

GÜNTER LANGE (Bochum)

## DAS WORT DER VERKÜNDIGUNG UND DIE „RAHMENTHEMEN“ DER CHRISTLICHEN KUNST

In welchem historischen und normativen Verhältnis stehen *Bibelwort* und *Bibelbild*?<sup>1</sup> Bis zum 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?<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>. Von der Abgar-Legende des Ostens oder dem Turiner Grabtuch ganz zu schweigen!

### *Bildlegenden*

Für unsere Fragestellung ist der „Malerevangelist“ Lukas von besonderem Interesse. „Ort und Zeit der Entstehung dieser Malerlegende sind bislang noch ungeklärt [...] Theodoros Lector (ca. 530) scheint [...] der erste zu sein, der in seiner *Historia tripartita* (PG 86, 166 f) von der Existenz solcher Lukasbilder berichtet [...]“<sup>4</sup>. Der auf Lu-

<sup>1</sup> Das Folgende ist ein teils gekürzter, teils erweiterter Auszug aus der Abschiedsvorlesung, die ich am 5. Februar 1997 in Bochum gehalten habe. Einige Umarbeitungen ergaben sich auch aus dem Verzicht auf Bildbelege.

<sup>2</sup> Vgl. *Legenda Aurea*, Hg. v. R. B e n z, Köln 1969, S. 269 f; Johannes R. E m m i n g h a u s, 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.

<sup>3</sup> Vgl. die *Mirabilia Romae* von 1375, zit. in: Hans B e l t i n g, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 598 f; von neun Lukasbildern in Rom weiß: Gregor Martin L e c h n e r, Art. *Maria*, RBK, Bd. 6 (1997), Sp. 30. Zu Lukas als Maler siehe u.a. Horst W e n z e l, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, S. 270–274; Gisela K r a u t, *Lukas malt die Madonna*, Worms 1986.

<sup>4</sup> Gregor Martin L e c h n e r (s. vorige Anm.), Sp. 28 f.

kasbil dern bevorzugte Marienbildtypus ist die Halbfigur der sogenannten Hodegetria, Weg-Weiserin: „Maria trägt den Emmanuel auf ihrem linken Arm und verweist mit der freien Rechten auf ihren Sohn, der mit der Rechten segnet und in der Linken die geschlossene Schriftrolle bzw. das Buch hält“<sup>5</sup> Auch das Gnadenbild von Czenstochau gilt als Lukasbild: Der Evangelist soll es auf die Tischplatte des Hauses in Nazareth gemalt haben<sup>6</sup>.

Den Religionspädagogen interessiert die bildliche Wahrheit solcher Legenden. Warum haften sie gerade am Verfasser des Lukasevangeliums? Es muß mit dem Stil des Evangeliums zu tun haben; das lukanische Sondergut, beispielsweise das Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lk 15, 11–32), die Emmausperikope (24, 13–35) und insbesondere die Kindheitsgeschichten (1, 5–2, 52), kommen dem rhetorischen Ideal der bildartigen Veranschaulichung durch Worte (Enárgeia) nahe; d. h., sie wirken so eindrucksstark wie gemalte Bilder. Heinz Schürmann spricht in seinem Lukas-Kommentar außerdem von der „kunstvollen literarischen Form“ des Buches (zu Lk 1, 1–4).

Das ändert aber nichts daran, daß es sich bei Lukas-Bildern wie bei allen angeblich authentischen Bildern aus der Zeit Jesu oder des Neuen Testaments um legendarische Zuschreibungen handelt. Als sich im 19./20. Jahrhundert das geschichtliche Denken in der Theologie durchsetzte, wurde allmählich erkannt, daß die Kirche der apostolischen Zeit keine gegenständlichen Bilder duldet oder benutzte<sup>7</sup> 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 Entstehungszeit des Bibelbildes an die Entstehungszeit des Bibelwortes hat Folgen gehabt für die theologische Einschätzung von Bildern und für den religionspädagogischen Bildgebrauch. Bilder rücken damit 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 Ikonentheologie 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; unrichtlich hieße das: Ein Bild wäre schon zureichend erklärt, wenn

<sup>5</sup> Ders., a.a.O., Sp. 59.

<sup>6</sup> Ders., a.a.O., Sp. 30.

