

## Zum Bildprogramm des gotischen Gewölbes der ehemaligen Prämonstratenserkirche in Clarholz

Die heutige katholische Pfarrkirche von Clarholz ist der Umbau einer romanischen Basilika, die aufgrund einer um 1133 erfolgten Stiftung für die Niederlassung eines Prämonstratenserkonvents entstand.<sup>1</sup> In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurden Langhaus und Querhaus in einen gewölbten Hallenraum umgewandelt, an die Stelle der Hauptapsis trat ein gotischer Chor.

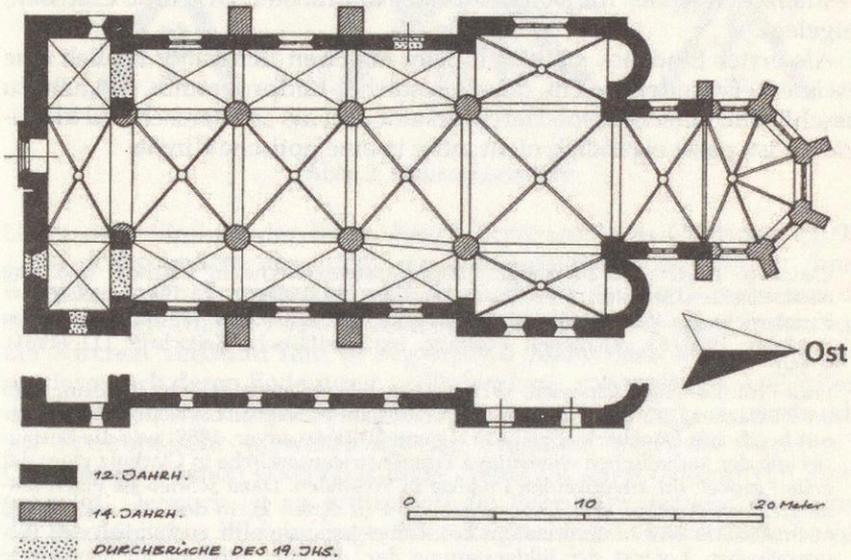


Abb. 1: Grundriss

<sup>1</sup> Vgl. Meier, Johannes: Das Kloster Clarholz mit den Pfarrkirchen von Lette und Beelen. Ein geistlicher Kunst- und Landschaftsführer, Lindenberg 2005.

Die Schlusssteine von Chor, Quer- und Langhaus wurden farbig gefasst, in die Zwickel des Kreuzrippengewölbes von Chor und Querhaus wurden in „flotter und sicherer Pinselführung“ Bilder mit Tieren und Fabelwesen gemalt, „ungewöhnlich reizvoll und ansprechend“.<sup>2</sup> Die Figuren sind, mit einer Ausnahme und abgesehen von den floralen Elementen, einheitlich in einem intensiven Oxydrot gehalten, was ihnen deutliche Konturen und ein fast scherenschnittartiges Aussehen verleiht.

Wahrscheinlich im 19. Jahrhundert waren diese Malereien übertüncht worden – aus dem damals modernen „Streben nach sichtbarer Wirkung des Baumaterials, bisweilen gemischt mit romantischer Begeisterung für urtümliches Mauerwerk“. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich in ganz Europa die Erkenntnis durch, „dass mittelalterliche Architektur ohne Fassung ein Körper ohne Haut ist“.<sup>3</sup> In Clarholz wurden 1957 bei Restaurierungsarbeiten die Ausmalungen des 14. Jahrhunderts aufgedeckt und 1958 unter Leitung der langjährigen Hauptkonservatorin des Westfälischen Amtes für Denkmalpflege in Münster, Dr. Hilde Claussen, freigelegt.<sup>4</sup>

Als erster Eindruck stellt sich beim heutigen Betrachter freilich eine gewisse Verwunderung ein, denn ein solches Bildprogramm, das nahezu ausschließlich aus Symbol-Tieren besteht und als „romanisch“ zu klassifizieren ist, passt eigentlich nicht mehr in eine gotische Kirche.

<sup>2</sup> Claussen, Hilde: Die ehemalige Prämonstratenserkirche in Clarholz und ihre neuentdeckten Gewölbemalereien, in: Westfalen 37 (1959), S. 174-199, dort S. 185.

<sup>3</sup> Kurzbericht des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens über die im Jahre 1960/61 gehaltenen Vorträge, in: Westfälische Zeitschrift 111 (1961), S. 350.

<sup>4</sup> Frau Prof. Dr. Hilde Claussen, 1919 in Plön geborene evangelische Christin, starb am Karsamstag, 11. April 2009, im 90. Lebensjahr in Frechen bei Köln. Ihrer sei hier mit herzlicher Dankbarkeit gedacht. Genau 50 Jahre zuvor, 1959, war die Restaurierung der katholischen ehemaligen Prämonstratenserkirche in Clarholz eines der ersten großen ihr anvertrauten Projekte in Westfalen. Dazu schrieb sie einen umfangreichen Arbeits- und Erfahrungsbericht (s. Anm. 2), in dem sie am Schluss auch Ansätze einer Interpretation bot. Dabei legte sie sehr ausführlich den ikonografischen Kontext der Bildgestaltung dar, die enge Bindung an überlieferte Formen, und gestand darüber hinaus einem Teil der Malereien zu, dass „Gedanken symbolischer Art doch für einige Bilder bestimmend“ gewesen seien. Insgesamt kam sie aber zu dem Ergebnis [Claussen (wie Anm. 2), S. 198]: „Ein zusammenhängendes Programm darf man wohl kaum vermuten, denn augenscheinlich geht aus der Anordnung hervor, dass der Wunsch nach dekorativer Wirkung im Vordergrund gestanden hat.“ Dieser eher subjektiven Einschätzung muss man nicht unbedingt folgen. Im Gegenteil: Wahrscheinlicher ist die Annahme, „dass nichts, aber auch gar nichts, in dieser Bilderwelt zufällig ist“. So Tetzlaff, Ingeborg: Romanische Kapitelle in Frankreich. Löwe, Schlange, Sirene und Engel, Köln 1976, S. 31.

