

Das Unsichtbare darstellen

Zur Theologie des Bildes

Dr. Markus Hofer
Fachstelle Glaubensästhetik
erlebnis.kirchenraum.at

Katholische
Kirche
Vorarlberg

Impressum:
Dr. Markus Hofer
Fachstelle Glaubensästhetik
Katholische Kirche Vorarlberg
Bahnhofstr. 13, A 6800 Feldkirch
markus.hofer@kath-kirche-vorarlberg.at
erlebnis.kirchenraum.at

Inhaltsverzeichnis

Das Bilderverbot des Alten Testaments	4
Kultbild-Verbot als Korrektiv	5
Die Bildsprache der Evangelien	5
Das Bewusstsein der Bildhaftigkeit als Korrektur	6
Paulus und die Frage nach dem Tempel	6
Der Aufruhr der Silberschmiede in Ephesus	6
Paulus in Athen	7
Sie beteten das Geschöpf an	7
Der Tempel des lebendigen Gottes	7
Ebenbildlichkeit Gottes als Korrektiv	8
Frühchristliche Bildtheologie	8
Die Apologeten des 2. Jahrhunderts	8
Anfänge der christlichen Bilderwelt	9
Das Sichtbarwerden des Christentums	10
Augustinus: Die nüchterne Zurückhaltung als Korrektiv	10
Gregor der Große und die Biblia Pauperum	11
Der Byzantinische Bilderstreit	12
Johannes von Damaskus: Die Bildtheologie des Ostens	12
Das bilderfeindliche Konzil von Hiereia (Die Ikonoklasten)	13
Das bilderfreundliche II. ökumenische Konzil von Nicäa (Die Ikonodulen)	14
Die zweite Phase des Bilderstreits	15
Ein westliches Nachspiel	15
Thomas von Aquin und der dreifache Zweck der Bilder	15
Die mittelalterliche Bildandacht	16
Der reformatorische Bilderstreit und das Konzil von Trient	17
Die Kirche als Freundin der schönen Künste (II. Vatikanum)	18
Konkretisierungen als Nagelprobe	19
Das ‚wahre Bild Christi‘ (vera ikon)	20
Das Jesusbild der Sr. Faustyna	22
Die Frage nach dem Kitsch	23
Fußnoten	25
Literatur zur Bildtheologie	26

Zumindest aus den katholischen und orthodoxen Kirchenräumen sind Bilder nicht mehr wegzudenken. Doch die Abbildung des Heiligen, um es breit zu formulieren, war nicht von Anfang an selbstverständlich.

Christliche Kunst war nie ganz unumstritten, vor allem wenn es um Verehrung der Bilder ging. Dennoch hat sie unserem Glauben Gestalt gegeben und das je nach Epoche immer wieder anders.

Bilder können sichtbar machen und berühren ebenso aber festlegen und einengen. Dennoch ist unser Glaube bildhaft vermittelt und die Auseinandersetzung mit der Bildgeschichte unseres christlichen Gottes rührt an unsere religiösen und kulturellen Wurzeln. Deshalb ist es wichtig, sich auch theologisch zu vergewissern, wo die Chancen und Grenzen sich befinden in der bildhaften Vermittlung des letztlich Unsichtbaren.

Das Bilderverbot des Alten Testaments

Auch wenn der Tempel in Jerusalem vermutlich nicht ganz bildfrei war, man denke nur an die beiden Cherubim auf der Bundeslade, gilt für das Alte Testament ein grundsätzliches Verbot der bildlichen Darstellung. Dieses Verbot, wie es in den ersten Geboten des Dekalogs ausformuliert ist, beschränkt sich nicht nur auf die Darstellung Gottes:

„Du sollst neben mir keine anderen Götter haben. Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“ (Ex 20,2-4; par Dtn 5,7-8)

Dort, wo das Bilderverbot konkretisiert wird, ist deutlich, dass es vorrangig um Kritik an der Verehrung von Kultbildern geht. Das sind die sogenannten Götzenbilder, die zwar von Menschen geschaffen, aber dann als Götter verehrt werden. Die Logik der Heiligen Schrift (auch z.B. Paulus in Ephesus) ist ganz pragmatisch: Was vom Menschen geschaffen ist, kann nicht göttlich sein.

Die Bildlosigkeit unterscheidet den Gott des Alten Testaments von den Göttern der damaligen Umwelt. So wie der Name Gottes letztlich unaussprechbar ist („Ich bin, der ich bin“), kann er auch nicht dargestellt werden. Die Verdinglichung Gottes, indem er in einem von Menschen geschaffenen Bildwerk verehrt wird, gilt als Götzendienst, als sündhafter Verrat an Gott:

„Ihr sollt euch keine Götzen machen, euch weder ein Gottesbild noch ein Steinmal aufstellen und in eurem Land keine Steine mit Bildwerken aufrichten, um euch vor ihnen niederzuwerfen; denn ich bin der Herr, euer Gott.“ (Lev 26,1)

„Dann vertreibt vor euch alle Einwohner des Landes und vernichtet alle ihre Götterbilder! Alle ihre aus Metall gegossenen Figuren sollt ihr vernichten und alle ihre Kulthöhen zerstören.“ (Num 33,52)

„Alle müssen weichen und werden beschämt, die auf Götzenbilder vertrauen, die zu gegossenen Bildern sagen: Ihr seid unsere Götter.“ (Jes 42,17)

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Götzenbildern findet sich im Brief des Jeremia, wie er in Baruch 6,1-72 überliefert ist. Es wiederholt sich das Kultbild-Verbot:

„Sie sind ja nur hölzerne, mit Gold und Silber überzogene Gebilde; man wird nach alldem erkennen, dass sie Trug sind. Allen Völkern und Königen wird es dann offenbar, dass jene keine Götter sind, sondern Werke von Menschenhand, und dass ihnen keine göttliche Wirkkraft innewohnt. Wer sieht da nicht, dass sie keine Götter sind? (Bar 6,50-51)

Im späteren Buch der Weisheit beschäftigen sich zwei ganze Kapitel (Weis 13 und 14) mit der „Torheit des Götzendienstes“, hier noch einmal zugespitzt in dem Satz: „Mit dem Gedanken an Götzendbilder beginnt der Abfall und ihre Erfindung führt zur Sittenverderbnis.“ (Weis 14,12)

Kultbild-Verbot als Korrektiv

Auch wenn sich im Christentum ab dem 3. Jahrhundert eine reiche Bilderwelt zu entwickeln beginnt, kann der Kern des alttestamentlichen Bilderverbots als heilsames Korrektiv gelten: Der Glaube verdinglicht sich dort, wo er zur Verehrung eines Kultbildes wird und damit zur Abkehr vom gelebten, lebendigen Gottesglauben führt, eines Glaubens, der Folgen hat für das eigene Tun. Die Verehrung eines Bildes darf kein Ersatz für das eigene rechte Handeln sein.

Die Bildsprache der Evangelien

In den vier Evangelien sind Bildwerke kein Thema. Sie spielen im Zusammenhang des Lebens Jesu und seiner Lehre keine Rolle, weder so noch so. Auch seine Kritik am Tempelkult (Tempelreinigung u.a.) ist keine Kultbildkritik; zumal der Tempel zurzeit Jesu kein Kultbild enthielt.

Bilder sind kein Thema, was aber doch viel zur Entwicklung der christlichen Bilderwelt beigetragen hat, ist die bildreiche Sprache der Evangelien sowohl in Gleichnissen und Geschichten wie in den vielen bildhaften Bezeichnungen. Allein die Bezeichnungen für Christus in den Evangelien sind ein sprachlicher Reigen von Bildern: Vater und Sohn, Menschensohn, Messias, Herr, Erlöser, Sohn Davids, Bräutigam, Friedensfürst, Lamm Gottes, Licht der Welt, Brot des Lebens, Guter Hirte u.v.a.m.

Es sind sprachliche Bilder, die beim Sprechen oder Hören auch in unserem Gehirn abgebildet werden. Das wusste schon Augustinus, wenn er schreibt: „Auch das Antlitz des Herrn wird in zahllosen, verschiedenen und wechselnden Vorstellungsbildern ausgemalt, wenngleich es nur eines war, wie immer es auch war.“¹ Wir können kaum anders, als uns Bilder zu machen zumindest im Kopf; verboten werden kann höchstens deren handwerkliche Darstellung. Die vielen Bilder für Christus in den Evangelien drängen fast nach ihrer Darstellung, was vielleicht als erste biblische Spur zur späteren christlichen Bilderwelt gelten kann.

Das Bewusstsein der Bildhaftigkeit als Korrektur

Das letztlich Unaussprechbare wird in Bildern ausgesprochen oder ausgedrückt, was kein Problem ist, so lange man sich der Bildhaftigkeit selber bewusst ist. Theologie ist letztlich auch eine systematische Reflexion der religiösen Bildsprache, in der Bilder ausgeschlossen, korrigiert, verstärkt oder weiterentwickelt werden können. Gefährlich ist hingegen der Versuch, ein Bild für sich als vermeintlich ‚wahr‘ zu erklären.

Paulus und die Frage nach dem Tempel

Die alttestamentliche Bilderkritik wird aufgegriffen und weiter zugespitzt durch den Apostel Paulus und zwar in seinen Briefen und in zwei ausführlich geschilderten Ereignissen der Apostelgeschichte (Paulus in Ephesus bzw. Athen). Es war vor allem der Kontakt mit der hellenistischen Kultur des Mittelmeerraums, der zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Kultbildern führte.

Der Aufruhr der Silberschmiede in Ephesus

Die Kritik an Götzenbildern ist Inhalt der Geschichte vom „Aufruhr der Silberschmiede“ in Ephesus (Apg 19,21-40). Die Stadt Ephesus, und davon kann sich heute noch jeder Tourist überzeugen, war in der Antike eine der bedeutendsten griechischen Städte Kleinasiens und beherbergte mit dem Tempel der Artemis (Artemision) eines der Sieben Weltwunder. Als der Apostel Paulus vermutlich im Jahr 55 n. Chr. nach Ephesus kam, hatte der Artemiskult einen Umfang angenommen, dass viele um ihre wirtschaftliche Existenz fürchteten. Ein „Silberschmied namens Demetrius, der silberne Artemistempel herstellte und den Künstlern viel zu verdienen gab“, ahnte konkrete Gefahr durch den Apostel, der seine Helfer schon vorab nach Ephesus geschickt hatte. Demetrius bringt sein ökonomisches Interesse klar auf den Punkt: „Männer, ihr wisst, dass wir unseren Wohlstand diesem Gewerbe verdanken.“ (Apg 19,25) Paulus hingegen verkünde in der ganzen damals römischen Provinz Asien, dass die mit Händen gemachten Götter keine Götter seien. Damit käme nicht nur ihr Geschäft in Verruf – man stelle sich heute Ephesus ohne Touristenläden vor –, sondern die große Göttin Artemis selber würde dann nicht mehr gelten. Das ganze Kultgeschäft, um das es Demetrius geht, wurzelte in der Verehrung der großen Artemisstatue in ihrem Tempel und von der Göttlichkeit dieser Statue leitete sich die Göttlichkeit ihrer käuflichen Reproduktionen ab. Das Bildnis der Artemis selbst galt als direkt vom Himmel gefallen.