<sup>7</sup> Das Legendenmaterial wurde erstmals gesichtet von Ernst von D o b s c h ü t z, *Christusbilder Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899. Zusammenfassung seiner textkritischen Ergebnisse („mit Vorbehalt“) bei: Dorothee K l e i n, *St. Lukas als Maler der Maria*, Berlin 1933, S. 8 ff.

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.

### *Bildersprache*

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, da die Leistung der Sprache in Analogie zur Enérgeia des Bildes zu verstehen sei. Rednerkunst besteht dann darin, etwas in Worten derart anschaulich vor Augen zu führen, daß der Zuhörer es vor seinem inneren Auge deutlich zu sehen meint<sup>8</sup>. Nur so ist zu verstehen, daß in der griechischen Hierarchie der Sinnestätigkeiten 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. 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 Ursprache, die aus Fläche, Farbe und Linie besteht.

Der große polnisch-mitteuropäische Kunsthistoriker Jan Białostocki hat seinem bekannten und für Theologen anregenden Essay zur Ikonographie Rembrandts ein Motiv von Jacob Burckhardt vorangestellt, das daran erinnert, wie sehr visuelle Kunstwerke ein Medium sui generis gegenüber dem Wort darstellen: „Könnte man [...],

---

<sup>8</sup> Vgl. Günter Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg 1969, S. 20; Murray Krieger, *Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk*, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 20.

‘den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes’ überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen”<sup>9</sup>.

Nach unserer Ästhetik ist Sprache nicht nach dem Modell eines Bildes zu verstehen, und Bilder sind keine verschlüsselten Worte. Bilder sind nicht als direktere 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 legitimierte 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, da 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”<sup>10</sup>

### *Bibeltersatz*

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”<sup>11</sup>. Das scheint

<sup>9</sup> Zit. Nach: Jan B i a l o s t o c k i, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Leipzig 1966, S. 126; Köln 1981, S. 173.

<sup>10</sup> PG 99, 1537 D; vgl. G. Lange (s. Anm. 8), S. 231.

<sup>11</sup> Brief an Bischof Serenus von Marseille, Oktober 600: MGH Ep. II, 270; Brief an Secundinus: MGH Ep. II, 149 (TRE 6, 544).

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 ‘Analphabeten’ [...]. Die sollen nicht Weihrauch und Kerzen spenden, sondern Lernbereitschaft“<sup>12</sup>.

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 katechetischen 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<sup>13</sup>.

Alle diese Erwägungen laufen schließlich 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. Um genauer dahinter zu kommen, was Worte mit Bildern machen – oder wie Bil-

<sup>12</sup> Alex Stock, *Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie*, Paderborn 1996, S. 33 f.

<sup>13</sup> 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.

der *ohne* Worte und *mit* Worten wirken – schauen wir einige Beispiele näher an, und zwar Christusbilder. Welche Funktion haben die Inschriften auf diesen Bildern?

### *Bildinschriften*

Sobald man einen bestimmten Christusbildtyp für authentisch hielt, bekam dieser Typ „kanonisches“ Ansehen. Man meinte genau zu wissen wie Jesus ausgesehen hat. Man konnte den „Typ“ leicht wiedererkennen<sup>14</sup>. 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“, nennenswerte Folgen für die Gestaltung des Aussehens Christi im Bild gehabt habe<sup>15</sup>. 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 aus S. Apollinare Nuovo in Ravenna wird auf ca. 520 datiert, – es entstand 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 nach der Rückeroberung Ravennas die Kirche (561) den Katholiken übergab, wurden dementsprechend am christologischen Bildzyklus keinerlei Veränderungen vorgenommen, wäh-

<sup>14</sup> Vgl. den „Steckbrief Jesu im Lentulusbrief. Wortlaut z.B. in: Günter L a n g e, *Bilder des Glaubens*, München 1978, S. 13 f.

<sup>15</sup> Dafür: Johannes K o l l w i t z, Art. *Christus, Christusbild*, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 360; dagegen: Erich D i n k l e r, *Christus und Asklepios*, Heidelberg 1980, S. 37

rend die Darstellung des arianischen Herrschers Theoderich entfernt worden ist<sup>16</sup>.

Anscheinend läßt sich der feine, aber für die Dogmatik höchst relevante begriffliche Unterschied zwischen „homo-ousios“ und „homoiousios“ 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 Affricisco<sup>17</sup> 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 hätte statt dessen 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 Verindeutigungen. 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, das erst durch das hinzukommende Wort theologisch eindeutig qualifiziert wird – ähnlich wie beim Sakrament.

