

Philomena

Ein Beitrag zur christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts

Von EUGEN TRAPP

Es ist nun bald ein Jahrhundert her, daß in der „Römischen Quartalschrift“ ein Aufsatz erschien, der sich mit der Problematik der 1802 in den Priscillakatakomben gefundenen Grabschrift der Philomena befaßt¹. 1835 war Philomena heiliggesprochen worden, 1961 erfolgte ihre Tilgung aus dem liturgischen Kalender².

Der vorliegende Beitrag soll keine (verspätete) Diskussion der Philomenenverehrung im 19. Jahrhundert sein, weder aus theologischer noch aus archäologischer Perspektive; sein Ziel ist vielmehr eine Erörterung des Problems aus kunsthistorischer Sicht³. Dafür ist es jedoch nötig, die Geschichte der Philomenenverehrung kurz in Erinnerung zu rufen.

I. Geschichte und Ausbreitung des Philomenenkultes

1802 wurde in der Katakombe der hl. Priscilla das Skelett eines Mädchens in einem Grab gefunden, das mit drei Täfelchen aus gebranntem Ton abgeschlossen war. Folgende Inschrift war darauf zu lesen: LUMENA/PAX TE/CUM FI. In eine andere Reihenfolge gebracht ergibt dies „Pax tecum Filumena“. Auf den Tontäfelchen waren außerdem drei Pfeile, zwei Anker, ein Palmzweig und eine Lilie dargestellt. Neben dem Kopf der Toten wurde eine gläserne Ampulle mit vermeintlichen Blutresten gefunden. Diese recht unterschiedlich bewertete Entdeckung war Anlaß rascher Legendenbildung: „Als man die Blutteilchen von dem Gefäß ablöste, sah man sie wunderbarerweise wie Edelsteine glänzen. Drei Personen, ein Künstler, ein Priester und eine Nonne hatten Offenba-

¹ A. DE WAAL, Die Grabschrift der Philomena aus dem Coemeterium der Priscilla, in: RQ 12 (1898) 42 ff.

² Das Archivmaterial ist noch nicht zugänglich; die Streichung erfolgte jedoch aufgrund der wissenschaftlichen Forschungsergebnisse (freundl. Auskunft von P. László Szilas S. J., Institutum Historicum Societatis Jesu).

³ Zu den angesprochenen Diskussionen vgl. D. BALBONIS Beitrag „Filomena“ in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. V (Rom 1965) 786 ff. (mit ausführlicher Bibliographie). Eine kurze und kritische Auseinandersetzung mit dem Thema findet sich bei L. RÉAU, Iconographie des Saints, Bd. III (P-Z) (Paris 1959) 1073 f.

rungen über ihr (Philomenas, Anm. d. Verf.) Leben und Leiden ...“⁴ Der Leichnam wurde auf Betreiben des Pfarrers Francesco De Lucia (1772–1847) nach Neapel und von dort kurze Zeit später nach Mugnano in der Diözese Nola gebracht (Taf. 3). Regen nach langer Dürre sowie Heilungen von Kranken wurden der neugewonnenen „Heiligen“ zugeschrieben. Ihre Verehrung breitete sich rasch zunächst auf Italien, dann auf die gesamte katholische Welt aus. Ermöglicht wurde das schnelle Anwachsen der Popularität Philomenas vor allem durch die von Francesco De Lucia erdichtete „Vita“, für die er als einzige Anhaltspunkte die auf den drei Tontafeln gefundenen Zeichen verwenden konnte:

