

Günter Lange

Bild und Wort.

Religionspädagogische Einsichten und Ausblicke

Vor 29 Jahren, am 30. Januar 1968 habe ich an der Pädagogischen Hochschule in Paderborn eine Probevorlesung gehalten – meine erste akademische Veranstaltung in eigener Verantwortung. Sie trug denselben Titel wie meine Münchener Dissertation von 1967, nämlich: Bild und Wort.¹ Wenn ich mich nun mit diesem Titel 1997 auch noch verabschiede, so soll das nicht unbedingt heißen, mir sei in den vergangenen 30 Jahren nichts mehr eingefallen. Vielmehr möchte ich dieses mein „Lebensthema„ aufgreifen, um Ihnen zuerst ein pointiertes Resümee meiner Einsichten vorzulegen, und um Sie dann mit zwei Vorhaben bekanntzumachen, die mir für die Zeit der Freiheit in der näheren Zukunft vorschweben – so Gott will.

Eine gute Rede beginnt mit dem Topos der Bescheidenheit: Der Redner betont, daß er angesichts der Komplexität seines Gegenstandes, auch angesichts der begrenzten eigenen Kapazität, sowohl im Blick auf die Quantität der einschlägigen Literatur, wie auch auf die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit natürlich nur einen bescheidenen kleinen Beitrag leisten könne. Wenn ich nun ehrlich sage, daß dies in meinem Fall keine bloße Redensart, sondern ernst gemeint sei, so gehört das ebenfalls zu den herkömmlichen rhetorischen Redefiguren. An der klassischen Rhetorik kommt – Sie werden es gleich noch öfters bemerken – an der Rhetorik kommt niemand vorbei.

Die Wort-Bild-Debatte hatte in den letzten Jahren Hochkonjunktur. Sie wird auf hohem Niveau – unter starker Beteiligung der Kunstwissenschaft – interdisziplinär geführt.² Leider ist die Theologie bisher in diese Auseinandersetzungen nicht einbezogen, obwohl die vielschichtige Frage des Wort-Bild-Verhältnisses häufig an Bildern und Texten mit religioöser Thematik exemplifiziert wird.³ Was von den beteiligten Wissenschaftlern anderer Fächer an diesbezüglichen theologischen Quellen beigebracht wird, erstaunt und erfreut

¹ Abschiedsvorlesung vom 5.2.1997. – Günter Lange, Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts, Würzburg 1969, 264 S.; Ders., Bild und Wort, in: KatBl 94 (1969), S. 269-278 (= Wortlaut der Paderborner Vorlesung); vgl. Ders., Bild und Wort im Bilderstreit der alten Kirche, in: K. J. Schmitz (Hg.), Alte und neue Kunst, Paderborn 1977, S. 77-95; Ders., Bildrhetorik - Bildgedächtnis - Bildbeschriftung. Was die Bilderfreunde von den Bildern dachten und wie eine heutige Bilddidaktik dazu steht, in: Alex Stock (Hg.), Wozu Bilder im Christentum. Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990, S. 17-43.

² Vgl. grundsätzlich: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild? München 1995; Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995; vgl. didaktisch: Ernst Rebel (Hg.), Sehen und Sagen. Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst, Ostfildern 1996.

³ Unter den Theologen, die auf dem Reflexionsniveau dieser Debatte mithalten könnten, wäre m.E. besonders Alex Stock zu nennen. Vgl. u.a. Alex Stock, Zwischen Tempel und Museum, Paderborn 1991; Ders., Keine Kunst, Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996.

mich immer wieder aufs Höchste. Manchmal beschämt es mich auch; denn ihre ureigenen Bilder historisch sachgerecht und ästhetisch zureichend mit Hilfe ihrer ja reichlich vorhandenen Textkompetenz zu erschließen, wäre eine lohnende innerkirchliche und gesellschaftliche Aufgabe für Theologen⁴ – in einer Zeit, in der die Leute sonntagsmorgens statt in die Kirche nicht nur ins Schwimmbad gehen, sondern eben auch ins Museum.

Was ich im folgenden zu bieten habe, ist kein systematischer Beitrag zur erwähnten Bild-Wort-Debatte. Bewußt nenne ich meine Einsichten und Ausblicke „religionspädagogisch“. Als praktischer Theologe, als Religionspädagoge und Theologiedidaktiker, bin ich der reflektierten Vermittlung der Botschaft verpflichtet, auf die der jüdisch-christliche Glaube antwortet. Was geschieht mit dieser Botschaft, wenn sie, statt im zeitlichen Hintereinander des Wortes aufs Ohr zu treffen, simultan auf einer Fläche sich dem Auge darbietet? Ich mache die ästhetische und theologische Differenz zwischen den beiden Medien stark, um gerade daraus spirituellen Gewinn zu ziehen für die Übermittlung der Botschaft an heutige Adressaten, denen diese Botschaft allzu bekannt, erfahrunglos und fernliegend vorkommt.

A) Einsichten

1. Theologische Zuordnung des Bildes zum Wort

Im folgenden ist mit „Wort“ zunächst immer die Bibel des Alten und des Neuen Testaments gemeint.

In welchem Verhältnis stehen *Bibelwort* und *Bibelbild*? Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hat man naiv gemeint, christliche Bilder seien genauso alt wie das Neue Testament – oder sogar so alt wie Jesus. Hatte er nicht selbst sein Antlitz in das von Veronika dargereichte Tuch gedrückt und so ein erstes authentisches Christusbild hinterlassen?⁵ Galt nicht Lukas der Evangelist auch als Maler? Allein in Rom soll es im 14. Jahrhundert sieben Darstellungen der Madonna gegeben haben, die auf Lukas zurückgeführt wurden.⁶ Von der Abgar-Legende des Ostens oder dem Turiner Grabtuch ganz zu schweigen!

Als sich das geschichtliche Denken in der Theologie durchsetzte, wurden diese schönen Geschichten als Legenden durchschaut. Die historisch-kritische Methode hat uns rasiermesserscharf erkennen lassen, daß der vorösterliche, irdi-

⁴ Einer, der das erwiesener Maßen mit hoher Kompetenz kann und - nebenbei - betreibt, ist wohl *Arnold Angenendt*; vgl. z.B.: *Ders.*, Das Kreuzigungsbild auf Grünwalds Isenheimer Altartafel, in: *KatBl* 115 (1990), S. 330-338.

⁵ Vgl. *Legenda Aurea*, Hg. v. R. Benz, Köln 1969, S. 269 f; *Johannes R. Emminghaus*, Art. Veronika, in: *LCI*, Bd. 8 (1976), Sp. 543 f; „Veronika“ wird in der Legendentradition teils mit der von Jesus geheilten blutflüssigen Frau (Mk 5,25 par), mit der Lazarus-Schwester Martha (Lk 10,38 ff) oder mit der Frau des Zöllners Zachäus (Lk 19,1) identifiziert.

⁶ Vgl. die *Mirabilia Romae* von 1375, zit. in: *Hans Belting*, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 598 f; zu Lukas als Maler siehe u.a.: *Horst Wenzel*, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 270-274; *Gisela Kraut*, Lukas malt die Madonna, Worms 1986.

sche Jesus keine Kirche gegründet oder sieben Sakramente eingesetzt hat; daß Petrus nicht der erste Papst war, daß Josef, der Nährvater Jesu, nicht den ersten Beichtstuhl gezimmert hat, – und eben auch, daß die Kirche des apostolischen Ursprungs keine gegenständlichen Bilder duldete oder benutzte. Die frühesten christlichen Bilder sind auf die 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts zu datieren und waren keineswegs sofort oberhirtlich-lehramtlich anerkannt.

Die unhistorische Angleichung der Zeit des Bibelbildes an die Zeit des Bibelwortes hat Folgen gehabt für die theologische Einschätzung von Bildern und für den religionspädagogischen Bildgebrauch. Bilder rücken somit ganz nahe an das Medium der Selbstmitteilung Gottes im Wort heran. Es sieht dann so aus, als habe sich Gott in Jesus Christus nicht nur zur *Sprache* gebracht, sondern ebenso durch *Bilder* geoffenbart; die Bilder wären gleichsam „inspiriert“ wie die Evangelien. Manche enthusiastischen Äußerungen zur orthodoxen Ikontheologie fördern dieses Mißverständnis. Didaktisch liegt es dann nahe, die Bilderschließung ausschließlich auf das entsprechende Bibelwort hin auszurichten und das Bild als dessen authentische Wiedergabe, als bloße Illustration anzusehen; unterrichtlich hieße das: Ein Bild wäre schon zureichend erklärt, wenn der zugehörige Bibeltext gefunden ist.

In der Parallelisierung von Bibelwort und Bibelbild kommt eine Voreinstellung zum Zuge, die jahrhundertlang in der Kirche gegolten hat. Sie hat wesentlich dazu beigetragen, daß die Bilderfreunde im innerkirchlichen Bilderstreit und im Bildersturm des 8. Jahrhunderts den Sieg davontrugen. Um das verstehen und kritisch damit umgehen zu können, muß ich noch etwas weiter ausholen.

Der Gleichsetzung von Bild und Wort leistete die antike Ästhetik Vorschub. Nicht nur, daß dasselbe griechische Verb „graphein“ sowohl Schreiben wie Malen bedeuten kann; wichtiger noch wurde die Grundüberzeugung der antiken Rhetorik, daß die Leistung der Sprache in Analogie zum Bild zu verstehen sei. Rednerkunst besteht dann darin, etwas in Worten so anschaulich vor Augen zu führen, daß der Zuhörer es vor seinem inneren Auge deutlich zu sehen meint.⁷ Nur so ist zu verstehen, daß in der griechischen Hierarchie der Sinnes-tätigkeiten das *Sehen* an oberster Stelle steht, in der Hierarchie der menschlichen kulturellen Hervorbringungen jedoch das *Wort* den Primat innehat. Das *Wort* macht *sichtbar*.

Einerseits kann man in diesem Falle sagen: Die bildende Kunst gilt als modellhaft; die Wortkunst hat sich in ihrer Zielsetzung der Bildkunst anzupassen. Andererseits gilt jedoch durch die Hochschätzung der Rhetorik: Das gemalte Bild ist nur ein stummes Wort, ein Wort, das durch eine Inschrift oder Unterschrift oder durch das Begleitwort des Erklärers leicht und möglichst schnell von seiner Stummheit zu erlösen ist. Das Bild ist – so gesehen – nur ein „Ersatz“ für das Wort. .

⁷ Vgl. Murray Krieger über die Ekphrasis in dem Sammelwerk von Boehm/Pfotenhauer (s. Anm. 2), S. 46. Vgl. meine Diss. (s. Anm. 1), S. 20; Horst Wenzel, Hören und Sehen (s. vorige Anm.), S. 340 u.ö.

