

# Die Frage nach dem Bild

## Theologische Zugänge

von Reinhard Hoeps

### *I. Fragen nach dem Bild*

Wer sich heute mit der Frage nach dem Bild beschäftigt, wird zunächst die enorme Aufmerksamkeit notieren, die diese Frage gegenwärtig nicht nur in den Geisteswissenschaften und nicht zuletzt auch in der öffentlichen Diskussion findet.<sup>1</sup> In aller Grundsätzlichkeit wird die Frage nach der Authentizität von Bildern gestellt,<sup>2</sup> danach, was Bilder wollen,<sup>3</sup> wie Bilder Sinn erzeugen<sup>4</sup> oder auf ihre eigene Weise wissenschaftliche Kenntnisse vermitteln und erzeugen.<sup>5</sup> Das Spektrum dessen, was dabei jeweils unter einem Bild verstanden wird, reicht von einfachen Zeichen über Werke, die gemeinhin der Kunst zugerechnet werden, bis hin zu dem weiten Feld der so genannten Medien (seien sie klassisch oder ‚neu‘) und ihrer öffentlichen Omnipräsenz.

Die Breite dieses Spektrums des Bildlichen wie auch die fundamentalen Eigenheiten seiner Perspektive bringen es mit sich, dass die Frage nach dem Bild sich nicht auf die Bildobjekte selbst beschränkt. Es geht immer zugleich auch um den Vorgang des Betrachtens,<sup>6</sup> um die Beziehung zwischen dem Bild und seinem Betrachter,<sup>7</sup> um Fragen der Wahrnehmung,<sup>8</sup> der Aufmerk-

---

<sup>1</sup> Zur grundsätzlichen Bestimmung des Bildes vgl. einführend: V. Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990; G. Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994.

<sup>2</sup> Vgl. H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.

<sup>3</sup> Vgl. W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008.

<sup>4</sup> Vgl. G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

<sup>5</sup> Vgl. M. Kemp, *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Köln 2003; H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

<sup>6</sup> Vgl. G. Didi-Hubermann, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999; ders., *Vor einem Bild*, München 2000.

<sup>7</sup> Vgl. W. Kemp: *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985.

<sup>8</sup> Vgl. M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist* (1964), Hamburg 1984; ders., *Das Primat der Wahrnehmung*, hg. und mit einem Nachwort versehen von L. Wiesing, Frankfurt a. M. 2003; B. Waldenfels, *Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei*, in: A. Kapust / ders. (Hg.), *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-*

samkeit<sup>9</sup> und letzten Endes um die Wahrnehmung der Dinge der Lebenswelt jenseits der Bilder.<sup>10</sup> Aus Strukturen des bildlichen Ausdrucks werden die Grundlagen für das Erkenntnispotential von Kunst herausgearbeitet. Auf der anderen Seite erschließt eine neu geschärfte Unterscheidung zwischen den Sphären der Kunst und des Bildes eine Reihe vernachlässigter Bilderwelten für die wissenschaftliche Bearbeitung.<sup>11</sup> Inzwischen etabliert sich eine die verschiedenen mit einschlägigem Bildgebrauch befassten Disziplinen verbindende Bildwissenschaft.<sup>12</sup> Die Rede vom *iconic turn* bzw. *pictorial turn*<sup>13</sup> – in Analogie wie in Nachfolge zum *linguistic turn* – gehört zu den mittlerweile ritualisierten Eröffnungssentenzen vieler bildwissenschaftlicher Abhandlungen und Diskussionsrunden.

Die Theologie, für die Fragen der Kunst und des Bildes bislang im Einzelfall eine markante,<sup>14</sup> zumeist aber eher eine marginale Rolle spielen, ist schon früh in den Sog dieses *turns* hineingezogen worden. So hat Gottfried Boehm im Blick auf Bildkonzepte in der Kunst der Moderne das Bilderverbot als eine Art von bildpaläontologischem Befund zur Idee einer den Bildern eigenen Macht ex-

---

Ponty zum Hundertsten, München 2010, 31–50; L. Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt a. M. 2009.

<sup>9</sup> Vgl. J. Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a. M. 2002.

<sup>10</sup> Vgl. A. Stock, *Schöpfungslehre. Bd. I: Himmel und Erde*, Paderborn 2010.

<sup>11</sup> Vgl. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; G. Boehm / H. Bredekamp (Hg.), *Ikonologie der Gegenwart*, München 2009.

<sup>12</sup> Aus der Fülle der Publikationen vgl. insbesondere: H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; ders. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007; ders. / D. Kamper (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000; K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005; ders. (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a. M. 2009; S. Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München 2005.

<sup>13</sup> Vgl. dazu den Briefwechsel zwischen Boehm und Mitchell, in: Belting (Hg.), *Bilderfragen* (wie Anm. 12), 27–46. Zu ihrer Differenz zuletzt: H. Belting, Vorwort, in: W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder* (wie Anm. 3), 11–15.

<sup>14</sup> Als Initialzündung für die theologische Auseinandersetzung mit Kunst und Bild in den letzten 30 Jahren wird man zu Recht die beiden Ausstellungen von W. Schmied zu den Berliner Katholikentagen 1980 und 1990 ansehen: W. Schmied (Hg.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, Stuttgart 1980; ders. (Hg.), *Gegenwart Ewigkeit*, Stuttgart 1990. Zur jüngeren Geschichte theologischer Kunstrezeption vgl. A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991; in systematischer Perspektive vgl. ders., *Poetische Dogmatik*, Paderborn 1995ff; G. Larcher, *Annäherungsversuche von Kunst und Glaube. Ein fundamentaltheologisches Skizzenbuch*, Wien 2005.

pliziert: Es zeigt ein spezifisch den Bildern zugetrautes Potential an (nämlich: in Konkurrenz zu Gott treten zu können), das durch keinerlei Bildgebrauch beherrschbar ist und nur durch ein Verbot der Bilder umgangen werden kann.<sup>15</sup> Hans Belting hat sich der *Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*<sup>16</sup> gewidmet, als Bilder noch in explizit theologisch definierten Zusammenhängen hervorgebracht wurden, weshalb auch die ihnen angemessene Interpretation einer theologischen Grundlegung und Ausrichtung bedarf.

Von der Theologie selbst wurde der Ball gelegentlich aufgegriffen; vor allem das Bilderverbot fand neue systematische Aufmerksamkeit (die durchaus auch über bildtheologische Zusammenhänge hinausging). Seine Deutung hat insbesondere die Debatten um die religiösen Dimensionen abstrakter und nichtgegenständlicher Kunst befördert sowie die Bedeutung der Negativen Theologie für ein religiös orientiertes Verständnis moderner Kunst in den Blickpunkt gerückt.<sup>17</sup> Eine interdisziplinäre Diskussionskultur hinsichtlich theologisch einschlägiger Theoreme zum Verständnis etwa mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Bildwerke hat sich vor allem zwischen Kunstwissenschaft und historischer Theologie ausgebildet.<sup>18</sup> Daneben gibt es in jüngerer Zeit zunehmend philosophische und kunsthistorische Positionen aus Frankreich zu entdecken, deren bildtheoretische Argumentationen sich auf theologische Theoreme stützen.<sup>19</sup> Die Herausforderungen, die sich daraus für die systematische Theologie ergeben, scheinen noch keineswegs aufgearbeitet.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. G. Boehm, *Die Bilderfrage*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 325–343.

<sup>16</sup> Vgl. Anm. 11.

<sup>17</sup> Vgl. E. Nordhofen (Hg.), *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn 2001; R. Hoeps, *Bild und Ikonoklasmus. Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes*, in: C. Dohmen / T. Sternberg (Hg.): *...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*, Würzburg 1987, 185–203; M. J. Rainer / H.-G. Janßen (Hg.), *Bilderverbot (Jahrbuch Politische Theologie 2)*, Berlin 1997.