„Kaiser Diokletian wünschte sich die schöne griechische Fürstentochter Philomena zur Gemahlin. Da sie sich jedoch bereits entschlossen hatte, ihr Leben Christus zu widmen und dem heidnischen Kaiser gegenüber standhaft blieb, wandte der erboste Diokletian Gewalt an. Er ließ das Mädchen geißeln und schickte es blutig und zerfleischt ins Gefängnis zurück. Nachts kam ein Engel und heilte die Heilige. Auch jetzt widerstand Philomena den Schmeicheleien des Kaisers; dieser wurde nun wütend, ließ ihr einen Anker an den Hals hängen und sie in den Tiber-Fluß werfen. Wiederrum kamen zwei Engel, lösten den Anker und führten das gottbegnadigte Mädchen heil ans Ufer. Auf dieses vor aller Augen sich ereignende Wunder bekehrten sich viele zum wahren Christenglauben. Hierauf ließ der grausame Kaiser sie durch die Stadt schleifen, aber wiederum wurde sie im Kerker geheilt. Sodann befahl der Wüterich, auf sie mit glühenden Pfeilen zu schießen; wieder geschah ein öffentliches Wunder: Die Pfeile schnellten auf die zurück, welche sie abgeschossen hatten und töteten sie. Schließlich ließ der Kaiser das heilige Mädchen enthaupten im Jahre 302“⁵.

Philomena avancierte zur „Wundertäterin des neunzehnten Jahrhunderts“ schlechthin⁶. Papst Gregor XVI. gestattete 1835 die Feier ihres Festes am 11. August. Unter ihrem Patronat stehende religiöse Vereinigungen wurden gegründet. Doch schon bei einigen Zeitgenossen rief dies durchaus Befremden hervor. So äußerte sich Antonio Rosmini (1797–1855) in einem Brief an den Mailänder Grafen Giovanni Padulli vom 28. Mai 1835 zwar nicht kritisch, so doch etwas erstaunt über die große Popularität der hl. Philomena: „... e le Filomene crescono, perchè questo nome si comincia ad imporre alle fanciulle presso di noi“⁷. Eindeutige Ablehnung hingegen erfuhr die neue Heilige zur gleichen Zeit seitens

⁴ J. EV. STADLER – J. N. GINAL, Vollständiges Heiligenlexikon, Bd. IV (Hildesheim – New York 1975) 915 f.

⁵ Diese Fassung der Legende in A. THESAURULUS, Die Volkshochschule (Augsburg 1925) Sp. 443 ff.

⁶ Zu dieser Bezeichnung vgl. u. a. STADLER-GINAL (Anm. 4).

⁷ Vgl. Epistolario completo di Antonio Rosmini-Serbati, Bd. V (Casale Monferrato 1890) 377, Nr. 2553.

des römischen Dichters Gioacchino Belli (1791–1863). Er beschließt eines der fünf ihr gewidmeten Sonette mit folgender Terzine:

„Dicheno ch'è una santa, e l'hanno detto
puro li preti; ma pe parte mia
io la direbbe un spirito folletto⁸.“

II. Die Problematik der Philomenenverehrung für die bildenden Künstler

Maler und Bildhauer wurden mit der Aufgabe konfrontiert, eine Heilige darzustellen, die einerseits zum Gegenstand inniger Verehrung geworden war, andererseits aber jeglicher ikonographischer Tradition entbehrte. Gerade der letztgenannte Faktor war wohl in keinem Jahrhundert mehr als im neunzehnten von größter Bedeutung. Vor allem populäre Heilige, wie etwa die hl. Cäcilia, waren durch berühmte Darstellungen früherer Jahrhunderte bereits ikonographisch kodifiziert, und sogar die vom Bildhauer Fabisch bekanntlich ohne eigene Anregungen nach der genauen Beschreibung der hl. Bernadette geschaffene Lourdes-Madonna hat unverkennbar murilleske Züge. Die Epiphanie des Himmlisch-Göttlichen wurde im Normalfall zur Erscheinung von Kunstgeschichte.

Die große geistesgeschichtliche Umwälzung, die man durch die Schlagworte „Aufklärung“ und „Französische Revolution“ zu umreißen pflegt, hat durch ihre Folgen die christliche Kunst des 19. Jahrhunderts auf zwei unterschiedlichen Ebenen beeinflusst. Zum einen konnte das Verhältnis des Gläubigen zu dem mit den Mitteln der Kunst dargestellten Glaubensinhalt kein ungebrochenes mehr sein, zum anderen war durch die Säkularisation die Kirche als dominierender Auftraggeber und somit auch Richtungsweiser in der künstlerischen Entwicklung weggefallen⁹. Folglich muß die religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts in einem engen Abhängigkeitsverhältnis zu geistigen Strömungen gesehen werden, die in der Regel rein weltlichen Charakter hatten.