Daß die Sprache, in der das Bild „spricht“, eine grundsätzlich andere ist als die, mit der wir über das Bild sprechen, bleibt demzufolge unterbelichtet. Das Bild als Bild kommt zu kurz; die Übersetzung seiner Sprache wird wichtiger als das unvermittelte Verstehen seiner Ur-Sprache, die aus Fläche, Farbe und Form besteht.

Nach unserer Ästhetik ist Sprache nicht nach dem Modell eines Bildes zu verstehen, und Bilder sind keine verschlüsselten Worte. Bilder sind nicht als direkte Spiegelung der im Wort gemeinten Botschaft zu nehmen, sondern als eine eigenständige Form von Rekonstruktion oder Symbolisierung dieser Botschaft. Insofern können wir heute den *Bilderfeinden* in der Alten Kirche, die wohl mehr Ahnung von der Eigenmächtigkeit der Bilder hatten als die *Bilderfreunde*, leichter Gerechtigkeit widerfahren lassen und sie sogar als Verbündete einer modernen Bilddidaktik betrachten.

Die angeblich restlose Konvertierbarkeit von Bildern in Worte bildet den Humus, auf dem solche Legenden wie die erwähnten von Abgar, Veronika oder dem Malerevangelisten Lukas gedeihen konnten. Die tautologische Beziehung zwischen Bild und Wort legitimiert dann alsbald auch die Verehrung von Bildern: Sie werden liturgisch im Osten genauso behandelt wie bis heute bei uns das schriftliche Wort Gottes, das Evangelienbuch: mit Kerzen begleitet, geküßt, beweihräuchert usw.

So wundert es uns nicht mehr, daß am Ende des byzantinischen Bilderstreits im 8./9. Jahrhundert mit ganzer philosophischer und dogmatischer Wucht behauptet wird, Bild und Wort seien im Christentum nicht nur gleich alt, sondern theologisch und religionspädagogisch ebenbürtig. Bei Theodor Studites (um 800) heißt es z.B. – und das ist nur eine Äußerung unter vielen ähnlichen –, jeder Christ, sogar der Bischof, bedürfe „so wie der Schrift des Evangeliums, ebenso auch der ihr entsprechenden bildlichen Darstellung, weil beide, Bild und Evangelienbuch, die gleiche Ehre beanspruchen“⁸.

Jeder Christ, sogar der Bischof (oder Professor), – Sie hören die polemische Spitze heraus: Es richtet sich gegen die bis heute landläufige Meinung, die Bilder stellten so etwas wie einen Bibeltersatz für Laien, genauer für Analphabeten dar. Papst Gregor der Große (+ 604) hat seinerzeit diese Einschätzung auf eine griffige Formel gebracht: „Was für die des Lesens Kundigen die Schrift, das ist für die Ungebildeten das Bild: In ihm lesen die Analphabeten.“⁹

Das scheint dem theologischen Wort-Bild-Gefälle eher zu entsprechen. „Bild und Schrift sind (hier) nicht gleichwertig; es gibt keine gleich ursprüngliche *traditio scripta* und *picta*, wie sie im Bild des malenden Evangelisten Lukas suggeriert wird. Das Bild ist abkünftig von der Schrift. Und dieser Abkünftigkeit korrespondiert das gesellschaftliche Bildungsgefälle von *literati* und ‘An-

⁸ PG 99, 1537 D; G. Lange, *Bild und Wort*, Würzburg 1969, S. 231.

⁹ Brief an Bischof Serenus von Marseille, Oktober 600: MGH Ep. II, 270; Brief an Secundinus: MGH Ep. II, 149 (TRE 6, 544).

alphabeten' ... Die sollen nicht Weihrauch und Kerzen spenden, sondern Lernbereitschaft."¹⁰

Diese sympathisch-nüchterne westliche Sicht hat aber ebenfalls ihre Tücken. Sie wird als religionspädagogisch-katechetische Legitimierung von Bildern oft überschätzt, zumal im Zusammenhang mit dem mißverständlichen Begriff „Armenbibel“. Ein einziger Blick in diesen Bibeltyp zeigt uns, daß die sogen. *biblia pauperum* mit Benützern rechnet, die lesen – lateinisch lesen können. Bilder bezeugen nie direkt den biblischen Text, sondern immer dessen Exegese und Rezeption in der jeweiligen Zeit – evident etwa an den Darstellungen des Hohenliedes, die dieses niemals als pure Liebesliedersammlung präsentieren. Wenn die Bilder überhaupt etwas ersetzen, dann nicht die Bibellektüre, sondern die Predigt: „ut pictura sermones“! Daß die Gregor-Sentenz, so wie sie meistens zitiert, fast hätte ich gesagt kolportiert wird, mißverstanden ist, das zeigen schon die erklärenden, durchweg lateinischen oder sogar griechischen Inschriften, die sogen. *tituli*, auf den meisten alten Bildern.

Zur innerkirchlichen Rechtfertigung von etwas, das es nach dem kategorischen Bilderverbot der Bibel nicht geben darf, mag der Gregor-Satz hingehen. Den Bildern, ihrem Eigenanspruch, dem Anspruch der Künstler dürfte er nie genügt haben; wohl aber konnte man mit diesem bescheidenen Anspruch, Bilder seien (nur) für Analphabeten hilfreich, die innertheologische Kritik an Bildern pastoral-katechetisch unterlaufen. „Was art really the 'book of the illiterate'?“, so wird neuerdings, skeptischer als bisher gefragt.¹¹

Meine Damen und Herren, alle diese Erwägungen laufen darauf hinaus, daß Bilder anders „sprechen“ als Worte. Weil das in der Theologie – leider – als Schwäche statt als Bereicherung empfunden wurde, müssen sich Bilder immer wieder gefallen lassen, daß sie durch Worte eindeutiger gemacht werden, als sie sind: Durch schriftliche Worte *im* Bild und durch mündliche Worte *vor* dem Bild und *über* das Bild.

II. Tatsächliche Wechselbeziehungen zwischen Bild und Wort

Um genauer dahinter zu kommen, was Worte mit Bildern machen – oder wie Bilder ohne Worte und mit Worten wirken – schauen wir uns einige Bildbeispiele näher an, und zwar Christusbilder. Welche Funktion haben die Inschriften auf diesen Bildern?

1. Die Funktion von Bildinschriften

Sobald man einen bestimmten Christusbildtyp für authentisch hielt, bekam dieser Typ natürlich „kanonisches“ Ansehen. Man meinte, genau zu wissen, wie

¹⁰ Alex Stock, *Keine Kunst* (s. Anm. 3), S. 33 f.

¹¹ Früher schon Hubert Schrade, *Vor- und Frühromanische Malerei*, Köln 1958, S. 106; neuerdings eindringlicher: Lawrence G. Duggan, *Was art really the 'book of the illiterate'?*, in: *Word and Image* 5 (1989), S. 227 ff; Celia M. Chazelle, *Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles*, in: *Word and Image* 6 (1990) S. 138-153.

Jesus ausgesehen hat. Man konnte den „Typ“ leicht wiedererkennen.¹² Wenn dann trotzdem eine zusätzliche Aufschrift des Namens (in kontrahierter Form: IC XC) erforderlich wurde, heißt das, letzte Eindeutigkeit und Identität bekommt dieses scheinbar bekannte Gesicht erst durch Name und Titel, – etwa so

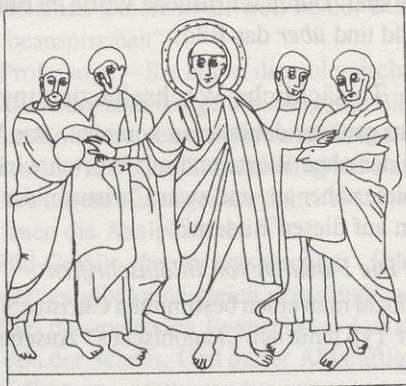


wie mein Personalausweis trotz Foto erst durch meine Unterschrift zu einer individuellen Identitätskarte wird. Gerade weil das kanonische Christusbild nicht authentisch ist, sondern ein Produkt der Glaubensphantasie, erweisen sich seine Gesichtszüge als Idealporträt eines reifen, würdevollen Mannes; jede Namensaufschrift auf einem Christusbild erinnert – ungewollt – daran, daß hier ein „Wunschbild des Glaubens“ (Alex Stock) vorliegt.

So kann es nicht ausbleiben, daß dieser

Bildtyp ohne Inschrift dogmatisch umstritten ist. „Reife, würdevolle Männlichkeit“ ist doch noch etwas anderes als Göttlichkeit. In gewisser Weise bleibt das Christusbild ohne Worte tatsächlich resistent gegenüber dem verbalisierten dogmatischen Zugriff. Jedenfalls ist strittig, ob das erste Konzil von Nicäa (325) mit seiner Formel, Jesus Christus sei Gott „wesensgleich“, irgendwelche Folgen für die Gestaltung des Aussehens Christi im Bild gehabt habe.¹³ Genauer gesagt, strittig ist, ob es wirklich Bildmittel gibt, den nicänisch-orthodoxen Christus in seiner „wesensgleichen“ Hoheit von der nur „wesensähnlichen“ Hoheit des arianischen Christusbildes visuell zu unterscheiden.

Das Mosaik der Brotvermehrung beispielsweise stammt aus S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Es wird auf ca. 520 datiert, also zur Zeit der Herrschaft des Arianers Theoderich. Sant Apollinare war seine Hofkirche. Niemand kommt auf die Idee, diese Christusgestalt als „häretisch“ abzuqualifizieren (wir haben sie sogar 1979 in eine von der Deutschen Bischofskonferenz herausgegebene Schulbibel aufgenommen!). Als Kaiser Justinian



¹² Vgl den „Steckbrief“ Jesu im Lentulusbrief, Wortlaut z.B. in: Günter Lange, Bilder des Glaubens, München 1978, S. 13 f.

¹³ Dafür: Johannes Kollwitz, Art. Christus, Christusbild, in: LCI, Bd. 1 (1968), 360; dagegen: Erich Dinkler, Christus und Asklepios, Heidelberg 1980, S. 37.

nach der Rückeroberung Ravennas die Kirche (561) den Katholiken übergab, wurden dementsprechend am christologischen Bildzyklus keinerlei Veränderungen vorgenommen, während die Darstellung des arianischen Herrschers Theoderich entfernt worden ist.¹⁴

Anscheinend läßt sich der feine, aber für die Dogmatik höchst relevante begriffliche Unterschied zwischen „homo-ousios“ und „homoi-ousios“ mit rein bildnerischen Mitteln nicht adäquat sichtbar machen. Erst durch die Zugabe von lesbaren Worten ist in diesem Fall christologische Rechtgläubigkeit von häretischer Abweichung zu unterscheiden. Die Bilder allein sind so offen für die beiden dogmatischen Lesarten wie der Bibeltext auch. (Es wäre sogar die Frage zu stellen, ob nicht alle Christusbilder ihrem rein bildnerischen Gehalt nach zur arianischen Lesart des Dogmas neigen.)

