blutende Christus die ihm aus der Höhle entgegenkommenden, sämtlich in Kleider gehüllten, alttestamentlichen Gestalten mit seiner rechten Hand, in der Linken hält Jesus den Fahnenstang. Adam, Eva und Johannes der Täufer haben ihre Hände im Bittgestus gefaltet. Hinter der Schar der Auferstehenden ist im Dunkel der Unterwelt ein Teufel abgebildet.

Der neapolitanische, von Matteo Felice illuminierte Psalter des Paschasio Diaz Garlon (Abb. 151), welcher in das Ende des 15. Jahrhunderts zu datieren ist,¹⁸¹ zeigt in der Höllenfahrtsszene den Erlöser am Rand einer –auf der rechten Bildseite angeordneten- geräumigen Gebirgshöhle, in deren dunklen Inneren die vor der Zeit Jesu Verstorbenen, allesamt unbekleidet, knien. Christus, in der Linken die Kreuzfahne haltend, umfaßt mit seiner Rechten das rechte Handgelenk Adams, welcher sich auf der umgestürzten Unterweltstür niedergelassen hat. Eva ist nicht zu identifizieren. Im Felsplateau oberhalb der Höhle sind kleine schwarze, teilweise in Flucht begriffene, Dämonenfiguren zu sehen.

¹⁷⁹ Das Gesamtmaß des Antependiums beträgt 125 x 250 cm. Lipinsky, Angelo, Das silberne Antependium des Nicola da Guardiagrele im Dom zu Teramo, in: Das Münster, 11. Jg., 1958, S. 233ff. und Feld XXVII;

¹⁸⁰ Mazzini, Franco (Hrsg.), I pittori Bergamaschi dal 13 al 19 secolo, Il Quattrocento, Bd. I., Bergamo 1986, S. 504f;

¹⁸¹ Die Miniatur (271 x 182 mm) mit der Höllenfahrtsszene befindet sich auf fol. 176^f des Psalters, Vat. Lat. 3467. Plotzek, Joachim M. / Winnekes, Katharina / Kraus, Stefan (Hrsg.), Biblioteca Apostolica Vaticana, Liturgie und Andacht im Mittelalter, Ausstellungskatalog des Erzbischöflichen Diözesanmuseums Köln, Stuttgart und Zürich 1992, S. 384f.;

Diese drei Bildbelege –aus unterschiedlichen Gegenden Italiens- sind in ihrer bildlichen Gestaltung äußerst heterogen. Gemeinsam, wenn auch verschieden ausgeführt, ist ihnen nur die Höhlenform des »Limbus patrum«. Bezüglich der ikonographischen Komposition stehen sie noch in der Tradition des Trecento. Das Silberrelief und das Fresko aus den Bergamasker Alpen zeichnen sich jedoch durch Individualität aus. Das Nichtergreifen der Hand Adams, als auch die Erteilung des Segens sind für diese Zeit ungewöhnlich.¹⁸² Der Leidenscharakter Jesu –sichtbar anhand der vielen Wundmale- ist in Bildern dieses Sujets eine Ausnahme und vermutlich eine –durch gotische Darstellungen nordalpiner Leiden-Christi-Bilder angeregte- Eigenheit dieser norditalienischen Region. Zeitgenössisch modern ist die Nacktheit der Gerechten im Psalterbild des Matteo Felice.

Die Miniatur eines Martyrologiums in der Cini-Sammlung zu Venedig aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 152),¹⁸³ ein zwischen 1432 bis 1437 angefertigtes Relief der Tumba des seligen Pacifico in Sta Maria dei Frari zu Venedig (Abb. 153),¹⁸⁴ ein um 1450/60 einzuordnendes Predellabild des Jacopo Bellini (um 1400-1470/71) im Museo Civico zu Padua (Abb. 154),¹⁸⁵ drei Zeichnungen des gleichen Künstlers im Louvre und im British Museum (Abb. 155/156),¹⁸⁶ die Höllenfahrtsszene eines in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datierenden Altares in der Casa Strozzi zu Florenz (Abb. 157),¹⁸⁷ sowie ein Gemälde des Baldassare Carrari (um 1460-1516) aus der Zeit zwischen 1502 und 1510 (Abb. 158)¹⁸⁸ bringen weitere Neuerungen.

¹⁸² Insgesamt läßt sich das Nichtergreifen der Hand Adams oder einer anderen Person als selten bezeichnen. Als Beispiele sind ansonsten die Höllenfahrtsszene im Gemälde des Gaspare Sacchi (Abb. 179), das Bild des Sebastiano del Piombo (Abb. 203) sowie die Darstellungen des Lelio Orsi (Abb. 216/217), Tintoretts und seiner Nachfolger (Abb. 218-221) anzuführen.

¹⁸³ Die Höllenfahrtsminiatur (220 x 310 mm) des Martyrologiums, Inv. Nr. 2501, ist auf fol. 13^r zu finden. Ragghianti, Carlo Ludovico, Stefano da Ferrara, Firenze 1972, S. 76, Abb. 56; Canova, Giordana Mariani (Hrsg.), *Miniature dell'Italia settentrionale nella fondazione Giorgio Cini*, Venezia 1978, S. 68; Worthen, S. 107ff.;

¹⁸⁴ Wolters, Wolfgang, *La scultura veneziana gotica, 1300 – 1460*, 2 Bde, Venezia 1976, S. 269f. und fig. 755, 762; Worthen, S. 109;

¹⁸⁵ Damerini, Gino, *Acque del dominio veneto nella grande pittura veneziana*, Venezia 1955, Abb. 1; Worthen, S. 141ff.;

¹⁸⁶ Die Zeichnung im Louvre zu Paris, fol. 21v, ist um 1445 entstanden. Die beiden zu einer Komposition verbundenen Blätter in London, British Museum, Inv. 1855-8-11-25, sind in den späten fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts angefertigt worden. Eisler, Colin, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York 1989, S. 363ff.; Degenhardt und Schmitt (wie Anm. 19), Bd. 6, Teil II, Venedig, Jacopo Bellini, Berlin 1990, S. 334ff.; Worthen, S. 143ff.;

¹⁸⁷ Das Bildfeld des Altares rechts oben zeigt im Vordergrund die Auferstehung und im Hintergrund die Höllenfahrt Jesu. Longhi, Roberto, *Officina Ferrarese*, Firenze 1956, S. 182ff. und Abb. 166; Worthen, S. 145;

¹⁸⁸ Die Maße des Bildes betragen 160 x 119 cm. Obwohl das Gemälde zeitlich gesehen der Hochrenaissance zuzuordnen wäre, wird es aufgrund seiner konservativen Gestaltung in diesem

Das Bodenniveau der Limbushöhle ist niedriger als das Terrain zu Füßen Christi. Einzige Ausnahmen sind das Bellini-Gemälde, auf welchem die alttestamentlichen Gerechten jedoch auf die Knie gesunken sind, und das Grabrelief der Frarikirche. Die auf ihre Erlösung Wartenden sind in allen Belegbeispielen unbekleidet oder nur mit einem Lendenschurz ausgestattet. Auf Attribute ist verzichtet worden, allein Johannes der Täufer ist auf dem Bild des Baldassare Carrari gesondert hervorgehoben.

Christus, welcher auf einigen Darstellungen aus der Seitenwunde blutet¹⁸⁹ und auf der Martyrologiums-Miniatur von einer Strahl aureole umgeben ist, hält in einer Hand die Fahnenstange, die andere reicht er dem Urvater der Menschheit.¹⁹⁰ Adam küßt die Hand seines Befreiers auf der Cini-Miniatur und dem Predellagemälde. Der gute Schächer Dismas, welcher sein Kreuz mit sich führt, begleitet –mit Ausnahme des Carraribildes– den mit ihm Gekreuzigten. In den Arbeiten Bellinis und der Höllenfahrtsszene des Altares in der Casa Strozzi trägt er das Marterholz nicht über der Schulter, sondern hat es auf die Erde gestellt.

Während die unter der herausgebrochenen Höllenpforte, auf welche Christus seinen Fuß gesetzt hat, zerdrückte Dämonengestalt zum Standardrepertoire dieses Motivs zählt, ist dieser Unterweltsfürst auf dem Bellini-Gemälde zur Seite geworfen und ruht ohnmächtig auf den zerstörten Holzplanken der Unterweltstür. Die Miniatur des Cini-Martyrologiums zeigt diesen Teufel neben einem Steinhaufen ebenfalls besiegt am Boden liegend. Fliehende geflügelte Dämonen auf den Werken des Jacopo Bellini erinnern an ihre Pendants im Höllenfahrtsfresko des Fra Angelico in San Marco zu Florenz (Abb. 167).¹⁹¹ Ikonographisch einmalig sind die steineschleppenden Teufel auf der aus zwei Blättern zusammengefügte Höllenfahrtskomposition in London. Ihre Tätigkeit, welche nicht in die Szenerie paßt, scheint angeregt durch den Befehl des Unterweltherrschers an seine dämonischen Diener, die Unterwelt zu verbarrikadieren.¹⁹² Die gräßlichen Bestien oberhalb der Limbushöhle auf dem Gemälde des Carrari –ikonographisch

Kapitel behandelt. Martini, Alberto, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959, S. 42f.; Worthen, S. 140;

¹⁸⁹ Christus mit blutender Seitenwunde ist auf der Miniatur des Martyrologiums, auf dem Gemälde des Bellini und des Baldassare Carrari zu sehen.

¹⁹⁰ Auf der Miniatur der Cini-Sammlung und dem Gemälde des Carrari umfaßt die Rechte den Fahnenstange, die Linke wird Adam gereicht.

¹⁹¹ Siehe im Kapitel IV.1.3.3.

¹⁹² Siehe Degenhardt und Schmitt (wie Anm. 19), S. 466;

vermutlich durch Werke des Hieronymus Bosch beeinflusst¹⁹³ verweisen auf die Hölle der Verdammten.

Resümierend läßt sich festhalten, daß -gegenüber ihren Pendants im Trecento- die Eigendynamik der alttestamentlichen Gerechten auffallend gebremst zu sein scheint. Sie eilen ihrem Erlöser zumeist nicht mehr entgegen, sondern erwarten ihn demütig kniend oder hilflos harrend im Abgrund. Ihre Erlösung ist keine selbstverständliche, durch Erdbebenrisse bildlich ausgedrückte Folge des Opfertodes Jesu mehr, sondern bedarf des tatkräftigen Wirkens des Gottessohnes. Von seinem Kampf und Sieg über die dunklen Mächte zeugen die fliehenden, teilweise zu Boden geschmetterten oder vom Türflügel zerdrückten Teufel.

Um jedoch den kausalen Zusammenhang mit dem zentralen Heilsereignis auf Golgotha nicht zu verwischen,¹⁹⁴ werden die Wundmale Jesu, vor allem die Seitenwunde des unbedeckten Oberkörpers¹⁹⁵, besonders zur Schau gestellt. Durch die Integration des guten Schächers in das Sujet, welcher nicht mehr nur die Idee der Nachfolge Christi vertritt, sondern –in den Werken Bellinis und dem Ausschnitt des Casa Strozzi-Altars- durch das große, auf den Boden aufgesetzte und von ihm umarmte Kreuz im Typus des Schmerzensmannes erscheint,¹⁹⁶ wird dieses Anliegen noch zusätzlich unterstrichen.

Die Vergegenwärtigung des aufgerichteten Kreuzes ist ein Hinweis auf die Erniedrigung des Gottessohnes, aber gleichsam auch Symbol seines Sieges über Tod, Hölle und Satan.¹⁹⁷ Mitgedacht wird überdies der -sich im Laufe der Jahrhunderte um dieses besondere Holz gebildete- Legendenkreis,¹⁹⁸ welchen auch eine Sequenz des Nikodemusevangeliums andeutet: »Her zu mir alle, die ihr durch das Holz, nach dem dieser (Adam) griff, sterben mußtet! Denn seht, ich erwecke euch alle wieder durch das Holz des Kreuzes.«¹⁹⁹

Der eindringliche Verweis auf den Tod des Menschensohnes und die Betonung des benötigten Kraftaufwandes Jesu verändern die Bildaussage nicht, zentrieren sie

¹⁹³ Zu den Höllenfahrtsbildern in der Nachfolge des Hieronymus Bosch siehe im Kapitel IV.2.2.6.

¹⁹⁴ Zur Bedeutung der Kreuzigung Christi vgl. Kapitel II.4.

¹⁹⁵ Seit dem Quattrocento, vorher –wie bei einigen der Bildbelege im Kapitel IV.1.2.3- gelegentlich, wird es üblich, Christus mit nacktem Oberkörper darzustellen.

¹⁹⁶ Ausführlich hierzu bei Hoffmann, S. 91ff.;

¹⁹⁷ In der zweiten lateinischen Fassung des Nikodemusevangeliums wird geschildert, wie Christus das Kreuz als Zeichen des Sieges in der Unterwelt aufstellt. Siehe hierzu im Anhang.

¹⁹⁸ Zum Legendenkreis siehe bei Erffa, S.193ff.;

¹⁹⁹ Zum Nikodemusevangelium siehe im Anhang.

jedoch auf den Hauptprotagonisten Christus und erhöhen die Dramatik.²⁰⁰ Eingedenk der mit dem Kreuz verknüpften Assoziationen wird –vor allem bei Bellini- verdeutlicht, daß der Erlöser der Kulminationspunkt des Alten und Neuen Bundes ist. Diese Idee der Eintracht der beiden Testamente schwingt zwar in allen Höllenfahrtsbildern mit, wird hier jedoch besonders herausgestellt.

IV.1.3.2. Rettung aus der befestigten Vorhölle

Darstellungen des Descensus ad inferos als Befreiungsaktion aus einer befestigten Unterwelt sind –wie in der Kunst des Trecento- relativ selten. Im Wesentlichen sind die ikonographischen Charakteristika mit den im vorigen Kapitel besprochenen Bildern des Abstiegs Jesu zur Limbushöhle vergleichbar. Der Eingang zum Aufenthaltsort der Vorväter ist jedoch burgartig ausgebaut oder zumindest in gemauerter Form in einen Felsen integriert.

Die Szene des Abstiegs Jesu zur Vorhölle auf der Miniatur des sich in der Sammlung Dr. Jörn Günther befindlichen Mailänder Arconati-Stundenbuchs aus den Jahren zwischen 1483 und 1486 (Abb. 159)²⁰¹ wird von einem Landschaftsprospekt hinterfangen. Christus –nur ein umhangartiges Linnen um den Körper geworfen- geht in Begleitung des sein Kreuz tragenden, langhaarigen Dismas auf ein gemauertes Portal zu, durch dessen Torbogen unter Führung von Adam und Eva die alttestamentlichen Frommen, allesamt in Gewänder gehüllt, sich ihm entgegen drängen. Angesichts ihres Erlösers haben sie ihre Knie gebeugt. Der Fuß des Urvaters ist auf eine Planke der zerstörten Unterweltpforte, unter welcher ein gehörnter Teufel zerdrückt ist, gesetzt.

In einem Fresko der Burgkapelle zu Vignola aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts (Abb. 160)²⁰² sind Auferstehung und Höllenfahrt Jesu, gerahmt von natürlicher Umgebung, in ein Bildfeld verlegt. In der Descensusdarstellung –im rechten unteren Viertel der Komposition- steht Christus, in der rechten Hand die

²⁰⁰ Gegenüber Höllenfahrtsbildern des Trecento wirkt die Person Jesu dynamischer und agiler. Diese »Verdramatisierung« der Szene steht möglicherweise in Beziehung zur theatralischen Erscheinungsform der sog. »Devozione« oder »Sacre Rappresentazioni«. Siehe eine Einführung bei Kindermann, Heinz, Theatergeschichte Europas, Bd.1, Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1966², S. 322ff.; Ein italienisches Höllenfahrtsspiel ist abgedruckt bei Bonfantini, Mario, Le sacre rappresentazioni italiane, Milano 1942, S. 69ff.;

²⁰¹ Die Höllenfahrtsszene befindet sich auf fol. 80^v. Günther, Jörn, Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen, Hamburg 1994, S. 80;

²⁰² Ragghianti, Carlo L., Il Maestro di Sant'Apollinare, 1 in: Critica d'arte, 39 Jg., Heft 133, 1974, S. 25-40; Worthen, S. 109f.;

Kreuzfahne haltend, mit seinem Standbein auf einem in der Mitte zerbrochenen Flügel des Höllentors und beugt sich, mit der Linken das rechte Handgelenk Adams fassend, zu den unbekleidet aus einem in einen Hügel eingepaßten, von Erdreich überwucherten Portal herauskommenden Gestalten des Alten Bundes herunter. Identifizierbar unter ihnen sind nur die als altes Paar verbildlichten Protoplasten. Hinter Jesus beobachtet der gute Schächer, sein Kreuz schulternd, den Sieg seines Herrn -ein überwundener Dämon befindet sich unterhalb der zerstörten Türplanke- über die dunklen Mächte.

Auf einem Valerio Belli (1468-1546) zugeschriebenen Bergkristallrelief eines Altarkreuzes im Victoria and Albert Museum aus dem frühen 16. Jahrhundert (Abb. 161)²⁰³ muß Christus ebenfalls einen beträchtlichen Niveauunterschied überwinden, um die Gerechten des Alten Testaments, angeführt von Adam und Eva, aus ihrer Festungshaft zu befreien. Der Heiland –die Höllentür unter seinen Füßen, in der Linken das Kreuz mit Siegesbanner führend- ist leicht in die Knie gegangen und packt mit seiner Rechten das Handgelenk des Protoplasten. Über den Vorvätern schwebt im Torbogen ein ins Horn blasender Dämon.²⁰⁴

Während auf diesem Relief, der Stundenbuchminiatur und dem Fresko zu Vignola der Festungscharakter der Hölle nur angedeutet ist, befreit Jesus die Protoplasten und ihren Anhang auf einem 1492 gemalten Fresko des Giovanni Canavesio in der Kirche Notre-Dame-des-Fontaines im französischen La Brigue (Abb. 162)²⁰⁵ aus einer von bewaffneten Teufeln verteidigten Burg. Die Kreuzfahne in der durchbohrten Rechten ähnlich einem Speer führend, schreitet er auf die Gruppe der aus ihrem Gefängnis fliehenden Frommen des Alten Bundes, welche mit Ausnahme des Johannes unbekleidet sind, zu und ergreift Adam am rechten Handgelenk. Zu ihren Füßen liegen ein bereits niedergestreckter Dämon, sowie ein

²⁰³ Aufgrund der konservativen Grundkomposition wird das Relief (79 x 65 bzw. 49 cm), Inv.Nr. 757-1864, 61/61a-1920, noch der Frührenaissance zugeordnet und nicht –wie ein weiteres Werk des Künstlers (Abb. 189)- im Kapitel der Hochrenaissance vorgestellt. Mitchell, H.P., An altar cross and candlesticks said to have been made by Valerio Belli for King Francis I, in: The Burlington Magazine, Bd. 9, 1906, S. 124-128 und Abb. 5B; Worthen, S. 141; Burns, Howard / Collareta, Marco / Gasparotto, David, Valerio Belli Vicentino, Ausstellungskatalog, Vicenza 2000, S. 305ff.;

²⁰⁴ Die Komposition von Torbogen, hornblasendem Teufel und den aus der Tiefe ragenden Vorvätern ist von den Höllenfahrtsbildern Mantegnas abhängig. Siehe Kapitel IV.1.3.4.

²⁰⁵ Da der Künstler Italiener ist, wird sein Werk auch hier besprochen. Silvy, Pierre, Pelerinage N.D.-des-Fontaines, Nice 1963, S. 11ff. und Abb. 25; Troescher, Georg, Burgundische Malerei, 2 Bde, Berlin 1966, Abb. 697; Worthen, S. 145f.;

Teil des einst das Tor versperrenden Gitters. Hinter dem Herrn ist Dismas zu sehen, welche die Hände zum Gebet gefaltet hat.²⁰⁶

Der Einfluß des nordeuropäischen Höllenfahrtsbildes, welches zumindest indirekt auf das Aussehen des befestigten Limbuseingangs in den obigen Beispielen eingewirkt hat,²⁰⁷ konkretisiert sich vor allem im Fresko Canavesios. Das lanzenartige Halten der Siegesstandarte scheint direkt auf einen Stich Schongauers (Abb. 363) zurückzugehen. Die Burganlage zählt –mit Ausnahme des Gitters- im Sujet nördlich der Alpen zum ikonographischen Standardrepertoire.²⁰⁸

Die obigen Descensusdarstellungen verbildlichen den Beginn der Tätigkeit Jesu in der Hölle. Die nach Entwürfen Antonio Pollaiuolos (1433-1498) um 1480 fertiggestellten Stickereien für einen Satz liturgischer Gewänder,²⁰⁹ welche das Leben des hl. Johannes des Täuflers illustrieren, schildern zwar in einer Episode dieser Vita die Rettung der alttestamentlichen Gerechten aus der befestigten Vorhölle, fokussieren das Geschehen aber auf den Moment der Befreiung des Vorläufers Jesu (Abb. 163). Der Erlöser –in der Rechten die Kreuzfahne haltend, mit beiden Füßen auf der herausgebrochenen Höllentür, unter welcher der besiegte Teufel liegt, stehend- begrüßt Johannes beim Verlassen des gemauerten Unterweltsportals, indem er ihm die linke Hand auf den Kopf legt. Rechts im Bild sind bereits vorher erlöste Frauen, allen voran Eva, links hinter Christus gerettete Vorväter, angeführt von Adam, zu sehen.

Der Grund für die Darstellung des »in medias res« agierenden Gottessohnes liegt allein in der besonderen Herausstellung des Täuflers, dessen Vita in diesen Stickereien vorgestellt wird.²¹⁰

Besondere Erwähnung hinsichtlich der Wiedergabe der Höllenfahrt Jesu verdient abschließend noch der Codex varia 124 der »Biblioteca Reale« zu Turin, welcher

²⁰⁶ Worthen, S. 145f. verweist zur Erklärung der Geste des guten Räubers auf das zur selben Zeit (1490) und in räumlicher Nähe zum Fresko entstandene Mysteriumsspiel »Passione di Revello«, in welchem geschildert wird, wie Dismas mit leeren Händen zur Hölle kommt, Christus um Erfüllung seines Versprechens, heute noch im Paradies zu sein, bittet, und vom Erlöser dann das Kreuz als Zeichen des Sieges mit dem Auftrag, es ins Himmelreich zum Erzengel Raphael zu tragen, erhält.

²⁰⁷ Zur Adaption dieses Details aus der Kunst nördlich der Alpen siehe Kapitel IV.1.2.2. Dies bedeutet jedoch nicht, daß jeder architektonische gestaltete Limbuseingang auf nordeuropäische Vorbilder zurückzuführen ist. Diese Form des Vorhöllentors ist zu Ende des 15. Jahrhunderts bereits seit mindestens zweihundert Jahren in Italien bekannt gewesen.

²⁰⁸ Siehe hierzu Kapitel IV.2.1.2.

²⁰⁹ Die für S. Giovanni zu Florenz angefertigten liturgischen Gewänder befinden sich heute im dortigen Museo dell'Opera del Duomo. Ettliger, Leopold D., Antonio and Pierre Pollaiuolo, Oxford 1978, S. 21ff. und Abb. 49; Worthen, S. 158f.;

²¹⁰ Im Gegensatz zu anderen Höllenfahrtsbildern des »in medias res« handelnden Erlösers. Siehe hierzu Kapitel IV.1.3.4.

im Jahre 1476 zu Mailand von Cristoforo de Predis (gest. 1486) illuminiert worden ist.²¹¹ Auf fol. 125^v (Abb. 164) ist oben –hinterfangen von einem Landschaftsprospekt mit Stadtkulisse im Hintergrund- der von einer Strahlenaureole umgebene Erlöser vor dem -in einen Fels eingelassenen- Zugang zur Unterwelt zu sehen. Seine Linke führt das »Vexillum crucis«, mit seiner Rechten klopft er an das noch verschlossene Tor. Dem Herrn folgt der sein Kreuz schulternde Dismas. Das gleiche Blatt zeigt unten die Fortsetzung der Handlung. Die Flügel des Eingangs sind herausgebrochen und haben den besiegten Satan unter sich begraben. Christus hat seine Füße auf diese Planken gesetzt und dem aus dem Totenreich kommenden Stammvater seine Hand gereicht. Neben Adam ist Eva abgebildet. Den Abschluß der subterrestrischen Tätigkeit Jesu verbildlicht fol. 126^r (Abb. 165). Der Gottessohn führt die Gerechten des Alten Testaments dem Paradies entgegen. Zweifelsfrei anhand ihres Aussehens oder ihrer Attribute sind hinter dem Heiland Dismas, Adam, Eva, Abel, David, Abraham, Sarah, Salomon, der die Tore von Gaza tragende Samson, Johannes der Täufer, Jonas, der Krieger Joshua, Moses und Isaias mit seinem Marterinstrument, der Säge, zu erkennen.

Der Handelnde der obigen Bildzeugnisse ist Christus. Die alttestamentlichen Gerechten sind, wie ihre Situiertheit im Abgrund oder in Festungshaft betont, passive Empfänger des Heils. Da sich die Bildbedeutung gegenüber früheren Höllenfahrtsbildern nicht verändert hat, dürfte die kompositionelle Zentrierung auf den Erlöser unter Verstärkung der szenischen Dramatik durch zeitgenössische theatralische Aufführungen dieses Themas angeregt gewesen sein.²¹²

IV.1.3.3. Christus in der Limbushöhle bzw. –festung

In einigen Höllenfahrtsbildern des Trecento hat Christus die Unterwelt, aber nicht den »Limbus patrum« betreten.²¹³ Seit dem Quattrocento –eine Vorstufe ist das Fresko des Giusto de' Menabuoi in Padua (Abb. 148)- ist oftmals auf Darstellungen dieses Sujets die Distanz Jesu zur Vorhölle, abgesehen von Ausnahmen, wie der Descensusszene eines gezeichneten Florentiner

²¹¹ Der größte Teil des Textes in diesem Codex ist –vgl. Anm. 153- der früher Bonaventura zugeschriebenen Lebensbeschreibung Christi entlehnt. Vitale Brovarone, Alessandro, *Il codice varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de Predis*, Torino 1987.

²¹² Als Beispiel siehe Bonfantini (wie Anm. 200), S. 69ff.;

²¹³ Siehe hierzu Kapitel IV.1.2.3.

Passionszyklus aus der Zeit um 1460 bis 1470 (Abb. 166),²¹⁴ relativiert oder vollends aufgegeben worden.

Das nach einem Entwurf Fra Angelicos (1387-1455) um 1446 angefertigte Fresko in der Zelle 31 des Klosters San Marco zu Florenz (Abb. 167)²¹⁵ zeigt auf der rechten Bildseite einen durch ein Portal in die Unterwelt einschwebenden Erlöser. Die bis dahin den Eingang verschlossen gehaltene Tür ist nach innen gefallen und hat einen Teufel unter sich begraben. Zur Rechten Christi eilen Adam, Johannes der Täufer, Abel, David und Moses,²¹⁶ sowie weitere nicht zu identifizierende nimbierte Gestalten aus der Tiefe und Dunkelheit einer von Erdbebenrissen gekennzeichneten Höhle auf die Lichtgestalt ihres Befreiers zu. Jesus, in der Linken die Kreuzfahne mit sich führend, ergreift mit seiner ausgestreckten Rechten die rechte Hand des Protoplasten, welcher diese Geste mit seiner Linken erwidert, indem er seinen Befreier am Handgelenk berührt.

Der Abstand zwischen dem eintretenden Gottessohn und den alttestamentlichen Gestalten ist, wie im Tafelbild des Duccio (Abb. 143), noch gegeben. Da die Decke der Limbushöhle jedoch an das Unterweltsportal anschließt, verwischt der Vorraumcharakter des Eingangsbereichs. Durch die weißen Gewänder Adams und Christi sowie die helle Atmosphäre zwischen ihnen wird ihre Zusammengehörigkeit in Abgrenzung zur Hölle unterstrichen. Der Weg zum Ort der Verdammten wird durch eine fliehende Teufelsgestalt links im Bild, sowie durch zwei, sich darüber hinter Felsen versteckende Dämonen, welche das Geschehen beobachten, angedeutet.²¹⁷

In der Höllenfahrtsepisode eines Leben-Jesu-Zyklus vom Silberschrank des Oratoriums SS. Annunziata zu Florenz aus der Zeit zwischen 1450 und 1461 (Abb. 168), dessen Tafeln von Fra Angelico und seinen Mitarbeitern gemalt worden

²¹⁴ In diesem Höllenfahrtsbild (50 x 52 mm) ist zwischen Unterwelts- und Limbuseingang ein Raum gesetzt, wie vor allem die Christus hinterfangende Wandfläche veranschaulicht. Ausgesprochen selten bei Höllenfahrtsbildern der Renaissance ist die Darstellung von Feuer im Limbustorbogen. Siehe Hind, Arthur M., *Early Italian Engraving*, 4 Bde, Teil 1, Catalogue, Reprint Nandeln 1970, S. 28 und Tafel 8;

²¹⁵ Morachiello, Paolo, *Beato Angelico, Gli affreschi di San Marco*, Milano 1995, S. 295f.; Worthen, S. 123ff.;

²¹⁶ Abel läßt sich nicht nur anhand seines jugendlichen Äußeren, sondern auch aufgrund des blutigen Rinnsals auf seinem Kopf erkennen. David trägt eine Krone, Moses ein Lichthorn auf dem Haupt. Eva ist –wie auch in vielen Beispielen des Sujets im Trecento– nicht zu sehen.

²¹⁷ Der einschwebende Erlöser, die räumliche Untergliederung der Hölle sowie die Ausstattung der alttestamentlichen Frommen mit Nimben sind vom Fresko des Andrea da Firenze (Abb. 137) übernommen worden. Siehe Kapitel IV.1.2.1.

sind,²¹⁸ ist die Beziehung zwischen Christus und den Gerechten des Alten Bundes intimer gestaltet worden. Der Erlöser ist –getragen von einer Wolke- durch ein Tor auf der rechten Bildseite in die Unterwelt geschwebt. Die nach innen gefallene Tür hat einen Teufel zerschmettert. Aus der direkt an den Eingang anschließenden Limbushöhle strömen prozessionsartig die vor der Zeit Jesu gestorbenen Altväter und –frauen auf den von einer Lichtaureole umgebenen Gottessohn zu. Angeführt wird diese –sämtlich mit Nimben ausgestattete- Schar von –den nur leicht ihre Knie gebeugt haltenden- Adam und Eva. Aufgrund der Attribute oder ihres Aussehens sind dahinter Noah, Abel, Moses, Abraham und Johannes der Täufer zu erkennen.²¹⁹ Christus, in der Linken die Kreuzfahne haltend, ergreift Adams rechtes Handgelenk, dessen Hand jedoch nicht kraftlos herabhängt, sondern den Arm Jesu berührt. Eva drückt die Freude über das Kommen des Messias aus, indem sie ihn berührt. Auch Abel will den Herrn auf diese Weise begrüßen, wie seine ausgestreckten Arme anzudeuten scheinen.

Christus befindet sich auf diesem Bild im Limbus, wenn auch nur am Rand dieser Unterweltsregion. Die Hölle –links im Bild- ist hiervon durch eine Wand abgeschottet. An diesem Ort sind mehrere Teufel zu sehen, einer von ihnen hält eine sich heftig widersetzende Frau umschlungen.

Der Meister des Osservanza Triptychons hat um 1440/45 eine Darstellung der Höllenfahrt (Abb. 169) gemalt,²²⁰ welche die Erscheinung Jesu im »Limbus patrum« eindrucksvoll vor Augen stellt. Christus hat die Limbushöhle durch ein Rundbogenportal betreten. Unter der eingetretenen Tür liegt eine Teufelsgestalt. Der Erlöser –dessen ihn umgebende Lichtaureole das Dunkel der Unterwelt erhellt- hält in der Linken die Kreuzesfahne, mit der Rechten, welche das Wundmal aufweist, umfaßt er das rechte Handgelenk des vor ihm niederknienenden Adams. Zur Linken des Protoplasten –Eva ist nicht zu sehen-²²¹ hat sich eine bärtige Gestalt, vermutlich Abraham²²², niedergelassen und seine Hände zum Gebet gefaltet. Hinter

²¹⁸ Die Tafeln finden sich heute im Museum San Marco zu Florenz. Die Inschriften über und unter dem Höllenfahrtsbild zitieren lateinisch Ps. 106,14 und Apk. 5,9. Spike, John T., Fra Angelico, München 1997, S. 186ff.; Worthen, S. 127f.;

²¹⁹ Noah trägt als Attribut seine Arche, Abraham ein Messer, Abel ist aufgrund seiner jugendlichen Gestalt und seiner Stellung hinter den Protoplasten, der Vorläufer aufgrund seines zotteligen Aussehens zu identifizieren, Moses mittels des Strahlenhorns auf seinem Haupt.

²²⁰ Die Tafel (38 x 47 cm) befindet sich im Fogg Art Museum zu Cambridge/Mass. Christiansen, Keith / Kanter, Lawrence B. / Strehlke, Carl Brandon, *Painting in renaissance Siena, 1420-1500*, New York 1988, S. 133; Worthen, S. 136ff.;

²²¹ Ob es sich bei der Frauengestalt links hinten um Eva handelt, läßt sich nicht bestimmen.

²²² Der Schoß Abrahams wird mit dem Limbus patrum gleichgesetzt. Worthen, S. 137; Aquin (wie Anm. 29), *Questio 52*, S. 171;

den beiden steht die Menge der Gerechten des Alten Bundes, unter denen Johannes der Täufer, Abel und David zu identifizieren sind.²²³

Ein von Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta (1410-1480), in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Fresko gemalter Abschnitt des Apostolikums im Baptisterium zu Siena²²⁴ vereinigt Höllenfahrt und Auferstehung Jesu in einem Bildfeld (Abb. 170). In der oberen Hälfte ist der aus seinem Grabe aufsteigende Christus zu sehen. Unterhalb der das Terrain dieser Szene bildenden Felsplattform öffnet sich die Höhle der Vorhölle. Der Erlöser, von einer Strahl aureole umgeben, ist durch ein Tor in den »Limbus patrum« eingetreten und steht mit beiden -die Wundmale aufweisenden- Füßen auf der eingefallenen Pforte. Eine Teufelsgestalt ist zu Boden geschmettert. In der Linken hält der Gottessohn die Kreuzfahne, mit der durchbohrten Rechten ergreift er das rechte Handgelenk Adams, welcher die alttestamentlichen Frommen²²⁵ anführt. Das Pendant zum Eintretenden bildet Johannes der Täufer, die Schriftrolle mit dem obligaten Text »Ecce agnus Dei« in der Linken haltend, mit der Rechten auf Christusweisend. Wie die auf ihn gerichtete Aufmerksamkeit einiger Limbusinsassen vermuten lässt, hält der Vorläufer des Herrn eine Predigt.²²⁶ Zu seinen Füßen bemüht sich eine männliche Gestalt, aus der Tiefe empor zu klettern. Nur Johannes und Christus tragen Heiligenscheine. Vor dem Portal kniet in Art der Stifterdarstellungen stellvertretend für die Gläubigen eine männliche Gestalt und betet –wie die Inschrift vor seinem Mund anzeigt- das Credo.²²⁷ Ein großer, haariger und geflügelter Teufel verläßt den Limbus. Im Hintergrund sind weitere Dämonen abgebildet.

In der ehemaligen Sakristei von Sta Maria Annunziata zu Siena, der Kirche des Hospitals Sta Maria della Scala, ist eine Lunette vom gleichen Künstler bzw. seiner Werkstatt in den Jahren von 1446 bis 1449 mit dem Descensus-Artikel des Credo

²²³ Johannes der Täufer hält in der Linken die Schriftrolle mit dem Text »Ecce agnus Dei«, mit der Rechten zeigt er auf den Herrn. Abel trägt ein blutiges Mal über der Stirn. David umfaßt mit seiner Linken das Buch der Psalmen.

²²⁴ Carli, Enzo, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979, Taf. CXCII. Worthen, S. 138f.;

²²⁵ Bei der Person neben Adam dürfte es sich um Abel handeln, hinter dem Protoplasten um Abraham. In der Menge ist noch Moses anhand der Strahlen über seiner Stirn zu erkennen.

²²⁶ Die prominente Stellung Johannes der Täufers auf diesem Fresko erklärt sich durch den Kontext des Baptisteriums, seine Heilsverkündigung durch den Text –siehe Anhang- des Nikodemusevangeliums und davon abhängiger Quellen. Worthen, S. 140;

²²⁷ Simor, Suzanna B., »I Believe«, *Images of the Credo from Charlemagne to Luther*, Diss., New York 1996, S. 278;

(Abb. 171) ausgemalt worden.²²⁸ Der Erlöser hat die Vorhölle durch ein prächtiges, frei vor der Höhle stehendes Portal, dessen herausgestoßene Tür am Boden liegt, betreten. Eine Teufelsgestalt ist zur Seite gestoßen. In der Linken hält Jesus die Kreuzfahne, mit der Rechten umfaßt er das rechte Handgelenk Adams. Hinter dem Protoplasten ist die Menge des Gerechten des Alten Bundes, allesamt ohne Nimben, abgebildet. Außerhalb des Limbus -vor dem Portal- sind teuflische Gestalten zu sehen, welche nackte Kinder auf ihren Rücken davontragen. Diese Flucht mit den Seelen, bei denen es sich um ungetauft verstorbene Neugeborene handelt, ist ein Hinweis, daß die Erlösung für den »Limbus puerorum« keine Geltung hat.²²⁹ Den Eltern der im Hospital geborenen Kinder demonstriert diese Szene die Notwendigkeit des Taufsakraments zur Erlangung des Heils.²³⁰

Links im Bild ist der Prophet Jesaja in Dreiviertelfigur, eine Schriftrolle haltend, dargestellt. Der wiedergegebene Text lautet: »Dedi te infedus populi ut educ(ris de) Domo (car)ceris in tenebris...« (Jesaja 47,5ff.).²³¹ Das Pendant bildet ein Apostel, vermutlich der hl. Thomas, auf der rechten Bildseite. Die von ihm gehaltene, heute nicht mehr lesbare, Schrift hat vermutlich mit den Worten »Descendit in inferis (ad inferos)« auf den Credoartikel im Apostolicum verwiesen.²³²

Als Präfiguration des Höllenfahrtsgeschehens ist unterhalb des Freskos eine heutzutage nur fragmentarisch erhaltene Szene des Alten Testaments dargestellt gewesen, möglicherweise die in Genesis 14, 12-18 geschilderte Befreiung Lots.²³³

Das von Donatello (1383/86-1466) ursprünglich um 1460 für ein Grabmal oder einen Altar Cosimos de' Medici angefertigte, später jedoch für die Vorderseite einer von zwei Kanzeln in San Lorenzo zu Florenz verwendete Bronzerelief zeigt von links nach rechts die Höllenfahrt (Abb. 172), Auferstehung und Himmelfahrt

²²⁸ Os, H.W. van, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church*, Den Haag 1974, S. 40f. und Abb. 27; Worthen, S. 138ff.; Simor (wie Anm. 227), S. 264ff.;

²²⁹ Zur diesbezüglichen katholischen Lehre, welche in der Renaissance nur wenig umstritten war, siehe Kapitel II.4.

²³⁰ Simor (wie Anm. 227), S. 634, Anm. 252 hält die Kinder irrtümlich für die beim Bethlehemischen Morden ums Leben gekommenen Knaben. Ihnen ist jedoch –wie seit der Renaissance in Höllenfahrtsbildern immer wieder dargestellt- die Erlösung gewiß, da sie als Märtyrer gelten und die »Bluttaufe« empfangen haben. Seit dem 5. Jahrhundert gibt es ein eigenes Gedenkfest im Kirchenkalender (28. Dezember). Huizinga, Johan, *Ein merkwürdiger Aberglaube. »Unschuldige Kindlein« als Unglückstag*, in: Huizinga, Johan, *Wege der Kulturgeschichte*, München 1930, S. 286;

²³¹ Zitat entnommen aus Os (wie Anm. 228), S. 40;

²³² Os (wie Anm. 228), S. 40;

²³³ Os (wie Anm. 228), S. 40f.;

Jesu.²³⁴ Im Gegensatz zu den obigen Limbusdarstellungen in Höhlenform ist die Vorhöhle hier als ein von zwei -leicht durch das Erdbeben in der Todesstunde Jesu beschädigter- Blendarkaden hinterfangener und seitlich durch je ein ädikulaartiges Portal begrenzter Raum gestaltet.

Christus –durch das linke Portal in den Limbus eingedrungen-²³⁵ agiert in der Bildmitte. Mit der Linken schultert er die Kreuzfahne, mit der Rechten packt er das linke Handgelenk Adams, welcher –rechts im Bild- vor dem anderen Tor kniend seinen Befreier erwartet. Die alttestamentlichen, sämtlich mit Heiligenschein ausgestatteten,²³⁶ Gerechten umringen den Erlöser und begrüßen ihn teilweise stürmisch, so daß sein Bewegungsablauf stark gehemmt wird. Eva hängt sich regelrecht an seine Arme.

Der in seinem Büßergewand auf der rechten Bildseite stehende Johannes der Täufer, welcher mit der Rechten auf den Gottessohn weist, hält Distanz zu dieser ungeordneten Menge. Zu seinen Füßen flieht eine kleine, von der niederfallenden Unterweltstür in ihrer Existenz bedrohte Dämonenfigur. Eine weitere teuflische Gestalt ist oberhalb des linken Eingangs zu sehen. Als Gegenstück zu Johannes fungiert eine jugendliche, etwas abseits stehende, nicht nimbierte Person am Vorhölleneingang, welche als einzige unterhalb der Hüfte unbekleidet ist. Dieses Kind ist einerseits stellvertretend für die unschuldig Umgebrachten beim bethlehemitischen Kindermord ins Bild gesetzt, andererseits verweist es, da sein Glied beschnitten ist, zusammen mit dem Vorläufer auf die Initiationssakramente des Alten und Neuen Bundes, auf Beschneidung und Taufe und deren Bedeutung für eine Hoffnung auf Erlösung.²³⁷

²³⁴ Pope-Hennessy, John, Donatello Sculptor, New York-London-Paris 1993, S. 298ff.; Zum Problem des ursprünglichen Anfertigungsgrundes siehe Herzner, Volker, Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 37 Jg., 23 Bd., 1972, S. 101ff.; Worthen, S. 129ff.;

²³⁵ Worthen, S. 130f. hält das rechte Portal für den Limbuseingang, da dort die herausgestoßene Unterweltpforte liegt. Doch kann einerseits die Tür beim Eindringen Jesu zur Unterstreichung seiner kraftvollen Bewegung bis dorthin geschleudert worden sein, andererseits diese zusammen mit der Teufelsgestalt auch als obligates Versatzstück von Höllenfahrtsbildern interpretiert werden. Zudem verläuft die Leserichtung der auf dem Relief dargestellten Szenen in chronologischer Folge von links nach rechts.

²³⁶ Die Heiligenscheine auf den Häuptern der alttestamentlichen Gerechten stehen in der Florentiner Tradition dieses Sujets. Siehe das Fresko von Andrea da Firenze (Abb. 137) und die Arbeiten von Fra Angelico (Abb. 167/168).

²³⁷ Worthen, S. 131f.;

Während alle erwachsenen männlichen Gestalten in dieser Darstellung mit einem starken Bartwuchs ausgestattet sind, ist der Mann im Limbusportal glattrasiert. Vermutlich ist hier Cosimo de' Medici porträtiert.²³⁸

In den vorgestellten Bildzeugnissen hat Christus die Vorhölle betreten. Eine Sinnänderung des Sujets gegenüber früheren Werken, in denen die Befreiungsaktion des Erlösers vor der Limbushöhle abgebildet worden ist, hat nicht stattgefunden. Die Vorstellung vom Wirken Jesu in der Hölle ist jedoch –sicherlich angeregt durch Sequenzen aus Dantes »Divina Commedia«, des Nikodemusevangeliums und ähnlichen Werken-²³⁹ konkretisiert worden.

Ikonographisch sind allgemeine, das Motiv betreffende Neuerungen, wie der Ausdruck von Freude und Dankbarkeit bei den Erlösten, die Idee der Concordia zwischen Altem und Neuem Bund, aber auch individuelle, auf den Kontext des Bildes Rücksicht nehmende Details, wie das Wegtragen der ungetauften Kinder im Credo-Fresko zu Sta Maria Annunziata und das Porträt Cosimos auf Donatellos Kanzelrelief, eingearbeitet worden. Die Betonung der Lichtgestalt des Gottessohnes –seit der Jahrtausendwende nur gelegentlich in italienischen Höllenfahrtsbildern anzutreffen-²⁴⁰ kontrastiert zum Dunkel der Unterwelt und unterstreicht augenfällig die gebrachte Erlösung, wie es beispielsweise auch im Nikodemusevangelium heißt: »Es zog ein der König der Herrlichkeit wie ein Mensch, und alle dunklen Winkel des Hades wurden licht.«²⁴¹

IV.1.3.4. Christus »in medias res«

Unter den Künstlern der Frührenaissance, welche das Motiv der Höllenfahrt Christi ikonographisch durch innovative Aspekte bereichert und inhaltlich neu akzentuiert haben, ist vor allem Andrea Mantegna (1431-1506) zu nennen. In Arbeiten anderer

²³⁸ Worthen, S. 132;

²³⁹ Zu Dante siehe Anm. 146, zum Nikodemusevangelium und davon abhängigen Texten im Anhang.

²⁴⁰ Beispiele eines von Licht umfluteten Christus sind auf dem Farfa-Elfenbeinkästchen (Abb. 76), in manchen Exsultetrollen, im Fresko des Andrea da Firenze (Abb. 137), auf der Triptychondarstellung des Andrea Vanni (Abb. 145), im Fresko des Pietro Lorenzetti (Abb. 146) und in der Cini-Miniatur (Abb. 152) zu finden.

²⁴¹ Vgl. Text im Anhang. Zur Lichtsymbolik im Zusammenhang mit der Gestalt Christi siehe Dölger, Franz Josef, *Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, Münster 1920, S. 259ff.;

Kunstschaffender ist die Auseinandersetzung mit den ihm zugeschriebenen oder zumindest in seinem Umkreis entstandenen Werken dieses Sujets klar erkennbar.²⁴²

Eine Zeichnung der Robert Lehman-Sammlung im Metropolitan Museum zu New York (Abb. 173), welche vermutlich von Mantegna in den Jahren zwischen 1465 und 1470 angefertigt worden ist,²⁴³ verbildlicht erstmals nicht –wie im Descensustypus- den Beginn oder –als von der Unterwelt im Ascensustypus Wegstrebender- das Ende der Höllenfahrt, sondern eine Sequenz aus diesem Geschehen, bei welcher Christus überdies nur in Rückenansicht gezeigt wird.

Der nimbierte, mit Unter- und Obergewand bekleidete, barfüßig von rechts herangeschrittene Erlöser befindet sich in der Bildmitte vor einem gemauerten Portal, welches in ein kaum begrüntes Felsmassiv integriert ist. Jesus ist von hinten dargestellt. Mit der Linken sich am Kreuzstab, an welchem ein lange Fahne weht, abstützend, bückt er sich leicht, um mit seiner –nicht sichtbaren- Rechten die alttestamentlichen Frommen aus der Tiefe des Limbus zu befreien. Der bärtige Kopf eines auf Befreiung wartenden Vorvaters ist auf Jesu Fußniveau im Höhleninneren zu sehen. Begleitet wird der Gottessohn vom guten Schächer, welcher -rechts im Bild- unbekleidet, mit seiner Rechten das Kreuzesholz haltend, in Rückenansicht steht. Nur seinen Kopf hat er nach links, aus dem Bild heraus, gewandt. Auf der anderen Seite des Limbuseingangs sind die bereits geretteten Protoplasten mit ihrem Sohn Abel abgebildet. Die bärtige und nackte Gestalt Adams ist frontal zum Betrachter gerichtet. Sein Blick sowie seine Linke weisen nach oben. Die ihre Scham mit einem Tuch verhüllende Eva stützt mit der Linken ihren Kopf. Ihr Sohn hält sich halb hinter seinem Vater verborgen, nur seine Hinterseite ist sichtbar. Zwischen der Dreiergruppierung Dismas, Christus und den Erlösten liegen überkreuz die zerstörten Flügel des Unterweltores. Rechts oberhalb des Portals fliegen zwei Dämonen, welche –wie ihre weitaufgerissenen Mäuler vermuten lassen- laut schreien.

In den letzten Jahren seines Wirkens, möglicherweise 1492, hat dem Meister diese Komposition als Anregung für ein Gemälde (Abb. 174) gedient, welches sich bis vor kurzem im Besitz der Barbara Piasecka Johnson-Sammlung befunden hat.²⁴⁴

²⁴² Siehe diesbezüglich die Querverweise auf Mantegna in den anderen Kapiteln zur Renaissance-Höllenfahrt (IV.1.3. bis IV.1.4.).

²⁴³ Die Zeichnung mißt 270 x 200 mm. Boorsch, Suzanne / Christiansen, Keith, u.a., Andrea Mantegna, London 1992, S. 259 und Abb. 65; Worthen, S. 154;

²⁴⁴ Das Gemälde, welches am 23. Januar 2003 bei Sotheby's in New York versteigert worden ist, hat die Größe 38,8 x 42,3 cm. Boorsch (wie Anm. 243), S. 269 und Abb. 70; Worthen, S. 154ff.;

Die Höllenfahrt Christi ist hier jedoch auf das Erlösungsgeschehen am Abgrund zur Unterwelt fokussiert.

Der Gottessohn steht -in beinahe der gleichen Haltung wie auf der obigen Zeichnung- am Rand einer dunklen Höhle. Aus der Finsternis ragt die Halbfigur eines Vorfaters, dessen spärliches Gewand durch einen Luftzug nach oben gebauscht wird. Seine beiden Hände streckt er Christus entgegen. Hinter Jesus – rechts im Bild- ist eine leicht bekleidete, weiß- und langhaarige Gestalt zu sehen. Auf der anderen Bildseite warten vier bereits Erlöste, welche nur mit Tüchern notdürftig ihre Nacktheit verdeckt halten. Eine Identifizierung der außerhalb der Vorhölle sich Aufhaltenden ist nicht zweifelsfrei möglich.²⁴⁵

Vorbildcharakter für Maler seit dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts kommt jedoch einer anderen Variante des »Descensus ad inferos« zu. Die Urheberrechte kann sicherlich Andrea Mantegna beanspruchen, auch wenn die erhaltenen Bilder dieses Themas ihm nicht oder nur bedingt zugesprochen werden können.²⁴⁶

Auf einem Stich der späten sechziger Jahre des Quattrocento aus der Barbara Piasecka Johnson-Sammlung (Abb. 175)²⁴⁷ ist Christus in Rückenansicht vor einem Rundbogenportal, welches in einen karstigen Fels eingelassen ist, zu sehen. Der auf dem obersten der herausgerissenen und nun überkreuz liegenden Flügel des Limbustors stehende Erlöser stützt sich mit seiner Linken auf den Kreuzstab, an welchem eine Fahne weht, und reicht vermutlich seine –nicht verbildlichte- Rechte einem sich gerade aus dem düsteren Abgrund über die Türschwelle stemmenden Vorfater. Zur Linken Jesu hält mit beiden Händen der unbekleidet abgebildete Dismas das Kreuz, an dessen Fuß überkreuz zwei Nägel liegen. Auf der anderen Seite sind Eva, Adam und Abel nackt dargestellt. Sie werden von drei fischflossigen, geflügelten, über ihnen schwebenden Dämonen belästigt. Zwei dieser sogenannten Tritonen²⁴⁸ blasen in Hörner, deren Lautstärke –Abel hält sich die Ohren zu- den Protoplasten und ihrem Sohn Schmerzen bereiten.

²⁴⁵ Bei der männlichen Figur rechts könnte es sich um Adam oder Abraham, aber auch um Dismas handeln, die Frau links dürfte Eva sein. Für Dismas spricht, daß er isoliert steht. Wie das fast zeitgleiche Fresko Canavesios (Abb. 162) beweist, ist es nicht obligatorisch gewesen, ihn mit Kreuz abzubilden. Zu weiteren Spekulationen siehe eine Zusammenfassung bei Worthen, S. 154ff., welcher jedoch –wohl zu Recht- unterstreicht, daß eine Identifizierbarkeit der bereits Geretteten vom Künstler nicht beabsichtigt gewesen ist.

²⁴⁶ Zur Schwierigkeit der Zuordnung siehe Boorsch (wie Anm. 243), S. 258ff., sowie Goffen, Rona, Giovanni Bellini, Yale 1989, S. 281ff.;

²⁴⁷ Der Stich hat die Maße 420 x 321 mm. Boorsch (wie Anm. 243), S. 263 und Abb. 67a;

²⁴⁸ Triton ist ein Meergott, Sohn Poseidons und der Amphitrite. Er wird meist mit menschlichem Oberkörper und ein oder zwei Fischleibern dargestellt, wie beispielsweise auf dem Pergamonaltar.

Bis auf minimale Unterschiede gleich ist ein Stich des Giovanni Antonio da Brescia gestaltet (Abb. 176).²⁴⁹ Eine nicht ganz fertiggestellte Zeichnung (Abb. 177)²⁵⁰ und ein Gemälde (Abb. 178)²⁵¹ des Giovanni Bellini (1430/35-1516) sind ähnlich gehalten, reduzieren aber die Monumentalität des Portals, bezeichnen das von Dismas gehaltene Kreuz durch die Anbringung der »tabula ansata« als das Marterholz Jesu und verzichten auf die daneben liegenden Nägel. Das Bild Bellinis –die Studie (Abb. 177) ist an diesen Stellen nicht ausgeführt- verändert leicht die Figur des sich aus der Höhle stemmenden Vorvaters sowie der Protoplasten und Abels. Eva ist merklich verjüngt und verschönt, sie erscheint als »Venus pudica«.²⁵² Efeu und ein Feigenbaum -links im Bild- bereichern die Szenerie.²⁵³

Andrea Mantegna begründet mit seinen Arbeiten zum Thema der Höllenfahrt Christi einen neuen Typus, welcher den Gottessohn inmitten seiner Unterweltstätigkeit, »in medias res« zeigt.²⁵⁴ Adam, Eva und Abel sind schon befreit. Weitere Altväter holt Jesus gerade aus der Tiefe der Vorhölle.

Bezüglich der Ikonographie ist er sicherlich durch die Descensusbilder seines Schwiegervaters Jacopo Bellini (Abb. 154-156) beeinflusst, dessen Abbildung unwirtlicher Felsenlandschaft, schwerer Türplanken zu Füßen Jesu und aus dem Abgrund emporstrebender Vorväter von ihm übernommen worden sind.²⁵⁵ Die Gestaltung des guten Räubers als nackten Heros, welcher gleich einem Tugendathleten mit dem Kreuz als Siegeszeichen furchtlos den Tritonen trotzt,

Ovid (Metamorphosen I, 335-342) berichtet, wie er mit einer Schnecken trompete nach der Großen Flut die Wasser zum Rückzug auffordert. Siehe Fink, Gerhard, Who's who in der antiken Mythologie, München 1993³, S. 303; Tritonen sind auch im Kontext der Sepulchralkunst zu finden. Ziegler, Konrad (Hrsg.), Der kleine Pauly, München 1975, Bd. 5, Sp. 967ff. Zur Tatsache, daß christliche Theologen auch die Mischwesen der antiken Mythologie für Dämonen gehalten haben, siehe Grübel, S. 134ff.;

²⁴⁹ Der Stich (406 x 329 mm) ist im Besitz des Museum of Fine Arts in Boston. Boorsch (wie Anm. 243), S. 265 und Abb. 68;

²⁵⁰ Die auf Pergament gemalte Zeichnung (372 x 280 mm) aus der Zeit um 1470 befindet sich in der Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts zu Paris. Boorsch (wie Anm. 243), S. 261 und Abb. 66 schreibt das Blatt Mantegna zu.

²⁵¹ Das Gemälde (518 x 373 mm) aus den Jahren von 1475 bis 1480 wird in der City Art Gallery zu Bristol aufbewahrt. Boorsch (wie Anm. 243), S. 267 und Abb. 69; Tempestini, Anchise, Giovanni Bellini, Firenze 1992, S. 106f.;

²⁵² Zur Eva als »Venus pudica« siehe Clark, Kenneth, The Nude, A study in ideal form, New York 1959, S. 312f.;

²⁵³ In der Kunst ist der Feigenbaum Symbol des jüdischen Volkes und der Erbsünde, verweist aber auch auf die Erlösung. Efeu steht für den Neuen Bund, zeigt aber ebenfalls das durch Jesus gebrachte Heil an. Wie bei Donatello (Abb. 172) oder Bellinis Höllenfahrten (Abb. 154-156) ist hier ein indirekter Fingerzeig auf die Idee der »Concordia Veteris et Novi Testamenti« gegeben. Zur symbolischen Bedeutung siehe Klauner, Friderike, Zur Symbolik von Giorgiones »Drei Philosophen«, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 51, 1955, S. 145ff.;

²⁵⁴ Die Bezeichnung dieser Variante des Sujets als »in medias res« ist von Worthen, S.146ff. eingeführt worden.

²⁵⁵ Worthen, S. 148;

basiert, ebenso wie diese mythologischen Wesen, auf humanistischen, durch antike Vorbilder vermittelten Ideen der Renaissancekunst.²⁵⁶ Auf die Komposition haben hinsichtlich der außerhalb der Limbushöhle stehenden Gestalten möglicherweise mittelalterliche bzw. trecenteske Versionen des Sujets oder byzantinische Anastasisikonen anregend gewirkt.²⁵⁷ Die Umsetzung, Verarbeitung und Verfremdung dieser Eindrücke zu einer eigenständigen Version dieses Motivs ist jedoch allein der Genialität dieses –der Genese der Renaissancekunst nur schwer einzugliedernden– Künstlers entsprungen. Gerade die Darstellung des mittig gesetzten, dem Betrachter seinen Rücken zukehrenden Jesus ist als meisterlicher Kunstkniff zu werten, welcher nicht nur die angestrebte Zentralperspektive verstärkt, sondern gleichzeitig auch die Tiefenwirkung des Unterweltabstiegs betont.

Der für den Betrachter nur von hinten sichtbare Erlöser, die Negierung der –ansonsten durch den Griff an das Handgelenk ausgedrückten– Adam-Christus-Typologie, sowie die sich vor Schmerzen windenden, bereits der Vorhölle Entrissenen, sind nicht nur ungewohnt, sondern scheinen auf den ersten Blick der katholischen Lehre vom Unterweltswirken Jesu zu widersprechen. Eingedenk der Tatsache, daß nur ein Ausschnitt der Höllenfahrt abgebildet ist, läßt sich jedoch Mantegnas Kirchentreu nicht anzweifeln. Die Qualen der schon Befreiten bzw. ihr nach oben gerichteter Blick verweisen lediglich auf den noch ausstehenden Abschluß der Erlösungstätigkeit Christi in der Unterwelt. In diesem Sinne ist auch die Rückenansichtigkeit des emsig tätigen Jesus auszulegen, welche überdies nach der Tradition augustinischer Exegese von Exodus 33,18ff. auf die Inkarnation, vor allem aber auf die Auferstehung des Gottessohnes verweist.²⁵⁸

²⁵⁶ Hoffmann, S. 89f. und ausführlich bei Eisler, Colin, *The Athlete of Virtue, The Iconography of Ascetism*, in: Meiss, Millard (Hrsg.), *De artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 82ff.; Anzumerken ist, daß auf transalpinen Höllenfahrtsbildern schon früher in ein Horn blasende Dämonen zu sehen gewesen sind, wie beispielsweise das Höllenfahrtsfresko in Sta Maria Lyskirchen (Abb. 351) aus der Zeit um 1250 und die entsprechende Miniatur aus dem zwischen 1280 und 1290 illuminierten Psalter in der Schloßbibliothek zu Krivoklát (Abb. 378) belegen.

²⁵⁷ Auf Anastasisbildern, byzantinisch beeinflussten Höllenfahrtsdarstellungen und Werken der Rimineser Schule des Trecento sind gegenüber den im Limbus Weilenden zumeist zwei bis drei Personen zu sehen, denen jedoch –abgesehen von den ostkirchlichen Arbeiten– zumeist eher eine Hermeneuten- oder Symbolfunktion zukommt. Siehe Kapitel IV.1.1.1., IV.1.2.1. und zu den oströmischen Hadesfahrtsbildern das Kapitel V. Mit Mantegnas Höllenfahrtsbildern vergleichbar ist nur die Miniatur der Holkham-Bibel (Abb. 381), welche die bereits befreiten Stammeltern zeigt.

²⁵⁸ Die Bibelstelle lautet nach der Einheitsübersetzung: »Dann sagte Mose: Laß mich doch deine Herrlichkeit sehen! Der Herr gab zur Antwort: Ich will meine ganze Schönheit vor Dir vorüberziehen lassen und den Namen des Herrn vor dir ausrufen. Ich gewähre Gnade, wem ich will, und ich schenke Erbarmen, wem ich will. Weiter sprach er: Du kannst mein Angesicht nicht sehen; denn kein Mensch kann mich sehen und am Leben bleiben. Dann sprach der Herr: Hier, diese Stelle

Durch die bildliche Fixierung dieses Zwischenzustandes innerhalb des Höllenfahrtsgeschehens erfährt –gegenüber älteren Bildern des Motivs– der Gang Christi zu den Toten eine gewisse Relativierung seiner Heilsbedeutung. Die Thematisierung des »Unfertigen« in Verbindung mit dem an das Gologothageschehen gemahnenden Schächer und den teilweise nach oben, der Auferstehung entgegen gerichteten Blicken der Befreiten zeigt an, daß nur in der Einheit des »sacrum triduum« die Vollendung der Erlösung gedacht werden kann. Demzufolge bieten die obig vorgestellten Belege auch eine Zusammenschau des Heilsgeschehens von Karfreitag bis Ostersonntag.

Bezugnehmend auf die Arbeiten Mantegnas und seines Umkreises sind zu Ende des 15. und im 16. Jahrhundert mehrere Höllenfahrtsbilder entstanden, welche jedoch zumeist Christus entweder »in medias res« oder aber nur in Rückenansicht verbildlichen.

IV.1.4. Hoch- und Spätrenaissance

Die italienische, aber auch allgemein die abendländische Entwicklung des Höllenfahrtmotivs hat in der Zeit vom ausgehenden 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Von den berühmtesten Künstlern der Hoch- und Spätrenaissance²⁵⁹, wie Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael und Tizian, sind zwar höchstens Entwurfzeichnungen²⁶⁰, jedoch keine Gemälde oder Monumentalarbeiten dieses Sujets überliefert worden, doch in der ikonographischen Variationsbreite und der inhaltlichen Bedeutungsstruktur hat sich das Thema wie in keiner anderen Epoche davor oder danach entfaltet.

da! Stell dich an diesen Felsen! Wenn meine Herrlichkeit vorüberzieht, stelle ich dich in den Felsspalt und halte meine Hand über dich, bis ich vorüber bin. Dann ziehe ich meine Hand zurück, und du wirst meinen Rücken sehen. Mein Angesicht aber kann niemand sehen.« Zur Exegese dieser Passage und ihrem Bezug zu einem rückenansichtig abgebildeten Christus siehe Wind, Edgar, *The religious symbolism of Michelangelo, The Sistine Ceiling*, Oxford 2001, S. 80f.;

²⁵⁹ Der Manierismus als Sonderform der Spätrenaissance wird nicht gesondert, sondern in diesem Kapitel mitbehandelt.

²⁶⁰ Zu dem Entwurf Raphaels siehe unten; zu einer Skizze Michelangelos, welche als Teil einer Höllenfahrt interpretiert wird, siehe Perrig, Alexander, *Über eine verkannte Michelangelo-Zeichnung*, in: *ZfK*, Bd. 23, 1960, S. 19-41; zur Deutung der Christusfigur von Michelangelo in *Santa Maria sopra Minerva* zu Rom als Höllenfahrtschristus siehe Panofsky, Gerda S., *Die Ikonographie von Michelangelos »Christus« in Santa Maria sopra Minerva in Rom*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. 39, 1988, S. 89ff.; siehe dort – S. 106, Abb. 21- auch eine 1975 in der *Medici Kapelle* in S. Lorenzo zu Florenz freigelegte Wandzeichnung des Künstlers aus der Zeit um 1530, welche mit diesem Sujet in Verbindung gebracht wird.

IV.1.4.1. Christus vor dem Limbus patrum

Die gewöhnlichen Darstellungen des »Descensus ad inferos« in Hoch- und Spätrenaissance zeigen Christus vor dem Limbus patrum. Der Erlöser ist zumeist entweder -seinen Rücken dem Betrachter zukehrend- zu Anfang, oder aber –in Seitenansicht- mitten im Verlauf seiner Unterweltstätigkeit bildlich wiedergegeben. Nur wenige Ausnahmen, wie beispielsweise eine Höllenfahrtsszene im Gemälde des Gaspare Sacchi aus der Zeit um 1530 (Abb. 179)²⁶¹ und ein Blatt des Antonio Tempesta (1555-1630) (Abb. 180)²⁶², sind in der Grundkomposition traditionell gehalten.

Große Bedeutung kommt den mantegnasken Kompositionen eines rückenansichtigen Christus »in medias res« für die ikonographische Ausbildung des Sujets in dieser Zeit zu.²⁶³ Ihre Komplexität und Einheit wird jedoch im Übergang zur Hochrenaissance von anderen Künstlern aufgebrochen.²⁶⁴

Auf einer von Benvenuto di Giovanni (1436-1518) zwischen 1480 und 1490 angefertigten Predellatafel (Abb. 181),²⁶⁵ welche die Befreiung der Vorväter verbildlicht, sind die Flügel eines querrrechteckigen, in einen Fels gesetzten Türrahmens ausgehängt. Überkreuz liegen sie vor dem Höhleneingang am Boden und haben einen Teufel unter sich begraben. Auf diese Hölzer hat Christus seine Füße gesetzt. Der nur mit einem Überwurf bekleidete Erlöser steht in Rückenansicht vor der Limbushöhle, in welcher eine große Anzahl alttestamentlicher Frommer zu sehen ist. Mit der Linken ergreift er das rechte

²⁶¹ Zeitgenössisch modern an der dortigen Höllenfahrtsszene sind der Erlöser, welcher seine Hand Adam in einer Mischung aus Begrüßungs- und Segensgestus entgegenstreckt, und unbekleidete Kinder, bei denen es sich um die zu Tode gekommenen Knaben des Bethlehemitischen Kindermordes handelt. Traditionell dagegen sind –abgesehen von ihrer Nacktheit- die als Greise verbildlichten Ureltern und der das Kreuz schulternde Dismas, sowie die –bildlich in der Tradition des Hieronymus Bosch stehenden- Dämonen, welche hinter einem Wall den Ort der Hölle kennzeichnen. Siehe Gamba, Carlo, *Un quadro e un ritratto di Gaspare Sacchi*, in: *Rivista d'Arte*, Bd. 16, 1934, S. 380-386, fig.1; Worthen, S. 221;

²⁶² Die Zeichnung hat die Maße 76 x 58 mm. Modern ist die Nacktheit und das jugendliche Alter der Ureltern. Buffa, Sebastian (Hrsg.), *Antonio Tempesta, Italian Masters of the 16th century*, New York 1984 (=The illustrated Bartsch, Bd. 35), Abb. 101;

²⁶³ Zu Mantegna siehe Kapitel IV.1.3.4.

²⁶⁴ Als Ausnahmen sind nur Kopien mantegnasker Werke zu nennen, welche höchstens, wie ein Stich Mario Cartaros aus dem Jahre 1566, in Kleinigkeiten vom Vorbild abweichen. Die Veränderungen betreffen in diesem Fall vor allem die Portalgestaltung, die Anordnung der Tritonen, die Zahl der im Limbuseingang sichtbaren Vorväter und den um die Hüften gelegten Efeukranz der Protoplasten. Siehe Boorsch, Suzanne / Spike, John (Hrsg.), *Italian artist of the 16th century* (=The illustrated Bartsch, Bd. 31), New York 1986, S. 409;

²⁶⁵ Das Bild (43,2 x 48,3 cm) befindet sich heute in der National Gallery of Art in Washington. Shapley (wie Anm. 155), S. 158f. und fig. 431; Bandera, Maria Cristina, *Benvenuto di Giovanni*, Milano 1999, S. 162ff.; Worthen, S. 160;

Handgelenk eines alten, bärtigen Mannes, vermutlich Abrahams, um ihm heraus zu helfen. Mit der Rechten –die Kreuzfahne hat er gegen seinen Körper gelehnt– umfaßt er das rechte Handgelenk Adams und zieht ihn aus der Unterwelt. Der Urvater hält sich mit seiner Linken am Arm Jesu fest. Johannes der Täufer steht rechts am Türrahmen.

Ähnlich angelegt ist ein zwischen 1512 und 1513 von Gaudenzio Ferrari (1470/80–1546) gemaltes Fresko in Sta Maria delle Grazie zu Varallo (Abb. 182).²⁶⁶ Der von einer Strahl aureole umgebene, von hinten dargestellte, aber leicht nach rechts gewandte Erlöser steht vor der Vorhöllenhöhle auf dem herausgebrochenen, zwei Dämonen unter sich zerquetschenden Torflügel und bückt sich zu den aus der Tiefe kommenden Gerechten des Alten Bundes. Das Siegesbanner hat er gegen seine linke Schulter gelehnt. Mit der Rechten, seine Linke ist nicht zu sehen, umschließt er das linke Handgelenk Evas, welche ihre Hände im Bittgestus aneinandergelegt hat.²⁶⁷ Vier teuflische, teils mit Stecken bewaffnete Wesen schweben oberhalb im Limbuseingang. Begleitet wird Jesus zu seiner Linken vom guten Räuber. Der nur um die Lenden bekleidete, als älterer Mann dargestellte Dismas hält mit beiden Händen sein tauförmiges Marterholz und lehnt –die Erlösungsszenerie betrachtend– seinen Kopf dagegen.²⁶⁸ Henoah und Elias wohnen auf der rechten Bildseite dem Geschehen bei.²⁶⁹

In dem Predellabild und dem Fresko zu Varallo hat keiner der alttestamentlichen Frommen den Limbus verlassen. Ein zwischen 1505 und 1508 von Marcantonio Raimondi gestochenes Blatt (Abb. 183)²⁷⁰ geht einen Schritt weiter. Abgebildet ist ein Augenblick, kurz nachdem die Ureltern dem Abgrund entstiegen sind und noch bevor sich Christus der Rettung weiterer Vorväter widmet.

²⁶⁶ Mallé, Luigi, *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969, S. 241 und Abb. 81; Viale, Vittorio, *Gaudenzio Ferrari*, Torino 1969, Taf. 23; Worthen, S. 164ff.;

²⁶⁷ Erstmals wird Eva zuerst am Handgelenk ergriffen. Worthen, S. 166 sieht in der Bevorzugung der Urmutter einen Bezug zum Marienpatrozinium der Kirche und somit einen Verweis auf die Typologie zwischen Eva und Maria. Zu dieser Beziehung siehe Erffa, S. 211ff.; Esche, Sigrid, *Adam und Eva, Sündenfall und Erlösung*, Düsseldorf 1957, S. 44ff.;

²⁶⁸ Dismas umfaßt hier sein eigenes Kreuz, wie sich auch aus dem Vergleich zum Kreuzigungsfresko dieser Kirche ergibt. Worthen, S. 165;

²⁶⁹ Da die Protoplasten die ersten sind, welche aus der Vorhölle befreit werden, sie aber hier noch im Limbus weilen, handelt es sich bei diesen Männern wahrscheinlich um Henoah und Elias, welche niemals in der Unterwelt gewesen sind. Worthen, S. 165f.; Siehe auch Kapitel II.1., Anm. 22;

²⁷⁰ Der Stich mißt 217 x 176 mm. Oberhuber, Konrad (Hrsg.), *The works of Marcantonio Raimondi and of his school (=The illustrated Bartsch, Bd. 26)*, New York 1978, S. 59;

Der rückenansichtige, seinen nach rechts gewandten Kopf im Profil zeigende Gottessohn ist stehend im Gespräch mit Adam vor dem Felsenloch zur Hölle zu sehen. In der nicht einsehbaren Linken hält er den Kreuzstab mit Fahnenwimpel, die Rechte erteilt seinem Gegenüber den Segen. Der Protoplast ist als nackter Jüngling wiedergegeben, welcher seine Hände bittend gefaltet hat. Über beiden fliegt ein Teufel. Rechts stützt Dismas, seine nackte Hinterseite dem Betrachter zukehrend, das große Kreuzesholz. Zur Linken Jesu windet sich die unbekleidete, jugendliche und sich mit der Rechten die Augen zuhaltende Urmutter. Die Verzerrung ihrer Gestalt kann, wie schon bei Mantegna und seinen Schülern (Abb. 176-178), auf Schmerzen beruhen, welche durch einen lärmenden Dämon –ein entsprechendes Horn ist oberhalb Evas abgebildet- verursacht werden.²⁷¹ Nackte, sich in Ekstase befindliche Figuren sind seit der Antike jedoch auch ein Symbol der Auferstehung.²⁷²

Dieser Moment innerhalb der Unterweltstätigkeit Jesu ist nur äußerst selten, wie beispielsweise noch auf einem 1518 von Francesco Verla (gest. vor 1521) gemalten Fresko in S. Pantaleone zu Terlago (Abb. 184),²⁷³ dargestellt worden. Relativ häufig sind dagegen Höllenfahrtsbilder, welche Christus nach der Befreiung Adams und Evas »in medias res« handelnd zeigen.

Eine Donato Bramante (um 1444-1514) zugeschriebene Zeichnung aus den Jahren zwischen 1476 und 1499 (Abb. 185)²⁷⁴ verbildlicht in der Descensusszene Christus mittig auf den überkreuz liegenden Toren der Hölle stehend. In der Linken hält er den Fahnenstab, mit der Rechten ergreift er eine Person am Handgelenk, welche sich mit anderen in der Limbushöhle –links im Bild- aufhält. Im Vordergrund rechts ist der gute Schächer mit seinem Kreuz abgebildet, begleitet wird er von

²⁷¹ Die Schmerzen deuten an, daß die Erlösung noch nicht abgeschlossen ist. Die Hand vor den Augen erinnert an die Augenbinde der Synagogapersonifikation. Demzufolge dürfte Eva hier stellvertretend für alle noch im Limbus weilenden Gerechten des Alten Bundes stehen. Zur Ikonographie der Synagoga siehe Seiferth, Wolfgang, Synagoge und Kirche im Mittelalter, München 1964 und Jochum, Herbert (Hrsg.), Ecclesia und Synagoga, Das Judentum in der christlichen Kunst, Ausstellungskatalog, Essen-Saarbrücken 1993;

²⁷² Siehe Clark (wie Anm. 252), S. 395ff.;

²⁷³ Die Anlehnung an Marcantonio Raimondi ist hier offensichtlich, nur wurde auf die Abbildung des guten Schächers verzichtet und die Komposition räumlich verdichtet. Puppi, Lionello, Francesco Verla, Trento 1967, S. 47 und Abb. 39; Worthen, S. 164;

²⁷⁴ Das Blatt, welches sich in den Uffizien zu Florenz (Inv. 1921 F) befindet, mißt 40,5 x 30 cm. Die Höllenfahrt ist rechts oben abgebildet. Ragghianti Collobi, Lucia, Il libro de' Disegni del Vasari, 2 Bde, Firenze 1974, S. 97; Worthen, S. 192f.;

Henoch und Elias.²⁷⁵ Hinter Jesus knien vier Gestalten, welche bereits befreit worden sind.

Unter diesen skizzierten Figuren im Hintergrund befinden sich vermutlich Adam und Eva, wie beispielsweise das kompositionell ähnlich angelegte Relief vom Osterleuchter in S. Antonio zu Padua, geschaffen von Andrea Riccio (1470-1532) zwischen 1507 und 1515 (Abb. 186),²⁷⁶ nahelegt. Der Erlöser -in der Bildmitte- hat sich zu seiner rechten Seite gewandt und ergreift mit beiden Händen eine nackte männliche Gestalt, um ihr aus der Vorhölle zu helfen. In der Höhle des Limbus sind weitere Personen zu erkennen. Geflügelte Teufelsfiguren versuchen, die Befreiungsaktion zu verhindern, indem sie die aus ihrem Gefängnis Strebenden am Haarschopf packen.²⁷⁷ Auf der anderen Bildseite sind Dismas mit dem Kreuz, daneben Eva und Adam, sowie dahinter weitere bereits Erlöste zu sehen. Alle sind unbekleidet und von graziler Schönheit.²⁷⁸ Die Ausgewogenheit und Ordnung ihrer Stellung kontrastiert zum Durcheinander in der Unterwelt.

Von Andrea Riccio ist ein weiteres Relief des gleichen Sujets bekannt, welches im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 187).²⁷⁹ Auf der rechten Bildseite ist die Vorhöllenhöhle abgebildet, deren Insassen wiederum von Teufeln am Verlassen gehindert werden. Hinter Christus warten der gute Schächer, Adam und Eva. Der Protoplast hält Dismas am Arm. Ein beachtenswertes Detail auf beiden Bildern Riccios ist ein frontal den Betrachter fixierendes Gesicht im Limbus, welches möglicherweise als Selbstporträt des Künstlers zu interpretieren ist.²⁸⁰

Auf einem fragmentarisch erhaltenen Fresko des Girolamo Romanino (1484/87-um 1562) in Sta Maria della Neve in Pisogne aus der Zeit zwischen 1532 und 1534 (Abb. 188)²⁸¹ ist die Unterweltstätigkeit Jesu ähnlich wiedergegeben. Der die Bildmitte einnehmende Erlöser, nur ein Linnentuch über seinen Körper geworfen

²⁷⁵ Die sinnvolle Identifizierung der beiden als Henoah und Elias, welche bereits vor Jesu Tod ins Paradies eingegangen sind, tätigte Worthen, S. 193; Siehe hierzu auch im Kapitel II.1.

²⁷⁶ Planiscig, Leo, Andrea Riccio, Wien 1927, Abb. 338; Worthen, S. 193;

²⁷⁷ Der Versuch der Teufel, die alttestamentlichen Gerechten am Verlassen der Unterwelt zu hindern, ist bereits auf dem ältesten Hadesfahrtbild, dem Fresko in Sta Maia Antiqua zu Rom (Abb. 1), zu beobachten gewesen. Zu Beispielen aus der transalpinen Kunst siehe die Abb. 249, 250, 252 und 363;

²⁷⁸ Worthen, S. 193 zitiert diesbezüglich Pope-Hennessy: »... some of the most beautiful nude figures in the whole of art«. Zu Darstellung Evas im Typus der Grazie oder Venus siehe Clark (wie Anm. 252), S. 143ff.;

²⁷⁹ Planiscig (wie Anm. 276), Abb. 340;

²⁸⁰ Zur diesbezüglichen Vermutung siehe Worthen, S. 196;

²⁸¹ Panazza, Gaetano, Affreschi di Girolamo Romanino, Milano 1965, S. 47ff. und fig. 125; Vezzoli, Giovanni, Gli affreschi di Girolamo Romanino in Pisogne nella Chiesa di S. Maria della Neve, Brescia 1965, S. 14f. und Abb. 33; Worthen, S. 196ff.;

und in der durchbohrten Linken die Kreuzfahne haltend, geht auf die links ins Bild gesetzte Höhle zu und packt mit seiner Rechten eine bärtige, glatzköpfige, nur mit einem Lendenschurz ausgestattete Gestalt am linken Handgelenk. Zwischen ihnen liegt die herausgerissene Höllenspalt. In der Tiefe der Felsrefugiums sind weitere Personen zu erkennen. Hinter dem Erlöser waren vermutlich der gute Schächer – Reste eines Kreuzstammes sind noch vorhanden-, Eva und Adam abgebildet. In der oberen Bildhälfte sind mehrere Teufel –teilweise fliegend- dargestellt, von denen einer eine Schriftrolle -der Text ist nicht lesbar- ausgebreitet hält.²⁸²

Valerio Belli hat sich auf einem Bergkristallrelief, welches im Taft Museum zu Cincinnati aufbewahrt wird (Abb. 189),²⁸³ in der Komposition an Riccio orientiert, das Geschehen jedoch in eine fast palastartig gestaltete Anlage verlegt, den Griff ans Handgelenk durch den Segensgestus ersetzt, Dismas nicht abgebildet bzw. zumindest nicht attributiv kenntlich gemacht und das Durcheinander in der Vorhölle merklich entwirrt.²⁸⁴ Schönheit und Anmut sind nicht mehr nur den bereits Befreiten, sondern auch den noch im Limbus Weilenden und den sich oberhalb der Szenerie schlängelnden Dämonen zu eigen. Auf eine bewußte Zurschaustellung des Gegensatzes zwischen dem Heil der bereits Befreiten und dem Noch-Leiden der in der Vorhölle Harrenden, wie in den vorgestellten Werken Riccios, ist verzichtet worden.

Das Gemälde des Andrea Previtalo (um 1470-1528) in der Accademia zu Venedig aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Abb. 190)²⁸⁵ wird dominiert vom übergroß dargestellten Kreuz Jesu²⁸⁶, welches vom guten Räuber gehalten wird. Die Szenerie vor einem aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht mehr genau beschreibbaren Landschaftshintergrund ist zweigeteilt. Rechts vom

²⁸² Diese vom Teufel vorgezeigte Schriftrolle ist ein Dokument, welches das Recht des Teufels auf die Seelen der Sünder beweisen soll. Dieses Motiv steht in der Tradition der spätmittelalterlichen sog. Satansprozesse, welche –oftmals in der Form prozessualer Lehrbücher- den Versuch des Teufels schildern, seine Rechte vor Gericht einzuklagen. Siehe ausführlich bei Gröbel, S. 169f.; Worthen, S. 197f. verweist in diesem Zusammenhang auf eine Beschreibung der Höllenfahrt Jesu durch den hl. Antonius Pierozzi (1389-1459), Erzbischof von Florenz, in welcher Satan die Bestätigung der gerechtfertigten Verdammung aller vor der Zeit Jesu Verstorbenen dem Erlöser entgegenstreckt, dieser das Dokument jedoch annulliert. Die biblische Begründung hierfür ist Kolosser 2,13-15. Siehe hierzu auch Ott, Norbert, Rechtspraxis und Heilsgeschichte, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen Belial, München 1983, S. 41ff.;

²⁸³ Das trapezförmige Bildfeld mißt 62 x 67 bzw. 105 mm. Burns / Collareta / Gasparotto (wie Anm. 203), S. 218 und S. 313ff.;

²⁸⁴ Der nackte, nicht näher identifizierbare Mann auf der rechten Seite dürfte aus kompositionellen Gründen dort dargestellt sein.

²⁸⁵ Das Bild, Inv.Nr. 1138, mißt 132 x 213 cm. Moschini Morsoni, Sandra, Galleria dell' Accademia di Venezia, Opere d'arte del secolo XVI, Roma 1962, S. 179; Worthen, S. 199ff.;

²⁸⁶ Anhand der tabula ansata wird ersichtlich, daß es sich nicht um das Kreuz des Dismas handelt, sondern um das Marterholz Jesu.

Kreuz befreit Christus, dessen Linke oberhalb seines Kopfes eine Stange mit einer langen Kreuzesfahne hält, mit seiner Rechten alttestamentliche Fromme aus der als Erdspalte gestalteten Unterwelt.²⁸⁷ Die Schar der Gerechten wird angeführt von Abraham und Sarah.²⁸⁸ Beide sind notdürftig bekleidet. Auf der anderen Bildseite weist Johannes der Täufer, angetan mit einem Fell, auf das Kreuzesholz, zu welchem Adam und Eva –ein Gürtel aus Efeublättern ist um ihre Hüften gelegt– verehrend aufschauen. In der Ecke vorne links im Bild sitzt Moses.²⁸⁹

Während den obigen Bildbelegen die Nacktheit oder spärliche Bekleidung sämtlicher Protagonisten zu eigen ist, fällt eine Predellatafel des Durante Nobili (1508-1578) in der Kirche S. Francesco zu Matelica aus dem Jahre 1568 (Abb. 191) diesbezüglich aus dem Rahmen.²⁹⁰ Der mit Ober- und Untergewand angetane Erlöser empfängt vor der Limbushöhle die alttestamentlichen Vorväter, welche Mäntel und Kopfbedeckungen tragen. Ähnlich den Höllenfahrtsbildern des Trecento²⁹¹ sind ihm die Frommen, unter denen Eva oder andere Frauenspersonen nicht zu sehen sind, entgegengeeilt. Adam ist niedergekniet, und Christus hat sein linkes Handgelenk ergriffen. Dieser an frühere Versionen des Sujets anknüpfende Bildausschnitt erfährt eine zeitgenössische Brechung durch den bereits befreiten, sich hinter Jesus aufhaltenden Vorvater, welcher den Weg ins Himmelreich, verbildlicht durch einen ans Paradies erinnernden Landschaftsausschnitt, weist.

Die vorgestellten Bilder des »Descensus Jesu ad inferos« sind hinsichtlich des Aussehens der Vorhölle als Höhle, Erdspalte oder Architekturanlage konservativ gehalten. Den modernen Aspekt liefert der rückenansichtige oder »in medias res« agierende Christus. Die seltener zu findende Darstellung des Erlösers von hinten bekundet lediglich den ikonographischen Einfluß ihres mantegnasken Vorbildes, legt jedoch wieder Wert auf die Herausstellung des Griffs ans Handgelenk. Die Momentaufnahmen mitten aus dem Unterweltswirken Jesu brechen ebenfalls mit Mantegnas Absichten. Die Abbildung des »in medias res« handelnden Gottessohnes ist nicht Ausdruck des noch nicht abgeschlossenen Erlösungsgeschehens,²⁹² dient auch nicht der besonderen Hervorhebung der gerade

²⁸⁷ Inwieweit eine Höhle im Hintergrund dargestellt war, ist nicht genau feststellbar.

²⁸⁸ Identifikation nach Worthen, S. 200;

²⁸⁹ Diese Figur wurde von Worthen aufgrund eines Vergleichs mit Previtalos Gemälde des Durchzugs durch das rote Meer als Moses bestimmt. Worthen, S. 201;

²⁹⁰ Zampetti, Pietro, *Pittura nelle marche*, Bd. 2, Firenze 1980, S. 452ff.;

²⁹¹ Siehe Kapitel IV.1.2.

²⁹² Siehe hierzu Mantegnas Werke des Sujets, Kapitel IV.1.3.4.

am Handgelenk ergriffenen Person,²⁹³ sondern veranschaulicht -in den obigen Belegbeispielen-²⁹⁴ den Gegensatz vom Heilszustand der bereits Erlösten und dem Noch-Leiden der im Limbus sich Befindlichen.²⁹⁵ Eine künstlerisch geniale Umsetzung dieses Kontrastes bieten vor allem die Reliefs des Andrea Riccio. Anstatt der sich vor Schmerzen krümmenden, noch nicht gänzlich erlösten Ureltern bei Mantegna präsentieren sich die grazilen und makellos schönen Protoplasten im Glanze ihres erlangten Heils.

Unberührt von der Verfremdung mantegnasken Gedankenguts ist -im Wesentlichen- die Abbildung des guten Schächers geblieben.²⁹⁶ Dismas vertritt die Idee der Nachfolge Christi,²⁹⁷ aber verweist auch durch die Umarmung des auf den Boden aufgesetzten Kreuzes im Typus des Schmerzensmannes²⁹⁸ auf den Opfertod Jesu am Kreuz. Die Befreiung der vor der Zeit Christi Verstorbenen ist nur die Folge des Golgotha-Geschehens.²⁹⁹ Dem Kreuz als Sinnbild des Leidens, aber auch des Sieges über Tod und Teufel, demzufolge als zentrales, die beiden Testamente verbindendes³⁰⁰ Erlösungssymbol, ist daher Verehrung zu zollen, wie es Adam und Eva auf dem Gemälde des Andrea Previtalo dem Betrachter vorbildhaft vorführen.

Es läßt sich festhalten, daß die bildnerische Gestaltung der Höllenfahrtsbilder Mantegnas die Ikonographie der beschriebenen Werke beeinflusst, jedoch eine andere Verwendung gefunden hat. Die Einheit von rückenansichtigen und mitten im Geschehen wirkenden Erlöser ist aufgehoben worden. Die Bildaussage hat sich hierdurch nicht verändert. Der Schwerpunkt ist jedoch bei den Darstellungen des »in medias res« handelnden Jesus von Karfreitag auf den Ostermorgen verlegt worden, wie die nun von den Qualen bereits erlösten Ureltern veranschaulichen.

Eine neue Dimension wird dem Sujet durch die Genialität Raphaels (1483-1520) erschlossen. Um 1514 hat Raphael eine Zeichnung der Höllenfahrt Christi (Abb. 192) angefertigt,³⁰¹ welche von Lorenzo di Ludovico di Guglielmo, genannt

²⁹³ Siehe das gestickte Höllenfahrtsbild nach den Entwürfen Pollaiuolos (Abb. 163), Kapitel IV.1.3.2.

²⁹⁴ Abgesehen vom Bergkristallrelief des Valerio Belli (Abb. 189) und der Predellatafel des Durante Nobili (Abb. 191). Die Stilisierung der gesamten Szenerie bei Belli scheint bewußt thematisch gleiche Werke, wie von Andrea Riccio, zu konterkarieren.

²⁹⁵ Worthen, S. 193f.;

²⁹⁶ Eine Ausnahme ist Gaudenzio Ferrari (Abb. 182), welcher Dismas als alten Mann dargestellt hat.

²⁹⁷ Zur Idee der Imitatio siehe im Kapitel IV.1.2.1.

²⁹⁸ Ausführlich hierzu bei Hoffmann, S. 91ff.;

²⁹⁹ Zur diesbezüglichen katholischen Ansicht siehe Kapitel II.4.

³⁰⁰ Siehe hierzu im Kapitel IV.1.3.1.

³⁰¹ Die Zeichnung (209 x 205 mm) wird in den Uffizien zu Florenz, Inv. Nr. 1475 E, aufbewahrt. Siehe Knab, Eckhart / Mitsch, Erwin / Oberhuber, Konrad, Raphael, Die Zeichnungen, Stuttgart

Lorenzetto (1490-1541), in leicht abgewandelter Form als Vorlage für einen Bronzetondo (Abb. 193)³⁰² benutzt worden ist.

Auf dem Blatt Raphaels steigt in beinahe tänzelnder Weise der von zwei Engeln geleitete, nimbierte, nur mit einem dünnen Tuch bekleidete Erlöser die erste Stufe einer Treppe hinunter, welche zu einem in einen Fels eingelassenen, links im Bild liegenden Eingang führt. Mit der erhobenen Rechten erteilt Christus den Segen, während er mit der Hand seines linken, ausgestreckten Armes das Handgelenk des ihm von einem jungen Mann entgegengestreckten Pendants umfaßt. Die Kreuzfahne lehnt an seiner rechten Schulter. Sein Antlitz ist dem bartlosen, seine Rechte an die Brust pressenden, Jüngling zugeneigt, welcher sein rechtes Bein auf die unterste Stufe des Aufgangs gestellt hat. Zur Linken dieses gerade Befreiten befinden sich auf tieferem Bildniveau zwei bärtige Männer. Der vordere dieser Vorväter hat seine Hände vor der Brust im Bittgestus gefaltet. Sein Blick ist nach oben zu Jesus gerichtet. Auf der anderen Bildseite kniet -gesenkten Hauptes und mit gefalteten Händen- eine nackte, männliche, vermutlich als Adam zu identifizierende Gestalt. Dahinter sind zwei weitere unbekleidete, bartlose Personen jugendlichen Alters zu sehen.

Das Bronzerelief ergänzt die Szenerie durch den –rechts im Bild- aufrecht stehenden, auf den Herrn weisenden Johannes den Täufer. Um ihn herum sind drei kniende Gestalten abgebildet. Weitere Veränderungen gegenüber der Zeichnung betreffen den sich duckenden Mann rechts im Vordergrund, welcher hier seine rechte Hand erhoben hält. Die den Gottessohn begleitenden himmlischen Wesen haben sich zu -links und rechts oberhalb Jesu- schwebenden, nikenartigen Engeln weiterentwickelt. Die von Christus am Handgelenk gepackte Person trägt einen Bart und ist gealtert. Der bärtige Mann daneben hält seine Hände nicht gefaltet, sondern demutsvoll, aber dennoch auch bittend, überkreuz vor der Brust verschränkt.

Der Abstieg zum Tor der Vorhölle sowie deren äußere Form entspricht –abgesehen vom Treppenmotiv- dem geläufigen ikonographischen Schema der Trecento- und

1983, S. 594; Petrioli Tofani, Annamaria, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario 2, Disegni esposti*, Firenze 1987, S. 613; Burns / Collareta / Gasparotto (wie Anm. 203), S. 287f.; Worthen, S. 203ff.;

³⁰² Der Tondo (87/88 cm Durchmesser) war ursprünglich für die Wand rechts der Nische in der Chigi-Kapelle von Sta Maria della Pace gedacht und befindet sich heute in der Abtei von Chiaravalle. Hirst, Michael, *The Chigi Chapel in S. Maria della Pace*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 24, 1961, S. 161ff. und Taf. 31c; Burns / Collareta / Gasparotto (wie Anm. 203), S. 290ff.; Worthen, S. 210ff.;

Quattrocento-Höllenfahrtsbilder. Die Hinzufügung von Engeln ist selten und erinnert ebenfalls an italienische Descensusdarstellungen des 14. Jahrhunderts.³⁰³ Auf Mantegnas Versionen dieses Motivs basiert die -um 1500 aber längst von anderen Künstlern adaptierte- Idee des »in medias res« agierenden Erlösers.³⁰⁴ Im Gegensatz zu den Höllenfahrtsbildern Riccios (Abb. 186/187) wird auf Schönheit und Grazie bei den bereits Erlösten als Ausdruck ihres gewonnen Heils weniger Wert gelegt, da Verehrung und demutsvolle Dankbarkeit im Vordergrund stehen. Des weiteren sind Anlehnungen an Bramante, Marcantonio, Donatello, Dürer und Schongauer feststellbar.³⁰⁵

Traditionelle, zeitgenössisch-moderne und raphaelesk-innovative Bildelemente werden in der Komposition der beiden Bilder verdichtet und erzeugen eine sowohl in der Kulisse, als auch im Handlungszentrum spürbare Spannung, deren Höhepunkt sich im Verhältnis Jesu zu den vor seiner Zeit Gestorbenen konkretisiert. Erstmals wird südlich der Alpen die Emotionslosigkeit Christi in diesem Sujet aufgebrochen.³⁰⁶

Durch die exaltiert wirkende Haltung des Erlösers und seinen hingebungsvollen Blick wird eine fast sinnliche Liebe zu den Menschen des Alten Bundes ausgedrückt, welche von diesen, wie ihre Haltung und Gebärden veranschaulichen, in Dankbarkeit und Verehrung beantwortet wird. Die Unnahbarkeit des Gottessohnes –ausgedrückt durch die ausgestreckten Arme Jesu und des Jünglings sowie der demutsvollen Gestik der Vorväter- bleibt jedoch gewahrt. Diese bildliche, nur schwer zu beschreibende Umsetzung von Distanz und gleichzeitiger Nähe, sinnbildlich u.a. auch durch das Treppenmotiv veranschaulicht, schafft eine kontroverse Atmosphäre, eine schwankende Stimmung zwischen liebevoller

³⁰³ Als Beispiele siehe im Kapitel IV.1.2.1. die Abb. 125 bis 128.

³⁰⁴ Siehe oben und Kapitel IV.1.3.4.

³⁰⁵ Worthen, S. 209ff. bemerkt verschiedene Vorbilder, welche auf Raphaels Zeichnung eingewirkt haben. So ist das Knien der bereits Erlösten aus der Zeichnung Bramantes (Abb. 185) bekannt. Der Segensgestus begegnet im Stich des Marcantonio Raimondi (Abb. 183), welcher als Stecher auch für Raphael tätig gewesen ist. Von Dürer (Abb. 449) dürfte das Motiv der Treppe, von Schongauer die tänzelnde Haltung Christi (Abb. 363) entlehnt sein. Die übergroße Darstellung des Vorläufers auf dem Bronze-Tondo erinnert an Donatellos Version der Höllenfahrt (Abb. 172).

³⁰⁶ Emotionen im Höllenfahrtsbild, verbildlicht durch Gesten, wie Berühren, Umarmen und Küssen, beleben zwar seit dem Trecento vereinzelt das dargestellte Geschehen, sind jedoch immer nur von den alttestamentlichen Gerechten ausgegangen. Beispiele sind das Relief des Hochaltars von S. Eustorgio zu Mailand (Abb. 127), das Fresko des Klosters S. Antonio in Polesine (Abb. 131), die giotteske Tafel aus der Alten Pinakothek zu München (Abb. 135), die Miniatur des Martyrologiums aus der Cini-Sammlung (Abb. 152) und das Predellbild des Jacopo Bellini (Abb. 154). Raphael hat jedoch sicherlich die Höllenfahrtsbilder Dürers (Abb. 449, 450, 487) gekannt, auf welchen die Liebe Christi zu den Menschen besonders betont worden ist.

Hingabe und sich zurückziehender Kälte, gleich dem sinnlichen Spiel zweier sich Liebender.

Die Zeichnung Raphaels, sowie das Tondorelief sind in der Prägnanz ihrer emotionalen Aussage einzigartig geblieben. Zwar übernimmt die verlorene, aber durch Kopien in ihrer Gestaltung annähernd überlieferte Höllenfahrtsszene aus der für die Sala del Consistorio im Vatikan ebenfalls von Raphael in den Jahren zwischen 1520 und 1531 geschaffenen Wandteppichfolge mit der Vita Christi (Abb. 194/195)³⁰⁷ einige wesentliche ikonographische Details, wie die knienden Erlösten, den von Liebe geprägten Blick Jesu und den stehenden, hier allerdings bittenden Johannes, aber vor allem aufgrund fehlender Leichtigkeit und Exaltiertheit in der Haltung Jesu wirkt die Darstellung nüchterner und gefühlloser.

Es ist der Verdienst Raphaels, die Liebe Gottes als Grund für die Erlösung der alttestamentlichen Gerechten zuerst im italienischen Motiv des »Descensus ad inferos« kenntlich gemacht zu haben. Unter Einbeziehung des Mannes mit den überkreuz vor der Brust verschränkten Armen auf dem Bronzerelief, bei welchem es sich um ein Porträt des Agostino Chigi handelt,³⁰⁸ und der Berücksichtigung des Segensgestus wird verdeutlicht, daß die Heilsbotschaft der gesamten Menschheit zukommt. Sowohl für den Stifter, welcher hier demutsvoll um Erlösung bittet, als auch für alle anderen ist die Hoffnung auf Auferstehung am Jüngsten Tage gewährleistet. Als moralische Aufforderung an den Auftraggeber und jeden Betrachter des Bildes ist das Motiv der Treppe zu deuten. Das Besteigen dieser »Tugendleiter« ist die eigene Leistung zur Erlangung des Heils, obwohl angemerkt sei, daß der Herr aufgrund seiner Barmherzigkeit dem Sünder schon einen Schritt entgegen gegangen ist.³⁰⁹

³⁰⁷ Abb. 194 ist ein Stich (284 x 176 mm) von Nicolas Beatricetto (1507/15-nach 1577) aus dem Jahre 1541, welcher –zwar seitenverkehrt- in Bezug zur Wandteppichserie gesetzt wird. Müntz, E., *Les Tapisseries de Raphael au Vatican*, Paris 1897, S. 36-42; Abb. 195 ist ein Barockstich (266 x 151 mm) von Michelle Sorello (1700- um 1765), welcher ähnlich, gegenüber dem vorherigen Blatt jedoch spiegelverkehrt ausgeführt ist. Siehe Bernini Pezzini, Grazia / Massari, Stefania / u.a., *Raphael invenit, Stampa da Raffaello nelle collezioni dell'istituto nazionale per la grafica*, Roma 1985, S. 141; Worthen, S. 212; Zu einer dem Stich Beatricettos fast gleichenden, französischen Zeichnung des Barocks siehe Cordellier, Dominique / Py, Bernadette, *Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Department des Arts Graphiques, Inventaire général des dessins italiens, V, Raphael, Son Atelier, Ses copistes*, Paris 1992, Nr. 1035;

³⁰⁸ Zur Identifizierung des Stifters siehe Worthen, S. 211f.;

³⁰⁹ Zum Motiv der Treppe als Sinnbild des Heilsaufstiegs, aber auch Symbol Mariens siehe Bandmann, Günter, *Bemerkungen zu Poussins Treppenmadonna*, in: *Das Münster*, Bd. 25, 1972, S. 361ff.; Die Treppe läßt sich auch als Jenseitsleiter deuten, für welche die Vorstellung charakteristisch ist, daß sich am unteren Ende das Böse, am oberen das Gute befindet, in diesem Fall unten Hölle und Satan, oben Christus und das Paradies. Die drei Stufen erinnern aber auch an den bei Dante -(wie Anm. 163), Purgatorio, 9. Gesang, 76ff.- beschriebenen Eingang zum

Eine Verbindung zum Gottesdienstbesucher wird -in allerdings sehr dezenter Weise- auch auf einem ehemals für die Kapelle des Hospitals zu Cesina geschaffenen Altarbild von Federico Zucaro (1540-1609) aus dem Jahre 1585 hergestellt (Abb. 196),³¹⁰ dessen Aussehen zudem in einem Stich (Abb. 197) festgehalten ist.³¹¹ Der Erlöser befindet sich vor dem Limbusportal. Im Fels oberhalb des Eingangs kauern mehrere Dämonen, wobei eine links im Bild rittlings sitzende, feuerspeiende Teufelsgestalt mit ihrem rechten Arm in Richtung Jesu ausschlägt.

Der bärtige und langhaarige Gottessohn im Bildzentrum, dessen Haupt im Licht eines Strahlennimbus erglänzt und dessen, eine leichte S-Kurve beschreibender Körper von einem ihn nur notdürftig bekleidenden Leinentuch umspielt wird, steht im Kontrapost auf dem Absatz einer Stufe frontal zum Betrachter. In der Linken hält er den Kreuzestab mit Fahne, mit der Rechten umfaßt er das schlaffe linke Handgelenk eines alten, aus einem Abgrund ragenden Mannes, welcher mit seiner rechten Hand sein Gewand festhält. Neben und vor diesem Vorvater sind Tobias, Moses und Johannes der Täufer sowie eine weitere männliche, nicht zu identifizierende Person abgebildet.³¹² Zur Linken Jesu knien die bereits aus der Tiefe geholten Protoplasten mit zum Gebet gefalteten Händen, attributiv kenntlich gemacht durch den um das Hüftgelenk Adams geschlungenen Efeukranz, und ein bärtiger Mann, welcher im Begriff ist, den linken Fuß Jesu zu küssen. Dahinter beobachtet der gute, das Kreuzesholz mit sich führende Räuber das Geschehen.

Das in seiner bildnerischen Gestaltung durch Raphaels Zeichnung (Abb. 192) beeinflusste Werk des Federico Zucaro ist bezüglich der Person Jesu unbewegter gehalten. Emotion drückt nur sein dem Vorvater zugeneigter Blick aus, ansonsten aber erinnert seine Körperhaltung an eine Statue. Durch die verehrende Haltung der Protoplasten und den Fußkuß des bereits befreiten Vorvaters wird dieser Eindruck

Purgatorium und verkörpern die drei Bestandteile des Beichtsakraments: Reue, Bekenntnis und Sühne. Dinzelbacher (wie Anm. 174), S. 141ff.; Da Christus dem Vorvater schon entgegen gegangen ist, könnte Raphael das Sujet inhaltlich auch im Sinne Dürers verstanden haben. Siehe hierzu Kapitel IV.2.2.2.

³¹⁰ Das Gemälde (380 x 198 cm) wird heute in der Pinacoteca di Brera zu Mailand aufbewahrt. Luchinat, Cristina, Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento, Bd. 2, Milano 1999, S. 144 und Abb. 42; Pirovano, Carlo (Hrsg.), Pinacoteca di Brera, Scuole dell'Italia centrale e meridionale, Milano 1992, S. 261f.; Worthen, S. 213 und S. 273f.;

³¹¹ Luchinat (wie Anm. 310), Abb. 43;

³¹² Möglicherweise handelt es sich bei dem Vorvater, dessen Handgelenk Jesu ergreift, um Abraham. Tobias ist anhand des Fisches identifizierbar. Moses ist an den zwei Hörnern über seiner Stirn, Johannes der Vorläufer mittels des Kreuzes erkennbar. Worthen, S. 273;

noch unterstrichen. Betont wird nicht das Heilsgeschehen an sich, sondern die schuldige Dankbarkeit der Geretteten für diese Tat.

Die ungewöhnliche Einfügung des Tobias in das Sujet, welcher aufgrund der Historie im alttestamentlichen Buch Tobit als Fürsprecher bei Krankheiten gilt,³¹³ stellt die Beziehung zum Besucher der Hospitalkapelle her. Einerseits vermittelt er die Hoffnung auf Genesung vom momentanen Leiden, aber durch den Kontext der Vorväterrettung auch auf das ewige Heil, andererseits weist er den Kirchgänger darauf hin, daß der Dank für beides nicht ausbleiben darf.

Die ruhige, majestätische, dem Geschehen scheinbar entrückte Haltung des Gottessohnes auf dem Werk Zucaros ist auf einem um 1547 angefertigten Stich des Meisters L.D. nach Francesco Primaticcio (1504-1570), welcher den Schauplatz vor eine ehemalige Burganlage verlegt hat (Abb. 198),³¹⁴ nicht zu beobachten.

Im Vorhof einer Festungsrue ist der lediglich mit einem Überwurf gewandete Christus inmitten seiner Erlösungstätigkeit zu sehen. Links im Bild führt eine Treppe, dessen oberste Stufen der Erlöser betreten hat, nach unten zum Tor des Limbus patrum. Die einst die Vorhölle versperrt gehaltene Tür ist aus den Angeln gehoben, zerstört und zur Seite geschoben worden. Zu zwei aus der Finsternis kommenden Altvätern neigt Jesus sich herunter und ergreift mit seiner Rechten die rechte Hand des linken Frommen. Um nicht das Gleichgewicht zu verlieren, stützt er sich mit der Linken auf der Siegesstandarte ab. Auf der von ihm abgewandten Seite sind die bereits befreiten Gerechten des Alten Bundes abgebildet. Eva bedeckt schamhaft ihre Blöße. Rückenansichtig steht neben ihr ein bärtiger, ein Fellkleid tragender und das Folterholz Christi haltender Mann, bei dem es sich nicht um Dismas, sondern entweder um Johannes den Täufer oder Adam handelt.³¹⁵ Da sich in der Nähe ihrer Füße eine Schlange befindet, dürfte es jedoch das Protoplastenpaar sein. Die anderen Gestalten sind attributiv nicht näher kenntlich gemacht.

Als Hölle ist die Örtlichkeit nicht nur durch den im Hintergrund sichtbaren Fährmann Charon, den Todesfluß Acheron und mehrere von dämonischen Vögeln

³¹³ Weskott, H., Die Darstellung der Tobiasgeschichte in der bildenden Kunst Westeuropas, Diss. Berlin 1974;

³¹⁴ Aufgrund der Vorlage Primaticcios wird der Stich im Zusammenhang der italienischen Höllenfahrtsbilder betrachtet. Ikonographie und Bildaussage weisen jedoch nach Nordeuropa. Zerner, Henri, École de Fontainebleau, Paris 1969, S. XXIff. und Abb. LD 84; Worthen, S. 265;

³¹⁵ Worthen, S. 265;

gejagte Schattengestalten gekennzeichnet,³¹⁶ sondern auch durch teuflische Wesen, welche Christus bedrängen. Sie hegen keine Fluchtgedanken und haben sich noch nicht geschlagen gegeben. Ein Teufel scheint sogar auf der Kreuzesfahne reiten zu wollen, während ein anderer oberhalb Jesu mit einem horizontal gehaltenen Stecken den Stab des Herrn überschneidet, so daß die Form des Kreuzes parodiert wird.³¹⁷

Auf diesem Stich, welcher formell vornehmlich von Dürer beeinflusst ist,³¹⁸ wird das Wirken Jesu in der Unterwelt nicht als triumphales Heilsereignis vorgestellt, sondern, wie die frechen, sich wehrenden, den Erlöser verhöhnenden Teufel verdeutlichen, im Kontext der durch die Kreuzigung erfolgten Erniedrigung des Gottessohnes. Diese sich Dürer anschließende Interpretation verändert zwar nicht die Heilsaussage bezüglich der alttestamentlichen Gerechten, bindet das Descensus- jedoch stärker an das Golgothageschehen.³¹⁹

In den besprochenen Höllenfahrtsdarstellungen ist Christus der Hauptdarsteller. Eigentümlich wirken deshalb zwei Altarbilder, welche Jesus zwar vor dem Limbus patrum zeigen, sein aktives Heilshandeln jedoch herunterspielen.

Im Jahre 1537 hat Zenone da Verona (1484–1552/54) für den Dom zu Salò am Gardasee ein großformatiges Altarbild (Abb. 199) gemalt,³²⁰ welches den nimbierten, nur mit einem Linnenüberwurf bekleideten Gottessohn auf einem schmalen, über das -im Vordergrund zu sehende- Höllenfeuer reichenden Grat stehend vor der Felsenöffnung zur Vorhölle verbildlicht. Rückenansichtig, aber dennoch den Blickkontakt zum Betrachter suchend, weist er mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand nach oben. In der Linken führt er den Kreuzstab mit Namen-Jesu Banner.³²¹ Zu seiner Rechten sind Mauerreste und eine zerstörte Säule zu

³¹⁶ Die Hintergrundgestaltung ist durch den dritten Gesang des dantesken Inferno angeregt. Dante Alighieri (wie Anm. 163), Inferno, 3. Gesang, 10ff.;

³¹⁷ Hoffmann, S. 90f., Anm. 74;

³¹⁸ Vgl. die Holzschnitte Dürers (Abb. 449, 450).

³¹⁹ Zu Dürers Interpretation siehe unter Kapitel IV.2.2.2.

³²⁰ Das Ölbild mißt 282,5 x 216,5 cm. Amaturo, Matilde / Marelli, Isabella / Ventura, Leandro, Zenone Veronese, Un pittore del cinquecento sul Lago di Garda, Mantova-Brescia-Cremona 1994, S. 105f. und fig. 20; Worthen, S. 253ff.;

³²¹ Dieses Monogramm, bestehend aus den drei Buchstaben IHS im Strahlenkranz der Sonne auf blauen Grund, ist von Bernhardin von Siena (1380-1444) eingeführt worden. Nach einer Predigt hat er seinen Zuhörern eine Tafel mit diesem Zeichen zum Küssen dargereicht. Origo, Iris, Der Heilige der Toskana, München 1989, S. 100ff.;

sehen.³²² Aus der Tiefe des Limbus ragt ein bärtiger, nur einen Blattkranz um die Hüften tragender Greis. Seine Hände hält er im Bittgestus vor der Brust. Im dunklen Hintergrund erscheinen weitere Gerechte des Alten Bundes. Zur Linken des Herrn weilt eine Schar bereits aus der Unterwelt Befreiter. Eine Identifizierung dieser ihre Scham nur mit Blättern verhüllender Vorväter ist nicht zweifelsfrei möglich.³²³ Eva ist nicht abgebildet.

Über dieser Szenerie, im Himmelsfirmament, schwebt -in Büstenansicht- Gottvater. Der Schöpfer, welcher seine Arme empfangsbereit ausgebreitet hat, ist von einer Lichtgloriole umgeben, an deren Rand Putti schweben und in deren Inneren sich viele kleine, nackte Personen aufhalten. Eine dieser Lichtgestalten wiederholt die Bittgeste des alten Mannes im Limbus.

Als Zeugen des Erlösungsgeschehens fungieren zwei sich in einer Landschaft aufhaltende Gestalten am rechten Bildrand, von denen eine sich auf den Boden gelagert hat, die andere daneben steht. Möglicherweise handelt es sich bei ihnen um Karinus und Leucius, die aus dem Nikodemusevangelium bekannten Berichterstatter der Höllenfahrt.³²⁴

Das Thema dieses Bildes ist zweifelsohne der »Descensus ad inferos«, welcher jedoch in allegorischer Form vorgestellt wird. Nicht die -durch die Figuren rechts im Bild beglaubigte- Historie, sondern deren Bedeutung steht im Vordergrund. Der gegenüber anderen Darstellungen des Christus »in medias res« sich von der Gruppe der alttestamentlichen Gerechten distanziert haltende³²⁵ und nicht aktiv eingreifende Erlöser gibt selbst dem Betrachter die Erklärung: Sein -durch die Architekturfragmente bildlich festgehaltener- Sieg über die Höllenmächte, die Befreiung der Vorväter und ihr -durch die Wiederholung der Bittgeste in der Lichtaureole malerisch bestätigter- Eingang ins Paradies vermittelt den

³²² Ein Steinhäufen neben dem Eingang zur Vorhölle ist vorher nur in der Miniatur des Cini-Martyrologiums (Abb. 152) und dem Fresko des Andrea da Firenze (Abb. 137) zu finden gewesen.

³²³ Der um die Hüften gelegte Blätterkranz, ein Attribut Adams, erscheint in diesem Bild zweimal. Es ist unklar, ob Adam sich noch im Limbus befindet oder bereits erlöst ist. Worthen, S. 254 vermutet, daß der Laubgürtel der Person zur Linken Jesu eine spätere Zutat ist. Demzufolge wäre Adam noch in der Vorhölle und nicht als Erster erlöst worden.

³²⁴ Zum Nikodemusevangelium siehe im Anhang. Weitere Deutungsmöglichkeiten dieser Gestalten, u.a. als Gottesmutter und Johannes den Evangelisten, liefert Worthen, S. 256ff., wobei die beiden, nach jeder Auslegung, als Zeugen der Höllenfahrt interpretiert werden.

³²⁵ Auf anderen Höllenfahrtsbildern (siehe oben) steht Christus zwischen der Menge der noch in der Vorhölle Weilenden und den bereits Erlösten. Auf dem Altarbild Zenones befindet sich der Erlöser vor den beiden Gruppen. Worthen, S. 253.

Gottesdienstbesuchern, welche sich mit den Vorvätern identifizieren sollen,³²⁶ die Hoffnung auf Erlösung. Der Fingerzeig Jesu unter gleichzeitiger Fixierung des Betrachters ist zudem als Aufforderung zu verstehen, dem Paradies entgegenzustreben. Das Mittel zur Erlangung des Heils ist, wie die große Fahne anzeigt, die von Bernhardin von Siena empfohlene Verehrung des Namens Jesu.³²⁷

Aufgrund des weißhaarigen, die Physiognomie des Apostel Petrus aufweisenden Mannes am linken Bildrand und den Mauerresten ist überdies auch an die Epistel des Namen-Jesu-Festes zu denken (Apg. 4,8-12): »In jenen Tagen sprach Petrus vom Heiligen Geist erfüllt: Ihr Vorsteher des Volkes und ihr Älteste, höret: Da wir uns heute verantworten müssen wegen der Wohltaten an einem kranken Menschen und sagen sollen, durch wen er geheilt wurde, so sei euch allen und dem ganzen Volke Israel kund: Durch den Namen unseres Herrn Jesus Christus von Nazareth, den ihr gekreuzigt habt, den aber Gott von den Toten auferweckte: durch ihn steht jener gesund vor euch. Dieser ist der Stein, den ihr Bauleute verworfen habt; Er ist zum Eckstein geworden. In ihm allein ist Heil; denn es ist kein anderer Name unter dem Himmel des Menschen gegeben, in dem wir selig werden könnten.«³²⁸

Auf dem in den Jahren von 1551 bis 1554 von Giovanni Battista Ponchino, genannt Bazacco (1500-1570), angefertigten, mehrmals restaurierten³²⁹ Hochaltarbild der Kathedrale von Castelfranco (Abb. 200)³³⁰ greift Christus ebenfalls nicht aktiv in die Handlung ein. Scheinbar unbeteiligt steht der mit einem weißen Leinen

³²⁶ Es ist denkbar, daß die eine oder andere der aus dem Limbus ragenden Personen Porträtcharakter hat, wie es ansonsten auch auf zeitgleichen Werken dieses Sujets zu konstatieren ist.

³²⁷ Bernhardin von Siena hat sich auch in seinen Schriften immer wieder mit der Höllenfahrt auseinandergesetzt. So ist bei ihm beispielsweise zu lesen: »Profundum dominicae crucis infernum glorificavit...« (Die Übersetzung lautet: »Die unermeßliche Tiefe der Hölle ist durch das Kreuz des Herrn verherrlicht worden...« Zitat aus Bernardini Senensis, Opera Omnia, Firenze 1956, Bd. 5, S. 165. Weitere Passagen zur Höllenfahrt Jesu sind hier zu finden.

³²⁸ Das Namen-Jesu-Fest ist zwar erst 1721 für die ganze lateinische Kirche vorgeschrieben, den Franziskanern jedoch schon 1530 gestattet worden. Jaeger, Hasso, Name Jesu, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 7, Freiburg / Br. 1962², Sp. 783;

³²⁹ Auf Anordnung des Bischofs Franciscus Verdura sind bereits 1554 Retuschen vorgenommen worden. Anlässlich einer Visite erregte die Nacktheit der Putti, sowie einzelner Frommer des Alten Bundes sein »puritanisches« Gemüt. Die Blöße der alttestamentlichen Gerechten ist deshalb bedeckt, und die Engel sind gänzlich übermalt worden. Bemerkenswert ist, daß diese Maßnahme noch vor dem Bilderdekret des Konzils von Trient, welches sich ebenfalls gegen Darstellungen nackter Personen wendet, ausgeführt worden ist. Bei der Betrachtung des Altarbildes ist dieser Sachverhalt zu berücksichtigen, zumal unklar ist, inwieweit spätere Restaurierungen die »Bekleidung« wieder rückgängig gemacht haben. Anderson, Jaynie, A Precedent for the tridentine Decree on religious imagery: An early restoration of Giambattista Ponchini's Castelfranco Altarpiece, in: Arte Veneta, Bd. 28, 1974, S. 239-241; Hochmann, Michel, Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628), Rom 1992, S. 273f.;

³³⁰ Das großformatige (450 x 215 cm) Gemälde ist das Mittelbild eines Triptychons. Seitlich sind die hl. Georg und Liberale abgebildet. Favero, Giampaolo B., Castelfranco Veneto e il suo territorio nella storia e nell'arte, 2 Bde, Castelfranco 1975, Bd. 1, S. 204; Lucco, Mauro, La pittura nel Veneto, Bd. 2, Il Cinquecento, Milano 1998, Abb. 724; Worthen, S. 257ff.;

gewandete Erlöser am rechten Bildrand frontal zum Betrachter gekehrt. Mit dem rechten Arm stützt er die Siegesstandarte, die Linke hält er beiläufig schützend über einen sich aus dem Abgrund emporstemmenden Mann.³³¹ Sein Haupt ist leicht zu seiner Rechten gedreht. Nur flüchtig scheint er die aus der zerstörten, im Hintergrund sichtbaren Höllenfestung hervorkommenden Frommen des Alten Bundes wahrzunehmen.

Durch einen Feuergraben von Jesus und den der Hölle Entfliehenden getrennt ist eine Gruppe bereits Erlöster im Vordergrund, unter denen zweifelsfrei Moses und Johannes der Vorläufer zu identifizieren sind. Bei dem Paar vorne, welches dem Geschehen den Rücken zugekehrt hat, handelt es sich vermutlich um die Ureltern. Der jugendliche Adam³³² schaut liebevoll seine -zu seiner Linken situierte- Frau an und stützt sie mit seinen Armen. Eva, welche gesenkten Blickes ihr Gewand mit überkreuz vor der Brust verschränkten Armen schürzt, scheint beschämt, aber auch dankbar ob ihrer Rettung. Der sich zur Rechten des Urvaters aufhaltende Moses spricht auf eine Person neben ihm ein und zeigt mit der Hand nach unten. Sein Widerpart ist der rückenansichtige Täufer hinter Eva. Mit seiner rechten Hand deutet er auf den Erlöser.

Der den Betrachter fixierende Mann zwischen dem Urelternpaar, die vom Täufer angesprochene Frau und der bärtige Altvater zwischen Christus und der weiblichen Person zu seiner Rechten weisen Porträtcharakter auf. Möglicherweise sind hier die Gesichter der Auftraggeber bzw. des Künstlers bildlich festgehalten worden.³³³

Im Firmament ist der Kampf der Engel gegen die bösen Mächte dargestellt. Drei bewaffnete Engel stürzen vier Dämonen in das aus der Höllenfestung lodernde Feuer. Darüber, ausgehend von der Gloriolen des Heiligen Geistes in der Bildmitte oben, folgt den streitenden himmlischen Wesen eine große Schar nackter, die Passionswerkzeuge, wie Kreuz und Geißelsäule, mit sich führender Putti.³³⁴

Das Altarbild stellt den Abschluß des Höllenfahrtsgeschehens dar. Der von Engeln im Kampf gegen die dunklen Mächte unterstützte Gottessohn hat seine Tätigkeit in

³³¹ Zu dieser Geste vergleiche das Gemälde von Sebastiano del Piombo (Abb. 203), Kapitel IV.1.4.2.

³³² Aufgrund seines jugendlichen Aussehens und seiner Hirtenkleidung ist es auch denkbar, daß es sich bei dieser Gestalt um Abel handelt.

³³³ Worthen, S. 259;

³³⁴ Vorbild hierfür ist das Jüngste Gericht Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Chastel, André / Shearman, John, u.a., Die Sixtinische Kapelle, Köln 1986, S. 176ff.; Die übergroße Darstellung der Säule ist jedoch auch als Hinweis auf einen der beiden Auftraggeber des Gemäldes, Sebastian Colonna, zu verstehen. Favero (wie Anm. 330), Bd. 1, S. 216, Anm. 27.; Worthen, S. 261;

der Unterwelt bereits abgeschlossen und begibt sich, wie auch die im Vordergrund zu sehende Schar, auf den Weg ins Paradies.

Ebenso wie im Werk Zenones bildet die Historie vom »Descensus ad inferos« auf dem Gemälde Ponchinos die Folie für ein Gleichnis christlicher Auferstehungshoffnung. Trotz seiner Randposition verkörpert Christus, wie auch die –durch verschiedene Kniffe bewirkte-³³⁵ Ausrichtung der Bildgruppen auf ihn verdeutlicht, in kompositioneller und ideeller Hinsicht die Mitte. Seine durch den Abstieg in den Limbus patrum dem Alten Bund gebrachte Befreiung ist die Heilsgarantie für den Neuen Bund, welche sich am Jüngsten Tage –angedeutet durch die assoziativ auf Michelangelos Pendant in der Sixtinischen Kapelle verweisenden Engel- konkretisieren wird.

Die Möglichkeit einer Identifikation des Kirchgängers mit den alttestamentlichen Gerechten ist durch die Einarbeitung der Porträts von Zeitgenossen, durch das in seiner frontalen Pose direkt den Gottesdienstbesucher ansprechende Protoplastenpaar und durch die Integration der Hl. Geist-Taube, welche auf Pfingsten, den Gründungstag der Kirche, und auf das Geschenk der zur Vollendung der Erlösung gedachten Gnadengaben verweist, gegeben.

Als Untertitel könnte dem Altarbild die Idee der »Concordia Veteris et Novi Testamenti« bzw. die –im Fingerzeig des Moses und des Täufers angedeutete- Passage des Johannesevangeliums (1,17): »Denn das Gesetz wurde durch Moses gegeben, die Gnade und Wahrheit kamen durch Jesus Christus.« beigelegt werden.

Die bildlich umgesetzte Rezitation dieser Textstelle verleiht dem Sujet eine ihm im Abendland wesensfremde Bedeutungsebene, welche allerdings nur mittels Indizien vorgestellt werden kann. Die Beweisführung verbleibt dem Lokalhistoriker. Da der Johannesprolog einschließlich dieser Sequenz das orthodoxe Osterevangelium ist,³³⁶ läßt sich das Gemälde Ponchinos als Bild des höchsten christlichen Feiertages ansprechen, wie es überdies auch durch seinen ansonsten singulären

³³⁵ Die Bewegung der Engel verläuft in Richtung Jesu, während die Gruppe im Vordergrund scheinbar von ihm wegstrebt, durch den Fingerzeig des Täufers aber wieder auf Christus ausgerichtet wird. Bewußt freigestellt von der Menge der Vorväter wird der Erlöser durch die Frau zu seiner Rechten, welche zwar von ihm weicht, aber dennoch ehrfurchtsvoll zu ihm blickt.

³³⁶ Zum orthodoxen Osterevangelium siehe auch Kapitel III.5. Im lateinischen, ambrosianischen und aquliensischen Ritus ist der Prolog des Johannesevangeliums das Evangelium der dritten Weihnachtsmesse. Da hier jedoch nur die Verse 1-14 verlesen werden, ist im Gemälde Ponchinos eine mögliche Zusammenschau der Vita Jesu von der Geburt bis zur Höllenfahrt Christi nicht angedacht worden.

Standort in der Kirche nahegelegt wird.³³⁷ Diese auf ein römisch-katholisches Hochaltarbild bezogene Interpretation wäre unter normalen Gegebenheiten höchst fraglich, gewinnt jedoch durch die besondere Situation des im Veneto gelegenen Castelfranco an Wahrscheinlichkeit.

In Venedig und seinem Umland hat im 15. und 16. Jahrhundert aufgrund der zahlreichen, nach dem Fall von Konstantinopel zugewanderten, orthodoxen Flüchtlingen ein intensiver, nicht immer spannungsfreier, kultureller Austausch zwischen Ost und West stattgefunden, welcher auch in theologischen Werken und in Kunstobjekten nachweisbar ist.³³⁸ In diesem für Gelehrte und Kunstschaffende geistig höchst anregenden Klima ist das Hochaltarbild von Castelfranco entstanden. Die näheren Umstände und Hintergründe sind zwar unklar, aber es ist zumindest davon auszugehen, daß dem Maler, welcher im übrigen selbst Priester gewesen ist, und den Auftraggebern der Textlaut des ostkirchlichen Osterevangeliums sowie die zeitgenössische, ebenfalls kämpfende oder Passionswerkzeuge mit sich führende Engel zeigende Ikonographie des Anastasismotivs³³⁹ bekannt gewesen sind.

Die ins Medium der Malerei transferierte Bibelstelle, die für Christus streitenden himmlischen Wesen und die Verwendung des Gemäldes als Hochaltarbild zeugen von dieser intellektuellen Auseinandersetzung mit dem orthodoxen Osterbild.

Anhand der in diesem Kapitel beschriebenen Bildzeugnisse offenbart sich die ikonographische und inhaltliche Vielgestaltigkeit des Motivs. Neben der Erzählung der apokryphen Höllenfahrtsgeschichte und der Vorstellung ihrer soteriologischen und eschatologischen Bedeutungsstruktur ist manchmal auch eine direkte moralische Aufforderung an den Betrachter feststellbar.

³³⁷ Es ist das mir einzig bekannte Bild dieses Sujets, welches die Hauptdarstellung eines Hochaltars ist.

³³⁸ Die Beziehung zwischen Venezianern und Griechen ist für die Markusrepublik anhand lokaler Quellen noch nicht eingehend erforscht worden. Es gab dort im 16. und 17. Jahrhundert ca. 3500 ansässige Griechen. Die griechische Georgskirche, welche nur ca. 100 Meter von S. Marco entfernt liegt, war die Kathedrale für den orthodoxen Erzbischof, welcher in der Lagunenstadt seinen Sitz hatte. Über in Venedig wirkende orthodoxe Theologen unterrichtet u.a. Podskalsky, Gerhard, Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft, München 1988, S. 79ff. Zur Geschichte der dortigen griechischen Gemeinde und in Venedig gemalter Ikonen siehe Chatzidakis, Manolis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'institute Hellénique de Venise*, Venise 1962; ebenso Thiriet, Freddy, *Sur les communautés greque et albanaise à Venise*, in: Beck, Hans-Georg, u.a., *Venezia, Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (Secoli XV-XVI)*, Bd. 1, Firenze 1977, S. 217-231;

³³⁹ Als Beispiel für eine ungefähr zeitgleiche italo-byzantinische, möglicherweise in Venedig gemalte Anastasisikone mit kämpfenden Engeln siehe Abb. 664. Zu ostkirchlichen Hadesfahrtbildern, auf denen die himmlischen Wesen die Leidenswerkzeuge tragen, vgl. die vielen Belege unter Kapitel V.1.

IV.1.4.2. Descensus zum Betrachter

In den Höllenfahrtsbildern Andrea Mantegnas, Giovanni Bellinis und ihren Nachfolgern ist dem Betrachter durch den nur von hinten sichtbaren Erlöser der Blick auf den für das Motiv charakteristischen Griff ans Handgelenk des Protoplasten oder eines Vorvaters verwehrt worden.³⁴⁰ Ausgehend und angeregt vom Descensusbild der Kupferstichpassion des unter mantegnasken Einfluß stehenden Albrecht Dürers (Abb. 487)³⁴¹ ist dieser gewissermaßen befremdliche Aspekt in einigen italienischen Werken des 16. Jahrhunderts in sein Gegenteil verkehrt worden.³⁴²

Das sich heutzutage in der Pinakothek zu Siena befindliche, um 1525 von Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma (1477-1549), gemalte Fresko (Abb. 201)³⁴³ zeigt rechts im Bildvordergrund den mit einem Überwurf bekleideten Christus in gebückter und zum Betrachter gewandter Stellung. Seine Füße stehen auf einem Flügel der herausgebrochenen Höllenpforte, unter welcher ein Teufel zerdrückt ist. Mit der linken, das Wundmal aufweisenden Hand umschließt er den Schaft der Siegesstandarte. Die ebenfalls durch die Nagelwunde gekennzeichnete Rechte umfaßt das rechte Handgelenk eines nackten, vor ihm situierten Jünglings und hilft ihm aus einem imaginären, nicht verbildlichten Abgrund. Lediglich die Hände eines alten Mannes ragen ebenfalls aus dieser Tiefe.

Hinter Jesus sind die bereits Befreiten sowie zwei kleine Engelsgestalten zu sehen. Identifizierbar sind die nur spärlich bekleideten Protoplasten auf der linken Bildseite. Eva ist im Typus der »Venus pudica« abgebildet.³⁴⁴ Es ist anzunehmen, daß unter den anderen, teilweise nur fragmentarisch erhaltenen Gerechten Abraham, Sarah, Abel und Johannes der Vorläufer zu finden sind.³⁴⁵ Im

³⁴⁰ Siehe Kapitel IV.1.3.4.

³⁴¹ Zur Dürer-Rezeption in Italien siehe Herrmann-Fiore, Kristina, Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer, in: *Il Vasari Storiografo e Artista, Atti del Congresso internazionale nel IV Centenario della Morte*, Firenze 1974, S. 701ff.; Gould, Cecil, On Dürers Graphic and Italian Painting, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 75, 1970, S. 103ff.; Zum Höllenfahrtsbild der Kupferstichpassion Dürers siehe Kapitel IV.2.2.4.

³⁴² Anhand der Höllenfahrtsbilder von Benvenuto di Giovanni und Gaudenzio Ferrari (Abb. 181/182) wird das Bemühen sichtbar, einerseits Christus in Rückenansicht darzustellen, andererseits aber auch den Griff ans Handgelenk nicht wegzulassen. Der Verzicht auf den Handgelenksgriff im Schaffen Mantegnas ist von diesen Malern nicht nachvollzogen worden.

³⁴³ Die Maße des Freskos betragen 164 x 140 cm. Torriti, Piero, *La Pinacoteca nazionale di Siena*, Genova 1981, S. 100 und fig. 105; Worthen, S. 213ff.;

³⁴⁴ Clark (wie Anm. 252), S. 312f.;

³⁴⁵ Bei der Frau mit Kopftuch könnte es sich um Sarah handeln, der Greis neben ihr wäre dann Abraham. Eine der beiden jugendlichen Gestalten dürfte Abel sein. Der auf Christus weisende Finger geht vermutlich von Johannes dem Täufer aus.

Hintergrund rechts ist die hinter einem Portal liegende feurige Höllenlandschaft verbildlicht, links eine natürliche, begrünte Gegend. Ein auf Höhe des Fahnenbanners fliegender Teufel nimmt Reißaus.

Die Grundkomposition dieses Werkes geht auf Dürer zurück, welcher jedoch zur frontalen Ausrichtung seines Descensuschristus wahrscheinlich durch in Venedig gesehene Ikonen des Parontypus oder auch durch das in der Lagunenstadt nach 1499 von der Werkstatt des Pietro Lombardo (1435-1515) angefertigte Höllenfahrtsrelief innerhalb des Leben Jesu-Zyklus in der Giustinian-Kapelle zu S. Francesco della Vigna (Abb. 202) angeregt worden ist.³⁴⁶ Die kleinen Engel sind durch Raphaels Descensuszeichnung (Abb. 192), der von Liebe geprägte Kontakt zwischen Christus und dem Jüngling ebenfalls durch Raphaels, aber auch durch Dürers Werk beeinflusst. In Anlehnung an Riccio (Abb. 186/187), jedoch nicht mit der gleichen Klarheit und derselben Methode, ist durch die Schönheit und Zusammengehörigkeit der Gestalten Adams und Evas, vor allem aber durch den Übergang zwischen Hölle und paradiesähnlicher Landschaft im Hintergrund der Heilszustand der bereits Erlösten thematisiert. Eine gewisse Unschärfe im inhaltlichen Ausdruck ist durch die Lokalisierung des Limbusabgrundes im Vordergrund gegeben, da sich das Portal zur Unterwelt, zu welchem die Tür zu Füßen Jesu gehört, auf der rechten Bildseite befindet.

Diese räumliche Diskrepanz findet jedoch eine Erklärung in der theologisch präzisierten Aussage dieser Variante der Höllenfahrtsdarstellung, welche besonders klar im um 1530 von Sebastiano del Piombo (1485-1547) geschaffenen Gemälde des gleichen Sujets (Abb. 203) zum Ausdruck kommt.³⁴⁷

Der die Wundmale zeigende, nur mit einem tuchartigen Überwurf bekleidete Erlöser hat, wie sich aus der Schrittstellung seiner Beine schließen läßt, soeben in Begleitung des guten Schächers und eines weiteren bärtigen Mannes³⁴⁸ den

³⁴⁶ Zu den Ikonen des Parontypus vgl. Kapitel V.1.4. Hinsichtlich der Reliefs in S. Francesco della Vigna siehe Lewis, Douglas, *The Sculptures in the Chapel of the Villa Giustinian at Roncade, and their relation to those in the Giustinian Chapel at San Francesco della Vigna*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. 27, 1983, S. 317, Abb. 10; Worthen, S. 168f. und S. 180;

³⁴⁷ Das im Prado, Inv. 346, aufbewahrte Gemälde (226 x 114 cm) ist der rechte Flügel eines Triptychons gewesen, welches in der Mitte die Beweinung und links die Dornenkrönung Jesu gezeigt hatte. Zur Rekonstruktion siehe Safarik, Eduard, *Contributi all'opera di Sebastiano del Piombo*, in: *Arte Veneta*, Bd. 17, 1962, S. 64ff.; Nogué, José M., *Sebastiano del Piombo y Espana*, Madrid 1995, fig. 3; Worthen, S. 215ff.;

³⁴⁸ Die Identifizierung dieses Mannes ist nicht zweifelsfrei möglich. Worthen, S. 216 vermutet, daß diese Gestalt aus formalen Gründen als Gegengewicht zu den Protoplasten ins Bild gesetzt worden ist. Da Henoch und Elias immer als Paar in diesem Motiv auftreten, ist es nicht sicher, daß einer von ihnen hier abgebildet ist, jedoch immerhin wahrscheinlich.

architektonisch gestalteten Limbusraum, welcher durch die Säule links im Bild beinahe sakralen Charakter³⁴⁹ erhält, betreten. Im Hintergrund ist die feurige Höllenlandschaft angedeutet.

Christus, welcher in der Linken die Kreuzesfahne mit sich führt, befindet sich auf einem podestartigen Vorsprung, vor welchem ein Steinblock liegt. Die rechte Hand seines ausgestreckten Armes ist in einer Mischung aus Schutz- und Segensgestus über die Häupter der zu seiner Rechten unterhalb von ihm knienden Protoplasten gehalten. Der unbekleidete, seine Arme verschränkt haltende Adam schaut flehentlich zu seinem Befreier empor. Seine hinter ihm sich aufhaltende Frau hält ihren Kopf demütig gesenkt und die Hände bittend gefaltet.³⁵⁰

Für die Bildaussage ist der Segen Jesu, welcher nicht nur Adam und Eva, sondern, wie die beinahe plastisch aus dem Bild ragende Hand veranschaulicht, auch den Kirchgängern gesendet wird, entscheidend. Der somit in die Heilsgeschichte eingebundene Betrachter erfährt von der bestehenden Möglichkeit seiner eigenen Erlösung.³⁵¹

In dem Fresko von Sodoma, aber auch in vergleichbar gestalteten Höllenfahrtsbildern, wie von Sebastiano Filippi, genannt Bastianino (1532-1602),³⁵² und Pellegrino Tibaldi (1527-1596)³⁵³, scheinen die durch den Griff ans Handgelenk Erlösten aus dem Kirchenraum geholt zu werden (Abb. 204/205). Dem Gottesdienstbesucher wird auf diese Weise die Identifikation mit den

³⁴⁹ Es stellt sich die Frage, ob durch diese Elemente nicht auf den Tempel von Jerusalem angespielt wird. In der Renaissancekunst sind u.a. Stufenunterbau und Säulen ein Charakteristikum des »Templum Salomonis«. Zur Darstellung des jüdischen Tempels in der Renaissance siehe Traeger, Jörg, *Renaissance und Religion, Die Kunst im Zeitalter Raphaels*, München 1997, S. 338ff.; Der herausgebrochene Stein im Vordergrund würde dessen Zerstörung bildlich bestätigen. Sollte diese Hypothese stimmen, so sind Limbus patrum und zerstörter Salomonischer Tempel jedoch nicht identisch gedacht, sondern der Hinweis auf das jüdische Heiligtum ist hier attributiv zu verstehen.

³⁵⁰ Zu den Vorbildern für dieses Bild, vor allem Raphael und Dürer, siehe Worthen, S. 219f.; Für die Darstellung Jesu verweist Perrig (wie Anm. 260), S. 19ff. auf eine Zeichnung Michelangelos.

³⁵¹ Siehe hierzu auch Worthen, S. 218f.; Zur bei Sebastiano del Piombo zu beobachtenden Reduzierung auf das Wesentliche meint Hall, Marcia B., *After Raphael, Painting in Central Italy in the sixteenth century*, Cambridge 1999, S. 175: »Sebastiano was the only painter to anticipate Michelangelo's turning toward a more pious art ... There are reasons to believe that he was sympathetic to the Catholic Reform movement of the 1530s ... They continued to hope for reconciliation with the Lutherans, whose views they recognized as having some merit...«

³⁵² Die kleine, zwischen 1580 und 1590 gemalte Tafel befindet sich unterhalb einer großen Darstellung der Auferstehung Jesu in S. Paolo zu Ferrara. Arcangeli, Francesco, *Il Bastianino*, Milano 1963, S. 62 und Taf. 15; Worthen, S. 270; Hoffmann, S. 105;

³⁵³ Das zwischen 1586 und 1593 angefertigte, im Escorial aufbewahrte Tafelbild ist der rechte Flügel eines Triptychons. In der Mitte ist die Auferstehung, links die Grablegung abgebildet. Zarco Cuevas, Julián, *Pintores Italianos en San Lorenzo el Real de el Escorial*, Madrid 1932, S. 230; Worthen, S. 270;

alttestamentlichen Gerechten erleichtert, und er erfährt, daß die einstige Rettung der Vorväter als Gleichnis für die Heilshoffnung aller Menschen zu verstehen ist.

IV.1.4.3. Christus in der Limbusruine

Zerklüftete Höhlenöffnung, Risse im architektonisch gestalteten Limbusportal und Sprünge im Felsgestein sind im Motiv des »Descensus ad inferos« seit dem Trecento ein Hinweis auf die beim gewaltsamen Eindringen des Erlösers in die Vorhölle entstandenen Schäden, aber auch in Bezug gesetzt zum im Matthäusevangelium geschilderten Erdbeben in der Todesstunde Jesu.³⁵⁴ In einigen italienischen Darstellungen der Höllenfahrt Christi aus der Spätrenaissance wird die zerstörerische Folge dieses Erdstoßes nicht mehr nur angedeutet, sondern der »Limbus patrum« wird als nunmehr unbewohnbare Ruine charakterisiert.

Die in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts von Giulio Bonasone gestochene Höllenfahrt Jesu (Abb. 206)³⁵⁵ zeigt -vor einer Ruinenkulisse- im Bildzentrum den nur mit einem Überwurf bekleideten, frontal zum Betrachter gewandten Erlöser auf einem Mauervorsprung balancierend. Seine ausgestreckte Linke umfaßt den Kreuzstab mit Fahnenwimpel. Mit der Rechten ergreift er das linke Handgelenk eines nur mit einem Hüfttuch versehenen Vorvaters, welcher links im Bild zusammen mit einer Schar weiterer Gerechter des Alten Bundes aus einer tieferen Bildebene ragt. Zur Linken des Gottessohnes sind die bereits befreiten Protoplasten und der sein Kreuz mit sich führende gute Schächer nach Art antiker Darstellungen der drei Grazien gruppiert.³⁵⁶ Die unbekleidete Eva ist rückenansichtig abgebildet, sucht aber den Blickkontakt zum Betrachter. In der Rechten präsentiert sie den Apfel des Sündenfalls, mit der Linken deutet sie auf Jesus. Adam verdeckt sein Geschlecht mit einem Feigenblatt, während Dismas³⁵⁷ einen Lendenschurz trägt.

Der tänzelnde Balanceakt Jesu auf der Mauer erinnert an die Exaltiertheit Christi in Raphaels Zeichnung des Abstiegs zur Vorhölle (Abb. 192). Der Blick des Herrn zum Vorvater ist auf dem Kupferstich des Giulio Bonasone jedoch nicht von Liebe

³⁵⁴ Siehe hierzu Kapitel IV.1.2. und beispielsweise die verrutschten Quader in den Blendarkaden der Limbusanlage im Relief Donatellos (Abb. 172).

³⁵⁵ Der zu einem Passionszyklus gehörende Stich hat die Maße 136 x 107 mm. Siehe Massari, Stefania, Giulio Bonasone, Bd. 1, Roma 1983, S. 102ff. und Abb.161; Worthen, S. 199;

³⁵⁶ Hoffmann, S. 104; Clark (wie Anm. 252), S. 143ff.;

³⁵⁷ Der gute Schächer ist in seiner Gestaltung dem Jüngsten Gericht Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle entlehnt. Hoffmann, S. 104;

und Mitgefühl, sondern eher von -auf den Befreiungsakt konzentrierter- Entschlossenheit und Anstrengung geprägt.

Ähnlich, wie bei den Reliefs von Riccio (Abb. 186/187), wird der Heilszustand der schon erlösten Ureltern der Menschheit vorgestellt. Der Konfusion der sich noch in der Tiefe der zerstörten Limbusburg und im Einflußbereich zweier über ihnen schwebender Dämonen Befindlichen steht die Ordnung der Befreiten, vor allem aber ihr möglicher Ausblick durch die Arkaden auf einen sich im Hintergrund abzeichnenden, als Paradiessinnbild gedachten Palast gegenüber.³⁵⁸ Eva nutzt den Apfel nicht zu einer erneuten Verführung,³⁵⁹ sondern, wie ihre Geste in Richtung des Gottessohnes anzeigt, als Hinweis, daß die Erbsünde durch Christus überwunden worden ist. Die einstige Sündfrucht fungiert in diesem Fall als Symbol der Erlösung und verweist auf die Gnadengabe des Altarsakraments.³⁶⁰

Ebenso wie auf der Darstellung des Sticks wird auf einem schlecht erhaltenen, die Unterweltstätigkeit Jesu vor den Arkaden einer sich im Verfall befindlichen Festung wiedergebenden Fresko von Fabrizio Perla in S. Andrea zu Mantua aus dem Jahre 1575/76 (Abb. 207)³⁶¹ der Heilszustand der schon Erlösten gegenüber den noch in der Tiefe des Limbus Inhaftierten bildlich ausgedrückt. Hinter Adam, Eva und einem der unschuldigen Kindlein³⁶², welche Christus bereits befreit hat, ist der Durchblick auf eine unzerstörte, prächtige Architekturanlage gegeben. Dagegen wird die Menge der alttestamentlichen Gerechten nur von der Ruine hinterfangen. Über ihnen fliegen zwei -eine Kette schwingende- Teufelsgestalten.

³⁵⁸ Worthen, S. 199 weiß das palastartige Gebäude im Hintergrund nicht zu deuten. Sein Prunkcharakter in Gegenüberstellung zur zerstörten Vorhölle läßt jedoch nur den Schluß zu, daß es sich hierbei um das ebenfalls als Architekturensemble gedachte Paradies handelt. Methodisch ähnlich ist das Fresko von Sodoma (Abb. 201) angelegt: Hinter den Erlösten öffnet sich der Blick auf eine der feurigen Höllenlandschaft gegenübergestellte, ans Paradies erinnernde Landschaft.

³⁵⁹ Die verführerische Haltung Evas, deren Rückenansicht u.a. an den Holzschnitt Dürers zur Großen Passion (Abb. 450) erinnert, ist wohl attributiv als Hinweis auf den einstigen Sündenfall zu verstehen. Hoffmann, S. 104;

³⁶⁰ Zur ambivalenten Bedeutung des Apfels und seinen Verweis auf das Altarsakrament siehe Guldan, S. 108ff., Erffa, S. 122 und S. 214 sowie Aurenhammer (wie Anm. 67), S. 173;

³⁶¹ Perina, Chiara, *La Basilica di S. Andrea in Mantova*, Mantova 1965, S. 51ff. und Abb. 38; Worthen, S. 266; Der von der rechten Bildseite auf die aus einer grubenähnlichen Vertiefung hervorschauenden alttestamentlichen Gerechten zugehende Christus ist in Anlehnung an die Descensusbilder Mantegnas und seines Umkreises gestaltet. Siehe Kapitel IV.1.3.4. Allerdings dreht er dem Betrachter hier nicht vollständig den Rücken zu.

³⁶² Wenn im Sujet der Höllenfahrt Christi Kinder erlöst werden, so handelt es sich bei ihnen um die beim bethlehemitischen Morden ums Leben gekommenen Knaben, nicht aber um die Seelen im »Limbus puerorum«. Siehe beispielsweise hierzu das Relief Donatellos (Abb. 172), die Descensuszene im Gemälde des Gaspare Sacchi (Abb. 179) oder das Bild Bronzinos (Abb. 209). Zum theologischen Hintergrund vergleiche Kapitel II.4.

Auch auf dem um 1535 von Domenico Beccafumi (1486-1551) gemalten Altarbild für die Marsili-Kapelle in S. Francesco zu Siena (Abb. 208)³⁶³ ist die Vorhölle als eine ehemalige Burganlage beschrieben, deren fragmentarischer Zustand beispielsweise durch ein nur noch bruchstückhaft erhaltenes Gewölbeauflager, durch schadhafte Stellen im noch vorhandenen Joch und durch natürliche Überwucherung angezeigt wird. Die Ruine ist jedoch nicht nur Hintergrundkulisse, sondern einfassender Handlungsort.

Der frontal zum Betrachter stehende, nur mit einem dünnen Überwurf bekleidete Erlöser, welcher durch ein nur ansatzweise auf der linken Bildseite verbildlichtes Portal und über eine nach unten führende kurze Treppenanlage den »Limbus patrum« betreten hat, befindet sich am Rande eines Abgrundes, aus welchem die Schar der alttestamentlichen Gerechten nach oben drängt. Begleitet wird er vom – noch auf der Treppe stehenden, sein großes Marterholz umfassenden- guten Schächer.³⁶⁴ Liebevoll –wie sein Blick suggeriert- wendet der Gottessohn sich durch eine leichte Drehung seines Oberkörpers dem links von ihm aufstrebenden Adam zu. Mit seiner Rechten ergreift er die Hand des nach oben abgewinkelten rechten Armes des Protoplasten, mit der Linken geleitet er ihn aus der Tiefe, wobei er mitfühlend dessen Hinterkopf berührt. Der lange Schaft der Kreuzesfahne ist – gestützt vom rechten Oberarm- gegen die rechte Brust Jesu gelehnt.

Zur Linken des Urvaters aller Menschen ist der seine Harfe haltende David abgebildet. Daneben –etwas nach hinten gerückt- steht vor einem Fels, in welchem schattenhaft Dämonen auszumachen sind, die nur mit einem durchsichtigen Tuch gewandete Eva, welche nach Art der »Venus pudica« versucht, mit der Linken ihre Brüste, mit der Rechten ihre Scham zu verdecken. Eine weibliche Gestalt flüstert ihr etwas ins linke Ohr. Es ist vermutlich die Personifikation der Sünde, deren Verführungskünste –wie der auf Christus gerichtete Blick Evas verdeutlicht- jedoch keinen Erfolg mehr haben.³⁶⁵

³⁶³ Das großformatige Gemälde (395 x 225 cm) befindet sich seit 1862 in der Pinacoteca Nazionale in Siena (Inv. Nr. 427). Siehe Judey, Jacob, Domenico Beccafumi, Diss. Freiburg / Br. 1932, S. 57ff.; Sanminiati, Donato, Domenico Beccafumi, Milano 1967, S. 107; Agosti, Giovanni / Beccafumi, Domenico, Domenico Beccafumi e il suo tempo, Milano 1990, S. 182; Torriti, Piero, Beccafumi, Milano 1998, S. 143f. und Worthen, S. 225ff.;

³⁶⁴ Worthen, S. 227 weist daraufhin, daß Dismas in der rechten Hand einen Strick hält, welcher am Kreuzesholz befestigt ist. Hierdurch soll ausgedrückt werden, daß es sich um sein Kreuz und nicht um das Marterholz Jesu handelt.

³⁶⁵ Worthen, S. 227 verweist nur auf den sündhaften Charakter Evas, welcher durch die Dämonen im Hintergrund noch unterstrichen wird. Die weibliche Gestalt neben ihr spricht er nicht explizit als Personifikation der Sünde an, obwohl seine weiteren Erörterungen dies andeuten.

Unter der Schar der auf Auferstehung Hoffenden ist nur noch der im Hintergrund aufrecht stehende Johannes der Täufer eindeutig zu identifizieren. In der Tiefe der Vorhölle verkündet der Vorläufer des Herrn das durch Christus gebrachte Heil. Bemerkenswert ist die porträthafte Gestaltung einiger seiner Zuhörer sowie dreier hinter Adam abgebildeter Vorväter. Es ist davon auszugehen, daß sich das Bild des Stifters unter ihnen befindet. Worthen erkennt zudem das Selbstbildnis des Künstlers im Gesicht des betenden Mannes zur Rechten des Täufers.³⁶⁶

Im unteren Teil des Bildes stürzt links der -von der aus den Angeln gehobenen Limbustür zerschmetterte- Teufel kopfüber in die Hölle. In der Mitte sitzt ein nackter, bärtiger Mann auf einem großen Fisch. Es ist Jonas. Rechts ragen zwei Köpfe empor, welche aufgrund der Attribute, Messer und glühender Holzsplitter, als Abraham und Sarah identifiziert werden können.³⁶⁷ Diese drei Bildfelder geben ergänzende Erklärungen zur verbildlichten Szenerie. Der bereits im Buch Jona (2,1ff.) typologisch angelegte und von Jesus selbst verkündete (Matth. 12,40) Gang nach seinem, im Opfer Abrahams präfigurierten Kreuzestod in die Unterwelt beinhaltet den Sieg über Tod und Hölle, führt zur Erlösung der im »Limbus patrum« –auch Schoß Abrahams genannt- Weilenden, sowie am dritten Tag zur Auferstehung.³⁶⁸

Die Aussage dieses durch Künstler, wie Vecchietta, Raphael, Sodoma und Dürer, ikonographisch beeinflussten³⁶⁹ Gemäldes ist umfassend. Vordergründig wird das als historisch geglaubte und am unteren Bildrand emblemhaft erläuterte Geschehen des Abstiegs Jesu in die Vorhölle und die Befreiung der alttestamentlichen Frommen dargestellt. Durch die personifizierte Sünde an der Seite Evas sowie der dahinter sich im Fels versteckenden Dämonen wird der Paradiesverlust der

³⁶⁶ Worthen, S. 230; Judey (wie Anm. 363), S.59, Anm. 59 schreibt dagegen: »Im rechts hinter David aufblickenden bärtigen Manne könnte man nach Vergleich mit dem in den Uffizien befindlichen Porträt ein Bildnis des Künstlers erkennen.«

³⁶⁷ Das linke Haupt dürfte der Kopf einer Frau sein. Ansonsten wäre auch Isaak denkbar. Da das Gemälde bereits 1555 bei einem Feuer in Mitleidenschaft gezogen worden ist, bestehen –je nach Eingriff der Restauratoren- beide Möglichkeiten. Judey (wie Anm. 363), S. 57;

³⁶⁸ Zur Jonas-Christus-Typologie siehe Mitius, Otto, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums, Freiburg / Br. 1897; Zur Verbindung von Abrahams Opfer und dem Tod Jesu sowie zu Abrahams Schoß siehe Aurenhammer (wie Anm. 67), S. 26ff.;

³⁶⁹ Beccafumi kannte sicherlich die Höllenfahrtsbilder von Vecchietta (Abb. 170/171). Besonders deutlich wird dies durch die Figur Johannes des Täufers, welcher sich –wie im Fresko des Baptisteriums zu Siena- von der Schar der Vorväter klar abhebt. Die Darstellung des Descensusgeschehens innerhalb des Limbus entspricht zudem der diesbezüglichen Tradition in Siena. Der auf Adam gerichtete, liebevolle und mitfühlende Blick Jesu ist Raphaels Zeichnung (Abb. 192) oder Dürers Holzschnitten (Abb. 449 / 450) entlehnt. Die Haltung Evas erinnert u.a. an das Descensusbild von Sodoma (Abb. 201), die räumliche Gestaltung an Dürer. Siehe hierzu auch Worthen, S. 225ff.

Protoplasten thematisiert, so daß auf diese Weise eine Zusammenschau der biblischen Geschichte bis zum Erlösungswirken des Gottessohnes geliefert wird.

Der Bildinhalt ist jedoch nicht nur auf die Vergangenheit bezogen. Dem Stifter, seiner Familie, dem Künstler und dem Gottesdienstbesucher wird die Hoffnung auf Auferstehung geschenkt. In der Predigt des Vorläufers wird der Weg zur Erreichung des Heils in der »Imitatio Christi« angemahnt. Vorbild hierfür ist der Jesus nachfolgende Dismas, auf welchen Johannes zeigt.³⁷⁰

Den obig vorgestellten Bilder des »Descensus ad inferos« ist die Gestaltung der Vorhölle als ruinöses Bauwerk gemeinsam. Während jedoch auf dem Stich des Giulio Bonasone und dem Fresko des Fabrizio Perla die architektonische Hintergrundkulisse durch den Gegensatz von Zerfall und Glanz die Bildaussage erläuternd begleitet, ist die Limbusruine bei Beccafumi lediglich als rahmender Handlungsort gedacht. Die auf diesem Gemälde festzustellende Absicht, dem Betrachter die Möglichkeit zu eröffnen, sich mit den alttestamentlichen Gerechten zu identifizieren, ist für die römisch-katholische Form des Motivs im 16. Jahrhundert ein zeitgenössisches Charakteristikum, um die Heilshoffnung für den Jüngsten Tag aufrecht zu erhalten.³⁷¹

IV.1.4.4. Christus inmitten einer Vielzahl alttestamentlicher Gerechter

Seit dem Quattrocento ist in florentinischen Höllenfahrtsbildern der in die Unterwelt eintretende Erlöser von den alttestamentlichen Gerechten freudig begrüßt worden. Die Vorväter eilen dem Herrn entgegen und versuchen, ihn zu berühren oder zu umarmen. Auf dem Kanzelrelief in S. Lorenzo (Abb. 172) geht Christus in der Menge der ihn Empfangenden beinahe verloren.³⁷² Diesen Moment des Umringtseins haben einzelne Künstler der Spätrenaissance –im Bewußtsein

³⁷⁰ Da der gute Räuber, wie sein auf Johannes gerichteter Blick belegt, sich angesprochen fühlt, dürfte es sicher sein, daß der Täufer –entgegen seinen sonstigen Gepflogenheiten- hier nicht auf Christus weist. Zur Imitatio-Idee in der Person des Dismas siehe Kapitel IV.1.2.1. Zur Verbreitung dieses Gedankens beachte das spätestens seit Ende des 15. Jahrhunderts auch in Italien populäre Erbauungsbuch der Nachfolge Christi, welches zumeist unter der Autorschaft des Thomas von Kempen (1379/80–1471) läuft, von diesem jedoch nur überarbeitet worden ist. Der Urtext stammt vermutlich vom Niederländer Gerrit Grootte (um 1340-1384). Iserloh, Erwin, *Nachfolge Christi*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg / Br. 1962², Sp. 762ff.;

³⁷¹ Siehe hierzu auch die anderen Unterkapitel in Kapitel IV.1.4.

³⁷² Bereits in einigen Höllenfahrtsbildern des Trecento kommen die Frommen Christus entgegen. Siehe Kapitel IV.1.2.1. Die freudige Begrüßung ist bereits auf der giottesken Tafel (Abb. 135) angedeutet, in den Werken von Fra Angelico (Abb. 167/168) klar erkennbar und bei Donatello (Abb. 172) in Erinnerung an seine Vorgänger beinahe überspitzt verbildlicht.

bestehender Tradition- herausgegriffen und ihn zum beherrschenden ikonographischen Charakteristikum ihrer Descensusdarstellungen werden lassen.

Das für die Grabkapelle der Zanchinis in Sta Croce zu Florenz im Jahre 1552 von Agnolo Bronzino (1503-1572) vollendete Altarbild (Abb. 209)³⁷³ zeigt in der Bildmitte den von rechts über einen am Boden liegenden Flügel des zerstörten Höllentors herangeschrittenen, wenig bekleideten Christus inmitten vieler Gestalten des Alten Testaments. In der Linken hält er die Siegesstandarte, mit der ausgestreckten Rechten hat er das Handgelenk eines kahlköpfigen, spärlich gewandeten Alten ergriffen, welcher aus dem vor Jesus sich öffnenden Abgrund aufsteigt. Im Hintergrund links leuchtet hinter einer Gebirgskette, über welcher mehrere Teufel kreisen, das höllische Feuer.³⁷⁴ Ein nackter Dämon mit Hängezitzen –in der Bildmitte oben- verrenkt sich angesichts der Kreuzesfahne vor Schmerz.

Einige der alttestamentlichen Frommen lassen sich identifizieren. Adam und seine fast nackte, ihre sündige Schönheit nicht verbergende Frau stehen auf Höhe des Erlösers rechts am Bildrand.³⁷⁵ Hinter Eva ist der das Kreuz tragende Dismas, links daneben Johannes der Täufer zu sehen. Unterhalb der Protoplasten tummeln sich einige der unschuldigen Kindlein.³⁷⁶ Die hier aus dem Bild blickende, ihre linke Brust nicht verdeckende Frauengestalt, welche in der Linken den Griff eines Schwertes³⁷⁷ hält und mit der Rechten auf die andere Bildseite weist, ist Judith.³⁷⁸ Vor ihr ist eine weibliche, ihre Brüste entblößende³⁷⁹ Person, deren Linke eines der

³⁷³ Im 19. Jahrhundert ist das Altargemälde (443 x 291 cm) in das Museum von Sta Croce verbracht und bei der Flut von 1966 schwer beschädigt worden. Emiliani, Andrea, *Il Bronzino*, Busto Arsizio 1966, Taf. 83; Hall, Marcia B., *Renovation and Counter-Reformation, Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce, 1567-1577*, Oxford 1979, S. 150f.; Gaston, Robert W., *Iconography and Portraiture in Bronzino's Christ in Limbo*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. 27, 1983, S. 41ff.; Worthen, S. 230ff.;

³⁷⁴ Zu den Charakteristika florentinischer Descensusbilder zählt auch die Aufteilung der Unterwelt in zwei Bereiche, den »Limbus patrum« und den Ort der Verdammten. Siehe beispielsweise –neben den Werken Fra Angelicos und der Giotto-Werkstatt- das Fresko in Sta Maria Novella von Andrea da Firenze (Abb. 137).

³⁷⁵ Die Hacke in der Hand Adams und sein Gewand aus Fellen verweisen auf Genesis 3,21-23: »Gott, der Herr, machte Adam und seiner Frau Röcke aus Fellen und bekleidete sie damit... Gott, der Herr, schickte ihn aus dem Garten von Eden weg, damit er den Ackerboden bestellte, von dem er genommen war.« Worthen, S. 231;

³⁷⁶ Gaston (wie Anm. 373), S. 59f. geht fälschlicherweise davon aus, daß die Kinder aus dem »Limbus puerorum« kommen. Zwar bemerkt er die Unvereinbarkeit dieser Aussage mit der damaligen katholischen Lehrmeinung (siehe Kapitel II.4.) und belegt sogar das Festhalten Bronzinos am Katholizismus, findet jedoch keine andere Erklärung.

³⁷⁷ Auf dem Schwertgriff ist folgende Inschrift zu lesen: »MDLII OPERA DEL BRONZINO FIORE«. Hall (wie Anm. 373), S. 150;

³⁷⁸ Worthen, S. 232;

³⁷⁹ Die nur wenig bekleideten Gestalten, vor allem die drei Frauen, sind nach dem Konzil von Trient (1545-1563) Anlaß herber Kritik gewesen. Ihre laszive Nacktheit erregte den Anstoß frommer, sich

Kinder berührt, damit beschäftigt, jemanden mit der Rechten aus der Tiefe zu ziehen. Aufgrund ihrer Beziehung zu den Kleinen dürfte es Rahel sein, über welche Jeremias bezüglich des Kindermordes zu Bethlehem (Mt 2,18) prophezeit hat: »Ein Geschrei war in Rama zu hören, lautes Weinen und Klagen: Rahel weinte um ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen, denn sie waren dahin.«³⁸⁰ Auf der linken Bildseite sind oben der sein Marterinstrument, die Säge, mit sich führende Isaias, David mit der Harfe und der gehörnte, die Gesetzestafeln haltende Moses zu erkennen.³⁸¹ Bei den vier Jugendlichen nahe Jesu, von denen zwei seine Füße küssen, die anderen beiden zu ihm emporblicken, könnte es sich um Schadreach, Meschach, Abed-Nego und um Daniel handeln, welche (nach Daniel 3,3ff.) heil den Feuerofen bzw. die Löwengrube verlassen haben.³⁸² Aufgrund eines Vergleiches mit einem, sich an Bronzinos Altarbild orientierenden Gemälde Alloris (Abb. 211) ist es denkbar, daß der von Christus am Handgelenk gepackte Vorvater Noah ist.³⁸³

Wie schon Vasari notiert hat,³⁸⁴ sind einige Porträts von Zeitgenossen in das Werk integriert worden. Die Gesichtszüge der Constanza da Sommaia sind im Antlitz der Judith festgehalten. Ihr Pendant ist links auf gleicher Höhe der Kopf einer jungen Frau, welche als Camilla Tebaldi identifiziert werden kann. Das Bildnis von Pontormo findet sich im Haupt des Mannes hinter der rechten Schulter Jesu wieder.

um die Durchsetzung beschlossener Reformen bemühter Personen. Hall (wie Anm. 373), S. 151; Hoffmann, S. 105;

³⁸⁰ Worthen, S. 233;

³⁸¹ Worthen, S. 232; Zu Isaias Darstellung in der Bildenden Kunst siehe Holländer, Hans, Isaias, in: LCI, Bd. 2, Sp. 354-359;

³⁸² Siehe Worthen, S. 231f.; Gaston (wie Anm. 373), S. 51 sieht in der knienden Person hinter Jesu fälschlicherweise eine weibliche Figur.

³⁸³ Auf dem Gemälde Alloris ist dem Vorvater eine Taube als Attribut beigegeben. Gaston (wie Anm. 373), S. 56;

³⁸⁴ Vasari schreibt: »Avendo poi fatto Giovanni Zanchini, dirimpetto alla cappella de' Dini in Santa Croce di Firenze, cioè nella facciata dinanzi entrando in chiesa per la porta del mezzo a man manca, una capella molto ricca di concii con sue sepolture di marmo, allogò la tavola al Bronzino, acciò vi facesse dentro un Christo disceso al Limbo per trarne i Santi Padri. Messovi dunque mano condusse Agnolo quell'opera con tutta quella possibile estrema diligenza che può mettere chi desidera aquistar gloria in simigliante fatica; onde vi sono ignudi bellissimi, maschi, femine, putti, vecchi, e giovani, con diverse fattezze e attitudini, d'uomini che vi sono ritratti molto naturali; fra' quali è Jacópo Pontormo, Giovambatista Gello, assai famoso accademico fiorentino, e il Bacchiaccha dipintore, del quale si è favellato di sopra. E fra le donne vi ritrasse due nobili e veramente bellissime giovani fiorentine, degne per la incredibile bellezza, et onestà loro, d'eterna lode e di memoria; madonna Gostanza da Sómoia, moglie di Giovambatista Doni, che ancor vive, e madonna Camilla Tebaldi del Corno, oggi passata a miglior vita.« Zitiert aus Milanese, Gaetano (Hrsg.), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, Bd. VII, Firenze 1906, S. 599f.; Siehe die deutsche Übersetzung bei Gottschewski, Adolf / Gronau, Georg (Hrsg.), *Giorgio Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, Bd. 6, Straßburg 1906, S. 318f.;

Bronzino selbst hat sich als David verewigt.³⁸⁵ Dismas ist Benedetto Varchi, Alessandro Allori ist der junge Mann unterhalb des rechten Ellbogens Jesu, und Giovanbattista Gelli und Pier Francesco Giambullari sind Moses und der daneben abgebildete Prophet. Nicht eindeutig verifizierbar sind der Künstler Bacchiacca sowie der Kapellenstifter Zanchini. Möglicherweise ist der Auftraggeber jedoch identisch mit dem alten Mann, dessen Handgelenk Christus ergriffen hat.³⁸⁶

Bronzino erzählt in diesem –in seiner bildnerischen Gestaltung durchaus von anderen Künstlern beeinflussten-³⁸⁷ Gemälde nicht nur die apokryphe Geschichte des Abstiegs Jesu zu den Vorvätern, sondern erklärt dem Betrachter die heilsgeschichtliche und eschatologische Dimension der im apostolischen Glaubensbekenntnis formelhaft enthaltenen Historie.

Zum näheren Verständnis liefert er zunächst einen Streifzug durch das Alte Testament, indem er im Bild einiger prominenter Vertreter bedeutende Geschehnisse daraus anklingen läßt. Vom Sündenfall der Ureltern, der Verleihung der Gesetzestafeln an Moses, dem Bekennerzeugnis des Propheten Isaias,³⁸⁸ über die -den Sieg über Tod und Teufel präfigurierenden- Ereignisse³⁸⁹ und das Vorläufertum Johannes des Täufers spannt sich der Bogen zur Höllenfahrt Christi. Mit diesem Ereignis –die Gerechten sind erlöst- findet der Alte Bund seinen Abschluß.

Diese Schau in die Vergangenheit bietet den Schlüssel zur gegenwartsbezogenen Aussage des Altarbildes. Wie die vor der Zeit Jesu verstorbenen Frommen lange Zeit das Heil erhofft und letztendlich erlangt haben, so dürfen auch die Menschen des Neuen Bundes, welche sich entweder –exklusiv- durch die Integration ihrer

³⁸⁵ Gaston (wie Anm. 373), S. 52 verweist diesbezüglich auf religiöse Gedichte, welche Bronzino veröffentlicht hat. Der Künstler setzt sich gewissermaßen in die Nachfolge Davids.

³⁸⁶ Eine eingehende Darlegung siehe bei Gaston (wie Anm. 373), S. 47ff.;

³⁸⁷ Worthen, S. 238ff. beschreibt ausführlich die von Bronzino getätigten ikonographischen Anleihen bei Künstlern, wie Bonasone, Dürer, Sodoma und Beccafumi, aber auch sein Festhalten an der Florentiner Tradition.

³⁸⁸ Die Abbildung des Isaias zusammen mit seinem Leidenswerkzeug ist in Höllenfahrtsbildern selten. (Vgl. die Miniatur des Cristoforo de Predis, Abb. 165). Normalerweise hält er eine Schriftrolle, welche –wie auch im Evangelium Nicodemi beschrieben- auf Prophezeiungen bezüglich des Sieges Jesu über Tod und Teufel und die Auferstehung der Verstorbenen hinweist, in den Händen. Das Altarbild Bronzinos betont jedoch sein Märtyrertum, ein Fingerzeig, daß auch die christlichen Bekenner ihrer Erlösung gewiß sein dürfen. Worthen, S. 243;

³⁸⁹ In der Gestalt der das Schwert haltenden Judith wird Bezug genommen auf die Enthauptung des Holofernes, welche typologisch mit dem Sieg Jesu über Satan und Tod vergleichbar ist. Siehe Seibert, Jutta, Judith, in: LCI, Bd. 2, Sp. 454ff.; Die Historien der Jünglinge im Feuerofen und Daniel in der Löwengrube werden ebenfalls in diesem Zusammenhang ausgelegt. Worthen, S. 231f.;

Porträts oder –allgemein- in den aus der Tiefe Emporsteigenden erkennen,³⁹⁰ vertrauensvoll ihre Erlösung erwarten. Ihr Heil liegt in den Händen, d.h. in den Sakramenten, der Kirche, wie Rahel, welche auch als Personifikation der Ecclesia gilt, durch ihren Griff ans Handgelenk einer sich noch im Abgrund befindlichen Person veranschaulicht.³⁹¹ Das Altarbild stellt demzufolge zwar die Höllenfahrt Christi dar, verwandelt die dem Motiv immanente Soteriologie und Eschatologie jedoch zu einer umfassenden Allegorie der Erlösung.

Der Ziehsohn und Schüler Bronzinos, Alessandro Allori (1535-1607), hat in seinen Werken zu diesem Thema die Grundkomposition seines väterlichen Lehrers übernommen, die Szenerie jedoch erheblich erweitert. Eine großformatige, zwischen 1572 und 1578 angefertigte Zeichnung des Künstlers in den Uffizien zu Florenz (Abb. 210)³⁹² verbildlicht in der unteren Bildhälfte den »Limbus patrum«, welcher von der darüberliegenden Hölle durch eine Felskette getrennt ist.

Auf dem Terrain der Vorhölle begrüßt der von zwei Engeln geleitete, von links herangeschrittene Erlöser –zentral im Bild- einen vor ihm knienden, alten und kahlköpfigen Mann per Handschlag. Zur Rechten dieses Vorvaters hat sich ein Jüngling verneigt und küßt den rechten Fuß des Herrn. Hinter Christus halten sich –beobachtet von einigen, sich über den Wall lehrenden teuflischen Wesen- die bereits Befreiten auf, unter denen sich –von links nach rechts- die Mütter mit ihren unschuldig ermordeten Kindern, Judith, der den Kreuzesstamm haltende Dismas, Adam, Eva, David, Johannes der Täufer, Isaias und Moses befinden. Rechts davon mühen sich einige Frauen, aus einem Abgrund emporzusteigen, wobei sie von mehreren, über die Gebirgsbarriere agierenden Dämonen belästigt werden. Im Vordergrund helfen mehrere kräftige Männer anderen Personen aus der Tiefe, aus welcher –rechts am Bildrand- auch zwei Gestalten mit den Gesichtszügen der Künstler Pontorno und Bronzino ragen.³⁹³

³⁹⁰ Die aus dem Abgrund zu Christus Strebenden agieren auf der Ebene des Betrachters, wodurch, ebenso wie durch ihre Rückenansichtigkeit, eine Identifikationsmöglichkeit zwischen Vorvätern und Kirchgängern geschaffen worden ist. Worthen, S. 243;

³⁹¹ In Höllenfahrtsbildern ist es unüblich, daß außer dem Erlöser noch eine andere Person den Griff ans Handgelenk ausübt. Sinn ergibt dies nur, wenn es sich bei dieser Gestalt um Ecclesia handelt. Zu Rahel als Personifikation der Kirche siehe Paul, Jürgen und Busch, Werner, Rachel, in: LCI, Bd. 3, Sp. 491f.; Worthen, S. 233f.;

³⁹² Die Zeichnung, Inv. 1787 E, mißt 1520 x 1260 mm. Petrioli Tofani (wie Anm. 301), S. 735f.; Worthen, S. 246ff.;

³⁹³ Worthen, S. 248;

Der Ort der Verdammten ist in Anlehnung an Dantes »Divina Commedia« gestaltet.³⁹⁴ Verifizierbar ist –auf der linken Bildseite- der Kahn des Fährmann Charon, welcher die Seelen über den Fluß Acheron setzt.³⁹⁵ Bei der Menge der Verlorenen –rechts im Bild- dürfte Bezug genommen sein, auf den zweiten Höllenkreis, in welchem der Höllenturm die Sünder wie Vogelschwärme umherjagt,³⁹⁶ möglicherweise aber auch auf den siebenten, hinter einem -durch das Beben bei der Höllenfahrt entstandenen- Felssturz gelegenen Höllenbezirk, welcher von Minotauros von Kreta bewacht wird. Kentauren drängen dort Seelen, welche einem Blutstrom entsteigen wollen, zurück.³⁹⁷

Oberhalb dieser Unterweltstopographie schwebt –in Anlehnung an Michelangelos Jüngstes Gericht- eine Schar Engel, welche die Leidenswerkzeuge Jesu mit sich führt und eine Schriftrolle mit der auf die Höllenfahrt Jesu bezogenen Prophezeiung (Sacharja 9,11): »In sanguine eduxis victo« ausgebreitet hält.³⁹⁸

Die Zeichnung Alessandro Alloris ist, abgesehen von minimalen Änderungen, im Jahre 1578 die Grundlage für ein Gemälde (Abb. 211) gewesen,³⁹⁹ obwohl eigentlich eine monumentalere, ins freskale Medium transferierte Umsetzung angedacht worden war.⁴⁰⁰

In den Uffizien wird auch noch eine weitere Studie des Künstlers zu diesem Thema aufbewahrt (Abb. 212),⁴⁰¹ auf welcher der »Limbus patrum« und die danteske Hölle wiederum durch eine, in diesem Fall ziemlich hohe Felsenkette getrennt sind.⁴⁰² Eine große Anzahl Dämonen beobachtet von dort das Erlösungsgeschehen in der Vorhölle, in deren Zentrum Christus steht. Die alttestamentlichen Gerechten klettern selbst, wobei sie sich gegenseitig helfen, aus dem im Vordergrund

³⁹⁴ Zur göttlichen Komödie vergleiche Anm. 146; Worthen, S. 420; Zur Beschäftigung Alloris mit der »Commedia« siehe Brunner, Michael, Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600), München 1999, S. 101ff. und 327ff.;

³⁹⁵ Dante Alighieri (wie Anm. 163), Inferno, 3. Gesang, Vers 82ff.;

³⁹⁶ Dante Alighieri (wie Anm. 163), Inferno, 5. Gesang;

³⁹⁷ Dante Alighieri (wie Anm. 163), Inferno, 12. Gesang;

³⁹⁸ Petrioli Tofani (wie Anm. 301), S. 735; Worthen, S. 420, Anm. 43;

³⁹⁹ Das Gemälde aus der Galleria Colonna zu Rom, Inv. 407, hat die Maße 165 x 127 cm. Safarik, Eduard, Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma, Roma 1981, S. 24; Lecchini Giovanni, Simona, Alessandro Allori, Torino 1991, S. 243, Abb. 121;

⁴⁰⁰ Worthen, S. 251 geht davon aus, daß Alloris Höllenfahrt ursprünglich für ein Fresko im Dom von Florenz entworfen worden ist.

⁴⁰¹ Worthen, S. 249f.;

⁴⁰² Bemerkenswert ist –rechts im Bild- die Abbildung des Höllentors, auf welchem die Inschrift des dantesken Portals zum Inferno angebracht ist. Dante Alighieri (wie Anm. 163), Inferno, 3. Gesang, 1ff.; Worthen, S. 249;

liegenden Abgrund empor. Nach der Begrüßung durch den Gottessohn ziehen sie, wie die Schar auf der Jesus abgewandten Seite anzeigt, dem Paradies entgegen.

Diese drei Werke stellen –ebenso wie Bronzinos Altarbild– mittels des Höllenfahrtssujets eine Allegorie christlicher Erlösungshoffnung dar. Im Vergleich zu seinem Meister gerät der *Descensus Christi* jedoch bei Allori vollends zur Nebensache. Der in der Menge der Limbusinsassen beinahe verschwindende Erlöser übt nicht selbst durch den Griff ans Handgelenk den Befreiungsakt aus, sondern heißt lediglich einen Vorvater willkommen. Im Vordergrund steht die endzeitliche Bedeutung des Geschehens, wie vor allem aufgrund ikonographischer Anleihen an Michelangelos Jüngstem Gericht deutlich wird.⁴⁰³

Resümierend läßt sich festhalten, daß die florentinische Eigenart, Christus inmitten einer Vielzahl alttestamentlicher Gerechter abzubilden, von Bronzino und Allori aufgegriffen und im Sinne der Zeit⁴⁰⁴ als Erlösungsallegorie ausgebaut worden ist. Es hat hierzu jedoch künstlerisches Können, Ideenreichtum und theologischer Kenntnisse bedurft, wie das thematisch gleiche, den Erlöser ebenfalls von Altvätern umringt darstellende, aber qualitativ schlechtere und bedeutungsärmere Wandbild des in Florenz gebürtigen Fra Arsenio Mascagni (1579-1636) an der rechten Apsiswand des Salzburger Doms (Abb. 213) als Negativbeispiel belegt.⁴⁰⁵

IV.1.4.5. Der in den Limbus stürmende Christus

In der Höllenfahrtdarstellung des Kanzelreliefs in San Lorenzo zu Florenz (Abb. 172) hat Christus den »Limbus patrum« im Sturm erobert. Das kraftvolle Einlaufen des Herrn in die Vorhölle ist von anderen, sich mit diesem Thema beschäftigenden Künstlern zunächst ikonographisch nicht adaptiert worden. Erst seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben manche Maler die Befreiung der alttestamentlichen Gerechten durch einen in die Hölle stürmenden Erlöser verbildlicht.

⁴⁰³ Worthen, S. 248;

⁴⁰⁴ Zu Darstellungen des »*Descensus ad inferos*« mit ähnlich umfassender Bildbedeutung siehe die in den anderen Unterkapiteln zur Hoch- und Spätrenaissance (Kapitel IV.1.4.) vorgestellten Bilder dieses Themas.

⁴⁰⁵ Als gelungener Einfall des Künstlers sind allerdings die vielen, sich um Christus tummelnden nackten Knaben und die zum Kuß gereichte Hand Jesu zu werten. Tietze, Hans (Bearb.), Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 9, Wien 1912, S. 24 und fig. 32;

Eine Pietro Malombra (1556-1618) zugeschriebene Zeichnung (Abb. 214)⁴⁰⁶ zeigt den von rechts durch einen Torbogen im Laufschrift in die Unterwelt geeilten Gottessohn. Mit der Linken hält er den über seine rechte Schulter geführten Schaft der Siegesstandarte, während die rechte Hand zum Segen erhoben ist. Vor ihm, auf der linken Bildseite, knien bzw. sitzen einige Gestalten. Aus einem Rundbogenportal dahinter drängen weitere nach. Gegenüberliegend –hinter dem Herrn- sind ebenfalls mehrere Personen zu sehen. Unter ihnen befindet sich der das Kreuz haltende Dismas und eine Reihe der beim bethlehemitischen Morden ums Leben gekommenen Kinder.

In Anlehnung an das Bronzerelief Donatellos ist der in den Limbus der Vorväter bzw. in dessen Vorraum⁴⁰⁷ eingedrungene Christus von vielen Frommen des Alten Bundes umgeben. Die Distanz bleibt jedoch gewahrt. Der Erlöser ergreift auch nicht das Handgelenk Adams oder eines anderen Vorvaters, sondern spendet allgemein den Segen.

Zügigen Schrittes betritt der Gottessohn auch auf einem kleinformatigen Tafelbild des Paolo Farinato (1524-1606) aus dem Jahre 1593 (Abb. 215) die Hölle.⁴⁰⁸ Ein gemauertes Rundbogenportal, über welchem ein Dämon kauert, nimmt den Bildhintergrund ein.⁴⁰⁹ Die Holzpforte ist aus den Angeln gehoben und im Fallen begriffen. Der frontal zum Betrachter⁴¹⁰ stürmende, nur mit einem Überwurf bekleidete und mit den Wundmalen ausgezeichnete Erlöser hält in der nach hinten ausgestreckten Linken das Kreuz mit Banner und umfaßt mit der Rechten das linke Handgelenk eines von der rechten Bildseite heraneilenden, spärlich gewandeten alten Mannes. Wie dessen rückwärts gewandter, ängstlicher Blick anzeigt, befindet er sich auf der Flucht. Zu seinen Füßen liegt eine weibliche, fast nackte Gestalt,

⁴⁰⁶ Die Zeichnung (135 x 187 mm) stammt aus der Sammlung des Herrn Ch. A. de Burlet zu Berlin und befindet sich heute im dortigen Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 100-1927, KdZ 12373. Hadeln, Detlev Freiherr von, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin 1926, Tafel 104; Worthen, S. 428 und Anm. 107;

⁴⁰⁷ Ob Christus bereits den Limbus oder nur den Vorraum betreten hat, ist unklar. Gegen die Vorhölle spricht, daß aus einem zweiten Portal weitere Vorväter kommen. Andererseits ist der Erlöser, wie seine Körperhaltung und Fußstellung nahelegen, gerade erst angekommen, aber schon von Erlösten umgeben. Es dürfte wohl an der Ungenauigkeit des Mediums, der Zeichnung, liegen, daß eine eindeutige Aussage diesbezüglich nicht getroffen werden kann.

⁴⁰⁸ Das Gemälde (39 x 31 cm), welches ursprünglich für die Galerie des Benediktinerklosters Sta Giustina zu Padua geschaffen worden ist, wird heute in der Pinacoteca di Brera in Mailand aufbewahrt. Pirovano, Carlo (Hrsg.), *Pinacoteca di Brera, Scuola veneta*, Milano 1990, S. 340 und Abb. 187; Eine Zeichnung des Künstlers oder seines näheren Umkreises im Louvre (420 x 280 mm), Inv. 4832, ist fast gleich gestaltet. Siehe eine Abbildung bei Puppi, Lionello (Hrsg.), *Paolo Farinati, Giornale (1573-1606)*, Firenze 1968, Fig. 37;

⁴⁰⁹ Das Portal im Hintergrund geht auf Dürers Höllenfahrtsstich (Abb. 487) zurück.

⁴¹⁰ Siehe hierzu auch das Kapitel IV.1.4.2.

welche erschrocken in die gleiche Richtung sieht und abwehrend ihren linken Arm erhoben hat. Neben ihr ragt eine weitere Frau aus einer tieferen, nicht verbildlichten Ebene. Aus diesem Abgrund schaut auch der Kopf eines Greises in Eingangsnähe. Auf der anderen Bildseite drängen ein weißhaariger Mann und sein geschlechtlicher, mit einem kleidartigen Tuch und einem Kopftuch gewandeter Widerpart zum Ausgang. Links unten sind Haupt und Arme eines mit Christus im Blickkontakt stehenden Vorvaters zu sehen, welcher noch nicht aus dem Abgrund befreit worden ist.

Eine Identifizierung der dargestellten Personen ist nicht eindeutig möglich. Bei dem, wohl vor dem Grauen der Hölle Flihenden handelt es sich vermutlich um Adam, bei der Liegenden unter ihm um Eva. Das Paar, welches dem Tor zustrebt, dürften Abraham und Sarah sein.

Während Christus auf den beiden obigen Descensusbildern seinen Fuß bereits in die Unterwelt gesetzt hat, ist auf einem Gemälde⁴¹¹ und einer Zeichnung⁴¹² des Lelio Orsi (1511-1587) der Augenblick des Angriffs Jesu auf die Höllenfestung festgehalten.

Das Tafelbild (Abb. 216) präsentiert im linken oberen Bildviertel die Lichtgestalt des vom guten Schächer begleiteten Erlösers kurz nach der Zerstörung des Unterweltstores, dessen Bruchstücke zur Seite gefallen bzw. unter seinen Füßen befindlich sind. Drei Dämonen rechts oben im Bild nehmen angesichts ihrer Niederlage Reißaus. Die mit dem Fahnenstange speerartig geführte Attacke Christi wird jedoch aufgrund des sich jäh hinter dem Portal auftuenden Limbusabgrundes unvermittelt in der Bewegung gestoppt. Aus der Vorhölle recken sich ihm Adam, Eva sowie weitere Insassen entgegen. Hinter ihnen blicken zwei Köpfe aus dem Fegefeuer zum Gottessohn empor.⁴¹³ Unterhalb des Felsplateaus zu Füßen Jesu sind die Büsten zweier Teufel in einer Höhle zu sehen.⁴¹⁴

⁴¹¹ Das Tafelbild, dessen heutiger Aufbewahrungsort unbekannt ist, befand sich früher in der Sammlung des Sir J.C. Robinson zu London. Worthen, S. 277f. und Monducci, Elio / Pirondini, Massimo (Hrsg.), Lelio Orsi, Milano 1987, S. 237 und Abb. 203;

⁴¹² Die Zeichnung (400 x 255 mm) befindet sich in einer Privatsammlung zu Paris. Siehe Monducci / Pirondini (wie Anm. 411), S. 238 und Abb. 204;

⁴¹³ Mit Worthen, S. 277 ist anzunehmen, daß es sich hierbei um das reinigende Fegefeuer handelt, da die Seelen zu Christus aufschauen. Zudem ist der Bereich der Hölle –links unten im Bild– gesondert dargestellt.

⁴¹⁴ Vermutlich sind die beiden Dämonen Satan und der Höllenfürst. Da der rechte Teufel sich die Ohren zuhält, wird hier wohl auf eine Passage des Nikodemusevangeliums oder einer hiervon abhängigen literarischen Quelle, wie beispielsweise der Legenda aurea, angespielt sein: »Während Hades und Satan so miteinander sprachen, ertönte wie Donner eine gewaltige Stimme...«. Siehe Text im Anhang.

Die Zeichnung (Abb. 217) ist ähnlich gehalten. Christus läuft mit der, wie ein Speer geführten Siegesstandarte in der erhobenen Rechten auf die Hölle zu. Mit der Linken schiebt er einen Flügel des schon zerstörten Tores beiseite. Im Firmament darüber kreisen Dämonen. Einer hat seine Hand noch an die Tür gelegt, da er –wie beispielsweise im Nikodemusevangelium geschildert-⁴¹⁵ vom Unterweltfürsten beauftragt worden war, den Ansturm durch Verriegelung der Tore abzuhalten. Hinter einer Felswand strecken sich die alttestamentlichen Gerechten aus der Tiefe ihrem Erlöser entgegen. Am unteren Bildrand kauern Infernus und Satan, welche sich die Ohren zuhalten. Auf Dismas und die Darstellung des Fegefeuers ist verzichtet worden. Zudem ist der Niveauunterschied zwischen Jesus und den Vorvätern beinahe ausgeglichen.

Mit Gewalt dringt Christus auch auf dem großformatigen, im Jahre 1568 von Jacopo Tintoretto (1518-1594) für die »Capella Maggiore« in S. Cassiano zu Venedig (Abb. 218) geschaffenen Gemälde in die Unterwelt ein.⁴¹⁶ In einer Mischung aus Rennen und Fliegen durchbricht der Herr –links oben im Bild- die Höllenpforte. Seine stürmische Bewegung wird durch seinen nach hinten gebauschten, ihn nur notdürftig bekleidenden Überwurf sowie durch das ebenfalls in diese Richtung wehende, von seiner Linken gehaltene Banner unterstrichen. Die ausgestreckte, segnende Rechte der die Höllentopographie erhellenden Lichtgestalt Jesu weist –imaginativ eine Bilddiagonale anzeigend- den Weg zu den Protoplasten. Adam mit überkreuz vor der Brust verschränkten Armen demütig bittend und Eva, welche nur einen durchsichtigen Schleier um die Hüften trägt, knien am bewachsenen Rand eines Felsens. Im dahinter gelegenen Abgrund der Limbushöhle ist die große Schar der Vorväter zu sehen, deren Gesichter ihrem Befreier zugewandt sind. In der rechten unteren Bildecke sind die Auftraggeber des Bildes, bei denen es sich um Mitglieder der Bruderschaft zum Allerheiligsten Altarsakrament handelt, den Frommen des Alten Bundes zugesellt.⁴¹⁷

Über der Tiefe des Limbus –rechts oben im Bild- schwebt ein, seine Rückseite dem Betrachter zukehrender Dämon davon, dessen –die zweite Diagonale vervollständigendes- Pendant in der gegenüberliegenden Ecke auf den Boden

⁴¹⁵ Siehe Text im Anhang.

⁴¹⁶ Die Größe (342 x 372 cm) des Gemäldes ist beeindruckend. Bercken, Erich von der, Die Gemälde des Jacopo Tintoretto, München 1942, S. 63; Pallucchini, Rodolfo / Rossi, Paola, Tintoretto, Le opere sacre e profane, 2 Bde, Milano 1982, Bd. 1, Katalognr. 304; Worthen, S. 280ff.;

⁴¹⁷ Die männliche Gestalt im Vordergrund dürfte der Guardian Christiano de Gozi sein, welcher 1568 den Vorsitz der Bruderschaft innehatte. Worthen, S. 282;

gestürzt ist. Zwischen den ausgestreckten Armen hält dieser gefallene Engel eine Kette gespannt. Scheinbar ist er bei der Verbarrikadierung des Höllentors überrascht und durch die Wucht des eindringenden Erlösers niedergeschmettert worden.⁴¹⁸

Die Meisterschaft Tintoretts offenbart sich im Schnittpunkt der Diagonalen, welche sich in der Gestalt Adams treffen. Das mächtige Eindringen des Heils unter gleichzeitigem Wegdriften des Dämonischen ist auf die Person des Protoplasten konzentriert, gilt aber stellvertretend für alle alttestamentlichen Gerechten. Eindringlich wird auf diese Weise die Bedeutung der Adam-Christus-Typologie veranschaulicht. Doch auch die Urmutter wird nicht ins Abseits gestellt. Das Licht der Erlösung spiegelt sich heilbringend auf ihrem Körper. Durch die Gestik ihrer linken Hand, welche sie schützend über die bildlich festgehaltenen Stifter hält, erscheint sie im Typus der Maria.⁴¹⁹

Nicht so sehr durch ikonographische Neuerungen, als vielmehr durch kompositionell brillante Kniffe ist es Tintoretto gelungen, die soteriologische Bedeutung des Sujets -auch ohne die Verbildlichung des ansonsten fast obligaten Griffs ans Handgelenk- prägnant auszudrücken. Die Integration der Porträts von Zeitgenossen in Betrachterhöhe und ihr Schutz durch Eva/Maria vermittelt die Hoffnung, einst wie die Altväter erlöst zu werden, und die Gewißheit, die Gottesmutter um Fürbitte anrufen zu können.

In der künstlerischen Nachfolge des berühmten Venezianers stehen die –ebenfalls in der Lagunenstadt entstandenen- Höllenfahrtsbilder des Jacopo Palma il Giovane (1544-1628).

Auf dem in seinen Dimensionen sehr großzügig ausgeführten, heutzutage im Magazin der Accademia archivierten Gemälde aus dem Jahre 1589 (Abb. 219)⁴²⁰

⁴¹⁸ Oftmals werden die beiden Gestalten in der Literatur als Engel gedeutet. Worthen, S. 281f. weist jedoch zurecht auf Indizien, wie lange Fuß- und Zehennägel, hin, welche nicht zu den Kennzeichen himmlischer Wesen zählen. Ihre Fluchtbewegung ist zudem, ebenso wie die blaue und rote Farbe ihrer Kleidung und Schwingen, typisch für Dämonen in Höllenfahrtsbildern. Zur Farbe der Teufel siehe Grübel, S. 123ff.; Tintoretto stellt in diesem Gemälde nicht so sehr ihren teuflischen Charakter heraus, als vielmehr ihren Status als gefallene Engel.

⁴¹⁹ Banks, Elaine, *Tintoretts religious imagery of the 1560's*, Bd.1, Diss. Princeton 1978, S. 162 sieht in Anordnung und Gestaltung Evas Parallelen zur trauernden Maria im gegenüberliegenden Gemälde des Künstlers mit der Darstellung der Kreuzigung Jesu. Zur Adam-Christus und Eva-Maria-Typologie siehe Erffa, S. 193ff. und S. 211ff.;

⁴²⁰ Das Bild (Inv. 1089) stammt aus der Kirche S. Nicolò della Lattuga in Venedig. Es hat die Maße 235 x 445 cm. Eine mit dem Gemälde fast übereinstimmende Vorstudie (289 x 436 mm) befindet sich in den Uffizien zu Florenz (Inv. 9161F). Siehe Mason Rinaldi, Stefania, *Palma il Giovane*, Milano 1984, Kat.nr. 224, fig. 113 und D36, fig. 115;

läßt der Maler Christus von der linken Bildseite her in das Gefängnis der Vorväter einlaufen. Die Dynamik ist im Vergleich zum Descensusbild Tintoretts merklich reduziert. Begleitet wird der Erlöser vom guten Schächer und einer Schar Putti. Die himmlischen Wesen helfen Jesus, die Siegesstandarte und Dismas das Kreuz zu tragen. Den vor ihm aus der Tiefe der Vorhöllenhöhle ragenden Protoplasten und Vorvätern, von denen einige die Gesichtszüge von Zeitgenossen tragen,⁴²¹ zeigt der Gottessohn mit seiner Rechten das Marterholz. Angesichts der Lichtgestalt Jesu, der vielen Engel und des Kreuzes nehmen die Dämonen –rechts im Bild-Reißaus.⁴²²

Die um 1600 ebenfalls von Palma il Giovane angefertigte Darstellung des »Descensus ad inferos« für die Kirche Sta Maria Gloriosa dei Frari (Abb. 220),⁴²³ sowie ein lunettenförmiges, zwischen 1620 und 1628 in seinem Umkreis geschaffenes Gemälde in San Zaccharia (Abb. 221)⁴²⁴ sind ähnlich angelegt. Allerdings fehlen auf letzterem Belegbeispiel der Fingerzeig Jesu auf das Kreuz, die Engel und Dämonen, sowie die Altväter mit dem porträthaften Aussehen von Zeitgenossen.

Den obig vorgestellten Werken ist das stürmische, teilweise von oben hereinbrechende Eindringen Jesu in den »Limbus patrum« gemeinsam. Verdeutlicht wird auf diese Weise die seit dem Frühchristentum immer wieder ausführlich geschilderte, notwendige Gewalt zur Eroberung der Hölle und vor allem die Machtfülle des Erlösers, von dem es beispielsweise im Nikodemusevangelium heißt: »... ein Herr, machtvoll im Kriege ...«.⁴²⁵

Bildlich fixiert ist jedoch nicht allein die Befreiung der alttestamentlichen Gerechten, sondern auch die Bedeutung dieses Aktes für die Menschen des Neuen Bundes. Durch den Verzicht auf den Griff ans Handgelenk und somit auf die Herausstellung der Adam-Christus-Typologie ist –mit Ausnahme des genialen Gemäldes Tintoretts- die hierin implizierte, auf alle Christen bezogene

⁴²¹ Worthen, S. 284 erkennt im Vorvater rechts außen den Künstler.

⁴²² Die Flucht der Teufel vor den Engeln erinnert an das Hochaltarbild von Ponchino in Castelfranco (Abb. 200) und ist sicherlich ebenfalls durch postbyzantinische Anastasisikonen angeregt.

⁴²³ Die Maße des Bildes betragen 70 x 157 cm. Mason Rinaldi (wie Anm. 420), Kat.nr. 443 und fig. 288;

⁴²⁴ Das lunettenförmige Gemälde (150 x 350 cm) wird Domenico Robusti, dem Sohn Tintoretts, zugeschrieben. Mason Rinaldi (wie Anm. 420), Kat.nr. 493 und fig. 767; siehe hier auf S. 158, Kat.nr. D 95 und fig. 768 auch eine Vorzeichnung (160 x 350 mm).

⁴²⁵ Siehe den Text des Nikodemusevangeliums im Anhang.

Erlösungsaussage nicht angesprochen. Trotzdem ist die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart klar erkennbar. Der Austausch vorväterlicher Häupter gegen Porträts von Zeitgenossen und das Herausragen der alttestamentlichen Gerechten aus der Ebene des Betrachters⁴²⁶ bewirken die Identifikation des Gottesdienstbesuchers mit den Frommen des Alten Bundes. Wie das Gemälde des Lelio Orsi anzeigt, ist nicht allein ihre Erlösung beim Jüngsten Gericht, sondern auch aus dem Fegefeuer thematisiert. Der Verweis auf das Kreuzesholz in den Arbeiten des Palma il Giovane gilt zwar der Erinnerung an das Golgothageschehen, fordert aber in erster Linie zur »Imitatio Jesu« auf.⁴²⁷ Festzuhalten ist, daß sich in den Bildern des in den Limbus stürmenden Erlösers allegorisch die christliche Heilshoffnung manifestiert.

IV.1.5. Barock

Das kurz vor 1600 einsetzende, katholisch bestimmte Barockzeitalter in Italien ist durch den Wunsch nach religiöser Erneuerung geprägt gewesen. Angetrieben von den gegenreformatorischen Richtlinien des Konzils von Trient (1545-1563) hat sich eine Aufbruchsstimmung zu einem intensiven Frömmigkeitsleben entwickelt, welches vor allem auch in der Bildenden Kunst seinen Niederschlag gefunden hat.⁴²⁸

Dem Thema der Höllenfahrt Christi sind diese Impulse jedoch nicht vergönnt gewesen. Zwar ist das Motiv auch im 17. Jahrhundert noch in das Repertoire christlicher Ikonographie eingegliedert gewesen, hat jedoch gegenüber der Renaissancekunst zumeist an Qualität und Bedeutung verloren und ist seltener als in früheren Zeiten dargestellt worden.⁴²⁹

Ursächlich für diesen Niedergang sind die Folgen des tridentinischen Bilderdekrets

⁴²⁶ Besonders deutlich bei den Werken des Palma il Giovane, in denen die Körper der Vorfäter unten einfach abgeschnitten sind.

⁴²⁷ Zur Idee der Imitatio Christi siehe in Kapitel IV.1.2.1.

⁴²⁸ Als Einführung siehe allgemein Hubala, Erich (Hrsg.), Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Berlin 1970 und speziell Heinz, Günther, Carlo Dolci, Studien zur religiösen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 56, 1960, S. 197-234; Jedin, Hubert, Das Tridentinum und die Bildenden Künste, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd. 74, 1963, S. 321-339;

⁴²⁹ Die Durchsicht barocker Erbauungsliteratur würde sicherlich ebenso, wie das kunstgeschichtliche Erschließen wenig bekannter Barockkirchen einige weitere Belegbeispiele liefern, doch eine überproportionale Anhäufung dieses Sujets wird sich nicht finden lassen.

vom 3. Dezember 1563 gewesen, auch wenn weder in dieser Bestimmung, noch in der sich hierauf beziehenden Traktatliteratur das Sujet explizit als unerwünscht angesprochen worden ist. Einige Forderungen, wie die Gründung von Leben-Jesu-Szenen auf neutestamentliche Belegstellen,⁴³⁰ der Verzicht auf –durch Verquickung von biblischen Ereignissen mit theologischen Lehrmeinungen entstandenen- Allegorien⁴³¹ und die Unbotmäßigkeit der Abbildung nackter und sich obszön verhaltender Personen,⁴³² erlauben die Schlußfolgerung, daß die Höllenfahrtsgemälde des 15. und 16. Jahrhunderts größtenteils als unvereinbar mit den neuen Ansichten⁴³³ gegolten haben.⁴³⁴ Theologisch kontroverse Darstellungen, zu denen der Abstieg Jesu in den Limbus aufgrund der diesbezüglichen protestantischen Angriffe zweifelsohne gezählt hat,⁴³⁵ sind überdies vermieden worden, um nicht der Glaubensunterweisung, dem –seit Trient- primären Zweck religiöser Bilder, entgegenzustehen.⁴³⁶ Da auch die Wünsche der Stifter der zeitgenössischen Doktrin zur Vereinheitlichung der Bildprogramme untergeordnet worden sind,⁴³⁷ verwundert es nicht, daß der »Descensus Christi ad inferos« in dieser Epoche zum »Auslaufmodell« degradiert worden ist.⁴³⁸

⁴³⁰ Der Gang Christi zu den Toten ist im Neuen Testament nicht ausdrücklich geschildert. Bestenfalls lassen sich einzelne Stellen diesbezüglich interpretieren, eine schriftliche Vorlage für Bilder läßt sich hieraus jedoch nicht gewinnen. Siehe Kapitel II.1.

⁴³¹ Zum Höllenfahrtsbild als Erlösungsallegorie siehe unter den Kapiteln der Renaissancekunst.

