

MILAN WEHNERT

Alte Kirche – Neue (Bild)macht

Priestertum, Pontifikat und Kirchengold im Werk des Meisters von Meßkirch¹

Mit ihrer Großen Landesausstellung *Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit* (08.12.2017 – 02.04.2018) hat die Staatsgalerie Stuttgart ein Œuvre der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Blick genommen, das in seiner künstlerischen Qualität zu den Spitzenleistungen deutscher Malerei im Spannungsfeld von Spätmittelalter und Renaissance gezählt werden darf: Hinsichtlich koloristischer Raffinesse, grafischer Virtuosität und Prägnanz seiner Figurenbildungen braucht dieses Werk den Abgleich mit Arbeiten Albrecht Dürers (1471–1528) nicht zu scheuen. Zugleich ist das Werkensemble des Meßkircher Meisters (tätig zwischen 1515 und 1540) in einer spannungsgeladenen Konstellation kontroverstheologischer Polarisierung entstanden und gewährt Einblick in Prozesse der medialen Steuerung des frühkonfessionellen Diskurses der 1530er- und 1540er-Jahre. Schon im Titel ihrer Ausstellung unternahm die Staatsgalerie in diesem Sinne eine kirchen- und kulturgeschichtliche Verortung: Der Meister von Meßkirch stehe für eine neue, explizit *katholische Pracht in der Reformationszeit*. In begleitenden Programmtexten erläutern die Kuratoren ihre Interpretation: Das Werk des Malers sei nicht nur durch einen ausgeprägten Konservativismus gegenüber der kirchlichen Bild- und Symbolsprache des Späten Mittelalters geprägt, es nehme zudem manche mediale Schärfungen und Neu-Fokussierungen vorweg, die später in der Katholischen Reform ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkmächtig geworden seien².

Die folgenden Ausführungen wollen diese frühkonfessionelle Spannkraft genauer beschreiben und richten den Blick auf altkirchliche Kernthemen wie Priestertum und Zölibat, Episkopat und Pontifikat und ihre Verhandlung im Meßkircher Bildoeuvre. Hierbei werden Eigenheiten der vom Meister geschaffenen altkirchlichen Bildwelten aufgezeigt, um im Wechselspiel reformatorischer Dekonstruktion und katholischer Gegenkonstruk-

1 Dem Text liegt das Manuskript zum Vortrag *Alte Kirche – Neue (Bild)macht. Zur kirchengeschichtlichen Verortung des Meisters von Meßkirch* zu Grunde, gehalten am 24.02.2018 in der Staatsgalerie Stuttgart im Rahmen des Studientags des Geschichtsvereins und der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart: *Im Fokus: Der Meister von Meßkirch*.

2 Die Kuratorin der Ausstellung schließt: *Mit der Fortführung der sakralen Bildtradition in betont prachtvoller Weise und unter Einbeziehung anachronistischer Elemente sowie dem Beharren auf altgläubig bestimmten Bildgebrauch sind die wichtigsten Kriterien benannt, die auch für die spätere »gegenreformatorische« Kunst im Zeitalter der Konfessionalisierung charakteristisch werden sollten.* (Elsbeth WIEMANN, *Der Meister von Meßkirch – Wirken und Werk*, in: *Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit*, hrsg. v. DERS., Stuttgart 2017, 24–43, hier: 42.

tion verortet zu werden. Abgleichsmaterial der reformatorischen Dekonstruktionen stellt zum einen die protestantische Kontroverspublizistik zu Themen wie Priestertum, Zölibat, Sakrament und Gnade bereit. Ebenso ist die protestantische Bildpropaganda zu berücksichtigen, welche im Entstehungszeitraum des Meßkircher Œuvres in visueller Prägnanz schärfste Angriffe auf Ordnungsfiguren und Symbolsysteme der Alten Kirche unternimmt. Um die hierauf reagierende Dynamik katholischer Gegenkonstruktion in ihrer ideellen Grundlage fassen zu können, wird zudem die altkirchliche Kontroverspublizistik der 1520er- bis 1560er-Jahre befragt. Diese Pfeiler stecken, so ist zu zeigen, den Diskursrahmen ab, in dem diverse mediale Strategien des Meisters von Meßkirch ihre Spannkraft aufnehmen.

1. Der Auftraggeber im Kontext früher Konfessionalisierung im deutschen Südwesten

Die historische Persönlichkeit des Malers bleibt anonym – und doch ist sie kirchengeschichtlich verortbar: Der Maler ist der Meister *von Meßkirch*, weil er von 1535 bis 1538 einen der frühen großen, katholischen Bildaufträge ausgeführt hat, der in Reaktion auf die Reformation entstand und deutlich das Gepräge einer altkirchlichen Selbstversicherung und Abwehr der Reformatoren trägt – die Bildausstattung der Martinskirche von Meßkirch³.

Auftraggeber dieses Bildensembles ist Gottfried Werner von Zimmern (1484–1554), einer der markanten Verteidiger des alten Glaubens und seiner Symbole im deutschen Südwesten der 1530er- bis 1550er-Jahre⁴. Von Zimmern fand den Ausbau seiner Herrschaft 1525 durch den Bauernaufstand bedroht, der sich mit der evangelischen Bewegung verbunden hatte und regierte sein Territorium in einer Politik der Bewahrung altkirchlicher Ordnungssymbole: 1526 veranlasste Gottfried Werner den Neubau der Pfarr- und Stiftskirche St. Martin in Meßkirch⁵. Die Verlegung der Zimmerschen Grablege in die Gruft unterhalb des Chores galt der Festigung des dynastischen Anspruchs und trug zugleich Bekenntnischarakter⁶. Sie unterstrich die Bindung zwischen dem Haus Zimmern und dem sakral-autoritativen Anspruch der Alten Kirche. Schon zwei Jahre später war das Haus Zimmern öffentlich sichtbar mit einer Politik von altkirchlichem Konservatismus verbunden. Dies belegt der Umstand, dass einer der lautstärksten Verfechter des alten Glaubens in Schwaben, der Rottweiler Dominikaner Georg Neudorffer (nachweis-

3 Zur Bildausstattung der Martinskirche vgl. Bernd KONRAD, Die Freiherren und Grafen von Zimmern als ›Kunstmäzene‹, in: Mäzene, Sammler, Chronisten. Die Grafen von Zimmern und die Kultur des schwäbischen Adels. Katalog zur Ausstellung der Kreisgalerie Schloss Meßkirch und des Dominikanermuseums Rottweil, hrsg. v. Casimir BUMILLER, Bernhard RÜTH u. Edwin Ernst WEBER, Stuttgart 2012, 189–203, hier: 196ff.

4 Zu Gottfried Werner von Zimmern vgl. Edwin Ernst WEBER, Der ›Mäzen‹ des Meisters von Meßkirch. Graf Gottfried Werner von Zimmern zwischen Reformation, Bauernkrieg und altgläubigem Bekenntnis, in: WIEMANN (Hrsg.), Der Meister von Meßkirch (wie Anm. 2), 13–23. – Vgl. auch Anna MORATH-FROMM / Hans WESTHOFF, Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts, Ulm 1997, 15ff.

5 Vgl. WEBER, Der ›Mäzen‹ (wie Anm. 4), 16ff., 21ff.

6 Ebd., 21. – Vgl. Casimir BUMILLER, Gräfliche Residenzen des 16. Jahrhunderts in Schwaben am Beispiel von Meßkirch, in: 750 Jahre Stadt Meßkirch. Beiträge zur Stadtgeschichte, hrsg. v. Armin HEIM, Meßkirch 2011, 41–60, hier: 45.

bar 1526–1528), eine scharf anti-protestantische Streitschrift dem Bruder Gottfried Werners, Freiherrn Wilhelm Werner von Zimmern (1485–1575) widmete⁷. Der Dominikaner würdigte den Freiherrn als leuchtendes Vorbild rechtgläubig katholischer Treue zu den Heiligen und ihren Reliquien, besonders aber zu Maria, die Neudorffer in bewusster Forcierung als Miterlöserin pries: Gerade dieser bringe der Freiherr besondere *liebung* entgegen, *wie klar die Cappel sampt irer zierd in ewer gnaden schloß Zimmer gebawen / mir anzeigt hat* – so begründete Neudorffer seine Widmung⁸. Gottfried Werner selbst wandte großzügige Mittel darauf, sein Bekenntnis zum alten Glauben sichtbar zu machen: Zwölf Retabel mit Heiligendarstellungen für Seitenaltäre der Martinskirche bestellte er 1535 beim Meister von Meßkirch, dazu das berühmte Hochaltarretabel mit der Anbetung der Könige, bei welcher sich Gottfried Werner vom Mantel des Hl. Martin in vollem pontifikalem Ornat überfangen lässt⁹. Edwin Ernst Weber zieht in seinem Beitrag zum Ausstellungsband eine eindeutige Feststellung: Der Zimmerschen Bildpatronage komme zweifellos *programmatische und bekenntnishafte Bedeutung und Funktion*¹⁰ zu. Dies gilt auch für den zweiten bedeutenden, 1536 erteilten Auftrag Zimmerns, den Wildensteiner Altar für die Meßkircher Schlosskapelle. Dieses ikonische Werk zeigt den Stifter mit seinen ritterlich-herrschaftlichen Standeszeichen, wie er im Blick auf die Madonna auf der Mondsichel, umgeben von den Zimmerschen Hausheiligen, den Rosenkranz betet¹¹.