Für Ravenna selbst wird das deutlich am heute in Berlin verwahrten Apsismosaik der Kirche San Michele in Affricisco¹⁵. Überdeutlich steht im aufgeschlagenen Codex zu lesen: Qui vidit me vidit et Patrem: „Wer mich sieht, sieht auch den Vater“ (Joh 14,9 Vulg.), und zusätzlich: Ego et Pater unum sumus: „Ich und der Vater sind eins“ (Joh 10,40). Das Mosaik von 545 bezeugt die Rückkehr zu orthodoxen, antiarianischen Verhältnissen in Ravenna. Ein Arianer hatte stattdessen vielleicht in den Codex das Schriftwort setzen lassen: „Der Vater ist größer als ich“: Pater maior me est (Joh 14,28). Aber für die Bildverkündigung bezeichnend ist eben doch, daß die bloße Bildform offen ist für beide verbalen Vereindeutigungen. Religionspädagogisch gesagt: Der arianisch-orthodoxe Unterschied in der Christologie erreicht nicht die Bildschicht der Seele der Gläubigen. Pointierter: Wer nicht (lateinisch!) lesen kann, sieht keinen Unterschied! „verkündigungstheologisch „ist dieser Sachverhalt m.E.

von großer Tragweite! Denn letztlich heißt das doch: Zu sehen ist ein der menschlichen Erfahrung zugänglicher Archetyp – sagen wir im Fall des Christusbildes: Hoheitlichkeit, Herrscherlichkeit, Erhabenheit –, also ein humanes Rahmenthema,¹⁶ das erst durch das hinzukommende Wort theologisch eindeutig qualifiziert wird – ähnlich wie beim Sakrament.

Mit äußerster Deutlichkeit geschieht das dort, wo im Kreuz des Nimbus Christi o ων – „Der Seiende“ einge-



¹⁴ Vgl. Günter Lange, *Kunst zur Bibel*, München 1988, S. 180.

¹⁵ Vgl. Arné Effenberger, *Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna*, Berlin 1975; vgl. Klaus Wessel, *Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna*, Berlin 1955.

¹⁶ Vgl. Jan Bialostocki, *Die „Rahmenthemen“ und die archetypischen Bilder*, in: *Ders., Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, S. 111-125.

schrieben ist; denn damit wird ja der griechische Wortlaut der Gottesoffenbarung von Ex 3 zitiert. Jahwe, von Mose am Dornbusch nach seinem Namen befragt, antwortet „Ich bin der ‘Ich-bin-da’“ Griechisch. ἐγὼ εἰμι ὁ ὢν – der Seiende. Erst die Inschrift im Kreuznimbus sichert die Wesenseinheit dieses Menschen mit Gott selbst.

Im byzantinischen Bilderstreit des 8. Jahrhunderts spielte die Frage der Bilderweihe eine Rolle. Bis dahin hatte es keine solche Weihe gegeben, und die Bilderfeinde zogen daraus die naheliegende Schlußfolgerung: Also handelt es sich beim Bild um einen nichtgeheiligten, profanen Gegenstand.¹⁷ Die Bilderfreunde konterten: Eine Weiheformel ist nicht nötig, die Inschrift des Namens oder des Titels hat dieselbe Funktion. Es muß nur das aufgeschriebene Wort vom Betrachter gelesen und dadurch seine Betrachtung mitgesteuert werden. Der aufgeschriebene Name oder Titel wirkt also nicht „ex opere operato“. Er ist vielmehr ein Hilfsmittel, den ästhetischen Gegenstand auf das damit gemeinte Urbild zu transzendieren.¹⁸

Zur Verdeutlichung des Sachverhalts ein Christusbild aus den Katakomben. An der Decke eines Cubiculus der Katakombe S. Pietro e Marcellino¹⁹ befindet sich „in einem rechteckigen



Bildfeld von über zwei Metern Höhe und Breite eine Bildkomposition, die in der Katakombenmalerei neu und einzigartig ist“: Ausklang und Gipfel der Katakombenkunst.²⁰ Interessant für uns ist: Über dem Scheitel dieser herrscherlichen Christusgestalt, innerhalb des Nimbuskreises ist ein Staurogramm (Monogrammkreuz) eingezeichnet, die Kombination der griechischen Buchstaben Tau und Rho, die sich als Kürzel aus staurós = Kreuz gebildet hat.²¹ Buchstaben, die diese Figur für Kenner an die Leidensgeschichte zurückbinden, sie also historisch verorten.

¹⁷ So der Hóros des ikonoklastischen Konzils von 754: Mansi XIII 268 BC.

¹⁸ Vgl. *Günter Lange* (s. Anm. 1, 1. Literaturangabe), S. 237.

¹⁹ Vgl. *Johannes Georg Deckers*, *Hans Reinhard Seeliger* sowie *Gabriele Mietke*, *Die Katakomben „Santi Marcellino e Pietro“*. Repertorium der Malereien, Münster 1987, Farbtafel 2 und 3 im Tafelband, S. 199 f. im Textband.

²⁰ *Paulus Hinz*, *Deus Homo*, Bd. 1, Berlin 1973, S. 74.

²¹ Vgl. *Erich Dinkler/Erika Dinkler von Schubert*, Art. Kreuz I, in: *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Bd. 5 (1995), Sp. 26; 36 ff.

Wichtiger ist, daß zu Seiten des Nimbus die griechischen Buchstaben Alpha (Α) und Omega (ω) erscheinen, die die thronende Person als Christus Pantokrator – Allherrscher ausweisen. Erst diese apokalyptischen Buchstaben machen – zusammen mit dem Staurogramm – aus dem Herrscherbild eindeutig ein Christusbild im Sinne des Credo von Nicäa. Apk 1,8 lautet: „Ich bin das Alpha und das Omega, spricht Gott, der Herr, der ist und der war und der kommt, der Herrscher über die ganze Schöpfung.“ Dieses Bekenntnis ist dem Bild als solchem, trotz der Erhabenheit der Gestalt, nicht anzusehen.

Daß sich die Bildkunst dennoch mit diesem ihrem dogmatisch-definitiven Defizit nicht abfindet, soll am Imerwardkreuz im Braunschweiger Dom demonstriert werden (vor 1200). „Hochaufgerichtet mit waagrecht ausgestreckten Armen ist Christus dargestellt, nicht als der Leidende, der am Kreuz hängende, sondern als der Triumphator, der gleichsam vor dem Kreuz schwebt.“²² Am auffälligsten ist sein Gewand, die Ärmeltunika.

Was zunächst weniger auffällt, ist der Gürtel über den Hüften; der ist in unserem Zusammenhang entscheidend. Er war ehemals mit Goldblech überzogen.²³ Ein Gewand mit Goldgürtel kommt im ganzen Neuen Testament nur an einer einzigen Stelle vor, nämlich nahe der eben schon zitierten Apokalypse-Stelle. In Offenbarung 1,13, der Vision von der Beauftragung des Johannes, sieht dieser „einen, der wie ein Mensch aussah; er war bekleidet mit einem Gewand, das bis auf die Füße reichte, und um die Brust trug er einen Gürtel aus Gold“. Der majestätische Menschensohn spricht „seinen Knecht Johannes“ an (V. 17 f): „Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige. Ich war tot, doch nun lebe ich in alle Ewigkeit ...“

Wer also mit der Bibel lebt und in ihr zuhause ist, assoziiert mit dem goldenen Gürtel der Skulptur dasselbe, was in Schriftzeichen mit Alpha und Omega gesagt ist. Er sieht infolgedessen im Kreuzigungsbild zugleich den zur Parusie wiederkommenden Christus (vgl. Mt 24,30!), er hört ihn sogar sprechen – allerdings nur, wenn er schriftkundig ist, entweder durch Lektüre oder durch die gehörte Verkündigung. Er oder sie müssen es zusätzlich zum Sehen gesagt bekommen.

Etwas Vergleichbares hat kürzlich Beat Brenk für das elitäre Bildprogramm des westlichen Nordquerhausportals in Chartres festgestellt: Ohne Inschriften und Texte zu benötigen, arrangiert der theologische Concepteur Bildvokabeln aus dem Alten Testament (u. a. Hiob, Salomon, die Königin von Saba) dergestalt, daß daraus für den Schriftkundigen Herrschertugenden sichtbar werden.²⁴

²² Vgl. *Reiner Hausscherr*, Das Imerwardkreuz und der Volto-Santo-Typ, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 16 (1962), S. 129-170; 129.

²³ *Lexikon der Kunst*, Bd. 3, Leipzig 1991, S. 405.

²⁴ *Beat Brenk*, Der Concepteur und sein Adressat, in: *Joachim Heinze (Hg.)*, *Modernes Mittelalter*, Frankfurt am Main 1994, S. 432-450.

Ob wir davon ausgehen dürfen, daß es in einer Domkirche wie in Braunschweig einen solchen „Concepteur“ gab? Gab es darüberhinaus Theologen, d.h. Religionspädagogen, die als Bilderexegeten und -hermeneuten tätig waren, um die Augen und den Sinn der Gläubigen für solche biblisch-bildlichen Zusammenhänge zu öffnen? Wie ging das praktisch vor sich, wenn die Kathedrale als „großes steinernes Buch“ fungierte, als „Werbeplakat, als Fernsehbildschirm, als mystischer Comic strip“ (Umberto Eco)?

Der Freiburger Kunstwissenschaftler Wilhelm Schlink hat 1991 in einer auch theologisch höchst anregenden Monographie den sogen. Beau-Dieu, die Christusgestalt am Mittelpfosten des Hauptportals der Kathedrale von Amiens, erschlossen und – nebenbei – auch diese Frage erwähnt. Er sagt: „Wir wissen aus Klerikeranweisungen des 13. und 14. Jahrhunderts, daß vor den figuren- und szenenreichen Bildzyklen der Glasfenster kirchliche ‘Führungen’ stattfanden; sobald eine Gruppe von Gläubigen beisammen war, hatte ein Diakon die Bildzusammenhänge der Fenster und ihren geistigen Sinn in einer teils kommentierenden, teils homiletischen (predigenden) Form auszudeuten. Entsprechendes ließe sich vor den Bildzyklen der Portale vorstellen ... Daß das Kirchenvolk ohne theologische Ausbildung und damit ohne exegetische Erfahrung diese Zusammenhänge von sich aus hätte erkennen können, scheint mir zweifelhaft ... Was hätte da näherliegen können, als den Beau-Dieu zum Gegenstand eines geistlichen Diskurses an Ort und Stelle zu machen?“²⁵

Da sich dieser Gedanke aufdrängt, ich aber bisher noch nie einen Beleg dafür gefunden habe und Schlink ausgerechnet diese interessante Idee ohne Quellenangabe läßt, habe ich ihm geschrieben: meine Hauptbeschäftigung als Religionspädagoge bestehe in Bildertheologie und -erschließung zur Glaubensvermittlung. Deshalb würde ich gerne meine Vorgänger-Diakone – gewissermaßen als mittelalterliche Schutzpatrone für mein didaktisches „geschäft“ – kennenlernen. In der freundlichen Antwort des Kollegen teilt dieser mit, ich sei nicht der erste, der nach einem Quellenbeleg für die „kirchliche Führung“ vor Bildwerken fragt. Er sei sich in der Sache sicher; es müsse bei Durandus (+ 1296) stehen, er könne das aber derzeit nicht genauer sagen ... Vielleicht ist diese sympathisch-aufrichtige Antwort doch symptomatisch für die Unsicherheit unserer Kenntnisse in dieser Sache!? Vielleicht sollte ich als Emeritus zuerst Wilhelm Durandus den Älteren lesen?