⁴³² Aufgrund dieses puritanischen Zeitgeistes sind beispielsweise das Altarbild Bronzinos (Abb. 209) heftig kritisiert und die nackten Engel auf Ponchinos Hochaltarbild in Castelfranco (Abb. 200) übermalt worden. Siehe Kapitel IV.1.4.1. und IV.1.4.4. und Seidel, Martin, Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation, Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, Münster 1996, S. 74ff.;

⁴³³ Die Anhänger des Bilderdekrets sind jedoch keine homogene Reformbewegung gewesen, wie das Beispiel ihres Befürworters Tintoretto zeigt. In seinem Gemälde zur Höllenfahrt (Abb. 218) sind höchstens Ansätze einer Reform zu finden. Seidel (wie Anm. 432), S. 55;

⁴³⁴ Zum Bilderdekret, zur diesbezüglich weiterführenden Literatur und seinen Folgen siehe Hall (wie Anm. 373), S. 53ff., sowie Seidel (wie Anm. 432), S. 21ff.; Hecht, Christian, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock, Berlin 1997, S. 349ff., Aurenhammer (wie Anm. 67), S. 585ff. und vor allem Kummer, Stefan, »Doceant Episcopi«, Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: ZfK, Bd. 56, 1993, S. 508ff.;

⁴³⁵ Zu den Unstimmigkeiten zwischen Katholiken und Protestanten bezüglich der Höllenfahrtslehre vergleiche Kapitel II.4. und II.5.

⁴³⁶ Siehe hierzu –zusammenfassend dargestellt- den Inhalt des Bilderdekrets bei Kummer (wie Anm. 434), S. 508;

⁴³⁷ In der Renaissance ist –wie in den Kapiteln unter IV.1.4. beschrieben- das Gemälde der Höllenfahrt Christi oftmals in Bezug zum Auftraggeber und seiner Erlösungshoffnung gesetzt gewesen. Durch die Vereinheitlichung bildlicher Kirchendekoration in der Folge des Trienter Konzils unter Hintanstellung eventueller Stifterwünsche ist dies nur mehr unter der Bedingung der Vereinbarkeit mit dem Gesamtkonzept möglich gewesen. Siehe Kummer (wie Anm. 434), S. 516ff.;

⁴³⁸ Der Untersuchungsraum bezüglich der italienischen Höllenfahrtsbilder reicht in dieser Studie nur bis zum 18. Jahrhundert. Worthen, S. 304 kann nur noch einen nachbarocken Beleg dieses Sujets liefern: ein Glasfenster der Mailänder Kathedrale, welches zwischen 1833 und 1837 von Giovanni Bertini hergestellt worden ist.

IV.1.5.1. Der Eintritt Jesu in den »Limbus patrum«

In der vorangegangenen Epoche der Spätrenaissance ist der Beginn der Höllenfahrt selten und nur durch einen in die Unterwelt stürmenden Erlöser verbildlicht worden.⁴³⁹ Reminiszenzen an diese Version sind in wenigen barocken Werken feststellbar. Es handelt sich jedoch nicht um künstlerisch schwache Kopien, sondern um Belege für den Versuch, das Sujet den Zeitvorstellungen anzupassen.

Das nur schlecht erhaltene, von Ludovico Cigoli (1559-1613) in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts gemalte Fresko im »Chiostro Grande« von Sta Maria Novella zu Florenz (Abb. 222)⁴⁴⁰ wird in der Mitte durch die Integration eines kleinen, rechteckigen Fensters in zwei Teile geschnitten. Links im Bild tritt leichten Fußes, getragen von einer Wolke und begleitet von Engeln, die Lichtgestalt Jesu durch ein Tor in die Vorhölle ein. In der Linken führt der nur einen Überwurf tragende Erlöser die Siegesstandarte mit sich, mit seiner Rechten erteilt er den Segen. Auf der anderen Seite des Freskos sind kniend die Protoplasten, sowie stehend weitere Fromme des Alten Bundes abgebildet. Ein Vorvater erhebt sich wie ein vom Schlaf Geweckter. Mit Ausnahme Adams, welcher nur spärlich gewandet ist, sind alle bekleidet. Der Raum zwischen Christus und den auf Befreiung Wartenden nehmen dämonische Wesen ein.

Auf einem von Alessandro Algardi (1602-1654) oder seiner Werkstatt hergestellten Terrakottarelieff (Abb. 223), welches im Victoria and Albert Museum zu London aufbewahrt wird,⁴⁴¹ ist ebenfalls der Eintritt des Gottessohnes in die Unterwelt dargestellt. Von der Menge der Vorväter getrennt, hat er noch nicht aktiv durch den Griff an das Handgelenk seine Erlösungstätigkeit begonnen. Es scheint, als ob er ihnen zunächst in Form einer Predigt das Heil verkündet.⁴⁴²

Aufrecht steht Jesus, dessen Körper von einem Linnen umspielt wird, links im Bild. Seine nach unten ausgestreckte Linke umfaßt den Schaft der auf seinem

⁴³⁹ Siehe Kapitel IV.1.4.5. Ansonsten ist in der Spät-, aber auch –beispielweise abgesehen von den Abbildungen 180 bis 182- in der Hochrenaissance zumeist nur der »in medias res« agierende Christus zu sehen gewesen.

⁴⁴⁰ Ludovico Cigoli gilt als Begründer des Florentiner Barockstils. Siehe Faranda, Franco, Ludovico Cardi detto il Cigoli, Roma 1986, Taf. VII; Worthen, S. 290f.;

⁴⁴¹ Das Relief mißt 53,3 x 44,5 cm. Montagu, Jennifer, Alessandro Algardi, New Haven und London 1985, Bd. 2, S. 345 und Abb. 114; Worthen, S. 291f.;

⁴⁴² Worthen, S. 292; Zu der Vorstellung eines in der Unterwelt predigenden Erlösers siehe im Kapitel II.1.

linken Fuß aufgesetzten Siegesstandarte, seine nicht mehr erhaltene Rechte hat vermutlich den Segen gespendet. Rechts knien im Vordergrund der einen Blätterkranz um die Hüfte tragende Adam, dessen linke Hand abgebrochen ist, und der herrscherlich gekleidete David mit seiner Harfe. Zur Rechten des Urvaters hält sich Eva mit zum Gebet gefalteten Händen auf. Hinter ihr streckt ein Vorvater seine Arme bittend dem Erlöser entgegen. Von den anderen, nicht näher identifizierbaren Gestalten des Alten Bundes sind zumeist nur die Köpfe sichtbar.

Gegenüber dem Fresko Cigolis und dem Relief Algardis, welche in der Grundkomposition an Tintorettos Höllenfahrtsgemälde (Abb. 218) erinnern,⁴⁴³ wirkt ein zwischen 1598 und 1600 von Domenichino (1581-1641) angefertigtes, nur fragmentarisch erhaltenes Fresko in S. Colombano zu Bologna (Abb. 224) geradezu extravagant.⁴⁴⁴

Der jugendliche, muskulöse und nur mit einem Lendenschurz bekleidete Christus stemmt –links im Bild- mit seinem großen Marterholz das auf der rechten Bildseite angeordnete Tor zur Hölle auf. Aus der Dunkelheit der Vorhölle kommen Eva und Adam, welche ihre Hände im Bittgestus gefaltet haben, hervor. Zwei stämmige Vorväter bemühen sich im Vordergrund, der Tiefe zu entsteigen. Weitere Gerechte des Alten Bundes sind dahinter und im Inneren des Limbus –teils nur schemenhaft- zu sehen. Skurril gestaltete Dämonen schweben über ihnen.

In ikonographischer Hinsicht ist Domenichinos Höllenfahrtsbild für Italien singulär. Anregend mögen Darstellungen in den Exsultetrollen oder die Arbeiten des Lelio Orsi gewirkt haben,⁴⁴⁵ doch die Verwendung des Kreuzes als Rammbock ist ansonsten unbekannt. Das Bemühen um Innovation ist förmlich spürbar, auch wenn Hauptelemente des Freskos Versatzstücke aus anderen Kunstwerken sind. So ist die Figur des Christus dem Jüngsten Gericht des Michelangelo entlehnt, die zwei Vorväter im Vordergrund scheinen dem Giganten-Saal im Palazzo del Té in

⁴⁴³ Beide Arbeiten, vor allem jedoch das Fresko, verbildlichen –in Anlehnung an Tintoretto- den Eintritt Jesu in die Unterwelt und die Segensspendung. Die alttestamentlichen Gerechten knien in devoter Haltung oder ragen aus der Tiefe des Limbus. Die Aktivität der Person Jesu ist allerdings stark gemildert. Bei Cigoli wird überdies durch das Motiv der Wolke unter den Füßen des eintretenden Erlösers auch die Rezeption der Werke Fra Angelicos (Abb. 167/168) deutlich. Worthen, S. 290f.;

⁴⁴⁴ Möglicherweise hat Domenichino das Fresko nicht allein ausgeführt. Spear, Richard E., Domenichino, 2 Bde, New Haven-London 1982, S. 125f. und Taf.2;

⁴⁴⁵ In den Exsultetrollen benutzt Christus in der Siegesszene über die dunklen Mächte manchmal einen Speer oder das Kreuz als Waffe. Siehe Kapitel IV.1.1.3. Lelio Orsi läßt in seinen Versionen dieses Themas, den Erlöser mit speerartig geführter Siegesstandarte gegen die Unterwelt anrennen (Abb. 216/217). Möglicherweise hat Domenichino auch eine Höllenfahrtsdarstellung gekannt, wie sie auf einem Holzschnitt Cranachs (Abb. 432) überliefert ist.

Mantua entsprungen zu sein.⁴⁴⁶ Der Eklektizismus mindert die Qualität, doch das Endergebnis zeugt vom Neuerungswillen und erfrischenden Geist eines jungen Künstlers.

Die obig vorgestellten Belegbeispiele stellen die Anfangsphase des Unterweltswirken Jesu dar. Dieser Ausschnitt genügt, um die apokryphe Historie und den soteriologischen Gehalt, das Heil der alttestamentlichen Gerechten, zu vermitteln. Die Akzentsetzung ist jedoch jeweils unterschiedlich. Bei Cigoli wird die Erlösung durch die Lichtgestalt des Gottessohnes gebracht, während Algardi den predigenden Jesus in den Vordergrund rückt, und Domenichino den gewaltsamen Sieg Christi über die Höllenmächte betont. Entgegen den Pendants vergangener Jahrzehnte ist keine Identifikationsmöglichkeit zwischen Kirchgängern und Vorvätern angelegt. Zudem ist der »Griff ans Handgelenk« nicht visualisiert worden, so daß sich dem Betrachter ohne theologisches Hintergrundwissen nicht die sich aus der Thematik ergebene christliche Erlösungshoffnung erschließt.

IV.1.5.2. Christus inmitten seiner Limbustätigkeit

Im Barock orientieren sich die mit der Anfertigung eines Höllenfahrtsbildes beauftragten Künstler in der Regel an der -in der Renaissancekunst- populären Form des Motivs, dem »in medias res« wirkenden Erlöser. Die Interaktion mit dem Betrachter ist teilweise noch gesucht, gerät jedoch zugunsten anderer Kriterien zusehends in den Hintergrund.

Ein Stuckrelief im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano zu Rom, welches im Jahre 1649 nach einer sich am Stich Nicolas Beatricettos (Abb. 194) orientierenden Vorlage unter der Leitung Alessandro Algardis von Giovanni Francesco de Rossi (Abb. 225) ausgeführt worden ist,⁴⁴⁷ zeigt einen, mit einem Strahlennimbus gekrönten, in der Linken das Papstkreuz führenden Christus. Von der rechten Bildseite her ist er auf den Limbusabgrund zugegangen und hat bereits die mit Hüftschmuck attributiv bedachten Ureltern, welche hinter ihm zu sehen sind, befreit. Mit der Rechten zieht er gerade einen Altvater aus der Tiefe. Ein anderer

⁴⁴⁶ Chastel / Shearman (wie Anm. 334), S. 176ff.; Verheyen, Egon, *The Palazzo del Te in Mantua*, Baltimore / London 1977, S. 37f.; Worthen, S. 293;

⁴⁴⁷ Eine Vorstudie für dieses Stuckrelief ist vermutlich das Terrakottarelieff Algardis (Abb. 223) gewesen, auch wenn für die Ausführung letztendlich eine andere Vorlage gewählt worden ist. Montagu (wie Anm. 441), S. 345 und Abb. 115; Worthen, S. 299f.;

streckt ihm seine Hand flehentlich entgegen. Die weitere Menge der auf Erlösung Hoffenden ist durch die Verbildlichung dreier im Hintergrund sich abhebender Gesichter angedeutet. Johannes der Täufer steht großfigurig links im Bildfeld.

Der Vorläufer gehört zum ikonographischen Kanon der Höllenfahrtsbilder, hat hier jedoch eine über seine Protagonistenrolle hinausgehende Bedeutung. Sein Standort und seine Größe sind in Bezug zu seinem Patronat über die Lateranbasilika gesetzt, während seine demütig auf der Brust ruhende Linke und die einladende Geste seiner aus dem Bild weisenden Rechten seine Fürbittfunktion für die Gläubigen veranschaulichen. Wie durch die ins Auge fallende Gestalt des Johannes die Korrespondenz mit dem Kirchgänger gesucht wird, so dient auch die Verbildlichung des papalen Kreuzes in der Hand des Herrn einem über das Sujet hinausgehendem Zweck. Verwiesen wird auf diese Weise nicht nur auf die erste der vier großen Patriarchalbasiliken, welche –wie die Inschrift über dem Eingang besagt- »mater et caput omnium ecclesiarum« genannt wird, sondern vor allem auf die Christi-Stellvertreterschaft des Pontifex maximus.

Auf dem in den Jahren 1617/18 von Luigi Gaetano nach einem Karton des Maffeo Verona (1574-1618) mosaizierten Höllenfahrtsbild der Fassade von S. Marco zu Venedig (Abb. 226)⁴⁴⁸ schreitet Christus über die am Boden liegende Tür der Unterwelt auf die rechts im Bild liegende Höllenfestung zu. In der Linken hält er die Siegesstandarte, mit der Rechten ergreift er die rechte Hand eines gekrönten, prunkvoll gewandeten und auf einer tieferen Bildebene unterhalb des Torbogens stehenden Vorvaters, vermutlich Davids. Neben diesem bitten zwei weitere Gestalten des Alten Bundes, welche von einem Teufel bedrängt werden, um Erlösung. Bereits befreit sind Adam, Eva und Moses, welche -auf der anderen Bildseite- um den guten, das Kreuz mit sich führenden Schächer gruppiert sind.

Die monumentale und nach außen gerichtete Darstellung des »Descensus ad inferos« ist wenig spektakulär gestaltet. Die Wahl einer traditionellen, wenn auch nicht ostkirchlichen Form des Sujets⁴⁴⁹ scheint mit Rücksicht auf den

⁴⁴⁸ Zum thematisch gleichen Vorgängermosaik aus dem 13. Jahrhundert siehe in Kapitel IV.1.1.1., Abb. 84; Hingewiesen sei auf mehrere Restaurierungen, welche aber anscheinend hinsichtlich der Komposition nicht zu Verfälschungen geführt haben. Die das lunettenförmige Mosaik einrahmende Inschrift lautet: »Visitat Infernum Regnum pro dando supernum patribus antiquis dimisis Christus iniquis. Ovis fractis portis, spoliat me campo fortis.« Polacco (wie Anm. 18), S. 333ff.; Demus, Otto / Dorigo, Wladimiro, u.a., San Marco, Die Mosaiken, das Licht, die Geschichte, Mailand 1993, S. 214; Worthen, S. 297f.;

⁴⁴⁹ In der Komposition ähnlich angelegt ist das Gemälde Previtalis (Abb. 190) oder Dürers Höllenfahrtsbild aus der Kleinen Passion (Abb. 449), welche jedoch einhundert Jahre früher angefertigt worden sind. Worthen, S. 298;

byzantinischen Charakter der Markuskirche getroffen worden zu sein. In diesem Sinne dürfte der liturgisch kundige Betrachter auch den -als Gegengewicht zum Griff ans Handgelenk fungierenden- Fingerzeig des Moses auf die Gesetzestafeln auslegen, welcher -als bildlicher Verweis auf den Prolog des Johannesevangeliums (Joh. 1,17)- nicht nur den typologischen Gehalt des Mosaiks erklärt, sondern das Motiv auch –beinahe im denkmalpflegerischen Sinne- als orthodoxes Osterbild vorstellt.⁴⁵⁰

Der Tradition verbunden, aber dennoch ikonographisch innovativ im Detail präsentiert sich eine von Carlo Dolci (1616-1686) zwischen 1640 und 1645 gemalte, lunettenförmige Predella, welche ursprünglich einen Altar in S. Benedetto Bianco zu Florenz geschmückt hat (Abb. 227).⁴⁵¹ Die Lichtgestalt des mit einem Überwurf bekleideten, in der nach rückwärts ausgestreckten Linken die Siegesstandarte haltenden Erlösers befindet sich, dem Betrachter annähernd frontal zugewandt, in der Bildmitte. Hinter ihm hat sich unterwürfig der gute, nur einen Schurz um die Hüften tragende Schächer ehrfürchtig zu Boden gebeugt, während sich vor ihm ein Mann, angetan mit Unter- und Obergewand, niedergelassen hat und das Wundmal der rechten Hand Jesu verehrend küßt. Im dahinter liegenden Abgrund sind weitere, sämtlich in Gewänder gehüllte, Personen des Alten Bundes zu sehen, unter denen zweifelsfrei Moses mit den Lichthörnern und der einen Kreuzstab tragende Johannes der Täufer zu erkennen sind. Von diesem Bereich des Limbus ist durch einen Wall das Feuer der Hölle –rechts außen im Bild- abgegrenzt. Bereits befreit sind die Protoplasten, welche zusammen mit einem das Kreuzesholz haltenden Engel, anbetend –links im Bild- auf die Knie gesunken sind.

In ihrer Bewegung und dem nach hinten ausgestreckten, linken Arm erinnert die Gestalt Jesu an den Hauptprotagonisten des Tafelbildes von Paolo Farinato (Abb. 215). Ansonsten ist Carlo Dolci seiner florentinischen Heimat verbunden, wie anhand der räumlichen Trennung der Vorhölle vom Ort der Verdammten und der Ausstattung sämtlicher Figuren mit Heiligenscheinen ersichtlich ist.⁴⁵² Ohne Vorbild ist jedoch die Proskynese des Dismas und der das Marterholz Christi

⁴⁵⁰ Zur näheren Erklärung siehe die Ausführungen bezüglich des Hochaltarbildes in Castelfranco (Abb. 200).

⁴⁵¹ Die Tafel (20 x 66 cm) befindet sich heute in einer Privatsammlung in New York. Baldassari, Francesca, Carlo Dolci, Torino 1995, S. 86f.; Worthen, S. 300; Allgemeines zum Künstler bei Heinz (wie Anm. 428), S. 197ff.;

⁴⁵² Anregend für Dolci sind sicherlich das Fresko des Andrea da Firenze (Abb. 137) und die Werke Fra Angelicos (Abb. 167/168) gewesen.

anstelle des Räubers haltende Engel.⁴⁵³ Sollte überdies die Hypothese stimmen, daß der die Hand Christi küssende Vorvater mit dem hl. Joseph identisch ist, sowie unter den dahinter Abgebildeten sich die Heiligen Zacharias, Elisabeth, Anna und Joachim befinden,⁴⁵⁴ wäre erstmals im Sujet der Höllenfahrt des Nährvaters Jesu und seiner nächsten Verwandtschaft gedacht worden.

Ursächlich für die Hervorhebung des hl. Joseph mag das der Predella zugehörige, möglicherweise thematisch ebenfalls auf ihn bezogene Altarbild gewesen sein, da es in der barocken Darstellung des »in medias res« agierenden Erlösers nicht ungewöhnlich ist, das Motiv durch die am Handgelenk ergriffene Person in einen Kontext einzubinden,⁴⁵⁵ wie es beispielsweise ein zwischen 1642 und 1645 von Massimo Stanzione (1585-1656) gemaltes Kuppelfresko in der Johannes dem Täufer geweihten Kapelle in S. Martino zu Neapel belegt (Abb. 228).⁴⁵⁶

Dargestellt ist der Descensus Jesu zur -als von Steinen eingefasster, das Kreisrund des Freskos umschreibender- Höllengrube. Der auf einer Wolke sitzende, lichtumflutete und von Engeln umgebene Erlöser führt in der Linken die Siegesstandarte, während seine Rechte die rechte Hand Johannes des Täufers ergreift, welcher -in der Linken einen Kreuzstab haltend- unterhalb seines Herrn auf einem Fragment des zerborstenen, ursprünglich den Abgrund der Unterwelt verschließenden Verschlags steht. Fragil liegt diese Planke über der Tiefe, aus welcher noch ein Vorvater emporsteigt, während andere Gerechte des Alten Bundes sich am Rand oder im absturzsicheren Terrain dahinter niedergelassen haben und die Ankunft Christi begrüßen. Anhand ihres um die Hüften gelegten Efeukranzes sind Adam und Eva unter ihnen verifizierbar.

Das Werk Stanziones läßt sich als bedeutendstes Höllenfahrtsbild des Barocks ansprechen. Aufgrund des für dieses Motiv ansonsten singulären Anbringungsortes und der illusionistischen Malweise wird der in der Kapelle nach oben blickende Gläubige in das Heilsgeschehen eingebunden. Wie ein auf dem Grund der Hölle

⁴⁵³ Das Kreuz tragende himmlische Wesen sind auch –allerdings in Anlehnung an Michelangelo- auf Ponchinos und Alloris Höllenfahrtsbildern (Abb. 200, 210/211) oder aber auf ostkirchlichen Anastasisikonen zu finden. Ausschlaggebend für Dolcis Version dürften diese jedoch nicht gewesen sein. Der Engel ist hier als Substitut für Dismas, welcher aufgrund seiner unterwürfigen Haltung diese Funktion nicht ausführen kann, zu verstehen. Worthen, S. 301;

⁴⁵⁴ Siehe hierzu Baldassari (wie Anm. 451), S. 87;

⁴⁵⁵ Als frühestes bekanntes Belegbeispiel siehe die Höllenfahrtsszene der Johannesvita auf den Stickereien Pollaiuolos (Abb. 163).

⁴⁵⁶ Die Kirche beherbergt heute das »Museo Nazionale«. Schütze, Sebastian / Willette, Thomas, Massimo Stanzione, Napoli 1992, Abb. 31; Worthen, S. 301ff.;

Stehender erfährt er seine eigene Machtlosigkeit, aber auch die Hoffnung, einst – wie die Frommen des Alten Bundes- erlöst zu werden.

Ein von Pietro Marando in den Jahren 1652/53 angefertigter, thematisch sich der Vita des Täufers widmender Reliefzyklus in der Sakristei der Kirche S. Pietro Martire auf Murano (Abb. 229) hebt in der Höllenfahrtsszene ebenfalls die Begegnung Christi mit seinem Vorläufer hervor,⁴⁵⁷ während das kurz nach 1675 von Giovanni Antonio Fumiani (1643-1710) ausgeführte Deckengemälde in der Annakapelle von S. Pantaleon zu Venedig (Abb. 230) erstmals –abgesehen von Eva-⁴⁵⁸ mit der Mutter Mariens eine weibliche Gestalt besonders würdigt.⁴⁵⁹

Auf steinigem Terrain steht erhöht -in der Bildmitte- der Erlöser frontal zum Betrachter gewandt. Seinen Blick neigt er seiner rechts unterhalb von ihm situierten Großmutter zu, deren linkes Handgelenk seine Rechte ergriffen hat. In der anderen Hand hält er die Siegesstandarte. Begleitet wird Christus zu seiner Linken vom rückenansichtigen Dismas, welcher das Kreuzesholz mit sich führt. Hinter Anna ragen aus einem Abgrund die demütig bittenden Protoplasten. Eine Anzahl alttestamentlicher Gestalten, welche sich teilweise am Fuße der Felsplattform niedergelassen haben, umrahmt diese Szenerie. Anhand ihrer Attribute sind rechts Jael, Noah und Samson, links Judith, David und der Isaak bindende Abraham identifizierbar.⁴⁶⁰ Der glatzköpfige, einen Lilienstengel haltende Altvater zunächst der hl. Anna ist ihr Gemahl Joachim.⁴⁶¹

In dieser Darstellung der Höllenfahrt Christi und auch in den meisten der obig besprochenen Belege wird durch die am Handgelenk ergriffene Gestalt der

⁴⁵⁷ Der aus 20 Bildfeldern bestehende Zyklus ist von der dortigen Bruderschaft zum hl. Johannes dem Täufer in Auftrag gegeben worden. Im Höllenfahrtsbild begrüßt der von rechts kommende Erlöser per Handschlag Johannes den Vorläufer. Aus der Tiefe der im Hintergrund sichtbaren Limbushöhle schauen die alttestamentlichen Gerechten hervor. Anhand ihrer Attribute sind Moses und David verifizierbar. Die betende, aufrecht stehende Gestalt mit nacktem Oberkörper dürfte Adam sein, die Frau zu seiner Rechten Eva. Die Inschrift unterhalb des Reliefs lautet: »Non surrexit major Johanne Baptista«. Egg, Erich / Hubala, Erich, u.a., Oberitalien Ost, Reclams Kunstführer, Italien, Bd. 2, Stuttgart 1965, S. 278;

⁴⁵⁸ Im Fresko des Gaudenzio Ferrari (Abb. 182) und dem Bilde Maganzas (Abb. 231) ergreift Christus das Handgelenk Evas.

⁴⁵⁹ Bisacco, Alfonso, *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, Venezia 1933, S. 54ff.; Ivanoff, Nicola, *La sacra rappresentazione di Giovanni Antonio Fumiani*, in: *Emparum*, Bd. 135, 1962, S. 249-255 und fig. 1; Worthen, S. 303f.;

⁴⁶⁰ Jael hält einen Nagel, da sie nach Richter 4, 17-22 den schlafenden Feldherrn Sisera mit einem in den Kopf getriebenen Nagel oder Zeltpflock getötet hat. Paul, Jürgen, Jael und Sisara, in: *LCI*, Bd. 2, Sp. 361ff.; Noah führt –wie gewöhnlich- das Modell seiner Arche mit sich, und Samson präsentiert in seiner Rechten einen Kiefernknochen. Siehe hierzu Bulst, Wolfger, Samson, in: *LCI*, Bd. 4, Sp. 30ff.; Judith ist ein Schwert und David sein Musikinstrument beigegeben.

⁴⁶¹ Der Lilienstengel ist ansonsten auch das Attribut des hl. Josephs. In gemeinsamen Darstellungen von Joachim und Anna ist dieses Attribut jedoch ebenfalls nicht ungewöhnlich. Lechner, Martin, Anna, in: *LCI*, Bd. 5, Sp. 171;

Rahmen, in welchem sich das Sujet befindet, angezeigt. Diese Abstimmung auf das Umfeld ist Ausdruck des posttridentinischen Bemühens, Bildprogramme einem einheitlichem Konzept zu unterwerfen. Die heilsgeschichtliche Aussage der Vorvätererlösung hat hierdurch -gegenüber den Pendants der Renaissance- keine Veränderung erfahren. Da jedoch eine Identifikationsmöglichkeit zwischen Betrachter und Altvätern nicht angelegt ist, wird die dem Motiv innewohnende, für die Heilsgewißheit der Kirchgänger bedeutsame und in die Endzeit weisende Bedeutungsebene nicht so klar wie im 15. und 16. Jahrhundert vorgestellt. Allein das grandiose Fresko Stanziones bindet den Gottesdienstbesucher aufgrund seiner illusionistischen Malweise noch in das Geschehen ein und präsentiert das Motiv – letztmalig- als umfassendes Erlösungssinnbild, wobei die gewählte Methode sublimer als noch ein paar Jahrzehnte zuvor ist. Einen schwachen Abklang dieses Gedankens bietet nur das Stuckrelief der Lateranbasilika. Johannes der Täufer lädt den Kirchgänger zumindest ein, den Heilsweg zu beschreiten.

IV.1.5.3. Christus verläßt die Vorhölle

In der Zeit des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts, im Übergang von Spätrenaissance zum Barock, hat erstmals seit dreihundert Jahren wieder der Ascensustypus in italienischen Höllenfahrtsbildern Verwendung gefunden.⁴⁶² Die wenigen Beispiele sind zwar in ihrer bildnerischen Gestaltung nur bedingt einfallsreich ausgeführt, doch ihre Existenz an sich belegt das zeitgenössische Bestreben, dem Motiv ein der vorangegangenen Epoche unbekanntes Erscheinungsbild zu verleihen.⁴⁶³

Der linke Flügel eines Alessandro Maganza (1556-1640) zugeschriebenen Triptychons in der Accademia Carrara (Abb. 231)⁴⁶⁴ verbildlicht das Ende des »Descensus ad inferos«. Der nur mit einem Überwurf gewandete Erlöser hat sich bereits von der als Festung gestalteten Hölle abgewandt. Die Stellung seiner sich vom Boden leicht abhebenden Beine und seine nach oben weisende Rechte, welche die Siegesstandarte trägt, unterstreichen seinen aufwärtsstrebenden Aufbruch. Mit

⁴⁶² Zum Ascensustypus in Italien siehe Kapitel IV.1.1.2. Eine zeitliche Ausnahme ist die Miniatur des Cristoforo de Predis (Abb. 165) gewesen.

⁴⁶³ Vergleichbar mit den Bemühungen Domenichinos (Abb. 224).

⁴⁶⁴ Das Mittelfeld des Triptychons zeigt den hl. Rochos als Pilger, darüber auf Wolken thronend die Muttergottes mit dem Jesuskind. Rechts ist die Veronikaszene dargestellt. Die Maße jeder der drei Tafeln betragen 66 x 35 cm. Worthen, S. 285f. hält es aufgrund älterer Literatur für ein Werk des

seiner Linken hat er das rechte Handgelenk Evas ergriffen, um sie hinter sich herzuziehen. Im Gefolge der nackten Urmutter befinden sich ihr ebenfalls unbekleideter, den Paradiesapfel haltender Mann, sowie Noah mit dem Modell seiner Arche, David mit seiner Harfe und die Menge weiterer Gerechter des Alten Bundes. Sie drängen aus der dunklen Tiefe des Limbus durch den Torbogen ihrer Erlösung entgegen. Einzig der zur Rechten Jesu stehende, das Kreuzesholz umarmende Dismas hat sich noch nicht in Richtung Paradies gewandt. Seine Fußhaltung legt jedoch nahe, daß der anscheinend gerade erst in der Unterwelt angekommene gute Räuber schon die Kehrtwendung angedacht hat. Bemüht die Befreiungsaktion zu stoppen, ist ein hinter den Burgzinnen hervorschauender, lauthals schreiender und eine Kralle schwingender Teufel, während das einen Pfeil in der Linken führende Skelett des Todes bereits unter den im Vordergrund überkreuz liegenden Höllentoren begraben worden ist.

In dem Limbusausschnitt des von Jacques Callot nach Bernardino Poccetti um 1612/13 gestochenen Höllenbildes (Abb. 232)⁴⁶⁵ und einer Bronzeplakette aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 233)⁴⁶⁶ führt Christus ebenfalls die Gerechten des Alten Bundes, indem er Adam am Handgelenk hinter sich herzieht, aus der Vorhölle. Auf einem kleinformatigen Tafelbild des Alessandro Turchi, genannt L'Orbetto (1590-1649), aus der Zeit um 1620 (Abb. 234)⁴⁶⁷ ist dagegen ein etwas späteres Stadium im Ascensusgeschehen wiedergegeben.

Der mit der Rechten die Siegesfahne umfassende Christus schwebt schon dem Paradies, in dessen Richtung seine nach oben zeigende Linke weist, entgegen. Rechts unterhalb von ihm haben sich auch die nackten, ihre Scham nur durch einen beide umschlingenden Laubkranz verdeckenden Ureltern in die Luft begeben. Adam, welcher den Paradiesapfel in der rechten Hand hält, und Eva fliegen Seite

Giovanni Paolo Cavagna, welches in das Jahr 1607 datiert. Rossi, Francesco, Accademia Carrara, Bd. 2, Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII, Carrara 1989, S. 131, Abb. 273;

⁴⁶⁵ Der Kupferstich mit der Darstellung der Hölle mißt 736 x 894 mm. Die hier als »Limbus sanctorum patrum« bzw. »Sinus Abrahae« inschriftlich bezeichnete Vorhölle befindet sich -rechts oben im Bild- ebenso wie das Fegefeuer (links oben) und der offensichtlich leere »Limbus infantium« (rechts unten) außerhalb der eigentlich Hölle. Bemerkenswert ist, daß der Ort der ungetauften Kinder keine Insassen vorweist. Mit der damaligen offiziellen Lehrmeinung stimmt diese Darstellung nicht überein. Siehe hierzu Kapitel II.4. Lieure, J., Jacques Callot, Paris 1924, Taf. 72; Worthen, S. 287;

⁴⁶⁶ Die Plakette (24,4 x 13,3 cm) wird in der Art Gallery der Universität in Santa Barbara aufbewahrt. Obwohl ihre Provenienz nicht zweifelsfrei italienisch -auch niederländisch oder süddeutsch wäre denkbar- ist, wird die Arbeit hier unter der italienischen Kunst vorgestellt. Neben Christus sind nur Adam und Eva abgebildet. Weber, Ingrid, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten, 1500-1650, München 1975, Katalognr. 1028, Taf. 294;

⁴⁶⁷ Das Gemälde (462 x 372 mm) befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Borea, Evelina, Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, Firenze 1970, S. 69 und Abb. 42;

an Seite ihrem Erlöser nach. Zur Linken Jesu ist der das Kreuzesholz mitschleppende Dismas ebenfalls der Schwerkraft enthoben, während die –nur in Halb- bzw. in Dreiviertelfigur sichtbaren- Gestalten Abrahams und Issaks dem - links unten im Bild lodernden- Feuer der Hölle noch nicht gänzlich entronnen sind.

Die Darstellungen des »Descensus ad inferos« im Ascensustypus erzählen vom Ende der Unterweltstätigkeit Jesu. Soteriologisch verdeutlichen sie, wie vor allem das gestochene Höllenbild Poccettis klar vor Augen führt, daß der »Limbus patrum« seitdem leer ist. Durch den vom Boden abhebenden Erlöser im Triptychon des Maganza und den aufwärts fliegenden Christus im Bilde Turchis werden überdies Assoziationen an die nächsten bedeutenden postmortalen Stationen des Herrn, an Auferstehung und Himmelfahrt, hervorgerufen.⁴⁶⁸

IV.1.6. Zusammenfassender Überblick

Die in den vorherigen Kapiteln vorgestellte Genese des Höllenfahrtsbildes ist auch ein Parforceritt durch die Kunst Italiens von der Mitte des 11. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts gewesen. Aufgrund dieser Epochen durchheilenden Betrachtung ist es zum besseren Verständnis, aber auch zur zeitlichen Einordnung nicht berücksichtigter Darstellungen des Motivs durch Dritte angebracht, die ikonographische Entwicklung anhand wesentlicher Bestandteile des Sujets in Kürze⁴⁶⁹ zusammenzufassen und abschließend den Bedeutungsgehalt nochmals darzulegen.

IV.1.6.1. Christus

Auf mittelalterlichen, italienischen Darstellungen der Höllenfahrt ist der Protagonist Christus im sich am byzantinischen Pendant orientierenden Descensus- und Ascensustypus zu sehen. In den Exsultetrollen ist zudem sein siegreicher Kampf gegen die Unterweltsmächte abgebildet.

Der mit Tunika und Pallium bekleidete Erlöser, dessen bärtiges Haupt vom Kreuznimbus bekrönt wird, bewegt sich zumeist zur rechten Bildseite. Seine

⁴⁶⁸ Siehe hierzu auch die Kapitel IV.3.2. und IV.3.4.

⁴⁶⁹ Es wird nur das ikonographische Gerüst vorgestellt, nicht aber jeder Sonderform nachgespürt.

Gestalt ist auf einigen Miniaturen zum liturgischen Osterhymnus und auf wenigen anderen Belegbeispielen von einer Mandorla umhüllt. Der Gottessohn ergreift mit der Rechten, selten mit der Linken das rechte, manchmal das linke Handgelenk Adams. Seine andere Hand umfaßt in der Regel den Kreuzstab bzw. in Ausnahmefällen eine Schriftrolle. Seit dem 13. Jahrhundert ist das Kreuz durch eine an ihm wehenden Fahne als »Vexillum« charakterisiert. Dieses an seine Martern und seinen Tod gemahnende Holz hält Jesus ausgestreckt vom Körper weg, schultert es in den Exsultetbildern oder führt es -vornehmlich im Ascensustypus- auch schräg vor der Brust. In der Siegesszene wird es als lanzenartige Waffe benützt. Mit den Füßen steht Christus oftmals auf den zerstörten Unterweltstoren oder auch auf dem überwundenen Höllenfürsten. Die Zurschaustellung von Wundmalen an Hand- und Fußrücken ist nicht ungewöhnlich.

In der Übergangszeit zur Renaissance, dem Trecento, findet sich allein der Abstiegstypus, welcher nicht nur zur Unterwelt, sondern in einigen Werken auch in den Vorraum des »Limbus patrum« führt. Jesus steht, wenn in Anlehnung an die ostkirchliche David- und Salomonabbildung eine Königsgruppe die ihm abgewandte Seite einnimmt oder Engel ihn begleiten, in der Bildmitte. Ansonsten wirkt er zumeist von der linken Bildseite. Hinsichtlich seines Aussehens sind gegenüber älteren Bildern keine auffallenden Veränderungen feststellbar. Lediglich in den Arbeiten, welche den Erlöser im Foyer der Hölle auftreten lassen, ist die Tendenz vorherrschend, ihn nur mit Pallium abzubilden, um seine Seitenwunde sichtbar zu machen. Die Kreuzesfahne ist zum Standardrequisit geworden.

In der Frührenaissance bleibt das Sujet der Tradition verbunden, präsentiert Christus aber auch innovativ inmitten seiner Befreiungstätigkeit.

Die Darstellung des Geschehens vor dem Unterweltseingang verlegt den Akzent auf das tatkräftige, gegenüber den bösen Mächten siegreiche Einschreiten des Herrn, wie von ihm überwältigte, fliehende Dämonen und sein mühevolleres Herausholen der Vorväter aus der Tiefe anzeigen. Diese Dramatisierung ist, abgesehen vom Bronzerelief Donatellos (Abb. 172), in den Bildern, welche Christus im »Limbus patrum« visualisieren, zugunsten der würdevollen, allein das gebrachte Heil durch die Lichtaura verkündenden Gestalt Jesu aufgehoben. Die neue, auf einer Erfindung Mantegnas beruhende Form des Motivs, welche den Erlöser »in medias res« wiedergibt, bietet dem Betrachter einen in der Bildmitte

agierenden, nur von hinten zu sehenden Gottessohn. Der mit Unter- und Obergewand bekleidete, barfüßig auf den überkreuz liegenden Höllentüren vor dem Limbusportal stehende Jesus hält in der Linken das »Vexillum crucis« und reicht die –nicht sichtbare- Rechte einem aus der Tiefe aufsteigenden Vorvater.

Höllenfahrtbilder der Hoch- und Spätrenaissance sind vorwiegend dem neuen Typus verpflichtet und zeigen Christus vor dem Vorhölleneingang, in der Limbusruine, inmitten einer Vielzahl alttestamentlicher Gerechter in Profil- oder direkt auf den Betrachter zugehend in Frontalansicht. Der Beginn seines Ganges zu den Toten ist selten zu sehen. Entweder eilt der Erlöser auf diesen Werken gerade machtvoll in die Hölle oder steht rückenansichtig vor dem Unterweltstor.

Der leicht bekleidete, die Wundmale aufweisende Gottessohn ergreift zumeist mit einer Hand einen Vorvater am Handgelenk oder erteilt den Segen, mit der anderen umfaßt er die Kreuzesfahne, welche ihm bei der Erstürmung der Hölle auch als speerartige Waffe dienen kann. Oftmals ist ihm eine würdevolle Distanziertheit eigentümlich. Manchmal drückt er aber auch durch einen gütigen Blick oder durch Berührung seine Liebe zu den Personen des Alten Bundes aus.

Im Barock ist der Anfang, ein Ausschnitt und das Ende seines Unterweltsganges dargestellt. Üblich ist die Abbildung des »in medias res« handelnden, in seinem Erscheinungsbild gegenüber seinem Renaissancependant nur unwesentlich veränderten Christus. Lediglich im Fresko Stanziones (Abb. 228) thront er auf einer Wolke. Der Descensustypus präsentiert in der Regel die Erscheinung des Herrn, welcher die Siegesstandarte mit sich führt und den Segen spendet, im »Limbus patrum«. Eine Besonderheit ist das Fresko Domenichinos (Abb. 224), auf welchem der jugendliche, muskulöse und nur mit einem Hüftschurz bekleidete Erlöser mit seinem Marterholz das Höllentor aufstemmt. Der seit dem Ende des 13. Jahrhunderts –abgesehen von Ausnahmen, wie einer Miniatur des Cristoforo de Predis (Abb. 165),- nicht mehr verbildlichte, im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert kurzfristig wiederbelebte Ascensustypus visualisiert den im Aufbruch aus dem Totenreich begriffenen Gottessohn. In einer Hand hält er die Kreuzesfahne, mit der anderen zieht er Adam oder Eva hinter sich her bzw. weist den Altvätern den Weg zum Paradies.

IV.1.6.2. Die Gerechten des Alten Bundes

Der Zweck des »Descensus ad inferos« ist –nach katholischer Lehrmeinung- die Erlösung alttestamentlicher Gestalten, welche ein heiligmäßiges Leben geführt haben, gewesen.

Stellvertretend für diese Zielgruppe sind auf mittelalterlichen Höllenfahrtsbildern in Italien zumindest Adam und Eva abgebildet worden. David, Salomon, Johannes der Täufer und Abel gesellen sich ihnen meistens zu. Manchmal sind auch weitere, nicht näher charakterisierte Altväter und –frauen zu sehen. Selten ist die Darstellung der ihrer Befreiung entgegensehenden Seelen als in Leinentücher gefaltschte Personen. Der in Haar- und Bartracht als alter Mann gekennzeichnete, kniende oder stehende Urvater wird von Christus am Handgelenk ergriffen. Seine Gemahlin, welche sich an seiner Seite aufhält, ist mittleren Alters. Ihre Hände streckt sie –verhüllt oder unbedeckt- dem Erlöser entgegen. Die Ureltern, bei denen sich oftmals auch der jugendliche Abel befindet, sind in der Regel bekleidet. Ihrer Bildseite gegenüberliegend sind zumeist die Könige David und Salomon angeordnet. Der Vorläufer ist in der Nähe der Königsgruppe oder bei den Protoplasten zu finden. Auf einem falschen Verständnis byzantinischer Ikonographie beruht die Darstellung des Johannes neben David unter Nichtabbildung Salomons. Einen Heiligenschein trägt oftmals der Täufer, ansonsten sind höchstens die beiden Könige mit einem Nimbus ausgestattet.

Neuerungen sind im Trecento festzustellen. Die alttestamentlichen Frommen harren nicht untätig ihrer Rettung, sondern gehen oft aus eigener Kraft ihrem Erlöser entgegen. Eva ist –in Anlehnung an das Alter ihres Mannes- als Greisin oder gar nicht verbildlicht. Der Königsgruppe kommt zumeist keine gesonderte Position mehr zu. David und Salomon sind der Menge der Altväter zugefügt und zumeist nicht näher hervorgehoben. In einigen Werken ist das Bemühen ersichtlich, Gerechte des Alten Bundes durch Attribute kenntlich zu machen. Abel trägt beispielsweise ein Schaf, David ein Notenblatt, Moses die Gesetzestafeln und Noah das Modell seiner Arche. Nimbiert ist nur Johannes der Täufer, manchmal auch Adam. In Florentiner Arbeiten sind alle durch einen Heiligenschein ausgezeichnet.

Ihre Eigendynamik wird in der Frührenaissance auffallend zurückgenommen. Sie eilen nicht mehr auf Christus zu, sondern erwarten ihn demütig kniend oder hilflos

wartend im Abgrund. Von Ausnahmen, vor allem in Florenz angefertigten Bildern, abgesehen, sind sie nackt bzw. nur mit einem Lendenschurz gewandet, nicht durch Attribute besonders gekennzeichnet und ohne Nimbus. Gelegentlich drückt Adam seine Dankbarkeit ob seiner Befreiung durch einen Handkuß oder Berührung aus. In dem neu erfundenen Typus des »in medias res« tätigen Christus sind die Protoplasten und ihr Sohn erstmals außerhalb des Limbus zu sehen, während die anderen Gerechten ihrem Gefängnis noch nicht entkommen sind. Die Erlösung ist jedoch nicht abgeschlossen, wie der vom Urvater aufwärts gerichtete Blick oder in einigen Beispielen die durch trompetende Dämonen ihnen zugefügten Schmerzen bezeugen. Eva ist nicht immer als alte Frau dargestellt, sondern in manchen Belegen auch nach Art der »Venus pudica«.

In Hoch- und Spätrenaissance sind die Stammeltern sehr oft auffallend jung und in einigen Beispielen von graziler Schönheit. Sie warten demütig kniend oder stehend auf ihre Befreiung oder, wenn sie bereits der Vorhölle entkommen sind, auf die Vollendung des Erlösungsgeschehens. Meist sind sie nackt oder nur notdürftig mit einem Lendenschurz bzw. einen um die Hüften gelegten Blätterkranz bekleidet. Eva versucht, ihre Blöße schamhaft zu verdecken. Die sich noch in der Unterwelt befindenden Vorväter lassen sich nicht identifizieren, während die schon aus dem Abgrund Geholten manchmal durch Beigaben kenntlich gemacht sind. Oftmals sind unter ihnen die unschuldigen Knaben des Bethlehemitischen Kindermords auszumachen. Bemerkenswert ist, daß auf manchen Bildern einzelne Gerechte die Gesichtszüge von Zeitgenossen tragen.

Veränderungen betreffen im Barock im Wesentlichen nur die als anstößig empfundene Nacktheit, welche im attributiven Sinne den Voreltern jedoch noch zugestanden wird. Allerdings umspielt ein Blätterkranz oder Schurz ihre Hüften. Alle anderen Gerechten sind in der Regel bekleidet und nur selten durch Attribute oder Physiognomie individualisiert.

IV.1.6.3. Der gute Schächer Dismas

Der reuige Räuber, welchem Jesus –nach Lk 23,39ff.- noch am Kreuzigungstag den Eingang ins Paradies versprochen hat, ist im Kontext des Höllenfahrtsbildes erstmals im frühen Duecento in der Evangeliarminiatur von Nonantola (Abb. 101) anzutreffen. Nur mit Lendenschurz gewandet und den Kreuzstab mit der Rechten

geschultert, geht der bärtige, zur Rechten Christi Gekreuzigte vor dem aus der Unterwelt aufbrechenden Erlöser auf das Paradies zu. In dieser -auf der ersten Variante des Nikodemusevangeliums beruhenden- Vorläuferrolle ist Dismas ansonsten nicht mehr zu sehen.

Im Trecento ist der gute Schächer ebenfalls nur selten in das Motiv integriert. Er begleitet den Gottessohn bei dessen Abstieg ins Totenreich bzw. folgt ihm nach. Sein Marterholz führt er mit sich. Er ist bekleidet und von jugendlicher Gestalt.

Seit der Frührenaissance gehört Dismas beinahe zum ikonographischen Kanon des Sujets. Nur in wenigen Fällen wird auf seine Darstellung verzichtet. In der Regel ist er als junger, bartloser, manchmal als älterer, bärtiger Mann, welcher ein Lententuch trägt oder nackt ist, wiedergegeben. Dem Erlöser ist er zur Unterwelt hinterhergegangen. Das Kreuz, welches gelegentlich durch die »tabula ansata« als das Folterholz Christi gekennzeichnet ist, trägt er entweder über der Schulter oder hält es –aufgesetzt auf den Boden- im Typus des Schmerzenmannes. Rar sind Bilder, welche ihn ohne dieses Attribut, nur mit bittend gefalteten Händen, zeigen.

Den barocken Varianten des Motivs ist seine Figur zwar nicht mehr so geläufig, dennoch ist der gute Schächer –angetan mit einem Hüfttuch- in einigen Belegbeispielen verbildlicht worden. Seine ehrfürchtige Proskynese auf der Predellatafel Dolcis (Abb. 227) ist ungewöhnlich.

IV.1.6.4. Engel

Himmliche Wesen sind seit dem 9. Jahrhundert ein Charakteristikum abendländischer Bilder des »Descensus ad inferos«. In der mittelalterlichen Kunst Italiens sind sie jedoch fast nie dem in die Hölle absteigenden Erlöser zugesellt. Lediglich in den Exultetrollen umgeben in der Siegesszene zwei geflügelte Wesen den Herrn.

Zeitgleich mit dem vermehrten Auftreten von Engeln in der byzantinischen Anastasisikonographie, sind sie im Trecento öfters im Geleit Jesu verbildlicht worden. Auf dem Fresko in Sta Maria di Donnaregina zu Neapel (Abb. 125) werden zwei von ihnen handgreiflich und fesseln Satan.

In der Renaissance und dem Barock bleibt ihre Einfügung in das Sujet eine Ausnahme. Manchmal wird durch die Darstellung von Putti die Himmelsregion angezeigt bzw. durch ihre bildliche Übernahme aus Michelangelos Werk in der

Sixtinischen Kapelle Bezug auf das Jüngste Gericht genommen. In manchen Werken des ausgehenden 16. Jahrhunderts sind sie als Helfer und Begleiter Jesu oder auch als Streiter gegen Dämonen zu sehen. Singulär ist der anstatt des guten Schächers das Kreuzesholz haltende Engel auf dem Bild Dolcis (Abb. 227).

IV.1.6.5. Unterwelt

In Schilderungen des »Descensus ad inferos«, wie im apokryphen Nikodemusevangelium und davon abhängiger Texte, findet sich, abgesehen von der Erwähnung aufgebrochener Tore, keine beschreibende Aussage zum Aussehen der Hölle. Dieses Manko an Detailgenauigkeit hat bei der bildlichen Wiedergabe des Geschehens zu einer variablen Gestaltung des unterirdischen Ortes und seiner dämonischen Bewohner geführt.

Wie in der ostkirchlichen Ikonographie deuten im italienischen Mittelalter überkreuz oder nebeneinander liegende Flügel des Unterweltstores, sowie manchmal dazugehörige Schlösser, Riegel und Scharniere die geschehene Eroberung des Totenreichs an. Eine gefesselte Teufelsfigur veranschaulicht oftmals die Besiegung von Tod, Hölle und Satan. Im 13. Jahrhundert sind in Ausnahmefällen auch zwei, Satan und den Höllenfürst darstellende Dämonen zu sehen. Räumlich ist der Aufenthaltsort der alttestamentlichen Gerechten entweder nur durch einen Sarkophag angedeutet oder als Felsenhöhle, welche nur selten die ganze Szenerie umfaßt, bzw. Erdloch charakterisiert. Vornehmlich in einigen Miniaturen der Exsultetrollen und in wenigen anderen Belegbeispielen ist die Unterwelt durch Flammen als Hölle gekennzeichnet. Nordeuropäisch beeinflusste Höllenfahrtsbilder, denen auch ein an ein Architekturglied gebundener oder in den Stock gesperrter Satan nicht unbekannt sind, zeigen die Örtlichkeit auch als Festungsanlage oder Rachen eines fisch- bzw. drachenartigen Ungeheuers. In zwei Darstellungen ist die subterrestrische Topographie differenzierter ausgefallen: Im Bronzerelief von S. Zeno zu Verona (Abb. 114) wird durch einen in einen Schacht springenden Dämon die Existenz mehrerer Höllenräume angedeutet. Auf dem Freskofragment aus Treviso (Abb. 100) ist unterhalb des Befreiungsgeschehens die eigentliche Hölle durch den auf einem Thron sitzenden, in jeder Hand einen Schlangenkopf haltenden Satan verbildlicht.

Im Trecento zeugen ebenfalls am Boden -selten überkreuz- liegende Türflügel und eine unter ihnen zerquetschte oder von Jesu Füßen niedergedrückte Teufelsgestalt vom errungenen Sieg über die dunklen Mächte. Die Unterwelt ist als manchmal teilbegrünte Felsenhöhle vorgestellt, dessen Öffnung oft gezackte Konturen aufweist oder seltener in Portalform gemauert bzw. festungsartig ausgebildet ist. In manchen Bildern, welche Christus im Vorraum des »Limbus patrum« abbilden, ist ein freistehendes Tor der Höhle vorgesetzt. Auf dem Fresko der Unterkirche von S. Francesco in Assisi (Abb. 146) führt von dort ein zinnenbewehrter Gang zum Limbuseingang. Durch fehlendes Feuer ist die Höhle ein zwar dunkler, aber nicht von Qualen geprägter Ort. Insofern ist durch dieses düstere Gelaß schon der Vorhöllencharakter angezeigt. In einigen Werken ist zur Verdeutlichung jedoch daneben oder dahinter, getrennt durch eine Felsspalte oder -wand, das ewige Gefängnis der verlorenen Seelen, welche von Teufeln gequält werden, dargestellt.

Bildnerisch ähnlich gehalten ist der Zielort des Descensus Jesu in der Frührenaissance. Eine Unterscheidung zwischen Hölle und Limbus der Väter ist ebenfalls manchmal gegeben. Innovationen bezüglich der Dämonen haben Jacopo Bellini und sein Schwiegersohn Andrea Mantegna eingeführt. Bei jenem fliehen eine Anzahl Teufel angesichts der Erscheinung Christi oder schleppen zur Abwehr Steine heran, bei diesem quälen diese bösen, nach Tritonenart gestalteten Geister mit den Lauten von Hörnern die bereits befreiten Protoplasten und ihren Sohn.

In Hoch- und Spätrenaissance ist die Unterwelt als Felsenhöhle, Erdspalte, Festungsanlage oder Ruine gestaltet. Die zerstörten Tore sind seltener ins Bild gesetzt. Manchmal ist durch Feuer oder Bezugnahme auf Dantes »Commedia« die Hölle der Verdammten visualisiert. Eine Ausnahme ist das Tafelbild des Lelio Orsi (Abb. 216), auf welchem zwei Köpfe aus dem Fegefeuer zum Erlöser emporschauen. Die Teufel versuchen manchmal die Vorväter am Verlassen der Vorhölle zu hindern, beobachten ansonsten zumeist -wenn sie überhaupt abgebildet sind- das Erlösungsgeschehen und beschweren sich höchstens ob ihrer Beraubung. Vor allem in venezianischen Werken fliehen sie bzw. werden von Engeln verjagt. Nur im Stich nach Primaticcio (Abb. 198) verhalten sich diese Bösewichte gegenüber dem Herrn frech, wehren sich und verhöhnen ihn.

Im Barock ist die subterrestrische Örtlichkeit als Höhle, Burg oder -singulär- im Fresko Stanziones als Höllengrube dargestellt. Eine Abgrenzung des Limbus zur Hölle und die Abbildung von Dämonen ist selten.

IV.1.6.6. Zur Bedeutung

Darstellungen des »Descensus ad inferos« geben in Bildform die in der Bibel lediglich angedeutete, in einigen Apokryphen aber ausführlich geschilderte Historie des Abstiegs Jesu zur bzw. in die Unterwelt wieder. Die Bilder erzählen jedoch nicht nur eine Geschichte, sondern sind auch von theologischer Relevanz. Die Exegese des Motivs ermöglicht -ohne Berücksichtigung des Kontexts- die Erschließung mehrerer Bedeutungsebenen.⁴⁷⁰

Die vorgestellten italienischen Bildzeugnisse des Sujets sind im katholischen Umfeld entstanden. Soteriologisch ist in allen Werken das Heil der alttestamentlichen Gerechten thematisiert, aber auch –als eschatologischer Ausblick- durch den Sieg des Erlösers über Tod, Hölle sowie Satan und den die Adam-Christus-Typologie veranschaulichenden »Griff ans Handgelenk« die Erlösungshoffnung des Neuen Bundes.

Bis zum ausgehenden Duecento ist aus dem Dargestellten allein noch kein auffälliger Bedeutungs- bzw. Wesensunterschied zum ostkirchlichen Pendant feststellbar. Erst im Trecento wird durch die Integration des reuigen Schächers und die Unterteilung der Unterwelt in Hölle und »Limbus patrum« das spezifisch Katholische offenbart. Da der Höllenabstieg Christi, wie es auch ein Stich nach Bernardino Passeri (um 1540-1590) aus dem Jahre 1593 (Abb. 235) lehrhaft veranschaulicht,⁴⁷¹ nur den Frommen des Alten Bundes und –nach Auffassung mancher Theologen- einigen Fegefeuerinsassen die Erlösung gebracht hat,⁴⁷² wird der Betrachter aufgefordert, ebenfalls ein heiligmäßiges, nun –wie der gute Räuber- in der Nachfolge Jesu stehendes Leben anzustreben. Andernfalls drohen ihm die Qualen der ewigen Verdammnis. Um zu unterstreichen, daß das Heilsgeschenk nicht automatisch und ohne Gegenleistung vergeben wird, sind in manchen

⁴⁷⁰ Zum mehrfachen Schriftsinn mittelalterlicher Sakralkunst siehe Ohly, Friedrich, Studien zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. 1ff., sowie kurz, aber prägnant zusammengefaßt bei Stein, Heidrun, Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening, Regensburg 1987, S. 44ff.;

⁴⁷¹ Der Stich ist von Antonie Wierix (um 1552-1624?) für das 1593 in Antwerpen postum veröffentlichte Meditationswerk »Evangelicae Historiae Imagines« des Jesuiten Jerónimo Nadal (1507-1580) angefertigt worden. Benti, Nino (Bearb.), Imagini di Storia Evangelica, Bergamo 1976, Taf. 131; Wadell, Maj-Brit, Evangelicae Historiae Imagines, Entstehungsgeschichte und Vorlagen, Göteborg 1985; Das Blatt zeigt Christus in einer Engelsglorie absteigend in die Unterwelt, welche sich in die Bereiche v.o.n.u.: »Limbus patrum«, Limbus Infantium, Purgatorium und Infernum aufgliedert. Die Erläuterungen geben –neben der Erwähnung der Höllenfahrt des guten Schächers- an, daß das Heil nur den gerechten Vorfätern und einer Anzahl Fegefeuerinsassen zuteil geworden ist, nicht aber den ungetauften Kindern und den Verdammten.

⁴⁷² Zur katholischen Lehre siehe Kapitel II.4.

Höllenfahrtsbildern seit der Frührenaissance überdies auch subtile Hinweise auf die Sakramente, vor allem der Taufe, seltener der Beichte und der Eucharistie, eingearbeitet worden.

Das Sujet weckt also nicht nur die Heilshoffnung, sondern fordert auch die nach katholischer Lehre notwendigen Eigenmittel zur Erlangung der Erlösung ein. Diese moralisch-sittliche Sinnebene, welche zwar allen katholischen Belegbeispielen immanent ist, aber nur in der Zeit vom frühen 14. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts bildnerisch deutlich zum Ausdruck gebracht worden ist, läßt sich als Charakteristikum abendländischer Darstellungen des »Descensus ad inferos« und als wesentlicher Unterschied zum orthodoxen Anastasisbild ansprechen.

IV.2. Transalpine Kunstlandschaften

Jahrhunderte lang sind die Alpen ein natürliches Hindernis gewesen, welches den Austausch materieller und geistiger Güter zwischen Nord- und Südeuropa erschwert hat. Nördlich und westlich dieser Gebirgskette hat sich eine von Italien relativ unabhängige, gelegentlich durch Impulse aus dem Süden belebte Kunst mit jeweils nationalen Eigenheiten entwickelt. Die Zunahme der Mobilität und kulturellen Kommunikation seit dem ausgehenden Mittelalter hat allmählich zu einer gewissen Vereinheitlichung der Kunststile beigetragen, wobei aber länderspezifische, regionale und konfessionelle Charakteristika, ebenso wie die Selbständigkeit des Kunstschaffenden gewahrt worden sind.⁴⁷³

Das transalpine Höllenfahrtsbild ist zunächst ebenfalls nach eigenen Kriterien umgesetzt worden. Durch Anregungen der italienischen Kunst ist die Ikonographie des Sujets jedoch zu Beginn des 16. Jahrhunderts deutlich beeinflusst worden, hat aber aufgrund innovativer Künstlerpersönlichkeiten bis dahin unbekannte Ausdrucksformen gefunden.

IV.2.1. Die Zeit des Hoch- und Spätmittelalters

Die Zeit von der zweiten Hälfte des 11. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts ist durch eine Vielzahl einschneidender geschichtlicher Ereignisse und geistiger Strömungen geprägt, welche unter einen Oberbegriff nicht griffig subsumiert werden können. In Abgrenzung zur Neuzeit, deren Anfang wahlweise mit dem Fall Konstantinopels im Jahre 1453, der Entdeckung Amerikas 1492 oder dem Thesenanschlag Luthers 1517 angesetzt werden kann, scheint die Bezeichnung »Mittelalter«, welches sich in die Phasen »Früh«, »Hoch« und »Spät« gliedern läßt, immer noch am glücklichsten.⁴⁷⁴

Die ikonographische Genese des Höllenfahrtsujets läßt sich in dieser, die Stilepochen Romanik und Gotik beinhaltenden Zeitspanne lediglich anhand auffällender bildnerischer Merkmale, in diesem Fall dem Aussehen der

⁴⁷³ Zur Einführung in diese Thematik siehe Simson, Otto von, *Das Hohe Mittelalter*, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6, Berlin 1972 und Bielostocki, Jan, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7, Berlin 1972;

⁴⁷⁴ Das Mittelalter ist die Zeit zwischen der Antike und der Neuzeit. Vom 5. / 6. bis zum 10. / 11. Jahrhundert wird das Früh-, vom 11. bis zum 13. Jahrhundert das Hoch- und vom Ende des 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert das Spätmittelalter veranschlagt. Boockmann, H., *Einführung in die Geschichte des Mittelalters*, München 1996;

Unterwelt,⁴⁷⁵ erfassen. Charakteristika einzelner Kunstlandschaften werden, ebenso wie die Entwicklung der Bildbedeutung, mittels dieser Vorgehensweise ebenfalls sichtbar.⁴⁷⁶

IV.2.1.1. Die Befreiung aus dem Höllenrachen

In zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen des »Descensus ad inferos« ist die Unterwelt nicht als Architekturgebilde, sondern in Form eines Tiermauls gestaltet, dessen dazugehöriges, selten einer Spezies mit Bestimmtheit zuzuordnendes Haupt meist an einen Löwenkopf erinnert, manchmal aber auch einem Fisch oder einer Schlange ähnlich sieht. Die Vorstellung eines tierischen Rachens als Höllensinnbild beruht auf biblischen Passagen, wie Gn 4,9-11,⁴⁷⁷ Hiob 40,15-41,26,⁴⁷⁸ Psalm 22(21),14 und 22,⁴⁷⁹ Jesaja 5,14,⁴⁸⁰ sowie Jona 2,1ff.⁴⁸¹ und ist den Gläubigen im Mittelalter beispielsweise durch das Nikodemusevangelium,⁴⁸² durch

⁴⁷⁵ Diese Methode verfolgte bereits Bauer, S. 123ff.; Eine Ausnahme bildet nur Kapitel IV.2.1.5.

⁴⁷⁶ Zwar kann in dieser Arbeit nicht detailliert auf spezifische nationale oder regionale Eigenheiten eingegangen werden, aber ein Überblick läßt sich trotzdem gewinnen.

⁴⁷⁷ »Et ait Dominus ad Cain: Ubi est Abel frater tuus? Qui respondit: Nescio: num custos fratris mei sum ego? Dixitque ad eum: Quid fecisti? Vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra. Nunc igitur maledictus eris super terram, quae aperuit os suum et suscepit sanguinem fratris tui de manu tua.«

⁴⁷⁸ Im Buch Hiob wird der Leviathan, ein drachen- oder schlangenartiges Meeresungeheuer beschrieben. Leviathan wird in der christlichen Exegese auf den Teufel ausgelegt und manchmal mit dem Zugang zur Unterwelt in Verbindung gebracht. Guldan, Ernst, Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom, in: ZfKg, Bd. 32, 1969, S. 237; Bauer, S. 181f.; Schiller, S. 59; Grübel, S. 75 und S. 213;

⁴⁷⁹ Die gewöhnliche Interpretation dieser Psalmverse »aperuerunt super me os suum, sicut leo rapiens et rugiens ... salva me ex ore leonis« setzt das Löwenmaul mit dem Höllenschlund gleich. Der Rachen auf den Höllenfahrtbildern ist meist diesem mächtigen Tier verpflichtet. Der Löwe, welcher zwar auch als Sinnbild Jesu in der Kunst Verwendung gefunden hat, wird –nach 1. Petrus 5,8- auch mit dem Teufel gleichgesetzt: »Sobrii estote et vigilate, quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret,...«. Hamann, Richard, Türkopf- und Höllendarstellungen, in: Pantheon, Bd. 10, 1932, S. 359-361; Bauer, S. 183; Guldan, S. 236; Schiller, S. 59;

⁴⁸⁰ »Propterea dilatavit infernus animam suam et aperuit os suum absque ullo termino; et descendent fortes eius et populus eius et sublimes gloriosique eius ad eum. «.Bauer, S. 181;

⁴⁸¹ Die Episode im Buch Jona »Et praeeparavit Dominus piscem grandem ut deglutiret Ionam. Et erat Ionas in ventre piscis tribus diebus et tribus noctibus. Et oravit Ionas ad Dominum Deum suum de ventre piscis et dixit: ... de ventre inferi clamavi, ...« ist typologisch in Bezug zum Unterweltsaufenthalt und -sein Entrinnen aus dem Fischbauch (Jona 2,11)- zur Auferstehung Jesu gesetzt. Mitius (wie Anm. 368), S. 5ff.; Erffa, S. 202;

⁴⁸² Im Nikodemusevangelium wird Hades als »Unersättlicher, Allesverschlinger« tituliert. Siehe hierzu sowie zu späteren Umsetzungen und Verarbeitungen des Apokryphons im Anhang. Bauer, S. 179ff.;

patristische Schriften⁴⁸³ oder aus der Liturgie der Totenmesse⁴⁸⁴ bekannt.

Hinsichtlich der Wiedergabe dieser Schnauze, aber auch der Aktivität Christi erweist sich diese bildhafte Version der Höllenfahrt des Herrn als äußerst variantenreich. Zu den frühesten⁴⁸⁵ Belegen zählt eine Miniatur des englischen Tiberiuspsalters aus der Mitte des 11. Jahrhunderts (Abb. 236).⁴⁸⁶ Der mit Tunika und Pallium gewandete Christus, dessen bärtiges Haupt ein seitlich geknotetes, an die -unter Exodus 28,36 und 39,30 beschriebene- Kleidung des Hohenpriesters erinnerndes Stirnband aufweist und vom Kreuznimbus bekrönt wird, steht –links im Bild- mit dem Rücken zu einer Tür. Über ihm –in der Mitte des oberen Bildrandes- sind die unteren Strahlen eines Sonnenrundes zu erkennen.⁴⁸⁷ Jesus beugt sich tief zu den bekleideten Protoplasten herunter, welche zusammen mit drei nackten Gestalten aus dem Rachen eines –rechts unten- rücklings am Boden liegenden, frontal mit beiden Augen zum Betrachter gerichteten Tierkopfes ragen. Mit der linken Hand ergreift der Herr das linke Handgelenk Adams, während er mit der Rechten Eva segnet. Seine unbeschuhnten Füße haben ein an Armen und Beinen gefesselter, feuerspeiendes Mischwesen aus Tier und Mensch, den Teufel, welchem ein Drache beigesellt ist, niedergetreten.

Für die gekrümmte Körperhaltung Jesu ist sicherlich das Pendant des Utrechtspsalters (Abb. 48/49) vorbildhaft gewesen, wie es auch der von dieser

⁴⁸³ Venantius Fortunatus (um 535-nach 600) schreibt beispielsweise (PL 88, 133): »Tartara pressa jacent; nec sua jura tenent. Inferus insaturabiliter cava guttura pandens, ... Eripis innumerum populum de carcere mortis, et sequitur liber, quo suus auctor adit. Evomit absorptam trepide fera bellua plebem, et de fauce lupi subtrahit agnus oves. Hinc tumulum repetens, post tartara, carne resumpta.«

⁴⁸⁴ Im Offertorium der Totenmesse hieß es noch bis zur Liturgiereform nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil: »Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum.« Schott, Anselm, Das vollständige Römische Meßbuch, lateinisch und deutsch, Freiburg i. Br. 1934⁴, S. [182]; Bauer, S. 184;

⁴⁸⁵ Unter den erhaltenen Höllenfahrtsbildern taucht der Tierrachen erstmals im Odbertevangeliar aus Saint-Omer (Abb. 51) auf, welcher um das Jahr 1000 datiert. Weitere frühe Belege sind die beiden Elfenbeinreliefs im Victoria and Albert Museum (Abb. 374/375). Zwei dem 10. Jahrhundert zuzuordnende Darstellungen des Engelsturzes in der Caedmon-Handschrift aus der Bodleian Library zu Oxford haben mit dem Höllenschlund schon vorher ihr Bildrepertoire erweitert. Bauer, S. 176;

⁴⁸⁶ Der Psalter wird in der British Library, Cotton MS Tiberius C.vi, aufbewahrt. Die Höllenfahrtsminiatur (25,4 x 15,2 cm) ist auf fol. 14^r zu sehen. Backhouse, Janet, The illuminated Page, Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library, London 1997, S. 29;

⁴⁸⁷ Die Deutung dieser Fransen als Sonnenstrahlen ergibt sich aus einem Vergleich mit dem Tympanonrelief zu Quenington (Abb. 239) und dem Winchester-Psalter (Abb. 241). Als literarische Vorlage hat sicherlich die einheimische Umsetzung einer Passage des Nikodemusevangeliums: »Behold that we were with all of the fathers in that hellish dimness when suddenly we were all illuminated and made happy. There was suddenly becoming a presence that the glorious sun was set on fire and illuminated all that was around us...« gedient. Zitiert aus Bell, Robert A., The Harrowing of Hell: A study of its reception and artistic interpretation in early mediaeval european literature, Diss., Maryland 1971, S. 203;

Handschrift abhängige Eadwine Psalter aus der Zeit um 1150 nahelegt. In der dortigen Höllenfahrtsszene auf fol. 279^f (Abb. 237) bückt sich Christus, dessen Füße den Teufel niedergedrückt haben, und zieht mit beiden Händen zwei Gestalten, welche nicht näher charakterisiert sind, aus dem flammenzüngelnden, im Profil rücklings dargestellten Höllenmaul.⁴⁸⁸

Auf einem fragmentarisch erhaltenen, um 1050 einzuordnenden Steinrelief, welches sich im Südquerhaus der Kathedrale zu Bristol (Abb. 238) befindet,⁴⁸⁹ ist im aufragendem Höllenschlund nicht das Vorelternpaar, sondern Satan zu sehen. Der Erlöser, welcher sich aufrecht darüber erhebt, hat seine Füße auf ihn gesetzt. Die Voreltern –klein und unbekleidet– sind auf der rechten Bildseite außerhalb des Rachens lokalisiert. Sie recken ihre Arme zu Jesus empor. Der Gottessohn erwidert ihr Ersuchen um Hilfe, indem er mit der Linken die Hand Adams ergreift und mit der den Stabkreuz haltenden Rechten den Segen erteilt.

Anderen englischen Höllenfahrtsbildern ist der in Profil- oder Frontalansicht sich aus der Tiefe öffnende Höllenrachen ebenfalls eigentümlich, wobei zwei überkreuz liegende Türflügel gelegentlich abbreviaturhaft auch die Existenz einer von Architektur geprägten Unterweltsvorstellung andeuten. Die sich im Schlund aufhaltenden Stammeltern und oftmals eine große Schar Vorväter und –frauen – allesamt unbekleidet– strecken sich ihrem Retter entgegen. Die Erlösungstätigkeit Christi wird jedoch nicht allein durch den »Griff ans Handgelenk«, sondern auch durch das Niederstechen Satans angezeigt. Als Waffe dient Jesus oder dem ihn oftmals begleitenden Engel der Kreuzesstab, welcher in einigen Bildern durch ein Kreuzesbanner als Siegeszeichen⁴⁹⁰ gekennzeichnet ist. Belege sind ein normanisches Tympanonrelief zu Quenington (Abb. 239),⁴⁹¹ sowie die Descensuszenen des Evangeliars der Abtei zu Bury St. Edmunds, Pembroke

⁴⁸⁸ Der Eadwine Psalter befindet sich im Trinity College zu Cambridge, MS.R.17.1. Gibson, Margaret/ Heslop, T.A./ Pfaff, Richard, *The Eadwine Psalter. Text, Image and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*, London 1992, S. 25;

⁴⁸⁹ Das ca. 2,13 m hohe Relief ist 1831 bei Renovierungsarbeiten im Kapitelhaus entdeckt worden. Saxl, F., *English Sculptures of the twelfth century*, London 1954, S. 36f.; Smith, M.Q., *The Harrowing of Hell Relief in Bristol Cathedral*, in: *Bristol and Gloucestershire Archaeological Society Transactions*, Bd. 94, 1976, S. 101ff.;

⁴⁹⁰ Siehe in diesem Zusammenhang Anm. 23.

⁴⁹¹ Quenington liegt fünf Meilen östlich von Cirencester. Das Relief wird in die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert. Bemerkenswert ist –wie im Tiberius- und Winchesterpsalter (Abb. 236 und 241)– die für ein Höllenfahrtsbild ungewöhnliche Darstellung der Sonne. Boase, T.S.R., *English Art 1100-1216*, Oxford 1953, S. 210; Smith (wie Anm. 489), S. 103; Tasker, Edward, *Encyclopedia of Medieval Church Art*, London 1993, S. 66f.;

College MS 120 (Abb. 240),⁴⁹² des Winchester Psalters (Abb. 241)⁴⁹³ und der Winchester Bibel (Abb. 242)⁴⁹⁴, welche sämtlich dem 12. Jahrhundert zugeordnet werden.⁴⁹⁵

Auffallend am Steinrelief zu Quenington ist die Gestaltung des Höllenkopfes, welcher durch seine langgezogene Form –gegenüber den ansonsten eher an größere Tiere erinnernden Häuptern- an eine Schlange denken läßt. Ähnliches findet sich auch auf dem kurz vor 1200 gemalten Fresko der St. Peter und Paul-Kirche zu Chaldon (Abb. 243).⁴⁹⁶ In der dortigen Descensusszene, welche ungefähr das rechte obere Viertel des vornehmlich Höllenräume darstellenden Wandbildes einnimmt, hat der von der rechten Bildseite herangekommene Christus das

⁴⁹² Auf fol. 4^v (320 x 213 mm) des Evangeliars Pembroke College MS 120 zu Cambridge, dessen Miniaturen zwischen 1130 und 1140 angefertigt worden sind, ist die Höllenfahrt Christi links oben zu sehen, es folgt das Noli-me-tangere-Motiv, darunter: Gang nach Emmaus und dortiges Mahl, ganz unten: Fortgang von Emmaus und der ungläubige Thomas. Kauffmann, C.M., *Romanesques Manuscripts, 1066-1190*, London 1975, Kat.nr. 35; Parker McLachlan, Elisabeth, *The Scriptorium of Bury St. Edmunds in the Twelfth Century*, New York-London 1986, S. 174f.;

⁴⁹³ Der Winchester Psalter aus dem Britischen Museum, Nero CIV, wird der Zeit des Bischofs von Winchester, Henry de Blois (1129-1171), zugeordnet. Er dürfte vor 1161 entstanden sein. Die Descensusminiatur (oben) ist zusammen mit der Erscheinung Jesu vor Maria Magdalena (unten) auf fol. 12^r zu finden. Wie im Tympanonrelief zu Quenington (Abb. 239) und der Miniatur des Tiberiuspsalters (Abb. 236) ist -rechts oben- die Sonne abgebildet. Nicht der gefesselte Satan wird niedergestochen, sondern der den Herrn begleitende Engel stößt den Speer in den Mund eines anderen Dämons. Wormald, Francis, *The Winchester Psalter*, London 1973, S. 25; Edmondson Haney, Kristine, *The Winchester Psalter, an Iconographic Study*, Leicester 1986, S. 118f.;

⁴⁹⁴ Die jetzt in vier, früher in zwei Bänden (583 x 396 mm) gebundene Winchester Bibel wird ungefähr der Entstehungszeit des Winchester Psalters zugeordnet. Die Illustrierung ist über viele Jahre hinweg von fünf oder sechs verschiedenen Künstlern angefertigt worden. Das Höllenfahrtsbild ist dem unteren Bogen der B-Initiale zu Psalm 1 eingefügt, darüber ist die Teufelsaustreibung (Mk 9,17ff.) dargestellt. Interessant ist, daß links von dieser Initiale nochmals der gleiche Buchstabe zu sehen ist, welchem –nach 1 Samuel 17, 34ff.- die Szenen der Befreiung eines Schafes durch David aus dem Maul eines Bären und eines Löwens eingemalt sind. Die linke Initiale leitet zur populären Vulgata-Psalmausgabe, die rechte zur gallikanischen Psalmedition ein. Oakeshott, Walter, *The artists of the Winchester Bible*, London o.J., S. 12ff.; Busby, Frederick, *Winchester Cathedral 1079-1979*, Ringwood 1979, S. 16f.; Donovan, Claire, *The Winchester Bible*, in: Crook, John, *Winchester Cathedral, Nine Hundred Years 1093-1993*, Guildford 1993, S. 81ff.; Lowden, John, *The Making of the Bibles Moralisesées, Bd.2, The Book of Ruth*, Pennsylvania 2000, S. 206f.;

⁴⁹⁵ Verwiesen sei auch auf ein um 1115 hergestelltes Kapitell der Kathedrale zu Hereford. Aus der mir zur Verfügung stehenden Abbildung bei Zarnecki, George, *English Romanesque Sculpture 1066-1140*, London 1951, Abb. 27, geht nicht zweifelsfrei hervor, ob Christus den Kreuzstab nur hält oder in den Höllenrachen stößt.

In der Hl. Grabkapelle zu Winchester ist die Höllenfahrt Jesu im Fresko des ausgehenden 12. Jahrhunderts, als auch auf dessen Übermalung aus der Zeit um 1225 ähnlich wiedergegeben. Eine Nachzeichnung des jüngeren Bildes siehe bei Borencus, Tancred / Tristram, Ernest W., *Englische Malerei des Mittelalters*, München 1927, Abb. 8; Aufgrund der schlechten Erhaltungszustandes sind keine aussagekräftigen Photos der Descensusszene möglich. Näheres siehe bei Park, David, *The Wall Paintings of the Holy Sepulchre Chapel*, in: *Medieval Art and Architecture at Winchester Cathedral*, hrsg. von The British Archaeological Association, Leeds 1983, S. 38-62; Park, David / Welford, Peter, *The medieval Polychromy of Winchester Cathedral*, in: Crook (wie Anm. 494), S. 123f.;

⁴⁹⁶ Das rechteckige Wandbild mißt 335 x 518 cm. Flynn, K.F.N., *The Mural Painting in the church of Saints Peter and Paul, Chaldon, Surrey*, in: *Surrey Archaeological Society, Bd. 72*, 1980, S. 127ff.;

»vexillum crucis« in das Maul des gefesselten und rücklings hingestreckten Satans gestoßen. Unterhalb des Teufels liegt –von Flammen umzüngelt- ein schlangen- bzw. drachenartiges Untier. Die von den Protoplasten angeführten alttestamentlichen Gerechten entfliehen aber nicht dem Schlund dieses Ungeheuers, sondern einem Flammeninferno.

Während Christus in den obigen Beispielen zur Hölle hinabgestiegen ist, sind einige ins 13. bzw. frühe 14. Jahrhundert zu datierende Miniaturen des Inselreichs dem Ascensustypus⁴⁹⁷ verpflichtet. Die Höllenfahrtsbilder der Psalter zu Cambridge, Trinity College MS B.II.4⁴⁹⁸ und MS O.4.16⁴⁹⁹ (Abb. 244/245), einer Rolle mit Passionsszenen aus dem Museo Capitolare zu Velletri (Abb. 246),⁵⁰⁰ des Stundenbuchs MS W.102 der Walters Art Gallery zu Baltimore (Abb. 247),⁵⁰¹ sowie des Psalters MS Spencer 2 in der Public Library von New York (Abb. 248)⁵⁰² visualisieren den Aufbruch Jesu, dessen Hand- und Fußrücken, sowie sein nackter Oberkörper meist die Wundmale aufweisen, aus der Unterwelt. Mit der einen Hand zieht er den unbekleideten Adam⁵⁰³ hinter sich her, mit der anderen stößt er den Kreuzstab in das animalische, von Flammen erfüllte Maul. Die Urmutter und zumeist weitere Gerechte des Alten Bundes –allesamt nackt- folgen dem Stammvater.

⁴⁹⁷ Zu diesem Typus siehe u.a. das Kapitel IV.1.1.2.

⁴⁹⁸ Der Psalter (285 x 200 mm) ist in den Jahren zwischen 1220 und 1230 in London entstanden. Die Höllenfahrt Jesu ist links oben auf fol. 9^v abgebildet. Daneben ist das Noli-me-tangere-Sujet zu sehen. Es folgen v.o.n.u. und v.l.n.r.: Das Mahl zu Emmaus, der ungläubige Thomas, Himmelfahrt Jesu und Pfingsten. Morgan, Nigel, *Early Gothic Manuscripts*, Bd. 1, 1190-1250, London 1982, Kat.nr. 51;

⁴⁹⁹ Der Psalter (400 x 220 mm) ist aus Blättern unterschiedlicher Provenienz und Datierung zusammengesetzt. Auf fol. 114^r ist v.o.n.u. und v.l.n.r. dargestellt: Höllenfahrt Jesu, Noli-me-tangere, Emmaus, ungläubige Thomas, Himmelfahrt des Herrn und Pfingsten. Diese Miniaturen werden der Zeit um 1290 zugeordnet. Sandler, Lucy, *Gothic Manuscripts*, London 1986, Bd. 1, Kat.nr. 14.

⁵⁰⁰ Die mit Passionsszenen illuminierte Rolle (203 x 28 cm) datiert in die Jahre zwischen 1270 und 1280. Im Inventar der Kathedrale wird sie erst 1708 erwähnt, ist vermutlich jedoch schon seit ihrer Fertigstellung in Italien. Ein Forschungsdesiderat wäre in diesem Zusammenhang eine Untersuchung der Wechselbeziehungen zwischen englischen Miniaturen und den Illustrationen der Exsultetrollen, da beispielsweise die ungewöhnliche Haltung der Kreuzeswaffe im Höllenfahrtsbild der Exsultetrolle von Velletri (Abb. 112) vergleichbar mit dem Pendant der englischen Rolle ist. Morgan (wie Anm. 498), Bd. 2, Kat.nr. 155, S. 147;

⁵⁰¹ Das Stundenbuch (262 x 185 mm) datiert in das Ende des 13. Jahrhunderts. Die Initiale mit der Höllenfahrt Christi findet sich auf fol. 8^r. Sandler (wie Anm. 499), Bd. 1, Kat.nr. 15;

⁵⁰² Der Psalter ist in den Jahren zwischen 1304 und 1310 in der Diözese von York angefertigt worden. Der Ascensustypus ist in der Höllenfahrtsszene, welche zusammen mit der Auferstehung, den Salbenträgerinnen am Grabe und dem Noli-me-tangere-Motiv auf fol. 8^r zu sehen ist, nicht sehr deutlich zum Ausdruck gebracht worden. Fußstellung und Körperhaltung Jesu deuten jedoch den Aufbruch aus der Hölle an. Sandler (wie Anm. 499), Bd. 1, Kat.nr. 36, S. 41;

⁵⁰³ In der Miniatur des Psalters MS O.4.16 hat er die Hand Evas ergriffen.

Besondere Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang die Ascensusbilder der Psalter Clm. 835 der Bayerischen Staatsbibliothek zu München (Abb. 249)⁵⁰⁴ und Royal MS. I.D.X. des Britischen Museums zu London (Abb. 250)⁵⁰⁵. In beiden Miniaturen steht der Erlöser –die Unterweltstürflügel auf Clm. 835 zu Füßen- im Aufstiegstypus auf der rechten Bildseite. Mit der linken Hand hat der Herr das rechte Handgelenk des nackten Adams umfaßt, mit der Rechten rammt er den Kreuzstab in den Mund des gefesselt am Boden liegenden Satans. Der Urvater ist dank der Rettungstätigkeit Jesu bereits dem links im Bild sich aus dem Abgrund aufsperrenden Flammenschlund entstiegen. Mit seiner Linken hat er das rechte Handgelenk seiner Frau, deren Linke ihre Scham bedeckt, ergriffen, um sie ebenfalls dem Höllentrachen zu entreißen. Weitere um Befreiung bittende, schmerzverzerrte Gesichter zeigende Gestalten befinden sich noch im Maul eines frontal den Betrachter anblickenden Monsters. Dieses Ungeheuer, aus dessen Haupt in der Münchener Miniatur noch drei Dämonenköpfe gewachsen sind, hält eine horizontal in seinem Oberkiefer gefangene Person mit den Zähnen, andere aus seinem Inneren Hervordrängende mit seinen Pranken fest.

Die Abbildung zweier Höllenschlunde läßt auf eine differenzierte Unterweltsvorstellung schließen. Die Protoplasten entfliehen der Vorhölle, während durch das Maul im Hintergrund ein subterrestrischer, von der Heilstätigkeit Jesu ausgeschlossener Ort thematisiert ist. Da sich Qualen und Angst in den Mienen der dort Inhaftierten spiegeln, handelt es sich vermutlich um die Hölle der Verdammten.⁵⁰⁶

Das sich aus der Tiefe öffnende Höllenmaul ist jedoch nicht nur insularen, sondern auch kontinentaleuropäischen Bildern des »Descensus ad inferos« zu eigen. Christus ist –wie in den englischen Werken- im Abstiegs-, vornehmlich im 13. und

⁵⁰⁴ Der Psalter (277 x 195 mm) ist in Oxford zwischen 1200 und 1210 angefertigt worden. Die Höllenfahrtsszene (oben) befindet sich zusammen mit dem Noli-me-tangere-Sujet (unten) auf fol. 27^r. Morgan (wie Anm. 498), Bd. 1, S. 68ff., Kat.nr. 23;

⁵⁰⁵ Der Psalter (350 x 240 mm) datiert in die Jahre 1210 bis 1220. Das Höllenfahrtsbild (oben) ist zusammen mit der Darstellung der Salbenträgerinnen am Grabe auf fol. 5^v zu sehen. Herbert, J.A., A Psalter in the British Museum (Royal MS.I.D.X) illuminated in the thirteenth century, in: The Third Annual Volume of the Walpole Society, 1913/14, Oxford 1914, S. 47-56; Hoffmann, Konrad, The Year 1200, A centennial exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Bd. 1, New York 1970, S. 262ff.;

⁵⁰⁶ Für die Hölle der Verdammten spricht, daß einige Seelen ihre Gesichter von Christus abgewandt haben. Die quer im Maul des Monsters liegende Person bittet den Herrn jedoch um Erlösung, so daß in ihr möglicherweise der Ort des Fegefeuers angesprochen zu sein scheint. Festzuhalten ist, daß die Höllentopographie hier noch nicht klar differenziert ist. Zur diesbezüglichen katholischen Lehre siehe Kapitel II.4.

14. Jahrhundert daneben auch im Aufstiegstypus zu sehen. Das Kreuz dient ihm oftmals als speerartige, gegen Hölle und Teufel gerichtete Waffe.

Französische Beispiele sind die zu Ende des 12. Jahrhunderts gemalten Miniaturen eines Psalters aus Amiens (Abb. 251)⁵⁰⁷ und des sog. Ingeborgpsalters (Abb. 252)⁵⁰⁸, sowie das von Nikolaus von Verdun 1205 angefertigte Relief vom Marienschrein zu Tournai (Abb. 253),⁵⁰⁹ die entsprechenden Malereien des im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandenen Psalters der Königin Blanche de Castille (Abb. 254)⁵¹⁰ und des zwischen 1250 und 1270 zu datierenden Pariser Psalters aus der Sammlung Dr. Jörn Günther (Abb. 255),⁵¹¹ eine Credoillustration des in den Jahren von 1285 bis 1297 angefertigten Reimser Missales in der Russischen Nationalbibliothek (Abb. 256),⁵¹² die ins ausgehende 13. Jahrhundert einzuordnende Höllenfahrt im Tympanon des »Portail de la Calende« zu Rouen (Abb. 257),⁵¹³ die beiden, die Unterweltstätigkeit Jesu wiedergebenden Bildfelder eines elfenbeinernen Diptychons aus dem Saint Louis Art-Museum (Abb. 258),⁵¹⁴ die Ascensusminiatur einer aus der Gegend von Toulouse in der Mitte des 14.

⁵⁰⁷ Der Psalter wird in der Bibliothèque municipale, ms. 19, aufbewahrt. Die Höllenfahrt (unten) ist zusammen mit der Auferstehung Jesu (oben) auf fol. 90^v zu finden. Leroquais, Chanoine, *Les psautiers Manuscrits Latin, Planches*, Macon 1940/41, Pl. 42 ;

⁵⁰⁸ Der Ingeborgpsalter, welcher sich im Musée Condé zu Chantilly (Ms 1695) befindet, zeigt auf fol. 29^r oben das Höllenfahrtsgeschehen, unten die Erscheinung des Herrn vor Maria Magdalena. Deuchler, Florens, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin 1967, S. 58;

⁵⁰⁹ Schnitzler, Hermann / Bloch, Peter, *Der Meister des Dreikönigen-Schreins*, Köln 1964, S. 29f.; Price Gowen, Rebecca, *The Shrine of the Virgin in Tournai, I., Its Restoration and State of Conservation*, in: *Aachener Kunstblätter*, Bd. 47, 1976/77, S. 111-176, vor allem S. 142;

⁵¹⁰ Der Psalter (280 x 200 mm) wird in der Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 1186, aufbewahrt. Die Höllenfahrtsminiatur scheint auf dem ersten Blick dem Descensustypus zu folgen. Der verdrehte linke Arm Jesu, mit welchem Adam gepackt wird, deutet jedoch bereits den Aufbruch an. Der sich hier selbst im Rachen befindende Christus ist im Begriff, den sich aus der Tiefe öffnenden, frontalansichtigen Schlund über die Oberlippe hinweg zu verlassen und die Gerechten mitzuziehen. Bemerkenswert ist auch, daß unter den Vorvätern David, Salomon und Moses individuell kenntlich gemacht sind. Leroquais (wie Anm. 507), Bd. 2, *Macons* 1940/41, S. 13ff.; Branner, Robert, *Manuscript Painting during the reign of Saint Louis*, London 1977, S. 30ff.; Le Rider, George (Hrsg.), *Trésors de la Bibliothèque de l' Arsenal*, Paris 1980, S. 135f.;

⁵¹¹ Auf der Miniatur (140 x 105 mm) sind oben die Salbenträgerinnen am Grabe zu sehen. Unten ist die Erlösung der alttestamentlichen Gerechten durch Christus dargestellt. Günther (wie Anm. 201), S. 24;

⁵¹² Dem in der Nationalbibliothek zu St. Petersburg aufbewahrten Missale (233 x 162 mm), Lat.Q.v.I,78, sind achtzehn doppelseitige Miniaturen zum Credotraktat des Jean de Joinville (1224-1319) eingefügt. Auf fol. 60^r ist oben die Grablegung, darunter links: Samson besiegt den Löwen, rechts: die Höllenfahrt Christi dargestellt. Oberhalb der Höllenschnauze hält der Apostel Thomas den Artikel des Glaubensbekenntnisses: »Descendit ad inferna«. Simor (wie Anm. 227), S. 206ff.; Woronowa, Tamara / Sterligov, Andrej, *Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts in der Russischen Nationalbibliothek Sankt Petersburg*, Augsburg 2000, S. 52ff. und Abb. 31;

⁵¹³ Krohm, Hartmut, *Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen*, in: *Aachener Kunstblätter*, Bd. 40, 1971, S. 40-153;

⁵¹⁴ Die Höllenfahrt ist links oben in zwei Feldern auf dem linken Flügel des Diptychons (204 x 173 mm) dargestellt. Barnet, Peter, *Images in ivory*, Princeton 1997, S. 135;

Jahrhunderts hergestellten Version des »Breviari d'Amor« (Abb. 259),⁵¹⁵ die Szene des zwischen 1374 und 1378 angefertigten Narbonner Paraments (Abb. 260)⁵¹⁶ und ein sich im Amsterdamer Rijksmuseum befindliches Retabelfragment aus der Zeit um 1440 (Abb. 261).⁵¹⁷

Diese Auswahl, welche sich problemlos ergänzen läßt, ist hinsichtlich des nach oben aufgerissenen Unterweltsschlunds geeint, aber in dessen Gestaltung dennoch verschieden. Auf den Buchmalereien von Amiens, Paris und Reims (Abb. 251/255/256) ragt nur der Oberkiefer ins Bild. In den anderen Werken ist dieser zusammen mit dem Unterkiefer zu einem mehr oder weniger aufgesperrten, im Parament zu Narbonne (Abb. 260) fast geschlossenen Maul geformt. Zum Betrachter gewendet präsentiert er sich auf der Miniatur des einst der Königin Blanche de Castille zugedachten Psalters (Abb. 254). Der zum Rachen gehörende Tierkopf ist ebenfalls zumeist unterschiedlich ausgeführt. Zudem erinnert der Höllenausgang, dessen geschweifte Form den tierischen Charakter nur andeutet, auf der Miniatur des Ingeborgpsalters (Abb. 252) eher an ein Erdloch.

Teuflische Protagonisten, welche entweder rücklings auf der Höllenschnauze sitzen bzw. in deren Nähe schweben, die flüchtenden Vorfäter traktieren oder über ihre Niederlage nachsinnen, verstärken diesen Kontrast. Während durch ihre Gegenwart die Existenz einer Hölle der Verdammten höchstens angedeutet ist, wird dieser Ort im Tympanon zu Rouen (Abb. 257) durch die Abbildung eines Kessels im feurigen Höllenmaul mit darin kochender Person plakativ vorgestellt.⁵¹⁸ Der von Christus

⁵¹⁵ Die Handschrift befindet sich in der »Real Biblioteca de San Lorenzo« zu Madrid, Escorial ms. S.I. n°3. Zu den verschiedenen illustrierten Versionen dieser von Matfre Ermengaud (um 1250-1322) verfaßten Dichtung siehe ausführlich bei Laske-Fix, Katja, *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor*, München-Zürich 1973, vor allem auf S. 129 die Angaben zur Ausgabe in Madrid und auf S. 101 zur Höllenfahrt. Interessant sind hier auch die –von den Überlegungen des Thomas von Aquin ausgehenden– Darstellungen der Unterweltsorte, wobei Laske-Fix allerdings den »Limbus patrum« mit dem Fegefeuer verwechselt hat.

⁵¹⁶ Die Maße des sich im Louvre zu Paris befindenden Seideparaments betragen 78 x 286 cm. Lemoisne, Paul A., *Die gotische Malerei Frankreichs*, Leipzig 1931, S. 37 und Abb. 14;

⁵¹⁷ Leeuwenberg, Jaap / Halsema-Kubes, Willy, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam 1973, S. 38; Meer, Frédéric van der, *Images du Christ dans la sculpture au nord des alpes et des pyrénées*, Paris 1980, S. 93;

⁵¹⁸ Als ähnliches Beispiel könnte auf den ersten Blick ein sich heute im Musée municipale zu Soissons befindliches, in die Zeit zwischen 1205 und 1215 zu datierendes Skulpturfragment aus der Abteikirche Saint-Yved in Braine herangezogen werden. Dieses setzt sich aus mehreren, mit Zementfugen verbundenen Blöcken zusammen. Links ist der Höllenschlund mit Kessel und darin Kochenden dargestellt, rechts gehen –hinter dem gefesselt am Boden liegenden Satan– die von Adam und Eva angeführten Vorfäter auf Christus zu. Darüber schreiten Verdammte dem Kochtopf entgegen. Zweifelsohne ist rechts unten der »Descensus ad inferos« dargestellt, zu welchem auch gut der Höllenschlund mit Kessel passen würde. Doch ob er wirklich hierzu gehört, ist fraglich, da die dem Topf entgegenschreitenden Sünder, welche mit den bereits Kochenden auf einem Block abgebildet sind, nicht der Höllenfahrts-, sondern der Weltgerichtsikonographie entstammen. Eine genaue Prüfung müßte vor Ort erfolgen, doch auch die Darstellung des Geizigen und die von der

am Handgelenk ergriffene Adam, sowie weitere Fromme des Alten Bundes entsteigen –unter den Augen mehrerer Dämonen- zwar auch dem Unterweltsschlund, nicht jedoch dem Kochtopf. Vorhölle und Ort der verlorenen Sünder sind somit voneinander unterschieden. Ebenso verhält es sich auf dem Diptychon des »Saint Louis Art Museums« (Abb. 258). Der Teufel hält im Höllenrachen die Verdammten fest.

Die Eigentümlichkeiten beschränken sich jedoch nicht nur auf die Unterwelt. In den englischen Versionen ist Christus, wie auch auf dem Retabelfragment des Amsterdamer Rijksmuseums (Abb. 261), zwar von Engeln bei seiner Erlösungstätigkeit begleitet worden, nicht aber von Johannes dem Täufer. Die Verbildlichung des Vorläufers neben dem Herrn und außerhalb der Hölle auf der Pariser Psalterminiatur und der Narbonner Stickerei (Abb. 255/260) ist für die abendländische Kunst des Mittelalters ungewöhnlich und, solange Adam noch nicht befreit worden ist, chronologisch unlogisch. Eine mögliche Erklärung liefert die Illustration des Ingeborgpsalters (Abb. 252), welche aufgrund des Ascensustypus, der Bekleidung aller Vorväter und –frauen, der überkreuz liegenden Türflügel und der drei Könige an byzantinische Arbeiten denken läßt. Als direkte Vorlage hat möglicherweise eine Miniatur des ostkirchlichen Anabasistypus oder deren italienische Verfremdung gedient.⁵¹⁹ Wie die Darstellung dreier Könige belegt, ist das ostkirchliche Vorbild⁵²⁰, auf welchem wahrscheinlich David, Salomon und Johannes der Täufer auf der Adam gegenüberliegenden Bildseite zu sehen gewesen sind, als unlogisch angesehen worden. Um jedoch dem Motiv einen abendländisch verständlichen Sinn zu geben, sind aus dieser Dreiergruppe drei Könige geworden. Ihre Zahl und ihr Auftreten erinnert an die hl.

Kröte angefallene Luxuria im Kessel sind untypisch für das Sujet des Höllenabstiegs Christi. Die verschiedenen Deutungen sind in den Texten von Sauerländer, Willibald, Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970, S. 112 und Hamann-MacLean, Richard, Ein Fragment vom Mainzer Westlettner aus der Sammlung Weihrauch, in: Claussen, Peter C. (Hrsg.), Stilwandel und Persönlichkeit, o.O., O.J., S. 485, Anm. 19 nachzulesen.

In diesem Zusammenhang ist auch darauf zu verweisen, daß der in den zwischen 1245 und 1255 skulptierten Archivolten des nördlichen Westportals der Reimser Kathedrale dargestellte Höllenrachen mit darin kauernden Verdammten schwer zu deuten ist. Da dieser sich nicht zum rechts davon zu sehenden Höllenfahrtschristus öffnet, Details, wie die Kröte, auch der Ikonographie des Jüngsten Gerichts entlehnt sind, scheint dieses Maul nicht zum »Descensus ad inferos« zu gehören. Andererseits wäre es ikonographisch angebracht, auch wenn zur Linken der Auferstandene abgebildet ist. Inwieweit sich der Höllenschlund in situ befindet, müßte eine Untersuchung vor Ort ergeben. Sauerländer (wie oben), S. 158; Hamann-MacLean, Richard / Schüssler, Ise, Die Kathedrale von Reims, Teil II, Die Skulpturen, Bd. 6, Die Westportale – Abbildungen, Stuttgart 1996, Abb. 1405ff.;

⁵¹⁹ Zum byzantinischen, über Italien vermittelten Einfluß auf die Gestaltung dieses Psalters siehe Deuchler (wie Anm. 508), S. 141ff.;

⁵²⁰ Zur Komposition des ostkirchlichen Anastasismotivs siehe die Kapitel III.2 und unter V.1.

drei Könige, so daß in diesem Fall das Höllenfahrtsujet eine Zusammenschau der Heilsgeschichte von der Inkarnation bis zur Erlösung der alttestamentlichen Frommen bietet. Da überdies –nach Auffassung einiger Theologen, wie Beda Venerabilis (672/73-735) und Sicard von Cremona (1155-1215)- die Christus huldigenden Könige als Vertreter der ganzen Menschheit aufgefaßt worden sind und in ihnen die durch Noahs Söhne dreigeteilte Welt wieder im Glauben vereint worden ist,⁵²¹ wird die -dem Motiv der Unterweltstätigkeit Jesu immanente-universale heilsgeschichtliche Dimension deutlich.

Auf ein Nichtverstehen eines byzantinischen oder italienischen Hadesfahrtsbildes geht vermutlich auch die Geleit- bzw. Fürbittfunktion⁵²² des Johannes in den obigen Werken zurück. Ein dem jeweiligen Künstler direkt vorliegendes orthodoxes Vorbild kann jedoch aufgrund der ansonsten eindeutig westlich geprägten Kompositionen ausgeschlossen werden. Die Darstellung des Täufers neben Christus wird schon länger Eingang in die französische Höllenfahrtsikonographie gefunden haben. Wie bei den drei Königen läßt sich auch in seiner Plazierung ein Sinn erkennen: Johannes verweist auf die in der Osternacht stattfindende Tauf liturgie und generell auch auf die typologische Verbindung zwischen Taufe und Höllenfahrt Jesu.⁵²³ Zudem stellt sein in den Evangelien geschilderter Aufruf zur Umkehr den Bezug zum Bußsakrament her, welches für die Erlösungswilligen des Neuen Bundes eine Heilsvoraussetzung ist.

Während der rücklings nach oben aufgerissene Rachen in Frankreich vom 12. bis zum 15. Jahrhundert oftmals das Gefängnis der alttestamentlichen Gerechten verkörpert hat, ist diese Form auf spanischen Bildern der Höllenfahrt Christi nur gelegentlich, wie beispielsweise auf einem Retabelrelief des Bernat Saulet aus den Jahren 1341 bis 1342 (Abb. 262),⁵²⁴ und auf deutschen Pendants erst seit dem 14. Jahrhundert öfters verbildlicht worden. Ausnahmen, nicht nur in zeitlicher, sondern auch ikonographischer Hinsicht, sind das zwischen 1152 und 1154 in Magdeburg gegossene Descensusrelief der Nowgoroder Bronzetür (Abb. 263)⁵²⁵ und die

⁵²¹ Vgl. u.a. auch das Höllenfahrtsbild der Bronzetür von Pisa (Abb. 79). Erffa, S. 509;

⁵²² Auf dem Parament zu Narbonne (Abb. 260) begleitet er nicht nur den Herrn, sondern er scheint, wie seine Handhaltung nahelegt, für das Heil der Vorväter zu beten.

⁵²³ Vgl. hierzu Kapitel III.6.

⁵²⁴ Das aus polychromen Alabaster hergestellte Altarretabel (190 x 336 cm) mit Passionsszenen stammt aus der Kirche »de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses« und befindet sich heute im Museum zu Vic in Spanien. Dalmases, Núria de / Pitarch, Antoni José, *Historia de l'art Catala*, Bd. 3, *L'art Gòtic*, Barcelona 1984, S. 120;

⁵²⁵ Die Tür ist ursprünglich für den an der Weichsel gelegenen, polnischen Bischofssitz Plock angefertigt worden. Aufgrund paläographischer Untersuchungen der russischen Inschriften ist

entsprechende Emailplatte vom Hildesheimer Vortragskreuz aus dem letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts (Abb. 264)⁵²⁶.

Auf dem fragmentarisch überlieferten Bildfeld zu Nowgorod sticht der von links oben herabkommende, seine Füße auf eine Unterlage⁵²⁷ gestellte Erlöser mit seiner Rechten den Kreuzstab in das sich –rechts unten- aus der Tiefe öffnende Tiermaul, in dessen Inneren drei Gestalten zu sehen sind. Ungewöhnlich ist, daß Jesus nicht den obligaten »Griff ans Handgelenk« ausübt, sondern in seiner Linken eine ausgerollte Schriftrolle hält. Bei diesem Rotulus dürfte es sich um den Schuldschein handeln, von welchem es nach Kol 2,14ff. heißt: »Er hat den Schuldschein, der gegen uns sprach, durchgestrichen und seine Forderungen, die uns anklagten, aufgehoben. Er hat ihn dadurch getilgt, daß er ihn an das Kreuz geheftet hat. Die Fürsten und Gewalten hat er entwaffnet und öffentlich zur Schau gestellt; durch Christus hat er über sie triumphiert.« Möglicherweise wird hierdurch aber auch auf die Heilsverkündung des Herrn in der Unterwelt angespielt.⁵²⁸

Von Kreativität des Kunstschaffenden zeugt auch die bildnerische Gestaltung der Hildesheimer Emailplatte. Der Gottessohn –rechts im Bild- steigt mit seinem rechten Bein in den feurigen Rachen des rücklings aus dem Abgrund aufragenden, den Betrachter mit beiden Augen frontal anblickenden Höllenungetiers. Sein Fuß zertritt dabei Satan in Löwengestalt. Mit seiner Rechten hat Jesus das rechte Handgelenk des dem Höllenschlund entfliehenden Stammvaters gepackt, mit der Linken, welche –wie die Fingerstellung suggeriert- gerade den Segen erteilt hat, will er den ins Maul gestoßenen Kreuzstab mit Siegesbanner umgreifen. Dem

davon auszugehen, daß die Tür zwischen 1435 bis 1460 nach Novgorod gelangt ist. Die Inschrift der Höllenfahrtsszene, welche mit der Darstellung des Magdeburger Bischofs Wichmann ein Türfeld (ca. 40 x 40 cm) ausfüllt, lautet mit Abkürzungen: »Descendit ad inferos«. Auftraggeber dürfte Bischof Alexander von Plock (Amtszeit: 1129-1156) gewesen sein, dessen Herkunft aus dem Maasland und seine Verbundenheit zur französischen Kunst sich möglicherweise in der ikonographischen Ausbildung der Darstellungen, u.a. auch in der Verwendung des Höllenrachens, niedergeschlagen hat. Goldschmidt, Adolph, Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen, Marburg 1932, S. 16; Knapinski, Ryszard, Credo Apostolorum w romanskich Drzwiach Plockich, Plock 1992, S. 224ff.; Mende (wie Anm. 13), S. 74ff. und S. 154ff.;

⁵²⁶ Das Kreuz aus der Basilika St. Godehard zu Hildesheim mißt 56,4 x 37,5 cm (mit Dorn). Die Höllenfahrt ist auf dem Bildfeld unten dargestellt. Auf den Endungen des Querbalkens sind links die Emmausszene, rechts der ungläubige Thomas zu sehen. Auf dem oberen Emailplättchen ist Ecclesia thronend abgebildet. Nordfranzösische und englische Einflüsse sind feststellbar. Brandt, Michael (Hrsg.), Der Schatz von St. Godehard, Hildesheim 1988, S. 98ff.; Luckhardt, Jochen / Niehoff, Franz (Hrsg.), Heinrich der Löwe und seine Zeit, Bd. 1, München 1995, S. 516f.;

⁵²⁷ Bei dieser Unterlage könnte es sich um einen -nicht mehr vollständig erhaltenen- Türflügel der Unterwelt oder aber –als Zeichen der Erhöhung- um einen Schemel oder ein Kissen handeln. Schiller, S. 60;

⁵²⁸ Zur Verbindung des Schuldscheins mit dem Unterweltsgang Jesu siehe Anm. 282 sowie Kapitel III.2., Anm. 24; Zur Predigtstätigkeit Christi in der Unterwelt vgl. Kapitel II.1. Möglich sind auch

nackten Adam ist seine ebenfalls unbekleidete Frau zugesellt. Ein löwenartiger Dämon ist über ihnen zu sehen.

Wesentlich einfacher sind jüngere Werke gehalten. Ein zum Teil rekonstruiertes Kreuzgangfenster zu Wienhausen aus der Zeit um 1330 (Abb. 265),⁵²⁹ die um 1360/70 entstandene Szene des Höllenabstiegs vom Klarenaltar des Kölner Doms (Abb. 266)⁵³⁰ und ihr Gegenstück vom zwischen 1440 und 1450 angefertigten Lambertiretabel des Hans Snitker d.Ä. in St. Nicolai zu Lüneburg (Abb. 267)⁵³¹ lassen sich exemplarisch anführen. Der vor dem aufgesperrten, sich rechts aus der Tiefe erhebenden Feuerrachen stehende Christus hält in der einen Hand das »Vexillum crucis«, mit der anderen befreit er Adam. Dem Protoplasten sind seine Frau und –auf dem Lüneburger Altar- weitere alttestamentliche Gerechte zugesellt. Alle sind unbekleidet, nur Eva trägt eine zeitgenössische Kopfbedeckung. Im Hintergrund sich aufhaltende oder auf der Höllenschnauze reitende Dämonen beobachten das Erlösungsgeschehen.

Weitaus größere Popularität hat in deutschen Höllenfahrtsbildern der von der Seite sich öffnende, im Profil dargestellte Rachen erlangt. Der Erlöser ist auf diesen zahlreichen Darstellungen, welche von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis ins Spätmittelalter datieren, nur im Abstiegstypus zu sehen.

Die Miniatur zu Psalm 101(102) auf fol. 81^v des Codex Blankenburg 147 in der Herzog August-Bibliothek zu Wolfenbüttel (Abb. 268), welche in den Jahren zwischen 1250 und 1260 entstanden ist,⁵³² visualisiert –links im Bild- den aufrecht stehenden, mit Ober- und Untergewand bekleideten Gottessohn vor goldenem Hintergrund. Seine Linke hält den Kreuzstab mit Siegesbanner, seine Rechte hat

noch andere Deutungen, zumal wenn die Rolle beschriftet gewesen ist. Denkbar ist beispielsweise eine Psalmstelle, welche sich auf die Höllenfahrt Christi auslegen läßt.

⁵²⁹ Das Spitzbogenfeld mißt 58 x 53 cm. Im späten 19. Jahrhundert ist nur noch das obere Drittel erhalten gewesen. Die Rekonstruktion ist vom Hannoveraner Maler A. Olbers durchgeführt worden. Fehlerhaft ist sicherlich die geschwungene Form des Mauls und die Art der Dämonenwiedergabe. Möglicherweise haben sich zu den Protoplasten weitere Vorväter gesellt. Eva dürfte eine zeitgenössische Kopfbedeckung getragen und Christus seinen nackten Oberkörper gezeigt haben. Trotz dieser Mängel wird das Glasfenster hier aufgenommen, da die Komposition an sich stimmig ist. Korn, Ulf-Dietrich, Kloster Wienhausen, Die Glasmalereien, Wienhausen 1975, S. 40; Becksmann, Rüdiger / Korn, Ulf-Dietrich, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Lüneburg und den Heideklöstern, in: Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. VII,2, Berlin 1992, S. 229.

⁵³⁰ Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 2, Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1936, S. 95ff.; Legner, Anton (Hrsg.), Die Parler und der Schöne Stil, Bd. 1, Köln 1978, S. 206f.; Meschede, Petra, Bilderzählungen in der kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Paderborn 1994, S. 21ff.;

⁵³¹ Osterhausen, Fritz von, St. Nicolai in Lüneburg, Berlin 1996, S. 10f.;

⁵³² Die Größe des Psalters beträgt 24,5 x 18 cm. Haseloff, Artur, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts, Straßburg 1897, S. 23 und S. 157; Gasz, Peter / Härtel, Helmar, u.a., Wolfenbüttler Cimelien, Weinheim 1989, S. 181;

das linke Handgelenk Adams umgriffen. Hand- und Fußrücken Jesu sind an den Nagelwunden blutig. Der mit einem Überwurf gewandete, greise Stammvater, sowie seine Gemahlin, welche dem Herrn ihre Hände bittend entgegenstreckt, befinden sich im weit aufgerissenen, profilansichtigen Maul eines von Feuer umgebenen Höllenungeheuers, welches auf zwei an den Kopf gewachsenen Tatzen von der rechten Bildseite herangekommen ist.

Zwei Fußstummel weist auch der Schlund der Psalm 80 beigegebenen Höllenfahrtdarstellung auf fol. 156^r des Psalters S.n.2595 aus der Nationalbibliothek zu Wien (Abb. 269) auf, welcher in Magdeburg zwischen 1280 und 1290 angefertigt worden ist.⁵³³ Die Komposition ähnelt, abgesehen von wenigen Unterschieden,⁵³⁴ auch ansonsten obiger Miniatur des Codex Blankenburg, ist jedoch hinsichtlich der Unterweltstopographie entscheidend erweitert. Durch einen, rechts oben ins Bild gesetzten Kessel, in welchem zwei Gestalten mit blutverschmierten Gesichtern brodeln, ist der Ort der Verdammten thematisiert.⁵³⁵

Die auf zwei Pfoten sich fortbewegende Höllenschnauze ist anderen Descensusbildern, welche die Befreiung der alttestamentlichen Frommen aus dem seitlich aufgerissenen Rachen wiedergeben, fremd. Eine subterrestrische Differenzierung ist manchmal angedeutet.

Aus der Vielzahl der Bildbelege seien ausgewählt: Das in die Mitte des 13. Jahrhunderts einzuordnende Relief aus der Hüruper Passion (Abb. 270),⁵³⁶ die Darstellung der Protoplastenerlösung in einer oberösterreichischen »Biblia

⁵³³ Die Miniatur mißt 149 x 103 mm. Kroos, Renate, Drei niedersächsische Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien, Göttingen 1964, S. 129ff. und S. 157f.; Fingernagel, Andreas / Roland, Martin, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mitteleuropäische Schulen I. (ca. 1250-1350), Bd. 1, Wien 1997, S. 106ff.;

⁵³⁴ Unterschiede sind in qualitativer, als auch in formaler Hinsicht feststellbar. Künstlerische Mängel treten –im Gegensatz zum Codex Blankenburg- vor allem bei der Gestaltung der Flammen sowie der wenig Ausstrahlung vermittelnden Figuren Jesu und der Protoplasten zutage. Formal ist zu bemerken, daß Christus kein Untergewand trägt, seine Füße auf einer Erdscholle oder einem Türflügel ruhen und die Stammeltern nackt sind.

⁵³⁵ Dieser Kessel soll nicht –wie Kroos (wie Anm. 533), S. 158 vermutet- Qualen im »Limbus patrum« vorstellen, sondern ist -in Anlehnung an andere Darstellungen des Sujets- als Ort der Verdammnis zu interpretieren.

⁵³⁶ Die geschnitzte Passionsfolge (107 x 624 cm) an der Nordwand der Kirche zu Hürup in Schleswig-Holstein zeigt v.l.n.r.: Gefangennahme, Geißelung, Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung Jesu, sowie die drei Frauen am Grabe und die Höllenfahrt Christi. Inwieweit diese Anordnung dem Originalzustand entspricht, ist fraglich. Barfod, Jörn, Die Holzskulptur des 13. Jahrhunderts im Herzogtum Schleswig, Schleswig 1968, S. 59ff. und S. 154f.;

pauperum« aus der Zeit um 1330 (Abb. 271),⁵³⁷ ein ungefähr gleichaltriges Höllenfahrtsfresko im Nonnenchor zu Wienhausen (Abb. 272),⁵³⁸ eine dort gefundene Miniatur derselben Zeit (Abb. 273),⁵³⁹ ein nach 1370 entstandenes Glasgemälde im Erfurter Dom (Abb. 274),⁵⁴⁰ ein jüngst freigelegtes, um 1370 bis 1380 zu datierendes Wandbild in der Dorfkirche von Glewitz (Abb. 275),⁵⁴¹ ein im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts hergestelltes Fresko in der Jakobskirche zu Urschalling (Abb. 276),⁵⁴² das um 1390 geschnitzte Höllenfahrtsbild einer Ewig-Licht-Ampel im Kapitelsaal zu Wienhausen (Abb. 277),⁵⁴³ die zu Ende des gleichen Saeculums von Meister Bertram gemalte Höllenfahrtsszene im Passionsaltar zu Hannover (Abb. 278),⁵⁴⁴ das um 1430 bis 1435 bildlich fixierte Pendant vom Meister der Passionsfolgen (Abb. 279),⁵⁴⁵ ein aus Holz zwischen 1410 und 1430 gefertigtes Freirelief in der Marienkirche zu Danzig (Abb. 280),⁵⁴⁶ ein vergleichbares, aus Sandstein um 1440 gearbeitetes Stück in Krapendorf (Abb. 281),⁵⁴⁷ die Descensusszene vom in der Mitte des 15. Jahrhunderts gestifteten Hl.

⁵³⁷ Diese Armenbibel (230 x 175 mm) befindet sich im Museum der Bildenden Künste zu Budapest. Die Descensusszene ist auf fol. 14^r zu sehen. Schmidt, Gerhard, Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts, Graz-Köln 1959, S. 13f. und Abb. 13b;

⁵³⁸ Der Text des von Adam gehaltenen Spruchbandes lautet: »Tu fact(us) es spes desper(atis).« Michler, Wiebke, Die Wand- und Gewölbmalereien des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters, Diss., Wienhausen 1967, S. 176f.; Bühring, Joachim / Maier, Konrad, Die Kunstdenkmäler des Landkreises Celle, Teil II., Wienhausen, Kloster und Gemeinde, Osnabrück 1980, S. 95; Koch, Eva M., Adam erschaffen und erlöst. Die Genesis Fresken im Nonnenchor und andere Kunstwerke im Kloster Wienhausen, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim, Bd. 56, 1988, S. 18ff. und S. 33;

⁵³⁹ Die Pergamentminiatur mißt 16 x 17 cm. Der Text des Spruchbandes ist nicht zu entziffern. Appuhn, Horst, Kloster Wienhausen, Der Fund vom Nonnenchor, Wienhausen 1971, S. 28; Koch (wie Anm. 538), S. 19ff. und S. 34;

⁵⁴⁰ Die Darstellung setzt sich aus zwei übereinander gelegenen Feldern von 75 x 49 cm und 74,5 x 49 cm zusammen. Drachenberg, Erhard, Mittelalterliche Glasmalerei in Erfurt, Dresden 1990, S. 162 und S. 259; Ein ikonographisch vergleichbares und nur im Detail anders ausgeführtes Glasgemälde ist in Mühlhausen zu betrachten. Richter, Christa, Die mittelalterliche Glasmalerei in Mühlhausen / Thüringen, Berlin 1993, S. 93 und Abb. 112;

⁵⁴¹ Rossner, Christiane, Das Wunder der sprechenden Wände, in: Monumente, Magazin für Denkmalkultur in Deutschland, Jg. 8, Heft 5/6, 1998, S. 39-42;

⁵⁴² Die Wandmalereien datieren in die Zeit von 1378 bis 1395. Ciolina, Evamaria, Der Freskenzyklus von Urschalling, Geschichte und Ikonographie, München 1980, S. 100f.;

⁵⁴³ Koch (wie Anm. 538), S. 19 und S. 34;

⁵⁴⁴ Der Flügelaltar im Niedersächsischen Landesmuseum zu Hannover, PAM 922 a-c, präsentiert im geöffneten Zustand die Passion Jesu. Der Höllenabstieg (51,5 x 51 cm) ist auf der rechten Hälfte der Mitteltafel (124 x 229 cm) abgebildet. Wolfson, Michael (Bearb.), Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, Hannover 1992, S. 40ff.;

⁵⁴⁵ Die Descensusszene ist in die Bildfolge eines triptychonartigen Leinwandbildes (119 x 397 cm), welches sich in drei Registern mit je fünf Bildern um das vertikale Mittelbild –die Kreuzigung Jesu– gruppiert, integriert. Das Gemälde befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, Inv. Nr. WRM 90. Meschede (wie Anm. 530), S. 44ff.;

⁵⁴⁶ Das Relief mißt 42 x 47 cm. Drost, Willi, Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze, Stuttgart 1963, S. 113 und Abb. 82;

⁵⁴⁷ Die Größe des Reliefs beträgt ca. 45 x 40 cm. Schewe, Josef, Gotische Altäre in Holz und Stein aus dem alten Bistum Osnabrück, Osnabrück 1970, S. 27 und Abb. 8;

Grab-Schrein zu Wienhausen (Abb. 282),⁵⁴⁸ der ungefähr zeitgleiche Holzschnitt zum fünften Artikel eines in der Bayerischen Nationalbibliothek aufbewahrten Apostolischen Glaubensbekenntnisses (Abb. 283),⁵⁴⁹ die gegen 1430 geschnitzte Höllenfahrtsepisode vom Hochaltar der St. Johanniskirche zu Lüneburg (Abb. 284),⁵⁵⁰ ihr Gegenstück vom 1501 datierten Sandsteinretabel zu Borgholzhausen (Abb. 285),⁵⁵¹ sowie vom zwischen 1520 und 1525 hergestellten Schnitzaltar in Hagen (Abb. 286)⁵⁵² und vom der Mitte des 16. Jahrhunderts zuzuordnenden Retabel in Quernheim (Abb. 287).⁵⁵³

Die Komposition dieser Arbeiten ist konventionell und unspektakulär ausgeführt. Der zumeist von der linken Bildseite auf den Höllenschlund zuschreitende, nur auf den meisten der Wienhausener Werke und der Credo-Illustration (Abb. 283) von Engeln begleitete Erlöser hält in der einen Hand den Kreuzstab mit Siegesbanner und ergreift mit der anderen das Handgelenk Adams.⁵⁵⁴ Auf der im Nonnenchor zu Wienhausen gefundenen Miniatur (Abb. 273) trägt Christus eine Krone. Hand- und Fußrücken des Herrn, sowie sein oftmals unbedeckter Oberkörper weisen die Wundmale auf. Auch wenn Jesus manchmal das »Vexillum crucis« auf die Kinnlade des Ungeheuers gesetzt hat, so nutzt er es nur äußerst selten als

⁵⁴⁸ Das gemalte Höllenfahrtsfeld (26 x 26 cm) ist in der oberen rechten Ecke der abgeklappten Giebelwand vom Hl. Grab (247 x 58 x 30 cm) zu sehen. Ein Engel hält ein Spruchband mit dem orthographisch fehlerhaften Text: »Attollite portas principis vrans« (Ps 24,7). Von den Händen Adams, welche in die Handflächen Jesu gelegt sind, windet sich gegenläufig ein anderes Spruchband: »Hec est manus que plasmauit me«. Hartwieg, Babette, Drei gefaßte Holzskulpturen vom Ende des 13. Jahrhunderts im Kloster Wienhausen, Sonderdruck aus der Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Bd. 2, Heft 2, 1988, S. 197; Bühring / Maier (wie Anm. 538), S. 115ff.; Koch (wie Anm. 538), S. 19ff. und S. 35;

⁵⁴⁹ Der Holzschnitt (210 x 142 mm) des zwischen 1450 und 1470 einzuordnenden Credos aus der Bayerischen Staatsbibliothek, xyl. 40, zeigt oben die Auferstehung, unten die Höllenfahrt Jesu. Christus wird bei seinem Unterweltsabstieg von einem, mit einem Schwert bewaffneten Engel begleitet. Unten links ist der Prophet Hoseas, rechts der Apostel Thomas abgebildet. Zwischen ihnen ist auf Deutsch der Text aus Hoseas 13,14 und des fünften Credo-Artikels festgehalten. Symbolum Apostolicum oder das apostolische Glaubensbekenntnis, 12 Holzschnitte mit dem Reiber gedruckt, in Faksimile-Reproduktion, Stuttgart 1886.; Simor (wie Anm. 227), S. 219 und S. 574, Anm. 86;

⁵⁵⁰ Die Szenen aus der Passions- und Ostergeschichte sind vermutlich vom Lüneburger Künstler Claves Klovesten um 1430 angefertigt worden. Voigt, Martin, Die St. Johanniskirche in Lüneburg, Berlin 1993, S. 17ff.;

⁵⁵¹ Der Sandsteinaltar (243 x 258 cm) zeigt in der Mitte eine Kalvarienbergdarstellung und in den Seitenfeldern Szenen vom Abendmahl bis Pfingsten reichend. Die Höllenfahrt ist in diesem Fall der Auferstehung Jesu nachfolgend angeordnet. Schewe (wie Anm. 547), S. 48ff.;

⁵⁵² Das Höllenfahrtsfeld in Hagen, welches dem Auferstehungsbild folgt, mißt ca. 47 x 37 cm. Schewe (wie Anm. 547), S. 66ff.;

⁵⁵³ Der Quernheimer Altar ist aus den Resten eines größeren Altars und anderen Teilen zusammengesetzt. Höllenabstieg und Auferstehung Christi sind in ein Bildfeld gruppiert. Schewe (wie Anm. 547), S. 50;

⁵⁵⁴ Eine Ausnahme ist diesbezüglich das Holzrelief in Danzig (Abb. 280), auf welchem Christus weder das »Vexillum crucis« hält, noch den »Griff ans Handgelenk« ausübt. Er streckt lediglich seine Rechte Adam entgegen. Auf der Wienhausener Miniatur (Abb. 273) hält er die Linke vor der Brust.

speerartige Waffe, wie beim Niederstechen Satans auf dem Gemälde des Passionsfolgenmeisters (Abb. 279).⁵⁵⁵ Das Niedertreten Satans im Bildfeld zu Hürup (Abb. 270) ist ebenfalls eine Ausnahme.

Im Rachen der Hölle harren neben Adam und Eva in der Regel weitere Gestalten des Alten Bundes, welche -abgesehen vom Höllenfahrtsbild des Meister Bertram, dem Fresko, der Miniatur und dem Hl. Grab-Bildfeld zu Wienhausen (Abb. 272/273/278/282)- nackt sind. Eine Identifizierung der Vorväter- und -frauen ist nicht möglich. Lediglich auf dem Fresko in Urschalling (Abb. 276) ist in der Gestalt mit Heiligenschein Johannes der Täufer zu erkennen,⁵⁵⁶ und auf der Tafel des Meister Bertrams (Abb. 278) steht neben Eva ein König, vermutlich David. Einmalig ist die Darstellung auf der von Christus abgewandten Seite im Bild zu Hürup (Abb. 270): Als Folgesequenz zu ihrer Erlösung aus dem Höllenmaul treten die Stammeltern durch ein Tor gemeinsam ins Paradies ein.⁵⁵⁷

Die durch das jeweils unterschiedlich ausgebildete Maul vorgestellte Unterwelt ist meist durch Flammen als Hölle charakterisiert. Auf dem Höllenkopf reitende oder aus dem Hintergrund hervorschauende Dämonen deuten gelegentlich auf weitere, diesen dunklen Wesen vorbehaltenen, unterirdischen Räumlichkeiten hin. Auf dem Wandbild zu Glewitz (Abb. 275) ist diese Örtlichkeit –ausnahmsweise- sogar im Bauch des Höllenungetiers zu erkennen. Meister Bertram (Abb. 278) stellt –ikonographisch bemerkenswert- den angeketteten Fürsten der Unterwelt gekrönt dar.⁵⁵⁸

Trotz der oftmaligen Verwendung des aufgerissenen, von der Seite profilansichtig ins Bild ragenden Rachens in deutschen Höllenfahrtsbildern ist auch diese Form vermutlich in England erfunden worden. Erhalten ist beispielsweise eine Miniatur eines nordenglischen Psalters aus der Mitte oder dem dritten Viertel des 12.

⁵⁵⁵ Ein ähnliches Beispiel siehe auch auf dem Hungertuch aus Lüne. Abbildung und Näheres bei Kroos, Renate, *Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters*, Berlin 1970, S. 62f. und Abb. 156;

⁵⁵⁶ Die Tatsache, daß nur der Vorläufer einen Nimbus in der Unterwelt trägt, ist nicht ungewöhnlich, wie auch italienische Höllenfahrtsbilder bezeugen. Siehe beispielsweise Abb. 131 und 133;

⁵⁵⁷ Angemerkt werden muß jedoch, daß das Tor mit den Protoplasten nicht unbedingt dem Originalzustand entsprechen muß. Da jede Szene aus mehreren Relieftteilen, welche zu den Dreipaßarkaden keine feste Verbindung haben, zusammengestellt ist, besteht auch die Möglichkeit, daß dieser Ausschnitt aus einer anderen, heute nicht mehr erhaltenen Darstellung, wie der Vertreibung aus dem Paradies, entnommen worden ist. Vorstellbar ist, daß die erhaltenen Felder ursprünglich einem größeren Bildzyklus entstammen. Zum Befund der Relieffolge siehe Barfod (wie Anm. 536), S. 154f.;

⁵⁵⁸ Die Darstellung eines gekrönten Höllenfürsten ist zwar selten, jedoch nicht einmalig, wie das ältere Wandbild in St. Maria Lyskirchen (Abb. 351) belegt.

Jahrhunderts (Abb. 288),⁵⁵⁹ auf welchem bereits diese Art des Höllenschlunds zu sehen ist. Die Popularität des sich aus der Tiefe rücklings öffnenden Mauls erreicht diese Rachenversion im Inselreich allerdings nicht. Belege aus späterer Zeit, wie die Ascensusszene eines um 1300 bestickten Chormantels (Abb. 289)⁵⁶⁰ oder eine Stundenbuchillustration aus dem frühen 14. Jahrhundert (Abb. 290)⁵⁶¹, lassen sich jedoch anführen.

Französischen, niederländischen und spanischen Darstellungen des »Descensus ad inferos« ist –sowohl im Abstiegs-, wie im Aufstiegstypus- der seitlich aufgesperrte Rachen ebenfalls bekannt. Abgesehen von Ausnahmen, wie einem –aufgrund der Integration eines Höllenkessels- ikonographisch sehr interessanten, ins letzte Viertel des 13. Jahrhunderts einzuordnenden Lettnerfragments aus Bourges (Abb. 291),⁵⁶² stammen die erhaltenen Bildzeugnisse, deren Anzahl jedoch nicht mit deutschen Gegenstücken konkurrieren kann, aus dem 14. und 15. Jahrhundert.⁵⁶³ Beispielhaft zu nennen wären die Miniatur des kurz vor 1300 illuminierten »Livre d’image de Madame Marie« (Abb. 292),⁵⁶⁴ ein durch eine Pause überliefertes Descensusfresko aus der St. Martinskirche zu Jenzat aus der Zeit um 1400 (Abb. 293),⁵⁶⁵ die Ascensusszene eines Passionszyklus im zwischen 1300 bis 1310 illustrierten, flämischen »Livre du trésor« aus der Pariser Nationalbibliothek (Abb.

⁵⁵⁹ Der Psalter (260 x 171 mm) wird in der Bodleian Library zu Oxford, MS Douce 293, aufbewahrt. Die Höllenfahrt Jesu ist auf fol. 14^r abgebildet. Die Miniatur ist nicht nur aufgrund der Form des Höllenmauls beachtenswert, sondern auch wegen dem aus dem Himmelssegment Christus entgegenfliegendem Engel, dem großen Kreuz und der Vielzahl der nackten Gestalten des Alten Bundes, welche sich nicht nur im Höllenschlund, sondern auch in einer dahinterliegenden Ebene befinden. Inwieweit den im Rachen Festgehaltenen, welche um Erlösung bitten, das Heil zuteil wird, ist unklar, da Christus zunächst Adam erlöst, welcher aus dem nicht näher charakterisierten Hintergrund kommt. Kauffmann (wie Anm. 492), S. 117 und Abb. 269;

⁵⁶⁰ Der Chormantel (137 x 290 cm) mit Passionsszenen stammt aus der Kathedrale zu St. Bertrand de Comminges. Brieger, Peter / Verdier, Philippe, *Art and the Courts, France and England from 1259 to 1328*, Ottawa 1972, S. 142;

⁵⁶¹ Der aus Stundenbuch und Psalter zusammengesetzte Band (270 x 178 mm) befindet sich in der Huntington Library, MS EL 9.H.17, in San Marino / Kalifornien. Die Höllenfahrt im Ascensustypus ist auf fol. 14^v zu betrachten. Sandler (wie Anm. 499), Bd. 1, S. 61 und Abb. 130;

⁵⁶² Der Lettner befand sich ursprünglich in der Kathedrale Saint-Etienne zu Bourges. Einige Fragmente, wie die Höllenfahrtsdarstellung, sind im Louvre ausgestellt. Die Vorväter kommen aus der Vorhölle, welche durch den Rachen verbildlicht wird. Der dahinter liegende Kessel symbolisiert die Hölle der Verdammten. Aubert, Marcel, *Description raisonnée des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps Modernes*, Bd. I., Paris 1950, S. 115ff.; Sauerländer (wie Anm. 518), S. 185; Joubert, Fabienne, *Le jubé de Bourges*, Paris 1994, S. 63ff.;

⁵⁶³ Der Kuriosität wegen sei der im Hintergrund zu sehende Wandspiegel auf dem 1434 von Jan van Eyck angefertigten Gemälde mit der Darstellung des Ehegelöbnisses zwischen Giovanni Arnolfini und Giovanna Cenami erwähnt. In den Spiegelrahmen sind Passionsszenen integriert, welche auch den Höllenabstieg Jesu zu einem seitlich aufgesperrten Rachen zeigen. Campbell, Lorne, *The 15th century Netherlandish Schools, Catalogue of the National Gallery*, London 1998, S. 174ff.;

⁵⁶⁴ Die Miniatur befindet sich auf fol. 44^f. Stones, Alison, *Le Livre d’images de Madame Marie, Reproduction intégrale du manuscrit nouvelles acquisitions françaises 16251 de la Bibliothèque nationale de France*, Paris 1997, S. 62f.;

⁵⁶⁵ Troescher (wie Anm. 205), S. 215f.;

294),⁵⁶⁶ die Höllenabstiegsminiatur der in Zwolle angefertigten Handschrift M. 649 der Pierpont Morgan Library zu New York aus den Jahren 1430 bis 1470 (Abb. 295),⁵⁶⁷ die Darstellung des Aufbruchs Jesu aus der Unterwelt auf einem gegen 1351 gemalten Retabel der Kathedrale von Tortosa (Abb. 296),⁵⁶⁸ die um 1360 emaillierte, vierpaßförmige Vorväterbefreiung auf einem Emailkreuz aus dem »Museu de la Seu« zu Girona (Abb. 297),⁵⁶⁹ das 1361 angefertigte Höllenfahrtsfeld eines Altars im Konvent »del Santo Sepulcro« in Zaragoza (Abb. 298)⁵⁷⁰, das zwischen 1395/96 und 1407 gemalte Fresko des Credozyklus in der Kapelle »San Blas« des Doms von Toledo (Abb. 299)⁵⁷¹ und das Relief der zum Kreuzgang führenden Tür in der Kathedrale zu Burgos aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 300).⁵⁷²

Die Gestaltungsvielfalt hinsichtlich des Höllenmauls ist mit der aus der Tiefe oder von der Seite in Profilansicht sich öffnenden Version keinesfalls ausgeschöpft. Ein paar Höllenfahrtsdarstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts zeigen einen auf der Seite liegenden Tierkopf, dessen Gesicht frontal dem Betrachter zugewandt ist. Im weit aufgerissenen, feurigen Rachen befinden sich die Gerechten des Alten Bundes.

Ein frühes Belegbeispiel ist einst dem Fries mit neutestamentlichen Episoden an der Kathedraalfassade zu Lincoln (Abb. 301) zugeordnet gewesen. Das nur fragmentarisch erhaltene, mittlerweile durch eine Rekonstruktion ersetzte Relief stammt aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.⁵⁷³ Der eine Krone⁵⁷⁴ auf dem

⁵⁶⁶ Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 566, fol. 37^v. Smeyers, Maurits, *Vlaamse miniaturen van de 8ste tot het midden van de 16de eeuw*, Leuven 1998, S. 168 und Abb. 82;

⁵⁶⁷ Harrsen, Meta, *Pen-and-Ink Miniatures in XVth Century Dutch Manuscripts*, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, Bd. 22, 1953, S. 85ff.;

⁵⁶⁸ Lasarte, Joan Ainaud de, *La Peinture catalane*, Bd. 2, Genève 1990, S. 56f.;

⁵⁶⁹ Dalmases / Pitarch (wie Anm. 524), S. 175;

⁵⁷⁰ Gudial, Josep / Alcalea Blanch, Santiago, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona 1986, Kat.nr. 119;

⁵⁷¹ Die Fresken des nicht mehr vollständig erhaltenen Credo-Zyklus sind italienisch beeinflusst, vermutlich jedoch von einheimischen Künstlern angefertigt worden. Bosque, A. de, *Artists italiens en Espagne du XIV^{ème} siècle aux rois catholiques*, Paris 1965, S. 89ff; Simor (wie Anm. 227), S. 214ff.;

⁵⁷² Bemerkenswert sind vor allem die zahlreichen Teufel, welche sich gegen die Befreiungstätigkeit wehren. Aus Ohr, Nase und Auge ragen zudem einzelne, nicht von der Erlösung profitierende Seelen. López Mata, Teófilo, *La Cathedral de Burgos*, Burgos 1966, S. 194f.; Jesus Urrea, Fernandez, *La Cathedral de Burgos*, in: Taranilla, Carlos (Hrsg.), *Catedrales de España*, Leon 1984, S. 227ff.;

⁵⁷³ Das originale Bildfeld ist heutzutage in der Kathedrale zu besichtigen. Saxl (wie Anm. 489), S. 55f. und Abb. XLIX; Zarnecki, George, *Romanesque Lincoln, The Sculpture of the Cathedral*, Lincoln 1988, S. 66;

⁵⁷⁴ Die Krone, welche nur auf der neuen Kopie zu sehen ist, dürfte richtig rekonstruiert sein, da auf dem Original ebenfalls eindeutig eine Kopfbedeckung zu erkennen ist. Zu einem gekrönten Höllenfahrtschristus siehe auch die französische Miniatur aus der Pierpont Morgan Library (Abb.

Haupt tragende Christus und eine ihn begleitende Gestalt⁵⁷⁵ stehen auf einem gefesselt am Boden hingestreckten Teufel. Vor ihnen –auf der linken Bildseite– öffnet sich der Schlund des auf der Seite liegenden, frontalansichtigen Monsterkopfes. Mit der Rechten, wie mit der Linken hat der Herr jeweils eine nackt aus dem Maul sich ihm entgegenstreckende Person, vermutlich das Urelternpaar, am Handgelenk gepackt. Weitere Altväter und -frauen –allesamt unbekleidet– bitten um Erlösung.

Gekrönt erscheint –links im Bild– der mit Tunika und Pallium gewandete Erlöser auch auf einer französischen Höllenfahrtsminiatur aus dem 12. oder 13. Jahrhundert, welche in der Pierpont Morgan Library zu New York (Abb. 302) aufbewahrt wird.⁵⁷⁶ Rechts oben beweihräuchert ein aus einem Himmelssegment kommender Engel die majestätische Erscheinung des Herrn. Mit seiner Linken hat Jesus beide Arme eines nackten Mannes, vermutlich Adams, umgriffen, welcher mit weiteren unbekleideten Vorvätern und –frauen im Rachen des seitlich niedergebetteten, frontalansichtigen Höllengetiers steht. Diesem Ungeheuer ist aus dem oberen Mundwinkel noch ein weiterer Kopf gewachsen. Die Rechte Christi hat den Kreuzstab in den Mund des rücklings am Boden liegenden Satans gestoßen. Dieser Teufel hält mit seiner rechten Tatze eine am Boden kauernde Person fest, mit seiner linken Pfote hat er eine weitere Gestalt –rechts unten im Bild– am Schopfe gepackt, um ein Entkommen aus dem Feuer der Hölle zu vereiteln.

Die bildlich umgesetzte Thematisierung des Ortes der Verdammten durch Zurückhalten und –treiben einzelner Seelen in den Rachen des seitlich niedergelegten Höllenhauptes ist auch auf der –kurz nach 1150 in Spanien gemalten– Höllenfahrtsillustration der in Italien entstandenen Avila-Bibel (Abb. 303) anzutreffen.⁵⁷⁷

302), die im Nonnenchor zu Wienhausen gefundene Buchmalerei (Abb. 273) und die Altartafel aus Osterode (Abb. 356).

⁵⁷⁵ In der Rekonstruktion ist diese Figur als Johannes der Täufer identifiziert worden. Diese Zuordnung ist denkbar, zumal der Vorläufer auf späteren, französischen Bildern des Sujets (Abb. 255, 260) manchmal neben Jesus zu sehen ist. Der gute Schächer, welcher bis ins 16. Jahrhundert nur auf italienischen Pendants zu finden ist, läßt sich ausschließen. Wahrscheinlich ist es –wie es auf vielen, zeitgleichen englischen Bildern des Motivs– aber ein Engel gewesen.

⁵⁷⁶ Haseloff (wie Anm. 532), S. 159f.; Grubb, Nancy, *Christliche Kunst vom 6. bis 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1997, S. 130;

⁵⁷⁷ Das Höllenfahrtsbild (Mitte) ist zusammen mit der Szene der Frauen am Grabe (oben), der Erscheinung Jesu vor Maria Magdalena (links unten) und dem Gang nach Emmaus auf fol. 350^v der sog. Avila-Bibel zu sehen. Die für spanische Benutzer in Italien geschriebene Handschrift (585 x 395 mm), welche an ihrem Bestimmungsort zusätzliche Miniaturen, wie fol. 350^v, erhielt, befindet sich im Besitz der Nationalbibliothek zu Madrid, Ms. Vit. 15-1. Garrison, E.B., *Studies in the*

Ausgebaut zu drei derartigen Höllenköpfen ist die Unterwelt auf einem in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu datierenden Kapitell der Kathedrale Saint-Maurice zu Vienne (Abb. 304). Christus hat die alttestamentlichen Gerechten bereits befreit und führt sie –nach Art des Ascensustypus- dem Paradies entgegen.⁵⁷⁸

Nachweisbar ist diese Darstellungsart des subterrestrischen Zu- bzw. Ausgangs auch auf deutschen Buchillustrationen. Die Höllenfahrtsminiaturen des Landgrafenpsalters aus der Zeit zwischen 1210/11 und 1213 (Abb. 305),⁵⁷⁹ des wenig älteren Psalters aus dem Berliner Kupferstichkabinett, 18 A 7 (Abb. 306),⁵⁸⁰ des spätestens 1217 entstandenen Elisabethpsalters im Museum zu Cividale del Friuli (Abb. 307)⁵⁸¹ und eines vor 1240 angefertigten Psalters in der Breslauer Staatsbibliothek (Abb. 308)⁵⁸² visualisieren den Gottessohn vor dem rechts im Bild zu sehenden Höllenschlund, in dessen feurigen Inneren die Protoplasten und ihre frommen Nachkommen –sämtlich unbekleidet- ihr Heil erwarten. Wie die von der Hölle wegzeigende Fußstellung Jesu belegt, ist Christus –nach Art des Ascensustypus- bereits im Aufbruch begriffen. Nur auf dem Bild des Elisabethpsalters (Abb. 307) eilt Jesus, welcher in diesem Fall auch seinen Oberkörper unbedeckt hält, auf die Unterwelt zu. Mit der Linken führt bzw. –im Elisabethpsalter- schultert er den Kreuzstab mit Banner. Seine Rechte hat das Handgelenk Adams umgriffen. Auf den Illustrationen zu Berlin und Breslau (Abb. 306/308) liegt unter seinen Füßen jeweils ein Flügel des Unterwelttors.

In den obigen Bildzeugnissen sind –hinsichtlich des hier besprochenen Sujets- die

History of mediaeval italian painting, Bd. IV., Florenz 1960-1962, S. 59; Cahn, Walter, Romanesque Bible Illumination, New York 1982, S. 285 und Kat.nr. 125;

⁵⁷⁸ Berne, Caroline, L'Anastasis et le Christ Sauveur à la cathédrale Saint-Maurice de Vienne: le programme iconographique des chapiteaux romans, in: Bulletin de la société des amis de Vienne, Bd. 92, 1997, S. 16ff.;

⁵⁷⁹ Der sog. Landgrafenpsalter wird in der Württembergischen Landesbibliothek zu Stuttgart, HB II 24, aufbewahrt. Die Höllenfahrtsminiatur (17,4 x 12,3 cm) befindet sich auf fol. 91^v und leitet zu Psalm 80 ein. Haseloff (wie Anm. 532), S. 9f. und S. 156f.; Löffler, Karl, Der Landgrafenpsalter, Leipzig 1925, S. 41f.; Sauer (wie Anm. 109), S. 106ff.; Bauer, S. 165; Schiller, S. 60;

⁵⁸⁰ Die Miniatur des Höllenabstiegs Jesu befindet sich auf fol. 76^v; Haseloff (wie Anm. 532), S. 20 und S. 156f.; Wescher, Paul, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin, Leipzig 1931, S. 14f.;

⁵⁸¹ Der Psalter ist jüngst in die Zeit zwischen 1201 und 1208 datiert worden. Auf fol. 12^v sind oben die Salbenträgerinnen am Grabe und unten die Höllenfahrt Christi zu sehen. Der »Descensus ad inferos« wird daneben vom Propheten Hoseas mittels einer Schriftrolle erläutert: »Ero mors tua, o mors«. (Hosea 13,14); Haseloff (wie Anm. 532), S. 10ff. und S. 156f.; Walter-von dem Knesebeck, Harald, Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli, Berlin 2001, S. 40ff.;

⁵⁸² Das »Psalterium Nocturnum« der Breslauer Staatsbibliothek, I F 440, zeigt auf fol. 83^v die Höllenfahrtsminiatur (23,7 x 17,4 cm). Haseloff (wie Anm. 532), S. 17f.; Kloss, Ernst, Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters, Berlin 1942, S. 203ff.;

gängigen Formen des Höllenrachens vorgestellt worden. Daneben gibt es jedoch auch ikonographische Ausnahmen, welche keine größere Verbreitung gefunden haben, wie beispielsweise der Unterweltszugang der –durch Restaurierung bildnerisch etwas verfälschten- Höllenfahrtdarstellung im nach 1275 skulptierten Tympanon des mittleren Westportals vom Straßburger Münster (Abb. 309).⁵⁸³

Das Höllenmaul, dessen dazugehöriger Kopf nicht zu sehen ist, zeigt sich –weit aufgerissen- frontal dem Betrachter. Im Inneren dieses Schlunds wird von der Zunge ein Kessel über loderndem Feuer gehalten, in welchem eine Gestalt gekocht wird. Der besiegte Teufel sitzt mit verzerrten Gesicht im Unterkiefer. Darüber hocken auf der zerstörten Unterweltspforte zwei weitere Dämonen. Wie die Szene des –links daneben- erhängten Judas Ischariot anzeigt, ist hier die Hölle der Verlorenen vorgestellt. Eva und Adam, welche von Christus geführt werden, haben diesem Ort des Grauens bereits den Rücken gekehrt und streben –nach Art des Aensustypus- dem Paradies entgegen.

Die Person hinter Eva, welche –auf dem Hinterteil des rechten Dämons stehend- ihr Haupt berührt, ist falsch rekonstruiert. Vermutlich ist hier früher ein krummbeiniges Teufelchen zu sehen gewesen.⁵⁸⁴

Zwar nicht mit dem Straßburger Pendant direkt vergleichbar, öffnet sich auch der Höllenschlund in der ins dritte Viertel des 15. Jahrhunderts zeitlich zu veranschlagenden Archivoltenszene des mittleren Westportals der Kathedrale Saint-Maurice zu Vienne (Abb. 310) beinahe frontal zum Betrachter. Der dazugehörige, aufrecht gestellte, in seiner Größe der davorstehenden Christusfigur vergleichbare Kopf erinnert an das Haupt eines Löwens. Die unbekleideten Protoplasten, sowie eine weitere Gestalt, möglicherweise Abel, harren im Kiefer dieses Ungeheuers ihrer Erlösung.⁵⁸⁵

Resümierend läßt sich festhalten, daß der die Unterwelt vorstellende Rachen auf Darstellungen des »Descensus ad inferos« –seit seinem erstmaligen Auftreten um das Jahr 1000 in der angelsächsischen Kunst bis ins 16. Jahrhundert hinein- in

⁵⁸³ Schmitt, Otto, *Gotische Skulptur des Straßburger Münsters*, Bd. 1, Frankfurt / Main 1924, Abb. 100; Bauer, S. 174; Bossche, Benoît van den, *Straßburg, Das Münster*, Regensburg 2001, S. 42ff.;

⁵⁸⁴ Meyer Altona, Ernst, *Die Skulpturen des Straßburger Münsters*, Erster Teil, Straßburg 1894, S. 31; Bauer, S. 174;

⁵⁸⁵ Bégule, Lucien, *L'église Saint-Maurice*, Paris 1914, S. 147ff.; Koch, Robert A., *The sculptures of the church Saint-Maurice de Vienne, the Biblia pauperum and the Speculum humanae salvationis*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 32, 1950, S. 151-155;

mindestens drei Grundversionen⁵⁸⁶ visualisiert worden ist, deren einzelne Bildzeugnisse hinsichtlich ihres Aussehens mannigfaltige Variationen aufweisen. Aufschluß über Provenienz und zeitliche Einordnung kann anhand der Gestaltung des Höllenschlunds, wie auch aus anderen bildnerischen Merkmalen allein, nicht gewonnen werden. Bezüglich der ikonographischen Entwicklung dieser Sujetform sind lediglich allgemeine Bemerkungen möglich, welche jedoch –zusammen mit einer Stilanalyse als Puzzle zusammengesetzt- hilfreich bei Herkunfts- und Datierungsfragen sein können:

Der die alttestamentlichen, in der Regel unbekleidet wiedergegebenen und –mit Ausnahme der Protoplasten und Johannes des Täufers- meist nicht individuell kenntlich gemachten Gerechten aus dem Höllenmaul befreiende Erlöser ist im Descensustypus, im 13. und 14. Jahrhundert oftmals auch im Ascensustypus zu sehen. Als Waffe gegen das Böse benützt er sein Kreuz vor allem auf englischen, dem 12. und 13. Jahrhundert zuzuordnenden Bildern des Höllenfahrtsmotivs, wobei er auf den -in die Zeit vor 1200 datierenden- Darstellungen sehr oft von einem oder zwei himmlischen Wesen begleitet wird. Ansonsten ist die Abbildung geleitender Engel selten. Zur Kenntlichmachung seines am Kreuz erlittenen Todes ist Christus seit dem 13. Jahrhundert zumeist mit Wundmalen an Händen, Füßen und Seite abgebildet worden.

Die Hölle ist vor allem in England, aber auch in Frankreich als rücklings aus der Tiefe ragender Rachen vorgestellt worden, während diese Form im mitteleuropäischen Kunstraum –abgesehen von Ausnahmen- erst nach 1300 Verbreitung gefunden hat. Dagegen hat sich das profilansichtige, von der Seite geöffnete Höllenmaul in Deutschland großer Popularität erfreut, ist jedoch auch anderswo dargestellt worden. Der auf der Seite liegende, mit beiden Augen den Betrachter anschauende Tierkopf ist im 12. Jahrhundert in das westeuropäische Höllenfahrtsbild eingefügt worden und im folgenden Saeculum noch in einigen sächsischen Miniaturen nachweisbar. Selten präsentiert sich der Höllenschlund aufrecht und frontal ausgerichtet.

⁵⁸⁶ Die Grundversionen sind das rücklings aus der Tiefe aufgerissene Maul, die im Profil dargestellte, von der Seite kommende Schnauze und das auf der Seite liegende, frontal zum Betrachter gerichtete Monsterhaupt. Der frontal aufgesperrte, aufrecht stehende Rachen ist selten, könnte aber als weitere Basisversion angeführt werden. Je nach Argumentation und Betrachtung wäre auch eine weitere Unterscheidung des von unten sich öffnenden Schlunds nach seiner Ausrichtung, ob frontal- oder profilansichtig, möglich.

Neben dem besiegten Satan zu Füßen Jesu sind seit dem 13. Jahrhundert, gelegentlich auch schon vorher, mehrere teuflische Wesen dem Sujet hinzugefügt worden, welche aus dem Hintergrund beobachtend hervorschauen, auf der Höllenschнауze reiten, Schürhaken wütend schwingen, Altväter und –frauen bei der Flucht behindern oder einzelne Seelen zurückhalten. Ihre Präsenz verweist auf die Existenz der eigentlichen Hölle. Dieser Ort der Verlorenen ist manchmal auch direkt durch ein zweites Höllenmaul, einen Raum im Bauch des Ungeheuers, einen über Feuer erhitzten Kessel mit darin kochenden Verdammten, wie es besonders in der französischen Kunst beliebt gewesen ist, oder durch aus dem Abgrund und aus Körperöffnungen des Höllenungetiers ragende Gestalten thematisiert worden.

Als Anregung zur bildnerischen Entwicklung dieser Motivform haben hinsichtlich des Höllenrachsens die eingangs angeführten biblischen und mittelalterlichen Schriften gedient.⁵⁸⁷ Spätestens seit dem 12. Jahrhundert ist der tierische Schlund als Höllensinnbild jedoch allgemein aus Kunstdenkmälern vertraut gewesen,⁵⁸⁸ so daß die Kenntnis der für die Vorstellung verantwortlichen Quellen nicht unbedingt mehr notwendig gewesen ist.

Das Motiv des »Descensus ad inferos« an sich ist dem Mittelalter durch das Apostolische Glaubensbekenntnis, exorzistische Formeln, einige literarische Texte religiös-didaktischer oder poetischer Natur, vor allem aber durch das Nikodemusevangelium, dessen Übersetzungen, wie beispielsweise die um 1300 entstandene deutsche Version des Heinrich von Hesler,⁵⁸⁹ und die vor 1264 von Jacobus a Voragine verfaßte »Legenda aurea«⁵⁹⁰ vermittelt worden.⁵⁹¹ Nach 1200

⁵⁸⁷ Siehe Anm. 477-481;

⁵⁸⁸ Sheingorn, Pamela, »Who can open the doors of his face?«, *The Iconography of Hell Mouth*, in: Davidson, Clifford / Seiler, Thomas H. (Hrsg.), *The Iconography of Hell*, Kalamazoo 1992, S. 1-19;

⁵⁸⁹ Hesler, Heinrich von, *Das Evangelium Nicodemi*, hrsg. von Karl Helm, Tübingen 1902, S. 108ff.; Siehe den Höllenfahrtstext hieraus im Anhang.

⁵⁹⁰ Die Schilderung des Höllenfahrtsgeschehens in der »Legenda aurea« ist im Anhang abgedruckt. Im Zusammenhang mit der Befreiung der Vorväter aus dem Höllenrachen sei auf eine zwischen 1480 und 1485 in Paris illuminierte, heute in der französischen Nationalbibliothek (Français 244) aufbewahrte Ausgabe dieses Werkes verwiesen, in welcher eine Miniatur die alttestamentlichen Gerechten im Maul des Höllenungetiers zeigt. Avril, François (Hrsg.), *La passion des manuscrits enluminés*, Paris 1991, Nr. 34, S. 88f.;

⁵⁹¹ Ausführlich hierzu bei Becker, Walter, *Die Sage von der Höllenfahrt Christi in der altfranzösischen Literatur*, Göttingen 1912, S. 9ff.; Schmidt, Karl, *Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters*, Marburg 1915, S. 6ff.; Kroll, Josef, *Gott und Hölle, Der Mythos vom Descensuskampfe*, Reprint Darmstadt 1963, S.126ff.; Bell (wie Anm. 487), S. 174ff.; Interessant ist, daß der Descensus auch in einem durch Dominikus von Preußen (1384-1460) erweiterten lateinischen Rosenkranz: »... cuius sanctissima anima ad inferna descendit, et patres sanctos consolans in Paradisum secum eduxit«, aber auch in der deutschen Fassung: »... des heilige sele zo der hellen voir jnd erloiste de selen der vederen« zu finden ist. Scherschel, Rainer, *Der Rosenkranz – das Jesusgebet des Westens*, Freiburg im Br. 1979, S. 125ff.; Zur Höllenfahrt im Exorzismus siehe die zwar wesentlich jüngeren, jedoch bereits im

haben auch Oster- und Passionsspiele, in welchen der Höllenabstieg Jesu eine bedeutende Rolle spielt, zur Popularisierung dieses Themas entscheidend beigetragen.⁵⁹² Die oftmals auf obig vorgestellten, nach 1200 entstandenen Bildern zu beobachtende, insbesondere durch die aggressive Vitalität der Dämonen verursachte Dramatik ist vermutlich durch diese Inszenierungen beeinflusst worden.⁵⁹³ Einzelne ikonographische Details, wie beispielsweise Krone⁵⁹⁴ und roter Mantel Jesu⁵⁹⁵, von Teufeln zurückgehaltene Seelen,⁵⁹⁶ ins Bild gesetzte Aussprüche⁵⁹⁷ und selbst der Höllenrachen⁵⁹⁸ sind ebenfalls einigen dieser Aufführungen eigentümlich, jedoch nicht zwingend durch diese bedingt. Diese Übereinstimmungen zwischen bildender Kunst und geistlichen Theater belegen zunächst nur, daß es sich um analoge Ausdrucksweisen handelt, welche aus den

Mittelalter rezierten Belegstellen bei Cilia, Gelasio di, *Locupletissimus Thesaurus*, Stadt am Hof 1750, S. 681 oder Lieger, Paulus (Übers.), *Das Römische Rituale*, Wien 1936, S. 339;

⁵⁹² Die Inszenierung der Höllenfahrt in diesen Spielen ist mittlerweile von der Forschung sehr gut untersucht worden. Anzuführen sind vor allem Schmidt (wie Anm. 591), S. 16ff.; Young, Karl, *The Drama of Medieval Church*, Bd. 1, Oxford 1967, S. 149ff.; Kunstein, S. 1ff.; Thoran, S. 131ff.;

⁵⁹³ Kunstein, S. 59ff. beschreibt die -in den Osterspielen durch die Teufeldarsteller bewirkte- Theatralik, welche -parallel zu den Bildbelegen- in jüngeren Stücken immer mehr zunimmt.

⁵⁹⁴ In beinahe jedem Osterspiel wird bei der Höllenfahrt die Antiphon des »Canticum triumphale«, welche mit den Worten beginnt: »Cum rex gloriam ...«, und die auf Psalm 24 zurückgehende Frage: »Quis est iste rex?« zitiert, so daß eine Darstellung eines gekrönten Christus beinahe selbstverständlich ist. In einer Spielanweisung beschreibt die um 1360 entstandene Frankfurter Dirigierrolle das Erscheinungsbild des in der Hölle erscheinenden Erlösers in diesem Sinne: » ..., dominica persona ian induta vestibus triumphalibus videlicet subtili et dalmatico, casula quoque rubea circumdatus, habens coronam cum dyademate in capite et crucem cum vexillo in manu sua, ibit ad portas inferni...« Zitiert aus Kunstein, S. 89; Schmidt (wie Anm. 591), S. 27f.; Thoran, S. 133ff.;

⁵⁹⁵ Auffallend an nordeuropäischen Höllenfahrtsbildern ist der von Christus oftmals getragene rote Mantel bzw. Umhang, welcher dem antiken Generals- bzw. Offiziersumhang, »Chlamys« genannt, entspricht. Basierend auf Jesaja 63,1-3 fragt Luzifer in manchem Spiel Christus nach dem Sinn seines roten Gewandes. Siehe auch das Auftreten Jesu nach der Frankfurter Dirigierrolle: »... casula quoque rubea circumdatus...«. Rudwin, Maximilian, *Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit*, Göttingen 1915, S. 15; Kunstein, S. 60;

⁵⁹⁶ Im Teufelsspiel, welches spätestens seit dem 14. Jahrhundert auf die Höllenfahrtszene folgt, versuchen die Diener Satans oftmals, Seelen zurückzuholen bzw. festzuhalten. Rudwin (wie Anm. 595), S. 24; Kunstein, S. 82; Schuldes, Luis, *Die Teufelsszenen im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters*, Göppingen 1974, S. 80ff. und S. 93;

⁵⁹⁷ Die Inschrift auf dem Höllenfahrtsfresko in Wienhausen »Tu fact(us) es spes desper(atis)« ist dem zweiten Teil des mit »Advenisti desiderabilis...« beginnenden »Canticum triumphale« entnommen, welches zum Standardtext der Osterspiele zählt und auch -übersetzt- in die deutschen Ausgaben übernommen worden ist. Thoran, S. 187ff.; Die Spruchbänder auf dem Höllenfahrtsbild des Hl. Grabes im gleichen Kloster finden sich ebenfalls im Textrepertoire der Spiele. Der Ruf »Attollite portas...« ist jeder dieser Aufführungen zu eigen, während der Ausspruch Adams »Hec est manus que plasmavit me« sich in der Form »Ecce manus quae me fabricaverunt...«, wie es in der Fassung B des lateinischen Nikodemusevangeliums heißt, nicht immer Verwendung gefunden hat. Thoran, S. 132ff. und S.187;

⁵⁹⁸ Der Höllenrachen hat zwar erst im 16. Jahrhundert Eingang in deutsche Spiele gefunden, ist aber in Frankreich spätestens um 1400 belegt. Eine große, vorhangartige Leinwand ist mit einer Fratze bemalt worden. Durch eine Vorrichtung konnte der Rachen geöffnet und geschlossen werden. Becker (wie Anm. 591), S. 66; Schmidt (wie Anm. 591), S. 86; Als Beleg siehe auch die -allerdings sehr späte- Abbildung einer Simultanbühne in der Spielhandschrift von Valenciennes aus dem Jahre 1547 (Abb. 390);

gleichen Quellen gespeist worden sind.⁵⁹⁹ Ein allgemeiner Ideenaustausch läßt sich zwar annehmen, aber nur im Einzelfall ist, wie die erläuternden Spruchbänder auf den Wienhausener Beispielen suggerieren, von einer direkten Einwirkung einer dramatischen Darbietung auf ein Kunstwerk auszugehen.⁶⁰⁰

Die Darstellung der Vorväterbefreiung aus dem Höllenrachen hat sich hinsichtlich ihrer bildnerischen Gestaltung als variantenreich erwiesen. Mehrschichtig ist auch ihre Bedeutung. Historisch gesehen ist der –als real empfundene- Abstieg Jesu zur Hölle in Bildform festgehalten worden. Heilsgeschichtlich verbunden mit diesem Geschehen ist die Rettung der alttestamentlichen Gerechten. Die Bildaussage ist jedoch nicht allein vergangenheitsbezogen, sondern, wie der Sieg des Herrn über Tod, Hölle und Satan⁶⁰¹ und das –seit dem 13. Jahrhundert durch die zur Schau gestellten Wundmale assoziativ thematisierte- Erlösungsereignis am Kreuz belegen, auch auf die Zukunft gerichtet. Am Beispiel der Altväter und –frauen erfährt der Betrachter die Möglichkeit seiner eigenen Erlösung. Auf dem Geschenk ihres Heils gründet sich seine Auferstehungshoffnung am Jüngsten Tage.⁶⁰² Die Abbildung der Teufel und der Verweis auf die Hölle der Verdammten dienen jedoch als Warnung, diese Gnade nicht zu verlieren, und gleichsam als moralische Aufforderung, dem Bösen zu widerstehen.⁶⁰³

IV.2.1.2. Rettung aus der befestigten Hölle

Die Unterwelt ist auf mittelalterlichen Bildern des »Descensus ad inferos« nördlich der Alpen nicht nur in Form eines tierischen Rachens, sondern –wie es u.a. durch den Bericht des Nikodemusevangeliums vom Zerschlagen der Höllentore suggeriert wird-⁶⁰⁴ sehr oft auch als bewehrte Behausung vorgestellt worden. Die Architektur

⁵⁹⁹ Siehe zu dieser Thematik auch Roeder, Anke, Die Gebärde im Drama des Mittelalters, München 1974, S. 18ff.;

⁶⁰⁰ Ob eine Beeinflussung zwischen bildender Kunst und geistlichen Drama stattgefunden hat, wäre für jedes Objekt anhand von Quellen einzeln nachzuweisen. In dieser Studie kann dies nicht geleistet, wohl aber allgemein ein Ideenaustausch festgehalten werden.

⁶⁰¹ Auf den Höllenfahrtsbildern, welche Christus, wie vor allem in der englischen Kunst des 12. Jahrhunderts, mit Kreuzeswaffe zeigen, ist der Machterweis Jesu über das Böse besonders akzentuiert.

⁶⁰² Eine gewisse Identifikationsmöglichkeit des Betrachters mit den Vorvätern ist direkt gegeben, wenn Eva mit zeitgenössischem Kopfputz abgebildet ist.

⁶⁰³ Kunstein, S. 57ff. und S. 68f. hat die gleiche Bedeutungsvielfalt auch für die Höllenfahrtsszene des geistlichen Dramas festgestellt.

⁶⁰⁴ In beinahe jeder Schilderung des Höllenabstiegs Jesu wird von der Zerstörung der Tore gesprochen. Die Abbildung eines dazugehörigen Hauses oder Burganlage ist daher nur natürlich.

dieser Gegenwelt⁶⁰⁵ und das Verhalten ihrer dämonischen Bewohner ist dabei äußerst abwechslungsreich ausgefallen. Die Anzahl der vornehmlich deutschen und französischen Bildbelege, welche Christus zumeist im Abstiegs-, gelegentlich aber auch im Aufstiegstypus zeigen,⁶⁰⁶ ist zwar kaum überschaubar, doch generelle ikonographische Tendenzen lassen sich festhalten.

Konzentriert auf das Wesentliche präsentiert eine kleine Elfenbeinplatte aus dem Ende des 11. Jahrhunderts (Abb. 311), welche möglicherweise einst einen fränkischen Tragaltar geziert hat,⁶⁰⁷ das Höllenfahrtsgeschehen. Rechts im Bild steht Jesus vor einem, auf der gegenüberliegenden Seite lokalisierten Turm. Aus einer fensterähnlichen Öffnung schauen Adam und Eva hervor. Der mit der linken Hand das Stabkreuz schulternde Erlöser spendet ihnen mit der Rechten den Segen.

Der Verzicht auf den »Griff ans Handgelenk« ist eine Ausnahme. Satan oder seine Untertanen werden in der Regel ebenfalls nur selten nicht in diese Sujetform integriert. Beispiele für die Nichtvisualisierung teuflischer Protagonisten sind die Höllenfahrtsbilder⁶⁰⁸ im Psalter Hs. 1903 der Stiftsbibliothek Melk aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 312),⁶⁰⁹ im Passionale der Kunigunde aus der Zeit zwischen

⁶⁰⁵ Die Vorstellung einer befestigten Höllenanlage gründet sich auch auf das Zwei-Staaten-Modell des Kirchenvaters Augustinus, welcher der »civitas dei« die »civitas diaboli« gegenübergestellt hat. Dieses feindliche Reich präsentiert sich als wohlgeordnete Gegenwelt. Gröbel, S. 76; Herzog, S. 109;

⁶⁰⁶ Eine Ausnahme ist die Höllenfahrtsminiatur des niedersächsischen Evangelistars Cod. Ser. n. 12760 aus der Nationalbibliothek zu Wien (Abb. 321). In der Komposition des mittig gesetzten Christus, welcher die jeweils links und rechts von ihm stehenden Protoplasten am Handgelenk hält, folgt diese Arbeit einem byzantinischen Vorbild des Parontypus. Zu dieser Buchmalerei siehe unten.

⁶⁰⁷ Die noch erhaltenen Elfenbeinplatten (6,7-6,9 x 4,5-4,7 cm) schmücken den Einband des Perikopenbuchs Cim. 179, Cod. Lat. 15713 aus der Bayerischen Staatsbibliothek. Mutmaßlicher Entstehungsort ist das Michaelskloster in Bamberg. Goldschmidt, Bd. 2, S. 47, Nr. 153; Bauer, S. 143;

⁶⁰⁸ Ob auf dem Höllenfahrtsfresko der Martinskirche zu Emmerich aus der Mitte des 12. Jahrhunderts Teufel zu sehen gewesen sind, ist aufgrund des fragmentarischen Zustands nicht feststellbar. Der von Christus in der Rechten fast speerartig geführte Kreuzstab gibt zur Vermutung Anlaß, daß der Herr damit –ähnlich wie auf dem Wandbild in St. Jacques des Guérets (Abb. 340) oder zeitgleichen englischen Pendants (siehe Kapitel IV.2.1.1.)- einen Teufel niedergestochen hat. Die Meinung von Clemen, Jesus habe mit dem Kreuz möglicherweise das Höllentor gesprengt, ist jedoch auch denkbar. Clemen, Paul, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 207f. und Taf. XV.

⁶⁰⁹ Die Höllenfahrtsminiatur leitet zu Psalm 52 ein. Gegenüber den meisten anderen zeitgenössischen Darstellungen des Sujets fällt auf, daß die Stammeltern, neben denen ihr Sohn Abel steht, bekleidet sind. Engelhart, Helmut, Die Würzburger Buchmalerei im Hohen Mittelalter, Würzburg 1987, S. 242ff.;

1314 und 1321 (Abb. 313),⁶¹⁰ sowie einiger ins 14. Jahrhundert zu datierender Handschriften der »Biblia pauperum« (Abb. 314-317).⁶¹¹

Ansonsten ist die Darstellung der Höllmächte beinahe obligatorisch. Nur wenige Bilder, wie die Ascensusminiatur der um 1200 entstandenen, nordwestfranzösischen Psalterhandschrift in der Königlichen Bibliothek zu Den Haag, Ms. 76 F 5 (Abb. 318),⁶¹² das Relief des um 1210/20 angefertigten Soester Scheibenkreuzes (Abb. 319),⁶¹³ ein Glasgemälde der Erfurter Barfüßerkirche aus den Jahren 1230 bis 1235 (Abb. 320)⁶¹⁴ und die entsprechende Miniatur des um 1240/50 zu datierenden Evangelistars S.n. 12760 aus der Nationalbibliothek zu Wien (Abb. 321),⁶¹⁵ beschränken sich –ähnlich dem byzantinischen oder italienischen Pendant- darauf, den Sieg des Herrn über Tod, Hölle und Satan allein durch einen gefesselt zu Füßen Jesu liegenden Teufel anzuzeigen.⁶¹⁶

Seit dem 12., vor allem aber im 13. und manchmal im 14. Jahrhundert wird die Überwindung Satans zumeist bildlich drastischer formuliert. Der Oberteufel ist innerhalb der Höllenburg zu sehen, nicht jedoch als deren Resident oder um den

⁶¹⁰ Die Handschrift gehört zum Fundus der Tschechischen Staatsbibliothek zu Prag, UK XIV A17. Die Descensuszene findet sich auf fol. 9^r. Urbánková, Emma / Stejskal, Karel (Hrsg.), *Pasional Přemyslovny Kunhuty*, Prag 1975, S. 228f.;

⁶¹¹ Beispielhaft angeführt seien die Illustrationen der Armenbibeln im Kupferstichkabinett zu Berlin, Cod. 78 fol. 7^v, in der Bayerischen Staatsbibliothek, Clm. 23426 fol. 7^v, im Rosgartenmuseum zu Konstanz, Ms. 31, sowie in der Erzabtei St. Peter zu Salzburg, Cod. aIX12 fol. 7^r. Laib, Friedrich, *Biblia pauperum* nach dem Original der Lyceumsbibliothek zu Constanz, Zürich 1867, Taf. 13; Forstner, Karl (Bearb.), *Die Salzburger Armenbibel*, Salzburg-München o.J., S. 37 und S. 55; Schmidt (wie Anm. 537), S. 16f. und S. 34ff.;

⁶¹² Die Handschrift (218 x 131 mm), welche auf fol. 21^v die Höllenfahrt (links unten) zeigt, ist vermutlich ein Psalterfragment. Korteweg, Anna., *Schatten van de koninklijke Bibliothek, s'Gravenhage* 1980, S. 49 und Kat.nr. 19; Schiller, S. 280 und Abb. 176;

⁶¹³ Das Scheibenkreuz in der evangelischen Pfarrkirche St. Maria zur Höhe in Soest, genannt Hohnekirche, mißt 389 x 285 cm; die quadratischen Reliefs, welche am vertikalen Balken Grablegung (unten) und Himmelfahrt (oben), am horizontalen Höllenfahrt (rechts) und Frauen am Grab (links) zeigen, haben eine Seitenlänge von 58 cm. Budde, Rainer, *Deutsche romanische Skulptur 1050-1250*, München 1979, S. 88; Bauer, S. 143ff.;

⁶¹⁴ Das Kreismedaillon mit dem Höllenfahrtsbild hat einen Durchmesser von 30,5 cm. Drachenberg, (wie Anm. 540), S. 30ff. und S. 212;

⁶¹⁵ Das Höllenfahrtsbild findet sich auf fol. 66^r. Die Miniatur ist ein bemerkenswertes Beispiel für die Umsetzung eines byzantinischen Anastasisbildes des Parontypus in die abendländische Ikonographie. Wie das erhaltene Wolfenbüttler Musterbuch belegt, muß jedoch nicht unbedingt eine ostkirchliche Vorlage direkt vorgelegen haben. Kroos (wie Anm. 533), S. 68ff; Fingernagel / Roland (wie Anm. 533), S. 6ff.; Zum Parontypus und Wolfenbüttler Musterbuch siehe Kapitel V.1.4.

⁶¹⁶ Die ikonographische Anlehnung dieser vier Beispiele an die ostkirchliche Kunst ist zudem anhand der Wahl des Motivtypus ersichtlich. Die Psalterillustration und das Glasgemälde (Abb. 318/320) folgen dem Aufstiegstypus, die Evangelistarminiatur (Abb. 321) orientiert sich am Parontypus, und das Soester Bildfeld (Abb. 319) ist eine Mischform dieser beider Varianten. Abgesehen vom Erfurter Glasfenster verweist auch die Bekleidung der Vorväter und –frauen in diese Richtung. Ein unmittelbares byzantinischen Vorbild ist aber aufgrund der sonstigen bildnerischen Gestaltung, zu welcher vor allem auch die Komposition der Unterweltsburg zählt, auszuschließen.

höllischen Charakter dieses Ortes, wie auf dem um 1150 in Köln angefertigten Tragaltar des Eilbertus (Abb. 322)⁶¹⁷ oder der Miniatur des dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts zugeordneten Oberndorfer Psalters aus der Württembergischen Landesbibliothek (Abb. 323)⁶¹⁸, vorzustellen, sondern als Häftling. Zumeist gekettet an eine Säule sitzt er in einem gesonderten Höllenraum. Machtlos muß er der Befreiungstätigkeit Jesu zuschauen.

Ikongraphisch singulär ist diesbezüglich ein Metallantependium des 12. Jahrhunderts aus Oelst, welches sich im Nationalmuseum zu Kopenhagen befindet.⁶¹⁹ Die Unterweltsaktivität Christi ist in zwei Episoden (Abb. 324) wiedergegeben. Auf dem linken Bildfeld hat der in der Linken das Stabkreuz haltende, mit der Rechten den Segen spendende Erlöser das subterrestrische Reich betreten. Gekreuzt liegen die Höllentore vor ihm. Hockend ist der Teufel, welcher an Klauen und Handgelenken gebunden ist, an eine Säule gekettet. Um dieses Architekturglied windet sich eine Schlange, welche von einem aus dem Blattkapitell ragenden Tierkopf zerbissen wird. Das rechte Bildfeld zeigt den Herrn nach Art des Ascensustypus. Die Protoplasten und Johannes der Täufer –allesamt nackt, der Vorläufer jedoch nimbiert– befinden sich noch innerhalb des rechteckig eingefassten Verlieses. Mit der linken Hand ergreift Jesus Adam, mit der Rechten Eva.

An eine Säule gefesselt ist eine riesige Satansgestalt auch auf dem Relief des 1129 hergestellten Freckenhorster Taufsteins (Abb. 325).⁶²⁰ Die nackten Stammeltern werden von Christus aus einem anderen Raum der Höllenfestung gerettet, wobei das aus den Angeln gehobene Unterweltstor wie eine Brücke den alttestamentlichen Frommen den Weg zum Paradies ebnet.⁶²¹

⁶¹⁷ Der sich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Inv.Nr. W 11, befindliche Tragaltar mit seinen Darstellungen in Schmelzarbeitstechnik mißt 13,3 x 20,9 x 35,7 cm. Elbern, Victor H., *Wie im Himmel so auf Erden, Der christliche Bilderkreis in 150 Kunstwerken*, Berlin 1990, S. 174f.;

⁶¹⁸ Die Darstellung der Höllenfahrt findet sich auf fol. 3^v des Oberndorfer Psalters, Cod. Bibl. 4^o 40 der Landesbibliothek Stuttgart. Sauer (wie Anm. 579), S. 82ff.;

⁶¹⁹ Schiller, S. 59f.;

⁶²⁰ Der Taufstein (Höhe: 126 cm, Durchmesser: 117 cm) steht in der ehemaligen Stiftskirche St. Bonifatius zu Freckenhorst. Budde (wie Anm. 613), S. 31f.; Henze, Anton, *Der Taufstein in Freckenhorst*, in: *Das Münster*, Bd. 3, 1950, S. 20ff.;

⁶²¹ Denkbar ist auch, daß es sich bei der Platte zu Füßen Jesu um den Deckel seines Sarges handelt, da im gleichen Bildfeld hinter Christus der am Grab des Herrn sitzende Engel zu sehen ist. Siehe hierzu Schiller, S. 62; Die Tür bzw. der Sargdeckel erleichtert nicht nur das Verlassen der Hölle, sondern erinnert auch an die Jenseitsbrücke. Vgl. diesbezüglich Anm. 174;

Die Descensusminiatur des 1160 illuminierten Antiphonars von St. Peter zu Salzburg (Abb. 326)⁶²² unterteilt die Hölle ebenfalls in zwei Bereiche. Innerhalb der ciboriumartig gestalteten Burg ragen die unbekleideten Ureltern sowie weitere Gerechte des Alten Bundes aus einem Flammenmeer, welches durch Wellenlinien vom Aufenthaltsort Satans getrennt ist. Der in Ketten gelegte Teufel –rechts unten im Bild- sitzt zusammen mit einer verdammten Seele, der »anima infelix«, im Höllenfeuer. Der in der Linken das »Vexillum crucis« mit sich führende, von zwei über ihm schwebenden Engeln geleitete Erlöser, zu dessen Füßen das zerstörte Höllentor samt Schloß, Schlüssel und Scharnieren liegt, läßt durch den Griff ans Handgelenk die Erlösung nur den Insassen im ersten Höllenfeuer zukommen.⁶²³

Ähnlich ist die unterirdische Raumaufteilung auch in der Illustration auf fol. 59^v des der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugeordneten Evangeliars Ms. 21 aus der Hofbibliothek Aschaffenburg (Abb. 327) gehalten.⁶²⁴ Der mit Unter- und Obergewand bekleidete, sowie durch eine Stola liturgisch ausgezeichnete und nimbierte Christus steht –links im Bild- vor der –rechts zu sehenden- Höllenfestung, über dessen Zinnen zwei Engel ein Schriftband mit der Psalmstelle 23(24),8: »Dominus fortis et potens« halten. Beobachtet wird das Heilswirken Jesu von acht Personen im Hintergrund. Mit der nach hinten gestreckten Rechten hat der Herr den Kreuzstab mit Banner umfaßt. Seine Linke hat er durch den Torbogen gesteckt. Zu seinen Füßen liegen –parallel angeordnet- die aus den Engeln gehobenen Flügel des Burgtors. Im Inneren des Wehrbaus züngeln Feuerflammen. Satan sitzt –an Händen und Hals gefesselt- zuunterst in der Hölle. Darüber harren eine Anzahl nackter, nicht individualisierter Gestalten, denen Jesus –wie seine linke Hand anzeigt- die Erlösung zukommen lassen möchte.

In der bildnerischen Gestaltung fallen einige Ungewöhnlichkeiten, wie die zuschauenden Hintergrundfiguren, die Engel hinter bzw. über den Burgzinnen, der Verzicht auf Kennzeichnung der Stammeltern, sowie der Gestus der linken Hand Jesu auf. Der von den himmlischen Wesen gehaltene Text, welcher u.a. im

⁶²² Das Höllenfahrtsbild leitet das Graduale zum Karsamstag ein. Swarzenski, Georg, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 113 und Abb. 342;

⁶²³ Bauer, S. 147 geht davon aus, daß die Gestalten zu Füßen der Stammeltern aus der Hölle der Verdammten ragen. Meines Erachtens ist die Wellenlinie jedoch eindeutig als Abgrenzung zwischen Vorhölle und Ort der Verdammnis zu interpretieren.

⁶²⁴ Das Evangeliar (247 x 197 mm) ist in der Diözese Paderborn angefertigt worden. Hofmann, Josef / Thurn, Hans, Die Handschriften der Hofbibliothek Aschaffenburg, Aschaffenburg 1978, S. 62ff.; Glaser, Maria, Ikonographische Studien zum Evangeliar Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.

»Evangelium Nicodemi« vor der Erstürmung der Unterwelt Verwendung gefunden hat,⁶²⁵ steht im Widerspruch zum bereits zerstörten Höllentor und angeketteten Teufel. Eine sinnvolle Erklärung ergibt sich nur, wenn der Bildinhalt nicht als Momentaufnahme, sondern als Zusammenschau der unterirdischen Heilstätigkeit Christi verstanden wird. Die Hintergrundbeobachter ließen sich -gemäß des Nikodemus zugewiesenen Apokryphons- als die Gewährsleute, welche zuerst von diesem Wirken durch die beiden Söhne des Symeon erfahren haben, interpretieren.⁶²⁶

Die Grundkomposition der Aschaffenburg-Darstellung hat im folgenden Saeculum in einigen süddeutschen Miniaturen eine Fortsetzung gefunden. Die Höllenfahrtsbilder eines kurz nach 1235 entstandenen oberrheinischen Psalters (Abb. 328),⁶²⁷ eines nach 1253 angefertigten Breviers aus dem Dominikanerkloster Hirschthal (Abb. 329),⁶²⁸ eines in der »Pierpont Morgan Library« aufbewahrten Psalters der Augsburger Diözese aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts (Abb. 330),⁶²⁹ der ungefähr gleichaltrigen Gegenstücke aus Kempten (Abb. 331),⁶³⁰ Bergen (Abb. 332)⁶³¹ und der Basler bzw. Konstanzer Diözese (Abb. 333)⁶³², eines Zisterzienserpsalters der Basler Diözese um 1260 (Abb. 334),⁶³³ eines vermutlich zeitgleichen, heute in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrten Augsburger

21, in: Amberger, Annelies / Heerlein, Karin, u.a., per assiduum studium scientiae adipiscere margaritam, Festgabe für Ursula Nilgen, St. Ottilien 1997, S. 145-162;

⁶²⁵ Den Text des Nikodemusevangeliums siehe im Anhang.

⁶²⁶ Zu einer weiteren Erklärungsmöglichkeit, welche die Miniatur als bildlich umgesetzte Reflexion eines liturgischen Aktes auslegt, siehe unten.

⁶²⁷ Der Psalter, dessen Höllenfahrtsminiatur auf fol. 7^r 144 x 101 mm mißt, befindet sich in der Landesbibliothek zu Karlsruhe, Hs. Lichtenthal 25. Swarzenski, Hanns, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts, 2 Bde, Berlin 1936, S. 117, Nr. 34 und Abb. 443; Geh, Hans-Peter / Römer, Gerhard, Mittelalterliche Andachtsbücher, Karlsruhe 1992, S. 76f.;

⁶²⁸ Das Brevier gehört zum Bestand der Bibliothek des Fürsten Oettingen-Wallenstein zu Mailingen. Die Descensusszene ist auf fol. 176^v dargestellt. Swarzenski (wie Anm. 627), Abb. 319;

⁶²⁹ Die Höllenfahrtsdarstellung (168 x 120 mm) ist auf fol. 10^f zu sehen. Der Psalter wird in der Pierpont Morgan Library, Ms. 280, aufbewahrt. Swarzenski (wie Anm. 627), S. 140, Nr. 64 und Abb. 769;

⁶³⁰ Der Psalter (195 x 142 mm) ist im Besitz des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Hs. 56632. Auf fol. 103^v ist der Höllenabstieg Jesu abgebildet. Swarzenski (wie Anm. 627), S. 141, Nr. 66 und Abb. 768;

⁶³¹ Das Psalterium (235 x 163 mm) wird im Heimatmuseum zu Neuburg a.d. Donau aufbewahrt. Das Unterweltswirken Jesu ist auf fol. 51^v zu sehen. Steingraber, Erich, Ein illuminiertes fränkisches Psalterium des 13. Jahrhunderts, in: Bushart, Bruno / Pötzl, Walter, u.a., Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau und seine Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner, Weißenhorn 1981, S. 59ff. und Abb. 58;

⁶³² Die Miniatur (180 x 133 mm) auf fol. 10^v des Psalters, welcher dem Free Public Museum zu Liverpool, Ms. 12004, gehört, zeigt oben die Frauen am Grabe und unten die Befreiungstätigkeit Jesu in der Hölle. Swarzenski (wie Anm. 627), S. 133, Nr. 53 und Abb. 654;

⁶³³ Der Psalter zählt zum Bestand der Bibliothèque municipale in Besançon, Ms. 54. Der Höllenabstieg ist auf fol. 20^v dargestellt. Swarzenski (wie Anm. 627), S. 126ff., Nr. 46.

Psalters (Abb. 335),⁶³⁴ sowie eines nach 1235 hergestellten Breviers Basler Provenienz (Abb. 336)⁶³⁵ zeigen –links im Bild– den mit Tunika und Pallium gewandeten Erlöser vor dem Eingang des teils wehrfähig ausgebauten Höllenhauses. In der Linken hält der Herr, zu dessen Füßen manchmal auch das herausgerissene Unterweltstor liegt, das Stabkreuz mit Siegesbanner. Seine Rechte hat das linke Handgelenk Adams ergriffen bzw. will es –auf den Miniaturen des Zisterzienserpsalters und des Breviers aus der Basler Kirchenprovinz (Abb. 334/336)– gerade erfassen. Allein auf der Psalterillustration der Basler bzw. Konstanzer Diözese (Abb. 333), welche ausnahmsweise die zu Erlösenden bekleidet wiedergibt, umfaßt er das Handgelenk der auch eine Kopftracht tragenden Eva. Neben dem Urvater sind seine Gemahlin, sowie gelegentlich weitere, nicht verifizierbare Gestalten des Alten Bundes zu sehen. Das Bild des Zisterzienserpsalters (Abb. 334) läßt die Urmutter mit zeitgenössischer Kopfbedeckung auftreten. Anhand ihres Kopfschmuckes sind auch die Vertreter einzelner Stände auf der sich heute in München befindlichen Augsburger Psalterillustration (Abb. 335) verifizierbar.

Im hinteren Teil des unterirdischen Reiches brennt das höllische Feuer, dessen Flammen teilweise auch noch bis in die Vorhölle züngeln. Satan ist in der Tiefe der Hölle an eine Säule gefesselt oder in Ketten gelegt. Er ist von einzelnen Seelen, welche auf dem Bild der oberrheinischen Handschrift und der Bergener Psalterminiatur (Abb. 328/332) auch in einem Topf schmoren, und manchmal von Dämonen umgeben.

Sofortige Befreiung durch Christus erfahren –nach diesen Buchmalereien des 13. Jahrhunderts– nur die Protoplasten und die hinter ihnen hervordrängenden Gerechten des Alten Bundes. Die sich in der Nähe des gebundenen Oberteufels Aufhaltenden sind zunächst vom Heil ausgeschlossen. Insofern sie ihre Gesichter jedoch Jesus zugewandt haben, läßt sich von einer späteren Erlösungsmöglichkeit, wie es das Fegefeuer vorsieht, ausgehen.

⁶³⁴ Fol. 13^r des Psalters Clm 2640 der Bayerischen Staatsbibliothek zeigt das Geschehen in der Unterwelt. Die ganzseitigen Miniaturen dieser Handschrift messen zwischen 155 bis 170 x 110 bis 140 mm. Klemm, Elisabeth, Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der bayerischen Staatsbibliothek, Bd. 1, Wiesbaden 1998, S. 135ff., Nr. 118 und Abb. 340;

⁶³⁵ Auf fol. 10^r (150 x 112 mm) des Breviers, welcher sich in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, Hs. 402, befindet, ist oben die Himmel-, unten die Höllenfahrt Christi abgebildet. Swarzenski (wie Anm. 627), S. 118f., Nr. 36 und Abb. 463;

Der Augsburger Psalter aus der »Pierpont Morgan Library« (Abb. 330) verdeutlicht diese Annahme. Im oberen, hinteren Teil der Höllenfestung ragen aus zwei Fenstern je zwei Personen, welche ihre Hände flehend dem Herrn entgegenstrecken und ihn um Erlösung bittend ansehen. Darunter haben die im Feuersumpf Steckenden und den in den Stock gesperrten Satan Umringenden ihre Blicke von Christus als Zeichen ihrer Verworfenheit abgewandt. Gleiches läßt sich –in diesem Fall antisemitisch begründet- im Zisterzienser Psalter der Basler Diözese und im Augsburger Pendant (Abb. 334/335) feststellen: Vom Erlöser weg schauen nur die –an ihren Hüten zu erkennenden- Juden. Die Vertreter der anderen Stände richten ihr hoffendes Augenmerk auf den Gottessohn.

Theologisch angesprochen wird demnach in obigen Psalterminiaturen nicht nur die Bedeutung der Vorhölle und der eigentliche Hölle, sondern auch des Fegfeuers. Diese Differenzierung der Hölle in mehrere, durch den Seinszustand ihrer Insassen definierten Örtlichkeiten ist in der nach 1235 angefertigten Descensusdarstellung auf fol. 10^v des Codex lat. 11308 aus der Bayerischen Staatsbibliothek (Abb. 337)⁶³⁶ durch räumliche Trennungsebenen konkretisiert.

Christus, zu dessen Füßen ein Flügel des zerstörten Höllentors mit der Inschrift: »Advenisti desiderabilis quem expectabamus« gefallen ist, steht – goldhinterfangen- auf der linken Bildseite. Seine Linke umgreift das »Vexillum crucis«, seine Rechte erfaßt beide Hände Adams. Dem gerade die Unterwelt verlassenden Protoplasten folgen Eva und –wie das jugendliche Aussehen nahelegt- Abel. Ihre nackten, sich vom Goldhintergrund kaum abhebenden Körper werden von einem zinnenbewehrten Viertelkreisbogen, welcher den oberen Abschluß eines dunklen, durch zwei weitere Kreissegmente unterteilten, dreistöckigen Gebäudes bildet, teilweise verdeckt. In der oberen Etage dieses Hauses sind vier und in der mittleren drei Gestalten in Kopfpattie zu sehen. Im untersten Stockwerk erscheint lediglich das Haupt einer Person.

Diese Gliederung der Höllenburg in mehrere Geschosse nimmt Bezug auf die damalige, im selben Saeculum beispielsweise durch Thomas von Aquin formulierte, katholische Vorstellung einer in verschiedene Räumlichkeiten separierten Unterwelt.⁶³⁷ Die Stammeltern, ihr Sohn sowie weitere –nicht verbildlichte, aber dennoch mitgedachte- Fromme des Alten Testaments befinden

⁶³⁶ Klemm (wie Anm. 634), S. 213ff. und Abb. X.

⁶³⁷ Siehe Kapitel II.4.

sich im »Limbus patrum«, welcher dem Ausgang zunächst liegt. Darunter ist, wie der zeitgenössische Kopfputz der dort sich Aufhaltenden erahnen läßt, das Fegefeuer lokalisiert. Die drei jugendlichen Figuren der folgenden Ebene befinden sich im »Limbus puerorum«, während die einzelne Seele aus der eigentlichen Hölle zu ragen scheint.⁶³⁸

Der Ort der Verdammnis wird –getrennt durch einen breiten Querbalken- unterhalb obiger Höllenfahrtsszenarie vorgestellt. Unter einer Arkade sitzt Satan auf einem Thron mit Löwenköpfen. Mit einem starken, um seinen Hals gelegten Strick ist er an einen Pfeiler gebunden. Seine Fußgelenke sind ebenfalls gefesselt. In seinem Schoß hält er die –unbekleidet abgebildete- Seele eines Verlorenen fest. Eine Frau und ein Mann –beide nackt- schreiten hinter dem Oberteufel nach links. Die Köpfe zweier weiterer Seelen tauchen unter den Löwenköpfen aus der Tiefe auf.

Zu beiden Seiten des mittleren Rundbogens ist in einer Nische jeweils eine bekleidete Figur mit flehentlich erhobenen Armen abgebildet. Wie der Goldhintergrund bei den Vorvätern im »Limbus patrum« im Gegensatz zur Schwärze der Höllenburg das erlangte Heil anzeigt, sind diese zwei Gestalten durch den gleichen Farbkontrast vom Teufelsreich abgegrenzt. Das Kreuzzeichen unter einem Baldachin über ihren Köpfen läßt vermuten, daß in ihnen die Auftraggeber des Psalters ihrer Erlösungshoffnung bildlichen Ausdruck verliehen haben.⁶³⁹

Andere, beinahe zeitgleiche Miniaturen des »Descensus ad inferos«, wie im Psalter Gen. 5 der Stadtbibliothek Schaffhausen (Abb. 338)⁶⁴⁰ und in der Zisterzienserhandschrift Ms. 24 der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau (Abb. 339)⁶⁴¹, kennen ähnliche übereinandergelagerte Räume innerhalb der

⁶³⁸ Schiller, S. 59 erkennt in den auf verschiedene Ebenen verteilten Personen nur Vertreter unterschiedlicher Stände, während Bauer, S. 154ff. unter dem Hinweis auf Illustrationen zum »Speculum Humanae Salvationis« (siehe Kapitel IV.2.1.5) oben vorgestellte Meinung in Ansätzen vertritt.

⁶³⁹ Der Psalter ist für vornehme Laien gedacht gewesen. Klemm (wie Anm. 634), S. 215 hat bereits die Frage aufgeworfen, ob die beiden Beter nicht im Bezug zum Benutzerkreis stehen.

⁶⁴⁰ Der Psalter ist im Umkreis des Bodensees entstanden. Die Höllenfahrtsszene (unten) ist zusammen mit einer Majestas-Darstellung (oben) auf fol. 10^v zu sehen. Gamper, Rudolf, Katalog der mittelalterlichen Handschriften der Stadtbibliothek Schaffhausen, Dietikon-Zürich 1998, o.S.;

⁶⁴¹ Das ins beginnende 13. Jahrhundert zu datierende Psalterium zeigt auf fol. 15^r oben das Höllenfahrtsgeschehen, unten das Noli-me-tangere-Motiv. Auf süddeutschen Miniaturen ist die Darstellung des von Engeln geleiteten Descensuschristus in der Mandorla –wie hier- selten. Diese ikonographischen Besonderheiten sind vermutlich auf englische oder französische Vorbilder zurückzuführen, wie auch der Initialstil dieser Handschrift nahelegt. Beer, Ellen J., Ein Zisterzienserpsalter in der Freiburger Universitätsbibliothek, in: Band, Karl (Hrsg.), Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg / Breisgau, 1457-1957, Berlin 1957, S. 22-28;

Höllenburg, präzisieren jedoch anhand des Aussehens oder der Bekleidung nicht den Zustand der dort sich Befindenden.

Die Gliederung der Unterwelt innerhalb eines Höllenfahrtsbildes in mehrere Stockwerke ist jedoch keine Erfindung deutschen Kunstschaffens, sondern in monumentaler Form bereits im 12. Jahrhundert auf einem Wandgemälde in St. Jacques des Guérets (Abb. 340) ausgeführt worden.⁶⁴²

Der von zwei Engeln sekundierte Christus steht –rechts im Bild- vor dem Tor zur Unterwelt, aus welchem -gefolgt von einem Dämon- die unbekleideten Stammeltern hervorkommen. Der Erlöser hält in der an den Körper gepreßten Rechten eine Schriftrolle, mit der Linken stößt er speerartig den Kreuzstab in das Maul eines zu seinen Füßen agierenden Ungeheuers.⁶⁴³ Auf Höhe der Protoplasten sind innerhalb der Hölle nackte, dem Ausgang zustrebende Seelen zu sehen, welche jedoch von Schlangen, Kröten und teuflischen Wesen am Verlassen gehindert werden. Wiedergegeben ist hier das Purgatorium mit seinen zeitlich begrenzten Strafen. In der darunterliegenden Etage befindet sich der Ort der auf ewig Verdammten. Einzelne Verlorene werden von Teufeln malträtiiert, zum allesfressenden Satan getragen, von diesem verspeist und unten wieder ausgeschieden.

Abgesehen vom Limbus der Kinder visualisiert das Fresko alle nach der damaligen katholischen Anschauung existierenden Örtlichkeiten der Unterwelt. Schwierig ist jedoch die Bildexegese von zwölf Gestalten im oberen Register. Ihre Heiligenscheine und Kleidung deuten daraufhin, daß sie nicht dem subterrestrischen Reich zuzuordnen sind.⁶⁴⁴ Demzufolge sind sie wohl als Sinnbild des Himmlischen Jerusalems zu verstehen. Ihre Anzahl läßt an die zwölf Apostel, deren Namen –nach Auffassung einiger frühchristlicher Schriftsteller- auf den Grundsteinen des -das Endzeitparadies umschließenden-Mauerringes eingeschrieben sind, aber auch an die Stämme Israels, deren Namen auf den zwölf Toren der Paradiesstadt zu lesen sind, denken.⁶⁴⁵ Das Wandbild veranschaulicht

⁶⁴² Deschamps, Paul / Thibout, Marc, *La peinture murale en France, Le Haut Moyen Age et l'époque romane*, Paris 1951, S. 129f.; Favreau, Robert / Gaborit, Françoise, u.a., *Peintures murales romanes, Cahiers de l'inventaire*, Bd. 15, Malesherbes 1988, S. 83;

⁶⁴³ Auf den Sieg über dieses Untier, welches als Personifikation des Todes ausgelegt werden kann, bezieht sich u.a. die Inschrift in der Nähe des Hauptes Jesu. Orthographisch richtig und ungekürzt lautet der Text: »O mors, ero mors tua? Morsus ero, inferne?« (Hoseas 13,14).

⁶⁴⁴ Eine Verbindung zwischen den Protoplasten und diesen Personen läßt sich ausschließen, da Adam und Eva nicht bekleidet und nimbiert sind. Die bärtigen Männer befinden sich also nicht im »Limbus patrum«.

⁶⁴⁵ Erffa, S. 99;

also nicht nur die Bedeutung des »Descensus Jesu ad inferos« für die Unterweltsregionen, sondern auch hinsichtlich des Jüngsten Tages.

Die bildliche Fixierung verschiedener Höllenebenen ist jedoch –abgesehen von der in sog. Heilsspiegeln zu findenden Sonderform-⁶⁴⁶ innerhalb der ikonographischen Entwicklung des Motivs als Ausnahme anzusehen. Die vornehmlich im 13. Jahrhundert populäre Fesselung Satans an eine Säule, ist auf jüngeren Darstellungen des Höllenfahrtsgeschehens, wie beispielsweise noch auf fol. 7^v der nach 1330 einzuordnenden Armenbibel aus Klosterneuburg (Abb. 341)⁶⁴⁷ und dem ins letzte Viertel des 14. Jahrhunderts datierenden Glasgemälde in der Wiener Kirche »Maria am Gestade« (Abb. 342),⁶⁴⁸ ebenfalls nur manchmal anzutreffen.

Nach 1300 hat sich eine andere, auf Dramatik wert legende Version der Vorväterbefreiung aus der Höllenburg durchgesetzt, deren Anfänge bis ins 12. Jahrhundert zurückzuverfolgen sind. Die Mächte des Finsteren sind nicht gebunden, sondern wehren sich gegen die auf ihr Reich geführte Attacke des Erlösers, wobei sie sich nur selten auf ein Zwiegespräch, wie auf der Initialminiatur zum Oster-Introitus des gegen 1300 anzusetzenden Codex Gisle (Abb. 343),⁶⁴⁹ oder aus dem Hintergrund hervorgerufene Beschwerden, wie auf einer nach 1235

⁶⁴⁶ Siehe Kapitel IV.2.1.5.

⁶⁴⁷ Die Handschrift (35,8/36,4 x 24,6/25,1 cm) befindet sich heute in der Nationalbibliothek zu Wien, Cod. 1198. Fingernagel / Roland (wie Anm. 533), S. 261ff., Kat.nr. 105 und Abb. 339; Ikonographisch gleich gehalten ist beispielsweise auch die Höllenfahrtsminiatur der »Biblia pauperum« aus der Stiftsbibliothek zu St. Florian, CSF III.207. Schmidt (wie Anm. 537), Taf. 15.

