

Bild, Welt und Freiheit

Vorüberlegungen zu einer sachgemäßen „Bildmeditation“

Herbert Schade SJ, München

„An der Seite der Eingangstür der Hagia Sophia in Konstantinopel“, so berichtet Antonius von Novgorod in einem Pilgerbuch des 12. Jahrhunderts, „befand sich über einer Stufe (oder einem Tisch) befestigt ein großes Mosaikbild des Heilandes, welchem ein Finger der rechten Hand fehlte. Als der Künstler es vollendet hatte, sagte er, es anschauend: ‚Herr, ich habe Dich ebenso, wie Du lebendig warst, gemacht‘; – Da kam eine Stimme aus dem Bild und sprach: ‚Und wann hast Du mich gesehen?‘ – Von dieser Zeit an wurde der Künstler stumm und starb bald. Der Finger der Hand Christi aber blieb unvollendet. Da hat man ihn aus vergoldetem Silber gebildet“¹.

Diese alte Legende offenbart schlagartig die Bedeutung und die Problematik des Bildes. Ein Bild ist ein Werk, das von einem Künstler gemacht ist. Es besitzt seinen Geist, und er kann darüber verfügen. Zugleich aber ist das Bild größer als sein Schöpfer: es spricht und vermag den Künstler sogar zum Tode zu verurteilen. Die Manipulierbarkeit der Bilder und ihre Unverfügbarkeit, die in dieser Legende einander gegenübergestellt werden, bilden den Gegensatz, der jede Kontroverse über das Bild bis auf den heutigen Tag bestimmt. Im folgenden Beitrag soll zunächst von der Bildkultur der Vergangenheit die Rede sein. In einem weiteren Aufsatz wollen wir den Bildkonflikt in unserem technologischen Zeitalter untersuchen. Das Thema erhält heute, wo Christen die „Bildmeditation“ wiederentdeckt haben, eine erhöhte Aktualität.

I. Bedeutung und Begriff des Bildes

„Byzanz hat Menschen für Bilder sterben sehen“, erklärte André Grabar in lapidarer Weise². Diese Feststellung dokumentiert den gewaltigen Unterschied zwischen der Wertschätzung, die das Bild in alter Zeit besaß, und der Auffassung des Bildes im Industriezeitalter. Heute reproduziert man zahllose Abbildungen und Fotos, konsumiert sie und wirft sie weg. Damals

¹ Antonius von Novgorod, *Pilgerbuch*, 88 f., zit. n. J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*. Wien 1897, 60.

² A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*. Paris (Collège de France) 1957, 5.

aber gab es Bilder von großem Ansehen und unbegreiflicher Kraft. Diese Bilder haben Heere vertrieben, Blinde geheilt und Menschen hingerichtet. Bilder, so erklärte die allgemeine Synode von Nicaea (787 n. Chr.) dürfen und sollen verehrt (proskynein = adorare) werden; denn wer das Bild verehrt, verehrt den Traggrund (hypostasis = subsistentia) dessen, was im Bild abgemalt ist. Diese Adoration darf jedoch nicht latreutisch vor sich gehen, d. h. sich mit einer Verehrung vollziehen, die nur Gott zukommt³. Die Bilder erhielten Weihe und Weihrauch. Nicht selten waren ihnen Reliquien eingefügt. Sie standen auf goldenem Grund und thronten in kostbaren Schreinen auf den Altären. Ein Frevel am Bild wurde geahndet wie die Verletzung des Abgebildeten selbst und zog den Tod des Täters nach sich.

Diese Würde des Bildes leitet sich schon aus der Worterklärung und dem Begriff selbst her. Der Begriff charakterisiert eine geradezu schöpferische Kraft. Das Bild ist eine Gestalt, die durch ihr Gefüge eine andere Wirklichkeit vergegenwärtigt⁴. Im Gegensatz zum Eindruck des Hörens, das sich im Nacheinander der Zeit vollzieht, steht das Bild in einem Augenblick vor uns. Noch ehe ich ein Wort gesagt oder einen Gedanken gefaßt habe, ist das Bild da. Das gilt von der natürlichen Erkenntnis einer Gestalt wie von der künstlerischen und der religiösen Inspiration oder Vision.

Dieser Vorgang ist so gewaltig und so wunderbar, daß man geradezu von einer Kosmogonie, einer Weltentstehung, sprechen kann. Das Auge öffnet sich. Licht blitzt auf. Und im Licht erscheint eine Gestalt. Eine Welt entsteht. Was sich hier ereignet, wird durch die Worte selbst angedeutet, die Griechen, Römer und Germanen für Bild gebrauchten.

Das griechische Wort für Bild, „eidos“, leitet sich von Sehen ab. Aussehen, Gestalt und Erscheinung sind verwandt⁵. Das Element des Lichtes spielt in diesem Wort eine bedeutsame Rolle. Das andere griechische Wort, „eikón“, heißt Nachbild oder Kopie und leitet sich von „eiko“ her, d. h. weichen, zurückgehen oder nachstehen. Hier schwingt vom Wortsinn her die Erfahrung der Grenze und des Hintergrundes mit. Vielleicht gibt diese Erkenntnis eines flackernden Umrisses das wieder, was der Begriff der

³ DS, *Enchiridion Symbolorum*. 1965, 600 f.; Conc. Nicaenum II, a. 787. *Definitio de sacris imaginibus*, Actio VII.