In einem karolingischen Evangeliar (ca. 830) befindet sich zu Anfang eine „Majestas Domini“: Ein bartlos-jugendlicher Christus thront auf einer Doppelkugel in einem von Wolken und Sternen ausgefüllten Oval. Im geöffneten Buch steht, in griechischen Großbuchstaben und in vertikaler Anordnung, links ΦΩΣ rechts ΖΩΗ. „Licht“ und „Leben“ – das ist repräsentativ für die Selbstoffenbarung Jesu im Johannesevangelium (8,12). Diese Worte sind vom

²⁵ Wilhelm Schlink, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt am Main 1991, S. 80 f.

thronenden Christus aus auf den Betrachter hin gesprochen; sie sind als Steigerung des Bildanspruchs zu verstehen.

Ganz anders der Text auf dem Schriftband in Nackenhöhe Christi, golden auf Purpur: HIC MUNDI CAELIQUE SEDET REX SUMMUS ET AUCTOR: „Hier sitzt der höchste König und Schöpfer der Erde und des Himmels.“ Dieser Text hat klar eine didaktische Funktion. Es sind die Worte eines Interpreten, der gleichsam auf das Bild zeigt und für den noch unwissenden Betrachter das Thema der Darstellung identifiziert. Mit Hilfe dieser katechetischen Worte soll der Betrachter zum eindeutigen Verständnis der Bildaussage geführt werden, die zugleich eine Aussage über das Buch ist, um dessen Titelbild es sich handelt.²⁶

Oberhalb des Rahmens ist noch eine dritte, ebenfalls erklärende Schriftzeile zu lesen: AURORANT MUNDUM AETHERIOQUE ANIMALIA SENSU. Das bezieht sich auf die vier Evangelistensymbole: „Die Lebewesen erhellen die Welt und (zwar) in himmlischer (‘ätherischer’) Weise.“ Zu Anfang dieses Evangeliars wird der Glaube bekundet, daß die Evangelien zur Welterhellung beitragen, eine dem Religionspädagogen naheliegende Perspektive; denn die Kurzformel für das, was er erreichen möchte, lautet: „Die Welt im Licht des Glaubens sehen lernen.“²⁷ Die Evangelien als Lichtspender!

Aufschlußreich für das Bild-Wort-Verhältnis sind insbesondere die östlichen Pantokrator-Bilder.²⁸ Derselbe Bildtyp kann sehr verschiedene Aufschriften



tragen. Das heißt: Zu sehen ist das Rahmenthema „Sprechender bzw. Segnender Christus“. Dieser Archetyp kann die Beischrift Pantokrator-„All-Herrscher“ tragen. Aber ebenso kann sie lauten „Der Barmherzige“, oder „Der Wohltäter“. Dann kontrastiert der Titel mit dem für unser Empfinden strengen Gesichtsschnitt und Blick Christi. Vielleicht wird so die Spannungseinheit von Gerechtigkeit und Liebe durch das Zusammenwirken von Bild und Wort zusammengehalten? Steuert vielleicht das

Lesen des Titels „Erbarmer“ auch unsere Wahrnehmung der Physiognomie? Sehen wir sie daraufhin weniger „streng“? Oder muß man sagen, der Anblick

²⁶ Katalog Karl der Große. Werk und Wirkung, Aachen 1965, Nr. 487, S. 302.

²⁷ Vgl. Synodenbeschluß „Der Religionsunterricht in der Schule“, Kap. 2.5.1, in: Gemeinsame Synode der Bistümer in der Bundesrepublik Deutschland, Beschlüsse der Vollversammlung, Freiburg 1976, S. 139; Günter Lange, Die Welt im Lichte des Glaubens sehen – eine religionspädagogische Zielformel, in: Welt des Kindes 64 (1986), S 22-28.

²⁸ Klaus Wessel, Art. Christusbild, in: Reallexikon zur Byz. Kunst, Bd. 1 (1966), Sp. 1022 ff; Ders., Das Bild des Pantokrator, in: Polychronion (FS F. Dölger), Heidelberg 1966, S. 521-538.

widerrufe das Wort? Auf jeden Fall wird durch die Inschrift der Bedeutungshof der Mosaikikone erweitert. Noch radikaler geschieht das freilich, wenn das Buch aufgeschlagen ist und der Text erscheint „Kommt her zu mir all ihr Müh-seligen und Beladenen ...“ (Mt 11,28).

Und was „besagt“ ein Pantokrator, der den weiblichen Namen „Sophia“ – Weisheit trägt? Was macht diese Aufschrift und das Wissen um ihre in der feministischen Theologie neu geschätzte Bedeutung mit dem dafür offenen Bild?

Was ich hier demonstrieren wollte: Das scheinbar festliegende Bild ist seinem Ausdrucksgehalt nach offen; es bildet ein Rahmenthema, das erst durch das hinzukommende Wort spezifiziert und individualisiert wird. Genau das wurde von den Hoftheologen Karls des Großen seinerzeit als Argument benutzt, um die östliche Bildertheologie lächerlich zu machen. In den *Libri Carolini* (790) wird folgender Fall konstruiert:²⁹ Man bringt einem Bilderverehrer die Gemälde zweier sehr schöner Frauen; beide ohne Unterschrift. Man sagt ihm, das eine Bild stelle die Jungfrau Maria dar, das andere Venus; das eine solle er also verehren, das andere wegtun. Da sich die Bilder sehr ähneln, wird der Mann irre und läßt sich die Bildtitel sagen. Schlußfolgerung: „Weil nun das eine Bild die Bezeichnung der Gottesgebärerin trägt, wird es aufgerichtet, geehrt und geküßt; das andere aber wird, weil es den Namen der Venus, der Mutter des flüchtigen Aeneas, trägt, weggeworfen, beschimpft und verflucht. Dabei sind beide Bilder gleich an Gestalt, gleich an Farbe, aus demselben Stoff; nur die Bezeichnung ist verschieden“ (*superscriptione tantum distant*). Tatsächlich – die künstlerische Aufgabe heißt „Mutter mit Kind“, die Namen sind auswechselbar.

Die Frage ist für uns, ob dieser Sachverhalt, daß nämlich erst durch die äußerliche Hinzufügung eines Wortes oder Symbols (wie des Kreuzes³⁰) etwas eindeutig christlich wird, wirklich gegen das religiöse Bild spricht – wie die *Libri Carolini* meinten. Liegt nicht die Chance des Bildes für die Verkündigung gerade darin, daß es die „Unterscheidung des Christlichen“ im Wort verbindet mit anthropologischen Grunderfahrungen (Rahmenthemen)? Damit wäre die eigenständige ästhetisch-künstlerische Bemühung respektiert und zugleich wäre sie integriert in den durch das hinzukommende Wort eindeutig hergestellten Verkündigungszusammenhang. Mit anderen Worten, was damals bei den Theologen Karls des Großen gegen die Bilder zu sprechen schien, ist uns religionspädagogisch willkommen.

²⁹ *Libri Carolini* IV 16 (204, 24-28 Bastgen); vgl. *Hubert Schrade*, Vor- und Frühromanische Malerei, Köln 1958, S. 115 f.

³⁰ Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst* Berlin 1992. Nr. 66, S. 153 f.: Eine stillende Mutter – Isis? – wird durch Hinzufügung zweier Kreuze zur „stillenden Gottesmutter“.

2. Das Problem der Priorität

Ging es bisher um das Bibelbild im Verhältnis zum Wortlaut der Hl. Schrift oder des Dogmas, so kommen nun nachbiblische kirchliche Texte mit ins Spiel: Apokryphe Erzählungen, liturgische Texte, Predigten von Kirchenvätern, mittelalterliche Meditationen und Visionen, Liedstrophen und geistliche Spiele. Verbale Traditionen dieser volksfrommen Art sind für die Worthaltigkeit von christlichen Bildern mindestens ebenso relevant wie die kanonischen Bibelperikopen.

Die Problematik der Priorität möchte ich an Veränderungen der Geburtsikographie beleuchten. „Seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts fand in Westeuropa ... eine neue Darstellungsweise der Geburt Christi Verbreitung. Die Muttergottes wird nicht mehr bei der Krippe liegend, sondern in kniender Haltung vor dem auf dem Boden liegenden Jesuskind dargestellt.“³¹ Das ist so auffallend anders als die herkömmliche byzantinische und westliche Darstellungsform (Kind in der Krippe, Mutter im Wochenbett), daß sich die Frage aufdrängt, welcher neue theologische Grund stark genug gewesen sein mag, sich dem Druck der Bildkonvention dergestalt zu entziehen. Zwar gab es durch die Zisterzienser- und Franziskanerfrömmigkeit sowieso einen neuen Schub an in-niger Versenkung in das Geschehen im Stall von Bethlehem ab dem 12. Jahrhundert, aber die Kunst wirkte dabei (zunächst) „retardierend, offenbar weil man der Bildüberlieferung hohes Alter und Autorität zuschrieb.“³² Der springende Punkt ist nicht das anbetende Knien Marias vor dem Kind in der Krippe; das wird in den *Meditationes vitae Christi* des Ps-Bonaventura um 1300 beschrieben, kommt aber in der Kunst anscheinend auch früher vor.³³ Der ikonographisch springende Punkt ist, daß plötzlich die Krippe leer bleibt und das nackte Kind auf dem nackten Boden vor der kniend-anbetenden Muttergottes liegt. Dieses die Niedrigkeit Christi, seine Welt-Fremdheit radikalisierende Motiv geht auf die Visionen der hl. Birgitta von Schweden zurück. Sie unternahm ein Jahr vor ihrem Tod eine Pilgerfahrt ins Heilige Land. Am Weihnachtsfest 1372 hatte sie in der Geburtsgrötte zu Betlehem Visionen. Die betreffende Vision lautet (in einer altertümlichen deutschen Übersetzung³⁴ der lateinischen Version³⁵): Nachdem Josef taktvoll die Geburtsgrötte verlassen und Maria die (wenigen) Geburtsvorbereitungen getroffen hatte, „kniete die Jungfrau mit großer Ehrerbietigkeit nieder und begann zu beten, den Rücken gegen die Krippe gerichtet, das Angesicht zum Himmel gegen Sonnenaufgang erho-

³¹ Rainer Stichel, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei*, Stuttgart 1990, S. 70.