Vor diesem facettenreichen Hintergrund konnte bei Darstellungen der hl. Philomena aufgrund des Fehlens einer speziellen ikonographischen Tradition ganz besonders stark die ganze Bandbreite kunst- und geistesgeschichtlicher Tendenzen zum Tragen kommen.

⁸ GIUSEPPE GIOACCHINO BELLI. I sonetti, a cura di M. T. LANZA, vol. III, IV (Roma 1965) Nr. 1222, 1260, 1449, 1815, 2095 (hier 1222).

⁹ Die Folgen dieser Entwicklung wurden exemplarisch aufgezeigt von H. HOFSTÄTTER, Das Christliche in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, in: Das Münster 31 (1978) 47 ff.

III. Philomena als Patronin restaurativer Politik

In Frankreich war man seit der Rückkehr der Bourbonen auf den Königsthron im Jahre 1814 bzw. 1815 von staatlicher Seite bemüht, das innige Verhältnis von Krone und Altar zu demonstrieren. Auch unter Louis-Philippe, d.h. bis zur Revolution von 1848, änderte sich daran kaum etwas. Die Marienerscheinungen der Jahre 1830 (Paris) und 1848 (La Salette) trugen zwar mit Sicherheit zu einem Erstarben der Volksfrömmigkeit in Frankreich bei, doch wurde diese – wie der Philomenenkult beweist – zunächst auch manipuliert: Populär gemacht wurde die neue Heilige durch Pauline Jaricot. Diese stammte aus einer monarchistisch gesinnten Lyoneser Bürgerfamilie, arbeitete eifrig am Wiedererstarben des Katholizismus in Frankreich und machte ihre angebliche wunderbare Heilung am Grab Philomenas in Mugnano am 10. August 1835 zum Anlaß, Jean-Marie-Baptiste Vianney (1786–1859), Pfarrer des kleinen Dorfes Ars unweit von Lyon, Philomena als eine große Wundertäterin zu präsentieren. Dieser überaus fromme Geistliche war davon zutiefst überzeugt, bezeichnete Philomena als seine „liebe kleine Heilige“ und machte Ars zum zeitweilig größten Wallfahrtsort Frankreichs¹⁰. Das Dorf bekam Bahnanschluß, und zwischen 1830 und 1845 kamen durchschnittlich dreihundert Pilger pro Tag aus Lyon, wo es ein eigenes Reisebüro für Fahrten nach Ars gab¹¹. Am Ortseingang dieser Wiege der nationalen französischen Philomenenverehrung weist seit 1881 eine lorbeerbekränzte bronzene Philomena dem Pilger den Weg zur Kirche (Taf. 4). Ihre Identität ist, abgesehen von der Märtyrerpalme, nicht aus Attributen, sondern nur aus der Sockelinschrift zu ersehen.

Der in Frankreich tätige Grödner Bildhauer Dominik Mahlknecht (1793–1876) stellte bereits im Pariser Salon des Jahres 1840 eine Philomenenstatue aus, die er mehrmals wiederholen mußte (Taf. 5)¹². Durch Anker und Pfeile zu ihren Füßen weist der Künstler die Dargestellte gemäß der verbreiteten Legende als Philomena aus. Auffallend ist jedoch, daß sich Mahlknecht nicht etwa bemüht (was sonst ein Wesenszug seines gesamten Schaffens ist), sie durch eine Gewandung in altrömische Manier zeitlich richtig zu charakterisieren; es erfolgte vielmehr, vor allem auch im Gesichtsschnitt, eine eindeutige stilistische Anlehnung an die Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts – man denke an die Manessische Liederhand-

¹⁰ Zu Pauline Jaricot und zum Pfarrer von Ars vgl. D. H. FARMER, *The Oxford Dictionary of Saints* (Oxford – New York 1987²) 423; ABBÉ F. TROCHU, *La petite sainte du curé d'Ars* (Lyon 1924²) (Besprechung von H. DELEHAYE, in: *Analecta Bollandiana* XLIV [1926] 233); zur neueren Literatur insbes. S. MICHAUD, *Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes* (Paris 1985) 27, 42 f.