Es ging um den Wohlstand der Handwerker und Händler von Ephesus und so kam es zu einem großen Aufruhr und alle stürmten in das Amphitheater. Paulus, der sich der Volksversammlung stellen wollte, wurde von hohen, wohlmeinenden Beamten geraten, dort eher nicht hin zu gehen. Nachdem fast zwei Stunden lang geschrien wurde „wie aus einem Mund: Groß ist die Artemis von Ephesus!“, gelang es dem Stadtschreiber, die Menge zu beruhigen mit dem Argument, dass die Sache bei den Gerichten vorzubringen sei oder bei einer gesetzlichen Versammlung, aber nicht in einem solchen Volksauflauf geklärt werden könne. Die Argumente, die in dieser bewegten Erzählung dem Apostel indirekt zugeschrieben werden, sind nichts anderes als die alttestamentliche Kritik an den Götzenbildern.

Paulus in Athen

In Athen (Apg 17,16-3) war Paulus konfrontiert mit der antiken Götterwelt in ihrer ganzen Fülle. Angesichts der Pracht der marmornen Tempel verkündete der Apostel: „Gott, der die Welt erschaffen hat und alles in ihr, er, der Herr über Himmel und Erde, wohnt nicht in Tempeln, die von Menschenhand gemacht sind.“ (Apg 17,24)

Diese Kritik geht über die alttestamentliche Kritik an der Verehrung von Kultbildern hinaus, denn hier wird der Tempel selbst in Frage gestellt; und noch stand auch in Jerusalem der Tempel. Paulus greift in seiner Rede auf dem Areopag etwas philosophisch verklausuriert (er weiß, vor wem er redet) den Grundgedanken der Schöpfungsgeschichte auf. Gott hat die Menschen nach seinem Abbild erschaffen und deshalb sollen sie ihn suchen, der seinen Geschöpfen nicht fern ist:

„Denn in ihm leben wir, bewegen wir uns und sind wir, wie auch einige von euren Dichtern gesagt haben: Wir sind von seiner Art. Da wir also von Gottes Art sind, dürfen wir nicht meinen, das Göttliche sei wie ein goldenes oder silbernes oder steinernes Gebilde menschlicher Kunst und Erfindung.“ (Apg 17,28-29)

Paulus' Generalangriff auf die antike Götterwelt Athens war nur von bescheidenem Erfolg; zu verschieden waren vermutlich die Mentalitäten.

Für eine Theologie des Bildes wichtig ist aber der Aspekt der Ebenbildlichkeit Gottes. Was im Alten Testament kaum noch so ausgesprochen wurde, wird hier deutlicher: Der Mensch ist das eigentliche Kultbild Gottes. Nicht der herrschende Großkönig oder jeweilige Kaiser ist Abbild seines Gottes, sondern jeder einzelne Mensch als solcher ist die Vergegenwärtigung Gottes auf Erden.

Sie beteten das Geschöpf an

Die schöpfungstheologischen Überlegungen tauchen auch in Röm 1,18-25 auf. Gott ist in seiner Schöpfung sichtbar. Im verdinglichten Bilderkult zeigt sich für Paulus die Dekadenz der heidnischen antiken Gesellschaft. Bildtheologisch ist die Pointe wiederum: „Sie vertauschten die Herrlichkeit des unvergänglichen Gottes mit Bildern, die einen vergänglichen Menschen und fliegende, vierfüßige und kriechende Tiere darstellen. ... Sie beteten das Geschöpf an und verehrten es anstelle des Schöpfers“ (Röm 1,23-25) Auf die christliche Bilderwelt gewendet heißt dann die Pointe: Es darf nie das Geschaffene, also nicht das Bild selbst verehrt werden.

Der Tempel des lebendigen Gottes

Gegenüber dem Alten Testament neu ist zweifellos die Paulinische Kritik am Tempel selbst, wie er sie in der Rede am Areopag deutlich formuliert hat: „Gott ... wohnt nicht in Tempeln, die von Menschenhand gemacht sind.“ (Apg 17,24)

In den Korintherbriefen fokussiert er die Rede vom Tempel Gottes völlig neu. Der Menschen selber als Gottes Schöpfung und Ebenbild ist der Tempel Gottes:

„Wisst ihr nicht, dass ihr Gottes Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt? Wer den Tempel Gottes verdirbt, den wird Gott verderben. Denn Gottes Tempel ist heilig, und der seid ihr.“ (1 Kor 16-17)

„Wie verträgt sich der Tempel Gottes mit Götzenbildern? Wir sind doch der Tempel des lebendigen Gottes; denn Gott hat gesprochen: Ich will unter ihnen wohnen und mit ihnen gehen. Ich werde ihr Gott sein und sie werden mein Volk sein.“ (2 Kor 6,16)

Ebenbildlichkeit Gottes als Korrektiv

Der Mensch als „das Ebenbild des unsichtbaren Gottes“ (1 Kol 1,15) kann in dieser Perspektive als weiteres Korrektiv zur Fülle der christlichen Bilderwelt hinzugenommen werden. Der Bau von Kirchen (Tempeln), die bildliche Darstellung des Heiligen kann kein Ersatz für einen lebendigen Glauben sein. Gleichzeitig kann christliche Kunst und Sakralarchitektur nur dann der Ehre Gottes dienen, wenn sie dem Menschen in seiner Ebenbildlichkeit dient. Sie darf zumindest der Intention nach den Menschen erheben, aber nicht klein machen; auch wenn solche Wertungen viel mit subjektiven Empfindungen und kulturellen Kontexten zu tun haben. Die höchste Ehre Gottes bleibt der lebendige Mensch (Irenäus von Lyon).

Frühchristliche Bildtheologie

In den ersten beiden Jahrhunderten war das Christentum eine bildlose (anikonische) und eher bilderfeindliche Bewegung. Ab dem dritten Jahrhundert veränderte sich die Einstellung zu kulturellen Hervorbringungen, zu einer materiellen Kultur, die sich nicht nur auf den leiblichen Tempel Gottes bezog. Einen starken Schub erfuhr diese Entwicklung mit der Konstantinischen Wende am Beginn des vierten Jahrhunderts.

Die Apologeten des 2. Jahrhunderts

Die sog. Apologeten versuchten das neue Christentum argumentativ gegen heidnische und jüdische Angriffe zu verteidigen, indem sie selber in den manchmal sehr wortreichen Angriff übergehen. Gegen die Bilderverehrung wird die paulinische Bildkritik aufgegriffen auch mit dem Argument der Ebenbildlichkeit Gottes:

„Welches Bild soll ich für Gott ersinnen, da doch im Grunde genommen der Mensch selbst Gottes Ebenbild ist? Welchen Tempel soll ich ihm bauen, da diese ganze Welt, das Werk seiner Hände, ihn nicht zu fassen vermag?“ Minucius Felix²

In den Schriften vieler Apologeten wie Justin, Diogenet, Minucius Felix oder Tertullian wird die Bildkritik auf eher undifferenzierte Weise polemisch verstärkt:

„Viel richtiger beurteilen die stummen Tiere eure Götter[figuren] infolge ihres natürlichen Instinktes. Die Mäuse, Schwalben und Geier wissen wohl, dass jene keine Empfindung haben. Sie nagen daran, treten sie mit Füßen, setzen sich darauf und wenn ihr sie nicht verjagt, nisten sie sogar im Munde eures Gottes.“ Minucius Felix³

„Verspottet und beschimpft ihr sie nicht weit mehr, indem ihr zwar die, welche von Stein und von Ton sind, ohne Bewachung verehrt, die silbernen und goldenen aber

des Nachts einschließt und am Tage mit Wachposten umstellt, damit sie nicht gestohlen werden?“ Brief an Diogenet⁴

Die Argumente der Apologeten können folgendermaßen zusammengefasst werden⁵:

1. Gott ist Geist und nicht Materie. Deshalb können nicht materielle Abbildungen verehrt werden. Die göttliche Lebendigkeit kann nicht in einem verwesenden Material sein. Diese Polemik bezieht sich auf den antiken Götterkult, in dem die Statue als solche als Gott oder Göttin verehrt wurde.
2. Die Kunst kam erst nach der Religion. Sie könne deshalb nicht ursprünglich und göttlich sein. Es seien Dämonen, die uns mit der Kunst verführen wollen. Ein differenziertes Verständnis von Kunst ist in dieser apologetischen Polemik nicht zu finden.
3. Die Künstler seien meistens charakterliche schlechte Menschen und vieles, was sie darstellen, sei unmoralisch. Ein Christ dürfe deshalb in diesem Gewerbe nicht einmal handwerkliche Tätigkeiten verrichten. Diese Polemik mag ihre historischen Hintergründe haben, ist aber keine differenzierte Sicht von Kunst und Ästhetik.

Die Bilderkritik des Neuen Testaments wird fortgesetzt und durch die Polemik zugespitzt. Das Christentum als religiöse Bewegung bleibt bis zum Anfang des 3. Jahrhunderts bildlos und damit äußerlich unsichtbar.

Anfänge der christlichen Bilderwelt

Ab dem 3. Jahrhundert wird das Christentum zunehmend zur öffentlichen Religion, die sich auch materiell manifestiert. Eine umfassende Theologie des Bildes gibt es noch keine, aber es werden vereinzelt Positionen der griechischen Philosophie adaptiert wie die Stoiker mit ihrem symbolhaften Bildverständnis oder der Neuplatonismus, der das Bild als Träger der Idee versteht.

Die Lehre von der Menschwerdung Gottes (Inkarnation) im 1. Konzil von Nicäa 325 bot in der Frage der Darstellung Gottes neue Sichtweisen. Zudem wurden die pädagogischen Möglichkeiten von Bildern immer mehr gesehen. Auch die aufkommende Heiligenverehrung, eine Art christlicher Transformation des antiken Heroenkults, entdeckte die Möglichkeiten der Darstellung von Heiligen und nicht zuletzt beginnen sich in dieser Phase bereits die ersten Formen von Volksfrömmigkeit zu entwickeln.

Grundsätzlich bleibt der Gedanke einer möglichen Bildkritik auch in dieser Zeit präsent, bezieht sich aber vor allem auf falsche Bildverehrung oder Bildmagie (Volksreligion). Christliche Bilder dürften im 3. und 4. Jahrhundert keine Probleme mehr bereitet haben.

Von dem, was uns erhalten geblieben ist, war es vor allem Grabkunst in den Katakomben oder auf Sarkophagen. In Dura Europos, im heutigen Syrien kurz vor der Grenze zum Irak, sind Reste eines Hauses erhalten, das um 233 in eine Hauskirche umgebaut wurde. Das Baptisterium (Taufraum) und vielleicht auch weitere Teile der Hauskirche waren damals ausgemalt. Aufgrund einer späteren Aufschüttung sind Freskenreste erhalten geblieben. Dura Europos war zwar weit ab von Rom, aber es erlaubt zumindest die Frage, ob nicht außer den Katakomben auch überirdisch bereits Räume ausgemalt wurden, deren Malereien nur nicht mehr erhalten sind.