⁶⁴⁸ Anzumerken ist, daß ungefähr ein Viertel des Bildes ergänzt ist. Ein Tor, durch welches die Vorväter hervordrängen, ist nicht (mehr?) zu sehen. Der gefesselte Teufel ist jedoch originär. Frodl-Kraft, Eva, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien, Graz-Wien-Köln 1962, S. 102 und Abb. 181;

⁶⁴⁹ Der Codex Gisle (38 x 28 cm), ein Graduale aus dem Zisterzienserkloster Rulle, befindet sich im Domschatz zu Osnabrück. Die R(esurrexit)-Initiale zeigt oben die Auferstehung, unten die Höllenfahrt Jesu. Der bei seinem Abstieg zur Unterwelt von einem Engel begleitete Christus, dessen -mit den Wundmalen versehene- Füße einen Teufel niedergetreten haben, steht vor der Höllenfestung. Das Tor ist, wie der am Boden liegende Torflügel belegt, bereits zerstört worden. Mit der Rechten hat Jesus das rechte Handgelenk Adams ergriffen, seine Linke hält den Kreuzstab mit Siegesbanner. Der Urvater, seine Frau, Johannes der Täufer, König David und ein weiterer bärtiger Mann drängen –zeitgenössisch gewandt- aus dem Hölleninneren ihrem Erlöser entgegen. Vor der Burgmauer ist ein Teufel zu sehen. Bemerkenswert sind vor allem die Schrifttexte, welche von einigen Gestalten gehalten werden. Engel: »Tollite portas principes ...«; Teufel: »Quis es iste rex gloriae?«; Johannes der Täufer: »Ecce, de quo dicebam ...«; Adam: »Ecce manus, qua plas(matus) sum.« Bärtiger Mann: »Advenisti desiderabilis ..«. Zu den weiteren Inschriften der Miniatur siehe Dolfen, Christian (Hrsg.), Codex Gisle, Berlin 1926, S. 42; Feldwisch-Drentrup, Heinrich / Jung, Andreas, Dom und Domschatz in Osnabrück, Königstein / Taunus 1980, S. 68; Kroos, Renate, Der Codex Gisle, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 12, 1973, S. 117-131; Meckseper, Cord, Stadt im Wandel, Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland, 1150-1650, Stuttgart-Bad Cannstadt 1985, Bd. 2, S.1246ff.;

angefertigten Trierer Psalterminiatur (Abb. 344)⁶⁵⁰ und der entsprechenden Szene vom 1472 fertiggestellten Zittauer Fastentuch (Abb. 345)⁶⁵¹, beschränken.

Frech, aber noch relativ unspektakulär, mutet es an, wenn einzelne Teufel durch Festhalten und Umklammern die alttestamentlichen Gerechten am Verlassen der Vorhölle hindern wollen, ihnen abstoßende, feurige Zungen angsteinflößend entgegenstrecken, Christus in den Fuß beißen oder ihre Krallen schärfen. Belege sind ein um 1150 entstandenes Glasgemälde des Ascensustypus in der Kathedrale zu Le Mans (Abb. 346),⁶⁵² die Illustration auf fol. 64^v des zwischen 1260 und 1265 angefertigten Psalters Clm. 3900 der Bayerischen Staatsbibliothek (Abb. 347),⁶⁵³ das Höllenfahrtsbild der sog. Lüneburger Goldenen Tafel aus der Zeit um 1418 (Abb. 348)⁶⁵⁴ und das um 1480 gemalte Pendant vom einstigen Kreuzigungsalter der Marienkirche zu Danzig (Abb. 349)⁶⁵⁵.

Agieren die Dämonen jedoch von den Burgzinnen aus, läßt sich die Atmosphäre zwischen dem Angreifer Jesu und den teuflischen Verteidigern merklich auf. Zwar verhalten sich die dunklen Wesen auf dem Wehrgang des nach 1226 gemalten, byzantinisch anmutenden Freskos der ehemaligen Stiftskirche St. Blasius und Johannes zu Braunschweig (Abb. 350)⁶⁵⁶ noch gemäßigt, aber auf dem Wandbild

⁶⁵⁰ Der Psalter (243 x 178 mm) wird in der Staatsbibliothek Hamburg, In Scrinio 83, aufbewahrt. Die Höllenfahrt Christi ist der Q(uid)-Initiale auf fol. 52^v eingemalt. Der sich beschwerende Teufel ist –neben einem Mitraträger– im hinteren Teil der Festung, möglicherweise dem Ort des Fegefeuers, zu sehen. Unterhalb des »Q« wehrt sich zudem ein Drache, indem er sich fauchend Jesus zuwendet und dabei fast den Fuß des aus der Burg fliehenden Abels schnappt. Swarzenski (wie Anm. 627), S. 99 und Abb. 198;

⁶⁵¹ Das 90 Bildfelder (ca. 65 x 65 cm) aufweisende Tuch mißt 820 x 680 cm. Unterhalb der Höllenfahrtszene ist zu lesen: »Do fert christus czu der hellen hyn abe«. Mennekes, Friedhelm, Die Zittauer Bibel, Bilder und Texte zum Großen Fastentuch von 1472, Stuttgart 1998, S. 9ff. und S. 156f.;

⁶⁵² Mâle, Emile, Religious Art in France, Bd. 1, Princeton 1978, S. 108ff.; Mussat, André, La cathedrale du Mans, Paris 1981, S. 61ff.;

⁶⁵³ Der Psalter Clm 3900 (295 x 200 mm) gilt als Hauptwerk der Würzburger Buchmalerei. Engelhart (wie Anm. 609), S. 152ff. und S. 198ff.; Klemm (wie Anm. 634), S. 204ff. und Abb. 527;

⁶⁵⁴ Das Bildfeld mit der Höllenfahrtsdarstellung dieses sich im Landesmuseum Hannover befindlichen Wandelaltars mißt ca. 67,8 x 51 cm. Wolfson (wie Anm. 544), S. 118ff.; Richardsen-Streese, Holly, Bilder-Buch, Landesgalerie Hannover, München 2000, S. 20ff.;

⁶⁵⁵ Es handelt sich um einen niederländischen Schnitzaltar mit beidseitig bemalten Flügeln, welcher sich heute im Nationalmuseum zu Warschau, Inv. 187294. Der Gang zur Vorhölle ist auf dem rechten Flügel (oben) zusammen mit der Auferstehung (unten) zu sehen. Das dämonische Wesen zu Füßen Jesu scheint sich die Krallen zu schärfen. Drost (wie Anm. 546), S. 122, Tafel 104f.; Dobrzeniecki, Tadeuz, Catalogue of the Medieval Painting, Museum Narodowe Warschau, Warschau 1977, S. 183ff.;

⁶⁵⁶ An die ostkirchliche Kunst, welche auf die Bildgestaltung jedoch nur indirekt gewirkt hat, erinnern die Christus umgebende Mandorla, die überkreuz liegenden Unterweltstore und die Tatsache, daß die alttestamentlichen Gerechten bekleidet sind. Adam und der Täufer sind in nordeuropäischen Höllenfahrtsbildern nur selten –wie hier– nimbirt. Die baldachinartige Festungsarchitektur (vgl. auch die Abb. 116 und 326 ist –ebenso wie die zuschauenden Dämonenwestliches Bildgut. Gosebruch, Martin, Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke, Königstein / Taunus 1980, S. 13ff.; Luckhardt / Niehoff (wie Anm. 526), S. 201f.;

in Sta Maria Lyskirchen aus der Zeit um 1250 (Abb. 351)⁶⁵⁷ wird bereits zur Gegenwehr ins Horn geblasen. Als Bewahrer ihres höllischen Reiches rotten sich die Teufel, wie auf dem im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts geschnitzten Relieffeld des im zweiten Weltkrieg zerstörten Chorgestühls vom Stephansdom zu Wien (Abb. 352),⁶⁵⁸ zumeist nicht nur zusammen, sondern greifen den eindringenden Erlöser direkt an. Im Höllenfahrtsbild einer westfälischen, um 1370/80 angefertigten Tafel (Abb. 353)⁶⁵⁹ sind sie ausnahmsweise unbewaffnet, ansonsten jedoch zumindest mit Steinen gerüstet, wie beispielsweise auf fol. 84^r des 1409 für Jean de Berry illuminierten Stundenbuchs, lat. 919, der Pariser Nationalbibliothek (Abb. 354)⁶⁶⁰ oder dem entsprechenden, von Michael Wolgemut (1434-1519) hergestellten Holzschnitt des 1491 zu Nürnberg von Anton Koberger verlegten »Schatzbehalters« (Abb. 355)⁶⁶¹.

An eine kriegerische Auseinandersetzung erinnert ein gemalter, in seinen Maßen leicht beschnittener Außenflügel eines niedersächsischen Schnitzaltars aus der Zeit um 1410 bis 1420. Die aus der Osteroder Schloßkirche stammende, heutzutage in der Landesgalerie Hannover ausgestellte Tafel (Abb. 356)⁶⁶² zeigt den gekrönten

⁶⁵⁷ Vorsicht aufgrund falscher Restaurierung ist bei diesem Wandbild geboten. Der Urvater ist zu einer Frau geworden, so daß es scheint, als ob Christus zuerst Eva erlösen würde. Diese ist jedoch dahinter mit Kopfhäube zu sehen. Goldkuhle vermutet zumindest eine weitere Verfälschung in den Gesichtszügen des von Christus mit der Siegesstandarte niedergestochenen und nunmehr gefesselten Höllenfürsten, welcher ausnahmsweise gekrönt dargestellt ist. Zu einem Höllenherrscher mit Krone siehe auch die jüngere Descensusdarstellung vom Meister Bertram (Abb. 278). In seiner Hand hält er den, inschriftlich als »CHIROGRAPHUM MORT(IS)« bezeichneten Schuldschein. Siehe hierzu Anm. 282 und 528. Goldkuhle, Fritz, Mittelalterliche Wandmalerei in St. Maria Lyskirchen, Düsseldorf 1954, S. 55ff.;

⁶⁵⁸ Das Chorgestühl war vermutlich 1488 fertiggestellt. Das Höllenfahrtsrelief hatte die Maße 57 x 58 cm. Klebel, Ernst, Das alte Chorgestühl zu St. Stephan in Wien, Wien 1925, S. 7ff. und S. 37; Tietze, Hans, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdome in Wien, Wien 1931, S. 329ff. und Abb. 378; Keil-Budischowsky, Verena, Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter, aufgezeigt am Beispiel der Passionsreliefs des ehemaligen Chorgestühls von St. Stephan in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 39, 1986, S. 83f.;

⁶⁵⁹ Die Bildtafel (118 x 122 cm) mit den Darstellungen v.l.n.r. und v.o.n.u.: Himmelfahrt, Pfingstereignis, Höllenfahrt und Auferstehung Jesu ist der rechte Flügel eines Osnabrücker Passionsaltars, welcher im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, WRM 350-352, Aufstellung gefunden hat. Pieper, Paul, Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts, Münster 1964, S. 52ff.; Budde, Rainer / Zehnder, Frank, u.a., Wallraf-Richartz-Museum, Katalog, Köln-Mailand 1986, S. 52ff.;

⁶⁶⁰ Meiss, Millard, French Painting in the time of Jean de Berry, The Boucicaut Master, Edinburgh 1968, S. 125

⁶⁶¹ Fridolin, Stephan, Der Schatzbehälter. Ein Andachts- und Erbauungsbuch aus dem Jahre 1491, Faksimile, Wiesbaden 1962, Abb. 78; Strauss, Walter / Schuler, Carol (Bearb.), The illustrated Bartsch, Bd. 87, German Book illumination before 1500, New York 1985, S. 356;

⁶⁶² Die Tafel (135,3 x 81,8) bildet zusammen mit dem Bild der Himmelfahrt Jesu die Schauseite des Altars im geschlossenen Zustand. Der Descensus zur Unterwelt war links, der Ascensus zum Himmel rechts zu sehen. Sommer, Johannes, Zwei thüringische Tafelbilder in Osterode, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4, 1965, S. 77-88; Neitzert, Gabriele, Die

Erlöser beim Angriff auf die –rechts abgebildete- Höllenfestung, deren Tor bereits herausgefallen ist. Unter seinen Füßen liegt auf einer grünen Wiese ein gerade besiegtter Teufel. In der Linken führt Jesus das »Vexillum crucis«, mit der Rechten hat er beide Hände des aus dem feurigen Burgportal herauskommenden Adams ergriffen. Neben dem Urvater sind –allesamt unbekleidet- seine Gemahlin, Johannes der Täufer und einige alttestamentliche, jedoch nicht identifizierbare Fromme zu sehen. Begleitet wird der Herr von zwei -in Nähe seines Hauptes- schwebenden Engeln, welche die Passionswerkzeuge Lanze und Kreuz, sowie je ein Wappenschild mit weiteren, aufgemalten Leidensinstrumenten in den Kampf führen.

Verteidigt wird das Höllenreich durch einen roten, oberhalb der Vorväter agierenden Teufel, welcher mit einem Krummschwert Christus bedroht, und durch mit Speer, Knüppel sowie Wurfgeschosse ausgerüstete Dämonen auf dem Burgturm. Angesichts des drohenden territorialen Verlustes der Vorhölle trägt ein großes teuflisches Wesen –am rechten Bildrand- eine Seele in eine andere Unterweltsregion.⁶⁶³

Textbänder erläutern das Geschehen. Christus fordert: » Tollite portas principes vestras et elevamini porte eternas«. Der von ihm besiegte Teufel zu seinen Füßen fragt darauf: »Quis es iste rex glorie?«, worauf Jesus antwortet: »Dominus virtutum ipse est rex glorie!«. Den abwehrenden Dämonen bleibt nur noch der Alarmruf: »Owe tho ioduthe«⁶⁶⁴.

Mit Waffengewalt sich dem Erlöser furchtlos entgegenstellende Teufel sind auf vielen, ins 15. Jahrhundert datierenden Darstellungen des Höllenfahrtsgeschehens zu betrachten. Die Abwehrmittel reichen von Mistgabeln bis hin zu Armbrüsten und Schießrohren. Aus der Anzahl der Bildbeispiele seien ausgewählt die Descensusszenen des um 1450 vom Schöppinger Meister angefertigten Halderner Altars (Abb. 357)⁶⁶⁵ und des jüngeren, von Johann Koerbecke gemalten

Altartafeln aus Osterode in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 14, 1975, S. 59-73; Wolfson (wie Anm. 544), S. 153ff.;

⁶⁶³ Gegenüber den Vorvätern fällt diese Seele in ihren Proportionen sehr klein aus, so daß es sich möglicherweise um ein Kind aus dem »Limbus puerorum« handelt, welchem kein Heil geschenkt wird. Zur diesbezüglichen katholische Lehre siehe Kapitel II.4.

⁶⁶⁴ Im Hochdeutschen würde es »Leute heraus« heißen. Sommer (wie Anm. 662), S. 88, Anm. 13;

⁶⁶⁵ Der Altar gehört zum Bestand des Westfälischen Landesmuseums in Münster, Inv.Nr. 1038 LM. Kreuzabnahme (oben) und Höllenfahrt Jesu (unten) sind auf dem rechten Seitenflügel (157 x 129,5 cm) zu sehen. Sehr ähnlich ist das Descensusgeschehen auf dem Altar der Pfarrkirche zu Schöppingen ausgeführt worden. Rensing, Theodor, Der Meister von Schöppingen, München-Berlin 1959, S. 7ff. und S. 45; Pieper, Paul (Bearb.), Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Münster 1986, S. 102ff.;

Gegenstücks aus Amelsbüren (Abb. 358),⁶⁶⁶ die gegen 1460 entstandene, oberrheinische, heutzutage im »Musée des Beaux-Arts« zu Lyon aufbewahrte Höllenfahrtstafel (Abb. 359),⁶⁶⁷ ein Stich des Meisters der Berliner Passion (Abb. 360)⁶⁶⁸ sowie ein Bild des Ascensustypus (Abb. 361) von Friedrich Pacher (1435/40-1508)⁶⁶⁹.

Eine Höllenfahrtsgraphik des Meisters mit den Bandrollen (Abb. 362)⁶⁷⁰ zeigt ebenfalls zwei gegen Christus agierende Teufel, ist jedoch aufgrund eines anderen Aspektes bemerkenswert. Jesus, welcher seinen rechten Fuß dem am Boden hingestreckten, schweinsgesichtigen Satan aufgesetzt hat, in der Rechten den Kreuzstab führt und mit der Linken auf die Stammeltern weist, richtet seinen Blick nicht auf die aus dem Limbusportal kommenden, nackten Protoplasten und Vorväter, sondern rückwärts auf zwei, aus einem Verlies schauende und um Hilfe bittende Gestalten. Der zweite Abschnitt der den Stich rechts rahmenden Inschrift: »O mors ero mors tua, morsus tuus ero inferne: consolatio tua abscondita est ab oculis meis« (Hosea 13,14)⁶⁷¹ gibt hinsichtlich der Identität dieser beiden Personen einen möglichen Aufschluß. Es sind die Verdammten, denen Christus keinen Trost mehr spenden will. Dieses Motiv der Verstoßung einzelner Seelen ist –ebenso wie

⁶⁶⁶ Die Altartafel (152 x 211 cm) befindet sich im Westfälischen Landesmuseum in Münster, Inv.Nr. 36-38 WKV. Bemerkenswert ist ein Teufel, welcher sich an das untere Ende des Kreuzstabes klammert. Ähnliches ist auch auf dem 1945 zerstörten Soester Altar des Schöppinger Meisters zu beobachten gewesen. Rensing (wie Anm. 665), S. 27ff.; Pieper (wie Anm. 665), S. 189ff.;

⁶⁶⁷ Die Tafel im Lyoner Museum, Inv.nr. H-645, mißt 110,5 x 52 cm. Der im Hintergrund zu sehende Turm scheint, wie die von Flammen umloderten, schwarzen, aus den Fenstern ragenden Extremitäten vermuten lassen, ein Gelaß der Verdammten zu sein. Lavergne-Durey, Valérie (Bearb.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux-Arts de Lyon*, Bd. 1, *Écoles étrangères XIII^e – XIX^e siècles*, Paris 1993, S. 27; Grubb, Nancy, *Das Leben Christi*, Stuttgart 1980, Abb. auf S. 249;

⁶⁶⁸ Der Stich des holländischen Meisters der Berliner Passion mißt 81 x 61 mm. Hollstein, F.W.H., *Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. 12, Amsterdam 1956, S. 86f.; Lehrs, Max, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 3, Reprint Nendeln 1969, S. 83;

⁶⁶⁹ Das auf Fichtenholz zwischen 1460 und 1470 gemalte Bild (85 x 71,5 cm) gehört zum Bestand des Museums der Bildenden Künste in Budapest und stammt ursprünglich aus Panzendorf im Pustertal. Véggh, János, *Deutsche und böhmische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts*, Museum der Bildenden Künste Budapest und Christliches Museum Esztergom, Budapest 1967, Kat.nr. 39;

⁶⁷⁰ Der Stich mißt 187 x 130 mm. Hollstein (wie Anm. 668), Bd. 12, S. 37; Lehrs (wie Anm. 668), Bd. 4, S. 65f.;

⁶⁷¹ Entnommen aus Lehrs (wie Anm. 668), Bd. 4, S. 66;

der obige und untere Randtext⁶⁷² - aus den Osterspielen bekannt.⁶⁷³ Die Darstellung scheint demzufolge auf diese dramatischen Aufführungen Bezug zu nehmen.

Trotz des Kampfgeschehens ist es nicht unüblich gewesen, neben der Vorväterbefreiung aus der Vorhölle auch den Ort der Verdammten zu thematisieren. Auf obigen Bildern ist gelegentlich die eigentliche Hölle durch ein vergittertes Verlies, im Hintergrund gequälte Seelen, aus der Tiefe ragende Köpfe oder verschleppte Personen vorgestellt worden.

Besondere Popularität bezüglich der Ikonographie des Sujets hat zu Ende des 15. Jahrhunderts ein kurz nach 1470 angefertigter Kupferstich Martin Schongauers (1430-1491) erlangt.⁶⁷⁴ Der links im Bild (Abb. 363) dargestellte, nur mit einem Überwurf bekleidete, an Händen, Füßen und Seite seine Wundmale nicht verbergende Christus hat das Tor zur Hölle bereits zerstört. In der Rechten führt er speerartig das »Vexillum crucis«, mit der Linken hat er die rechte Hand Adams ergriffen. Das Kreuz wird als Waffe nicht mehr benötigt. Satan liegt besiegt am Boden. Leichtfüßig, beinahe tänzelnd, hat der Herr seinen rechten Fuß auf dessen Rücken gesetzt, um –wie das Spielbein und der frontal zum Betrachter gerichtete Oberkörper anzeigen- mit den Gerechten des Alten Bundes über den Teufel hinweg dem Paradies entgegenzugehen. Der nackte Stammvater erhebt sich gerade, um Jesus zu folgen. Die ihre Blöße nicht verbergende Eva, welche –erstmal in diesem Sujet- in der linken Hand einen Apfel⁶⁷⁵ hält, kniet zwar -ebenso wie der mit Fellkleid gewandete Johannes der Täufer und ein weiterer Frommer- noch, umfaßt jedoch als Zeichen des Aufbruchs mit ihrer Rechten den Oberarm ihres Gemahls. Hinter ihnen sind mehrere Dämonen damit beschäftigt, andere aus der Höllenfestung kommende Gestalten zurückzuhalten, wobei eines dieser teuflischen Monster einen zerbrochenen Türflügel als Absperrung benutzt und überdies wutentbrannt mit einer Rute zum Schlag ausholt..

⁶⁷² Die Texte lauten oben: »Venite benedicti patris mei, possidete regnum quod vobis paratum est.« (Matth. 25,34); unten: »Attollite portas principes vestras et elevamini portae aeternales.« (Psalm 23,9); links: »Tu quoque in sanguine testamenti tui emisisti vinctos tuos de lacu, in quo non est aqua.« (Sacharja 9,11); Lehrs (wie Anm. 668), Bd. 4, S. 66;

⁶⁷³ Die Rezitation des »Venite benedicti ...« und »Attollite portas ...« findet in jedem Osterspiel statt. Die –auf der zweiten Version des lateinischen Nikodemusevangeliums beruhende- Verdammung einzelner Seelen ist dagegen nur gelegentlich, wie im Ahlsfelder oder Villinger Passionsspiel, anzutreffen. Das Zitat aus Sacharja 9,11 ist mir im Zusammenhang mit diesen dramatischen Darbietungen allerdings nicht bekannt. Thoran, S. 132ff. und S. 224ff.;

⁶⁷⁴ Die Blattgröße des Stiches aus Schongauers Passionsfolge beträgt 189 x 139 mm. Falk, Tilman / Hirthe, Thomas, Martin Schongauer, Das Kupferstichwerk, München 1991, S. 98f.;

⁶⁷⁵ Zur ambivalenten Bedeutung des Apfel siehe die Literaturangaben unter Anm. 360;

Diese Graphik Schongauers ist von anderen Künstlern oftmals beinahe getreu übernommen worden.⁶⁷⁶ Als Belege seien ein Kupferstich des Meisters IC (Abb. 364),⁶⁷⁷ der Holzschnitt auf fol. 130^v des 1478 von Johannes Zainer verlegten Werkes »Auslegung des Lebens Jesu Christi« (Abb. 365),⁶⁷⁸ die nur fragmentarisch erhaltene Szene vom fahrbaren, um 1480 zu datierenden Hl. Grab der ehemaligen Benediktinerabtei von Garamszentbenedek in Ungarn (Abb. 366),⁶⁷⁹ die Miniatur auf fol. 24^v des Herrenalber Gebetbuchs aus den Jahren 1482-1484 (Abb. 367),⁶⁸⁰ eine um 1500 entstandene Monolithscheibe des Chorherrenstiftes St. Florian (Abb. 368),⁶⁸¹ die Höllenfahrtsszene des im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von Jan Baegert (vor 1460-1530/35) gemalten Kalvarienbergs aus der Alten Pinakothek zu München (Abb. 369)⁶⁸² und die entsprechende Miniatur einer von Simon Bening (1483/84-1561) zwischen 1525 und 1530 in Brügge gemalten Andachtsfolge (Abb. 370)⁶⁸³ angeführt.

Eine Erweiterung hinsichtlich der Höllentopographie hat die Vorlage Schongauers auf einem -Ende des 15. Jahrhunderts im Umkreis des Meisters von Liesborn

⁶⁷⁶ Zur Ausstrahlung des Stichs nach Italien vgl. Worthen, S. 172; Interessant wäre hinsichtlich der zeitlichen Einordnung ein Vergleich des Stichs mit der Höllenfahrtsszene des von Hans Memling geschaffenen Passionspanorama, welches sich in der »Galleria Sabauda« zu Turin, Inv.Nr. 8, befindet. Dieses Tafelbild ist von manchen Forschern in die Jahre zwischen 1470 und 1471 datiert worden, nimmt aber in der Darstellung der Vorväterbefreiung eindeutig Bezug auf Schongauers Stich. Vos, Dirk de, Hans Memling, *Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1994, S. 105ff.;

⁶⁷⁷ Strauss, Walter, *The illustrated Bartsch, Early German Artists*, Bd. 9, New York 1981, S. 388;

⁶⁷⁸ Strauss, Walter, *The illustrated Bartsch, German Book Illumination before 1500*, Bd. 82, New York 1981, S. 163;

⁶⁷⁹ Die Höllenfahrtsszene (68 x 75 cm) des heute im Christlichen Museum zu Esztergom ausgestellten Hl. Grabes ist auf der Vorderseite des Sarkophags angebracht. Der vom Teufel einst als Absperrung gehaltene Türflügel ist noch vorhanden, während diese dämonische Figur nicht mehr zu sehen ist. Die Hauptfiguren Christus, die Protoplasten, Johannes der Täufer, sowie ein Teufel unter den Füßen Jesu sind –mit Beschädigungen– erhalten. Die aus dem Höllentor drängenden, nicht mehr abgebildeten Gestalten waren nie als Reliefs geschnitzt, sondern vermutlich auf den Holzhintergrund gemalt. Kiadó, Corvina / Kiadó, Helikon, *Das Heilige Grab von Garamszentbenedek im Christlichen Museum zu Esztergom*, Budapest 1982, S. 9ff.;

⁶⁸⁰ Das vom Zisterzienser Kantor Johannes Zürn geschriebene Gebetbuch befindet sich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Ms. theol. 4⁰⁹. Geh / Römer (wie Anm. 627), S. 135;

⁶⁸¹ Der Durchmesser (ohne Randborte) beträgt 17/18 cm. Birke, Veronika, *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian*, Wien 1988, S. 100f.;

⁶⁸² Die Höllenfahrt Jesu ist nur eine Hintergrundszene dieses Tafelbildes (51,7 x 38 cm). Appuhn, Horst, Jan Baegert, *Der Meister von Cappenberg*, Cappenberg 1972, S. 17, Kat.nr. 14 und Tafel 17; Goldberg, Gisela / Scheffler, Gisela, *Altdeutsche Gemälde, Köln und Nordwestdeutschland*, Bd. 2, München 1972, S. 33ff. und Abb. 112; Tschira van Oyen, Gundula, Jan Baegert, *Der Meister von Cappenberg*, Baden-Baden 1972, S. 116, Kat.nr. 97 und Tafel 61;

⁶⁸³ Diese Sequenz aus 64 Miniaturen (68 x 52 mm), welche auf vier Tafeln (355 x 290 mm) gleichmäßig verteilt sind, gehört zum Bestand der Walters Art Gallery, W. 442. Gegenüber Schongauers Vorlage ist die Darstellung der Höllenfahrt Jesu hier auf die Gruppe Jesus, Adam, Eva sowie drei weitere alttestamentliche Gerechte und den Rute schwingenden Teufel fokussiert. Bemerkenswert ist, daß die Gestalten des Alten Bundes Nimben tragen. Randall, Lilian, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Bd. 3, Belgium 1250-1530, Part 2, London 1997, S. 539ff.;

entstandenen- Tafelbild (Abb. 371) erfahren.⁶⁸⁴ Durch den Torbogen fällt der Blick des Betrachters auf eine Anzahl betender Seelen, welche hinter einer Mauer im Feuer stehen. Rechts daneben erhebt sich ein Fels, vor welchem ein Teufel einem dicken bekleideten Mann Flüssigkeit aus einer Flasche einflößt. Die in ruhiger Haltung von Flammen umzüngelten Personen befinden sich im Fegefeuer, während der Dickwanst aufgrund seiner Völlerei dem Ort der Verdammnis anheimgefallen ist.

Aus dem Atelier Schongauers stammt auch eine –in ihrer Dramatik etwas reduziertere- Version des Motivs vom –im Museum Unterlinden zu Colmar ausgestellten- Dominikanerretabel aus der Zeit um 1475 (Abb. 372).⁶⁸⁵ Der beinahe mittig ins Bild gesetzte, nur mit einem roten Umhang bekleidete und seine Wundmale nicht verbergende Erlöser ist bei seinem Gang zur Unterwelt von vielen, hinter ihm zu sehenden, Engeln, von denen zwei die Schleppe seines Gewandes heben, begleitet worden. Wie sein frontal zum Betrachter gerichteter Oberkörper, sein von der –rechts abgebildeten- Höllenburg wegweisendes Stand- sowie diesem nachfolgendes Spielbein andeuten, ist Christus im Aufbruch begriffen. Die Mächte des Finsteren sind bereits besiegt. Das Skelett des Todes ist vom herausgebrochenen Torflügel, auf welchem Jesus steht, zerdrückt worden. Ein monströser, gehörnter Teufel nimmt –das zerborstene Holz der Höllenpforte unter den Armen- Reißaus. Ein Dämon kauert vor der Burgschwelle am Boden, ein anderer schaut und schimpft aus dem Hintergrund hervor. Der in der Rechten das »Vexillum crucis« mit sich führende Herr hat mit seiner Linken die rechte Hand Adams umgriffen, um ihn, seine Frau und weitere alttestamentliche Gerechte – allesamt nackt und mit im Gebetsgestus gefalteten Händen- dem Paradies entgegen zu führen.

Unter Verzicht auf den Geleitzug der himmlischen Wesen sowie mit ein paar weiteren, die Position und Tätigkeit der Teufel betreffenden Veränderungen, jedoch hinsichtlich der Gruppe des Erlösers und der Frommen des Alten Bundes

⁶⁸⁴ Das Tafelbild (101 x 64cm) befindet sich im Westfälischen Landesmuseum zu Münster, Inv. Nr. 1648 LM. Auf der Goldborte des Mantels Jesu ist unten: »NOMEN EIUS MA(NET) ... OMNI POTENS MORTVS ITEIN« und oben: »SUXREXIT (M)EVS DOMINVS DEV(S). AD(VE)NIAT.« zu lesen. Auf dem vom Teufel gehaltenen Türflügel steht: »aduenisti desiderabilis«. Pieper (wie Anm. 665), S. 302ff., Kat.nr. 144; Wegmann, Susanne, Auf dem Weg zum Himmel, Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters, ungedr. Diss., Regensburg 2000, Textband, S. 212f. und Katalogband, S. 95f.;

⁶⁸⁵ Anzelewsky, Fedja / Béguerie, Pantxika, u.a., Le beau Martin, Gravures et dessins de Martin Schongauer, Colmar 1991, S. 74ff.; Burollet, Thérèse / Renouard de Bussierre, Sophie (Hrsg.), Martin Schongauer, Maître de la Gravure rhénane, Paris 1991, S. 78f.;

beinahe unverändert, ist diese Komposition auch auf einem Kupferstich des Meisters AG (Abb. 373) zu finden.⁶⁸⁶

Als Resümee zu obig aufgeführten Beispielen der Altväterbefreiung aus der befestigten, oftmals zinnenbekrönten Höllenanlage läßt sich ein Bruch in der ikonographischen Entwicklung dieser Sujetform festhalten. Abgesehen von Ausnahmen ist Satan auf Höllenfahrtsbildern des 12. und 13. Jahrhunderts gefesselt und meist an ein Architekturglied gebunden. Dieser Machtlosigkeit des Teufels stehen nach 1300 vermehrt Versionen des Geschehens gegenüber, welche wehrhafte Dämonen zeigen. Diese finsternen Gestalten behindern nicht nur die Gerechten des Alten Bundes beim Verlassen der Vorhölle, sondern sie greifen zur Abwehr des Erlösers zu den Waffen. Ihr Arsenal reicht von Steinen, Mistgabeln über Armbrüste bis hin zu einfachen Schießprügeln. Am Triumph Jesu über Tod, Hölle und Satan ändert sich zwar nichts, sein Sieg ist aber, wie auch der seit dem 14. Jahrhundert oftmalige Verweis auf seine Wundmale andeutet, in Richtung einer Verdramatisierung der Szene neu akzentuiert.

Verantwortlich für die Spannungssteigerung sind die um 1200 einsetzenden, seit dem 14. Jahrhundert im gesamten Europa äußerst populären Oster- und Passionsspiele, welche die Höllenfahrt Jesu oftmals spektakulär inszeniert haben.⁶⁸⁷ Ein direkter Einfluß einer dramatischen Darbietung auf eine bestimmte Darstellung des »Descensus ad inferos« ist zwar schwer nachweisbar,⁶⁸⁸ aber generell dürfte der Eindruck dieser Aufführungen anregend auf Kunstschaffende bei der Gestaltung des Sujets gewirkt haben.⁶⁸⁹ Gelegentlich ins Bild gesetzte Spruchbänder mit zum Standardrepertoire der Spiele zählenden Texten⁶⁹⁰ bekräftigen diese Hypothese.

Die Illustration auf fol. 59^v des Evangeliars Ms. 21 aus der Aschaffenburg Hofbibliothek (Abb. 327), welche zwei Engel mit dem Banner »Dominus fortis et potens« zeigt, paßt jedoch nicht in dieses Schema, da das Werk bereits in der

⁶⁸⁶ Strauss (wie Anm. 677), S. 327. Eine Kopie hiervon siehe auch auf S. 414;

⁶⁸⁷ Zur diesbezüglichen Literatur siehe Anm. 591 und 592; Kunstein, S. 56ff. hält fest, daß je jünger die Spiele sind, desto theatralischer entwickelt sich das Höllenfahrtsgeschehen.

⁶⁸⁸ Siehe hierzu den Versuch von Keil-Budischowsky (wie Anm. 658), S. 59ff. beim Wiener Chorgestühl.

⁶⁸⁹ Meschede (wie Anm. 530), S. 92ff. bringt eine Zusammenfassung der Forschermeinungen, welche einen Einfluß der Osterspiele auf die Bildende Kunst entweder befürworten oder ablehnen.

⁶⁹⁰ Hierzu zählen vor allem Psalm 23(24),7-10, das »Canticum triumphale« und die Antiphon nach Matthäus 25,34. Thoran, S. 132ff.;

zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Trotz fehlender Quellen wäre zwar ein Osterspiel und ein Niederschlag dessen Höllenfahrtsszene in der Buchmalerei auch für diese Zeit denkbar,⁶⁹¹ ikonographische Details deuten aber in eine andere Richtung. Ungewöhnlich sind die Hintergrundfiguren und die Abbildung Christi mit Stola. Dieses Gewandstück eröffnet die Frage, ob hier nicht eine liturgische Zeremonie bildlich reflektiert worden ist.⁶⁹²

Der inschriftliche Bezug auf Psalm 23 (24) läßt an die Feier der »Elevatio crucis« denken, wie sie beispielsweise in Augsburg im Jahre 1482 begangen worden ist: In der Osternacht ist der Bischof oder ein Priester in Prozession zum in der Kirche aufgebauten Grab Christi gegangen, hat dort das –am Karfreitag niedergelegte- Kreuz bzw. die konsekrierte Hostie entnommen und ist dann –unter dem leisen Gesang der Antiphon »Cum rex gloriae«- mit seinem Gefolge um die Kirche gezogen. Vor dem verschlossenen Kirchentor hat sich anschließend zwischen ihm als Stellvertreter Christi und hinter der Pforte im Kircheninneren sich aufhaltenden, die Teufel symbolisierenden Leviten ein Dialog entwickelt: Unter Pochen an die Tür fordert der Zelebrant: »Tollite portas, principes, vestras et elevamini portae aeternales.«. Der ihn begleitende Chor ergänzt: »Et introibit rex gloriae«. Aus dem Inneren erklingt die Frage: »Quis est iste rex gloriae?« Der Chor antwortet: »Dominus fortis et potens, Dominus potens in proelio.« Nach zweimaliger Wiederholung dieses Wechselgesangs ist das Tor geöffnet worden und der Einzug bei Gesang des »Cum rex gloriae« erfolgt.⁶⁹³

Die Miniatur scheint sich auf diesen -die Höllenfahrt Christi dramatisch darstellenden- kirchlichen Brauch zu beziehen,⁶⁹⁴ doch die frühesten diesbezüglichen Schriftzeugnisse sind jünger als die ersten Osterspiele und datieren ins 14. Jahrhundert.⁶⁹⁵ Der Ritus des Anklopfens an die Kirchentür samt der Verwendung einzelner Passagen aus Psalm 23(24) ist zwar schon vor der Jahrtausendwende bekannt gewesen, wie ein »Ordo Dedicacionis Ecclesiae« des Bistums Metz aus dem 9. Jahrhundert und ein etwas älteres Prozessionale vom

⁶⁹¹ Kunstein, S. 36;

⁶⁹² Glaser (wie Anm. 624), S. 154ff. hat bereits liturgische Bezüge in einzelnen Miniaturen dieser Handschrift festgestellt, ist jedoch auf das Höllenfahrtsbild nicht näher eingegangen.

⁶⁹³ Beschrieben nach Kroll (wie Anm. 591), S. 158ff.;

⁶⁹⁴ Die Stola verweist auf den zelebrierenden Priester, welcher –stellvertretend für Christus- an die Tore pocht. Die Personen im Hintergrund sind die Prozessionsteilnehmer bzw. der Chor.

⁶⁹⁵ Siehe eine Zusammenstellung der Quellen bei Kunstein, S. 33;

Palmsontag belegen, aber ihnen fehlt die Antwort: »Dominus fortis ...«. ⁶⁹⁶ Zudem ist eine Höllenfahrtscommemoratio in diesem Zusammenhang nicht zweifelsfrei nachweisbar. ⁶⁹⁷ Da die liturgische Prägung des Aschaffener Bildzeugnisses sich jedoch nicht verleugnen läßt, ist die zeitliche Inkongruenz nur unter der Annahme einer Lücke innerhalb der schriftlichen Quellenlage aufzulösen. Das Bild auf fol. 59^v wäre demzufolge überhaupt der älteste Beleg für diese Zeremonie. ⁶⁹⁸

Dieser kirchliche Hintergrund ist bei den anderen Darstellungen der Altväterrettung aus der Höllenburg, welche durch Spruchbänder belebt worden sind, auszuschließen. Die jeweiligen Texte sind eindeutig den Osterspielen entlehnt. ⁶⁹⁹

Die öffentlichen Aufführungen haben jedoch nicht nur die Ikonographie des Sujets beeinflußt, sondern auch dessen Bedeutung neu akzentuiert. Gemeinsam sind den obig vorgestellten, die Höllenaktivität Christi als historischen Moment auffassenden Bildern die Themen der Vorfäterbefreiung und des Sieges Jesu über Tod, Hölle und Satan. Angesichts dieses Triumphes erfährt der Gläubige am Schicksal der alttestamentlichen Frommen seine eigene Erlösungsmöglichkeit, aber auch –durch den gelegentlich möglichen Blick in andere Unterweltsregionen- von der Gefährdung seines Seelenheils. Der Aufruf, in die Nachfolge Christi zu treten, ist hierdurch deutlich erklingen. Solange der Teufel aber gefesselt gewesen ist,

⁶⁹⁶ Die Antwort ist hier nicht Psalm 23(24), Vers 8, sondern 10: »Dominus virtutem, ipse est rex gloriae«; Schmidt (wie Anm. 591), S. 18ff.; Kunstein, S. 31; Steinbach, Ralf, Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters, Köln-Wien 1970, S. 41f.;

⁶⁹⁷ Kunstein, S. 31f.;

⁶⁹⁸ Mit dieser Annahme wird in eine über hundert Jahre alte Diskussion eingegriffen, ob die Liturgie die Osterspiele beeinflusst hat, wie es u.a. Schmidt, Kroll und Young (wie Anm. 591/592) postulieren, oder ob die Spiele auf das kirchliche Drama eingewirkt haben, wie es vor allem Kunstein mit guten Argumenten annimmt. Zur Vermittlung sei Puchner, Walter, Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi, Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch, in: Zeitschrift für Balkanologie, Bd. 15, 1979, S. 129 zitiert: »Nur ein positivistisches Stemma-Denken in abstrakten Chronologien konnte den Elevatio-Ritus (des 14. Jahrhunderts) als eine Rückentwicklung aus den Osterspielen verstehen, und nur einem geschichtsphilosophisch-darwinistischen Evolutionismus konnte die Einsicht verschlossen bleiben, daß die liturgischen Entwicklungskeime zu geistlichen Theaterformen in ihrer ursprünglichen Form parallel nebenher weiterbestehen.«

⁶⁹⁹ Die Inschriften der Initialminiatur des Codex Gisle (Abb. 343) und des Tafelbildes aus der Osteroder Schloßkirche (Abb. 356) sind in den Texten der Osterspiele zu finden. Die anderen, obig vorgestellten Bilder enthalten keine Spruchbänder mehr, aber manchmal schriftliche Verweise. Das Zitat auf dem Türflügel der Höllenfahrtsminiatur vom Codex lat. 11308 aus der Bayerischen Staatsbibliothek (Abb. 337): »Advenisti desiderabilis...« ist der zweite Teil des mit »Cum rex gloriae« eingeleiteten »Canticum triumphale«. Da dieser Gesang sowohl bei der »Elevatio crucis« (mit Textquellen nur in späterer Zeit nachgewiesen) als auch bei den Osterspielen Verwendung gefunden hat, könnte diese Malerei auf eine der beiden Darbietungen Bezug genommen haben. Die hier anzutreffende Gliederung der Unterwelt belegt nur das zeitgenössische Interesse an der Topographie der Hölle, läßt sich aber nicht –aufgrund der frühen Datierung des Bildes- einseitig zu Gunsten der Spiele auswerten. Der gleiche Text auf der im Umkreis des Meisters von Liesborn entstandenen Tafel (Abb. 371) ist –wie sich aus der Dramatik der Szene ergibt- auf Anregung der Osterspiele verbildlicht worden. Zu den Texten der Spiele siehe ausführlich Thoran, S. 132ff.;

mag die Bedrohungslage für den Betrachter als nicht allzu beängstigend empfunden worden sein. Nachdem die Höllenmächte jedoch zur Gegenwehr geschritten sind, hat sich die Situation verändert. Anstelle der Hoffnung auf Auferstehung sind Verzweiflung und Furcht getreten. Zwar ist dieses Wechselbad der Gefühle nur kurzfristig, da Christus siegt, aber ein heilsamer Schock dürfte geblieben sein.

Der Stich Schongauers (Abb. 363) drückt in genialer Weise diese Stimmung aus: Die Tore der Hölle sind zerstört. Erleichtert und froh strömen die Gerechten des Alten Bundes aus ihrem Gefängnis. Ihre Erlösung ist in der Gestalt des Herrn bereits sichtbar, als Teufel einigen von ihnen den Weg versperren. Gewaltsam sollen sie zurückgedrängt werden. Ihre Chance auf Befreiung scheint vertan.⁷⁰⁰

Das gleiche Erlebnis ist auch den Zuschauern der Osterspiele widerfahren. Das Descensusgeschehen ist ihnen zunächst freudiges Sinnbild der eigenen Heilserwartung gewesen. Die gewalttätigen Maßnahmen der Teufel haben ihnen jedoch die Labilität ihrer Situation aufgezeigt. Gefahr durch das Böse droht auch weiterhin.⁷⁰¹

Die festzustellende Dramatisierung des Höllenfahrtsgeschehens beruht letztlich, wie die Wirkung auf den Gläubigen belegt, auf katechetischen, um das Seelenheil des Einzelnen bemühten Anstrengungen der Kirche.⁷⁰² Ihre Verwirklichung im Schauspiel hat auf Künstler und Auftraggeber bei der Umsetzung des »Descensus ad inferos« ins Kunstwerk anregend gewirkt.⁷⁰³

⁷⁰⁰ Die von den Teufeln bedrohten Gestalten unter dem Torbogen sind nicht als Verdammte zu interpretieren, welche wieder zurückgetrieben werden. Sie gehören eindeutig zum Zug der alttestamentlichen Gerechten, welcher von den Stammeltern angeführt wird. Bestätigt wird diese Deutung auch durch das Tafelbild aus dem Umkreis des Meisters von Liesborn (Abb. 371), welches im Hintergrund der Unterweltsburg dem Fegefeuer und der eigentlichen Hölle je einen eigenen Platz einräumt.

⁷⁰¹ In den Osterspielen wird diese Gefährdung des Seelenheils im auf die Höllenfahrtsszene oftmals folgenden Teufelsspiel noch drastischer vorgestellt. Kunstein, S. 64ff.; Schuldes (wie Anm. 596), S. 79ff.;

⁷⁰² Siehe hierzu auch Kunstein, S. 57ff.;

⁷⁰³ Dieses Abhängigkeitsverhältnis ist nicht als verabsolutierend zu verstehen, da dramatische und bildende Kunst letztlich auf den gleichen Ursprung, die didaktischen Bemühungen der Kirche, zurückzuführen sind. Im Allgemeinen dürften jedoch, wie auch die Spruchbänder andeuten, die Osterspiele Vorbildcharakter für die Kunstschaffenden gehabt haben.

IV.2.1.3. Die Erlösung aus Höllenrachen und –behausung

Die unterschiedliche Vorstellung von der Unterwelt als Tierrachen oder befestigtes Bauwerk ist auf einigen mittelalterlichen Bildern des »Descensus ad inferos« in Einklang gebracht worden. Die vornehmlich westeuropäischen Belege reichen zeitlich vom 11. bis zum 15. Jahrhundert.

Die frühesten diesbezüglichen Zeugnisse sind die Höllenfahrtsszenen auf zwei, vermutlich sächsischen Elfenbeinarbeiten des 11. Jahrhunderts, welche zum Fundus des Victoria and Albert Museums in London gehören. Die Darstellung der Unterweltstätigkeit auf dem Buchdeckel, Inv. Nr. 1.72 (Abb. 374),⁷⁰⁴ zeigt –links im Bild– Christus innerhalb eines gewölbten, von einer Säule gestützten Gemäuers. Zu seinen Füßen liegt ein aus den Angeln gehobener Türflügel. Mit der Rechten hat Jesus das linke Handgelenk eines Mannes, wahrscheinlich Adams, ergriffen, welcher in einem, sich aus der Tiefe erhebenden Rachen steckt. Hinter ihm sind Eva, der auf Jesus weisende Johannes der Täufer und ein weiterer Vorvater zu sehen. Das Pendant auf dem elfenbeinernen Kästchen, Inv. Nr. 216,66 (Abb. 375),⁷⁰⁵ ist ähnlich ausgeführt. Der das Geschehen überfangende Gewölbebogen bringt den Raumcharakter jedoch nicht in derselben Deutlichkeit zum Ausdruck.

Ikonographisch ausgeprägter präsentiert sich die Buchmalerei auf fol. 49^r des in den Jahren zwischen 1123 bis 1135 für die Einsiedlerin Christina von Markyate in der Abtei St. Albans bei London angefertigten Psalters (Abb. 376).⁷⁰⁶ Der in Begleitung zweier Engel von links über die herausgerissenen, überkreuz liegenden Flügel des Höllentors herangeschrittene Erlöser hat mit seiner Rechten die rechte Hand Adams erfaßt. In der Linken hält er den Kreuzstab mit Siegesbanner. Der Stammvater, Eva und eine Anzahl alttestamentlicher Frommer, welche im Verhältnis zur Körpergröße Jesu klein gehalten sind, ragen unbekleidet aus dem nach oben geöffneten Maul eines monströsen Tierkopfes. Vor dem Urvater sitzt in

⁷⁰⁴ Die in drei Felder geteilte Elfenbeinplatte (225 x 100 mm) zeigt oben die Kreuzigung Jesu, in der Mitte die Szene der Frauen am Grabe und unten mittig die Himmelfahrt des Herrn, links die Höllenfahrt und rechts Christus in der Glorie. Goldschmidt, Bd. 1, S. 36 und Kat.nr. 85;

⁷⁰⁵ Der Kasten (70 x 92 x 62 mm) diente möglicherweise als Pyxis. Auf der Vorderseite ist das Abendmahl abgebildet, auf der rechten Kurzseite Christus am Ölberg, auf der Rückseite Gefangennahme und Vorführung Jesu vor den Hohenpriester, auf der linken Kurzseite die Kreuzigung und auf dem Deckel die Frauen am Grabe und Höllenfahrt. Goldschmidt, Bd.1, S. 36 und Kat.nr. 83;

⁷⁰⁶ Dieser sog. Albani-Psalter gehört zum Schatz der Hildesheimer Basilika St. Godehard. Die ganzseitige Miniatur mißt 184 x 139 mm. Pächt, Otto / Dodwell, C.R. / Wormald, Francis, The St. Albans Psalter, London 1960, S. 3ff. und S. 93; Brandt (wie Anm. 526), S. 152ff.;

diesem Schlund auch der gefesselte Satan, welcher durch einen Speerstoß des vorderen Engels besiegt worden ist.

Eine nackte, nicht zu identifizierende Person zu Füßen des Herrn harrt –ähnlich den Vorvätern- bittend ihrer Befreiung, befindet sich aber –wie das sie hinterfangende Feuer belegt- an einem anderen Ort, vermutlich dem Purgatorium. Die eigentliche Hölle, vom Limbus patrum durch eine Wand abgegrenzt, öffnet sich höhlenartig, jedoch mit Kaminabzügen versehen, im Hintergrund. Inwieweit die im dortigen Feuer zu sehenden Gestalten ewiger Verdammnis anheimgegeben sind oder ob ihnen noch Hoffnung auf spätere Erlösung innewohnt, läßt sich –trotz ihres dem Herrn zugewandten Blickes und der Flucht ihrer dämonischen Befreier- nicht eindeutig klären.

Jüngere englische Darstellungen der Höllenfahrt Jesu präzisieren das Aussehen der subterrestrischen Gegenwelt in Form einer Burganlage. Der Herr befindet sich innerhalb oder vor der Festung, deren zerstörte Torflügel requisitenhaft ins Bild gesetzt sind. Satan liegt –zumeist durch einen von Christus geführten Speerstoß- überwunden und gefesselt am Boden. Die von den nackten Protoplasten angeführten, ebenfalls unbekleideten Altväter und –frauen werden vom Erlöser aus dem sich aus der Tiefe öffnenden Höllenschlund gerettet. Die Dämonen nehmen – im Gegensatz zur Illustration des Albanipsalters- nicht Reißaus, sondern blasen zur Gegenwehr ins Horn und richten ihre Waffen gegen den Eindringling. Beispiele sind die Ascensusminiaturen der Psalterien im St. John's College zu Cambridge, MS K.26 (Abb. 377),⁷⁰⁷ in der Schloßbibliothek zu Křivoklát, MS I.b.23 (Abb. 378),⁷⁰⁸ und in der Nationalbibliothek zu Paris, MS lat. 765 (Abb. 379),⁷⁰⁹ sowie das Descensusbild des Arundelsalters, MS. 83, in der British Library zu London (Abb. 380)⁷¹⁰.

⁷⁰⁷ Der Psalter (278 x 175 mm), welcher in die Jahre von 1270 bis 1280 datiert, zeigt auf fol. 20^f das Höllenfahrtsgeschehen. Morgan (wie Anm. 498), Bd. 2, S. 182ff., Kat.nr. 179 und Abb. 387;

⁷⁰⁸ Der in der Zeit zwischen 1280 und 1290 in der Diözese zu Worcester hergestellte Psalter (270 x 192 mm) vereinigt auf fol. 12^f Höllenfahrt (oben) und Auferstehung Jesu (unten). Krása, Josef, *České Iluminované rukopisy, 13-16 století*, Prag 1990, S. 400ff.; Morgan (wie Anm. 498), Bd. 2, S. 189ff., Kat.nr. 184 und Abb. 400;

⁷⁰⁹ Der sog. Fitzwarin Psalter (315 x 210 mm) ist zwischen 1350 und 1370 entstanden. Die Erlösungstätigkeit Christi in der Hölle ist auf fol. 15^f abgebildet. Sandler (wie Anm. 499), Bd. 1, S. 133ff., Kat.nr. 120 und Abb. 314;

⁷¹⁰ Im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts ist dieser Psalter für Robert de Lisle hergestellt worden. Auf fol. 132^v sind oben die Höllenfahrt (links) und Kreuzabnahme (rechts), unten die Grablegung (links) und die Wächter vor Pilatus (rechts) dargestellt. Millar, Eric, *La Miniature Anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris und Brüssel 1928, Abb. 12; Oakeshott, Walter, *The sequence of english medieval art*, London 1949, S. 48f.; Sandler, Lucy, *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Oxford 1983, S. 68;

Detailfreudiger bezüglich der Unterweltstopographie und bemerkenswert innovativ hinsichtlich der Stellung der Protoplasten zeigt sich die Höllenfahrtsdarstellung der zwischen 1320 und 1330 illuminierten Holkham Bibel (Abb. 381).⁷¹¹ Der nur ein Leinentuch um seinen Körper geschlungene Christus steht –links im Bild- vor einem turmartigen Gebäude, dessen Tor bereits zerstört ist. Mit der Rechten führt er den Kreuzstab wie einen Speer gegen einen am Boden kauern den Teufel. Seine Linke hat das rechte Handgelenk eines aus dem Turmportal herauskommenden nackten Vorvaters ergriffen. Weitere unbedeckte Altväter befinden sich noch im Inneren des Bauwerks, auf dessen Dach zwei Dämonen sich wütend ob der Befreiungstätigkeit Jesu empören. Adam und Eva sind der Vorhölle bereits entkommen. Bittend für die Gerechten des Alten Bundes sind sie bar jeglichen Gewandes neben dem Herrn zu sehen. Hinter dem Turmbau des Limbus patrum ist –auf der rechten Bildseite- der Ort der Verdammten verbildlicht. Im Maul eines monströsen, aus der Tiefe aufragenden und den Betrachter fixierenden Tierkopfes kochen die verlorenen Seelen –gequält von einem Dämon- in einem Kessel. Der Rauch zieht durch einen Kamin nach oben ab.

Wie schon oben vorgestellte Elfenbeinarbeiten des 11. Jahrhunderts bewiesen haben, ist die Verquickung von Festung und Rachen im Höllenfahrtsbild nicht nur der englischen Kunst bekannt, sondern vereinzelt auch auf Arbeiten des Festlands anzutreffen. Die Buchmalereien eines um 1270 einzuordnenden Psalters aus Brügge (Abb. 382),⁷¹² eines ungefähr gleichzeitigen, im nordöstlichen Frankreich hergestellten Psalmenbuchs der Walters Art Gallery (Abb. 383),⁷¹³ eines im selben Museum befindlichen, zeitgleichen Pariser Breviers (Abb. 384)⁷¹⁴ und eines im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts angefertigten, heutzutage in der Nürnberger

⁷¹¹ Diese Bilderbibel (286 x 212 mm) mit 231 Miniaturen wird in der British Library, MS Add. 47682, aufbewahrt. Der Abstieg Jesu zur Hölle (oben) ist zusammen mit der Rettung des Nikodemus und des Joseph von Arimathaea durch Christus (unten) auf fol. 34^f abgebildet. Die das Geschehen erläuternde Inschrift ist von Jones, M.R., *An English Bible-Picture Book of the fourteenth century* (Holkham MS. 666), in: *Walpole Society*, Bd. 11, 1922/23, S. 23 ausnahmsweise nicht entziffert worden. In Übersetzung lautet der Text: »Als die Seele Christi sich von seinem Körper gelöst hatte, stieg er in die Unterwelt hinab. Adam und Eva und all die Guten befreite er aus dem Hades und schenkte ihnen die Freiheit. Er führte sie heraus und ließ das Haus in ewiger Pein zurück.« Sandler (wie Anm. 499), Bd. 1, S. 105f., Kat.nr. 97 und Abb. 247;

⁷¹² Der Psalter (145 x 105 mm) wird im Grootseminarie zu Brügge, MS. 55/171, aufbewahrt. Die Höllenfahrt (unten) ist zusammen mit der Auferstehung Jesu (oben) auf fol. 9^v dargestellt. Smeyers (wie Anm. 566), Abb. 38;

⁷¹³ Die aufgrund der Schrittstellung und der Armhaltung Jesu am Ascensustypus orientierte Miniatur des Psalters W. 44 (162 x 108 mm) befindet sich auf fol. 25^f. Randall (wie Anm. 683), Bd. 1, S. 75f., Kat.nr. 32 und Abb. 65;

⁷¹⁴ Die Befreiung der Vorväter ist auf fol. 33^f des Breviers W. 40 (172 x 129 mm) zu sehen. Randall (wie Anm. 683), S. 68f., Kat.nr. 29 und Abb. 59;

Stadtbibliothek aufbewahrten, französischen Stundenbuchs (Abb. 385)⁷¹⁵ sind jedoch in ihrer bildnerischen Gestaltung, ebenso wie die entsprechende Szene einer um 1370/80 gemalten Kölner Bildtafel (Abb. 386),⁷¹⁶ einfach und unspektakulär ausgeführt. Christus steht zumeist vor der Burg, umfaßt das Handgelenk des nackten Adams und stößt manchmal seinen Kreuzstab gegen Satan oder in den Rachen des Ungeheuers. Die alttestamentlichen Frommen, sämtlich unbekleidet,⁷¹⁷ entfliehen dem Höllenschlund. Dämonen sind nur gelegentlich auf den Zinnen der Festung zu sehen.⁷¹⁸

Eine Ausnahme, welche jedoch in der französischen Bildtradition einer schrecklicheren Unterweltsschilderung steht,⁷¹⁹ findet sich auf fol. 166^r des um 1400 illuminierten, heutzutage in der Pariser Nationalbibliothek, lat. 18014, aufbewahrten Breviers des Jean de Berry (Abb. 387).⁷²⁰ Von links ist der mit den Wundmalen versehene Erlöser –einen Teufel mit seinen Füßen niedertretend– auf die Höllenfestung zugeschritten. Seine Rechte führt den Kreuzstab speerartig als Waffe, mit seiner Linken hat er das rechte Handgelenk Adams ergriffen. Der Vorvater, seine Frau, sein Sohn sowie eine weitere Person, möglicherweise Johannes der Täufer, stehen unbekleidet im von Feuerflammen erfüllten Torbogen. Ein herausgerissener Türflügel liegt quer im Eingang. Eine Anzahl erboster Dämonen ist auf den Burgzinnen und im Hintergrund zu sehen. Soweit orientiert sich die Darstellung an der üblichen Ikonographie.⁷²¹ Ungewöhnlich sind jedoch eine im Kochtopf schmorende Seele und eine Anzahl aus der Tiefe und aus einem sich rücklings öffnenden Maul ragende Gestalten vor dem Portal zur Höllenfestung.

Höllenschlund und –burg sind in den bisher betrachteten Darstellungen des Sujets zwar in ein Bild komponiert, wahren aber ihre Eigenständigkeit. Im 15.

⁷¹⁵ Das unter dem Titel »Heures de Nuremberg« bekannte Brevier, Solg. Ms. 4.4⁰, (238 x 168 mm) stellt auf fol. 57^v folgende Szenen dar: Gefangennahme, Verspottung, Auferstehung und Höllenfahrt Jesu, sowie das Noli-me-tangere-Ereignis. Simmons, Eleanor, *Les Heures de Nuremberg*, Paris 1994;

⁷¹⁶ Das vielszenige Tafelbild (79,5 x 98,5 cm) gehört zum Bestand des Wallraf-Richartz-Museums (WRM 6) zu Köln. Budde, Rainer / Krischel, Roland (Hrsg.), *Das Wallraf-Richartz-Museum, Hundert Meisterwerke*, Köln 2001, S. 36; Meschede (wie Anm. 530), S. 20ff.;

⁷¹⁷ Im Kölner Höllenfahrtsbild trägt Eva –wie auch aus anderen, zeitgleichen Darstellungen des Sujets bekannt– eine zeitgenössische Kopfbedeckung.

⁷¹⁸ Auf der Kölner Tafel nimmt ein Teufel Reißaus.

⁷¹⁹ Siehe als diesbezüglich vergleichbare Höllenfahrtsbilder die Abb. 257, 258, 291, 340.

⁷²⁰ Meiss (wie Anm. 660), S. 316 und Abb. 145;

⁷²¹ Siehe Kapitel IV. 2.1.2.

Jahrhundert verschmelzen sie jedoch gelegentlich zu einer Einheit, wie beispielsweise auf einem -im zweiten Viertel dieses Saeculums gemalten- Altarflügel im Erfurter Dom (Abb. 388)⁷²² und einer -vom Meister der Zwoller Bibel zwischen 1450 und 1470 angefertigten- Brevierminiatur in der Universitätsbibliothek zu Cambridge, MS. Add. 4103 (Abb. 389),⁷²³ zu beobachten ist. Während das Maul dem Torbogen auf dem Tafelbild noch vorgesetzt zu sein scheint, ist es auf der Stundenbuchillustration mit der Architektur eine Symbiose eingegangen. Festungstor und Höllenschlund sind eins.

Hinsichtlich ihrer bildnerischen Gestaltung und ihrer Bedeutung weichen die obig vorgestellten Bildbelege nicht wesentlich von der Genese der beiden anderen Sujetvarianten, der Altväterbefreiung aus dem Höllenrachen bzw. der –festung, und ihren nationalen Eigenheiten ab.⁷²⁴ Ein Unikum ist -aufgrund der Abbildung der Protoplasten als bereits Erlöste- lediglich fol. 34^r der Holkham Bibel (Abb. 381).⁷²⁵

Die Unterschiede betreffen allein das Aussehen der Hölle, dessen Topographie präzisiert ist. Die Burganlage bildet das Reich der Finsternis. Der Höllenschlund ist –abgesehen von Ausnahmen-⁷²⁶ der Ausgang für die alttestamentlichen Gerechten. Architektonische Gegenwelt und alles verschlingendes Ungeheuer sind, wie auch im Evangelium Nicodemi,⁷²⁷ zu einer Vorstellung vom subterrestrischen Reich zusammengefloßen.⁷²⁸ Bei den Aufführungen der Passions- und Osterspiele hat sich später diese Symbiose auch in der Bühnenarchitektur, wie u.a. die in der

⁷²² Der Triptychonaltar zeigt in der Mitte Maria mit dem Einhorn, auf dem linken Flügel die Kreuzigung und gegenüberliegend Auferstehung (oben) und Höllenfahrt Jesu (unten). Die Inschrift am Türsturz »Advenisti desiderabilis... « ist Bestandteil des »Canticum triumphale«, welcher zum Textgerüst der Osterspiele zählt. Siehe hierzu Thoran, S. 133; Lehmann, Edgar / Schubert, Ernst, Dom und Severikirche Erfurt, Stuttgart 1988, S. 166f. und Abb. 94;

⁷²³ Marrow, James / Defoer, Henri, u.a., The Golden Age of Dutch Manuscript Painting, New York 1990, S. 230 und Taf. 85; Eine sehr ähnliche Miniatur zeigt auf fol. 120^v ein anderes, vom gleichen Meister illuminiertes Stundenbuch, welches sich -so nicht veräußert- im Besitz des Antiquars Heribert Teuschert befindet. Siehe König, Eberhard / Teuschert, Heribert, Leuchtendes Mittelalter, Bd. VI, Passau 1993, S. 119ff., Kat.nr. 39.

⁷²⁴ Siehe die Bildbeispiele der Kapitel IV.2.1.1. und IV.2.1.2.

⁷²⁵ Der Typus, welcher die Stammeltern als schon von Christus aus der Unterwelt Befreite zeigt, ist ansonsten nördlich der Alpen erst nach 1500, in Italien etwas früher, auf einer Zeichnung Mantegnas, nachweisbar. Siehe Kapitel IV.1.3.4. und IV.2.2.2.

⁷²⁶ Auf den Miniaturen der Holkham Bibel und des Jean de Berry einst gehörenden Breviers (Abb. 381/387) sind im Höllenschlund die Verdammten dargestellt.

⁷²⁷ Im Nikodemusevangelium –siehe Text im Anhang- wird von den Toren des Unterweltsreiches und vom unersättlichen Allesverschlinger in einem Absatz behandelt.

⁷²⁸ Vermutlich hat, wie auch die frühe Entstehungszeit der Elfenbeinreliefs (Abb. 374/375), aber auch die hinter Jesus eine Tür zeigende Descensusminiatur des Tiberiuspsalters (Abb. 236) nahelegen, diese symbiotische Unterweltsvorstellung zuerst bestanden, bevor sie dann in Höllenrachen und –festung separiert worden ist. Bauer, S. 175ff.;

Spielhandschrift der Passion von Valenciennes dargestellte Simultanbühne aus dem Jahre 1547 (Abb. 390) bekräftigt, niedergeschlagen.⁷²⁹

IV.2.1.4. Die Errettung aus Feuerpfuhl und Unterweltshöhle

Die vor der Jahrtausendwende oftmals anzutreffende Darstellungsform der Altvätererlösung aus einem Flammenmeer oder einer -meist von Feuer erfüllten-Höhle⁷³⁰ hat in der Folgezeit nördlich der Alpen eine stete Fortsetzung gefunden. Die vornehmlich mitteleuropäischen, im Verhältnis zu den Varianten der Errettung aus dem Höllenrachen oder der Unterweltzburg weniger verbreiteten Bildzeugnisse vom 11. bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert sind hinsichtlich des Befreiungsaktes relativ einheitlich und unspektakulär gestaltet. Das Bemühen des jeweiligen Künstlers um originelle Ausdrucksformen ist jedoch anhand individueller Details festzustellen.

Auf der Höllenfahrtsminiatur des in die Mitte des 11. Jahrhunderts datierenden Evangelistars, Codex F.II.1, aus der »Biblioteca Civica Queriniana« zu Brescia (Abb. 391)⁷³¹ nimmt der mit Tunika und Pallium gewandete, kreuznimbierte und von einer, seiner leicht gebückten Körperhaltung angepaßten Mandorla umgebene Erlöser die Bildmitte ein. Vier ihn geleitende himmlische Wesen halten sich am oberen Saum seiner Aureole fest. Mit der Linken preßt Jesus eine Schriftrolle an seinen Körper, während er mit der Rechten das schlaffe Handgelenk des in Gewänder gehüllten Adams umgreift, welcher –zusammen mit seiner, ebenfalls bekleideten Frau und zwei weiteren, nur in Kopfpartie abgebildeten Personen- aus einem, rechts unten im Bild zu sehenden Flammenmeer ragt. An Händen und Beinen gefesselt liegt in diesem Feuer Satan. Neben ihm sitzt eine weitere dunkle Gestalt. Es ist vermutlich der Höllenfürst, welcher –nach dem Nikodemusevangelium- im Auftrag des Herrn den Oberteufel bewachen soll.⁷³² Die Flucht eines Verdammten aus dem Feuerpfuhl wird –links unten im Bild- von einem Engel mittels einer gezielten Speerattacke vereitelt.

⁷²⁹ Greisenegger, Wolfgang, Bühne, in: LCI, Bd.1, Sp. 339f.; Becker (wie Anm. 591), S. 65ff.; Schmidt (wie Anm. 591), S. 84ff.;

⁷³⁰ Siehe Kapitel III.3.

⁷³¹ Das Evangelistar hat die Maße 345 x 235 cm. Herkner, Maria, Reichenauer Buchmalerei, Konstanz 1995, S. 70; Bologna, Giulia, Handschriften und Miniaturen, Das Buch vor Gutenberg, Augsburg 1988, S. 92f.;

⁷³² Siehe den Text des Nikodemusevangeliums im Anhang.

Von Christus aus dem Feuer werden die nackten Protoplasten auch auf einem, in der Mitte des 12. Jahrhunderts gemalten Fresko in der Krypta von St. Nicolas zu Tavant (Abb. 392)⁷³³ geholt. Beachtung verdient auf dieser Wandmalerei die Besiegung der Unterweltsmächte. Der sich -ob der Befreiung der alttestamentlichen Frommen- aufregende Satan wird durch einen von der -aus dem Himmel ragenden- Hand Gottes ausgeführten Speerstoß besiegt. Sein Sohn überwindet auf gleiche Weise einen anderen Dämon.

Gewalt widerfährt dem -gebunden im untersten Winkel der Hölle sitzenden- Oberteufel ebenfalls auf der Descensuszene eines elfenbeinernen, in der Eremitage zu St. Petersburg aufbewahrten Buchdeckels des gleichen Saeculums (Abb. 393).⁷³⁴ Die von Jesus am Handgelenk gepackte, wahrscheinlich Adam darstellende Person, welche mit zwei anderen Gerechten des Alten Bundes einer Feuerwand entflieht, tritt beim Verlassen des Totenreichs auf die Brust des Widersachers Christi.

Die zwischen 1175 und 1180 angefertigte Illustration auf fol. 63^v des Hildegard-Gebetbuches (Abb. 394)⁷³⁵ verzichtet auf die Radikalität gegenüber dem Teufel, welcher lediglich gefesselt am Grund des Höllenlochs liegt. Am Rand dieser feurigen Grube steht der von links in Begleitung eines Engels herangeschrittene Erlöser in gebückter Haltung. Mit der Linken stützt er sich auf der Kreuzfahne ab, um mit der Rechten Adam am Handgelenk aus der Hölle zu ziehen. Der Stammvater, Eva und weitere Vorväter und -frauen -allesamt unbekleidet und teilweise mit im Gebetsgestus gefalteten Händen- werden von Flammen umzüngelt. Ikonographisch ungewöhnlich sind -rechts oben im Bild- drei sich außerhalb der Unterwelt befindende, adorierende Gestalten, deren Verständnis sich nur aus dem Kontext erschließen läßt:⁷³⁶ Es sind die Benutzer des Gebetbuchs, welche auf diese Weise ihrer Auferstehungshoffnung Ausdruck verleihen. Der auf

⁷³³ Michel, P. H., *Les fresques de Tavant*, Paris 1944, S. 4f. und Abb. 17; Schiller, S. 61;

⁷³⁴ Der Buchdeckel (146 x 121 mm) deutscher Provenienz aus der Eremitage, Inv. Nr. 72, zeigt unten die Kreuzigung Christi, oben links die Salbenträgerinnen am Grabe und rechts die Höllenfahrt Jesu. Goldschmidt, Bd. 3, S. 16, Nr. 36 und Tafel IX;

⁷³⁵ Das Gebetbuch der Hildegard von Bingen (160 x 110 mm) befindet sich im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek, Clm 935. Die auf der gegenüberliegenden Seite angegebene Bildbeischrift zur Höllenfahrtsminiatur lautet: »Hi irsted unser herro fon den dothen unde irloset di sinen willen hant gethan.« Klemm, Elisabeth, *Der Bilderzyklus im Hildegard-Gebetbuch*, in: Achten, Gerard / Hauke, Hermann, u.a., *Hildegard-Gebetbuch*, Faksimile-Ausgabe, Kommentar-Band, Wiesbaden 1987, S. 241ff.;

⁷³⁶ Bauer, S. 162 hält diese Personen für Henoch, Elias und den guten Schächer, welche nicht in der Unterwelt gewesen sind. (Siehe hierzu u.a. auch Kapitel II.1.) Da die Dargestellten jedoch nicht individuell kenntlich gemacht sind und für diese Zeit keine Parallelbeispiele existieren, ist diese Annahme unwahrscheinlich.

der gegenüberliegenden Seite niedergeschriebene Text des »Canticum triumphale« wird von ihnen rezitiert.⁷³⁷

Eine ähnliche Descensusvorstellung zeigt fol. 189^f des -im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts illuminierten- Liutold-Evangeliars (Abb. 395).⁷³⁸ In Begleitung zweier himmlischer Wesen ist der Herr von links auf die Unterweltshöhle zugegangen. Seine Linke umfaßt den Schaft des »Vexillum crucis«, seine Rechte das rechte Handgelenk Adams. Der Urvater kommt zusammen mit seiner Gemahlin nackt aus einer Schlucht hervor. Durch eine Felswand von ihnen abgesetzt ist die Hölle, in welcher –umgeben von wurmartigen Getier-⁷³⁹ Satan in Ketten gebunden hockt.

Während die bisher beschriebenen Werke dem Descenstypus des Höllenfahrtsmotivs verpflichtet sind, verbildlichen die das apokryphe Geschehen darstellende Grubenschmelzplatte des 1181 durch Nicolaus verdunensis vollendeten Klosterneuburger Altars (Abb. 396)⁷⁴⁰ und fol. 12^f des 1194 fertiggestellten Evangeliars, Codex Guelf. 65 Helmstedtensis, aus der Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel (Abb. 397)⁷⁴¹ Jesus beim Verlassen der

⁷³⁷ Klemm (wie Anm. 735), S. 243 sieht in diesen Gestalten die »Gerechten, die in Entsprechung zum Text des gegenüberstehenden Gebets dem Befreier aus der Knechtschaft des Satans und des Todes anbeten und lobpreisen.« Dieser Gedankengang läßt sich in Kenntnis ähnlicher, ebenfalls einzelne Figuren außerhalb der Hölle zeigenden Höllenfahrtsbilder (Abb. 327, 337) weiterführen. Die »Gerechten« wären demzufolge die Frommen des Neuen Bundes. Ob in diesem Fall, wie bei der Aschaffener Miniatur (Abb. 327), durch die Darstellung dieser Figuren und dem daneben stehenden Text des »Canticum triumphale« auf die Kenntnis des Elevatio-Ritus geschlossen werden kann, ist fraglich, zumal da die Unterwelt nicht in Form einer Burg wiedergegeben ist.

⁷³⁸ Das Liutold-Evangeliar (290 x 200 mm) aus dem Kloster Mondsee befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1244. Das Höllenfahrtsgeschehen (oben) ist zusammen mit der Noli-me-tangere- und der Thomas-Szene (unten) auf fol. 189^f (ca. 18,7 x 13,5 cm) abgebildet. Hermann, Hermann Julius, Die deutschen romanischen Handschriften, Leipzig 1926, Tafel 26; Swarzenski, Georg, Die Salzburger Malerei, Stuttgart 1969, Bd. 1, S. 97ff. und Bd. 2, Abb. 273; Bauer, S. 160f.;

⁷³⁹ Die Vorstellung von Würmern in der Hölle, welche im Mittelalter -u.a. bei Honorius Augustodunensis- Sinnbild höllischer Strafen sind, basiert auf Jesaja 66, 24: »...vermis eorum non morietur ...« und Mk 9,47: »...in gehennam ignis, ubi vermis eorum non morietur, et ignis non exstinguitur.« Grubel, S. 64;

⁷⁴⁰ Die umlaufende Inschrift lautet: »Ius domuit mortis, tua, Christe, potentia fortis« und »Destructio inferni«. Der Prophet Hoseas verweist links oben mit den Worten: »ERO MORS TUA O« (Hoseas 13,14) auf das Höllenfahrtsgeschehen. König David spricht rechts oben: »TERRA TREMUIT« (Psalm 75[76],9). Bauer, S. 164f.; Schiller, S. 60; Buschhausen, Helmut, Der Verduner Altar, Wien 1980, S. 64ff.; Buschhausen, Helmut, Der Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun aus dem Jahre 1181, in: Effenberger, Arne (Hrsg.), Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter, Berlin 1982, S. 133ff.; Arnulf, Arwed, Studien zum Klosterneuburger Ambo und den theologischen Quellen bildlicher Typologien von der Spätantike bis 1200, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 48, 1995, S. 9ff.; Röhrig, Floridus, Der Verduner Altar, Klosterneuburg-Wien 1995, S. 76f.;

⁷⁴¹ Die Maße des Evangeliars betragen 326 x 225 mm. Auf der Buchmalerei ist oben die Grablegung und unten die Höllenfahrt Jesu dargestellt. Prophetenbüsten an den Ecken und der Mitte halten Schriftrollen, deren Text zumeist nicht mehr erhalten ist. Lediglich auf dem Schriftschild des gekrönten Davids (rechts unten) ist (mit Abkürzungen) zu lesen: »Dominus fortis et potens« (Psalm

Höllensregion. Auf dem Email setzt der Gottessohn über den Kopf des gefesselt am Boden kauernenden Satans hinweg zum Aufbruch an. Die Haltung des Oberkörpers Jesu und sein Blick sind noch den nackten Protoplasten zugekehrt, welche, die Flügel des Höllentors beiseite stoßend, aus dem Feuer kommen. Liebevoll begrüßend hat der Herr seine Linke, welche auch den Kreuzstab führt, Adam auf die Schulter gelegt. Mit der Rechten hat er das rechte Handgelenk Evas ergriffen. Vergleichbar ist der Aufstieg des -von einer Mandorla umgebenen- Christus auf der Miniatur geschildert. Seine Rückwärtsgewandtheit ist jedoch stärker betont, da er Adam und Eva aus der Tiefe befreien muß. Neben den -bekleidet wiedergegebenen- Ureltern harren im höllischen Abgrund eine Anzahl nackter Frommer des Alten Bundes und -von ihnen gesondert- der gefesselte Oberteufel.

Bei beiden Bildern erklärt sich die Übernahme des Ascensustypus, wie auch das Doppelkreuz und die Unterweltstore auf dem Klosterneuburger Werk sowie das in Gewänder gehüllte erste Menschenpaar und die Mandorla Jesu auf der Wolfenbüttler Buchmalerei nahelegen, durch südeuropäische oder ostkirchliche Vorlagen.⁷⁴²

Die auf der Illustration des Liutold-Evangeliars auffallende räumliche Trennung zwischen »Limbus patrum« und eigentlicher Hölle ist auch einigen Miniaturen des 13. Jahrhunderts zu eigen.

Der A-Initiale auf fol. 100^v des aus dem Zisterzienserkloster Himmerod stammenden, im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts angefertigten Antiphonars (Abb. 398)⁷⁴³ sind die Szenen der Frauen am Grabe und der Erscheinung Jesu vor Maria Magdalena eingemalt. Das Descensusgeschehen ist an der linken Längsseite des Buchstabens verbildlicht. Der von zwei Engeln begleitete, in der Linken das »Vexillum crucis« haltende Christus hat mit der Rechten das rechte Handgelenk Adams ergriffen, welcher -zusammen mit seiner Frau und weiteren alttestamentlichen Gerechten- aus der Tiefe hervorkommt. Unter ihnen befinden sich weitere Personen, denen, wie der schwarze Hintergrund, Flammen und Schlangen veranschaulichen, keine Teilhabe an der Erlösung zugekommen ist.

23(24),8). Dieser Vers verweist auf das Descensuskapitel des Evangelium Nicodemi. Ein Bezug zum liturgischen Ritus der »Elevatio crucis« oder zu den Osterspielen läßt sich anhand der bildnerischen Gestaltung nicht herstellen. Siehe hierzu die Bemerkungen unter Anm. 737 und Thoran, S. 132ff.; Luckhardt / Niehoff (wie Anm. 526), S. 580f.; Schiller, S. 60f.;

⁷⁴² Schiller, S. 60f.; Zum Ascensustypus des Mittelalters in Italien siehe Kapitel IV.1.1.2.

⁷⁴³ Das Antiphonarium (327 x 232 mm) ist im Besitz der Stadtbibliothek Trier, Hs. 411/1725 2^o. Schneider, Ambrosius, Die Cistercienserkloster Himmerod im Spätmittelalter, Speyer 1954, S. 240; Franz, Gunther, Kostbare Bücher und Dokumente aus Mittelalter und Neuzeit, Trier 1984, S. 27;

Verloren sind auch die aus fensterähnlichen Öffnungen schauenden, von Feuer hinterfangenden Seelen auf dem Höllenfahrtsbild eines ungefähr gleichaltrigen Würzburger Psalters (Abb. 399), welcher in der Nationalbibliothek zu Paris, Latin 1081,⁷⁴⁴ aufbewahrt wird. Aus einer Höhle von Christus gerettet werden allein die –bekleidet wiedergegebenen bzw. ihre Hüftpartie bedeckt haltenden- Ureltern und andere, nur andeutungsweise abgebildete Altväter und –frauen.

Topographisch prägnanter visualisiert die Miniatur auf fol. 103^v eines Kemptener Psalters aus dem zweiten bis dritten Drittel des 13. Jahrhunderts (Abb. 400)⁷⁴⁵ eine ähnliche Höllenvorstellung. Die von den Protoplasten angeführten, nackt dargestellten Frommen des Alten Bundes werden vom Gottessohn aus der Vorhölle, einem höhlenartigen und feurigen Raum, befreit. Unterhalb des Limbus patrum ist die eigentliche Hölle lokalisiert, in welcher der gefesselte Satan und einige verdammte Seelen inmitten von Feuer hausen.

Der byzantinisch beeinflussten, ungefähr zeitgleichen Illustration auf fol. 41^r eines – sich ehemals in der Fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen, Nr. 309, befindlichen- Psalters (Abb. 401) liegt der gleiche Gedanke zugrunde.⁷⁴⁶ Im Geleitzug dreier himmlischer Wesen ist der Erlöser von links auf eine Höhle zugeschritten. In der Linken führt er das Stabkreuz mit sich. Seine rechte Hand reicht er Adam, um ihn aus seinem Gefängnis zu helfen. Neben und hinter dem Stammvater stehen –in Gewänder gehüllt und individuell kenntlich gemacht- Eva, Johannes der Täufer, König David und Abel.⁷⁴⁷ Zu ihren Füßen öffnet sich –auf der gesamten Bildbreite- eine andere Unterweltsebene, in welcher die Köpfe vom Heil ausgeschlossener Personen, u.a. auch geistliche Würdenträger, zu sehen sind.

In den folgenden beiden Jahrhunderten sind gelegentlich weiterhin der Verdammnis anheimgefallene Gestalten in das Bild der Altvätererlösung aus dem Feuerpfuhl bzw. der –höhle integriert worden. Auf einem zwischen 1360 bis 1380

⁷⁴⁴ Das Descensusbild befindet sich auf fol. 94^v des Psalters (205 x 148 mm). Avril, François / Rabel, Claudia, *Manuscripts enluminés d'origine germanique*, Bd. 1, Paris 1995, S. 155f. und Planche N;

⁷⁴⁵ Der Psalter (195 x 142 mm) wird im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Hs. 56632, aufbewahrt. Swarzenski (wie Anm. 627), S. 141, Kat.nr. 768;

⁷⁴⁶ Der Psalter (246 x 174 mm) ist jüngst im Zuge der Bibliotheksaflösung versteigert worden. Auf fol. 41^r ist oben die Auferstehung, unten die Höllenfahrt Christi dargestellt. Haseloff (wie Anm. 532), S. 18ff. und S. 158; Bauer, S. 163f.;

⁷⁴⁷ Abel ist lediglich aufgrund seines jugendlichen Antlitzes zu identifizieren. Das Tragen von Gewändern und die Kopfbedeckung Davids erinnern auffallend an ostkirchliche Darstellungen des Sujets.

in Paris hergestellten elfenbeinernen Diptychon (Abb. 402)⁷⁴⁸ haben sich in der, dem Ascensustypus folgenden Höllenfahrtsdarstellung diese Seelen, deren Köpfe im Feuer stecken, von Christus als Zeichen ihrer Verworfenheit abgewandt. Über ihnen tanzt ein Teufel.

Grausame Qualen erleiden die Verdammten auch nach einem Conrad de Vulcop zugeschriebenen Triptychon aus den Jahren 1454/55, deren –sich im J. Paul Getty Museum zu Malibu befindliche, vornehmlich die Kreuzigung Jesu thematisierende– Mitteltafel das Descensusgeschehen am rechten Bildrand (Abb. 403) wiedergibt.⁷⁴⁹ Hinter der Höhle des »Limbus patrum«, aus welcher die alttestamentlichen Frommen von Christus geholt werden, befindet sich eine von Feuer erfüllte Schlucht. Auf einem rot glühenden Gestell, an welches ein Verlorener gefesselt ist, thront die monströse Figur des Oberteufels. Unter ihm kochen in einem Topf die Verdammten, anderen fallen von den Felsen in die Flammen herab.

In ihrer Drastik nur wenig gemildert präsentiert sich die Höllenfahrtsszene einer um 1500 angefertigten schwäbischen Zeichnung (Abb. 404), welche im Vordergrund die Auferstehung des Herrn zeigt.⁷⁵⁰ Der Erlöser rettet die Stammeltern und Gerechten des Alten Bundes aus dem Abgrund der Vorhölle. Ein Wall trennt diesen Ort von der Hölle, in deren Feuer –bewacht von einem Monster– die Verdammten gepeinigt werden.

Andere Darstellungen dieser Sujetform verzichten auf die bildliche Vorstellung der eigentlichen Hölle, visualisieren aber –abgesehen von Ausnahmen, wie der Initialminiatur eines vor 1402 illuminierten Stundenbuchs des Jean de Berry (Abb. 405)⁷⁵¹ und den Höllenfahrtsszenen des um 1400 gemalten Bielefelder Altars (Abb. 406)⁷⁵² sowie eines zwischen 1495 und 1500 angefertigten Tafelbildes der

⁷⁴⁸ Das Diptychon (210 x 274 mm) mit Passions- und Marienszenen wird im Louvre zu Paris, OA 4089, aufbewahrt. Barnett (wie Anm. 514), S. 170; Pérouse de Montelos, Jean-Marie, Paris, Kunstmetropole und Kulturstadt, Köln 2000, S. 122f., Abb. 33;

⁷⁴⁹ Die Mitteltafel mißt 480 x 715 mm. Sterling, Charles, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, Bd. 2, Paris 1990, S. 55ff.;

⁷⁵⁰ Die Zeichnung (406 x 295 mm), welche zum Bestand der Sammlung Ian Woodner gehört, hat um die Auferstehung Jesu im Hintergrund v.l.n.r. die Höllenfahrt Christi, die Noli-me-tangere-Szene und die Erscheinung des Auferstandenen am See Tiberias dargestellt. Piel, Friedrich (Hrsg.), *Meisterzeichnungen aus sechs Jahrhunderten, Die Sammlung Ian Woodner*, Köln 1986, S. 112f.;

⁷⁵¹ Das Stundenbuch gehört zum Bestand der Königlichen Bibliothek zu Brüssel, ms. 11060-1. Meiss (wie Anm. 660), S. 309 und Abb. 214;

⁷⁵² Die Mitteltafel (182 x 291 cm) dieses Marienaltars befindet sich noch in der evangelischen Neustädter Kirche zu Bielefeld, während die Flügel 1840 verschenkt worden und heute in verschiedenen Sammlungen nachweisbar sind. Das Höllenfahrtsbild (58 x 40 cm) gehört zum

Thyssen-Bornemisza-Sammlung (Abb. 407)⁷⁵³ - die Mächte der Finsternis.

Während auf einem zwischen 1425 bis 1430 gemalten, dem Meister von St. Laurenz zugeschriebenen Gemälde (Abb. 408),⁷⁵⁴ welches dem Gestein der Höhle eine rachenähnliche Form und den alttestamentlichen Gerechten Individualität⁷⁵⁵ verliehen hat, durch einen unter der Höllenspforte eingeklemmten Teufel und einen fliehenden Dämon der Triumph des Gottessohnes unzweideutig vor Augen geführt wird, erfährt der Betrachter auf anderen Bildbeispielen von der noch bestehenden Gefährdung aufgrund teuflischer Gegenwehr.

Das in die Mitte des 15. Jahrhunderts datierende Descensusfresko der St. Sebastianskapelle zu Lanslevillard in Savoyen (Abb. 409)⁷⁵⁶ zeigt eine wilde teuflische Rotte oberhalb der Limbushöhle, aus welcher die –nackt abgebildeten-Frommen des Alten Bundes von Christus befreit werden. Durch ihre Distanz zu den Altvätern und –frauen wirken die Dämonen nicht allzu bedrohlich. Befinden sich diese bösen Wesen jedoch in Nähe der auf Erlösung Hoffenden, steigt die Spannung spürbar, zumal sie ihrer Beraubung durch Jesus nicht mehr tatenlos zusehen. Mit Gewalt bemühen sie sich, die alttestamentlichen Gerechten zurückzuhalten, wie beispielsweise das zwischen 1462 und 1465 von Bartolomé Bermejo (um 1440-nach 1498) angefertigte Höllensfahrtsgemälde (Abb. 410)⁷⁵⁷ sowie die entsprechenden Epioden des zwischen 1477 und 1489 von Veit Stoß (1445-1533) geschnitzten Hochaltars der Krakauer Marienkirche (Abb. 411),⁷⁵⁸ des

Mittelbild, dessen Darstellung der thronenden Muttergottes es unten rechts rahmt. Pieper (wie Anm. 659), S. 68ff.;

⁷⁵³ Die ehemals aus der Franziskanerkirche zu Düren stammende Tafel (163,8 x 55,5 cm) zeigt v.o.n.u. Kreuzabnahme, Christus vor dem Limbus patrum, Grablegung und Auferstehung Jesu. Bemerkenswert an der Höllensfahrtsszene ist, daß Jesus die Altväter und –frauen lediglich segnet. Lübbecke, Isolde, *Early German Painting, 1350-1550, The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1991, Kat.nr. 11;

⁷⁵⁴ Die Tafel (90 x 56 cm) eines Passionsaltars befindet sich im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln, WRM 27. Jezler, Peter, *Himmel, Hölle, Fegefeuer, Das Jenseits im Mittelalter*, Zürich 1994, S. 354;

⁷⁵⁵ Zu identifizieren sind die nackten Protoplasten, Johannes der Täufer, Moses mit dem Lichthorn und David mit der Leier.

⁷⁵⁶ Das Wandbild mißt ca. 180 x 162/65 cm. Troescher (wie Anm. 205), S. 313ff. und Abb. 578;

⁷⁵⁷ Das Tafelbild (84,4 x 68,3 cm) aus dem Museo de Arte de Cataluña zu Barcelona zeigt einen Teufel, welcher mit einem Gewehr auf die fliehenden Gerechten des Alten Bundes schießt. Young, Eric, *Bartholomé Bermejo*, Leiden 1975, S. 128; Zuera Torrens, Francisco, *Bartholomé Bermejo el pintor nomada*, Cordoba 1987, Taf. IV; Reborá, Gianni / Rovera, Giacomo, u.a., *Bartholomé Bermejo e il trittico di acqui*, Acqui Termini 1987, S. 53, Abb. 20;

⁷⁵⁸ Der seine Wundmale nicht verbergende Christus ist auf diesem Bildfeld in Begleitung eines Engels zu sehen. Der Kreuzstab, mit welchem er vermutlich den gestrauchelten, vor Adam liegenden Dämon niedergestochen hat, ist nicht erhalten. Mit seiner Linken hat er noch nicht das Handgelenk des Stammvaters umgriffen, welcher zusammen mit seiner ebenfalls nackt abgebildeten Frau und den mit einem härenden Gewand bekleideten Johannes dem Täufer angesichts des Erlösers auf die Knie gesunken ist. Eva und der Vorläufer haben, ebenso wie ein aus der Höhle kommender Vorvater ihre Hände bittend erhoben. Diese Gerechten werden von zwei Dämonen bedrängt. Funk,

zu Ende des 15. Jahrhunderts im Umkreis des Meisters von Liesborn gemalten Kalvarienberges in der St. Georgskirche zu Lünen (Abb. 412),⁷⁵⁹ des um 1490/95 entstandenen Nothelferaltars des Stifts Sonnenburg bei Bruneck (Abb. 413)⁷⁶⁰ und der zwischen 1500 und 1510 angefertigten Passionstafel im Landshuter Kloster Seligenthal (Abb. 414)⁷⁶¹ belegen.

Abgesehen von der Art der Unterweltsgestaltung fügen sich obig vorgestellte Bildbelege in die ikonographische Entwicklung des transalpinen Höllenfahrtsbildes ein. Gemeinsames Thema ist die Befreiung der alttestamentlichen Gerechten. Bis ins 14. Jahrhundert ist der Akzent auf den Triumph Jesu über Tod, Hölle und Satan gelegt, während jüngere Bilder des Sujets –parallel zu den Oster- und Passionsspielen- oftmals die Gegenwehr der finsternen Mächte darstellen. Ebenso wie durch den Blick auf das Schicksal der Verdammten wird dem Betrachter hierdurch angezeigt, daß er –ähnlich den alttestamentlichen Gerechten- zwar einst erlöst werden kann, die Gefährdung sein Seelenheil zu verlieren, aber weiterhin besteht. Indirekt wird er auf diese Weise aufgefordert, in die Nachfolge Christi zu treten.⁷⁶²

IV.2.1.5. Die Tätigkeit Jesu in der Hölle nach dem Speculum Humanae Salvationis

Das »Speculum Humanae Salvationis« zählt zu den populärsten Lesestoffen des Spätmittelalters. Dieses vermutlich zu Ende des 13. Jahrhunderts von einem

Veit, Der Krakauer Marienaltar, Freiburg-Basel-Wien 1985, S. 53ff. und Abb. 39/40; Lodynska-Kosinska, Maria, Ikonographische Zyklen im Krakauer Hochaltar der Marienkirche von Veit Stoß, in: Folia Historiae Artium, Bd. 25, 1989, S. 9-16; Stühr, Michael, Der Krakauer Marienaltar von Veit Stoß, Leipzig 1992, S. 106ff.;

⁷⁵⁹ Koenig, Wieland, Studien zum Meister von Liesborn, Beckum 1974, S. 32ff.;

⁷⁶⁰ Der Altar ist von Simon von Taisten angefertigt worden. Der Schrein gehört zum Bestand des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, die Flügelbilder, auf denen die Höllenfahrt dargestellt ist, sind im Tiroler Landesmuseum Ferdinaneum zu Innsbruck ausgestellt. Ikonographisch bemerkenswert sind auf der Descensusszene nicht allein die Teufel, von denen einer Adam mit einem Schürhaken zurückhalten will, sondern vor allem der ältere, nackte Mann hinter Jesus. Es ist der gute Schächer. Zur Darstellung des Dismas in diesem Sujet siehe Kapitel IV.1.2.1. und folgende. Semper, Hans, Michael und Friedrich Pacher, Ihr Kreis und ihre Nachfolger, Eszlingen 1911, S. 338ff.; Egg, Erich, Gotik in Tirol, Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985, S. 201ff.;

⁷⁶¹ Die Tafel mit zwölf Reliefs zur Passion und Auferstehung Jesu mißt 745 x 788 mm. Die Einzelfelder haben die Größe von ca. 220 x 170 mm. Da der Rahmen aus dem 19. oder 20. Jahrhundert stammt, ist es unsicher ob der mit dem Einzug in Jerusalem einsetzende und mit der Auferstehung Christi endende Zyklus vollständig und in der ursprünglichen Reihenfolge erhalten ist. Niehoff, Franz / Stangier, Thomas, Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge, 1393-1503, Bd. 2, Landshut 2001, S. 488ff.;

⁷⁶² Siehe hierzu ausführlicher die Ergebnisse der Kapitel IV.2.1.1. und IV.2.1.2.

Kleriker, möglicherweise einem Dominikaner, in Italien verfaßte,⁷⁶³ in über vierhundert Handschriften überlieferte Andachtsbuch⁷⁶⁴ stellt üblicherweise im Hauptteil die Heilsgeschichte von der Verkündigung der Geburt Mariens bis zum Jüngsten Gericht in vierzig Kapiteln von je einhundert Zeilen vor. Die jeweilige, auf neutestamentliche oder apokryphe Schriften fußende Station wird typologisch mittels dreier, dem Alten Testament, der Profan- oder Naturgeschichte entnommener Ereignisse gedeutet.⁷⁶⁵

Das in dieser Studie interessierende Wirken Jesu in der Unterwelt ist in drei Abschnitte, welche das Ziel seiner Höllenfahrt mit genauer Ortsangabe, seinen Sieg über Satan und die Befreiung der alttestamentlichen Gerechten schildern, unterteilt.⁷⁶⁶ Da zwei Fünftel aller Manuskripte des *Speculum* bebildert sind, der Heilsspiegel zudem auch eine Umsetzung in andere Kunstgattungen erfahren hat,⁷⁶⁷ ist der -ansonsten höchstens in zwei Episoden visualisierte-⁷⁶⁸ Gang Christi ins Totenreich in diesem Erbauungsbuch in drei Szenen bildlich wiedergegeben.

Einen exemplarischen Eindruck vermitteln die Miniaturen des in den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts angefertigten Codex Cremifanensis 243 der Stiftsbibliothek Kremsmünster, dessen lateinischem Text auch eine deutsche Reimparaphrase vom selben Schreiber beigelegt worden ist.⁷⁶⁹

⁷⁶³ In der älteren Forschung ist als Entstehungsdatum des *Speculum* das Jahr 1324, als Provenienz das Elsaß bzw. genauer das Straßburger Dominikanerkloster und als Autor Ludolf von Sachsen (um 1300-1378) angenommen worden. In neueren Arbeiten wird eine Datierung um 1280 und eine italienische Herkunft postuliert. Lutz, Jules / Perdrizet, Paul, *Speculum Humanae Salvationis*, Leipzig 1907, Bd. 1, S. 246ff.; Niesner, Manuela, *Das Speculum Humanae Salvationis* der Stiftsbibliothek Kremsmünster, Köln-Weimar-Wien 1995, S. 10ff.;

⁷⁶⁴ Übersetzungen sind ins Deutsche, Niederländische, Französische, Englische und Tschechische erfolgt. Breitenbach, Edgar, *Speculum Humanae Salvationis*, Eine typengeschichtliche Untersuchung, Diss., Hamburg 1929, S. ff.; Niesner (wie Anm. 763), S. 8f.;

⁷⁶⁵ Des weiteren beinhaltet die vollständige Version des Heilsspiegel folgendes: Im Prolog äußert sich der Verfasser zum Zweck seines Werkes (Lob Gottes und der Heiligen, Belehrung und Rettung der Mitmenschen, Selbstheiligung). Die ersten beiden Kapitel schildern -ohne typologische Verweise- bedeutende Ereignisse der Genesis vom Engelsturz bis zur Sintflut. Nach den vierzig Stationen der Heilsgeschichte folgen noch drei Kapitel, welche jeweils mit einer Einleitung und sieben Gebeten die Passion Jesu, die sieben Freuden und die sieben Schmerzen Mariens behandeln. Niesner (wie Anm. 763), S. 2ff.;

⁷⁶⁶ Wenn auch in dieser Untersuchung darauf nicht näher eingegangen werden kann, so ist es doch bemerkenswert, daß zwischen den Berichten vom Triumph Jesu über den Teufel und der Rettung der Vorfahren der Sieg Mariens über Satan geschildert wird. Niesner (wie Anm. 763), S. 266;

⁷⁶⁷ Niesner (wie Anm. 763), S. 8;

⁷⁶⁸ Siehe hierzu die Darstellungen in den Exsultationrollen (Kapitel III.5. und IV.1.1.3.) oder beispielsweise das Antependium von Oelst (Abb. 324). Eine Ausnahme ist der von Cristoforo de Predis illuminierte Codex zu Turin (Abb. 164/165).

⁷⁶⁹ Die deutsche Übersetzung, welche im 43. Kapitel abbricht, befindet sich oberhalb der Bilder, der lateinische Text unterhalb der Miniaturen. Neumüller, Willibrord, *Speculum Humanae Salvationis*, Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Graz 1972, S. 33f.; Niesner (wie Anm. 763), S. 36ff. und S. 160ff.;

Im 28. Kapitel heißt es:⁷⁷⁰ »Ir hant wol gehoeret, wie Josep unsern Herren bezaichent het, / Nu merkent, wie Got daz allez uns zeainer erloesung tet. / Zenon zit, do unser Herre an dem crutz verschiet, / Zehant sin hailgu sel mit der gothait fur zeder helle nah der diet, / Du sinen willen het getan, / Und lost si dannan an allen wan. / Nu sont ir wissen, daz vier hande helle ist, alz man sait: / Der verdampnoto, der ungetofter kinde, du wisse, da man inne lidet und lait, / Und och diu finstri, da die hailigen vaetter inne waren hie vor. / Da fur unser Herre hin und brach da tur und tor / Und nam dar uz alle, die er da vant, / Und furt si zeden ewigen froeuden mit siner hant. / Ze kainer ander helle kam er fur namenz niht, / Er lie si wiz und arbeit liden umb ir ungeschicht. / Inder verdampnoto helle ist staeter roch und finstri, die man grifen mak, / Unsaegelicher frost und hitzze ist da und unlidiger smak. / Der ewig tot ist da, und sterbent doch niemmer, / Ir wis wirt alle tage genuwerot und werot och iemmer. / Ob der helle is ain flekke, da du kint sont komen, / Du nit besniten noch getofet sint, daz han wir wol vernomen. / Da ist nit wiz aiger gewissen, wan si wider Got nit hant getan, / Und hant grosse froeude von Gotz erbaermde und sint arbeit an. / Ir froeude furtriffet alle die froeude, diu uf ertrich ist, / Wan si sicher sint vor der verdampnoto helle und nit hant getan wider unserin Herren Jesu Crist. / ... / Noch kain lerer da von gesagen kan, won ez nit sin sol. / Ob dem flekken ist ain helle, da gewisgot werdent die, / Die wider Got hant getan uf disem ertrich hie. / Der wiz wirt geminrot mit messon und mit gebet, / Mit almusen, mit vastende, ob ers selbe tet, / Und anmaenig gut, / Ob es ieman fur in tut. / Von der wisse arbeit kan nieman volle sagen, / Wan alle wisse uf ertrich ist niht gen ir, da von will ich gedagen. / Von der obrostun helle han ich vor geseit, / Die unser Herre brach, do er die marter durh uns lait. / Wan do er dar kan, die hailigen, die da waren do, / Die hettun alle himelsche froeude von der gothait und waren fro. / ,Da bapst, da Rom‘, daz ist ain alt sprochen wort, / Noh vil billicher: wa diu gothait, da himelscher hort. / ...«⁷⁷¹

Auf fol. 33^v (Abb. 415) ist die -in diesen Versen beschriebene- Topographie verbildlicht worden.⁷⁷² Vier horizontale, jeweils inschriftlich benannte und in vier Arkaden gegliederte Ebenen bilden die Hölle. Unter jeder Bogenstellung ist die Büste einer Person zu sehen. Im obersten Stockwerk, dem Limbus patrum oder Schoß Abrahams, befinden sich zwei Männer und zwei Frauen mit unbedecktem

⁷⁷⁰ Die typologischen Stellen werden nicht angeführt, da sie für die Ikonographie des Höllenfahrtsujets ohne Belang sind.

⁷⁷¹ Zitiert nach Niesner (wie Anm. 763), S. 95f.;

⁷⁷² Niesner (wie Anm. 763), S. 259ff.;

Haupt. Das darunterliegende Purgatorium ist von drei, je einen Schapel tragende Frauen und einem Mann mit Hut bevölkert. In der abwärts folgenden Etage, dem Limbus puerorum, halten sich zwei kahlköpfige und zwei mit leichtem Haarwuchs ausgestattete nackte Kinder auf. Unten, in der Hölle der Verdammten, schreien drei Männer, von denen einer eine Krone aufgesetzt hat, und eine schleiertragende Frau ob ihrer Qualen. Als Zeichen ihrer ewigen Verlorenheit haben sie –vor schwarzem Hintergrund- ihre Köpfe gesenkt, während die Seelen in den anderen Räumen –rot hinterfangen- ihre Häupter in Erwartung der Ankunft Jesu erhoben haben. Die Erlösung wird zwar –wie eindeutig in den Versen vermerkt- nur den Altvätern und –frauen in der Vorhölle gebracht, doch die sich im Fegefeuer Reinigenden und die ungetauften Kinder haben zumindest die Hoffnung auf eine spätere Rettung.⁷⁷³

Christus ist –entgegen dem Textinhalt- auf dieser Miniatur nicht abgebildet worden, so daß aus dem Bild allein der Sinngehalt sich nicht klären läßt. Andere Illustrationen zum in diesem Andachtsbuch beschriebenen Höllenabstieg Jesu sind diesbezüglich prägnanter gehalten, wie beispielsweise der -in das Medium der Glasmalerei zwischen 1330 und 1360 umgesetzte- Heilsspiegel der Kirche St. Etienne zu Mühlhausen im Elsaß (Abb. 416),⁷⁷⁴ die um 1360 geschriebene, in der Hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt aufbewahrte Speculum-Handschrift, Hs. 2505 (Abb. 417),⁷⁷⁵ und das 1481 von Peter Drach in Speyer gedruckte und mit Holzschnitten versehene Pendant (Abb. 418)⁷⁷⁶ belegen. Der Erlöser ist im Zentrum des Limbus patrum abgebildet. Seine dortige Präsenz verdeutlicht, daß allein den Frommen des Alten Bundes das Heil gebracht worden ist.⁷⁷⁷

Das 29. Kapitel schildert den Sieg Jesu über Satan: »Ir hant vor gehoeret, wie unser Herre die hailigen vaetter het erfroeuwet, / Nu merkent nu, wie er den tievel hat

⁷⁷³ Der hier schriftlich und bildlich fixierte Zustand der ungetauften Kinder belegt die Unsicherheit der theologischen Meinung ob ihrer Zukunft. Nach damaliger offizieller Kirchenmeinung wird ihnen eine Erlösung niemals zuteil, doch sie müssen auch nicht die Qualen der Verdammten erleiden. Siehe Kapitel II.4.; Niesner (wie Anm. 763), S. 295ff.;

⁷⁷⁴ Von den ursprünglich einhundertacht Bildfeldern des Heilsspiegels sind neunundachtzig erhalten. Wegmann (wie Anm. 684), Katalogband, S. 93f.;

⁷⁷⁵ Das Format des Heilsspiegels beträgt 36 x 19, 5 cm. Appuhn, Horst, Heilsspiegel, Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum humanae salvationis, Dortmund 1981, S. 58ff., S. 104ff. und S. 119ff.;

⁷⁷⁶ Bemerkenswert ist, daß die Gottesmutter ihrem Sohn auf diesem Holzschnitt in der Vorhölle assistiert.; Henry, Avril, The Mirour of Mans Saluacioun, A Middle English translation of Speculum Humanae Salvationis, Philadelphia 1987, S. 150;

⁷⁷⁷ Die Darstellung Jesu im Bezug zur Höllentopographie weicht –wie auch obige Beispiele belegen- in Details auf den Miniaturen der jeweiligen Handschriften voneinander ab. Sämtliche Variationen können in dieser Studie nicht vorgestellt werden. Es läßt sich nur festhalten, daß der Erlöser manchmal nicht, zumeist jedoch in der Vorhölle zu sehen ist. In späteren Versionen ist bereits in dieser Illustration die Befreiungstätigkeit des Herrn visualisiert. Ausführlicher bei Breitenbach (wie Anm. 764), S. 215ff.;

uberwunden und ergloewet. / Unser Herre wart dar umb mensche, daz er den tievel
 uberwinden wolt. / Er seit ain bischaft dem volk, alz er billich solt. / Er sprach: ‚so
 ain starker man sin echern behuet, so ist infride allez, daz dar inne mak gesin. /
 Kunt aber ain sterkerer, der uber wint in und zuht allez, daz er hat, hin.‘ / Vor
 Gottes geburt der tievel alz stark waz, / Daz kain mensche uf disem ertrich waz, er
 moehti baz. / Unser Herre, der nut allain mensche waz, er waz och Got, / Der brach
 insin echern und uberwant in mit sim crutz und machot in zespot. / ... / Also kam
 unser Herre zedem tievel insin hol, daz waz indie helle, / Und uberwant in mit
 sinem crutz und bant in an ain gestelle. / Ahtunt, liebiu kint, wel ere wir dem
 hailigen crutz sulin tun, / Mit dem wir den laidigen vient uberwinden und daz unz
 machot ain sun. / Den starken tievel, den alliu disu welt nit moht uberwinden noch
 erwaichen, / Den vertribet nu ain clains kint mit dez hailigen crucez zaichen. / Die
 kraft und den gewalt gab in der stark striter hie vor, / Der mit im den tievel uber
 want und zerstort im tur und tor. / ...«⁷⁷⁸

Bildlich ist der Triumph über Satan auf fol. 34^v (Abb. 419) festgehalten.⁷⁷⁹ Christus
 hat mit seiner Rechten dem rücklings zu seinen Füßen liegenden Teufel das
 Kreuzesholz, an welchem die Dornenkrone hängt, ins Maul gestoßen. In der
 Linken hält der Herr einen Speer mit daran wehender Kreuzesfahne. Dessen
 unteres Ende hat er dem teuflischen Untier auf die Brust gesetzt.

In anderen Speculum-Zyklen, wie zu Mühlhausen (Abb. 420),⁷⁸⁰ in der Handschrift
 zu Darmstadt (Abb. 421)⁷⁸¹ oder dem Speyerer Druck (Abb. 422)⁷⁸² ist diese Szene
 ähnlich wiedergegeben worden. Statt der Lanze hält der Sieger Jesu jedoch zumeist
 das »Vexillum crucis«⁷⁸³

Der letzte Akt der Höllentätigkeit Christi wird im 31. Kapitel vorgestellt: »Wie der
 tievel uberwunden si mit Mariun mit lidende, daz han wir wol gehoeret. / Nu
 merkent, wie der mensche erledegot si und diu helle zerstoeret. / An dem hailgen
 karfritag, do unser Herre verschie, / Sin hailigu sel mit der gothait zeder helle fur
 zu der menschlicher diet / Und blaip da unz an den driten tak bi in, / Und do er

⁷⁷⁸ Zitiert nach Niesner (wie Anm. 763), S. 97f.;

⁷⁷⁹ Niesner (wie Anm. 763), S. 263f.;

⁷⁸⁰ Zschokke / Arnhold (wie Anm. 744), S. 22;

⁷⁸¹ Appuhn (wie Anm. 775), S. 60;

⁷⁸² Henry (wie Anm. 776), S. 154;

⁷⁸³ Zu kleineren Abweichungen, welche beispielsweise den Teufel im Inneren des Höllenrachsens zeigen, siehe Breitenbach (wie Anm. 764), S. 223f.;

erstund, do furt ers mit im zeden ewigen froeuden hin. / ... / Also erledegot unser Herre uz der finistri die guten allain, / Diu reht helle wart nit zerbrochen, swer anders glopt, daz ist ain main. / Da von darf nieman sprechen: ‚diu helle ist zerbrochen, wer machot si wider?‘ / Und alle die ie drin kamen, die bliben drinne sider. / ... / Alz sol der mensche, den unser Herre erloest het mit der riuwe, / Nit widerhindersich keren zeden sunden, daz si it werdent niuwe. / Da von sulin wir den berg der tugende uf gan / Und nit widerhindersich kern, daz wir an den tugenden mugent bestan.«⁷⁸⁴

Auf fol. 36^v (Abb. 423) ist diese abschließende Etappe dargestellt.⁷⁸⁵ Der seine Wundmale nicht verbergende Christus, welcher in der Linken den Kreuzstab mit daran flatternder Fahne hält, befindet sich –nach Art des Ascensustypus- mit den nackten Voreltern bereits auf dem Weg in Richtung Paradies. Satan ist im feurigen Inneren eines Hauses, dessen Dach durch den Einbruch Jesu in die Hölle zerstört ist, an eine Säule gekettet.

An dieser Stelle geben auch andere Heilsspiegel die übliche Höllenfahrtsikonographie wieder, wobei Jesus oft, aber nicht durchweg, im Aufstiegstypus zu sehen ist. Die Frommen des Alten Bundes werden aus der Unterweltsfestung, wie in der Darmstädter Handschrift (Abb. 424),⁷⁸⁶ oder aus dem Höllenrachen, wie im Druck zu Speyer (Abb. 425),⁷⁸⁷ befreit.⁷⁸⁸

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß der Heilsspiegel aufgrund seiner Popularität als Quelle für die mittelalterliche Vorstellung vom »Descensus ad inferos« bedeutend ist. Interessant ist diesbezüglich vor allem die Miniatur zum 28. Kapitel, welche die Hölle in vier Regionen teilt und das dortige, nur auf den »Limbus patrum« bezogene, aber auf das »Purgatorium« und den »Limbus puerorum« ausstrahlende Wirken Jesu einprägsam vor Augen hält. Anhand des Textes wird überdies eine Verbindung zwischen dem einstigen Heilsgeschehen in der Hölle und der Erlösungshoffnung des Neuen Bundes hergestellt.

⁷⁸⁴ Zitat nach Niesner (wie Anm. 763), S. 101f.;

⁷⁸⁵ Niesner (wie Anm. 763), S. 268ff.;

⁷⁸⁶ Appuhn (wie Anm. 765), S. 64;

⁷⁸⁷ Henry (wie Anm. 776), S. 162; Strauss, Walter / Schuler, Carol (Hrsg.), *The illustrated Bartsch, German Book Illumination before 1500*, New York 1982, Bd. 83, S. 43;

⁷⁸⁸ Breitenbach (wie Anm. 764), S. 228f.;

IV.2.2. Die Zeit des Umbruchs

Martin Luther (1483-1546) hat gegen Ende des Jahres 1517 durch die Veröffentlichung seiner fünfundneunzig gegen die damalige Ablaßpraxis gerichteten Thesen die Reformation eingeläutet.⁷⁸⁹ Seine -den Zeitstrom allgemeiner Kritik an kirchlichen Zuständen aufnehmende- Lehre hat –dank politischer Unterstützung und Verbreitung auf dem Druckwege- sehr rasch überall in Deutschland, aber auch in anderen Ländern Anklang gefunden.⁷⁹⁰ In den folgenden Jahrzehnten ist jedoch nicht nur partiell der christliche Glaube, sondern auch das religiösen Zwecken dienende Bild reformiert worden.⁷⁹¹

Hinsichtlich des »Descensus ad inferos« hat Luther theologisch eine von der bisherigen offiziellen Exegese stark abweichende Auffassung vertreten. Seiner Meinung nach hat Christus im Garten Gethsemane und am Kreuz in der Gottverlassenheit die Hölle erlitten und besiegt.⁷⁹² Trotz dieser Ansicht hat er – eingedenk der Artikelfolge des Apostolischen Glaubensbekenntnisses- die bildliche Darstellung der räumlichen Höllenfahrt, wie aus der »Dritten Torgauer Predigt« vom Jahre 1532 hervorgeht, befürwortet: »Demnach pflegt mans auch an die Wände zu malen, wie Christus hinunterfähret mit einer Chorkappen und einer Fahnen in der Hand, für die Helle kompt und damit den Teufel schlägt und vorjaget, die Helle stürmet und die Seinen herashalet, wie man auch in der Osternacht ein Spiel für die Kinder getrieben hat; und gefällt mir wohl, daß mans also den Einfältigen fürmalet, spielet, singet oder saget, und solls auch dabei bleiben lassen, daß man nicht viel mit hohen, spitzigen Gedanken sich bekümmere, wie es muge zugegangen sein, ... Also ist viel weniger mit Worten

⁷⁸⁹ Das genaue Datum der Veröffentlichung der Thesen und der Thesenanschlag als solcher sind heutzutage umstritten. An dieses Ereignis wird allgemein am 31. Oktober gedacht. Zu Luther siehe ausführlich Denifle, Heinrich, Luther und Luthertum, 2 Bde, Mainz 1909; Ritter, Gerhard, Luther, Gestalt und Tat, München 1949³;

⁷⁹⁰ Brandt, Karl, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation, München 1976⁶; Lutz, Heinrich, Reformation und Gegenreformation, München 1982²;

⁷⁹¹ Zur Einführung in diese Thematik siehe Hofmann, Werner (Hrsg.), Luther und die Folgen der Kunst, München 1983; Bott, Gerhard (Hrsg.), Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Frankfurt a. Main 1983, S. 333ff.; Schade, Günter (Hrsg.), Kunst der Reformationszeit, Berlin 1983, S. 17ff., S. 75f. und S. 369;

⁷⁹² Ähnliche Auffassungen zur Höllenfahrt sind zu Ende des 15. Jahrhunderts schon in der »Theologia deutsch« und in den Traktaten des Nikolaus Cusanus zu finden gewesen. Siehe hierzu auch Kapitel II.5. und Vogelsang, S. 90ff.;

oder Gedanken zu fassen, wie er zur Helle gefahren ist; sondern weil wir ja müssen Gedanken und Bilde fassen des, das uns mit Worten fürgetragen wird, und nichts ohne Bilde denken noch verstehen können, so ist es fein und recht, daß mans dem Wort nach ansehe, wie mans malet, daß er mit der Fahne hinunterfährt, der Hellen Pforten zubricht und zustöret; ... Denn solch Gemälde zeigt fein die Kraft und Nutz dieses Artikels, darumb er geschehen, gepredigt und geglaubet wird, wie Christus der Hellen Gewalt zustöret und dem Teufel alle seine Macht genommen habe. Wann ich das habe, so habe ich den rechten Kern und Verstand davon und soll nicht weiter fragen noch klügeln...«⁷⁹³

Diese Inkongruenz zwischen theologischer Auslegung der Höllenfahrt Jesu und ihrer bildlichen Umsetzung ist nicht nur dem Wittenberger Professor, sondern auch anderen reformatorisch gesonnenen Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts zu eigen gewesen. Darstellungen des Sujets sind einerseits weiterhin von Altgläubigen, andererseits ebenfalls von Anhängern Luthers in Auftrag gegeben worden. Ikonographisch sind zumeist keine oder nur minimale Änderungen feststellbar, so daß eine Unterscheidung der Bildzeugnisse nach der jeweiligen religiösen Einstellung in der Regel nicht möglich ist. Allein der Kontext erlaubt gelegentlich eine Zuordnung.

Aufgrund dieser Tatsache erweist sich das Motiv der Höllenfahrt Christi, dessen bildnerische Gestaltung im folgenden für die Zeit kurz nach 1500 bis um 1600 vorgestellt wird,⁷⁹⁴ auch als historisch relevanter Beleg für eine nicht abrupte, sondern langsam fortschreitende Konfessionsbildung.⁷⁹⁵

⁷⁹³ Siehe Martin Luthers Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. 36, Weimar 1909, S. 159. Hier zitiert aus Luther, Martin, Der große Katechismus, in: Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, Bd. 2, Berlin 1978², S. 1050; siehe hierzu auch Kapitel II.5.

⁷⁹⁴ Der zeitliche Beginn der vorzustellenden Bildbelege wird mit dem Jahr 1500 angesetzt, obwohl die Reformation erst mit Luthers Thesenveröffentlichung zu Wittenberg 1517 eingesetzt hat. An einzelnen Objekten ist jedoch bereits vorher das Bemühen spürbar, dem Sujet eine neue Bedeutungsebene zu geben. Die Wende zum 17. Jahrhundert ist ein beliebiges, diesen Zeitraum abgrenzendes Datum, welches bei der Vorstellung einiger Bildbelege auch überschritten wird. Die Konfessionsbildung kann zu dieser Zeit als weitgehend abgeschlossen betrachtet werden, aber in gewissen Bereichen, wie beispielsweise den Ausdrucksformen der Frömmigkeit, sind Überschneidungen auch weiterhin anzutreffen.

⁷⁹⁵ Die Jahrzehnte nach der Reformation lassen sich als »Übergangszeit« bezeichnen, in welcher die verschiedenen religiösen Ansichten und deren Objektivationen neben- und miteinander bestanden haben, ohne daß bereits von der Herausbildung zweier unterschiedlicher Konfessionen gesprochen werden kann. Siehe hierzu beispielsweise Seebaß, Gottfried, Dürers Stellung in der reformatorischen Bewegung, in: Albrecht Dürers Umwelt, Festschrift zum 500. Geburtstag, hrsg. v. Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg, 1971, S. 101ff.; Tacke, Andreas, Der katholische Cranach, Mainz 1992; Daxelmüller, Christoph, Volksfrömmigkeit, in: Brednich, Rolf W. (Hrsg.), Grundriß der Volkskunde, Berlin 1994², S. 410;

IV.2.2.1. Fortführung der bisherigen Höllenfahrtsikonographie

Darstellungen des »Descensus ad inferos« sind nach dem Jahr 1500 noch Jahrzehnte lang in der herkömmlichen, vor der Jahrhundertwende üblichen Manier ausgeführt worden. Der Erlöser ist in der Regel im Abstiegstypus zu sehen. Die von den Stammeltern angeführten Gerechten des Alten Bundes treten nackt oder nur dürtig bekleidet aus ihrem Gefängnis, welches oftmals von bewaffneten Dämonen verteidigt wird, hervor. In Form eines Höllenrachens ist das subterrestrische Reich nur manchmal, wie beispielsweise noch auf einem 1560 publizierten, katholischen Credo-Holzschnitt (Abb. 426), gestaltet.⁷⁹⁶ Die Vorstellung der Unterwelt als Höhle ist ebenfalls nicht allzu häufig anzutreffen. Exemplarische Zeugnisse sind das der Kuriosität halber hier anzuführende, Christus beim -mittels eines Fußtrittes- die in einen Fels gesetzte Höllentür aufstoßend zeigende Holzrelief vom 1500 fertiggestellten Hochaltar der Nicolai-Kirche zu Kalkar (Abb. 427),⁷⁹⁷ das entsprechende Bildfeld vom 1507 vollendeten Thomasaltar in der Kathedrale zu Pamplona (Abb. 428),⁷⁹⁸ die dem Ascensustypus verpflichtete Szene vom rechten Flügel des zwischen 1512 und 1520 von Gert van Lon gemalten Weltgerichtsaltar im Paderborner Dom (Abb. 429)⁷⁹⁹ und die Höllenfahrtsbilder der von Jakob Cornelisz van Oostsanen⁸⁰⁰ und Daniel Hopfer⁸⁰¹ illustrierten Glaubensbekenntnisse (Abb. 430/31).

⁷⁹⁶ Zum Holzschnitt, welcher hinter Christus einen besiegten, am Boden sitzenden Teufel zeigt, siehe Streicher, Fridericus, S. Petri Canisii, Doctoris Ecclesiae, Catechismi latini et germanici, Bd. 2, Rom-München, 1936, S. 27; Weitere nach 1500 entstandene Darstellungen der Vorfäterbefreiung aus einem Höllenrachen (Abb. 285-287) sind bereits im Kapitel IV.2.1.1. vorgestellt worden.

⁷⁹⁷ Für diese ungewöhnliche Form des Sujets ist vermutlich der Auftraggeber, welcher möglicherweise die Idee des Türauftretens von Oster- oder Passionsspielen übernommen hat, verantwortlich gewesen. In der Rechten hielt Christus seit einer Renovierung von 1868 das »Vexillum crucis«, welches er ursprünglich mit beiden Händen gegen die Tür geführt hat. Vgl. hinsichtlich des Türaufstoßens auch die Illustration zu Psalm 24(23),7 im Stuttgarter Psalter (Abb. 57) und Cranachs Höllenfahrtsholzschnitt aus der Serie der Wittenberger Reliquare (Abb. 432). Erwähnenswert ist zudem, daß der Hochaltar der Nicolai-Kirche auch auf einem, die Auferstehung im Vordergrund zeigenden Flügel im Hintergrund die Höllenfahrt Jesu visualisiert. Gorissen, Friedrich, Ludwig Jupan von Marburg, Düsseldorf 1969, S. 80 und Abb. 131; Hilger, Hans-P., Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar, Kleve 1990, S. 94ff.; Schiller, S. 63 und Abb. 163;

⁷⁹⁸ Rebolé, Arturo Navalles (Hrsg.), La catedral de Pamplona, Bd. 1, Navarra 1994, S. 371f.;

⁷⁹⁹ Wessing, Michael, Gert van Lon, Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei Westfalens, Frankfurt a.M. – Bern – New York 1986, S. 93ff.;

⁸⁰⁰ Der Holzschnitt (151 x 120 mm) zeigt links die Höllenfahrt, rechts die Auferstehung Jesu. Steinbart, Kurt, Das Holzschnittwerk des Jakob Cornelisz von Amsterdam, Leipzig 1937, S. 110 und Taf. XX.

⁸⁰¹ Die zwischen 1522 und 1524 angefertigte Radierung (244 x 307 mm), welche sich im Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Inv. Nr. G 8604, befindet, verbildlicht zum fünften Artikel Höllenfahrt und Auferstehung Jesu in einem Bildfeld. Wegner, Wolfgang, Beiträge zum graphischen Werk Daniel Hopfers, in: ZfKg, Bd. 20, 1957, S. 239ff.;

Oftmals ist die Hölle jedoch nach Art einer Gegenwelt als Festungsbau wiedergeben, wie beispielhaft ein Holzschnitt Lukas Cranach d.Ä. (1472-1553) aus der Serie der Wittenberger Reliquare (Abb. 432),⁸⁰² die Miniatur auf fol. 197^v eines in den südlichen Niederlanden zu Beginn des 16. Jahrhunderts angefertigten Stundenbuchs (Abb. 433),⁸⁰³ ein zwischen 1496 und 1504 von Juan de Flandes (gest. 1519) gemaltes Tafelbild (Abb. 434),⁸⁰⁴ die Hintergrundszene des vor 1508 hergestellten Auferstehungsfensters im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms (Abb. 435),⁸⁰⁵ die zwischen 1511 und 1513 gemalte Höllenfahrtstafel aus der ehemaligen Dominikanerkirche St. Marien zu Nürnberg (Abb. 436),⁸⁰⁶ der von Hans Schäufelein (1480/85–1538/40) im Jahre 1515 gefertigte Holzschnitt (Abb. 437),⁸⁰⁷ das linke Predellabild des vom gleichen Künstler und Sebastian Daig 1513 ausgeführten Altars der Marienkrönung in der ehemaligen Klosterkirche zu Auhausen, (Abb. 438)⁸⁰⁸ die Illustration auf fol. 58^r vom 1551 illuminierten Gebetbuch der Gräfin Dorothea von Mansfeld (Abb. 439),⁸⁰⁹ je ein Kupferstich des Meisters S aus einem Leben Jesu- und einem Passions-Zyklus (Abb. 440/441),⁸¹⁰

⁸⁰² Der Holzschnitt (110 x 81mm) zeigt ein Medaillon, in dessen Rand Reliquien eingelassen sind und in dessen Mittelfeld die Höllenfahrt Jesu dargestellt worden ist. Hollstein, F.W.H., German engravings, etchings and woodcuts, Bd. 6, Amsterdam 1969, S. 73f.;

⁸⁰³ Das Gebetbuch (155 x 110 mm) befindet sich in der Diözesanbibliothek zu Münster, Hs. 3. Bemerkenswert an der Höllenfahrtsminiatur, welche im Hintergrund die schlafenden Wächter am leeren Grabe zeigt, ist der auf Jesus gerichtete Musketenschuß eines Dämons, sowie die Thematisierung eines anderen Unterweltsortes, vermutlich des Fegefeuers, durch Gestalten, welche aus dem Fenster oberhalb des Torbogens blicken. Die Hölle der Verdammten ist durch die ihr Reich verteidigenden Teufel und das Feuer im Hintergrund angedeutet. Jászai, Géza (Hrsg.), Imagination des Unsichtbaren, 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster, Bd. 2, Münster 1993, S. 394f.;

⁸⁰⁴ Das Gemälde (21 x 18 cm) befindet sich im »Palacio Real« zu Madrid. Bermejo, Elisa / Portus, Paloma, Juan de Flandes, Madrid 1990, S. 87.;

⁸⁰⁵ Rode, Herbert, Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Doms, Berlin 1974, S. 192 und Abb. 516.;

⁸⁰⁶ Das Tafelbild (112,7 x 119,7 cm), dessen Stifterwappen übermalt worden sind, wird im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Gm 543, aufbewahrt. Ikonographisch interessant ist die ungewöhnliche Abbildung eines besiegt Drachens zu Füßen Jesu und der Christus attackierende Teufel, welcher im Maul den Gewandzipfel des Erlösers hält. Löcher, Kurt (Bearb.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Nürnberg 1997, S. 181ff.;

⁸⁰⁷ Der Holzschnitt ist für das von Wolfgang Maen verfaßte und von Hans Schönsperger 1515 zu Augsburg verlegte Werk »Das Leiden Christi« angefertigt worden. Geisberg, Max, Die deutsche Buchillustration in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Reprint Doornspijk 1987, Taf. 395; Oldenbourg, M. Consuelo, Die Buchholzschnitte des Hans Schäufelein, 2 Bde, Baden-Baden 1964, S. 40 und Abb. 283.;

⁸⁰⁸ Der Predellaflügel mit der Höllenfahrtsdarstellung und der Emmaus-Szene im Hintergrund mißt 50 x 57 cm. Weih-Krüger, Sonja, Hans Schäufelein, Nürnberg 1986, S. 210ff.; Wegmann (wie Anm. 684), Katalogband, S. 79ff.;

⁸⁰⁹ Das Gebetbuch (205 x 150 mm) befindet sich im Privatbesitz. Die Miniaturen werden Sebastian Glockendon d.Ä. zugeschrieben. Merkl, Ulrich, Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Spätblüte und Endzeit einer Gattung, Regensburg 1999, S. 491ff. und Abb. 174F.

⁸¹⁰ Der Meister S wird mit Sanders Alexander van Brugsal, gestorben 1554, identifiziert. Der Stich aus der Leben Jesu Serie mißt 99 x 68 mm, das Pendant aus dem Passions-Zyklus 160 x 117 mm. Die Graphiken sind sehr ähnlich gehalten. Wesentlicher Unterschied ist, daß Christus auf dem Stich des Passions-Zyklus bei seiner Höllenfahrt von einer Schar Engel begleitet und von verteidigenden

sowie die entsprechenden Bildfelder der Fastentücher zu Haimburg⁸¹¹, Baldramsdorf⁸¹², Maria Bichl⁸¹³ und Millstadt⁸¹⁴ (Abb. 442-445) veranschaulichen.

Die angeführten Darstellungen der Höllenfahrt Jesu sind der spätmittelalterlichen Gestaltung des Motivs verpflichtet. Ungewöhnlich ist lediglich das von Cranach im Holzschnitt festgehaltene Reliquarmittelbild (Abb. 432), welches den Erlöser unter Zuhilfenahme des »Vexillum crucis« beim Aufbrechen des Höllentors visualisiert hat. Eine Bedeutungsänderung gegenüber ihren zeitlichen Vorgängern ist anhand der Ikonographie nicht ersichtlich. Zwei dieser Bilder sind jedoch im reformatorischen Umfeld entstanden.

Der deutsche Text auf Daniel Hopfers Credo ist –abgesehen von Nuancen- an Martin Luthers Ausgabe »Eine kurze Form der zehn Gebote, eine kurze Form des Glaubens, eine kurze Form des Vaterunsers« von 1520 und seinem 1522 erstmals publizierte Betbüchlein orientiert.⁸¹⁵ Werke des Wittenbergers, vornehmlich seine mit Holzschnitten versehenen Katechismen, haben auch Schreiber und Illustrator des Mansfelder Gebetbuchs als Vorbild gedient.⁸¹⁶ Die Vorväterbefreiung aus der Hölle (Abb. 439) ist ungewöhnlicherweise der siebten Bitte des Vaterunsers: »sondern erlöse uns vom Übel« zugeordnet worden.⁸¹⁷

Teufeln beschossen wird. Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700, Bd. 13, Amsterdam 1956, S. 126 und S. 130;

⁸¹¹ Das Fastentuch (420 x 380 cm) ist 1504 entstanden. Die Szene der Höllenfahrt Jesu ist nach dem Ascensustypus gestaltet. Sörries, Reiner, Die alpenländischen Fastentücher, Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit, Klagenfurt 1988, S. 66ff.;

⁸¹² Die auf dem 1555 angefertigten Fastentuch (485 x 730 cm) von Baldramsdorf zu sehende Höllenfahrt erinnert an den Stich Schongauers. Sörries (wie Anm. 811), S. 83ff.;

⁸¹³ Das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hergestellte Fastentuch (530 x 445 cm) von Maria Bichl gehört heute zum Bestand des Diözesanmuseums Klagenfurt. Der Abstieg Jesu zur Vorhölle ist am Stich Schongauers orientiert. Sörries (wie Anm. 811), S. 88ff.;

⁸¹⁴ Die Darstellung der Höllenfahrt auf dem 1593 bemalten Fastentuch (880 x 585 cm) von Millstadt ist von Bildern des Marten de Vos (Abb. 473 / 475) beeinflusst worden. Sörries (wie Anm. 811), S. 92ff.;

⁸¹⁵ Ob der Künstler um diese Zeit –wie Wegner vermutet- bereits ein überzeugter Anhänger der Reformation oder nur ein Sympathisant gewesen ist, läßt sich aufgrund des zitierten Textes nicht belegen. Auch sein 1523 datiertes Lutherbildnis ist für einen Gesinnungswechsel noch kein Beweis. Noch 1521 hatte Hopfer einen Jahrtag für sich und seinen Schwager bei den Karmeliten eingerichtet. Erst 1532 ist er Zwölfer des Rats und 1534 in dieser Funktion einer der drei Vertreter des großen Rats in der Vollzugskommission der zwinglischen Reformation in den Augsburger Kirchen gewesen. Wegner (wie Anm. 801), S. 239ff.;

⁸¹⁶ Möglicherweise verweist auch der auf fol. 27^r dargestellte Prediger auf Luther, welcher 1545 auf Schloß Mansfeld gewesen ist und in der Schloßkirche vor der Grafenfamilie eine Predigt gehalten hat. Merkl (wie Anm. 809), S. 491ff.;

⁸¹⁷ Das Vaterunser ist –abgesehen von Ausnahmen- erst seit der Reformation illustriert worden. Die siebte Bitte wird zumeist mit der Heilung des kanaänischen Weibes (Mt 15, 21-28) bildlich veranschaulicht. Das Motiv der Höllenfahrt Jesu ist in diesem Zusammenhang äußerst selten und ansonsten nur aus Editionen des Frankfurter Verlegers Egenolff bekannt. Grüneisen, Ernst, Grundlegendes für die Bilder in Luthers Katechismen, in: Luther-Jahrbuch, Bd. 20, Weimar 1938, S. 1ff.; Scharfe, Martin, Evangelische Andachtsbilder, Stuttgart 1968, S. 256ff.; Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,1, Die Kirche, Gütersloh 1976, S. 147ff.; Lechner,

Der Reformation zugetane Künstler und Auftraggeber haben sich, wie diese beiden Beispiele aufzeigen, des Sujets -ohne bildnerische Abgrenzung zum Pendant der Altgläubigen- auch noch im 16. Jahrhundert bedient. Der Bildsinn ist allein in der Miniatur durch deren Einfügung ins Vaterunser erweitert worden. Die einstige Befreiung der vor der Zeit Jesu Gestorbenen aus der Hölle ist hier Anlaß zur Bitte um Erlösung am Sterbetag, aber auch aus aktueller Not.⁸¹⁸

IV.2.2.2. Christus »in medias res« vor der seitlich situierten Unterwelt

Der Innovationskraft Andrea Mantegnas ist seit den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts ein neuer abendländischer Typus des Höllenfahrtsmotivs zu verdanken. Christus ist inmitten seiner Unterweltstätigkeit zu sehen. Adam, Eva und oftmals auch weitere alttestamentliche Gestalten sind bereits der Vorhölle entronnen, während andere Altväter und -frauen sich noch darin befinden und sukzessive vom Herrn –meist durch »den Griff ans Handgelenk«- erlöst werden.⁸¹⁹

Nördlich der Alpen ist die Rezeption des »in medias res« agierenden Höllenfahrtsjesus erstmals in einem Holzschnitt des Hans Schäufelein zum 1507 bei Ulrich Pinder in Nürnberg publizierten »Speculum passionis domini nostri Ihesu christi« nachweisbar.⁸²⁰ Fol. 67^v (Abb. 446) zeigt den mit einem mantelartigen Umhang bekleideten Erlöser, dessen profilansichtiges Haupt von einem Strahlennimbus bekrönt wird, in der Bildmitte vor dem -rechts abgebildeten- Eingang zur Höllenburg. Seine die Nagelwunden aufweisenden Füße hat er auf einem herausgebrochenen, einen Teufel unter sich begraben haltenden Türflügel des Unterweltportals gesetzt. In der linken Hand führt er das »Vexillum crucis«. Mit seiner vom Wundmal gekennzeichneten Rechten hat er das schlaffe Handgelenk eines nackten Greises ergriffen, welcher sich zusammen mit weiteren, nicht näher charakterisierten Männern und Frauen des Alten Bundes –allesamt bar jeglichen Gewandes- unterhalb des Torbogens befindet. Die Stammeltern hat der

Martin, Vater unser, in: LCI, Bd. 4, Sp. 412ff.; Orschler, Judith, Protestantische Lehr- und Erbauungsgraphik, Teil 2, in: Jahrbuch für Volkskunde, N.F. Bd. 22, 1999, S. 217ff.;

⁸¹⁸ In der Erläuterung zur siebten Bitte im kleinen Katechismus Luthers heißt es: »Wir bitten in diesem Gebet als in der Summa, daß uns der Vater im Himmel von allerlei Übel Leibs und Seele, Guts und Ehre erlöse und zuletzt, wenn unser Stündlin kömmt, ein seliges Ende beschere und mit Gnaden von diesem Jammertal zu sich nehme in den Himmel.« Zitiert aus Luther, Martin, Der kleine Katechismus, in: Die Bekenntnisschriften (wie Anm. 793), Bd. 1, S. 515;

⁸¹⁹ Zu Mantegnas Darstellungen der Höllenfahrt Jesu und seinen diesbezüglichen Nachfolgern siehe Kapitel IV.1.3.4., sowie weitere Belege dieses Typus in den Kapiteln unter IV.1.4.

⁸²⁰ Der Holzschnitt mißt 235 x 164 mm. Geisberg (wie Anm. 807), Bd. 1, Taf. 190, Nr. 388; Weih-Krüger (wie Anm. 808), S. 25ff.;

Herr schon aus der Festung befreit. Jung und unbekleidet stehen sie -vertieft in vertrautes Gespräch- hinter Christus vor einer Baumgruppe. Eva hat dem Betrachter ihren Rücken zugekehrt. Ein Dämon zu ihrer Rechten scheint den Gottessohn auszulachen, zwei andere diabolische Wesen toben ob des Erlösungswirken Jesu auf der Burgbrüstung.

Thema des Holzschnittes ist die Befreiung der alttestamentlichen Frommen aus der Vorhölle und der Sieg Christi über Tod, Hölle und Satan. Durch die Abbildung der außerhalb des Totenreichs von Bäumen hinterfangenden, jugendlich gestalteten Protoplasten wird nicht, wie in ungefähr zeitgleichen italienischen Pendants, der Gegensatz vom Heilszustand der bereits Erlösten und dem Noch-Leiden der im Limbus sich Befindlichen veranschaulicht,⁸²¹ sondern die Ursache der Erlösungsbedürftigkeit vorgestellt. Die Darstellung spannt demzufolge einen Bogen vom einstigen, dem Teufel zu triumphierender Heiterkeit⁸²² Anlaß gebenden Sündenfall bis zum -den Fluch aus Genesis 3,19 aufhebenden, die Mächte des Bösen überwindenden- Heilswirken Jesu in der Unterwelt.⁸²³

Der Griff Christi ans Handgelenk einer nicht individualisierten, an die -bis dahindem Urvater vorbehaltene Bildposition gerückten Person verleiht dem Motiv unter Berücksichtigung des unterhalb der Handreichung gesetzten Künstlermonogramms eine weitere Bedeutungsebene. Die dem Sujet immanente Adam-Christus-Typologie⁸²⁴ wird hierdurch signifikant zum Menschen des Neuen Bundes weitergeführt. Die Rettung der Vorfäter ist für Hans Schäufole und jeden Betrachter Ausdruck eigener Auferstehungshoffnung und -gemäß Kol 3, 9f.-⁸²⁵ eine indirekte Aufforderung, in die Nachfolge Christi zu treten.

Diese Druckgraphik hat in der Folgezeit anderen Kunstschaaffenden gelegentlich als Vorlage gedient, wie beispielsweise die entsprechenden Bildfelder der Altäre in

⁸²¹ Siehe Kapitel IV.1.4.1.

⁸²² Beachte diesbezüglich den lachenden Teufel zwischen Eva und Christus.

⁸²³ Hoffmann, S. 75 spricht von zwei getrennten Szenen, dem Sündenfall und der Höllenfahrt, in einem räumlichen Zusammenhang. Der Vergleich mit italienischen Vorbildern läßt es jedoch angebracht erscheinen, im Holzschnitt allein ein Höllenfahrtsbild zu sehen, welches in der Adam-Eva-Gruppe jedoch auf den Sündenfall Bezug nimmt.

⁸²⁴ Erffa, S. 193ff.;

⁸²⁵ »Zieheth den alten Menschen mit seinen Werken aus, und zieheth den neuen an, der da erneuert wird zu der Erkenntnis nach dem Ebenbilde des, der ihn geschaffen hat.«

Rödinghausen⁸²⁶ und Enger⁸²⁷ (Abb. 447/448) belegen. Weitaus größere Popularität haben jedoch die Arbeiten des Schüfeleinschen Lehrers, Albrecht Dürer (1471-1528), zu diesem Thema erlangt.

Dem Werk seines Schülers in Details verwandt,⁸²⁸ ist der Höllenfahrtsholzschnitt in der 1511 fertiggestellten »Kleinen Passion« (Abb. 449).⁸²⁹ Das Geschehen ist in eine höhlenartige Vorhalle verlegt, deren Öffnung nach draußen ausschnittsweise – links oben im Bild- zu erkennen ist. Der mit einem Überwurf bekleidete, keinen Nimbus tragende Erlöser ist die Stufen eines in den Boden eingelassenen Treppenganges zum Portal der –rechts sich erhebenden- Höllenfestung hinabgestiegen. Der Torflügel ist beiseite gestoßen und zersplittert. In gebückter Haltung hat der in der Linken das »Vexillum crucis« führende Christus mit seiner ausgestreckten Rechten das linke Handgelenk eines nackten, aus dem Dunkel der Unterwelt emporkommenden Greises ergriffen. Wie sein rechter durchgedrückter Arm andeutet, scheint er sich eher auf den Alten zu stützen, als diesem bei seinem Aufstieg zu helfen. Bereits dem »Limbus patrum« entkommen sind der als alter Mann wiedergegebene Adam, seine jugendlich aussehende, ihre Scham –nach Art der »Venus pudica«- mit der Rechten verdeckende Frau, der das –mit der »tabula ansata« ausgezeichnete- Marterholz Jesu in der Linken haltende Johannes der Täufer, Moses sowie weitere, nicht zu identifizierende Fromme des Alten Bundes,

⁸²⁶ Der 1520 vollendete Altar (168 x 582 cm) zu Rödinghausen zeigt auf dem rechten Seitenflügel Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt Jesu sowie das Weltgericht. Schewe (wie Anm. 547), S. 103ff. und Abb. 86;

⁸²⁷ Der Schnitzaltar (269 x 315 cm) befindet sich in der Dionysius-Kirche zu Enger. Er ist 1525 von Hinrick Stavoer geschaffen worden. Schewe (wie Anm. 547), S. 117ff. und Abb. 99;

⁸²⁸ In der Literatur, wie u.a. bei Winkler, Friedrich, Dürers kleine Holzschnittpassion und Schüfeleins Speculum-Holzschnitte, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 8, 1941, S. 197ff. und Hofmann, S. 75, wird immer wieder behauptet, daß sich Dürer beim Höllenfahrtsbild seiner »Kleinen Holzschnittpassion« an seinem Schüler orientiert habe. Denkbar ist aber auch, daß Schüfelein, welcher zudem auch die italienische, vor allem mantegnaske Version des Sujets in der Nürnberger Werkstatt anhand von Zeichnungen oder Stichen kennengelernt haben dürfte, von der Auseinandersetzung seines Meisters mit diesem Thema profitiert hat. Dürer hat nachweislich seit 1498 seine »Große Holzschnittpassion« konzipiert. Zwar datiert die Darstellung des Höllenabstiegs Christi aus dieser Serie erst in das Jahr 1510, doch Vorarbeiten sind möglicherweise schon vorher in seiner Werkstatt kursiert. Ebenso besteht diese Möglichkeit für die »Kleine Passion«, deren früheste Datierung von 1509 nicht unbedingt den Anfang bezeichnen muß. Für die Vermutung, daß sich Schüfelein dieser Vorstudien bedient hat, spricht vor allem die sinnrelevante Setzung seines Monogramms unterhalb des »Griffs ans Handgelenk«. Es ist schwer vorstellbar, daß diese geniale Idee nicht auf den Meister Dürer zurückgeht. Zudem ist die rückenansichtige Eva, welche auch auf dem Höllenfahrtsbild der »Großen Passion« in dieser Pose verbildlicht ist, einer zeichnerischen Vorstudie Dürers zum Sündenfall entlehnt. Angemerkt sei überdies, auch wenn unklar ist, wer Gebender oder Nehmender ist, daß die Armhaltung Jesu in Schüfeleins Holzschnitt derjenigen des Täufers auf dem Dürerschen Descensusbild der »Kleinen Passion« entspricht.

⁸²⁹ Der Holzschnitt hat die Maße 127 x 98 mm. Meder, J., Dürerkatalog, Wien 1932, Nr. 150; Strauss, Walter L. (Hrsg.), Albrecht Dürer, Woodcuts and Woodblocks, New York 1980, S. 380f.; Winkler (wie Anm. 828), S. 197ff.; Hoffmann, S. 75f.;

welche hinter dem Herrn zu sehen sind. Ihre Blicke und Körperhaltungen folgen meist dem auf den Gottessohn gerichteten Fingerzeig des Vorläufers. Ein Dämon mit vier Zitzen bedroht sie von den Burgzinnen herab wütend mit einem Speer. Ein anderes, bocksköpfiges, sich in der Nähe von Adams Kopf aufhaltendes, teuflisches Wesen beobachtet die Szenerie aus dem Hintergrund.

Auf dem entsprechenden, 1510 datierten Blatt der »Großen Passion« (Abb. 450)⁸³⁰ ist Christus durch ein im Hintergrund sich erhebendes Rundbogenportal in einen burgartigen Vorhof, welcher –wie die Ansätze einer höhlenförmigen Raumdecke und Baumwurzeln rechts oben im Bild andeuten- unter der Erde angesiedelt ist, eingetreten. Ein ehemaliger Türflügel liegt –aus den Angeln gehoben- nutzlos – links unten- am Boden. An den gemauerten Eingang schließt sich auf der rechten Bildseite eine aus der Tiefe ragende, zinnenbekrönte Wand mit Torbogen und darüber eingelassenen, querrrechteckigen Ausgucks an. Dahinter befindet sich, vom Terrain Jesu unzugänglich und allein durch die tiefer gelegene Türöffnung einsehbar, der »Limbus patrum«. Die Vorhölle wird verteidigt von einem fledermausähnlichen, in ein Horn blasenden Dämon und von einem wolfsköpfigen, zitzenbehängten und einhornigen Teufel, welcher –bestärkt durch ein anderes dunkles Wesen im Hintergrund- versucht, aus dem Fenster mit einem Speer auf dem am Abgrund sich zur Befreiung der Seelen kniend niedergelassenen Erlöser einzustechen. Der blitzende Strahlennimbus des Herrn scheint jedoch, die Attacke abzufangen. In der nicht sichtbaren Linken hält der Gottessohn, dessen bauschiges und nach hinten ausgreifendes Gewand die Macht seiner Aktion unterstreicht, den Kreuzstab mit flatternden Siegesbanner. Mit der Rechten hat er das rechte Handgelenk des Vorläufers umgriffen, um ihn aus dem Abgrund zu ziehen. Weitere Gestalten hinter Johannes dem Täufer warten –bedroht von einem an einen Strauß⁸³¹ erinnernden Dämon- ebenfalls auf ihre Rettung. Schon befreit sind der in der Linken ein großes Kreuz, in der rechten Hand einen Apfel haltende, frontalansichtige Urvater, seine zu seiner Rechten stehende, dem Betrachter den Rücken zukehrende Frau, einige beim bethlehemitischen Morden ums Leben gekommene, vor ihm spielende Kinder, von denen ihm eins –das Geschlecht Adams geschickt verdeckend- beim Kreuzhalten hilft, sein zu seiner Linken situierter, die Hände zum Bittgestus gefalteter Sohn Abel, sowie einige, nur

⁸³⁰ Die Grafik mißt 392 x 280 mm. Meder (wie Anm. 829), Nr. 121; Strauss (wie Anm. 829), S. 433ff.; Hoffmann, S. 75ff.;

⁸³¹ Die negative Verknüpfung des Straußes mit Dämonen beruht auf Jesaja 13,21: »...und Strauße werden da wohnen, und Feldgeister werden da hüpfen.« Grübel, S. 114;

andeutungsweise in Haarpartie abgebildete Vorväter und -frauen, welche –allesamt nackt- hinter Christus auf die Beendigung seines subterrestrischen Wirkens warten.

Der Nürnberger Meister hat in diesen beiden Holzschnitten das transalpine Höllenfahrtsbild der Spätgotik mittels italienischer Anregungen und eigener Ideen weiterentwickelt. Die Präsentation der Szenerie innerhalb der Unterwelt ist südlich der Alpen seit dem Trecento geläufig.⁸³² Der auf den Erlöser weisende Johannes der Täufer hat dort ebenfalls schon länger in die Gestaltung des Sujets Eingang gefunden.⁸³³ Die Integration der unschuldigen Kindlein könnte auf Donatellos Bronzerelief in Florenz (Abb. 170) zurückzuführen sein. Auf Mantegna und seinen Umkreis geht der »in medias res« handelnde, die Vorväter aus der Tiefe holende Christus, der ins Horn blasende Dämon, die schamhafte Eva und vor allem der – von Dürer jedoch nicht als Dismas erkannte oder bewußt nicht rezipierte- Kreuzträger zurück.⁸³⁴

Die selbständige Anordnung und Umformung der aus Italien übernommenen Elemente und ihre Verschmelzung mit der einheimischen⁸³⁵ Gestaltungsweise des Motivs belegt das Talent des Künstlers. Seine Schöpferkraft hat er vor allem an der Gestalt Jesu und ihrem Bezug zum Umfeld unter Beweis gestellt: Im Höllenfahrtsbild der »Kleinen Passion« geht Christus erstmals eine Treppe hinunter, um die Gerechten des Alten Bundes zu befreien. Lediglich mit dem »Vexillum crucis« besonders ausgezeichnet, wäre er auf den ersten Blick dem Betrachter entgangen, wenn nicht der behelrende Fingerzeig des Vorläufers, die Blicke der bereits Erlösten und die hierdurch umgeleitete Wucht des teuflischen Speeres sich auf ihn konzentrieren würden. Auf dem Blatt der »Großen Passion« ist der Erlöser –in einmaliger Weise- kniend am Abgrund abgebildet.⁸³⁶ Trotz dieser sich erniedrigenden Stellung dominiert seine, die Bilddiagonalen an sich bindende⁸³⁷ und aufgrund der Zentralperspektive herausgehobene Gestalt das

⁸³² Siehe Kapitel IV.1.2.3.

⁸³³ Vgl. vor allem die Täuferdarstellung auf den Höllenfahrtsbildern des Vecchietta im Baptisterium zu Siena (Abb. 170) und des Donatello auf der Kanzel in San Lorenzo zu Forenz (Abb. 172).

⁸³⁴ Vgl. Kapitel IV.1.3.4. und ausführlich Hoffmann, S. 80ff.;

⁸³⁵ Siehe hierzu auch die Hinweise von Hoffmann, S. 77ff. auf die entsprechenden Bilder des Dürerschen Lehrers Michael Wolgemut (Abb. 355) und Martin Schongauers (Abb. 363).

⁸³⁶ Als mögliches Vorbild führt Hoffmann, S. 82f. einen Kupferstich Mantegnas zur Tugend-Laster-Allegorie an, welcher den knienden, Tugend und Wissen verkörpernden Merkur bei der –mittels des Griffs ans Handgelenk ausgeführten- Befreiung eines Mannes aus einem -mit übereinander liegenden Leibern angefüllten- Schacht zeigt.

⁸³⁷ Zu den zwei Diagonalen in Christus siehe die Beschreibung bei Hoffmann, S. 81;

Geschehen. Das Genie Dürers wird jedoch –abgesehen von seiner kunsthandwerklich und stilistisch feinen Qualitätsarbeit- erst –unter Summierung der ikonographischen Einzelbefunde- anhand der mehrschichtigen Bildbedeutung sichtbar. Beide Holzschnitte stellen den –als historische Wirklichkeit angesehenen- Abstieg Jesu in die Unterwelt, welcher zur Überwindung von Tod, Hölle und Satan sowie zur Befreiung der alttestamentlichen Gerechten geführt hat, bildlich dar. Soteriologisch ist hierdurch das Geschick der vor der Zeit Christi Gestorbenen positiv beantwortet, eschatologisch, da die dunklen Mächte besiegt worden sind, die Heilshoffnung für den Neuen Bund gegeben. Diese Bildaussage ist allen älteren Zeugnissen des Motivs zu eigen, doch Albrecht Dürer erweitert es zu einer umfassenden Erlösungsallegorie.

Die Darstellung des »Descensus ad inferos« in der »Kleinen Passion«⁸³⁸ fokussiert in der Gruppe der bereits Befreiten wesentliche biblische Stationen. Das aufgrund ihres Altersunterschieds »ungleiche Paar«⁸³⁹ der Stammeltern, das Erscheinungsbild Evas als »Venus pudica«⁸⁴⁰ und der dämonische, an einen Bock erinnernde Kopf⁸⁴¹ neben dem Haupt Adams verweisen auf den Verstoß des ersten Menschenpaares gegen das Gebot Gottes und sind stellvertretend für die als »ante

⁸³⁸ Der Buchausgabe von Dürers »Kleiner Passion« sind Gedichte des Benedictus Chelidonium beigegeben, welche jedoch dem Künstler nicht als inspirative Vorlage gedient haben, da sie später entstanden sind. Dürer hat die Verse aber sicherlich autorisiert. Hinsichtlich des Höllenfahrtsbild handelt es sich lediglich um eine poetische Beschreibung des Geschehens, welche die inhaltliche Tiefe des Holzschnittes nicht zum Ausdruck bringt. Der Text lautet: »Victo cruentis principe praeliis / Gentis profundae Christus ad inferos / Captum tyranno Tenario gregem / Rapturus, ob quem pertulerat crucem / Descendit audax fortiter et seras / Orci revellit. Praeda reposcitur / Sibi duelli debita legibus; / Negata vi mox eripitur, licet / Rictu trifauci Cerberus obstrepat. / Vectesque ferri flammivomus Satan / Opponat et se viribus igneis / Defendat ausus altera praelia / Tentore, cinctus militibus nigris / Ergo triumpho libera splendido / Educit atris agina sedibus / Jesus alto lumine candidus / Insons per umbras egreditur leves / Adamidarum progenies orans / Petitque amoenas Elysie domos. / Fratres Averni damna gemunt sua; / Paeana ludunt angelici chori.« Zitat nach Kisser, Maria, Die Gedichte des Benedictus Chelidonium zu Dürers kleiner Holzschnittpassion, Diss. Wien 1964, S. 229; Von der Autorin stammt folgende deutsche Übersetzung: »Als er den Fürsten des Volkes der Tiefe in blutigen Kämpfen geschlagen, / steigt Christus, die Schar der Gefangenen, / für die das Kreuz er erduldet, / dem Herrscher der Unterwelt zu entreißen, / kühn hinab in die Hölle / und machtvoll zerbricht er die Riegel / des Orkus. Er fordert die Beute, / die ihm nach dem Kampfvertrage gebührt. / Als man sie ihm verweigert, entreißt er sie rasch mit Gewalt, / mag auch dagegen aus dreischlündrigem Rachen Cerberus wüten, / mag eiserne Riegel der flammenspeiende Satan / entgegen ihm stellen, mit des Feuers Kräften sich wappnen, / und nochmals es wagen, im Kampf sich zu messen, / von seinen schwarzen Kriegern umgeben. / Also führt Jesus in strahlendem Triumph / befreit die Scharen aus den Stätten des Dunkels, / hell leuchtend in mildem Licht. / Frei von Schuld enteilen durch die flüchtigen Schatten / frohlockend die Kinder Adams / und streben hin zu Elysiums lieblichen Wohnungen. / Im Avernus die Brüder stöhnen in ihren Qualen; Päne singen die Chöre der Engel.«

⁸³⁹ Zum »ungleichen Paar« siehe Hoffmann, S. 98;

⁸⁴⁰ Vgl. Anm. 252;

⁸⁴¹ Bei dem dämonischen Tier dürfte es sich um einen Bock handeln, welcher die Sünde im Allgemeinen oder speziell »Luxuria« versinnbildlicht. Wehrhahn-Stauch, Liselotte, Bock, in: LCI, Bd. 1, Sp. 314f.; Grübel, S. 125f.;

legem« bezeichnete Ära ins Bild gesetzt worden. Dieser Zeitabschnitt hat mit der Gesetzesübergabe an Moses, welcher –an seinen Hörnern klar erkenntlich- auf dem Holzschnitt im Hintergrund abgebildet ist, ein Ende gefunden. Das unter dem Gesetz (»sub lege«) stehende Bündnis Gottes mit Moses ist durch den -von Christus gestifteten, »sub gratia« sich befindenden- Neuen Bund abgelöst worden.⁸⁴² Das an den Erlösertod Jesu erinnernde Kreuz in der Linken des Täufers nimmt hierauf Bezug. Dem auf den Herrn deutenden Fingerzeig des Vorläufers, welchem der neben ihm stehende Moses mit seinen Blicken folgt, könnten erklärend die Worte des Johannesevangeliums (1,17) beigegeben sein: »Denn das Gesetz wurde durch Moses gegeben, die Gnade und die Wahrheit kamen durch Jesus Christus.« Wahrscheinlich fordert Johannes, welcher indirekt auch an das – die Erbsünde aufhebende- Taufsakrament erinnert, jedoch den -auch weiterhin in seinem Heil durch sündhaftes Tun, wie der Speer des von den Zinnen herab agierenden Dämons⁸⁴³ anzeigt, bedrohten- Christen zur Nachfolge Jesu auf.⁸⁴⁴

Die Figur des Erlösers, dessen »Griff ans Handgelenk« eines Vorvaters ein Sinnbild für die Auferstehungshoffnung der an ihn Glaubenden ist,⁸⁴⁵ rückt aufgrund ihrer gebückten, instabil wirkenden Haltung, ihrer nach unten führenden Position auf dem Stufengang und den Nimbusverzicht die Höllenfahrt in den Kontext der Passion.⁸⁴⁶ Im Sinne der zeitgenössischen Mystik wird der –wie das Motiv des die Treppe hinabsteigenden Christus nahelegt- durch Liebe und Barmherzigkeit motivierte⁸⁴⁷ »Descensus ad inferos« als inneres Strafleiden, als

⁸⁴² Erffa, S. 14 und S. 489f.;

⁸⁴³ Das Aussehen dieses Dämons ist nicht einem Tier allein zuzuordnen. Der Schnabel läßt an einen Raben denken, welcher u.a. ein Symbol des Sünders und des Todes ist. Die herabhängenden Zitzen dürften ebenfalls als Zeichen der Sünde zu interpretieren sein. Braunfels, Sigrid, Rabe, in: LCI, Bd. 3, Sp.489ff.;

⁸⁴⁴ Kompositionell wird diese Auslegung unterstützt durch das zwischen dem Dämon auf den Zinnen, Johannes dem Täufer und Christus bestehende, durch Speer und Arm des Johannes verknüpfte Spannungsverhältnis. Ikonographisch anzumerken ist, daß auf italienischen Pendants der –das Kreuz haltende- gute Schächer ebenfalls zur Nachfolge Christi auffordert. Es läßt sich vermuten, daß Dürer dessen dortige Bildfunktion durchaus begriffen hat, jedoch für seinen transalpinen Kulturkreis einen leichter verständlichen Bedeutungsträger gewählt hat. Siehe auch Hoffmann, S. 83ff.;

⁸⁴⁵ Zu dieser Bedeutungsebene, welche aufgrund der Adam-Christus-Typologie zum Wesen des Sujets gehört, siehe u.a. auch die obigen Erläuterungen zu Schäufeleins Höllenfahrtsbild (Abb. 446).

⁸⁴⁶ Sehr nah an das Golgothageschehen gerückt, ist das Motiv der Höllenfahrt Jesu auch innerhalb der Abfolge der »Kleinen Passion«: Das Sujet ist zwischen Kreuzigung und Kreuzabnahme gesetzt. Anzumerken ist, daß diese an sich untypische Einordnung auch der Logik folgt, da die Seele bereits nach dem Kreuzestod den Körper verläßt und nicht –wie zumeist dargestellt- erst nach der Grablegung oder Auferstehung zur Unterwelt hinabfährt.

⁸⁴⁷ Zum Motiv der Treppe siehe Anm. 309; zur Motivation aus Barmherzigkeit siehe Hoffmann, S. 96;

unmittelbare Erfahrung einer »visio mortis«, vorgestellt.⁸⁴⁸ Der zur »Imitatio Dei« Ermunterte soll zu dieser »resignatio ad infernum«⁸⁴⁹ ebenfalls bereit sein. Denn der Sohn Gottes wollte –nach den Worten des Nikolaus von Cues (1401-1464)- »durch Tod und Hölle in Gottes Herrlichkeit eingehen, um uns zu zeigen, daß man Gott gehorsam sein soll bis zur äußersten Strafe, d.h. Gott verherrlichen und ehren auf jegliche Weise, und um unserer Rechtfertigung willen...«⁸⁵⁰

Durch sein Monogramm unterhalb des rechten Armes Jesu hat Albrecht Dürer sich und sein Künstlertum in diesem Sinne in die Nachfolge Christi gestellt und seine eigene Erlösungszuversicht zum Ausdruck gebracht.⁸⁵¹

Dem Höllenfahrtsbild der »Großen Passion«⁸⁵² ist eine ähnliche mystische⁸⁵³ Heilsallegorie zu eigen, deren zentrale Aussage in der Beziehung zwischen Christus und dem von ihm am Handgelenk ergriffenen Täufer zu Tage tritt. Der »Descensus ad inferos« ist, wie der –ikonographisch bei diesem Sujet einmalige- Kniefall des Herrn anzeigt, in den Kontext des Leidens Jesu gestellt. Der auf ihn gerichtete Speerstoß des Sünde und Tod verkörpernden Dämons unterstreicht seine Passion in der Unterwelt.⁸⁵⁴ Im von Liebe geprägten Blick des Erlösers auf den noch im Abgrund sich Befindlichen ist das Motiv des Erduldens dieser

⁸⁴⁸ Zur damaligen Strafleidenstheorie hinsichtlich der Höllenfahrt unter deutschen Mystikern siehe Vogelsang, S. 94ff.; Herzog, S. 166ff.;

⁸⁴⁹ Vogelsang, S. 95;

⁸⁵⁰ Zitat aus Vogelsang, S. 95f. nach der 1514 von Faber Stabulensis zu Paris herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke des Nikolaus von Cues, Bd. 2, S. 176^v.

⁸⁵¹ Zu Dürers Verbundenheit mit der zeitgenössischen Mystik und seinem Kunstschaffen als »Imitatio Dei« siehe Schrade, Hubert, Die religiösen Grundlagen von Dürers Schriften zur Kunst, in: Zeitschrift für deutsche Bildung, Bd. 10, 1934, S. 22ff.;

⁸⁵² Das Gedicht des Benedictus Chelidonius zum Höllenfahrtsbild der Buchausgabe lautet: »Tum deus infernis revocavit sedibus umbras / Insontes umbras patrum quos longa sub alto / Carcere clausurunt obscuri vincula circi / Non vada non furiae non ferrea claustra vetabant / Autoremque suum sequitur gens libera Christum.« Zitiert nach Hoffmann, S. 94; Appuhn, Horst, (Hrsg.), Albrecht Dürer, Die drei großen Bücher, Dortmund 1979, S. 153 hat die Verse folgendermaßen übersetzt: »Dann rief Gott aus der Unterwelt die Seelen zurück, die gerechten Seelen der Väter, die lange unten im tiefen Kerker des dunklen Reiches Fesseln umschlossen. Nicht Ströme, nicht Furien, nicht eiserne Riegel verwehrten es ihm; und befreit folgt die Schar Christus, ihrem Schöpfer.«

⁸⁵³ Bewußt wird hier der Begriff »mystisch« und nicht »vorreformatorisch« verwendet, da Dürer nicht ein Wegbereiter der Reformation gewesen ist, wohl aber seine Gedanken teilweise aus der gleichen Quelle wie beispielsweise Luther gespeist hat. Das Fazit von Gottfried Seebaß (wie Anm. 795), S. 131 hinsichtlich des geistigen Lebensweges Dürers sei diesbezüglich angeführt: »Aus der Verbindung von spätmittelalterlich-mystischer Frömmigkeit mit den Idealen des Humanismus herkommend findet Dürer, kritisch gegen die Kirche seiner Zeit, über Staupitz den Weg zu Luther, der ihn aus persönlicher Gewissensnot befreit. Die Einflüsse des Humanismus führen ihn zur Kritik an der Reformation, wo sie die ethischen Früchte vermissen läßt. Dennoch lebt er in den veränderten kirchlichen Ordnungen seiner Stadt, indem er sich zu Melanchtons Freunden und Anhängern hält.«

⁸⁵⁴ Zu den verschiedenen Bedeutungen des Dämons siehe Hoffmann, S. 78, zum Kontext der Passion vgl. Hoffmann, S. 96;

Erniedrigung sichtbar gemacht.⁸⁵⁵ Der hoheitsvolle Strahlennimbus steht hierzu nicht im Widerspruch, da er –die göttliche Natur in Christus anzeigend- dem aus der Tiefe Emporblickenden die Gottesschau, d.h. die Erlösung, ermöglicht. Dieses von Nikolaus von Cues in seiner Höllenfahrtsanschauung theologisch beschriebene,⁸⁵⁶ von Dürer erstmals im Motiv bildlich prägnant umgesetzte Gegenüber von Angesicht zu Angesicht verheißt im Blick des Gottessohnes die Erlösung, während die »visio veritatis« des Menschen die Teilhabe am göttlichen Leben bedeutet.⁸⁵⁷

Als Ursache menschlicher Heilsbedürftigkeit ist der anhand der Gestalten Adams und Evas ins Gedächtnis gerufene Sündenfall sowie das Weiterwirken der Erbsünde im –durch die vier Lebensalter in der Gruppe der bereits Befreiten vorgestellten-⁸⁵⁸ Menschengeschlecht angegeben. Der Apfel in der rechten und das Kreuz in der linken Hand Adams sind antithetisch zu verstehen.⁸⁵⁹ Die Frucht bezeichnet den Fall des alten, das Marterholz den Sieg des neuen Adams. Diese Adam-Christus-Typologie, welche auch in den –durch die Astlöcher am Kreuzesstamm assoziativ mitgedachten- Kreuzeslegenden thematisiert worden ist, fordert den Christen –nach Kol. 3,9f.- zur Nachfolge Jesu auf.⁸⁶⁰

Als Identifikationshilfe dient dem Gläubigen der Vorläufer. Einerseits erinnert er aufgrund seiner Tätigkeit am Jordan an das jedem Christen innewohnende Gnadengeschenk des Taufsakraments, andererseits würde seine Gestalt –bei einer Umsetzung der Grafik in monumentalere Form- aus der Ebene des Betrachters ins Bild ragen.⁸⁶¹ Mit seinem Monogramm unterhalb des »Griffs ans Handgelenk« bekundet Dürer seine eigene Heilshoffnung, welche er –in der Bereitschaft, wie

⁸⁵⁵ Hoffmann, S. 96 kommt zu einem ähnlichen Ergebnis, schenkt dem Blick Jesu jedoch keine Aufmerksamkeit.

⁸⁵⁶ Bereits Juraschek, Franz von, Das Rätsel in Dürers Gottesschau, Die Holzschnittpokalypse und Nikolaus von Cues, Salzburg o.J., S. 75ff. hat angenommen, daß Dürer die theologischen Vorstellungen des Cusaners bekannt gewesen sind.

⁸⁵⁷ Die biblische Bezugsquelle hierfür ist 1 Kor 13,12: »Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.« Herzog, S. 170ff.;

⁸⁵⁸ Die vier Lebensalter sind durch die bethlehemitischen Kindlein, den Jüngling Abel, die reife Urmutter und den greisen Adam gleich einer Familie dargestellt. Hoffmann, S. 96;

⁸⁵⁹ Hoffmann, S. 96;

⁸⁶⁰ Zu den Kreuzeslegenden und zur Adam-Christus-Typologie siehe Erffa, S. 114ff. und S. 193ff.

⁸⁶¹ Zur Gleichsetzung des Betrachterstandpunktes mit der Bildposition des Täuflers siehe Worthen, S. 177;

Christus, die Hölle als Strafein zu erleiden- in der Person des am Handgelenk Ergriffenen und Gottschauenden verbildlicht hat.⁸⁶²

In den folgenden Jahrzehnten haben sich andere Künstler oftmals an den beiden Holzschnitten, vor allem an der Descensusdarstellung der »Kleinen Passion«, orientiert.⁸⁶³ Belege sind das von Hans Daucher (1486-1538) in den Jahren zwischen 1514 und 1518 geschaffene Höllenfahrtsrelief der Predella vom Fronleichnamsaltar der Fuggerkapelle in St. Anna zu Augsburg (Abb. 451),⁸⁶⁴ ein 1519 von Martin Schaffner (1477/78-1549) gemaltes, sich heute im Ulmer Museum befindendes Epitaph (Abb. 452),⁸⁶⁵ eine im gleichen Jahr, aus dem Umkreis Wolf Hubers stammende, mittlerweile im Oberhausmuseum zu Passau ausgestellte Relieftafel (Abb. 453),⁸⁶⁶ das entsprechende Bildfeld des 1521 von Hans Brüggemann vollendeten Bordscholmer Altars im Dom zu Schleswig (Abb.

⁸⁶² Der Gedanke, »den alten Menschen (=Adam) abzulegen und den neuen anzuziehen« (Kol. 3,9f.), ist für Dürer religiös sehr bedeutsam gewesen, wie auch sein Münchener Selbstbildnis von 1500 nahelegt. Schon im Datum allein ist –gleich einem Untertitel– ein Wendepunkt angezeigt, welcher in der Darstellung seiner Person eine Verdeutlichung gefunden hat. Die Brauntöne seines Haares und Gewandes erinnern noch an den aus Erde geformten ersten Menschen, während die frontale Ausrichtung seines Hauptes und der Gestus seiner rechten Hand an Pantokrator-Ikonen denken lassen. Durch dieses bildliche Changieren zwischen Adam und Christus im Selbstportrait bekundet der Künstler –gemäß obigen Bibelzitats bzw. auch Eph. 4, 22ff.– seinen Willen zur Nachfolge Christi, welche –nach 1 Kor. 15, 21-53– zur Verwandlung von der »Verweslichkeit« zur »Unverweslichkeit«, von der »Sterblichkeit« zur »Unsterblichkeit« und »vom Bild des Irdischen« zum »Bild des Himmlischen« führt. Siehe hierzu ausführlich Dittscheid, Hans-Christoph, *Συμμόρφος τῆς εἰκόνας τοῦ υἱοῦ* (Brief des Paulus an die Römer 8,29), Zu einem typologischen Verständnis von Dürers Selbstbildnis in München aus dem Jahre 1500, in: Möseneder, Karl / Schüssler, Gosbert (Hrsg.), *Bedeutung in den Bildern*, Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, Regensburg 2002, S. 63-79;

⁸⁶³ Es gibt auch eine Anzahl getreuer Kopien, welche in verschiedenen Medien, wie Kupferstich oder Bleiguß, ausgeführt worden sind. Siehe beispielsweise Weber (wie Anm. 466), Bd. 2, Taf. 215;

⁸⁶⁴ Die von Adam und Johannes angeführten Personen auf der von Christus abgewandten Seite sind bereits erlöst. Bemerkenswert ist, daß der Erlöser hier eine Frau, möglicherweise Eva, am Handgelenk packt. Die Ordnung der Erlösten ist –wie in zeitgleichen italienischen Pendants– dem Chaos der Hölle entgegengesetzt. Lieb, Norbert, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance*, München 1952, Abb. 88; Bushart, Bruno, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994, S. 202ff.;

⁸⁶⁵ Das ursprünglich in der Wengenkirche zu Ulm aufgestellte Epitaph (146 x 112 cm) ist am Toreingang zur Unterwelt mit der Jahreszahl 1519 datiert. Zwischen den Füßen Jesu ist das Wappen der Ulmer Kaufmannsfamilie Scheler / Renz zu sehen. Der aufrecht agierende Christus erinnert an den Höllenfahrtsjesus Schäufeleins. Schaffner ist hier noch dem mittelalterlichen Simultanbild verpflichtet, da Adam und die den Apfel haltende Eva einerseits gerade aus dem Limbus dem Herrn entgegentreten, andererseits sich bereits unter den Erlösten befinden. Da beide Porträtcharakter aufweisen, wird durch die Identifizierung des Stifterpaares mit den Stammeltern deren Hoffnung, einst wie Adam und Eva erlöst zu werden, ausgedrückt. Lustenberger, Suzanne, *Martin Schaffner, Maler zu Ulm*, Zug 1961, S. 72f.; Jasbar, Gerald, *Das Kunstwerk des Monats*, Ulmer Museum, Oktober 1989;

⁸⁶⁶ Die Relieftafel (77 x 47 cm) mit der Inv.Nr. D 392 ist in einer Passauer Schnitzwerkstatt entstanden. Der dortige Hofmaler Wolf Huber hat möglicherweise den Entwurf geliefert. Moritz, Hans-Carl, *Oberhausmuseum Passau*, München-Zürich 1962, Abb. 21; Wurster, Herbert / Loibl, Richard, *Apokalypse: Zwischen Himmel und Hölle*, Regensburg 2000, S. 65, Kat.nr. 4/4.

454),⁸⁶⁷ das Pendant vom 1523 aufgestellten Flügelaltar in St. Viktor zu Schwerte (Abb. 455),⁸⁶⁸ das einst im Spruchband des Stifters mit 1522 datierte, schlecht erhaltene Fresko im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Schwaz (Abb. 456),⁸⁶⁹ das 1536 von Loy Hering (um 1484/85-kurz nach 1554/55) angefertigte Epitaph des Martin Gozmann im Eichstätter Dom (Abb. 457),⁸⁷⁰ die Höllenfahrtsszene vom 1546 entstandenen Lettner im Hildesheimer Dom (Abb. 458),⁸⁷¹ eine Fernández de Navarrete (1526-1579) zugeschriebene Zeichnung im Escorial (Abb. 459),⁸⁷² ein aus Papiermasse in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gefertigtes Bild in den Weimarer Kunstsammlungen (Abb. 460),⁸⁷³ ein Credo-Holzschnitt eines 1574 in

⁸⁶⁷ Bis 1666 ist der Altar (12,60 x 7,14 m) in der Klosterkirche des Augustiner Chorherrenstifts Bordesholm in Holstein gewesen. Appuhn, Horst, Der Bordesholmer Altar und die anderen Werke von Hans Brüggemann, Königstein im Taunus 1987, S. 20ff.;

⁸⁶⁸ Altarschrein und Predella nehmen eine Größe von 600 x 690 cm ein. Die Höllenfahrtsszene folgt dem Auferstehungsbild auf dem rechten inneren Flügel der Festtagsseite. Der zwischen Johannes und Eva abgebildete Stammvater auf dem Descensusbild ist der Unterzeichnung zufolge zuerst als Moses gedacht gewesen, dann jedoch aus Kompositionsgründen als Adam ausgeführt worden. Hansmann, Wilfried / Hoffmann, Godehard, Spätgotik am Niederrhein, Rheinische und flämische Flügelaltäre im Lichte neuer Forschung, Köln 1998, S. 240ff.;

⁸⁶⁹ Bei den Fresken des Kreuzganges handelt es sich um exakte Vorzeichnungen in nassen Verputz. Die Flächen sind »al secco« mit Farbe gefüllt worden. In späteren Zeiten sind die Wandmalereien mehrmals restauriert und dabei teilweise mit Ölfarbe übermalt worden. Bei der letzten Restaurierung ist die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands angestrebt worden. Das Höllenfahrtsfresko ist –wie das Wappen des Gewölbeschlußsteins anzeigt– von Hans Stöckl und Apollonia Keutschach gestiftet worden. Die Christusfigur erinnert an das Pendant bei Schäufolein (Abb. 446), der kniende, vom Herrn am Handgelenk ergriffene Vorvater an Schongauers Stich (Abb. 363). Unter den bereits Erlösten sind der das Kreuz schleppende Dismas, Moses mit den Gesetzestafeln, der gekrönte, Harfe spielende David, Isaias mit Säge, der in Felle gekleidete, auf den Herrn weisende Täufer, sowie Adam und Eva, welche einen Apfelbaumzweig mit einer schon angebissenen Frucht hält, zu erkennen. Bemerkenswert ist im Hintergrund die Abbildung des Himmlischen Jerusalems. Lossky, Boris, Die Fresken im Kreuzgang des Franziskaner Klosters zu Schwaz in Tirol, Wien 1951, S. 71ff.;

⁸⁷⁰ Das Epitaph mißt 148,5 x 78 cm. Hinter dem Erlöser kniet der Kanoniker Martin Gozman. Die Inschrift lautet: »APO(calyptose) .V. / ECCE VICIT LEO DE TRIBV IVDA RADIX DAVIT / AD LAVDEM ET HONOREM INSIGNIS VICTORIAE INVICTISS(imi) / LEONIS DE TRIBV IVDA. AC CONSOLACIO(n)EM PRIORVM O(mn)I(u)M / VENERABILIS ET NOBILIS D(omi)N(u)S MARTINVS GOCZMAN / HVIVS ECCL(es)IAE EISTETTEN(sis) CANONICVS HOC MONVMENTV(m) / TESTAMENTO SVO PONI VOLVIT. E(t) VIVIS EXCEDENS / ANNO RESTAVRATE SALVTIS . M.D.XXXVI. DIE .XVIII. / AVGVSTI. CVIVS A(n)I(m)A REQVIESCAT IN REDEMPTORE SVO. / ESA .XXXVIII. / DISPONE DOMVI TVAE QVIA MORIERIS ET NON VIVES« Reindl, Peter, Loy Hering, Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland, Basel 1977, Kat.Nr. A 74a; Smith, Jeffrey C., German Sculpture of later Renaissance, 1520-1580, Princeton 1994, S. 140;

⁸⁷¹ Heise, Karin, Der Lettner des Hildesheimer Domes, Hildesheim-Zürich-New York 1998, Bd. 2.1., S. 45 und Bd. 2.2. Taf. XXIX;

⁸⁷² Die Zeichnung hat die Maße 255 x 175 mm. Ikonographisch ungewöhnlich ist der sich noch im Abgrund befindende Kreuzträger. Es dürfte sich um den guten Schächer handeln, welcher nach der zweiten lateinischen Fassung des Nikodemusevangeliums noch vor dem Herrn in der Unterwelt erschienen ist. Angulo, Diego / Pérez Sánchez, Alfonso, Spanish Drawings 1400-1600, London 1978, S. 71, Kat.Nr. 341;

⁸⁷³ Auf dem Relief, Inv.Nr. G 833, ist oberhalb des Torbogens auf deutsch Hoseas 13,14 zitiert. Hegner, Kristina, Die Verarbeitung der Druckgrafik von Albrecht Dürer, Lucas Cranach d.Ä. und Hans Schäufolein in den deutschen Schnitzwerkstätten des 16. Jahrhunderts, in: Albrecht, Uwe / Kaldewei, Gerhard, u.a. (Hrsg.), Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann, Berlin 1996, S. 165ff. und Abb. 31;

Antwerpen gedruckten »Kleinen« Katechismuses (Abb. 461),⁸⁷⁴ sowie das 1618 von Gerhard Gröninger (1582-1652) hergestellte Predellarelf vom Epitaphaltar des Domcellerars Theodor von Plettenberg in der Kathedrale zu Münster (Abb. 462).⁸⁷⁵

Unter den Bildbeispielen, welche die Höllenfahrtsszenerie des Nürnberger Meisters lediglich leicht abgewandelt haben,⁸⁷⁶ ist Dürers mystische, sich in der radikalen Erniedrigung Jesu und im Gegenüber von »facie ad faciem« äußernde Sinnebene – abgesehen vom ikonographisch der kleinen Höllenfahrtsgraphik ähnlichen, inhaltlich annähernd übereinstimmenden und qualitativ vergleichbaren Darstellung des Bordesholmer Altars (Abb. 454)-⁸⁷⁷ nicht spürbar.⁸⁷⁸ Grund hierfür ist mangelndes künstlerisches Ausdrucksvermögen, vor allem jedoch, wie das Weglassen sinnrelevanter Details nahelegt, fehlendes Verständnis für die Bedeutungsvielfalt der Vorlage. Es sind - ausgenommen des Reliefs in Weimar, dessen deutsche Inschriften eine Nähe zur Reformation andeuten-⁸⁷⁹ zeitgenössisch moderne, den Ansichten der lateinischen Kirche getreu folgende Visualisierungen des subterrestrischen Geschehens. Allein die Arbeit des Hans Brüggemann kündigt durch den auf Jesus weisenden Johannes, die eingetiefe Treppe, besonders aber durch den Blickkontakt zwischen Christus und dem am Handgelenk ergriffenen Vorvater von der –nach der Bereitschaft, dem Herrn in die Hölle zu folgen, erlangten- Erlösung durch die Gottesschau.

Keine mystische -dem katholischen Umfeld zwar entstammende, der damaligen offiziellen kirchlichen Lehrmeinung aber nicht entsprechende- Möglichkeit der

⁸⁷⁴ Streicher (wie Anm. 796), Bd. 1, S. 240;

⁸⁷⁵ Koch, Ferdinand, Die Gröninger, Münster 1905, S. 73ff.; Jászai, Géza, Das Werk des Bildhauers Gerhard Gröninger, 1582-1652, Münster o.J., S. 49ff.;

⁸⁷⁶ Hierzu zählen insbesondere das Gemälde aus dem Umkreis Wolf Hubers, das Bildfeld vom Bordesholmer Altar, das Pendant aus Schwerte, das Relief vom Hildesheimer Lettner sowie aus den Weimarer Kunstsammlungen, der Credo-Holzschnitt und das Predellabild zu Münster (Abb. 453, 454, 455, 458, 460, 461, 462).

⁸⁷⁷ In dem Bildfeld des Bordesholmer Altars ist die Gruppe der bereits Erlösten am kleinen Höllenfahrtsholzschnitt orientiert. Johannes hält kein Kreuz, weist aber auf den Herrn. Als Adam ist –in Abweichung von der üblichen transalpinen Ikonographie, aber im Einklang mit italienischen Pendants- vermutlich die jugendliche Person hinter Eva zu identifizieren. Möglicherweise ist der Stammvater jedoch auch der von Christus am Handgelenk gepackte Greis. Dieser Ausschnitt, welcher im Treppenmotiv der »Kleinen-«, im Gegenüber von Angesicht zu Angesicht der »Großen Passion« folgt, würde in diesem Fall, zumal das Kreuz in der Hand des Täufers fehlt, in idealer Weise die Adam-Christus-Typologie zum Ausdruck bringen.

⁸⁷⁸ Das Relief vom Hildesheimer Lettner (Abb. 458) läßt aufgrund der gebückten Haltung Christi zwar an die Erniedrigung des Herrn denken, es fehlt jedoch die direkte Aufforderung zur »Imitatio Dei«.

⁸⁷⁹ Die bildnerische Gestaltung allein erlaubt keinen Rückschluß, daß es sich bei diesem Relief um eine Arbeit aus einem reformatorisch gesonnenen Umkreis handelt. Nur der dem Bildverständnis dienende Text in deutscher Sprache weist in diese Richtung.

Interpretation weisen auch die Werke, welche nur charakteristische Details, in erster Linie den Fingerzeig des Täufers übernommen haben, und manchmal in der Gestaltung der Christusfigur dem Holzschnitt Schäufeleins (Abb. 446) folgen, auf.⁸⁸⁰ Wie bei Dürer sind diese Darstellungen des Sujets ein Sinnbild christlicher Auferstehungshoffnung. Der Descensus wird allerdings nicht der Erniedrigung, sondern -herkömmlich- der Erhöhung Christi zugerechnet.⁸⁸¹ Der als historische Begebenheit empfundene Sieg über Tod, Hölle und Satan und nicht das Erleiden äußerster Strafe hat zur Erlösung der alttestamentlichen Gerechten geführt. Zur Erlangung des Heils wird die Nachfolge Christi ebenfalls angemahnt, aber im Sinne realer Werke und nicht spirituell verstanden.⁸⁸²

Im 16. Jahrhundert sind viele Darstellungen des Höllenabstiegs Jesu jedoch auch ohne augenfällige Verbindung zu den Arbeiten Dürers –trotz möglicher Kenntnis- nach dem Typus des »in medias res« agierenden Erlösers ausgeführt worden.

Manche Bilder, zu denen beispielsweise die Descensuszene des 1553 datierten Grabepitaphs des Lorenz Gigler in Anger bei Weiz (Abb. 463),⁸⁸³ ein 1557 zu Köln gedruckter Holzschnitt zum Credo-Zyklus der »Icones symboli apostolici« des Erasmus von Rotterdam (Abb. 464)⁸⁸⁴ sowie ein Relief des zwischen 1589 und 1595 von Sebastian Carlone ausgeführten Kenotaphs des Erzherzogs Karl II. und seiner Gemahlin im Habsburger Mausoleum der Seckauer Basilika (Abb. 465)⁸⁸⁵ gezählt werden können, sind –oftmals bedingt durch Platzmangel- in ihrer bildnerischen Gestaltung sehr einfach gehalten: Christus befindet sich vor dem

⁸⁸⁰ Lediglich einzelne Elemente aus den Höllenfahrtsbildern Dürers sind in das Relief Dauchers, das Gemälde Schaffners, das Fresko zu Schwaz, das Epitaph Loy Herings, und in die Navarrete zugeschriebene Zeichnung (Abb. 451, 452, 456, 457, 459) eingeflossen.

⁸⁸¹ Bei Daucher und Schaffner (Abb. 451/452) ist die Erhöhung des Herrn im aufwärts führenden Treppenmotiv thematisiert. Das Herabbeugen Jesu allein –wie bei Hering oder der Zeichnung im Escorial (Abb. 457/459)- läßt sich –wie ältere Darstellungen des Sujets belegen- nicht als Erniedrigung deuten.

⁸⁸² Siehe hierzu auch die Interpretationen zum herkömmlichen Höllenfahrtsbild in den vorangegangenen Kapiteln.

⁸⁸³ Die Höllenfahrtsszene ist rechts im Hintergrund dargestellt. Durch ein Tor treten aus dem feurigen Inneren der Hölle zwei Gestalten Christus entgegen. Zur Rechten Jesu sind schattenhaft bereits Erlöste zu sehen. Steinböck, Wilhelm, Kunstwerke der Reformationszeit in der Steiermark, in: Johannes Kepler, 1571-1971, Gedenkschrift der Universität Graz, Graz 1975, S. 411ff.; Flotzinger, Rudolf, Musik in der Steiermark, Katalog der Landesausstellung, Graz 1980, S. 369;

⁸⁸⁴ Da die Holzschnitte erst nach dem Tod des Humanisten Erasmus (1469-1536) entstanden sind, können diese Graphiken, welche teilweise ikonographisch für die Illustrierung des Apostolikums ungewöhnlich sind, nicht als bildlicher Beleg für dessen Reformorientiertheit angeführt werden. Die Artikel des Glaubensbekenntnisses »Descendit ad inferna, Tertia die resurrexit à mortuis« sind hier dem Apostel Philippus zugeordnet. Die Höllenfahrt ist im Vordergrund, die Auferstehung Jesu in einem Ausschnitt rechts oben im Hintergrund dargestellt. Schiller (wie Anm. 817), S. 145 und Abb. 350;

⁸⁸⁵ Roth, Benno, Das Habsburger Mausoleum in der Seckauer Basilika, Seckau 1958, S. 51ff.; Roth, Benno, Seckau, Geschichte und Kultur, 1164-1964, Wien-München 1964, S. 190ff.;

Eingang der Unterwelt, um die alttestamentlichen Gerechten einzeln zu befreien. Auf der ihm abgewandten Seite warten die bereits Erlösten auf die Vollendung seiner subterrestrischen Tätigkeit. Diese unspektakulären Kompositionen scheinen der katholischen Lehre verpflichtet.⁸⁸⁶ Eine hiervon abweichende Auslegung läßt sich aus der Ikonographie allein nicht gewinnen. Es ist daher bemerkenswert, daß es sich bei dem Auftraggeber des Epitaphs in Anger um den Grazer Stadtpfarrer und Anhänger der Reformation Andre Gigler gehandelt hat, dessen Gesinnung in der dem Gemälde beigefügtem Umschrift »Ich bin die avferstehung Vnd das Leben. Wer an mich glaubt Wiert nit Sterben in Ewikhaidt Johannes XI Cap.«, einem in der Reformationszeit aufgrund der Wertschätzung der menschlichen Glaubenskraft beliebten Zitat, zum Ausdruck kommt.⁸⁸⁷ Gigler erweist sich durch dieses Gemälde als ein typischer Vertreter der neuen Glaubensrichtung, welcher einerseits reformorientiert ist, andererseits –wie die Wahl und Komposition des Sujets anzeigt- seine Religiosität immer noch in den bisher üblichen Formen zum Ausdruck bringen kann.⁸⁸⁸

Andere bildliche Wiedergaben der Höllenfahrt Christi sind ikonographisch reiz- und anspruchsvoller ausgefallen. Das von Jörg Breu d.Ä. (um 1475–1537) gemalte Meitingsche Epitaph in St. Anna zu Augsburg (Abb. 466), dessen Datierung zwischen 1525 und 1534 veranschlagt wird,⁸⁸⁹ zeigt in der Bildmitte den frontal zum Betrachter ausgerichteten, mit einem prunkvollen Nimbus ausgestatteten Erlöser. Seine Hüfte ist mit einem in der Mitte geknoteten Lendentuch umgürtet. Um seine Schultern ist ein Umhang gelegt, dessen Schleppe von einem knienden, in zeitgenössische Gewänder gehüllten Vornehmen und einer ebenfalls bekleideten Person zu dessen Linken angehoben wird. Mit seinen die Wundmale aufweisenden Füßen ruht der Herr auf der zerbrochenen Pforte der Unterwelt. Zu seiner Rechten liegt –am Boden zerschmettert- der besiegte Satan. In der rechten Hand hält

⁸⁸⁶ Zur gewöhnlichen Auslegung des »in medias res« agierenden Christus in der Unterwelt siehe die Kapitel IV.1.3.4. und IV.1.4.1.

⁸⁸⁷ Steinböck (wie Anm. 883), S. 418;

⁸⁸⁸ Als weiteren Beleg für den in der Umbruchszeit des 16. Jahrhunderts nicht unüblichen Prozess der allmählichen Konfessionalisierung kann bezüglich der Person des Andre Gigler auch seine 1569 und 1574 gedruckte Gesangpostille, das erste Gesangbuch und älteste gedruckte musikalische Dokument der Steiermark, angeführt werden. Osthoff, Helmuth, Die Niederländer und das deutsche Lied, Reprint Tübingen 1967, S. 326ff. bemerkt hierzu: »Seltsam zwielichtig steht das Werk zwischen Protestantismus und Katholizismus.« Siehe auch Flotzinger (wie Anm. 883), S. 179;

⁸⁸⁹ Die Inschrift des Epitaphs (208,5 x 128 cm) lautet: »Anno 1498. den. 13.tag im Febe starb Conrat Meiting d elder. Anno 1534 den 9 tag Martii / starb Conrat Meiting d jünger. Anno 1533 den 8 tag im Febe: starb barbara fugckerin / die junger Conrat Meiting hausfra dier got allen genedig vnd barmhertzig sey.« Buchner, Ernst / Feuchtmayr, Karl, Augsburger Kunst der Spätgotik und

Christus das »Vexillum crucis«, mit seiner Linken hat er das Handgelenk eines Mannes, dessen von einem Bart geprägtes Antlitz er mit seinen Blicken fixiert hat, ergriffen, um ihn aus dem –rechts im Bild sich öffnenden, von Steinen eingefassten- Abgrund zu ziehen.

Um diesen Erwählten ragen auf engstem Raum und bedroht von einem Dämon weitere auf Befreiung Hoffende –allesamt nackt- aus der Tiefe. In ihren Gesichtern spiegelt sich Angst und Verzweiflung. Einer hat einen Zipfel vom Lendentuch, ein anderer vom Mantel Jesu mit seiner Hand erwischt. Ein bärtiger Mann, ein Jüngling und eine Frau bemühen sich im Vordergrund vergebens, aus eigener Kraft zu entkommen. Darüber erhebt sich im Hintergrund eine von Rauch und Feuer hinterfangende Burgruine, auf deren obersten Mauerresten zahlreiche, individuell gestaltete Dämonen zu sehen sind. Mehrere kleine schwarze Figuren, welche an die einst aus dem Himmel verstoßenen Engel erinnern, agieren über diesen in der Luft. Vor dem Rundbogentor dieser ehemaligen Festung befinden sich auf einer Erdscholle –bar jeglichen Gewandes- mehrere Repräsentanten des Alten Bundes, von denen Moses anhand der Gesetzestafeln zu identifizieren ist. Die Frau zu seiner Linken dürfte Eva, der sich erhebende Mann an ihrer Seite Adam sein.

Auf der gegenüberliegenden Bildseite stehen hinter dem Gottessohn und seinen beiden ihm assistierenden Gewandträgern die bereits von ihm aus der Unterwelt Geretteten, welche von den Protoplasten und Moses angeführt werden. Adam hält das Kreuzesholz. Über ihren Köpfen erhebt sich das von hellen Wolkenformationen beinahe vollständig verdeckte Himmelreich, in welchem der – in der Bildmitte oben visualisierte- Gottvater residiert. Vor dem Allmächtigen fliegt in Gestalt einer Taube der Heilige Geist. Mehrere als Putti wiedergegebene Engel, von denen zwei die Hölle mit Pfeilen beschießen, schweben in der Nähe. Ein Ausschnitt links im Bild, über welchen ein nikenartiges himmlisches Wesen einen Kranz hält, gewährt einen Einblick in das Paradies: Eine Frau reicht – beobachtet von anderen menschlichen Seelen- vor einem weißhaarigen Alten einem Mann ihre Hand. Alle sind unbekleidet.

Jörg Breu hat sich nicht mit der bildlichen Umsetzung des Höllenfahrtsgeschehens begnügt,⁸⁹⁰ sondern das Sujet als Folie einer Erlösungsallegorie benützt, deren

Renaissance, Augsburg 1928, S. 380ff. und Abb. 280; Bushart, Bruno, u.a., Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Ausstellungskatalog, Augsburg 1980, Bd. 2, S. 112;

⁸⁹⁰ Ikonographische Vorbilder für dieses Epitaph sind schwer zu finden. Dürers Höllenfahrtsholzschnitte als maßgeblich für die Gestaltung anzunehmen, nur weil Adam das

Exegese –zumindest vom heutigen Betrachter- den sprichwörtlichen »Mut zur Lücke« einfordert.

Das Zentrum des Epitaphs bildet die vertikale Achse der hl. Dreifaltigkeit. Auf diese Mitte, insbesondere auf die dominante zweite göttliche Person, sind antithetisch die Inhalte der beiden Bildhälften bezogen. Dem Reich der Finsternis mit seinen Insassen ist das von Engeln und Erlösten bewohnte Paradies, dem unter dem Gesetz stehenden Alten ist der durch Christus gestiftete Neue Bund⁸⁹¹ und den noch in der Unterwelt Harrenden sind die bereits Befreiten gegenübergestellt. Die Verbindung zwischen den beiden Seiten ist einerseits durch den vom Gottessohn ausgeübten »Griff ans Handgelenk« und seinen Blick auf die in der Tiefe Leidenden, andererseits durch deren Streben nach Erlösung hergestellt worden.

Die vordergründige Wiedergabe des Abstiegs Jesu in die Unterwelt, seine dort getätigte Rettung der Vorväter und –frauen sowie sein Sieg über Tod, Hölle und Satan sind aufgrund dieser Komposition, wie es ansonsten bei diesem Sujet zumeist allein durch die Adam-Christus-Typologie veranschaulicht wird, ein Zeugnis für die Eintracht der beiden Testamente, deren Kulminationspunkt Christus ist. Das einstige Heil der alttestamentlichen Gerechten begründet die Auferstehungshoffnung der Christen am Jüngsten Tag, auf dessen Ereignis die gegen die Teufel kämpfenden Engel assoziativ anspielen. Dem das Gemälde anschauenden Kirchgänger wird die Identifikation durch die ins Bild integrierten, vermutlich verstorbenen Mitglieder der Familie Meiting darstellenden Zeitgenossen, aber auch durch die aus der Betrachterebene ragenden Hölleninsassen erleichtert. Als Hinweis auf die sakramentale Gnade der Ehe, als moralische Aufforderung zu ehelicher Treue oder als besonderer Ausdruck der Liebe und Verbundenheit zwischen Conrat Meiting d.J. und seiner Frau läßt sich möglicherweise die an eine Eheschließung erinnernde Szene im Himmelreich interpretieren.

Kreuzesholz hält, ist genauso zwanghaft wie der –ebenfalls in der Forschung geäußerte Vergleich– mit dem Gemälde Beccafumis in S. Francesco zu Siena (Abb. 208), welches um 1535, also vermutlich später- angefertigt worden ist. Die Haltung Jesu basiert jedoch auf der Gestalt Adams in Dürers 1504 hergestellten Kupferstich vom Sündenfall. Morrall, Andrew, Jörg Breu the Elder, Art, culture and belief in Reformation Augsburg, Hants 2001, S. 239ff.;

⁸⁹¹ Auf den Neuen Bund weisen das an den Erlösertod Christi gemahnende Holz in der Hand Adams, die u.a. an den Gründungstag der Kirche, an Pfingsten, und das Geschenk der Gnadengaben erinnernde Hl.-Geist-Taube sowie die antithetisch den von Moses gehaltenen Gesetzestafeln gegenübergestellte Szene im Himmel, welche an eine Eheschließung denken läßt. Nach Epheser 5,32f. partizipieren die eine Ehe Eingehenden am zwischen Christus und der Kirche bestehenden Heilsgeheimnis. Traeger (wie Anm. 349), S. 71 und S. 84;

Obwohl der Künstler als Anhänger der Reformation bekannt ist,⁸⁹² scheint seine im Epitaph bildlich festgehaltene, triumphalistische Auffassung vom »Descensus ad inferos« keineswegs der damaligen katholischen Lehre widersprochen zu haben.⁸⁹³ Ausschlaggebend mögen die Anweisungen des Auftraggebers gewesen sein.⁸⁹⁴ Möglich wäre aber auch, da die Konfessionen sich zu dieser Zeit noch nicht verselbständigt hatten, daß Breu zwar kirchenkritisch gewesen ist, nicht jedoch die althergebrachte Theologie gänzlich in Frage gestellt hat.⁸⁹⁵

Ohne Hintergrundinformation bleibt die Interpretation des Gemäldes zugunsten einer Glaubensrichtung wage. Denn abgesehen von der Tatsache, daß u.a. Melancton den Höllenabstieg Jesu ebenfalls als Siegeszug interpretiert hat,⁸⁹⁶ deuten auch einige Details innerhalb der bildnerischen Gestaltung eine reformorientierte, möglicherweise unterschwellig vom Maler eingebrachte Gesinnung an.⁸⁹⁷ Es sind nur Indizien, welche jedoch einmal in einer späteren Untersuchung der Nachforschung wert wären: Das antithetische, achsial ausgerichtete Bildprogramm läßt an zeitgenössische, in Form von Einblattholzschnitten angefertigte Lehrverkündigungen der Reformatoren denken,⁸⁹⁸ und die individuell gestalteten Dämonen erinnern an Gepflogenheiten reformatorischer Bildpolemik, welche Kritiker Luthers und seiner Anhänger mit Tiermasken dargestellt haben.⁸⁹⁹

Zugänglicher in der Interpretation, aber dennoch ikonographisch interessant, ist das 1571 datierte Grabmal des Franz Lackner und seiner Familie an der südlichen Außenseite des Wiener Doms (Abb. 467),⁹⁰⁰ welches im Hauptfeld die Höllenfahrt

⁸⁹² Bushart (wie Anm. 864), S. 112; Morrall (wie Anm. 890), S. 136ff.;

⁸⁹³ Aufgrund dieser Ansicht, ist das Epitaph in der Forschung oftmals früher als die jüngste Zeitangabe in der Inschrift, 1534, datiert worden.

⁸⁹⁴ Von der Familie Meiting ist überliefert, daß sie 1593 dem katholischen Kultus treu ergeben gewesen ist. Schiller, Wilhelm, Die St. Annakirche in Augsburg, Augsburg 1938, S. 18f.; Ob einzelne Familienmitglieder, wie Conrad Meiting d.J., zeitweise Parteigänger der Reformatoren gewesen sind, ist mir nicht bekannt. Für eine abschließende Interpretation des Epitaphs wäre diesbezüglich Forschungsarbeit geboten.

⁸⁹⁵ Als denkbaren Vergleich siehe die diesbezügliche Einstellung des Zeitgenossen Dürer. Seebaß (wie Anm. 795), S. 101ff.;

⁸⁹⁶ Siehe Kapitel II.5.