<sup>18</sup> Vgl. die Bände der Münsteraner Forschergruppe *Kulturgeschichte und Theologie des Bildes*: T. Lentz (Hg.), *KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne* (4 Bde), Berlin 2004ff; für den frömmigkeitsgeschichtlichen Zusammenhang vgl. K. Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter*, München 2002.

<sup>19</sup> Vgl. J.-L. Marion, *Die Öffnung des Sichtbaren*, übersetzt von D. Bertrand-Pfaff, Paderborn 2005; J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, Zürich 2006; ders., *Noli me tangere*, Zürich 2008; M.-J. Mondzain, *Können Bilder töten?*, Zürich 2006; dies., *Bild – Ikone – Ökonomie (im Erscheinen)*; M. A. Sorace, *Avantgarde nach ihrem Ende. Von der Transformation der avantgardistischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur theologischen Kunstkritik*, München 2007 (im Ausgang von M. Henry).

<sup>20</sup> Zu einigen markanten Etappen dieser Aufarbeitung vgl. A. Stock (Hg.): *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*, St. Ottilien 1990; P.

Anders als gegenüber aktuellen philosophischen Theorien herrscht im Blick auf religiöse Ambitionen und Provokationen der Kunst eine gewisse theologische Unempfindlichkeit. Künstlerische Herausforderungen dringen in der Regel lediglich bis zu jenen recht spezialisierten Forschungsunternehmungen vor, die sich der Beziehungsarbeit zwischen Kunst und Theologie verschrieben haben.<sup>21</sup> Bevor wir ein Tableau für die Bilderfrage in Fundamentaltheologie und Dogmatik skizzieren (3.) und Grundgedanken für ein theologisches Bildkonzept zur Diskussion stellen können (4.), sind zunächst die Gründe für diese Zurückhaltung zu betrachten, um dadurch die theologische Bilderfrage als Frage nach dem Bild zu präzisieren (2.).

## 2. Die Bilderfrage als Frage nach dem Bild

Trotz ihrer derzeitigen Hochkonjunktur scheinen die Bilder grundsätzlich einer Tendenz zu folgen, sich selbst zu relativieren – eben dadurch, dass sie Bilder sind. Was sie sind, scheint abgeleitet von dem, was sie zeigen. Selbst die künstlerische Verfeinerung des Zeigens wie auch die mediale Dominanz zeigender Bilder haben diese Grundannahme nicht nachhaltig erschüttern können. Dass diese Vorstellung gleichwohl von reichlicher Naivität zeugt, ist ein Leitthema medientheoretischer und bildwissenschaftlicher Aufklärungsarbeit. Der theologischen Bildreserve liegen darüber hinaus weitere, wenn auch oft unausgesprochene bildtheoretische Vorbehalte zugrunde. Diese relativieren das Bild, indem sie den Kern der Bilderfrage auf anderen Ebenen als auf der des Bildes verhandeln. Diese Ebenen werden durch die Begriffe *Wort* und *Sakrament* bezeichnet.

### 2.1 Bild und Wort

Das Christentum versteht sich gemeinhin als eine Religion des Wortes. Was ein Bild im christlichen Verständnis ist, wird demnach aus seinem Verhältnis zum gesprochenen oder geschriebenen Wort bestimmt. So schon Basilius in seiner im spätantiken Bilderstreit

---

Hofmann / A. Matena (Hg.): *Christusbild. Icon + Ikone. Wege zur Theorie und Theologie des Bildes*, Paderborn 2010. Einen Überblick über die jüngere Entwicklung aus lehramtlicher Perspektive gibt R. van Bühren: *Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils*, Paderborn 2008.

<sup>21</sup> Für den Überblick: R. Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie* (4 Bde.), Paderborn 2007ff.

oft zitierten Sentenz: „Was das erzählte Wort über das Gehör darlegt, das zeigt die Zeichnung schweigend auf dem Wege der Nachbildung.“<sup>22</sup> Was Basilius ganz allgemein, ohne Wertung und ohne Bezug auf christliche Bilder festhält, das erhält unter theologischen Vorzeichen ein deutliches Gefälle. Gregor der Große bringt es auf den Punkt: „Etwas anderes nämlich ist es, ein Bild zu verehren, und etwas anderes, durch das auf dem Bild Dargestellte zu lernen, was zu verehren sei. Denn was den des Lesens Kundigen die Schrift, das bietet den schauenden Einfältigen das Bild, denn in ihm sehen die Unwissenden, was sie befolgen sollen, in ihm lesen die Analphabeten.“<sup>23</sup> Dem Bild selbst kommt keinerlei Verehrung zu; es ist ein didaktisches Hilfsmittel, das sich am Wort zu messen hat.

Der Grund, der Gregor zu dieser strengen Subordination des Bildes führt: Sie bietet sich als Lösung an für den im Hintergrund schwelenden Konflikt um die Legitimität des Bildes. In seinem Brief an Serenus, aus dem das Zitat stammt, lobt Gregor den Bischof von Marseille, weil dieser in seiner Kirche die Verehrung von Bildern verboten hatte. Andererseits kritisiert er ihn scharf, weil er in Ausführung dieses Verbotes die zuvor verehrten Bilder zerstören ließ. Die Indienstnahme des Bildes durch das Wort bedeutet vor diesem Hintergrund eine Alternative zum Entweder-Oder von Verehrung und Zerstörung. Es ist der Streit um die Verehrungswürdigkeit der Bilder, in dem die didaktische Funktionalisierung der Bilder eine Domestizierung der eifernden Bilderfreunde wie Bildergegner verheißt. Dem Dilemma des Bilderstreits entkommt man durch Depotenzierung des Bildes; erreicht wird diese Entschärfung durch die Dominanz des Wortes, dem das Bild funktional beigeordnet wird. Dem Bildlichen kommt die sinnliche Wahrnehmung des bloß Scheinhaften – oder doch zumindest des Abgeleiteten – zu, dem Wort aber die geistige Prinzipienkenntnis. Beim Sieg des Wortes über das Bild geht es also nicht eigentlich um den Wettstreit zwischen zwei Medien der christlichen Botschaft, sondern letztlich um die theologische – und auch um die ebenso pastorale wie kirchenpolitische – Herausforderung, die das Bilderverbot bedeutet.

Gregors Strategie, die theologische Kontroverse durch Entschärfung beizulegen, hat sich als außerordentlich erfolgreich erwiesen. Die Brisanz des Bilderverbotes tritt seitdem zwar in Kri-

---

<sup>22</sup> Basilius, *Homilia in quadraginta martyres*, Nr. 2, in: PG 31, 509A; auch in: H. G. Thümmel, *Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre*, Berlin 1992, 287f.

<sup>23</sup> Gregor der Große, *Ep. XI 10*, in: CCSL140A, 873–876; hier: 873. Übersetzung nach: H. G. Thümmel, *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert*, Paderborn 2005, 32f.

sensituationen des Christentums (etwa mit der Reformation oder im späten 20. Jh.) regelmäßig in den Vordergrund, findet aber in weiten Teilen der christlichen Religionsgeschichte nur geringes Echo. Die entschärfende Dominanz des Wortes in Bilderfragen erscheint als *common sense* im Christentum. Noch heute wird die theologische Beurteilung des Bildes allgemein ganz selbstverständlich im Rahmen einer Abwägung zwischen Wort und Bild zugunsten des Wortes vorgenommen. Dagegen sind dezidierte theologische Plädoyers für die Vorrangstellung des Wortes eher selten.<sup>24</sup> Die leitende Vorstellung einer sich fraglos zum Wort hin neigenden Konstellation zwischen Wort und Bild nimmt den Bildergegnern den Wind aus den Segeln, sie bestimmt aber auch die ikonophilen Interpretationen von Bildwerken, die erst dann zu ihrem Ziel gekommen zu sein scheinen, wenn sie eine im Wort artikulierbare Bedeutung des Bildes erhoben haben. Denkbare Formen der Verehrung oder der Andacht werden nicht einmal der Möglichkeit nach in Betracht gezogen; Ikonographie und Ikonologie sind die führenden Methoden theologischer Bilddeutung.