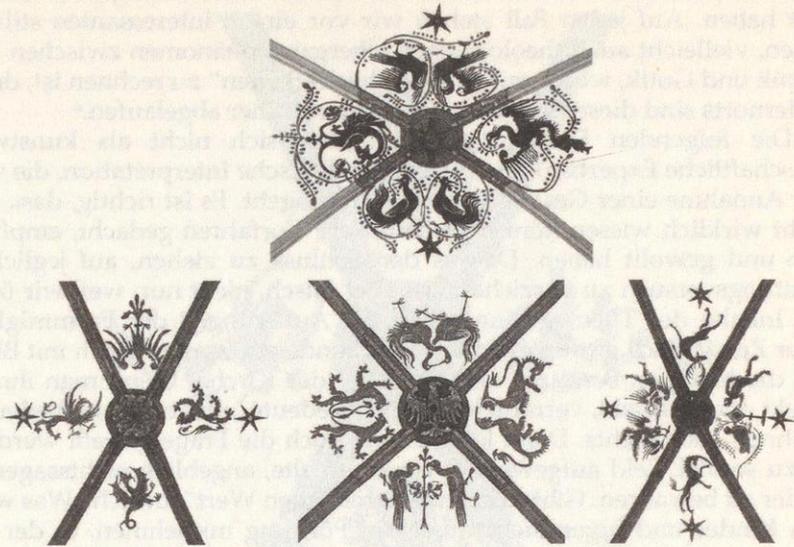


Abb. 2: Gesamtgewölbe

Unter dem Einfluss der Bilder-Kritik Bernhards von Clairvaux (1090–1153), insbesondere aber dem der theologischen Scholastik in ihrem Bestreben nach Transparenz und Klarheit hat die Gotik nicht nur die dämonischen Masken und Monstren weitgehend aus dem Innenraum der Kirchen verbannt und in begrenztem Maße nach außen verlagert, sondern auch deren Bedeutung verändert bzw. rationalisiert: Die grotesken Wasserspeier beispielsweise haben nur noch bedingt warnende oder gar apotropäische (abwehrmagische) Funktion, auch die Figuren in Clarholz sind schon erkennbar unter Aspekten eines dekorativen Spiels gefertigt. Dennoch ist zu prüfen, ob die Prämonstratenser-Chorherren, die theologischer Bildung gegenüber aufgeschlossen waren,<sup>5</sup> dieser ver-

<sup>5</sup> Vgl. Fried, Johannes: Das Mittelalter. Geschichte und Kultur, München 2008, S. 184 („Der neue Orden, Regularkanoniker, nicht Mönche, die Prämonstratenser, schwuren wie Mönche Armut, Keuschheit und Gehorsam, lebten aber nach der Augustinusregel, nicht nach der Benediktregel, blieben zugleich der Welt verhafteter, sorgten sich um Kirche und Reich, um fremdes Seelenheil so nachdrücklich wie um eigenes.“); vgl. LThK Bd. 8, Freiburg 1963, Sp. 690: „Die Tätigkeit des Ordens ist gemäß seiner (neueren) Devise *Ad omne bonum opus parati* umfassend. Sie liegt wesentlich in der Verbindung von liturg[isch] betontem Klosterleben mit Apostolat jeder Art.“ – Das setzt umfassende theologische Bildung voraus.

wirrend erscheinenden Bilderfülle nicht ein bewusstes Programm unterlegt haben. Auf jeden Fall stehen wir vor einem interessanten stilistischen, vielleicht auch theologischen Übergangsphänomen zwischen Romanik und Gotik, wobei mit „Ungleichzeitigkeiten“ zu rechnen ist, denn andernorts sind diese Entwicklungen schon früher abgelaufen.<sup>6</sup>

Die folgenden Darlegungen verstehen sich nicht als kunstwissenschaftliche Expertise, sondern als theologische Interpretation, die von der Annahme einer Gesamtkomposition ausgeht. Es ist richtig, dass wir nicht wirklich wissen können, was unsere Vorfahren gedacht, empfunden und gewollt haben. Daraus den Schluss zu ziehen, auf jeglichen Deutungsversuch zu verzichten, ist aber falsch, nicht nur, weil wir über die Inhalte der Theologie und über die Äußerungen der Frömmigkeit jener Zeit ja doch gut unterrichtet sind, sondern vor allem auch mit Blick auf die heutigen Benutzer und Besucher der Kirche. Wenn man ihnen, direkt oder indirekt, vermittelt, das alles bedeute „nichts“, dann bedeutet es ihnen auch nichts. Dann könnte aber auch die Frage gestellt werden, wozu so viel Geld aufgewendet wird, um alte, angeblich nichtssagende Bilder zu bewahren. Gibt es einen „historischen Wert“ an sich? Was werden Kinder und Jugendliche aus einer Führung mitnehmen, in der sie hören, es sei unmöglich zu erfahren, was die Menschen des Mittelalters mit Bildern ausdrücken wollten? Sie werden das sichere Gefühl gewinnen, dass uns die Vergangenheit nichts angeht. Deshalb wird es zunehmend wichtig sein, Interpretationen zu wagen, um Dialoge zu eröffnen. *Alii sequentur!*

Am leichtesten ist das Bildarrangement im *nördlichen Querarm* zu erschließen.

