

Die Macht der Bilder und die Ohnmacht der Theologen*

von Hans Belting, München

Die Theologen haben immer wieder versucht, materiellen Bildern ihre Macht zu entreißen, wenn diese im Begriff waren, zuviel Macht in der Kirche zu gewinnen. Bilder waren unerwünscht, sobald sie größeren Zulauf erhielten als die Institution selbst und ihrerseits im Namen Gottes zu agieren begannen. Ihre Kontrolle war mit verbalen Mitteln ungewiß, weil sie wie die Heiligen tiefere Schichten berührten und andere Wünsche erfüllten, als es die lebenden Kirchenmänner konnten. Deshalb lieferten die Theologen in Bilderfragen immer nur die Theorie einer schon bestehenden Praxis nach. Niemals führten sie die Bilder aus freien Stücken ein, aber sie verboten sie umso lieber. Nur wenn andere sie verboten hatten und damit gescheitert waren, führten sie die Bilder wieder ein, weil sie in den Wünschen der Gläubigen präsent geblieben waren. Ihre Zulassung konnte man dann an Bedingungen knüpfen, die garantierten, daß man den Überblick behielt. Wenn sie die Bilder »erklärt« und den Zugang zu ihnen reguliert hatten, waren die Theologen zuversichtlich, die Dinge wieder in der Hand zu haben.

Die Rolle der Bilder, um die es geht, wird manifest in den symbolischen Handlungen, welche Anhänger und Gegner schon immer an ihnen vollzogen, seit man überhaupt Bildwerke errichtete. Bilder eignen sich dazu, aufgestellt und verehrt, aber auch dazu, zerstört und mißhandelt zu werden. Sie sind geradezu geschaffen für eine öffentliche Kundgebung von Loyalität oder für deren Verweigerung, die man an ihnen vertretungsweise praktizierte. Die demonstrative Glaubensausübung gehört zu den Anlässen der Disziplinierung, die jede Religion von ihren Anhängern fordert. Deshalb wurden Juden, Ketzer und Ungläubige gerne dadurch öffentlich »entlarvt«, daß man ihnen die geheime Bildschändung anlastete. Darauf reagierten nämlich die »verletzten Kultbilder«, wie *L. Kretzenbacher* sie nannte, ebenso wie lebende Personen weinend und blutend. Indem sie sich an den materiellen Glaubenssymbolen Bild, Reliquie und Hostie vergriffen, erwiesen sich die Missetäter in Wahrheit als Saboteure der Glaubenseinheit, die im Prinzip keine Einschränkung erlaubt. So mußten diese Minoritäten immer fürchten, als Attentäter denunziert zu werden, wenn ein Bildkult in ihrer Umgebung zu florieren begann. Die Beispiele reichen bis über die Reformationszeit hinaus und werden noch von *Joseph Roth* in Galizien geschildert.

Die Kontroversen um Bilder waren dort anderer Art, wo die Parteien nicht *für* oder *gegen* Bilder generell antraten, sondern sich an der »richtigen« oder »falschen« Auffas-

* [Anm.d.Red.: Auf die Nachweise im einzelnen wird hier verzichtet, weil der Autor eine größere Buchveröffentlichung zur Geschichte der Bilder im östlichen und westlichen Mittelalter vorbereitet, die alle die nötigen Nachweise enthalten wird].

sung gemeinsamer Bilder maßen. Hierbei war nicht der *Glaube* selbst, sondern die Glaubensreinheit im Spiel. So entzweiten sich die Ost- und die Westkirche manchmal ebenso an der Ikonographie der Bilder wie an der berühmten Sprachregelung des *Filioque*. Der päpstliche Legat warf, als er i.J. 1054 in Konstantinopel das Kirchensisma ausrief, den Griechen vor, sie setzten das Bild eines sterblichen Menschen auf das Kreuz und stellten Jesus als Toten dar. Umgekehrt sahen sich die Griechen, als sie 1438 zum Unionskonzil nach Italien kamen, nicht imstande, vor den westlichen Kirchenbildern, mit deren Form sie nicht vertraut waren, zu beten. Berührungsangst kommt in Vorbehalten gegenüber Bildern zum Ausdruck, mit welchen eine Glaubensgemeinschaft sich selbst identifiziert oder von anderen etikettiert wird.

