

VON DER GEGENWART DER EWIGKEIT

Festschrift für Bernd Roeck

Herausgegeben von
Andrea Hindrichs
Christiane Liermann Traniello



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Copyright © 2019 Villa Vigoni Editore | Verlag, Laveno di Menaggio.
Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può
essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata, tradotta o trasmessa
in qualsiasi forma o mezzo se non nei termini previsti dalla legge che
tutela il Diritto d'Autore e con l'autorizzazione dell'editore. – Alle Rechte
vorbehalten. Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheber-
rechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und
strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektro-
nischen Systemen.
www.villavigoni.eu

Impaginazione – Satz: Studio Logos - Fino Mornasco (CO)
Stampa – Druck: Universal Book - Rende (CS)
Printed in Italy.

ISBN: 9788890817984



Schrecken und Trost – Michelangelo und die Altarkunst am *Campo Santo Teutonico*

Stefan Heid

Die Strategien, mit Gott und dem Unwägbaren des Ewigen fertig zu werden, sind unterschiedlich. Im romanischen Süden entbehren sie gewiss nicht einer gewissen geschäftsmäßigen Spitzbübigkeit. Die alten Römer waren überzeugt, dass alles Fatum, Schicksal, sei. Die Göttinnen und Götter haben über die Menschen das unabänderliche Geschick verhängt. Nun kommt das Spitzbübische: Wenn denn alles, was geschehen wird, von den Göttern verhängt ist, dann kann man es vorauswissen. Aber wie kommt man an das Zukunftswissen der Götter heran? Die Römer entwickelten dazu die Vogelschau, das Leberlesen und viele andere Techniken. Wem die Götter gnädig sind, den lassen sie das Schicksal sehen. Und damit erlauben sie ihm stillschweigend, den Unglückstagen aus dem Weg zu gehen. Sie geben ihm eine letzte Frist, dem Schicksal ein Schnippchen zu schlagen.

Die Christen haben diese Möglichkeit nicht mehr, und sie brauchen sie auch nicht. Mit der christlichen Botschaft schwindet die Evidenz des Fatums. Orakel, Auspizien und Auguralakte finden ihr Ende, weil es keine zwingende Prognose und damit eigentlich nichts mehr zu prophezeien gibt. Dem Menschen selbst ist die tägliche Entscheidung auferlegt: „Zur Freiheit hat uns Christus befreit“ (Gal 5,1). Damit entsteht ein neues Verhaltensmuster, eine ganz andere, eben christliche Kultur. Das Diesseits ist eine nach Gottes Gesetz gestaltbare Masse: Jeder knetet daraus sein Wohl und Wehe. Diese Freiheit ist recht eigentlich der Fingerzeig auf das Jenseits, für das es sich nämlich zu bewähren gilt. Nur dafür ist der Mensch frei. Er soll sich in diesem Leben Ansehen und Wohlgefallen bei Gott erwerben.

In gewisser Weise hat also Gott den Schwarzen Peter der Verantwortung an die Menschenkinder zurückgegeben. Wenn Papst Leo der Große seinen Gläubigen zuruft: „Christ, erkenne Deine Würde!“, so reimt sich der darin versteckte Imperativ auf: „(...) und trage diese Bürde!“ Denn wer verantwortlich ist, der muss sich auch verantworten, nicht nur vor dem eigenen dehnbaren Gewissen, sondern auch vor Gottes unabweisbarem Gesetz. Da kann einem angst und bange werden angesichts des

Jüngsten Gerichts, wenn diese Rechnung aufgemacht wird. Das Gericht gehört zum Kernbestand christlicher Botschaft und wird schon in den ältesten Glaubensbekenntnissen mit den Worten angekündigt: *Et iterum (Christus) venturus est iudicare vivos et mortuos*. Von daher ist der Weg nicht weit zum fulminanten Fanfarenstoß des *Dies irae, dies illa*.

Packt das Christentum hier seine Drohbotschaft aus? Gewiss, genauso wie das Drama die Menschen erschüttern will, so will das Christentum sie umkehren (*Metanoia*). Die Welt ist noch nie ohne Schreckensszenarien auskommen. Sie müssen ins Mark treffen, sie sollen verändern. Wenn nun aber die Spannung aus dem Christentum heraus ist, weil das Jüngste Gericht entfällt, nachdem es als Gegenstand der christlichen Verkündigung einfach abhanden gekommen ist, dann treibt eine neue Jeanne d'Arc mit erhobenem Banner die furchtentwöhnten Menschen in die schiere Angst vor dem Klimakollaps. Sie bereuen, tief betroffen, und schämen sich öffentlich ihrer Klimasünden. Mutter Natur wird über sie ein schreckliches Urteil zu fällen haben.

So haben sich die Zeiten verändert, aber der Mechanismus ist der gleiche. Früher stand zwischen Gegenwart und Ewigkeit das Gottesgericht, dargestellt etwa von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, ein Gericht so ganz anders als seine säkularisierten Spiegelbilder. Dort tiefe Erschütterung, dann Gnade und Vergebung vor dem Vater, denn das Leben geht in der besseren Welt weiter – hier Panik und Hysterie, dann verzehrendes Feuer aus dem Rachen der Mutter Natur und abruptes Ende allen Bewusst-Seins.