Das Sichtbarwerden des Christentums

Mit einem wachsenden auch kulturellen Selbstbewusstsein des Christentums, wuchs das Bedürfnis, sich sichtbar zu machen und sich dadurch ebenso kulturell zu legitimieren. Noch war das Christentum im Vergleich zum religiösen Umfeld eine ‚unsichtbare‘ Bewegung. Lange Zeit schöpfte man gerade aus diesem Unterschied seine eigene Legitimität. Doch nun begann man sich zu vergleichen. Der Unterschied zu ‚den anderen‘ sollte nicht die Bildlosigkeit sein, sondern der Inhalt des eigenen Glaubens. Damit stieg zunehmend das Bedürfnis nach bildhafter Darstellung. Es waren zu Beginn vor allem Bilder, die Hoffnung vermitteln sollten, wobei vorhandene, spätantike Bildtypen übernommen und christlich interpretiert wurden wie die betenden Oranten oder der Schafräger als ‚Guter Hirte‘.

Eine nochmal völlig neue Situation entstand, als Kaiser Konstantin bald nach 313 mit dem Bau der fünfschiffigen Monumentalbasilika San Giovanni im Lateran begann und etwas später auch mit der ersten Peterskirche. Damit waren Tatsachen geschaffen, hinter die man kaum mehr zurück konnte. Bei diesen ersten Kirchenbauten war schon im 4. Jahrhundert an eine bildhafte Ausschmückung durch Mosaik gedacht. Es ist letztlich ein komplexer Prozess, der im 3. und 4. Jahrhundert christliche Bilder zunehmend selbstverständlich werden ließ. Mit der bildhaften Präsenz ihres Glaubens waren sie auch in der damaligen Kultur sichtbar gegenwärtig bis hin zur dominierenden Präsenz mit dem Kaiseredikt von 380, mit dem das Christentum zur Staatsreligion wurde.

Auf die zunehmende Historizität des Christentums hat Jean-Michel Spieser besonders verwiesen. Je mehr sich der christliche Glaube mächtig in der eigenen Gesellschaft und Kultur verankert, umso mehr drängt er nach der eigenen Geschichtlichkeit, nach einer Verankerung des eigenen Glaubens in der Zeit und der Geschichte. Der Bewegung geht heraus aus einem eher vagen, mythischen Raum hin zur Verbindung der Heilsgeschichte mit der konkreten Weltgeschichte. In den ersten frühchristlichen Bildzyklen wird gerade die Historizität der Ereignisse betont (z.B. in den Wundererzählungen) und wenn in Passionsdarstellung Pilatus immer prominent vertreten ist, verweist diese Darstellung gezielt auf die historischen Zusammenhänge. Was wahr ist und sich ereignet hat, soll man auch darstellen, um es damit zu bekräftigen. Bilder erinnern und bestätigen damit das Gesagte und Gehörte, machen es vertraut, wieder erkennbar und schaffen so Kohärenz und Kontinuität. Die Reduktion solcher Bilderzyklen auf die sog. ‚biblia pauperum‘, die Bibel für die Armen, die nicht lesen können, greift sicher zu kurz; es ging um mehr.

Nicht zuletzt tauchen im 4. Jahrhundert auch die ersten Bemerkungen auf, die das dem Glauben dienliche sinnliche Vergnügen an der Ästhetik der Bilderwelten betonen und die Darstellung Gottes als Stütze seiner Verehrung begreifen, vielleicht sogar als eine Form der Gottesbegegnung.

Augustinus: Die nüchterne Zurückhaltung als Korrektiv

Die Entstehung der christlichen Bilderwelt im 3. und 4. Jahrhundert ist nicht begleitet von einer theologisch-systematischen Diskussion, sondern dürfte ein sehr vielgestaltiger Prozess auf verschiedenen Ebenen gewesen sein.

Auch Augustinus hat sich nicht systematisch mit der Bilderfrage befasst, aber an einigen Stellen kommt eine nüchterne Zurückhaltung gegenüber Bildern zum Ausdruck, die im Westen lange Zeit eine prägende Einstellung war im Vergleich zur byzantinischen Bilderwelt: Bilder sind und bleiben Bilder und mehr können sie nicht sein.

Augustinus ist sich bewusst, dass unser Gehirn gar nicht anders kann, als sich Bilder und Vorstellungen zum Gehörten oder Gelesenen zu machen:

„Welcher Leser oder Hörer der Schriften des Apostels Paulus oder der Schriften über ihn würde sich etwa im Geiste nicht auch das Antlitz des Apostels selbst ausmalen und aller jener, deren Namen in den Schriften erwähnt werden?“⁶

Die Logik des Augustinus ist: Wir können nicht wissen, wie jemand ausgesehen hat, den niemand von uns mehr kannte und jeder Mensch macht sich andere Bilder, von denen wir nicht sagen können, ob sie der Wirklichkeit entsprechen. Das gilt auch für das „Antlitz des Herrn“, das in zahllosen Vorstellungsbildern ausgemalt wird, „wenngleich es nur eines war, wie immer es auch war“. Wir wissen nicht, wie der Apostel Paulus, Maria oder Lazarus ausgesehen haben und ebenso wenig wissen wir es von Christus. Das wichtigere Argument ist aber für Augustinus, dass die Bilder nicht entscheidend sind:

„Denn in unserem Glauben, den wir vom Herrn Jesus Christus haben, ist auch nicht die Vorstellung, die sich die Seele macht und die vielleicht von der Wirklichkeit weit entfernt ist, heilskräftig, sondern das, was wir von der menschlichen Erscheinung Christi halten.“⁷

Der Glaube ist und bleibt das Entscheidende, nicht die Bilder („Ob Maria jenes Aussehen hatte, ... das gehört auch nicht zum Glauben.“). Die Bilder, weiter lässt sich Augustinus nicht darüber aus, können eine Hilfe, eine Unterstützung, eine Bekräftigung sein, aber sie sind nicht das Entscheidende und können nicht der eigentliche Gegenstand des Glaubens sein. Dieses bildtheologische Korrektiv lohnt sich mitzunehmen, gerade dorthin, wo Bilder vielleicht allzu sehr zum Kultbild werden oder die Frage nach dem ‚wahren Bild‘ (vera ikon) überhand nimmt.

Gregor der Große und die Biblia Pauperum

Grundzüge der Bilderkritik blieben über das Frühchristentum hinaus erhalten und offensichtlich ist es schon vor dem großen Bilderstreit zu gelegentlichen Zerstörungen von Bildern gekommen. In dieser Sache wendet sich Papst Gregor der Große um das Jahr 598 an den Bischof von Marseille, der in dieser Sache aktiv geworden ist. Gregor bringt in seinem Brief erstmal die pädagogische Funktion der Bilder ein und trennt sie gleichzeitig von der Anbetung der Bilder, die auch er klar ablehnt:

„Auch gebe ich Euch kund, es sei uns schon vor längerer Zeit zu Ohren gekommen, Eure Brüderlichkeit habe in den Kirchen Bilder zertrümmert und hinausgeworfen, weil einige Leute dieselben angebetet hätten. Wir loben es zwar, dass Ihr Eifer gegen die Anbetung von Menschenwerken gehabt habet, aber müssen Euch doch sagen, dass Ihr diese Bilder nicht hättet zertrümmern sollen. Denn darum werden in den Kirchen Gemälde verwendet, damit die des Lesens Unkundigen wenigstens durch den Anblick der Wände lesen, was sie in Büchern nicht zu lesen vermögen. Deine Brüderlichkeit hätte also dieselben belassen, wohl aber das Volk von der Anbetung derselben abhalten sollen, damit einerseits die des Lesens Unkundigen Gelegenheit haben, sich die Kenntnis der heiligen Geschichte zu erwerben, andererseits aber das Volk nicht durch Bilderanbetung sündige.“⁸

In der Ablehnung der Anbetung von Bildern bleibt Gregor sehr klar, bringt aber eine nicht unwesentliche Unterscheidung ein: Es kommt darauf an, was man mit den Bildern macht.

Gregor der Große hebt den pädagogischen Wert von Bildern ausdrücklich hervor und begründet damit das, was im Mittelalter als *Biblia Pauperum*, als Bibel der Armen, zum Begriff wird. Bilder sind Lektüre für die, die nicht lesen können. Es würde der Ästhetik des Glaubens nicht gerecht werden, die christliche Bilderwelt allein auf diese praktische Funktion zu reduzieren, doch in der Ausmalung ganzer Kirchen oder später auch in gedruckten Blättern spielt dieser Aspekt fortan mit.

Der Byzantinische Bilderstreit

Die Darstellung des Byzantinischen Bilderstreits im 8. und 9. Jahrhundert ist nicht einfach, da nur die Schriften der Befürworter erhalten blieben, die der Bildergegner aber vernichtet wurden. Es beginnt schon mit der Terminologie, in der die Bildergegner automatisch als Ikonoklasten, als Bilderzerstörer bezeichnet werden. Vermutlich wurden damals weit weniger Bilder wirklich zerstört, als es die nachträgliche Darstellung glauben machen will. Die Bilderfreundlichen gelten als Ikonodulen, die Bilderverehrer, was sich vor allem auf die östliche Tradition bezieht und wieder eine Grenzziehung erforderlich macht zur Ikonolatrie (Bilderanbetung) bzw. dann zur Idolatrie, unter der der frühere Götzendienst gemeint ist. Wie oben deutlich wurde, hat es in der jüdisch-christlichen Tradition genügend ehrenwerte Argumente gegen Bilder gegeben, sodass die Gegner nicht nur als barbarische Bilderstürmer angesehen werden müssen.

Johannes von Damaskus: Die Bildtheologie des Ostens

Johannes von Damaskus reagierte energisch auf die kaiserliche Bilderfeindlichkeit (s.u.) und wurde damit zum bedeutendsten theologischen Bilderbefürworter des Ostens. Zum einen plädiert er für ein Verständnis gegenüber dem menschlichen Bedürfnis nach Bildern, dem Wunsch, das Heilige auch leiblich zu erfahren und zu sehen.

In Bezug auf die Christusikone, um die sich der Bilderstreit vor allem drehte, ist sein zentrales Argument die Fruchtbarmachung des Inkarnationsgedankens. Vom unsichtbaren Gott kann man kein Abbild machen, doch

„ist aber Gott in seinem herzlichen Erbarmen unseres Heiles wegen wahrhaftig Mensch geworden, nicht wie er dem Abraham in Menschengestalt erschienen ist, auch nicht wie den Propheten, nein wesenhaft, wirklich ist er Mensch geworden, hat auf Erden gelebt und mit den Menschen verkehrt.“⁹

Wenn also Christus als Teil der göttlichen Dreieinigkeit wirklich Mensch geworden ist und unter uns gelebt hat, dann kann er auch dargestellt werden. Dieses Argument bildet von nun an den Kern der christlichen Bildtheologie.