### *Rahmenthemen*

Der eben schon erwähnte Kunstgelehrte Jan Bialostocki (†1988) hat den Terminus „Rahmenthema“ in die Kunstwissenschaft eingeführt (und ihn zugleich vom unklaren Begriff des Archetyps nach C. G. Jung abgehoben)<sup>18</sup> Er spricht in diesem Zusammenhang auch von

<sup>16</sup> Vgl. Günter Lange, *Kunst zur Bibel*, München 1988, S. 180.

<sup>17</sup> Vgl. Arne Effenberg, *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.

<sup>18</sup> Vgl. Jan Bialostocki, *Die „Rahmenthemen“ und die archetypischen Bilder*, in: Ders., *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, S. 111–125; Köln 1981, S. 144–160.

„Topoi“ und „Leitmotiven“. Dahinter steht die Überzeugung, daß überlieferte Vorbilder stärker auf die jeweilige Bildgestaltung einwirken als die Kenntnisnahme von Texten. Die „ikonographische Schwerkraft“ konzentrierte sich um Formen und Motive von „außerordentlich großer menschlicher Bedeutung“, in denen „sowohl christlich-religiöse als auch weltliche Inhalte miteinander verschmolzen werden können“ Als Beispiel für ein solches Rahmenthema nennt Bialostocki: Eine Heldin, die einen Mann oder einen Männerkopf mit Füßen tritt. Es fungiert als Symbol des Triumphes des Guten über das Böse. Dieses Rahmenthema kann nun mit ganz verschiedenen historischen Inhalten individualisiert werden, z.B.: Katharina tritt auf Kaiser Maxentius, Judith auf Holofernes, Maria auf eine Schlange oder einen Drachen. „Das Böse wird durch einen Drachen, eine Schlange oder irgendein tierisches Ungeheuer verkörpert; Konflikte zwischen menschlichen und unmenschlichen Mächten durch einen Menschen, der mit einem Ungeheuer kämpft (Mithras, Herkules, Perseus, hl. Georg)“<sup>19</sup>

Ich möchte diese Anregung aufgreifen und mit ihr experimentieren. „Rahmenthemen“ gibt es meines Erachtens innerhalb der christlichen Ikonographie; aber vor allem interessieren den Religionspädagogen solche Fälle, in denen die christliche Kunst auf „profane“ Rahmenthemen zurückgreift und dergestalt die christliche Wortbotschaft mit Grundthemen der menschlichen Existenz (mögen sie Archetypen heißen oder nicht) korreliert wird. Ein klassisches Beispiel dafür aus der Frühzeit der christlichen Kunst ist der Schafträger – keineswegs eine von Christen erfundene Figur, um den „Guten Hirten“ des Evangeliums (Lk 15, 3–7; Joh 10, 1–18) darzustellen. Das Motiv ist paganer Herkunft, der Schafträger personifiziert womöglich die Tugend der Philanthropie (*humanitas*). Dieses menschheitliche Sinnbild wird von Christen übernommen und auf Jesus Christus bezogen. Das Rahmenthema „Schafträger“ ist dann durch den biblischen Textbezug neu bestimmt, – aber eben innerhalb eines menschheitlichen Rahmens.

Als Beispiel für ein Rahmenthema innerhalb der spezifisch christlichen Ikonographie wähle ich das klassische Christusbild des Pantokrators<sup>20</sup>. Ein und dasselbe Christusbild kann in der Ikonenkunst mit ganz verschiedenen Aufschriften versehen sein. 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 Wohltä-

<sup>19</sup> Ders., a.a.O. (Köln 1981), S. 151 f.

<sup>20</sup> Klaus W e s s e l, Art. *Christusbild*, in: RBK Bd. 1 (1966), Sp. 1022 ff; Ders., *Das Bild des Pantokrator*, in: *Polychronion* (FS F. Dölger), Heidelberg 1966, S. 521–538.

ter“ 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 widerrufe das Wort? Auf jeden Fall wird durch die Inschrift der Bedeutungshof der Ikone erweitert. Noch radikaler geschieht das freilich, wenn das Buch aufgeschlagen ist und der Text erscheint „Kommt her zu mir all ihr Mühseligen 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? (Eine noch radikalere Idee, nämlich die weibliche „Sophia“ zu malen und sie dann mit dem männlichen Titel „Pantokrator“ zu versehen, hatte allerdings – bisher – in der Theologiegeschichte anscheinend keine Chance!).