Der Zusammenhang dieser Kunstpatronage mit der südwestdeutschen Reformationsgeschichte ist deutlich: 1534 war das Herzogtum Württemberg zum Protestantismus übergegangen¹². Im gleichen Jahr kam es in Meßkirch zu einem Bündnis regionaler Adeliger, Klöster und Reichsstädte alten Glaubens. 1540 stimmte Gottfried Werner von Zimmern dem Abschied von Überlingen zu, bei dem die altgläubig-schwäbischen Herrschaften ein obrigkeitliches Glaubens- und Sittenregiment beschlossen hatten¹³. Hierbei erklärten sie, in ihren Klöstern und Pfarreien die Heilige Messe und die Sakramentenspende sichern zu wollen, Gottesdienste und Kreuzwege zu halten, und ihre Untertanen zur andächtigen und züchtigen Teilnahme an diesen zu verpflichten¹⁴. Zimmerns Patronage einer prachtvollen und medial hochwertigen Bildausstattung katholischer Sakralräume ist in diesem Sinne ein Bekenntnis zu den Sinnfiguren der Alten Kirche ebenso wie ein obrigkeitliches Instrument ihrer Verankerung in der sozio-religiösen Praxis und im Ordnungsempfinden seiner Untertanen.

7 Georg NEUDORFFER, Von der heiligen erung vnnd anruffen / sampt ettlicher einred wider der heiligen bild / Georgius Newdorffer Prior Prediger ordens zu Rottweil / im sibenzweintzigsten jar zugeschriben dem wolgebornen herrn herrn Wilhelm Wernher / freyherr zu Zimmer / herr zu Wildenstein / des keyserlichen hoffgerichts Statthalter zu Rottweil, Tübingen 1528.

8 Ebd., Vorrede. – Vgl. Elsbeth WIEMANN, Von der heiligen erung 1528, in: DIES. (Hrsg.), Der Meister von Meßkirch (wie Anm. 2), 321.

9 Elsbeth WIEMANN, Die Altarausstattung der Pfarr- und Stiftskirche St. Martin in Meßkirch, in: DIES. (Hrsg.), Der Meister von Meßkirch (wie Anm. 2), 155–158.

10 WEBER, Der ›Mäzen‹ (wie Anm. 4), 22.

11 Vgl. KONRAD, Die Freiherren und Grafen von Zimmern als ›Kunstmäzene‹, (wie Anm. 3), 197ff.; Clemens JOOS, Art. ›Wildenstein an der Donau‹, in: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich – Grafen und Herren, Teilbd. 2, hrsg. v. Werner PARAVICINI, Ostfildern 2012, 1776–1784, hier: 1770.

12 Vgl. WEBER, Der ›Mäzen‹ (wie Anm. 4), 22.

13 Ebd.

14 Vgl. Mitteilungen aus dem Fürstenbergischen Archiv, Bd. I, Nr. 417 – Urkunde vom 5. November 1540.

2. Altkirchliche Sinnfiguren I: Die heiligen Hände des Pontifex

Um zu ermessen, wie der Meister von Meßkirch in diesem Spannungsfeld wirkmächtig wurde, müssen wir näher an seine Bilder selbst herangehen und nach ihren medialen und didaktischen Strategien fragen, ihre Überredungskunst und Suggestionskraft erschließen. Besonders markant treten sowohl der Konservativismus als auch die frühkonfessionelle Forcierung altkirchlicher Sinnfiguren in den Gestalten klerikaler Heiliger hervor, die der Meister auf den Nebentaltarretabeln der Martinskirche von Meßkirch ins Bild setzt.



Abb. 1:
Meister von Meßkirch,
Papst Gregor der Große,
Nebentaltar-Retabel
der Meßkircher Martinskirche,
um 1535,
Yale University Art Gallery,
New Haven,
Gift of Mr. Walter Bareiss

Mitte der 1530er-Jahre entstand für einen Nebentempel der Meßkircher Martinskirche eine Tafel (Abb. 1), die Papst Gregor den Großen (Papst 590–604) zeigt¹⁵. Der Kirchenvater wird in pontifikalem Ornat mit Tiara und Kreuzstab dargestellt. Sein Gesicht lässt einen seelisch erregten, erschrockenen Zustand erkennen. Weiterhin ikonographisch ungewöhnlich ist, dass die Hände des Pontifex, bekleidet mit purpurfarbenen Pontifikalhandschuhen, vor der Brust erhoben sind. Die Haltung suggeriert eine liturgisch-priesterliche Geste und verweist auf markante gestische Vollzüge im Ordo Missae – etwa die Erhebung der geöffneten Hände des Zelebranten beim *Veni Sanctificator* oder in der *Praefatio*. Papst Gregor der Große war im kollektiven Vorstellen des 15. Jahrhunderts als Prototyp vorbildlicher liturgischer Zelebration verankert¹⁶. Das während des Spätmittelalters in allgegenwärtigen Altargemälden verbreitete Thema der Gregorsmesse zeigte die Messfeier des Papstes in der römischen Kirche Santa Croce, bei welcher sich Christus leibhaftig als Schmerzensmann über den Gestalten von Brot und Wein zeigte, um alle Zweifel an der Lehre von der Transsubstantiation auszuräumen¹⁷.

In seiner Darstellung Gregors I. betont der Meister von Meßkirch Details kultischer Priesterlichkeit. Große künstlerische Sorgfalt geht auf die Kolorierung der Pontifikalhandschuhe. Diese changiert mehrdeutig zwischen Purpurtönen, Silber und Perlmutter und bringt hiermit nicht nur die luxuriöse Fertigung der Pontifikalhandschuhe zum Ausdruck, sondern den alten Topos von den heiligen Händen des Priesters. Perlmutterer Glanz auf den Händen eines Priesters und das Purpurlicht, das von diesen ausgeht, hatte erstmals Sulpicius Severus (363–420/425) in seinen *Dialogi* um 400 beschrieben, als er den hl. Martin von Tours (316–397) als Leitbild priesterlicher Heiligkeit aufstellte: Wenn Martin das Messopfer feierte, seien dessen Hände in einem überweltlichen Licht von Purpur und Perlmutter aufgeleuchtet¹⁸.

15 Elsbeth WIEMANN, Zwei Flügelbilder eines ehemaligen Nebentempeltabels, um 1534/40. Der Heilige Gregor, Der Heilige Jodokus, in: DIES. (Hrsg.), Der Meister von Meßkirch (wie Anm. 2) 206f.

16 Zum Bildtypus der Gregorsmesse und seiner Vermittlung von Fegefeuer- und Transsubstantiationslehre ebenso wie seiner Verhandlung amtskirchlicher Hoheitszeichen vgl. Heike SCHLIE, Die Autoritätsmuster der Gregorsmesse. Umdeutungen und Auflösungen eines Zeichensystems, in: Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes, hrsg. v. Frank BÜTTNER u. Gabriele WIMBOCK, Münster 2004, 73–103, hier: 97. – Vgl. auch Esther MEIER, Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus, Köln–Weimar–Wien 2006, 126, 278.

17 Zu eucharistietheologischen und kultdidaktischen Dimensionen der Gregorsmessen und der Bildgestalt Papst Gregors des Großen vgl. Christian HECHT, Von der Imago Pietatis zur Gregorsmesse. Ikonographie der Eucharistie vom hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 36, 2005, 9–44.

18 Sulpicius SEVERUS, *Dialogi*, III, 10. – Zur Rezeption dieser frühen Chiffre liturgisch-sacerdotaler Exzellenz in der Bischofsikonographie des Hohen und Späten Mittelalters am Exempel des hl. Martin von Tours vgl. Milan WEHNERT, Martinus Episcopus. Ideal und Erbe eines Kirchenfürsten in Schwaben vom 12. bis ins 20. Jahrhundert, in: Hic est Martinus. Der heilige Martin in Kunst und Musik, hrsg. v. Diözesanmuseum Rottenburg, bearb. v. Melanie PRANGE u. Milan WEHNERT, Ostfildern 2016, 47–75, hier: 49. – Für eine breite christentumsgeschichtliche Verortung des Motivs vgl. Arnold ANGENENDT, ›Mit reinen Händen‹. Das Motiv der kultischen Reinheit in der abendländischen Askese, in: Herrschaft, Kirche, Kultur. Beiträge zur Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Friedrich Prinz zu seinem 65. Geburtstag (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 37), hrsg. v. Georg JENAL, Stuttgart 1993, 297–316.