⁴ H. Schade, *Bild, Bilderverehrung, Bilderstreit*, in: *Sacramentum Mundi*, Freiburg-Basel-Wien 1968, 598 f.

⁵ H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch* Bd. I, Heidelberg 1960, eidos 451/452; eikon 454/455; H. Stephanus, *Thesaurus graecae linguae*. Vol. IV (Neudruck), Graz 1954, 207, Eidos; 234 Eikos; K. E. Georges, *Latcinisch-deutsches Handwörterbuch*. II. Bd. Hannover-Leipzig 1918, 58/59 imago; A. Walde und J. B. Hofmann, *Lat. etymologisches Wörterbuch* Bd. I, Heidelberg 1938, Imago 680; Bd. II, Heidelberg 1954, Similis 538/539; J. u. W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* II. Bd. Leipzig 1860, 8–13.

Aura meint. Eine Gestalt, die sich vom Grund abhebt oder auf einen Hintergrund verweist, erhält naturnotwendig einen Lichtkreis um sich.

Das lateinische Wort „imago“ steht in Beziehung zum altindischen „samás“, das im Althochdeutschen „samo“ (= derselbe) seine Entsprechung hat. Indogermanisch lautet es „sem“ (= eins). Dieses Wort kehrt im lateinischen „semel“ (einmal) wieder und konstituiert das Wort „similitudo“ (= Ähnlichkeit). Dieses Wort „similitudo“ findet auch in der Bibel besondere Anwendung, um Bild auszudrücken (Gn 1, 26; Ezech 1, 5). Das Element der Einheit gewährleistet den Ordnungscharakter des Bildes oder der Gestalt. Einheit sagt man von mindestens zweien aus, d. h. erst wo Unterschiede konvergieren, ergibt sich Einheit. So erhält das Wort similitudo die Bedeutung von Ähnlichkeit. Ähnlich ist ein Bild deshalb, weil es etwas Gemeinsames und etwas Verschiedenes („ratio communis“ und „ratio diversa“) mit dem Bezugsgegenstand besitzt.

Das deutsche Wort Bild hängt mit billig, Unbilde, Weichbild zusammen und heißt im Altsächsischen zuerst Wunderzeichen und dann Bild. Hier wird das Element einer geheimnisvollen Kraft angesprochen.

Mit diesen Elementen des lichtvollen Abscheins, der Einheit und des Wunderbaren ist die ordnungschaffende, weltformende (kosmogonische) Kraft des Auges und des Bildes etymologisch umschrieben. „Die Botschaft der Sinne ergibt eine unmittelbare und gleichzeitige Wahrnehmung. Sobald ich die Augen öffne, gibt sich mir eine Einheit, ein Ganzes schlagartig zu verstehen“⁶. Das Schauen und Bilddenken bringt also das Schöpferische schlechthin zum Ausdruck. Bilden heißt schaffen. Die Bilderkenntnis ist Schöpfung „par excellence“. Deshalb konnte das Mittelalter auch zur Auffassung kommen: „Imago est ipsa deitas“ („Das Bild ist die Göttlichkeit selbst“)⁷. Es stützt seine Ansicht mit dem Hinweis auf den biblischen Schöpfungsbericht, der wußte, daß Gott den Menschen nach seinem „Bild und Gleichnis“ geschaffen hatte (Gn 1, 26). Dieser Satz des Alten Testaments wurde durch Paulus im Neuen Testament vertieft, der von Christus verkündete: „Er ist das Abbild des unsichtbaren Gottes, der Erstgeborene aller Schöpfung“ (Kol 1, 15, dazu 2 Kor 4, 4).

Einer der großen Theologen der Ostkirche, Johannes von Damaskus (675 bis 749 n. Chr.) hat uns das Wesen des Bildes weiterhin erklärt. Er schreibt: „Bild ist eine Ähnlichkeit, die das Urbild so ausdrückt, daß zwischen den beiden ein Unterschied bestehen bleibt“⁸. Johannes von Damaskus unter-

⁶ R. Huyghe, *Die Antwort der Bilder*. Wien und München 1958, 41. – E. Grassi, *Kunst und Mythos*. Hamburg 1957; ders.: *Macht des Bildes, Ohnmacht der rationalen Sprache*. Köln 1970.

⁷ Rhabanus Maurus, *Allegoriae in sacram scripturam*; Migne, PL 112, 969.

⁸ LThK V, Freiburg 1960, 1023 f.; H. Menges, *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*. Münster i. W. 1938, 35 f.

scheidet drei Elemente des Bildes: 1. Die Ähnlichkeit (Homoioioma) des Bildes mit dem Urbild und deren Unterschied. 2. Die Ursprungsbeziehung (Ektypoma). 3. Den offenbarenden und hinweisenden Charakter (ekphan-torike, deiktike).

Johannes stammte aus einer vornehmen christlichen Familie, in der das Amt des Finanzministers bei den Kalifen vererbt wurde. Er war also auch mit der Auffassung des Islam vom Bild vertraut. Die Bilderlehre des späteren Mönchs und Priesters im Kloster des hl. Sabas bei Jerusalem hat die gesamte Theologie beeinflußt⁹.