³² Stichel, a.a.O., S. 71.

³³ Stichel, S. 73.

³⁴ *Ausgewählte Offenbarungen der hl. Birgitta*, übersetzt von A. Heuser, Köln 1851, S. 129 f; vgl. Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 89.

³⁵ Siehe Stichel (Anm. 31) S. 73, Anm. 330: *Revelationes sanctae Birgittae*, lib. VII, Kap. 21. Die Originalsprache ist das Schwedische.

ben. Mit erhobenen Händen und zum Himmel gerichteten Augen kniete sie, wie in der Betrachtung verzückt und von göttlicher Süßigkeit berauscht ... So gebar sie den Sohn, von dem so unaussprechliches Licht und Glanz ausging, daß die Sonne dem nicht zu vergleichen wäre; das Licht, das der Greis (Josef) hingestellt hatte, sah man gar nicht mehr, weil jener göttliche Glanz das Leuchten des materiellen Lichtes gänzlich zu Nichts machte; ... da hörte ich der Engel Gesänge, von wunderbarer Lieblichkeit und großer Süßigkeit; die Jungfrau neigte sogleich das Haupt, faltete ehrfurchtsvoll die Hände, betete das Kind an, und sprach: 'Sei willkommen, mein Gott, mein Herr, mein Sohn.' Das Knäblein weinte, und wand sich zitternd, wie vor der Kälte und der Härte des Bodens, auf dem es lag; es streckte die Glieder aus, als suche es Labung und die Liebe der Mutter. Da nahm ihn die Mutter in ihre Arme, drückte ihn an ihr Herz und erwärmte ihn an ihrer Brust, erfüllt von Freude und mütterlichem Mitgefühl."

Birgitta, die ja selbst acht Kinder zur Welt gebracht hatte, beschreibt dann weiter, wie Maria das Kind in weiße Tücher wickelt und wie danach Josef hinzukommt, kniend das Kind anbetet und vor Freude weint. Danach legten sie es in die Krippe und „beteten es kniend an, voll unendlicher Freude und Fröhlichkeit“. Soweit der Birgitta-Text.

Die Auswirkungen dieser Visionen auf die polnische Geburtsikonographie hat übrigens Zdzisław Kliś in seiner Dissertation untersucht, deren Ergebnisse er im Rahmen unseres Freundschaftsvertrages mit der Krakauer Päpstlichen Theologischen Akademie im November hier vorgetragen hat.³⁶

Zurück zur Frage nach der Wort-Bild-Priorität: Selbst dieser scheinbar eindeutige Fall von Textpriorität ist problematisierbar: Man nimmt an, „Birgitta habe sich ... von bereits vorhandenen italienischen Bildern der Geburt Christi inspirieren lassen“³⁷. In Rom, wo sie sich ja fast ein Vierteljahrhundert (1349-1373) aufhielt, habe es bereits ihrer Vision entsprechende Bilder gegeben. Auch unsere Visionen fallen nicht vom Himmel – oder, andersherum: Auch Maler können Visionäre sein.

Fazit: „Das neue Christgeburtsbild ist nicht von Birgitta geschaffen; aber ihre Vision und ihre Autorität haben das alte Bild im Bereich der abendländischen Kirche endgültig zerstört.“³⁸ Birgittisch ist und bleibt das nackt auf dem blanken Boden liegende Kind und dessen Strahlenmandorla. Wie radikal das empfunden ist, sieht man daran, daß dieses Motiv in der Folgezeit in der Bildkunst „verwässert“ wird, wenn das Kind etwa auf einem Mantelzipfel Marias liegt oder auf einer Schütte Stroh.

³⁶ Vgl. Zdzisław Kliś, *Temat Bozego Narodzenia w Polskiej Sztuce Sredniowiecznej*, Krakow 1994 (= Das Thema der Geburt Christi in der polnischen Kunst des Mittelalters; mit engl. Summary).

³⁷ *Stichel* (s. Anm. 31), S. 73.

³⁸ *Friedrich Gorissen*, *Analyse und Kommentar zum Stundenbuch der Katharina von Kleve*, Berlin 1973, S. 284.

Letztlich geht es hier nicht um Prioritätsfragen. Dafür hat der Religionspädagoge sowieso keine eigene Kompetenz. Es geht darum, daß wir nicht immer nur in der *einen* Richtung fragen und suchen dürfen, nämlich vom Wort zum Bild, sondern daß es sich um Wechselwirkungen handeln kann. „Die Erkenntnis, daß Bilder eine gegenüber Texten eigene Dynamik bzw. Botschaft entfalten führt jedenfalls über die platte 1:1-Bild-Text-Relation hinaus.“³⁹ Wichtiger und interessanter dürfte die Frage sein, warum der neue Geburtsbildtyp – sei es im Wort *oder* im Bild – so überzeugend gewirkt hat. War es die mystisch-ekstatische Atmosphäre der Szene? Oder handelt es sich um Polemik gegen eine verharmlosende Idyllisierung der Geburts-Szene? Oder um beides in einem? Danach möchte ich weiter Ausschau halten, – und damit sind wir bei den Ausblicken.

B) Ausblicke

Ich werde Ihnen nun noch zwei Projekte vorstellen, die ich seit einiger Zeit betreibe und mit denen ich mich zukünftig intensiver beschäftigen könnte.

I. Die Sprache der Gebärden

Alte Bilder sind unseren Adressaten fremd. Eine Möglichkeit, den historischen Abstand und die emotionale Kluft zwischen uns und den „alten“ Bildern zu überwinden und sich wirklich auf sie einzulassen, besteht in der speziellen Aufmerksamkeit für die Gebärdensprache der dargestellten Personen. Zwar ist auch die menschliche Gebärdensprache epochal und regional gesellschaftlich verschieden geprägt. Dennoch möchte ich die Hypothese aufstellen, daß die Gebärden der Figuren eines Bildes unseres Kulturkreises für heutige Menschen eine Zugangsmöglichkeit zum Bildsinn der vormodernen religiösen Kunst bieten. Der Blick auf die zahlreiche neuere Literatur zur Körpersprachlichkeit zeigt, daß bei unseren Zeitgenossen ein spürbar gestiegenes Interesse und eine neue Sensibilität für die nonverbale leibliche Ausdruckspalette von Menschen vorliegt.⁴⁰ An drei Beispielen soll meine Arbeitshypothese verdeutlicht werden.

1. *Anastasis: Der vehemente Griff ans Handgelenk*

Seit dem 8. Jahrhundert existiert eine theologisch und katechetisch geniale Bilderfindung, die nicht den Tod Jesu und seine Auferstehung je für sich zeigt, sondern im (Karsamstags-)Geschehen dazwischen beides ineins schauen läßt und dergestalt sichtbar macht, was Erlösung für die todverfallene



³⁹ Beat Brenk (s. Anm. 24), S. 432.

⁴⁰ Zum Beispiel: Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf 1991; Jean-Claude Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992; Ilsebill Barta Fliehl/Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg/Wien 1992.

nen Menschen insgesamt und ganz handgreiflich bedeutet. Es ist die Ikone der Anastasis, die wir – in Verkenntung ihrer Tragweite – leicht als bloßes Höllen-fahrtsbild mißverstehen.

Die zentrale Geste auf allen Anastasisbildern ist der vehemente Griff Christi ans Handgelenk Adams; er fehlt nie. Von dieser Geste aus läßt sich das zunächst befremdlich anmutende Bild heutigen Adressaten erschließen.⁴¹ „Der Griff des Auferstandenen um das Handgelenk Adams versinnbildet prägnant



den Erlösungsakt; der neue Adam Christus rettet den alten Adam und führt ihn aus der Unterwelt in das Paradies.“⁴² Der Griff ans Handgelenk⁴³ hat bis heute in unserer Lebenswelt seine praktische und spezifische Bedeutung; was er – im Unterschied zum partnerschaftlichen Handschlag bei einer Begrüßung oder Verabschiedung – ausdrückt, ist auch für heutige Heranwachsende leicht nachvollziehbar. Es ist immer noch die Art, wie Erwachsene kleine Kinder festhalten, etwa am

Bahnsteig, wenn der Zug vorbeibraust. Es ist die vehemente Schutzgeste des „Großen“ zugunsten des „Kleinen“. So packt ein Rettungsschwimmer den Ertrinkenden am Handgelenk.

„Kein Ergreifen der Hand gibt dem Zugriff soviel Sicherheit wie der Griff ans Handgelenk. Mit ihm kann der Mensch Gewalt ausüben, Gewalt abwehren oder dem Schwachen Hilfe leisten.“⁴⁴ Eine ambivalente Urgeste also, menschheitlich-allgemeingütig, hier im Dienst der Verkündigung einer Befreiung von der Allmacht des Todes ...

⁴¹ Vgl. ausführlich: Günter Lange, *Kunst zur Bibel*, München 1988, S. 228-239 (Lit.).

⁴² Reinhold Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen 1966, S. 16.

⁴³ Walter Loeschke, Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung, in: U. Schlegel/Cl. Zöge von Manteuffel (Hg.), *Festschrift für Peter Metz*, Berlin 1964, S. 46-73; Ders., Art. Griff ans Handgelenk, in: *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Bd. 2 (1971), Sp. 940-944.

⁴⁴ Loeschke 1964 (s. vorige Anm.), S. 46.

Zu einem bildkritischen Umgang mit dem Motiv gehört jedoch nicht nur die Einfühlung und der innere Nachvollzug des positiven Ausdrucksgehaltes der Geste. Es könnte ja sein, daß heutige Adressaten der Anastasis-Ikone sich gegen diese Art von „Ergriffensein“ sträuben. Möglicherweise löst der Blick auf den vehementen Handgriff des Erlösers negative Assoziationen aus über die (gutgemeinte) Gewalttätigkeit Gottes – ausgeübt durch Christus mittels der Kirche. Vielleicht sträuben wir uns, weil wir uns doch nicht als so radikal erlösungsbedürftig empfinden. Nagelt uns das Bild nicht fest auf ein Maß an Erlösungssicherheit, das nicht mehr unser Fall ist? Brauchen wir vielleicht eine neue, eher partnerschaftliche Geste, um unser Gottesverhältnis auszudrücken? Ist es vielleicht kein Zufall, daß sich der feste Handgriff im Westen zum Ende des Mittelalters lockert? Kurz und gut: Kann, soll, darf diese Geste heute noch verbindlicher Ausdruck des christlichen Erlösungsglaubens sein?