Abb. 2: Papa dat concilium in Germania [Ritt auf der Papstsau], in: Lucas CRANACH, Martin Luthers Etliche Bilder wider das Papsttum, Wittenberg 1545, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Ms. germ. fol. 1371

Doch die Gregorsfigur des Meisters von Meßkirch zielt noch auf weiteres. Betrachtern der 1530er-Jahre waren nicht nur Bilder der Gregorsmesse vertraut, sie hatten auch reformatorische Schmähbilder gesehen, in denen der Topos der heiligen Hände von Priestern und Päpsten radikal dekonstruiert worden war. Stellvertretend für einen breiten Bestand an Flugschriften mit Holzschnittillustrationen kann auf den *Ritt auf der Papstsau* (Abb. 2) verwiesen werden, der 1545 in Wittenberg in dem Konvolut *Martin Luthers*

Etliche Bilder wider das Papsttum gedruckt wurde¹⁹. Das Blatt zeigt einen Papst in pontifikalem Ornat, der in seiner heiligen Hand einen Haufen Exkremente erhebt und mit der anderen einen Konsekrationsgestus über diesem vollzieht, während sein Reittier, die Sau, offenbar vom Gestank angezogen, den Kopf nach diesem Vollzug päpstlicher, heiliger Hände wendet.

Solche visuell radikalen Dekonstruktionen altkirchlicher Sakralitätssymbole und Konsekrationsgesten erlangten ab den 1520er-Jahren massenmediale Verbreitung und sind als Teil des Imaginaire, des kollektiv Vorgestellten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu berücksichtigen – auch für die Deutung des Meßkircher Gegenbildes von Papst Gregor. Wenn wir dem Meßkircher Gregor das protestantische Schmähbild gegenüberstellen, verdeutlicht sich: Der Meister von Meßkirch rückokkupiert zentrale Zeichengüter der alten Kirche, er verteidigt klerikale Sinnfiguren, weist ihre Intaktheit nach, gerade an jenen Fugustellen des Symbolsystems, an denen die Reformatoren diese zu dekonstruieren suchten.

Papst Gregors gramvoller Gesichtsausdruck, verbunden mit den erhobenen und koloristisch nobilitierten pontifikalen Händen, gewinnt hierbei eine zeitspezifische Bedeutung. In der Miene des Kirchenvaters zeichnet sich Entsetzen über die protestantische Verwerfung einer Grundbedingung der alten Kirche. Die Wendung gen Betrachter ließe sich in ihrem suggestiven Gehalt nachsprechen als ein: Wollt ihr euch denn abkehren von den Gnaden, die euch diese Hände mitteln können?

Eine frühkonfessionelle Aufladung des Meßkircher Gregorsbildes bestätigt sich auch aus der Kontroverstheologie: Für Martin Luther war das Pontifikat Gregors des Großen zur Wende vom 6. in das 7. Jahrhundert eine Weichenstellung, von der ab sich die durch Jesus Christus eingesetzte Kirche in verhängnisvoller Weise zur Kirche des Anti-Christen gewandelt habe und *Regnum Satanae* wurde: Luther sah in Gregor einen Hauptverantwortlichen für die Lehre vom Fegefeuer ebenso wie für die Fehlkonzeption der Abendmahlsfeier als einer Opfermesse, in der beansprucht werde, das Kreuzesopfer zu wiederholen²⁰.

Der Meister von Meßkirch hatte mit der gestisch und koloristisch sorgsamem Behandlung der heiligen Hände des Pontifex eine Bahn betreten, die im weiteren Entwicklungsgang der katholischen Konfessionalisierung fortgeführt wurde. Das belegen exemplarisch Darstellungen des hl. Carlo Borromeo (Erzbischof von Mailand 1565–1584), der als Reformator wirkte und 1610 als Leuchtturm katholisch tridentinischer Kirchlichkeit kanonisiert wurde²¹. Seine bildmediale Inszenierung entwickelte neue, mit dem Meßkircher

19 Vgl. Hartmann GRISAR/Franz HEEGE, *Luthers Kampfbilder*, Bd. 4: Die ›Abbildung des Papsttums‹ und andere Kampfbilder in Flugblättern 1538–1545, Freiburg i. B. 1923, 18f. – Zu Luthers Beteiligung an den Bildern vgl. Hartmut KÜHNE, *Der Agent des Antichristen. Zur Entstehung der Tetzellegende im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Johannes Tetzl und der Ablass. Begleitband zur Ausstellung ›Tetzl – Ablass – Fegefeuer‹ in Mönchenkirche und Nikolaikirche Jüterbog, vom 08.09. bis 26.11.2017, hrsg. v. DEMS., Enno BÜNZ u. Peter WIEGAND, Berlin 2017, 74–110, hier: 85.

20 Zu Luthers Perspektive auf Papst Gregor den Großen *welcher fast der erst und mechtigst ist / der das fegefeuer und die opfer messn / auffbracht und angericht hat* vgl. Martin LUTHER, *Widerruf vom Fegefeuer*, Wittenberg 1530, Kapitel 5, o. S. – Vgl. Susanne WEGMANN, *Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, Köln–Weimar–Wien 2013, 10.

21 Zum Reformwirken Erzbischof Borromeos in Mailand vgl. Danilo ZARDIN, *Carlo Borromeo und die religiöse Kultur der Gegenreformation* (aus dem Italienischen von Karl Pichler), in: *Karl Borromäus und die katholische Reform. Akten des Freiburger Symposiums zur 400. Wiederkehr der Heiligsprechung des Schutzpatrons der katholischen Schweiz*, Freiburg i. d. Schweiz 24.–25. April 2009, hrsg. v. Mariano DELGADO, Stuttgart–Freiburg i. B. 2010, 41–63. – Zur Bedeutung

Gregorsbild gut vergleichbare Formeln für die Lichtaura auf den heiligen Händen des Bischofs, die im Sinne tridentinischer Bilddidaktik als Mitte des kirchlichen Weihesystems verstehbar gemacht wurden²².



Abb. 3
Giovanni Battista Crespi,
Erzbischof Carlo Borromeo
im liturgischen Gebet,
Mailand um 1610,
Musée d'art et d'histoire, Genf,
© Jean Marc Yersin

mailändisch-borromäischer Ordnungs- und Sinnfiguren für die nachtridentinische Klerikalkultur vgl. Milan WEHNERT, Ein neues Geschlecht von Priestern. Tridentinische Klerikalkultur im französischen Katholizismus 1620–40, Regensburg 2016, 66ff., 156–159.

²² Zum Symbolkapital der ›heiligen Bischofshand‹ im nachtridentinischen Katholizismus am Beispiel Frankreichs vgl. Milan WEHNERT, Wissen von der heiligen Hand des Bischofs im Katholizismus des Ancien Régime. Boileau-Despréaux, Godeau und die Petri Aurelii Theologi Opera, in: Gott Handhaben. Religiöses Wissen im Konflikt um Mythisierung und Rationalisierung, hrsg. v. Steffen PATZOLD u. Florian BOCK, Berlin, Boston 2016, 67–92.

Als Beispiel hierfür kann auf Giovanni Battista Crespis (1573–1632) Darstellung Carlo Borromeos verwiesen werden, die um 1610 in Mailand anlässlich der Kanonisation des Erzbischofs entstanden ist (Abb. 3). Sie zeigt Borromeo als obersten Sacerdos seiner Diözese und lässt von dessen liturgischen Gewändern einen überweltlichen Schimmer in der Farbskala von Elfenbein zu Silber ausgehen. Insbesondere die im Gebetsgestus vor der Brust erhobenen und in Pontifikalhandschuhe gekleideten Hände sind betont. Sie erscheinen, entsprechend der Klerikatslehre der Mailänder Reformsynoden ab 1564, als Ausgangspunkt sämtlicher Bahnen diözesanpriesterlicher Gnadenmittlungen, als ihre Bedingung²³.

Das Mailänder Bischofsbild und die Gregorsdarstellung aus Meßkirch teilen sich – in ihrem Fokus auf pontifikale Handzeichen – grundsätzliche ekklesiologische und gnadentheologische Auffassungen. Historisch trennt beide Bilder das Konzil von Trient und die mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzende Aushandlung nachtridentinischer Klerikalkultur, in der entsprechende Axiome des Katholischen im Gegenüber mit dem Protestantismus nachdrücklich bestätigt wurden. Doch bereits im Meßkircher Gregorsbild der 1530er-Jahre tritt die Absicht hervor, Kernsymbole der altkirchlichen Gnadenökonomie – exemplarisch die Weihenden, heiligen Hände von Bischof und Pontifex – bildrhetorisch zu betonen und im kollektiven Vorstellen rückzuverankern.

2. Altkirchliche Sinnfiguren II: Geistliche Keuschheit

Ein weiterer, im Œuvre des Meisters von Meßkirch wichtiger Figurentypus lässt das scharfe Gegeneinander von reformatorischer Dekonstruktion und katholischer Gegenkonstruktion nachvollziehen – es ist das klerikale Amt des Diakons.