Die Kontroverstheologie der Reformationszeit hatte mit schwierigen Fragen zu kämpfen, als die Calvinisten die Bilder abschafften und die Lutheraner sie säuberten. Hier ging es im Grunde um die kirchliche Tradition, aber sie wurde, wie schon i.J. 787 in Nikaia unter anderen Vorzeichen, an der Bilderfrage demonstriert. Auch liegt es nahe, die kirchliche Selbstdarstellung in den sichtbaren Formen der Bilder und in dem ebenso sichtbaren Verzicht auf Bilder zu betreiben. Beide Seiten machten sich, im achten wie im sechzehnten Jahrhundert, den Besitz der unverdorbenen Tradition streitig, in dem bekanntlich die Identität einer Religion besteht. Da sich ein urkirchlicher Bildgebrauch weder in der Praxis noch in der Theorie finden läßt, ging es erst einmal darum, zu definieren, worin die Tradition bestand. Auch entzündete sich an der Bilderfrage die Kontroverse um die wahre Spiritualität, die durch den ›Materialismus‹ des Bildgebrauchs gefährdet schien.

Später stritt man um die Rechtfertigung aus dem *Glauben* oder aus den *Werken*, zu denen auch der Kult und die Stiftung von Bildern gehörten. Bekanntlich verloren die Maler ihre Aufträge, als die Reformation in Nürnberg eingeführt wurde.

Aus katholischer Sicht waren die Türken ebenso wie die Protestanten in der Bilderfrage Gegner, in deren Händen die identitätsstiftenden Bilder entehrt wurden. Auch fürchtete man um den Verlust der institutionellen Macht, die an die Bilder geknüpft war. So ging schon der Widerstand der Albigenser und Hussiten in Wahrheit gegen die Institution, die nach ihrer Meinung die Bilder mißbrauchte. Mit der Vernichtung der Bilder hoffte man die Macht der Institution zu brechen, in deren Besitz sie waren. Umgekehrt war der Bildkult in der Gegenreformation auch ein Akt der Wiedergutmachung und Sühne an den Bildern, und jedes neue Bild sollte symbolisch die Stelle einnehmen, von der ein anderes verdrängt worden war. Dieser polemische Bildgebrauch kulminierte in der Marienfigur, weil es hier auch möglich war, den doktrinen Gegensatz zu den Protestanten auf einen sichtbaren Begriff zu bringen. Alte Marienikonen, die man neu verehrte, dienten auf ihre Weise dem *Traditionsbeweis*, der in ihrem Alter lag. Mariensäulen waren, wie auch Bilder in anderen Zeiten, zugleich Denkmäler der Kirche als Institution und ihres Sieges. Aber auch der Staat verband sich als Sachwalter der Religion mit ihnen und ihrem Kult. So meinten die Revolutionäre, die 1918 die Mariensäule in Prag stürzten, eher die habsburgische Macht, die sie mit ihr identifizierten, als die Religion selbst.

Das sind einige Streiflichter auf die historischen Rollen der Bilder, die mit einer theologischen Definition allein nicht zu fassen sind. Die Frage ist also, wie man über die Bilder sprechen und was man an ihnen betonen soll. Die Frage wird meist aus der Sicht desjenigen beantwortet, der sie zum Thema wählt. Die Bilder fallen erst in die Kompetenz der