Was ich hier demonstrieren wollte: Das scheinbar festliegende Bild ist seinem genaueren 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<sup>21</sup>: 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 Gottesgebälerin 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.

Im Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst in Berlin befindet sich die Grabstele einer jungen Frau, die ihr Kind stillt<sup>22</sup>. „Lange Zeit galt das Ritzbild [...] als eine der ältesten erhaltenen Darstellungen der stillenden Gottesmutter (Maria Lactans). Tatsäch-

<sup>21</sup> *Libri Carolini* IV 16 (204, 24–28 Bastgen); vgl. Hubert Schrade, *Vor- und Frühromanische Malerei*, Köln 115 f.

<sup>22</sup> Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin*, Berlin 1992, Nr. 66, S. 153 f.

lich folgt das Motiv der in Ägypten so beliebten Darstellung der Göttin Isis, die ihr Horuskind stillt" Das erst kürzlich entzifferte Inschriftformular auf der Grabstelle ist seinem Ursprung nach heidnisch („Keiner ist unsterblich" „Sei frohen Mutes"). Nun trägt diese Grabstele jedoch eindeutig zwei Kreuze. Vermutlich wurden sie nachträglich hinzugefügt und so das Grabbild „vorchristlich" oder „getauft"<sup>23</sup>. Es muß also nicht unbedingt ein deutendes *Wort* sein; auch durch ein *Symbol* kann das allgemeine Thema zu einem spezifisch christlichen werden.

Die Frage ist für uns als Religionspädagogen, ob dieser Sachverhalt, daß nämlich erst durch die äußerliche Hinzufügung eines Wortes oder Symbols etwas eindeutig christlich wird, wirklich gegen das religiöse Bild spricht – wie die Verfasser der *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.

### *Dogmatische Eindeutigkeit*

Von dieser Erkenntnis aus läßt sich nun noch schärfer die oben angeschnittene Frage angehen, ob es wirklich Bildmittel gebe, mit deren Hilfe der nicänisch-orthodoxe Christus in seiner „wesensgleichen" Göttlichkeit von der nur „wesensähnlichen" Hoheit des arianischen Christusbildes rein visuell zu unterscheiden sei. Der ikonographische Befund spricht dagegen.

Gerade um das nicänische Glaubensbekenntnis zu sichern, muß dem Nimbus der Christus-Ikone  $\text{O } \Omega \text{N}$  – „der Seiende" eingeschrieben werden, 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'", griech.  $\epsilon\gamma\omega\ \epsilon\iota\mu\iota\ \acute{\omicron}\ \acute{\omicron}\nu$  – der Seiende. Erst die Inschrift sichert die volle Wesenseinheit dieses Menschen Jesus Christus mit Gott selbst.

Etwas Vergleichbares leisten die beiden Buchstaben Alpha und Omega (nach der Selbstaussage Gottes in Apk 1, 8a; 21, 6). Auf Christus bezogen symbolisieren die apokalyptischen Buchstaben antianianisch zugespitzt die Wesensgleichheit Christi mit dem Vater<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ebd. S. 154.

<sup>24</sup> Art. *A und O. Ikonographisch*, in: LThK<sup>3</sup>, Bd. 1 (1993), Sp. 1; vgl. Hans Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Wien 1959–1967, S. 1.

Selbst dort, wo derartige Inschriften fehlen, können sie visuell substituiert werden. Ich denke an das Imerwardkreuz im Braunschweiger Dom (vor 1200). Am auffälligsten ist die Ärmeltunika, das lange Gewand des gekreuzigten Triumphators. Was zunächst weniger auffällt, ist der Gürtel über den Hüften; der ist jedoch in unserem Zusammenhang entscheidend. Er war ehemals mit Goldblech überzogen<sup>25</sup>. 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<sup>26</sup>.

### *Religionspädagogische Aufgabe*

Ob wir davon ausgehen dürfen, da es in einer Domkirche wie in Braunschweig einen solchen „Concepteur“ gab? Gab es darüber hinaus 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 Fernseh Bildschirm, als mystischer Comic strip“ (Umberto Eco)?

<sup>25</sup> Vgl. Reiner Haussherr, *Das Imerwardkreuz und der Volto-Santo-Typ*, in: „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“ 16 (1962), S. 129–170; *Lexikon der Kunst*, Bd. 3, Leipzig 1991, S. 405.