<sup>6</sup> Vgl. Kluckert, Ehrenfried: Romanische Malerei, in: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1996, S. 393: „Während sich die gotische Formenstruktur seit dem späten zwölften Jahrhundert vor allem in Frankreich und zeitlich versetzt auch in den übrigen, vorwiegend südwesteuropäischen Ländern durchsetzte, verharrte Deutschland in einem strengen, ästhetischen Formalismus [...]“. – Andere Beispiele für romanische Bildprogramme mit Tiersymbolik in (verspätet) frühgotischem Kontext: vgl. Heiligenstadt, St. Martin (Kapitelle); Wilhelmshausen, Marienbasilika (Taufstein).

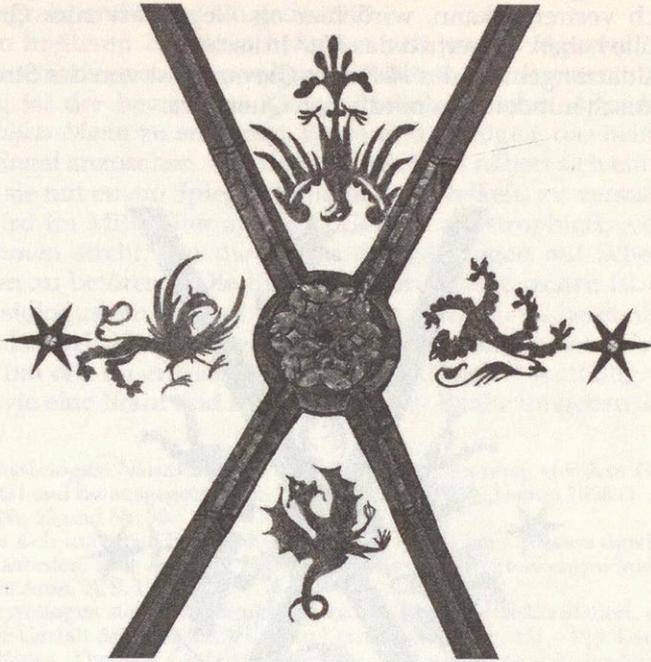


Abb. 3: Gewölbefeld im nördlichen Querarm

Es besteht aus vier plakativ dargestellten Tieren, die sich konträr gegenüberstehen: Der heraldisch-majestätisch stilisierte *Adler* im östlichen Feld ist traditionell ein Symbol des auferstandenen und zum Himmel aufgefahrenen Christus. Ihm gegenüber befindet sich ein zweifüßiger *Drache* als Verkörperung des Satans. Dementsprechend darf bei dem anderen Paar eine ähnliche Konstellation angenommen werden. Der *Greif* wird – abgesehen von einzelnen frühromanischen Kontexten – im Mittelalter als Christus-Symbol angesehen, und zwar als Verbildlichung der Zwei-Naturen-Lehre: Das beherrschende Adler-Element verweist auf das „Göttliche“, das Löwen-Element auf das „Irdische“.<sup>7</sup> Der *Löwe*, der an

<sup>7</sup> Vgl. Lexikon der Christlichen Ikonographie. Bd. 2, Freiburg 1970/1990, S. 202; vgl. Champeaux, Gérard de et Dom Sébastien Sterckx O.S.B.: Introduction au Monde des Symboles, St. Léger-Vauban <sup>3</sup>1980, S. 278: „le griffon qui communique la vie nouvelle et immortelle“. – Vgl. Münster, Überwasserkirche: Im Scheitel des gotischen Westportals (um 1370) schlägt ein Greif einen Löwen in Parallele zu einem Adler (beschädigt), der einen Affen schlägt.

sich mehrdeutig ist und in bestimmten Zusammenhängen sogar Christus symbolisch vertreten kann, wird hier als Gegenpart zum Greifen die Negativrolle haben: Er vertritt das *Nur-Irdische*.

Das Bildarrangement des *südlichen Querarms* ist von der Struktur her nicht identisch mit dem des nördlichen Querarms.

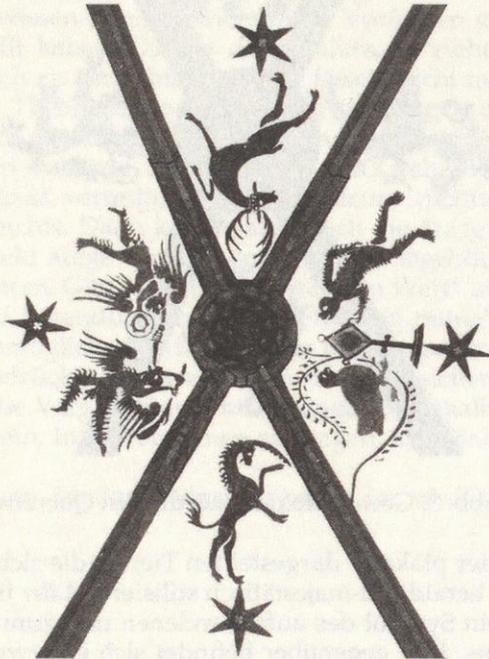


Abb. 4: Gewölbefeld im südlichen Querarm

Hier sieht man zunächst in den schmaleren Zwickeln kein Gegensatzpaar, sondern zwei Positiv-Symbole: einen *Hirsch* als Symbol für die Gottesliebe (vgl. Ps 42,2) und die Sehnsucht nach wahrer Erkenntnis (hoch erhobenes Geweih) sowie ein *Einhorn* als Sinnbild der Keuschheit und Demut (gesenktes Horn) bzw. der Sehnsucht nach „mütterlicher“ Geborgenheit: Darin klingt auch ein Bezug zu Maria an, der auf vielen Gemälden des Mittelalters ein Einhorn beigesellt ist. Beide Tiere werden im Physiologus, dem damals hoch angesehenen „Naturkundebuch“,

beschrieben als „Feind des Satans“ und deshalb auch auf Christus und seinen siegreichen Kampf hin gedeutet.<sup>8</sup>