Ein Nebenretabel der Meßkircher Martinskirche aus den 1530er-Jahren zeigt den jugendlichen Diakon und Märtyrer Laurentius († 258) mit dem Rost, seinem Marterinstrument, in Albe und Dalmatik gekleidet, den liturgischen Gewändern des Diakonats (Abb. 4). Wiederum fällt ein koloristisches Detail auf – das Inkarnat und die blühend rosigen Wangen des Tonsurierten. Dies könnte als beiläufige Setzung erscheinen. Tatsächlich aber war die Frage nach der Leiblichkeit, nach der leiblich-seelischen Gesundheit und nach der Blutwärme katholischer Priester und Diakone das Ziel scharfer reformatorischer Angriffe: Es ging um den Zölibat²⁴.

Zwischen 1535 bis 1545 hielt Martin Luther (1483–1546) in Wittenberg Vorlesungen zum biblischen Buch Genesis und erörterte hierbei die Schöpfungsordnung und den göttlichen Heilsplan eingehend auch am Verhältnis von Mann und Frau und an der Lebensdimension des Geschlechtlichen. Mit der ganzen Wucht seiner Verwerfungsrhetorik geißelte Luther den altkirchlichen Zölibat und traf ein radikales Urteil über die katholische

23 Zur Diskussion und Deutung bischöflicher Weih- und Liturgieprivilegien im Mailand der 1560er- bis 1580er-Jahre vgl. WEHNERT, Ein neues Geschlecht von Priestern (wie Anm. 21), 2016, 171–174.

24 Einen Überblick über die Zölibats-Diskussionen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gibt: Helen PARISH, Clerical Celibacy in the West: c.1100–1700, London–New York 2010, 185–196. – Zu Luthers Auseinandersetzung mit dem Zölibat vgl. Antje FLÜCHTER, Der Zölibat zwischen Devianz und Norm. Kirchenpolitik und Gemeindealltag in den Herzogtümern Jülich und Berg im 16. und 17. Jahrhundert, Köln–Weimar–Wien 2006, 60–66.

Konzeption priesterlicher Keuschheit: *Darumb fast kein gewlicher Ding auf Erden ist denn dass man heisset Celibatum*²⁵.



Abb. 4
Meister von Meßkirch,
Hl. Diakon Laurentius,
Nebentaltar-Retabel der Meßkircher Mar-
tinskirche,
um 1535,
Privatsammlung

Der Amtsverpflichtung auf geistliche Keuschheit stellte Luther entgegen: *Es ist also von Gott eingesetzt, dass du sollt ehelich seyn. Wer hingegen versuche, sein flaisch und plut, seyn krafft und natur sich zu besamen, die [...] von Gott eingepflanzt ist*²⁶ zu unterdrücken, der sündige gegen Gottes Ordnung.

Bereits in seiner Schrift *Vom ehelichen Leben* hatte Luther 1522 diese *Sünde* gegen die Schöpfungsordnung ergänzt um den Vorwurf der Heuchelei: Katholische Geistliche beanspruchten durch den Zölibat, eine besondere Tauglichkeit im Kultischen und Kapazität für das Gnadenhandeln Gottes zu gewinnen, die ihnen jedoch – gemessen an ihrem eigenen irrigen Begriffssystem – gar nicht zukäme. Ihre Reinheit sei Lüge, denn tatsächlich

25 Martin LUTHER, *Über das erst Buch Mose predigete Mart. Luth. Sampt einer unterricht / wie Moses zu leren ist*, Wittenberg 1527, 28.

26 Ebd.

lebten die Zölibatären viel weniger *reyn* als andere: *Hyndern sie [die Pfaffen] es [die in der Ehe gelebte krafft und natur sich zu besamen] aber / so sei du gewiss / dass sie nicht reyn bleyben und mit stummen sunden oder hurerei sich besuddeln müssen.*²⁷

Vor solchem Negativ-Imaginaire gewinnen die rosigen Wangen eines Diakons eigenen Aussagewert. Wenn der Meister von Meßkirch in seinem Laurentius-Bild *krafft und natur* eines zölibatären Diakons als unbesudelt vorstellt, dessen *flaisch und plut* als durch Keuschheit sogar aufgeblüht zeigt, ist dies ganz im Sinne der altkirchlich-theologischen Reaktion. Bereits 1529 hatte sich der flämische Sorbonne-Theologe Josse Clichtove (1472–1543) in seinem *Compendium veritatum contra erroneas Lutheranorum assertiones* ausführlich mit der Zölibatskritik Luthers auseinander gesetzt²⁸. Hierbei wurden aber nicht nur der Zölibat und die Sinnfigur von der *kultischen Tauglichkeit*²⁹ durch Keuschheit und Askese verteidigt. Es ging um den Gnadenstand des priesterlichen Ordo als solchen³⁰. Clichtove legte die Grundlinien für auffällig frühe Neukonfigurationen priesterlicher Typen in der niederländischen Malerei der 1530er-Jahre – exemplarisch *Die Jungfrau Maria überreicht dem hl. Ildefonso eine im Himmel gefertigte Kasel*, Flandern um 1535³¹. Zugleich bereitete er jenen forcierten Sonderungs- und Begnadungsanspruch des Priestertums vor, wie ihn nach Abschluss des Konzils von Trient (1545–1563) 1567 der *Catechismus Romanus ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini iussu Pii V Pontif. Max. editus* kommuniziert: Hierbei wurde bekräftigt, das im 1. Petrusbrief genannte *genus electum, regale sacerdotium* (1 Petrus 2,9) sei *magis propria ratione* auf den geweihten Ordo zu beziehen³². Das priesterliche Corps sei beauftragt, bereits diesseitig die vollendete *gens sancta* abzubilden und im Zeichen gewärtig zu halten, die das Ziel von Gottes Heilsplan bedeute³³.

Nach konfessionell katholischer Lehre, wie sie nach Trient forciert wurde, war der Klerus aufgrund dieser Berufung notwendig gegenüber dem Laienstand ab- und herausgehoben: Er war segregiert, auch durch den Zölibat, weil er sich mit voller geschöpflicher Kapazität für das Gnadengeschehen der Verwandlung zur *gens sancta* [...] *in admirabile lumen suum* (1 Petrus 2,9) zu öffnen habe und dieses manifest mache. In diesem heils-

27 Martin LUTHER, Vom ehelich Leben, Wittenberg 1522, o. S.

28 Jean-Pierre MASSAUT, Vers la Réforme catholique. Le *célibat* dans l'ideal sacerdotal de Josse Clichtove, in: Sacerdoce et célibat, hrsg. v. Joseph COPPENS, Löwen 1971, 459–506.

29 Zur kultischen Neu-Interpretation des Neuen Testaments und seiner ethischen Reinheitsgebote vgl. Hubertus LUTTERBACH, Sexualität zwischen kultischer und ethischer Reinheitsauffassung. Zur Rekonstruktion von Sprachangeboten und Sprachbarrieren in der christlichen Tradition, in: Körperlichkeit – Identität, Begegnung in Leiblichkeit (Studien zur theologischen Ethik), hrsg. v. Thomas HOPPE, Freiburg i. B. – Wien 2008, 107–124, hier: 121. – Vgl. hierzu auch Arnold ANGENENDT, Pollutio. Die ›kultische Reinheit‹ in Religion und Liturgie, in: Archiv für Liturgiewissenschaft, 52, 2010, 52–93.

30 Vgl. Jean-Pierre MASSAUT, Josse Clichtove, Phumanisme et la réforme du clergé, Paris 1968, Bd. 2, 172–209. – Zum Fortwirken der Clichtoveschen Leitlinien bis zum Konzil von Trient vgl. Alain TALLON, La France et le Concile de Trente 1518–1563 (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 295), Rom 1997, 450f.

31 Vgl. Milan WEHNERT, Der Heilige Franz Xaver als Leitbild katholisch-konfessioneller Männlichkeit im 17. Jahrhundert, in: RJKG, 35, 2016, 121–136, hier: 133.

32 Catechismus Romanus ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini iussu Pii V Pontif. Max. editus, Parma 1600, 401.

33 Zum Priesterbild des Catechismus Romanus vgl. WEHNERT, Ein neues Geschlecht von Priestern (wie Anm. 21), 2016, 55f. – Zum frühkonfessionellen Rahmen der katholischen Katechismusliteratur vgl. Gerhard BELLINGER, Der Catechismus Romanus und die Reformation. Die katechetische Antwort des Trienter Konzils auf die Haupt-Katechismen der Reformatoren, Paderborn 1970.

geschichtlichen Zusammenhang gesehen seien Angehörige des geweihten Ordo es nicht nur wert, mit den Engeln verglichen, sondern als noch über diesen stehend begriffen zu werden: *merito non solum Angeli, sed Dei etiam [...] appellantur*³⁴.

Zu vermitteln, dass der erfolgreich zölibatäre und segregierte Klerus im *admirabile lumen* Christi verankert sei und dieses – manifestierend und distribuierend – im Gottesvolk wirksam mache, war Anliegen auch der frühesten altkirchlichen Antworten auf protestantische Dekonstruktionen des katholischen klerikalen Feldes.