Kunsthistoriker, seit sie als Gemälde gesammelt werden und für die Regeln von Kunst einstehen. Wo noch Glaubenskämpfe um sie geführt werden, sind Kunsthistoriker nicht gefragt. Erst in der Moderne werden umstrittene Bilder dem Streit unter der Prämisse entzogen, daß sie als Kunstwerke gelten können. Der Kunsthistoriker würde aber am Thema vorbeireden, wenn er seinen Sachverstand allein in der Analyse von Malern und Stilen bewiese. Aber auch die Theologen sind nicht so zuständig, wie es scheint, denn sie reden von den historischen Theologen und ihrem Umgang mit den Bildern, statt von diesen selbst. Ihre Sache ist die Selbstdarstellung der Disziplin, wenn sie sich zu Worte melden. Die Historiker endlich arbeiten lieber mit Texten und handeln von politischen oder ökonomischen Tatbeständen, aber nicht von den tieferen Zonen der Erfahrung, in welche die Bilder reichen.

So ist für jede akademische Disziplin der Deckmantel der Kompetenz zu kurz, und die Bilder gehören allen und keinem allein. Religionsgeschichte, in der Einbettung in die allgemeine Geschichte, fällt nicht mit Theologie ineins, die nur für die Denkmodelle zuständig ist, mit denen die Theologen auf die Praktiken der Glaubensausübung geantwortet haben. Bilder waren nie allein Sache der Religion, sondern immer auch Sache der Gesellschaft, welche sich in und mit der Religion darstellte. Die Religion war viel zu zentral, um nur, wie in der Moderne, eine persönliche oder eine Angelegenheit der Kirchen zu sein. Deshalb sind auch die religiösen Bilder, die auf lange Zeit überhaupt die einzigen Bilder waren, in ihrer wirklichen Rolle nicht allein mit ihrem theologisch begriffenen Inhalt zu fassen.

Diese Einschätzung bewahrheitet sich in der Art und Weise, wie Theologen über Bilder geredet haben und immer noch reden. Sie machen sich vom sichtbaren Bild einen so allgemeinen Begriff, als existiere es nur in der Idee, und handeln ganz allgemein vom Bild schlechthin, weil sich nur daran eine schlüssige Definition mit theologischer Substanz entwickeln läßt. Bilder, die in der Praxis ganz verschiedene Rollen einnahmen, wurden, der Theorie zuliebe, auf einen gemeinsamen Nenner gebracht und ihrer Gebrauchsspuren entkleidet. Jede Bildertheologie hat eine gedankliche Schönheit, die nur noch von ihrem Anspruch übertroffen wird, Glaubensinhalte zu verwalten. Dieser Anspruch unterscheidet sie auch von der Bildphilosophie, die seit Platon mit den Phänomenen der sichtbaren Welt und der Wahrheit der Ideen befaßt ist. Hier ist jedes materielle Bild möglicher Gegenstand einer Spekulation, die bald bei Sprach- und Denkbildern anlangt oder gleich von ihnen ausgeht. Die Bildtheologie hatte, so sehr sie an dieser Diskussion teilnahm, immer auch einen praktischen Zweck. Sie lieferte Einheitsformeln für einen heterogenen und unkontrollierten Bildgebrauch. Wenn sie sich durchsetzte und eine Tradition begründen konnte, zog der Dampf der Polemik ab und überlebte der gefundene Kompromiß als die reine Lehre, in der im Nachhinein alles klar und einfach aussieht.

Nur gelegentlich, wenn die Polemik gerade im Gange war, gaben die Kontrahenten zu, daß sie um eine besondere Art von Bildern stritten und um einen Bildgebrauch besorgt waren, den sie »Verehrung« nannten und von der »Anbetung« Gottes unterschieden. Es waren nicht die Erinnerungsbilder an den Kirchenwänden, sondern die personalen Bilder der Prozessionen und Wallfahrten, denen man Weihrauch oder Kerzen opferte. Sie waren uralte oder himmlischen Ursprungs, wirkten Wunder, orakelten und siegten. Zwar waren sie der Stein des Anstoßes oder wurden der Prüfstein des Glaubens, doch besaßen sie kei-

nen eigenen Status in der Bilderlehre. Nur Kultlegenden lieferten ihnen ein Privileg und eine Rechtfertigung, auf die andere Bilder keinen Anspruch hatten. Selbst ihre Gegner konnten sie nur treffen und theologisch widerlegen, wenn sie ihrerseits ganz allgemein vom Wesen des Bildes sprachen. Auch ihre Argumentation lag zwangsläufig auf einer anderen Ebene und war nicht darauf eingerichtet, die Dinge beim Namen zu nennen.