In den breiteren Zwickeln befinden sich jeweils Figuren-Paare, und zwar mit einem spannungsvollen Verhältnis der Partner zueinander. Eindeutig ist der bewaffnete Kampf zwischen einem *Affen-Mann* und einem *Teufels-Mann* zu erkennen. Beide sind geflügelt, das heißt als luziferische Engel anzusehen. Auf der anderen Seite nähert sich ein *Affe* einer *Eule*, um sie mit einem Spiegel (Symbol der Eitelkeit) zu versuchen.<sup>9</sup> Der Teufel wird im Mittelalter als „Affe Gottes“ apostrophiert, weil er Gott nachzuahmen strebt, um die Seelen der Gläubigen mit Schein-Glückseligkeiten zu betören.<sup>10</sup> Die Eule, genauer: das Käuzchen ist aber nach dem Physiologus ein Symbol für Christus, der, wie es heißt, ihr ähnlich „das Dunkel liebte“, in das er hinabgestiegen ist: „Er hat sich selbst erniedrigt, um alle zu erlösen und uns zu erhöhen.“<sup>11</sup> Auffällig weiß „gekleidet“ wie eine Braut und mit einer grünen Ranke umgeben, ist sie hier

<sup>8</sup> Vgl. Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung, aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu, 3. Aufl., Hanau 1998 (1. Aufl. Berlin 1981), Nr. 22 und Nr. 30.

<sup>9</sup> Dass es sich um einen Spiegel handelt, wird von Hilde Claussen durch den Fund von Glasresten, aber auch mit Hilfe von Motivvergleichen nachgewiesen; s. Claussen (wie Anm. 2), S. 194ff.

<sup>10</sup> Der Physiologus stellt eine Beziehung zu Luzifer her und konstatiert, der Affe sei „auf die Gestalt des Teufels zu deuten.“ (wie Anm. 8, Nr. 45). – Vgl. Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. In Verbindung mit der Lexikonredaktion des Verlages Herder erarbeitet von Jutta Seibert, Freiburg 1980, S. 16: Der Affe „als Sinnbild des Teufels und seiner Versuchungen.“ – Schon einige Kirchenväter prägten den Terminus vom Teufel als dem „Affen Gottes“, vgl. Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Bd. 1, hg. v. Theodor Klauser, Stuttgart 1950, Sp. 158ff. – Zum volkstümlichen Gebrauch vgl. Birlinger, Anton/Buck, M[ichael] R[ichard] (Hgg.): Sagen, Märchen, Volksaberglauben, Freiburg 1861, S. 263: „Der Teufel, als Affe Gottes, lässt sich wie die hl. Dreifaltigkeit anrufen: In's drei Teufels Namen.“

<sup>11</sup> Physiologus (wie Anm. 8), Nr. 5. – Hilde Claussen deutet die Eule als negatives Symbol: „Die Eule, der Vogel der Nacht, galt dem Mittelalter als Verkörperung des Sünders und des Judentums. Sie erscheint daher häufiger als Attribut des Lasters.“ [Claussen (wie Anm. 2), S. 199]. Dabei wird aus bestimmten Vorkommen des Motivs eine Negativbedeutung transferiert, ohne die an dieser Stelle veränderte Sitzhaltung des Vogels sowie den „auffälligerweise gelben Körper“ (a.a.O., S. 186) und vor allem die umgebende grünfarbige Ranke zu berücksichtigen. – Das Bestiarium von Aberdeen (12. Jahrhundert) stellt in einem Nachtrag ausdrücklich fest, es sei zu unterscheiden zwischen der „owl“, die als lat. „bubo“, Nachtvogel und Symbol des Sünders, ausgewiesen ist, und der „night-owl“ bzw. „night-crow“, nämlich der „nyktikorax“ des Physiologus. Dazu heißt es einerseits (in englischer Übersetzung): „In a mystic sense, the night-owl signifies Christ“, und andererseits: „The night-owl keeps watch in the night, as when the righteous man, alert to the darkness of sinners, avoids their errors.“ (Aberdeen Univ. Lib. MS 24, Folio 51r, 35v, 36r; vgl. <http://bestiary.ca/manuscripts/manu100.htm>; Zitat: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/36r.hti>).

wohl das Bild der Seele oder der Kirche als Braut Christi. Nach einer Äsopischen Fabel ist die Eule das Inbild von Klugheit und weitsichtigem Rat.<sup>12</sup>

Im Bildarrangement des nördlichen Querarms bekommen wir sozusagen eine grundsätzliche Sicht der Welt vor Augen geführt, die den Gegensatz von Gut und Böse aufzeigt, verbunden mit dem Anspruch, sich dem Kampf gegen das Böse zu stellen. In Entsprechung dazu lässt sich das Bildarrangement des südlichen Querarms als eine konkretere ethische Aussage verstehen über (eher) *männliche* und (eher) *weibliche* Versuchungen, aber auch Tugenden.

Die beiden großen Bildarrangements in der Mittelachse des Kirchenraumes wirken auf den ersten Blick überladen und schwer durchschaubar. Deshalb werden die folgenden Deutungsversuche wohl Hypothesen bleiben, auch wenn sich in vorsichtigen Schritten einige objektivierbare Beobachtungen machen lassen.