So führt die Wahrnehmung und Deutung einer einzigen starken und vielsagenden Geste in das Zentrum der Frage: Was heißt, wir sind erlöst?

Nebenbei sei erwähnt, daß die Gestik der rettenden Hand beim Anastasis-Motiv durch die Sprache der Füße kontrastiert wird. Der Urfeind des Menschen, der personifizierte Tod, liegt am Boden, greift aber noch mit seinen gefesselten Händen nach dem Fuß Adams. Der Auferstandene hat ihn nicht nur zu Boden gestürzt; er tritt auf ihn; er tritt ihn mit Füßen. Diese ausdrucksstarke Pose der „calcatio“, hier aus der kaiserlichen Siegesikonographie ins Religiöse übertragen, steigert ihrerseits den rettenden Heilsgriff Christi. Auch diese barbarische Geste des „Herumtrampeln“ auf einem Besiegten ist heutigen Adressaten unmittelbar verständlich. Eher ist den Menschen fraglich, ob die damit behauptete Wahrheit, der Tod sei erledigt, angesichts unserer Todeserfahrung zu verifizieren ist.

2. Der zwölfjährige Jesus trotzt seinen Eltern

Ein anderes Beispiel zur „sprechenden“ Gestik⁴⁵. Simone Martini, der als sienesischer Maler an den Papsthof nach Avignon gewandert ist, malt dort 1342 die innerfamiliäre Auseinandersetzung in der Hl. Familie, nachdem Maria und Josef den Zwölfjährigen im Tempel wiedergefunden haben (Lk 2,41-52).

Martini stellt es anders dar als in der Bildtradition vorher und nachher. Entsprechend der Wort-Leserichtung beginnen wir mit der Bildlektüre links bei Maria. Sie ist auch darin „demütige Magd“, daß sie sitzt. Das macht ihre durch Gebärde und Inschrift gestellte Frage eindringlicher. Was in einem Comic in der Sprechblase stünde, ist in dem aufgeschlagenen Büchlein in ihrem Schoß zu lesen: Fili, qui(d) fecisti n(obis sic): „Sohn, was hast du uns angetan?“ Der vorwurfsvoll fragenden Hand der Mutter korrespondiert die Sprechhand Josefs. Seine Linke liegt fürsorglich auf Jesu Schulter, mit der rechten Hand verweist er vorwurfsvoll auf den Kummer der Mutter. Vorwurf, Kummer, vielleicht sogar Zorn spiegeln sich in Josefs Gesicht. Die weichen Faltenbahnen in

⁴⁵ Vgl. Günter Lange, Konflikt in der Hl. Familie. Zu Simone Martinis Gemälde in Liverpool, in: KatBl 120 (1995), S. 867-870.

Josefs Obergewand laufen alle in seiner Sprechhand zusammen: Er wirbt gleichsam darum, Jesus möge sich auf Maria hin öffnen, statt wie eine Statue dazustehen und sich zu verweigern. Das Wechselspiel der beiden elterlichen Hände im leeren Raum vor dem Goldgrund ist der gestische Ausdruck des Besorgtseins der Verantwortlichen.



Umso renitenter wirkt Jesus. Er verschränkt die Arme. Er trotzt der elterlichen Autorität mit der Geste der Emanzipation Jugendlicher, und zunächst könnte jüngeren Betrachtern dieser Jesus als Identifikationsfigur für ihr Lebensgefühl dienen. Um dem Bild und seinem Anspruch ganz gerecht zu werden, dürfen wir allerdings nicht bei dieser „anthropologischen“ Lesart stehenbleiben. Durch den zugehörigen Bezugstext erfolgt eine Klarstellung: Die sympathisch-menschliche Trotzhaltung der Arme und Hände ist zugleich Ausdruck des Einsseins mit Gott, Ausdruck einer höheren Hörigkeit, als sie sich den Eltern gegenüber gehört. Das an die Brust gedrückte (gleichsam „zu Herzen genommene“) kleine rote Buch dürfte - gerade in Opposition zum offenen Buch auf dem Schoß der Mutter - stärkster Ausdruck für Jesu Bindung an den göttlichen Vater sein. Erst aus der hinzukommenden Textkenntnis läßt sich die Trotzhaltung Jesu theologisch qualifizieren: Was für jeden jüdischen Jungen ab seinem 13. Geburtstag als Bar Mizwa gilt, das nimmt der zwölfjährige Jesus in eminenter Weise vorzeitig in Anspruch: Er steht vor Gott auf eigenen Füßen - und bekräftigt das mit der Gebärdensprache seiner Hände.

Wenn mit Hilfe des Bibeltextes der Gottesbezug als ausschlaggebend für die Deutung erkannt ist, findet man dafür auch in der bildnerischen Machart An-

Wenn mit Hilfe des Bibeltextes der Gottesbezug als ausschlaggebend für die Deutung erkannt ist, findet man dafür auch in der bildnerischen Machart An-

haltspunkte: Goldgrund, Nimben, gotisches Maßwerk und nicht zuletzt die beiden Serafin in den Zwickeln oben.

3. Jona: Die Aufforderung zur Umkehr

Viel wäre zu diesem Kolossal-Fresko an der Decke (1508-12) der Sixtinischen Kapelle, dort wo sie an die Weltgerichtswand grenzt, zu sagen und ist von kompetenten Beobachtern gesagt worden, besonders natürlich, seitdem die Decke in der ursprünglichen Brillanz der Farben zu sehen ist.⁴⁶ Michelangelos Prophet Jona gilt als „Höhepunkt der Malkunst“⁴⁷, aber seine formalen Qualitäten lasse ich jetzt beiseite und konzentriere mich auf die rhetorische Handgeste.

Am nächstliegenden scheint es, sie als zählend oder aufzählend und damit als argumentierend zu deuten. Auffällig ist, wie dabei der rechte, stark verkürzte Arm nach vorn weist, während der linke über die andere Hand hinweg nach hinten zeigt. Gestikuliert wird wie nebenbei, – verstoßen. Als „unwirsch“ hat infolgedessen Matthias Winner diese Gebärde bezeichnet und gemeint, sie halte genau den „Moment der inneren Auflehnung“ des Propheten fest: Eine Geste der Erbitterung des Frommen angesichts dessen, daß Gott sich der reuigen Heiden in Ninive erbarmt.⁴⁸ Das entspräche der Textlogik: „Gott reute das Unheil, das er ihnen angedroht hatte und er führte die Drohung nicht aus. Das mißfiel Jona ganz und gar, und er wurde zornig.“ (Jon 3,10b-4,1)



Und so kann der Kunsthistoriker von Einem sagen, dieser Jona unterm Rizinusstrauch rechne Gott trotzig seine Fehler vor.⁴⁹

Der linke Arm, der nach hintenweisend auffallend stark betont ist, könnte auch an die vorhergehende Geschichte erinnern, daran also, woher Jona kommt: aus

⁴⁶ Vgl. Matthias Winner, Jona: die Körpersprache, in: Die Sixtinische Kapelle, Solothurn und Düsseldorf 1993, S. 110 f; Michael Rohlmann, Michelangelos 'Jonas'. Zum Programm der Sixtinischen Kapelle, Weimar 1995.

⁴⁷ Rohlmann, S. 9.

⁴⁸ Winner, S. 162.

⁴⁹ Herbert von Einem, Michelangelo. Bildhauer, Maler, Baumeister, Berlin 1973, S. 67 (s. Rohlmann, S. 53).

der Tiefe des Todes, aus der Unterwelt, die mit dem verschlingenden Meerungeheuer neben ihm ja eigentlich gemeint ist. Aus diesem 'Grab' hat Gott ihn lebendig herausgeholt (Jon 2,7 b); deshalb fungiert Jona auch als Typus für Christus.

Henry Thode hat seinerzeit in der Gestik des Jona diese christologische Pointe gesehen. Mit dem rückwärtsdeutenden Gestus wurden die Zeitgenossen Jesu (oder wir?) an die umkehrwilligen Niniviten erinnert. Das Vorwärtsdeuten der rechten Hand solle „diese Generation“ (Mt 12,41) treffen ...

Alle diese Deutungen der Handsprache vernachlässigen nun aber den weiteren bildlichen Kontext. Wohin schaut Jona? Angesichts wessen drückt er sich dergestalt handsprachlich aus? Es ist die Episode der „Scheidung von Licht und Finsternis“ aus dem ersten Schöpfungsbericht der Bibel (Gen 1,4). Das wirkt zunächst harmlos. Aber gerade die körpersprachliche Reaktion des Jona hat die Ausleger vermuten lassen, daß mit dieser ersten Scheidung zugleich die letzte Scheidung zwischen Gut und Böse in den Blick genommen werde, das göttliche Gericht am Jüngsten Tag.⁵⁰ Jonas doppelte Handbewegung entspräche dann der Scheidung zwischen Erwählten (Begnadenen) und Verworfenen (Verdammten). Damit würde sich die Theologie des Hl. Augustinus als Bezugstext auch dieser scheinbar rein visuellen Bildregie anbieten.

So könnte man schließlich – allgemeiner – in der rhetorischen Gestik des Bußpredigers eine besondere Aufforderung zur metanoia sehen; „Michelangelos Prophet zeigt mit der einen Hand zurück, mit der anderen jedoch zugleich in entgegengesetzter Richtung nach vorn, weist die Umkehr der Richtungen, die 'conversio', von dem Weg der Sünde hin zu Gott ...“⁵¹

Der Jona des Michelangelo ist nicht nur wegen seiner formalen Qualitäten, er ist auch wegen seiner gehaltlichen Vielschichtigkeit ein „Höhepunkt der Malkunst“. Für religiöse Bildungsprozesse bietet sich dieses Beispiel an, weil hier in die Darstellung einer unauslotbar individuellen Figur soviel Allgemeines hineinspielt: Der alttestamentliche Jona und seine Typologie im Neuen Testament und in der Patristik; der Renaissancetyp des Künstlers und seine Sicht der Heilsfiguren; der existentielle Bezug des Rufs zur „Umkehr“ für die Papstkirche damals und heute – aber all dies eben nicht in abstrahierender wissenschaftlicher Allgemeinheit, sondern höchst konkret, anschaulich, mitreißend.

Meine Vermutung lautet: Die Sprache der Handgebärde ist auch für heutige Adressaten nachvollziehbar. Einer religiös heterogenen Schülerschaft kommt die Vieldeutigkeit dieser Sprache entgegen. Sie ist ein Anreiz, sich auf ein Gebilde wie dieses tiefer einzulassen. Das heißt aber auch: „Alte“ Bilder können offener, vielschichtiger und beziehungsreicher sein, als man zunächst meint.