⁸⁹⁷ Die Überlegungen von Morrall (wie Anm. 890), S. 237ff. gehen in die gleiche Richtung. Zusammenfassend hält er fest: »The classical form of the Meitinger Epitaph could thus present a credible and acceptable alternative to Gothic. Unlike the cheap woodcut, it possessed a rich aesthetic character, the semantic meanings of which were borrowed from the tradition of exemplary forms of classical allegory. ... When applied to religious subjects, it provided a new stylistic model which, tied more to allegory than to realism, could, in principle at least, successfully bypass the issue of idolatry and win the acceptance of Catholics and moderate reformers alike.«

⁸⁹⁸ Als Beispiel siehe den 1524 publizierten Holzschnitt bei Bott (wie Anm. 791), S. 245;

⁸⁹⁹ Zu dieser Thematik siehe Bott (wie Anm. 791), S. 223ff.;

⁹⁰⁰ Tietze (wie Anm. 658), S. 434 und Abb. 512;

Christi als Relief zeigt. Der mit einem Lententuch und einem Überwurf bekleidete Erlöser, welcher in der Linken den Kreuzstab mit Siegesbanner hält, ist –über Tod und Teufel hinwegschreitend- auf den Abgrund der Unterwelt zugegangen. Aus der Tiefe ragen die Frommen des Alten Bundes. Ein bärtiger Vorvater bittet mit verschränkten Armen demütig um Erlösung. Eine Frau streckt dem Herrn, welcher mit seiner Rechten gerade ihr Handgelenk ergreifen will, flehentlich ihre Arme entgegen. Dahinter erhebt sich –als Zugang zur darüber gelegenen Höllenfestung- ein löwenartiger, furchterregender Kopf mit aufgerissenem Schlund. Im angrenzenden, Christus hinterfangenden Wolkengetümmel, welches von einem Schriftband mit dem lateinischen Zitat aus Hoseas 13,14 durchschnitten wird- fliegen drei Teufel. Auf der von Jesus abgewandten Seite stehen –frontal zum Betrachter gewandt- die graziösen, lediglich ihre Scham geschickt verbergenden Gestalten der Stammeltern, welche beide in der Rechten jeweils einen Apfel halten. Ein gerade vom Gottessohn Befreiter eilt –nur ein Gewandstück über den rechten Unterarm gelegt- verzückt und leichten Schrittes auf Adam und Eva zu. Als Abgrenzung zur Hölle dehnt sich hinter den Erlösten eine Landschaft aus, welche aufgrund eines auffällig hinter die Protoplasten gesetzten Baumes und einer Stadtarchitektur an das Paradies denken läßt.

In der kompositorischen Anlage, aber auch in Einzelaspekten ist das Relief, wie beispielsweise der Kontrast zwischen himmlischen und höllischen Hintergrund, die Schönheit der Protoplasten und die demütige Geste des vor den Füßen Christi sich Befindenden belegen, an italienischen Pendants orientiert,⁹⁰¹ während das Aussehen des subterrestrischen Reiches in der Tradition der transalpinen Versionen des Motivs steht.⁹⁰² In der Bedeutung unterscheidet es sich weder von den italienischen Vorbildern noch von den zeitgenössischen, der reinen katholischen Lehre verpflichteten Varianten nördlich der Alpen. Der Sieg Jesu über die finstren Mächte und die Erlösung der alttestamentlichen Frommen begründet die auch inschriftlich⁹⁰³ festgehaltene Heilszuversicht der Familie Lackner, deren Mitglieder in Bitthaltung im Bildfeld unterhalb des Höllenfahrtsbildes verewigt sind. Die seitlich das Mittelfeld flankierenden, die humanistische Gesinnung der

⁹⁰¹ Vgl. u.a. das von Andrea Riccio angefertigte Relief vom Osterleuchter in S. Antonio zu Padua (Abb. 186), das von Sodoma gemalte, heutzutage in der Pinakothek zu Siena ausstellte Fresko (Abb. 201) oder hinsichtlich des Mannes mit verschränkten Armen die Zeichnung Raffaels (Abb. 192).

⁹⁰² Vgl. die Belegbeispiele der Kapitel IV.2.1.1. und IV.2.1.2.

⁹⁰³ Der letzte Satz nach der Aufzählung der an dieser Stelle Begrabenen lautet: » ... denen vnd vms allen der getreue Liebe Gott ein freliche Auferstehung verleihen Wolle. Amen«.

Auftraggeber zum Ausdruck bringenden Statuetten »Spes« und »Caritas« nehmen einerseits auf diese Hoffnung Bezug, fordern andererseits aber vom Betrachter, wie es einst wohl auch von den Epitaphstiftern geleistet worden ist, Gottes- und Nächstenliebe als Erlösungsvoraussetzung.

Die zeitlich den Dürerschen Höllenfahrtsholzschnitten folgenden, obig vorgestellten Bildzeugnisse des »in medias res« tätigen Unterweltschristus sind zumeist, wenn auch gelegentlich mit mystischen Untertönen, der alten Lehre verpflichtet. Allein anhand der Ikonographie ist es, wie beispielsweise das Epitaph Giglers (Abb. 463) belegt, schwierig, das jeweilige Werk einem altgläubigen oder reformatorischen Umkreis zuzuordnen.⁹⁰⁴ Noch Jahrzehnte nach Ausbruch der Reformation ist das Motiv den der lateinischen Kirche Ergebenen wie den Anhängern Luthers ein –allerdings unterschiedlich ausgelegtes– Sinnbild christlicher Auferstehungshoffnung gewesen. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß die mit der Darstellung beschäftigten Künstler oftmals für Auftraggeber beider Glaubensrichtungen tätig gewesen sind. Ein konfessioneller Grenzgänger »par excellence« ist Lukas Cranach d. Ä. gewesen. Als Freund Luthers und Bahnbrecher neuer Bildprogramme ist er im Dienste Kardinal Albrechts von Brandenburg (1490-1545), dem mächtigsten Gegner des Wittenberger Professors,⁹⁰⁵ gestanden.⁹⁰⁶

Für die Stiftskirche zu Halle, deren seit 1520 einsetzende Ausstattung von diesem Fürsten als ein gegen die lutherische Bewegung gesetztes Zeichen verstanden worden ist, hat der in Kronach geborene Künstler einen aus einhundertzweiundvierzig Gemälden bestehenden Heiligen- und Passionszyklus entworfen und von seiner Werkstatt ausführen lassen.⁹⁰⁷ Das für den dortigen Magdalenenaltar bestimmte Mittelbild (Abb. 468) zeigt als Hauptszene die Auferstehung und davon durch einen Wall abgegrenzt -links unten- die Höllenfahrt Jesu.⁹⁰⁸

⁹⁰⁴ Sind erklärende Inschriften auf Deutsch ins Bild gesetzt, wie auf dem Relief in den Weimarer Kunstsammlungen (Abb. 460), ist von einer Nähe zur Reformation auszugehen.

⁹⁰⁵ Jürgensmeier, Friedhelm, Kardinal Albrecht von Brandenburg, in: Roland, Berthold (Hrsg.), Albrecht von Brandenburg, Kurfürst-Erzkanzler-Kardinal, 1490-1545, Mainz 1990, S. 22ff.;

⁹⁰⁶ Ausführlich hierzu bei Tacke (wie Anm. 795), S. 9ff.;

⁹⁰⁷ Tacke (wie Anm. 795), S. 12ff. und S. 71ff. widmet sich in seiner Studie ausführlich diesem Zyklus.

⁹⁰⁸ Das Tafelbild (234 x 172 cm) befindet sich heute in der Stiftskirche St. Peter und Alexander zu Aschaffenburg, ist aber Eigentum der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu München, Inv.nr. 9783. Das noch erhaltene, in der Alten Pinakothek zu München aufbewahrte Predellabild zeigt zwei Szenen der Jonasgeschichte, das Verschlingen und das Ausspeien des Propheten. Schnell, Hugo / Schalkhauser, Erwin, Bayerische Frömmigkeit, 1400 Jahre christliches Bayern, München 1960, S.

Der ein Lententuch und einen Umhang tragende Erlöser, dessen Haupt ein Strahlennimbus zierte, ist inmitten seiner unterirdischen Tätigkeit zu sehen. Mit seinen auf einem zweistufigen Podest in Kontrapoststellung aufgesetzten Füßen steht er am Rande eines Abgrundes. Ihm entgegen strömen –nackt- aus der Tiefe Kinder, Frauen und Männer, welche der im Hintergrund abgebildeten, von vielen Dämonen umschwirrten Höllenburg, deren zerstörter Türflügel abbreviaturnhaft im Vordergrund ins Bild gesetzt worden ist, entronnen sind. In der Linken führt der Herr das »Vexillum crucis«, mit seiner Rechten hat er das linke Handgelenk eines um Befreiung bittenden Vorvaters ergriffen. Hinter Christus halten sich eine Anzahl bereits Erlöster auf. Die zum Betrachter blickende Frau dürfte als Eva, der neben ihr sich befindende Mann als Johannes der Täufer oder Adam⁹⁰⁹ zu identifizieren sein.

Diese nachweislich für einen Altgläubigen geschaffene, monumentale Tafel scheint vor allem durch das –für die Wiedergabe des Geschehens unnötige- Podest zu Füßen Jesu auf die Luthers Ansichten entgegenstehende Lehre der lateinischen Kirche, daß der »Descensus ad inferos« der Erhöhung Christi und nicht seiner Erniedrigung zuzuordnen ist, zu verweisen. Ein stichhaltiges Indiz ist dieser stufenartige Absatz aber nicht, wie das thematisch gleiche, die Höllenfahrt im Hintergrund links visualisierende, Augustin Cranach (1554-1595) zugeschriebene Epitaph des Nikolaus von Seydlitz in der Stadtkirche zu Wittenberg (Abb. 469) belegt.⁹¹⁰ Zwar sind die Wundmale Christi sichtbar und sein linker, möglicherweise die Hauptlast seines Körpers tragender Fuß befindet sich auf ebener Erde, doch diese Hinweise auf die Passion des Gottessohnes genügen nicht, um die lutherische Gesinnung des sich hier Verewigenden zum Ausdruck zu bringen. Das vom Enkel des älteren Cranach gefertigte Gedächtnisbild ist jedoch ein anschaulicher Beweis für die noch Jahrzehnte lang möglich gewesene Austauschbarkeit des ikonographisch gleich gehaltenen Sujets zwischen den beiden Glaubenslagern.

217, Kat.nr. 410 und Tafel 87; Tacke (wie Anm. 795), S. 148ff. und Abb. 90; Ausführlich und mit der Abbildung einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Zeichnung des Altars bei Riepertinger, Rainhard / Brockhoff, Evamaria, u.a. (Hrsg.), Das Rätsel Grünewald, Ausstellungskatalog Aschaffenburg, Augsburg 2002, S. 105ff., Abb. 35-37 und S. 270ff.;

⁹⁰⁹ Denkbar ist, daß der von Christus am Handgelenk Ergriffene Adam ist.

⁹¹⁰ Das Epitaph (116 x 84 cm) des 1571 im Wittenberger Universitätsregister eingeschriebenen, 1582 verstorbenen Nikolaus von Seydlitz zeigt im Vordergrund die Auferstehung, hinten links die Höllenfahrt Jesu. Der Verstorbene kniet im Harnisch bittend und wacht unter den schlafenden Grabwächtern. Schade, Werner, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 98, S. 390, Anm. 729 und S. 434, Abb. c; Bellmann, Fritz / Harksen, Marie-Luise / Werner, Roland, Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg, Weimar 1979, S.185;

Dem brandenburgischen Kurfürsten Joachim II., einem Neffen Kardinal Albrechts, hat Lukas Cranach d. Ä. nach 1535 für dessen Stiftskirche zu Berlin-Cölln einen ähnlich umfangreiches Bildprogramm geliefert.⁹¹¹ Die 1538 datierte Tafel des Höllenabstiegs aus diesem Passionszyklus (Abb. 470)⁹¹² hat die subterrestrische Szenerie in einen geflüßten Innenraum verlegt. Vor einer aus Bruchsteinen zusammengesetzten Wand im Hintergrund agiert –rechts im Bild- der mit einem Lententuch und einem nach hinten sich aufbauschenden Umhang bekleidete Erlöser. Seinen Körper frontal dem Betrachter zeigend, seine Beine in Schrittstellung gespreizt und in der rückwärts ausgestreckten Rechten den Schaft des Siegesbanners haltend, umgreift Christus mit seiner Rechten das schlaffe linke Handgelenk Evas. Die unbekleidete, jugendlich wiedergegebene Urmutter ist zusammen mit ihrem, zu ihrer Linken dargestellten, Jesus am Gewandsaum festhaltenden Mann, ihrem zu ihrer Rechten folgenden Sohn Abel⁹¹³ und einer Vielzahl alttestamentlicher Männer, Frauen und Kinder –allesamt nackt-, über welchen in einem feurigen Wolkengebilde mehrere teuflische Wesen schweben, dem Herrn –zwei Stufen überwindend- entgegen gegangen. Auffallend sind die Kleinen, bei denen es sich um die beim bethlehemitischen Morden ums Leben gekommenen Knaben handelt. Drei haben sich zwischen den Gottessohn und die Protoplasten gedrängt und einer steht, bereits befreit, betend im Vordergrund rechts.⁹¹⁴

Es ist für die religiöse Umbruchsstimmung des 16. Jahrhunderts bezeichnend, daß Kurfürst Joachim II. am 1./2. November 1539, ein Jahr nach Beendigung der Cranachschen Arbeiten in Berlin, zum lutherischen Bekenntnis übergetreten ist. Vermutlich ist diese Entscheidung schon geraume Zeit vorher gereift. Art und Umfang der Kirchengestaltung sind jedoch nicht begrenzt worden.⁹¹⁵ Die Darstellung der Höllenfahrt ist –trotz des Nimbusverzichts beim Erlöser- inhaltlich nicht von herkömmlichen Versionen des Motivs zu unterscheiden. Die bevorzugte

⁹¹¹ Tacke (wie Anm. 795), S. 13ff. und S. 170ff.;

⁹¹² Das Tafelbild (150,5 x 111,5 cm) gehört zum Fundus der Staatlichen Verwaltung der Schlösser und Gärten zu Berlin. Friedländer, Max / Rosenberg, Jakob, Die Gemälde von Lucas Cranach, Stuttgart 1989, S. 145, Kat.nr. 374 und Abb. 374; Tacke (wie Anm. 795), S. 257;

⁹¹³ Die Identifizierung als Abel ist aufgrund seines jugendlichen Alters und der Nähe zur Eva wahrscheinlich.

⁹¹⁴ Eine ikonographisch ähnliche, der Cranachschen Werkstatt zugeschriebene Tafel findet sich in St. Florian. Anstatt des Kindes ist jedoch der Vorläufer bereits als Erlöser dargestellt. Auffallend ist, daß Christus als Zeichen seiner Erhöhung auf einem Podest steht. Birke (wie Anm. 681), S. 187 und Abb. 683;

⁹¹⁵ Tacke (wie Anm. 795), S. 13 und S. 171ff. hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß altkirchliche Bildprogramme zu dieser Zeit noch nicht zwingend der neuen Kirchenordnung entgegen gestanden sind.

Stellung der Kinder, wirft jedoch die Frage auf, ob der Künstler, welcher höchstwahrscheinlich den beabsichtigten Konfessionswechsel seines Auftraggebers nicht gekannt hat, nicht doch aufgrund seiner engen Beziehung zu Luther in dessen Sinne auf den Glauben der Kinder anspielt, denen das Reich Gottes -nach Markus 10, 13-16-.sicher ist.⁹¹⁶

Cranach d. Ä. hat sich –wie viele seiner Kollegen- im Laufe seines Lebens vom Altgläubigen zum Befürworter der Reformation entwickelt. Trotzdem ist er seinen der alten Lehre verpflichteten Klienten treu geblieben. Noch im gleichen Saeculum ist es jedoch auch möglich gewesen, daß ein lutherischer Künstler zum Katholizismus übergetreten ist, wie die Vita des Marten de Vos (1532-1603) eindrucksvoll bezeugt. Nach der Eroberung Antwerpens im Jahre 1585 durch Alexander Farnese ist er aus berufsdienlichen Gründen zur römischen Kirche konvertiert. Für die neue Majorität in seiner Heimatstadt hat er in der Folgezeit bedeutende kirchliche Aufträge ausgeführt. Bis ins 18. Jahrhundert hinein sind seine Werke oftmals als Vorlage für -in katholische Andachts- und Gebetbücher integrierte- Stiche benutzt worden. Dem Thema des »Descensus ad inferos« hat er sich öfters, bemerkenswerterweise auch schon vor seinem Glaubenswechsel,⁹¹⁷ gewidmet.⁹¹⁸

Auf einem ihm zugeschriebenen Tafelbild (Abb. 471)⁹¹⁹ ist der mit einem Überwurf bekleidete, die Wundmale am Körper tragende Erlöser, über dessen Haupt ein scheibenförmiger Strahlennimbus schwebt, bildmittig vor der rechts sich öffnenden Unterweltshöhle in Schrittstellung zu sehen. Der linke Flügel des Höllentors ist beiseite gestoßen, der rechte liegt aus den Angeln gehoben und beschädigt im Vordergrund am Boden. In gebückter Körperhaltung ergreift Christus, dessen Rechte den Schaft des »Vexillum crucis« hält, mit seiner Linken das linke Handgelenk eines vor ihm sich aus der subterrestrischen Tiefe erhebenden, seine Rechte demütig bittend an die Brust gelegten und seine Hüften mit einem Tuch drapierenden Vorvaters, welchem weitere, spärlich gewandete Gestalten des Alten Bundes mit teilweise flehenden Gesten folgen. Hinter Jesus

⁹¹⁶ Zu lutherischen Glaubensbildern und der Bedeutung der Kinder siehe Bott (wie Anm. 791), S. 358f.;

⁹¹⁷ Es ist denkbar, daß er diese Höllenfahrtsbilder als Lutheraner für Altgläubige ausgeführt hat.

⁹¹⁸ Zu Marten de Vos siehe Zweite, Armin, Marten de Vos als Maler, Berlin 1980, S. 19ff.;

⁹¹⁹ Das Gemälde (59 x 48 cm) ist am 7./8.12.1960 bei Weinmüller in München, Auktion 74, Kat.nr. 80, Nr. 518, versteigert worden. Die vorgeschlagene Einordnung um 1570 ist etwas zu früh, da de Vos Alloris Studien zu diesem Thema –siehe unten- gekannt haben muß. Denkbar ist die Zeit um 1580. Zweite (wie Anm. 918), S. 279, Kat.nr. 40 und Abb. 50;

stehen die bereits von ihm Befreiten, unter denen die ihre Scham mit ihren Haupthaaren verhüllende Eva, der neben ihr in Seitenansicht abgebildete Adam und der die Hände verschränkt vor seinem bloßen Oberkörper haltende Täufer zu erkennen sind. Rechts vorne sitzt nackt und rückenansichtig auf einem Stein der an seinen Hörnern zu identifizierende Moses. Seine gefalteten Hände hat er, wie auch ein Altvater zu seiner Linken, bittend zum Herrn gerichtet.

Auffallend an diesem Gemälde ist die einfache Gestaltung, welche überdies die – auf seiner Italienreise⁹²⁰ erworbene- Kenntnis italienischer Pendants verrät. Christus und der am Handgelenk ergriffene Altvater sind in ähnlicher Pose auf dem Altarbild Bronzinos in Sta Croce zu Florenz und vor allem auf den Arbeiten Alloris zu diesem Thema visualisiert worden (Abb. 209-211).⁹²¹ Die langgestreckte Höhle des »Limbus patrum« erinnert ebenfalls an florentinische Vorbilder.⁹²² Den Rückenakt des Moses hat Marten de Vos dem Höllenfahrtsbild des Andrea Previtali (Abb. 190) entlehnt, während die vor der Brust überkreuz verschränkten Arme an Raphaels Zeichnung des Sujets (Abb. 192) denken lassen.⁹²³

Unspektakulär ist auch ein von de Vos mit der Feder laviertes, die Auferstehung im Hintergrund zeigendes Blatt des »in medias res« agierenden Höllenfahrtsjesus (Abb. 472) gehalten,⁹²⁴ welches –seitenverkehrt- Johannes I Sadeler (1550-1600) als Vorlage für eine 1578/79 herausgegebene Kupferstichserie zum Apostolischen Glaubensbekenntnis (Abb. 473)⁹²⁵ gedient hat und später auch von einem unbekanntem Meister als Tafelbild (Abb. 474)⁹²⁶ ausgeführt worden ist. Ikonographisch erfrischend wirkt lediglich der Handkuß des von Christus zur Rettung erwählten Vorfaters und der von einem Skelett emporgehaltene Schuldschein⁹²⁷.

⁹²⁰ Zu seiner Italienreise, bei welcher er wohl in Rom, Venedig und Florenz gewesen ist, siehe Zweite (wie Anm. 918), S. 22;

⁹²¹ Siehe zu diesen Vorbildern Kapitel IV.1.4.4.

⁹²² Siehe beispielsweise die Höllenfahrtsbilder des Fra Angelico (Abb. 167/168).

⁹²³ Vgl. Kapitel IV.1.4.1.

⁹²⁴ Die Zeichnung (169 x 250 mm) wird im Louvre zu Paris, Inv. Nr. 20581, aufbewahrt. Reinsch, Adelheid, Die Zeichnungen des Marten de Vos, Stilistische und ikonographische Untersuchungen, Diss. Tübingen 1967, S. 114, Kat.nr. 51;

⁹²⁵ Dem Kupferstich (209 x 242 mm) sind neben dem Zitat der Höllenfahrt und Auferstehung Jesu beinhaltenden Credoartikel folgende Bibelstellen auf lateinisch angefügt: Matthäus 12,40 (oben); Psalm 15 (16),10 (links unten); 1 Korinther 15,20 (rechts unten). Scheffer, D. de Hoop, Hollsteins Dutch and Flemish engravings, etchings and woodcuts, Marten de Vos, Bd. 44, Rotterdam 1996, S. 190, Kat.nr. 875;

⁹²⁶ Das Gemälde (350 x 470 mm) befindet sich im Fundus der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 7090.

⁹²⁷ Zum Schuldschein siehe die diesbezüglichen Bemerkungen (Anm. 282) bei der Beschreibung des von Romanino ausgeführten Freskos in Pisogne (Abb. 188) unter Kapitel IV.1.4.1.

Die anderen motivgleichen, zumindest als Kupferstiche überlieferten Werke des Antwerpener Malers, wie eine von Adrian Collaert (um 1560-1618) gestochene Credoillustration (Abb. 475),⁹²⁸ eine Graphik des Antonie Wierix (1552-1624) aus einem Passionszyklus (Abb. 476)⁹²⁹ sowie je ein Blatt aus einer Serie zum Neuen Testament (Abb. 477/478),⁹³⁰ verzichten ebenfalls auf ikonographische Neuerungen. Christus befindet sich am Abgrund zur Unterwelt und befreit gerade mittels des »Griffs ans Handgelenk« eine sich mit weiteren, um Erlösung flehenden Personen in der Tiefe aufhaltende Gestalt des Alten Bundes. Schon gerettet sind die hinter dem Herrn in jeweils unterschiedlicher Pose stehenden Stammeltern. Ob der Heilstätigkeit Christi erboste teuflische Wesen sind im Hintergrund zu sehen.

Marten de Vos hat sich in seinen Höllenfahrtsbildern auf die Wiedergabe des Wesentlichen beschränkt. Der Betrachter erfährt vom Sieg Jesu über Tod, Hölle und Teufel und vom positiven Los der alttestamentlichen Gerechten. Eschatologisch gesehen wird er durch die Ohnmacht der bösen Mächte und das Schicksal der Vorväter und –frauen in seiner Erlösungszuversicht bestärkt, durch die das Geschehen bedrohlich begleitenden Dämonen aber auch vor der weiterhin durch die Sünde bestehenden Gefährdung seines Seelenheils gewarnt. Im Vergleich zu manchen Darstellungen des Sujets aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts⁹³¹ läßt sich seine Art der Motivgestaltung als konservativ ansprechen, zumal der Typus des »in medias res« tätigen Höllenfahrtschristus schon seit Jahrzehnten bekannt gewesen ist. Die Einfachheit der bildnerischen Komposition und die daraus resultierende Unkompliziertheit der Deutung haben dazu geführt, daß katholische Kunstschaaffende sich öfters an diese Arbeiten mittel- oder unmittelbar angelehnt haben. Als zeitgenössische Beispiele (Abb. 479/480) lassen sich je eine

⁹²⁸ Die als Vorlage benutzte Zeichnung (181 x 139 mm), welche im Hintergrund die Auferstehung Christi zeigt, wird in der Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 1744, aufbewahrt. Der Kupferstich mißt 191 x 139 mm. Reinsch (wie Anm. 924), S. 113, Kat.nr. 50; Scheffer (wie Anm. 925), Bd. 44, S. 185ff., Kat.nr. 863;

⁹²⁹ Der Kupferstich des um 1584 veröffentlichten Passionszyklus mißt 190 x 149 mm. Scheffer (wie Anm. 925), Bd. 44, S. 109, Kat.nr. 475;

⁹³⁰ Auf der Graphik (207 x 127 mm) der um 1585 herausgegebenen Serie, welche nach einer sich heute im British Museum (Inv. Nr. 1906.7.23.19) befindlichen Zeichnung geschaffen worden ist, hat der Graveur unten folgenden Text eingelassen: »Sic rite humanae solvit sub imagine forma / Cuncta Patri, ut fugeret nec crucis ipse necem. / Infernas igitur descendit victor ad umbras, / Captivosque patres eripit, atque beat.« Auf dem anderen Blatt (139 x 103 mm) ist unten folgende Zeile aufgeschrieben: »DESCENDIT AD INFERNA, INDEQUE ANIMAS FIDEL. EDVCIT.« Scheffer (wie Anm. 925), Bd. 44, S.105, Kat.nr. 457 und S. 114, Kat.nr. 496.

⁹³¹ Vgl. beispielsweise die Arbeiten Dürers zu diesem Thema mit den Versionen des Marten de Vos.

Zeichnung von Christoph Schwarz (um 1548-1592)⁹³² und Amaro do Vale⁹³³ anführen.

Resümierend läßt sich festhalten, daß die zu Beginn des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen moderne Sujetform des inmitten seiner Unterweltstätigkeit dargestellten Christus nach Reformationsausbruch von Anhängern der alten wie der neuen Lehre gemalt bzw. in Auftrag gegeben worden ist. Trotz der theologischen Differenzen hinsichtlich der Lehre vom Höllenabstieg Christi ist das Motiv altgläubigen wie vielen reformorientierten Zeitgenossen ein Sinnbild christlicher Auferstehungs- und Heilshoffnung gewesen. Ikonographisch sind konfessionsspezifische Charakteristika nicht feststellbar.

IV.2.2.3. Der rückenansichtige Christus vor dem Unterweltszugang

Mantegnas Darstellungen des inmitten seiner Unterweltstätigkeit zu sehenden Christus, welcher dem Betrachter seinen Rücken zukehrt,⁹³⁴ sind von vielen Künstlern als Inspirationsquelle genützt worden. Während sich jedoch das Bild des »in medias res« agierenden Erlösers als neue, standardisierte Form des Höllenfahrtssujets durchgesetzt hat,⁹³⁵ ist die Rückenansichtigkeit des –im Gegensatz zu den mantegnasken Werken– den »Griff ans Handgelenk« zur Schau stellenden Hauptprotagonisten nördlich und südlich der Alpen nur in wenigen Motivbelegen nachweisbar. Transalpinen Versionen des von hinten sichtbaren Gottessohnes mangelt es –wie auch der Mehrzahl der italienischen Pendants– überdies zumeist an belebenden Sequenzen und künstlerischer Qualität. Es handelt

⁹³² Eine kolorierte Zeichnung des Christoph Schwarz in der Graphischen Sammlung zu München, Inv.nr. 29824, erinnert hinsichtlich der flehenden Menge der alttestamentlichen Gerechten, der nach hinten gestreckten Tiefe der Unterwelt und in der Haltung Jesu an die thematisch gleichen Arbeiten des Antwerpener Meisters. Ein Zusammenhang läßt sich aus der bisherigen Forschung jedoch nicht gewinnen. Denkbar ist jedoch, daß dieses Blatt später entstanden ist als die entsprechenden Werke des Marten de Vos. Zu Schwarz siehe Geissler, Heinrich, Christoph Schwarz, ungedr. Diss., Freiburg / Br. 1960, S. 28ff.;

⁹³³ Die Zeichnung (125 x 168 mm) im »Museu Nacional de Arte Antiga« zu Lissabon, Inv.nr. 658, visualisiert auf der von Christus abgewandten Seite zwei der beim bethlehemitischen Morden ums Leben gekommenen Knaben, die Stammeltern, Moses und einen weiteren Vorvater in kniender Haltung. Dahinter ist eine vom Erzengel Michael angeführte Engelschar zu sehen. Der Erlöser ist damit beschäftigt, weitere Gerechte des Alten Bundes aus einer Höhle zu retten. Im Hintergrund rechts zieht eine von Engeln begleitete Schar bereits dem Paradies entgegen. Die Haltung Jesu und die in der Vorhölle Situierten erinnern an die motivgleichen Werke des Marten de Vos. Jordan-Gschwend, Annemarie, A pintura maneirista em Portugal, Lisboa 1995, S. 384f., Kat.nr. 102;

⁹³⁴ Zu den Höllenfahrtsbildern Mantegnas und seines Umkreises siehe Kapitel IV.1.3.4.

⁹³⁵ Siehe die Kapitel IV.1.4.1.ff. und IV.2.2.2.

sich um beinahe getreue Kopien, wie eine 1512 datierte Zeichnung Albrecht Altdorfers (Abb. 481) nach dem Stich Marcantonio Raimondis (Abb. 183) verdeutlicht,⁹³⁶ oder um auf das ikonographisch Notwendigste beschränkte Visualisierungen der unterirdischen Heilstätigkeit Jesu. Beispiele sind ein 1512 publizierter Holzschnitt Cranach d.Ä. (Abb. 482),⁹³⁷ eine 1515 herausgegebene Graphik Altdorfers (Abb. 483)⁹³⁸ und ein um 1521 entstandenes Blatt des Jakob Cornelisz von Amsterdam (Abb. 484)⁹³⁹. Die demonstrative Präsentation des Rückens Christi ist lediglich ein eklektizistisches, bestenfalls Mantegna bzw. seinen Nachfolgern Reverenz erweisendes Zitat, welchem keine inhaltliche Relevanz zuzukommen scheint.

Bemerkenswerte Ausnahmen finden sich im Oeuvre des Gerard van Groeningen und unter den Arbeiten des Jan van der Straet (1523-1605), dessen italienischer Künstlername Giovanni Stradano lautet.

Ein von Johann Wierix (um 1549-nach 1615) im Jahre 1573 publizierter Kupferstich nach van Groeningen (Abb. 485)⁹⁴⁰ zeigt den nimbierten und mit einem Überwurf bekleideten Erlöser rückenansichtig vor dem –rechts im Bild platzierten- Unterweltsportal. Zwischen seinen Beinen liegt ein herausgebrochenes Fragment der Höllenpforte. Mit der Linken hat der Herr den Schaft seiner Siegesstandarte, mit seiner Rechten das Handgelenk eines Vorvaters umschlossen, welcher sich zusammen mit anderen Frommen des Alten Bundes –allesamt unbekleidet- in der Höllenburg befindet. Beobachtet wird die Tätigkeit des Gottessohnes von einem am rechten Torgewände stehenden, die aneinandergelegten Hände im Bittgestus erhoben haltenden Mann mittleren Alters, bei welchem es sich um den -Jesus ins Totenreich folgenden- guten Schächer

⁹³⁶ Die Zeichnung (195 x 147 mm) wird im Ashmolean Museum zu Oxford aufbewahrt. Die Unterschiede zum Stich Raimondis sind minimal und betreffen –abgesehen vom Aussehen der Unterwelt- hauptsächlich die Figurenhaltung und -gestaltung. Mielke, Hans, Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Berlin 1988, S. 140.

⁹³⁷ Der Holzschnitt (111 x 75 mm) ist für das 1512 zu Wittenberg herausgegebene Werk »Ein ser andechtig christenlich Buchlein ... von Adam von Fulda in Teutsch Reymenn gesetzt.« geschaffen worden. Hollstein (wie Anm. 802), S. 38f.;

⁹³⁸ Der Holzschnitt (225 x 150 mm) entstammt dem 1515 erschienenen Werk »Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts«. Hollstein, German engravings, etchings and woodcuts, Bd. 1, Amsterdam 1954, S. 240f.;

⁹³⁹ Die Graphik (109 x 76 mm) gehört zu einem Kleinen Passionszyklus. Die Höllenfahrt Jesu ist nach der Prüfung des Todeszustandes Christi mit der Lanze vor dem eigentlichen Kreuzigungsbild und der Darstellung der Kreuzabnahme eingefügt worden, demzufolge eng an die Passion des Herrn gebunden. Steinbart (wie Anm. 800), S. 103; Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Amsterdam 1951, Bd. 5, S. 5f.;

⁹⁴⁰ Der Kupferstich hat die Maße 99 x 141 mm. Luigten, Ger, The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Gerard van Groeningen, 2. Teil, Rotterdam 1997, S. 116 und Abb. 356/1.

Dismas handelt.⁹⁴¹ Bereits erlöst sind die -auf der von Christus abgewandten Seite situierten- Personen: Die Protoplasten –links im Bild-, deren Hüften jeweils von einem Tuch umspielt werden, heben mit der rechten Hand je einen Apfel. Ein jugendlicher, dem Betrachter seinen Rücken zukehrender, unbekleideter Kreuzträger und eine auf den Gottessohn weisende, mit ihrem langen Haupthaar geschickt ihre Scham versteckende, junge Frau, hinter deren Kopf die Speichen eines Rades emporragen, sind ihnen zugesellt. Oberhalb der Stammeltern holt ein teuflisches Wesen zum Stoß auf das vom Jüngling gestützte Kreuz aus. Ein anderer Dämon mit einem Straußenkopf ist in der Nähe des von Jesus geführten »Vexillum crucis« zu sehen.

Diese Graphik, welche hinsichtlich der Gestalt Christi und der Figurenanordnung an Mantegnas Arbeiten zu diesem Thema orientiert ist, jedoch –vermutlich zur besseren Herausstellung des »Griffs ans Handgelenk«- die Zentrierung des Höllenzugangs aufgehoben hat, unterscheidet sich in ihrem Bedeutungsgehalt nicht wesentlich von den italienischen Vorbildern.⁹⁴² Allein die Gruppe der schon Befreiten ist anders akzentuiert. Das Kreuzesholz in den Händen des jungen Mannes, bei welchem es sich entweder um Abel oder Seth handelt,⁹⁴³ verweist auf den Opfertod Jesu, dessen Realpräsenz jede hl. Messe während und nach der Wandlung auszeichnet. Die Äpfel in den Händen Adams und Evas sind nicht nur attributiv auf den Sündenfall bezogen, sondern aufgrund ihrer Zweizahl im eucharistischen Sinne als Erlösungsfrucht zu verstehen.⁹⁴⁴ Der Fingerzeig der nackten, nicht zu identifizierenden Frau⁹⁴⁵ in Richtung Jesu fordert demzufolge den Betrachter zum Empfang des Altarsakraments auf, um einst -ebenso wie die alttestamentlichen Gerechten- das Heil zu erlangen.

⁹⁴¹ Zum guten Schächer in einer ähnlichen Position vgl. Abb. 173/174.

⁹⁴² Siehe Kapitel IV.1.3.4. und IV.1.4.1.

⁹⁴³ Der Kreuzträger ist in diesem Fall weder als Dismas, noch als Adam oder Johannes der Täufer, wie auf den bisher besprochenen Sujetbelegen, sondern aufgrund seiner Jugendlichkeit und der Nähe zu den Stammeltern als Abel oder Seth zu identifizieren. Handelt es sich um Abel, so ist sein gewaltsames Sterben –wie es u.a. bereits Hebr. 12,24 andeutet- in typologischen Bezug zum Opfertod Christi, auf welchen das Kreuz hinweist, gesetzt. Nach altkirchlicher Auffassung ist das Blut Abels Typus der Eucharistie. Siehe Erffa, S. 359ff., S. 372ff. und S. 375ff.; Ist es Seth, so läßt das Holz in seinen Händen an die auch im Nikodemusevangelium wiedergegebene Kreuzlegende denken. Erffa, S. 116 und S. 400ff.; Beide Interpretationen sind denkbar. Für Abel und die auf den Tod Jesu bezogene Auslegung seines gewaltsamen Ablebens spricht der in der Apfelsymbolik enthaltene eucharistische Verweis.

⁹⁴⁴ Zur Apfelsymbolik siehe Anm. 360;

⁹⁴⁵ Möglicherweise ist eine Frau anstatt einer bedeutenden alttestamentlichen Gestalt, wie beispielsweise Moses, lediglich aus kompositorischen Gründen an dieser Stelle abgebildet worden. Das Rad hinter ihr ist ihr wohl nicht als Attribut beigegeben, es gehört zum Bereich der Hölle, deren Qualen es veranschaulichen soll. Eine Identifizierung ist nicht möglich.

Ikonographisch innovativer und erfrischender als der Höllenfahrtsstich van Groeningens ist eine, in den Uffizien, Inv. 7788F,⁹⁴⁶ aufbewahrte Zeichnung (Abb. 486) des in Italien arbeitenden, einem verarmten flämischen Adelsgeschlecht entstammenden Jan van der Straet ausgefallen, auch wenn bei näherem Hinsehen Verbindungen zu anderen Darstellungen des Motivs deutlich werden.

Bildmittig steht der mit einem Überwurf gewandete Erlöser rückenansichtig vor dem Abgrund zur Unterwelt, deren zerstörte Türflügel darin liegen bzw. von Dämonen weggetragen werden. Der höllische Charakter wird durch einem im Feuerstrahl aufsteigenden Teufel, sowie durch eine Vielzahl -die Szenerie rahmende- finstere Wesen angezeigt. In der rechten Hand hält Christus den Kreuzstab mit Siegesbanner, die Linke streckt er der den Abhang emporsteigenden Eva entgegen. Sein von einem Strahlennimbus umgebenes Haupt ist ihr zugewandt, während die nur notdürftig ihre Scham mit einem Tuch verhüllende Urmutter –die Hände bittend aneindergelegt- demütig zur Seite blickt. Zur ihrer Rechten folgt ihr Adam. Die Schar der alttestamentlichen Gerechten, von denen einzelne Vertreter ihre Hände flehend dem Herrn entgegenrecken, befindet sich noch in der Tiefe. Eine nur wenig bekleidete, die Hände zum Gebet gefaltete Frau hat sich außerhalb der Hölle –rechts im Bild- auf einem Stein niedergelassen. Kleine, nackte Kindlein tummeln sich zu ihren Füßen und nahe den Stammeltern.

Der Künstler hat auf diesem Blatt eine eigenständige Komposition des »Descensus ad inferos« geschaffen, welche aber –abgesehen von dem mantegnasken Zitat des von hinten zu betrachtenden Jesus- die Kenntnis anderer Bilder dieses Sujets verrät. Die zum Gottessohn aufsteigende Eva und ihr begleitender Mann erinnern an die liebevoll von Christus an vergleichbarer Stelle Begrüßten auf dem Altarbild des Domenico Beccafumi in S. Francesco zu Siena (Abb. 208).⁹⁴⁷ Das Verhalten und Aussehen der teuflischen Wesen, aber auch die flehende Menge der alttestamentlichen Frommen ist in ähnlicher Weise thematisch gleichen Arbeiten

⁹⁴⁶ Die Zeichnung (184 x 269 mm) ist auch –seitenverkehrt- als Kupferstich überliefert. Unterhalb der gestochenen Darstellung ist zu lesen: »Ipse sed ut Christus Phlegethontis regna subiit, / Cardinibus sonitu postes crepuere solistis / Gaudentesque animas sanctas manesque piorum / Ristituit summo unae reparator Olympo.« Die Übersetzung lautet: »Aber erst als Christus selbst die Feuerstromreiche betrat, / Und nachdem durch das Zerbersten der Türangeln die Grundfeste zerstört worden waren, / Durchzog Freude die Seelen der Heiligen und die Geister der Frommen. / Der alleinige höchste Urheber gab ihnen den Paradies-Olymp zurück.« Baroni Vanucci, Alessandra, Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, Roma 1997, S. 217 und Abb. 410 sowie S. 389ff. und Abb. 39;

⁹⁴⁷ Vgl. Kapitel IV.1.4.3.

des Marten de Vos (Abb. 471-478) zu eigen.⁹⁴⁸ Interessant ist jedoch vor allem die sitzende weibliche Person. Ihre Nähe zu den Kindern, bei welchen es sich um die unschuldig in Bethlehem ums Leben gekommenen Kleinen handelt, läßt an Rahel denken, welche auch als Personifikation der »Ecclesia« gilt. In dieser Funktion ist sie bereits auf dem Gemälde Bronzinos in Sta Croce zu Florenz (Abb. 209), welches Stradano aufgrund seiner dortigen Tätigkeit sicherlich gekannt hat, zu sehen gewesen.⁹⁴⁹

Wie auch die anderen, obig aufgeführten Versionen des bei seinem Wirken in der Hölle von hinten sichtbaren Erlösers ist die Zeichnung des Jan van der Straet der herkömmlichen katholischen Auslegung des Themas verpflichtet. Die als historisch empfundene Tat des Sieges Jesu über Tod, Hölle und Satan und die Rettung der Vorväter und –frauen begründet die Auferstehungshoffnung der von der Kirche sakramental betreuten Christen.

IV.2.2.4. Der Descensus zum Betrachter

Unter den Künstlern nördlich der Alpen hat vor allem Albrecht Dürer die Motivgestaltung des »Descensus ad inferos« nachhaltig beeinflusst. Maßgeblich sind nicht nur die Höllenfahrtsbilder seiner beiden Holzschnittpassionen (Abb. 449/450),⁹⁵⁰ sondern auch das Pendant aus seiner in Kupfer gestochenen Serie zum Leiden Jesu gewesen. Der Kupferstich, welcher auch in Italien rezipiert worden ist,⁹⁵¹ zeigt erstmals einen auf den Betrachter zuschreitenden Gottessohn.

Auf dem 1512 datierten Blatt (Abb. 487)⁹⁵² hat der in Gewänder gehüllte, das »Vexillum crucis« mit der linken Hand umschließende Erlöser, dessen Haupt von einem blitzähnlichen, kreuzförmigen Strahlennimbus bekrönt wird, ein –die Hintergrundkulisse bildendes– Portal durchschritten. Ein Dämon in tierischer Phantasiegestalt mit langem, herabhängenden Schwanz kauert –rechts oben im Bild– auf dem Torbogen. Dieses teuflische Wesen führt mit einem in der rechten Krallenhand gehaltenen Enterhaken gegen den –am gegenüberliegenden Gewände

⁹⁴⁸ Siehe Kapitel IV.2.2.2.

⁹⁴⁹ Vgl. Kapitel IV.1.4.4.

⁹⁵⁰ Siehe Kapitel IV.2.2.2.

⁹⁵¹ Vgl. Kapitel IV.1.4.2.

⁹⁵² Der Stich mißt 115 x 74 mm. Hollstein, German engravings, etchings and woodcuts, Amsterdam 1960, Bd. 7, S. 14;

lehnen- Adam einen Stoß aus. Der als nackter Greis -frontalansichtig- dargestellte Stammvater bedeckt sein Geschlecht mit einem Feigenblatt. Zu seiner Linken befindet sich –unbekleidet- Eva in jugendlich verführerischer Gestalt, welche in der rechten, ihre Scham überschneidenden Hand einen Apfel hält. Hinter ihnen steht der an seinen Hörnern und den Gesetzestafeln erkenntliche Moses. Diese prominenten Vertreter des Alten Bundes hat Christus schon aus der Unterwelt befreit. Mit seiner, das Wundmal aufweisenden Rechten bemüht sich der -direkt zum Betrachter in gebückter Haltung ausgerichtet, sein Antlitz dem auf Rettung Hoffenden liebevoll zuneigende- Gottessohn gerade mittels eines Griffs ans rechte Handgelenk, den zu ihm aufblickenden, die Hände gefaltet erhoben haltenden Täufer aus der im Vordergrund sich öffnenden Tiefe herauszuziehen. Rechts neben dem von hinten sichtbaren, in Felle gehüllten Johannes hält sich ein glatzköpfiger Vorvater auf. Aus diesem Abgrund, in welchem –links unten quer im Bild- auch ein zerstörter Flügel der Höllentür liegt, ragen zudem ein teuflisches Monster mit ungewöhnlich großem Schnabel, sowie die frontal-, profil- und rückansichtigen Köpfe dreier Personen, von denen die zwei letzteren zumindest eine Hand flehend erhoben haben. Um das im Profil zu sehende Haupt züngeln feurige Flammen. Rechts unten im Bild, vor dem Rücken des Vorläufers, ist ein Steinquader mit dem –auf der Oberseite eingeschriebenen- Monogramm Albrecht Dürers gesetzt.

Der Künstler ist hinsichtlich des zum Betrachter gerichteten Erlösers wahrscheinlich durch die sujetgleiche Reliefszene des Pietro Lombardo in S. Francesco della Vigna zu Venedig (Abb. 202) oder durch Anastasisikonen, welche er bei seinem Aufenthalt in der Lagunenstadt vermutlich in den Ateliers der Ikonenmaler kennengelernt hat, inspiriert worden.⁹⁵³ In dieser Graphik hat er aber auch Charakteristika seiner beiden -thematisch gleichen- Holzschnitte wiederverwandt. Abgesehen vom Motiv des Kniens und kleinerer Details⁹⁵⁴ ist das in der »Großen Passion« verbildlichte Verhältnis zwischen Christus und Johannes dem Täufer lediglich um neunzig Grad im Uhrzeigersinn gedreht worden, wobei der Torbogen eine Rahmenfunktion im Kupferstich erhalten hat. Das ungleiche Stammelternpaar und Moses vergegenwärtigen, wie im Kleinen Höllenfahrtsholzschnitt, die alttestamentlichen Phasen »ante legem« und »sub

⁹⁵³ Siehe hierzu auch Kapitel IV.1.4.2.

⁹⁵⁴ Ein kleiner Unterschied ist beispielsweise, daß Christus im Kupferstich das linke, auf dem Holzschnitt das rechte Handgelenk des Täufers ergriffen hat.

lege«. Trotz dieser Anleihen sind mystische Tendenzen, da der direkte Aufruf zur »Imitatio Dei« im Zusammenhang mit einem erniedrigt dargestellten Erlöser fehlt, nur unterschwellig im auf den Herrn gerichteten Blick des Vorläufers festzustellen.⁹⁵⁵

Dürer hat auf diesem Kupferstich die katholische Auslegung des Höllenabstiegs Christi dogmatisch klar zum Ausdruck gebracht. Dargestellt ist zuvorderst die Befreiung der alttestamentlichen Gerechten aus dem »Limbus patrum«, aber auch die Auswirkung des »Descensus ad inferos« auf andere Bereiche der Unterwelt. Die beiden, den Täufer rahmenden Gestalten sind dem Ort der Vorhölle zuzuordnen. Die Rettung ist ihnen gewiß. Das von Flammen umzüngelte, im Profil abgebildete Haupt ist stellvertretend für die Insassen des Fegefeuers ins Bild gesetzt worden. Aufgrund der bittend erhobenen Hand und des auf Jesus gerichteten Blickes ist davon auszugehen, daß eine Heilsmöglichkeit gegeben ist. Das schmerzverzerrte, vom Herrn abgewandte Gesicht unterhalb des Türflügels zeugt von ewiger Verdammnis. Diese auch aus mittelalterlichen Bildern des Höllenfahrtsgeschehens bekannte Gliederung der Hölle, welche ebenfalls dem »Limbus puerorum« keinen Platz zugeordnet haben,⁹⁵⁶ hat jedoch eine zeitgenössisch-moderne Präzisierung erfahren. Aus dem Gegenüber vom glanzumstrahlten, liebevoll herabsehenden Angesicht Christi zum nach oben schauenden Antlitz des Täufers wird nicht nur die Liebe als Motivationsgrund für das Heilswirken Jesu sichtbar gemacht, sondern vor allem die Erlösung als Gottesschau vorgestellt.⁹⁵⁷

Die Bedeutung des Geschehens ist jedoch nicht allein vergangenheitsbezogen. Das Alte, in der Gruppe der schon Befreiten vergegenwärtigte Testament⁹⁵⁸ ist durch den von Christus gestifteten, »sub gratia« stehenden Bund ersetzt worden. Die besondere Hervorhebung des Täufers mittels des »Griffs ans Handgelenk« erinnert an die der neuen Gemeinschaft geschenkte Gnade im Taufsakrament. Hierdurch, aber auch aufgrund der Abbildung des Totenreichs im Bildvordergrund, der

⁹⁵⁵ Zum Höllenfahrtsbild der »Großen und Kleinen Passion« und einer Interpretation im mystischen Sinne siehe Kapitel IV.2.2.2.

⁹⁵⁶ Zu mittelalterlichen Höllenfahrtsbildern, welche in ähnlicher Weise die Unterweltsregionen darstellen, siehe unter Kapitel IV.2.1.2. beispielsweise die besprochenen Miniaturen zweier im Raum Augsburg und eines in der Diözese Basel entstandenen Psalter (Abb. 330, 334, 335).

⁹⁵⁷ Zur Gottesschau als Erlösungsmoment siehe auch die Interpretation zu Dürers großen HöllenfahrtsHolzschnitt in Kapitel IV.2.2.2.

⁹⁵⁸ Wie im Höllenfahrtsbild der »Kleinen Passion« verweisen Adam und Eva auf den Sündenfall und die Epoche »ante legem«, Moses auf die Ära »sub lege« des Alten Testaments. Siehe Kapitel IV.2.2.2.

Rückenansichtigkeit der alttestamentlichen Frommen sowie der frontalen Ausrichtung Jesu wird dem Betrachter eine Identifikationshilfe anheim gegeben.⁹⁵⁹ Bei einer gedanklichen Umsetzung des Stiches in monumentalere Form fühlt er sich –auf der Ebene der Altväter und –frauen- als den Erwählten zugehörig. Die einstige Errettung der alttestamentlichen Frommen ist für ihn zum Sinnbild seiner eigenen Auferstehung geworden. Seine Freude ob der Heilsmöglichkeit wird jedoch durch die teuflischen Wesen relativiert, von denen, wie es vor allem die dem »ungleichen Paar« der Stammeltern zuge dachte Attacke anzeigt,⁹⁶⁰ weiterhin Gefahr ausgeht. Deutlich wird ihm vor Augen gehalten, daß er die in der Taufe geschenkte Gnade durch sündiges Tun verlieren kann. Zwar bietet ihm das Fegefeuer eine letzte Möglichkeit zur Läuterung, doch ihm drohen auch die Schrecken der Hölle.⁹⁶¹

Mit der Anbringung seiner Signatur auf dem -hinter Johannes dem Täufer platzierten- Stein hat der Nürnberger Meister seine eigene Heilshoffnung bekundet. Die Gliederung der Unterwelt in Vorhölle, Purgatorium und Hölle der Verlorenen scheint dem mittelalterlichen Weltbild verpflichtet, ist jedoch nicht unbedingt räumlich zu verstehen. Da das Eingehen ins Paradies, d.h. die Erlösung, von Dürer als Gottesschau aufgefaßt worden ist, muß in der Konsequenz angenommen werden, daß Hölle für ihn Gottferne bedeutet. Zumindest in dieser Hinsicht hat der Künstler auch auf diesem Stich seiner gedanklichen Nähe zur Mystik Ausdruck verliehen.⁹⁶²

Das in Kupfer gestochene Höllenfahrtsbild Dürers hat einigen Künstlern nördlich der Alpen als Vorlage gedient. Manchmal ist es –abgesehen vom Monogramm- getreu kopiert, wie auf einem Blatt des Lambert Hopfer (Abb. 488),⁹⁶³ zumeist jedoch mit einigen Variationen versehen worden. Beispiele sind ein um 1520 entstandenes Gemälde in der Tyssen-Bornemisza-Sammlung (Abb. 489),⁹⁶⁴ eine

⁹⁵⁹ Siehe hierzu auch Worthen, S. 181ff.;

⁹⁶⁰ Hoffmann, S. 98 hat bereits herausgestellt, daß das »ungleiche Paar«, d.h. die verführerische, jugendliche Eva und der greise Adam, als Bild der »fortwährenden Sünde« zu deuten sind.

⁹⁶¹ Auf Fegefeuer und Hölle der Verdammten verweisen –wie oben dargelegt- der im Vordergrund abgebildete profil- und der frontalansichtige Kopf.

⁹⁶² Zu Dürers Kenntnis mystischer Schriften siehe auch Kapitel IV.2.2.2.

⁹⁶³ Der Stich mißt 139 x 88 mm. Falk, Tilman, Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts, Bd. 15 A, Blaricum 1986, S. 23;

⁹⁶⁴ Bemerkenswert an diesem Gemälde (89 x 37,5 cm) ist einerseits –abgesehen von Johannes dem Täufer und einer neben ihm sich aufhaltenden weiblichen Person- der Verzicht auf die aus dem Abgrund ragenden Häupter, andererseits die im Hintergrund vor dem Tor abgebildete Menge bereits befreiter, nackt dargestellter Seelen. Lübbecke (wie Anm. 753), Kat.nr. 15;

1521 datierte Graphik des Lucas van Leyden (Abb. 490)⁹⁶⁵ und ein um 1524 von Heinrich Heisen geschaffenes Tafelbild in der Schloßgalerie zu Bückeberg (Abb. 491)⁹⁶⁶. In seltenen Fällen ist, ohne die Gesamtkomposition des Vorbilds zu verleugnen, das augenfällige Charakteristikum des zum Betrachter ausgerichteten Erlösers aber auch -beispielsweise bedingt durch die Umsetzung in ein anderes Medium, für welches das Relief vom alten Lettner der Kirche auf dem Mont Saint-Michel (Abb. 492)⁹⁶⁷ als Beleg anzuführen wäre- in Seitenansichtigkeit umgeändert worden.⁹⁶⁸ Die Komplexität der Dürerschen Bildaussage ist zwar vermutlich von den wenigsten dieser Nachfolger verstanden worden,⁹⁶⁹ doch aufgrund des –zumeist dargestellten- Agierens Jesu in Richtung des Betrachters ist wenigstens dessen Einbindung in das Heilsgeschehen gesichert worden.

IV.2.2.5. Der von oben in die Vorhölle einfallende Erlöser

Gemäß dem räumlichen Weltbild des Mittelalters führt der »Descensus ad inferos« von der Erde in die Tiefe der Unterwelt hinab. Seit der Entstehung des Höllenfahrtsmotivs ist die Abwärtsbewegung Jesu mittels des Descensustypus angedeutet worden, doch erst ab dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts haben einige, vornehmlich niederländische Künstler den von oben nach unten verlaufenden Einbruch des Herrn in den »Limbus patrum« anschaulich und prägnant wiedergegeben.

⁹⁶⁵ Lucas van Leyden kombiniert in dieser Graphik Dürers Höllenfahrtsbild der Kupferstichpassion, an welcher der zum Betrachter ausgerichtete Christus und die Personen im Vordergrund orientiert sind, mit dem Pendant der »Großen Passion«, wie die kniende Position Jesu und die Gruppe der schon Erlösten bezeugen. Auf den Torbogen hat er verzichtet. Ein in der Hölle der Verdammten Leidender ist ebenfalls nicht zu sehen. Die betende, mit porträthaften Gesichtszügen versehene Person –rechts unten im Bild- dürfte sich jedoch, wie die Flammen vor ihr nahelegen, im Fegefeuer befinden. Luitgen, Ler, *The New Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Lucas van Leyden, Rotterdam 1996, S. 75ff.;

⁹⁶⁶ Das Höllenfahrtsbild (115,5 x 71,5 cm) hat ursprünglich den ehemaligen Hochaltar der Marienkirche zu Göttingen geschmückt. Gmelin, Hans-Georg, *Zum Werk des Göttinger Malers Heinrich Heisen*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 5, 1966, S. 161ff.; Gmelin, Hans-Georg, *Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen*, Berlin-München 1974, S. 588ff.;

⁹⁶⁷ Der Lettner stammt aus dem 16. Jahrhundert. Decaëns, Henry, *Mont Saint-Michel*, Würzburg 1981, Abb. 38;

⁹⁶⁸ Als weiteres Beispiel siehe den von Philipp (geb. um 1598) oder Carel de Mallery (1571-nach 1635) gestochenen Kupferstich aus einem Passionszyklus, welcher sich u.a. im Fundus des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Inv. Nr. K 25221, befindet. Vgl hierzu auch Riether, Achim, *Schwarzweiss im Goldenen Zeitalter*, *Niederländische Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts* aus der Sammlung Christoph Müller, Tübingen-Berlin 1999, S. 28f.;

⁹⁶⁹ Angemerkt werden muß, daß auch die Interpretation des Verfassers nicht den Anspruch erhebt, diese Komplexität vollkommen erschlossen zu haben.

Auf dem rechten Seitenflügel des von Bernart van Orley (1491/92-1542) 1534 begonnenen und 1561 von Marcus Geeraerts (um 1516/21 - vor 1604) vollendeten Passionsaltars in der Liebfrauenkirche zu Brügge (Abb. 493)⁹⁷⁰ ist Christus – begleitet von einem, vermutlich das Wappen der Auftraggeberin präsentierenden Engel- in der Haltung eines sich gerade vom Start erhebenden Rennläufers oberhalb der sich im »Limbus patrum« aufhaltenden Gerechten des Alten Bundes zu sehen. Sein durch seinen Nimbus beleuchteter, nackter Körper wird –sein Geschlecht geschickt verdeckend- von einem über Knie und Schulter verlaufenden, nach hinten wehenden Linnen umspielt. Mit der Linken umschließt er den Schaft des »Vexillum crucis«, seinen rechten Arm hat er dem –rechts unten im Bild als unbekleidete Dreiviertelfigur lokalisierten- Adam entgegengestreckt. Der Stammvater und seine zu seiner Rechten -ab Schulterpartie- sichtbare Frau haben ihre Hände flehend zu ihrem Retter erhoben. Ebenso wie die Gestalt des unterhalb der Füße Jesu stehenden, ab Oberschenkelhöhe abgebildeten Täufers, welcher mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand nach oben auf den Gottessohn weist, spiegelt sich auf ihren Körpern der Schein des vom heranstürmenden Erlöser ausgehenden Lichtes. Die im Halbdunkel des Hintergrunds wartenden, von höllischer Architektur und Feuer hinterfangenden Vorväter und –frauen haben -allesamt bar jeglichen Gewandes- ihre Hände zumeist betend erhoben oder vor der Brust gefaltet. Noah hält über seinen Kopf das Modell seiner Arche in die Höhe.

Das –bedingt durch die geschwungene Rahmenform des Altarflügels- unwirklich wirkende Einbrechen Christi in das Totenreich ist auf einem 1553 von Francisco de Holanda (um 1517/18 - 1584) angefertigten Tafelbild (Abb. 494) realistischer dargestellt worden.⁹⁷¹ Der lichtumflutete, vom kreuztragenden Dismas begleitete Erlöser, um dessen Beine sein Umhang weht, schwebt von rechts schräg auf die alttestamentlichen Frommen zu. Seine Linke führt den Kreuzstab, mit der Rechten zeigt er –vermutlich die bevorstehende Auferstehung verkündend- nach oben. In der dunklen, lediglich vom Schein der göttlichen Lichtgestalt erhellten Tiefe der

⁹⁷⁰ Der Altar, welcher von Margarete von Österreich (1480-1530) für ihre Grabkapelle zu Brou in Auftrag gegeben worden ist, mißt im geöffneten Zustand 450 x 700 cm. Friedländer, Max, Jan Gossart and Bernart van Orley, Brüssel 1972, S. 102, Kat.nr. 88 und Abb. 86; Vos, Dirk de / Bussche, Paul van den / Borre, Hugo vanden, De Restauratie van het Passiedrieluik van Barend van Orley in den Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge, in: Jaarboek 1983/84, Stad Brugge, Stedelijke Musea, Brugge 1985, S. 107ff.; Vermeersch, Valentin, Alle Musea van Brugge, Brüssel 1992, S. 67ff.;

⁹⁷¹ Das Tafelbild (320 x 450 mm), welches sich im Museu Nacional de Arte Antiga zu Lissabon, Inv.Nr. 1181, befindet, ist beidseitig bemalt. Die Vorderseite zeigt die Gottesmutter von Belém, die Rückseite die Höllenfahrt Christi. Franco, Anisio / Cruz Almeida, Isabel, u.a. (Hrsg.), Jerónimos 4 séculos de pintura, Lissabon 1995, S. 42;

Unterwelt blicken die vor der Zeit Jesu Gestorbenen zu ihm auf. Manche haben ihre Hände bittend erhoben oder zum Gebet gefaltet. Individuell kenntlich gemacht ist der die Gesetzestafeln mit sich führende Moses. Der frontal zum Betrachter ausgerichtete, unterhalb Jesu stehende, weißhaarige Vorvater ist, wie seine die Adam-Christus-Typologie thematisierende Bildposition und der um seine Hüfte gelegte Blattkranz nahelegen, als Adam zu identifizieren.

Ähnlich⁹⁷² ist auch das Auftauchen Jesu im »Limbus patrum« auf einem Stich des Adriaen Collaert nach einer Vorlage des Marten de Vos (Abb. 495)⁹⁷³ bildlich geschildert worden. In schräger Position fliegt der Gottessohn, dessen Rechte den Segen erteilt und dessen Linke den Kreuzstab mit Fahnenbanner trägt, von rechts auf die höhlenartige Vorhöhle zu. Die Kraft seines Eindringens veranschaulichen die zur Seite gestoßenen, jeweils einen Dämon fast erschlagenden Torflügel der Hölle. Die in der Tiefe gedrängt harrenden Vorväter und –frauen recken ihre Arme größtenteils flehend dem ankommenden Befreier entgegen.

Die geradezu energiegeladene, die kommende Auferstehung verkörpernde Machtfülle Christi dominiert diese Darstellungen des »Descensus ad inferos«. Andere zeitgenössische Versionen des Sujets visualisieren ebenfalls den von oben nach unten verlaufenden Einfall Jesu in die Unterwelt als Triumphereignis, haben das Geschehen jedoch an die Passion gebunden.

Auf dem linken Flügel eines sich heute im Museu Nacional de Arte Antiga zu Lissabon befindlichen, von Pieter Coeck d’Alost (1502-1550) zwischen 1540 und 1550 gemalten Altars (Abb. 496)⁹⁷⁴ hält der für das Menschengeschlecht Gestorbene als Zeichen seines Sieges die Kreuzesfahne in der Rechten. Seine Wundmale, ausgebreiteten Arme und leblos nach unten hängenden Beine zeugen, ebenso wie vier ihn stützende Putti, jedoch von seiner gerade erlittenen Marter. Als

⁹⁷² Francisco de Holanda hat auf fol. 52^r des Werkes »De Aetatibus Mundi Imagines«, welches sich in der Nationalbibliothek zu Madrid befindet, die Höllenfahrt Christi links unten ähnlich dargestellt, jedoch den »Griff ans Handgelenk« anstatt des Fingerzeigs zur Schau gestellt. Bemerkenswert ist, daß das Hauptbild dieses Blattes den –von einem Lichtkreis hinterfangenden- Gottessohn, unter welchem die zerstörten Höllenflügel und der besiegte Tod liegen, schräg im Bild über dem sich trichterförmig öffnenden Abgrund zur Unterwelt zeigt. Überwundene kleine Teufel sind links und rechts auf Felsen zu sehen. Der Herr scheint, wie seine erhobene, das Wundmal aufweisende Rechte vermuten läßt, gerade aus der Hölle aufzusteigen. Siehe hierzu die Abbildung bei Jordan-Gschwend (wie Anm. 933), S. 419;

⁹⁷³ Dem Kupferstich (181 x 218 mm) ist unten der Text aus dem Liber Ecclesiastici 24,45 beigegeben: »Penetrabo omnes inferiores partes terrae, et inspiciam omnes dormientes, et illuminabo omnes sperantes in Domino.« Scheffer (wie Anm. 925), S. 87, Kat.nr. 324;

⁹⁷⁴ Der Altar, Inv. Nr. 112, zeigt im Mittelbild (262 x 172 cm) die Kreuzabnahme, auf den Seitenflügeln (274 x 84 cm) links die Höllenfahrt und rechts die Auferstehung Jesu. Marlier,

Toter schwebt Jesus, dessen Körper -vor allem seine Hüftpartie- mittels eines Tuchs schwungvoll drapiert ist, von links oben in die Unterwelt hinab. Die Gerechten des Alten Bundes, welche sich größtenteils nackt am Boden des Vorhöllenterrains lagernd niedergelassen haben, blicken zu ihm empor. Adam und die den Apfel in der Hand haltende Eva stehen im Hintergrund vor der feurigen Höllenkulisse beisammen. In der Nähe spielen –beaufsichtigt von einer Frau, bei welcher es sich vermutlich um Rahel⁹⁷⁵ handelt- die beim bethlehemitischen Morden ums Leben gekommenen Knaben. Im Vordergrund rechts hält der frontal zum Betrachter gerichtete, unbedeckte Gute Schächer⁹⁷⁶ mit der Linken ein großes Kreuz, mit der Rechten zeigt er nach oben zum Herrn. Der vor ihm als Repoussierfigur sitzende Vorvater ist nicht zu identifizieren.

Ein Hans Mielich (1516-1573) zugeschriebenes Gemälde in der »National Gallery of Art« zu Washington (Abb. 497), welches in die Jahre zwischen 1557 bis 1560 datiert wird,⁹⁷⁷ läßt den Erlöser –bildmässig- aus dem hell erleuchteten Hintergrund von oben in aufrechter Körperhaltung auf das von einer antiken Architekturkulisse⁹⁷⁸ hinterfangende, düstere Terrain der Vorhölle schwebend zugehen. Der nur ein dünnes, in einem mandorlaähnlichen Bogen nach hinten wehendes Tuch um die Hüften tragende Christus hält in der Linken den Schaft des »Vexillum crucis«, mit der Rechten spendet er den Segen. Die Wundmale an seinem Körper, vor allem aber die Dornenkrone auf seinem, von einem dreizackigen Nimbus bekrönten Haupt erinnern an sein für die Menschen erduldetes Leiden. Zu seinen Füßen, in der Tiefe des »Limbus patrum«, erwarten die -unbedeckt abgebildeten- Frommen des Alten Bundes sehnlichst seine Ankunft. Vorne drängt sich von rechts Adam, dessen Schambereich ein Blätterkranz verhüllt, ins Bild. Frontalansichtig, aber mit zum Herrn gewandten

Georges, La Renaissance flamande, Pierre Coeck d’Alost, Brüssel 1966, S. 75ff.; Friedländer, Max, Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst, Brüssel 1975, S. 132 und Taf. 215;

⁹⁷⁵ Zu Rahel siehe Anm. 391;

⁹⁷⁶ Es handelt sich mit ziemlicher Sicherheit um den guten Schächer, da Johannes der Täufer, welcher im nordeuropäischen Raum zumeist das Kreuz hält, zumindest ein härenes Gewand tragen würde.

⁹⁷⁷ Das Tafelbild (108,9 x 41,5 cm) hat vermutlich ursprünglich zusammen mit einem anderen, gleichgroßen Gemälde aus der Washingtoner National Gallery, Inv.nr. 1163 und 1164, die Flügel eines Epitaphs gebildet. Rapp, Jürgen, Kreuzigung und Höllenfahrt Christi, Zwei Gemälde von Hans Mielich in der National Gallery of Art, Washington, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1990, S. 65ff.;

⁹⁷⁸ Rapp (wie Anm. 977), S. 79 hat das Gebäude links als die »prachtvolle Kolonnadenkulisse des severianischen Septizoniums«, das Bauwerk rechts als »Reste des Kolosseums« identifiziert. Vorlage ist Blatt 17 der von Hieronymus Cock 1551 herausgegebenen Radierfolge der römischen Ruinen gewesen, welches ebenfalls die topographisch voneinander entfernten Denkmäler auf einem Bild vereinigte.

Kopf, hat er seine Hände vor der Brust betend aneinandergelegt. Hinter ihm ist seine Frau mit flehend erhobenen Armen zu sehen. Zwischen seinen Beinen spielen zwei der unschuldig zu Bethlehem ums Leben gekommene Kleinen. Der sich an sein Knie anlehrende, halb vom Rücken her gesehene Männerakt ist möglicherweise sein Sohn Abel. Die anderen Vorväter und –frauen sind nicht individuell kenntlich gemacht.

In der Werkstatt des gleichen Künstlers ist das Höllenfahrtsgemälde vom 1572 fertiggestellten Hochaltar der Frauenkirche zu Ingolstadt (Abb. 498)⁹⁷⁹ entstanden, welches –links oben im Bild- die Erscheinung Jesu in der Unterwelt nach Art des Schmerzensmannes dargestellt hat. Der aufrecht sich haltende Gottessohn, welcher ein Schamtuch um seine Hüfte geschlagen hat, scheint gerade das ihn umgebende, von himmlischen Wesen erfüllte Lichtfeld verlassen zu wollen, um in die Tiefe des subterrestrischen Reiches hinabzusteigen. Aus seinen erhobenen Händen, seiner Seitenwunde und seinen Füßen fließt Blut. Die Dornenkrone trägt er auf seinem vom Kreuznimbus verzierten Haupt. Einzelne Putti zu seiner Linken führen seine Leidenswerkzeuge mit sich. Unter ihm, abgetrennt von der unter einer Brücke im Hintergrund lokalisierten Feuerhölle der Verdammten, erwarten die zu ihm aufblickenden und ihn teilweise anflehenden alttestamentlichen Gerechten, welche sich im Kreis aufgestellt haben, den Beginn seiner an ihnen wirkenden Heilstätigkeit. Anhand ihres Laubgürtels sind die Protoplasten zu erkennen. Im Vordergrund rechts stützt der, ebenso wie die aus dem Abgrund ragenden Vorväter und –frauen in seiner Nähe, zum Herrn gewandte Dismas das Kreuzesholz.

Die oben aufgeführten Bildbelege haben entweder einen dynamischen oder einen leidenden Christus bei seinem von oben ausgehenden, immer als Triumph aufgefaßten Eintritt in die Unterwelt vorgestellt. Den Ausklang dieser Motivvariante repräsentieren Werke aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, welche zwar die Gloriosität der unterirdischen Erscheinung Jesu betont, seinen Körperausdruck aber weitgehend von Emotionen befreit haben.

⁹⁷⁹ Das auf Kupfer gemalte Höllenfahrtsbild (ca. 94 x 60 cm) des Wandelaltars ist von einem Schüler Mielichs, möglicherweise von Thomas Zechetmayr, angefertigt worden. Eine Kompositionsskizze hierzu wird in der Fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Kunstsammlung auf Schloß Harburg in Schwaben aufbewahrt. Jacobi, Franz, Der Hans-Muelich Altar zu Ingolstadt, München 1919; Röttger, Bernhard Hermann, Der Maler Hans Mielich, München 1925, S. 111ff.; Müller, Theodor / Reissmüller, Wilhelm (Hrsg.), Ingolstadt, Bd. 2, Ingolstadt 1974, S. 145ff.; Rapp (wie Anm. 977), S. 82f.;

Das sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befindliche, von Christoph Schwarz in den frühen achtziger Jahren gemalte Höllenfahrtsbild (Abb. 499)⁹⁸⁰ zeigt bildmittig und frontalansichtig den aus einer großen Gloriole –die Tore der Hölle beiseite stoßend- auf Wolken in den »Limbus patrum« einschreitenden, die Wundmale am Körper tragenden und seine Arme ausgebreitet haltenden Gottessohn. Ein um seine Schultern gelegter Umhang weht –seine Hüfte umspielend- nach hinten. Sein Haupt bekrönt ein Strahlennimbus. Mit der Linken hat er den Schaft der Siegesstandarte umfaßt, seine Rechte spendet den Personen des Alten Testaments den Segen. Diese Vorväter und –frauen ragen –die Hände bittend erhoben oder aneinandergelegt- seitlich der Lichtgestalt Jesu aus einem Flammenmeer. Links im Bild faucht ein Dämon in Richtung des Herrn, rechts nimmt Satan Reißaus.

Nur wenige Jahre jünger ist ein nach einer Vorlage des Jan van der Straet angefertigter Kupferstich (Abb. 500),⁹⁸¹ welcher den frontal zum Betrachter gerichteten, die Wundmale am Körper tragenden Christus beim Eintritt durch das im Hintergrund sichtbare, gemauerte Rundbogenportal zeigt. Der leicht über dem Boden schwebende, mit Umhang und Lententuch gewandete und von Lichtstrahlen hinterfangende Erlöser, dessen Haupt ein Nimbus zierte, hält in der erhobenen Rechten speerartig das »Vexillum crucis«, mit welchem er kurz vorher das Unterweltstor aufgestoßen hat. Sein linker Arm hängt untätig herab. Ein Flügel der Höllenpforte lehnt zu seiner Rechten, der andere liegt vor seinen Füßen. Unterhalb des Herrn sind die Gerechten des Alten Bundes zu sehen, welche – sämtlich unbekleidet- sich ihm bittend zugewandt haben. Im Vordergrund hilft – frontalansichtig- einer der zu Bethlehem unschuldig ermordeten Knaben einem anderen beim Aufstieg aus der Tiefe.⁹⁸² Hinter ihm ragt bedrohlich der Oberkörper Satans empor. Weitere teuflische Wesen befinden sich links unten, am rechten Bildrand und am Torgewände.

⁹⁸⁰ Möglicherweise hat das Gemälde (45 x 59 cm), Inv.nr. 4766, ursprünglich zur Ausstattung einer Kapelle in der Münchener Residenz gehört. Oben und unten ist es angestückt, die eigentlichen Maße betragen 32 x 59 cm. Geissler (wie Anm. 932), S. 68f. und Kat.nr. G I,13;

⁹⁸¹ Der Kupferstich (200 x 120 mm) hat das Werk »Passio mors et resurrectio Dn. Nostri Iesu Christi«, welches von Phillip Galle (1537-1612) herausgegeben worden ist, illustriert. Der Stecher ist laut Inschrift Adrian Collaert gewesen. Oben ist Jesaja 45,2: »Ego ante te ibo et gloriosus terrae humiliabo, portas aereas conteram et vectes ferreos confringam«, unten Epheser 4,9f.: »Quod autem ascendit quid est, nisi quia et descendit primum in inferiores partes terrae? Qui descendit ipse est et qui ascendit super omnes caelos, ut implet omnia.« zitiert. Baroni Vanucci (wie Anm. 946), S. 393ff., Kat.nr. 695 und Abb. 19;

⁹⁸² Dieses Motiv des Helfens hat Jan van der Straet bei seiner Tätigkeit in Florenz auf den Höllenfahrtsbildern von Bronzino und Allori (Abb. 209-212) gesehen. Siehe Kapitel IV.1.4.4.

Alle obig beschriebenen Bildzeugnisse haben den »Descensus ad inferos« als von oben nach unten verlaufenden Einbruch Christi in die Vorhölle wiedergegeben. Dem Gegensatz von Licht und Dunkel, wie u.a. auch im Nikodemusevangelium⁹⁸³ zum Ausdruck gebracht, ist dabei besondere Bedeutung beigemessen worden. Allein durch die glorreiche Erscheinung Jesu ist der Sieg über Tod, Hölle und Satan sowie –gelegentlich durch den Segensgestus unterstrichen- die Befreiung der alttestamentlichen Gerechten veranschaulicht worden. Das positive Los der vor Jesus Verstorbenen und die Bezwingung der bösen Mächte ist dem gläubigen Christen ein Sinnbild eigener Heilshoffnung gewesen. Der Betrachter ist nicht nur mittels der oftmals im Vordergrund zu sehenden Repoussirfigur in die Szenerie miteingebunden worden, sondern hat sich, da die Personen des Alten Testaments zumeist aus seiner Ebene hervorzuschauen scheinen, als Adressat des Erlösungsgeschehens erleben können. Als Mittel zur Heilserlangung ist ihm, wie das aus den Wundmalen des Schmerzensmannes auf dem Höllenfahrtsbild zu Ingolstadt fließende Blut verdeutlicht,⁹⁸⁴ der Empfang der Eucharistie empfohlen worden.

Soweit eruierbar sind die aufgeführten Sujetbelege für altgläubige Auftraggeber geschaffen worden,⁹⁸⁵ wofür ikonographisch auch die am alten Weltbild festhaltende Betonung des Abstiegs spricht. Die an die Martern Jesu eindringlich erinnernden Versionen lassen jedoch an reformatorische Aussagen denken, nach denen der Erlöser die Hölle zunächst in der Gottverlassenheit am Kreuz und danach auch als Pein am Ort der Hölle erlitten hat.⁹⁸⁶ Da neben dem Hinweis auf das Leiden auch der durch Glorienschein und Siegesstandarte vorgestellte Triumph des Herrn über die Mächte der Finsternis eindeutig thematisiert worden ist, können diese Darstellungen allerdings nicht im Sinne eines unterirdischen Strafleidens des Gottessohnes interpretiert werden. Manche Rom verbundene Theologen des 16. Jahrhunderts haben aber –vorwiegend im Bemühen, einen Konsens zwischen den beiden Glaubenslagern hinsichtlich dieser Frage zu schaffen- den Höllenabstieg Christi als negatives Gefühlserlebnis während der Passion und als räumlich ins

⁹⁸³ Siehe den Text des Nikodemusevangeliums im Anhang.

⁹⁸⁴ Zur auf die Eucharistie verweisenden Darstellung des Schmerzensmannes siehe Mersmann, Wiltrud, Schmerzensmann, in: LCI, Bd. 4, Sp. 87ff.;

⁹⁸⁵ Beispielsweise ist der Passionsaltar zu Brügge ursprünglich für Margarete von Österreich angefertigt und der Hochaltar des Ingolstadter Münsters zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Universität von der Bürgerschaft gestiftet worden. In der Stifterinschrift heißt es hier: »Dem Allmechtigen Gott zu ewigen lob der Hochgelobten himel kinigin Maria zu Eer und zier der herliche kirche ist / ... « Zitiert aus Müller / Reissmüller (wie Anm. 979), S. 145;

⁹⁸⁶ Vgl. Kapitel II.5.

Totenreich hinabführende, triumphal aufgefaßte Bewegung gedeutet. Für den bayerischen Raum, in welchem die Werke des Hans Mielich entstanden sind, ist diesbezüglich der Franziskanertheologe und Provinzial der oberdeutschen Observanten, Kaspar Schatzgeyer (1463-1527), anzuführen.⁹⁸⁷ Es ist durchaus denkbar, daß seine 1526 zu Landshut gedruckte Schrift »Verwerffung eines irrigen artickels das die seel Christi nach abschaidt vom leib in absteigung zu den hellen hab darinn geliden hellische Pein ...«⁹⁸⁸ den Maler oder die für das Bildprogramm Verantwortlichen beeinflusst hat.

Resümierend ist festzuhalten, daß der als glorreiche Epiphanie zu kategorisierende, von oben ausgehende Einfall Christi in die Vorhölle dem Bemühen der Altgläubigen entspricht, dem Betrachter den »Descensus ad inferos« weiterhin im Geiste des mittelalterlichen Weltbildes als zeitlich-örtlichen Abstieg eindringlich vor Auge zu führen. Der Hinweis auf die Passion belegt die Auseinandersetzung mit reformatorischen Gedanken und deren Aneignung, Transferierung und Umsetzung im Sinne katholisch gesonnener Zeitgenossen.

IV.2.2.6. Christus in der Höllenlandschaft

Seit dem frühen 16. Jahrhundert ist die unterirdische Gegenwelt auf Höllenfahrtsbildern nicht mehr nur abbreviaturhaft als Festung, sondern gelegentlich als von Feuer erfüllte, mit Ruinen durchsetzte und von allerlei dämonischen Wesen bevölkerte Landschaft vorgestellt worden. Vorbildhaft sind die Höllendarstellungen des Hieronymus Bosch (gest. 1516) gewesen, auch wenn von ihm selbst keine Versionen zur subterrestrischen Tätigkeit Jesu überliefert sind.⁹⁸⁹

Zu den frühesten, von Bosch beeinflussten Visualisierungen der Höllenfahrtsszenerie zählt eine um 1520 entstandene, mit »P. Christophsen M.F.« signierte Tafel in der John G. Johnson Collection zu Philadelphia (Abb. 501).⁹⁹⁰ Der frontalansichtige, mit Lententuch und Umhang bekleidete, seine Wundmale

⁹⁸⁷ Zu Schatzgeyer siehe ausführlich bei Herzog, S. 186ff.;

⁹⁸⁸ Herzog, S. 186f.;

⁹⁸⁹ Siehe hierzu ausführlich bei Unverfehrt, Gerd, Hieronymus Bosch, Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980, S. 201ff.;

⁹⁹⁰ Das Tafelbild, Inv. Nr. 2055, mißt 55 x 43 cm. Die Abkürzung »M.F.« hinter dem Künstlernamen dürfte mit »Manu factus« oder mit »Minor-frater« aufzulösen sein. Sweeny, Barbara, Catalogue of Flemish and Dutch Paintings, Philadelphia 1972, S. 11; Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 201;

nicht verbergende Erlöser ist bereits im Begriff, aus dem Totenreich aufzubrechen. In der Rechten hält er den Kreuzstab mit Fahnenbanner, seine Linke hat er –seinem Blick folgend- nach hinten zu den aus tieferer Ebene ragenden, von den Protoplasten angeführten Gerechten des Alten Bundes ausgestreckt. Unterhalb und seitlich vom Herrn, welcher dem Geschehen distanziert gegenüber steht, befinden sich verschiedene dämonische Wesen. Im Hintergrund lodert das Höllenfeuer, in welchem verdammte Seelen gequält werden.

Ein in der Bosch-Nachfolge stehendes Höllenfahrtsgemälde im »Muzeum Narodowe« zu Warschau⁹⁹¹ (Abb. 502) ist vermutlich mindestens ein Jahrzehnt jünger, wirkt jedoch aufgrund mehrerer synchron wiedergegebener Ereignisse altertümlicher als das soeben vorgestellte Werk. Links oben entschwebt, umgeben von einer Gloriole, der Auferstandene aus seinem Grab. Darunter bricht die Lichtgestalt des Erlösers -vom Inneren eines von zwei Türmen flankierten Wehrbaus her- das Höllentor auf. Ein großer Felsen, die Szene der unter dem Baum der Erkenntnis stehenden Stammeltern, ein Turm mit einer Kugel als Bekrönung und eine brennende Burgruine sind weitere markante Punkte der Hintergrundkulisse. Davor ist die Befreiung der Altväter und –frauen dargestellt. Aus dem Maul eines menschenähnlichen Kopfes, welcher von einem Baum mit daran Aufgehängten⁹⁹² flankiert ist, hat Christus schon Adam, Eva und Johannes den Täufer geholt. Weitere um Erlösung Flehende drängen dem Herrn aus dem Schlund entgegen und werden von ihm nacheinander durch den »Griff ans Handgelenk« gerettet. Im Vordergrund zieht eine Schar individuell gestalteter Dämonen vorbei.⁹⁹³

Während die Person des Gottessohnes die Bilder zu Philadelphia und Warschau maßgeblich geprägt hat, ist auf einem -im Jahre 1953 bei Christies versteigerten- Gemälde aus der Zeit um 1530/40 (Abb. 503)⁹⁹⁴ die Gestalt Jesu in der etwas

⁹⁹¹ Das Gemälde mißt lediglich 13,9 x 10,2 cm. Unverfehrt, Gerd, Zwei Gemälde der Bosch-Nachfolge aus dem Muzeum Narodowe zu Warschau, in: Bulletin du Musée National de Varsovie, Bd. 19, 1978, S. 68 und Abb. 13;

⁹⁹² Der Erhängte dürfte als der Verräter Judas zu identifizieren sein. Unverfehrt (wie Anm. 991), S. 70;

⁹⁹³ Ein beinahe gleich ausgeführtes Gemälde (13,6 x 11,4 cm) befindet sich im Institute of Arts zu Detroit. Siehe Richardson, E.P., Christ in Limbo by Herri met de Bles, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Bd. 15, Nr. 3, 1935, S. 31ff. sowie Unverfehrt (wie Anm. 991), S. 68f. und Abb. 14;

⁹⁹⁴ Das Bild ist früher Herri met de Bles zugeschrieben worden. Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 201 und Kat.nr. 121;

verwirrenden Szenerie nur schwer zu finden. Wiedergegeben ist die Belagerung und Erstürmung der »civitas diaboli« durch ein von Christus angeführtes Heer. Ausgehend von einem vor der Höllenstadt errichteten Zeltlager hat der von Kanonen unterstützte Angriff bereits begonnen. Die Festung ist sturmreif geschossen, so daß der von einer Lichtaureole umgebene Erlöser durch das ehemals vergitterte Tor eines Turmes das brennende Teufelsreich zur Befreiung der Altväter und –frauen betreten kann.

Als eine, wenn auch in ein anderes Gebäude- und Landschaftsensemble integrierte Fortsetzung dieser Episode mutet die Höllenfahrtdarstellung einer niederländischen, nach 1540 gemalten Tafel im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Abb. 504)⁹⁹⁵ an. Der von Licht umhüllte Erlöser setzt vom Inneren eines, links vom Bildzentrum situierten Torbaus her zur Eroberung des subterrestrischen Reiches an. Die den Zugang versperrenden Tore hat er aus den Angeln gehoben und auf das Heer der sich ihm entgegen stemmenden, teuflischen Verteidiger fallen lassen. Das Terrain der sich vor dem Herrn öffnenden Hölle, deren auffallendste Charakteristika ein übergroßer Trichter und ein anthropomorphes Höllenmaul sind, ist erfüllt von vielfältigen, an einzelnen Seelen vollstreckten Grausamkeiten und menschlichen Ausschweifungen, wie übermäßigem Trinken und Glücksspiel. In diesem Chaos sind Gerechte des Alten Bundes, zu deren Rettung Jesus die Unterwelt betreten hat, nicht zu sehen.

Diese den Einbruch Christi in eine grausige Höllenszenerie vorstellende Version hat sich in den Niederlanden um die Mitte des 16. Jahrhunderts einiger Beliebtheit erfreut. Erhalten sind Arbeiten, welche mit dem Wiener Gemälde beinahe identisch sind,⁹⁹⁶ aber auch Schöpfungen, denen an der Zurschaustellung der alttestamentlichen Frommen gelegen ist. Beispielsweise sind auf einer 1972 in der Kunsthandlung Vogel zu Luzern angebotenen Tafel des Sujets⁹⁹⁷ (Abb. 505) hinter den die Hölle verteidigenden, dämonischen Soldaten die nackten, ihre Arme

⁹⁹⁵ Das Tafelbild, Inv.Nr. 2715, mißt 55 x 74 cm. Haja, Martina, Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1991, S. 87; Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 203 und Kat.nr.159;

⁹⁹⁶ Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 203 und Kat.nr. 159a bezeichnet die dem Wiener Bild ähnlichen Werke als »Limbusdarstellungen vom Wiener Typ«. Zu Beispielen siehe dort und Campbell, Lorne, The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Cambridge 1985, S. 10ff., Kat.nr. 7, Abb. 7;

⁹⁹⁷ Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 202 sowie Derselbe (wie Anm. 991), S. 70f. und Abb. 16;

flehend emporhaltenden Altväter und –frauen zu sehen.⁹⁹⁸ Eine um 1560 gemalte Tafel im Metropolitan Museum zu New York (Abb. 506),⁹⁹⁹ welche den von Licht umstrahlten Jesus –ausgehend von der Tiefe einer, links vom Bildzentrum platzierten Felsenhöhle-¹⁰⁰⁰ bei der Eroberung des subterrestrischen Reiches zeigt, hat ebenfalls die Stammeltern dem Herrn gegenüber, jedoch erhöht auf dem oberen Rand einer Turmruine, positioniert. Kniend bitten sie Christus um Befreiung. Hinter ihnen klettern weitere Gerechte die Turmtreppe empor. Es sind Abraham und der den Schlachtbock haltende Isaak, der das Modell seiner Arche präsentierende Noah, Moses mit den Gesetzestafeln, der die Harfe mit sich führende David, der gute Schächer, Lot mit seinen Töchtern sowie der eine Laterne tragende Philosoph Diogenes.¹⁰⁰¹ Ihr momentaner Aufenthaltsort scheint, wie es für den »Limbus patrum« eigentümlich ist, relativ sicher zu sein. Das Inferno der Hölle, welche u.a. durch eine feurige Festungskulisse im Hintergrund, einen Unterweltsfluß, ein menschliches Maul, eine übergroße Eule, ein Seelen fressendes Reptil und eine Hunde antreibende Hexe besonders bedrohlich wirkt, tobt um sie herum.¹⁰⁰²

Trotz der Vergegenwärtigung der Gerechten ist auf diesen Bildern die eigentliche Erlösungstätigkeit Jesu durch das den Betrachter zuvorderst ergreifende Grauen vor der Hölle in den Hintergrund gedrängt worden. Dieses Zurückstellen des Bildthemas zugunsten einer Faszination am Schrecklichen ist jedoch nicht die Regel gewesen. Andere boscheske, zumeist jedoch erst nach 1550 gemalte Darstellungen des Sujets haben –wie auf dem Gemälde zu Warschau (Abb. 502)- den Akt der Befreiung demonstrativ in den Vordergrund gestellt. Als Beispiel einer Anzahl ähnlicher Tafeln sei auf ein im Jahre 1960 bei Weinmüller zu München

⁹⁹⁸ In ähnlicher Haltung, nur näher am Tor sich aufhaltend, sind die Vorväter und –frauen auf einer Höllenfahrtstafel der Sammlung Roger Montgomery / Long Beach zu sehen. Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 202, S. 284 und Kat.nr. 140;

⁹⁹⁹ Das Gemälde, Inv.Nr. B 65-2, mißt 53,3 x 116,8 cm. Ainsworth, Maryan / Christiansen, Keith (Hrsg.), *From Van Eyck to Bruegel*, New York 1998, S. 255f., Kat.nr. 64; Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 202 und Kat.nr. 158;

¹⁰⁰⁰ Diese Höhle kann –gemäß alter Tradition- als das Grab Jesu interpretiert werden. Vgl. hierzu Anm. 177.

¹⁰⁰¹ Die Identifizierung ist nach Ainsworth / Christiansen (wie Anm. 999), S. 256 erfolgt.

¹⁰⁰² Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 202 und S. 289, Kat.nr. 158 führt ähnliche Bilder auf, welche er als »Limbusdarstellungen des New Yorker Typs« bezeichnet. Siehe in diesem Zusammenhang auch die von ihm dort, S. 270, Kat.nr. 79 beschriebene Tafel aus der Slg. Mevr. van Schouten / Den Haag. Ein nur schlecht reproduzierbares Höllenfahrtbild in der Hamburger Kunsthalle, welches über dem in die Hölle stürmenden Christus die Geburt des Erlösers zeigt, enthält Charakteristika der Bilder zu Warschau und New York, hat aber wie das Wiener Pendant auf die Abbildung der alttestamentlichen Gerechten verzichtet. Siehe zu dieser Tafel Unverfehrt (wie Anm. 991), S. 70;

versteigertes Gemälde (Abb. 507)¹⁰⁰³ verwiesen, welches vor einer vielszenigen Höllenkulisse den in einer Mandorla von links oben herabschwebenden¹⁰⁰⁴ Christus zeigt. Unter ihm knien hilfeschend die Stammeltern und ihr Sohn Abel. Sie sind – wie auch weitere hinter ihnen die Treppen einer Gruftanlage emporsteigende Personen des Alten Testaments- nackt wiedergegeben.

Die Komposition dominiert Jesus auch auf einem nach 1561 entstandenen Kupferstich (Abb. 508) des Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel (1526/30-1569).¹⁰⁰⁵ Der ein Lendentuch und einen Chormantel tragende, seine Wundmale nicht verbergende Heiland schwebt zusammen mit musizierenden Engeln –im Bildzentrum- in einer mandorlaähnlichen Blase, welche ihn gegen die in nächster Umgebung stattfindenden höllischen Auswüchse und Marterszenen zu schützen scheint. In der Linken führt er den Kreuzstab mit daran wehendem Siegesbanner, die Rechte hat er segnend erhoben. Die alttestamentlichen Gerechten –allesamt zumeist unbekleidet- drängen ihm –ihre Arme bittend erhoben oder gefaltet- aus einem weitaufgerissenen, greulichen Höllenmaul entgegen. Die einst den Rachen versperrenden Tore sind aus den Angeln gehoben und zur Seite gestoßen worden.

Kennzeichen obig besprochener, sämtlich dem niederländischen Kunstraum zuzuordnender Bilder des »Descensus ad inferos« ist der auf Boschs Arbeiten fußende, phantastische Höllenprospekt. Es sind jedoch auch Darstellungen des Motivs erhalten, welche die unterirdische Topographie in Anlehnung an die Landschaft auf der Erdoberfläche realistischer wiedergeben. Zu diesen meist nicht in den Niederlanden entstandenen, aber oftmals von der dortigen Kunst beeinflussten Werken zählen beispielsweise eine um 1540/50 angefertigte

¹⁰⁰³ Das Tafelbild (34 x 43,5 cm) ist im Auktionskatalog Gillis Mostaert zugeschrieben und als »Jüngstes Gericht« titulierte worden. Siehe Katalog-Nr. 82 der Auktion Weinmüller, Nr. 74, München 1960, S. 49, Nr. 516 und Tafel 78; Zu ähnlichen Bildern, welche von Unverfehrt aufgrund eines Pendants in der irischen Nationalgalerie zu Dublin, Inv.Nr. 1296, als »Limbusdarstellungen vom Typ Dublin« bezeichnet werden, siehe Unverfehrt (wie Anm. 989), S. 203f. und S. 283f., Kat.nr. 138. Zum Gemälde in Dublin beachte auch Vogelaar, Christiaan, *Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublin 1987, S. 8ff.;

¹⁰⁰⁴ Zu einem in die Hölle herabschwebenden Christus siehe auch das Kapitel IV.2.2.5.

¹⁰⁰⁵ Die Vorlage zu diesem Kupferstich (226 x 290 mm), von welchem ein Exemplar im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt wird, ist eine mit »BRUEGEL« signierte Zeichnung (224 x 292 mm) in der Graphischen Sammlung Albertina zu Wien. Unter der Signatur ist von anderer Hand die Jahreszahl 1561 geschrieben. Der gleiche Schreiber hat auch den –ebenfalls auf dem Stich zu lesenden- Text angebracht, welcher Psalm 24 (23),9 frei wiedergibt: »TOBLITE O PORTE, CAPITA VESTEAE, ATTOLLIMINI FORES SEMPITERNE, ET INGREDIETVR REX ILLE GLORIOSVS«. Siehe Tolnay, Charles de, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zürich 1952, S. 75, Kat.nr. 64 und Müller, Jürgen / Roettig, Petra, *Pieter Bruegel invenit, Das druckgraphische Werk*, Ausstellungskatalog, Hamburg 2001, S. 84, Kat.nr. 38;

Zeichnung des Wolf Hubers (um 1490-1553),¹⁰⁰⁶ eine von Hans Mielich vor 1560 ausgeführte Illustration zu den von Orlando di Lasso vertonten Bußpsalmen¹⁰⁰⁷ und ein Hans Rottenhammer d.Ä. (1564-1625) bzw. der Werkstatt Jan Breughel d.Ä. (1568-1625) zugeschriebenes, um 1595/96 entstandenes Gemälde¹⁰⁰⁸.

Auf dem Blatt Hubers (Abb. 509) steht Christus am Rand eines Felsblockes. Auf der von ihm abgewandten Seite warten die bereits von ihm aus der Vorhölle Geretteten. In der Rechten hält Jesus das »Vexillum crucis«, mit der Linken hat er das Handgelenk eines vor ihm im Abgrund knienden Vorvaters ergriffen. Um Befreiung bitten eine diesem Mann beigegebene Frau sowie weitere, nicht näher charakterisierte Gestalten in der sich anschließenden Ebene. In der Tiefe dahinter befindet sich der von einem feuerspeienden Drachen bewachte Zugang zum –durch einen Fels abgegrenzten- Ort der Verworfenen. Einzelne Verdammte sind dem Feuer, dessen Rauchwolken bizarr nach oben ziehen, ausgesetzt.

Die Miniatur Mielichs zu Psalm 101 (102),21 (Abb. 510) zeigt in der Bildmitte den von einer Glorie umstrahlten Erlöser beim von oben nach unten verlaufenden¹⁰⁰⁹ Eintritt in die mit Gras bewachsenen Brücken und Burgruinen gestaltete Höllenlandschaft. Umgeben ist der Herr, welcher in der ausgestreckten Linken das Siegesbanner führt und mit der Rechten den Segen erteilt, von einer Vielzahl Palmzweige tragender Engel. Unterhalb seiner Linken begleitet ihn ein nackter Mann, bei welchem es sich vermutlich um den guten Schächer handelt. Die von Adam und Eva angeführten, unbekleideten und nicht näher individualisierten Frommen des Alten Bundes sind ihrem Erlöser –die Arme zumeist bittend erhoben- entgegengeeilt. Sie werden noch von einzelnen Dämonen und einem feuerspeienden Drachen bedrängt, obwohl der Oberteufel –links im Bild- bereits

¹⁰⁰⁶ Die Zeichnung (240 x 213 mm) befindet sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung zu München, Inv.Nr. 1966/31 Z. Winzinger, Franz, Wolf Huber, Das Gesamtwerk, München-Zürich 1979, Bd. 1, S.117, Kat.nr. 105 und Bd. 2, Abb. 105;

¹⁰⁰⁷ Schütz, Lieselotte, Hans Mielichs Illustrationen zu den Bußpsalmen Orlando di Lassos, München 1966, S. 24ff.; Leuchtman, Horst / Schaefer, Hartmut, Orlando di Lasso, Prachthandschriften und Quellenüberlieferung, Aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1994, Taf. 25;

¹⁰⁰⁸ Das Gemälde (21,6 x 27,9 cm) gehört zum Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv.Nr. 6408, und ist in der Staatsgalerie zu Aschaffenburg ausgestellt. Ähnliche Darstellungen finden sich in einer englischen Privatsammlung und in Mauritshuis zu Den Haag, Inv.Nr. 285. Ertz, Klaus, Jan Breughel d.J., Bd. 1, Freren 1984, S. 301ff. und Kat.nr. 128, 129 und 136 hat diese Werke Jan Breughel d.J. und seinem Umkreis zugeschrieben. Schlichtenmaier, Harry, Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren, Maler und Zeichner mit Werkkatalog, Diss. Tübingen 1988, S. 212, hat diese Zuordnung wieder in Frage gestellt.

¹⁰⁰⁹ Siehe hierzu auch Kapitel IV.2.2.5.

besiegt am Boden kauert und –gegenüberliegend- ein mit einem Speer bewaffneter Teufel die Flucht ergreift.

Das auf Kupfer gemalte Bild aus dem Umkreis Jan Breughels d.Ä. (Abb. 511) visualisiert den nimbierten und nur mit einem, geschickt sein Geschlecht bedeckenden Umhang bekleideten Gottessohn vor dem -links abgebildeten- Tor des »Limbus patrum«. Der greise Adam und die füllige, mittels ihrer verschränkten Arme ihre Brüste und ihres langen Haupthaars ihre Scham verdeckende Eva sind bereits von Jesus erlöst worden und stehen hinter ihm. Christus führt in der Linken den Kreuzstab mit Siegesbanner und hat mit der Rechten das Handgelenk eines rückenansichtigen jungen Mannes, vermutlich Abels, ergriffen, welcher sich zusammen mit anderen alttestamentlichen Personen noch im Bereich der etwas tiefer gelegenen Vorhölle befindet. Oberhalb des Torbogens wehren sich einzelne Dämonen gegen die Befreiungstätigkeit Jesu, während andere Höllendiener vor ihm, links im Bild und hinter ihm –abgesehen von einem, mit einem Stecken gegen die Stammeltern ausholenden Teufel- am Boden liegen oder die Flucht ergreifen. Neben dieser Erlösungsszenerie ist –rechts im Bild- die eigentliche Hölle abgebildet. Im Vordergrund werden unter der Erdoberfläche Seelen von teuflischen Wesen festgehalten und gequält. Im Terrain darüber erstreckt sich in die Tiefe ein von Abhängen begrenzter Fluß, an dessen Ufer ein langer Zug Verdammter einer am Horizont sichtbaren, brennenden Stadt entgegenzieht.

Die vorgestellten Abbildungen des Abstiegs Jesu in eine Höllenlandschaft unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Bedeutung nicht von anderen zeitgenössischen, der alten Lehre verpflichteten Pendants. Dem Betrachter ist jedoch –vor allem durch die boscheske, menschlich alltägliche, aber sündige Verhalten wiedergebene Gestaltung der Unterwelt- veranschaulicht worden, daß das einstige Heil der alttestamentlichen Frommen zwar Anlaß zur eigenen Auferstehungshoffnung gibt, die Gefahr, der Verdammnis anheimzufallen, aber weiterhin jederzeit gegeben ist.

IV.2.2.7. Reformatorische Neuschöpfungen des Sujets ohne Nachhall

Darstellungen des »Descensus ad inferos« sind in den Jahrzehnten nach Beginn der Reformation von Altgläubigen, aber auch von einigen Anhängern Luthers in Auftrag gegeben worden. Obwohl die theologischen Ansichten zur Höllenfahrt

Jesu verschieden ausgefallen sind, ist das Sujet beiden, sich erst allmählich voneinander trennenden Konfessionen ein Sinnbild christlicher Heilshoffnung gewesen.¹⁰¹⁰ Die Zuordnung eines Bildbelegs zur jeweiligen Glaubensrichtung ist – heute- zumeist nur aufgrund des Kontexts oder anhand ikonographischer Details möglich. Eine eigene reformatorische Variante des Themas ist nicht in den evangelischen Bildkanon eingegangen.¹⁰¹¹ Bemerkenswert und selten sind daher Zeugnisse für damals durchaus getätigte Anstrengungen, das Motiv spezifisch im Sinne der Reformation neu zu gestalten.

Eine zwischen 1535 und 1540 von Lukas Cranach d.J. (1515-1586) angefertigte Zeichnung¹⁰¹² (Abb. 512) zeigt den Gottessohn inmitten einer –auf Wolken lokalisierten und im Geleitzug einiger Putti sich befindenden- Schar von Frauen, Männern und Kindern, welche –sämtlich unbedeckt- knien oder aus einer tieferen Ebene ragen. Teilweise haben sie ihre Hände bittend aneinandergelegt. Es handelt sich um nicht näher kenntlich gemachte Vertreter des Alten Bundes. Lediglich der Mann zur Rechten Jesu und die hinter diesem stehende Frau sind aufgrund ihrer Position und der ihnen geltenden Geste des Herrn als die Stammeltern zu identifizieren. Der ein Lententuch um seine Hüften tragende und mit einem Strahlennimbus ausgezeichnete Erlöser hat mit seiner Linken den Stab der Kreuzfahne umschlossen, seine andere Hand ruht –nicht sichtbar- auf der linken Schulter Adams. Um den Nacken Christi ist ein Mantel gelegt, dessen ausgebreitete Seiten die ihn umringende Menge über- und hinterfangen.

Der Künstler hat auf diesem Blatt das von Martin Luther kritisierte Motiv der »Schutzmantelmadonna« auf Christus übertragen.¹⁰¹³ Anregend ist eine vom Reformator gelegentlich ausgesprochene Vorstellung von Jesus als Gluckhenne gewesen: »Aber also solstu zu Got kommen, als ein kuchlein unter die flugel der gluckhennen, durch den Glauben ...«.¹⁰¹⁴ Der Schirm über den alttestamentlichen Frommen, welche sich –wie die Wolken nahelegen- im oder auf dem Weg zum

¹⁰¹⁰ Siehe hierzu ausführlicher die vorherigen Kapitel unter IV.2.2.

¹⁰¹¹ Eine Ausnahme, welche jedoch später –wie schon vor der Reformation- auch katholischerseits Anwendung gefunden hat, sind die reformatorischen »Christus victor«-Darstellungen. Die Befreiung der Hölleninsassen ist bei diesem Motiv jedoch zumeist nicht thematisiert worden. Eine kurze Einführung zu diesem Sujet bietet Schiller, Gertrud, Christus Victor, in: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1971, Bd. 3, S. 32ff.;

¹⁰¹² Die Zeichnung (265 x 178 mm) wird im Kupferstichkabinett, KdZ 505, der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz zu Berlin aufbewahrt. Bott (wie Anm. 791), S. 358, Kat.nr. 477;

¹⁰¹³ Zu Luthers Kritik an der Darstellung der »Schutzmantelmaria« siehe Bott (wie Anm. 791), S. 347, Kat.nr. 462;

¹⁰¹⁴ Das Zitat ist entnommen aus Bott (wie Anm. 791), S. 358;

Paradies¹⁰¹⁵ befinden, veranschaulicht deren Heil. Ihr Schicksal bestärkt den an Christus glaubenden Bildbetrachter in seiner Erlösungshoffnung. Als Titulatur wäre dieser nachfolgenden Variante des Sujets die Bezeichnung »Schutzmantelchristus des Alten Testaments«¹⁰¹⁶ beizugeben.

Gänzlich anders ist das lutherische, 1587 datierte Epitaph des Michael Uthmann und seiner Familie in der Elisabethkirche zu Breslau (Abb. 513) gestaltet.¹⁰¹⁷ Im Hauptfeld ist der mit einem Überwurf gewandete, bildmittig situierte und frontal zum Betrachter ausgerichtete Christus, unter dessen Füßen besiegt Tod und Teufel liegen, damit beschäftigt, die als Ketten ausgebildeten Handfesseln eines zu seiner Rechten knienden, einen Lendenschurz tragenden Mannes und einer nackt zu seiner Linken in der gleichen Position verharrenden Frau zu lösen. Über dem Erlöser erstreckt sich himmelwärts ein von vielen Engeln flankierter Lichtkorridor, in welchem mittig die Hl. Geist-Taube fliegt und oben der Name Gottes als Tetragramm eingeschrieben ist. Zwei großfigurige himmlische Wesen, vermutlich die Erzengel Michael und Gabriel, halten sich –auf erhöhtem Standpunkt- jeweils hinter den Angeketteten auf. Der Engel in der Nähe des Mannes schleppt die Geißelsäule mit dem entsprechenden Marterwerkzeug, ein daneben schwebender Putti präsentiert die Dornenkrone. Gegenüber trägt der jenseitige Bote das Kreuzesholz Jesu, Lanze und den Stab mit Essigschwamm. Ein Putti mit Hammer und drei Nägeln in den Händen ist ihm beigegeben.

Der Maler hat durch die auffällige Demonstration der »Arma Christi« den »Descensus ad inferos« im Sinne Luthers an die Passion Jesu gebunden. Die Hölle hat der Erlöser –nach der Interpretation des großen Reformators- im Garten Gethsemane und am Kreuz in der Erfahrung der Gottverlassenheit erlitten und überwunden. Für Luther ist jedoch –aufgrund der Artikelfolge des Apostolischen Glaubensbekenntnisses- auch eine räumliche Höllenfahrt, wie es auf dem Epitaph vor allem durch den von oben nach unten, von Gottvater über den Hl. Geist zu

¹⁰¹⁵ Nach dem lutherischen Verständnis gibt es keinen »Limbus patrum«. Die Seelen der alttestamentlichen Gerechten sind direkt in den Himmel gekommen. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, daß die hier abgebildeten Frommen sich bereits im Paradies befinden. Andererseits ist es aber aufgrund der ebenfalls getätigten Ansicht des Reformators von einer räumlichen Höllenfahrt möglich, daß sie sich auf dem Weg zum Himmelreich befinden. Siehe hierzu Kapitel II.5.

¹⁰¹⁶ Die Bezeichnung ist nicht unbedingt glücklich. Keinesfalls darf diese Sujetform jedoch, wie bei Bott (wie Anm. 791), S. 358 als »Schutzmantelchristus in der Vorhölle« tituliert werden, da es den »Limbus patrum« nach reformatorischer Meinung nicht gibt.

¹⁰¹⁷ Das Epitaph (ca. 230 x 170 cm) befindet sich in der Uthmann-Kapelle der Elisabethkirche. Burgemeister, Ludwig / Grundmann, Günther (Hrsg.), Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, Breslau 1933, S. 137; Steinborn, Bozena, Malowane Epitafia mieszczańskie na śląsku w latach 1520-1620, in: Roczniki Sztuki Śląskiej, Bd. 4, Wrocław 1967, S. 20f., S. 126ff. und Abb. 30;

Christus verlaufenden Lichteinfall verbildlicht worden ist, denkbar gewesen.¹⁰¹⁸ Diese Diskrepanz innerhalb der theologischen Exegese ist auch diesem Gemälde zu eigen. Da aber ein -beispielsweise mittels einer Höhle oder einer Festung vorgestellter- Unterweltsort nicht ins Bild gesetzt worden ist, liegt der Akzent hier auf dem Leiden des Gottessohnes. Die Darstellung ist demzufolge nicht als historisch gedachtes Tatgeschehen, sondern im Geiste Martin Luthers allegorisch zu deuten: Das Durchstehen und Besiegen der Hölle am Kreuz hat Christus stellvertretend für die Menschheit auf sich genommen. Gläubige Christen müssen seit diesem Tag die Hölle nicht mehr fürchten. Das Fessellösen der Knienden, welche zwar aufgrund ihrer Position an die Stammeltern erinnern, jedoch allgemein als Mann und Frau die Menschheit repräsentieren, verdeutlicht die Befreiung der Glaubenden vom Joch des Todes und der Hölle.

Diese innovative lutherische Höllenfahrtsallegorie hat ebensowenig wie der Cranachsche »Schutzmantelchristus« Aufnahme im üblichen evangelischen Bildrepertoire gefunden. Es ist auch keine andere, den Protestanten als ikonographisch-kanonisch geltende Version des Sujets entwickelt worden. Über die Ursachen kann nur spekuliert werden. Abgesehen von den theologischen Kontroversen zu diesem Thema dürfte ein wichtiger Grund jedoch die Schwierigkeit gewesen sein, das Motiv allein durch die bildnerische Gestaltung inhaltlich nachvollziehbar vom katholischen Pendant abzugrenzen.

IV.2.3. Das 17. und 18. Jahrhundert: Vom Frühbarock bis zum Rokoko

Die Zeit des Umbruchs im 16. Jahrhundert, in welcher unterschiedliche theologische Ansichten allmählich zur Ausbildung einer neuen christlichen Konfession mit verschiedenen Ausprägungen geführt haben, ist für den Katholizismus zunächst eine Zeit der Schwäche und Verunsicherung, später aber – daraus resultierend- auch der Selbstbesinnung und –findung gewesen. Die Kirchenspaltung war nicht mehr rückgängig zu machen, doch nach und nach ist – ausgehend von den auf dem Konzil von Trient (1545-1563) getätigten Beschlüssen- verlorenes Territorium –gelegentlich gewaltsam- durch auf politische Stabilität bedachte, der lateinischen Kirche verbundene Potentaten und aufgrund

¹⁰¹⁸ Zu Luthers Höllenfahrtstheologie siehe Kapitel II.5.

der missionarischen Tätigkeit des neu gegründeten Jesuitenordens der alten Lehre wieder zugeführt worden. In den Dienst dieser gegenreformatorischen Bestrebungen ist vor allem auch die Kunst gestellt worden. Der zu Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzende Barockstil¹⁰¹⁹ hat in romtreuen Gegenden nördlich der Alpen einerseits die geistliche Erneuerung nach außen hin demonstriert, andererseits die Gläubigen im katholischen Sinne belehrt und emotionalisiert.¹⁰²⁰

Das Motiv des »Descensus ad inferos«, welches hinsichtlich seiner ikonographischen und inhaltlichen Variationsbreite im vorherigen Saeculum seine Blütezeit erreicht hatte, ist in der Zeit des Barock und Rokoko ikonographisch einfacher, seltener und nur noch in katholischen¹⁰²¹ Landen dargestellt worden.¹⁰²² Ausschlaggebend für den zahlenmäßigen Rück- und bildnerischen Niedergang des Sujets sind die Nachwirkungen des tridentinischen Bilderdekrets gewesen. Theologisch kontroverse und –hinsichtlich der Person Christi- in der Bibel nicht zweifelsfrei nachweisbare Themen sind in der Folgezeit bis auf wenige Ausnahmen unpopulär geworden.¹⁰²³

IV.2.3.1. Der Beginn der unterirdischen Heilstätigkeit Jesu

Der seit der Entstehung des Höllenfahrtmotivs geläufige Descensustypus ist im 17. und 18. Jahrhundert meist zur Vorstellung der unterirdischen Heilstätigkeit Jesu herangezogen worden. Eine Umsetzung innovativer Ideen bei der Sujetgestaltung ist –im Gegensatz zu früheren Epochen- jedoch nicht mehr festzustellen.

¹⁰¹⁹ Anzumerken ist jedoch, daß der Barock nicht mit einem gegenreformatorischen Stil gleichzusetzen ist, da es eine spezifische, auf Konzepten beruhende Kunst der Gegenreformation nicht gegeben hat. Siehe Hecht (wie Anm. 434), S. 87;

¹⁰²⁰ Eine lesenswerte Einführung in diese Thematik ist das enthusiastisch geschriebene Werk von Hubensteiner, Benno, Vom Geist des Barock, München 1967;

¹⁰²¹ Seit Ausgang des 16. Jahrhunderts ist von protestantischer Seite auf Aufträge zur Darstellung der Höllenfahrt Jesu verzichtet worden, da eine inhaltliche Abgrenzung zum katholischen Pendant anhand der Ikonographie nicht möglich gewesen ist. Siehe hierzu die Kapitel unter IV.2.2. Evangelische Künstler, wie der Augsburger Kupferstecher Martin Engelbrecht (1684-1756), haben aber das Sujet und auch andere spezifisch katholische Bilder zur Umsatzsteigerung weiterhin für Andersgläubige angefertigt. In der Lechmetropole hat die von einem Verlag anderer Konfession ausgehende Konkurrenz dazu geführt, daß die Offizin der Gebrüder Klauber ihre Graphiken mit dem Hinweis »Cath.« (=Catholici) versehen hat.

¹⁰²² Als Fresko oder Ölgemälde ist das Motiv kaum, als Kupferstich –vornehmlich als Textillustration- etwas häufiger anzutreffen. Im Bereich der Barockgraphik, welche bis heute von der Forschung wenig erschlossen ist, harren jedoch sicherlich interessante Darstellungen des Sujets noch der Entdeckung. Beispielsweise ist die im Verlagsverzeichnis der Klauberschen Werkstatt, »Novus catalogus imaginum, quas Klauberi, Catholici, ..., Aug. Vind. Anno 1770«, fol. 2^f, Nr. 19, als »Christus in limbo Patribus apparens« beschriebene Graphik noch nicht nachgewiesen worden.

¹⁰²³ Ausführlicher und mit Literaturangaben siehe die einleitenden Bemerkungen unter Kapitel IV.1.5.

Ungewöhnlich, aber nicht ohne Vorbilder,¹⁰²⁴ sind Versionen, auf denen ein von oben in das Totenreich einschwebender Heiland zu sehen ist. Ein stilistisch teilweise noch dem 16. Jahrhundert verpflichtetes Gemälde im Chor der ehemaligen Karthäuser-Klosterkirche Prüll zu Regensburg (Abb. 514), welches vermutlich um 1648 geschaffen worden ist,¹⁰²⁵ zeigt –links oben- den nur mit einem -um Hüfte, Oberschenkel und rechte Schulter gelegten- Überwurf bekleideten Christus bei seiner Niederfahrt in die Vorhölle. Der lichtumflutete Erlöser, dessen Haupt ein Strahlennimbus bekrönt, schleppt mit der Rechten sein Kreuzesholz, mit der Linken erteilt er den –auf der rechten Bildseite- in der Dunkelheit des »Limbus patrum« harrenden Vorvätern und –frauen den Segen. Den auf Wolken einfliegenden Herrn geleiten -seitlich auf Höhe seiner Knie- je ein Engel. Als Zeichen seines Sieges und seiner Herrschaft über die zu seinen Füßen liegende Weltkugel und die darunter niedergestreckten Personifikationen von Tod und Satan¹⁰²⁶ führen die himmlischen Wesen einen Palmenzweig und Blätterkranz¹⁰²⁷ mit sich. Aus der Tiefe des subterrestrischen, diffus beleuchteten Ortes blicken die alttestamentlichen Gerechten ihrem Befreier entgegen. Anhand der Attribute sind Moses, Noah, David und Johannes der Täufer zu erkennen.¹⁰²⁸ Adam und Eva sind nicht individuell hervorgehoben.¹⁰²⁹

Von Engeln unterstützt und begleitet sinkt der auf Wolken thronende, bildmässig oben abgebildete Christus, welcher die Siegesfahne in der linken Armkehle hält und die Rechte segnend ausgestreckt hat, auch auf einem hochbarocken, um 1700 vermutlich von Melchior Steidl (1657-1727) gemalten Deckenfresko in der Sakramentskapelle des Stifts Lambach¹⁰³⁰ (Abb. 515) in die Unterwelt hinab. Auf felsigem Terrain erwarten die zu ihm aufsehenden Frommen des Alten Testaments seine Ankunft. Der nur einen Laubgürtel um die Hüften tragende Stammvater sitzt

¹⁰²⁴ Vgl. Kapitel IV.2.2.5.

¹⁰²⁵ Kernl, Hubert, Studien zur Innenausstattung der ehemaligen Klosterkirche von Karthaus Prüll in Regensburg, in: Schwaiger, Georg / Mai, Paul (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. 17, Regensburg 1983, S. 303ff.;

¹⁰²⁶ Zu der ursprünglich evangelischen Bildschöpfung des über der sündigen Welt, Satan und Tod stehenden Christus und ihrer katholischen Adaption siehe Füglistner, Robert, Das Lebende Kreuz, Diss., Einsiedeln 1964, S. 162f.;

¹⁰²⁷ Zu Palme und Kranz als Siegeszeichen siehe Laag, Heinrich, Kranz, in: LCI, Bd. 2, Sp. 558ff. und Flemming, Johanna, Palme, in: LCI, Bd. 3, Sp. 364f.;

¹⁰²⁸ Moses hält die Gesetzestafeln, Noah das Modell seiner Arche, König David eine verkleinerte Kopie des Bundeszeltes und der auf Christus weisende Täufer den Kreuzstab mit daran wehendem Schriftband.

¹⁰²⁹ Als Stammeltern sind vermutlich die unterhalb der Arche, d.h. zur Rechten Noahs, Stehenden zu identifizieren.

¹⁰³⁰ Hainisch, Erwin, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach, Wien 1959, S. 136f.; Meinecke, Viktoria, Die Fresken des Melchior Steidl, Diss. München 1971, S. 129;

-profilansichtig, sich mit seinen Beinen zur linken Bildseite hin abstützend- in der Bildmitte vorne auf einem Steinblock. Eva befindet sich zu seiner Rechten. Zu seinen Füßen ist in Rückenansicht der einen Hirtenstab mit sich führende Abel plaziert. Unter den Vorvätern sind überdies die –links im Hintergrund- stehenden Gestalten anhand ihrer Beigaben, der Gesetzestafeln und der Harfe, als Moses und David kenntlich gemacht.

Weitaus zahlreicher überliefert sind Darstellungen des Themas, bei denen der Gottessohn von der Seite her auf die Vorhölle und deren Insassen zugeht. Diese konservative Form des Abstiegstypus ist beispielsweise dem sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befindlichen Gemälde (Abb. 516) des Johann Ulrich Loth (1600-1662),¹⁰³¹ dem von Johann Christian Marchand (1680-1711) gestochenen Blatt zum fünften Artikel des 1705 herausgegebenen Apostolischen Glaubensbekenntnisses (Abb. 517),¹⁰³² dem um 1720 gemalten Bild des Hieronymus Hau (geb. 1679) im Kreuzgang der Benediktinerabtei Ottobeuren (Abb. 518),¹⁰³³ dem 1724 von Wolfgang Andreas Heindl gestalteten Deckenfresko in der Kalvarienbergkirche zu Lambach (Abb. 519),¹⁰³⁴ dem 1740 publizierten Credo-Kupfer des Martin Engelbrecht (Abb. 520),¹⁰³⁵ der Höllenfahrtsszene der von Joseph Sebastian (1700-1768) und Johann Baptist Klauber (1712-nach 1787) als Kupferstich ausgeführten, mit der Nummer 85 versehenen Seite ihrer 1748 erstmals publizierten Bilderbibel (Abb. 521),¹⁰³⁶ dem um 1750 von den gleichen

¹⁰³¹ Die Maße des Bildes, Inv.Nr. 1593, betragen 165 x 120 cm.

¹⁰³² Der Kupferstich (160 x 100 mm) illustriert auf Seite 21 des 1705 zu Nürnberg bei Johann Christoph Lochner publizierten »Katholischen Catechismus« des Petrus Canisius S.J., von welchem eine Ausgabe sich in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried befindet, Inhalt und Bedeutung des Credoartikels »Abgestiegen zu der Höllen«.

¹⁰³³ Das Gemälde, auf dessen Existenz mich freundlicherweise P. Rupert Prusinovsky OSB aufmerksam gemacht hat, ist im Laufe der Jahrhunderte sehr dunkel geworden. Der Kopf Adams ist in seiner Tiefe wohl schon ursprünglich beschnitten.

¹⁰³⁴ Das Fresko befindet sich am Gewölbe über der Musikempore. Der Titulus lautet: »A PORTA INFERI«. Guldan, Ernst, Wolfgang Andreas Heindl, Wien-München 1970, S. 138f.; Hainisch (wie Anm. 1030), S. 338ff.;

¹⁰³⁵ Der Stich (150 x 95 mm) zeigt oben die Auferstehung, unten die Höllenfahrt Jesu. Er gehört zu einer Credo-Folge aus dreizehn Stichen, welche Martin Engelbrecht nach eigener Vorlage oder –wie der mit I. numerierte Kupfer vermuten läßt- nach Thomas Scheffler (1700-1756) angefertigt hat. Die Graphiken sind –unvollständig- in das sich in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried befindliche Werk von Gourdan, Simon, Unaufhörliches Opfer des Glaubens und der Lieb zu dem Hochwürdigsten Sacrament des Altars ..., Würzburg - Nürnberg 1740 eingebunden.

¹⁰³⁶ Der deutsche Titel des Werkes, von dem sich ein Exemplar der Erstausgabe in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried befindet, lautet: »Biblische Geschichten Deß Alten und Neuen Testaments, denen Jungen zu leichter Erlehnung, Denen Alten zu frischerer Behaltung, Denen Predigern zu geschwinderer Erinnerung, Allen Zum nutzlichen und heiligen Augen-Lust, In Hundert fruchtbaren Blättern vorgestellt Von Joseph, und Johanne Klaubern, Brüder, Hoch=Fürstl: Bischöfl: Catholische Hof=Kupffer=Stechern in Augsburg. Im Jahr 1748«. Die Bibel besteht aus einhundert Kupferstichen. Die Vorzeichnungen stammen zum Teil von Johann Adam Stockmann (um 1700-1783). Auf Blatt 85 (330 x 225 mm) mit dem Titel »Christi

Künstlern in einem Katechismus veröffentlichten Pendant (Abb. 522),¹⁰³⁷ der Sockeldarstellung eines in der Mitte des 18. Jahrhunderts angefertigten Standkreuzes in der »Oberen Pfarre« zu Bamberg (Abb. 523),¹⁰³⁸ den künstlerisch einfachen Illustrationen zur Osternacht in dem mehrfach aufgelegten, die Kupferstiche ikonographisch oftmals verändert wiedergegebenen, hier in den Ausgaben von 1752 und 1831 vorgestellten Werk »Goldener Himmel-Schlüssel« des Martin von Cochem (Abb. 524/525)¹⁰³⁹ sowie den Höllenfahrtsszenen der Hl. Grab-Entwürfe (Abb. 526/527) von Johann Georg Link¹⁰⁴⁰ und Joseph Keller (1740-1823)¹⁰⁴¹ zu eigen.

Bedingt durch die jeweilige Künstlerpersönlichkeit, aber auch durch die Wahl des Mediums ist jedes der angeführten Belegbeispiele individuell gehalten. Mit Ausnahme des Engelbrechtschen Kupferstichs, welcher eindeutig an entsprechende Arbeiten des Marten de Vos angelehnt ist,¹⁰⁴² sind bestimmte Vorbilder nicht zu benennen. Gemeinsam ist diesen Werken lediglich die Person des von der Seite herantretenden, manchmal von Wolken getragenen Erlösers, dessen in der Regel mit einem Überwurf gewandete Figur entweder relativ statisch vor dem »Limbus patrum« steht oder stürmisch zur Befreiungstat heranschreitet. Auf seinem Körper sind oftmals die Wundmale zur Schau gestellt. Das »Vexillum crucis« führt er

resurgentis Victoria« und der Unterschrift »Christi triumphus« ist in der Mitte die Auferstehung Jesu dargestellt. Dieses Hauptbild wird von den Darstellungen der Höllenfahrt (links unten), der Frauen am Grabe (rechts unten), des Golgotha-Hügels (links oben) und der Noli-me-tangere Szene (rechts oben) gerahmt.

¹⁰³⁷ Der Kupferstich visualisiert als Illustration des fünften bis siebten Credoartikels unten links die Höllenfahrt, unten rechts die Auferstehung, in der Mitte das Jüngste Gericht, links oben die Himmelfahrt Jesu und rechts oben die Hl. Dreifaltigkeit. Die Graphik gehört zur Bildfolge des »Katechismus oder Römisch-Catholische Glaubenslehr V.P. Petri Canisii S.I. auf gnädigstes Verlangen Eines Hohen gepurperten guten Hirtens in Bildern vorgestellt Von einem Priester der Gesellschaft Jesu Ober teutscher Provinz, gestochen und verlegt von Joseph und Johann Klauber. Cath. Kupferstechern und Verlegern in Augsburg«, neu hrsg. v. Wechs, Hildegard, München 1997; Siehe zu diesem Werk die ungedruckte Magisterarbeit von Gläser, Esther, Die Kupferstiche der Gebrüder Klauber zum Katechismus des Petrus Canisius, München 1985;

¹⁰³⁸ Die Höhe des Kreuzes beträgt 76 cm. Breuer, Tilmann / Gutbier, Reinhard, Stadt Bamberg, Bamberg 1997, S. 262 und Abb. 293;

¹⁰³⁹ Der Titel des Werkes lautet: »Goldener Himmel-Schlüssel oder sehr kräftiges, nützliches und trostreiches Gebeth-Buch zu Erlösung der lieben Seelen des Fegfeuers, ..., zum besonderen Gebrauch des andächtigen Weiber-Geschlechts«. Die Ausgaben von 1752 und 1831, welchen die Abbildungen der Kupferstiche (178 x 110 mm) entnommen sind, befinden sich im Bestand der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried.

¹⁰⁴⁰ Der Entwurf, eine kolorierte Federzeichnung, wird in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Hdz 820, aufbewahrt. Berckenhagen, Eckhart, Die Bühnenbildentwürfe der Kunstbibliothek Berlin, in: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 17, 1960, S. 46; Feuchtmayr, Andrea, Kulissenheiligräber im Barock, München 1989, S. 55ff.;

¹⁰⁴¹ Die Zeichnung (284 x 217 mm), welche zum Bestand des Füssener Museums, Inv.Nr. 1231, gehört und von späterer Hand auf der Rückseite dem Künstler Joseph Keller zugeschrieben wurde, ist um 1780 entstanden. Tacke, Andreas (Hrsg.), Herbst des Barock, Studien zum Stilwandel, Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904), München-Berlin 1998, S. 574f.;

¹⁰⁴² Vgl. in Kapitel IV.2.2.2. die Abb. 477 und 478.

nicht immer mit sich. Der »Griff ans Handgelenk« ist ebenfalls nicht obligatorisch. Beachtenswert ist der Kupferstich von Marchand, auf welchem Jesus mit der Linken die von den Protoplasten angeführten Frommen des Alten Bundes auffordert, aus der Vorhölle zu treten. Seine Rechte umfaßt den Kreuzstab mit Banner und –in Anlehnung an Offb. 1,18¹⁰⁴³- einen Schlüssel.

Unter den Altvätern und –frauen sind abgesehen von Adam und Eva gelegentlich Moses und David identifizierbar.¹⁰⁴⁴ Auf dem Gemälde Loths hält über den Stammeltern –Bezug nehmend auf den Sündenfall- eine Schlange den Stil eines Apfels im Maul. In der Höllenfahrtsszene der Klauberschen Bilderbibel umfaßt die rechte Hand Evas diese Frucht. Eine Schlange windet sich um ihren Arm. Jesus streckt –trotz ihrer signifikant vorgestellten Schuld- ihr und Adam, welcher unsicher ob der Heilsgeste des Herrn mit dem Finger auf sich zeigt, seine Rechte entgegen. Hieronymus Hau hat auf seinem Bild dem Urvater den Apfel in die rechte Hand gelegt hat. An das Vergehen der ersten Menschen wird auf diese Weise ebenfalls erinnert, aber, da Christus Adam am rechten Handgelenk packt, ist das ehemalige Sündenobst zu einem Sinnbild der Erlösung geworden.¹⁰⁴⁵

Die Unterwelt, welche durch ein nunmehr zerstörtes Tor verschlossen war, ist als Höhle oder Abgrund gestaltet. Die finsternen Mächte sind nicht immer ins Bild gesetzt. Das Höllenfahrtsbild der Klauberbibel zeigt einen fliehenden Teufel, die Graphik Engelbrechts einen Dämon über dem Vorhöllenzugang. Auf den Kupferstichen aus den beiden Ausgaben des Martin von Cochem liegen an dieser Stelle die überwundenen Personifikationen Satans, des Todes und der Sünde¹⁰⁴⁶. Bemerkenswert ist der Stich Marchands, welcher unterhalb der Befreiungsszene einen Blick in andere Höllenregionen gewährt. Die von einem der aus den Angeln gehobenen Torflügel hinterfangenden und von Flammen umgebenden Personen im Vordergrund scheinen sich im Fegefeuer zu befinden. Die dahinter im Feuer

¹⁰⁴³ Die Bibelstelle lautet lateinisch: »et vivus et fui mortuus, et ecce sum vivens in saecula saeculorum et habeo claves mortis et inferni.«, in der Luther-Übersetzung: »Ich war tot; und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit, und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes«. Zum Schlüssel als Zeichen der Inbesitznahme der Unterwelt siehe Herzog, S. 116;

¹⁰⁴⁴ Moses ist anhand seiner Lichthörner beispielsweise auf dem Stich von Marchand, dem Blatt aus der Ausgabe von 1752 des Martin von Cochem und der Zeichnung Kellers zu erkennen. Die Gebotstafeln sind ihm auf der Höllenfahrtsszene der Klauberschen Bilderbibel beigegeben. David trägt auf den Graphiken der beiden Versionen des »Goldenen Himmel-Schlüssels« eine Krone, auf dem Stich Klaubers in der Bilderbibel eine Harfe.

¹⁰⁴⁵ Zur ambivalenten Deutung des Apfels siehe Anm. 360;

¹⁰⁴⁶ Der Putti, welcher angekettet bzw. rücklings am Boden liegt, ist –wie seine Augenbinde nahelegt- als Personifikation der Sünde zu identifizieren. Zur Blindheit als Zeichen von Bosheit und Sünde siehe Feldbusch, Hans, Blindheit, in: LCI, Bd. 1, Sp. 307f.;

steckenden, von einem starken Gitter und zwei furchtbaren Dämonen gefangen gehaltenen Gestalten leiden die Qualen der auf ewig Verdammten.

Eine bezüglich der Bewegungsrichtung Christi, aber auch aufgrund der Vitalität seiner Protagonisten interessante, wenn auch in der italienischen Renaissance vorgebildete¹⁰⁴⁷ Ausnahme unter den Descensusbildern des 18. Jahrhunderts ist ein von Joseph II Winterhalter (1743-1807) um 1763 als Aquarell auf Pergament ausgeführtes Andachtsbild (Abb. 528).¹⁰⁴⁸ Der nur mit einem um Hüfte und linke Schulter gelegten, nach hinten flatternden Tuch bekleidete Erlöser stürmt fontalansichtig durch das im Hintergrund links abgebildete Portal in die Vorhölle. Die Tür hat er beiseite gestoßen, seinen linken Fuß bereits auf eine tiefere Stufe gesetzt. In der Linken hält er den Schaft der Siegesfahne, mit der Rechten hat er das Handgelenk eines sich vor ihm aus dem Abgrund erhebenden Vorvaters, vermutlich Adams,¹⁰⁴⁹ ergriffen. Die im Vordergrund aus nicht verbildlichter Tiefe ragenden und von der rechten Bildseite hervordrängenden Gerechten des Alten Bundes strecken der Lichtgestalt ihres Befreiers zumeist bittend Arme und Hände entgegen. Eine Anzahl wild umherfliegender Dämonen ist oberhalb und seitlich des Limbuszugangs zu sehen.

Die oben vorgestellten Bildbeispiele unterscheiden sich in ihrer inhaltlichen Bedeutungsvielfalt teilweise von älteren Darstellungen des »Descensus ad inferos«. Der die Adam-Christus Typologie veranschaulichende »Griff ans Handgelenk« ist nicht immer verbildlicht, eine Identifikationsmöglichkeit für den Betrachter oft nicht geschaffen und der Sieg über die Mächte des Finsteren nur manchmal zum Ausdruck gebracht worden. Für die Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts darf jedoch angenommen werden, daß viele Gläubige mit dem Sujet nicht nur die vergangenheitsbezogene Rettung der alttestamentlichen Frommen, sondern, wie es u.a. in vorformulierten Gebeten¹⁰⁵⁰ anempfohlen worden ist, auch die eigene Heilsszuversicht verbunden haben.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Kapitel IV.1.4.5.

¹⁰⁴⁸ Das Aquarell (220 x 164 mm) befindet sich im Wiener Barockmuseum, Inv. 4462. Baum, Elfriede, Barockmuseum im Unteren Belvedere in Wien, Bd. 2, Wien 1980, S. 747f. und Abb. 528; Zu Joseph II Winterhalter, dem bekanntesten Schüler des Franz Anton Maulbertsch, siehe bei Möseneder, Karl, Franz Anton Maulbertsch, Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien-Köln-Weimar 1993;

¹⁰⁴⁹ Von einer Identifizierung als Adam kann nur ausgegangen werden, weil zu seiner Linken eine Frau aus der Tiefe ragt.

¹⁰⁵⁰ In dem äußerst populären »Goldenen Himmel-Schlüssel« des Martin von Cochem ist beispielsweise zur Osternacht zu lesen: »Diß aber bitt ich absonderlich für die gefangene Seelen in dem Kercker des Fegfeuers, und bitte dich anietzo vertraulicher, dieweil diese Heilige Nacht

Abschließend sei auf einen Stich von Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)¹⁰⁵¹ verwiesen (Abb. 529), welcher diese Erlösungserwartung signifikant zum Ausdruck gebracht hat. In einem Korb, unter welchem drei Hennen ihre Flügel ausbreiten, liegen drei Eier. Über diesen sind von links nach rechts ein flammendes Herz, ein auf einem Podest stehendes, die Siegesstandarte mit sich führendes Lamm, aus dessen Brust Blut in einen Kelch tropft, sowie ein Zweig und ein Anker gesetzt. Diesen Symbolen für die drei theologischen Tugenden sind auf den Eivorderseiten Szenen aus der postmortalen Vita Jesu zugeordnet. Die Liebe wird anhand der Erscheinung des Auferstandenen bei seiner Mutter, der Glaube durch die Salbenträgerinnen am leeren Grabe Christi und die Hoffnung mittels der Höllenfahrt des Herrn vorgestellt.

IV.2.3.2. Christus inmitten der alttestamentlichen Frommen

Im Barock und Rokoko ist außerhalb Italiens die Form des »in medias res« agierenden Höllenfahrtschristus, abgesehen von Kopien nach Meistern des vorherigen Saeculums,¹⁰⁵² nicht mehr allzu häufig zur bildlichen Wiedergabe des »Descensus ad inferos« verwendet worden. Manche Bildbelege überraschen den

eigentlich eine Nachlassung und Erlösung. In dieser Heil. Nacht hast du, o GOTT! die Kinder Israel aus der schweren Dienstbarkeit Pharaonis erlöst, und hast auch die H. Seelen der lieben Alt-Väter aus der Vorhöll heraus geführt. Ja du hast auch, nach Meynung der Heil. Väteren, alle und jede Seele aus dem Fegfeuer erlöst, und sie zu größerer Solemnität deiner Auferstehung deiner Oster Freuden teilhaftig gemacht. So bitt ich dann durch die Ehr dieser lieben Nacht, und durch das Geheimnis deiner glorwürdigen Urständ, du wollest die Ehr der Heiligen Englen jetzund in das Fegfeuer hinab senden und zu grösserer Glory deiner Auferstehung die arme gefangene Seelen aus ihrer schweren Gefängnuß lassen erretten. Ach! Erhöre doch diese meine inständige Bitt, O Glorwürdigster Jesu! Und zu grösserer Herrlichkeit dieses heutigen Oster-Fests errette zum wenigsten einige Seelen aus der Dienstbarkeit des höllischen Pharaonis. Sende auch allen und jedem ein Tröpflein deines Göttlichen Trosts, damit sie sämtlich mögen empfinden, daß jetzt die liebe Oster-Nacht seye, in welcher sich alles, was im Himmel und auf Erden, und unter der Erden ist, mit dir solle erfreuen, Amen.« Zitiert aus der Ausgabe von 1752 (wie Anm. 1039), S. 462f.;

¹⁰⁵¹ Der abgebildete Kupferstich (123 x 82 mm) von Göz befindet sich im Besitz der Benediktinerabtei Ottobeuren. Die Titulusinschrift lautet: »Ecce Agnus Dei qui tollit Peccata Mundi«. Unter der Darstellung ist zu lesen: »Seht, Freunde! hier ist Gottes Lamm / Das uns zum Heil vom Himmel kam. / Es nimmt die Sünden von der Welt, / Da es in Tod des Kreuzes fällt. / Voll der stärksten Glaubens Triebe / voll der Hoffnung, voll der Liebe, / Schließ Herz! dich vest an Jesus an, / Der Trost und Heil dir geben kann.« Eine andere Bildunterschrift führt Wildmoser, Rudolf, Gottfried Bernhard Göz als ausführender Kupferstecher, Untersuchung und Katalog der Werke, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, Bd. 18, 1984/85, S. 162, Kat.Nr. 1-052-002 bei diesem Blatt an: »Alle gute ding seynd drey / Drum schenkt dir drey Oster-Ei. / Glaub, und Hoffnung sambt der Lieb / Niemals aus dem Herzen schieb. / Glaub der Kirch, vertrau auf Gott / Lieb Ihn biß in den todt.«

¹⁰⁵² Im 17. Jahrhundert ist der Höllenabstieg Jesu noch oft nach Vorlagen des Marten de Vos dargestellt worden. Siehe beispielsweise Cole, William, A catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain, New York 1993, Kat.nr. 2027; Sörries (wie Anm. 811), S. 150ff.;

Betrachter jedoch durch eine virtuose Inszenierung des Geschehens oder zumindest durch die Wahl des Mediums.

Das bekannteste Gemälde dieser Sujetversion aus der Zeit des frühen Barock hat in der Mitte des 17. Jahrhunderts der in Granada geborene Künstler Alonso Cano (1601-1667) gemalt (Abb. 530).¹⁰⁵³ Der nur mit einem Lententuch bekleidete, frontalansichtig links von der Bildmitte dargestellte Erlöser, dessen leicht gebückter Körper die Wundmale aufweist, befindet sich im Inneren eines kargen Raumes. Ein vergittertes, links oben ins Bild gesetztes Fenster, hinter welchem eine von Feuer umgebene Schlange zu sehen ist, läßt an eine Gefängniszelle¹⁰⁵⁴ denken. Jesus hat in Begleitung des guten Schächers, welcher hinter dem Gottessohn das riesige Kreuzesholz stemmt, -von rechts kommend- diesen Ort durch eine große Tür, deren aus den Angeln gehobene Flügel am Boden liegen, betreten. In der Hand seines -fast durchgestreckten, zum Tor weisenden- linken Armes hält der Herr das »Vexillum crucis«, mit der Rechten hat er das linke Handgelenk Johannes des Täufers¹⁰⁵⁵ ergriffen, um ihn aus –nicht verbildlichter- Tiefe zu holen. Neben dem Vorläufer ragen –links unten im Bild- der zu Christus gerichtete Kopf eines Altvaters und dessen in Bittgeste aneinandergelegten Hände empor. Bereits befreit sind Adam, die vor ihm sich aufhaltende, rückenansichtig abgebildete Eva, ein –nur schwer in der Dunkelheit zu erkennender- am Türrahmen lehrender Vorvater und ein Knabe, welche allesamt nackt vor dem Ausgang stehen und -zum Gottessohn blickend- auf weitere Erlöste warten. Bei den Jungen handelt es sich möglicherweise um Seth, da auf einer zeichnerischen Vorstudie¹⁰⁵⁶ Canos zur Rechten Evas ein –auf dem Gemälde aufgrund von Restaurierungen¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵³ Das großformatige Tafelbild (167,6 x 120,6 cm), welches sich im Besitz des »County Museum« zu Los Angeles, Inv.Nr. M.48.5.1., befindet, wird in die Jahre zwischen 1646 und 1657 datiert. Der ursprüngliche Aufstellungsort ist unbekannt. Wethey, Harald, Alonso Cano, Princeton 1955, S. 152; Sullivan, Edward / Mallory, Nina, *Painting in Spain 1650-1700*, Princeton 1982, S. 61f.;

¹⁰⁵⁴ Die Wiedergabe der Vorhölle als Gefängnis ist nicht ungewöhnlich. Vergitterte Fenster sind auch auf mittelalterlichen Höllenfahrtsbildern anzutreffen. Im Fall Canos dürfte bei dieser Gestaltung jedoch auch eine persönliche Erfahrung eine Rolle gespielt haben, da er 1644 beschuldigt worden ist, seine zweite Frau ermordet zu haben. Er wurde gefoltert und kurzzeitig inhaftiert. Hubala (wie Anm. 428), S. 146, Kat.Nr. 64;

¹⁰⁵⁵ Die Identifizierung des am Handgelenk Ergriffenen als Johannes der Täufer ist aufgrund des von ihm getragenen Fellkleides sicher.

¹⁰⁵⁶ Die zeichnerische Vorstudie (272 x 192 mm) wird im »Museo de la Real Academia de San Fernando« zu Madrid, Inv. 2114, aufbewahrt. Véliz, Zahira / Sánchez Esteban, *Natividad*, u.a., Alonso Cano dibujos, Museo Nacional de Prado, Madrid 2001, S. 107f. und S. 125;

¹⁰⁵⁷ Zum Zustand des Gemäldes siehe die Bemerkungen von Sullivan / Mallory (wie Anm. 1053), S. 61f.;

möglicherweise nicht mehr sichtbares- unbekleidetes Kind, welches anhand des ihm beigegebenen Stockes als Abel identifiziert werden kann, zu sehen ist.¹⁰⁵⁸

Dieses noch der Höllenfahrtsikonographie des 16. Jahrhunderts verpflichtete Werk schildert, wie auch seine Vorgänger aus der Renaissance,¹⁰⁵⁹ nicht nur die Rettung der alttestamentlichen Gerechten durch Christus, sondern ermöglicht dem Gläubigen, indem durch den aus seiner Betrachterebene ragenden Vorvater eine Identifikationsmöglichkeit geschaffen worden ist, das vergangene Geschehen als Sinnbild seiner eigenen Auferstehungshoffnung zu verstehen. Die Schlange im Hintergrund warnt ihn vor der weiterhin bestehenden Gefährdung seines Seelenheils durch das Böse, während ihm Dismas die Nachfolge Christi als Erlösungsvoraussetzung anempfiehlt.¹⁰⁶⁰

Gegenüber der gestalterischen Klarheit dieser Arbeit wirkt ein von Sebastien Leclerc (1637-1714) angefertigter Kupferstich (Abb. 531) auf den ersten Blick verwirrend.¹⁰⁶¹ Von einem himmlischen Gebilde getragen und Engeln geleitet ist der im Licht erstrahlende, frontalansichtig stehende Christus in die Höhle des »Limbus patrum« hinabgefahren. Seine rechte Hand hat er segnend oder begrüßend erhoben, seine Linke untätig nach hinten ausgestreckt. Auf seine Wolke haben sich bereits mehrere Vorväter und –frauen gerettet. Eine Vielzahl anderer Gestalten strebt dem Erlöser, teilweise tatkräftig von den Begleitern Jesu unterstützt, aus den Tiefen der Unterwelt entgegen. Die Lichtgestalt des Herrn scheint die Gerechten des Alten Bundes sogartig anzuziehen. Eine handgreifliche Tätigkeit des Gottessohnes ist nicht notwendig, seine Erscheinung allein bewirkt die Erlösung.

Ähnlich ist die unterirdische Heilstätigkeit Christi auf einem um 1741/42 entstandenen Kuppelgemälde der Kapelle zur Schmerzhaften Muttergottes in Schwabmünchen wiedergegeben. Das Johann Georg Wolcker (1700-1766)

¹⁰⁵⁸ Ohne Kenntnis der Vorstudie würde der nackte Knabe als eines der unschuldig zu Bethlehem ums Leben gekommenen Kinder identifiziert werden, da Abel und Seth im Kontext des Höllenfahrtsbildes normalerweise im reiferen Alter auftreten.

¹⁰⁵⁹ Durch den Kreuz tragenden Dismas wird vor allem die Nähe zu italienischen Vorbildern deutlich. Die Stellung Christi erinnert jedoch auch ein Höllenfahrtsgemälde Cranachs d.Ä (Abb. 470). Möglicherweise hatten beide ein italienisches Vorbild.

¹⁰⁶⁰ Zu den Pendants aus der italienischen Renaissance und der Interpretation ihrer Ikonographie siehe die Kapitel unter IV.1.3. und IV.1.4.

¹⁰⁶¹ Der Stich (ca. 77 x 108 mm) ist für eine Passionsfolge entworfen worden, welche Sebastien Leclerc Madame de Maintenon gewidmet hat. Das Jahr der Herausgabe ist nicht angegeben. Préaud, Maxime, Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII^e siècle, Bd. 8, Sébastien Leclerc, I., Paris 1980, S. 80, Kat.nr. 228;

zugeschriebene Fresko¹⁰⁶² (Abb. 532) zeigt bildmittig und frontalansichtig den mit Lententuch und Umhang bekleideten, einen Strahlennimbus tragenden Erlöser. Seine blutige Rechte, in deren Armbeuge der Schaft der Kreuzesfahne ruht, hat er auf seine Seitenwunde gelegt. Seine das Wundmal aufweisende Linke zeigt er der an seiner Seite knienden Eva. Die Urmutter hält ihm mit ihrer Rechten einen Apfel hin, während sich der neben ihr abgebildete Adam tief verbeugt hat, um den linken, ebenfalls von der Nagelwunde gezeichneten Fuß des Herrn zu küssen. Wie der Gottessohn befinden sich die -mittels eines Laubgürtels ihre Hüften bedeckenden Stammeltern auf einer Wolkenbank. Der Befreiung durch Jesus harren noch seine zu seiner Rechten auf einem herausgerissenen Höllentorflügel stehenden nächsten Verwandten, unter denen Zacharias, Elisabeth, Joseph, Joachim, Anna und Johannes den Täufer zu erkennen sind,¹⁰⁶³ sowie unter ihm und zu seiner Linken weitere Fromme des Alten Bundes. Zu identifizieren sind David, Moses und Noah.¹⁰⁶⁴ Unterstützt wird der Herr von zwei Engeln, möglicherweise den Erzengeln Michael und Gabriel. Einer schiebt einen Flügel der Unterweltpforte beiseite, der andere zieht eine Seele nach oben.

Die sich in der Graphik Leclercs und dem Fresko äußernde Erzählfreude ist auch einem Kupferstich des 18. Jahrhunderts (Abb. 533), welcher in den Städtischen Kunstsammlungen zu Augsburg aufbewahrt wird, zu eigen.¹⁰⁶⁵ Bildmittig und seitenansichtig steht der mit einem Überwurf bekleidete, seinen Oberkörper gebückt haltende Erlöser, dessen Haupt ein Strahlenkranz umspielt, in Schrittstellung am Rand des Abgrundes zur -links im Bild- sich öffnenden Unterweltslandschaft. In der Rechten führt er den Kreuzstab mit Siegesbanner, mit der Linken hat er einen vor ihm aus der Tiefe ragenden, die Arme nach oben reckenden Vorvater am linken Handgelenk ergriffen, um ihn zu sich zu ziehen. Eine nicht zählbare Menge weiterer um Rettung flehender Gestalten erstreckt sich hinter diesem Altvater bis in die Tiefen des subterrestrischen Reiches. Feurige,

¹⁰⁶² Die Kuppel der Kapelle ist in zwei Darstellungen unterteilt. Im Westen ist die Kreuzabnahme, gegenüber die Höllenfahrt Jesu verbildlicht. Kosel, Karl, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1975 bis 1976, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V., Bd. 11, Augsburg 1977, S. 263ff. und Abb. 21; Neu, Wilhelm, Schwabmünchen, München-Zürich 1979, S. 17f.;

¹⁰⁶³ Zacharias, der Vater Johannes des Täufers, ist in der Kleidung eines Hohenpriesters abgebildet. Die Frau an seiner Seite dürfte demnach Elisabeth sein. Ihr Sohn hält den Kreuzstab mit daran wehendem Schriftband. Joseph, der Nahr Vater Jesu, hat eine Lilie in der Hand. Joachim, der Vater Mariens, trägt zwei Tauben. Die Frau neben ihm ist vermutlich Anna.

¹⁰⁶⁴ David ist anhand der Harfe, Noah durch das Modell seiner Arche und Moses aufgrund seiner Lichthörner und der Gesetzestafeln identifizierbar.

¹⁰⁶⁵ Der Künstler dieses Kupferstichs, Inv.Nr. G17344, ist bisher nicht ermittelt. Wie die Zahl 30 rechts unten nahelegt, stammt das Blatt aus einer Folge mit Darstellungen zum Leben Jesu.

virtuos den Hintergrund ausfüllende Wolkenformationen, in denen Teufel tanzen und gefallene Seelen taumeln, veranschaulichen die Schrecken der höllischen Szenerie. Dem Inferno schon entkommen sind einige, zumeist nicht individuell hervorgehobene Gerechte des Alten Bundes¹⁰⁶⁶, welche auf der von Jesus abgewandten Seite auf ihren Befreier warten.

Die beiden Kupferstiche und das Kuppelbild erzählen auf episch anmutende Weise die apokryphe Geschichte des »Descensus ad inferos«. Der christliche Betrachter wird mittels der helfenden Engel auf dem Blatt Leclercs und dem Deckenbild an Darstellungen der Seelenrettung aus dem Fegefeuer erinnert und somit in seiner eigenen Heilszuversicht bestärkt.¹⁰⁶⁷ Das Wolcker zugeschriebene Fresko verweist zudem durch den Apfel, die Präsentation der Seitenwunde Jesu und die Verehrungshaltung Adams auf das dem Neuen Bund geschenkte Gnadenmittel des Altarsakraments.¹⁰⁶⁸ Der Graphik aus Augsburg ist zum besseren Verständnis noch ein erläuternder Text¹⁰⁶⁹ beigegeben worden: »Der Sigend Iesus hat biß in die Höll gedrunen. Er war dem Tod ein Gift, der Höll ein Pestilenz. Und ist durch seine Macht der tod im Sig verschlungen. Sein Höllenfahrt zerstört der Teuffel schwarze grez. Nichts ist verdammlichs an Iesu Christi Glidern, Drumb wird der Feind gehönt durch unsers Heilands brüder. Wo ist dein Stachel, Tod? Höll, wo ist nun dein Sieg. Gott sey gedanckt, der uns Sig gibt durch Christi krig.«

Das auf obig vorgestellten Bildzeugnissen zu beobachtende Bemühen des Künstlers um kreative Gestaltung ist –oftmals bedingt durch den Kontext- nicht auf jedem barocken Höllenfahrtsbild des »in medias res« tätigen Jesus festzustellen. Das ins 18. Jahrhundert datierende Hl. Grab in St. Georg zu Augsburg¹⁰⁷⁰ (Abb. 534) zeigt beispielsweise in der Sockelzone den Erlöser inmitten einiger Frommer des Alten Testaments. Der »Limbus patrum« ist ein einfacher, gemauerter Raum. Die Protagonisten wirken statisch und emotionslos. Ikonographisch vergleichbar,

¹⁰⁶⁶ Zweifelsfrei erkennbar ist der mit zotteligem Fell bekleidete Täufer. Die nackte Frau in Rückenansicht könnte Eva, der zweite Mann von links Adam und der Jüngling zu dessen Linken Abel sein.

¹⁰⁶⁷ Abbildungen von Darstellungen der Errettung aus dem Fegefeuer siehe u.a. bei Jezler (wie Anm. 754), S. 163, Abb. 112; S. 191, Kat.nr. 18; S. 197, Abb. 117; S. 290, Kat.nr. 97.

¹⁰⁶⁸ Zum Apfel als Eucharistiesymbol siehe Anm. 360. Zur Deutung des auf seine Wunde weisenden Christus im selbigen Sinne beachte die Ausführungen im Kapitel IV.2.2.5. und Anm. 984;

¹⁰⁶⁹ Am Original zu überprüfen wäre, ob auch der Passionsfolge von Leclerc Kommentare beigelegt sind.

¹⁰⁷⁰ Die Zeichnung ist von Anton Sailer 1907 angefertigt worden. Siehe Riolini, Peter, Das Heilige Grab von St. Georg in Augsburg, in: Der Bayerische Krippenfreund, Nr. 279, Weißenhorn 1992, S. 19ff., welcher überdies ein Photo von 1937 zeigt.

aber durch das Medium der Krippe¹⁰⁷¹ geadelt und in der Komposition variierbar, ist die Szenerie auf dem zwischen 1769 und 1774 entstandenen Hl. Grab- bzw. Leiden Christi-Altar in der ehemaligen Waisenhauskirche zu Wien (Abb. 535).¹⁰⁷² Ähnlich einer Predella ist über der Altarmensa mittig eine große Kastenkrrippe mit der Darstellung der Kreuzigung Christi gesetzt, welche von Medaillons mit Passionsdarstellungen gerahmt ist. Unter der Hinrichtungsstätte öffnet sich die Höhle der Vorhölle, in deren Zentrum die von einer Strahlenaureole hinterfangende Christusfigur steht. Sieben auf dem Boden lagernde Gestalten des Alten Testaments, welche dem Heiland teilweise ihre Hände entgegenstrecken, sind ihm in Form von Statuetten zugeordnet. Identifizierbar sind die nur mit einem Laubgürtel bekleideten Stammeltern, der eine Harfe im Schoß haltende David und der die Gesetztestafeln mit sich führende Moses. Im Hintergrund sind –als Malerei ausgeführt– weitere, nicht näher kenntlich gemachte Vorväter und –frauen zu sehen.¹⁰⁷³

Die Faszination dieser beiden gestalterisch unspektakulären Visualisierungen des »Descensus ad inferos« beruht auf ihrer Eingliederung in den Bildzyklus des Hl. Grabes. Erst aufgrund dieser Einbindung wird die Erlösung der alttestamentlichen Gerechten als Sinnbild der Heilszuversicht des Neuen Bundes verständlich.¹⁰⁷⁴

Resümierend läßt sich festhalten, daß die barocke Darstellung des inmitten seiner unterirdischen Tätigkeit abgebildeten Erlösers sich nicht wesentlich von älteren Bildern des Sujets unterscheidet. Verbildlicht ist die Historie vom Höllenabstieg Christi und dessen soteriologische Bedeutung für das Alte Testament. Die eschatologische Dimension ist in der Regel entweder durch den die Adam-Christus Typologie veranschaulichenden Griff Jesu ans Handgelenk des Urvaters, rettend eingreifende Engel, einen Verweis auf die Eucharistie oder zumindest durch schriftliche Zusätze sichtbar gemacht.

¹⁰⁷¹ Die Darstellung der Höllenfahrt Jesu in Krippen ist äußerst selten. Siehe auch Abb. 538.

¹⁰⁷² Den Altar, dessen Gemälde die hl. Theresia zeigt, hat Freiherr von Chaos gestiftet, welcher davor auch bestattet worden ist. Für Photos und Informationen sei Frau Bauer vom Pfarramt Maria Geburt herzlich Dank gesagt.

¹⁰⁷³ Der die Arme ausgebreitet haltende, anscheinend laut rufende Greis im hohepriesterlichen Gewand könnte der ehemals stumme Zacharias sein. Der betende Alte ist möglicherweise Joachim, die Frau links Elisabeth oder Anna.

¹⁰⁷⁴ Siehe hierzu Kapitel IV.4.4.

IV.2.3.3. Der aus der Vorhölle aufbrechende Christus

Der zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert in Italien populäre, in transalpinen Landen im Mittelalter ebenfalls bekannte Ascensustypus des Höllenfahrtssujets,¹⁰⁷⁵ welcher in der Renaissance –abgesehen von Ausnahmen– nicht dargestellt worden ist, hat nördlich und südlich¹⁰⁷⁶ der Alpen im Barock gelegentlich wieder Aufnahme in das ikonographischen Repertoire der Künstler gefunden. Im Gegensatz zu früheren oder zeitgleichen italienischen Versionen ist Christus jedoch nicht immer auf dem Weg zum Paradies zu sehen, sondern hat sich manchmal nur dieser Richtung zugewandt.

Ein von Cosmas Damian Asam (1686-1739) zwischen 1714 und 1715 angefertigtes Deckenbild im Chor der Dreifaltigkeitskirche zu München¹⁰⁷⁷ (Abb. 536) hat das Geschehen auf das Notwendigste komprimiert. Der mit einem Überwurf bekleidete, frontalansichtige Erlöser, dessen Haupt von einem Strahlennimbus erhellt wird, ist mit seinem rechten Fuß aus der Vorhölle getreten. Die Türflügel des als Rundbogenportals gestalteten Unterweltszugangs sind weit geöffnet. In der Rechten hält der Herr die Kreuzfahne, mit der Linken hat er das Handgelenk des ihm folgenden, in ein Gewand gehüllten Adams ergriffen, um ihn mit sich aus dem »Limbus patrum« zu ziehen. Hinter dem Protoplasten befindet sich am rechten Türgewände eine weitere, nicht näher zu identifizierende¹⁰⁷⁸ Gestalt.

Auf einem um 1750 in der Klauberwerkstatt hergestellten Kupferstich zum fünften Artikel des Apostolischen Glaubensbekenntnis¹⁰⁷⁹ (Abb. 537) hat der Gottessohn in

¹⁰⁷⁵ Vgl. Kapitel IV.1.1.2. und unter IV.2.1.

¹⁰⁷⁶ Siehe Kapitel IV.1.5.3.

¹⁰⁷⁷ Das Höllenfahrtdarstellung rahmt auf der Evangelienseite das Hauptfresko des Chores, welches die hl. Dreifaltigkeit zeigt. Bushart, Bruno / Rupprecht, Bernhard, Cosmas Damian Asam 1686-1739, Leben und Werk, München 1986, S. 201ff.; Bauer, Hermann / Rupprecht, Bernhard, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3,1, München 1987, S. 33, Abb. E1;

¹⁰⁷⁸ Die Fresken im Altarraum waren sehr verschmutzt. Die letzte Reinigung ist 1985 erfolgt. Die Gestalt scheint ein Kreuz zu halten, so daß es sich um Johannes den Täufer oder Dismas handeln könnte. Zweifelsfrei läßt sich eine Aussage jedoch nur mit Hilfe eines Gerüsts vor Ort treffen.

¹⁰⁷⁹ Das Glaubensbekenntnis, von welchem sich ein Exemplar in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried befindet, setzt sich aus dreizehn, in Blockform einander folgenden Kupferstichen (145 x 92 mm) zusammen. Auf dem Blatt mit der Unterschrift »Descendit ad Inferos, tertia die resurrexit a mortuis. S. Thomas« ist unten links die Höllenfahrt dargestellt. Am Rand ist dazu Psalm 21, Vers 5: »In te speraverunt et liberasti eos« zitiert. Bemerkenswert ist die Szene darüber, welche die Evangelienstelle Matth. 13,30: »Triticum congregate in horreum meum« illustrierend, als Erläuterung zum »Descensus ad inferos« das Einbringen des guten Weizens zeigt. Mittig unten sind die Wächter am Grab Jesu zu sehen. Der nach Offenb. 1,5 als »Primogenitus Mortuorum« Beschriebene fährt darüber, das Skelett des Todes niedertretend, aus seinem Sarg auf. Dem Tod ist der Text aus Hosea 13,14: »Ero mors tua, o mors« beigegeben. An der Seite rechts steht der Apostel Thomas. Der Bibeltext daneben stammt aus Kol. 3,1: »Si consurrexistis cum Christo, quae sursum sunt quaerite«. Oberhalb des Schülers Jesu ist als Sinnbild der Auferstehung

der Höllenfahrtsszene das von einem Gittertor ehemals versperrte Reich der Finsternis bereits verlassen. Sein von einem Strahlennimbus umgebenes Haupt hat er jedoch dem zu seiner Rechten knienden Adam, dessen Frau und weiteren, aus der Tiefe des »Limbus patrum« hervordrängenden alttestamentlichen Frommen zugewandt. Mit seiner Linken hat er das rechte Handgelenk des Urvaters ergriffen, um ihn und sein Gefolge mitzunehmen. In seiner rechten Armbeuge liegt der Schaft der Kreuzesfahne. Im Vordergrund flieht Satan, ein Dämon schwebt oberhalb des Unterweltzuganges.

Den Zug der Altväter und –frauen führt Christus auch in der Höllenfahrtsszene der einst für das Kloster Sonnenburg im Pustertal angefertigten Osterkrippe (Abb. 538) an.¹⁰⁸⁰ Unter der Schar der hinter dem Herrn Knienden und sich noch in der Limbushöhle Befindenden ist zweifelsfrei nur die einen Apfel mit sich führende Eva zu erkennen.¹⁰⁸¹ Oberhalb des Höhlenzugangs ist auf einem Spruchband Jesajas 9,2 zitiert: »Das Volk aber, welches in der Finsternis wandelte, hat ein großes Licht gesehen! denen, die in finstern Lande und Schatten des Todes wohnten, ist das Licht aufgegangen.«

Während das Fresko Asams, die Klaubersche Credo-Illustration und die Krippenszene Jesus dem Himmelreich entgegenstreben lassen, ist er auf dem gegen 1730 gemalten, Johann Daniel Herz d.Ä. (1693-1754) zugeschriebenen Antependiumbild der Hl. Grabkapelle zu Bühl¹⁰⁸² (Abb. 539) durch ein Zwiegespräch mit den Gerechten des Alten Testaments aufgehalten worden. Der nur mit einem Überwurf bekleidete und frontal zum Betrachter gewandte Heiland befindet sich auf einer Wiese. Die Unterwelt könnte er augenblicklich durch die im Vordergrund zu sehende, die Szenerie rahmend einfassende Felsöffnung verlassen.

Weizen abgebildet, welcher –wie die seitliche, orthographisch ungenaue Inschrift »Si granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit, multum fructum adfert« (Joh. 12,24f.) angibt- das Gleichnis vom Weizenkorn vorstellt.

¹⁰⁸⁰ Die Krippe befindet sich heute im Besitz der Familie Alverá in St. Lorenzen. Nach der Familientradition ist die Krippe von Joseph Renzler angefertigt worden, welcher jedoch erst fünfzehn Jahre vor der Aufhebung des Stifts durch Kaiser Joseph II. im Jahre 1785 geboren wurde. Nach freundlicher Auskunft von Herrn Eduard Scheiber, dem Direktor des Diözesanarchivs Brixen, kommen –falls die Krippe wirklich von Mitgliedern der Familie Renzler geschnitzt worden ist- nur Johann (1750-1808) oder Christian Renzler (1716-1796) in Frage. Hierzu und zu der sehr seltenen Darstellung der Höllenfahrt Jesu in Krippen siehe Bogner, Gerhard, Das neue Krippenlexikon, Augsburg 2003, S. 195;

¹⁰⁸¹ Der Mann an der Seite Evas ist vermutlich Adam.

¹⁰⁸² Petzet, Michael, Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. VIII, Landkreis Sonthofen, München 1964, S. 188f.; Sahner, Wilhelm / Schnell, Hugo, Kirchen der Pfarrei Bühl am Alpsee, München-Zürich 1989⁴, S. 7f.;

In der Linken hält er den Schaft der Siegesfahne, mit der Rechten zeigt er den zu seinen Füßen aus der Tiefe ragenden Vorvätern und –frauen sowie einem –links im Bild zu ihm schauenden- Teufel einen Apfel mit Bißspuren. Der ihm zunächst stehende Adam streckt ihm flehentlich die Arme entgegen. Eva hat ihre Arme bittend vor der Brust verschränkt.

In gleicher Haltung und mit selbiger Statur ist Christus auf einer -von Gottfried Bernhard Göz entworfenen und Joseph Sebastian Klauber gestochenen- Graphik für das von Coelestin Leuthner verfaßte und zu Augsburg 1733 herausgegebene Werk »Vita, Doctrina, Passio Domino nostri Jesu Christi«¹⁰⁸³ (Abb. 540) dargestellt worden.¹⁰⁸⁴ Unterschiedlich ist lediglich, daß der Eingang zur Vorhölle als gemauertes Rundbogenportal, dessen aus den Angeln gehobene Tür am rechten Gewände lehnt, entworfen worden ist, der mit einem Strahlennimbus ausgezeichnete Jesus gerade Adam am Arm packen will und neben dem Urvater nur noch Eva aus dem Abgrund ragt. Die Urmutter hält in der Hand des erhobenen, von einer Schlange umringelten, rechten Armes einen Apfel.

Zur Erklärung des Kupferstichs¹⁰⁸⁵ sind –abgesehen von der Titulusinschrift »Descendit ad Limbum« und dem Verweis auf die Bibelstelle Epheser 4,9- unter den Torbogen drei Embleme gesetzt. Die beigegebenen, lateinischen Inschriften lauten: »In hostili plantasse decorum«, »Dives redibo« und »Infima conpingit caelo«. Auf der Rückseite des Blattes sind die Sinnbilder als »Kriegs-Fahn«, »Eymer« und »Himmel Ring« identifiziert und die Texte in Reimform frei übersetzt worden: »Im feindlichen gepflanzt, / Mit grössren Ehren glantz«, »Ob ich absteige gleich, / Auffsteige voll und reich« und »Was unten ich finde, / Dem Himmel verbinde«. Zum weiteren Verständnis ist unterhalb der Höllenfahrtsszenerie zu lesen: »O Fortunati, sanctissima nomina, Patres, / Quos primum victo funere Christus adit. / Optatum toties nunc tandem admittite rore, /

¹⁰⁸³ Der Kupferstich (153 x 95 mm) mit der Nr. 97 gehört zur Folge von 100 Blättern des vom Wessobrunner Pater Coelestin Leuthner verfaßten und von Franz Anton Strötter 1733 zu Augsburg herausgegebenen Andachtsbüchlein »Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Jesu Christi ...«, von welchem sich ein Exemplar in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried befindet.

¹⁰⁸⁴ Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen diesem Stich und dem Antependiumbild zu Bühl ist eindeutig. Ob jedoch Göz das Gemälde vor Ort gesehen hat oder ihm eine Vorzeichnung aus der Augsburger Werkstatt von Herz als Anregung gedient hat, ist nicht geklärt. Möglich wäre auch, daß Herz, insofern er überhaupt der Maler ist, das Bild erst nach 1733 angefertigt und als Vorlage das Leuthnersche Andachtsbuch benutzt hat.

¹⁰⁸⁵ Die Abkürzungen »Auth. R.P.C.L.O.S.B., C.P.S.C.M. und Sump. Strötter A.V.« am unteren Ende des Kupferstichs lassen sich folgendermaßen auflösen: »Autor Reverendus Pater Coelestinus Leuthner Ordinis Sancti Benedicti, Cum Privilegio Sacrae Caesareae Majestatis und Sump. Strötter Augustae Vindelicorum«.

Promissam vobis nunciat ille diem.« Verso sind diese Verse ins Deutsche transferiert: »Was ist diß vor ein Freud, beglückte VätterSchaar, / Als Christus nach seim Tod zu euch gekommen war, / Nun flüsset jenes Thau, das ihr so offft verlanget, / Durch welchs nach langer Nacht der helle Tag anfanget.«.

Eine andere Fassung des Leuthnerschen Andachtsbuches¹⁰⁸⁶ bietet statt der rückseitigen deutschen Erläuterung, welche dem Gläubigen keine Nutzenweisung zur Erlangung seines Seelenheils vermittelt, auf dem gegenüberliegenden Blatt in lateinischer Sprache eine direkt den Betrachter ansprechende »Consideratio« zur Höllenfahrt Christi:

»Sepulto in terris corpore meo descendi cum anima ad inferos, justitiae & misericordiae editurus monumenta. Et primum quidem ad Patres veni, qui ante meum in terras adventum ab exordio mundi usque ad hoc tempus mortis meae detinebantur in limbo, donec viderent eum, cujus videndi spe vitam in poenitentia & sanctitate traduxerant. Ostendi illis divinitatem meam, & locum illum tenebrarum in Paradisum converti, quem paulò ante Latroni promiseram. Qua gratulatione, putas, qua gratitudine, qua charitate me exceperere, Adam, Abraham, Moyses, David? Vide, ut tali me affectu excipias, cum ad te in Sacramento corporis mei descendo.

Erant adhuc & alii in partibus inferioribus terrae, qui quidem in gratia mea decesserant, nondum tamen omnes maculas absterserant, sed eo usque in igne purgabant. His primum & universale jubilaum dedi, eosque omni poena liberavi lytro sanguinis mei persoluto. Quanto eorum gaudio, & gratiarum actione? Quomodo tu mihi gratias agis, cum tibi poenas remitto & culpas?

Denique & damnatorum infernum adii, daemonum & impiorum ergastulum, eosque rursus ad gehennam perpetuam damnavi, tanquam eorum Dominus, Judex, victor & triumphator. Quam terribilem his fuisse putas meam praesentiam? Vide, fili, ne descendas ad illum locum tormentorum. Gravior erit ibi una hora in poena, quam hic 100, anni in gravissima poenitentia.«¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁶ Dieses Exemplar des Andachtsbuches befindet sich in einer Münchener Privatsammlung. Da das Titelblatt fehlt, ist die Datierung unsicher. Möglicherweise sind beide Ausgaben 1733 erschienen.

¹⁰⁸⁷ Die Übersetzung der Betrachtung lautet: »Nachdem mein Körper in der Erde begraben und ich mit der Seele in die Unterwelt hinabgestiegen war, verkündete ich in den Gräbern Gerechtigkeit und Barmherzigkeit. Als erstes kam ich zu den Vätern, welche vor meiner Erdenankunft vom Anfang der Welt bis zur Zeit meines Todes in der Vorhölle zurückgehalten wurden, bis sie ihn sehen sollten. Durch das Ansichtigwerden sind sie –durch Hoffnung– zu einem Leben der Reue und Heiligkeit überführt worden. Ich habe ihnen meine Göttlichkeit gezeigt und die Orte jener Finsternis in ein Paradies verwandelt, welches ich kurz zuvor dem (guten) Schächer versprochen hatte. Was

Dank dieser Sätze erscheint dem sich an diesem Büchlein erbauenden Christen das Schicksal der alttestamentlichen Gerechten als Sinnbild seiner eigenen Auferstehungszuversicht. Die Verdammung der Unfrommen versteht er als Warnung, die Sakramente von Buße und Eucharistie als Gnadenmittel.

Resümierend läßt sich festhalten, daß der Ascensustypus im Barock hinsichtlich der Ikonographie keine Neuerungen zu früheren Pendants aufweist und in der Komposition einfach ausgeführt worden ist. Inhaltlich ist durch den meist verbildlichten, die Adam-Christus-Typologie veranschaulichenden »Griff ans Handgelenk« Adams die typologische Beziehung zwischen der Erlösung des Alten und der Heilshoffnung des Neuen Bundes ersichtlich. Gelegentlich wird mittels der einstigen Sündfrucht auf das Sakrament des Altares verwiesen. Ein einprägsames, nicht nur durch den Anbringungsort bedingtes Beispiel ist das Antependiumbild der Hl. Grab-Kapelle zu Bühl. Der an der Hl. Messe Teilnehmende sieht, wie Christus den Vorvätern und –frauen den Apfel demonstrativ hält, und versteht es als Aufforderung, die Kommunion zu empfangen.

IV.2.4. Das 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert ist –bedingt durch die Aufklärung und ihre vielfältigen Folgen– für die evangelische wie katholische Kirche eine Zeit des Machtverlusts gewesen. Ihre das öffentliche Leben bestimmende Position und Funktion haben beide Konfessionen allmählich verloren. Religion ist jedoch oftmals nicht nur zur Privatsache geworden, sondern viele, zumeist in Städten wohnende Menschen sind aus verschiedenen, vor allem philosophischen oder ideologischen Gründen auf Distanz zum Christentum gegangen.¹⁰⁸⁸

meinst Du, mit wieviel Danksagung, Dankbarkeit und Liebe Adam, Abraham, Moses, David mich empfangen haben? Siehe zu, daß Du mich in solchem Gemütszustand empfängest, wenn ich zu Dir im Altarsakrament herabkomme.

Und es waren bis dahin andere in den unteren Teilen der Erde, welche zwar in meiner Gnade gestorben waren, jedoch nicht ohne alle Makel abgestreift zu haben, sondern bis dahin im Feuer gereinigt wurden. Und denen habe ich ein allgemeines Jubelfest gewährt, und diese habe ich von aller Pein durch das Opfer meines erlösenden Blutes befreit. Wie groß war ihre Freude und Dankbarkeit? Auf welche Weise dankst Du mir, wenn ich Dir Deine Strafe und Schuld nachlasse?

Und schließlich, nachdem die in der Hölle Verdammten, die Dämonen und Unfrommen des Gefängnisses sich mir näherten, habe ich diese zurück in die ewige Hölle verdammt, als deren Herr, Richter, Sieger und Bezwiner. Wie schrecklich, meinst Du, ist meine Gegenwart für diese gewesen? Siehe zu, Sohn, daß Du nicht zu jenem Ort der Qualen hinabsteigst. Schlimmer wird dort eine Stunde der Qual sein, als einhundert Jahre in schwerster Buße.«

¹⁰⁸⁸ Eine Zusammenfassung dieser Thematik siehe bei Knöpfler, Alois, Lehrbuch der Kirchengeschichte, Freiburg i. Br. 1928, S. 718ff.; Ausführlicher bei Müller, Wolfgang, Die Kirche im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung, Freiburg / Br. 1985;

Trotz dieser –kirchlich gesehen- negativen Entwicklung hat der christliche Glaube seine Anziehungskraft nur teilweise verloren. In der Bildenden Kunst sind –nicht allein aufgrund klerikaler Initiative- weiterhin religiöse Themen -vornehmlich von Nazarenern- dargestellt worden.¹⁰⁸⁹ Das Motiv des »Descensus ad inferos« hat sich allerdings, wie schon im 17. und 18. Jahrhundert, keiner besonderen Beliebtheit mehr erfreut, ist aber trotzdem in seiner bildnerischen Gestaltung innovativ weiterentwickelt worden.

IV.2.4.1. Der Abstieg Jesu zu den alttestamentlichen Gerechten

Zur Verbildlichung der Höllenfahrt Christi ist der Descensustypus die traditionelle Darstellungsform, welche auch in der Zeit nach 1800 noch Anwendung gefunden hat. Der Erfindungskraft des jeweiligen Künstlers ist es zu verdanken, daß dem althergebrachten Grundmuster des Motivs in der Regel ein zeitgenössisch moderner Akzent verliehen worden ist.

Eine Doppelkomposition unter je einem Halbkreisbogen hat im beginnenden 19. Jahrhundert Joseph Anton Koch (1768-1839) als Bebilderung des vierten Höllengesangs der »Göttlichen Komödie« Dantes (Abb. 541) gezeichnet.¹⁰⁹⁰ Im linken Bildfeld blickt –links oben- von einem Felsvorsprung der von Vergil geleitete Dante in ein Tal, welches ungetaufte, aber gerechte Seelen bevölkern. Viele miteinander spielende Kinder, zwei sich ihrem Schicksal fügende, aber traurig wirkende Frauen und ein müde sich bettender Mann sind in dieser Landschaft zu sehen.¹⁰⁹¹ Aus diesem Ort erlöst worden sind, so erfährt der Dichter

¹⁰⁸⁹ Als Einführung siehe Zeitler, Rudolf, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11, Berlin 1966;

¹⁰⁹⁰ Die Doppelkomposition (298 x 369 mm) befindet sich im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt, Hz 4278. Eine fast identische Zeichnung wird in der Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste zu Wien, Inv. 6495, aufbewahrt. Siehe hierzu und zu weiteren Exemplaren Lutterotti, Otto R. von, Joseph Anton Koch, Leben und Werk, Wien-München 1985, S. 44ff., S. 326, Z 146 und S. 332, Z 238; Gizzi, Corrado (Hrsg.), Koch e Dante, Milano 1988, S. 92 und S. 292;

¹⁰⁹¹ Dante Alighieri (wie Anm. 163), Inferno, 4. Gesang, Vers 1ff.: »Den festen Schlaf in meinem Kopf zerschlug mir / Ein schwerer Donner, daß ich mich geschüttelt / Wie einer, der gewaltsam aufgeweckt wird. / Das ausgeruhte Auge ließ ich schweifen, / Indem ich mich erhob und schärfer spähte, / Um zu erkennen, wo ich hingeraten. / In Wahrheit nun befand ich mich am Rande / Des schmerzvollen, abgrundtiefen Tales, / Das widerhallt von Klagen ohne Ende. / ... / Dort gab es, wenn man auf das Hören achtet, / Kein andres Klagen als nur Seufzerlaute, / Die jene ewige Luft erzittern ließen. / Und dies geschah durch Schmerzen ohne Qualen, / Bei jenen Scharen, die gar groß und viele, / Von Kindern und von Frauen und von Männern. / Der gute Meister sagte zu mir: Warum / Fragst du nicht, welche Geister hier zu sehen? / Nun sollst du wissen, eh du weiterschreitest, / Daß sie nicht sündigten, doch die Verdienste / Genügten nicht, da noch die Taufe fehlte, / Die erst das Tor zu deinem Glauben öffnet. / Und wenn sie vor dem Christentume lebten, / So haben sie nicht richtig Gott verehret. / Ich selbst gehöre auch zu diesen Leuten. / Durch solche

von seinem Führer, nur die alttestamentlichen Gerechten bei der Höllenfahrt Jesu. Im rechten Bildfeld ist dieses Geschehen gezeigt. Der mit einer Toga bekleidete, seinen Oberkörper unbedeckt lassende Heiland ist von rechts auf die Frommen des Alten Bundes zugegangen. In seiner Linken führt er das »Vexillum crucis«, mit seiner Rechten hat er das linke Handgelenk Adams ergriffen. Zur Linken des Urvaters hält sich seine Frau auf.¹⁰⁹² Zweifelsfrei identifizierbar sind auch Moses und David, während die in der »Commedia«¹⁰⁹³ genannten Abel, Noah, Abraham, Rahel, Jakob mit seinem Vater und seinen Söhnen nicht individuell kenntlich gemacht sind. Über dieser Befreiungsszene schweben –entsetzt ob der unterirdischen Heilstätigkeit Christi- Tod und Satan. Im Hintergrund erhebt sich eine, beide Bildhälften übergreifende Festung. Auf dem Weg dorthin begegnen die Unterweltreisenden, wie links verbildlicht, Homer, Horaz, Ovid und Lukanus.¹⁰⁹⁴

Das Besondere an der Zeichnung Kochs ist die Verbindung des Höllenfahrtsbildes mit äußerst qualitativer, wenn auch religiöser Dichtkunst. Die Bedeutung des Sujets ist dadurch nicht verändert worden und hat aufgrund des illustrativen Charakters der Darstellung eher an Aussagekraft verloren, aber das Motiv an sich erscheint durch den Kontext der »Divina Commedia« geadelt.¹⁰⁹⁵

Vergleichsweise einfach und nüchtern wirkt demgegenüber ein Andachtsbildchen nach einer um 1840 von Joseph Ritter von Führich (1800-1876) geschaffenen

Mängel, nicht durch andere Sünde, / Sind wir verloren, und nichts andres drückt uns, / Als daß wir hoffnungslos in Sehnsucht leben.«

¹⁰⁹² Eva ist in der »Divina Commedia« nicht explizit erwähnt. Dante Alighieri (wie Anm. 163), *Inferno*, 4. Gesang, Vers 55ff.;

¹⁰⁹³ Dante Alighieri (wie Anm. 163), *Inferno*, 4. Gesang, Vers 52ff.: »... Ich war erst neu gekommen, / Da sah ich einen Mächtigen sich nahen, / Der trug auf seinem Haupt des Sieges Krone. / Er nahm den Schatten unsres ersten Vaters / Mit sich und Abel, seinen Sohn, und Noah, / Moses mit den Gesetzen und den frommen / Erzvater Abraham, David, den König, / Jakob mit seinen Vater und den Söhnen, / Mit Rahel auch, für die er soviel wirkte; / Und viele andre noch, und macht' sie selig.«

¹⁰⁹⁴ Dante Alighieri (wie Anm. 163), *Inferno*, 4. Gesang, Vers 83ff.: »Sah ich vier große Schatten, die sich nahten; / Nicht froh, nicht traurig waren ihre Mienen. / Der gute Meister hat zu mir gesprochen: / Schau hin auf jenen mit dem Schwert in Händen, / Der als ein Herr einhergeht vor den Dreien. / Das ist Homer, der höchste Fürst der Dichter, / Der nächste ist Horaz mit den Satiren, / Ovid der dritte, und zuletzt Lukanus. / ... Dann kamen wir vor eine große Festung, / Die siebenmal umfaßt mit starken Mauern / Und rings geschützt von einem schönen Bache.«

¹⁰⁹⁵ Ein Einfluß der »Divina Commedia« auf die Darstellung des »Descensus ad inferos« läßt sich bei manchen Zeugnissen des Sujets, wie beispielsweise bei den Höllenfahrtsbildern Alloris (Abb. 210-212), feststellen. Wie oft jedoch das Motiv als Illustration zur entsprechenden Passage der Göttlichen Komödie angefertigt worden ist, wäre einer Untersuchung, welche im Rahmen dieser Studie nicht geleistet werden kann, wert. Vermutlich finden sich nur wenige Belege.

Vorlage (Abb. 542),¹⁰⁹⁶ obwohl es als selbständiges und nur durch ein Bibelzitat¹⁰⁹⁷ unterlegtes Meditationsobjekt den Betrachter direkt anspricht. Der frontalansichtige Erlöser hat auf diesem Kupferstich den »Limbus patrum« durch ein bildmässig in den Hintergrund eingelassenes Tor, welches den Blick auf den mittels Sternen und Tierkreiszeichen¹⁰⁹⁸ vorgestellten Himmel freigibt, betreten. Je ein Engel schwebt an seiner Seite. Christus steht auf einem der nach innen gefallenen Türflügel, unter denen der eine Schlange in den Klauen haltende Satan zerdrückt liegt. Mit der rechten Hand hat der Herr den Schaft des »Vexillum crucis« umschlossen, mit seiner Linken das rechte Handgelenk der links vor ihm knienden, die Arme flehend erhobenen Eva ergriffen. Zur Rechten der Urmutter hat ein Altvater sich tief verbeugt, um die Füße Jesu zu küssen. Daneben bittet Abel um Befreiung. Weitere Gestalten des Alten Testaments haben sich ihnen angeschlossen. Unter ihnen ist der –rechts unten im Bild sitzende– Moses anhand seiner Gesetzstafeln und seines, das Quellwunder hervorrufenden Stocks zu erkennen. Dahinter sitzt im hohepriesterlichen Gewand Aaron, welcher mit seiner Rechten ein -an ein Weihrauchfaß erinnerndes- Gefäß präsentiert.¹⁰⁹⁹ Auf der anderen Seite der eingetretenen Tür hat sich -als Pendant zu seiner Frau- der in Rückenansicht wiedergegebene Adam mit weiteren alttestamentlichen Frommen, aus deren Schar der gekrönte David mit seiner Harfe individuell hervorragt, niedergelassen. Abgesehen von Moses und Eva tragen alle Personen einen Heiligenschein.¹¹⁰⁰

Das Blatt Führichs ist hinsichtlich der bildnerischen Komposition älteren Vorbildern verpflichtet,¹¹⁰¹ erfreut aber zumindest durch den modernen Akzent der Tierkreiszeichen. Eine zeitgenössisch aktuelle Interpretation des »Descensus ad inferos« hat dagegen Philipp Veit (1793-1877) auf einem um 1868 gezeichneten

¹⁰⁹⁶ Die Vorlage ist eine oben abgerundete Bleistiftzeichnung (59,5 x 90 cm) gewesen, welche sich früher im Besitz Josef Weinbergers zu Kufstein befunden hat. Ursprünglich ist das Blatt von Führich für den Regensburger Manz-Verlag angefertigt worden, welcher danach ein Andachtsbildchen (85 x 128 mm) in Kupferstichtechnik angefertigt hat. Ein Exemplar wird in der Andachtsbildchensammlung des Benediktinerstifts Seitenstetten aufbewahrt. Wörndle, Heinrich von, *Josef Führichs Werke*, Wien 1914, S. 85, Kat.nr. 467;

¹⁰⁹⁷ Das Bibelzitat (Is. 25,9) »Sich dies ist unser Gott, Seiner harren wir und Er rettet uns!« ist unter der Darstellung auch in französischer und englischer Übersetzung abgedruckt.

¹⁰⁹⁸ Die abgebildeten Tierkreiszeichen sind Krebs, Löwe, Jungfrau und Waage.

¹⁰⁹⁹ Zu Darstellungen Aarons siehe Bocian, Martin, *Lexikon der biblischen Personen*, Stuttgart 1989, S. 1ff.;

¹¹⁰⁰ Eine theologische Begründung hierfür ist nicht ersichtlich. Vermutlich sind die Nimben vergessen worden.

¹¹⁰¹ Beispielsweise hat Christus die Unterwelt in ähnlicher Weise auf einem Kupferstich des Jan van der Straet (Abb. 500) betreten.

Entwurf zu den Mainzer Domfresken (Abb. 543) der Nachwelt hinterlassen.¹¹⁰² Der -in der Linken die Siegesstandarte führende- Erlöser hat die Vorhölle von der Seite her betreten. Bekleidet mit Unter- und Obergewand steht er –links im Bild- vor den auf felsigen Terrain sich lagernden Altvätern und –frauen. Er errettet diese nicht durch den »Griff ans Handgelenk«, sondern verkündet ihnen, wie seine das Wundmal aufweisende, nach vorn zeigende Rechte unterstreicht, das baldige Heil. Zu seinen Füßen tummeln sich hinter und vor ihm einige Kinder, welche in den Händen als Zeichen ihres zu Bethlehem erlittenen Martyriums Palmzweige halten. Links von Christus hat sich Johannes der Täufer niedergelassen, auf der anderen Seite sitzt –den Betrachter anblickend und seine Hände auf ein am Boden liegendes Kreuz gestützt- der gute Schächer. Unter den alttestamentlichen Gestalten sind Tobias, Noah, Moses, Abel, Adam, Eva, David, Salomon, Joshua und Aaron zu erkennen.¹¹⁰³

Zu dieser Darstellung des »Descensus ad inferos« ist der Künstler durch 1.Petrus 3,18-20 und 4,6 inspiriert worden: »Denn auch Christus ist der Sünden wegen ein einziges Mal gestorben, er, der Gerechte, für die Ungerechten, um euch zu Gott hinzuführen; dem Fleische nach wurde er getötet, dem Geist nach lebendig gemacht. So ist er auch zu den Geistern gegangen, die im Gefängnis waren, und hat ihnen gepredigt. Diese waren einst ungehorsam, als Gott in den Tagen Noahs geduldig wartete, während die Arche gebaut wurde; in ihr wurden nur wenige, nämlich acht Menschen, durch das Wasser gerettet. ... Denn auch Toten ist das Evangelium dazu verkündet worden, daß sie wie Menschen gerichtet werden im Fleisch, aber wie Gott das Leben haben im Geist.« Seit dem Frühchristentum, aber auch noch im 19. Jahrhundert ist diese Bibelstelle zur Höllenfahrt Christi in Bezug gesetzt worden.¹¹⁰⁴

¹¹⁰² Es sind vier Entwürfe Veits zu diesem Thema erhalten. Die hier abgebildete Gouache (251 x 379 mm) stammt aus dem Landesmuseum Mainz, GS 1890/1415. Das Sujet sollte eine Hälfte der Ostchorkuppel des Mainzer Doms zieren. Zu einer Ausführung ist es nicht gekommen. Spahn, M., Philipp Veit, Leipzig 1901, S. 89, Abb. 82; Suhr, Norbert, Philipp Veit, Leben und Werk eines Nazareners, Weinheim 1991, S. 147ff. und S. 332;

¹¹⁰³ Tobias hält einen Fisch als Attribut in der Linken. Noah ist das Modell seiner Arche beigegeben. Moses ist anhand seiner Gesetzestafeln und den Lichthörnern zu erkennen. Abel hat einen Hirtenstab geschultert. Eva zeigt Adam den Apfel. David stützt sich auf seine Harfe. Die gekrönte Person zu seiner Rechten dürfte sein Sohn Salomon sein. Aaron hat einen blühenden Stab in der Hand. Joshua ist anhand seines Schwertes und der Rüstung zu identifizieren.

¹¹⁰⁴ Vgl. Kapitel II.1. und siehe bei Herzog, S. 253ff.;

Eine in das Jahr 1878 datierte Zeichnung Max Klingers (1857-1920) aus der Folge »Rathschläge zu einer Konkurrenz über das Thema Christus«¹¹⁰⁵ (Abb. 544) zeigt den in die Unterwelt hinabgestiegenen Sohn Gottes –rechts im Bild- in ähnlicher Haltung. Jesus, in ein überlanges Gewand gehüllt, hält die Hand seines rechten, am Körper anliegenden Armes nach vorn. Mit dieser an eine Segensspendung erinnernden Geste scheint der Erlöser nicht nur um Ruhe zu bitten, sondern die vor ihm sich dicht drängenden, nackt wiedergegebenen Menschen zu ermahnen. Die - nicht durch Attribute individualisierten- Personen haben sich vor ihm niedergekniet. Mit ausgestreckten Armen oder zum Gebet gefalteten Händen bitten einige den Herrn um Errettung, manche haben ihre Häupter beschämt gesenkt. Ein Kind hat sich ängstlich in den Arm seines Vaters geschmiegt, während ein anderes sich –zu Füßen Christi- seiner Mutter widersetzt und ihr zu entkommen sucht. Reue, Scham, Angst, aber auch Hoffnung spiegeln sich in ihren Gesichtern. Über ihnen schweben im Hintergrund mehrere Dämonen. Ein teuflisches Wesen zielt mit einem Revolver auf den göttlichen Befreier.

Die unterirdische Predigt des Gottessohnes ist auf diesem Blatt in ernster, beinahe strafender Form vorgestellt worden, an deren Ende aber, wie die Wut der teuflischen Wesen nahelegt, die Erlösung steht. Klinger hat die Passagen des ersten Petrusbriefes nicht auf die alttestamentlichen Gerechten, sondern auf die vorsintflutlichen Sünder bezogen. Mit dieser Auslegung ist er einigen Descensustheoretikern gefolgt, welche im Heil dieser einst Gottlosen einen Beweis für die unendliche Liebe Jesu gesehen haben.¹¹⁰⁶

Die obig besprochenen Höllenfahrtbilder des Abstiegstypus sind Zeugnisse eines im 19. Jahrhundert nur selten vorkommenden Motivs. Die Unterschiede hinsichtlich Ikonographie und Interpretation untereinander und gegenüber älteren Pendanten sind als Beleg zu werten, daß eine geistig fruchtbare Auseinandersetzung

¹¹⁰⁵ Die Zeichnung (380 x 264 mm) gehört zum Bestand des Berliner Kupferstichkabinetts, SZ 10. Die aus acht Blättern bestehende Bildfolge mit den Themen: Abschied von Bethlehem, Gang zur Bergpredigt, Rückkehr von der Bergpredigt, Der Zinsgroschen, Christus erweckt des Jairus Töchterlein, Ecce homo, Kreuzerhöhung und Höllenfahrt Christi ist in den Jahren 1871 bis 1878 entstanden und war ursprünglich als Anregung für einen befreundeten, mit der Ausgestaltung einer norwegischen Dorfkirche beschäftigten Maler gedacht. Winkler, Gerhard, Max Klinger, Leipzig 1984, S. 50f.; Dückers, Alexander (Hrsg.), Das Berliner Kupferstichkabinett, Ein Handbuch zur Sammlung, Berlin 1994, Kat.nr. VII.56;

¹¹⁰⁶ Ausführlich hierzu bei Herzog, S. 253ff., welcher in Anm. 5 auch diesbezüglich aus Beck, J.T., Leitfaden der christlichen Glaubenslehre, Stuttgart 1862, S. 109 zitiert: »(Christus wirkt) in der Geisterwelt als Mittler der Heils, und dieß nicht nur in den Gräbern der Heiligen, Matth. 27, 51-53, sondern auch in der über dem Unglauben strafleidenden Todtenwelt bis in das früheste Sündergeschlecht hinein. 1. Petr. 3,19f. 4,6«.

mit dem Thema des »Descensus ad inferos« auch in der Bildenden Kunst dieses Saeculums noch stattgefunden hat.

Abschließend angeführt sei ein nach 1867 von Paul Cézanne (1839-1906) gefertigtes Gemälde (Abb. 545), welches diesbezüglich eine Ausnahme gewesen zu sein scheint, da der Maler –angeregt durch eine Publikation¹¹⁰⁷ zur spanischen Kunst- lediglich den von Sebastiano del Piombo gemalten Höllenabstieg Jesu (Abb. 203) kopiert hat.¹¹⁰⁸ Nach Horst W. Janson »zeigt (das Bild) den pastosen Farbauftrag und die sehr persönliche, ausdrucksvolle Malweise dieser ›neubarocken‹ Phase in Cézannes Entwicklung. Das ›Bild nach einem Bilde‹ –ein Vorgehen, das wir von Manet kennen-, ..., beweist, wie genau er das Wesen von Manets Revolution erkannt hatte. Ihn reizte hier, ... durch Schließung des Hintergrundraumes Fläche und Tiefe zu vereinen. Wie Manet erreichte er dies durch entschlossenen Verzicht auf die überlieferten Regeln des Helldunkel; an Stelle fein abgetönter Übergänge behandelte er die Schatten als feste, klar abgegrenzte, selbständige Formen.«¹¹⁰⁹

Diese stilistische Interpretation, welche das Motiv auf ein beliebiges Übungsobjekt reduziert, wird jedoch allein dem Künstler nicht gerecht. Zu berücksichtigen ist, daß diese »Kopie« ursprünglich mit einer, sich ebenfalls an ältere Vorbilder anlehnenen Darstellung der bußfertigen Maria Magdalena¹¹¹⁰ eine bildnerische Einheit gebildet hat. Als ein großformatiges Gemälde haben sie an der Wand des Salons im elterlichen Landhaus »Jas de Bouffan« gehangen und sind erst nach Cézannes Tod zu zwei selbständigen Bildern getrennt worden.¹¹¹¹ Ihre monumentale Größe und ihr Anbringungsort bezeugen die der visualisierten

¹¹⁰⁷ Charles Blanc hat in seinem 1869 publizierten Werk »Ecole espagnole« das Höllenfahrtsbild des Sebastiano del Piombo abgebildet, es aber Navarrete zugeschrieben. In der Forschung ist angenommen worden, daß Cézanne sein Bild erst nach Herausgabe dieses Buches angefertigt hat. Übersehen worden ist, daß diese Arbeit sich aus periodisch erschienenen Einzelausgaben zusammengesetzt hat, und die Illustration darin bereits 1867 zu sehen gewesen ist. Zudem hat Daumier in diesem Jahr auch eine Lithographie dieses Gemäldes angefertigt. Gowing, Lawrence, Cézanne, The Early Years 1859-1872, London 1988, S. 137;

¹¹⁰⁸ Das Bild (170 x 97 cm) befindet sich in einer Privatsammlung. Eine zeichnerische Vorstudie (235 x 110 mm) hierzu ist erhalten. Chappuis, Adrien, The drawings of Paul Cézanne, Bd. 1, London 1973, S. 97, Kat.nr. 214; Tomkins Lewis, Mary, Cézannes Harrowing of Hell and the Magdalen, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 97, 1981, S. 175ff.; Gowing (wie Anm. 1107), S. 136f. und Kat.nr. 32;

¹¹⁰⁹ Janson, Horst W., Du Monts Kunstgeschichte unserer Welt, Köln 1962, S. 503;

¹¹¹⁰ Das Bild der Maria Magdalena (165 x 124 cm) gehört zum Bestand des Musée d'Orsay zu Paris, V. 86. Als Vorlage hat möglicherweise ein Gemälde des Domenico Feti im Louvre gedient. Gowing (wie Anm. 1107), S. 137, Kat.nr. 33;

¹¹¹¹ Tomkins Lewis (wie Anm. 1108), S. 175ff.;

Thematik von Reue, Buße und Erlösung¹¹¹² beigemessene Wichtigkeit und Wertschätzung. Der Grund hierfür liegt, da keine diesbezüglichen Aufzeichnungen des Malers überliefert sind, im Dunkeln. Vermutlich ist Cézanne jedoch auch in diesem Punkt seiner Zeit voraus gewesen und hat, wie mancher Maler des 20. Jahrhunderts,¹¹¹³ das Sujet vorwiegend auf sich und seine nähere Umgebung bezogen.¹¹¹⁴

IV.2.4.2. Die Erscheinung Christi in der Unterwelt

Aus dem Abstiegstypus des Höllenfahrtsmotivs hat sich im Laufe der Zeit gelegentlich eine, auch als eigenständige Variante des Sujets zu bezeichnende Sonderform herausgebildet, welche die Epiphanie des Gottessohnes im Totenreich zur Schau stellt. Diese vornehmlich aus der Renaissance bekannte Version des »Descensus ad inferos«¹¹¹⁵ ist vereinzelt von Künstlern des 19. Jahrhunderts dargestellt worden. Ikonographische Anregungen sind jedoch weniger von älteren Pendants als von thematisch fremden Werken der vergangenen, aber auch der zeitgenössischen Kunst ausgegangen.

Ein Gemälde des Pierre Claude François Delorme (1783-1859) aus dem Jahre 1819 für die Kirche Notre-Dame-de-la-Croix zu Paris¹¹¹⁶ (Abb. 546) zeigt bildmässig oben frontal die Lichtgestalt des in das Dunkel der Unterwelt einschwebenden Erlösers. Der nur mit einem dünnen, seine Seitenwunde nicht bedeckenden Überwurf bekleidete Christus hält den rechten Arm –ähnlich einer Schutzgeste– ausgestreckt zur Seite, seinen Linken hat er grüßend erhoben. An Händen und Füßen sind die Wundmale sichtbar. Halbkreisförmig um ihn herum, nur in der Mitte einen Korridor freilassend, sind die Gerechten des Alten Testaments

¹¹¹² Tomkins Lewis (wie Anm. 1108), S. 175ff. hat sich mit der dargestellten Thematik kurz auseinandergesetzt. Interessant ist ihr Hinweis auf die lokale Verehrung Maria Magdalenas und ihr Hinweis auf das Motiv »Jesus und die reuigen Sünder«. Siehe zu diesem Sujet Kapitel IV.3.5.

¹¹¹³ Siehe hierzu Kapitel IV.2.5.2.

¹¹¹⁴ Düchting, Hajo, Paul Cézanne, Natur wird Kunst, Köln 1990, S. 49 schreibt bezüglich des seelischen Zustand des Malers: »Cézanne kann sich nicht von seinen inneren Ängsten lösen. Er ist verstrickt in seine Triebwelt, ... Aber bereits einige Porträts ... oder schon die sogenannten »Reuebilder« wie »Magdalena oder der Schmerz« ... gehören zu einer anderen Kategorie. Aus diesen Werken spricht ein neuer Wille zur objektiven, geduldigen Beobachtung der Wirklichkeit, zur Kontrolle über das heftige Aufbegehren gegen sein Schicksal.«

¹¹¹⁵ Vgl. Kapitel IV.2.2.5.

¹¹¹⁶ Foucart, Bruno, Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860), Paris 1987, S. 243 und fig. 149;

gruppiert. David ist anhand seiner Harfe zu identifizieren.¹¹¹⁷ Unterhalb dieser Sphäre sind nackte Seelen zu sehen, welche -Jesus anblickend- ihm ihre Arme bittend entgegenstrecken oder -schmerzerfüllt, ihr Gesicht vom Herrn abgewandt haltend- am Boden liegen. Rechts im Bild steigen, angezogen von der Glorie des Heilands, fünf Seelen aus diesem höllischen Bereich empor.

Als Vorlage für seine Figur des Gottessohnes hat der Maler sich eng, wie vor allem die Beinhaltung belegt, an Raphaels Darstellung der Verklärung Christi¹¹¹⁸ (Abb. 547) angelehnt. Die Idee, das Taborlicht in die Hölle zu transferieren, ist nicht abwegig, da alle Berichte zur Höllenfahrt Jesu, von denen beispielsweise das Nikodemusevangelium¹¹¹⁹ genannt sei, den Einbruch des Lichtes in die Schwärze des subterrestrischen Reiches betonen. Bemerkenswert ist, daß allein die glorreiche Erscheinung des Herrn das Heil bewirkt. Theologisch wird auf diese Weise die Anschauung von der Erlösung als Gottesschau thematisiert.¹¹²⁰ Zum Ausdruck ist dies gebracht worden, indem die den Heiland Ansehenden sogartig zu ihm emporgezogen werden, während die von Jesus Wegblickenden den Qualen der Hölle verhaftet bleiben.