Abb. 5:
Diakone, die von ihrem
Bischof zu Priestern geweiht
werden
[Illustration zum
Ordinationssakrament],
in: Johannes Eck,
Christliche Predigten von den
sieben H. Sacramenten,
Ingolstadt 1534,
Universitätsbibliothek
Tübingen

So verteidigte der Ingolstädter Theologieprofessor Johannes Eck (1486–1543) in Schriften der 1530er-Jahre den priesterlichen Ordo als einen sozio-praktisch segregierten und semiotisch erhöhten Gnadenstand: Das sakramentale Ordinationszeremoniell wird als *einblasung oder eingastung*³⁵ beschrieben, durch die der priesterliche Stand Gewalt

³⁴ Catechismus Romanus ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini (wie Anm. 32), 1600, 393.

³⁵ Johannes Eck, Der viert tail Christenlicher Predigen von den siben H. Sacramenten nach ausweysung Christlicher Kirchen und grund Byblischer gschrift den alten frummen Christen zu gut, o. O. 1534, Die 60. Predigt: das die hailig weyhe ain Sacrament sei, 114.

zu seinen vielfältigen gnadenmittelnden Funktionen aufnehme – zu *erbauung des leybs Christi*³⁶ bis dahin, *die hymel auff zu schliessen und zuverschliessen*³⁷. Das Sonderungsparadigma der kultischen Priesterschaft gegenüber dem nichtpriesterlichen Teil des Gottesvolkes im Alten Bund sei von Christus nicht abgelöst worden. Es habe seine Erfüllung im *evangelisch priesterthumb* gefunden, weil es als *ain stand der volkumenhait*³⁸ und als ein würdiges *ebenbild hymelischer ritterschaft*³⁹ – also der Engelschöre – über der Laienschaft eingesetzt sei. Wie würdig sei es da, dass dieses neue Priestertum auch an jene *Ceremoni und herrlichkait der klaiden unnd ander ding*⁴⁰ des Alten Bundes anknüpfe, diese gar vollende. Mit den sazerdotalen und pneumatischen Selbstbezeichnungen des altkirchlichen Klerikalcorps *sei geben worden ain form sichtbarlich [...] auff dass geglaubt wurd / dass der hailig Geist auch eingegossen wurd*⁴¹ – nicht nur in das klerikale Corps, sondern durch dieses in den mystischen Leib der Kirche insgesamt.

Schon bei der Drucklegung von Ecks *Christliche(n) Predigten von den sieben H. Sakramenten*, 1534, war den steuernden Verantwortlichen deutlich, dass sich der Nimbus eines solchen *lumen admirabile* (1 Petrus 2,9) über dem katholischen Priestertum wesentlich auch durch visuelle Medien vermitteln lassen würde⁴². In diesem Sinne zeigt Johannes Eck in seinen Sakramenten-Predigten die Abbildung einer Weihe von Diakonen zu Priestern (Abb. 5). Über den zwei zu Weihenden platziert der Holzschnitt zwei erhobene Kerzen mit ausgreifender Lichtcorona. Das Arrangement visualisiert und semiotisiert, was Priester und Diakone in diesem Sinnsystem des 16. Jahrhunderts sein sollen: Distributoren, aber ebenso auch Manifestationen göttlicher Gnade. In der sakramentalen Ordination – so das bildsemantische Angebot der Grafik – werden die Geweihten zu Leuchten ihrer Kirche entzündet.

Im Fall der Ordinations-Grafik und der priesterlichen Lichtsymbolik in Ecks Sakramenten-Predigten zeigt sich, dass die frühkonfessionell katholische Bildproduktion bereits in den 1530er-Jahren gezielt solche Positionen des altkirchlichen Symbolsystems medial nachzurüsten begann, die sich in Konfrontation mit den Reformatoren als neutral-gisch erwiesen. Das belegt ein vergleichender Blick auf Bildinszenierungen heiligmässigen Priestertums zu Beginn des 17. Jahrhunderts, etwa auf Darstellungen von Messzelebrationen des hl. Ignatius von Loyola, die nach Entwürfen von Peter Paul Rubens (1577–1640) erstmals 1609 und dann erneut – anlässlich der Kanonisation Loyolas – 1622 in Rom verlegt worden sind⁴³. Hier wird gezeigt, wie über dem Haupt des sich vor dem Altar neigenden Zelebranten eine Feuerflamme aufgeht, *supra Missam celebrantis caput ingens*

36 ECK, Der viert tail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die ein und sechzigst predig von der weyhung das darin gnad geben wird als ainem Sacrament, 117.

37 ECK, Der viert tail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die 59. Predigt inngemain vom Sacrament der hailigen weyhe / un sechs gaistlich gewalten, 111.

38 ECK, Der viert tail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die ein und sechzigst predig von der weyhung das darin gnad geben wird als ainem Sacrament, 117.

39 ECK, Der viert tail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die 59. Predigt inngemain vom Sacrament der hailigen weyhe / un sechs gaistlich gewalten, 111.

40 ECK, Der viert tail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die 59. Predigt inngemain vom Sacrament der hailigen weyhe / un sechs gaistlich gewalten, 112.

41 ECK, Der viert tail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die 60. Predigt: das die hailig weyhe ain Sacrament sei, 114.

42 Zur Bedeutung von Bildmedien für die Vergültigung zentraler Axiome des Katholischen in der nachtridentinischen Kirche des 16. bis 17. Jahrhunderts vgl. WEHNERT, Ein neues Geschlecht von Priestern (wie Anm. 21), 2016, 294ff.

43 Vgl. ebd., 60ff.

*emicare flamma conspicietur*⁴⁴ (Abb. 6). Gegenüber den bei Eck 1534 auf die Häupter der geweihten Neupriester bezogenen Kerzenflammen ist die jesuitische Darstellung eines priesterlichen Lichtmirakels deutlich gesteigert und als außerordentlicher Vorfall gekennzeichnet. Dennoch: Das semiotische Fundament und die mediale Absicht, Hochachtung gegen den priesterlichen Ordo zu vermitteln, entsprechen sich.



Abb. 6: *Sacram hostiam Deo dum offert, supra missam celebrantis caput ingens emicare flamma conspicietur* [Messfeier des hl. Ignatius von Loyola], in: Jean Baptiste Barbé nach Peter Paul Rubens, *Vita beati Patris Ignatii Loyolae*, Rom 1609, Ill. 69, Universitätsbibliothek Leipzig, Kirchg.1821–fu

⁴⁴ Jean Baptiste BARBÉ, *Vita Patris Ignatii Loiolae Societatis Jesu Fundatoris*, Rom 1622, Illustration 54.



Abb. 7
Meister von Meßkirch,
Hl. Diakon Cyriakus,
Nebenaltar-Retabel der Meßkircher
Martinskirche,
um 1535,
Philadelphia Museum of Art,
John G. Johnson Collection

Der Meister von Meßkirch ist ein Künstler, der frühzeitig auf entsprechenden Gleisen produziert und seine Möglichkeiten in Figurenbildung, Regie der Zeichen und Kolorierung hierauf ansetzt. Das zeigt ein weiteres Diakonsbild (Abb. 7), die Darstellung des hl. Cyriakus († 303), der ganz in *Gewänder des Lichts* gekleidet ist: Albe, Dalmatik und Heiligenschein fügen sich koloristisch zu einer leuchtenden Harmonie von goldenen, honigfarbenen und silbernen Tönen, an der bezeichnender Weise auch Haut und Haar, also die geschöpfliche Ganzheit des Diakons teilhaben. Wenn schon der Diakon in seiner Weihe so verwandelt und zur Spiegelfläche der Glorie wird, wieviel mehr dann der Priester? Er wird – in diesem Sinnsystem – unter den Zeichen der Handauflegung und des Chrisam, der *hailig salb*⁴⁵, zum *ebenbild hymelischer ritterschaft*⁴⁶, gar der dienenden Liebe Christi.

Der Meister von Meßkirch ist kein Kontroverstheologe. Er operiert nicht wie Clichtove in Paris oder Eck in Ingolstadt mit Worten und Exegese, sondern mit Konturen und Farben. In seinen Bildern vermittelt er entsprechende Konzepte des kirchlichen Amtes auf sinnlich suggestive Weise. Er schafft ihnen *ain form sichtbarlich*, wie sie Eck für unverzichtbar hält, *auff dass geglaubt wurdt*⁴⁷. Es obliegt seinen Fähigkeiten, tiefere, geistliche Realitäten hinter den altbekannten kirchlichen Körperschafts- und Amtszeichen freizulegen und zu betuern.

3. Kirchengold, Glorie und Blut Christi – Piktorale energiea im Dienst der Alten Kirche

Medien waren unverzichtbar, das oben beschriebene *lumen admirabile* für die Gläubigen sinnstiftend zu machen. Diesen Anspruch macht auch der Wildensteiner Altar erkennbar, der 1536 als Hausaltar Gottfried Werner von Zimmerns für das Schloss von Meßkirch entstand (Abb. 8). Eingefasst von den beiden Tafeln mit dem andächtig knienden und den Rosenkranz betenden Stifterehepaar zeigt das Mittelfeld die Madonna auf der Mondichel. Sie ist nicht nur von den Zimmerschen Hausheiligen umgeben, sondern auch von einer pulsierenden Lichtgloriole, die von Purpurtönen auf ein glimmendes Licht von Weiß und Gold umschlägt⁴⁸.