Die Geschichte der christlichen Religiosität gibt hingegen manchen Anlass zu Zweifeln, ob mit diesem Bildkonzept der Bildgebrauch im Christentum tatsächlich immer angemessen erfasst ist. Der prekäre Status des Bildes angesichts des Bilderverbotes mag durch die Dominanz des Wortes für theoretisch entschärft gelten, doch entspricht dieser theoretischen Bewältigung deshalb die Praxis des Bildgebrauchs noch keineswegs, wie etwa die reformatorischen Bilderdebatten lebhaft bezeugen. Wie so oft, so ist auch in der Konstellation der Bilderfrage damit zu rechnen, dass die – nachträgliche – theologische Reflexion eine aus der gelebten Religiosität erwachsene Fragestellung zwar theoretisch bewältigt, ohne aber die Praxis nachhaltig bestimmen zu können.

Die von dieser Praxis genährte Skepsis gegenüber dem theologischen Konzept der Entschärfung der Bilderfrage durch das Wort findet darüber hinaus Bekräftigung in systematischer Hinsicht, und zwar im kunsttheoretischen Diskurs: Susan Sontag hat im Blick auf die Kunst der Moderne – aber im Grunde nicht auf diese beschränkt – die Kunstkritik mit der radikalen Forderung konfrontiert, auf jegliche Deutung zu verzichten. In der Interpretation sieht sie „die Rache des Intellekts an der Kunst [...], um

---

<sup>24</sup> Etwa: F. Bæspflug, Das Bild und die Stimme, in: A. Stock (Hg.), Wozu Bilder im Christentum, St. Ottilien 1990, 161–173; ders., Bild und Wort, in: Handbuch der Bildtheologie. Bd. III: Zwischen Zeichen und Präsenz, (im Erscheinen).

eine Schattenwelt der *Bedeutungen* zu errichten.“<sup>25</sup> Die Kunstkritik hat ihre Aufgabe darin, „die Kunst – und analog dazu unsere eigene Erfahrung – für uns wirklicher zu machen statt weniger wirklich.“<sup>26</sup>

Susan Sontags hermeneutisch-kritisches Gebot *Du sollst nicht interpretieren* findet – nicht zuletzt auch in methodischer Hinsicht – eine Präzisierung in Max Imdahls Unterscheidung zwischen *wiedererkennendem Sehen* und *sehendem Sehen*. Der Begriff des *sehenden Sehens* bezeichnet die visuelle Erfahrung eines Bildwerkes, die sich in einem offenen und weder durch einen bereits bekannten Gegenstand noch durch eine vorgegebene Idee regulierten Sehprozess ereignet, der nicht durch die Fixierung eines Bedeutungsgehaltes sistiert werden kann. Während „im normalen, zur Gewohnheit gewordenen Sehen von Gegenständen das sehende Sehen dem wiedererkennenden Sehen untergeordnet ist, weil nämlich im Sehen eines in der Realität vor Augen tretenden Gegenstandes das im Sehen schon vorgefasste Konzept dieses Gegenstandes optisch eingelöst wird“,<sup>27</sup> richtet sich das sehende Sehen auf die „planimetrische Komposition, insofern sie bildbezogen ist.“ Diese Komposition geht „nicht von der vorgegebenen Außenwelt, sondern vom Bildfeld aus, welches sie selbst setzt. Unter der Norm des Bildfeldes als einer Setzung [...] stiftet die planimetrische Komposition in selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen – in Richtungen im Verhältnis zu Richtungen, Linien im Verhältnis zu Linien, Farben im Verhältnis zu Farben sowie Maßen im Verhältnis zu Maßen – eine invariable formale Ganzheitsstruktur, welche ein entsprechend formales, sehendes, nämlich auf jene selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen gerichtetes Sehen bedingt.“<sup>28</sup>

Auch Max Imdahl hat dieses Verfahren des *sehenden Sehens* zunächst an abstrakten und nichtgegenständlichen Bildwerken der Moderne entwickelt, seinen fundamentalen bildhermeneutischen Anspruch aber auch in der Auseinandersetzung mit gegenständlichen Darstellungen zur Geltung gebracht. Das auf die planimetrische Struktur bezogene *sehende Sehen* ist mit den ikonographi-

---

<sup>25</sup> S. Sontag, *Gegen Interpretation*, in: dies., *Kunst und Antikunst*, Reinbek 1968, 9–18; hier: 13.

<sup>26</sup> Ebd., 18.

<sup>27</sup> M. Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen* (1974), in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. III, hg. von G. Boehm, Frankfurt a. M. 1996, 303–380; hier: 304.

<sup>28</sup> M. Imdahl, *Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto* (1980), in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. III, hg. von G. Boehm, Frankfurt a. M. 1996, 464–500; hier: 486f.

schen und ikonologischen Verfahren eines *wiedererkennenden Sehens* zu vermitteln, nicht aber diesen unterzuordnen. Am Anfang des *iconic turn* steht die Entwicklung einer *Hermeneutik des Bildes*,<sup>29</sup> die sich in kritischer Distanz zu den Verfahren sprachlichen Verstehens entfaltet.

## 2.2 Bild und Sakrament

Neben dem Wettstreit mit dem Wort steht das Bild in theologischer Perspektive noch in einem weiteren Konkurrenzverhältnis: mit dem Sakrament. Vor allem das Konzept eucharistischer Realpräsenz ist bekanntlich schon früh im Zusammenhang mit dem Begriff des Bildes entwickelt worden<sup>30</sup> und hat zu Auseinandersetzungen darüber Anlass gegeben, was ein Bild sei. In Frage steht das Urteil über den Realitätsgehalt des Bildes als Abbild.

Die eucharistietheologischen Debatten der frühmittelalterlichen Abendmahlsstreitigkeiten kreisen letztlich um den Begriff des Bildes und um sein Vermögen, Realpräsenz zum Ausdruck zu bringen. Realpräsenz zu denken, hängt von einem Konzept des Bildes ab oder muss die Konsequenzen aus dem Verlust eines solchen Konzeptes tragen; eucharistische Realpräsenz wird entweder entlang von Kategorien des Bildes – als reale Gegenwart des Urbildes unter den Bedingungen des Abbildes – entwickelt, oder sie wird gleichfalls aus dem Bildlichen, aber gerade als Überlegenheit gegenüber dem Bild expliziert, wo diesem lediglich die Funktion eines Zeichens zugetraut wird.<sup>31</sup>

Zwischen künstlerischen Bildkonzepten und eucharistietheologischen Positionen entwickeln sich vielfältige Wechselbeziehungen, deren Geschichte sich vom ersten Abendmahlsstreit bis zur Neuentdeckung des Theologumenons der Transsubstantiation bei Joseph Beuys und in seiner Nachfolge verfolgen ließe, wie überhaupt die Differenz zwischen Zeichen und Präsenz gerade für die Kunst der Moderne zu einem zentralen *Movens* ihrer Entwicklung geworden ist.<sup>32</sup> In dieser Geschichte kommt es zu Konstellationen

---

<sup>29</sup> Vgl. G. Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: H.-G. Gadamer / G. Boehm (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1978, 444–471.

<sup>30</sup> Vgl. C. Gärtner, *Gegenwartsweisen in Bild und Sakrament*, Paderborn 2002.

<sup>31</sup> Vgl. H. Jorissen, Wandlungen des philosophischen Kontextes als Hintergrund der frühmittelalterlichen Eucharistiestreitigkeiten, in: J. Wohlmuth (Hg.), *Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive*, Bonn 1989, 97–111.