¹¹ Vgl. FARMER (Anm. 10) 423.

¹² Zu Mahlknecht s. E. TRAPP, *Dominik Mahlknecht (1793–1876). Ein Grödner als französischer Staatskünstler. Monographie und kritischer Katalog der Werke* (Bozen 1991).

schrift. Dies wiederum ist – historisch betrachtet – genau die Epoche, in der französisches Königtum und französische Nation noch eine Einheit waren und die deshalb der propagandistischen Kunst der Restaurationszeit besonders teuer gewesen ist¹³.

In Paris wurde eine Erzbruderschaft der hl. Philomena gegründet. Zentrum der Philomenenverehrung in der französischen Hauptstadt war die südliche Querschiffskapelle von St-Gervais, an prominenter Stelle gegenüber der Chapelle du Sacré-Coeur. Diese damals nicht unübliche, jedoch auch unter Berücksichtigung ihrer vermeintlichen Märtyrerschaft verfehlt Überbewertung der neuen Heiligen, die bei Réau als „excès d'honneur“ bezeichnet wird, stieß bereits 1835 bei Belli (vgl. S. 253 f.) auf Ablehnung:

„... Ma dico ch'è un penzà da giacubbino
er confrontà costei co la Madonna
miracolosa de Sant' Agostino“¹⁴.

Eine skulpturale Manifestierung dieser fragwürdigen Gegenüberstellung hat sich bis heute in der Kirche des nordfranzösischen Dorfes Sempigny (Oise) erhalten, wo eine Philomenenstatue das Pendant zu einer Madonnenskulptur bildet. Beide Bildwerke schuf der bereits erwähnte Dominik Mahlknecht zu Beginn der 1840er Jahre.

Trotz eines verständlichen Mangels an Dokumenten weisen die Spuren des während der Restauration propagierten Philomenenkultes darauf hin, wie gerade in Frankreich kein halbes Jahrhundert nach der revolutionären Entsakralisierung christlicher Gebetsformeln zur Anbetung republikanischer Märtyrer unter der scheinbar unverrückbaren Verbindlichkeit des jakobinischen Ethos (Taf. 6) nun die neuentdeckte christliche Märtyrerin unter dem Zeichen der göttlichen Dreifaltigkeit (Taf. 7) zum Glaubensgegenstand gemacht wurde¹⁵. Einem aus Gründen der Staatsraison zu erstarkenden Katholizismus war nichts wertvoller als eine aktuelle Heilige.

Der katholische Glaube war jetzt (wieder) zu einer nationalen Angelegenheit geworden. Die Sprache der Künstler änderte sich oft nicht im Stil, sondern nur durch den Austausch der Inhalte. Hierin liegt eine grundsätzliche Problematik der Kunst des 19. Jahrhunderts.

¹³ Dazu P. E. SCHRAMM, *Der König von Frankreich. Ein Kapitel aus der Geschichte des abendländischen Staates* (Darmstadt 1960²).

¹⁴ RÉAU (Anm. 3) 1074; BELLI (Anm. 8) Nr. 1449. Zur Philomenenkapelle in St-Gervais vgl. L. BROCHARD, *St-Gervais. Histoire du monument d'après de nombreux documents inédits* (Paris 1938) 138, 276.

¹⁵ Zur Umwandlung christlicher Traditionen in der revolutionären Bildsprache vgl. J. TRAEGER, *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes* (München 1986); zur Anwendung christlicher Gebetstexte auf republikanische Märtyrer vgl. V. FOURNEL, *Le culte de Marat, Le Pelletier, Chalier, Lazowski*, in: *Revue de la Révolution* 3 (1984) 5 ff.