Etwas von den alten Römern steckt auch in den alten Christen. Ein Fallen in die totale Freiheit wäre ihnen genauso unlebbar gewesen wie den Alten das unentrinnbare Fatum. Wie das Fatum einen Rest Freiheit braucht, so braucht die Freiheit einen Rest Sicherheit. Gewiss: die Taufe, aber sie stellt viel zu früh alles auf null. Danach entwickelt sich die eigene Sündenkarriere umso drückender. Angesichts dieser Lage möchte der Christ eine kleine Sicherheit, ein kleines Vorabkommen mit Gott aus dem Gnadenschatz der Kirche.

Schaut man auf Michelangelos 1536-1541 geschaffenes Wandfresko des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle des Apostolischen Palastes am Vatikan, muss man es zwingend in den Kontext der Liturgie stellen, das heißt mit dem Hochaltar zusammenschauen, der zu Füßen des Freskos steht (Abb. 15). Die Sixtinische Kapelle diente zwar

keineswegs nur der Messfeier, aber dem Altar kam eine zentrale Funktion zu. Befand sich die Darstellung des Jüngsten Gerichts in der mittelalterlichen Tradition in der Regel auf der Kircheneingangswand weit entfernt vom Altar, so muss die Umpolung in der *Sistina* eine Bedeutung haben. Ein Bilddetail, das bei der Betrachtung gern übersehen wird, weil es sich am unteren Rand etwas hinter dem Altar versteckt, ist genau jenes Motiv, das der Priester am Altar sehen soll. Der Priester kann unmöglich das ganze Wandfresko überblicken, sehr wohl aber das Fegfeuer bzw. eine Höhle wahrnehmen, aus der die armen Seelen herausgezogen werden. Genau diese Szene hat den unmittelbaren Bezug zum Altar. Denn im Opfer der Kirche, der Eucharistie, gibt es Rettung, Ablass, Nachlass, Vergebung, sogar und gerade auch nach dem Tod. Mit jeder Messe wird das Fegfeuer, die Buße für die Sündenstrafen, weniger drückend. So wird es wenig später das Konzil von Trient (1545–1563) formulieren: „Die Früchte jenes Opfers (Christi am Kreuz) werden überreich durch dieses unblutige Opfer (der Eucharistie) empfangen. (...) Es wird nicht nur für die Sünden, Strafen, zur Genugtuung und für andere Nöte der lebenden Gläubigen, sondern auch für die in Christus Verstorbenen, die noch nicht vollständig (im Fegfeuer) gereinigt sind, nach der Überlieferung der Apostel rechtmäßig dargebracht“¹.

Das Bild der *Sistina* spiegelt die enorme Konzentration katholischer Frömmigkeit auf die Eucharistie wider, wie sie sich seit den Diskussionen um die Realpräsenz Christi in der Eucharistie seit dem 12. Jahrhundert nochmals verstärkt hat: Angesichts des Endes, angesichts der Wiederkunft Christi und des Jüngsten Gerichts zählt zuallererst der Trost der Eucharistie. Allein das Messopfer ist Gewissheit und Anker, weil in ihm die unendlichen Früchte der Erlösung den Lebenden und Verstorbenen zugewendet werden.

Was hat das mit dem *Campo Santo Teutonico* in Rom zu tun? Zumindest eine gemeinsame Geschichte. Man mutmaßt, Giovanni di Pietro dei Dolci, der Architekt der *Sistina*, könnte auch die 1500 eingeweihte Kirche des *Campo Santo* gebaut haben². Viel wichtiger ist aber, dass beide Kirchen in die vorreformatorische Zeit gehören: Beide stammen aus der alten Zeit eines katholischen Weltbilds: aus der Welt des Glaubens, des Betens, des Büßens, des Hoffens auf ein gnädiges Ende. In dieser

1 H. Denzinger, *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lebrentscheidungen* (zahlr. Auflagen), Nr. 1743.

2 A. Tönnemann, U. V. Fischer Pace, S. 37.

alten Welt gab es noch ein Jenseits, eine Ewigkeit und, so hofften wohl viele, auch ein bisschen Gegenwart in dieser ewigen Ewigkeit, oder anders gesagt: Die bessere Welt wird als ein Zuhause erhofft, nicht als Exil.

Ein bisschen Gegenwart in der Ewigkeit! Man denke nur an die Grabplatte des erfolgreichen Bäckers Martin Koeler († 1526) in der Kirche des *Campo Santo Teutonico*, heute direkt neben der Sakristeitür³: Koeler ist gleichsam aufgebahrt in voller Tracht dargestellt. Sein Kopf ruht auf einem Kissen. Da, wo üblicherweise die Noblen ihre Wappen abbilden lassen, nämlich auf den Wangen des Kissens, ließ Koeler seine Backwaren verewigen: ungekehrte Rundbrötchen und eine Brezel, die er ein Leben lang hergestellt hatte. Sie liegen nun gleichsam neben seinem Kopf, als ob er sagen wollte: Wenn am jüngsten Tag Christus kommt und mich auferweckt, wird mir als Erstes der herrliche Duft meiner Brote um die Nase wehen, und dann weiß ich: Ich bin zuhause! Hier scheint das Gericht jeden Schrecken verloren zu haben.