In der *Vierung* treten zum ersten Mal Menschengesichter auf – allerdings auf Leibern, die in Schwänzen mit Tierköpfen enden.

<sup>12</sup> Aesopische Fabeln. Urtext und Übertragung. Zusammengestellt und ins Deutsche übertragen von August Hausrath, München 1940, S. 46f. (Nr. 33).



Abb. 5: Gewölbefeld in der Vierung

Die beiden Individuen giften sich an. Auf ihrem Haupt tragen sie eine Kugel, die damals übliche Volks-Mütze, die um diese Zeit auch schon zur Kennzeichnung von „Tölpeln“ und *Narren* diente.<sup>13</sup> Vielleicht handelt sich aber auch um die Kutte von Ordensangehörigen. Eine satirische Inszenierung mit Beteiligung von Mönchen war durchaus kein Tabu. Jedenfalls wird man annehmen dürfen, dass in diesem Bildarrangement nicht mehr abstrakte Prinzipien veranschaulicht werden, sondern die

<sup>13</sup> Zahlreiche Beispiele dafür sind zu besichtigen in: Gelnhausen, Marienkirche (Konsole an der nördlichen Außenmauer); Gandersheim, Stiftskirche (Konsole am südlichen Seitenschiff); Fritzlar, Dom (Lapidarium, Wimberg-Fragment); Eisenach, Wartburg (Museum, Kapitell-Fragment); Paderborn, Dom (Paradies, Narren-Fries); und andere. – Zur Entstehung des Begriffs „Tölpel“ ab etwa 1170 und seiner zunehmend pejorativen Bedeutung vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden], Leipzig 1854–1960, Bd. 21, Sp. 653ff.

Lebenswelt der Menschen zur Darstellung kommt. Wenn man von hier aus rundum schaut, lautet das ernüchternde Ergebnis: Hass, Streit, Zwietracht überall! Das Böse hat im wirklichen Leben der Menschen die Oberhand. Nicht umsonst befinden sich die beiden Narren in unmittelbarer Nachbarschaft zu den zuvor erwähnten Kampf-Teufeln. Die gegenüber befindlichen *Löwen* (in Nachbarschaft zum negativ gekennzeichneten Löwen des nördlichen Querarms) sind keineswegs in heraldischer Ordnung dargeboten, sondern umschleichen sich rivalisierend. Sie verkörpern, falls in den Narren-Mönchen die „geistliche Herrschaft“ angesprochen ist, möglicherweise die „weltliche Herrschaft“. Die *Adler* stellen eigentlich eine positive Symbolik dar, entweder die Auferstehung und Himmelfahrt Christi oder, nach dem Physiologus, den Menschen auf der Suche nach Wahrheit, der in der Taufe den „alten Adam“ aus- und Christus anzieht.<sup>14</sup> Hier jedoch scheint alles pervertiert: Als Stellvertreter Christi, als Getaufte, drehen sie sich den Rücken zu und bedrohen einander. Der stilisierte Baum zwischen ihnen erinnert an Darstellungen des Sündenfalls im Paradies oder auch der Versuchung Jesu.<sup>15</sup> Die *Kraniche* schließlich, die nach antiken Erzählungen Symbole der Klugheit und Wachsamkeit sind,<sup>16</sup> tragen hier nicht den charakteristischen Stein in einer Kralle und treiben auch kein zärtliches Liebesspiel miteinander, sondern halten Schnabelspitze gegen Schnabelspitze und Krallenfuß gegen Krallenfuß. Das Bild der „verschlungenen Hälsen“ ist zudem ein in der Romanik verbreiteter Negativ-Topos, meistens mit Beteiligung von langhalsigen Drachwesen.<sup>17</sup> Die herkömmlicherweise positive Symbolik von Adler und Kranich wird in dieser Konzeption also bewusst destruiert mit dem Ziel einer veränderten, „verfremdeten“ Sicht und so einer neuen (kritischen) Sinngebung zugeführt.<sup>18</sup> Allerdings: Aus diesem

<sup>14</sup> Physiologus (wie Anm. 8), Nr. 6.

<sup>15</sup> Vgl. unter anderem Paderborn, Dom: Versuchungsdarstellung des ehemaligen Lettners (heute an der südlichen Außenwand).

<sup>16</sup> Gaius Plinius Secundus: *Historia Naturalis* 10,30: „Zur Nachtzeit stellen die Kraniche Wachen auf, die mit einem Fuß einen kleinen Stein hochhalten. Lassen sie ihn schlafmüde fallen, so wird ihre Unachtsamkeit offenbar.“ – Vgl. die entsprechende Darstellung am Dom zu Münster (Paradies, östliche Außenwand).

<sup>17</sup> Vgl. Schade, Herbert: *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg 1962, Abb. 12 und S. 35: Die Drachen mit verschlungenen Hälsen auf dem Freudenstadter Taufstein werden gedeutet als der Zone des „Abyssus“ zugehörig. Eine ähnliche Darstellung bietet der Taufstein der Antoniterkirche in Köln. Einige andere Beispiele: Königslutter, Kreuzgang (Kapitell); Obermarsberg, Nicolaiikirche (Südportal); Münster, Dom (Paradies), Heiligenstadt, St. Martin und St. Marien (Kapitelle), und andere.