Auf einem 1834 zu München publizierten Kupferstich des Alois Schön nach Joseph Hauber (1766-1834) zum fünften Artikel des Apostolischen Glaubensbekenntnisses¹¹²¹ (Abb. 548) ist das Heil der alttestamentlichen Frommen ebenfalls, wenn auch nicht annähernd in der einprägsamen Art des soeben besprochenen französischen Bildes, durch die Epiphanie Christi vorgestellt worden. Der von einem Strahlenkranz hinterfangende, frontal zum Betrachter gerichtete Erlöser schreitet –bildmittig- auf Wolken durch ein aus Felssteinen zusammengesetztes Rundbogentor in die Vorhölle ein. In der Linken führt er das »Vexillum crucis« mit sich, seine Rechte hat er segnend erhoben. Unter ihm blickt die Menge der Altväter und –frauen mit zumeist bittender Gestik zu ihm empor. Im Vordergrund rechts sitzt nackt als Repoussierfigur Abel. Das Paar hinter ihm sind

¹¹¹⁷ Ob die ein schulterfreies Gewand tragende Frau Eva und demzufolge der Mann an ihrer Seite Adam ist, kann nicht zweifelsfrei bestimmt werden. Ihr schuldbewußt gesenktes Haupt spricht jedoch für diese Annahme.

¹¹¹⁸ Oberhuber, Konrad, Raphaels »Transfiguration«, Stil und Bedeutung, Stuttgart 1982, Abb.1;

¹¹¹⁹ Vgl. den Text des Nikodemusevangeliums im Anhang.

¹¹²⁰ Siehe hierzu die Interpretation der Höllenfahrtsbilder Dürers in Kapitel IV.2.2.2.

¹¹²¹ Der Stich gehört zu einer Folge von achtzehn Graphiken, welche in das 1834 zu München herausgegebene Büchlein »Das apostolische Glaubensbekenntnis, in Kupfern, mit erklärendem Texte« integriert sind. Ein Exemplar dieses Werkes befindet sich in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried.

vermutlich seine Eltern. Auf der anderen Bildseite kniet vorne Johannes der Täufer. Dahinter ist Moses anhand seiner Lichthörner zu erkennen.

Der die Graphik begleitende Text berichtet von der Freude der Altväter beim Anblick ihres Erlösers, aber auch von einer Verkündigung der »fröhliche(n) Botschaft« durch Christus.¹¹²² Diese wichtige Sequenz der unterirdischen Heilstätigkeit ist in der Darstellung nicht verbildlicht worden. Dem Künstler sind deswegen keine Vorwürfe zu machen, da sein Bild vor der schriftlichen Erklärung angefertigt worden ist. Die betonte Erwähnung der Predigt Jesu in der Vorhölle belegt jedoch deren zeitgenössische Aktualität in der theologischen Diskussion zur Höllenfahrt Christi.¹¹²³

Ein 1843 entstandenes, großformatiges Gemälde (Abb. 549) des Peter von Cornelius (1783-1867)¹¹²⁴ hat die Epiphanie Christi im »Limbus patrum« mit diesem Heilsvortrag verbunden. Zu sehen ist -in der Bildmitte oben- der frontalansichtige, von Wolken getragene Messias mit zur Begrüßung ausgebreiteten Armen. Den nur mit einem dünnen, seine Seitenwunde nicht verhüllenden Linnen bekleideten Gottessohn, dessen Haupt von einem Nimbus bekrönt ist, hinterfängt eine Lichtaureole, in welcher -an den Rändern oben- einige Putti schweben. Hände und Füße Jesu weisen die Wundmale auf. Vor ihm sind - einen Halbkreis bildend- die vor seiner Zeit Gestorbenen angeordnet. Zumeist blicken sie zu ihm empor, einige haben ihm flehend die Hände entgegengestreckt und manche lauschen, wie beispielsweise das demonstrativ in seine Richtung gehaltenen Ohr des Täufers nahelegt, seinen Worten. Unter den Personen zu seiner Rechten sind Adam und Eva, Moses mit den Makkabäern Joshua und Judas sowie

¹¹²² In der Ausgabe »Das apostolische Glaubensbekenntnis« (wie Anm. 1121), S. 27f. heißt es unter der Überschrift: »V. Artikel. / 1. Abgestiegen zu der Hölle.«: »...Und nun kam der längst verheissene und sehnsuchtsvoll erwartete Messias selbst zu ihnen, und brachte ihnen die fröhliche Botschaft, daß er das vom Vater ihm übertragene Werk gänzlich vollbracht habe, daß sie nach wenigen Tagen mit ihm in den Himmel eingehen, und bey Gott, ihrem Vater, und bey ihm, ihrem Erlöser, im Genusse der höchsten Seligkeit ewig und unaufhörlich seyn werden. O wer ist wohl im Stande, die Freude zu beschreiben und den Jubel, in den die frommen Altväter beym Anblick ihres Erlösers werden ausgebrochen seyn! Welch selige Empfindungen der Liebe und Dankbarkeit werden ihre Herzen durchdrungen haben, da sie diese Nachricht von ihm selbst vernommen haben!

...«

¹¹²³ Vgl. Kapitel IV.2.4.1.

¹¹²⁴ Das Gemälde (190 x 248 cm) geht auf einen 1840 angefertigten Karton des Künstlers für ein Fresko der Münchener Ludwigskirche zurück, welcher dem Auftraggeber, Ludwig I., nicht gefallen hat. Interesse hat die Darstellung jedoch bei Athanasius Graf Raczynski erregt, welcher eine Ausführung in Öl bestellte. Das Bild befindet sich heute in Nationalmuseum Poznan, Inv.nr. Mo 1807. Kalinowski, Konstanty / Heilmann, Christoph (Hrsg.), Sammlung Graf Raczynski, Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan, München 1992, Kat.nr. 8; Büttner, Frank, Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999, S. 153ff.;

der trauernde Jeremias zu identifizieren.¹¹²⁵ In der Mitte vor ihm kauert die makkabäische Mutter mit ihren durch Antiochus umgebrachten sechs Söhnen (2. Makk. 7,1-42). Links von ihm befinden sich sein Nährvater Joseph, Johannes der Vorläufer, die zu Bethlehem unschuldig ums Leben gekommenen Knaben mit ihren Müttern, sowie im Hintergrund Melchisedek und Eleazar der Makkabäer.¹¹²⁶ In der Gruppe davor sind zweifelsfrei David und neben ihm sein Sohn Salomon zu erkennen.¹¹²⁷

Der Künstler scheint bei der Gestaltung der Person Jesu von der nach 1820 für die protestantische Frauenkirche zu Kopenhagen geschaffenen und 1839 dort aufgestellten Christusstatue des Bertel Thorvaldsen (1768-1844) inspiriert worden zu sein.¹¹²⁸ Insbesondere die Armhaltung Christi verweist auf diese sehr bekannte Skulptur (Abb. 550). In Wirklichkeit ist der Sachverhalt jedoch viel komplizierter gewesen, da der dänische Bildhauer durch das sich in seinem Besitz befindliche, von Cornelius 1813 gemalte Bild der »Klugen und törichten Jungfrauen« erst zum Ausdruck seiner Figur gefunden hat.¹¹²⁹ Trotzdem hat Cornelius seinen Kollegen Thorvaldsen in diesem Fall zitiert, da ihm sicher bewußt gewesen ist, daß die meisten Betrachter seines Höllenfahrtsbildes an den Kopenhagener Christus denken würden. Die in Dänemark am Altar und dem Sockel der Skulptur angebrachten Bibelstellen: »Das ist mein geliebter Sohn; auf ihn sollt ihr hören.« (Mk 9,7), »Kommt alle zu mir« (Mt 11,28) und »Ich bin bei euch alle Tage« (Mt 28,20)¹¹³⁰ könnten aufgrund dieser engen Beziehungen zwischen den Kunstwerken zweier Freunde auch der Darstellung des »Descensus ad inferos« erklärend beigegeben sein.

In ähnlicher, die Arme höher gehobener Pose erscheint der Erlöser auch auf einem, in Umrissen gehaltenen Bleistiftentwurf des Joseph Ritter von Führich (Abb. 551), welcher 1864 für den 1868 erstmals herausgegebenen Osterzyklus »Er ist

¹¹²⁵ Kalinowsky / Heilmann (wie Anm. 1124), Kat.nr.8 hat die drei Frauen zur Rechten Jesu als Judith, Esther und Miriam identifiziert.

¹¹²⁶ Identifizierung nach Kalinowsky / Heilmann (wie Anm. 1124), Kat.nr. 8.

¹¹²⁷ Kalinowsky / Heilmann (wie Anm. 1124), Kat.nr. 8 hält die anderen Personen für Jesaias, Elias, Abraham, Issak, Sarah, Jonas, Rebekka.

¹¹²⁸ Gohr, Siegfried, Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen, in: Bott, Gerhard (Hrsg.), Bertel Thorvaldsen, Ausstellungskatalog, Köln 1977, S. 343ff.; Gravgaard, Anne-Mette / Henschen, Eva, On the statue of Christ by Thorvaldsen, Copenhagen 1997, S. 15ff. und S. 55ff.;

¹¹²⁹ Ausführlich bei Forssman, Erik, Thorvaldsen und Cornelius, in: Bott, Gerhard (Hrsg.), Bertel Thorvaldsen, Ausstellungskatalog Köln 1977, S. 203ff. und Gohr, S. 345;

¹¹³⁰ Gravgaard / Henschen (wie Anm. 1128), S. 58;

auferstanden« gezeichnet worden ist.¹¹³¹ Die Epiphanie Jesu in der Vorhölle ist wiederum mit der, in diesem Fall zudem den gerechten Heiden zukommenden Heilsverkündigung in Zusammenhang gebracht, wie der Künstler unter der Überschrift: »In diesem Geiste ging er hin und predigte den Geistern im Gefängnisse. 1. Petrus 3. Cap. Vers 19« selbst in seiner Bildbeschreibung mitteilt:

»Diesem Texte entsprechend ist auf der Darstellung Christus gleichsam predigend gedacht. Nach ehrwürdiger Väterlehre ist der Limbus patrum zwar keineswegs die Hölle, und heißt als ein Ort stillen Wartens und sehnsüchtiger Ruhe den Juden der Schoß Abrahams; aber Petrus nennt diesen Aufenthalt in der oben angezogenen Stelle ein Gefängnis und die Propheten-Stelle: »denen, die in Finsternis und im Schatten des Todes saßen, ist ein großes Licht erschienen«, welche wohl auf die Verkündigung des Evangeliums in der Nacht des Heidentums bezogen werden kann, paßt auch auf die Bewohner des Limbus, und wenn sich ihnen Christus als ihr Befreier ankündigt, so thut er dies nur als Sieger über den Tod, dieser gänzliche Sieg ist aber bedingt durch den Sieg über die Sünde und ihren Urheber, die Hölle.

In unserer Darstellung ist dieß Moment durch den Drachen der Apokalypse mit sieben Köpfen, der sich unter den Füßen des Erlösers windet, versinnlicht. Auf den zertrümmerten Pforten des Gefängnisses steht der predigende Weltheiland, und daß er auch den Todten das Evangelium verkündet (Petr. 4,6) das zeigen die von Engeln getragenen Leidenswerkzeuge, die Symbole seiner Liebe und unserer Erlösung.

Kentlich sind zur Rechten des Heilandes in unserem Bilde das erste Elternpaar, dann Noa mit einer kleinen Arche, auf der die Taube mit dem Ölblatt ruht, Moses, der das verhüllte Antlitz vor der Herrlichkeit des Menschensohnes auf die Tafeln des Gesetzes senkt, und endlich David, der gekrönte Sanges-Prophet. Links, etwas tiefer, unter einer schwebenden Wolkendecke, kennzeichnet sich die Gruppe durch das Bild des Sokrates als die aus dem Heidentum durch das ihnen gewordene natürliche Licht gerettete Schar.«¹¹³²

Möglicherweise in Kenntnis des Führichschen Holzschnittes, sicherlich in Vertrautheit mit Thorvaldsens Kopenhagener Christusstatue hat auch ein

¹¹³¹ Der Entwurf (200 x 295 mm) befindet sich im Besitz der Nachkommen Führichs zu Wien. Rittinger, Bernhard, Joseph Ritter von Führich: »Er ist auferstanden!«, Die Entwürfe aus der Holzschnittfolge von 1868 mit den Begleittexten des Künstlers, Wien 1991, S. 3ff., S. 27 und Kat.nr. 13;

¹¹³² Zitiert aus Rittinger (wie Anm. 1131), S. 12;

evangelischer Künstler den Höllenabstieg Christi (Abb. 552) gestaltet. Erstaunlich ist, daß ein Lied von einem der bedeutendsten lutherischen Theologen Dänemarks, Nikolaj Frederik Severin Grundtvig (1783-1872), die literarische Anregung gegeben hat.¹¹³³ Auf einem zwischen 1891 und 1894 in Großformat angefertigten Gemälde des Dänen Joakim Skovgaard (1856-1933)¹¹³⁴ ist der Heiland mit erhobenen und ausgebreiteten Armen -von rechts kommend- in das Dunkel der Vorhölle eingetreten. Unter seinen Füßen liegen besiegt der apokalyptische Drache und der als skelletiertes Haupt vorgestellte Tod. Die von seiner Glorie ausgehenden Strahlen beleuchten nicht nur die Unterwelt, sondern erfassen die in einiger Distanz vom Herrn aus einem Abgrund ragenden, nackten Gestalten des Alten Bundes. Eva kniet am Rande der Tiefe.¹¹³⁵ Hinter ihr erhebt sich Adam. Alle haben ihre Arme flehend der Lichtgestalt des Messias entgegengestreckt.

Das Besondere an obig vorgestellten Werken ist, daß Christus nicht durch tatkräftiges, sich im »Griff ans Handgelenk« manifestierendes Einschreiten die Befreiung der alttestamentlichen Gerechten bewirkt hat, sondern lediglich durch seine lichtvolle Erscheinung und die Verkündigung der Heilsbotschaft. Gegenüber älteren und zeitgleichen Höllenfahrtsbildern des Descensustypus ist hinsichtlich der Bildaussage jedoch keine Veränderung feststellbar. Soteriologisch gesehen ist die Erlösung der Frommen des Alten Bundes thematisiert worden. Eschatologisch hat der Betrachter das Geschehen als Sinnbild seiner eigenen Auferstehungshoffnung verstanden. Im Begleittext zum Credo-Kupferstich heißt es diesbezüglich: »Auch wir haben alle Ursache, uns über die durch Jesum Christum vollbrachte Erlösung zu freuen. Für uns ist der Himmel nicht mehr verschlossen. Die Sünde Adams hält uns nicht mehr zurück, wenn wir uns nicht durch unsere eigenen Sünden denselben verschließen. O wer möchte der Sünde noch fröhnen, die uns eines so großen Glückes auf immer berauben würde!«¹¹³⁶

¹¹³³ Das Lied heißt: »I Kveld blev der banket paa Helvedes Port«. Abgedruckt bei Oppermann, Th., Joakim Skovgaards Billeder i Viborg Domkirke, Kopenhagen 1916, S. 29;

¹¹³⁴ Das Gemälde (351,5 x 489 cm) befindet sich im »Statens Museum for Kunst« in Kopenhagen, KMS 7421. Kral, Martina, Joakim Skovgaards im Dom zu Viborg, Religiöse Malerei für eine neue Zeit, Kiel 2001, S. 85; Brons, Marianne / Folmer, Jorgen, Danish Paintings before 1900, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2002, S. 449;

¹¹³⁵ Die Haltung Evas basiert direkt auf dem Lied Grundtvigs: »Zehntausende Meilen tief / sanken die Teufel, als sich Eva erhob. / Sie wagten nicht zu heulen, bissen sich auf die Lippen, / und zitterten, daß die Erde bebte.« Die deutsche Übersetzung hat dankenswerterweise Frau Karin Doose aus Groß-Wittensee angefertigt.

¹¹³⁶ »Das apostolische Glaubensbekenntnis« (wie Anm. 1121), S. 28;

IV.2.5. Das 20. Jahrhundert

Bis zum Ausgang des 20. Jahrhunderts haben –in Fortsetzung der im vorigen Saeculum begonnenen Entwicklung- die christlichen Großkirchen nördlich der Alpen weiter an Ansehen und Einfluß verloren. Ihr einstiges Monopol zur Festlegung der Moralvorstellungen ist längst in die Hände einer säkularisierten Gesellschaft übergegangen, deren modernes Weltbild –in der Umkehr früherer Verhältnisse- sogar manchmal christliche Wertvorstellungen verändert hat.¹¹³⁷

Themen biblischen Inhalts haben jedoch immer noch zum Repertoire der Bildenden Kunst gezählt. Ein Auftrag des Klerus ist zumeist der Anlaß ihrer Entstehung gewesen. Manchmal hat der Künstler sich aber auch aus persönlichen Gründen mit einem religiösen Sujet beschäftigt.¹¹³⁸ Diese aus einem subjektiven Gefühl heraus geschaffenen Bilder sind, zumal wenn der Maler oder Bildhauer konfessionell ungebunden oder kritisch gegenüber der offiziellen kirchlichen Lehre eingestellt gewesen ist, nicht im herkömmlichen Sinne interpretierbar.

Dem nach 1900 selten dargestellten Motiv der Höllenfahrt Christi ist gelegentlich eine derartige, individuelle Bedeutungsebene beigegeben worden, weswegen im folgenden die Belegbeispiele des »Descensus ad inferos« –in Abkehr von der bisherigen Methodik dieser Studie- nicht zuvorderst nach ikonographischen, sondern inhaltlichen Merkmalen gesondert besprochen werden.¹¹³⁹

IV.2.5.1. Darstellungen des »Descensus ad inferos« im kirchlichen Kontext

Bilder des Höllenabstiegs Jesu sind in der Zeit nach 1900 nur sehr selten von der Kirche in Auftrag gegeben worden. Alle Grundformen des Sujets lassen sich jedoch –abgesehen vom »in medias res« tätigen Höllenfahrtschristus- nachweisen. Beachtenswert ist zudem, daß dieses in der protestantischen Kunst seit Ende des

¹¹³⁷ Siehe Müller, Eberhard, Die Welt ist anders geworden, Vom Weg der Kirche im 20. Jahrhundert, Hamburg 1953; Schmitz, Gerald, Kirche auf dem Prüfstand, Frankfurt/Main 1989; Hürten, Heinz, Kirche auf dem Weg in eine veränderte Welt, Münster 2003;

¹¹³⁸ Zur Kunst des 20. Jahrhunderts siehe die Einführung von Argan, Giulio Carlo, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12, Berlin 1977 und Regamey, Pie, Kirche und Kunst im 20. Jahrhundert, Graz 1954; Interessant, da zeitgenössisch, aber nicht ganz unproblematisch ist Hartlaub, Gustav, Kunst und Religion, Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919, S. 72ff.;

¹¹³⁹ Erwähnt sei, auch wenn eine Beschäftigung mit dem Werk nicht im Rahmen dieser Studie geleistet werden kann, daß Anish Kapoor im Jahre 1992 auf der Documenta zu Kassel das Motiv unter dem Titel »Descent into Limbo« in die Architektur transferiert hat. Celant, Germano, Anish Kapoor, Milano 1995;

16. Jahrhunderts zumeist negierte Motiv manchmal auch wieder in evangelischen Gotteshäusern Aufnahme gefunden hat.

An prominenter Stelle, im Chor des lutherischen Doms zu Viborg, hat Joakim Skovgaard in den Jahren 1905 und 1906 die Befreiung der vor der Zeit Jesu Gestorbenen aus der Hölle dargestellt.¹¹⁴⁰ Das Monumentalfresko (Abb. 553) zeigt unterhalb der Auferstehungsszene den von Christus angeführten Zug der Altväter und –frauen aus der –links im Bild sich öffnenden– Unterweltshöhle, deren aus eckigen Felskanten und –zacken zusammengesetzter Ausgang –nach Aussage des Malers–¹¹⁴¹ an das Motiv des Höllenrachens erinnern soll. Der von Adam und Eva flankierte Heiland strebt mit den von ihm erlösten Seelen auf das von zwei Engeln geöffnete, links abgebildete Paradiestor zu.¹¹⁴² Christus und seine Schützlinge tragen sämtlich Heiligenscheine, sind in weiße Gewänder gehüllt und halten sich untereinander an den Händen.

In Anlehnung an den Aufstiegstypus hat auch Erich Schickling im Jahre 1957 das Thema als großformatige, in Schwarz-, Weiß- und Grautönen gehaltene Wachsspachtelmalerei am Ende der langgestreckten Aussegnungshalle in München-Haar (Abb. 554) ausgeführt.¹¹⁴³ Bildmittig steht der seine Wundmale nicht verbergende Messias in Kontrapoststellung auf den zerstörten Toren der als Grube vorgestellten Unterwelt, unter denen –wie auf ostkirchlichen Anastasisbildern– besiegt die Personifikation von Tod, Hölle und Satan liegt. Im Inneren des Totenreichs sind –wie auf einem Friedhof– Kreuze für die Verstorbenen aufgerichtet. Mit der Rechten zieht der –den Nimbus Gottvaters tragende, von der Hl. Geist-Taube begleitete und in Kopfhöhe von Sonne und Sternen flankierte– Erlöser Adam hinter sich her. Links von ihm hat sich Eva an den von ihm mit der Linken geführten Kreuzstab geklammert.

Als Epiphanie ist der »Descensus ad inferos« im sogenannten Credo-Gang des Klosters Nonnenwerth vorgestellt, welcher von Schwester Elma Koenig (1890-

¹¹⁴⁰ Die Planung zu diesem Fresko ist schon vor 1900 erfolgt. Da die Ausführung jedoch erst im beginnenden 20. Jahrhundert stattgefunden hat, sei es erlaubt, das Werk in diesem Kapitel vorzustellen. Zu einem anderen Höllenfahrtsbild des Künstlers siehe Kapitel IV.2.4.2. Oppermann (wie Anm. 1133), S. 29 und Abb. 53; Kral (wie Anm. 1134), S. 85f. und Abb. 42;

¹¹⁴¹ Kral (wie Anm. 1134), S. 86;

¹¹⁴² Skovgaard hat sich auch bei diesem Höllenfahrtsbild vom Lied Grundtvigs »I Kvaeld blev der banket paa Helvedes Port« inspirieren lassen. In der zweiten Strophe heißt es: »Aus der Hölle nun stieg der Herr so wacker hinauf / von einer holden Schar gefolgt ...« Oppermann (wie Anm. 1133), S. 29; Die deutsche Übersetzung hat freundlicherweise Frau Karin Doose / Groß-Wittensee angefertigt.

¹¹⁴³ Das Münster, Bd. 11, 1958, S. 113;

1974) in den Jahren 1924 bis 1928 in Seccomalerei bebildert worden ist.¹¹⁴⁴ Im Zentrum der Komposition (Abb. 555) schwebt bewegungslos der von einer Rundaureole hinterfangende Christus, dessen in ein Gewand gehüllter Körper seine Wundmale nicht verdeckt, in Kreuzeshaltung über dem unterirdischen Terrain. Im Dunkel der Unterwelt knien oder stehen die von seiner Glorie beleuchteten Gerechten des Alten Bundes und flehen um Erlösung. Zu seiner Rechten sind es Moses, David, Adam und Eva, links von ihm Johannes der Täufer, Joseph, Abraham und Sarah.¹¹⁴⁵

Maximilian Dasio (1865-1954) hat auf einem 1944 hergestellten Holzschnitt¹¹⁴⁶ (Abb. 556) ebenfalls den Einbruch der Lichtgestalt Jesu in die Schwärze des dunklen Totenreichs thematisiert. Profilansichtig sinkt der von rechts kommende Gottessohn zur Hölle hinab. In der Linken hält er den Kreuzstab, seine Rechte hat er grüßend nach vorn gestreckt. Die von ihm ausgehenden Strahlen unterstreichen seine Abwärtsbewegung, bewirken aber auch die Fixierung der vor ihm aus dem Abgrund ragenden, nicht individuell kenntlich gemachten Seelen auf seine Gestalt hin.

Neben diesen in den vorangegangenen Jahrhunderten nur selten verbildlichten Versionen des Höllenfahrtsmotivs ist im 20. Jahrhundert auch der einfache, aber populäre Abstiegstypus von Künstlern aufgegriffen worden. Beispielhaft zu nennen sind die auf einer Zeichnung Edwin Scharffs (1887-1955) fußende Darstellung des fünften Credo-Artikels auf der in Bronze gegossenen Tür der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Marienthal bei Wesel¹¹⁴⁷ (Abb. 557) und das entsprechende, ebenfalls auf das Apostolikum Bezug nehmende, von Helmuth Uhrig (1906-1979) im Jahre 1960 entworfene Fenstermedaillon auf der Orgelempore der

¹¹⁴⁴ Euskirchen, Claudia, Kloster Nonnenwerth, Neuss 2000, S. 15ff.;

¹¹⁴⁵ Die Identifizierung der Gestalten rechts ist nur anhand des von Schwester Stanisla Racke anlässlich einer Publikation der Credobilder verfaßten und von der Künstlerin autorisierten Gedichtes möglich: »Indes der Leib im dunklen Grabe weilet, / Die Seele hin zu jenem Orte eilet, / Wo stille Sehnsucht wohnt als einz'ges Leid./ O Adam, Eva, blicket auf, es nahet, / Den einst als Retter ihr von ferne sahet, / Sinkt betend, dankend in die Knie vor Ihm! / O Sara, schau, wie wunderbar gestaltet / Sich Abrams Samen sterbend hat entfaltet, / Der Samen, der da war, eh' Abram ward! / O Josef, Moses, David, jauchzt vor Freude, / Der Löwe Judas kehrt als Sieger heute / Von blut'ger Wahlstatt ruhmgekrönt heim! / Hinweggenommen hat das Lamm ohn' Fehle / Was da belastete der Menschheit Seele, / Johannes, schau, Dein Wort Erfüllung fand!« Zitiert aus Junker, Dr. (Einf.), Credo, Achtzehn Vierfarbendrucke nach Wandgemälden im Kloster Nonnenwerth von Schwester Elma Koenig, Gedichte von Schwester Stanisla Racke, Nonnenwerth o.J., S. 22;

¹¹⁴⁶ Graphische Sammlung München, Inv.nr. 1944:83; Zum Künstler siehe Weber, Ingrid, Maximilian Dasio, Ausstellungskatalog, München 1985, S.13ff.;

¹¹⁴⁷ Die Bronzetür (320 x 210 cm) illustriert in zwanzig Reliefmedaillons das Apostolische Glaubensbekenntnis. Die Entwürfe sind in den Jahren 1945 bis 1949 entstanden. Der Abstieg Jesu in das Totenreich ist die letzte Darstellung auf dem linken Türflügel. Jörgens-Lendrum, Helga, Der Bildhauer Edwin Scharff, Diss. Göttingen 1994, S. 210ff.;

evangelischen Christuskirche zu Altbach¹¹⁴⁸ (Abb. 558). Interessant ist, daß in diesem lutherischen Gotteshaus der seit dem 16. Jahrhundert auf Bildern des »Descensus ad inferos« kaum noch vorkommende Höllenrachen wieder Verwendung gefunden hat.¹¹⁴⁹

Die obig besprochenen Werke unterstehen der kirchlichen Deutungshoheit. Als Illustration zur apokryphen Historie oder des Apostolischen Glaubensbekenntnisses erschließt sich ihre für den Neuen Bund wesentliche Bedeutungsebene –falls überhaupt beabsichtigt– jedoch nicht ohne weiteres aus der Ikonographie. Der hinzugenommene Katechismus der jeweiligen Konfession, in deren Rahmen ein Höllenfahrtsbild eingegliedert ist, ermöglicht allein eine sichere Auslegung. Eine Ausnahme ist die von Erich Schickling angefertigte Darstellung. Durch die Gleichsetzung von Friedhof und Totenreich, die Befreiung von Mann und Frau in der Gestalt Adams und Evas, den Sieg über die dunklen Mächte, die Abbildung des Universums mittels Sonne und Sternen und die Thematisierung der Dreifaltigkeit ist dem Betrachter verständlich, daß die einstige Erlösung der Altväter und –frauen ein Sinnbild für das Heil aller an den dreifaltigen Gott glaubenden Verstorbenen ist.

IV.2.5.2. Bilder der Höllenfahrt Christi als Ausdruck existentieller Erfahrung

Seit Ende des 19. Jahrhunderts haben sich vereinzelt Künstler des Motivs vom »Descensus ad inferos« angenommen, ohne den lehrmäßigen Regeln für die diesbezügliche kirchliche Exegese gefolgt zu sein.¹¹⁵⁰ Entstanden sind religiöse, aber konfessionell ungebundene Bilder. Gedanken, Erfahrungen oder Erlebnisse des Malers, welche von ihm mit der Höllenfahrt Christi in Zusammenhang gebracht worden sind, spiegeln sich in diesen Werken.

James Ensor (1860-1949) hat in den Jahren 1891 und 1895 zwei Arbeiten zum Höllenabstieg Christi geschaffen. Die ältere, eine 1895 wenig verändert als

¹¹⁴⁸ Die Ausführung des Glasfensters nach Uhrigs Entwürfen ist durch die Ravensburger Werkstatt H. Bernhardt erfolgt. Schmitz, Helmut, Die Christuskirche in Altbach, Ihre künstlerische Ausschmückung und deren Sprache, Altbach 2000, S. 19ff.;

¹¹⁴⁹ Zur »Renaissance« des Höllenrachsens beachte auch obige Aussage Skovgaards zu seinem Wandbild (Abb. 553).

¹¹⁵⁰ Siehe in diesem Zusammenhang auch das Gemälde Paul Cézannes unter Kapitel IV.2.4.1. Die noch ins 19. Jahrhundert datierenden Zeichnungen von James Ensor zu diesem Sujet werden aufgrund ihrer Bildaussage zusammen mit den nach 1900 entstandenen Höllenfahrtsbildern vorgestellt.

Radierung herausgegebene Kreidezeichnung¹¹⁵¹ hätte möglicherweise noch in einen kirchlichen Kontext eingebunden werden können. Ensor selbst hat das Blatt als »Projekt für ein Kirchenfenster«¹¹⁵² vorgesehen gehabt.

Im Zentrum der gezeichneten Komposition (Abb. 559) steht –frontalansichtig- der von einer Strahlenaureole umgebene,¹¹⁵³ mit einem langen Gewand bekleidete und ein Fahnenbanner in der Linken haltende Christus. Eine eng vor seine rechte Körperseite gerückte, zu ihm aufschauende Frau hat ihm ihre Arme bittend nach oben entgegenstreckt. Hinter ihr, am unteren Bildrand, sind drei Personen abgebildet, welche ebenfalls ihr Augenmerk auf Jesus gerichtet haben, während die groteske Gruppe links vom Herrn von ihm wegblickt. Unter den skurrilen Gestalten zu seiner Rechten haben nur Einzelne ihr Gesicht ihm zugewandt.

Die Zeichnung belegt die Kenntnis mittelalterlicher oder frühneuzeitlicher Darstellungen des Sujets, welche ebenfalls durch den Blick zum oder weg vom Gottessohn den Heils- beziehungsweise Verdammniszustand der abgebildeten Seelen bekundet haben.¹¹⁵⁴ Neben der stilistischen Umsetzung besteht der moderne Aspekt hier in der Vielzahl der Verworfenen und teuflischen Wesen gegenüber den wenigen an der Erlösung Teilhabenden. Diese Übermacht des Teuflischen, deren Visualisierung auch als Zeitkritik zu werten ist, hätte zur damaligen Zeit sicherlich keinen Gefallen bei klerikalen Entscheidungsträgern gefunden. Im Vergleich zum jüngeren, thematisch gleichen Werk des Künstlers wirkt das Blatt jedoch kirchlich angepaßt.

Diese unter dem Titel »Die Teufel Dzitts und Hihahox geleiten Christus in die Hölle« bekannte Radierung¹¹⁵⁵ (Abb. 560) zeigt bildmittig den in ein langes Gewand gehüllten Jesus in Rückenansicht. Seine linke Hand hat er grüßend erhoben. Flankiert wird er von zwei, ebenfalls dem Betrachter den Rücken zukehrenden Dämonen. Das teuflische Wesen zu seiner Rechten, welches seine linke Pratze auf die linke Schulter Christi gelegt hat, trägt auf dem Kopf eine

¹¹⁵¹ Die Zeichnung (220 x 290 mm) befindet sich in einer französischen Privatsammlung. Die spiegelverkehrte Radierung mißt 84 x 136 mm. Chiappini, Rudy, James Ensor, Ausstellungskatalog Lugano, Milano 1999, S. 141, Kat.nr. 103; Ollinger-Zinque, Gisèle (Bearb.), Ensor, Ausstellungskatalog Brüssel, Brüssel 1999, S. 289, Abb. 266;

¹¹⁵² Chiappini (wie Anm. 1151), S. 141;

¹¹⁵³ Die nach dieser Zeichnung angefertigte Radierung weist –als auffallendsten Unterschied zu ihrer Vorlage- keine Strahlenaureole auf.

¹¹⁵⁴ Als Beispiele siehe die Abb. 330, 334, 335 und 487.

¹¹⁵⁵ Die Radierung (133 x 172 mm) ist auch in handcolorierter Form erhalten. Brown, Carol (Hrsg.), James Ensor, Ausstellungskatalog London, London 1997, Kat.nr. 121; Ollinger-Zinque (wie Anm. 1151), S. 315, Kat.nr. 337;

Insektenhaube, hält in der Rechten einen Penisszepter und weist am vernarbten Hinterteil einen gekerbten Phallusschweif auf. Der Teufel links von ihm hat einen gehörnten Vogelkopf sowie Krallen an Händen und Füßen. Seine Linke hat den Schaft einer reich ornamentierten Lanze umfaßt. Den Kopf des Heilands als Zentrum nehmend, bestrahlt vor ihnen eine große Lichteureole die Hölle. Diese ungleiche Dreiergruppe wird vom Höllenfürsten empfangen, welcher –links oben im Bild- als Gerippe mit Phallus, langem Schweif und Strahlennimbus auf einem, durch mehrere Stufen erhöhten Thron sitzt. Gerahmt wird die Szenerie von tierischen Monstern und einem mit »akustischem Blähantrieb versehenen Wagengespann«¹¹⁵⁶.

Von James Ensor ist bekannt, daß er sich selbst mit Christus identifiziert hat.¹¹⁵⁷ Der Gedanke einer »Imitatio Dei« ist ihm jedoch fern gelegen. Das Leben Jesu hat er lediglich in Bezug zu seiner eigenen Vita gesetzt. Die Passion des Heilands ist für ihn ein Bild seines eigenen, unter Kritik und Spott leidenden Künstlertums gewesen. Mit der Auferstehung Christi hat er nicht den Sieg über Tod und Hölle sowie das Heil der Menschheit, sondern die Hoffnung auf Anerkennung seines malerischen Oeuvres und persönlichen Ruhm verbunden.¹¹⁵⁸ Diese rein egozentrische Ebene seiner christlichen Darstellungen ist bei der Interpretation seiner Höllenfahrtsbilder zu berücksichtigen.

Die Zeichnung von 1891 ist demnach, auch wenn sie als Vorlage für ein Kirchenfenster gedacht gewesen war, als ein malerisch vorgetragener Seufzer des Künstlers zu verstehen, daß nur wenige an ihn und seine Kunst glauben und durch seine Werke erlöst werden, während die Mehrheit sich von ihm abgewandt hat und demzufolge für ihn der Verdammnis anheim gefallen ist. Schwieriger zu deuten ist seine jüngere Arbeit. Die intensive Konfrontation Jesu mit den Personifikationen menschlicher und tierischer Sexualität in der Hölle läßt auf eine ähnliche Erfahrung Ensors schließen. Anlaß mögen sexuelle Versuchungen

¹¹⁵⁶ Vgl. die Beschreibung bei Becker, Jörg / Hirner, René, u.a., James Ensor, Visionär der Moderne, Gemälde, Zeichnungen und das druckgraphische Werk aus der Sammlung Gerard Loobuyck, Bonn 1999, S. 162ff.;

¹¹⁵⁷ Siehe in diesem Zusammenhang beispielsweise sein 1886 geschaffenes Kreuzigungsbild, auf welchem der Gekreuzigte die Porträtzüge Ensors trägt und auf der Inschriftstafel »Ensor« statt »INRI« zu lesen ist. Ausführlicher bei Schmied, Wieland (Hrsg.), Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde, Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Berlin, Stuttgart 1980, S. 67; Becker / Hirner (wie Anm. 1156), S. 162;

¹¹⁵⁸ Schmied (wie Anm. 1157), S. 67; Zur Christusidentifikation Ensors als Antwort auf seine Kritiker siehe auch Heusinger von Waldegg, Joachim, James Enor: Ecce homo oder Christus und die Kritiker, in: Vester, Karl Egon, u.a., James Ensor, Ausstellungskatalog, Hamburg 1986, S. 26ff.;

gewesen sein, welche ihn und seine künstlerische Schaffenskraft sehr gefährdet oder zumindest verwirrt haben.¹¹⁵⁹

Die Intention, das Motiv des Höllenabstiegs Christi vom christlichen Heilskontext zu isolieren und aus subjektiven Interesse zu vereinnahmen, liegt auch dem 1911 geschaffenen Gemälde »Christus in der Unterwelt« (Abb. 561) des Emil Nolde (1867-1956) zugrunde.¹¹⁶⁰ Der Gottessohn ist frontalansichtig in der Bildmitte zu sehen. Zu seiner Rechten hat sich ihm ein mit Talar und Beffchen ausgestatteter Pastor, links von ihm eine -möglicherweise das katholische Pendant, wie die mönchsartige Kapuze vermuten läßt, darstellende- Person zugekehrt. Vor Christus stehen vier, ab Schulterpartie wiedergegebene Seelen, welche dem Betrachter den Rücken zugewandt haben. Rechts daneben befinden sich zwei Teufel, von denen einer ein großes weißes Horn trägt und mit der Faust dem Erlöser droht.

Gewiß hat Nolde das Gemälde nicht für einen Altar vorgesehen, da für ihn religiöse Bilder »künstlerische Auslösungen, der Kunst dienen wollend«¹¹⁶¹ gewesen und durch »Trieb und Neigung«¹¹⁶² entstanden sind.¹¹⁶³ Den Anlaß für die Darstellung dieses Themas, von welchem er selbst gesagt hat, daß es »keine Sache des Wissens, sondern des Glaubens« ist, hat er der Nachwelt jedoch nicht überliefert. Einen Hinweis geben allein manche seiner -für das Jahr 1911 in seinen Erinnerungen festgehaltenen- Gedanken:

»Neben den angeregten Empfindungen im Künstlerischen bewegten sich während der Zeiten, wo ich meine religiösen Bilder malte, immer auch und immer wieder, meine Gedanken in religiösen Problemen, in Kämpfen und Widersprüchen, unerbittlich, nichts verschleiern vor mir selbst und meiner scharfen Kritik. Von diesen vielen Selbstkämpfen möge nur ein mir gebliebener Moment, ein Bibelwort erwähnt sein, das ich damals –und auch früher schon- sinnend hin und her gewogen

¹¹⁵⁹ Von Ensor ist bekannt, daß er nicht geheiratet hat, weil er Angst vor Frauen hatte. Ollinger-Zinque (wie Anm. 1151), S. 21;

¹¹⁶⁰ Das Gemälde (86 x 100 cm) befindet sich im Besitz des Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt / Main, Inv.nr. 2120. Urban, Martin, Emil Nolde, Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 1, 1895-1914, München 1987, S. 369, Kat.nr. 424; Schulze, Sabine (Hrsg.), Das 20. Jahrhundert im Städel, Ostfildern 1998, S. 123; Howoldt, Jenns / Görden, Annabelle (Hrsg.), Emil Nolde, Legende, Vision, Ekstase, Die religiösen Bilder, Ausstellungskatalog Hamburg, Köln 2000, S. 123ff.;

¹¹⁶¹ Zitat aus Nolde, Emil, Jahre der Kämpfe, 1902-1914, Flensburg 1957², S. 172;

¹¹⁶² Nolde (wie Anm. 1161), S. 191;

¹¹⁶³ Hinsichtlich des abgebildeten Pastors und seines vermutlich einen Mönch vorstellenden Gegenübers sei diesbezüglich eine Passage aus seinen Erinnerungen zitiert: »Ich wußte es vordem nicht, daß die evangelische wie auch die katholische Geistlichkeit meine religiösen Bilder nicht mochten oder wollten. Sie hatten geschwiegen. Gefragt hatte ich selbstredend niemand, wie religiöse Bilder aussehen müssen.« Nolde (wie Anm. 1161), S. 173;

hatte. »Viele sind berufen, wenige nur auserwählt.« ... Ich konnte es mir nie vorstellen, daß ein großer, gütiger, allgewaltiger Gott gegen uns winzige Menschen weniger gut sein könne, als Menschen es oft zueinander sind, und auch kleinen wehrlosen Tieren gegenüber...

Schlechtes kann kein Gott wollen, niedrig kein Gott handeln.- Ich lebte in Demut, ich kämpfte, ringend mit meinem Gott um tiefinnigste Erkenntnis und Wahrheit.

Ein Minimum am Erdenleben mit einer Ewigkeit vergeltend, mit ewigen Glück oder mit ewigem Verderb, schien mir, konnte nur vom Teufel ersonnen sein, - oder schließlich von bösen kleinen Menschen, die in eigener Winzigkeit sich nur einen ganz kleinen Gott vorstellen konnten. Verquält war ich, und tiefunglücklich stand ich auf messerscharfen Grad, bis losgelöst von allem Menschendünkel und dem Materiellen der Zeit, wieder mit offenem Herzen ich Gott, meinem Gott zujubelte, denn –das glühende Sehnen unserer aller pochenden Menschenherzen, das Sehnen nach dem übersinnlich Unfaßbaren, vom primitivsten Menschen an bis zum kultiviertesten sagt, daß unsere Seelen überirdisch und daß wir Kinder eines Gottes sind, so fern, so schön, so groß, daß unsere höchsten Begriffe versagen.

An Verwandte und andere dachte ich, welche in religiöser Vertiefung an der Grenze zwischen Verstand und Irrsinn zuweilen ein wenig jenseits, zuweilen wieder diesseits hinwandern lebten und starben.

In geistigen Grenzgebieten wächst der Menschen Genialität, hoch und köstlich blühend –nebenzu in Tiefen die Finsternis.

Behauptung und Zweifel im Individuum reiben sich bis zur Siedehitze. Die Öffentlichkeit weiß hiervon nichts. Nur zuweilen das Resultat gelangt zu ihnen, - widerstrebend gegeben, widerstrebend empfangen.«¹¹⁶⁴

Seine sich in diesen Sätzen offenbarende innere Zerrissenheit hat Nolde in seine Malerei transferiert. Nach eigener Aussage »hatte die Zweiheit in meinen Bildern und auch in der Graphik einen weiten Platz erhalten. Mit- oder gegeneinander: Mann und Weib, Lust und Leid, Gottheit und Teufel.«¹¹⁶⁵ In seinem Gemälde des »Christus in der Unterwelt« ist diese Gegensätzlichkeit von vorn herein thematisch verankert. Licht und Dunkel, Himmel und Hölle, Gott und Teufel, Gut und Böse sowie Erlösung und Verdammung sind einander gegenübergestellt. Unter Berücksichtigung dieses Hintergrundes ist das Bild als Ausdruck seiner bewegten

¹¹⁶⁴ Nolde (wie Anm. 1161), S. 192f.;

¹¹⁶⁵ Nolde (wie Anm. 1161), S. 185;

und konfusen Gefühlswelt zu werten, aber auch aufgrund der Heilsthematik als bewußt gesetztes Zeichen seiner Hoffnung auf Erlösung von all seinen Zweifeln.

Während des Malens sind Nolde sicherlich auch noch andere, jedoch immer im Bezug zu seiner eigenen Person stehende Gedanken gekommen, welche im Gemälde einen Niederschlag gefunden haben. Die Abbildung eines Pastors und –je nach Interpretation- eines Mönches in der Hölle verweist auf sein nicht gerade konfliktfreies Verhältnis zur Kirche.¹¹⁶⁶ Der Teufel erinnert an eine Passage seiner Autobiographie: »Wenn ich manchmal mich ganz gesammelt im Malen glaubte, stand nebenan, so schien es mir – der Teufel schmunzelnd, grinsend, das grauenvolle Biest. Dann auch malte ich ihn.«¹¹⁶⁷ Kurz vor dieser Textstelle hat Nolde von Kritikern seiner Kunst gesprochen, so daß Satan auch als deren Verkörperung anzusehen ist.¹¹⁶⁸

Der Maler hat, wie sich resümierend festhalten läßt, das Motiv des Unterweltabstiegs Christi als eine Art Selbsttherapie benutzt, um seine negativen und positiven Gefühle zum Ausdruck und vielleicht sich selbst erst zum Bewußtsein zu bringen. Vom Betrachter hat er jedoch nicht erwartet, daß er das Bild –mit Hilfe der Selbstbiographie- auf die Nöte, Sorgen und Hoffnungen des Künstlers auslegt. Nach eigenem Bekunden hat er die Darstellung bewußt schwer interpretierbar gehalten, damit der davor Stehende in seiner Phantasie nicht beeinträchtigt wird.¹¹⁶⁹

Zuvorderst auf sich bezogen hat auch Max Beckmann (1884-1950) sein 1948 angefertigtes Gemälde des »Christus in der Vorhölle« (Abb. 562).¹¹⁷⁰ Der

¹¹⁶⁶ Vgl. Anm. 1163.

¹¹⁶⁷ Nolde (wie Anm. 1161), S. 197;

¹¹⁶⁸ »Von Menschen fühlte ich mich gemieden. Von der Presse war ich boykottiert. ›Über Nolde wird bei uns nicht geschrieben!‹ Das war kurz und absolut. ... In einem Café saßen ein Tisch voll Secessionisten. Einer holte mich Irrenden her, ein anderer rief: ›Nolde gefällt mir, wie sonst keiner‹ und dann lustig lachten alle. Jeder kleine Schreiber den Geächteten anspuckte. Ich schwieg. Nur zuweilen kam raunend Trotz hinzu: ›Warte nur!‹, die Fäuste krampfhaft geballt in den Hosentaschen. Allen Schein gegen mich, lief ich umher, fast wie ein Fremder vor mir selbst. Es waren bedrängte Jahre, dunkel und quälend. Nur meine körperliche Gesundheit und der unvernichtbare Glaube an die eigene Kunst –die Treue zu ihr- hielten mich und uns beide hoch.« Nolde (wie Anm. 1161), S. 196;

¹¹⁶⁹ In einem Brief an Ernst Gosebruch vom 19.8.1914 hat Nolde geschrieben: » ... Apart from the four shadows in the foreground and the three figures above, with Christ in the middle, I have only painted in two horned figures of devils; the bigger one of these has a white horn and is raising a threatening fist towards Christ. I suppose I did not want to make the subject absolutely and totally plan at the time, not wishing to restrain the imagination of the beholder ...«. Zitiert aus Urban (wie Anm. 1160), S. 369;

¹¹⁷⁰ Das Bild (78,5 x 109 cm) befindet sich in einer privaten Sammlung zu New York. Die Bezeichnung »Christus in der Vorhölle« gründet sich auf die Tagebuchnotizen Beckmanns. Göpel, Erhard und Barbara, Max Beckmann, Katalog der Gemälde, Bd. 1, Bern 1976, S. 455, Kat.nr. 758 und Taf. 277;

dornengekrönte und profilansichtige Gottessohn ist in Schulterpartie –die gesamte Bildhöhe einnehmend- links im Bild vergegenwärtigt. Hinter ihm, auf Halshöhe, ist ein weit geöffnetes Maul –in Anlehnung an den Höllenrachen mittelalterlicher Darstellungen des »Descensus ad inferos«- zu sehen. Seine Rechte hat Jesus grüßend erhoben, seine Linke hält eine flackernde Kerze. Vor ihm steht eine nackte Frau mit erhobenen Armen. Zwei Männerköpfe schauen über ihre Schulter. Zur Rechten des Herrn ist eine grimmige Gestalt gesetzt, welche –bewaffnet mit einem Schwert- eine Tür bewacht.

Die Komposition läßt sich als Umsetzung herkömmlicher Ikonographie im modernen Gewand bezeichnen. Innovativ ist lediglich die Kerze¹¹⁷¹, alle anderen Bildelemente sind aus früheren Darstellungen des Motivs bekannt. Als kirchliches Gemälde kann es jedoch nur angesehen werden, wenn die Persönlichkeit des Malers unbeachtet bleibt. Dessen besonderes Anliegen ist es gewesen, »aus der Gegenwart die Brücken zum Unsichtbaren«¹¹⁷² zu suchen. Aufgrund dieser Transzendierung des Kunstwerks ist die Bildaussage nur schwer deutbar. Einen Schlüssel zu ihrem Verständnis liefert möglicherweise –neben der persönlichen Situation des Künstlers während seines Schaffensprozesses- seine Weltsicht. Beeinflußt durch die Philosophie Arthur Schopenhauers (1788-1860) ist Beckmanns Grundhaltung seit den zwanziger Jahren von Pessimismus geprägt gewesen. Durch das Studium religiöser Schriften, wie der indischen »Upanishaden« oder der christlichen Mystiker, welche er u.a. beim Lesen der Werke dieses großen Denkers kennengelernt hat, ist in ihm jedoch die Hoffnung auf Erlösung wachgehalten worden.¹¹⁷³ Unter Berücksichtigung dieses Weltbildes könnte seine, zwei Jahre vor seinem Tod entstandene Version des »Christus in der Vorhölle« als Sinnbild seines Wunsches nach Befreiung vom Erdendasein, welches er als Kerker empfunden hat, interpretiert werden.¹¹⁷⁴

Ein Tagebucheintrag Beckmanns vom 20. Januar 1948 gewährt aber auch die Möglichkeit einer subtileren, weniger tragischen Auslegung: »»Glücklich kann jeder sein« - aber unglücklich »leider auch jeder«. Trotzdem, falls das Unglück nicht

¹¹⁷¹ Rombold, Günter / Schwebel, Horst, Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Freiburg-Basel-Wien 1983, S. 133 bezeichnen die flackernde Kerze als Symbol des Lebens. Bildnerisch erfüllt sie jedoch zunächst den Zweck der ansonsten den Unterwelt-Christus hinterfangenden Lichtaureole.

¹¹⁷² Zitat nach Rombold / Schwebel (wie Anm. 1171), S. 131;

¹¹⁷³ Rombold / Schwebel (wie Anm. 1171), S. 133;

¹¹⁷⁴ Rombold / Schwebel (wie Anm. 1171), S. 133;

all zu groß ist, wird mancher doch noch fein-nerviger und empfindsamer, man möchte beinahe sagen ›edler‹ als im Glück. – Das so nebenbei. – Besuch von Buffalo Director mit Perry, die immerhin behaupteten, ›Christus in der Hölle‹ - das Bedeutendste was in den letzten Jahren – und so. Auf Frage nach Preis – aber wie immer nothing. ...«¹¹⁷⁵

Die schriftliche Fixierung seiner Sentenz zu Glück und Unglück und deren Wirkungen unmittelbar vor seiner Notiz eines stattgefundenen Gesprächs über sein Höllenfahrtsbild mag unbedeutsam und zufällig sein, kann jedoch –vor dem Hintergrund seiner Weltanschauung- ebenso als metaphysische, durch die Unterhaltung angeregte Reflexion zur –nicht unbedingt ursprünglichen- Bildaussage verstanden werden. Die Haft in der Vorhölle ist demnach ein Bild für das als Unglück empfundene Leben auf Erden, und die mittels Christus erhaltene Befreiung eine Chiffre für das Erlangen eines Bewußtseins über diesen Leidenszustand. Die vom Erlöser gehaltene Kerze wäre in diesem Sinne das Licht der Erkenntnis.¹¹⁷⁶

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß obige, von bekannten Künstlern geschaffene Werke, da dem kirchlichen Kontext entbunden, schwer zu interpretieren sind. Als Objektivierung persönlicher Gefühle, Erfahrungen und Erkenntnisse ist das Motiv der Höllenfahrt Jesu auf diesen Bildern entkonfessionalisiert und zum überzeitlichen Mythos mit vielerlei Deutungsvarianten erhoben worden.

IV.2.6. Zusammenfassender Überblick

Die in den vorangegangenen Kapiteln dargelegte Entwicklung des Höllenfahrtsmotivs außerhalb Italiens hat einen Zeitraum vom 11. bis zum 20. Jahrhundert umfaßt. Über dreihundert Sujetbelege sind vorgestellt worden. Aufgrund der Reichhaltigkeit des Bildmaterials erscheint es zur memorativen

¹¹⁷⁵ Beckmann, Mathilde / Göpel, Erhard (Hrsg.), Max Beckmann, Tagebücher 1940-1950, München 1955, S. 233;

¹¹⁷⁶ Dieser Überlegung kann der Vorwurf unrealistischer Konstruktion gemacht werden. Unter Beachtung des metaphysischen Aspekts im Oeuvre Beckmanns erscheint jedoch die zuerst angeführte Deutung des Bildes als Ausdruck der Erlösungshoffnung vom Erdschicksal gedanklich zu einfach. Untersucht werden müßte jedoch einmal die Bedeutung der oftmals von ihm ins Bild gesetzten Kerze. Eine andere Auslegung ist dann durchaus denkbar. Siehe diesbezüglich einfürend Franciscano, Marcel, Das Selbst und der Charakter der Dinge, Einige Betrachtungen über Max Beckmanns Bildersprache, in: Gohr, Siegfried, Max Beckmann, Ausstellungskatalog, Köln 1984, S. 41ff.;

Festigung des Gelesenen statthaft, wesentliche ikonographische Charakteristika und inhaltliche Aussagen Revue passieren zu lassen.

IV.2.6.1. Christus

Christus, der Hauptprotagonist, ist auf mittelalterlichen, transalpinen Höllenfahrtsbildern im Descensus-, im 13., 14. und gelegentlich auch im 15. Jahrhundert im Ascensustypus zu sehen. Versionen, welche -in Anlehnung an den byzantinischen Parontypus- die Anwesenheit des Herrn in der Unterwelt ohne ab- oder aufwärtsführende Bewegung verbildlichen, sind äußerst rar.

Der bis nach 1200 in ein Ober- und Untergewand gekleidete, seitdem in der Regel seine Wundmale an Händen, Füßen und halbseitig entblößten Oberkörper zeigende Gottessohn bewegt sich häufig zur rechten Bildseite. Sein bärtiges Haupt wird von einem Kreuznimbus und manchmal zusätzlich durch eine Krone¹¹⁷⁷ geziert. Eine Mandorla umgibt seine Gestalt nur ausnahmsweise. Mit einer Hand ergreift Jesus das Handgelenk Adams, in der anderen hält er den Kreuzstab,¹¹⁷⁸ welcher seit dem 12. Jahrhundert meist durch ein Banner als »Vexillum crucis« charakterisiert ist. Vor allem auf englischen Darstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts, aber auch noch in späterer Zeit auf dem Festland, dient dieses Siegeszeichen ihm als Waffe gegen Satan oder den Höllenrachen, auf welche er überdies, so er nicht auf dem Erdboden oder den Unterweltstoren steht, als Ausdruck seines Triumphes öfters einen oder beide Füße gesetzt hat.

Im 16. Jahrhundert, der Epoche des konfessionellen Umbruchs, ist der Erlöser bei seinem Abstieg zur Hölle oder inmitten seiner subterrestrischen Tätigkeit abgebildet. Selten ist sein Aufstieg aus der Unterwelt thematisiert.

Hinsichtlich des Aussehens Jesu sind die Veränderungen gegenüber den Pendants vor 1500 gering. Nicht immer trägt er einen Heiligenschein. Anstatt des früher beinahe obligatorischen Kreuznimbus leuchtet auch nur ein einfacher oder oftmals kreuzförmiger Strahlen- beziehungsweise runder Scheibenheiligenschein über seinem Kopf.

¹¹⁷⁷ Die Miniatur des Tiberiuspsalters (Abb. 236) zeigt Christus mit Stirnband.

¹¹⁷⁸ Auf insularen, vor 1200 angefertigten Bildern des Motivs ergreift Christus gelegentlich mit der einen Hand Adam, mit der anderen eine weitere, zumeist Eva darstellende Person. Selten umfaßt Jesus nur das Handgelenk Evas, wie auf dem Klosterneuburger Email (Abb. 396). Ungewöhnlich ist auch, daß der Gottessohn –siehe das Steinrelief zu Bristol (Abb. 238)- den Segen erteilt.

Die Darstellungen des Descensustypus sind zumeist der Tradition verhaftet, können aber auch eine innovative Gestaltung aufweisen. Manchmal spendet Christus -anstatt des Rettergriffs- den Segen, stößt mit dem Fuß beziehungsweise dem Siegesbanner das Höllentor auf oder steht rückenansichtig vor den alttestamentlichen Gerechten. Auf niederländischen und von dort beeinflussten Werken bricht der meist in strahlendem Licht erscheinende Heiland gelegentlich von oben nach unten in die Hölle ein. Sein Körper kann dabei schon die machtvolle Dynamik der kommenden Auferstehung ausdrücken oder noch von der vergangenen Passion -beispielsweise nach Art des Schmerzensmannes durch stark blutende Wunden und das Tragen der Dornenkrone- gekennzeichnet sein.

Der nach dem Jahre 1500 moderne Typus des »in medias res« agierenden Höllenfahrtsjesus visualisiert den Herrn zwischen der Gruppe der bereits und der noch nicht aus der Unterwelt erlösten Frommen des Alten Bundes. Zumeist wendet er sich zur rechten Bildseite und umfaßt das Handgelenk eines aus der Hölle ragenden Vorvaters, in Ausnahmefällen einer weiblichen Person des Alten Testaments. Öfters bückt er sich bei dieser Tätigkeit, selten steigt er eine Treppe hinunter und nur auf Dürers Holzschnitt zur Großen Passion (Abb. 450) kniet er. In der Regel steht er zu ebener Erde oder hat einen Fuß auf ein Podest gesetzt. Auf manchen Bildern ist der Gottessohn auch rücken- oder frontalansichtig wiedergegeben. Ist er dem Betrachter zugekehrt, so scheint er die vor ihm aus der Tiefe emporschauenden Altväter und –frauen aus dessen Ebene zu sich zu holen. Mit seinen Augen fixiert Jesus häufig liebevoll den zu Rettenden, wobei sie sich manchmal von Angesicht zu Angesicht anschauen.

Ikonographische, auf reformatorische Versuche zur Neuschöpfung des Sujets zurückgehende Besonderheiten im 16. Jahrhundert sind eine Zeichnung von Lukas Cranach d.J. (Abb. 512), welche den Sohn Gottes als »Schutzmantelchristus des Alten Testaments« vorstellt, und ein lutherisches Epitaph in der Elisabethkirche zu Breslau (Abb. 513), auf welchem Christus die als Ketten ausgebildeten Handfesseln Adams und Evas löst.

Höllenfahrtbilder des 17. und 18. Jahrhunderts präsentieren Jesus im Descensus- und Ascensustypus, aber auch inmitten seiner subterrestrischen Aktivität.

Bei seinem Abstieg schwebt er lichtumflutet von oben auf Wolken in die Vorhölle ein oder tritt –teilweise sehr schwungvoll- auf die Vorväter zu. In der einen Hand trägt er oft das Siegesbanner oder –äußerst selten- das Marterholz, mit der anderen

erteilt er den Segen, zeigt auf einen der zur Erlösung Erwählten oder ergreift das Handgelenk eines im »Limbus patrum« Inhaftierten, zumeist Adams. Der Schlüssel zur Hölle, wie auf dem Stich Marchands (Abb. 517), ist ihm ansonsten nicht beigegeben. Tod, Satan oder die Weltkugel liegen ihm nur ausnahmsweise zu Füßen.

Auf Darstellungen des »in medias res« tätigen Christus ist er ebenfalls auf himmlischen Gebilden als Lichtgestalt in die Unterwelt eingeflogen oder steht, gelegentlich einen Abgrund vor Füßen, zwischen den alttestamentlichen Gerechten. Oftmals ist der Erlöser frontalansichtig abgebildet. Er führt das »Vexillum crucis« mit sich und umfaßt das Handgelenk einer zu befreienden Gestalt des Alten Bundes, erteilt den Segen oder präsentiert seine Handwunde.

Ist der Heiland beim Verlassen der Hölle zu sehen, hat er häufig in der einen Hand die Siegesstandarte und zieht –des öfteren zurückblickend- mit der anderen Adam hinter sich her. Auf manchen Bildern kommt er auf seinem Weg aus dem Totenreich an den Frommen des Alten Bundes vorbei, zeigt ihnen bei dieser Gelegenheit die einstige Sündfrucht oder rettet sie durch den Griff ans Handgelenk.

Im 19. Jahrhundert prägt allein der Abstieg Christi zu den Vorvätern und –frauen das Motiv. Neben der üblichen Gestaltung des von der Seite oder aus dem Hintergrund auf die alttestamentlichen Gerechten zugehenden, öfters eine Frau am Handgelenk ergreifenden Gottessohnes ist er auch –eine Hand erhebend- bei der Heilspredigt zu sehen. Er kann aber auch lichtvoll in das Totenreich einschweben oder zwischen beziehungsweise vor den zu Befreienden erscheinen, wobei er entweder den Segen erteilt oder die Arme verkündend ausgebreitet hat.

Das 20. Jahrhundert kennt –abgesehen vom »in medias res« agierenden Jesus- alle Grundformen des Sujets. Die ins Medium des Bildes umgesetzten Belege sind jedoch einfach und hinsichtlich der Person des Erlösers auf das Notwendigste beschränkt. Nur diejenigen Darstellungen, welche außerhalb des kirchlichen Kontext geschaffen worden sind, weisen manchmal innovative Details auf, wie der eine Kerze in die dunkle Unterwelt bringende, eine Dornenkrone tragende Christus auf dem Gemälde Beckmanns (Abb. 562) belegt.

IV.2.6.2. Die Gerechten des Alten Bundes

Das in der Bibel nur angedeutete, in apokryphen Schriften, Hymnen und Legenden aber ausführlich beschriebene Dogma der Höllenfahrt Christi hat –nach katholischer Lehraussage- zum Heil der vor der Zeit Jesu lebenden Gerechten geführt.

Mittelalterliche Bilder des »Descensus ad inferos« zeigen in der variabel gestalteten Hölle –stellvertretend für alle Frommen des Alten Bundes- eine Anzahl zumeist unbekleideter¹¹⁷⁹ Personen, deren Identität überwiegend nicht zu bestimmen ist. Lediglich der von Christus am Handgelenk Ergriffene ist – abgesehen von Ausnahmen- der Stammvater Adam. Ist ihm eine weibliche Person zur Seite gestellt, handelt es sich bei ihr um Eva. Die manchmal sich in ihrer Nähe aufhaltende jugendliche Gestalt ist ihr Sohn Abel. Der Urvater ist meist als bärtiger, langhaariger Greis wiedergegeben, welcher in seltenen Fällen mit einem Feigenblatt sein ansonsten nicht zu sehendes Geschlecht verdeckt. Seine, ab dem 13. Jahrhundert gelegentlich eine Kopfbedeckung tragende Frau ist wesentlich jünger. Seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ist ihr öfters ein Apfel als Attribut beigegeben. Neben den Protoplasten ist häufig auch Johannes der Täufer zu erkennen. David, Salomon und Moses sind nur ausnahmsweise kenntlich gemacht. Auf ein falsches Verständnis byzantinischer oder italienischer Werke des Sujets geht die Abbildung des Täufers oder dreier Könige zurück, welche außerhalb der Unterwelt stehen. Ungewöhnlich und der ikonographischen Entwicklung des Motivs voraus ist die Miniatur der Holkham Bibel (Abb. 381), da Adam und Eva bereits aus der Hölle erlöst sind.

Innovative Akzente setzen im 16. Jahrhundert vor allem die Höllenfahrtsbilder des »in medias res« tätigen Christus. Während sich die meisten Gerechten des Alten Bundes noch in der seitlich oder vor dem Herrn positionierten Vorhölle befinden, sind manche, in der Regel zumindest die Stammeltern, bereits aus ihrem Gefängnis befreit worden und warten –auf der von Jesus abgewandten Seite- auf das Ende seiner unterirdischen Heilstätigkeit. Unschuldig beim bethlehemitischen Morden ums Leben gekommene Knaben sind ihnen auf einigen Bildern zugesellt. Wie in

¹¹⁷⁹ In Gewänder gehüllt sind sie vornehmlich auf byzantinisch oder italienisch beeinflussten Werken.

den Jahrhunderten zuvor sind die Frommen nackt abgebildet, halten jedoch ihren Schambereich geschickt verdeckt, beispielsweise mittels eines Feigenblatts, eines Gewandzipfels, langer Haartracht oder ihrer Hände. Eva hat des öfteren dem Betrachter den Rücken zugekehrt. Allein Johannes der Täufer ist in ein Fellkleid gewandet. Als Vorläufer des Herrn weist er als schon Geretteter oftmals mit dem Finger auf den Gottessohn, ist aber auch gelegentlich –als noch im Limbus Gefangener- der Adressat des Rettergriffs Jesu. Der vom Erlöser Ergriffene kann aber auch eine nicht näher zu identifizierende, männliche oder weibliche Person des Alten Testaments sein, welche manchmal den liebevollen und gütigen Blick ihres Befreiers erwidert. Der Täufer stützt zudem oft das Marterholz Jesu. Auf dem Holzschnitt der »Großen Passion« Dürers (Abb. 450) und einigen davon abhängigen Werk ist das Kreuz Adam beigegeben, welcher überdies in der Rechten einen Apfel geborgen hat. Die Sündfrucht ist –so ins Bild gesetzt- ansonsten das Attribut Evas. Während in der Regel neben den Protoplasten und Johannes nur noch Abel und Moses des öfteren zu identifizieren sind, hat die dem Descensustypus verpflichtete, boscheske Höllenfahrtstafel im Metropolitan Museum zu New York (Abb. 506) ausnahmsweise noch Abraham, Isaak, Noah, David, Lot mit seinen Töchtern und den –nicht dem Alten Bund zuzurechnenden, aber vor der Zeit Jesu gerecht lebenden- Philosophen Diogenes individuell hervorgehoben.

Die Änderungen im Barock sind gering. Auf einigen Darstellungen sind die alttestamentlichen Frommen in Gewänder gehüllt und nur den Stammeltern ist eine –attributiv gedachte- Nacktheit zugestanden. Die Genitalien der Protoplasten sind jedoch in der Regel immer durch ein Feigenblatt, einen Blätterkranz oder ein Tuch bedeckt. Um Evas Arm windet sich manchmal eine Schlange. Der Apfel ist ihr auf einigen Sujetbelegen beigegeben, während Adam diesen nur selten hält. Neben den Ureltern sind Abel, Johannes der Täufer, Moses, Noah, David, Zacharias, Elisabeth, Joseph, Joachim und Anna gelegentlich ins Bild gesetzt. Ein innovatives gestalterisches Detail dieser Zeit ist, daß Adam und Eva auf manchen Bildern des in die Unterwelt einschwebenden Erlösers bereits gerettet sind und sich zusammen mit dem Heiland auf einer Wolke befinden.

Im 19. und 20. Jahrhundert sind die Gerechten des Alten Bundes fast immer bekleidet wiedergegeben. Lediglich das erste Menschenpaar trägt vereinzelt nur einen Blätterkranz um die Hüfte. Während die aus der Unterwelt Erlösten nach

1900 kaum individualisiert sind, ist auf davor entstandenen Höllenfahrtsbildern oftmals Wert darauf gelegt worden, die Adressaten des durch Christus gebrachten Heils bestimmbar zu machen. Abgebildet sind neben den üblichen Protagonisten beispielsweise die Makkabäer Joshua und Judas, Jeremias, die makkabäische Mutter mit ihren sechs Söhnen, Joseph, Melchisedek und Eleazar der Makkabäer, aber auch –als Vertreter der Gerechten im Heidentum- Sokrates.

IV.2.6.3. Der gute Schächer Dismas

Der auf italienischen Höllenfahrtsbildern seit der Frührenaissance beinahe zum ikonographischen Standardrepertoire gehörende reuige Schächer Dismas¹¹⁸⁰ ist auf transalpinen Versionen des Sujets –abgesehen von Ausnahmen- nur im 16. Jahrhundert gelegentlich verbildlicht worden. Er schwebt mit Christus in die Unterwelt ein, beobachtet an seiner Seite dessen Erlösungstätigkeit oder befindet sich unter den Frommen des Alten Bundes. Als Attribut ist ihm in der Regel das Kreuzesholz beigegeben.

IV.2.6.4. Engel

Die seit dem 9. Jahrhundert abendländische Höllenfahrtsbilder ikonographisch bereichernden Engel sind bis nach 1900 immer wieder auf Darstellungen des Motivs anzutreffen. Eine besondere Häufung ihres Auftretens in einer Epoche ist jedoch nicht festzustellen.

Als Begleiter Jesu stehen oder schweben sie im Mittelalter hinter beziehungsweise über dem Herrn. Auf englischen Versionen führen sie im 12. Jahrhundert öfters einen Speer gegen den Teufel oder einen Dämon. Selten schwingen sie ein Weihrauchfaß oder führen die Passionswerkzeuge mit sich.

Vom 16. bis 18. Jahrhundert unterstützen die himmlischen Wesen manchmal den von oben in die Hölle einschwebenden Erlöser, indem sie seiner Niederfahrt –ihn tragend- ein sanftes Aufsetzen ermöglichen oder auch selbst Seelen aus der Unterwelt befreien. Gelegentlich umschwirren sie den Gottessohn in seiner

¹¹⁸⁰ Erstmals ist Dismas im Duecento in das Motiv integriert worden. Siehe hierzu die Zusammenfassung unter IV.1.6.3.

Lichtaureole, wobei sie beispielsweise Musikinstrumente spielen, mit Palmzweigen wedeln oder auch seine Leidensinstrumente mit sich tragen können.

Im 19. und 20. Jahrhundert sind die Boten Gottes nur noch vereinzelt abgebildet. Sie präsentieren die »Arma christi«, fliegen als Putti in der Nähe des Erlösers oder öffnen –in für das Motiv innovativer Weise- die Torflügel zum Paradies.

IV.2.6.5. Unterwelt

In den verschiedenen Schilderungen des »Descensus ad inferos« ist das Aussehen der unterirdischen Welt nicht näher beschrieben worden. Künstlern und ihren Auftraggebern hat dieses Defizit an Information eine gewisse Freiheit bei der Gestaltung des Totenreichs gegeben, so daß bis ins 16. Jahrhundert hinein vor allem die Darstellung der Hölle für eine ikonographische Belebung des Sujets gesorgt hat.

Im Mittelalter haben außerhalb Italiens mindestens vier Grundversionen mit zum Teil weiteren Variationsmöglichkeiten das Bild der subterrestrischen Regionen geprägt. Üblich sind der Höllenschlund und die Unterweltsfestung gewesen. Daneben hat es eine Symbiose aus beiden Formen sowie die Vorstellung des teuflischen Herrschaftsbereichs als Flammenmeer oder feuriger Höhle gegeben.

Der Höllenrachen, welcher den alttestamentlichen Gerechten als Ausgang aus ihrem unterirdischen Gefängnis dient, kann bildnerisch verschieden entworfen worden sein. Aus der Tiefe ragend ist das Maul in England, aber auch in Frankreich und –abgesehen von früheren Ausnahmen- nach 1300 im mitteleuropäischen Kunstraum wiedergegeben worden. Profilansichtig und von der Seite geöffnet hat es sich in Deutschland großer Verbreitung erfreut, ist aber auch anderswo in dieser Weise dargestellt worden. Der auf der Seite liegende, mit beiden Augen zum Betrachter schauende Tierkopf ist nur im 12. und 13. Jahrhundert in das west- beziehungsweise mitteleuropäische Höllenfahrtsbild integriert worden. Aufrecht und frontal ausgerichtet präsentiert sich der Höllenschlund nur selten.

Während der Rachen nur die Frontseite der Hölle visualisiert, ist der eigentliche Ort der Verdammten durch den besiegten, unter den Füßen Jesu niedergestreckten Satan, spätestens seit dem 13. Jahrhundert durch auf der Höllenschnauze reitende, Schürhaken wütend schwingende, Altväter und –frauen bei der Flucht behindernde

oder Seelen zurückhaltende Teufel angedeutet worden. Manchmal verweisen auch ein zweites Höllenmaul, ein Raum im Bauch des Ungeheuers, ein auf einem Feuer kochender, mit Verworfenen gefüllter Kessel oder aus dem Abgrund und aus Körperöffnungen des Ungetiers ragende Gestalten auf die eigentliche Hölle.

Darstellungen der vor allem in Zentraleuropa beliebten Vorväterbefreiung aus einer Festung sind hinsichtlich der Gestaltung der Hölle ebenfalls unterschiedlich, lassen sich aber architektonisch nicht in Kategorien einordnen. Gezeigt wird in der Regel ein oft zinnenbekrönter Torbau, aus dessen Eingang –meist von Flammen umzüngelt- die alttestamentlichen Frommen kommen.

Selten ist auf die Abbildung von Dämonen verzichtet worden. Ein Teufel liegt jedoch nur manchmal unter den Füßen Jesu. Seit dem 12., vor allem aber im 13. und gelegentlich noch im 14. Jahrhundert ist Satan in einem sich an den Burgeingang anschließenden, für den Betrachter einsehbaren, von Feuer erfüllten Raum zu sehen. Er herrscht dort aber nicht als höllischer Resident, sondern ist an eine Säule gefesselt oder in Ketten gelegt. Gelegentlich hält der gefangene Oberteufel einen Verdammten im Schoß fest. Zumeist ist er von Seelen, welche in einigen Fällen auch in einem Topf gekocht werden, und Dämonen umgeben. Blicken die sich in seiner Nähe aufhaltenden Toten zum Erlöser ist ihnen eine Heilmöglichkeit, wie sie das Fegefeuer bietet, gegeben. Haben sie ihr Antlitz vom Herrn abgewandt, sind sie ewiger Verworfenheit überlassen. Diese Andeutung verschiedener Seinszustände in der Unterwelt ist seit dem 12. Jahrhundert auf einigen Höllenfahrtsbildern, vor allem in Visualisierungen des »Speculum Humanae Salvationis«, konkretisiert worden. Die Burg ist in die Geschosse des »Limbus patrum«, des »Limbus infantium«¹¹⁸¹, des Fegefeuers und der eigentlichen Hölle der Verdammten unterteilt.

Eine gegenteilige Tendenz ist besonders auf nach 1300 entstandenen Darstellungen des Sujets, aber manchmal auch schon früher, zu beobachten. Die Mächte des Finsternen sind nicht gebunden und machtlos, sondern wehren sich gegen den eindringenden Erlöser. Die Dämonen begnügen sich dabei nur selten mit einem Zwiegespräch. Sie versuchen zumindest, die Seelen am Verlassen der Hölle zu hindern. Agieren sie von den Burgzinnen aus, blasen sie zur Gegenwehr ins Horn beziehungsweise greifen Christus mit Steinen, Schwertern, Knüppeln, Speeren,

¹¹⁸¹ Der Kinderlimbus ist nicht immer dargestellt worden. Er befindet sich oft über der eigentlichen Hölle und unter dem Purgatorium.

Mistgabeln, Armbrüsten oder Schießrohren an. Der Ort der Verdammten ist auf diesen Bildern öfters durch ein vergittertes Verlies, im Hintergrund gequälte Seelen, aus der Tiefe ragende Köpfe oder von Teufeln in andere Regionen verschleppte Personen angezeigt.

Tierschlund und Festung sind in der Zeit vom 11. bis zum 15. Jahrhundert jedoch auch zusammen auf einigen Höllenfahrtsbildern visualisiert worden. Die Burganlage bildet in der Regel das Reich der Finsternis und das Höllenmaul den Ausgang für die Frommen des Alten Bundes. Nach 1400 sind architektonisches und animalisches Gebilde manchmal eine Symbiose eingegangen, wobei das Festungstor die Form eines höllischen Mauls angenommen hat.

Wie vor der Jahrtausendwende ist –vor allem in Mitteleuropa- die Unterwelt auf manchen Darstellungen des Sujets zudem als Flammenmeer oder –meist von Feuer erfüllter- Höhle verbildlicht worden. Diese Bilder weisen keine spezifischen Eigenheiten auf und fügen sich der üblichen zeitgenössischen Motivikonographie ein.

Seit dem 16. Jahrhundert ist der Höllenrachen nur noch selten zu sehen. Der »Limbus patrum« wird nach 1500 überwiegend als Höhle oder Burg vorgestellt. Die eigentliche Hölle ist zumeist nur mittels Dämonen, welche das Reich der finsternen Mächte verteidigen, und manchmal durch einen Drachen angedeutet. Auf einigen Werken ist im Hintergrund das Höllenfeuer zu sehen. Der Kupferstich Dürers (Abb. 487)¹¹⁸² verweist direkt auf die anderen Orte der Totenwelt: Der im Abgrund von Christus Wegblickende befindet sich in der Hölle, die profilansichtige Person daneben im Fegefeuer. In eine grausige Höllenlandschaft, deren Kennzeichen beispielsweise Ruinen, abstruse Türme und Festungen, anthropomorphe Mäuler und Folterszenen sein können, haben vornehmlich in der Tradition boschesker Höllenbilder stehende Arbeiten das Geschehen verlegt.

In den folgenden beiden Jahrhunderten ist die Unterwelt eine Höhle, ein Abgrund, ein dunkler nicht näher bestimmbarer Ort und nur selten ein architektonischer Bau. Die Abbildung von Teufeln ist nicht obligatorisch. Sie sind jedoch öfters zu sehen. Tod, Satan und Sünde sind in personifizierter Form ausnahmsweise ins Bild gesetzt.

¹¹⁸² Mitgedacht werden in diesem Fall die sich an den Kupferstich eng anlehenden, d.h. ihn beinahe kopierenden Höllenfahrtsbilder.

Im 19. und 20. Jahrhundert ist das Totenreich des öfteren nicht näher charakterisiert, erinnert aber an eine dunkle Höhle. Vertreter der bösen Mächte sind weiterhin, manchmal besiegt unter den Füßen Christi, dargestellt. Der Höllenrachen hat nach 1900 in Ausnahmefällen zumindest andeutungsweise wieder Verwendung gefunden.

IV.2.6.6. Zur Bedeutung

Darstellungen des »Descensus ad inferos« erzählen in Bildform die beispielsweise im Nikodemusevangelium ausführlich beschriebene Geschichte vom Höllenabstieg des Gottessohnes. Als Motiv christlicher Ikonographie erinnern sie aber nicht nur an die den vor der Zeit Christi Gestorbenen gebrachte Rettung aus dem Joch der Unterwelt, sondern beinhalten auch eine zeitgenössische Aussage.

Der zur Zeit des Mittelalters lebende Betrachter erfährt durch die Zurschaustellung des Sieges Jesu über Tod, Hölle und Satan von deren Entmachtung. Der Griff des Herrn ans Handgelenk des Protoplasten veranschaulicht ihm -gemäß 1 Kor 15,21-22 und ähnlicher, die Adam-Christus-Typologie thematisierender Bibelstellen-, daß mit der Erlösung des Alten auch dem Neuen Bund das Heil geschenkt worden ist. Der Verweis auf andere unterirdische Straforte, die Demonstration dämonischer Gegenwehr und der Versuch teuflischer Wesen, die Gerechten am Verlassen der Hölle zu hindern, sind jedoch als Warnung vor der auch weiterhin bestehenden Möglichkeit des Heilsverlusts gedacht und –indirekt- als Aufruf zum Widerstand gegen das Böse zu verstehen.

Im 16. Jahrhundert ist die Bedeutung durch den Typus des »in medias res« agierenden Erlösers und die Innovationen Albrecht Dürers auf vielen Bildbelegen konkretisiert worden. Der Griff Christi ans Handgelenk einer nicht näher kenntlich gemachten Person sowie die Setzung des Künstlermonogramms unterhalb der Handreichung oder das Herausziehen des an die Gemeinschaft der Getauften erinnernden Täufers aus der Unterwelt verdeutlichen, daß die Befreiung der alttestamentlichen Frommen ein Sinnbild für die Auferstehungshoffnung der Christen ist. Trotz der durch Jesus gebrachten Erlösung kann der Gläubige, wie gegen Christus oder die schon geretteten Gerechten agierende Dämonen anzeigen, die Gnade wieder verlieren. Der Vorläufer weist deshalb öfters in Richtung des Gottessohnes, um den durch die Sünde Gefährdeten zur Umkehr und Nachfolge

Christi zu ermuntern. Als Heilmittel wird gelegentlich durch den Apfel in der Hand Adams oder Evas das Altarsakrament anempfohlen.

Dürer hat dem Motiv überdies eine mystische Ebene beigegeben, indem er nicht nur die Erlösung als Gottesschau¹¹⁸³ vorgestellt, sondern den »Descensus ad inferos« mittels eines erniedrigt dargestellten Erlösers¹¹⁸⁴ an die Passion gebunden und als inneres Strafleiden interpretiert hat. Zu dieser »resignatio ad infernum« soll der zur »imitatio Dei« Aufgeförderte ebenfalls bereit sein.

Martin Luther hat später den Höllenabstieg Jesu ähnlich ausgelegt. Seiner Lehre anhängende Künstler beziehungsweise deren Auftraggeber haben diese Exegese bildlich jedoch nicht umgesetzt. Zwar sind nachweislich im 16. Jahrhundert von bereits zur Reformation Übergewechselten Darstellungen des Sujets angefertigt worden, ikonographisch unterscheiden sich diese Werke –abgesehen von folgenlos gebliebenen Versuchen einer Neuschöpfung des Motivs-¹¹⁸⁵ jedoch nicht von katholischen Pendants. Allein der Kontext erlaubt in selten Fällen eine andere Interpretation, wie die entsprechende Miniatur des Mansfelder Gebetbuches (Abb. 439) belegt: Als Illustration zur siebten Bitte des Vaterunsers ist die einstige Befreiung der alttestamentlichen Gerechten ein Sinnbild für die erflachte Erlösung aus aktueller Not.

Als Antwort auf Luthers Überlegungen und im Bemühen um Eintracht zwischen den Glaubenslagern haben manche katholische Maler, welche einen von oben in die Unterwelt einbrechenden Christus visualisiert haben, beispielsweise durch die Abbildung einer Dornenkrone auf dem Haupte Jesu einerseits die Höllenfahrt als negatives Gefühlserlebnis während der Passion, andererseits aber zugleich als räumlich in die Hölle führende, triumphal aufgefaßte, der Rettung der Altväter und –frauen geltende Bewegung gedeutet.¹¹⁸⁶

Im 17. und 18. Jahrhundert hat sich die Bildbedeutung nicht wesentlich verändert. Die Prägnanz früherer Zeiten hinsichtlich des Ausdrucks ist in der Regel jedoch verloren gegangen. Als Mittel zur Erlangung des Heils ist öfters auf das Gnadengeschenk des Altarsakraments verwiesen worden.

¹¹⁸³ Auf dem Höllenfahrtsholzschnitt der »Großen Passion« ist dies bildlich prägnant durch den Blick des Tüfers in das im Licht erstrahlende Antlitz des Gottessohnes ausgedrückt.

¹¹⁸⁴ Auf Dürers Höllenfahrtsbild der »Kleinen Passion« (Abb. 449) trägt Christus keinen Nimbus, wirkt in der Haltung instabil und ist eine Treppe hinuntergegangen. Auf dem Pendant der »Großen Passion« (Abb. 450) ist der Erlöser kniend am Abgrund zu sehen.

¹¹⁸⁵ Vgl. Kapitel IV.2.2.7.

¹¹⁸⁶ Siehe Kapitel IV.2.2.5.

Darstellungen der Höllenfahrt Christi sind im 19. Jahrhundert selten und zuvorderst als eine Art Historienbilder aufgefaßt. Der eschatologische Aspekt ist jedoch, wie gelegentlich der unter den Füßen Jesu niedergestreckt liegende Teufel und der Griff ans Handgelenk Adams belegen, zumindest unterschwellig vorhanden. Verkündet der Erlöser –gemäß 1 Petr 3, 18-20 - das Heil in der Unterwelt, ist unklar, ob seine Predigt auch den Eingang der alttestamentlichen Frommen und der manchmal ebenfalls abgebildeten gerechten Heiden ins Paradies bewirkt hat.

Um 1900 und in den folgenden Jahrzehnten ist das Sujet von katholischer und in Ausnahmefällen auch von evangelischer Seite in Auftrag gegeben worden. Ikonographisch erscheint es als einfache Illustration des Höllenfahrtsgeschehens beziehungsweise des entsprechenden Artikels im Apostolischen Credo, kann aber auch als umfassende Erlösungsallegorie den Gläubigen direkt ansprechen. Manche Maler haben das Motiv auch dem kirchlichen Kontext enthoben, um mittels der Darstellung ihre persönlichen Gefühle und Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen.

IV.3. Sonderformen und –themen

Das Motiv des »Descensus ad inferos« hat aufgrund seiner Stellung im »sacrum triduum« sowie seines soteriologischen und eschatologischen Sinngehalts bis in die Barockzeit zu den wichtigsten Themen der abendländisch-christlichen Kunst gezählt. Unterstrichen wird die Bedeutung durch vereinzelt überlieferte Sonderformen und durch einige eigenständige, direkt oder indirekt auf die Höllenfahrt Christi verweisende Sujets, welche es lohnt, kurz vorzustellen.¹¹⁸⁷

¹¹⁸⁷ Es wird im folgenden nur eine Einführung in die jeweiligen Themen gegeben, da manche dieser Sonderformen bzw. –motive Stoff für eine eigene Studie bieten würden. Gänzlich verzichtet werden muß auf die Bearbeitung des Sujets »Christus victor«, welches dem Höllenfahrtsmotiv inhaltlich sehr nahe steht. Siehe hierzu einleitend bei Schiller, S. 32ff.. Hinsichtlich der Person der Gottesmutter wird nur das Sujet der Erscheinung des Auferstandenen in Begleitung der Vorväter bei seiner Mutter behandelt, da es in der kunstgeschichtlichen Literatur oftmals auch als Höllenfahrt Jesu tituliert worden ist. Andere Bilder aus der Vita Mariens, bei denen gelegentlich die Vorväter zu sehen sind, werden nicht vorgestellt. Worthen, S. 335ff. bietet hierzu und zu anderen, nur in einem oder wenigen Exemplaren erhaltenen Sonderthemen, wie dem Besuch Jesu mit den alttestamentlichen Gerechten bei Jakobus d.J., eine gute Einführung. Eines der seltenen Bilder des hl. Josephs in der Hölle befindet sich in der Josephskirche zu Grüssau. Siehe hierzu Lossow, Hubertus, Michael Willmann, Würzburg 1994, S. 80 und Kat.nr. 193; Zudem gibt es auch noch Darstellungen, welche in subtiler Form auf die Erlösung der alttestamentlichen Frommen oder den Sieg Christi über Tod, Hölle und Satan verweisen. Diese Bilder, zu denen beispielsweise zwei Kupferstiche der Gebrüder Klauber für die 1769 zu Augsburg erschienene Ausgabe der »Lauretanischen Litaney« mit den Titeln »Causa nostrae Laetitiae« und »Mater in Temerata« zählen, sind nicht berücksichtigt worden. Interessant, aber in dieser Studie nicht zu klären, wäre auch die Frage, warum ein in dieser Augsburger Werkstatt entstandener Stich des hl. Evermodus, eines Praemonstratenserheiligen, unterhalb des Porträts die Höllenfahrt Jesu zeigt. Zu dieser Graphik siehe das Klaubersche Sammelalbum, S. 95, welches sich im Besitz der Graphischen

IV.3.1. Johannes der Täufer verkündet in der Unterwelt die Ankunft Christi

Im apokryphen Nikodemusevangelium wird von der Seele eines aus der Wüste stammenden Asketen berichtet, welcher, als plötzlich Licht in die Finsternis der Unterwelt eingedrungen war, zu den sich im Totenreich aufhaltenden Patriarchen gesprochen hat: »Ich bin Johannes, der letzte der Propheten. Ich habe die Wege des Gottessohnes geebnet und dem Volke Buße gepredigt zur Vergebung der Sünden. Und Gottes Sohn kam zu mir. Als ich ihn von ferne sah, sprach ich zum Volke: ›Seht, Gottes Lamm, das die Sünden der Welt hinwegnimmt!‹ Und mit meiner Hand taufte ich ihn im Jordan und sah den Heiligen Geist wie eine Taube auf ihn herabkommen und hörte auch die Stimme Gottvaters, der so sprach: ›Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen gefunden habe.‹ Und deshalb sandte er mich zu euch, damit ich verkünde, daß der eingeborene Sohn Gottes hierhin kommt, damit, wer an ihn glaubt, gerettet, wer aber nicht an ihn glaubt, gerichtet werde. Deshalb sage ich euch allen: Sowie ihr ihn sehet, betet ihn alle an! Denn nur jetzt habt ihr die Gelegenheit zur Buße dafür, daß ihr in der oberen eitlen Welt die Götzen angebetet und daß ihr gesündigt habt. Zu anderer Zeit ist das unmöglich.«¹¹⁸⁸ Diese Schilderung der subterrestrischen Heilsverkündung des Täufers hat gelegentlich Künstler angeregt, in Zyklen zur Vita des Vorläufers diese Szene zu integrieren.¹¹⁸⁹

Eine in der Pinakothek zu Siena ausgestellte, von einem unbekanntem Maler der Region in der Mitte des 13. Jahrhunderts gemalte Tafel¹¹⁹⁰ (Abb. 563) präsentiert im zentralen Bildfeld Johannes den Täufer gekrönt auf einem Thron sitzend. Zwölf Szenen aus seinem Leben flankieren in je drei, übereinander angeordneten, aus zwei Stationen bestehenden Registern diese Darstellung. Die vorletzte Episode visualisiert den Vorläufer in einer inschriftlich als »Limbus« bezeichneten Höhle. Aufrecht stehend verkündet er den Gerechten des Alten Bundes, von denen Adam, Eva, David und Salomon zu erkennen sind, die Heilsbotschaft. Auf dem Pergament in seiner Rechten ist zu lesen: »Vidi Salvatorem.«

Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried befindet und einst, wie das »Ex libris« vermuten läßt, Johann Adam Stockmann, dem Zeichner einiger Vorlagen für die berühmte Bilderbibel der Gebrüder Klauber, gehört hatte.

¹¹⁸⁸ Zum Text des Nikodemusevangeliums siehe im Anhang.

¹¹⁸⁹ Siehe auch die kurzen Bemerkungen bei Worthen, S. 337 zu diesem Thema.

¹¹⁹⁰ Das Tafelbild mißt 92 x 170,5 cm. Kaftal, Georg, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Bd. 1, Florenz 1965, S. 557; Torriti, Piero, *La pinacoteca nazionale di Siena, I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, S. 44, Kat.nr. 14;

In den bildlich umgesetzten Erzählungen der Lebensgeschichte des Täufers auf einer mehrere Tafeln umfassenden, um 1330 im Nordosten Italiens entstandenen Bildreihe (Abb. 564),¹¹⁹¹ dem vom Mailänder Meister Borgino dal Pozzo zwischen 1350 und 1357 hergestellten Silberantependium im Domschatz von S. Giovanni Battista zu Monza (Abb. 565),¹¹⁹² den von Giuseppe Meda (gest. 1599) und Giovanni Battista della Rovere (1561-nach 1627) freskierten Wandbildern in der gleichen Kirche¹¹⁹³ (Abb. 566) sowie dem von Cristoforo de Predis im Jahre 1476 illuminierten Codex varia 124 in der »Biblioteca Reale di Torino«¹¹⁹⁴ (Abb. 567) ist dieses Geschehen in ähnlicher Weise wiedergegeben worden.

Erwähnenswert ist auch ein –ebenfalls in der Schatzkammer der Kathedrale zu Monza aufbewahrter- Karton (Abb. 568) aus der Zeit um 1550.¹¹⁹⁵ In einer Szene ist der getötete Vorläufer - begleitet und beobachtet von Engeln- auf seinem Weg zur Unterweltshöhle zu sehen. Aus dem »Limbus patrum« blicken ihm –bedroht von Dämonen- die von den Stammeltern angeführten Altväter und –frauen entgegen.

Die Integration der unterirdischen Heilspredigt des Täufers in Bildfolgen zu seiner Vita ist zwar selten, belegt aber seine Vorläuferrolle auch im Totenreich und begründet u.a. seine herausragende Stellung im Sujet der Höllenfahrt Christi.

¹¹⁹¹ Die Bilder dieses Zyklus, dessen Maler –gemäß dem Dargestellten- Meister des Johannes des Täufers-Lebens genannt wird, sind heute weltweit auf Museen oder Privatsammlungen verstreut. Die Tafel mit der Limbuspredigt des Vorläufers hat sich früher in der Sterbini-Sammlung zu Rom befunden. Kaftal, Georg, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Florenz 1978, S. 524, fig. 663; Shapley, Fern Rusk, *National Gallery of Art, Catalogue of the Italian paintings*, Bd. 1, Washington 1979, S. 317;

¹¹⁹² Die rechteckigen Bildfelder des Antependiums (105 x 243 cm) messen je 27,5 x 33 cm. Die Limbuspredigt ist in der untersten Reihe die vorletzte Szene. Lipinsky, Angelo, *Goldene und silberne Antependien des Mittelalters in Italien*, in: *Das Münster*, Bd. 5, S. 203f.; Conti, Roberto, *Il Duomo di Monza, I tesori*, Milano 1990, S. 75f. und Abb. 96;

¹¹⁹³ Johannes der Täufer, hinter dem ein Dämon zu sehen ist, steht auf einem Treppenabsatz vor den alttestamentlichen Gerechten, welche aus einem Torbogen drängen oder aus einer tieferen Ebene hervorschauen, und verkündet ihnen die baldige Ankunft Jesu. Die Stammeltern sind anhand des um ihre Hüften gelegten Laubgürtels individuell kenntlich gemacht. Gregori, Mina, *Pittura in Brianza e in Valsassina dall' Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano 1993, S. 270 und Taf. 86;

¹¹⁹⁴ Die Miniatur gewährt einen Einblick in die mittels zweier Holzflügel verschlossene und von einem die Schlüsselgewalt innehabenden Dämon bewachte Höhle des »Limbus patrum«. Der von einer Strahlenaureole umgebene, einen Kreuzstab mit dem Symbol des Lammes haltende Johannes steht vor den Stammeltern, David, Salomon (?) und weiteren Frommen des Alten Bundes und unterrichtet sie vom Kommen Christi. Vitale Brovarone (wie Anm. 211), fol. 145^r.

¹¹⁹⁵ Der Karton (460 x 755 cm) zeigt rechts unten die Grablegung des Täufers, dahinter seinen Gang ins Totenreich. Links ist die Legende der Erhebung seiner Reliquien abgebildet. Conti (wie Anm. 1192), S. 122f. und Abb. 139;

IV.3.2. Der Auferstandene und die Gerechten des Alten Bundes

Darstellungen der Höllenfahrt und Auferstehung Christi sind aufgrund des zeitlichen Ablaufs der im Neuen Testament geschilderten Heilsereignisse, auch wenn der »Descensus ad inferos« biblisch nicht zweifelsfrei belegt ist, in vielen Vita Jesu-Zyklen einander zugeordnet¹¹⁹⁶ und seit dem Hohen Mittelalter auch öfters –unter Wahrung ihrer ikonographischen Selbständigkeit- zusammen in ein Bildfeld integriert worden.¹¹⁹⁷ Manchmal sind die beiden Motive überdies auch zu einer Einheit verschmolzen.¹¹⁹⁸

Auf fol. 14^v eines zwischen 1265 und 1270 illuminierten, englischen Bestiariums¹¹⁹⁹ ist auf der oberen Miniatur (Abb. 569) links unten ein Priester abgebildet, welcher für die im Hintergrund sich aufhaltenden Personen an einem Altar die Hl. Messe zelebriert. Der Gekreuzigte ist darüber ins Bild gesetzt. In der nächsten Szene steigt Jesus aus seinem Sarg zur rechts platzierten Unterweltsburg mit davor sich öffnenden Höllenrachen hinab, setzt seinen Kreuzstab gegen den am Boden liegenden Satan ein und befreit die alttestamentlichen Gerechten durch den »Griff ans Handgelenk« Adams. Darüber fährt er in den Himmel auf.

Eine zu Ende des 14. Jahrhunderts gemalte, westdeutsche Tafel im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln¹²⁰⁰ (Abb. 570) visualisiert den sich ebenfalls aus seinem Grab erhebenden Erlöser. Vom Sargrand aus rettet er Adam und Eva aus dem feurigen Höllenrachen, auf welchem ein -sich ob der Tätigkeit Jesu heftig beklagender- Teufel reitet. Im nächsten Bildfeld sind die Diener Satans damit beschäftigt, das –in der Vertikalen gespiegelte- Höllenmaul erneut mit Seelen zu füllen.

¹¹⁹⁶ Vgl. Kapitel IV.4.1.

¹¹⁹⁷ Als Beispiele siehe das entsprechende Fresko in der Kirche Sta Maria di Donnaregina zu Neapel (Abb. 125), das Wandbild von Vecchietta im Baptisterium zu Siena (Abb. 170), das Mittelbild Cranachs vom Magdalenenaltar (Abb. 468) und eine Zeichnung des Marten de Vos (Abb. 472).

¹¹⁹⁸ Siehe in diesem Zusammenhang auch das Relief vom Freckenhorster Taufstein (Abb. 325): Rechts sitzt der Engel am leeren Grab, welches Christus soeben in Richtung Unterwelt verlassen hat.

¹¹⁹⁹ Das Bestiarium (215 x 143 mm) wird in der Nationalbibliothek zu Paris, Ms. fr. 14969, aufbewahrt. Morgan (wie Anm. 498), Bd. 2, S. 110ff. und Kat.nr. 129;

¹²⁰⁰ Das Tafelbild (625 x 445 mm) im Wallraf-Richartz-Museum, WRM 333, ist in zwei übereinander liegende Register geteilt. Oben ist v.l.n.r. dargestellt: Grab Christi mit trauernder Gottesmutter und Johannes sowie schlafender Wächter, darüber: Gottvater mit dem gekreuzigten Christus (=Motiv des Gnadenstuhls); Auferstehung Jesu aus dem Sarg; Adam und Eva im Höllenrachen; Füllen der Hölle mit neuen Seelen. Unten ist v.l.n.r. zu sehen: Noli-me-tangere Szene; der ungläubige Thomas; Schmerzensmann. Jezler (wie Anm. 754), S. 355, Kat.nr. 143;

Die Chronologie der Geschehnisse ist auf diesen beiden Belegbeispielen unstimmtig. Bei der englischen Miniatur mögen Platzmangel und kompositionelle Probleme den Buchmaler veranlaßt haben, die Auferstehung der Höllenfahrt vorangehen zu lassen, doch auf dem Tafelbild ist ein anderer Grund ausschlaggebend gewesen.¹²⁰¹ Das Gemälde reflektiert den Handlungsablauf zahlreicher Passions- und Osterspiele, welche nicht nur den Höllenabstieg zeitlich hinter die Auferstehung verlegt, sondern, wie in der auf die Erlösung der Protoplasten folgenden Szene gezeigt, im anschließenden Teufelsspiel –aus moralisch-didaktischer Absicht-¹²⁰² den finsternen Mächten erlaubt haben, der Hölle wieder Seelen zuzuführen.¹²⁰³

In mittelalterlichen Bildzyklen ist diese, durch die öffentlichen theatralischen Aufführungen angeregte Abfolge von zunächst Auferstehung und dann der Höllenfahrt Jesu nicht ungewöhnlich,¹²⁰⁴ als Einzelsujet mit nur einer Christusfigur aber selten.

Eine andere, entgegengesetzte Vorstellung ist auf der sich im Amsterdamer Rijksmuseum befindlichen, um 1440 einzuordnenden Roermonder Passionstafel¹²⁰⁵ (Abb. 571) wiedergegeben. Der aus dem Grab sich erhebende Christus hat mit seiner Linken den hinter ihm dargestellten Adam am Handgelenk gepackt, um ihn, Eva und weitere aus einer Höhle kommende Gerechte des Alten Bundes bei seinem Aufstieg mitzunehmen.

Der Ascensustypus des Höllenfahrtmotivs und die Darstellung des aus seinem Sarkophag auffahrenden Heilands haben sich in diesem Werk zu einem einzigen Bild verdichtet.¹²⁰⁶ Inhaltlich ähnliche Bilder sind auch in der Neuzeit noch

¹²⁰¹ Es ist nicht auszuschließen, daß dieser Grund auch für die Gestaltung der englischen Miniatur maßgeblich gewesen ist.

¹²⁰² Dem Betrachter wird auf diese Weise vor Augen gehalten, daß Christus zwar den Teufel überwunden hat, aber das Seelenheil des Gläubigen immer noch durch die Sünde gefährdet ist. Jezler (wie Anm. 754), S. 355;

¹²⁰³ Ausführlich hierzu bei Kunstein, S. 66ff. und S. 88ff.;

¹²⁰⁴ Vgl. Kapitel IV.4.1.

¹²⁰⁵ Die sog. Roermonder Passionstafel (103 x 167,5 cm) stammt aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster »Unser Lieven Vrouw« zu Roermond und gehört seit 1889 zum Bestand des Amsterdamer Rijksmuseums, Inv.Nr. A 1491. Die auf Leder gemalte, von einem rot-goldenen Holzrahmen gefaßte, mit der Verkündigung beginnende und der Pfingstdarstellung abschließende Szenenfolge setzt sich aus drei Registern mit je sechs Bildfeldern zusammen. Meschede (wie Anm. 530), S. 59ff.;

¹²⁰⁶ Ähnliches ist in der Forschung auch bei der Miniatur auf fol. 79^r eines Ottobeurener Collectars im British Museum -Ms. PSG/14392, Yates Thompson 2- aus dem Jahre 1181 angenommen worden. Nach Schrader, S. 84 zeigt die Illustration zur Osteroration den aus seinem Sarkophag –nach Art des Ascensustypus- zur linken Bildseite hin aufsteigenden Erlöser. Mit der Rechten hat er die Siegesfahne in das Maul eines vor dem Sarg rücklings liegenden Drachen gestoßen, mit der Linken zieht er eine -aus der rechts im Bild lokalisierten Unterweltsburg ragende- Gestalt, vermutlich

gelegentlich angefertigt worden.¹²⁰⁷ Christus zieht jedoch nicht Adam und weitere Gestalten des Alten Bundes hinter sich her, sondern die aus der Vorhölle Befreiten beobachten entweder ehrfurchtsvoll das Ereignis, steigen mit dem Herrn auf oder begleiten ihn auf Wolken schwebend. Als Beispiele seien das zwischen 1565 und 1568 von Giorgio Vasari geschaffene Gemälde im linken Seitenschiff von Sta Maria Novella zu Florenz (Abb. 572),¹²⁰⁸ der entsprechende Kupferstich im 1593 veröffentlichten Meditationswerk »Evangelicae Historiae Imagines« des Jesuiten Jerónimo Nadal (Abb. 573),¹²⁰⁹ das von Isidoro Bianchi da Campione (1602-1690) gemalte Auferstehungsfresko in der elften Kapelle von Sta Maria del Monte bei Varese (Abb. 574)¹²¹⁰ aus dem 17. Jahrhundert, der –den fünften Artikel des Apostolikums veranschaulichende– Kupferstich von Gottfried Bernhard Göz aus dem Jahre 1730 (Abb. 575),¹²¹¹ welcher Joseph Anton Huber (1737-1815) zwischen 1785 und 1787 bei der Ausführung eines Deckenbildes in der Pfarrkirche St. Georg zu Ochsenhausen¹²¹² (Abb. 576) als Vorlage gedient hat, und eine 1866

Adam, an der Schulter hinter sich her. Schiller, S. 39, Anm. 21 hält das Gebäude dagegen für das Paradies, da die dort zu sehenden Pflanzen nicht in der Hölle blühen würden. Die Person wird von Jesus nicht mitgenommen, sondern durch das Tor ins Himmelreich geschubst. Hierzu würde auch der Text der Oration passen: »Deus, qui hodierna die per Unigenitum tuum aeternitatis nobis aditum, devicta morte, reserasti,...«. In der Übersetzung nach Schott (wie Anm. 484), S. 506: »Gott, Du hast am heutigen Tag durch Deinen Eingeborenen den Tod besiegt und uns die Pforte des ewigen Lebens erschlossen...« Allerdings verwundert es, daß Christus selbst sich vom Paradies abgewendet hat. Siehe hierzu Schrade, Hubert, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd.1, *Die Auferstehung Christi*, Leipzig 1932, S. 84 und Abb. 30; Schiller, S. 276 und Abb. 80;

¹²⁰⁷ In diesem Zusammenhang sei auch die Frage aufgeworfen, ob nicht das als »Auferstehung« bezeichnete Gemälde El Grecos im Prado zu Madrid unter den nackten, zu Füßen Jesu situierten Personen neben den Grabwächtern auch Gerechte des Alten Bundes zeigt. Wethey, Harold, *El Greco and his school*, 2 Bde, Princeton 1962, Kat.nr. 111 und Abb. 196;

¹²⁰⁸ Im Vordergrund sind Moses, Johannes der Täufer, der gute Schächer sowie ein nicht zweifelsfrei zu identifizierender Vorfater zu sehen, welche –in demutsvoller Haltung– das im Hintergrund und über ihnen passierende Wunder der Auferstehung Christi beobachten. Baldini, Umberto (Hrsg.), *Sta Maria Novella*, Stuttgart 1982, S. 244;

¹²⁰⁹ In der äußeren Wolkenauereole des aus seinem Grab aufsteigenden, Tod und Teufel besiegt zurücklassenden Christus sind die Seelen der Altväter und –frauen zu sehen. In der Beschreibung zu diesem Stich heißt es diesbezüglich: »Nell' apparir l'aurora del primo giorno del sabbato, l'anima di Cristo, uscita dal Limbo e accompagnata da Angeli e dalle anime de' Padri, s'appresenta al sepolcro.« Benti (wie Anm. 471), Taf. 134;

¹²¹⁰ Die nur mit einem Lendentuch bekleideten Vorfäter und –frauen steigen aus felsiger Landschaft mit Christus auf. Del Frate, Constantino, *Sta Maria del Monte sopra Varese, Chiavari* 1933, S. 99ff. und Taf. LXIV; Worthen, S. 296;

¹²¹¹ Die Graphik gehört zur von Johann Georg Bergmüller (1688-1762) 1730 herausgegebenen, aus insgesamt dreizehn Kupferstichen bestehenden Serie »Hoc Symbolum apostolicum graphicis et Symbolicis Iconibus illustratum, ...« Ein Exemplar des Blatts zum fünften Artikel gehört zum Bestand der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Inv.Nr. G 8979. Isphording, Eduard, *Gottfried Bernhard Göz*, Weissenhorn 1998, S. 34;

¹²¹² Die Deckenfresken mit den zwölf Glaubensartikeln befinden sich in den Seitenschiffen des Langhauses. Auf der Darstellung der Auferstehung sind im Hintergrund die auf Wolken sitzenden Frommen des Alten Bundes zu sehen. Identifizierbar sind die Stammeltern, Noah, Moses und David. Beck, Otto, *Katholische Pfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, Regensburg* 1998, S. 22;

von Heinrich Knöpfler nach einer Zeichnung des Franz Kollarz angefertigte Xylographie desgleichen Credoabschnitts¹²¹³ (Abb. 577) genannt.

Diese bildlich umgesetzte Vorstellung, daß die Altväter und –frauen bei der Auferstehung des Gottessohnes anwesend gewesen bzw. vom Heiland mitgenommen worden sind, widerspricht der –das Sujet der Höllenfahrt Christi maßgeblich prägenden- Schilderung im Nikodemusevangelium, nach welchem die Frommen des Alten Bundes vom »Limbus patrum« direkt ins Paradies eingegangen sind.¹²¹⁴ In manchen mittelalterlichen Traktaten ist diese, dem Apokryphon entgegengesetzte Ansicht jedoch vertreten worden.¹²¹⁵ Bonaventura hat beispielsweise geschrieben: »...dicendum quod statim in morte ianua fuit aperta quantum ad meritum, sed in resurrectione quantum ad egressum de limbo, in ascensione vero quantum ad ascensum in coelum. Unde in omnibus his tribus dicitur ianua fuisse aperta, ratione tamen alia.«¹²¹⁶

Obige Bildbeispiele belegen, daß diese –auch durch das Matthäusevangelium gestützte- Anschauung durchaus Anklang gefunden hat. Die Bibelstelle Matth. 27,52f.: »Die Gräber öffneten sich, und die Leiber vieler Heiligen, die entschlafen waren, wurden auferweckt. Nach der Auferstehung Jesu verließen sie ihre Gräber, kamen in die Heilige Stadt und erschienen vielen.«¹²¹⁷ mag während und nach dem Konzil von Trient aufgrund der dort geäußerten Forderung nach neutestamentlicher Belegbarkeit von Bildern aus dem Leben Jesu¹²¹⁸ diese Darstellungsform begünstigt haben. Es ist wohl zur damaligen Zeit ein –ikonographisch allerdings

¹²¹³ Die Xylographie (121 x 84 mm) ist in dem Werk von Donin, Ludwig, Die katechetische Bilder-Galerie, Wien 1866, S. 47 publiziert worden. Dargestellt ist unter der Überschrift: »Fünfter Glaubensartikel. / Abgestiegen zur Hölle« der aus dem Höhlengrab kommende Christus. Ein Engel ist anbetend auf die Knie gesunken. Zwei Wächter liegen im Vordergrund. Hinter dem Auferstandenen entsteigen drei Gestalten jeweils ihren Gräbern. Unter dem Bild ist zu lesen: »Er ward zwar getötet dem Fleische nach, aber lebendig gemacht dem Geiste nach, in welchem Er auch zu den Geistern kam, die im Gefängnis waren und ihnen predigte.« (1. Petr. 3,18-19). Rückseitig ist erläuternd hinzugefügt: »Der Geist Jesu kam, während Sein heiliger Leib im Grabe lag, in die Vorhölle, um die Altväter und andere Fromme, die vor Jesu gestorben sind, zu befreien und sie in den Himmel einzuführen. Die Seelen der verstorbenen Gerechten waren in der Vorhölle, weil der Himmel, der durch die Sünde verschlossen war, erst durch Christus sollte geöffnet werden.«

¹²¹⁴ Zum Nikodemusevangelium siehe im Anhang.

¹²¹⁵ Siehe diesbezüglich auch die Zusammenfassung des in der populären, von Sor Isabel de Villena verfaßten Lebensbeschreibung Christi geschilderten Höllenfahrtsgeschehens im folgenden Kapitel IV.3.3.

¹²¹⁶ Bonaventura, Opera omnia, Bd. 3, Quaracchi 1887, S. 464; Zitiert aus Thomas, Michael, Der Descensus ad inferos im theologischen Programm der Giottofresken in der Arenakapelle zu Padua, in: Franziskanische Studien, Bd. 56, 1974, S. 267;

¹²¹⁷ Nach der Vulgata heißt es bei Matthäus 27,51f.: » Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum, et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum qui dormierant surrexerant. Et exeuntes de monumentis post resurrectionem eius venerunt in sanctam civitatem et apparuerunt multis.«

¹²¹⁸ Vgl. die Bemerkungen zum Bilderdekret von Trient unter Kapitel IV.1.5.

nicht sehr folgenreicher- Versuch gewesen, daß nicht zweifelsfrei biblisch nachweisbare, aber durch die Festschreibung im Apostolischen Glaubensbekenntnis theologisch bedeutsame Ereignis des »Descensus ad inferos« im Motiv der Auferstehung zu thematisieren.

IV.3.3. Christus erscheint in Begleitung der Vorväter und –frauen seiner Mutter

Aus den Zeiten des Urchristentums stammt die Überlieferung, daß der Auferstandene zuerst seiner Mutter erschienen ist. Die biblisch nicht belegbare Begebenheit ist aufgrund der engen Verbundenheit zwischen Maria und ihrem Sohn den frühen Christen eine Selbstverständlichkeit gewesen.¹²¹⁹ Bildliche Darstellungen der Geschehens sind im christlichen Osten seit dem sechsten, im Westen ab dem zwölften Jahrhundert nachweisbar.¹²²⁰ Kurz vor 1500 hat das seit über einhundert Jahren im Abendland allgemein verbreitete Sujet eine bemerkenswerte Ergänzung erfahren, indem der seine Mutter aufsuchende Jesus zusammen mit den von ihm aus der Vorhölle Erlösten abgebildet worden ist.¹²²¹

Ausschlaggebend für diese ikonographische Erweiterung des Themas ist, auch wenn Höllenfahrt Christi und Ersterscheinung des Auferstandenen schon wesentlich früher von theologischen Schriftstellern in Beziehung¹²²² gesetzt worden sind und der hl. Vincent Ferrer bereits 1413 in einer zu Valencia gehaltenen Predigt den Besuch des Auferstandenen bei seiner Mutter auf diese Weise¹²²³ geschildert hat, die von der Äbtissin des Hl. Geist-Konvents in Valencia, Sor Isabel de Villena,¹²²⁴ verfaßte und posthum 1497 erstmals gedruckte Lebensbeschreibung Jesu gewesen. Die spanische Mystikerin berichtet in diesem

¹²¹⁹ Ausführlich hierzu bei Breckenridge, James D., »Et prima vidit«: The Iconography of the appearance of Christ to his mother, in: The Art Bulletin, Bd. 39, 1957, S. 9ff.;

¹²²⁰ Breckenridge (wie Anm. 1219), S. 14f.;

¹²²¹ Breckenridge (wie Anm. 1219), S. 28ff.; Guldán, S. 144ff.; Haug, Ingrid, Erscheinungen Christi, in: RDK, Bd. 5, Sp. 1350ff.;

¹²²² In den Bonaventura zugeschriebenen, jedoch von Johannes de Caulibus verfaßten »Meditationes vitae Christi« schildert im 86. Kapitel der auferstandene Christus seiner Mutter die von ihm getätigte Befreiung der alttestamentlichen Gerechten aus der Vorhölle. Siehe Stallings-Taney (wie Anm. 153), S. 300f.; Die Erbauungsschrift »Vita Jesu Christi« des Karthäusers Ludolf von Sachsen enthält eine ähnliche Passage. Guldán, S. 146;

¹²²³ Breckenridge (wie Anm. 1219), S. 28, Anm. 123; Guldán, S. 144;

¹²²⁴ Sor Isabel, gestorben 1490, ist eine Nichte der Königin Maria von Aragon gewesen. Ihr weltlicher Name ist Doña Leanor de Villena gewesen. Snyder, James, »The joyous appearance of Christ with a multitude of angels and holy fathers to his dearest mother«: A mystical devotional Diptych by Jan Mostaert, in: Clark, William W. / Eisler, Colin, u.a. (Hrsg.), Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective, New York 1985, S. 177ff.;

Erbauungsbuch, wie Christus die Gerechten des Alten Bundes auf deren Bitten zum Kalvarienberg führt. Sein noch am Kreuz hängender Körper wird von den alttestamentlichen Gestalten angebetet und seine trauernde Mutter geehrt. Danach kehren sie in den »Limbus patrum« zurück, um bei Musik und Tanz drei Tage lang zu feiern. Nach dem Fest wohnen die Altväter und –frauen der Auferstehung Jesu bei. Anschließend zieht der Erlöser mit ihnen im Triumphzug zu seiner Mutter. Wie bei der Verkündigung teilt der mit einem goldenen Palmzweig vorweggehende Erzengel Gabriel der trauernden Maria vorab das Erscheinen Jesu mit. Bei dessen Ankunft umarmen und küssen sich Mutter und Sohn. Die den Herrn begleitenden Engel und Frommen des Alten Bundes bringen hernach die Gottesmutter Dank- und Ehrbezeugungen entgegen..¹²²⁵

Die frühesten Bildzeugnisse, welche zu Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind, stammen aus dem Herkunftsland der Autorin.¹²²⁶ Als Beispiele spanischer Provenienz seien Tafelbilder des Perea-Meisters (Abb. 578),¹²²⁷ des Cabanyes-Meisters (Abb. 579),¹²²⁸ von Juan de Flandes (Abb. 580),¹²²⁹ Francisco de Osona

¹²²⁵ Die Übersetzung und Zusammenfassung des aus dem 15. Jahrhundert stammenden catalanischen Textes hat dankenswerterweise Dr. Armin Junker nach der Faksimileausgabe angefertigt. Isabel de Villena, *Vita Christi*, Valencia 1992, Bd. 2, S. 649ff., Kapitel 201ff.;

¹²²⁶ Worthen, S. 340 führt allerdings eine Miniatur auf fol. 151^r eines römischen, zwischen 1474 und 1476 illuminierten Meßbuches im Bargello zu Florenz, cod. 1/67a, an, welche hinter dem Auferstandenen kleine, halbfigurige, mit Nimben versehene Figuren schwebend zeigt. Seine Deutung dieser Wesen als alttestamentliche Fromme wäre am Original noch einmal zu überprüfen. Möglicherweise handelt es sich auch um Engel.

¹²²⁷ Das um 1492 datierende Gemälde aus dem Fundus des »Museo Provincial de Bellas Artes« zu Valencia gehörte ursprünglich zu einem Retabel der Dreikönigskapelle von Sto. Domingo zu Valencia, der Klosterkirche des hl. Vincent Ferrer. Soriano Sánchez, Rafaela, *La Luz de las Imágenes*, Bd. 2, Valencia 1999, S. 227; Snyder (wie Anm. 1224), S. 180, Abb.4; Guldán, S. 144;

¹²²⁸ Das sich heute im Diözesanmuseum zu Valencia befindliche, um 1500 entstandene Gemälde stammt aus der Kirche S. Juan del Hospital. Guldán, S. 144f. und S. 223, Nr. 160.

¹²²⁹ Die Tafel (210 x 160 mm), welche in der »National Gallery« zu London ausgestellt ist, gehört zu einem Zyklus von siebenundvierzig, nur zum Teil erhaltenen Gemälden, welche zwischen 1498 und 1504 für das Oratorium der Königin Isabella von Kastilien angefertigt worden sind. Der Text auf dem von Christus ausgehenden Schriftband lautet: »Mater mea dulcissima ego sum, resurrexi, et adhuc tecum sum.« Bei Maria ist zu lesen: »Gaud(ebo) et exultabo (in te deo) Jesu meo ...«. Die Erlösten Gerechten sprechen: »Gaudium ... redempti ... precioso sanguini (filii) tui ...«. MacLaren, Neil, *National Gallery Catalogues. The Spanish School*, London 1952, S. 41ff.; Guldán, S. 146; Snyder (wie Anm. 1224), S. 180ff.; Bermejo / Portus (wie Anm. 804), S. 87, Nr. 18;

(Abb. 581),¹²³⁰ Fernando Yanez de la Almedina (Abb. 582)¹²³¹ und Juan de Joanes (Abb. 583)¹²³² angeführt.

Das Verkündigungsmotiv kompositionell als Vorbild nehmend, haben diese Werke die Szene in einen, aufgrund eines manchmal im Hintergrund zu sehenden Bettes als Gemach Mariens zu identifizierenden Innenraum verlegt. Der den Kreuzstab mit zumeist daran wehendem Siegesbanner haltende Auferstandene tritt von der Seite auf seine Mutter zu, welche an einem Altar oder »prie dieu« in einem Gebetsbuch liest und der -nicht selten mittels der Dornenkrone vorgestellten- Passion ihres Sohnes gedenkt. Bei seinem Erscheinen kniet sie demütig vor ihm nieder. Jesus begrüßt sie, indem er ihr seine Arme entgegenstreckt, ihr die Schar der Vorväter und -frauen, welche ihn, genauso wie manchmal einige Engel, begleitet haben, vorführt oder den alttestamentlichen Gerechten mittels eines Fingerzeigs seine Mutter anempfiehlt. Unter ihnen sind in der Regel die Stammeltern und Johannes der Täufer, gelegentlich der gute Schächer, David und Moses zu erkennen.

Eine ikonographische, durch den Bericht der valencianischen Nonne vom Besuch der Altväter und -frauen auf dem Golgothahügel angeregte Besonderheit bietet ein um 1500 gemaltes Altargemälde (Abb. 584) aus dem Umkreis des Perea-Meisters.¹²³³ Dargestellt ist der von den gekreuzigten Räubern flankierte Martertod Christi. Das Kreuz Jesu ist nicht abgebildet und muß vom heutigen Betrachter dazugedacht werden, da der Mitte des Leinwandbildes ursprünglich ein Holzkruzifix aufgesetzt war. Die ohnmächtig gewordene Gottesmutter wird vom Lieblingsjünger des Herrn gestützt. Maria Magdalena umklammert den Kreuzesstamm. Der Heiland selbst ist -umringt von den Frommen des Alten Bundes- unterhalb seines entseelten Leibes, auf welchen er mit dem erhobenen rechten Zeigefinger deutet, zu sehen.

¹²³⁰ Das 1505 von Francisco de Osona (1465-1514) gemalte Gemälde gehört dem »Museo de Bellas Artes San Pio V.« zu Valencia, Inv. Nr. 215. Berg Sobré, Judith, *El Mundo de los Osona*, Valencia 1995, S. 136ff.;

¹²³¹ Das Tafelbild (130 x 172 cm) ist im Prado zu Madrid, Inv. 7618, ausgestellt. Benito, Fernando / Gómez, José, *Los Hernandos, Pintores Hispanos del Entorno de Leonardo*, Valencia 1998, S. 196, Abb. 36.1;

¹²³² Das 1545 von Juan de Joanes (um 1500-1579) angefertigte Gemälde (113,5 x 88,9) befindet sich in der Kirche »S. Nicolas y S. Pedro Martu« zu Valencia. Soriano Sánchez (wie Anm. 1227), S. 296;

¹²³³ Das großformatige Gemälde (229 x 190 cm) ist im »Museo Provincial de Bellas Artes« zu Valencia ausgestellt. Guldan, S. 223f., Kat.nr. 161;

Ein Bartolomé Bermejo zugeschriebenes Gemälde¹²³⁴ (Abb. 585) zeigt ebenfalls diese Szene, hat dem Geschehen aber einen anderen Handlungsort gegeben. Durch ein von einem Engel bewachtes Portal sind die Gerechten des Alten Bundes, unten denen die Stammeltern, David und Moses zu erkennen sind, in einen palastartigen Raum eingetreten. Angesichts des rechts im Bild zu sehenden Gekreuzigten und des davor stehenden, auf seinen toten Leib weisenden Christus haben sich die Altväter und –frauen hingekniet, um ihren Erlöser zu preisen und anzubeten. Im Hintergrund stimmen Engel, wie die Schriftrolle in ihrer Hand besagt, den Lobgesang des »Te Deum« an.¹²³⁵

Während diese Varianten Ausnahmen geblieben sind, hat das Motiv des in Begleitung der alttestamentlichen Gerechten bei seiner Mutter erscheinenden Auferstandenen nicht nur im benachbarten Portugal, wie ein Jorge Afonso zugeschriebenes Tafelbild (Abb. 586),¹²³⁶ eine Arbeit des Frey Carlos¹²³⁷ (Abb. 587) oder ein von Fernão Gomes ausgeführtes Gemälde¹²³⁸ (Abb. 588) beweisen, sondern vor allem auch in den ebenfalls von den Habsburgern beherrschten Niederlanden Anklang gefunden. Beispiele¹²³⁹ sind ein Tafelbild des Bernart van Orley (1488-1541) aus der Zeit zwischen 1518 bis 1520 (Abb. 589),¹²⁴⁰ ein um

¹²³⁴ Das Gemälde (102,8 x 68 cm) befindet sich im Amatller Institut zu Barcelona. Es wird zumeist Bermejo zugeschrieben und soll zwischen 1462 und 1465 entstanden sein. Stimmt diese Datierung, wäre es viele Jahre vor Drucklegung der von Sor Isabel geschriebenen Erbauungsschrift entstanden. Diese Möglichkeit ist zwar gegeben, doch eine Überprüfung der zeitlichen Einordnung und des Künstlers ist sicherlich noch einmal angebracht. Young (wie Anm. 757), S. 128, Abb. 3;

¹²³⁵ In der von Sor Isabel verfaßten Vita Christi wird geschildert, daß nach dem dreitägigen Fest die Gerechten des Alten Bundes ihrem Erlöser in das als Palast bezeichnete Paradies folgen. Da auf dem Gemälde jedoch auch der Gekreuzigte zu sehen ist, sind vermutlich die zuvor erzählte Begebenheit auf Golgotha und der Einzug ins Himmelreich bildlich zusammengezogen worden.

¹²³⁶ Das im »Museu Nacional de Arte Antiga« in Lissabon aufbewahrte Gemälde (203 x 203cm) ist 1515 vom Meister von Madre de Deus, welcher in der Forschung als Jorge Afonso identifiziert worden ist, angefertigt worden. Porfírio, José L., Pintura Portuguesa, Lissabon 1991, S.6; Weniger, Matthias, Altportugiesische Malerei, in: Curvelo, Alexandra, u.a., Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon, München 1999, S. 125;

¹²³⁷ Das Gemälde des vor 1553 gestorbenen Frey Carlos, eines Hieronymitenmönchs, mißt 151 x 114,5 cm. Porfírio (wie Anm. 1236), S. 50;

¹²³⁸ Das Bild mißt 230 x 250 cm. Serrão, Vitor, A pintura maneirista em Portugal, Lisboa 1995, S. 253, Kat.nr. 34;

¹²³⁹ Siehe in diesem Zusammenhang auch die hier nicht aufgeführten Gemälde des Meister von Alkmaar im Rijksmuseum zu Amsterdam und des Theodoor van Thulden im Louvre zu Paris, Inv.nr. 1904. Snyder (wie Anm. 1224), S. 184, fig. 8; Sutton, Peter C., The Age of Rubens, Ghent 1993, S. 53, fig. 51;

¹²⁴⁰ Das Gemälde (263 x 216 mm) befindet sich in einer Londoner Privatsammlung. Dargestellt ist der nur mit einem roten Umhang bekleidete, seine Wundmale zeigende Erlöser vor seiner am Boden knienden, beide Hände erhoben haltenden Mutter. Ihm folgen die unbekleidet wiedergegebenen Stammeltern und weitere aus der Vorhölle Befreite. Im Hintergrund fällt der Blick durch ein Fenster auf die Szene der zum Grabe eilenden Salbenträgerinnen und den Engel, welcher ihnen die Auferstehung Christi verkündet. Silver, Larry, Old-Time Religion: Bernart van Orley and the Devotional Tradition, in: Pantheon, Bd. 56, 1998, S. 75-84;

1520 von Jan Mostaert (1472/3-1555/6) gemaltes Diptychon (Abb. 590/591),¹²⁴¹ eine Miniatur aus der von Simon Bening zwischen 1525 und 1530 in Brügge angefertigten Andachtsfolge (Abb. 592)¹²⁴² und ein im Antwerpener Museum Plantin-Moretus ausgestellt Gemälde (Abb. 593) des Gerard Seghers (1591-1651).¹²⁴³

Französische Künstler, wie beispielsweise Ambroise Frédeau (1589-1673),¹²⁴⁴ haben das Thema nur selten dargestellt (Abb. 594).¹²⁴⁵ In Deutschland ist das Sujet ebenfalls nur gelegentlich anzutreffen. Zu nennen wären eine 1505 entstandene Tafel der Schongauer Schule in Alt-St.-Peter zu Straßburg (Abb. 595),¹²⁴⁶ eine Zeichnung von oder aus dem Umkreis des Albrecht Dürer (Abb. 596),¹²⁴⁷ aber auch noch ein barocker Kupferstich der Gebrüder Klauber (Abb. 597).¹²⁴⁸

¹²⁴¹ Der linke Flügel (260 x 180 mm) gehört heute zum Bestand des »Rijksmuseum Twenthe« in Enschede (Inv.nr. 13), das rechte Pendant (240 x 157 mm) zur Thyssen Bornemisza Collection. Links ist Christus in Begleitung von Adam, Eva, Johannes dem Täufer, David und anderer Frommer des Alten Bundes sowie einer Schar teils musizierender Engel auf seine vor ihm kniende Mutter zugegangen. Rechts kniet an einem Gebetsstuhl eine vornehme Dame, welche in der Forschung als Maria von Burgund identifiziert worden ist. Hinter ihr sind weitere, nur wenig oder gar nicht bekleidete Altväter und –frauen abgebildet. Kuile, O., *Catalogus van de Schilderijen*, Rijksmuseum Twenthe Enschede, Enschede 1974, S. 78, Kat.nr. 132 und Abb. 8/9; Ebbinge-Wubben, Johann C. / Salm, Christian, *Sammlung Thyssen-Bornemisza*, Castagnola 1971, S. 283f. und Taf. 106; Silver (wie Anm. 1240), S. 78f.; Snyder (wie Anm. 1224), S. 177ff.;

¹²⁴² Auf dieser Miniatur (68 x 52 mm) ist Jesus von rechts auf seine, an einem Gebetsstuhl kniende, frontal zum Betrachter ausgerichtete Mutter zugegangen. Schemenhaft sind die aus dem »Limbus patrum« Erlösten im Hintergrund sichtbar. Randall (wie Anm. 683), S. 539ff.;

¹²⁴³ Das Gemälde (155 x 236 cm) befand sich früher in der Marienkapelle der Jesuitenkirche St. Ignatius zu Antwerpen. Es zeigt links die Gottesmutter an einem Betpult. In der rechten Hand hält sie die Dornenkrone. Auf dem Gebetstisch vor ihr liegt das Schweiß Tuch Jesu und am Boden zu ihren Füßen befinden sich die »Tabula ansata« des Kreuzes, das Metallgefäß mit dem Ysop, zwei Kreuzesnägel, eine Zange und die Lanze. Den dritten Kreuzesnagel hat ein von links herantretender Engel in der Hand. Zur Linken Mariens steht ein Engel, welcher sie berührt und auf den ankommenden Auferstandenen weist. Zwei Putti verkünden die Freude Mariens über den Besuch ihres Sohnes mittels eines Spruchbandes: »Regina caeli laetare alleluia«. Dem einen Palmenzweig als Sinnbild des Sieges über Tod und Hölle in der Rechten mit sich führenden Christus sind David, Johannes der Täufer, Adam, Eva, Aaron, Moses sowie weitere, nicht zu identifizierende Gerechte des Alten Bundes gefolgt. Auf den Gesetzestafeln des Moses ist aus Dt. 18,15 zitiert: »PROPHETAM DE GENTE TUA ET DE FRATRIBUS TUIS SICUT ME SUSCITABIT TIBI D(OMI)N(U)S DEUS TUUS, DEUT.«. Bieneck, Dorothea, Gerard Seghers, Lingen 1992, S. 207f., Kat.nr. A 93; Zu einer Ölskizze des gleichen Künstlers mit diesem Motiv siehe Bieneck, S. 226, Kat.nr. A 125;

¹²⁴⁴ Das Gemälde (273 x 285 cm) stammt aus der Kirche S. Pierre des Chartreux zu Toulouse. Chalette, Jean, *Ambroise Frédeau, peintres à Toulouse au XVII^e siècle*, Toulouse 1974, S. 81f.; Milhau, Denis (Hrsg.), *Musée des Augustins 1969-1984, Nouvelles Acquisitions*, Toulouse 1984, S. 81, Kat.nr. 173;

¹²⁴⁵ Zwei weitere französische Belegbeispiele sind bei Haug (wie Anm. 1221), Sp. 1360 aufgeführt.

¹²⁴⁶ Witzleben, Elisabeth von, *Auferstehung Jesu*, in: Algermissen, Konrad / Böer, Ludwig, u.a. (Hrsg.), *Lexikon der Marienkunde*, Bd. 1, Regensburg 1967, Sp. 410f. und Taf. 24; Guldán, S. 147;

¹²⁴⁷ Die Zeichnung (260 x 186 mm) gehört zum Bestand des Kupferstichkabinetts in Berlin. Winkler, Friedrich, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. 3, Berlin 1938, Anhang: Taf. XVII;

¹²⁴⁸ Der aus einer größeren Serie stammende Kupferstich mit der Nr. CCXLIX ist mit einigen weiteren Graphiken dieser Folge in das 1747 zu Brünn veröffentlichte Meditationsbuch »Geistliche Übungen des Heiligen Ignatii von Loyola, Stifters der Gesellschaft Jesu« eingebunden. Im Zentrum des Blattes schwebt der Auferstandene auf Wolken seiner an einem Betpult knienden Mutter

Südlich der Alpen ist das Motiv schon kurz nach 1500 auf einem Gemälde des Francesco da Santa Croce (1440/5-1508) nachweisbar (Abb. 598).¹²⁴⁹ Sein Schüler Francesco Rizzo da Santacroce hat –vermutlich angeregt durch die im Werk »Le Pelerinage Jhesuchrist« des Guillaume de Digulleville enthaltene Schilderung-¹²⁵⁰ erstmals auf einem Bild (Abb. 599)¹²⁵¹ die Erscheinung des Auferstandenen in Begleitung der alttestamentlichen Gerechten bei seiner Mutter vom Innenraum in eine Landschaft verlegt. In der Folgezeit ist auch von anderen italienischen Malern der Handlungsort gelegentlich neu charakterisiert worden.

Auf dem 1554 von Tiziano Vecellio (1477-1576) der Kollegiatskirche Sta Maria in Medole zu Mantua geschenkten Gemälde (Abb. 600)¹²⁵² erscheint der Auferstandene in Begleitung des guten Räubers und den Frommen des Alten Bundes seiner vor ihm knienden Mutter. Durch die Glorie seiner Erscheinung, zahlreiche Engel und eine Wolkenbank zu seinen und Marias Füßen enthält die nicht näher definierte, vorher jedoch –ähnlich der Unterwelt- finster gewesene Umgebung einen himmlischen Charakter.¹²⁵³

Das zwischen 1584 und 1588 von Alessandro Allori für die Salviati Kapelle in S. Marco zu Florenz geschaffene, mit dem Titel »Ecce filius tuus« versehene Altarbild (Abb. 601)¹²⁵⁴ zeigt den von der linken Bildseite her kommenden, auf Wolken schwebenden, den Teufel zu seinen Füßen niedergestreckt haltenden

entgegen. Hinter und über dem Herrn sind die ihn begleitenden Gerechten des Alten Bundes abgebildet, von denen Moses und David anhand ihrer Attribute zu erkennen sind. Gerahmt wird die Szene links oben vom Bild der Höllenfahrt, rechts oben von der Darstellung der Auferstehung Jesu. Links unten ist die Erscheinung Christi vor den Frauen, rechts unten vor Maria Magdalena visualisiert.

In dem Text des ignatinischen Exerzitienwerkes heißt es u.a. (S. 251): »Christus, nachdem er auferstanden, hat in Begleitung deren aus der Vorhöll ausgeführten Alt-Vätern, und der Engeln zum ersten seine Mutter heimgesuchet, dessen sich nicht zu verwundern; dann sie vor allen anderen deren Mühesamkeiten, und Schmerzen ihres Sohnes theilhaftig gewesen. Wann auch du mit deinem König in Mühesamkeiten, und Schmerzen seyn wirst, wirst du auch seines Siegs, und seiner Freuden theilhaftig werden ... Erwecke in dir den Glauben und die Hoffnung.«

¹²⁴⁹ Das zur Sammlung C.M. Spink gehörende Tafelbild mißt 52,7 x 69,8 cm. Heinemann, Fritz, Giovanni Bellini e i Belliniani, 2 Bde, Venedig 1962, S. 579, Abb. 665; Worthen, S. 341;

¹²⁵⁰ Die in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Erbauungsschrift schildert die Erscheinung Christi bei seiner Mutter, welche eben noch am Grab gewacht hat. Bei seiner Ankunft fällt sie vor ihm nieder, küßt seine Füße und wird von ihm über den Sinn der Rede Simeons (Lk 2,34) unterwiesen. In Illustrationen zu diesem Werk ist das Geschehen zumeist in eine Landschaft verlegt worden. Siehe Haug (wie Anm. 1221), Sp. 1352 und 1359;

¹²⁵¹ Das 1513 entstandene Gemälde (300 x 217 cm) befindet sich in der Accademia zu Venedig, Inv.nr. 385. Berenson, Bernard, Italian pictures of the renaissance Venetian school, Bd. 1, London 1957, Abb. 569; Moschini Marconi, Sandra, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Bd. 2, Venezia 1962, S. 182, Kat.nr. 303;

¹²⁵² Das Altarbild mißt 276 x 198 cm. Pedrocchi, Filippo, Tiziano, Milano 2000, S. 230, Nr. 183; Göttler, Christine, Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation, Mainz 1996, S. 195ff.;

¹²⁵³ In den Himmel verlegt, wie Göttler (wie Anm. 1252), S. 195 meint, ist die Handlung jedoch nicht, da das Licht erst durch den eintretenden Christus gebracht worden ist.

¹²⁵⁴ Das Gemälde mißt 329 x 237 cm. Lecchini (wie Anm. 399), Kat.nr. 110, Abb. 254;

Christus bei seiner Ersterscheinung vor gebirgiger Kulisse.¹²⁵⁵ Mit seiner Rechten hat er die linke Hand Mariens ergriffen, welche –zu ihm aufblickend- in die Knie gesunken ist und ihre Rechte demütig an ihre Brust gelegt hat. Neben ihr stehen die Erzengel Michael und Gabriel. Ihrem Sohn sind einige Gerechte des Alten Bundes gefolgt, von denen die zu seiner Rechten knienden Stammeltern sowie die hinter ihm situierten Moses und Johannes der Täufer identifizierbar sind. Andere alttestamentliche Personen ziehen im Hintergrund aus der Höhle des »Limbus patrum« dem Himmelreich entgegen.

Ludovico Carracci (1555-1618) läßt im Jahre 1605 auf einem Gemälde für die Kirche »Corpus Domini« zu Bologna (Abb. 602)¹²⁵⁶, ohne den Handlungsraum näher zu bestimmen, den Erlöser –getragen von Wolken- auf seine Mutter zueilen, welche, eben noch am Boden kniend, im Begriff ist, ihn mit offenen Armen zu empfangen. Hinter ihr sind -neben dem Erzengel Gabriel- die Ureltern, Johannes der Vorläufer, der gute Schächer, Moses sowie weitere aus der Vorhölle Befreite Zeugen dieser Begegnung.

Zumeist jüngere Künstler, wie Bernardino Passeri (Abb. 603),¹²⁵⁷ Guido Reni

¹²⁵⁵ In der kunstgeschichtlichen Forschung gibt es seit vielen Jahrzehnten einen Streit, ob das Altarbild statt der Ersterscheinung Jesu bei seiner Mutter nicht die Höllenfahrt Christi darstellt. Spalding, Jack, Alessandro Allori's Christ in Limbo in S. Marco, in: Storia dell'Arte, Bd. 86, 1996, S. 313ff. hat sich –gegen beispielsweise Panofsky und Worthen- zuletzt für den Höllenabstieg ausgesprochen. Seine Argumente sind vor allem der Griff zur Hand der Knienden und der Teufel unter den Füßen Christi, welche ikonographisch dem Motiv des »Descensus ad inferos« eigentümlich sind. In der knienden Person vermutet er Maria Salviati, die Mutter des vor dem Altar bestatteten hl. Antonio Pierozzi, Gründers von S. Marco und Erzbischofs von Florenz. Es ist schwer, Spalding in wenigen Sätzen zu widerlegen, da er selbst die möglichen Argumente gegen seine These angeführt und mittels Querverweisen –allerdings nicht stichhaltig- entkräftet hat. Für eine Identifizierung der Gestalt als Maria sprechen der ihr beigegebene Engel Gabriel und die ihr gegenübergestellte Eva. Die Geste der rechten Hand des Herrn, welche die ebenfalls knienden Stammeltern vorstellt, ist für Höllenfahrtsbilder untypisch. Überdies entspricht das Handergreifen der Linken Jesu nicht dem Rettergriff, ist aber beispielsweise auf dem sujetgleichen Pendant Carraccis zu beobachten. Der am Boden niedergestreckte Teufel bezeichnet nicht zwingend den Unterweltsort. Seine Schmach ist lediglich als Sinnbild des Sieges und der Überwindung von Tod und Satan zu verstehen.

¹²⁵⁶ Das Bild hat die Maße 222 x 145 cm. Emiliani, Andrea, Ludovico Carracci, Bologna 1993, S. 131f., Kat.nr. 60;

¹²⁵⁷ Vgl. den entsprechenden, nach Passeri gestochenen Kupferstich im Werk »Evangelicae Historiae Imagines« des Jerónimo Nadal. Benti (wie Anm. 471), Taf. 135;

(Abb. 604),¹²⁵⁸ Andrea Vacarro (605)¹²⁵⁹ und Lorenzo Pasinelli (606)¹²⁶⁰, sind jedoch der Tradition treu geblieben und haben in der Regel zumindest durch ein Gebetpult den Handlungsort als privates Heim Mariens gekennzeichnet.

Das Thema sämtlicher, obig aufgeführter Werke ist die Erscheinung des Auferstandenen, welchem die erlösten Altväter und –frauen folgen, bei seiner Mutter. Dieses als geschichtlich real eingestufte Ereignis ist den Gläubigen ein Zeichen der innigen Beziehung zwischen Maria und ihrem Sohn gewesen. Die Präsenz der vor der Zeit Jesu Gestorbenen und von ihm bei seiner Höllenfahrt Befreiten hat dem Betrachter deren positives Schicksal vor Augen geführt. Durch die auf manchen Bildern zu beobachtende, typologisch aufzufassende Gegenüberstellung¹²⁶¹ von Eva und Maria ist zudem verdeutlicht worden, daß die Gottesmutter Anteil an der Erlösung hat, welche der durch Evas Schuld belasteten Welt zugekommen ist.¹²⁶² Die Vorführung der alttestamentlichen Gerechten durch Christus bei seiner Mutter ist für den Beschauer jedoch nicht nur von historischer, sondern vor allem auch von persönlich aktueller Relevanz gewesen. Wie beim Motiv des »Descensus ad inferos« hat er die Befreiung der im »Limbus patrum« Einsitzenden als Sinnbild seiner eigenen Heilshoffnung verstanden. Deren Besuch bei Maria ist für ihn die Empfehlung gewesen, sich an die als Fürsprecherin angerufene Gottesmutter im Gebet zu wenden.

Die der Muttergottes zugeschriebene Befähigung zur Interzession ist u.a. im 16. Jahrhundert Thema theologischer Diskussionen gewesen. Nach der später als

¹²⁵⁸ Das im zweiten Weltkrieg in der Gemäldegalerie zu Dresden zerstörte Gemälde (199 x 122cm) des Guido Reni (1575-1642) aus dem Jahr 1622 ist nur schlecht photographisch dokumentiert, aber auch durch einen Kupferstich des Jacques Nicolas Tardieu (1716-1791) in der bildnerischen Gestaltung annähernd überliefert. Bemerkenswert ist, daß der hl. Karl Barromäus an einem Gebetpult hinter der Gottesmutter zu sehen ist. Pepper, Stephen, Guido Reni, A complete catalogue of his works with an introductory text, New York 1984, S. 245, Kat.nr. 85 und Abb. 112; Ebert-Schifferer, Sybille / Emiliani, Andrea / Schleier, Erich, Guido Reni und Europa, Ruhm und Nachruhm, Frankfurt 1988, S. 438f., Kat.nr. C 23;

¹²⁵⁹ Das Bild (237 x 254cm) Vacarros (1604-1670) befindet sich in der Dresdener Gemäldegalerie, Inv.nr. 464. Hinter dem im Bildzentrum stehenden Christus sind die Stammeltern, Johannes der Täufer und Moses, bei der Gottesmutter Abraham, Issak und der gute Schächer zweifelsfrei identifizierbar. Izzo, Maria, Andrea Vacarro, Napoli 1951, S. 77;

¹²⁶⁰ Das Gemälde (390 x 670 cm) ist 1657 von Pasinelli (1629-1700) für die Kirche S. Girolamo zu Bologna angefertigt worden. Unter den Personen des Gefolges Jesu sind David, Joshua, Abraham, Isaak, Johannes der Täufer, Adam, Eva, Joseph, Anna, Moses, Esra sowie Judith und ihre Magd erkennbar. Baroncini, Carmela, Lorenzo Pasinelli, Rimini 1993, S. 181ff.;

¹²⁶¹ Die Gegenüberstellung von Eva und Maria ist besonders auf den Gemälden des Cabanyes-Meisters, Fernando Yanez, Fernão Gomes und Alessandro Allori (Abb. 579, 582, 588, 601) zu beobachten.

¹²⁶² Zur Eva-Maria-Typologie siehe ausführlich bei Erffa, S. 211ff.;

Fälschung erkannten, angeblich auf das Jahr 1322 und in das Pontifikat Johannes XXII. datierenden »Bulla Sabbatina«, welche in den Jahren 1530, 1534 und 1577 von den jeweils regierenden Päpsten in ihrer Rechtsgültigkeit bestätigt worden ist, hat die Gottesmutter den Mitgliedern des Karmeliterordens und dessen in Bruderschaften angeschlossenen Anhängern unter bestimmten Bedingungen versprochen, diese am ersten Samstag nach ihrem Tod aus dem Fegefeuer zu befreien.¹²⁶³ Vermutlich aufgrund dieses Glaubens,¹²⁶⁴ mit welchem zur damaligen Zeit oftmals die Vorstellung eines persönlichen Einsatzes Marias im Purgatorium verbunden gewesen ist,¹²⁶⁵ haben Maler, wie Tizian, Allori und Carracci, das im Beisein der Vorväter und –frauen erfolgte Treffen des Auferstandenen mit seiner Mutter nicht in deren Haus, sondern an einen nicht näher definierten oder an die Unterwelt erinnernden Ort transferiert¹²⁶⁶ Auf diese Weise ist dem mittels des Bildes seine Andacht verrichtenden Kirchgänger die –dem Motiv ohnehin immanente- Hilfszusage Mariens gegenüber den Gläubigen eindringlicher vor Augen geführt worden, wobei der Kniefall vor ihrem Sohn nicht nur als Demuts-, sondern vor allem als Bittgeste interpretiert worden ist.¹²⁶⁷

¹²⁶³ Zur sog. »Sabbatbulle« siehe Wildt, Franz Xaver, Sabbatina, in: Hergenröther, Joseph / Kaulen, Franz (Hrsg.), *Wetzer und Welte's Kirchenlexikon*, Bd. 10, Freiburg i. Br. 1897, Sp. 1445ff.; Göttler (wie Anm. 1252), S. 195ff.; Anzumerken ist, daß der Samstag der Verehrung der Gottesmutter besonders vorbehalten und dies auch im tridentinischen Ritus der hl. Messe liturgisch besonders akzentuiert ist.

¹²⁶⁴ Ob, wie gelegentlich angedeutet, die apokryphe Geschichte eines Abstiegs Mariens in die Unterwelt, welche in griechischen, armenischen, äthiopischen und slavischen Handschriften vorliegt, bei der Abfassung der in der »Sabbatbulle« enthaltenen Idee eine Rolle gespielt hat, wäre noch quellenkritisch zu untersuchen. Zu diesem Apokryphon siehe Witzleben, Elisabeth von, *Apokryphen*, in: Agermissen, Konrad / Böer, Ludwig, u.a. (Hrsg.), *Lexikon der Marienkunde*, Regensburg 1967, Sp. 317; Armitage Robinson, J., *Text and Studies, Contributions to Biblical and Patristic Literature*, Bd. 2, Nr. 3, *Apocrypha anecdota*, Cambridge 1893, S. 109ff.;

¹²⁶⁵ Erst im frühen 17. Jahrhundert haben die Anhänger des Sabbatin-Privilegs aufgrund vieler Kritiken eingestanden, daß –wie es eigentlich schon die päpstlichen Dekrete zur »Sabbatina« formuliert haben- die Gottesmutter nicht selbst ins Purgatorium hinabgestiegen ist. Die Befreiung ist als Gnadenerweis zu verstehen, welcher von Engeln ausgeführt bzw. übermittelt worden sein kann, aber nicht muß. Wildt (wie Anm. 1263), Sp. 1446;

¹²⁶⁶ Die Wolken unter den Füßen Jesu, welche auf dem Gemälde Tizians bis zu Maria reichen, sind nicht als Ortsangabe zu interpretieren, sondern verdeutlichen, daß der Leib Jesu nach seiner Auferstehung von jenseitiger Natur ist.

¹²⁶⁷ In der von Sor Isabel verfaßten *Vita Christi* heißt es bezüglich der Fürbittfunktion Mariens (Kapitel 238, S. 720f.): »Gran seguretat pot haver l'(h)ome de acostar-se a son Deu e Senyor, car aqui es la senyora nostra qui prega e supplica lo seu fill, e lo dit Fill supplica lo seu Pare; la mare, per pus inclinar lo seu fill a clemencia e pietat, mostra-li los pits ab que l'(h)a alletat, e lo Senyor mostra a la magestat del seu Pare la nafra del seu costat e les altres que per la redemptio humana ha preses.«

IV.3.4. Die alttestamentlichen Frommen bei der Himmelfahrt Christi

Im Mittelalter haben kirchliche Schriftsteller, zu denen beispielsweise Bonaventura oder Johannes de Caulibus zählen, mittels ihrer Werke die sich biblisch auf Eph. 4,8-9¹²⁶⁸ gründende Anschauung verbreitet, daß die Gerechten des Alten Bundes, nachdem sie von Christus bei seinem Höllenabstieg befreit und bei seiner Auferstehung aus dem Totenreich herausgeführt worden waren, zusammen mit dem Gottessohn bei dessen Aufstieg ins Himmelreich aufgefahren sind.¹²⁶⁹ Vereinzelt haben Künstler diesen Gedanken aufgegriffen. Höllen- und Himmelfahrt sind nicht, wie in manchen Bildzyklen zur Vita Jesu,¹²⁷⁰ einander zugeordnet,¹²⁷¹ sondern die Altväter und –frauen sind als Teilnehmer der »Ascensio« abgebildet worden.¹²⁷²

Der älteste erhaltene Beleg ist das von Giotto um 1305 angefertigte Wandbild in der Arenakapelle zu Padua (Abb. 607).¹²⁷³ Der bildmässig über zwei in seine Richtung weisenden Engeln, den Aposteln und der Gottesmutter dem Himmel entgegenschwebende Christus wird jeweils von einer aus Wolken ragenden, zweireihig gestaffelten und Heiligenscheine tragenden Schar Engel und alttestamentlicher Frommer flankiert. Unter den oberhalb der himmlischen Wesen fliegenden Vorvätern sind zweifelsfrei lediglich die Anführer zu identifizieren. Es handelt sich auf der von Jesus abgewandten Seite um Johannes den Täufer und gegenüber um den Stammvater Adam.

¹²⁶⁸ Der Text der Vulgata lautet: »Acendens in altum captivam duxit captivitatem, dedit dona hominibus. Quod autem ascendit quid est, nisi quia et descendit in inferiores partes terrae?«

¹²⁶⁹ Siehe hierzu das Zitat Bonaventuras im Kapitel IV.3.2. bzw. die Bemerkungen von Thomas (wie Anm. 1216), S. 267; Johannes de Caulibus hat in seiner, lange Zeit unter dem Namen Bonaventuras laufenden Meditationsschrift zum Leben Jesu bezüglich der Himmelfahrt geschrieben: »Bedenke auch, daß die heiligen Vorväter gleichfalls dort gegenwärtig waren, jedoch auf unsichtbare Weise.« Zitiert aus Bonaventura, Das Leben Christi, übersetzt von J.P. Silbert, Bd. 1, Wien 1836, S. 226;

¹²⁷⁰ Vgl. Kapitel IV.4.1.

¹²⁷¹ In diesem Zusammenhang sei eine ikonographische Ausnahme erwähnt. Eine Emailplatte (138 x 89 mm) im Victoria and Albert Museum zu London läßt die Himmelfahrt direkt von der Hölle ausgehen. Schiller, S. 155 und Abb. 478;

¹²⁷² Worthen, S. 344ff. führt eine Reihe von Belegbeispielen an, von denen hier nur eine Auswahl vorgestellt wird.

¹²⁷³ Mieth, Sven Georg, Giotto, Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua, Berlin 1989, S. 49ff.; Basile, Giuseppe, Giotto, La cappella degli Scrovegni, Milano 1992, S. 199; Thomas (wie Anm. 1216), S. 266f.;

Auf einem Bartolomé Bermejo zugeschriebenen Gemälde im Amatller Institut zu Barcelona (Abb. 607),¹²⁷⁴ einem um 1480 von einem unbekanntem lombardischen Künstler entworfenen Fresko in der Kirche S. Fedele zu Verscio (Abb. 609),¹²⁷⁵ einem von Giacomo Pacchiarotti (1474-1540) gemalten, sich heute in der Pinakothek zu Siena befindlichen Altarbild (Abb. 610)¹²⁷⁶ und unter den Kupferstichen des Nadalschen Werkes »Evangelicae Historiae Imagines« (Abb. 611)¹²⁷⁷ sind dem himmelwärts fahrenden Gottessohn ebenfalls die von ihm bei seiner Höllenfahrt Erlösten zugeordnet.

Diese wenigen Beispiele bezeugen eine Vorstellung, nach welcher die Frommen des Alten Testaments nicht unmittelbar nach ihrer Befreiung ins Paradies geführt worden sind, sondern erst zusammen mit dem himmelfahrenden Erlöser dort Aufnahme gefunden haben. Der 1705 zu Nürnberg bei Johann Christoph Lochner herausgegebene »Katholische Catechismus« des Petrus Canisius vermerkt diesbezüglich beziehungsweise auf Psalm 67(68) und Eph. 4,8: »Zur Anschauung Gottes seyn sie kommen / da Christus zu ihnen in die Vorhölle kommen; den Himmel aber haben sie in Besitz genommen / auf und mit der Himmelfahrt Christi / der auffahrend die gefangene Gefangenschaft mit sich eingeführt hat.« Wie bei den Darstellungen der an der Auferstehung Jesu teilnehmenden Vorväter und –frauen- dürfte zudem das Matthäusevangelium (Matth. 27, 52f.), in welchem von den erweckten Toten und ihrem Erscheinen in Jerusalem nach der Auferstehung Jesu berichtet wird, anregend für diese Anschauung gewesen sein.¹²⁷⁸

IV.3.5. Christus und die reuigen Sünder

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist in den Niederlanden ein Motiv entwickelt worden, welches Jesus zusammen mit bußfertigen Sündern zeigt. Einige Darstellungen dieses Themas erinnern auf den ersten Blick an Bilder des »Descensus ad inferos«, da manche der abgebildeten Personen, wie David und der

¹²⁷⁴ Dieses Himmelfahrtsbild (102,8 x 68 cm) gehörte zusammen mit den im vorherigen Kapitel vorgestellten Gemälde des Künstlers (Abb. 585) zu einem Altarkomplex. Young (wie Anm. 757), S. 128, Abb. 4; Beachte diesbezüglich Anm. 1234;

¹²⁷⁵ Dell'Acqua, Gian Alberto, *Affreschi Lombardi del Quattrocento*, Milano 1965, S. 640 und Taf. 419;

¹²⁷⁶ Berenson, Bernard, *Italian pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian schools*, Bd. II, London 1968, Abb. 926;

¹²⁷⁷ Benti (wie Anm. 471), Taf. 148;

¹²⁷⁸ Zum »Katholischen Catechismus« siehe Anm. 1032, zu den bei der Auferstehung anwesenden Altvätern vgl. Kapitel IV.3.2.

gute Schächer, als Protagonisten in beiden Sujets erscheinen. Inhaltlich sind ebenfalls Parallelen feststellbar.¹²⁷⁹

Die zwischen 1605 und 1607 von Otto van Veen (1556-1629) gemalte Mitteltafel eines von der Antwerpener Kaufmannszunft in Auftrag gegebenen Triptychons (Abb. 612)¹²⁸⁰ präsentiert bildmässig und leicht erhöht den –oberhalb seines Hauptes- jeweils von zwei Putti flankierten, mit einem Lententuch bekleideten Christus. Über ihm ist der Himmel, in welchem Engel ein Konzert geben, ausschnittsweise geöffnet. Mit der linken Hand stützt der Heiland sein Kreuzesholz. Seine Rechte hat er in einladender, die Handinnenfläche nach oben gerichteter Geste vorgestreckt, so daß sein mantelartiger Umhang von der rechten Schulter nach hinten herabgefallen ist. Zu seiner Linken sind die ein Salbgefäß in der einen Hand, mit der anderen ihre Blöße bedeckt haltende Maria Magdalena und der als Schweinehirt gekennzeichnete, verlorene Sohn auf die Knie gesunken. Rechts vom Erlöser ist der gute Schächer mit seinem Marterholz und –kniend- König David abgebildet. Im Hintergrund sind viele demütig bittende Gestalten sowie -vor einem Tempel- der reuige Zöllner zu sehen.

Peter Paul Rubens (1577-1640) hat auf einem zwischen 1616 und 1618 angefertigten, in der Alten Pinakothek zu München ausgestellten Tafelbild (Abb. 613)¹²⁸¹ die Szene kompositionell verdichtet wiedergegeben. Vor dem auf der rechten Bildseite situierten Herrn, dessen Umhang –den Oberkörper freilassend- seine Gestalt umspielt, hat sich –im Bewußtsein ihrer Schuld- Maria Magdalena tief verbeugt. Hinter ihr bekunden Petrus, David –beide mit Tränen- und Dismas ebenfalls ihre Reue. Als Zeichen der Vergebung hat Jesus seine Arme willkommenheißend ausgebreitet.

Auf einem Kupferstich von Jacobus Neefs (1610 - nach 1660) nach einem zwischen 1630 und 1634 geschaffenen Gemälde des Gerard Seghers (Abb. 614)¹²⁸²

¹²⁷⁹ Zu diesem Sujet liegen noch keine ausführlichen Untersuchungen vor. Eine Einführung bietet Knipping, John, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden 1974, S. 316ff.; In der vorliegenden Studie kann ebenfalls nur –anhand ausgewählter Bildbeispiele- kurz auf das Thema eingegangen werden.

¹²⁸⁰ Das ehemals in der Kirche U.L.F. zu Antwerpen aufgestellte Gemälde (269 x 214 cm) befindet sich im Landesmuseum zu Mainz. Aerts, W. (Hrsg.), *De onze-lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen 1993, S. 199;

¹²⁸¹ Das Tafelbild mißt 147,4 x 130,2 cm. Scribner III, Charles, *Peter Paul Rubens*, New York 1989, S. 74 und Taf. 14; Simson, Otto von, *Peter Paul Rubens*, Mainz 1996, S. 507, Taf. XXIV;

¹²⁸² Der Aufenthaltsort des Gemäldes (165 x 223 cm) ist unbekannt. Der Stich (319 x 376 mm), von welchem ein Abzug beispielsweise in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Autenried aufbewahrt wird, gibt das Vorbild seitenverkehrt wieder. Bieneck (wie Anm. 1243), S. 200, A 86 und A 86a; Ein weiteres, zwischen 1640 und 1651 gemaltes Bild dieses Sujets von Seghers, welches

befindet sich –rechts im Bild- der nimbierte, sein Kreuz in der Rechten haltende Auferstandene mit unbedecktem Oberkörper inmitten der ihn um Verzeihung angehenden Sünder. Zu seiner Linken hält sich der gute Räuber, hinter ihm der Tränen vergießende Petrus auf. Rechts von ihm sind Maria Magdalena, David, der verlorene Sohn und der seine Sünden bekennende Zöllner, welchem eine Träne aus dem rechten Auge läuft, gruppiert.

Die Graphik Neefs verweist inschriftlich auch auf die Bibelstellen, welche die abgebildeten Gestalten als bußfertige Sünder charakterisieren. Die Verfehlungen Maria Magdalenas sind ihr –nach Lk. 7, 36-50- vergeben worden, da sie aus Liebe die Füße Jesu mit ihren Tränen benetzt, mit ihren Haupthaaren getrocknet und mit Salbe eingerieben hat.¹²⁸³ David hat, wie bei 2. Samuel 12 zu lesen ist, die Ermordung des Hethiters Uria mit Fasten und Weinen gesühnt.¹²⁸⁴ Gemäß dem –bei Lk. 18, 9-14 geschilderten- Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner ist letzterer, welcher sich selbst erniedrigt hat, gerechtfertigt vom Tempel weggegangen.¹²⁸⁵ Der verlorene, sein Erbe verpraßt habende Sohn ist –nach Lk. 15, 11-32- als Schweinehirt reumütig zu seinem Vater zurückgekehrt und von diesem freudig empfangen worden.¹²⁸⁶ Petrus hat, wie bei Matth. 26, 69-75 festgehalten ist, seine dreimalige Verleugnung Jesu im nachhinein beweint.¹²⁸⁷ Der gute Schächer ist –nach Lk. 23, 39-43- bei der Kreuzigung Christi begnadigt worden.¹²⁸⁸

Obig beispielhaft vorgestellte Werke sind Belege eines seit den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts¹²⁸⁹ bekannten und vornehmlich in der ersten Hälfte des folgenden Saeculums ausgeführten Motivs,¹²⁹⁰ welches nicht ein historisches Ereignis, sondern –anhand ausgewählter, dem Alten wie dem Neuen Bund angehörender Gestalten- die zur Erlösung notwendige Reue und Buße thematisiert.

sich im Amsterdamer Rijksmuseum, Inv.nr. A. 374, befindet und Christus sitzend zeigt, ist bei Bieneck, S. 224f., Abb. A 123 aufgeführt.

¹²⁸³ Auf dem Kupferstich ist diesbezüglich zu lesen: »Lucae C7. Ista rigat. Lacrimisque pedes abstergit et ungit.«

¹²⁸⁴ Die Graphik vermerkt: »2 Reg 12. Peccavi Domino dicit Rex et Publicanus«.

¹²⁸⁵ Auf dem Stich heißt es: »Luc 18. Percutiens pectus de longe stabat aduncus.«

¹²⁸⁶ Der Text auf dem Kupferstich lautet: »Luc 15. Prodigus et gnatus Patrem appellavit egenus«.

¹²⁸⁷ Der Stich gibt an: »Math 26. Egredusque foras Petrus mox flevit amare«.

¹²⁸⁸ Auf der Graphik ist diesbezüglich festgehalten: »Luc 23. Atque memento mei Latro conclamat ab alto. / Ligno cum venies in regnum Christe Redemptor.«

¹²⁸⁹ Beispiele aus der Frühzeit dieses Sujets sind bei Knipping (wie Anm. 1279), S. 316 aufgeführt. Da diese Bilder kompositionell nicht unbedingt an das Höllenfahrtmotiv erinnern, sind sie hier nicht näher besprochen worden.

¹²⁹⁰ Das vornehmlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dargestellte Motiv ist jedoch gelegentlich auch noch im 18. Jahrhundert angefertigt worden, wie beispielsweise ein Deckengemälde des Johann Georg Bergmüller in der Filialkirche St. Michael zu Augsburg-Pfersee aus der Zeit um 1725 belegt. Kosel (wie Anm. 1062), S. 261f. und Abb. 20;

Anregend für die Entwicklung des Sujets sind die auf dem Konzil von Trient getätigten Beschlüsse gegen die lutherische Rechtfertigungslehre¹²⁹¹ gewesen. Nicht der Glaube an Gott allein, sondern, wie beispielsweise im 1547 formulierten »Decretum de iustificatione« am »Exemplum« des verlorenen Sohnes vorgestellt, Schuldbekennnis, Reue und Sühne sind die Voraussetzung der Sündenvergebung.¹²⁹² Der Betrachter, welchen Christus auf dem Gemälde van Veens und dem Stich nach Sandrart mittels einer einladenden Handgeste anspricht,¹²⁹³ ist –belehrt durch das Beispiel der biblisch bedeutenden, nicht frei von Sünde lebenden, aber bußfertigen Personen– aufgefordert worden, das Beichtsakrament zur Heilserlangung zu empfangen.¹²⁹⁴

Inhaltlich ist eine Nähe zum Motiv des »Descensus ad inferos« ersichtlich, welches ebenfalls die Erlösung nicht als automatisches und ohne Gegenleistung vergebenes Geschenk vorgestellt, sondern als Heilsvoraussetzung allgemein die Nachfolge Christi angemahnt und öfters, vor allem durch die Person des Täufers, auf das Bußsakrament verwiesen hat. Zum deutlichen Herausstellen der Notwendigkeit von Beichte, Reue und Buße als Gegensatz zur Rechtfertigungslehre Luthers sind die nach dem Konzil von Trient nicht mehr sehr populären Höllenfahrtsbilder¹²⁹⁵ jedoch nicht geeignet gewesen.

Eine Verwandtschaft der beiden Sujets ist jedoch auch von den Zeitgenossen empfunden worden, wie abschließend anhand eines, für die Augsburger Dominikanerkirche geschaffenen, aber nicht fertiggestellten Gemälde des Joachim von Sandrart (1606-1688) gezeigt werden kann (Abb. 615).¹²⁹⁶ Der Erlöser, dessen

¹²⁹¹ Unter dem theologisch komplexen Begriff der Rechtfertigung versteht die Kirche –vereinfacht ausgedrückt– die Wiederherstellung der durch die Erbsünde gestörten Beziehung zwischen den Menschen und Gott. Dieses Heil ist den Menschen generell durch den Erlösertod Jesu und dem Einzelnen speziell durch die Taufe als Gnadengabe von Gott geschenkt worden. Während Luther der Überzeugung gewesen ist, daß zur Rechtfertigung allein der Glaube genügt, erachtet die katholische Kirche –neben anderen Bedingungen– überdies das Ableisten von guten Werken hierzu als notwendig. Siehe ausführlicher hierzu Rahner, Karl, Rechtfertigung, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 8, Freiburg / Br. 1963², Sp. 1033ff.;

¹²⁹² Vetter, Ewald, Der verlorene Sohn und die Sünder im Jahrhundert des Konzils von Trient, in: Ders., Speculum Salutis, Arbeiten zur christlichen Kunst, Münsterschwarzach 1994, S. 241;

¹²⁹³ Siehe hierzu die beschreibenden Bemerkungen von Vetter (wie Anm. 1292), S. 253;

¹²⁹⁴ Angemerkt sei hier eine Auffälligkeit in der Darstellung Jesu: Sein Oberkörper ist bewußt durch das nach unten bzw. hinten gerutschte Gewand unbedeckt gelassen worden. Das Zurschaustellen der Seitenwunde und somit der Hinweis auf die Passion dürfte allein als Beweggrund für diese ungewöhnliche Inszenierung nicht maßgeblich gewesen sein. Es wäre einmal zu untersuchen, ob nicht das Vorzeigen des nackten Oberkörpers als Zeichen seiner Sündlosigkeit oder Barmherzigkeit interpretiert werden kann. Zur Nacktheit in diesem Sinne siehe Erffa, S. 222;

¹²⁹⁵ Zum Popularitätsverlust des Höllenfahrtmotivs nach dem Konzil von Trient siehe die einleitenden Bemerkungen unter Kapitel IV.1.5.

¹²⁹⁶ Das Gemälde (240 x 307 cm) ist wahrscheinlich für den 1662 von der Familie Morell gestifteten Altar in der Dominikanerkirche zu Augsburg gestiftet worden. Nach verschiedenen Stationen ist es

Kreuz hinter ihm aufgerichtet ist, steht –rechts im Bild- auf einer Anhöhe und segnet mit seiner rechten Hand die auf ihn Zukommenden. Zu seinen Füßen hat sich Maria Magdalena niedergeworfen. An ihrer Linken sitzt ein Mann mit Fellkleid, wahrscheinlich der Buße predigende Täufer, und weist auf den Herrn.¹²⁹⁷ Hinter ihm sind zwei mit einem Messer spielende Kinder vermutlich als die beim Bethlehemischen Morden ums Leben gekommene Knaben zu identifizieren. Adam, Eva, der weinende Petrus, David und der gute Schächer sind in der Menge der in Richtung Jesu Drängenden ebenfalls zweifelsfrei erkennbar. Ein auf einem Pferd –links im Bild- heranreitender, von einem Knappen geführter Ritter könnte der Hauptmann Longinus¹²⁹⁸, die Person oben links Lazarus sein.

Vor allem der Vorläufer und die unschuldigen Kinder lassen sich schwerlich dem Kreis der reumütigen Sünder zuordnen. Ihre Integration belegt eine Verschmelzung der beiden Themen, welche auf ein anderes, durch Phil. 2,10¹²⁹⁹ inspiriertes Motiv, der Verherrlichung des Namens Jesu, verweist.¹³⁰⁰

IV.3.6. Das »Lebende Kreuz«

Im frühen 15. Jahrhundert ist mit der Darstellung des sogenannten »Lebenden Kreuzes« ein seltens Motiv entstanden, welches -in Form der Allegorie- auf anschauliche Weise die Bedeutung des Todes Christi vor Augen gestellt hat. Die Erlösung der alttestamentlichen Frommen aus dem »Limbus patrum« ist in dieses

im 20. Jahrhundert in den Besitz der Augsburger Industrie- und Handelskammer gelangt und, nachdem eine Versteigerung in Wien gescheitert war, im Jahre 1990 wieder in die Dominikanerkirche (heute Römisches Museum) zurückgekehrt. Klemm, Christian, Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf, Berlin 1986, S. 253ff., Kat.nr. 126;

¹²⁹⁷ Klemm (wie Anm. 1296), S. 253 schließt nicht aus, daß es auch der verlorene Sohn sein könnte.

¹²⁹⁸ Vorstellbar ist, daß der Auftraggeber sich in dieser Person verewigt hat.

¹²⁹⁹ Nach der Lutherübersetzung heißt die Bibelstelle: »Daß in dem Namen Jesu sich beugen sollen alle derer Knie, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind.«

¹³⁰⁰ Eine kurze Einführung zu diesem Sujet, auf welches in dieser Studie nicht näher eingegangen werden kann, bietet Kemp, Wolfgang, Name Jesu, in: LCI, Bd. 3, Sp. 311ff.; Dieses Motiv ist manchmal mit der Höllenfahrt Jesu verwechselt worden, wie beispielsweise die Forschungsgeschichte zu einer Tiepolo oder Georg Anton Urlaub zugeschriebenen Ölskizze belegt. Siehe hierzu Freedon, Max H. von, Kurzer Führer durch das Mainfränkische Museum auf der Festung Marienberg in Würzburg, Teil 1, Würzburg 1949, S. 18, Kat.nr. 82; Knox, George, Primi Pensieri by Domenico Tiepolo and a new painting, in: Master Drawings, Bd. 17, 1979, S. 28-34; Trenchel, Hans-Peter / Fischer, Wolfgang, u.a., Georg Anton Urlaub, Ein fränkischer Maler im Banne Tiepolos, Ausstellungskatalog Würzburg 1996, S. 117f.;

Sujet zumindest andeutungsweise integriert worden und hat, wie die folgende Bildauswahl belegt,¹³⁰¹ wesentlich zum inhaltlichen Verständnis beigetragen.

Das um 1452 figural ausgestattete Tympanon des Westportals der Landshuter Stadtpfarrkirche St. Martin (Abb. 616)¹³⁰² zeigt im Zentrum der Komposition den gekreuzigten Erlöser. Aus den vier Balkenenden seines Marterholzes ragt jeweils eine tätige Hand. Oben schließt sie mit einem Schlüssel den Himmel auf, unten zertrümmert sie mit einem Hammer das Dach eines vieleckigen Höllenhauses, aus dessen feurigem Inneren durch Fenster zwei Teufel und einige Seelen hervorschauen. Daneben, am Kreuzesfuß, ist ein Engel mit einem Gefäß zu sehen. Zur Rechten des Herrn segnet die Hand einen -die hl. Messe an einem Altar feiernden- Priester und die im Hintergrund andächtig teilnehmenden Gläubigen. Dem stellvertretend für die Kirche ins Bild gesetzten Zelebranten sind zwei Engel und die Fahne der Ecclesia bzw. des Auferstandenen zugeordnet. Zur Linken Jesu richtet die Hand ein langes Schwert gegen das Haupt einer gekrönten Frau, deren Augen mit einem Tuch verbundenen sind. Als Personifikation des Judentums hält sie in der linken Hand einen Bockskopf und in ihrer Rechten den zerbrochenen Schaft einer Fahne. Rechts neben ihr stürzt ein Götzenbild von einer zerstörten Säule. Spruchbänder, deren ursprüngliche Inschriften nicht überliefert sind, haben die Szenerie erläutert.¹³⁰³

Auf einem bayerisch-österreichischen Einblattholzschnitt (Abb. 617) aus der Zeit zwischen 1460 und 1470 ist die Kreuzallegorie erweitert worden.¹³⁰⁴ Bildmitten ist der ans Kreuz genagelte Christus gesetzt. Über ihm erscheint als Brustbild der von je zwei himmlischen Wesen¹³⁰⁵ flankierte, in seiner Linken die Weltkugel haltende Gottvater und erteilt mit seiner Rechten den Segen. Rechts von Jesus reitet

¹³⁰¹ Das Motiv ist von Füglistner (wie Anm. 1026) grundlegend untersucht worden. Aufgrund seines umfassenden Katalogs werden in dieser Studie nur drei repräsentative Beispiele des »Lebenden Kreuzes« vorgestellt, um die Integration des Höllenfahrtsthemas zu belegen.

¹³⁰² Die am Portal zu lesende Jahreszahl 1432 ist Folge einer falschen Restauration, welche allerdings schon seit dem 18. Jahrhundert überliefert ist. Füglistner (wie Anm. 1026), S. 29ff.; Niehoff / Stangier (wie Anm. 761), Bd. 2, S. 310ff.;

¹³⁰³ Die Texte lauten heute rechts neben dem Gekreuzigten: »Es ist vollbracht«, hinter dem Priester: »Dieses Opfer sei Leben den Frommen«, zur Linken der Synagoge: »Nun wird Frau Venus vor die Welt hinausgeworfen.«, und am Kreuzfuß: »Tod den Bösen«. Nach Füglistner (wie Anm. 1026), S. 31 ist die Verteilung dieser Inschriften 1862 noch anders gewesen. Die vier waagrecht ausgeteilten Schriftbänder am unteren Ende der Komposition waren schon damals nicht mehr zu entziffern. Es ist davon auszugehen, daß die heutigen Inschriften die Texte des 15. Jahrhunderts nicht wiedergeben.

¹³⁰⁴ Der kolorierte Holzschnitt (410 x 285 mm) gehört zum Bestand der »Pinacoteca Civica« zu Pavia. Füglistner (wie Anm. 1026), S. 40ff. und Guldán, S. 138 und S. 220, Kat.nr. 154;

¹³⁰⁵ Die Engel halten Spruchbänder, deren Texte aber nicht mehr vollständig zu entziffern sind. Füglistner (wie Anm. 1026), S. 41;

unterhalb des Kreuzarmes, aus dessen Ende eine segnende Hand ragt, die als gekrönte Frau wiedergegebene Ecclesia auf einem, die vier Evangelistensymbole verkörpernden »Tetramorph«. Mit ihrer Rechten hat sie einen Kreuzstab umfaßt, ihre Linke hebt einen Kelch, um das aus der Seitenwunde des Gekreuzigten strömende Blut aufzufangen. Ihr gegenüber sitzt auf einem zusammenbrechenden Esel eine -aufgrund ihrer Augenbinde, des zerbrochenen Fahnenstafts in der einen und des Bockskopfes in der anderen Hand als Synagoga zu identifizierende weibliche Person. Von oben sticht ihr ein aus dem Kreuzarm kommender Arm ein Schwert in den Kopf. Am Bildrand unterhalb der beiden, je von einem Engel¹³⁰⁶ hinterfangenden Personifikationen der Kirche und des Judentums ist -links im Bild- die gekrönte, den Mantel über ihre Schutzbefohlenen ausgebreitet haltende Gottesmutter vor einem Hostien tragenden Baum und -rechts im Bild- die nackte Urmutter vor einem fruchtebehangenen, von einer Schlange bewohnten Baum abgebildet. Maria hält ein Kreuz in der Linken, Eva, welche mit der Rechten den Sündapfel ergriffen hat, einen Totenschädel. Am Kreuzfuß¹³⁰⁷ richtet eine Hand einen Hammer gegen die Höllenfestung, dessen Tor vom Erzengel Michael mittels eines Kreuzstabes aufgebrochen wird. Ihm folgt Christus in Begleitung weiterer himmlischer Wesen. Im Inneren der Hölle haben sich teuflische Ritter zur Abwehr versammelt, um die Befreiung der im Feuer dahinter sich befindlichen Seelen zu verhindern.

Die zwischen 1504 und 1512 von Hans Fries gefertigte Altartafel mit der Darstellung des »Lebenden Kreuzes« (Abb. 618)¹³⁰⁸ visualisiert am unteren Kreuzende, aus welchem eine Hand mit einem Pickel in Richtung Unterwelt ausholt, ebenfalls eine gewaltsame Eroberung der Hölle. Der stürmisch agierende

¹³⁰⁶ Die Inschriften der von diesen Engeln ausgebreiteten Spruchrollen sind nicht entzifferbar. Das jeweils darunter abgebildete Spruchband besagt bezüglich Maria: »Maria pin ich genant (...?), die frucht des leibs hab ich wol erkant«, hinsichtlich Evas: »... an dieses ast / ... ledig von der ... last.« Füglistler (wie Anm. 1026), S. 41;

¹³⁰⁷ Die Texte am Kreuzfuß sind von Füglistler (wie Anm. 1026), S. 42 teilweise entziffert worden: »Gottes gemahl pin ich genant ich ... / ... Er kann ab wasch / en von den sunden (iden?) wan er ist das ewig heill.« und »Drost pistu kume(n) als wir haben vernumme(n) da wir / lang gewartet haben wy wol wir sein in der / finsternus vergraben.«

¹³⁰⁸ Die Tafel (150,2 x 97,6 cm) aus dem Museum für Kunst und Geschichte zu Freiburg, Inv. 7957, zeigt ansonsten das übliche Schema dieser Allegorien: Oben schließt eine Hand den Himmel auf. Zur Rechten Jesu segnet eine andere Hand einen als Vertreter der Kirche zu bezeichnenden Priester, welcher an einem Altar die hl. Messe zelebriert. Gegenüber stürzt eine Frau mit verbundenen Auge, die Personifikation des Judentums, von einem zusammenbrechenden Esel. Ein Schwert ist ihr von der aus dem Kreuzarm zur Linken Jesu ragenden Hand in den Hals gerammt worden. Ihre Krone ist herabgefallen. In ihrer Linken hält sie einen Totenschädel. Ihr Lanzenschaft mit dem Wimpelaufschrift »Lex« ist zerbrochen. Ein schlangenähnliches Wesen mit Brüsten, dreizackigen Flügeln und einem gekrönten Mädchenkopf ist ihr zugeordnet. Füglistler (wie Anm. 1026), S. 58ff.;

Erlöser hat mit seiner Rechten das »Vexillum crucis« in die Brust des zwischen Felsen –links unten im Bild- steckenden Teufels, dessen Zweizack am Boden liegt, gestoßen. Mit der Linken hat er das Handgelenk Adams, ergriffen, welcher – bedroht von Dämonen- zusammen mit Eva, dem Täufer und weiteren Gestalten des Alten Bundes aus dem Abgrund des »Limbus patrum« ragt. Hinter dem Herrn schauen aus der Tiefe des »Limbus puerorum« die ungetauften Kindlein zu ihm empor.

Die Grundkomposition des anhand obiger Beispiele vorgestellten »Lebenden Kreuzes« ist seit dem neunten Jahrhundert bekannt.¹³⁰⁹ Zeitgenössisch innovativ sind allein die aus dem Marterholz Jesu ragenden Hände und ihre jeweiligen Tätigkeiten, die Abbildung des Lebens- und Todesbaumes sowie die Hinzufügung des Höllenfahrtssujets. Die Bedeutung der Kreuzesallegorie hat sich durch diese Neuigkeiten nicht wesentlich verändert, zumal anstatt des »Descensus ad inferos« vor der Jahrtausendwende die Darstellung der Totenauferstehung und manchmal zusätzlich die Szene der Frauen am Grabe zu sehen gewesen sind.¹³¹⁰ Die Bildaussage ist aber verständlicher formuliert und hinsichtlich des Judentums radikalisiert worden.

Den Zugang zum inhaltlichen Verständnis bietet der Gekreuzigte. Die bildliche Vergegenwärtigung seines Sterbens ist nicht nur als historische Erinnerung an das in den Evangelien geschilderte Golgothageschehen anzusehen, sondern –unter Berücksichtigung des mehrfachen Schriftsinns mittelalterlicher Sakralkunst¹³¹¹ und der Handlungen der aus dem Kreuz kommenden Hände- theologisch auszulegen.

Der Tod Jesu am Kreuz und sein Sieg über die Hölle haben die Erlösung des ganzen Kosmos bewirkt. Räumlich gesehen umfaßt das Heilsgeschenk von unten bis oben alle Ebenen des damaligen Weltbildes, zeitlich betrachtet umgreift es den

Villinger, Verena / Schmid, Alfred (Hrsg.), Hans Fries, Ein Maler an der Zeitenwende, Zürich 2001, S. 174ff.;

¹³⁰⁹ Beispiele, wie die Kruzifixusbilder im –zwischen 835 und 855 entstandenen- Sacramentarium des Drogo, auf der –später in den Vorderdeckel des Perikopenbuchs Heinrichs II. eingelassenen- Elfenbeinrelieftafel aus der Zeit um 850 und auf einer Elfenbeintafel im Bargello zu Florenz aus dem frühen 10. Jahrhundert, sind aufgeführt bei Seiferth, Wolfgang, Synagoge und Kirche im Mittelalter, München 1964 und Jochum, Herbert (Hrsg.), Ecclesia und Synagoga, Das Judentum in der christlichen Kunst, Ausstellungskatalog, Essen-Saarbrücken 1993.

¹³¹⁰ Die Frauen am Grabe sind beispielsweise auf dem Elfenbeinrelief des Perikopenbuchs Heinrich II. abgebildet. Filitz, Hermann, u.a., Zierde für ewige Zeit, Das Perikopenbuch Heinrichs II., Frankfurt / Main 1994; Seiferth (wie Anm. 1309), S. 20; Jochum (wie Anm. 1309), S. 44;

¹³¹¹ Ohly (wie Anm. 470), S. 1ff.;

Alten und Neuen Bund.¹³¹² Das Alte Testament hat zwar, wie der Verlust der Machtinsignien sowie die Tötung Synagogas zeigen, ein Ende gefunden, seine gerechten Vertreter sind jedoch gerettet und dem Paradies zugeführt worden. Der neu gegründeten Kirche hat Christus mit dem Altarsakrament, in welchem sich jedesmal sein Opfertod real vollzieht, den Himmel erschlossen.¹³¹³ Der Empfang der hl. Kommunion führt zum ewigen Leben und bewahrt vor dem Feuer der Hölle, wie beispielsweise die vor dem »arbor vitae« stehende Gottesmutter mit ihren Schutzbefohlenen auf dem Einblattholzchnitt oder der ein, vermutlich als Pyxis zu identifizierendes Behältnis haltende Engel vor dem Höllenhaus auf dem Landshuter Tympanon veranschaulichen.

Diese sakramentale Dimension ist die Hauptaussage des »Lebenden Kreuzes«. Der Gegensatz von Ecclesia und Synagoga bzw. Maria und Eva lehrt den Betrachter, daß das Heil nur in den Sakramenten der Kirche,¹³¹⁴ nicht aber in den Riten des Judentums¹³¹⁵ zu finden ist. Um, wie einst die Frommen des Alten Bundes, erlöst zu werden, ist vor allem der Empfang des Altarsakraments unabdingbar.

IV.3.7. Der »Descensus ad inferos« in illustrierten Meßerklärungen

Für katholische Christen ist die Feier der heiligen Messe das Fundament und Zentrum ihres religiösen Lebens. Auf dem Höhepunkt eines jeden dieser Gottesdienste wird nach Überzeugung der teilnehmenden Gläubigen das Kreuzesopfer des Gottmenschen unblutig, aber objektiv real vergegenwärtigt und erneuert, indem –gemäß den Einsetzungsworten Jesu beim letzten Abendmahl-

¹³¹² Zur kosmischen Bedeutung der Kreuzigung Christi siehe Rahner, Hugo, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1957, S. 73ff., Grillmeier, Alois, Der Logos am Kreuz, München 1956, S. 67ff. und Füglistler (wie Anm. 1026), S. 186ff.;

¹³¹³ Zum Schlüsselsymbol siehe Jesaja 22,22: »Und will die Schlüssel zum Hause Davids auf seine Schulter legen, daß er auftue, und niemand zuschließe, daß er zuschließe, und niemand auftue.« Vgl. auch Offb. 3,7f.;

¹³¹⁴ Auf der Altartafel des Hans Fries befinden sich die ungetauften Kinder des »Limbus puerorum« hinter Christus. Ob sie durch die Höllenfahrt Jesu erlöst worden sind, ist anhand der Darstellung schwer festzustellen. Die damalige Lehre der Kirche (siehe hierzu Kapitel II.4) und ihre Position auf der vom Gottessohn abgewandten Seite lassen jedoch die Vermutung zu, daß sie aufgrund des fehlenden Taufsakraments nicht befreit worden sind.

¹³¹⁵ In Landshut sind im Oktober 1450 die Juden vertrieben worden. Die Synagoge ist 1452 zur Dreifaltigkeitskirche umgebaut worden. Da das Landshuter »Lebende Kreuz« in dieser Zeit entstanden ist, muß von einem diesbezüglichen judenfeindlichen Beweggrund ausgegangen werden. Das Motiv ist jedoch nicht der Anlaß zu antisemitischen Ausschreitungen gewesen, sondern, da die Juden schon verjagt worden waren, die nachträgliche Rechtfertigung. Niehoff / Stangier (wie Anm. 761), S. 312;

Brot und Wein nicht der äußeren Gestalt, aber dem Wesen nach in Leib und Blut Christi verwandelt werden.¹³¹⁶

Der mit dem Vorgang dieser Transsubstantiation zusammenhängende Auftrag des Herrn »Tuet dies zu meinem Gedächtnis« hat u.a. seit dem frühen Mittelalter immer wieder einzelne kirchliche Schriftsteller inspiriert, den Ablauf der Meßliturgie mit Stationen aus der Vita Jesu in Verbindung zu bringen. Diese rememorativen Meßallegoresen, welche -ebenso wie die Feier selbst- im Laufe der Jahrhunderte Veränderungen und Akzentverschiebungen erfahren haben, sind als Andachtshilfe sehr beliebt gewesen.¹³¹⁷ Während die mittelalterlichen Meßerklärungen jedoch höchst selten und nur mit wenigen Illustrationen versehen worden waren,¹³¹⁸ hat sich für die nach dem Konzil von Trient im Jahre 1570 entworfene Neuordnung des Meßformulars, welches als »Missale Romanum« abgesehen von Ausnahmen für die katholische Kirche zur verpflichtenden Norm geworden ist, im Barock, vermutlich zunächst in Frankreich, eine bis dahin unbekannte Form des mit Kupferstichen ausgestatteten Andachtsbuches entwickelt.

Als Beispiele wären der bei François Mazot 1651 zu Paris erschienene, von Jean Collin gestochene Bilderzyklus »*Le tableav de la croix représenté dans les ceremonie de la S.^{te} messe ensemble le tresor de la deuotion aux soufrance de N.^{re} S.I.C. le tout enrichi de belles figures*«,¹³¹⁹ die drei zum Teil mehrfach aufgelegten, bei Claude Bouchard zu Metz in den Jahren 1657, 1661 und 1680 erschienenen Kupferstichfolgen des Sebastien Leclerc mit dem Titel »*Tableavx ou sont représentées la passion de N. S. Iesvs Christ et les actions dv prestre a la S. Messe*«¹³²⁰ und das 1752 von Nicolaus Pierron zu Mannheim verlegte, mit Stichen von Philipp Andreas Kilian (1714-1759) nach Vorlagen des Johann Franz von der Schlichten (1725-1795) ausgestattete Buch des Jesuiten Matthäus Vogel »*Erste und fürnehmste Weiß dem Heiligen Meß-Opffer nutzlich und andächtig beyzuwohnen*,

¹³¹⁶ Zur Meßliturgie siehe ausführlich Eisenhofer, Ludwig, Handbuch der katholischen Liturgik, Bd. 2, Freiburg i. Br. 1933, S. 1ff.; Jungmann, Josef Andreas, Missarum Sollemnia, Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2 Bde, Wien 1948;

¹³¹⁷ Näheres zu den einzelnen Vertretern der liturgischen Allegorese, wie beispielsweise zu Amalar von Metz, Honoris von Augustodunum, Sicard von Cremona, Rupert von Deutz, Papst Innozenz III. sowie Wilhelm Durandus siehe bei Jungmann (wie Anm. 1316), Bd. 1, S. 110ff., S. 138ff. und S. 146ff.;

¹³¹⁸ Siehe hierzu Falk, Franz, Die deutschen Meß-Auslegungen von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1525, Köln 1889, S. 1ff.;

¹³¹⁹ Ein Exemplar dieses Werkes befindet sich in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried.

¹³²⁰ Siehe Préaud (wie Anm. 1061), S. 57ff.;

durch *Betrachtung des bitteren Leydens und Sterbens Jesu Christi*¹³²¹ zu nennen.¹³²²

Dem Ablauf der tridentinischen Meßfeier, welche in der Form der sog. stillen Messe vorgestellt wird,¹³²³ sind in diesen Werken Episoden aus der Leidens- und Auferstehungszeit Christi zugeordnet. Gegenübergestellt sind der Einzug des Priesters und der Weg Jesu zum Ölberg, das Stufengebet¹³²⁴ und das Beten des Heilands im Garten Getsemani, das Sündenbekenntnis des »Confiteor«¹³²⁵ und die Todesangst Christi, das Küssen des Altares und der Judaskuß, der Gang zur Epistelseite und die Gefangennahme des Herrn, der Introitus¹³²⁶ und die Vorführung Jesu beim Hohen Rat, das »Kyrie eleison« und die Verleugnung des Messias durch Petrus, das zum Volk gesprochene »Dominus vobiscum« und die Hinwendung Christi zu Petrus sowie dessen Reue, das Lesen der Epistel und die Anklage des Menschensohnes vor Pilatus, die Gebete in der Altarmitte und die Vorführung Christi bei Herodes, das Verlesen des Evangeliums und das erneute Erscheinen vor Pilatus, das Abnehmen des Kelchvelums und die Entkleidung Jesu, die Opferung von Brot und Wein und die Geißelung des Heilands, das Zudecken des Kelchs mit der Palla und die Dornenkrönung, die als »Lavabo« bezeichnete Tätigkeit des Zelebranten und die Handwaschung Pilati, das den Gläubigen entgegengerufene »Orate fratres«¹³²⁷ und die Zurschaustellung Christi, die Präfation¹³²⁸ und die Verurteilung Jesu zum Kreuzestod, das »Memento« für die

¹³²¹ Eine Ausgabe dieses Andachtsbuches wird in der Graphischen Sammlung des Ikonenmuseums Schloß Autenried aufbewahrt.

¹³²² In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist auch ein um 1690 zu Sulzbach gedrucktes Werk mit dem Titel »Die Betrübe und nach ihrem Geliebten Seufzende Turteltaub oder Bußfertige Christliche Seele«, welches zum Verkauf in einem Münchener Antiquariat angeboten wird. Aufgrund der engen Bindung ließen sich keine photographischen Aufnahmen aus diesem Buch anfertigen.

¹³²³ Bei der sogenannten stillen Messe sind die Teilnehmer am Altar nur der Priester und ein bis zwei Ministranten. Es wird nicht gesungen, sondern die Gebete werden halblaut gesprochen. Zum besseren Verständnis der heute nur noch in konservativen Kirchenkreisen bekannten Liturgie siehe Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 2, S. 72ff.; Schott (wie Anm. 484), S. 454ff.; Lurz, Wilhelm, Ritus und Rubriken der Heiligen Messe, Würzburg 1952³, S. 117ff.;

¹³²⁴ Der Begriff »Stufengebet« ist durch den Umstand entstanden, daß die ersten Gebete der hl. Messe an den Altarstufen stattfinden. Der Priester steht dabei vor der untersten Stufe, während der oder die Ministranten auf diesem Absatz zu seiten des Zelebranten knien. Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 2, S. 73;

¹³²⁵ Das »Confiteor« gehört noch zum Stufengebet. Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 2, S. 73ff.;

¹³²⁶ Der Introitus, das Eingangsgesang, besteht aus einer Antiphon, einem Psalmvers, dem »Gloria Patri«-Gebet und der Wiederholung der Anfangsantiphon. Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 2, S. 83ff.;

¹³²⁷ Die Aufforderung lautet: »Orate fratres, ut meum ac vestrum sacrificium acceptabile fiat apud Deum Patrem omnipotentem«. In der Übersetzung nach Schott (wie Anm. 484), S. 468f. heißt es: »Betet Brüder, daß mein und euer Opfer wohlgefällig werde bei Gott dem allmächtigen Vater.«

¹³²⁸ Bei der Präfation, welche je nach den Festen und Festzeiten unterschiedlich ist, handelt es sich um ein Lob- und Danklied. Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 2, S. 151ff.;

Lebenden und das Kreuztragen Christi, der Priester bedeckt -das stille Gebet »Communicantes« sprechend- mit seinen Händen den Kelch und die Hinwendung des Herrn auf seinem Kreuzweg zu Veronika und anderen frommen, ihm folgenden Frauen, das Kreuzzeichen über Hostie und Kelch und die Kreuzannagelung, das Erheben der konsekrierten Hostie und die Kreuzaufrichtung, das Emporheben des Kelches und das Blutvergießen des am Kreuze Hängenden, das Gedächtnis für die Verstorbenen und das Bitten Jesu für seine Feinde, das Schuldbekenntnis des Priesters und das dem Guten Schächer gegebene Paradiesversprechen, das Vater-unser-Gebet und das gegenseitige Anempfehlen von Gottesmutter und Johannes, das Brechen der Hostie und der Kreuzestod Christi, das Hineingeben eines Teils der zerbrochenen Hostie in den Kelch und der Abstieg Jesu zur Vorhölle, das »Agnus Dei«¹³²⁹ und die Bekehrung einiger Sünder durch die Betrachtung des geduldigen Leidens und Sterbens Christi, die Kommunion des Priesters und die Bestattung Jesu, die Ablution¹³³⁰ und die Einbalsamierung des Leichnams Christi,¹³³¹ das »Communio«-Gebet auf der Epistel-Seite und die Auferstehung Jesu, der dem Volk zugedachte Anruf »Dominus vobiscum« und die Erscheinung des Auferstandenen bei seiner Mutter und den Aposteln, die noch folgenden Gebete auf der Epistelseite und das vierzigtägige Verbleiben Christi bei seinen Jüngern,¹³³² das letzte Sprechen des »Dominus vobiscum« bzw. die Entlassungsformel »Ite missa est« und die Himmelfahrt des Herrn und abschließend der Schlußsegen sowie –evangelium und die Herabkunft des Heiligen Geistes.

In den Graphikfolgen der obengenannten Werke ist diese Verbindung zwischen der Vita Christi und den Stationen der Meßfeier in Bildform veranschaulicht worden. Während Priester und Ministrant(en) bei ihren verschiedenen Tätigkeiten am Altar zu sehen sind, ist auf den sehr qualitätvollen, bei Mazot zu Paris veröffentlichten Kupferstichen das jeweils zu einer liturgischen Aktion passende Ereignis aus dem Leidens- oder Auferstehungszyklus Jesu in einen, von Wolken abgetrennten

¹³²⁹ Zum »Agnus Dei«, einem Gesang kurz nach der eucharistischen Brotbrechung, siehe Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 2, S. 203f.;

¹³³⁰ Die Ablution (=Reinigung) betrifft Kelch sowie Mund und Finger des Priesters. Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 2, S. 212ff.;

¹³³¹ Das Andachtsbuch von Matthäus Vogel bringt lediglich die Kommunion des Priesters mit Kreuzabnahme und Grablegung Jesu in Verbindung. Der Vorgang der Ablution wird hier nicht erwähnt.

¹³³² Die dritte, 1680 erschienene Meßerklärung mit Graphiken des Sebastien Leclerc verbindet mit den letzten Gebeten auf der Epistelseite die Szene des ungläubigen Thomas. Préaud (wie Anm. 1061), S. 71, Nr. 198;

Bereich darüber und bei den anderen Belegbeispielen im Altarbild dargestellt worden.

Dem -in dieser Studie interessierenden- »Descensus ad inferos« hat der durch diese illustrierten Meßerklärungen unterrichtete Kirchgänger in dem Augenblick gedacht, als der Zelebrant einen Teil der zerbrochenen, konsekrierten Hostie in den Kelch fallen gelassen hatte. Das entsprechende Blatt (Abb. 619)¹³³³ in dem 1651 bei Mazot herausgebrachten Buch hält diesen Moment fest. Hinter dem Priester knien mit andächtig vor der Brust aneinandergelegten Händen zwei Ministranten. Auf der Evangelienseite betrachtet ein Engel, welcher als Genius der hl. Messe aufgefaßt werden kann, das Geschehen. In dem darüber durch Himmelsformationen separierten Ausschnitt ist der von rechts herangeeilte, sein Kreuz in der Linken haltende Erlöser vor dem höhlenartigen Zugang zur Vorhölle, dessen einer aus den Angeln gehobener Torflügel zur Seite in Richtung zweier Teufel geschleudert ist, abgebildet. Aus dem feurigen »Limbus patrum«, über dessen Zugang ein Drache Feuer spuckt, kommen dem Herrn die nackten Stammeltern entgegen. Weitere Gerechte des Alten Bundes drängen nach. Christus hat mit seiner Rechten das rechte Handgelenk Adams ergriffen. Auf der Jesus abgewandten Seite ergreifen der Höllenhund und ein dämonischer Vogel die Flucht.

Die Graphiken von Leclerc zeigen in jeder seiner drei Meßerklärungen ebenfalls den Priester beim Fallenlassen des Hostienteils in den Kelch, haben aber bei dieser Szene nicht nur jedesmal das Interieur des Kirchenraumes, sondern auch die Art der im Altarbild integrierten Höllenfahrtsdarstellung verändert. Auf dem entsprechenden Blatt der ersten Serie von 1657 (Abb. 620)¹³³⁴ steht der Erlöser am Abgrund zur Unterwelt. Zu seinem Füßen befindet sich die zerstörte Höllentür. In der Rechten hält er das »Vexillum crucis«, mit der Linken hat er das Handgelenk einer aus der Tiefe ragenden Person ergriffen. In der zweiten Folge von 1661 (Abb. 621)¹³³⁵ hat der lichtumflutete Heiland durch ein Tor im Hintergrund das Totenreich betreten. Unter der eingetretenen Pforte, auf welcher Jesus steht, liegen

¹³³³ Der Kupferstich, welcher in dieser Graphikfolge die Nummer 27 trägt, mißt mit Rand 161 x 111 mm. Oben ist zu lesen: »PARTICVLA HOSTIAE IN CALICE IMITTITVR«. Unten lautet die Beschreibung: »Le Prestre met dans le Calice une partie de l'Hostie.« und »Jesus-Christ descend aux Limbes«.

¹³³⁴ Das siebenundzwanzigste Blatt (84 x 52 mm) dieser Folge weist oben den Titel: »L'Ame de J.C. descend aux Limbes« und unten die Erläuterung: »Quand le Prestre met dans le calice une partie de l'Hostie rompuë« auf. Préaud (wie Anm. 1061), S. 59, Nr. 118;

¹³³⁵ Der Kupferstich (130 x 81 mm) mit der Nummer 27 weist die gleichen Inschriften wie sein Pendant aus der 1657 erschienenen Serie auf. Préaud (wie Anm. 1061), S. 67, Nr. 157;

zwei Teufel. Aus einem von Flammen erfüllten, rechts unten gelegenen Höllenort strecken sich Christus die Seelen der alttestamentlichen Frommen entgegen. Die dritte Meßerkklärung (Abb. 622)¹³³⁶ des Künstlers läßt den von einer Lichtaureole umstrahlten, frontalansichtigen Gottessohn von Wolken getragen in den »Limbus patrum« einschweben. Unter ihm bitten die aus imaginärer Betrachterebene auftauchenden Altväter und –frauen um ihre Befreiung.

Der die Höllenfahrt Jesu im Altarbild zur Schau stellende Kupferstich von Kilian im Vogelschen Andachtsbuch (Abb. 623)¹³³⁷ folgt in der bildnerischen Gestaltung dem jüngsten Pendant Leclercs. Bildmittig und frontalansichtig ist der auf Himmelsformationen stehende Christus über den aus nicht verbildlichter Tiefe sich ihm entgegenreckenden Gerechten des Alten Testaments zu sehen.

Die Vergegenwärtigung des Höllenfahrtsgeschehens im Altarbild bzw. in einem gesonderten Ausschnitt ist eine Andachtshilfe gewesen, welche dem besseren Verständnis des betreffenden Abschnitts der Meßliturgie gedient hat.¹³³⁸ Der Betrachter hat das Motiv, dessen vielschichtige Bedeutung als Einzelsujet ihm bekannt gewesen ist, jedoch auch als Sinnbild der Erlösungshoffnung des Neuen Bundes erfahren. In dem bei Mazot gedruckten Werk ist auf dem der Höllenfahrt gegenüberliegenden Blatt folgendes Gebet zu lesen: »Domine Jesu Christe, cuius beata anima descendit ad inferos, vt captiuos tuos redimeres: da, vt omnium fidelium defunctorum animae, a culpis omnibus purgatae, et a poenis liberae coelestis fiant gloriae participes. Amen.«¹³³⁹ Im Vogelschen Andachtsbuch heißt

¹³³⁶ Die Graphik (93 x 64 mm) weist mit Ausnahme der Nummer 27 keine weiteren Inschriften auf. Préaud (wie Anm. 1061), S. 71, Nr. 192;

¹³³⁷ Das mit der Ziffer 27 oben rechts bezeichnete Blatt mißt 168 x 117 mm. Die Beschreibung ist auf der folgenden Seite abgedruckt: »Der Priester läßt einen Theil der zerbrochenen heiligen Hostien in den Kelch hinab« und »Jesus steigt hinab in die Vorhöll«.