IV. Philomena und das schöne Sterben

Der Historienmaler Paul Delaroche (1797–1856) schuf 1855 eine Darstellung der hl. Philomena, die unter dem Titel „Martyre chretienne“ in den Louvre gelangte und in Stichwiedergabe Verbreitung fand (Taf. 8). In gespenstigem Dunkel treibt die Tote mit gefesselten Händen, erhellt nur vom Glanz ihres Heiligenscheins, im Tiber. Der Künstler hielt sich also vordergründig an die von De Lucia ersonnene Legende, doch wo sind die beiden Engel, die Philomena aus den Fluten gerettet haben sollen? Delaroches Philomena ist bereits tot. Bei den zwei Gestalten am Flußufer im Hintergrund handelt es sich, wenngleich sie schwer zu identifizieren sind, mit Sicherheit um keine Engel, sondern eher um Fischer. Dies zumindest kann man aus dem am Ufer festgebundenen Kahn schließen. Jedenfalls sind es keine himmlischen Helfer, sondern zwei Menschen, die, wie ihre Gestik verrät, mit Schrecken und Neugier auf die Tote blicken.

Thema ist nicht mehr – wie dies in den vergangenen Jahrhunderten der Fall gewesen wäre – die im Angesicht des Todes ihr Heil erblickende christliche Märtyrerin; thematisiert wird vielmehr das Schauen der beiden Figuren im Hintergrund (und ebenso des Bildbetrachters) auf die Tote, die, ästhetisch einwandfrei, scheinbar schlafend im Wasser treibt.

Eine andere Episode aus der „Vita“ Philomenas nahm sich Kaspar Schleichner (1863–1931) zum Vorbild für sein weit verbreitetes und folglich wohl sehr populäres Gemälde (Taf. 9). Es zeigt die Märtyrerin von den Soldaten Diokletians inmitten eines Waldes an einen Baum gefesselt¹⁶. Ein Pfeil steckt in ihrer Brust.

Der Dramatik des Sujets widerspricht seine Darstellungsweise. Obwohl sich im Bild keinerlei Hinweise auf die bevorstehende Errettung, etwa die beiden Engel der Legende, befinden, wird die zum Sterben Verurteilte in großer Schönheit dem Betrachter dargeboten. Es ist jene der Agonie bemessene Schönheit, deren Darstellung in der Malerei, der Literatur und nicht zuletzt auf der Bühne ein zentrales Thema für die Künstler der Romantik und des gesamten 19. Jahrhunderts gewesen ist¹⁷. In Verbindung mit christlichen Gefühlswerten war Chateaubriands „Genie du Christianisme“ (1802) eine frühe literarische Manifestierung dieser Tendenz, die zu einer Melodramatisierung des Todes, oftmals mit erotischer und sadistischer Komponente, führte.

Daß die Philomenendarstellungen Delaroches und Schleichners vor diesem Hintergrund zu sehen sind, beweist die Tatsache, daß beide Künstler

¹⁶ Das Gemälde ist sogar als repräsentatives Beispiel für Philomenendarstellungen abgebildet in: *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*, Bd. XXIII (1924) Art. Filomena.

¹⁷ Unter den zahllosen Beispielen aus der Literatur vgl. etwa Stendhals Äußerungen bzgl. der schönen Mlle de Retz in den „Mémoires d'un touriste“ (1837): „Mademoiselle de Retz avait les plus beaux yeux du monde (...); mais ils n'étaient jamais si beaux que quand ils mourraient, et je n'en ai jamais vu à qui la langueur donnât tant de grâces.“

weder das Geschehen des Martyriums erzählen noch einen Verweis auf die göttliche Präsenz in ihr Bild einfügen, wie dies etwa Jean-Marie Doze (1827–1913) bei seiner „Ste-Philomène“ durch den Lichtstrahl getan hat (Taf. 10). Man könnte auf den Heiligenschein in den Gemälden Delaroches und Schleichners verweisen, doch wirkt dieser in seiner naiven Linearität eher als hagiographische Pflichtübung denn als Hinweis auf die Heiligkeit der Dargestellten. Dieser Eindruck wird dadurch bestärkt, daß Delaroches Philomena – wie bereits erwähnt – tot im Wasser treibt, ihr die in der Legende geschilderte göttliche Rettung also offensichtlich versagt geblieben ist. Auch die Märtyrerin Schleichners scheint nicht im Tod ihr Heil zu erblicken, sondern hat ihr Haupt im Todeskampf gesenkt. Die Eurhythmie, mit der sich Philomena nahezu über das gesamte Bildformat erstreckt, legt – in Verbindung mit ihrer physischen Schönheit – die Vermutung nahe, daß hier sublimierte Erotik eine Rolle spielt. Sowohl bei Delaroches als auch bei Schleichners Philomenendarstellungen handelt es sich um bemerkenswerte Beispiele für den Einfluß der meist nur bezüglich der romantischen Literatur konstatierten Ästhetisierung des Sterbens auf die religiöse Malerei des 19. Jahrhunderts. In beiden Werken scheint jene gewisse ikonographische Haltlosigkeit, die man einem Künstler bei der Darstellung der neuen Heiligen wohl unterstellen darf, im damaligen Zeitgeschmack aufgegangen zu sein. Das Christliche dieser Bilder beschränkt sich auf das Rund des Heiligenscheins.