Das zentrale Problem dieser theologischen Fragestellung bildet die Analogie des Seins¹⁰, d. h. einer Entsprechung aller Seienden, so daß sie zueinander in einen Wirklichkeitsbezug gebracht werden können, in verschiedener Weise und in verschiedenen Graden, mögen sie aufgrund ihres Eigenseins wesensmäßig noch so verschieden voneinander sein, was am tiefsten zwischen Gott und der Welt (dem Menschen) der Fall ist. Genauer gesagt: Im Verhältnis der einzelnen Stufen des Seins zueinander gibt es weder völlig gleichsinnige (univoke) noch schlechthin verschiedensinnige (äquivoke) Aussagen, wohl aber Entsprechungs-(analoge) Aussagen, die die Ähnlichkeit zweier Seienden bei aller Unähnlichkeit herausstellen. Hier liegt die eigentliche Möglichkeit des religiösen Bildes, das oft genug Gott und die Welt, Himmlisches und Irdisches beinhaltet, Göttliches im Menschlichen, Himmlisches im Irdischen transparent macht und dadurch zur Darstellung bringt. Schon Aristoteles beschließt mit dem „Analogon“ als dem Vermittelnden den Ur-Gegensatz von dem „Sein als Identität“ bei Parmenides und dem „Sein als Widerspruch“ bei Heraklit. Durch diese Bildverfügung vermochte die alte Theologie nicht nur die Fundamente des Menschseins zu festigen. Die Analogie des Seins entwarf eine einzigartige anthropologische und zugleich theologische Architektur, die den Sinn von Welt und Geschichte sichtbar machte. Die „Göttliche Komödie“ von Dante und die mittelalterlichen Kathedralen sind die bedeutendsten Verwirklichungen dieser uralten Lehre vom Bild.

II. Bild und Ursprung

Den Sachverhalt der Analogie des Seins erklärte Anselm von Canterbury aus der Natur des Gemäldes selbst: „Wer ein Gemälde anfertigen will, wählt einen festen Grund aus, auf dem er malt, damit bleibt, was er malt.“

⁹ M. S. Ipsiroglü, *Das Bild im Islam. Ein Verbot und seine Folgen*. Wien und München 1971.

¹⁰ E. Coreth u. E. Przywara, *Analogia entis*, in: LThK I, Freiburg 1957, 468–473; dazu E. Przywara, *Analogia entis*. Einsiedeln 1962.

Denn niemand malt auf Wasser oder in die Luft, weil da keinerlei Spuren des Bildes bleiben . . . Es ist mithin zuerst ein vernünftiger fester Untergrund der Wahrheit aufzuzeigen . . . , dann sind, damit gleichsam der Leib der Wahrheit selber mehr erstrahle, die entsprechenden Argumente wie Bilder dieses Leibes darzustellen“¹¹. Bilder verweisen also immer auf einen Grund, d. h. zunächst auf einen Malgrund oder eine Fläche. So sagt es auch Maurice Denis in einem Satz, der die Kunst des 20. Jahrhunderts stark beeinflusst hat: „Ein Bild – bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist – ist wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche“¹². Diese Fläche erinnert aber im tiefsten an den Seinsgrund, d. h. an eine vorgegebene und tragende Wirklichkeit. Wird diese Wirklichkeit vom Künstler, Kunsthistoriker oder Meditationsmeister eliminiert, dann degradiert man das Bild zu einem ästhetischen Objekt, das verfügbar wird. Mag der Zweck des Pädagogen oder Betrachtungsleiters noch so heilig sein, er heiligt gerade hier nicht das Mittel; denn die Bildgesetzlichkeit selbst und ihre tragende Wirklichkeit will beachtet werden. Vielleicht darf man diese Frage noch einmal aus der Sicht der eben erklärten „Seinsanalogie“ wiederholen: Weichen wir von der verbindlichen Analogie der Realität in ein „Sein als Identität“ aus, so verbleiben wir nur mehr im Positivistischen oder im „Eindimensionalen“ (H. Marcuse). Postulieren wir aber ein „Sein als Widerspruch“, was man heute gerade in metaphysischen Fragen bevorzugt, wird der Urgrund der Welt fremd und unser Dasein widersprüchlich.

Wir müssen also die Analogien des Bildes besonders beachten, damit wir den Sinn der Symbole nicht verfehlen. Das Fundament des analogen Wahrnehmens aber bietet die Rückbeziehung der Gestalt in den Bildgrund.

1. Zur Ursprungsbeziehung der Bilder

Für die moderne Theologie erläutert Karl Rahner diesen Sachverhalt so: „... das Seiende ist von sich selbst her notwendig symbolisch, weil es sich notwendig ‚ausdrückt‘, um sein eigenes Wesen zu finden“¹³. Dieses Seiende bildet „... nicht eine leere und tote Identität“. Schöpfung und Mensch sind auch und vor allem Mitteilung, Bild und Symbol, das heißt Repräsentanz einer Wirklichkeit für eine andere. „Tatsächlich kann die ganze Theologie,

¹¹ Anselm von Canterbury, *Cur deus homo*; zit. n. H. Schrader, *Malerei des Mittelalters. I. Vor- und frühromanische Malerei*. Köln 1958, 142.

¹² W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1954, 58.