<sup>32</sup> Vgl. R. Hoeps, Gottes Gegenwart im Bild? Vom Streit zwischen Bild und Sakrament, in: Hofmann / Matena (Hg.), *Christusbild (wie Anm. 20)*, 101–115.



eines fruchtbaren Austauschs, in Momenten von besonderer theologischer Brisanz aber auch zu ausgeprägten Konkurrenzverhältnissen, in denen die Theologie das Sakrament als dem Bild überlegen auszuweisen sucht.

Aufschlussreich ist die Debattenlage des Konzils von Trient, das dem Bild nur eine schwache Form der *repraesentatio* zutraut, insofern diese allein auf *similitudo* basiert. Das Sakrament der Eucharistie hingegen verfügt jenseits der für unzulänglich befundenen Ähnlichkeit über die Mittel, den ganzen Christus „wahrhaft, wirklich und substanzuell (*vere, realiter et substantialiter*)“<sup>33</sup> darzustellen, d. h. die Repräsentation im erforderlichen Maße zur Realpräsenz zu steigern.

Während der Streit zwischen Wort und Bild um die dem Inhalt des Glaubens angemessene Ausdrucksform geht, besteht im Widerstreit zwischen Sakrament und Bild Einigkeit darüber, dass die angemessene Form der Artikulation für das Sakrament in Kategorien des Bildlichen zu suchen ist. Das (schwache) Repräsentationsvermögen des Bildes dient dem Tridentinum als Folie, um davon die starke Repräsentation des Sakramentes der Eucharistie abzusetzen.<sup>34</sup> An nachtridentinischen Entwicklungen der Kunst hingegen ist deutlich zu sehen, dass die Bilder sich weder auf die didaktische Funktion noch auf das Schema der *similitudo* beschränken möchten, die das Konzil ihnen zuwies. Das Pathos der Bilder beansprucht für sich eine Form der Repräsentation, die über den zeichenhaften Verweis hinausgeht und die Intensität der Vergegenwärtigung auf die Präsenz des Repräsentierten steigert.<sup>35</sup>

Die Frömmigkeit sucht Bilder in der Nähe des Sakramentalen. Bildstrategien der Präsenz lassen sich bereits in Bildwerken aus dem Umfeld des ersten Abendmahlsstreites beobachten. Das Gerokreuz im Dom zu Köln (Abb. 1),<sup>36</sup> das mutmaßlich älteste Monumentalkruzifix, hatte im Vorgängerbau der heutigen Kathedrale wohl über dem Kreuzaltar seinen Ort. In Lebensgröße und in seiner ganzen Drastik wird das Bild des am Kreuz gestorbenen Jesus vor Augen gestellt. Der nicht mehr von seiner eigenen Kraft ge-

---

<sup>33</sup> DS 1651.

<sup>34</sup> Vgl. J. Wohlmut, Bild und Sakrament im Konzil von Trient, in: A. Stock (Hg.), Wozu Bilder im Christentum? (wie Anm. 20), 87–103.

<sup>35</sup> Vgl. etwa D. Ganz, Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700, Petersberg 2003; G. Henkel, Rhetorik und Inszenierung des Heiligen. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung zu barocken Gnadenbildern in Predigt und Festkultur des 18. Jahrhunderts, Weimar 2004.

<sup>36</sup> Vgl. R. Haussherr, Der tote Christus am Kreuz, Bonn 1963; M. Imdahl, Das Gerokreuz im Kölner Dom, Stuttgart 1964. Zum Folgenden vgl. R. Hoeps, Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive, Paderborn 1999, 62–70.

haltene Körper ist zu einer schweren Masse geworden, deren schieres Gewicht sich dem Betrachter im Übergang zwischen Hängen und Fallen körperlich aufdrängt. Die narrative Überlieferung des Todes Jesu wird zur körperlichen Evidenz.

Nach der Chronik Thietmars von Merseburg aus dem 11. Jh.<sup>37</sup> bildete sich ein Riss im Haupt des aus Holz geschnitzten Kruzifixus. Erzbischof Gero heilte diese Wunde, indem er ein Stück einer Hostie und ein Partikel vom Kreuz des Herrn in den Spalt einfügte, der sich daraufhin schloss. Die Legende markiert den Konflikt zwischen der sakramentalen Repräsentation und dem Ansinnen, eine solch monumentale skulpturale Darstellung des Gekreuzigten allein mit den Mitteln der Bildhauerei zu bewerkstelligen. Indem sich der Riss über Hostie und Kreuzpartikel schließt, wird der Konflikt durch eine Bestätigung der Integrität der anschaulichen Gestalt der Skulptur gelöst: die Gnade des *summus artifex* zerstört nicht das menschliche Werk durch göttliche Überbietung, sondern unterstützt und vollendet die Arbeit des Bildhauers.

Rainer Hauss herr hat dies als Befreiung zu realistischerem Ausdruck und zum naturalistischen Ideal der Darstellung beschrieben. In diesem Sinne wird das dreidimensionale Bildwerk als körperliches Analogon dem Sakrament der Eucharistie und seinem Anspruch auf Realpräsenz zugeordnet; es wurzelt im „sakramental begründeten Interesse an der historischen Realität von Leid und Tod Christi“<sup>38</sup>. Die Eucharistietheologie des Paschasius Radbertus mit ihrer Identifizierung von sakramentalem und historischem Leib Jesu Christi wird als Fluchtlinie für die Rekonstruktion einer kunstgeschichtlichen Entwicklung ausgemacht, die im Gerokreuz ihren ersten Höhepunkt finde.<sup>39</sup>

Anders sieht der eucharistische Bezug aus, wenn nicht allein die Mittel der Ikonographie in Anschlag gebracht, sondern darüber hinaus auch ein spezifisch bildhauerisches Ausdrucksvermögen in Betracht gezogen wird: Auffallend ist die sich in den Raum vorwölbende Plastizität des Kruzifixus, die nicht nur der Vorstellung eines geschundenen und zerschlagenen Körpers widerspricht, sondern auch dem natürlichen Verfahren der Skulptur entgegengesetzt ist, das die Figur durch ein von außen ansetzendes Heraus schlagen gewinnt. Das plastische Volumen ist von innen heraus entwickelt; die Oberfläche zeigt in ihrer Spannung die Kräfte an,

<sup>37</sup> Thietmar von Merseburg, *Chronicon* III, 2, hg. von W. Trillmich, Darmstadt 1962, 86f.

<sup>38</sup> Hauss herr, *Der tote Christus am Kreuz* (wie Anm. 36), 228.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., 215–225.

die den Körper von innen gegen den umgebenden Raum stemmen. Diese aus sich selbst hervorgebrachte Plastizität ruft die ambivalente Anmutung einer unwiderleglich unmittelbaren körperlichen Gegenwart auf, die, weil alles andere als naturalistisch, zugleich mit der Erfahrung eines menschlichen Körpers nicht zu verrechnen ist. Der plastische Körper erzeugt in seinem Umkreis eine räumliche Dichte, die im ikonographischen Programm der Darstellung allein keine hinreichende Erklärung findet. Der Körper des Gekreuzigten wird nicht lediglich im Zustand des Todes dargeboten, vielmehr darüber hinaus durch spezifisch skulpturale Artikulationsweisen des Körperlichen zum *Geschehensraum*<sup>40</sup> verdichtet, wodurch der Tod Jesu am Kreuz in die raumzeitliche Nähe zur jeweils gefeierten Eucharistie rückt: Die bildliche Repräsentation findet eine Steigerung zur Präsenz.

Mit dieser Vermittlung zwischen Motiven der Repräsentation und solchen der Präsenz unterläuft das Gerokreuz die theologisch angebahnte Konkurrenz von Bild und Sakrament. Repräsentation wird in Präsenz überführt; Präsenz hat ihren semantischen Anker in der Repräsentation. Das Gerokreuz steht exemplarisch für eine Sakramententheologie entlang ihrer Bildgeschichte – ein nur wenig erschlossenes Forschungsgebiet der Dogmengeschichte.