¹³³⁸ Der Jesuit Matthäus Vogel schreibt in der Vorrede auf S. 13 und S. 20f. seines 1752 erschienenen Werkes: »Mein herzlicher Wunsch ist, daß so wohl Catholische, als Uncatholische diese Blätlein aufmerksam betrachten und durchlesen. Die Uncatholische, wie ich hoffe, werden daraus abnehmen, mit was ganz anderen Farben ihnen das Heilige Meß-Opffer von ihren so genannten Geistlichen entworfen werde, als es in der Sach selbst ist. ... Die Catholische bitte ich im gleichen alle und jede, sie wollen eine gebührende Hochschätzung des Allerheiligsten Meß-Opffers fassen, und solche in dem Werk zu bezeigen, sich befeissen. ... Nit das Geringste soll man bey Anhörung der H. Meß begehen, welches denen Göttlichen Augen mißfällig seyn kann. Sancata Sancte! Was heilig ist, soll man heilig tractiren. Hierzu dienet gegenwärtiges Buch. Dieses zeigt, was für grosse Geheimnissen durch die Ceremonien der H. Meß uns angedeutet und vorgestellt werden; wer auf dem Altar zugegen; zu wessen Nutzen alles dieses angeordnet seye. Betrachtet man dergleichen wichtige Punkten, so ist es ja nit möglich, daß man nit alle mögliche Ehrerbietsamkeit und Andacht bey Anhörung der H. Meß verspühren lasse...«

¹³³⁹ Das Blatt, welches -wie der gegenüberliegende Stich- die Nummer 27 trägt, zeigt –jeweils auf einem Sockel stehend- die hl. Martha und die hl. Maria Magdalena. Unter ihrem Podest ist ihr Name mit der –in Abkürzungen wiedergegebenen- Bitte »Ora pro nobis« aufgeschrieben. Darunter ist bei der hl. Martha: »Exaudi nos Deus salutaris noster: ut sicut de beatae Marthae virginis tuae festiuitate gaudemus, ita pia deuotionis erudiamur affect. Per Dominum nostrum Iesu Christum filium tuum

es: »Herr Jesu Christe, dessen heiligste Seel nach ihrer Absonderung von dem Leib alsobald hinab gestiegen in die Höll, allda die Seelen der Gerechten zu erfreuen, und ihrer Gefangenschaft zu erledigen: Lasse auch jetzt die Krafft deines bitteren Leydens und Sterbens zu Theil werden denen in dem Fegfeuer leydenden Seelen, damit sie dich desto ehender anschauen, loben und preisen mögen in dem Himmel. Amen.«¹³⁴⁰

IV.4. Das Motiv des »Descensus ad inferos« im Kontext

Die mittels der ikonographischen Methode entschlüsselte Aussage des jeweiligen Höllenfahrtsbildes erhält zusätzlich eine Akzentuierung, wenn die Darstellung nicht mehr nur zusammenhangslos betrachtet wird. Die Berücksichtigung der Bildumgebung, welche in den vorangegangenen Kapiteln nur nebenbei Erwähnung gefunden hat, legt den inhaltlichen Schwerpunkt offen und erleichtert das Sujetverständnis, wie die im folgenden angeführten Kontextmöglichkeiten belegen.¹³⁴¹

IV.4.1. Die Höllenfahrt innerhalb von Bildzyklen zur Vita Christi

Das Motiv des Höllenabstiegs ist seit seinen Anfängen immer wieder in Bildfolgen zum Leben Jesu integriert worden.¹³⁴² Der »Descensus ad inferos« folgt auf die Ereignisse von Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung. Die Szene der Frauen am Grabe ist vor dem Sujet der Unterweltsfahrt Christi,¹³⁴³ zumeist aber dahinter

&c.« und bei der hl. Maria Magdalena: »Beatae Mariae Magdalenae quaesumus Domine suffragiis aduatiemur: cuius precibus exoratus quatruiduanum fratrem Lazarum viuum ab inferis resuscitasti, qui uiuis et regnas Deus. Per omnia ... «. Das oben zitierte lateinische Gebet, sowie dessen französische Übersetzung ist zwischen die beiden hl. Frauen plaziert.

¹³⁴⁰ Das Gebet ist auf S. 52, dem Kupferstich mit der Höllenfahrtsdarstellung im Altarbild gegenüberliegend, abgedruckt.

¹³⁴¹ Aufgeführt werden nur die wichtigsten und allgemeinen Zusammenhänge, in denen das Motiv zu finden ist. Dem Kontext eines jeden Bildbelegs im Einzelnen kann nicht nachgegangen werden. Hinsichtlich der seltenen Abbildung des Höllenfahrtmotivs als Einzeldarstellung in einem Tympanon, wie in Bitonto (Abb. 94) und Quenington (Abb. 239), sei auf den Ritus des Anklopfens an die Kirchentür, welcher im Kapitel IV.2.1.2 kurz vorgestellt worden ist, aber auch auf die -unter Kapitel III.6. beschriebene- liturgische Verwendung des Psalms 23 (24) verwiesen.

¹³⁴² Siehe hierzu die Bemerkungen unter Kapitel III.6.

¹³⁴³ Als Beispiele einer Abfolge von Salbenträgerinnen und Höllenfahrt siehe die aus dem 12./13. Jahrhundert stammenden, englischen Miniaturen des Evangeliars der Abtei zu Bury St. Edmunds, des Winchester Psalters, der Psalter zu Cambridge (Trinity College MS B.II.4 und MS O.4.16), der Rolle mit Passionsszenen in Velletri und des Psalters Clm. 835 zu München, aber auch das nach 1275 skulptierte Tympanon des Straßburger Münsters (Abb. 240, 241, 244-246, 249, 309). Das anschließende Bildfeld zeigt jeweils die Noli-me-tangere-Szene.

angeordnet.¹³⁴⁴ Mit Beginn der Frührenaissance, auf nordeuropäischen Miniaturen schon früher, ist öfters anstatt der Salbenträgerinnen der aus seinem Sarg steigende Gottessohn abgebildet worden.¹³⁴⁵ Das Myrrophorenbild schließt sich in diesem Fall manchmal noch der Darstellung des Auferstandenen an.¹³⁴⁶ Die nächsten Episoden reichen von den verschiedenen postmortalen Erscheinungen des Herrn, wie vor Maria Magdalena und den Emmausjüngern, über die Himmelfahrt bis zum Pfingstereignis und Weltgericht. Da nicht in jedem Zyklus alle angeführten Stationen der Passion und Verherrlichung Christi enthalten sein müssen, kann die Höllenfahrt beispielsweise auch unmittelbar hinter Kreuzestod oder Bestattung gesetzt sein,¹³⁴⁷ aber auch der Himmelfahrt¹³⁴⁸ zunächst liegen.

Die vorgestellte Reihenfolge ist, wenn die Bilder der Grablegung oder Kreuzabnahme nicht fehlen, aus heutiger Sicht unlogisch. Nach dem Ableben Jesu hat die Seele erst die Beerdigung des Leichnams abgewartet, um in die Unterwelt hinabzusteigen. Chronologisch richtig wäre die Höllenfahrt unmittelbar nach der Kreuzigung angeordnet, wie es beispielsweise die im Frühchristentum entstandenen, apokryphen Akten des Bartholomäus schildern.¹³⁴⁹ Die zeitliche Unstimmigkeit ist nicht allein durch das frühere Ende der Bestattung gegenüber der länger andauernden Unterweltstätigkeit des Herrn bedingt, sondern theologisch begründet: Einerseits bestätigt die Beerdigung noch einmal den tatsächlichen Tod

¹³⁴⁴ Die Darstellung der Frauen am Grab schließt sich beispielsweise dem Höllenfahrtsbild an auf dem Bronzetüren zu Pisa, Ravello und Benevent (Abb. 79, 93, 118), sowie in S. Angelo zu Formis (Abb. 74), dem Lebensbaumbild des Pacino di Buonaguida (Abb. 129), der Maestà des Duccio (Abb. 143), den Malereien des Fra Angelico vom Silberschrank (Abb. 168) und dem von Veit Stoß geschaffenen Hochaltar zu Krakau (Abb. 411).

¹³⁴⁵ Belege sind u.a. die Psalterminiatur zu Amiens (Abb. 251), die Evangelistarmalerei zu Wien (Abb. 321), das Antependium zu Teramo (Abb. 149), der Altar in der Casa Strozzi zu Florenz (Abb. 157), der Florentiner Passionszyklus (Abb. 166), das Kanzelrelief Donatellos (Abb. 172), das Leinwandbild vom Meister der Passionsfolgen (Abb. 279), die Andachtsfolge des Simon Bening (Abb. 370), die verschiedenen Fastentücher (Abb. 442-445), der Bordesholmer Altar (Abb. 454) und die Kupferstichserie Klaubers (Abb. 540).

¹³⁴⁶ Siehe diesbezüglich die Miniatur des Psalters MS Spencer 2 (Abb. 248) und den Wienhausener Hl. Grab-Schrein (Abb. 282).

¹³⁴⁷ Darstellungen des Kalvarienberges zeigen öfters auch die Höllenfahrtsszene. Ein frühes Beispiel ist das Fresko des Andrea da Firenze (Abb. 137). Auf dem Halderner Altar (Abb. 357) folgt das Descensusmotiv der Kreuzabnahme, auf dem Gegenstück zu Amelsbüren (Abb. 358), des von Jan Baegert gemalten Werks (Abb. 369) und des Kalvarienbergs zu Lünen der Grablegung. Auf dem sich in Malibu befindlichen Triptychon (Abb. 403) ist der Höllenabstieg -rechts unten- neben die Kreuzigung ins Bild gesetzt.

¹³⁴⁸ Siehe diesbezüglich Kapitel IV.3.4. und beachte das Farfakästchen (Abb. 76), die Tafel aus dem Umkreis des Giovanni da Rimini (Abb. 122) und die Bramante zugeschriebene Zeichnung (Abb. 185), auf welcher Auferstehung und Höllenfahrt der Himmelfahrt zugeordnet sind.

¹³⁴⁹ Zum Bartholomäusevangelium, welches vermutlich im 3. Jahrhundert verfaßt worden ist, siehe Kroll, Josef, Gott und Hölle, Leipzig - Berlin 1932, S. 72ff. und Bauer, S. 18f.;

Christi, andererseits erfährt der Betrachter und dies ist entscheidend, daß das subterrestrische Geschehen bereits der Verherrlichung des Erlösers und nicht mehr der Passion zuzurechnen ist. Aus diesem Grund hat Albrecht Dürer, welcher den »Descensus ad inferos« -im Gegensatz zur damaligen offiziellen kirchlichen Lehrmeinung- als Erniedrigung Jesu aufgefaßt hat, in seiner »Kleinen Passion« das Motiv (Abb. 449) zwischen Kreuzigung und Kreuzabnahme dargestellt.¹³⁵⁰

Gelegentlich ist die Abfolge auch hinsichtlich der Auferstehung chronologisch verkehrt wiedergegeben worden. Beispielsweise ist auf der im späten 13. Jahrhundert gemalten Miniatur des französischen Stundenbuchs zu Nürnberg (Abb. 385), der flämischen Illustration des zwischen 1300 und 1310 angefertigten »Livre du trésor« in Paris (Abb. 294), dem um 1360/70 entstandenen Kölner Klarenaltar (Abb. 266), dem um 1430 geschaffenen Hochaltar der Lüneburger Johanniskirche (Abb. 284) und dem 1501 datierten Sandsteinretabel zu Borgholzhausen (Abb. 285) zunächst der aus seinem Sarg steigende und dann der zur Hölle hinabfahrende Christus abgebildet worden. In diesen Fällen ist das Sujet eindeutig der Erhöhung Jesu zugeordnet. Der Anlaß für diese Reihenfolge ist jedoch erst in zweiter Linie theologischer Natur. Ausschlaggebend sind die Inszenierungen der meisten Osterspiele gewesen, deren Ablauf in diesen Zyklen einen bildlichen Niederschlag gefunden hat.¹³⁵¹ Die öffentlichen Darbietungen haben das Höllenfahrtsgeschehen zur dramaturgischen Effektsteigerung, aber auch aus didaktischen Gründen nach der Auferstehungsaufführung als Abschluß des Erlösungswerkes Christi vorgestellt.¹³⁵²

Bildfolgen der Vita Christi sind, wie sich resümierend festhalten läßt, in der Regel nicht zuvorderst an einer exakten Wiedergabe der Historie orientiert, sondern an der Vermittlung des sich in den Einzelszenen, aber auch in der Summe der Motive offenbarenden theologischen Aussage. Die vielfältige Bedeutung des Bildes läßt sich zwar nur durch das Studium der Ikonographie erschließen, doch die Position der Höllenfahrtdarstellung innerhalb von Leben Jesu-Zyklen erlaubt Rückschlüsse, ob der »Descensus ad inferos« als erniedrigendes oder triumphales

¹³⁵⁰ Zu Dürers Höllenfahrtsbild siehe Kapitel IV.2.2.2. Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang noch die Intention Leclercs, dessen Kupferstich der Höllenfahrt Jesu (Abb. 531) zwischen Eintritt des Todes und dem Lanzenstich des Hauptmannes plaziert ist. Préaud (wie Anm. 1061), S. 79f.;

¹³⁵¹ Keineswegs soll behauptet werden, daß jeder Bildzyklus mit der Abfolge Auferstehung und anschließend Höllenfahrt direkt abhängig von einem bestimmten Passions- oder Osterspiel ist. Die Reihenfolge kann auch durch ein anderes Kunstwerk angeregt worden sein.

¹³⁵² Siehe hierzu ausführlich Kunstein, S. 86ff.;

Ereignis zu interpretieren ist.¹³⁵³ Manchmal sind, wie abschließend bemerkt sei, anhand der Anordnung auch weitere Erkenntnisse zu gewinnen. Beispielsweise wird durch den unmittelbaren Bezug von Hadesfahrt und Weltgericht in der Kathedrale von Torcello (Abb. 95) die eschatologische Dimension der Vorfäterbefreiung deutlich vor Augen geführt.¹³⁵⁴ Die Unterweltsaktivität Christi erscheint in diesem Fall als erster Akt des Letzten Gerichts. Der Triumph über Tod, Hölle und Satan sowie die Erlösung der alttestamentlichen Gerechten sind der Auftakt für den endgültigen Sieg über die Mächte des Finsternen und die Ankündigung des weltumspannenden Heils am Ende der Zeiten.¹³⁵⁵

IV.4.2. Das Höllenfahrtbild als Illustration des Credoartikels »Descendit ad inferos«

Das Apostolische Symbolum, welches nach kirchlicher Tradition auf einfache Bekenntnisformeln der Apostel zurückgeführt wird, hat seine bis heute gültige Fassung zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert erhalten.¹³⁵⁶ Der gemäß der Apostelanzahl zwölf Abschnitte umfassende Text lautet: »Credo in Deum Patrem omnipotentem, creatorum coeli et terrae./ Et in Jesum Christum, Filium ejus unicum, Dominum nostrum. / Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine. / Passus sub Pontio Pilato; crucifixus, mortuus et sepultus; / descendit ad inferna (inferos), tertia die resurrexit a mortuis. / Ascendit in (ad) coelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis. / Inde venturus est judicare vivos et mortuos. / Credo in Spiritum Sanctum. / Sanctam Ecclesiam Catholicam, sanctorum communionem. / Remissionem peccatorum; / Carnis resurrectionem; / Et vitam aeternam.«¹³⁵⁷ Bis in die Gegenwart wird das Apostolikum von Gläubigen der

¹³⁵³ Vorsicht ist allerdings geboten, wenn das Höllenfahrtbild auf die Kreuzigung folgt, weitere Stationen, wie Kreuzabnahme oder Grablegung, sich aber nicht an den Unterweltsabstieg anschließen. In diesem Fall kann nicht automatisch von einer Erniedrigung Jesu gesprochen werden.

¹³⁵⁴ Auf der Tafel des Giovanni da Rimini (Abb. 121) und dem Polyptychon des Guariento (Abb. 141) sind die Motive von Höllenfahrt und Weltgericht, welche übereinander angeordnet sind, ebenfalls aufeinander, wenn auch nicht in der Deutlichkeit von Torcello, bezogen.

¹³⁵⁵ Siehe hierzu auch Paeseler, Wilhelm, Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan, Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1938, S. 335ff. und Bauer, S. 192ff.;

¹³⁵⁶ Kelly, John, Altchristliche Glaubensbekenntnisse, Göttingen 1972;

¹³⁵⁷ In der Übersetzung heißt dieser ein altrömisches Glaubensbekenntnis erweiternde, sogenannte »Textus receptus«: »Ich glaube an Gott, den Vater, den Allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde, / und an Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn, unsern Herrn, / empfangen durch den Heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria, / gelitten unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben und begraben, / hinabgestiegen in die Hölle, am dritten Tage auferstanden von den Toten, / aufgeföhren in den Himmel; er sitzt zur Rechten Gottes, des allmächtigen Vaters; / von dort wird er kommen, zu richten die Lebenden und Toten. / Ich glaube an den Heiligen Geist, / die heilige

katholischen wie evangelischen Kirche gebetet.¹³⁵⁸ In die Kunst hat es seit der Karolingerzeit Eingang gefunden, wobei die einzelnen Glaubenswahrheiten entweder mittels Bildmotiven vorgestellt oder auf von Aposteln gehaltenen Schriftrollen zu lesen sind.¹³⁵⁹

Die erste Teilaussage des fünften, zumeist dem Apostel Thomas zugewiesenen Artikels: »Descendit ad inferos« ist in Zyklen szenischer Credoillustrationen seit dem 9. Jahrhundert in der Regel durch das Höllenfahrtsmotiv veranschaulicht worden. Belege sind die Miniatur des Utrechtsalters aus der Zeit um 830 (Abb. 49), das um 1150 illuminierte Pendant der Eadwine Psalterhandschrift (Abb. 237), die ungefähr gleichaltrige Szene vom Tragaltar des Eilbertus (Abb. 322), die Illustration des zwischen 1285 und 1297 angefertigten Reimser Missales (Abb. 256), das kurz vor 1320 freskierte Wandbild in Sta Maria di Donnaregina zu Neapel (Abb. 125), das zwischen 1395/96 und 1407 gemalte Fresko in der Kapelle »San Blas« des Doms zu Toledo (Abb. 299), die in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Arbeiten des Vecchietta in Siena (Abb. 170/171), der etwas später hergestellte Holzschnitt in der Bayerischen Staatsbibliothek (Abb. 283), ein um 1560 und ein 1574 publiziertes Gegenstück (Abb. 426, 461), ein in Holz geschnittenes Blatt des Jakob Cornelisz van Oostanen (Abb. 430), die Kupferstiche nach Marten de Vos (Abb. 473, 475, 478), die 1705 gestochene Graphik des Johann Christian Marchand (Abb. 517), der 1740 veröffentlichte Kupfer des Martin Engelbrecht (Abb. 520), die Höllenfahrtsszene des um 1750 von den Gebrüdern Klauber herausgegebenen Katechismuses (Abb. 522), der um 1750 in der gleichen Werkstatt hergestellte Stich (Abb. 537), die 1834 gedruckte Illustration nach Joseph Hauber (Abb. 548), die von Schwester Elma König zwischen 1924 und 1928 ausgeführte Seccomalerei in Nonnenwerth (Abb. 555) sowie das von Edwin Scharff nach 1949 gegossenen Türfeld in Marienthal (Abb.

katholische (evangelisch: christliche) Kirche, Gemeinschaft der Heiligen, / Vergebung der Sünden, / Auferstehung der Toten / und das ewige Leben.« Allgemein wird heute »hinabgestiegen in das Reich des Todes« und nicht »in die Hölle« gebetet.

¹³⁵⁸ In der evangelischen Kirche ist das Apostolikum das Standardbekenntnis. In der katholischen Kirche wird es heute noch bei der Taufe, bei der Priesterweihe und beim großen Exorzismus gesprochen und war bis zur Rubrikenvereinfachung im Jahre 1955 beispielsweise Bestandteil des täglichen Stundengebetes. In der außerliturgischen Praxis wird es u.a. am Anfang des Rosenkranzes gebetet. Stenzel, Alois, Glaubensbekenntnis, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 4, Freiburg i. Br. 1960², Sp. 935ff.; Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 1, S. 180ff.; Scherschel (wie Anm. 591), S. 64ff.;

¹³⁵⁹ Siehe hierzu Wood, D.T.B., »Credo« Tapestries, in: Burlington Magazine, Bd. 23, 1913, S. 247-248, S. 253f. und S. 309-316; Ligtenberg, R., Het Symbolum Apostolicum, in: Het Gildeboek, Bd. 12, 1929, S. 9-34; sowie ausführlich die Dissertation von Simor (wie Anm. 227), S. 34ff.;

557). Das Sujet ist, abgesehen von Ausnahmen,¹³⁶⁰ entweder allein oder zusammen mit der, den zweiten Abschnitt des fünften Glaubensartikels: »*tertia die resurrexit a mortuis*« illustrierenden Darstellung der Auferstehung in ein Bildfeld gesetzt.¹³⁶¹ Gelegentlich ist daneben der Apostel Thomas abgebildet.¹³⁶²

Während obige Beispiele dem katholischen Umfeld entstammen, ist in der lutherischen Kirchenkunst das Apostolische Glaubensbekenntnis nur selten und zumeist unter Verzicht auf das Höllenfahrtsmotiv bebildert worden.¹³⁶³ Die zwischen 1522 und 1524 entstandene Credoradierung des Daniel Hopfer (Abb. 431) ist zwar hinsichtlich des Textes an Schriften Martin Luthers orientiert, kann aber noch nicht als Ausdruck rein evangelischer Überzeugung interpretiert werden. Eine Ausnahme bietet erst das im Jahre 1960 entworfene Fenster der evangelischen Christuskirche zu Altbach (Abb. 558), welches innerhalb der neun, inhaltlich am Apostolikum ausgerichteten Rundfenster¹³⁶⁴ Christus bei der Befreiung der Stammeltern aus dem Höllenrachen zeigt.

Aufgrund der Kontroversen zwischen Katholiken und Protestanten, aber auch innerhalb der Konfessionen um das Thema des mit dem modernen Weltbild nicht zu vereinbarenden Höllenabstiegs Jesu haben -vor allem im 19. Jahrhundert- auch von der lateinischen Kirche beauftragte Künstler gelegentlich den Artikel: »Abgestiegen zur Hölle« mit einem anderen Bild versehen, wie die Xylographie des Heinrich Knöpfler (Abb. 577) belegt: Hinter dem aus seiner Grabhöhle kommenden Christus sind ebenfalls ihre Grabkammern verlassende Gestalten zu sehen.

¹³⁶⁰ Die Credoillustration des Reimser Missales (Abb. 256) und das Fresko in Toledo (Abb. 299) haben Grablegung und Höllenfahrt Jesu übereinander abgebildet.

¹³⁶¹ Beispiele der Höllenfahrt als Einzelbild sind die Abb. 171, 426, 478, 517, 548, 555 und 557. Zusammen mit der Auferstehung ist das Motiv auf den Abb. 125, 170, 283, 430, 461, 473, 475, 520 und 537 zu sehen. Eine Ausnahme ist der Kupferstich im Klauberschen Katechismus (Abb. 522), welcher den fünften bis siebten Artikel auf einem Blatt abgebildet hat.

¹³⁶² Die Darstellung des Apostel Thomas neben dem Höllenfahrtsbild, wie es die Abb. 256, 283 und 537 veranschaulichen, geht auf die im Mittelalter weit verbreitete Meinung zurück, daß jeder Apostel einen Satz zum Symbolum beigetragen hat. Grundlage sind zwei pseudo-augustinische Sermones, welche jedoch nicht vor dem 6. Jahrhundert entstanden sind. Die Zuweisung einer Glaubenswahrheit an einen bestimmten Apostel ist jedoch nicht festgeschrieben, wie hinsichtlich des fünften Artikels der dem Apostel Philippus zugeordnete Holzschnitt im Credo-Zyklus des Erasmus von Rotterdam (Abb. 464) belegt. Simor (wie Anm. 227), S. 86ff.;

¹³⁶³ Siehe in diesem Zusammenhang Behr, Johann Adam, Catechismus in Emblematicus, Das ist der durch Bilder erklärte Catechismus, Darinnen der gantze Catechismus Lutheri, ..., Augsburg 1718, S. 62. Die Erklärung der Credoartikels »Abgestiegen zur Hölle« ist mit der Darstellung des die Torflügel der Stadt Gaza wegstragenden Simsons illustriert.

¹³⁶⁴ Die Darstellungen des Fensters sind auf die Christus betreffenden Aussagen des Apostolikums ausgerichtet. Zu sehen sind im Uhrzeigersinn Verkündigung, Geburt Jesu, Christus vor Pilatus, Kreuzigung, Grablegung, Höllenfahrt, Auferstehung, Himmelfahrt und in der Mitte Christus als Weltenrichter. Schmitz (wie Anm. 1148), S. 30;

Generell ist jedoch festzuhalten, daß die Darstellung des »Descensus ad inferos« Bestandteil der meisten szenischen Illustrationen des Apostolischen Glaubensbekenntnisses ist. Die Einbindung der Höllenfahrt in den Text des Apostolikums bezeugt die Wichtigkeit dieses Dogmas und erhebt folglich das Bildmotiv zu einem bedeutenden Thema christlicher Kunst. Dem Betrachter des Credozyklus hat das Sujet das positive Schicksal der alttestamentlichen Gerechten¹³⁶⁵ und den Sieg des Gottessohnes über Tod, Hölle und Satan vor Augen geführt. Vor allem die Zurschaustellung des Triumphs über die Mächte des Finsternen ist in diesem Kontext beachtenswert, da das Beten des Symbolums bis in die Neuzeit den Gläubigen von der Kirche als Schutz gegen das Böse anempfohlen worden ist.¹³⁶⁶

IV.4.3. Das Bild des »Descensus ad inferos« in der Sepulkralkunst

Das Sujet der Höllenfahrt Christi ist seit dem 9. Jahrhundert manchmal in unmittelbarer Nähe eines Bestattungsortes oder einer Totengedächtnisstätte anzutreffen.¹³⁶⁷ Im Vergleich zu anderen Bildmotiven ist es zwar nur sehr selten in die Grabmalkunst eingebunden worden,¹³⁶⁸ die über die Jahrhunderte ungleichmäßig verteilten, vornehmlich auf die Zeit der Renaissance sich

¹³⁶⁵ In den seit dem 16. Jahrhundert in Buchform herausgegebenen Katechismen werden die einzelnen Glaubenswahrheiten des Apostolikums vorgestellt und erläutert. Die Erklärungen schildern hinsichtlich des Höllenfahrtsartikels zumeist nur die Historie der Vorvätererlösung, geben aber keine Auskunft über die Bedeutung dieses Heilsgeschehens für den Neuen Bund. Beispielhaft zitiert sei der entsprechende Text –vgl. Anm. 1032– aus dem von Marchand illustrierten Katechismus des Petrus Canisius, S. J., welcher 1705 von Christoph Lochner zu Nürnberg herausgegeben worden ist: »*Inhalt*: Wir glauben, daß Christus nach seinem Tod der Seelen nach in die unterste Erden durch eigene Krafft gefahren, alldorten auch so lang verblieben seye, so lang sein H. Leib im Grab gewesen. / *Wohin ist er dann gefahren?* In die Vorhöll, in welcher die Seelender gottseeligen Altvätter von Adam her biß zu selbiger Zeit seyn aufbehalten worden; damit er sie aus derselbigen erlösete und der würcklichen Seeligkeit theilhaftig machte. / *Kamen dann die seelig-Verstorbenen nicht damals in den Himmel?* Nein, sondern sie mußten warten in diesem Ort biß daß durch den Tod Christi des Meßia der Himmel eröffnet wurde, durch den sie also den Eingang in die Glori empfangen. / *In was für einen Stand waren die Altvätter?* Sie ruheten in der Hoffnung der Glori, die ihnen war vorbehalten, darum auch der Schooß Abraha genennt worden. Hatten kein empfindliche Pein oder Straff, sondern bloß die Verschiebung der würcklichen Anschauung Gottes. / *Wann seyn dann die Alt-Vätter im Himmel kommen?* Zur Anschauung Gottes seyn sie kommen, da Christus zu ihnen in die Vorhöll kommen; den Himmel aber haben sie in Besitz genommen auf und mit der Himmelfahrt Christi, der auffahrend die gefangene Gefangenschafft mit sich eingeführt hat.«

¹³⁶⁶ Eisenhofer (wie Anm. 1316), Bd. 1, S. 185f.;

¹³⁶⁷ Für die Zeit vor der Jahrtausendwende siehe das Fresko von S. Clemente II. (Abb. 41) und das Mosaik in der Zenokapelle von Sta Maria Prassede (Abb. 38) sowie die Bemerkungen hierzu unter Kapitel III.6. In der Grabkapelle Johannes VII. (Abb. 3) ist allerdings schon früher, wenn auch eingebettet in einen Leben Jesu-Zyklus, das Höllenfahrtsmotiv zu sehen gewesen.

¹³⁶⁸ Zur Sepulkralkunst siehe einführend Bauch, Kurt, Das mittelalterliche Grabbild, Berlin 1976 und Schoenen, Paul, Epitaph, in: RDK, Bd. 5, Sp. 878ff.;

konzentrierenden Zeugnisse belegen jedoch eine gewisse, wenn auch nicht populäre Tradition.

Aus dem Hochmittelalter sind unter den in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten Höllenfahrtsbildern keine eindeutigen Belege nachzuweisen, aber aufgrund vieler nicht erfaßter, im Laufe der Zeit zerstörter oder ihrer ehemaligen Funktion entrissener Objekte auch nicht auszuschließen.¹³⁶⁹ Beispielsweise könnte das um 1050 gefertigte Steinrelief zu Bristol (Abb. 238) ursprünglich als Abschlußplatte eines Grabes gedient haben.¹³⁷⁰

Erst für das 15. und 16. Jahrhundert lassen sich mehrere Beispiele anführen. Auf der zwischen 1432 und 1437 geschaffenen Vorderseite der Tumba des seligen Pacifico in Sta Maria dei Frari zu Venedig (Abb. 153) sind die Auferstehungs- und Höllenfahrtsszene, gerahmt von den Tugendpersonifikationen Caritas, Fides und Spes, zu sehen.¹³⁷¹ Das Kanzelrelief Donatellos (Abb. 172) ist ursprünglich für ein Grabmal Cosimo de' Medici vorgesehen gewesen.¹³⁷² Die Höllenfahrtsgemälde des Beccafumi und Bronzino (Abb. 208/209) haben die Altäre von Grabkapellen geschmückt.¹³⁷³ Als Epitaph- bzw. Grabmalmotiv haben Martin Schaffner (Abb. 452), Loy Hering (Abb. 457), Jörg Breu d.Ä. (Abb. 466), ein unbekannter Meister in Wien (Abb. 467) sowie ein ebenfalls nicht zu identifizierender Breslauer Maler (Abb. 497) den »Descensus ad inferos« verwendet. Das Sujet zielt -neben anderen Darstellungen- auch den Epitaphaltar des Theodor von Plettenberg in der Kathedrale zu Münster (Abb. 462) sowie den Kenotaph Erzherzogs Karl II. und seiner Gemahlin (Abb. 465). Als Nebenszene ist die Höllenfahrt Jesu zudem auf den Grabepitaphien des Lorenz Gigler (Abb. 463) und des Nikolaus von Seydlitz (Abb. 469) abgebildet.

¹³⁶⁹ Siehe in diesem Zusammenhang die zwischen 1152 und 1154 gegossene Nowgoroder Bronzetür. Das natürlicherweise nicht im Kontext des Sepulchralkunst entstandene Tor hat in einem Bildfeld das Höllenfahrtsbild (Abb. 273) und die Darstellung des Magdeburger Bischofs Wichmann vereinigt und somit das Gedenken an diesen Oberhirten mit dem Sujet verbunden. Goldschmidt (wie Anm. 525), S. 16;

¹³⁷⁰ Saxl (wie Anm. 489), S. 36f.; Smith (wie Anm. 489), S. 101ff.;

¹³⁷¹ An den Tumbaseiten ist das Programm noch durch die Tugenden Justitia und Temperantia ergänzt. In der Lunette über dem Schrein ist die Taufe Christi dargestellt. Diese Bildauswahl belehrt den Betrachter eindringlich über die von ihm zur Heilserlangung einzubringenden Eigenmittel. Wolters (wie Anm. 184), S. 269f.;

¹³⁷² Herzner (wie Anm. 234), S. 109ff.;

¹³⁷³ Torriti (wie Anm. 363), S. 143f.; Gaston (wie Anm. 373), S. 41ff.;

In den folgenden drei Jahrhunderten ist unter den obig besprochenen Bildern der Höllenfahrt Christi keines im Kontext der Sepulchralkunst entstanden.¹³⁷⁴ Die Wachsspachtelmalerei des Erich Schickling in der Aussegnungshalle zu München-Haar (Abb. 554) bestätigt jedoch, daß noch im 20. Jahrhundert das Sujet in diesem Zusammenhang zu finden ist.¹³⁷⁵

Dieser ungewöhnliche, aber bereits aus dem Frühmittelalter bekannte Brauch, ein Grab- oder Erinnerungsmal mit der Höllenfahrtdarstellung auszustatten, hat seine Ursache in der Bedeutung des Motivs. Die Zurschaustellung des Sieges Jesu über Tod, Hölle und Satan sowie der Erlösung des Alten Bundes ist den Christen ein Sinnbild ihrer eigenen Auferstehungshoffnung.¹³⁷⁶

IV.4.4. Die Höllenfahrtsszene in barocken Hl. Gräbern

Am Karfreitag gedenken alle Christen der Kreuzigung Jesu. Der auf Golgotha erlittene Tod des Gottessohnes ist im Mittelalter den Kirchgängern anschaulich in Erinnerung gerufen worden, indem im Verlauf der liturgischen Feier dieses Tages ein Kreuz, eine konsekrierte Hostie oder ein Bildnis des Leichnams Christi symbolhaft in einem Grab beerdigt und zur Auferstehungsfeier wieder erhoben worden ist. Das Sepulchrum ist in der Regel entweder aus Holz gefertigt und bewegbar oder aus Stein und fest in die Kirchendekoration eingefügt gewesen. Im Zuge gegenreformatorischer Bestrebungen ist auf Initiative der Jesuiten anstelle dieses Ritus der »Depositio« und »Elevatio« die »Expositio« des Altarsakraments getreten. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind –in Anlehnung an ephemere Funeraldekorationen, Triumpharchitekturen und Bühnenbilder- von bedeutenden Künstlern Hl. Gräber in Kulissenform entworfen worden, deren zentraler Fixpunkt zumeist die zur Anbetung ausgesetzte, mit einem dünnen Tuch verschleierte Monstranz gewesen ist. Diese durch Lichteffekte und mechanische Systeme zusätzlich belebten Schaubühnen haben überdies alt- und neutestamentliche Ereignisse, vor allem die Passion, in verschiedenen Szenen

¹³⁷⁴ Eine Ausnahme ist das Höllenfahrtsbild vom Epitaphaltar zu Münster (Abb. 462), welches im Jahre 1618 angefertigt worden ist. Zeitlich datiert es zwar schon ins 17. Jahrhundert, stilistisch und ikonographisch ist es jedoch dem vorangegangenen Saeculum verpflichtet.

¹³⁷⁵ Hingewiesen sei auch auf die Grablege der Limburger Bischöfe. Der von Prof. Toni Schneider-Manzell gestaltete dortige Zelebrationsaltar zeigt die Höllenfahrt Jesu. Dieses Bild konnte aus Zeitgründen nicht mehr in diese Studie aufgenommen werden.

¹³⁷⁶ Zur Bildbedeutung siehe u.a. die Zusammenfassungen in den Kapiteln IV.1.6.6. und IV.2.6.6.

vergegenwärtigt.¹³⁷⁷ Gelegentlich ist, wie in Ausnahmefällen bereits auf spätmittelalterlichen Hl. Gräbern,¹³⁷⁸ auch die Höllenfahrt Jesu dargestellt worden.

Den frühesten Hinweis auf die Integration des Höllenfahrtsgeschehens in barocke Hl. Grabanlagen hat der Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer, welcher im Jahre 1628 an der Osternachtsfeier in der Innsbrucker Hofkirche teilgenommen hatte, der Nachwelt überliefert: »Zu nachts vmb 9 vhren haben Ihre Drlt. lassen die mettin halten, wie man sie sonst vmb mitternacht zu halten pfliget, vnd sein Ihre Drten vnd alle, die bey hof aufwartten, in die hofkirchen zum grab, (so in der höhe aufgemacht, vnd der limbus patrum et infantulorum an ainer vmblaufenden wellen oder rollen gesehen würdt) mit den gaistlichen, Christum auss dem grab zu hollen, gangen, da dann alle brennende wachskertzen getragen, Ihre Drlt selbstn vor dem H. Sarament mit ainer kertzen in der hand hergegangen. Die Ertzhertzogin, ..., mit Ihrem frawenzimmer hinnach gefolget, biss zu dem hohen Altar im Chor, auf welchen man die hostiam, id est: den auferstandenen Christus gesetzt hat, bey welchem sich aine stattliche music, vnd trompeter hören lassen, vnd alss man auf dem thuren mit ainer fackhel ain Zaichen geben, das die hostia auf den altar gesetzt worden, hat man in den bergen 30 stuckh geschütz lossgebrent, die Choral music vnd trompeter haben alterniert, echones gemacht vnd sehr lieblich zusammen musiciert.«¹³⁷⁹

Eine Vorstellung vom Aussehen der in das Hl. Grab eingefügten Vorhölle läßt sich aus dieser Beschreibung nicht gewinnen. Mit der »vmblaufenden wellen oder rollen« dürfte jedoch das Sockelgeschoß gemeint sein, da die wenigen erhaltenen Zeugnisse¹³⁸⁰ eines das Höllenfahrtsereignis zeigenden Kulissenheiligrabes den

¹³⁷⁷ Als Einführung zur Geschichte der Hl. Gräber, welche im Zuge der Aufklärung und Säkularisation kurzzeitig verboten waren, im 19. Jahrhundert in der Regel nur noch in handwerklich einfacher Form angefertigt wurden und nach 1900 oftmals der Zerstörung anheim fielen, siehe Halm, Philipp Maria, Heilige Gräber des 18. Jahrhunderts, in: Die christliche Kunst, Bd. 1, 1904/05, S. 164-168 und S. 182-190; Schwarzweber, Annemarie, Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerie des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1940; Grass, Nikolaus (Hrsg.), Ostern in Tirol, Innsbruck 1957; Vetter, Ewald M., Erit Sepulchrum ejus Gloriosum, Materialien zur Geschichte der Heilig-Grabdekorationen in der Barockzeit, in: Ruperto-Carola, Bd. 47, 1969, S. 113-136; Feuchtmayr, Andrea, Kulissenheiligräber im Barock, München 1984; Kamm, Thomas, Sein Grab wird herrlich sein, Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit, Traunstein 2003;

¹³⁷⁸ Auf dem Hl. Grab-Schrein zu Wienhausen (Abb. 282) ist das Höllenfahrtsujet in einen Leben Jesu-Zyklus integriert worden. Das Pendant aus Garamzentbenedek zeigt neben der Höllenfahrt (Abb. 366) als szenisches Ereignis nur noch die Frauen am Grabe.

¹³⁷⁹ Zitiert aus Wegmann, Peter, »Öfters mehr ein Theater ...«, Bemerkungen zu barocken Heiligen Gräbern, in: Bolt, Thomas / Grunder, Karl, u.a., Grenzbereiche der Architektur, Festschrift für Adolf Reinle, Basel 1985, S. 245;

¹³⁸⁰ Die meisten barocken hl. Gräber sind im 19. und 20. Jahrhundert zerstört worden. Unter den in dieser Studie vorgestellten, die Höllenfahrt zeigenden Kulissenheiligräbern ist keines mehr erhalten, doch mag es vereinzelt noch Zeugnisse dieser Art geben. Kern, Peter, Heiliggräber im

»Limbus patrum« an dieser Stelle dargestellt haben, wie die Entwürfe von Link und Keller sowie die Zeichnung des ehemals in St. Georg zu Augsburg aufgestellten Hl. Grabes bestätigen (Abb. 526, 527, 534). Der »Descensus ad inferos« ist auf diesen Belegen keine Nebenszene, sondern nimmt zusammen mit dem darüber im Grabe liegenden Leichnam Jesu,¹³⁸¹ der im Zentrum oder erhöht ausgestellten Monstranz und den manchmal im Auszug zu sehenden, die Himmelsregion wiedergebenden Engeln die zentrale Achse des Grabaufbaus ein. In dieses »theatrum mundi«, welches dem Karfreitagsgeschehen –wie die oft über den Hl. Gräbern angebrachte Schriftstelle aus Jesaias 11,10: »erit sepulcrum eius gloriosum«¹³⁸² zu fordern scheint- einen triumphalen Rahmen verliehen hat, ist die Abbildung der Höllenfahrt Christi zur Erbauung und Förderung der Andacht eingegliedert worden. Dem Gläubigen wird vor Augen gehalten, daß während der Grabesruhe des toten Körpers die Seele Jesu in der Unterwelt tätig gewesen ist und die alttestamentlichen Gerechten erlöst hat. Die Bilder sind zwar ikonographisch einfach ausgeführt worden, doch der durch den Katechismus in seinem Glauben unterwiesene und oftmals durch vor der Bühnenarchitektur vorgetragene Dialoge und Gesangstücke¹³⁸³ belehrend unterhaltende Kirchgänger dürfte die subterrestrische Befreiungstat des Gottessohnes auch als Sinnbild seiner eigenen Auferstehungshoffnung verstanden haben.

Gänzlich anders ist das Hl. Grab in Bühl (Abb. 539) gestaltet, welches fest und freistehend im Chor der Kapelle installiert ist. Architektonisch ist es an der Grabeskirche von Jerusalem und deren abendländischen Nachbildungen orientiert.¹³⁸⁴ Spitzbogige Blendarkaden umschließen an fünf Seiten die von einer sechseckigen Laterne bekrönte Grabanlage, deren im Osten gelegener Eingang zur Grabkammer führt. In den Arkaden sind -von Norden nach Süden- die Auferstehung, der ungläubige Thomas, die Himmelfahrt Christi, die Schlüsselübergabe an Petrus, das Pfingstwunder, Christus als guter Hirte, die

Bistum St. Gallen, Basel 1993 schreibt beispielsweise zum noch existierenden Hl. Grab in Oberegg: »Unter der Grabkammer harren Adam und Eva, Moses und König David in der Vorhölle der Erlösung.«

¹³⁸¹ Auf dem Entwurf von Link ist der Leichnam Christi nicht abgebildet.

¹³⁸² In der Übersetzung lautet diese Bibelstelle: »Sein Grab wird herrlich sein.«

¹³⁸³ Die vorgetragene Dialoge und Gesangstücke, welche oftmals zu musikalisch qualitativen Karfreitagsoratorien ausgebaut worden sind, sind inhaltlich noch nicht ausführlich untersucht worden. Eine Einführung bieten Dörrer, Anton, Heiliggräber, Grabandachten, Karwochenspiele, und Berlanda, Emil, Karfreitagsoratorien in Tirol, in: Grass, Nikolaus (Hrsg.), Ostern in Tirol, Innsbruck 1957, S. 204ff. und S. 329ff.;

¹³⁸⁴ Sahner / Schnell (wie Anm. 1082), S. 7 verweisen diesbezüglich auf das Nachbildungswerk des Franziskaners Bernardino Amico da Gallipoli aus dem Jahre 1620: »Trattato delle piante ed imagini de sacri edifici d. Terra santa«.

Emmausszene und die Erscheinung Jesu vor Maria Magdalena dargestellt. An der Westseite befindet sich ein kleiner Altar, über welchem –vor dem Hintergrund der auf die Wand des Grabbaus gemalten Stadt Jerusalem- sich ein großes Kruzifix erhebt. Die Skulptur einer zu Füßen des Gekreuzigten knienden Maria Magdalena ist auf die Altarmensa gestellt. Das Antependium zeigt das Bild des »Descensus ad inferos«.¹³⁸⁵

Die Anbringung des Höllenfahrtsbildes erinnert von der Lage her an obige Kulissenheiligräber. Dem Betrachter wird vor Augen gehalten, daß während der Grabesruhe die Seele Christi zur Unterwelt hinabgestiegen ist, um die Altväter und –frauen zu erlösen.¹³⁸⁶

Der Hl. Grab-Altar in der ehemaligen Waisenhauskirche zu Wien (Abb. 535) verweist ebenfalls auf das unterirdische Erlösungswirken Jesu während seines Todes. Die Holzfigur des verstorbenen Christus ist jedoch der Mensa eingefügt, während das Höllenfahrtsgeschehen in der über dem Altar aufgestellten Kastenkrippe zu sehen ist.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Darstellungen des »Descensus ad inferos« gelegentlich in barocke Hl. Gräber integriert worden sind. Gemäß dem damaligen Weltbild ist dieses Ereignis in der Regel auf der unteren Ebene der Grabbauten wiedergegeben worden. Zuvorderst veranschaulicht die Höllenfahrt Christi in diesem Zusammenhang die Fortsetzung der Erlösungstätigkeit auch während der Grabesruhe. Weitere, den Betrachter direkt ansprechende Bildaussagen sind durch die jeweilige bildnerische Gestaltung oder durch erläuternde, teils musikalische Vorträge vermittelt worden.

¹³⁸⁵ Sahner / Schnell (wie Anm. 1082), S. 7f. und Petzet (wie Anm. 1082), S. 188f.;

¹³⁸⁶ Zur Auslegung des Antependiumsbildes siehe die Bemerkungen unter IV.2.3.3.

V. Der christliche Osten nach dem großen Schisma

Die Kirchenspaltung von 1054 hat für die byzantinische Kunst keine negativen Auswirkungen gehabt. In den folgenden Jahrhunderten bis zum Fall von Konstantinopel im Jahre 1453 hat das oströmische Kunstschaffen seinen Höhepunkt erreicht. Danach ist die Qualität künstlerischer Arbeiten in den türkisch besetzten Gebieten auffallend gesunken. Allein auf Kreta und den ionischen Inseln, welche bis ins 18. Jahrhundert nicht unter türkischer Herrschaft gestanden sind, der griechischen Kolonie zu Venedig und der Mönchsrepublik Athos hat die Malkunst bis gegen 1700 noch eine späte Blüte erlebt. Zum eigentlichen Nachfolger von Byzanz ist jedoch Rußland aufgestiegen, dessen religiöse Malerei bis zur Oktoberrevolution von 1917 immer wieder durch ikonographische Innovationen belebt worden ist.¹

Das Anastasisbild reflektiert diese Entwicklung. Bis zur Eroberung der Bosphorusmetropole sind dem Sujet neue Gestaltungsformen verliehen worden, während es danach im Mittelmeergebiet ikonographisch keine wesentlichen Veränderungen mehr erfahren hat. Im russischen Reich hat das Motiv jedoch noch eine bemerkenswerte Fortsetzung gefunden.²

V.1. Der byzantinische Raum einschließlich des Balkans

Jahrhundertlang haben Werkstätten in Konstantinopel und manchen größeren Orten, zu denen beispielsweise Thessaloniki und Mistra zählen, die Kunst des östlichen Mittelmeerraumes geprägt. Bis in die Gegenwart ist ihr Vorbildcharakter faßbar. In den Westen gelangte oder dort ausgeführte Werke der Byzantiner sind überdies für abendländische Künstler eine Quelle der Inspiration gewesen. Der Kulturtransfer ist jedoch nicht immer nur von einer Seite ausgegangen. In byzantinischen, vor allem aber postbyzantinischen Arbeiten ist hinsichtlich des Stils und der Ikonographie öfters okzidentaler Einfluß feststellbar, welcher im heutigen Kosovo und Mazedonien, dem ehemaligen serbischen Reich, -neben

¹ Eine gute Einführung in diese Thematik mit weiterführender Literatur bietet Rothmund, Boris, Handbuch der Ikonenkunst, Bd. 1, München 1985³, S. 86ff.;

² Im folgenden wird die Motivikonographie im byzantinischen und russischen Raum besprochen. Eine Unterteilung in Epochen, wie in den Kapiteln zum Abendland, kann unterbleiben, da das Sujet im christlichen Osten nicht eine dem westlichen Pendant vergleichbare Variationsbreite einnimmt.

anderen Gründen- bereits vor dem Niedergang Ostroms zu bildnerischen Eigentümlichkeiten geführt hat.³

Die Genese des Hadesfahrtsujets ist ein anschauliches Zeugnis für diesen, hier nur grob skizzierten Sachverhalt. Byzantinische Künstler haben das Motiv bis ins 15. Jahrhundert hinein in der traditionellen Form, aber auch in drei –teils vor der Jahrtausendwende als Randpsalterminiaturen probeweise abgebildeten-⁴ neuen Versionen vorgestellt und etabliert. Weitere Typen sind in späterer Zeit nicht mehr entwickelt worden.⁵ In nach Selbständigkeit strebenden Regionen des Balkans sind jedoch schon vor dem Untergang von Byzanz ikonographische, in der Folgezeit vor allem auf russische Anastasisdarstellungen einwirkende Erweiterungen entstanden. Ursächlich für diese Eigenheiten sind u.a. auch westliche Anregungen gewesen, welche noch nach 1453 gelegentlich den bildnerischen Ausdruck griechischer Hadesfahrtbilder beeinflusst haben.⁶

V. 1.1. Der erweiterte Katabasistypus

Der vor der Jahrtausendwende übliche Abstiegstypus ist bis in die Gegenwart die geläufige Form des Anastasismotivs. Ikonographisch sind über die Jahrhunderte hinweg nur kleine Veränderungen konstatierbar, deren Beobachtung jedoch die zeitliche Einordnung des jeweiligen Bildbelegs erleichtern kann.⁷

Zu den bedeutendsten Darstellungen des Sujets nach dem Jahr 1000 zählt das zwischen 1042 und 1056 ausgeführte Anastasismosaik im Katholikon des Klosters Nea Moni auf der Insel Chios (Abb. 624).⁸ Der mit einem Kreuznimbus ausgestattete Christus geht eiligen Schrittes, wie der nach hinten wehende Zipfel seines Obergewandes veranschaulicht, auf eine –rechts ins Bild gesetzte- Gruppe Auferstehender zu. Unterhalb der die Wundmale aufweisenden Füße des

³ Siehe einführend Talbot-Rice, David, *Die Kunst im Byzantinischen Zeitalter*, München-Zürich 1968 und Velmans, Tania, *Byzanz, Fresken und Mosaik*, Zürich-Düsseldorf 1999;

⁴ Vgl. Kapitel III.4.

⁵ Selbst in Rußland sind keine neuen Motivtypen mehr entstanden, sondern lediglich Erweiterungen.

⁶ Die ikonographischen Besonderheiten im heutigen Kosovo und Mazedonien werden nachfolgend in einem gesonderten Unterkapitel vorgestellt, da sie für die Genese des russischen Anastasisbildes, aber auch für ikonographische Eigenheiten auf griechischem Terrain von Bedeutung sind. Feststellbare abendländische Einflüsse auf byzantinische oder postbyzantinische Darstellungen des Motivs werden bei der Besprechung des jeweiligen Bildbelegs erwähnt, jedoch nicht extra in einem Unterkapitel zusammengestellt.

⁷ Arbeiten des 20. Jahrhunderts finden in dieser Studie keine Berücksichtigung mehr, da es sich fast nur noch um Kopien älterer Werke handelt.

⁸ Mouriki, Doula, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athen 1985, Bd. 1, S. 61ff. und Pls. 48-57; Talbot-Rice (wie Anm. 3), S. 96, Abb. 81;

Gottessohnes ist der Hades als segmentbogenartige Höhle gestaltet, in welcher die rechtwinklig sich schneidenden Unterweltstore, sowie deren Schloß, Scharniere, Beschläge und Riegel liegen. In seiner Linken hält Jesus sein als Doppelkreuz charakterisiertes Marterholz. Mit seiner von der Nagelwunde gekennzeichneten Rechten umfaßt der Herr das rechte Handgelenk des vor ihm aus einem Sarkophag steigenden Adams, zu dessen Rechten im gleichen Grab Eva mit verhüllten, bittend erhobenen Händen steht. In einem dahinter gelegenen Sarg sind weitere Gestalten des Alten Bundes abgebildet, von denen Johannes der Täufer zu identifizieren ist. Auf der vom Erlöser abgewandten Seite sind die nimbierten, ebenfalls aus einem Sarkophag ragenden Könige David und Salomon⁹ sowie andere, lediglich in Gesichts- oder Haarpartie dargestellte Personen zu sehen. Hinter den Christus flankierenden Gruppen erhebt sich jeweils ein Berg.

Ähnlich gehalten ist das um 1080 ausgeführte Anastasismosaik im Katholikon von Daphni (Abb. 625).¹⁰ Der mit einem Kreuznimbus versehene, die Wundmale tragende und in der rechten Hand sein Kreuz führende Erlöser geht von rechts über die überkreuz liegenden Torflügel, deren Scharniere, Schlösser und Riegel sowie über den an Händen und Füßen gekettet am Boden der hügelartigen Hadeshöhle liegenden Unterweltsherrscher¹¹ auf den aus seinem Grabschrein steigenden Protoplasten zu und packt ihn mit seiner Linken am rechten Handgelenk. Der Urvater der Menschheit befindet sich in Begleitung seiner, die bedeckten Hände flehend emporhaltenden Frau. Hinter Eva warten die nimbierten Könige David und Salomon und zwei nur mittels ihrer Heiligenscheine sichtbare Gestalten auf ihre Befreiung. Auf der anderen Bildseite stehen der mit einem Nimbus ausgezeichnete, in der Linken eine Schriftrolle haltende und mit den Fingern der Rechten das Christusmonogramm formende¹² Täufer und sechs weißgekleidete Auferstehende.

⁹ Die Nimben der beiden Könige sind farbig. Kartsonis, S. 216 vermutet, daß zumindest Salomon, welcher hier entgegen der bisher üblichen Ikonographie nicht jung, sondern als Mann mittleren Alters wiedergegeben ist, Porträtzüge aufweist. Möglicherweise ist in der Person Salomons der Gründer des Klosters, Konstantin Monomachos, verewigt worden.

¹⁰ Wulff, Oskar, *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, Bd. 2, Berlin 1918, S. 565; Lazarides, Paul, *Das Kloster Daphni*, Athen o.J., Abb. 21;

¹¹ Wie vor der Jahrtausendwende personifiziert der gefesselt am Boden liegende Hades auch Tod und Satan. Siehe hierzu die Bemerkungen in Kapitel III.2, Anm. 71. Vorsichtiger in der Interpretation ist diesbezüglich Popović, Ljubiša, *Personifications in Paleologan Painting (1261-1453)*, Washington 1963, S. 141ff., welche in der an Händen und Füßen geketteten Figur -trotz der Zuschreibung der Fesseln an Satan im Nikodemusevangelium- vornehmlich Hades erkennt.

¹² In dem im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zusammengestellten Malerhandbuch vom Berge Athos, welches auf ältere, auch byzantinische Elemente enthaltene Vorlagen zurückgeht, wird beschrieben, wie die segnende Hand gemalt wird: »Wenn du die segnende Hand malst, so verbinde

In den Hadesfahrtbildern von Chios und Daphni setzt sich die Komposition des im 10. Jahrhundert üblichen Katabasistypus übergangslos fort. Wie schon im vorangegangenen Saeculum ist der Personenkreis der zur Erlösung Erwählten erweitert, und Johannes der Vorläufer ist individuell kenntlich gemacht. Die Unterwelt ist als Höhle gestaltet, welche in Bogenform am unteren Bildrand erscheint.¹³ Als Neuerungen des 11. Jahrhunderts sind die den Befreiungsakt rahmenden Berge, welche auf dem Mosaik zu Daphni fehlen, und das Kreuzesholz in der Hand Christi anzusprechen. Die Zurschaustellung der Wundmale Jesu ist in der Folgezeit nicht ungewöhnlich.

Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts sind in anderen Anastasisbildern des Abstiegstypus nur kleine Unterschiede zu obigen Werken festzustellen. Hinter Eva, welche nicht immer ihre Hände verhüllt hat,¹⁴ ist öfters ihr Sohn Abel als Jugendlicher abgebildet. David, Salomon und Johannes der Täufer sind in der Regel auf der den Protoplasten gegenüberliegenden Seite dargestellt. Manchmal ist ihnen ein weiterer, möglicherweise Melchisedek wiedergebener König zugeordnet worden. Die Hadesfigur ist nicht obligatorisch, aber oftmals verbildlicht. Als Beispiele sind die ins 11. Jahrhundert zu datierende Miniatur auf fol. 2^f des Evangeliiars, Cod. 587, aus dem Kloster Dionysiou auf dem Berg Athos (Abb. 626),¹⁵ das ungefähr zeitgleich entstandene Anastasisbild auf fol. 1^f (Abb. 627) des

nicht die drei Finger miteinander, sondern verbinde den Daumen mit dem, der neben dem Mittelfinger ist, wodurch dann der gerade Finger, der Zeigefinger und die Biegung des Mittelfingers den Namen I C andeuten. Der Zeigefinger bezeichnet das I, der krumme aber, der neben ihm ist, das C. Der Daumen aber und der Ringfinger, welche quer kreuzweise miteinander verbunden sind, und die Biegung des kleinen Fingers daneben deuten den Namen X C an. Denn die Querstellung des Daumens, der mit dem Ringfinger ist, zeigt den Buchstaben X, der kleine Finger, der die krumme Gestalt hat, deutet das C an, wodurch der Name X C gebildet wird...« Zitiert aus Schäfer, Godehard (Übers.), Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, neu hrsg. v. Slavischen Institut München, München 1983, S. 186f.;

¹³ Vgl. die Miniatur des Lektionars Cod. gr. 21 aus der Eremitage (Abb. 18) und die Evangelienillustration aus der Amberg-Herzog-Sammlung (Abb. 25).

¹⁴ Bereits im alten Perserreich, später am römischen Kaiserhof und seit der Mitte des 4. Jahrhunderts in Byzanz ist es üblich gewesen, vor dem Herrscher nur mit verhüllten Händen zu erscheinen, wie es auch im Zeremonienbuch des Kaisers Konstantin VII. Porphyrogenetos (913-959) festgehalten ist. Geweihte Gegenstände sind ebenfalls mit bedeckter Hand angefaßt worden. Der Grund war, daß sich niemand dem Heiligen mit bloßen, d.i. unreinen Händen nähern durfte. Auf Anastasisbildern, welche in der Zeit zwischen 1000 und 1500 entstanden sind, hat diese Sitte zumeist in der Person Evas einen bildlichen Niederschlag gefunden. Vor der Jahrtausendwende und nach dem Untergang von Byzanz angefertigte Hadesfahrtsbilder zeigen die Urmutter dagegen seltener mit bedeckten Händen. Zu diesem Brauch siehe Hunger, Herbert, Reich der neuen Mitte, Der christliche Geist der byzantinischen Kultur, Graz-Wien-Köln 1965, S. 77 und Treitinger, Otto, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell, Darmstadt 1956², S. 63f.;

¹⁵ Der Anastasisminiatur (14 x 17,5 cm) auf fol. 2^f dieser Handschrift (39,5 x 29,5 cm) ist auf fol. 1^v die Darstellung des sein Evangelium diktierenden Johannes gegenübergestellt. Weitzmann, Kurt, Studies in classical and byzantine Manuscript Illumination, Chicago 1971, S. 289f.; Pelekanidis, Stylianos, u.a., The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, Bd. 1, Athen 1974, S. 434f. und Abb. 190.

sich in der Pierpont Morgan Library zu New York befindlichen Lektionars, Ms. M. 639,¹⁶ die entsprechende, demselben Saeculum angehörende Malerei auf fol. 208^v im Evangelienbuch, Ms. gr. 74, der Nationalbibliothek zu Paris (Abb. 628),¹⁷ die Hadesfahrt Darstellungen in den die Homilien des Gregor von Nazianz enthaltenen Handschriften aus den athonischen Monasterien Dionysiou, Cod. 61,¹⁸ und Panteleimon, Cod. 6,¹⁹ sowie des Sinaiklosters, Cod. 339 (Abb. 629-631),²⁰ die Anastasiszene eines kurz vor 1200 gemalten Ikonostasbalkens im Katharinenkloster auf dem Sinai (Abb. 632),²¹ die Darstellung auf der Rückseite der Staurothek von Saliari vom Beginn des 13. Jahrhunderts (Abb. 633)²² und die Illustration auf fol. 360^f im Codex 5 des Iwiron-Klosters auf dem Berg Athos aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Abb. 634)²³ zu nennen.

Während der Erlöser –abgesehen von der Illustration im Pariser Codex Ms. gr. 74– auf den angeführten Arbeiten nicht von einer Mandorla umhüllt ist,²⁴ stellen nach 1300 entstandene Anastasisbilder, wie das in Mosaiktechnik ausgeführte Wandbild der Apostelkirche zu Thessaloniki (Abb. 635)²⁵ und die Miniatur auf fol. 23^v der

¹⁶ Die Handschrift (33,5 x 25,4 cm) wird in die Zeit zwischen 1050 und 1100 datiert. Neben der Anastasisdarstellung sind Johannes der Evangelist und sein Schüler Prochoros zu sehen. Ein bemerkenswertes Detail der Anastasis ist, daß Hades versucht, Adam am Fuß festzuhalten. Vgl. diesbezüglich das Fresko in Sta Maria Antiqua (Abb. 2). Weitzmann, Kurt, *The Constantinopolitan Library, Morgan 639, Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, ed. D. Miner, in: Weitzmann, Kurt, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London 1980, Kap. XIV, S. 358ff. und Abb. 290; Evans / Wixom, S. 105f., Kat.nr. 60;

¹⁷ Schweinfurth, Philipp, *Die Byzantinische Form*, Berlin 1953, S. 55ff. und Abb. 51a;

¹⁸ In dem ins 11. Jahrhundert datierenden Codex 61 (21 x 15,5 cm) aus dem Kloster Dionysiou ist das Anastasisbild als Initialminiatur (9 x 9,5 cm) des Buchstabens A ausgeführt worden. Pelekanidis (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 415f. und Abb. 105;

¹⁹ Der Codex 6 (25,4 x 19,5 cm) im Panteleimonkloster stammt aus dem 12. Jahrhundert. Die Anastasis ist auf fol. 2^f als Initialminiatur (8 x 10 cm) dargestellt. Pelekanidis (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 347f. und Abb. 296.

²⁰ Der Codex 339 (32,3 x 25,4 cm) des Sinaiklosters ist zwischen 1136 und 1155 angefertigt worden. Das Anastasismotiv ist auf fol. 5^f oberhalb des Textes, aber auch als einleitende A-Initiale des Wortes »anastaseos« zu sehen. Manafis, Konstantinos (Hrsg.), *Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athen 1990, S. 334; Evans / Wixom, S. 109, Kat.nr. 63;

²¹ Kreuzigung und Anastasis sind auf einem Brett (38,7 x 54,5 cm) dargestellt. Weitzmann, Kurt / Chatzidakis, Manolis / Radojic, Svetozar, *Die Ikonen. Sinai, Griechenland und Jugoslawien*, Herrsching 1977, S. 26, S. 47 und S. 221;

²² Die Staurothek (31 x 23 x 4,5 cm) gehört zum Bestand des Museums für Geschichte und Völkerkunde in Svanéti / Georgien, Inv.nr 100. Khuskivadze, Leila, *La staurothèque byzantine de la Svanéti*, in: Mouriki, Doula, u.a. (Hrsg.), *Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, S. 627ff.;

²³ Das Evangelienbuch mißt 22,5 x 17 cm. Bemerkenswert an der Hadesfahrtminiatur ist der Verzicht auf die Abbildung der Sarkophage. Lazarew, Victor N., *Istorija vizantijskoj shivopisi [Geschichte der byzantinischen Malerei]*, 2 Bde, Moskau 1986, Bd. 2, Abb. 402; Karakatsanis, Athanasios (Hrsg.), *Treasures of Mount Athos, Ausstellungskatalog »Edition B«*, Thessaloniki 1997, S. 242f., Kat.nr. 5.17;

²⁴ Auf der Miniatur des Cod. Ms.gr. 74 gehen Lichtstrahlen von der Person Jesu aus.

²⁵ Stephan, Christine, *Ein byzantisches Bildensemble, Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, S. 71ff. und Abb. 9;

Handschrift Ms. gr. 543 in der Pariser Nationalbibliothek (Abb. 636)²⁶, gelegentlich wieder den Gegensatz zwischen der Lichtgestalt des Gottessohnes und dem Dunkel der Unterwelt heraus.²⁷ Das Anastasisfresko der zyprischen Kirche »Panagia Phorbiotissa« bei Nikitari (Abb. 637)²⁸ und die Hadesfahrtszenen im Tetraevangeliar des bulgarischen Zaren Ivan Alexander (Abb. 638/639)²⁹ belegen jedoch, daß im 14. Jahrhundert die den Herrn umgebene Aureole nicht zwingend zur Gestaltung des Motivs gehört hat. Diese Werke bezeugen aber auch eine neue, erstmals auf dem Balkan³⁰ in das Sujet eingeführte Form der Verteilung von Heiligenscheinen, welche nicht mehr nur über den Häuptern von David, Salomon, anderen alttestamentlichen Königen und Johannes dem Täufer erstrahlen, sondern über allen abgebildeten Personen.³¹

Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts³² hat der Katabasistypus auf vielen Darstellungen der Anastasis eine Veränderung erfahren, welche vor allem in der Gestalt Jesu und der Unterweltsform faßbar ist. Christus neigt sich tief zu den Voreltern hinab, wobei sein Oberkörper manchmal geradezu überpointiert gebeugt und der nach hinten wehende Zipfel seines Gewandes künstlich nach oben gestellt ist. Der Hades, welcher bisher nur wenig Bildraum beansprucht hat, ist zu einer großen, oftmals auch den Erlöser umschließenden Höhle ausgebaut worden. Belege sind das kurz vor 1300 gemalte Anastasisfresko in der zyprischen Kirche des Hl. Nikolaus in Kakopetria (Abb. 640),³³ das um 1290 vermutlich von Manuel

²⁶ Lange, Reinhold, Die Auferstehung, Recklinghausen 1966, S. 40;

²⁷ Vgl. diesbezüglich die Werke vor der Jahrtausendwende in Kapitel III.2.

²⁸ Das Anastasisfresko in der auch »Panagia tis Asinou« genannten Kirche ist vermutlich im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts gemalt worden. Kurioserweise ist der Jüngling hinter Eva nicht –wie üblich– als Abel, sondern als Kain inschriftlich titulierte worden. Stylianos, Andreas und Judith, *The painted Churches of Cyprus*, London 1985, S. 132 bemerken hierzu: »Such unforgivable errors do occur during the late and post-Byzantine periods, but it is surprising that the sponsors never checked them.«

²⁹ Das im Jahre 1356 in einem Atelier zu Tarnovo in Bulgarien angefertigte Evangeliar (33 x 24,3 cm) des Zaren Ivan Alexander, dessen Regierungszeit von 1331 bis 1371 währte, befindet sich seit 1873 im Besitz des Britischen Museums in London. Die Hadesfahrt Jesu ist auf fol. 85^f und fol. 133^f dargestellt. Shikova, Ljudmila, *Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexander*, Recklinghausen o.J., Taf. 23 und 29;

³⁰ Vgl. Kapitel V.1.5.

³¹ Einen Verteilungsschlüssel für Nimben auf Anastasisbildern gibt es in der Folgezeit nicht. Es können alle Personen oder nur ausgewählte Vertreter des Alten Bundes einen Heiligenschein tragen. Manchmal ist gänzlich auf Nimben verzichtet worden.

³² Als Zeitangabe wäre auch der Beginn der sogenannten Palaiologen-Renaissance zu nennen, welche stilistisch jedoch schon vor dem Ende der lateinischen Herrschaft in Konstantinopel im Jahre 1261 und somit vor dem Einzug Michael VII. Palaiologos in die Bosphorosmetropole faßbar ist. Velmans (wie Anm. 3), S. 182;

³³ Bemerkenswert an diesem Fresko ist überdies, daß Abel noch ein Kind ist, David und Salomon nicht nebeneinander stehen und Johannes der Täufer einen Stab mit aufgesetztem, ein Kreuz beinhaltenden Anker hält. Vor allem dieses Symbol der Hoffnung dürfte den aufgrund der damaligen politischen Konstellation in Zypern bedingten Einfluß des Abendlandes auf die

Panselinos angefertigte Wandbild im Protaton von Karyes auf dem Berg Athos (Abb. 641),³⁴ eine sich im Sinaikloster befindliche Ikone (Abb. 642),³⁵ das Hadesfahrtfresko im Exonarthex des Katholikons von Vatopedi (Abb. 643),³⁶ das in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts einzuordnende Mosaikdiptychon aus dem »Museo dell’Opera del Duomo« von Florenz (Abb. 644),³⁷ die im gleichen Zeitraum entstandenen Anastasisfresken der Kirchen »Taxiarchi Mitropoleos« und »Agios Athanasios« in Kastoria (Abb. 645/646),³⁸ das Pendant in dem der Gottesmutter »Pandanassa« geweihten Monasterium in Mistra (Abb. 647),³⁹ die Vorderseite eines Buchdeckels im Kloster Iviron (Abb. 648)⁴⁰ und die im 15. Jahrhundert als Fresko ausgeführte Darstellung in der nordöstlichen Kapelle der »Agia Sophia« zu Mistra (Abb. 649).⁴¹

Auf den Wandbildern in Vatopedi und der Sophienkirche zu Mistra sind die Stammeltern -auf für den Abstiegstypus bisher unbekannte Weise- neu gruppiert worden. Der Erlöser hat sich Adam zugewandt und ihn am Handgelenk ergriffen. Eva befindet sich auf der von Christus abgewandten Seite. Ursächlich für diese Komposition sind nicht theologische Beweggründe gewesen, sondern das Vorbild der zu dieser Zeit populären Variante des Anastasismotivs.⁴² In der Folgezeit ist diese Anordnung öfters auf Hadesfahrtbildern des Katabasistypus getroffen worden.

byzantinische Malerei der Mittelmeerinsel widerspiegeln. Stylianou, Andreas und Judith, *The painted Churches of Cyprus*, Nikosia 1968, S. 38, Abb. 11 und Stylianou (wie Anm. 28), S. 65;

³⁴ Millet, Gabriel, *Monuments de l’Athos*, Bd. 1, *Les Peintures*, Paris 1927, Pl. 12,4; Acheimastou-Potamianou, Myrtali, *Greek Art, Byzantine Wall-Paintings*, Athen 1994, S. 237 und Abb. 103;

³⁵ Die Ikone (31 x 13,5 cm) aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ist eingebunden in ein Hexaptychon, welches die zwölf Kirchenfeste darstellt. Manafis (wie Anm. 20), S. 198, Abb. 72; Eine ähnliche, im selben Kloster aufbewahrte Ikone, deren Hadeshöhle geräumiger ausgefallen ist, siehe bei Sotiriou, G. und M., *Icones du Mont Sinai*, Athen 1956, Abb. 209;

³⁶ Das Fresko aus dem Jahre 1312 ist öfters restauriert worden. Millet (wie Anm. 34), Pl. 92, Abb. 2;

³⁷ Das Diptychon (27 x 17,7 cm) zeigt die zwölf Feste des Kirchenjahres. Weitzmann / Alibegašvili, S. 22 und S. 74f.;

³⁸ Die Malereien der Kirche »Taxiarchi Mitropoleos« (=die den Erzengeln geweihte Metropolitankirche) sind ungefähr zwischen 1356 und dem 15. Jahrhundert angefertigt worden. Die Freskodekoration in der Kirche des hl. Athanasios ist nach 1385 entstanden. Pelekanidis, Stylianos, *Kastoria*, Bd. 1, Thessaloniki 1953, Taf. 126 und 149; Chatzidakis, Manolis (Hrsg.), *Mosaics-Wall Paintings, Kastoria*, Athen 1985, S. 92ff.;

³⁹ Dufrenne, Suzy, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, S. 8ff.; Chatzidakis, Manolis, *Mistra, Die mittelalterliche Stadt und die Burg*, Athen 1983, S. 95ff.;

⁴⁰ Der Bucheinband (21 x 14,6 x 7,5 cm) wird ins 14. / 15. Jahrhundert datiert. Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 342, Kat.nr. 9.20;

⁴¹ In der Kapelle befindet sich auch ein Grab aus dem 15. Jahrhundert. Rechts neben der Darstellung der Hadesfahrt sind im gleichen Bildfeld die Salbenträgerinnen am Grabe zu sehen. Dufrenne (wie Anm. 39), S. 13ff.; Chatzidakis (wie Anm. 39), S. 69ff.;

⁴² Vgl. hierzu Kapitel V.1.4. Der Parontypus. Auf dem Fresko in Vatopedi haben möglicherweise auch Platzgründe den Maler zu dieser Anordnung veranlaßt.

Eine ikonographische Erweiterung weist das Manuel Panselinos zugeschriebene Fresko im Protaton (Abb. 641) auf, welches –wie die Miniatur im Iwiron-Codex 5 (Abb. 634)- keine Sarkophage abgebildet hat. Am Gipfel der beiden das Hadesgeschehen hintermalenden Berge sind die Büsten zweier Engel gesetzt. Wie bei der Ausstattung des von Christus auf diesem Bild in der Hand gehaltenen Kreuzes mit der Dornenkrone,⁴³ dürfte der Maler auf dem Balkan oder von dort kommenden Künstlern zur Eingliederung himmlischer Wesen in das Sujet angeregt worden sein.⁴⁴ Auf älteren, rein byzantinischen Hadesfahrtsdarstellungen sind jenseitige Boten ansonsten äußerst selten,⁴⁵ auf jüngeren Bildbelegen dagegen öfters als Begleiter des in die Unterwelt eindringenden Gottessohnes abgebildet worden. Entweder sind sie, oftmals die Passionswerkzeuge mit sich führend, oberhalb der im Hintergrund sichtbaren Berge oder, Satan fesselnd, in der Unterwelt zu sehen. Als Beispiele für diese unterschiedlichen Möglichkeiten sei auf eine sich im Museum der Klemenskirche zu Ochrid befindliche Ikone (Abb. 650)⁴⁶ und eine Evangeliarillustration auf fol. 1^v des Codex 13 aus dem athonischen Kloster Dionysiou (Abb. 651)⁴⁷, welche beide nach 1300 gemalt worden sind, verwiesen.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts ist das Totenreich manchmal nicht mehr als eine -die Erlösungsszenerie umgreifende- Höhle vorgestellt worden. Bezugnehmend auf die Bogenform der an den unteren Bildrand gesetzten Unterwelt älterer Anastasisbilder haben eine in der Walters Art Gallery zu Baltimore aufbewahrte, nach 1350 entstandene Ikone (Abb. 652)⁴⁸ und ein im

⁴³ Vgl. das Anastasisfresko von Kurbinovo (Abb. 753).

⁴⁴ Siehe diesbezüglich Kapitel V.1.5.

⁴⁵ Himmlische Wesen sind bereits vorher manchmal auf Hadesfahrtbildern des Anabasis- und Epiphanietypus abgebildet worden. Vgl. hierzu die Kapitel V.1.2. und V.1.3. Im fragmentarisch erhaltenen, dem Katabasistypus verpflichteten Anastasisfresko des Johannes Chrysostomos-Klosters in Koutsovendis auf Zypern, welches in die Zeit um 1100 datiert, sind schon früher Engel zu sehen gewesen. Mango, Cyril, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus)*, in: *DOP* 44, 1990, S. 63ff. und Abb. 86;

⁴⁶ Die von einem in Ochrid arbeitenden, griechischen Maler angefertigte Ikone (46,5 x 38,5 cm) ist für die Kirche der Gottesmutter Peribleptos, der jetzigen Klemenskirche, im frühen 14. Jahrhundert angefertigt worden. Weitzmann / Alibegašvili, S. 170;

⁴⁷ Auf dieser Miniatur des Codex 13 (35 x 26,5 cm) ist die Hadesfahrt Jesu in einen Vierpaßrahmen eingeordnet. In den vier Eckzwickeln des Blattes sind die vier Evangelisten abgebildet. Christus steht im zu seiner Rechten gewandten Katabasistypus auf einem Hügel, dessen Vorderseite den Blick auf die Unterwelt freigibt. Seine Rechte ergreift das linke Handgelenk Adams, seine Linke hält das Doppelkreuz. Hinter Adam kommen aus einer Höhle weitere Verstorbene. Zur Linken Jesu kniet Eva, welcher David und Salomon, Johannes der Täufer und ein anderer Auferstehender beigesellt sind. In der Unterwelt wird Satan von zwei Engeln gefesselt. Sarkophage sind nicht abgebildet worden. Huber, Paul, *Athos, Zürich* 1969, S. 230f.; Dölger, Franz, *Mönchsland Athos*, München 1943, S. 202;

⁴⁸ Es ist denkbar, daß die Ikone (36 x 26,5 cm) aus der Walters Art Gallery, Inv.nr. 37.751, im Umkreis der Meteora-Klöster entstanden ist. Siehe Gouma-Peterson, Thalia, *A Byzantine Anastasis*

folgenden Saeculum angefertigtes, sich im Besitz der Eremitage zu St. Petersburg (Abb. 653)⁴⁹ befindliches Pendant den Hades als breite, sich unterhalb der Füße Jesu öffnende Erdspalte gestaltet.

Die in Baltimore ausgestellte Tafel, welche auch durch die Abbildung des seine Gesetzestafeln haltenden Moses hinter Eva überrascht, hat überdies als ikonographische Innovation im unteren Teil die Hadesfahrtthematik durch zwei Ereignisse ergänzt, deren Inhalt die beigegebenen Texte erklären.⁵⁰ Links ist Matth. 27, 61: »Auch Maria aus Magdala und die andere Maria waren dort; sie saßen dem Grab gegenüber«, und rechts Matth. 28,1-4 illustriert: »Nach dem Sabbat kamen in der Morgendämmerung des ersten Tages der Woche Maria aus Magdala und die andere Maria, um nach dem Grab zu sehen. Plötzlich entstand ein großes Erdbeben; denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat an das Grab, wälzte den Stein weg und setzte sich darauf.« Diese szenische Erweiterung, welche den Unterweltsabstieg zwischen den Abend des Todes Jesu und dem Morgen seiner Auferstehung anordnet, ist ein Merkmal der Paläologenkunst des 14. Jahrhunderts, bleibt jedoch hinsichtlich des Anastasismotivs eine Seltenheit.⁵¹

Die zum Bestand der Eremitage gehörende, dem Maler Andreas Ritzos (1421-1492)⁵² zugeschriebene Ikone, auf welcher oberhalb der die Szenerie hinterfangenden Berge zwei Engel mit den Passionswerkzeugen abgebildet sind, weist ebenfalls eine weitere Neuerung auf. In der Unterwelt sind neben den zerstörten Türflügeln und einem Sarkophag zwei dämonische, eng beisammen kauende, als Hades und Satan zu identifizierende Wesen⁵³ zu sehen.⁵⁴

Icon in The Walters Art Gallery, in: Journal of the Walters Art Gallery, Bd. 42/43, 1984/85, S. 48ff.; Farbige Abbildung im Ausstellungskatalog der Walters Art Gallery: Acheimastou-Potamianou, Myrtali, Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece, Baltimore 1988, Abb. 26;

⁴⁹ Die Ikone (32,5 x 27 cm) der Eremitage, Inv.nr. I 184, wird in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert und dem Maler Andreas Ritzos zugeschrieben. Bank, Alice, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, Leningrad 1977, S. 330 und Abb. 315; Chatzidakis, Manolis, EIKONEΣ THΣ KPHTIKHΣ TEXNHΣ, Heraklion 1993, Kat.nr. 1 und S. 326ff.;

⁵⁰ Gouma-Peterson (wie Anm. 48), S. 56;

⁵¹ Gouma-Peterson (wie Anm. 48), S. 51; Vergleichbar wäre die ins frühe 18. Jahrhundert zu datierende Ikone im Johanneskloster auf Patmos (Abb. 666). In anderer Form ist das Sujet in den zeitgenössischen Fresken des damaligen Serbiens erweitert worden. Siehe hierzu im Kapitel V.1.5.

⁵² Eine Einführung zur in Süditalien tätigen Malerfamilie Ricco (griech.: Ritzo) bietet Rothenmund (wie Anm. 1), S. 122ff.;

⁵³ Da er sich um zwei dämonische Gestalten handelt, dürfte es sich –gemäß dem Nikodemusevangelium– um Hades und Satan handeln. Den Text des Apokryphons siehe im Anhang, Kapitel VII.2.1.

⁵⁴ Es ist möglich, daß der Maler die Hadesfahrtsszene der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig (Abb. 86) gekannt hat und durch die dortige Abbildung von Hades und Satan inspiriert worden ist. In der byzantinischen Kunst sind zwar schon auf dem Anastasisbild des Anabasistypus der Ikone von Sarsma (Abb. 687) aus dem 11. Jahrhundert zwei dämonische Wesen zu sehen

Nach dem Fall von Konstantinopel ist der Abstiegstypus des Anastasismotivs hinsichtlich seines ikonographischen Repertoires nur noch in Nuancen einer Revision unterzogen worden. Beeindruckende Darstellungen des Geschehens sind jedoch weiterhin von -vornehmlich dem kretischen Stil⁵⁵ verpflichteten- Künstlern geschaffen worden.

Das 1483 gemalte Anastasisfresko im heutigen Altarraum der Hauptkirche des sogenannten »Großen« Meteoraklosters (Abb. 654) zählt zu den bedeutendsten Visualisierungen dieses Themas in postbyzantinischer Ära.⁵⁶ Im Bildzentrum ist der von einer zackenförmigen, seiner Bewegungsrichtung angepaßten Mandorla umgebene Christus verbildlicht. Eiligen Schrittes ist er –die rechtwinklig aneinanderliegenden, aus den Angeln gehobenen Flügel des Unterweltstores und die mit dessen Scharnieren, Schlössern und Riegeln gefüllte Hadeshöhle zu seinen Füßen- auf den –links im Bild- aus seinem Sarg steigenden Protoplasten zugegangen und hat mit seiner linken Hand dessen linkes Handgelenk umgriffen. Mit der Rechten erteilt Jesus der sich zur Linken Adams aus ihrem Grab erhebenden Eva, einer neben der Urmutter stehenden, eine schwarze Kopfbekleidung tragenden Frau⁵⁷ sowie den dahinter sich aufhaltenden Gestalten des Alten Bundes, unter denen Abel und Aaron zu erkennen sind,⁵⁸ den Segen. Aus

gewesen, doch dürfte deren Darstellung eine seltene, aufgrund der georgischen Provenienz nicht sehr bekannte Ausnahme gewesen sein. Denkbar wäre auch, daß der Künstler durch serbische Vorbilder angeregt worden ist, da auf dortigen Anastasisbildern öfters zwei Dämonen dargestellt worden sind. Vgl. Kapitel V.1.5.

⁵⁵ Rothmund (wie Anm. 1), S. 102 schreibt bezüglich der kretischen Schule: »Der mit der Insel Kreta (ital.: Candia) verbundene Schulbegriff umfaßt nicht nur die Arbeiten der lokalen Werkstätten und ortsgelundenen Künstler dieser Mittelmeerinsel, sondern auch im weiteren Sinne die ›Tochterateliers‹ zu Venedig, an der adriatischen Küste, auf den griechischen Inseln, in der athonischen Mönchsrepublik und auf dem Sinai, sowie in den Meteoraklöstern. ›Kretische‹ Maler wanderten vereinzelt durch das orthodoxe Balkanfestland und arbeiteten in Süditalien, Sizilien und Rom. Es ist daher richtiger, von einem ›Kretischen Stil‹ zu sprechen als von einer Schule.«

⁵⁶ Der heutige Altarraum ist das ehemalige Katholikon. Sofianos, D.Z., Meteora, Wegweiser, Thessaloniki o.J., S. 97ff.; Acheimastou-Potamianou (wie Anm. 34), S. 255 und Abb. 162;

⁵⁷ Die Identifizierung dieser Frau ist schwierig. Die schwarze, nach oben spitz zulaufende Kopftracht läßt an eine Nonne denken. Möglicherweise ist es eine, im Rufe der Heiligkeit stehende Wohltäterin des Klosters gewesen, welche kurz vor ihrem Ableben –wie in orthodoxen Ländern üblich- sich noch als Nonne hat einkleiden lassen. Durch die Integration ihrer Person in das Fresko ist ihrer Auferstehungshoffnung Ausdruck verliehen worden. Denkbar wäre auch, daß es sich um Anna, die Mutter Mariens, handelt, zumal der Mann hinter ihr die –aus Darstellungen des Tempelgang Mariens bekannten- Gesichtszüge Joachims trägt. Dies würde auch die ansonsten seltene Einfügung Aarons in das Sujet erklären, dessen Attribut, der blühende Stab, als Symbol der Jungfrauengeburt angesehen wird. Die dem Motiv nicht unbekanntere Eva-Maria-Typologie wäre durch die Gruppierung dieser Personen um die Urmutter herum thematisiert. Möglicherweise ist es auch Rachel, deren schwarzer Kopfputz auf ihre Trauer hinweist. In der Forschung ist jedoch auch der –aufgrund des wenig hoheitlichen Aussehens der Kapuzenträgerin nicht sehr einsichtige- Vorschlag gemacht worden, daß es sich um Ecclesia oder die Personifikation des Karsamstags bzw. Ostersonntags handeln könnte. Acheimastou-Potamianou (wie Anm. 34), S. 255;

⁵⁸ Abel ist aufgrund seines jugendlichen Äußeren, Aaron anhand des von ihm mitgeführten blühenden Stabes zu erkennen.

Angst vor der machtvollen Lichtgestalt des Gottessohnes springt –links unten im Bild- ein Teufel kopfüber in eine sumpfige Grube.⁵⁹ Auf der vom Herrn abgewandten Seite beobachten David und Salomon, Johannes der Vorläufer sowie zwei weitere alttestamentliche Personen das Geschehen. Alle Vorväter und –frauen tragen Heiligenscheine. Oberhalb der die Hintergrundkulisse bildenden Berge sind drei nimbierte himmlische Boten dargestellt. Der links hervorschauende Engel hält eine Schüssel mit dem bei der Kreuzigung aus der Seitenwunde Jesu geflossenen Blut und Wasser in Händen.⁶⁰

Viele Arbeiten ähneln seit dem 16. Jahrhundert dem oben vorgestellten, Andreas Ritzos zugeordneten Werk der Eremitage (Abb. 653).⁶¹ Einige sind als nur leicht veränderte Entsprechungen anzusehen, wie eine vermutlich von Theophanes Strelitzas gemalte Ikone im athonischen Kloster Stavronikita (Abb. 655),⁶² ein in der Kassianskirche zu Nikosia aufbewahrtes Tafelbild (Abb. 656),⁶³ ein Michael Damaskinos zugeschriebenes Pendant im Museum des Instituts »San Giorgio dei Greci« zu Venedig (Abb. 657),⁶⁴ ein bemaltes, dem Meister von Ravdà zugeschriebenes Kreuz in der »Piana degli Albanesi« zu Palermo (Abb. 658)⁶⁵ oder eine zum Bestand des Athener Benaki-Museums gehörende Ikone des 17.

⁵⁹ Vgl. diesbezüglich fol. 84^v des serbischen Psalters (Abb. 762).

⁶⁰ Bei Johannes 19,34 heißt es: »... einer der Soldaten stieß mit der Lanze in seine Seite, und sogleich floß Blut und Wasser heraus.«

⁶¹ Vermutlich hat es mehrere, in einer Werkstatt angefertigte Kopien dieser Ikone gegeben. Das in der Eremitage aufbewahrte Tafelbild kann deshalb nicht zweifelsfrei als vorbildgebender Prototyp bezeichnet werden. Überdies belegt das Anastasismosaik der Apostelkirche in Thessaloniki (Abb. 635), daß zumindest die aus Christus, Adam und Eva bestehende Gruppe in beinahe gleicher Weise schon weit früher dargestellt worden ist.

⁶² Das Tafelbild (57,5 x 38 cm) ist vermutlich um 1546 von Theophanes Strelitzas, genannt Bathas, (1485/1500-1559) für die Ikonostase des Katholikons von Stavronikita gemalt worden. Neben kleineren Abweichungen gegenüber der Ikone in der Eremitage fällt auf, daß auf diesem Bild keine Engel zu sehen sind und Johannes der Täufer eine andere Position eingenommen hat. Papadopoulos, Stelios (Hrsg.), Stavronikita Monastery, History-Icons-Embroidery, Athen 1974, S. 84f.; Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 137f. und Kat.nr. 2.67;

⁶³ Die ins 16. Jahrhundert datierende, nicht allzu gut erhaltene Ikone (94 x 51,5 cm) hat die –nur schwer erkennbare- Strahlenaureole auf dem Werk in der Eremitage durch eine Mandorla ersetzt. Die Ähnlichkeit äußert sich vor allem bei den Gestalten Christus, Adam und Eva. Unten sind die Stifter abgebildet. Papageorgiou, Athanasios, Ikonen aus Zypern, München-Genf-Paris 1969, S. 66;

⁶⁴ Christus ist auf dieser Ikone (55 x 48 cm) von einer Mandorla umgeben, Eva steht nicht aufrecht und der Vorläufer befindet sich neben ihr. Zudem hat der Erlöser seine Füße auf die überkreuz liegenden Tore der Unterwelt gesetzt. Sarkophage sind nicht abgebildet. Die einen Helm tragende Person hinter David könnte der siegreiche Heerführer Joshua sein. An die dem Maler Ritzos zugeschriebene Ikone erinnern neben den Engeln vor allem die Haltung Jesu und Adams sowie die Form der Unterwelt, in welcher Satan und der –wie im Abendland üblich- als Skelett abgebildete Tod zu sehen sind. Chatzidakis, Manolis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'institut, Venedig 1962, S. 66, Kat.nr. 43 und Taf. 30;

⁶⁵ Das Kreuz, welches ins 17. Jahrhundert datiert wird, zeigt anstelle des Gekreuzigten die Hadesfahrtszene. Vor allem die Figur Jesu, Adams und Evas sowie die Form der Unterwelt ähneln der Ritzos zugeschriebenen Ikone. Passarelli, Gaetano, Die Ikonen zu den großen byzantinischen Festen, Zürich 1998, S. 11ff. und fig. 1;

Jahrhunderts (Abb. 659)⁶⁶. Andere Darstellungen sind in der bildnerischen Anlage und in manchem Detail vergleichbar, haben aber das Geschehen in eine -aus den beiden im Hintergrund aufragenden Bergen und der sich zu Füßen des Herrn öffnenden Erdspalte zusammengesetzte- Höhle verlegt. Als Beispiele sind das Hadesfahrtbild eines Triptychons im Historischen Museum zu Moskau (Abb. 660),⁶⁷ eine Ikonostasikone im venezianischen Museum »San Giorgio dei Greci« (Abb. 661),⁶⁸ eine früher Michael Damaskinos zugeordnete Ikone im Benaki-Museum (Abb. 662),⁶⁹ je ein ähnliches Werk im Staatlichen Lindenau-Museum zu Altenburg (Abb. 663)⁷⁰ und im Ikonenmuseum »San Giorgio dei Greci« zu Venedig (Abb. 664)⁷¹ sowie die entsprechende Szene eines -zwischen 1580 und 1600 von Georgios Klo(n)tzas (1540-1607) für das Johanneskloster auf Patmos gemalten- Triptychons (Abb. 665)⁷² anzuführen. Während auf der Ikone des Historischen Museums –wie auf dem Ritzos zugeschriebenen Werk- zwei Dämonen im Reich der Finsternis zu sehen sind, ist auf den anderen Bildern – abgesehen von der Ikone des Benaki Museums, welche auf die Abbildung eines Unterweltherrschers verzichtet hat- allein die Satan und Hades gleichermaßen personifizierende Gestalt dargestellt worden. Die Ikonostasikone im venezianischen Ikonenmuseum (Abb. 661) zeigt diese Figur gefesselt, tief gebückt am Boden kniend und von Flammen umzüngelt unter den Hadesstürflügeln. Auf den Ikonen in Altenburg, im Ikonenmuseum der italienischen Lagunenstadt und im Monasterion von Patmos wird sie von einem Engel gefesselt. Bemerkenswert ist, daß auf dem Tafelbild zu Athen Moses mit seinen Gesetzestafeln zu sehen ist.

⁶⁶ Die Ikone (38,7 x 29,2 cm) zeigt Christus zwar in sehr gebückter Haltung und umrahmt von einer Mandorla, ist aber ansonsten der Arbeit in der Eremitage verwandt. Die hochaufragende, einen Helm tragende Person hinter Johannes dem Täufer könnte der Krieger Joshua sein. Chatzidakis (wie Anm. 49), S. 546f. und Kat.nr. 197;

⁶⁷ Das Triptychon (31,5 x 17 cm), welches zum Bestand des Moskauer Historischen Museums, Inv.nr. U VIII 2752/58383, gehört, wird in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts datiert. Das Anastasismotiv befindet sich auf der Rückseite des die Taufe Jesu abbildenden rechten Flügels und ist bei geschlossenem Zustand des Triptychons die Schauseite. Evseyeva, L. (Hrsg.), *Post-Byzantine Painting, Icons of the 15th-18th centuries*, Ausstellungskatalog, Moskau 1995, S. 211, Kat.nr. 41; Chatzidakis (wie Anm. 49), S. 396f., Kat.nr. 34;

⁶⁸ Die gegen Ende des 16. Jahrhunderts gemalte Ikone mißt 48,5 x 42,5 cm. Chatzidakis (wie Anm. 64), S. 111, Kat.nr. 86 und Taf. 59;

⁶⁹ Die Ikone (36,5 x 64 cm) weist eine gefälschte Signatur des Michael Damaskinos auf. Skrobucha, Heinz, *Meisterwerke der Ikonenmalerei*, Recklinghausen 1975, S. 111f. und Taf. XVI; Chatzidakis, Nano, *Icons of the Cretan School*, Benaki Museum, Athen 1983, S. 38, Kat.nr. 29;

⁷⁰ Oertel, Robert, *Frühe italienische Malerei in Altenburg*, Berlin 1961, S. 211f. hat einige Restaurierungen an diesem Tafelbild (37,5 x 87 cm) bemerkt.

⁷¹ Die Ikone hat die Maße 47 x 62 cm. Chatzidakis (wie Anm. 64), S. 27, Kat.nr. 11 und Taf. IV.

⁷² Die Hadesfahrtszene ist auf dem rechten Flügel (30,5 x 15 cm) abgebildet. Chatzidakis, Manolis, *EIKONEΣ ΤΗΣ ΠΑΤΜΟΥ*, Athen 1995, S. 107, Kat.nr. 62;

Die querformatigen Tafeln des Benaki, Altenburger und venezianischen Museums bieten überdies eine –für dieses Medium bisher unbekannte-⁷³ Neuerung. Oberhalb der die Hintergrundkulisse bildenden Berge schauen –in Halbfigur- die Propheten Jonas und Hiob hervor. In den Händen halten sie Spruchbänder.⁷⁴ Der links abgebildete Prophet Jonas verkündet: »ΦΥΛΑΣΣΕΜΕΝΟΙ ΜΑΤΑΙΑ ΚΑΙ ΨΕΥΔΗ ΕΛΛΑΙΟΝ ΑΥΤΟΙΣ ΕΓΚΑΤΕΛΙΠΕΤΕ«,⁷⁵ der rechts ins Bild gesetzte Hiob spricht: »ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ ΟΙ ΦΟΒΟ ΠΥΛΑΙ ΗΟΤΙΝΓ«⁷⁶ Diese Einfügung von Propheten mit auf das Erlösungsgeschehen in der Unterwelt bezugnehmenden alttestamentlichen Schriftstellen ist auch auf hochformatigen Ikonen, wie ein im Johanneskloster auf Patmos aufbewahrtes Tafelbild des frühen 18. Jahrhunderts (Abb. 666)⁷⁷ belegt, anzutreffen, bleibt aber eine ikonographische Seltenheit.

Obige, dem kretischen Stil verpflichtete Werke haben ihre Ausdrucksstärke durch ihre qualitativ überzeugende Malerei und die –ikonographisch im Detail feststellbare- künstlerische Auseinandersetzung der Maler mit der okzidentalen Kunst gewonnen. In diesem Zusammenhang sei auf zwei bemerkenswerte Ikonen verwiesen, welche dem westlichen Kunstschaffen noch weitaus näher stehen.

Ein Tafelbild des Andreas Ritzos aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 667), welches sich im Byzantinischen Museum zu Athen befindet,⁷⁸ hat in die Buchstabenfolge »IHS«, dem Monogramm für »Jesus«, die Szenen der

⁷³ Auf dem Fresko von Sopočani (Abb. 756) ist diese erläuternde Zugabe schon vorher zu sehen gewesen.

⁷⁴ Auf der Ikone des Ikonenmuseums zu Venedig ist der Prophet Hiob nicht mehr erhalten. Die Textstellen sind aufgeführt bei Oertel (wie Anm. 70), S. 212 und zum Teil bei Chatzidakis (wie Anm. 64), S. 27;

⁷⁵ Die Übersetzung lautet: »Ihr Wächter, vergeblich und eitel hieltet ihr in euch das Erbarmen zurück.« Diese sich an Jonas 2,9 anlehrende Textstelle ist dem 6. Gesang des am Karsamstag in den Ostkirchen abgehaltenen Orthros entnommen. Siehe den Text der Osternachtsliturgie in: Ostern in der Ostkirche, hrsg. von der Priesterkongregation des hl. Demetrius von Thessaloniki, München 1957, S. 26;

⁷⁶ Der Text ist bis auf das letzte Wort, welches nicht verständlich ist, an Hiob 38, 17: »Haben sich dir des Todes Tore je aufgetan, oder hast du gesehen die Tore der Finsternis? orientiert. Siehe hierzu Huber, Paul, Hiob, Dulder oder Rebell, Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos, Düsseldorf 1986, S. 26ff.;

⁷⁷ Die Ikone (89 x 65 cm) ist vornehmlich aufgrund ihrer mit dem Werk der Walters Art Gallery vergleichbaren, szenischen Erweiterung bekannt. Unten sind vor dem Dunkel der Hadeshöhle die trauernden Frauen, die Wächter am Grab sowie die Salbenträgerinnen und der die Auferstehung verkündende Engel zu sehen. In der Bildmitte unten ist überdies als Büste die hl. Helena abgebildet. Die Inschrift links daneben lautet: »ΔΕΙΣΙΣ Τ(ΩΝ) ΔΟΥΛ(ΩΝ) ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΚΩΝΣΤΑ(ΝΤΙΝΟΥ) ΚΑΙ ΠΟΘΗΤΟΥ« (= »Gabe der Diener Gottes Konstantinos und Pothitos(?)«). Der Prophet Jonas verkündet oben links: »ΦΥΛΑ ΣΟ ΜΝΗΜΑΤΑ« (= »Ich bewache die Gräber«), der Prophet Hiob oben rechts: »ΑΝΑΣΤΗΣΟΝΤΑΙ ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ« (= »Die Toten werden auferstehen«). Chatzidakis (wie Anm. 72), S. 179, Kat.nr. 160 und Huber (wie Anm. 76), S. 55;

⁷⁸ Die Ikone des Byzantinischen Museums zu Athen, T. 2638, mißt 44,5 x 63,5 cm. Acheimastou-Potamianou, Myrtali, Icons of the Byzantine Museum of Athens, Athen 1998, S. 132f.; Chatzidakis (wie Anm. 49), S. 556f. und Kat.nr. 206;

Kreuzigung, Hadesfahrt und Auferstehung Christi eingemalt. Zwei rautenförmige, Sonne und Mond visualisierende Punkte rahmen dieses katholische, zur damaligen Zeit sehr populäre Emblem.⁷⁹ Das »I« zeigt die Gottesmutter und über ihr ein himmlisches, mit einem Kelch das Blut des Gekreuzigten auffangendes Wesen. Am zum Kreuz mutierten »H« hängt Christus. Unter ihm ist in einer Höhle, benetzt vom Blut des Erlösers, der mit einem Blattkranz umgürtete Adam und zur Linken des Herrn sein Lieblingsjünger Johannes und darüber ein Engel⁸⁰ zu sehen. Im »S« sind unten die Grabeswächter, in der Mitte -am unteren Ende eines Sarkophags- der die Auferstehung verkündende Engel, -am oberen- der Auferstandene und abschließend der die alttestamentlichen Gerechten befreiende Erlöser dargestellt. In dieser letzten Szene führt der Gottessohn in der Rechten –wie auf abendländischen Höllenfahrtsbildern- die Kreuzesfahne, mit seiner Linken hat er das rechte Handgelenk des sich aus seinem Sarg erhebenden Adams ergriffen.⁸¹ Hinter dem Stammvater befinden sich Eva sowie einige, nicht näher zu identifizierende Vorväter. Am unteren Rand des Bildes hat der Auftraggeber, aber auch der Maler Andreas Ritzos, dessen Signatur am Ende zu lesen ist, seiner Auferstehungshoffnung in einer Inschrift Ausdruck verliehen. »ECTAYPΩΘHC ANAMAPTHTE KAI EN MNHMEIΩ KATETEΘHC EKΩN. ΑΛΛ’ ΕΞΑΝΕCΤHC ΩC Θ(EO)C / CΥNEIΓEIPAC TON ΠPOΠATOPA. MNHCΘHTI MOY KPAZONTA OTAN EAΘHC EN TH BACIAEIA COY.«⁸²

Die abendländische Prägung dieser Ikone erklärt sich durch den Auftraggeber, welcher der lateinischen Kirche angehört hat oder ihr zumindest sehr nahe

⁷⁹ Der bekannte franziskanische Prediger und im Jahre 1450 heiliggesprochene Bernhardin von Siena (1380-1444), welcher sich u.a. auf dem Konzil von Florenz im Jahre 1439 für die Union mit der orthodoxen Kirche eingesetzt hat, hat nach seinen Predigten eine Tafel mit dem Jesusmonogramm den Gläubigen zum Küssen gereicht. Seit dieser Zeit ist die Buchstabenfolge »IHS« sehr bekannt und oft von Künstlern dargestellt worden. Später ist das Monogramm, welches auch mit »Jesus hominum salvator«, u.ä. aufgelöst worden ist, das Wappenzeichen der Jesuiten geworden. Röhrig, Floridus, IHS, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 5, Freiburg / Br. 1960², Sp. 617f.;

⁸⁰ Der das Blut auffangende Engel und sein Pendant auf der gegenüberliegenden Seite sind motivgeschichtlich interessant. In diesem Kontext erinnern sie an karolingische Kreuzigungsbilder, auf welchen Ecclesia mit einem Kelch das Blut Jesu auffängt und Synagoga sich vom Kreuz abgewandt hat. In späterer Zeit sind diese beiden Personifikationen zu fliegenden Wesen mutiert, wobei Synagoga zumeist von einem Engel vom Kreuz vertrieben worden ist. Auf der Ikone Ritzos ist die einst verstoßene Synagoga nicht mehr zu sehen, sondern nur noch ein adorierender Engel. Zu diesem Thema siehe einführend Jochum, Herbert (Hrsg.), Ecclesia und Synagoga, Das Judentum in der christlichen Kunst, Ausstellungskatalog, Essen 1993;

⁸¹ Das Anastasismotiv scheint hier dem Katabasistypus verpflichtet zu sein. Da aber die Fußstellung Jesu nicht abgebildet ist, kann eine zweifelsfreie Aussage diesbezüglich nicht getroffen werden.

⁸² Die Übersetzung lautet: »Du warst sündenlos gekreuzigt und hast Dich bereitwillig ins Grab legen lassen. Du bist auferstanden als Gott, Du hast mitauferweckt den Vorvater (=Adam), Gedenke meiner, wenn ich rufe, und Du in Deinem Reich bist.«

gestanden ist.⁸³ Diese einmalige Komposition zeugt zudem vom genialen Schöpfergeist des im Spannungsfeld zwischen ost- und westkirchlicher Kunst lebenden Malers. Ebenfalls sehr von der okzidentalen Malerei beeinflusst ist eine Anastasisikone des späten 16. beziehungsweise frühen 17. Jahrhunderts aus der ehemaligen Sammlung Lichatschew (Abb. 668),⁸⁴ welche wohl einem orthodoxen Gläubigen als Andachtsbild gedient hat. Die Arbeit ist zwar nicht von hoher Qualität, fasziniert aber, da die Darstellung eine Kopie des von Johannes I Sadeler nach Marten de Vos gestochenen Kupferstichs (Abb. 473) zum fünften Artikel der 1578/79 herausgegebenen Credoserie ist.⁸⁵

Neben den bisher vorgestellten Sujetzeugnissen sind bis in die Gegenwart eine unüberschaubare Menge von Hadesfahrtbildern des Katabasistypus angefertigt worden.⁸⁶ Die Christus bei seinem Abstieg zu den Vorvätern visualisierende Motivform schmückt Ikonen, ist als Fresko in zahlreichen Kirchen zu sehen oder zierte liturgische Gegenstände. Diesbezüglich beispielhaft erwähnt seien die Anastasiszene des 1537 auf der Südfassade der Klosterkirche von Moldovita gemalten Akathistohymnos (Abb. 669),⁸⁷ die im gleichen Kontext stehende Stickerei eines Epitrachilions⁸⁸ im athonischen Kloster Stavronikita aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 670),⁸⁹ die Szene eines ungefähr gleichaltrigen und im selben

⁸³ Acheimastou-Potamianou (wie Anm. 78), S. 132 schreibt diesbezüglich: »... which was possibly intended for a Franciscan church on Crete, if not for a person of Greek education connected with the order. Years later, in his will of 1611, the nobleman Andreas Kornaros, a member of an Old Venetian-Cretan family and a significant figure in Cretan letters, bequeathed a small triptych to an important figure in Venice, and an Icon »with the letters IHS, with paintings in these letters«, which he described as »items of great value ... for Greek painting«. ... This was very probably the present icon.«

⁸⁴ Lichatschew, N.P., *Materiali dlja istorii russkawo ikonopisanija* [Materialien zur Geschichte der russischen Ikonenmalerei], St. Petersburg 1906, Taf. 77, Abb. 131;

⁸⁵ Der Ikonenmaler hat –abgesehen von minimalen Veränderungen– lediglich die Auferstehung und die bereits befreiten Protoplasten weggelassen. Die Übertragung von Kupferstichen in das Medium der Ikone ist von Malern der »kretischen Schule« öfters vorgenommen worden. Siehe Chatzidakis, Manolis, *Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία*, [Die kretische Malerei und die italienische Kupferstichkunst], Athen 1947;

⁸⁶ Angemerkt sei, daß das Motiv in postbyzantinischer Zeit durch die Übernahme des westlichen Auferstehungsbildes in die griechische Malkunst Konkurrenz erhalten hat. Auf diesen Themenbereich kann jedoch in dieser Studie nicht eingegangen werden. Siehe diesbezüglich die Anleitung im Athos-Malerhandbuch. Schäfer (wie Anm. 12), S. 100;

⁸⁷ Das Fresko illustriert die 22. Strophe des Akathistohymnos. Vatasianu, Virgil, *Die Wandmalerei der Nord-Moldau*, Bukarest 1974, S. 23 und Abb. 76;

⁸⁸ Das Epitrachilion (=das auf dem Hals Liegende) ist eine Schärpe, deren beide Enden, um den Hals gelegt, vorn zusammengenäht sind. Es ist das gleiche liturgische Gewandstück wie die lateinische Stola. Trenkle, Elisabeth, *Liturgische Geräte und Gewänder der Ostkirche*, München 1962, o.S.;

⁸⁹ Das Epitrachilion des Bischofs Dorotheos, welches 2,80 m lang und 11,5 cm breit ist, hat die Strophen des Akathistohymnos als szenische Darstellungen eingestickt. Papadopoulos (wie Anm. 62), S. 153ff. und Abb. 78 Die im Abstiegstypus gehaltene Hadesfahrtsszene illustriert die 18. Strophe: »Σώσαι θέλων τὸν κόσμον ὃ τῶν ὄλων κοσμητῶρ πρὸς τοῦτο ἀντεπάγγελος ἦλθε καὶ ὑπάρχων ποιμὴν καὶ θεὸς δι' ἡμᾶς ἐφάνη καθ' ἡμᾶς πρόβατον, ὁμοίῳ δὲ τὸ ὅμοιον

Monasterion aufbewahrten Epimanikions⁹⁰ (Abb. 671),⁹¹ die 1572/73 vom serbischen Maler Longin angefertigte Tafel im Kloster Dečani (Abb. 672),⁹² die Anastasisszene einer von Georgios Klo(n)tzas gemalten Ikone mit der Darstellung des Akathistoshymnos (Abb. 673),⁹³ ein im 18. Jahrhundert hergestelltes Epigonation⁹⁴ aus der Paramentenkammer von Stavronikita (Abb. 674),⁹⁵ die im selben Saeculum freskierten Wandbilder der Paraskewa-Kirche im rumänischen Roman (Abb. 675)⁹⁶ und des Klosters Kaisariane (Abb. 676)⁹⁷ sowie eine ungefähr zeitgleich entstandene bulgarische Ikone im Nationalhistorischen Museum zu Sofia (Abb. 677).⁹⁸ Diese Arbeiten sind -abgesehen von den beiden signierten Ikonen- nicht als künstlerisch hochwertig anzusehen. In der bildnerischen Gestaltung sind alle –u.a. bedingt durch den Abstiegstypus- traditionell gehalten. Gelegentlich lockern jedoch -selbst in dieser kleinen Auswahl von Anastasisbildern- ungewöhnliche Einzelheiten die Ikonographie auf. Beispielsweise sind in der –die 18. Strophe des Akathistoshymnos bebildern- Hadesfahrtszene der von Klo(n)tzas angefertigten Tafel eine Vielzahl von teuflischen Wesen in der

καλέσας ὡς ἠθέλῃσεν ἀκούειν. Χαίρε, νύμφη ἀνύμφευτε.« Zitiert aus Meersseman, G.G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg 1958, S. 123; Die deutsche Übersetzung lautet: »Der Ordner des Alls, / Der die Welt retten will, / Kam freiwillig in diese. / Da Gott auch Hirte ist, / Erschien er bei uns unsretwegen als Mensch; / Denn mit Gleichem das Gleiche rufend, Hört er als Gott: Alleluja!« Entnommen aus *Weihnachtshymnen der Ostkirche*, hrsg. v. der Orthodoxen Priesterkongregation vom hl. Demetrius, München 1956, S. 23;

⁹⁰ Epimanikien (=Ärmelstützel) sind Ärmelstulpen, welche die oft weiten Enden der Sticharionsärmel fest umspannen, damit diese bei der Liturgie nicht hinderlich sind. Trenkle (wie Anm. 88), o.S.;

⁹¹ Es handelt sich um ein Paar Epimanikien (23,5 x 26,9/38,5 cm). Auf einem Ärmelstulpen sind die Szenen der Kreuzigung, Anastasis, Himmelfahrt und Pfingsten, auf dem anderen die Geschehen der Verkündigung, Geburt Jesu, Taufe und Verklärung zu sehen. Papadopoulos (wie Anm. 62), S. 179f. und Abb. 83;

⁹² Die Ikone (44 x 30 cm) zeigt auf der Rückseite die Himmelfahrt. Weitzmann / Alibegašvili, S. 342;

⁹³ Das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemalte Tafelbild (71,5 x 47 cm) befindet sich im griechischen Ikonenmuseum zu Venedig. Das Hauptmotiv ist das Thema »Über Dich, o Gnadenvolle, freut sich jedes Geschöpf«, welches durch die szenische Darstellung des Akathistoshymnos und weitere Themen, wie der Versammlung aller Heiligen, ergänzt wird. Das Anastasismotiv des Katabasistypus illustriert die 18., des Epiphanietypus (vgl. Kapitel V.1.3.) die 22. Strophe des Akathistosgesanges. Chatzidakis (wie Anm. 64), S. 75ff. und Kat.nr. 50; Weitzmann / Alibegašvili, u.a., S. 357;

⁹⁴ Das Epigonation (=das auf dem Knie), auch Hypogonation genannt, ist ein quadratisches oder rautenförmiges besticktes, steifes Stofftuch, welches an einer Ecke eine Kordel hat, mit der es am Zonarion (Gürtel) oder einem Knopf des Sakkos (=bischöfliches Liturgiegewand) befestigt wird. Es wird von Bischöfen oder von besonders ausgezeichneten Priestern getragen. Nach 1453 war es das Amtsabzeichen für die vom Sultan dem höheren Klerus übertragene Gerichtsbarkeit. Trenkle (wie Anm. 88), o.S.;

⁹⁵ Das Epigonation (31,2 x 32,5 cm) hat am Rand den Psalmvers 44(45),3 sowie die Künstlersignatur eingestickt. Papadopoulos (wie Anm. 62), S. 198f. und Kat.nr. 15, Abb. 84;

⁹⁶ Sabados, Marina Ileana, *The Diocesan Cathedral of Roman*, Roman 1990, S. 38 und S. 245, Abb. 71;

⁹⁷ Chatzidakis, Theano, *Das Kloster Kaisariane*, Mailand 1980, S. 13ff.;

⁹⁸ Die Ikone (30,5 x 22,5 cm) stammt aus der Georgskirche von Belowo. Matakiewa-Lilikowa, Teofana, *Die Ikonen in Bulgarien*, Sofia 1994, S. 150f.;

Unterwelt zu sehen und auf der bulgarischen Ikone ragen aus dem links abgebildeten Sarkophag die Beine eines Verdammten^{99, 100}

Resümierend läßt sich festhalten, daß Hadesfahrt Darstellungen des Katabasistypus in der Grundkomposition im Laufe der Jahrhunderte gleich geblieben, durch kleinere Einfügungen oder Eingriffe ikonographisch aber immer wieder bereichert worden sind.

Das seit dem 11. Jahrhundert in der Hand Jesu zu sehende Kreuz erinnert, ebenso wie die Wundmale des Herrn oder die von Engeln präsentierten Passionswerkzeuge, an das Leiden und den Tod Christi. Indirekt spricht es daher theologisch die Zwei-Naturen-Lehre an.¹⁰¹ Es ist aber auch das Zeichen der Erlösung und des Triumphes, von welchem es beispielsweise in der griechischen Fassung des Nikodemusevangeliums heißt: »Her zu mir alle, die ihr durch das Holz, nach dem dieser (Adam) griff, sterben mußtet! Denn seht, ich erwecke euch alle wieder durch das Holz des Kreuzes«.¹⁰²

Die beiden, das Sujet nach der Jahrtausendwende bildnerisch erweiternden Berge im Hintergrund dienen nicht nur als Kulisse, sondern sind zusammen mit der unter oder in ihnen sich öffnenden Höhle aufgrund topographischer Überlegungen ins Bild gesetzt worden. Das Totenreich wird auf diese Weise allgemein unterhalb der Erdoberfläche angesiedelt und läßt sich unter Zuhilfenahme urchristlichen Gedankenguts näher bestimmen.

Nach der jüdischen Vorstellung zur Zeit Christi ist die Unterwelt unter dem Berg von Jerusalem gelegen. Das Christentum hat diese Anschauung auf den Golgothafelsen übertragen.¹⁰³ Der Ort der Kreuzigung Jesu ist nach Meinung der Kirchenväter der Mittelpunkt des Weltalls. Kyrillos von Jerusalem hat diesbezüglich gepredigt: »Ausgespannt hat Gott am Kreuz seine Hände, um die Grenzen der Oikumene zu umarmen, und darum ist dieser Berg Golgatha

⁹⁹ Scheinbar liegt diese Gestalt kopfüber im Sarg oder ist gerade hineingesprungen. Die Person befindet sich auf der gleichen Ebene wie der gefesselt am Boden liegende Satan. Dieses Motiv einer in die Hölle eintauchenden Figur ist selten. Als Beispiel siehe den Dämon auf dem Fresko des »Großen« Meteoraklosters, der Miniatur des serbischen Psalters oder –abendländisch– auf dem Höllenfahrtsbild der Bronzetür von San Zeno zu Verona (Abb. 114, 654, 762).

¹⁰⁰ Vgl. als mögliche Vorbilder die Anastasisbilder im ehemaligen Serbien unter Kapitel V.1.5.

¹⁰¹ Diese christologische Bedeutungsebene des Motivs ist vor der Jahrtausendwende durch David und Salomon vertreten worden. Ihre Hermeneutenfunktion ist jedoch allmählich verloren gegangen. Sie stehen nicht mehr isoliert, sondern sind der Gruppe der Vorväter eingegliedert. Vgl. Kapitel III.2.

¹⁰² Siehe den Text des Nikodemusevangeliums im Anhang, Kapitel VII.2.1. Zur Bedeutung des Kreuzes vgl. Kartsonis, S. 205ff.;

¹⁰³ Maas, Wilhelm, Gott und die Hölle, Studien zum Descensus Christi, Einsiedeln 1979, S. 116f.;

Angelpunkt der Welt.«¹⁰⁴ Der Kreuzigungsplatz ist zudem der Ort, an welchem Adam begraben liegt.¹⁰⁵ Im »Äthiopischen Adambuch«, einer in Teilen bis ins 1./2. Jahrhundert zurückgehenden Schrift,¹⁰⁶ ist diese den frühen Christen bekannte Auffassung in den Worten des sterbenden Protoplasten festgehalten: »Denn der Ort, wo mein Körper niedergelegt wird, ist der Mittelpunkt der Erde, und von dort wird Gott kommen und unser ganzes Geschlecht wieder erlösen ... Oben an dem Ort, wo mein Körper ruht, wird er gekreuzigt werden, so daß er meinen Scheitel mit seinem Blute benetzen wird.«¹⁰⁷ Nach Johannes 19, 41-42 ist aber auch Christus auf Golgotha beigesetzt worden: »An dem Ort, wo man ihn gekreuzigt hatte, war ein Garten, und in dem Garten war ein neues Grab, in dem noch niemand bestattet worden war. Wegen des Rüsttages der Juden, und weil das Grab in der Nähe lag, setzten sie Jesus dort bei.« Schon in apostolischen Zeiten ist daher das Grab Jesu mit dem Eingang zum Hades gleichgesetzt worden.¹⁰⁸

Die auf Anastasisbildern dargestellte Landschaft ist demzufolge kein Phantasieprodukt. Berge und Höhle sind als –die Tatsächlichkeit des Geschehens unterstreichende- Ortsangaben gedacht gewesen, welche auf Golgotha und den darunter liegenden Hades verweisen.¹⁰⁹ Das oftmals zersprengt wirkende Äußere der Felsen und die zwischen ihnen liegende, sich manchmal als Erdspalte öffnende Unterwelt deuten an, daß es sich ursprünglich um ein Bergmassiv gehandelt hat, welches nach dem –bei Matthäus 27,52 geschilderten- Erdbeben¹¹⁰

¹⁰⁴ Entnommen aus Rahner, Hugo, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1957, S. 80, nach »Catechesis«, Kapitel 13,28, des Kyrillos (PG 33,805B).

¹⁰⁵ Siehe hierzu Erffa, S. 408ff.;

¹⁰⁶ Zu dieser Schrift siehe ausführlich bei Erffa, S. 275ff.;

¹⁰⁷ Zitat aus Rahner (wie Anm. 104), S. 95f., nach Kampers, F., Mittelalterliche Sagen vom Paradies und vom Holze des Kreuzes Christi in ihren vornehmsten Quellen und in ihren hervorstechendsten Typen, Köln 1897, S. 23; Zum Beleg für die Verbreitung dieser Vorstellung siehe auch die Darstellungen der Kreuzigung Christi. Unter dem Kreuzesfuß liegt in einer Höhle der Schädel Adams. Die frühesten Beispiele in der byzantinischen Kunst stammen aus dem 9. Jahrhundert, so beispielsweise auf einer Ikone im Sinaikloster. Siehe Wessel, Klaus, Die Kreuzigung, Recklinghausen 1966, S. 34ff.; Die oben vorgestellte Ikone des Andreas Ritzos (Abb. 667) zeigt unter dem Gekreuzigten den Stammvater sogar in ganzer Statur.

¹⁰⁸ Maas (wie Anm. 103), S. 117f.; Im Anastasisfresko der Alten Tokali Kilise (Abb. 11) ist diese Vorstellung durch die Gleichsetzung von Grab- und Unterweltseingang bildnerisch umgesetzt worden.

¹⁰⁹ Die oberhalb des Gebirges schwebenden Engel mit den Passionswerkzeugen deuten ebenfalls auf Golgotha hin. Geschickt hat auch der Maler des Anastasisfreskos im Protaton (Abb. 641) auf den Kreuzigungsort verwiesen. Das von Christus in der Hand gehaltene, überdies mit der Dornenkrone ausgestattete Kreuz scheint genau zwischen den beiden Bergen aufgerichtet zu sein.

¹¹⁰ Erffa, S. 410 schreibt diesbezüglich: »Daß man sich Adams Grab auch realiter auf Golgotha vorstellte, beweist die architektonische Gestaltung im Bereich der Grabeskirche in Jerusalem selbst, wo unweit des Golgothafelsens ... eine Doppelkapelle, oben Golgotha-, unten Adamskapelle, noch heute besteht. In ihr wird durch ein Guckloch der Felsspalte gezeigt, der nach Mt 27,52 durch das

in der Todesstunde Jesu geteilt worden ist.¹¹¹

Durch die Hinzufügung der Hügel im Hintergrund, des Kreuzes in der Hand des Gottessohnes, der Wundmale, der von himmlischen Wesen präsentierten Passionswerkzeuge oder der den Unterweltherrscher beziehungsweise Satan fesselnden Engel ist die Bildaussage, die Frohbotschaft der Allerlösung, gegenüber den vor der Jahrtausendwende entstandenen Pendants nicht verändert,¹¹² wohl aber didaktisch aufbereitet worden.

V.1.2. Der Anabasisstypus

Bis zur Jahrtausendwende hat der Katabasistypus das Anastasismotiv geprägt. Die Illustration zu Psalm 67(68),2 auf fol. 63^v im Chludowpsalter aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 59), welche Ansätze einer neuen Sujetform gezeigt hat,¹¹³ ist zunächst ohne greifbare Resonanz geblieben. Der sogenannte Anabasisstypus¹¹⁴ dürfte zwar schon vor der Zeitenwende ikonographisch voll entwickelt gewesen sein, doch Bildzeugnisse sind erst aus dem folgenden Saeculum überliefert.¹¹⁵

Erdbeben bei Christi Tod, das auch Adams Grab aufbrach, entstanden war. Durch diesen Spalt sei das Blut des Erlösers, so wurde den Jerusalempilgern gesagt, auf Adams Grab und seinen Leichnam herabgeflossen.«

¹¹¹ Kartsonis, S. 207ff. verweist in diesem Zusammenhang auf frühchristliche Schriftsteller, wie den bekannten Hymnendichter Romanos Melodos, welche das Erdbeben in der Todesstunde Jesu und das damit verbundene Sprengen der Felsen sowie das Öffnen der Gräber mit der Teilung des roten Meeres durch Moses und dem Durchzug der Israeliten vergleichen (Ex 14, 16-22). Der Stab des Moses, welcher die Fluten teilte, ist dabei typologisch zum Kreuz Christi, welches die Unterwelt erschloß, in Bezug gesetzt worden. Auf den Anastasisbildern erinnert oftmals auch die Form der im Hintergrund abgebildeten Felsen an das Aussehen von Wellenbergen. Siehe diesbezüglich auch die Lesung während der Vesper des Karsamstags bei Ignatiev, Dimitrij, Der Gottesdienst am Heiligen und Hohen Samstag, München 1992, S.122;

¹¹² Zur Bedeutung des Anastasismotivs siehe Kapitel III.2.

¹¹³ Vgl. Kapitel III.4.

¹¹⁴ Die Bezeichnung »Anabasis« (=Aufstieg) ist in Anlehnung an Schiller, S. 44 gewählt worden. Lucchesi-Palli nennt diese Form Kontraposttypus. Da aber eine jüngere Version des Sujets, welche in dieser Studie als Parontypus bezeichnet wird, ebenfalls diese Schrittstellung Jesu zeigt, ist diese Definition ungenau. Siehe Lucchesi-Palli, Elisabetta, Anastasis, in: RBK, Bd. 1, Stuttgart 1966, Sp. 142-148; Kurt Weitzmann titulierte diese Variante aufgrund ihrer Entstehungszeit in der »Makedonischen Renaissance« als »renaissance type« und Kartsonis einfach und neutral als »second type«. Siehe hierzu ausführlich bei Kartsonis, S. 8ff.; Für diese, das Motiv im Abendland und christlichen Osten untersuchende Studie ist jedoch eine, teilweise auch von anderen Forschern vollzogene Klassifizierung der einzelnen Sujetformen nach der Art und Weise der Bewegung Jesu sinnvoll gewesen.

¹¹⁵ Weitzmann, Kurt, Das Evangelium im Skevophylakion zu Lawra, in: Weitzmann, Kurt, Byzantine Liturgical Psalters and Gospels, London 1980, Kap. XI, S. 87ff. geht davon aus, daß es auch im 10. Jahrhundert schon Anastasisbilder des Anabasisstypus gegeben hat. Siehe diesbezüglich auch die im Vatikan aufbewahrte Exsultetrolle von Benevent aus den achtziger Jahren des 10. Jahrhunderts (Abb. 66), welche in der Befreiungsszene Christus im Aufstiegstypus zeigt. Ob die Darstellung auf dem Silberkästchen im Vatikan, Museo Sacro, Inv.Nr. 985, aus der Zeit Papst Pachalis I. (817-824) als Hadesfahrtbild des Aufstiegstypus zu interpretieren ist, läßt sich nicht zweifelsfrei klären. Vgl. hierzu Kapitel III.3., Anm. 107; Siehe auch Kartsonis, S. 134ff., welche

Auf fol. 1^v des sich in der Schatzkammer des athonischen Lawra-Klosters befindlichen, dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts zuzuordnenden Phokas-Lektionars (Abb. 678)¹¹⁶ nimmt Christus, dessen Kopf vom Kreuznimbus umgeben ist, in Kontrapoststellung die Bildmitte ein. Sein Körper ist dem Betrachter frontal zugewandt. Während sein rechtes Bein noch fest auf einem der aus den Angeln gehobenen Unterweltstürflügel steht, ist sein linkes leicht angehoben und zur rechten Bildseite gesetzt. Der Blick Jesu ist über seine rechte Schulter hinweg auf Adam gerichtet. Der Erlöser umschließt mit seiner Linken den Stamm eines Kreuzes, mit der Rechten zieht er den Urvater hinter sich her. Füße und Hände des Herrn sind von den Nagelwunden gekennzeichnet. Zur Linken des Protoplasten stehen die ihre verhüllten Hände bittend erhoben haltende Eva und der seinen Hirtenstab mit sich führende Abel. Auf der gegenüberliegenden Seite erheben sich die alttestamentlichen Könige David und Salomon, sowie Johannes der Täufer aus ihren Gräbern. Alle drei tragen Heiligenscheine. Im Hintergrund ist hinter den beiden Gruppen jeweils ein Berg zu sehen. Das untere Bilddrittel gibt durch seine schwarze Farbe die dunkle Unterwelt wieder. Im Hades liegen die gekreuzten Türflügel, deren Schloß, Schlüssel, Beschläge und Riegel.

Das im frühen 11. Jahrhundert ausgeführte Anastasismosaik in Hosios Lukas (Abb. 679)¹¹⁷ visualisiert den Gottessohn ebenfalls in Kontrapoststellung im Zentrum der Komposition. Die Bewegungsrichtung des Erlösers verläuft jedoch zur linken Bildseite. Sein -vom Kreuznimbus umgebenes- Haupt blickt frontal zum Betrachter. Die rechte Hand umschließt den Schaft des Kreuzstabes, seine Linke hat das rechte Handgelenk Adams ergriffen. Hände und Füße Jesu weisen die Wundmale auf. Neben dem Urvater befindet sich im gleichen Sarkophag die ihre bedeckt haltenden Hände dem Herrn entgegenstreckende Eva. Ihr Pendant bilden die alttestamentlichen, nimbierten Könige David und Salomon auf der anderen Seite. Zu Füßen des Erlösers ist -zwischen den beiden Sarkophagen der Auferstehenden- ein Hügel gesetzt, dessen Vorderseite den Blick auf eine dunkle Höhle freigibt. In dieser Hadeshöhle sind die aus den Angeln gehobenen

von einer Entstehungszeit dieser Sujetform im frühen 9. Jahrhundert und einer ikonographischen Ausreifung noch im selbem Saeculum ausgeht.

¹¹⁶ Weitzmann (wie Anm. 115), S. 83ff.;

¹¹⁷ Lazarides, Paul, Hosios Lukas, Mailand 1978², S. 42 und Abb. 7; Lazarides, Paul, Das Kloster Hosios Lukas, Athen o.J., Abb. 15; Chatzidakis, Nano, Hosios Loukas, Athen 1997, S. 25 und fig. 20;

Unterweltstorflügel, sowie deren Schloß, Scharniere, Schlüssel und Riegel verstreut.

Diese beiden frühen Anastasisdarstellungen des Aufstiegstypus enthalten bereits alle wesentlichen, in der Folgezeit diese Sujetform charakterisierenden Bildelemente. Christus steht frontal im Kontrapost in der Bildmitte. Seine Bewegung führt stets von den Stammeltern weg und verläuft zumeist zur rechten Bildseite. Sein Kopf ist entweder den Protoplasten oder dem Betrachter zugewandt. Der Kreuzstab ist sein ständiges Requisit. Die Wundmale sind häufig abgebildet. Der Erlöser zieht Adam immer hinter sich her. Dem Urvater sind seine Gemahlin Eva und oftmals Abel beigeordnet. Auf der ihnen gegenüberliegenden Seite befinden sich –abgesehen von Ausnahmen-¹¹⁸ David und Salomon, sowie Johannes der Täufer. Beide Gruppen können durch weitere, nicht näher zu identifizierende Personen des Alten Bundes ergänzt sein. In der Regel entsteigen die Auferstehenden ihren Sarkophagen. Die Berge im Hintergrund sind üblich, aber nicht obligatorisch. Die Unterwelt ist in fast allen Bildbelegen als sog. Hügelhöhle wiedergegeben, in welcher die zerstörten Torflügel sowie deren Schloß, Beschläge, Schlösser, Riegel und Scharniere liegen. Die gefesselte Gestalt des Hades ist gelegentlich zu finden.

Vorbildhaft für diesen neuen Typus sind antike, Sieg und Erlösung thematisierende Darstellungen gewesen. Auf Sarkophagen des zweiten und dritten Jahrhunderts (Abb. 680) ist Herkules abgebildet, welcher nach rechts schreitet, über der linken Schulter eine Keule trägt und, während er zurückblickt, mit der Rechten Cerberus aus der Unterwelt holt.¹¹⁹ Es ist aber auch an römische Münzbilder (Abb. 681/682) zu denken. Goldene Medaillons des vierten Jahrhunderts zeigen den Kaiser in einer dem Anabasistypus vergleichbaren Haltung. Der Herrscher hält eine Standarte, eine Trophäe oder ein Labarum. Mit der Rechten zieht er einen Gefangenen hinter sich her. Sein Blick ist diesem zugewandt.¹²⁰

Vom 11. bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert ist der Anabasistypus durch zahlreiche Bildzeugnisse belegt. Neben den beiden obigen Beispielen sind für das Saeculum nach der Jahrtausendwende ein Fresko in der Karabas-Kilise in Soganli

¹¹⁸ Gelegentlich stehen die Könige oder der Vorläufer auch hinter den Protoplasten.

¹¹⁹ Weitzmann (wie Anm. 115), Kap. XI, S. 88f.;

¹²⁰ Schwartz, Ellen C., A new Source for the byzantine Anastasis, in: Marsyas, Bd. 16, 1972-73, S. 32f.;

aus der Zeit um 1060 (Abb. 683),¹²¹ die Anastasisszene der 1070 für die in Rom gelegene Basilika »S. Paolo fuori le mura« geschaffenen Bronzetür (Abb. 684),¹²² eine Miniatur auf fol. 3^r im Cod. Taphou 14 der Patriarchatsbibliothek in Jerusalem (Abb. 685),¹²³ die entsprechende Szene auf fol. 194^v des sich in der vatikanischen Bibliothek befindlichen Lektionars Vat. gr. 1156 (Abb. 686)¹²⁴ und das –durch die Darstellung zweier dämonischer Wesen ikonographisch aus den Rahmen fallende- Anastasisbild auf dem Oklad der Ikone von Sarsma (Abb. 687)¹²⁵ anzuführen.

Im 12. Jahrhundert zielt der Aufstiegstypus fol. 178^v des in der Bodleian Library zu Oxford aufbewahrten Codex Ebnerianus (Abb. 688),¹²⁶ fol. 267^r eines Tetraevangeliars in der New Yorker Sammlung H.P. Kraus (Abb. 689),¹²⁷ ein -dem Festtagszyklus eingegliedertes- Email der Pala d’Oro in San Marco zu Venedig (Abb. 690),¹²⁸ ein Steatitrelief in der Schatzkammer der Kathedrale von Toledo (Abb. 691),¹²⁹ ein vor 1192 angefertigtes Wandbild in der Kirche »Panagia Arakiotissa« zu Lagoudéra auf Zypern (Abb. 692),¹³⁰ zwei freskale Darstellungen

¹²¹ Restle, Bd. 3, Abb. 462;

¹²² Die von Staurakios von Chios signierte Bronzetür, eine Stiftung des Pantaleone aus Amalfi, ist in Konstantinopel hergestellt worden. Mende, Ursula, Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200, München 1994, S. 97 und Abb. 89;

¹²³ Weitzmann (wie Anm. 15), S. 291ff. und fig. 291;

¹²⁴ Das Lektionar wird ins letzte Drittel des 11. Jahrhunderts datiert. Auf fol. 194^v sind v.l.n.r. und v.o.n.u. dargestellt: Ölbergsszene, Judaskuß, Christus vor Pilatus, Kreuzigung, Grablegung und Anastasis. Plotzek, Joachim M. / Winnekes, Katharina / Kraus, Stefan, (Hrsg.), Bibliotheca Apostolica Vaticana, Liturgie und Andacht im Mittelalter, Stuttgart und Zürich 1992, S. 128f.;

¹²⁵ Die Ikone (76,5 x 65,2 cm), welche sich im georgischen Kunstmuseum zu Tiflis befindet, wird aufgrund der Stifterinschriften ins 11. Jahrhundert datiert. Vorsicht erscheint jedoch angebracht, da die Randfelder, zu denen auch die Anastasisszene gehört, nur fragmentarisch und nicht in situ erhalten sind. Ob die Randszenen gleichzeitig mit dem Mittelfeld entstanden sind, wäre zu untersuchen. Erstaunlich für diese Zeit und den Typus der Anastasis sind die beiden aneinander geketteten und ihre -mit Flügeln versehenen- Körper verrenkenden Teufel in der Unterwelt. In das Maul eines Dämons hat Christus überdies seinen Kreuzstab gestoßen. Dshawachschwili, Alexander / Abramischwili, Guram, Goldschmiedekunst und Toreutik in den Museen Georgiens, Leningrad 1986, Abb. 135 und 142;

¹²⁶ Der Codex Ebnerianus (Misc. 136; S.C. 28118) ist in Konstantinopel zu Beginn des 12. Jahrhunderts entstanden. Hutter, Irmgard, Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, Bd. 1, Oxford, Bodleian Library, Stuttgart 1997, S. 191, Abb. 239.

¹²⁷ Das Tetraevangeliar ist im Jahre 1156 von Manouël Hagiostephanites für Erzbischof Johannes von Zypern hergestellt worden. Spatharakis, Ioannis, Corpus of dated illuminated Greek Manuscripts to the year 1453, Leiden 1981, Bd. 1, Nr. 151 und Bd. 2, Abb. 291;

¹²⁸ Das Anastasisbildfeld mißt 30,7 x 30 cm. Im christologischen Zyklus dieser Tafel findet sich eine Darstellung der Hadesfahrt Jesu nach dem Abstiegstypus. Deren lateinische Inschrift bezeugt jedoch den westlichen Ursprung dieses Altarteils, während die Anastasisdarstellung des Festtagszyklus rein byzantinisch und vermutlich im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts geschaffen worden ist. Hahnloser, Hans Robert, La Pala d’Oro, Florenz 1965, S. 42 und Taf. XLV; Wessel, Klaus, Die byzantinische Emailkunst, Recklinghausen 1967, S. 151;

¹²⁹ Coche de la Ferté, Étienne, Byzantinische Kunst, Freiburg im Br. 1982, Abb. 548

¹³⁰ Auf dem Anastasisfresko hält Johannes der Vorläufer eine Schriftrolle in der Hand, deren Text Johannes 1,29f. und eine Predigt zur Passion des Pseudo-Chrysostomos (PG 62, Zeile 723) kompiliert: »Ἰδε οὐ εἶπον ὑμῖν ὅτι ἐρχετέ καὶ ἐκβαλή ἡμᾶς ἐκ τῶν τοῦ ἀδοῦ κλειθρῶν«. Die Übersetzung lautet: »Sehet denjenigen, von welchem ich euch vorhergesagt habe, daß er

des in der Nähe des zyprischen Paphos gelegenen Neophytos-Klosters (Abb. 693/694)),¹³¹ ein Fresko der Çarikli Kilise (Abb. 695),¹³² eine aus dem zyprischen Monasterion der »Panagia Amasgou« zu Monagri stammende Ikone (Abb. 696),¹³³ das Apsisfresko in der Kirche von Abu Gosh (Abb. 697),¹³⁴ ein Tetrptychon im Sinaikloster (Abb. 698)¹³⁵ und ein sich im Kreml-Museum zu Moskau befindliches Email (Abb. 699)¹³⁶. Ikonographisch ungewöhnlich ist der Anabasistypus in dieser Zeit auf fol. 255^r des Evangeliiars gr. 75 in der Pariser Nationalbibliothek (Abb. 700)¹³⁷ und auf fol. 260^v des in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrten Tetraevangeliiars urb.gr.2 (Abb. 701)¹³⁸ wiedergeben worden, da in einem Bildsegment in der Mitte oben das Himmlische Jerusalem abgebildet ist. Eine Ergänzung hat auch die Miniatur auf fol. 9^v des Melisander-Psalters (Abb. 702)¹³⁹ erfahren: Zwei in Halbfigur über dem Geschehen schwebende Engel präsentieren je eine Standarte mit den lateinischen Buchstaben »SSS« für »Sanctus, Sanctus, Sanctus«.

kommt, um uns von den Fesseln des Hades zu befreien.« Nicolaïdès, Andréas, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre, in: DOP, Bd. 50, 1996, S. 87ff. und Abb. 68;

¹³¹ Ein Anastasisfresko ist in der »Enkleistra« zusammen mit der Darstellung der Kreuzigung und der Deesis über dem Grab des Klostergründers, dem hl. Neophytos, zu sehen. Es ist noch zu Lebzeiten des Heiligen im Jahre 1183 von Theodoros Apseudes gemalt worden. Die andere, 1196 entstandene Malerei des Sujets befindet sich auf der Wand des Kirchenschiffs. Dieses Bild zeigt den Täufer mit einer Schriftrolle in der Hand, auf welcher die gleiche Bibelstelle zu lesen ist wie auf dem Anastasisfresko zu Lagoudéra. Stylianos (wie Anm. 28), S. 355ff. und Abb. 211, 212; Mango, Cyril / Hawkins, Ernest, The Hermitage of St. Neophytos, in: DOP 20, 1966, S. 121ff. und Abb. 36 und 108; Acheimastou-Potamianou (wie Anm. 34), S. 222, Kat.nr. 48;

¹³² Die Malerei wird der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugeordnet. Siehe aus der gleichen Zeit auch das Fresko in der Yedilerhöhle zu Latmos. Restle, Bd. 2, Abb. 210 und Bd. 3, Abb. 547;

¹³³ Die Ikone mißt 39 x 29,1 cm. Evans / Wixom, S. 127, Kat.nr. 74;

¹³⁴ Die Fresken dieser Kirche werden in die sechziger Jahre des 12. Jahrhunderts datiert. Kühnel, Gustav, Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Berlin 1988, S. 153ff. und Abb. 68; Kühnel, Bianca, Crusader Art of the twelfth century, Berlin 1994;

¹³⁵ Das dem späten 12. Jahrhundert zugeordnete Tetrptychon, welches sich aus zwei Mitteltafeln (57 x 41,8 cm) und zwei Flügeln (49,6 x 38 cm) zusammensetzt, zeigt die zwölf Feste des Kirchenjahres. Die Anastasiszene ist zusammen mit der Darbringung Jesu im Tempel und der Himmelfahrt auf der rechten Mitteltafel zu sehen. Manafis (wie Anm. 20), S. 138f. und Abb. 28; Das Sinaikloster bewahrt noch weitere Ikonen aus dieser Zeit auf, welche die Anastasis im Aufstiegstypus zeigen. Siehe Sotiriou (wie Anm. 35), Abb. 59 und 87;

¹³⁶ Die Emailikone (9,5 x 8,5 cm) gehört zum Bestand des Kreml-Museums, MZ 1147. Evans / Wixom, S. 166f., Kat.nr. 115;

¹³⁷ Villette, Jeanne, La résurrection du Christ dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle, Paris 1957, S. 105 und Taf. 47;

¹³⁸ Das Tetraevangeliar wird in die Zeit um 1122 datiert. Plotzek / Winnekes / Kraus (wie Anm. 124), S. 138ff.;

¹³⁹ Der sogenannte Melisander Psalter (21,5 x 14 cm) in der British Library zu London (Egerton Ms. 1139) ist um 1135 im Scriptorium der Hl. Grabkirche von Jerusalem entstanden. Die Miniaturen in diesem Psalter sind als Zeugnis der Kreuzfahrerkunst zu werten. Evans / Wixom, S. 392f., Kat.nr. 259;

Zeugnisse des 13. Jahrhunderts für diese Sujetform sind beispielsweise in der Karanlik-Kilise (Abb. 703),¹⁴⁰ auf fol. 156^v eines zum Bestand der British Library gehörenden syrischen Lektionars (Abb. 704),¹⁴¹ in der oberen Kapelle der Kars Kilise in Arabsun-Gülsehir (Abb. 705),¹⁴² in einer freskalen Darstellung der Kirche von Yüksesli (Abb. 706),¹⁴³ auf der Rückseite einer sich in der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung zu Berlin befindlichen Pilgerampulle (Abb. 707),¹⁴⁴ auf dem Tropfenkreuz von Hagios Pavlos (Abb. 708),¹⁴⁵ in der Kirche von Bojana (Abb. 709)¹⁴⁶ und in der Hagia Sophia bei Trapezunt (Abb. 710)¹⁴⁷ anzutreffen.

Der Anabassistypus, welcher im 12. Jahrhundert den Höhepunkt seiner Popularität erreicht hatte, ist nach 1300 nur noch selten zur Darstellung der Anastasis, wie auf einer den Festtagszyklus vorstellenden Steatitikone im athonischen Monasterion Vatopedi (Abb. 711),¹⁴⁸ verwendet worden. Eine auf dem griechischen Festland um 1850 geschaffene, sich heute in der orthodoxen Kirche zu Autenried befindliche Ikone (Abb. 712) belegt aber, daß diese Motivform noch Jahrhunderte später nicht in Vergessenheit geraten ist. Die Klarheit der Komposition ist allerdings verloren gegangen, da Katabasis- und Anabassistypus eine Symbiose eingegangen sind. Auf diesem Tafelbild¹⁴⁹ ist der frontal zum Betrachter ausgerichtete, von einer

¹⁴⁰ Das Fresko ist um 1200/10 entstanden. Restle, Bd. 2, Abb. 238;

¹⁴¹ Das Lektionar (44,5 x 35 cm) der British Library, Add.Ms. 7170, ist zwischen 1216 und 1220 angefertigt worden. Evans / Wixom, S. 385, Kat.nr. 254;

¹⁴² Die Kirche ist im Jahre 1212 freskiert worden. Restle, Bd. 3, Abb. 471;

¹⁴³ Jolivet-Lévy, Catharine, Nouvelles découvertes en Cappadoce: les églises de Yüksesli, in: CA 35, 1987, S. 113ff. und Abb. 16,17;

¹⁴⁴ Kötzsche, Liselotte, Zwei Jerusalemer Pilgerampullen aus der Kreuzfahrerzeit, in: ZfK, Bd. 51, 1988, S. 17, Abb. 8;

¹⁴⁵ Das in Venedig hergestellte Kreuz hat mit Sockel eine Höhe von 90,8 cm und eine Breite von 55,5 cm. Huber, Paul, Bild und Botschaft, Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament, Zürich 1973, S. 171, Abb. 20b;

¹⁴⁶ Das Fresko datiert ins Jahr 1259. Johannes der Vorläufer hält eine ausgerollte Schriftrulle in der Hand. Der Text entspricht dem Pendant von Lagoudéra. Schweinfurth, Philipp, Die Wandbilder der Kirche von Bojana, Berlin 1943, S. 22ff. und Abb. 29; Boschkov, Atanas, La peinture Bulgare des origines au XIX^e siècle, Recklinghausen 1974, S. 146;

¹⁴⁷ Die Malereien werden in die Zeit um 1260 datiert. Talbot-Rice, David, The Church of Haghia Sophia at Trebizond, Edinburgh 1968, S. 111 und Pl. 38; Talbot-Rice, David, Byzantinische Malerei, Die letzte Phase, Frankfurt am Main 1969, S. 53ff. und Abb. 61;

¹⁴⁸ Die Ikone (23 x 16,5 cm) zeigt die Szenen der Verkündigung, Geburt Jesu, Darstellung Christi im Tempel, Taufe Jesu, Verklärung, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Anastasis, Himmelfahrt, Pfingsten, Tod der Gottesmutter. Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 322f., Kat.nr. 9.4.; Kalavrezou-Maxeiner, Ioli, Byzantine Icons in Steatite, Wien 1985, S. 58ff. und S. 217f., Kat.nr. 149; Siehe in dieser Studie, S. 243, Taf. 86 ein ungefähr gleichaltriges Werk aus der Rüstkammer des Kreml mit der Abbildung der Anastasis im Aufstiegstypus.

¹⁴⁹ Die Ikone (41,2 x 29,5 cm) ist zwar nicht von hoher Malqualität, beeindruckt aber hinsichtlich der Ikonographie. Abgesehen von dem Engel mit den Passionswerkzeugen oberhalb des rechten Berges und seinem, den Teufel fesselnden Pendant in der Unterwelt sind einzelne Vertreter durch Attribute kenntlich gemacht. Auf der linken Bildseite hält Aaron ein Salbgefäß. Dahinter ist Samuel mit einem Salbhorn in den Händen dargestellt. Rechts im Bild ist Noah mit dem Modell seiner Arche zu sehen. Zur Salbölkanne als Attribut Aarons siehe Dienst, Heide, Aaron, in: LCI, Bd. 1, Sp. 2-4;

Mandorla¹⁵⁰ umgebene und von den Wundmalen gezeichnete Erlöser in Kontrapoststellung im Bildzentrum zu sehen. Seine Füße stehen auf den aus den Angeln gehobenen Flügeln des Hadesstores. Während er mit der Linken das linke Handgelenk Adams ergreift, um ihn aus seinem Grab zu befreien, zeigt sein Spielbein –gemäß dem Aufstiegstypus- schon in die entgegengesetzte Richtung. Mit der Rechten führt der Herr jedoch in einer Abwärtsbewegung den Kreuzstab mit daran wehendem Banner¹⁵¹ speerartig gegen den am Boden der Unterwelt rücklings liegenden Teufel, welcher gerade von einem Engel in Ketten gelegt wird.

Als Resumee ist hinsichtlich des Anabasistypus der Mangel an bildnerischen Varianten und die –abgesehen von Ausnahmen- zeitliche Begrenzung seiner Darstellung auf das 11. bis 13. Jahrhundert zu konstatieren. Im Gegensatz zum Katabasistypus ist das Ende der unterirdischen Tätigkeit vorgestellt. Christus strebt mit den von ihm aus dem Hades Erlösten in einem Triumphzug bereits dem Paradies, welches auf den Miniaturen des Evangeliars gr. 75 und des Tetraevangeliars urb.gr.2 (Abb. 700/701) auch abgebildet worden ist, entgegen.¹⁵² Die Bildaussage ist auf diese Weise nicht verändert, wohl aber der Sieg des Gottessohnes besonders deutlich manifestiert worden.

V.1.3. Der Epiphanietypus

Die Illustration zu Psalm 81(82),8 auf fol. 82^v im Chludowpsalter aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 63) ist das früheste überlieferte, wenn auch ikonographisch nicht ausgereifte Zeugnis für einen dritten Typus des Anastasismotivs,¹⁵³ welcher die Erscheinung des Erlösers in der Unterwelt thematisiert. Bildnerisch eigenständig ist dieser Epiphanietypus¹⁵⁴ erstmals kurz nach der Jahrtausendwende faßbar.

¹⁵⁰ Die Mandorla ist auf Anastasisbildern des Anabasistypus aus der Zeit vom 11. bis 13. Jahrhundert nicht dargestellt worden.

¹⁵¹ Das Siegesbanner als Waffe gegen das Böse ist aus abendländischen Christus-Victor-Darstellungen und Höllenfahrtsbildern bekannt. Siehe beispielsweise die Abb. 414, 419-422;

¹⁵² Das Hinaufsteigen aus dem Hades zum Paradies erinnert auch an Passagen der orthodoxen Karsamstagsliturgie. Im Orthros (=Morgenamt) heißt es beispielsweise: »Unter die Erde bist Du freiwillig als Toter gestiegen, Jesus, und Du führst von der Erde zum Himmel empor die, die von dort heruntergestürzt sind.« oder : »Freiwillig bist Du, Erlöser, unter die Erde hinabgestiegen und hast die Sterblichen, die Getöteten, zum Leben erweckt und sie in die Herrlichkeit des Vaters emporgeführt.« Zitiert aus Ignatiev (wie Anm. 111), S. 29f.;

¹⁵³ Vgl. die Bemerkungen unter Kapitel III.4.

¹⁵⁴ In der Forschung ist diese Sujetform auch als hymnologischer oder dogmatischer Typus bezeichnet worden. Siehe Kartsonis, S. 9f.; Anna Kartsonis nennt diesen Typus nur den sog. dritten Typus, bezeichnet das Dargestellte aber als Epiphanie Christi im Hades. Hieran schließt sich die in dieser Studie vollzogene Benennung an. Kartsonis, S. 154f.;

Die -schlecht erhaltene- Miniatur des sich im athonischen Kloster Iwiron befindlichen, im beginnenden 11. Jahrhundert illuminierten Lektionars Cod.1 (Abb. 713)¹⁵⁵ zeigt -frontalansichtig und hinterfangen von einer mandelförmigen Lichtaureole- den -einen Kreuznimbus tragenden- Erlöser auf einem Hügel stehend, dessen Vorderseite den Blick auf die Unterwelt freigibt. Seine Unterarme hat der Gottessohn nach außen gebreitet. In seinen Handflächen sind die Wundmale zu sehen. Unter seinen Füßen liegt die niedergetretene Hadesgestalt. Am Fuß der Hügelhöhle ist zur Rechten Jesu die kniende Figur Adams, zur Linken –als Pendant zum Stammvater- die Gestalt Evas ins Bild gesetzt. Beide strecken ihre Arme der Lichtgestalt Christi entgegen. In der Ebene über den Stammeltern befinden sich -zu Seiten des Herrn- Auferstehende. Links sind David und Salomon, rechts ist Johannes der Täufer zu erkennen. Hinter beiden Gruppen erhebt sich jeweils ein Berg, über welchem –erstmals im byzantinischen Hadesfahrtmotiv-¹⁵⁶ je die Halbfigur eines adorierenden Engels schwebt.

Eine Kurzfassung dieser Buchmalerei bietet die Miniatur eines in der Bibliothek der Princeton Universität aufbewahrten Psalterfragments, Cod. 30.20, vom Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts (Abb. 714).¹⁵⁷ Auf dem Blatt ist in der oberen Hälfte die Kreuzigung, unten das Anastasismotiv dargestellt. In der Hadesfahrtszene ist Christus, dessen Kopf vom Kreuznimbus umgeben ist, auf einem kleinen Berg, in dessen Inneren die gekreuzten Hadestore liegen, zu sehen. Der Erlöser hält seine Arme, deren Hände die Nagelwunden aufweisen, ausgebreitet. Hinterfangen von je einem Hügel entsteigt zu seiner Rechten Adam aus seinem Sarkophag, zu seiner Linken fleht die in ihrem Sarg stehende Eva um Erlösung.

Das Anastasisbild auf fol. 119^v des dem Vatopedi-Kloster auf dem Berg Athos gehörenden, dem Ende des 11. Jahrhunderts zugeordneten Psalters Cod. 760 (Abb. 715)¹⁵⁸ zeigt den Gottessohn ebenfalls frontalansichtig auf einer Hügelhöhle, welche die gekreuzten Hadestore, die verschiedenen Torbeschläge, Schlösser und Riegel, sowie die Gestalten Adams und Evas umschließt. Die getrennt voneinander unterhalb Jesu knienden Ureltern haben ihre Hände bittend erhoben. Der Herr,

¹⁵⁵ Xyngopoulos, Andreas, *Evangiles avec miniatures du monastère d'Iwiron au Mont Athos*, Athen 1932, S. 6ff. und Pl. 1;

¹⁵⁶ Kartsonis, S. 153;

¹⁵⁷ Weitzmann, Kurt, *Aristocratic Psalter and Lectionary*, in: *The Record of the Art Museum, Princeton University XIX*, Princeton 1960, in: Weitzmann, Kurt, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London 1980, Kap. VI, S. 98ff. und fig. 1; Kartsonis, S. 154;

¹⁵⁸ Weitzmann (wie Anm. 157), Kap. VI, S. 101 und fig. 4;

dessen Haupt vom Kreuznimbus geziert wird, hat den rechten Arm von sich gestreckt, um sein Wundmal vorzuzeigen. Seine Linke umklammert den diagonal zum Körper gehaltenen Kreuzstab. Zu Seiten Christi befinden sich die Auferstehenden. Links sind David und Salomon, rechts Johannes der Täufer und - in der jugendlichen Gestalt- vermutlich Abel zu identifizieren.

Während die Protoplasten auf den obigen Werken zur Linken und Rechten Jesu angeordnet sind, belegen sie auf jüngeren Beispielen des Epiphanietypus zumeist – wie im Katabasis- und Anabasisstypus- wieder gemeinsam eine Seite. Anzuführen sind diesbezüglich eine zum Bestand der Eremitage in St. Petersburg zählende Ikone des 12. Jahrhunderts (Abb. 716), die im selben Saeculum angefertigte Miniatur auf fol. 5^r des in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Cod.gr. 550 (Abb. 717) und die Illumination auf fol. 232^v des sich im athonischen Kloster Koutloumousiou befindlichen, dem 14. Jahrhundert zuzuordnenden Cod. 412 (Abb. 718).

Das Tafelbild in der Eremitage¹⁵⁹ visualisiert den Erlöser in Frontalansicht auf einem Hügel. Im Inneren dieses kleinen Berges liegen die gekreuzten Hadesstore.¹⁶⁰ Christus, dessen Kopf mit dem Kreuznimbus versehen ist, hat seine Arme nach unten gestreckt. Seine Handflächen weisen die Wundmale auf. Der sich aus seinem Sarkophag erhebende Adam und die an seiner Seite stehende Eva sind –beide mit flehend erhobenen Händen- zur Rechten Jesu plaziert. Ihnen gegenüber ragen die nimbierten Könige David und Salomon aus ihrem Grab. Ihnen beigeordnet ist der ebenfalls einen Heiligenschein tragende Vorläufer. Im Hintergrund flankieren zwei Felsen das Geschehen.

Fol. 5^r des Pariser Cod.gr. 550¹⁶¹ stellt die Hadesfahrt Christi in der Miniaturmitte –abgesehen von den fehlenden Bergen und Sarkophagen- ähnlich dar. Da die Malerei die Osterpredigt des Gregor von Nazianz bebildert,¹⁶² ist die Szene links durch die zum Grab eilenden Salbenträgerinnen und rechts durch die Jünger Jesu ergänzt. Unterhalb des im Hades erscheinenden Erlösers sind Auferstehende und

¹⁵⁹ Die Ikone der Eremitage, Inv.nr. I 8, mißt 31,5 x 18 cm. Coche de la Ferté (wie Anm. 129), Abb. 129; Bank (wie Anm. 49), S. 317 und Abb. 243;

¹⁶⁰ Ursprünglich waren auch die Beschläge, Schösser und Riegel in der Hügelhöhle zu sehen, die heute aufgrund des Erhaltungszustandes nur noch zu erahnen sind.

¹⁶¹ Lange (wie Anm. 26), S. 39; Kartsonis, S. 153f.; Deliyanni-Dori, Heleni, Text and Image: The Miniature of the first Homily of Gregory Nazianzenus in the Codex Par.gr. 550, in: ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, Bd. 17, Athen 1994, S. 381ff.;

¹⁶² Die Miniatur ist der ersten Osterpredigt des Gregor von Nazianz vorangestellt. Deliyanni-Dori (wie Anm. 161), S. 381ff. hat jedoch nachgewiesen, daß die Ikonographie –abgesehen vom Epiphanietypus- sich aus der zweiten Homilie erklärt.

seitlich Kerzenträger, oberhalb anbetende himmlische Wesen und die Passionswerkzeuge mit sich führende Engel dargestellt.

Auf fol. 232^v des Cod. 412¹⁶³ hält der frontalansichtige, auf den gekreuzten Unterweltstorflügeln stehende Gottessohn in der Linken das Kreuz und präsentiert das Wundmal seiner rechten Hand den zu seiner Rechten sich befindenden Stammeltern. Gegenüberliegend sind David und Salomon abgebildet.

Der Epiphanietypus unterscheidet sich von den bisherigen Formen des Anastasismotivs durch eine gewisse Tatenlosigkeit des Gottessohnes. Christus ergreift nicht das Handgelenk Adams, sondern zeigt den Unterweltsinsassen lediglich seine Wundmale und manchmal das Kreuz. Dieser eindringliche Verweis stellt die Erlösung als unmittelbare Folge von Passion und Kreuzestod Jesu vor.¹⁶⁴

Die Anastasisminiatur des Cod. 1 von Iwiron lehnt sich zudem kompositionell an Darstellungen der Transfiguration an und setzt die verklärte Lichtgestalt Jesu auf dem Berg Tabor zu seinem lichtvollen Erscheinen im Totenreich in Bezug. Die Frontalität des Herrn, die Präsentation der Nagelwunden und die Anordnung der Stammeltern zu seiner Rechten und Linken läßt jedoch, ebenso wie auf den anderen Belegen, vornehmlich an Weltgerichtsbilder, wie in der Kirche »Panagia ton Chalkeon« zu Thessaloniki (Abb. 719),¹⁶⁵ denken. Aufgrund dieser ikonographischen Parallele erscheint die Ankunft Christi im Hades als Vorgericht und die Befreiung der Altväter und –frauen als Hoffnungsgrund für die Erlösung der Christen bei seinem zweiten »Adventus« am Jüngsten Tag.¹⁶⁶

Zeugnisse für diese Version des Anastasismotivs sind sehr selten, aber auch –wie abschließend erwähnt sei– nach dem Fall von Konstantinopel noch nachweisbar. Im Kontext des Akathistoshymnus ist der Epiphanietypus beispielsweise auf dem sich im athonischen Kloster Stavronikita befindlichen, ins 16. Jahrhundert datierenden

¹⁶³ Kartsonis, S. 154 und Abb. 53;

¹⁶⁴ Kartsonis, S. 152f.;

¹⁶⁵ Auf diesem Fresko thront Christus im Zentrum der Komposition. Umgeben von einer großen kreisförmigen Gloriele hat er seine Arme ausgebreitet, um die Wundmale zu zeigen. Zu seinen Füßen kauern –links und rechts– die Protoplasten. Milosevič, Desanka, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, S. 38; Papadopoulos, Karoline, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Cálkedon in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966, S. 58ff.;

¹⁶⁶ Ausführlich hat Kartsonis, S. 154ff. sich mit dem Zusammenhang von Anastasis und Weltgericht beschäftigt, wobei sie auch auf den Psalm 81(82), 8, welcher im Chludowpsalter mit der bildnerisch noch nicht ausgereiften Form des Epiphanietypus illustriert worden ist, und seine liturgische Verwendung an Ostern hingewiesen hat.

Epitrachilion (Abb. 720),¹⁶⁷ der von Georgios Klo(n)tzas gemalten Tafel im Ikonenmuseum zu Venedig (Abb. 673) und auf einer nordsyrischen, dem 17. Jahrhundert zugeordneten Ikone (Abb. 721)¹⁶⁸ zu sehen. Der Erlöser stellt jedoch nicht seine Wundmale zur Schau, sondern hält den Schuldschein in Händen beziehungsweise zerreißt ihn,¹⁶⁹ da die auf Kol. 2, 13-15 fußende, zweiundzwanzigste Strophe: »Der Erlöser der Menschen wollte die alte Schuld / in Gnaden erlassen, daher / kam er freiwillig zu denen, die fern seiner Gnade waren. / Nachdem er den Schuldschein zerrissen hatte, / hörte er von allen das: Alleluja!«¹⁷⁰ illustriert wird.

V.1.4. Der Parontypus

Eine vierte Form des Anastasismotivs ist spätestens im frühen 13. Jahrhundert entwickelt worden. Als Kombination von Anabasis- und Epiphanietypus ist der frontalansichtige Erlöser in Kontrapoststellung zwischen Adam und Eva, welche von ihm am Handgelenk ergriffen werden, zu sehen. Aufgrund der -eine Ab- oder Aufwärtsbewegung unterbindenden- Mittelposition Jesu zwischen den Stammeltern ist zuvorderst seine Anwesenheit im Hades und sein dortiges Heilswirken thematisiert. Dieser Parontypus¹⁷¹ hat sich insbesondere in der Zeit des 14. bis 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreut.

Das früheste Zeugnis für diese Version des Anastasissujets ist nicht im byzantinischen Raum, sondern im sogenannten »Wolfenbüttler Musterbuch« zu finden. Dieses Skizzenbuch ist um 1240 von einem sächsischen Meister nach oströmischen Vorlagen angefertigt worden.¹⁷² Zwei der hierin enthaltenen

¹⁶⁷ Papadopoulos (wie Anm. 62), S. 153ff. und Abb. 79;

¹⁶⁸ Die vor 1667 gemalte Ikone (87 x 58,5 cm) gehört zum Bestand der Sammlung Henri Pharaon in Beirut. Căndea, Virgil (Hrsg.), *Icones Melkites*, Ausstellungskatalog, Beirut 1969, S. 130ff., Kat.nr. 2; Vandamme, Veerle (Hrsg.), *D'un autre monde, Icônes inconnues et art byzantin*, Ausstellungskatalog, Antwerpen 1997, S.125, Kat.nr. 125;

¹⁶⁹ Auf der Szene des Epitrachilions hat er in jeder Hand eine Schriftrolle, auf der Ikone den in zwei Teile zerrissenen Schuldschein.

¹⁷⁰ Der griechische Text lautet: »Χάριν δοῦναι θελήσας ὀφλημάτων ἀρχαίων ὁ πάντων χρεωλύτης ἀνθρώπων ἐπεδήμησε δι' ἑαυτοῦ πρὸς τοὺς ἀποδήμους τῆς αὐτοῦ χάριτος, καὶ σχίσας τὸ χειρόγραφον ἀκούει παρὰ πάντων οὕτως: Χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε.« Zitiert nach Meersseman (wie Anm. 89), S. 127; Die deutsche Übersetzung ist aus Weihnachtshymnen der Ostkirche (wie Anm. 89), S. 25 entnommen.

¹⁷¹ Paron = Gegenwart ist als Bezeichnung des Typus gewählt worden, um die Anwesenheit Jesu im Hades auszudrücken. Kartsonis, S. 8f. bezeichnet diese Sujetform einfach als vierten Typus.

¹⁷² Hahnloser, Hans Robert, *Das Musterbuch von Wolfenbüttel*, Wien 1929, S. 8ff.; Weitzmann, Kurt, *Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches*, in: *Festschrift Hans Robert Hahnloser*, Basel-Stuttgart 1961, S. 223ff.; Buchthal, Hugo, *The Musterbuch of Wolfenbüttel and*

Blätter¹⁷³ lassen sich zu einem Anastasisbild zusammensetzen. Auf fol. 92^v (Abb. 722) ist Christus im zu seiner Linken gewandten Anabasistypus abgebildet. Seine Linke hält nicht -wie für den zweiten Typus üblich- ein Kreuz, sondern umfaßt das Handgelenk der vor ihm knienden Eva. Seine Rechte ist zum Griff ans Handgelenk des nicht ins Bild gesetzten Adams bereit. Die Person zur Rechten der Urmutter ist -ebenso wie der schlafende Jüngling zu Füßen des Herrn- einem anderen Kontext entnommen.¹⁷⁴ Fol. 90^v (Abb. 723) zeigt die zur Rechten Christi angeordneten Gerechten des Alten Bundes, unter denen die Könige Salomon und David verifizierbar sind. Adam ist die am Boden kauernde Gestalt. Eine Identifizierung ist nur möglich, da der Griff Jesu am Handgelenk des Urvaters deutlich zu erkennen ist.¹⁷⁵

Im Abendland ist dieser Typus nie populär geworden, aber im 13. Jahrhundert gelegentlich, wie auf fol. 66^f des um 1240/50 zu datierenden Evangelistars S.n.12760 aus der Wiener Nationalbibliothek (Abb. 321), nachzuweisen.¹⁷⁶ Aus diesem Saeculum sind im christlichen Osten keine Belegbeispiele bekannt. Die frühe Rezeption im Westen läßt jedoch darauf schließen, daß der Parontypus zur Zeit der lateinischen Herrschaft in Konstantinopel in hauptstädtischen Scriptorien entwickelt worden ist.

Die bekannteste Darstellung dieser Form des Anastasisujets ist das zwischen 1310 und 1320 gemalte Apsisfresko des Parekklesions der Karije Djami vor den Toren Konstantinopels (Abb. 724).¹⁷⁷ Die Bildmitte nimmt frontalansichtig und in Kontrapoststellung der nimbierte Erlöser ein. Christus steht –sein Körpergewicht auf dem rechten Bein ablastend- am Rand einer Felsenplatte. Aus diesem Plateau ragt eine seine Gestalt hinterfangende, mandelförmige und mit Sternen besetzte

its position in the Art of the Thirteenth Century, Byzantina Vindobonensia, Bd. 12, Wien 1979, S. 19ff.; Evans / Wixom, S. 482, Kat.nr. 319;

¹⁷³ Weitzmann (wie Anm. 172), S. 235 und Buchthal (wie Anm. 172), S. 19ff. sind von drei Blättern ausgegangen. Sie haben angenommen, daß fol. 90^f die hinter Eva situierten Gerechten des Alten Bundes zeigt, welche von Johannes dem Täufer angeführt werden. In einer der Personen den Vorläufer erkennen zu wollen, erscheint jedoch gewagt und zu konstruiert.

¹⁷⁴ Die auf fol. 92^v zwischen Christus und Eva stehende Person gehört -nach Weitzmann- zum Gethsemanebild. Diese Theorie ist wahrscheinlich. Die Figur zu Füßen Christi soll -nach Weitzmann und Buchthal- die besiegte Personifikation des Hades sein. Das jugendliche Aussehen des Liegenden läßt jedoch eher an den schlafenden Jünger Johannes im Garten Gethsemane denken. Siehe Weitzmann (wie Anm. 172), S. 235 und S. 239, Buchthal (wie Anm. 172), S. 19;

¹⁷⁵ Die Proskynese des Adam erinnert an einen der bei der Verklärung Christi geblendeten Apostel. Bei einer Drehung der Figur um neunzig Grad gegen den Uhrzeigersinn ist er jedoch in der üblichen Position zu sehen.

¹⁷⁶ Vgl. Kapitel IV.2.1.2. Buchthal (wie Anm. 172), Abb. 8 führt als weiteres abendländisches Beispiel eine Initialminiatur im Cod. W. 252, welcher sich im Historischen Archiv der Stadt Köln befindet, an.

¹⁷⁷ Underwood, Paul A., The Karije Djami, Bd. 1, New York 1966, S. 192ff.;

Lichtaureole empor. Vor ihm öffnet sich der Abgrund zur Unterwelt, in welcher - neben den beiden aus den Angeln gehobenen Türflügeln und dem gefesselten Hades- unzählige Schlösser, Riegel, Scharniere und Beschläge liegen. Mit seiner Rechten hat der Gottessohn das linke Handgelenk Adams ergriffen und zieht ihn aus dessen Sarkophag. Gleichzeitig hat Jesus das rechte Handgelenk Evas gepackt, welche –zu seiner Linken, ihrem Mann gegenüber abgebildet- auf diese Weise ihrem Grab entrissen wird. An diese zentrale, aus Christus und den Stammeltern bestehende, ein Dreieck bildende Gruppe schließen sich seitlich –jeweils vor einer Bergkulisse- einige Gestalten des Alten Bundes an. Hinter dem Urvater befinden sich die nimbierten Könige David und Salomon, der ebenfalls einen Heiligenschein tragende und auf den Herrn weisende Johannes der Täufer sowie weitere nicht individuell kenntlich gemachte Personen. Seiner Mutter zugesellt ist der eine Anzahl Vorväter anführende, an seinem Hirtenstab erkennbare Abel.

In der Joachim-und-Anna-Kirche von Studenica ist in den Jahren 1313/14 (Abb. 725) ebenfalls der Parontypus zur Darstellung der Anastasis verwendet worden.¹⁷⁸ Der frontal zum Betrachter gewandte und im Kontrapost auf den überkreuz liegenden Türflügeln der Unterwelt stehende Erlöser ist im Bildzentrum inmitten der geräumigen Hadeshöhle zu sehen. Im rötlich schimmernden¹⁷⁹ Dunkel des Totenreichs ist der Fürst der Finsternis in Fesseln gelegt. Scharniere, Schloß, Beschläge und Riegel des von Christus zerstörten Tors sind durch die Macht des göttlichen Einbruchs, deren Intensität durch den exaltiert hochgestellten Gewandzipfel Jesu unterstrichen wird,¹⁸⁰ wahllos verstreut worden. Der Gottessohn hat –seinem Blick folgend- mit der Rechten das linke Handgelenk des auf der linken Bildseite seinem Sarkophag entsteigenden Adams umfaßt. Mit seiner Linken hat er –gestützt durch die Standfestigkeit seines linken Beins- den rechten Arm Evas ergriffen, um sie aus ihrem Grab zu befreien. Den Ureltern beigelegt sind weitere alttestamentliche Persönlichkeiten, von denen -neben dem Stammvater- der dem Herrn seine rechte Hand entgegenstreckende Abel und -hinter der Urmutter- die nimbierten Gestalten Davids, Salomons und des Vorläufers zu identifizieren

¹⁷⁸ Millet, Gabriel, *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, Fascicule III, Paris 1962, Pl. 63,2;

¹⁷⁹ Der rötliche Schimmer in der Unterwelt läßt an Feuer denken, wie es im ostkirchlichen Raum zu dieser Zeit auf serbischen Anastasisbildern manchmal zu sehen gewesen ist. Es ist dies eine Eigenheit der Region. Siehe hierzu Kapitel V.1.5.

¹⁸⁰ Der exaltiert nach oben gestellte Gewandzipfel ist charakteristisch für Anastasisbilder des ausgehenden 13. und 14. Jahrhunderts. Vgl. Kapitel V.1.1.

sind. Im Hintergrund rechts hält oberhalb der Bergkulisse ein Engel das Kreuz Jesu.

Ähnlich komponiert sind die beinahe zeitgleich entstandenen Anastasisfresken der Kirche des Hl. Nikolaus Orphanos in Thessaloniki (Abb. 726)¹⁸¹ und der Anastasiskirche in Veroia (Abb. 727)¹⁸². Unter den Adressaten des Heilswirken Christi ist Samuel anhand seines Salbhornes zu erkennen.¹⁸³ Weitere Belege aus byzantinischer Zeit sind die entsprechenden Wandbilder im athonischen Kloster Vatopedi (Abb. 728),¹⁸⁴ in der Taxiarches-Kirche zu Agriakona (Abb. 729),¹⁸⁵ in der Bischofskirche von Vrestena (Abb. 730)¹⁸⁶ und in der Georgskirche von Polosko (Abb. 731)¹⁸⁷. Während das letztere Fresko einfach und nüchtern gehalten ist, weisen die anderen angeführten Motivzeugnisse eine interessante bildnerische Gestaltung auf. Auf dem Fresko von Vatopedi ist Christus frontal ausgerichtet und im Kontrapost dargestellt. Adam und Eva, welche sich -wie im Katabasis- und Anabasisypus- nebeneinander auf der linken Bildseite befinden, sind gemeinsam je vom Erlöser am Handgelenk ergriffen worden. Zusätzlich ikonographisch belebt ist das Bild durch den anhand seines Attributs zu erkennenden Samuel, einen oberhalb der aus dem Hintergrund ragenden Mandorla abgebildeten, das Kreuz Jesu präsentierenden Engel und zwei den Unterweltherrscher im Hades fesselnde himmlische Wesen.¹⁸⁸ Das Wandbild von Vrestena zeigt oberhalb des

¹⁸¹ Die Fresken werden in die zweite Dekade des 14. Jahrhunderts datiert. Xyngopoulos, Andreas, *Hoi toichographies tu Hagiu Nikolau Orphanu Thessalonikes* [Die Fresken der Kirche des hl. Nikolaus Orphanos in Thessaloniki], Athen 1964, Taf. 15, Abb. 27; Kirchhainer, Karin, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki, Struktur und Programm der Malereien*, Weimar 2001, S. 95ff.;

¹⁸² Die Wandmalereien sind von Georgios Kalliergis um 1314/15 angefertigt worden. Pelekanides, Stylianos, Kallierges, Athen 1973, S. 161, Abb. 35;

¹⁸³ Lucchesi-Palli, Elisabetta, *Die Höllenfahrt Christi*, in: LCI, Bd. 2, S. 326; Zu Samuel siehe Laske, Katja, *Samuel*, in: LCI, Bd. 4, S. 38ff.;

¹⁸⁴ Die zu Anfang des 14. Jahrhunderts ausgeführten Malereien sind 1789 und 1819 restauriert worden. Millet (wie Anm. 34), Taf. 85;

¹⁸⁵ Die Ausmalung der Kirche ist zu Ende des 14. Jahrhunderts erfolgt. Deliyanni-Dori, Heleni, *Paleologan Iconography: The »Composite« Iconographical Type of Anastasis*, in: Katsaros, Basiles, *Antiphonon, Thessaloniki 1994*, S. 636f.; Deliyanni-Dori, Heleni, *Eine Gruppe von drei ausgemalten Kirchen (14./15. Jahrhundert) im Despotat von Morea: Das Werk einer lokalen Malerwerkstatt*, in: Koch, Guntram (Hrsg.), *Byzantinische Malerei, Bildprogramme-Ikonographie-Stil, Symposium in Marburg vom 25.-29.6.1997, Wiesbaden 2000*, S. 41ff. und Abb. 4;

¹⁸⁶ Die Malerei ist um 1400 entstanden. Deliyanni-Dori 1994 (wie Anm. 185), S. 636f.; Deliyanni-Dori 2000 (wie Anm. 185), S. 41ff. und Abb. 3;

¹⁸⁷ Die Fresken sind in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angefertigt worden. Babic, Gordona, *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Polosko (Macédoine)*, in: CA, Bd. 27, 1978, S. 163-178, fig. 15;

¹⁸⁸ Anhand der Abbildung bei Millet ist schwer zu beurteilen, ob oberhalb der Szenerie noch Sonne und Mond abgebildet sind. Dies wäre eine interessante ikonographische Zugabe, welche an die beim Orthros des Karsamstags vorgetragene Strophe denken läßt: »Als die Sonne und der Mond sich zugleich verfinsterten, Erlöser, stellten sie symbolisch die wohlgesinnten Diener dar, da sie sich schwarze Gewänder (der Trauer) anlegten.« Zitiert aus Ignatiev (wie Anm. 111), S. 39;

Hadesfahrtgeschehens –abgetrennt durch einen Himmelsbogen- in einer rautenförmigen Gloriolenkreuz mit den Passionswerkzeugen auf dem Thron der Hetoimasia, welches seitlich je von zwei fackeltragenden Engeln flankiert wird. Ähnlich ist die Anastasisdarstellung in Agriakona gehalten. Der Thron ist jedoch nicht abgebildet und die Zahl der himmlischen Wesen ist insgesamt auf zwei reduziert worden.

Nach dem Fall von Byzanz ist der Parontypus sehr oft zur Visualisierung der Anastasis verwendet worden. Manchmal ist, wie auf einer kurz nach 1700 in der Despinetawerkstätte zu Konstantinopel gestickten Epigonationverzierung (Abb. 732)¹⁸⁹, das Hadesfahrtereignis –auch bedingt durch die Wahl des Mediums-¹⁹⁰ nur auf die Protagonisten Christus, Adam und Eva fokussiert. In der Regel sind jedoch weitere Gestalten des Alten Bundes, unter denen die Könige David und Salomon, Johannes der Täufer und Abel erkennbar sind, hinter den Protoplasten dargestellt. Beispiele sind ein um 1541 entstandenes Fresko auf der Südfassade der moldauischen Kirche in Arbore (Abb. 733),¹⁹¹ die Hadesfahrtszene eines zwischen 1534 und 1549 gemalten Triptychons im Elvehjem Art Center (Abb. 734),¹⁹² das Hauptmotiv der Vorderseite eines 1671 entworfenen Buchdeckels im athonischen Kloster Simonopetra¹⁹³ sowie eines Pendants im selben Monasterion aus dem Jahre 1677¹⁹⁴ (Abb. 735/736), der Flügel eines im frühen 17. Jahrhunderts bemalten Triptychons aus dem Athener Byzantinischen Museum (Abb. 737)¹⁹⁵ und die

¹⁸⁹ Das Epigonation (23,3 x 23,8 cm) gehört zum Bestand des Ikonenmuseums Schloß Autenried. Loerke, Markus / Puckett, Jakobus / Rothmund, Boris, Griechische Ikonen und religiöse Kleinkunst, Gedächtnisausstellung zur Erinnerung an König Otto von Griechenland (1815-1867), Autenried 1997, 2. Teil, S. 118f.;

¹⁹⁰ Ebenfalls beschränkt auf Christus und die Protoplasten ist eine das Anastasismotiv im Parontypus zeigende Applikation des für den Metropoliten Paisios von Ephesos im Jahre 1644 geschaffenen Omophorions aus dem athonischen Kloster Stavronikita. Siehe Papadopoulos (wie Anm. 62), S. 176, Kat.nr. 8 und Abb. 93;

¹⁹¹ Das Fresko illustriert die 22. Strophe des Akathistos hymnus. Dragut, Vasile, *Pictura murala din Moldova, Sec. XV-XVI*, Bukarest 1982, Abb. 161; Vatasianu (wie Anm. 87), S. 23ff. und Abb. 88;

¹⁹² Das großformatige Triptychon zeigt auf der Mitteltafel (127 x 106,2 cm) die Deesis und auf den Flügeln (119 x 49,5 cm) die Feste des Kirchenjahres. Unterhalb des in der Mitte thronenden Christus ist das Wappen von Papst Paul III (1534-1549) aufgemalt. Galavaris, George, *Icons from the Elvehjem Art Center*, University of Wisconsin-Madison 1973, S. 37, Kat.nr. 1;

¹⁹³ Der silbergetriebene, vergoldete Bucheinband (34,5 x 23,5 cm) ist 1671 von Anastasios Sougdouris in Venedig hergestellt worden. Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 371ff., Kat.nr. 9.36;

¹⁹⁴ Der aus vergoldetem Silber bestehende Bucheinband (37 x 25,5 cm) zeigt auf der Vorderseite das Anastasismotiv. Die das Sujet umgebenden, auf die Offenbarung des Johannes Bezug nehmenden Medaillons sind –abgesehen von den Propheten in den Ecken- angeregt durch die von Lukas Cranach vorgenommene Illustrierung der Luther-Bibel. Die Rezeption protestantischer Ikonographie durch orthodoxe Künstler erklärt sich durch die Herkunft des Silberschmieds, welcher im überwiegend evangelisch geprägten Siebenbürgen sein Atelier gehabt hat. Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 370f., Kat.nr. 9.35;

¹⁹⁵ Das Triptychon (39 x 42 cm) im Byzantinischen Museum zu Athen, Inv.nr. T 400, zeigt die Hadesfahrt auf der Außenseite des rechten Flügels. Bemerkenswert ist die runde, den Erlöser

Hadesfahrtszene auf einem den Hl. Grabschrein zu Jerusalem vorstellenden Kupferstich (Abb. 738)¹⁹⁶. Sehr oft ist die Szenerie durch den in Ketten gelegten Hades und manchmal durch den neben seinem finsternen Kumpan gefesselt abgebildeten Satan ergänzt. Engel, welche die Passionswerkzeuge mit sich führen oder Hades binden, sind ebenfalls oftmals beigefügt. Diesbezüglich angeführt seien ein zwischen 1507 und 1517 gearbeitetes Enkolpion aus dem Kloster Vatopedi (Abb. 739),¹⁹⁷ ein in der Mitte des 16. Jahrhunderts geschaffenes Fresko in der Nikolauskirche zu Shelcan bei Elbasan (Abb. 740),¹⁹⁸ die Anastasisbilder der Athosklöster Lavra,¹⁹⁹ Dionysiou²⁰⁰, Dochiariou²⁰¹ und Stavronikita²⁰² (Abb. 741-744), ein 1563 gestiftetes Tafelbild in der Kirche der »Panagia Chrysaliniotissa« zu Nikosia (Abb. 745),²⁰³ die Hadesfahrtszene auf dem linken Flügel eines ungefähr

hinterfangende Aureole. Seitlich von Eva und Abel steht Moses, welcher die Gesetzestafeln in der Hand hält. Acheimastou-Potamianou (wie Anm. 78), S. 206ff.;

¹⁹⁶ Im Jahre 1808 ist die Grabeskirche zu Jerusalem durch ein großes Feuer stark beschädigt worden. Der Hl. Grabschrein ist in den Jahren 1809/10 wieder rekonstruiert aufgebaut worden. In der Folgezeit ist das Aussehen des Hl. Grabes auf Kupferstichen, welche als Pilgerandenken sehr beliebt gewesen sind, festgehalten worden. Papastratos, Dory, Paper Icons, Greek orthodox religious engravings, 1665-1899, Bd. 2, Athen 1990, S. 538;

¹⁹⁷ Das vergoldete, aus Silber bestehende Enkolpion (Höhe: 6 cm) zeigt auf der Vorderseite das Anastasismotiv. Aus Platzmangel sind Johannes der Täufer und die Könige rechts oben angeordnet. Links oben sind Engel abgebildet, welche die Passionswerkzeuge in Händen halten. Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 421, Kat.nr. 9.77;

¹⁹⁸ Auf diesem Fresko liegt Hades gefesselt zu Füßen Jesu. Engel sind nicht dargestellt. Dharmo, Dhorka, La peinture murale du moyen age en Albanie, Tirana 1974, S. 39;

¹⁹⁹ Die Fresken im Katholikon des Lavra-Klosters sind 1535 entstanden. Das Anastasismotiv zeigt in der Unterwelt einen Engel, welcher Hades fesselt. Satan ist bereits daneben in Ketten gelegt. Zwischen den das Geschehen flankierenden Bergen im Hintergrund schweben jeweils vier Engel seitlich oberhalb des Erlösers. Die himmlischen Wesen führen die Passionswerkzeuge Jesu mit sich. Millet (wie Anm. 34), Taf. 129. Zu einem weiteren Anastasisfresko in diesem Monasterion siehe unten.

²⁰⁰ Das Fresko im Katholikon von Dionysiou ist 1547 gemalt worden. Im Hades fesselt ein Engel den Unterweltsherrscher, weitere himmlische Wesen sind oberhalb der Mandorla Jesu zu sehen. Millet (wie Anm. 34), Taf. 197;

²⁰¹ Im Kloster Dochiariou sind auf dem 1568 angefertigten Anastasisfresko ebenfalls ein den Hades in Ketten legenden und zwei Engel mit den Passionsinstrumenten dargestellt. Millet (wie Anm. 34), Taf. 223;

²⁰² Die Wandmalereien im Katholikon von Stavronikita sind um 1546 von Theophanes Strelitzas, genannt Bathas, und seinem Sohn Symeon angefertigt worden. Wie auf der ebenfalls von Theophanes gemalten Anastasisikone (Abb. 655) sind in der Unterwelt Hades und Satan abgebildet. Oberhalb des Herrn schweben auf dem Fresko zwei, die »arma Christi« präsentierende Engel. Chatzidakis, Manolis, The Cretan Painter Theophanis, The Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita, Mount Athos 1986, S. 35ff., S.69f. und Abb. 104; Sehr ähnlich ist das oftmals ebenfalls Theophanes zugeschriebene Anastasisfresko im Neuen Katholikon des »Großen« Meteoraklosters gestaltet. Guillou, André, Le monde des images à Byzance, in: Guillou, André, Byzance et les images, Cycle de conférences organisé au musée du Louvre, Paris 1994, S. 13-39, fig. 8;

²⁰³ Die Anastasisikone (121 x 82,5 cm) verdient vor allem wegen des zu Füßen Christi abgebildeten Stifters Aufmerksamkeit. Die nicht gänzlich lesbare Beischrift lautet –wie Pater Jakobus Puckett vom Ikonenmuseum Autenried dankenswerterweise herausgefunden hat– in der Übersetzung: »Aus Glaubensüberzeugung hat der Diener Gottes, Menikos Pelektos, im Monat März am 23 Tag (des Jahres) 1563 des Herrn (=nach Christi Geburt) ...«. David hält eine Schriftrolle mit dem Text von Psalm 23,7 und Johannes der Täufer spricht: »Auferweckt und Deine Auferstehung, o Herr,

zur gleichen Zeit entstandenen rumänischen Triptychons in der Sammlung der Erzdiözese von Sibize und Alba-Julia (Abb. 746),²⁰⁴ eine im nördlichen Balkangebiet in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gemalte Ikonostasikone (Abb. 747),²⁰⁵ eine 1691 angefertigte Ikone aus dem athonischen Kloster Koutloumousiou (Abb. 748),²⁰⁶ die Hadesfahrtszene eines 1658 geschnitzten Altar- und Segenskreuzes im Autenrieder Ikonenmuseum (Abb. 749),²⁰⁷ das entsprechende Bildfeld eines im gleichen Museum ausgestellten, mit der Jahreszahl 1707 versehenen Triptychons (Abb. 750)²⁰⁸ sowie eine kleinasiatische Ikone des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Felber im schweizerischen Buchrain (Abb. 751)²⁰⁹.

Die um himmlische und dämonische Wesen erweiterten Anastasisdarstellungen des Parontypus erinnern an die diesbezügliche Anweisung im Malerhandbuch vom Berge Athos, welches der Mönch Dionysios von Furna vermutlich in den Jahren zwischen 1730 und 1734 zusammengestellt hat: »Die Hölle wie eine dunkle Höhle unter Bergen, und die Engel, glänzend bekleidet, binden Beelzebub, den Obersten der Finsternis, mit Fesseln; einige schlagen den Teufel (die Dämonen), andere verfolgen ihn (sie) mit Lanzen. Und viele Menschen, nackt und in Fesseln gebunden, schauen nach oben. Viele Schlösser sind zerbrochen und die Tore der Hölle sind aufgerissen, Christus tritt auf dieselben und hält Adam mit der Rechten

(schauend).« Papageorgiou (wie Anm. 63), S. 102; Korovina, A.K. / Polevoy, V.M. / Sidorova, N.A., *Treasures of Cyprus*, Moskau 1976, Kat.nr. 21;

²⁰⁴ In der Unterwelt liegt rücklings der gefesselte Hades. Nicolescu, Corina, *Rumänische Ikonen*, Bukarest 1973, Kat.nr.11, Abb. 18;

²⁰⁵ Die Ikone (22,5 x 17 cm) befindet sich im Besitz des Historischen Museums zu Moskau, Inv.nr. U VIII 5408/53066. Zwischen den Bergen im Hintergrund schweben in Halbfigur zwei Engel, welche die Passionswerkzeuge in Händen halten. Evseyeva (wie Anm. 67), S. 227, Kat.nr. 79.

²⁰⁶ Die Ikone mißt 29,4 x 19,8 cm. Links oben ist ein Engel abgebildet. Hades ist -mit Ketten gefesselt- unterhalb der überkreuz gelegten Torflügel zu sehen. Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 174f., Kat.nr. 2.108;

²⁰⁷ Das aus Buchsbaum geschnitzte Kreuz (35,5 x 16,3 cm), welches als Stand- und Handkreuz Verwendung gefunden hat, ist 1658 vom Hieromonach Gabriel angefertigt worden. Die Hadesfahrt ist auf der Vorderseite rechts von der mittig abgebildeten Kreuzigung gemäß dem Parontypus zu sehen. Oberhalb des Erlösers schwebt ein Seraph. Ähnliche Kreuze, welche zumeist auf dem Berg Athos angefertigt worden sind, zeigen –abgesehen von Ausnahmen- immer das Anastasismotiv im Paron- oder Katabasistypus. Loerke / Puckett / Rothmund (wie Anm. 189), Teil 2, S. 112f.; Siehe in diesem Katalog, 2. Teil, S. 114f. ein weiteres dieser geschnitzten Kreuze, sowie prachtvoll gefaßte Exemplare bei Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 388ff.;

²⁰⁸ Das Triptychon (60 x 82 cm bei aufgeklappten Flügeln) zeigt auf der Mitteltafel oben rechts das Anastasisujet. Christus ist im Parontypus abgebildet. Hinter seiner Mandorla schauen Engel hervor. Loerke / Puckett / Rothmund (wie Anm. 189), 2. Teil, S. 30f.;

²⁰⁹ Die Ikone (37,3 x 28,5 cm) ist von einfacher Qualität. Interessant sind jedoch die beiden Dämonen, welche –links und rechts unten- kopfüber in eine tiefere Ebene der Unterwelt springen. Vgl. diesbezüglich die oben erwähnte bulgarische Ikone (Abb. 677) sowie das Fresko im Alten Katholikon des »Großen« Meteoraklosters (Abb. 654) und die Miniatur im serbischen Psalter (Abb. 762). Chatzidakis, Manolis, *Les Icones dans les collections suisses*, Genf 1968, Kat.nr. 124; Siehe in diesem Werk, Kat.nr. 78 und 97, zwei weitere Anastasisikonen des Parontypus.

und Eva mit der Linken. Zu seiner Rechten steht der Vorläufer und zeigt auf Christus. David ist neben ihm und andere gerechte Könige mit Nimben und Kronen. Links Jonas, Isaias und Jeremias, die Propheten, der gerechte Abel und viele andere. Alle mit Nimben und im Kreise um sie unermeßliches Licht und viele Engel.«²¹⁰

Diese Beschreibung weicht jedoch etwas von der Ikonographie obig vorgestellter Bildzeugnisse ab. Mit Lanzen verfolgte Dämonen und nackte Menschen sind nicht zu sehen gewesen. Zudem sind nur in Ausnahmefällen alle Personen mit Heiligenscheinen ausgestattet worden. Meist haben nur die Könige, der Vorläufer und die Propheten einen Nimbus getragen, während den alttestamentlichen, oft von Abel angeführten Gestalten auf der gegenüberliegenden Bildseite diese Zierde vorenthalten worden ist. Ein Wandbild ist aber auf dem Berg Athos erhalten, welches der in der Hermeneia enthaltenen Anleitung zumindest nahe kommt.

Im Zentrum des um 1560 gemalten Anastasisfresko in der Nikolauskapelle des Lawra-Monasterions (Abb. 752)²¹¹ ist der Erlöser frontalansichtig und in Kontrapoststellung dargestellt. Auf den überkreuz liegenden Türflügeln stehend hat der Herr mit seiner Rechten das linke Handgelenk des zu seiner Rechten abgebildeten Adams, mit seiner Linken den rechten Arm der an seiner linken Seite sich erhebenden Eva ergriffen, um beide aus ihren Gräbern zu befreien. Die Gestalt Christi ist von einer Mandorla und einer zweiten, mit sieben himmlischen Wesen besetzten Aureole, welche zusätzlich von zwei Engeln flankiert wird, umgeben. Anhand der Inschriften sind drei der jenseitigen Begleiter als Personifikationen der Auferstehung, der Freude und des Lebens zu identifizieren.²¹² Hinter dem Stammvater befinden sich Abel, Johannes der Täufer, David und Salomon, sowie weitere, alle einen Heiligenschein tragende Personen. Der Urmutter sind eine Reihe

²¹⁰ Zitiert aus Schäfer (wie Anm. 12), S. 100 mit verbessernden Anmerkungen in Klammern aufgrund der Übersetzung von Hetherington, Paul, *The Painter's Manual of Dionysius of Fourna*, Reprint, London 1978, S. 39, §254 (212); Die von Godehard Schäfer im Jahre 1855 angefertigte Übersetzung beruht auf einem teilweise verfälschten Text. Die von Athanasius Papadopoulos-Kerameus im Jahre 1909 nach einem Manuskript aus der Bibliothek des A. Mordtmann zu Istanbul publizierte Version kommt dem nicht mehr erhaltenen Original näher und gilt daher als Standardwerk. Paul Hetherington hat diese Ausgabe 1974 ins Englische übersetzt. Hinsichtlich der Anleitung zur Darstellung der Hadesfahrt sind gegenüber der Schäferschen Übersetzung keine wesentlichen Unterschiede (siehe den Text oben) feststellbar. Der Terminus Hölle und Beelzebub bedarf jedoch einmal der Überprüfung.

²¹¹ Millet (wie Anm. 34), Taf. 260;

²¹² Die Zahl der Engel in der zweiten Aureole erinnert zunächst an die sieben Erzengel. Drei sind jedoch anhand ihres Titulus als Personifikationen verifizierbar. Die anderen Inschriften lassen sich anhand der Abbildung bei Millet nicht entziffern. Das oberste himmlische Wesen trägt die Beischrift: »H ANACTACIC«, der Engel links davon: »H XAPA« und rechts: »H ΖΩΗ«.

unnimbiert Vorväter beigelegt. In der Finsternis des Hades fesselt einen Engel den Unterweltsherrn. Eine Anzahl kleiner Dämonen führt am unteren Bildrand verschiedene, Verzweiflung ob der Befreiungstat Jesu zum Ausdruck bringende Gebärden aus. Rechts unterhalb des Sarkophags Evas ragt überdies der Kopf einer verdammten Seele oder Satans aus der Tiefe.

Dieses Fresko läßt an Passagen in der unter dem Namen des Epiphanius von Zypern bekannten Homilie zum »Großen Samstag« denken,²¹³ ist jedoch ebenfalls keine genaue bildliche Wiedergabe der im athonischen Malerhandbuch festgehaltenen Anastasisikonographie. Es ist zwar denkbar, daß der vom Mönch Dionysios verfaßte Text auf einer realen Hadesfahrt darstellung basiert, doch ein Beleg ist zumindest im byzantinischen Raum nicht nachweisbar.²¹⁴

Zusammenfassend läßt sich hinsichtlich des Parontypus dessen Verbreitung seit dem 14. Jahrhundert²¹⁵ festhalten. Die ikonographischen Veränderungen sind bis in die Gegenwart -abgesehen von Ausnahmen- gering. Das Augenmerk des Betrachters ist zuvorderst auf die zentrale, sich aus Christus, Adam und Eva zusammensetzende Dreiergruppe gerichtet. Durch die Kontrapoststellung des Erlösers ist -in Anlehnung an den Anabasisstypus- eine Aufwärtsbewegung zwar intendiert, durch das gleichzeitige Ergreifen der Stammeltern aber unterbunden.

²¹³ Diese auf dem Balkan wie auf dem griechischen Festland verbreitete Predigt erzählt nicht nur ausführlich von den himmlischen Begleitern Jesu bei der Hadesfahrt, sondern auch von den teuflischen Widersachern Christi in der Unterwelt. Eine Textstelle scheint geradezu das schriftliche Vorbild für die Darstellung der Dämonen auf dem Fresko der Nikolauskapelle zu sein: »Sobald die Mächte gerufen haben, hoben sich die Pforten weg, zerbrechen die Eisenketten und Schloßriegel, fallen die Absperrungen, werden die Grundmauern der Gefängnisse erschüttert, ergreifen die feindlichen Kräfte, sich einander schiebend, anstoßend und zur Flucht auffordernd, die Flucht. Sie erschrecken sich, beunruhigen sich, entsetzen sich, hindern einander, erbleichen, bleiben stecken und gleichzeitig wundern sie sich. Sie wissen nicht, was tun und gleichzeitig zittern sie. Der eine von ihnen hält den Mund offen, und ein anderer bedeckt sein Gesicht mit den Knien, und ein anderer erstickt mit dem Gesicht am Boden, und ein anderer ist steif wie ein Toter, ein anderer ist vor Schreck gefangengehalten, und ein anderer liegt bleich da, und ein anderer verschwindet in die inneren Schlupfwinkel. Denn da hat Christus dann die Köpfe der Mächtigen ... abgeschlagen, ...« Zu dieser Homilie siehe im Anhang, Kapitel VII.4. In diesem Zusammenhang wäre auch einmal das um 1553 gemalte Anastasisfresko in der Kirche »Panagia Pasiotissa« zu Kastoria zu untersuchen, welches am unteren Bildrand die Dämonen ähnlich wiedergegeben hat. Auch sind die Engel in vergleichbarer Weise dargestellt worden, jedoch nicht Christus in einer Mandorla umgebend, sondern oberhalb der Felsen. Siehe Pelekanides (wie Anm. 38), Taf. 221;

²¹⁴ Vorbilder sind diesbezüglich eher in Rußland zu finden. Siehe hierzu Kapitel V.2.3. sowie generell zum Athos-Malerhandbuch und der Entsprechung seines Inhalts in der postbyzantinischen Malerei die Bemerkungen von Schiemenz, Günter Paulus, Die Hermeneia und die letzten Psalmen. Gibt es eine spezifische Athos-Kunst?, in: Koch, Guntram (Hrsg.), Byzantinische Malerei, Wiesbaden 2000, S. 275-292;

²¹⁵ Belegbeispiele sind in dieser Studie nur bis zum 18. Jahrhundert zusammengetragen worden. Der Parontypus des Sujets ist in einfacher Form jedoch bis in die Gegenwart nachweisbar, wobei die Maler sich heutzutage oft am Fresko der Karije Djami (Abb. 724) orientieren.

Die tatsächliche Anwesenheit und Heilstätigkeit des Gottessohnes in der Unterwelt ist auf diese Weise prononciert vorgestellt worden.

Das Überraschende an dieser Version des Anastasismotivs ist jedoch der Griff ans Handgelenk der Urmutter, welcher zeitgleich zur Befreiung ihres Mannes erfolgt. Diese Innovation konkretisiert den Bildinhalt, da die Protoplasten vor dem Hintergrund christlicher Anthropologie als Stellvertreter der gesamten Menschheit aufzufassen sind.²¹⁶ Ihre gemeinsame Erlösung begründet die Heilshoffnung aller kommenden Generationen. Manch ein Betrachter mag mit der Person des Adams überdies den Alten Bund assoziiert, in der am Handgelenk gepackten, d.h. erneuerten Eva einen Hinweis auf Ecclesia²¹⁷ gesehen und demzufolge -eingedenk der Mittelposition Christi zwischen den Ureltern- die dem Sujet immanente Idee der Eintracht beider Testamente mittels dieser drei Personen besser verstanden haben.²¹⁸

Die Anordnung Adams und Evas zur Linken und Rechten des Herrn läßt jedoch – wie beim Epiphanietypus- auch an Weltgerichtsbilder denken.²¹⁹ Ist oberhalb des Geschehens zudem der leere, d.i. vorbereitete Richterthron mit den Passionswerkzeugen abgebildet,²²⁰ wird der Bezug zum Jüngsten Gericht deutlich hervorgehoben.²²¹ Die Hadesfahrt Christi und seine dortige Erlösungstätigkeit ist das Vorgericht, welches auf das Endgericht, d.h. auf die eschatologische Anastasis des Kosmos hindeutet.²²²

Neben diesem dogmatisch-wesentlichen Kern des im Parontypus gehaltenen Anastasismotivs sind die anderen Bildelemente –abgesehen von den oftmals auf

²¹⁶ Siehe hierzu Herzog, S. 260;

²¹⁷ Zur Eva-Maria/Ecclesia-Typologie siehe Erffa, S. 211ff.;

²¹⁸ Nebenbei bemerkt sei, daß dem Sujet in diesem Typus noch heute gelegentlich eine Brückenfunktion beigemessen wird. Beim Papstbesuch im Jahre 1999 in Rumänien ist für jeden Besucher der hl. Messe auf einer übergroßen Leinwand ein Anastasisbild im Parontypus, welches sich bildnerisch an das Fresko in der Karije Djami (Abb. 724) angelehnt hatte, zu sehen gewesen. Spontan haben viele Gläubige die Protoplasten als Vertreter der katholischen und orthodoxen Christenheit und den gleichzeitig ausgeführten Handgelenksgriff als Zeichen der an diesem Tag gelebten und für die Zukunft geforderten kirchlichen Einheit interpretiert.

²¹⁹ Vgl. Kapitel V.1.3.