¹³ K. Rahner, *Zur Theologie des Symbols*, Schriften IV, Einsiedeln-Zürich-Köln 1960, 275–313, bes. 278. – Dazu Wilhelm Heinen, *Bild – Wort – Symbol in der Theologie*. Würzburg 1968.

ohne nicht auch wesentlich eine Symboltheologie zu sein, sich gar nicht begreifen“ (ebda). In seiner Kunsttheorie kommt Martin Buber zu vergleichbaren Auffassungen: „Auf eine anthropologische Erfassung der Kunst aber dürfen wir nur hoffen, wenn wir der Abhängigkeit des Menschen vom Seienden Rechnung tragen“¹⁴. Diese Abhängigkeit des Menschen vom Seienden wird nach alter Auffassung durch die Ursprungsbeziehung des Bildes gewährleistet. Jede Abbildung weist auf das Abgebildete hin. Die Bibel beschreibt diesen Verweischarakter des Menschen und sein Verhältnis der Abhängigkeit eindeutiger, wenn sie davon berichtet, daß der Mensch geschaffen sei.

2. Moderne Probleme

Der moderne Mensch sucht diese auch ihm wesentliche Position zu verschleiern. Als Ästhet, als Wesen, das für das Schöne aufgeschlossen ist, wird er von den frühmittelalterlichen Miniaturen und von der Formkraft der Kathedralen fasziniert, bis dahin, daß seine Begeisterung ihn zur Verehrung der Bilder drängt. Er möchte diese Werke jedoch zugleich begreifen und besitzen. Er genießt die Kunst und spiegelt sich in den Kunstwerken wider wie der Künstler, von dem die Legende des Antonius von Novgorod berichtet. Mit anderen Worten: er möchte Beter und Angebeteter in einem sein.

Die intellektuelle Paralisierung dieses unaufhebbaren Gegensatzes und die philosophische Grundlage des modernen Ästhetizismus bietet Hegel in seiner Philosophie. In seiner Interpretation der romantischen Kunst erklärt er: „Der Mensch erscheint nicht als Mensch in bloß menschlichem Charakter, beschränkter Leidenschaft, endlichen Zwecken und Ausführungen, oder als im bloßen Bewußtsein von Gott, sondern als der sich wissende, einzige und allgemeine Gott selber, in dessen Leben und Leiden, Geburt, Sterben und Auferstehen sich nun auch für das endliche Bewußtsein offenbar macht, was Geist, was das Ewige und Unendliche seiner Wahrheit nach sei“¹⁵.

Diese Identifikation des konkreten Menschen mit Gott oder dem „unendlichen Geist“ sollte nach Hegel auch die „Versöhnung“ oder „Befriedung“ d. h. „ein Reich Gottes“ bringen.

Dem frühmittelalterlichen Menschen waren solche Ideen unvollziehbar. Dazu war schon die Erfahrung der Übermacht der Naturgewalten zu groß.

Auch die alte Bildtheorie wußte um die Abhängigkeit des Menschen vom Sein. Welt und Geschichte waren für den Menschen damals vorgegeben.

¹⁴ M. Buber, *Der Mensch und sein Gebild*, in: Die Neue Rundschau. 66. Jhg. 1955, 1. Heft, 1–16, bes. 2.

¹⁵ Fr. Hegel, *Aesth.* II, 126.

Das Bild besaß eine Ursprungsbeziehung. Man drückte diesen Sachverhalt sehr profiliert aus; denn man sagte, das Bild sei „ad aliquid“ („auf etwas hinweisend“). Nur das Idol oder Götzenbild sei „ad se ipsum“ („auf sich selbst hinweisend“)¹⁶. Die Ansicht Hegels hätte man im frühen Mittelalter als hybrid (d. i. größenwahnsinnig) oder götzendienerisch angesehen. Tatsächlich läßt sich seine Kennzeichnung Napoleons als „Weltgeist zu Pferde“ kaum anders verstehen. Nicht ein übersteigertes Selbstbewußtsein, sondern die Ehrfurcht vor dem Geheimnis hinter der Ikonostase des Daseins begründete die Spiritualität der Alten.

3. Ursprungsbeziehung und Meditation

Die beiden Grundbegriffe der Spiritualität „Meditation“ und „Kontemplation“ heißen eigentlich nichts anderes als den Menschen in die Ordnung einfügen. So leitet sich das Wort „meditari“ von messen oder maßnehmen her. Auch das Wort „contemplari“ heißt vergleichsweise messen. Es ist verwandt mit dem Wort Tempel (von temno, schneiden, teilen), weil der Tempel einen ausgeschnittenen und abgesonderten Raum darstellte. Das Maß nahm man am Himmel oder in den vergleichbaren Vorgängen in der Seele¹⁷.

Meditieren heißt also, die Maße wahrnehmen, die Gott in die Schöpfung und in unser Herz eingepreßt hat. Erst wenn der Plan deutlich wird, kann man ein Bauwerk errichten. Nur wenn wir durch das Bild zum Urbild gelangen, kommt Meditation zustande.