<sup>18</sup> Ein ins Gewicht fallender Mangel der Ausführungen von Hilde Claussen ist die fehlende Unterscheidung von Maler und „Konzeptionist“. Sie traut dem Maler aufgrund bestimmter Beobachtungen nicht allzuviel zu [Claussen (wie Anm. 2),

durch und durch pessimistischen Befund hebt sich der Schlussstein hervor. Er trägt einen majestätischen *Adler*, jenes Tier, das – vor aller festgelegten Symbolik – zunächst einmal für die Fähigkeit steht, sich von der Erde lösen und aus den Niederungen des Daseins „erheben“ zu können.

Das letzte Bildarrangement befindet sich im *Chorraum*, in dem Teil der Kirche, wo der Altar steht und das rituell-sakramentale Erlösungsopfer gefeiert wird.

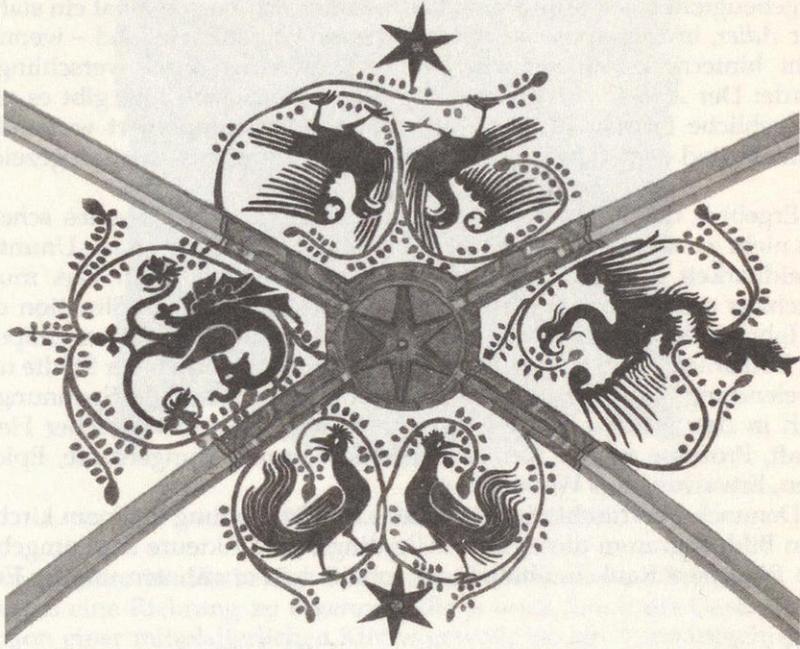


Abb. 6: Gewölbefeld im Chor

Es ist nun höchst erstaunlich zu sehen, dass sich in diesem Ambiente, dem „Sanctuarium“, kaum etwas geändert zu haben scheint. Wer hier eine geheilte Welt, eine Vision des Idealen, eine sichtbare „Erlösung“ als Auflösung aller Spannungen erwartet hatte, muss enttäuscht sein. Die

S. 196f.], das wirkt sich auf die Gesamtbeurteilung aus. Anzunehmen ist aber, dass ein sehr gebildeter Theologe das Konzept entwickelt hat, in dem auch kreative, sogar ironische Transformationen ihren Platz haben konnten. Das hat der Maler dann mit Hilfe von Musterbüchern oder Schemata, die entsprechend abzuwandeln waren, mit seinen handwerklichen Möglichkeiten ausgeführt.

beiden zankenden Kraniche haben als Nachbarn nun zwei Streit-Hähne, vielleicht mit Anspielung auf eine Äsopische Fabel,<sup>19</sup> aber sie wenden sich immerhin von der direkten Kampfstellung ab. Die beiden Adler haben sich einander zugewendet, sind jedoch weiterhin in Konfrontation, erheben die Krallen: der eine mehr, der andere etwas weniger, zurückhaltender – vielleicht deeskalierend (?): Sie tragen nun an den Flügeln einen „Dreipass“ als Trinitätssymbol. Überraschenderweise hat der *Drache* sich auch hier eingefunden, in aller imposanten Pracht, aber mit niedergebeugtem Hals! Ihm gegenüber befindet sich noch einmal ein stattlicher Adler, in Siegerpose auftretend wie ein Christus-Heiland – wenn er nicht hinterrücks mit seinem Drachenkopf einen Fisch verschlingen würde: Der *Anti-Christ* ist immer präsent! Aber auch hier gibt es eine maßgebliche Einschränkung: Mit seinem etwas ramponiert wirkenden Gefieder und dem gierigen Geierhals wird er durchaus satirisch gezeichnet.

Ergebnis der Beobachtungen: Ein wiedererlangtes Paradies scheint das nicht zu sein. Das Ganze sieht eher nach Chaos aus, nach Ununterscheidbarkeit in einer undurchsichtig gewordenen Welt. Das mutet durchaus modern an und ist angesichts der historischen Situation des 14. Jahrhunderts gut nachvollziehbar: Niedergang des „Sacrum Imperium Romanum“ und Schwäche des Kaisertums, Erstarken der Städte und Verelendung großer Teile der Landbevölkerung, soziale Spannungen auch in den Städten, Kampf zwischen Papsttum und weltlicher Herrschaft, Prozesse gegen „Ketzer“, Geldentwertung, Hungersnöte, Epidemien, Erwartung des Weltendes.<sup>20</sup>

Dennoch überrascht die Radikalität der Darstellung in einem kirchlichen Bildprogramm dieser Zeit. Allerdings: Alle Akteure sind umgeben von filigranen Ranken, ähnlich der schon oben erwähnten um die Eule

<sup>19</sup> Vgl. <http://www-user.uni-bremen.de/~griese/fabeln/2haehne.htm>: Die Fabel lässt den siegreichen Hahn letztlich an seinem hochfahrenden Stolz scheitern und zum Verlierer werden. – An sich ist der Hahn als Symbol ambivalent. Aber in der romanischen Kunst hat der Hahn „oft den gleichen schlechten Ruf wie der Bock“ als Bild der Sinnlichkeit. Darüber hinaus ist „die häufige Darstellung aufeinander losgehender Hähne [ein] Bild von Zorn, Streitsucht und Gewalttat“ (Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, München 1971, S. 133). Ingeborg Tetzlaff (wie Anm. 4, S. 97) beschreibt ihn als „streitsüchtig, gewalttätig und sexuell“.