²²⁰ Siehe diesbezüglich vor allem das Fresko zu Vrestena (Abb. 730), zu Vorbildern vgl. Kapitel V.1.5.

²²¹ Zur Deutung der Hetoimasia im eschatologischen Sinne siehe Bogyay, Thomas von, Hetoimasia, in: RBK, Bd.2, Sp. 1189-1202 und im Bezug zum Anastasismotiv vgl. Deliyanni-Dori 1994 (wie Anm. 185), S. 637;

²²² Kartsonis, S. 154ff.; Herzog, S. 396f.;

die Passion verweisenden Engeln- vornehmlich als erzählend-beschreibendes Beiwerk zu werten,²²³ deren Quellen das Nikodemusevangelium, die Predigt des Pseudo-Epiphanius, Schriftstellen der Kirchenväter und gottesdienstliche Texte sind. Diesbezüglich sei abschließend die hinter dem Gottessohn oftmals aus dem Fels ragende Mandorla erwähnt, deren Aussehen an Passagen der Karfreitagliturgie erinnert. Während des Orthros wird beispielsweise gesungen: »Unter die Erde sankst Du hinab, Sonne der Gerechtigkeit, und erweckst die Toten wie aus dem Schlafe und hast alles Dunkel des Hades verjagt.«²²⁴

V.1.5. Ikonographische Eigenheiten auf dem Balkan

Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist auf dem Balkan ein serbisches Großreich entstanden, welches seine Blütezeit im 14. Jahrhundert erreicht hatte. Politisch und kulturell hat es sich –trotz einiger Spannungen und kriegerischer Auseinandersetzungen mit den oströmischen Herrschern- den Kaiserhof in Konstantinopel zum Vorbild genommen. Die serbischen Könige, von denen insbesondere Stephan Uroš II. Milutin (1282-1321) zu erwähnen ist, sind aber auch –u.a. inspiriert durch gute Kontakte zum Abendland- eigene Wege gegangen,²²⁵ wie auf dem Gebiet der Kunst sich exemplarisch an der Ikonographie des Anastasismotivs aufzeigen läßt. In den bedeutendsten Kirchen des heutigen Kosovos und Mazedoniens weisen manche Hadesfahrtbilder Eigentümlichkeiten auf, welche allgemein eine Intention, sich vom byzantinischen Kunstschaffen zu emanzipieren, belegen.

Auf dem 1191 gemalten Anastasisfresko der Georgskirche oberhalb des Dorfes Kurbinovo am Prespa-See (Abb. 753)²²⁶ schreitet der einen Kreuznimbus tragende, bildmittig abgebildete und von einer kreisförmigen Lichtaureole umstrahlte Erlöser –gemäß dem Katabasistypus- auf die rechts ins Bild gesetzten Protoplasten und

²²³ Angemerkt sei jedoch, daß auch diese Beigaben immer die Bildaussage beeinflussen, aber nicht entscheidend sind.

²²⁴ Zitiert aus Ignatiev (wie Anm. 111), S. 36; Zu Christus als Helios, zu seinem Tod und seiner Auferstehung im Bezug zu Sonnenuntergang und -aufgang siehe ausführlich Rahner (wie Anm. 104), S. 149ff. sowie das dort, S. 155 aufgeführte Zitat des Athanasios: »Wie nämlich die Sonne vom Westen zum Osten zurückkehrt, so ist auch der Herr von den Tiefen des Hades zum Himmel der Himmel aufgestiegen.«

²²⁵ Jireček, K., Geschichte der Serben, 3 Bde, Gotha 1911-18; Velmans (wie Anm. 3), S. 179ff.;

²²⁶ Durić, Vojislav J., Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976, S. 17ff.; Hadermann-Misguich, Lydie, Kurbinovo, Brüssel 1975, S. 162ff.;

ihren Sohn Abel zu. Mit seiner Rechten hat Christus das rechte Handgelenk des seinem Grab entsteigenden Adams ergriffen. Die Linke Jesu schultert ein aus Ästen zusammengesetztes Kreuz. Über den Kreuzbalken ist die Dornenkrone gehängt. Die Ureltern der Menschheit sind als Greise, ihr Sohn als Schafhirt wiedergegeben. Die gegenüberliegende Seite wird von den alttestamentlichen Königen David und Salomon sowie von Johannes dem Täufer eingenommen. Alle Personen tragen einen Heiligenschein. Im Hintergrund der beiden Gruppen erhebt sich je die Silhouette eines Berges. In der Unterwelt zu Füßen Christi liegen die gekreuzten Tore, Schlösser, Scharniere und Riegel. Hades versucht, Adam am Fuß festzuhalten.

Die Besonderheiten dieses Wandbildes sind die kreisrunde Form der Mandorla, die Ausstattung aller Personen mit Heiligenscheinen, das Schultern des Kreuzes und dessen an einen Baumstamm erinnerndes Äußeres, die am Marterholz hängende Dornenkrone sowie das runzelige Gesicht Evas. Die runde Lichtaureole läßt sich als ein Charakteristikum der Malerei in dieser Kirche ansprechen.²²⁷ Die anderen untypischen Details sind ebenfalls einheimische Spezifika, welche jedoch möglicherweise auf abendländische Anregungen zurückgehen. Die Art des Kreuztragens erinnert beispielsweise an fast zeitgleiche Höllenfahrtsminiaturen in den Exsultetrollen.²²⁸ Die Darstellung der Urmutter als Greisin ist manchmal auf westlichen Bildern des »Descensus ad inferos« anzutreffen.²²⁹ Eine im Sinaikloster aufbewahrte, vermutlich von einem venezianischen Künstler im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts angefertigte Anastasisikone (Abb. 754)²³⁰ und die Hadesfahrtszene des sogenannten Milutin-Diptychons (Abb. 755) im athonischen Monasterion Chilandar, eine venezianische Goldschmiedearbeit aus der Zeit um 1300,²³¹ bestätigen -durch ihre Wiedergabe der Gattin Adams als alte Frau- eine

²²⁷ Hadermann-Misguich (wie Anm. 226), S. 162;

²²⁸ Vgl. beispielsweise die Abb. 109 und 111;

²²⁹ Die Belege, wie Abb. 131, 133, 136 und 143, sind jüngeren Datums, doch ist es durchaus denkbar, daß es auch ältere Beispiele gegeben hat.

²³⁰ Die Ikone (120 x 68 cm) zeigt auf der Vorderseite die Kreuzigung Christi, auf der Rückseite das Anastasismotiv. Die Darstellung des Martertodes Jesu ist lateinisch beschriftet. Auf westliche Provenienz weisen beim Hadesfahrtbild -neben dem Aussehen Evas- vor allem der Himmelsausschnitt, die goldenen Sterne auf dem blauen Hintergrund und das Juwelen besetzte Kreuz hin. Bemerkenswert ist auch die Abbildung Samuels, welcher an dem beigegebenen Salbhorn zu erkennen ist, und die Wiedergabe Abels im reifen Mannesalter. Manafis (wie Anm. 20), S. 118 und S.188f.; Ausführlich Weitzmann, Kurt, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Athos, in: Studies in the Arts at Sinai, Essays by Kurt Weitzmann, Princeton 1992, Kap. XI, S. 291-315;

²³¹ Das Diptychon (30,5 x 48 cm) ist mit Miniaturen zum Leben Jesu dekoriert. Huber (wie Anm. 145), S. 171, Abb. 20c und S. 190; Karakatsanis (wie Anm. 23), S. 355ff., Kat.nr. 9.29;

gelegentliche Übernahme dieser -auch im Okzident nicht sonderlich populären- Visualisierung Evas.

Eine für das 13. Jahrhundert singuläre Ikonographie bietet das 1265 angefertigte Anastasisbild in der Dreifaltigkeitskirche von Sopočani (Abb. 756),²³² welches Christus mit Kreuznimbus im Zentrum der Komposition zeigt. Der von einer ovalen Lichtaureole umgebene Erlöser hat sich -nach Art des Katabasistypus- zur rechten Bildseite gewandt. Sein Oberkörper ist auffällig nach unten gebeugt. Die Linke Jesu schultert den Kreuzstab. Seine Rechte umschließt Adams rechtes Handgelenk, um den vor ihm Knienden an sich zu ziehen. Hinter dem Stammvater befinden sich die ihre Hände dem Herrn entgegenstreckende Eva, der als Hirte gekleidete Abel sowie eine Anzahl nicht näher kenntlich gemachter, männlicher Vertreter des Alten Bundes. Ihr Pendant ist eine Menschenmenge auf der gegenüberliegenden Seite, welche von dem eine geöffnete Schriftrolle²³³ in seiner Rechten präsentierenden und mit seiner Linken auf den Herrn weisenden Vorläufer sowie von den Königen David und Salomon geleitet wird. Alle alttestamentlichen Gestalten sind mit einem Heiligenschein ausgestattet. Hinterfangen sind die beiden Gruppen der Auferstehenden jeweils von einem Fels. Von diesem hohen Plateau aus präsentiert je ein nimbiertes Prophet seine auf einer Schriftrolle festgehaltene Weissagung. Zu Füßen Jesu ist die sich duckende Gestalt des Hades gelagert. Darunter öffnet sich die Unterweltshöhle, in welcher die Tore, deren Schloß, Schlüssel, Scharniere, Beschläge und Riegel liegen. Zwei Teufel werden von jeweils zwei nimbierten Engelsgestalten in Ketten gelegt. Am rechten unteren Bildrand stehen in einem großen Sarkophag viele kleine, weiß gekleidete, ihre verhüllten Hände der Lichtgestalt des Befreiers entgegenhaltende Personen.

Bildnerisch innovativ sind die himmlischen Wesen in der Unterwelt,²³⁴ die zahlreichen Figuren in dem großen Sarkophag und die zwei Propheten auf den beiden Bergen. Die dramatische Erweiterung durch die eingreifenden, die Dämonen fesselnden Engel ist vermutlich durch die im slavischen Raum zur damaligen Zeit sehr verbreitete, unter dem Namen des Epiphanos von Zypern

²³² Zivković, Branislav, Sopočani, Les dessins des fresques, Belgrad 1984; Durić, Vojislav J., Sopočani, Belgrad 1963, Abb. 19;

²³³ Nach Auskunft von P. Jakobus Puckett, dem Kustos des Ikonenmuseums Autenried, sind auf der Schriftrolle Auszüge aus Joh. 1,29ff.: »Am Tag darauf sah er Jesus auf sich zukommen und sagte: Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt...« wiedergeben.

²³⁴ Himmlische Wesen sind zwar schon früher manchmal auf Anastasisdarstellungen (Abb. 702, 713) zu sehen gewesen, haben aber nicht Dämonen gefesselt. Die Engel auf der Dionysiou-Miniatur (Abb. 651) sowie alle anderen ähnlichen Belege in den vorigen Kapiteln sind jüngeren Datums.

bekannte Homilie zum »Großen Samstag« angeregt worden, in welcher es heißt: » ... und andere (Engel) fesselten den Tyrannen.«²³⁵ Die weißgekleideten Personen sind in Totenhemden gekleidete Seelen, welche sich –wie bei Matth. 27,52f. geschildert- nach der Auferstehung Jesu aus ihren Gräbern erheben und vielen erscheinen werden.²³⁶ Die Propheten lassen sich aufgrund fehlender Namens- und Textinschriften nicht zweifelsfrei identifizieren, doch dürfte es sich –wie jüngere Ikonen vermuten lassen- um Jonas und Hiob handeln.²³⁷

Das Anastasisfresko der Hodegitria-Kirche in Peč (Abb. 757)²³⁸ aus der Zeit um 1330 hat das Hadesfahrtgeschehen gegenüber dem thematisch gleichen Wandbild von Sopočani weiter ausgebaut. In einer felsigen Landschaft, über welcher vier, das Marterholz Jesu vor sich her tragende Engel von rechts oben kommend abgebildet sind, öffnet sich die Unterwelt als eine große Höhle. Christus, dessen Haupt vom Kreuznimbus verziert ist, steht im Hades auf den gekreuzten Unterweltstoren. Sein Oberkörper ist stark zur linken Bildseite gebeugt. Seine Rechte hat die rechte Hand Evas, seine Linke das rechte Handgelenk Adams ergriffen. Neben der Urmutter hält sich Abel auf. Im Hades ist neben den üblichen Torbeschlägen, Schössern, Beschlägen und Riegeln –unterhalb des Erlösers- Johannes der Täufer zu sehen, welcher den –von links herantretenden- Vorvätern das kommende Heil verkündet. Hinter dem Vorläufer legen zwei Engel Satan in Ketten, um ihn in das höllische, rechts unten lodernde Feuer zu werfen. Der Flammenschein taucht den Hades in ein rötliches Dunkel. Bis auf den Teufel ist allen Personen ein Heiligenschein beigegeben.

Das sich in einer Mischung aus Katabasis- und Parontypus zusammensetzende Anastasisbild beeindruckt vornehmlich durch das Predigtmotiv,²³⁹ das höllische

²³⁵ Radovanovič, Janko, Les représentations rares de la Descente du Christ aux Limbes dans la peinture serbe du XIV^e siècle, in: Zograf 8, Belgrad 1977, S. 46f. vermutet allgemein für die Anastasisikonographie dieser Gegend als Vorlage eine Homilie zum Großen Samstag des Epiphanius von Zypern oder eine Predigt zum Mittwoch der Osterwoche des Eusebios von Alexandrien. Das Nikodemusevangelium erreichte in dieser Gegend erst seit dem 15. Jahrhundert eine gewisse Popularität. Eine Zusammenfassung beider Predigten siehe bei MacCulloch, J. A., The Harrowing of Hell, A comparative study of an early christian doctrine, Edinburgh 1930, S. 174ff. und S. 192ff.; Der Text des Epiphanius ist im Anhang, Kapitel VII.4, abgedruckt.

²³⁶ Vgl. hierzu Kapitel III.2, Anm. 57;

²³⁷ Lange (wie Anm. 26), S. 56f. hält sie für Henoch und Elias, welche –nach dem Nikodemusevangelium- an der Paradiespforte die Auferstehenden erwarten. Die bereits oben besprochenen Ikonen des 16. Jahrhunderts (Abb. 662-664, 666), auf welchen die Propheten als Jonas und Hiob zu identifizieren sind, dürften jedoch diesbezüglich in der Tradition des Freskos von Sopočani stehen.

²³⁸ Radovanovič (wie Anm. 235), S. 47; Bildband Patriachatskirche Peč, Belgrad 1990, Abb. 97;

²³⁹ Angemerkt sei, daß auf dem zwischen 1318 und 1321 entstandenen Anastasisfresko in der Peter und Paul-Kirche zu Bijelo Polje ebenfalls der Vorläufer predigend zu sehen ist. Radovanovič,

Feuer²⁴⁰ und das Hineinwerfen des Teufels in diese Flammen. Die Prozession der Engel²⁴¹ und das Fesseln der dämonischen Figur²⁴² sind im 14. Jahrhundert schon in die Ikonographie des Sujets eingeführt gewesen.

Neue Akzente hat auch das um 1320 gemalte Wandbild der Anastasis in der Verkündigungskirche von Gračanica (Abb. 758) gesetzt.²⁴³ Der von einer zackenförmigen Mandorla umschlossene, die Wundmale an Händen und Füßen zeigende Erlöser ist im Anabasistypus inmitten der geräumigen Hadeshöhle dargestellt. Zur rechten Bildseite hin aufsteigend zieht er mit seiner Rechten Adam am rechten Handgelenk hinter sich her. Seine Linke hält das Kreuzesholz, dessen unteres Ende auf die Brust der zu seinen Füßen gefesselt liegenden Hadesfigur stößt. Zur Linken des Urvaters befindet sich ein Sarkophag mit mehreren Personen, unter denen Abel anhand seines Hirtenstabes zu erkennen ist. Dem Stammvater gegenüber kniet auf der anderen Seite des Gottessohnes die dem Herrn ihre Hände entgegenstreckende Eva. Hinter ihr sind in einem Sarkophag Johannes der Täufer, David und Salomon, sowie andere Vorväter zu sehen. Unterhalb Christi liegen neben Hades die beiden sich kreuzenden Torflügel der Unterwelt, welche von zwei Engeln geöffnet worden sind. Zwei andere himmlische Wesen legen Satan in Ketten. Vier weitere Figuren kauern kraftlos in der subterrestrischen Finsternis. Es handelt sich –wie die griechischen Inschriften angeben– um die Personifikationen des Todes (ὁ θάνατος), der Schadenfreude (ἡ φθορά), des Leides (ἡ σκυθρωπότης) und der Niedergeschlagenheit (ἡ κατῆφεια). Links und rechts unten ist jeweils ein Sarkophag mit mehreren Seelen ins Bild gesetzt.

Diese Darstellung ist oberhalb des Hadesgeschehens durch die in einem Himmelssegment abgebildete Hetoimasia ergänzt. Um den Thron, auf welchem sich das Evangelienbuch und die Passionswerkzeuge befinden, sind jeweils vier Engel angeordnet. Die beiden ersten sind in Liturgiegewänder gekleidet und tragen die Rhipidien²⁴⁴. Die anderen halten Schilder, auf denen in Griechisch »heilig« zu lesen ist.

Janko, *Recherches iconographiques sur la peinture serbe des XIII^e et XIV^e siècle*, Belgrad 1988, S. 179;

²⁴⁰ Auf dem 1313/14 gemalten Fresko in der Joachim und Anna-Kirche von Studenica (Abb. 725) ist die Unterwelt durch den roten Hintergrund als feurig charakterisiert worden.

²⁴¹ Vgl. das Hadesfahrtsfresko der Joachim und Anna-Kirche von Studenica (Abb. 725).

²⁴² Siehe das Wandbild in Sopočani (Abb. 756).

²⁴³ Živković, Branislav, *Gračanica, Les dessins des fresques*, Belgrad 1989; Radovanović (wie Anm. 235), S. 46f.; Radovanović (wie Anm. 239), S. 177f.;

²⁴⁴ Das Ripidion oder Flabellum ist ein liturgischer Fächer, der am oberen Ende einen sechsflügeligen Seraph abgebildet hat. Sie werden immer paarweise am Altar angebracht. Während

Das Besondere an diesem Fresko sind die Personifikationen, die das Unterweltstor öffnenden Engel und die Hetoimasia. Bereits bekannt von anderen Anastasisbildern, aber dennoch zeitgenössisch modern, sind die anonymen Seelen und die Satan bindenden himmlischen Wesen.²⁴⁵

Ähnlich hinsichtlich des oberen Bildteils ist das zwischen 1318 und 1320 angefertigte Anastasisfresko im serbischen Kloster Chilandar auf dem Berg Athos (Abb. 759) gehalten.²⁴⁶ Um die Hetoimasia sind zwölf Leuchter tragende Engel gruppiert. Darunter –getrennt durch ein Schriftband²⁴⁷ ist die Hadesfahrt Jesu nach dem Parontypus dargestellt. Oberhalb des Herrn schweben zwei Engel mit den Leidensinstrumenten.²⁴⁸

Ikonographisch Neues bietet auch das um 1340 entstandene Anastasisbild der Pantokratorkirche in Dečani (Abb. 760).²⁴⁹ Die Unterwelt ist als große Höhle gestaltet. Christus nimmt im Anabastypus die Mitte der Bildkomposition ein. Der mit dem Kreuznimbus ausgestattete Erlöser ist von einer ovalen Lichtaureole, von welcher im oberen Bereich zwei Zacken himmelwärts strahlen, umgeben. Jesus steht auf dem Rücken des gefesselten, weißhaarigen Hades, welcher niedergestreckt über den gekreuzten Hadestorflügeln liegt. Rechts daneben haben sich in der Finsternis –inmitten von Scharnieren, Riegeln, Ketten und Beschlägen– zwei erschöpfte Dämonen niedergesetzt. In der linken Hand hält der Gottessohn das Kreuz. Seine Rechte umfaßt Adams rechtes Handgelenk, um ihn aus seinem Sarkophag zu holen. Neben dem Urvater halten sich Eva und Abel sowie –dahinter in einem anderen Sarg– David und Salomon mit weiteren alttestamentlichen Gestalten auf. Ein Pendant zu letzteren ist ein Grabschrein auf der anderen Bildseite, aus welchem Johannes der Täufer und zwei Vorväter ragen. Zur Linken des Herrn eilen zwei Engel auf ihn zu. Sie tragen große, weiße Scheiben, in welchen zwei Büsten mit herrschaftlicher Tracht und Krone zu sehen sind. Zwei

der Anaphora der Liturgie fächeln die Diakone mit ihnen über den hl. Gaben. (Heute nur noch beim Bischofsgottesdienst.) Siehe Trenkle (wie Anm. 88), o.S.;

²⁴⁵ Vgl. das Fresko von Sopočani (Abb. 756).

²⁴⁶ Millet (wie Anm. 34), Taf. 69; Radovanović (wie Anm. 239), S. 177ff.;

²⁴⁷ Der kirchenslavische Text lautet, wie Pater Jakobus vom Ikonenmuseum Autenried mir freundlicherweise mitgeteilt hat, in Übersetzung: »Deine Auferstehung, Christus Erlöser, preisen die Engel im Himmelreich.«

²⁴⁸ Die griechische Inschrift bei den Engeln heißt übersetzt: »Der Abstieg des Herrn in den Hades«.

²⁴⁹ Radovanović (wie Anm. 239), S. 184f.; Gavrilović, Zaga, Discs held by Angels in the Anastasis at Decani, in: Mouriki, Doula, u.a., Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann, Princeton 1995, S. 225ff;

weitere, sich außerhalb des Totenreichs befindende himmlische Wesen mit je einem Labarum sind im Hintergrund links und rechts abgebildet.

Auf den Leibungen des die Komposition zum Kirchenschiff hin abschließenden Arkadenbogens sind in Ganzfigur König David und der Prophet Sophonias zu sehen. Auf den Schriftrollen in ihren Händen ist auf altserbisch zu lesen: »Es stehe Gott auf, daß seine Feinde zerstreut werden« (Psalm 67(68),1) und: »Darum, spricht der Herr, müßt ihr meiner harren.« (Sophonias 3,8)²⁵⁰

Abgesehen von den beiden im Dunkeln kauern den teuflischen Wesen, welche wie auf dem Fresko von Gračanica (Abb. 758) als Personifikationen der Sünde zu deuten sind,²⁵¹ ist dem Bild durch die von Engeln gehaltenen Scheiben ein moderner und eigenwilliger Akzent verliehen worden. Eine Interpretation ist schwierig.²⁵² Zara Gavrilovič hat -unter Zuhilfenahme von Schrift- und Bildquellen- die Scheiben als Spiegel gedeutet: Nachdem die Protoplasten aus ihren Gräbern auferstanden sind, haben Engel ihnen Spiegel vorgehalten, um ihnen ihr wiedererhaltenes, ursprüngliches und unbeflecktes Aussehen zu zeigen. In den Gläsern spiegelt sich demzufolge die erlöste Menschheit.²⁵³ Diese Erklärung korrespondiert mit der Bildaussage des Anastasisujets, bleibt aber eine Vermutung. Da die Büsten gekrönt sind, wäre es auch möglich, daß auf kreative Weise in ihnen die Auferstehungshoffnung der Klostergründer, Stefan Uroš Dečanski und seinem Sohn, Stefan Dušan, oder anderer Stifter zum Ausdruck gebracht worden ist.²⁵⁴

²⁵⁰ Gavrilovič (wie Anm. 249), S. 255;

²⁵¹ Radovanovič (wie Anm. 239), S. 185 hält sie für die Personifikationen der Verwesung und des Todes beziehungsweise der Traurigkeit.

²⁵² Wenig einsichtig ist die Erklärung von Radovanovič (wie Anm. 239), S. 184f., welche die in den Scheiben Abgebildeten für Personifikationen von Sonne und Mond hält. Siehe hierzu auch die kritischen Bemerkungen von Gavrilovič (wie Anm. 249), S. 255f.;

²⁵³ Gavrilovič (wie Anm. 249), S. 225ff.;

²⁵⁴ Die Gesichter der beiden Büsten sind fast gleich gehalten, aber Unterschiede sind bei der Kleidung und der Größe der Krone erkennbar. Dies spricht u.a. gegen die These von Gavrilovič, da die erlöste Menschheit keiner Individualisierung bedarf. Die Ähnlichkeit der beiden Könige, mögen ihre Gesichter auch keinen Porträtcharakter aufweisen, und die Abstufung bei der Kronengröße lassen jedoch an die Klostergründer denken. Stefan Dečanski, welcher im Auftrag seines Sohnes, Stefan Dušan (1308-1355), am 11. November 1331 umgebracht worden ist, hat in der Pantokratorkirche von Dečani seine letzte Ruhestätte gefunden. Von der serbischen Kirche wird er als Großmartyrer und Nationalheiliger verehrt. Denkbar wäre, daß sein Sohn durch die Integration der beiden Büsten in das Anastasisfresko seinem schlechten Gewissen Abhilfe schaffen oder -nach außen hin- seine Unschuld am Mord seines Vaters beteuern wollte. Zu den beiden Herrschern siehe Bernath, Mathias / Schroeder, Felix v. / Nehring, Karl (Hrsg.), Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas, München 1974-1981, Bd. 1, S. 449ff. und Bd. 4, S. 373f.; Diese These ist ebenfalls nur eine Vermutung. Es können beispielsweise auch andere königliche Persönlichkeiten gewesen sein, welche auf diese Weise ihre Auferstehungshoffnung bezeugt haben.

In der Reihe innovativer Hadesfahrtbilder auf dem Balkan seien abschließend die entsprechenden Miniaturen im zu Ende des 14. Jahrhunderts illuminierten, sogenannten »Serbischen« Psalters in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München, Cod. slav.4, angeführt.²⁵⁵

Auf fol. 34^r (Abb. 761) ist –eingeschoben zwischen die zwei Halbverse von Psalm 23(24),10, sich aber auf den neunten Vers beziehend- der von einer Strahlenmandorla umgebende Erlöser im Katabasistypus dargestellt.²⁵⁶ Der sich zur linken Bildseite bewegende Christus hält in seiner Linken das Kreuzesholz, mit seiner Rechten hat er das rechte Handgelenk Adams ergriffen, um ihn aus seinem Sarkophag zu ziehen. Hinter dem Stammvater stehen –teilweise im gleichen Grabschrein- Eva, Abel und eine Anzahl Vorväter. Gegenüberliegend sind –als Pendant zu dieser Gruppe- die nimbierten Gestalten Davids, Salomons und Johannes des Vorläufers abgebildet. Unterhalb des Herrn liegt rücklings –niedergehalten durch das Kreuz- der Unterweltsherr. Im Dunkel des Hades haben zwei Engel die Flügel des Unterweltstores erfaßt. Drei andere himmlische Boten geißeln und fesseln Satan. Ein Dämon springt kopfüber in die Tiefe, ein anderer sitzt kraftlos am Boden.

Fol. 84^v (Abb. 762) zeigt –folgend auf Psalm 67(68),1- ein einfacher gestaltetes Anastasisbild.²⁵⁷ Der Gottessohn steht –umgeben von einer Mandorla- frontalansichtig in Kontrapoststellung im Zentrum der Komposition. Seine Rechte hat den Schaft des mitgenommenen, großen Kreuzes umschlossen, mit seiner Linken hat er –seinem Blick folgend- das rechte Handgelenk Adams erfaßt, welcher sich gerade –rechts im Bild- aus seinem Sarg erhebt. Zur Rechten des Urvaters befinden sich mit verhüllten, bittend erhobenen Händen seine Frau Eva, dahinter der nimbierte, an seinem Salbhorn identifizierbare Samuel und weitere Gestalten des Alten Bundes. Auf der anderen Bildseite sind die Könige David und Salomon, Johannes der Täufer und ein Altvater zu sehen. Am unteren Bildrand öffnet sich

²⁵⁵ Der Psalter hat eine Größe von 280 x 195 mm. Strzygowski, Josef, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien 1906; Belting, Hans (Hrsg.), Der serbische Psalter, Faksimile-Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Wiesbaden 1978;

²⁵⁶ Die Bildunterschrift lautet auf kirchenslavisch: »Die Tötung des Hades, die Auferweckung Adams«. Strzygowski (wie Anm. 255), S. 28; Belting (wie Anm. 255), S. 102;

²⁵⁷ Die Bildunterschrift lautet auf kirchenslavisch. »Auferstehung Christi«. Auf dem Querbalken des Kreuzes ist zu lesen: »König der Herrlichkeit.« Strzygowski (wie Anm. 255), S. 40f.; Belting (wie Anm. 255), S. 115;

die dunkle Hadeshöhle.²⁵⁸ In der Finsternis ist Satan in Ketten gelegt. Drei teuflische Wesen springen kopfüber in je ein Loch.

Die ikonographisch bemerkenswerteste Darstellung des Sujets in diesem Psalter zeigt fol. 228^r (Abb. 763).²⁵⁹ Im Hades liegt oben der in Leinentücher eingewickelte Leichnam Jesu. Am Rand der Höhle betrauern –den toten Erlöser flankierend- je zwei Engel den Herrn. Darunter ist der Gottessohn aufrecht stehend und zur linken Bildseite gewandt zu sehen. In der Linken hält er das Kreuz, mit der Rechten hat er das rechte Handgelenk Adams ergriffen. Der Urvater und die hinter ihm abgebildete Eva entsteigen ihrem Sarkophag. Zu Füßen Christi befindet sich ein Grabschrein mit mehreren gefatschten Seelen. Rechts davon stößt ein Engel dem Teufel ein Schwert in den Hals.²⁶⁰

Die obig vorgestellten Anastasisbilder zeugen von einer äußerst intensiven Beschäftigung der Maler mit dem Motiv. Innovative Bildelemente sind die Verteilung der Nimben an alle Altväter und –frauen, die Dornenkrone am Kreuz Jesu, die Propheten oberhalb der im Hintergrund zu sehenden Felsen, die Hetoimasia, die Prozession der himmlischen Wesen mit dem Kreuz, die von Engeln getragenen, gekrönte Büsten zeigenden Scheiben, die Predigt des Vorläufers in der Unterwelt, die das Hadestor öffnenden jenseitigen Helfer Christi, der von Engeln beweinte Leichnams des Gottessohnes in der Hadeshöhle, Sarkophage mit weißgewandeten Seelen, das Fesseln, Geiseln und Niederstechen Satans durch himmlische Wesen, das Hineinwerfen des Teufels in das höllische Feuer, die Personifikationen der Sünde und des Bösen in der Finsternis sowie kopfüber in die Tiefe springende Dämonen.

Ursächlich für diese eigenwillige Kreativität, welche auf dem Balkan in den folgenden Jahrhunderten nicht mehr zu beobachten ist,²⁶¹ dürfte der auch in die Kunst übertragene Abnabelungsprozeß des serbischen Reiches von Byzanz im 13. und 14. Jahrhundert gewesen sein.²⁶² Wie die narrativ und dramatisch wirkende

²⁵⁸ Strzygowski (wie Anm. 255), S. 41 gibt an, daß in den Rand der Höhle Nägel eingeschlagen sind. Dies ist nicht zweifelsfrei zu erkennen, es könnte sich auch nur um Risse handeln.

²⁵⁹ Strzygowski (wie Anm. 255), S. 85; Belting (wie Anm. 255), S. 160f.;

²⁶⁰ Der Text neben der Miniatur lautet in Übersetzung: »Die Engelschar ist erstaunt, schauend, wie du zu den Toten zugezählt worden bist, du aber, o Heiland, des Todes Feste zertrümmert, mit dir den Adam aufgerichtet und alle von der Hölle befreit hast.« Belting (wie Anm. 255), S. 160;

²⁶¹ Da nach 1400 die Qualität der Bildzeugnisse und der ikonographische Erfindungsreichtum der Maler –u.a. bedingt durch die politischen Verhältnisse- auffallend zurückgegangen ist, können für die folgenden Jahrhunderte keine innovativ und kreativ gestalteten Anastasisbilder mehr angeführt werden.

²⁶² Zur beginnenden Selbständigkeit der serbischen Kunst siehe Hallensleben, Horst, Die Malerschule des Königs Milutin, Gießen 1963;

Komposition obiger Darstellungen nahelegt, haben verschiedene schriftliche Vorlagen als Anregung gedient. Neben Bibelstellen und liturgischen Texten ist vor allem die Predigt des Pseudo-Epiphanius zum »Großen« Samstag anzuführen.²⁶³ In dieser Homilie wird beispielsweise ausführlich auf die Grablegung Christi eingegangen,²⁶⁴ die Prozession der Engel geschildert,²⁶⁵ die Predigt des Täufers erwähnt,²⁶⁶ die Bestrafung der Unterweltsmächte beschrieben²⁶⁷ und auf die Hetoimasia verwiesen.²⁶⁸

Die inhaltliche Aussage des Anastasismotivs ist in ihrem wesentlichen Kern durch die ikonographischen Erweiterungen nicht verändert worden.²⁶⁹ Der oftmalige Hinweis auf die Passion hat jedoch den Kreuzestod Jesu als Heilsvoraussetzung eindringlich vor Augen gestellt. Durch die drastische Hervorhebung des Sieges über Tod, Hades, Satan und das Böse ist dem Betrachter zudem die eigene Auferstehungszuversicht, welche in der auf das Endgericht verweisenden Hetoimasia gelegentlich einen bildlichen Fixpunkt gefunden hat, deutlich vermittelt worden.

Abgesehen von der bildnerischen Innovationsfreudigkeit der serbischen Künstler ist –wie resümierend betont sei– auch die Rezeptionsgeschichte ihrer Werke bemerkenswert. Byzantinische, postbyzantinische und russische Anastasisbilder enthalten oft Details, welche erstmals auf obig besprochenen Darstellungen bezeugt sind.²⁷⁰

²⁶³ Es wäre eine eigene Untersuchung wert, inwieweit die Engel- und Dämonenlehre der auf dem Balkan im Mittelalter sehr populären Bogomilen-Sekte die Anastasisbilder beeinflusst hat. Es ist zumindest davon auszugehen, daß die Darstellungen von himmlischen und teuflischen Wesen zu dieser Zeit im serbischen Reich nicht ohne Kenntnis und vor dem Hintergrund bogomilischer Legenden entstanden sind. Zu den Bogomilen siehe Konrad, Alexander N., *Old Russia and Byzantium*, Wien 1972, S. 71ff.; Papazova, Ekaterina, *Christen oder Ketzer – die Bogomilen*, Stuttgart 1983;

²⁶⁴ Die Kapitel II. bis VII. der Predigt kreisen allein um die Grablegung Jesu. Vermutlich ist hierdurch die Integration des Leichnams Jesu in die Hadeshöhle auf fol. 228^r des serbischen Psalters (Abb. 763) angeregt worden. Zur Homilie des Pseudo-Epiphanius siehe Kapitel VII.4.;

²⁶⁵ Siehe Kapitel XI. der Predigt im Anhang, Kapitel VII.4.

²⁶⁶ Die auch im Nikodemusevangelium geschilderte Predigt des Täufers findet sich im Abschnitt VIII. des Textes. Vgl. Anhang, Kapitel VII.4.

²⁶⁷ Siehe Abschnitt XIII. und XIV. der Homilie im Anhang, Kapitel VII.4.

²⁶⁸ Im Kapitel XV. der Predigt heißt es: »Ich führe dich nicht mehr ins Paradies, sondern auf den himmlischen Thron. ... Der Thron der Cherubim ist vorbereitet, denen, die sich erheben, ...« Vgl. im Anhang, Kapitel VII.4.

²⁶⁹ Zur Bedeutung des Anastasismotivs siehe ausführlich unter Kapitel III.2.

²⁷⁰ Siehe hierzu die Bemerkungen in den Kapiteln V.1.1. bis V.1.4. sowie V.2.1. bis V.2.3.

V.2. Das russische Reich

Im Frühjahr 988 sind der Kiewer Fürst Wladimir und sein Volk von byzantinischen Geistlichen getauft worden. Im Sommer des gleichen Jahres hat der russische Herrscher die purpurborene²⁷¹ Prinzessin Anna, eine Schwester des oströmischen Kaisers, geheiratet. Im Gefolge der »Porphyrogenneta« sind neben Klerikern auch Ikonenmaler in die Rus gelangt, so daß gleichzeitig mit der Christianisierung die Kultbildmalerei eingesetzt hat. In der Anfangszeit sind es griechische und aus dem Balkangebiet stammende Zographen gewesen, welche das Kunstschaffen bestimmt haben.²⁷² In ihren Werkstätten sind jedoch einheimische, später eigene Ateliers eröffnende Maler ausgebildet worden. Im Laufe der folgenden Jahrhunderte hat die russische Kunst nationale Eigenheiten entwickelt, ist aber weiterhin von Malern des byzantinischen und balkanischen Raums beeinflußt worden. Nach dem Fall von Konstantinopel im Jahre 1453 ist die Maltradition in Rußland bewahrt und in den kulturellen Hochburgen –teils angeregt durch den Kontakt mit dem Abendland- zu neuer Blüte geführt worden.²⁷³

Das russische Anastasismotiv²⁷⁴ spiegelt diese Genese wider.²⁷⁵ Die Orientierung an Vorbildern anderer ostkirchlicher Länder ist trotz eigener Charakteristika bis ins Ende des 15. Jahrhunderts spürbar. Nach 1500 hat das Sujet jedoch eine erstaunliche

²⁷¹ Byzantinische Prinzen und Prinzessinnen, welche in der Porphyra, einem porphyretafelten Pavillon des Kaiserpalastes, geboren worden sind, werden als Purpurborene bezeichnet. Ein »Porphyrogennetos« oder eine »Porphyrogenneta« hat gegenüber ihren Geschwistern, welche vor der Thronbesteigung ihres Vaters auf die Welt gekommen sind, den Anspruch auf die Thronnachfolge. Einschränkend zu bemerken ist jedoch, daß dieses Recht im Laufe der Geschichte nicht immer zum Erfolg geführt hat. Hunger (wie Anm. 14), S. 87; Beck, Hans-Georg, Das byzantinische Jahrtausend, München 1978, S. 69f.;

²⁷² Die Kiewer Rus ist nicht nur auf Byzanz fixiert gewesen, sondern hat auch enge Kontakte zum Balkanraum gepflegt. In der Forschung ist sogar oft vermutet worden, daß Wladimir den Anschluß an die bulgarische Kirche gesucht hat, welche bis 1018 ihr Patriarchat in Ochrid hatte. Siehe hierzu Podskalsky, Gerhard, Christentum und theologische Literatur in der Kiewer Rus (988-1237), München 1982, S. 24ff.;

²⁷³ Als Einführung mit weiterführender Literatur siehe Rothmund (wie Anm. 1), S. 158f. und Felicetti-Liebenfels, Walter, Geschichte der russischen Ikonenmalerei, Graz 1972, S. 13ff.;

²⁷⁴ Der Begriff »Anastasismotiv« wird im folgenden aus Verständnisgründen beibehalten. Der kirchenslavisch adäquate Titulus »БОСКРЕЧЕНІЕ« wird hierfür nicht verwendet, da die Studie an Übersichtlichkeit verlieren würde. Nur die einzelnen Typen des Sujets sind ins Kirchenslavische übersetzt worden.

²⁷⁵ Die Genese des russischen Anastasismotivs wird nachfolgend hauptsächlich anhand von Ikonen dargelegt. Aus dem Bereich der erhaltenen Monumentalmalerei ist nur wenig oder ungenügend publiziert. Auf die Vorstellung von ukrainischen und weißrussischen Tafelbildern muß, ebenso wie auf die Besprechung von Sonderthemen, verzichtet werden, da dies den Rahmen der Studie ansonsten überdehnen würde. Bei den unzähligen Sujetzeugnissen kann zudem nur ein Überblick geboten werden.

ikonographische Entwicklung erfahren, welche ansonsten in keiner anderen orthodoxen Region nachweisbar ist.²⁷⁶

V.2.1. Der Soschestwietypus

Russische Hadesfahrt Darstellungen des Abstiegstypus sind bis in die Gegenwart belegt. Während zunächst ausländische Vorlagen die Ikonographie bestimmt haben, sind spätestens seit der Zeit um 1400 spezifisch nationale Eigenheiten eingearbeitet worden. Seine Hochphase hat dieser Soschestwietypus²⁷⁷ im 15. und 16. Jahrhundert erlebt.

Zu den ältesten erhaltenen, die Niederfahrt Christi in die Unterwelt vorstellenden Zeugnissen in Rußland zählt eine um 1300 gemalte, im Freilichtmuseum zu Nowgorod ausgestellte Ikone (Abb. 764).²⁷⁸ Im Zentrum der Komposition ist der auf die rechte Bildseite zuschreitende Erlöser zu sehen, dessen Hände und Füße die Wundmale aufweisen. In der Linken führt der Herr das Doppelkreuz mit nach russischer Art schräggestellten Suppedaneum. Seine Rechte hat das rechte Handgelenk des nimbierten Adams erfaßt, welcher aus seinem Sarkophag steigt. Hinter dem Stammvater stehen Eva und der an seinem Hirtenstab kenntliche Abel. Auf der vom Gottessohn abgewandten Seite halten sich die –je einen Heiligenschein tragenden– Könige David und Salomon²⁷⁹ sowie Johannes der Täufer auf. Die beiden Gruppen der Auferstehenden sind je von einem Berg hinterfangen. Zwischen diesen Felsformationen öffnet sich zu Füßen Jesu die Unterwelt, in dessen Finsternis die zerborstenen Hadestüren und deren Beschläge, Scharniere, Riegel und Schlüssel liegen. Die Figur des Hades, bekleidet mit einem roten Lendenschurz, ist an den Beinen mit einer Eisenkette gefesselt, versucht aber mit der Rechten, den Urvater am rechten Fuß festzuhalten.

Wie eine dem Balkanraum zugeordnete, ungefähr zeitgleiche Anastasisikone in der Tretjakowgalerie zu Moskau (Abb. 765) nahelegt,²⁸⁰ ist diese Arbeit nach einem balkanischen Tafelbild oder von einem aus diesem Gebiet stammenden Künstler angefertigt worden. Hinsichtlich Figurenzahl und –anordnung, der Gestaltung der Unterwelt und der Haltung Christi sind auffällige Übereinstimmungen festzustellen.

²⁷⁶ Die bisherige Literatur zum russischen Anastasismotiv ist spärlich. Es sei lediglich auf Thon, Nikolaus, Die entfaltete russische Auferstehungsikonographie, Der Versuch einer theologischen Synopse, in: Hermeneia, Bd. 6, 1990, S. 70-85, verwiesen.

²⁷⁷ Soschestwietypus ist das kirchenslavische Pendant zum Abstiegs- bzw. Descensus- bzw. Katabasistypus.

²⁷⁸ Die großformatige Ikone (81,4 x 64,2 cm), Inv.nr. 7579, entstammt dem Katholikon des Klosters zur »Darbringung Jesu im Tempel« in Tichwin. Das Tafelbild weist Restaurierungen auf. Laurina, Vera K., Nowgoroder Ikonen des 12. bis 17. Jahrhunderts, Leningrad 1981, S. 289 und Abb. 22;

²⁷⁹ Salomon hält eine Schriftrolle, deren Inschrift späteren Datums ist. Der Text zitiert aus Sprüche Salomos, 9,1-2. Laurina (wie Anm. 278), S. 289;

²⁸⁰ Die Ikone, Inv.nr. 17291, mißt 156 x 106 cm. Gusewa, J.K. / Korina, O.A., Drewnerusskoe Isskusstwo X.-natschala XV. weka [Altrussische Kunst vom 10. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, Katalog der Tretjakowgalerie], Moskau 1995, S. 178f.;

Lediglich die innovative Einfügung eines Himmelsausschnitts in der Bildmitte oben ist auf dem Werk zu Nowgorod nicht anzutreffen.

Ähnlich gehaltene Darstellungen dürfte es öfters gegeben haben,²⁸¹ zumal die Grundkomposition byzantinischen Pendants gleicht.²⁸² Anhand der Ikonographie kaum oder nicht zu unterscheiden von oströmischen Hadesfahrtbildern sind beispielsweise auch die Randminiaturen auf fol. 31^r und fol. 87^v im 1397 illuminierten Kiewer Psalter (Abb. 766/767),²⁸³ eine gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Anastasisikone in der Moskauer Tretjakowgalerie (Abb. 768)²⁸⁴ und ein um die gleiche Zeit gemaltes Gegenstück im Russischen Museum zu St. Petersburg (Abb. 769).²⁸⁵

Eine spezifisch russische und sofort erkennbare Eigenheit ist erstmals kurz vor 1400 der Sujetvariante beigegeben worden. Eine kleine, sechs Festtage abbildende Ikone in der Tretjakowgalerie (Abb. 770)²⁸⁶ zeigt in der Hadesfahrtszene innerhalb der geräumigen Felsenhöhle den zur rechten Bildseite gewandten Erlöser in der Kompositionsmitte. Er ist umgeben von einer kreisrunden, Strahlen beinhaltenden Aureole. In der Rechten hält er eine Schriftrolle, mit der Linken hat er das rechte Handgelenk des vor ihm aus seinem Grab sich erhebenden Adams erfaßt. Hinter dem Urvater stehen Eva, Abel und ein

²⁸¹ Ähnlich ist eine, dem 15. Jahrhundert zugeordnete Hadesfahrtikone (73 x 50 cm) aus dem Erzengel Michael-Kloster zu Archangelsk gestaltet, welche sich im Besitz des Historischen Museums zu Moskau, Inv.nr. 3595/82847, befindet. Siehe Kyzlasova, Irina, *Russian Icons, 14th – 16th centuries*, The History Museum, Moscow, Leningrad 1988, Kat.nr. 89;

²⁸² Vgl. die Anastasisbilder, wie die Abb. 624-634, unter Kapitel V.1.1.

²⁸³ Der Kiewer Psalter (30 x 24,5 cm) befindet sich in der Russischen Nationalbibliothek von St. Petersburg, OLDP F.6. Das Hadesfahrtbild auf fol. 31^r, welches Psalm 23(24),7 illustriert, zeigt den von einer Mandorla umgebenen Christus im zur linken Bildseite gewandten Abstiegstypus. In der Linken hält Jesus das Kreuz, mit der Rechten hat er das linke Handgelenk des Protoplasten ergriffen. Adam und Eva ragen aus einem Sarkophag. Darunter fesselt im Hades ein Engel den Unterweltherrscher. Das Pendant auf fol. 87^v zu Psalm 67(68),2 ist ähnlich gestaltet. Im Totenreich liegt jedoch rücklings eine große Hadesfigur. Steinert, E.I., *Kievskaja Psalir 1397 goda*, Moskau 1978;

²⁸⁴ Die Ikone (76 x 54 cm) zeigt Christus im Abstiegstypus zur linken Bildseite schreitend. Sein Körper ist von einer ellipsenförmigen Lichtaureole umgeben. In der Linken hält er das russische Kreuz. Seine Rechte ergreift die linke Hand des vor ihm knienden Adams. Hinter dem Urvater stehen David und Salomon, Johannes der Täufer und zwei Propheten. Die andere Bildseite wird von der knienden Eva, welche Jesus ihre verhüllten Hände entgegenstreckt, von Moses und weiteren Personen eingenommen. Im Hintergrund ist eine Felsenlandschaft sichtbar. Zu Füßen Christi öffnet sich eine Spalte, welche den Blick auf die dunkle Unterwelt freigibt. Abgesehen von der Kreuzesform erinnert das Bild sehr an die nach 1350 entstandene Ikone in der Walters Art Gallery zu Baltimore (Abb. 652), welche überdies auch Moses individuell gekennzeichnet hat. Eine Abhängigkeit soll jedoch nicht postuliert werden. Antonowa, W.J. / Mnewa, N.E., *Katalog drevnerusskoj Shiwopisi [Katalog altrussischer Malerei]*, Bd. 1, Moskau 1963, S. 187f., Kat.nr. 146 und Abb. 98;

²⁸⁵ Dieses ursprünglich aus Tichwin stammende Tafelbild (135,1 x 109,4 cm), Inv.nr. 2664, ähnelt der vorherigen Ikone. Nur der Spalt der Unterwelt, in welcher die Hadestorflügel und Sarkophage der Stammeltern liegen, ist größer gehalten. Laurina (wie Anm. 278), S. 297, Kat.nr. 57/58;

²⁸⁶ Die ins Ende des 14. Jahrhunderts einzuordnende Ikone (32 x 25 cm), Inv.nr. 13877, zeigt die Szenen der Verkündigung, Geburt Jesu, Verklärung Christi, Auferweckung des Lazarus, Hades- und Himmelfahrt des Herrn. Ikonen dieser Art sind in Byzanz verbreitet gewesen und –wie dieses Werk belegt- in Rußland nachgeahmt worden. Lazarew, Victor N., *Ikonen der Moskauer Schule*, Berlin 1977, S. 19 und Abb. 21; Gusewa / Korina (wie Anm. 280), S. 170f.;

Vorvater²⁸⁷. Auf der gegenüberliegenden Seite befinden sich –jeweils einen Nimbus tragend- die Könige David und Salomon sowie Johannes der Täufer.

Die kreisrunde Lichtgloriole ist bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf vielen Anastasisbildern in Rußland das beherrschende Kennzeichen. Ob der Ikonenmaler Andrej Rublow (1360/70-1427/30) der Initiator für die Verwendung dieser Aureolenart²⁸⁸ auf russischen Hadesfahrtbildern gewesen ist, läßt sich nicht klären. Die von ihm und Daniel Tschornyi²⁸⁹ für die Festtagsreihe der Uspenskij-Kathedrale zu Wladimir im Jahre 1408 gemalte Anastasistafel (Abb. 771)²⁹⁰, welche gegenüber der entsprechenden Szene obiger Festtagsikone lediglich in der Personenzahl erweitert ist und unter den Füßen Jesu die überkreuz gelegten Hadesstorflügel²⁹¹ abgebildet hat, dürfte jedoch aufgrund der Bekanntheit der beiden Zographen wesentlich zur Verbreitung dieser Darstellungsweise geführt haben.

Belege sind die zwischen 1425 und 1427 von einem Schüler Rublows gemalte Anastasisikone aus der Ikonostase der Dreifaltigkeitskirche in Sergejew Possad (Abb. 772),²⁹² das um 1470 angefertigte Pendant aus der Bilderwand der Maria-Himmelfahrtskirche auf dem Wolotowo-Feld in Nowgorod (Abb. 773),²⁹³ das Anastasisbildfeld einer um 1500 im Umfeld des Malers Dionysij (1430/40-um 1505)²⁹⁴ hergestellten Hexameronikone in der Tretjakowgalerie zu Moskau (Abb. 774),²⁹⁵ eine Anastasisikone im Autenrieder Ikonenmuseum aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

²⁸⁷ Es handelt sich möglicherweise um Moses, wie andere Ikonen dieser Art nahelegen. Siehe hierzu unten.

²⁸⁸ Vorher ist diese Aureolenform lediglich auf dem Anastasisfresko von Kurbinovo (Abb. 753) zu sehen gewesen.

²⁸⁹ Zu beiden Malern siehe Lazarew, Victor N., Die Malerei und die Skulptur im großfürstlichen Moskau, in: Grabar, Igor / Lazarew, Victor, Geschichte der russischen Kunst, Bd. 3, Dresden 1959, S. 94ff.; Die Bedeutung Rublows zeigt sich insbesondere darin, daß er –neben dem Ikonenmaler Alimpj vom Kiewer Höhlenkloster- der einzige Zograph ist, welcher von der russischen Kirche als »verehrungswürdig« angesehen wird. Rothemund (wie Anm. 1), S. 258;

²⁹⁰ Die Ikone (125 x 92 cm) gehört heute zum Bestand der Tretjakowgalerie zu Moskau, Inv.nr. 14249. Antonowa / Mnewa (wie Anm. 284), S. 273ff., Kat.nr. 225 und Abb. 178;

²⁹¹ Auf der Hadesfahrtszene der sechs Festtage abbildenden Ikone (Abb. 770) ist dieser Bereich zerstört. Möglicherweise waren auch dort schon Türflügel zu sehen gewesen.

²⁹² Felicetti-Liebenfels (wie Anm. 273), S. 79ff. und Abb. 142;

²⁹³ Die Ikone (90 x 56,5 cm) befindet sich heute im Freilichtmuseum zu Nowgorod, Inv.nr. 3770. Laurina (wie Anm. 278), S. 310, Kat.nr. 119; Felicetti-Liebenfels (wie Anm. 273), S. 70 und Abb. 106;

²⁹⁴ Zu diesem Maler siehe Danilowa, Irina J., Dionissi, Wien und München 1970;

²⁹⁵ Die Ikone (110 x 91 cm) ist früher im Bestand der Sammlung I.S. Ostrouchov gewesen. Hexameron- bzw. russisch Schestodniówikonen beziehen Festtagsbilder beziehungsweise Einzelmotive auf die Wochentage. Das Anastasisujet entspricht dem Sonntag, die Synaxis des Erzengels Michael dem Montag, die Taufe Jesu dem Dienstag, die Verkündigung dem Mittwoch, die Fußwaschung dem Donnerstag, die Kreuzigung dem Freitag und Allerheiligen mit der Deesis als Bekrönung dem Samstag. Kondakov, Nikodim P., Die russische Ikone, Bd. 1, Prag 1928, S. 12, Abb. 30; Schweinfurth, Philipp, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag 1930, S. 223 und Abb. 126; Lazarew, Victor N., Moscow School of Icon-Painting, Moskau 1980, Abb. 80;

(Abb. 775),²⁹⁶ eine in denselben Zeitraum zu datierende Ikone im Pskower Museum (Abb. 776),²⁹⁷ ein dort ebenfalls ausgestelltes, der Saeculumsmitte zuzuordnendes Tafelbild (Abb. 777),²⁹⁸ ein ungefähr gleichaltes Kultbild Nowgoroder Provenienz im Russischen Museum zu St. Petersburg (Abb. 778)²⁹⁹ sowie die nach 1600 entstandenen Hadesfahrtszenen am Rand der sich in der Eremitage zu St. Petersburg aufbewahrten Ikonen der Gottesmutter Donskaja³⁰⁰ und Wladimirskaja³⁰¹ (Abb. 779/780).

Diese Darstellungen ähneln sich nicht nur aufgrund der sonnenartigen Mandorla. Christus führt eine Schriftrolle³⁰² oder das Kreuz mit sich. Links im Bild stehen immer die Könige David und Salomon sowie Johannes der Täufer und –wie die kirchenslavische Nimbusinschrift der kurz nach 1500 bemalten Pskower Tafel (Abb. 776) bestätigt– der bartlos wiedergegebene und jugendlich wirkende Prophet Daniel. Gegenüber befinden sich der die Gesetzestafeln haltende Moses und in der Regel der jugendliche Abel. Die Pskower Ikone aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 777) bildet in diesem Detail eine Ausnahme, da dort neben Eva kniend Sarah und hinter ihr Abraham zu sehen sind.³⁰³ Weitere Altväter und –frauen sind nicht verifizierbar. Die zeitliche Einordnung erleichternde Unterschiede sind aber festzustellen. Auf den frühen Beispielen verläuft die Bewegungsrichtung Jesu zur rechten Bildseite, die Protoplasten sind nebeneinander abgebildet, und die Hadeshöhle ist größer als die den Herrn umgebende Aureole. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geht Christus zumeist zur linken Bildseite,³⁰⁴ Adam, welcher auf Anastasisbildern Pskower Herkunft dem Erlöser oftmals die Hand küßt, und Eva sind in der Regel –getrennt voneinander– zu Seiten des Gottessohnes plaziert,³⁰⁵ und

²⁹⁶ Die bisher unpublizierte Ikone (37,7 x 31,5 cm) aus dem frühen 16. Jahrhundert ist auch aufgrund der beiden nicht zu identifizierenden, als Krieger charakterisierten Randheiligen bemerkenswert. Möglicherweise sind es der hl. Georg und der hl. Dimitrios.

²⁹⁷ Die Ikone, Inv.nr. 2700, mißt 71 x 49 cm. Weitere ähnliche Darstellungen werden im gleichen Museum, Inv.nr. 1590, 2701, 2795, aufbewahrt. Rodnikova, Irina, Pskov Icons, 13th-16th Centuries, Leningrad 1990, Kat.nr. 79 sowie zum Vergleich Kat.nr. 67, 80 und 99;

²⁹⁸ Die Ikone, Inv.nr. 1651, mißt 91 x 68 cm. Rodnikova (wie Anm. 297), Kat.nr. 111;

²⁹⁹ Die Ikone, Inv.nr. 2747, mit den Maßen 125,2 x 70,8 cm entstammt der Georgskirche am Fluß Swird in der Nähe von Kargopol. Laurina (wie Anm. 278), S. 322, Kat.nr. 192;

³⁰⁰ Das im 16. Jahrhundert entstandene Mittelfeld der Ikone (32 x 26 cm), Inv.nr. ERI-470, zeigt die Gottesmutter von Don. Die Randszenen sind im frühen 17. Jahrhundert gemalt worden. Kostsova, A., Early Russian Painting in the Hermitage Collections, Sankt Petersburg 1992, Kat.nr. 46;

³⁰¹ Die im frühen 17. Jahrhundert gemalte Ikone (103 x 71 cm), Inv.nr. ERI-219, der Gottesmutter von Wladimir ist von Festtagsbildern umgeben. Kostsova (wie Anm. 300), Kat.nr. 50; Azzaro, Giuseppina Cardillo / Azzaro, Pierluca, Sophia, La sapienza di Dio, Milano 1999, S. 132f., Kat.nr. 23;

³⁰² Auf der Hadesfahrtszene der Ikone der Donskaja (Abb. 779) ist diese Schriftrolle gemäß Kol. 2,13-15 als Schuldschein charakterisiert.

³⁰³ Es sind auf dieser Ikone keine Inschriften erhalten, welche die Frau neben Eva als Sarah identifizieren. Diese Annahme beruht auf jüngeren Ikonen. Vgl. hierzu Abb. 816.

³⁰⁴ Als diesbezügliche Ausnahme siehe die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemalte Anastasisikone im Russischen Museum zu St. Petersburg, Inv.nr. 2124. Laurina (wie Anm. 278), S. 330, Kat.nr. 185;

³⁰⁵ Vgl. zu dieser kompositionellen Auflösungserscheinung, welche auf den Paron- beziehungsweise Pristutswietypus zurückzuführen ist, auch die Bemerkungen zu den Abb. 643 und 649 unter Kapitel V.1.1.1.;

die Finsternis der Unterwelt ist oftmals an den unteren Bildrand gedrängt. Im subterrestrischen Reich sind manchmal Hades, Satan und von Engeln traktierte Dämonen dargestellt.³⁰⁶ Gelegentlich sind himmlische Wesen auch oberhalb des Heilands zwischen den Bergen zu sehen. Sie präsentieren die Leidenswerkzeuge³⁰⁷ oder errichten das Kreuz Christi^{308, 309}.

Die runde Lichtgloriole ist jedoch für russische Hadesfahrtbilder des 16. Jahrhunderts nicht obligatorisch gewesen. Eine ansonsten unwesentlich von obigen Arbeiten abweichende, zwei Kreuz und Kelch haltende Engel oberhalb Jesu abbildende Anastasistafel im Ikonenmuseum zu Recklinghausen (Abb. 781)³¹⁰ zeigt den Erlöser umgeben von einer eiförmigen Aureole. Auf einer Ikone im Kunstmuseum zu Gorki (Abb. 782)³¹¹, welche in der unterirdischen Finsternis zwei Satan schlagende Engel und weißgekleidete Seelen dargestellt hat, ist Christus von einer mandelförmigen Mandorla hinterfangen.

Neben dieser sehr populären Form des Soschestwietypus hat es auch Werke gegeben, welche sich einer Einordnung entziehen. Exemplarisch sei das Mittelbild einer um 1547 von Pskower Künstlern gemalten Ikone mit dem Titel »Wiederherstellung der Kirche / Auferstehung Christi unseres Gottes« in der Moskauer Tretjakowgalerie (Abb. 783)³¹² angeführt. Der von einer Mandorla aus agierende Gottessohn ist frontalansichtig links von der Kompositionsmitte abgebildet. In der Rechten hält Jesus das Kreuz, mit seiner anderen Hand hat er das rechte Handgelenk des zu seiner Linken sich erhebenden Adams ergriffen. Hinter dem Urvater, zu dessen Füßen ein herausgebrochener Flügel des Hadesstores eine über die Schwärze der Unterwelt führende Brücke zum Erlöser bildet, kommen Eva, David, Salomon und andere Altväter und –frauen aus einer Felsenhöhle. Unterhalb des

³⁰⁶ Siehe das Anastasisbildfeld der Hexameronikone und die Autenrieder Tafel (Abb. 774/775), auf welchen Hades zu sehen ist. Auf der Ikone im Pskower Museum aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 777) liegt in der Finsternis Satan unter einem Sarkophag. Darüber und daneben sind Dämonen abgebildet. Die Nowgoroder Ikone (Abb. 778) zeigt Hades niedergestreckt unter den überkreuz liegenden Hadesstorflügeln und die Erzengel Michael und Gabriel, welche auf Dämonen einschlagen.

³⁰⁷ Vgl. die Hadesfahrtszene am Rand der Wladimirskaja-Ikone (Abb. 780).

³⁰⁸ Auf der Autenrieder Ikone (Abb. 775) haben zwei Engel zwischen den Bergen das Kreuz Jesu aufgerichtet. Auf dem Holz ist an der »tabula ansata« die griechische Abkürzung für »Jesus Christus« zu lesen. Am Querbalken steht auf kirchenslawisch »Sohn Gottes« und am schräggestellten Suppedaneum auf griechisch »siegt«. Diese Vorstellung des Kreuzes als Siegeszeichen und dessen Aufrichtung erinnert an eine Passage des Nikodemusevangeliums: »Denn seht, ich erwecke euch alle wieder durch das Holz des Kreuzes.« Siehe Kapitel VII.2.1.

³⁰⁹ Möglich sind auch andere bildnerische Erweiterungen, wie eine obigen Werken sehr ähnelnde Ikone in der ehemaligen Sammlung Lichatschew belegt: Zwischen den Bergen ist das Mandylion Christi zu sehen. Siehe Lichatschew (wie Anm. 84), Abb. 213;

³¹⁰ Die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angefertigte Ikone, Inv.nr. 442, mißt 131 x 104,2 cm. Skrobucha (wie Anm. 69), S. 261f. und Tafel 53;

³¹¹ Die Ikone, Inv.nr. 203, welche auf der anderen Seite die Szene des ungläubigen Thomas zeigt, mißt 21 x 17,5 cm. Laurina (wie Anm. 278), S. 341, Kat.nr. 229;

³¹² Die Ikone (176 x 122 cm), Inv.nr. Dr-960, ist von den Pskower Malern Ostania, Jakow, Michajlo, Jakuschko und Semen Wysoký-Glagol für die Verkündigungskathedrale des Moskauer Kreml nach dem Brand vom 21. Juni 1547 angefertigt worden. Um das Mittelfeld herum sind

Protoplasten ragen weißgewandete Seelen aus der Tiefe des Hades. Zur Rechten des Heilands sind Johannes der Täufer, welcher als einziger –abgesehen von Christus- einen Nimbus trägt,³¹³ ein Prophet³¹⁴ und weitere Gestalten des Alten Bundes angeordnet.

Seit dem 17. Jahrhundert ist der russische Abstiegstypus des Anastasismotivs weiter verändert worden. Ein typisches Beispiel ist ein ehemals aus der Kirche der Twerer Altgläubigengemeinde in Moskau stammendes Tafelbild (Abb. 784).³¹⁵ Um den frontal zum Betrachter ausgerichteten, durch eine mandelförmige Aureole hervorgehobenen, bildmittig auf den überkreuz gesetzten Hadesstürflügeln stehenden und in der erhobenen Rechten eine Schriftrolle haltenden Christus ist in der Hadeshöhle eine Schar nimbiertes Altväter gruppiert. Zweifelsfrei zu erkennen sind David, Salomon, Johannes der Vorläufer, Daniel, Abel und Moses. Zu Füßen des Herrn entsteigt links im Bild der von Jesus am rechten Handgelenk erfaßte Adam seinem Sarkophag. Gegenüberliegend wartet Eva auf ihre Rettung.

Diese Art des Hadesfahrtbildes³¹⁶ kann auch innovativ gestaltet sein. Eine kurz nach 1600 entstandene Ikone aus dem Chludow-Kloster zu Moskau (Abb. 785), welche sich heute im Besitz des Elvehjem Art Center der Universität von Wisconsin-Madison befindet,³¹⁷ visualisiert im Bildzentrum den von einer durchsichtigen Gloriole hinterfangenden Gottessohn frontalansichtig in der Hadeshöhle. Seine Füße sind auf die aus der Tiefe schauenden Flügel des Unterweltstores gesetzt. Mit seiner Rechten hat Jesus das linke Handgelenk Adams umfaßt, welcher sich –links im Bild- aus seinem Sarg erhebt. Unterhalb dieses Sarkophags bittet Eva, in deren Nähe ein weiterer Torflügel liegt, um Befreiung. Hinter dem Urvater sind nicht näher identifizierbare Vorväter abgebildet. In der linken Hand hält Christus den Schuldschein, welcher von Satan zerrissen wird. Der Oberteufel ragt zusammen mit Dämonen –rechts unten im Bild- aus einem rücklings aus der Tiefe sich öffnenden Tiermaul³¹⁸, vor dessen Kinnlade ein zusätzlicher Torflügel plaziert ist.

hauptsächlich Szenen aus der Vita Jesu und der Wiedererrichtung der Kirche angeordnet. Antonowa / Mnewa (wie Anm. 284), Kat.nr. 11; Rodnikova (wie Anm. 297), S. 308f., Kat.nr. 117;

³¹³ Rodnikova (wie Anm. 297), S. 309 vermutet, daß der Vorläufer hervorgehoben wurde, da er der Namenspatron von Zar Iwan IV. (1530-1584) gewesen ist.

³¹⁴ Der Prophet ist vermutlich Daniel, da er von junglichem Äußeren ist und –wie auf obigen Ikonen- neben dem Vorläufer steht.

³¹⁵ Die Ikone (71,3 x 57 cm) gehört zum Bestand des Staatlichen Museums für Religionsgeschichte in St. Petersburg, Inv.nr. A-4392-IV. Kutschinski, Stanislaw / Poetter, Jochen (Hrsg.), Russische Ikonen und Kultgerät aus St. Petersburg, Ausstellungskatalog Baden-Baden, Köln 1991, S. 110, Kat.nr. 22;

³¹⁶ Ein vergleichbares Zeugnis zur Ikone des Museums für Religionsgeschichte ist abgebildet bei Chatzidakis (wie Anm. 209), Kat.nr. 166;

³¹⁷ Die Ikone, Inv.nr. 37.1.10, mißt 37,7 x 29,2 cm. Galavaris (wie Anm. 192), S. 55ff., Kat.nr. 3;

³¹⁸ Zur Integration des Tierrachens in das russische Anastasisbild siehe die Bemerkungen unter Kapitel V.2.5.

Eine andere sehr verbreitete, jedoch eklektisch sich am narrativen Anastasisbild³¹⁹ bedienende Variante des Soschestwietypus ist auf einer Ikone aus der Zeit um 1700 im gleichen Museum (Abb. 786) zu betrachten.³²⁰ Im Zentrum der Tafel ist der von einer eiartigen Mandorla umhüllte Gottessohn über den aus der Tiefe ragende Flügeln des Hadesstores zur linken Bildseite hin schreitend verbildlicht. Mit seiner Linken hat er das rechte Handgelenk Adams gepackt, mit seiner rechten Hand spendet er den Segen. Der Urvater steht zusammen mit Seth und der sich tief vor dem Herrn verneigenden Eva in einem Tierrachen. Oberhalb von ihnen sind weitere alttestamentliche Gestalten zu sehen, welche –angeführt vom die Passionsinstrumente tragenden Erzengel Gabriel- zum rechts oben abgebildeten Paradiestor ziehen. Anhand der Inschriften in ihren Nimben lassen sich die Altväter identifizieren. Es sind Abel, David, Salomon, Moses, Meschach, Abednego, Schadreach, Jakob, Elias, Zacharias, Jeremias, Noah, Daniel, Ezechiel, Abraham, Melchisedek, Isaias, Johannes der Täufer, Jeftah, Lot, Sem, Habakuk und Nahum. Auf der von Jesus abgewandten Seite fesselt der nochmals ins Bild gesetzte Gabriel Satan, während der Erzengel Michael einen Speer gegen nicht sichtbare Dämonen stößt.

Die obig vorgestellten Bildbelege spiegeln die ikonographische Genese des im Abstiegstypus gehaltenen russischen Anastasismotivs wider. Zu berücksichtigen ist, daß diese Sujetform im Laufe der Jahrhunderte, vor allem auf Werken der Kleinkunst oder bedingt durch Platzmangel, immer auch in sehr einfacher und auf das Wesentliche konzentriert dargestellt worden ist. Beispiele sind die Hadesfahrtszene einer dem 16. Jahrhundert zugeordneten Panagia³²¹ in der Schatzkammer der Verkündigungskathedrale im Moskauer Kreml (Abb. 787)³²² und das entsprechende Bildfeld einer Ikonostasikone aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Ikonenmuseum Schloß Autenried (Abb. 788)³²³.

Inhaltlich sind gegenüber byzantinischen Darstellungen des Hadesabstiegs Christi keine Veränderungen feststellbar. Die besondere, vor allem durch die Rundaureole ausgedrückte Betonung der Glorie Jesu hat jedoch theologische Hintergründe. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts ist es in Byzanz zu einem Streit um eine besonders auf dem Berg Athos schon länger existierende mystische Bewegung, den sog. Hesychasmus, gekommen. Die

³¹⁹ Siehe hierzu Kapitel V.2.4.

³²⁰ Die Ikone, Inv.nr. 37.1.13, hat die Maße 35,3 x 30,2 cm. Galavaris (wie Anm. 192), S. 113, Kat.nr. 18;

³²¹ Panagia ist heutzutage ein Synonym für ein Enkolpion, welches –an einer um den Hals gelegten Kette auf der Brust liegend- oftmals die Muttergottes abgebildet hat. Trenkle (wie Anm. 88), o.S.;

³²² Die Panagia mit den Darstellungen von sechs Kirchenfesten auf der Vorderseite wird dem Nowgoroder Raum zugewiesen. Kachalova, I.Ya. / Mayasova, N.A. / Shchennikova, L.A., *The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin*, Moskau 1990, Abb. 256;

³²³ Die Ikone (35 x 29,2 cm), eine zentralrussische Altgläubigenarbeit, gibt das gesamte Programm einer russischen Kirchenikonstase wieder. Das Anastasismotiv ist über der Königstüre angeordnet. Loerke, Markus / Puckett, Jakobus / Rothemund, Boris, *Weihnachten im Osten und Westen, Der Weihnachtsfestkreis in abendländischen und ostkirchlichen Darstellungen*, Ausstellungskatalog, Autenried 1998, S. 46f.;

Hesychasten haben das sogenannte Jesusgebet, ein mit Atemübung gekoppeltes Gebet, welches die innere Harmonie fördert, geübt. Nach ihrer Auffassung können die in dieser Technik weit Fortgeschrittenen zur Schau des unerschaffenen Lichtes, welches Christus auf dem Berg Tabor umstrahlt hat, gelangen. Der Kalabrese Barlaam (um 1290-1350) hat bei seinem Aufenthalt in Konstantinopel und Thessaloniki diese Mystik kennengelernt und sich in scharfer Form dagegen ausgesprochen. Der Hauptstreitpunkt ist das Taborlicht gewesen. Die hesychastischen Mönche hatten aber in der Person des Gregorios Palamas (1296/97-1359) einen wortgewaltigen Verteidiger, welcher eiligst ein theologisches System ausgearbeitet hat. Nach Palamas ist das Taborlicht ungeschaffen und göttlich, aber nicht Gottes Wesen, sondern eine göttliche Kraft. Barlaam hat es dagegen für eine materielle, vergängliche Lichtvision gehalten. Im Jahre 1351 ist die Lehre des Palamas von der griechischen Kirche offiziell anerkannt worden.³²⁴ Das Hervorheben der Lichtgestalt Christi auf russischen Anastasisbildern ist in diesem theologischen Zusammenhang zu sehen. Die den Gottessohn umgeben von einer kreisrunden Gloriole abbildenden Maler beziehungsweise deren Auftraggeber sind Anhänger der auch im russischen Reich populären Hesychastenbewegung gewesen.³²⁵

V.2.2. Der Wosschestwietypus

Der vom 11. bis 13. Jahrhundert in Byzanz sehr verbreitete Aufstiegstypus des Anastasismotivs³²⁶ ist nach der Christianisierung in Rußland rezipiert worden. Bis um 1400 sind nur wenig Belege erhalten. Abgesehen von seiner Verwendung auf narrativ strukturierten Anastasisikonen,³²⁷ ist dieser Wosschestwietypus³²⁸ auch später nur gelegentlich nachweisbar.

Die älteste überlieferte Wiedergabe der Anastasis in der Rus' visualisiert den Aufstieg Jesu aus dem Hades. Diese Darstellung (Abb. 789) befindet sich in der Kiewer Sophienkathedrale, deren Fresken griechische und einheimische Künstler in der zweiten

³²⁴ Beck (wie Anm. 271), S. 322ff.; Podskalsky, Gerhard, Zur Gestalt und Geschichte des Hesychasmus, in: Ostkirchliche Studien, Bd. 16, 1967, S. 15-32;

³²⁵ Zum Einfluß der palamitischen Lehre auf die russische Kunst siehe einleitend die Bemerkungen von Smirnowa, Angelina, Die Moskauer Ikonenmalerei vom 14. bis 16. Jahrhundert, in: Wolter, Bettina-Martine (Hrsg.), Zwischen Himmel und Erde, Moskauer Ikonen und Buchmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. Main 1998, S. 47;

³²⁶ Vgl. Kapitel V.1.2.

³²⁷ Siehe hierzu Kapitel V.2.4. Gelegentlich sind auch Ikonen angefertigt worden, welche die Hadesfahrt darstellung im Wosschestwietypus auf narrativen Anastasisikonen fokussiert als Einzelbild wiedergegeben haben. Als Beispiel siehe eine Ikone im Palazzo Leoni Montanari zu Vicenza aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Pirovano, Carlo (Hrsg.), Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Icone russe, Milano 1999, S. 138f., Kat.nr. 30;

³²⁸ Wosschestwietypus ist das kirchenslavische Pendant zum Aufstiegs- bzw. Ascensus bzw. Anabasisstypus.

Hälfte des 11. Jahrhunderts angefertigt haben.³²⁹ In der Mitte der Komposition ist der zur rechten Bildseite hin schreitende Erlöser frontalansichtig und in Kontrapoststellung zu sehen. Seine Füße sind auf die aus den Angeln gehobenen Flügel des Hadesstores gesetzt. In der Linken hält Jesus einen Stab³³⁰. Seine Rechte hat das linke Handgelenk Adams ergriffen, um ihn mit sich aus der Unterwelt zu ziehen. Hinter dem Protoplasten kommen die ihre Hände verhüllt nach vorn streckende Eva und zwei Altväter aus einer –in einen Felsen eingelassenen- Höhle. In der Bewegungsrichtung Christi stehen –vor einem Felshintergrund- die Könige David und Salomon sowie Johannes der Täufer in einem Sarkophag. Sämtliche Personen tragen einen Heiligenschein.

Eine slavische Eigenheit dieses Wandbildes ist die großzügige Verteilung der Nimben.³³¹ Als rein byzantinisch, zumal die alttestamentlichen Gestalten auch nicht aus einer Höhle kommen, erscheint das um die Mitte des 12. Jahrhunderts im Mirosh-Kloster zu Pskow gemalte Anastasisfresko (Abb. 790),³³² welches dem gleichen Motivtypus verpflichtet ist. Der bildmittig frontal zum Betrachter gewandte Gottessohn geht über die in der Hadeshöhle überkreuz liegenden Türflügel auf die rechts vor einem Berg dargestellten, in einem Sarkophag stehenden Könige David und Salomon sowie Johannes den Täufer zu, deren Häupter je von einem Nimbus erleuchtet sind. Der Vorläufer weist auf den Herrn. Die linke Hand Christi hat den Schaft eines Kreuzes umschlossen, die Rechte hat hinter sich gegriffen und das rechte Handgelenk des Urvaters ergriffen. Neben Adam sind die ihre verhüllten Hände Jesu entgegenhaltende Eva und Abel vor einem Felsmassiv abgebildet.

Nur unwesentlich verändert wirkt auf den ersten Blick eine der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugeordnete Anastasisikone im Palazzo Leoni Montanari zu Vicenza (Abb. 791).³³³ Bei dieser Arbeit, welche stilistisch und kompositionell an die um 1300 entstandene Ikone im Novgoroder Museum und die ungefähr zeitgleiche Tafel in der Tretjakovgalerie (Abb. 764/765) erinnert, ist jedoch aufgrund von Restaurierungen beziehungsweise Übermalungen Vorsicht geboten. Von Eva sind nur die Hände erhalten. Ihre Figur ist von dem später an ihre Stelle gesetzten Moses verdrängt. Die zwei Satan fesselnden Engel im Hades sind zumindest für die vorgeschlagene Datierung ungewöhnlich.³³⁴

³²⁹ Lazarew, Victor N., Die Malerei und die Skulptur in der Kiewer Rus, in: Grabar, Igor / Lazarew, Victor, Geschichte der russischen Kunst, Bd. 1, Dresden 1957, S. 103ff. und Abb. 99;

³³⁰ Vermutlich ist das Fresko im Laufe der Jahrhunderte restauriert worden. Der Stab ist sicherlich ursprünglich ein Kreuz gewesen.

³³¹ Siehe hierzu die Bemerkungen unter Kapitel V.1.5.

³³² Moroskina, Elena, Pskow, Moskau 1984, S. 74ff.; Kitzinger, Ernst, Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art, in: CA, Bd. 36, 1988, S. 54 und Abb. 3;

³³³ Die Tafel mißt 66 x 47,2 cm. Pirovano (wie Anm. 327), S. 122f., Kat.nr. 26;

³³⁴ Erstmals sind auf dem 1265 angefertigten Anastasisfresko von Sopočani (Abb. 756) Engel zu sehen gewesen, welche Satan oder Dämonen fesseln. Es ist zwar durchaus möglich, daß die Ikone im Palazzo Montanari aus der gleichen Zeit stammt und vielleicht sogar von einem Künstler des

Noch zu Ende des 14. Jahrhunderts unterscheidet sich der Woschestwietypus nicht vom oströmischen Pendant, wie beispielhaft fol. 8^r des 1397 illuminierten Kiewer Psalters (Abb. 792)³³⁵ bestätigt. Erst um und nach 1500 sind nationale Versionen entstanden. Ein typisches Beispiel ist eine sich im Pskower Museum befindliche Ikone aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 793).³³⁶ Hinterfangen von einer mit Sternen besetzten Rundaureole ist Christus in der Kompositionsmitte frontalansichtig im Kontrapost abgebildet. Den Blick zurückgewandt steigt er über die überkreuz im Hades liegenden Türflügel aus der Unterwelt zur rechten Bildseite hin auf. Mit seiner Rechten hat er das rechte Handgelenk Adams erfaßt, welcher ihm -sich aus seinem Sarkophag erhebend- die Hand küßt. Zur Linken des Urvaters stehen vor einem Berg die Könige David, Salomon sowie möglicherweise Melchisedek und andere Vorväter. Die Linke Jesu weist auf die in seiner Bewegungsrichtung sich aufhaltenden Gestalten des Alten Bundes, unter denen - neben einem Propheten³³⁷- Johannes der Täufer, der das Modell seiner Arche haltende Noah und Abel individuell hervorgehoben sind. Vor ihnen sind die aus ihrem Sarg ragende und den linken Fuß des Herrn küssende Eva sowie drei weitere Frauen³³⁸ zu sehen. In der Finsternis des Totenreichs schlagen und binden zwei Engel den Oberteufel. In den Bildecken unten bitten je drei weißgekleidete männliche Seelen um Befreiung.

Ähnliche Darstellungen sind zwar selten, aber nicht ungewöhnlich.³³⁹ Ihnen haftet – bildnerisch gesehen- jedoch der Makel an, daß sie –abgesehen vom nicht getätigten Griff ans Handgelenk Evas- von der russischen Version des Parontypus abhängig sind.³⁴⁰

Zusammenfassend läßt sich die seltene Verwendung des Woschestwietypus für ein eigenständiges Anastasisbild festhalten. Inhaltlich unterscheidet sich diese russische Sujetform, zumal es auch ikonographisch keine wesentlichen Veränderungen gegeben hat, nicht vom byzantinischen Pendant.

Balkangebiets gemalt worden ist, doch eine kritische Überprüfung am Original erscheint, zumal da Restaurierungen offensichtlich sind, angebracht.

³³⁵ Die Miniatur, welche in der Unterwelt die Figur des Hades zeigt, illustriert Psalm 7(8),7. Steinert (wie Anm. 283), Bd. 2, S. 107;

³³⁶ Die Ikone, Inv.nr. 1616, mißt 76 x 55 cm. Rodnikova (wie Anm. 297), S. 306f. und Abb. 101;

³³⁷ Der Prophet könnte dem Aussehen nach Aaron sein.

³³⁸ Wie eine Ikone aus der Zeit nach 1800 (Abb. 816) belegt, können es Anna, Sarah, Judith oder Rebecca sein.

³³⁹ Siehe beispielsweise eine Pskower Ikone im Rublowmuseum. Morsink, Simon G., *Uit het hart van Rusland, Ikonen en miniaturen*, Ausstellungskatalog des Catharijneconvent Utrecht, Zwolle 1999, S. 136f., Kat.nr. 45; Bemerkenswert ist auch eine Anastasisikone des Woschestwietypus in der Tretjakowgalerie, Inv.nr. 22299. Wie bei ähnlichen Ikonen des Priststwietypus (vgl. Kapitel V.2.3.), sind in der Christus umgebenen Mandorla himmlische, Personifikationen des Guten darstellende Wesen zu sehen, welche mit Speeren auf das Böse wiedergebene Dämonen in der Unterwelt einstechen. Azzaro (wie Anm. 301), S. 164f., Kat.nr. 39;

³⁴⁰ Siehe hierzu ausführlich unter Kapitel V.2.3.

V.2.3. Der Pristutswietypus

Der in Byzanz seit dem 14. Jahrhundert populäre Parontypus³⁴¹ ist noch im gleichen Saeculum –vermittelt durch reisende Zographen, wie beispielsweise Theophanes den Griechen (gest. 1405/15)³⁴²,– von russischen Künstlern adaptiert worden. Dieser Pristutswietypus³⁴³, welcher auch bildnerisch verändert und innovativ erweitert worden ist, hat sich vor allem in der Zeit bis um 1600 großer Beliebtheit erfreut.

Das älteste überlieferte Zeugnis für diese Sujetform in Rußland ist ein –schlecht erhaltenes- Fresko in der um 1380 von einem Schüler des Theophanes ausgemalten Theodor-Stratelates-Kirche zu Nowgorod (Abb. 794).³⁴⁴ In der Bildmitte steht über den Hadestorflügeln der Erlöser frontalansichtig im Kontrapost. Eine kreisrunde Aureole umgibt seine Figur. Oberhalb der Gloriolen ist bildmässig ein von je zwei fackeltragenden himmlischen Wesen flankierter Engel zu sehen, welcher das Kreuz mit daran hängender Dornenkrone präsentiert. Mit der ausgestreckten Rechten hat Jesus das rechte Handgelenk Adams ergriffen, um ihn aus seinem –links unten abgebildeten- Sarkophag zu befreien. Zur Linken des Urvaters befinden sich Eva und weitere alttestamentliche Personen. Ein Prophet zeigt seine Weissagung auf einer Schriftrolle³⁴⁵. Seinem Blick folgend hält Christus die Hand seines linken ausgebreiteten Armes einer Gruppe aus Särgen ragender Altväter entgegen, welche von David angeführt wird. Die hochaufragende Gestalt zu dessen Rechten ist Johannes der Vorläufer. Im Hintergrund ist –links und rechts- je ein Felsmassiv ins Bild gesetzt.

Sehr ähnlich, aber einfacher ist das ungefähr zeitgleiche Anastasisfresko der im zweiten Weltkrieg zerstörten Koimesiskirche auf dem Felde von Wolotowo gestaltet gewesen (Abb. 795).³⁴⁶ Adam, Eva, Abel und weitere, nur andeutungsweise sichtbare Vertreter des Alten Bundes sind zur Linken, David, Salomon, der Täufer und andere Altväter zur Rechten des Herrn angeordnet. Christus, welcher mit seiner linken Hand das rechte Handgelenk des Protoplasten umfaßt hat, ist gerade im Begriff, die rechte Hand Davids zu ergreifen.

³⁴¹ Vgl. Kapitel V.1.4.

³⁴² Zu diesem, in Rußland Feofan Grek genannten Maler siehe die Biographie von Lazarew, Victor N., Theophanes der Grieche und seine Schule, Dresden 1968;

³⁴³ Pristutswietypus ist das kirchenslavische Pendant zum griechischen Parontypus.

³⁴⁴ Die Wandmalereien sind in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts übertüncht und 1910 wieder freigelegt worden. Die obere Farbschicht ist dadurch stark beschädigt worden, so daß die Fresken wie halb abgewaschen erscheinen. Lazarew, Victor N., Die Malerei und die Skulptur Nowgorods, in: Grabar, Igor / Lazarew, Victor, Geschichte der russischen Kunst, Bd. 2, Dresden 1958, S. 128ff. und Abb. 106;

³⁴⁵ Der Text ist nicht mehr erhalten.

³⁴⁶ Die Malereien sind von einem –sich an den Stil des Feofan Grek anlehenden- Nowgoroder Meister ausgeführt worden. Alpatov, Michail V., Frescoes of the Church of the Assumption at Volotovo Polye, Moskau 1977, S. 11ff. und Abb. 57;

Auffallend an beiden Wandbildern ist die ikonographische Unreife gegenüber oströmischen Pendants. Der Gottessohn ergreift mit seinen Händen nicht Adam und Eva, sondern den Urvater und beinahe David. Kompositionell ist demzufolge eine Loslösung vom zeitgenössischen Soschestwie- oder Woschestwietypus noch nicht gänzlich vollzogen worden. Über die Gründe kann nur spekuliert werden. Entweder hat eine direkte byzantinische Bildvorlage nicht vorgelegen, oder diese ist nach eigenem Geschmack und im konservativen Sinn abgeändert worden.

Auf einer nur unwesentlich jüngeren Anastasisikone aus Kolomna (Abb. 796), welche in der Tretjakowgalerie zu Moskau aufbewahrt wird,³⁴⁷ ist der zweite Handgelenksgriff ebenfalls noch nicht ausgeführt, die Komposition aber dem byzantinischen Pendant weitgehend angeglichen und die Szenerie bereits erheblich erweitert worden. Der die Bildmitte im Kontrapost einnehmende, frontalansichtige Christus hat seine Füße auf die überkreuz unter ihm liegenden Türflügel des Schattenreichs gesetzt. Mit seiner Rechten hat der Erlöser –seinem Blick folgend– den -links im Bild unterhalb von ihm abgebildeten- Adam am linken Handgelenk ergriffen, um ihm aus seinem Sarkophag zu helfen. Seine Linke hat er der auf der anderen Bildseite ihrem Grab entsteigenden Eva entgegengestreckt. Hinter dem Stammvater sind Abel, die Könige David und Salomon, sowie eine Schar weiterer Altväter vor einem Felsmassiv dargestellt. Die Urmutter wird von drei Frauen³⁴⁸, Johannes dem Täufer und einer -vor einem Berg sich aufhaltenden- Menge alttestamentlicher Gestalten begleitet. Umgeben ist der Erlöser von einer kreisrunden Aureole, über welcher sechs Engel sein Kreuz aufgerichtet haben. Himmlische Wesen befinden sich auch innerhalb der Gloriole. In ihren Händen tragen sie je eine Sphaira, welcher eine Tugend eingeschrieben ist. Zu identifizieren sind Güte, Keuschheit, Enthaltbarkeit, Ergebenheit, Liebe, Frieden, Sanftmut, Wahrheit, Milde, Bruderliebe, Barmherzigkeit und Tadellosigkeit.³⁴⁹ Von diesen Tugendpersonifikationen gehen überdies lange Lanzen aus, welche die in Gestalt von Dämonen versinnbildlichten, sich in der Dunkelheit des Hades befindenden Laster durchbohren. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes sind nur noch Wut und Geldgier zu entziffern.³⁵⁰ Am Boden der Höhle ist der gefesselte und von einem Speer getroffene Satan rücklings hingestreckt.³⁵¹

In ähnlicher, den Pristutswietypus aber ausgereift vorstellender Weise hat ein Jahrhundert später, zwischen 1500 und 1502, der Maler Dionissij eine -heutzutage im Russischen Museum zu St. Petersburg ausgestellte- Ikone (Abb. 797) für die Ikonostase der Maria-

³⁴⁷ Die Ikone (149 x 109 cm), Inv.nr. 22950, wird dem Ende des 14. Jahrhunderts zugeordnet. Gusewa / Korina (wie Anm. 280), S. 138ff., Kat.nr. 60;

³⁴⁸ Vgl. die Bemerkungen hierzu unter Anm. 338;

³⁴⁹ Die kirchenslavischen Inschriften sind nach Gusewa / Korina (wie Anm. 280), S. 138ff. und in Anlehnung an Danilowa (wie Anm. 294), S. 104 übersetzt worden.

³⁵⁰ Danilowa (wie Anm. 294), S. 104;

³⁵¹ Der untere Teil des Hades ist im 17. Jahrhundert übermalt worden. Ob die heute erhaltene Gestaltung dem Original entspricht, ist schwer zu beurteilen. Danilowa (wie Anm. 294), S. 104;

Geburts-Kirche im Ferapontkloster angefertigt.³⁵² Frontal zum Betrachter gewandt steht der Gottessohn im Kontrapost auf den überkreuz angeordneten Türflügeln in der Mitte der Komposition. Mit seiner Rechten hat er das linke Handgelenk des Protoplasten, mit seiner Linken den rechten Unterarm Evas erfaßt. Als Zeichen der Erweckung ist die Gewandfarbe Jesu auf den Ärmel des Obergewandes Adams übertragen worden.³⁵³ Den sich aus ihren Grabschreinen erhebenden Ureltern ist jeweils eine große Anzahl Auferstehender beigegeben. Hinter dem Stammvater sind Abel, David und Salomon, in Begleitung Evas der Vorläufer und der -anhand dem Modell seiner Arche identifizierbare- Noah zweifelsfrei zu erkennen.³⁵⁴ Eine Felsenlandschaft hinterfängt die Szenerie. Über dem von einer Rundaureole umgebenen Christus präsentieren Engel das Kreuz. Himmlische Wesen in der Gloriole verkörpern Glück, Auferstehung, Liebe, Wahrheit, Freude, Weisheit, Ergebenheit, Wonne, Verstand, Leben und Reinheit.³⁵⁵ Jeder dieser tugendhaften Begleiter des Herrn ersticht mit einem Speer einen Dämon im Hades. Diese dunklen Gestalten personifizieren Gram, Verderbtheit, Haß, Lüge, Trauer, Fäulnis, Stolz, Verzweiflung, Torheit, Tod, Schlechtigkeit und Feindschaft.³⁵⁶ Die Erzengel Michael und Gabriel fesseln und schlagen zudem im Reich der Finsternis, im welchen sich noch weißgekleidete, jeweils in den unteren Ecken abgebildete Seelen befinden, den Oberteufel.

Auf diese Art gestaltete Ikonen sind selten.³⁵⁷ Es ist deshalb bemerkenswert, daß die Anweisung im Malerhandbuch vom Berge Athos zur Hadesfahrt Christi dieser Darstellungsweise sehr nahe kommt.³⁵⁸ Satan und den Obersten der Finsternis fesselnde

³⁵² Die Ikone mißt 136 x 99 cm. Lazarew, Victor N., Dionissi und seine Schule, in: Grabar, Igor / Lazarew, Victor, Geschichte der russischen Kunst, Bd. 3, Dresden 1959, S. 338ff.; Danilowa (wie Anm. 294), S. 105ff. und Abb. 88;

³⁵³ Diese Betonung der Erweckung, welche –wenn auch nicht so deutlich- bereits auf der Tafel aus Kolonna (Abb. 796) zu sehen gewesen ist, findet sich gelegentlich auf Anastasisikonen. Siehe als frühestes Beispiel die Ikone im Sinaikloster (Abb. 24).

³⁵⁴ Der Prophet neben David könnte Aaron, der Mann zwischen dem Täufer und Noah dürfte Moses sein. Denkbar wäre, daß die Frau hinter Eva Sarah oder Anna ist.

³⁵⁵ Danilowa (wie Anm. 294), S. 109;

³⁵⁶ Danilowa (wie Anm. 294), S. 109f.;

³⁵⁷ Danilowa (wie Anm. 294), S. 211, Anm. 5 spricht von acht Ikonen dieser Art. Als Beispiele des Pristutstwietypus sind das Mittelbild einer um die Vita Christi erweiterten, dem 15. Jahrhundert zugeordneten Festtagsikone im Regionalmuseum zu Vologda, ein im Staatlichen Historischen Museum zu Moskau aufbewahrtes Tafelbild aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und eine vermutlich im 17. Jahrhundert gemalte Tafel aus der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung zu Berlin anzuführen. Siehe Onasch, Konrad / Schnieper, Annemarie, Ikonen, Faszination und Wirklichkeit, Freiburg-Basel-Wien 1995, S. 83; Wolter, Bettina-Martine (Hrsg.), Zwischen Himmel und Erde, Moskauer Ikonen und Buchmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. Main 1998, S. 164, Kat.nr. 27; Theunissen, W.P., Ikonen, Kirchdorf 1982, Taf. 30; Eine ähnliche Ikone in der Tretjakowgalerie, Inv.nr. 22299, vom Ende des 15. Jahrhunderts visualisiert wie die Fresken in der Theodor-Stratelates-Kirche zu Nowgorod (Abb. 794) und der Koimesiskirche auf dem Felde von Wolotowo (Abb. 795) den Erlöser zwischen Adam und David. Siehe Azzaro (wie Anm. 301), S. 164f., Kat.nr. 39; Ein Beispiel dieser Darstellungsweise im Soschestwietypus ist von Iwan Sobolew, einem der ersten Künstler der Stroganow-Schule, im ausgehenden 16. Jahrhundert gemalt worden. Vgl. Bunt, Cyril, Russian Art from Scythians to Soviets, London-New York 1946, S. 116;

³⁵⁸ Siehe den Text aus dem Athos-Malerhandbuch in Kapitel V.1.4. Zu einer inhaltlichen Beziehung der Hermeneia nach Rußland vgl. die Bemerkungen von Schiemenz (wie Anm. 214), S. 275-292;

und schlagende Engel sowie die Verfolgung der Dämonen mit Lanzen, aber auch nach oben aus dem Hades schauende Menschen³⁵⁹ sind Merkmale, welche auch Dionysios von Furna festgehalten hat.

In die Mandorla integrierte himmlische Wesen und gegen die Mächte der Finsternis kämpfende Engel sind für Anastasisbilder des Pristutswietypus in dieser Zeit jedoch nicht ungewöhnlich.³⁶⁰ Pskower Arbeiten zeigen in der Christus umschließenden Aureole eine Schar Seraphim und oftmals in der Unterwelt auf Satan und andere Teufel einschlagende Engel. Beispiele sind eine vor 1400 gemalte und später restaurierte Ikone im Russischen Museum zu St. Petersburg (Abb. 798),³⁶¹ eine im gleichen Museum aufbewahrte Tafel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 799),³⁶² ein kurz vor 1500 entstandenes Tafelbild im Pskower Museum (Abb. 800)³⁶³ und ein vor 1700 angefertigtes Werk in der Tretjakowgalerie (Abb. 801)³⁶⁴. Abgesehen von der zu Ende des 14. Jahrhunderts hergestellten Ikone (Abb. 798) beeindrucken diese Bilder zudem durch eine innovative Wiedergabe der Unterwelt. Die Hadeshöhle ist von Festungstürmen und –zinnen eingerahmt. In diesem Gegenreich sind neben den streitenden Engeln –zusätzlich zu den Türen unter den Füßen Jesu- zwei große Hadestorflügel und einige, bunt gekleidete, auf ihre Befreiung hoffende Seelen zu sehen.

Obwohl es auch Anastasisbilder des Pristutswietypus ohne die Darstellung von Engeln und Dämonen gegeben hat, wie beispielsweise -neben dem Fresko zu Volotovo (Abb. 795)- eine im Wladimir-Suzdal-Museum ausgestellte Ikone aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 802)³⁶⁵ bestätigt, läßt sich resümierend festhalten, daß der Gegensatz zwischen guten und bösen Mächten dieser Sujetform in der Zeit zwischen 1400 und 1600 oft zu eigen

³⁵⁹ Dionysios spricht von »Menschen, nackt und in Fesseln gebunden«. Die weißgekleideten Seelen in der Finsternis könnten in dieser Hinsicht interpretieren werden: Ihre Totenhemden wären die Fesseln, andere Gewänder tragen sie nicht.

³⁶⁰ Der Kampf zwischen himmlischen und teuflischen Mächten ist allgemein für die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, wie auch Beispiele des Soschestwietypus (Abb. 778,782) bezeugen.

³⁶¹ Die Ikone (82 x 66 cm), Inv.nr. DRZ-2120, weist Übermalungen aus dem 15./16. Jahrhundert auf. Oberhalb der Anastasis sind die Büsten von Heiligen abgebildet. Der hl. Nikolaus befindet sich in der Mitte. Links davon sind die Gottesmutter, der Erzengel Michael, der hl. Dimitrios und die hl. Paraskeva abgebildet. Rechts folgen der hl. Georg, der Erzengel Gabriel, der Prophet Elias, der hl. Kosmas und die hl. Barbara. Rodnikova (wie Anm. 297), S. 294, Kat.nr. 14;

³⁶² Die Ikone, Inv.nr. DRZ-3140, mißt 156,2 x 92,3 cm. Unterhalb der Hadesfahrt sind v.l.n.r. in Ganzfigur die Heiligen Katharina, Anastasia, Photius, Nikolaus, Basilios der Große, Johannes der Almosengeber, Johannes Chrysostomos, Gregor der Theologe, Nikita, Barbara und Paraskewa abgebildet. Rodnikova (wie Anm. 297), S. 304, Kat.nr. 72 und Azzaro (wie Anm. 301), S. 302f., Kat.nr. 96;

³⁶³ Die Ikone, Inv.nr. 2731, hat die Maße 120 x 99 cm. Oberhalb der Anastasis sind v.l.n.r. in Halbfigur dargestellt: Erzengel Michael, hl. Blasius, hl. Barbara, hl. Kosmas, hl. Nikita, hl. Nikolaus, hl. Barlaam, hl. Damian, hl. Juliana, hl. Niphont und hl. Paraskewa. Rodnikova (wie Anm. 297), S. 297, Kat.nr. 30;

³⁶⁴ Die Ikone, Inv.nr. 24336, mißt 54 x 45 cm. Rodnikova (wie Anm. 297), S. 314, Kat.nr. 146;

³⁶⁵ Die Ikone mißt 52 x 39 cm. Goleizovsky, Nikita / Yamshchikov, Savely, New Discoveries by Moscow Restorers, Moskau o.J., Kat.nr. 13;

gewesen ist. Visuell dürften serbische Vorbilder³⁶⁶, gedanklich vor allem die Homilie des Pseudo-Epiphanius und das Nikodemusevangelium anregend gewirkt haben.³⁶⁷

Die Hinzufügung von Personifikationen auf der aus Kolomna stammenden Ikone und der Tafel des Dionissij (Abb. 796/797) läßt an die bekannte Osterpredigt des Melitos von Sardes aus dem zweiten Jahrhundert denken, in welcher es bezüglich der Hinterlassenschaft Adams heißt: »Als Erbe aber nicht die Keuschheit, sondern die Unkeuschheit, nicht die Unvergänglichkeit, sondern die Vergänglichkeit, nicht die Ehre, sondern die Unehre, nicht die Freiheit, sondern die Sklaverei, nicht die Königsherrschaft, sondern tyrannische Unterjochung, nicht das Leben, sondern der Tod, nicht die Rettung, sondern das Verderben.«³⁶⁸ Vermutlich sind jedoch auch illuminierte Codici der von Prudentius verfaßten »Psychomachia« oder zumindest davon inspirierte mittelalterliche Bildhandschriften bekannt gewesen, in welcher sich Laster und Tugenden gegenüberstehen.³⁶⁹

Die Bedeutung des im Pristutswietypus ausgeführten Anastasismotivs ist mit dem byzantinischen Pendant vergleichbar.³⁷⁰ Lediglich durch den Gegensatz von Gut und Böse ist inhaltlich die dem Sujet ohnehin immanente Aussage des durch Christus gebrachten Sieges über die Sünde besonders betont worden. Dieser moralische Aspekt läßt sich aber zudem auch als –eine, in dieser Deutlichkeit bisher auf ostkirchlichen Hadesfahrtbildern nicht zum Ausdruck gebrachte– Aufforderung an die Gläubigen verstehen, dem Bösen zu widerstehen.

V.2.4. Das narrative Anastasisbild

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hat das russische Anastasismotiv zahlreiche ikonographische Neuerungen und Erweiterungen erfahren. Die Hadesfahrt Jesu ist zunächst durch die Darstellung des aus dem Grabe steigenden Christus ergänzt und später detailreicher geschildert sowie mittels Szenen um Passion und Auferstehung zu einem österlichen Simultanbild ausgebaut worden.

³⁶⁶ Vgl. Kapitel V.1.5.

³⁶⁷ Zu diesen beiden Schriften siehe Kapitel VII.2. und VII.4. sowie die Bemerkungen in Kapitel V.1.4.

³⁶⁸ Zitiert aus Grillmeier, Alois, Der Gottessohn im Totenreich, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Bd. 71, Wien 1949, S. 9; Siehe auch Meliton von Sardes, Vom Passa, Die älteste christliche Osterpredigt, bearb. v. Josef Blank, Freiburg / Br. 1963, S. 114;

³⁶⁹ Prudentius hat Fides und Cultura deorum, Puditia und Libido, Patientia und Ira, Humilitas und Superbia, Sobrietas und Luxuria, Operatio und Avaritia sowie Concordia und Discordia gegenübergestellt. Einführend zur Psychomachia siehe Evans, Michael, Tugenden und Laster, in: LCI, Bd. 4, Sp. 380ff.; Ausführlicher bei Reilly, Jennifer O., Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages, New York-London 1988 und Norman, Joanne S., Metamorphoses of an Allegory, The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art, New York-Bern-Frankfurt / M.- Paris 1988;

³⁷⁰ Vgl. Kapitel V.1.4.

Eine zentralrussische, dem Ende des 16. Jahrhunderts zugeordnete Ikone aus dem Ikonenmuseum Schloß Autenried (Abb. 803),³⁷¹ zeigt den Erlöser -umgeben von einer mandelförmigen Lichtaureole- im Woschestwietypus auf den überkreuz liegenden Toren der Unterwelt. Seine Bewegung verläuft zur rechten Bildseite. Der Blick Jesu ist rückwärts auf Adam gerichtet. In der Linken hält der Gottessohn eine Schriftrolle, seine rechte Hand hat das linke Handgelenk des Protoplasten gepackt und zieht ihn aus dessen Grab. Hinter dem Urvater befinden sich vor einer -in den Felsen eingelassenen- Höhle Johannes der Täufer, die alttestamentlichen Könige David und Salomon, zwei Propheten sowie weitere, nur durch Nimben angedeutete Gestalten des Alten Bundes. Gegenüber ist Eva mit verhüllten Händen in einem Sarkophag stehend zu sehen. Begleitet wird sie von Moses, Abel und einer Schar aus einer Höhle kommender Altväter. Oberhalb des Herrn präsentieren zwei schwebende Engel die Passionswerkzeuge. In der dunklen Unterwelt, in welcher die Torbeschläge und -nägel verstreut liegen, fesseln zwei himmlische Streiter Satan. In der rechten unteren Bildecke entsteigt der von einer Mandorla umgebene Christus seinem Sarg. Vor dem Grab schlafen die Wächter.

Ähnlich gestaltete Anastasisbilder sind häufig anzutreffen, wie exemplarisch eine im Moskauer Raum entstandene, zum Bestand des Ikonenmuseums Recklinghausen zählende Ikone (Abb. 804)³⁷² und die Tafel Nr. 425 aus der ehemaligen Sammlung Lichatschew (Abb. 805)³⁷³ belegen. In der Hadesfahrtszene ist die den Herrn umgebene Lichtaureole jedoch kreisförmig gebildet und beim Auferstandenen nicht ausgeführt worden. Das Anastasisfresko in der Mariae Entschlafungskirche im Kreml aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 806)³⁷⁴ bezeugt zudem, daß für Darstellungen dieser Art auch die Verwendung des Soschestwietypus und weitere kleine Veränderungen möglich gewesen sind. Der von einer Mandorla umstrahlte, seinem Sarg entsteigende Erlöser ist auf diesem Wandbild von zwei himmlischen Begleitern flankiert. Auf die Szene der Satan knebelnden Engel ist zugunsten des Sujets der Salbenträgerinnen am Grabe verzichtet worden.

Erheblich erweitert ist das Anastasismotiv auf der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gemalten Ikone Nr. 227 der ehemaligen Sammlung Lichatschew (Abb. 807).³⁷⁵ Links unten sind die um das Gewand Jesu würfelnden Soldaten³⁷⁶ und gegenüber die Szene der

³⁷¹ Die Ikone mißt 31,4 x 25 cm. Rothemund, Boris, Katalog des Ikonenmuseums Schloß Autenried, München-Autenried 1974, S. 76f.;

³⁷² Das Tafelbild (70 x 50 cm), Inv.nr. 111, ist zu Ende des 16. Jahrhunderts angefertigt worden. Skrobucha, Heinz, Katalog des Ikonenmuseums Recklinghausen, Recklinghausen 1978⁵, Kat.nr. 256, Abb. 91;

³⁷³ Die aus der Zeit um 1600 stammende Ikone ist -wie alle Tafeln im Katalog der ehemaligen Sammlung Lichatschew- ohne Maßangaben aufgeführt. Lichatschew (wie Anm. 84), Nr. 425;

³⁷⁴ Alpatow, Michail, Uspenskij sobor Moskowskogo Kremlja [Die Entschlafungskathedrale im Moskauer Kreml], Moskau 1971, S. 22ff. und Abb. 23;

³⁷⁵ Lichatschew (wie Anm. 84), Nr. 227;

³⁷⁶ Es ist schwer diese Szene zu deuten. Die Becher in der Hand der Soldaten lassen jedoch an die auf Ps. 22,19 Bezug nehmende Evangelienstellen (Mt 27,35; Mk 15,24; Lk 23,34) denken: »Sie warfen das Los und verteilten seine Kleider unter sich.«

Salbenträgerinnen und der Auferstehung Christi dargestellt. Neben dem Auferstandenen stürmen Engel das Unterweltstor, hinter welchem der Tod auf einem Fabeltier reitet.³⁷⁷ Zwei finstere Gestalten sind im Hades durch Eisenketten um den Hals gebunden. Satan wird von zwei himmlischen Kämpfern gefesselt. Ein teuflisches Wesen kauert am Boden. Ein Engel hat eine Axt auf einen Dämon geschleudert, welcher -an den Füßen gefesselt- kopfüber ins Dunkel stürzt. Am linken Bildrand erhebt sich ein großer monströser Kopf, dessen Maul sich oberhalb der Stirn öffnet. Aus dem Schlund dieses Allesfressers ragen in Totenhemden gewandete Personen. Der oberhalb der Bildmitte im Woschestwietypus auf den gekreuzten Unterweltstorflügeln stehende, von einer ellipsenförmigen, stark gebauchten Gloriole hinterfangende Christus hat bereits einige alttestamentliche Gestalten aus diesem Rachen befreit. In der Linken hält Jesus ein kleines Kreuz, mit der rechten Hand hat er –seinem rückwärtsgewandten Blick folgend- Adam zu sich gezogen. Neben dem Protoplasten halten sich David, Salomon, Johannes der Täufer und zahlreiche Vorväter auf. Sie werden vom Erlöser zum rechts oben abgebildeten Paradiestor geführt. Ein königlicher Prophet mit einer entrollten Schrift in seiner Rechten ist vor diesem Zug zu sehen.³⁷⁸ Der -nur mit einem Lendenschutz bekleidete und in der rechten sein Kreuz haltende- gute Schächer befindet sich bereits vor der jenseitigen Tür. Im oberen Bildviertel ist –der in Rußland oft »Rachos« genannte- Dismas noch zweimal ins Bild gesetzt. Er begrüßt im –mittels einer Stadtarchitektur vorgestellten- Himmlischen Jerusalem Adam und den Vorläufer und spricht mit Henoch und Elias.

Eine um 1700 zu datierende Ikone aus rheinischem Privatbesitz (Abb. 808) ist nur im Detail anders ausgeführt worden³⁷⁹ Rechts unten entsteigt Christus seinem Grab. Daneben geht die Streitmacht der Engel auf das geschlossene Hadestor zu. In der Unterwelt –links unten- fesseln zwei himmlische Wesen den Oberteufel. Darüber erhebt sich ein großer fischmaulähnlicher Rachen, aus dessen Schlund sechs weißgekleidete Seelen ragen. Der im Kompositionszentrum abgebildete, von einer mandelförmigen Lichtaureole umstrahlte, sich nach dem Woschestwietypus auf die in der rechten oberen Bildecke lokalisierte Himmelspforte zubewegende Erlöser hat schon eine Reihe Altväter und –frauen aus dem Schattenreich gerettet. Mit der Rechten zieht er Adam hinter sich her, welcher ihm die Hand küßt. Neben ihrem Mann verbeugt sich Eva tief vor Christus und berührt mit ihren Lippen seinen rechten Fuß. Hinter dem Herrn verläuft von links nach rechts der Zug der Auferstehenden zur Paradiestür, über welcher ein Cherub schwebt. Unter den

³⁷⁷ Zur Identifizierung dieses Wesens als Tod siehe Rothemund (wie Anm. 1), S. 293;

³⁷⁸ Da es ein königlicher Prophet ist, könnte es David sein, welcher die Auferstehung Christi vorhergesagt hat. Zu diesen Prophezeiungen siehe bei Schrade, Hubert, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd.1, Die Auferstehung Christi, Leipzig 1932, S. 40ff.;

³⁷⁹ Die Ikone (32 x 27, 2 cm), deren kirchenslavischer Titulus übersetzt »Die Auferstehung unseres Herrn Jesus Christus« heißt, weist einige Restaurierungen auf. Bock, Ulrich / Sporbeck, Gudrun / Weinbrenner, Klaus, Ikonen und ostkirchliches Kultgerät aus Rheinischem Privatbesitz, Köln 1990, S. 94f. und Abb. 115;

alttestamentlichen Gestalten sind der das Modell seiner Arche haltende Noah, Moses mit den Gesetzestafeln, Johannes der Täufer und David zu erkennen. Bildmittig am rechten Bildrand bekräftigt Jesus im Gespräch mit dem guten Räuber dessen Erlösung. Vor dem Himmelstor ist der gute Schächer wiederum zu sehen. Im Paradies empfängt er die Personen des Alten Bundes³⁸⁰ und trifft auf Henoah und Elias.

Eine ebenfalls aus rheinischem Privatbesitz stammende Ikone (Abb. 809), welche sich der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuweisen läßt,³⁸¹ zeigt im Zentrum die Hadesfahrt Christi und den Zug der Auferstehenden zur Himmelstüre, vor welcher Dismas steht. Der reuige Räuber ist darüber auch im himmlischen Jerusalem vor den auferstandenen Vorvätern sowie Henoah und Elias abgebildet. Unterhalb Jesu hat eine Anzahl Engel die Tore des Hades aufgebrochen, den Tod beiseite geschoben, Satan gefesselt und seine Gehilfen in den Rachen eines Untieres gedrängt. Um dieses eigentliche Geschehen des Abstiegs Christi in die Unterwelt sind in chronologischer Folge gegen den Uhrzeigersinn folgende Szenen angeordnet. Von oben links beginnend finden sich die Sujets der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung. Diese Themenfolge wird unten rechts fortgesetzt mit dem Motiv des ungläubigen Thomas, der Salbenträgerinnen am leeren Grabe, der Emmausszene und dem Gespräch zwischen der Gottesmutter und den Aposteln Petrus und Johannes. Auf dem Rand der Ikone ist oben mittig die Dreifaltigkeit im westlichen Typus³⁸² dargestellt.

Anastasisbilder dieser Art sind zahlreich und, wie eine nordrussische Altgläubigenikone im Autenrieder Museum (Abb. 810) bestätigt,³⁸³ bis ins 19. Jahrhundert angefertigt worden. Variationen betreffen hauptsächlich die mehr oder wenig detailreich vorgestellte Hadeseroberung und die Auswahl der beigefügten Motive.³⁸⁴ Aus der Vielzahl der Zeugnisse sei jedoch noch eine Arbeit aufgrund ihrer Qualität und seltenen, da Christus zweifach in der Unterwelt abbildenden Ikonographie besonders erwähnt.³⁸⁵

³⁸⁰ Die von Dismas empfangenen Vorväter werden in der Literatur oftmals als Abraham, Isaak und Jakob identifiziert. Bock / Sporbeck / Weinbrenner (wie Anm. 379), S. 95;

³⁸¹ Die Ikone mißt 31,6 x 26,7 cm. Bock / Sporbeck / Weinbrenner (wie Anm. 379), S. 95 und Abb. 116;

³⁸² Die Darstellung beruht auf Bibelstellen, wie Psalm 110 (109),1: »Es sprach der Herr zu meinem Herrn: Setze Dich zu meiner Rechten«. Dieses aus dem Abendland übernommene Motiv findet sich im russischen Raum seit dem 16. Jahrhundert. Siehe Rothmund (wie Anm. 1), S. 276;

³⁸³ Die Ikone (31,1 x 26,9 cm) ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemalt worden. Rothmund, Boris / Puckett, Jakobus, Russische Kunst von 1600 bis 1917, Ausstellungskatalog, Ichenhausen-Autenried 1986, o.S., Tafel 28;

³⁸⁴ Als Beispiele siehe Nr. 423 der Sammlung Lichatschew aus der Zeit kurz nach 1600, eine Ikone des 17. Jahrhunderts in der Tretjakowgalerie sowie eine Tafel vom Ende des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Paul Korin. Lichatschew (wie Anm. 84), Nr. 423; Antonowa / Mnewa (wie Anm. 280), Bd. 2, Abb. 99; Antonowa, W.J., *Drewnerusskoe Iskusstwo w Sobranin Pawla Korina* [Altrussische Kunst der Sammlung Paul Korin], Moskau 1966, Abb. 61;

³⁸⁵ Als weitere Belege für Anastasisikonen, welche den Erlöser zumindest zweimal im Hades abbilden, siehe die Ikone Nr. 484 der Sammlung Lichatschew und eine dem Ende des 17. Jahrhunderts zugeordnete Tafel in der Sammlung Paul Korin. Lichatschew (wie Anm. 84), Nr. 484; Antonowa (wie Anm. 384), Abb. 123;

Ein sich im bayerischen Privatbesitz befindliches, in Palech um 1800 in Feinmalerei ausgeführtes Triptychon (Abb. 811)³⁸⁶ schildert im Mittelfeld ausführlich die subterrestrische Tätigkeit Christi. Links unten ist der aufgerissene Rachen eines fischähnlichen Untiers ins Bild gesetzt, aus welchem die Nimben tragenden Altväter hervorkommen. Der von einer kreisrunden Gloriole umgebene Erlöser ist auf dieses Maul –die Türflügel des Hadesstors beiseite stoßend- zugegangen und hat mit seiner linken Hand das rechte Handgelenk Adams ergriffen. Mit seiner Rechten spendet er den Segen. In der Finsternis der Unterwelt schlagen und fesseln –rechts daneben- zwei Engel Satan und Hades. Darüber sind zwei hintereinander gestaffelte Särge mit weißgewandeten Seelen abgebildet. Oberhalb der unterirdischen Höhle ist bildmässig wiederum der Gottessohn zu sehen. Hinterfangen von einer Rundaureole erteilt er –auf den überkreuz liegenden Türflügeln frontalansichtig stehend- mit erhobenen Armen den Segen. Zu seinen Füßen entsteigen links und rechts die Protoplasten ihren Gräbern. Neben Eva bitten drei Frauen³⁸⁷ um Befreiung. Bei Adam befinden sich Johannes der Vorläufer, David und Salomon. Hinter ihnen ziehen die –allesamt mit Heiligenscheinen ausgestatteten- Erlösten des Alten Bundes zum rechts oben lokalisierten, von einem Seraph bewachten Paradiestor, welches der gute Schächer schon erreicht hat. Im himmlischen Jerusalem wird Dismas von Henoah und Elias empfangen. Eingerahmt ist diese Szenerie der Hadesfahrt Jesu oben vom Sujet der Hl. Dreifaltigkeit³⁸⁸, links von der Kreuzigung und Grablegung Christi und rechts vom Auferstandenen und den Salbenträgerinnen am Grabe.

In den besprochenen Werken ist dem westlichen Auferstehungsbild nur eine untergeordnete Rolle zugeordnet gewesen. Seit dem frühen 17. Jahrhundert hat sich jedoch oftmals das Verhältnis zwischen der Hadesfahrt- und Auferstehungsszene geändert. Das obige Kompositionsschema ist zwar auch noch im 19. Jahrhundert anzutreffen,³⁸⁹ doch in der Regel hat von nun an das Motiv des sich aus seinem Sarkophag erhebenden Christus die vormals übergeordnete Position des Hadesfahrtsujets eingenommen.

Eine Jaroslawler Festagsikone aus der Zeit kurz vor 1700 in der Berliner Ikonengalerie Mönius (Abb. 812) hat die beiden Themen im Mittelfeld verbildlicht.³⁹⁰ Oberhalb der

³⁸⁶ Das bisher noch nicht publizierte Triptychon (31,5 x 44,3 cm bei geöffneten Flügeln) zeigt auf dem linken Flügel v.o.n.u.: Erzengel Gabriel aus der Verkündigungsszene, Geburt der Gottesmutter, Einführung Mariens in den Tempel, Geburt Christi, Darstellung Christi im Tempel, Taufe Christi, Einzug in Jerusalem. Auf dem rechten Flügel sind v.o.n.u. zu sehen: die Gottesmutter aus der Verkündigungsszene, Verklärung Christi, Himmelfahrt Christi, hl. Dreifaltigkeit (östl. Typus), Tod der Gottesmutter, Aufrichtung des Wahren Kreuzes, Auferweckung des Lazarus.

³⁸⁷ Vgl. die Bemerkungen unter Anm. 338

³⁸⁸ Das Dreifaltigkeitsmotiv ist dem westlichen Typus verpflichtet: Christus und Gottvater sitzen auf dem Thron der Seraphim, darüber schwebt die Hl. Geist-Taube. Siehe Rothemund (wie Anm. 1), S. 276;

³⁸⁹ Als Beispiele siehe die Abb. 810 und 811.

³⁹⁰ Die Ikone (78,5 x 66,7 cm) hat um das Mittelfeld folgende Motive gruppiert. Obere Reihe v.l.n.r.: Geburt der Gottesmutter, das Fest Kreuzerhöhung, Einführung Mariens in den Tempel, Verkündigung, Geburt Jesu. In der zweiten Reihe sind die Darstellung Christi im Tempel und seine Taufe, in der dritten Reihe der Einzug in Jerusalem und die Auferweckung des Lazarus sowie in der

Bildmitte steht der von einer mandelförmigen Mandorla umstrahlte Christus aus seinem Grab auf. Geblendet von seiner Lichtgestalt stürzen die davor wachenden Soldaten durcheinander. Zur Rechten Jesu hat sich die Streitmacht der Engel formiert, welche in Abwärtsbewegung auf das –am linken Bildrand situierte- Tor der Unterwelt zustürmt und die Türflügel aufbricht. Ein himmlischer Kämpfer hat einen Dämon am Schopf gepackt, um ihn zu züchtigen. Darunter ist das weit aufgerissene und mit scharfen Zähnen gespickte Maul des Hades abgebildet. Mehrere teuflische Wesen befinden sich in dessen Nähe. Der von einer Aureole hinterfangende, über die überkreuz liegenden Torhälften im Woschestwietykus hinwegschreitende Gottessohn hat mit seiner Rechten das linke Handgelenk Adams gepackt und zieht ihn mit sich. Zu Füßen des Herrn knien Eva und eine weitere Frau. Rechts daneben schlagen und binden zwei Engel Satan. Der aufwärts zeigenden Linken Jesu folgend hat sich ein Zug von erlösten Altvätern und –frauen gebildet, welcher –angeführt von dem in Begleitung zweier Engel sich befindlichen Vorläufer- dem rechts oben dargestellten Himmelstor zustrebt. Vor dem Eingang zum Paradies wartet der gute Schächer. Dismas ist im durch eine Mauer abgegrenzten, das obere Bildviertel einnehmenden himmlischen Jerusalem noch zweimal zu sehen. Er begrüßt die eintretenden Erlösten und spricht mit Henoch und Elias.

Nur unwesentlich anders, jedoch mit Nebenmotiven ergänzt präsentiert sich die Anastasisikone Nr. 530 der ehemaligen Sammlung Lichatschew (Abb. 813) aus dem Jahre 1693.³⁹¹ Die Begleitszenen sind in der linken oberen Bildecke die Salbenträgerinnen und Petrus am leeren Grab sowie rechts unten das Emmausgeschehen. Darüber bekräftigt Christus gegenüber dem reumütigen Schächer, welcher daraufhin zur Himmelspforte eilt, dessen Erlösung. In der Mitte des oberen Randes ist die Hl. Dreifaltigkeit im westlichen Typus dargestellt.

Die Ikone Nr. 424 der gleichen Sammlung (Abb. 814) aus der Zeit kurz nach 1700 ist ebenfalls dem gleichen Schema verpflichtet.³⁹² Die Anzahl der das eigentliche Hadesfahrtgeschehen umrahmenden Sujets ist jedoch erweitert. Oben links ist die Erscheinung des Auferstandenen vor dem ungläubigen Thomas und daneben vor den Aposteln abgebildet. In der Bildmitte ist die Himmelfahrt Jesu zu sehen. Darunter sind links die Noli-me-tangere-Szene, Petrus am leeren Grabe und die Salbenträgerinnen dargestellt. Rechts unten sind Christus und die Apostel am See Tiberias, darüber Christus und der gute Schächer verbildlicht. Links vom Himmelstor ist die Emmausszene ins Bild

vierten Reihe die Verklärung und Kreuzigung zu sehen. Die untere Reihe zeigt v.l.n.r.: Salbenträgerinnen am leeren Grab, Himmelfahrt Christi, Hl. Dreifaltigkeit (alttestamentlicher Typus), Tod der Gottesmutter, Grablegung Jesu. Vandamme (wie Anm. 168), S. 56f., Kat.nr. 45;

³⁹¹ Lichatschew (wie Anm. 84), Nr. 530;

³⁹² Lichatschew (wie Anm. 84), Nr. 424;

gesetzt.³⁹³ Dem Ikonenrand ist oben mittig das Motiv der westlichen Dreifaltigkeit aufgemalt.

Wie zahlreich die beigefügten Motive sein können, belegt exemplarisch das Mittelfeld einer sich im Privatbesitz befindlichen Festtagsikone (Abb. 815), welche in der für ihre Erzählfreudigkeit und Feinmalerei bekannten Jaroslawler Schule in der Zeit um 1650 angefertigt worden ist.³⁹⁴ Um die Darstellungen der Auferstehung, der –durch die unterirdische Heilspredigt des Täufers bildnerisch erweiterten– Hadesstätigkeit Jesu und des Einzuges der Erlösten ins Paradies sind folgende Themen angeordnet: Oben sind von links nach rechts die Erscheinung des Auferstandenen vor den Aposteln, die Thomasszene und die Himmelfahrt Christi abgebildet. Darunter sind die Kreuzabnahme, die Bitte des Josef von Arimathäa um den Leichnam Jesu und die Noli-me-tangere-Szene zu sehen. In der nächsten Ebene folgen die Salbenträgerinnen, Petrus am leeren Grab und die Begebenheit zu Emmaus. Rechts unten am Bildrand ist die Erscheinung des Auferstandenen am See Tiberias verbildlicht. Darüber bestätigt Christus dem guten Schächer, welcher daraufhin zum Himmelstor geht, das gegebene Versprechen.

Unter der Vielzahl weiterer Beispiele³⁹⁵ sei abschließend eine südrussische Anastasisikone des 19. Jahrhunderts in der orthodoxen Kirche von Autenried (Abb. 816)³⁹⁶ angeführt, da in den Nimben der von Christus Befreiten und zum Himmlischen Jerusalem Aufbrechenden die Namen festgehalten und die Texte auf den Schriftrollen lesbar sind. Unterhalb des vom Gottessohn am Handgelenk ergriffenen Adams ragen aus dem

³⁹³ Zu den Szenen aus dem postmortalen Wirken Jesu siehe Wessel, Klaus, Erscheinungen des Auferstandenen, in: RBK, Bd. 2, S. 371-388;

³⁹⁴ Um das Mittelbild sind folgende Sujets angeordnet: Obere Reihe v.l.n.r.: Geburt der Gottesmutter, Einführung Mariens in den Tempel, Verkündigung, Geburt Christi, Darstellung Jesu im Tempel, Taufe Christi. Zweite Reihe links: Auferweckung des Lazarus; rechts: Einzug Jesu in Jerusalem. Dritte Reihe links: Kreuzigung Christi; rechts: Grablegung. Vierte Reihe links: »Weine nicht über Mich, Mutter«; rechts: Mittpfingsten. Fünfte Reihe links: Hl. Dreifaltigkeit (östlicher Typus); rechts: Herabkunft des Hl. Geistes. Untere Reihe v.l.n.r.: Das Fest Kreuzaustragung, Verklärung Christi, Tod der Gottesmutter, Aufrichtung des wahren Kreuzes, Gottesmutter Pokrow, Gottesmutter vom Unverbrennbaren Dornbusch. Rothemund, Boris / Puckett, Jakobus, Jaroslawler Ikonen des 17. und 18. Jahrhunderts, in: IKONEN, Nr. 1, o.J., S. 7;

³⁹⁵ Als Beispiele siehe die Ikonenbilder bei Kjellin, Helge, Russiske Ikoner i Norsk og Svensk Eie, Oslo o.J. (nach 1954), Abb. 108, bei Willamo, Harri, Ikoneja, Espoo 1989, S. 44f., bei Bock / Sporbeck / Weinbrenner (wie Anm. 379), Kat.nr. 112 und 117 sowie bei Bornheim, Bernhard, Ikonen, Russische Feinmalerei zwischen Orient und Okzident, Augsburg 1998, S. 117 und S. 357; Beachtung verdient in Bornheims Werk, S. 69, eine ins zweite Viertel des 17. Jahrhunderts eingeordnete Anastasisikone, welche zwar die Auferstehungs- oberhalb der Hadesfahrtszene angeordnet hat, jedoch ansonsten nicht obig vorgestellten Belegen entspricht. Die einzelnen Motive sind hier deutlich voneinander abgesetzt und wie Versatzstücke in die Landschaft eingeordnet.

³⁹⁶ Die kirchenslavische, mit Abkürzungen versehene Titulusinschrift auf dem nicht abgebildeten, oberen Rand der Ikone (49,5 x 40,3 cm) lautet übersetzt: »Bild der Auferstehung unseres Herrn Jesus Christus«. Die begleitenden Motive auf dieser Ikone sind links oben der über das leere Grab des Herrn sich neigende Petrus und rechts unten die Erscheinung des Auferstandenen am See Tiberias. Rothemund, Boris, Ikonen-Bildmappe, München-Autenried, o.J., Nr. 14;

Hadesrachen von rechts nach links Eva³⁹⁷, Anna, Sarah, Judith, Rebecca.³⁹⁸ Bei den hinter dem Herrn zum Paradies ziehenden Altvätern handelt es sich von links nach rechts um Abel, Abraham, Moses, Aser, Melchisedek, Jakob, Naum, Isaias, Noah, David, Job, Salomon und Johannes den Vorläufer.³⁹⁹ Über den Heiligenscheinen der Vorväter sind von links nach rechts folgende Titel in kirchenslavisch aufgeschrieben: »Reihe der hl. Vorväter« und »Reihe der hl. Propheten«. Auf der von David gehaltenen Schriftrolle ist frei aus der Apokalypse zitiert: »Die Auferstehung des Herrn hat den Himmel aufgetan und die Lade seines Bundes war zu sehen in seinem Tempel« (Apk 11,19).⁴⁰⁰ Der Text in der Hand Salomons lautet: »Die Weisheit schuf sich einen Tempel und befestigte ihn mit sieben Säulen« (Spr. 9,1).⁴⁰¹

Das Besondere an obig vorgestellten Werken ist vor allem die Hinzufügung des abendländischen Auferstehungsbildes zur Darstellung der Hadesfahrt Jesu. In keinem anderen orthodoxen Land hat okzidentaler Einfluß in vergleichbarem Maße auf die Ikonographie des Anastasisujets eingewirkt. Erstaunlich ist auf den ersten Blick auch die Zeitangabe dieses kulturellen Austausches, da die Öffnung Rußlands zum Westen zumeist erst mit der Regierung Peters des Großen (1682-1725) in Zusammenhang gebracht wird. Die russische Oberschicht hat sich jedoch schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts an westeuropäischen Errungenschaften orientiert, um die eigene Rückständigkeit hinsichtlich Waffentechnik, Wirtschaft, Verwaltung und Gesetzgebung allmählich auszugleichen. Westliche Ingenieure, Militärfachleute und Unternehmer sind um Hilfe ersucht worden. Bereits unter Iwan dem Schrecklichen (1530-1584) hat es in der Nähe von Moskau eine Ausländersiedlung, die »Njemjèzkaja Slobodà«, gegeben. Anfang des 17. Jahrhunderts haben Westeuropäer innerhalb der Stadtmauern Moskaus gelebt, sind jedoch 1652 im Zuge konservativer Gegenströmungen wieder in ein außerhalb liegendes Viertel verwiesen worden. Ihre Lebensweise hat den russischen Adel aber zur Nachahmung gereizt. Sogar ein eigenes Theater ist gegründet worden.⁴⁰² Diese Bereitschaft, abendländische Kulturerzeugnisse zu übernehmen, dürfte der geistesgeschichtliche Hintergrund für die Integration des westlichen Auferstehungsbildes in das Anastasismotiv gewesen sein. Die

³⁹⁷ Die Frau zu Füßen Jesu hat keine Namensinschrift im Nimbus. Aufgrund ihrer Position kann sie jedoch als Eva identifiziert werden.

³⁹⁸ Jede dieser Frauen ist als »hl. Prophetin« bezeichnet.

³⁹⁹ Die Könige David und Salomon sind inschriftlich als Zaren titulierte.

⁴⁰⁰ Auch andere Texte sind möglich gewesen, wie beispielsweise Ps. 15,10: »Denn Du lässest meine Seele nicht in der Unterwelt...« Thon (wie Anm. 276), S. 81;

⁴⁰¹ Oftmals halten auch Jesajas und Johannes der Täufer eine Schriftrolle in Händen. Bei Jesajas kann zu lesen sein: »Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären und sein Name wird sein Emmanuel.« (Jes. 7,14f.) oder: »Deine Sonne wird nicht mehr untergehen.« (Jes. 60,20). Dem Vorläufer kann folgender Text beigegeben sein: »Ich bezeuge es, dieser ist das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt« (Joh. 1,29) oder: »Bekehret Euch, ...« (Mt 3,2). Thon (wie Anm. 276), S. 81;

⁴⁰² Gitermann, Valentin, Geschichte Rußlands, Bd. 2, Hamburg 1949, S. 13ff.; Baron, Samuel H., Die Ursprünge der Nemeckaja sloboda, in: Herrmann, Dagmar (Hrsg.), Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht, 11.-17. Jahrhundert, München 1988, S. 217-237;

Bekanntheit mit diesem Thema kann durch europäische Immigranten, welche auch eigene Kirchen gebaut haben,⁴⁰³ sowie durch ausländische, in Rußland arbeitende Künstler erfolgt sein.⁴⁰⁴ Als anregende Vorlage dürften jedoch deutsche oder niederländische Holzschnitte beziehungsweise Kupferstiche gedient haben, welche zur damaligen Zeit in der Rus beliebt gewesen sind.⁴⁰⁵ Wahrscheinlich hat es sich um Illustrationen zum fünften Artikel des Apostolischen Glaubensbekenntnisses gehandelt, welche ebenfalls Auferstehung und Höllenfahrt Christi gemeinsam in ein Bildfeld verlegt haben.⁴⁰⁶ Diese Graphiken sind von Händlern aus dem Ausland mitgebracht,⁴⁰⁷ vermutlich aber auch aus Missionsgründen von den Jesuiten verbreitet worden.⁴⁰⁸

Eine weitere innovative Bereicherung hat das Sujet nach 1600 vornehmlich durch die Orientierung der Maler am Nikodemusevangelium erfahren. Die Streitmacht der Engel, Henoah und Elias im Paradies, der Allesverschlinger und vor allem der gute Schächer sind ins Bild übertragene Zitate dieses Apokryphons.⁴⁰⁹ Der weit aufgerissene Hadesrachen, ebenfalls aus abendländischen Höllenfahrtsbildern bekannt,⁴¹⁰ ähnelt überdies öfters einem Fischmaul, so daß der Gläubige auf die Jonas-Typologie verwiesen wird. »Denn wie Jona

⁴⁰³ Gitermann (wie Anm. 402), Bd. 2, S. 15;

⁴⁰⁴ Es sind vor allem italienische Künstler gewesen. So erbaute beispielsweise Aristoteles Fioravanti schon im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts die Mariae Entschlafungskathedrale im Kreml. Belegt ist sein Versuch, auch auf die Innenausstattung im westlichen Sinne Einfluß zu nehmen. Ein in die Altarraumwand gemeißeltes katholisches Kreuz hat jedoch die Mißbilligung der orthodoxen Geistlichkeit gefunden und ist entfernt worden. Alpatow (wie Anm. 374) S. 23ff.;

⁴⁰⁵ Siehe hierzu einfürend Ladendorf, Heinz, Einwirkungen der Renaissance auf die russische Kunst, in: Rothe, Hans (Hrsg.), Beiträge zu den europäischen Bezügen der Kunst in Rußland, Giessen 1979, S. 1-12 sowie Rothmund, S. 170;

⁴⁰⁶ Siehe hierzu mit Beispielen Kapitel IV.4.2. Bornheim (wie Anm. 395), S. 120 verweist in diesem Zusammenhang auf westeuropäische Flügelaltäre, welche die Tafeln von Auferstehung und Höllenfahrt Jesu übereinander angeordnet haben. Es ist denkbar, daß vereinzelt russische Maler derartige Altäre gesehen haben, aber als Vorlage dürften eher die Graphiken gedient.

⁴⁰⁷ Zu den intensiven Handelsbeziehungen zwischen Rußland und Westeuropa siehe bei Herrmann, Dagmar (Hrsg.), Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht, 11.-17. Jahrhundert, München 1988, S. 51ff.;

⁴⁰⁸ Zu Missionsversuchen der Jesuiten in Rußland beziehungsweise in russischen Einflußgebieten siehe einfürend Bartoli, Daniel, Histoire de S. Ignace de Loyola, Bd. 2, Desclée 1893, S. 344 und 366; Anhand von Quellen gut bezeugt ist beispielsweise, daß die katholische Kirche sich zur Regierungszeit von Iwan dem Schrecklichen eine Union mit der russisch-orthodoxen Kirche erhofft und diesbezüglich Delegationen ausgesandt hat. Bei dieser Gelegenheit könnten auch illustrierte Katechismen nach Rußland gelangt sein. Fiedler, Joseph, Ein Versuch der Vereinigung der russischen mit der römischen Kirche im sechzehnten Jahrhundert, in: Sitzungsberichte der Philos.-Histor. Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1862, S. 27ff.; Schellhass, Karl, Zur Legation des Kardinals Morone, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, Bd. 13, Rom 1910, S. 273ff.;

⁴⁰⁹ Siehe den Text unter Kapitel VII.2.1. Zum Einfluß des Nikodemusevangeliums auf das Motiv vgl. Pokrowskij, N., Ewangelie w pamjatnikach ikonographij preimyschtschestwenno wizantijskich i russkich [Evangelien nach ikonographischen, vorzugsweise byzantinischen und russischen Denkmälern], St. Petersburg 1892, S. 421;

⁴¹⁰ Vermutlich hat es in Rußland vereinzelt auch westeuropäische Handschriften mit entsprechenden Miniaturen oder Höllenfahrtsholzschnitte gegeben, welche einen tierischen Schlund als Unterweltseingang abgebildet hatten. Vgl. hierzu Kapitel IV.2.1.1. Bekannt dürfte jedoch vor allem die zwischen 1435 bis 1460 nach Nowgorod gelangte Bronzetür gewesen sein, welche den Erlöser nicht nur bei der Befreiung der alttestamentlichen Gerechten aus einem Höllenrachen (Abb. 263)

drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Innern der Erde sein.« (Mt 12,40)⁴¹¹

Das unterirdische Heilswirken des Gottessohnes ist auf diese Weise dem Betrachter bildlich erzählend vorgestellt worden. Durch die Hinzufügung von Passionsszenen und Stationen aus dem postmortalen Wirken Christi hat das Sujet jedoch inhaltlich eine Akzentverschiebung erfahren. Zwar offenbart sich die umfassende Erlösungsaussage weiterhin in der Befreiung der vor der Zeit Jesu Verstorbenen, doch die zahlreichen, an sich eigenständigen Themen bewirken, daß der soteriologische und eschatologische Gehalt des Motivs in der Summe der Heilsereignisse gedacht wird. Besonders wenn der Auferstandene dem im Hades tätigen Herrn übergeordnet ist, läßt sich der österliche Charakter des Bildes erstmals eindeutig verstehen.

V.2.5. Der Bogojawlenietypus

Der seltene Epiphanietypus des Anastasismotivs hat –wie auch in Byzanz-⁴¹² im russischen Reich keinen nennenswerten Anklang gefunden.⁴¹³ Interessant ist lediglich, daß, als diese Darstellungsform im 19. Jahrhundert manche westliche Höllenfahrtbilder ausgezeichnet hat,⁴¹⁴ die Hadesfahrt Christi zumindest auch von einem russischen Künstler nach diesem Bogojawlenietypus⁴¹⁵ gestaltet worden ist.

Alexander Iwanow (1806-1858), einer der bedeutendsten russischen Maler des 19. Jahrhunderts, hat im Jahre 1845 einen Entwurf für ein Anastasisfresko in der Erlöserkirche zu Moskau angefertigt, welcher jedoch nie ins Monumentale umgesetzt worden ist. Diese Aquarellskizze (Abb. 817)⁴¹⁶ zeigt in der Bildmitte frontalansichtig den vom Sternenhimmel in die Unterwelt einschwebenden Erlöser. Sekundiert von zwei, die Passionswerkzeuge tragenden Engeln und umgeben von einer fast kreisrunden Aureole hat er seine, die Handinnenflächen nach außen kehrenden Arme leicht ausgebreitet, um seine Wundmale zu präsentieren. Zu seinen Füßen ist die personifizierte Hadesfigur zwischen den überkreuz liegenden Türflügeln zerdrückt worden. Darunter fesseln in der Tiefe des

verbildlicht, sondern auch ansonsten Höllensäulen gezeigt hat. Siehe Mende, Ursula, Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200, München 1994, S. 74ff. und S. 154ff.;

⁴¹¹ Zu Christus-Jonas-Typologie siehe Mitius, Otto, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums, Freiburg / Br. 1897;

⁴¹² Vgl. Kapitel V.1.3.

⁴¹³ Als Beispiel siehe die Christuserscheinung in der Kompositionsmitte des Palecher Triptychons (Abb. 811). Es wird möglicherweise auch vereinzelt dem Pristutswietypus ähnelnde Anastasisikonen gegeben haben, auf welchen der Erlöser keinen Handgelenksgriff ausführt, sondern nur durch seine Erscheinung die Befreiung bewirkt.

⁴¹⁴ Vgl. Kapitel IV.2.4.2.

⁴¹⁵ Mit Bogojawlenietypus wird das kirchenslavische Pendant zum Erscheinungs- beziehungsweise Epiphanietypus bezeichnet.

⁴¹⁶ Die Skizze wird in der Tretjakowgalerie zu Moskau aufbewahrt. Wulff, Oskar, Die neurussische Kunst, Bd. 1, Augsburg 1932, S. 147; Alpatov, Michail, Alexandr Andreevi Ivanov, 1806-1858, Bd. 2, Moskau 1956, S. 15;

Totenreichs zwei himmlische Kämpfer Satan und eine andere teuflische Figur. Mehrere Dämonen, so noch nicht besiegt, sind im Begriff, die Flucht zu ergreifen. Von den Seiten und aus dem Hintergrund haben sich viele, in weiße Gewänder gehüllte Seelen dem Herrn mit bittend erhobenen Armen zugewandt. Unter diesen alttestamentlichen Gestalten, welche ihre –am unteren Bildrand abgebildeten- Särge verlassen haben, ist zweifelsfrei nur Moses anhand seiner Lichthörner zu erkennen.⁴¹⁷

Der lange Zeit in Italien arbeitende und Bertel Thorvaldsen kennende Künstler ist durch dessen Christusstatue (Abb. 550) zu seinem einschwebenden Gottessohn inspiriert worden. Vermutlich hat er auch einmal den Karton zum Höllenfahrtsbild des Peter von Cornelius oder dessen ausgeführtes Gemälde (Abb. 549) gesehen. Thematisiert ist –wie auf den westlichen Vorbildern- die subterrestrische, auf die vorausgegangene Passion verweisende Heilsverkündigung Jesu.⁴¹⁸ Der Betrachter erfährt, daß für die Erlösung der Altväter und –frauen allein die lichtvolle Erscheinung Jesu und seine Heilspredigt ausreichend gewesen sind. Diese Bildaussage deckt sich, wie abschließend bemerkt sei, mit dem damals populären Katechismus der russisch-orthodoxen Kirche. In diesem, von Metropolit Filaret Drozdov im Jahre 1839 publizierten Glaubensbuch⁴¹⁹ heißt es: »*Was ist Hölle?* – Die Hölle, im Griechischen Hades, bedeutet einen Ort, der des Lichtes beraubt ist. In der christlichen Lehre versteht man unter diesem Namen ein geistiges Gefängnis, d.i. den Zustand der Geister, die durch ihre Sünde der Anschauung des göttlichen Lichtes, so wie der darin liegenden Seligkeit beraubt sind. ... *Warum ist Jesus Christus zur Hölle hinabgestiegen?* – Um auch dort den Sieg über den Tod zu verkünden, und die Seelen zu erlösen, die im Glauben Seiner Ankunft entgegenharrten.«⁴²⁰

V.3. Das Anastasismotiv im Kontext

Das anhand der Bibel nicht zweifelsfrei belegbare Geschehen der Hadesfahrt Jesu ist von ostkirchlichen Theologen und Künstlern als historisch-tatsächliches Ereignis der Vita Christi zugezählt worden. Die geschichtliche Dimension ist bei der bildlichen Wiedergabe des Themas jedoch nur nebensächlich. Die Vermittlung des soteriologischen und eschatologischen Gehalts steht im Vordergrund, wobei die Berücksichtigung des Kontexts das Sujetverständnis oftmals erleichtert.⁴²¹

⁴¹⁷ Die kniende Person zur Rechten Jesu ist vermutlich Adam, die Frau daneben Eva.

⁴¹⁸ Siehe Kapitel IV.2.4.2.

⁴¹⁹ Zur Bedeutung dieses Werks siehe Hauptmann, Peter, Die Katechismen der russisch-orthodoxen Kirche, Göttingen 1971, S. 66ff.;

⁴²⁰ Zitiert aus Ausführlicher christlicher Katechismus der orthodox-katholischen orientalischen Kirche ..., Aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt nach der Ausgabe von 1839, St. Petersburg 1887, S. 51;

⁴²¹ Wesentliches zum Kontext des Anastasismotivs ist bereits unter Kapitel III.6. zu finden. Das Folgende bietet vornehmlich eine allgemein gehaltene, nicht auf jedes Hadesfahrtbild eingehende

V.3.1. Das Osterbild

Die mit der Titulatur »Anastasis« versehene Darstellung der Unterweltsfahrt Christi ist im Laufe des 10. Jahrhunderts zum offiziellen Osterbild der orthodoxen Kirchen erkoren worden.⁴²² Der Grund für diese Wahl ist nicht die Abbildung gewesen, welche das jährlich am Karsamstag zu begehende Fest »Abstieg unseres Herrn und Gottes und Erlösers Jesus Christus in den Hades« illustriert, sondern deren -mit dem wichtigsten Tag im Kirchenjahr korrespondierende- umfassende Erlösungsaussage.⁴²³ Die notwendige assoziative Verknüpfung zwischen Motiv, dessen Bedeutung und der liturgischen Feier des Auferstehungstages hat der gläubige Betrachter durch das Zusammenspiel mit anderen Themen christlicher Ikonographie erfahren.

Die Verbindung zwischen dem Anastasisujet und der Osternachtsliturgie ist deutlich in den einleitenden Buchmalereien zum Johannesevangelium, welches während dieses Gottesdienstes verlesen wird, vorgestellt worden. Die Miniaturen des Hadesabstiegs Jesu und des seinem Schüler Procherus diktierenden Johannes sind sich meist ganzseitig gegenübergestellt, wie beispielsweise das Evangeliar, Cod. 587, aus dem athonischen Kloster Dionysiou, das sich in der Pierpont Morgan Library zu New York befindliche Lektionar, Ms. M. 639, und das in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrte Tetraevangeliar, urb.gr.2, (Abb. 626, 627, 701) belegen.⁴²⁴ Demselben Zweck dient das Sujet, wenn es als Illustration der ersten Osterhomilie des Gregor von Nazianz vorangestellt ist.⁴²⁵

Als Osterbild ist das Motiv in das die Feste des Kirchenjahres vergegenwärtigende Bildprogramm eingeordnet. Die Abfolge des im frühen 11. Jahrhundert entwickelten Zwölf-Feste-Zyklus ist: Verkündigung, Geburt Jesu, Darstellung Christi im Tempel, Taufe, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Anastasis, Himmelfahrt, Pfingsten und Entschlafung Mariens (=Koimesis). Diese Anordnung des sogenannten »Dodekaortion« ist jedoch eine Idealvorstellung gewesen, welcher in der Regel nur auf Ikonen und Werken der Kleinkunst entsprochen worden ist, wie exemplarisch ein Hexptychon und ein Tetrptychon im Katharinenkloster (Abb. 642, 698), das Mosaikdiptychon von Florenz (Abb. 644), das Steatitrelief zu Toledo (Abb. 691) sowie die aus dem gleichen Material angefertigte Ikone von Vatopedi (Abb. 711) bestätigen. In der Monumentalkunst sind oftmals aufgrund der architektonischen

Fortsetzung der dortigen Feststellungen. Auf die Integration des Sujets in Leben Jesu-Zyklen wird nicht mehr eingegangen, da das Wichtige hierzu schon festgehalten worden ist.

⁴²² Siehe hierzu Kapitel III.6.

⁴²³ Zur Bedeutung des Anastasismotivs siehe ausführlich unter Kapitel III.2.

⁴²⁴ Siehe hierzu auch Kapitel III.6.

⁴²⁵ Unter den besprochenen Hadesfahrtbildern siehe als Beispiele die Abb. 629-631 und 717. Ausführlich hierzu bei Galavaris, George, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, S. 70ff.;

Gegebenheiten einzelne Bilder weggelassen oder –bei großen Kirchen- weitere, meist aus dem Leben Jesu stammende Szenen hinzugefügt worden.⁴²⁶

Die herausragende Stellung des konstant in das Festtagsprogramm integrierten Anastasisthemas als Sujet des höchsten kirchlichen Feiertages ist jedoch in der Regel nicht ersichtlich. Innerhalb dieser meist kreisförmig angelegten und das Hadesfahrtbild oft im Norden oder Nordosten anordnenden Zyklen ist lediglich manchmal durch die Anbringung des Tauffreskos an der gegenüberliegenden Wandfläche⁴²⁷ ein Fingerzeig eingeschaltet worden. Der Bezug der beiden Fresken aufeinander erinnert den Gläubigen an die Taufzeremonie während der Osternachtsliturgie.⁴²⁸

Eindeutig als Darstellung des »Festes aller Feste« tritt das Anastasismotiv in Erscheinung, wenn es als Hauptsujet die Vorderseite von liturgischen Büchern schmückt, wie bei den in den athonischen Klöster Iviron und Simonopetra aufbewahrten Bucheinbänden (Abb. 648, 735, 736). Der Benutzer erkennt auf den ersten Blick, daß Ostern der Kulminationspunkt des Kirchenjahres ist. Gleiches gilt für die Festtagsreihe von Ikonostasen⁴²⁹ oder für russische, zumeist um das westliche Auferstehungsbild erweiterte Festtagsikonen, welche in der Mitte dieses Thema abgebildet haben. Beispielhafte Belege sind die Autenrieder Ikonostasikone (Abb. 788), das Palecher Triptychon (Abb. 811) sowie die Jaroslawler Arbeiten (Abb. 812, 815).⁴³⁰

Zum Osterfest ist –wie abschließend bemerkt sei- das Hadesfahrtsujet auch auf sogenannten Hexameronikonen, zu denen u.a. die Arbeit in der Moskauer Tretjakowgalerie (Abb. 774) zählt, in Bezug gesetzt. Diese die einzelnen Wochentage wiedergebenen Werke

⁴²⁶ Zu diesem Themenkomplex siehe ausführlich Giordani, Else, Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms, in: Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, Bd. 1, Wien 1951, S. 103-134; Kitzinger (wie Anm. 332), S. 51-73; Schellewald, Barbara, Die Ordnung einer Bilderwelt. Bilder und Bildprogramme in Byzanz im 10. und 11. Jahrhundert, in: Euw, Anton von / Schreiner, Peter, Kaiserin Theophanu, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Köln 1991, S. 41-62; Wessel, Klaus, Bildprogramm, in: RBK, Bd. 1, Sp. 674ff.;

⁴²⁷ Beispiele sind im Katholikon von Nea Moni auf Chios (Abb. 624), in der Çarikli-Kilise (Abb. 695) und in der Kars Kilise (Abb. 705) zu finden. Siehe Schellewald (wie Anm. 426), S. 50 sowie die entsprechenden Schemata bei Restle, Bd. 2 und 3, ohne Seitenangabe.

⁴²⁸ Siehe hierzu Kapitel III.6. und speziell für das 11. Jahrhundert bei Kartsonis, S. 214ff. Wie eng der Bezug dieser beiden Sujets sein kann, veranschaulicht manchmal das Fresko der Taufe Jesu. Auf dem entsprechenden Wandbild in Gračanica steht beispielsweise der vom Vorläufer getaufte Christus auf den überkreuz liegenden Toren der Unterwelt und zertritt die –das Böse personifizierende- Schlange. Die Form des Jordans erinnert zudem nicht an einen Fluß, sondern an die Öffnung einer Höhle. Milosević, Desanka, Gračanica Monastery, Belgrad 1989, Abb. 29;

⁴²⁹ Zum Aufbau der Ikonostasen, welche das Anastasissujet zentral über der Königstüre angeordnet haben, siehe Rothemund (wie Anm. 1), S. 244ff. und Schneider, Celia, Ikonostase, Recklinghausen 1993;

⁴³⁰ Als Osterbild zielt das Sujet oftmals auch die Vorderseite von am Auferstehungstag verschenkter Eier. Siehe Rothemund (wie Anm. 1), S. 226; Vgl. die Abbildungen bei Rothemund / Puckett (wie Anm. 383), o.S.;

haben das Motiv dem Sonntag, dem wöchentlichen Gedächtnistag der Auferstehung Jesu, zugeordnet.⁴³¹

V.3.2. Das Hadesfahrtmotiv im Akathistoshymnus

Der bekannteste Marienhymnus der Ostkirche ist der zwischen dem ausgehenden fünften und der Mitte des sechsten Jahrhunderts verfaßte »Hymnos akathistos«, welcher ursprünglich den Titel: »Die Verkündigung an die allheilige Gottesmutter« getragen hat.⁴³² Der anonym überlieferte Text wird oftmals mit dem berühmtesten orthodoxen Dichter, Romanos Melodos (gestorben um 560), in Zusammenhang gebracht.⁴³³ Der Lobgesang ist in vierundzwanzig, im griechischen Original jeweils mit einem der Buchstaben des Alphabets beginnende und »Oikoi«⁴³⁴ genannte Strophen unterteilt, wobei zwischen den ungeraden Abschnitten zwölf poetische Anrufungen an die Gottesmutter sowie zusätzlich am Schluß der Refrain: »Sei begrüßt, Du jungfräuliche Braut« und bei den geraden Strophen das »Alleluja« eingefügt sind. Hinzukommen zwei Prooimia und Dankzeilen am Ende.⁴³⁵ Inhaltlich geht die erste Hälfte des Hymnus auf die Kindheit Jesu ein, der zweite Teil stellt Aspekte der orthodoxen Heilslehre vor.⁴³⁶

Die Popularität des heutzutage am Samstag der fünften Fastenwoche in allen orthodoxen Kirchen und ansonsten bei besonderen Anlässen vollständig gesungenen Akathistoshymnus⁴³⁷ ist auch anhand von Kunstdenkmälern ersichtlich. Die erstmals im 12. Jahrhundert angefertigten Bilderzyklen dieses Gesangs schmücken Fresken, Bücher, Ikonen und liturgische Gewänder.⁴³⁸

⁴³¹ Zu den Hexameronikonen siehe Anm. 295;

⁴³² Die Bezeichnung »Akathistoshymnos«, welche sich mit »Der nicht sitzend gesungene Lobgesang« übersetzen läßt, verweist auf die Vortragsweise. Im Gegensatz zu den »Kathismata«, den sitzend anzuhörenden Hymnen, wird der Akathistoshymnus im Stehen vorgetragen und angehört. Das Stehen ist eine Ehrfurchtsgeste gegenüber dem in diesem Gesang gepriesenen Mysterium der Menschwerdung Christi. Der ursprüngliche Titel verweist darauf, daß der Hymnus ursprünglich am 25. März, dem Verkündigungsfest, gesungen worden ist. In der russischen Kirche sind im Laufe der Zeit weitere stehend vorgetragene Lobgesänge entstanden, wie der »Hymnos Akathistos an unseren mildesten Herrn Jesus Christus.« Siehe Goltz, Hermann (Hrsg.), Akathistos, Hymnen der Ostkirche, Leipzig 1988, S. 9f. und S. 121ff.; Pätzold, Alexandra, Der Akathistos-Hymnos, Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts, Stuttgart 1989, S. 2; Rothmund (wie Anm. 1), S. 398;

⁴³³ Meersseman (wie Anm. 89), S. 37f.;

⁴³⁴ Die Strophen werden als »Oikoi« (=Häuser) bezeichnet, da sie, wie in ein Häuschen eingehüllt, einen Bericht über Geburt und Kindheit Jesu oder eine theologische Reflexion beinhalten.

⁴³⁵ Zu den einleitenden Strophen, von denen die zweite aus Dank der Gottesmutter gegenüber für erfolgte Rettung vor der Erstürmung Konstantinopels später hinzugefügt worden ist, siehe Fabritius, Ruth, Außenmalerei und Liturgie, Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen, Düsseldorf 1999, S. 158 und Pätzold (wie Anm. 432), S. 4;

⁴³⁶ Ausführlich bei Pätzold (wie Anm. 432), S. 4ff.;

⁴³⁷ Goltz (wie Anm. 432), S. 221; Pätzold (wie Anm. 432), S. 3;

⁴³⁸ Eingehend haben sich mit diesem Komplex Pätzold (wie Anm. 432), S. 8ff., Fabritius (wie Anm. 435), S. 162ff., Rothmund (wie Anm. 1), S. 337 und S. 398ff., und Gounaris, Georgios, Die

In der Abfolge der Motive ist auch das Hadesfahrtsujet enthalten.⁴³⁹ Es kann dem achtzehnten oder zweiundzwanzigsten »Oikoi« beigegeben sein. Die Strophen lauten: »Der Ordner des Alls, / Der die Welt retten will, / Kam freiwillig in diese. / Da Gott auch Hirte ist, / Erschien er bei uns unsretwegen als Mensch; / Denn mit Gleichem das Gleiche rufend, Hört er als Gott: Alleluja!« und: »Der Erlöser der Menschen wollte die alte Schuld / In Gnaden erlassen, daher / kam er freiwillig zu denen, die fern seiner Gnade waren. / Nachdem er den Schuldschein zerrissen hatte, / hörte er von allen das: Alleluja!«⁴⁴⁰

Die achtzehnte Strophe ist nicht obligatorisch mit der Darstellung der subterrestrischen Tätigkeit Jesu illustriert worden, wie es -unter den vorgestellten Bildbelegen- die Stickerei eines Epitrachilions im athonischen Kloster Stavronikita (Abb. 670) und die von Georgios Klo(n)tzas gemalte Ikone (Abb. 673) vermuten lassen.⁴⁴¹ Mögliche andere Themen sind die Hinführung Christi zum Kreuz, die Kreuzigung des Herrn oder der thronende Christus Emmanuel, welcher vor ihm kniende Bittsteller segnet.⁴⁴² Jedes dieser Motive bringt jedoch inhaltlich die im Text angesprochene Erlösung der Welt durch den Gottessohn zum Ausdruck.

Als Beschreibung des unterirdischen Heilswirken Christi läßt sich der auf Kol 2, 13-15 Bezug nehmende, zweiundzwanzigste »Oikoi« verstehen,⁴⁴³ welcher deshalb stets mit dem Anastasissujet des Epiphanie- und manchmal des Katabasis- beziehungsweise Parontypus bebildert ist. Auf der Südfassade von Moldovita (Abb. 669) ist beispielsweise der zu den Altvätern und -frauen abgestiegene Heiland bei seinem befreienden Griff ans Handgelenk Adams zu sehen.⁴⁴⁴ Das Pendant auf der Außenwand der moldauischen Kirche in Arbore (Abb. 733) visualisiert den Herrn zwischen den von ihm am Handgelenk ergriffenen Protoplasten. In der Regel ist aber der in der Unterwelt erscheinende und den Schuldschein zeigende beziehungsweise zumeist zerreißende Erlöser abgebildet. Beispiele sind auf der Ikone des Georgios Klo(n)tzas (Abb. 673), der Epitrachilionstickerei im Kloster Stavronikita (Abb. 720) und einem nordsyrischen Tafelbild (Abb. 721) zu betrachten.⁴⁴⁵

Ikongraphie des Akathistos-Hymnos in der nachbyzantinischen Ikonenmalerei, in: Koch, Guntram (Hrsg.), *Byzantinische Malerei*, Wiesbaden 2000, S. 79ff., beschäftigt.

⁴³⁹ Erwähnt sei in diesem Zusammenhang ein seltenes Motiv, welches aber gelegentlich auf Ikonen des Akathistoshymnus zu sehen ist. Es zeigt die Gottesmutter in der Unterwelt. Auf dieses Sonderthema kann in dieser Studie jedoch nicht näher eingegangen werden. Siehe eine Abbildung bei Goltz (wie Anm. 432), S. 103;

⁴⁴⁰ Zitiert aus *Weihnachtshymnen der Ostkirche* (wie Anm. 89), S. 23ff.;

⁴⁴¹ Belege aus serbischen Kirchen bietet Pätzold (wie Anm. 432), S. 35f.; In den Moldauklöstern illustriert das Anastasismotiv nur in Sucevița die achtzehnte Strophe. Fabritius (wie Anm. 435), S. 228ff.;

⁴⁴² Siehe hierzu Pätzold (wie Anm. 432), S. 35 und Fabritius (wie Anm. 435), S. 228f.;

⁴⁴³ Vgl. die Bemerkungen in Kapitel III.2., Anm. 24;

⁴⁴⁴ Weitere Belege für den Abstiegstypus bei Fabritius (wie Anm. 435), S. 233;

⁴⁴⁵ Siehe hierzu auch Kapitel V.1.3. und weitere Beispiele bei Pätzoldt (wie Anm. 432), S. 39f. und Fabritius (wie Anm. 435), S. 233;

Durch die Verwendung des Anastasismotivs als Illustration zum »Hymnos akathistos« ist der Text bildlich veranschaulicht, aber auch die Sujetaussage erklärt worden. Wort und Bild sind eine Symbiose eingegangen.

V.3.3. Das Anastasissujet in der Sepulkralkunst

Darstellungen der Hadesfahrt Jesu sind seit der Frühzeit des Motivs –oftmals ergänzt durch Bilder der Kreuzigung, der Salbenträgerinnen oder anderer Passionsthemen- unmittelbar in Bezug zu Grabanlagen gesetzt worden. Dieser zuerst in Rom nachweisbare Brauch ist auch im byzantinischen Raum gepflegt worden, wie zahlreiche Beispiele belegen.⁴⁴⁶

Der später heiliggesprochene Mönch und Klostergründer Neophytos (gest. nach 1214) hat bereits zu Lebzeiten seinen Bestattungsort bestimmt und darüber im Jahre 1183 ein Deesis-, Kreuzigungs- und Anastasisfresko (Abb. 693) anbringen lassen.⁴⁴⁷ Mit dem gleichen Programm hat auch der Sebastokrator Kalojan im Jahre 1259 zum Gedenken an einen Familienangehörigen die dem hl. Panteleimon geweihte Kapelle in der Kirche von Bojana ausgestattet. In der Apsis ist die Deesis, an der nördlichen und südlichen Wand sind das Golgothageschehen und der aus der Unterwelt aufsteigende Erlöser (Abb. 709) zu sehen.⁴⁴⁸ In der Anastasiskirche zu Veroia (Abb. 727)⁴⁴⁹ und der nordöstlichen Kapelle der Sophienkirche in Mistra (Abb. 649)⁴⁵⁰ ist das Anastasisbild jeweils ebenfalls in diesen Kontext gestellt.

Eine bemerkenswerte Bilderfolge ist im Auftrag des König Uroš von Serbien (gest. 1277) im Jahre 1265 oberhalb des ihm zugedachten Beerdigungsplatzes in der Dreifaltigkeitskirche des Klosters von Sopočani geschaffen worden. In monumentaler Größe ist auf der Westwand des Naos die Entschlafung Mariens dargestellt, welche im Süden vom Kreuzigungs- und im Norden vom –über dem Grab des Erzbischofs Janikije angeordneten- Anastasismotiv (Abb. 756) flankiert wird. Unterhalb dieses großen »Triptychons« sind die Mitglieder der Nemanjidendynastie in Ganzfigur verewigt.⁴⁵¹

⁴⁴⁶ Teteriatnikov, Natalia, Private salvation programs and their effect on byzantine church decoration, in: *Arte medievale*, no. 7, 1993, S. 47ff., hat sich eingehend mit dieser Thematik beschäftigt. Siehe auch die Kapitel III.6. und IV.4.3.

⁴⁴⁷ Teteriatnikov (wie Anm. 446), S. 47;

⁴⁴⁸ Weitere Motive in dieser Kapelle sind die Apostelkommunion, fragmentarisch erhaltene Szenen aus der Vita des hl. Panteleimon sowie Darstellungen von Erzengeln und Mönchen. Penkova, Bisserka, Die sogenannten »bulgarischen Grabkirchen«, in: Koch, Guntram (Hrsg.), *Byzantinische Malerei*, Wiesbaden 2000, S. 250f.;

⁴⁴⁹ Zur Bestimmung der Kirche als Grabkapelle siehe Tsitouridou-Turbié, Anna, *Remarques sur le programme iconographique de l'église du Christ Sauveur à Veroia*, in: Koch, Guntram (Hrsg.), *Byzantinische Malerei*, Wiesbaden 2000, S. 337-343;

⁴⁵⁰ Dufrenne (wie Anm. 39), S. 13ff.; Chatzidakis (wie Anm. 39), S. 69ff.;

⁴⁵¹ Teteriatnikov (wie Anm. 446), S. 59; Velmans (wie Anm. 3), S. 189ff.;

Beeindruckender als obige, die Bestattungsstätten bildlich verzierende Hadesfahrtbilder⁴⁵² wirkt das Anastasisujet auf den Gläubigen, wenn es in einem Memorialbau die Apsis einnimmt. Das bekannteste Beispiel hat sich in der bedeutendsten Grabeskirche der Christenheit, der Anastasiskirche von Jerusalem, befunden. Das ein thematisch gleiches Werk ersetzende, jedoch ebenfalls nicht mehr erhaltene Mosaik ist von westlichen, im Zuge der Kreuzzüge ins Heilige Land gelangten Kolonisten im 12. Jahrhundert angefertigt worden.⁴⁵³ Der in der zweiten Hälfte dieses Saeculums die Kirche besuchende, deutsche Pilger Theodericus hat das Aussehen festgehalten: »Unser Herr Christus selbst, in der Linken das Kreuz tragend, mit der Rechten Adam haltend, gebieterisch zum Himmel schauend, dringt mit einem riesigen Schritt den linken Fuß erhoben, während der rechte noch auf der Erde steht, in die Himmel ein, indem die Seinen, seine Mutter und der Täufer, und alle Apostel um ihn stehn.«⁴⁵⁴ Ein anderer Zeitzeuge, Johannes von Würzburg, erwähnt noch die Titulusinschrift »Anastasis«, die zerbrochenen Riegel des Hadestors, zwei schwebende Engel mit je einer Tafel, auf welcher das »Trishagion« aufgeschrieben war, und zwei unten abgebildete, himmlische Wesen.⁴⁵⁵ Die beiden Reisenden haben die Darstellung zwar nicht richtig verstanden, aber aus ihrer Beschreibung geht hervor, daß es sich um ein dem Anabasistypus verpflichtetes Anastasismosaik gehandelt hat.⁴⁵⁶ Eva ist jedoch mit der Gottesmutter, und die Könige David und Salomon sowie weitere Vorväter sind mit den Aposteln verwechselt worden. Die das »Dreimalheilig« rufenden Engel dürften ihren Pendants auf der entsprechenden Miniatur des um 1135 im Scriptorium der Jerusalemer Grabeskirche illuminierten Melisander-Psalters (Abb. 702) entsprochen haben.⁴⁵⁷ Für im Hades agierende Engel, wie berichtet, gibt es aus dieser Zeit –zumindest im byzantinischen Raum- keine Parallele.⁴⁵⁸

An der gleichen Position ist das Anastasisbild auch in der als »Martyria« fungierenden Kirche von Abu Gosh (Abb. 697) angebracht worden, wobei die Auferstehungskirche in Jerusalem vorbildstiftend gewesen ist.⁴⁵⁹

⁴⁵² Weitere Beispiele, vor allem aus Georgien und Kappadokien siehe bei Teteriatnikov (wie Anm. 446), S. 55-58;

⁴⁵³ Bulst-Thiele, Marie Luise, Die Mosaiken der Auferstehungskirche in Jerusalem und die Bauten der Franken im 12. Jahrhundert, in: Frühmittelalterliche Studien, hrsg. v. Hauck, Karl, Bd. 13, Berlin-New York 1979, S. 442ff.;

⁴⁵⁴ Zitiert nach Bulst-Thiele (wie Anm. 453), S. 450;

⁴⁵⁵ Bulst-Thiele (wie Anm. 453), S. 451f. und Schmaltz, Karl, Mater Ecclesiarum, Die Grabeskirche in Jerusalem, Straßburg 1918, S. 314ff.;

⁴⁵⁶ Zu diesem Typus siehe Kapitel V.1.2.

⁴⁵⁷ Bulst-Thiele (wie Anm. 453), S. 452;

⁴⁵⁸ Das früheste bisher bekannte Beispiel in der orthodoxen Kunst für Engel in der Unterwelt ist auf dem Fresko von Sopočani (Abb. 756) aus dem Jahre 1265 zu sehen. Im Westen, dem Herkunftsbereich vieler damals in Jerusalem arbeitender Künstler, gehören himmlische Wesen jedoch seit der Frühzeit des Sujets zum ikonographischen Repertoire. Siehe Kapitel III.3. Möglicherweise sind es auch Hades und Satan gewesen. Aber auch hierfür sind aus dieser Zeit, abgesehen vom zeitlich nicht eindeutig dem 11. Jahrhundert zuzuweisenden Oklad von Sarsma (Abb. 687), bisher keine Belege bekannt.

⁴⁵⁹ Kühnel, Gustav (wie Anm. 134), S. 155;

Das bekannteste Beispiel⁴⁶⁰ eines dem Stifter als Grab dienenden und das Anastasismotiv (Abb. 724) prägnant in der Apsis zeigenden Gotteshauses ist das Parekklesion der Karije Djami in Istanbul.⁴⁶¹ Dieses zwischen 1310 und 1320 gemalte Fresko reflektiert die Kenntnis einer aus Palästina stammenden Tradition, nach welcher der Weihetitel einer Grabkirche in Bildform in der Apsis vergegenwärtigt worden ist.⁴⁶²

Der an den obigen Zeugnissen vorgestellte Bezug zwischen Grabanlage und Anastasisthema, welcher, wie ein Grabstein auf dem Wiesbadener Nordfriedhof (Abb. 818) belegt,⁴⁶³ sich noch heute sogar in der orthodoxen Diaspora nachweisen läßt, ist durch die Sujetaussage begründet. Die Darstellung der Altväterbefreiung aus dem Hades ist als Sinnbild der eigenen Hoffnung auf Auferstehung am Jüngsten Gericht verstanden worden.⁴⁶⁴ Durch die bildliche Vergegenwärtigung des einstigen Erlösungswirken Christi in unmittelbarer Nähe zur eigenen Ruhestätte ist dieser persönlichen Heilswunsch Ausdruck verliehen worden.

Angemerkt sei abschließend, daß nicht immer ein sepulkraler Kontext notwendig gewesen ist, um seine Erlösungshoffnung im Anastasismotiv zu offenbaren. Konstantin Monomachos, der Gründer des Klosters Nea Moni auf Chios, hat beispielsweise –so die Vermutung der Forscher– seine Porträtzüge im Angesicht des auf dem Anastasismosaik (Abb. 624) abgebildeten Salomons festhalten lassen.⁴⁶⁵ Auf zyprischen Hadesfahrtikonen, wie den Tafelbildern in der Kassianskirche und der Kirche der »Panagia Chrysaliniotissa« zu Nikosia (Abb. 656, 745), sind gelegentlich die Stifter zu Füßen Jesu ins Bild gesetzt worden. Ist dies nicht möglich gewesen, hat auch eine Inschrift, wie auf der Ikone des Andreas Ritzos (Abb. 667), den Heilswunsch des Auftraggebers verkünden können.⁴⁶⁶

⁴⁶⁰ Velmans (wie Anm. 3), S. 245 vermerkt als weiteres Beispiel die Kirche des hl. Phokas in Amioun / Libanon. Teteriatnikov, S. 47 verweist auf die der Komnenendynastie als Mausoleum dienende, dem hl. Michael geweihte, drei Apsiden aufweisende Kirche in Konstantinopel. Nach der Beschreibung des Johannes Komnenos aus dem Jahre 1136 ist in einer Apsis das Anastasismotiv zu sehen gewesen. In diesem Zusammenhang wäre auch einmal das nur durch eine Zeichnung überlieferte Apsismosaik der Basilika Ursiana in Ravenna aus dem Jahre 1112 (Abb. 87) zu untersuchen.

⁴⁶¹ Teteriatnikov (wie Anm. 446), S. 47;

⁴⁶² Velmans (wie Anm. 3), S. 244f.;

⁴⁶³ Der Grabstein aus dem Jahre 1994 zeigt Christus, das Kreuz haltend, über den überkreuz liegenden Toren der Unterwelt.

⁴⁶⁴ Ausführlicher zur Bedeutung unter Kapitel III.2. Zur Verbindung zwischen Anastasis und Jüngsten Gericht siehe auch die Anordnung der beiden Motive in der Karije Djami und die diesbezüglichen Bemerkungen von Teteriatnikov (wie Anm. 446), S. 47;

⁴⁶⁵ Kartsonis, S. 216;

⁴⁶⁶ Siehe den Text der Inschrift in Kapitel V.1.1.

VI. Schlußgedanken

Es ist das hauptsächliche Ziel der vorliegenden Studie gewesen, die ikonographische Entwicklung des im Abendland u.a. als »Höllenfahrt Christi« bezeichneten und im christlichen Osten mit dem Titel »Anastasis« versehenen Bildmotivs anhand möglichst vieler Belege aufzuzeigen. Im Hintergrund ist dabei immer die Frage gestanden, inwieweit die unterschiedliche Benennung durch die Glaubensrichtung des Auftraggebers oder Künstlers bedingt beziehungsweise in der jeweiligen Bildbedeutung begründet ist.

Die zahlreich vorgestellten Darstellungen des Unterweltwirkens Jesu vom frühen achten Jahrhundert bis in die Gegenwart haben bewiesen, daß das Sujet im Laufe der Zeit ikonographisch »lebendig« geblieben und nicht –wie manch andere Themen- in seiner Ausdrucksform erstarrt ist. Vor allem im Westen hat es mannigfaltige bildnerische Variationen erfahren, wobei jedoch die Kreativität nach dem 16. Jahrhundert merklich nachgelassen hat. In der ostkirchlichen Kunst ist die Genese des Motivs dagegen vergleichsweise überschaubar, aber trotzdem immer wieder von Innovationen ausgezeichnet gewesen.

Gemeinsam ist allen Bildern der subterrestrischen Tätigkeit Christi die Zurschaustellung der dem Alten Bund gebrachten Rettung. Dieses Tod, Unterwelt und Satan bezwingende Erlösungsgeschehen begründet –ausgedrückt zumeist durch den die Adam-Christus-Typologie thematisierenden Griff ans Handgelenk- die christliche Heilshoffnung. Trotz dieser generellen inhaltlichen Übereinstimmung aller Bildzeugnisse sind konfessionelle Verschiedenheiten, wobei auf die wenigen protestantischen Beispiele hier zwar verwiesen, aber nicht eingegangen sei, feststellbar. Während an die eschatologische Zuversicht orthodoxerseits –abgesehen von Tugend- und Lasterpersonifikationen zeigenden Ausnahmen- keine Bedingungen geknüpft sind, hat die katholische Kirche –beispielsweise durch die Abbildung verschiedener unterirdischer Straforte, die Integration der »Imitatio Christi«-Idee, die Demonstration dämonischer Gegenwehr und Verweise auf die Sakramente- auch oftmals Eigenmittel zur Erlangung ewiger Seligkeit eingefordert.

Diese moralisch-sittliche Bedeutungsebene ist der wesentliche Unterschied zum Hadesfahrtbild der Ostkirchen, dessen Titulatur »Anastasis« die Frohbotschaft Christi ohne Einschränkung und disziplinarisch ausgerichtete Hintergedanken verkündet.

VII. Anhang

VII.1. Zur Datierungs- und Provenienzfrage der Ciboriumssäulen von San Marco in Venedig

Die Reliefsäulen des Hochaltarciboriums von S. Marco zu Venedig zählen hinsichtlich ihrer Entstehungszeit und Provenienz zu den umstrittensten Objekten kunstgeschichtlicher Forschung. Vom 5./6. bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts reichen die verschiedenen Datierungsvorschläge. Als Herkunftsorte werden zumeist allgemein der byzantinische Raum, Konstantinopel oder Venedig vorgeschlagen. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts ist aber die Ansicht vorherrschend, daß es sich um ein venezianisches Werkensemble einer sogenannten Protorenaissance-Strömung des 13. Jahrhunderts handelt.¹

In der im Jahre 1997 publizierten Dissertation von Thomas Weigel sind die Ciboriumssäulen jedoch, wie schon zu Anfang des Jahrhunderts, dem frühen 6. Jahrhundert und dem griechischsprachigen Raum des östlichen Mittelmeers zugewiesen worden. Der vermutete Aufstellungsort nach ihrer Herstellung soll die Anastasiskirche in der Bosphorusmetropole gewesen sein. Von hier wären die Säulen nach der Eroberung der Stadt im Jahre 1204 nach Venedig verschleppt worden. Da der Autor aufgrund seiner zeitlichen Einordnung auch fordert, die von Anna Kartsonis² erarbeitete »Geschichte der historischen Entwicklung des Bildtypus der Anastasis für deren Inkubationsphase neu zu schreiben«,³ ist es im Rahmen dieser Studie angebracht, einige Punkte anzuführen, welche gegen die Thesen Weigels sprechen.

Angesichts hunderter figürlicher Darstellungen in fast vollplastischem Hochrelief mit Szenen aus der Vita Jesu und Maria auf den vier monolithen, drei Meter hohen Säulenschäften erscheint es unwahrscheinlich, daß sie die große Zerstörungswut während des Bilderstreits (725/6-843) an exponierter Stelle in Konstantinopel unbeschadet überstanden haben. Ihr anzunehmender Bekanntheitsgrad, ihre Größe

¹ Einen hervorragenden Überblick über die Forschungslage bietet Weigel, Thomas, Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig, Münster 1997, S. 22ff.;

² Die Forschungsergebnisse von Kartsonis, Anna D., Anastasis – The Making of an Image, Princeton 1986 sind grundlegend für diese Arbeit und bezüglich der Entstehungsphase des Anastasismotivs auch übernommen worden.

³ Weigel (wie Anm. 1), S. 263;

und die drastischen Strafen für Bilderfreunde dürften zudem einer eventuellen Intention, sie zu verstecken, entgegengewirkt haben.⁴

Sollten die Säulen aber dennoch den Ikonoklasmus überdauert haben, verwundert das Fehlen jeglicher griechischer Inschriften. Nach Formulierung der ostkirchlichen Bildertheologie auf dem zweiten Konzil von Nikaia im Jahre 787 ist es obligatorisch gewesen, Bilder zu beschriften, um die Verbindung mit dem Urbild zu belegen. Mögen die Reliefs auch keine Kultbilder im Sinne streng ausgelegter Terminologie sein, so wären vermutlich, zumal wenn sie an einer prominenten Örtlichkeit, wie der Anastasiskirche, ausgestellt waren, dennoch zumindest die obligaten Tituli nachträglich eingemeißelt worden.⁵

Die heutigen, lateinischen Inschriften stammen aus dem 13. Jahrhundert. Der Graveur hat bei ihrer Anbringung Rücksicht auf Beschädigungen am oberen Säulenende genommen. Diese noch vor der Beschriftung entstandenen Absplitterungen an den Halsringen deuten auf eine gewaltsame Trennung von Schaft und Kapitell hin. Aus diesem Befund läßt sich, wie Weigel es getan hat, auf einen Spoliencharakter der Säulen schließen, nicht aber auf deren oströmische Provenienz.⁶ Möglicherweise ist dieser Schaden, sowie einige Verluste von Köpfen, Armen und Beinen bei den Figuren aber auch auf das starke Erdbeben in Venedig vom Weihnachtstag des Jahres 1222 zurückzuführen.⁷

Neben diesen zu Zweifel an einer Frühdatierung Anlaß gebenden Unstimmigkeiten spricht die Lesbarkeit der Reliefs eindeutig gegen eine Entstehungszeit im 6. Jahrhundert. Während auf römischen und spätantiken Säulenmonumenten, wie beispielsweise der Trajanssäule, sich die Reliefs in kontinuierlicher Erzählweise um den Schaft aufwärts winden, muß auf den in jeweils neun Bildringe mit je neun Arkaden unterteilten Ciboriumssäulen der Szenenanschluß immer erneut im

⁴ Literatur zum byzantinischen Bilderstreit siehe unter Kapitel III, Anm. 20;

⁵ Vorikonoklastische Ikonen weisen oftmals keine Titulusinschrift auf. Siehe Weitzmann, Kurt, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons from the sixth to the tenth century*, Princeton 1976; In den Konzilsakten von 787 heißt es zur Titulatur: »... so bekennen wir, wenn wir eine Ikone machen, den Leib des Herrn als vergottet und sehen in der Ikone nichts anderes als ein Bild, das die Ähnlichkeit des Urbildes wiedergibt. Deshalb erhält auch sie den Namen des Herrn. Denn nur dadurch ist sie in Verbindung mit Ihm; und eben deshalb ist sie verehrungswürdig und heilig.« Zitiert aus Nyssen, Wilhelm, *Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzanz*, Freiburg 1962, S. 38;

⁶ Es gibt auch die Überlieferung, daß die Ciboriumssäulen nach der Zerstörung des in Istrien gelegenen Pola im Jahre 1243 nach Venedig verbracht worden sind. Weigel (wie Anm. 1), S. 188, Anm. 588;

⁷ Das Erdbeben ist so heftig gewesen, daß beispielsweise Kirche und Konvent von S. Giorgio Maggiore vollständig zerstört worden sind. Weigel (wie Anm. 1), S. 256; Schäden an den

folgenden, darüberliegenden Register gesucht werden.⁸ Ebenso unbekannt ist in frühchristlicher Zeit die gegenüber dem nächsten Fries versetzte Arkadenstellung gewesen, als auch deren zwar zumeist szenenrahmende, ansonsten aber als dekorative Hintergrundfüllung dienende Funktion.⁹ Diese auffallenden kompositorischen Kennzeichen sind romanischem Kunstschaffen jedoch durchaus geläufig gewesen.¹⁰

Die Ikonographie des auf der südwestlichen Säule dargestellten Höllenfahrtsgeschehens (Abb. 86) deutet ebenfalls in diese Epoche.¹¹ Zwar ist der »Descensus ad inferos« relativ konservativ und unspektakulär ausgeführt worden,¹² doch durch die gemeinsame Abbildung zweier Höllengestalten wird klar der abendländische Ursprung angezeigt. Dem byzantinischen Anastasismotiv sind zwei einträchtig nebeneinander dargestellte Unterweltsvertreter fremd gewesen,¹³ während auf westlichen Höllenfahrtsbildern, wenn auch sehr selten, Satan und Inferus zusammen verbildlicht worden sind. Belege sind die Exsultetrollen von Salerno (Abb. 110) und Velletri (Abb. 112), sowie das Freskofragment von Treviso (Abb. 100), welche ins 13. Jahrhundert datiert werden.

Wären die Ciboriumssäulen seit dem 6. Jahrhundert in einer konstantinopolitanischen Kirche aufgestellt gewesen, so hätte ihr reicher Bildschmuck sicherlich anregend auf postikonoklastische Maler gewirkt. Da jedoch

Ciboriumssäulen wären demzufolge nicht verwunderlich gewesen, so sie zu dieser Zeit bereits in der Lagunenstadt, wenn auch nur in der Werkstatt, Aufstellung gefunden hatten.

⁸ Warland, Rainer, Frühbyzantinische Vorlage und mittelalterliche Adaption, Die Szenenfolge zur Kindheitsgeschichte Christi auf einer der Ciboriumssäulen von San Marco in Venedig, in: ZfK, Bd. 56, 1993, S. 173ff. hat anhand der vorderen linken Ciboriumssäule, welche die Kindheitsgeschichte Jesu vorstellt, auch zonenübergreifende, vertikale Bildzusammenhänge feststellen können.

⁹ Die Kenntnisse zum kompositorischen Aufbau der Säulen verdanke ich Frau Heike Ebli, M.A., welche mich u.a. darauf hingewiesen hat, daß die Figuren einer Szene oftmals die ihnen zugewiesene Nische mittels ihrer Füße oder Hände überschreiten. Um die einzelnen Episoden voneinander abzugrenzen, wird diese Überlappung zu Beginn oder Ende einer Darstellung vermieden. Diese Losgelöstheit von der gliedernden Arkadenreihe ist beispielsweise frühchristlichen Sarkophagen, wie dem des Iunius Bassus, welcher auch nicht die versetzte Bogenstellung kennt, fremd.

¹⁰ Biehl, Walther, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig 1926; Schneider-Flagmeyer, Michael, Die mittelalterlichen Osterleuchter in Süditalien, Frankfurt / Main 1994; Poeschke, Joachim, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Romanik, München 1998;

¹¹ Warland (wie Anm. 8), S. 173ff. hat bereits aufgrund der Ikonographie der Kindheitsgeschichte Jesu eine mittelalterliche Entstehung nachgewiesen, wobei er die antikisierende Gestaltung der Reliefs auf verwendete frühbyzantinische Bildvorlagen zurückführen konnte.

¹² Beschreibung im Kapitel IV.1.1.1.

¹³ Erstmals sind zwei teuflische Wesen auf der Andreas Ritzos zugeschriebenen, in der Eremitage ausgestellten Anastasisikone (Abb. 653), welche in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird, nebeneinander dargestellt worden. Zwar sind schon vorher manchmal auf Hadesfahrtbildern zwei Dämonen in der Unterwelt abgebildet worden, wie auf der –nicht zweifelsfrei dem 11. Jahrhundert zugewiesenen– Ikone von Sarsma (Abb. 687) und dem Anastasisfresko in Sopočani

kein ostchristliches Hadesfahrtbild vor dem 15. Jahrhundert zwei Dämonen auf diese Weise zeigt, ist eine diesbezügliche, eigentlich zwingende Rezeptionsgeschichte nicht festzustellen.

Eine Frühdatierung und byzantinische Herkunft der Reliefssäulen des Hochaltarciboriums ist aufgrund der vorgebrachten Argumente abzulehnen, eine Zuweisung ins 13. Jahrhundert und nach Italien durchaus möglich. Trotz dieser Einwände soll die Studie von Thomas Weigel nicht herabgewürdigt werden. Seine detektivische Quellenforschung bildet auch weiterhin den Ausgangspunkt für eine immer noch Spannung versprechende Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex.

(Abb. 765), doch werden diese dort von Engeln gefesselt oder von Christus niedergestochen. Ihre Art der Abbildung ist nicht mit der Descensusszene der Ciboriumssäule vergleichbar.

VII. 2. Die Fassungen des Hadesfahrtsberichtes im Nikodemusevangelium

Das apokryphe Nikodemusevangelium, welches aus zwei voneinander ursprünglich unabhängigen Textteilen, den Pilatusakten und der Schilderung des Unterweltabstiegs Jesu, besteht, ist vermutlich erst im achten Jahrhundert zu dieser Form kompiliert worden. Die »Acta Pilati« und der Descensusbericht sind jedoch wesentlich älter. Das Hadesfahrtskapitel wird von der heutigen Forschung ins vierte bis fünfte Jahrhundert datiert.¹⁴ Da diese Erzählung auf die bildnerische Gestaltung des Motivs der Hades- beziehungsweise Höllenfahrt Christi bis in die Neuzeit anregend gewirkt hat,¹⁵ sind im folgenden die griechische sowie die zwei lateinischen Versionen des Textes angeführt.

VII.2.1. Die griechische Bearbeitung in deutscher Übersetzung¹⁶

I. »Da sprach Joseph: Was wundert ihr euch denn über die Auferweckung Jesu? Nicht sie ist zum Verwundern, sondern vielmehr die Tatsache, daß nicht er allein erweckt wurde, sondern daß er noch viele andere Tote erweckt hat, die sich vielen in Jerusalem gezeigt haben. Und wenn ihr die anderen bis jetzt nicht kennt, Symeon, der Jesus in seine Armen nahm, und seine zwei Söhne, die Jesus hat auferstehen lassen, die sind euch doch inzwischen bekannt geworden. Wir haben sie ja vor kurzem beerdigt. Jetzt aber kann man ihre Gräber geöffnet und leer sehen, sie selbst aber sind lebendig und halten sich in Arimathia auf. Man entsandte also Leute, und diese fanden ihre Gräber geöffnet und leer. Darauf sprach Joseph: Wir wollen nach Arimathia gehen und sie dort ausfindig machen. Da standen die Hohenpriester Annas und Kaiphas sowie Joseph, Nikodemus, Gamaliel und andere mit ihnen auf und gingen nach Arimathia und sie fanden die von Joseph Genannten. Sie sprachen nun ihr Gebet und begrüßten einander. Dann gingen sie mit ihnen nach Jerusalem und brachten sie in die Synagoge, verriegelten dann die Tore, und die Hohenpriester legten das Alte Testament der Juden in die Mitte und sprachen zu ihnen: Wir wollen, daß ihr beim Gott Israels und bei Adonai schwört

¹⁴ Hennecke, Egar / Schneemelcher, Wilhelm, Neutestamentliche Apokryphen, Bd. 1, Tübingen 1959, S. 330ff.;

¹⁵ Es sei nochmals darauf hingewiesen, daß das Nikodemusevangelium eine wichtige, aber nicht die einzige Quelle für die Ikonographie des Hades- beziehungsweise Höllenfahrtsbildes ist.

¹⁶ Der folgende Text ist Hennecke / Schneemelcher (wie Anm. 14), S. 348-353 entnommen.

und danach die Wahrheit sagt, wie ihr auferstanden seid und wer euch von den Toten erweckt hat. Als die Auferstandenen das hörten, bezeichneten sie ihr Gesicht mit dem Zeichen des Kreuzes und sprachen zu den Hohenpriestern: Gebt uns Papier, Tinte und Schreibrohr! Man brachte es ihnen. Und die setzten sich und schrieben wie folgt:

II. Herr Jesu Christe, Auferstehung und Leben der Welt, gib uns die Gnade, daß wir deine Auferstehung schildern dürfen und die Wunder, die du im Hades gewirkt hast! Wir weilten also in der Unterwelt mit allen von Anfang der Welt an Verstorbenen. Zu mitternächtlicher Stunde drang nun in die dortige Finsternis etwas wie Sonnenlicht und glänzte, und Licht fiel auf uns alle, und wir sahen einander. Und zugleich wurde unser Vater Abraham im Verein mit den Patriarchen und Propheten von Freude erfüllt, und sie sprachen zueinander: Dieses Leuchten kommt von einem großen Licht. Der Prophet Jesaja, der dort anwesend war, sprach: Dieses Leuchten kommt vom Vater, Sohn und Heiligem Geist. Das habe ich prophezeit, als ich noch lebte: Land Sabulon und Land Nephtalim, das Volk, das im Finstern sitzt, sieht ein großes Licht (8,23; 9,1). Da trat in die Mitte ein anderer, ein Asket aus der Wüste. Die Patriarchen fragten ihn: Wer bist Du? Er antwortete: Ich bin Johannes, der letzte der Propheten. Ich habe die Wege des Gottessohnes geebnet und dem Volke Buße gepredigt zur Vergebung der Sünden. Und Gottes Sohn kam zu mir. Als ich ihn von Ferne sah, sprach ich zum Volke: Seht, Gottes Lamm, das die Sünden der Welt hinwegnimmt! (Joh.1,29). Und mit seiner Hand taufte ich ihn im Jordan und sah den heiligen Geist wie eine Taube auf ihn herabkommen und hörte auch die Stimme Gottvaters, der so sprach: Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen gefunden habe (Mt. 3,16 f.) Und deshalb sandte er mich zu euch, damit ich verkünde, daß der eingeborene Sohn Gottes hierhin kommt, damit, wer an ihn glaubt, gerettet, wer aber nicht an ihn glaubt, gerichtet werde. Deshalb sage ich euch allen: Sowie ihr ihn sehet, betet ihn alle an! Denn nur jetzt habt ihr Gelegenheit zur Buße dafür, daß ihr in der oberen eiteln Welt die Götzen angebetet und daß ihr gesündigt habt. Zu anderer Zeit ist das unmöglich.

III. Als Johannes nun die Toten in der Unterwelt so belehrte, da hörte das auch der Erstgeschaffene, der Urvater Adam, und er sprach zu seinem Sohne Seth: Mein Sohn, ich wünsche, daß du den Vorvätern des Menschengeschlechts und den

Propheten erzählst, wohin ich dich entsandte, als ich in eine tödliche Krankheit verfiel. Darauf sprach Seth: Propheten und Patriarchen, höret! Mein Vater Adam, der Erstgeschaffene, entsandte mich, als er auf den Tod krank wurde, ganz in die Nähe des Tores zum Paradiese. Ich sollte an Gott die Bitte richten, er möchte mich doch durch einen Engel zum Baum des Erbarmens führen lassen, damit ich Öl nähme und meinen Vater damit salbte und er so von der Krankheit aufstünde. Das tat ich denn auch. Und im Anschluß an mein Gebet kam ein Engel des Herrn und fragte mich: Was wünschst Du, Seth? Wünschst du wegen der Krankheit deines Vaters das Öl, das die Kranken gesund macht, oder den Baum, dem solches Öl entfließt? Beides kannst du jetzt nicht bekommen. Geh also und sage deinem Vater, daß nach Verlauf von 5500 Jahren seit Erschaffung der Welt der menschgewordene eingeborene Sohn Gottes unter die Erde steigen wird. Der wird ihn mit solchem Öl salben. Und er wird auferstehen und ihn und seine Nachkommen mit Wasser und heiligem Geiste taufen. Und dann wird er von jeglicher Krankheit geheilt werden. Jetzt aber ist das unmöglich. Als die Patriarchen und Propheten das hörten, freuten sie sich sehr.

IV. Da nun alle in solcher Freude waren, kam Satan, der Erbe der Finsternis, und sprach zu Hades: Unersättlicher, Allesverschlinger, höre meine Worte! Da gibt es einen aus dem Judentum, der Jesus heißt und sich Gottes Sohn nennt. Er ist (aber nur) ein Mensch, und auf mein Betreiben hin haben ihn die Juden gekreuzigt. Und da er jetzt tot ist, so sei in Bereitschaft, damit wir ihn hier einsperren. Denn ich weiß, daß er (nur) ein Mensch ist, und ich habe ihn klagen hören: Meine Seele ist betrübt bis an den Tod (Mt. 26,38). Er hat mir viel Böses in der Welt droben angetan, als er mit den Sterblichen zusammenlebte. Denn wo immer er meine Diener fand, trieb er sie aus, und alle die Menschen, welche ich bucklig, blind, lahm, aussätzig und dergleichen mehr gemacht hatte, die heilte er durch bloßes Wort, und viele, die ich reif gemacht hatte, begraben zu werden, auch die machte er durch bloßes Wort wieder lebendig. Da sprach Hades: Also so mächtig ist er, daß er durch bloßes Wort derartiges bewirkt? Kannst du ihm, der solches vermag, denn widerstehen? Mich dünkt, einem solchen wird keiner widerstehen können. Wenn du aber gehört zu haben behauptest, wie er den Tod fürchtete: solches sprach er, indem er sein Spiel und seinen Spott mit dir trieb, entschlossen, dich mit gewaltiger Hand zu packen. Und dann wehe, wehe dir für alle Ewigkeit! Satan erwiderte: Allesverschlinger, unersättlicher Hades, bist du in solche Angst geraten, da du von

unserem gemeinsamen Feind hörtest? Ich hatte keine Angst vor ihm, sondern wirkte auf die Juden ein, und diese kreuzigten ihn und tränkten ihn mit Galle und Essig. Mache dich also bereit, ihn, wenn er kommt, fest in deine Gewalt zu kriegen. Hades antwortete: Erbe der Finsternis, Sohn des Verderbens, Teufel, soeben hast du mir gesagt, er habe viele, die du zum Begrabenwerden reif machtest, durch bloßes Wort wieder ins Leben zurückgerufen. Wenn er also vom Grabe befreite, wie und mit welcher Macht wird er da von uns überwältigt werden können? Ich verschlang vor kurzem einen Toten mit Namen Lazarus, und bald danach riß mir einer der Lebenden durch bloßes Wort, mich vergewaltigend, diesen aus meinen Eingeweiden. Ich nehme an, es ist der gleiche, von dem du sprichst. Wenn wir nun jenen hier aufnehmen, dann setzen wir, fürchte ich, auch die übrigen aufs Spiel. Denn, schau, ich sehe, wie alle, die ich von Weltbeginn an verschlang, in Unruhe geraten. Ich habe Bauchgrimmen. Der mir vorweg entrissene Lazarus dünkt mich kein gutes Vorzeichen. Denn nicht wie ein Toter, wie ein Adler flog er von mir weg. So schnell warf ihn die Erde hinaus. Deshalb beschwöre ich dich bei allem, was dir und mir wert ist, bring ihn nicht her! Denn ich glaube, er kommt mit der Absicht hierher, alle Toten aufzuwecken. Und das sage ich dir: Wahrlich bei dem Dunkel, das uns umgibt, bringst du ihn her, wird mir keiner der Toten übrigbleiben.

V. Während Hades und Satan so miteinander sprachen, ertönte wie Donner eine gewaltige Stimme: Öffnet, ihr Herrscher, eure Tore, gehet auf, ewige Pforten! Einziehen wird der König der Herrlichkeit (Ps. 23,7). Als Hades das hörte, sprach er zu Satan: Geh hinaus, wenn du kannst, und tritt ihm entgegen! Satan ging nun hinaus. Dann befahl Hades seinen Dienern: Verrammelt gut und kräftig die ehernen Tore, schiebt die eisernen Querbalken vor, behaltet meine Verschlüsse in der Gewalt, steht gerade und schaut nach allem! Denn kommt er herein, wird Wehe über uns kommen. Als die Vorväter das hörten, begannen alle ihn zu verspotten: Sie sagten: Du Allesverschlinger, du Unersättlicher, öffne, damit der König der Herrlichkeit einziehe! Der Prophet David sprach: Weißt du nicht, du Blinder, daß ich, als ich noch in der Welt lebte, einen solchen Ruf: Öffnet eure Tore, ihr Herrscher! vorausgesagt habe? Jesaja sprach: Ich habe, erleuchtet vom heiligen Geist, vorausgesehen und geschrieben: Die Toten werden auferstehen, und die in den Gräbern werden auferweckt werden, freuen werden sich die unter der Erde. Wo ist dein Stachel, Tod? Wo ist, Hades, dein Sieg? Da erscholl wieder die Stimme: Öffnet die Tore! Als Hades die Stimme zum zweitenmal hörte, verhielt er sich wie

ein Ahnungsloser und fragte: Wer ist dieser König der Herrlichkeit? Die Engel des Herrn erwiderten: Ein mächtiger und gewaltiger Herr, ein Herr, machtvoll im Kriege! (Ps. 23,8) Und zugleich mit diesem Bescheid wurden die ehernen Tore zerschlagen und die eisernen Querbalken zerbrochen und die gefesselten Toten alle von ihren Banden gelöst und wir mit ihnen. Und es zog ein der König der Herrlichkeit wie ein Mensch, und alle dunklen Winkel des Hades wurden licht.

VI. Sofort schrie Hades. Wir wurden besiegt, wehe uns! Aber wer bist du, der du solche Macht und Gewalt hast? Und wer bist du, der du ohne Sünde hierhin gekommen bist? Der du klein erscheinst und Großes vermagst, der du niedrig bist und hoch, Knecht und Herr, Krieger und König, Gewalthaber über Tote und Lebendige: Ans Kreuz wurdest du genagelt und ins Grab gelegt, und eben erst frei geworden, hast du unsere ganze Macht zerbrochen. Bist du Jesus, von dem der Obersatrap Satan uns erzählte, du solltest durch Kreuz und Tod die ganze Welt erben? Da packte der König der Herrlichkeit den Obersatrapen Satan am Kopfe und übergab ihn den Engel mit den Worten: Mit Eisenketten fesselt ihm Hände und Füße, Hals und Mund! Dann übergab er ihn dem Hades und sprach: Nimm ihn und halte ihn fest bis zu meiner zweiten Ankunft!

VII. Und Hades nahm Satan in Empfang und sprach zu ihm: Beelzebub, Erbe des Feuers und der Pein, Feind der Heiligen, was zwang dich, den Kreuzestod des Königs der Herrlichkeit zu veranstalten, so daß er hierin kam und uns entmachtete? Wende dich um und schaue, daß kein Toter bei mir zurückgeblieben ist und daß du alles, was du durch das Holz der Erkenntnis gewonnen, durch das Holz des Kreuzes verloren hast! Deine ganze Freude wurde in Trauer verkehrt. Indem du den König der Herrlichkeit töten wolltest, hast du dich selbst getötet. Denn nachdem ich dich in sichere Verwahrung übernommen habe, wirst du durch Erfahrung belehrt werden, welche Peinigungen ich gegen dich durchführen werde. O Erzteufel, ob Urheber des Todes, o Wurzel der Sünde, Ziel jeglicher Bosheit, was findest Du Böses an Jesus, daß du umhergingest, ihn zu verderben? Wie konntest du es wagen, solchen Frevel zu begehen? Wie konntest du darauf ausgehen, einen solchen Menschen in diese Finsternis hinabzuführen und dich durch ihn aller von Anbeginn an Verstorbenen berauben zu lassen?

VIII. Während Hades so mit Satan sprach, streckte der König der Herrlichkeit seine rechte Hand aus, ergriff den Urvater Adam und richtete ihn auf. Dann wandte er sich auch zu den übrigen und sprach: Her zu mir alle, die ihr durch das Holz, nach dem dieser griff, sterben mußtet! Denn seht, ich erwecke euch alle wieder durch das Holz des Kreuzes. Darauf ließ er sie alle hinaus. Und der Urvater Adam, dem man ansah, daß er voller Freude war, sprach: Ich danke deiner Majestät, Herr, daß du mich aus der Unterwelt herausgeführt hast. Ebenso sprachen auch alle Propheten und Heiligen. Wir danken dir, Christus, Heiland der Welt, daß du unser Leben aus dem Verderben hinausgeführt hast. Als sie so gesprochen hatten, segnete der Heiland den Adam, indem er das Kreuzzeichen auf seine Stirn machte. Und so tat er es auch bei den Patriarchen, Propheten, Märtyrern und Vorvätern. Dann stieg er mit ihnen aus der Umwelt empor. Während er ging, folgten ihm die hl. Väter und stimmten den Lobgesang an: Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn! Alleluja! (Ps. 118,20). Ihm gebührt Ehre und Lob von allen Heiligen.