Über diese »holy images« oder Kultbilder läßt sich also nur reden, wenn man eine historische Argumentation wählt und sie in dem Kontext aufspürt, wo sie ihren wahren Part ausübten. Dort repräsentierten sie einen lokalen Kult oder die Autorität einer lokalen Institution, nicht aber das Glaubensprofil der universalen Kirche. Maria war, wenn man ihre Statue in der Auvergne oder ihre Ikone auf dem Athos wie einen Souverän einholte und begleitete, eine Ortsheilige und die Sachwalterin einer Institution, deren Rechte sie wahrnahm und deren Besitz sie verwaltete. Die Symbole der lokalen Gemeinschaft verloren auch in der Neuzeit wenig von ihrer psychologischen Wirkung. So feierten die Venezianer noch vor wenigen Jahren die Rückkehr der aus San Marco geraubten Maria *Nicopea*, deren Ikone in der alten Republik als wahrer Souverän des Staates öffentlich geehrt worden war. Die Vorgeschichte ihres venezianischen Kultes führt nach Byzanz, wo man die Ikone 1203 auf dem Generalswagen der Gegner erbeutet hatte. Dort war sie die Verkörperung der himmlischen Heerführerin gewesen, welcher die Kaiser bei der Feier des militärischen Triumphes den Vortritt ließen. Die Venezianer holten dieses *Palladium*, das ihnen mit dem Sieg zugefallen war und ihnen den Sieg eingebracht hatte, im Zuge der »Kultübertragung« wie weiland die Griechen das Athenabild aus Troja heim und vertrauten ihm nun ihr Gemeinwesen an.

Die Ikone galt in Venedig bald als »Lukas-Madonna« und damit als »Original« aus apostolischer Zeit, für das Maria zu Lebzeiten Modell gesessen hatte. Das »authentische« Porträt wurde, weil es Maria »richtig« wiedergab und mit ihrem Einverständnis entstanden war, von ihr natürlich bevorzugt. So war die Übertragung von Heil an dieses eine Exemplar gebunden und sicherte diesem eine singuläre Existenz, die bei Staatsakten wie die Erscheinung einer Person inszeniert wurde. Das materielle Bild war als Objekt ebenso schutzbedürftig, wie als Agent der dargestellten Person schutzspendend. Maler waren in einem solchen Falle eher störend, weil man ihnen die authentische Wiedergabe des Modells nicht zutraute. Man ließ sie nur gelten, wenn man sicher sein konnte, daß sie das lebende Modell mit der Genauigkeit einer Photographie aufgezeichnet hatten, wie Lukas oder wie der Maler, den die drei Könige mit nach Bethlechem gebracht hatten, um Mutter und Kind zu porträtieren.

In diesem Originalverständnis wird ein *Traditionsbeweis* geführt, der zwar schon vorchristlich ist, aber im Christentum zunächst an den echten Offenbarungstext gebunden war. Im Falle des Christusbildes legten die *Entstehungslegenden* entweder Wert auf den übernatürlichen Ursprung eines vom Himmel gefallenem Bildes oder auf den mechanischen Abdruck vom Gesicht des lebenden Modells. Beide Legenden wurden manchmal abwechselnd mit dem gleichen Bild verbunden. Der Tuchabdruck von Christi Gesicht, der die syrische Stadt Edessa uneinnehmbar machte, und das Schweißstuch der Veronica in St. Peter in Rom, zu dem das Abendland in der Antizipation der künftigen Gottesschau pilgerte, belegen diesen Bildbeweis eindrucksvoll. Neben die Entstehungslegende tritt die *Visionslegende*, wenn ein Betrachter auf einem Bild die Personen wieder erkennt, die ihm