Der *Campo Santo Teutonico* ist ein Ort des Übergangs: vom Leben zum Tod, von der Gemeinschaft der Lebenden zur gemeinschaftlichen Grablege. Ein Ort des Totenschlafs, des Harrens auf die Auferstehung. Als in der Mitte des 15. Jahrhunderts die Bruderschaft zur Schmerzhafte Mutter Gottes gegründet wurde, war ihr primäres Ziel, den Verstorbenen ein christliches Begräbnis und den Toten einen geschützten Gottesacker zu bieten⁴. In jeder Gesellschaft zeigt die Sorge um die Toten den Grad ihrer Humanität an, aber und vor allem auch das Maß ihrer Religiosität und die Art ihres Glaubens. Dass neben der berühmten Pilgerkirche Sankt Peter auf einem verwahrlosten Gelände die Toten von den Wölfen aus der Erde herausgeholt wurden, wie die Quellen des 15. Jahrhunderts berichten, war ein Skandal. Weil die Kanoniker von Sankt Peter sich vor den angelockten Wölfen fürchteten oder weil sie wirklich ein Gefühl von Pietät hatten, überließen sie das Gelände der werdenden Bruderschaft aus Deutschen und Flamen, um endlich Ordnung zu schaffen: Das trauten sie den Deutschen zu⁵.

Tatsächlich machte sich die Bruderschaft schon nach kurzer Zeit daran, zum Heiligen Jahr 1475 eine große Kirche zu errichten. Es ist erstaunlich, woher sie das Vermögen

3 A. Weiland Abb. 120. Ursprünglich stammt diese Platte allerdings aus S. Elisabetta, der Bäckerkirche.

4 A. Weiland, *Der Campo Santo Teutonico in Rom und seine Grabdenkmäler*, Freiburg i. Br. 1988, S. 57.

5 A. Weiland, S. 56.

nahm. Die junge Bruderschaft ging gewiss ein hohes Risiko ein und hoffte, den Bau wenigstens teilweise durch Pilger zu (re-)finanzieren, die zum Heiligen Jahr in großer Zahl an Sankt Peter zu erwarten waren. Da täuschte man sich: Erst zum übernächsten Heiligen Jahr 1500 konnte der Bau abgeschlossen werden⁶.

Doch dann muss die Kirche sogleich in einen Dornröschenschlaf gefallen sein. Denn niemand hätte ahnen können, dass nur sechs Jahre nach der Einweihung, 1506, Papst Julius II. den Grundstein für Neu-Sankt Peter legen ließ: für sein gigantisches Grabmal, für das ebenso Michelangelo verpflichtet wurde. Die Bauwut und der Größenwahn der Päpste hätten immerhin keinen drastischeren Ausdruck finden können als in der Absicht, die ehrwürdige Apostelbasilika abzureißen und eine Papstmemorie daraus zu machen. Bekannt ist inzwischen auch, dass der verantwortliche Architekt Donato Bramante dazu die Achse der Kirche samt Petrusgrab um 90 Grad drehen wollte, so dass der Haupteingang der Basilika auf der Südseite gelegen hätte⁷. Das wäre wohl das Ende des *Campo Santo Teutonico* gewesen, der übrigens noch weitere Male kurz vor dem Abriss stand⁸.

Doch zurück ins Jahr 1506! In Spuckweite des *Campo Santo Teutonico* wurde also für 120 Jahre die größte Baustelle der Welt eröffnet. Das wäre wohl so, wie wenn neben einem Einfamilienhaus die Baugrube für den Freedom Tower ausheben würde. Man kann sich das Entsetzen der Bruderschaft vorstellen, als die ersten Bauarbeiter nebenan ihre Zelte aufbauten. Ein Jahrhundert lang lag nun über dem friedlichen Friedhof eine Feinstaubwolke, die alles unbewohnbar machte. Immense Massen von Stein und Marmor wurden für den Neubau von Sankt Peter mit Pferdetransporten bewegt, dann zersägt, behauen und gehievt. Wer aus eigener Anschauung weiß, wieviel Krach zwei beliebige italienische Gerüstarbeiter machen können, kann ahnen, dass der *Campo Santo Teutonico* damals gewiss kein Ort sprichwörtlicher Friedhofsruhe mehr war.

6 A. de Waal, *Der Campo Santo der Deutschen zu Rom. Geschichte der nationalen Stiftung zum elfhundertjährigen Jubiläum ihrer Gründung durch Karl den Großen*, Freiburg i. Br. 1896, S. 62 f.