Weiter greift Johannes von Damaskus auch das Argument der Armenbibel wieder auf:

„Da aber nicht alle die Buchstaben kennen und sich mit dem Lesen beschäftigen, schien es den Vätern geraten, diese Begebenheiten wie Heldentaten in Bildern darstellen zu lassen, um sich daran kurz zu erinnern.“

Er unterscheidet auch zwischen dem Stoff des Abgebildeten und dem, was das Bild ausdrückt. Wir deuten ja auch nicht den „Stoff des Evangeliums“, das Papier oder den Einband, sondern „das dadurch Ausgedrückte“.

Wichtig für die Bilderverehrung der Ostkirche ist eine Unterscheidung von Basilius dem Großen, die Johannes hier aufgreift:

„Denn ‚die Ehre des Bildes geht‘, wie der Gotteslehrer und Gottesgelehrte Basilius sagt, ‚auf das Urbild über‘. Urbild aber ist das, dem etwas nachgebildet, von dem ein Abbild gemacht wird.“

Das klingt etwas anders als die nüchterne westliche Position beispielsweise eines Augustinus, nach der ein Bild eben ein Bild ist und nichts anderes. Hier spielt zweifellos auch neuplatonisches Gedankengut herein. Johannes von Damaskus verstärkt diesen Gedanken, indem er die Legende des Christusbildes von Edessa ins Spiel bringt, die er für eine „ungeschriebene Überlieferung“ hält:

„Man erzählt aber auch eine Geschichte: Als Abgar, König von Edessa, einen Maler absandte, um ein Bildnis des Herrn zu machen, und der Maler es wegen des strahlenden Glanzes seines Antlitzes nicht vermochte, habe der Herr selbst sein Oberkleid auf sein göttliches, lebenspendendes Antlitz gelegt und sein Bild im Kleide abgeprägt und es so dem danach verlangenden Abgar geschickt.“

Mit dieser Bildlegende manifestiert sich das ostkirchliche Bildverständnis, nach dem jede Ikone ein Abbild eines solcherart zustande gekommen Urbildes ist. Dieses Verständnis verhinderte die ästhetische Entwicklung sakraler Kunst, da das Abbild immer dem Urbild zu gleich hat. Das dagegen eher pragmatische Bildverständnis des Westens hingegen ermöglicht produktiven künstlerischen Freiraum bis hin zur westlichen Kunstgeschichte der sakralen Kunst.

Ein zweites unterscheidet in diesem Punkt das östliche vom westlichen Bildverständnis und zwar dort, wo es um die Bilderverehrung geht. Wenn die Ikone Abbild des Urbildes ist, erlaubt sie intensivere Formen der Verehrung. Ikonen werden in der orthodoxen Kirche in der Form verehrt, dass man sich vor ihnen verneigt, sie küsst, Kerzen anzündet, beweihräuchert usw. Die Grenze zwischen Verehrung und Anbetung ist auch bei manchen katholischen Gnadenbildern vermutlich fließend. Dennoch ist grundsätzlich klar, dass nicht das Bild als Bild angebetet werden kann. Ein solches bildmagisches Verständnis wäre dann tatsächlich Idolatrie.

Das bilderfeindliche Konzil von Hieria (Die Ikonoklasten)

Der byzantinische Bilderstreit begann mit einer Initiative des oströmischen Kaisers. Leo III. soll nach einem furchtbaren Seebeben in der Ägäis 726 die goldene Christusikone am Chalke-Tor seines Kaiserpalastes in Konstantinopel abgenommen und sich gegen die Verehrung von Bildern ausgesprochen haben. Sehr wahrscheinlich fand unter ihm kein wirklicher Bildersturm statt, aber Leo III. sprach sich gegen die Verehrung von Bildern und für das Kreuz als gemeinsames Symbol aller Christen aus. Auch sein Sohn Konstantin V. war vermutlich nicht der scharfe Bilderstürmer, als der er im Nachhinein beschrieben wurde. Er setzte die Position seines Vaters fort und beim Konzil von Hieria 754 kam es zu einer Verurteilung der Bilderverehrung und zur Exkommunikation des Johannes von Damaskus. Es war aber kein ökumenisches Konzil, da nur östliche Bischöfe anwesend waren und die Ergebnisse vom Papst nicht anerkannt wurden. Die kaiserliche Position setzte sich durch und die Bilderverehrung wurde generell als Götzendienst verurteilt. Statt Gott selbst wer-

de eine stoffliche Schöpfung verehrt. Im Fokus stand die Darstellung Christi und das zentrale Argument lautete: Die Göttlichkeit ist nicht darstellbar. Wenn man aber Christus als Menschen darstellt, trennt man ihn von der ungetrennten göttlichen Natur.

Das bilderfreundliche zweite ökumenische Konzil von Nicäa (Die Ikonodulen)

Leo IV., der Nachfolger von Konstantin V., war ebenfalls ein Gegner der Bilderverehrung. Nach seinem Tod wurde seine bilderfreundliche Gattin Irene Regentin für ihren unmündigen Sohn. Sie beendete diese erste Phase des Bilderstreits durch die Einberufung des zweiten Konzils von Nicäa 787. Dieses Konzil ist das siebte und letzte ökumenische Konzil, dessen Beschlüsse für die Katholische und Orthodoxe Kirche gleichermaßen verbindlich sind. Die Ansichten des Protestantismus zu diesem Konzil sind sehr unterschiedlich.

Das Konzil folgte diesmal der Haltung der bilderfreundlichen Kaiserin, wobei das ikonoklastische Konzil von Hieria für ungültig und zur „Pseudosynode“ erklärt wurde. Der Grundsatzbeschluss spricht klar für die Bilder¹⁰:

„...beschließen wir mit aller Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, in den heiligen Kirchen Gottes, auf den heiligen Geräten und Gewändern, Wänden und Tafeln, Häusern und Wegen, ebenso wie die Darstellung des kostbaren und lebendigmachenden Kreuzes, die ehrwürdigen und heiligen Bilder - seien sie aus Farben, Stein oder sonst einem geeigneten Material - anzubringen; dies gilt für das Bild unseres Herrn und Gottes und Erlösers Jesus Christus, unserer unbefleckten Herrin, der heiligen Gottesgebälerin, der ehrwürdigen Engel und aller heiligen und frommen Menschen.

Als Begründung wird die pädagogische Funktion der Bilder erwähnt und der Gedanke vom Urbild, das im Abbild verehrt wird. Gleichzeitig legt das Konzil großen Wert auf die Verehrung der Bilder und die nicht erlaubte Anbetung derselben:

„Je häufiger sie nämlich durch eine bildliche Darstellung angeschaut werden, desto häufiger werden auch diejenigen, die diese betrachten, empor gerichtet zur Erinnerung an die Urbilder und zur Sehnsucht nach ihnen, und dazu, dass sie diesen einen Gruß und achtungsvolle Verehrung zuwenden, nicht jedoch die nach unserem Glauben wahre Anbetung, die allein der göttlichen Natur zukommt, sondern so, wie man der Darstellung des kostbaren und lebendigmachenden Kreuzes, den heiligen Evangelien und den übrigen heiligen geweihten Gegenständen Weihrauch und Lichter zu ihrer Verehrung darbringt, wie es auch bei den Alten fromme Gewohnheit gewesen ist. ‚Denn die Verehrung des Bildes geht über auf das Urbild‘, und wer das Bild verehrt, verehrt in ihm die Person des darin Abgebildeten.“

Im „Entscheid über die heiligen Bilder“ folgte das Konzil im Wesentlichen den Argumenten des Johannes von Damaskus und es sind letztlich konkrete Anordnungen für die religiöse Praxis. Nicht unwichtig ist, dass das Konzil genau aufzählt, was dargestellt werden darf: Christus, Maria, die Engel und die Heiligen. Der Inkarnationsgedanke steht konsequent im Hintergrund. Gott also solcher bleibt undarstellbar und nur der menschengewordene Christus kann dargestellt werden. Dieser Konzilsbeschluss lässt konsequenterweise keinen Platz für die Darstellung von Gottvater oder der Dreifaltigkeit. Die orthodoxe Kirche hat sich mehr oder weniger daran gehalten. Die Szene von Abraham mit den drei Engeln wird als Symbol für die Dreifaltigkeit verwendet, stilbildend dann ab dem 15. Jahrhundert mit der berühmten Ikone von Andrei Rubljow. In einzelnen Regionen der orthodoxen Kirche sind

heute, vermutlich bedingt durch einen längeren westlichen Einfluss, auch Darstellungen von Vater und Sohn mit dem Hl. Geist als Taube zu finden.

Die zweite Phase des Bilderstreits

Politisch war die Sache im Osten noch nicht endgültig erledigt. Kaiser Leo V. leitete 815 eine zweite Phase des Bilderstreits ein, wobei nicht so sehr theologische Gründe eine Rolle spielten, denn die bilderfreundlichen Kaiser waren militärisch weit weniger erfolgreich als die bilderfeindlichen. Wieder war es eine Kaisermutter, diesmal Theodora, die als Regentin für ihren Sohn 843 die Wiederherstellung der Ikonen und die Befolgung des Konzils von Nicäa anordnete. Seit ihrem Dekret wird der erste Sonntag der Fastenzeit in der Ostkirche als Fest der Orthodoxie gefeiert. Seit dem Konzil werden Ikonen übrigens beschriftet mit den Namen und Bezeichnungen der Dargestellten, um zu verdeutlichen, dass es Abbilder sind und kein magisches Verständnis der Bilder aufkommt.

Ein westliches Nachspiel

Es waren sicher auch politische Gründe, warum vom Hof Kaiser Karls des Großen Widerstände gegen den Konzilsbeschluss von Nicäa kamen. Die oströmische Kaiserin allein berief das Konzil ein, während der fränkische Kaiser umgangen wurde. Zudem lag den Theologen der Hofschule nur eine mangelhafte lateinische Übersetzung des Konzilsbeschlusses vor. Das Gutachten, zu dem Kaiser Karl seine Theologen beauftragte und wie es den Libri Carolini festgehalten wurde, widerspricht der Theologie des Konzils. Allerdings wurden diese Schriften mit Rücksicht auf den Papst nicht publiziert.