Seine Virtuosität als Kolorist wendet der Maler auf, um dieses Gnadenlicht der Madonnenerscheinung mit klerikalen Symbolen zu verbinden: Vor der Madonna ist zur linken Bischof Martin von Tours im pontificalen Ornat gezeigt. Zusammen mit Bischof Erasmus († 303), der ihm gegenüber platziert ist, besetzt er die Schwelle zu dem um Maria verdichteten Bereich himmlischer Glorie, zu dem er Zugang gewähren oder verwehren kann. Das eschatologische Zeichen der *mit der Sonne bekleideten, auf dem Mond stehenden Frau* (Offb., 12,1–5) ist zudem auch auf dem Rückenschild seines Pluviales angebracht: Diese Figurenbildung und ihre semiotische Ausstattung lassen keinen Zweifel

45 Über *das Salben und den Chrysem* und seine Bedeutung für die altkirchliche Mittlung und Kennzeichnung göttlicher Gnade vgl. ECK, Der viertail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die 59. Predigt inngemain vom Sacrament der hailigen weyhe / un sechs gaistlich gewalten, 112.

46 Wie Anm. 39.

47 Wie Anm. 41.

48 Zum Wildensteiner Altar vgl. KONRAD, Die Freiherren und Grafen von Zimmern als ›Kunstmäzene‹ (wie Anm. 3), 197ff. – Vgl. JOOS, Art. ›Wildenstein an der Donau‹ (wie Anm. 9), 1770; vgl. Elsbeth WIEMANN, Der Wildensteiner Altar, 1536, in: DIES. (Hrsg.), Der Meister von Meßkirch (wie Anm. 2), 132–136.

daran, dass der Bischofsheilige noch unter den umgebend gezeigten Laien-Heiligen – darunter der hl. Christophorus, die hl. Katharina und sogar Johannes der Täufer – als Schrankenwart der Gnade exponiert ist, *die hymel auff zu schliessen und zuwerschliessen*⁴⁹.



Abb. 8:
Meister von Meßkirch,
Wildensteiner Altar, um 1535,
Staatsgalerie Stuttgart



Abb. 9: Meister von Meßkirch,
Hand des hl. Bischofs
Martin von Tours,
Wildensteiner Altar (Aus-
schnitt), um 1535,
Staatsgalerie Stuttgart

49 Wie Anm. 37.

Ein Blick auf die Details der Farbführung ergibt weiteres: Der Maler wendet für den Almosentaler, den Bischof Martin einem Bettler in die Schale gibt, für die Kreuzesstickerei in Form eines Weihekreuzes auf seinem Pontifikalhandschuh und für den Sichelmond der Madonna den gleichen Goldton an (Abb. 9): einen grobkörnigen Goldlack, der materiell und in seiner Farbwirkung als funkelnde Preziose des Bildes hervorsteht und der die Bildpositionen *Mondsichel – Pontifikalhandschuh – Almosentaler* in einem dynamischen Zusammenhang aufeinander bezieht. Denn die eschatologische Vision der himmlischen Frau und ihre kosmologischen Symbole von Sonne und Mond scheinen sich in das *Gold der Kirche* zu verflüssigen. Sie nehmen die Goldausstattung des Pontifikalhabits und das Weihesiegel auf der Hand des Bischofs in den Blick und beziehen diesen Gnadenzusammenhang noch auf das karitative Almosen, auf den goldenen Taler, der von der Bischofshand in die Bettelschale wechselt. So ergibt sich eine in Farben und Formen absichtsvoll visualisierte Heilszirkulation *in admirabile lumen suum*. In dieser sendet das pontifikale Zeichensystem eine – im bildwissenschaftlichen Terminus – gesteigerte *energeia*⁵⁰ aus: Die *Eigenkraft* des Bildes bildet nicht einfach etwas ab, sie schafft vielmehr einen eigenen Modus von Realität und beglaubigt diesen, so dass er auf das *Empfinden, Denken und Handeln* des Betrachters vor dem Bild einwirkt, gar dessen Für-Wirklich-Halten der Welt und ihrer Dinge insgesamt berührt⁵¹.



Abb. 10: Meister von Meßkirch, Rückenansicht des hl. Bischof Erasmus, Wildensteiner Altar (Ausschnitt), um 1535, Staatsgalerie Stuttgart

50 Zum bildwissenschaftlichen Terminus der *energeia* vgl. Sabine MARIENBERG, *Energeia*, in: 23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung, hrsg. v. Marion LAUSCHKE u. Pablo SCHNEIDER, Berlin 2017, 63–68. – Vgl. Horst BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts. Frankfurter-Adorno-Vorlesung 2007*, Frankfurt a. M. 2010, 51f.; DERS., *Image Acts. A systematic approach to visual agency*, Berlin–Boston 2018, 13ff.

51 Vgl. BREDEKAMP, *Bildakt* (wie Anm. 50), 25–33.

Auch der Pontifikalornat des heiligen Bischofs Erasmus wird durch den Maler mit besonderer Sorgfalt behandelt. Die Rückseite seines Rauchmantels (Abb. 10 und 11) zeigt ein reich gewebtes Brokatrelief mit einer Darstellung des Opfertodes Christi, dessen leidend, schweres, von Blut überlaufenes Haupt soeben leblos auf die Brust gesunken ist. Der Meister von Meßkirch arrangiert hier eine der malerisch und diskursiv komplexesten Positionen seines Œuvres. Er schafft zum einen die mimetische Anmutung einer täuschend echt abgebildeten Brokatweberei, durchbricht diese aber, indem er die Gestalt des Gekreuzigten in einem Register dramatisch-malerischer Expression ausführt, das außerhalb der mimetischen Möglichkeiten eines textilen Bildes liegt.

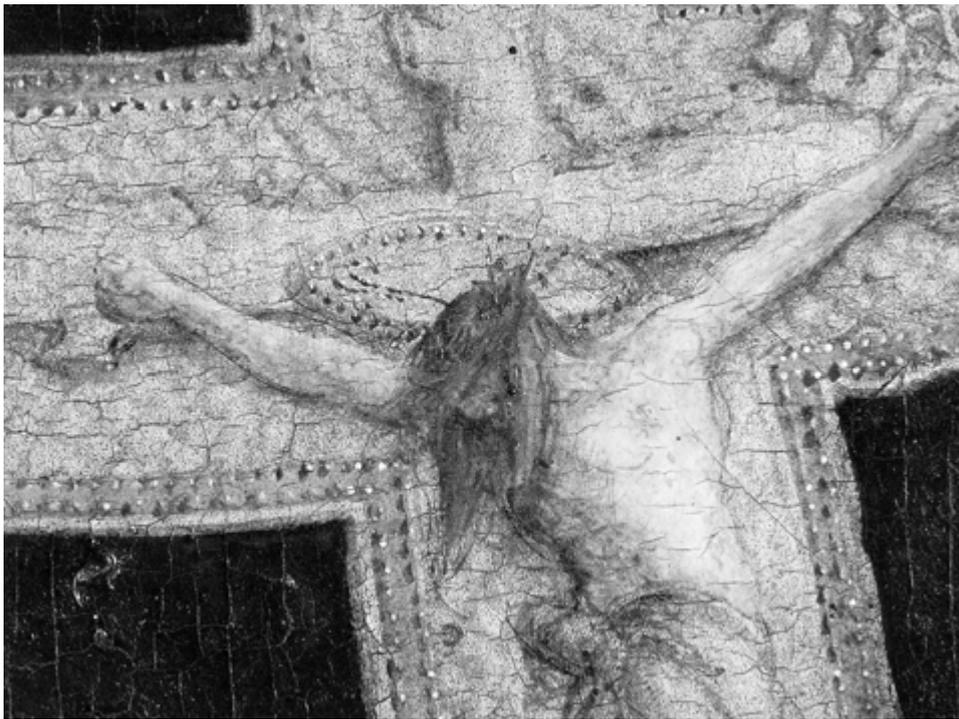


Abb. 11: Meister von Meßkirch,
Kreuzigung Christi auf dem Chormantel des hl. Bischof Erasmus,
Wildensteiner Altar (Ausschnitt), um 1535, Staatsgalerie Stuttgart

Deutlich machen dies die Lichtreflexe auf den dunklen, schon gerinnenden Tropfen Blutes am Haupt und auf den Haaren des toten Christus. Die *energeia*⁵² seines Pinsels, die der Maler hier unter Beweis stellt, macht frühkonfessionelle Aussagen zum Verhältnis von Messopfer und Kreuzesopfer. Zur diskursiven Verortung dieser Setzung ist darauf hinzuweisen, dass die katholische Kontroverstheologie der frühen Reformationszeit das Wirken des Kreuzesopfers Christi in der Heiligen Messe mit den Begriffen *imago* und