⁵⁰ So Winner, S. 162; vorher Ester Gordon Dotson, An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, in: The Art Bulletin 61 (1979), S. 245-249.

⁵¹ So das Fazit bei Rohlmann (s. Anm. 46), S. 37.

II. Säkularisierung oder Intensivierung der Fleischwerdung des Wortes?

Mein zweiter Ausblick gilt der Übergangsperiode zwischen Mittelalter und Neuzeit. Ist es richtig, die Veränderungen in der religiösen Kunst dieser Zeit mit Begriffen wie „Verweltlichung“ oder „Säkularisierung“ zu kennzeichnen? Das ist die Ausgangsfrage.

- Wenn beispielsweise solche markanten Transzendenzhinweise wie Goldgrund und Nimbus zuerst reduziert werden und dann ganz entfallen auf religiösen Bildern;
- wenn statt der spirituell begründeten „Bedeutungsgröße“ des Heilspersonals deren anatomisch richtige Darstellung Platz greift;
- wenn statt der „Bedeutungsperspektive“ oder auch der umgekehrten Perspektive, wie wir sie von Ikonen kennen, die Zentralperspektive dominiert, und d.h. die empirische Erfahrung, das optisch-sinnliche Erlebnis des betrachtenden Subjekts;
- wenn biblische Szenen in zeitgenössisch bürgerliche, ausgesprochen profane und private Räume verlegt werden und die Personen zeitgenössische Alltagskleidung tragen;
- wenn der Anblick des „Nackten“ nicht mehr als schamlos, sondern als erfreulich gilt;
- wenn auch auf „frommen“ Bildern vornehmlich irdische Realität wahrgenommen, naturgetreu herausgestellt und damit nobilitiert wird;
- wenn die Kunst insgesamt sich ihrer religiösen Funktion entzieht und ästhetische Autonomie beansprucht,

so drängt sich der Eindruck einer Säkularisierung auf: der Eindruck einer zunehmenden Verabschiedung der westlich-abendländischen Kunst von der Wirklichkeitsdeutung der christlichen Religion. Was prima vista wie Verweltlichung oder Autonomwerdung der Kunst aussieht, könnte sich jedoch bei näherem Zusehen in Einzelwerken als neue, diesseitigere und welthaltige Form von Spiritualität erweisen, theologisch ausgedrückt: als eine neue, indirekte Art der Realisierung der Heilsgeschichten, als ein notwendiger Inkulturationschub des Glaubens, letztlich als Folge und Intensivierung der Fleischwerdung des Wortes Gottes (Joh 1,14).

Ohne den theoretischen Hintergrund der Säkularisierungsdebatte hier auch nur andeutungsweise einbringen zu können – katholischerseits von Johann Baptist Metz über Franz Xaver Kaufmann bis zu Karl Gabriel oder Hans Georg Ziebertz – und ohne auch die hohe religionspädagogische Relevanz dieser Debatte erörtern zu können, möchte ich annehmen: Die aufgezählten Phänomene sind nicht einfach als Profanisierung oder Religionsverlust zu interpretieren, wie es der Begriff „Säkularisierung“ unterstellt. Kirchlichkeit einerseits, Gläubigkeit oder Religiosität andererseits sind zu unterscheiden; Rückgang des kirchlichen Einflusses und dogmatischer Eindeutigkeit heißt nicht automatisch „Transzendenzlosigkeit“. Die Hypothese lautet: Was wie Säkularisierung aussieht, ist in

manchen Fällen eine neue Form, Religion ins Weltliche zu transponieren und damit die profane Erlebnis- und Erfahrungswelt als religionshaltig darzustellen. Gerade dies ist eine dem Religionspädagogen höchst willkommene Vor-Gabe.

Die Globalhypothese müßte nun an möglichst vielen Einzelbeispielen erprobt, verifiziert oder falsifiziert werden. In bisher zwei Fällen habe ich die Sache probiert; diese beiden Beispiele möchte ich Ihnen vorstellen – in der sicheren Annahme, daß es noch viele solcher „Funde“ in der frühneuzeitlichen Kunst zu machen gäbe. Auch hier gilt, daß der Praktische Theologe von dem Diskurs der Kunstwissenschaftler profitiert. Es täte den Theologen, die um Modernisierungs-, Differenzierungs- und Säkularisierungstheorien ringen, sicher gut, wenn sie die diesbezüglichen Kontroversen der Kunsthistoriker einbeziehen würden.

1. Meister von Flémalle: Verkündigung in der Wohnstube

Im 15. Jahrhundert vollzog sich im religiösen Genre ein einzigartiger Vorgang: Die niederländischen Maler „brachten die Welt der leblosen Dinge zum Sprechen“ – wohlgemerkt: zum heilsgeschichtlich bedeutsamen Sprechen.⁵² Das Verkündigungs-Triptychon des Meisters von Flémalle von ca. 1430 bezieht sich, wie alle Verkündigungsbilder vor ihm, auf die einschlägige Perikope Lk 1,26-38. Aber der Maler vergegenwärtigt sich und uns dasselbe erzählte Heilsgeschehen in einer noch nie dagewesenen Weise. Das Bild revolutionierte die Seh- und Verständnisart dieses Textes. Die Personen und ihre Interaktion bleiben gleich, aber der Ort, an dem das geschieht, ist neu: ein bürgerliches Wohnzimmer! Die erste moderne Interieurdarstellung in der Kunst (Otto Pächt)!



⁵² Vgl. Ernst Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, S. 69 f.; vgl. Hildegard Erlemann, *Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Theologie*, Münster 1993, S. 60 u.ö.

Als ich 1993 in New York war, habe ich in The Cloisters, der Mittelalterabteilung des Metropolitan Museum of Art, lange vor dem kleinformatigen und subtil gemalten Dreitafelbild⁵³ gestanden. Der Raum, in dem es als einziges Gemälde hängt, ist ringsum möbliert mit lauter Gegenständen, die denen des Bildes gleichen: Sitzbank, Waschgeschirr, Kerzenleuchter usw. Sofort ist evident: Ein gut ausgestattetes, wenn auch etwas beengtes, weil vollgestopftes reales Wohnzimmer wird dargestellt. Aber deutlich ist auch: Die Darstellung im Gemälde gibt den Alltagsdingen eine Präsenz und Brillanz, die sie außerhalb des Bildes gar nicht haben.

Bedeutend die vielen Dinge religiös etwas über ihren Funktionssinn hinaus? Um diese Frage ist eine Flut von kunsthistorischer Deutungsliteratur entstanden. Um sie zu sichten, habe ich seinerzeit in der Hertziana in Rom mehr als eine Woche gebraucht.

Unbestritten ist die Deutung der traditionellen Elemente, also etwa der Lilie. Die Art des Miteinanders von Codex und Rolle auf dem Tisch macht schon neugieriger. Der aufgeschlagene Codex liegt auf der entfalteten Rolle – spiegelt sich hier das Verhältnis von Neuem und Altem Testament? Aber was bedeutet die soeben erlöschende Kerze? Übrigens die erste exakte Darstellung von Rauchschwaden in der Kunst! Hat es etwas zu bedeuten, daß der Kamin erloschen ist? Und daß eine Kerze auf dem Kaminsims fehlt? Daß Maria vor der Bank hockt, statt vernünftiger Weise auf ihr? Daß sie in Rot statt in „ihre“ Farbe Blau gekleidet ist? Vor allem: Daß sie den Engel gar nicht wahrnimmt, ist unerhört in der Verkündigungssikonographie. Und Josef nebenan in der Werkstatt bei der Arbeit. Was bearbeitet er da eigentlich? Und haben die zwei Mausefallen, eine auf dem Tisch, die andere „im Schaufenster“, einen tieferen Sinn? Genügt es wirklich zu erklären, all dies deute an, daß es in diesem Haushalt peinlich sauber und hygienisch vorbildlich zugeht?

Ich könnte die Reihe der Fragen noch fortsetzen. Das Problem ist nicht nur, für diese oder jene Einzelheit einen „Mehrwert“ an Sinn auszumachen, sondern die Frage ist letztlich, ob es einen übergeordneten Gesamtsinn gibt. Ich habe mich bisher⁵⁴ an den Versuch angelehnt, der ein striktes Adventsbild darin sehen möchte, den letzten Moment „sub lege“ bevor die neue Epoche „sub gratia“ zu leuchten beginnt.

Statt das näher auszuführen, möchte ich die mir zuletzt bekanntgewordene Gesamtdeutung zitieren, die darauf hinausläuft, durch dieses Triptychon werde, sozusagen als Subtext, die Josefsche propagiert.⁵⁵

Danach sei das auffällige Symbol der Mause Falle auf Josefs Verhältnis zu Maria zu beziehen. Nach Auffassung mittelalterlicher Theologen habe die

⁵³ Vgl. Lexikon der Kunst, Leipzig 1987, Bd. 1, S. 759.

⁵⁴ Vgl. Günter Lange, „Verkündigung an Maria“. Ein rätselhaftes Bild des Meisters von Flémalle, in: KatBl 118 (1993), S. 778-785.

⁵⁵ Felix Thürlemann, nach Hans Belting, Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 80; 166 f. Das von Belting-Kruse benutzte Manuskript von F. Thürlemann ist m. W. bisher nicht erschienen.

„Schein- Ehe“, die Josef mit Maria führte, als List gedient, „um den Teufel in die Falle zu locken. Die wahren Umstände der Menschwerdung sollten auf diese Weise vor ihm verborgen werden. Damit ist ein Thema formuliert, das in verschiedenen Bildmotiven des Triptychons symbolisch verschlüsselt ist und das Hauptbild der Verkündigung mit dem Joseph-Flügel inhaltlich verbindet: Die Konfrontation der nichtvollzogenen Ehe mit Marias wahrer Vereinigung mit dem Hl. Geist, aus welcher der Gottessohn entsprang. Auf die Enthaltsamkeit der Eheleute deutet zunächst, daß sich Maria und Joseph in getrennten Räumen aufhalten. Im Verkündigungsbild kehren sich auf den Armlehnen der Bank die Figuren des Löwen, ein Symbol männlicher Stärke, und des Hundes, ein Zeichen weiblicher Treue, den Rücken zu, was auf die Distanz der beiden Geschlechter verweist. Die gleiche Bedeutung haben die voneinander abgewendeten Konsolfiguren von Mann und Frau am Kaminsims. Die Kerze, die Maria vom Leuchter über der Männerfigur genommen und als Leseleuchte auf den Tisch gestellt hat, bezeugt, daß Maria ihren ehelichen Pflichten entsagt hat. Im Bild deutet die Kerze auf die Brautkerze, welche der als Flatus domini dargestellte Hl. Geist gelöscht hat, um seine Hochzeit mit der Jungfrau zu besiegeln.