Zwei Maße sind uns Menschen vorgegeben. Sie heißen Licht und Leben. Dem Licht antwortet in uns die Erkenntnis und dem Leben entspricht in unserer Seele vor allem der Wille. Beide – Erkenntnis und Wille – erheben sich auf dem Fundament unseres Seins, das man Natur nennt. Man könnte von der Basis des Daseins sprechen oder vom Träger der Gestalt. Erkenntnis und Wille, These und Antithese, die in der Einheit des Seins verbunden sind, bilden die Profile der Anthropologie und die Grundcharaktere des trinitarischen Gottesbildes in Seele und Schöpfung. Die mittelalterliche Symbolik setzte Adam zwischen zwei Bäume, den Baum der Erkenntnis und den Baum des Lebens, oder zwei Kronen. Der Mensch ist demnach Prophet, weil er schaut und ihm Wissen eigen ist. Der Mensch ist aber auch König, weil er einen freien Willen besitzt.

¹⁶ Libri Carolini, Praefatio (3, 23/24); dazu H. Schade, *Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild*, in: ZKTh Bd. 79 (1957), 69–78, bes. 72/73.

¹⁷ H. Usener, *Götternamen* (2. Aufl.) Bonn 1920, 191 f.; vgl. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Hamburg 1957, 43.

In den Reliefs des Bronzeportals am Dom zu Pisa (12. Jh.) sehen wir neben der Darstellung der Menschwerdung Christi (Weihnacht) Adam und Eva im Paradies. Über den ersten Menschen reiten groß und gewaltig die drei heiligen Könige. Das heißt, mit der Schöpfungsgeschichte erscheinen die uralten Symbolfiguren der trinitarischen Anthropologie.

Welt und Geschichte oder Raum und Zeit bildeten weitere, und zwar dreidimensionale Kategorien, mit denen der meditierende Mensch in der Schöpfung Maß nahm. In den byzantinischen Oktateuchillustrationen sehen wir den Menschen Adam im Paradies sich mit erhobenen Armen zum Himmel wenden, um „Maß zu nehmen“. Über Adam sieht man Sonne und Mond als Medaillons mit den Büsten von Christus (d. h. mit dem Bilde des Vaters und des Sohnes). Dazwischen erscheint die Hand Gottes als Symbol des Geistes. Adam meditiert. Er nimmt Maß am dreifaltigen Gott. Der Mensch betet¹⁸.

Von dieser Grundposition der Meditation aus, die auch die Ausgangsposition der Anthropologie und der Architektur bildet, versteht man, daß die Alten von Diopete, d. h. von Bildern sprachen, die „vom Himmel gefallen“ oder „nicht von Menschenhand gemacht“ sind¹⁹. Archetypische oder authentische Bilder kann nur der Himmel, der Urgrund der Schöpfung, oder Jesus Christus selbst bieten, der sein Gesicht dem Leinen der Veronika einprägt.

Kunstwissenschaftlich gesprochen besitzen die alten Bilder und Architekturen weithin eine derartige Ursprungsbeziehung. Sie sind keine Ingenieurbauten mit einer „künstlerisch wertvollen“ Dekoration. Sie sind auch keine ausgeschnittenen Tafeln oder selbständigen Objekte, die einen ästhetischen Eigenwert oder eine künstlerische Privatwirklichkeit signalisieren. Die Werke der überlieferten Kunst machen auf uns auch heute noch einen feierlichen Eindruck, weil ihnen jede Willkür fern ist; denn sie sind am Urgrund des menschlichen Daseins normiert. Wir nennen sie deshalb sakral, das heißt heilig.

Es stimmt traurig, wenn man die Bildmeditationen mittelalterlicher Kunstwerke von heute liest, in denen auch von Theologen die Symbolik der alten Kunst ignoriert und liquidiert wird, um die Werke ästhetisierend und moralisierend „fürs Volk“ aufzubereiten. Aus verständlichen Gründen wollen wir Autoren und Publikationen hier nicht zitieren. Ein Großteil dieser Bildbetrachtungen dokumentieren nur, wie weit das Christen-

¹⁸ H. Schade, *Das Paradies und die Imago Dei*. (Eine Studie über die frühmittelalterlichen Darstellungen von der Erschaffung des Menschen als Beispiel einer sakramentalen Kunst), in: *Probleme der Kunstwissenschaft*. Berlin 1966, 79–182, bes. 129.

¹⁹ W. Felicetti-Lichenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*. Olten u. Lausanne 1956, 19.

tum schon zu einer unbekannten Religion geworden ist. Mancher dieser Autoren würde staunen, wenn er mit seinen „handelsüblich gefärbten“ Expektionen von Bronzetüren oder Buchillustrationen des frühen Mittelalters die theologischen Kommentare der Kirchenväter vergliche. Kaum etwas davon ist bekannt. Deshalb vor allem bezeichnet Hans Urs von Balthasar uns als „Termiten des Untergangs“, die „blind von Monument zu Monument“ laufen²⁰. Schopenhauer klagte schon die restaurativen Bemühungen des 19. Jh.s mit vergleichbaren Worten an: „Wenn ich nun sehe, wie dieses ungläubige Zeitalter die vom gläubigen Mittelalter unvollendet gelassenen gotischen Kirchen so emsig ausbaut, kommt es mir vor, als wolle man das dahingeschiedene Christentum einbalsamieren“²¹.

Wir haben es verlernt, mit den Augen der Väter zu sehen und unseren Blick im Grunde des Seins festzumachen.