im Traum erschienen sind, so wie Kaiser Konstantin in der Silvesterlegende die Apostel Peter und Paul daran identifiziert. Er erkennt zugleich den Papst, der ihr gemaltes Bild besitzt und ihre Namen weiß, als ihren rechtmäßigen Sachwalter an. In diesem Fall liegt der Echtheitsbeweis in der überraschenden Korrespondenz von Traumgesicht und gemaltem Bild. Eine dritte Art von Kultlegende, die *Wunderlegenden*, betonen die überzeitliche Präsenz des Heiligen, der nach dem Tode in seinem Bilde Wunder wirkt, also lebt. Auch sie dienen dem doppelten Nachweis von Alter und Lebensdauer, von Geschichte und Zeitlosigkeit, auf den eine Religion Wert legt, im Medium der Bilder.

Authentische Bilder schienen zum Handeln befähigt, also *Dynamis*, übernatürliche Wirkkraft, zu besitzen. Auch nahmen Gott und die Heiligen, wie man erwartete, in ihnen Sitz und gaben ihnen Stimme. Daran band sich eine unmittelbare Heilserwartung, die den Gläubigen oft näher lag als der lehrhafte Gottesbegriff oder der Gedanke an das Jenseits. Die Christen verloren viele Nothelfer, als der christliche Staat die Tempel und Flurheiligtümer von Aeskulap und Isis schloß. Die Idee der Religion, deren gedankliche Bilder die Theologen lieben, bedeutete ihnen weniger als die Nothilfe in persönlichen Anliegen. Hier trat die neue, universale Mutterfigur Marias ein vielfaches Erbe an. Als das Pantheon i.J. 609 zur Kirche Marias und aller Martyrer geweiht wurde, erhielt es ein »Tempelbild« der neuen Patronin, dessen vergoldete Hand die Aura der alten Heilhand Aeskulaps beschwört. Auch das Asylrecht war, wie man erfährt, an diese Ikone gebunden.

Solche Bilder besaßen charismatische Eigenschaften, die sich gegen die kirchlichen Institutionen wenden konnten, wenn sie noch nicht in ihren Besitz übergegangen waren. Sie beschützten Minoritäten und machten sich zum Anwalt des Volkes, weil sie von Hause aus außerhalb der Hierarchie standen. Sie redeten ohne deren Mittlerrolle mit der Stimme des Himmels, gegen die jede Amtsautorität machtlos ist. Eine andere Marienikone, die später nach San Sisto kam, zwang den Papst zu öffentlicher Buße, weil er sie widerrechtlich an seine Residenz im Lateran überführen wollte. Sie kehrte bei Nacht und Nebel zu den armen Nonnen zurück, deren einziger Besitz sie war. Auch ihre Hände, die sie in der Bittpose einer Advokatin erhebt, sind als Träger der Heilserwartung ganz in Gold gefaßt. Die vielen Repliken aus dem Mittelalter beweisen, daß man sich in der Vervielfältigung der Wirkkraft des Originals versichern wollte.