Die Art der Bilderverehrung der Ostkirche war den Franken fremd und so wurde diese Form der Bildpraxis zurückgewiesen. Bilder werden zwar grundsätzlich akzeptiert, doch sie können nicht denselben Stellenwert haben wie Reliquien oder das Evangelium. Die Beschriftung der Ikonen sahen sie eher als einen Trick der Bilderverehrer. In dieser Reaktion der fränkischen Theologen kommt vermutlich wieder das eher nüchterne Bildverständnis des Westens zum Ausdruck. Sie sind nicht gegen Bilder und diese sollen auch nicht zerstört werden, sie können ihnen aber nicht den Stellenwert zumessen, den sie in der Ostkirche haben. Das Malen von Bildern ist etwas Weltliches, eine menschliche Kunst und nicht ein irgendwie religiöser Akt. Ansonsten könnte das Bild zu einem Mysterium und damit zum Idol gemacht werden. Numinose Qualitäten eines Bildes schließt diese westliche Position aus, schafft damit aber Raum für die kreativ-künstlerische Tätigkeit des Menschen.

Thomas von Aquin und der dreifache Zweck der Bilder

Die mittelalterliche Scholastik hat keine neue Bildtheologie entwickelt, sondern vielmehr versucht die vorhandenen Positionen bzw. konziliären Entscheidungen systematisch auf den Punkt zu bringen. Im Vordergrund steht weniger die theoretische Frage der Bilderverehrung, sondern viel mehr die praktische, die bildpädagogische Perspektive, die im Zusammenhang der scholastischen Psychologie zum klassischen Topos vom dreifachen Zweck der Bilder wird, den Thomas von Aquin (und ebenso Bonaventura) so formuliert hat¹¹:

1. „Zur Instruktion der Ungebildeten, die durch die Bilder gleich wie mit bestimmten Büchern unterrichtet werden (ad instructionem rudium).“
Beim ersten Zweck greift Thomas das Argument von Gregor dem Großen auf (biblia pauperum, Bibel der Armen) und stellt bei der Belehrung der Ungebildeten die Bilder auf dieselbe Stufe wie die Bücher.
2. „Damit das Geheimnis der Menschwerdung und die Beispiele der Heiligen besser im Gedächtnis behalten werden, wenn sie täglich vor Augen geführt werden (memoria).“
Bilder sind, auch angesichts der westlichen Bildskepsis, mehr als nur ein Entgegenkommen an die Ungebildeten oder an menschliche Bedürfnisse, sondern bekommen mit der ‚Memoria‘, der ständigen Erinnerung der Heilsgeschichte einen definitiven Stellenwert im religiösen Leben der Christen. Thomas geht nicht so weit, den Bildern sakramentalen Charakter zuzusprechen, was im Bilderstreit besonders umstritten war, verleiht ihnen aber einen existentiellen Rang für das Glaubensleben.
3. „Um die Andacht anzuregen, die man durch das Gesehene wirksamer anregt als durch das Gehörte (ad excitandum devotionis affectum).“
In seiner Wahrnehmungstheorie, der Lehre der geistigen Veränderungen, räumt Thomas von Aquin dem Sehsinn einen besonderen Rang zu und deshalb wird bei der Vermittlung der göttlichen Wahrheiten vor allem das Auge angesprochen. Es ist ein starkes psychologisches Argument für die Verwendung von Bildern.

Die mittelalterliche Bildandacht

Die „devotionis affectum“ des Thomas von Aquin, die durch Bilder hervorgerufen werden soll, kann man mit frommen Gefühlen, frommer Gesinnung oder andächtiger Stimmung übersetzen und meint letztlich das, was ab dem Mittelalter mit „Andacht“ zum Topos der religiösen Kultur des Christentums wird. Hier ist nicht nur das Gebet oder ein kurzer Gottesdienst gemeint, sondern das ganze Spektrum von der inneren Sammlung, der geistlichen Hinwendung, der Hingabe bis zur religiösen Versenkung. Mit dem dritten Zweck der Bilder wird die Bildandacht grundgelegt, die in der mittelalterlichen Subjektivierung des christlichen religiösen Lebens zu einem zentralen Punkt wird.

Neue religiöse Qualitäten treten ab dem 12. Jahrhundert in den Vordergrund. Vor allem mit Bernhard von Clairvaux, der in den Zisterzienser-Kirchen zwar keinen Wert auf Bilder legte, ist eine Entwicklung verbunden, die von den Zisterziensern und später den Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner getragen wurde, in der das persönliche religiöse Erleben zu einem entscheidenden Faktor wird; letztlich mündend in die spätmittelalterliche Mystik. Die subjektive Innerlichkeit, die Versenkung und Anbetung, die persönliche Andacht, das eigene psychische Erleben rückt stark in den Vordergrund und dabei spielen Bilder und zunehmend auch Plastiken (Vesperbild, Pietà) eine zentrale Rolle. Es entsteht im Westen eine neue Form der Umgangsweise mit Bildern. Der gläubige Mensch tritt vor dem Andachtsbild in einen inneren Dialog mit dem Dargestellten, wobei gerade die Art der Darstellung ein persönliches Mitempfinden oder auch Mitleiden ermöglichen soll. Dieser neue Umgang mit Bildern beeinflusst auch die Inhalte und die Form der Darstellung, die zu diesem Mitfühlen und Mitleiden anregen sollen (Gotik).

Der reformatorische Bilderstreit und das Konzil von Trient

Die Bilderflut des Spätmittelalters steigerte sich nochmal im 15. und 16. Jahrhundert mit der kunsthistorisch so bedeutenden Renaissance. Die erneute aufkeimende Bilderkritik, die zunehmend auch die Kosten der Bilderflut zum Thema machte, kam nicht nur von den Reformatoren, sondern auch von Humanisten wie Erasmus von Rotterdam, die vor allem den Aberglauben, der in der Volksreligiosität manchmal fast wuchernden Bilderkultur, anprangerten. Die legitimierte Bilderverehrung steht offensichtlich immer wieder in Gefahr zur Bildmagie zu werden und zusammen mit unhinterfragten Legenden und Wunderglauben zu fragwürdigen Kulturpraktiken zu führen. Die Bilderverehrung verlangt demnach nach einem steten glaubensästhetischen Korrektiv; soviel scheint die Geschichte zu lehren.

Die Renaissance war ein unvergleichlicher kultureller Aufbruch, der die neuen Sichtweisen und künstlerischen Möglichkeiten vorerst vor allem in die religiöse Kunst einbrachte und dabei ein Spektrum von faszinierenden neuen, manchmal vielleicht auch zu hinterfragenden Bilderwelten hervorbrachte. So wie Savonarola schon im 15. Jahrhundert nicht nur den Lebenswandel von Adel und Klerus anprangerte, sondern ebenso die Laszivität der religiösen Kunst seiner Zeit, führte nördlich der Alpen Zwingli einen Kampf gegen die Renaissancekunst, die oft unter dem Deckmantel der Frömmigkeit nur sinnliche Augenlust befriedigte.

Auslöser für die reformatorischen Bilderstürme war Karlstadts Schrift „Von Abtuhung der Bilder“, die 1522 in Wittenberg zu den ersten Bilderzerstörungen führte. Die „Ölgötzen“, wie Karlstadt die Bilder nannte, hätten nicht nur in Kirchen nichts verloren, sondern seien auch keine Bücher für Laien (*biblia pauperum*), da das Wort Gottes allein und nur geistlich für die Gläubigen nützlich sei.

Martin Luther, vielleicht auch erschrocken über die Vorgänge in Wittenberg, ist gegen den Bildersturm eingeschritten, der an manchen Orten pöbelhafte Züge angenommen hatte. Wenn Bilder zu reformieren seien, dann durch eine kundige Obrigkeit und nicht durch den Tumult der Straße, wandte er sich gegen verschiedene Auswüchse. Seine Haltung zur Bilderfrage ist wesentlich differenzierter. Auch Luther unterscheidet zwischen Anbeten und Gedenken, wobei er der Memoria (vgl. Thomas von Aquin), dem Im-Gedächtnis-Halten des Heilsgeschehens einen hohen Wert beimisst. Gegen Karlstadt bringt Luther ins Spiel, dass auch seine Bibelübersetzung derart voll von (sprachlichen) Bildern sei und warum es dann nicht statthaft sein solle, diese Bilder auch für die Augen sichtbar zu machen.

In den reformierten Kirchen blieb der Bildersturm allerdings legitimiert und so leerten sich in diesen Gebieten die Kirchen im Sinne der ‚Abschaffung des Götzendienstes‘ zu reinen Versammlungs- oder Predigträumen, die außerhalb der Gottesdienstzeiten verschlossen bleiben, da diesen Räumen keine weitere Bedeutung zugemessen wird.

Das Konzil von Trient reagierte auch auf die Bilderfrage, brachte aber in seinen Traktaten zum Thema nichts essentiell Neues. Neben der Bestätigung der grundsätzlichen Positionen aus dem byzantinischen Bilderstreit und der Scholastik ging es dem Konzil eher um ein moralisches Regulativ. Die kirchliche Obrigkeit sollte stärker auf die Rechtgläubigkeit der Bildsujets und ihrer Ausführung achten und gegen die Laszivität einschreiten, wie es beispielweise in der Übermalung nackter Renaissancebilder dann geschah.

Die Kirche als Freundin der schönen Künste (II. Vatikanum)

Das II. Vatikanische Konzil hat sich mit christlicher Bildtheologie nicht mehr eigens beschäftigt. Fast versteckt aber, im VII. und letzten Kapitel der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium*, finden sich Aussagen, die in diesem Thema kirchlich neu sind. In den bisherigen Auseinandersetzungen und Entscheidungen ging es nie wesentlich um Kunst als solche oder die Künstler als kreativ schaffende Menschen. Das Konzil legt aber ein eindeutiges Bekenntnis ab:

„Zu den vornehmsten Betätigungen der schöpferischen Veranlagung des Menschen zählen mit gutem Recht die schönen Künste, insbesondere die religiöse Kunst und ihre höchste Form, die sakrale Kunst. (SC 122¹²)“

Die Künstler werden nicht mehr gesehen als Handwerker, die im Auftrag der Kirche oder anderer gläubiger Auftraggeber Bilder und Plastiken herstellen zur Erbauung der Menschen. Das Konzil bekennt sich dazu, dass Kunst als solche ein schöpferischer Akt des Menschen ist, eine Veranlagung, die auch im Kontext der Schöpfung Gottes gesehen werden kann. Die Künstler, die ihrer schöpferischen Begabung nachgehen, sollen sich bewusst sein, „dass es dabei um ein Stück heiliger Nachahmung des Schöpfergottes geht“, formuliert das Konzil.

Das kirchliche Bekenntnis zur Kunst im II. Vatikanum ist sehr klar:

„Darum war die lebenspendende Mutter Kirche immer eine Freundin der schönen Künste. (SC 122)“

Hier wird ein Verhältnis auf Augenhöhe beschrieben. Die Kirche habe nicht nur die Künstler unterwiesen, sondern immer auch den „edlen Dienst“ der Kunst gesucht.