4. Das „Recht der Augen“

Sehen und Schauen ist für den Menschen ein elementarer Vorgang. Aber es gibt kaum etwas, was schwerer ist als das für uns Menschen so selbstverständliche Sehen. Johannes Molzahn, ein profilierter Künstler unseres Jahrhunderts, macht uns darauf aufmerksam, daß es eine „visuelle Sprache“ gibt. Sehen ist nicht auf die „bloße physisch-mechanische Funktion“ des Auges einzuschränken, die der modernen „Tatsachenmentalität“ (= Positivismus) entspricht²², mag man den „gesehenen Tatsachen“ auch im Nachhinein einen noch so ästhetischen oder ethischen Kommentar hinzufügen. Der konstruktivistische Maler Molzahn verweist uns viel mehr auf ein Wort des hl. Augustinus, der sagte: „In diesem Leben, Brüder, besteht unsere Aufgabe darin, das menschliche Auge, durch das das Herz Gott zu sehen vermag, wieder in seine Rechte einzusetzen.“ Es gibt ein „Auge des Herzens“ („oculus cordis“), das über das psychologische Sehen hinaus dem Geschauten auf den Grund geht.

In seiner Predigt über die Heilung des Blinden richtet Augustinus das gesamte christliche Leben an diesem Vorgang der Wahrnehmung des einen Sinnes aus: „Die ganze Mühe und Arbeit in diesem Leben von uns, Brüder, besteht darin, das Auge des Herzens zu heilen, damit es Gott sieht. Dazu werden die hochheiligen Geheimnisse gefeiert, dazu wird das Wort Gottes

²⁰ H. U. von Balthasar, *Wer ist ein Christ?* Einsiedeln (4. Aufl.) 1964, 18/19.

²¹ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 2. Schlußsatz des Kap. 35; dazu Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*. München 1944, 67.

²² H. Schade, *Johannes Molzahn. Einführung in das Werk und die Kunsttheorie des Malers*. München-Zürich 1972, 143.

gepredigt; deshalb werden die sittlichen Ermahnungen der Kirche gegeben, das heißt, die Ermahnungen, die sich auf die Besserung der Sitten beziehen, die der Besserung der triebhaften Begierden dienen. Ermahnungen, die nicht nur verbal, sondern durch ihre revolutionisierende Lebenskraft diese Zeit und diese Welt in ihre Schranken verweisen. Was auch immer sie anregt, zu diesem Zwecke wirkt eine göttliche und heilige Schriftstellerei, damit die innere Geistigkeit sauber gehalten wird von den Dingen, die uns am Anblick Gottes hindern“²³.

Diese Kultur des Sehens, die hier von Augustinus grundgelegt wird, ist durch unsere psychische Umweltverschmutzung liquidiert worden. Mit dem Bilddenken geht auch die Gabe der „Unterscheidung der Geister“ verloren, und die vornehmste Fähigkeit des Menschen, seine Freiheit, gerät in Gefahr.

III. Der ambivalente Charakter des Bildes als Grund der menschlichen Freiheit

Die Rationalisierung, die seit der Aufklärung alle menschlichen Vorgänge begleitet, hat unser Leben mit Netzen überzogen. Organisation, Technologie und Bürokratie zwingen wie ein Verschiebebahnhof oder nach Art der Verkehrsbewältigung einer Großstadt alle Prozesse in feste Bahnen. Die kausale Verknüpfung, die Verzweckung und das Nutzwertdenken stehen unter den Vorzeichen einer totalen Notwendigkeit, in die uns eine Leistungs- und Konsumgenossenschaft einzwängt. „Diese Wandlung, die verschiedene Soziologen, als deren scharfsinnigster Vertreter ziemlich übereinstimmend Herbert Marcuse gilt, untersucht und dargestellt haben, hat aus der Welt eine geschlossene Welt gemacht, außerhalb derer nichts existiert, eine im wahren Sinne des Wortes totalitäre Welt“, schrieb Jean Cassou 1968²⁴.

1. Das „technische Sehen“ und das Bilddenken

Technologie ist nur möglich, wenn die Maschinenteile so verbunden werden, daß ihr Effekt mit Notwendigkeit von Ursache und Wirkung entsteht. Greifen die Zahnräder notwendig ineinander, lassen sie sich als geballter Antrieb in eine Richtung lenken, dann arbeitet die Maschine exakt und bringt Nutzen hervor. Frei oder beliebig darf kein Auto und keine Rakete ihre Bahn ziehen. Je mehr Technologie, Organisation und Bürokratie mit

²³ Migne PL 38, 542.

²⁴ J. Cassou, *Kunst und Auflehnung*, in: *Kunst ist Revolution*. Köln 1969, 7.

ihren notwendigen Rationalisierungsprinzipien in den Bereich des eigentlichen Menschlichen, das heißt, in die Bezirke der Liebe, der Religion und der Kunst vordringen, um so mehr erdrosseln ihre Netze das psychische Leben.