7 H. Bredekamp, *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung*, Berlin 2008, S. 28.

8 Es ist ein Wunder, dass er den Transport des Obeliskens im Jahr 1586 aus der unmittelbaren Nähe des Campo Santo zum Petersplatz überlebt hat. Dabei wurde z. B. die ebenfalls auf dem Friedhofsgelände gelegene Kirche S. Gregorio Magno abgerissen; Tönnemann, Fischer Pace, S. 21. Und viel später plante Papst Paul VI. eine so gewaltige Audienzhalle auf der Südseite des Petersdoms, dass wieder einmal das Todesurteil über den Friedhof der Deutschen gesprochen zu sein schien. C. Cossa, *Moderne im Schatten. Die Audienzhalle Pier Luigi Nervi im Vatikan*, Regensburg 2010.

Bei allem Unglück profitierte die Bruderschaft des *Campo Santo Teutonico* doch auch von dem Bauboom. Denn sie war eng verschwistert mit den deutschen Bruderschaften der Bäcker (*formai*) und der Schuster (*calzolai*). Hunderte, wenn nicht Tausende von Arbeitern aus ganz Italien arbeiteten an Sankt Peter, tagsüber und oft auch nachts. Sie wohnten auf der Baustelle, das heißt sie kampierten dort, wo sich heute die vatikanischen Gärten erstrecken. Mit Weißbrot waren die nicht satt zu kriegen: Hier half nur gute deutsche Vollkornkost. Das war die Gelegenheit für die deutschen Bäcker! Sie belieferten die Päpste mit Delikatessen und nun auch die Arbeiter mit dem täglichen Brot. Ähnliches gilt für das Schuhwerk der Bauarbeiter: Italienische Designerschlappen lösen sich beim ersten Regen auf, aber gut genagelte deutsche Schuhe und Stiefel sind auf einer Baustelle Gold wert.

Am 8. Dezember des Heiligen Jahres 1500, am Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariens, konnte endlich die Kirche samt Hochaltar eingeweiht werden. Die Bruderschaft zur Schmerzhafte Mutter Gottes, wie sie inzwischen hieß, hat es in den folgenden Jahrzehnten zu keinem Reichtum gebracht, von dem die neue Kirche künstlerisch hätte profitieren können. Bis zum Barock ist sie wohl eine schlichte Totenhalle geblieben, der Boden bedeckt mit Grabplatten der wohlhabenderen Bruderschaftsmitglieder.

Unverzichtbar für die Einweihung der Kirche war der Altar, der natürlich auch eine Retabel benötigte. Der Altaraufbau von beachtlicher Größe wurde rechtzeitig zur Einweihung in Auftrag gegeben und ist bis heute – verstümmelt und stark restauriert – erhalten. Es handelt sich ursprünglich um einen Wandelaltar mit fünf Bildtafeln. Ironischerweise hat sich der Altar im Laufe seiner bewegten Geschichte mehr als gewünscht gewandelt, denn die zugehörigen Teile wurden nach der Demontage 1507 und bei der musealen Wiederaufstellung 1975 mehrfach in falscher Reihung installiert⁹. Der Wandelaltar war eine gewaltige Investition (252 Dukaten), die parallel zum Kirchenbau zu stemmen war¹⁰. Auch hier fragt man sich, wie solche Summen aufgebracht werden konnten.

9 Tönnesmann, Fischer Pace, S. 60, 70. Anm. 44; P. Fugazzola, „Die Hochaltargemälde aus der Kirche S. Maria della Pietà des Campo Santo der Deutschen und Flamen in Rom“, in: S. Heid (Hg.), *Campo Santo Teutonico. Höhepunkte der Jahre 2004 bis 2010*, Città del Vaticano 2010, S. 13–29, hier S. 13 mit Anm. 1.

10 De Waal 1896, S. 92.

Im 18. Jahrhundert wurde die Kirche barockisiert und erhielt damit wohl erstmals einen ansehnlichen Kirchenschmuck. Allerdings war gerade der prächtige Wandelaltar das erste Opfer der Barockisierung. Denn er wurde demontiert. In den neuen barocken Hochaltar des Jahres 1705 wurde immerhin das Hauptbild des in fünf Teile zerlegten Wandelaltars eingefügt. Der langjährige Rektor des *Campo Santo Teutonico*, Anton de Waal (1837–1917)¹¹, dem die Kirche in den 1870er Jahren ihre – heute verlorene – historistische Ausmalung verdankte¹², schaute mit wahrer Verachtung auf den barocken „Zopf“ und ließ alle entsprechenden Seitenaltäre demolieren¹³. Er hätte gern auch den Hauptaltar beseitigt, wenn er nur einen Käufer gefunden hätte. Es kam nur soweit, dass de Waal 1884 das zentrale Tafelbild aus dem Barockaufbau entfernen und dort eine Gips-Pietà von Wilhelm Achtermann aufstellen ließ¹⁴. Seither hingen alle fünf Teile des ehemaligen Wandelaltars in schweren Rahmen an den Wänden des Altarraums.