Bemerkenswert und bildtheologisch wichtig ist das kirchliche Bekenntnis zur Kunstgeschichte als Geschichte. In Kap. 122 heißt es, dass die Kirche „Wandlungen in Material, Form und Schmuck“ zugelassen habe, wie sie der Fortschritt der Technik im Laufe der Zeit mit sich bringt. Der Beginn des darauf folgenden Kapitels geht noch weiter:

„Die Kirche hat niemals einen Stil als ihren eigenen betrachtet, sondern hat je nach Eigenart und Lebensbedingungen der Völker und nach den Erfordernissen der verschiedenen Riten die Sonderart eines jeden Zeitalters zugelassen und so im Laufe der Jahrhunderte einen Schatz zusammengetragen, der mit aller Sorge zu hüten ist. (SC 123)“

Diese Erklärung ist durchaus auf dem Hintergrund des 19. Jahrhunderts zu lesen, als immer wieder versucht wurde, einzelne Stilrichtungen als kirchlich verbindlich darzustellen (z.B. Nazarener) und auch die Missionierung der Völker mit einem westlichen Stildiktat verbunden war. Dieses Bekenntnis hat zwei zentrale Pointen, eine geschichtliche und eine gleichzeitige:

- a. Die Kirche bekennt sich zur kunsthistorischen Entwicklung, in der es nicht nur um Wandel der künstlerischen Techniken oder des Publikumsgeschmacks geht, sondern um die „Sonderart eines jeden Zeitalters“, in der Kunst im Austausch mit der eigenen Zeit ist und daraus ihre spezifischen Formen und Darstellungsweisen entwickelt. Eine Kunst für alle Zeiten kann es nicht geben. Kunst hat demnach immer auch etwas Prozesshaftes, das nie aufhört.
- b. Die Kirche bekennt sich zur gleichzeitigen Vielfalt der Kunst „in allen Völkern und Ländern“. So wie Kulturen und gesellschaftliche Lebensformen gleichzeitig sehr unter-

schiedlich sein können, soll und darf auch die Kunst diese Vielfalt widerspiegeln. Eine Kirche in Afrika, in Asien oder Lateinamerika muss und soll nicht gleich aussehen wie eine Kirche in Europa und ebenso braucht in Österreich nicht jede Kirche der anderen zu gleichen.

Fast verborgen in Kap. 123 findet sich noch ein weiteres, sehr wichtiges Eingeständnis: Die Kunst „soll in der Kirche Freiheit der Ausübung haben“. Das ist wohl oder übel auch ein Zugeständnis zu einem gewissen Konfliktpotential. Im nächsten Kapitel nämlich werden die Bischöfe angehalten, Werke von Künstlern von Gotteshäusern fernzuhalten, „die dem Glauben, den Sitten und der christlichen Frömmigkeit widersprechen“. Selbstverständlich gibt es Werke, die in einem Sakralraum nichts verloren haben. Andererseits gab es immer wieder Werke, die erst nicht zugelassen wurden, später aber als große Kunstwerke galten. Die Bemühungen um eine gewisse Ordnung in den Gotteshäusern und das gleichzeitige Bekenntnis zur Freiheit in der Kunstausübung können Pole einer sehr fruchtbaren Auseinandersetzung sein, einer Auseinandersetzung, die nie ein für allemal beendet sein kann. Daraus ergibt sich ein fruchtbarer Prozess, der für beide Seiten essentielles Potential beinhaltet.

Das Konzil nimmt die Kunst als Kunst ernst. Die Bischöfe haben die „wahrhaft sakrale Kunst“ zu pflegen und zu fördern und sollen dabei „mehr auf edle Schönheit bedacht sein als auf bloßen Aufwand“. Selbstverständlich sind Begriffe wie „wahrhaft“ in diesem Zusammenhang vage und sehr deutbar. Doch folgt im selben Absatz eine klare Ablehnung, die die Wahrhaftigkeit konkretisiert: Die Bischöfe sollen auch Werke von den Gottesräumen fernhalten, die „künstlerisch ungenügend, allzu mittelmäßig oder kitschig sind“. Es geht dem Konzil tatsächlich um Kunst und deshalb sollen sich die Bischöfe von sachverständigen Persönlichkeiten beraten lassen. Ungenügende, mittelmäßige oder kitschige Werke können nämlich „das echt religiöse Empfinden verletzen“. Es ist zumindest eine mutige Aussage des Konzils, dass kitschige Bilder das echte religiöse Empfinden verletzen können.

Im Kap. 125 folgt noch ein innerkirchliches Korrektiv, das zweifellos aus historischen Erfahrungen resultiert:

„Der Brauch, in den Kirchen den Gläubigen heilige Bilder zur Verehrung darzubieten, werde nicht angetastet. Doch sollen sie in mäßiger Zahl und rechter Ordnung aufgestellt werden, damit sie nicht die Verwunderung der Gläubigen erregen oder einer weniger gesunden Frömmigkeit Vorschub leisten.“ (SC 125)

Die „gesunde Frömmigkeit“ für sich ist ebenfalls ein sehr vager Begriff, der aber im Kontext des vorhergehenden Kapitels gelesen werden muss. Auch mittelmäßige oder kitschige Werke können einer weniger gesunden Frömmigkeit Vorschub leisten.

Konkretisierungen als Nagelprobe

Bildkonflikte gehören zur Bildgeschichte des Christentums. Theologische Grundpositionen können verbindlich festgelegt werden, doch die jeweils aktuelle Auseinandersetzung mit Bildschöpfungen und künstlerischen Strömungen bleibt eine dauerhafte Herausforderung. Das II. Vatikanische Konzil hat mit dem Bekenntnis zur Kunst und ihrer Freiheit¹³ und in der Ablehnung von Kitsch und Mittelmäßigkeit eine klare Vorgabe gemacht. Zwischen dieser Vorgabe und der alltäglichen, oft von Volksfrömmigkeit geprägten Realität

besteht ein dauerndes Spannungsverhältnis, in dem sich die grundlegenden kirchlichen Positionen der Bildtheologie zu bewähren haben. Zwei aktuelle Beispiele sollen hier herausgegriffen und gleichsam als konkrete Nagelprobe in den Blick genommen werden. Zum einen geht es um das vermeintlich ‚wahre Bild Christi‘ und zum anderen um das derzeit so populäre Jesusbild der Sr. Faustyna Kowalska.

Das ‚wahre Bild Christi‘ (vera ikon)

Das Bedürfnis nach Gewissheit ist menschlich legitim. Schon der ungläubige Thomas wollte es ganz genau sehen mit der eindeutigen Antwort des Herrn: „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben.“ (Joh 20,29) Religiöser Glaube als Bekenntnis war immer eine Herausforderung und steht quer zu verdinglichten Gewissheiten. Die Geschichte der Bildtheologie zeigt, wie immer wieder Grenzen gezogen wurden, damit aus der Verehrung keine Anbetung, aus der christlichen Bildpraxis keine Bildmagie wird. Dagegen gab es im Bereich der Volksreligiosität stets Versuche, in Glaubensdingen eine wie immer geartete, vermeintliche Gewissheit zu schaffen. Neben einem notwendigen Verständnis für solche Bedürfnisse, braucht es gerade deshalb immer wieder die Korrektur einer reflektierten Theologie des Bildes.

Schon in der Antike gab es den Glauben an Götterstatuen, die ‚vom Himmel gefallen‘ sind (z.B. Artemis in Ephesus). Im christlichen Bereich war es das Acheiropoieton, Bildnisse, die als ‚nicht von Menschenhand geschaffen‘ galten. Für dieses ‚wahre Bild‘ setzte sich später der Begriff des Vera ikon durch (lat. vera = wahr, gr. eikon = Bild) als ein nicht von Händen gemachtes Bild Christi, das zusammen mit entsprechenden Entstehungslegenden als quasi authentisches Portrait galt.

Gegenüber dem Gewicht, die die Frage nach dem Aussehen Christi zeitweise gewonnen hat, fällt auf, dass die Evangelien keine Silbe darüber verlieren und noch Augustinus war klar, dass wir in unseren Köpfen zwar immer Bilder produzieren, aber nicht wissen können, wie Christus ausgesehen hat; abgesehen davon, dass das kein zentraler Gegenstand des Glaubens sein kann. Der Katechismus der Katholischen Kirche formuliert auf dem Hintergrund des 2. Konzils von Nicäa deutlich: „Die christliche Ikonographie gibt durch das Bild die gleiche Botschaft des Evangeliums wieder, die die Heilige Schrift durch das Wort übermittelt.“ (1160) Angesichts der Diskussion um das Aussehen Christi ließe sich zumindest die umgekehrte Frage stellen: Kann ein späteres Bild etwas wissen, was die Evangelien nicht wussten?

Das Christusbild von Edessa (auch Abgar-Bild oder Mandyllion) ist das älteste als Vera ikon verehrte Bild, wobei nicht mehr sicher ist, welches dieses ursprüngliche Abgar-Bild wirklich war¹⁴. Eusebius von Caesarea, der Vater der Kirchengeschichte, berichtet als erster 325 von der Abdgar-Legende durch Briefe, die er gefunden habe. Der Fürst Abdgar von Edessa habe an Jesus geschrieben mit der Bitte, er möge zum ihm kommen und ihn heilen. Im Antwortschreiben wird Abdgar für seinen Glauben gelobt und Jesus verspricht ihm, nach der Himmelfahrt einen Jünger zu schicken, der ihn heilen soll. Von einem Bild ist in dieser ältesten Version der Legende noch gar keine Rede. Ende des 4. Jahrhunderts taucht eine neue Variante auf, nach der der Überbringer des Briefes ein Maler war, der für den König ein Portrait Jesu angefertigt hätte. Spätere Versionen berichten dann von einem Tuch, in das sich durch direkten Kontakt das Antlitz Jesu eingepreßt habe. Die Verehrung dieses Abdgar-Bildes war für die Kunstgeschichte folgenreich, denn nach den sehr vielfältigen, auch jugendlich-bartlosen Christusbildern setzte sich seit dem 6. Jahrhundert ein relativ

einheitlicher Bildtyp durch, dem später selbstverständlich auch das Grabtuch von Turin gleicht.

Dazwischen aber wandelt sich das Abdgar-Bild zum Schweißstuch der Veronika¹⁵. In den apokryphen Pilatusakten (auch Nikodemusevangelium, um 425) trägt die blutflüssige Frau, die Jesus geheilt hat, den Namen Berenike. In einer späteren koptischen Version bringt diese Berenike das Tuch des Königs Abdgar zum schwerkranken Kaiser Tiberius, den sie dadurch heilt. In den späteren lateinischen Übersetzungen der Pilatusakten wurde aus der Berenike eine ‚Veronika‘, ein Name, der aus ‚vera‘ und ‚ikon‘ zusammengesetzt ist und diese Tradition weiterspielt. Im 12. Jahrhundert taucht in der westlichen Kirche die Legende auf, nach der Jesus auf dem Weg nach Golgatha unter den weinenden Frauen Veronika trifft, die ihm ein Schweißstuch hält, auf dem sich sein Antlitz abbildet. Auch von diesem ‚Schweißstuch der Veronika‘ gibt es verschiedene Kandidaten oder Kopien, die dafür in Frage kommen könnten und in jüngster Zeit wird vor allem der sog. Schleier von Manoppello (auch Volto Santo - Wahres Gesicht von Manoppello) dafür gehalten. Nachdem das ‚offizielle‘ Abdgar-Tuch angeblich bei der Plünderung Konstantinopels 1204 im Rahmen des 4. Kreuzzuges verschwand, wurde später das Turiner Grabtuch damit identifiziert, das im Besitz des Templerordens diese Zeit überdauert habe. Der Schleier von Manoppello wird mit dem Grabtuch inzwischen so verbunden, dass es das Schweißstuch sei, „das auf dem Kopf Jesu gelegen hatte“ (Joh 20,7).