<sup>20</sup> Vgl. Le Goff, Jacques: Das Hochmittelalter, (Fischer Weltgeschichte 11), Frankfurt (Main) 121982 (insbesondere S. 277ff.); Zierer, Otto: Kultur- und Sittenspiegel. II. Völkerwanderung und Mittelalter, Olten/Stuttgart/Salzburg 1969 (insbesondere S. 373ff.); Fried, Johannes: Das Mittelalter. Geschichte und Kultur, München 2008 (insbesondere S. 419ff.); Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2005 (unter anderem S. 592ff.); Foerster, Rolf Hellmut: Das Leben in der Gotik. Nach einem Entwurf von Heinz Thiele, München 1969.

herum, als wären sie bereits – trotz ihrer Fehler, Sünden, Boshaftigkeit – „aufgehoben“ in einer besseren Welt. Die Welt ist ganz verdorben, aber nicht ganz verlassen! Dafür mag auch der *Stern* auf dem Schlussstein stehen als Zeichen des „Himmels“.

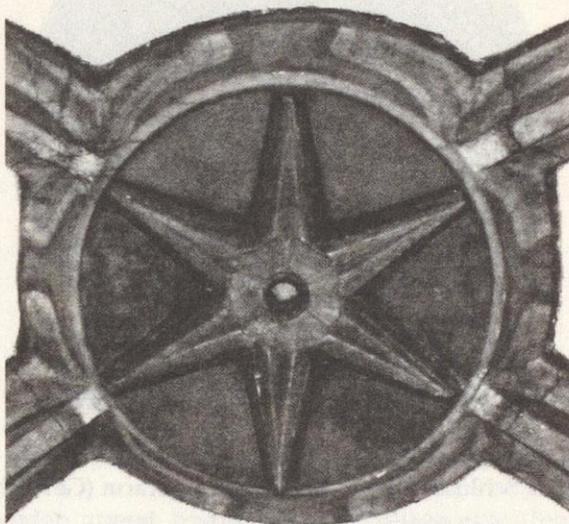


Abb. 7: Schlussstein im Chor (Stern)

Insofern wäre in den beiden Bildarrangements auf der Mittelachse des Raumes eine Richtung zu erkennen, die ja auch durch die Gesamtkonzeption einer mittelalterlichen Kirche gewollt ist: ein Vorwärtsschreiten auf den Altar, auf Christus hin – „Introibo ad altare Dei“ (Ps 43,4).

An die *Schlusssteine* lassen sich noch weitere Gedanken knüpfen. Die beiden noch nicht genannten stellen links im nördlichen Querarm ein krautiges *Gewächs* dar, das sich in *sechs* langstielige Blätter mit je *drei* Teilblättern ausfächert,<sup>21</sup> und rechts im südlichen Querarm eine *Rose*, die *drei* Ringe zu je *acht* Blättern aufweist.

<sup>21</sup> Vermutlich handelt es sich um den Giersch, auch „Dreiblatt“ genannt, ein ambivalentes Gewächs: ein schwer kontrollierbar wucherndes „Unkraut“ – und doch Nutz- und Heilpflanze. Nachweislich hatte er in Klostergärten des Mittelalters seinen Ort. Auch wenn aus nachvollziehbaren handwerklichen Gründen eine Zahnung fehlt und Stiele aus ästhetischen oder planimetrischen Gründen gebogen sind bzw. fehlen: Die charakteristischen Kerbungen der Blätter (beim sogenannten

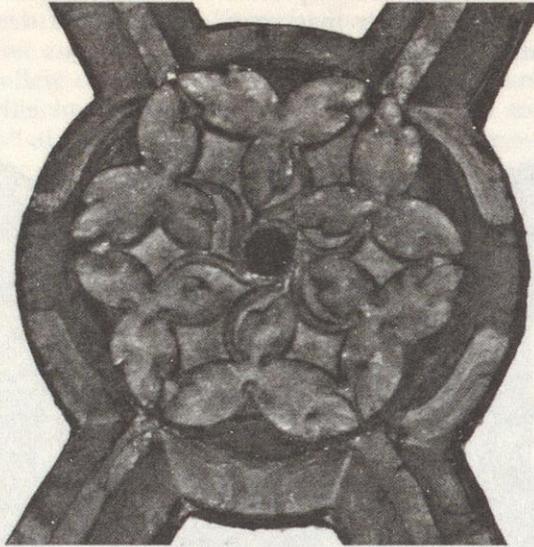


Abb. 8: Schlussstein im nördlichen Querarm (Gewächs)

Jugendblatt: Hauptblatt zwei, Nebenblätter je eine unten) sprechen für den Giersch. Zwar liegt hier ein gewollter Gegensatz zur kultivierten („gefüllten“) Rose vor, aber es wird gerade *keine* dualistische Trennung vorgenommen.