Dann kam die Totalsanierung der Kirche in den Jahren 1972–1974, wodurch sie gegen geltende Denkmalpflegeprinzipien und gegen den Rat führender Fachleute ihrer historischen Textur und weitgehend auch ihrer künstlerischen Ausstattung beraubt wurde¹⁵. Nun ging auch der wertvolle barocke Hochaltar ersatzlos unter, weil er nach der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils (1963–1965) angeblich überflüssig war. Der alte Wandelaltar wurde reaktiviert, aber museal montiert¹⁶, nämlich an alter Stelle ohne den ursprünglich darunter stehenden Altar angebracht (Abb. 16). Wegen der schweren Rahmung war eine Klapptechnik nicht mehr möglich. Die Bilder wurden stattdessen auf Stelzen fixiert, und zwar so, dass man stets alle fünf Bilder sieht, was in der alten Ordnung nie der Fall war. Der Begriff „Wandelaltar“ ist heute doppelt falsch, insofern die Bilder weder entsprechend dem Kirchenjahr gewandelt werden können noch einen direkten Bezug zum Altar haben. Denn der neue sogenannte Volksaltar steht im Abstand von mehreren Metern davor. Der Priester schaut bei der Zelebration

11 S. Heid, K.-J. Hummel (Hg.), *Päpstlichkeit und Patriotismus. Der Campo Santo Teutonico: Ort der Deutschen in Rom zwischen Risorgimento und Erstem Weltkrieg (1870-1918)*, Freiburg i. Br. 2018.

12 Zum Ausmalungsprogramm siehe de Waal, S. 292 f., Anm. 1.

13 De Waal, S. 292.

14 Weiland, S. 86, Anm. 230.

15 A. Tönnemann, Fischer Pace, *Santa Maria della Pietà. Die Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom*, Freiburg i. Br. 1988, S. 24.

16 Ebd., S. 70, Anm. 44.

das Tafelbild nicht mehr an. Während des Wortgottesdienstes sitzt er direkt vor dem Tafelbild, das ihn nun hinterfängt. Die Bilder haben keinen inhaltlichen Bezug zum Wortgottesdienst. Bei der anschließenden Eucharistiefeier steht der Priester vorne am Volksaltar, immer noch mit dem Rücken zum Altarbild. Dieses schwebt dekorativ im Hintergrund, ohne erkennbaren Bezug zum Geschehen am Altar.

Es ist offensichtlich, dass der Wandelaltar der Kirche des *Campo Santo Teutonico* ein nord- bzw. niederdeutsches Produkt ist, mit dem die Bruderschaft der Deutschen und Flamen im 15. Jahrhundert gewissermaßen ein Stück Heimat, zumindest ihren heimatlichen Stil nach Rom bringen wollte in einer Zeit, als es noch keine schnellen Reisen und Schnappschüsse als Erinnerungsträger gab. Der Kunststil war den Römern nicht ganz fremd, auch wenn er sich vor allem auf die Nationalkirchen beschränkte¹⁷. Die Komposition und der etwas altertümliche Stil signalisierten dem Besucher des *Campo Santo*, in welcher Kulturwelt sich die dortige Bruderschaft bewegte.

Vor allem die Bildwahl der Haupttafel entsprach einem speziell für diesen Ort ausgearbeiteten Konzept. Dabei erweist sich das Bild wie viele andere Altarstiftungen von Bruderschaften als eine Art Personalausweis, ein Programmheft der Bruderschaft zur Schmerzhaften Mutter Gottes der Deutschen und Flamen. Diese hat nicht nur ihr besonderes Charisma und Aufgabenprofil, sondern auch ihren unverwechselbaren Ort: den Friedhof an Sankt Peter. Die primäre Aufgabe der Bruderschaft war die Sorge für die Toten und deren Begräbnis¹⁸. Daher trugen die Männer schwarze Sakkos gewissermaßen als Arbeitskleidung. Die Bruderschaft besaß also ihre einzigartige und unverwechselbare Aufgabe und wollte dies am prominentesten Bildort der Kirche, der Retabel des Hochaltars, umgesetzt sehen. So ließ sie sich im Historienbild der Beweinung und Grablegung Christi selber darstellen¹⁹. Christus wird von Joseph von Arimathäa und Nikodemus zu Grabe getragen; deshalb ist rechts oben im Bild das Grab dargestellt. Die Bruderschaft will damit nicht nur kühn ihre biblische Legitimität herstellen und aus Joseph und Nikodemus die himmlischen Patrone der Grabträger machen, sondern auch für ihre eigene Sache und Institution werben.

17 Ebd., S. 65 f.

18 Fugazzola, S. 21.

19 Nicht zufällig erscheint die Pietà auf dem Siegel der Bruderschaft; Tönnemann, Fischer Pace, S. 61.

Bruderschaften haben eine dezidiert geistliche Funktion. Sie wollen den Mitgliedern einen möglichst vorteilhaften Weg eröffnen, an den Schätzen des Himmels teilzuhaben. Es geht darum, durch gute Werke und Inanspruchnahme der geistlichen Privilegien der Bruderschaft die Leiden im Fegfeuer abzukürzen und einem gnädigen Richter zu begegnen. Die Botschaft des zentralen Altarbildes zielt in diese Richtung: Wer Mitglied der Bruderschaft wird, hat Gelegenheit, sich durch das Werk der Barmherzigkeit der Totensorge himmlischen Lohn zu erwerben²⁰, so wie sich auf dem Bild Joseph von Arimathäa und Nikodemus um das Begräbnis Christi kümmern. Zudem genießt er noch über den Tod hinaus die Ablass, die mit den Messfeiern an diesem Altar verbunden sind²¹. Schließlich steht ihm ein sicherer Grabplatz auf dem deutschen Gottesacker direkt beim Apostelgrab zu.