### 3. Zwischen Bilderverbot und Bilderfülle

Um die Bilderfrage in theologischer Perspektive als Frage nach dem Bild zu formulieren, muss sie zunächst einmal aus den Zusammenhängen von Wort und Sakrament freigelegt werden. Im Blickfeld des Wortes droht die Frage nach dem Bild auf die Frage nach bestimmten Darstellungsfunktionen verengt zu werden, die jeweils vom Wort her reguliert und dirigiert werden. In der Gegenüberstellung mit dem Sakrament scheint das Bild trotz engster Wahlverwandtschaft doch stets den Kürzeren zu ziehen, zumal dann, wenn es der Theologie eigentlich gar nicht um eine Gegenüberstellung von Bild und Sakrament geht, sondern um begriffliche Präzisierungen innerhalb der Sakramententheologie selbst. Jenseits dieser sakramententheologischen Option wie auch der Dominanz des Wortes ist nach dem Grund des Bildes im Christentum zu fragen.

Das erste, worauf diese theologische Frage stößt, ist die Strittigkeit des Bildes. Die Geschichte des Bildes im Christentum ist we-

---

<sup>40</sup> Vgl. Imdahl, Gerokreuz (wie Anm. 36), 14f.

sentlich eine Geschichte von Bildkonflikten<sup>41</sup>, in denen keineswegs Stilfragen oder Spielarten des Darstellens in Frage stehen, sondern jeweils das Ganze: Kann ein Bild sich als legitimes ausweisen? Wenn die Theologie einmal ihre Aufmerksamkeit den Bildern selbst widmet, erweist sie sich als die Disziplin, in der die Bilder auf ihre Rechtfertigung hin befragt werden. Nicht von einem Bewusstsein theologischer Überlegenheit oder von einem lehramtlichen Reflex her ist dieser Legitimationsdruck auf das Bild geleitet, vielmehr hat er seine Wurzeln im alttestamentlichen Bilderverbot. Gegen die Bilder regt sich grundsätzlich der Verdacht des Götzendienstes und der Verehrung fremder Götter. Es ist dieser Verdacht, der sich nicht entkräften lässt, ohne das Bild zugleich – sei es auf den Wegen des Wortes oder des Sakramentes – zu relativieren. Im ursprünglichen Sinne des Dekalogs aber ist ein Bild, das diese Bezeichnung im theologischen Sinne verdient, in jedem Fall ein starkes, mit Macht ausgestattetes Bild. Dem Bild wird das Potential zutraut, in Konkurrenz zu Gott zu treten. Umgekehrt ist es die Überlegenheit Gottes, die sich auf markante Weise gerade in seiner Undarstellbarkeit durch das Bild artikuliert. Diese Undarstellbarkeit ist alles andere als die schiere Konsequenz aus der Unerkennbarkeit (die man gleichwohl darstellen könnte); eher anders herum: Die Undarstellbarkeit Gottes macht allererst die Überforderung des menschlichen Vermögens angesichts der Gotteserkenntnis manifest.

Existieren dennoch Bilder im Christentum, so muss der problematischen Rechtfertigung die erste theologische Frage nach dem Bild gelten. Die dogmengeschichtliche Entwicklung der christlichen Spätantike hat für diese Herausforderung eine Reihe von Argumentationsmodellen entwickelt, die bekanntlich schließlich zu einer christologischen Begründung des Bildes führten. Die besondere Stärke dieser christologischen Begründung des Bildes liegt darin, dass sie das Bilderverbot nicht einfach zu überwinden oder außer Kraft zu setzen sucht, sondern ein Bildkonzept konstituiert, das sich explizit unter die Bedingungen des Bilderverbotes stellt, das Bild mithin vom Prekären seiner Rechtfertigung keineswegs entlastet.

In der frühen Phase der byzantinischen Bilderstreitigkeiten vor dem II. Nicaenum<sup>42</sup> hat Johannes von Damaskus die maßgeblichen

---

<sup>41</sup> Vgl. R. Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie* (4 Bde.). Bd. I: *Bild-Konflikte*, Paderborn 2007.

<sup>42</sup> Zu den spätantiken Bilderstreitigkeiten und zum II. Nicaenum vgl. grundlegend: Thümmel, *Konzilien* (wie Anm. 23); G. Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Paderborn 21999; T. Krannich / C. Schubert / C. Sode, *Die ikonoklastische*

bildtheologischen Argumentationen zur Legitimierung des christlichen Bildes entworfen. Von der bildlichen Darstellung spricht er im Bewusstsein des Undarstellbaren. Undarstellbarkeit ist dabei nicht einfach der Gegensatz zur bildlichen Darstellung, vielmehr gehört dieser Gegensatz zur Wesensbestimmung des Bildes selbst. „Ich bilde den unsichtbaren Gott nicht als einen unsichtbaren ab, sondern als einen, der um unsertwillen sichtbar geworden ist durch die Teilhabe an Fleisch und Blut. Nicht die unsichtbare Gottheit bilde ich ab, sondern das sichtbar gewordene Fleisch Gottes“, schreibt Johannes von Damaskus.<sup>43</sup> Das Bild verdankt sich der Inkarnation, die selbst als eine Art von Bildwerdung Gottes verstanden werden kann. Der fleischgewordene *Logos* ist die Sichtbarkeit des unsichtbaren Vaters (Kol 1,15; Joh 14,9; Hebr 1,3). Er ist die erste und ursprüngliche Form des Bildes in einer Reihe, in der Johannes von Damaskus sechs Stufen des Bildlichen unterscheidet. Das gemalte Bild steht auf der vierten Stufe und ist in der Reihe das erste, das vom Menschen hervorgebracht wird.<sup>44</sup>

Durch die Fleischwerdung des *Logos* ist Gott der Urheber des Bildlichen schlechthin. Die Zeugung (nicht Schaffung) des Sohnes ist der prototypische Akt der Bildwerdung. Gemäß dem Prinzip der Fleischwerdung liegt der Grund der Bildlichkeit nicht in Ähnlichkeit, sondern in „Natur, Dichte, Gestalt und Farbe des Fleisches“, in Qualitäten des Materiellen also. Im Lichte von Joh 1,14 begründet Johannes von Damaskus das Bild im Blick auf „denjenigen, der um meinetwillen Materie geworden ist, der es auf sich genommen hat, in Materie zu wohnen und durch die Materie mein Heil gewirkt hat.“<sup>45</sup> Wenn eine Konfiguration des Materiellen als Bildprinzip dort auftaucht, wo man gemeinhin Ähnlichkeit erwartet, dann muss die Verstehbarkeit von Bildern neu rekonstruiert werden. Jedenfalls ist sie keine Entzifferung von Ähnlichkeiten, was Johannes von Damaskus unter Verweis

---

Synode von Hiereia 754, Tübingen 2002; J. B. Uphus, *Der Horos des Zweiten Konzils von Nizäa 787. Interpretation und Kommentar auf der Grundlage der Konzilsakten mit besonderer Berücksichtigung der Bilderfrage*, Paderborn 2004.

<sup>43</sup> Johannes von Damaskus, *Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen*. III 6, hg. und eingeleitet von G. Feige, übersetzt von W. Hradsky, Leipzig 1994, 93.

<sup>44</sup> Das erste in der Reihe der Bilder ist der Sohn als Bild des unsichtbaren Vaters; das zweite die „Vorstellung in Gott von dem, was sein wird“; die dritte Art von Bild ist das, „was von Gott in Nachahmung geschaffen wurde, das heißt der Mensch.“ Auf das gemalte Bild an vierter Position folgen alttestamentliche ‚Bilder‘ in typologischer Deutung und Bilder des Erinnerens (ebd., III 18–23; 105–110).