Die Übermacht des „technischen Sehens“ unserer Zeit eliminiert das Deutungs- und Bilddenken der Vergangenheit. Mit einer Kamera vergleichbar vollzieht es sich isoliert und isolierend, d. h. es löst den gewählten Ausschnitt aus dem Ganzen heraus²⁵. Wer „technisch“ sieht, schaut ohne Emotion. Seine „Herzkräfte“ bestimmen das Bild nicht. Er braucht auch die Verbindung zur Vergangenheit nicht und die Kategorien des Sehens, die unsere Tradition aufgebaut haben. Das rein Konstatierende oder Feststellende dieser Wahrnehmung bietet den Vorteil der Eindeutigkeit. Das „technische Sehen“ wertet nicht. Deshalb macht es den Gegenstand auch verfügbar. Der Versuch, mit Hilfe von einer Fotografie ein möglichst eindeutiges Bild festzuhalten, ist allgemein. Um die Fülle von beziehungslosen Bildern oder Realitätsfragmenten zu ordnen, brauchen wir ein eigenes Prinzip, das technisch zwingende Ergebnisse hervorbringt. Dieses ermöglicht das Kausalitätsprinzip. Es ist ein Kausaldenken, das an den praktikablen Effekten der Technologie orientiert ist. Diese Art des Planes wird „more geometrico“ (Descartes), d. h. in „geometrischer Weise“ allzu mechanisch auf anthropologische Verhältnisse übertragen.

Das Bilddenken besitzt deshalb andere Profile als das „technische Sehen“. Es ist ganzheitlich, ambivalent oder mehrdeutig, und es ist wertend. Jedes Bild hat ein Ganzes zum Ergebnis, eine Gestalt. Schauen vollzieht sich auch in Verbindung mit den Herzkräften des Menschen und dem Gedächtnis, d. h. aus der Geschichte und Tradition heraus. Deshalb ist es wertend. Der Mensch vergleicht das gesehene Bild mit den in seinem Gedächtnis gespeicherten Bildern. Dabei bemerkt er, daß Bilder ambivalent sind, das heißt mehrdeutig.

Ein auch für die moderne Exegese interessantes Beispiel dieses Denkens bietet Rhabanus Maurus, der „Lehrer Germaniens“, in seinen „Allegorien zur Heiligen Schrift“²⁶. Dieses Werk ist ein Sachwörterbuch zur Bibel, das die verschiedenen Interpretationen der Hl. Schrift zum gleichen Begriff nebeneinander stellt. Dabei bemerkt man sehr schnell, daß die gleichen Begriffe in der Bibel nicht nur psychologische und soziologische, sondern auch negative und positive Ausdeutungen erfahren. So ist „leo“, der Löwe,

²⁵ E. Buschor, *Technisches Sehen* (Festrede, gehalten in der öffentlichen Sitzung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München am 28. Oktober 1949) München 1952. – Dazu Hans Daucher, *Künstlerisches und rationalisiertes Sehen*. München 1967; – E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Köln 1967.

²⁶ Migne, PL 112.

nicht nur das Tier der Wildnis. Der Löwe kann auch Christus oder der Teufel oder „quilibet spiritualiter fortis“ („jeder geistlich Starke“) sein²⁷. Das gleiche gilt etwa von „lapis“, dem Stein, oder „gigas“, dem Giganten, u. s. f. Mit anderen Worten: die Bildersprache der Bibel fordert zu einer „Unterscheidung der Bilder“, d. h. zu einer „Unterscheidung der Geister“ oder zu einer kritischen Deutung des Mitteilungsscharakters der Welt auf; denn das Bild selbst stellt uns durch seine Mehrdeutigkeit vor die Wahl und lädt uns zu einer Entscheidung ein.

Das, was unsere moderne technische Welt so bequem macht, ist ihre Klarheit und Eindeutigkeit. Sie ist praktikabel und verfügbar. Die Vorgänge in ihr vollziehen sich aber auch mit Notwendigkeit.

Deshalb vor allem erfolgt die Offenbarung Gottes, die uns die Bibel vermittelt, nicht auf naturwissenschaftliche Weise, sondern in Bildern; denn das Bilddenken konstituiert die Freiheit des Menschen.

Damit stoßen wir auf ein anthropologisch und kunstgeschichtlich zentrales Problem: Freiheit und Unterscheidung der Geister werden wesentlich durch unser Bilddenken gewährleistet.

2. Das Bild als anthropologischer Ort der Freiheit und der „Unterscheidung der Geister“

In sehr vielen Bibelillustrationen beobachten wir als erstes Bild noch vor der Erschaffung des Menschen den Sturz der Engel. Die bösen Engel werden von den guten getrennt und fahren zur Hölle²⁸. Dieser Vorgang der Unterscheidung der Geister oder eines Gerichtes an Engeln wird eigentlich am Beginn der Schöpfungsgeschichte nicht geschildert. Tatsächlich aber ist auch die Darstellung der Schöpfung durch die Bibel wesentlich auf Freiheit und auf Entscheidung angelegt; denn die Bibel beschreibt keine naturwissenschaftlichen Vorgänge, sondern entwirft gewaltige Bilder von einer Welt, die für den Menschen wesentlich ist. Schon der erste Satz: „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde . . .“ bietet zwei Wirklichkeiten, in denen sich der Mensch vorfindet. Noch deutlicher spricht der vierte Vers: „Und Gott unterschied Licht und Finsternis.“

Dieser Satz bietet den Illustratoren und auch den Theologen der Frühzeit den Ansatz für ihre Lehre von der Unterscheidung der Geister. Man stellte die Scheidung von Licht und Finsternis als Trennung der guten von den bösen Engeln dar. So sehen wir in der Sonne eines Schöpfungsbildes des Grabower Altars von Meister Bertram von Minden ein lichtvolles Christusgesicht, unter dem schwarze Teufel in den Abgrund fallen.