Offiziell hat sich die Kirche aus diesen eifrig geführten Diskussionen um das Vera ikon heraus gehalten, doch in jüngster Zeit haben ‚private‘ Papstbesuche den Verehrern Auftrieb verliehen. Johannes Paul II. besuchte 1998 das Turiner Grabtuch und legte bei aller geheimnisvollen Rhetorik doch klar, dass die historische Echtheit des Leinens keine Glaubensangelegenheit sei und die Kirche damit auch keine besondere Befugnis habe, dazu Stellung zu beziehen¹⁶. Im Jahr 2010 besuchte Benedikt XVI. das Grabtuch und betete davor. Selbstverständlich vermied er das Wort ‚Reliquie‘, bezeichnete es aber doch als „heiliges Grabtuch“ und als „Ikone“, was im westlichen Verständnis doch noch mehr sein kann als ein ‚Bild‘. Doch auch wenn der Papst nur vom „Mann des Grabtuchs“ spricht, misst er ihm mit Aussagen wie der folgenden einen Stellenwert zu, den ein Bild bisher nicht hatte: „Durch das heilige Grabtuch gelangt das eine endgültige Wort Gottes zu uns: die menschgewordene Liebe, die in unserer Geschichte Fleisch angenommen hat.“¹⁷ 2006 besuchte Benedikt XVI. auf einer ‚privaten Wallfahrt‘ bereits den Schleier von Manoppello, den er zwar auch hier als „Ikone“ und nicht als Reliquie (Berührungsreliquie) bezeichnete, aber doch vom „Heiligen Antlitz Christi“¹⁸ sprach. Die Formulierung wiederholte sich, als er wenig später der Kirche von Manoppello „zur Ehre des Heiligen Antlitzes Unseres Herrn Jesus Christus“ den Titel einer Basilica minor verlieh.

Es scheint, als hätte die Frage nach dem wahren Bild als Folge der kreativen Verflachung der sakralen Kunst im 19. Jahrhundert am Beginn des 20. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung erhalten, verstärkt durch moderne Methoden der Forschung und die Möglichkeiten der massenmedialen Reproduktion. In den einschlägigen Homepages spielen diese Bilder, dort auch als heiligste Reliquien bezeichnet, eine große Rolle im Sinne eines vermeintlichen ‚Beweises‘ für den christlichen Glauben. Die Besuche der beiden Päpste waren offensichtlich doch nicht so ‚privat‘, da sie auf solchen Seiten als amtliche Bekräftigung interpretiert werden.

Glaubensästhetisch tun sich essentielle Fragen auf: Bedeutet der Fund des wahren Bildes Christi das Ende der Kunstgeschichte? Waren es bisher nur unbeholfene, weil unwissende Fingerübungen von Künstlern, die ab sofort irrelevant sind, nachdem wir jetzt wissen wie Christus ausgesehen hat? Ist das Bekenntnis des II. Vatikanischen Konzils zu den „schönen

Künsten“ und zur „schöpferischen Veranlagung des Menschen“ bedeutungslos geworden, weil Wissenschaft und mechanische Reproduktion das Bildwesen übernommen haben? Oder noch provokanter gefragt: Geht die Bildgeschichte Gottes nun definitiv zu Ende?

Es sind provokante Fragen, doch die Geschichte der sakralen Kunst ebenso wie der immer wieder kritische Blick der Bildtheologie legen solche Fragen nahe. Die Bildgeschichte Gottes war ein dauernder kreativer Prozess und sollte es bleiben. In dieser Geschichte, die immer weiter geht und ging, bleibt auch der Glaube kreativ und lebendig in der Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit und den persönlichen Herausforderung. Je mehr ein einzelnes Vera ikon zum Zentrum der Verehrung (bis Anbetung) wird, drohen ein Abbruch dieser Geschichte und damit ein Verlust an Kreativität und Prozesshaftigkeit. Der Glaube an die Erlösung ist die größere Herausforderung und hat mehr Kraft als der Glaube an ein Bild des Erlösers. Die Frage muss zumindest erlaubt sein, ob eine Verengung auf ein vermeintlich wahres Bild Christi nicht eine unkreative Verdinglichung des christlichen Glaubens darstellt.

Das Jesusbild der Sr. Faustyna

Diese Frage verdichtet sich aktuell im Blick auf das derzeit fast omnipräsente Jesusbild der Maria Faustyna Kowalska (meist kurz als Sr. Faustyna). Die polnische Ordensfrau (1905-1938) hatte wiederholt Visionen, in denen ihr Jesus erschien und die zentrale Botschaft der Erscheinungen war die Barmherzigkeit Gottes. In einer dieser Visionen erhielt sie den Auftrag, ein Bild Jesu malen zu lassen, das als Jesusbild von der Göttlichen Barmherzigkeit bekannt wurde mit der Unterschrift: „Jesus, ich vertraue auf dich.“ Im Jahre 2000 wurde sie von Papst Johannes Paul II. heilig gesprochen und ihr Jesusbild ist heute weltweit verbreitet wie kein anderes.

Da die Ordensfrau selber nicht malen konnte, engagierte der Orden einen Kunstmaler, der nach ihren Anweisungen das Jesusbild auf die Leinwand bringen sollte. Sie selbst war mit dem Ergebnis zwar nicht zufrieden, doch hörte sie die Worte: „Nicht in der Schönheit der Farben oder des Pinselstrichs liegt die Größe dieses Bildes, sondern in Meiner Gnade.“ (Tagebuch, 313)¹⁹ Auf der Sr. Faustyna gewidmeten Ordens-Homepage wird das so interpretiert: „Das beweist, dass Jesus sein auf dem Bild gemaltes Abbild akzeptierte. Er heiligte es durch seine lebendige Anwesenheit.“ Das erste Bild, das unter Beteiligung der Sr. Faustyna gemalt wurde, befand sich nach dem 2. Weltkrieg in der damaligen UdSSR, wo es versteckt werden musste. Aus Dankbarkeit für die Rettung seiner Familie in den Kriegsjahren, malte Jahre nach Sr. Faustynas Tod ein anderer Kunstmaler das Bild nach, wobei er durchaus eigene Einfälle hinzugefügt hat. Das erste Bild, das in Anwesenheit der Schwester entstand, wurde erst 2003 wieder gründlich restauriert. Interessanter Weise ist die zweite, nicht autorisierte und ästhetisch zweifelhaftere Version jene, die weltweite Verbreitung gefunden hat.

Der Jesus ihrer Vision verlangt aber nicht nur, dass sie ein Bild malen lasse, sondern verknüpft mit der Verehrung des Bildes ganz konkrete Versprechungen: „Ich verspreche, dass jene Seele, die dieses Bild verehrt, nicht verlorenght. Ich verspreche auch, hier schon auf Erden, den Sieg über Feinde, besonders in der Stunde des Todes.“ (Tagebuch 47-49) Dieses Versprechen provoziert fast einen Vergleich mit Joh 11,25: „Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er stirbt.“ Welche Rolle spielt noch der Glaube an das Evangelium, ist man versucht zu fragen, wenn es möglicherweise reicht ein Bild zu verehren? Vermutlich ist angesichts solcher Versprechungen die Grenze zwischen Verehrung und Anbetung eines Bildes kaum mehr aufrecht zu erhalten.

Die Erteilung der Gnaden verdinglicht sich ausdrücklich in diesem Bild: "Durch dieses Bild werde ich viele Gnaden erteilen, deshalb soll jede Seele Zugang zu ihm haben" (Tagebuch, 570). Der Zugang zu Bildern ist im Zeitalter der Reproduzierbarkeit freilich kein Problem mehr. Sr. Faustyna schwärmt selber in einem Brief von den Möglichkeiten der Verbreitung dieses Bildes durch „kleine Kopien“ (vermutlich waren es Kunstdrucke): „Leute fangen an sie zu kaufen und manche Seele erfuhr schon die Gnade Gottes, die durch diese Quelle geflossen ist. Wie alles, so wird auch dies langsam weitergehen.“ Hier unterschätzte die Ordensfrau allerdings die Entwicklung der elektronischen Medien, denn die weltweite Verbreitung von Bildern geht heute blitzschnell. Auf der Ordens-Homepage lässt sich eine 10-MB-Version herunterladen. Inzwischen schließt sich sogar der Kreis vom Jesusbild der Sr. Faustyna zum Grabtuch von Turin. Auf der Startseite der besagten Homepage²⁰ ihres Ordens gibt es eine elektronische Kollage, in der sich ihr Jesus-Portrait in das Turiner wandelt und umgekehrt.

Johannes Paul II. war bei der Predigt anlässlich Sr. Faustynas Heiligsprechung zurecht äußerst zurückhaltend, was das Bild selber anbelangt²¹. Er betont in der Predigt die Botschaft von der Barmherzigkeit Gottes, die tätige Liebe zu Gott und den Mitmenschen und lässt die Verehrung des Bildes unerwähnt.

Doch das Bild ist draußen, möchte man sagen, und bestimmt zunehmend die Ästhetik der Kirchenräume mit oft sehr fragwürdigen Akzentverschiebungen. In heutigen Kirchen gibt es einen zunehmenden Trend, sakrale Kunst durch großformatige Poster des ‚wahren Bildnisses‘ zu ergänzen, zu ersetzen oder abzudecken; fromme Poster statt sakraler Kunst. Allein die Möglichkeit der technischen Reproduktion von Bildern stellt die Rolle und Bedeutung von Kunst und Künstlern zunehmend in Frage, zu denen sich das Konzil klar bekannt hat und wie es Johannes Paul II. in seinem „Brief an die Künstler“ und Benedikt XVI. in seiner Begegnung mit den Künstlern noch deutlicher ausgeführt haben. Kunst ist „ein Stück heiliger Nachahmung des Schöpfergottes“ (SC 217) schreibt das Konzil. Die Verehrung eines vermeintlich wahren Bildes Christi darf nicht das Ende ästhetischer Kreativität und sakraler Kunst sein.

Vielleicht wäre es vielmehr an der Zeit, den Gedanken des Konzils wieder aufzugreifen mit dem Verzicht auf „künstlerisch ungenügende, allzu mittelmäßige oder kitschige“ Darstellungen und nach Kriterien für „gesunde Frömmigkeit“ zu suchen, die durch solche Bilder gefährdet wird.