Bei näherer Betrachtung entfaltet sich die Bildaussage in drei Schritten. Wie von selbst ruht der Blick zunächst auf dem Zentrum: Die Personengruppe Maria und Jesus stellt den norddeutschen Typ eines Vesperbildes dar²². Beim Vesperbild bzw. bei der Pietà hält eine sitzende Maria ihren toten Sohn im Schoß. Die Vesperbilder sind ursprünglich plastisch. Man denkt in Rom sofort an Michelangelos Pietà im benachbarten Petersdom. Damals stand sie sogar noch näher am *Campo Santo*, nämlich als Krönung eines Grabaltars in der Petronilla-Rotunde auf der Südseite von Alt-St. Peter. Michelangelos Gruppe wurde dort 1499 aufgestellt. Ob die Auftraggeber oder Maler des Wandelaltars Michelangelos Wunderwerk kannten, ist nicht zu klären. Jedenfalls setzt der Maler sozusagen die traditionelle Pietà-Plastik als Ölgemälde um²³.

Die Mittelgruppe entspricht der Pietà Michelangelos in der grundlegenden Komposition: Die sitzende, in ein weites Gewand gehüllte Maria neigt den Blick, vom Betrachter aus gesehen, nach links in Richtung des Oberkörpers bzw. Kopfes Christi. Bei Michelangelo ruht diese Zweiergruppe in sich. Maria scheint nicht einmal zu trauern. Sie hält Christus mit ihrer Rechten, damit er nicht von ihrem Schoß gleitet. Mehr Bewegung wird nicht angedeutet. Die Ruhe ist entscheidend. Es handelt es sich

20 Weiland 58. Die zweite Aufgabe der Bruderschaft, die Pflege der Pilger, ebenfalls ein Werk der Gerechtigkeit, wird vom Tafelbild nicht thematisiert.

21 Von den geistlichen Privilegien zeugt die Ablass tafel am Kircheneingang, die dem Eintretenden sofort ins Auge fallen sollte; Tönnemann, Fischer Pace, Taf. 85.

22 Ebd., S. 60; Fugazzola, S. 22.

23 Tönnemann, Fischer Pace, S. 60.

um ein reines Andachts- und Meditationsbild: Es lädt zur stillen Betrachtung und zum Verweilen ein. Immerhin wurde die Pietà für einen Altar geschaffen. Man muss sich also vergegenwärtigen, dass vor ihm der Priester am Altar stand und die Messe las, die der Stifter jedes Jahr zu seinem Seelenheil gelesen wissen wollte. Es besteht also ein liturgischer Bezug zur Totenmesse. Außerhalb dieser seltenen Messen lädt die Pietà in ihrer zeitlosen Pose zur staunenden Betrachtung ein²⁴.

Man kann also die zentrale Zweiergruppe des Wandelaltars des *Campo Santo* isoliert betrachten und mit der annähernd zeitgleichen Pietà Michelangelos konfrontieren. Diese Bezüge müssen zumindest im Kopf des Rektors Anton de Waal bestanden haben. Denn er ließ, wie bereits erwähnt, das Tafelbild aus dem barocken Hochaltar entfernen und durch eine Pietà aus Gips ersetzen (Abb. 17). Die Schmerzensmutter des Tafelbildes wurde sozusagen wieder zurückverwandelt in eine Skulptur. Achtermanns Pietà lehnte sich von der Materialwirkung und der Machart her an Michelangelo an, war aber auch dem Tafelbild verbunden. Denn der Oberkörper Christi wurde Michelangelos Werk nachempfunden, während die Pose Mariens aus dem Tafelbild übernommen wurde, insofern Maria mit ihrer Linken die Linke Christi hält.

Im Grunde genommen war eine Pietà in der traditionellen Auffassung als Altarschmuck ungeeignet. Zum Altar passten hingegen Kreuzigungsszenen wie etwa beim Isenheimer Altar von Matthias Grünewald, der nur wenige Jahre jünger als Michelangelos Pietà und das Altarbild des *Campo Santo Teutonico* ist. Denn das Konzil von Trient definierte die Messe als unblutige Vergegenwärtigung des Kreuzesopfers Christi. Tatsächlich ließ dann auch de Waal ein großes Kreuz hinter der Achtermann-Pietà aufstellen, von dem, so die Fiktion, Christus herabgenommen wurde, bevor er in den Schoß seiner Mutter gelegt wurde. Dieses Kreuz bot einen korrekten Bezugspunkt für den Priester, der am Altar mit dem Blick zur Figurengruppe das Opfer feierte.