52 Wie Anm. 50.

repraesentatio passionis et oblationis Christi beschrieb⁵³. In seinem Traktat *De sacrificio Missae Contra Lutheranos*, erstmals 1526 verlegt, entgegnete Johannes Eck reformatorischen Angriffen, welche die Heilige Messe als eine Wiederholung des Kreuzesopfers verurteilten, und betonte: *Missa non est oblatio, quia similiter solum est imago immolationis. [...] Celebratio autem Eucharistiae est imago quaedam representativus passionis Christi.*⁵⁴ Dass unter einer solchen liturgisch-semiotischen *imago immolationis* am Altar nun dennoch die volle Heilswirkung der einen *immolatio Christi* auf Golgotha wirksam war und austeilbar wurde, spricht sich auch in der Wildensteiner Kreuzigungsdarstellung aus. Deren geopferter Christus ist nur Bild, gar Bild im Bild, also über mehrere Schwellen hinweg abstrahiert, so dass er sogar für das Bildpersonal nur noch virtuelle Realität ist. Doch der geopferte Christus sendet über diese Stufen zurück eine *energeia* aus, die den Betrachter mit dem Heils-Werk und der Wirklichkeit des Kreuzigungsgeschehens drastisch in Berührung bringt. Die piktorale *energeia* der Kreuzestod-Miniatur wird hierbei zur Chiffre für die sakramentale *energeia*, wie sie sich aus der liturgischen *imago* des Opfers Christi in der Feier der Heiligen Messe ausleitet. So oft die Gläubigen in der Messe das Gedächtnis dieses Opfers, seine *commemoratio*, feierten, so fasste es Eck zusammen, so oft werde das Werk unserer Erlösung vollzogen, *opus redemptionis exercetur*⁵⁵. Die expressive *immolatio*-Miniatur als Teil eines bischöflichen Sakralhabits zeigt an, wie bewusst der Meister von Meßkirch sein Können in den Dienst altkirchlich-konservativer und frühkonfessioneller Diskursfelder stellte, die im Umfeld seines Auftraggebers Gottfried Werner von Zimmern in den 1530er-Jahren in Konjunktur gerieten.

4. Laiennobilität und amtskirchliche Sakralität – Rückverkopplungen im Wildensteiner Altar und im Dreikönigs-Retabel

Von Interesse für die kulturgeschichtliche Verortung des Meisters von Meßkirch sind jedoch nicht nur die innovativen Bildschöpfungen zu klerikalen Typen, sondern besonders auch jene Posten seines Œuvres, in denen eine Kopplung inszeniert wird zwischen der priesterlichen Gnadensphäre und dem Geltungsbereich laikal-weltlicher Nobilität.

Auch im Wildensteiner Altar wird versucht, diese Kopplung zu erstellen: Der Bildstifter Gottfried Werner von Zimmern ist in ritterlicher Prunkrüstung kniend dargestellt, wie er anschaut und anbetet, was auf der Mitteltafel als Wirklichkeit christlichen Glaubens und kirchlicher Ordnung dargeboten wird. Zugleich wird von Zimmern herrschaftliche Exponiertheit autorisiert aus der Gnaden- und Kirchenordnung der Mitteltafel. Als *miles christianus* bekennt er sich zu ihrer Bewahrung und Verteidigung. Hinter den adeligen Stifterfiguren öffnet sich zudem der Ausblick auf eine Stadt- oder Palastkulisse mit höfisch-urban kultivierten Staffagefiguren (Abb. 6). Auch diese Abbrüchigkeit auf eine zivilisatorisch-humanistische Dynamik unter der Patronage der Höfe wird in die Kopplung der Zeichensphären einbezogen: Das heilige, kirchlich-klerikal umschranke Feld mit der Madonna auf der Mondsichel verleiht der zivilisatorischen Blüte unter der Herrschaft des Hauses Zimmern ihren Segen.

53 Vgl. Helmut HOPING, *Mein Leib für euch gegeben. Geschichte und Theologie der Eucharistie*, Freiburg i. B. – Basel – Wien 2016, 263.

54 Johannes ECK, *De sacrificio Missae*, in: *Secunda Pars Operum Iohan Eckii contra Ludderum*, o. O. 1531, 1–44, hier: 12, 36.

55 Ebd., 12.

Noch deutlicher tritt die frühkonfessionelle Kopplung von altkirchlicher Sakralsphäre und dynastischem Nobilitätsanspruch in dem Hauptaltarretabel hervor, das um 1535 für die Meßkircher Martinskirche in Auftrag gegeben wurde (Abb. 12). Dieses zeigt in der Mitteltafel die Anbetung der Könige vor der Jungfrau mit dem Jesuskind sowie in den Seitentafeln das Stifterehepaar⁵⁶. Gottfried Werner von Zimmern ließ sich hierbei in gleicher Positur abbilden wie der vor Maria kniende älteste König: Wie dieser kniet er, seitlich im Profil gesehen, und hat die gefalteten Hände andächtig vor der Brust erhoben. Hierdurch ergeben sich neue Bedeutungslinien: Die drei Könige verehren das Heilige mit Gold und Weihrauch – ihren im Evangelium genannten Gaben an das Jesuskind – und durch Niederknien; diese Haltung teilen sich Gottfried Werner von Zimmern und der älteste König der biblischen Szene. Hierbei wird ein rechtmäßiger Habitus der Begegnung mit dem Heiligen visualisiert, durch das Bildmedium festgeschrieben und öffentlich abrufbar gemacht.



Abb. 12: Meister von Meßkirch, Hauptaltar-Retabel der Meßkircher Martinskirche, um 1535,
linke Seitentafel: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe,
Mitteltafel: Meßkirch, Pfarrkirche St. Martin,
rechte Seitentafel: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe –
als Leihgabe der Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen Donaueschingen

⁵⁶ Elsbeth WIEMANN, Das ehemalige Hochaltarretabel von St. Martin in Meßkirch, um 1535/38, in: DIES. (Hrsg.), *Der Meister von Meßkirch* (wie Anm. 2), 159–166.

Dieser Habitus wird innerhalb des Retabels als spezifisch altkirchlich exponiert: Denn der in ritterlicher Prunkrüstung gezeigte Zimmern wird von der Gestalt des hl. Martin von Tours überfangen. Der Bischof ist in einem ausladenden pontifikalen Ornat gezeigt. Dessen Bestandteile – die Mitra, die Schließe des Rauchmantels und die Krümme des Bischofsstabs – fallen durch zugleich volumengreifende und filigrane Ausführung auf; besonders detailreich behandelt – wie im Wildensteiner Altarbild – sind die Binnenbildszenen des Ornaments: die Kreuzigung mit Maria und Johannes in der Krümme des Hirtenstabs und die Madonna auf der Mondsichel an der Mitra. Auch koloristisch sichert der Meister von Meßkirch der Gestalt Bischof Martins durch satte Rot- und warme Goldtöne eindruckliche Sichtbarkeit innerhalb des Bildpersonals. Dieser visuell-semiotische Primat der Bischofsgestalt erklärt sich nicht allein aus dem Martinspatrozinium der Pfarrkirche von Meßkirch, sondern auch aus frühkonfessioneller Absicht, altkirchliche Sakralzeichen zu bestätigen und in spezifischen Ordnungszusammenhängen vorzuführen. In diesem Sinne fällt ins Gewicht, dass die in den Pontifikalhandschuh gehüllte Hand Bischof Martins auf die Schultern des knienden Herrn von Zimmern gelegt ist (Abb. 13). Noch mehr als die Bettlergestalt, die sich, um Almosen bittend, unter den Schutz des Bischofsmantels begibt⁵⁷, überfängt die pontifikale Zeichenfigur Martins die Gestalt des Adligen in Harnisch und Helm.



Abb. 13:
Meister von Meßkirch, Gottfried
Werner von Zimmern unter Bischof
Martin,
Hauptaltar-Retabel der Meßkircher
Martinskirche (Ausschnitt),
um 1535,
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

57 Zur Figur des Bettlers und zum Caritas-Bezug der spätmittelalterlichen Ikonographie Bischof Martins von Tours vgl. WEHNERT, *Martinus Episcopus* (wie Anm. 18), 2016, 54ff.



Abb. 14: Cunradinus Cunradini III Imperatoribus filius a Clemente III Papa capite truncatus [Enthauptung Konradins, des staufischen Kaisererben], in: Lucas Cranach, Martin Luthers Etliche Bilder wider das Papsttum, Wittenberg 1545, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Ms. germ. fol. 1371

Wären entsprechende Verkopplungen eines Stifterbildnisses mit der Darstellung eines Patronats- und Hausheiligen in der Malerei des 15. Jahrhundert als üblicher Modus adliger Repräsentanz im sakralen Bild einzusortieren, so rücken für den Entstehungszeitpunkt dieses Arrangements um 1535 erweiterte Sinndimensionen in Betracht: Die Zeichensysteme altkirchlich-sakraler Autorität und weltlich-herrschaftlicher Nobilität werden im Bild bewusst miteinander verzahnt. Hierbei weisen sie die Intaktheit einer Fugenstelle gesellschaftlicher Ordnung nach, die von den Reformatoren scharf angegriffen worden war.