<sup>26</sup> Beat Brenk, *Der Concepteur und sein Adressat*, in: Joachim Heinze (Hg.), *Modernes Mittelalter*, Frankfurt am Main 1994, S. 432–450.

Der Freiburger Kunstwissenschaftler Wilhelm Schlink hat 1991 in einer auch theologisch 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?“<sup>27</sup>

Zwar gibt Wilhelm Schlink ausgerechnet an dieser für den Religionspädagogen als Bilddidaktiker aufschlußreichen Stelle keinen Beleg an für seine Vermutung (Wilhelm Durandus, †1296?); und tatsächlich wissen wir so gut wie nichts darüber, wie denn die katechetische Erschließung von Bildprogrammen in und an der Kirche praktisch vor sich gegangen sein könnte. Aber sicher ist, daß ein solcher bilderfreundlicher Katechet mündlich die Funktion übernommen hätte, die auf älteren Bildern der Aufschrift von Name bzw. Titel der dargestellten Person oder Szene zukommt. Die Inschrift dient ja nicht nur als Ersatz für die Weihe des Bildes<sup>28</sup> Zugleich soll das Entziffern der Aufschrift dazu dienen, den vor Augen liegenden ästhetischen Gegenstand auf das damit gemeinte Urbild hin gläubig-verehrend zu transzendieren. Da man in alten Zeiten laut las, ist der Unterschied zwischen einem Betrachter, der die Bildinschrift für sich lesend realisiert, und dem Katecheten, der das für andere tut, nicht sehr groß.

Damit ist aber nur die traditionelle Funktion des kirchlichen Bilderklärers und -deuters genannt. Für den heutigen Bilddidaktiker, der sich einer „anthropologisch gewendeten Theologie“<sup>29</sup> verpflichtet weiß, dürfte es ebenso wichtig sein, daß er die humanen Rahmenthemen, die der christlichen Kunst zugrunde liegen, erkennen und benennen kann. Dazu reicht eine nur theologische Kompetenz nicht aus; sie muß durch eine ästhetisch-kulturelle Bildkompetenz erweitert werden.

<sup>27</sup> Wilhelm Schlink, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt am Main 1991, S. 80 f.

<sup>28</sup> Vgl. Günter Lange (s. Anm. 8), S. 237.

<sup>29</sup> Vgl. Gisbert Greschake, Art. *Anthropologie, systematisch-theologisch*, in: *LThK*<sup>3</sup>, Bd. 1 (1993), Sp. 726–729.

SŁOWO PRZEPOWIADANIA I „TEMATY RAMOWE”  
SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

## Streszczenie

Legendy o obrazach, jak na przykład ta o malarzu-ewangelistrze Łukaszu, łatwo zamazują fakt historyczny: chrześcijaństwo nie zaczęło się jako religia obrazu. Umieszczanie słowa biblijnego i obrazu biblijnego w tych samych ramach czasowych i na tym samym poziomie pod względem doniosłości jest nie tylko „apokryfem”, ale pociąga za sobą także religijno-pedagogiczne niedowartościowanie obrazów. Na Wschodzie bowiem słowo i obraz są stawiane na równi, na Zachodzie natomiast obrazy uznaje się za namiastkę Biblii dla analfabetów. Żadna z tych postaw nie jest słuszna wobec pośrednictwa obrazu. Obraz jest pośrednikiem *sui generis*: przemawia on przez płaszczyznę, kolor i linię, i dlatego nie daje się zdefiniować tylko przez odniesienie do słowa.

Relację słowo-obraz można określić w oparciu o obraz Chrystusa. Nicejską współistotność Chrystusa z Bogiem można – ściśle rzecz biorąc – zabezpieczyć nie przez formy obrazowe, lecz jedynie przez jednoznaczny podpis obrazu. Czysto wizualna zawartość obrazu dostarcza często ludzkiego „ramowego tematu” (Jan Białostocki), który wymaga dookreślenia przez słowa albo przez układ artystyczny, aby obraz mógł jednoznacznie oddziaływać na katechezie. Nauczyciel religii jest nie tylko rzecznikiem chrześcijańskiej jednoznaczności. Dziś jest on też rzecznikiem ludzkich tematów ramowych, z którymi zlewa się chrześcijańskie przesłanie przekazywane w obrazach.