Doch das Tafelbild vom *Campo Santo* zeigt gerade keine konventionelle Pietà im Sinne einer in sich ruhenden Figurengruppe wie bei Michelangelo. Ihre neue, eigentümliche Bedeutung erhält die Pietà durch die umstehenden Personen. Es wird nämlich ein deutlicher, gewiss gewollter Kontrast sichtbar zwischen der scheinbar ruhenden

24 Heute ist Michelangelos Pietà im Petersdom hinter Sicherheitsglas musealisiert und steht dort ohne jeden liturgischen Bezug.

Pietà-Gruppe und den höchst bewegten und aktiven Begleitpersonen, also gleichsam zwischen Kontemplation und Aktion. Man nimmt eine Dynamik des Geschehens wahr, für die sich zwar manche kunsthistorischen Parallelen finden lassen²⁵, die hier aber doch einen innovativen und einzigartigen Ausdruck findet²⁶.

Links Josef von Arimathäa und rechts Nikodemus²⁷, die biblischen Totengräber, ziehen in diesem Augenblick am Laken, auf dem Christus ruht, um ihn hochzuheben²⁸. Die Gottesmutter will ihren Sohn nicht hergeben, sie hält seine Linke fest und zeigt so unwillkürlich deren Wundmal; zugleich legt sie ihren rechten Arm um die Schulter ihres Sohnes, um ihn festzuhalten. Sie wirft einen allerletzten Blick auf sein Gesicht, bevor der Gang zum Grab erfolgt, zu dem Joseph und Nikodemus gerade aufbrechen. Dabei dreht sich Josef von Arimathäa nach hinten, um hinter Maria hinauf zum Grabhügel zu gehen. Entsprechend dreht sich Nikodemus nach vorn, um vor Maria heranzugehen²⁹. Christus wird also nach links weggetragen. Aber noch stört Maria von Magdala diesen Ablauf, da sie Nikodemas im Weg liegt: Sie kauert vor seinen Füßen und hält den linken Fuß Christi, der vom Tuch herabgeglitten ist. Dabei bettet sie ihn in ihren Haaren und betrachtet die Wundmale. Es mag ein Zufall sein, aber den drei Männern des Bildes – Johannes, Joseph und Nikodemus – sind drei Frauen – die drei Marien – zugeordnet. Die Bruderschaft nahm von Anfang an ebenso Männer wie Frauen auf.

Bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass auch die um ihren Sohn trauernde Gottesmutter keineswegs nur eine stille Betrachtungsfigur für den frommen Beter ist. Sie ist eben kein traditionelles Vesperbild. Maria wird nicht in einem zeitlosen Schmerz dargestellt. Denn Christus ruht nicht mehr still auf ihrem Schoß. Vielmehr ist das Bild gleichsam eine Momentaufnahme, und der Betrachter bemerkt auch, dass dies eine prekäre Situation ist, die in einem Augenblick vorbei sein wird. Christus kann so nämlich nicht lange auf dem Tuch liegen, sonst fällt er herunter; er ist fast aus dem Gleichgewicht und droht nach vorne zu kippen. Es ist exakt jener flüchtige Moment festgehalten, in dem Maria ihr Sohn weggenommen wird.

25 Tönnesmann, Fischer Pace, S. 70 f.

26 Fugazzola, S. 22.

27 Es kann auch umgekehrt sein.

28 Tönnesmann, Fischer Pace, S. 61.

29 Ebd., S. 57.

Der Bildentwurf des Hauptaltarbildes vom *Campo Santo Teutonico* ist von zerreißender Dramatik. Maria ist nicht in ihrem ewigen Schmerz, sondern in ihrem größten, stechenden Schmerz des Abschieds dargestellt. Abschied zu nehmen, den Mut zu haben, einen geliebten Menschen bis zum Grab zu begleiten und dort hinabsinken zu sehen, ist die größte Herausforderung für jeden Menschen. Diese Erfahrung fängt das Bild ein.

Damit ist längst nicht alles gesagt. Denn der Künstler schafft – zweifellos nach eingehender Beratung mit dem Auftraggeber und mit Theologen – nicht nur ein Emblem und Werbebild der Bruderschaft, sondern er muss auch den Ort dieses Bildes berücksichtigen. In anderen Worten: Er muss das Bruderschaftsbild so konzipieren, dass es für die Liturgie am Altar geeignet ist. Der ursprüngliche Altar stand direkt unter dem Bild. Der Priester trat vor den Altar und betrachtete bei der Eucharistiefeyer dieses Bild. Es fehlt aber das zentrale Kreuz. Zwar sieht man im Hintergrund Golgota mit drei Kreuzen; sie sind jedoch ein winziges Bilddetail und liturgisch irrelevant.