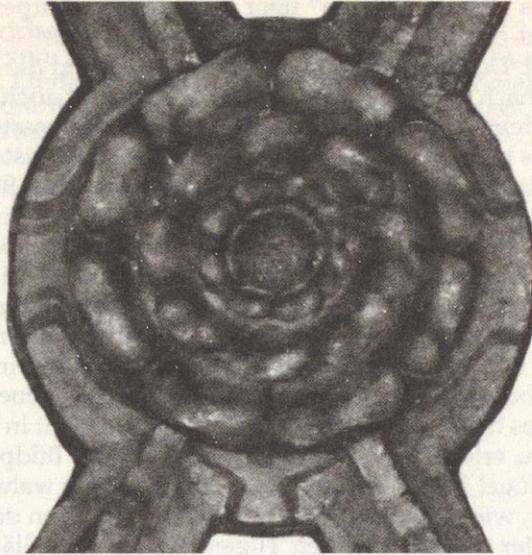


Abb. 9: Schlussstein im südlichen Querarm (Rose)

Wenn die beiden zuerst besprochenen Schlusssteine den Bereich des Himmels und den des Luftraums repräsentieren, dann die beiden des Querhauses den Lebensraum der Erde. Aber auch hier lässt sich eine Richtung erkennen: von links nach rechts, vom „wild“ wuchernden zum „veredelten“ Gewächs, vom Naturraum zum Kulturraum. Die Zahl *sechs* ist die der Schöpfung (Gen 1), ihrer Ursprünglichkeit, ihres Nutzens für den Menschen, aber auch ihrer Ungezügeltheit und Formbarkeit. Die Zahl *acht* ist die der Vollendung und Ewigkeit. Die Dreiheit in der Einheit symbolisiert die Trinität. Man war überzeugt: Die gesamte Natur zeigt bereits Spuren des dreifaltigen Gottes, der sich am Ende als solcher offenbaren wird. Die Rose steht darüber hinaus – in Korrespondenz zum Einhorn – für Maria, die „*rosa mystica*“.<sup>22</sup>

Viele romanische und gotische Kirchen haben als Grundriss ein Kreuz, so wie diese Kirche. Darin ist das Bildprogramm eingeschrieben. Deshalb sei eine weitere Interpretationsmöglichkeit versucht.

<sup>22</sup> In Clarholz hat sich eine historische „gefüllte Rose“ aus dem 18. Jahrhundert erhalten; vgl. Bertzen, Günter: Historische Nutz- und Kulturpflanzen im Garten der Propstei Clarholz, in: *Natur- und Landschaftskunde* 34 (1998), S. 25-29.

Ein alltäglich geübter Ritus, für jeden einzelnen Christen vollziehbar, war und ist das „Kreuzschlagen“ über dem eigenen Körper: „Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes“ – das Credo in einfacher Form. Dabei werden die Stirn, die Brust und die beiden Schultern von links nach rechts berührt. Solch ein Kreuz ist auch hier denkbar. Wenn wir in dem sechszackigen *Stern* auf dem Schlussstein des Chorraums über das bisher Gesagte hinaus auch den „Davidsstern“ (in heraldischer Form heute Wappen Israels) und das „Sigillum Salomonis“ erkennen, das heißt das „Haus Davids“ als Herkunft Jesu sowie den salomonischen Tempel, dann ist der „Himmel“ nicht mehr ein unpersönlicher Ort oder eine überpersönliche Macht, sondern JHWH, der Offenbarer des Alten Testaments und Vater Jesu Christi (der Stern weist in der Mitte einen kaum wahrnehmbaren Kranz von Rosenblütenblättern auf); und wenn wir im *Adler* auf dem zentralen Schlussstein in der Vierung auch das Symbol für das Johannes-Evangelium des Neuen Testaments sehen, in dem es heißt, dass der Logos Christus als Licht in die Finsternis kam, um sie zu erleuchten, dann wird man in dem Bildprogramm der beiden Seitenflügel hintergründig den Heiligen Geist wahrnehmen dürfen, denn es ist, wie oben dargestellt, darin die Rede von der Unterscheidung der Geister (Nord), von den Tugenden, die den Gläubigen in der Gefährdung Rückhalt geben, und von der spirituellen Vervollkommnung (Süd). Dieses Wachsen im Glauben könnte dann aber auch darin bestehen, dass die einfache dualistische Ethik des Nordflügels, die ja auf bloße Konfrontation angelegt ist und in der Praxis zu bewaffneten Aktionen, Alleinherrschaftsansprüchen und Ausrottungsprogrammen geführt hat (Kreuzzüge, Ketzerverfolgungen), in eine politische Tugendlehre zu überführen ist: „Überwinde du das Böse durch das Gute!“ (Röm 12,21) Die *Eule* in ihrer stoischen Gelassenheit oder ihrer biblischen Sanftmut (Mt 5,5) oder ihrer *mystischen* Gottinnigkeit, die Meister Eckehart (um 1260 bis ca. 1328) etwa zeitgleich predigte, ist dann auch der hell „leuchtende“ Gegenpol zum kämpferischen *Greifen* auf der anderen Seite.

So kann das ganze aufwendige und symbolisch verschlüsselte Bildprogramm als ein Ausdruck der Glaubensgewissheit und Hoffnung in schwierigen Zeiten, aber auch der ethischen Orientierung und Neubestimmung gelesen werden. Darüber hinaus ist anzumerken, dass eine differenzierte welthaltig-theologische Konzeption wie diese dem Vorurteil vom „finsternen“ Mittelalter offenkundig entgegensteht.

## Bildnachweis:

Abb. 1 Grundriss aus: Meier, Johannes: Das Kloster Clarholz mit den Pfarrkirchen von Lette und Beelen. Ein geistlicher Kunst- und Landschaftsführer, Lindenberg 2005. S. 14. Bearbeitet von Roland Schlage; Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstverlages Josef Fink, Lindenberg, vom Mai 2010.

Abb. 2 bis 9: Fotos Josef Mense (Bearbeitung Roland Schlage)