²⁷ PL 112, 983; 980; 946.

²⁸ H. Schade, *Dämonen und Monstren*. Regensburg 1962, 29 f.

Früher schon haben die Illustrationen der byzantinischen Oktateuche den Vorgang der Unterscheidung von Licht und Finsternis durch eine dunkle und lichtblaue Fläche markiert, auf der die Figuren des „Tages“ mit einer Fackel und der „Nacht“ sichtbar wurden.

Die „Bible moralisée“ erklärt uns den Sachverhalt durch eigene Beischriften: „*Divisio lucis a tenebris divisionem angelorum bonorum a malorum significat ut divisionem virtutis a vicio per discretionem et declinationem* („Die Scheidung des Lichtes von der Finsternis bezeichnet die Scheidung der guten Engel von den bösen wie die Trennung der Tugend vom Laster durch die Diskretio und Abweichung [bezeichnet wird]“)²⁹. Die Scheidung zwischen Licht und Finsternis wird also eindeutig mit der Trennung der guten von den bösen Engeln verglichen. Der kosmische Vorgang aber wird sofort auf das ethische Tun des Menschen, das heißt auf Tugend und Laster bezogen.

Die Bibel will damit keinen manichäischen Weltentwurf bieten. Das heißt, sie will nicht sagen, daß das Böse und das Gute zwei eigenständige Prinzipien sind, die unsere Welt konstituieren. Vielmehr sagt sie: Die Schöpfung ist so beschaffen, daß ihre Grundelemente „Tag“ und „Nacht“ Bilder von Kräften sind, die unseren Untergang herbeiführen können oder unser Leben gewährleisten. Mit anderen Worten: Die Welt ist für die Bibel ambivalent, sie ist doppeldeutig. Menschsein heißt unaufhörlich schauen und unterscheiden. Sonne und Mond, Erde und Himmel, Tier und Pflanze können uns verführen oder zerstören, sie können aber auch unser Leben garantieren. Die Welt ist Bild für eine dahinter oder in ihr liegende kraftvolle Realität, die den Menschen zu Gott erhebt oder zum Teufel gehen läßt.

3. Zur Bildwelt der sixtinischen Kapelle

Obwohl diese Sinndeutung des Daseins, die eine traditionelle Kunst mit Hilfe der Bildwerke kultivierte, immer wieder in den Bibelillustrationen und Gerichtsportalen der Kathedralen zu finden ist, erhält das Thema Freiheit und Wahl einen Höhepunkt in den Fresken der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo Buonarroti in Rom. Michelangelo wußte, daß der Raum dieser Kapelle für die Papstwahl bestimmt war. Deshalb ließ er Schöpfung und Gericht miteinander korrespondieren. Der Gott, der mit seiner machtvollen Hand Licht und Finsternis scheidet, offenbart den Beginn und das Wesen der Schöpfung als Ort der Wahl. Als Richter fällt Christus mit vergleichbarer Gebärde das Urteil über die Gesell-

²⁹ Oxford, Bodl. 270b, fol 2; A. de Laborde, *La Bible Moralisée*. Paris 1911, Tome I^{er}, Pl 2.

schaft und trennt Gute von Bösen. Ein Dasein ohne diese endgültige Definition der Gerechtigkeit erscheint unverbindlich. Der Mensch kann tun, was er mag, sein geschichtliches Dasein wird nur vom diesseitigen Erfolg gewertet. Schon die ägyptische Theologie hat deshalb das Gericht über die Toten in Kunst und Literatur dargestellt. Michelangelo hat diesen Gedanken, den die Bibel in das Licht der Offenbarung gehoben hatte, in der Sprache der Kunst der Renaissance sichtbar gemacht. Die Kardinäle – der Senat der Kirche – sollten wissen, daß auch sie nicht der politische Erfolg, sondern nur der Grund des Daseins, der Schöpfer – und Richter – Gott legitimieren konnte. Freiheit, Unterscheidung und verbindliche Verantwortlichkeit machen den Menschen zu dem, was er ist: zum Bild Gottes. Diese Möglichkeit zur Definition des Menschen als Wesen der Freiheit gründet in der Bildvorstellung und in der Analogiesprache unserer Wahrnehmung.

Die eindeutige, naturwissenschaftlich-technologische Erkenntnis unserer Zeit gewährleistet ein Höchstmaß an Nutzwert. Experiment und Erfahrung haben dem Wert dieses Denkens rasch zur allgemeinen Anerkennung verholfen. Obwohl auch die Menschen der Vergangenheit wußten, daß es nützlich ist, Wüsten zu bewässern und Sümpfe zu trocknen, Straßen zu bauen und Wälder zu roden, haben sie dem Aufbau ihrer Heiligtümer, der Tempel, Moscheen und Kathedralen einen ungleich größeren Wert beigemessen. Sie wußten nämlich, daß die sinndeutende Architektur entscheidender ist als der brauchbarste Ingenieurbau. Sie hatten erkannt, daß Mythen und Gesänge, Bilder und Sakramente die Verbindlichkeit der Gesellschaft dem Sein gegenüber garantierten und die elementarste Begabung des Menschen, die Freiheit, grundlegten. So wurde die Kunst und die Bildwelt der Vergangenheit zur therapeutischen Kraft, weil sie dem Menschen eine Sinndeutung seines Lebens vermittelten.