Stellt man die Botschaft des Evangeliums dem Sr.-Faustyna-Bild gegenüber, stellt sich die Frage, ob es nicht letzten Endes triviale Erfüllungsverheißungen sind, die mit diesem Bild verbunden werden, wenn nicht mehr der Glaube hilft, sondern die Verehrung eines bestimmten Bildes. In der Geschichte der Bildtheologie war immer klar, dass Bilder nur Hilfen zum Glauben sind, doch hier scheint ernstlich ein Bild zum Gegenstand des Glaubens geworden zu sein. Die reduzierte Form der ‚biblia pauperum‘ wäre dann ein Mail an alle mit Bild im Anhang.

Die Frage nach dem Kitsch

Zumindest in der deutschen Übersetzung der Liturgiekonstitution des II. Vatikanums kommt das Wort ‚kitschig‘ vor. Von den Gotteshäusern sollen Werke ferngehalten werden, „die das echt religiöse Empfinden verletzen, sei es, weil die Formen verunstaltet sind oder weil die Werke künstlerisch ungenügend, allzu mittelmäßig oder kitschig sind.“ (SC 124)

Im aktuellen Kunstdiskurs hat der Begriff ‚Kitsch‘ viel von seinem kritischen Potential eingebüßt, nachdem Künstler wie Jeff Koons sich damit spielen und Kitsch quasi hoffähig gemacht haben. In einer völlig pluralisierten Welt, in der die Wächter der Kunst oft nur noch Wächter der Pluralität selbst sind und über Werte kaum noch diskutiert werden kann, verliert der Begriff seine Mahnkraft. Doch mit Kitsch kann man nur spielen, weil es eben Kitsch ist oder man ergibt sich der Devise des ‚anything goes‘.

Die christliche Bildtradition war über viele Jahrhunderte der zentrale Fokus der Entwicklung der Kunst und die Schätze unserer Kirchen gehören zum christlichen Weltkulturerbe. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts hat die Kirche ihre Rolle als künstlerisches Leitmedium verloren. Auch das Bürgertum als neuer Träger der Kunst im 19. Jahrhundert flüchtete sich in Historismen und ermöglichte erst die Entstehung des Kitsches. Doch die Bildgeschichte Gottes darf mit dem 19. Jahrhundert nicht einfach enden und bleibt für uns heute eine Herausforderung, will man sich nicht dem Trend der Beliebigkeit aussetzen. Zudem geht es nicht nur um Kunst allein, sondern auch um das religiöse Empfinden, das, zumindest laut Konzil, durch mittelmäßige oder kitschige Werke verletzt werden oder Formen weniger gesunder Frömmigkeit annehmen kann.

In der ostkirchlichen Tradition stellt sich die Frage anders, denn dort ist eben nicht gefordert, dass eine Ikone originell sei oder neu, Spielraum für Interpretationen zulässt und keine Stereotype wiederholt. Die Ostkirche hat allerdings ein anderes Verständnis des religiösen Bildes, das möglichst immer gleich ein vermeintliches Urbild abbilden soll. Der westliche Zugang zum sakralen Bild ermöglichte und förderte die Entwicklung der Kunst selbst. Zusammen mit der heute problemlosen Reproduzierbarkeit von Bildern als Massenware wäre der Verzicht auf ästhetischen Anspruch ein Bruch mit der kirchlichen Tradition und nicht nur aus künstlerischer Sicht verhängnisvoll. Künstlerische Kriterien für Kitsch können die Experten liefern, theologisch geht es auch um die Frage der Frömmigkeit, die hinter dem Umgang mit gewissen Bildern steht.

‚Ein Bild ist ein Bild‘ und nichts anderes, das war immer schon die westliche Zurückhaltung in der Frage der Verehrung von Bildern beginnend mit Augustinus. Wir können gar nicht anders, als uns Bilder zu machen und wir dürfen es, aber wir müssen uns der Bildhaftigkeit als solcher bewusst bleiben. Dazu gehört, dass der Versuch, das Unaussprechbare in Bildern auszudrücken, nur ein offener Prozess sein kann, da sonst Kunst zur Bildmagie wird. Auch wenn in der aktuellen Situation zwischen der Kunst und dem Gottesvolk Gräben bestehen, so ist die Situation eine glaubensästhetische Herausforderung, die nicht durch Flucht in den Kitsch umgangen werden sollte.

Eine Grenze, die die Kirche in der Bilderfrage immer strikt gezogen hat, ist die zwischen der Verehrung und der Anbetung (Idolatrie) eines Bildes. Hier wirkt auch das alttestamentliche Kultbild-Verbot als Korrektiv heilsam weiter. Bilder können eine Hilfe, eine Unterstützung sein im Glauben, oder gemäß der Scholastik der Unterrichtung, dem Gedenken und der Andacht dienen, aber sie dürfen nicht Gegenstand des Glaubens werden. Alex Stock definiert Idolatrie als „abergläubische Materialmagie“²² und zitiert das Konzil von Trient, das zu den Vorwürfen Calvins festhielt, dass es nicht so sei, „als ob man glaube, es sei in ihnen [den Bildern] etwas Göttliches oder eine Kraft, derentwegen sie zu verehren seien, oder weil von ihnen etwas zu erbitten sei oder weil Vertrauen in die Bilder zu setzen sei, wie es einst bei den Heiden geschah, die ihre Hoffnung in Götzenbilder setzten.“²³

Zumindest von religiösem Kitsch kann man dort sprechen, wo der Glaube an das Evangelium über konkrete Bilder zu einem verdinglichten Heilsversprechen wird, wo die christliche Hoffnung nicht mehr als Hoffnung, sondern als vermeintliche Gewissheit verkündet wird.

-
- ¹ Augustinus, De Trinitate, VIII, (Kap. 4) 7, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel2674-4.htm>
- ² Minucius Felix, Octavius XXXII,1, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel393-31.htm>
- ³ Minucius Felix, Octavius XXIV,1 <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel393-23.htm>
- ⁴ Brief an Diogenet 2, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel79-1.htm>
- ⁵ Vgl. Alex Stock, Frühchristliche Bildpolemik. In: Hoeps, Bild-Konflikte
- ⁶ Augustinus, De Trinitate, VIII 7, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel2674-5.htm>
- ⁷ Augustinus, De Trinitate, VIII 7, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel2674-5.htm>
- ⁸ Gregor der Große, Brief an den Bischof Serenus von Marseille, BdK XX (105), <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel4317.htm>
- ⁹ Johannes von Damaskus, De fide orthodoxa, 4. Buch, XVI. Kapitel, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel1691-15.htm>
- ¹⁰ Nicäa II - Entscheid über die Bilder (787), http://www.theologische-links.de/downloads/menue_bekanntnisse.html (RTF)
- ¹¹ Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis. Thomas von Aquin, Super Sent., lib. 3 d. 9 q. 1 a. 2 qc. 2 ad 3, <http://www.corpusthomicum.org/snp3006.html#8555>
- ¹² http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html
- ¹³ Papst Johannes Paul II. hat in seinem Brief an die Künstler 1999 diese Gedanken zur Kunst noch einmal ausdrücklich vertieft. Vgl. http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_ge.html
- ¹⁴ Vgl. zum Folgenden: <http://de.wikipedia.org/wiki/Abgar-Bild>
- ¹⁵ Vgl. zum Folgenden: http://de.wikipedia.org/wiki/Schwei%C3%9Ftuch_der_Veronika und <http://www.heiligenlexikon.de/BiographienV/Veronika.htm>
- ¹⁶ Siehe http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/travels/documents/hf_jp-ii_spe_24051998_sindone_it.html
- ¹⁷ Siehe <http://www.kath.net/news/46058>
- ¹⁸ Siehe <http://www.antlitz-christi.de/forschung/archiv/193-gebet-von-papst-benedikt-xvi.html>
- ¹⁹ Siehe auch zu den folgenden Zitaten <http://www.faustyna-barmherzigkeit.com/index.htm> „Das Bild vom barmherzigen Jesus“
- ²⁰ <http://www.faustyna-barmherzigkeit.com/index.htm>
- ²¹ Vgl. http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/2000/documents/hf_jp-ii_hom_20000430_faustina_ge.html
- ²² Alex Stock, Poetische Dogmatik. Gotteslehre. 3. Bilder, S 20
- ²³ Alex Stock, Poetische Dogmatik. Gotteslehre. 3. Bilder, S 20

Literatur

- Augustinus, De trinitate, Bibliothek der Kirchenväter, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel2681.htm>
- Benedikt XVI., Begegnung mit den Künstlern, Ansprache vom 21. November 2009, http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti_ge.html
- Francois Boespflug und Olivier Christin, Das Konzil von Trient und die katholischen Traktate De imagibus (1522-1680). In: Hoeps, Bild-Konflikte, S 241-261, Paderborn 2007
- Ralf van Bühren, Raum, Kunst, Liturgie. Praktische Auswirkungen der Liturgiereform auf den Kirchenbau nach dem zweiten vatikanischen Konzil, in: Fiat voluntas tua. Festschrift zum 65. Geburtstag von Harm Kluetting, hg. V. Reimund Haas, Münster 2014, S 73-100
- Ute Dettmar und Thomas Küpper, Kitsch. Texte und Theorien, Stuttgart 2007
- Brief an Diogenet, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel79.htm>
- Gregor der Große, Brief an den Bischof Serenus von Marseille, Bibliothek der Kirchenväter XX (105), <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel4317.htm>
- Reinhard Hoeps (Hrsg.), Bild-Konflikte (Handbuch der Bildtheologie Band I), Paderborn 2007
- Johannes von Damaskus, De fide orthodoxa, Bibliothek der Kirchenväter, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel1688.htm>
- Johannes Paul II., Brief an die Künstler, 1999 http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_ge.html
- Katechismus der Katholischen Kirche, Die heiligen Bilder 1159-1162, http://www.vatican.va/archive/DEU0035/_P3E.HTM
- Katechismus der Katholischen Kirche, „Du sollst dir kein Gottesbildnis machen“ 2129-2132, http://www.vatican.va/archive/DEU0035/_P7M.HTM
- Kitsch, Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Kitsch>
- Günter Lange, Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia (787). In: Hoeps, Bild-Konflikte, S 171-190, Paderborn 2007
- Minucius Felix, Octavius, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel393.htm>
- Nicäa II - Entscheid über die Bilder (787), http://www.theologische-links.de/downloads/menue_bekenntnisse.html (RTF)
- Jean-Michel Spieser, Die Anfänge der christlichen Ikonographie. In: Hoeps, Bild-Konflikte, S 139-170, Paderborn 2007
- Alex Stock, Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996
- Alex Stock, Poetische Dogmatik. Gotteslehre. 3. Bilder, Paderborn 2007
- Alex Stock, Frühchristliche Bildpolemik. In: Hoeps, Bild-Konflikte, S 120-138, Paderborn 2007
- Peter B. Steiner, Glaubensästhetik. Wie sieht unser Glaube aus?, Regensburg 2008
- II. Vatikanisches Konzil, Sacrosanctum Concilium, http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html
- Wikipedia, Online-Lexikon