Diesen Vorwurf kann man Josef Führich (1800–1876) bei seiner Darstellung der toten Philomena nicht machen. Das durch E. F. Leybold lithographisch verbreitete Werk steht in der Tradition der religiösen Malerei nazarenischer Prägung und orientiert sich am Philomenenaltar in Mugnano (Taf. 11, Taf. 3)¹⁸.

V. Philomena als Abbild der Kunstgeschichte

Eine der bekanntesten und qualitativvollsten Philomenendarstellungen ist jene des Florentiner Historienmalers und Akademieprofessors Giuseppe Bezzuoli (1764–1855). Das im März 1840 vollendete und für den Dom von Pistoia geschaffene Gemälde (Taf. 12) war auch in den Augen des Künstlers eines seiner besten Werke¹⁹. Wohl aus diesem Grund bat Bezzuoli, der damals immerhin schon knapp 76 Jahre alt war, seinen Pistoie-

¹⁸ Ebenfalls mit dem Sterben der Heiligen befaßte sich Friedrich Wasmann (1805–1886) in seinem verschollenen Gemälde „Hl. Philomena auf dem Totenlager“, ehem. in der Pfarrkirche von Terlago (TN). Zu Führichs Philomenendarstellung vgl. H. v. WÖRNDLE, Josef Führich's Werke nebst dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie (Wien 1914) 84 f.

¹⁹ „... essendo uno dei quadri da me fatti, dei quali ne sia più contento.“ (Brief Bezzuolis an Niccolò Puccini vom 10. 3. 1840; zit. nach Ausst.kat. Cultura dell'Ottocento a Pistoia. La collezione Puccini (Museo Civico di Pistoia 1977) (Firenze 1977) 91.

ser Freund Niccolò Puccini, das Bild, bevor es in der düsteren Kirche „verschwinde“, in einem gut beleuchteten Raum auszustellen²⁰. Die Philomena Bezzuolis ist ein Mädchen, das frontal dem Betrachter zugewandt hinter einem Tisch steht. Sie blickt auf den vor ihr liegenden Kruzifixus, neben dem sich ein Lilienzweig zum Zeichen ihrer Reinheit befindet. Ihre Hände ruhen, wengleich mit einer Kette gefesselt, im Misericordiagestus auf dem Tisch. Zwei Putti halten hinter dem Mädchen ein Tuch ausgebreitet und schließen dadurch die Szene nach hinten ab. Bezzuolis Bild wurde an den Schluß dieser Untersuchung gestellt, da es sich von den bisher betrachteten Beispielen abhebt, sowohl durch die Intimität der Darstellung und ihren eindeutig religiösen Charakter als auch dann, wenn man es nach seinen Vorbildern befragt. Es besitzt nichts Aufregendes und schildert keinen Höhe- bzw. Schlußpunkt einer dramatischen Handlung.