Auf dem rechten Flügel ist Joseph damit beschäftigt, Löcher in ein Holzbrett zu bohren. Die Identifikation des Objekts bereitete den Interpreten Schwierigkeiten, obwohl es dem Ofenschirm auf der Mitteltafel ähnelt. Der Ofenschirm dient dem Schutz vor der Hitze des Feuers, ein altes Symbol der fleischlichen Liebe, auf die Maria und Joseph verzichten.“⁵⁶ Soweit die neueste Deutung. Wichtig ist mir nicht so sehr, ob sie wirklich recht hat. Wichtiger scheint mir, daß hier die Welt der leblosen und unscheinbaren Alltagsdinge religiös sprechend wird.

Die Vieldeutigkeit solcher alltäglichen Objekte ist für die Bilddidaktik keine crux, sondern eine schöpferische Herausforderung. Wichtiger als alle Einzeldeutung ist die Erfahrung, daß die sichtbare Welt, ohne an ihrer Realpräsenz zu verlieren, zugleich metaphorisch „wie ein Buch“ zu lesen ist. Hier wird die Ur-Häresie widerlegt, Gott könne nur dadurch in der Welt zum Zuge kommen, daß das Irdische zurücktrete – als ob Gott und Welt miteinander konkurrierten.

2. Velázquez: *Katechese in der Küche*

Das letzte Bildbeispiel stammt aus der Frühphase des spanischen Malers Velázquez. Es ist von 1618, also fast 200 Jahre jünger als das gerade betrachtete flämische Werk. In der Festschrift zu Hermann Josef Pottmeyers 60. Geburtstag habe ich das Säkularisierungsproblem anhand dieses Einzelfalls ausgiebig besprochen.⁵⁷ Hier nur das Resümee, das zugleich meine weitere Suche nach solchen religionspädagogisch interessanten Beispielen beflügelt.

⁵⁶ Belting/Kruse (s. vorige Anm.) S. 167.

Es handelt sich um eine Küchenszene, in die als „Bild im Bilde“ Christus bei Maria und Martha (Lk 10,38-42) eingeblendet ist. Die Frage ist schlicht und einfach: Was hat diese biblische Einblendung für das Alltagsgeschäft im Vordergrund, in der Küche, zu bedeuten? Ist sie nur fromme Garnierung, Zugabe, oder gibt sie der Küchenszene eine neue, theologisch relevante Bedeutung? Tonangebend war lange Zeit das verneinende Urteil Carl Justis von 1888: „Die Gleichgültigkeit gegenüber dem religiösen Stoff zeigt sich frappant in einem Bildchen, wo wirklich die heilige Geschichte zum Anhang eines Küchenstücks gemacht ist.“⁵⁸



Martin S. Soria sieht statt dessen 1949 in der religiösen Deutung des Bildes dessen eigentliches Thema. Er beruft sich auf einen Text der Hl. Teresa von Avila. Dort spricht Teresa Küchenschwestern Mut zu, die darüber traurig sind, daß sie bei ihrer Arbeit „nicht genug über die Großtaten des Herrn“ nachdenken können. Teresa erwidert, es gebe keinen Grund zum Traurigsein; der Herr sei „auch zwischen den Kochtöpfen“ zugegen.⁵⁹

Ohne diesen zufälligen Text-Fund überbewerten zu wollen, zeigt sich, daß es sich jedenfalls nicht um ein Genre-Bild handelt, sondern um ein Exempel, ein Lehr-Stück: Das Zueinander von Vordergrund und Hintergrund enthielte die diskrete Aufforderung, die Botschaft Jesu in der zeitgenössischen Arbeitswelt zu berücksichtigen. Die verdrießliche Miene der jungen Frau wäre dann Anlaß

⁵⁷ Günter Lange, Säkularisierung oder Realisierung? Zur Strittigkeit religiöser Weltdeutungen in Bildern, in: Wilhelm Geerlings/Max Seckler (Hg.), Kirche sein. Nachkonziliare Theologie im Dienst der Kirchenreform, Freiburg 1994, S. 443-452.

⁵⁸ Carl Justi, Diego Velázquez und sein Jahrhundert, Leipzig 21991, S. 74 f.

⁵⁹ Teresa von Avila, herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von U. Dobhan, Olten 1979, S. 199-206; vgl. M. S. Soria, An Unknown Early Painting by Velázquez, in: The Burlington Magazine 91 (1949), S. 123-128.

oder Folge des belehrend-hinweisenden Zeigefingers der alten Frau. Dieser starke Gestus, in dessen Verlängerung die Maria-Martha-Szene liegt, drängt geradezu auf die Korrelation von Vordergrund und Hintergrund. So resümiert Wilhelm Messerer als Kunsthistoriker den Gehalt des Bildes: „Die ältere, wissende Frau weist die junge ‘Martha’ in ihrer Geradheit, Aktivität und Dingverhaftung auf die Maria-Martha-Szene und ihre Lehre hin: ‘Du kümmerst Dich um vieles; Eins ist not’ ... Die beiden Figuren sind dabei, den Sinn der Bibelstelle in ihr Dasein hineinzunehmen. Die alte Frau ist ganz davon erfüllt, bei der Jungen sieht man zwar kein Annehmen der Lehre, aber doch ein Aufmerken, ein Angesprochensein. Eben das gibt den Figuren ihre Menschlichkeit ... Nicht um eine Säkularisierung des religiösen Themas also handelt es sich in dem Martha-Bilde, sondern um eine Durchdringung der Profandarstellung mit religiösem Gehalt.“⁶⁰

Ohne die Autorität Messerers in Frage stellen zu wollen, bleibt die Frage, ob dieses klare Urteil, dem der Religionspädagoge gern vertrauen möchte, nicht doch den Schwebezustand der Bildwahrheit verleugnet. Das Gemälde spiegelt auf seine Weise die Beweisnot des Theologen in der modernen Welt, konkret: des Religionslehrers in der öffentlichen Schule. Der Theologe im Religionslehrer versucht, die biblische Botschaft zu korrelieren mit Alltagswirklichkeit seiner Schüler. Er macht einen spirituell relevanten Deutungsvorschlag. Zwingend, die Skepsis seiner Adressaten bezwingend, ist diese Deutung nicht. Was im Unterricht sonst passiert, kann auch angesichts dieses Bildes geschehen: Daß sich einer aus dem „Kreis der Spötter“ (Ps 1,1) erhebt und sagt: Vielleicht ist die junge Frau nur deshalb den Tränen nahe, weil sie Zwiebeln bearbeitet? Vielleicht enthält ihr Hantieren mit dem Stößel im Mörser eine sexuelle Anspielung, die gar nichts mit der religiösen Deutung zu tun hat? Vielleicht gibt die alte Frau der Jüngeren nur einen ökotrophologischen Hinweis?

Mit anderen Worten: Zur Glaubensvermittlung heute gehört die Erfahrung, daß die Sichtweise des Glaubens in der weltlich gewordenen Welt immer nur eine unter mehreren möglichen Lesarten ist. Gerade weil Velázquez nach meiner Überzeugung versucht hat, Religion in die profan gewordene Bildwelt hinein zu vermitteln, schließt die gläubige Lesart andere, sogar banale Interpretationsmöglichkeiten nicht ganz aus. Die religiöse Deutung dieses Bildes und der Wirklichkeit überhaupt bleibt letztlich strittig. Eine argumentativ lebendige Theologie und der entsprechende Religionsunterricht sind dazu da, sich in den Streit um die Wirklichkeit einzumischen. Daran möchte ich mich – auch nach meiner Emeritierung – anhand von Bildauslegungen heteiligen.

Meine Damen und Herren, lassen Sie mich mit einem rhetorischen Schlenker schließen. In der Reihe „*Fontes Christiani*“, die in diesem Hause im 6. Stock konzipiert und redigiert wird, erschien als letzter Band eine Dank-Rede an Ori-

⁶⁰ Wilhelm Messerer, Figur und Bildinhalt im Werk von Velázquez, in: *Ders.*, Vom Anschaulichen ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte, Wien 1992, S. 201f. Vgl. neuerdings José López-Rey, Velázquez, Köln 1996, Bd. 1, S. 24 f; Bd. 2, S. 22.

genes, gehalten von seinem Schüler Gregor dem Thaumaturgen. Seine Rede endet mit dem Satz: „Wenn wir auch nichts gesagt haben, was dem Thema angemessen war, so haben wir doch nicht völlig geschwiegen.“⁶¹ Ich danke Ihnen für Ihre Geduld und Ihre Aufmerksamkeit.

Nachwort (Januar 1999)

Die in der Vorlesung gezeigten ca. 30 Bildbeispiele können hier nicht adäquat abgebildet werden. Die beigelegten Strichzeichnungen und Miniwiedergaben sind nur ein Behelf.

Zwei Jahre nach der Abschiedsvorlesung sind auch einige Literaturhinweise zu aktualisieren. Zum Beispiel weiß ich über den Einfluß von gemalten Bildern auf die Visionen von Mystikern inzwischen einiges mehr. Vgl. zu Katharina von Siena: *M. Meiss*, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton N.Y. 1951, S. 105-107. Zu Teresa von Avila: *Victor I. Stoichita*, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997, S. 47f. u.ö.

Die Literatur zur körpersprachlichen Ausdrucksweise in der Kunst (s. Anm. 40) wäre zu ergänzen, z.B. durch: *Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hg.)*, *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge 1994; *Moshe Barasch*, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987; *Silvia Schroer/Thomas Staubli*, *Die Körpersymbolik der Bibel*, Darmstadt 1998.

Zur Frage der „Säkularisierung vs. Intensivierung“ wäre neuerdings u.a. auf *Jörg Traeger*, *Renaissance und Religion*, München 1997, hinzuweisen. In dieser Monographie stellt der theologisch beschlagene Regensburger Kunstwissenschaftler am Beispiel von Raphaels „Sposalizio“ (die Verlobung Marias mit Josef) die spezifisch religiöse Potenz eines typischen Renaissancebildes heraus (strittig ist höchstens, ob das derart generalisierbar sei, wie der Buchtitel suggeriert).

Zu Anmerkung 55 ist nachzutragen, daß das Buch von Felix Thürlemann inzwischen erschienen ist unter dem Titel: *Robert Campin – Das Mero-de-Triptychon*, in der Reihe „kunststück“ (FischerTb 12418), Frankfurt 1997.

Farbige Reproduktion einiger Bildbeispiele in den „Katechetischen Blättern“:

zu B.I.1. (Anastasis): KatBl 105 (1980), S. 419-428

zu B.I.2. (12j. Jesus): KatBl 120 (1995), S. 867-870

zu B.II.1. (Verkündigung): KatBl 118 (1993), S. 778-785

zu B.II.2. (Maria/Martha): KatBl 122 (1997), S. 332-338

⁶¹ *Gregor der Wundertäter*, Dankrede an Origenes, in: *Fontes Christiani*, Bd. 24 (1996), S. 209.