<sup>45</sup> Ebd., II 14; 72.

auf 1 Kor 13,12 deutlich herausstellt: „Das Bild ist der Spiegel und das Rätsel.“<sup>46</sup>

Aus der Inkarnation lässt sich mithin nicht nur eine theologische Rechtfertigung des Bildes entwickeln, vielmehr tritt dabei auch ein durchaus anspruchsvolles Bildkonzept zutage, das hinter die gebräuchlichen Vorstellungen von Ähnlichkeit zurückgeht bis auf die materiellen Grundlagen des Bildlichen. Johannes von Damaskus – den die Kunsttheorie der Moderne durchaus zu ihren Ahnen rechnen könnte – gibt sich nicht mit der Bestimmung des Darstellungsgegenstandes zufrieden, wenn die fundamentalen Bedingungen des Bildlichen in Frage stehen. Es geht grundlegend vielmehr um den Zusammenhang der Gegensätze von Göttlichkeit und Materie und um die damit implizierten Dispositionen des Materiellen. In diesem Sinne konstituiert sich das Bild im Christentum als Christusbild.

Allerdings ist diese christologisch geführte Begründung des Bildes mit einigen Einschränkungen zu versehen. Als erstes ist auf Positionen der Bildergegner zu verweisen, deren Argumentation ebenfalls christologisch ausgerichtet ist. Älter als die Christologie der Bilderfreunde ist das bilderskeptische Argument, dass die göttliche Natur der Person Jesu Christi der Darstellbarkeit dieser Person fundamental widerspreche.<sup>47</sup> Die Bildergegner heben die Singularität der Inkarnation hervor, in der die Bilderfreunde ein bildproduktives Prinzip erkennen. Während die Bilderfreunde die Inkarnation als Prinzip mit zentrifugalem Potential verstehen, das Formen des Bildlichen auf den verschiedensten Stufen Anteil verleiht, fassen die Bildergegner die Inkarnation restriktiv und beschränken sie auf Leben, Worte und Wirken Jesu Christi. Mit der Einsetzung durch Jesus Christus legitimiert, tragen für sie ausschließlich die Sakramente jene Funktion, welche die Bilderfreunde latent ausweiten.<sup>48</sup> Die Christologie ist also nicht eigentlich die Auflösung, sondern weit eher ein Austragungsort des Bilderstreites.

Ein zweiter Vorbehalt gegenüber der christologischen Grundlegung des theologischen Bildbegriffs findet sich in der Zurückhaltung, die das II. Nicaenum hinsichtlich der christologischen Begründung des Bildes erkennen lässt. Zwar findet sich in der *Refutatio* eine Widerlegung der – ausführlicheren – christologischen Argumentation des bilderfeindlichen Konzils von Hiereia,<sup>49</sup> der jedoch keinerlei Glaubenssatz zum Christusbild entgegen-

<sup>46</sup> Ebd., III 2; 87.

<sup>47</sup> Vgl. Thümmel, Konzilien (wie Anm. 23), 70.

<sup>48</sup> Ebd., 71.

<sup>49</sup> Vgl. Uphus, Horos (wie Anm. 42), 268, 270, 355.

gestellt wird.<sup>50</sup> Vielmehr legt Nicaea II den Schwerpunkt auf die Übereinstimmung der Bilderverehrung mit der kirchlichen Tradition und dem Einklang der Darstellung „mit der erzählenden Darstellung der Botschaft des Evangeliums.“<sup>51</sup>

Diese Argumentation begründet weniger ein bestimmtes theologisches Bildkonzept als dass sie der religiösen Verwendung von Bildern einen breiten Raum der Möglichkeiten eröffnet: „In ähnlicher Weise wie das Zeichen des Leben spendenden Kreuzes sollen die ehrwürdigen und heiligen Ikonen aus Farben, Mosaikwerk und anderem geeignetem Material in den heiligen Kirchen Gottes, auf heiligen Geräten und Gewändern, an Wänden und auf Tafeln, an Häusern und Wegen angebracht werden, und zwar die Ikone unseres Herrn, Gottes und Heilandes Jesus Christus, unserer makellosen Herrin, der heiligen Gottesgebälerin, der verehrten Engel und aller Heiligen und Seligen.“ Die Heiligkeit dieser Ikonen ist aus ihrer memorativen Funktion hinsichtlich der durch sie zur Darstellung gebrachten Heiligen abgeleitet, „denn in welchem Maße sie andauernd durch ikonische Abbildung gesehen werden, in solchem Maße werden auch diejenigen, die sie betrachten, zum Gedenken an die Urbilder und zur Sehnsucht nach ihnen erweckt.“<sup>52</sup> Die abgestufte Form der Verehrung als *proskynesis*, die den Bildern zugeordnet wird, erläutert deren abgeleitete Form von Heiligkeit.

Das Konzil stellt mit der allgemeinen memorativen Funktion der Bilder der christologischen Begründung eine zweite Stoßrichtung bildtheologischer Argumentation zur Seite: Neben die Frage der prekären Rechtfertigung, die sich ganz auf das Christusbild konzentriert,<sup>53</sup> tritt das Gebot einer Pluralität der Bilder; und dieses Gebot der Vielfalt und Ubiquität scheint durch die weitere religionsgeschichtliche Entwicklung – durchaus nicht nur im Osten – in vorbildlicher Weise eingelöst worden zu sein: Bilder finden sich im Christentum allenthalben und in vielgestaltiger Form. Schon ihre Verbreitung könnte darauf schließen lassen, dass das Christentum im Kern eine Bildreligion ist. Einiges spricht dafür, dass genau darin die Botschaft des II. Nicaenums liegt.

Der restriktiven Rechtfertigung des (Christus-)Bildes gegenüber dem grundsätzlichen Vorbehalt des Bilderverbotes steht die aus dem Zusammenklang von Bild und Evangelium hergeleitete

---

<sup>50</sup> Vgl. ebd., 186f. Thümmel (wie Anm. 23, 181) vermutet, die das Bild verteidigenden Schriften des Johannes von Damaskus seien den Konzilsvätern nicht bekannt gewesen.

<sup>51</sup> Ebd., 7.

<sup>52</sup> Ebd., 9.

<sup>53</sup> Bei Johannes von Damaskus sind Heiligenbilder ganz aus dem Christusbild hergeleitet; vgl. Verteidigungsschriften (wie Anm. 43), I 19; 44f.

Anbahnung einer möglichst breiten christlichen Bildkultur gegenüber. Die theologische Frage nach dem Bild hat es mit einer doppelten Begründungsstrategie zu tun, aus deren dialektischen Wechselbeziehungen allererst ein angemessenes Konzept des Bildes im Christentum zu entwickeln ist. Dieser Dialektik kann nicht dadurch entsprochen werden, dass die Fülle der Imaginationen einer naiven Frömmigkeit zugeschlagen wird, während die theologische Reflexion sich der kritischen Bilderskepsis annimmt. Die Aufgabe besteht darin, beides zusammen zu denken: die Fülle der Imaginationen, bedroht durch das Bilderverbot, und ein restriktives bildtheologisches Legitimierungsverfahren, das eine Überfülle verschiedenartigster Bilder aus sich entlässt.