Aus kunsthistorischer Sicht erweist sich Bezzuolis Philomena als ein Kind des 19. Jahrhunderts: Allein schon das frontale Sitzen in Verbindung mit der Art der Armhaltung verweist eindeutig auf den durch Leonardo kodifizierten Typus des Abendmahlschristus (Taf. 13). Aus diesem Grunde anzunehmen, Bezzuoli habe seine Philomena bewußt mit christomorphen Zügen versehen, wäre jedoch zu voreilig. Es dürfte sich vielmehr um eine rein motivische Übernahme handeln, die sich mit einem Hinweis auf den bevorstehenden Opfertod inhaltlich rechtfertigen läßt. Bekräftigt wird diese Annahme dadurch, daß in dem Bild noch mehrere Elemente zu finden sind, die Bezzuoli in eklektischer Manier von berühmten Vorbildern bzw. aus bestimmten ikonographischen Traditionssträngen entlehnt hat. Auffallend sind dabei vor allem die zwei Putti, die das Tuch hinter Philomena ausgebreitet halten. Sieht man in ihnen die beiden Engel, die der Märtyrerin immer wieder Beistand geleistet haben sollen, so stellen sie einen Anknüpfungspunkt an die Legende dar. Auf alle Fälle handelt es sich jedoch bei den Putti, die hinter der Hauptfigur eines Bildes zu deren Erhöhung ein Tuch halten, um ein Motiv, das innerhalb der italienischen Malerei vor allem bei den von Bezzuoli studierten Venezianern Tradition hat. Zu denken wäre etwa an Carpaccios „Sangue di Cristo“ (Taf. 14)²¹. Die Philomena beigegebenen Attribute (Kreuz, Lilienzweig) können nicht als konkrete Verweise auf die Legende betrachtet werden – es sind Zeichen für Frömmigkeit und Reinheit der Gesinnung schlechthin.

Ob Bezzuoli um die Problematik der Philomenenverehrung wußte, ist nicht bekannt. Jedenfalls hat er unter bewußter oder unbewußter Mißachtung der durch die „Vita“ verbindlich gemachten Attribute (Anker bzw. Tiber, Pfeile, Palmzweig, Ampulle) auch auf künstlerischer Ebene eine

²⁰ wie Anm. 19.

²¹ Namhafte Beispiele außerhalb der italienischen Malerei: Jan van Eyck, Madonna am Springbrunnen (1439, Antwerpen, Kgl. Museum für Schöne Künste); Lucas Cranach d. Ä., Traubenmadonna (um 1525, München, Alte Pinakothek). Zu Bezzuolis Studium der venezianischen Malerei vgl. Ausst.kat. (Anm. 19) 90.

neue Heilige geschaffen, ohne dabei die Traditionsgrenzen der religiösen Malerei zu sprengen. Hierin liegt – vor allem im Vergleich zu Delaroche und Schleibner – das Verdienst Bezzuolis: Man zweifelt nicht an der Heiligkeit seiner Philomena.

VI. Summa

Durch die 1835 erfolgte und in ihrer Problematik hier nicht zur Diskussion stehende Heiligsprechung der römischen Jungfrau und Märtyrerin Philomena wurde den im religiösen Bereich tätigen Künstlern ein neues Thema geliefert. Anhand von ausgewählten Beispielen wurde aufzuzeigen versucht, wie einzelne Künstlerpersönlichkeiten diese Aufgabe lösten.

Die aufgrund der weitverbreiteten Legende zu erwartende Ausbildung einer speziellen Philomenenikonographie erfolgte nicht. Sie konnte nicht mehr erfolgen, denn zu sehr war die religiöse Kunst seit dem großen geistigen und politischen Umbruch im ausgehenden 18. Jahrhundert in ihrem Selbstverständnis gestört. Religiöses Kunstschaffen war zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst, mit der Kunst mehr als mit der Religion, geworden. Die hl. Philomena wurde in ihrer ganzen Eigenproblematik Zeugin, wie die christliche Kunst des 19. Jahrhunderts ihrem Niedergang zustrebte. Dabei gab es zwei Wege: das Aufgehen des spezifisch Christlichen im Allgemeingeistigen der Zeit oder aber die Beschwörung von Kunstwerken aus jener Zeit, zu der religiöse Kunst noch Ausdruck religiöser und nicht künstlerischer Empfindung war.

Die hl. Philomena begleitete die religiöse Kunst auf diesem zweigleisigen Weg, an dessen Ende die Entsinnlichung der Sakralkunst im 20. Jahrhundert stand. Philomena wurde inzwischen aus dem Heiligenkalender getilgt.