Luther hatte mit seiner Schrift *An den Christlichen Adel deutscher Nation*, Wittenberg 1520, unter deutschen Fürsten und Adeligen ein Geschichts- und Standesbewusstsein zu untermauern gesucht, das deren herrschaftliche Entfaltung als bedroht und eingeschränkt durch *papistische* Institutionen und altkirchliche Autoritäten wertete. Von hier ausgehend baute die reformatorische Propaganda ein Imaginaire auf, in dem die semiotische Verfung von *altkirchlicher Sakralität* und *weltlich-herrschaftlicher Nobilität* in drastischem Antagonismus aufbrach. Diese mediale Strategie umfasste polemische Semantiken und Begriffsfelder ebenso wie Bilder: Etwa wenn Luther den päpstlichen Kurienklerus als *römische Hermaphroditen*⁵⁸ diffamiert, die in tobender, weibischer Anmaßung den mannhaften freien christlichen Adel deutscher Nation unter ihr Joch zu zwingen suchten, oder wenn in den *Bildern wider das Papsttum* von 1545 Papst Clemens IV. (Papst 1265–1268) gezeigt wird, wie er eigenhändig – im Pontifikalhabit – das Schwert schwingt, um den Staufererben Konradin zu enthaupten (Abb. 14). Die Bildunterschrift erklärt: *Groß Gut der Keiser han gethan dem Babst – und ubel geleget an*⁵⁹. Der Rückblick auf die Auseinandersetzungen des Stauferhauses mit dem Papsttum bis zum Untergang der Dynastie mit der Hinrichtung des Thronerben Konradin 1268 in Neapel bot dem christlichen Adel deutscher Nation, wie ihn Luther zu avisieren und pro-reformatorisch zu aktivieren suchte, willkommene Referenzen. Somit gibt sich das Figurenarrangement im Meßkircher Drei Königs-Retabel als bewusste Gegenoption zu erkennen. Hier wird im Medium des Bildes ein christlich-katholischer Adel deutscher Nation entworfen, der sich bewusst an altkirchlich verwertbare Aussagen des Evangeliums – Anbetung mit Gold und Weihrauch unter der Referenz der Heiligen Drei Könige – anbindet und die eigene ständische und dynastische Exzellenz in Rückkopplung an die hierarchisch-pontifikale Faktur der Alten Kirche aufführt.

5. Frühkessionelle Selbstvergewisserung in Bildmacht und Zeichenkapital

Die vorangehenden Ausführungen haben auf markante Detailsetzungen hingewiesen, die sich in den Arbeiten finden, die der Meister von Meßkirch im Auftrag seines Stifters Gottfried Werner von Zimmern während der 1630er-Jahre ausgeführt hat.

Die malerische Expressivität und die piktorale *energeia*, die dem damaligen Betrachter dieser Bilder ins Auge fielen, operieren in frühkessionellen Diskursfeldern. Wenn der Maler heilige Diakone wie Laurentius und Cyriakus oder Bischöfe wie Martin von Tours und Erasmus ins Bild setzt, dann weist diese Diskursspannung eine zweifache Richtung auf: Einerseits findet sich konservativ bewahrt, was als Zeichensystem des geweihten Standes aus mittelalterlicher Tradition überliefert ist. Zum anderen aber wird innerhalb der fortgeführten Schablonen eine Sinnhaftigkeit forciert, die in ihrem rhetorisch-sinnlichen Elan, in ihrer Bildmacht, über den spätmittelalterlichen Medienbestand hinausweist. Oft sind es gestische Details – die erho-

58 Martin LUTHER, *Wider das Babsttum zum Rom, vom Teuffel gestiftt*, Wittenberg 1545, 89. – Zu Vorläufern der lutherischen Effeminierungskritik am altkirchlichen Klerus in der spätmittelalterlichen Hofkritik vgl. Christof ROLKER, *Der Hermaphrodit und seine Frau. Körper, Sexualität und Geschlecht im Spätmittelalter*, in: *Historische Zeitschrift*, 297 (3), 2013, 604f.

59 Vgl. GRISAR/HEEGE, *Luthers Kampfbilder 1923* (wie Anm. 17), 78.

benen pontifkalen Hände Papst Gregors – oder einzelne Register – die Kolorierung von Gewand und Inkarnat liturgischer Heiliger – in denen dies erkennbar wird. Und doch ist, was sich hier abzeichnet, signifikant und im historischen Rückblick auffällig. Denn es sind gerade diese Positionen, die im späteren Entwicklungsgang katholisch-konfessioneller Bildrhetorik und Ikonographie Raum greifen werden. Als bedingender Anstoß solch früher Verdichtungen und Schärfungen im Meßkircher Bildbestand treten radikale Dekonstruktionen von Kernaxiomen alter Kirchlichkeit durch die Reformatoren hervor – etwa die Verneinung der Idee eines Zölibats um kultischer Tauglichkeit willen oder des Konzeptes eines sakramental grundgelegten, erhöhten Gnadenstandes des priesterlichen Ordo. Aus der Doppelspannung von konservativ retrospektivem und progressiv forcierendem Gestus gerieren die Meßkircher Bildmedien ein symbolisches Kapital⁶⁰ des Katholischen in erkennbarer frühkonfessioneller Straffung. Charakteristisch für den Meßkircher Medienbestand ist, dass dieses altkirchliche Symbolkapital wiederholt mit dem Anspruch dynastisch-nobilitärer Exzellenz des Hauses Zimmern verbunden wird und mit dessen Zeichengütern in subtile Zirkulation tritt: Gottfried Werner von Zimmern tritt als Säule und machtvoller Bürge katholischer Sakralkultur, insbesondere ihrer priesterlich-sakramentalen Reserve auf, wird zugleich aber auch selbst aus deren Gnadenglanz heraus als Exempel laienchristlicher Nobilität und Herrschaft bestätigt. Aus diesem dynastischen Anspruch erklärt sich die Pracht der malerischen Ausstattung, wie sie sich im Goldlack des Wildensteiner Altars und einer Fülle prunkender Details auf den Bildtafeln der Meßkircher Martinskirche zeigt. Gilt diese Pracht zum einen – in den Stifterbildnissen und Wappenbildern – den Standesinsignien des Hauses Zimmern, so steckt sie zugleich ein in sich autarkes Zeichenreservat des Sakralen ab, das den kirchlichen Symbolen und Ämtern sowie der Glorie der Heiligen vorbehalten ist. Diese altkirchliche Sakralsphäre gewinnt in den Bildtafeln des Meisters eindruckliche Gestalt und persuasive Macht – wirksam auf die Sinne und das Sinnempfinden ihrer Betrachter. In bildwissenschaftlicher Terminologie gesprochen setzen die Meßkircher Retabelmalereien eine *energeia* frei, mit der sie ihre zeitgenössischen Betrachter zu überzeugen suchten, dass es wirklich und kraftvoll sei, was hier über die Zusammenhänge von Kirche und Glorie, von Priestertum und Gnade, von Mess- und Kreuzesopfer dargeboten wurde. Dass solche Darbietung kunstreich und im Golde kostbar sein sollte, hatte Johannes Eck 1534 mit seinem Lob auf die Ausstattung der alttestamentlichen Stiftshütte beteuert: Hatten nicht schon Bezalel und Oholiab, die von Mose beauftragten Handwerker, mit *weyßhait / verstand und kunst wunderbare Werke und Geschmeide auß gold / auß silber / auß ertz / auß marmel / und edel gstain*⁶¹ zum Lobe Gottes und *herrlichkait der klaiden*⁶² für die Priester erschaffen? Wieviel schöner noch wolle Gott seine Kirche in

60 Zum Terminus *Symbolkapital* in der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus vgl. Le Symbolique et le Social. La Réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu, hrsg. v. Jacques DUBOIS, Pascal DURAND u. Yves WINKIN, Lüttich 2005. – Zur Anwendung des Kapitalbegriffs auf Symbole und Habitus katholisch-klerikaler Körperschaften vgl. Pierre BOURDIEU (mit Monique DE SAINT MARTIN), La sainte famille. L'épiscopat français dans le champ du pouvoir, in: Actes de la recherche en sciences sociales, 44, 1982, 2–53. – Zur Bedeutung von *Symbolkapital* für die Aushandlung nachtridentischer Klerikalkulturen im 17. Jahrhundert vgl. WEHNERT, Ein neues Geschlecht von Priestern (wie Anm. 21), 2016, 17ff., 296–303.

61 ECK, Der viert tail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die ein und sechzigst predig von der weyhung das darin gnad geben wird als ainem Sacrament, 117. – Vgl. Ex 35, 30–35.

62 ECK, Der viert tail Christenlicher Predigen (wie Anm. 35), Die 59. Predigt inngemain vom Sacrament der hailigen weyhe / un sechs gaistlich gewalten, 112.

Jesus Christus, für die der Glanz des Alten Bundes nur ein Schatten war. Eine solche Selbstverortung spornte den Meister von Meßkirch und seinen Auftraggeber zu einer der reichhaltigsten Bildspiegelungen der Alten Kirche und ihrer Sakralzeichen im neuen Gegenüber mit den Reformatoren an.