Ein Gutteil der aufgeklärten Bilderskepsis unter Theologen mag eben aus der Skepsis herrühren, ob sich diese Gegensätze tatsächlich vermitteln lassen: Bedeutet die Fülle der Bilder nicht doch einen Sündenfall angesichts des zweiten Gebotes? Oder anders herum: Ist das Bilderverbot nicht doch ein religionsgeschichtlich prähistorischer, überlebter Fremdkörper in der christlichen Bildökonomie? Angesichts dieses theologischen Dilemmas scheint die Auseinandersetzung mit Bildwerken hilfreich, die sich einerseits der von der Religion nicht regulierten Expansion der Bilder verdanken, andererseits aber auch das theologisch Prekäre ihrer Rechtfertigung thematisieren. Eine solche mit der Darstellung verbundene und zugleich über sie hinausgehende Reflexion auf den ihnen eigenen, inneren Widerstreit lässt sich an zahlreichen Bildwerken im Umkreis der christlichen Tradition aufdecken. Solche Bilder reagieren mehr oder weniger explizit auf die bildtheologische Herausforderung, die zugleich aber auch die grundlegende Konstitution des Bildes im Allgemeinen berührt: die Aufgabe des Bildes, seine eigene Glaubwürdigkeit zu erweisen. Dieser Erweis verlangt nach besonderen Verfahren der Darstellung, deren Ziel man recht allgemein und noch wenig präzise *Authentizität* nennen kann.<sup>54</sup> Dabei geht es um spezifisch bildliche Maßnahmen des Darstellens, um den Vorwurf des bloßen Scheins mit dem Bild eigenen Mitteln zu widerlegen und den Gehalt der Darstellung mit größtmöglicher Verbindlichkeit zu präsentieren. In bildtheologischer Hinsicht ist *Authentizität* zudem im Sinne einer Ursprungsbeziehung von Bedeutung. Einige wenige Bildwerke mögen solche bildlichen Verfahren der *Authentizität* mit Blick auf die theologisch problematische Legitimierung veranschaulichen.

---

<sup>54</sup> Vgl. S. Knaller / H. Müller, Art. Authentisch / Authentizität, in: K. Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. VII (2005), 40–65.



#### 4. Authentizität des Bildes

Dem II. Konzil von Nicaea sekundiert anschaulich ein ganzes Bündel von Legenden, die Gründe für die Möglichkeit, ja Notwendigkeit des Christusbildes darlegen.<sup>55</sup> Im Westen ranken sich diese Legenden in der Hauptsache um die heilige Veronika: Die Jüngerin Jesu, die nach einem Portrait ihres Meisters verlangt, wird auf dem Weg ins Atelier von Jesus selbst aufgehalten, der sein Gesicht in die Leinwand drückt, die daraufhin das Abbild seines Gesichtes trägt. Verehrt wird dieses Tuch als *vera icon*, als wahres Bild Jesu Christi. Statt eines treffenden Portraits erhält Veronika nur einen ungefähren Abklatsch des Gesichtes von allenfalls vager Ähnlichkeit. Stattdessen erweist dieses Bild seine Authentizität nach der Legende durch die heilende Kraft, die von ihm ausgeht und in der es – in der Weise des Bildlichen – teilhat an der Person des Dargestellten.

Der Bildtyp, der mit dem Duktus solcher Legenden einhergeht, ist das *Mandylyon*, das *Tuchbild* mit dem Antlitz Jesu Christi. Das *Mandylyon* beansprucht keinerlei Ähnlichkeit mit dem Dargestellten. An ihre Stelle setzt es das Prinzip der Identität als Ausweis des authentischen Christusbildes. Diese Identität ist keine vollständige, doch gleichwohl eine reale. Das Mandylyon von Novgorod (Abb. 2) zeigt ein Gesicht, das unmittelbar als solches zu erkennen, zugleich aber auch ganz ins abstrakt Ornamentale zurückgenommen ist und deshalb jeden Vergleich mit einem realen oder auch nur vorstellbaren menschlichen Gesicht von sich weist. Das Flächige des Ornamentes der Haupthaare, des Bartes, der Physiognomie verweigert jede semantisch verwertbare Tiefe, sei sie bildräumlich oder psychologisch. Der Verzicht auf jede Ähnlichkeit eröffnet allererst die Authentizität dieses Christusbildes in der Identität mit seinem Urbild.

Ganz anders als die Christologie der Ikone denkt das abendländische Kunstverständnis das Verhältnis von Dargestelltem und Darstellung als eine Beziehung der *Ähnlichkeit*. Diese Ähnlichkeit ist nicht als eine abgeschwächte Form der Identität misszuverstehen.<sup>56</sup> Das Schema der Identität kann im Grunde gänzlich auf jedes Moment von Ähnlichkeit verzichten. Die Identität erweist das Bild selbst durch Übereinstimmung – nicht mit einem Vorbild,

<sup>55</sup> Die Ursprünge liegen bei der sog. Abgar-Legende. Vgl. Die Abgarlegende. Das Christusbild von Edessa, übersetzt und eingeleitet von M. Illert, Turnhout 2007. Zu dem der Legende entsprechenden Bildtypus vgl. H. L. Kessler / G. Wolf (Hg.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998.

<sup>56</sup> Zu dieser Unterscheidung vgl. M. Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, Frankfurt a. M. 1983.

sondern mit einem Prototyp, einer ersten Realisierung dieses Bildes. Das *Mandylion* ist keine Darstellung, sondern eine weitere Realisierung der Inkarnation. Gemäß der Logik der Identität ist der Prototyp im Bild präsent, während das Bild nach dem Schema der Ähnlichkeit das dargestellte Vor-Bild repräsentiert. Während Identität sich erweist, wird Ähnlichkeit durch Vergleich festgestellt. Doch in welcher Hinsicht könnte eine Darstellung Jesu Christi dem Dargestellten ähnlich sein?

Robert Campin (Abb. 3) lässt das Tuch mit dem Gesicht Jesu durch Veronika dem Betrachter entgegenhalten. Das Tuch selbst ist leicht und beinahe transparent; es bildet den Vordergrund und filigranen Höhepunkt dicht gestaffelter textiler Bildgründe, die von der floral ornamentierten Stofftapete im Hintergrund über die unterschiedlich schweren Ober- und Untergewänder Veronikas und ihrer Haube bis zu diesem Schweißbuch im Vordergrund reichen. Der Abdruck des Gesichtes beeindruckt durch die beinahe immaterielle Art, in der er vor dem Tuch zu schweben scheint, bleibt ansonsten aber dunkel und indifferent im Ausdruck. Umso markanter sticht das Gesicht der Veronika aus seiner textilen Umrahmung heraus. Es ist das von der Erinnerung an das Passionsgeschehen gezeichnete Gesicht der Augenzeugin, das die Authentizität der *vera icon* verbürgt. Dem Betrachter hält Veronika das Schweißbuch entgegen, indem sie gleichzeitig jedoch an ihm vorbei ins Leere schaut. Ihr Blick ist nach innen gerichtet, zum eigentlichen Ort der Erinnerung hin. Dennoch trifft dieser Blick den Betrachter: Veronikas Blick ist Ausweis der Authentizität des Bildes Jesu auf dem Schweißbuch sowie zudem Vorbild und Aufforderung für den Betrachter, mit eigenen, inneren Bildern die Passion Jesu zu erinnern.

Robert Campins Veronika teilt diesen appellativen Charakter mit zahlreichen um die Passion Jesu angesiedelten Christusdarstellungen, die seit dem Mittelalter eigene Bildformen prägen: Diese zielen darauf ab, den Betrachter zum Mitleiden mit dem Jesus der Passion zu bewegen. Die Authentizität des Christusbildes bemisst sich nicht an Idealen der Ähnlichkeit und auf der Ebene ikonographischer Motive, sondern an der Intensität der *compassio*, die durch das Bild im Betrachter ausgelöst wird. Das Kriterium der Ähnlichkeit ist hier als Anspruch an den Betrachter formuliert: Er selbst soll dem leidenden Jesus ähnlich werden. Die *compassio* bewegt sich in inneren Imaginationen. Die äußere Bildbetrachtung zielt auf das innere Bild, wird zu einer Vision, die den Betrachter überwältigt und in die Pflicht nimmt.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Zum Verhältnis von innerem und äußerem Schauen in Mittelalter und früher Neu-