Solche Bilder, deren Ruhm in ihrer Geschichte und ihren Wundern bestand, haben in einer Bildertheologie keinen Platz. Sie sind der harte Kern aller jener Bilder, die man küßte und kniefällig verehrte, also wie Personen behandelte, denen man mit einem persönlichen Anliegen naht. In Byzanz wußte man sie von allen übrigen Bildern wohl zu unterscheiden. 824 schrieben die Kaiser an die Karolinger, sie hätten »die Bilder von den niedrigeren Plätzen entfernt«, vor denen ihre Anhänger in Augenhöhe »Lampen aufstellen und Weihrauch entzünden«. Hier entzog man also im zweiten Bilderstreit den Gläubigen jede Möglichkeit zur kultischen Praxis. Dagegen beließ man »die Bilder an den höher gelegenen Stellen der Kirchen, wo die Malerei wie die Heilige Schrift (die Heilsgeschichte) erzählt«. Die fränkischen Theologen verstanden damals weder die Subtilitäten der einen noch die Agressionen der anderen Partei, die beide auf ihre Weise auf die Bilderverehrung fixiert waren. Deshalb tadelten sie sowohl »den abergläubischen Kult« als auch die Entfernung der Bilder aus der Reichweite der Gläubigen. Im späten Mittelalter aber waren die Bilderkritiker sogar in den Reihen der Theologen längst mit den gleichen Problemen kon-

frontiert und nahmen Unterschiede ernst, die außerhalb der Reichweite einer Bilderlehre liegen.

Wirkliche Macht konnten nur Bilder gewinnen, die mit der Aura des Sakralen aus der Dingwelt herausragten, der sie andererseits doch angehörten. Was befähigte aber ein Bild, sich aus der gewöhnlichen Erfahrungswelt auszugrenzen und ebenso »heilig« wie auch ein Heilmittel im übernatürlichen Sinne zu sein? Diese Eigenschaften billigte man zunächst ja gerade nicht den Bildwerken zu, solange sie das Stigma der heidnischen, also toten Idole trugen, sondern den Sakramenten. Die Sakramente sind aber Dinge (Brot, Wein, Öl), die durch die Konsekration der Priester verwandelt werden. Jedes Ding ließ sich im Prinzip konsekrieren, womit die Bilder wiederum ihren besonderen Status verloren. Wenn sie auf Konsekration angewiesen waren, so traten sie ihre Macht an die Institution ab. Die Priester wurden dann nicht nur wichtiger als die Maler, sondern ihre wirklichen Urheber. Aber die heiligen Wundertäter waren, anders als die Vertreter der Amtskirche, ebenfalls nicht konsekriert worden. Sie waren von alleine, oder durch einen spontanen Gnadenakt, die Stimmen Gottes. Allerdings lag ihr Verdienst in der Tugend. Worin lag das Verdienst der Bilder? Hier setzen die Kultlegenden ein, die alles auf den Willen Gottes abstellen. Wenn Gott Bilder selber erzeugte, so bediente er sich in diesem Falle nicht der von ihm eingesetzten Hierarchie. Es ist offensichtlich, daß man damit ein prekäres Thema berührte.

Die Theologen, die mit der Forderung nach Konsekration nicht durchkamen, schworen auf den »Archetyp«, den man im Abbild verehere, und wandten damit ein philosophisches Argument an. Aber es war etwas anderes, ob man den unsichtbaren Gott im Bild sichtbar machen wollte, oder ob man einen Heiligen darstellte, der ja schließlich einen sichtbaren Körper besessen hatte. Für das Problem taugte dann die Generalformel von der Doppelnatur Jesu, die aber nur in der menschlichen Natur abzubilden war. Also faßte man ein indirektes Gottesbild ins Auge, indem man einen historisch bezeugten Menschen darstellte, der die Gestalt Gottes impliziert. Es kam dann nur mehr darauf an, die unteilbare Einheit des unsichtbaren Gottes und des sichtbaren Menschen in einer einzigen Person zu postulieren. Wenn Gott als Mensch sichtbar geworden war, konnte man auch von ihm ein Bild machen, ja sogar das Bild als theologische Waffe benutzen. So stellte Anastasios im 7. Jahrhundert in Alexandrien mit einem gemalten Crucifixus die Fangfrage, wen und was man auf dem Bild denn sähe. Der Tod, den das Bild bezeugen müsse, könne weder der Tod Gottes sein noch, wenn man an seine erlösende Wirkung glaube, als Tod eines beliebigen Menschen gelten.