IX. Der Herr ging also zum Paradies. Er hielt den Urvater Adam bei der Hand und übergab ihn und alle Gerechten dem Erzengel Michael. Als sie nun durch das Tor des Paradieses einzogen, kamen ihnen zwei Greise entgegen. Die heiligen Väter fragten sie: Wer seid ihr, daß ihr den Tod nicht gesehen habt und in den Hades nicht hinabgestiegen seid, sondern mit Leib und Seele im Paradies wohnt? Einer von ihnen antwortete: Ich bin Henoch, der Gottes Wohlgefallen erwarb und von ihm hierhin entrückt wurde. Und dieser ist der Thesbiter Elias. Wir sollen leben bis ans Ende der Welt. Dann aber sollen wir von Gott entsandt werden, damit wir dem Antichrist entgentreten und von ihm getötet werden. Und nach drei Tagen sollen wir wieder auferstehen und auf Wolken dem Herrn entgegen enttrafft werden.

X. Während die so miteinander sprachen, kam ein anderer, ein unscheinbarer Mensch, der auf seiner Schulter ein Kreuz trug. Ihn fragten die hl. Väter: Wer bist du, der du das Aussehen eines Räubers hast, und was ist das für ein Kreuz, das du auf der Schulter trägst? Er antwortete: Ich war, wie ihr vermutet, ein Räuber und Dieb auf Erden, und deshalb faßten mich die Juden und überlieferten mich mit unserem Herrn Jesus Christus dem Kreuzestode. Als er nun am Kreuz hing, schaute ich die Wunder, die geschahen, und glaubte so an ihn. Und ich rief ihn an und sprach: Herr, wenn du deine Herrschaft antrittst, dann vergiß mich nicht! Und sogleich sprach er zu mir: Wahrlich! Heute sage ich dir, wirst du mit mir im

Paradies sein (Lk. 23,43). Mein Kreuz tragend kam ich also zum Paradiese, fand den Erzengel Michael und sagte zu ihm: Unser Herr Jesus, der Gekreuzigte, hat mich hergeschickt. Führe mich also zum Tor des Gartens Eden! Und da der Engel mit dem blitzenden Schwert das Zeichen des Kreuzes sah, öffnete er mir, und ich ging hinein. Dann sprach der Erzengel zu mir: Warte ein Weilchen! Denn auch Adam, der Urvater des Menschengeschlechts, kommt mit den Gerechten, damit auch sie hier eintreten. Und da ich jetzt euch sah, ging ich euch entgegen. Als die Heiligen das hörten, riefen sie alle mit lauter Stimme: Groß ist unser Herr, und groß ist seine Kraft!

XI. Das alles sahen und hörten wir zwei leiblichen Brüder, die wir auch vom Erzengel Michael abgesandt und beauftragt wurden, die Auferstehung des Herrn zu verkünden, vorher aber zum Jordan zu gehen und uns taufen zu lassen. Dann gingen wir auch und empfingen mit den anderen auferstandenen Toten die Taufe. Danach gingen wir auch nach Jerusalem und feierten dort das Passah der Auferstehung. Jetzt aber gehen wir wieder weg, da wir hier nicht verweilen können. Und die Liebe Gottes des Vaters und die Gnade unseres Herrn Jesus Christus und die Gemeinschaft des heiligen Geistes sei mit euch allen! (2, Kor. 13,13). Das schrieben sie, siegelten die Rollen und gaben die eine den Hohenpriestern, die andere dem Joseph und dem Nikodemus. Und sofort waren sie verschwunden. Zur Ehre unseres Herrn Jesus Christi! Amen!..«

VII.2.2. Die erste lateinische Fassung¹⁷

I. Et exurgens Joseph dixit ad Annam et Caipham: Vere et bene admiramini quoniam audistis quod visus est Jesus de morte vivus ascendisse in caelum. Vero plus admirandum est quia non solus resurrexit a mortuis, sed multos alios mortuos de monumentis resuscitavit vivos, et a multis visi sunt in Jerusalem. Et audite me nunc, quia omnes scimus beatum Simeonem sacerdotem magnum, qui susceptus manibus suis Jesum infantem in templo. Et ipse Simeon habuit duos filios,

¹⁷ Die erste lateinische Fassung unterscheidet sich -abgesehen von ihrem, im folgenden nicht zitierten, da für die Ikonographie unwichtigen Ende- nur unwesentlich von der griechischen Version. Die Söhne Symeons sind hier Karinus und Leucius genannt. Johannes der Täufer fordert in seiner Rede nicht zur Buße auf. Hennecke / Schneemelcher (wie Anm. 14), S. 353; Der folgende Text ist Tischendorf, Constantin, Evangelia apocrypha, Leipzig 1876, S. 389ff. entnommen.

germanos fratres, et nos omnes in dormitione et in sepultura eorum fuimus. Ambulate ergo et videte monumenta eorum: aperta enim sunt, quia surrexerunt, et ecce sunt in civitate Arimathia, simul viventes in orationibus. Et quidem audiuntur clamantes, cum nemine autem loquentes, sed sunt ut mortui silentes. Sed venite ambulemus ad istos, cum omni honore et moderatione perducamus eos ad nos. Et coniurantes eos, forsitan loquentur nobis de resurrectionis eorum mysterio.

Haec audientes omnes gavisii sunt. Et euntes Annas et Caiphas, Nicodemus et Joseph et Gamaliel non invenerunt eos in sepulcro eorum; sed ambulantes in civitatem Arimathiam ibi eos invenerunt, flexis genibus et orationi vacantes. Et osculantes eos cum omni veneratione et timore dei perduxerunt eos Jerusalem in synagogam. Et clausis ianuis tollentes legem domini posuerunt in manibus eorum, coniurantes eos per deum Adonai et deum Israel, qui per legem et prophetas locutus est patribus nostris, dicentes: Si Jesum esse creditis qui vos a mortuis resuscitavit? dicite nobis quomodo surrexistis a mortuis.

Hanc adiurationem audientes Karinus et Leucius contremuerunt corpore et conturbati corde gemuerunt. Et simul respicientes in caelum fecerunt signaculum crucis digitis suis in linguas suas, et statim simul locuti sunt dicentes: Date nobis singulos tomos chartae, et scribamus quod vidimus et audivimus. Et dederunt eis. Et sedentes singuli scripserunt dicentes.

II. Domine Jesu Christe, mortuorum resurrectio et vita, permitte nobis loqui mysteria per mortem crucis tuae, quia per te coniurati sumus. Tu enim iussisti servis tuis nemini referre tuae divinae maiestatis secreta quae in inferis fecisti. Nos autem cum essemus cum omnibus patribus nostris positi in profundo in caligine tenebrarum, subito factus est aureus solis calor purpureaque regalis lux illustrans super nos. Statimque omnis generis humani pater cum omnibus patriarchis et prophetis exultaverunt dicentes: Lux ista autor luminis sempiterni est, quae nobis promisit transmittere lumen coaeternum. Et exclamavit Esaias et dixit haec est lux patris, filius dei, sicut praedixi cum essem in terris vivus: terra Zabulon et terra Nephthalim trans Iordanem, Galilaeae gentium, populus qui sedebat in tenebris vidit lucem magnam; et qui sunt in regione umbrae mortis, lux fulgebat inter eos. Et nunc advenit et illuxit nobis in morte sedentibus.

Et cum exultaremus omnes in lumine quod superluxit nobis, supervenit nobis gentior noster Simeon, et exultans dixit nobis Glorificate dominum Jesum Christum

filium dei: quia ego eum sucepi infantem natum in manibus meis in templo, et compulsus spiritu sancto dixi ad eum confessus quia nunc viderunt oculi mei salutare tuum, quod praeparasti in conspectu omnium populorum, lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis tuae Israel. Haec audiens omnis multitudo sanctorum plus exultaverunt.

Et posthaec supervenit quasi heremicola, et interrogatur ab omnibus: Quis es tu? Quibus respondens dixit: Ego sum Johannes, vox et propheta altissimi, praevious ante faciem adventus eius praeparare vias eius, ad dandam scientiam salutis plebi eius in remissionem peccatorum illorum. Et videns eum venientem ad me compulsus spiritu sancto dixi: Ecce agnus dei, ecce qui tollit peccata mundi. Et baptizavi eum in flumine Jordanis, et vidi spiritum sanctum descendentem super eum in specie columbae, et audivi vocem de caelis dicentem: Hic est filius meus dilectus, in quo bene complacui. Et nunc praeivi ante faciem eius et descendi annuntiare vobis quia in proximo est visitare nos ipse oriens filius dei ex alto veniens, sedentibus nobis in tenebris et umbra mortis.

III. Et cum haec audisset protoplastus Adam pater, quia in Jordane baptizatus est Jesus, exclamavit ad filium suum Seth: Enarra filiis tuis patriarchis et prophetis omnia quae a Michaele archangelo audisti, quando te transmisi ad portas paradisi, ut deprecareris deum quatenus transmitteret tibi angelum suum ut daret tibi oleum de arbore misericordiae, ut perungeres corpus meum, cum essem infirmus. Tunc Seth appropinquans sanctis patriarchis et prophetis dixit: Ego Seth cum essem orans dominum ad portas paradisi, ecce angelus domini Michael apparuit mihi dicens: Ego missus sum ad te a domino: ego sum constitutus super corpus humanum. Tibi dico enim, Seth, noli laborare lacrimis orando et deprecando propter oleum ligni misericordiae, ut perungas patrem tuum Adam pro dolore corporis sui, quia nullo modo poteris ex eo accipere nisi in novissimis diebus et temporibus, nisi quando completi fuerint quinque millia et quingenti anni: tunc veniet super terram amantissimus dei filius ad resuscitandum corpus Adae et corpora mortuorum, et ipse veniens in Jordane baptizabitur. Cum autem egressus fuerit de aqua Jordanis, tunc de oleo misericordiae suae unget omnes credentes in se, et erit oleum illud misericordiae in generationem eorum qui nascendi sunt ex aqua et spiritu sancto in vitam aeternam. Tunc descendens in terras amantissimus dei filius Christus Jesus introducet patrem nostrum Adam in paradysum ad arborem

misericordiae. Haec autem omnia audientes a Seth patriarchae omnes et prophetae exultaverunt magna exultatione.

IV. Et cum exultarent sancti omnes, ecce Satan princeps et dux mortis dixit ad inferum: Praepara te metipsum suscipere Jesum qui se gloriatur filium dei esse, et est homo timens mortem et dicens: Tristis est anima mea usque ad mortem. Et permulta adversatus est mihi male faciens, et multos quos ego caecos claudos surdos leprosos et vexatos feci, ipse verbo sanavit; et quos ad te mortuos perduxit, hos ipse a te abstraxit.

Respondens inferus dixit ad Satan principem: Quis tam est iste potens, cum sit homo timens mortem? Omnes enim potentes terrae mea potestate subiecti tenentur, quos tu subiectos perduxisti tua potentia. Si ergo potens es tu, qualis est homo ille Jesus, qui timens mortem potentiae tuae adversatur? Si ita potens est in humanitate, vere dico tibi, omnipotens est in divinitate et potentiae eius nemo potest resistere. Et cum dicit se timere mortem, capere te vult, et vae tui erit in sempiterna secula. Respondens autem Satan princeps tartari dixit: Quid dubitasti et timuisti suscipere illum Iesum, adversarium tuum et meum? Ego enim tentavi illum, et populum meum antiquum Judaicum excitavi zelo et ira adversus eum: lanceam exacui ad percussorem eius, fel et acetum miscui dare ei potum, et lignum praeparavi ad crucifigendum eum et aculeos ad configendum, et in proximo est eius mors, ut perducam eum ad te subiectum tibi et mihi.

Respondens inferus ait: Tu mihi dixisti quia ipse est qui mortuos a me abstraxit. Multi enim sunt qui a me hic detenti sunt, qui dum vixerunt in terris a me mortuos tulerunt, non suis potentiis sed divinis precibus, et omnipotens deus eorum abstraxit eos a me. Quis est iste Jesus, qui per verbum suum mortuos a me traxit sine precibus? Forsitan ipse est qui Lazarum quatuoriduanum foetentem et dissolutum, quem ego tenebam mortuum, reddidit vivum per verbum imperii eius. Respondens Satan princeps mortis dixit: Ipse est ille Jesus. Haec autem audiens inferus dixit ad eum: Coniuro te per virtutes tuas et meas, ne perducas eum ad me. Ego enim tunc quando audivi imperium verbi eius, contremui perterritus pavore, et omnia officia mea simul mecum conturbata sunt. Nec ipsum Lazarum tenere potuimus, sed excutiens se ut aquila per omnem agilitatem et celeritatem salivit exiens a nobis, et ipsa terra quae tenebat Lazari corpus mortuum statim reddidit vivum. Ita nunc ego scio quia ille homo, qui haec potuit facere, deus fortis est in imperio, potens in

humanitate, et salvator est generis humani. Et si perduxeris illum ad me, omnes qui sunt hic in crudelitate carceris clausi et in insolutis vinculis peccatorum constricti, solvet et ad vitam divinitatis suae perducet in aeternum.

V. Et cum haec ad invicem loquerentur Satan princeps et inferus, subito facta est vox ut tonitruum et spiritualis clamor: Tollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae. Haec audiens inferus dixit ad Satan principem: Recede a me et exi de meis sedibus foras: si potens es praeliator, pugna adversum regem gloriae. Sed quid tibi cum illo? Et eiecit inferus Satan foras de sedibus suis. Et dixit inferus ad sua impia officia: Claudite portas crudeles aereas et vectes ferreos supponite et fortiter resistite, ne captivemus tenentes captivitatem. Haec autem audiens omnis multitudo sanctorum cum voce increpationis dixerunt ad inferum: Aperi portas tuas ut intret rex gloriae. Et exclamavit David dicens: Nonne cum essem vivus in terris, praedixi vobis: Confiteantur domino misericordiae eius, et mirabilia eius filiis hominum, qui contrivit portas aereas et vectes ferreos confregit: suscepit eos de via iniquitatis eorum. Et post haec similiter Esaias dixit: Nonne cum essem in terris vivus praedixi vobis: Exsurgent mortui, et resurgent qui in monumentis sunt, et exultabunt qui in terris sunt, quoniam ros qui est a domino sanitas est illis. Et iterum dixi: Ubi est, mors, aculeus tuus? Ubi est, infere, victoria tua?

Haec autem audientes omnes sancti ab Esaia dixerunt ad inferum: Aperi portas tuas: nunc victus, infirmus et impotens eris. Et facta est vox magna ut tonitruum dicens: Tollite portas principes vestras, et elevamini portae infernales, et introibit rex gloriae. Videns inferus quia duabus vicibus haec clamaverunt, quasi ignorans dicit: Quis est rex gloriae? Respondens David ad inferum ait: Ista verba clamoris cognosco, quoniam ego eadem per spiritum eius vaticinatus sum. Et nunc quae supra dixi dico tibi: Dominus fortis et potens, dominus potens in praelio, ipse est rex gloriae. Et ipse dominus de caelo in terris prospexit ut audiret gemitus competitorum et ut solveret filios interemptorum. Et nunc, spurcissime et foetidissime infere, aperi portas tuas ut intret rex gloriae. Haec dicente David ad inferum supervenit in forma hominis dominus maiestatis, et aeternas tenebras illustravit et indissolubilia vincula disruptit: et invictae virtutis auxilium visitavit nos sedentes in profundis tenebris delictorum et in umbra mortis peccatorum.

VI. Haec videns inferus et mors et impia officia eorum. cum crudelibus ministris expaverunt in propriis regnis agnitam tanti luminis claritatem, dum Christum repente in suis sedibus viderunt, et exclamaverunt dicentes: Victi sumus a te. Quis es tu qui ad dominum dirigis confusionem nostram? Quis es tu qui sine exito corruptionis, incorrupto argumento maiestatis, furore condemnas potestatem nostram? Quis es tu, tam magnus et parvus, humilis et excelsus, miles et imperator, in forma servi admirabilis praeliator, et rex gloriae mortuus et vivus, quem crux portavit occisum? Qui mortuus iacuisti in sepulcro, vivus ad nos descendisti: et in tua morte omnis contremuit creatura et universa sidera commota sunt: et nunc factus es inter mortuos liber et legiones nostras perturbas. Quis es tu qui illos qui originali peccato adstricti tenentur absolvis captivos et in libertatem pristinam revocas? Quis es tu qui peccatorum tenebris excaecatos divina et splendida luciferaque luce perfundis? Similiter et omnes legiones daemonum, simili perterritae pavore, ex pavidam subvertatione una voce clamaverunt dicentes: Unde es tu, Jesu, tam fortis homo et splendidus in maiestate, tam praeclarus sine macula et mundus a crimine? Ille enim mundus terrenus, qui nobis subiectis fuit semper usque nunc, qui nostris usibus tributa persolvebat, nunquam nobis talem mortuum hominem transmisit, nunquam talia munera inferis destinavit. Quis ergo es tu qui sic intrepidus nostros fines ingressus es, et non solum nostra supplicia non vereris, sed insuper de nostris vinculis omnes auferre conaris? Forsitan tu es ille Jesus, de quo princeps noster Satan dicebat quod per mortem tuam crucis totius mundi potestatem accepturus esses.

Tunc rex gloriae maiestate sua conculcans mortem et comprehendens Satan principem tradidit inferi potestati, et attraxit Adam ad suam claritatem.

VII. Tunc inferus suscipiens Satan principem cum nimia increpatione dixit ad eum: O princeps perditionis et dux exterminationis Beelzebub, derisio angelorum, sputio iustorum, quid haec facere voluisti? regem gloriae crucifigere voluisti, in cuius exitu mortis tanta spolia nobis promisisti? Ignorasti ut insipiens quod egisti. Ecce iam iste Jesus suae divinitatis fulgore fugat omnes tenebras mortis, et firma ima carcerum confregit, et eiecit captivos et solvit vinctos. Et omnes qui sub nostris solebant suspirare tormentis insultant nobis, et deprecationibus eorum expugnantur imperia nostra et regna nostra vincuntur, et nullum iam nos reveretur genus hominum. Insuper et fortiter nobis comminantur qui nunquam nobis superbi

fuerunt mortui nec aliquando potuerunt laeti esse captivi. O princeps Satan, omnium malorum impiorum et refugarum pater, quid haec facere voluisti? Qui a principio usque nunc fuerunt desperati salutem et vitam, modo nullus eorum hic iam solito mugitus auditur nec ullus eorum personat gemitus, nec, in alicuius eorum facie lacrimarum vestigium invenitur. O princeps Satan, possessor clavium inferorum, illas tuas divitias quas acquisieras per lignum praevaricationis et paradisi amissionem, nunc per lignum crucis perdidisti, et periit omnis laetitia tua. Dum istum Christum Jesum regem gloriae suspendisti, adversum te et adversum me egisti. A modo cognosces quanta tormenta aeterna et supplicia infinita passurus eris in mea custodia sempiterna. O princeps Satan, auctor mortis et origo omnis superbiae, debueras primum istius Jesu causam malam requirere: in quem nullam culpam cognovisti, quare sine ratione iniuste eum crucifigere ausus fuisti, et ad nostram regionem innocentem et iustum perduxisti, et totius mundi noxios impios et iniustos perdidisti?

Et cum haec loqueretur inferus ad Satan principem, tunc rex gloriae dixit ad inferum: Erit Satan princeps sub potestate tua in perpetua secula in loco Adae et filiorum eius, iustorum minorum.

VIII. Et extendens dominus manum suam dixit: Venite ad me, sancti mei omnes, qui habetis imaginem et similitudinem meam. Qui per lignum et diabolum et mortem damnati fuistis, modo videte per lignum damnatum diabolum et mortem. Statim omnes sancti sub manu domini adunati sunt. Tenens autem dominus manum dexteram Adae dixit ad eum; Pax tibi cum omnibus filiis tuis, iustis meis. Adam vero genibus domini advolutus lacrimabili cum obsecratione deprecatus magna voce dixit: Exaltabo te, domine, quoniam suscepisti me, nec delectasti inimicos meos super me. Domine deus clamavi ad te, et sanasti me domine: eduxisti ab inferis animam meam, salvasti me a descendentibus in lacum. Psallite domino omnes sancti eius, et confitemini memoriae sanctitatis eius: quoniam ira in indignatione eius, et vita in voluntate eius. Similiter et, omnes sancti dei genibus advoluti ad pedes domini una voce dixerunt: Advenisti redemptor mundi: sicut per legem et prophetas tuos praedixisti, factis adimplest. Redemisti vivos per crucem tuam, et per mortem crucis ad nos descendisti, ut eriperes nos ab inferis et morte per maiestatem tuam. Domine, sicut posuisti titulum gloriae tuae in caelo et erexisti

titulum redemptionis crucem tuam in terris, ita pone domine signum in inferno victoriae crucis tuae, ne mors dominetur amplius.

Et extendens dominus manum suam fecit signum crucis super Adam et super omnes sanctos suos, et tenens dexteram Adae ascendit ab inferis; et omnes sancti secuti sunt eum. Tunc sanctus David fortiter clamavit dicens: Cantate domino canticum novum, quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera eius et brachium sanctum eius. Notum fecit dominus salutare suum, ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam. Et omnis multitudo sanctorum responderunt dicentes Haec est gloria omnibus sanctis eius. Amen, Alleluia.

Et post haec exclamavit Habacuc propheta dicens: Existi in salutem populi tui, ad liberandum electos tuos. Et responderunt omnes sancti dicentes: Benedictus qui venit in nomine domini, deus dominus et illuxit nobis. Amen, Alleluia. Similiter post haec et propheta Michaeas exclamavit dicens: Quis deus sicut tu, domine, auferens iniquitates et transgrediens peccata? Et nunc contines in testimonium iram tuam, quoniam voluntarius misericordiae es: et ipse averteris et misereris nostri, et absolvis omnes iniquitates nostras, et omnia peccata nostra demersisti multitudine mortis, sicut iurasti patribus nostris in diebus pristinis. Et omnes sancti responderunt dicentes: Hic est deus noster in aeternum et in seculum seculi, et ipse reget nos in secula. Amen, Alleluia. Sic et omnes prophetae de suis laudibus sacra referentes et omnes sancti Amen Alleluia clamantes sequebantur dominum.

IX. Dominus autem tenens manum Adae tradidit Michaeli archangelo: et omnes sancti sequebantur Michaelem archangelum, et introduxit omnes in paradisi gratiam gloriosam. Et occurrerunt eis obviam duo viri vetusti dierum. Interrogati autem a sanctis: Qui estis vos qui nobiscum in inferis mortui nondum fuistis et in paradiso corpore collocati estis? Respondens unus ex eis dixit: Ego sum Enoch, qui verbo domini translatus sum huc; iste autem qui mecum est Elias Thesbites est, qui curru igneo assumptus est. Hic et usque nunc non gustavimus mortem, sed in adventum Antichristi reservati sumus, divinis signis et prodigiis praeliaturi cum eo, et ab eo occisi in Jerusalem, post triduum et dimidium diei iterum vivi in nubibus assumendi.

X. Et cum haec loquerentur sanctis Enoch et Elias, ecce supervenit alius vir miserimus, portans humeris suis signum crucis. Quem videntes omnes sancti dixerunt ad eum: Quis es tu? quia visio tua latronis est. Et quid est quod portas signum in humeris? Quibus respondens ait: Vere dixistis quia latro fui, omnia mala faciens super terram. Et Judaei crucifixerunt me cum Jesu, et vidi creaturarum mirabilia quae facta sunt per crucem Jesu crucifixi, et credidi eum esse creatorem omnium creaturarum et regem omnipotentem, et deprecatus sum eum dicens: Memor esto mei, domine, dum veneris in regnum tuum. Statim suscipiens deprecationem meam dixit mihi Amen dico tibi, hodie mecum eris in paradiso. Et dedit mihi signum istud crucis dicens: Hoc portans ambula in paradiso: et si non dimiserit te ingredi angelus custos paradisi, ostende illi signum crucis, et dices ad eum quia Jesus Christus filius dei qui nunc crucifixus est transmisit me. Cum hoc fecissem, dixi ad angelum custodem paradisi haec omnia. Qui cum haec a me audivit, statim aperiens introduxit me et collocavit me ad dexteram paradisi dicens: Ecce modicum sustine, et ingredietur omnis generis humani pater Adam cum omnibus filiis suis sanctis et iustis post triumphum et gloriam ascensionis Christi domini crucifixi. Haec omnia verba latronis audientes, omnes sancti patriarchae et prophetae una voce dixerunt: Benedictus dominus omnipotens, pater aeternum honorum et pater misericordiarum, qui talem gratiam peccatoribus tuis dedisti et in gratiam paradisi reduxisti et in tua pingua pascua: quia haec est spiritualis vita certissima. Amen, Amen.

XI. Haec sunt divina et sacra mysteria quae vidimus et audivimus, ego Karinus et Leucius. Amplius non sumus permissi enarrare cetera mysteria die, sicut contestans Michael archangelus dixit nobis: Euntes cum fratribus vestris in Jerusalem eritis in orationibus clamantes et glorificantes resurrectionem domini Jesu Christi, qui vos a mortuis resuscitavit secum. Et cum nemine hominum eritis loquentes et sedebitis ut muti, usque dum veniet hora ut permittat vobis ipse dominus referre suae divinitatis mysteria. Nobis autem iussit Michael archangelus ambulare trans Jordanem in locum opimum et pinguem, ubi sunt multi qui nobiscum resurrexerunt in testimonium resurrectionis Christi domini: quia tantum tres dies permissi sumus, qui surreximus a mortuis, celebrare in Jerusalem pascha domini cum viventibus parentibus nostris in testimonium resurrectionis Christi domini: et baptizati sumus in sancto jordanis flumine, accipientes singulas stolas albas. Et post tres dies

celebrato pascha domini rapti sunt in nubibus omnes qui nobiscum resurrexerunt et perducti sunt trans Jordanem, et amplius a nemine visi sunt. Nobis autem dictum est in Arimathia civitate in orationibus persistere. ...«

VII.2.3. Die zweite lateinische Fassung¹⁸

I. »Tunc rabbi Addas et rabbi Finees et rabbi Egias, viri tres qui venerant de Galilaea testificantes vidisse se Jesum assumptum in caelum, surrexerunt in medio multitudinis principum Judaeorum et dixerunt coram sacerdotibus et Levitis convocatis ad concilium domini Venientibus nobis de Galilaea in Jordanem obviam facti sunt maxima multitudo hominum abbatorum qui olim fuerant defuncti. Inter quos Karinum et Leucium vidimus simul cum eis adesse: et appropinquantes ad nos osculantesque ad invicem, quia cari nostri fuerunt amici, interrogavimus eos: Dicite nobis, amici et fratres, quae est haec anima et caro? et qui sunt isti cum quibus pergitis? et quomodo corporaliter manetis qui olim defuncti fuistis

Qui respondentes dixerunt: Resurreximus cum Christi ab inferis, et ipse resuscitavit nos a mortuis. Et ex hoc sciatis quod destructae sunt portae mortis et tenebrarum, et animae sanctorum inde sunt exemptae et in caelum conscenderunt cum Christo domino. Nam et nobis ab ipso domino praeceptum est ut tempore praefinito perambulemus ripas Jordanis et montes; tamen non omnibus apparentes neque cum omnibus loquentes nisi quibus ei placuerit. Et modo neque loqui neque apparere vobis potuissemus nisi a spiritu sancto nobis permissum fuisset.

Audientes autem haec omnis multitudo quae aderat in concilio, timore perterriti ac tremore mirabantur si haec veraciter facta fuissent quae isti Galilaei testificantur. Tunc Caiphas et Annas dixerunt concilio. Modo apparere habet per omnis quae isti testificati sunt, prius et posterius: si hoc verum fuerit compertum, quod Karinus et Leucius vivi permaneant in corpore, et si nos eos oculis nostris contemplari poterimus, tunc per omnia verum est quod isti testificantur: invenientes vero, illi nos certos de omnibus facient. Sin autem minime, sciatis quia mentita sunt.

Tunc subito orto consilio placuit eis eligere viros idoneos deum timentes, et qui noverant quando illi defuncti sunt et sepulturam ubi sepulti sunt, ut diligenter

¹⁸ Die zweite lateinische Fassung unterscheidet sich von der ersten Bearbeitung in einigen Punkten. Die für die Motivikonographie interessanten Textstellen sind in den Anmerkungen mit den Bemerkungen und Übersetzungen von Hennecke / Schneemelcher (wie Anm. 14), S. 354 erläutert. Der folgende Text ist zitiert aus Tischendorf (wie Anm. 17), S. 417ff.;

inquirerent et viderent si ita est sicut audierant. Perrexerunt itaque ibidem viri numero quindecim, qui per omnis in dormitione eorum aderant et pedibus suis steterant ubi sepulti sunt et monumenta eorum perspicuerant. Qui venientes invenerunt monumenta eorum aperta et alia quam plurima, et nec signum ex ossibus aut ex pulvere eorum invenerunt. Et sub omni festinatione revertentes retulerunt quae viderant.

Tunc moerore nimio conturbata est omnis synagoga eorum, et dixerunt ad invicem: Quid faciemus? Annas et Caiphas dixerunt: irigamus ubi audivimus eos esse, mittamusque ad eos viros de nobilioribus, rogantes eos et deprecantes: forsitan dignabuntur venire ad nos. Tunc direxerunt ad eos Nicodemum et Joseph et tres viros rabbites Galilaeos qui eos viderant, rogantes ut dignarentur venire ad eos. Qui pergentes ambulaverunt circa omnem regionem Jordanis et montium, et non inveniendes eos revertebantur.

Et ecce subito ex monte Amalech apparuit descendentium plurima multitudo, quasi duodecim milia virorum, qui cum domino surrexerunt. Qui recognoscentes ibidem plurimos non potuerunt eis quicquam loqui prae pavore et visione angelica, steteruntque procul intuentes et audientes eos, quomodo gradiebantur psallentes atque dicentes: Resurrexit dominus a mortuis sicut dixerat: exultemus et laetemur omnes, quoniam ipse regnat in aeternum. Tunc admirantes qui missi fuerant prae pavore ceciderunt in terram, et receperunt responsum ab ipsis ut Karinum et Leucium in domos suas perquirent.

Qui exsurgentes perrexerunt ad domos eorum, et invenerunt eos orationi vacare. Et intrantes ad eos proni corruerunt in terram salutantes eos, et ercti dixerunt: Amici dei, omnis multitudo Judaeorum nos direxerunt ad vos, audientes quod surrexistis a mortuis, rogantes et obsecrantes vos ut veniatis ad eos, ut sciamus omnes agnalia dei quae facta sunt circa nos temporibus nostris. Qui statim nutu dei consurgentes venerunt cum ipsis, et intraverunt synagogam eorum. Tunc multitudo Judaeorum cum sacerdotibus libros legis posuerunt in manibus eorum, adiuraveruntque eos per deum Heloi et deum Adonai et per legem et prophetas dicentes: Dicite nobis quomodo surrexistis a mortuis, et quae sunt haec mirabilia quae facta sunt temporibus nostris, qualia nunquam audivimus aliquando facta. quia iam prae pavore obstupuerunt omnia ossa nostra et aruerunt, et terra commovet se sub pedibus nostris: adiunximus enim omnia pectora nostra ut effunderemus sanguinem iustum et sanctum.

Tunc Karinus et Leucius annuerunt eis manibus ut darent eis tomum chartae et atramentum. Hoc autem fecerunt quia non permisit eos spiritus sanctus loqui cum illis. Qui dantes eis singulas chartas sequestraverunt seorsum unum ab alio in singulis cellulis. At illi digitis suis signaculum crucis Christi facientes, in singulis coeperunt scribere tomis: et postquam compleverunt, quasi ex uno ore a singulis cellulis exclamaverunt Amen. Exsurgentes vero Karinus dedit chartam suam Annae et Leucius Caiphae, et salutantes invicem exierunt et reversi sunt ad sepulcra sua.

Tunc Annas et Caiphas aperientes tomum chartae coeperunt singuli secreto legere. Sed omnis populus graviter accipiens, ita ab omnibus proclamatum est. Palam haec scripta nobis perlegite, et postquam perlecta fuerint, nos ea conservabimus, ne forte veritas dei haec ab immundis et fallacibus vertatur obcaecatione in falsitatem. Dehinc tremore confecti Annas et Caiphas tradiderunt tomum chartae rabbi Addae et rabbi Finees et rabbi Egiae, qui venerant a galilaea et annuntiaverant Jesum assumptum in caelum: illis credit omnis multitudo Judaeorum ut hanc scripturam legerent. Et legerunt chartam continentem haec.¹⁹

II. Ego Karinus. Domine Jesu Christe, fili dei vivi, permitte me loqui mirabilia tua quae apud inferos gessisti. Cum igitur essemus in tenebris et umbra mortis detenti apud inferos, subito illuxit nobis lux magna, et contremuit infernus et portae mortis. Et audita est vox filii patris altissimi tanquam vox tonitruum magni, fortiterque proclamans sic intulit portas principes vestras retollite, portas aeternales sustollite: rex gloriae Christus dominus intraturus adveniet.

Tunc Satanus dux mortis advenit, fugiens territus, dicens ministris suis et inferis: Ministri mei et omnes inferi, concurrite, portas vestras claudite, vectes ferreos

¹⁹ Der erste Abschnitt ist ein Bericht von drei Rabbinern, welche Zeugen der Himmelfahrt Jesu gewesen sind. Wesentliche Passagen haben Hennecke / Schneemelcher (wie Anm. 14), S. 354f. übersetzt:

»Als wir von Galiläa an den Jordan kamen, da begegnete uns eine gewaltige Menge von weißgekleideten Menschen, die ehemals gestorben waren. Unter ihnen erblickten wir auch Karinus und Leucius, und da diese zu uns herankamen, küßten wir uns gegenseitig, da sie unsere lieben Freunde gewesen waren, und wir fragten sie: saget uns, Freunde und Brüder, wie stehts bei euch mit Seele und Leib? Und was sind das für Leute, mit denen ihr einherzieht? Und wie kommts, daß ihr, die ihr gestorben waret, in eurem Leibe verweilet? Sie antworteten uns: Wir sind mit Christus von den Toten auferstanden, er selbst hat uns vom Tode erweckt. Und daraus möget ihr entnehmen, daß die Pforten des Todes und der Finsternis zerstört und die Seelen der Heiligen daraus befreit und mit dem Herrn Christus zum Himmel aufgestiegen sind. Auch uns ist vom Herrn selbst aufgetragen worden, während einer vorherbestimmten Zeit an den Ufern und über die Berge am Jordan zu wandern, aber so, daß wir nicht allen sichtbar sind und nicht mit allen reden, außer mit solchen, mit denen er es erlaubt. Und jetzt eben hätten wir natürlich nicht mit euch reden noch von euch gesehen werden können, wenn es uns nicht vom heiligen Geiste erlaubt worden wäre. ...«

supponite, et pugnate fortiter et resistite, ne tenentes captivemur a vinculis. Tunc impia officia eius omnia conturbata sunt et coeperunt portas mortis cum omni diligentia claudere, serasque et vectes ferreos paulatim iungere, omniaque ornamenta sua strictis manibus tenere et proclamare ululatus dirae vocis ac teterrimae.

III. Tunc Satan dixit ad infernum: Praepara te ad recipiendum quem tibi deduxero. Dehinc infernus Satanae ita perintulit: Vox ista non fuit nisi a clamore filii patris altissimi, quia ita terra et omnia inferi loca sub ipsa contremuit: unde puto me et omnia vincula mea iam aperta patescere. Sed adiuro te, Satana, caput malorum omnium, per tuas measque virtutes, ne perducas eum ad me, ne dum velimus eum capere captivemur ab eo. Nam si ad vocem eius tantum omnis virtus mea ita destructa est, quid putas cum facturum dum praesentia eius advenerit?

Cui Satan dux mortis ita respondit: Quid clamitas? noli timere, antique amice nequissime: quia ego populum Judaeorum concitavi adversus eum, alapis eum feriri praecepi et traditionem per eius discipulum in eum peregi; et est homo multum timens mortem, qui ex timore dixit. Tristis est anima mea usque ad mortem; et ad hanc illum perduxi, quia modo levatus in cruce pendit.

Tunc infernus ait ad eum: Si ipse est qui Lazarum de sinu meo iam quatrduanum solo verbo imperii sui velut aquilam avolare fecit, iste non homo est in humanitate sed deus est in maiestate. Rogo te ne perducas eum ad me. Cui Satan ait: Praepara te tamen, ne timeas: quia iam in cruce pendet, non possum aliud agere. Tunc infernus Satanae ita perintulit: Si ergo aliud agere non potes, ecce appropinquat tua perditio. Ego denique deiectus et sine honore manebo: tu tamen cruciatus sub meo eris dominio.

IV. Audiebant autem sancti dei contentionem Satanae et inferni; ipsi tamen adhuc intra se minime se recognoscentes nihilominus erant in cognitione. Sed sanctus pater noster Adam ita Satanae respondit per omnia Dux mortis, quid formidas et trepidas? Dominus ecce venit qui omnia fragmenta tua nunc destruet, et tu captus ab eo religatusque eris per secula.

Tunc omnes sancti audientes vocem patris nostri Adae, quam constanter Satanae respondit per omnia, in gaudio confortati sunt: concurrentesque omnes ad patrem

Adam ibidem sunt conglobati. Tunc pater noster Adam intuens omnem illam multitudinem diligentius mirabatur si omnes ex eo procreati essent in seculum. Et circumplectens circumquaque secum adstantes, amarissimus profundens lacrimas, filio suo Seth intulit dicens: Enarra, fili Seth, sanctis patriarchis et prophetis quod dixit tibi custos paradisi, quando direxi te adducere mihi de ipso oleo misericordiae, ut perungeres corpus meum cum essem infirmus.

Tunc ille respondit: Ego, cum me dirigeres ante portas paradisi, oravi et deprecatus sum dominum cum lacrimis, et vocavi custodem paradisi ut mihi exinde daret. Tunc egressus Michael archangelus dixit mihi: Seth, ut quid tamen deploras? Scito praeoscens quia pater tuus Adam de hoc oleo misericordiae non accipiet modo sed post multas generationis seculi. Veniet enim amantissimus dei filius de coelis in mundum, et baptizabitur a Johanne in Jordane flumine: et tunc recipiet pater tuus Adam de hoc deo misericordiae et omnes credentes in eum; et eorum qui crediderunt in eum, regnum illorum permanebit in secula.

V. Tunc audientes haec omnes sancti iterum exultaverunt in gaudio. Ex quibus unus de circumstantibus, Isaias nomine, fortiter proclamans intonuit: Pater Adam et omnes circumstantes, audite meas sententias. In terris cum essem, et docente me spiritu sancto, in prophetia de hoc cecini lumine quia populus qui sedebat in tenebris vidit lumen magnum, habitantibus in regione umbrae mortis lux orta est eis. Ad cuius vocem pater Adam et omnes conversi interrogabant eum: Tu quis es? quia vera sunt quae loqueris. At ille subiungens ait Isaias ego sum nomine.

Tunc apparuit alius iuxta eum quasi eremicola. Quem interrogantes dixerunt: Tu quis es, qui talia gestas in corpore? At ille constanter respondit: Ego sum Johannes baptista, vox et propheta altissimi. Ego praeivi ante faciem domini eiusdem ut deserta et aspera in vias planas peragerem. Ego agnum domini et dei filium Jerosolymitis digito meo ostendi et clarificavi. Ego baptizavi eum in Jordanae flumine. Ego vocem patris de caelo super eum intonantem audivi et proclamantem. Hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complacuit. Ego ab eo responsum accepi quia ipse descensusus esset ad inferos.

Tunc pater Adam audiens ista clamavit voce magna Alleluia conclamitans, quod interpretatur. Dominus venit per omnia.

VI. Deinde alius ibi adstans quasi quodam imperatoris signaculo praeeminens, David nomine, ita proclamans aiebat Ego in terris cum essem, de dei misericordia et eius visitatione populo revelabam, prophetizans futura gaudia, dicens per omnia secula: Confiteantur domino misericordiae eius, et mirabilia eius filis hominum, quia contrivit portas aereas et vectes ferreos confregit. Tunc sancti patriarchae et prophetae coeperunt inter se invicem recognoscere et de prophetiis suis singuli singula dicere. Tunc sanctus Jeremias suas prophetias examinans aiebat patriarchis et prophetis quia cum essem in terris prophetavi de dei filio, quod in terris visus est et cum hominibus conversatus est.

Tunc omnes sancti exultantes in lumine domini et in aspectu patris Adae et in responsione omnium patriarcharum et prophetarum proclamaverunt dicentes: Alleluia, benedictus qui venit in nomine domini: ita ut exclamazione eorum expavesceret Satan et quaereret aditum fugiendi. Et non poterat, quia infernus et satellites eius tenebant eum in infernum constrictum et munitum per omnia; dicebantque ad eum: Quid trepidas? Nos nullatenus te hinc exire permittimus. Sed ista suscipe, sicut dignus es, ab illo quem expugnabas quotidie sin autem minime, scias quia religatus ab eo meae suberis custodiae.

VII. Et iterum facta est vox filii patris altissimi quasi vox tonitruum magni dicens: Tollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae. Tunc Satan et infernus clamaverunt dicentes. Quis est iste rex gloriae? Responsumque est illis voce dominica. Dominus fortis et potens, dominus potens in proelio.

Post hanc vocem advenit homo cuius visio erat quasi latronis, portans crucem in humero, clamans a foris et dicens: Aperite mihi ut intrem. Cui aperiens Satan per modicum introduxit eum interius in hospitio, iterumque clausit post eum ostium. Videruntque eum omnes sancti perlucidum, dixeruntque ei continuo: Visio tua latronis est. Indica nobis, quid est quod in dorso tuo baiulas? Qui respondens humiliter dixit: Vere latro fui per omnia, et suspenderunt me Judaei in cruce cum domino meo Jesu Christo filio patris altissimi. Ego denique veni praeconcutus: ipse vero post me venit continuo.

Tunc sanctus David adversus Satan ira succensus proclamavit fortiter: Aperi spurcissime portas tuas, ut intret rex gloriae. Similiter et omnes sancti dei consurgebat adversus Satan et volebant cum comprehendere et inter se dividere. Et

iterum clamatum est intus: Tollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae. Interrogaverunt iterum infernus et Satan ad vocem illam perspicuam dicentes. Quis est iste rex gloriae? Dictumque est illis a voce illa mirabili Dominus virtutum ipse est rex gloriae.²⁰

VIII. Et ecce subito infernus contremuit, et portae mortis et serae comminutae et vectes ferrei confracti sunt et ceciderunt in terram, et patefacta sunt omnia. Et Satanus remansit in medium, stabatque confusus et deiectus, conligatus compede in pedibus. Et ecce dominus Jesus Christus veniens in claritate excelsi luminis mansuetus, magnus et humilis, catenam suis deportans manibus Satan cum collo ligavit, et iterum a tergo ei religans manus resupinum eum elisit in tartarum, pedemque suum sanctum ei posuit in gutture, dicens Per omnia secula multa mala fecisti, ullo modo non quievisti: hodie te trado igni perpetuo. Vocatoque cito inferno ait illi praeciens: Tolle hunc pessimum ac nequissimum, et sub tua habeto custodia usque in diem illum quo tibi praecepero. Qui accepto eodem sub pedibus domini dermersus est cum eo in profundum abyssi.

IX. Tunc dominus Jesus salvator omnium, pius et mitissimus, resalutans Adam benigniter aiebat illi. Pax tibi Adam cum filiis tuis per immensa seculorum secula, amen. Tunc pater Adam provolutus pedibus domini, sursumque erectus manus eius deosculatus, fortiter lacrimas profudit dicens: Ecce manus quae plasmaverunt me, testificans omnibus; et dicebat ad dominum: Advenisti rex gloriae, liberans homines tuoque perpetuo aggregans regno. Tunc et mater nostra Eva similiter

²⁰ Hennecke / Schneemelcher (wie Anm. 14), S. 355f.: »Und wieder erscholl die Stimme des Sohnes des höchsten Vaters, gewaltigem Donner vergleichbar: Öffnet, Herrscher, eure Tore, erschließt euch, ihr ewigen Pforten! Einziehen wird der König der Herrlichkeit. Da riefen Satan und Hades: Wer ist dieser König der Herrlichkeit? Und Antwort gab ihnen die Stimme des Herrn: Ein Herr stark und mächtig, ein Herr machtvoll im Kampfe. Nachdem diese Stimme verhallt war, kam ein Mensch, der wie ein Räuber aussah. Er trug ein Kreuz auf der Schulter und rief von draußen: Öffnet mir, damit ich eintrete. Satan öffnete ihm das Tor einen Spalt breit und ließ ihn hinein ins Quartier führen und schloß hinter ihm das Tor. Da sahen ihn alle Heiligen in strahlendem Licht und sprachen ihn sogleich an: Du siehst wie ein Räuber aus. Erkläre uns, was für eine Last du auf deinem Rücken schleppest! Er antwortete demütig: Wirklich, ich bin ein Räuber gewesen, und die Juden haben mich mit meinem Herrn Jesus Christus, dem Sohn des höchsten Vaters, ans Kreuz geschlagen. Ich komme auf diese Weise als sein Vorläufer, er selbst kommt gleich nach mir. Da entbrannte der heilige David von grimmigen Zorn gegen Satan und rief laut: Öffne deine Pforten, du Unflat, damit der König der Herrlichkeit eintrete. In gleicher Weise standen auch alle Heiligen gegen Satan auf und wollten ihn ergreifen und in Stücke reißen. Und wiederum drang der Ruf nach innen: Öffnet, Herrscher, eure Tore, erschließt euch, ewige Pforten! Einziehen wird der König der Herrlichkeit. Wieder fragten Hades und Satan auf diesen klaren Ruf hin: Wer ist dieser König der Herrlichkeit?

domini pedibus provoluta ac sursum erecta manus eius deosculans et profundens fortiter lacrimas dixit: Ecce manus quae me fabricaverunt, testificans omnibus.

Tunc omnes sancti adorantes eum clamaverunt dicentes: Benedictus qui venit in nomine domini, deus dominus illuxit nobis. Amen per omnia secula. Alleluia in seculum seculi: laus honor virtus gloria, quia advenisti ex alto nos visitans. Alleluia cantantes per omnia et congaudentes de gloria concurrebant sub manibus domini. Tunc salvator perscrutans de omnibus momordidit infernum, quantocius partem deiecit in tartarum, partem secum reduxit ad superos.

X. Tunc omnes sancti dei rogaverunt dominum ut victoriae signum sanctae crucis relinqueret apud inferos, ne praevalerent ministri eius nequissimi aliquem retinere culpatum quem absolverit dominus. Et factum est ita, posuitque dominus crucem suam in medio inferni, quae est signum victoriae et usque in aeternum permanebit.

Deinde exivimus exinde omnes cum domino, relinquentes Satan et infernum in tartarum. Nobisque et aliis multis praeceptum est ut cum corpore resurgeremus, in seculo dantes testimonium resurrectionis domini nostri Jesu Christi et de iis quae gesta sunt apud inferos.

Haec sunt, fratres carissimi, quae vidimus et testificamur adiurati a vobis, illo attestante qui pro nobis mortuus est et resurrexit; quia sicut scriptum est, ita gestum est per omnia.

XI. At ubi charta completa et perlecta est, audientes omnes ceciderunt in facies suas, lacrimantes amare et crudeliter percutientes pectora sua, clamantes et dicentes per omnia Vae nobis: ut quid nobis miseris contingit hoc? Fugit Pilatus, fugit Annas et Caiphas, fugiunt sacerdotes et Levitae, insuper et populus Judaeorum, plorantes ac dicentes: vae nobis miseris, sanguinem sanctum in terra effudimus.

Tribus itaque diebus et tribus noctibus panem et aquam non gustaverunt ullo modo, neque in synagoga aliquis eorum est reversus. Tertia vero die iterum congregato concilio perlecta est alia charta Leucii: et nec plus nec minus inventum est, quantum ad litteram unam, in quantum scriptum Karini continebat. Tunc conturbata est synagoga, et luxerunt omnes XL diebus et XL noctibus, expectantes

Und jene wunderbare Stimme antwortete: Der Herr der Heerscharen, er ist der König der Herrlichkeit.«

a deo interitum et dei vindictam. Sed ille miserator pius et altissimus non eos perdidit continuo, dans eis locum poenitendi largiter. Sed digni non sunt inventi converti ad dominum.

Haec sunt testimonia Karini et Leucii, fratres carissimi, de Christo dei filio sanctisque suis gestis apud inferos: cui agamus omnes laudem et gloriam per immensa seculorum secula, amen.«

VII.3 Die Höllenfahrt Christi nach der Legenda aurea

Der Bericht über den »Descensus ad inferos« in der Legenda aurea des Jacobus de Voragine (1228/30-1298) ist für die Gestaltung des abendländischen Bildes der Höllenfahrt Christi eine von vielen möglichen Quellen gewesen, welche im folgenden in deutscher Übersetzung zitiert wird.²¹

»Das siebente und letzte Stück ist, was unser Herr in der Vorhölle wirkte und wie Er die Altväter daraus erlöste. Hiervon schreibt das Evangelium nichts, doch sprechen davon etlichermaßen St. Augustinus in einer Predigt und Nikodemus in seinem Evangelium. Augustinus spricht: Alsobald Christus gestorben war, so fuhr seine Seele vereinbart mit der Gottheit in den Abgrund der Höllen. Da Er nun nahte der Höllen mit einem furchtbaren lichten Schein, als ob Er die Hölle wollte berauben ihrer Finsternis, und die bösen Höllenscharen Ihn sahen, erschrakten sie und huben an zu fragen: »Wer ist der Starke, der Furchtbare, der Lichte, Herrliche? Die Welt, die uns untertan ist, hat uns nie einen solchen Tod gesendet, sie hat der Hölle nie eine solche Gabe geschenkt. Wer ist, der also unerschrocken in unser Land gehet, und nicht allein unsere Pein nicht fürchtet, er löset auch unsere Gefangenen aus unseren Banden. Seht, wie sie uns schmähen, weil das Heil kommen ist, die zuvor unter unserer Gewalt seufzten in schwerer Pein; sie fürchten uns nimmer und drohen uns gar. Niemalen ist eine solche Hoffart an den Toten gesehen worden und solche Freude an den Gefangenen. Weh und Weh, wer hat uns diesen hergetragen? O Satan, unser Fürst, all deine Freude ist verschwunden, all deine Wonne ist in Betrübnis verkehrt, da du Christum hast an das Kreuz gehenket,

²¹ Der Text der Höllenfahrtserzählung in der Legenda aurea ist der Übersetzung von Benz, Richard: *Jacopus de Voragine, Legenda aurea*, Jena 1917, S. 365ff. entnommen.

da hast du nicht erkannt, wie großen Schaden du der Hölle hast getan!« Nach diesem grimmen Rufen der Höllenknechte gebot unser Herr den Riegeln der Hölle, daß sie sich auftäten. Da brachen die eisernen Riegel und es kamen herfür unzählige Völker der Heiligen, die fielen nieder zu den Füßen des Herrn und riefen mit weinender Stimmen: »Bist Du gekommen, Heiland der Welt, wie haben wir Dein so lange geharret, nun bist Du um unseretwillen herab in die Hölle gefahren. Wir bitten Dich, daß Du uns mit Dir führest, so Du wieder auffährst und uns nicht hinter Dir lasset. Herr, fahre auf mit Deinem Räuber, den Du der Hölle hast genommen, wenn Du den Teufel mit seinen eigenen Banden hast gebunden. Gib der Welt Freude wieder. Komme uns zu Hilf, verlösche die grimme Pein, erbarme Dich und erlös die Gefangenen, dieweil Du hie bist, entbinde die Schuldigen, uns beschirme die Deinen, so Du auffährst.« Solches schreibt St. Augustin. Nun lesen wir aber in dem Evangelium Nicodemi, daß Carinus und Leucius, des alten Simeon Söhne, mit Christo erstanden, und Annas, Caiphas, Nikodemus, Joseph und Gamaliel erschienen, die beschwuren sie, daß sie ihnen sollten sagen, was Christus in der Hölle habe gewirket. Das erzählten sie und sprachen also:

»Wisset fürwahr, da wir in der Finsternis saßen mit unseren Altvordern, den Patriarchen, erschien ein güldener Glast und Schein der Sonnen und ein königlich Licht gleich dem Purpur über uns. – Als das Adam sah, der Stammvater des Menschengeschlechts, freute er sich und sprach: »Dies ist der Glanz des, der alles Licht hat geschaffen und der uns gelobet hat, sein ewig Licht zu senden.« Und Isaias rief und sprach: »Dies ist das Licht des Vaters, Gottes Sohn, von dem ich geweissagt habe, da ich noch auf Erden ging: Das Volk, das im Finstern wandelte, sah ein großes Licht. Hiernach kam unser Vater Simeon und sprach mit großen Freuden: »Lobet den Herrn, denn ich habe Christum, das neugeborene Kindlein in meinen Armen empfangen im Tempel; und der Geist trieb mich, da ich sprach: Nun haben meine Augen das Heil gesehen, das Du bereitet hast vor den Völkern, das Licht zu erleuchten die Heiden und ein Ruhm Deines Volkes Israel.« Danach kam einer gleich dem Einsiedler, den fragten wir, wer er wäre. Er sprach: »Ich bin Johannes, der Christum hat getauft, und vor ihm ist gegangen seinen Weg zu bereiten; ich wies auf ihn mit meinem Finger und sprach: Sehet, das ist das Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt. Und bin nun herab zu euch gestiegen, daß ich euch künde sein Kommen; denn er steht nahe bevor.« Da sprach Seth: »Als ich einst ging an die Türe des Paradieses und seinen Herrn bat, daß er immer durch seine Engel sende das Öl und Barmherzigkeit, daß ich den Leib meines Vaters

Adam damit salbte, denn er war siech, da erschien mir Michael, der Erzengel, und sprach: Laß dein Weinen und mühe dich nicht um das Öl vom Baume des Mitleidens, das mag dir nicht werden, es seien denn verflossen 5500 Jahre.« Als das die Patriarchen und Propheten hörten, waren sie gar froh und mit großem Schalle; Satan aber, der Fürst und Herr des Todes, sprach zur Hölle: »Bereite du, daß du empfangest Jesum, der sich rühmet, er sei der Sohn Gottes, so er doch ein Mensch ist, der den Tod hat gefürchtet, da er sprach: Meine Seele ist betrübt bis in den Tod. Er hat viele geheilt, die ich krumm gemacht hatte und hat die Hinkenden aufgerichtet.« Da antwortete die Hölle und sprach: »Wenn du so gewaltig bist, wer ist dieser Jesus, der den Tod fürchtet und doch deiner Gewalt widersteht? Er will dich betrügen, so er spricht, daß er den Tod fürchte, und will dich damit fangen, so wirst du ewiglich Weh' leiden.« Antwortete Satan: »Ich habe ihn versucht, und hatte das Volk wider ihn versucht, und hatte das Volk wider ihn bewegt, ich habe den Speer gespitzt, Essig und Gallen gemischt und das Kreuz bereitet. Der Tod ist ihm gar nahe, ich will dir ihn bald bringen.« Da sprach die Hölle: »Ist der nicht der, der Lazarus erweckte, den ich gefangen hielt?« Da sprach Satan: »Ja, der ist's!« Da sprach die Hölle: »Ich beschwöre dich bei deinen und bei meinen Kräften, daß du ihn nicht zu mir führst, denn da ich das Wort seines Gebotes hörte, erzitterte ich also, da ich Lazarum nicht mochte halten, sondern er schüttelte sich wie ein Adler und fuhr vor uns empor über alle Schnelligkeit.« Da sie also sprachen, kam eine Stimme bei einem großen Donner und sprach: »Ihr Fürsten, schließt auf eure Pforten, tuet euch auf ihr ewigen Tore, denn der König der Ehren will eingehen.« Da liefen die Teufel und beschlossen die ehernen Tore mit eisernen Riegeln. David sprach: »Das hatte ich zuvor geweissagt: Sie mögen dem Herrn Dank sagen für seine Barmherzigkeit, da er die ehernen Tore zerbricht und die eisernen Riegel.« Da kam die Stimme zum anderen Male und sprach: »Schließt auf eure Pforten, tuet euch auf ihr ewigen Tore.« Als die Hölle sah, daß Er zum andern Male rief, sprach sie, als wüßte sie es nicht: »Wer ist dieser König der Ehren?« Antwortete David: »Es ist der Herr, stark und mächtig, der Herr mächtig im Streit, das ist der König der Ehren.«

Da kam der König der Ehren und erleuchtete die ewige Finsternis und reckte seine Hand aus, nahm Adam bei seiner Rechten und sprach: »Friede sei mit dir und mit all deinen Kindern, meinen Gerechten!« Also stieg unser Herr auf von der Hölle und alle Heiligen folgten ihm nach. Er führte Adam an seiner Hand und übergab ihn Michael, dem Erzengel, der führte sie alle in das Paradies. Da kamen ihnen

entgegen zwei hochbetagte Männer; und die Heiligen fragten: »Wer seid ihr, die ihr noch nicht gestorben seid, und nicht in der Hölle wohnt, sondern im Paradies?« Antwortete der eine und sprach: »Ich bin Enoch, der hierher ward versetzt, und dieser ist Elias, der im feurigen Wagen gen Himmel fuhr, wir haben den Tod noch nicht gekostet, und ihn aufbehalten bis auf die Zeit des Antichrist, wider den sollen wir fechten und von ihm erschlagen werden, und nach 3 Tagen und einem halben werden wir auffahren in den Wolken.« Unter diesen Worten, siehe, so kam ein Mann gegangen, der trug des Kreuzes Zeichen auf seiner Schulter: sie fragten ihn, wer er wäre, und er sprach: »Ich bin der Schächer, der mit Christus gekreuzigt ward, und an Ihn glaubte und zu Ihm sprach: Herr, gedenke an mich, wenn Du in Dein Reich kommst.« Er aber antwortete: Wahrlich, ich sage dir, heute noch wirst du mit mir im Paradies sein«, und gab mir dieses Kreuzes Zeichen und sprach: »Damit gehe in das Paradies, und so der Engel, der das Paradies hütet, dich nicht will einlassen, so weise ihn auf das Zeichen des Kreuzes und sage ihm: Christus, der nun gekreuzigt ist, hat mich gesendet.« Also tat ich und der Engel schloß mir bald auf und führte mich in das Paradies und hat mich gesetzt zur rechten Hand.«

Da Carinus und Leucius dieses Zeugnis gegeben hatten, verwandelten sie sich alsbald und wurden nicht mehr gesehen. Es spricht Gregorius von Nyssa, oder, als wir in etlichen Büchern lasen, St. Augustinus: »Da unser Herr in die Hölle fuhr, ward die ewige Nacht gar licht, und die eisengewappneten Hüter des Höllentors murmelten untereinander heimlich in großer Furcht: »Wer ist dieser Schreckliche in seinem großen Glanze? Die Hölle hat nie solchen Mann empfangen, die Welt noch keinen solchen in unsere Hölle geworfen. Das ist ein Eroberer, kein Schuldiger, ein Räuber und Zerstörer, kein Sünder. Wir sehen, daß er gleich ist einem Richter, nicht einem Verbrecher. Er kommt zu kämpfen und nicht zu unterliegen. Er will nicht bleiben, sondern von uns nehmen.«

VII.4. Die Homilie des Epiphanius zum Großen Samstag

Die unter dem Namen des Epiphanius von Zypern bekannte Predigt zum Karsamstag ist -neben dem Nikodemusevangelium- für ostkirchliche Maler des Anastasismotivs eine bedeutende Inspirationsquelle gewesen. Im folgenden sind die auf die Hadesfahrt Christi bezugnehmenden Passagen ins Deutsche übersetzt.²²

»Hl. Epiphanius, Erzbischof von Zypern über die Grablegung des Körpers unseres Herrn Jesus Christus, über Joseph von Arimathäa und Nikodemus, sowie über den Abstieg unseres Herrn in Sein Grab, wie es nach der erlösenden Passion auf wunderbare Weise stattgefunden hat.

I. – Was ist das? Heute großes Schweigen auf Erden. Was ist das? Großes Schweigen und große Ruhe. Großes Schweigen, weil der König schläft. Die Erde hat Angst und ist dem Tode verfallen, weil Gott dem Fleische nach entschlafen ist. Der fleischgewordene Gott ist tot und die Unterwelt ist erbebt. Gott ist kurze Zeit entschlafen und Er hat diejenigen, welche seit Uranbeginn schliefen, auferweckt.

Wo sind jetzt die Tumulte von gestern, die Stimmen und die Gerüchte von ungerechten Menschen gegen Christus? Wo sind die Menschenmengen und die Verschwörungen mit Waffen und Lanzen? Wo sind die Könige, die Priester und die Richter, die sich selbst verurteilten? Wo sind die Fackeln und die Speere und das vielfache Durcheinander der Geräusche? Wo sind die Völker und deren Unverschämtheiten? Und wo die ungerechten römischen Legionäre? In Wahrheit, wohl in Wahrheit, die Völker haben sich mit inhaltlosen und mit unnützen Sachen beschäftigt. Sie sind mit dem Grundstein, Christus, zusammengestoßen und zerschlagen worden. Sie haben sich gegen den harten Stein geworfen, aber ihre Wellen sind zu Gischt zerstäubt worden. Sie sind mit dem unbezwingbaren Amboß zusammengestoßen, aber sie sind selbst zerstoßen worden. Sie haben den Stein auf das Holz geheftet, und Dieser hat sie beim Herabfallen getötet. Sie haben den großen Samson, die Sonne Christus, angebunden, aber beim Auflösen der ewigen Fesseln hat Er die Andersstämmigen und die Ungerechten sterben lassen. Die

²² PG 43, 439-464. Der Übertragung ins Deutsche hat als Vorlage die Edition von A. Vaillant und vor allem dessen französische Übersetzung gedient. Vaillant, A., L'Homélie d'Épiphanie sur l'ensevelissement du Christ, in: Radovi Staroslavenskog Instituta, Bd. 3, Zagreb 1958, S. 84ff.;

Sonne, Gott, hat sich in die Erde gelegt und hat den Juden die große Finsternis bereitet.

Heute ist Dieser als Heil für diejenigen, welche auf der Erde, und für diejenigen, welche seit Uranbeginn unter der Erde sind, gekommen. Heute ist Dieser das Heil für den ganzen Kosmos, die sichtbare und die unsichtbare Welt. Zweifach ist heute die Ankunft des Herrn, zweifach Seine Ökonomie, zweifach Seine Menschenliebe, zweifach Sein Abstieg und gleichzeitig Seine Demütigung, zweifach Seine Heimsuchung der Menschen: vom Himmel auf die Welt, von der Welt unter die Erde. Gott kommt, die Pforten der Unterwelt tun sich auf. Ihr, die ihr seit Uranbeginn schlaft, freut Euch; Ihr, die Ihr in der Finsternis und im Schatten des Todes gesessen seid, empfängt das große Licht. Der Herr ist bei den Sklaven, Gott bei den Toten, das Leben bei denjenigen, welche tot sind, Derjenige, der niemandes Untertan ist, bei den Unterworfenen, das Licht, welches sich nicht verfinstert, bei denen in der Finsternis, der Befreier bei den Gefangenen, bei denen, welche ganz unten sind, derjenige, welcher ganz in der Höhe des Himmels ist. Christus, an den wir geglaubt haben, ist auf der Erde; Christus ist bei den Toten: Laßt uns mit Ihm hinabsteigen. Laßt uns auch die Mysterien von dort unten erfahren. Laßt uns den verborgenen Gott kennenlernen, sowie die unterirdischen verborgenen Wunder. Laßt uns in Erfahrung bringen, wie Er auch denjenigen in der Unterwelt durch Sein Predigen Erleuchtung gebracht hat.

Wie? Rettet Gott alle Toten ganz einfach durch Seine Erscheinung in der Unterwelt? Nein, sondern auch dort nur diejenigen, welche glauben. Gestern wirkte Er durch Seine heilsökonomischen Handlungen, heute durch Seine Handlungsweise als Herr. Gestern leistete Er, was des Fleisches ist, und heute, was des Herrn ist. Gestern zeigte Er was das Menschliche ist, heute zeigt Er das, was göttlich ist. Gestern wurde er geohrfeigt, heute peitschte Er mit dem Glanz eines Gottes die Unterweltwohnstätten aus. Gestern wurde Er gefesselt, heute fesselt Er den Tyrannen mit Banden, die sich nicht lösen lassen. Gestern wurde er verurteilt, heute macht Er den Verurteilten die Freiheit zum Geschenk. Gestern spotteten Ihn die Knechte des Pilatus, heute sind die Höllenpforten bei Seiner Erscheinung in Ohnmacht gefallen.

....

VIII: Denn der wahrhafte Menschenfreund kommt in Seiner Tapferkeit und in Seiner großen Macht, um die seit Uranbeginn Gefesselten, welche in den Gräbern waren, wegziehen zu lassen, welche der ehrverletzende und unbezwingbare Tyrann tyrannisiert hat, als Gegner Gottes tyrannisierend und raubend und an sich raffend alle, die oben leben. Da ist Adam gefesselt, der erste Gefesselte und erste aller Toten, am tiefsten angekettet. Da ist Abel, das erste Schlachtopfer und der erste Gerechte, der Hirte, welcher das Abbild für das Opfer Christi, des Hirten, ist. Da ist Noah, das Abbild von Christus, Errichter der großen Arche der Kirche Gottes, welche alle Völker mitten in der Sintflut der Unfrömmigkeit durch die Taube des Hl. Geistes, welche den düsteren Raben, den Teufel vertrieben hat, gerettet hat. Da ist Abraham, der Vorfahre Christi, der Aufopferer, der ein Opfer ohne Messer und Tod dargebracht hat. Da liegt Isaak gefesselt, welcher früher von Abraham als das Vorbild Christi (zum Opfer) angebunden wurde. Da ist Jakob, tief bedrängt, unten in der Unterwelt, der früher um Joseph oben trauerte. Da ist Joseph gefesselt, welcher in Ägypten nach dem Vorbild Christi, dem gefesselten Herrn, gefangen gewesen ist. Da ist Moses unten in der Finsternis, wie in einem Korb, er war oben in der Finsternis. Da ist Daniel in der größten Tiefe der Unterwelt. Da ist Jeremias wie in einer Schlammgrube in der Unterwelt und der Verwesung des Todes. Da, im Bauch der Unterwelt, liegt Jonas nach dem Vorbild Christi, dem ewigen Jonas aller Ewigkeit, Welcher seit Urbeginn von Ewigkeit her in allen Äonen und noch mehr lebt. Da ist David, der Vater Gottes, aus dessen Geschlecht Christus geboren ist. Und warum von David, Jonas und Salomon reden? Da ist der große Johannes selbst, größer als alle Propheten, er predigt Christus all denjenigen im Grabe, wie (er es) im dunklen Mutterleib tat, der zweifache Vorläufer und Prediger zu den Lebenden und den Toten, welcher vom Gefängnis des Herodes zum Seelengefängnis der gerecht und ungerecht seit Uranbeginn Verstorbenen geschickt worden ist.

IX: Die Propheten und alle Gerechten beteten zu Gott ununterbrochen und verlangten Befreiung aus diesem sehr schmerzreichen und elenden Herrschaftsbereich des Feindes, aus der Verdunkelung einer sehr düsteren Finsternis. Einer von ihnen sagte zu Gott: »Aus dem Bauch der Höhle hast Du mein Geschrei, meine Stimme, gehört, Du hast mich in die Meerestiefen zurückgeworfen«. Und der andere: »Aus der Tiefe habe ich zu Dir gerufen, Herr, Herr, höre meine Stimme.« Und der andere: »Laß leuchten Dein Angesicht und wir

werden gerettet«. ... Ein anderer: »Laß Deine Macht wirken und komme uns retten«. ... Und ein anderer: »Befreie meine Seele aus der Unterwelt hier ganz unten«. ... Und ein anderer: »Laß meine Seele nicht in der Höhle«. Und ein anderer: »Herr, laß meine Seele aus der Unterwelt wegziehen«. Und ein anderer: »Auf daß mein Leben von der Verwesung zu Dir, Herr, mein Gott, aufsteige...«

Der sehr Barmherzige, nachdem Er alle angehört hatte, beschloß die Menschen an Seiner Liebe teilhaben zu lassen, nicht nur die Toten Seiner Zeit und nach Ihm, sondern auch diejenigen, welche die Unterwelt vor Seiner Ankunft ergriffen hat, und welche in der Finsternis und im Schatten des Todes gesessen waren. Das ist der Grund, warum Gott, das Wort, einerseits die Menschen heimgesucht hat, welche im Fleische mit dem Fleisch der Seele waren, andererseits in der Unterwelt die Seelen erleuchtet hat, welche ohne Fleisch mit ihrer eigenen göttlichen und sehr reinen Seele, getrennt vom Körper, aber nicht von der Göttlichkeit waren.

X. Auch beeilen wir uns und gehen in Gedanken in die Unterwelt, um zu sehen, wie Er dort mit Seiner festen Herrschaft völlig Herr und Meister über die Tyrannei ist, und Er durch Seinen Blitzstrahl alle Arten von Truppen, ohne Hände, diese unsterblichen Heerscharen der Hölle fesselt, aus der Mitte die Pforten aushebt und die Portale mit dem Holz des Kreuzes zerbricht, und (Er) zersprengt und zerbricht mit Seinen Nägeln die ewigen Riegel, und mit den Fesseln Seiner Hände läßt Er wie Wachs die unzertrennlichen Eisenfesseln schmelzen, und mit Seiner Lanze, welche die Seite Gottes durchbohrt hat, durchbohrt Er das Herz des Tyrannen. Da hat Er die Macht der Stützpfeiler gebrochen, als Er das Kreuz wie einen Bogen gehalten hat, mit den Fesseln Seiner göttlichen Hände als Strick. Wenn Du also in der Stille Christus folgst, wirst Du jetzt sehen, wo der Tyrann gefesselt ist, wo Er sein Haupt angenagelt hat, wie Er sein Gefängnis umgestürzt hat, wie Er die Gefangenen mitgenommen hat, wie Er mit dem Fuß die Schlange zermalmt hat, und den Fluch aufgehoben hat, wie Er Adam befreit hat, und wie Er Eva auferweckt hat, und wie Er den Grenzgraben umgestürzt hat, und den wütenden Drachen verurteilt hat, und wie Er die (Trophäen der) unüberwindlichen Siege aufgerichtet hat, wo Er den Tod getötet hat, und wie Er die Verwesung verdorben und den Menschen wieder in seine frühere Würde eingesetzt hat.

XI. Derjenige also, Welcher gestern als Herr die helfenden Engelleger ablehnte und zu Petrus sagte: »Jetzt kann ich vor Mir mehr als ein Dutzend Engelleger

stellen«, schlug heute mit göttlicher Majestät und gleichzeitig als Krieger und Herr durch den Tod des Todes die Unterwelt, den Tod und den Tyrannen nieder. Ihm unterstehen unsterbliche Legionen, Heere von Körperlosen-Einheiten, nicht nur ein Dutzend, sondern Myriaden von Myriaden und Tausende von Tausenden von himmlischen Heerscharen, von Engeln und Erzengeln, von Mächten, von Fürstentümern, von Herrschaften, von Kräften und Thronen, von (Seraphim) mit sechs Flügeln und (Cherubim) mit vielen Augen. Sie begleiten Christus als ihren Herrn und König und bringen Ihm Geschenke und lobpreisen Ihn, nicht als Verbündete im Streit, denn das wäre Gottes unwürdig –was für einen Verbündeten bräuchte Christus, der Allmächtige-, sondern gemäß ihrer Pflicht und Ehre, immer ohne Unterlaß mit Liebe ihrem Herrgott dienend. – Glückliche sind einige Schwertträger, sowie Lanzenträger, bereit auf ein einziges Zeichen für den Kampf des Herrn! – sie gehen voraus, der eine vor dem anderen, der Schnelligkeit des Herrn sich anpassend, zur gleichen Zeit auf Seinen Befehl eine Aktion beendend, aufgereiht zum Sieg gegenüber der Schlachtlinie der Feinde und Tyrannen. Daher stiegen sie also in unablässiger Bewegung hinab und gleichzeitig folgten sie Gott, ihrem Herrn, zu den unterirdischen Wohnorten der Toten, um die Angeketteten zu befreien, welche dort schliefen sein Uranbeginn. Die Heimsuchung Gottes und Seine leuchtende Gegenwart hat die Pforten und die sehr finsternen Wohnung, die Wohnungen und Gefängnisse, Schlupfwinkel und Höhlen der Unterwelt erschüttert. Gabriel, der Feldherr, lief nach seiner Gewohnheit allen voraus, den Menschen die gute Nachricht der Freude zu bringen. Er hielt mit starker Stimme, gerichtet an die feindlichen Mächte, eine kraftvolle, glanzvolle und löwenhafte Rede. Der Erzengel und Feldherr sagt: »Macht die Tore auf, Fürsten«. Michael schrie mit ihm. »Und hebt Euch fort, ihr ewigen Pforten«. Danach sagen die Kräfte auch: »Zieht Euch zurück, ihr bösen Pfortner«. Desgleichen auch die Fürstentümer mit Autorität: »Brecht entzwei unzertrennliche Eisenketten«. Und ein anderer: »Seid bestraft feindliche Gegner«. Und ein anderer: »Fürchtet Euch, böswillige Tyrannen«.

XII. ... Gleich bei dieser überraschenden Ankunft Christi in die Tiefen der Unterwelt gab es plötzlich von oben einen Blitzstrahl, der das Sehvermögen der feindlichen Kräfte trübte. Diese hören das Donnern gewisser Stimmen, die schrien, und Krieger, die sagten: »Macht die Tore auf, ihr Fürsten«. »Hebt die Tore auf«. Sie öffneten sich nicht, sondern die Grundsäulen hoben sich selbst empor, rissen

sich frei und verrückten sich, so daß diese nicht mehr zu schließen waren. »Hebt die Tore empor, ihr Fürsten«, nicht daß der Herr, Welcher gekommen ist, nicht hätte eintreten können, wie Er fordert, auch bei geschlossenen Toren, sondern als Herr befiehlt Er Euch ..., die ewigen Tore aufzuheben und diese vom Platz zu bringen und zu zerbrechen. ... Denn wenn Ihr bis jetzt die, welche seit Uranbeginn tot waren, schlimm regiert habt, regiert ihr sie von jetzt an nicht mehr, sondern Ihr werdet nicht einmal selbst Fürsten sein. »Hebt die Tore auf«, denn Christus ist gekommen, die Pforte des Himmels. »Macht Ihm den Weg (frei), Welcher bis zum Niedergang der Unterwelt hinabgestiegen ist; der Herr ist Sein Name« und »dem Herrn gehören die Ausgänge der Totenpforten«. Denn die Eingänge für die Toten habt Ihr geschaffen, aber wegen der Ausgänge ist Er selbst gekommen, um sie zu machen. Also »Hebt die Tore weg, Ihr Fürsten, hebt sie weg und wartet nicht. Oder wenn Ihr daran denkt zu zögern, befehlen wir den Pforten, daß sie sich selbst verrücken, ohne Hände und von selbst: Hebt Euch hinweg, ewige Tore«.

XIII. Sobald die Mächte gerufen haben, heben sich die Pforten weg, zerbrechen die Eisenketten und Schloßriegel, fallen die Absperrungen, werden die Grundmauern der Gefängnisse erschüttert, ergreifen die feindlichen Kräfte, sich einander schiebend, anstoßend und zur Flucht auffordernd, die Flucht. Sie erschrecken sich, beunruhigen sich, entsetzen sich, hindern einander, erbleichen, bleiben stecken und gleichzeitig wundern sie sich. Sie wissen nicht, was tun und gleichzeitig zittern sie. Der eine von ihnen hält den Mund offen, und ein anderer bedeckt sein Gesicht mit den Knien, und ein anderer erstickt mit dem Gesicht am Boden, und ein anderer ist steif wie ein Toter, ein anderer ist vor Schreck gefangengehalten, und ein anderer liegt bleich da, und ein anderer verschwindet in die inneren Schlupfwinkel. Denn da hat Christus dann die Köpfe der Mächtigen ... abgeschlagen, ...

... »Wollt Ihr wissen, wer der König der Ehren ist? Der mächtige und starke Herr, unbesiegbar im Kampf«. Dieser hat Euch aus den himmlischen Orten geworfen und Euch in die Verbannung geschickt, o elende und bösartige Tyrannen. Er ist es Selber, Welcher im Wasser des Jordanflusses die Köpfe Eurer Drachen eingeschlagen hat. Dieser Selbe, Welcher durch das Kreuz Euch zuschanden machte und Euch dem Spott ausgeliefert hat und Eure Nerven gelähmt hat. Dieser Selbst ist es, Welcher Euch gefesselt hat und Euch in die Finsternis gestürzt hat und Euch in den Abgrund geschickt hat. Derselbe ist es, Welcher Euch in das ewige Feuer und in die Hölle schickt. Also zögert nicht, wartet nicht, sondern schickt

Euch, und laßt die Gefangenen gehen, welche Ihr bis heute bössartig verschlungen habt. Denn Eure Macht ist von jetzt an zerstört. Eure Tyrannei hat ab sofort ein Ende, Eure Unverschämtheit ist grausam zerstört. Euer Stolz hat am Ende nachgelassen, Eure Kraft ist ohnmächtig und vergangen.

XIV: So sprachen die Mächte des Herrn zu den feindlichen Kräften und gleichzeitig beeilten sie sich. Die einen untergruben das Gefängnis, selbst die Grundmauern; die anderen schoben die feindlichen Kräfte vor sich her, welche davon liefen, und trieben die Despoten in die Burgen und Höhlen ganz unten. Die feindlichen Kräfte rannten und flüchteten sich von den äußeren Zufluchtsorten ins Innere. Die anderen führten die Gefangenen zum Herrn, der eine einen Gefangenen, ein anderer einen anderen von einem anderen Ort, wieder andere fesselten den Tyrannen, andere befreiten diejenigen, die seit Anbeginn angekettet waren. (Und die einen befahlen), und die anderen gehorchten bereitwillig. Einige liefen vor dem Herrn, Welcher das Innere der Unterwelt betrat. Andere dienten Gott, dem König und dem Sieger.

Dies und mehr dergleichen fand in der Unterwelt statt. Alles war voll Lärm und alles erschüttert, als die Ankunft des Herrn sogar den tiefsten Grund (der Unterwelt) ausleuchtete. Adam, dieser, der erste Gefesselte von allen Menschen, wurde zu größter Sicherheit noch weiter nach drinnen und tiefer als alle anderen gebracht. Adam hörte die Füße des Herrn, als Er ins Gefängnis kam, und erkannte Seine Stimme, und sich zu den anderen Gefangenen wendend, welche mit ihm seit Uranbeginn dort waren, sagte er zu ihnen: »Ich höre das Gehen der Füße, von Jemanden, Der zu uns kommt. Und wenn Er wirklich die Güte hat, hierher zu kommen, werden wir von unseren Fesseln befreit.

XV. Als Adam diese und ähnliche Worte zu allen Gefangenen sagte, welche mit ihm waren, trat der Herr bei ihnen ein, in der Hand die Siegeswaffe, das Kreuz. Adam, der Erstgeschaffene, als er Ihn sah und vor Schrecken an seine Brust klopfte, rief zu denen, welche seit Uranbeginn schliefen: »Mein Herr mit allen«. Und Christus antwortete Adam: »Und mit Deinem Geiste«. Und indem Er ihn bei der Hand nahm, weckte Er ihn auf und sagte: »Erhebe Dich, der Du schläfst, steh auf von den Toten, auf daß Christus Dich erleuchte. Ich bin Dein Gott, Der ich Deinetwegen Dein Sohn geworden bin.« Dies sagte er jetzt und befahl mit großer Autorität den Gefangenen: »Geht« und denen, welche in der Finsternis sind: »Seid

erleuchtet« und zu denjenigen, welche geschlafen haben: »Erhebet Euch«. »Dir befehle Ich. Erhebe Dich, der Du schläfst.« »Denn Ich habe Dich nicht erschaffen, damit Du in der Unterwelt angekettet seiest. Steh auf von den Toten: denn Ich bin das Leben der Menschen. Steh auf, Mein Geschöpf, steh auf, Mein Gebilde, der Du nach Meinem Bild gemacht worden bist. Erhebe Dich von hier. Denn Du bist in Mir und Ich in Dir, wir sind eine einzige und unzertrennbare Person. Für Dich habe Ich, der Herr, nun Knechtsgestalt angenommen, für Dich, bin Ich, der Ich in der höchsten Höhe des Himmels war, auf die Erde und unter die Erde gekommen. Für Dich, den Menschen, bin Ich wie ein Mensch ohne Hilfe gewesen, der Freie unter den Toten. Für Dich, der Du aus einem Garten weggegangen bist, bin Ich aus einem Garten den Juden ausgeliefert worden und in einem Garten verurteilt worden. Siehe den Speichel auf Meinem Antlitz, den Ich für Dich empfangen habe, um Dich wiederherzustellen, wie bei der ersten Einhauchung (des Lebens). Siehe die Schläge auf Meinen Wangen, die Ich in Empfang genommen habe, um Deine deformierte Gestalt zu erneuern. Siehe die Schläge auf Meinen Schultern, die Ich empfangen habe, um Deine Sünden zu erlösen, die auf Deinen Schultern lasteten. Siehe Meine durchnagelten Füße, auf das Holz geheftet, wegen Deiner Füße, die zum Holz des Bösen gelaufen sind. Es ist der sechste Tag, an dem Deine Verurteilung stattgefunden hat, es ist auch der sechste Tag, an dem Ich Deinen Freispruch und die Öffnung des Paradieses bewirkt habe. Ich habe wegen Dir Galle gekostet, um bei Dir das bittere Vergnügen dieser vormaligen süßen Kost zu heilen. Ich habe Essig gekostet, um den bitteren Kelch und die Grausamkeit Deines Todes zu zerstören. Ich habe den Schwamm empfangen, um die Handschrift Deiner Sünde auszutilgen. Ich habe auch das Schilfrohr empfangen, um die Befreiung des Menschengeschlechts damit zu schreiben. Ich bin am Kreuz entschlafen, und Ich habe die Seite mit einer Lanze durchbohrt bekommen, wegen Dir, der Du im Paradies entschlafen bist, und Der Du Eva aus Deiner Seite gezogen hast. Meine Seite hat den Schmerz Deiner Seite geheilt. Mein Schlaf wird Dich aus dem Todesschlaf zurückbringen, Meine Lanze hat die gegen Dich gewendete Lanze aufgehalten. Also erhebe Dich von hier. Ich lasse Dich weg von hier in das Land des Paradieses gehen. Ich führe Dich nicht mehr ins Paradies, sondern auf den himmlischen Thron. Ich habe Dir den Baum verboten, Bild des Lebens, aber hier bin Ich ganz und gar das Leben. Ich bin mit Dir eins. Ich habe den Cherubim befohlen, Dich wie einen Sklaven zu hüten. Ich werde anordnen, daß die Cherubim sich vor Dir beugen, wie es Gott geziemt. Du hast Dich vor Gott versteckt, da Du

nackt warst, aber jetzt hast Du in Dir einen nackten Gott versteckt. Du bist mit der »Tunika des Fleisches«, der Scham bekleidet, aber Ich habe Mich als Gott mit der Tunika des Fleisches von Deinem Fleisch bekleidet, also: Erhebe Dich, geh fort von hier, von der Verwesung in die Unverweslichkeit, von Tod zum Leben. Erhebe Dich, gehe von hier weg, von dem Leiden in die Freude. Erhebe Dich, geh fort von hier, von der Sklaverei in die Freiheit, vom Gefängnis ins himmlische Jerusalem, von den Ketten zu Gott, vom Leiden zu den Wonnen des Paradieses, von der Erde in den Himmel. Denn aus diesem Grund bin ich gestorben und von den Toten auferstanden, um über die Lebenden und Toten zu herrschen. Also: Erhebe Dich, geh weg von hier. Denn Mein himmlischer Vater erwartet das verlorene Schaf, die 99 Schafe der Engel warten auf ihren Dienstgefährten Adam, wenn er auferweckt worden ist, wenn er zu Gott aufsteigen wird. Der Thron der Cherubim ist vorbereitet, denen, die sich erheben, die munter und bereit sind. Der Tisch ist gedeckt, die Speisen sind fertig, die ewigen Wohnungen und Behausungen sind bereit, die Schatzkammern voll von Gütern sind geöffnet, das Himmelreich ist seit Uranbeginn bereit. Die Güter, die kein Auge je gesehen und kein Ohr je gehört haben und die das Menschenherz nicht besiegt haben, erwarten den Menschen.

XVI. Der Herr sagte diese und ähnliche Worte zu Adam, der von Ihm auferweckt wurde, und mit ihm Eva, die zahlreichen Körper der hl. Toten wurden jedoch auch auferweckt. Sie predigten drei Tage lang die Auferstehung des Herrn. Nehmen wir das strahlend in Empfang, sehen wir das und nehmen das an, ..., verherrlichen wir gleichzeitig Christus, Welcher uns von der Verwesung auferweckt hat. Ihm sei Ehre und Herrlichkeit, mit dem anfanglosen Vater und dem sehr hl. lebensspendenden Geist, jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.«

VIII. Bildnachweis

Die Abbildungen sind –soweit nicht nachfolgend aufgeführt– der in den Anmerkungen zitierten Literatur entnommen.

Amlacher, Renate: Abb. 637

Appuhn-Radtke, Sibylle Dr.: Abb. 282/2

Bastemeyer, Gabriele: Abb. 284

Bauer, A.: Abb. 535

Bayerische Staatsbibliothek: Abb. 164, 165, 249, 567, 761, 762, 763

Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Abb. 135, 474, 499, 516

Familie Alverá: Abb. 538

Gemäldegalerie Dresden: Abb. 605

Hepp, Andreas: Abb. 229

Ikonenmuseum Schloß Autenried: Abb. 326, 687, 732, 749, 750, 775, 788, 803,
810, 815, 816, 817

Kunstabibliothek der Staatlichen Museen Berlin: Abb. 526

Kupferstichkabinett Berlin: Abb. 544

Landesberger, Andreas: Abb. 96, 213, 230, 238, 239, 257, 276, 301/2, 309, 647,
649, 676, 679

Landesmuseum Mainz: Abb. 543

Loerke, Marc-O.: Abb. 457, 466, 467, 479, 514, 515, 517, 518, 519, 520, 521,
524, 525, 529, 537, 540, 548, 556, 576, 577, 597, 614,
619, 623, 712, 818

Sammlerfoto: Abb. 811

Schüller, Hans: Abb. 74, 83

Stadtbibliothek Trier: Abb. 398

Städtische Kunstsammlungen Augsburg: Abb. 431, 533, 575

Wechs, Hildegard: Abb. 522, 539

Wegmann, Susanne: Abb. 416, 420

IX. Verzeichnis abgekürzt zitierter Literatur

- Bauer Bauer, Margarete, Die Ikonographie der Höllenfahrt Christi von ihren Anfängen bis zum XVI. Jahrhundert, Diss. Göttingen 1948
- CA Cahiers Archéologiques – Fin de l'Antiquité et Moyen âge, Paris 1945ff.
- DOP Dumbarton Oaks Papers, ed. Harvard University, Cambridge (Mass.) 1941ff.
- Erffa Erffa, Hans Martin von, Ikonologie des Genesis, Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1, München 1989
- Evans / Wixom Evans, Helen C. und Wixom, William (Hrsg.), The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261, Ausstellungskatalog des Metropolitan Museums of Art, New York 1997
- Goldschmidt Goldschmidt, Adolph, Die Elfenbeinskulpturen, 4 Bde, Reprint Berlin 1969ff.
- Goldschmidt/
Weitzmann Goldschmidt, Adolph und Weitzmann, Kurt, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts, Reprint Berlin 1979
- Grübel Grübel, Isabel, Die Hierarchie der Teufel, München 1991
- Guldán Guldán, Ernst, Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv, Graz-Köln 1966
- Herzog Herzog, Markwart, Descensus ad inferos, Eine religionsphilosophische Untersuchung der Motive und Interpretationen mit besonderer Berücksichtigung der monographischen Literatur seit dem 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1997
- Hoffmann Hoffmann, Konrad, Dürers Darstellungen der Höllenfahrt Christi, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 25, Berlin 1971
- Kartsonis Kartsonis, Anna D., Anastasis – The Making of an Image, Princeton 1986
- Kunstein Kunstein, Elisabeth, Die Höllenfahrtsszene im geistlichen Spiel des Mittelalters, Diss. Köln 1972

LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde, Freiburg / Br. 1968
PG	Patrologia Graeca, ed. J.P. Migne, Paris 1857ff.
PL	Patrologia Latina, ed. J.P. Migne, Paris 1878ff.
RBK	Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, Stuttgart 1963ff.
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937ff.
Restle	Restle, Marcel, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3 Bde, Recklinghausen 1967
Schiller	Schiller, Gertrud, Die Höllenfahrt, in: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3, Gütersloh 1971
Schulz	Schulz, Hans Joachim, Die Höllenfahrt als Anastasis, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Bd. 81, Wien 1959
Thoran	Thoran, Barbara, Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters, Göppingen 1976
Vogelsang	Vogelsang, Erich, Weltbild und Kreuzestheologie in den Höllenfahrtsstreitigkeiten der Reformationszeit, in: Archiv für Reformationsgeschichte, Jg. 38, 1941
Vorgrimmler	Vorgrimmler, Herbert, Geschichte der Hölle, München 1993
Weitzmann / Alibegasvili	Weitzmann, Kurt, Alibegasvili, Gaiané, u.a. (Hrsg.), Die Ikonen, Freiburg-Basel-Wien 1984 ²
ZFK	Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin 1932ff.

X. Literaturverzeichnis:¹

- Accascina, Maria, Gli affreschi di S. Trinita di Saccargia, in: Bolletino d'Arte, Bd. 38, 1953, S.21-30
- Acheimastou-Potamianou, Myrtali, Greek Art, Byzantine Wall-Paintings, Athen 1994
- Acheimastou-Potamianou, Myrtali, Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece, Ausstellungskatalog, Baltimore 1988
- Acheimastou-Potamianou, Myrtali, Icons of the Byzantine Museum of Athens, Athen 1998
- Aerts, W. (Hrsg.), De onze-lieve-Vrouwekathedral van Antwerpen, Antwerpen 1993
- Algermissen, Konrad / Böer, Ludwig, u.a. (Hrsg.), Lexikon der Marienkunde, Regensburg 1967
- Agosti, Giovanni / Beccafumi, Domenico, Domenico Beccafumi e il suo tempo, Milano 1990
- Ainsworth, Maryan / Christiansen, Keith (Hrsg.), From Van Eyck to Bruegel, New York 1998
- Althaus, Paul, Niedergefahren zur Hölle, in: Zeitschrift für systematische Theologie, Bd. 19, 1942, S. 365-384
- Alpatow, Michail, Alexander Andreewitsch Iwanow, 1806-1858, 2 Bde, Moskau 1956
- Alpatow, Michail, Uspenskij sobor Moskowskogo Kremlja [Die Entschlafungskathedrale im Moskauer Kreml], Moskau 1971
- Alpatov, Michail, Frescoes of the Church of the Assumption at Volotovo Polye, Moskau 1977
- Amaturo, Matilde / Marelli, Isabella / Ventura, Leandro, Zenone Veronese, Un pittore del cinquecento sul Lago di Garda, Mantova-Brescia-Cremona 1994

¹ Die wesentliche Quellenliteratur ist im Anhang, Kapitel VII., komplett oder in Auszügen abgedruckt. Die Sekundärliteratur ist nachfolgend aufgeführt. Bei griechischen Titeln ist –so es sich eingebürgert hat– die itazistische Form wiedergeben, sonst die erasmianische. Bei russischen Buchangaben ist der Autorenname und der Buchtitel in phonetischer Weise –der leichteren Lesbarkeit willen– angegeben, anschließend folgt –in Klammern– die deutsche Übersetzung. Der Verlagsort ist jeweils in der in Deutschland gebräuchlichen Form genannt, z.B. Moskau statt Moskwa.

- Amiranashvili, Shalva, *Georgian Metalwork from Antiquity to the 18th century*, Prag 1971
- Amiranashvili, Shalva, *Les émaux de Géorgie*, Paris 1962
- Ammann, Albert, *Abriß der ostslawischen Kirchengeschichte*, Wien 1950
- Anderson, Jaynie, *A Precedent for the tridentine Decree on religious imagery: An early restoration of Giambattista Ponchini's Castelfranco Altarpiece*, in: *Arte Veneta*, Bd. 28, 1974, S. 239-241
- Angulo, Diego / Pérez Sánchez, Alfonso, *Spanish Drawings 1400-1600*, London 1978
- Antonowa, W.J., *Drewnerusskoe Iskusstwo w Sobranin Pawla Korina [Altrussische Kunst der Sammlung Paul Korin]*, Moskau 1966
- Antonowa, W.J. / Mnewa, N.E., *Katalog drewnerusskoj Shiwopisi [Katalog altrussischer Malerei]*, 2 Bde, Moskau 1963
- Anzelewsky, Fedja / Béguerie, Pantxika, u.a., *Le beau Martin, Gravures et dessins de Martin Schongauer*, Colmar 1991
- Appuhn, Horst, (Hrsg.), *Albrecht Dürer, Die drei großen Bücher*, Dortmund 1979
- Appuhn, Horst, *Der Bordesholmer Altar und die anderen Werke von Hans Brüggemann*, Königstein im Taunus 1987
- Appuhn, Horst, *Heilsspiegel, Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum humanae salvationis*, Dortmund 1981
- Appuhn, Horst, Jan Baegert, *Der Meister von Cappenberg*, Cappenberg 1972
- Appuhn, Horst, *Kloster Wienhausen, Der Fund vom Nonnenchor*, Wienhausen 1971
- Aquin, Thomas von, *Summa Theologica*, Bd. 28, bearb. von Adolf Hoffmann, Heidelberg-Graz-Wien-Köln 1956
- Arcangeli, Francesco, *Il Bastianino*, Milano 1963
- Armitage Robinson, J., *Text and Studies, Contributions to Biblical and Patristic Literature*, Bd. 2, Nr. 3, *Apocrypha anecdota*, Cambridge 1893
- Arnulf, Arwed, *Studien zum Klosterneuburger Ambo und den theologischen Quellen bildlicher Typologien von der Spätantike bis 1200*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 48, 1995, S. 9-41
- Arseniew, Nicolas von, *Ostkirche und Mystik*, München 1925

- Aubert, Marcel, *Description raisonnée des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps Modernes*, Bd. I., Paris 1950
- Aurenhammer, Hans, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Wien 1967
- Avery, Myrtila, *The Exultet Rolls of South Italia*, 2 Bde, Princeton 1936
- Avril, François (Hrsg.), *La passion des manuscrits enluminés*, Paris 1991
- Avril, François / Rabel, Claudia, *Manuscrits enluminés d'origine germanique*, Bd. 1, Paris 1995
- Azzaro, Giuseppina Cardillo / Azzaro, Pierluca, *Sophia, La sapienza di Dio*, Milano 1999
- Babic, Gordona, *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Polosko (Macédoine)*, in: CA, Bd. 27, 1978, S. 163-178
- Backhouse, Janet, *The illuminated Page, Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*, London 1997
- Baker, Derek, *Relations between East and West in the Middle Ages*, Edinburgh 1973
- Baldassari, Francesca, Carlo Dolci, Torino 1995
- Baldini, Umberto (Hrsg.), *Sta Maria Novella*, Stuttgart 1982
- Baldissin Molli, Giovanna / Canova Mariani, Giordana / Toniolo, Federica (Hrsg.), *La Miniatura a Padova dal medioevo al settecento*, Ausstellungskatalog, Padua 1999
- Balthasar, Hans Urs von (Hrsg.), *»Hinabgestiegen in das Reich des Todes«*, München-Zürich 1982
- Bandera, Maria Cristina, *Benvenuto di Giovanni*, Milano 1999
- Bandmann, Günter, *Bemerkungen zu Poussins Treppenmadonna*, in: *Das Münster*, Bd. 25, 1972, S. 361-372
- Bank, Alice, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977
- Banks, Elaine, *Tintoretto's religious imagery of the 1560's*, Diss. Princeton 1978
- Barfod, Jörn, *Die Holzskulptur des 13. Jahrhunderts im Herzogtum Schleswig*, Schleswig 1968
- Barnet, Peter, *Images in ivory*, Princeton 1997
- Baroncini, Carmela, Lorenzo Pasinelli, Rimini 1993
- Baroni Vanucci, Alessandra, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano*, Roma 1997

- Barracane, Gaetano, Gli Exultet della Cattedrale di Bari, Bari 1994
- Bartoli, Daniel, Histoire de S. Ignace de Loyola, 2 Bde, Desclée 1893
- Basile, Giuseppe, Giotto, La cappella degli Scrovegni, Milano 1992
- Bauch, Kurt, Das mittelalterliche Grabbild, Berlin 1976
- Bauer, Gerd, Corvey oder Hildesheim, Zur ottonischen Buchmalerei in Norddeutschland, Diss. Hamburg 1977
- Bauer, Hermann / Rupprecht, Bernhard, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3,1, München 1987
- Bauer, Margarete, Die Ikonographie der Höllenfahrt Christi von ihren Anfängen bis zum XVI. Jahrhundert, ungedruckte Diss., Göttingen 1948
- Bauer, Walter, Das Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen, Reprint Darmstadt 1967
- Baumstark, Reinhold (Hrsg.), Rom und Byzanz, Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen, Ausstellungskatalog, München 1998
- Beck, Hans-Georg, Das byzantinische Jahrtausend, München 1978
- Beck, Hans Georg, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München 1959
- Beck, Otto, Katholische Pfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, Regensburg 1998
- Becker, Jörg / Hirner, René, u.a., James Ensor, Visionär der Moderne, Gemälde, Zeichnungen und das druckgraphische Werk aus der Sammlung Gerard Loobuyck, Bonn 1999
- Becker, Walter, Die Sage von der Höllenfahrt Christi in der altfranzösischen Literatur, Göttingen 1912
- Beckmann, Mathilde / Göpel, Erhard (Hrsg.), Max Beckmann, Tagebücher 1940-1950, München 1955
- Becksmann, Rüdiger / Korn, Ulf-Dietrich, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Lüneburg und den Heideklöstern, in: Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. VII,2, Berlin 1992
- Beer, Ellen J., Ein Zisterzienserpsalter in der Freiburger Universitätsbibliothek, in: Band, Karl (Hrsg.), Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg / Breisgau, 1457-1957, Berlin 1957, S. 22-28
- Bégule, Lucien, L'église Saint-Maurice, Paris 1914

- Behr, Johann Adam, Catechismus in Emblematicus, Das ist der durch Bilder erklärte Catechismus, Darinnen der gantze Catechismus Lutheri, ..., Augsburg 1718
- Bell, Robert A., The Harrowing of Hell: A study of its reception and artistic interpretation in early mediaeval european literature, ungedruckte Diss., Maryland 1971
- Bellmann, Fritz / Harksen, Marie-Luise / Werner, Roland, Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg, Weimar 1979
- Belting, Hans (Hrsg.), Der serbische Psalter, Faksimile-Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Wiesbaden 1978
- Belting, Hans, Die Basilika dei SS. Martiri in Cimitile, Wiesbaden 1962
- Belting, Hans / Belting-Ihm, Christa, Das Kreuzbild im »Hodegos« des Athanasios Sinaites, in: Römische Quartalschrift, Suppl. 30, Rom 1966
- Benito, Fernando / Gómez, José, Los Hernandos, Pintores Hispanos del Entorno de Leonardo, Valencia 1998
- Benrath, Karl, Geschichte der Reformation in Venedig, Halle 1887
- Benti, Nino (Bearb.), Imagini di Storia Evangelica, Bergamo 1976
- Benz, Ernst, Die heilige Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-orthodoxen Kirche, in: Eranos-Jahrbuch, Bd. 22, 1953, S. 365-432
- Bercken, Erich von der, Die Gemälde des Jacopo Tintoretto, München 1942
- Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools, 2 Bde, London 1968
- Berenson, Bernard, Italian pictures of the renaissance Venetian school, Bd. 1, London 1957
- Berg Sobré, Judith, El Mundo de los Osona, Valencia 1995
- Bergman, Robert P., The Salerno Ivories, Ars Sacra from Medieval Amalfi, Cambridge/Mass. und London 1980
- Bermejo, Elisa / Portus, Paloma, Juan de Flandes, Madrid 1990
- Berne, Caroline, L'Anastasis et le Christ Sauveur à la cathédrale Saint-Maurice de Vienne: le programme iconographique des chapiteaux romans, in: Bulletin de la société des amis de Vienne, Bd. 92, 1997, S. 3-37
- Bernini Pezzini, Grazia / Massari, Stefania / u.a., Raphael invenit, Stampa da Raffaello nelle collezioni dell'instituto nazionale per la grafica, Roma 1985
- Bettini, Sergio, Giusto de'Menabuoi e l'arte del Trecento, Padova 1944

Bettini, Sergio / Furlan, Italo, u.a., Venezia e Bisanzio, Ausstellungskatalog, Venedig 1974

Bieder, Werner, Die Vorstellung von der Höllenfahrt Christi, Zürich 1949

Bieneck, Dorothea, Gerard Seghers, Lingen 1992

Birchler, Linus, Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair, in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, Akten zum III. internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung, Olten-Lausanne 1954, S. 167-252

Birke, Veronika, Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian, Wien 1988

Bisacco, Alfonso, La chiesa di S. Pantaleone in Venezia, Venezia 1933

Boase, T.S.R., English Art 1100-1216, Oxford 1953

Bocian, Martin, Lexikon der biblischen Personen, Stuttgart 1989

Bock, Ulrich / Sporbeck, Gudrun / Weinbrenner, Klaus, Ikonen und ostkirchliches Kultgerät aus Rheinischem Privatbesitz, Köln 1990

Böck, Angela, Mandorla, in: RBK, Bd. 6, Sp.1-17

Boeckler, Albert, Die Bronzetür von Verona, Marburg 1931

Bogner, Gerhard, Das neue Krippenlexikon, Augsburg 2003

Bogyay, Thomas von, Hetoimasia, in: RBK, Bd.2, Sp. 1189-1202

Bologna, Giulia, Handschriften und Miniaturen, Das Buch vor Gutenberg, Augsburg 1988

Bonfantini, Mario, Le sacre rappresentazioni italiene, Milano 1942

Bonsanti, Giorgio, La Galleria della Accademica Firenze, Firenze 1987

Boorsch, Suzanne / Christiansen, Keith, u.a., Andrea Mantegna, London 1992

Boorsch, Suzanne / Spike, John (Hrsg.), Italian artist of the 16th century (=The illustrated Bartsch, Bd. 31), New York 1986

Borea, Evelina, Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, Firenze 1970

Borencus, Tancred / Tristram, Ernest W., Englische Malerei des Mittelalters, München 1927

Bornheim, Bernhard, Ikonen, Russische Feinmalerei zwischen Orient und Okzident, Augsburg 1998

Boschkov, Atanas, La peinture Bulgare des origines au XIX^e siècle, Recklinghausen 1974

- Boskovits, Miklós (Bearb.), Gemäldegalerie Berlin, Frühe italienische Malerei, Berlin 1988
- Bosque, A. de, Artists italiens en Espagne du XIV^{eme} siècle aux rois catholiques, Paris 1965
- Bossche, Benoît van den, Straßburg, Das Münster, Regensburg 2001
- Bott, Gerhard (Hrsg.), Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Frankfurt a. Main 1983
- Bovini, Giuseppe, Die Kirchen von Ravenna, München 1958
- Brandi, Karl, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation, München 1976⁶
- Brandt, Michael (Hrsg.), Der Schatz von St. Godehard, Hildesheim 1988
- Brandt, Michael und Eggebrecht, Arne, Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Ausstellungskatalog, Mainz 1993
- Branner, Robert, Manuscript Painting during the reign of Saint Louis, London 1977
- Brantley, Jessica, The iconography of the Utrecht Psalter and the Old English Descent into Hell, in: Anglo-Saxon England, Bd. 28, 1999, S. 43-63
- Bratsiotis, Panagiotis, Die orthodoxe Kirche in griechischer Sicht, Stuttgart 1970²
- Breckenridge, James D., »Et prima vidit«: The Iconography of the appearance of Christ to his mother, in: The Art Bulletin, Bd. 39, 1957, S. 9-32
- Breitenbach, Edgar, Speculum Humanae Salvationis, Eine typengeschichtliche Untersuchung, Diss., Hamburg 1929
- Brendel, Otto, Origin and Meaning of the Mandorla, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 25, New York 1944, S. 5-24
- Brenk, Beat, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Wien 1966
- Brenk, Beat, Zum Bildprogramm der Zenokapelle, in: Archivo Español de Arqueologia, Homenaje al Prof. Helmut Schlunk, vol. 45-47, Madrid 1972-1974, S. 213-221
- Breuer, Tilmann / Gutbier, Reinhard, Stadt Bamberg, Bamberg 1997
- Brieger, Peter / Verdier, Philippe, Art and the Courts, France and England from 1259 to 1328, Ottawa 1972

Brons, Marianne / Folmer, Jorgen, Danish Paintings before 1900, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2002

Brown, Carol (Hrsg.), James Ensor, Ausstellungskatalog London , London 1997

Brubaker, Leslie, Vision and Meaning in ninth-century Byzantium, Cambridge 1999

Brunner, Michael, Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600), München 1999

Bryer, Anthony / Herrin, Judith (Hrsg.), Iconoclasm, Birmingham 1977

Buchner, Ernst / Feuchtmayr, Karl, Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, Augsburg 1928

Buchthal, Hugo, The Musterbuch of Wolfenbüttel and its position in the Art of the Thirteenth Century, Byzantina Vindobonensia, Bd. 12, Wien 1979

Budde, Rainer, Deutsche romanische Skulptur 1050-1250, München 1979

Budde, Rainer / Zehnder, Frank, u.a., Wallraf-Richartz-Museum, Katalog, Köln-Mailand 1986

Bühning, Joachim / Maier, Konrad, Die Kunstdenkmäler des Landkreises Celle, Teil II., Wienhausen, Kloster und Gemeinde, Osnabrück 1980

Buffa, Sebastian (Hrsg.), Antonio Tempesta, Italian Masters of the 16th century, (=The illustrated Bartsch, Bd. 35), New York 1984

Bunt, Cyril, Russian Art from Scyths to Soviets, London-New York 1946

Burgemeister, Ludwig / Grundmann, Günther (Hrsg.), Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, Breslau 1933

Burns, Howard / Collareta, Marco / Gasparotto, David, Valerio Belli Vicentino, Vicenza 2000

Burollet, Thérèse / Renouard de Bussierre, Sophie (Hrsg.), Martin Schongauer, Maître de la Gravure rhénane, Paris 1991

Buschhausen, Helmut, Der Verduner Altar, Wien 1980

Bushart, Bruno, Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, München 1994

Bushart, Bruno / Rupprecht, Bernhard, Cosmas Damian Asam 1686-1739, Leben und Werk, München 1986

Bussby, Frederick, Winchester Cathedral 1079-1979, Ringwood 1979

Cahn, Walter, Romanesque Bible Illumination, New York 1982

- Campbell, Lorne, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1985
- Campbell, Lorne, *The 15th century Netherlandish Schools, Catalogue of the National Gallery*, London 1998
- Cândeia, Virgil (Hrsg.), *Icones Melkites, Ausstellungskatalog*, Beirut 1969
- Canova, Giordana Mariani (Hrsg.), *Miniature dell'Italia settentrionale nella fondazione Giorgio Cini*, Venezia 1978
- Carli, Enzo, *Il Duomo di Siena*, Siena 1979
- Carli, Enzo, *La pittura senese del Trecento*, Venezia 1981
- Cavallo, Guglielmo, *Exultet, Rotuli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994
- Chalette, Jean, *Ambroise Frédeau, peintres à Toulouse au XVII^e siècle*, Toulouse 1974
- Chappuis, Adrien, *The drawings of Paul Cézanne, Bd. 1*, London 1973
- Chastel, André / Shearman, John, u.a., *Die Sixtinische Kapelle*, Köln 1986
- Chatzidakis, Manolis, *EIKONEΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*, Heraklion 1993
- Chatzidakis, Manolis, *EIKONEΣ ΤΗΣ ΠΑΤΜΟΥ*, Athen 1995
- Chatzidakis, Manolis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'institute Hellénique de Venise*, Venise 1962
- Chatzidakis, Manolis, *Les Icones dans les collections suisses*, Genf 1968
- Chatzidakis, Manolis, *Mistra, Die mittelalterliche Stadt und die Burg*, Athen 1983
- Chatzidakis, Manolis (Hrsg.), *Mosaics-Wall Paintings*, Kastoria, Athen 1985
- Chatzidakis, Manolis, *The Cretan Painter Theophanis, The Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita, Mount Athos* 1986
- Chatzidakis, Nano, *Hosios Loukas*, Athen 1997
- Chatzidakis, Nano, *Icons of the Cretan School*, Benaki Museum, Athen 1983
- Chatzidakis, Theano, *Das Kloster Kaisariane*, Mailand 1980
- Chiappini, Rudy, *James Ensor, Ausstellungskatalog Lugano*, Milano 1999
- Chierici, Gino, *Il restauro della chiesa di S. Maria di Donnaregina a Napoli*, Napoli 1934
- Christiansen, Keith / Kanter, Lawrence B. / Strehlke, Carl Brandon, *Painting in renaissance Siena, 1420-1500*, New York 1988
- Ciolina, Evamaria, *Der Freskenzyklus von Urschalling, Geschichte und Ikonographie*, München 1980

- Clark, Kenneth, *The Nude, A study in ideal form*, New York 1959
- Clemen, Paul, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916
- Coche de la Ferté, Étienne, *Byzantinische Kunst*, Freiburg im Br. 1982
- Cole, William, *A catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain*, New York 1993
- Coletti, Luigi, *Tomaso da Modena*, Venezia 1963
- Conti, Roberto, *Il Duomo di Monza, I tesori*, Milano 1990
- Cordellier, Dominique / Py, Bernadette, *Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Department des Arts Graphiques, Inventaire général des dessins italiens, V, Raphael, Son Atelier, Ses copistes*, Paris 1992
- Dalmases, Núria de / Pitarch, Antoni José, *Historia de l'art Catala, Bd. 3, L'art Gòtic*, Barcelona 1984
- Damerini, Gino, *Acque del dominio veneto nella grande pittura veneziana*, Venezia 1955
- Danilowa, Irina J., *Dionissi*, Wien und München 1970
- Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Hermann Gmelin, Stuttgart 2000
- Davis-Weyer, Caecilia, *Die ältesten Darstellungen der Hadesfahrt Christi, des Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zenokapelle*, in: *Roma e l'età carolingia*, Rom 1976, S. 183-194
- Daxelmüller, Christoph, *Volksfrömmigkeit*, in: Brednich, Rolf W. (Hrsg.), *Grundriß der Volkskunde*, Berlin 1994², S. 397-420
- Decaëns, Henry, *Mont Saint-Michel*, Würzburg 1981
- Degenhardt, Bernhard / Schmidt, Annegrit, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, 4 Bde, Berlin 1968
- Del Frate, Constantino, *S. Maria del Monte sopra Varese*, Chiavari 1933
- Deliyanni-Dori, Heleni, *Eine Gruppe von drei ausgemalten Kirchen (14./15. Jahrhundert) im Despotat von Morea: Das Werk einer lokalen Malerwerkstatt*, in: Koch, Guntram (Hrsg.), *Byzantinische Malerei, Bildprogramme-Ikonographie-Stil, Symposium in Marburg vom 25.-29.6.1997*, Wiesbaden 2000, S. 41-55
- Deliyanni-Dori, Heleni, *Paleologan Iconography: The »Composite« Iconographical Type of Anastasis*, in: Katsaros, Basiles, *Antiphonon, Thessaloniki 1994*, S. 399-435 und S. 636-637

Deliyanni-Dori, Heleni, Text and Image: The Miniature of the first Homily of Gregory Nazianzenus in the Codex Par.gr. 550, in: ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, Bd. 17, Athen 1994, S. 381ff
 Dell'Acqua, Gian Alberto, Affreschi Lombardi del Quattrocento, Milano 1965
 Dell'Aqua, Gian Alberto, La Basilica di Sant' Eustorgio in Milano, Milano 1984
 Demus, Otto, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949
 Demus, Otto, The Mosaics of San Marco in Venice, Bd. I., The Eleventh and Twelfth Centuries, London 1985
 Demus, Otto / Dorigo, Wladimiro, u.a, San Marco, Die Mosaiken, das Licht, die Geschichte, Mailand 1993
 Denifle, Heinrich, Luther und Luthertum, 2 Bde, Mainz 1909
 Denzinger, Henricus, Enchiridion Symbolorum, Freiburg im Breisgau 1931¹⁸
 Der Nersessian, Sirapie, L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, 2 Bde, Paris 1970
 Der Nersessian, Sirapie, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris gr. 510, in: DOP, Bd. 16, 1962, S. 197-228
 Deschamps, Paul / Thibout, Marc, La peinture murale en France, Le Haut Moyen Age et l'époque romane, Paris 1951
 Detzel, Heinrich, Christliche Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Br. 1894
 Deuchler, Florens, Der Ingeborgpsalter, Berlin 1967
 Dhamo, Dhorka, La peinture murale du moyen age en Albanie, Tirana 1974
 Diekamp, Franz, Katholische Dogmatik nach den Grundsätzen des hl. Thomas, Münster 1959¹¹
 Dinzelbacher, Peter, Die Jenseitsbrücke im Mittelalter, Wien 1973
 Dinzelbacher, Peter, Vision und Visionsliteratur im Mittelalter, Stuttgart 1981
 Dippmann, Klaus J., Petrus Mogilas Grosser Katechismus, Analyse und Reprint der griechisch-lateinisch-deutschen Ausgabe von 1751, Berlin 1991
 Dittscheid, Hans-Christoph, Συμμόρφος τῆς εἰκόνας τοῦ υἱοῦ (Brief des Paulus an die Römer 8,29), Zu einem typologischen Verständnis von Dürers Selbstbildnis in München aus dem Jahre 1500, in: Möseneder, Karl / Schüssler, Gosbert (Hrsg.), Bedeutung in den Bildern, Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, Regensburg 2002, S. 63-79

- Dobrzaniecki, Tadeuz, Catalogue of the Medieval Painting, Museum Narodowe Warschau, Warschau 1977
- Dölger, Franz, Mönchsland Athos, München 1943
- Dölger, Franz Josef, Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum, Münster 1920
- Dolfen, Christian (Hrsg.), Codex Gisle, Berlin 1926
- Dončeva-Petkova, Ludmilla, Une croix pectorale-reliquaire en or récemment trouvée à Pliska, in: CA 26, 1976, S. 59-66
- Donovan, Claire, The Winchester Bible, in: Crook, John, Winchester Cathedral, Nine Hundred Years 1093-1993, Guildford 1993, S. 81-96
- Dorn, Erhard, Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters, München 1967
- Drachenberg, Erhard, Mittelalterliche Glasmalerei in Erfurt, Dresden 1990
- Dragut, Vasile, Pictura murala din Moldova, Sec. XV-XVI, Bukarest 1982
- Dreger, Peter, Kupferstichkabinett Berlin, Italienische Zeichnungen, Stuttgart-Zürich 1979
- Dreher, Bruno, Die Osterpredigt, Freiburg 1951
- Drost, Willi, Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze, Stuttgart 1963
- Dshawachischwili, Alexander / Abramischwili, Guram, Goldschmiedekunst und Toreutik in den Museen Georgiens, Leningrad 1986
- Dückers, Alexander (Hrsg.), Das Berliner Kupferstichkabinett, Ein Handbuch zur Sammlung, Berlin 1994
- Dufrenne, Suzy, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris 1970
- Dufrenne, Suzy, L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, 2 Bde, Paris 1966
- Durič, Vojislav J., Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976
- Durič, Vojislav J., Sopočani, Belgrad 1963
- Ebbinge-Wubben, Johann C. / Salm, Christian, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Castagnola 1971
- Ebert-Schifferer, Sybille / Emiliani, Andrea / Schleier, Erich, Guido Reni und Europa, Ruhm und Nachruhm, Frankfurt 1988
- Edmondson Haney, Kristine, The Winchester Psalter, an Iconographic Study, Leicester 1986

- Egg, Erich, Gotik in Tirol, Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985
- Eisenhofer, Ludwig, Handbuch der katholischen Liturgik, 2 Bde, Freiburg i. Br. 1933
- Eisler, Colin, The Athlete of Virtue, The Iconography of Asceticism, in: Meiss, Millard (Hrsg.), De artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 82-97
- Eisler, Colin, The Genius of Jacopo Bellini, New York 1989
- Elbern, Victor H., Wie im Himmel so auf Erden, Der christliche Bilderkreis in 150 Kunstwerken, Berlin 1990
- Emiliani, Andrea, Ludovico Carracci, Bologna 1993
- Engel, Henrik, Der Ort der Handlung: Das Inferno in graphischen Schemata, in: Malke, Lutz S. (Hrsg.), Dantes Göttliche Komödie, Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 243-272
- Engelhart, Helmut, Die Würzburger Buchmalerei im Hohen Mittelalter, Würzburg 1987
- Epstein, Ann Wharton, Tokali Kilise, Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia, Washington, D.C. 1986
- Erdmann, Karl, Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens, Stuttgart 1955
- Erffa, Hans Martin von, Ikonologie des Genesis, Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1, München 1989
- Ertz, Klaus, Jan Breughel d.J., 2 Bde, Freren 1984
- Esche, Sigrid, Adam und Eva, Sündenfall und Erlösung, Düsseldorf 1957
- Ettlinger, Leopold D., Antonio and Pierre Pollaiuolo, Oxford 1978
- Euskirchen, Claudia, Kloster Nonnenwerth, Neuss 2000
- Evans, Helen C. und Wixom, William (Hrsg.), The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261, Ausstellungskatalog des Metropolitan Museums of Art, New York 1997
- Evseyeva, L. (Hrsg.), Post-Byzantine Painting, Icons of the 15th-18th centuries, Ausstellungskatalog, Moskau 1995
- Fabritius, Ruth, Außenmalerei und Liturgie, Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen, Düsseldorf 1999
- Falk, Franz, Die deutschen Meß-Auslegungen von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1525, Köln 1889

- Falk, Tilman / Hirthe, Thomas, Martin Schongauer, Das Kupferstichwerk, München 1991
- Falkenhausen, Vera von, Untersuchungen über die byzantinische Herrschaft in Süditalien vom 9. bis 11. Jahrhundert, Wiesbaden 1967
- Faranda, Franco, Ludovico Cardi detto il Cigoli, Roma 1986
- Favero, Giampaolo B., Castelfranco Veneto e il suo territorio nella storia e nell'arte, 2 Bde, Castelfranco 1975
- Favreau, Robert / Gaborit, Françoise, u.a., Peintures murales romanes, Cahiers de l'inventaire, Bd. 15, Malesherbes 1988
- Feiner, Johannes / Löhrer, Magnus (Hrsg.), Mysterium Salutis, Grundriss heilsgeschichtlicher Dogmatik, Bd. III,2, Einsiedeln-Zürich-Köln 1969
- Feldwisch-Drentrup, Heinrich / Jung, Andreas, Dom und Domschatz in Osnabrück, Königstein / Taunus 1980
- Felicetti-Liebenfels, Walter, Geschichte der russischen Ikonenmalerei, Graz 1972
- Feuchtmayr, Andrea, Kulissenheiligräber im Barock, München 1984
- Fiedler, Joseph, Ein Versuch der Vereinigung der russischen mit der römischen Kirche im sechzehnten Jahrhundert, in: Sitzungsberichte der Philos.-Histor. Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1862, S. 27-73
- Fingernagel, Andreas / Roland, Martin, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mitteleuropäische Schulen I. (ca. 1250-1350), Bd. 1, Wien 1997
- Flores d'Arcais, Francesca, Guariento, Venedig 1965
- Florovsky, Georges, Collected works, Bd. 1, Belmont, Mass. 1972
- Florovsky, Georges, Creation and Redemption, Belmont 1976
- Flotzinger, Rudolf, Musik in der Steiermark, Katalog der Landesausstellung, Graz 1980
- Flynn, K.F.N., The Mural Painting in the church of Saints Peter and Paul, Chaldon, Surrey, in: Surrey Archaeological Society, Bd. 72, 1980, S. 127-153
- Forssman, Erik, Thorvaldsen und Cornelius, in: Bott, Gerhard (Hrsg.), Bertel Thorvaldsen, Ausstellungskatalog, Köln 1977, S. 203-211
- Forstner, Karl (Bearb.), Die Salzburger Armenbibel, Salzburg-München o.J
- Foucart, Bruno, Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860), Paris 1987

- Franco, Anisio / Cruz Almeida, Isabel, u.a. (Hrsg.), *Jerónimos 4 séculos de pintura*, Lissabon 1995
- Franz, Gunther, *Kostbare Bücher und Dokumente aus Mittelalter und Neuzeit*, Trier 1984
- Freeden, Max H. von, *Kurzer Führer durch das Mainfränkische Museum auf der Festung Marienberg in Würzburg, Teil 1*, Würzburg 1949
- Fremantle, Richard, *Florentine Gothic Painters*, London 1975
- Friedländer, Max, *Jan Gossart and Bernart van Orley*, Brüssel 1972
- Friedländer, Max, *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Brüssel 1975
- Friedländer, Max / Rosenberg, Jakob, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Stuttgart 1989
- Fuchs, Guido / Weikmann, Hans Martin, *Das Exsultet*, Regensburg 1992
- Füglister, Robert, *Das Lebende Kreuz*, Diss., Einsiedeln 1964
- Galavaris, George, *Icons from the Elvehjem Art Center, University of Wisconsin-Madison* 1973
- Galavaris, George, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazienzenus*, Princeton 1969
- Gamba, Carlo, *Un quadro e un ritratto di Gaspare Sacchi*, in: *Rivista d'Arte*, Bd. 16, 1934, S. 380-386
- Gardner, Claudia D., *Die Anastasis, Zur Ikonographie des orthodoxen Osterbildes*, ungedr. Diss., Innsbruck 1994
- Garrison, Edward B., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 Bde, Florenz 1953-1962
- Gaston, Robert W., *Iconography and Portraiture in Bronzino's Christ in Limbo*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. 27, 1983, S. 41-72
- Gasz, Peter / Härtel, Helmar, u.a., *Wolfenbüttler Cimelien*, Weinheim 1989
- Gavrilovič, Zaga, *Discs held by Angels in the Anastasis at Decani*, in: Mouriki, Doula, u.a., *Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, S. 225-230
- Geh, Hans-Peter / Römer, Gerhard, *Mittelalterliche Andachtsbücher*, Karlsruhe 1992
- Geisberg, Max, *Die deutsche Buchillustration in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Reprint Doornspijk 1987

- Geissler, Heinrich, Christoph Schwarz, ungedr. Diss., Freiburg / Br. 1960
- Giardini, Claudio, La collezione Hercolani nella Pinacoteca civica di Pesaro, Pesaro 1992
- Gibson, Margaret/ Heslop, T.A./ Pfaff, Richard, The Eadwine Psalter. Text, Image and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury, London 1992
- Giordani, Else, Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms, in: Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, Bd. 1, Wien 1951, S. 103-134
- Gittermann, Valentin, Geschichte Rußlands, 2 Bde, Hamburg 1949
- Gläser, Esther, Die Kupferstiche der Gebrüder Klauber zum Katechismus des Petrus Canisius, München 1985
- Glaser, Maria, Ikonographische Studien zum Evangeliar Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 21, in: Amberger, Annelies / Heerlein, Karin, u.a., per assiduum studium scientiae adipisci margaritam, Festgabe für Ursula Nilgen, St. Ottilien 1997, S. 145-162
- Gmelin, Hans-Georg, Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen, Berlin-München 1974
- Gmelin, Hans-Georg, Zum Werk des Göttinger Malers Heinrich Heisen, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 5, 1966, S. 161-179
- Göpel, Erhard und Barbara, Max Beckmann, Katalog der Gemälde, Bd. 1, Bern 1976
- Göttler, Christine, Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation, Mainz 1996
- Götz, Ute, Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts, ungedruckte Diss., Magdeburg 1971
- Goffen, Rona, Giovanni Bellini, Yale 1989
- Gohr, Siegfried, Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen, in: Bott, Gerhard (Hrsg.), Bertel Thorvaldsen, Ausstellungskatalog, Köln 1977, S. 343-351
- Goldberg, Gisela / Scheffler, Gisela, Altdeutsche Gemälde, Köln und Nordwestdeutschland, Bd. 2, München 1972
- Goldkuhle, Fritz, Mittelalterliche Wandmalerei in St. Maria Lyskirchen, Düsseldorf 1954
- Goldschmidt, Adolph, Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen, Marburg 1932

Goldschmidt, Adolph, Die Elfenbeinskulpturen, 4 Bde, Reprint Berlin 1969ff.

Goldschmidt, Adolph und Weitzmann, Kurt, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts, Reprint Berlin 1979

Goleizovsky, Nikita / Yamshchikov, Savely, New Discoveries by Moscow Restorers, Moskau o.J.

Goltz, Hermann (Hrsg.), Akathistos, Hymnen der Ostkirche, Leipzig 1988

Goppelt, Leonhard, Typos, Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen, Darmstadt 1969

Gorissen, Friedrich, Ludwig Jupan von Marburg, Düsseldorf 1969

Gosebruch, Martin, Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke, Königstein / Taunus 1980

Gouma-Peterson, Thalia, A Byzantine Anastasis Icon in The Walters Art Gallery, in: Journal of the Walters Art Gallery, Bd. 42/43, 1984/85, S. 48-61

Gounaris, Georgios, Die Ikonographie des Akathistos-Hymnos in der nachbyzantinischen Ikonenmalerei, in: Koch, Guntram (Hrsg.), Byzantinische Malerei, Wiesbaden 2000, S. 79-90

Gowing, Lawrence, Cézanne, The Early Years 1859-1872, London 1988

Grabar, André, Christian Iconography, A Study of its Origins, Princeton 1961

Grabar, André, L'empereur dans l'art byzantin, Reprint London 1971

Grabar, André, L'iconoclasme byzantin, Paris 1957

Grabar, André, Rouleau Liturgique, in: DOP 8, 1954, S. 163-199

Grabar, Igor / Lazarew, Victor, Geschichte der russischen Kunst, 3 Bde, Dresden 1959

Grass, Nikolaus (Hrsg.), Ostern in Tirol, Innsbruck 1957

Gregori, Mina, Pittura in Brianza e in Valsassina dall' Alto Medioevo al Neoclassicismo, Milano 1993

Gregori, Mina, Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994

Grillmeier, Alois, Der Gottessohn im Totenreich, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Bd. 71, Wien 1949, S. 1-53 und S. 184-203

Grillmeier, Alois, Der Logos am Kreuz, München 1956

Grillmeier, Alois, Höllenabstieg Christi, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg im Br. 1960², Sp. 450-455

- Grubb, Nancy, *Das Leben Christi*, Stuttgart 1980
- Grübel, Isabel, *Die Hierarchie der Teufel*, München 1991
- Gschwend, Kolumban, *Die Depositio und elevatio crucis im Raum der alten Diözese Brixen, Sarnen* 1965
- Gschwind, Karl, *Die Niederfahrt Christi in die Unterwelt*, Münster 1911
- Gudial, Josep / Alcalea Blanch, Santiago, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona 1986
- Günther, Jörn, *Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen*, Hamburg 1994
- Guillou, André, *Le monde des images à Byzance*, in: Guillou, André, *Byzance et les images*, Cycle de conférences organisé au musée du Louvre, Paris 1994, S. 13-39
- Gulassi, Giuseppe, *Roma o Bisanzio*, Bd. 1, Rom 1953
- Guldán, Ernst, *Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom*, in: *ZfKg*, Bd. 32, 1969, S. 229-261
- Guldán, Ernst, *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966
- Guldán, Ernst, *Wolfgang Andreas Heindl*, Wien-München 1970
- Gusewa, J.K. / Korina, O.A., *Drewnerusskoe Isskusstwo X.-natschala XV. weka* [Altrussische Kunst vom 10. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, Katalog der Tretjakowgalerie], Moskau 1995
- Hadeln, Detlev Freiherr von, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin 1926
- Hadermann-Misguich, Lydie, *Kurbinovo*, Brüssel 1975
- Hahnloser, Hans Robert, *Das Musterbuch von Wolfenbüttel*, Wien 1929
- Hahnloser, Hans Robert, *La Pala d'Oro*, Florenz 1965
- Hainisch, Erwin, *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach*, Wien 1959
- Haja, Martina, *Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien*, Wien 1991
- Hall, Marcia B., *After Raphael, Painting in Central Italy in the sixteenth century*, Cambridge 1999
- Hall, Marcia B., *Renovation and Counter-Reformation, Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce, 1567-1577*, Oxford 1979
- Hallensleben, Horst, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Gießen 1963
- Halm, Philipp Maria, *Heilige Gräber des 18. Jahrhunderts*, in: *Die christliche Kunst*, Bd. 1, 1904/05, S. 164-168 und S. 182-190

- Hamann, Richard, Türkopf- und Höllendarstellungen, in: Pantheon, Bd. 10, 1932, S. 359-361
- Hamann-MacLean, Richard, Ein Fragment vom Mainzer Westlettner aus der Sammlung Weihrauch, in: Claussen, Peter C. (Hrsg.), Stilwandel und Persönlichkeit, S. 469-486
- Hamann-MacLean, Richard / Schüssler, Ise, Die Kathedrale von Reims, Teil II, Die Skulpturen, Bd. 6, Die Westportale – Abbildungen, Stuttgart 1996
- Hansmann, Wilfried / Hoffmann, Godehard, Spätgotik am Niederrhein, Rheinische und flämische Flügelaltäre im Lichte neuer Forschung, Köln 1998
- Harnack, Adolf von, Dogmengeschichte, Tübingen 1991⁸
- Hartlaub, Gustav, Kunst und Religion, Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919
- Haseloff, Artur, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts, Straßburg 1897
- Hauptmann, Peter, Die Katechismen der russisch-orthodoxen Kirche, Göttingen 1971
- Hecht, Christian, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock, Berlin 1997
- Hegner, Kristina, Die Verarbeitung der Druckgrafik von Albrecht Dürer, Lucas Cranach d.Ä. und Hans Schäufelein in den deutschen Schnitzwerkstätten des 16. Jahrhunderts, in: Albrecht, Uwe / Kaldewei, Gerhard, u.a. (Hrsg.), Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann, Berlin 1996, S. 165-179
- Heiler, Friedrich, Die Ostkirchen, München-Basel 1971
- Heiler, Friedrich, Urkirche und Ostkirche, München 1937
- Heinemann, Fritz, Giovanni Bellini e i Belliniani, 2 Bde, Venedig 1962
- Heinz, Günther, Carlo Dolci, Studien zur religiösen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 56, 1960, S. 197-234
- Heise, Karin, Der Lettner des Hildesheimer Domes, Hildesheim-Zürich-New York 1998
- Hennecke, Edgar / Schneemelcher, Wilhelm, Neutestamentliche Apokryphen, Tübingen 1959
- Henry, Avril, The Mirour of Mans Saluacioun, A Middle English translation of Speculum Humanae Salvationis, Philadelphia 1987

- Henze, Anton, Der Taufstein in Freckenhorst, in: Das Münster, Bd. 3, 1950, S. 20-28
- Herbert, J.A., A Psalter in the British Museum (Royal MS.I.D.X) illuminated in the thirteenth century, in: The Third Annual Volume of the Walpole Society, 1913/14, Oxford 1914, S. 47-56
- Herkner, Maria, Reichenauer Buchmalerei, Konstanz 1995
- Hermann, Hermann Julius, Die deutschen romanischen Handschriften, Leipzig 1926
- Herrmann, Dagmar (Hrsg.), Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht, 11.-17. Jahrhundert, München 1988
- Heron, Alasdair I.C., Höllenfahrt Christi, in: Evangelisches Kirchenlexikon, Göttingen 1989³, Sp. 555-556
- Herzog, Markwart, Descensus ad inferos, Eine religionsphilosophische Untersuchung der Motive und Interpretationen mit besonderer Berücksichtigung der monographischen Literatur seit dem 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1997
- Hesler, Heinrich von, Das Evangelium Nicodemi, hrsg. von Karl Helm, Tübingen 1902
- Hetherington, Paul, The Painter's Manual of Dionysius of Fourna, Reprint, London 1978
- Hilger, Hans-P., Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar, Kleve 1990
- Hind, Arthur M., Early Italian Engraving, 4 Bde, Catalogue, Reprint Nandeln 1970
- Hirst, Michael, The Chigi Chapel in S. Maria della Pace, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 24, 1961, S. 161-185
- Hochmann, Michel, Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628), Rom 1992
- Hörsch, Markus, Pirckheimer und Scheurl als Stifter. Über das niederländische Credo-Triptychon in Nürnberg-Fischbach und andere Simultanbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Hörsch, Markus / Oy-Marra, Elisabeth (Hrsg.), Kunst-Politik-Religion, Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und Slowakei, Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag, Petersberg 2000, S. 37-65
- Hoffmann, Konrad, Dürers Darstellungen der Höllenfahrt Christi, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 25, Berlin 1971, S. 75-105
- Hoffmann, Konrad, The Year 1200, A centennial exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Bd. 1, New York 1970

- Hofmann, Josef / Thurn, Hans, Die Handschriften der Hofbibliothek Aschaffenburg, Aschaffenburg 1978
- Hofmann, Werner (Hrsg.), Luther und die Folgen der Kunst, München 1983
- Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700, Bd. 12, Amsterdam 1956
- Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700, Bd. 13, Amsterdam 1956
- Hollstein, F.W.H., German engravings, etchings and woodcuts, Bd. 6, Amsterdam 1969
- Horst, Koert van der / Engelbregt, Jakobus H.A., Der Utrecht-Psalter, Graz 1984
- Howoldt, Jenns / Görge, Annabelle (Hrsg.), Emil Nolde, Legende, Vision, Ekstase, Die religiösen Bilder, Ausstellungskatalog Hamburg, Köln 2000
- Hubensteiner, Benno, Vom Geist des Barock, München 1967
- Huber, Paul, Athos, Zürich 1969
- Huber, Paul, Bild und Botschaft, Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament, Zürich 1973
- Huber, Paul, Hiob, Dulder oder Rebell, Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos, Düsseldorf 1986
- Huber, Wolfgang, Passa und Ostern, Berlin 1969
- Hunger, Herbert, Reich der Neuen Mitte, Der christliche Geist der byzantinischen Kultur, Graz-Wien-Köln 1965
- Hunisak, John M. / Turner, A. Richard, The Art of Florence, Bd. 1, New York 1988
- Hutter, Irmgard, Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, Bd. 1, Oxford, Bodleian Library, Stuttgart 1997
- Ignatiev, Dimitrij, Der Gottesdienst am Heiligen und Hohen Samstag, München 1992
- Isabel de Villena, Vita Christi, Valencia 1992
- Isphording, Eduard, Gottfried Bernhard Göz, 2 Bde, Weissenhorn 1998
- Ivanoff, Nicola, La sacra rappresentazione di Giovanni Antonio Fumiani, in: Emparum, Bd. 135, 1962, S. 249-255
- Izzo, Maria, Andrea Vacarro, Napoli 1951
- Jacobi, Franz, Der Hans-Muelich Altar zu Ingolstadt, München 1919

- Janella, Cecilia, Duccio di Buoninsegna, Mailand 1997
- Janson, Horst W., Du Monts Kunstgeschichte unserer Welt, Köln 1962
- Jasbar, Gerald, Das Kunstwerk des Monats, Ulmer Museum, Oktober 1989
- Jászai, Géza, Das Werk des Bildhauers Gerhard Gröninger, 1582-1652, Münster o.J.
- Jászai, Géza (Hrsg.), Imagination des Unsichtbaren, 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster, 2 Bde, Münster 1993
- Jedin, Hubert, Das Tridentinum und die Bildenden Künste, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd. 74, 1963, S. 321-339
- Jerphanion, Guillaumè de, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925
- Ježler, Peter, Himmel, Hölle, Fegefeuer, Das Jenseits im Mittelalter, Ausstellungskatalog, Zürich 1994
- Jireček, K., Geschichte der Serben, 3 Bde, Gotha 1911-18
- Jochum, Herbert (Hrsg.), Ecclesia und Synagoga, Das Judentum in der christlichen Kunst, Ausstellungskatalog, Essen-Saarbrücken 1993
- Jürgens-Lendrum, Helga, Der Bildhauer Edwin Scharff, Diss. Göttingen 1994
- Jolivet-Lévy, Catharine, Nouvelles découvertes en Cappadoce: les églises de Yükseli, in: CA 35, 1987, S. 113-132
- Joubert, Fabienne, Le jubé de Bourges, Paris 1994
- Judey, Jacob, Domenico Beccafumi, Diss. Freiburg / Br. 1932
- Jungmann, Josef Andreas, Missarum Sollemnia, 2 Bde, Wien 1948
- Juraschek, Franz von, Das Rätsel in Dürers Gottesschau, Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Cues, Salzburg o.J.
- Kachalova, I.Ya. / Mayasova, N.A. / Shchennikova, L.A., The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, Moskau 1990
- Kaftal, Georg, Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Bd. 1, Florenz 1965
- Kaftal, Georg, Iconography of the Saints in the painting of North East Italy, Florenz 1978
- Kahsnitz, Rainer, Der christologische Zyklus im Odbert-Psalter, in: ZfK, Bd. 51, 1988, S. 33-125
- Kalavrezou-Maxeiner, Ioli, Byzantine Icons in Steatite, Wien 1985

- Kalinowski, Konstanty / Heilmann, Christoph (Hrsg.), Sammlung Graf Raczynski, Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan, München 1992
- Kamm, Thomas, Sein Grab wird herrlich sein, Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit, Traunstein 2003
- Karakatsanis, Athanasios (Hrsg.), Treasures of Mount Athos, Ausstellungskatalog »Edition B«, Thessaloniki 1997
- Kartsonis, Anna D., Anastasis – The Making of an Image, Princeton 1986
- Kauffmann, C.M., Romanesques Manuscripts, 1066-1190, London 1975
- Kayser, Johannes, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen, Paderborn 1881
- Keil-Budischowsky, Verena, Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter, aufgezeigt am Beispiel der Passionsreliefs des ehemaligen Chorgestühls von St. Stephan in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 39, 1986, S. 59-85
- Kelly, John, Altchristliche Glaubensbekenntnisse, Göttingen 1972
- Kern, Peter, Heiliggräber im Bistum St. Gallen, Basel 1993
- Khuskivadze, Leila, La staurothèque byzantine de la Svanéti, in: Mouriki, Doula, u.a. (Hrsg.), Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann, Princeton 1995, S. 627- 632
- Kiadó, Corvina / Kiadó, Helikon, Das Heilige Grab von Garamszentbenedek im Christlichen Museum zu Esztergom, Budapest 1982
- Kindermann, Heinz, Theatergeschichte Europas, Bd.1, Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1966²
- Kirchhainer, Karin, Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki, Struktur und Programm der Malereien, Weimar 2001
- Kisser, Maria, Die Gedichte des Benedictus Chelidonium zu Dürers kleiner Holzschnittpassion, Diss. Wien 1964
- Kitzinger, Ernst, Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art, in: CA 36, 1988, S. 51-73
- Kitzinger, Ernst, The Mosaics of Monreale, Palermo 1960
- Kjellin, Helge, Russiske Ikoner i Norsk og Svensk Eie, Oslo o.J. (nach 1954)
- Klebba, Ernst, Des hl. Irenäus fünf Bücher gegen die Häresien, Bibliothek der Kirchenväter, Kempten - München 1912

- Klebel, Ernst, Das alte Chorgestühl zu St. Stephan in Wien, Wien 1925
- Kleineidam, Erich, Die Nachfolge Christi nach Bernhard von Clairvaux, in: Kleineidam, Erich / Kuss, Otto / Puzik, Erich, Amt und Sendung, Freiburg im Br. 1950, S. 432-460
- Kleinschmidt, Beda, Die Miniaturen der Exultetrollen, in: Die christliche Kunst, Bd. 5, 1908/09, S. 177-185
- Klemm, Christian, Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf, Berlin 1986
- Klemm, Elisabeth, Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, 4 Bde, Wiesbaden 1980-1988
- Klemm, Elisabeth, Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der bayerischen Staatsbibliothek, Bd. 1, Wiesbaden 1998
- Kloss, Ernst, Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters, Berlin 1942
- Knab, Eckhart / Mitsch, Erwin / Oberhuber, Konrad, Raphael, Die Zeichnungen, Stuttgart 1983
- Knapinski, Ryszard, Credo Apostolorum w romanskich Drzwiach Plockich, Plock 1992
- Knipping, John, Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Leiden 1974
- Knoll, Gerhard / Frost, Dorette (Hrsg.), Das Evangelistar Kaiser Heinrichs III, Ein Kunstwerk zerfällt, Bremen 1978
- Knox, George, Primi Pensieri by Domenico Tiepolo and a new painting, in: Master Drawings, Bd. 17, 1979, S. 28-34
- Koch, Eva M., Adam erschaffen und erlöst. Die Genesis Fresken im Nonnenchor und andere Kunstwerke im Kloster Wienhausen, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim, Bd. 56, 1988, S. 18-38
- Koch, Ferdinand, Die Gröninger, Münster 1905
- Koch, Robert A., The sculptures of the church Saint-Maurice de Vienne, the Biblia pauperum and the Speculum humanae salvationis, in: The Art Bulletin, Bd. 32, 1950, S. 151-155
- Koenig, Wieland, Studien zum Meister von Liesborn, Beckum 1974
- Körper, Johann, Die katholische Lehre von der Höllenfahrt Jesu Christi, Landshut 1860

- Kötzsche, Liselotte, Zwei Jerusalemer Pilgerampullen aus der Kreuzfahrerzeit, in: ZfK, Bd. 51, 1988, S. 13-32
- Kondakov, Nikodim P., Die russische Ikone, 4 Bde, Prag 1928-1933
- Konrad, Alexander N., Old Russia and Byzantium, Wien 1972
- Korn, Ulf-Dietrich, Kloster Wienhausen, Die Glasmalereien, Wienhausen 1975
- Korovina, A.K. / Polevoy, V.M. / Sidorova, N.A., Treasures of Cyprus, Moskau 1976
- Korteweg, Anna., Schatten van de koninklijke Bibliotheek, s'Gravenhage 1980
- Kosel, Karl, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1975 bis 1976, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V., Bd. 11, Augsburg 1977, S. 259-267
- Kosteckaja, E.O., L'iconographie de la resurrection, in: Seminarium Kondakovianum 2, Prag 1928, S. 60-70
- Kostsova, A., Early Russian Painting in the Hermitage Collections, Sankt Petersburg 1992
- Kral, Martina, Joakim Skovgaards im Dom zu Viborg, Religiöse Malerei für eine neue Zeit, Kiel 2001
- Kraft, Eva, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien, Graz-Wien-Köln 1962
- Krása, Josef, České Iluminované rukopisy, 13-16 stoleté, Prag 1990
- Krenski, Thomas Rudolf, Passio Caritatis, Trinitarische Patrologie im Werk Hans Urs von Balthasars, Einsiedeln 1990
- Kretzenbacher, Leopold, St. Dismas, der rechte Schächer, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark, Graz 1951, Bd. 42, S. 119-139
- Krohm, Hartmut, Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 40, 1971, S. 40-153
- Kroll, Josef, Gott und Hölle, Leipzig - Berlin 1932
- Kroos, Renate, Der Codex Gisle, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 12, 1973, S. 117-131
- Kroos, Renate, Drei niedersächsische Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien, Göttingen 1964
- Kroos, Renate, Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters, Berlin 1970
- Kronbichler, Johann (Hrsg.), Meisterwerke europäischer Kunst, 1200 Jahre Erzbistum Salzburg, Ausstellungskatalog Salzburg 1998

- Kruft, Hanno-Walter, Exsultetrolle, in: RDK, Bd. VI., München 1973, Sp. 719-739
- Kühnel, Bianca, Crusader Art of the twelfth century, Berlin 1994
- Kühnel, Gustav, Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Berlin 1988
- Kuile, O., Catalogus van de Schilderijen, Rijksmuseum Twenthe Enschede, Enschede 1974
- Kummer, Stefan, »Doceant Episcopi«, Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: ZfK, Bd. 56, 1993, S. 508-533
- Kunstein, Elisabeth, Die Höllenfahrtsszene im geistlichen Spiel des Mittelalters, Diss. Köln 1972
- Kutschinski, Stanislaw / Poetter, Jochen (Hrsg.), Russische Ikonen und Kultgerät aus St. Petersburg, Ausstellungskatalog Baden-Baden, Köln 1991
- Kyzlasova, Irina, Russian Icons, 14th – 16th centuries, The History Museum, Moscow, Leningrad 1988
- Ladendorf, Heinz, Einwirkungen der Renaissance auf die russische Kunst, in: Rothe, Hans (Hrsg.), Beiträge zu den europäischen Bezügen der Kunst in Rußland, Giessen 1979, S. 1-12
- Ladner, Gerhart, Das Sakramentar des Bischofs Warmundus von Ivrea, Cod. 86 der Bibliothek des Domkapitels in Ivrea, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F., Bd. 5, 1931, S. 130ff
- Laib, Friedrich, Biblia pauperum nach dem Original der Lyceumsbibliothek zu Constanz, Zürich 1867
- Landau, Marcus, Hölle und Fegfeuer in Volksglaube, Dichtung und Kirchenlehre, Heidelberg 1909
- Lange, Reinhold, Die Auferstehung, Recklinghausen 1966
- Lasarte, Joan Ainaud de, La Peinture catalane, Bd. 2, Genève 1990
- Laske-Fix, Katja, Der Bildzyklus des Breviari d'Amor, München-Zürich 1973
- Laurina, Vera K., Nowgoroder Ikonen des 12. bis 17. Jahrhunderts, Leningrad 1981
- Lavergne-Durey, Valérie (Bearb.), Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux-Arts de Lyon, Bd. 1, Écoles étrangères XIII^e – XIX^e siècles, Paris 1993
- Lazarew, Victor N., Ikonen der Moskauer Schule, Berlin 1977

- Lazarew, Victor N., Istorija vizantijskoj shivopisi [Geschichte der byzantinischen Malerei], 2 Bde, Moskau 1986
- Lazarew, Viktor N., Russkaja Ikonopis ot Istokow do Natschala XVI. Beka [Russische Ikonenmalerei vom Ursprung bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts], Moskau 1983
- Lazarew, Victor N., Theophanes der Grieche und seine Schule, Dresden 1968
- Lazarides, Paul, Das Kloster Daphni, Athen o.J.
- Lazarides, Paul, Das Kloster Hosios Lukas, Athen o.J
- Lazarides, Paul, Hossios Lukas, Mailand 1978²
- Lecchini Giovanni, Simona, Alessandro Allori, Torino 1991
- Leeuwenberg, Jaap / Halsema-Kubes, Willy, Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, Amsterdam 1973
- Legner, Anton (Hrsg.), Die Parler und der Schöne Stil, Bd. 1, Köln 1978
- Le Goff, Jacques, Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984
- Lehmann, Edgar / Schubert, Ernst, Dom und Severikirche Erfurt, Stuttgart 1988
- Lehmann-Brockhaus, Otto, Abruzzen und Molise, München 1983
- Lehrs, Max, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 10 Bde, Reprint Nendeln 1969
- Lehrs, Max, Max Klingers Zeichnungen zu biblischen Vorgängen, in: Die graphischen Künste, Bd. 44, 1921, S. 11-20
- Lemoisne, Paul A., Die gotische Malerei Frankreichs, Leipzig 1931
- Le Rider, George (Hrsg.), Trésors de la Bibliothèque de l’Arsenal, Paris 1980
- Leroquais, V., Les Breviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France, Paris 1935
- Leroquais, Chanoine, Les psautiers Manuscrits Latin, Planches, Macon 1940/41
- Leroquais, V., Supplement aux Livres d’heures manuscrits de la Bibliothèque nationale, Macau 1943
- Leuchtman, Horst / Schaefer, Hartmut, Orlando di Lasso, Prachthandschriften und Quellenüberlieferung, Aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1994
- Lichatschew, N.P., Materiali dlja istorii russkawo ikonopisanija [Materialien zur Geschichte der russischen Ikonenmalerei], St. Petersburg 1906

- Lieb, Norbert, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance, München 1952
- Lieure, J., Jacques Callot, Paris 1924
- Lifschiz, L. J., Monumentalnaja Shiwopis Nowgoroda XIV-XV Wekow [Nowgoroder Monumentalmalerei des 14. bis 15. Jahrhunderts], Moskau 1987
- Ligtenberg, R., Het Symbolum Apostolicum, in: Het Gildeboek, Bd. 12, 1929, S. 9-34
- Lipinsky, Angelo, Das silberne Antependium des Nicola da Guardiagrele im Dom zu Teramo, in: Das Münster, 11. Jg., 1958, S. 233-250
- Lipinsky, Angelo, Goldene und silberne Antependien des Mittelalters in Italien, in: Das Münster, Bd. 5, S. 194-205
- Lodynska-Kosinska, Maria, Ikonographische Zyklen im Krakauer Hochaltar der Marienkirche von Veit Stoß, in: Folia Historiae Artium, Bd. 25, 1989, S. 9-16
- Löcher, Kurt (Bearb.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Nürnberg 1997
- Löffler, Karl, Der Landgrafenspalter, Leipzig 1925
- Loerke, Markus / Puckett, Jakobus / Rothmund, Boris, Griechische Ikonen und religiöse Kleinkunst, Gedächtnisausstellung zur Erinnerung an König Otto von Griechenland (1815-1867), Autenried 1997
- Loerke, Markus / Puckett, Jakobus / Rothmund, Boris, Weihnachten im Osten und Westen, Der Weihnachtsfestkreis in abendländischen und ostkirchlichen Darstellungen, Ausstellungskatalog, Autenried 1998
- Loeschke, Walter, Der Griff ans Handgelenk, in: Festschrift für Peter Metz, Berlin 1964, S. 46-73
- Longhi, Roberto, Officina Ferrarese, Firenze 1956
- López Mata, Teófilo, La Cathedral de Burgos, Burgos 1966
- Lossky, Boris, Die Fresken im Kreuzgang des Franziskaner Klosters zu Schwaz in Tirol, Wien 1951
- Lossow, Hubertus, Michael Willmann, Würzburg 1994
- Lowden, John, The Making of the Bibles Moralisesées, Bd.2, The Book of Ruth, Pennsylvania 2000
- Lucchesi-Palli, Elisabetta, Anastasis, in: RBK, Bd. 1, Stuttgart 1966, Sp. 142-148

- Lucchesi-Palli, Elisabetta, Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi, in: Festschrift Engelbert Kirschbaum, Römische Quartalschrift, 57, 1962, S. 250-267
- Lucchesi-Palli, Elisabeth, Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig, Prag 1942
- Lucco, Mauro (Hrsg.), La pittura nel Veneto, Il Trecento, Bd. 2, Milano 1992
- Lucco, Mauro (Hrsg.), La pittura nel Veneto, Bd. 2, Il Cinquecento, Milano 1998
- Luchinat, Cristina, Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento, 2 Bde, Milano 1999
- Luckhardt, Jochen / Niehoff, Franz (Hrsg.), Heinrich der Löwe und seine Zeit, 2 Bde, München 1995
- Lübbecke, Isolde, Early German Painting, 1350-1550, The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1991
- Luigten, Ger, The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Gerard van Groeningen, 2 Bde, Rotterdam 1997
- Luitgen, Ler, The New Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Lucas van Leyden, Rotterdam 1996
- Lurz, Wilhelm, Ritus und Rubriken der Heiligen Messe, Würzburg 1952³
- Lustenberger, Suzanne, Martin Schaffner, Maler zu Ulm, Zug 1961
- Lutterotti, Otto R. von, Joseph Anton Koch, Leben und Werk, Wien-München 1985
- Lutz, Heinrich, Reformation und Gegenreformation, München 1982²
- Lutz, Jules / Perdrizet, Paul, Speculum Humanae Salvationis, Leipzig 1907
- Maas, Wilhelm, Gott und die Hölle, Studien zum Descensus Christi, Einsiedeln 1979
- MacCulloch, J. A., The Harrowing of Hell, A comparative study of an early christian doctrine, Edinburgh 1930
- MacLaren, Neil, National Gallery Catalogues. The Spanish School, London 1952
- Magnani, Luigi, Le Miniature del Sacramentario d'Ivrea e di altri codice Warmundiani, Vatikanstadt 1934
- Major, Janua, La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro, Benevent 1988
- Mâle, Emile, Religious Art in France, Bd. 1, Princeton 1978

- Mallé, Luigi, *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969
- Manafis, Konstantinos (Hrsg.), *Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athen 1990
- Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Eaglewood Cliffs 1972
- Mango, Cyril, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus)*, in: *DOP* 44, 1990, S. 63-94
- Mango, Cyril / Hawkins, Ernest, *The Hermitage of St. Neophytos*, in: *DOP* 20, 1966, S. 119-206
- Marlier, Georges, *La Renaissance flamande, Pierre Coeck d'Alost*, Brüssel 1966
- Martin, E., *A History of Iconoclastic Controversy*, London 1930
- Martin, Frank, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi*, Regensburg 1997
- Martini, Alberto, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959
- Marucci, Luisa, *Gallerie Nazionali di Firenze, I Dipinti Toscani del secolo XIV*, Roma 1965
- Mason Rinaldi, Stefania, *Palma il Giovane*, Milano 1984
- Massari, Stefania, *Giulio Bonasone*, Bd. 1, Roma 1983
- Matakiewa-Lilikowa, Teofana, *Die Ikonen in Bulgarien*, Sofia 1994
- Mazzini, Franco (Hrsg.), *I pittori Bergamaschi dal 13 al 19 secolo, Il Quattrocento*, Bd. I., Bergamo 1986
- Meckseper, Cord, *Stadt im Wandel, Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland, 1150-1650*, 2 Bde, Stuttgart-Bad Cannstadt 1985
- Meder, J., *Dürerkatalog*, Wien 1932
- Meer, Frédéric van der, *Images du Christ dans la sculpture au nord des alpes et des pyrénées*, Paris 1980
- Meersseman, G.G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg 1958
- Meinecke, Viktoria, *Die Fresken des Melchior Steidl*, Diss. München 1971
- Meiss, Millard, *French Painting in the time of Jean de Berry, The Boucicaut Master*, Edinburgh 1968
- Meiss, Millard, *Italian Primitives at Konopiště*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 28, 1946, S. 1-16
- Mende, Ursula, *Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200*, München 1994

- Mennekes, Friedhelm, Die Zittauer Bibel, Bilder und Texte zum Großen Fastentuch von 1472, Stuttgart 1998
- Merkel, Ulrich, Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Spätblüte und Endzeit einer Gattung, Regensburg 1999
- Meschede, Petra, Bilderzählungen in der kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Paderborn 1994
- Meyer Altona, Ernst, Die Skulpturen des Straßburger Münsters, Erster Teil, Straßburg 1894
- Michaelis, Wilhelm, Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament, Bremen 1956
- Michaelis, Wilhelm, Die Versöhnung des Alls, Bern 1950
- Michel, P. H., Les fresques de Tavant, Paris 1944
- Michler, Wiebke, Die Wand- und Gewölbmalereien des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters, Diss., Wienhausen 1967
- Mielke, Hans, Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Berlin 1988
- Milhau, Denis (Hrsg.), Musée des Augustins 1969-1984, Nouvelles Acquisitions, Toulouse 1984
- Millar, Eric, La Miniature Anglaise aux XIV^e et XV^e siècles, Paris und Brüssel 1928
- Millet, Gabriel, La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Fascicule III, Paris 1962
- Millet, Gabriel, Monuments de l’Athos, Bd. 1, Les Peintures, Paris 1927
- Milosevič, Desanka, Das Jüngste Gericht, Recklinghausen 1963
- Milosevič, Desanka, Gračanica Monastery, Belgrad 1989
- Mitchell, H.P., An altar cross and candlesticks said to have been made by Valerio Belli for King Francis I, in: The Burlington Magazine, Bd. 9, 1906, S. 124-128
- Mitius, Otto, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums, Freiburg / Br. 1897
- Möseneder, Karl, Franz Anton Maulbertsch, Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien-Köln-Weimar 1993
- Monducci, Elio / Pirondini, Massimo (Hrsg.), Lelio Orsi, Milano 1987
- Monnier, Jean, La Descente aux Enfers, Paris 1904

- Montagu, Jennifer, Alessandro Algardi, New Haven und London 1985
- Morachiello, Paolo, Beato Angelico, Gli affreschi di San Marco, Milano 1995
- Morgan, Nigel, Early Gothic Manuscripts, Bd. 1, 1190-1250, London 1982
- Morisani, Ottavio, Gli affreschi di S. Angelo in Formis, Napoli 1962
- Morisani, Ottavio, L'iconografia della discesa al Limbo dell'area di Montecassino, in: *Siculorum gymnasium*, Bd. 14, 1961, S. 84-97
- Moritz, Hans-Carl, Oberhausmuseum Passau, München-Zürich 1962
- Moroskina, Elena, Pskow, Moskau 1984
- Morsink, Simon G., *Uit het hart van Rusland, Ikonen en miniaturen*, Ausstellungskatalog des Catharijneconvent Utrecht, Zwolle 1999
- Moschini Marconi, Sandra, Gallerie dell'Accademia di Venezia, 2 Bde, Venezia 1962
- Mouriki, Doula, The Mosaics of Nea Moni on Chios, 2 Bde, Athen 1985
- Müller, Gerhard Ludwig, Katholische Dogmatik, Freiburg-Basel-Wien 1998³
- Müller, Jürgen / Roettig, Petra, Pieter Bruegel inventit, Das druckgraphische Werk, Ausstellungskatalog, Hamburg 2001
- Müller, Theodor / Reissmüller, Wilhelm (Hrsg.), Ingolstadt, 2 Bde, Ingolstadt 1974
- Mussat, André, La cathedrale du Mans, Paris 1981
- Neitzert, Gabriele, Die Altartafeln aus Osterode in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 14, 1975, S. 59-73
- Neumann, Waltraud, Studien zu den Bildfeldern der Bronzetür von San Zeno in Verona, Frankfurt a. M. 1979
- Neumüller, Willibrord, *Speculum Humanae Salvationis*, Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Graz 1972
- Neuss, Wilhelm, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, Münster 1931
- Nicolaïdès, Andréas, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre, in: *DOP*, Bd. 50, 1996, S. 1-138
- Niehoff, Franz / Stangier, Thomas, Vor Leinberger Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge, 1393-1503, 2 Bde, Landshut 2001

- Niesner, Manuela, *Das Speculum Humanae Salvationis* der Stiftsbibliothek Kremsmünster, Köln-Weimar-Wien 1995
- Nogué, José M., *Sebastiano del Piombo y Espana*, Madrid 1995
- Nolan, Louis, *The Basilica of San Clemente in Rome*, Rom 1934
- Nolde, Emil, *Jahre der Kämpfe, 1902-1914*, Flensburg 1957²
- Nordhagen, Jonas, *The Frescoes of John VII. in Sta Maria Antiqua in Rome*, Spoleto 1968
- Nordhagen, Jonas, *The Harrowing of Hell as imperial Iconography, A Note on its earliest Use*, in: *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. 75, München 1982, S. 345-348
- Norman, Joanne S., *Metamorphoses of an Allegory, The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York-Bern-Frankfurt / M.- Paris 1988
- Oakeshott, Walter, *The artists of the Winchester Bible*, London o.J.
- Oakeshott, Walter, *The sequence of english medieval art*, London 1949
- Oberhuber, Konrad, *Raphaels »Transfiguration«, Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982
- Oberhuber, Konrad (Hrsg.), *The works of Marcantonio Raimondi and of his school (=The illustrated Bartsch, Bd. 26)*, New York 1978
- Oertel, Robert, *Frühe italienische Malerei in Altenburg*, Berlin 1961
- Offner, Richard / Steinweg, Klara, *Corpus of Florentine Painting*, Florenz 1993
- Ohly, Friedrich, *Studien zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977
- Oldenbourg, M. Consuelo, *Die Buchholzschnitte des Hans Schäufelein*, 2 Bde, Baden-Baden 1964
- Ollinger-Zinque, Gisèle (Bearb.), *Ensor, Ausstellungskatalog*, Brüssel 1999
- Onasch, Konrad, *Lichthöhle und Sternenhaus, Licht und Materie im spätantichristlichen und frühbyzantinischen Sakralbau*, Dresden-Basel 1993
- Onasch, Konrad, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Leipzig 1981
- Onasch, Konrad / Schnieper, Annemarie, *Ikonen, Faszination und Wirklichkeit*, Freiburg-Basel-Wien 1995
- Opitz, Marion, *Monumentale Höllendarstellungen im Trecento in der Toskana*, Frankfurt / Main 1998
- Oppermann, Th., *Joakim Skovgaards Billeder i Viborg Domkirke*, Kopenhagen 1916

- Origo, Iris, *Der Heilige der Toskana*, München 1989
- Ortiz de Urbina, Ignacio, *Das Symbol von Chalkedon, sein Text, sein Werden, seine dogmatische Bedeutung*, in: Grillmeier, Alois und Bacht, Heinrich (Hrsg.), *Das Konzil von Chalkedon*, Bd. 1, Würzburg 1962, S. 389-418
- Os, H.W. van, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church*, Den Haag 1974
- Osborne, John, *The Painting of the Anastasis in the lower Church of San Clemente, Rome: A Re-Examination of the Evidence for the Location of the Tomb of St. Cyril*, in: *Byzantion*, Bd. 51, 1981, S. 255-287
- Osterhausen, Fritz von, *St. Nicolai in Lüneburg*, Berlin 1996
- Osthoff, Helmuth, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, Reprint Tübingen 1967
- Oswald, Erich, *Adam - Christus (alter und neuer Adam)*, in: *RDK*, Bd. 1, Sp. 157-167
- Ott, Ludwig, *Grundriss der katholischen Dogmatik*, Basel-Freiburg-Wien 1959⁴
- Ott, Norbert, *Rechtspraxis und Heilsgeschichte, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen Belial*, München 1983
- Ouspensky, Léonide, *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris 1982
- Pächt, Otto / Dodwell, C.R. / Wormald, Francis, *The St. Albans Psalter*, London 1960
- Paeseler, Wilhelm, *Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan, Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts*, Leipzig 1938
- Pätzold, Alexandra, *Der Akathistos-Hymnos, Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989
- Pallucchini, Rodolfo, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964
- Pallucchini, Rodolfo / Rossi, Paola, *Tintoretto, Le opere sacre e profane*, 2 Bde, Milano 1982
- Panazza, Gaetano, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Milano 1965
- Pannenberg, Wolfhart, *Grundzüge der Christologie*, Gütersloh 1964⁶
- Panofsky, Gerda S., *Die Ikonographie von Michelangelos »Christus« in Santa Maria sopra Minerva in Rom*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. 39, 1988, S. 89-112

- Papadopoulos, Karoline, Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Cálkedon in Thessaloniki, Graz-Köln 1966
- Papadopoulos, Stelios (Hrsg.), Stavronikita Monastery, History-Icons-Embroidery, Athen 1974
- Papageorgiou, Athanasios, Ikonen aus Zypern, München-Genf-Paris 1969
- Papastratos, Dory, Paper Icons, Greek orthodox religious engravings, 1665-1899, 2 Bde, Athen 1990
- Papazova, Ekaterina, Christen oder Ketzer – die Bogomilen, Stuttgart 1983
- Park, David, The Wall Paintings of the Holy Sepulchre Chapel, in: Medieval Art and Architecture at Winchester Cathedral, hrsg. von The British Archaeological Association, Leeds 1983, S. 38-62
- Parker McLachlan, Elisabeth, The Scriptorium of Bury St. Edmunds in the Twelfth Century, New York-London 1986
- Pasio, Silvia, Osservazioni sui frammenti del mosaico absidiale della Basilica Ursiana, in: Felix Ravenna, Rivista di Antichità ravennati, cristiane e bizantine, Bd. 111/12, 1976, S. 213-239
- Passarelli, Gaetano, Die Ikonen zu den großen byzantinischen Festen, Zürich und Düsseldorf 1998
- Pedrocco, Filippo, Tiziano, Milano 2000
- Pelekanides, Stylianos, Kallierges, Athen 1973
- Pelekanidis, Stylianos, Kastoria, Bd. 1, Thessaloniki 1953
- Pelekanidis, Stylianos, u.a., The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, 2 Bde, Athen 1974
- Penkova, Bisserka, Die sogenannten »bulgarischen Grabkirchen«, in: Koch, Guntram (Hrsg.), Byzantinische Malerei, Wiesbaden 2000, S. 245-256
- Pepper, Stephen, Guido Reni, A complete catalogue of his works with an introductory text, New York 1984
- Pérouse de Montelos, Jean-Marie, Paris, Kunstmetropole und Kulturstadt, Köln 2000
- Perrig, Alexander, Über eine verkannte Michelangelo-Zeichnung, in: ZfK, Bd. 23, 1960, S. 19-41
- Petrioli Tofani, Annamaria, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario 2, Disegni esposti, Firenze 1987

- Petzet, Michael, Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. VIII, Landkreis Sonthofen, München 1964
- Piel, Friedrich (Hrsg.), Meisterzeichnungen aus sechs Jahrhunderten, Die Sammlung Ian Woodner, Köln 1986
- Pieper, Paul (Bearb.), Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Münster 1986
- Pieper, Paul, Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts, Münster 1964
- Pippal, Martina, Der Osterleuchter des Doms S. Erasmo zu Gaeta, in: *Arte medievale, Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, Bd. 2, 1984, S. 195-237
- Pirovano, Carlo (Hrsg.), Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Icone russe, Milano 1999
- Pirovano, Carlo (Hrsg.), Pinacoteca di Brera, Scuole dell'Italia centrale e meridionale, Milano 1992
- Pirovano, Carlo (Hrsg.), Pinacoteca di Brera, Scuola veneta, Milano 1990
- Planiscig, Leo, Andrea Riccio, Wien 1927
- Plank, Peter, Die Wiederaufrichtung des Adam und ihre Propheten, in: *Ostkirchliche Studien*, Bd. 41, 1992, S. 34-49
- Plotzek, Joachim M. / Winnekes, Katharina / Kraus, Stefan (Hrsg.), *Biblioteca Apostolica Vaticana, Liturgie und Andacht im Mittelalter*, Ausstellungskatalog des Erzbischöflichen Diözesanmuseums Köln, Stuttgart und Zürich 1992
- Plotzek, Joachim M., Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei, Köln 1970
- Podskalsky, Gerhard, Christentum und theologische Literatur in der Kiever Rus (988-1237), München 1982
- Podskalsky, Gerhard, Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft, München 1988
- Podskalsky, Gerhard, Zur Gestalt und Geschichte des Hesychasmus, in: *Ostkirchliche Studien*, Bd. 16, 1967, S. 15-32
- Poeschke, Joachim, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985
- Poeschke, Joachim, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Romanik, München 1998

- Pokrowskij, N., Ewangelie w pamjatnikach ikonographij preimyschtschestwenno wizantijskich i russkich [Evangelien nach ikonographischen, vorzugsweise byzantinischen und russischen Denkmälern], St. Petersburg 1892
- Polacco, Renato, San Marco, La Basilica d'oro, Milano 1991
- Pope-Hennessy, John, Donatello Sculptor, New York-London-Paris 1993
- Popow, G.W., Shiwopis i miniatjura Moskwý Serediný XV. Natschala XVI. Beka [Moskauer Malerei und Miniaturen von der Mitte des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts], Moskau 1975
- Popović, Ljubiša, Personifications in Paleologan Painting (1261-1453), Washington 1963
- Porfírio, José L., Pintura Portuguesa, Lissabon 1991
- Préaud, Maxime, Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII^e siècle, Bd. 8, Sébastien Leclerc, I., Paris 1980
- Price Gowen, Rebecca, The Shrine of the Virgin in Tournai, I., Its Restoration and State of Conservation, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 47, 1976/77, S. 111-176
- Puchner, Walter, Brauchtumserscheinungen im griechischen Raum, Wien 1977
- Puchner, Walter, Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi, Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch, in: Zeitschrift für Balkanologie, Bd. 15, 1979, S. 98-133
- Puhle, Matthias (Hrsg.), Otto der Große, Magdeburg und Europa, Bd. 2, Mainz 2001
- Puppi, Lionello, Francesco Verla, Trento 1967
- Puppi, Lionello (Hrsg.), Paolo Farinati, Giornale (1573-1606), Firenze 1968
- Quenot, Michel, La Résurrection et l'icone, Mame 1992
- Radovanović, Janko, Les représentations rares de la Descente du Christ aux Limbes dans la peinture serbe du XIV^e siècle, in: Zograf 8, Belgrad 1977, S. 34-47
- Radovanović, Janko, Recherches iconographiques sur la peinture serbe des XIII^e et XIV^e siècle, Belgrad 1988
- Ragghianti, Carlo Ludovico, Il Maestro di Sant'Apollinare, 1 in: Critica d'arte, 39 Jg., Heft 133, 1974, S. 25-40
- Ragghianti, Carlo Ludovico, Stefano da Ferrara, Firenze 1972
- Ragghianti Collobi, Lucia, Il libro de' Disegni del Vasari, 2 Bde, Firenze 1974
- Rahner, Hugo, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1957

- Rahner, Karl, Dogmatische Fragen zur Osterfrömmigkeit, in: Fischer, Balthasar und Wagner, Johannes (Hrsg.), Paschatis Sollemnia, Studien zu Osterfeier und Osterfrömmigkeit, Basel-Freiburg-Wien 1959, S.1-12
- Randall, Lilian, Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, Bd. 3, Belgium 1250-1530, Part 2, London 1997
- Rapp, Jürgen, Kreuzigung und Höllenfahrt Christi, Zwei Gemälde von Hans Mielich in der National Gallery of Art, Washington, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1990, S. 65-95
- Rebolé, Arturo Navalles (Hrsg.), La catedral de Pamplona, Bd. 1, Navarra 1994
- Rebora, Gianni / Rovera, Giacomo, u.a., Bartholomé Bermejo e il trittico di acqui, Acqui Terzi 1987
- Reilly, Jennifer O., Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages, New York-London 1988
- Reindl, Peter, Loy Hering, Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland, Basel 1977
- Reinsch, Adelheid, Die Zeichnungen des Marten de Vos, Stilistische und ikonographische Untersuchungen, Diss. Tübingen 1967
- Rensing, Theodor, Der Meister von Schöppingen, München-Berlin 1959
- Restle, Marcel, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3 Bde, Recklinghausen 1967
- Reuter, Adele, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Diss., Leipzig 1913
- Richardson, E.P., Christ in Limbo by Herri met de Bles, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Bd. 15, Nr. 3, 1935, S. 31-34
- Richter, Christa, Die mittelalterliche Glasmalerei in Mühlhausen / Thüringen, Berlin 1993
- Riepertinger, Rainhard / Brockhoff, Evamaria, u.a. (Hrsg.), Das Rätsel Grünwald, Ausstellungskatalog Aschaffenburg, Augsburg 2002
- Riether, Achim, Schwarzweiss im Goldenen Zeitalter, Niederländische Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Christoph Müller, Tübingen-Berlin 1999
- Riolini, Peter, Das Heilige Grab von St. Georg in Augsburg, in: Der Bayerische Krippenfreund, Nr. 279, Weißenhorn 1992, S. 19-22
- Ritter, Gerhard, Luther, Gestalt und Tat, München 1949⁵

- Rock, Vinzenz, Des Bruders Johannes de Caulibus Betrachtungen vom Leben Jesu Christi, Berlin 1928
- Rode, Herbert, Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Doms, Berlin 1974
- Rodley, Lyn, The pigeon house church, Çavuşin, in: Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd. 33, 1983, S. 301-339
- Rodnikova, Irina, Pskov Icons, 13th-16th Centuries, Leningrad 1990
- Roeder, Anke, Die Gebärde im Drama des Mittelalters, München 1974
- Röhrig, Floridus, Der Verduner Altar, Klosterneuburg-Wien 1995
- Röttger, Bernhard Hermann, Der Maler Hans Mielich, München 1925
- Rombold, Günter / Schwebel, Horst, Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Freiburg-Basel-Wien 1983
- Rossi, Francesco, Accademia Carrara, Bd. 2, Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII, Carrara 1989
- Rossner, Christiane, Das Wunder der sprechenden Wände, in: Monumente, Magazin für Denkmalkultur in Deutschland, Jg. 8, Heft 5/6, 1998, S. 39-42
- Roth, Benno, Das Habsburger Mausoleum in der Seckauer Basilika, Seckau 1958
- Roth, Benno, Seckau, Geschichte und Kultur, 1164-1964, Wien-München 1964
- Rothmund, Boris, Handbuch der Ikonenkunst, Bd. 1, München 1985³
- Rothmund, Boris, Katalog des Ikonenmuseums Schloß Autenried, München-Autenried 1974
- Rothmund, Boris / Puckett, Jakobus, Russische Kunst von 1600 bis 1917, Ausstellungskatalog, Ichenhausen-Autenried 1986
- Rudwin, Maximilian, Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit, Göttingen 1915
- Ruysschaert, J., Les manuscrits de l'abbaye de Nonantola, Table de concordance annotée et index des manuscrits, Città del Vaticano o.J.
- Sabados, Marina Ileana, The Diocesan Cathedral of Roman, Roman 1990
- Safarik, Eduard, Catalogo sommario della Galleria Collona in Roma, Roma 1981
- Sahner, Wilhelm / Schnell, Hugo, Kirchen der Pfarrei Bühl am Alpsee, München-Zürich 1989⁴
- Sandler, Lucy, Gothic Manuscripts, London 1986
- Sandler, Lucy, The Psalter of Robert de Lisle in the British Library, Oxford 1983
- Sanminiatielli, Donato, Domenico Beccafumi, Milano 1967

- Sauer, Christine (Bearb.), Die gotischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Teil 1, Stuttgart 1996
- Sauerländer, Willibald, Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270, München 1970
- Saxl, F., English Sculptures of the twelfth century, London 1954
- Schack, Adolf F. Graf von, Geschichte der Normannen in Sizilien, Reprint von 1889, Essen o.J.
- Schade, Günter (Hrsg.), Kunst der Reformationszeit, Berlin 1983
- Schade, Werner, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974
- Schäfer, Godehard (Übers.), Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, neu hrsg. v. Slavischen Institut München, München 1983
- Scharfe, Martin, Evangelische Andachtsbilder, Stuttgart 1968
- Scheffer, D. de Hoop, Hollsteins Dutch and Flemisch engravings, etchings and woodcuts, Marten de Vos, Bd. 44, Rotterdam 1996
- Schellewald, Barbara, Die Ordnung einer Bilderwelt. Bilder und Bildprogramme in Byzanz im 10. und 11. Jahrhundert, in: Ew, Anton von / Schreiner, Peter, Kaiserin Theophanu, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Köln 1991, S. 41-62
- Schellhass, Karl, Zur Legation des Kardinals Morone, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, Bd. 13, Rom 1910, S. 273ff
- Scherschel, Rainer, Der Rosenkranz – das Jesusgebet des Westens, Freiburg im Br. 1979
- Schewe, Josef, Gotische Altäre in Holz und Stein aus dem alten Bistum Osnabrück, Osnabrück 1970
- Schiemenz, Günter Paulus, Das Schloß der Hadespforte, in: CA 41, 1993, S. 169-180
- Schiemenz, Günter Paulus, Die Hermeneia und die letzten Psalmen. Gibt es eine spezifische Athos-Kunst?, in: Koch, Guntram (Hrsg.), Byzantinische Malerei, Wiesbaden 2000, S. 275-292
- Schiller, Gertrud, Die Höllenfahrt, in: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3, Gütersloh 1971, S. 41-66
- Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,1, Die Kirche, Gütersloh 1976

Schlichtenmaier, Harry, Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren, Maler und Zeichner mit Werkkatalog, Diss. Tübingen 1988

Schmaltz, Karl, Mater Ecclesiarum, Die Grabeskirche in Jerusalem, Straßburg 1918

Schmidt, Gerhard, Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts, Graz-Köln 1959

Schmidt, Karl, Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters, Marburg 1915

Schmied, Wieland (Hrsg.), Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde, Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Berlin, Stuttgart 1980

Schmitt, Otto, Gotische Skulptur des Straßburger Münsters, Bd. 1, Frankfurt / Main 1924

Schmitz, Helmut, Die Christuskirche in Altbach, Ihre künstlerische Ausschmückung und deren Sprache, Altbach 2000

Schneider, Ambrosius, Die Cistercienserabtei Himmerod im Spätmittelalter, Speyer 1954

Schneider, Celia, Ikonostase, Recklinghausen 1993

Schnell, Hugo / Schalkhauser, Erwin, Bayerische Frömmigkeit, 1400 Jahre christliches Bayern, München 1960

Schnitzler, Hermann / Bloch, Peter, Der Meister des Dreikönigen-Schreins, Köln 1964

Schott, Anselm, Das vollständige Römische Meßbuch, lateinisch und deutsch, Freiburg i. Br. 1934⁴

Schrade, Hubert, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd.1, Die Auferstehung Christi, Leipzig 1932

Schtschepkina, Martha W., Miniaturjury Chludowskoj Psaltyri [Miniaturen des Chludowpsalters], Moskau 1977

Schütz, Lieselotte, Hans Mielichs Illustrationen zu den Bußpsalmen Orlando di Lassos, München 1966

Schütze, Sebastian / Willette, Thomas, Massimo Stanzione, Napoli 1992

Schuldes, Luis, Die Teufelsszenen im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters, Göppingen 1974

- Schulz, Hans-Joachim, Der österliche Zug im Erscheinungsbild der byzantinischen Liturgie, in: Fischer, Balthasar und Wagner, Johannes (Hrsg.), Paschatis Sollemnia, Basel-Freiburg-Wien 1959, S. 239-246
- Schulz, Hans-Joachim, Die Höllenfahrt als Anastasis, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Bd. 81, Wien 1959, S. 1-66
- Schulz, Hans-Joachim, Die Anastasis-Ikone als Erlösungsaussage und Spiegel des sakramentalen Christusbysteriums, in: Der christliche Osten, Bd. 36, 1981, S. 3-12
- Schulze, Sabine (Hrsg.), Das 20. Jahrhundert im Stadel, Ostfildern 1998
- Schwartz, Ellen C., A new Source for the byzantine Anastasis, in: Marsyas 16 (1972-73), S. 29-34
- Schwarzweber, Annemarie, Das Heilige Grab in der deutschen Bilderei des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1940
- Schweinfurth, Philipp, Die Byzantinische Form, Berlin 1953
- Schweinfurth, Philipp, Die Wandbilder der Kirche von Bojana, Berlin 1943
- Schweinfurth, Philipp, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag 1930
- Scribner III, Charles, Peter Paul Rubens, New York 1989
- Sdrakas, Evangelos D., Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943
- Seidel, Martin, Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation, Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, Münster 1996
- Seiferth, Wolfgang, Synagoge und Kirche im Mittelalter, München 1964
- Semper, Hans, Michael und Friedrich Pacher, Ihr Kreis und ihre Nachfolger, Eszlingen 1911
- Shapley, Fern Rusk, National Gallery of Art, Catalogue of the Italian paintings, Bd. 1, Washington 1979
- Shapley, Fern Rusk, Paintings from the Samuel H. Kress-Collection, Italian Schools, XIII-XV century, London 1966
- Sheingorn, Pamela, »Who can open the doors of his face?«, The Iconography of Hell Mouth, in: Davidson, Clifford / Seiler, Thomas H. (Hrsg.), The Iconography of Hell, Kalamazoo 1992, S. 1-19

- Shikova, Ljudmila, Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexander, Recklinghausen o.J.
- Silver, Larry, Old-Time Religion: Bernart van Orley and the Devotional Tradition, in: Pantheon, Bd. 56, 1998, S. 75-84
- Silvy, Pierre, Pelerinage N.D.-des-Fontaines, Nice 1963
- Simmons, Eleanor, Les Heures de Nuremberg, Paris 1994
- Simor, Suzanna B., »I Believe«, Images of the Credo from Charlemagne to Luther, Diss., New York 1996
- Simson, Otto von, Peter Paul Rubens, Mainz 1996
- Skrobucha, Heinz, Katalog des Ikonenmuseums Recklinghausen, Recklinghausen 1978⁵
- Skrobucha, Heinz, Meisterwerke der Ikonenmalerei, Recklinghausen 1975
- Smeyers, Maurits, Vlaamse miniaturen van de 8ste tot het midden van de 16de eeuw, Leuven 1998
- Smith, Jeffrey C., German Sculpture of later Renaissance, 1520-1580, Princeton 1994
- Smith, M.Q., The Harrowing of Hell Relief in Bristol Cathedral, in: Bristol and Gloucestershire Archaeological Society Transactions, Bd. 94, 1976, S. 101-106
- Snyder, James, »The joyous appearance of Christ with a multitude of angels and holy fathers to his dearest mother«: A mystical devotional Diptych by Jan Mostaert, in: Clark, William W. / Eisler, Colin, u.a. (Hrsg.), Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective, New York 1985, S. 177-184
- Sörries, Reiner, Die alpenländischen Fastentücher, Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit, Klagenfurt 1988
- Sofianos, D.Z., Meteora, Wegweiser, Thessaloniki o.J.
- Sommer, Johannes, Zwei thüringische Tafelbilder in Osterode, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4, 1965, S. 77-88
- Soriano Sánchez, Rafaela, La Luz de las Imâgenes, Bd. 2, Valencia 1999
- Sotiriou, G. und M., Icones du Mont Sinai, Athen 1956
- Spahn, M., Philipp Veit, Leipzig 1901
- Spalding, Jack, Alessandro Allori's Christ in Limbo in S. Marco, in: Storia dell'Arte, Bd. 86, 1996, S. 313-319

- Spatharakis, Ioannis, Corpus of dated illuminated Greek Manuscripts to the year 1453, Leiden 1981
- Spear, Richard E., Domenichino, 2 Bde, New Haven-London 1982
- Spike, John T., Fra Angelico, München 1997
- Stallings-Taney, M., Iohannis de Caulibus, Meditationes vite christi olim S. Bonaventuro attributae, in: Corpus Christianorum, Bd. 153, 1997
- Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 2, Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1936
- Steffen, Uwe, Das Mysterium von Tod und Auferstehung, Göttingen 1963
- Steffens, Arnold, Kirchweihe und Glockensegnung aus dem römischen Pontifikale mit deutscher Übersetzung, Essen 1893
- Stein, Dietrich, Der Beginn des byzantinischen Bilderstreites und seine Entwicklung bis in die 40er Jahre des 8. Jahrhunderts, München 1980
- Stein, Heidrun, Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening, Regensburg 1987
- Steinbach, Ralf, Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters, Köln-Wien 1970
- Steinbart, Kurt, Das Holzschnittwerk des Jakob Cornelisz von Amsterdam, Leipzig 1937
- Steinböck, Wilhelm, Kunstwerke der Reformationszeit in der Steiermark, in: Johannes Kepler, 1571-1971, Gedenkschrift der Universität Graz, Graz 1975, S. 407-471
- Steinert, E.I., Kievskaja Psaltir 1397 goda [Kiewer Psalter vom Jahr 1397], Moskau 1978
- Stenzel, Alois, Glaubensbekenntnis, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 4, Freiburg i. Br. 1960², Sp. 935-939
- Stephan, Christine, Ein byzantinisches Bildensemble, Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki, Worms 1986
- Sterling, Charles, La peinture médiévale à Paris, 1300-1500, Bd. 2, Paris 1990
- Stiefenhofer, Dionys, Die Geschichte der Kirchweihe vom 1. bis 7. Jahrhundert, München 1909

- Stoll, Robert, Die Höllenfahrt Christi in der darstellenden Kunst, in: Balthasar, Hans Urs v., »Hinabgestiegen in das Reich des Todes«, München-Zürich 1982, S. 44-71
- Stones, Alison, Le Livre d'images de Madame Marie, Reproduction intégrale du manuscrit nouvelles acquisitions françaises 16251 de la Bibliothèque nationale de France, Paris 1997
- Storf, Remigius, Griechische Liturgien, Kempten-München 1912
- Strauss, Walter L. (Hrsg.), Albrecht Dürer, Woodcuts and Woodblocks, New York 1980
- Strauss, Walter, The illustrated Bartsch, Early German Artists, Bd. 9, New York 1981
- Strauss, Walter, The illustrated Bartsch, German Book Illumination before 1500, Bd. 82, New York 1981
- Strauss, Walter / Schuler, Carol (Hrsg.), The illustrated Bartsch, German Book Illumination before 1500, Bd. 83, New York 1982,
- Strauss, Walter / Schuler, Carol (Bearb.), The illustrated Bartsch, German Book illumination before 1500, Bd. 87, New York 1985
- Streicher, Fridericus, S. Petri Canisii, Doctoris Ecclesiae, Catechismi latini et germanici, 2 Bde, Rom-München, 1936
- Strzygowski, Josef, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien 1906
- Stürmer, Karl, Konzilien und ökumenische Kirchenversammlungen, Göttingen 1962
- Stuhr, Michael, Der Krakauer Marienaltar von Veit Stoß, Leipzig 1992
- Stylianou, Andreas und Judith, The painted Churches of Cyprus, Nikosia 1968
- Stylianou, Andreas und Judith, The painted Churches of Cyprus, London 1985
- Suhr, Norbert, Philipp Veit, Leben und Werk eines Nazareners, Weinheim 1991
- Sullivan, Edward / Mallory, Nina, Painting in Spain 1650-1700, Princeton 1982
- Suttner, Ernst Chr., Die Feier von Tod und Auferstehung Christi im byzantinischen Ritus, in: Ostkirchliche Studien, Bd. 22, 1973, S. 3-29
- Sutton, Peter C., The Age of Rubens, Ghent 1993
- Swarzenski, Georg, Die Salzburger Malerei, Stuttgart 1969
- Swarzenski, Georg, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, Bd. 1, Leipzig 1913

- Swarzenski, Hanns, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts, 2 Bde, Berlin 1936
- Sweeny, Barbara, Catalogue of Flemish and Dutch Paintings, Philadelphia 1972
- Tacke, Andreas, Der katholische Cranach, Mainz 1992
- Tacke, Andreas (Hrsg.), Herbst des Barock, Studien zum Stilwandel, Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904), München-Berlin 1998
- Taft, Robert, The Great Entrance, Rom 1975
- Talbot-Rice, David, Byzantinische Malerei, Die letzte Phase, Frankfurt am Main 1969
- Talbot-Rice, David, Die Kunst im Byzantinischen Zeitalter, München-Zürich 1968
- Talbot-Rice, David, The Church of Haghia Sophia at Trebizond, Edinburgh 1968
- Tasker, Edward, Encyclopedia of Medieval Church Art, London 1993
- Tempestini, Anchise, Giovanni Bellini, Firenze 1992
- Teteriatnikov, Natalia, Private salvation programs and their effect on byzantine church decoration, in: *Arte medievale*, no. 7, 1993, S. 47-63
- Theunissen, W.P., Ikonen, Kirchdorf 1982
- Thierry, Nicole, De la datation des églises de Cappadoce, in: *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. 88, Stuttgart-Leipzig 1995, S. 419-455
- Thierry, Nicole, Haut Moyen-Age en Cappadoce, 2 Bde, Paris 1985
- Thierry, Nicole, Le thème de la descente du Christ aux enfers en Cappadoce, in: *ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ*, Athen 1994, S. 59-66
- Thiriet, Freddy, Sur les communautés greque et albanaise à Venise, in: Beck, Hans-Georg, u.a., Venezia, Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (Secoli XV-XVI), Bd. 1, Firenze 1977, S. 217-231
- Thomas, Michael, Der Descensus ad inferos im theologischen Programm der Giottofresken in der Arenakapelle zu Padua, in: *Franziskanische Studien*, Bd. 56, 1974, S. 263-281
- Thon, Nikolaus, Die entfaltete russische Auferstehungsikonographie, Der Versuch einer theologischen Synopse, in: *Hermeneia*, Bd. 6, 1990, S. 70-85
- Thoran, Barbara, Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters, Göppingen 1976

- Tietze, Hans (Bearb.), Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 9, Wien 1912
- Tietze, Hans, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdoms in Wien, Wien 1931
- Todini, Filippo, La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento, Bd. II, Milano 1989
- Tolnay, Charles de, Die Zeichnungen Pieter Bruegels, Zürich 1952
- Tomkins Lewis, Mary, Cézannes Harrowing of Hell and the Magdalen, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 97, 1981, S. 175-178
- Torriti, Piero, La Pinacoteca nazionale di Siena, Genova 1981
- Torriti, Piero, La pinacoteca nazionale di Siena, I dipinti dal XII al XV secolo, Genova 1977
- Toscano, Bruno, Museo Comunale di San Francesco a Montefalco, Perugia 1990
- Traeger, Jörg, Renaissance und Religion, Die Kunst im Zeitalter Raphaels, München 1997
- Treitinger, Otto, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell, Darmstadt 1956²
- Trenkle, Elisabeth, Liturgische Geräte und Gewänder der Ostkirche, München 1962
- Trenschel, Hans-Peter / Fischer, Wolfgang, u.a., Georg Anton Urlaub, Ein fränkischer Maler im Banne Tiepolos, Ausstellungskatalog Würzburg 1996
- Triantaphyllopoulos, Demetrios, Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln, 2 Bde, München 1985
- Troescher, Georg, Burgundische Malerei, 2 Bde, Berlin 1966
- Truemper, David George, The Descensus ad inferos from Luther to the Formula of Concord, Chicago 1974
- Tschira van Oyen, Gundula, Jan Baegert, Der Meister von Cappenberg, Baden-Baden 1972
- Tsitouridou-Turbié, Anna, Remarques sur le programme iconographique de l'église du Christ Sauveur à Veroia, in: Koch, Guntram (Hrsg.), Byzantinische Malerei, Wiesbaden 2000, S. 337-343

- Tsuji, Sahoko G., Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis à propos des illustrations du Psaume 23,7-10 et du Psaume 117,19-20 in: CA 31, 1983, S. 5-33
- Underwood, Paul A., The Karije Djami, 2 Bde, New York 1966
- Unverfehrt, Gerd, Hieronymus Bosch, Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980
- Unverfehrt, Gerd, Zwei Gemälde der Bosch-Nachfolge aus dem Muzeum Narodowe zu Warschau, in: Bulletin du Musée National de Varsovie, Bd. 19, 1978, S. 51-73
- Urban, Martin, Emil Nolde, Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 1, 1895-1914, München 1987
- Urbánková, Emma / Stejskal, Karel (Hrsg.), Pasionál Přemyslovny Kunhuty, Prag 1975
- Vaillant, André, L'évangile de Nicodème, Texte slave et texte latin, Genève-Paris 1968
- Valcanover, Francesco, Die Galerien der Accademia, Venedig 1996
- Vandamme, Veerle (Hrsg.), D'un autre monde, Icônes inconnues et art byzantin, Ausstellungskatalog, Antwerpen 1997
- Varanini, Giorgio, Cantari religiosi senesi del Trecento, Bari 1965
- Varese, Ranieri, Trecento Ferrarese, Milano 1976
- Vatasiánu, Virgil, Die Wandmalerei der Nord-Moldau, Bukarest 1974
- Végh, János, Deutsche und böhmische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts, Museum der Bildenden Künste Budapest und Christliches Museum Esztergom, Budapest 1967
- Véliz, Zahira / Sánchez Esteban, Natividad, u.a., Alonso Cano dibujos, Museo Nacional de Prado, Madrid 2001
- Velmans, Tania, Byzanz, Fresken und Mosaik, Zürich-Düsseldorf 1999
- Vermeersch, Valentin, Alle Musea van Brugge, Brüssel 1992
- Vetter, Ewald, Der verlorene Sohn und die Sünder im Jahrhundert des Konzils von Trient, in: Ders., Speculum Salutis, Arbeiten zur christlichen Kunst, Münsterschwarzach 1994, S. 239-275

- Vetter, Ewald M., *Erit Sepulchrum ejus Gloriosum, Materialien zur Geschichte der Heilig-Grabdekorationen in der Barockzeit*, in: *Ruperto-Carola*, Bd. 47, 1969, S. 113-136
- Vezzoli, Giovanni, *Gli affreschi di Girolamo Romanino in Pisogne nella Chiesa di S. Maria della Neve*, Brescia 1965
- Viale, Vittorio, *Gaudenzio Ferrari*, Torino 1969
- Villette, Jeanne, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle*, Paris 1957
- Villinger, Verena / Schmid, Alfred (Hrsg.), *Hans Fries, Ein Maler an der Zeitenwende*, Zürich 2001
- Vitale Brovarone, Alessandro, *Il codice varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de Predis*, Torino 1987
- Vogelaar, Christiaan, *Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublin 1987
- Vogelsang, Erich, *Weltbild und Kreuzestheologie in den Höllenfahrtsstreitigkeiten der Reformationszeit*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte*, Jg. 38, 1941, S. 90-129
- Vogelsang, Erich, *Der angefochtene Christus bei Luther*, Leipzig 1932
- Voigt, Martin, *Die St. Johanniskirche in Lüneburg*, Berlin 1993
- Volbach, Fritz Wolfgang, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Christentums*, Mainz 1952
- Volpe, Carlo, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965
- Vorgrimmler, Herbert, *Geschichte der Hölle*, München 1993
- Vos, Dirk de, *Hans Memling, Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1994
- Vries, Wilhelm de, *Orthodoxie und Katholizismus*, Freiburg im Br. 1965
- Wadell, Maj-Brit, *Evangelicae Historiae Imagines, Entstehungsgeschichte und Vorlagen*, Göteborg 1985
- Waetzoldt, Stephan, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, München 1964
- Wald, Ernest T. de, *The Stuttgart Psalter, Biblia Folio 23*, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Princeton 1930
- Walter-von dem Knesebeck, Harald, *Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli*, Berlin 2001

- Weber, Ingrid, Maximilian Dasio, Ausstellungskatalog, München 1985
- Weber, Ingrid, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten, 1500-1650, München 1975
- Weberberger, R., Limbus puerorum, Zur Entstehung eines theologischen Begriffs, in: *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, Bd. 35, 1968, S. 83-133 und S. 241-259;
- Wegmann, Peter, »Öfters mehr ein Theater ...«, Bemerkungen zu barocken Heiligen Gräbern, in: Bolt, Thomas / Grunder, Karl, u.a., *Grenzbereiche der Architektur*, Festschrift für Adolf Reinle, Basel 1985, S. 244-258
- Wegmann, Susanne, *Auf dem Weg zum Himmel, Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, ungedr. Diss., Regensburg 2000
- Wegner, Wolfgang, Beiträge zum graphischen Werk Daniel Hopfers, in: *ZfKg*, Bd. 20, 1957, S. 239-259
- Weih-Krüger, Sonja, Hans Schäufolein, Nürnberg 1986
- Weidinger, Erich, *Die Apokryphen, Verborgene Bücher der Bibel*, Augsburg 1989
- Weigel, Thomas, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997
- Weitzmann, Kurt, An illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery, in: *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London 1980, Kap. IX, S. 19-38
- Weitzmann, Kurt, Aristocratic Psalter and Lectionary, in: Weitzmann, Kurt, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London 1980, Kap. VI, S. 98-107
- Weitzmann, Kurt, *Studies in classical and byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971
- Weitzmann, Kurt, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons from the sixth to the tenth century*, Princeton 1976
- Weitzmann, Kurt, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Athos, in: *Studies in the Arts at Sinai, Essays by Kurt Weitzmann*, Princeton 1992, Kap. XI, S. 291-315
- Weitzmann, Kurt, Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches, in: *Festschrift Hans Robert Hahnloser*, Basel-Stuttgart 1961, S. 223-249
- Weitzmann, Kurt / Alibegašvili, Gaiané, u.a., *Die Ikonen*, Freiburg-Basel-Wien 1984²

Weitzmann, Kurt / Chatzidakis, Manolis / Radojic, Svetozar, Die Ikonen. Sinai, Griechenland und Jugoslawien, Herrsching 1977

Welles, Bradford C., The Excavations at Dura-Europos, Final Report, New York 1967

Wescher, Paul, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin, Leipzig 1931

Weskott, H., Die Darstellung der Tobiasgeschichte in der bildenden Kunst Westeuropas, Diss. Berlin 1974

Wessel, Klaus, Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert, Recklinghausen 1967

Wessel, Klaus, Die Kreuzigung, Recklinghausen 1966

Wessel, Klaus, Erscheinungen des Auferstandenen, in: RBK, Bd. 2, Sp. 371-388

Wessing, Michael, Gert van Lon, Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei Westfalens, Frankfurt a.M. – Bern – New York 1986, S. 93ff

Wethey, Harald, Alonso Cano, Princeton 1955

Wethey, Harold, El Greco and his school, 2 Bde, Princeton 1962

Willamo, Harri, Ikoneja, Espoo 1989

Wilpert, Josef, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg / Br. 1916

Wilpert, Joseph / Schuhmacher, Walter N., Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1976

Wind, Edgar, The religious symbolism of Michelangelo, The Sistine Ceiling, Oxford 2001

Winkelmann, Friedhelm, Die östlichen Kirchen in der Epoche der christologischen Auseinandersetzungen, Berlin 1980

Winkler, Friedrich, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 3 Bde, Berlin 1938

Winkler, Gerhard, Max Klinger, Leipzig 1984

Winzinger, Franz, Wolf Huber, Das Gesamtwerk, 2 Bde, München-Zürich 1979

Wörndle, Heinrich von, Josef Führichs Werke, Wien 1914

Wolfson, Michael (Bearb.), Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, Hannover 1992

- Wolter, Bettina-Martine (Hrsg.), Zwischen Himmel und Erde, Moskauer Ikonen und Buchmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. Main 1998
- Wolters, Wolfgang, La scultura veneziana gotica, 1300 – 1460, 2 Bde, Venezia 1976
- Wood, D.T.B., »Credo« Tapestries, in: Burlington Magazine, Bd. 23, 1913, S. 247-248, S. 253f. und S. 309-316
- Woronin, N.N. / Kostotschkin, W.W. (Hrsg.), Troize-Sergiewa Lawra [Dreifaltigkeit-Sergij-Lawra], Moskau 1967
- Woronowa, Tamara / Sterligov, Andrej, Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts in der Russischen Nationalbibliothek Sankt Petersburg, Augsburg 2000
- Wormald, Francis, The Winchester Psalter, London 1973
- Worthen, Thomas Fletcher, The Harrowing of Hell in the art of the Italian Renaissance, ungedruckte Diss., Iowa 1981
- Wulff, Oskar, Altchristliche und Byzantinische Kunst, 2 Bde, Berlin 1918
- Wulff, Oskar, Die neurussische Kunst, 2 Bde, Augsburg 1932
- Wurster, Herbert / Loibl, Richard, Apokalypse: Zwischen Himmel und Hölle, Regensburg 2000
- Xyngopoulos, Andreas, Evangiles avec miniatures du monastère d'Iwiron au Mont Athos, Athen 1932
- Xyngopoulos, Andreas, Hoi toichographies tu Hagiu Nikolau Orphanu Thessalonikes [Die Fresken der Kirche des hl. Nikolaus Orphanos in Thessaloniki], Athen 1964
- Yarza, Joaquín, El »Descensus ad inferos« del Beato de Gerona y la escatologia musulmana, in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, Bd. 43, 1977, S. 135-146
- Young, Eric, Bartolomé Bermejo, London 1975
- Young, Karl, The Drama of Medieval Church, Bd. 1, Oxford 1967
- Zampetti, Pietro, Pittura nelle marche, Bd. 2, Firenze 1980
- Zarco Cuevas, Julián, Pintores Italianos en San Lorenzo el Real de el Escorial, Madrid 1932
- Zarnecki, George, English Romanesque Sculpture 1066-1140, London 1951

Zarnecki, George, Romanesque Lincoln, The Sculpture of the Cathedral, Lincoln 1988

Zerner, Henri, École de Fontainebleau, Paris 1969

Zivkovič, Branislav, Gračanica, Les dessins des fresques, Belgrad 1989

Zivkovič, Branislav, Sopočani, Les dessins des fresques, Belgrad 1984

Zschokke, Fridtjof / Arnhold, Charles-Henri, u.a., Die mittelalterlichen Glasgemälde der Stephanskirche zu Mühlhausen, Basel 1948

Zueras Torrens, Francisco, Bartholomé Bermejo el pintor nomada, Cordoba 1987

Zweite, Armin, Marten de Vos als Maler, Berlin 1980

XI: Danksagung

Als Verfasser der vorliegenden Dissertation möchte ich die wohlwollende und hilfsbereite Begleitung durch Kunstgeschichtler(innen), aber auch dem Fach fremd Gegenüberstehenden als einen besonders schönen Aspekt an einer derartigen wissenschaftlichen Studie festhalten.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Hans-Christoph Dittscheid, welcher mit viel Geduld, persönlich logistischem Einsatz und mannigfachen Anregungen die Arbeit über Jahre hinweg betreut hat. Sehr herzlich gedankt sei auch Herrn Prof. Dr. Jörg Traeger für die Bereitschaft zur Zweitkorrektur, aber auch für ein harmonisches und fachlich interessantes Klima am Regensburger Lehrstuhl für Kunstgeschichte.

Bedanken möchte ich mich zudem vor allem bei Herrn Andreas Landesberger für stetige, in vielen Fotos zum Ausdruck gebrachte Anteilnahme. Zu Dank verpflichtet bin ich auch meinen Kommilitonen(innen) für Hinweise und Ratschläge sowie Herrn Dr. Junker und Pater Jakobus Puckett, dem Kustos des Ikonenmuseums Schloß Autenried, für Übersetzungshilfen.