Die Ursprünge dieser Bilderfahrung sind mit der Gestalt des Franz von Assisi verbunden. Der Meister der Lindauer Beweinung (Abb. 4) zeigt den hl. Franziskus von Assisi, wie er von einem gekreuzigten Seraphen, der ihm erscheint, die Wundmale Jesu empfängt. Diese Szene der legendarischen Überlieferung versetzt der Maler vor den geschundenen und blutüberströmten Jesus an der Martersäule – oder ist es dessen skulpturale Darstellung? Franziskus kniet sowohl vor dem Seraphen der Vision als auch vor der Doppelgestalt des Jesus an der Martersäule. Der Seraph, der auf Franziskus niederschwebt, und der gemarterte Jesus, der Franziskus mit einem Schritt entgegentritt, sind durch die gleichen Wunden gezeichnet; ihre Gesichter sind identisch. Durch diese Identifizierung werden nicht einfach zwei Szenen ineinander geblendet; in das Bild sind vielmehr unterschiedliche Ebenen eingezogen, die sich wechselseitig reflektieren: Die visionäre Stigmatisierung durch den Seraphen imitiert die Wunden des Jesus an der Martersäule, dessen skulpturale Repräsentation als Andachtsbild an der Stigmatisierung als ihrem Modell ausgerichtet ist. Mit seiner Gebetshaltung ist Franziskus nicht einfach einerseits auf den Seraphen und andererseits auf die Martersäule ausgerichtet. Er hat vielmehr teil an einer Bewegung, die von den Wunden Jesu ausgehend über die Vision des Seraphen bis zur Präsentation der Wunden im Bildnis des gemarterten Jesus verläuft wie auch in umgekehrter Richtung. In dieser Bewegung sind die drei Ebenen des Bildes (Passionsgeschehen, Vision, Andachtsbild) durch wechselseitige Reflexion aufeinander bezogen. Deren Angelpunkt bildet die Gestalt des Franziskus, die in diesem Sinne auch der Einheitsgrund der Bildganzheit ist.

Nachträglich ist in diese komplexe Bildkomposition ein Stifterpaar hineingemalt worden, das ganz dem Jesus an der Martersäule zugewandt ist. Insofern hält dieses Paar die durchgängige Bewegung zwischen den Bildebenen auf. Statt dessen zeigt es den Betrachtern des Bildes den imaginativen Horizont auf, in dem die Betrachtung eines solchen Christusbildes der *compassio* steht: Es geht um eine unmittelbare und intensive Form der Nachfolge Christi, die sich zum einen auf das Passionsbild richtet und zum anderen in der Vision des Franziskus ihr Vorbild hat. Die Bilderfahrung der Stifter (Jesusgestalt an der Martersäule) ist durch den Charakter einer Vision qualifiziert (Seraph) und darauf ange-

---

zeit vgl. T. Lentès, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter, in: Schreiner, Frömmigkeit (wie Anm.18), 179–220.

legt, die innere Imagination des Passionsgeschehens hervorzurufen. Wie dies für die Stifter gilt, so auch für den Betrachter, den sie im Bild vertreten. So erweitert letztlich das in das ursprüngliche Bildgeschehen nachträglich eingeblendete Stifterpaar die Bildebenen um eine weitere: die Relation zwischen dem Bildgeschehen und der Betrachtererfahrung, die in dieser Erfahrung reflexiv wird. Es ist die bildliche Struktur des Andachtsbildes, die in dieser Reflexion thematisch wird; der Kulminationspunkt dieser Bildstruktur ist die Gestalt des stigmatisierten Franziskus.

In der *imago pietatis* wird unter Abstraktion von narrativen Momenten der *memoria passionis* insbesondere die Wunde Jesu zum Kern des bildlichen Authentizitätserweises. Die Wunde wird zum Gegenstand einer visionären Erfahrung, deren Appell unleugbar ist und die sich dazu auf eine komplexe wie reflektierte Konzeption des Bildes mit einer Kombination unterschiedlicher Bildebenen stützt.

Beim *Schmerzensmann* von Meister Francke (Abb. 5)<sup>58</sup> wird gegenüber dem Betrachter eine ästhetische Grenze durch ein Tuch aus Pressbrokat gespannt, das den visuellen Auftakt bildet für weitere textile Bestimmungen von bildimmanenten Räumen und Realitätsebenen. In ihrem Zentrum steht die Halbfigur Jesu, der mit nur leicht geöffneten Augen und nach innen gewandtem Blick, aber mit ausgestellter Geste auf seine Wunden an den Händen und an der Seite weist. Aus ihnen strömt – wie unter der Dornenkrone – das Blut herab; an Jesu linkem Unterarm hängt es in Tropfen. Der lebende Jesus zeigt in drastischer Offenheit seine Wunden, die zugleich Indiz seines Todes sind. Das Rot des Blutes erfährt Verstärkung durch die rot gefärbte Innenseite des Mantels Jesu, den zwei Engel anheben, um den Blick auf den Körper mit der Seitenwunde freizugeben. Der Körper Jesu wird im Akt einer *revelatio* dem Blick des Betrachters dargeboten, ein Augenblick der Offenbarung, wie der Körper Jesu selbst die offenbarende Erscheinung des unsichtbaren Gottes ist. Dem Mantel Jesu korrespondieren der Pressbrokat als die textile Schwelle zum Betrachter hin wie auch der Brokatvorhang im Hintergrund, den die Engel, die mit der Rechten den Mantel Jesu fassen, mit ihrer Linken fast bis in die Ecken des Bildfeldes spannen. Diese Beinahe-Kongruenz von Bildfläche und Vorhang lässt an der Oberkante des Bildes nur einen schmalen, über die ganze Breite des Bildes sich ziehen-

---

<sup>58</sup> Vgl. hierzu: M. Kapustka, *Per velamen, id est, carnem suam*. Die textile Dimension des Christuskörpers als Bildparadox, in: Hofmann / Matena (Hg.), *Christusbild* (wie Anm. 20), 117–136.

den Sehschlitz offen, hinter dem ein weiterer Engel hervorlugt und den Blick freigibt auf eine weite Landschaft: vielleicht die Markierung der Realität, vor der sich die Präsentation der Wunden Jesu ereignet, vielleicht auch ein weiterer Vorhang, hier mit einer Landschaftsdarstellung. Die enthüllende Geste der Offenbarung im Bild hat einen Fluchtpunkt im Körper Jesu (auf der Ebene der Darstellung) und einen weiteren in der Weite des Landschaftsraumes (auf der Ebene der Bildfläche).

Die Wunden Jesu sind ein herausragendes Bildthema, das über die Ikonographie hinaus komplexe Bildkonzeptionen und auch eigene Bildformen hervorgebracht hat. Sie zielen auf eine Intensivierung der *compassio*, durch die das Bild, dessen Legitimität prekär bleibt, seine Authentizität erweist. Über den christlichen Horizont hinaus steht zu vermuten, dass die bildliche Konstruktion von Authentizität entlang dem Topos der Wunde für die Kunst der Neuzeit und bis in die Moderne hinein ihre Anziehungskraft entfaltet hat.

Es sind in jedem Fall starke Bilder, die mit solch hoher Reflexivität nach einer authentischen Bildsprache suchen. Die bildtheologische Erörterung der Medien-Bilder steht auf einem anderen Blatt.

*Abb. 1: Gerokreuz, vor 976, 285 x 198 cm, Köln: Dom*

*Abb. 2: Mandylion von Novgorod, 2. Hälfte 12. Jh., Tempera auf Holz, 77 x 71 cm, Moskau: Tretyakov-Galerie*

*Abb. 3: Robert Campin,  
Hl. Veronika, um 1430,  
Tempera auf Holz,  
151,5 x 61 cm,  
Frankfurt a. M.: Städel*



*Abb. 4: Meister der Lindauer Beweinung, Christus als Schmerzensmann,  
Anfang 15. Jh., Tempera auf Fichtenholz, 113 x 70,5 cm,  
Köln: Wallraf-Richartz-Museum*

*Abb. 5: Meister Francke, Schmerzensmann, um 1435, Temperamalerei und Pressbrokat auf Eichenholz, 92,5 x 67cm, Hamburg: Kunsthalle*