Die Christen bahnten sich somit einen eigenen Weg zwischen den Götterbildern des Polytheismus und dem Bildverbot der Juden. Jahwe war sichtbar nur im aufgeschriebenen Wort präsent. Man sollte sich von ihm kein Bild machen, das einem Menschen ähnelte, zumal es dann den Idolen der Nachbarstämme glich. Im Monotheismus bleibt für den universalen Gott nur die Unterscheidung der Unsichtbarkeit. Seine Ikone war die Heilige Schrift, weshalb die Thorarolle bei den Juden wie ein Kultbild verehrt wird. Aber die regionalen Verhältnisse in Palästina ließen sich nicht auf das römische Weltreich übertragen. Der Konflikt mit den jüdischen Christen wurde zugunsten der »Heidenkirche« entschieden. Mit der Annahme der Bilder setzte das einst orientalische Christentum seinen universalen Geltungsanspruch in der gräkorömischen Kultur durch.

Hier traf es aber auf einen Rivalen in Gestalt des Kaisertums, das ja die Einheit des Reiches oberhalb der Vielfalt der Religionen und Kulte symbolisierte. Nicht umsonst war den Christen erst der Krieg erklärt worden, als sie dem staatlichen Kaiserbild den Kultakt verweigerten. Der Kaiser war das lebende Bild des einen Gottes, des Sonnengottes, noch bevor das Christentum Staatsreligion wurde. Konstantin sah in der Traumvision das Zeichen desjenigen Gottes, in dessen Namen er siegen würde. »In diesem Zeichen (*signum*) wirst *Du* siegen«. Der Kaiser selbst wollte siegen, aber nun nicht mithilfe eines Gottesbildes, sondern durch das Feldzeichen des unsichtbaren Gottes. Damit blieb er dessen lebendes Bild, nahm aber das Kreuz als Hoheitszeichen des Christengottes in militärischen Gebrauch. Diese Trennung von Bild und Zeichen spiegelt sich in den Typen der staatlichen Münzen. Auf der Vorderseite erblickte man seit dem 6. Jahrhundert das Bild des Kaisers, auf der Rückseite das Triumphzeichen des Kreuzes, das gleichsam in die Hände des Kaisers gelangt war und dessen Kennzeichen und Waffe bildete. Der einzige öffentliche Bildkult, der im christlichen Römerreich geduldet war, blieb lange Zeit der Kult des Kaiserbildes.

Es ist deshalb eine Wende von großer Tragweite, als am Ende des 7. Jahrhunderts das Christusbild das Kaiserbild von der Vorderseite verdrängt. Der Kaiser, nun als »Diener Christi« betitelt, nimmt das Kreuz in die Hand, das bisher die Rückseite geschmückt hatte und keinen anderen Platz mehr hatte. Schon einige Jahrzehnte vorher hören wir, daß der Kaiser seine Truppen im Felde den Treueid nicht auf seine Person, sondern auf ein gemaltes Christusbild schwören läßt. Die Einheit des römischen Staatsvolkes wurde am Ende der Antike offenbar nicht mehr in der Person des Kaisers, sondern in der Autorität der Religion gesucht. Der Kaiser übte fortan seine Herrschaft im Namen eines gemalten Gottes aus.

Im gleichen Zuge wurde das Kreuz ein *Bildständer*, aber nicht für den daran hängenden Crucifixus, sondern für den darauf gesetzten Christengott, wohlgemerkt in der Tondoform des Apotheosen-Schildes. Während man in konstantinischer Zeit an der Kreuzstandarte des *Labarum* Kaiserbilder befestigt hatte, krönte man nun das Kreuz mit dem Christusbild. Im Bilderstreit machten die Kaiser diese Entwicklung an allen Fronten wieder rückgängig. Es waren die gleichen Kaiser, und nicht die Theologen, welche nun die christlichen Bilder im Namen der Religion, wenn auch zum eigenen Nutzen verboten. Wenn die *Staatseinheit* in der *Glaubenseinheit* bestand, mußte man sich für oder gegen Bilder entscheiden, die diese förderten oder gefährdeten. Erst als der Patriarch abdankte, wurde die Bilderlehre ein theologisches Thema, aber man merkt ihr damals noch die überstürzte Reaktion auf den Gewaltakt des Staates an.