Die liturgische Funktionalität des Bildes erschließt sich im toten Christus. Auf ihn weist Johannes der Täufer mit langem Finger hin. Auf dem linken Altarflügel sind nämlich Petrus und Johannes zu sehen, wobei Johannes dem Apostel den Fingerzeig gibt. Beide schauen auf Christus. In diesem Augenblick spricht der Täufer sein berühmtes *Ecce, Agnus Dei, qui tollit peccata mundi*. Der Zeigefinger ist das Bildsignal für das *Ecce*. Dieser Vers aus dem Johannesevangelium (1,29) – „Seht, das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt“ – ist auf Christus zu beziehen, allerdings anders als im Evangelium nun auf den toten Christus. Schon Grünewald verwendet diese Bildbotschaft, wenn er auf dem Isenheimer Altar rechts neben dem Gekreuzigten den Täufer darstellt, der auf Christus deutet. In beiden Fällen ist die Einfügung des Johannes liturgisch begründet. Denn das Johanneswort ist Teil der römischen Messliturgie. Wenn der Priester vor der heiligen Kommunion den Gläubigen die Hostie zeigt, spricht er: *Ecce, Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*.

Durch Johannes den Täufer wird der tote Christus am Kreuz (bei Grünewald) oder auch der tote Christus im Schoß seiner Mutter zu einem Eucharistiebild. Der „Leib Christi“ (*corpus Christi*), den der Priester den Gläubigen zeigt, ist der Leib des dort im Altarbild dargestellten gekreuzigten und toten Christus. Johannes weist also gleichzeitig auf den toten Leib Christi und auf den eucharistischen Leib in der Hand des Priesters. Nun wird auch deutlich, weshalb Josef von Arimathäa und Nikodemus das

Leichentuch so weit nach vorn drehen, dass Christus fast herunterzufallen droht und Maria ihn festhalten muss. Dabei wird der tote Leib Christi und werden besonders auch die Wundmale dem Betrachter gezeigt, wie zur Anbetung³⁰. So wie Maria von Magdala kniend den Fuß Christi anbetet, so sollen die Gläubigen den eucharistischen Leib Christi kniend verehren. Und, wenn man will, ist auch der anschließende Kommuniongang der Gläubigen angedeutet, da es üblich war, die Kommunionbank mit einem langen weißen Tuch abzudecken. Somit könnte man das Totentuch, auf dem der tote Leib Christi ausgestreckt ruht, auch als das Kommuniontuch auffassen, an dem die Gläubigen kniend den eucharistischen Leib Christi empfangen.

Auch damit ist der Bildgehalt noch nicht erschöpft. Denn bislang hat man es mit den zwei Körpern zu tun: dem toten Leib Christi im Bild und dem eucharistischen Leib Christi im Brot. In Wahrheit gehört aber noch ein dritter Leib hinzu: der Leib des Verstorbenen, für den an diesem Altar die Totenmesse gelesen wird. Die Bruderschaft wäre keine solche, wenn nicht vor dem Begräbnis die Messe gelesen würde! Denn selbstverständlich wurde für jeden Bruder und jede Schwester, die starben, eine Messe (Exequien) gelesen, bevor sie zu Grabe getragen wurden. Dies geschah in der Kirche. Dabei wurde der Sarg, umgeben von Kerzen, vor dem Altar aufgestellt. Somit sind nun alle drei Körper – *tria corpora* – versammelt.

Bei den Exequien entfaltet das Tafelbild seine volle Wirkung. Denn gerade in der Totenliturgie geht von ihm ein immenser Trost aus für die Angehörigen und Freunde des Verstorbenen und alle Mitglieder der Bruderschaft. Die Botschaft ist: Sie sind nicht allein. Maria teilt mit allen Trauernden allen Schmerz, bis hin zum größten Schmerz des endgültigen Abschieds. Sie legt Fürsprache ein für die Verstorbenen dieser Bruderschaft, die die ihre ist, nämlich die Bruderschaft zur Schmerzhaften Mutter Gottes der Deutschen und Flamen am *Campo Santo Teutonico*. Johannes der Täufer weist den Betrachter auf Christus im Schoß Mariens hin, auf das Lamm Gottes, das alle Sünde der Welt hinwegnimmt. Der Verstorbene wird durch die Sterbekommunion mit den himmlischen Tröstungen versehen worden sein. Zugleich wird das Messopfer für seine Seele dargebracht, so dass die Gläubigen Ablass erwirken können. Ferner tröstet der eucharistische Leib Christi alle Anwesenden, die in der heiligen Kommunion diese Arznei der Unsterblichkeit empfangen. Und schließlich wird allen ihr gutes Werk der Teilnahme an der Messe und Grablegung zum ewigen Heil angerechnet werden.

30 Tönnemann, Fischer Pace, S. 57.



Nr. 15: Papst Franziskus am Hochaltar der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, Alamy Stock



*Nr. 16: Aktueller Zustand der Kirche des Campo Santo Teutonico;
A. Weiland/H. P. Fischer, Der Campo Santo Teutonico. Eine
deutschsprachige Exklave im Vatikan (Regensburg 2016), S. 42 f.*



*Nr. 17: Die Kirche des Campo Santo Teutonico beim Adenauer-Besuch
am 24. Januar 1960; Archiv des Campo Santo Teutonico F 14.*