Die folgende Auseinandersetzung spielte sich im Austausch zwischen dem Christusbild und dem bildlosen Kreuzzeichen ab. Mit jedem Wechsel der Politik wurde das eine von dem anderen über dem Eingang zum Kaiserpalast abgelöst, jeweils begleitet von polemischen Inschriften. Man könnte darin einen bloßen Etikettentausch sehen, denn schließlich blieb auch das Bild Gottes nicht beim Augenschein, sondern wurde als Zeichen benutzt. Dennoch tritt hier, an der Schwelle zum Mittelalter, ein Konflikt zutage, dessen Wurzeln tief in den antiken Bilderbrauch zurückreichen. Das christliche Kultbild war in ein Reservat (Hof und Staat) eingedrungen, in welchem der antike Bildkult noch fortbestand, und hatte dessen Riten adoptiert. Damit wurde plötzlich der *eine* Gott ebenso Bildthema, wie

es bis dahin nur der *eine* Kaiser gewesen war. Doch war auch das Verständnis von Bild und Bildlichkeit ganz allgemein berührt. Im Bild tritt jemand in Erscheinung. Eines Zeichens kann man sich bedienen und *mit* dem Zeichen in Erscheinung treten, nicht aber mit dem Bild, das schon Erscheinung ist und Anwesenheit impliziert. Wo Gott anwesend ist, kann ihn der Kaiser nicht vertreten. Es ist »der uralte Gegensatz zwischen dem Repräsentieren und der Präsenz, zwischen dem Stellvertreten und dem Unmittelbaren« (*Erhart Kästner*). Der Schauplatz des Kampfes von Bild und Zeichen ist nicht von ungefähr das Palasttor, unter dem der Kaiser in der Öffentlichkeit und vor den Augen des Reichsvolkes erscheint.

Es ist schwer, den Konflikt um das Bild auf einen bequemen Nenner zu bringen. Sicher aber war der Theologenstreit auf dem Konzil von Nikaia ein Nebenschauplatz. Wie jedes Gremium von Experten, so konnten sich die Theologen auch nur in ihrer Fachsprache verständigen, aber sie ratifizierten, mit theologischen Mitteln, im Grunde Entscheidungen, die auf einer anderen Ebene fielen. Dort wurde ebenso die Rolle des Staates verhandelt wie die Identität einer noch oder nicht mehr antiken Gesellschaft im Spiegel von Religion und Bildkultur.

Eine Anekdote mag einen Text beschließen, in dessen Thema kein Schluß möglich ist. Ein Maler, so liest man in der Kirchengeschichte des *Theodoros Lektor*, malte im 5. Jahrhundert für einen Heiden einen Christus »in der Ähnlichkeit des Zeus«, worauf ihm die Hand verdorrte. *Johannes von Damaskos*, der die Stelle kommentiert, fügt hinzu, die Griechen malten den Zeus mit langem, gescheiteltem Haar. Das authentische Christusbild sei aber jenes mit den kurzen Kräusellocken, womit er die ethnische Physiognomie der Semiten meinte. Offenbar basierte sowohl der Typus des griechischen Götterbildes wie das Porträt eines Orientalen auf Bild-Originalen, die auch am Hof bekannt waren. Das eine setzte der Kaiser auf die erste Münze, die je ein Christusbild trug. Aber es brachte ihm keine Fortune, und er wurde gestürzt. Als er die Regierung nach zehn Jahren zurückgewann, versuchte er sein Glück mit dem zweiten Bild und wählte nun dieses für die Münzen.